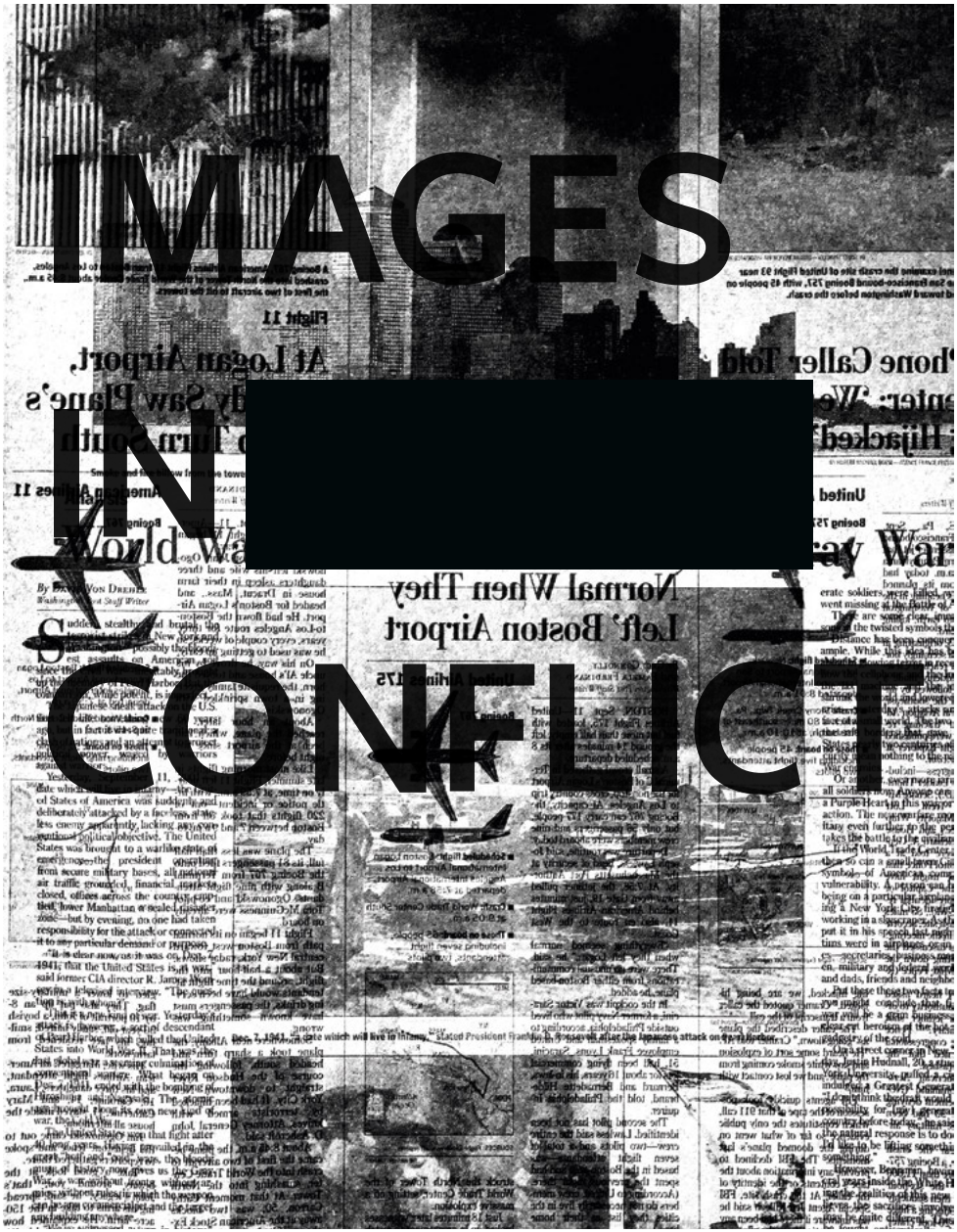


IMAGES IN CONFLICT

Herausgegeben von Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler

Jonas Verlag

[IMAGE**MATTERS**]

DE Unter dem Titel [IMAGE **MATTERS**] schafft der Studiengang ‚Fotojournalismus und Dokumentarfotografie' der Hochschule Hannover eine Diskursplattform, die Fragestellungen aus der fotografischen Bildpraxis und Diskurse der Bild- und Fototheorie sowie der Visual und Cultural Studies in einen Dialog bringt, der für beide Seiten wesentliche neue Perspektiven eröffnet.

EN Under the title [IMAGE **MATTERS**], the Photojournalism and Documentary Photography programme at Hanover's University of Applied Sciences and Arts has created a platform for discussion about issues in photographic practice, discourse in the theory of image and photography as well as in visual and cultural studies. This dialogue will open up important new perspectives for both sides.

IMAGES IN CONFLICT / BILDER IM KONFLIKT

Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler

Jonas Verlag

Für die Open Access Publikation wurden die Links, soweit es den Herausgeber*innen möglich war, im Oktober 2020 aktualisiert.

Inhaltsverzeichnis / Content

AKTEURE UND PERSPEKTIVEN / AGENTS AND PERSPECTIVES

NICHTS ALS DIE WAHRHEIT / NOTHING BUT THE TRUTH

SICHTBAR UNSICHTBAR
/ VISIBLY INVISIBLE

WIE DEN BILDERN WIRKSAMKEIT VERLEIHEN?
/ HOW TO MAKE IMAGES MATTER?

ANHANG
/ BACK MATTER

Editorial (DE)
Images in Conflict / Bilder im Konflikt

Abb. 01: Richard Mosse: *Incoming*, Standbild, 2014–2017. Drei-Kanal-HD-Videoinstallation mit 7.3 Surround Sound, 52 Minuten. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, carlier | gebauer, Berlin, und Jack Shainman Gallery, New York.

Konflikt und Visualität

Schiffe auf hoher See, Menschen auf überfüllten Booten, sich scheinbar endlos ausdehnende Lager aus Zelten, Absperrungen, Zäune, Männer, Frauen, Kinder, die vorsichtig auf Gangways geleitet werden, Menschen auf Lastwagen in der Wüste, Erschöpfte, Wartende, spielende Kinder und Verletzte, Hubschrauber, Uniformierte, Beobachtungsposten. Die Szenarien sind genauso bekannt wie die Orte: das Mittelmeer, das Hellinikon-Stadion außerhalb Athens, Idomeni, der Dschungel von Calais, Berlin-Tempelhof und viele mehr. Die Präsenz von Fluchtbewegungen in den Massenmedien,[1] die Perspektiven auf die Flucht, ihre Ursachen und Folgen abbildet oder ausblendet, verweist auf die Bedeutung von Visualität für die Berichterstattung und das Affektionsvermögen von Fotografie. Wir alle haben die dazugehörigen Bildmuster im Kopf und finden sie in Richard Mosses seit 2017 vielfach und kontrovers diskutiertem Projekt *Incoming* wieder, das er als Videoinstallation gemeinsam mit dem Kameramann Trevor Tweeten und dem Komponisten Ben Frost produziert hat.[2] Mosse und

1 Eine umfassende Untersuchung der ‚Flüchtlingsthematik' in den deutschen Medien findet sich in: Michael Haller: *Die „Flüchtlingskrise" in den Medien. Tagesaktueller Journalismus zwischen Meinung und Information*. Eine Studie der Otto Brenner Stiftung, Frankfurt a. M. 2017.

2 *Incoming*, 2014–2017, Drei-Kanal-HD-Videoinstallation mit 7.3 Surround Sound, 52 Minuten, produziert in Europa, dem Nahen Osten und Nordafrika, mitbeauftragt von der National Gallery of Victoria, Melbourne, und der Barbican Art Gallery, London, Regisseur / Produzent: Richard Mosse, Kameramann / Editor: Trevor Tweeten, Komponist / Sound Designer: Ben Frost, Produktionsassistent*innen: Daphne Tolis, Marta Giaccone, John Holten, Colourist: Jerome Thelia. Vgl. http://www.richardmosse.com/projects/incoming (letzter Zugriff am 21. September 2018). Richard Mosse hat *Incoming* auch als Fotobuchprojekt

Tweeten waren in Europa, dem Nahen Osten und Nordafrika unterwegs, um die Bilder für *Incoming* zu finden. Doch bei aller Vertrautheit der Fluchtproblematik, einem der Kernthemen aktueller medialer Konfliktberichterstattung, die sich durch eine manchmal allzu bekannte und stereotyp wiederholte Ikonografie auszeichnet, bleibt in *Incoming* etwas fremd. Ursache hierfür ist vor allem die spezifische Kameraästhetik, derer sich Mosse und sein Team für ihre Adaption des Themas bedienen. Für *Incoming* verwenden sie eine waffentaugliche Wärmebildkamera, die Wärmestrahlung und damit auch menschliche Körper auf über 30 km Entfernung aufspüren und sichtbar machen kann. Die Kamera wurde ursprünglich für Überwachungszwecke entwickelt und in Kriegs- und Konfliktgebieten, zur Grenzüberwachung, aber auch für Rettungs- und Suchaktionen eingesetzt. Als eine Technologie der Kontrolle ist sie ein Instrument des „militärisch-humanitären Komplexes […], mit dem die EU auf die fortwährende Krise der Massenmigration reagiert“[3]. Entgegen ihrer zweckrationalen Gebrauchsweise vermittelt diese Kamera Bildwelten, die unerwartet ästhetisiert wirken. Über unterschiedliche Helligkeitswerte in fein abgestufter schwarz-weißer Tonalität werden die aufgenommenen Objekte in *Incoming* entsprechend ihrer Wärmestrahlung wiedergegeben, wobei die Graustufen vom Wärmegrad des Fotografierten abhängen. Interessanterweise nutzt Mosse die Möglichkeit der Kamera, die Farbgebung für warme und kalte Bereiche zu variieren. Daher erscheinen in manchen Sequenzen die wärmeren Zonen dunkel und die kälteren hell, in anderen wird die Ästhetik umgekehrt, wodurch wärmere Bereiche hell erscheinen. Es gibt Bilder, wie z. B. die Feuerszenen, in denen Mosse diese Möglichkeit zu nutzen scheint, die Bildästhetik den Sehgewohnheiten der Betrachtenden anzupassen. Auf die gesamte Arbeit bezogen haben die Wechsel aber eher eine verstörende Wirkung, die unsere Wahrnehmungsroutinen nachhaltig auf die Probe stellt, wenn beispielsweise Wasser über den Hell-dunkel-Wechsel plötzlich an Blut erinnert. Gerade bezogen auf die Hautfarbe der gezeigten Menschen, die wir nahezu automatisch als Hinweis auf die Herkunft zu lesen suchen, gerät jede verlässliche Aussage ins Wanken, da alle Gesichter unabhängig von ihrer tatsächlichen Hautfarbe einheitlich dunkel oder hell dargestellt werden, je nach aktuellem Kameramodus.[4]

veröffentlicht, vgl. Richard Mosse: *Incoming*, London 2017, Gestaltung von Lewis Chaplin und Michael Mack.

3 Petra Roettig / Stephanie Bunk (Hg.): [CONTROL] NO CONTROL. Texte zur Ausstellung, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 8. Juni – 26. August 2018, Hamburg 2018, S. 16.

4 Mosse selber hat diesen Effekt als Versuch beschrieben, die Frage der Hautfarbe aufzulösen. „Human skin is rendered as a mottled patina disclosing an intimate system of blood circulation, sweat, saliva, and body heat. Yet the camera carries a certain aesthetic violence, dehumanizing the subject, portraying people in zombie form as monstrous, stripping the individual from the body and portraying a human as mere biological trace. It does this without describing skin colour – the camera is colourblind – registering only the contours of relative heat difference within a given scene. We are portrayed as vulnerable organisms, corporeally incandescent, our mortality foregrounded.“ Richard Mosse: ‚Transmigration of the Souls‘, in: ders.: *Incoming*, 2017, ohne Seitenangabe. Aus meiner Sicht funktioniert die Ästhetik weniger als Botschaft der Universalität alles Menschlichen oder auch als ein Hinweis auf Agamben, der mit seinem Essay

Die Technik der Kamera erzeugt einen Verfremdungseffekt, der die Bildwelten über den abstrahierenden Effekt der monochromen Tonalität von der Idee einer fotografischen Mimesis entfernt und stattdessen die Mittel ihrer Sichtbarmachung ausstellt. Auch wenn Mosses Ästhetik gerade die Gemachtheit der Bilder betont, lassen sich seine Bilder dennoch als indexikalische Zeichen lesen. Denn das, was die Kamera aufzeichnet, ist Wärmestrahlung, die, für das menschliche Auge und klassische Kameras oder Filme außerhalb des optischen Wahrnehmungsspektrums, als fotografische Spur sichtbar gemacht wird.[5] Die Idee einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die sich gleichzeitig der Grenzen dieses Unterfangens bewusst ist, weil sich bei jeder Sichtbarmachung immer etwas der Sichtbarkeit entzieht, treibt Richard Mosses Arbeiten an. Ein mit *Incoming* vergleichbares Konzept verfolgte er bereits mit seiner im Kongo entstandenen Arbeit *Infra*, als er für seinen Blick auf die kriegerischen Konflikte vor Ort Kodaks während des Kalten Kriegs in Zusammenarbeit mit dem US-Militär entwickelten Film Aerochrome nutzte. Der Infrarot-Farbfilm nimmt ein für das Auge nicht sichtbares Spektrum von Infrarotlicht auf und gibt grüne Landschaften in intensiven Lavendel-, Purpur- und Pinktönen wieder. Ausgangspunkt sind für Mosse dabei eine Auseinandersetzung mit der fotojournalistischen Konfliktberichterstattung[6] und die Frage, wie von Konflikten zu erzählen, wie den Bildern Wirksamkeit zu verleihen sei.[7] Mosse begreift die Begrenztheit seiner eigenen Darstellungsmittel und entfernt sich von einer Idee, die Fotografie als reines Aufzeichnungsmedium versteht. Wenn er sagt, „[m]y photography there was a personal struggle with the disparity between my own limited powers of representation and the unspeakable world that confronted me“[8], scheint er Fred Ritchins Forderung nach einem neuen visuellen Vokabular zu bestätigen:

‚Biopolitics and the Rights of Man‘ in der Buchpublikation *Incoming* vertreten ist, und dessen Konzept des „nackten Lebens“, sondern vor allem dahin gehend, über einen Effekt der Verunsicherung die Betrachtenden auf ihre eigenen Sehgewohnheiten und Leseerwartungen zu stoßen. Den Hinweis auf die Irritationswirkung der wechselnden Farbgebung verdanke ich Malte Radtki.

5 Über die Betonung der Indexikalität im Gegensatz zur Ikonizität ergibt sich eine interessante Referenz auf die Arbeit *The Day Nobody Died* von Broomberg / Chanarin und die spezifische Form der Zeugenschaft, die Adam Broomberg ihr in seinem Gespräch mit Ann-Christin Bertrand in diesem Band zuspricht.

6 „I felt Aerochrome would provide me with a unique window through which to survey the battlefield of eastern Congo. Realism described in infrared becomes shrouded by the exotic, shifting the gears of Orientalism […]. The film gave me a way of thinking through my role as a white male photographing Congo with a big wooden camera. By extension, it allowed me to begin to evaluate the rules of photojournalism, which always seem to be thrust upon me in my task of representing conflict, and which I wished to challenge in my own peculiar way.“ Richard Mosse, zitiert nach Robert Shore: *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London 2014, S. 246.

7 „I originally chose the Congo because I wished to find a place in the world, and in my own imagination, where every step I took I would be reminded of the limits of my own articulation, of my own inadequate capacity for representation. I wished for this to happen in a place of hard realities whose narratives urgently need telling but cannot be easily described.“ Ebd.

8 Ebd.

> „[B]eing there should be only the starting point, especially given the number of others with cameras. […] An enlarged understanding that photographs are not incontrovertible recordings of visible reality, but interpretations and transformations of it, leads to a moment at which, like writers, the authors of the imagery must work harder to convince – an image on its own is not automatically proof of anything. This shift then leads to a greater rhetorical conception of the picture, a consideration of how to persuade with one's imagery."[9]

In der Konsequenz macht Mosse die Frage der Repräsentation, die Grenzen der Sicht- und Darstellbarkeit selber zum Thema seiner Arbeiten. Sowohl in *Infra* als auch in *Incoming* zeigt er Bilder, die die Bedingtheit ihrer Sichtbarkeit und die Eingrenzung des Feldes der Sichtbarkeit ausstellen. Mosses Arbeiten verhandeln den buchstäblichen Konflikt, sei es den Krieg im Kongo oder die Flüchtlingsthematik, damit nicht nur auf der Ebene der Motivik, indem sie Bilder aus dem Kriegsgebiet, Akteur*innen und Opfer zeigen, das Leid der Flüchtenden zu spiegeln, Fluchtwege nachzuzeichnen oder auf Fluchtbedingungen zu verweisen suchen, sondern auch, indem sie den Konflikt auf der Seite des Mediums verorten.

Damit greift Richard Mosse eines der Kernthemen dieser Publikation auf, die Frage nach dem Verhältnis von Konfliktbildern und Bildkonflikten, die als zentraler Fokus der vorgestellten Beiträge fungiert.

Über das aktuelle Beispiel wird einführend nicht nur deutlich, dass es eine verstärkte Suche nach neuen Erzählformen gibt, die sich quer zu oder an den Grenzen klassischer fotojournalistischer Berichterstattungsmuster bewegen, sondern auch, dass Bilder von Konflikten immer auch Bildkonflikte bedeuten. Bildkonflikte entstehen nicht nur als ‚conflict in the making' für die Fotografierenden vor Ort oder weil Bilder mittlerweile Teil eines Kriegs sind, der sich auf die Gesetze der Repräsentation ausdehnt und sich dieser als Mittel bedient, sondern als Konflikte auf der Ebene der Repräsentation. Das Verhältnis von Konflikt und Visualität durchstreift eine Vielzahl von Diskursen – ästhetischer, ethischer und politischer Art. Dabei geht es unter anderem um die Möglichkeiten und Grenzen des Darstellbaren, aber auch um das grundsätzliche Verhältnis von „Darstellbarkeit und Präsenz des Dargestellten"[10].

Images in Conflict folgt den Verbindungslinien und Berührungspunkten von Bildlichkeit und Konflikt. Wie erlangen Bilder hier Bedeutung, wie werden sie wirksam, wie können Bilder von Konflikten sprechen und wie kommt der Konflikt ins Bild?

9 Fred Ritchin: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013, S. 48 f. Siehe hierzu auch Fred Ritchins Beitrag ‚Parsing the Paradigm' in diesem Band.

10 Susanne von Falkenhausen: ‚Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht': Über visuelle Codierung von Gewalt' in diesem Band.

Ihre Beredtheit[11] erlangen Bilder über ästhetische Codierungen, deren spezifische Ausprägungen und Strategien diese Publikation nachzuzeichnen sucht. *Images in Conflict* richtet den Blick auf die rhetorischen Gesetze visueller Botschaften. Da weder Konflikte noch Bilder als „vorsprachliche Wesenheiten"[12] zu begreifen sind, geht *Images in Conflict* von der Prämisse aus, dass sich die Verbindung von Konflikt und Visualität nicht jenseits von Rede verorten lässt, und versucht stattdessen, die Beredtheiten und Bedeutungskonstruktionen von Konfliktbildern aufzuspüren und zu reflektieren. Als zentral erweisen sich dafür das kontextuelle Umfeld von Konfliktbildern und ihre Einbettung in verschiedenste Diskurse. Wenn beispielsweise Felix Koltermann auf Produktionsbedingungen eingeht und dabei herausarbeitet, dass Bilder als ein „durch ausgefeilte Routinen und Selektionsmechanismen geformtes Produkt zu betrachten sind", begreift er deren Bedeutungsfeld weit über das konkret im Bild Sichtbare hinaus. Und wenn für Paul Lowe Zeugenschaft und Glaubwürdigkeit nur über die Kombination unterschiedlichster Perspektiven als ein „network of trusted witnesses, collectively providing testimony and evidence from a wide and varied set of situations", hergestellt werden können, dann zeigen beide: „ein Bild alleine bedeutet nichts"[13]. Die Beiträge dieser Publikation begreifen Fotografien nicht als statische Einheiten, die monolithisch zu analysieren wären. Stattdessen geht es darum, „Techniken, Methoden und Werkzeuge der Bedeutungsstiftung zu identifizieren und die Felder, Kontexte und Relationen zu bestimmen, innerhalb derer sie effektiv werden"[14]. Vor diesem Hintergrund ist auch Fred Ritchins *Four Corners Project*[15] als ein Versuch zu verstehen, mit dem Fotograf*innen die Möglichkeit nutzen können, über die Bildebene hinaus ihre eigenen Bilder breiter zu kontextualisieren. Sowohl die Produktionsbedingungen als auch die Rezeptionsgeschichte von Bildern sind Teil ihres Bedeutungsfeldes, denn fotografische Bilder bilden nicht einfach ab, sondern Bedeutung wird im Bild und in der Rezeption überhaupt erst hergestellt. Repräsentationen sind über ihre Lesbarmachung in aktive Prozesse der Bedeutungskonstruktion eingebunden. Wenn sich insofern die Bedeutung von Bildern nicht jenseits von Rede verorten lässt, stellt sich diese über jeden Publikationskontext mit jeder Rezeption, mit jeder Lesart her, ist nicht fix,

11 Vgl. W. J. T. Mitchell: ‚Was ist ein Bild?', in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68, hier S. 52 f., und Susanne von Falkenhausen im vorliegenden Band.

12 Susanne von Falkenhausen in diesem Band.

13 Friedrich Weltzien: ‚Das Bild als Spediteur. Einführung in das Kapitel ‚Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?" in diesem Band.

14 Ebd.

15 Vgl. Fred Ritchin: ‚Parsing the Paradigm' in diesem Band. Vgl. hierzu auch: Stan Horaczek: ‚*Interview: Fred Ritchin on Establishing Standards for Digital Manipulation*', in: American Photo, 21. Mai 2013, auf: https://www.americanphotomag.com/interview-fred-ritchin-establishing-standards-digital-manipulation (letzter Zugriff am 29. September 2018), sowie International Center of Photography: ‚*The Four Corners Project*', auf: https://www.icp.org/news/the-four-corners-project (letzter Zugriff am 29. September 2018).

sondern zirkuliert, migriert. Nach Stephen Mayes hat sich das Phänomen der Bedeutungsmigration mit dem „ontological shift from analogue to digital“[16] massiv ausgeweitet, ist doch dieser Paradigmenwechsel nicht nur technisch, sondern vor allem auch kulturell zu begreifen. Ein Verständnis, das die Bilder nicht von vornherein auf bestimmte Bedeutungen festschreibt, verändert unseren Umgang mit Bildern generell. Im Spannungsfeld der Wahrheitsansprüche zwischen Authentizität, Zeugenschaft und Propaganda, wie sie die Bildpolitiken und ‚Bilderkriege‘ aktueller Konfliktbilder bestimmen, erfährt dieses aber eine besondere Brisanz, läuft doch die Idee einer offenen Bedeutungskonzeption, die Idee des Bildes als „open text“[17] oder „image as open source“[18] der Vorstellung einer medial per se verbürgten fotografischen Zeugenschaft, auf die gerade Konfliktbilder rekurrieren, zuwider.

A “great tool for telling very simple stories”[19]?

Konflikte, Krisen und Kriege sind ein klassisches Terrain des Fotojournalismus. Angesichts medialer Phänomene wie der Fotografie als Massengut und -kommunikationsform, der Visualisierung über algorithmen- und softwaregenerierte Daten, die hergebrachte Vorstellungen der Spezifik des fotografischen Mediums auf die Probe stellen, und der Tatsache, dass wir uns mehr und mehr mit einer medialisiert vermittelten Welt konfrontiert sehen, durchläuft der Fotojournalismus tief greifende Veränderungsprozesse, die unsere Vorstellungen von Repräsentation, Dokumentation und fotografischer Zeugenschaft infrage stellen.[20] Der klassische Fotojournalismus scheint an seine Grenzen zu stoßen. Ist er tatsächlich, wie Don McCullin befürchtet, vom Aussterben bedroht[21], „a great tool for

16 Stephen Mayes: ‚Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium‘ in diesem Band.

17 Vgl. Gilles Peress, zitiert nach Paul Lowe in diesem Band.

18 Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 48.

19 Simon Norfolk, zitiert nach Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 52.

20 Einen interessanten Beitrag zu den umfassenden Veränderungsprozessen im Umgang mit digitalen Bildern liefert Trevor Paglen, der auf eine komplett veränderte Bildrezeption eingeht, hervorgerufen durch den Umstand, dass digitale Bilder vorrangig maschinenlesbar sind und viele Leseprozesse mittlerweile ohne menschliche Beteiligung allein von Maschine zu Maschine ablaufen. „The machine-machine landscape is not one of representations so much as activations and operations. It’s constituted by active, performative relations much more than classically representational ones.“ Trevor Paglen: *‚Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)‘*, in: The New Inquiry, 8. Dezember 2016, https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/ (letzter Zugriff am 22. September 2018).

21 Vgl. das Interview Susanne Krieg / Emma Daly: ‚Facts Matter, Images Matter. Working with Photos and Videos for Human Rights‘ in diesem Band. Don McCullin hat seine pessimistische Sicht auf den heutigen Fotojournalismus wiederholt geäußert, vgl. hierzu unter anderem Don McCullin: *‚Photojournalism has had it. It’s all gone celebrity‘*, in: The Guardian, 22. Dezember 2012, https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/22/don-mccullin-photojournalism-celebrity-interview (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018); James Estrin: *‚The ‘Shame of Memory’ Haunts a War Photographer‘*, in: The New York Times, 9. September 2013, https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/09/the-shame-of-memory-haunting-war-photographers/ (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018); Stuart Franklin: *‚In a world of words, pictures still matter‘*, in: The Guardian, 5. Dezember 2015, https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/05/world-words-photos-matter-photojournalism-reportage (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018);

telling very simple stories“[22] oder, wie Adam Broomberg und Oliver Chanarin prophezeien, des Glaubens an seine Wirksamkeit beraubt? „If one of its [photojournalism’s] motivations for representing tragedy has been to change the world then it has been unsuccessful.“[23] Broomberg und Chanarin fragen weiter:

> „Do we even need to be producing these images any more? Do we need to be looking at them? We have enough of an image archive within our heads to be able to conjure up a representation of any manner of pleasure or horror. Does the photographic image even have a role to play any more?“[24]

Abb. 02: Ausstellungsansicht *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017. © Helena Manhartsberger.

David Clark: ‚*In conversation: Sir Don McCullin at 82*‘, auf: https://www.canon.co.uk/pro/stories/don-mccullin-interview/ (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018).

22 Simon Norfolk, zitiert nach Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 52.

23 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: ‚Unconcerned But Not Indifferent‘, in: Julian Stallabrass (Hg.): *Documentary*, Cambridge 2013, S. 100.

24 Ebd., S. 102.

Die vorliegende Publikation, die an die gleichnamige Tagung und Ausstellung anknüpft, die im Mai 2017 an der Fakultät III der Hochschule Hannover und in der GAF–Galerie für Fotografie[25] stattgefunden haben, zeigt, inwiefern sich fotografische und filmische Bilder von Krisen- und Konfliktsituationen in Ästhetik und Gebrauchsweisen verändern und warum sie damit selbst ins Visier geraten. Denn zum einen haben sich im Zuge der digitalen Entwicklungen die Möglichkeiten der Bildproduzent*innen und die Distributionskanäle von Bildern vervielfältigt. Das erweitert Perspektiven und ermöglicht neue Erzählformen. Zum anderen geht damit aber auch eine Erschütterung des klassischen bildjournalistischen Selbstverständnisses einher. Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis von Konflikten und ihrer Medialisierung widmet sich der vorliegende Band in vier Kapiteln den zentralen Aspekten aktueller Visualisierungsstrategien und Bildkonflikte. In einem Dialog zwischen fotografischer Bildpraxis und Diskursen der Bildwissenschaften richtet sich der Fokus dabei auf zukünftige Perspektiven im Feld von Fotojournalismus und Dokumentarfotografie. Den Beiträgen gemeinsam ist die Suche nach Erzählformen, die den Blick über die engen Genregrenzen fotografischer Gebrauchsweisen hinaus zu weiten und traditionelle Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen zu unterlaufen suchen. Wo liegen die Potenziale eines „reinvented visual journalism“[26]? Wie kann man aktuell von Konflikten erzählen, ohne einem ikonografisch allzu vertrauten Formenrepertoire und der Wiederholung einer immer gleichen emotionalen Symbolik aufzusitzen? Wie kann dabei dem tief in die Geschichte visueller Repräsentationen eingeschriebenen Begehren, die Differenz zwischen Darstellbarkeit und der Präsenz des Dargestellten aufzuheben, entgegengearbeitet werden?

Das erste Kapitel von *Images in Conflict* richtet den Fokus auf die Akteur*innen und Perspektiven der Bilder von Kriegen und Krisen und zeigt auf, welche Akteur*innen mit welchen Interessen an der Bildproduktion beteiligt sind. Gerade in den letzten Jahren ist in diesem Bereich ein starker Wandel zu beobachten. Wo zuvor klassischer Foto- und TV-Journalismus der einzige Bildlieferant war, sind inzwischen Akteur*innen von allen an Konflikten beteiligten Gruppen mit ihren jeweiligen Interessen medial präsent: Der IS unterhält ebenso Public-Relations-Abteilungen wie das Pentagon, Betroffene von Aggression können sich über Smartphones und soziale Medien zu Wort melden und ‚citizen journalists‘ und Amateur*innen berichten aus Gebieten und Situationen, in denen professionelle Medienmacher*innen nicht anwesend sind. Die meisten Beteiligten setzen dabei stark auf visuelle Zeugenschaft und emotionale Überzeugungskraft. Inwieweit diese noch belastbar sind und welche Wirkungen die verschiedenen

25 Symposium *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Fakultät III – Medien, Information und Design, Hochschule Hannover, 17.–18. Mai 2017, und Ausstellung *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Eisfabrik Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017. Vgl. http://image-matters-discourse.de (letzter Zugriff am 16. September 2018).

26 Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 47.

Bildstrategien hervorbringen, arbeitet Sophia Greiff anhand der unterschiedlichen Funktionsweisen professioneller Aufnahmen und Handyfotos ausgehend von den Arbeiten Geert van Kesterens und Dona Abbouds heraus. Philipp Müller geht unter anderem auf die Frage der potenziellen Mittäterschaft durch virtuelle Zeugenschaft ein, wenn er den Status von Bild und Betrachter*in bei Gewaltvideos befragt, während Felix Koltermann über die ästhetischen Codes und Bildstrategien hinaus die Bedingungen fotojournalistischen Arbeitens für die verschiedenen Akteur*innen im Konfliktraum Israel/Palästina untersucht.

Unter dem Titel ‚Nichts als die Wahrheit' macht das zweite Kapitel die Zeugenschaft und Glaubwürdigkeit fotografischer Bilder zum Thema. Die spezifische Medialität der Fotografie verspricht nicht per se einen privilegierten Zugang zu Wirklichkeit und Wahrheit, darin sind sich die Autor*innen dieses Kapitels einig. Dennoch begreifen sie in Zeiten von ‚fake news' und ‚alternative facts' umso mehr die Notwendigkeit, einen neuen Diskurs über Glaubwürdigkeit und die Integrität von Bildern zu initiieren. Während Paul Lowe ein Konzept der „triangulating truths" erarbeitet, in dem das fotografische Medium eine bedeutende Rolle einnimmt, ohne jedoch alleine für Glaubwürdigkeit bürgen zu können, konzentriert sich Stephen Mayes auf den Prozess der digitalen Bildentstehung und seine Konsequenzen für die fotografische Glaubwürdigkeit. Dabei konstatiert er die Notwendigkeit der Schaffung eines neuen Vokabulars, um die radikale Verschiedenheit digitaler Bilder im Vergleich zur analogen Fotografie zum Ausdruck zu bringen. Der Weg dahin sei ein sensibler Prozess, der die Gefahr in sich berge, dass Wahrheit per se mit Lüge gleichgesetzt werde, der aber auch enorme Chancen biete:

> „But if we consider the value placed on visual imagery as a medium of 'truthful' expression we must open the door to a weighty discussion about the nature of truth as we replace our confidence in factual records with a willing engagement with interpretative processes."[27]

Zwei Praxiskontexte, die auf fotografische Zeugenschaft rekurrieren, beleuchten die Beiträge von Susanne Krieg und Emma Daly sowie Michael Ebert. In ihrem Gespräch gehen Krieg und Daly, Leiterin der Kommunikationsabteilung von Human Rights Watch, darauf ein, inwiefern eine NGO fotografische Zeugnisse als Beweismaterial im Kampf um Menschenrechte einsetzt, während Michael Ebert das Spannungsfeld von Wahrheitsansprüchen im Praxiskontext des Journalismus am Beispiel der Rezeptionsgeschichte des *Napalm-Mädchens* von Nick Ut aufzeigt.

27 Stephen Mayes: ‚Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium' in diesem Band.

Das Kapitel ‚Sichtbar unsichtbar' richtet den Fokus auf fotografische und künstlerische Praktiken und zeigt, wie sich Bildproduktionen im Feld der Sichtbarkeit verorten und welche Bilder überhaupt sichtbar werden. Beim Verhältnis von Bildlichkeit und Gewalt setzt Susanne von Falkenhausen in ihrem Beitrag an, wenn sie ausgehend von Malereien des 19. Jahrhunderts bis hin zu Jeff Walls *Dead Troops Talk* und Jackson Pollocks *Drippings* fragt, „wo und wie im Bild Gewalt ‚spricht', mitteilbar wird [und] mit welchen Codes der Darstellung" dies geschieht.

Dass jede Form von Sichtbarkeit auch Unsichtbarkeiten mit sich führt, ist eine zentrale Voraussetzung dieses Kapitels, die sich anhand einer Vielzahl hier vorgestellter Bildpraktiken überprüfen lässt. Zum einen gehen Lars Bauernschmitt und Tony Hicks in ihrem Gespräch über die Praxis der Bildagentur Associated Press darauf ein, wie Selektionsprozesse und Bildpolitiken darüber bestimmen, welche Bilder in welchen Publikationen öffentlich werden. Zum anderen machen die Auseinandersetzungen Valeria Schulte-Fischedicks mit den seriellen Verfahren Ziyah Gafićs und Ilaria Hoppes mit Donovan Wylies sowie die Gespräche von Anna Stemmler mit Christoph Bangert und Ann-Christin Bertrand mit Adam Broomberg deutlich, inwiefern diese Bildschaffenden mit und an den Grenzen des Sichtbaren und der Sichtbarmachung durch das Medium Fotografie arbeiten. Sie zeigen, dass sich Bedeutung über das im Rahmen Sichtbare hinaus herstellt, und verweisen damit auf Perspektiven, die die Wirksamkeit von Bildern jenseits der Vorstellung einer vollständigen visuellen Erfassung und abschließenden Wahrheit herstellen kann.

Wie lassen sich Bilder von Konflikten wirksam machen, wie verleiht man ihnen Bedeutung? Mit der Wirksamkeit von journalistischen Bildern, beschäftigt sich das abschließende Kapitel des vorliegenden Bandes. Vera Brandner liefert einen Beitrag zur ‚visual literacy', wenn sie die Bedeutungskonstruktionen und Wirksamkeiten innerhalb des fotografischen Spannungsfelds als ein Gefüge beschreibt, in dem alle am fotografischen Prozess Beteiligten permanent unterschiedliche Rollen und Perspektiven einnehmen. Aktuelle Voraussetzungen und zukünftige Perspektiven der Medialisierung von Konflikten nehmen Rolf F. Nohr und Fred Ritchin in den Blick. Inwiefern sich Kriege und mit ihnen der Krieg als Gegenstand einer visuellen und textlichen Auseinandersetzung verändern, arbeitet Nohr in seiner Beschäftigung mit Dirk Gieselmanns und Armin Smailovics *Atlas der Angst* heraus. Da sich eine Vielzahl aktueller Konflikte ohnehin einer unmittelbaren Sichtbarkeit entzieht, plädiert Fred Ritchin für visuelle Herangehensweisen, die sich weniger auf das Spektakel der Gewalt und dessen direkte Aufzeichnung konzentrieren, sondern stattdessen die Untersuchung zugrunde liegender Systeme in den Blick nehmen. Ritchin fordert eine komplexere, vielschichtigere Bildsprache, die die Betrachtenden aktiv in den Prozess der Bedeutungsproduktion involviert.

Fotografie als Medium der Interpretation

Die Suche nach neuen Erzählformen sowie der Blick auf die Grenzbereiche und Kontexte fotografischer Praktiken, und hier insbesondere auf das Spannungsfeld zwischen Kunst, Dokumentation und Journalismus, treiben auch die visuellen Beiträge des vorliegenden Bands an. Sie alle greifen aktuelle oder historische Konfliktfelder auf und nehmen in der Mehrzahl Bezug auf kriegerische Auseinandersetzungen, sei es der Zweite Weltkrieg, der Vietnamkrieg, der Bosnienkrieg, die Kriege in Afghanistan und Irak, der Nordirlandkonflikt oder der globale sogenannte ‚Krieg gegen den Terror'. Von welchem Verhältnis von Visualität und Konflikt, von Bild und Gewalt, erzählen sie? Dabei spannt sich das Feld auf von Christoph Bangerts Projekt *War Porn*, das gerade die Aufnahmen versammelt, die gewöhnlich Prozessen der Zensur anheimfallen, bis hin zu Broomberg / Chanarins *The Day Nobody Died*, das, ganz fotografischer Index, jede Mimesis zu verweigern scheint, jedoch über den (Präsentations-)Kontext eine auratische Aufladung dieser Spur vornimmt und damit die Idee der Repräsentation wiederbelebt. Als *Images in Conflict* loten die vorgestellten Arbeiten in ganz individuellen Herangehensweisen, mit je unterschiedlichen Fragen und Antworten, die Möglichkeiten und Grenzen des Darstellbaren aus. Sie machen Bildkonflikte zum Thema, indem sie die Vermittlungsmodi der Repräsentation reflektieren und erfahrbar machen, dass Repräsentation ebenso eine Anwesenheit wie eine Abwesenheit erzeugt. So eröffnen die verschiedenen Projekte Perspektiven eines kritischen Potenzials in Auseinandersetzung mit der Medialität der Fotografie und begreifen dabei Fotografie weniger als ein Aufzeichnungsmedium denn als ein Medium der Interpretation. Statt zu versuchen, die Differenz zwischen Darstellbarkeit und Präsenz des Dargestellten einzuebnen, betonen sie gerade die Spaltung zwischen Präsenz und Repräsentation und erreichen so eine Bedeutungsverschiebung im Sinne eines Sichtbarmachens des Rahmens bzw. einer Rahmung des Rahmens. Das Ziel ist dabei eine Dekonstruktion des Glaubens an die scheinbar alternativlose Überwältigung durch Bilder und die sogenannte Macht der Bilder, ohne visuelle Repräsentation als wichtiges Konfliktfeld zu negieren.

Karen Fromm im Namen der Herausgeber*innen

Editorial (EN)
Images in Conflict / Bilder im Konflikt

Fig. 03: Richard Mosse: *Incoming*, film still, 2014–2017. Three channel HD video installation with 7.3 surround sound, 52 minutes. Courtesy of the artist, carlier | gebauer, Berlin, and Jack Shainman Gallery, New York.

Conflict and Visuality

Ships on the high sea, people in overfilled boats, seemingly endless camps stretching into the distance with their tents, barricades, fences – men, women and children, being led carefully down gangways, human beings in flatbed trucks in the desert, exhausted, waiting – playing children and the wounded, helicopters and people in uniforms, observation posts. The scenarios are just as well known as the places: the Mediterranean, the Hellinikon Stadium outside of Athens, Idomeni, the Calais Jungle, Berlin Tempelhof and many more. The presence of refugee movements in the media,[1] which, even as it portrays what it is to be a refugee, excludes them as well, its causes and its consequences, gives a sense of the significance of visuality in reporting and the ability of photography to elicit strong emotions. We all have a set of images in our minds that we associate with refugees and we find them again in Richard Mosse's oft-discussed and controversial 2017 project *Incoming*, which he, cinematographer Trevor Tweeten and the composer Ben Frost produced as a video installation.[2]

1 A comprehensive examination of the topic of refugees in the German media can be found in Michael Haller: *Die „Flüchtlingskrise" in den Medien. Tagesaktueller Journalismus zwischen Meinung und Information* (The 'Refugee Crisis' in the Media. Up-to-date Journalism between Opinion and Information), a study supported by the Otto Brenner Stiftung, Frankfurt a. M. 2017.

2 *Incoming*, 2014–2017, three channel HD video installation with 7.3 surround sound, 52 minutes, produced in Europe, the Middle East and North Africa, co-commissioned by the National Gallery of Victoria, Melbourne, and Barbican Art Gallery, London, Director / Producer: Richard Mosse, Cinematographer / Editor: Trevor Tweeten, Composer / Sound Designer: Ben Frost, Production Assistants: Daphne Tolis, Marta Giaccone and John Holten, Colourist: Jerome Thelia. Cf. http://www.richardmosse.com/projects/incoming

Mosse and Tweeten traveled through Europe, the Middle East and North Africa to collect images for *Incoming*. And yet for all of our familiarity with these regions and the issues of refugees, for all that it is a main focus of current medial conflict reporting, with its repetition of a sometimes all too well known and stereotypical iconography, there is something very unfamiliar in *Incoming*. For their portrayal of the plight of the refugees, Mosse and his team use a specific camera aesthetic: a weapons-quality infrared camera that can sense and make visible thermal radiation and, thus, human bodies from a distance of over 30 km. The camera was originally developed for surveillance purposes and for border patrol in war zones and conflict areas, but has also been used for search and rescue operations. As a technology of control it is an instrument of the "military-humanitarian complex [...] with which the EU reacts to the continuing crisis of mass immigration"[3]. Despite the intended use of this camera, it conveys worlds of images that have an unexpectedly aestheticised effect. Using different brightness settings and a finely graded black-and-white tonality, the objects recorded in *Incoming* are reproduced according to their heat signatures, so that shades of grey correspond to the amount of heat radiated by the things being photographed. Mosse also makes use of the ability of the camera to vary the coloration of warm and cold areas. Thus, in certain sequences, warmer zones appear dark and colder ones bright, in others, the aesthetic is reversed so that warmer areas appear bright. There are images like fire scenes, for example, in which this function seems to allow Mosse to adjust the aesthetic to the visual habits of the observer. Within the work overall, however, these colour alterations seem to have a rather sinister affect that continually puts our routines of perception to the test, as for example, when water, through a dark-light alteration, is suddenly reminiscent of blood. As regards the skin colour of the people depicted, which we almost automatically want to see as an indication of origin, our ability to make any reliable assessment begins to waver, since all faces, regardless of their actual colour, are portrayed uniformly dark or light, depending on the camera mode.[4] The technology of the camera creates an 'alienation effect', in which

(Accessed 21 September 2018). Richard Mosse has also published *Incoming* as a photo book project. Cf. Richard Mosse, *Incoming*, London 2017; design by Lewis Chaplin and Michael Mack.

3 Petra Roettig / Stephanie Bunk (ed.): [CONTROL] NO CONTROL. Texts on the exhibition. The exhibition took place in the Hamburger Kunsthalle from 8 June to 26 August 2018, Hamburg, 2018, p. 16. Translated from the German.

4 Mosse himself described this effect as an attempt to deal with the question of skin colour: "Human skin is rendered as a mottled patina disclosing an intimate system of blood circulation, sweat, saliva, and body heat. Yet the camera carries a certain aesthetic violence, dehumanizing the subject, portraying people in zombie form as monstrous, stripping the individual from the body and portraying a human as mere biological trace. It does this without describing skin colour – the camera is colourblind – registering only the contours of relative heat difference within a given scene. We are portrayed as vulnerable organisms, corporeally incandescent, our mortality foregrounded." Richard Mosse: 'Transmigration of the Souls', in: Richard Mosse: *Incoming*, 2017, without page citation. In my opinion the aesthetic functions less as a message about the universality of everything human, or as an allusion to Agamben – whose essay 'Biopolitics and the Rights of Man' is referenced in the book version of *Incoming* – and his concept of the "naked life", but creates, rather, something more like an effect of uncertainty that makes observers aware

the abstraction of the monochrome takes the worlds created by the images, removing them from the idea of a photographic mimesis, and instead exhibiting the means by which their visualisation is achieved. Even when Mosse's aesthetic emphasises the constructedness of the images, his images can still be read as indexical signs. What the camera is recording is thermal radiation, which, outside the spectrum of perception for human eyes, classical cameras or films, is here made visible as a photographic trace.[5] The idea of making visible the invisible – an undertaking which is aware of its own limitations since, with every visualisation, some part of the visible always retreats – drives Richard Mosse's work. He has already pursued a concept similar to *Incoming* with his work, *Infra*, in which he used Aerochrome film, developed by Kodak during the cold war in conjunction with the US military, to take on the bloody conflicts of the Congo. The infrared/colour film records a spectrum of infrared light invisible to the human eye, and renders green landscapes as intense lavender, crimson and pink tones. The point of departure for Mosse is an attempt to grapple with photojournalistic conflict reporting[6] and the question of how to talk about conflicts, how to make images matter.[7] Mosse understands the limitations of his own tools and distances himself from a school of thought that sees photography merely as a means of documentation. He says, "[in] my photography there was a personal struggle with the disparity between my own limited powers of representation and the unspeakable world that confronted me"[8], a thought which seems to confirm Fred Ritchin's call for a new visual vocabulary:

> "Being there should be only the starting point, especially given the number of others with cameras.[...] An enlarged understanding that photographs are not incontrovertible recordings of visible reality, but interpretations and transformations of it, leads

of their own visual habits and reading expectations. I am thankful to Malte Radtki for the idea of the disorienting effect of the changing coloration.

5 Regarding the emphasis on indexicality as opposed to iconicity, there is an interesting reference to the work *The Day Nobody Died* from Broomberg / Chanarin and the specific form of testimony that Adam Broomberg attributes to it in his conversation with Ann-Christin Bertrand in this volume.

6 "I felt Aerochrome would provide me with a unique window through which to survey the battlefield of eastern Congo. Realism described in infrared becomes shrouded by the exotic, shifting the gears of Orientalism [...] The film gave me a way of thinking through my role as a white male photographing Congo with a big wooden camera. By extension, it allowed me to begin to evaluate the rules of photojournalism, which always seem to be thrust upon me in my task of representing conflict, and which I wished to challenge in my own peculiar way." Richard Mosse, quoted by Robert Shore: *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London 2014, p. 246.

7 "I originally chose the Congo because I wished to find a place in the world, and in my own imagination, where every step I took I would be reminded of the limits of my own articulation, of my own inadequate capacity for representation. I wished for this to happen in a place of hard realities whose narratives urgently need telling but cannot be easily described." Ibid.

8 Ibid.

> to a moment at which, like writers, the authors of the imagery must work harder to convince – an image on its own is not automatically proof of anything. This shift then leads to a greater rhetorical conception of the picture, a consideration of how to persuade with one's imagery."[9]

Thus, Mosse makes the question of representation – the limits of visibility and representability – the topic of his work. In *Infra* as well as in *Incoming*, he shows images that demonstrate the conditionality of their visibility and how fields of visibility are limited. Mosse's works negotiate the literal conflict, be it the war in the Congo or the subject of refugees, and not only on the level of the motivic – in that it shows images of war zones, actors and victims, in order to reflect the suffering of refugees, to trace their movements, or to attempt to depict the conditions in which they find themselves – but also by localising the conflict on the side of the medium.

Thus Richard Mosse takes up one of the core themes of this publication: the question of the relationship between conflict images and image conflicts, a theme which acts as a central focus in the contributions featured in this publication.

Mosse's example not only introduces and makes clear that there is an increasingly intense search for new forms of narrative that move toward or along the limits of a classical photojournalistic ideal of reporting, but also that images of conflicts always mean conflicted images as well. Image conflicts arise not only as 'conflict in the making' for those photographing on-location or as images have become part of a war, which has spread to the laws of representation and which uses these very laws as weapons, but also as conflicts on the level of representation. The relationship between conflict and visuality arises in a multitude of discourses – of an aesthetic, ethical and political nature. In so doing, it raises many issues, including the possibilities and the limitations of what can be represented as well as the basic relationship of "representability and the presence of that which is represented"[10]. *Images in Conflict* follows the conjoining lines and points of contact between representation and conflict. How do images here obtain meaning, how do they become effective, how can images speak about conflict and how does the conflict enter the image? Images come by their eloquence[11] by means of aesthetic coding, whose specific expressions and strategies this publication seeks to trace. *Images in Conflict* turns its gaze to the rhetorical laws of visual messages. Since neither conflicts nor images can be understood as

9 Fred Ritchin: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York, 2013, p. 48 f. See also Fred Ritchin's contribution in this volume.

10 Susanne von Falkenhausen: 'How Violence 'Speaks': On Visual Codes of Violence in Art' in this volume. Translated from the German.

11 Cf. W. J. T. Mitchell: 'What is an Image?', in: Volker Bohn (ed.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M., 1990, pp. 17–86, here pp. 52 f., and Susanne von Falkenhausen in this volume.

"prelinguistic entities"[12], *Images in Conflict* begins with the premise that the relationship between conflict and visuality is not located beyond speech. It attempts, instead, to detect and reflect the expressions and constructions of meaning in conflict images. Central to this discussion is the contextual environment in which conflict images may be found and their insertion into various discourses. When, for example, Felix Koltermann goes into production conditions and discovers that images "can be seen as a product shaped by polished routines and selection mechanisms", he is perceiving a field of meaning beyond what can be concretely seen in the image. And when, for Paul Lowe, testimony and credibility can only be produced by means of a combination of various perspectives, as a "network of trusted witnesses, collectively providing testimony and evidence from a wide and varied set of situations", both authors show that "an image alone means nothing"[13]. The articles in this publication do not see photographs as static units that can be analysed monolithically. Instead, they "identify techniques, methods and tools for engendering meaning and determine the fields, contexts and relations within which they are effective"[14]. Against this backdrop, Fred Ritchin's *Four Corners Project*[15] can be seen as an experiment that allows photographers to more broadly contextualise their own images beyond the level of the picture. Both the conditions of production as well as the history of an image's reception are part of its field of meaning because photographic images do not just depict, rather meaning is first produced within the image and at the moment of its reception. As representations are made readable, they are integrated into active processes of meaning-construction. Although the meaning of images cannot, in this respect, be located, it is present within every publication context and at every instance of reception; it is not fixed, but circulates, migrates. According to Stephen Mayes, this phenomenon of the migration of meaning has massively expanded with the "ontological shift from analogue to digital"[16], but this paradigmatic shift can be understood not only technically, but also, of course, culturally. An understanding that images cannot be pinned down to certain meanings in the first place generally changes our way of approaching them. The tension that the competing claims of authenticity, testimony and propaganda put on the truth, as it is determined by the image politics and 'image wars' of current conflict images, has taken on a certain explosiveness because the idea of an open

12 Susanne von Falkenhausen in this volume. Translated from the German.

13 Friedrich Weltzien: 'The Image as Haulier. An Introduction to the Chapter 'How to Make Images Matter?'' in this volume. Translated from the German.

14 Ibid. Translated from the German.

15 Cf. Fred Ritchin: 'Parsing the Paradigm' in this volume. Cf. also, International Center of Photography: *The Four Corners Project*, at: https://www.icp.org/news/the-four-corners-project (Accessed 29 September 2018).

16 Stephen Mayes: 'Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium' in this volume.

conception of meaning, the idea of an image as an "open text"[17] or the "image as open source"[18] runs counter to the idea of the photographic testimony – guaranteed through the very fact of its mediality – upon which conflict images, in particular, draw.

A "great tool for telling very simple stories"[19]?

Conflicts, crises and wars are classical terrain for photojournalism. Considering medial phenomena, like photography as an object of mass consumption and a form of mass communication, or like visualisation via algorithms and software-generated data, which put long-established ideas regarding what is specific to the photographic medium to the test, or the fact that we see ourselves confronted with a world communicated more and more via medialised means, photojournalism is going through profound processes of change, which call into question our ideas about representation, documentation and photographic testimony.[20] Classical photojournalism seems to be approaching its limits. Is it actually, as Don McCullin fears, threatened by extinction,[21] "a great tool for telling very simple stories"[22], or is it, as Adam Broomberg and Oliver Chanarin prophesise, deprived of any faith in its effectiveness? "If one of [photojournalism's] motivations for representing tragedy has been to change the world then it has been unsuccessful."[23] Broomberg and Chanarin continue:

17 Cf. Gilles Peress, quoted by Paul Lowe in this volume.

18 Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, p. 48.

19 Simon Norfolk, quoted by Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, p. 52.

20 For an interesting essay on the comprehensive processes of change in dealing with digital images, see Trevor Paglen, who examines a completely changed reception of images, brought about by the fact that digital images are above all machine-readable, and many reading processes are now carried out alone, without human participation, from machine to machine. "The machine-machine landscape is not one of representations so much as activations and operations. It's constituted by active, performative relations much more than classically representational ones." Trevor Paglen: *'Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)'*, in: The New Inquiry, 8 December 2016, https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/ (Accessed 22 September 2018).

21 Cf. the interview with Susanne Krieg / Emma Daly: 'Facts Matter, Images Matter. Working with Photos and Videos for Human Rights' in this volume. Don McCullin has repeated his pessimistic view of current photojournalism. Cf., among others, Don McCullin: *'Photojournalism has had it. It's all gone celebrity'*, in: The Guardian, 22 December 2012, https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/22/don-mccullin-photojournalism-celebrity-interview (Accessed 5 October 2018); James Estrin: *'The 'Shame of Memory Haunts a War Photographer'*, in: The New York Times, 9 September 2013, https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/09/the-shame-of-memory-haunting-war-photographers/ (Accessed 5 October 2018); Stuart Franklin: *'In a world of words, pictures still matter'*, in: The Guardian, 5 December 2015, https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/05/world-words-photos-matter-photojournalism-reportage (Accessed 5 October 2018); David Clark: *'In conversation: Sir Don McCullin at 82'*, https://www.canon.co.uk/pro/stories/don-mccullin-interview/ (Accessed 5 October 2018).

22 Simon Norfolk, quoted by Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, p. 52.

23 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: 'Unconcerned But Not Indifferent', in: Julian Stallabrass (ed.): *Documentary*, Cambridge 2013, p. 100.

“Do we even need to be producing these images any more? Do we need to be looking at them? We have enough of an image archive within our heads to be able to conjure up a representation of any manner of pleasure or horror. Does the photographic image even have a role to play any more?”[24]

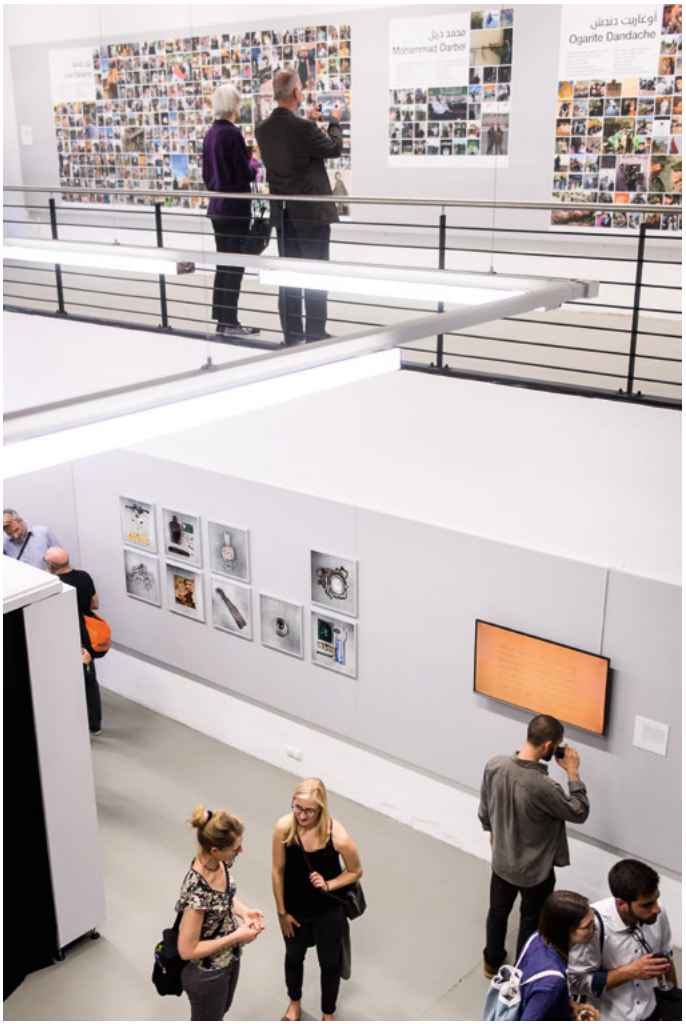


Fig. 04: Installation view *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18 May – 18 June 2017. © Marvin Ibo Güngör.

24 Ibid., p. 102.

This publication, in connection with the conference and exhibition of the same name, which took place at the Fakultät III of the Hochschule Hannover and in the GAF – Galerie für Fotografie – in May 2017,[25] shows to what extent photographic and filmic images of crisis and conflict situations have changed with respect to their aesthetic and their applications and why these images have started to turn their own sights on themselves. Because, for one thing, due to the developments that have occurred in the digital sphere, the possibilities as regards the production and the distribution of images have proliferated. This proliferation expands perspectives and enables new narrative forms. For another thing, these changes have caused upheaval in the classical self-image of the photojournalist. Against the backdrop of the relationship between conflicts and their medialisation, this volume is dedicated, over four chapters, to the central aspects of current visualisation strategies and image conflicts. In a dialogue between the practice of creating photographic images and discourses in visual studies, the focus is directed toward future perspectives in the field of photojournalism and documentary photography. What is common to the contributions is the search for forms of narrative that expand the scope of the practice of photography beyond the narrow limits of the genre and seek to evade traditional visual habits and expectations. Where is there potential for a "reinvented visual journalism"[26]? How can one currently talk about conflicts without being taken in by an iconographic and all too familiar repertoire of forms and by the repetition of an unvarying emotional symbolism? How can the desire to eliminate the difference between representability and the presence of those represented – encoded deep in the history of visual representations – be countered?

The first chapter of *Images in Conflict* focuses on the actors and the perspectives of the images of wars and crises and shows which actors – and which interests – are involved in the production of images. Especially in the last few years, a strong change can be observed in this area. Where once classical photo and TV journalism was the only producer of images, actors from all groups involved in conflict are now medially present, each with their own interests: ISIS maintains public relations departments just like the Pentagon; those affected by violence can get their stories out via smartphones and social media, and citizen journalists and other amateurs report from areas and in situations where the professional media are not present. Most of the people involved rely heavily on visual testimony and emotional persuasion. The degree to which these different visualisation strategies will prove viable and which effects they have is the topic of an examination by Sophia Greiff into the different functionalities used in professional photographs and mobile phone pictures in the work of

25 Symposium *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Fakultät III – Medien, Information und Design, Hochschule Hannover, 17 – 18 May 2017, and exhibition *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Eisfabrik Hanover, 18 May – 18 June 2017. Cf. http://image-matters-discourse.de (Accessed 16 September 2018).

26 Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, p. 47.

Geert van Kesteren and Dona Abboud. Philipp Müller deals with the question of potential complicity through virtual testimony by surveying the status of the image and viewer of violent videos, while Felix Koltermann examines the conditions of photojournalistic work beyond aesthetic codes and image strategies for the different actors in the conflict space of Israel/Palestine.

Under the title 'Nothing but the Truth', the second chapter turns to the topics of testimony and the credibility of photographic images. The specific mediality of photography does not, in and of itself, guarantee a privileged access to reality and truth – of this all of the authors in this chapter are certain. And yet, in the era of 'fake news' and 'alternative facts', they see all the more reason to initiate a new discourse about the credibility and integrity of images. Paul Lowe develops the concept of "triangulating truths", in which the photographic medium – unable to guarantee credibility on its own – nevertheless takes on a meaningful role, and Stephen Mayes concentrates on the process by which digital images are created and its consequences for photographic credibility. In so doing, he establishes the need to create a new vocabulary that would enable digital imagery to express its – in contrast to analog photography – extraordinary range of possibilities. He sees this development as a difficult process, which runs the risk of allowing truth itself to be taken for lies, but one that offers enormous opportunities: "But if we consider the value placed on visual imagery as a medium of 'truthful' expression we must open the door to a weighty discussion about the nature of truth as we replace our confidence in factual records with a willing engagement with interpretative processes."[27] A contribution by Susanne Krieg and Emma Daly and another by Michael Ebert shed light on two practical contexts that deal with the issue of photographic testimony. In a discussion between Krieg and Daly – who is the Communications Director at Human Rights Watch – the extent to which an NGO uses photographic witnesses as evidence in the struggle for human rights is examined, while Michael Ebert, looking at the history of the reception of *Napalm Girl* by Nick Ut, demonstrates the tension created by competing claims of veracity in the practice of journalism.

The chapter 'Visibly Invisible' turns our focus to photographic and artistic practices and shows how image productions locate themselves within the field of visibility – and which images become visible at all. Using paintings from the 19th Century up to Jeff Wall's *Dead Troops Talk* and Jackson Pollock's *Drippings*, Susanne von Falkenhausen starts the discussion off with the relationship between visuality and violence. She asks, "where and how in an image violence 'speaks', or becomes communicable [and] with which codes of representation". That every form of visibility also brings invisible elements with it is a central premise of this chapter, which offers a multitude of image practices as a means of verifying this assumption. For instance, Lars Bauernschmitt

27 Stephen Mayes: 'Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium' in this volume.

and Tony Hicks, in their discussion about the practice of the photo agency Associated Press, deal with how selection processes and image politics determine which images are printed in which publications, and Valeria Schulte-Fischedick's analysis of Ziyah Gafić's serial method and Ilaria Hoppe's analysis of Donovan Wylie's, as well as Anna Stemmler's conversation with Christoph Bangert and, likewise, Ann-Christin Bertrand's with Adam Broomberg make clear to what extent they work both with and on the limits of that which is visible and visualisable through the medium of photography. They show that meaning is created beyond the framework of the visible and refer to perspectives that can transcend the idea of a completely visual recording and final truth.

How do images of conflicts become meaningful? How do they acquire meaning? In the final chapter of this volume, Anna Stemmler deals with the effectiveness of journalistic photos, their immersive qualities and their ability to affect the viewer in her article on *Restrepo* and *Sleeping Soldiers*, while Vera Brandner introduces the idea of visual literacy in an article where she describes the construction of meaning and impact, by seeing the photographic field of tension as a structure, in which everyone involved in the photographic process assumes a constantly shifting role and perspective. Rolf F. Nohr and Fred Ritchin turn their gaze to the current environment of and future perspectives for the medialisation of conflicts. Nohr examines the extent to which wars change and – as an object of visual and textual analyses – the extent to which war itself changes in Dirk Gieselmann's and Armin Smailovic's *Atlas der Angst* (*Atlas of Fear*). Since many current conflicts evade immediate visibility anyway, Fred Ritchin argues for a visual approach that concentrates less on the spectacle of violence and its direct documentation and shifts its focus, instead, to an examination of the underlying systems. Ritchin calls for a more complex and multilayered language of images that involves the viewer more actively in the process of creating meaning.

Photography as a Medium of Interpretation

The search for new forms of narrative and the focus on the limits and contexts of photographic practices and – here in particular – on the tension between art, documentation and journalism also drives the visual contributions in this volume. They all take up current or historical fields of conflict, and most refer to warlike confrontations, whether it is the Second World War, the Vietnam War, the war in Bosnia, the wars in Afghanistan and Iraq, the conflict in Northern Ireland or the so-called global war on terror. Which relationships between visuality and conflict, image and violence do they describe? The field is stretched taut: We see this in the example of Christoph Bangert's project *War Porn* – which is collecting precisely those photos that have fallen victim to ordinary processes of censorship – or in Broomberg / Chanarin's *The Day Nobody Died*, in which the entire photographic index seems to reject any sort of mimesis and yet, with its (presentation) context, attempts to imbue the traces of

one with an aura and, thus, breathe new life into the idea of representation. As *Images in Conflict* the works presented here, each with their own individual approach, pose different questions and find different answers, but all plumb the possibilities and the limitations of the portrayable. They examine image conflicts, by reflecting on different modes of communication and representation and make evident that, as much as representation creates a presence, it also creates an absence. Thus, the different projects use the mediality of photography to create new avenues for critique. They see photography less as a means of recording than of interpreting. Instead of attempting to smooth out the difference between representability and the presence of the represented, it is precisely this division – between presence and representation – that they emphasise. Thus they achieve a semantic shift in the sense that they visualize the framework. Or rather they frame the framework. The goal is a deconstruction of the seemingly dogmatic belief in the potential of images to overwhelm us – the so-called 'power of images' – without denying visual representation as an important field of conflict.

Karen Fromm, on behalf of the editors.

Akteur
Perspe

e und
s and
ktiven
ctives

Alle Macht dem Volke. Einführung in das Kapitel ‚Akteure und Perspektiven‘ / Power to the People. An Introduction to the Chapter ‘Agents and Perspectives’

Anna Stemmler

Prognostischer Befund: Technische und gesellschaftliche Entwicklungen besonders der letzten beiden Jahrzehnte lassen einen allgemeinen Trend zu Partizipation bei gleichzeitiger Individualisierung und Personalisierung erkennen. Mit dem Web 2.0 kommen seit den frühen 2000er-Jahren dynamische Webseiten und Content-Management-Systeme zum Einsatz. Nutzer*innen begannen auf breiter Basis, eigenständig Inhalte ins Internet einzuspeisen, Konsument*innen wurden zu Prosument*innen. Dem mobilen Telefonieren folgte die Handyfotografie. Technisch ermöglichte und gesellschaftlich eingeforderte Selbstständigkeit und Eigenverantwortung[1] fanden schließlich auch verstärkt in der visuellen medialen Öffentlichkeit ihren Niederschlag. Zum einen sickerten von Amateur*innen produzierte Fotografien und Bewegtbilder in professionelle journalistische Kontexte ein. Zum anderen haben sich in den sozialen Medien parallel zu den etablierten Massenmedien Räume für Informationsaustausch und Meinungsbildung entwickelt, die zunächst ungewohnten, eigenen Dynamiken unterliegen. Neben der stetig wachsenden digitalen Bilderflut vervielfältigte sich auch die Zahl der involvierten Bildproduzent*innen und damit der möglichen Perspektiven auf die Welt und, spezifischer, ihre Konflikte.

Das Mitmach-Web[2] ging mit der Hoffnung, ja dem Versprechen erweiterter Demokratisierung einher.[3] Die breite Möglichkeit sichtbaren Beitragens aller zum

1 Im Zuge der Hartz-Reformen wurde beispielsweise zu dieser Zeit in Deutschland die Gründung sogenannter ‚Ich-AGs‘ angeregt, eine Individualisierung von Arbeitsmarktakteur*innen, deren Betitelung wegen ihrer „lächerlichen Unlogik“ zum ‚Unwort des Jahres 2002‘ gewählt wurde (siehe entsprechenden Eintrag auf http://www.unwortdesjahres.net/index.php?id=113, letzter Zugriff am 19. Oktober 2018). Beabsichtigt war die Betonung einer unternehmerischen Perspektive auf die Notwendigkeit der eigenen Existenzsicherung.

2 Siehe Jörg Kantel: *Per Anhalter durch das Mitmach-Web. Publizieren im Web 2.0: Von Social Networks über Weblogs und Wikis zum eigenen Internet-Fernsehsender*, Heidelberg / München u. a. 2009. Der Autor betreibt selbst seit 2000 ein Blog, *Der Schockwellenreiter*, auf dem er unter anderem die Entwicklungen im und um das Internet sowie Web-DIY-Möglichkeiten kritisch begleitet (http://blog.schockwellenreiter.de/index.html [letzter Zugriff am 19. Oktober 2018]).

3 Vgl. stellvertretend Dan Gillmor: *We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol 2004, dort z. B.: „This evolution is also about reinforcing citizenship. The emerging form of bottom-up politics is bringing civic activity back into a culture that has long since given up on politics as anything but a hard-edged game for the wealthy and powerful. The technologies of newsmaking are available to citizen and politician alike, and may well be the vehicle for saving something we could otherwise lose: a system in which the consent of the governed means more than the simple casting of votes“ (verfügbar online unter https://ia800605.us.archive.org/10/items/wethemediagillmor/wethemediaGillmor.pdf [letzter Zugriff am 19. Oktober 2018]), S. 89. Virginia Guerrero García und Bella Palomo

öffentlichen Austausch sollte sich in Anerkennung für marginalisierte Identitäten, Problemlagen und Meinungen verwandeln. Eine im doppelten Sinne gewandelte Medienlandschaft, sowohl horizontal, ins Web 2.0, als auch, bezüglich der Hierarchie von Profis und Amateuren, vertikal geöffnet und bereichert, könnte ein repräsentativeres Bild der tatsächlich existierenden gesellschaftlichen Vielfalt liefern, als es die Massenmedien bis dato gezeichnet hätten.[4] Die Deutungshoheit eines ökonomisch durchmachteten und – bei aller Rede von Freiheit und Unabhängigkeit – oft indirekt im subtilen Interesse der Reichen und Mächtigen agierenden professionellen Journalismus würde durch partizipative, bürgernahe Methoden des Berichtens aufgebrochen.[5] Der solcherart multiperspektivisch neu angelegte Ort der öffentlichen Meinung wäre endlich in der Lage, das kritische Korrektiv für die Regierungsprozesse bereitzustellen, welches mit dem Begriff der ‚vierten Gewalt' als Steuerungselement demokratisch legitimer Herrschaft schon lange postuliert wurde.

Innerhalb dieser Umgrabungen des journalistischen Feldes spielt das Visuelle eine hervorstechende Rolle. Der Zuwachs an Akteur*innen in der Bilderwelt umfasst nunmehr nicht nur sich neutral gebende Beobachter*innen, sondern auch dezidiert die Teilnehmer*innen und Mitwirkenden jeglicher Geschehnisse. Nicht zuletzt dadurch könnte die gestiegene Anzahl der visuell Agierenden das Verständnis von Konsequenzen und Zusammenhängen gewaltsamer Konfliktaustragung vergrößern, was die essenzielle Grundlage für ein der jeweiligen Situation angemessenes Handeln wäre. Deliberative Demokratiemodelle erfordern zwingend

konstatieren sowohl, dass die Demokratisierung erfolgt, als auch, dass Fotojournalist*innen die vom Internet offerierten neuen Verbreitungsmöglichkeiten für fotografische Bilder schätzen. Siehe Virginia Guerrero García / Bella Palomo: ‚The crisis of photojournalism: rethinking the profession in a participatory media ecosystem', in: *Communication & Society* 28 (4), 2015, S. 33–46, online unter https://www.unav.es/fcom/communication-society/en/articulo.php?art_id=546 (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

4 „Expectations have been high for consumer-created content, including the democratization of media, increased participation and self-representation, diversification of media content and the growth of knowledge. When thinking about the typical amateur imagery in Dutch mainstream media – images of car accidents, fires, sunsets and 'myself' – the idea of 'participation' hardly connotes public dialogue or civic engagement. However, we also see a potential of amateur photography for civic engagement and participatory growth of knowledge", konstatieren Piet Bakker und Mervi Pantti 2009, in: Piet Bakker / Mervi Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets. Non-professional images in Dutch news media', in: *International Journal of Cultural Studies* 12 (5), 2009, S. 471–489, online verfügbar unter: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/230077/Misfortunes_memories_and_sunsets.pdf?sequence=1 (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018), hier S. 487.

5 Mervi Pantti bemerkt dazu, dass es trotz der auch von professionellen Journalist*innen begrüßten Erweiterungen und Brüche durch Amateurmaterial in der Nachrichtenwelt bislang bei der Notwendigkeit reflexiver Analysen und Kontextualisierungen durch die Profis bleibt: „Visibility may foster identification and make political action possible and identification may be reinforced by the 'raw' and immediate quality of citizen images, but it is not enough in itself. Addressing the injustices or structural conditions that have caused the situations also requires reflective analysis and contextualization and it is journalists' claim to provide this essential resource for citizen understanding and agency that continues to constitute the basis of professional journalists' arguments in favour of their own indispensability." Mervi Pantti: ‚Getting Closer?', in: *Journalism Studies*, 14(2), 2013 (online 10 September 2012), S. 201–218, https://doi.org/10.1080/1461670X.2012.718551 (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018), hier S. 214.

solch ein Für-sich-sprechen-Dürfen aller von einer politischen Entscheidung (potenziell) Betroffenen.[6] Aber auch jenseits konkreter politischer Aushandlungen gilt das demokratische Versprechen des medialen Wandels: Indem wir die von diesen selbst produzierten Bilder der anderen sehen, nehmen wir vorübergehend deren Perspektive ein und bekommen dadurch eine Ahnung, wie man das Leben noch betrachten könnte. Dabei werden, wie auch Sophia Greiff in ihrem Beitrag zeigt, Effekte der Bildgestaltung, die Subjektivität und Nähe evozieren, häufig als produktiv erfahren und positiv neu bewertet, die Tradition professioneller Objektivität hingegen unter Umständen als unpassend objektivierend und verengend bzw. verkürzend zurückgewiesen.

Kurioserweise führt das Infragestellen des journalistischen Über-Ichs – des stets präsenten Objektivitätsanspruchs – nicht zwangsläufig zur Emanzipation des gesellschaftlichen Subjekts, das mithilfe der Beteiligung an der öffentlichen Bildproduktion aus seiner von wem auch immer verschuldeten Unmündigkeit aufgeklärt herausträte und zum Souverän würde. Vielmehr ergibt sich ein Getümmel und Wettstreiten um Aufmerksamkeiten von Fotografien zwischen verifiziert und authentisch wirkend, mit scheinbar irrelevanten, wenn nicht haltlosen Positionen oder, je nach Betrachterperspektive, ‚offensichtlich' dringenden, in – vielleicht – ikonischen Bildern manifestierten Gegebenheiten, sodass aus dem angestammten Revier des klassischen Fotojournalismus eine Zone unüberschaubarer Bildkonflikte wird. Wo sich jenseits der Fotografie gesellschaftlich ‚Mob' und ‚Elite' wechselseitig die Legitimationsgrundlage für die Dominanz der öffentlichen Meinung absprechen, also stark polarisiert wird, ist zugleich weniger eine klare Darstellung (und Trennung) von Interessen als zunehmend eine Vermischung, Verschleierung und Disruption von Konventionen und Haltungen wahrzunehmen. Letzterer Aspekt des gewandelten gesellschaftlichen Austauschs, der die Einordnung von Rezipiertem zunehmend erschwert, trifft wiederum auch für Fotografien und Bewegtbilder zu, die inzwischen beim Ansehen auch außerhalb von im engeren Sinne journalistischen Kontexten als berichterstattend gedeutet werden. Akteur*innen und ihre unterschiedlichen Perspektiven sind schon immer im Konflikt, wenn Interessen unvereinbar aufeinandertreffen. Neu ist, dass sie sich auf derselben Spielwiese, nämlich der ehemals als journalistisch verstandenen, begegnen und sich darüber hinaus so manche Widersprüchlichkeit oder Unklarheit innerhalb ein und derselben handelnden Einheit auffinden lässt. Fotojournalist*innen sind auch aktivistisch tätig, Zuschauer*innen werden zu Lieferant*innen von ‚spot news' und damit im Zweifelsfall unwillentlich zu Propagandist*innen, Täter*innen stellen Dokumente der eigenen Verbrechen her und zivile Opfer können sich selbst zum Symbol der einen

6 Vgl. Jürgen Habermas: *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a. M. 1992, sowie ders.: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. M. 1996, und: *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt a. M. 1992. Vgl. weiter zu prozeduralistischer Demokratietheorie und Volkssouveränität auch Ingeborg Maus: *Zur Aufklärung der Demokratietheorie. Rechts- und demokratietheoretische Überlegungen im Anschluß an Kant*, Frankfurt a. M. 1992.

oder anderen Sache machen. Alte Einhegungen und Ausgrenzungen funktionieren nicht mehr, Geltungsansprüche zwischen Zeugenschaft, Aktivismus und Propaganda treten offen in Konkurrenz um einen bislang dem Journalismus vorbehaltenen Platz im politischen Austausch.[7]

Die aus der Diversifizierung und Hybridisierung kommunikativer Vorgänge resultierenden Grenzverwischungen sind weitreichend und betreffen die verschiedensten Aspekte konfliktbezogener Bildprozesse. Die Beiträge des folgenden Kapitels fokussieren einige davon: produktionsrelevante Machtgefüge und Rollenkonflikte hinter der Kamera (Koltermann und Müller), blinde Flecken des etablierten Bildjournalismus (Abboud und van Kesteren) und die der kuratierenden bzw. redaktionell editierenden Rezeption von Amateuraufnahmen (Greiff und Müller). Es wird nicht nur nach einer Erst- bzw. Neuverortung der professionellen Akteur*innen gefragt (Koltermann respektive Greiff), sondern auch nach der des Publikums (Müller und Greiff), verknüpft in den Ambivalenzen des Bezeugens. Dabei untersuchen die Beitragenden in Bild und Text fallbezogen die Sachdienlichkeiten und Gefahren bestimmter perspektivisch bedingter Ästhetiken, aber auch Zugänge, Herkünfte und Absichten von Bildlieferant*innen, Bildauswählenden und -betrachter*innen.

Am Aspekt der Rezeption fällt auf, dass gerade unter dem Titel des Kapitels, ‚Akteure und Perspektiven', der Akt des Betrachtens von Bildern als aktives Handeln aufgefasst werden sollte, nicht als ein passives Konsumieren oder reines Erleiden von Sinneseindrücken. Allerspätestens seit Arnheim ist uns bewusst, dass unsere Wahrnehmung immer schon kreativ ist.[8] Das Identifizieren von Formen und Mustern auch beim alltäglichen Sehen ist keine Selbstverständlichkeit, sondern eine Leistung des „schöpferischen Auges". Umso mehr ist das Rezipieren von Nachrichtenbildern als Entschlüsselungsprozess und Kontextualisierungsaufgabe prosumentisch zu verstehen. Wenn Bilder und ihre Bedeutungen nicht nur beim Fotografieren entstehen, sondern auch beim Betrachten, dann muss das Publikum als ‚Akteur*in' analysiert werden, und zwar nicht erst, wenn es selbst auf die Bildproduzentenseite wechselt und den Auslöser betätigt, sondern schon dann, wenn es augenscheinlich ‚nur' mit der Rezeption befasst ist.

Im Extremfall der zufälligen (Amateur-)Augenzeugenschaft von Terroranschlägen fragt Philipp Müller nach der Mitverantwortung der zunächst unbeteiligten Zuschauer*innen an der Vollendung der beabsichtigten Schreckensverbreitung, wenn sie das visuelle Material davon herstellen und teilen. Der von ihm in seinem Aufsatz

7 Piet Bakker und Mervi Pantti sahen 2009 das demokratische Versprechen des partizipativen Journalismus aufseiten der etablierten Medien noch nicht verwirklicht: „Our study shows that audience-created-content or 'participation' is understood in terms of community-forming, rather than in terms of supporting civic engagement. The journalists typically framed audiences' visual contributions for the purpose of committing audience members to the media", Piet Bakker / Mervi Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets', 2009, S. 484.

8 Siehe Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Neufassung, Berlin / New York 1978.

konstatierte „Realitätenkollaps" findet jedoch beim Lesen der Bilder statt – und ist ein Argument in der allgemeinen gesellschaftlichen Diskussion darüber, welche Bilder der von Amateur*innen mitgestalteten Flut von Gewaltdarstellungen die journalistischen Schleusenwärter*innen in ihrer Türsteherfunktion lieber von der Veröffentlichung zurückhalten sollten.[9] Dem Ansatz mancher Medienmacher*innen, den Müller referiert, die Macht der Bilder mit Ignoranz, also Wegsehen und Schonhaltung fürs Publikum, zu brechen, steht im bildwissenschaftlichen Diskurs die Strategie von James Elkins gegenüber, eine selbstaufklärerische Entwaffnung der Schreckensbilder durch genauestes, langes, gründliches Anschauen zu erwirken.[10] Eine professionelle, eingehende Auseinandersetzung mit den Bildern braucht diese selbst als Grundlage, Nichtanschauen ist dabei selten eine Option. Für das Laienpublikum ergibt sich jedoch schnell das ‚War-Porn-Dilemma': Wenn Publikationen oder deren Autor*innen Bildverweigerung betreiben, wird das visuelle Grauen zumeist nur um ein paar Handgriffe oder Mausklicks ausgelagert und das Bildansehen damit zur Betrachterentscheidung.[11]

Für die Terrorübertragung spielt neben der Zugänglichkeit und der Urheberschaft auch die Ästhetik der rezipierten Bilder eine Rolle. Unschärfen, ungewöhnliche Bildausschnitte und Verwackelungen können sich ebenso aus einer amateurhaften Aufzeichnung wie aus der Spontaneität und Gefährlichkeit einer Aufnahmesituation ergeben.[12] Die gestalterischen Mittel wirken so als Indizes authentifizierend. Die Fotografien oder Videobilder sind zugleich aber auch affektiv

9 Dass die Reichweite des klassischen ‚gatekeeping' angesichts neuer Kanäle für Informationsströme inzwischen sehr reduziert ist, befinden bereits 2005 die Mitarbeiter*innen der ‚Journalism & Media'-Abteilung des Pew Research Center: „Our first response should be to realize that our old notion of journalist as gatekeeper is obsolete. The Internet has torn down all the fences. A journalist standing by the gate – opening it to allow this 'fact' to pass but closing it to other information that has not been verified – looks silly because on either side of the gate the fence is down and unfiltered, indiscriminate information is flooding through", in: *‚A New Journalism for Democracy in a New Age'*, Pew Research Center, 1. Februar 2005, http://www.journalism.org/2005/02/01/a-new-journalism-for-democracy-in-a-new-age/ (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

10 Siehe James Elkins' Besprechung der ‚lingchi'-Exekutions-Fotos, ‚On the Complicity Between Visual Analysis and Torture: A Cut-by-Cut Account of *Lingchi* Photographs', Kapitel 6 in: Maria Pia Di Bella / James Elkins (Hg.): *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York 2012, Auszug online verfügbar unter https://www.academia.edu/4030831/On_the_Complicity_Between_Visual_Analysis_and_Torture (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018). Der Text inkorporiert eine Anzahl äußerst expliziter Fotografien dieser Hinrichtungsmethode als Abbildungen.

11 Die Idee, diese outgesourcte Verantwortung der Betrachtungsentscheidung als ‚War-Porn-Dilemma' zu bezeichnen, stammt von Malte Radtki. Siehe dazu Christoph Bangerts Fotobuch *War Porn* von 2014, auszugsweise und mit Autorengespräch im Kapitel ‚Sichtbar unsichtbar' auch im vorliegenden Band vertreten.

12 Siehe dazu unter anderem Mervi Pantti: „Citizen images [of crises] are also characterized by unconventionally high and low camera angles, which effectively add to the sense of direct experience [...]. Images are often framed by marks of the photographer's location such as window frames or window bars, doorways, walls of building, roof tops and balconies. The unconventional camera angles, which are often due to the photographer's hiding or escaping, reinforce the significance of the event through the bodily danger of the photographer-witness." Mervi Pantti: ‚Getting Closer?', 2013, S. 208.

in ihrer Wirksamkeit gesteigert, da sich die angenommenen Bedingungen der Aufnahme als vorgestellte verkörperte Empfindung auf die Betrachter*innen übertragen. Ein weiteres interessantes Moment der besonderen Rezeption von Handyaufnahmen aus Konfliktsituationen resultiert aus der ästhetischen Nähe dieser Bilder zu den Fotos und Videoclips, die vielen Nutzer*innen vom eigenen alltäglichen sozialen Bildgebrauch auf Smartphone und Tablet vertraut sind. (Diesen Aspekt beleuchtet Sophia Greiff näher, wenn sie auf die Arbeiten von Dona Abboud und Geert van Kesteren eingeht.) Durch ähnliche Blickwinkel in den privaten, laienhaft gestalteten Fotografien von Betrachter*innen wie den veröffentlichten Amateuraufnahmen, vergleichbare Bildauflösung, Farbeffekte und private Bildelemente weicht die sachliche Distanz zwischen Berichtetem und eigener Lebenssituation beim Betrachten auf. Zum Teil entsteht eine Nivellierung der Unterschiede zwischen fotografischen Bildern aus verschiedenen Quellen auch dadurch, dass sie bei der Rezeption medial vereinheitlicht, häufig auf demselben Screen wie die privaten Aufnahmen von Familie oder Freund*innen, präsentiert werden. Materielle Differenzierungen wie etwa durch Zeitungspapier, gedrucktes Buch oder Fernsehschirm als separate Bildträger mit je spezifischen Assoziationen schwinden zusehends und sind mit Fotobuchprojekten wie Geert van Kesterens *Baghdad Calling* gerade noch als Referenz anspielbar.

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen betrachteter Welt und Rezeptionssituation ist bei Konfliktbildern ein zweischneidiger Effekt. Bezogen auf das anteilnehmende Einfühlungsvermögen bringt es Menschen einander näher. Im Hinblick auf das Erschreckenspotenzial wird jedoch etwas sicherer Abstand oft vorgezogen: Ein gewisses Eintauchen in das Geschaute mag bei gruseligen Bildern vorübergehend zu Stimulationsgewinn durch Angstlust führen. Für das Gelingen erhabener Ästhetik[13] ist allerdings nicht nur der Überwältigungsaspekt vonnöten, wie er beim „Realitätenkollaps“ eintritt, sondern auch die Möglichkeit der Distanznahme bzw. die Gewissheit der Sicherheit der Betrachtenden. Der Akt des Berichtens an sich beinhaltet oft schon einen Versuch, die Distanzierung wieder einzuziehen, die durch lebensbedrohliche Ereignisse in nächster Nähe verloren geht. Journalistische Auswahlprozesse tun in

13 Erhabene Ästhetik lebt von Kontrasten und dem Sprengen von Erwartungen und Grenzen. Das Erhabene löst eine Gemütsbewegung in Form einer Erschütterung aus, das erhabene Objekt ist zugleich anziehend und abstoßend. Im Gegensatz zum Schönen, das als angenehm und harmonisch wahrgenommen wird, ist die Erfahrung beim Erhabenen zunächst das Gefühl der eigenen Machtlosigkeit. In einem zweiten Schritt findet eine innere Distanzierung der Betrachtenden vom Überwältigungsszenario statt. Die erzeugten Emotionen verlaufen von anfänglichem Schock und Terror über Erstaunen und Bewunderung hin zu Ehrfurcht und Respekt. Die Grundlage dafür ist zunächst die Erkenntnis, den übermächtigen Kräften nicht direkt, sondern nur potenziell unterworfen zu sein. Wenn es den Betrachtenden gelingt, sich emotional von der Begrenztheit und Gefährdung ihrer physischen Existenz zu distanzieren und sich an der eigenen *geistigen* Macht und Grenzenlosigkeit zu freuen, dann beschert die ästhetische Erfahrung des Erhabenen ein mit Lust verbundenes Erkenntniserlebnis. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Ausgabe B, hier besonders S. 104, zitiert nach: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Die Kritiken / Immanuel Kant*, Frankfurt a. M. 1996, dort S. 185. Wegen der Ambivalenz erhabener Wahrnehmung geht angesichts von Gewaltbildern ein Unbehagen mit ihr einher, das produktiv zum Verständnis dieser komplexen Betrachtungssituationen genutzt werden könnte.

der Regel das Übrige, um mit ihrem Trend zur Objektivierung dem Publikum einen Abstand zum Geschehen einzurichten, der das Kollabieren von Perspektiven und damit die totale Verunsicherung verhindert. Beim redaktionellen Abwägen der Bildauswahl kommen ästhetische Vereinheitlichungen und thematische Normalisierungen zum Tragen, die im Effekt jedoch auch verhindern, dass bestimmte Perspektiven und Probleme Betroffener in der etablierten Medienlandschaft visuell aufscheinen.

Diese Feststellung ist eine indirekte Prämisse für die Bilderlosigkeit der Untersuchung Felix Koltermanns. Er lässt sich konsequent nicht von Bildinhalten oder Ästhetiken ablenken, sondern blickt strukturanalytisch auf die Akteur*innen im Bildjournalismus, beispielhaft die des Israel-Palästina-Konflikts. Die Machtkonstellationen im Konflikt spiegeln sich in den unterschiedlichen Aktionsmöglichkeiten der Fotojournalist*innen verschiedener Zugehörigkeit wider, nicht jedoch in deren massenmedial veröffentlichten Fotografien, weswegen sich Koltermann nicht mit Bildanalysen aufhält. Im professionellen Bereich ist ein gewisses Mainstreaming der Bildgestaltung nötig, um nicht aus dem journalistischen Diskurs zu fallen, und geschieht auch für Israel und Palästina automatisch durch den ‚Filter‘ der Bild- und Nachrichtenagenturen sowie der Redaktionen. Damit bleiben diejenigen unter den Fotojournalist*innen mit aktivistischen Hintergrundanliegen jedoch weniger wirksam als selbst gewünscht.[14] Weder eine Demokratisierung der Bilderwelt noch der Welt durch die Bilder kann funktionieren, solange Pressefotografien Produkte von Routinen sind, die akteursseitig so starken Machtasymmetrien unterliegen, wie Koltermann sie beobachtet.

Um das perspektivische Defizit in der professionellen Berichterstattung auf inhaltlicher Ebene auszugleichen, hat Dona Abboud eine alternative Zusammenstellung von Amateuraufnahmen in ihrem Buchprojekt *Out of Syria, Inside Facebook* veröffentlicht. Bei aller Gefahr eigener toter Winkel ihres Unterfangens – auch bei Abboud bleibt vieles vom Syrienkonflikt außerhalb des Rahmens – trifft sie einen empfindlichen Punkt, indem sie darauf verweist, dass der ‚objektive‘ Fokus des Fotojournalismus in Konfliktzonen auf die spektakulären ‚hard news‘ weder umfassend ist noch dazu beiträgt, die Menschen vor Ort nicht nur als passive, leidende Opfer einzustufen. Wie Sophia Greiff unter dem Titel ‚War Photography is Personal‘ verdeutlicht, kommen hier zwei Bereiche zusammen, die zunächst scheinbar keine Gemeinsamkeiten haben: Krieg, der in der Regel überpersönlich motiviert ist, da es um ‚öffentliche‘, kol-

14 Vorbei an den üblichen Veröffentlichungskanälen bemühen sich z. B. die Dokumentarfotograf*innen des palästinensisch-israelisch-international gemischten Kollektivs ‚Activestills‘ darum, auch im Nachrichtenbild zu zeigen, dass es Solidarität zwischen den verschiedenen im Konflikt befangenen Gruppierungen gibt, vgl. https://activestills.org/about.php (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018) und Vered Maimon: ‚Surviving Images and Images of Survival: On Activestills' Photographs of Protest‘, in: Shiraz Grinbaum / Vered Maimon: *Activestills. Photography as Protest in Palestine / Israel*, London 2016, S. 182–193. Im Gespräch mit Susanne Krieg verdeutlicht die Leiterin der Kommunikationsabteilung von Human Rights Watch, Emma Daly, hingegen, dass die von ihr beauftragten Fotojournalist*innen zwar mit einem aktivistischen Hintergrundinteresse, aber der Vorgabe einer publizistisch möglichst breit kompatiblen Ästhetik arbeiten (siehe Kapitel ‚Nichts als die Wahrheit‘ in diesem Band).

lektive Interessen geht, ignoriert auf brutale Weise jegliches Individuelle – und könnte dabei in seinen zerstörerischen Auswirkungen oft nicht persönlicher sein. In der journalistischen fotografischen Darstellung mag sich manches individuelle Merkmal allein schon aufgrund der medial bedingten Kontingenz ausdrücken, verletzte Personen etwa werden jedoch häufig als Vertreter*innen eines Typs gezeigt und nicht vorrangig in ihrer individuellen Lebenssituation wahrgenommen. Hier kann es Amateuraufnahmen gelingen, soziale Einbindung und persönliche Bewertung von leidvollem Geschehen sowie Identifikationsangebote für entfernte Betrachter*innen beizusteuern.

Die private Perspektive riskiert durch die personalisierte Darstellung jedoch den Verlust der Erkenntnis der strukturellen Zusammenhänge. Subjektive Schwerpunktsetzungen sind gut, um blinde Flecken zu vermeiden. Persönliches Mitleiden kann zwar zum Handeln motivieren, muss dafür im Falle gesellschaftlicher, politisch begründeter Konflikte aber eine andere als die individuelle Ebene ansteuern. Die zwei Zonen des Privaten und des Öffentlichen müssen – auch durch Bilder – zwangsläufig zusammenkommen, wenn es Konfliktlösungen geben soll. Das Moment des Aufeinandertreffens wird jedoch oft auf das Mitleid reduziert, welches das im Bild gefasste Leiden der anderen auslösen soll, und riskiert damit das Verharren im lähmenden Gefühl der Hilflosigkeit.[15] David Campbell verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die Diskussion über eine mögliche Abnutzung der Anteilnahme durch zu häufiges Sehen des Immergleichen (‚compassion fatigue') verfehlt, dass es für politisches Handeln nicht nur um die Bewertung von Gefühlszuständen gehen kann.[16] Für das Zusammendenken von individueller Konflikterfahrung und analysierter Großwetterlage ist die Sphäre der ‚Kunst' (im weitesten Sinne) hilfreich, die für eine gestaltete Vermittlung der angeeigneten Privataufnahmen in den öffentlichen Raum sorgt (van Kesteren, Abboud), aber auch von Edmund Clark für seine Arbeit *Letters to Omar* genutzt wird (siehe Kapitel ‚Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?'). Clarks Veröffentlichung der persönlich wie aktivistisch motivierten Gefängnispost macht den Prozess der redaktionellen Bearbeitung durch die diversen Sicherheits- und Zensurmaßnahmen am Material sichtbar und weist damit zugleich sinnlich auf eine Kernschmelze von privater und öffentlicher Perspektive sowie die vorausgehende totale Kollision dieser Interessenbereiche im Konfliktfall hin. Der Autor, der hier Methoden künstlerischer Forschung, von Archiv, Recherche und Kuration einsetzt, hat selbst

15 „Without ethical direction and political purpose, one's affective response to the image of victimhood is pitched headlong into mere emotionalism and worse – the emotion of pity, and then, as one confronts one's helplessness, of self-pity." Robert Hariman: ‚Watching War Evolve. Photojournalism and New Forms of Violence', in: Liam Kennedy / Caitlin Patrick (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 139–163, hier S. 146. Hariman bezieht sich hier auf Susie Linfield: *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago 2010, wobei beide nicht davon ausgehen, dass Konfliktfotografie mit ihrer Wirkung im Mitleid stecken bleiben muss.

16 Campbell bezweifelt darüber hinaus, dass es de facto zu dieser Ermüdung des Mitleids kommt. Siehe David Campbell: ‚The Myth of Compassion Fatigue. The Dream of Photojournalism and the Cultural Anxiety of Images', in: Liam Kennedy / Caitlin Patrick (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 97–124, hier S. 118 f.

auch oft direkt als Fotograf gearbeitet. Um das Leid in Bildern anderer zu betrachten, kann gerade eine journalistische Expertise, wie sie Fotojournalist*innen mitbringen, dazu beitragen, Rekontextualisierungen vielschichtig gelingen zu lassen. Sophia Greiff verweist in Anlehnung an Fred Ritchin hier auf die mögliche Rollenerweiterung von Fotograf*innen zu Metafotograf*innen.

Im Kapitel ‚Akteure und Perspektiven‘ wird deutlich, dass sich die gesellschaftlichen Verquickungen von Akteur*innen und Interessen nicht mehr heraushalten lassen aus dem visuellen Feld des Konflikts, sie müssen thematisiert, offengelegt und analysiert werden. Eine Strategie jenseits des Versuchs des „ungehorsamen Sehens“ (wie bei Fromm geschildert) und jenseits des Bestrebens, Rahmungen im Bild mit sichtbar zu machen, wäre es, sich wie Koltermann ganz unbildlich der Untersuchung der Akteursstrukturen zu widmen, dies jedoch zugleich sehr eng an den Entstehungs- und Rezeptionskontexten der Konfliktbilder zu tun. Selbsterkenntnis durch Fotojournalismusforschung wäre ein Schritt auf der Suche nach einer Zukunft der angemessenen visuellen Konfliktpräsenz in den Medien, nach der Müller fragt. Die parallele Anerkennung der ‚anderen‘ Akteur*innen und Perspektiven ist einerseits kaum noch zu vermeiden, andererseits, wie Greiff betont, aber auch nicht ganz ungefährlich. Das Eingeständnis der inzwischen faktisch ubiquitären Grenzverwischungen hätte den Charme einer gewissen Ehrlichkeit und den Vorteil der Bereicherung des Gesamtbildes; es würde die Arbeit an der Kenntnis der Akteur*innen, ihrer Kontexte und dem Erkennengeben des Rahmens auch jenseits des Bildes allerdings nicht erübrigen. Allein das Integrieren von Amateuraufnahmen garantiert noch nicht einen tatsächlichen Dialog im demokratischen Sinne.

OUT OF SYRIA, INSIDE FACEBOOK (2016)

Dona Abboud

DE Als im März 2011 der Bürgerkrieg in Syrien begann, studierte Dona Abboud Typografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Das soziale Netzwerk Facebook wurde zu ihrer wichtigsten Verbindung mit ihrer Familie, ihren Freunden und ihrem Heimatland. In den Timelines trafen persönliche und offizielle Nachrichten, Freude und Verzweiflung, das gewöhnliche Leben und der Ausnahmezustand des Krieges aufeinander. Für ihr Buch *Out of Syria, Inside Facebook* sammelte Abboud die bei Facebook geteilten Bilder von elf Syrern mit sehr unterschiedlichen Biografien, Schicksalen und Überzeugungen. Durch die Einblicke in verschiedene Filterblasen zeigen sich heterogene Perspektiven, widersprüchliche Wahrheiten und die Vielschichtigkeit der Lebensrealität vor Ort.

Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl aus dem gleichnamigen, 2016 im Institut für Buchkunst Leipzig erschienenen Buch.

EN When the civil war in Syria began in March 2011, Dona Abboud was studying typography at the Academy of Fine Arts in Leipzig. The social network Facebook became her most important connection to her family, friends and homeland. Personal and official news, joy and despair, everyday life and the exceptional situation of war all came together in the timelines. For her book *Out of Syria, Inside Facebook*, Abboud has compiled the pictures shared on Facebook by eleven Syrians with diverse biographies, fates and beliefs. A view at various filter bubbles reveals heterogeneous perspectives, contradictory truths and the multifaceted nature of real life on the ground.

The following photo series shows a selection from the eponymous book, published by Institut für Buchkunst Leipzig in 2016.

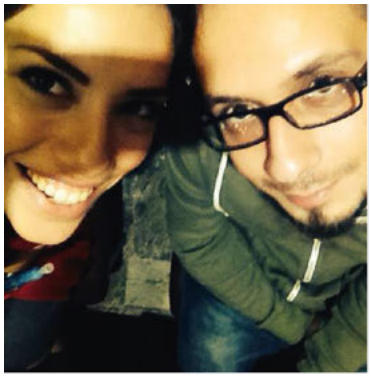
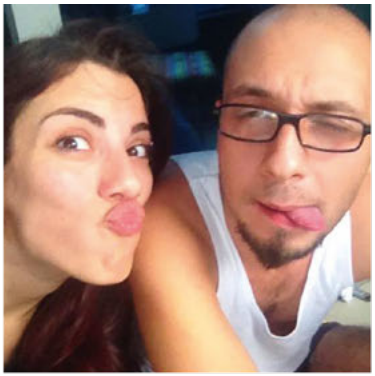
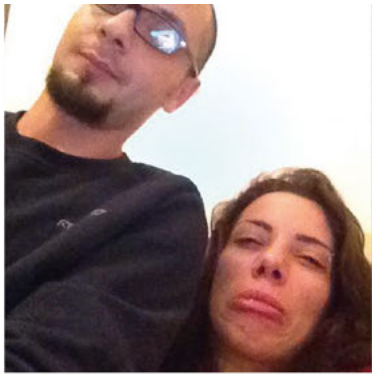
Judy Abdelky جودي عبدلكي
geboren: 28. November 1987 in Damaskus, lebt in: Istanbul / Türkei, Familienstand: ledig, Beruf: Illustratorin und Grafik-Designerin / born: 28 November 1987 in Damascus, lives in: Istanbul / Turkey, status: single, profession: illustrator and graphic designer

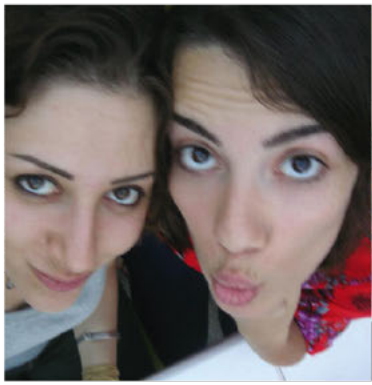
Lina Ganama لينا كنامة
geboren: 4. April 1957 in Damaskus, lebt in: Berlin, Familienstand: geschieden, Beruf: Sozialarbeiterin / born: 4 April 1957 in Damascus, lives in: Berlin, status: divorced, profession: social worker

Mohammad Darbel محمد دربل
geboren: 6. Oktober 1980 in Duma, lebt in: unbekannt, Familienstand: unbekannt, Beruf: unbekannt [Diese Facebook-Seite existiert nicht mehr.] / born: 6 October 1980 in Duma, lives in: unknown, status: unknown, profession: unknown [This Facebook page doesn't exist anymore.]

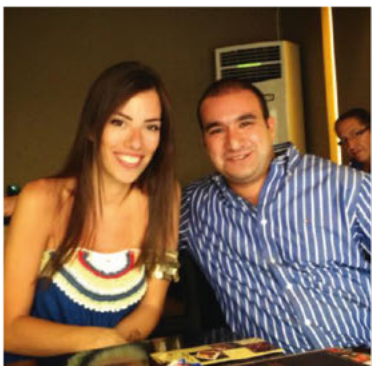
Ogarite Machhour Dandache أوغاريت مشهور دندش
geboren: 3. April 1980 in Beirut, lebt in: Damaskus, Familienstand: verheiratet mit dem syrischen Filmregisseur Joud Said, jetzt geschieden, Beruf: Journalistin und Nachrichtensprecherin bei Almayadeen TV / born: 3 April 1980 in Beirut, lives in: Damascus, status: married to the Syrian director Joud Said, now divorced, profession: journalist and news presenter at Almayadeen TV

Joud Said جود سعيد
geboren: 24. November 1980 in Damaskus, lebt in: Damaskus, Familienstand: verheiratet mit der Journalistin Ogarite Dandache, jetzt geschieden, Beruf: Filmregisseur / born: 24 November 1980 in Damascus, lives in: Damascus, status: married to the journalist Ogarite Dandache, now divorced, profession: director





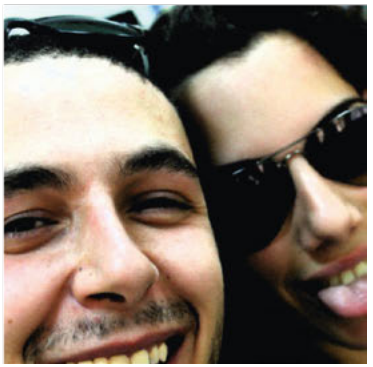
















MOMMY
LOVES








صندوق البريد
BOITE AUX LETTRES


جيشنا ... يعني كلنا
التحقوا
بالقوات المسلحة
مجموعة سيدات سورية الخير

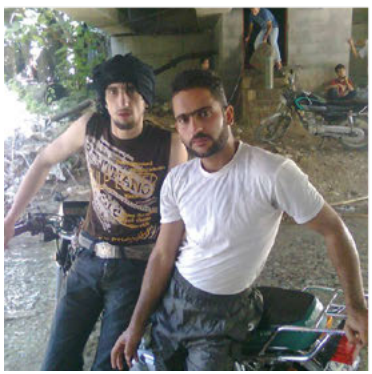
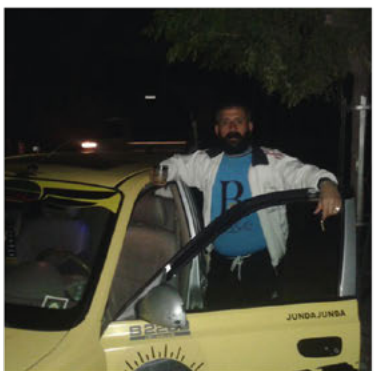





الله
جنود الله على الأرض

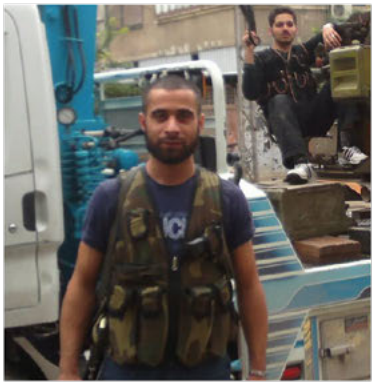
فداك ياحبيبي يارسول الله



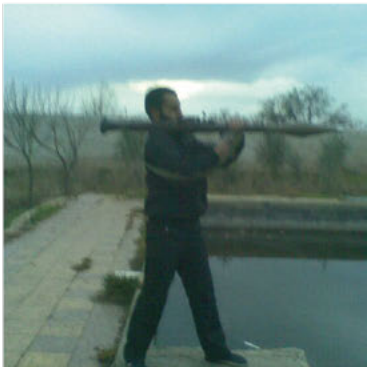


JUNDA JUNDA



الجيش السوري الحر
لا إله إلا الله محمد رسول الله




لا إله إلا الله
الله
رسول
محمد









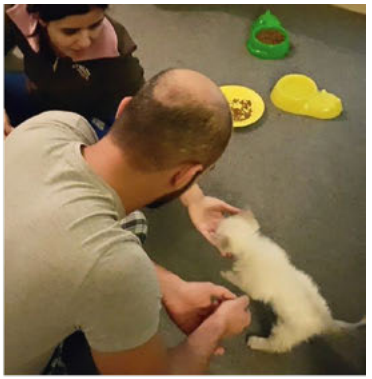






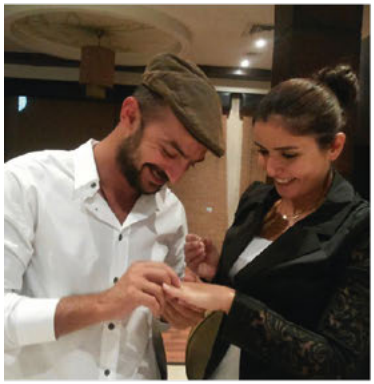
المقاومة وفلسطين

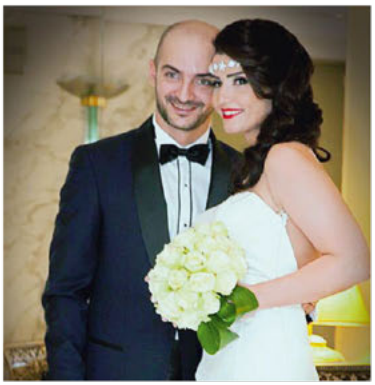







فيلم رجل وثلاثة أيام
3
2
49

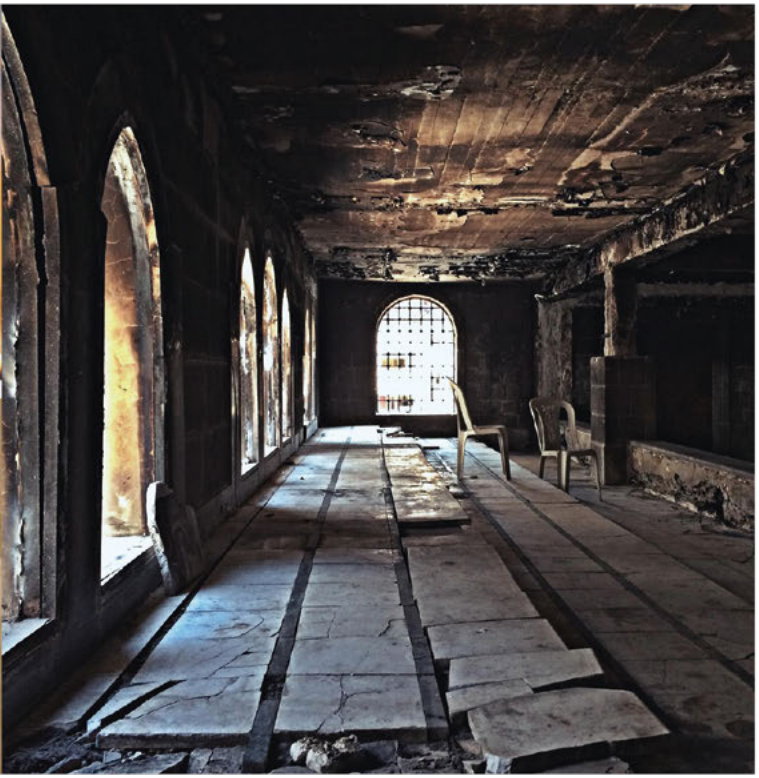




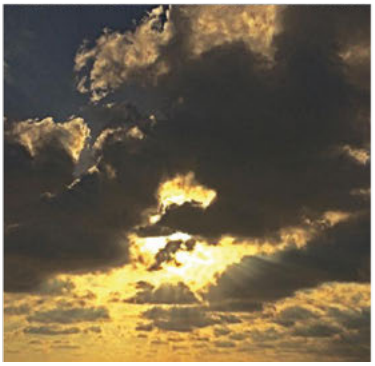

سابقة أفاق السينما العربية
الدورة الثانية
الدورة السابعة والثلاثون
جائزة أفضل فيلم
لفيلم « في انتظار الخريف »
للمخرج / جود سعيد
الجمهورية العربية السورية
سيد فؤاد
سعد فوده


ضيف الأيام
بقلم: المخرج جود سعيد








DE Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kritik an den Funktions- und Wirkungsweisen der professionellen journalistischen Berichterstattung und einer sich verändernden Beziehung zu Bildern durch die Allgegenwart von Handykameras und die globale Vernetzung über soziale Medien geht dieser Beitrag der Frage nach, inwiefern sich der aktuelle Fotojournalismus mit den neuen sozialen Gebrauchsweisen des fotografischen Mediums auseinandersetzen muss, um auch zukünftig relevant und wirksam bleiben zu können. Dabei wird die These aufgestellt, dass das Prinzip der geteilten Erfahrung, der Fokus auf Subjektivität und der Dialog- und Netzwerkgedanke, welche die sozialen Medien auszeichnen, vielversprechende Anregungen für eine Erweiterung des Spektrums fotojournalistischen Erzählens bieten.

Ausgehend von einer Analyse des spezifischen Authentizitätsversprechens privater Handyfotografien in Geert van Kesterens Buch *Baghdad Calling* wird anhand Dona Abbouds Arbeit *Out of Syria, Inside Facebook* auf die Vorteile und Problematiken der Personalisierung in sozialen Netzwerken eingegangen. Die dort sichtbar werdende Notwendigkeit der Verifizierung und Interpretation von Amateurmaterial zeigt sich auch in den gegenwärtigen Praktiken, die bei der Einbeziehung von Handyfotos in den Nachrichtenkontext zum Einsatz kommen, und verdeutlicht die Relevanz erfahrener (Bild-)Autor*innen, die komplexe Realitäten aus verschiedenen Perspektiven beleuchten und die Vermittlung individueller Botschaften in den Fokus rücken.

EN Against the background of increasing criticism of the functions and effects of professional journalistic reporting and a relationship to images that is changing with the ubiquity of phone cameras and global connectedness via social media, this contribution examines the question of the degree to which current photojournalism must examine the new social conventions of the photographic medium in order to remain relevant and effective into the future. The hypothesis is proposed that the principle of shared experience, the focus on subjectivity and the philosophy of dialogue and networks that characterise social media offer promising stimuli for a broadening of the spectrum of photojournalistic storytelling.

Starting from an analysis of the specific promise of authenticity in private mobile-phone photos in Geert van Kesteren's book *Baghdad Calling*, Dona Abboud's project *Out of Syria, Inside Facebook* will lead to a discussion of the advantages and problems of the personalisation inherent in social networks. The evermore apparent need for verification and interpretation of amateur material arises in contemporary practices in which mobile-phone photos appear in the context of news reporting. This serves to illustrate the relevance of experienced (picture) authors who shed light on complex realities from various perspectives and set the focus on the transmission of individual messages.

War Photography is Personal. Konflikt als geteilte Erfahrung in Zeiten sozialer Medien und Smartphones

/ War Photography is Personal. Conflict as Shared Experience in Times of Social Media and Smartphones

Sophia Greiff

> „On days when my faith in photojournalism is frail, I wonder if it is even possible to communicate the experience of war to someone who has never seen it. How do we make war stories feel personal? How do we create pictures that still move people, when our photographs show the same horrors again and again, in different countries and conflicts?“[1]

Fragen wie diese beschäftigen nicht nur die zitierte Fotojournalistin Anastasia Taylor-Lind. Auch der niederländische Fotojournalist Geert van Kesteren sah sich mit den Grenzen des Darstellbaren und den Limitierungen seiner eigenen Perspektive konfrontiert, als er seine Fotografien von irakischen Flüchtlingen betrachtete, die er in den Zufluchtsländern Syrien, Jordanien und der Türkei aufgenommen hatte. Nicht weil die Bilder so vorhersehbar gewesen wären, sondern weil sie angesichts der traumatischen Erfahrungen, die die Menschen gemacht hatten, belanglos schienen und ihren Erzählungen nicht gerecht werden konnten. In über 60 Interviews, die van Kesteren mit Familien verschiedener ethnischer Herkunft und Religionszugehörigkeit geführte hatte, wurde ihm von Drohungen und Entführungen, von Folter und Enthauptungen berichtet[2] – „[a]nd then indeed I had pictures of people just sitting at home“[3].

Über die Ernüchterung der Fotojournalist*innen bezüglich der Unzulänglichkeiten ihres Mediums hinaus lässt sich auch aufseiten der Rezipient*innen ein wachsender Unmut über die Funktions- und Wirkungsweisen der professionellen journalistischen Berichterstattung konstatieren. So lautet ein häufiger Vorwurf, dass sich, unter anderem aufgrund der Konkurrenzsituation auf dem Bildermarkt und der Orientierung an den Anforderungen der Redaktionen und Agenturen, eine gängige, illustrative und mitunter ästhetisierende oder dramatisierende Bildsprache eingespielt habe, welche die Reproduktion fotografischer Klischees begünstige und einer unvoreingenommenen Begegnung mit komplexen Realitäten im Wege stehe. Während die durchdachte, aber oberflächliche Bildgestaltung zu Gleichgültigkeit und Distanzierung bei den Rezipient*innen führe, schüren Kontroversen um die Grenzen der Bildbearbeitung und Fragen nach ethischen und moralischen Normen das Misstrauen in die Glaubwürdigkeit und Aussagekraft des aktuellen Fotojournalismus.[4] Des Weiteren haben sich durch die Digitalisierung, die Verbreitung von

1 Anastasia Taylor-Lind: ‚*War Stories Shouldn't Be Easy, True War Stories Never Are*‘, in: TIME LightBox, 20. Juli 2016, http://time.com/4410520/libyan-war-photobook/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

2 Vgl. Brigitte Lardinois: ‚Interview with Geert van Kesteren‘, in: Julian Stallabrass (Hg.): *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Brighton 2013, S. 160–181, hier S. 169.

3 Ebd.

4 Exemplarisch sei hier auf den schwedischen Fotografen Paul Hansen verwiesen, dessen 2013 mit dem World Press Photo Award ausgezeichnete Aufnahme einer Gruppe trauernder, zwei tote Jungen durch eine Gasse tragender Männer im Gazastreifen aufgrund seiner starken Bildbearbeitung kritisiert wurde. Über den Fotojournalisten Ron Haviv entfachte sich 2012 eine ethische Debatte, weil er eines seiner Bilder aus

Mobiltelefonen mit integrierten Kameras und die globale Vernetzung und Informationsvermittlung über soziale Medien die Gebrauchsweisen, die Bedeutung von und die Beziehung zu Bildern allgemein verändert. Zunehmend finden Handyfotos von Amateur*innen im Nachrichtenkontext Verwendung, während Plattformen wie Facebook, Twitter oder YouTube von Aktivist*innen, Bürgerjournalist*innen und Konfliktparteien genutzt werden, um eine Gegenöffentlichkeit zur offiziellen Berichterstattung zu generieren.

Haben sich die Bildsprache und Erzählweise des aktuellen Fotojournalismus somit erschöpft? Verliert er durch die allgegenwärtigen, mit ihren Smartphones fotografierenden, zivilen Augenzeug*innen sein professionelles Alleinstellungsmerkmal? Oder kann der Fokus auf Personalisierung und Subjektivität, der soziale Medien auszeichnet, gar eine Chance für den seit jeher an Neutralität und Unbefangenheit orientierten Bildjournalismus sein? Diesen Fragen und der Suche nach den vielfältigen Wegen, die Fotojournalist*innen heutzutage betreten, um entgegen allen Veränderungen vielschichtig zu erzählen, Zugänge zu schaffen und Verstehen zu ermöglichen, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Baghdad Calling[5] – Handyfotos und die Erweiterung der eigenen Perspektive durch die Einbeziehung ‚der anderen'

Nachdem Geert van Kesteren zwischen 1998 und 2004 mehrfach in den Irak gereist war, um über den dortigen Konflikt zu berichten,[6] wurde die Lage während der westlichen Besatzung zwischen 2003 und 2011 immer instabiler: Es kam zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen, Anschlägen und Gewalthandlungen zwischen den zahlreichen irakischen Gruppierungen und Konfliktparteien sowie gegen die Besatzungstruppen. Über zwei Millionen Menschen verließen den Irak und flohen in benachbarte Länder. Auch für lokale und internationale Journalist*innen wurde das Arbeiten vor Ort gefährlich; unabhängiger Journalismus war nicht mehr möglich:[7]

Afghanistan zu Werbezwecken an den Waffenhersteller Lockheed Martin verkauft hatte. Weiterführend empfohlen zur Diskussion über Kritikpunkte am aktuellen Fotojournalismus ist auch der Artikel von Adam Broomberg und Oliver Chanarin: ‚*Unconcerned but not indifferent*', in: Foto8, 4. März 2008, http://www.foto8.com/live/unconcerned-but-not-indifferent/ (letzter Zugriff am 24. September 2018).

5 Siehe auch die Bildstrecke *Baghdad Calling* von Geert van Kesteren in diesem Band.

6 Van Kesteren hatte erstmals 1998 als freier Fotograf und im Jahr 2000 im Auftrag für das Magazin *Stern* im Irak fotografiert und kehrte zwischen 2003 und 2004, als der damalige US-Präsident George W. Bush den Irakkrieg für erfolgreich beendet erklärt hatte, in das Land zurück. Aus seinen Beobachtungen und den Fotografien, die er in dieser Zeit unter anderem als ‚embedded photographer' mit der amerikanischen Armee machte, entstand das Buch *Why Mister, Why?* (Amsterdam 2005), ein kritischer Kommentar zu den Folgen der amerikanischen Invasion, dem Aufeinanderprallen der Kulturen und dem oft respektlosen Umgang der US-Soldaten mit der irakischen Zivilbevölkerung.

7 Vgl. Brigitte Lardinois: ‚Interview with Geert van Kesteren', 2013, S. 175: „...independent journalism in Iraq has not been happening [...]. We can't go anywhere, we'd get killed. And if you do go somewhere, it's controlled, you're embedded with the army, you're protected by bodyguards."

> „Never before in history have so many journalists, cameramen and photographers been killed in a single war. The organization Reporters without Borders has kept count over five years of conflict in Iraq: 209 journalists and media assistants killed, two missing and 14 kidnapped.“[8]

Um dennoch über den Konflikt im Irak berichten zu können, reiste Geert van Kesteren 2007 in die Nachbarländer und stieß mit seinem Anliegen, von den Schicksalen der Geflüchteten und Vertriebenen zu erzählen, auf das bereits geschilderte Dilemma: Wie die individuelle menschliche Erfahrung greifbar und nachvollziehbar machen, wenn sich das Erleben offenbar nicht adäquat in Fotografien übertragen oder nachträglich illustrieren lässt? Eine Antwort brachte ein Gespräch mit jungen irakischen Ärzten in Amman, Jordanien. Während sie van Kesteren die tragische Geschichte eines verwundeten Freundes erzählten, zeigten sie ihm auf einem Handy ein Foto, dass sie kurz vor dessen Tod von ihm aufgenommen hatten: „I looked at the image and was amazed. This is the first image I had seen that actually reflects the story.“[9]

Abb. 10: Geert van Kesteren: aus dem Buch *Baghdad Calling*, episode publishers, 2008. © Geert van Kesteren.

8 Brigitte Lardinois: ‚New Directions‘, in: Geert van Kesteren: *Baghdad Calling*, Rotterdam 2008, S. 11.

9 Brigitte Lardinois: ‚Interview with Geert van Kesteren‘, 2013, S. 170.

Die Aufnahme zeigt einen jungen Mann im Krankenbett; die Pflaster, Schläuche und Injektionsnadeln an seinem Oberkörper sind nur zu erahnen. Das Hauptaugenmerk des Bildes ist sein liebevoller, direkter Blick, der sich auf sein fotografierendes Gegenüber, den vertrauten Freund, richtet. Sind es diese Intimität und emotionale Konnotation, die dem Bild seine Ausdruckskraft verleihen? Mehr noch scheint es die Tatsache zu sein, dass diese Aufnahme nicht für uns, für eine externe Öffentlichkeit, sondern für die rein private Verwendung entstanden ist. Dieses Bild war für das ‚Wir' der Freund*innen, Familienmitglieder und die unmittelbare Gemeinschaft bestimmt, um die Erfahrung des Krankenbesuchs und die Erinnerung an den Verwundeten zu teilen. In diesem Porträt eines Freundes wird so sichtbar, was van Kesterens Aufnahmen nur bedingt vermitteln konnten: die persönliche Kriegserfahrung und Bedeutung von Schmerz und Verlust aus dem Blickwinkel der Betroffenen. Indem van Kesteren eine erweiterte Rahmung des Porträts vornimmt und es in seinem Verwendungskontext, auf dem Display eines in die Kamera gehaltenen Handys, abfotografiert,[10] thematisiert er diesen Perspektivwechsel zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, zwischen internem und externem Blick. Darüber hinaus verweist er auf eine der sozialen Gebrauchsweisen von Fotografien, die mit der Digitalisierung und der Integration von Kameras in Mobiltelefone in dieser Form erst möglich wurde. So war das Aufnehmen und Versenden von Handybildern zwischen 2005 und 2007 noch ein relativ neues Phänomen, jedoch bereits gängige Praxis und von großer Bedeutung für die meisten Iraker*innen.[11] Mobiltelefone wurden nicht nur genutzt, um sich über Gefahren zu informieren und gegenseitig zu warnen. Sie wurden von Entführern beschlagnahmt, um die Familien der Gefangenen zu kontaktieren – oder dienten Gerichtsmediziner*innen dazu, die Angehörigen von Verstorbenen zu erreichen.[12] Darüber hinaus fungierten Handys und die darauf gespeicherten Bilder als Familienalben oder Notizbücher, als Container für Erinnerungen, Erlebnisse und Informationen.

> „The use of the phone as a camera was a very secluded happening that I stumbled upon by accident. Iraqis used to send images to friends and family that lived outside Iraq as refugees. These

10 Neben dem beschriebenen Bild befinden sich in van Kesterens Buch drei weitere Aufnahmen derselben Situation, die direkt von den Handykameras der Freunde stammen. Vgl. Geert van Kesteren: *Baghdad Calling*, Rotterdam 2008, S. 228–237.

11 Eines der ersten Mobiltelefone mit integrierter Digitalkamera, das Nokia 7650, kam 2002 auf den Markt und konnte Bilder mit einer Auflösung von 640 x 480 Pixel aufnehmen; ein Zoom-Objektiv oder Blitz waren damals noch nicht eingebaut, http://www.startmobile.net/die-meilensteine-in-der-geschichte-der-handys-und-mobilfunktelefone/ (letzter Zugriff am 24. September 2018). Die Verwendung von Handybildern im Irak beschrieb Geert van Kesteren im E-Mail-Interview mit der Autorin am 19. Juni 2018 wie folgt: „Between 2005 and 2007, when I produced the book, mobile phone images were a new phenomenon. These cameras were first used in Iraq as the landline phones were dead, and mobile phone companies were among the first to invest in the country after the American invasion."

12 Vgl. Brigitte Lardinois: ‚New Directions', 2008, S. 12.

> images were meant to inform them about their well-being in the war zone – a family dinner, a new born child, an execution in their street.“[13]

Geert van Kesteren entschied sich, die Menschen an der Erzählung ihrer eigenen Geschichte zu beteiligen und sich auf ihren individuellen medialen Umgang mit der Konflikterfahrung zu konzentrieren. In einem zeitintensiven und aufwendigen Prozess trug er, basierend auf seinen persönlichen Beziehungen in der irakischen Gemeinschaft, digitale Fotos zusammen, die von Iraker*innen für Iraker*innen gemacht worden waren.[14] Die privaten Handyfotos zeigen gewöhnliche, überraschende oder verstörende Beobachtungen aus dem Kriegsalltag: Rauchwolken über den Dächern, zerstörte Autos und Gebäude, Barrikaden, Verwundete und Leichen auf den Straßen. Aber auch Schnappschüsse von Kindern, Freund*innen und Haustieren, von Hochzeiten, Feiern und Zusammenkünften, von gemeinsamem Essen und Freizeitaktivitäten. In der geringen Bildauflösung und den Unschärfen der meisten Aufnahmen zeigt sich die frühe Entwicklungsphase der integrierten Digitalkameras. Noch ungeachtet etwaiger gestalterischer Absichten scheint die Funktion dieser Bilder insbesondere im flüchtigen Festhalten eines bedeutenden Moments oder erinnerungswürdigen Ereignisses zu liegen.

In seinem Buch *Baghdad Calling* verbindet Geert van Kesteren drei Erzählebenen. Seine eigenen, technisch einwandfreien und unter ästhetischen Gesichtspunkten gestalteten Aufnahmen aus den Zufluchtsländern zeigen Straßenszenen, das Leben der Geflüchteten in ihren provisorischen Wohnorten oder Familienporträts. Den gängigen journalistischen Qualitätskriterien entsprechend, sind alle Bilder mit Angaben zu Ort und Jahr sowie mit dem Namen des Autors versehen. Eine weitere Ebene bilden die Erzählungen der Geflüchteten, die in transkribierten Interviews von ihren Erlebnissen und den Gründen für ihre Flucht Zeugnis ablegen. Die Handyfotos der Iraker*innen zeigen schließlich die Perspektive aus dem Konfliktland selbst. Gedruckt auf Zeitungspapier und nur gelegentlich mit einer kontextualisierenden Bildunterschrift versehen, stehen diese Bilder einerseits für die inoffiziellen, privaten Nachrichten, die für die Betroffenen selbst von persönlicher Bedeutung sind, andererseits jedoch auch

13 Geert van Kesteren im E-Mail-Interview mit der Autorin, 19. Juni 2018.

14 „It was very hard to collect these images; it took us seven months. Iraqi refugees kept these images on their mobile phone and did not share them on social media, as Facebook was still an incredible small phenomenon. We asked them to download the photographs from their mobiles and send them to us in an email. Today it would take me five minutes to collect the same amount of meaningful images from Facebook“ (Geert van Kesteren im E-Mail-Interview mit der Autorin, 19. Juni 2018). Eine besondere Herausforderung stellte für ihn und sein Team darüber hinaus die Klärung der Urheberschaft und Bildrechte dar, da bei den weitergeleiteten Aufnahmen oft kein Autor mehr identifiziert werden konnte und unter anderem auch Pressefotos von Bildagenturen aus dem Internet gespeichert und untereinander verschickt wurden: „We verified credibility among trusted Iraqis and used our experience as professional photo-editors. We did not use images if we mistrusted the source, or if we could see that the images were digitally manipulated (mostly for reasons of humour)“ (ebd.).

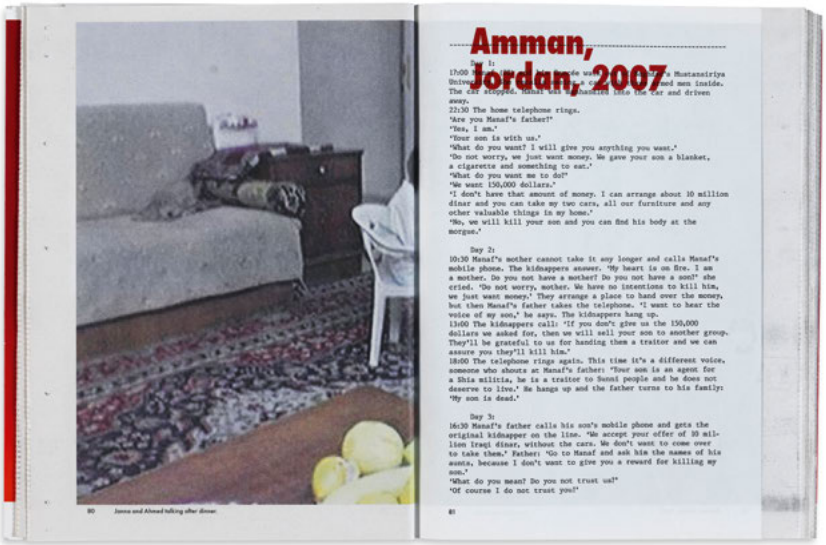


Abb. 11: Geert van Kesteren: aus dem Buch *Baghdad Calling*, episode publishers, 2008. © Geert van Kesteren.

für die allgemeinmenschliche Relevanz und Aussagekraft, die van Kesteren diesen Bildern durch den Transfer ins Medium des Buches zuspricht.

Worin liegt der potenzielle öffentliche Nachrichtenwert dieser beiläufigen Beobachtungen und Randnotizen, die in der professionellen journalistischen Berichterstattung vermutlich kaum Platz finden würden, weil sie zu persönlich, nebensächlich und irrelevant für die Darstellung des Gesamtgeschehens wären? Brigitte Lardinois zufolge ist es die ästhetische und inhaltliche Divergenz zwischen den privaten Amateuraufnahmen und den uns vertrauten journalistischen Bildern, die eine andere Form der Erkenntnis und Authentizität verspricht:

> „Though the photographs are not always particularly well taken, somehow the fact that the images have not come through the filter of professional photographers, who are often outsiders, increases their narrative power.“ [15]

Im Gegensatz zu journalistischen Aufnahmen, die nach professionellen Kriterien, mit technischem Können und dem Wissen um fotografische Wirkungsweisen gestaltet und ausgewählt sind und dabei möglicherweise ästhetischen oder kommerziellen Absichten folgen, wirken die Handyfotos diesbezüglich unvoreingenommen und

15 Brigitte Lardinois: ‚New Directions‘, 2008, S. 13.

unbedacht. Gerade weil diese Bilder nicht fehlerfrei sind, erscheinen sie unverfälscht und glaubwürdig. So bestätigt auch Susan Sontag, dass

> „Bilder von grauenhaften Ereignissen [authentischer] wirken [...], wenn ihnen das gute Aussehen abgeht, das sich aus ‚richtiger' Beleuchtung und ‚richtigem' Bildaufbau ergibt – sei es, weil der Fotograf ein Amateur ist, sei es, weil er sich, was genauso gut funktioniert, eines der bekannten antikünstlerischen Stile bedient hat. Weil sie künstlerisch nicht hoch hinauswollen, wirken diese Bilder weniger manipulativ, weniger darauf angelegt, billiges Mitgefühl und vorschnelle Identifikation zu erzeugen – ein Verdacht, dem heute alle weitverbreiteten Bilder, die Leiden zeigen, ausgesetzt sind."[16]

Darüber hinaus hängt unsere emotionale und moralische Reaktion auf Bilder von unserer Vertrautheit mit der Art der Aufnahmen zusammen. Laut Sontag schockieren Bilder, „insofern sie etwas Neuartiges zeigen"[17]. Indem diese Handyfotos unsere Sehgewohnheiten unterwandern, vermögen sie es, unser Interesse und unsere Anteilnahme zu wecken, uns anzurühren und zu überzeugen. Während sich die Bildqualität der Handyfotos heutzutage deutlich verbessert und sich ein kritisches Bewusstsein dafür entwickelt hat, dass auch Amateuraufnahmen intentional gestaltet und durch Filter und Apps perfektioniert werden, konnten wir ihnen in ihrer Neu- und Andersartigkeit zunächst unbefangen und vorurteilsfrei begegnen. Trotz oder gerade aufgrund der technischen Defizite der frühen Handyfotos schien alles Wissen um die Ausschnitthaftigkeit, Manipulierbarkeit und Gemachtheit von Fotografien zeitweise ausgeblendet und der verlorene Glaube an das fotografische Wirklichkeitsversprechen wiederhergestellt.

Neben der ungewohnten Bildästhetik und der angenommenen Unmittelbarkeit der privaten Handybilder ist es schließlich insbesondere die Einbeziehung der Betroffenen in die Erzählung, die den Eindruck einer größeren Nähe zum Geschehen herstellt. In ihrer Alltäglichkeit ermöglichen diese Einblicke in das Leben vor Ort den externen Rezipient*innen subjektive Anknüpfungspunkte an eigene Erfahrungen, Empfindungen und Verhaltensweisen und somit eine persönliche Identifikation mit der Situation der geflüchteten und vertriebenen Iraker*innen. So ergänzen die Handyfotos den von außen kommenden, beobachtenden und einordnenden Blick van Kesterens um die ihm nicht zugängliche individuelle Erfahrungswelt der Menschen und zeigen die Vielschichtigkeit des Kriegsgeschehens aus dem Blickwinkel

16 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2010 (2003), S. 34.

17 Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 2006 (1980), S. 25.

des Individuums.[18] Zu einer Zeit, in der die immense Reichweite, die vielfältigen Wirkungsweisen und Beeinflussungsmöglichkeiten von sozialen Netzwerken und den dort veröffentlichten und geteilten Amateuraufnahmen noch nicht absehbar waren, wird in dem Buch *Baghdad Calling* eine neue, bis dato ungekannte Art und Gebrauchsweise von Bildern sichtbar, deren soziale und politische Bedeutung, gerade auch in Bezug auf unser Wissen und unser Verständnis von Konflikten und Kriegen, erst einige Jahre nach Veröffentlichung des Buches augenscheinlich wurde.

Out of Syria, Inside Facebook[19] – personalisierte Informationsvermittlung in sozialen Netzwerken

> „Seit dem Beginn des Krieges in Syrien im März 2011 sind die sozialen Netzwerke für mich die wichtigste Verbindung zu meiner Familie, meinen Freunden, meiner Gesellschaft geworden, und sie sind das einzige Mittel, das es mir ermöglicht, auf dem Laufenden zu bleiben über alles, was dort vor sich geht. Facebook stellt für mich diese Verbindung her.“[20]

Innerhalb weniger Jahre haben sich Mobiltelefone zu internetfähigen Multifunktionsgeräten und soziale Netzwerke von Plattformen der freundschaftlichen Vernetzung zu wichtigen alternativen Nachrichtenkanälen entwickelt, in denen einst private Erfahrungen und Bilder eine globale Öffentlichkeit erreichen können. Die gebürtige Syrerin Dona Abboud wurde sich dieser Tatsache bewusst, als sie im Jahr 2011 aus Deutschland auf den Kriegsausbruch in ihrem Heimatland blickte und auf den Profilseiten ihrer Facebook-Freund*innen ein anderes Bild als in der offiziellen Berichterstattung vermittelt bekam: Während der Krieg in den Nachrichten vor allem durch Bilder von Zerstörung und Leid sichtbar wurde, fanden auf den Facebook-Seiten der Syrer*innen auch die vielen anderen Dinge Platz, die für die Menschen vor Ort von Bedeutung waren. Wie in den Handyfotos, die Geert van Kesteren zusammengetragen hatte, zeigte sich in den Bildern, die in dem sozialen Netzwerk geteilt wurden, die Gleichzeitigkeit von Krieg und Alltag, Leid und Freude, Leben und Tod.

Dona Abboud, die seit Oktober 2008 Grafikdesign an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studierte, begann Tausende Bilder von den Profilseiten ihrer über 500 syrischen Facebook-Freund*innen zu sammeln. Für ihre als Buch erschienene Diplomarbeit *Out of Syria, Inside Facebook* wählte sie schließlich elf Protagonist*innen aus, deren veröffentlichte Fotos sie exemplarisch abbildet. Ergänzt werden die Bilder durch einen kurzen Steckbrief und Interviews, in denen die

18 Vgl. Geert van Kesteren / Edie Peters: ‚Uprooted‘, in: Geert van Kesteren: *Baghdad Calling*, 2008, S. 5.

19 Siehe auch die Bildstrecke *Out of Syria, Inside Facebook* von Dona Abboud in diesem Band.

20 Dona Abboud: *Out of Syria, Inside Facebook*, Leipzig 2016, S. 5.

Personen Fragen wie „Was ist Facebook und warum benutzt du es?“, „Was ist Krieg für dich?“ oder „Kannst du schlafen?“ beantworten. Die Personen haben unterschiedliche Biografien, leben in Damaskus, im Libanon, der Türkei oder in Deutschland und arbeiten als Sozialarbeiterin, Designerin, Unternehmer, Journalistin oder Regisseur. Durch Abbouds Auswahl ihrer bei Facebook geteilten Bilder macht sie sichtbar, wie sich diese Syrer*innen selbst sehen und gesehen werden möchten, was sie interessiert und bewegt, und mitunter auch, welche politischen Ansichten sie vertreten.[21] Die einen unterstützen das Regime, die syrische Armee oder die Opposition, andere geben sich neutral oder plädieren ganz generell für Frieden in ihrem Land; zwei von ihnen präsentieren sich offen als bewaffnete IS-Kämpfer.[22] Abboud verweist hier auf einige der grundlegenden Mechanismen und zeittypischen Gebrauchsweisen von Facebook und zeigt, welche Rolle die verschiedenen Arten von Bildern in der Nutzung durch die einzelnen Individuen spielen. So vermischen sich auf den Profilseiten idealisierte Selbstdarstellungen mit unzähligen anderen Botschaften und mitunter widersprüchlichen Intentionen. Die geteilten Bilder dienen der Information, Zerstreuung und Belustigung – oder auch propagandistischen Zwecken. Sie übermitteln individuelle oder kollektive Nachrichten, verweisen auf Fakten oder Fiktionen, changieren zwischen relevant und belanglos. In der Komplexität eines derartigen babylonischen Sprach- bzw. Bildgewirrs können Konfliktsituationen aus verschiedenen Perspektiven dargestellt und unterschiedlichste Meinungen und Wahrheiten generiert werden: „…jede Einflusszone bringt ihre eigenen Bilder hervor – diffamierend für den Gegner, glorreich für die eigene Sache.“[23] Was in der Verwendung der frühen Handyfotos bei Geert van

21 Durch die Gestaltung der eigenen Facebook-Seite können private Bilder und Informationen geteilt, Gruppen und Beiträge anderer ‚gelikt‘, persönliche Meinungen öffentlich kundgetan und kommentiert werden. Damit bedient das 2004 gegründete und heute weltweit größte soziale Netzwerk (vgl. ‚Statistiken zur Social-Media-Nutzung‘, in: Statista. Das Statistik-Portal, https://de.statista.com/themen/1842/soziale-netzwerke/, letzter Zugriff am 18. September 2018) „ein tiefes Bedürfnis und eine große Bereitschaft vieler Menschen, sich in der virtuellen Welt öffentlich zu präsentieren, erkannt und gesehen zu werden und mit anderen verbunden zu sein“ (Susanne Ackermann: ‚Das digitale Ich und das wahre Selbst‘, in: *Psychologie Heute* 3, 2018, S. 34).

22 Die Facebook-Profile der im Buch abgebildeten IS-Kämpfer existieren nicht mehr und wurden vermutlich von der Plattform gesperrt. Im Interview mit der Autorin am 29. Juni 2018 erwähnte Dona Abboud, dass zwischen 2011 und 2016 noch deutlich mehr Profilseiten dieser Art zugänglich waren, was darauf hindeutet, dass ethische Richtlinien erst entwickelt werden mussten. Mittlerweile hat Facebook sogenannte ‚Gemeinschaftsstandards‘ veröffentlicht, deren Ziel es ist, „die freie Meinungsäußerung zu unterstützen und dazu ein sicheres Umfeld zu schaffen. Unsere Richtlinien basieren auf Feedback sowohl von unseren Nutzerinnen und Nutzern als auch von Experten in Bereichen wie Technologie und öffentliche Sicherheit“ (siehe https://www.facebook.com/communitystandards/). Dennoch steht Facebook häufig für die Zensur von Inhalten in der Kritik. So wurde beispielsweise Nick Uts Aufnahme des ‚Napalm-Mädchens‘, das die Zeitschrift *Aftenposten* auf der Plattform geteilt hatte, aufgrund der Nacktheit des Kindes gelöscht (vgl. Fridtjof Küchemann: *‚Vietnam-Kriegsfoto gelöscht. Facebook zensiert norwegische Ministerpräsidentin‘*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. September 2016, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/facebook-zensiert-ikonisches-vietnam-kriegsfoto-14427324.html, letzter Zugriff am 23. September 2018).

23 Sonja Zekri: *‚Näher kann man dem ganzen verdammten Syrien nicht kommen‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 3. Januar 2017, https://www.sueddeutsche.de/kultur/krieg-und-alltag-naeher-kann-man-dem-ganzen-verdammten-syrien-nicht-kommen-1.3319648 (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Kesteren bereits anklang, wird hier besonders deutlich: Trotz vermeintlicher Absichtslosigkeit sind die persönlichen und öffentlich geteilten Bilder nicht unschuldig, sondern oft emotional gefärbt und von individuellen Interessen geprägt:

> „ … no image is neutral. Everything is made for a reason, however unfathomable that reason may be. Precisely because visual information is so essential in a society shaped by the media, it is ideally suited to add force to certain convictions. Many parties follow a hidden agenda by communicating through images, whether the intention is to inform, to comment, to activate, to seduce or indeed to mislead.“[24]

So ist die Konzentration auf das Persönliche, die charakteristisch für alle sozialen Medien ist, durchaus kritisch zu betrachten. Zum einen werden die Möglichkeit zur vernetzten Meinungsbildung sowie die vermeintliche Beweiskraft und emotionalisierende Funktion von Bildern zunehmend bewusst eingesetzt, um zu manipulieren, Propaganda zu verbreiten und die breite Masse durch Falschmeldungen zu agitieren. Zum anderen zeigt sich, im gleichen Maße, wie dieser neue öffentliche Raum durch Subjektivität geprägt ist, in der Auswahl und Kanalisierung von Informationen eine zunehmende Individualisierung, die häufig mit den Begriffen ‚Echokammer-Effekt‘[25] oder ‚Filterblase‘ umschrieben wird. Der Aspekt der persönlichen Relevanz von Nachrichten und Informationen, der schon in den Handybildern bei Geert van Kesteren eine bedeutende Rolle spielte, erlangt in sozialen Netzwerken eine ganz neue Dimension: Konsumiert werden insbesondere die Beiträge von Gleichgesinnten, die ähnliche Interessen verfolgen und meistens die eigenen Ansichten und die individuelle Weltsicht bestätigen. Unterstützt wird diese Verengung des Sichtfeldes durch die auf Algorithmen basierende Personalisierung, die Anbieter wie Google oder soziale Plattformen wie Facebook anwenden, um ihren Nutzer*innen vornehmlich die Inhalte anzuzeigen, die ihrem bisherigen Such- und Klickverhalten und ihren vermeintlichen Vorlieben entsprechen.[26] Dies führt zu der

24 Marcel Feil: ‚Image-Based Activism Today‘, in: *The Messenger*, Foam Magazine, #41, Amsterdam 2015, S. 2–8, hier S. 4.

25 Vgl. Wolfgang Lieb: *‚Demokratisierung oder Fragmentierung der öffentlichen Meinung, Teil 2: Der Echo-Kammer-Effekt‘*, in: Blog der Republik, 4. April 2017, https://www.blog-der-republik.de/der-echo-kammer-effekt/ (letzter Zugriff am 13. September 2018): „Mit dem Begriff ‚virtuelle Echo-Kammer‘ wird beschrieben, dass Informationen, Ideen oder Meinungen innerhalb eines geschlossenen Systems verstärkt und abweichende oder konkurrierende Sichtweisen eher unterbunden werden oder zumindest unterrepräsentiert sind, ja sogar bekämpft werden.“

26 Der Internetaktivist Eli Pariser etablierte in diesem Zusammenhang 2011 den Begriff ‚Filterblasen‘, vgl. Eli Pariser: *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, New York 2011.

> „berechtigte[n] Sorge, dass im Internet Vertreter unterschiedlicher Meinung nicht mehr aufeinanderstoßen, weil sich homogene Gruppen von Gleichgesinnten, Deutungsgemeinschaften oder Subkulturen bilden, die sich untereinander oder von der sog. Mehrheitsgesellschaft abkapseln.“[27]

Relevant und kritisch wird diese Problematik darüber hinaus insbesondere, wenn der öffentliche Raum sozialer Medien wie Facebook, der heute parallel zu den Titelseiten der Tageszeitungen existiert, als primärer Nachrichtenkanal genutzt wird:[28]

> „Wer seine Informationen vor allem über seine Abos auf den sozialen Medien oder nur von bestimmten Webseiten bezieht, der nimmt Nachrichten nur noch selektiv auf. Die Chance, dass dieser Nutzer auf Artikel, Reportagen und Nachrichten stößt, nach denen er zwar gar nicht gesucht hat, die für das Verständnis eines Themas aber wesentlich sind, schwindet dramatisch.“[29]

Auch in der Arbeit *Out of Syria, Inside Facebook* wird dieser Aspekt der selektiven Wahrnehmung und Personalisierung von Informationen sichtbar. So stammen Abbouds Protagonist*innen wie bei den meisten Facebook-Nutzer*innen größtenteils aus ihrem eigenen Netzwerk aus Freund*innen und Bekannten. Indem sie Bilder aus diesem semiprivaten Umfeld auswählt und ins Buchformat überträgt, macht sie die einst internen Informationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich und vermittelt den Anschein eines intimen und aus diversen Perspektiven beleuchteten Einblicks in das Konfliktland Syrien. Doch weder blicken wir in dieser Ansammlung von Bildern über Abbouds eigene Filterblase hinaus, noch sind die von ihr ausgewählten, editierten und neu zusammengestellten Fotografien von elf Menschen repräsentativ für die massenhaft bei Facebook geteilten Bilder oder die Geschehnisse in einem Land. Mehr noch

27 Wolfgang Lieb: ‚Demokratisierung oder Fragmentierung der öffentlichen Meinung‘, 2017.

28 Laut dem *Digital News Report*, der jährlich vom Reuters Institute der Oxford University herausgegeben wird, scheint, nicht zuletzt aufgrund der Verbreitung von Falschmeldungen, ein Bewusstsein für diese Thematik zu wachsen und zu einem Rücklauf des Trends zu führen: „For the last seven years we have tracked the key sources for news across major countries and have reported a picture of relentless growth in the use of social media for news. Now, in many countries, growth has stopped or gone into reverse. Taking the United States as an example, weekly social media use for news grew steadily from 27% in 2013 to a peak of 51% before falling back significantly this year to 45% (–6). To some extent this represents a readjustment after the social media frenzy around the Trump inauguration last year – but these patterns also exist elsewhere. In the UK usage grew from 20% in 2013 to 41% in 2017 before falling back.“ Nic Newman: ‚Section 1: Executive Summary and Key Findings‘, in: *Reuters Institute Digital News Report 2018*, S. 11, online verfügbar unter: http://media.digitalnewsreport.org/wp-content/uploads/2018/06/digital-news-report-2018.pdf?x89475 (letzter Zugriff am 13. September 2018).

29 Markus Ziener: ‚*Wohlfühlen im Echoraum*‘, in: Internationale Politik und Gesellschaft, 9. Mai 2016, https://www.ipg-journal.de/kommentar/artikel/wohlfuehlen-im-echoraum-1416/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

bleiben einige der charakteristischen Funktions- und Wirkungsweisen der sozialen Plattform unsichtbar. So kann die Hervorhebung dieser persönlichen Bildauswahl im Buchformat zwar auf ein aktuelles Phänomen hinweisen, dem „flow of tiny self-contained moments of little significance“[30] auf den ‚Timelines‘ der Facebook-Nutzer*innen jedoch nur bedingt gerecht werden. Laut Stephen Mayes stellt sich Realität in dem dynamischen, sich ständig erneuernden Strom der digitalen und vernetzten Bilder nicht länger als ausschnitthafter Moment,[31] sondern als sich in ständiger Veränderung begriffener Prozess dar: „In this new form of reporting – where the truth isn't told in a single image, and what we learn isn't stored in memory in the form of an isolated icon – we feed our understanding with a continuous scroll of updates.“[32]

Durch den Verzicht auf die Darstellung von Textbeiträgen und etwaige Reaktionen zu den Bildern von anderen Nutzer*innen klammert Abboud darüber hinaus die wichtige Möglichkeit des unmittelbaren Reagierens auf Fotografien aus. Wie Fred Ritchin, der das gemeinschaftliche Teilen und Kommentieren von Bildern auf sozialen Plattformen in Analogie zur mündlichen Überlieferung früherer Generationen sieht,[33] betont auch Mayes den dialogorientierten, diskursiven Charakter der digitalen Fotografie und vergleicht sie mit der gesprochenen Sprache. Im Kontext sozialer Medien sind Bilder demnach wie Worte, die erst in ihrer Verbindung Aussagen formulieren und Bedeutung herstellen.[34] So ist die Sprache sozialer Medien vergleichbar mit der alltäglichen, persönlicheren Umgangssprache, die andere, aber nicht minder relevante Funktionen als die Fachsprache des Fotojournalismus erfüllt:

30 Stephen Mayes: ‚Everyday Tomorrow‘, in: Nana Kofi Acquah et al. (Hg.): *Everyday Africa. 30 Photographers Re-Picturing a Continent*, Heidelberg / Berlin 2017, S. 431–436, hier S. 432.

31 Mayes verweist in diesem Zusammenhang auf den von Henri Cartier-Bresson einflussreich postulierten ‚entscheidenden Augenblick‘, in dem die Essenz einer Situation in einem einzigen Bild zum Ausdruck kommt. Vgl. Stephen Mayes: ‚Everyday Tomorrow‘, 2017, S. 432. Siehe auch Henri Cartier-Bresson: ‚Der entscheidende Augenblick‘ (1952), in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 267–282: „Manchmal gelingt einem ein einzigartiges Photo, so voller Kraft und Leben, so voller Ausstrahlung, daß die ganze Geschichte in dem einen Bild enthalten ist. […] Für mich heißt Photographie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau erfassen, durch den es erst seinen eigenen Ausdruck erhält.“

32 Stephen Mayes: ‚Everyday Tomorrow‘, 2017, S. 434. Vgl. auch Stephen Mayes: *‚Beyond the Decisive Moment: ‘The Truth Isn't Told in a Single Photograph’*, in: TIME LightBox, 15. Mai 2017, http://time.com/4775915/everyday-africa/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

33 Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013, S. 38 f. und 58.

34 Stephen Mayes beim Symposium *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Hochschule Hannover, Mai 2017. Vgl. auch den Beitrag von Stephen Mayes in diesem Band.

> „These images constitute, to a certain extent, a common, diaristic dialect based on showing and sharing with cellphones – a language that is more detail-oriented and everyday, with fewer elaborately constructed attempts at the larger, synthesizing statement.“[35]

Indem Abboud die bei Facebook geteilten Bilder aus diesem sprachlichen Kontext herausnimmt und von einer inhaltlichen Einordnung der Bilder absieht, erschwert sie schließlich eine Übersetzung und Interpretation dieser visuellen Ausdrucksweise. Gerade weil die in sozialen Medien geteilten Bilder und Informationen in der Vielfalt der subjektiven Meinungen jedoch so ambivalent, die Gesamtheit der Stimmen heterogen und die individuellen Botschaften mitunter sehr persönlich und emotionalisiert sind, ist eine sorgfältige Kontextualisierung essenziell. Insbesondere beim Transfer in eine andere Gesellschaft müssen kulturelle Codes entziffert und politische Hintergründe und Zusammenhänge über das Kriegsgeschehen dargelegt werden, damit die Bilder entsprechend gelesen, beurteilt und verstanden werden können.

Durch einen sensiblen Umgang mit Amateurmaterial und die Aneignung einer sogenannten „social media literacy“[36], durch kritische Reflexion, Transparenz bei den Auswahlkriterien und die Interpretation des Bildmaterials, können die öffentlich auf sozialen Plattformen geteilten Bilder schließlich durchaus neue und andere Möglichkeiten der Betrachtung aktueller Kriegs- und Konfliktsituationen eröffnen. Denn parallel zum ‚Mainstream‘ der offiziellen Berichterstattung verändern die online geteilten Handyfotos, wie wir die Welt heute sehen und verstehen:

> „It becomes culturally transformative when multitudes of personal experience are displayed online and these individual moments of sub-historic experience are aggregated to deliver a wholly new perspective on the world.“[37]

35 Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 11.

36 Liam Stack: ‚Watching Syria’s War‘, in: *The Messenger*, Foam Magazine, #41, Amsterdam 2015, S. 54.

37 Stephen Mayes: *‚Beyond the Decisive Moment‘*, 2017.

Abb. 12: Mosa'ab Elshamy: Demonstranten während einer Rede, Tahrir-Platz, 8. April 2011. © Mosa'ab Elshamy.

Neue Gegenöffentlichkeit, Bürgerjournalismus und Amateuraufnahmen im Nachrichtenkontext

Der kulturelle und insbesondere der politische Einfluss, den die unzähligen in sozialen Medien geteilten Bilder und Nachrichten haben können, wurde in seiner internationalen Reichweite erstmals während des ‚Arabischen Frühlings' deutlich. Vielfach wurde darüber berichtet, dass „der tunesischen und ägyptischen Jugend im Frühjahr 2011 mithilfe der digitalen Medien und sozialen Netzwerke eine ‚Revolution 2.0' oder eine ‚Facebook-Revolution' gelungen sei"[38]. Der ägyptische Aktivist Khalid Abdalla spricht von „eine[r] der ersten Revolutionen in der Geschichte, die viel mehr von den Beteiligten selbst dokumentiert wird als von Nachrichtenagenturen"[39]. Soziale Plattformen wie Facebook, Twitter, Instagram und YouTube, geteilte Flickr-Fotoalben und Blogs sollen die Massenproteste, die im Dezember 2010 in Tunesien begannen und sich sukzessive auf etliche nordafrikanische Staaten und den Nahen Osten ausweiteten, unterstützt und die gesellschaftliche Mobilisierung ermöglicht haben. Durch

38 Florian Ebner / Constanze Wicke: ‚Intervenierende Bilder: Für eine Kartografie der Aufnahmen einer Revolution', in: dies. (Hg.): *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 46–52, hier S. 47. Diese Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, an deren Konzeption ägyptische Künstler*innen, Fotograf*innen, Aktivist*innen und Kurator*innen beteiligt waren, bietet einen differenzierten Einblick in die Funktions- und Wirkungsweisen sozialer Medien, die verschiedenen Akteur*innen und die Verwendung der Bilder während des ‚Arabischen Frühlings'.

39 O. A.: ‚Neue Bildplattformen im Internet, Initiativen im öffentlichen Raum', in: Florian Ebner / Constanze Wicke (Hg.): *Kairo*, 2013, S. 152.

sie konnten eine Gegenöffentlichkeit und Informationsstruktur abseits der staatlich kontrollierten Medien geschaffen, Aktivitäten koordiniert, Ungerechtigkeiten und Gewalttaten aufgedeckt und dokumentiert werden. Vor allem aber wurde der Akt des Fotografierens

> „nicht nur zu einer Handlung des Sehens und Aufzeichnens, sondern zu einem Akt kompletter Partizipation. Im Kern der ägyptischen Aufstände war das Fotografieren eine politische Handlung, bezüglich ihrer Relevanz dem Demonstrieren gleichgestellt: ziviler Ungehorsam und Missachtung des Regimes.“[40]

Fabio Severo zufolge hat sich mit

> „dem Arabischen Frühling [...] die Bedeutung dieser Laienfotos definitiv verändert. Ihren Stellenwert beziehen sie nun nicht mehr aus ihrer Singularität, sondern ganz im Gegenteil, aus ihrer Allgegenwärtigkeit, aus der Komposition eines Gruppenbilds des Großereignisses aus Hunderten, ja Tausenden von Fotos, die jedermann tagtäglich schießt.“[41]

In Konfliktsituationen und Zeiten des gesellschaftlichen oder politischen Umbruchs können soziale Medien somit zu einem Mittel der Selbstrepräsentation und -ermächtigung werden, welches den Betroffenen die Chance gibt, für sich selbst zu sprechen und die Deutungshoheit über ihre eigene mediale Repräsentation zu erlangen. Sie können eine ihnen von außen zugeschriebene Opferrolle verlassen – oder diese ganz bewusst und absichtsvoll selbst verkörpern, um Unterstützung für ihre Lage zu erhalten und mitunter auch internationalen Druck auszuüben. Denn wenn die Bilder die individuellen Filterblasen verlassen und weitreichende Aufmerksamkeit erhalten, erhöht sich auch die Wahrscheinlichkeit der Berichterstattung im klassischen Nachrichtenkontext. Nicht selten sind es in derartigen Fällen heute die Amateur*innen vor Ort statt der Fotojournalist*innen, die die internationale Presse mit lokalen Informationen versorgen und die entsprechenden Bilder gleich mitliefern.[42]

Laut Holger Isermann, der in seiner Dissertation *Digitale Augenzeugen* untersucht, „wie die Medien mit den visuellen Amateurinhalten umgehen, die außerhalb des journalistischen Systems und damit losgelöst von etablierten ethischen wie inhaltlichen und

40 Lara Baladi: ‚Wenn sehen heißt dazuzugehören: Die Bilder vom Tahir-Platz‘, in: Florian Ebner / Constanze Wicke (Hg.): *Kairo*, 2013, S. 74–80, hier S. 76 f.

41 Fabio Severo: ‚Giorgio di Noto‘, in: Nicolò Degiorgis / Sabine Gamper (Hg.): *Chapter 2. The Conflict of Images*, Bolzano 2015, S. 219–223, hier S. 220.

42 Neben Handyfotos von Amateur*innen werden dabei häufig auch Standbilder aus online geteilten Videos verwendet.

formalen Qualitätsstandards entstanden sind“[43], sind Amateurfotos für den Journalismus besonders deshalb attraktiv, weil sie „das Potenzial visueller Dokumentationsmöglichkeiten […] erhöhen und somit Visualisierungszwängen […] begegnen“[44]. Vor allem im Fall von Eilmeldungen, wie beispielsweise bei Terroranschlägen, Naturkatastrophen oder Unfällen, wenn es aufgrund der Unvorhersehbarkeit des Ereignisses keine alternativen Bilder gibt, kann durch die Einbeziehung von Amateuraufnahmen schneller und unmittelbarer auf aktuelle Geschehnisse reagiert werden: „It is better to have the footage of the crash than of clearing up the mess afterwards.“[45] Darüber hinaus haben Amateur*innen oft andere Zugänge und können sich mitunter freier in Konfliktregionen bewegen als professionelle Fotojournalist*innen.[46] Auch im Nachrichtenkontext scheint der Wert von Amateurfotos somit in ihrer sich von professionellen Aufnahmen in Ästhetik, Unmittelbarkeit und Inhalten unterscheidenden, andersartigen Perspektive zu liegen, wobei sich durch den quasi ‚rechtsfreien Raum‘, in dem Amateurbilder entstehen und zirkulieren, neue Fragen nach der Funktion der journalistischen Augenzeugenschaft, nach Ethik, Glaubwürdigkeit und Verifizierung stellen: „Besides providing a non-conventional view, amateur images may also provide an ‘outlaw’ vision, since they are not governed by the same standards of ethics and credibility as professional journalism.“[47]

Barbie Zelizer, die beleuchtet, wie sich das Prinzip der Augenzeugenschaft als wesentlicher Teilaspekt des Selbstverständnisses und der Selbstlegitimierung des Journalismus im Laufe der Zeit und mit den medialen Entwicklungen verändert hat, spricht bezüglich der zunehmenden Einbeziehung von Amateurmaterial im Nachrichtenkontext von einem ‚outsourcing‘ der Augenzeugenschaft.[48] Die Augenzeugenschaft

43 Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen. Entgrenzung, Funktionswandel und Glaubwürdigkeit im Bildjournalismus*, Dissertation Technische Universität Braunschweig, 2014, Wiesbaden 2015, S. 12.

44 Ebd., S. 40.

45 Piet Bakker und Mervi Pantti zitieren hier den Chefredakteur der niederländischen Rundfunkanstalt NOS News (Nederlandse Omroep Stichting). In ihrer Forschung zur Einbeziehung von Amateuraufnahmen in den niederländischen Nachrichtenkontext konnten sie drei Hauptkategorien ausmachen: „Only the first category, which we call *misfortunes*, is oriented towards ‘hard’ news and information. The second category, *memories*, concerns either ‘soft’ news or non-news stories, and is focused on personal and everyday life oriented content. The third category, *sunsets*, concerns weather and nature photography, which news media offers either as part of its weather news or as entertainment.“ Vgl. Piet Bakker / Mervi Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets: Non-professional images in Dutch news media‘, in: *International Journal of Cultural Studies* 12 (5), 2009, S. 471–489, hier S. 478. Ebenfalls zitiert bei: Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 117.

46 Auch Geert van Kesteren sprach während seines Vortrags beim Symposium *Images in Conflict* im Mai 2017 darüber, dass nicht er die besten Bilder der Situation im Irak gemacht habe, sondern die amerikanischen Soldaten im Gefängnis von Abu Ghraib, die im Mai 2004 ihre Demütigungen und Folterungen irakischer Häftlinge mit ihren eigenen Digitalkameras aufzeichneten. Auf die Frage, was diese Bilder ausmache, erwiderte van Kesteren im Interview mit der Autorin am 19. Juni 2018: „Access. The photojournalist isn’t invited in the dungeons and torture chambers.“

47 Piet Bakker / Mervi Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets’, 2009, S. 472.

48 Vgl. Barbie Zelizer: ‚‘On Having Been There’: ‘Eyewitnessing’ as a Journalistic Key Word‘, in: *Critical Studies in Media Communication* 24 (5), 2007, S. 408–428, hier S. 422. Ebenfalls zitiert in: Piet Bakker / Mervi

als journalistisches Narrativ, welche das Vertrauen der Rezipient*innen in die vom Journalismus angebotenen Wirklichkeitsentwürfe herstellt[49] und bislang vorwiegend intern, d. h. innerhalb des journalistischen Systems, erbracht wurde, wird an ‚externe Dienstleister', die Amateurfotograf*innen, ausgelagert und ermöglicht den Nachrichtenmedien „to claim that they 'have been there' as witnesses of events that they have not witnessed"[50]. Damit erweitern Amateuraufnahmen nicht nur die Visualisierungsmöglichkeiten von Ereignissen, sondern bedienen auch den nicht unwesentlichen ökonomischen Aspekt der Kostenreduzierung bzw. -vermeidung.

Während bei Journalist*innen, die selbst vor Ort ein Ereignis bezeugen, die „Augenzeugenschaft professionell aufgeladen"[51] ist und sich die Glaubwürdigkeit der Berichterstattung unter anderem aus dem Wissen über die Integrität der Autor*innen bzw. der entsprechenden Medien und Formate, für die er/sie tätig ist, speist, bedient sich der Journalismus bei der Einbeziehung von Amateurinhalten „narrativer Integrationsstrategien, um die Glaubwürdigkeit von innerhalb der eigenen Berichterstattung verwendeten Amateurfotos zu erhöhen"[52]. Isermann betont dabei die besonderen „Herausforderungen an die Verifizierung und Kontextualisierung durch den Journalismus"[53] und beobachtet angesichts „eines zunehmenden Publikationsdrucks eine Veränderung journalistischer Werte, wie der Sorgfaltspflicht und des Objektivitätsanspruches"[54]. So werden Bilder von Amateur*innen im Internet häufig unreflektiert, ohne die Einhaltung oder gar Kenntnis journalistischer und ethischer Standards und mitunter auch mit bewusst manipulativen Absichten geteilt und verbreitet. Die Entstehungskontexte der Bilder sind oft unbekannt oder uneindeutig, die Bildautor*innen anonym. Das erhöhte Maß an Zeit, journalistischer Recherche und redaktioneller Ein-

Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets', 2009, S. 483, sowie in: Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 117.

49 Vgl. Holger Isermann, der die Herstellung von Vertrauen im Journalismus beleuchtet und neben der Behauptung von Objektivität (vgl. S. 70) unter anderem auf das Prinzip der Augenzeugenschaft eingeht (vgl. S. 76 ff.): „Zeugen statten die von ihnen kommunizierten Inhalte mit einer besonderen Form der Glaubwürdigkeit aus, die sich auf das eigene Erleben des Kommunizierten stützt und damit eng mit dem Prinzip der Wahrnehmung verknüpft ist" (S. 76).

50 Barbie Zelizer: ‚'On Having Been There'', 2007, S. 425. Ebenfalls zitiert in: Piet Bakker / Mervi Pantti: ‚Misfortunes, memories and sunsets', 2009, S. 483, sowie in: Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 117.

51 Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 82.

52 Ebd., S. 273; Isermann nennt hier zum einen die „Professionalisierungsstrategie", bei der die distribuierenden Presse- oder Bildagenturen als Quelle im Bild-Credit genannt und die Amateuraufnahmen wie professionelles Material behandelt und in die eigenen redaktionellen Inhalte integriert werden (vgl. S. 274 f. und 287 f.). Im Gegensatz dazu wird der Amateurstatus bei der „Authentisierungsstrategie" (vgl. S. 276 f.) offen genannt und das Bildmaterial entsprechend verifiziert und kontextualisiert: „Der Bildproduzent wird sofern bekannt thematisiert und Teil der Berichterstattung, um die Legitimation der Augenzeugenschaft zu erhöhen" (S. 287). Unklarheiten bei der Verifizierung werden jedoch „tendenziell durch Narrative journalistischer Leistungsfähigkeit überlagert" (vgl. S. 314).

53 Ebd., S. 167 und 289.

54 Ebd.

ordnung, das nötig wäre, um diese fragmentarischen Informationen zu überprüfen, verhält sich dabei konträr zur Tendenz, immer schneller und aktueller zu berichten, um mit den online veröffentlichten Inhalten von Amateur*innen und der Konkurrenz mithalten zu können. So werden mitunter unzureichend geprüfte Informationen veröffentlicht und fehlerhafte Kontextualisierungen, Falschmeldungen oder eine einseitige Quellenlage in Kauf genommen.[55] Um dennoch die professionelle Integrität aufrechtzuerhalten, reagiert laut Isermann insbesondere die Online-Berichterstattung mit einer „Transparenzstrategie", bei der Inhalte zwar vor bzw. parallel zur Verifizierung veröffentlicht, „eventuelle Zweifel oder fehlende Informationen aber offen kommuniziert"[56] werden:

> „Der Objektivitätsanspruch des klassischen ‚trust me journalism'[57], der eine Geschlossenheit des Systems vorsah, weicht damit auf. Es ist also nicht mehr allein die Professionalität und besondere Leistungsfähigkeit des journalistischen Systems, die Vertrauen bei den Rezipienten erzeugen sollen, sondern auch eine erhöhte Durchsichtigkeit der Selektions- und Aufbereitungsentscheidungen."[58]

55 Vgl. ebd., S. 289 ff. Nicht zu unterschätzen ist bei Amateuraufnahmen darüber hinaus der Grad der Involviertheit der Bildautor*innen. So spricht sich Isermann für eine „Abgrenzung unterschiedlicher Arten von Bildproduzenten auf der Ebene ihrer Beziehung zum Ereignis, das sie dokumentieren" (S. 120), aus und trifft eine grundlegende Unterscheidung zwischen unbeteiligten oder involvierten Beobachter*innen und involvierten Akteur*innen. Als unbeteiligte Beobachter*innen bezeichnet er die zufälligen Augenzeug*innen eines Ereignisses, die, abgesehen vom Fotografieren, nicht aktiv in ein Geschehen eingreifen oder persönlich davon betroffen sind. Involvierte Beobachter*innen stünden dagegen „in direkter Verbindung zum von ihnen dokumentierten Geschehen. Sie befinden sich beispielsweise inmitten eines Wirbelsturms oder sind Opfer eines Tsunamis, sie haben womöglich Angehörige oder ihr Zuhause verloren" (S. 121). Die involvierten Akteur*innen seien schließlich aktive Teilnehmer*innen am Ereignis und mitunter auch selbst die Täter*innen, wie im Falle der Folterbilder aus dem Abu-Ghraib-Gefängnis. Sowohl die involvierten Beobachter*innen als auch die involvierten Akteur*innen verlieren somit ihren Status als neutrale, unbefangene Beobachter*innen (vgl. ebd.). Diese Differenzierung verdeutlicht, das die Bildautor*innen und ihre jeweiligen Ziele und Intentionen insbesondere in Konfliktsituationen wie im Rahmen des ‚Arabischen Frühlings' selten eindeutig auszumachen sind – zwischen fotografierenden Zivilist*innen, involvierten Aktivist*innen und mitdemonstrierenden Journalist*innen sind die Grenzen oft fließend.

56 Ebd., S. 297.

57 Isermann bezieht sich hier auf Jay Rosen: *‚After Trust Me Journalism Comes Openness: Rather Report Released'*, auf seinem Blog: PressThink. Ghost of Democracy in the Media Machine, 10. Januar 2005, http://archive.pressthink.org/2005/01/10/cbs_rept05.html#comment15029 (letzter Zugriff am 19. September 2018).

58 Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 299. Isermann bezieht sich hier auf: David Allen: ‚The Trouble with Transparency: The Challenge of Doing Journalism Ethics in a Surveillance Society', in: *Journalism Studies* 9 (3), 2008, S. 323–240; Stephanie Craft / Kyle Heim: ‚Transparency in Journalism: Meanings, Merits, and Risks', in: Lee Wilkins / Clifford G. Christians (Hg.): *The Handbook of Mass Media Ethics*, New York 2009, S. 217–228; Angela Phillips: ‚Transparency and the New Ethics of Journalism', in: *Journalism Practice* 3 (4), 2010, S. 373–382.

Was bedeuten diese Entwicklungen nun konkret für den aktuellen Fotojournalismus? Inwiefern stellen die persönlichen Aufnahmen zahlreicher Akteur*innen und der vielfach zitierte ‚Bürgerjournalismus' eine Konkurrenzsituation oder gar Bedrohung für die klassische Berichterstattung dar? Sind die Fotojournalist*innen und professionellen Augenzeug*innen von gestern bald nur noch die Content-Manager von morgen?

Isermann plädiert dafür, „[d]ie Einbindung von Amateurfotos in professionelle journalistische Medien [...] nicht als Akt des Bürgerjournalismus misszuverstehen."[59] Während Formen des partizipativen Journalismus und der sogenannte Graswurzel- oder Bürgerjournalismus[60] sich durch ein intentionales Vorgehen und mitunter aufklärerisches Selbstverständnis der Akteur*innen auszeichnen, handelt es sich bei Amateuraufnahmen im Nachrichtenkontext hauptsächlich um das Material zufälliger Augenzeug*innen genuiner Ereignisse im Sinne eines ‚user-generated content':

> „Amateure liefern damit Inhalte, stoßen Themen an und erzeugen über die journalismusunabhängige Veröffentlichung von Bildinhalten Druck auf den professionellen Journalismus, der sich unter anderem in der Themenselektion entlädt. Die Integration und Interpretation des Amateurmaterials liegt dagegen weiterhin vor allem in der Hand professioneller Journalisten. Eine stärkere Einbindung der Amateure und eine Kompetenzzuschreibung, die über die reine Lieferung von visuellem Rohmaterial hinausgeht, lässt sich tendenziell dann identifizieren, wenn langfristige Konflikte eine professionelle Dokumentation behindern, weil der Zugang zum Konfliktgebiet schwierig oder gefährlich ist."[61]

So existieren die Aufnahmen von Amateur*innen und Profis derzeit parallel und erfüllen unterschiedliche Funktionen. Doch auch wenn bislang nur vorsichtig am Thron der journalistischen Deutungshoheit gerüttelt wird, muss sich der aktuelle Fotojournalismus mit den Entwicklungen des Mediums Fotografie und seinen sich verändernden Gebrauchsweisen auseinandersetzen, um auch zukünftig relevant und wirksam

59 Holger Isermann: *Digitale Augenzeugen*, 2015, S. 56.

60 Isermann nennt verschiedene Interaktivitätskonzepte, welche die ‚One-way-Kommunikation' des regulären Journalismus aufbrechen, wie z. B. Leserbriefe, Hörer- bzw. Zuschaueranrufe im Radio oder Fernsehen (vgl. ebd., S. 52 f.). Auch die Kommentarfunktion auf Webseiten ermöglicht eine Einbindung der Leserschaft. Laut Isermann lassen sich „[v]or allem in Phasen, in denen sich große Gesellschaftsteile von den politischen und medialen Eliten nicht ausreichend repräsentiert sahen, [...] publizistische Bemühungen aufzeigen, deren Ziel die Erzeugung einer alternativen (Gegen-)Öffentlichkeit ist" (S. 43). Beispielhaft nennt er Bürgerinitiativen wie die Arbeiterfotografie der 1920er- und 1930er-Jahre und den sich in den 1970er-Jahren entwickelnden Bürger- und Graswurzeljournalismus mit seinen alternativen ‚Stattzeitungen' und ‚Freien Radios' (vgl. S. 43 ff.). Die eigenständigen Publikationsmöglichkeiten auf persönlichen Blogs, Webseiten und sozialen Plattformen erschließen heutzutage erweiterte Möglichkeiten der Teilhabe und Meinungsäußerung.

61 Ebd., S. 340.

bleiben zu können. Es gilt, die altehrwürdigen Kriterien der journalistischen Selbstlegitimierung zu überdenken und neue Standards zu definieren, die der veränderten Ausgangslage gerecht werden. Die essenzielle Frage lautet:

> „… wenn jedes Ereignis und jeder Ort spontane Zeugen haben kann, deren anonyme Bilder die ganze Welt erreichen können, wie muss dann die Sinnhaftigkeit der Begegnung mit solchen Ereignissen überdacht werden, die seit jeher Mission einer bestimmten Fotografie ist? In dem Maß, in dem die Exklusivität der Zeugenschaft ihren Stellenwert verliert, steigt unweigerlich die Bedeutung des Beobachtungsvermögens, der Art zu sehen, der Auswahl dessen, was berichtenswert und was vernachlässigbar erscheint.“[62]

‚Forget the medium, what's the message?!' Fotojournalismus zwischen Metafotografie, individueller Autorschaft und Partizipation

Wenn digitale Fotografie und ihr Verbreitungskontext in sozialen Netzwerken heute nach Stephen Mayes und Fred Ritchin im Sinne einer Sprache zu verstehen sind, dann braucht es erfahrene ‚(Bild-)Autor*innen', die das vielfältige und widersprüchliche Stimmen- und Bildergewirr, in dem jede und jeder nach Aufmerksamkeit schreit, übersetzen, zusammenfassen, lektorieren – und entsprechend eine inhaltliche Essenz daraus ziehen. Über die aussagekräftigen Bilder professioneller Augenzeug*innen hinaus gewinnen die persönlichen Einschätzungen kundiger Beobachter*innen an Bedeutung. Ritchin spricht in diesem Zusammenhang von ‚Metafotograf*innen', deren Funktion die Selektion, Aneignung und Interpretation von bereits vorhandenem und eigenem Bildmaterial sein könnte. Er fragt:

> „Do we now need – even more than we need photographers – *metaphotographers* capable of sorting through some of the billions of images now available, adding their own, and contextualizing all of them so that they become more useful, more complex, and more visible?“[63]

Für Stephen Mayes geht es zukünftig insbesondere um die Art, *wie* erzählt und Verstehen ermöglicht werden kann und soll: „…it's a matter of being an effective-communicator [and] trying different ways to tell a better story.“[64] In den Fokus

62 Fabio Severo: ‚Giorgio di Noto', 2015, S. 221 f.

63 Fred Ritchin: *Bending the Frame*, 2013, S. 6.

64 David Walker: *‚Is Photojournalism Stuck in Its Past? Stephen Mayes Worries'*, in: PDN Pulse, 5. April 2017, https://pdnpulse.pdnonline.com/2017/04/17181.html (letzter Zugriff am 14. September 2018).

rücken die zu vermittelnden Botschaften der (Bild-)Autor*innen und folglich eine zunehmende Offenheit für die vielschichtigen Möglichkeiten des Erzählens, die einer sich verändernden Beziehung zu Bildern gerecht werden. Auch Geert van Kesteren plädiert dafür, das Potenzial diverserer Erzählformen zu nutzen, und betont die Bedeutung der individuellen Autorschaft und subjektiven Interpretation, wenn er sagt:

> „Nowadays the spectacular event is covered (for sure) by the mobile telephone or the security camera of the citizens. Personally I am less interested in knowing about something that is happening, what is interesting to me is the author's voice, something that is offering me a new perspective, a critical look on things, a different interpretation. This new interpretation is beyond the specifics of a certain story but enables the development of a critical look on everything I see."[65]

So nutzt van Kesteren in *Baghdad Calling* die Intimität, vermeintliche Unmittelbarkeit und Alltäglichkeit von Handyfotos und das Potenzial der persönlichen Erfahrung der Betroffenen, um seine eigene Perspektive zu erweitern, Empathie zu erzeugen und seinen externen Blick mit einer Innenperspektive zu verbinden. Er nutzt das Wissen der Community und agiert als Sammler, Archivar und Kurator, der das angeeignete Bildmaterial in einen übergeordneten Kontext stellt, um seine individuelle Erfahrung und Aussage zu formulieren bzw. zu verdeutlichen.

Die zu Beginn dieses Textes zitierte Fotografin Anastasia Taylor-Lind nennt dagegen ein Fotobuch wie *Libyan Sugar* von Michael Christopher Brown[66] als potenziellen Ansatz, um die Aussagekraft des Fotojournalismus zu erweitern. Das Buch handelt von der ersten Kriegserfahrung des jungen Fotojournalisten 2011 in Libyen, von seiner anfänglichen Naivität und Begeisterung für die Revolution, von einem Angriff, bei dem er schwer verletzt wird und bei dem die Fotojournalisten Tim Hetherington und Chris Hondros ums Leben kommen. Nach diesem traumatischen Erlebnis verändern sich seine Einstellung zum Krieg und seine Fotografie – und die Leser*innen begleiten ihn in dieser Phase der Aufarbeitung und Heilung, bei seiner Rückkehr nach Hause und schließlich bei seiner erneuten Reise nach Libyen, wo er an den Ort des Angriffs zurückkehrt und dort auf Spurensuche geht. Alle Aufnahmen in *Libyan Sugar* wurden mit einem iPhone gemacht und werden durch Tagebucheinträge des Fotografen sowie E-Mails und Kurznachrichten zwischen dem Autor und seiner Familie und den

65 Geert van Kesteren im E-Mail-Interview mit der Autorin, 19. Juni 2018.

66 Michael Christopher Brown: *Libyan Sugar*, Santa Fe 2016.

Freund*innen zu Hause ergänzt.[67] Durch die bewusst subjektive Perspektive Browns werden persönliche Motivationen sowie die Widersprüche zwischen dem Arbeiten im Krieg und dem Leben zu Hause sichtbar gemacht. Vergleichbar mit der in der Online-Berichterstattung eingesetzten ‚Transparenzstrategie' ist es auch hier die Offenlegung der fotojournalistischen Arbeitsbedingungen und Vorgehensweise, die den Eindruck von Integrität und Aufrichtigkeit des Autors herstellt und somit trotz bzw. gerade aufgrund der Subjektivität der Erzählung ihre Glaubwürdigkeit stützt.

> „By choosing to make himself part of this story, Brown breaks one of the golden rules of photojournalism, but he also breaks the myth of the war correspondent as he gives us an intimate look at what is happening beyond the frame."[68]

Eine weitere Herangehensweise, die den Blick auf Dialog und Kooperation richtet, findet sich schließlich in Monica Hallers Arbeit *Riley and his story*[69]. Das Buch ist das Ergebnis einer dreijährigen nahezu therapeutischen Zusammenarbeit zwischen der amerikanischen Künstlerin und ihrem College-Freund Riley Sharbonno. Riley arbeitete als Krankenpfleger im Gefängnis von Abu Ghraib im Irak und seine dort aufgenommenen digitalen Fotos wurden zum Ausgangspunkt einer intensiven Auseinandersetzung mit den persönlichen traumatischen Erfahrungen des jungen Kriegsveteranen. Scheinbar uneditiert folgen die zahlreichen Schnappschüsse aus dem Soldatenalltag – die Blicke aus dem Fenster des ‚Humvee', die blutigen Szenen im Operationszelt, das Herumalbern mit den Kameraden – vollformatig aufeinander. Unterbrochen wird dieser Bilderstrom nur von Zitaten Rileys aus den gemeinsamen Gesprächen. Durch sie erfahren die Leser*innen, welche Rolle das Fotografieren für ihn spielte und wie die Kriegserfahrungen allmählich seine Einstellung und sein Denken veränderten. Er beschreibt Erinnertes und Verdrängtes, die Bedingungen und Erlebnisse vor Ort, die Gerüche, die Flashbacks. Über die persönlichen Erfahrungen Rileys

67 Neben Michael Christopher Brown experimentieren auch andere Fotojournalist*innen mit den Möglichkeiten der Handyfotografie und nutzen den Vorteil, sich ohne auffällige Kameraausrüstung freier in Konfliktsituationen bewegen zu können. Beispielhaft genannt sei hier der kontrovers diskutierte Benjamin Lowy, der seit 2008 mit dem iPhone fotografiert und unter anderem 2011 im *New York Times Magazine* die mit der Hipstamatic-App aufgenommene Arbeit *Life During Wartime* aus dem Alltag in Kabul, Afghanistan, veröffentlichte (https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2011/10/23/magazine/mag-23Look.html, letzter Zugriff am 19. Oktober 2018). Nachdem er im April 2011 mit seinem iPhone, einer DSRL und einer Holga-Kamera in Libyen fotografiert hatte, schlug er der Firma Hipstamatic vor, eine Linse-Filter-Kombination zu entwerfen, die den ethischen Ansprüchen der journalistischen Fotografie besser entspräche (vgl. https://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/02/ben-lowy-virtually-unfiltered/, letzter Zugriff am 19. Oktober 2018). Die ‚Ben Lowy Lens' kam 2012 auf den Markt (http://gear.hipstamatic.com/lenses/lowy, letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

68 Anastasia Taylor-Lind: *‚War Stories Shouldn't Be Easy'*, 2016.

69 Monica Haller: *Riley and his story. Me and my outrage. You and us*, Paris / Värnamo 2009.

Abb. 13: Michael Christopher Brown: aus dem Buch *Libyan Sugar*, Twin Palm Publishers, 2016. © Michael Christopher Brown.

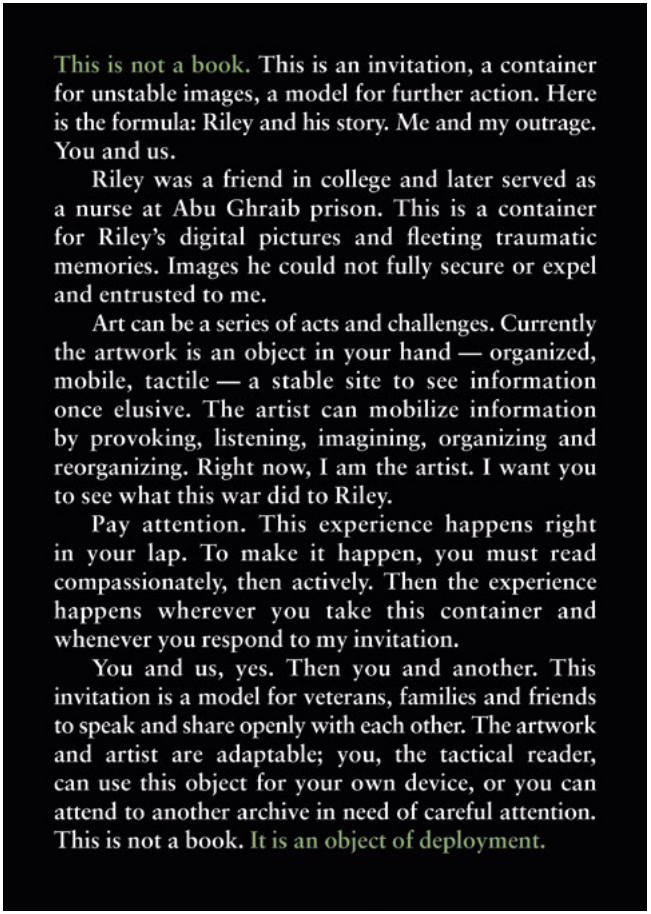
(*Riley and his story*) und ihre eigene Empörung hinaus (*Me and my outrage*) spricht Monica Haller mit ihrem Buch auch die Betrachter*innen unmittelbar an (*You and us*).[70] Durch diese erzählerische Strategie tritt „[d]ie traumatische Erinnerung [...] aus der unfassbaren Matrix der Person an die Oberfläche, um zur geteilten Erinnerung zu werden“[71].

Hallers Herangehensweise verdeutlicht, dass das Teilen von Erinnerungen und die Vermittlung individueller Erfahrungen eine Chance sein können, um die fotojournalistische Kriegs- und Konfliktberichterstattung zu personalisieren, Zugänge zu erweitern und Verstehen zu ermöglichen. So lässt sich zusammenfassen, dass das Anregen von Partizipation, Diskurs und Auseinandersetzung, das Aufzeigen verschiedener Perspektiven und individueller Realitäten und das Teilen subjektiver

70 So heißt es in einer Art Leseanleitung auf dem Buchtitel: „Pay attention. This experience happens right in your lap. To make it happen, you must read compassionately, then actively. Then the experience happens wherever you take this container and whenever you respond to my invitation. You and us, yes. Then you and another. This invitation is a model for veterans, families and friends to speak and share openly with each other. [...] This is not a book. It is an object of deployment.“ Darüber hinaus führt Haller diesen Gedanken des Austauschs in einem erweiterten Netzwerk mit ihrem umfangreichen *Veterans Book Project* weiter, aus welchem zwischen 2009 und 2014 in einer Reihe von Workshops mit Betroffenen der Kriege im Irak und in Afghanistan über 50 Bücher im gleichen Format wie *Riley and his story* hervorgingen. Im Rahmen von Ausstellungsprojekten und Festivals werden die Bücher in einem Lesesaal ausgelegt und somit der Austausch unter den Besucher*innen angeregt.

71 Andrea Cortellessa: ‚I saw this‘, in: Nicolò Degiorgis / Sabine Gamper (Hg.): *Chapter 2. The Conflict of Images*, Bolzano 2015, S. 264–272, hier S. 272.

Interpretationen zukünftig wegweisende Mittel für den Fotojournalismus sein können, um abseits der tagesaktuellen Berichterstattung und über die professionelle Augenzeugenschaft und vermeintliche Objektivität hinaus von Kriegen und Konflikten zu berichten. Die Funktions- und Wirkungsweisen sozialer Medien und Smartphones geben dabei mit ihrem Prinzip der geteilten Erfahrung und Personalisierung sowie ihrem Dialog- und Netzwerkgedanken spannende Impulse für eine Erweiterung des Spektrums fotojournalistischen Erzählens, die über die redaktionelle Einordnung, Verifizierung und reine Informationsverwaltung von Amateuraufnahmen hinausgeht und die Vermittlung einer individuellen und persönlichen Botschaft in den Fokus rückt.



This is not a book. This is an invitation, a container for unstable images, a model for further action. Here is the formula: Riley and his story. Me and my outrage. You and us.

Riley was a friend in college and later served as a nurse at Abu Ghraib prison. This is a container for Riley's digital pictures and fleeting traumatic memories. Images he could not fully secure or expel and entrusted to me.

Art can be a series of acts and challenges. Currently the artwork is an object in your hand — organized, mobile, tactile — a stable site to see information once elusive. The artist can mobilize information by provoking, listening, imagining, organizing and reorganizing. Right now, I am the artist. I want you to see what this war did to Riley.

Pay attention. This experience happens right in your lap. To make it happen, you must read compassionately, then actively. Then the experience happens wherever you take this container and whenever you respond to my invitation.

You and us, yes. Then you and another. This invitation is a model for veterans, families and friends to speak and share openly with each other. The artwork and artist are adaptable; you, the tactical reader, can use this object for your own device, or you can attend to another archive in need of careful attention. This is not a book. It is an object of deployment.

Abb. 14: Monica Haller: *Riley and his story. Me and my outrage. You and us*, onestar press und Fälth & Hässler, 2009. © Monica Haller.

DE **Gewaltbilder von Aufmerksamkeitsverbrechen tilgen und erfordern Abstand. Vor allem in potenziell echtzeitschnell global vernetzten digitalen Öffentlichkeiten, in denen jede Person, die postet und kommentiert, Sender und Empfänger zugleich ist, gewinnen Fragen nach den medialen und ästhetischen Entstehungsbedingungen von Distanzauflösung und Wirklichkeitstransformation eine Dringlichkeit, die Alltag und Wissenschaft eng verknüpft. Sobald Fotos und Videos im Hybridraum sozialer Netzwerke und massenmedialer Berichterstattung eingesetzt werden, erscheinen sie oft als sachgerecht und erhalten kurzschlüssig einen hohen Wahrheitswert. Doch auch abbildhafte Gewaltbilder von indexikalischer Qualität können nie „die Sache selbst“ sein. Sie hinterlassen Wissenslücken und generieren eine Informationssehnsucht, die den „Appetit des Auges“ sowie den „Hunger nach ‚Deutung‘“ anregt. Zudem drohen Betrachterrealität und Ereignisrealität kurzzeitig ineinander zu kollabieren. Folglich werden die Bilder befragt, mit welchen Mitteln welche Wirklichkeiten in ihnen, durch sie und mit ihnen erzeugt werden. Eine Offenlegung des Wirkungspotenzials öffentlich eingesetzter Gewaltbilder verlangt es, die künstlichen Entstehungsbedingungen der Bildwirkung aufzufächern, um diese zu distanzbringenden Rezeptionsanlagen zu transformieren. Die Reflexion der Bildwirkung bleibt unumgänglich für die Diskussion sowohl der medialen Praxis als auch des Publikumsinteresses an Gewaltbildern.**

EN Violent images of crimes of attention both obliterate and require distance. Particularly in potentially real-time, globally interconnected digital public spheres in which every person who posts and comments is simultaneously sender and receiver, questions concerning the media-related and aesthetic causes for the dissolution of distance and the transformation of reality take on an urgency that closely links everyday life and science. As soon as photos and videos are used in the hybrid space of social networks and mass-media reporting, they often appear to be appropriate and are thus accorded a high truth value. However, even representational images of violence of indexical quality can never be “the thing-in-itself”. They leave behind gaps in our knowledge and generate a longing for information that stimulates the “eye’s appetite” as well as the “hunger for meaning”. What’s more, the viewer’s reality and the reality of events are now in danger of briefly collapsing into each other. As a consequence, images are subject to questioning which realities are generated within them, through them and with them, and by which means. A disclosure of the impact potential of publicly used images of violence requires a breakdown of the artificial conditions of the image impact in order to transform these into distance-setting reception systems. The reflection of image impact remains vital for the discussion of media practice and public interest in images of violence.

Realitätenkollaps? Zum Status von Bild und Betrachter bei Gewaltvideos / Collapse of Realities? On the Status of the Image and the Viewer with Videos of Violence

Philipp Müller

Weiße Buchstaben vibrieren auf schwarzem Grund: Warning! Graphic content![1]

Sind wir dankbar für diese Warnung? Beruhigt sie uns vielleicht sogar, weil sie uns darauf hinweist, dass wir uns von einer Grausamkeit, die im Folgemoment sichtbar wird, gerade noch abwenden können? Oder zieht der Satz uns nicht auch beunruhigend an, weil er suggestiv offenlässt, ob wir uns nur abwenden können, es nicht unbedingt müssen bzw., ganz im Gegenteil, ob wir uns das Folgende als etwas Besonderes, Bild- und Betrachtungswürdiges nicht vielleicht sogar bewusst anschauen sollen, da es offenbar eine irritierend ambivalente Vorbemerkung als Auszeichnung verdient?

Warnung ist bereits Versprechen. Eine Aufforderung zur Vorsicht kann innerhalb eines kurzen Entscheidungsdruck aufbauenden Augenblicks zur verführerischen Beschwörung der Ansicht von Gewalt mutieren. Eine potenzielle Abstoßungsgeste wird zum Lockruf des Grauens mit Exklusivitätsangebot, bei Betrachtung einem begrenzten Rezipientenkreis anzugehören, der sich emotional und rational von all jenen abhebt, die sich tatsächlich von dieser Warnung zurückdrängen lassen. Dieser schriftlich indizierte Doppeleffekt referiert auf das Potenzial der angekündigten Gewaltbilder selbst: Aspekte der Repulsion sind Agenten der Attraktion.

Vielmehr als den affizierenden Pendelschlag der Bilder zwischen abstoßender Anziehung und anziehender Abstoßung zu unterbrechen, setzen Redaktionen ebendiesen zu eigenem (reiz-)ökonomischem Zweck ein und müssen dabei einem Dilemma aufsitzen: Derartige Warnungsversprechen stiften „einerseits Aufmerksamkeit für die Bilder und ihre visuelle Kraft […], andererseits wird versucht, diese visuelle Kraft der Bilder abzufangen“[2]. Problemfragen zwischen Zeigen oder Nicht-Zeigen resultieren daraus und führen insbesondere bei Bildern in terroristischen Gewalthandlungszusammenhängen seit Jahren zu Dissens unter Medieneinrichtungen: Während der *Spiegel* seit 2015 als Werbekampagne „[k]eine Angst vor der Wahrheit“ beweisen möchte und jüngst explizit das Hinsehen forderte, „[a]uch wenn es wehtut“,[3] bekannte sich die französische Tageszeitung *Le Monde* im Juli 2016 dazu, keine Terrorbilder mehr zu veröffentlichen.[4] Einige deutsche Redaktionen, darunter die *Frankfurter*

1 Drastischen Bildern und Videos werden auf Nachrichtenseiten oft Warnungen vorgeschaltet, deren Hintergrund, Schriftfarbe und Formulierung variieren können. Exemplarisch: Peter Truman: *‚Barcelona terror attack: Horrifying footage shows injured bodies strewn across the street‘*, in: Daily Star, 18. Mai 2017, https://www.dailystar.co.uk/news/latest-news/638243/barcelona-terror-attack-van-hits-crowds-passersby-treat-victims-pavement-video-police (letzter Zugriff am 22. Mai 2018).

2 Annika Bach: *Umkämpfte Bilder. Der journalistische Diskurs über den Afghanistankrieg in den USA*, Frankfurt a. M. 2016, S. 257.

3 Vgl. *‚Keine Angst vor der Wahrheit‘*, 3:27 Minuten, in: Spiegel TV, veröffentlicht am 1. Mai 2015, http://www.spiegel.tv/videos/171523-keine-angst-vor-der-wahrheit (letzter Zugriff am 22. Mai 2018).

4 Vgl. Jérôme Fenoglio: *‚Résister à la stratégie de la haine‘*, in: Le Monde, 27. Juli 2016, http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/27/resister-a-la-strategie-de-la-haine_4975150_3232.html (letzter Zugriff am 2. Januar 2018); vgl. *„‚Le Monde“ zeigt keine Bilder von Terroristen mehr‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 27. Juli 2016, http://www.sueddeutsche.de/medien/zeitung-le-monde-zeigt-keine-bilder-von-terroristen-mehr-1.3096671 (letzter Zugriff am 29. November 2017).

Allgemeine Zeitung, widersprachen diesem Vorgehen: „Wer einem Bild Macht verleihen will, der zeigt, dass er es nicht zeigt […]. Wer dagegen die Macht von Bildern brechen will, der muss sie nur lang genug anschauen, einordnen und erklären.“[5] Regelmäßig zeigt indes „BILD […] den Horror in Bildern“[6] in textminimaler Galerieform gerade wegen jener zur bedeutungsarmen rhetorischen Plastikhülle verkümmerten „Macht der Bilder“[7]. Gab die *Süddeutsche Zeitung* 2014 die erinnerungsprägende Kraft bestimmter Gewaltbilder mit dem Schlagsatz „You cannot unsee“[8] zu bedenken, fordern andere immer wieder: „Wir müssen hinsehen!“[9]

Sehen wir in der Tat hin, konfrontieren uns: unscharfe Aufnahmen von Lastwagen, die in Menschenmengen rasen; verwackelte Szenen von Messermördern auf offener Straße; Leichenhaufen auf Promenaden in verpixelten Videos; bildoperative Eingriffe, die weniger Distanz auf- als abbauen, indem uns Pixelflächen farblich und förmlich die zu verbergenden versehrten Körper weiterhin bedeuten; hoch aufgelöste Fotos nur teilweise verhüllter Leichen; scheinbar harmlose Täter- und Opferporträts als letztlich doch alltagsinfizierende Muster einer binären Scheinteilung der Welt in Gut und Böse; Blutlachen auf dem Bürgersteig; zerschossene Scheiben. All diese Bilder lenken unsere Wahrnehmung mit hohem Desorientierungspotenzial – sie changieren

5 Kolja Reichert: *‚Bilderverbot‘*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Juli 2016, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/glosse-keine-bilder-mehr-von-attentaetern-14363437.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

6 Zitiert von Bild.de am 15. Juli 2016 aus einem Artikel über den Terroranschlag in Nizza. Mittlerweile wurde die Seite entfernt, doch lassen sich weitere Beispiele finden. Zum Anschlag in New York am 31. Oktober 2017: *‚Die Bilder des Terrors von New York‘*, in: BILD, 31. Oktober 2017, http://www.bild.de/news/ausland/new-york/bilder-des-terrors-von-new-york-53715102.bild.html (letzter Zugriff am 29.November 2017); zum Anschlag in Barcelona am 17. August 2017: *‚Die Bilder des Terrors‘*, in: BILD, 17. August 2017, http://www.bild.de/news/ausland/barcelona/die-bilder-des-terroranschlags-52899308.bild.html (letzter Zugriff am 29. November 2017); zum Anschlag in Nizza: *‚Die schlimmsten Bilder der Terrornacht von Nizza‘*, in: Krone, 15. Juli 2016, http://www.krone.at/520026 (letzter Zugriff am 29. November 2017). Das Video auf der Seite, das bis August 2017 noch zu sehen war, zeigte durch die Sicht eines Amateurfilmers nur teilweise verpixelte Leichen auf offener Straße. Blutrinnsale, die von den Pixelhaufen ausflossen, sah man unzensiert, sodass die postproduktive Bildoperation eines partiellen visuellen Entzugs kaum als Distanzierungsangebot, sondern mehr als Imaginationseskalation gesehen werden kann. Das Video wurde auch auf anderen Nachrichtenseiten gezeigt. Unter anderem retweetete es die damalige BILD-Chefredakteurin Tanit Koch. Vgl. Moritz Tschermak: *„‚Extrem drastisches Video“, munter retweetet‘*, in: BILDblog, 15. Juli 2016, http://www.bildblog.de/79577/extrem-drastisches-video-munter-retweetet/ (letzter Zugriff am 22. Mai 2018).

7 Alexander von Schönburg: *‚Die Macht der Bilder. Erst wenn man sie nicht sieht, begreift man ihre Magie‘*, in: BILD, 8. September 2015, http://www.bild.de/news/inland/darstellungsform-bilder/macht-der-bilder-erst-wenn-sie-fehlen-begreift-man-die-magie-42487778.bild.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

8 Andrian Kreye: *‚… und man vergisst sie nie‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 24. September 2014, http://www.sueddeutsche.de/politik/bilder-des-terrors-und-man-vergisst-sie-nie-1.2142285 (letzter Zugriff am 29. November 2017). Hier ging es um den Fall James Foley, der einen Opferbildtypus nachhaltig geprägt hat: Das in orangefarbene Sträflingskutte gekleidete Opfer kniet (oft in einer Wüste) vor seinem maskierten Scharfrichter, der die Mordwaffe in der Hand hält.

9 *‚Terror und Amok in den Medien. Wir müssen hinsehen!‘*, in: Spiegel Online, 7. August 2016, http://www.spiegel.de/forum/blog/terror-und-amok-den-medien-wir-muessen-hinsehen-thread-496945-1.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

zwischen Immunisierung und Infizierung, Bestätigung des Lebens vor dem Bildschirm und Bedrohung des Lebens auf dem Bildschirm, suggerierter Authentizität des zu Sehenden und provozierter Skepsis gegenüber dem Gesehenen, schleichender Desensibilisierung und erhöhter Aufmerksamkeit.

Da es sich um journalistische Bildeinsätze handelt, die zuschauergerichtet auf Öffentlich- und Sichtbarkeit ausgelegt sind, korrespondiert das Problem zwischen Zeigen und Verbergen mit den streitbaren Bedürfnissen des Publikums zwischen Hin- und Wegsehen, denn dessen Imaginationssehnsüchte und -ängste programmieren den medialen In- und Output mit. So wie Redaktionen werden auch wir zur Positionierung aufgefordert. Und so wie die Ankündigung von Gewaltbildern uns vor eine harte parteipolitische Wahl unter moralischem und ästhetischem Selbsteinschätzungsdruck stellt, so ereilt auch diesen Aufsatz ein Methodenkonflikt, der zu steter Selbstreflexion mahnt: Wie lassen sich bildwissenschaftliche Perspektiven auf Gewaltbildpotenziale mit ethischen Problemstellungen verbinden, die Wissenschaft und Alltag eng verknüpfen? Was kann oder soll dem Leser visuell zugemutet werden?[10]

Ohne für eine einzelfallunabhängige Bildnegierungspauschale zu plädieren, wird der vorliegende Text auf den ersten Blick eine bilderlose Bilduntersuchung.[11] Grausame Optik und bedrohliche Akustik gewaltvoller Bilder, die eine affizierende Nähe zum Betrachter erzeugen, werden vermieden, um ein bildkritisches Abstandnehmen theoretisch zu begünstigen. Die vordergründige Absenz von Bild und Ton wird durch Bildbesprechungen kompensiert, wenngleich es eine Schwierigkeit darstellt, sprachlich angemessen distanziert zu bleiben, um nicht wiederum durch ekphrastische Setzungen zu affizieren. Verweise auf Internetseiten in den Fußnoten ermöglichen unter erschwerten Bedingungen das Hinsehen des Lesers, der dafür seinen eigenen Körper kraft eines oder weniger Klicks einsetzen muss. Eine methodische Schwierigkeit kann zur performativen Qualität werden, indem über eine Betrachtungshürde die Eigenverantwortung des Betrachters mitbedacht wird, die Sichtbarwerdung der Bilder aber nicht absolut verweigert wird. Attraktion und Repulsion, Zeigen und Nicht-Zeigen, Hin- und Wegsehen: Diesem Problemkomplex zwischen Bild, Bildverteilungsinstanz und Betrachter*in liegen jene erklärungsbedürftigen medienspezifischen und -historischen Entwicklungen zugrunde, die als Fundament gewaltbildanalytischer Verfahren im Folgenden skizziert werden.

10 Vgl. Peter Geimer: ‚Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern', in: Ludger Derenthal / Esther Ruelfs / Katharina Sykora (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245–257, hier S. 246.

11 Vgl. Marion G. Müller: „‚Burning Bodies". Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder', in: Thomas Knieper / Marion G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 405–424.

Technische Gewaltbilder, digitale Öffentlichkeiten und Aufmerksamkeitsverbrechen

Sobald Bilder und Videos in sozialen Netzwerken oder massenmedialer Berichterstattung installiert werden, erscheinen sie oft als sachgerecht und erhalten kurzschlüssig einen hohen Wahrheitswert. Gerade bei schier unerklärlicher Gewalt ist der Erklärungsbedarf des Gewalthandlungszusammenhangs groß. Diesen Erklärungsbedarf sollen in der Berichterstattung oft Bild- und Videoeinsätze abdecken. Doch auch abbildhafte Gewaltbilder von indexikalischer Qualität können nie „die Sache selbst“[12] sein und sind selbst wiederum hochgradig erklärungsbedürftig. Sie hinterlassen eher Wissenslücken und generieren eine Informationssehnsucht, die den fragwürdigen „Appetit des Auges“[13] sowie den „Hunger nach ‚Deutung‘“[14] anregt – Indexikalität findet nicht auf der Sinn-, sondern auf der Existenzebene des Bildes statt. Zwischen Bild und Text entstehen zudem komplizierte Konkurrenzverhältnisse, da Gewaltbilder in Berichten oft eingesetzt, doch selten analysiert werden. Bildgebrauch und -funktion sind entscheidend für die Bildwirkung,[15] doch werden kaum kritisch markiert. Obwohl Gewaltbilder journalistisch integrale Bestandteile sind, wirken sie doch separiert und decken das Sinnvakuum von Gewalthandlungszusammenhängen nur oberflächlich ab.[16] So kann sich ihr visuelles Affizierungspotenzial nahezu frei entfalten. Die Bilder selbst müssen folglich befragt werden, mit welchen Mitteln welche Wirklichkeiten in ihnen, durch sie und mit ihnen erzeugt werden – ohne eine kollektive Betrachterpsyche anzunehmen.

Mit den Ereignissen vom 11. September 2001 wurde ein weltweiter Bedarf an der Erklärung laut, welcher Wirklichkeit als unwirklich empfundene Attentate angehören. Menschen verliehen ihrer Ratlosigkeit öffentlich Ausdruck, indem sie die Gewalttat mit assoziativen Filmvergleichen zu begreifen und potenziell zu verarbeiten suchten. Gewaltereignis und Gewaltbild rückten nah aneinander, Fakt und Fiktion vermengten sich in der öffentlichen Wahrnehmung.[17] Betrachter*innen von technischen Gewaltbildern sind tendenziell hin- und hergerissen zwischen der Imaginationssehnsucht, in diesen

12 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989 (1980), S. 55.

13 Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Freiburg im Breisgau 1978, S. 122.

14 Klaus Theweleit: *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 69.

15 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991, S. xxiv.

16 Vgl. Daniela Ingruber: *Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie in Zeiten der Quantenphysik*, Wien u. a. 2011, S. 25. Wie Texte vor allem in Überschriften Sinn produzieren, der plötzlich als vom Bild ausgehend wahrgenommen wird, weil die Komposition von Text und Bild diese als illustrative Partnerschaft darstellt, müsste ausführlicher besprochen werden – insbesondere bei harmlos erscheinenden Täterporträts auf Titelseiten.

17 Vgl. zur tendenziellen Überlappung von Fakt und Fiktion bei 9/11 Charlotte Klonk: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017, S. 67; vgl. Klaus Theweleit: *Der Knall*, 2002, vor allem S. 82–93, 104–113.

Wirklichkeit sehen zu wollen, und der Imaginationsangst, sie dort tatsächlich zu finden. Vor allem bei breitenwirksam medialisierten Gewaltereignissen lösen sich Wahrnehmungsgrenzen zusehends auf. Im Zuge einer potenziell echtzeitschnellen globalen Digitalisierung des Alltags rücken Lebenswirklichkeit und mediale Realität – heute verstärkt durch omnipräsente Nutzung internetfähiger Smartphones – in ein enges Bedingungs- und potenzielles Kongruenzverhältnis. Wir bewegen uns in einer vielfach antizipierten *Mediapolis*[18], „die sich als geografieloser Raum und politische Agora komplementär zur realen Welt entwirft"[19]. Vermehrt vorgebracht, diskutiert und geprägt werden Meinungen in digitalen Öffentlichkeiten.[20] Mediale Prozesse, deren Nutz- und Erfahrbarkeiten technologisch, sozial, kulturell, politisch und ökonomisch bedingt wie wirksam sind, machen unseren persönlichen Alltag zum globalen Handlungsraum. Wissens- und Wirklichkeitsordnungen setzen sich hierbei aus visuellen und schriftlichen Beiträgen aller teilnehmenden Nutzer*innen zusammen. Virtuelle Diskussionsräume erhalten durch vielfältige Partizipation ebenso erhellende Differenzierungsgrade, wie sie für einseitige Propaganda missbraucht werden können. Vor allem Bilder und Videos organisieren dabei Alltagswahrnehmung und Weltaneignung. Sie werden instantan produziert und medial fixiert, doch auch sofort geteilt und partiell dekontextualisiert. So wie ihre Zirkulation verschiedene Dynamiken annehmen kann, sind Bilder imstande, schockartig zu emotionalisieren, aber auch durch sequenzialisiertes Erscheinen über längere Zeit Mentalitäten zu verändern. Im Konnex physischer und digitaler Öffentlichkeit lässt sich auch eine Hybridform aus massenmedialer Berichterstattung und sozialen Netzwerken konstatieren, beziehen sich beide doch aufeinander und benutzen geteiltes Bild- und Textmaterial.[21]

So deskriptiv die Transformationserscheinungen von Öffentlichkeiten und Wirklichkeitsordnungen klingen mögen, so problematisch sind weitere Verhältnisse, die durch eine tendenzielle Überlagerung von Alltag und Medium, Ereignis und Bild entstehen – ganz besonders bezüglich des regelmäßigen Einsatzes von Gewaltbildern. Menschen begehen auf Basis von Empfehlungsalgorithmen und Teilungsverhalten nach dem Motto „The news will find me"[22] ihre Welt verstärkt über Bilder. Steckt in diesen das grenzauflösende Potenzial der Wirklichkeitstransformation und -produktion, müssen Bedeutungsschichten aus ebenjener Distanz heraus untersucht werden,

18 Vgl. Roger Silverstone: *Media and Morality. On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge 2006.

19 Stephan Weichert / Leif Kramp / Alexander von Streit: ‚Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet', in: dies. (Hg.): *Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet*, Köln 2010, S. 16–70, hier S. 38 f.

20 Vgl. Oliver Hahn / Ralf Hohlfeld / Thomas Knieper: *Digitale Öffentlichkeit(en)*, Konstanz 2015.

21 Vgl. Stefan Münker: ‚Augen im Fenster. Elemente der intermedialen Rekonfiguration des Fernsehens im Kontext digitaler Öffentlichkeiten', in: Gundolf S. Freyermuth / Lisa Gotto (Hg.): *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld 2013, S. 173–195, hier S. 181; vgl. ders.: *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die Sozialen Medien des Web 2.0*, Frankfurt a. M. 2009.

22 Stephan Weichert / Leif Kramp / Alexander von Streit: *Digitale Mediapolis*, 2010, S. 38.

die sich zwischen Betrachter*in und Bild abzutragen scheint. Dies muss mit jedem Einzelfall neu geschehen, zumal die visuelle Alltagsaneignung entgegen einer bildkritischen Haltung offenbar zu einem eher naiven Bildkonsum zu verleiten scheint. Im unkritischen Einsatz von Gewaltbildern in der Berichterstattung, im arglosen Bildteilungsverhalten in sozialen Netzwerken, in der Rezeptionsbereitschaft für Gewaltbilder und im Bildproduktionswillen von Unbeteiligten an Tatorten geben sich Formen eines Distanzverlusts klar zu erkennen. In einer „Kultur der Digitalität" ist das „Zusammenfallen von Rezeption und Produktion" als Balanceverlust des Kräfteverhältnisses zwischen Produzent, Produkt und Rezipient nicht länger „ausschließlich in subkulturellen Nischen" zu Hause, sondern „Teil des Mainstreams".[23] Dementsprechend werden auch Gewaltbilder zu wirklichkeits- und meinungsbildenden ‚Mainstreamobjekten' und müssen aus bildwissenschaftlicher Sicht entsprechende Aufmerksamkeit erhalten.

Visuell dominiert werden die Verwirrungen zwischen Lebenswirklichkeit und medialer Realität sowie Medienredaktion, Bildproduzent*in und betrachtender Öffentlichkeit von Medialisierungen eines spezifischen Typus von Gewaltereignissen. So wie bei Terror, zu dem intentional sowohl das Attackieren physischer Leben durch Waffengewalt als auch der Angriff öffentlicher Meinungen durch mediale Aufzeichnung und Verbreitung der Tat gehören, kann bei jedem Gewaltverbrechen, das die Öffentlichkeit zum Ziel erklärt, „[d]er einflussreiche Nachrichtenfaktor ‚Visualität' [als] Teil des [verbrecherischen] Kalküls"[24] gelten. Üben Täter einen Gewaltakt in der Öffentlichkeit aus, sind Bilder aktiv in den Gewalthandlungszusammenhang eingebunden, sodass sich derartige Ereignisse – in Anlehnung an den „Aufmerksamkeitsterror"[25] – als Aufmerksamkeitsverbrechen charakterisieren lassen. Durch Gewaltbildveröffentlichung werden nicht nur Publikums- und Redaktions-, sondern auch Verbrecherabsichten erfüllt. Unter moralischen Gesichtspunkten bedeutete die hierfür viel bemühte Metapher der Symbiose[26] von Medien und Terror einen Solidaritätspakt, der Medien und Betrachter*innen zu potenziellen Komplizen[27] erklärte,

23 Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, S. 8.

24 Thomas Knieper / Marion G. Müller: *War Visions*, 2005, S. 13.

25 Stephan Weichert: ‚Aufmerksamkeitsterror 2001. 9/11 und seine Inszenierung als Medienereignis', in: Gerhard Paul (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 686–693, hier S. 688.

26 Vgl. Sonja Glaab (Hg.): *Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung*, Berlin 2007, S. 13, Fußnote 9; vgl. Peter Waldmann: *Terrorismus: Provokation der Macht*, München 1988, S. 47 und 191; vgl. Gabriel Weimann / Conrad Winn: *The Theater of Terror: Mass Media and International Terrorism*, New York 1994, S. 51. Einen Überblick über die Symbiose-Debatte gibt Muhammad Ayish: ‚Employing of Media during Terrorism', in: Mahmoud Eid (Hg.): *Exchanging Terrorism Oxygen for Media Airwaves: The Age of Terroredia*, Hershey 2014, S. 157–172, hier S. 159; vgl. Thomas Dominikowski: ‚Massenmedien und Massenkrieg. Historische Annäherung an eine unfriedliche Symbiose', in: Martin Löffelholz (Hg.): *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, S. 59–80; vgl. Bernadette Linder: *Terror in der Medienberichterstattung*, Wiesbaden 2011, S. 60–68.

27 Vgl. zur Mittäterschaft bei 9/11 John B. Thompson: *‚Bilder als Komplizen'*, in: ZEIT Online, 20. September 2001, http://www.zeit.de/2001/39/Bilder_als_Komplizen (letzter Zugriff am 16. März 2016). Susan Sontag

wenn sie die kommunikative Plattform der Täter durch Bildteilung und -rezeption vergrößern. Öffentlichkeiten produzieren und rezipieren Bilder von Ereignissen, die sie selbst attackieren. Täter, Mittäter und Unbeteiligte sowie Ereignis, Bild und Betrachter streben aufeinander zu.

Auch die Entwicklungsgeschichte technischer Medien(nutzung) zeigt, wie unausgewogen das Abhängigkeitsverhältnis von Terrororganisation und Medieninstitution ist. Terroristen jüngerer Generationen bedienen neuste Technik selbst und treten als Agens ihrer Inszenierung auf.[28] „Die Medien- und die Terrorgeschichte sind untrennbar miteinander verbunden. Jedem medientechnischen Durchbruch folgt eine neue Ausprägung des Terrorismus",[29] sodass Bilder und Videos gezielt als Kriegsinstrumente in asymmetrischen Konflikten benutzt werden, wenn der Zweck physischer Zerstörung und territorialer Bemächtigung der Erschütterung psychischer Dynamiken Raum gibt.[30] Institutionelle Medien büßen an Notwendigkeit für terroristische Medienmanöver ein, da das Internet den Aufmerksamkeitsverbrechern großen Machtentfaltungsraum zur Inszenierung ihrer Taten in Eigenregie bereitstellt – ein folgenschweres Ungleichgewicht zwischen der Handlungspotenz der Medien und der medialen Eigenmacht der Täter entsteht. Doch kann die schwer mögliche Kontrollierbarkeit des potenziell restriktionslosen virtuellen ‚Unraums' keine Legitimierungsgrundlage für Bildpublikationsentscheidungen massenmedialer Organe darstellen.

Verbrennungsvideos und Messermorde, Verbrecher- und Betrachterproduzenten

Fox News sendete Anfang Februar 2015 ein von Terroristen selbst gedrehtes, in Hochglanzästhetik postproduziertes Video, das etwa im letzten Viertel der insgesamt 22 Minuten die Verbrennung eines Mannes in einem Käfig zwischen Ruinen eines unbestimmten Ortes offen zeigt.[31] Eindeutig als Propagandavideo klassifizierbar, lässt sich hier in der Tat von redaktioneller Komplizenschaft sprechen. Satte Farben,

erkannte die Komplizenschaft des Rezipienten 2003 in *Das Leiden anderer betrachten*, als sie über Eddie Adams' Fotografie *Nguyen Ngoc Loan tötet den Verdächtigen Nguyen Van Lem*, geschossen während des Vietnamkrieges am 1. Februar 1968, schrieb. Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten* (*2003*), Frankfurt a. M. 2010, S. 72. Damit hatte Sontag die Synchronisierung von Tötung und Bildproduktion, um einen Mord als visuelle Waffe einzusetzen, bereits beschrieben. In Bezug auf 9/11 und die Medien als Waffe vgl. Gerhard Paul: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 567.

28 Vgl. Petra Bahr: ‚*Krieg im Kopf*', in: ZEIT Online, 3. April 2016, http://www.zeit.de/2016/15/medien-bruessel-berichterstattung-terror/komplettansicht (letzter Zugriff am 7. Dezember 2017); vgl. Thomas Riegler: *Terrorismus. Akteure, Strukturen, Entwicklungslinien*, Innsbruck 2009, S. 297.

29 Bastian Berbner: ‚*Wir Terrorhelfer*', in: DIE ZEIT 35, 24. August 2017, S. 13–15, hier S. 14; vgl. Stefan Christoph: ‚Funktionslogik terroristischer Propaganda im bewegten Bild', in: *Journal for Deradicalization 4*, 2015, S. 145–205, hier S. 145–146; vgl. Abdel Bari Atwan: *Islamic State. The Digital Caliphate*, London 2015, S. xii, 10 und 17.

30 Vgl. Herfried Münkler: *Vom Krieg zum Terror. Das Ende des klassischen Krieges*, Zürich 2006, S. 53; vgl. ders.: *Kriegssplitter: die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2015, S. 239.

31 Vgl. ‚*Isis burns hostage alive*', 22:34 Minuten, in: Fox News, veröffentlicht am 3. Februar 2015, http://video.foxnews.com/v/4030583977001/ (letzter Zugriff am 14. Februar 2018).

mehrere Kameraperspektiven, keine Versprecher oder ungewollten Blicke in die Kamera zeugen von einer wiederholt geprobten Choreografie. Der Clip steht effektvoll inszenierten Spielfilmen in nichts nach. Vor steinerner Kulisse, einer zerbombten Bauruine, die durch verschiedene Höhenniveaus mehrere ‚Zuschauerränge' besitzt und wie ein Theater anmutet, steht das Opfer in orangefarbenem Sträflingskittel vor einer Reihe Bewaffneter. Wie bei einem Horrorfilm, der auf Schockeffekte setzt, gibt es harte Schnitte. Wiederholt werden kurze Szenen aus einem Luftangriff, an dem das Opfer vermutlich als Pilot einer Antiterroreinheit teilgenommen hatte, sowie versehrte und tote Körper blitzlichtartig eingeblendet. Diese Kurzsequenzen laufen mit höherer Abspielgeschwindigkeit. Dann muss sich der Todeskandidat in längerer Nahaufnahme den Hinrichtungsort genau anschauen, sich dem filmischen Arrangement unterordnen und ‚am Set' das Wissen um den bevorstehenden eigenen Tod gleichsam in die authentische Darstellung eines Opfers verkehren. Was die Beschauung des Hinrichtungsortes an Vorstellungskräften herausfordern mag, erhält in der nächsten Szene Konkretion und wird dem Betrachter präsentiert: Der Häftling steht mit Benzin übergossen bewegungslos mit gesenktem Haupt in jenem Käfig, in dem er sterben wird.

Suggestiv wird sowohl eine Verbindung zwischen Betrachter und Opfer als auch zwischen Zuschauer und Täter gestiftet. Entscheidet der Rezipient sich, vom Opferstandpunkt der vorigen Szene aus, eine gegnerische Einstellung gegenüber den Tätern zu vertreten, kann er im nächsten Moment mitverfolgen, was ihm selbst Abstoßendes bevorstehen könnte. In Zeitlupe züngelt sich Feuer von einer lodernden Fackel über eine Spur brennbarer Flüssigkeit auf dem Boden bis zum Käfig, als müsse sich der Zuschauer in der Geschwindigkeit der Szene entscheiden. Solidarisiert er sich aber mit den Tätern, kann er sich – besonders in Szenen, in denen mehrere Aggressoren in Rückenansicht gezeigt werden, während sie selbst die Hinrichtung betrachten – mitten im exklusiven Täterkreis auf sicherer Seite glauben. Während der Betrachter theoretisch die Wahl zwischen Sicherheit und Tod besitzt, werden die Folgeszenen rationale Überlegungen bis zum Ende des Hinrichtungsvideos allerdings kaum zulassen, da die extreme Grausamkeit jede Idee von Repräsentation zerstört. Schnell erreicht das Feuer das Opfer. Musik setzt ein und ist den letzten Geräuschen eines Lebens unterlegt. Die Sichtbarkeit von Effekten, das akustische Signal der Selbstoffenbarung des Mediums schwächt die emotionale Wirkung der Szene keineswegs. Noch während das Opfer brennt, läuft die Doppelrolle zwischen tatsächlich sterbendem Menschen und ausblendender Figur weiter. Mensch und Figur bleiben gefangen in einer Zone tendenzieller Indifferenz; lodernd kaum noch lebend inkorporiert der Sterbende eine Einheit von Bild und Körper.

Gegen Ende wird der im Feuer zerfallende Kopf in Nahsicht gezeigt. Dann überschüttet ein Bagger den Käfig mit Bruchsteinen. In einem letzten Close-up bedeutet eine verkohlte Hand aus den steinernen Trümmern dem Zuschauer, dass das nicht

mehr identifizierbare Opfer schon in Vergessenheit geraten ist, doch durch den letzten Rest Sichtbarkeit auf weitere Opfer gleichsam per makaberer Todesgeste verweist. Das Subjekt verschwindet hinter dem Objekt als Stellvertreter einer zukünftigen Opfermasse und verweist als Bildpotenzial auf das Handlungspotenzial der Aufmerksamkeitstätergruppe.

Per Betrachterklick und -blick kann das Opfer virtuell immer wieder getötet werden – nie wird das Video alternativ mit Überleben enden. Auch der Inszenierungscharakter der aus mehreren Blickwinkeln aufgenommenen Hinrichtung verschwindet hinter der extremen Brutalität der Bilder, obgleich das Medium sich in Schnitt- und Blendeffekten sowie sichtbar choreografierter Handlung selbst zeigt. Sobald in die Mordinszenierung die faktische Lebensauslöschung mit eingeht, verliert das Medium kurz seinen Status als Wirklichkeitstransformation zugunsten einer neu generierten Wirklichkeit. Die Leiche ist in der Tat ein Mensch, dessen Funktion es war, für die und während der Bildproduktion zu sterben: In einer Tateinheit von Mord und Bild, die in medial fixierter Zeitdehnung fortwirkt, präsentieren die Bilder nichts, was zwangsläufig auch ohne sie passiert wäre. Unsere Betrachtungszeit entspricht der restlichen Lebenszeit des Opfers im Video, mediales Rezipieren und persönliches Erleben gehen miteinander einher:[32] Die Realitäten scheinen zu kollabieren. So schreibt sich auch die Täterideologie in die öffentliche Wahrnehmung ein.[33] Einige Nachrichtenseiten veröffentlichten Filmstills des brennenden Opfers.[34] Auf der Website des Schweizer Nachrichtenmagazins *20min* z. B. ließ eine fünfteilige Bilderserie den Betrachter den Hinrichtungsfortschritt nachvollziehen, indem der affizierende Moment der Feuerspur von der Fackel bis zum Käfig in Einzelbildern gezeigt wurde.[35] Nach wie vor ist das komplette Video auf der Seite von *Fox News* zu sehen.[36]

Während die Indifferenz des Handlungsorts Szenenwiederholungen im Dreh sowie ästhetisch-transformative Postproduktion begünstigte, stellen sich Bild-

32 Vgl. Mary Step / Margaret Finucane / Cary Horvath: ‚Emotional Involvement in the Attacks', in: Bradley Greenberg (Hg.): *Communication and Terrorism. Public and Media Responses to 9/11*, Creskill 2003, S. 261–273, hier S. 261; vgl. Michaela Maier: ‚Nicht die Toten zählen, sondern die Bilder. Zur Bedeutung visueller Darstellungen für die Kriegsberichterstattung und ihre Rezeption', in: Thomas Knieper / Marion G. Müller (Hg.): *War Visions*, 2005, S. 233–256.

33 Vgl. Stefan Winterbauer: *‚Über den Umgang der Medien mit den Bildern des IS-Terrors'*, in: meedia.de, 6. Februar 2015, http://meedia.de/2015/02/06/ueber-den-umgang-der-medien-mit-den-bildern-des-is-terrors/ (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

34 Vgl. *‚ISIS-Geisel im Käfig angezündet und lebendig verbrannt'*, in: BILD, 4. Februar 2015, https://www.bild.de/politik/ausland/isis/terrormiliz-isis-verbrennt-jordanischen-piloten-bei-lebendigem-leib-39619964.bild.html (letzter Zugriff am 8. November 2017); vgl. *‚Jordanischen Piloten bei lebendigem Leib verbrannt'*, in: Krone, 3. Februar 2015, http://www.krone.at/437528 (letzter Zugriff am 8. November 2017).

35 Vgl. *‚IS-Terroristen verbrennen jordanischen Piloten'*, in: 20 Minuten, http://www.20min.ch/diashow/diashow.tmpl?showid=119652 (letzter Zugriff am 8. November 2017).

36 Stand: 23. Mai 2018. Zur Kritik vonseiten der eigenen Mitarbeiter vgl. Joachim Huber: *‚Wie ein Blick in die Gaskammer eines KZ'*, in: Der Tagesspiegel, 5. Februar 2015, http://www.tagesspiegel.de/medien/fox-news-zeigt-is-verbrennungsvideo-wie-ein-blick-in-die-gaskammer-eines-kz/11331012.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

produktions- und Verteilungsstrategie bei Verbrechen von Einzeltätern in belebten Urbanräumen anders dar – insbesondere Optionen der Postproduktion fallen weg. Ein hierfür paradigmatischer Fall ereignete sich am 22. Mai 2013 in London. Unmittelbar nach einer tödlichen Messerattacke in der Öffentlichkeit auf einen einzelnen Mann forderte der Täter eine bereits mit ihrem Smartphone den Tatort filmende Person auf, weiterhin den Aufnahmeknopf zu drücken. Im Video, das nach wie vor auf Nachrichtenseiten kursiert,[37] hält der Täter, während er über seine Motivation spricht, in seinen blutigen Händen die ebenso blutige Tatwaffe gleich einem authentifizierenden Mord-Zeigeinstrument. Nach der Botschaftsübermittlung überquert er die Straße in Richtung eines Mannes, der sein Komplize zu sein scheint, und lenkt den Blick auf die am Boden liegende Leiche. Am 16. April 2017 lieferte *dailymail-online* zusätzlich Überwachungskameraufnahmen nach.[38] Diese setzen am Ende des Amateurvideos ein. Verpixelt liegt die Leiche neben den beiden Männern, die nicht fliehen, sondern auf etwas zu warten scheinen – vermutlich auf die Polizei. Als diese den Tatort wenig später erreicht, stürmt der Messermörder auf sie zu und wird angeschossen. Er bricht zusammen. Standbilder folgen: Der Angreifer liegt am Boden; sein Komplize zielt mit einer Pistole auf die Polizisten; sie schießen auch ihn an. Wieder ‚in Bewegung' endet das Video mit den nicht verpixelten, sich auf dem Boden krümmenden Verbrechern. Ersichtlich wird aus beiden schockierenden Aufnahmen, dass die Täter ihre Tat unter Inkaufnahme ihres eigenen potenziellen Lebensverlustes auf größtmögliche Sichtbarkeit ausgelegt haben.[39]

Wenn Täter Passant*innen benutzen, deren Kooperation durch Bildproduktion sie in den Gewalthandlungszusammenhang aktiv integriert, weisen sie auf ein weiteres problematisches Produzentenphänomen hin: auf Unbeteiligte, die selbsttätig Tat- oder Tatortbilder produzieren und teilen, sodass anschließend auch andere deren amateurhafte Gewaltbilder und -videos problemlos in öffentliche Nachrichten- und digitale Netzwerkkontexte integrieren können. Ob ein Zivilist mehrere Leichen auf offener Straße[40], Zuschauer*innen den Transport von Häftlingen in Käfigen[41] oder

37 Vikram Dodd: *‚Man killed in deadly terror attack in London street'*, in: The Guardian, 22. Mai 2013, https://www.theguardian.com/uk/2013/may/22/police-respond-serious-incident-woolwich (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

38 Katie French: *‚Primary school took pupils to meet an 'extremist' imam at the mosque where Lee Rigby's killers worshipped'*, in: Daily Mail UK, 16. April 2017, http://www.dailymail.co.uk/news/article-4415544/Primary-school-took-pupils-meet-extremist-imam.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

39 Ein vergleichbarer Fall ereignete sich am 26. Juli 2016 in einer Kirche in Saint-Étienne-du-Rouvray, als zwei Aggressoren während einer Messe den Priester töteten und die Tat von Besucher*innen des Gottesdienstes filmen ließen. Vgl. *‚French survivor tells of Rouen priest's jihadist murder'*, in: BBC News, 29. September 2016, http://www.bbc.com/news/world-europe-37505350 (letzter Zugriff am 6. November 2017).

40 Vgl. *‚Tagesschau'*, 2:42 Minuten, ARD, veröffentlicht am 15. Juli 2015, https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-199877.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018), TC 00:01:27–00:01:29.

41 Vgl. *‚ISIS zeigt Peschmerga-Gefangene in Käfigen'*, 0:50 Minuten, (BILD) auf: youtube.com, veröffentlicht am 23. Februar 2015, https://www.youtube.com/watch?v=m7LEiMts6s4 (letzter Zugriff am 29. November 2017), TC 00:00:14–00:00:20.

Tourist*innen tote Körper am Strand[42] aufzeichnen – privat produziert und öffentlich verbreitet wird potenziell überall von allen. Der Produzentenblick, der in der Rezeption oft unseren eigenen bedeutet, wird instrumentalisiert. In vielen Fällen müssen Verbrecher weder selbst produzieren noch andere zur Produktion auffordern, um sich selbst zu inszenieren. Globale Medienmechanismen kennend können sie damit rechnen, dass Dritte die Gewaltverbrechen von sich aus aufzeichnen. Journalistische Institutionen sowie Freischaffende geraten – zwischen Bedrohung der eigenen Berufspraxis und Aneignungsoptionen neuer (foto-)journalistischer Qualitäten – durch diese Form der Bildproduktivität an Tatorten unter Zeit-, Veröffentlichungs- und Legitimierungsdruck:[43] „[N]icht mehr nur Bild- und Nachrichtenredakteure [müssen sich] über einen verantwortungsvollen Umgang mit den Bildern Gedanken machen, sondern potentiell jeder und jede, der oder die ein aufnahmefähiges Gerät bei sich trägt und Zugang zum Internet hat."[44] Viel mehr noch als von Tätern selbst produzierte Bilder und Videos begegnen der Öffentlichkeit visuelle Amateurprodukte, die oft mittels selbstauthentifizierender Bildcodierungen, die die Differenz zwischen medialer Realität und Lebenswirklichkeit kurzzeitig aufsprengen können, erstaunliche wirklichkeitsproduktive und wahrnehmungslenkende Qualität besitzen. Folgendes Amateurvideo eines Polizistenmordes kann Analysemöglichkeiten für weitere Amateurvideos aufmerksamkeitsverbrecherischer Taten mit vergleichbarer Authentifizierungsästhetik programmatisch auffächern.

Beteiligt oder unbeteiligt? Ein Polizistenmord-Video

Am Morgen des 7. Januar 2015 stürmen zwei vermummte Schwerbewaffnete die Redaktion von *Charlie Hebdo* in Paris. Sie dringen in das Haus ein, töten den Hausmeister und erschießen anschließend zehn Mitarbeiter und Gäste der Redaktion. Die zwei Täter können mit einem Auto fliehen. Einige Minuten später halten sie auf einer Straße in Redaktionsnähe an.[45] Hier setzt das Video ein.[46]

Zwei mit dunklen Sturmhauben maskierte Personen, die schusssichere Schutzbekleidung und Sturmgewehre tragen, steigen aus einem Auto, das sie auf einer Straße

42 Vgl. Susannah Cullinane / Barry Neild / Elaine Ly: *‚Tunisia attack: Tourism industry reels again'*, in: CNN, 26. Juni 2015, http://edition.cnn.com/2015/06/26/travel/tunisia-terror-sousse-tourism/index.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

43 Vgl. Yaeli Bloch-Elkon / Brigitte Nacos / Robert Y. Shapiro: *Selling Fear. Counterterrorism, the Media, and Public Opinion*, Chicago 2011, S. 20.

44 Charlotte Klonk: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017, S. 92.

45 Zum genauen Tathergang vgl. Karsten Polke-Majewski / Philip Faigle / Kai Biermann et al.: *‚Drei Tage Terror in Paris'*, in: ZEIT Online, 15. Januar 2015, http://www.zeit.de/feature/attentat-charlie-hebdo-rekonstruktion (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

46 Nach wie vor ist das unzensierte, nicht postproduktiv bearbeitete Video zu sehen auf LiveLeak. Vgl. *‚Terrorists shoot officer in Paris during terrorist attack at Charlie Hebdo'*, 0:42 Minuten, auf: LiveLeak, veröffentlicht Anfang 2015 von reet, https://www.liveleak.com/view?i=bc6_1420632668 (letzter Zugriff am 23. Mai 2018). Am 23. Mai 2018 aktuelle Klickzahlen: 2.399.446 Views.

abgestellt haben, und bewegen sich auf ein Ziel außerhalb des Bildfeldes zu. Kurz sind nicht mehr sie zu sehen, sondern ein am Straßenrand geparkter weißer Transporter. Doch eine akustische Spur markiert und stabilisiert ihre Präsenz: Schüsse hallen durch die Straße. Verwackelung und Unschärfe des Videos, die von Beginn an das Geschehen als mediale Transformation kennzeichneten, nehmen zu. Auf dem Gehweg kommt das Ziel der Schwerbewaffneten zur Erscheinung. Eine männliche Person, als Polizist identifizierbar, liegt am Boden, sich biegend, wahrscheinlich getroffen durch die Schüsse. Die Maskierten rennen ins Bild und auf den Mann zu, der per Geste und Ausruf offenbar um sein Leben bittet. Mit einem Kopfschuss wird er von einem der beiden Schwerbewaffneten getötet. Die zwei Täter schauen um sich, rufen etwas in die Luft und laufen zurück zum Auto. Während unsere Augen mit der Kamera der Fluchtbewegung der Täter folgen, gibt sich der Produktionsort näher zu erkennen. Ein Stück Außenmauer und ein Teil Fensterrahmen sowie die Spitzen einer Zimmerpflanze informieren uns darüber, dass aus einem Innenraum heraus gefilmt wird. Die zwei Männer steigen in das Auto und fliehen. Das Opfer ist kein weiteres Mal zu sehen.[47]

Auf den ersten Blick erfüllt das Video des Polizistenmordes durch grobe Auflösung und Unschärfe Form- und Wirkungskriterien von Überwachungskamerabildern. Bereits formale Aspekte adressieren so ein Gefahrenpotenzial, das Überwachungskameraaufnahmen zugrunde liegt, da diese gesichtet werden, sobald es dem Nachvollzug eines Verbrechens dient, sprich: sobald Gefahr und Gewalt sichtbar werden.[48] Zwischen technischer Endlosbildproduktion als Sicherheitssuggestion und singulärer Signalisierung unmittelbarer Gefahr – das vom Bild provozierte aktive Warten auf die Gefahr ist hierbei ein wichtiger reizökonomischer Faktor – konstituiert sich eine Funktionsbestimmung der Überwachungskamera. Physische Gefährdung und mediale Brüchigkeit überschneiden sich dabei. Lebenswirklichkeit als Form des generell gefährdeten Lebens (da es im Tod endet und jederzeit enden kann) tritt als ästhetischer Ausdruck sichtbarer Brüchigkeit des Bildes selbst durch grobe Auflösung und Unschärfe auf. Zwischen latenter Bedrohung und akuter Gefahr trifft diese Alarmrhetorik[49] von Überwachungskameraaufnahmen – auch als medienspezifische Reflexion sich plötzlich aktualisierender Aufmerksamkeitsverbrechen, die zu permanenter Angst vor dem nächsten Anschlag führen können – hier unter Abzug wichtiger Unterschiede zu.

47 Allerdings leitete DIE ZEIT in einem Artikel auf LiveLeak weiter zu einem Video, das einen zweiten Polizisten zeigt, der die Täter verfolgt, sodass der getötete Kollege ein zweites Mal erscheint. Vgl. Karsten Polke-Majewski / Philip Faigle / Kai Biermann et al.: ‚*Drei Tage Terror in Paris*', 2015.

48 Vgl. Winfried Pauleit: ‚Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst', in: Leon Hempel / Jörg Metelmann (Hg.): *Bild-Raum-Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt a. M. 2005, S. 73–91, hier S. 74.

49 Diese widerspricht gängigen Rechtfertigungsstrategien verstärkter Kamerakontrolle im öffentlichen Raum, dass Überwachung zu weniger Verbrechen und mehr Sicherheitsgefühl führe, vehement und ist belegbar in Zahlen. Vgl. Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a. M. 2008, S. 73 ff.

Zunächst sind Überwachungsaufnahmen in der Regel exklusiv; sie werden von wenigen Menschen gesehen, außer man setzt sie z. B. in der Berichterstattung ein. Das Polizistenmord-Video war und ist weltöffentlich. Sein zeitlicher Rahmen ist begrenzt. Keine Programmierung, sondern ein Mensch wählt einen bestimmten Lebenswirklichkeitsausschnitt aus. Die Kamera wird nicht nur implizit als technische Entstehungsgrundlage vorausgesetzt, sondern sie wird expliziter Teil der Handlung und des Narrativs, das sie selbst mit erzeugt und festhält.[50] Sie ist eine rezeptionsästhetische Point-of-View-Verbindung zwischen Bild, Bildproduzent*in und Betrachter*in an einer schwindenden Schwelle zweier Räume – einer Schwelle, die im Video als Fenster zwischen Privat- und Außenraum, zwischen Sicherheitssuggestion und Gefahrenzone am Ende tatsächlich erscheint. Der Betrachter wird so in die mediale Realität integriert, ebenso wie er auf seine Außenposition vor dem Bild hingewiesen wird. Gewaltbilder an der Schwelle zwischen immersiver Integration des Betrachters und emersivem Heraustreten in die Physis von dessen Lebenswirklichkeit können jederzeit in beide Richtungen kippen. Exakt an dieser Schnittstelle kann es zur Desorientierung von Betrachter*innen kommen. Das Gesehene und die Sehenden nähern sich auf dieser Schwelle intim an.

Ein weiteres Differenzierungs- und Wirkungskriterium liefert die menschliche Hand, der Ursprung perspektivischer Bewegung als Unschärfegenerator. Nicht das Bild hat gezittert, sondern der kameraführende Bildproduzent. Das Wackeln der Kamera referiert auf den Produzentenkörper, der sich hektisch bewegt, weil er durch das sich abspielende Verbrechen bedroht wird. Das wiederum affiziert uns als Betrachter*innen. So werden formale Kennzeichen zu medialen Anzeigern menschlicher Emotion, die sich unweigerlich durch den Inhalt des Videos begründen lassen. Mediale Realität und Lebenswirklichkeit werden – gleichsam indexikalisch – über gemeinsame Körper- und Kamerabewegungsprozesse ineinandergeführt. Gewaltbilder, die ihre eigene Medialität offenbaren, markieren so keineswegs eine „illusorische Schwäche“[51]. Entgegen der Perspektive maximierter Illusion, als seien es „die Dinge selbst, die in die Photographie eingegangen und in ihr eingeschlossen sind“[52], suggeriert das Amateurvideo nicht, dass ein durch hochillusionistische Medien generierter Betrachterblick verlässlicher sei als unser Sinnesorgan selbst. Als bewegte Emanation des Urheber- und Betrachterkörpers in die mediale Realität adressieren illusionsbrüchige Gewaltbilder wie das Video des Polizistenmordes gerade das begrenzte Rezeptionsvermögen des menschlichen Auges.[53] Nicht detailscharfer Illusionismus

50 Vgl. Judith Butler: *Raster des Krieges*, Frankfurt a. M. 2010, S. 79.

51 Vgl. Wolfgang Hagen: ‚„Being There!“ Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie‘, in: Gundolf S. Freyermuth / Lisa Gotto (Hg.): *Bildwerte*, Bielefeld 2013, S. 103–135, hier S. 118 und 125.

52 Helga Lutz: ‚Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerung, Blicke‘, in: Thorsten Bothe / Robert Suter (Hg.): *Prekäre Bilder*, München 2010, S. 199–225, hier S. 200.

53 Vgl. Wolfgang Ullrich: ‚Digitaler Nominalismus. Zum Status der Computerfotografie‘, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 64*, hg. von Anton Holzer, Kromsdorf 1997, S. 63–73, hier S. 65.

lässt das Video scheinbar zur Sache selbst werden, sondern Unschärfe als Illusionsbruch. Die Sichtbarkeit des Mediums als potenzielle Distanzierungsoption generiert gerade Wirklichkeitsnähe. Im künstlichen Faktur-Überschuss technosomatischer Natur verdichtet sich potenziell das Authentische.

Das Polizistenmord-Video invertiert und affirmiert zugleich Invisibilisierungsqualitäten indexikalischer Medien,[54] indem es die Fragilität von illusionistischen Authentifizierungsstrategien ebenso aufzeigt, wie es sie selbst verfolgt. Die Sichtbarkeit des Mediums kritisiert die Kongruenzbewegung von Lebenswirklichkeit und medialer Realität ebenso, wie es sie nachzeichnet. Der Handlungszusammenhang von sichtbarem Gewaltexzess und sichtbaren Effekten des Mediums scheint sich bei dem Polizistenmord-Video aber auf Gewalt als Gewalt in suggestiv lebenswirklicher, nicht künstlicher Form zu reduzieren. Das Medium zeigt sich und wird doch ausgeblendet; es gibt sich zu erkennen und wird doch transparent: Die Realitäten scheinen zu kollabieren.

Verwackelung, grobe Auflösung und Unschärfe als ästhetische Argumente der Authentizität gründen auf den besonderen Produktionsumständen des Videos. Gefilmt wurde es von Jordi M., einem unbeteiligten Amateur. Er veröffentlichte es kurz nach Tat- und Produktionszeit auf Facebook, um nach Eigenangaben mit jemandem reden zu können,[55] sprich, Kommentare zu erhalten und sich in einer digitalen Öffentlichkeit aufgehoben zu wähnen. Kurz nach Veröffentlichung bereute Jordi M. seine Entscheidung und löschte das Video eine Viertelstunde später – ohne Erfolg. Er filmte, „ohne zu wissen, was eigentlich vor sich ging. Als er die beiden schwerbewaffneten Männer sah, habe er erst gedacht, es handele sich um Spezialkräfte der Polizei, die dem verwundeten Kollegen zu Hilfe kommen wollten."[56] Tatsächlich lässt sich eine „Angleichung von Tätern und Beschützern"[57] konstatieren: Sie treten bewaffnet und in militärischer Kleidung auf, maskieren ihre Gesichter oder verschwinden als unauffällige Zivilisten in der Masse.[58] Der Zeitpunkt des Erkennens von Tätern fällt zugunsten der Täter als scheinbar ubiquitäre Macht mit der Tat selbst zusammen und reflektiert das Vexierbild latenter Bedrohung und akuter Gefahr. Diese Emergenz des

54 Vgl. Peter Geimer: ‚Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung"', in: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 313–342, hier S. 317.

55 Vgl. *‚Amateurfilmer bereut Veröffentlichung von Video'*, in: Spiegel Online, 12. Januar 2015, http://www.spiegel.de/netzwelt/web/charlie-hebdo-amateurfilmer-bereut-veroeffentlichung-von-video-a-1012498.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

56 Lizzie Dearden: *‚Charlie Hebdo: Man regrets ‚stupid' decision to put video of police officer's death online'*, in: The Independent, 12. Januar 2015, http://www.independent.co.uk/news/world/europe/charlie-hebdo-man-regrets-stupid-decision-to-put-video-of-police-officers-death-online-9971750.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

57 Horst Bredekamp in einem Beitrag des Deutschlandfunks über ein Bild von Sicherheitskräften in einer Brüsseler Passage, https://www.deutschlandfunkkultur.de/horst-bredekamp-liest-ein-bild-die-angleichung-von-taetern.1270.de.html?dram:article_id=337697 (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

58 Zum „Mantel des Zivilisten" vgl. Herfried Münkler: *Kriegssplitter*, 2015, S. 243.

Täters in der Tat korrespondiert mit dem Potenzial von Überwachungskamerabildern, den Betrachter reizökonomisch zum Warten auf die Gefahr zu animieren.
Mit Entsetzen habe Jordi M. „festgestellt, dass sie anderes vorhatten“[59]. Seine Entscheidung zur Verbreitung des Videos markierte aber den Beginn des untilgbaren Fortlebens des Produktes selbst. Ein Facebook-Freund hatte offenbar die Aufnahmen sofort kopiert und an BBC verkauft.[60] Die Verantwortlichen bei Facebook und YouTube löschten das Video bewusst nicht.[61] Ein niederländisches Nachrichtenmagazin hatte es ungeschnitten publiziert. *Spiegel-Online*-Chefreporter Jörg Diehl verbreitete es zwei Stunden nach der Tat bei Twitter. Auf Rechtfertigungsaufforderungen reagierte er mit der Erklärung, dass es „unter dem Film eine explizite Warnung [gibt], was zu sehen sein wird“[62] – eine explizite Warnung als exklusives Versprechen. Auch die ARD strahlte in der *Tagesschau* vom 7. Januar 2015 eine Vollversion des Videos aus, bei dem das Opfer postproduktiv verpixelt worden war.[63] Die Verpixelung des Opfers jedoch, ebenso wie Schwarzblenden des Tötungsmoments z. B. in der Videoedition der *New York Times*[64], können insbesondere dadurch, dass es sich um einen visuellen, doch nicht akustischen Entzug handelt, als Imaginationstrigger fungieren. Sichtbares zu verunklären oder zu negieren ist nicht automatisch eine Distanzierungsoption, sondern kann gerade einen Distanzverlust untermauern, indem der Betrachter aktiv in das Bildgeschehen eingreift, sobald er das Nicht-mehr-Sichtbare in seiner Vorstellung zu visualisieren sucht. Dabei kann es zu dramatischen Differenzen zwischen Gewaltdar- und -vorstellung kommen. Eskalationsorientierte Imaginationssehnsüchte werden vor dem Hintergrund bedient, dass dem Betrachterblick fremdbestimmt gewisse Sichtbarkeiten verweigert werden, wodurch ebendiese reizökonomisch an Drastik und Affizierungskraft gewinnen können. Sobald der Verdacht im Betrachter entsteht, dass ihm etwas vorenthalten wird, weil es zu grausam sei, kann das Bedürfnis ein-

59 ‚*Amateurfilmer bereut Veröffentlichung von Video*‘, 2015.

60 Vgl. Carl Philipp Walter: ‚*Geisel seines eigenen Videos*‘, in: Je Reste Charlie, 2015, http://www.jerestecharlie.eu/de/paris/er-filmte-den-polizistenmord (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016). Teilweise agieren Unbeteiligte profitorientiert, z. B. als der Besitzer der am 13. November 2015 attackierten Pariser Pizzeria ‚Casa Nostra‘ Überwachungskameraaufnahmen zum Kauf anbot und *Daily Mail* darauf einstieg. Vgl. Jürg Altwegg: ‚*Restaurantbesitzer verkaufte Video des Massakers*‘, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. November 2015, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/casa-nostra-besitzer-verkaufte-video-von-pariser-anschlaege-13929313.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

61 Vgl. Jörg Breithut: ‚*Facebook und YouTube zeigen Video vom Tod des Polizisten ungekürzt*‘, in: Spiegel Online, 9. Januar 2015, http://www.spiegel.de/netzwelt/web/charlie-hebdo-facebook-will-video-zum-anschlag-nicht-loeschen-a-1012166.html (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

62 ‚*Blutige Bilder aus Paris*‘, in: taz, 8. Januar 2015, http://www.taz.de/!5024462/ (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

63 Vgl. ‚*Tagesschau*‘, 6:06 Minuten, ARD, veröffentlicht am 7. Januar 2015, https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-52845.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018), TC 00:00:37–00:00:47.

64 Vgl. Videozusammenschnitt mehrerer Amateurvideos, 1:15 Minuten, benutzt in: Natalia V. Osipova: ‚*Witness Video of Paris Terror Attack*‘, in: New York Times, 7. Januar 2015, https://www.nytimes.com/video/world/europe/100000003435194/eyewitness-videos-of-paris-terror-attack.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017), TC 00:00:16–00:00:18.

setzen, sich dieses zu Grausame im Abruf vorgeprägter Gewaltfantasien vor Augen zu führen.[65] Damit finden entscheidende kommunikative Wirklichkeitstransformationen gerade auch in Pausen und nicht nur im störungsfreien Ablauf des Sichtbaren statt.

Nur wenige Stunden später in den *Tagesthemen* um 22.30 Uhr schnitt die ARD sowohl das Anlaufen der Täter als auch den Tötungsmoment ganz aus dem Video.[66] Zu sehen waren nur noch die Täter, wie sie aus dem Auto aus- und wieder in den Wagen einsteigen – desintegrierte Filmfragmente, deren Schnitt- zu Imaginationsflächen werden können. Diese in vielen digitalen Nachrichtenbeiträgen herausgeschnittene Lücke des Tötungsmoments wurde am nächsten Tag in den Printmedien vieler Länder wieder geschlossen, als Standbilder des Todesschusses auf diversen Titelseiten erschienen.[67] So bekam der Tatkomplex von Mord und Bild, der sich als digitales Video verbreitete, eine physische Materialität zurück. Doch Materialisierung macht das schier Unfassliche nicht unbedingt fassbarer.

Schockiert von der Tragweite seiner Entscheidung bezeichnete sich Jordi M. als „Geisel"[68] seines eigenen Videos und hob damit indirekt auf das Problem der scheinbaren Verselbstständigung technischer Bilder im Internet ab, die sich von Urheberabsichten partiell loslösen können. Bleiben eigentliche Transformatoren – jene Menschen, die das Video teilen, dekontextualisieren und für eigene Zwecke einsetzen – anonymisiert, erscheint aus Jordi M.s Sicht zugespitzt das Bild selbst als Täter. In seiner Selbstbezeichnung als ‚Videogeisel' lässt sich das Bewusstsein darüber vermuten, verantwortlich für die Entstehung eines Produktes zu sein, das sich der Urheberverantwortungsmöglichkeit durch rasante und weltweite Teilung doch zu entziehen scheint. Anstatt erhoffter kathartischer Wirkung durch Bild- und damit Leiderfahrungsteilung steigerten die Reaktionen im Netz und anschließend in der Printpresse eher die Gewalt durch die affektorientierte globale Installierung des Gewaltvideos. Doch wieso kam es überhaupt zu Bildproduktion und -teilung bzw. – weg von einer Urheberpsyche gefragt – was zeichnet deren Attraktionscharakter möglicherweise aus?

Zum Zeugen einer Tat zu werden, birgt sicherlich einen Authentifizierungsreiz der Selbstvergewisserung und des Exklusiven: Ich war dabei und viele andere nicht. Eine Aufzeichnungslust kann die Fremd-eigen-Differenz auf ein existenzielles Level heben und bedeutet die Bestätigung der eigenen Vitalität durch das Bilderschießen-Können des Todes anderer. Der Mensch, schreibt Hans Blumenberg bereits 1979,

65 Die verschiedenen Bearbeitungsformen und -strategien sind zahlreich und erfordern eine weitere ausführliche Untersuchung.

66 Vgl. Tagesthemen, ARD, 7. Januar 2015, http://www.ardmediathek.de/tv/Tagesthemen/tagesthemen/Das-Erste/Video?bcastId=3914&documentId=25729538 (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017). Das Video ist unter diesem Link mittlerweile nicht mehr verfügbar.

67 Vgl. exemplarisch *El País, International New York Times, The Sun, Daily Mirror, The Times*, BILD, *Metro, Daily Star* vom 8. Januar 2015.

68 Vgl. Carl Philipp Walter: *‚Geisel seines eigenen Videos'*, 2015.

„überlebt durch eine seiner unnützen Eigenschaften: Zuschauer sein zu können“[69]. Die Täter bestätigen diese Lebensversicherung; sie sehen im Video des Polizistenmordes tatsächlich nicht in die Kamera, sie nehmen keine Notiz von uns: Ich war dabei und habe überlebt. Dass plötzlich der Fensterrahmen auftaucht und durch die Pflanzen hindurch gefilmt wird, verstärkt die Attraktionskraft des Unentdeckt-Bleibens, aber Dabei-Seins. Gerade die Diskrepanz zwischen persönlicher Betrachtungssituation und Bildgeschehen bindet diese Attraktion aber wieder an das Grauen, das mitunter „daher rührt, daß *wir* aus unserer Freiheit heraus *betrachten*“[70]. Was Aufmerksamkeitsverbrechen als Alltagsereignis und Bildphänomen so wirkungsvoll und nahezu unangreifbar macht, ist, dass die auf demokratischer Staatsordnung basierte Freiheit, aus der heraus wir betrachten und produzieren, selbst attackiert wird.[71] Je näher sich zudem Lebenswirklichkeit und mediale Realität bei Gewaltbildern kommen, desto mehr verliert das Bild auch an Repräsentation bzw. an Vitalitätsbestätigung: Ich scheine dabei zu sein und könnte nicht überleben. Gerade Smartphone-Erzeugnisse enthalten einen starken Aspekt der Verschwisterung von Körper und Bild als Bezeugungsunion.[72] In den Metadaten sind Produktionsinfos bzw. der Moment des eigenen Körpereinsatzes beim Aufzeichnen des Gewaltakts in Zahlen gespeichert. Mobiltelefon und Bildurheber*in können zu diesem Zeitpunkt lokalisiert werden. Wird das Bild geteilt, enthält es trotz partieller Dekontextualisierung auf den Screens der Empfänger*innen immer noch die Bindung an den Urheber*in und wird somit zu einem überindividuellen Gewaltbild ebenso, wie es ein individuelles (Meta-) Gewaltbild bleibt. Auch die Beziehung zwischen Urheber, Bild und Bildplattform ist eine einende. Das präsentierte Selbst erscheint als alles, was einem selbst als bildwürdig erscheint, wenn man es auf seine personalisierte Seite hochlädt.[73]

Möglicherweise betraf der erste Aufzeichnungsimpuls von Jordi M. ein Kriterium der Bildwürdigkeit als Zwangshandlung, die aus der Unmittelbarkeit des Geschehnisses entstand. Durch ordnungsstörende Schusssignale wurde das Gewaltverbrechen vor dem Fenster sofort als besonders und damit bildwürdig eingestuft: Ordnungsstörung als Attraktion.[74] Dieser rasche komplexe Vorgang zwischen Hören, Filmen, Sehen verkompliziert auch die Benennung eines Zeugentyps: Jordi M. erscheint

69 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979, S. 19.

70 Roland Barthes: ‚Schockphotos‘, in: ders.: *Mythen des Alltags*, Berlin 2010 (1957), S. 135–139, hier S. 135, Kursivierung im Original.

71 Horst Bredekamp: *‚Doppelmord an Mensch und Werk‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 12. Januar 2015, http://alteschachtel.weebly.com/blog/suddeutsche-zeitung (letzter Zugriff am 9. Oktober 2015).

72 Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*, 2008, S. 186–187.

73 Vgl. Wolfgang Hagen: *„Being There!“*, 2013, S. 124.

74 Vgl. Michael Diers: „„Der entscheidende Augenblick“ – Bild- und Medienreflexion in Alfred Hitchcocks *Das Fenster zum Hof*‘, in: ders.: *Fotografie, Film, Video: Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 140–174, hier S. 155.

zwischen Knall-, Augen- und Tatzeuge.[75] Als Knallzeuge hörte er Schüsse, schaltete das Gerät an und sah den Angeschossenen auf dem Gehsteig als ein Augenzeuge, der zumindest auf dem Display seines Smartphones Mord und Flucht verfolgte. Als Tatzeuge tritt er übergeordnet auf, weil sein Status als Unbeteiligter durch die Teilnahme an der Produktion wie Verbreitung des Videos als Tat(teil) von Aufmerksamkeitsverbrechen hochgradig fragil wird. Spätestens als er behauptete, „[e]s sei ein ‚dummer Reflex' gewesen, das Video zu *teilen*"[76], muss über den Betrachterproduzenten als Mittäter, der sich selbst dazu entscheidet, sein Produkt auch zu verbreiten, nachgedacht werden, denn im Handlungsraum terroristischer Aufmerksamkeitsverbrecher ist „[u]nser Reflex […] Teil ihres Plans"[77]. Ein Seitenblick auf Funktionsbestimmungen von Affekten mag hierbei eine Verbindung zwischen der Attraktivität einer lebenswirklichen Gewaltszene als Verlockung zur Bildproduktion, der Affizierungsleistung von Gewaltbildern und der Medienspezifik technischer Bilder aufzeigen. Affekte lassen sich zunächst kennzeichnen als „kurze Reize. Sie verleiten […] schneller als das Denken zu einer Aktion. Man könnte sie auch als eine Art emotionalen *Reflex* beschreiben."[78] Die Plötzlichkeit des Reizeinschusses als Intensivierung der Bildwirkung unterdrückt rationale Reaktionsmöglichkeiten. Ebenso sind Affekte Antrieb für Kollektivdynamiken, die sowohl eine physische Gruppe als auch digitale Öffentlichkeiten betreffen können. Doch kann bei Jordi M. außer einer möglichen Reflexhandlung als Reaktion auf ein plötzliches, affizierendes Ereignis nicht auch ein bewusstes Produzieren angenommen werden? Entgegen einem spontanen Zwangsreflex hielt er den Aufnahmeknopf gedrückt bis zur Flucht der Täter nach dem Todesschuss. Kontinuität in der Bildproduktion impliziert möglicherweise einen Produktionswillen. Wird der Zeuge durch eigenwillige bildproduktive Sequenzierung der Lebenswirklichkeit und Auswahl des Bild- bzw. unseres Blickfeldes selbst Medium?[79] Ist das, was wir als Polizistenmord-Video sehen, Ergebnis einer doppelten Wirklichkeitsverstellung? Schwindet das Authentische des Videos dadurch, dass die Überzeugungskraft eines Zeugen als Medium zusammen mit der Authentifizierungsleistung[80] mimetisch-technischer Bilder die Lebenswirklichkeit zweifach transformiert? Oder erreicht diese Doppeltransformation den Betrachter gerade als das Authentische des Videos?

75 Vgl. zum Tat- und Knallzeugen Rainer Wirtz: ‚Der mediale Augenzeuge', in: Amelie Rösinger / Gabriela Signori (Hg.): *Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächer- und epochenübergreifenden Vergleich*, Konstanz u. a. 2014, S. 159–173, hier S. 161 f.

76 *‚Amateurfilmer bereut Veröffentlichung von Video'*, 2015, Kursivierung durch P. M.

77 Felix Dachsel: *‚Ich will das nicht mehr sehen'*, in: ZEIT Online, 4. August 2016, http://www.zeit.de/2016/31/terror-bilder-wegsehen (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

78 Claudia Emmert: ‚Die Rückkehr der Affekte. Künstlerische Strategien der Affizierung zwischen Inszenierung und Affizierung', in: Claudia Emmert / Jessica Ullrich (Hg.): *Affekte*, Berlin 2015, S. 20–33, hier S. 22, Kursivierung durch P. M. Zum Akt des Fotografierens als Reflexhandlung vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980, S. 15–16.

79 Vgl. Rainer Wirtz: *Der mediale Augenzeuge*, 2014, S. 159.

80 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, 1980, S. 99.

Das Affiziert-Sein des Urhebers durch die Gewalttat und des Betrachters durch das Gewaltvideo erfolgt spontan, sodass Rezipienten-, Betrachterproduzentenkörper und Gewaltereignis über das Bilderzeugungsgerät schnell in eine enge Verbindung treten. Bekräftigt und verstärkt wird diese distanzlöschende Wirkungsunion von der Sichtbarkeit des Mediums selbst. Zitternder Urheberkörper und verwackeltes Bild verschwistern sich. Gerade weil die Gemachtheit des Videos sichtbar ist und dessen Affizierungspotenzial erhöht, scheint das Medium sich zu verbergen und unvermittelt selbst zu authentifizieren. Der Betrachter bleibt potenziell desorientiert zurück.

Indem Jordi M., dessen Position wir selbst einnehmen, nicht nur zum Produzenten, sondern auch zum Verteilenden wird, rückt der Unbeteiligte sich selbst in die Position eines potenziell komplizenhaften Beteiligten und damit alle Personen, die das Video ebenfalls sehen und teilen. Genauso kann ein Aufmerksamkeitstäter – wie wir selbst – als Betrachter mediatisierter Gewalttaten auftreten. Grenzen zwischen Tätern, Mittätern und Unbeteiligten schwinden erneut. Jordi M.s Fall weist uns letztlich auf die Wichtigkeit permanenter ästhetischer und moralischer Selbstbefragung hinsichtlich Nachrichtenfilterung wie Smartphone-Benutzung hin, damit wir uns positionieren können, wenn uns Gewaltbilder affizieren und mindestens kurzfristig den Abstand zu unserem Alltag verstandeshemmend verringern.[81]

Herausforderung einer Bildkritik

Von Tätern postproduzierte hochglanzästhetische Blockbusterbilder, Bildproduktionen mit zivilistischer Partizipation, vor allem aber verwackelte Amateurvideos in aufmerksamkeitsverbrecherischen Gewalthandlungszusammenhängen erzielen auf Grundlage unterschiedlicher formaler Mittel vergleichbar starke Wirkung, indem sie die tendenzielle Annäherung von Lebenswirklichkeit und medialer Realität maximieren. Welche Gründe ließen sich für eine Gewaltbildveröffentlichung in der Berichterstattung überhaupt noch finden? Oft wird das Argument bemüht, die Bilder zeigten das Ausmaß der Gewalt. Wenn Veröffentlichung und Verbreitung der Bilder aber die kommunikative Reichweite der Täter und der alltagsbelastenden Tat vergrößern, dann ist es ein Trugschluss, in Bildern eine Annäherung an das Ausmaß eines Gewaltaktes zu sehen. Wenn das Bild selbst dazu beiträgt, dass ebendieser sich vergrößert, weil es wahrnehmungslenkend in den Gewalthandlungszusammenhang eingebunden ist, kann die sachliche Aufklärung sich selbst nur hinterherrennen. Bilder könnten eine Sachverhaltsklärung höchstens fördern, wenn über sie in den Berichten selbst gesprochen wird.[82] Doch wie darüber sprechen? Ein wissenschaftliches Format der Bildkritik

81 Das Gewaltbild, ließe sich mit Angela Keppler sagen, „vermag seine Gegenwart mit der Darbietung einer Gegenwart und diese eng mit unserer Gegenwart zu verknüpfen“. Angela Keppler: ‚Bildlichkeit und Televisualität‘, in: Gundolf S. Freyermuth / Lisa Gotto (Hg.): *Bildwerte*, 2013, S. 161–173, hier S. 163.

82 Es gäbe noch die Möglichkeit der Fahndungshilfe: In der Tat sollte das Beispielvideo in diesem Sinn eingesetzt werden. Doch wie viel erkennt man von den Tätern auf den Bildern? Gewöhnliche Größe und Statur, unerkennbare Gesichtszüge helfen kaum weiter. Wieso müsste man dann das Video sehen?

wäre wenig profitabel für viele Redaktionen, da es Sachverhalte nicht in attraktiv vereinfachende binäre Wissenscodes verwandelt, um Leserbedürfnisse zu bedienen. Eine Offenlegung des Wirkungspotenzials öffentlich eingesetzter Gewaltbilder zwischen Attraktion und Repulsion verlangt es, die künstlichen Entstehungsbedingungen der Bildwirkung aufzufächern, um diese zu distanzbringenden Rezeptionsanlagen zu transformieren. Notwendige Bildkritik schützt auch nicht gegen Bildwirkung, doch bleibt die Reflexion des gefährlichen Wirkungspotenzials unumgänglich für die Diskussion medialer Praxis sowie des fragwürdigen Publikumsinteresses an Gewaltbildern.

Ohne Berichterstattungsmethoden reglementieren oder revolutionieren zu wollen, sollten Bildwissenschaftler bildkritische und medienethische Erklärungsansätze für das gefährliche Potenzial von Gewaltbildern sowie für das feststell-, doch schwer fassbare Phänomen der Betrachtungs- und Produktionslust von Gewaltbildern als Teil zukünftiger Debatten über Gewaltbildberichterstattung forcieren. Das affizierende Potenzial unkritisch eingesetzter Gewaltbilder kann gleichsam deren Informationsdefizit auf wirkungsästhetischer Ebene überbieten, sodass Optionen der rationalen Distanzierung von den Bildern selbst erschwert werden. So wird eine bildkritische Auseinandersetzung mit Gewaltbildern und deren Attraktionskraft unverzichtbar, um Informations- und Affizierungsgehalt zu separieren und dadurch deren gegenseitige Bedingtheit herauszustellen.

Reichte nicht ein Standbild der Täter? Außerdem ließen sie sogar einen Ausweis im Auto, was kein Einzelfall ist und die Absicht, durch Mord aus verschiedenen Gründen Aufmerksamkeit zu erzeugen, deutlich hervorhebt.

DE Wenn der unabhängige Journalismus an seine Grenzen stößt, das fotojournalistische Arbeiten vor Ort zu gefährlich wird oder sich traumatische Erlebnisse durch Reportageaufnahmen allein nicht vermitteln lassen, sind mitunter alternative Strategien gefragt, um aus und über Konfliktsituationen zu berichten. In seinem Buch *Baghdad Calling* ermöglicht der niederländische Fotojournalist Geert van Kesteren durch die Verbindung verschiedener Erzählebenen einen vielschichtigen Zugang zum Irakkrieg und seinen Folgen. Seine eigenen Fotografien von Iraker*innen in den Zufluchtsländern Syrien, Jordanien oder der Türkei ergänzt er durch private, oft unscharfe und verpixelte Handybilder der Geflüchteten aus dem Irak. In eindringlichen Interviews berichten sie darüber hinaus von ihren Erlebnissen, von Entführungen, Folter und den Gründen für ihre Flucht.

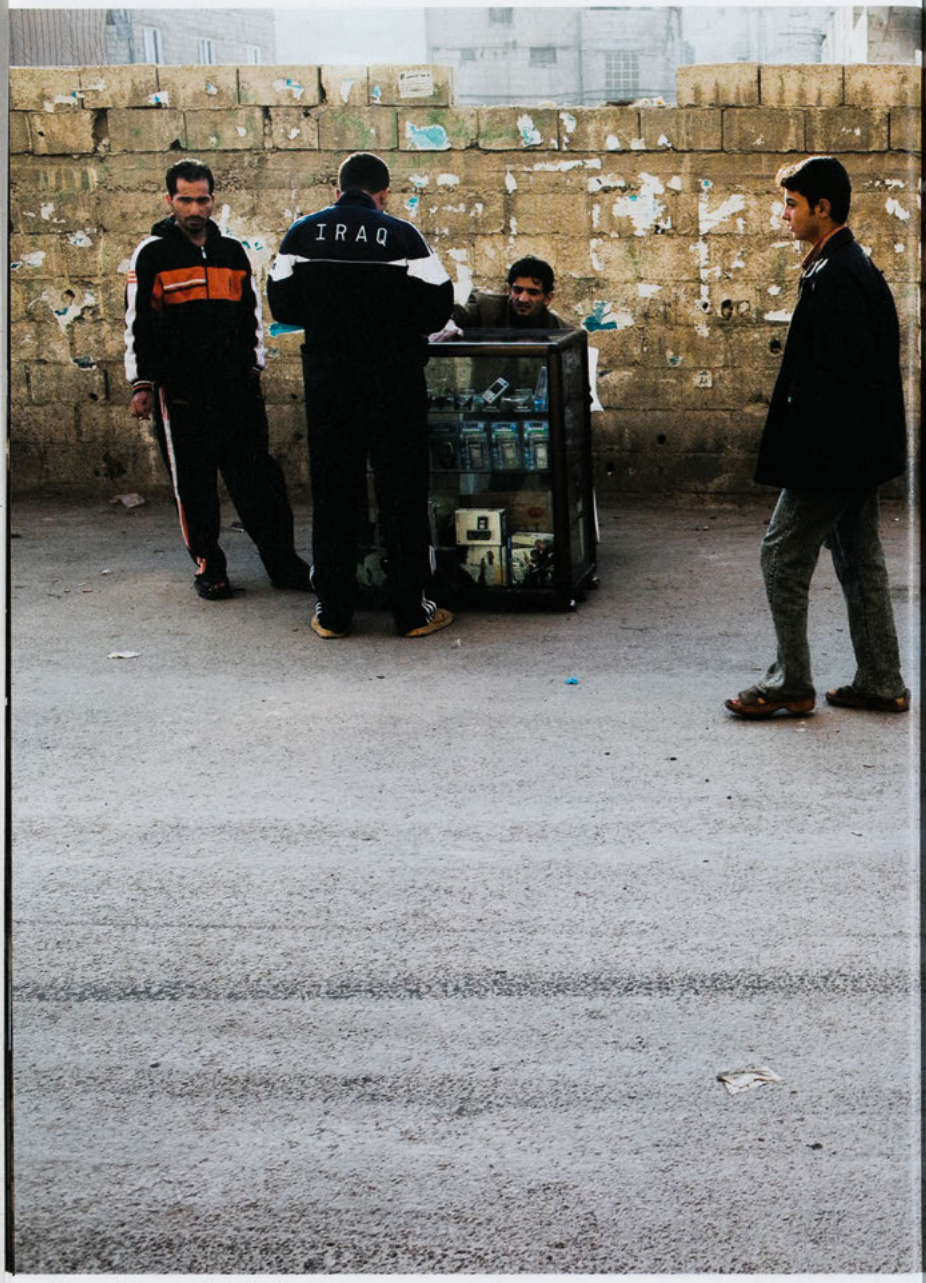
EN Whenever independent journalism comes up against its limits, on-location photojournalistic work becomes too dangerous or traumatic experiences cannot be conveyed by means of reportage recording alone, alternative strategies are needed in order to report from and about situations of conflict. In his book *Baghdad Calling*, Dutch photojournalist Geert van Kesteren enables multilayered access to the Iraq War and its consequences by connecting various narrative levels. He complements his own photographs of Iraqi women and men in the countries of refuge Syria, Jordan and Turkey with private, often blurry and pixelated mobile-phone images of the refugees from Iraq. Moreover, in haunting interviews these people report about their experiences: of abduction, torture and their reasons for fleeing.

Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl aus dem gleichnamigen, 2008 bei episode publishers erschienenen Buch in geänderter Reihenfolge.

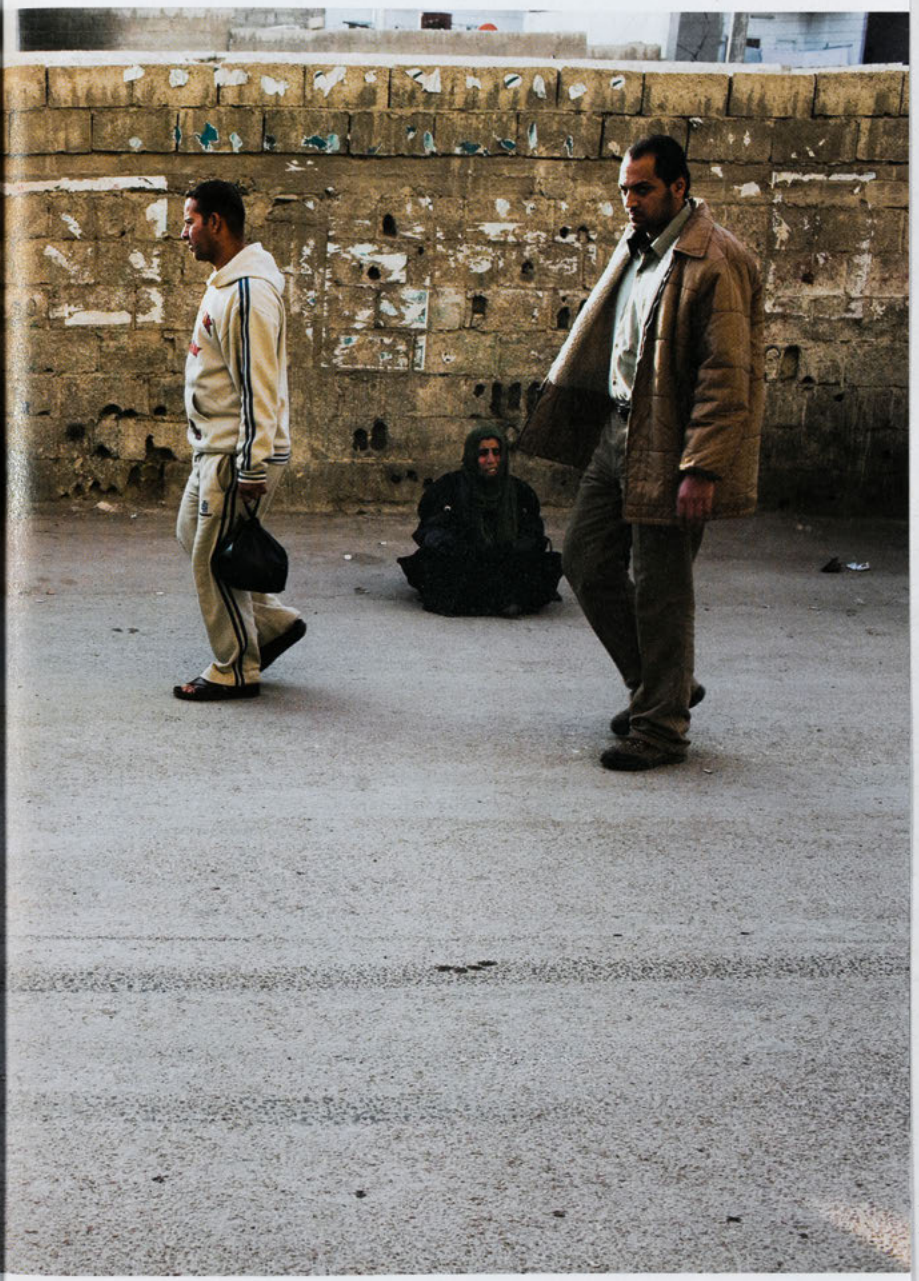
The following photo series shows a selection from the eponymous book of the same name, published by episode publishers in 2008, in a different order.

BAGHDAD CALLING (2008)

Geert van Kesteren



58 Damascus, Syria, 2007

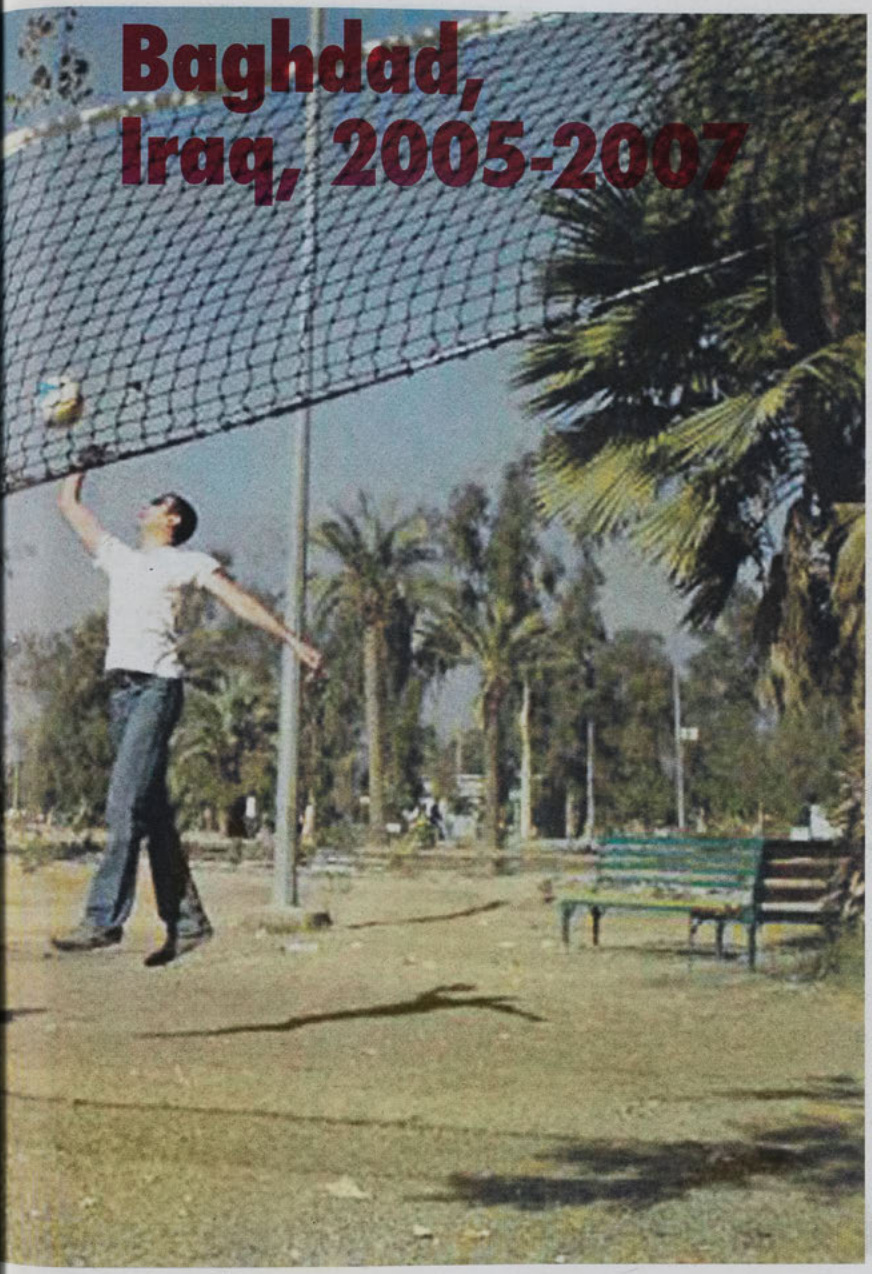


Doctor Harith joins in dejectedly: 'One day I was driving through Baghdad. My car was cut off and men with guns took me away. The kidnappers started negotiations with my family, and once they received the money they let me go. It was that simple, but a lot happened to me during that time. You can't imagine it, my feeling's are indescribable, the sum of all your fears. It has turned my whole life upside down. My family went into hiding and I fled. We, the doctors of Iraq, want to help our country so much, but we don't know how. It drives us crazy. Iraq is history, Iraq no longer exists.'

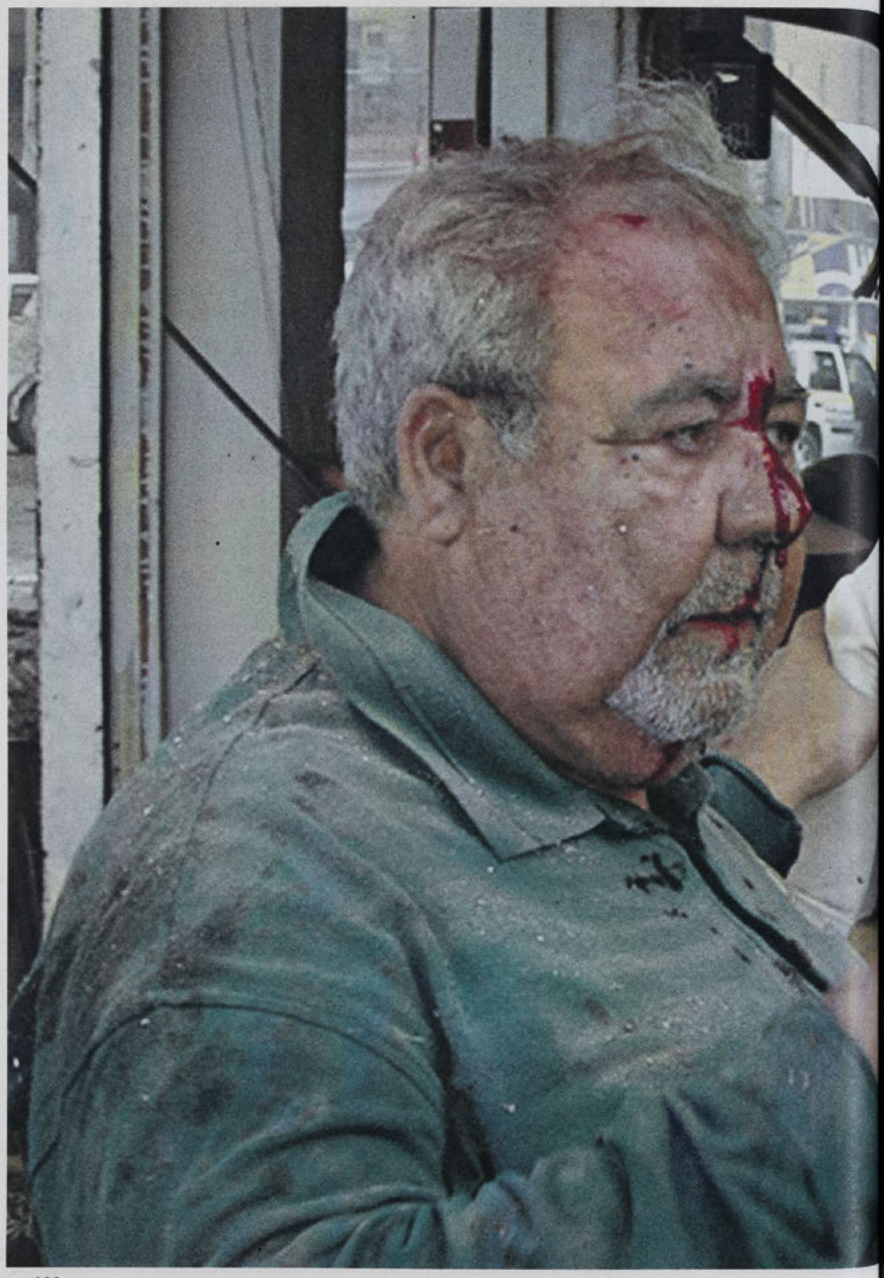
Doctor Sadoon: 'As a doctor in Ramadi I was the victim of everything and everyone. I was the only person without a weapon. I had to live and work with the sound of grenades and guns. I lost all my independence as a doctor. I learned to deal with the Americans. I always had to convince them I wasn't working for the insurgents, as they call them. I had to constantly convince the mujaheeen I wasn't handing their wounded fighters over to American troops. I could never speak English with the American soldiers, because your countrymen immediately think you're betraying them. I could never say what I really thought, who is good or bad. I had to be strong, tough and convincing. Patients have no respect whatsoever for doctors. I constantly risked arrest. I even had a pistol held to my head.'

'I eventually reached the limits of what I could take. First my best friend got a heavy-calibre bullet in his stomach. It had been fired by the Americans in a skirmish with the resistance, a shot that went wide and tore through our hospital. The thing was so big that it went through four walls, ricocheted, and only then hit my friend in his belly. We did everything to save him. Our hospital didn't have the necessary equipment, so we had to go all the way to the hospital in Baghdad. When we arrived there, it turned out the specialist had just been kidnapped! We collected all our savings and paid for him to have an operation at a private clinic in Jordan. A month later he died. One day in 2006, the Sunni militia came to my hospital and executed my Shia colleague, Hassan Yussuf. He had four children and lived in Karbala. They accused him of collaborating with the Americans, which is complete nonsense. One of his patients, the father of one of those killers, had died two weeks earlier. They wanted revenge and said it was Hassan's fault. Rubbish. The man just died from cancer. Two weeks after my friend's death I left Iraq.'

Baghdad, Iraq, 2005-2007



308 This is a wedding in 2006, they are Muslims and Christian people. They were so scared but happy at the same time.



280 Videostill mortuary.

164 Amman, Jordan, 2007

DE Israel / Palästina ist einer der wichtigsten Produktionsstandorte für den internationalen Fotojournalismus. Während die in der Region produzierten Bilder häufig Gegenstand kritischer Diskussionen sind, wird jedoch nur selten auf die Akteur*innen und Strukturen des Fotojournalismus in der Region geschaut. Dabei helfen die dort zu beobachtenden Phänomene auch dabei, die publizierten Bildwelten besser zu verstehen. Darüber hinaus lassen sie Rückschlüsse auf den Fotojournalismus im Allgemeinen und die Konfliktfotografie im Besonderen zu. Im Aufsatz werden einige zentrale Ergebnisse einer Studie über den internationalen Fotojournalismus vorgestellt, mit der das fotojournalistische Handeln internationaler, israelischer und palästinensischer Fotoreporter*innen am Produktionsstandort Israel / Palästina untersucht wurde. Im Aufsatz geht es vor allem darum, Unterschiede in den Praktiken und Routinen verschiedener fotojournalistischer Berufsgruppen zu identifizieren sowie journalismusimmanente und konfliktbezogene Einflussfaktoren auf das fotojournalistische Handeln herauszuarbeiten. Der Aufsatz folgt der These, dass es nur die Abkehr von der Beschäftigung mit dem publizierten Bild und die Auseinandersetzung mit Herstellungsbedingungen und -praktiken ermöglichen, die komplexe Struktur sowie das Akteursgefüge des zeitgenössischen Fotojournalismus zu verstehen. Am Ende wird folgerichtig für die Entwicklung einer angewandten Fotojournalismusforschung plädiert.

EN Israel / Palestine is one of the most important spots for international photojournalism. While the images produced in the region are often the subject of critical discussion, we seldom look at the actors and structures of photojournalism in the region. In doing so, the phenomena that can be observed in the region facilitate our understanding of the published imagery. Moreover, they allow us to draw conclusions regarding photojournalism in general and conflict photography in particular. This paper will present a number of central results of a study of international photojournalism that investigates the photojournalistic actions of international, Israeli and Palestinian photojournalists working in Israel / Palestine. The paper primarily focuses on exploring the differences in the practices and routines of various photojournalistic milieus. Furthermore, it identifies factors, both those that are inherent to journalism and those that are conflict-related, which influence photojournalistic action. The paper follows from the hypothesis that only renouncing the preoccupation with the published image and the examination of the conditions and practices of production will enable us to understand the complex structure and actor framework of contemporary photojournalism. In consequence, the paper advocates the development of applied photojournalism research.

Akteur statt Bild. Ein Blick hinter die Linse des internationalen Fotojournalismus in Israel / Palästina / Actors Instead of Images. A Look Behind the Lens of International Photojournalism in Israel / Palestine

Felix Koltermann

Unser Blick auf die Kriegsfotografie und Bilder von Konflikten ist geprägt von Bildikonen wie der Fotografie des von Napalm verbrannten Mädchens Kim Phúc aus Vietnam, den einstürzenden New Yorker Twin Towers oder dem mit Staub übersäten syrischen Kind in einem Krankenwagen.[1] Dabei wird schon der Begriff ‚Kriegsfotografie' an sich zu eng geführt, da das Phänomen Krieg viel zu komplex ist, um es auf ein Wort zu bringen, und fotografische Bilder wohl nie in der Lage sein werden, diese Geißel der Menschheit in all ihren Facetten darzustellen. Fotografien von Krieg und Gewalt sind zudem dank der Fotokritik bekannter Intellektueller wie Susan Sontag[2] für immer mit dem Makel belegt, Teil eines (neo-)kolonialen Ausbeutungssystems zu sein und die Lust am Schauen zu befriedigen.[3] Dass Krieg auch Alltag bedeutet und dass im Krieg viele Routinen des zivilen Lebens weiterlaufen wie zuvor, während andere ersetzt werden, weiß jedoch kaum jemand besser als die vielen internationalen und vor allem lokalen Fotojournalist*innen, die in Konfliktregionen tätig sind.

Bis heute ist es weitverbreitet, die Auseinandersetzung über die Kriegsfotografie ausschließlich ausgehend vom publizierten Bild zu führen. Dies gilt selbst dann, wenn es um die fotografische Praxis im Feld geht. Aber um die Bedeutung von Bildern und deren Kontexte zu verstehen sowie um größere Zusammenhänge der visuellen Repräsentation erkennen zu können, ist der Blick auf die Herstellungsbedingungen und -praktiken des Fotojournalismus von herausragender Bedeutung. Nicht umsonst ist die Produktionsanalyse neben der Produkt- und der Wirkungsanalyse eine von drei Ebenen der visuellen Kommunikationsforschung.[4] Aber was die Beschäftigung mit den Akteuren und Strukturen angeht, so haben wir bis heute eine große Leerstelle in der wissenschaftlichen Forschung. Dazu kommt, dass Fächer wie die Kommunikationswissenschaft, in der dieser Aufsatz angesiedelt ist, zwar den Journalismus im Allgemeinen aus allen möglichen Perspektiven untersuchen, aber den Fotojournalismus weitestgehend außen vor lassen.[5] Um die soziale Praxis des Fotojournalismus und das Handeln der Fotoreporter*innen in seiner Komplexität verstehen zu können, müssen wir weg von der ausschließlichen Beschäftigung mit dem veröffentlichten Bild, da sich die Vielfalt des Berufsfeldes nur schwer über die ausschließliche Beschäftigung mit den publizistischen Produkten erschließen lässt.

1 Zum Thema ‚Ikonen der Kriegsfotografie' vgl. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2005, oder Elke Grittmann / Ilona Ammann: ‚Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie', in: Elke Grittmann / Irene Neverla / Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325.

2 Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 2008.

3 Vgl. Lilie Chouliaraki: *The Spectatorship of Suffering*, London 2006.

4 Vgl. Marion G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003, S. 15.

5 Einzige Ausnahme stellen die Publikationen der Hamburger Kommunikationswissenschaftlerin Prof. Dr. Elke Grittmann dar.

Israel / Palästina ist keine Region, die sich im Krieg, aber in einem dauerhaften Konfliktzustand befindet. Der ungelöste israelisch-palästinensische Konflikt ist allgegenwärtig und bestimmt zu weiten Teilen das politische Handeln in der Region. Mit dem israelischen Besatzungsregime[6] hat sich darüber hinaus ein auf Dauer angelegter Herrschaftsapparat entwickelt, der vor allem das Schicksal der Menschen in der Westbank und dem Gazastreifen bestimmt. Aufgrund der internationalen Bedeutung des israelisch-palästinensischen Konfliktes ist die Region auch ein wichtiger Ort für den internationalen Fotojournalismus. Die Dominanz des Konflikts bringt es mit sich, dass die dort arbeitenden Fotoreporter*innen ständig in der Konfliktberichterstattung tätig sind. Aus diesem Grund ist die Region sehr gut geeignet, sich näher mit den Akteur*innen und Strukturen des internationalen Fotojournalismus im Allgemeinen sowie der Konfliktfotografie im Besonderen zu beschäftigen, wie es das Ziel dieses Aufsatzes ist.

Forschungsansatz

Die Überlegungen, die ich in diesem Aufsatz zur Diskussion stelle, sind ein Teilergebnis meiner im Jahr 2015 an der Universität Erfurt abgeschlossenen und im Jahr 2017 publizierten Dissertation.[7] Die Arbeit ist als eine vergleichende Kommunikatorstudie über internationale, israelische und palästinensische Fotoreporter*innen angelegt, die für den internationalen Markt produzieren. Als interdisziplinäres Projekt ist sie an der Schnittstelle der Kommunikationswissenschaft mit der Friedens- und Konfliktforschung angesiedelt. Damit sind sowohl zwei disziplinäre Zugänge als auch zwei Beobachterperspektiven verbunden.[8] Aus methodischer Perspektive habe ich mich für die Arbeit mit qualitativen Leitfadeninterviews entschieden, da diese das Mittel der Wahl sind, wenn es um die Rekonstruktion sozialer Realität geht.[9] Die Arbeit mit einem Leitfaden im qualitativen Interview ermöglichte die direkte Vergleichbarkeit zwischen den Interviews. Die mithilfe der Leitfadeninterviews generierten Texte wurden einer mehrstufigen qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen, die sich am Verfahren von Mayring orientierte.[10] Ziel war eine inhaltliche Strukturierung des Untersuchungsmaterials.

Die Untersuchung fußt auf einem Sample aus 40 Leitfadeninterviews. Unter den Interviewpartner*innen waren 14 internationale, 14 israelische und 12 palästinensi-

6 Der Begriff ‚Besatzungsregime (Occupation Regime)' wurde unter anderem von Adi Ophir und Ariella Azoulay geprägt, die darunter ein auf Dauer angelegtes System illegaler Besatzung verstehen. Ariella Azoulay / Adi Ophir: *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel / Palestine*, Stanford 2013, S. 11.

7 Siehe Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt: der internationale Fotojournalismus in Israel / Palästina*, Bielefeld 2017.

8 Vgl. ebd., S. 120.

9 Vgl. Siegfried Lamnek: *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch*, Weinheim 2005, S. 349.

10 Vgl. Philipp Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken*, Weinheim 2008.

sche Fotoreporter*innen.[11] Um die Heterogenität des Felds möglichst gut abbilden zu können, wurde mit einer theoretisch begründeten Vorabfestlegung des Samples gearbeitet. Dies geschah mit einer Kombination verschiedener soziodemografischer und berufsfeldspezifischer Faktoren in Bezug auf das Arbeitsverhältnis sowie die Herkunft in Verbindung mit dem Korrespondententyp. Darüber hinaus wurde darauf geachtet, Fotoreporter*innen verschiedenen Berufsalters sowie verschiedener Agenturen (AFP, AP, Getty, Reuters) im Sample zu haben.[12] Während der Feldforschungsphase in der Region in den Jahren 2011 und 2012 wurden die Interviewpartner*innen in einer Mischung aus gezielter Ansprache und Schneeballprinzip rekrutiert. Aufgrund der Einbeziehung der oben genannten Faktoren stellt das Sample eine qualitative Repräsentation des Felds dar und ist damit hervorragend geeignet, Auskunft über die Strukturen des internationalen Fotojournalismus in der Region zu geben.

Fotojournalismus als Journalismus

Um einen genauen Blick auf das fotojournalistische Handeln und die Akteur*innen und Strukturen des Fotojournalismus richten zu können, ist es unabdingbar, diesen als einen Teil des Journalismus herzuleiten. Laut Scholl und Weischenberg ist es wichtig, „Journalismus als Bedingung und Prozeß der Entstehung medialer Aussagen“ zu definieren, der „nicht identisch mit den Massenmedien oder den massenmedialen Inhalten“ ist.[13] Die zentralen Akteur*innen, die diese Aussagen bereitstellen, sind die journalistischen Kommunikator*innen. Sie können hinsichtlich verschiedener Berufs- und Arbeitsrollen wie z. B. Redakteur*in, Archivar*in, Gestalter*in oder Fotoreporter*in unterschieden werden. Eine weitere wichtige Differenzierung hinsichtlich der Einflussgrößen auf den (Foto-)Journalismus wird laut Heinz Pürer in der Journalistik zwischen exogenen und endogenen Faktoren des Journalismus vorgenommen.[14] Unter endogenen Faktoren sind dem Journalismuskontext zuzurechnende Aspekte zu verstehen, wie redaktionelle Rahmenbedingungen und berufliche Routinen. Unter exogenen Faktoren sind Aspekte benannt, die außerhalb der Sphäre des Journalismus stehen, wie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen (foto-)journalistischer Arbeit. Im Fall der Arbeit in Konflikten fällt darunter z. B. der Kontext des Konflikts. Damit kann beschrieben werden, woher die Einflussfaktoren auf das journalistische Handeln kommen.

11 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 177.

12 Unter den lokalen israelischen und palästinensischen Fotoreporter*innen waren sowohl Freelancer als auch Festangestellte und Stringer der Bilderdienste der internationalen Agenturen.

13 Armin Scholl / Siegfried Weischenberg: *Journalismus in der Gesellschaft: Theorie, Methodologie und Empirie*, Opladen 1998, S. 60.

14 Vgl. Heinz Pürer: *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft: Ein Handbuch*, Konstanz 2003.

Laut Elke Grittmann kann der Fotojournalismus als ein zeichenspezifisches Subsystem des Journalismus angesehen werden.[15] Sie weist nach, dass er der Primärfunktion von Journalismus folgt, zur Selbstbeobachtung der Gesellschaft beizutragen und Themen für die öffentliche Kommunikation bereitzustellen, und dabei allgemeinen journalistischen Codes wie der Aktualität, der Neuigkeit, der Relevanz und der Faktizität unterliegt.[16] Fotoreporter*innen besetzen im Fotojournalismus die Mikroebene des Kommunikators. Eine Besonderheit des Fotojournalismus ist, dass er eigene organisationale Strukturen entwickelt hat, die entscheidend für eine Beschreibung der Routinen im Fotojournalismus sind. Beispiele für diese Strukturen, die parallel zum Textjournalismus existieren, sind die Bilderdienste der internationalen Nachrichtenagenturen oder Fotoagenturen wie Magnum. Ausgehend von unterschiedlichen fotojournalistischen Darstellungsformen wie ‚spot news', ‚features' und ‚documentary'[17] ist eine zentrale Unterscheidung zwischen der Nachrichten- und der Dokumentarfotografie zu treffen. Diese zeigt sich auch auf struktureller Ebene. So sind die Bilderdienste, für die Fotoreporterinnen und Fotoreporter meist als *Staffer* oder *Stringer*[18] arbeiten, vor allem für die Nachrichtenfotografie relevant, während sich im Bereich der Dokumentarfotografie eher *Freelancer* finden, die an Fotoagenturen angeschlossen sind und direkt als Freie für Magazine arbeiten. Wichtig ist auch zu erwähnen, dass die Dokumentarfotografie damit als ein Bereich des Fotojournalismus und nicht etwa der künstlerischen Fotografie definiert wird, der sich dadurch auszeichnet, dass er in Form von Reportagen und Serien für publizistische Medien wie Magazine arbeitet.

Fotoreporter*innen sind Kommunikator*innen erster Ordnung, die am Beginn eines komplexen Prozesses der Bildproduktion stehen. Diese Definition ist insofern von Bedeutung, als damit der Produktionsprozess ausgehend von den Akteur*innen in den Blick genommen werden kann. Damit verbunden ist eine Trennung von Produktion und Produkt[19] bzw. von Kommunikator*in und Kommunikat, was die Betrachtung des Journalismus als Handlung ermöglicht. Fotoreporter*innen sind vor allem in der Produktion aktiv, während die Distribution und die Publikation stärker den Bildredakteur*innen vorbehalten sind. Im Distributions- und Publikationsprozess steht die Fotografie als Abbild einer Situation im Vordergrund und nimmt einen Warencha-

15 Vgl. Elke Grittmann: *Das politische Bild: Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*, Köln 2007, S. 261.

16 Vgl. Elke Grittmann / Irene Neverla / Ilona Amman (Hg.): *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 14.

17 Vgl. Julianne H. Newton: ‚Photojournalism', in: Wolfgang Donsbach (Hg.): *The International Encyclopedia of Communication*, Bd. 8, Malden 2008, S. 3604.

18 Im Fotojournalismus sind unter Staffern bei den Bilderdiensten der Nachrichtenagenturen wie AFP, AP oder Reuters fest angestellte Fotoreporter*innen zu verstehen, wohingegen Stringer auf Tagesbasis arbeitende Fotoreporter*innen sind.

19 Vgl. Andrew L. Mendelson: ‚The construction of photographic meaning', in: James Flood et al. (Hg.): *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*, Bd. 2, New York 2008, S. 27.

rakter an. Ein elementarer Teil des Produktionsprozesses ist dagegen der fotografische Akt, also eine soziale Situation,[20] an der die Fotoreporter*innen und die fotografischen Subjekte beteiligt sind. Der entscheidende Faktor für die Produktion ist ein freier Zugang zum Feld, der den fotografischen Akt überhaupt erst ermöglicht. Um das fotojournalistische Handeln im Produktionsprozess genauer bestimmen zu können, ist also eine analytische Trennung der Akteurs- von der Bildebene notwendig.[21]

Eine Besonderheit fotojournalistischen Handelns ist dann gegeben, wenn Fotoreporter*innen im Kontext gewalthaltiger, sozialer und politischer Konflikte agieren. Konfliktjournalismus existiert sowohl als Inlands- wie als Auslandsjournalismus. Mit Inlandsjournalismus haben wir es zu tun, wenn Publikationsregion und Konfliktregion übereinstimmen. Dies ist insofern eine besondere Dimension, als die publizistischen Medien dann selbst vom Konflikt betroffen sind. Um Auslandsjournalismus handelt es sich laut Kai Hafez, wenn Nachrichten und Informationen staatliche Grenzen überschreiten.[22] Damit haben wir es auch mit einer besonderen Form der interkulturellen Kommunikation zu tun. Zentrale Akteur*innen des Auslandsjournalismus sind die Auslandskorrespondent*innen. Lange Zeit wurden sie von einem Medium entsandt und hielten sich an einem festen Standort im Ausland auf. Diese Struktur hat sich in den letzten Jahren jedoch grundlegend geändert, insbesondere im Textjournalismus. Im Fotojournalismus war sie schon immer die Ausnahme. Hamilton und Jenner haben ausgehend von diesen Veränderungen eine achtteilige Typologie von Auslandskorrespondent*innen entwickelt: Teil davon sind neben dem ‚traditional foreign correspondent' z. B. der ‚foreign foreign correspondent' oder der ‚parachute correspondent'.[23] Aus theoretischer Perspektive ist der Konfliktjournalismus als eine weitere journalistische Subkategorie zu bezeichnen. Kennzeichnend für dieses journalistische Subsystem ist, dass sich journalistische und redaktionelle Strukturen in den Konfliktregionen auf die Bedingungen der Arbeit im Konflikt einstellen. Der Konfliktjournalismus wird kommunikationstheoretisch heute als eine Art Fachjournalismus in Bezug auf die Beschäftigung mit Konflikten konzipiert.[24]

Der Produktionsstandort Israel / Palästina

Um zu verstehen, was die Bedeutung des Produktionsstandorts Israel / Palästina ausmacht und warum er sich gut als Fallbeispiel für die Erforschung des internationalen Fotojournalismus eignet, sollen dessen Strukturen und Akteur*innen hier kurz

20 Vgl. John Berger / Jean Mohr: *Eine andere Art zu erzählen*, Frankfurt a. M. 2006, S. 93.

21 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 119.

22 Vgl. Kai Hafez: *Die politische Dimension der Auslandsberichterstattung: Theoretische Grundlagen*, Baden-Baden 2002, S. 24.

23 Vgl. John Maxwell Hamilton / Eric Jenner: ‚Redefining foreign correspondence', in: *Journalism 5* (3), 2004, S. 313.

24 Siehe dazu beispielsweise Thomas Hanitzsch: ‚Kriegskorrespondenten entmystifizieren', in: Barbara Korte et al. (Hg.): *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 47.

skizziert werden. Israel und die besetzten palästinensischen Gebiete gelten als ein zyklisches Nachrichtenzentrum, das immer wieder auf der internationalen Medienagenda erscheint.[25] In der internationalen Nachrichtengeografie nimmt die Region einen wichtigen Platz ein, was sich an der Bedeutung der Region als Standort von Auslandskorrespondent*innen sowie internationalen Medien und Agenturen zeigt.[26] Dies ergibt sich daraus, dass die Region von Europa aus einfach erreichbar ist, aus ihrer geringen Größe, dem großen internationalen Medieninteresse sowie den im Vergleich zu anderen Konfliktregionen relativ guten Arbeitsbedingungen.

Auch für den internationalen Fotojournalismus hat die Region eine wichtige Bedeutung. Dies lässt sich sowohl an der Zahl der dort tätigen Fotoreporter*innen als auch an der Struktur der internationalen Bilderdienste ablesen. Internationale Agenturen und Freelancer sind in der Region dauerhaft präsent. So sind im Mitgliederverzeichnis der Foreign Press Association (FPA) aus dem Jahr 2011 allein 34 Fotoreporter*innen als Mitglieder aufgeführt.[27] Ein Großteil von ihnen sind Angestellte internationaler Agenturen. Ein Blick auf die Datenbank Lightstalkers, über die freie Fotoreporter*innen ihre Dienste anbieten, zeigt im gleichen Jahr 150 Einträge.[28] Dazu kommen weitere Fotoreporter*innen, die für kürzere oder längere Aufenthalte in die Region reisen. Vor allem für junge internationale Fotoreporter*innen ist die Arbeit in der Region ein wichtiges Sprungbrett für die Karriere. Die Strukturen des Fotojournalismus in der Region sind für die aktuelle Konfliktsituation völlig überdimensioniert. Sie gehen auf die Eskalationsphasen während der zweiten Intifada zurück und werden weiterhin vorgehalten, um auf alle Eventualitäten vorbereitet zu sein. Überschüssige Kapazitäten der Agenturen werden genutzt, um sie je nach Nationalität der Fotoreporter*innen in den arabischen Nachbarländern einzusetzen.[29]

Alle internationalen Nachrichtenagenturen haben eigene Büros vor Ort und verfügen über einen festen Mitarbeiterstamm in Israel, der Westbank und dem Gazastreifen.[30] Die Hauptbüros der Agenturen befinden sich jedoch ausnahmslos in Jerusalem. Auch die lokalen Bildredaktionen sind zum Teil in der Region angesiedelt, wie im Fall von AP und Reuters. Das in der Region erzeugte Bildmaterial wird auf dem internationalen „Bildermarkt Nahostkonflikt“ distribuiert, vermarktet und weltweit

25 Vgl. Julia Lönnendonker / Oliver Hahn: ‚Der Einfluss von Nachrichtenplätzen und Berichterstattungsgebieten auf die Arbeit von Auslandskorrespondenten‘, in: Oliver Hahn et al. (Hg.): *Deutsche Auslandskorrespondenten: Ein Handbuch*, Konstanz 2008, S. 511.

26 Ulf Hannerz: *Foreign News: Exploring the World of Foreign Correspondents*, Chicago 2004, S. 40.

27 Vgl. FPA: *Who is who in the Foreign Press Association*, Tel Aviv 2011.

28 Vgl. Lightstalkers: ‚*Directory*‘, http://www.lightstalkers.org/directory (letzter Zugriff am 11. Juli 2011). Im Jahr der Feldforschung 2011 war Lightstalkers noch aktiv. Mittlerweile hat die Plattform ihren Dienst eingestellt.

29 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 205.

30 Vgl. ebd., S. 147.

publiziert.[31] Dies geschieht in Form von Bildnachrichten, Features und Reportagen. Darüber hinaus gibt es in der Region lokale Agenturen wie Flash 90 aus Jerusalem oder Ma'an aus Bethlehem, die den internationalen Bildermarkt ebenfalls mit fotografischen Produkten versorgen.[32]

Aufgrund der Produktion visueller Nachrichten für den internationalen Medienmarkt fungieren die in der Region tätigen lokalen wie internationalen Fotoreporter*innen als fotografische Auslandskorrespondent*innen. Sie sind dabei sowohl als ‚traditional foreign correspondents' als auch als ‚parachute correspondents' und ‚foreign foreign correspondents' für den internationalen Journalismus tätig.[33] Aufgrund des ungelösten israelisch-palästinensischen Konfliktes, der immer wieder die Schwelle zur Krise und zum Krieg überschreitet, sind die Fotoreporter*innen darüber hinaus ständig in der Konfliktberichterstattung tätig. Sie müssen sich in ihrem fotojournalistischen Handeln tagtäglich entscheiden, ob sie Ereignisse und Themen, die dem Konflikt zuzuordnen sind, oder allgemeine politische und soziale Themen in den Vordergrund stellen.

Berufliche Sozialisation und fotojournalistisches Handeln

In einem ersten Schritt sollen nun Ergebnisse der Untersuchung in Bezug auf Aspekte der beruflichen Sozialisation sowie des fotojournalistischen Handelns vorgestellt werden. Kennzeichnend für die am Produktionsstandort Israel / Palästina interviewten Fotoreporter*innen ist ihre hohe persönliche Motivation zum Eintritt in das Berufsfeld. Dies zeigt sich an der Bedeutung der Fotografie als Konstante in der Biografie der Befragten.[34] Während elaborierte künstlerische Motivationen eher aufseiten der internationalen und israelischen Fotoreporter*innen vorhanden sind, finden sich politische Motivationen und eine ausgeprägte Karriereorientierung eher bei den Palästinenser*innen. Die heterogene Ausbildungssituation der Befragten zeigt die geringe Bedeutung einer formellen fotografischen oder fotojournalistischen Ausbildung für den Eintritt in das Berufsfeld. Kompensiert wird dies dadurch, dass die berufliche Sozialisation in der Praxis erfolgt. Bei Fotoreporter*innen, die in der Nachrichtenfotografie tätig sind, erfolgt dies über die Agenturen, im Feld der Dokumentarfotografie eher über freie Projekte und Arbeiten sowie Praktika. Entscheidend für einen Eintritt in den Beruf waren persönliche Kontakte. Bei den Israelis und Palästinenser*innen startete die Karriere im (Foto-)Journalismus fast ausnahmslos bei lokalen Medien, bevor sie in den internationalen Journalismus führte. Unabhängig von der Ausbildungssituation verfügen die Befragten über sehr ausgeprägte (foto-)journalistische Rollenverständnisse und damit klar artikulierte berufliche Identitäten.[35]

31 Martin Heidelberger: *Bildermarkt Nahostkonflikt: ethnologische Untersuchungen zur Praxis der Kriegsfotografie*, Münster 2008.

32 Siehe dazu http://www.flash90.com/ sowie https://www.maannews.com/.

33 Vgl. John Maxwell Hamilton / Eric Jenner: *Redefining foreign correspondence*, 2004, S. 313.

34 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 184.

35 Vgl. ebd., S. 205 ff.

Kennzeichnend für die Arbeit der Fotoreporter*innen, die im Feld der Nachrichtenfotografie tätig sind, ist, dass sie über einen sehr geringen Grad an Autonomie verfügen, was die Nachrichtenauswahl und gestalterische Spielräume angeht.[36] Dies gilt insbesondere für die Angestellten von AFP, AP und Reuters. „When I was there, there was little room for working on personal projects", so eine internationale AP-Fotografin. Die Existenz lokaler und regionaler Redaktionsstrukturen schafft für die bei den Agenturen tätigen Fotoreporter*innen klare, hierarchisch gegliederte Arbeitsabläufe. An oberster Stelle steht dabei meist ein internationaler Chief Photographer. Ein israelischer Fotoreporter verglich die Arbeit mit der von Soldat*innen, die jeden Moment bereit sein müssen zu handeln: „To be a photojournalist you need to be as a soldier. You need to be ready 24 hours a day, all the time, with your equipment."[37] Damit verbunden ist auch eine Unterordnung des Privatlebens unter das Berufsleben. Die lokalen Fotoreporter*innen haben dabei oft gleichzeitig die Rolle des Stringers für ihre internationalen Kolleg*innen inne und fungieren in ihren jeweiligen Heimatregionen als Informant*innen. Über Freiräume verfügen die Nachrichtenfotografen nur in marginalen Arbeitsbereichen, beispielsweise bei der Erstellung von Features. Ansonsten folgen sie weitestgehend den von den Redaktionen bestimmten Routinen.

Bei den Dokumentarfotograf*innen hängt der Grad der Autonomie von der Art des Assignments bzw. des durchgeführten Projekts ab.[38] Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Formen der Kooperation zwischen Freelancern und Redaktionen, von der Illustration eines Artikels mit oder ohne direkten Kontakt zu Korrespondent*innen über die gemeinsame Planung von Reportagen bis zum nachträglichen Ankauf von Geschichten durch Redaktionen. Nur einige wenige Fotoreporter*innen verfügen über feste Arbeitsbeziehungen, die klassischen Korrespondentenverhältnissen ähneln. Grundsätzlich sind ihre Kontakte zu den Heimatredaktionen wenig formalisiert und verlaufen meist ohne persönliche Kontakte per E-Mail. Dies zeigt den geringen Grad der Integration in redaktionelle Strukturen.[39] Dieser Fakt und die größere geografische Distanz zu den Redaktionen der Publikationsmedien haben eine größere Autonomie aufseiten der Dokumentarfotograf*innen zur Folge. Während Dokumentarfotografie also von einer ausgeprägten Themenroutine geprägt ist, kennzeichnet die Nachrichtenfotografie eine Ereignisroutine, die kaum individuelle Themengestaltung zulässt. Für die Dokumentarfotograf*innen besteht dabei die Herausforderung darin, sich nicht ablenken zu lassen, wie es die amerikanische Fotoreporterin Heidi Levine schildert:

36 Vgl. ebd., S. 263.

37 Ebd., S. 213.

38 Vgl. ebd., S. 231.

39 Vgl. ebd., S. 264.

> „When you live here it's a little bit difficult, because you are bombarded with so much news that it's hard to stay focused."[40]

Ein Aspekt, der in den Interviews sehr deutlich hervortrat, war die unterschiedliche Bedeutung, die der Veröffentlichung der eigenen Arbeiten beigemessen wird. Hier sind eklatante Unterschiede zwischen der Dokumentarfotografie und der Nachrichtenfotografie festzustellen. Während für Dokumentarfotograf*innen die Publikation in Zeitungen und Magazinen wichtig für die Selbstvermarktung und zukünftige Aufträge ist, spielt dies für Nachrichtenfotograf*innen eine geringere Rolle. Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass viele Nachrichtenfotograf*innen fest bei den Agenturen angestellt sind und damit nicht pro Bild bezahlt werden. Damit verbunden ist auch ein unterschiedlicher Grad der Kontrolle über das publizierte Bild. So wissen die Angestellten der internationalen Bilderdienste trotz ‚play reports'[41] oft nicht, wo genau ihre Bilder letztlich publiziert werden. Aus der Perspektive eines Reuters-Fotografen stellt sich dies folgendermaßen dar:

> „Sure I care about the publishing, it is really nice to have some good publicity, or your picture is running all over the newspapers. But this is not the main thing. You are forgetting really quickly the amazing picture that you took, after a week you cannot look at the picture any more. Because, what is the value of this picture? I need to bring a much better one than that."[42]

Hier zeigt sich exemplarisch, dass für Nachrichtenfotograf*innen die alltägliche Produktionsroutine den zentralen Referenzpunkt darstellt, weniger die einzelne, global publizierte Bildnachricht, die eher als ein ‚nice to have' denn als wichtigste Arbeitsmotivation zu bezeichnen ist. Darüber hinaus verlangen die Agenturen von den Fotoreporter*innen, die Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven zu dokumentieren und nicht auf Einzelbilder zu fokussieren. Pro Ereignis leiten sie daher in der Regel eine Auswahl von fünf bis zehn Bildern an die Redaktionen weiter.[43] Dies strukturiert auch den Umgang mit dem eigenen Material, wie es der für EPA tätige Fotoreporter Oliver Weiken schildert:

40 Vgl. ebd., S. 237.

41 In den sogenannten ‚play reports' wird festgehalten, wie viel ‚play' ein Bild hat, also wie oft es publiziert wurde. Diese Berichte sind jedoch oft lückenhaft.

42 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 230.

43 Die den Betrachter*innen bekannte Form der einzelnen publizierten Bildnachricht geht somit vor allem auf die bildredaktionellen Auswahlpraktiken der publizistischen Redaktionen zurück.

> „Für mich zählt, wenn ich abends meinen Job gemacht habe und mir noch mal angucke, was ich den Tag über fotografiert habe und das A) gute Bilder sind und ich da B) journalistisch dahinterstehe. Ich bewerte meine Arbeit und die Arbeit anderer Leute letztendlich nicht daran, was nächsten Tag gedruckt wird.“[44]

Die Wertschätzung der eigenen Arbeit erfolgt somit also letztlich durch den in einem bestimmten Zeitraum angefertigten ‚body of work‘.

Der Einfluss des Konfliktes auf die Arbeit

Ein zweiter von mir untersuchter Bereich ist der Konfliktkontext. Darunter verstehe ich die Einflussfaktoren des israelisch-palästinensischen Konflikts auf die Akteur*innen und Strukturen am Produktionsstandort. Ein wichtiger Faktor ist dabei der Einfluss des Konfliktes auf die Arbeit der Fotoreporter*innen.[45] Egal ob diese gerade in der Konfliktberichterstattung tätig sind oder nicht, stellt der Konflikt einen zentralen Referenzpunkt für ihre Arbeit dar. Vor allem bei den lokalen Fotoreporter*innen hat er große Auswirkung auf die politische Sozialisation, während er für die internationalen Fotoreporter*innen einer der Gründe für die Arbeit in der Region ist. In den Hochphasen des Konflikts fungiert er für die Lokalen als ein Push-Faktor für Karrieren im Berufsfeld, und zwar aufgrund der Einstellung neuer Fotoreporter*innen.[46] Was den Einfluss des Konflikts auf den Alltag der Lokalen angeht, so ist ein eklatanter Unterschied zwischen Israelis und Palästinenser*innen zu beobachten. Während für Israelis in den letzten Jahren alltägliche Gewalterfahrungen in ihrem privaten Umfeld eher die Ausnahme darstellten, sind ihre palästinensischen Kolleg*innen in der Westbank und dem Gazastreifen tagtäglich mit der Besatzungssituation konfrontiert.

Fotoreporter*innen können ihrer Arbeit nur nachgehen, wenn sie vor Ort sind, also direkten Zugang zum Geschehen haben, sodass Bewegungsfreiheit essenziell ist. Dabei sind es die politischen Rahmenbedingungen und vor allem die Regularien des israelischen Besatzungsregimes, die bestimmen, wer über wie viel Bewegungsfreiheit verfügt.[47] So können in der Westbank und im Gazastreifen wohnende palästinensische Fotoreporter*innen nur in ihrer jeweiligen Region arbeiten, dokumentieren also vor allem lokale Ereignisse, während internationale Fotoreporter*innen mit einer GPO Card, dem Presseausweis der israelischen Regierung[48], sich frei sowohl in Israel

44 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 231.

45 Vgl. ebd., S. 272.

46 Vgl. ebd., S. 387.

47 Vgl. ebd., S. 316.

48 Die Politisierung der GPO Card und ihrer Vergabepraktiken zeigt sich daran, dass diese nicht von einer unabhängigen Institution, sondern vom Presseamt der israelischen Regierung vergeben wird. Hier ist auch die Begründung dafür zu sehen, dass palästinensische Fotoreporter*innen immer wieder Probleme bei der Beantragung haben.

als auch den palästinensischen Gebieten bewegen können. Dies macht sie zu wichtigen Akteur*innen am Produktionsstandort Israel / Palästina. Über einen mittleren Bewegungsspielraum verfügen israelische Fotoreporter*innen, da sie mit einer GPO Card neben Israel auch in allen Regionen der Westbank tätig sein dürfen. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass es in der Region immer weniger Räume gibt, in denen sich israelische und palästinensische Fotoreporter*innen während der Arbeit begegnen können. Des Weiteren äußerten die Befragten, dass der freie Zugang zu nachrichtenrelevanten Ereignissen von Israel immer wieder durch die Arbeit mit Pools[49] und die willkürliche Einrichtung von ‚military closed areas' beschränkt wird.[50]

Hier zeigt sich, dass das zentrale Kriterium im Feld nicht der Status als Journalist*in ist, sondern die ethnonationale Zugehörigkeit, was vor allem für Palästinenser*innen immer wieder Repressionen zur Folge hat. Sehr deutlich wird dies an den Worten des für eine internationale Agentur tätigen palästinensischen Fotoreporters Nasser Shiyoukhi aus der Westbank:

> „The Israeli Authorities and the Army, they don't see us as journalists. They see us as Palestinians, even if we have all kinds of accreditation that says that we are journalists working with an international agency and not with the local media. But we are always victims as being Palestinians."[51]

Dies weist auf eine systematische Benachteiligung palästinensischer Fotoreporter*innen hin, weil ihre Bewegungsfreiheit durch regulative Praktiken des israelischen Staates und der Besatzungsbehörden stark beeinflusst wird. Gleichwohl ziehen die befragten Palästinenser*innen paradoxerweise Probleme mit den israelischen Besatzungsbehörden den Auseinandersetzungen mit den palästinensischen Behörden vor, da diese – egal ob in der Westbank oder im Gazastreifen – als sehr stark von Willkür geprägt wahrgenommen werden.[52] Was die Gebiete unter palästinensischer Kontrolle angeht, so beklagen die Fotoreporter*innen, dass man Berichterstattung immer dann im Keim zu ersticken versucht, wenn es um Demonstrationen gegen die lokalen Behörden geht.

49 Unter Pools ist eine im Journalismus weitverbreitete Praxis zu verstehen, die darin besteht, dass nur eine kleine Gruppe von Fotoreporter*innen Zugang zu einem Ereignis hat, die Bilder dann aber einer größeren Gruppe von Agenturen und Medien zur Verfügung gestellt werden.

50 Vgl. Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017, S. 390.

51 Vgl. ebd., S. 327.

52 Vgl. ebd., S. 335.

Akteurstypologie

Um das Berufsfeld des internationalen Fotojournalismus in der Region in seiner Heterogenität genauer beschreiben und die Tätigkeit der Fotoreporter*innen losgelöst vom Produktionsstandort betrachten zu können, wurde ausgehend von den Interviewtexten eine Akteurstypologie entwickelt.[53] Die der Typologie zugrunde liegenden Kategorien wurden induktiv aus der Empirie abgeleitet und decken unterschiedliche Themenbereiche ab. So haben einige die Funktion, den Status der Fotoreporter*innen innerhalb der journalistischen Institutionen am Produktionsstandort zu beschreiben, wie beispielsweise die Kategorie ‚berufliche Position'. Andere beziehen sich eher auf Referenzpunkte des fotojournalistischen Handelns, wie die Kategorien ‚Konfliktorientierung' und ‚Ereignis-/Themenorientierung'. Ziel der Akteurstypologie ist es zu bestimmen, über welchen Handlungsspielraum die einzelnen Fotoreporter*innen verfügen, und damit letztlich, welchen Freiraum sie besitzen, selbstständig Entscheidungen zu treffen und Akzente zu setzen. Die einzelnen Typen orientieren sich an der Praxis und sind von spezifischen Handlungsmustern charakterisiert. Man könnte sie auch als eine Form journalistischer Subkulturen bezeichnen. Wichtig ist, dass es sich um idealtypische Akteursgruppen handelt und Zuordnungen nicht immer einwandfrei vorgenommen werden können. Darüber hinaus wechseln einige Fotoreporter*innen im Verlauf ihres Berufslebens auch zwischen den einzelnen Typen.

Ausgehend vom Kategorienraster konnten am Produktionsstandort Israel / Palästina neun Akteursgruppen identifiziert werden, die alle Teil des professionellen Fotojournalismus in der Region sind (siehe Abbildung 1).[54] Sie lassen sich den beiden zentralen Feldern des Fotojournalismus, der Nachrichten- und der Dokumentarfotografie zuordnen bzw. einem hybriden, dazwischenliegenden Bereich. Zur Nachrichtenfotografie gehören die folgenden Akteursgruppen: die *News-Aktivist*innen*, die *News-Runner* und die *News-Feature-Producer*. Im hybriden Bereich finden sich die *Ein-Personen-Unternehmer*innen*, die *Illustrator*innen* sowie die *NGO-Dokumentarist*innen*. Zur Dokumentarfotografie sind die *konzeptionellen Dokumentarist*innen*, *Geschichtenerzähler*innen* und *sozialdokumentarischen Aktivist*innen* zu zählen.[55] Um deutlich zu machen, wie präzise über die Akteursgruppen berufliche Praktiken und Routinen beschrieben werden können, sollen an dieser Stelle zwei der wichtigsten Akteurstypen näher vorgestellt werden: die News-Runner und die Geschichtenerzähler*innen.

53 Vgl. ebd., S. 403.

54 Vgl. ebd., S. 407.

55 Vgl. ebd. Hier findet sich eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Akteurstypen.

TYPOLOGIE FOTOJOURNALISTISCHER AKTEUR*INNEN									
	Nachrichtenfotografie			Schnittstelle			Dokumentarfotografie		
	News Aktivist*-innen	News-Runner	News-Feature-Producer	Ein-Perso-nen-Unter-nehmer*-innen	Illustra-tor*innen	NGO-Dokumen-tarist*innen	Konzep-tionelle Dokumen-tarist*innen	Geschichten-erzähler*-innen	Sozial-Doku-mentarische Aktivist*-innen
Berufliche Position	Free-lancer	Staffer/ Stringer	Staffer/ Stringer	Free-lancer	Free-lancer	Free-lancer	Free-lancer	Free-lancer	Free-lancer
Grad der Autonomie	Hoch	Niedrig	Mittel	Hoch	Mittel	Mittel	Hoch	Mittel bis hoch	Hoch
Kompetenz-anforderung	Niedrig	Niedrig	Mittel	Hoch	Mittel	Mittel	Hoch	Hoch	Mittel
Konflikt-orientierung	Hoch	Hoch	Hoch	Hoch	Mittel	Mittel	Niedrig	Niedrig	Hoch
Darstellungs-form	Nachrich-tenbild	Nachrich-tenbild	N-Bild, Feature	Alle Formen	N-Bild, Feature	Feature, Reportage	Reportage, Essay	Reportage, Essay	Feature, Reportage
Ereignis-/ Themen-orientierung	Ereignis	Ereignis	Ereignis/ Thema	Ereignis/ Thema	Ereignis/ Thema	Thema	Thema	Thema	Thema
Handlungs-spielraum	Mittel	Niedrig	Niedrig	Mittel	Mittel	Mittel	Mittel	Hoch	Mittel

Abb. 23: Typologie fotojournalistischer Akteur*innen (vereinfachte Darstellung nach Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017).

Die News-Runner sind die klassischen Nachrichtenfotograf*innen, eine Art Fabrikarbeiter*innen der ‚wires', also der Bilderdienste der internationalen Agenturen.[56] Sie folgen der Ereignislogik und bearbeiten in der Regel nur aktuelle Themen. Gewöhnlich sind sie als Staffer oder Stringer bei den großen Nachrichtenagenturen angestellt. Sie finanzieren sich über die Arbeit bei diesen Agenturen und die Nachfrage nach tagesaktuellen Bildern. Das fotojournalistische Handeln erfolgt ausgehend von einem externen Auftrag mit geringer Autonomie. Die Kompetenzanforderungen, um in diesen Bereich einzusteigen, sind eher gering und vor allem fototechnischer Natur. Wichtig ist, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Produziert werden vor allem tagesaktuelle Bildnachrichten.

Geschichtenerzähler*innen sind die klassische Akteursgruppe der Dokumentarfotografie.[57] Fotoreporter*innen, die dieser Gruppe angehören, brauchen ein großes Maß an Autonomie und setzen sich in der Regel selbst die Themen oder werden für umfangreiche Aufträge gebucht. Oft finden sich in dieser Gruppe auch Fotoreporter*innen, die ihre Projekte mit anderen Arbeiten bzw. Aufträgen – auch von außerhalb des Fotojournalismus – querfinanzieren. Sie sind fast ausschließlich Freelancer und suchen vor allem nach (Hintergrund-)Geschichten und Themen, weniger nach den konkreten, tagesaktuellen Ereignissen. Dafür ist eine ausgeprägte fototechnische Kompetenz ebenso notwendig wie gute Recherchekenntnisse sowie ein Wissen um

56 Vgl. ebd., S. 407.

57 Vgl. ebd., S. 409.

Selbstvermarktungsstrategien. Angestrebt wird die Publikation von Reportagen in Magazinen und Büchern.

Die beiden Akteursgruppen News-Runner und Geschichtenerzähler*innen sind auch deswegen von Interesse, weil es sich bei ihnen eher um generische Akteurstypen handelt, die sich auch in anderen Regionen finden lassen. Sie stehen also exemplarisch für das Berufsfeld des Fotojournalismus. Die Herausbildung anderer Akteursgruppen, wie der News-Aktivist*innen[58], ist eher der spezifischen politischen Situation in der Region und vor allem dem israelisch-palästinensischen Konflikt geschuldet. Es ließe sich zwar argumentieren, dass diese Akteur*innen schon außerhalb des Systems Journalismus stehen. Aber zum einen spielen sie für die Sozialisation vor allem palästinensischer Fotoreporter*innen eine wichtige Rolle. Zum anderen gibt es im Journalismus die Unterscheidung zwischen einem Kernbereich und peripheren Zonen, die sich laut Elke Grittmann auch auf den Fotojournalismus anwenden lässt.[59] Während also die Akteursgruppe der News-Runner zum Kernbereich des Fotojournalismus gehört, sind die News-Aktivist*innen an der Peripherie des Berufsfelds angesiedelt.

Mit der hier kurz vorgestellten Akteurstypologie lässt sich das Feld des internationalen Fotojournalismus am Produktionsstandort Israel / Palästina recht genau bestimmen, ohne ein einziges Bild analysiert und betrachtet zu haben. Stattdessen liegt das Augenmerk auf den Herstellungspraktiken und -bedingungen sowie den beruflichen Routinen, die sich von Akteur zu Akteur zum Teil sehr stark unterscheiden. Für jeden einzelnen Akteur lassen sich mithilfe der Typologie recht genau ihre fotojournalistischen Routinen, ihre spezifischen Marktzugänge und letztlich auch ihre unterschiedlichen individuellen Handlungsspielräume (siehe Abbildung 1) beschreiben. Die Bestimmung des Handlungsspielraums[60] ermöglicht es zu sagen, inwiefern die einzelnen Akteur*innen eigenständig Themen setzen können. Über einen großen Handlungsspielraum verfügen dabei nur konzeptionelle Dokumentarist*innen und Geschichtenerzähler*innen, also Akteurstypen, die dem Feld der Dokumentarfotografie zuzurechnen sind. Der Grund für die geringere Autonomie von Akteur*innen aus dem Feld der Nachrichtenfotografie ist vor allem in den ausgeprägten Hierarchien und täglichen Routinen innerhalb der Agenturen zu suchen, die dem individuellen Akteur kaum Handlungsspielraum lassen.

58 Der Akteur News-Aktivist*in agiert an der Schwelle zum ‚citizen journalism' vor allem in der Dokumentation lokaler politischer Ereignisse wie Demonstrationen, und zwar meist aus einer politischen Motivation heraus.

59 Vgl. Elke Grittmann / Irene Neverla / Ilona Amman (Hg.): *Global, lokal, digital*, 2008, S. 14.

60 Der Begriff des Handlungsspielraums ist der Journalismustheorie entlehnt. Er wird von Journalist*innen eigenverantwortlich umgesetzt und bezeichnet einen Raum außerhalb formalisierter journalistischer Routinen.

Fazit

Ziel dieses Aufsatzes war es aufzuzeigen, wie wichtig eine Produktionsanalyse ist, um die Akteur*innen und Strukturen des Fotojournalismus besser verstehen zu können. Damit kann ein wesentlicher Teil medialer Konstruktionsprozesse transparent gemacht werden. Die hier dargelegten konkreten Ergebnisse zeigen, dass sich am Produktionsstandort Israel / Palästina eine große Bandbreite fotojournalistischer Akteur*innen findet, deren Beschreibung weit über die Unterscheidung von Nachrichten- und Dokumentarfotografie hinausgeht. Über eine Analyse der Bilder wäre es schwierig bis unmöglich gewesen, die Vielschichtigkeit fotojournalistischer Routinen am Produktionsstandort Israel / Palästina offenzulegen. Die vergleichende Perspektive zwischen lokalen und internationalen Fotoreporter*innen greift aktuelle Tendenzen des Bildermarktes auf, wie die zunehmende Bedeutung lokaler Fotoreporter*innen für die internationalen Bilderdienste in ihrer Funktion als ‚foreign foreign correspondents'. Mit der hier vorgestellten Typologie wurde ein Instrumentarium geschaffen, das es ermöglicht, die Vielfalt von fotojournalistischen Akteursgruppen abzubilden, die am Produktionsstandort Israel / Palästina aktiv sind. Sie bezieht sich dabei zwar auf die Region, ist aber mit Veränderungen auch auf andere Produktionsstandorte anwendbar.

Bezogen auf den Konfliktkontext ist zu konstatieren, dass lokale Macht- und Herrschaftsstrukturen einen wesentlichen Anteil daran haben, wie sich der Fotojournalismus am Produktionsstandort Israel / Palästina organisiert. Die dem Konflikt und dem Besatzungsregime immanenten Asymmetrien, in denen die Palästinenser*innen aus einer Position der Schwäche und die Israelis aus einer Position der Stärke heraus handeln, werden auf der Akteursebene im Fotojournalismus reproduziert. So bauten die internationalen Bilderdienste erst dann palästinensische Mitarbeiterstäbe auf, als palästinensische Städte und Dörfer während der zweiten Intifada nicht mehr von außen erreichbar waren. Am Produktionsstandort sind die Akteur*innen mit dem geringsten Handlungsspielraum und der geringsten Machtfülle palästinensische Fotoreporter*innen. Bis heute sind ihnen bestimmte Marktsegmente vor allem aus dem Bereich der Dokumentarfotografie verschlossen. Die Strukturen des Fotojournalismus reproduzieren somit an vielen Stellen die zentralen Paradigmen des Besatzungsregimes, wie den Ethnonationalismus und die Unterscheidung in ‚citizen' und ‚non-citizen' oder das Separationsprinzip. Hinsichtlich der Bewegungsspielräume ist ein Übergang von einem ‚borderless photography studio', wie es Ariella Azoulay beschreibt,[61] hin zu segregierten fotografischen Enklaven zu beobachten.

Die hier erfolgte Offenlegung der Produktionsbedingungen ist ein wichtiger Baustein zum Verständnis des Fotojournalismus in Konflikten. Mit dieser

61 Vgl. Ariella Azoulay: *Civil Imagination – A Political Ontology of Photography*, London 2012, S. 243.

Erkenntnis ist jedoch noch keine Aussage über die Bildberichterstattung getroffen. Es hängt sowohl von den Handlungsspielräumen der einzelnen Fotoreporter*innen als auch den Strukturen des Bildermarktes sowie den Interessen der publizierenden Medien ab, was letztlich an fotojournalistischem Material über die Region veröffentlicht wird. Dies muss unter Einbeziehung der spezifischen Prozesse von Distribution und Redaktion untersucht werden, was ein nächster Schritt sein könnte. Unabhängig von dem ausgeführten Fallbeispiel verweist meine Arbeit auf die Notwendigkeit, Macht- und Herrschaftsstrukturen in Bezug zur fotojournalistischen Produktion zu setzen. Eine Analyse dieses Phänomens wäre auch in anderen Konfliktregionen wünschenswert, die in den vergangenen Jahren die Medienberichterstattung dominierten, wie beispielsweise Afghanistan, Irak oder Syrien.

Ausblick

„Wer spricht so?", fragt Abigail Solomon-Godeau im Titel eines der wohl bekanntesten Essays zur Kritik der Dokumentarfotografie.[62] Ich würde dies um die Fragen ergänzen, wer wann, wo, wie und mit welcher Legitimation von wem Bilder anfertigt, wie und von wem diese distribuiert werden und wer warum und in welchem Kontext diese Bilder zeigt. Wenn wir als (Kommunikations-)Wissenschaftler*innen die in diesem Gefüge verborgenen Machtasymmetrien und Privilegien einzelner Akteur*innen erkennen und überwinden wollen, müssen wir die Akteurskonfigurationen verstehen und die Strukturen rekonstruieren, welche die Bedingungen vorgeben, unter denen Fotoreporter*innen handeln, so wie ich es beispielhaft für den Produktionsstandort Israel / Palästina vorgenommen habe. Um den Blick für dieses Vorgehen zu schärfen, braucht es einen Wandel in der Betrachtung des Fotojournalismus und eine Abkehr von der Bildfixiertheit unserer praxisnahen sowie wissenschaftlichen Diskurse über journalistische Fotografie im Besonderen und Bilder im Journalismus im Allgemeinen. Die kunstwissenschaftlich orientierte Fototheorie ist wichtig, aber wir müssen sie durch andere – vor allem kommunikationswissenschaftliche, akteurszentrierte – Perspektiven anreichern, um die Komplexität zeitgenössischer fotojournalistischer Praktiken besser zu verstehen.

Dies gilt vor allem im Zeitalter sich ständig transformierender digitaler Bildwelten und der damit verbundenen visuellen Kommunikationspraxis. Während wir – zugespitzt gesagt – noch die Folgen, Wirkungen und die Ästhetik einzelner Bilder diskutieren, haben Algorithmen und redaktionelle Routinen schon längst andere Bilder an die Oberfläche und in die Medien gespült, als Teil eines alltäglichen Stroms von Bildern innerhalb der journalistischen Aufmerksamkeitsökonomie. Der Wert des einzelnen Bildes, von einigen wenigen Ikonen abgesehen, nimmt dabei

62 Vgl. Abigail Solomon-Godeau: ‚Wer spricht so?', in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 53.

dramatisch ab. Dies lässt sich auch – und nicht erst seit Kurzem – auf der Akteursebene bei der fotojournalistischen Produktion beobachten. Denn während wir noch das heute in der Tageszeitung erschienene Bild aus Israel / Palästina diskutieren, das am Vortag von einem lokalen Agenturfotografen in der Westbank angefertigt wurde, hat dieser das Bild schon längst vergessen, da er bereits eine Reihe weiterer Termine absolviert hat, aus denen er das Beste in Form packender Bilder herausholen muss. Hier zeigt sich, dass die Produktionsroutinen im Feld abgekoppelt von der Bildzirkulation und den publizistischen Realitäten verlaufen.[63]

Deswegen komme ich zurück zum theoretischen Ausgangspunkt meiner Überlegungen. Einer kommunikationswissenschaftlichen Theorieperspektive folgend erscheint es notwendig, sich stärker dem Fotojournalismus als einem Subsystem des Journalismus und Teil des Systems der Entstehung massenmedialer Aussagen zu widmen. Für mich folgt des Weiteren daraus – und dies ist auch eine zentrale Erkenntnis meiner Studie –, dass wir die Produktion und das darin stattfindende fotojournalistische Handeln als einen eigenständigen Bereich betrachten müssen, der anderen Gesetzmäßigkeiten folgt als die Prozesse der Distribution, der Publikation und der Rezeption. Nur wenn man die Erkenntnisse über Produktionsroutinen mit der Logik der Distribution und publizistischen Grundsätzen in Verbindung setzt, kann adäquat etwas über die Aussagen von fotografischen Medienbildern aus fotojournalistischer Produktion ausgesagt werden. So ist bei der Analyse von fotografischen Bildern zu berücksichtigen, dass sie viel weniger als Ergebnis der Tätigkeit eines Fotoreporters als eines einzelnen kreativen Akteurs, sondern vielmehr als ein durch ausgefeilte Routinen und Selektionsmechanismen geformtes Produkt zu betrachten sind.

Was es in Zukunft braucht, um die hier angerissenen Themenbereiche zu vertiefen, ist eine angewandte Fotojournalismusforschung, welche die Produktionsbedingungen und -routinen in den Blick nimmt und ihre Ergebnisse zurück in die Praxis trägt. Kaum ein Ort scheint dafür besser geeignet als Fachhochschulen, die selbst Fotograf*innen und Fotojournalist*innen ausbilden. Sie verfügen über einen hervorragenden Zugang zu journalistischen Akteur*innen in Verlagen und Redaktionen und können als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Praxis fungieren. Leider wird Forschung in diesen Institutionen – historisch und strukturell bedingt – bislang jedoch eher stiefmütterlich behandelt. Auch die Universitäten können diese Lücke nicht füllen, da dort – vor allem bezogen auf den Fotojournalismus – nur selten die berufliche Praxis thematisiert wird und stattdessen lieber medien- und vor allem bildtheoretischen Fragestellungen nachgegangen wird. Als Vorbild

63 Damit soll nicht ausgedrückt werden, dass zwischen Publikation, Distribution und Produktion kein Zusammenhang mehr besteht. Natürlich beeinflussen die einzelnen Bereiche sich gegenseitig. Gleichwohl haben sich die Routinen der Distribution und Publikation sowie Praktiken der Produktion zu einem gewissen Grad verselbstständigt.

für eine angewandte Fotojournalismusforschung können die Erfahrungen aus dem Fachgebiet Journalistik dienen, das sich seit den 1960er-Jahren in Deutschland etabliert hat. Dort wird zum einen die akademische Beschäftigung mit den Akteur*innen, Strukturen und Leistungen des Journalismus und zum anderen ein Wissenschafts-Praxis-Transfer betrieben. Dies wäre auch für eine angewandte Fotojournalismusforschung wünschenswert.

Nichts
Wahrh

Nothin
the Tru

als die
eit

„Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen“[1]. Einführung in das Kapitel ‚Nichts als die Wahrheit‘

/ “We are like sailors who on the open sea must reconstruct their ship”[1]. An Introduction to the Chapter ‘Nothing but the Truth’

Karen Fromm

Die Masse der fotografischen Bilder, die die visuellen Lese- und Kommunikationsgewohnheiten unseres Alltags bestimmen, sind keine indexikalischen Spuren des Lichts, wie sie die analoge Fotografie erzeugt, sondern Millionen von Bildpunkten, die als digitale, über Algorithmen und Software generierte Daten gespeichert werden.[2] Verändert sich dadurch unser Blick auf das Wirklichkeits- und Wahrheitsversprechen fotografischer Bilder?

Obwohl fotografische Bilder, speziell in ihren journalistischen Gebrauchsweisen, seit jeher in massiver Weise Authentizität und Evidenz konnotieren, scheint unser Blick auf die Wirklichkeit und Wahrheit fotografischer Bilder ins Wanken geraten. Nicht nur theoretische Diskurse, in denen universale Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit ebenso dekonstruiert werden wie das fotografische Bild als beglaubigte Aufzeichnung einer außermedialen Realität,[3] belegen, dass die Herstellung und Kritik von Wirklichkeitseffekten und Wahrheitstechnologien längst Allgemeingut sind. Auch die Vielzahl an Manipulationsskandalen, die die aktuelle Medienberichterstattung[4] und

1 Otto Neurath: ‚Protokollsätze‘, in: *Erkenntnis*, Bd. 3, Heidelberg 1932/33, S. 204–214, hier S. 206; JSTOR, www.jstor.org/stable/20011678.

2 Eine lesenswerte und detaillierte Darstellung der technischen Veränderungen, die der Wandel von der analogen Fotografie zu digitalen Bildern mit sich gebracht hat, findet sich bei: David Campbell: ‚*The Integrity of the Image*‘, hg. von World Press Photo Academy, Amsterdam 2014, https://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/Integrity%20of%20the%20Image_2014%20Campbell%20report.pdf (letzter Zugriff am 19. August 2018).

3 Ich versuche weitgehend der von Gernot Böhme getroffenen Begriffsunterscheidung von Wirklichkeit und Realität zu folgen. Nach Böhme ist Realität als das „Potential von Dispositionsprädikaten [zu verstehen], die im leiblichen Umgang mit Dingen erfahren werden können. Wirklichkeit – das ist die Erscheinung als solche. Sie wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, ist aber jeweils mit ihnen fest verbunden. Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist.“ Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 9.

4 Zu Manipulationsskandalen in der Medienberichterstattung vgl. unter anderem folgende Artikel: Teju Cole: ‚*A Too-Perfect Picture*‘, in: On Photography, The New York Times Magazine, 30. März 2016, https://www.nytimes.com/2016/04/03/magazine/a-too-perfect-picture.html (letzter Zugriff am 25. August 2018); Amrai Coen / Malte Henk / Henning Sußebach: ‚*Diese Bilder lügen*‘, in: DIE ZEIT 28, 9. Juli 2015, https://www.zeit.de/2015/28/fotografie-wahrheit-luege-propaganda (letzter Zugriff am 25. August 2018); Patrice Roe: ‚*Iran*.

die Diskussionen über international renommierte Preise für Fotojournalismus und Dokumentarfotografie[5] begleiten, zeugt eindrücklich von der Infragestellung fotografischer Wahrheiten. Den Praxiskontexten gemeinsam ist dabei das Bemühen, eine Differenz zwischen einer zulässigen und einer unzulässigen Form der Repräsentation von Wirklichkeit zu markieren.

Was ist der Grund für diesen Zweifel am Bezug zum Realen, dessen Verheißungen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte und Theoriegeschichte der Fotografie ziehen? Liegt eine Ursache tatsächlich im Wechsel analoger Fotografien hin zu digitalen Bildern oder geht die Verunsicherung über den technischen Entstehungsprozess der Bilder hinaus?

Unter dem Titel ‚Nichts als die Wahrheit' macht das zweite Kapitel dieses Buches die Zeugenschaft und Glaubwürdigkeit fotografischer Bilder zum Thema, die besonders für Konfliktbilder eine eklatante Bedeutung besitzen. Journalistisches Selbstverständnis mit dem Anspruch auf visuelle Zeugenschaft[6] und umfassende Techniken der Recherche und Verifizierung treffen auf subjektive Positionen, die für sich gesteigerte Authentizität behaupten, sowie die generelle Frage nach den Möglichkeiten fotografischer Wahrheitsversprechen in heutigen Konfliktlandschaften und aktuellen Medienwelten.

Nahezu zeitgleich mit der Erfindung der Fotografie gab es erste Versuche, das Spezifische des neuen Mediums zu beschreiben. Während Fox Talbot noch die Metapher des Zeichenstifts[7] bemühte, hob er gleichzeitig den Automatismus der technischen Bildentstehung hervor, als er schrieb: „Die Hand der Natur hat sie abgedrückt."[8] Und weiter: „[D]ie Tafeln des vorliegenden Werks sind allein durch die Einwirkungen

Doctored missile image?', in: Los Angeles Times, 10. Juli 2008, http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2008/07/iran-doctored-m.html (letzter Zugriff am 25. August 2018); James Joyner: ‚*Reuters Recalls Fake Beirut Photo After Exposed by Blogs*', in: Outside the Beltway, 6. August 2006, https://www.outsidethebeltway.com/reuters_fakes_beirut_photo_after_exposed_by_blogs/ (letzter Zugriff am 25. August 2018).

5 Mit dem World Press Photo Award werden seit 1955 alljährlich die besten Pressefotos des Jahres ausgezeichnet. Weitere Informationen zur Geschichte, Zielsetzung und zu prämierten Fotografien unter http://www.worldpressphoto.org (letzter Zugriff am 25. August 2018) und in Stephen Mayes (Hg.): *World Press Photo. Der Spiegel der Kritik*, Amsterdam / Den Haag / Düsseldorf 1995. Die Geschichte des jährlich verliehenen World Press Photo Award belegt die Vehemenz, mit der die regelmäßigen Manipulationsskandale artikuliert werden, eindrücklich. Zur Manipulationskritik vgl. unter anderem auch die Debatte über Paul Hansens ‚World Press Photo of the Year 2012', https://www.worldpressphoto.org/news/2013-05-14/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen%E2%80%99s-image-files (letzter Zugriff am 25. August 2018), sowie Olivier Laurent: ‚*World Press Photo controversy. Objectivity, manipulation and the search for truth*', in: British Journal of Photography, 22. Mai 2013, http://www.bjp-online.com/2013/05/world-press-photo-controversy-objectivity-manipulation-and-the-search-for-truth/ (letzter Zugriff am 25. August 2018).

6 Der Hinweis auf die eigene Rolle als Zeuge und die Zeugenschaft der Fotografie ist ein extrem häufig artikulierter Topos fotografischen Selbstverständnisses.

7 William Henry Fox Talbot: ‚Der Zeichenstift der Natur', in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89.

8 Ebd., S. 45.

des Lichtes hervorgerufen worden, ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand."[9] Der Vergleich mit anderen Darstellungsformen und die Abgrenzung zu diesen, speziell zu den Gattungen der Zeichnung und der Malerei, bestimmen die Mehrzahl der historischen und auch späteren Diskurse, die die Besonderheiten des fotografischen Mediums zu beschreiben suchen. Angefangen mit Baudelaires früher Gegenüberstellung von Fotografie und Kunst, mit der er die Kunst als Ort der Einbildungskraft und diese als „Königin des Wahren"[10] gegen die Popularität der aufkommenden Fotografie verteidigen wollte, über das Modell der Mimesis[11] bis hin zum Diskurs der Spur und zum zeichentheoretischen Modell der Indexikalität und Referenzialität[12] geht es bei aller Heterogenität der Erklärungsmodelle darum, die Medialität der Fotografie über ein ihr zugesprochenes spezifisches Verhältnis zur Wirklichkeit zu bestimmen und dabei von anderen Medien zu unterscheiden. Grundlage dieser Argumentationen ist in erster Linie der technische Entstehungsprozess fotografischer Bilder. Der Automatismus der Kamera und die dadurch scheinbar entsubjektivierte Bildentstehung vermögen die Existenz des Dargestellten in besonderer Weise zu bestätigen. Zeichentheoretisch gesprochen, resultiert der spezifisch fotografische Wirklichkeitsbezug aus der physikalisch-chemischen Kontiguität zwischen fotografischen Zeichen und ihren Referenten. Denn „[e]s kann keine Fotografie ohne einen Referenten geben und die spezifische mediale Wiedergabe des Referenten konstituiert das Fotografische"[13] oder wie Roland Barthes es formuliert hat: „Man könnte meinen, die PHOTOGRAPHIE habe ihren Referenten immer im Gefolge."[14] Für die Fotografie wird das physikalisch-chemische Verfahren zum Garanten einer scheinbar unmittelbaren, von Menschenhänden unbeeinflussten Bildwerdung von etwas, das der Darstellung vorauszugehen scheint. In den Vorstellungen vom spezifischen medialen Wirklichkeitsverhältnis der Fotografie artikuliert sich so die Sehnsucht nach einer Kommunikation jenseits der Zeichen, die nicht nur die Faktizität des Dargestellten im Sinne eines barthschen „Es-ist-so-gewesen"[15] bestätigt, sondern auch die Wahrheit des Sichtbaren zu garantieren scheint. Hier verknüpft sich die Hoffnung auf Wirklichkeit mit der Suche nach Wahrheit.

9 Ebd., S. 89.

10 Charles Baudelaire: aus: ‚Der Salon 1859', in: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S.120–127, hier S. 126.

11 Der Diskurs der Mimesis, der sich bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts herausbildete, sah die Fotografie ihrem Wesen nach mimetisch als ein ‚objektives Analogon der Wirklichkeit'. Vgl. hierzu auch Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden 1998.

12 Vgl. unter anderem Charles S. Peirce: 8. ‚Die Kunst des Räsonierens', in: ders.: *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, sowie Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985.

13 Herta Wolf: ‚Vorwort', in: Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, 1998, S. 7–14, hier S. 13.

14 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, 1985, S. 13.

15 Ebd., S. 87.

Doch trotz aller über den Entstehungsprozess verbürgten Bezüge der Fotografie zum Realen[16] haben die Formen fotografischer Wirklichkeitsdeutung ebenso wie die Vorstellungen, was als Wirklichkeit und Wahrheit gelten könne, historisch durchaus variiert. Dabei gehen gerade die Diskurse der fotografischen Indexikalität und Referenzialität weit über ein naives Wirklichkeitsversprechen hinaus. Denn hiernach verfügen fotografische Bilder neben der für sie zentralen Indexikalität, die nicht notwendig eine Ähnlichkeit bedeutet,[17] sehr wohl auch über ikonischen und symbolischen Zeichencharakter und führen so die Idee einer Unmittelbarkeit der Wirklichkeitsabbildung mit der Vorstellung von der Inszeniertheit des Mediums zu einer Synthese zusammen. In diesem Sinne wird die Fotografie als eine Inszenierung verstanden, in der das dokumentarische Moment als indexikalische Spur im dreifachen hegelschen Sinne aufgehoben ist, d. h., es wird negiert, bewahrt und auf eine höhere Stufe gehoben. Trotz ihrer Codiertheit unterscheidet sich die Fotografie also tatsächlich von anderen Repräsentationsformen, weil sie im Sinne ihrer unabdingbaren Indexikalität ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit unterhält.[18] Ungeachtet der kulturellen Codiertheit und historischen Bedingtheit fotografischer Botschaften und der daraus resultierenden Eingrenzung ihres Wirklichkeits- und Wahrheitsversprechens scheint die Idee des Referenten also am fotografischen Bild haften zu bleiben. Doch auch bei Roland Barthes gibt es die Idee des reinen Index, die Botschaft ohne Code nur als utopische Gedankenoperation.[19] Das „seiner Konnotationen entledigte Bild würde vom Grund auf objektiv, das heißt letzten Endes unschuldig werden“[20]. Letztlich natura-

16 Mit dem Begriff des ‚Realen‘ beziehe ich mich auf Lacans Verständnis des Realen, und zwar deshalb, weil Lacan begrifflich zu fassen sucht, dass das Reale letztlich uneinholbar bleibt. Lacan beschreibt das Reale als etwas Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares. Das Reale unterscheide sich vom Begriff der Realität, der eher der symbolisch strukturierten Ordnung des Imaginären angehöre. Zu Lacans Begriff des Realen vgl. unter anderem Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002; Jacques Lacan: *Freuds technische Schriften* (*Das Seminar, Buch I*), 1953–1954, Olten / Freiburg 1978; ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (*Das Seminar, Buch XI*), Berlin 1978, sowie ders.: *Schriften*, 3 Bde., Olten / Freiburg 1973–1980. Vgl. zur Begriffsdiskussion auch meine Dissertation: Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Berlin 2014, https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17620 (letzter Zugriff am 25. August 2018).

17 Zur Zeichenkategorie der Indizes gehörig, liegt die besondere Qualität fotografischer Zeichen nach Peirce nicht primär in ihrer Ähnlichkeit zum Referenten. Sie liegt nicht in ihrer Mimesis, auch wenn Ähnlichkeit die meisten Fotografien auszeichnet, sondern in der physischen Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Referenten. Vgl. Charles S. Peirce: 8. ‚Die Kunst des Räsonierens‘, 1986.

18 Roland Barthes spricht daher in seinem Text ‚Die Fotografie als Botschaft‘ vom fotografischen Paradox aufgrund der Koexistenz einer denotierten und einer konnotierten Botschaft. Roland Barthes: ‚Fotografie als Botschaft‘, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 (1982), S. 11–16.

19 Barthes geht davon aus, „daß die Unterscheidung zwischen der buchstäblichen und der symbolischen Botschaft im Bild selbst operatorisch ist, man begegnet nie […] einem buchstäblichen Bild im Reinzustand. […] Die Merkmale des buchstäblichen Bildes sind also nicht substantiell, sondern immer nur relational [….].“ Roland Barthes: ‚Rhetorik des Bildes‘, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 (1982), S. 28–40, hier S. 37.

20 Ebd., S. 37 f.

lisiert die Idee vom rein denotativen Bild die symbolische Botschaft der Fotografie,[21] die Codiertheit des fotografischen Bildes wird so verschleiert. Denn eine Sichtweise auf die Fotografie, nach der die Signifikate und Signifikanten eine Beziehung der „Aufzeichnung“ statt der „Transformation“ unterhalten, sowie „das Fehlen eines Codes“ verstärken „den Mythos der fotografischen ‚Natürlichkeit‘“.[22]

> „Die Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen; an die Stelle der einfachen Gültigkeit der offen semantischen Systeme tritt verstohlen eine Pseudowahrheit; das Fehlen eines Codes desintellektualisiert die Botschaft, weil dadurch die Zeichen der Kultur als natürlich erscheinen.“[23]

Als indexikalische Zeichen stellen Fotografien also permanent Wirklichkeitsbezüge her, die ‚unverfälschte‘ Wirklichkeits- und Wahrheitsversprechen evozieren. Als codierte Botschaften geben sich Fotografien aber als Wirklichkeitsdeutungen und -konstruktionen zu erkennen. Insofern werden Wirklichkeitseffekte über fotografische Bilder zwar hergestellt, aber gleichzeitig immer wieder irritiert. Im selben Zuge werden fotografisch scheinbar verbürgte Wahrheiten sowohl bestätigt als auch infrage gestellt. Universelle Wahrheiten sind über fotografische Bilder als Resultat ihrer Indexikalität keinesfalls zu erreichen, dennoch sind diese permanent in Verfahren der Wahrheitsproduktion und verschiedenste Technologien der Wahrheit[24] involviert. Fotografien changieren daher beständig, wie Paul Lowe es in seinem Beitrag feststellt, zwischen „believability and uncertainty“. Oder wie David Levi Strauss es formuliert hat: „[…] the truth is that every photograph or digital image is manipulated, aesthetically and politically, when it is made and when it is distributed.“[25] Das Bedürfnis nach Eindeutigkeit und Beweiskraft steigt gerade bei Konfliktbildern, nicht zuletzt aufgrund ethischer Debatten und Fragen von Schuldzuweisungen. Nachdrücklich schildert diesen Aspekt Michael Ebert in seinem Text ‚Nein, es waren nicht die Amerikaner‘ in diesem Kapitel.

Ausgehend von der Reflexion fotografischer Wirklichkeits- und Wahrheitsversprechen im Kontext der Theorie fragt dieses Kapitel weniger ‚Was ist Fotografie – philo-

21 Oder wie Barthes es selber formuliert: „Das denotierte Bild naturalisiert die symbolische Botschaft“, ebd., S. 40.

22 Ebd., S. 39.

23 Ebd., S. 40.

24 Zum Begriff der ‚Technologien der Wahrheit‘ vgl. Michel Foucault: ‚Technologien der Wahrheit‘, in: ders.: *Botschaften der Macht.* Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 133–144, sowie ders.: ‚Die Ordnung des Diskurses‘, in: *Botschaften der Macht.* Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 54–73.

25 David Levi Strauss: ‚*Doctored Photos – The Art of the Altered Image*‘, in: TIME LightBox, 13. Juni 2011, http://time.com/3778075/doctored-photos-the-art-of-the-altered-image/ (letzter Zugriff am 19. August 2018).

sophisch und ontologisch?‘ als ‚Was wird Fotografie – sozial, kulturell und politisch?‘. Das Kapitel richtet neben der Betrachtung des historischen Beispiels der kriegsfotografischen Ikone des Napalm-Mädchens seinen Fokus auf die aktuellen und zukünftigen Gebrauchsweisen der Fotografie und sucht den Umgang mit Kategorien wie Wahrheit und Zeugenschaft in fotografischen Praxiskontexten auszuloten, um mögliche Perspektiven aufzuzeigen.

Eine notwendige Voraussetzung für eine zukünftige Praxis sieht Stephen Mayes in der Suche nach einem neuen Vokabular, das den Übergang von der analogen Fotografie hin zu digitalen, computergenerierten Bildern begrifflich zu fassen weiß. Für ihn vollzieht sich hier ein „ontological shift“, ein Paradigmenwechsel, der das bereits für fotografische Bilder fragile Wahrheitsversprechen einmal mehr infrage stellt. Auch wenn die Oberfläche digitaler, über Algorithmen und Software generierter Bilder analogen Fotografien zum Verwechseln ähnlich sieht, handelt es sich nach Mayes tatsächlich um ein komplett neues Medium, das vorgibt, Fotografie zu sein. „The computational image has been engineered to mimic the look of conventional photography.“ Folglich werden die Kriterien, die anhand analoger Fotografien entwickelt wurden, auch auf das neue Medium angewandt. Für Mayes erweist sich dies als problematisch, da die Entstehungsprozesse digitaler Bilder auf keine Indexikalität mehr rekurrieren. Dem über die Indexikalität vormals verbürgten Wirklichkeitsbezug wird damit, für die Betrachter*innen unsichtbar, die technische Grundlage genommen. Folgt man Mayes’ Argumentation, verfügen digitale Bilder über genauso viel oder wenig Wahrheitsversprechen wie andere Formen nicht fotografischer visueller Repräsentation. Für Mayes heißt dies aber keinesfalls, dass digitale Bilder grundsätzlich ihre Glaubwürdigkeit verlieren müssen; was wir aber benötigen, ist ein neuer Diskurs über die Integrität von Bildern. Letztlich bietet das neue Medium sogar gerade die Chance, die Vorstellung, dass Bilder bloße Aufzeichnungen von Realität seien, zu überwinden und diese stattdessen aktiv an künstlerischen und journalistischen Signifikationsprozessen teilhaben zu lassen. Mayes sagt hierzu:

> „We are at a point where the image is developing new powers to describe not what we see, but to show what we know […]. This evolution from observation to understanding could indeed be welcomed as a long overdue relief to the representational tedium that has become the standard of conflict photography.“[26]

Einen Konsens findet die Mehrzahl der hier versammelten Texte in der Überzeugung, dass Fotografien Zeugenschaft nur in einem komplexen System weiterer Zeugenschaften zu übernehmen vermögen. Die Fotografie allein als verbürgtes Versprechen einer

26 Interessant ist hier auch der Bezug zu Fred Ritchin: „Given photography’s loosening dependence on its status as a recording device, its vocabulary is in need of expansion – the photographer must increasingly emphasize the role of interpretation rather than that of transcription.“ Fred Ritchin: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013, S. 49.

Wahrheit und Quelle von Glaubwürdigkeit gibt es für die Autoren nicht.
Denn auch wenn Emma Daly, verantwortlich für die globale Medienstrategie von Human Rights Watch, gerade die Bedeutung von Bildern für die Wirksamkeit der Kampagnen von Human Rights Watch betont, gibt sie Einblick in die komplexen Techniken der umfassenden Recherche, der Kombination verschiedenster Quellen und Methoden der Verifizierung, die für die NGO zentrale Voraussetzung von Zeugenschaft und Glaubwürdigkeit sind. Die Methode des ‚cross-checking‘, deren Wichtigkeit Emma Daly für ihre Arbeit hervorhebt, erinnert an Paul Lowes Konzept eines „interconnected network of testimony“, das er für den Journalismus zu etablieren sucht, um eine komplexere und vielschichtigere Sicht auf politische und gesellschaftliche Zusammenhänge und Hintergründe zu ermöglichen. In Anlehnung an Gilles Peress liest Lowe dabei Fotografien als „open text“. Danach verfügt die Fotografie über eine

> „multiplicity of authors, the photographer, the camera, each has a different voice, a Leica with a 28mm, a Nikon with a 24mm, everything speaks, cameras speak. Then there is reality and reality always speaks with a vengeance, with a very forceful voice, then there is the reader, the viewer. So the more the images are open, the more the participation of the audience, the photograph is about an open text and a multitude of authors.“[27]

Entgegen der Idee des reinen Automatismus der Kamera oder des einen Autorensubjekts ist eine Vielheit unterschiedlichster Autoren in den Herstellungsprozess fotografischer Bedeutung involviert – angefangen vom Ereignis über den Produktionsprozess bis hin zur Rezeption. Daher ist

> „the photograph’s meaning and interpretation […] of course open to question. Whilst appearing to be a faithful record of what was before the lens, the fixed surface of the image is far from an objectively neutral one; it is highly selective, fragmentary, momentary and subjective.“

Aus diesem Grund verwendet Lowe den Begriff der „triangulating truths“, für ihn existiert fotografische Wahrheit nur im Plural, sie ist eingebunden in ein komplexes System unterschiedlichster Quellen, Perspektiven und Beziehungen, die als ein „network of relations“ ein „interconnected network of testimony“ erzeugen. So findet er eine Möglichkeit, die Ambivalenz, die jede Zeugenschaft charakterisiert, denn „im

27 Vgl. Gilles Peress, zitiert nach Paul Lowe in diesem Kapitel.

Vergleich zur Wahrheit, die es vermitteln soll, ist ein Zeugnis immer defizitär“[28], in eine Form fotografischer Zeugenschaft zu überführen, die Glaubwürdigkeit über ein „network of trusted witnesses, collectively providing testimony and evidence from a wide and varied set of situations“, herzustellen vermag. Auf dieser Grundlage kann nach Lowe zeitgenössischer Fotojournalismus eine signifikante Rolle innerhalb aktueller Diskurse einnehmen. Die Idee der „triangulierten Wahrheiten“ sucht Paul Lowe anhand mehrerer Beispiele fotojournalistischer und dokumentarfotografischer Arbeiten deutlich zu machen. Eine Form der Zeugenschaft, die ihren Ursprung in kriminalistischen Untersuchungsmethoden findet, greift auch der bosnische Fotograf Ziyah Gafić auf, wenn er Objekte, die als letzte Zeugen an die Existenz der um die 30.000 Vermissten des Bosnienkrieges erinnern, auf dem Seziertisch der Gerichtsmedizin fotografiert. Hierbei findet er nicht nur einen Weg, von Leid und Elend zu erzählen, der die in klassischen fotojournalistischen Erzählformen etablierte emotionale Symbolik konterkariert, sondern schafft eine Arbeit, die die Grenzen zwischen Kunst, Dokumentation und gesellschaftlich-politischem Engagement aufhebt, da Gafić’ Bilder nicht nur im Kunstkontext präsentiert werden, sondern auch zur Identifikation der Toten genutzt werden. Insofern werden die Betrachtenden gleich in mehrfacher Hinsicht aufgefordert, in Lowes Worten „to fill in the gaps that the photograph must, by its very nature, leave“. Gafić zitiert zwar mit der Kriminalistik ein Feld, in dem das Medium der Fotografie von Beginn an seine Qualität als Zeuge unter Beweis gestellt und dazu die verschiedensten Technologien der Wahrheit entwickelt hat, löst seine Fotografien aber nicht nur aus der festen Verankerung spezifischer Gebrauchsweisen, sondern auch über eine Form des „open text“ aus der Bedeutungsfestschreibung. Ohne kontextuelle Zusatzinformationen und ohne das aktive Involvieren der Betrachter*innen bleibt die Bedeutung der Bilder relativ unbestimmt. Dieselben Bilder könnten in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Botschaften übermitteln.[29] Einen Schritt weiter gehen Adam Broomberg und Oliver Chanarin mit ihrem Projekt *War Primer 2*. Auch sie arbeiten mit der Kontextverschiebung von Fotografien und einer daraus resultierenden Bedeutungsoffenheit, die ‚Unbestimmtheitsstellen‘ lassen sich in *War Primer 2* nie zur Gänze schließen. Auch wenn Broomberg und Chanarin Verfahren der Verifikation aufgreifen, stellen sie diese gleichzeitig infrage. Ihre Arbeit

28 Sibylle Schmidt / Ramon Voges: ‚Einleitung‘, in: Sibylle Schmidt / Sybille Krämer / Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 7–20, hier S. 9. Zum Begriff der Zeugenschaft vgl. auch meinen Beitrag in diesem Band: Karen Fromm: ‚Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt‘.

29 Hier erinnert der von Lowe verwendete Begriff des „open text“ an Roman Ingardens Begriff der ‚Unbestimmtheitsstellen‘, den Hans Dieter Huber und nach ihm Bettina Lockemann auf die Rezeption fotografischer Bilder übertragen haben. Hiernach übernehmen die Bildbetrachtenden eine aktive Rolle im Prozess der Bedeutungskonstruktion, da sie über ihre Imagination die ‚Unbestimmtheitsstellen‘, die Leerstellen der Bedeutung, zu schließen haben, um sie so in Lesbarkeit zu überführen. Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972 (1931); Hans Dieter Huber: *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, und Bettina Lockemann: *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008.

changiert zwischen Realität und Fiktion, Wahrheit und Lüge; Repräsentation und Verstehen bleiben durch eine offenkundige Differenz markiert. Über eine andere Form fotografischer Wahrheit schreibt hingegen Michael Ebert in seinem Beitrag, wenn er sich mit der Rezeptionsgeschichte des *Napalm-Mädchens* von Nick Ut beschäftigt, die paradigmatisch deutlich macht, wie eine Fotografie für die unterschiedlichsten Wahrheiten funktionalisiert werden kann.

Auch wenn die Schlacht um die Wahrheit mit den heutigen technischen Möglichkeiten der Bildbearbeitung ganz sicher nicht zu gewinnen ist, zeigen die Beiträge dieses Kapitels, dass sich die Frage der Wahrheit noch nie allein auf das Fundament eines medial verbürgten Wirklichkeitsversprechens gründen konnte. Die spezifische Medialität der Fotografie verspricht keinen privilegierten Zugang zu Wirklichkeit und Wahrheit. Als mehrschichtige Zeichen, mit indexikalischem, ikonischem und symbolischem Charakter, erzählen fotografische Bilder von triangulierten Wahrheiten, die sich, auch im Hinblick auf journalistische Glaubwürdigkeit, nur über ein komplexes System unterschiedlichster Herangehensweisen, Perspektivwechsel und Kontextualisierungen herstellen lassen. Insofern müssen „wir entdecken […], daß dort, wo wir auf festem und sicherem Boden zu stehen glaubten, in Wahrheit alles unsicher und im Schwanken begriffen ist“[30]. Doch gerade in Zeiten, in denen mit ‚fake news‘ und Pseudosatire politische Stimmung und Propaganda gemacht werden, müssen wir die Debatten über Wahrheit und journalistische Glaubwürdigkeit umso eindringlicher führen. Oder mit Otto Neurath gesprochen: „Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können.“[31]

30 Karl Popper: ‚Die Logik der Sozialwissenschaften‘, in: Theodor W. Adorno / Jürgen Habermas / Karl Popper: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied / Berlin 1969, S. 103–123, hier S. 103.

31 Otto Neurath: ‚Protokollsätze‘, in: *Erkenntnis*, 1932/33, S. 206. Den Hinweis auf Otto Neurath verdanke ich Anna Stemmler.

Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium[1]

/ Das erste Opfer ist die Wahrheit. Konfliktfotografie als Indikator für ein aufkommendes Verständnis von digitalen Bildern als neuem Medium[1]

Stephen Mayes

DE Digitale Fotografie mutet auf den ersten Blick an wie die Fotografie, die wir seit 180 Jahren kennen, und wir nähern uns ihr mit den gleichen Erwartungen. Doch das indexikalische Medium Fotografie ist weitgehend durch computergenerierte Prozesse ersetzt worden, welche all unsere Auffassung vom Bild als Beweisstück infrage stellen. Ausgehend vom historischen Beispiel der Aufnahmen von Kriegen des 19. Jahrhunderts, die Roger Fenton und Alexander Gardner während eines ähnlichen Umbruchs (des Übergangs von der Zeichnung zur Fotografie) machten, wird argumentiert, dass die Verwendung von Termini eines vergangenen Zeitalters zur Beschreibung eines neuen gewisse Gefahren birgt. Daraus resultierende Missverständnisse drohen die Botschaft zu verzerren, manchmal so weit, dass dargestellte Tatsachen negiert werden. Gleichzeitig verbergen sie die sich entwickelnden Qualitäten und nutzbringenden Möglichkeiten, welche das neue Medium bietet.

EN Digital photography looks much the same as photography as we've known it for 180 years and we approach it with similar expectations. But the indexical medium of photography has been replaced with computational processes that throw into question all our assumptions about the image as evidence. Using the historical example of Roger Fenton and Alexander Gardner's representations of 19th-century war during a time of similar technological transition (then from drawing to photography), it is argued that there is a danger in using the vocabulary of the preceding age to describe the new. The resulting misunderstandings risk distortion of the message, sometimes even denying the truths represented while simultaneously obscuring the emergent qualities and advantageous opportunities offered by the new medium.

1 Versions of this expression have been used for many years to describe how information is distorted during periods of conflict: what we believe we are seeing may not actually be what happened. Samuel Johnson seems to have the earliest attribution with the sentence, "Among the calamities of war may be jointly numbered the diminution of the love of truth, by the falsehoods which interest dictates and credulity encourages" (Samuel Johnson: *The Idler*, 1758). Hiram Johnson (1866–1945), a Republican senator in California, might have been the first 20th-century commentator to reference the expression, his actual words being, "The first casualty, when war comes, is truth", spoken during World War I. / Verschiedene Versionen dieser Wendung sind seit Jahren geläufig, um zu beschreiben, wie Informationen in Konflikten verzerrt werden: Was wir meinen zu sehen, ist möglicherweise nicht das, was wirklich passiert ist. Als erster scheint Samuel Johnson den Satz verwendet zu haben: „Gemeinsam mit allem Elend der Kriege ist auch die schwindende Wahrheitsliebe zu nennen, bedingt durch Lügen, welche das Interesse diktiert und die Leichtgläubigkeit fördert" (Samuel Johnson: *The Idler*, 1758; übersetzt aus dem Englischen). Als erster Kommentator im 20. Jahrhundert zitierte den Ausspruch wahrscheinlich der republikanische Senator von Kalifornien Hiram Johnson (1866–1945), und zwar mit den Worten: „Das erste Opfer, wenn der Krieg ausbricht, ist die Wahrheit".

There is a problem underlying almost every current conversation about visual imagery, which is the dominant use of a misleading vocabulary about 'photography' when discussing visual imagery that is created using digital technology. The deceit is not deliberate, but it is so widespread that it might be described as a form of cultural self-deception that perpetuates a comforting belief that everything we understand about photography can be carried forward and simply overlaid onto today's discussion of lens-based, digital imagery. The word 'photograph' applied in this context disguises the transformational changes that have taken place almost invisibly while we watched, as the technology of recording light moved from photography made on film to imagery made with sensors. Across nearly two centuries we refined mineral and chemical processes to create ever more accurate, exact and factual records of the light that passed through the camera lens with the technological ambition of achieving less grain, greater acuity and the ever more precise rendering of every photon reflected or projected from the object. In less than a decade, as we crossed into a new millennium from 1995 to 2005, this mechanical and chemical process was replaced by a variety of digital processes that instead use notional samples of that same light to feed an on-board computer with just sufficient light to construct a framework image which is brought to full form using processes of interpolation[2] to fill the gaps. In front of our eyes yet almost invisibly, indexical accuracy has been replaced by the computer's approximated representation of the world we know.

If we need convincing about how radical the change from analogue to digital really is, consider the nature of film versus the nature of a sensor. Whereas layers of dye or emulsion are placed on top of each other on film to create a continuous rendering of colour that uses every photon coming through the lens to indexically mirror the pattern of light outside, the digital sensor cannot stack pixels and colour is achieved by interpolating information from adjacent pixels. What this actually means is that two thirds of the photons entering through the lens are discarded because the horizontal array of pixels cannot accommodate all the information. Considered further, we realise that the image that looks like a photograph is built from only one third of the light information that would be used to expose film. What we are looking at is in fact a computational phenomenon, a fabrication of the computer and not wholly the representational phenomenon that the label 'photograph' claims it to be.[3]

The computational image has been engineered to mimic the look of conventional photography so it's maybe not surprising that practitioners were not greatly concerned by the almost seamless operational transition from indexical to computa-

2 'Interpolate' is defined by the *Merriam-Webster's Dictionary* as a) "to alter or corrupt (something, such as a text) by inserting new or foreign matter", b) "to estimate values of (data or a function) between two known values". Merriam-Webster notes that the word is derived from the Latin *interpolare* which is variously translated as 'to refurbish', 'to alter', and 'to falsify'.

3 Sean McHugh of Cambridge in Colour offers a full technical explanation of the digital process: http://www.cambridgeincolour.com/tutorials/camera-sensors.htm (Accessed 12 June 2018).

tional representation. However, photographers were quickly impacted by a number of changes in their workflow, none more powerfully than those working in conflict situations. At first it seemed like a relief to no longer wet-process film in the field, producing negatives to be edited, scanned and transmitted across unreliable data connections, but this new convenience soon manifested as a major disruption to the conventions of field reporting. The commercial pressure of supplying 24-hour digital editions made particular demands for high-impact visual coverage and it soon became apparent that survival as a conflict photographer required not only the physical agility to avoid injury and capture, but increasingly demanded mental and emotional energy to fulfil high-volume production on accelerated timelines. Subtlety of interpretation, researched relevance, investigative inquiry and thoughtful editing no longer held their value as professional attributes, and commentary on the consequent changes in reportage style focused heavily on this accelerated workflow.[4]

New rules were in formation for everyone in the news production chain and to some it seemed that the digital technology was designed to support new priorities that valued attention-grabbing early exclusives above the factual integrity that was traditionally associated with analogue photography. In 2003 Brian Walski was working for the *Los Angeles Times*, covering the American invasion of Iraq, and under immense pressure to feed the press he combined two near-similar adjacent frames in a field-edit that didn't distort the factual accuracy of the story but introduced an exaggerated visual impact. The subsequent furore when the edit was discovered demonstrated unequivocal public expectation that the digital image should behave exactly like the analogue photograph and Walski lost his job. That this was the product of a new medium with clearly differentiated characteristics seems to have gone unremarked as the clamour for the continuity of analogue standards persisted, at least in the context of conflict reporting, even as certain new characteristics were selectively embraced (such as speedy production and easy digital distribution). Walski attributed the whole debacle to the pressure on production.[5]

It should be noted that other categories of digital imagery were not held to the same standards of factual completeness and throughout this transition period portraiture, for example, was commonly expected to have been retouched. *Vanity Fair* during the same period spent as much on retouching the images in each issue as most news magazines' entire photo budget because readers expected to see celebrities in idealised 'perfection' without skin blemishes, stray hairs, damaged nails or other distracting realities. Almost uniquely, the *New York Times Magazine* did not retouch

4 This was broadly discussed at the time by photographers, agency managers and sometimes in newspapers. The author is not aware that this discourse has been deliberated academically as yet.

5 Kenneth Irby described the events in full for *Poynter*, 2 April 2003, and included Walski's agonised confession, Kenneth Irby: *'L.A. Times Photographer Fired over Altered Image'*, in: poynter.org, 2 April 2003, https://www.poynter.org/news/la-times-photographer-fired-over-altered-image (Accessed 12 June 2018).

celebrity portraits and Kathy Ryan, Director of Photography at the *New York Times Magazine* (then and now), recalled a curious cultural twist when a male celebrity presented himself unshaven at the photographer's studio. So pervasive was the expectation that celebrity portraits would be retouched that a frustrated reader demanded to know why the magazine had deliberately manipulated the image to create an unkempt and unflattering representation.[6]

Sports photographers could arguably be said to work under equivalent pressure to deliver rapid-deadline dramatic imagery, but the pattern of high-speed production during Saturday games for Sunday publication was already well established and was supported by well-oiled infrastructure. Manipulations, when they were identified (often to make a ball visible in the frame), were greeted mainly with irritated exclamations and rarely if ever with the same condemnation that was applied to conflict coverage.[7]

The concern about accelerated workflows was soon overtaken by a deeper wound to the commercial viability of news photography as the business model of online publishing fell apart under pressure from the shifting patterns of Internet advertising, exacerbated by the proliferation of digitally distributed information from multiple sources including first responders equipped with smartphones.

The changed workflows and the evolving cultural role of the photographic image have been acknowledged and were widely discussed at the time, but the profound ontological shift that describes the new digital process is less frequently referenced. In the main, people have assumed ontological continuity consistent with the visual continuity of the computational image whose market-driven appearance so closely mimics the indexical, analogue output. Popular culture has yet to even recognise the transition from indexical representation, and general discussion of vernacular imagery made by digital processes assumes continuity of the factual foundations, albeit with increasingly elaborate overlays of digital 'enhancements' designed to compensate for increasingly simplified operational procedures. The Kodak marketing slogan "You

6 As recounted by Kathy Ryan to the author during a discussion about the changing cultural expectations of photography in the early years of the new millennium.

7 For example, Kenneth Irby writing in *Poynter*, 30 December 2002, Kenneth Irby: *'Magazine Covers: Photojournalism or Illustration?'*, in: poynter.org, 30 December 2002, https://www.poynter.org/news/magazine-covers-photojournalism-or-illustration (Accessed 26 July 2018), invited a number of editorial magazine professionals to comment on *Sports Illustrated* cover featuring John W. McDonough's image of a clash in Superbowl XXXV for which the magazine editors had chosen to extend the background for a full bleed, see *Sports Illustrated*, 5 February 2001, https://www.si.com/nfl/photo/2016/02/09/sis-super-bowl-covers#17 (Accessed 12 June 2018). The commentators ranged from accepting this as common practice through to noting a distinction between magazine covers and news coverage, but no outrage was expressed about the use of such techniques in sports coverage (Kenneth Irby: *'Magazine Covers: Photojournalism or Illustration?'*, in: poynter.org, 2 January 2003, https://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=15422, a snapshot of this website can be accessed via https://web.archive.org/web/20100711064847/http://www.poynter.org:80/content/content_view.asp?id=15422 [Accessed 27 June 2018]). This commentary preceded the Walski excoriation for his manipulated news image by only three months.

push the button, we do the rest" was first used in 1888 but could have been written specifically to describe the modern 'automatic' settings that 'sharpen' the digital file, apply colour 'corrections', 'compensate' exposure, etc. All these expressions suggest that the technology is driving an ever closer adherence to an assumed absolute factual accuracy. Much theoretical analysis finds it easier to maintain these assumptions than to consider the implications of the tectonic change that threatens to undermine our thinking about the modern 'photographic' image.

But if we consider the value placed on visual imagery as a medium of 'truthful' expression, we must open the door to a weighty discussion about the nature of truth as we replace our confidence in factual records with a willing engagement with interpretive processes. One truth that is stubbornly buried in the discourse is that until we recognise the distinction between indexical and computational imagery, the vocabulary of 'photography' remains deceptive when applied to digital processes.

One particularly significant analysis that hit head-on the ontological difference between analogue and digital imagery was *The Integrity of the Image*[8] written by David Campbell for the World Press Photo Foundation[9]. This thorough study systematically examined the technical differences between the analogue and computational image. Subtitled 'Current practices and accepted standards relating to the manipulation of still images in photojournalism and documentary photography', the report offers an exceptional overview that uniquely blends research of the scientific processes, production workflows and cultural expectations of the digital image in the context of best-practice contemporary news coverage. But written as a practical guide for media professionals engaged in daily production (and published in the context of a competition that assesses the value and veracity of imagery exclusively in this context), Campbell's analysis has received scant critical attention from theorists observing the process.

By avoiding deeper discussion of the profound shift from analogue to digital process, two momentous issues now sit in the room like the proverbial elephants, unavoidable and blocking our vision, but which we have chosen to ignore. Firstly we face a profound failure to understand what we're looking at, and secondly, maybe more importantly, we are failing to imagine the amazing new opportunities offered by the emergent qualities of the new medium now in our hands.

8 David Campbell: *The Integrity of the Image*, ed. by World Press Photo Academy, Amsterdam 2014, https://www.worldpressphoto.org/getmedia/43578992-5421-4e4c-a826-3b993b0b3f3c/Integrity-of-the-Image_2014-Campbell-report.pdf (Accessed 12 June 2018).

9 The World Press Photo Foundation was founded in the Netherlands in 1955 to celebrate the quality of newspaper photography as selected by a jury of press professionals. The competition has run every year since and has come to be recognised as single most significant review of photography made for press purposes, selected by annual competition that attracts up to 100,000 images entered for assessment with winning pictures exhibited in over 100 venues around the world and as a printed catalogue, https://www.worldpressphoto.org/about/mission (Accessed 12 June 2018). The rules forbid digital manipulation that could be perceived as falsifying the representation, as defined by a relatively stable set of parameters that reflect current standard practices in the news industry.

It's a situation that has existed before when old technologies have given way to new. For example in the mid 19th-century when the photographic medium was first developed, a similar crisis of comprehension occurred when considering the phenomenon of recorded light, at least in English-speaking territories. The term 'photograph' was not commonly used until the mid-1850s, nearly two decades after Daguerre, Fox Talbot and their peers created their first miraculous images. Up until that point the process was commonly described as 'photogenic drawing' and it's easy to understand why: Here was an image fixed and etched onto glass or paper which must therefore be a form of drawing, and it's made with light so it's a photogenic drawing. The title of Fox Talbot's book *The Pencil of Nature*, which was published in chapters from 1844 to 1846, emphasised the conceptual reliance on preexisting technologies when thinking about the new medium. It eventually became necessary to create new vocabulary to reflect the conceptual developments that followed the technological developments and 'photography' arrived in the world.[10]

Modern consternation about the work of early documentarists such as Roger Fenton and Alexander Gardner demonstrates the chasm of comprehension that separates the old and the new media.[11] When critiquing Fenton's 1855 constructed representations of conflict for which he relocated Crimean cannonballs and Gardner's artfully balanced corpses, posed to form more pleasing compositions during the American Civil War, we apply 170 years' experience of documentary photography together with all the associated protocols that have been developed specifically for this form of representation. But consider instead a conceptual paradigm that interprets their imagery as a form of drawing and these modern arguments begin to look ridiculous, or at the very least anachronistic. It is hard to imagine the extraordinary forensic attention that has been applied to Fenton and Gardner's imagery of the Crimean and American Civil Wars being applied to Goya's *Disasters of War*. Goya's etchings preceded Fenton's work by only 35 years, yet they are unsullied by accusations of fictionalised representation because they are evidently bona fide hand drawings and the profound truths revealed are interpreted as such. But what if Fenton and Gardner's images were also considered a form of drawing but made with a startling new technology that effectively substituted one form of pencil with another (as Fox Talbot clearly believed)? Critics of Fenton and Gardner may have failed to understand the 19th-century practitioners'

10 The *Merriam-Webster's Dictionary* notes the first use of 'photography' in 1839 but does not cite a source. This essay reflects upon the word in common use in English-speaking territories. Henry Fox Talbot called his process 'photogenic drawing' to distinguish it from the process devised by his French contemporary Louis Daguerre. Yet both processes were eventually recognised to be forms of 'photography'. This popular recognition of the ontological similarities marks the social acceptance of photography as a distinct medium.

11 The following example of a non-academic publication referencing both 'fabrications' demonstrates how deeply the concept of Fenton's and Gardner's fakery has seeped into cultural perception: *'Famous Fakes – 10 Celebrated Wartime Photos That Were Staged, Altered or Fabricated'*, in: militaryhistorynow.com, 25 September 2015, https://militaryhistorynow.com/2015/09/25/famous-fakes-10-celebrated-wartime-photos-that-were-staged-edited-or-fabricated/ (Accessed 17 July 2018).

failure to understand the ontological difference between hand drawing and 'photogenic drawing'. It is clear to us with the benefit of hindsight that new rules should be applied when considering the photogenic image as an indexical form of documentation. But while Fenton and Gardner were enthusiasts for the new technology, they were actually applying valid protocols that had been extended from preceding documentary processes.

In 2018 we are in just such a moment now. Nearly every image made in the last decade has been created, distributed and consumed in an utterly new medium for which we have no name, but for which we extend the protocols previously applied to photography. We are in the early 21st century, sharpening our 20th-century 'pencils' as we attempt continuity with long-established, familiar standards. The disjuncture is considerably more significant than the introduction of 'smart pencils' like Photoshop and other softwares that facilitate manipulation of the image post exposure. The very substrate of the original digital file is in effect a different medium with attributes that are profoundly different from the attributes of the photograph. But because the appearance so seductively mimics the appearance of the photograph we are almost inevitably seduced into talking of it using the now outdated but not yet replaced vocabulary of photography.[12] The commercial rationale for camera manufacturers to perpetrate this seduction is clear and will continue as long as the market demands images that mimic the appearance of photographs. The rationale for those of us who seek to understand imagery is less clear and it's hard to understand why, if our intent is truly to understand, we would perpetuate the expectations of a now defunct medium (or at best an artisanal medium) in this new environment.

Part of the explanation for this anachronous use of language is the difficulty of describing phenomena for which there are no culturally consistent words. I struggle to find words that adequately describe the phenomena of digital image making, let alone to describe the transformative consequences of Internet distribution together with the integrated consumption of images that we as mobile-phone cyborgs now experience. I sometimes feel as though I'm playing charades, that parlour game in which players must guess the intended vocabulary of a speaker who is bound to remain mute and uses only gestures to communicate. I find myself constantly pointing at parallel phenomena to indicate what I'm trying to describe: "It looks like this", "sounds like that" or "feels a bit like something else", all of which are familiar but inaccurate, being merely gestural signifiers for visual phenomena that I'm trying to describe.

It's not an efficient way to advance culture and it's becoming clear that the problem is deeper than simply struggling to name the parts. It's becoming necessary

12 Referring to the *Merriam-Webster's Dictionary* once again, we find that the contemporary definition of photography blurs the distinction: "the art or process of producing images by the action of radiant energy and especially light on a sensitive surface (such as film or an optical sensor)". Some might argue that therefore I am making a false distinction. But it is precisely this blurring of analogue and digital that this essay seeks to challenge.

to define a new way of thinking about imagery but it's laborious and inefficient to communicate new conceptual thinking without appropriate language. However, there is a cultural short cut, a sort of paradigmatic 'wormhole' through which to slip into an alternate universe where there is already a new way of thinking about imagery. It's not a way of thinking that is understood by those of us trapped in the language and history of photography, but is lived instead by app developers, programmers, marketing technicians, political campaigners, security forces and countless others who are already immersed in the new thinking about imagery without the hindrance of historical references to photographic processes.

This other constituency comprises all the new crafts whose practitioners have no knowledge and even less interest in the lessons learned during photography's history. These are the business developers and technologists of all kinds who see market opportunities in the huge and growing consumer culture of conversational image-makers who are making imagery on mobile phones for the exchange of information, ideas and social messaging. The population of private citizens around the world, very few of whom have deep knowledge of traditional photography production, are happy to work with smartphones that perform effortless reworking of their images. Snapchat's sky filters substitute starry skies and golden sunsets for any sky in any image; China's young adult population is driving the massive expansion of new businesses that offer automatic 'beautification' whereby preset algorithms enlarge the eyes and smooth the skin texture of every face without even the need for the conscious application of a filter. And there are thousands upon thousands of other digital processes that integrate imagery into the consumer experience in ways that transcend the merely photographic.

Less visible but no less influential are the technologists focused on problem-solving beyond the consumer market; these are the people devising ever more complex applications for facial recognition technologies that can integrate people's visual identity into business and political processes; who are experimenting with the trace left by the accelerometer in every mobile phone image that identifies the individual hand of the user whose pattern of movement is as distinctive as a fingerprint;[13] these are the people who are integrating all available sensors to create and to interpret the myriad of data that are now integral to the digital image, data that can identify the user, their location, economic potential and behavioural expectations. All this from an image! As we begin to learn about these extraordinary attributes of the digital image, it becomes ever more evident that this is not photography as we have known it. "I've a feeling we're not in Kansas anymore," said Judy Garland as a perfectly ordinary day mysteriously became an adventure in weirdness, and the same sense of wonder and confusion besets everyone who ventures from historical awareness to the contemporary realities of modern imagery.

13 Research reported by Harlo Holmes of The Guardian Project, https://guardianproject.info/, 29 April 2014, seminar 'Photography Expanded' organised by Magnum Foundation, https://www.magnumfoundation.org/ at Aperture Foundation, New York.

For those who are unencumbered by the sucking mud of history dragging at their boots, the ontological shift from analogue to digital has unleashed an intuitive transformation in the cultural function of the image. Ironically, the innocent (uneducated) vernacular use of imagery is now defining its social meaning. As dramatically as technology has changed the nature of the visual image, so the billions of images now generated daily by people all around the world have changed the place of the image in daily life. People still make images of special occasions that are kept as domestic archives but by far and away the majority application of imagery is not to support memory but to engage in current conversation. The medium once considered precious enough to store and index every photograph is now utterly disposable. Just as in spoken conversation words come and go without leaving verbatim memory of what was said, so photographs disappear almost as soon as they're seen, often to be forgotten. But as with words, although the details are not remembered, the meaning and significance stay and arguably accrete to create a deeper form of knowledge than the more static photography of days gone by. With the conversational use of imagery comes the opportunity to speak in visual 'sentences' which must surely be a richer form than the monosyllabic exclamations of the static photograph. Everywhere we look in technology and in culture the visual image is shifting and shuffling into its new paradigm.

Many of these new digital practitioners are engaged in legitimate processes of enhanced communication, but more worrying is the unscrupulous use of imagery in more sinister ways. I have talked elsewhere about the transformation of the image from an object of memory that represents a past experience to the image as the actual, current experience.[14] This is often the innocent representation of a birthday cake, which doesn't exist primarily as a nutritional item to be eaten but as an image to be visually consumed by remote friends and acquaintances. But this new experiential quality was most powerfully demonstrated by ISIS with the video beheading of James Foley in August 2014. The image of this killing was not a representation of war; the video itself was the actual prosecution of war. By a single video stroke, ISIS changed the international policy of Europe and North America and set a new parameter for modern conflict.

A grim catalogue of attacks that are targeted specifically at news photographers in conflict zones offers a measure of how vital the image is in contemporary war. There is an accelerating trend of kidnappings and killings of photographers that is designed to intimidate and disrupt independent coverage because the protagonists have increasing access to high-quality production equipment and easy Internet distribution and they are intent on using imagery in controlled strategies to get advantage over their enemies.

14 See interview with the author: Pete Brook: *'Photographs Are No Longer Things, They're Experiences'*, in: Wired Magazine, 15 November 2011, www.wired.com/rawfile/2012/11/stephen-mayes-vii-photography/ (Accessed 12 June 2018).

Other dangers await as we learn this new 'language' of digital imagery. There are many agents of visual communication who will actively seek to misinform and deceive by their use of imagery. During this transitional period while we are struggling to properly understand the nature of the new digital medium and before society has agreed the protocols by which we interpret digital imagery, there is vast opportunity for mischief. This is a temporary phase that will pass as we establish new rules of engagement with the medium that is currently bizarre and confusing. Consider for example how the black-and-white photograph came to occupy its position as a trusted form of truthful communication. The black-and-white image is of course utterly fantastical and does not represent the world as any of us actually perceive it; and yet through consistent exposure we learned to use it and to believe it, to the extent that for several decades the black-and-white photograph was the de facto medium of visual truth as represented on the pages and TV screens of every major news operation. So it will be with the new emergent digital media.

The speed with which new protocols are developing is evidenced by two magazine covers, the first in 2005 (*Newsweek*)[15] and the second appearing four years later in 2009 (TIME)[16]. In March 2005 the celebrity broadcaster Martha Stewart was due to be released from prison, having served time for insider trading. In anticipation of her release, *Newsweek* created an image of Martha apparently jumping out from behind a theatrical curtain, which they had created by blending a studio image of a model with a file picture of Stewart's face. In spite of the picture credit on page 3 identifying the image as a 'photo illustration' there was widespread and furious public reaction to the extent that *Newsweek* published an apology.[17] Only four years later, TIME ran a similarly constructed photo illustration of the newly elected President Obama dressed as a medic, illustrating a feature about his plans for healthcare reform. I scoured the media online and in print to monitor the reaction and I found not a single comment. A new protocol was born which after an uncomfortable birth was easily accepted by a public now familiar with the concept of photo illustration.

There is resistance of course, not only as an alarmed response to such drastic change and consequent possibilities of ethical and aesthetic abuse, but also because there is so much good in the old processes: Why would we abandon them? It's true that if the modern process successfully mimics the old, there's good reason to continue this practice because good has been achieved and will be achieved again by so doing. But to retain the use of the old medium without a deep understanding of the new would be a fatal mistake for two reasons. Firstly, the culture within which we live and with which we seek to engage is rapidly developing different expectations of imagery.

15 *Newsweek*, 7 March 2005.

16 TIME *Magazine*, vol. 174, no. 5, 10 August 2009, Cover Credit: Photo Illustration for TIME by Arthur Hochstein. Head: Brendan Hoffman / EPA. Body: Brad Wilson / Getty, see http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601090810,00.html (Accessed 3 August 2018).

17 *Newsweek*, 7 March 2005, p. 3, and *Newsweek*, 14 March 2005.

Not only different expectations, but communities are speaking a different language that no longer comprehends the relevance of a simple two-dimensional rectangle of pixels, isolated in time and space, static and inert, cut off from the world. Secondly we deprive ourselves of the powerful tools that can work in the service of visual narrative and documentary that have extraordinary potential for richer, deeper communication; it will become a world in which the image is not merely a depiction of reality, using all available attributes to enrich the story, but in which the image file can be an active participant in artistic and journalistic processes. Imagine the image that identifies malnutrition before it's visible to the eye, connects information and resources that can tackle the condition, can seek and integrate others engaged in similar activities. It's a simplistic example but it clearly illustrates how the craft of framing an image can become a highly enriched process of communication and action.

Integral to this transition is a change in role for those who currently consider themselves image professionals, whether that be as photographer, curator, technician or teacher. 'We' might have considered ourselves to be leaders in the world of visual representation, tastemakers whose leading practitioners have defined the context within which all other imagery is evaluated. But there is now an absolute inversion taking place whereby vernacular activity defines the parameters of successful imagery, not only by the sheer force of volume but also by innovation and repurposing, experimentation and demonstration beyond the capacity of any individual or even institution. It's a dynamic environment that for the aware and the adventurous is a place of growth and expansion but for the uncertain and unaware can be a place of fear and tremendous insecurity.

The representation of conflict has developed its own aesthetic within the overall photographic canon, revealing the particularly sensitive position of conflict both within photography and as it is understood by society. In broad strokes, the aesthetic could be described as an anti-aesthetic that is intended to convey the brutal realities of conflict with rugged, unadorned honesty: The images are made on location without rehearsal, with minimal intervention from the photographer either in staging the events or in post-production of the resulting images. Even simple cropping is viewed with suspicion, although deformations caused by camera movement in low light, and other similar variations from the human visual process are accepted as evidence of authenticity. It is commonly argued that such serious subjects should not be subjected to the whimsy of creative interpretation and the aestheticisation of violence is viewed with disdain. (This orthodoxy has been challenged by artists such as Luc Delahaye, Simon Norfolk and others, some of who even reconstruct events as an extension of the documentary form. James Nachtwey's highly polished reportage remains in continual contention.) This belief in the crude authenticity of imagery made by observation and without intervention has always been questionable because the very act of putting a frame around a subject is by definition an aesthetic process. More to

the point, if a photographer wants to seduce viewers into looking at unwelcome sights they must at the very least create a harmonious frame that combines form and colour in ways that don't repel the viewer or require undue effort to interpret. Why risk one's life to make an image that no one wants to look at? It should also be recognised that although somehow distinguished from other documentary forms, conflict imagery is received into a common cultural soup of advertising, commercial, fashion, art, informational and documentary imagery and is perceived by the viewer to be compliant with the same generally accepted principles of representation. As a consequence, images of conflict exist in a state of tension that accepts the expressive potential of photography while denying the intervention of the photographer. It's an uncomfortable position that can only become even less comfortable as digital processes become integral to the image, putting conflict imagery in a position of extreme sensitivity during this transition from analogue to digital.

As an example of how non-photographic elements have started to play a part in the representation of conflict, consider GPS tagging (the embedding of location data into the structure of the image file). This has little consequence for the domestic viewer (although it's integrated into many consumer image processes as an archiving tool), but is of very high significance to the protagonists in the field. Removing this data requires extreme diligence by the photographer and rarely happens, but in some circumstances transmitting unencrypted data could have cataclysmic consequences that make the rules of non-manipulation utterly foolish. But does manipulating the image file to remove GPS data comprise a form of deceit akin to removing visual artifacts, and does it even make sense to consider the manipulation of metadata as a form of distortion even though the metadata is intrinsic to the structure of the digital file? Or consider facial recognition: While it might be possible to disguise the location there is absolutely no off-button for facial recognition, which puts the digital image in a new and extraordinary place in the spectrum 'truth' and 'reality' that transcends conventional analogue representation. The image is now a powerful active agent in the process of knowledge formation, independent of the author's visual intent, and to argue the innocence of the image as an honest representation of unadorned reality is disingenuous (especially when people's lives are put at risk). This is to consider only two of the more familiar non-photographic attributes that are now integral to the digital image and it is be hoped that we learn to understand the modern image in very different terms before too much damage is done. To simply proceed as though nothing has changed in the transition from analogue to digital is irresponsible.

Rather than attempting to maintain the disguise of the digital image as just another form of photograph, we should release our sentimental attachment to the photograph as a tool of forensic visual investigation and accept the new role of imagery as a highly active instrument of participation rather than an inert product of observation. It is impossible to predict how this might evolve in years to come but the first step we

can take now is to recognise that the ontological qualities of the digital image are not just a superficial variant of photography. This will require us to relinquish many core beliefs in the characteristics of the photographic image in order to let the new medium grow. This is an exact parallel with the 18th-century realisation that the photogenic image was not a form of drawing, which allowed larger thinking and the evolution of all the dynamic qualities we now appreciate in the photograph. Ironically, the imaginative shift that is required of us in the 21st-century is the exact inverse of what was required of the 18th-century: where they had to rethink their ideas of interpretive representation in light of the new indexical qualities of the photograph, we must loosen our expectations of indexical rigour and embrace the opportunities offered by the many tools of arbitrary measurement and expression. We are at a point where the image is developing new powers not to describe what we see, but to show what we know. The prospect is horrific to those who believe that only facts can be trusted to tell truths, but to anyone who has studied the growth of written journalism from Martha Gellhorn onwards the power of a trusted intelligence to use information as only a foundation upon which we can build knowledge, the opportunity is enormous. The fact that we see only three wheels on a truck is entirely consistent with the alternative fact that in reality the vehicle has four wheels, and incorporating the image-maker's enriched understanding of this reality might in some circumstances be helpful.

This evolution from observation to understanding could indeed be welcomed as a long overdue relief to the representational tedium that has become the standard of conflict photography. Just about every visual aspect of mechanised conflict had been photographically documented by 1918. At that time the information was transformative and held a truthful light to the lie of the 'Great War' as a noble and valorous enterprise. Yet decade after decade we have seen uniformed men with guns and more uniformed men with guns and still more uniformed men with guns, and what exactly have we learned about conflict that we hadn't previously understood? (Images of Hiroshima being a ghastly exception to this repetitious parade of hardware and violence, along with significant evidential revelations from Vietnam[18], Bosnia[19] and elsewhere.) Tim Hetherington expressed his frustration with the standard protocols of conflict photography with a typically insightful metaphor that informed his deeper exploration: "The truth is that the war machine is the software as much as the hardware. The software runs it and the software is young men … I was a young man once … I get it, I get the operating system. I am the operating system."[20]

18 Ronald L. Haeberle's dispassionate images of civilian corpses in My Lai, 16 March 1968.

19 Ron Haviv's images of exuberant soldiers killing and kicking Bosnian Muslim civilians in Bijeljina, 31 March 1992.

20 Extended discussion between Tim Hetherington and Stephen Mayes about war, masculinity and eroticism: Tim Hetherington / Stephen Mayes: *'The Theatre of War, or "La petite Mort'"*, in: david-campbell.org, 5 September 2011, https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/The_Theatre_of_War.pdf (Accessed 16 July 2018).

Hetherington died in 2011, leaving a tantalising glimpse of how documentary could be reimagined using visual attributes that were previously unavailable to photographers.[21] His 19-minute film *Diary* [22], edited by video artist Magali Charrier, was described by some as 'experimental' but might be better understood as a manifesto: It is a non-linear, non-objective yet profoundly and disturbingly honest challenge to the orthodoxies of conflict reporting. Less well-known are the storyboards that Hetherington was developing at the time of his death, in collaboration with filmmaker Topaz Adizes. In 2010, perched on a bar stool in Brooklyn, Hetherington excitedly laid out his plan to return to Afghanistan to make a new form of documentary. With the Oscars not yet called for his documentary *Restrepo* [23] he had moved on and was creating a new visual strategy that would represent the true otherworldliness of the Afghan conflict using the visual tropes of science fiction. Entirely documentary content would be created using the lenses, filters, audio techniques and other digital techniques to reach a level of engagement not available with purely analogue capture. His belief was that such a documentary would have the power to not only deliver a deeper understanding of the realities but to reach a wider audience that wouldn't otherwise take an interest in the urgent yet relentless matter of American intervention in Afghanistan. We will never know if Hetherington was right, but we can learn from his insights and at least give permission to others to develop similarly audacious assaults on the traditions of the photographic image, if only we could understand the limitations of those traditions in this new and expanded universe of digital imagery.

The risks are as great as the opportunities and by working fast to understand the new intricacies of visual imagery in culture, we can identify the greatest risks and maybe even work to preempt and forestall them. There is an urgent need to engage with new visual practices and to name and explain them in the shortest possible order because the period of transition from one regime to the next is when the greatest damage can occur. Sometimes innocently and sometimes maliciously, the old standards can be applied inappropriately, causing an automatic metamorphosis of information into misinformation and disinformation. By seeing a photograph but interpreting it as a drawing we can severely undermine the credibility of truth, however that is defined by each age.

This is a moment of great vulnerability because the old recognised standards of good practice/bad practice become decreasingly relevant and the new standards are not yet established. Misunderstandings, misrepresentations and raw mendacity can abound because they're not identified, and even if identified, we lack the cognitive

21 See Tim Hetherington: *Sleeping Soldiers* in this volume.

22 Tim Hetherington: '*Diary (2010)*', 19:08 minutes, in: vimeo.com, published 6 January 2011, www.vimeo.com/18497543 (Accessed 12 June 2018).

23 Tim Hetherington / Sebastian Junger: *Restrepo*, USA 2010, 93 minutes, Outpost Films, trailer: http://trailers.apple.com/trailers/independent/restrepo/ (Accessed 16 July 2018).

practice of resolving dissonance between what is seen and what is understood, a process that seems so easy and automatic yet must be learned.

The worst fear is that truth itself becomes the price paid for technological advancement. But as wiser voices have said (in paraphrase), the technology will come but what we make of it will always be a choice.[24] To be absent from the process and the attendant discussions is to abrogate responsibility and cannot be an acceptable response. At the very least we must find a vocabulary that facilitates understanding of the processes around us, and 'photography' should not be part of it. The wisdom we have gained through the experience of photography should not be lost entirely but neither should it be preserved intact; we must take it and mould it, adapt and change it to support the new media. The unabated presence of armed conflict combined with the unmediated distribution of digital imagery for the purpose of evidence and as propoganda brings urgency to the discussion. Understanding the true nature of this new medium is truly a matter of life and death.

24 Kevin Kelly: *What Technology Wants*, New York 2010.

Facts Matter, Images Matter. Working with Photos and Videos for Human Rights / Fakten zählen, Bilder zählen. Fotos und Videos im Einsatz für Menschenrechte

Susanne Krieg in conversation with / im Gespräch mit **Emma Daly (Human Rights Watch)**

What impact do images have in the age of digitisation when you work as an advocate for human rights? How do pictures and videos help raise awareness and mobilise journalists, governments and the public to build a case and gain victims access to the corridors of power? What standards do you apply for the visual documentation of human rights violations, and whose images are to be believed more – photojournalists' on assignment or citizens' with a camera?

SK Emma, do you think a picture says more than a thousand words?

ED It depends on the picture and the story you are trying to tell. But we realised about ten, fifteen years ago that the big, fat books that we used to produce, those 25,000-word reports on human rights issues, were useful for laying out the case and showing what was actually happening, but it was hard to get more than a few people to read them. We understood that we had to use video and photography much more. So we started a multimedia programme, which has now grown to the point that we produce more than 150 visual pieces a year.

SK Do you remember one of the first videos Human Rights Watch published on its website?

ED The first I was involved in dates back to 2008, a very basic interview[1] with a woman who had been sentenced to life imprisonment at the age of 16 in a Californian prison without the possibility of parole. She had killed her pimp, a guy who had groomed her from the age of eleven. In the video the woman, then in her late twenties, talked for six or seven minutes about her crime and how she felt about it.

SK Did the video have any consequences?

ED We used this video to advocate for an end to life in prison without the possibility of parole for juveniles in the state of California. We won. And it actually prompted Governor Arnold Schwarzenegger to commute her sentence during his last day in office. So she was freed, once her story was known.

SK What a great success!

ED Yes, it was. We often use images to expose and tell stories. It's much more persuasive if there is a face attached, if you see people who are really affected by policies, because video brings them into the corridors of power. Very often, it is kind of easy for politicians to just ignore the people who are most directly affected. They never have to see the consequences of the decisions they make. Images really offer us a way to bring those people into the conversation.

1 Human Rights Watch: *'When I Die They'll Send Me Home' – Youth Behind Bars*, 6:15 minutes, (Human Rights Watch) on youtube.com, published 24 April 2009, https://www.youtube.com/watch?v=bGL_p7BcJqk&t=257s (Accessed 23 August 2018).

SK In 2015 Human Rights Watch used the images known as the *Caesar Photos* to make a case against the Syrian government, Caesar being the code name for a military photographer who claimed to have smuggled more than 50,000 images out of the country, many showing mutilated bodies of dead prisoners. How did you know that his pictures were genuine?

ED We had already put out a report in 2012, called the *Torture Archipelago*[2], on the system of torture and detention Assad's regime installed during the war and uprising in Syria. It identifies the locations where people, mostly civilians, were held and the kinds of torture techniques used. It drew on testimony from survivors, but also from a couple of defectors who had actually been part of the system. When we did that report, we used satellite images to show the buildings where detainees were held. But we didn't have pictures yet of what actually happened inside. However, we had people consistently telling us about the same kinds of torture techniques. So we commissioned illustrations …

SK … drawings which seem hauntingly real and disturbing.

ED Yes, and we were careful the illustrators only drew what people told them. We tried not to have any artistic licence. After our first report on Syrian prisons, the photographer Ali Arkady actually managed to take photos of torture in Iraq.[3] And they showed exactly the things we had made drawings of. This was even more disturbing. When, later on, the *Caesar Photos* appeared we finally had this giant trove of photographic evidence documenting what was happening inside Syrian prisons.

SK But how could you be so sure those images weren't fake?

ED Even after the FBI had looked at them and concluded they were real, we spent a long time examining them. Again, we interviewed defectors and asked independent experts. We shared a subset of 72 pictures representing 19 victims with pathologists. They identified bruises on the bodies caused by torture and told us what marks had happened pre-death rather than post-mortem. They found evidence of blunt force trauma, suffocation, starvation and shots to the head. We also looked at metadata to see what kinds of cameras the photos had been taken with. And we used satellite images to check the location of a military hospital which matched what people had described to us. Eventually, we were able to identify 27 of the dead shown in Caesar's photos. We built up a person with a face and a name behind every corpse by making a video in

2 Human Rights Watch (ed.): *Torture Archipelago. Arbitrary Arrests, Torture and Enforced Disappearances in Syria's Underground Prisons since March 2011*, New York 2012, available online: https://www.hrw.org/report/2012/07/03/torture-archipelago/arbitrary-arrests-torture-and-enforced-disappearances-syrias (Accessed 23 August 2018).

3 Emma Daly is referring to the award-winning project *Kissing Death* from 2016 by Ali Arkady, see VII photo agency, http://viiphoto.com/kissing-death-ali-arkady/ (Accessed 23 August 2018). Published online version of the project: Mitch Potter, Michelle Shephard and Bruce Campion-Smith, photos and video by Ali Arkady: *'Bound.Tortured.Killed'*, in: The Toronto Star, 25 May 2017, http://projects.thestar.com/iraq-torture-abuse-murder-war-crimes/ (Accessed 23 August 2018).

which we interviewed relatives and friends and showed victims when they were still alive.[4]

SK How did you manage to gain enough trust so the victims' families were willing to talk to you and give you all the details you needed?

ED We had been working on human rights issues in Syria long before the war. We have built up networks of civilian groups and trusted collaborators on the ground who really understand the situation. By the time we decided to do this project, the database had appeared online and Caesar's images exhibited in a couple of places. People started going through the photos to see if they could find their son, uncle or father. The families trusted us. They knew it could be dangerous to talk, but they were also desperate. If you get a body back, you at least know that a person is dead and gone. When someone disappears, it is extraordinarily painful, because you might never know what happened.

SK You got a lot of media attention for how you presented the stories of the 27 dead detainees. Did it result in any political action?

ED We are constantly trying to get the International Community Security Council to investigate human rights violations that we report on and to prosecute them either at the International Criminal Court or a domestic council. In this case, we ended up getting a resolution by the United Nations General Assembly which set up a mechanism to investigate the crimes in Syria. It is now in the process of getting funded. Our latest investigations in Syria deal with chemical weapons used against civilians. With the help of videos, photos and interviews, we have gathered evidence of more than 80 attacks since 2013 and we believe the government is responsible for more than 50 of those.

SK You also use footage found on social media platforms as evidence of human rights violations such as the chemical attacks you've mentioned. How do you verify this kind of content in times of fake news?

ED Social media definitely has become a source for us to illustrate what's going on. This has only been possible in the last few years. We get tipped off by people, we talk to them on WhatsApp and might use YouTube videos they uploaded via cell phone while they were on location. Quite often you will find images posted by people who have committed atrocities, because they are proud of them. You have ISIS videos, anti-ISIS videos, Syrian government videos, rebel videos … But we put a lot of effort into cross-checking all of our material. When you find something, especially on social media, you always try to look at geographical features first in order to verify it. Is it really taking place where it says it is taking place? If it is supposed to be in a certain village, we examine satellite images of the place. We might see a minaret here, a green door and a warehouse there and we compare them to the video. We see shadows of the sun to get a sense of the time when something allegedly took place.

4 Human Rights Watch: *'Syria: Mass Deaths and Torture in Detention'*, 14:46 minutes, (Human Rights Watch) on youtube.com, published 16 December 2015, https://www.youtube.com/watch?v=eQni3qn6GIU (Accessed 23 August 2018).

Extract from the report *If the Dead Could Speak. Mass Deaths and Torture in Syria's Detention Facilities*: Khalid Hadla[1]

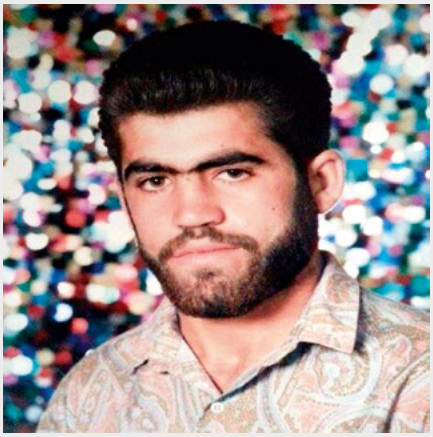


Fig. 24: Khalid Hadla © Private.

Fig. 25: Khalid Hadla © 2013 Caesar collection.

Khalid Hadla was married and had three young children. He worked as a carpenter, and lived in Daraya, near Damascus. According to Amer Hadla, Khalid's brother who lives outside of Syria, Air Force Intelligence officers arrested Khalid in January 2013 during a raid on his home, while his wife and children watched.[2] In January 2013, government and anti-government forces were engaged in fierce battles for control of Daraya, with the Syrian army retaking the town from anti-government armed groups early that month.[3] Many people were arrested during this period.[4]

Khalid's brother told Human Rights Watch that the Hadla family was known in Daraya for being anti-government:

> Everybody [in Daraya] supported the rebellion, even women they supported it. Our family Hadla is well-known as a supporter of the rebellion [...] the soldiers of the family that were in the Syrian army defected and became members of the FSA [Free Syrian Army].[5]

1 Human Rights Watch (ed.): *If the Dead Could Speak. Mass Death and Torture in Syria's Detention Facilities*, New York 2015, p. 41–43, available online: https://www.hrw.org/sites/default/files/report_pdf/syria1215web_0.pdf (Accessed 26 September 2018).

2 Human Rights Watch telephone interview with Amer Hadla, 27 July 2015.

3 Ned Parker: *'Clashes flare up in strategic Syria suburb'*, in: Los Angeles Times, 12 January 2013, http://articles.latimes.com/2013/jan/12/world/la-fg-syria-suburb-20130113 (Accessed 24 November 2015); Bill Neely: *'Inside Damascus: Risking life and limb for a loaf'*, in: The Telegraph, 26 January 2013, https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/syria/9828898/Inside-Damascus-Risking-life-and-limb-for-a-loaf.html (Accessed 24 November 2015).

4 *'More arrests among Daraya inhabitants and release of some'*, in: Enab Biladi, 14 January 2013, http://www.enabbaladi.org/archives/5742 (Accessed 24 November 2015).

5 Human Rights Watch telephone interview with Amer Hadla, 27 July 2015.

However, he said that Khalid was known as the quiet one in the family and only participated in peaceful protests. He added that a Syrian Air Force Intelligence officer in the area, Bashar Daher, threatened Khalid and other members of the Hadla family on multiple occasions and made visits to Khalid's house to threaten him, according to his family members in Daraya.

After Khalid's arrest, the family later learned from former detainees who had seen Khalid in detention that he was detained at the Air Force Intelligence branch in Mezze. Amer added that Daher, the officer, came to his other brothers after Khalid had been detained. "He told them, 'Khaled admitted everything under torture. We won't give him back to you.'"

A former detainee told the family that he had seen Khalid in detention at the Air Force Intelligence facility in Mezze but provided little detail about Khalid's well-being and condition in detention.

Amer added that after Khalid's arrest and reported coerced confession, his remaining four brothers and his sister were all arrested; only one has since been released. The fate of the remaining four siblings remains unknown. Amer recognised his brother among the released Caesar photographs after an acquaintance had told him a family member was among them:

> "I was too sad at first, I did not want to look at the photographs. I told myself I want nothing to do with that. Then someone said he recognised someone from the Hadla family. They sent me an SMS [with] a picture. It was true, he was here. It was him, one hundred percent."

Human Rights Watch also spoke with Khalid's other brother Ma'moun, who confirmed that he recognised Khalid in the photograph.[6] The white card in the picture identified by Khalid's family was marked with the letter 'ح', indicating that the detainee was under the custody of the Air Force Intelligence branch. The photo was in a folder dated 4 June 2013, about five months after Khalid's arrest. Khalid was 39 years old when he was arrested.

Human Rights Watch showed five photographs that are reportedly of Khaled after his death to forensic experts at Physicians for Human Rights. PHR's team of forensic pathologists noted that the photographs showed an adult man who appeared to be in his 40s, and that the photographs showed evidence of severe blunt force trauma, in particular to his left arm.[7] The expert report noted that the victim had been hung by both wrists.[8]

6 Human Rights Watch telephone interview with Ma'moun Hadla, 27 July 2015.

7 Nizam Peerwani: *In-Custody Deaths of Syrian Detainees: Forensic Analysis of Digital Photographs for Assessment of Trauma*, 11 September 2015. Written for Physicians for Human Rights. On file with Human Rights Watch.

8 Ibid.

And in some cases, we have also worked with forensic architects to reconstruct damaged buildings. There is a lot of disinformation and propaganda out there about what is going on in Syria, where the Russians in particular claim something was staged or an attack never happened and the video depicting it is a fake, because it was allegedly posted hours after it had happened. That's why we also try to compare timelines. A big problem from our perspective is that YouTube started taking down videos for graphic content. So the first thing we do is to copy relevant material before it is gone. Another concern is the fact that now there is video-faking software out there that is getting more and more sophisticated. There are going to be well-funded actors who are going to try very convincing fakes in order to persuade us to report them so they can debunk them.

SK Social media has apparently also become an important tool for organisations to get their messages out and mobilise the audience. Has social media changed the way you produce images and videos?

ED Absolutely. We started to use Twitter very early because journalists were using it and we wanted to get their attention. Then we built up a Facebook channel with a giant global audience, which is more civilian in a way. It became clear that if we attached a photo to a tweet or a post it was going to be picked up more. At first, we stayed a little away from Instagram because of copyright issues. We were anxious about whether photographers wanted us to post their pictures and videos. But that has turned 180 degrees. They definitely want us to use Instagram for spreading their images as well. So the videos and pictures that we produce now are not any more just trying to get journalists to pick our footage up. They are trying to reach people around the world who would never read our press releases or long reports. There is a whole different genre of social media videos now, pioneered by Al Jazeera's online news channel AJ+.[5] They are rather short and come with subtitles because videos that appear on Facebook timelines are automatically muted. We still occasionally do a 15-minute video like the one on the Caesar photos. But more commonly we post two or three minutes. Often we even do only 30 to 40 seconds and sometimes just text on screen, because these formats all have a place to live now.

SK It really seems standards have changed.

ED … as possibilities have broadened. In the past you wanted professional, very beautifully produced pieces. Now even network televisions take low-quality Skype interviews, whereas before they would make you go into a studio. In the same way it has become okay to broadcast hand-held vertical cell-phone videos. We even do lots of live videos on Facebook now, where we sit in our offices or somewhere in the field to have conversations on human rights topics.[6] In other cases, we still need those beautiful images that really draw people in because they show the humanity of someone.

5 See AJ+ channel on youtube.com: https://www.youtube.com/channel/UCV3Nm3T-XAgVhKH9jT0ViRg (Accessed 23 August 2018).

6 Example on Facebook Live: Nick Dawes in conversation with Dewa Mavhinga, 36:43 minutes, (Human Rights Watch) on facebook.com, published 10 August 2018, https://www.facebook.com/HumanRightsWatch/videos/10156518424294354/ (Accessed 23 August 2018).

SK How often do you assign professional photographers and videographers to a specific campaign?

ED Dozens of times a year. And having someone shoot still *and* video is the best-case scenario. It doesn't happen for everything. But now the feeling is, if it has to be one it has to be video. Which is why, of course, all photographers should learn how to shoot video.

SK Before you started to work for Human Rights Watch you worked as a journalist. What is the biggest difference to the work you do now?

ED When I'm a journalist, I want to bear witness. I am here to observe. As a human rights activist, you want to bear witness in order to make a change. We have a clear agenda. Our agenda is to end human rights abuses and help people have a dignified life. Like good journalists, we try to make sure that we are grounded in an act of reality. But we are independent and neutral, we never take a position on whether a war is justified or not. We take a look at parties and how they are respecting the laws of war, which are primarily aimed at protecting civilians and trying to limit harm as much as possible. We try to speak to anybody we can, to survivors, witnesses, medical staff, lawyers, police, and even the perpetrators. Because we are really about international humanitarian law and international human rights law, we have a very clear framework, which many journalists don't. At the same time, a lot of our techniques are quite journalistic. We do much more qualitative reporting than quantitative. We have a quantitative analyst on staff and work with big data. But a lot of what we do is going out and talking to people about what they have experienced.

SK What are your guidelines when it comes to interviewing and photographing traumatised victims?

ED Almost above all we have a responsibility for the people we are talking to. In a lot of places, being seen with us is the kiss of death. If it comes to particularly vulnerable groups like children, victims of violence, especially sexual violence, we have very strict rules. It depends on the situation, but sometimes they have to stay unrecognisable. There are ways of interviewing and photographing people safely. Many Western news organisations have published video interviews and pictures with ISIS suspects who could be identified. You saw their faces, you even knew their names and they were asked about crimes they might have committed. They were usually filmed in detention. But no one in detention can give free and informed consent, especially not if your jailors mistreat you and you know you are going to get into even more trouble if you refuse to talk to the journalists. I wish journalists would spend more time thinking about it. More importantly, I wish editors would. A lot of the time journalists in the field are responding to pressure from their editors back home. Many people are happy that a journalist or activist wants to talk to them. But sometimes we need to protect them from themselves. You have to explain that their faces are not only going to be seen on foreign TV, but also on local TV. And they might even pop up on their neighbour's Facebook timeline.

SK Something British photojournalist Don McCullin did not have to worry about when he covered the Vietnam War during the 1960s and 1970s. According to McCullin,

photojournalism is threatened with extinction. Newspapers and magazines are more interested in the glamourous and wealthy, he says; they don't want suffering people any more. Photojournalism, he thinks, has been all but pushed aside. Do you feel the same?

ED Photojournalism today is no longer the sort of thing Don McCullin once stood for, a white man travelling somewhere to tell his version of what he sees. It is amazing how the community is expanding to take in much more diverse groups of practitioners. McCullin's work is amazing, but now you have people with many different perspectives photographing their own surroundings. There is so much talent in the world and the world has opened up much more to that talent. However, if you take a look at established media organisations, they often still do a pretty bad job of including women or people of colour as photographers who bring in their very own perspectives. We try to do that. And it just adds to the way of telling stories. Why not go to a refugee camp and photograph it in a completely different way, seeing something different, not fixating on the horror and squalor? I think traditional photojournalism is squeezed in traditional places and there is certainly less and less money spent on it. It is interesting, though, how important professionalism and a good eye still are. A good picture will never be substituted. And people keep showing that they want to see it.

DE Im Juni 1972 geht ein Foto um die Welt, das unser Bild vom Vietnamkrieg, ja von allen Kriegen verändert: das *Napalm-Mädchen* von Nick Ut. Seither steht dieses Pressefoto stellvertretend für die Gräuel, unter denen besonders die Zivilbevölkerung in den modernen Kriegen leidet. In den über 40 Jahren seit seiner Entstehung war das Bild Thema unzähliger Publikationen. Doch wie so oft bei ikonischen Bildern sind auch über das *Napalm-Mädchen* jede Menge historische Ungenauigkeiten und Fehlinformationen im Umlauf, die mit stoischer Ignoranz wiederholt werden und die Wirkungsgeschichte und Rezeption des Bildes nachhaltig beeinflussen.

Der Essay unternimmt den Versuch, die Ereignisse vom 8. Juni 1972 und die Rolle der Beteiligten möglichst umfassend und genau zu rekonstruieren, um eine Vielzahl der späteren Lesarten zu widerlegen. Dabei wird deutlich, dass sich das *Napalm-Mädchen* im Spannungsfeld von Wahrheitsansprüchen bewegt, die zwischen Wirkungsmacht, Authentizität, Objektivität und Propaganda liegen.

EN In June 1972, a photo went around the world that changed our image of the Vietnam War, indeed of all wars: *Napalm Girl* by Nick Ut. Since then, the press photo has stood for the horrors suffered in modern wars, particularly by the civilian population. In the more than 40 years since its creation, the photo has been the topic of countless publications. However, as so often happens with iconic images, much historical inaccuracy and misinformation about *Napalm Girl* are in circulation; these are repeated with stoic ignorance and have had a long-term influence on the photo's impact history and reception.

This essay attempts to reconstruct the events of 8 June 1972 and the role of those involved as comprehensively and accurately as possible in order to refute many of the later ways of reading the photo. It becomes clear that *Napalm Girl* moves in the field of tension of the claims to truth that lie among impact, authenticity, objectivity and propaganda.

Nein, es waren nicht die Amerikaner. Die ganze Wahrheit über ein Foto, das jeder kennt

/ No, It Wasn’t the Americans. The Whole Truth about a Photo Everyone Knows

Michael Ebert

Im Juni 1972 geht ein Pressefoto um die Welt. Es zeigt nach einem Luftangriff fliehende Kinder, im Zentrum die völlig nackte und schwer napalmverbrannte neunjährige Kim Phuc. Das *Napalm-Mädchen* von Nick Ut, das zum Inbegriff eines ikonischen Fotos wird und unsere Sicht auf den Vietnamkrieg, ja vielleicht auf alle Kriege verändert hat. Nur ganz wenige Bilder werden zu wirklichen Ikonen, zu den Jahrhundertbildern, die sich für sehr lange Zeit im kollektiven Bildgedächtnis verankern. Angesichts der mannigfaltigen Verwendung der Begrifflichkeit ‚Ikone' erscheint an dieser Stelle eine Begriffsdefinition angebracht. Hier gemeint sind die fotografischen Bildikonen, welche in der Erinnerung einer überwiegenden Zahl von Menschen verhaftet sind, unabhängig aus welchem sozialen oder kulturellen Umfeld sie stammen. Als Richtschnur soll hier die Untersuchung von Elke Grittmann und Ilona Ammann dienen, die sich wiederum auf David D. Perlmutter stützt.[1] Diese Ikonen sind ein Phänomen des 20. Jahrhunderts und ihre Zahl dürfte, je nach Betrachtungsweise, im niedrigen zweistelligen Bereich liegen. Natürlich bleibt es einer empirisch abgesicherten Untersuchung vorbehalten, exakt nachzuweisen, auf welche Bilder das im Einzelnen zutrifft, aber das *Napalm-Mädchen* gehört ganz sicher zu diesen ‚Megaikonen'. Weitere Beispiele für diesen Bildtypus sind die Explosion des Luftschiffes ‚Hindenburg' in Lakehurst, Alberto Kordas Porträt von Che Guevara, Marilyn Monroe auf dem Schacht der New Yorker U-Bahn oder *Raising the Flag.*[2]

Abb. 26 – 27:
Links: Das *Napalm-Mädchen* als AP-Funkbild aus den 1980er-Jahren. © Nick Ut / AP (Sammlung Ebert).
Rechts: Nick Ut, um 1972. © N.N. (Sammlung Ebert).

1 Ilona Ammann / Elke Grittmann: ‚Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie', in: Ilona Ammann / Elke Grittmann / Irene Neverla (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325.

2 Praktisch alle diese Fotos stammen von internationalen Nachrichtenagenturen wie AP oder UPI. Das liegt in erster Linie an der schnellen Distribution via Funkbild oder Drahtfoto (engl. ‚wire photo'), die es ermöglichte, allen Redaktionen die Bilder praktisch gleichzeitig zur Verfügung zu stellen. Dieser Dienst wurde den Zeitungen im Abonnement verkauft, und das hatte zur Folge, dass natürlich zuerst die schon bezahlten Bilder der Agenturen verwendet wurden, bevor man honorarpflichtige Alternativen in Betracht zog. Als erste Agentur nahm AP im Januar 1935 diesen regelmäßigen Dienst auf und so ist es folgerichtig, dass der Absturz der ‚Hindenburg' 1937 die erste Megaikone des 20. Jahrhunderts wurde. Die Erfindung der elektronischen Bildübertragung durch den Münchner Prof. Arthur Korn 1907 stellt, neben der technischen Fortentwicklung der Fotografie und des Halbtonbilddrucks, den wichtigsten Faktor für die Entstehung ikonischer Fotografien dar. Vgl. Estelle Jussim: ‚'The Tyranny of the Pictorial': American Photojournalism from 1880 to 1920', in: Marianne Fulton (Hg.): *Eyes of Time*, Boston 1988, S. 44 ff., und

Das *Napalm-Mädchen* steht wie kein anderes Foto für die Gräuel, unter denen besonders die Zivilbevölkerung in den modernen Kriegen leidet. In den 45 Jahren seit seiner Entstehung war das Foto Thema von unzähligen Artikeln, Büchern und Fernsehberichten. Wer sich mit der Rezeptionsgeschichte ikonischer Bilder befasst, stößt dabei auf zahlreiche historische Ungenauigkeiten und Fehlinformationen, die sich als erstaunlich langlebig erweisen. So wird Joe Rosenthals Foto *Raising the Flag* immer noch als gestellte Aufnahme bezeichnet, über 60 Jahre nachdem LIFE die Historie minutiös dargestellt hat,[3] wohingegen die Erstürmung des Reichstages, eine komplett inszenierte Bilderfindung von Jewgeni Chaldej, kommentarlos in unzähligen Geschichtsbüchern abgedruckt wurde. Und Hugh Van Es' Hubschrauber, aufgenommen während der Evakuierung Saigons, startete eben nicht von der US-Botschaft, wie die *taz* meint.[4] Allerdings kenne ich kein Bild, über das mehr Falschinformationen in Umlauf sind als über das *Napalm-Mädchen*. Ursachen hierfür sind sicher nicht nur handwerkliche Nachlässigkeit und verblassende Erinnerung, sondern auch eine ideologische Inanspruchnahme, um das Foto zur Bestätigung oder Widerlegung unterschiedlicher Thesen zu instrumentalisieren. Die Ungenauigkeiten beginnen schon beim Titel, denn eigentlich heißt das Bild *The Terror of War*, unter diesem Titel erhielt es 1973 den Pulitzer-Preis. Im Newseum in Washington, dem weltweit größten Journalismus-Museum, wird es jedoch unter dem Titel *Horror of War* ausgestellt. Die Welt kennt es als *Napalm-Mädchen*. Wie sehr dieses Bild auch heute noch die Menschen bewegt, zeigt die weltweite Kontroverse, als Facebook es 2015 zensierte, weil darauf ein nacktes Kind abgebildet ist. Auch in wissenschaftlichen Abhandlungen oder Berichten von Leitmedien finden sich zahlreiche Fehler, deren Zahl so groß ist, dass man sich fragen muss, wie es dazu kommen konnte.[5] Man hat den Eindruck, dass sich die Ungenauigkeiten durch ständige Wiederholung so verfestigt haben, dass sie kaum noch angezweifelt werden. Es erscheint also mehr als überfällig, die Ereignisse vom 8. Juni 1972 und die Rolle der Beteiligten möglichst exakt zu erzählen. Dabei sollen die rezeptionsästhetischen Aspekte des Bildes bewusst im Hintergrund bleiben, dazu liegen bereits einige umfangreiche

Marianne Fulton: ‚Bearing Witness: The 1930s to 1950s', in: dies. (Hg.): *Eyes of Time*, Boston 1988, S. 108 ff.

3 Benjamin Maack: ‚*Manipulierte Bilder. Finden Sie die Fehler!*', in: Spiegel Online, 11. Juli 2008, http://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186-18.html (letzter Zugriff am 2. März 2018); o. A.: ‚The Famous Iwo Flag-Raising', in: LIFE, 26. März 1945, S. 17 ff.

4 Sven Hansen: ‚*Evakuierung in Afghanistan. Nehmt mich mit!*', in: taz, 28. November 2012, http://www.taz.de/!5078495/ (letzter Zugriff am 2. März 2018).

5 Leon Scherfig: ‚*Manipulierte Kriegsfotos. Bilder, die lügen*', in: Spiegel Online, 14. August 2014, http://www.spiegel.de/politik/ausland/fotos-aus-gaza-krieg-mit-gefaelschten-bildern-a-983689.html, und Sven Felix Kellerhoff: ‚*Die ganze Story um das Foto vom Napalm-Mädchen*', in: Die Welt, 7. März 2013, https://www.welt.de/geschichte/article114225870/Die-ganze-Story-um-das-Foto-vom-Napalm-Maedchen.html, und Willi Winkler: ‚*Negativ 7a*', in: Süddeutsche Zeitung, 24. April 2015, http://www.sueddeutsche.de/medien/bilder-geschichte-negativ-a-1.2451505 (letzte Zugriffe am 26. März 2018).

Untersuchungen vor.[6] Dieser Bericht stützt sich nicht nur auf die Aussagen aller noch erreichbaren Beteiligten, denn deren Erinnerungen sind oft ungenau und widersprüchlich. Zuvorderst wurden alle noch zugänglichen Fotos und Filme des Ereignisses minutiös ausgewertet, einige davon zum ersten Mal. Das widerlegt und klärt viele falsche Details, wirft aber auch neue Fragen auf.

Im Frühjahr 1972 wurden die Nordvietnamesen erstmals seit der Tet-Offensive 1968 wieder mit einer großen militärischen Großoperation aktiv, die in die Geschichte als Osteroffensive einging. Es ist die Schlussphase des über 30-jährigen Vietnamkrieges. Die von Richard M. Nixon eingeleitete ‚Vietnamisierung' war schon weit fortgeschritten und es befanden sich nur noch rund 47.000 GIs im Land.[7] Am Abend des 7. Juni erfahren einige Korrespondenten in Saigon, unter ihnen AP-Fotograf Nick Ut, dass die von Saigon nach Kambodscha führende Nationalstraße 1 in Höhe des kleinen Ortes Trang Bang durch Kämpfe blockiert sei. Eine Einheit der südvietnamesischen Armee solle den Vietcong am nächsten Tag vertreiben.[8] Ut, der eigentlich Huỳnh Công Út heißt, gibt die Nachricht sofort an seinen Chef, den schon damals legendären Horst Faas, weiter. Der 39-jährige Deutsche leitet seit 1963 die Fotoredaktion der AP in Saigon. Die US-Nachrichtenagentur Associated Press ist der Marktführer für Meldungen und Pressefotos aus Vietnam. Faas beauftragt Ut, am nächsten Morgen nach Trang Bang zu fahren. Trotz seiner 21 Jahre ist Nick Ut längst ein erfahrener Kriegsfotograf. Als er 1966 zur AP stieß, war er gerade 15 Jahre alt. Sein großer Bruder Huýnh Thanh Mỹ, der im Jahr zuvor als Fotograf im Dienst der Agentur ums Leben gekommen war, hatte dem jungen Nick das Fotografieren beigebracht und seine Witwe vermittelte ihn zu AP, zuerst als Laborassistenten. Schließlich überredete er Faas dazu, ihm eine Kamera zu geben, und bald darauf erledigte er erste Fotojobs in Saigon. Als er endlich 18 wurde, konnte ihn niemand mehr davon abhalten, mit der Kamera in den Krieg zu ziehen. Immer öfter suchte er die Plätze auf, an denen man gute Nachrichtenbilder bekam. Im Krieg ist das eine gefährliche Sache. „Mein Gefühl war, wir verlieren ihn auch",[9] gestand Faas später in einem Interview. Am Morgen des 8. Juni

6 Mit den rezeptionsästhetischen Aspekten haben sich ausführlich befasst: Gerd Blum / Klaus Sachs-Hombach / Jörg R. J. Schirra: ‚Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel; die Fotografie „Terror of War" von Nick Ut (Vietnam, 1972)', in: Josef Früchtl / Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8*, Hamburg 2007, S. 117–152. Und Christoph Hamann: *Visual History und Geschichtsdidaktik: Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung,* Reihe Geschichtswissenschaft, Bd. 53, Herbolzheim 2007, S. 72 ff.

7 Auf dem Höhepunkt des amerikanischen Engagements waren es über 500.000. Stanley I. Kutler: *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York 1996, S. 413.

8 Mit dieser Aufgabe wurde die 25. Infanterie-Division der ARVN betraut, in deren regionalen Zuständigkeitsbereich Trang Bang fiel.

9 Ann Marie Watson: *‚Reporting Vietnam: Napalm Girl'*, in: Newseum News, 5. Juni 2015, http://www.newseum.org/2015/06/05/reporting-vietnam-napalm-girl/ (letzter Zugriff am 1. Januar 2018).

startet Nick Ut zusammen mit seinem Fahrer Nguyen Van Cuc[10] gegen 7.00 Uhr in Saigon. Sie nutzen den Command Modul genannten Kleinbus der Agentur. Für die 50 km brauchen sie wohl mehr als eine Stunde. Als sie ankommen, ist die Straße kurz vor dem Ort gesperrt und der Verkehr staut sich. Sie kommen noch ein Stück weiter bis zu einer zweiten, vorgeschobenen Straßensperre, dort ist endgültig Schluss. Diese wenigen Meter Straße, in Sichtweite des Tempels von Trang Bang, bilden die Kulisse für das, was sich im Folgenden ereignet. Vor Ut sind schon eine Reihe Kollegen eingetroffen. Unter ihnen der Fotograf David Burnett und Fox Butterfield, Saigon-Bürochef der *New York Times*. Der Harvard-Absolvent und Doktor der chinesischen Geschichte hatte im Jahr zuvor gemeinsam mit Neil Sheehan die Pentagon-Papiere herausgegeben. Hoang Van Danh, ein junger vietnamesischer Fotograf, der wechselseitig AP und UPI[11] mit Bildern beliefert, und der TV-Reporter Christopher Wain von der britischen Fernsehproduktion ITN mit seinem Kameramann Alan Downes und dem Tontechniker Tom Phillips. Von dem amerikanischen Sender NBC sind der Korrespondent Arthur Lord[12], der Kameramann Le Phuc Dinh sowie ein unbekannter Tontechniker vor Ort. Auch William Shawcross[13] von der britischen *Sunday Times* und Don Kirk[14] von der *Chicago Tribune* befinden sich an diesem Tag in Trang Bang. Zumindest Shawcross ist jedoch zum Zeitpunkt, als das Bild des Napalm-Mädchens entsteht, nicht unmittelbar anwesend. Don Kirk ist sich nach eigenem Bekunden sicher, dabei gewesen zu sein, ist aber auf keinem Foto oder Film zu finden. Schon aufgrund seiner Größe leicht auf den Fotos zu identifizieren ist Alexander D. Shimkin, ein aus Washington stammender Amerikaner, der mit dem US-Friedenscorps nach Vietnam gekommen war. Er hatte schon eine bewegte Karriere als Bürgerrechtsaktivist hinter sich und fühlte sich unter dem Eindruck des brutalen Vietnamkrieges zum investigativen Journalisten berufen.[15] Er lieferte zuerst Informationen für TIME und arbeitete später für *Newsweek*. Shimkin starb nur einen Monat nach dem Vorfall in Trang Bang in der Provinz Quang Tree durch eine Granate.[16] Ansonsten ist über An- und Abwesenheiten am 8. Juni 1972

10 Nick Ut in einer E-Mail am 27. November 2013 an den Autor.

11 United Press International war die wichtigste Konkurrenzagentur von AP, die ebenfalls eine intensive Vietnam-Berichterstattung vornahm. Sie entstand 1958 aus der Zusammenlegung von United Press (UP) und International News Service (INS). Für UPI arbeiteten in Vietnam so profilierte Fotografen wie Kyoichi Sawada, Toshio Sakai und David Hume Kennerly. Alle drei wurden für ihre Berichterstattung mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet. Sawada kam 1970 bei einem Einsatz in Kambodscha ums Leben.

12 Ein Transkript der Sendung ist verfügbar unter: Arthur Lord: ‚*Napalm Accident Kills Vietnamese Civilians*', 4:59 Minuten, in: NBC Nightly News, veröffentlicht am 8. Juni 1972, https://highered.nbclearn.com/portal/site/HigherEd/flatview?cuecard=60107# (letzter Zugriff am 6. Februar 2018), und Denise Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto*, Bergisch Gladbach 2003, S. 78.

13 E-Mail von William Shawcross an den Autor vom 18. Januar 2018.

14 E-Mail von Donald Kirk an den Autor vom 8. Februar 2018.

15 https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_D._Shimkin (letzter Zugriff am 24. März 2018).

16 Chad Huntley: ‚Newspaperman believes service training kept him from being killed', in: *Wilmington Morning Star*, 17. Juli 1972, S. 3.

viel spekuliert worden. So schreibt Gerhard Paul in seinem Aufsatz ‚Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg': „Auch der Pulitzer-Preisträger Peter Arnett war vor Ort."[17] Das ist ebenso falsch wie die folgende Behauptung, ein BBC-Team habe in Trang Bang gedreht.[18] Auch andere Details in Pauls Bericht halten einer näheren Prüfung nicht stand. Er befördert Fotochef Horst Faas zum Büroleiter der Nachrichtenagentur AP in Vietnam, verlegt Trang Bang um 25 km näher an Saigon und verortet die Ereignisse in den nach Hanoi führenden Teil der Nationalstraße 1.

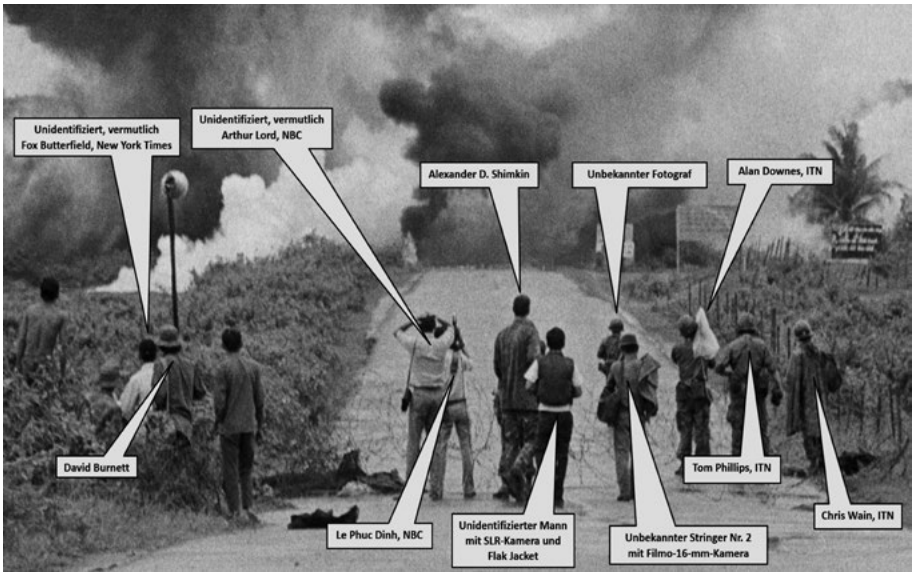


Abb. 28: Das Foto des unbekannten Stringers 1 zeigt den Abwurf der Napalm-Kanister. In der Ausschnittvergrößerung sind viele der anwesenden Reporter zu identifizieren. Nick Ut macht ein Bild aus der gleichen Position. © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung).

Neben den Teams von ITN und NBC sind auf den vor Ort entstandenen Fotografien zwei weitere Männer mit Filmkameras auszumachen. Beide sind offenbar Vietnamesen, (beide) haben die gleichen Filmo-16-mm-Kameras[19] und (beide) tragen zum

17 Gerhard Paul: ‚*Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*', in: Zeitgenössische Forschungen 2, 2005, https://zeithistorische-forschungen.de/2-2005/4632 (letzter Zugriff am 24. März 2018), und ders.: ‚Das Mädchen Kim Phuc. Eine Ikone des Vietnamkrieges', in: ders.: *Das Jahrhundert der Bilder, 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 220 ff. Nick Ut und Horst Faas bestätigen beide, dass Peter Arnett nicht vor Ort war. Arnett stellt das auch in seiner Autobiografie klar: Peter Arnett: *Unter Einsatz des Lebens*, München 1994, S. 221.

18 Chris Wain von ITN bestätigt, dass der damalige BBC-Vietnamkorrespondent Mike Blakey sich zum Zeitpunkt der Ereignisse von Trang Bang bei Dreharbeiten auf einem US-Kriegsschiff befand. E-Mail von Christopher Wain vom 28. März 2016 an den Autor.

19 Die unverwüstlichen Filmkameras der Marke Filmo waren in den 1920er-Jahren von Bell & Howell entwickelt worden und erfreuten sich besonders im Zweiten Weltkrieg großer Beliebtheit bei Berichterstattern. Sie wurden mittels eines Federwerks aufgezogen und brauchten keinen Strom. Das von den

üblichen Kampfanzug sogenannte Boonie Hats.[20] Einer der beiden ist Brillenträger und verwendet zusätzlich eine Nikon-F-Fotokamera.[21] Der andere hat sich neben der Filmkamera einen Kassettenrekorder umgehängt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei den beiden um *Stringer*[22], die multimedial arbeiten und ihr Material jedem anbieten, der sie bezahlt. Neben den Aufnahmen der TV-Sender muss es also zwei weitere Filme der dramatischen Ereignisse gegeben haben.



Abb. 29 – 31: Sie sind die Unbekannten vom 8. Juni.
Links: Ein unbekannter Fotograf auf dem Standbild des ITN-Films vom 8. Juni 1972. © ITN (Standbild).
Mitte: Die beiden Stringer mit Filmo-Kameras. Hinten Nr. 1 und vorne Nr. 2. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert).
Rechts: Der unbekannte Mann mit Flak Jacket und SLR-Kamera. © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung).

Komplett erhalten und zugänglich sind nur die rund 1:30 Minuten von ITN[23], die seitdem unzählige Male über die Bildschirme der Welt geflimmert sind. Von dem NBC-Material sind nur noch wenige Sekunden vorhanden. George Lewis, NBC-Reporter im Vietnamkrieg, vermutet, dass das übrige Material unmittelbar nach der ersten Sichtung in Tokyo vernichtet wurde, weil man es als zu brutal und somit nicht sendefähig bewertete.[24] Was aus den Filmen der beiden Stringer wurde, ist eben-

beiden Reportern genutzte letzte Filmo-Modell 70DR war in den 1950er-Jahren auf den Markt gebracht worden. Filmos waren allerdings laut und darum nicht tonfilmtauglich. 1972 war diese Kamera bereits veraltet. Bei freien Journalisten sah man sie aber noch häufig und von den großen TV-Sendern wurden sie als Reservekameras oder für robuste Einsätze verwendet. Sie sind an ihrem markanten silbernen Objektivrevolver leicht zu erkennen.

20 Der Boonie Hat ist eine Art Schlapphut, der für das US-Militär in Vietnam entwickelte wurde.

21 Viele Kameraleute und Texter hatten im Vietnamkrieg auch einen Fotoapparat dabei. Das galt besonders für Freelancer, die sich davon eine zusätzliche Einnahmequelle versprachen.

22 Im Gegensatz zu fest angestellten *Staffern* (Abk. Stf) werden freie Bild- oder Textlieferanten bei Nachrichtenagenturen als *Stringer* bezeichnet.

23 Das ITN-Filmmaterial ist zu finden unter: ‚*Napalm Girl Phan Thị Kim Phúc*', 1:32 Minuten, auf: youtube.com, veröffentlicht am 21. Februar 2009, https://www.youtube.com/watch?v=QJ2_YmvzBBo (lezter Zugriff am 11. Februar 2018).

24 George Lewis in einem Gespräch mit dem Autor am 28. April 2015 in Ho-Chi-Minh-Stadt, Vietnam.

so ungeklärt wie ihre Identität. Die insgesamt rund 140 noch existierenden Fotos[25] können vier Autoren zugeordnet werden: Nick Ut, David Burnett, Hoang Van Danh sowie dem unbekannten Stringer mit der Nikon F, wir nennen ihn ab jetzt Stringer 1. Analysiert man das komplette Material, sind viele der anwesenden Personen und ihre Position exakt zu identifizieren. Rätselhaft ist jedoch ein Vietnamese in Zivil, aber mit Flak Jacket[26], der ebenfalls auf der Nationalstraße 1 fotografiert. Er benützt zwar eine 35-mm-Spiegelreflexkamera, wirkt aber nicht wie ein Reporter, da er außer der Kamera, erkennbar keines der damals üblichen Profimodelle, auch sonst keinerlei Ausrüstungsgegenstände oder Taschen bei sich trägt. Da er den anwesenden Soldaten erstaunlich nahe kommt, entsteht der Eindruck, dass er möglicherweise zu Geheimdienst, Polizei oder Armee gehört. Auf der Nationalstraße 1 hat es angefangen zu regnen. Bis zum Mittag passiert nichts, und einige Reporter spielen schon mit dem Gedanken, wieder abzufahren. Dann taucht ein südvietnamesischer Skyraider-Jagdbomber[27] auf, der im Tiefflug die Stellungen des Vietcong mit weißen Rauchbomben markiert. Gleichzeitig kennzeichnet die südvietnamesische Infanterie ihre eigenen Standorte mit violettem Rauch.[28] Dann eskaliert die Situation. Der weiße Rauch löst sich im Regen auf und zwei weitere Skyraiders orientieren sich offenbar kurz darauf an dem violetten Rauch.[29] Sie werfen vier Napalm-Kanister direkt über der Stadt ab.[30] Nick Ut und Stringer 1 fotografieren die Explosionen aus zurückgesetzter Position von der ersten Straßensperre aus. Sie stehen exakt nebeneinander, von Ut sind zwei Belichtungen nachweisbar, von Stringer 1 eine, die bis jetzt fälschlicherweise Hoang Van Danh zugeschrieben wurde. Auf den drei Bildern sind viele der anwesenden Journalisten festgehalten, darunter auch Hoang Van Danh und ein Fotograf, der ganz vorne, vor der Gruppe, arbeitet und auch kurz in den TV-Filmen zu sehen ist. Er ist der mysteriöseste der Unbekannten, denn danach tauchen weder er noch seine Fotos

25 Bei AP sind 35 Negative erhalten. Weitere sechs wurden vom Autor erst vor Kurzem im Nachlass von Horst Faas entdeckt, der sich an der Hochschule Magdeburg-Stendal befindet. Die Authentizität der Negative wurde von AP inzwischen bestätigt.

26 Die Flak Jackets (Splitterschutzwesten) vom Typ M-1955 waren auch bei Reportern in Vietnam weitverbreitet. Sie boten einen vergleichsweise mäßigen Schutz gegen Schrapnelle. Kugelsicher waren sie jedoch nicht. Kugelsichere Westen in der heutigen Form waren noch nicht verfügbar.

27 Bei der Douglas A-1H Skyraider handelt es sich um einen einmotorigen, mit einem Propeller-Sternmotor angetriebenen Jagdbomber, der bereits 1946 in Dienst gestellt worden war. Im Vietnamkrieg wurden sie in mehreren Hundert Exemplaren sowohl bei der südvietnamesischen als auch bei der US-Luftwaffe eingesetzt.

28 Peter Arnett: ‚Why Trang Bang? It was in the way!', in: *Stars and Stripes*, Pazifik-Ausgabe, 11. August 1972, S. 12.

29 Die Maschinen gehörten zur 518th Vietnamese Air Force Squadron und waren im 50 km entfernten Bien Hoa gestartet. Siehe Horst Faas / Marianne Fulton: *‚A Young Girl's Cry for Help in Vietnam and the Photographer Who Saved Her are Honored by the London Science Museum and Queen Elisabeth II'*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ngtext.htm (letzter Zugriff am 28. Januar 2018).

30 Zum Einsatz kamen wahrscheinlich vier Kanister vom Typ Napalm Fire Bomb Blu 1C/B, die jeweils mit etwa 340 bis 380 l (90 bis 100 US-Gallonen) Napalm, einem eingedickten Benzin, gefüllt waren.

irgendwo auf. Auf den ersten Blick könnte man annehmen, es sei Nick Ut. Das ist aber nicht möglich, Ut trägt andere Kleidung und darüber hinaus ist der unbekannte Fotograf auf Uts Bild zu sehen. Wenig später wird klar, dass die Flugzeuge nicht die gegnerischen Stellungen, sondern das Dorf getroffen haben, denn jetzt kommen den Reportern die ersten Flüchtlinge aus dem brennenden Trang Bang entgegen. Zuerst zwei Frauen mit schrecklich verbrannten Kleinkindern. Wie sich später herausstellt, handelt es sich bei der jüngeren Frau um Kim Phucs Tante mit ihrem neun Monate alten Sohn. Die ältere der beiden ist die Großmutter von Kim mit deren dreijährigem Bruder.[31] Die Kinder werden die einzigen tödlichen Opfer des Angriffs. Vor allem die beklemmenden Fotos und Filme von Kims Oma werden bis heute immer wieder publiziert.



Abb. 32 – 34:
Links: Ly Thi Tho, die Großmutter von Kim Phuc, mit deren sterbendem Bruder Phan Van Danh. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert).
Mitte: Kim Phucs Tante, Nguyen Thi Xi, mit ihrem Sohn Phan Can Cuong. Er starb zehn Tage später. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert).
Rechts: Das erste Foto der Kinder und das einzige, das zweifelsfrei Hoang Van Danh zugewiesen werden kann. © Hoang Van Danh / Getty Images.

Dann wird in den Feldern rechts der Straße eine Gruppe Kinder erkennbar, im Zentrum die völlig nackte und schwer napalmverbrannte neunjährige Phan Thị Kim Phuc. Sie laufen in Richtung der Straße. ITN und NBC filmen sie noch in großer Entfernung. Dann geht alles ganz schnell, wie schnell, dokumentieren die 16-mm-Filme[32] eindrucksvoll. Es sind die 15 Sekunden, in denen sich alles abspielt. Kameramann Alan Downes weigert sich im ersten Moment, die verstörende Szene zu drehen. Mit den Worten „Das sendet London nie!“ senkt er die Kamera. „Überlass das London!“, weist ihn der ITN-Korrespondent Christopher Wain an und so nimmt Downes die

31 Horst Faas / Marianne Fulton: *‚A Young Girl's Cry for Help in Vietnam‘*, 2000.

32 In dieser Zeit wurde die aktuelle Fernsehberichterstattung mit 16-mm-Filmkameras abgedeckt. Die NBC verwendete in Trang Bang eine von Frezzolini Electronics modifizierte Auricon, eine 16-mm-Kamera. ITN drehte mit einer nagelneuen Kamera von Cinema Products, einer CP-16. Beide Kameras arbeiteten mit dem im angloamerikanischen Raum weitverbreiteten Lichttonverfahren. Tontechniker und Kameramann mussten deshalb ständig mit einem Kabel verbunden sein. Da 16-mm-Color-Material damals in Vietnam nicht entwickelt werden konnte, wurden die Filme mit Linienmaschinen nach Tokyo geflogen. Dort wurde auch ausgewertet und abgetastet.

historische Filmsequenz auf.[33] In ihrer Flüchtigkeit belegt sie zugleich auf eindrucksvolle Weise die Kraft des stehenden Bildes, das ungleich wirkungsmächtiger wurde.[34] Das erste Foto von Kim Phuc, das in den Archiven nachweisbar ist, macht Hoang Van Danh in dem Moment, als die Kinder vom Feld auf die Straße kommen. In der Ruhe, die es vermittelt, wirkt es fast surreal. Einen Augenblick später und einige Meter weiter hat sich die Situation völlig verändert. Ut schießt mit seiner Leica zwei Fotos, das erste wird das Leben einiger Menschen nachhaltig verändern: Kim schreiend, mit ausgebreiteten Armen.[35]

Abb. 35 – 36:
Links: Die beiden Originalnegative 7a und 8a des *Napalm-Mädchens*. Sie sind stark beschädigt und wurden inzwischen von AP digital restauriert. © Nick Ut / AP, Repro Michael Ebert (Sammlung Ebert).
Rechts: Der Ausschnitt rechts beweist eindeutig die Identität des Fotografen: Es ist Hoang Van Danh. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung), Repro Michael Ebert (Sammlung Ebert).

33 Denise Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto*, 2003, S. 87.

34 Es ist bemerkenswert, dass von der Mehrzahl der ‚Megaikonen' auch Bewegtbildaufnahmen existieren. Angefangen beim Absturz der ‚Hindenburg', der von fünf Wochenschaukameras aufgezeichnet wurde und zudem wegen der emotionalen Radioreportage von Herb Morrison auch als erster multimedialer Scoop bezeichnet werden kann, bis zu Jeff Wideners *Tank Man* in Peking. Immer liefen parallel Filmkameras der Wochenschauen und TV-Sender mit. Die Erschießung des Vietcong-Offiziers durch den Saigoner Polizeichef wurde von zwei Kameramännern der NBC aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen. *Raising the Flag on Mount Suribachi* dokumentierte Bill Genaust, ein amerikanischer Armeekameramann. Die Liste ließe sich fortsetzen; Bill Genaust: ‚*Iwo Jima Marine Flag Raising*', 0:21 Minuten (MarinesTV), http://www.hqmc.marines.mil/News/MarinesTV/videoid/282587/dvpTag/archive/ (letzter Zugriff am 4. April 2018), und ‚*Hindenburg Disaster: Real Zeppelin Explosion Footage*', 5:00 Minuten (British Pathé), auf: youtube.com, veröffentlicht am 27. Juli 2011, https://www.youtube.com/watch?v=CgWHbpMVQ1U&t=27s (letzter Zugriff am 4. April 2018), sowie ‚*1968: The Execution of a Vietcong*', 8:14 Minuten (Documentary Channel), auf: youtube.com, veröffentlicht am 19. Februar 2016, https://www.youtube.com/watch?v=El-d5aJHYx4M (letzter Zugriff am 4. April 2018), und ‚*Tank Man* (*now with more raw footage*)', 2:22 Minuten, auf: youtube.com, veröffentlicht am 7. Juni 2009, https://www.youtube.com/watch?v=qq8zFLIftGk (letzter Zugriff am 4. April 2018).

35 Wie die meisten Fotojournalisten in Vietnam verwendete Ut Sucherkameras von Leica und Spiegelreflexkameras von Nikon. Das *Napalm-Mädchen* entstand mit einer Leica M2, Baunummer 1 113 836, hergestellt im Jahr 1965, und einem Summicron-Objektiv 2,0/35 mm mit der Baunummer 1923019. Die Teleaufnahmen der angreifenden Flugzeuge und der Explosionen entstanden mit der Nikon und dem 300er. Außerdem hatte Ut noch eine weitere Nikon F mit einem 200-mm-Objektiv dabei.

Nick Ut ist nach eigenem Bekunden zutiefst schockiert und erinnert sich an seinen toten Bruder.[36] Zum Zeitpunkt der höchsten Dramatik ist David Burnett bereits ein ganzes Stück in Richtung Stadt gelaufen. Als die Kinder ins Blickfeld der anderen Reporter kommen, befinden sie sich also schon in seinem Rücken. Er macht kehrt, schießt einige Bilder mit seinem Tele und rennt zurück. Als er ankommt, muss er feststellen, dass der Film in seiner Leica voll ist.[37] Hoang Van Danh, der praktisch gleichauf mit Nick ist, hat dasselbe Problem und in diesem doppelten Zufall liegt die Begründung für den hartnäckigen Irrtum, dass David Burnett der Fotograf sei, der rechts am Rand auf der unbeschnittenen Version des *Napalm-Mädchens* den Film wechselt.[38] Tatsächlich kolportierten sogar Faas und Ut das Gerücht gelegentlich.[39] Zur Klärung reicht jedoch die genaue Betrachtung des Bildes. Abgesehen davon, dass Burnett im Sommer 1972 einen Schnurrbart trug, findet sich ein weiteres Indiz auf dem Helm des Fotografen. Dort steht deutlich lesbar „UPI". Burnett arbeitete für TIME. UPI wurde jedoch von Hoang Van Danh beliefert. Abgesehen davon, dass Burnett in Trang Bang keinen Helm, sondern einen Hut trug, ist auch erkennbar, dass der Fotograf keine Leica, sondern eine Spiegelreflexkamera verwendete.[40] Schlussendlich ist das deutlichste Indiz aber das im Helmband steckende weiße Verbandpäckchen. Ein paar Sekunden später entsteht ein weiteres eindrucksvolles Foto. Paul vermutet hier ein Standbild aus dem Film des NBC-Kameramanns Le Phuc Dinh.[41] Dies ist jedoch unzutreffend, da Le Phuc Dinh rechts auf dem besagten Foto eindeutig zu identifizieren ist. Es wurde von UPI vertrieben und bis heute gilt Hoang Van Danh als

36 Vgl. Interview mit dem Autor aus dem Jahr 2012: ‚*Leica Portrait: Nick Ut – Leica Hall of Fame Award 2012*', 4:07 Minuten, (Leica Camera) auf: youtube.com, veröffentlicht am 12. September 2012, https://www.youtube.com/watch?v=ePQSxngCi_I (letzter Zugriff am 11. Juni 2018).

37 Der Filmwechsel der Leica M2 ist kompliziert. Man muss die Bodenplatte abnehmen, die Aufwickelspule aus der Kamera angeln, den neuen Film darauf befestigen und alles zusammen wieder in der Kamera versenken.

38 David Burnett: ‚*Forty years after 'napalm girl' picture, a photographer reflects on the moment that might have been his*', in: The Washington Post, 15. Juni 2012, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/forty-years-after-napalm-girl-picture-a-photographer-reflects-on-the-moment-that-might-have-been-his/2012/06/13/gJQAfoToeV_story.html (letzter Zugriff am 11. Juni 2018); Reiner Luyken: ‚*Vom Kriegsreporter zum Paparazzo*', in: ZEIT Online, 5. Juni 2008, http://www.zeit.de/2008/24/Fotograf-Nick-Ut/seite-2 (letzter Zugriff am 8. Februar 2018), und Benjamin Maack: ‚*Legendäre Fotografien: „Aus dem Bild, du ruinierst die Komposition*'", in: Spiegel Online, 20. Februar 2012, http://www.spiegel.de/fotostrecke/legendaere-fotografien-fotostrecke-107343-5.html (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

39 Michael Zhang: ‚*Interview with Nick Ut, the Photojournalist Who Shot the Iconic "Napalm Girl" Photo*', in: PetaPixel, 19. September 2012, https://petapixel.com/2012/09/19/interview-with-nick-ut-the-photojournalist-who-shot-the-iconic-photo-napalm-girl/ (letzter Zugriff am 1. Februar 2018).

40 E-Mail von David Burnett an den Autor vom 29. März 2016.

41 Gerhard Paul: ‚*Die Geschichte hinter dem Foto*', 2005.

Autor.[42] Doch auch dies ist nicht korrekt, da auch er in der Vergrößerung zu finden ist, wiederum erkennbar an dem weißen Verbandpäckchen. Dies lässt den Schluss zu, dass stattdessen Stringer 1 als Urheber angesehen werden muss. Letztlich beweist das der Film von NBC[43], der ein exakter Gegenschuss zu seinem Foto ist. Auf dem Film kann man sehen, dass Stringer 1 seine Filmkamera zwischen die Beine geklemmt hat und nun fotografiert. Wie seine Fotos – denn er muss auch als Autor der schon erwähnten und ebenfalls Hoang Van Danh zugeschriebenen Übersichtsaufnahmen der Straße gelten – zu UPI gelangt sind, darüber kann nur spekuliert werden. Möglicherweise hat Stringer 1 direkt vor Ort seine belichteten Filmrollen an Van Danh übergeben, in Saigon wurden sie dann alle zusammen entwickelt und ausgewertet.[44] Dabei könnte es zu einer fehlerhaften Zuschreibung gekommen sein. Darüber hinaus nahm man es damals bei Nachrichtenagenturen mit der Namensnennung nicht so genau.[45] Solange die Honorare gut waren, legten die Autoren auch keinen großen Wert darauf, denn unter den in der Zeitung abgedruckten Bildern stand sowieso nur das Agenturkürzel, also „Foto AP“ oder „ Foto UPI“.[46] Heute in Zeiten von Meta- und Exif-Daten ist das anders, und auch mit den Urhebervermerken geht man sorgfältiger um. Dessen ungeachtet zeigt das Foto von Stringer 1 ebenfalls die laufenden Kinder, der schreiende Phan ist auch hier im Vordergrund zu sehen, Kim folgt ihm, zum Zeitpunkt der Aufnahme wieder vergleichsweise ruhig. Im Hintergrund klar zu erkennen, filmen die TV-Teams von ITN und NBC. Das Bild wurde mit einem Tele aufgenommen und durch die Verdichtung entsteht der Eindruck, als würden die Kinder vor den Medien und nicht vor dem Krieg fliehen. Gerhard Paul schreibt:

42 Nachdem die Fotos des UPI-Bilderdienstes 1984 vom Bettmann-Archiv übernommen worden waren, das wiederum 1995 in Bill Gates' Agentur Corbis aufging, ist das Foto nun bei Getty gelandet, wo es unter der ID BE001162 archiviert ist. Auch hier findet sich der Hinweis auf die Autorschaft von Van Danh.

43 ‚*How Nick Ut's Photo 'Napalm Girl' Changed the Vietnam War | NBC News*', 5:02 Minuten, (NBC News) auf: youtube.com, veröffentlicht am 28. März 2017, https://www.youtube.com/watch?v=2FrVpX-E0kI&t=122s (letzter Zugriff am 11. Februar 2018).

44 Diese Vorgehensweise wurde häufig praktiziert und ist dem Verfasser aus eigener Erfahrung bekannt. Bei spektakulären Ereignissen sicherten sich Fotografen großer Agenturen oder Zeitungen noch vor Ort das Filmmaterial von freien Kollegen. Sie lockten mit der Chance auf einen lukrativen Bildverkauf und der kostenlosen Entwicklung. Der Hintergedanke ist dabei aber auch, dass das Material unter Kontrolle ist und der Konkurrenz nicht mehr zur Verfügung steht.

45 Bei AP in Saigon wurden die Namen der Bildautoren erst seit 1965 dokumentiert. Auch stand auf den 13 x 20,5 cm kleinen Funkbildern kaum Platz für den Bildtext zur Verfügung, ca. acht Zeilen à 50 Anschläge (etwa so lang wie diese Fußnote). Die Namensnennung des Bildautors fiel diesem Faktor meist zum Opfer. Und wenn, dann erfolgte sie nur als Kürzel, z. B. FAS für Horst Faas oder UT für Nick Ut, Fotografen mit kurzen Namen waren also im Vorteil (Horst Faas in einem Gespräch mit dem Autor am 26. Februar 2005 in London).

46 Dieser Umstand markiert einen folgenschweren Aspekt in der Arbeit der Fotografen von Nachrichtenagenturen im 20. Jahrhundert. Einerseits stehen sie für eine große Zahl beeindruckender Bilder. Andererseits blieben die Autoren meist im Hintergrund. Horst Faas kennen trotz seiner zwei Pulitzer-Preise und zwei Robert Capa Awards nur Insider.

> „Aus der großen Zahl der Aufnahmen, die Nick Ut in Trang Bang gemacht hatte, wählte man noch am selben Tag am Leuchttisch im Saigoner AP-Büro das Foto Nr. 7a mit der weinenden und nackten Kim Phúc aus. […] Nicht zur Veröffentlichung geeignet erschienen diejenigen Bilder, die nur wenige Sekunden später entstanden waren und ein bezeichnendes Licht auf die Rolle der Medien im modernen Krieg werfen. Sie zeigen Kim Phúc, die sich in der Zwischenzeit beruhigt hatte, sowie zwei Fotografen [sic!] und zwei weitere Kameramänner […], von denen allerdings wie auf dem ausgewählten Bild niemand irgendwelche Anstalten machte, den Kindern zu Hilfe zu kommen.“[47]

Damit entsteht der Eindruck, dieses Foto hätte ebenfalls zu Nicks Uts Material gehört und wäre bewusst zurückgehalten worden.[48] Das aber ist falsch. Wie konnte man es bei AP als „nicht geeignet“ einordnen? Es wurde von der Konkurrenzagentur UPI vertrieben und die hat es durchaus als geeignet betrachtet. In der Folge wurde es auch gedruckt und ist nach wie vor verfügbar.[49] An anderer Stelle spricht Paul gar von einer „verfolgenden Medienmeute“[50], aber nicht nur bei Paul wird das Motiv regelmäßig zur Bestätigung des Klischees von der abgebrühten Presse benutzt. Dies erstaunt umso mehr, wenn man die tatsächlichen Geschehnisse kennt und klar wird, dass sich die Wahrheit komplett anders darstellt.

Es dauert nämlich maximal 15 Sekunden, bis den Kindern geholfen wird, und zwar von den Journalisten. Filme und Fotos belegen das als Gesamtbild lückenlos. Chris Wain und Stringer 1 stoppen die laufenden Kinder. Sie kühlen Kims Wunden mit Wasser aus ihren Feldflaschen und geben ihr zu trinken.[51] Man bedeckt sie mit einem Poncho. Von Paul gänzlich unerwähnt bleiben die folgenden, durch die persönlichen Aussagen von Nick Ut und Kim Phuc belegten Ereignisse.[52] Kim Phucs Onkel Sau Do bittet Nick Ut, die Kinder ins Krankenhaus zu bringen.[53] Obwohl dieser angehalten ist, mit aktuellem Material schnellstens in die Redaktion zurückzukehren, erklärt er sich dazu sofort bereit.[54]

47 Gerhard Paul: *‚Die Geschichte hinter dem Foto‘*, 2005.

48 Ebd.

49 https://www.gettyimages.de/license/517292620 (letzter Zugriff am 24. März 2018).

50 Gerhard Paul: *Bilder vom Krieg – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 357.

51 David Burnett: *‚Forty years after ‚napalm girl‘ picture‘*, 2012.

52 Associated Press: *‚Napalm Girl' photographer Nick Ut looks back at a career that included war's carnage and Hollywood's red carpets*, in: Los Angeles Times, 13. März 2017, http://www.latimes.com/local/california/la-me-nick-ut-retirement-20170313-story.html (letzter Zugriff am 25. März 2018).
Willi Winkler: *‚Negativ 7a‘*, 2015.

53 E-Mail von Nick Ut an den Autor vom 18. Februar 2018.

54 Jonathan Stock: *‚Sie will leben‘*, in: Der Spiegel 38, 12. September 2015, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-138603643.html (letzter Zugriff am 8. Februar 2018). Horst Faas äußerte gelegentlich im Zusammenhang mit Nick Uts Entscheidung, die Kinder ins Krankenhaus zu bringen, scherzhaft: „Das hat er

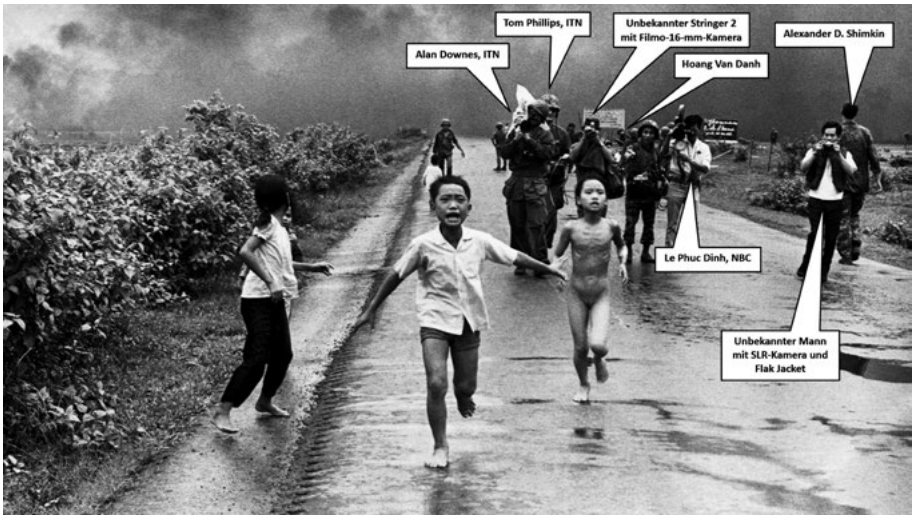


Abb. 37: Das ‚andere' Bild vom Napalm-Mädchen: *Children Flee From Their Homes* © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung).

Abb. 38 – 39: Den Autor findet man auf den Standbildern des NBC-Films. Es ist der Stringer 1, und man erkennt deutlich die Filmo-Kamera, die er sich zwischen die Beine geklemmt hat. Einige Frames später hält er die Kinder an, um ihnen zu helfen. © NBC News (Standbilder).

Das Chi Bac-Ha Hospital von Cu Chi liegt glücklicherweise auf dem halben Weg. Dort weigert man sich anfangs, die Kinder aufzunehmen. Nick macht dem Personal klar, dass er für eine US-Nachrichtenagentur arbeitet, und deutet an, dass sie Probleme bekommen, wenn die Öffentlichkeit davon erführe. Damit rettet er definitiv Kims Leben. „He saved my life. He's wonderful, isn't he? […] I am so grateful that he didn't

eigentlich nicht gedurft!" Damit wollte er auch verdeutlichen, dass sich Ut durchaus über mögliche negative Konsequenzen im Klaren war, falls sein eigentlicher Auftrag, nämlich die Bilder unverzüglich zu liefern, dadurch gescheitert wäre. Damit betont Faas zugleich die Eigenverantwortlichkeit und Souveränität von Uts Entscheidung für die Menschlichkeit.

only do his job, but he's a human being helping another",[55] bekundet sie.[56] Als Nick die Kinder in Sicherheit weiß, eilt er weiter nach Saigon, wo er wohl zwischen 13.30 Uhr und 14.00 Uhr im AP-Büro ankommt.[57] Insgesamt belichtet Nick Ut an diesem Tag acht Kodak-Tri-X-Pan 35-mm-Filme mit jeweils 36 Aufnahmen, die nun sofort entwickelt werden. Das übernimmt der japanische AP-Fotograf Yuichi ‚Jackson' Ishizaki, der an diesem Tag Labordienst hat. Er verwendet dazu Ilford Microphen. Da die Temperatur im Labor praktisch nie unter 30 Grad sinkt, beträgt die Entwicklungszeit nur drei Minuten. Nach der Trocknung der Filme macht Ishizaki einige Vergrößerungen im Format 13 x 20,5 cm. Das Bild der Bilder hat die Nummer 7a und wird vom diensthabenden Bildredakteur Carl Robinson gleich aussortiert. Es verstößt gegen die Regeln der Agentur, die ‚frontal nudity' in der Abbildung verbieten. Damit zieht Robinson jedoch das Unverständnis der Kollegen auf sich und schließlich holt irgendjemand Horst Faas.[58] Der ist mit seinem Kollegen Peter Arnett noch beim Mittagessen im Hotel Royal, einem korsischen Restaurant, nur einen Block weit entfernt.

Was Horst Faas kurz darauf durch den Kopf schießt, beschreibt er später in einem Interview: „an icon of photography for all times",[59] erkennt er, als er das Negativ zum ersten Mal unter die Lupe nimmt. Bürochef Richard Pyle erinnert sich, dass Faas sofort prognostizierte: „I think we have another Pulitzer here!"[60] Auch TIME-Fotograf David Burnett, der aus Neugier ebenfalls ins AP-Büro gekommen war, hegte ähnliche Gedanken: „Ich sah ihnen über die Schulter. Ich konnte das Bild nicht im Detail erkennen, aber mich bestürzte sofort, wie dramatisch und bewegend es war. Ich dachte mir: Das ist besser als alle Bilder, die ich gemacht habe",[61] berichtet er. Die Zeit drängt, der nächste

55 Horst Faas / Marianne Fulton: *‚Kim Phuc Talks about the Incident of June 8, 1972'*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ng3.htm (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

56 In der Folge kümmerten sich Medienvertreter noch häufiger um Kim Phuc. Chris Wain sorgte wenige Tage später dafür, dass sie in eine Spezialklinik für Verbrennungsopfer in Saigon kam. Der deutsche *Stern*-Reporter Perry Kretz berichtete erstmals 1973 über Kim Phuc und erreichte in der Folge, dass sie 1984 in Ludwigshafen erneut operiert wurde, vgl. Klaus Liedtke / Perry Kretz: ‚Das Mädchen von Trang Bang', in: *Stern* Nr. 7, 1973, S. 18–26.

57 Das AP-Büro befand sich zu dieser Zeit in der vierten Etage des Eden Building an der Nguyen-Hue 106, ehemals Rue Catinat, direkt gegenüber dem legendären Hotel Continental. In diesem Gebäude befand sich auch die Redaktion von NBC. Der heruntergekommene Bürobau mitten im Stadtzentrum musste vor einigen Jahren einer modernen Mall weichen.

58 Robinson war wie viele in der Branche Autodidakt. Er hatte in Saigon für den USAID, die amerikanische Entwicklungshilfeorganisation, gearbeitet, dort aber frustriert gekündigt. Horst Faas hatte Robinson in einer Bar kennengelernt und ihm einen Job als Bildredakteur gegeben. Mitte 1972 war Robinsons Arbeit in die Kritik geraten. Der Zentrale in New York genügte die Qualität der Bilder aus Saigon nicht mehr. Es heißt, dass Faas auch deswegen Mitte 1972 aus Singapur anreiste, wo er inzwischen asiatischer Fotochef von AP war, vgl. Denise Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto*, 2003, S. 89.

59 *‚Reporting Vietnam: Napalm Girl'*, 2:07 Minuten, (Newseum) auf: youtube.com, veröffentlicht am 5. Juni 2015, https://www.youtube.com/watch?v=R2JPYkvKJNI&t=46s (letzter Zugriff am 11. Juni 2018).

60 Richard Pyle in einem Gespräch mit dem Autor am 7. Februar 2011 in Paris.

61 E-Mail David Burnett vom 6. Mai 2017 an den Autor. Auch Fox Butterfield kam am Abend in die Redaktion, um sich Nicks Ergebnisse anzusehen. David Burnett: *‚An einem Junitag in Vietnam'*, in: Süddeutsche

Funk-Cast, das Zeitfenster, in dem Fotos übertragen werden können, ist um 17.00 Uhr.[62] Nun schickt Faas ein Telex an den Chef des Bilddienstes AP Vice President Hal Buell in der New Yorker Zentrale.[63] Er bittet ihn, das Bild trotz des Regelverstoßes in den weltweiten Dienst zu übernehmen.[64] In der Zwischenzeit wird von dem Motiv ein verdichtender Ausschnitt angefertigt, bei dem Hoang Van Danh und ein ganzes Stück vom Himmel weggeschnitten werden. Später wird immer wieder unterschwellig vermutet, der Grund dafür sei gewesen, eine negative Perspektive auf die Medienpräsenz, verkörpert durch den Fotografen am rechten Bildrand, zu verhindern.[65] Eine These, an der Zweifel erlaubt sind. Zum einen sind die Rolle der Medien und die Wirkung der Berichterstattung im Vietnamkrieg durchaus positiv belegt. Spätestens seit der Tet-Offensive galten Reporter als die „Good Guys"[66]. Ganz besonders die kritische Berichterstattung durch Walter Cronkite[67] bei CBS und Eddie Adams' Foto von der Erschießung eines Vietcong-Kämpfer führten zu einer Veränderung der öffentlichen Meinung über den Vietnamkrieg. Ein Übriges dazu bei trugen die Verbreitung der Pentagon-Papiere durch die *New York Times* und der Abdruck von Ron Haeberles Fotos des Massakers von My Lai in TIME und LIFE. Die Entscheidung, das Foto im Ausschnitt zu senden, ist hingegen eher mit der Übertragungsqualität der Funkbilder, dem damals schlechten Zeitungsdruck und einem meist achtspaltigen, kleinteiligen Umbruch amerikanischer Blätter zu begründen. Weil der seitliche Beschnitt stärker war, gewann das Bild an Höhe, nur so konnte es in einer sinnvollen Größe und Erkennbarkeit auf drei Spalten gedruckt werden. Die Dramatik konzentriert sich im linken Bildraum, und wäre das Foto unbeschnitten geblieben, hätte sich der wesentliche Bildinhalt verloren – auch weil im rechten Vordergrund eine große Leerfläche dominiert. Letztendlich ist der Ausschnitt

Zeitung, 8. Juni 2012, http://www.sueddeutsche.de/kultur/historische-fotos-vom-grauen-des-krieges-an-einem-junitag-in-vietnam-1.1377005-7 (letzter Zugriff am 27. März 2018).

62 Seit den 1930er-Jahren bis zur Digitalisierung wurden Pressefotos im sogenannten Wire Photo Service elektronisch übertragen. Dazu dienten teure und kiloschwere Sender, die am ehesten mit einem hochwertigen Fax vergleichbar sind. Meist geschah das über feste Leitungen, die alle Außenbüros mit der Agenturzentrale und diese mit den Zeitungsredaktionen verbanden. Nur wenn Leitungen zu schlecht waren oder nicht zur Verfügung standen, wurden die Bilder per Funk übertragen. Daher rührt auch der in Deutschland gebräuchliche Begriff ‚Funkbild'. Echte Funkbilder waren jedoch die Ausnahme, da die leitungslose Übertragung eine sichtbar schlechtere Qualität hatte. Aus Vietnam allerdings wurde ausschließlich gefunkt, weil die Festleitungen instabil waren, das aber war nur zu vorher mit der Fernmeldeverwaltung vereinbarten Zeiten möglich.

63 Hal Buell in einem Gespräch mit dem Autor am 11. August 2012 in New York.

64 Der Zeitunterschied zwischen Südvietnam und der amerikanischen Ostküste beträgt zwölf Stunden. In New York war es somit noch ganz früher Morgen. Mit einer Antwort war in Saigon also nicht vor dem späten Abend zu rechnen.

65 Willi Winkler: *‚Negativ 7a'*, 2015.

66 Wolfgang Krumm: *US-Medien und Vietnamkrieg: Welche Rolle spielten die Medien im Vietnamkrieg?*, Hamburg 2014, S. 17 ff.

67 Will Bunch: *‚50 years ago, Walter Cronkite told America the bitter truth. We need more Cronkites today'*, in: The Inquirer, 22. Februar 2018, http://www.philly.com/philly/blogs/attytood/walter-cronkite-vietnam-special-50th-anniversary-lbj-trump-truth-20180222.html (letzter Zugriff am 24. Februar 2018).

einfach das stärkere Bild und wäre sicher auch dann gemacht worden, wenn es sich am Rand nicht um einen Reporter gehandelt hätte. Außerdem erscheint es mehr als fraglich, ob angesichts der katastrophalen Bildqualität des Funkbildes Van Danh überhaupt als Fotograf auszumachen gewesen wäre. Die konspirative These von der Vertuschung der Medienpräsenz ist also eher fragwürdig und es gibt zahlreiche technische Gründe für einen Ausschnitt, der auch heute noch eine legitime Bearbeitungsform darstellt.

Laut Denise Chong soll auf dem gesendeten Bild eine Retusche vorgenommen worden sein, weil ein Schatten zwischen Kim Phucs Beinen wie Schamhaar ausgesehen habe.[68] Dabei handelt es sich offenbar um eine Verschmutzung auf der Straße, die zufällig genau an dieser Stelle sichtbar wird. Horst Faas hat eine Retusche später ausdrücklich verneint und nur davon gesprochen, dass es „weich" abgezogen worden sei.[69] Um 17.00 Uhr wird das Foto zusammen mit zwei weiteren Motiven des Ereignisses mit einem Bildfunkgerät vom Typ Muirhead K220[70] in 14 Minuten nach Tokyo[71] gefunkt und von dort aus via Festleitung weiter nach New York übertragen, wo die Bilder am frühen Morgen des 8. Juni eintreffen, rechtzeitig genug, um noch in einigen Abendzeitungen wie dem *Toronto Star* zu erscheinen.

Abb. 40 – 42:
Diese drei Motive wurden am 8. Juni nach New York gefunkt: SAI-1 (diese Abkürzung steht für das erste aus Saigon gesendete Bild des Tages) zeigt die Teleaufnahme der Nationalstraße 1 und die Napalm-Explosion, SAI-2 das Napalm-Mädchen und SAI-3 Kims Großmutter mit dem sterbenden Baby. © Nick Ut / AP (Sammlung Ebert).

Am Morgen darauf drucken zahlreiche weitere Blätter das Bild. Allen voran die *New York Times*, begleitet von Fox Butterfields Text. Hier wird das Foto sogar noch stärker beschnitten. Auch die *Los Angeles Times*, die *Daily News* und der *Indianapolis Star* bringen eine stärker beschnittene Version.

68 Denise Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto*, 2003, S. 98.

69 „We even printed the photo in a way that pubic hair does not come out strongly in the wire transmission, so we didn't doctor it, but we printed it softly, softly", W. Joseph Campbell: *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism*, Berkeley 2016, S. 286. Nach: Horst Faas, Oral History Interview (21 May 2007), Associated Press Corporate Archives, New York.

70 Der Sender befand sich nicht im Büro von AP, sondern in einem Gebäude der Post, das ca. 1,5 km entfernt war.

71 Wie eine Kopie von der Kopie verschlechterte die doppelte Übertragung die Qualität nochmals spürbar.


DAILY NEWS
NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER
10¢
McGOVERN EYES MUSKIE AS VEEP
9 Stabbed in School Ruckus
Pilot Error on Route 1.

THE INDIANAPOLIS STAR
'The Little Girl Stumbled Forward, Whimpering...'
18-Month Ban On Busing Passed
Ends Bans Use Of Chains On Misdemeanor Suspects
Rule Seen Hiking Cost Of Hospital
Educational Bill Clears Congress
Kleindienst Confirmed After Longest Probe
Boy, 5, Helps Save Girl Playmate's Life
Easy, Sure Lead-Poison Test For Children Developed

Los Angeles Times
Wine Making-Latest Hobby Is a Corker
Congress Approves Busing Restrictions
$21.3 Billion Education Bill Sent to Nixon
Gleindienst Wins Senate's Approval as Attorney General
City Schools to Get Funds for Most of Quake Safety Work
PILOT'S THROATTEN PLUMMET SYMPTOMS OVER HOMICIDES
1. Viet Units Storm Red Line Near Hue; Civilians Repulsed
Cache Hijack Plane to West, Pilot Killed
'Bargain Basement' Talks Held by McGovern, Muskie
U.S. Tactics Have Radically Cut Hanoi War Power, Officials Say

Abb. 43 – 45: Veröffentlichungen des Napalm-Mädchens vom 9. Juni 1972.
Links: Titelseite der *Daily News* (Sammlung Ebert).
Mitte: Titelseite des *Indianapolis Star* (Sammlung Ebert).
Rechts: Titelseite der *Los Angeles Times* (Sammlung Ebert).

Das Foto löst weltweites Entsetzen aus. Es belebt die erschlaffende Antikriegsbewegung und der zum Verfolgungswahn neigende Richard Nixon glaubt gar an eine antiamerikanische Verschwörung.[72] Hollywoodstar Warren Beatty erklärt später final: „Jetzt sind wir alle gegen den Krieg."[73] Rasend schnell entwickelt sich das Kriegsbild zu einer Ikone des Friedens und fast ebenso schnell löst es sich aus dem Entstehungskontext. Mythenbildung, verblassende Erinnerungen, schlechte Recherche und die stetig wachsende journalistische Unkultur des Abschreibens tun ihr Übriges.[74]

Aus einem Antikriegsbild wird endgültig ein Antiamerikabild. Damit wurde das negative Image der USA als postkoloniale Hegemonialmacht weiter verfestigt. Dass es sich in Trang Bang eben nicht um einen amerikanischen Angriff gehandelt hat, spielt dabei keine Rolle. Neu befeuert wurde diese These durch einen Hochstapler namens John Plummer, einen ehemaligen US-Soldaten in Vietnam. 1996 klagte er sich selber an, das Flugzeug geflogen zu haben, das die Bomben abwarf. Später behauptete er nur noch, den Angriff befohlen zu haben. Zahlreiche Journalisten stürzten sich auf die Story, unter ihnen auch ZDF-Chefhistoriker Guido Knopp, der die Aussagen Plummers ungeprüft übernahm, um ihnen später einen Beitrag seiner Serie *100 Jahre*

72 Mike Ahlers: *‚Nixon's doubts over 'Napalm girl' photo'*, in: cnn.com, 28. Februar 2002, http://edition.cnn.com/2002/WORLD/asiapcf/southeast/02/28/vietnam.nixon/ (letzter Zugriff am 11. Februar 2017).

73 Jonathan Stock: *‚Sie will leben'*, 2015, S. 56.

74 So wird die Falschinformation, dass der Fotograf am Bildrand David Burnett sei, immer wieder verbreitet. Beispielsweise: Sven Felix Kellerhoff: *‚Die ganze Story um das Foto vom Napalm-Mädchen'*, 2013, und Uschi Jonas: *‚Das ist die Wahrheit hinter dem berühmten Foto aus dem Vietnam-Krieg'*, in: Huffpost, 4. April 2017, https://www.huffingtonpost.de/2017/04/04/vietnam-krieg-medien-kim-phuc-usa_n_15797744.html, und Michael J. Hußmann: *‚Beschnitt = Manipulation?'*, in: DOCMA Magazin für Bildbearbeitung, 6. Mai 2015, https://www.docma.info/blog/beschnitt-manipulation, und Benjamin Maack: *‚Legendäre Fotografien: „Aus dem Bild, du ruinierst die Komposition"'*, 2012 (letzte Zugriffe am 24. März 2018).

zu widmen.[75] Die *Baltimore Sun* enttarnte die komplette Geschichte wenig später als erfunden, Knopps Reportage wird jedoch regelmäßig wiederholt.[76] Leider hat selbst AP nicht immer korrekt berichtet, obwohl die Fakten schon am Tag nach der Aufnahme durch Peter Arnett umfassend recherchiert wurden.[77] Ungeachtet dessen springen bis heute noch Medien auf den Zug auf, darunter auch die altehrwürdige *New York Times* [78]; längst sind die Unwahrheiten und Ungenauigkeiten untrennbarer Teil der Rezeptionsgeschichte geworden. Aber man muss auch konstatieren, dass sich die negative Wahrnehmung des Engagements der USA in Südostasien nicht dadurch verbessert, dass ein unbedeutender Angriff am Ende des Krieges von ihren Verbündeten geflogen wurde. Schließlich kamen sowohl das Napalm als auch das Flugzeug aus den USA und wurden in dem Abschnitt des Krieges eingesetzt, der nicht umsonst amerikanischer Vietnamkrieg genannt wird. Immerhin warfen die USA in dem kleinen Land mehr als doppelt so viele Bomben wie im Zweiten Weltkrieg ab, davon 400.000 Tonnen Napalm.[79]

Es ist eine Binsenweisheit, dass Kriegsfotografie von jeher instrumentalisiert wird, und auf das *Napalm-Mädchen* trifft das in besonderem Maß zu. Im Verlauf des RAF-Prozesses versuchte der Anwalt Otto Schily gar die Anschläge auf amerikanische Einrichtungen in Deutschland mit den „vietnamesischen Kindern, die schreiend, napalmverbrannt dem Fotografen entgegenlaufen", zu rechtfertigen.[80] Tatsächlich hatten bereits wenige Jahre zuvor Studenten mit Vietnam-Fotos auf ihren Transparenten gegen den Krieg in Südostasien demonstriert. Auf einem Pressefoto von Klaus Mehner ist Otto Schily höchstpersönlich zu sehen, wie er vor dem Amerika-Haus in Berlin gegen die Bombardierung Nordvietnams protestiert, in der Hand ein Foto von Horst Faas aus Vietnam.[81]

Für die Theorie von der gefühllosen Medienmeute muss vor allem der Ausschnitt, dem der Fotograf Van Danh zum Opfer fiel, herhalten. Die Tatsache, dass der scheinbar ruhig und gelassen seinen Film wechselt, während neben ihm die Welt untergeht,

75 Guido Knopp: *100 Jahre – DVD Teil 4: 1960–1979, 1972 Das Mädchen aus Vietnam*, Mainz 1999.

76 Tom Bowman: ‚Veteran's Admission to Napalm Victim a Lie', in: *Baltimore Sun*, 14. Dezember 1997, zitiert nach W. Joseph Campbell: *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism*, 2016, S. 283.

77 Peter Arnett: ‚Why Trang Bang? It was in the way!', 1972, S. 12.

78 W. Joseph Campbell: *‚NYTimes ignores senior former AP journalists seeking correction on 'napalm girl' context'*, in: Media Myth Alert, 17. August 2018, https://mediamythalert.wordpress.com/2012/08/17/nytimes-ignores-senior-former-ap-journalists-seeking-correction-on-napalm-girl-context/ (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

79 Hellin Sapinski: *‚Napalm-Mädchen: Ich wollte dem Bild entkommen'*, in: Die Presse, 6. Juni 2012, https://diepresse.com/home/politik/763589/NapalmMaedchen_Ich-wollte-dem-Bild-entkommen (letzter Zugriff am 25. März 2018).

80 Stefan Aust: *Der Baader Meinhof Komplex*, Hamburg 1985, S. 389.

81 Bildtitel: *‚Germany in the 70ies West Berlin: prominent lawyer Otto Schily demonstrating against the Vietnam War in front of the America House in Berlin'*, https://www.gettyimages.es/license/548124163 (letzter Zugriff am 24. März 2018).

erscheint als untrügliches Indiz dafür.[82] Dabei vergisst man allzu leicht, dass ein Foto immer nur ein Ausschnitt der Realität ist, egal ob es beschnitten ist oder nicht. Aber vor allem ist es die Momentaufnahme einer Situation, die in der nächsten Sekunde völlig anders aussehen kann. Kurz bevor Nick sein Bild machte, dokumentierte David Burnett einen anderen Moment: Dieses Foto zeigt ebenjenen Hoang Van Danh, wie er in einer emotionalen Geste dem sterbenden Bruder von Kim Phuc seinen Glücksbringer umhängt. Ein Bild, das nie gedruckt wurde. Ebenso erlangte die Tatsache, dass Nick Ut Kim Phuc das Leben gerettet hatte, anfangs wenig mediale Rezeption, nicht zuletzt, weil auch AP diese Information nicht offensiv verbreitet hat. Heute wäre das vielleicht anders, man erinnere sich in diesem Zusammenhang nur an die moralische Empörung, die das unklare Schicksal des kleinen sudanesischen Mädchens auslöste, das auf Kevin Carters Foto *Starving Child and Vulture* von 1993 abgebildet ist.[83]



Abb. 46 – 48: Die Reporter sind es, die den Kindern helfen.
Links: Hoang Van Danh hängt Kims tödlich verwundetem Bruder seinen Glücksbringer um. © David Burnett / Contact Press.
Mitte: Chris Wain von ITN kümmert sich um Kim. Rechts im Bild ist NBC-Kameramann Le Phuc Dinh zu sehen und ganz links Stringer 1. Er nimmt in diesem Moment das rechts nebenstehende Bild auf. © Nick Ut / AP.
Rechts: Nick Ut eilt den Kindern zu Hilfe. Im Hintergrund, halb verdeckt, Stringer 2. Auch dieses Bild wurde jahrzehntelang Hoang Van Danh zugeschrieben, es stammt jedoch von Stringer 1. © N.N. / Getty Images.

82 Sven Felix Kellerhoff: ‚*Die ganze Wahrheit über die berühmte Vietnam-Ikone*', in: Die Welt, 30. März 2017, https://www.welt.de/geschichte/article163275543/Die-ganze-Wahrheit-ueber-die-beruehmte-Vietnam-Ikone.html#Comments (letzter Zugriff am 10. Februar 2018).

83 Siehe o. A.: ‚*Starving Child and Vulture*', in: TIME 100 Photos, http://100photos.time.com/photos/kevin-carter-starving-child-vulture (letzter Zugriff am 11. Juni 2018). Carter geriet in die Kritik, weil er nur ungenaue Kenntnisse über das Schicksal des Kindes hatte und sich in diesem Zusammenhang auch ungeschickt äußerte.

Kurz vor seinem Tod äußerte Eddie Adams gegenüber Nick Ut: „Weißt du, was von diesem ganzen verdammten Krieg bleiben wird? Unsere Fotos.“[84] Das erscheint auf den ersten Blick vermessen, ist im Kern aber eine durchaus ernst zu nehmende These. Die immense emotionale Wirkung und zügige Kanonisierung dieser Fotos waren nur in einem Krieg möglich, der mit Fug und Recht ein Medienkrieg[85] genannt wird, in dem es keine Zensur[86] und eine gut funktionierende Presse gab. Eine konkrete, tatsächlich messbare Wirkung des *Napalm-Mädchens* auf den Verlauf des Vietnamkrieges ist aber durch nichts belegbar, wie W. Joseph Campbell in seiner detailreichen Studie eindrucksvoll nachweist.[87] Das vielleicht ist der größte Mythos des Bildes: dass es den Krieg beendet habe. Das aber taten die, die ihn begannen: die Politiker. Sie wiederum waren getrieben, von einer Öffentlichkeit, deren Meinung sich durch Bilder wie das *Napalm-Mädchen* verändert hatte. Ein Foto, das Horst Faas als „most perfect news photo I have seen in my fifty years in photo journalism“[88] bezeichnete, das sich aber dessen ungeachtet wie alle Fotos im Spannungsfeld von Wahrheitsansprüchen bewegt, die zwischen Wirkungsmacht, Authentizität, Objektivität und Propaganda liegen.

84 Nick Ut in einem Gespräch mit dem Autor am 24. Mai 2014 in Wetzlar.

85 Waltraud Wende: ‚Die Bilder vom Krieg und der Krieg der Bilder – Vietnam im Internationalen Spielfilm‘, in: dies. (Hg.): *Krieg und Gedächtnis: Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*, Würzburg 2005, S. 370.

86 Lars Klein: *Die „Vietnam-Generation“ der Kriegsberichterstatter: Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak*, Göttingen 2011, S. 60.

87 W. Joseph Campbell: *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism*, 2016.

88 Horst Faas / Marianne Fulton: *‚How the Picture Reached the World by Horst Faas and Marianne Fulton‘*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ng4.htm (letzter Zugriff am 27. Februar 2018).

DE In seiner (erstmals 1955 im Eulenspiegel Verlag) veröffentlichten *Kriegsfibel* kombinierte der deutsche Dramatiker und Lyriker Bertolt Brecht Pressefotografien aus dänischen und amerikanischen Tageszeitungen und Illustrierten mit kommentierenden Vierzeilern, die er Foto-Epigramme nannte. Die in den 1930er-Jahren im Exil in Dänemark begonnene Arbeit ist sowohl eine kritische Chronik der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs als auch eine didaktische Infragestellung der vermeintlichen Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit der Fotografie.

Mit ihrem Künstlerbuch *War Primer 2* (erschienen 2011 in limitierter Auflage von 100 Exemplaren bei MACK; Neuauflage 2018) eignen sich Adam Broomberg und Oliver Chanarin Brechts *Kriegsfibel* an und übersetzen sie in die massenmedial geprägte Zeit des ‚war on terror'. Das Bildmaterial für ihre Intervention und Neuinterpretation finden sie im Internet und montieren es auf die 85 Tafeln der britischen Originalausgabe (*War Primer*, erschienen 1998 bei Libris). Durch ihre Aneignung wird sowohl Brechts ‚Verfremdungseffekt' multipliziert als auch die Komplexität der zeitgenössischen Verwendung und Verbreitung von Konfliktbildern thematisiert.

Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl der Bildtafeln aus dem gleichnamigen, 2011 bei MACK erschienenen Buch in geänderter Reihenfolge.

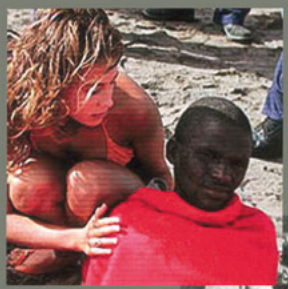
EN In his *War Primer* (first published in 1955 by Eulenspiegel Verlag), German playwright and lyricist Bertolt Brecht combined press photographs from Danish and American daily newspapers and magazines with four-line commentaries which he called photo-epigrams. This work, which Brecht began in the 1930s as an exile in Denmark, is both a critical chronicle of the events of the Second World War and a didactic questioning of the supposed veracity and lack of ambiguity inherent in photography.

With their art book *War Primer 2* (released in 2011 as a limited edition of 100 copies by MACK; rereleased in 2018), Adam Broomberg and Oliver Chanarin adopt Brecht's *War Primer* and transplant it to the era of the 'war on terror', which is characterised by the mass media. They found the picture material for their intervention and reinterpretation online and mounted it onto the 85 panels of the original British edition (*War Primer*, released by Libris in 1998). Their adoption not only multiplies Brecht's 'alienation effect', it also thematises the complexity of the contemporary use and dissemination of images of conflict.

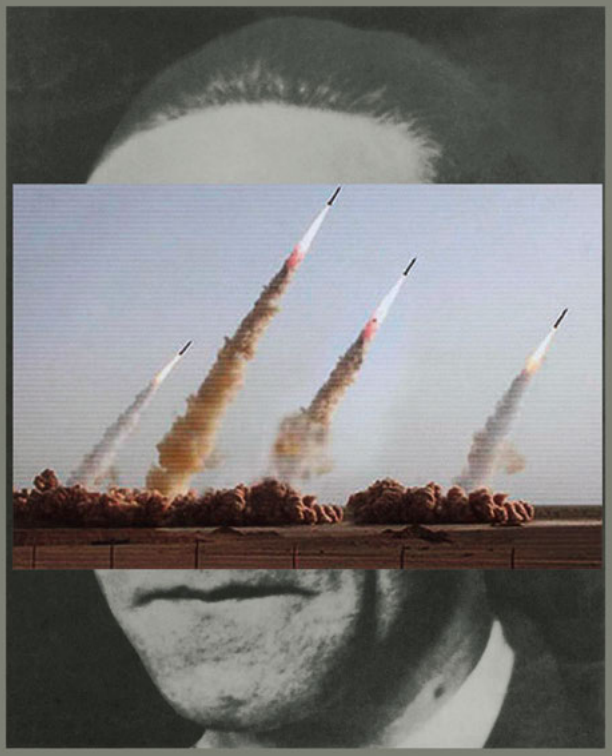
The following photo series shows a selection of the plates from the eponymous book, published by MACK in 2011, in a different order.

WAR PRIMER 2 (2011)

Adam Broomberg / Oliver Chanarin



Women are bathing on the Spanish coast.
They climb up from the seashore to the cliffs
And often find black oil on arm and breast:
The only traces left of sunken ships.



I am 'the doctor', I doctor what gets printed.
It may be your world, but I have my say.
So what? Its history gets reinvented.
Even my club food seems a fake today.

Our masters fight to have you, lovely creature
They race to seize you in their headlong course.
Each feels most fit to bleed you white in future –
Most justified in taking you by force.

The face of the
These were once

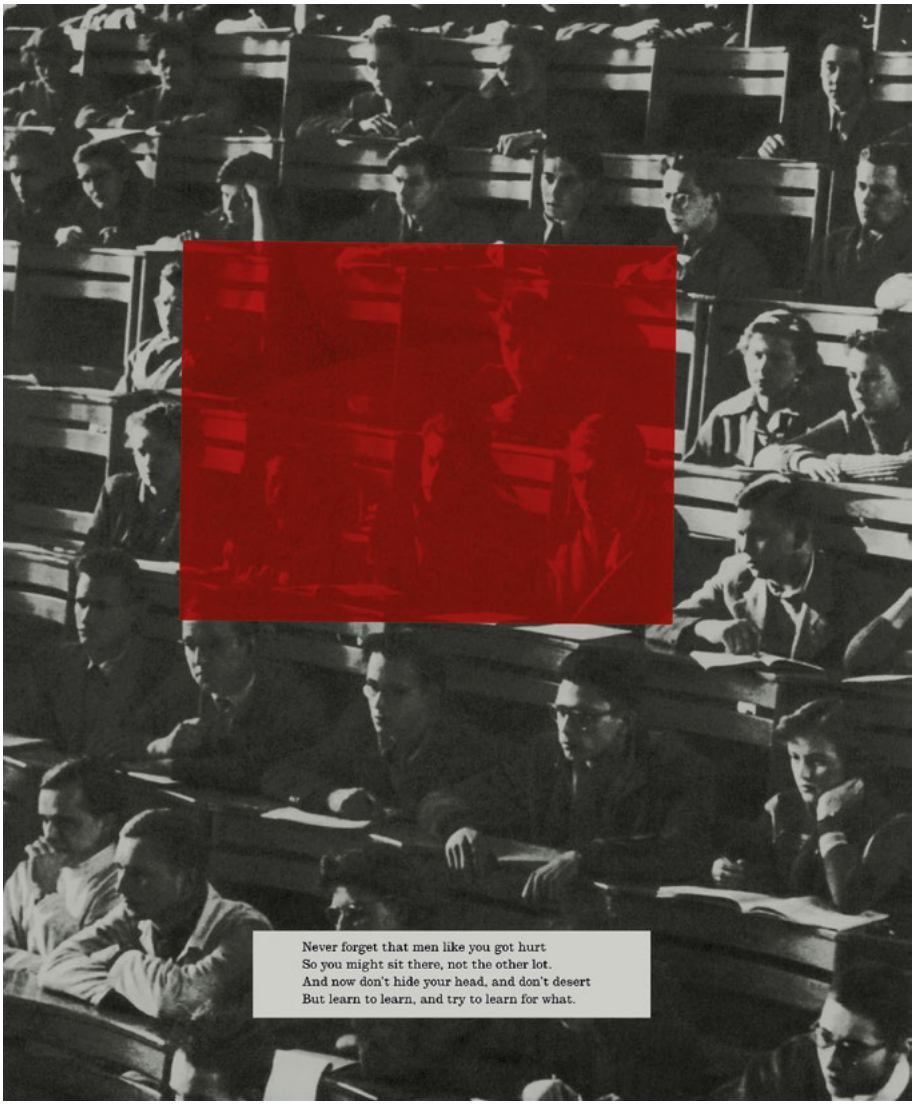
in. However, as t
ghtful the prospe

These are our children. Stunned and bloody-faced
Out of a frozen Panzer see them come.
Even the vicious wolf must have a place
To hide in. Warm them, they are getting numb.

Here are the cities in which once our 'Heils!'
Acclaimed out war machine as it paraded.
But these are nothing to the thousand miles
Of foreign cities that it devastated.

May he die like a dog. That's my last wish.
He was the arch-enemy. Believe me, I speak true.
And I am free to speak: where I am now
Only the Loire and one lone cricket know.

Like one who dreams the road ahead is steep
I know the way Fate has prescribed for us
That narrow way towards a precipice.
Just follow. I can find it in my sleep.



Never forget that men like you got hurt
So you might sit there, not the other lot.
And now don't hide your head, and don't desert
But learn to learn, and try to learn for what.

DE Dieser Text argumentiert, dass Fotojournalist*innen als ein Netzwerk vertrauenswürdiger Zeug*innen angesehen werden können, die kollektiv Zeugnis ablegen und für eine Vielzahl verschiedener Situationen Beweise liefern. Die fotojournalistische und dokumentarfotografische Praxis dient demnach dazu, das moralische Gedächtnis einer Gesellschaft zu stärken, indem sie durch einfallsreiche, emotionale und evidenzbasierte Impulse Debatten, Diskussionen, Rückblicke, Verständnis oder auch Empathie anregt. Fotojournalist*innen legen globale Muster von Missbrauch offen und stellen, indem sie Zeugnis von sozialen Ungerechtigkeiten ablegen, allein oder als Kollektiv wesentliche Glieder in der Kette an Informationen über die Welt dar. Der Wert der Fotografie ist nicht isoliert zu betrachten, als ob sie, positiv wie negativ, in einem kontextuellen, von der Wirkweise und den Auswirkungen verwandter Medien und Kommunikationsformen losgelösten Vakuum aufträte. Sie ist vielmehr als Teil einer Evidenz-Ökologie anzusehen, innerhalb derer eine Vielzahl an Quellen miteinander in Bezug gesetzt werden können, um eine Situation nuancierter zu interpretieren.

EN This paper argues that photojournalists can be regarded as a network of trusted witnesses who collectively provide testimony and evidence from a wide and varied set of situations. The practice of photojournalists and documentary photographers therefore arguably serves to enhance the moral memory of society by providing it with imaginative, emotional and evidentiary triggers to spur debate, discussion, retrospection, understanding and empathy. Photojournalists detect global patterns of abuse, and by bearing witness to social injustices, they individually and collectively form vital links in the chain of information about the world. The value of photography should not be seen in isolation, as if its effects, positive or negative, occurred in a contextual vacuum, divorced from the impacts and effects of other related media and communication forms. It must be seen as part of an ecology of evidence, where a variety of sources can be triangulated to provide a more nuanced interpretation of a situation.

1 A version of this argument is presented in / Eine Version der folgenden Argumentation wurde veröffentlicht in: Jennifer Good / Paul Lowe: *Understanding Photojournalism*, London 2017.

Triangulating Truths: Photojournalism in the Connected Age[1]
/ Die Triangulatur von Wahrheiten: Fotojournalismus im vernetzten Zeitalter[1]

Paul Lowe

Like the testimony of an eyewitness in court proceedings, photographs are potentially valuable forms of evidence, but also notoriously unreliable. Their partial viewpoint and their selective framing result in a fragmentary vision, and they represent only a brief fraction of time. Yet in their indexicality, their umbilical link to the referent, their economy of description and their emotional charge, they provide, as Howard Chapnick claims, "testimony in the court of public opinion"[2]. Many photographers, their representatives and their critics see 'witnessing' as a central component of their role. The renowned photojournalist James Nachtwey's website opens with the statement "I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated."[3] Likewise, Tom Stoddart entitled his monograph of images from the world's trouble spots *I-Witness*; and Reuters published a multimedia online presentation called *Bearing Witness: Five Years of the Iraq War*[4], claiming that "This is their testimony – bearing witness to ensure the story of Iraq is not lost". Indeed, many commentators see this as the pre-eminent function of the practice. For Peter Howe, a former picture editor at LIFE *Magazine*, the "job of the photojournalist is to witness those things that people don't want to think about. When they're doing their job right, they are taking photographs that people don't want to publish by their very nature",[5] whilst Ken Kobre argues that photographers "do more than just record the news. They have become visual interpreters of the scene by using their cameras and lenses, sensitivity to light, and keen observational skills, to bring readers a feeling of what the event was really like."[6] There is likewise a belief in the capacity of photojournalism to effect change, which has been at the heart of photographers' careers since the end of the 19th century. It has also been held instinctively by readers and viewers for just as long, and, at various points throughout the medium's history, it has been proven correct in clearly discernible ways. The countless significant and important bodies of work that bear witness to social issues that have been produced by independent photographers, often in spite of substantial obstacles, demonstrate that the role of the photojournalist and documentary photographer has been, and remains, a vital one in public democratic discourse.[7]

2 Howard Chapnick: *Truth Needs No Ally*, Missouri 1994, p. 13. Howard Chapnick was the founder of Black Star, a leading photojournalistic agency, and was instrumental in developing the careers of many photojournalists including James Nachtwey, the Turnley brothers and Christopher Morris.

3 See http://www.jamesnachtwey.com (Accessed 12 May 2018).

4 See http://iraq.reuters.com/ (Accessed 12 May 2018). The Reuters Iraq website states that "Through half a decade of war, a team of 100 Reuters correspondents, photographers, cameramen and support staff have strived to bring the world news from the most dangerous country for the press. This is their testimony – bearing witness to ensure the story of Iraq is not lost."

5 Peter Howe: *Shooting under Fire*, New York 2002, p. 174.

6 Kenneth Kobre: *Photojournalism: The Professionals' Approach*, Waltham 1980, p. 322.

7 In this I acknowledge the theoretical stances of Azoulay (2008), Campbell (2012), Linfield (2010), and Hariman and Lucaites (2007) here, countering the powerful and pervasive theories of compassion fatigue as put forward by Moeller (1999) amongst others. I argue that the whole process of viewing images is active on all fronts and interconnected – as opposed to viewers just being passively inundated and

This important contribution to social witnessing depends on the ability of photographers to pay attention to situations and subjects that otherwise may pass unreported or unnoticed, and on photography's unique ability to pay attention to moments that would equally pass by without the gaze of the image-maker. Without these testimonies, most of which are unique and would not have existed without the presence of the individual photographer, society's sense of itself and its histories would be significantly lessened. By bearing witness to social injustices, photojournalists and documentary photographers individually and collectively form vital links in the chain of information about the world.

However, the photograph's meaning and interpretation is of course open to question. Whilst appearing to be a faithful record of what was before the lens, the fixed surface of the image is far from an objectively neutral one; it is highly selective, fragmentary, momentary and subjective. For an image created explicitly by human agency, the variables of the technology combined with the multitude of possibilities of what is included and what is excluded from the frame by the photographer means that any image is only one potential variation on an infinite number of images that could be generated from any given encounter with the 'real'. The meaning of a photograph to any particular viewer is therefore difficult to predict. This is of course a function of the essential paradox at the heart of the medium itself, the tension between believability and uncertainty. Clearly some of the elements of the image are influenced by the photographer's choices and some are not, but many fall into a territory in between control and circumstance, a territory where the collision between technology, intellect, politics, aesthetics and the fabric of the world coalesce into the performance of the photograph into existence. The act of photography is ultimately a performance, an interplay of unrehearsed, improvisational interactions between actors and the world and the constraints of optics. This performative aspect where photographers bring their attention to bear on the serendipity of the real world is vital to the craft of photojournalism. The images' elements can be interpreted as those directly under the control of the photographer, those not under their control, and those that fall into that interactive space where the performance of making the image comes into play. For the former, elements might include: the choice of lens (for example, a medium wide angle, which relates the foreground and background to each other, giving the image depth and an almost threedimensional quality) or film type (for example black and white versus colour, or Tri X with its characteristic granular gritty grain as opposed to a slower film such as Plus X with a more fluid transition of tones), or

exhausted by atrocity imagery. See Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, New York 2008; David Campbell: 'The Iconography of Famine', in: Geoffrey Batchen et al. (ed.): *Picturing Atrocity*: *Reading Photographs in Crisis*, London 2012, p. 79-93; Susie Linfield: *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, Chicago 2010; Robert Hariman / John Louis Lucaites: *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago 2007; Susan Moeller: *Compassion Fatigue*, London 1999.

different sensitivity settings in a digital camera that lead to increased levels of 'noise' as the image quality is degraded. In the latter, one could place the physical characteristics of the subject, their clothing, faces, and the landscape that surrounds them, and the quality of light at that time of day in that part of the hemisphere. In between these predetermined elements comes the performance, the dance, the improvisational theatre wherein the photographer moves into the sphere of the subject's experience and interacts with it/them in real time. This comprises the formal composition of the image as the photographer moves in space in concert with the subject, with minute changes in distance and spatial relations deeply impacting on the final structure of the image within the frame. Added to this is the cultural and emotional baggage that the photographer brings to the situation, how they feel about what they are photographing. In this space the everyday is heightened by the emphasis on dramatic moments to create an encounter that amplifies the situation and draws attention to it, and a space where the coexistence of the everyday and the extreme can collide in the encounter of traumatic realism. By oscillating between the evidential weight of the fixity of the specific moment and the generality of a broader reading, a performative space is generated in which the subject, photographer and audience collaborate to provide new interpretations of the image. Gilles Peress explains this complex relationship from the perspective of the photographer, arguing that a photograph has a

> "multiplicity of authors, the photographer, the camera, each has a different voice, a Leica with a 28mm, a Nikon with a 24mm, everything speaks, cameras speak. Then there is reality and reality always speaks with a vengeance, with a very forceful voice, then there is the reader, the viewer. So the more the images are open, the more the participation of the audience, the photograph is about an open text and a multitude of authors."[8]

This concept of the photograph, or more significantly, a series of photographs such as a photo essay or sequenced in a book or web presentation, as consisting of an 'open text' that can be interpreted and read in a variety of ways is key to understanding how contemporary photojournalism can play a significant role in social discourse. Each agent brings his or her own voice and interpretation to the experience. This is influenced by the technology, the audience and the photographer's vision. As he argues, photography can "answer questions you never thought about asking"[9]. Beneath the apparent simplicity of the photograph's visual truth lies an infinite world of possible readings, as Alan Trachtenberg posits, like "opaque facts, images cannot be readily

8 Gilles Peress, interview with the author, 15 September 2008.

9 Michael Kamber: *Photojournalists on War*, Austin 2013, p. 207.

trapped within a simple explanation or interpretation. They have a life of their own ..."[10] This process is difficult to predict or to contain, as the photograph "acts, thus making others act. The ways in which its action yields others' action, however, is unpredictable."[11] This vibration between what is known and what is unknown, making present the absence, lies at the heart of what can be identified as the objectivity of subjectivity. By acknowledging the inherently fragmentary, uncertain nature of photographic testimony, a new space opens up where the image becomes the focus of a conversation between the subject and the viewer mediated by the photographic process. The photograph therefore becomes the driver of uncertainty and questioning, rather than the categorical answer to the situation. As noted by Hariman and Lucaites, this "fragmentation carries with it a shift in the basic definition of an event: an event is no longer an action that comes at a dramatic moment in a sequence of purposive actions, instead it is an experiential moment having heightened intensity independent of any larger plot."[12]

Photojournalists and documentary photographers participate in a network of relations, creating ecology and an economy of images, stories, narratives, evidence and viewpoints. Individually, each photographer produces their own unique interpretation and response to specific issues or events, often building up an expanded body of work on related themes over the course of a career or specific period of time. Collectively, these bodies of work construct a network of connected and related perspectives that amplify and complement each other, providing multiple viewpoints and interpretations of the human condition that can expand a society's ability to know itself. By triangulating these multiple visions, the viewer is able to engage in a more complex and nuanced understanding and interpretation of a situation.

By examining the work of a range of photographers who covered the Kosovo emergency in 1999 a model of this process can be seen to operate. Gilles Peress, Gary Knight and Paolo Pellegrin each documented the crisis and the severe human rights abuses carried out against the Kosovo Albanians by Serb paramilitary forces, but each had their own unique and distinctive visual and methodological strategy. By engaging with each of these bodies of work individually the viewer can gain an entry point into the situation, but by viewing all of them together, and comparing and contrasting their points of contact, visually, emotionally, psychologically and ultimately ethically, a deeper and more nuanced and complex picture of the events can be obtained. Peress aligned himself overly with Human Rights Watch, working with their field investigators and deploying the techniques of triangulation of evidence to determine where to look for the evidence. He formed a team with Eric Stover and Fred Abrahams to

10 Alan Trachtenberg: *Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989, p. 15.

11 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, 2008, p. 137.

12 Robert Hariman / John Louis Lucaites: *No Caption Needed*, 2007, p. 178.

gather evidence from the refugees who were streaming over the border into Albania and Macedonia. He notes how "by then we had been trained by the Serbs, when you enter a land that has been occupied by Serb paramilitaries the first thing that you look for is human rights abuse"[13]. They undertook a systematic process of triangulation, by interviewing survivors and cross referencing testimonies to establish potential sites of abuse, through which process Peress maintains that "we were able to define at a distance where and when crimes had taken place, within a 100 yard radius more or less"[14]. This view is confirmed by Bogert, who notes that the reporters and researchers who entered Kosovo with NATO found a "chillingly accurate nature morte: almost invariably, the dead bodies were just where the refugees said they'd be"[15]. After the liberation of Kosovo in the summer of 1999, Peress and other journalists and photographers, including Gary Knight, were able to follow the evidence of these testimonies to the locations, where they often found the scene of an atrocity to be exactly as described by the victims. This process of triangulation of testimonies with other supporting evidence – satellite images, military reports, orders of battle, etc. – enabled the journalists and researchers to confirm the accounts of refugees on the border. However, he does identify subtle differences in this approach, as working in this forensic way requires a change in emphasis from the general to the specific, requiring a new set of skills and influences on methodologies:

> "The first thing is to operate a shift in relationship to journalism, the tendency to generalise things, to put everybody in big categories and to overlook details as a hindrance to a few pages, shift to attention to details; details of method, fieldwork, anthropology, sociology, tradition of investigation, familiar with ethnographies and narratives."[16]

In 2001 Peress, Stover and Abrahams collaborated on the book *A Village Destroyed, May 14, 1999*.[17] The book attempts to give both a macrolevel account of the Kosovo crisis in terms of human rights abuse and war crimes, and a microlevel investigation to the events around a single instance of abuse, the alleged massacre of Kosovar civilians in the village of Ćuška on May 14, 1999. The book opens with an extended essay of Peress' photographs from the period, which were originally published as a

13 Gilles Peress, interview with the author, 15 September 2008. For a comprehensive account of the situation in Kosovo during this period see Human Rights Watch (ed.): *Under Orders. War Crimes in Kosovo*, New York 2001.

14 Gilles Peress, interview with the author, 15 September 2008.

15 Gilles Peress / Eric Stove / Fred Abrahams: *A Village Destroyed. May 14, 1999*, Berkeley 1999, p. 2.

16 Gilles Peress, interview with the author, 15 September 2008.

17 Published jointly by HRW and the Human Rights Centre at Berkeley, California.

long essay in the *New Yorker*.[18] Peress' images provide the general case of abuse that surrounds the specific charges that the book lays. By providing visual descriptions of displacement, destruction and death, they serve to establish the circumstances around which specific acts of atrocity occurred, creating a backdrop against which the individual cases can be explored.

As the Kosovo emergency unfolded, Gary Knight also made a deliberate choice to cover the events in a different way to how he usually worked as a contact photographer for *Newsweek*, shooting to weekly and sometimes daily deadlines. For Knight, this was a "very deliberate and thought-out process" in which he asked his editor at *Newsweek* for the space to be able to "take on this issue of war crimes and deliver the images when they are ready, and not be under pressure to deliver them to deadlines"[19]. Knight notes how he

> "approached the story as a curator of a crime, rather than as a journalist, photographing mass graves and scenes of crime and interpreting the charges of murder, persecution and deportation. I believe the universal language of photography renders the concept of war crimes less alien to those for whom the idea is normally abstract."[20]

The inspiration for the work came in late May 1999, when the *International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia* (ICTY) issued its indictment of Milošević and four other senior Serbian officials.[21] Knight saw this on a fellow journalist's computer and then downloaded and printed it out. Knight and the other journalists were getting first-hand reports from the refugees that hinted at the possibility of war crimes taking place:

> "At that period for weeks a lot of women were coming over the border from the villages and towns in southern Kosovo speaking of crimes, men being taken away, hearing gunshots, girls being abducted. So I decided that I am going to take this testimony and go back to that place when I get to Kosovo and find what

18 Peress was at the time a contributing photographer for the magazine, and this story ran as the longest essay the magazine had ever run.

19 Gary Knight, interview with the author, 10 September 2010.

20 Ibid. The concept that there is a 'universal language of photography' can of course be questioned, as Sekula does in his influential essay 'The Traffic in Photographs', in: *Art Journal* 41 (1), 1981, p. 15-25. However, the use of the concept by Knight is indicative of how photographers and journalists make assumptions about their audiences and their responses to media content, it does clearly indicate an expectation of an interpretive model from the audience that aligns with the photographer's world view.

21 The full text of the ICTY Case No. IT-99-37-PT can be seen at http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/ind/en/mil-2ai011029e.htm (Accessed 12 May 2018).

happened to those men, and that I would use the ICTY indictment as the roadmap for the story. I photographed it with that in mind, so I had the concept very early on."[22]

Fig. 57: The outline of the body of Kola Dusmani, who according to investigators at the ICTY was killed by Russian paramilitaries in a small village outside the ancient market town of Gjakovë. After he was murdered, the house where the crime was committed was burned. When the homeowners returned from exile, they removed Dusmani's remains and rebuilt the house. The outline of the body could not be removed. Kosovo, 1999. Gary Knight: from the work *Evidence: War Crimes in Kosovo*. © Gary Knight / VII.

Gary Knight later produced the monograph *Evidence* in 2002. The book uses a variety of visual strategies, including conventional photojournalistic approaches such as a concentration on emotion, description and metaphor, but also a series of more forensic-like still lifes, and several interactions with found images and snapshots. This was a deliberate choice by Knight, who wanted it to "look like a police report but with some narrative journalism"[23]. It also includes the text of the indictment itself, lists of names of the alleged victims of paramilitaries. The overall effect is a somber one, with the photographs presented in an understated way that avoids the drama of magazine reporting. Knight notes that the book was a process of trying to match up the 'anecdotal evidence' that he had gathered in the field with the official case that the ICTY was preparing. The book therefore seeks to use a language of evidence and apparent objectivity, whilst clearly using a variety of strategies to present a more subjective, emotional and one-sided view-

22 Gary Knight, interview with the author, 10 September 2010.

23 Ibid.

point. As the objectivity and truth value of journalism becomes increasingly suspect, the apparent objectivity of a more investigative, forensic approach becomes more useful. The book presents the text from the indictment, and proceeds to deal with each count in turn. It closes with the full text of the indictment against Milošević and his co-defendants, followed by an appendix listing the names of Kosovars killed in a series of atrocities in 1999. Both *Evidence* and *A Village Destroyed* deploy a similar strategy of using photography to present circumstantial evidence of an atrocity, with a quasi-forensic presentation of the evidence, providing images in sequences and groups that build up a body of evidence around each charge that the events alleged took place – by amassing a large volume of images from a variety of situations and in a variety of visual approaches, they offer a form of 'triangulation' of the visual evidence and allow the viewer to draw inferences. Combined with the textual evidence supplied in the form of captions, court documents, indictments, lists of the missing, personal testimonies, maps and graphs, this forms a quasi-judicial form of inquiry that together offer corroborative evidence. In this, the use of photographs is akin to their use as demonstrative evidence in a courtroom, which can be a very effective way to help a jury to grasp complex issues, Peress noted how this had changed his methodology:

> "I work much more like a forensic photographer in a certain way, collecting evidence. I've started to take more still lifes, like a police photographer, collecting evidence as a witness. I've started to borrow a different strategy than that of the classic photojournalist. The work is much more factual and much less about good photography. I don't care that much anymore about 'good photography'. I'm gathering evidence for history, so that we remember."[24]

By employing elements of the methodology of criminal evidence gathering in their approach to the story, and by using visual strategies that echo those of forensic photography, Knight and Peress thus used the language of human rights and legal discourse to add a moral imperative to their work.

The Magnum photographer Paolo Pellegrin also covered the crisis, but with a subtly different intention. He also published his work as a book entitled *Kosovo: The Flight of Reason* in 2002. Typically, Pellegrin's journalistic, visual and emotional strategy focuses the viewer's attention on one individual, caught up in a greater enterprise, emphasising the subjective departure from conventional views of eyewitnessing and photographic truth by rendering the scene fragmentary, opaque and confused. These visual strategies work towards Pellegrin's aim of making the images less complete in

24 Gilles Peress: 'I don't care that much about 'Good Photography'', in: *US News and World Report*, 6 October 1997, p. 6.

their narrative function, but potentially more vocal in their expressive nature. Like many of his contemporaries, especially Peress, he is not trying to show a definitive, comprehensive 'truth' of a situation, or even trying to explain it in depth, but rather to seek a bridge between the viewer and the subject. This approach seeks to open a space in which interaction can take place, a 'hole in reality' through which the audience can try to enter the world of the characters in his dramas. He openly acknowledges that he is an outsider, but an outsider who can act as an entry point for Western audiences into the world of the 'other', arguing that "I go with the eyes of a foreigner. It's a journey where I go through these countries trying to find relationships, to understand, to create a dialogue – first of all between me and what I see, but then, hopefully, to involve the viewers in this conversation."[25] This idea of a 'conversation', or a dialogue, is a recurrent theme in his work; he seeks not to answer questions nor even to necessarily pose them, but rather to allow an arena in which the audience can begin the process of imagining themselves in the lives of others. Through a variety of visual strategies that often exploit the technical limitations of the medium, using them to advantage to enhance the drama of a situation, Pellegrin produces compelling and powerful images that connect the audience to the subject in a visceral way. His images have depth and complexity and are far from simplistic, yet they avoid empty formalism.

His approach does, however, signal a shift in emphasis from the concentration on visual complexity for its own sake. His work stands as a more emotive and psychological response to the new political landscape of the 21st century, a response that seeks to engage the audience's imagination and empathy as well as their understanding.

Taken together with the other images and stories from other photographers present in Kosovo at the time, these photographers' works thus collectively demonstrate that there was an ongoing and extensive operation to ethnically cleanse Kosovar Albanians by Serb paramilitary forces during the spring of 1999. Each approach opens up the possibility of active viewer engagement and the co-creation of meaning in the photographic exchange in different ways. By making this a less literal, more nuanced and more complex process, the conversational approach invites the viewer to fill in the gaps that the photograph must, by its very nature, leave. By drawing attention to the uncertainty of the image, by making more visible that which is invisible, outside of the frame, the subjective approach can take on an objective function by ceaselessly questioning the apparent truth of the world represented within and without the frame, inviting the viewer to use a variety of forms of information to create their own interpretation of an event. As Susie Linfield asks:

25 Paolo Pellegrin, interview with the author, 30 April 2006.

> "Why choose between the unique emotional immediacy of the photograph and the larger, more complex history that it represents? Why choose between a naïve trust in the world of appearances and a paralysing suspicion of it? Better to recognise what each form of testimony and each form of document can offer us as we try to make sense of our poorly designed world."[26]

The 'open text' format allows the viewer to navigate their own path through the story, whilst simultaneously challenging them to go beyond the images to construct their own sense of what might be happening. Such an approach acknowledges the viewer as an active participant in sense-making and opens up the process of photography. It points towards a route by which the image acts as a starting point for reflection, discussion and further engagement rather than an ending. By relating the image to a broader context, the viewer is invited to more actively participate in how the evidence of photography might be interpreted. Acknowledging that the image cannot provide all of the information, that it is only a fragment, allows it to become more of a catalyst to further involvement rather than an impediment, an entry point rather than an exit. This can act to shift the viewer from a passive to a more active form of witnessing, as they participate in making sense of the world. This activation of viewing can also assist in strengthening the link between the viewer and the subject, Judith Butler's concept of grievable and ungrievable lives is extremely useful at this juncture. The non-recording or recording of a life, the witnessing or non-witnessing of a life, or the testimony or non-testimony to a life, can thus be one way to determine if a life is grieved or not, or has the capacity to be grieved. The photographic image's relation to time, both in terms of time past but also time preserved into the present, allows it to act as the perfect marker to acknowledge a grievable life:

> "Is this quality of 'absolute pastness' that is conferred on a living being, one whose life is not past, precisely the quality of grievability? To confirm that a life was, even within the life itself, is to underscore that a life is a grievable life. In this sense the photograph, through its relation to the future anterior, instates grievability."[27]

The interconnected web of visual testimonies connects the viewer in the present to past and present moral events, constantly challenging the audience to determine its moral position relative to them. When taken together with other information sources, such as other media forms, a richer and more developed perspective can be obtained.

26 Susie Linfield: *The Cruel Radiance*, 2010, p. 202.

27 Judith Butler: *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London 2009, p. 98.

Photojournalism plays a significant but not independent role in this process, and it should therefore not be seen in isolation. To expect photography alone to create significant social change is unrealistic, but taken as part of an ongoing process of informational exchange it can have a significant role in humanising the other, and through imaginative engagement with the subject increase empathy and the desire to take affirmative action.

Fig. 58: A child gold miner in Watsa, northeastern Congo, 2004. Marcus Bleasdale: from the work *The Rape of a Nation*. © Marcus Bleasdale.

Marcus Bleasdale's association with Human Rights Watch and other related NGOs is a valuable example of how an alliance between a photographer and a humanitarian organisation can be far more powerful than the work of one agent alone, and can thus enhance the potential impact of bearing witness. Bleasdale has a long-term commitment to documenting the situation in the Congo, from the days of Mobutu to the collapse of civil society and the rise of the warlords who dominate the Democratic Republic of Congo (DRC) today. He has a clear personal agenda focused on a particular issue, and uses a variety of outlets and funding streams to maximise his ability to get his message across. By forming alliances with editorial clients who will give short assignments, NGOs who work in the field for logistical support and grant-giving entities to fund the work on a long-term basis, he has been able to produce sustained bodies of images that address key issues in the conflict in the DRC. Bleasdale has worked on projects in Congo on rape as a weapon of war for example, with the resulting images having been used both by HRW and Médecins Sans Frontières (MSF) in campaigns,

and his work there has been part-funded by the Open Society Foundation[28] to sustain the long-term commitment necessary.[29] The photographer can thus put together a package that blends together the needs of the NGO, the demands of the marketplace, funds from grant-giving organisations and their own personal agenda in a project that becomes greater than the sum of its parts. In conjunction with HRW he produced a photographic exhibition, DVD and multimedia piece entitled *The Curse of Gold* about the illegal gold mining trade in Congo which fuels much of the violence and instability in the region. The HRW report and exhibition[30] have been used to directly target the Western banks and companies that buy the illegal gold and allow it to be recycled into international markets. The work has been shown in the headquarters of UBS Bank in Switzerland and at the Chicago Public Library to an audience of financiers, bankers and gold traders in a 'name and shame' operation that combines the authority of the documentation produced by HRW with the emotive impact of Bleasdale's stark black-and-white images to bring home to the audience the reality of the policies they have been following. This combination of facts and illustration has been effective in securing the withdrawal of several significant international players from trading in illegal gold, and has been used to widen the debate about trade in mineral rights in the majority world in general. Bleasdale's commitment to the issues around conflict minerals[31] in the DRC also culminated in one of the largest microchip manufacturers in the world, Intel, announcing that it would no longer source or use any rare

28 The Open Society Foundation has been a major supporter of photographic projects, and has supported over 300 projects since 1998. See http://www.opensocietyfoundations.org/about/programs/documentary-photography-project/background (Accessed 12 May 2018).

29 In 2009 his black-and-white images were exhibited before the United States Senate during a hearing on sexual violence in the DRC, which acted as the catalyst for a sequence of events that resulted in the US Government committing more resources to its treatment and prevention. Bleasdale has also been involved in developing a role playing computer game based on his work *Zero Hour Congo*, in which the viewer can play the role of a photojournalist investigating the issues around conflict minerals.

30 See Human Rights Watch (ed.): *The Curse of Gold*, New York 2005, https://www.hrw.org/report/2005/06/01/curse-gold (Accessed 12 May 2018).

31 He is also aware of the contradictions inherent in using technology that itself potentially uses conflict minerals, as he remarked: "I'm probably the worst user of conflict minerals on the planet; I'm a photographer with five camera bodies and two computers and phones. I walk around with half a Congolese mine in my bag every day", Marcus Bleasdale, cited in: Fran Berkman: *'Africa Photographer Witnesses the Human Cost of Our Electronics'*, in: Mashable, 22 September 2013, https://mashable.com/2013/09/22/congo-conflict-minerals-photos/#Cn664LsihaqK (Accessed 12 May 2018). At the bottom of his emails he signs off with the note "Sent from the machine I am pretty sure is not conflict-mineral free nor made with the highest labour standards – hoping and working for change in both areas. Together with you all hopefully." Conflict minerals include tantalum, tungsten, gold, and tin. Camera manufacturers Canon and Nikon fall at the bottom of a list developed by the 'Raise Hope for Congo' Campaign with scores below 10% on an index that measures the steps they have taken to prevent the use of conflict minerals. Their low scores indicate that "These companies have done next to nothing to shift their practices toward conflict-free minerals from Congo. They are not members of industry-wide efforts, have not taken the proper steps to investigate their supply chains, have said nothing about legislation, and are not actively engaged with other stakeholders", http://www.raisehopeforcongo.org/companyrankings (Accessed 12 May 2015).

minerals in its supply chain.[32] Bleasdale's work demonstrates that there is a need for strong correlation between the work of the NGO and the existing or planned projects of the photographer, a clear agenda and division of commercial syndication rights, a well-researched and thought-through photographic brief that allows for the individual voice of the photographic author to stand out. It also requires a planned and sustained programme of dissemination that uses all available distribution channels, from mainstream media to direct marketing to specific interest groups through the web or through exhibitions. This approach was echoed by David Campbell, who argues that to "go beyond commendable acts of charity and contribute to larger and more substantive social change means appreciating how photojournalism gets its power through collaboration. Photojournalism is one actor amongst many on long-term campaigns, and we should not have the unrealistic expectation it can be the sole cause of change."[33] A project conceived in this level of detail has the context, photographic vision and impact on the audience necessary to diffuse the criticism that it is merely an exploitative vehicle to raise funds, or that it simply adds to the mass of distressing images about the world's suffering without actually making a difference.

A common critique of photojournalism is that it relies on stereotypes, generating tropes of representation that are blindly repeated across a range of scenarios and situations. Arguably however, when aligned with the concept of a network of visual information this capacity to repeat recognisable visual themes can be understood in a different way when approached with knowledge of the historical pitfalls of representation, and with a sense of critical awareness. Rather than necessarily creating negative stereotyping and clichés, it can instead be viewed as a form of patterning, similar to the techniques of triangulation deployed in human rights investigations. Mass atrocity in modern conflict follows a similar pattern across continents, nations and epochs, with the same techniques of attacks on civilians recurring time and time again. Each image is a moment, a single temporal and spatial fragment, but taken together, multiple fragments of vision can be used to triangulate reference points by which the photographer, the curator, or the viewer can develop an argument or understanding of what took place and why, and create a space in which the implications of the event can be imagined and thought through. By treating each instance as its own unique

32 Announcing the move, Intel's statement underlined the idea that achieving sustainable change needs a coherent, collaborative approach that unites a wide range of stakeholders and agents, "This problem cannot be solved by one company alone, and Intel encourages others, both industry and consumers alike, to join our continuing efforts to tackle this important global issue. By making faster and deeper strides toward conflict-free supply chains and fostering greater understanding and curiosity about what's inside the products we buy, we can move more quickly toward improving the situation in the DRC and the surrounding region", Intel corporate website, *'conflict-free minerals'*, 2014, https://www.intel.co.uk/content/www/uk/en/corporate-responsibility/conflict-free-minerals.html (Accessed 31 August 2018).

33 David Campbell: *'How photojournalism contributes to change: Marcus Bleasdale's work on conflict minerals'*, in: David Campbell Blog, 14 January 2014, http://www.david-campbell.org/2014/01/14/photojournalism-contributes-change-marcus-bleasdales-work-conflict-minerals/ (Accessed 13 March 2014).

occurrence, but then relating that to the wider context of other similar occurrences, patterns and similarities can be established, as well as differences and anomalies. Constellations of images emerge, and by working with and thinking with photographs, the viewer can begin to build up their own interpretation of the event, and the consequences for action that might be drawn from it. In the case of human rights abuse and conflict, photographers can then be seen as providing multiple data points of the evidence of acts of atrocity occurring in similar ways in broadly similar situations – the abuse of civilians, mass graves, the suffering of children and so on. This patterning can work both at the level of a particular event, situation, story or at a higher level of categorisation. Similar images of similar situations can provide evidence that repeated types of abuse are occurring systematically across a range of situations, establishing command responsibility for such actions at various levels too. For example, Fred Ramos' series of images *The Last Outfit of the Missing* (2013) of the clothing of victims of gang violence in El Salvador is strongly reminiscent of Ziyah Gafić's project *Quest for Identity* (2011)[34] on the

Fig. 59: Date found: 1 February 2013; Time: 3:00 p.m.; Location: a section on the periphery of Apopa, San Salvador; Gender: male; Age: between 15 and 17 years old; Time of disappearance: approximately one year. Fred Ramos: from the work *The Last Outfit of the Missing*, 2013. © Fred Ramos.

34 See Ziyah Gafić: *Quest for Identity* in this volume.

personal objects exhumed from the mass graves of the victims from the Srebrenica Massacre in Bosnia in 1995, which in turn echoes other bodies of work from previous generations. Whether this is the result of photographers consciously developing a visual language, refining and enhancing it, or operating independently and coming to the same conclusion, it is evidence that similar patterns of events can be found in similar global situations of abuse.

Photojournalists can thus establish global patterns of abuse, highlighting the similarities across scenarios in both geographical and temporal space, and establishing that ultimately the command responsibility lies in a sense with society in general for allowing these repeated patterns to continue to occur. Similar socio-economic forces can be seen in operation across a wide range of scenarios, and they generate broadly similar effects on civilian populations, which in turn generates broadly similar visual spectacles of suffering where the nuances of difference are often overwhelmed by the similarities of patterns of abuse. Seen in this way, individual photojournalists each provide a piece of the puzzle. When their output is viewed collectively, from a critical distance, the picture established can give a comprehensive engagement with a given situation, or indeed with more general social trends and patterns. Drawing links between the use of rape as a weapon of war in Congo, Rwanda and Bosnia for example, establishes that there is a pressing need for sanctions against such abuse to be developed at the level of global governance. Photojournalists can thus be seen as a network of trusted witnesses, collectively providing testimony and evidence from a wide and varied set of situations. The practice of photojournalists and documentary photographers therefore arguably serves to enhance the moral memory of society by providing it with imaginative, emotional and evidentiary triggers to spur debate, discussion, retrospection, understanding and empathy.

In a similar way, the actual images produced by photojournalists operate in a networked fashion, individually and collectively generating connections and relations both within individual stories but also between stories, building patterns of relationships across time and space. The images operate as social agents as well as the photographers, amplifying the trust inherent in the photograph with the trust earned by the photographer by virtue of their demonstrating a commitment to ethical and journalistic integrity over a sustained period of time. The audience can therefore trust the photographer or the photograph, based on a calculation of the integrity of the context in which the work is encountered. The integrity of the photographer and their proxy (the photographic image) is vital in establishing them as reliable witnesses, whose testimony will be seen as credible and believable, shifting the onus of trust from the publication to the producer. The audience thus can come to identify with the author of the testimony rather than the media outlet that publishes it. This makes the moment of testimony more personal, more immediate, and potentially therefore more affecting. Although institutions can collectively bear witness, the sense of personal

testimony delivered without allegiance to a publication is significant. By foregrounding the individual's act of witnessing, the emphasis shifts from journalism to testimony. A 'gatekeeper organisation' such as Reuters news agency affords the image the necessary veracity to be trusted, or the more individual authorship of a photographer from an agency such as Magnum, Panos, Noor or VII could be established by following their work across a range of situations in which they demonstrate their integrity. The audience can thus use its judgment to determine to what extent to trust the photograph or series of photographs, and therefore to determine to what standard of evidence they pertain.

Photographers are also now enabled to disseminate their work through a wider range of platforms and spaces than just traditional print media, and are able to present their testimony in less mediated ways, unfettered by the editorial control of media institutions. Again, this positions the photographer as the focus of the witnessing act, emphasising the personal nature of the testimony. Web-based platforms thus offer possibilities for photographers to deliver their testimony in the way they see most appropriate and effective, without the overt and covert agendas of mainstream media. They also offer more rapid and effective feedback loops, as the data on traffic and usage is available directly to the photographer in a much more detailed and nuanced form than the simple circulation figures for a print publication. Again, this can offer valuable information and feedback on how to present work to gain the maximum impact and attention of the viewer. This in turn enhances the participatory process of witnessing by offering a greatly enhanced potential for the viewer to engage with the work in an active process of sense-making, as non-linear interactive narratives can help the audience follow their own investigative journey through the work. The affordances of the web allow for a more direct and interactive engagement between audience and witness that can potentially serve to amplify the impact of the testimony, by delivering it in a more targeted and focused way to people who are perhaps already moving along the trajectory from a passive to active bystander.

Photography should therefore not be seen in isolation, as if its effects, positive or negative, occur in a contextual vacuum, divorced from the impacts and effects of other related media and communication forms. It has to be seen as part of an ecology of evidence, where a variety of sources can be triangulated to provide a more nuanced interpretation of a situation. As Gilles Peress argues, this is when photography is at its most effective:

> "If you ghettoize photography as 'photography', you limit its conception as a means. I've always seen photography in a continuum – content on one side, art on another, and politics on the other. What's interesting about photography is when it locates itself at the convergence of various forms of expression and reality. I was

> never interested in what was happening within the defined territory of the medium, but instead, in the no-man's land between photography and other genres – literature, cinema, painting."[35]

Journalism, documentary film, television, fiction and non-fiction writing, art, academic writing and reports from NGOs all have their own internal network of similar trusted witnesses, and also interlock and interweave with each other, reinforcing each other in a complex web of evidence, associations, interpretations and analysis. As Knight explains, "photojournalism, like other forms of mass communication, is a small and useful tool and when it is used wisely in conjunction and collaboration with other media and with the support of public opinion it can make a contribution"[36]. The audience thus has multiple reference points across a range of media to utilise to make sense of a given situation. Photography plays a significant and vital role in this, but it does not operate alone. Each individual act of testimony is important and significant in its own right in terms of how it expresses a specific situation, but taken together they form an interconnected network of testimony about the world. Patterns of activity can be discerned, with similar strategies and forms being repeated in a variety of contexts. Photographers thus actively bear witness to the events of the world. The question remains what action will be taken in response.

It is therefore imperative that the individual photographer identifies and develops strategies, ways of seeing, and forms of investigation and representation that, combined with their own individual subjectivity, point to a way forward and demand a response. The work of the photojournalist should therefore be underpinned by a foundation of considered and deep thought, that combines the immediacy of the journalistic imperative with the rigour of deep and extensive research, and then adds the personal vision of the photographer, all mediated by a worked-through and developed ethical stance. The distinct features of the still photograph empower it with a unique quality in that it acts as a technologically enhanced, proxy form of vision, positioning the viewer as a witness of the scene with their own eyes, even if separated spatially and temporally from the event. The act of bearing witness therefore links together the event, the participants in it (including both the photographer and any subjects of the photograph), the photograph itself, and then the audience responses to it, in an active, ongoing participatory process of testimony. By connecting networks of trusted photographic witnesses to larger networks of witnesses linking not only other image-makers but also other sources of information including the rest of the media, the audience can triangulate information about a given situation, and from this more active stance of engagement make sense of it to better inform themselves and to potentially take action.

35 Gilles Peress / Carole Kismaric: *'Gilles Peress by Carole Kismaric'*, in: Bomb Magazine, 1 April 1997, http://bombmagazine.org/article/2033/gilles-peress (Accessed 1 August 2014).

36 Gary Knight, interview with the author, 10 September 2010.

QUEST FOR IDENTITY (since / seit 2010)

Ziyah Gafić

DE Was können Bilder aus Kriegs- und Konfliktsituationen tatsächlich bewirken? Von welchen Wahrheiten erzählen sie? Und was geschieht vor Ort, nachdem die mediale Aufmerksamkeit abgeklungen ist? Der bosnische Fotojournalist Ziyah Gafić katalogisiert seit 2010 Objekte, die als letzte Zeugen an die Existenz der um die 30.000 Vermissten des Bosnienkrieges erinnern: persönliche Habseligkeiten und Alltagsobjekte, die aus den Massengräbern exhumiert wurden und bis heute, zwei Jahrzehnte nach dem Konflikt, dazu dienen, die Toten zu identifizieren. Sein visuelles Archiv soll den Hinterbliebenen die Suche nach Angehörigen erleichtern und zeigt zugleich eine andere Perspektive auf diesen vielfach fotografierten Konflikt. Trotz der Nüchternheit der Darstellung ermöglichen Gafićs forensische Aufnahmen von Gebrauchsgegenständen eine persönliche Identifikation mit den Opfern.

EN What effect can pictures from situations of war and conflict really have? What truths do they tell? And what happens in those places once the media attention has been withdrawn? Since 2010, Bosnian photojournalist Ziyah Gafić has been cataloguing objects that are the last witnesses to the existence of the approximately 30,000 people who are still missing from the Bosnian war: personal possessions and everyday things that have been exhumed from mass graves and still serve, two decades after the conflict, to identify the dead. Gafić's visual archive aims to make it easier for survivors to search for their relatives and concurrently shows another perspective of the Bosnian conflict, which was photographed many times. Despite the sober nature of the presentation, Gafić's forensic photos of simple objects enable viewers to identify with the victims.


A4


SOHBO

Sichtba
visibly
unsicht
invisibl

ar

tbar

Hört niemals auf zu streiten! Einführung in das Kapitel ‚Sichtbar unsichtbar‘

/ Never Stop Arguing! An Introduction to the Chapter ‘Visibly Invisible’

Friedrich Weltzien

Es war vor genau 100 Jahren, 1918, als der Zeichner, Maler und spätere Bauhaus-Lehrer Paul Klee eine viel zitierte Definition niederschrieb. Er war der Meinung, Bilder sollten nicht das ohnehin Sichtbare reproduzieren, sondern vielmehr Sichtbarkeit erzeugen. Zwar bezog er sich damit auf Werke der bildenden Kunst, es ließe sich aber die Überlegung anstellen, ob diese Unterscheidung und dieser Anspruch nicht auch auf journalistische und dokumentarische Fotografie anwendbar sind.

Das folgende Kapitel macht ebendieses Problem auf: Kann ein Foto eine reale Situation, ein tatsächliches Ereignis abbilden – oder macht ein Foto vielmehr erst etwas sichtbar, das auf andere Weise gar nicht wahrzunehmen ist? Gibt ein Foto etwas wieder, oder stellt es etwas her? Wie gehen Bilder von Konflikten mit dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit um? Ist vielleicht gerade dieses Verhältnis selbst ein Ort des Konfliktes, ein Krisenherd?

Sichtbarmachung durch Entzug von Sichtbarkeit

Die Frage nach der Kunsthaftigkeit von Bildern stellt sich im Folgenden insofern nicht ohne Grund. Wenn es die genuine Aufgabe von Kunst wäre, Sichtbarkeit zu produzieren, und der journalistische Auftrag, ansonsten Übersehenes wahrnehmbar zu machen, dann könnten auch Fotojournalist*innen mit künstlerischen Strategien operieren. Dies ist zumindest eine Konsequenz, die sich aus der Zusammenschau der folgenden Fotograf*innen und Autor*innen ziehen ließe. Die ausgewählten fotografischen Methoden spielen alle mit dem Entzug von Sichtbarem, mit dem Unterlaufen von Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen.

So wird beispielsweise nur das Überbleibsel, der Rest, die Spur, der Fleck, das Zeugnis abgelichtet. Fotografen wie Ziyah Gafić – Valeria Schulte-Fischedick präpariert diese Strategie in ihrem bildwissenschaftlichen Essay deutlich heraus – oder das Künstlerduo Adam Broomberg und Oliver Chanarin arbeiten so: Sie zeigen nicht das Ereignis selbst, sondern dasjenige, was davon übrig blieb, sei es in anonymen Kriegsgräbern, im nicht weniger anonymen Internet oder im Archiv. Adam Broomberg stellt im Gespräch mit der Fotografiekuratorin Ann-Christin Bertrand seinen collagierenden Umgang mit historischen Materialien, wie auch das kameralose Einfangen von Spuren auf Fotopapier, in einen solchen Kontext der Erhellung durch Verdeckung.

Der Kriegsfotograf Christoph Bangert hingegen lichtet in seinen Bildern die entsetzlich versehrten Körper tatsächlich ab, die Leichname, die Verstümmelten und Verstörten – aber dann wurden Bangerts Fotos für eine Präsentation beim Fotodok Photobook Club in Utrecht unter einer semitransparenten Folie noch einmal fotografiert. Dies zeigt durch den Entzug von Sichtbarkeit, was man sehen könnte. In der Publikation *War Porn* von 2014 sind diese Bilder unverdeckt abgedruckt, aber einige Seiten der Druckbögen sind unbeschnitten zum Buch gebunden. Wer diese Fotografien ansehen möchte, muss ein Messer nehmen und sich aktiv Zugang verschaffen. Beide Strategien machen beim Betrachten sinnfällig, dass ich bereit sein muss, diese kaum erträglichen Spuren von Konflikten auch zu sehen.

Auch bei Donovan Wylies Dokumentationen der architektonischen Zeugen der englischen Besatzung in Nordirland ist der auffälligste Bildgegenstand die Abwesenheit: keine Menschen, kein Terror, kein Leid. Zu sehen sind Gefängnismauern, Zäune, Stacheldraht, Wachtürme, Todesstreifen, in ihrer bis zum Verwechseln ähnlichen, systematischen Wiederholung Kälte ausstrahlend. Auf diese Weise zwingt uns der Fotograf, so beschreibt es die Kunsthistorikerin Ilaria Hoppe, genauer hinzusehen, um so das Unsichtbare in der eigenen Imagination zu visualisieren. Die Fotos können nicht die Machtkonstellationen zeigen, die jene Räume hervorgebracht haben, aber sie fordern die Betrachter*innen auf, sich deren „Vermachtung", wie Hoppe es nennt, vorzustellen.

Noch radikaler ist die Strategie von Edmund Clark: Er kommt mit einer schriftlichen Referenz auf jene unzählbar oft reproduzierten Fotografien aus, die sich in das „musée imaginaire" (André Malraux) von uns WEIRDOs (‚western, educated, industrialised, rich, democratic') so tief eingebrannt haben, dass wenige Worte ausreichen, um ad hoc bei uns allen ein ähnliches geistiges Bild zu generieren. Damit entlarvt er (ergo: macht sichtbar) die Stereotype der Rezipient*innen, die aller Bilderflut zum Trotz doch nur eine Handvoll Fotos memorieren können.

Diese Ansätze von Fotograf*innen, mit den unsichtbaren Anteilen der Wirklichkeit umzugehen, umfassen Techniken der Verfremdung, der Montage und Collage, der Dekontextualisierung und Abstraktion, kurzum kritische Praktiken der Infragestellung, die bislang eher in der Kunst als im Journalismus anzutreffen waren. Ist es also tatsächlich die Kunst, mit ihren Verfahrensweisen der Inszenierung oder der Provokation, der Subjektivierung oder des Experimentes, die dem zukünftigen Fotojournalismus den Weg weisen kann?

Sichtbarmachung durch Kritik

Auch die theoretischen Beiträge des Kapitels ‚Sichtbar unsichtbar' kommen nicht ohne Vergleiche zur Kunstwelt aus. Ein Forschungsschwerpunkt der Kunsthistorikerin Susanne von Falkenhausen beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Sichtbarkeit und Macht. Sie geht hier der Frage nach, wie Bilder Gewalt transportieren können. Dabei identifiziert sie in ihrer historischen Analyse eine ganze Reihe von Codes, die Gewalt konservieren oder gar selbst gewalttätig sind.

In der Produktion schreiben sich gewaltsame Handlungen in Oberflächen ein, im Bruch mit Konventionen wird Betrachter*innen (oder den Regeln einer Gattung) Gewalt angetan, Medien werden zu Instrumenten der Macht, in Motivik und Narration lassen sich Grausamkeiten verpacken. Wenn der Künstler Jeff Wall eine journalistische Bildsprache nutzt, um seinen dioramatischen Leuchtkästen eine irritierende Dringlichkeit zu geben, oder die Dokumentarfotos, die Hans Namuth vom malenden Jackson Pollock in dessen Atelier aufnahm, die Rezeption von Pollocks Kunst entscheidend steuerten, wird klar, wie eng – ja untrennbar – die visuellen Regime verbunden sind, die einerseits den Nachrichtenteil und andererseits das Feuilleton bebildern.

Dieses Regime nennt die Fototheoretikerin Karen Fromm den Rahmen der Bilder. Kein Mensch kann ein Bild sehen, ohne bereits immer schon in eine Unzahl von Deutungsmustern, Stereotypen, Lehrplänen, Vergleichsdarstellungen, Assoziationen verstrickt zu sein. Sehen zu lernen bedeutet – so könnte man das weiterdenken –, sich auf ein Referenzgemetzel einzulassen. Sichtbarkeit gibt es nur zu einem Preis. Diesen Preis auszuhandeln ist ein sozialer Akt, der mit jedem Bild neu vollzogen wird. Wenn ein Foto also den Anspruch erhebt, ein gesellschaftskritisches Potenzial wirksam werden zu lassen, dann muss es diesen Rahmen immer mitzeigen, den Preis seiner Sichtbarkeit angeben.

Sichtbarmachung durch Zeigen der Wahrheit

Ein gutes Bild (in diesem Sinne) macht die Bedingungen seines Entstehens, die Bedingungen seiner Sichtbarkeit wahrnehmbar. Dazu muss es ein „ungehorsames Sehen“ kultivieren, so Fromm, sich am Erwartbaren reiben. Aber – und das ist die Herausforderung dabei – gleichzeitig braucht ein jedes Foto immer schon die Vorbilder, die Konventionen, die durch stete Wiederholung fleißig trainierten visuellen Codes, um überhaupt etwas zu kommunizieren. Wenn keine eingeübten Formenrepertoires existieren, ist keine Breitenwirksamkeit möglich. Dann sind Bilder nur noch Informationsquellen für eine kleine eingeweihte Elite, die sich mit großem Aufwand auf der Höhe des Diskurses hält (wie dies so manche Kunstform praktiziert).

Der Standpunkt von Tony Hicks, Bildredakteur bei Associated Press (einer der bedeutendsten Nachrichtenagenturen und somit auch einer der weltweit wichtigsten Händler von Fotos aus Krisenregionen), ist insofern ernst zu nehmen, als er auch im Zeitalter sozialer Netzwerke und deren ubiquitärer Verfügbarmachung von endlosen Bildermengen an klassischen Werten des Fotojournalismus festhält. In Zeiten, in denen Schlagworte wie ‚fake news‘ und ‚alternative facts‘ in aller Munde sind – jenen Euphemismus, den die Juristin und Trump-Beraterin Kellyanne Conway am 22. Januar 2017 benutzte, um eine offenbar gewordene Fehlinformation des Weißen Hauses zu beschönigen –, muss dringend an einem verbindlichen Begriff von Wahrheit festgehalten werden.

Das Wissen um die diskursive Konstruiertheit von Fakten, um die kulturelle und subjektive Bedingtheit von Wahrnehmung, um die Abhängigkeit jeder Bedeutung vom rahmenden Kontext darf nicht auf die Legitimierung von Beliebigkeit und Willkür hinauslaufen. Nur weil es schwierig ist und mühsam, Sichtbarkeit herzustellen, sollte sich niemand auf einen zynischen oder chauvinistischen Standpunkt zurückziehen – ganz besonders nicht Journalist*innen, die eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen Selbstaufklärungsprozess einnehmen. Es ist keineswegs naiv, sich in seinem Alltagsgeschäft der arbeitsreichen Aufgabe zu widmen, einen ethischen Verhaltenskodex auszuformulieren, Vertrauen zu Bilderproduzent*innen aufzubauen oder nach Spuren der Postproduktion zu fahnden.

Sichtbarmachung durch Auseinandersetzung

Das folgende Kapitel zeigt dieses: Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind keine spiegelverkehrten Gegensätze. Ein Sachverhalt ist nicht entweder sichtbar oder unsichtbar. Die Bewegung aus der einen Kategorie in die andere ist kein Sprung ohne Zwischenstationen. Vielmehr kann nur eine allmähliche Verschiebung von der einen Seite zur anderen möglich sein und unter keinen Umständen wird ein Ereignis je vollständig sichtbar. Der Preis der Sichtbarmachung der Rückseite ist immer und notwendig das Verschwinden der Vorderseite.

Fotografie als Medium ist nicht per se wahrheitsgetreu. Und aus diesem Grund ist diejenige Aussage glaubwürdig, die ihre eigene Hinterfragung zulässt, Skepsis und Misstrauen erlaubt – und diejenige Aussage unwahr, die versucht, derartige Kritik zu unterbinden. Das mag auch der Grund dafür sein, dass wir immer mehr Fotos brauchen (und nicht weniger). Man muss die Dinge und die Ereignisse hin- und herwenden, es braucht unterschiedliche Rahmen, damit sich die Rahmungen gegenseitig erkennbar machen. Der Soziologe Pierre Bourdieu hat dieses Phänomen unter dem Stichwort der ‚doxa' beschrieben: Jede sichtbar gemachte willkürliche Konvention kann nur auf der Grundlage eines anderen willkürlichen Glaubenssatzes entschleiert werden, den zu erkennen es wiederum einer weiteren Konvention bedarf – und so weiter bis ins Unendliche, eine ‚mise en abyme'. Hinter jeder Illusion wartet nur eine weitere: Das Ding an sich bleibt immer unsichtbar.

Wenn von der „Macht der Bilder" die Rede ist, wie im folgenden Kapitel, dann ist damit nicht die Macht *eines* Bildes oder die Macht ebendieses einen bestimmten Bildes gemeint (das wie eine Offenbarung die volle Wahrheit präsentieren würde), sondern es ist die Gesamtheit aller Bilder angesprochen. Der mehrfach zitierte Philosoph und Theoretiker der Macht, Michel Foucault, hat mit seinem Konzept des Dispositivs eine Struktur entworfen, in der eine solche Macht wirksam ist: nicht in der Isolation, nicht in der dogmatischen Setzung einer bestimmten Form, sondern in der Vernetzung, der Interaktion, dem gemeinsamen sozialen Handeln. Der Ehrgeiz, „zukünftige Formen im Feld journalistischer und dokumentarischer Erzählformen zu entwickeln", könnte

insofern darauf hinauslaufen, möglichst viele unterschiedliche Weisen des Fotografierens zu ermöglichen und den Streit darüber anzustiften und wachzuhalten: Es kann keine Bilder von Konflikten geben ohne Konflikte um die Bilder.

Nur so lange, wie es Menschen gibt, die sich darüber streiten, ob und wo eine Grenze verläuft zwischen Journalismus und Kunst, zwischen Berichterstattung und Voyeurismus, zwischen Aufklärung und Pornografie, zwischen Nachrichten und Magazin, zwischen Gebrauch und Missbrauch, zwischen Inszenierung und Betrug, oder eben zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, nur so lange werden Bilder etwas zu sehen geben. Im Augenblick, wo dieser Streit endet, werden alle Bilder blind, alle Monitore matt, alle Daten sinnlos.

Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht': Über visuelle Codierung von Gewalt[1] / How Violence 'Speaks': On Visual Codes of Violence in Art[1]

Susanne von Falkenhausen

DE Wenn nach der Darstellung von Gewalt im Bild gefragt wird, geht es meist um Zensur, um die Grenzen des Darstellbaren, um Medien und Politik. Angetrieben sind diese Debatten vom Glauben an die Macht der Bilder. Das wiederum endet häufig in Ontologisierungen: Gewalt und Bild erscheinen dann als vorsprachliche, unhintergehbare Wesenheiten. In meinem Beitrag geht es dagegen um die Frage, wo und wie im Bild Gewalt ‚spricht', mitteilbar wird, mit welchen Codes der Darstellung. Der Beitrag spielt diese ‚Kunst des Spurenlegens' in der Ökonomie visuell-künstlerischer Codierungen von Gewalt anhand von Beispielen aus der bildenden Kunst (Malerei und Fotografie) des 19. und 20. Jahrhunderts durch. Es geht dabei auch um eine Art Dekonstruktion des Glaubens an die Macht des Bildes, mithin um einen Versuch über Bildpolitiken, die angetrieben sind von dem Begehren, die Differenz zwischen Darstellbarkeit und Präsenz des Dargestellten aufzuheben.

EN When the representation of violence in pictures is questioned, we are mostly dealing with censorship, with the limits of what can be represented, with the media, and with politics. These debates are driven by a belief in the power of images. Often this ends in ontologisation: Violence and the image appear as precultural, ineluctable entities. Conversely, my contribution explores the question of where and how violence in images 'speaks', and of its codes of representation. The contribution investigates this 'art of leaving traces' for the spectator, in the economy of the visual-artistic codification of violence, with examples from the visual art (painting and photography) of the 19th and 20th centuries. In questioning image politics which are driven by the desire to suspend the distinction between representation and the presence of what is represented, this investigation also implies the deconstruction of the belief in the power of the image.

1 Erstveröffentlichung / First published in: Susanne von Falkenhausen, ‚Wie die Gewalt aus der Kunst „spricht". Über visuelle Codierung von Gewalt', in: dies.: *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften*, FUNDUS-Bücher 209, Hamburg 2011, S. / pp. 53–78. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der / Reprinted with kind permission from Philo Fine Arts Stiftung & CO. KG, Hamburg.

> „Einem Bild einen Ausdruck zu verleihen, bedeutet das kunstvolle Legen bestimmter Spuren, die es uns gestatten, als Bauchredner aufzutreten und dem Bild eine Beredtheit, und zwar vor allem eine nichtvisuelle, sprachliche Beredtheit, zu verleihen.“ (W. J. T. Mitchell)[2]

Warum fragen nach der Darstellung von Gewalt im Bild? Als Problem durchzieht das Verhältnis von Gewalt und Visualität eine Vielzahl von Debatten – seien sie politischer, moralischer, juridischer oder ästhetischer Art. Dabei geht es um den Sinn von Zensur, um die Grenzen des Darstellbaren, um Medien und Politik, um das Verhältnis von Dargestelltem und seiner Nachahmung, um die Grausamkeit des Schönen und vieles mehr.

Diese Diskussionen enden häufig in ontologisierenden Spekulationen: Beide Enden der Relation von Gewalt und Bild erscheinen plötzlich als vorsprachliche Wesenheiten.

Gewalt ist ein mächtiger Begriff, der die Tendenz hat, alles um sich herum stillzustellen, in den Hintergrund zu rücken durch die Last an moralischen wie ontologischen Diskursen, die er mitführt. So wird gerne jeder Verdacht, der Begriff der Gewalt sollte ‚dekonstruiert‘ werden, mit einer Rhetorik gekontert, die reale Gewalt, mit dem Verweis auf Auschwitz und Kriege, ins Feld führt. Das jedoch räumt noch lange nicht auf mit dem dornigen Problem der *Repräsentation* von Gewalt im Bild. Auch dieses scheint sich aber zu erledigen, wenn wir auf dem ontologischen Status des Bildes beharren, denn dann würden beide, Bild und Gewalt, in ihrem Verhältnis unhinterfragbar jenseits der Rede verortet und damit jenseits von Vermittlungsmodi der Repräsentation.

Mir geht es jedoch darum, darüber nachzudenken, wo denn nun eigentlich sich die Gewalt im Bild befindet, anlagert, mitteilbar wird. Was bringt die Beredtheit des Bildes in Bezug auf Gewalt hervor? Ich werde dies aus verschiedenen Perspektiven in einer Art strukturorientierter Systematik von den Bildern her und am Bild beleuchten, indem ich den ästhetischen Codierungen von Form, Machart, Format und Gattung in der bildenden Kunst von 1800 bis heute nachgehe, die ‚Gewalt‘ visuell transportieren. Mir geht es also weniger um die Gewalt, die dargestellt wird, als vielmehr um die medialen Spezifika der Darstellung, hier des Bildes.

Wenn ich im Folgenden versuche, die ‚Kunst des Spurenlegens‘ in der Ökonomie visuell-künstlerischer Codierungen von Gewalt anhand von Beispielen aus der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts durchzuspielen, geht es in erster Linie um eine Art Dekonstruktion des Glaubens an die Macht des Bildes, mithin um einen Versuch über Bildpolitiken im Zeichen dieses Glaubens an eine Aufhebung der Spannung

2 W. J. T. Mitchell: ‚Was ist ein Bild?‘, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68, hier S. 52 f.

zwischen dargestellter Gewalt und Präsenz des Dargestellten. Das erste Problem stellt sich, wenn wir versuchen zu klären, *von wo aus* wir die Frage nach den Formen des ‚Sprechens' von Gewalt in Bildern stellen.

Eine mögliche Reaktion wäre wohl, die Frage nach dem Gewaltbegriff selbst zu stellen. Ob aber eine – eher unwahrscheinliche und auch nicht unbedingt anzustrebende – Einigung über den Gewaltbegriff uns einer Antwort auf die erste Frage nach der Codierung von Gewalt im Bild näherbringt, möchte ich bezweifeln. Eher müsste gefragt werden: Was heißt ‚Codierung' bezogen auf Bilder? Fielen Codierung und Gewalt etwa in eins? Gelesen werden Zeichen, und in einer Logik ontologischer Sehnsucht nach einem Wirklichen jenseits des Zeichens wird das Bezeichnen zum Mord am bezeichneten ‚Wirklichen'. Unter Zeichen, im weitesten Sinne aufgefasst als kulturelle Artefakte, fielen nicht nur Wort und Zahl, fiele auch das Medium Bild, und das Bild wäre dann gleichsam Mord am abgebildeten ‚Wirklichen', also Bild = Gewalt. Punkt.

Daran jedoch schlössen sich wiederum Probleme an, selbst vorausgesetzt, man folgte dieser Prämisse. Das erste Problem bewegt sich innerhalb der medialen Spezifika des Bildes: Wäre das Zeichen hier der gemalte Gegenstand, zumeist die menschliche Figur, und das Bezeichnete gleich dem Abgebildeten, das Bild also lesbar und damit gewaltsam nur als Abbildung, als Mimesis eines abgebildeten ‚Wirklichen'? Wäre Lesbarkeit an die gegenständliche Bildlichkeit gebunden? Eine Folgerung daraus wäre, dass nicht gegenständliche Bilder (Ornament, Abstraktion) nichts bezeichnen, ergo nicht gewaltsam sein können. Aber wie stünde es dann mit Bildern, die zwar nicht mimetisch Wirklichkeit beschwören, aber immerhin aufgrund kultureller Vereinbarung lesbare Zeichen zeigen, wie z. B. bei den Bildzeichen außereuropäischer Kulturen, die wir ‚nur' als Muster rezipieren? Wir könnten zur Schlussfolgerung kommen, dass gerade die westliche Auffassung von Lesbarkeit gewalthaltig sei, denn sie schließt auf dem Wege ihrer hegemonialen Position nicht nur anderes aus, sondern verwehrt sich und anderen das Denken anderer Möglichkeiten der bildlichen Repräsentation.

Zu den westlichen Gewohnheiten der Lesbarkeit von Bildern gehört der Zusammenhalt von Figur und illusionistischem Tiefenraum, wobei die Narration in der Regel mit der gemalten Fiktion des Wirklichkeitsraumes einhergeht. An dieses Phänomen schließt sich eine neuere Möglichkeit der Verortung von Gewalt im Bild an: Der offenbar immer noch vorhandene Wunsch nach einer mimetisch perfekten Bildfiktion des Wirklichkeitsraumes wurde mit jedem neuen technischen Bilderzeugungsmittel reaktualisiert, zuletzt mit den Technologien der Computersimulation. Nicht nur die Vögel des Zeuxis sollen die gemalten Trauben picken;[3] auch der User soll das Darstellende ‚vergessen'.

Wenn nun die Frage nach der Gewalt im Bild auf der Seite des Mediums verortet würde – und dies wurde erstmals im Zusammenhang mit der Fotografie erörtert, die seit der Camera obscura als die erste Bildtechnologie angesehen wurde, die sich zwi-

3 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV.

schen den Produzenten und das Bild geschoben hatte (auch dieser historische Anhaltspunkt könnte fast beliebig chronologisch zurückversetzt werden)[4] –, so könnte dies nicht nur an die Lesbarkeit, sondern auch an den Apparat (Auge, optische Technologien, Bildfläche, Hervorbringungsinstrumente einschließlich des altmodischen Pinsels, Bildkonventionen und -gattungen, Ausbildung usw.) gebunden werden, so wie dies im Falle technischer Bildapparaturen, insbesondere solcher, die, wie die Fotografie und der Film, ihre böse Linse auf den armen Menschen richten, bereits geschehen ist. Die ‚strukturelle' Gewalt liegt nun nicht beim Bezeichnen, sondern vor allem beim Medium und seiner Technologie, mit denen die hegemoniale Position, die mit Besitz und Benutzung der Apparaturen verbunden ist, einhergeht. Diese Auffassung wurde unter anderem durch feministische Ansätze, die gerade die Frage der Macht ins Auge gefasst haben, artikuliert. In der Konsequenz dieses Ansatzes wäre dann auch der Blick Gewalt, der Blickende aktiv, der/die/das Erblickte passiv und damit – Laura Mulveys viel zitierter Aufsatz ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema' von 1975[5] sei hier vor allem erwähnt – eine Geschlechterhierarchie eingeführt, die an dieser Stelle jedoch nicht verfolgt werden soll.

Oder registrieren wir die Lesbarkeit von Gewalt, und das wäre die einfachste Lösung, im Dargestellten, wie in den Bildern von Folter, Hinrichtungen, Entführungen oder Schlachten? Blieben wir außerdem noch bei der Vertrauen einflößenden eingangs skizzierten Variante, dass das Bezeichnen das Bezeichnete, Wirkliche mordet, dann kämen wir notgedrungen zu folgender Schlussfolgerung: Die Darstellung des Dargestellten (des Gewaltakts) als das Bezeichnen eines ‚realen' Referenten wäre dann der Mord an der Gewalt – auch keine schlechte Lösung. Ein Splatterporno würde dann die gezeigte Gewalt töten. Das klingt nach einem apotropäischen (Tausch-)Geschäft: von den ‚realen' Fantasien zu den ‚realen' Bildern der damit getöteten Gewalt. Diese Bildökonomie mag in gewissen Opferdiskursen funktioniert haben, die besagen, dass das gesellschaftsfundierende Gründungsopfer ersetzt wurde durch die *Repräsentation* der Opferhandlung, führt uns jetzt jedoch auf ein anderes Feld. Bilder gelten ja gerne als gegenüber der ‚toten' Schrift ‚lebendig', d. h., ihnen wird nach wie vor magische Präsenz zugeeignet. Das ist nun allerdings eine Position, die ich nicht teile.

Kehren wir zurück zum eingangs georteten Problem der Lesbarkeit, dem ich nun keineswegs auf der Ebene einer philosophischen Diskussion des Bildbegriffs nachgehen will, sondern das ich an einigen konkreten Beispielen nachvollziehen möchte. Damit sind wir nicht einfach auf der Seite des Dargestellten (der Motivik, der Ikonografie der Gewalt) gelandet, sondern bleiben bei den *Modi* der Repräsentation. Die Beispiele verbleiben im Feld der Sehgewohnheiten der westlichen Moderne und bewegen sich zwischen den Polen extremer Mimesis und Abstraktion. Alle, bis auf ein Beispiel abstrakter Malerei, verweisen auf Akte körperlicher Gewalt.

4 Siehe dazu Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge / Mass. 1993.

5 Laura Mulvey: ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen* 16 (3), 1975, S. 6–18, dt. in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.

Fiktive Realität

Als ‚Gewalt‘ gegen das Ästhetische in der ultimativen fiktiven Präsenz eines bildlichen Illusionismus könnten wir das unter den Zeitgenossen höchst beliebte, schaurig-schöne Bild von Paul Delaroche *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey* ansehen, ein Historienbild mit den beachtlichen Maßen von 246 x 297 cm, ausgestellt mit riesigem Publikumserfolg im Salon von 1834.[6]

Abb. 71: Paul Delaroche: *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey*, 1833, Öl auf Leinwand, 246 x 297 cm.

Die hochnotpeinliche Detailausführung zwingt das Auge einerseits, auf der Oberfläche als Reizgeber festzukleben – festgehalten vom Faszinosum der gleichsam kinematografisch präzise gegebenen Szene mit der narrativ fixierten, angstlustbesetzten Vorausschau auf den Moment, wo die Axt das zarte Genick der Jane Grey trifft. Andererseits nötigt sie, angesichts der ‚Vollständigkeit‘ der Realitätswiedergabe – wohlgemerkt eine fantasierte, imaginierte Realität – durch ebendiese Oberfläche hindurch auf eine Konkretion des gesehenen Geschehens hinzusehen, diese gleichzeitig fürchtend. Aber wenn wir auch konstatieren, dass das Ästhetische gleichsam von der zwanghaft mimetischen Anstrengung des Malers ‚getötet‘, bescheidener gesagt,

6 Näheres zu Künstler und Bild bei Stephen Bann: *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997, S. 119–154.

als Effekt unwichtig wird, bedeutet das, dass die hier imaginierte Szene als das Dargestellte gemordet, um ihr ‚wirkliches' Leben gebracht wird? Und was wäre diesbezüglich der Unterschied zu Delacroix' *Tod des Sardanapal*, entstanden 1827 und unter großer Kritik im Salon von 1828 ausgestellt?[7]

Die Machart dieses Bildes, das gattungsgeschichtlich in dasselbe Fach, das Historienbild, wie Delaroches Gemälde gehört und ein noch riesigeres Format, 392 x 496 cm, aufweist, lässt keinen Zweifel daran, dass es um eine ‚Geschichte' geht,

Abb. 72: Eugène Delacroix: *Der Tod des Sardanapal*, 1827, Öl auf Leinwand, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Paris. © bpk | RMN – Grand Palais | Hervé Lewandowski.

weniger im Sinne der glaubhaft im Bild objektivierten Geschichte, sondern im Sinne einer Fantasie, die in der Weise des Farbauftrags ihr Analogon findet. Die Spur des Malens bleibt in der Farboberfläche sichtbar, das ‚Machen' des Bildes dem Betrachter präsent, in einer Weise, die ihrerseits zum Signifikanten wird: Die Heftigkeit der Malbewegung suggeriert das Drama. Und was wäre adäquater als Darstellungsmodus von Gewalt? Die abbildungszentrierte Stillstellung des Geschehens bei Delaroche, die einen imaginierten Akt als ‚wahrhaft gerade jetzt geschehend' dem Auge vorführt, dabei aber eine Kluft zwischen der Gewalt des Dargestellten und der Ordnung des

7 Zum Bild siehe unter anderem die Monografie von Alain Daguerre de Hureaux: *Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1994, S. 79–83.

Abbildes aufmacht? Oder das von den Bildmitteln her als Imagination inszenierte Bild Delacroix’, das einerseits den Blick in Richtung auf nicht beim Bild verbleibende Vorstellungen der Geschichte beim Betrachter freigibt, andererseits den Effekt der gesehenen Gewalt als Distanz vom fiktiv Geschehenen in die Fantasie des Betrachters verrückt? Wo fände da der Tod des Bezeichneten statt? So viel hier zu den ‚tödlichen‘ Auswirkungen eines vorrangigen Realismus auf das Ästhetische.

Aber auch die Figuren der Narration, also ein anderes Register der Machart als das eben betrachtete der Malweise, verdienen hier Beachtung. Vergleichen wir eine sehr genau ausgeführte Studie Delaroches für sein Bild mit der Ausführung. Die meisten Unterschiede beziehen sich auf die Rhetorik der Erzählung. Der Henker z. B., der auf seinen Einsatz wartet, ist in der Studie ein grober Mann mit wildem, rotem Haarschopf – man denkt an die Bildtradition des ‚wilden Mannes‘ –, sein ungeordneter Kragen leuchtet noch röter, er schaut zu, das riesige Schwert beschaulich, aber für den Betrachter in voller Länge sichtbar unter den Arm geklemmt, wie Lady Jane ‚blindfolded‘, in behutsamer Geste vom Tower-Leutnant zum Block geleitet wird. Die Ausführung zeigt einen gepflegten, gut aussehenden jungen Mann, der mit einem inneren Konflikt zu kämpfen scheint, wie die halb abgewandten, niedergeschlagenen Augen zu verstehen geben. Der Henker wird zum Henker wider Willen. Er scheint sich gleichsam vor dem Publikum des Salons, das in Trauben dem Schauspiel beizuwohnen gedenkt, zu schämen. Sein fast frontal zum Beschauer gedrehter Körper verstärkt die auf Parallelität zu diesem Publikum orientierte Anlage und damit den Effekt des Guckkastentheaters. Eine kleine, aber suggestive Variante findet sich bei der im Hintergrund an die Wand gelehnten, klagenden Hofdame aus dem Gefolge der Lady Jane: In der Studie sind Kopf, Genick und Schulter unter einem schwarz-bläulichen Tuch verborgen. In der Ausführung hingegen schimmert eine wunderschön in der kummervollen Beugung gebogene Nackenpartie unter einem durchsichtigen Stoff hervor, der Hals ist durch ein zartweißes Kropfband akzentuiert. Man kann diesen gleichsam in Opferhaltung gebeugten Nacken als eine Art Verschiebung des Blicks zwischen dem unsichtbaren Nacken der Lady Jane und dem gut sichtbaren der Hofdame verstehen, eine Verschiebung, die den Faktor Zeit berücksichtigt und damit im engeren Sinne die im Bild auf einen Moment fixierte Erzählung in ihre Zukunft fortsetzt: Bald wird der Henker einen ähnlichen Nacken sehen und durchtrennen. Der Blick reißt in der Imagination einen Film an, der dann als Projektion der Betrachtenden abläuft. Im Gegenzug hat der Maler die kauernde Trauernde im Bereich des Dekolletés stärker bedeckt. Dass dieser Variantenreichtum nicht impulsiver Eingebung, sondern intensiven Studien zu verdanken ist – gerade im Hinblick auf das Problem, wie sich die Darstellung von Gewalt gegen eine Frau mit Sentiment, Sitte und dem guten Geschmack vereinbaren lässt –, verdeutlichen zwei Skizzenblätter. Vor allem die Haltung des Henkers und sein Werkzeug scheinen dem Künstler Kopfzerbrechen bereitet zu haben.

Delacroix' Mordgeschichte gerinnt zu einem sehr andersgearteten Versuch der mörderischen Schönheit. Nicht im Verweis auf ein evoziertes ‚Realgeschehen', der dann in seiner (An-)Ordnung eine Kluft zum Drama markiert, sondern in dem Versuch einer möglichst umfassenden Analogie der ästhetischen Erscheinung mit dem Drama liegt das Bemühen des Malers. Bereits die Skizzen verdeutlichen das: In der Faktur der bewegten Rohrfederzeichnung des niederländischen Barock vergleichbar, trennen sie Welten von der biedermeierlichen Genauigkeit der Skizzen Delaroches. Die Bewegung der Hand beim Zeichnen und Malen scheint der Aufführungsmodus dieses Bild-Theaters zu sein, der sich dann im Betrachten wiederholen soll. Gedoppelt wird er in den sich kurvenden Körpern, deren Bewegungen sich so vielfältig in Bildraum und -fläche überschneiden, dass sowohl Raum als auch Fläche sich bis zur Nicht-Lesbarkeit verunklaren. Ruhender Pol, und hier gibt es etwas Delaroche Vergleichbares, sind die Figur des Sardanapal und der ihn umgebende Raum des Diwans. Sardanapal als Betrachter im Bild wäre dem Henker der Lady Jane vergleichbar. Beide verdoppeln oder absorbieren die Betrachterposition ins Bild. Was aber bei Delaroche als Abschwächung der Härte des Dargestellten im Sinne des Sentiments – auch der Henker hat Mitleid – zu lesen wäre, ruft bei Delacroix eine Art Erkaltung der erhitzten Darstellungsmodi hervor. Dieser Betrachter im Bild ist ungerührt. Wer im Betrachten bei ihm verweilt, legt eine Distanz zwischen das Geschehen und die Anschauung, die den Analogieeffekt bewegter Darstellung als Gemütsbewegung des Betrachters in den Zynismus einer Schönheit der Grausamkeit ohne weitere Bedeutungslegitimation verwandelt. Die Überfülle der Erzählung schien am Ende und gar erst dem Publikum der Restauration, zwei Jahre vor der Julirevolution, nichts zu bedeuten. Publikum und Kritik waren nicht begeistert, die Gründe jedoch nicht inhaltlicher Art, sondern innerhalb der Gewohnheiten des Mediums angesiedelt, sozusagen kennerschaftlich motiviert: räumliches Chaos, hässlich gemalt, kompositorische Unordnung, schlechte ‚Zeichnung' – ein Begriff, der die Bindung der damaligen Sehkonventionen an die Schule Davids und Ingres' zeigt, der wiederum Delaroche verpflichtet ist. Baudelaire nimmt denn auch leidenschaftlich pro Delacroix Stellung, wenn auch erst fast 20 Jahre später, anlässlich von Delacroix' Retrospektive bei der *Exposition universelle* in Paris 1855. Baudelaire versucht, Delacroix' bewegt-‚hässlichen' Modi der Darstellung wieder die Rolle von Signifikanten der Emotion zuzuweisen, allen voran seiner Farbe und der bewegten Form.[8] Im Übrigen werden wir am nächsten Beispiel, Ernest Meissoniers Revolutionsstilleben, sehen, wie wenig bedeutsam für das Publikum und die Kritiker das Thema im Verhältnis zur Machart damals sein konnte, so emphatisch, auch grausam, die Themen der damaligen Malerei uns heute erscheinen mögen.

8 Charles Baudelaire: ‚The Exposition Universelle, 1855', in: ders.: *Art in Paris 1845–1862. Salons and Other Exhibitions / Reviewed by Charles Baudelaire*, übersetzt und hg. von Jonathan Mayne, London 1965, S. 141–142.

Sprengung der Gattung

Neuerlicher Registerwechsel: Eine Bildgattung wird ‚ermordet', besser gesagt, hingerichtet. Das Dumme ist, die Ermordete merkt davon nichts, ebenso wenig wie die Zuschauer, die der Hinrichtung beiwohnen. Ich muss allerdings gestehen, dass diese Hinrichtung eine Ausgeburt meiner Fantasie ist.

Unmittelbar nach den Juniaufständen 1848, als aus der bürgerlichen Revolution des Februars die erste proletarische Revolution zu werden drohte, die dann von der Nationalgarde blutig niedergeschlagen wurde, notierte der Genremaler Ernest Meissonier das, was sich seinen Augen nach der Eroberung einer Barrikade der Aufständischen bot (er war Offizier der Garde), in dem Aquarell *La Barricade* mit den Maßen 26 x 21 cm. Die Faktur entspricht dem, was man konventionell als ‚flüchtig' bezeichnet. Einem späteren, moderneren Blick, der nicht mehr an die Malerei Delaroches gewöhnt wäre, sondern bereits den Impressionismus kennt, erschiene dies als Garantie von ‚Authentizität' des Aufgezeichneten, da spontan notiert und nicht so mühsam und sorgfältig konstruiert wie die fiktiven Wirklichkeiten eines Delaroche. Die malerischen Spuren der Flüchtigkeit werden indexikalisches Zeichen für eine modernere Auffassung von ‚Realismus', die wiederum von den kürzer werdenden Belichtungszeiten der Fotografie geprägt ist. Aber leider – Meissonier lässt diesem Blatt genau den Wert zukommen, den eine Skizze im damaligen Produktionssystem von Malerei genießt: Es ist für ihn nichts weiter als eine Art Aide-Mémoire für die weitere Arbeit an dem Bild, das genauso pingelig vorbereitet wird wie die Jane Grey von Delaroche, wie eine Bleistiftstudie der Straße zeigt. Allerdings gibt es einen zentralen Unterschied: Mithilfe der Skizze sind die Positionen und Haltungen der Figuren nach dem ersten Augenschein bereits festgelegt und nicht, wie die des Henkers bei Delaroche, erst nach vielen Varianten. Zum Trost der Modernen sei erwähnt, dass Delacroix die Skizze im Atelier Meissoniers sah und so begeistert von ihr war, dass Meissonier sie ihm schenkte.[9] Die Ausführung des Gemäldes wird unter dem Titel *Souvenir de guerre civile* (Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm) auf dem Salon von 1850–51 gezeigt, zusammen mit vier kleinen historischen Genreszenen.

Auffallendster Unterschied zwischen Skizze und Ausführung ist nicht, wie üblicherweise sonst, das Format, das bleibt fast identisch. Hingegen hat Meissonier die Farbskala erheblich verändert. Die Skizze ist dunkler und – mit den starken Akzenten von Blau, Rot und Weißhöhungen – lebhafter. Man könnte in dieser Zusammenstellung der Farben eine erste Bedeutsamkeit in der Anspielung auf die Farben der Trikolore sehen. Jedenfalls wirkt die Ausführung im Vergleich fahl, fast im monochromen Bereich von braungrau bis hellerdfarben. In dieser relativen Monochromie gewinnt dann jedoch die rote Hose eines Toten besondere Dramatik, ebenso wie das blutgetränkte Hemd des Toten im linken Mittelfeld. Meissonier operiert hier mit

9 Für diese und alle anderen Daten zu Meissonier siehe Ausstellungskatalog *Ernest Meissonier – Retrospective*, Musée des Beaux-Arts de Lyon 1993; für die Skizze und die Zeichnungen S. 181–183, zum Bild S. 162–166.

einem malerischen Verfahren, das den Raum nach hinten immer unschärfer werden lässt: Er arbeitet die Details im Vordergrund besonders präzise heraus, und das sind hier die aus dem Pflaster gerissenen Kopfsteine. Über die Leichen hinweg wird der Fokus wie mit einer auf eine schmale Raumtiefe orientierten Brennweite immer verwischter, um sich in diffusen, senkrechten Pinselstrichen, die die ausgestorbene Straße nach hinten charakterisieren, wie im Nebel zu verlieren. Für die Maltechnik könnte man sagen: vorne die hypergenaue Historienmalerei eines Delaroche, hinten die Landschaftsmalerei eines Corot.

Abb. 73: Ernest Meissonier: *Souvenir de guerre civile*, 1849, Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris. © bpk | RMN – Grand Palais.

Einem unbefangenen Auge erscheinen Bild und Skizze modern. Sie fallen aus der Bildwelt, die sich präsentiert, wenn man sich mit der Malerei jener Jahre befasst, in der Tat völlig heraus, ungeachtet der Tatsache, dass Meissoniers *Vorgehen* den Regeln entspricht. Das Bild wirkt auf den Betrachter eher wie ein heutiges ‚ungestelltes' Foto von Kriegsgräueln. Woran mag das liegen? Ich glaube, Meissonier erreicht hier mit den Mitteln der Malerei etwas, was erst 15 Jahre später die Kriegsfotografie im Amerikanischen Bürgerkrieg erreichte: Die Toten sind einfach nur unheldisch tot. Sie scheinen mit den Steinen zu verschmelzen. Das Bild nimmt den robust-nüchternen Blick der Reportagefotografie auf die Leichen vorweg.

Meissonier präsentierte das kleine Gemälde zunächst unter dem Titel *Juin* dem Salon 1849, wo er auch Jurymitglied war, zog es dann aber zurück, um es erst im folgenden Salon unter dem distanzierteren Titel *Souvenir de guerre civile* zu zeigen, sozusagen in sicherem Zeitabstand zum Geschehen. Narration, eines unserer Untersuchungskriterien, scheint hier völlig bedeutungslos zu sein. Es gibt keine handelnden Personen, keine Helden, keinen Konflikt (mehr), der erzählt werden müsste. Ein Zustand wird beschrieben: kein ‚nächster Moment' höchster Gewalt, erzählerisch antizipiert wie bei Delaroche, keine prächtige Mal- und Mordorgie wie bei Delacroix. Man fragt sich angesichts fehlender Fingerzeige zur ‚Bedeutung' des Bildes, was der Maler

wollte, denn moderne Theorien oder Künstlerträume einer nicht repräsentierenden Kunst, also einer von Repräsentation, von Sinngebung unverstellten ‚Präsenz'-Kunst, waren ihm fremd. Es ging ihm offenbar auch nicht um die Denunziation einer der beiden kämpfenden Parteien.

Die Forschung zum Ereignisbild des 19. Jahrhunderts hat den Begriff der ‚Augenzeugenschaft' entwickelt, bezogen z. B. auf Manets erst 18 Jahre später entstandene *Erschießung Kaiser Maximilians*.[10] Damit käme man sicher weiter als mit T. J. Clarks engagierter, aber moralisch wertender Position, die Meissonier mangelnde Menschlichkeit und bourgeoisen Zynismus vorwirft.[11] Meissonier selbst hat Jahrzehnte später dazu in einem Brief gemeint: „[…] ces choses-là vous entrent dans l'âme. Quand on les reproduit, ce n'est pas seulement pour faire une œuvre, c'est qu'on a été ému jusqu'au fond des entrailles et qu'il faut que ce souvenir reste."[12] Aber Erinnerung woran? Einen historischen Augenblick? Eher einen individuell erfahrenen, schrecklichen ‚An-Blick', über dessen weiter reichende Bedeutung das Bild selbst keinerlei Auskunft gibt. Die *Form* hat hier nicht die rhetorische Funktion, das politische Geschehen zu legitimieren. Es gibt auch keinen innerbildlichen Betrachter, der die Ebene des Kommentars ins Bild hineinholt, wie bei Delaroche und Delacroix. Was es zudem modern macht, ist die Anonymität der Toten. Das Bild aus dem Bürgerkrieg von 1848 antizipiert in gewisser Weise den anonymen Massentod späterer Kriege.

Ausgestellt zwischen anderen kleinformatigen Bildern mit Genremotiven, wurde Meissoniers Gemälde von der Kritik behandelt wie diese, nämlich mit kennerschaftlichen Kommentaren zur Kunstfertigkeit der Malweise.[13] Für Théophile Gautier war es „une page d'histoire exacte comme un procès-verbal, sans emphase, sans rhétorique, un spécimen"[14]. In der verblüffenden Bedeutungslosigkeit dieser Tode scheint eine Rückkehr des Verdrängten aufzuscheinen: „cette vérité vraie que personne ne veut dire"[15]. Aus den ungeheuer toten Leichen wird etwas Abjektes, um es in das Register Julia Kristevas zu rücken. Dessen Auftauchen hätte, so es denn von den damaligen Betrachtern als solches wahrgenommen und nicht nur im Schlüssel der Genremalerei als Kunststück rezipiert worden wäre, den prekären postrevolutionären Konsens empfindlich stören können. So aber war es *nature morte*, ausgestellt nicht etwa bei den Historienbildern, sondern zwischen anderen kleinformatigen Genrebildern.

Beim Betrachten des Bildes formierte sich bei mir eine Fantasie, genährt vom Anschauen vieler zumeist großformatiger Historienbilder der Zeit: ein Raum des Salons,

10 Siehe unter anderem Manfred Fath / Stefan Germer (Hg.): *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992.

11 Timothy J. Clark: *The Absolute Bourgeois*, London 1973, S. 24–29.

12 Ausstellungskatalog *Ernest Meissonier*, 1993, S. 164.

13 Ebd., S. 166.

14 Théophile Gautier: ‚Salon de 1850–51', 10. April 1851, zitiert nach ebd.

15 Ebd.

dicht gehängt mit solchen Bildern vergangenen und gegenwärtigen Heldentums, mit geordneten Räumen, ausgeloteter Bildtiefe, panoramatischen, weiten Schlachtenlandschaften, zentrierten Heldenfiguren usw. In der Mitte zwischen ihnen hängt ein DIN A4 großer Rahmen mit dem *Souvenir de guerre civile*. Die ganze gewaltige Anordnung implodiert daraufhin nach innen – Bildordnungen, Helden und Tiefenräume inklusive. Das wäre die von mir imaginierte Hinrichtung einer Gattung, der Gattung des Historienbildes, im Jahre 1849.

Wiederauferstehung der Historie nach dem ‚Ende der Malerei'?

Die Gegenüberstellung von Jackson Pollocks *One* (*Number 31*) von 1950 (Öl und Email auf Leinwand, 269,5 x 530,8 cm) und Jeff Walls *Dead Troops Talk*[16] von 1992 (Leuchtkasten, 229 x 417 cm), die, ich muss es zugestehen, erhebliche rhetorische Verführungskraft hat, mag zuerst befremden.

In der Printausgabe des Buches befindet sich an dieser Stelle die unten beschriebene Abbildung.

Abb. 74: Jackson Pollock: *One* (*Number 31*), 1950, Öl und Email auf unbehandelter Leinwand, 269,5 x 530,8 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund (by exchange). Acc. n.: 7.1968. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018. © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

Doch es gibt gewisse Parallelen: das ‚Breitwandformat', die begrenzte Tonalität und eine Art All-over-Effekt der Verteilung auf der Fläche. Das Format haben beide Bilder mit den großen Schlachtenbildern des 19. Jahrhunderts gemeinsam. Es wird heute gerne mit jenem Bilderhunger in Verbindung gebracht, der seit dem frühen 19. Jahrhundert das Panorama und in unserem Jahrhundert den Cinemascope-Film hervorgebracht hat.[17]

16 Dazu ausführlicher der Ausstellungskatalog *Jeff Wall, Dead Troops Talk*, Deichtorhallen Hamburg 1993.

17 Zur Geschichte des Panoramas siehe Marie-Luise Plessen (Hg.): *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel / Frankfurt a. M. 1993.

Abb. 75: Jeff Wall: *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, Dia im Leuchtkasten, 229 x 417 cm. © Jeff Wall, courtesy of the artist.

Am Beispiel von Pollocks *One* lässt sich daran erinnern, was zwischen den bisher besprochenen Bildern und Jeff Walls *Dead Troops Talk* gewesen ist – nämlich der Versuch der Avantgarde, mit jenem Apparat zu brechen, der solche Bilder hervorgebracht hat. In der Malerei Pollocks kulminiert dieser Versuch und bringt, Clement Greenberg zufolge,[18] reine Malerei hervor: ohne Figuration, ohne Herstellung eines mimetischen Scheins, ohne Referenzialität, mithin ohne Repräsentation. Die reine Malerei wäre dann reine Präsenz, reine Selbstreferenz. Das Elend mit der Repräsentation wäre überwunden, der Mord im Akt des Bezeichnens ebenfalls. Das Malen wird zum Akt ohne Denotationen, der sich allerdings eben nicht im Akt, sondern im Erzeugnis ‚sehen' lässt. Hier, in der selbst auferlegten Askese einer Beschränkung auf eine rechteckige Fläche und auf malerische Notate ohne Referenz, stellt sich der so häufig beklagte Bruch zwischen Präsenz und Repräsentation wieder her. Eine Leugnung dieses Bruchs kann nur in einer Art Metaphysik des künstlerischen Aktes versucht werden, kaum in einer Ontologisierung des Bildes als sein Produkt; und so ist es folgerichtig, dass Pollocks Bilder ohne die Bilder (Fotografien) des malenden Pollock nicht mehr zu denken sind.

Auch Pollocks Bild fällt nicht völlig heraus aus unserer Sammlung von Kriegsbildern: Der Kalte Krieg verhalf der Malerei Pollocks zu einem Überbau an Bedeutung, der aus den malerischen Spuren des künstlerischen Aktes Signifikanten der Freiheit machte. Sie wurden zur ästhetischen Waffe im Kalten Krieg, gegen das sozialistische Glück der stalinistischen Malerei, die damals erst zu voller Form auflief.[19]

Jeff Walls *Dead Troops Talk*, ähnlich monumental wie Pollocks Gemälde, stellt uns auf andere Weise vor Probleme, wenn wir es einer Gattung zuordnen wollen. Ein Historienbild? Ein Kriegsbild? Eine Rückkehr zu all dem, was bereits mit der Avantgarde aus dem Felde geschlagen schien (um in der Kriegsmetapher zu bleiben): Figur, Narration, ‚Naturalismus', Helden? Der Titel des Bildes lautet vollständig: *Dead Troops Talk. A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*. Wir sehen eine aufsteigende Mulde in steinigem Gelände, durchzogen von Trampelpfaden und Einschusslöchern. Über die untere Bildhälfte verteilt sind Zweier-, Dreier- und eine Vierergruppe von Soldaten, alle verwundet, totenbleich. Die Wunden sind zum Teil so beträchtlich, dass man nach einigem Studium der Details zum Schluss kommt, dass die Soldaten tot sein müssten. Einige sind jedoch äußerst aktiv.

Am rechten oberen Bildrand sind die angeschnittenen Beine von afghanischen Mudschahedin zu sehen, ein Bruchsteinmäuerchen und Ölfässer begrenzen den Bildraum nach oben. Ein Stück ramponiertes Wellblech links und anderes Kriegsgerümpel sind über das Gelände verstreut. Nach einigem Hinsehen macht das Auge eine weitere

18 Siehe unter anderem Clement Greenberg: ‚Amerikanische Malerei (1955)', in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 194–224.

19 Siehe dazu Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art, New York 1983.* Zur stalinistischen Malerei siehe Ausstellungskatalog *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, hg. von Hubertus Gaßner / Documenta-Halle, Kassel et al., Bremen u. a. 1994.

Mudschahed-Figur aus, die in ihren erdgetönten Gewändern zwischen dem Geröll fast nicht zu sehen ist. Sie hockt oberhalb der linken Soldatengruppe und kramt in einem Rucksack. Der genaue Titel und die hypergenaue Wiedergabe der Szene suggerieren eine Tatsächlichkeit des Geschehens; es könnte sein, dass dieses Bild ein ‚echtes' Kriegsfoto ist. Dagegen sprechen jedoch ebenjene Eigenschaften, die das Bild als zur Gattung des Historienbildes gehörig erscheinen lassen: das große Querformat – mit einer Reporterkleinbildkamera kaum zu erreichen –, die Tiefenschärfe im gesamten Bild – keine der Bewegungen ist verwackelt, auch das ist im Bereich der Fotoreportage eher unwichtig – und die sorgfältige Platzierung der Gruppen im Bildraum und in der Bildfläche. Ebenfalls erst, wenn man die einzelnen Bereiche des Bildes mit dem Auge abtastet, fällt auf, dass diese Toten untot sind und sich recht absurd aussehenden Tätigkeiten hingeben, wie die mittlere Gruppe und der Soldat rechts. Deren Mimik und Gestik erinnern eher an Slapstickkino als an das Pathos des geschlagenen Soldaten. Die Ruhe nach dem Sturm, die von der in ihr Tun versunkenen Figur des jungen Mudschahed verbreitet wird, wird eigenartig konterkariert durch den Aktivismus dieser Toten.

Walls Bild ist gleichsam vollgesogen mit den Regeln der Historienmalerei – einer, wie man vermuten könnte, anachronistisch gewordenen Bildgattung. Für den Kunsthistoriker/Künstler Wall sind Kunstgattungen „Formen der Praxis, die sich im Laufe der Zeit langsam herausgebildet haben, wie Steine, die vom Wasser geformt wurden, allerdings mit dem Unterschied, daß ihre Herausbildung zum Teil absichtsvoll, reflexiv und selbstbewußt geschieht"[20]. Ohne diese historische Tradition visueller Codes, die Wall hier in der Metapher von Wasser und Stein naturalisiert und mythisiert, gäbe es das Bild nicht. Wir könnten noch weiter gehen und sagen, es gäbe dieses Bild auch nicht, wenn es nicht ein nicht malerisches Medium zur Herstellung des Bildes gäbe. Oder anders: Gemalt gäbe es das Bild in dieser Tradition nicht. Oder noch anders: Es ist die Fotografie, die diese Wiederauferstehung möglich macht – und das ist zumindest eine Folge jenes Bruchs, den ich mithilfe Pollocks skizziert habe. Das Bild signalisiert damit paradoxerweise – denn es ist gleichzeitig eine Bildmaschinerie ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts –, dass es eine Rückkehr zu diesen Codes der Repräsentation im System der Kunst nicht geben kann, oder besser: nicht innerhalb der Gattungsregeln dieses Systems. Zu diesen Gattungsregeln gehört ganz wesentlich die Regel des Bildformats. *Dead Troops Talk* ist vollgestopft mit Signifikanten, diese jedoch scheinen ihrer Syntax verlustig gegangen zu sein. Das Verweissystem, in dem die Kriegsgewalt codiert war und das bereits mit der Operation Meissoniers ins Wanken geriet, ist weg, die Gattung mit ihm. Und nun, so ohne Codierungsbezüge, wirkt das Bild etwas verloren, auf sich gestellt. Es scheint keine Bedeutung mehr herzugeben, zumindest nicht innerhalb der Parameter der bildenden Kunst. Wie es um den Film, den Kriegsfilm z. B., diesbezüglich bestellt ist, vermag ich nicht zu sagen.

20 Zitiert nach: Gregor Stemmrich (Hg.): *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Dresden 1997, S. 27.

Bisher habe ich versucht, dem Sog zur Sinngebung, wie ihn ein Wort wie ‚Gewalt' auslösen kann, zu widerstehen, Interpretationen im hermeneutischen Sinne möglichst zu vermeiden und meine Schlüsse aus den visuellen Bedingungen der Bilder zu ziehen. Die jeweilige Spezifizität ihrer Gattungen gehört dazu. Dass ich nun über Pollocks Nicht-Figuration bei Walls Wiederbelebung des großformatigen ‚Menschen'-Bildes im Medium der Fotografie gelandet bin, erscheint mir bei näherer Überlegung schlüssig, und zwar wiederum bezogen auf den Wandel medialer Bedingungen, die letztlich auch für *Dead Troops Talk* den interpretatorischen Rahmen abgeben. Das Bild ist, wie bereits gesagt, eine Bildmaschinerie im Sinne des 19. Jahrhunderts: Jedes Detail wurde genauestens geplant, einzelne Teile wurden separat erarbeitet und erst in der Endversion zusammengefügt, ähnlich den Arbeitsweisen in den Ateliers der Historienmaler des 19. Jahrhunderts. Wesentlich anders ist jedoch die Technologie, die dazu eingesetzt wurde: Computer, Fotografie und die computergesteuerte Maskenbildnerei des Horror- und Kriegsfilms. Die Herstellungsbedingungen entsprachen denen des Films, hier jedoch mit dem Ziel, ein unbewegtes Bild zu erzeugen. Beide Produktionsformen, die der Historienmalerei und die des wallschen Großfotos, teilen jedoch ein strukturelles Merkmal: Sie bringen etwas hervor, das nur in seiner Fetischisierung des Wirklichkeitsimitats bis ins letzte Detail funktioniert. Die neuen Bildtechnologien sind dann allerdings nicht einfach nur die zeitgemäßen Substitute für die veraltete mimetische Technik der Malerei, denn, wie die bisherigen Beispiele gezeigt haben, mit den Techniken haben sich auch die Voraussetzungen für die an die Mimesis gebundenen Bildgattungen geändert – ihre Gattungsgrenzen, ihre Apparatur (auch im ideologischen Sinne), ihre rhetorischen Gesetze und Codes, ihre Rezeption, ihre Einbettung in die Diskursgeschichte(n). Wenn die Avantgarde, wie Wall meint,[21] Gewalt übt an jenen Regeln einer bourgeoisen Kunst, die einen auf das Menschenbild fixierten Bildmodus implizieren, dann verbindet sich eine derartige Verortung von Gewalt auf der Seite der Voraussetzungen von Kunst mit dem Problem der Darstellung: Geht es hier um eine Reaktualisierung der visuellen Repräsentationsformen von Gewalt in der Kunst nach ihrer Zerstörung durch die Avantgarde? Und wenn dies Walls Intention wäre, wäre sie es dann, die gleichsam unausweichlich, als Darstellungsvoraussetzung, paradoxerweise eine Rückkehr zum ‚Ab-Bild' des Menschen und zur Gattung des monumentalen, ganzheitlichen (Historien-)Bildes erzwänge? Aber was ließe diese Repräsentation so ‚sinn'-los erscheinen, zumindest in diesem Medium? (Für den Film mag anderes gelten.) Wall selbst sagt, dass seine Arbeit dem Grotesken gelte.[22] Vom Medium her gesehen, würde sich das Groteske über den Anachronismus eines perfekt inszenierten ‚Historien'-Bildes einstellen. Das aber reicht Wall nicht; er sucht die groteske Überzeichnung auch im Dargestellten, wie an den gruselig-absurd

21 Wall spricht in einem Interview von 1994 von der „Idee der Avantgarde, bei der die Aggressivität gegen die Vorstellung von Kunst zentraler Angelpunkt ist", zitiert nach Gregor Stemmrich, *Jeff Wall*, 1997, S. 35.

22 Ebd., S. 44 f.

aktiven Soldaten zu sehen ist. Und damit wird deutlich, dass Wall doch viel daran liegt, etwas mitzuteilen: Für ihn meint ‚grotesk' „einen eher dramatischen Zustand, den Zustand, noch nicht vollendet zu sein und, aufgrund sozialer, politischer, psychologischer Umstände, unter Deformationen zu leiden"[23]. Dieses Darstellungsziel muss letztlich jedoch scheitern, da es jene auf das Menschenbild des 19. Jahrhunderts fixierte Narration dort wieder ungebrochen einführt, wo sie, wie sein historisch bewusster Umgang mit dem Anachronismus des Mediums zeigt, keinen Sinn mehr hervorbringen kann (außer in der fleißigen Aktivität seiner Interpreten). Gerade dieses Scheitern jedoch könnte als Voraussetzung eines Gelingens gesehen werden, denn es verhindert, dass aus seinen Bildern schlichte didaktische Denunziationskunst wird, die zu zeigen meint, was sie meint – und zwar ohne Rücksicht auf ihre medialen Bedingungen.

Wir haben begonnen mit dem Tiefenraum als einer der medialen Voraussetzungen visueller Narration. Seine historische Labilität ließ sich bereits an Delacroix' *Sardanapal* erahnen. Wall bezieht sich in seiner ersten Fotoarbeit *The Destroyed Room* (1978, 159 x 229 cm) auf dieses Bild.[24]

Abb. 76: Jeff Wall: *The Destroyed Room*, 1978, Dia im Leuchtkasten, 159 x 229 cm. © Jeff Wall, courtesy of the artist.

23 Ebd.

24 Siehe Dan Graham: ‚The Destroyed Room of Jeff Wall', in: *Real Life Magazine* 3, 1980, S. 4–6. Wall bestätigt dies in Gregor Stemmrich: , *Jeff Wall*, 1997, S. 34 f.

Was bereits die zeitgenössische Kritik Delacroix anlastete – die kompositorische Unordnung, die Verunklarung des Tiefenraums –, nimmt Wall hier auf und hält es fest im Bild, ‚re-präsentiert' es. Der Raum ist laut Wall nicht von Unordnung gezeichnet, sondern von Gewalt.[25] Gewalt wäre hier also die Zerstörung der räumlichen Ordnung, jener Ordnung, die auch in der Perzeption des Menschen im Bild Ordnung schafft oder diese als affirmative Selbstwahrnehmung erst ermöglicht. Wall übersetzt die räumliche Labilität des Bildraums bei Delacroix in die *Darstellung* von Gewalt *am* Raum, im Sinne der Szenerie eines verlassenen Raumes, die einen gewesenen Gewaltakt suggeriert. Diese Suggestion ist umso überzeugender, je ordentlicher Walls Bildraum konstruiert ist: zentralperspektivisch, bildparallel – eine Guckkastenbühne mit Realitätsanspruch. Eine Paradoxie der ‚Re-Präsentation', ein (ordentliches) ‚Ab-Bild' von Gewalt als Zerstörung räumlicher Wahrnehmungssicherheit, die wiederum aufgehoben und abgewendet ist in einer ihrerseits tiefenräumlich geordneten Darstellung.

The Destroyed Room ist in gewisser Weise der Ausgangspunkt für jene Arbeiten Walls, die das Historienbild in der Großfotografie reaktualisieren, wie *Dead Troops Talk*. Wall arbeitet an dem Konnex von politischem und historischem Repräsentations- und Wahrnehmungsraum. Seine Arbeiten behaupten eine enge gegenseitige Bedingtheit dieser Räume und ihrer Medialität. In dieser Behauptung liegt der Beitrag Walls zu einer kritischen Ökonomie des Bildes, die es zu verfolgen gilt.

25 Ebd.

DE Der Essay beschäftigt sich mit fotografischen Bildproduktionen und ihrem Verwoben-Sein in Prozesse von Ethik und Politik. Hierfür werden aktuelle journalistische Bildproduktionen hinterfragt, um zu zeigen, dass noch die scheinbar authentischsten Fotografien eingebunden sind in Bildpolitiken und Funktionsweisen von Macht. Für diese Mechanismen ist die Frage der Grenzziehung zwischen sichtbar und unsichtbar im Feld der Repräsentation ebenso zentral wie die strukturierende Funktion des ‚Rahmens'. Der Essay stellt die Frage, inwiefern aktuelle Bildproduktionen am ‚Rahmen' und einer Verschiebung der Grenze zwischen Eingegrenztem und Ausgegrenztem, Sichtbarem und Unsichtbarem arbeiten können, um eine kritische Prüfung der Beschränkung, die über die Deutung der Wirklichkeit verhängt wurde, einzuleiten. Am Beispiel der Arbeiten von Bertolt Brecht, Adam Broomberg, Oliver Chanarin und Edmund Clark wird deutlich, dass ein Blick in die Grenzbereiche der Fotografie neue Perspektiven eröffnet, um das gesellschaftskritische Potenzial visueller Darstellungsformen zur Wirkung kommen zu lassen und zukünftige Formen ‚ungehorsamen Sehens' im Feld journalistischer und dokumentarischer Erzählformen zu entwickeln.

EN This essay concerns itself with photographic image productions and their interwoven nature in processes of ethics and politics. To this end, current journalistic image productions are questioned in order to show that even the seemingly most authentic photographs are bound up in image politics and operating modes of power. For these mechanisms, the question of drawing boundaries between the visible and invisible in the field of representation is just as essential as the structuring function of the 'frame'. The essay asks the question to what extent current image productions can work on the 'frame' and a shift of the boundary between the included and excluded, the visible and invisible in order to initiate a critical examination of the limitation that has been imposed on the interpretation of reality. Examples from the works of Bertolt Brecht, Adam Broomberg, Oliver Chanarin and Edmund Clark elucidate that a look at the limits of photography opens new perspectives in order to let the socially critical potential of visual forms of presentation come to bear and to develop future modes of 'disobedient seeing' in the area of journalistic and documentary narrative forms.

Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt
/ The Invisibility of the Frame or the Readability of World

Karen Fromm

Was machen fotografische Bilder sichtbar, unter welchen Bedingungen erzeugen Bilder Sichtbarkeiten und welche Bilder werden überhaupt sichtbar? Der vorliegende Essay unternimmt den Versuch einer theoretischen Einordnung der Mechanismen von Visualisierung und Exklusion in fotojournalistischen Bildproduktionen. Dabei werde ich auf das Verhältnis von Ereignissen zu ihrer Repräsentation und Lesbarmachung eingehen und zeigen, dass selbst Fotografien, die als authentisch oder dokumentarisch wahrgenommen werden, eingebunden sind in Bildpolitiken und Funktionsweisen von Macht, die an der Eingrenzung des Feldes der Sichtbarkeit arbeiten.

Dass „Wahrnehmung und Politik [als] zwei Seiten ein und desselben Prozesses“[1] auftreten, wird besonders deutlich in Fotografien, die von Gewalt, Leiden und Opfern erzählen. Daher möchte ich zu Beginn den Fokus auf zwei Fotografien aus der aktuelleren Berichterstattung richten, die beide sowohl in den traditionellen als auch sozialen Medien intensiv rezipiert wurden. Ich werde in meiner Lesart dieser Bilder zeigen, auf welche Art und Weise Opfer politischer und kriegerischer Auseinandersetzungen visuell repräsentiert werden und wie sich diese Darstellungsformen auf unsere ethischen Haltungen und etwaige politische Formierungen sowie das kritische Potenzial von Bildern auswirken.

Welches Leid wir betrauern

Das Bild des syrischen Jungen Omran Daqneesh wurde im August 2016 weltweit von einer Vielzahl traditioneller und sozialer Medien rezipiert und intensiv verbreitet. Die digitalen Distributions- und Zirkulationswege für Fotografien machen es möglich, eine einzelne Situation wie diese in Aleppo innerhalb von Stunden überall auf der Welt in den Mittelpunkt einer medialen und politischen Debatte zu rücken. Das aus einem Video entnommene Standbild zeigt den vermutlich fünf Jahre alten Omran Daqneesh, der bei einem Luftangriff in Aleppo am 17. August 2016 verletzt und daraufhin in ein Krankenhaus transportiert wurde. Das Bild führt uns eindrücklich die Folgen des Krieges vor Augen und vermittelt, dass er die Unschuldigsten der Unschuldigen trifft. Für das Schicksal des kleinen Omran empfindet wohl kaum ein Betrachter nicht ein Höchstmaß an Empathie, denn das Bild trägt das Leiden, das für uns so gut wie immer das Leiden der anderen ist,[2] sehr nah an uns heran. Die Kameraperspektive, die die Betrachtenden direkt gegenüber dem Jungen situiert und damit zu poten-

1 Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M. 2010, S. 35.

2 Vgl. hierzu unter anderem: Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, und Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 65–97. Aber auch die Problematisierung des durch eine dokumentarische Annäherung an das ‚Leiden der anderen‘ eingesetzten Subjekt-Objekt-Verhältnisses, wie es von Sally Stein und ihr folgend Abigail Solomon-Godeau thematisiert wird. Vgl. Sally Stein: ‚Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis‘, in: *Afterimage* 10 (10), Mai 1983, S. 9–16. Vgl. auch Abigail Solomon-Godeau: ‚Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie‘ (1991), in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74. Erstausgabe: Abigail Solomon-Godeau: ‚Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography‘, in: dies.: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991, S. 169–183.

Abb. 77: Der fünfjährige syrische Junge Omran Daqneesh sitzt allein verletzt in einem Krankenwagen, nachdem er bei Luftangriffen russischer oder Assad-treuer Truppen auf das Qaterji-Viertel in Aleppo am 17. August 2016 verwundet wurde. © Mahmoud Raslan / Anadolu Agency / Getty Images.

ziellen Helfer*innen macht, die doch nicht eingreifen können, unterstützt dies noch. Wie nicht zuletzt auch die zahlreichen Headlines in den Veröffentlichungskontexten[3] der Fotografie belegen, wird im Bild des kleinen Jungen der Schrecken des Krieges momenthaft verdichtet, gleichsam metonymisiert. In seiner Kontextualisierung und Rezeption weist die Bedeutung des Bildes über das individuelle Schicksal des Jungen Omran und den konkreten Moment der Aufnahme hinaus, es wird zum Symbol für einen historischen Kontext und weiter zum Symbol des Krieges überhaupt. Dabei ähnelt das Bild einer Vielzahl weiterer Bilder, die ähnlich wirken und motivisch verwandte ikonografische Muster aufrufen. Die Reproduktion und Reaktualisierung solcher Ikonografien des Leids,[4] mit denen eine starke Emotionalisierung einhergeht, sind ein zentrales Terrain des Bildjournalismus. Insbesondere die Repräsentation von Krisen und Konflikten über die Visualisierung leidender Kinder hat eine lange

3 Aus der Fülle an Kommentaren nenne ich beispielhaft zwei Headlines, die die Metonymisierung anschaulich machen: „Der Krieg in Aleppo hat jetzt ein Gesicht“, in: Tagesspiegel.de, 18. August 2016, 14.55 Uhr, http://www.tagesspiegel.de/politik/syrien-der-krieg-in-aleppo-hat-jetzt-ein-gesicht/14425664.html (letzter Zugriff am 20. Februar 2018). „Sein Gesicht sagt mehr als alle Worte: Omran (5) wird zum Symbol für den Wahnsinn des syrischen Bürgerkriegs“, in: rtlnext, 23. September 2016, https://www.rtl.de/cms/sein-gesicht-sagt-mehr-als-alle-worte-omran-5-wird-zum-symbol-fuer-den-wahnsinn-des-syrischen-buergerkriegs-3050648.html (letzter Zugriff am 20. Februar 2018).

4 Elke Grittmann und Ilona Ammann sprechen von der Reaktualisierung von Pathosformeln, die im Sinne bildästhetischer Zitate einen emotionalen Ausdruck visualisieren und zeigen, dass sich diese „auch als Form der Entzeitlichung bezeichnen [lässt], die Bilder bleiben nur noch als Symbole für das Leid, das Elend, den Schmerz von Kriegen und Konflikten in Erinnerung“. Elke Grittmann / Ilona Ammann: ‚Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie‘, in: Elke Grittmann / Irene Neverla / Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325, hier S. 316.

Tradition,[5] wie sich am beispielhaft ausgewählten Vergleich mit Nick Uts berühmter, 44 Jahre früher, während des Vietnamkrieges entstandener Fotografie des Mädchens Kim Phúc [6] ausführen lässt.[7]

Gemeinsam sind den Fotografien von Kim Phúc und Omran Daqneesh der Entstehungskontext des Krieges und die Metonymisierung desselben im Bild eines versehrten Kindes. Das Ausmaß an Leid, Schrecken und Bedrohung scheint für uns unmittelbarer greifbar, wenn wir ihm im Bild eines offenkundig ‚unschuldigen Kindes' begegnen.[8] Eine Ursache hierfür liegt in der Form fotografischen Erzählens, wie sie vor allem die journalistische und dokumentarische Fotografie ausgebildet haben, die unterstützt von den medialen Bedingungen der Fotografie konkrete Sujets und einzelne Protagonisten abstrakteren Erzählformen vorziehen. Auch Abigail Solomon-Godeau konstatiert in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der Dokumentarfotografie, „dass Fotografie besser geeignet [ist,] mit Individualität als mit Kollektivität umzugehen"[9]. Über den Fokus auf einzelne, individuelle Schicksale lassen sich verstärkt affektive Wirkungen erzeugen und Mitleid und Empathie bei den Betrachtenden erregen. Diese Mechanismen erfahren im Bild leidender Kinder eine

5 Schon ein kurzer Blick in die Galerie der World-Press-Photo-Preisträger zeigt, dass die Visualisierung von Leid am Bild von Kindern ein häufig zitiertes ikonografisches Muster darstellt: Vgl. unter anderem Michael Wells: *Starving boy and missionary, Karamoja district, Uganda, April 1980*, World Press Photo des Jahres 1980, in: Mary Panzer: *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005, S. 200; Finbarr O'Reilly / Reuters: *Niger, 1. August 2005*, World Press Photo des Jahres 2005, in: *World Press Photo 06*, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam / Den Haag 2006, S. 4 f.; Jean-Marc Bouju / AP: *An Najaf, Irak, 31. März 2003, World Press Photo des Jahres 2003*, in: *World Press Photo 04*, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam / Den Haag 2004, S. 4 f.; Eric Grigorian / Polaris Images: Provinz Qazvin, Iran, 23. Juni 2002, *World Press Photo des Jahres 2002*, in: *World Press Photo 03*, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam / Den Haag 2003, S. 4 f. Vgl. dazu auch meine Analysen in: Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Berlin 2014, https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17620 (letzter Zugriff am 28. Februar 2018). Ebenfalls das 2018 für den World Press Photo Award nominierte Foto des irischen Fotografen Ivor Prickett vom 12. Juli 2017 aus der Arbeit *The Battle for Mosul* lässt sich dieser Kategorie zuordnen, https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/general-news/ivor-prickett (letzter Zugriff am 23. April 2018).

6 Vgl. dazu auch Michael Eberts Beitrag in diesem Band: Michael Ebert: ‚Nein, es waren nicht die Amerikaner. Die ganze Wahrheit über ein Foto, das jeder kennt'.

7 An der erstmals am 9. Juni 1972 auf der Titelseite der *New York Times* erschienenen Fotografie lässt sich symptomatisch das Verhältnis von Geschichte und Bildgeschichte über den Prozess der Ikonisierung einer journalistischen Fotografie in ihrer lang anhaltenden Rezeption nachvollziehen.

8 Auf das hohe Anknüpfungspotenzial, das gerade Bilder leidender Kinder zu erzeugen vermögen, geht auch Christoph Hamann in seiner Analyse des Bildes vom Jungen aus dem Warschauer Ghetto ein, das vor seiner breiten Rezeptionsgeschichte erstmalig im Stroop-Bericht veröffentlicht wurde. Dieses Bild bietet sich im Zusammenhang meiner Fragestellung ebenfalls für einen historischen Vergleich an. Nach Hamann ist die Aufnahme des Jungen aus dem Warschauer Ghetto „semantisch anschlussfähig für eine nahezu unendliche Zahl von verschiedenen (Leid-)Narrativen. Begünstigt wird dies durch die Eindeutigkeit der Schuldfrage – das Kind ist als Kind unschuldig. Das Abbild des kleinen Jugen ist daher geeignet, zum universellen Schlüsselbild des Leids, zum Opferbild schlechthin zu werden." Vgl. Christoph Hamann: ‚Der Junge aus dem Warschauer Ghetto. Der Stroop-Bericht und die globalisierte Ikonografie des Holocaust', in: Gerhard Paul (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 614–623, hier S. 620.

9 Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 66.

Zuspitzung. Da Kinder in besonderer Weise als betrauerbar gelten,[10] macht uns diese Motivform umso empfänglicher für emotionalisierende Wirkungen. Doch in welcher Beziehung stehen diese Affekte zu ethischen und politischen Urteilen und inwiefern vermögen sie, ein gesellschaftskritisches Potenzial zu entwickeln?

Mittlerweile untersagt der Lizenzgeber leider eine unverpixelte Veröffentlichung der Fotografie auch für wissenschaftliche Zusammenhänge. Die Herausgeber*innen haben sich daher entschieden, das Bild nicht zu zeigen.

Abb. 78: Ein Militärpolizist trägt den toten Flüchtlingsjungen Aylan Kurdi. © Nilüfer Demir / DHA / picture alliance / AP Photo.

„Das traurigste Bild der Welt“[11] nannte die deutsche Zeitung *Weser Kurier* ein Foto, das Anfang September 2015 zum Sinnbild des Flüchtlingselends wurde. Es zeigt den syrischen Jungen Aylan Kurdi am Strand von Bodrum. Aylan Kurdi hat die rettende Küste nur noch als Toter erreicht. Auch in dieser Fotografie scheint das Ausmaß an Leid für die Betrachtenden unmittelbarer greifbar, wenn sie ihm am Beispiel des Einzelschicksals eines Kindes begegnen. Vergleichbar mit den Fotografien von Omran Daqneesh und Kim Phúc aus dem Syrien- und dem Vietnamkrieg etabliert die Rezeption die Fotografie über die Tagesaktualität und den Bedeutungskontext des individuellen Schicksals hinaus als Referenzbild für einen politischen Zusammenhang, in diesem Fall die Flüchtlingsthematik. Der politische Einfluss, der dem Bild des toten

10 Vgl. hierzu Judith Butlers Ausführungen zu den Differenzierungsmustern der Betrauerbarkeit. „Der institutionalisierte und aktive Rassismus auf der Ebene der Wahrnehmung bringt ikonische Darstellungen von Bevölkerungsgruppen hervor, die in höchstem Maße betrauerbar sind, und er erzeugt Bilder von Gruppen, deren Verschwinden kein Verlust ist und die unbetrauerbar bleiben.“ Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 30.

11 Iris Hetscher: *‚Das traurigste Bild der Welt. Wie Fotos das kollektive Bewusstsein prägen‘*, in: Weser Kurier, 4. September 2015, https://www.weser-kurier.de/deutschland-welt_artikel,-Das-traurigste-Bild-der-Welt-_arid,1200811.html (letzter Zugriff am 28. Februar 2018).

Aylan Kurdi verbunden mit der Hoffnung auf einen anderen Umgang mit Geflüchteten kurzzeitig zugesprochen wurde, ist von den politischen Entwicklungen überholt worden. Die große Empathiewelle in Deutschland im Sommer 2015 ist abgeflaut. Ein Zeichen dafür, dass ein im Bild visualisiertes Einzelschicksal zwar kurzzeitig emotional aufrütteln, aber nicht allein die Politik verändern kann. Die Rezeptionsgeschichte des Bildes stellt einmal mehr unter Beweis, dass die viel beschworene sogenannte ‚Macht der Bilder'[12] begrenzt ist.

Mittlerweile untersagt der Lizenzgeber leider eine unverpixelte Veröffentlichung der Fotografie auch für wissenschaftliche Zusammenhänge. Die Herausgeber*innen haben sich daher entschieden, das Bild nicht zu zeigen.

Abb. 79: Der leblose Körper Aylan Kurdis. Er ertrank, nachdem Boote mit Migranten auf dem Weg zur griechischen Insel Kos am 2. September 2015 vor der türkischen Küste nahe Bodrum gekentert waren. © Nilüfer Demir / DHA / picture alliance / AP Photo (Ausschnitt).

Eine Eingrenzung des Feldes der Sichtbarkeit über das konkrete Verhältnis von Sicht- und Unsichtbarkeiten wird in der Veröffentlichungsgeschichte der Bilder von Aylan Kurdi besonders deutlich, da der Polizist in rot-blauer Weste, der auf einem Motiv neben dem Jungen steht, in vielen Veröffentlichungen herausgeschnitten wurde. Die Mehrzahl der Veröffentlichungen richtet den Fokus allein auf das tote Kind (siehe auch Abb. 79).

Die nachträgliche Verengung des Ausschnitts wirkt in diesem Fall wie der vergebliche Versuch, noch dichter an das Geschehen heranzukommen, und verstärkt dabei gleichzeitig die Dekontextualisierung des Ereignisses. Diese Form der Ausschnittverengung ist charakteristisch für viele Bilder, die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben. Wie erfolgreich die Symbolisierung komplexer Ereignisse über die Reduktion der Bildelemente auf die zentralen Protagonisten funktioniert, führt beispielhaft das Cover des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* aus dem Jahr 1998 vor. Intendiert als historischer Rückblick auf das 20. Jahrhundert ist neben einer Vielzahl für die Historie dieses Zeitraums als relevant ausgewählter Protagonisten und Ereignisverweise von Nick Uts Fotografie nur noch der Ausschnitt des nackten Körpers von Kim Phúc übrig geblieben.

12 Zur ‚Macht der Bilder' vgl. unter anderem auch W. J. T. Mitchell: „The fantasy that images and visuality are the decisive political forces of our time is, in fact, one of those collective hallucinations that should be a problem for investigation in visual culture, not one of its constitutive axioms." W. J. T. Mitchell: ‚Interdisciplinary and Art', in: *Art Bulletin*, 77, 4, 1995, S. 540–544, hier S. 542.

Abb. 80: Kim Phúc auf der Titelseite des *Spiegel*, Nr. 45/1998.

Abb. 81: *La Vie Illustrée*, Titelseite, Nr. 228, 27. Februar 1903.

Während Kinder im hohen Maße als betrauernswert begriffen werden, wurde die Repräsentation toter gegnerischer Soldaten in der Geschichte oftmals eher als Ausdruck kriegerischer Überlegenheit gelesen. Dies führt beispielhaft eine frühe Veröffentlichung aus *La Vie Illustrée* aus dem Jahre 1903 vor, die türkische Soldaten zeigt, die im Fotoatelier mit den Köpfen ihrer Opfer posieren.

Neben dem offensiven Zeigen der toten Feinde in *La Vie Illustrée* hat die Politik, eigene Soldaten gerade nicht als Tote zu zeigen, in der Vergangenheit oftmals die Veröffentlichungsstrategien kriegsführender Länder bestimmt. Dieses Vorgehen resultiert aus der Ahnung, dass das Zeigen der eigenen Toten den Rückhalt der Bevölkerung für den Krieg massiv gefährden könnte.

Mit der Ausgabe des LIFE *Magazine* vom 20. September 1943 wurden die amerikanischen Leser*innen erstmalig in der Berichterstattung des Zweiten Weltkriegs mit der Fotografie toter Soldaten konfrontiert. Das Office of Censorship autorisierte bis zu diesem Zeitpunkt nur die Veröffentlichung der Bilder von gefallenen amerikanischen Soldaten, wenn diese mit Tüchern bedeckt waren bzw. sich ihre Leichen in einem mit der amerikanischen Flagge geschmückten Sarg befanden. Ein Vergleich der beiden Veröffentlichungen und der ihnen zugrunde liegenden Bildpolitiken zeigt eindeutig, dass bestimmte Normierungsprozesse darüber bestimmen, welches Leid wir betrauern und welches nicht.

Die Lesbarkeit von Welt und die Ambivalenz der Zeugenschaft

Visuelle Repräsentationen von Opfern zielen, ebenso wie eine Vielzahl anderer, oftmals stereotyp wiederholter journalistischer Bildmuster,[13] im Kontext der medialen Berichterstattung über die Repräsentation von Affekten auf die Vermittlung dramatischer Ereignisse. Durch das Zu-sehen-Geben scheinen sie diese Ereignisse zu bezeugen. In der Vorstellung von der Fotografie als Zeugnis artikuliert sich die Idee eines durch die Fotografie verbürgten Zugangs zu einem vergangenen Ereignis, das den Betrachtenden nicht durch ihre eigene unmittelbare Wahrnehmung zugänglich ist bzw. war. Doch tatsächlich kann das Zeugnis von sich aus keine unmittelbare Evidenz vermitteln, sondern beinhaltet immer schon die Möglichkeit der Fiktion, da die Zeugenschaft per definitionem auf ein exklusives Wissen zurückgeht, das nie vollständig überprüfbar ist. „Im Vergleich zur Wahrheit, die es vermitteln soll, ist ein Zeugnis immer defizitär.“[14] Entsprechend ist die Figur des Zeugen zu deuten.

Abb. 82: Am Strand von Buna liegen die Leichen dreier US-amerikanischer Soldaten, die am 31. Dezember 1942 in einen japanischen Hinterhalt geraten waren. © George Strock / The LIFE Picture Collection / Getty Images.

„Der Zeuge, der schlicht und einfach die Wahrheit sagt, ist nur die eine Seite einer im Kern ambivalenten Figur: Der Zeuge ist Medium, aber auch Person; er ist Träger von möglichst objektivem Wissen, aber auch ethisch-politischer Akteur; und das Zeugnis ist authentische Spur eines Ereignisses, aber auch soziales und diskursives Produkt.“[15]

Diese Form der Ambivalenz charakterisiert jede Art des Zeugnisses, den klassischen Zeugen, der über ein Ereignis berichtet, ebenso wie den fotografischen Augenzeugen, in dessen Vorstellung sich der Fotograf als Zeuge und die Zeugenschaft des fotografischen Apparates mischen. Anders als Sibylle Schmidt in ihrer 2009 erschienenen Untersuchung zur Zeugenschaft, in der sie dem Abbild des technischen Mediums Fotografie mehr Überzeugungskraft zuspricht als der Erzählung eines

13 Zur Stereotypisierung im Fotojournalismus am Beispiel des Auswahlprozesses der World-Press-Photo-Jury vgl. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: ‚*Unconcerned but not indifferent*‘, in: Foto8, 4. März 2008, http://www.broombergchanarin.com/text-unconcerned-but-not-indifferent/ (letzter Zugriff am 28. Februar 2018).

14 Sibylle Schmidt / Ramon Voges: ‚Einleitung‘, in: Sibylle Schmidt / Sybille Krämer / Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 9.

15 Ebd., S. 11.

Zeugen,[16] sehe ich über das medial vermittelte fotografische Zeugnis keine höhere Glaubwürdigkeit gegeben. Hieße dies doch, einmal mehr der Idee des spezifischen Wirklichkeitsversprechens des fotografischen Mediums aufzusitzen und der Fotografie im Gegensatz zu anderen Medien einen vermeintlich unmittelbareren Zugriff auf das Reale zuzuschreiben. Als Reaktion auf die neuen Möglichkeiten digitaler Fotografie[17] hatte Abigail Solomon-Godeau diesen Glauben bereits 1991 grundsätzlich erschüttert, als sie schrieb, dass „der einst universelle Glaube an die Wahrheit der Kamera [...] durch fotografische Praktiken, die von ausgesprochenen Täuschungen bis hin zu den porenlosen Gesichtern der Vogue-Models reichen, Lügen gestraft worden"[18] sei. Aktuellste visuelle Praktiken bestätigen dies einmal mehr.[19]

Die Lesart des Zeugnisses als „authentische Spur eines Ereignisses"[20], als eine exklusive Form des Zugangs zum Realen und gleichzeitiges soziales und diskursives Konstrukt steht letztlich analog zu Diskursen, die über die Indexikalität fotografischer Zeichen hinaus auf die Fotografie als Effekt sozialer und kultureller Praktiken und Zuschreibungen hingewiesen haben.[21]

Sieht man, entgegen der Lesart Schmidts, fotografische Bilder in vergleichbarer Weise einer Ambivalenz der Zeugenschaft unterworfen, ergibt sich gerade durch das Konzept der Spur über Schmidt hinaus eine aufschlussreiche Verbindung zur fotografischen Medialität. Spielt doch die Vorstellung von der Fotografie als Spur des

16 „Keine äußere Beschreibung einer Person erscheint uns je so verlässlich und ‚treffend' wie eine Fotografie. Fotografien oder Videoaufnahmen scheinen eine ‚genauere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als andere mimetische Objekte', zu denen man auch die Erzählung eines Zeugen zählen kann. Doch Foto- und Videoaufnahmen scheinen nicht nur genauer zu sein als Erzählungen aus der Erinnerung – sie sind auf Anhieb überzeugender." Sibylle Schmidt: *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 13.

17 Zu den paradigmatischen Veränderungen, die visuelle Medien durch die Einführung des Digitalen erfahren haben, vgl. auch den Beitrag von Stephen Mayes in diesem Band: Stephen Mayes: ‚Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium'.

18 Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 53.

19 Bernd Graff: ‚*Sexlügenvideos*', in: Süddeutsche Zeitung, 10. Februar 2018, http://www.sueddeutsche.de/digital/manipulierte-porno-videos-menschen-muessen-aufhoeren-ihren-augen-zu-trauen-1.3860602 (letzter Zugriff am 17. Juni 2018).

20 Sibylle Schmidt / Sybille Krämer / Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, 2011, S. 11.

21 Bereits 1965 hat Pierre Bourdieu auf die ideologische Dimension eines fotografischen Realismus hingewiesen. „Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewissheit, dass ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist." Pierre Bourdieu: *Eine illegitime Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 89. Seit den 70er-Jahren folgt eine Vielzahl von Auseinandersetzungen, die die kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexte des Fotografischen herausarbeiten. Vgl. hierzu unter anderem Allan Sekula: ‚Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation', in: Wolfgang Kemp / Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV*, Bd. IV, München 2006, S. 120–129, und Martha Rosler: ‚Bildsimulationen, Computermanipulationen. Einige Überlegungen', in: Wolfgang Kemp / Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV*, Bd. IV, München 2006, S. 129–170.

Realen im Diskurs der fotografischen Indexikalität und Referenzialität ausgehend von Charles Sanders Peirce über Roland Barthes bis hin zu Philippe Dubois eine entscheidende Rolle.[22] Wie Emmanuel Lévinas zeigt, ist „[d]ie Spur nicht ein Zeichen wie jedes andere. Aber sie hat auch die Funktion des Zeichens. Sie kann als Zeichen gelten."[23] Die Spur ist nicht von vornherein Zeichen, sondern wird dies erst im Prozess ihrer Rezeption, die sie lesbar zu machen versucht. „Es ist der Spurenleser, also der Rezipient, der die Spur zum Zeichen macht, indem er sie interpretiert."[24] Dieser von Lévinas beschriebene Prozess der Zeichenwerdung der Spur lässt sich auf die fotografischen Prozesse der Sicht- und Lesbarmachung übertragen. Tatsächlich geht die Spur, wie Lévinas weiter ausführt, nie komplett in ihrer Rolle der Repräsentation auf, da sie immer auch von etwas zeugt, das sich letztlich jeder Repräsentation entzieht, denn gerade „[d]ie Enthüllung, die die Welt wieder herstellt und auf die Welt zurückführt und die das Eigentliche eines Zeichens oder einer Bedeutung ist, wird in dieser Spur getilgt"[25]. Hier ergibt sich eine Analogie zur Fotografie, in der, wie Dubois gezeigt hat, das Prinzip der Spur, so wesentlich es für die Fotografie auch sein mag, „nur ein *Moment* im gesamten fotografischen Ablauf ist"[26].

> „Das Index-Foto bestätigt in unseren Augen die Existenz dessen, was es repräsentiert (das So-ist-es-gewesen von Barthes), aber es sagt uns nichts über den Sinn dieser Repräsentation; es sagt uns nicht, das bedeutet dies. Der Referent wird im Foto als eine empirische oder, wenn man so sagen kann, unbeschriebene Realität gesetzt."[27]

Dies hat zur Folge, dass die im Prozess ihrer Rezeption zu Zeichen werdenden fotografischen Spuren letztlich nie vollständig in ihrer Repräsentation aufgehen, sondern immer gleichermaßen von etwas zeugen, das letztlich uneinholbar bleibt.

22 Die Einordnung des fotografischen Bildes als ein indexikalisches Bild geht auf Peirce und dessen Theoretisierung des Index zurück und erfährt in Roland Barthes' letztem Buch *Die helle Kammer* eine Zuspitzung, wenn Barthes von der Fotografie als „Emanation des Referenten" spricht. Vgl. Charles S. Peirce: ‚8. Die Kunst des Räsonierens', in: ders.: *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, insbesondere S. 202–229, sowie Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985, S. 90 f: „Die PHOTOGRAPHIE ist wörtlich verstanden eine Emanation des Referenten: von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin […]." Vgl. auch Philippe Dubois: ‚Die Fotografie als Spur des Wirklichen', in: ders.: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden 1998, S. 49–57.

23 Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen*, Freiburg 2012, S. 230.

24 Sibylle Schmidt: *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, 2009, S. 40.

25 Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen*, 2012, S. 232.

26 Philippe Dubois: *Der fotografische Akt,* 1998, S. 54; Hervorhebung im Original.

27 Ebd., S. 56.

Verstehen – Erinnern – Vergessen

Wenn fotografische Spuren in ihrer Rezeption zwar zu Zeichen werden, aber nie komplett in Lesbarkeit zu überführen sind, stellt sich die weiterführende Frage, zu welcher Form von Verstehen einer komplexen politischen und kulturellen Situation Fotografien, wie die weiter oben beispielhaft beschriebenen, tatsächlich führen können, neu.

Grundsätzlich ist diese Frage nach der Wirksamkeit fotografischer Bilder vielfach diskutiert worden und wird bereits von Susan Sontag in ihrer unterschiedlichen Einschätzung der Wirkung von Fotografien und Texten problematisiert, wenn sie von einer fundamentalen Differenz zwischen dem Berührtwerden und der Fähigkeit zu verstehen ausgeht.

> „Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren. Aber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“[28]

Nach Sontag führt die spezifische Wirksamkeit von Fotografien dazu, dass sich in der Konsequenz die Erinnerung von den Ereignissen hin zu den Fotos selbst verschiebt.

> „Das Problem besteht nicht darin, daß Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern darin, daß sie sich nur an die Fotos erinnern. Dieses Erinnern durch Fotos verdrängt allerdings andere Formen von Verstehen und Erinnern.“[29]

Über die Konzepte des Erinnerns und Verstehens am Beispiel fotografischer Bilder beschreibt Sontag einen Prozess der Rezeption, der zwischen Entdecken und Verdecken changiert, in dem sich das, was die Fotografien sichtbar zu machen verheißen, letztendlich dem Verstehen entzieht. Wenn die Fotografie bei Sontag an die Stelle des Ereignisses tritt, wird deutlich, dass, auch wenn Sontag weder auf das Phänomen der Spur noch auf die Zeugenschaft eingeht, sie bezogen auf die Medialität der Fotografie eine ähnliche Konsequenz ableitet, nämlich, dass die Lesbarkeit von Welt, die Abbildbarkeit der Ereignisse im Medium Fotografie nicht vollständig gelingt.

Weiter als Sontag geht in dieser Hinsicht Jean-François Lyotard, wenn er in seinen Ausführungen zum Erinnern von Auschwitz darlegt, dass jede Form von Repräsentation, egal ob visuell oder textlich, die Gefahr birgt, nicht nur das Erinnern,

28 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, 2003, S. 104.

29 Ebd., S. 103. In der Lesart Judith Butlers hat dies zur Folge, „dass das Foto an die Stelle des Ereignisses tritt, und zwar so weitgehend, dass es die Erinnerung wirkungsvoller als das Verstehen oder die Erzählung strukturiert“. Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 71.

sondern paradoxerweise auch das Vergessen zu erleichtern, denn über das Erinnern würde das Ereignis immer weiter überformt, bis es schließlich gänzlich in Repräsentation aufginge und damit vergessen würde.

> „Zu befürchten ist, daß Wort- (Bücher, Interviews) und Sachvorstellungen (Filme, Fotografien) von der Ausrottung der Juden, und ‚der Juden', durch die Nazis gerade das, wogegen jene sich leidenschaftlich wehrten, in den Umkreis der sekundären Verdrängung ziehen [...]. Daß es, durch seine Darstellung, zu einem gewöhnlichen ‚Verdrängten' wird. Was für ein grauenvolles Massaker, ruft man aus, welch ein Schrecken! [...] Schließlich appelliert man an die Menschenrechte, ruft ‚Nie wieder', und läßt es sein Bewenden haben. Man ist damit fertig geworden. Der Humanismus macht sich diese ‚Schadensabwicklung' zueigen, denn er gehört dem Bereich der sekundären Verdrängung an."[30]

Derridas Ereignisbegriff

Nachdem über die Ambivalenz der Zeugenschaft, Lévinas' Konzept der Spur, Sontags Problematisierung der Wirksamkeit von Fotografien und Lyotards Ausführungen zum Erinnern deutlich geworden ist, dass das Verhältnis von Ereignis, Repräsentation, Verstehen und Erinnern offenkundig durch eine Differenz markiert ist, möchte ich auf Derridas Ereignisbegriff eingehen, um die spezifische Relation journalistischer Bilder zu den ihnen vorangehenden Ereignissen[31] weiter zu untersuchen.

Nach den Ausführungen Jacques Derridas verweigert sich das Ereignis dem Verstehen generell.[32] Ereignisse seien weder berechen- noch planbar, sie entzögen sich unserer vollständigen Beobachtung und sie befremdeten. Im Ereignen von Welt entziehe sich diese unserem vollständigen Zugriff. Derrida bringt damit ein Verständnis des Ereignisbegriffs zum Ausdruck, das konträr zu einem klassischen journalistischen Begriffsgebrauch steht, der zentral davon ausgeht, dass journalistische Fotografien Ereignisse zu bezeugen und in Folge sicht- und lesbar zu machen vermögen. Folgt man

30 Jean-François Lyotard: *Heidegger und ‚die Juden'*, hg. von Peter Engelmann, Wien 2005, S. 39.

31 Zum problematischen Verhältnis fotografischer Gebrauchsweisen und den Ereignissen, auf die sie sich beziehen, vgl. auch Ariella Azoulay: ‚What is a photograph? What is photography?', in: *Philosophy of Photography*, Vol. 1, Nr. 1, 2010, S. 9–13, hier S. 9: „In the press, and in archives in general, photographs are shown or stored as reference to an event, and are thenceforth brought out and replicated time and again in the simple and problematic signifying relations attested to by the language of captions common in archives like 'refugees', 'expulsion' or 'torture'."

32 „Ein Ereignis ist zuerst, *daß* ich nicht verstehe. Es besteht darin, *daß* ich nicht verstehe: *das, was* ich nicht verstehe, und es ist zuerst, *daß* ich nicht verstehe, die Tatsache, daß ich nicht verstehe: mein Unverständnis" (Hervorhebungen im Original). Jacques Derrida: ‚Autoimmunisierungen, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida', in: Giovanna Borradori / Jürgen Habermas / Jacques Derrida: *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin / Wien 2004, S. 117–178, hier S. 123.

Derridas Ausführungen, dann fungiert die Fotografie als ein Ort, an dem das begriffslose, verletzende Ereignis nur sichtbar zu werden scheint, während die Fotografie zugleich das, was sie sichtbar zu machen vorgibt, verdeckt. Da sich bei allem, was sich ereignet, immer etwas unserer Beobachtung, Darstellung und unserem Verstehen entzieht, entlarvt sich ein journalistischer Anspruch, die Welt sicht- und lesbar zu machen, notwendig als ein Scheitern. Hier trifft sich Derridas Ereignisbegriff mit Lyotards Vorstellung eines paradoxalen Verhältnisses von Repräsentation und Erinnern. Insofern verharren Pressefotografien immer in einer Ambivalenz zwischen Auf- bzw. Entdecken und Verdecken, zwischen Beschwören und gleichzeitigem Verdrängen oder Löschen des Schreckens.[33]

Die Figur des Rahmens: das Unsichtbare im Sichtbaren

Erweist sich das journalistische Verständnis, ein Ereignis sicht- und verstehbar zu machen, als problematisch, stellt sich die Frage, was journalistische Fotografien denn eigentlich sichtbar machen. Jede Form der Repräsentation nimmt eine Rahmung[34] vor. Fotografien ‚rahmen' erst einmal rein formal, indem sie einen Ausschnitt festlegen und durch Mittel wie Kamerawinkel, Fokus, Blende, Belichtung etc. gestalterisch wirksam werden. Doch der Rahmen fungiert nicht nur als formale Begrenzung des Bildes, er fasst das Gesehene ein und strukturiert letztlich den kompletten Prozess der Bildpolitiken, in die Fotografien involviert sind. „Das ‚Wie' bestimmt nicht nur über die Bildgestaltung, sondern auch über die Gestaltung unserer Wahrnehmung und unseres Denkens."[35] Der fotografische Prozess lässt sich daher als ein performativer Akt verstehen, der die Ereignisse nicht nur abzubilden und zu vermitteln sucht, sondern sie über das Bild überhaupt erst mit Bedeutung anreichert. Insofern geht es nicht nur darum, dass Repräsentationen die Ereignisse, die sie sichtbar zu machen suchen, letztlich immer auch verfehlen, sondern dass diese Repräsentationen über ihre Lesbarmachung in aktive Prozesse der Bedeutungskonstruktion eingebunden sind.

Die Figur des Rahmens macht deutlich, dass sich Bilder nicht verstehen lassen, indem man sich in der Analyse alleine auf das im Rahmen Dargestellte bezieht. Genauso wie sich jedes Bild im Kontext bereits existierender Bilder und Ikonografien bewegt und auf diese explizit oder implizit rekurriert, ist die Rezeptionsgeschichte von Bildern Teil ihres Bedeutungsfeldes. Der Rahmen grenzt ein und schließt aus. Aber Bedeutung konstituiert sich im Feld der Repräsentation über das im Rahmen Sichtbare hinaus, das heißt, das Unsichtbare bleibt letztlich immer Teil des Sichtbaren. Das, was der Rahmen ausgrenzt, bildet den „nicht thematisierten Hintergrund des Dar-

33 Vgl. hierzu Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, 2014, aber auch Hartwig Fischer: ‚Ohne Titel', in: Ausst.-Kat.: *Covering the Real*, hg. von Hartwig Fischer / Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 12–23, hier S. 17.

34 Mit dem Begriff der Rahmung (‚framing') beziehe ich mich auf Judith Butlers Begriffsprägung in Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010.

35 Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 72.

gestellten“, gehört aber zu dessen „nicht sichtbarer Organisationsstruktur“.[36] Diese Ausgrenzungsmechanismen vollziehen sich in der Regel unbemerkt. Daher sehen sich die Betrachtenden mit einer vermeintlich unmittelbaren Abbildung der Realität im fotografischen Bild konfrontiert. Der gerade im klassischen Fotojournalismus vorherrschende und nach wie vor wirksame Glaube an das fotografische Wirklichkeitsversprechen gründet sich auf diese Unsichtbarkeit des Rahmens. Doch innerhalb und außerhalb des Rahmens sind soziale und politische Normen wirksam, die das Feld der Repräsentation strukturieren.

> „Noch die scheinbar transparentesten dokumentarischen Bilder sind gerahmt, und zwar gerahmt zu einem bestimmten Zweck, und sie transportieren diesen Zweck in ihrem Rahmen und erfüllen ihn durch ihren Rahmen.“[37]

Bilder machen Geschichte, aber über ihre Rahmungen, die Normierungs- und Auswahlprozesse, in die sie eingebunden sind, wird immer auch Politik gemacht.[38]

Politik der Wahrheit

Um deutlich zu machen, inwiefern die Struktur des Rahmens konkret die Lesbarkeit von Bildern strukturiert, möchte ich noch einmal zum Videobild des syrischen Jungen Omran zurückkehren. Da hier über die Quelle in den ersten beiden Tagen der intensiven Rezeption des Bildes nicht wirklich viel bekannt war, lässt sich nachvollziehen, wie über unterschiedliche Rahmungen verschiedene Lesbarkeiten des Bildes hergestellt und dabei Bedeutung im Feld der Repräsentation über das im Rahmen Sichtbare hinaus konstituiert wurde.

Aus Syrien gibt es für westliche Medien fast nur Informationen aus zweiter Hand, da westliche Journalist*innen so gut wie keinen Zugang zum Gebiet haben. Das Bild des kleinen Omran wurde über das oppositionelle Aleppo Media Centre verbreitet. Das ist ein Zusammenschluss von Aktivist*innen, die seit 2011 Nachrichten aus den von den Rebellen gehaltenen Vierteln liefern.[39] Nur kurz nach der weltweiten Re-

36 Ebd., S. 73.

37 Ebd., S. 70 f.

38 Gerade die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte fotojournalistischer Bildikonen gibt Einblick in diese Prozesse. Sie zeigt: Ein Misstrauen gegenüber den Bildern sollte man immer behalten. Vgl. hierzu die umfangreiche Forschung zu fotojournalistischen Bildikonen, unter anderem in Elke Grittmann / Ilona Ammann: *Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie*, 2008.

39 Die Unabhängigkeit des Aleppo Media Centre ist mehrfach, vor allem in Online-Medien, infrage gestellt worden. Vgl. unter anderem Vanessa Beeley: *‚Das ‚Aleppo Media Centre‘ wird vom französischen Außenministerium, der EU und den USA finanziert‘*, in: Die Propagandaschau, 22. September 2016, https://propagandaschau.wordpress.com/2016/09/22/vanessa-beeley-das-aleppo-media-centre-wird-vom-franzoesischen-aussenministerium-der-eu-und-den-usa-finanziert/ (letzter Zugriff am 26. Februar 2018); Daniela Lobmueh: *‚Der Fall Omran: Macht sich ZAPP zur Kriegspartei in der Medienschlacht um Aleppo?‘*,

zeption des Fotos gab es eine neue Welle der Aufmerksamkeit, die dieses Mal dem Fotografen des Bildes, Mahmoud Raslan, galt. Blogger*innen hatten nach der Veröffentlichungswelle auf Raslans Facebook-Seite hingewiesen, auf der er sich mit zwei Kämpfern der Zenki-Miliz zeigt, die bei der Enthauptung eines Zwölfjährigen mitgewirkt haben sollen, den sie selbst beschuldigten, ein Kindersoldat des Machthabers Assad gewesen zu sein.[40] Auch die Tatsache, dass das Foto in Russland kaum Verbreitung gefunden hat, ist ein Indiz, dass die Veröffentlichung solcher Bilder immer mehr ist als der Beweis für ein Unrecht. Sie ist Teil eines Kriegs, der sich auf die Gesetze der Repräsentation ausdehnt und sich dieser als Mittel bedient. Hierbei werden die Rahmungen über die Trennung des Sicht- und Unsichtbaren mit der Absicht der Regulierung von Inhalten durch die Kontrolle der Perspektive, aus der die Kriegshandlungen und ihre Folgen gesehen werden können, gesteuert. Die Zeugenschaft von Darstellungen in den Medien ist nicht nur, wie ich oben gezeigt habe, per se einer Ambivalenz unterworfen, sie enttarnt sich auch immer als Spielart politischen Handelns und sie agiert dabei umso erfolgreicher, je mehr die strukturierende Funktion des Rahmens verdrängt wird. Als Resultat besteht mittlerweile kaum eine Möglichkeit für unbeteiligte westliche Betrachter*innen, die Fakten und die materielle Realität des Krieges von den Repräsentationsregimes zu trennen.

Die Fokussierung der Fotografie auf den Anblick des Jungen Omran erleichtert letztlich sogar die Ausblendung komplexer Strategien des Politischen. Im Angesicht des leidenden Kindes überlagert die Empathie den politischen und sozialen Kontext, der visuell weniger zugänglich und schwerer zu vermitteln ist und zum Teil möglicherweise bewusst verschleiert werden soll. Hier offenbart sich eine zentrale Problematik individualisierender und personalisierender Opferdarstellungen, wie sie die bildjournalistische Kriegs- und Krisenberichterstattung dominieren. In ihrer Kritik des Dokumentarischen haben Abigail Solomon-Godeau[41] und vor ihr Martha Rosler[42] und Sally Stein[43] überzeugend herausgearbeitet, dass solche Darstellungsformen weniger ein gesellschaftskritisches Potenzial entwickeln als affirmativ wirken.

in: Jasminrevolution, 14. Juli 2017, https://jasminrevolution.wordpress.com/tag/aleppo-media-center/ (letzter Zugriff am 26. Februar 2018).

40 Vgl. ‚*An ID for "Mahmoud Raslan"*', in: OffGuardian, 19. August 2016, https://off-guardian.org/2016/08/19/an-id-for-mahmoud-raslan/ (letzter Zugriff am 27. Februar 2018), sowie Moritz Baumstieger: ‚*Der Mann, der den kleinen Omran fotografiert hat, gerät in den Fokus*', in: Süddeutsche Zeitung, 19. August 2016, http://www.sueddeutsche.de/politik/krieg-in-syrien-der-mann-der-den-kleinen-omran-fotografiert-hat-geraet-in-den-fokus-1.3128661 (letzter Zugriff am 27. Februar 2018).

41 Vgl. Solomon-Godeaus Rezeption der Thesen von Sally Stein. Vgl. Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 53–74.

42 Martha Rosler: *Bildsimulationen, Computermanipulationen. Einige Überlegungen*, 2006.

43 Sally Stein: *Making Connections with the Camera. Photograhy and Social Mobility in the Career of Jacob Riis*, 1983.

> „Denn den dokumentarischen Praktiken, die sich selbst als kritisch gegenüber dem Status quo oder zumindest ihrer Intention nach reformistisch definiert haben, liegt das Paradoxon zugrunde, daß sie normalerweise innerhalb größerer Systeme operieren, die sie einschränken, umschließen und schließlich neutralisieren.“[44]

Zu fragen ist aus ihrer Sicht daher weiter, ob solche Opferikonografien nicht letztlich entgegen ihrem oftmals aufklärerischen Impetus „einen doppelten Akt der Unterjochung implizier[en]: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft.“[45]

In der Konsequenz bedeutet dies: Wie wir auf das Leiden anderer reagieren, wie wir zu moralischer Kritik gelangen, wie wir politische Analysen artikulieren, ist immer auch Effekt des strukturierenden Schauplatzes der Fotografie und die Art und Weise, in der die Felder des Sicht- und Unsichtbaren über Rahmungen geschieden und unsere Affekte reguliert werden, sollte einer umfassenden kritischen Reflexion unterzogen werden.[46]

Opferbilder wie die der leidenden Kinder zeigen, dass die dokumentarische Idee einer Repräsentation von Wahrheit immer bereits in Machtverhältnisse im Sinne einer Politik der Wahrheit verstrickt ist.[47] Am Beispiel dieser Ikonografie wird über das Regime des Bildes eine Form der Machtausübung offenbar, die als Produktion von Wahrheit operiert. Die politischen, sozialen und epistemologischen Formationen werden dabei außerhalb des Rahmens situiert, innerhalb dessen Repräsentation in Erscheinung tritt, und so in den Bereich des Unsichtbaren verdrängt. Als Folge büßt die Fotografie ihr kritisches Potenzial ein.

Die Rahmung des Rahmens

Mit der Figur des Rahmens lässt sich aus meiner Sicht hervorragend der komplette Prozess der Bildpolitiken beschreiben, in die Fotografien eingebunden sind. Wenn Fotografien Ereignisse nicht nur abbilden und vermitteln, sondern sie im Bild überhaupt erst als solche konstruieren und dabei immer mit Machtformationen verknüpft

44 Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 56.

45 Ebd., S. 64.

46 Auch nach Butler kann „die Art und Weise, auf welche diese Normen in die Rahmen und in die umfassenderen Kreise der Mittelbarkeit überhaupt eintreten, rigoros infrage gestellt werden […], eben weil es hier um die wirkungsvolle Regulierung des Affekts, des Zorns und der ethischen Reaktionsfähigkeit geht“. Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 78.

47 Zum Machtbegriff vgl. Michel Foucault: ‚Technologien der Wahrheit‘, in: ders.: *Botschaften der Macht.* Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 133–144, und ders.: ‚Die Ordnung des Diskurses‘, in: ders.: *Botschaften der Macht.* Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 54–73.

sind, bleibt zu fragen, ob es eine Möglichkeit gibt, die strukturierende Funktion des Rahmens, die sich meistens unsichtbar zu machen sucht, in irgendeiner Form zu durchbrechen. Inwiefern kann also eine Bedeutungsverschiebung im Sinne eines Sichtbarmachens des Rahmens bzw. einer Rahmung des Rahmens erreicht werden?

Die Frage nach der Rahmung des Rahmens knüpft letztlich an die zentrale Frage nach den Möglichkeiten und Ausdrucksformen kritischer dokumentarfotografischer Praktiken an, die schon 1991 bei Abigail Solomon-Godeau anklingt, wenn sie für eine „neue, militante dokumentarische Praxis" fordert, dass diese „die Repräsentation der Politik ebenso berücksichtig[en] [solle] wie die Politik der Repräsentation".[48]

Ausgehend von dieser Forderung möchte ich mich im Folgenden mit drei Projekten beschäftigen, die journalistische Fotografien aufgreifen und in ihrer Aneignung dieser Fotografien letztlich an einer Verschiebung des Rahmens arbeiten. Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie über die ihnen eigenen Techniken und Verfahren eine kritische Prüfung der Beschränkung, die über die fotografische Deutung der Wirklichkeit verhängt wurde, einzuleiten suchen. Sie arbeiten so an einer Verschiebung der Grenze zwischen Eingegrenztem und Ausgegrenztem, Sichtbarem und Unsichtbarem.

Montagebilder

Ein zentrales Feld, in dem Fotograf*innen die Rahmung des Rahmens zum Thema ihrer Arbeiten machen bzw. ins Bild setzen, ist die Technik der Montage. Exemplarisch für die Montage, aber auch für den Umgang mit Bild-Text-Relationen stehen für mich als gleichsam historischer Verweis Bertolt Brechts wegweisende Arbeit *Kriegsfibel* sowie ihre spätere künstlerische Aneignung durch Adam Broomberg und Oliver Chanarin in *War Primer 2* [49]. In beiden Arbeiten wird eine Form des ‚reframing'[50] sichtbar, die die Wirkungs- und Gebrauchsweisen journalistischer Fotografien im Sinne einer Politik der Repräsentation aufgreift und zum Thema macht.

Bertolt Brechts *Kriegsfibel*

Brecht stellte die erste Fassung der *Kriegsfibel* 1944–45 noch im Exil fertig. Diese wurde dann erst 1955, herausgegeben von Ruth Berlau, im Eulenspiegel Verlag veröffentlicht.[51] Die in der *Kriegsfibel* zur Anwendung kommende Arbeitsweise hatte er bereits

48 Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, 2003, S. 56 f.

49 Siehe auch die Bildstrecke in diesem Band: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2*.

50 Bernadette Buckley spricht in diesem Zusammenhang von ‚re-functioning': „Kriegsfibel's attempts to re-function photographs." Bernadette Buckley: ‚The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)', in: *Humanities 7* (2), 2018; doi:10.3390/h7020034, 02. April 2018, http://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34/htm#B15-humanities-07-00034 (letzter Zugriff am 7. Mai 2018), ohne Seitenangabe.

51 Brechts Kriegsfibel existiert in verschiedenen Fassungen, deren Inhalt und Umfang divergieren. Zur Veröffentlichungsgeschichte vgl. unter anderem Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, hg. von Gottfried Boehm / Gabriele Brandstetter / Bernd Stiegler, München 2011, S. 39 f.

in seinem *Arbeitsjournal*[52] vorbereitet, auch hier diente ihm die zeitgenössische Presse als Quelle, um mit gefundenen und gesammelten Materialien und eigenen Texten zu arbeiten. Dabei eignete sich Brecht das der Presse entnommene Material an, um Fotografien und Textelemente in ihrer Heterogenität zu konfrontieren.

Im Oktober 1940 beginnt Brecht für die *Kriegsfibel* vorrangig aus der aktuellen Tagespresse ausgeschnittene Bilder mit vierzeiligen Gedichten, sogenannten Epigrammen, für ein Buchformat zu kombinieren. Diese Vorgehensweise ermöglicht Bezüge auf Brechts Theorie zum epischen Theater, nach der sich die für die *Kriegsfibel* entstehenden Bild-Text-Kombinationen letztlich als eine Form des Verfremdungseffekts lesen lassen, denn „Verfremden heißt, sich darauf zu verstehen, sein visuelles oder narratives Material als eine *Montage von Zitaten* zu behandeln, die sich auf die Realgeschichte beziehen“[53].

Dabei trifft der Verfremdungseffekt in der *Kriegsfibel* vor dem Hintergrund der Idee einer nicht aristotelischen Erzählform auf die Technik der Montage. Ziel der Montagetechnik ist es, wie Didi-Huberman formuliert, „eine ganze Welt von *Heterogenitäten* zu schaffen, die zwar miteinander verbunden sind, aber konfrontiert werden, die zwar kopräsent, aber different sind“[54]. Die Bedeutung der Heterogenität als zentrales Prinzip der Montage beschreibt auch Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde*, wenn er für die Montage „die Fragmentierung der Wirklichkeit“[55] voraussetzt. Durch das Einfügen von Realitätsfragmenten in das Bild unterscheide sich die Montage von den seit der Renaissance entwickelten Techniken der Bildkonstitution, sie verzichte „auf die totale Durchgestaltung des Bildraums als eines Kontinuums“[56]. Nach Adorno, der sich in seiner *Ästhetischen Theorie* unter anderem mit der kubistischen Montagetechnik beschäftigt, betont die Montage die „Disparatheit der Teile“[57], erklärt die „Negation der Synthesis zum Gestaltungsprinzip“[58] und richtet sich so gegen eine „erschlichene organische Einheit“[59] des Kunstwerks.

Ich beziehe mich im Folgenden vorrangig auf die Ausgabe: Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, hg. von Barbara Brecht-Schall, Berlin 2008 (1994).

52 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*) *und* (*1942–1955*), 2 Bände., hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1993. Auch inhaltlich gibt es einige Überschneidungen, so haben beispielsweise die Tafeln 83 und 84 der *Kriegsfibel* in der Ausgabe Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, 2008 (1994), mitsamt den Epigrammen Eingang in das *Arbeitsjournal* gefunden. Vgl. Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*), 1993, Einträge vom 15. Oktober 1940, S. 144 f. Ebenso findet sich die Tafel 6 der *Kriegsfibel* von 1994 im *Arbeitsjournal*. Vgl. Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1942–1955*), 1993, Eintrag vom 20. Juni 1944, S. 425.

53 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, 2011, S. 80 f.; Hervorhebung im Original.

54 Ebd., S. 105 f.

55 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 98.

56 Ebd., S. 104 f.

57 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno / Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, S. 231 f.

58 Ebd., S. 232.

59 Ebd., S. 233.

> „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“[60]

Sieht man sich Brechts Tafeln der *Kriegsfibel* intensiver an, wird deutlich, wie über seine Technik, die heterogenen Bild- und Textmaterialien miteinander zu kombinieren und zu konfrontieren, Brüche erzeugt, Ergänzungen, Widersprüche, Gegensätze und Kommentare hergestellt und dabei Bedeutungen vor allem evoziert und weniger festgeschrieben werden. Brechts *Kriegsfibel* ist in verschiedene thematische Bereiche gegliedert, die in weiten Teilen der Chronologie des Zweiten Weltkriegs folgen, sich über das Gesamtkonzept des Buches jedoch als weitaus komplexer und vielschichtiger erweisen, als die Idee einer klaren und vor allem den Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden Chronologie[61] der Ereignisse zu vermitteln. Zumal die *Kriegsfibel* weniger auf eine Dokumentation des Kriegsgeschehens zielt als vielmehr darauf, die Repräsentation von Ereignissen über das Medium der Fotografie und die Problematik der damit einhergehenden Bildkonflikte zum Thema zu machen und so Sichtbarkeiten herzustellen, die im Sinne Butlers die Deutung ihres Rahmens[62] gestatten.

Abb. 83: Tafel 1 aus: Bertolt Brecht / Ruth Berlau (Hg.): *Kriegsfibel*. © 2008 Eulenspiegel Verlag, Berlin.

Die erste Bildtafel der *Kriegsfibel* zeigt eine Fotografie Adolf Hitlers während einer Rede; als zentraler Aggressor des Zweiten Weltkriegs bildet er gleichsam den Auftakt des Buches. Brecht montiert auf den schwarzen Grund der Bildtafel einen großformatigen, nahezu zwei Drittel der gesamten Seitenfläche bedeckenden Bildausschnitt, der

60 Ebd., S. 232.

61 So steigt die *Kriegsfibel* mit einem Porträt Hitlers ein (Tafel 1), zeigt dann Bilder der industriellen Kriegs- und Waffenproduktion (Tafel 2), Szenen, die auf den Spanischen Bürgerkrieg verweisen (Tafeln 3 und 4), den Einfall in Polen, den Überfall auf Norwegen (Tafeln 6 und 7), den Einmarsch in Belgien (Tafel 8), Paris während der Besetzung (Tafel 11), ein Bild von Lion Feuchtwanger im Internierungslager (Tafel 13), die Zerstörung in verschiedenen euopäischen Städten (z. B. Tafeln 16, 17, 22), Politiker und Akteure des Krieges (Tafeln 23 bis 28), den Angriff auf die Sowjetunion (ab Tafel 33), den Afrikafeldzug (ab Tafel 35), Bilder der Opfer des Kriegs in Europa, Japan, Afrika und Russland (Tafeln 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45 ff.), zeigt die Landung der Allierten in der Normandie (Tafel 53), Opfer unter deutschen Soldaten (Tafeln 56 bis 58, 61), Kriegsheimkehrer (Tafel 66) und endet in der Ausgabe von 1994 vor dem Anhang auf Tafel 69 wieder mit einem Porträt Hitlers bei einer Rede.

62 Vgl. Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 72.

Hitler in einer halbnahen Profileinstellung, in Rednerpose, ausgerichtet auf mehrere Mikrofone, bei einer NSDAP-Veranstaltung am 26. September 1938 im Berliner Sportpalast zeigt.[63] Im Rahmen der Sudetenkrise, die als ein weiterer Schritt zur Auflösung der Versailler Friedensordnung gelesen werden kann, ist die Rede im Berliner Sportpalast Ausdruck von Hitlers Konfrontationspolitik. In seiner Rede bekräftigt Hitler die Ansprüche auf das Sudetenland und bezeichnet diese als die letzte territoriale Forderung des NS-Regimes.[64]

Die Fotografie Hitlers kombiniert Brecht mit einem vierzeiligen Epigramm[65], das in weißer Typografie, in manchen Ausgaben in schwarzer Typografie, grafisch auf ein kleineres rechteckiges weißes Feld[66] gesetzt wird:

> „Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt
> Weiß ich den Weg vom Schicksal auserkürt
> Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:
> Ich finde ihn im Schlafe. Kommt ihr mit?“[67]

Semantisch bezieht sich das Epigramm auf eine andere Rede Hitlers als die, die durch die Fotografie aufgerufen wird, nämlich die Wahlkampfrede, die er bereits zwei Jahre früher am 14. März 1936 in München hielt.

> „Weder Drohungen noch Warnungen werden mich von meinem Weg abbringen. […] Ich gehe mit traumwandlerischer Sicherheit den Weg, den mir die Vorsehung gehen heißt. Mein Ziel ist der Friede, der auf der Gleichberechtigung der Völker begründet ist. Wir sind eine Großmacht Europas und wollen als Großmacht gewürdigt werden.“[68]

63 Heute ist das Bild noch über Getty Images und Ullstein Bild verfügbar. Nach Bernadette Buckley stammt es aus einer Veröffentlichung im LIFE *Magazine* vom 19. Juni 1944. Bernadette Buckley: ‚The Politics of Photobooks‘, 2018, S. 34. Meine eigenen Recherchen konnten diese Angabe bisher leider nicht bestätigen.

64 „Es ist die letzte territoriale Forderung, die ich in Europa zu stellen habe, aber es ist die Forderung, von der ich nicht abgehe und die ich, so Gott will, erfüllen werde.“ In: ‚Wir wollen gar keine Tschechen!‘, Rede von Adolf Hitler im Berliner Sportpalast, 26. September 1938, in: NS-Archiv. Dokumente des Nationalsozialismus, https://www.ns-archiv.de/krieg/1938/tschechoslowakei/wollen-keine-tschechen.php (letzter Zugriff am 5. Mai 2018).

65 Brecht spricht selber bezogen auf seine Kombination aus Fotografien und vierzeiligen Gedichten von ‚Fotogrammen‘ oder auch ‚Fotoepigrammen‘: „arbeite an neuer serie der fotoepigramme.“ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1942–1955*), 1993, Eintrag vom 20. Juni 1944, S. 424. Oder auch: „Die Collage von dokumentarischem Foto und Vierzeiler nannte Brecht ‚Fotogramm‘.“ In: Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*). *Anmerkungen von Werner Hecht*, Frankfurt a. M. 1993, S. 34.

66 Die schwarze Typografie auf einem kleinen weißen Rechteck findet sich auch im frühen *Kriegsfibel*-Material von 1944. Vgl. Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, 2008 (1994), S. VIII–X.

67 Ebd., Tafel 1.

68 Zentralverlag der NSDAP (Hg.): *Des Führers Kampf um den Weltfrieden*, München 1936, S. 40, sowie Max Domaru: *Hitler. Reden und Proklamationen: 1932–1945*, Würzburg 1962, S. 606.

Die Formulierung der „traumwandlerische[n] Sicherheit“, die die „Vorsehung gehen heißt“[69], greift Brecht mit der Metapher des Schlafes auf, wenn er schreibt:

> „Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt
> Weiß ich den Weg vom Schicksal auserkürt“[70],

um dann das im Folgenden von Hitler genannte Ziel des Friedens und die Inanspruchnahme der Großmachtstellung Deutschlands kommentierend aufzunehmen und das Ziel des Friedens in sein Gegenteil zu verkehren, indem er auf den „Abgrund“[71] verweist, an den dieser Weg führt. Sowohl die Aufforderung am Ende des Gedichts „Kommt ihr mit?“[72] als auch die formale, die Leserichtung des Buches markierende Ausrichtung der Fotografie, die Hitler mit gehobenem Kopf, in die Ferne gerichtetem Blick und im dynamischen Redegestus nach vorne ausgestrecktem Arm zeigt, deuten auf die folgenden Kriegsereignisse hin. Wie J. J. Long ausführt, richtet sich die Aufforderung in Brechts Epigramm nicht nur an die deutsche Bevölkerung der 30er-Jahre, sondern ebenfalls an die Leser der *Kriegsfibel*.[73] Bernadette Buckley erkennt hier eine Analogie zu Brechts Dramaturgie:

> „The accompanying quatrain gives the image a typically Brechtian, interventionist twist, making it clear that it is not merely the Nazi faithful that Hitler is addressing, but we, the readers of War Primer.“[74]

Das komplexe Bedeutungsgeflecht, das in der ersten Bildtafel der *Kriegsfibel* durch das ‚reframing‘, die Neukombination von Bild und Text, erzeugt wird, steht beispielhaft für die Technik des Ausschneidens, De- und Neumontierens, mit der Brecht sein Material zu ‚exponieren‘ und bildimmanent zu kommentieren sucht, um die Versteh- und Lesbarkeit der einzelnen Elemente zu verschieben.

Die scheinbar sichtbare Evidenz der Fotografien wird über diese Technik durchkreuzt und einer Doppeldeutigkeit unterworfen, die strukturierende Funktion ihrer Rahmungen aufgegriffen, ausgesprochen und verschoben. Über das Verfahren der

69 Ebd.

70 Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, 2008 (1994), Tafel 1.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 „The use of ‘ihr’ – the informal plural form of ‘you’ – appears to situate Brecht’s collective readership in the uncomfortable position of being the direct addressees of Hitler’s speech.“ J. J. Long: ‚Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht’s War Primer‘, Durham, School of Modern European Languages and Cultures, in: *Poetics Today* 29, (1), 2008, S. 197–224, hier S. 211, https://doi.org/10.1215/03335372-2007-023 (letzter Zugriff am 7. Mai 2018).

74 Bernadette Buckley: ‚The Politics of Photobooks‘, 2018, ohne Seitenangabe.

Montage sind die Rahmungen als solche sicht- und gleichsam begreifbar. Brechts Epigramme funktionieren dabei gänzlich anders als klassische Bildunterschriften[75] in der Presse, denen es mit dem Ziel der Lesbarmachung vorrangig um eine Vereindeutigung der semantischen Ebenen geht.[76]

Brecht arbeitet für sein Projekt mit Pressefotografien, um diese über die Methoden der Montage und Verfremdung einer kritischen Lektüre zu unterziehen. Auch seine theoretischen Äußerungen zur Fotografie spiegeln eine kritische Sicht auf das Medium insbesondere bezogen auf das kulturell verankerte pressefotografische Wahrheitsversprechen.

> „Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die Wahrheit über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: Die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchterregenden Waffe gegen die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Schreibmaschine. Die Aufgabe der A-I-Z, hier der Wahrheit zu dienen und die wirklichen Tatbestände wiederherzustellen, ist von unübersehbarer Wichtigkeit und wird von ihr, wie mir scheint, glänzend gelöst.“[77]

Das Medium Fotografie erweist sich, wie Brecht zum zehnjährigen Bestehen der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* (A-I-Z) ausführt, für eine Darstellung der Realität, wie

75 Es gibt einige Texttafeln der *Kriegsfibel*, die zusätzlich zu Brechts Epigrammen auch die in der ursprünglichen Veröffentlichung, aus der Brecht die Fotografie entnommen hat, verwendete Bildunterschrift integrieren. Hier wird der Foto-Epigramm-Montage eine weitere Bedeutungsebene hinzugefügt, wie überhaupt die Vielzahl an Textebenen ein komplexes System heterogener, sich gegenseitig kommentierender und widersprechender Kontextualisierungen und Rekontextualisierungen in Gang setzt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von J. J. Long zur Komplexität der Textbeziehungen in Brechts *Kriegsfibel*: „[…] the various paratexts, we have, on the recto page, a caption attached to the original newspaper image and Brecht's four-line poem; on the verso page, a title and a translation of the original caption; at the back of the book, four pages of notes; at the front of the book, a preface; on the title page, the title and a facsimile signature; on the inside flaps of the dust jacket, a long text by Berlau; on the back of the dust jacket, a photo-epigram from an allegedly forthcoming work; and on the front of the dust jacket, the title and Brecht's surname.“ J. J. Long: ‚Paratextual Profusion‘, 2008, S. 207.

76 Bertolt Brecht und Walter Benjamin gehen beide auf die bedeutungszuspitzende Funktion von Bildunterschriften ein, wissend, „that captions have the ability to change the function and value of the photograph“. J. J. Long: ‚Paratextual Profusion‘, 2008, S. 214. Siehe auch Walter Benjamin: ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 7–44, hier S. 21: „Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der Illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält […].“

77 Bertolt Brecht: ‚Zum zehnjährigen Bestehen der A-I-Z‘ (1931), in: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 20, S. 42–43.

Brecht sie für erstrebenswert erachtet, zumindest in den Händen der Bourgeoisie als problematisch, da sie letztlich die „Verdunkelung der Tatbestände“[78] erleichtere. Diese Einschätzung findet sich auch im ‚Dreigroschenprozess‘ und wird von Walter Benjamin in seiner ‚Kleinen Geschichte der Fotografie‘ aufgegriffen:

> „Denn die Lage, sagt Brecht, wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzten nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.“[79]

Eine ähnliche Formulierung findet sich in ‚Durch Fotografie keine Einsicht‘, wenn Brecht die Medien Film und Fotografie vergleicht und das Täuschungsvermögen der Fotografie betont:

> „Die Fotografie ist die Möglichkeit einer Wiedergabe, die den Zusammenhang wegschminkt. Der Marxist Sternberg, in dessen Wertschätzung Sie wohl mit mir übereinstimmen, führt aus, daß aus der (gewissenhaften) *Fotografie* einer Fordschen Fabrik keinerlei Ansicht über diese Fabrik gewonnen werden kann.“[80]

Auch wenn sich in Brechts Werk durchaus heterogene Äußerungen zur Frage des Realismus finden lassen,[81] legen die zitierten Passagen zur Fotografie in Verbindung mit einer weiteren Äußerung Brechts aus dem *Arbeitsjournal* zwar keinesfalls den kompletten Verzicht auf den Einsatz des Mediums Fotografie nahe, favorisieren aber Verfahren, die ihre Konstruktion zu erkennen geben, als bevorzugte ästhetische Haltung zur Darstellung historischer ‚Realitäten‘, um einen Verfremdungseffekt zu erreichen. Analog hierzu wären beispielsweise auch die Fotomontagen John Heartfields zu sehen, die in der A-I-Z Verwendung fanden. Brecht setzt sich von der Idee einer unmittelbaren Realitätsabbildung zugunsten einer Kunstform ab, die ihre Konstruktionsprin-

78 Ebd., S. 43.

79 Bertolt Brecht, zitiert nach Walter Benjamin: ‚Kleine Geschichte der Photographie‘ (1931), in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 45–64, hier S. 62 f., sowie Bertolt Brecht: ‚Der Dreigroschenprozess‘ (1931), in: ders.: *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*, Frankfurt a. M. 1967, S. 139–209, hier S. 161 f.

80 Bertolt Brecht: ‚Durch Fotografie keine Einsicht‘ (um 1930), in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hg. von Bernd Stiegler, Stuttgart 2010, S. 44; Hervorhebung im Original.

81 Vgl. zur Frage des Realismus in Brechts Werk auch Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, 2011, S. 121 ff.

zipien sichtbar macht, und integriert diesen Aspekt in seinen eigenen Umgang mit Fotografien.

> „zur frage des *realismus*: die gewöhnliche anschauung ist, daß ein kunstwerk desto realistischer ist, je leichter die realität in ihm zu erkennen ist. Dem stelle ich die definition entgegen, daß ein kunstwerk desto realistischer ist, je erkennbarer in ihm die realität gemeistert wird. Das pure wiedererkennen der realität wird oft durch eine solche darstellung erschwert, die sie meistern lehrt.“[82]

Auch Didi-Huberman betont in seiner Untersuchung der Werke Brechts die Verbindung von Verfremdungseffekt und Montage:

> „Verfremden hieße so: Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt, und dadurch das, was man zeigt, abtrennt – um seine komplexe dialektische Natur umso besser aufzeigen zu können. In diesem Sinne gilt also: Verfremden heißt Montieren […].“[83]

Wenn Brecht sich gegen das „pure wiedererkennen der realität“[84] ausspricht und folgert, dass „‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘“[85] herzustellen sei, dann könnte man fast meinen, er greife auf Adornos oben zitierte spätere Ausführungen zur Montage vor, die gegen eine „erschlichene organische Einheit“[86] des Kunstwerks die „Disparatheit der Teile“[87] betonen und die „Negation der Synthesis zum Gestaltungsprinzip“[88] erklären.

Brechts Option für die Mittel der Konstruktion, der Montage und der Verfremdung zielt letztlich darauf, ein kritisches Bildverständnis[89] zu etablieren.

> „Der Zweck dieser Technik des *Verfremdungseffekts* war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen. Die Mittel waren künstlerische.“[90]

82 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*), 1993, Eintrag vom 4. August 1940, S. 114 f.

83 Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, 2011, S. 80.

84 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*), 1993, Eintrag vom 4. August 1940, S. 115.

85 Bertolt Brecht: ‚Der Dreigroschenprozess‘, 1967, S. 162.

86 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 233.

87 Ebd., S. 231 f.

88 Ebd., S. 232.

89 Diese gleichsam didaktische Zielrichtung trifft sich in der *Kriegsfibel* unter anderem mit dem Titel der ‚Fibel‘, der auf ein Leselernbuch für Kinder verweist.

90 Bertolt Brecht: ‚Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt‘ (1940), in: *Neue Technik der Schauspielkunst,* in: *Schriften zum Theater 1,* S. 341,

In der *Kriegsfibel* wird dies noch einmal explizit über das Vorwort Ruth Berlaus zum Ausdruck gebracht, wenn sie formuliert:

> „Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. Denn es ist dem Nichtgeschulten ebenso schwer, ein Bild zu lesen wie irgendwelche Hieroglyphen. Die große Unwissenheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausende von Photos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphentafeln, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser.“[91]

Abb. 84: Tafel 3 aus: Bertolt Brecht / Ruth Berlau (Hg.): *Kriegsfibel*. © 2008 Eulenspiegel Verlag, Berlin.

Die komplexe Verweis- und Bedeutungsstruktur innerhalb der *Kriegsfibel* zeigt, wie Brecht einer einfachen Lesbarkeit der Bilder entgegenarbeitet. Die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen, evoziert durch das Bild-Text-Verhältnis, wurde bereits an Tafel 1 deutlich, in Tafel 3 scheint die Mehrdeutigkeit durch die offenkundige Widersprüchlichkeit der einzelnen Elemente, die sich zu keinem finalen Narrativ verbinden lassen, noch gesteigert. Über einen sehr engen Bildausschnitt wird hier ein weiblicher Körper auf einem steinig-sandigen Untergrund erkennbar, dessen Hände von einer schwarzen Substanz beschmutzt sind. Brechts vierzeiliges Gedicht verweist auf die im Krieg vor der spanischen Küste versenkten Schiffe, während die linke Buchseite Spanien als Ort des Geschehens bestätigt und zudem mit 1936 einen konkreten Entstehungszeitpunkt zu nennen und damit auf den Beginn des Spani-

zitiert nach Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, 2011, S. 81; Hervorhebung im Original.

91 Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, 2008 (1994), Vorwort.

schen Bürgerkriegs zu verweisen scheint.[92] Doch versucht man Brechts Epigramm und die Fotografie gemeinsam zu lesen, wird deutlich, dass sich Bild und Text in keiner Weise gegenseitig erklären oder illustrieren, sondern eher Widersprüche sichtbar werden lassen. So spricht Brechts Epigramm von „Frauen" im Plural und führt aus:

> „Wenn sie dem Bad entsteigen in den Kliffen
> Oft schwarzes Öl an Armen und an Brüsten:"[93]

Im Gegensatz hierzu zeigt die Fotografie, stark im Anschnitt, nur einen einzelnen Frauenkörper und statt schwarzen Öls an Armen und Brüsten lässt sich eine schwarze Substanz nur an Händen und Fußsohlen ausmachen. Auch der Kriegskontext, den die letzte Zeile des Gedichts „Die letzten Spuren von versenkten Schiffen"[94] assoziiert, findet sich in keiner Weise auf der Bildebene bestätigt. Die Badekleidung der Frau und ihr eher überrascht als bestürzt zu deutender Gesichtsausdruck lassen sogar viel eher eine Urlaubssituation als einen Kriegskontext vermuten.

Brecht scheint es in Tafel 3 gerade um die Desorientierung der Leser-Betrachter*innen zu gehen, die in ihrem Versuch, eine kohärente Lesbarkeit von Bild und Text herzustellen, unweigerlich ins Leere laufen, denn Bild und Textelemente bleiben in ihrer Heterogenität bestehen, erweisen sich als kopräsent, aber different. Brechts Bild-Text-Kombination ruft das Narrativ des Krieges auf, aber die Fotografie fungiert in keiner Weise als ein Dokument oder Zeugnis des Krieges. Die Verbindung aus Bild und Text verweist vielmehr auf die bedeutungszuweisende und rahmende Funktion, die Bildunterschriften übernehmen können, um sie zu durchbrechen.[95] Sie zeigt über die semantisch nahezu absurd anmutende Verbindung aus Fotografie, Epigramm und erklärendem Text auf der linken Bildseite, „daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt"[96], und vermittelt stattdessen die Grenzen des Sichtbaren und der Sichtbarmachung durch die Fotografie. In der Folge wird entgegen einer einfachen Konsumption der Foto-Text-Kombination

92 Über den Entstehungskontext des Bildausschnitts lässt sich wenig Konkretes herausfinden. In der englischen Ausgabe der *Kriegsfibel* wird das Gedicht auf den 9. Oktober 1940 und das Foto auf das Jahr 1936 datiert. Vgl. Bertolt Brecht: *War Primer*, London 2017, S. 112.

93 Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, 2008 (1994), Tafel 3.

94 Ebd.

95 Auf die bedeutungszuweisende und rahmende Funktion von Bildunterschriften geht später auch Roland Barthes ein, wenn er von der „Verankerung" und „Relaisfunktion" der sprachlichen Botschaft bezogen auf die bildliche spricht. Roland Barthes: ‚Rhetorik des Bildes', in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, S. 34. „Auf der Ebene der ‚symbolischen' Botschaft steuert die sprachliche Botschaft nicht mehr die Identifikation, sondern die Interpretation, sie bildet eine Art Schraubstock, der die konnotierten Bedeutungen daran hindert, entweder in allzu individuelle Regionen auszuschwärmen (das heißt er begrenzt die Projektionsmacht des Bildes) [...]." Roland Barthes: *Rhetorik des Bildes*, S. 35.

96 Bertolt Brecht: ‚Der Dreigroschenprozess', 1967, S. 161.

eine Reflexion induziert, die die Funktion von Fotografien als Dokumenten[97] infrage stellt und zeigt, dass eine Lesbarkeit von Welt, eine Abbildbarkeit der Ereignisse im Medium Fotografie nicht vollständig gelingen kann. Brechts Ziel, ein kritisches Bildverständnis zu etablieren, das ‚Bilder-lesen-Lernen' zu vermitteln, trifft sich dabei mit Judith Butlers Ausführungen zur Figur des Rahmens, wenn sie in fotografischen Formaten, die die Deutung des Rahmens gestatten, einen „Akt des ungehorsamen Sehens"[98] ausmacht.

War Primer 2 – eine Form des „ungehorsamen Sehens"[99]

Mehr als 50 Jahre nach Brechts Erstveröffentlichung der *Kriegsfibel* greifen Adam Broomberg und Oliver Chanarin mit *War Primer 2*[100] Brechts Arbeit auf, um das Verfahren der Montage über die Neukontextualisierung von Fotografien fortzusetzen und das Spiel mit der Bedeutung weiterzutreiben.

Als Ausgangspunkt für ihr Projekt „to update Brecht's original book"[101] formulieren Broomberg und Chanarin die Aktualität von Brechts Unbehagen gegenüber der Fotografie:

> „Brecht's anxieties about photography are as pertinent as ever in today's visual landscape where the so-called ‚war on terror' has been described as a ‚war of images'."[102]

Broomberg und Chanarin teilen Brechts kritische Sicht des in der Pressefotografie vorherrschenden Rekurses auf ein fotografisches Abbild- und Wahrheitsversprechen, das für Brecht in der *Kriegsfibel* zum Ausgangspunkt der Forderung nach einem kritischen Bildverständnis wird, wenn sie weiter unten im gleichen Text feststellen:

> „Photojournalists, caught up in the image supply chain, make photographs that arrest us and that are hard to argue with. But they cannot help us demystify the results. It is the role of the artist to interrogate and challenge this system."[103]

97 Vgl. hierzu auch Bernadette Buckley: ‚The Politics of Photobooks', 2018, ohne Seitenangabe: „[…] the aim was not to 'document' war, so much as it was to object to the way that pictures of war are managed and to make a conscientious critique of the medium of press photography itself."

98 Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 72.

99 Ebd.

100 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2*, London 2011. Paperbackausgabe 2018. Vgl. hierzu auch die Bildstrecke in diesem Band: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2*.

101 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *‚Frieze talks: Photojournalism and the war of images'*, in: guardian.co.uk, 13. November 2011, https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/13/photojournalism-broomberg-chanarin-conflict (letzter Zugriff am 13. Mai 2018), ohne Seitenangabe.

102 Ebd.

103 Ebd.

Auch ihr Text ‚Unconcerned But Not Indifferent'[104], den sie mit Brechts Zitat aus dem Text ‚Zum zehnjährigen Bestehen der A-I-Z' von 1931 beginnen,[105] spiegelt das kritische Verhältnis der beiden Künstler zu Pressefotografie und Fotojournalismus, gegen die sie das Feld der Kunst stark machen, wenn sie über ihre Erfahrungen als Mitglieder der Jury für den World Press Photo Award berichten und die starke Stereotypisierung der im Fotojournalismus vorherrschenden Ikonografien kritisieren.

> „Do we even need to be producing these images any more? Do we need to be looking at them? We have enough of an image archive within our heads to be able to conjure up a representation of any manner of pleasure or horror."[106]

Ihr Appell richtet sich an eine Form des Bildermachens, die sich von einer Vorstellung des Fotografen als „event-gathering machine"[107] entfernt und zu einem komplexeren und reflektierteren Umgang mit Fotografie findet:

> „[O]ne that presents images that are more aware of what they fail to show; images that communicate the impossibility of representing the pain and horror of personal tragedy."[108]

In ihrem Zweifel am Repräsentationsvermögen der Fotografie und mit ihrer Einsicht in die Grenzen der Sichtbarmachung erinnern die Ausführungen von Broomberg und Chanarin stark an Brechts Abkehr von der Idee einer unmittelbaren Realitätsabbildung über das Medium Fotografie. Insofern überrascht es wenig, dass sich die beiden auch in ihrer künstlerischen Arbeit auf Brecht beziehen.

Das Buch *War Primer 2*, das 2018 in einer Neuauflage als Paperback erschienen ist, war in der Erstveröffentlichung von 2011 nur in einer limitierten Auflage von 100 Exemplaren verfügbar. Für diese Ausgabe haben Broomberg und Chanarin Originalexemplare der 1998 erschienenen englischen Ausgabe der *Kriegsfibel* genutzt und sie einem Prozess ihrer eigenen künstlerischen Aneignung[109] unterzogen. Hatte Brecht

104 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: ‚Unconcerned But Not Indifferent', in: Julian Stallabrass (Hg.): *Documentary*, London / Cambridge 2013, S. 98–103.

105 Vgl. Fußnote 77.

106 Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *Unconcerned But Not Indifferent*, 2013, S. 102.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Broombergs und Chanarins künstlerisches Verfahren wird oftmals als ‚appropriation' bezeichnet und damit in den Kontext der Appropriation Art gestellt. Vgl. unter anderem Sam Skinner: ‚Split / Subject – Notes on War Primer 2', in: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2*, 2011, S. 237–268. Bernadette Buckley argumentiert stattdessen für den Begriff des ‚hijacking': „The relay of rebounding, antagonistic echoes suggests, I will argue, a very different kind of event to that of 'appropriation' – one that is more chaotic, two-directional and oppositional. To that end, the 'hack' or the 'hijack' are better suited, I will argue, to

für seine *Kriegsfibel* Fotografien aus der Medienberichterstattung zum Zweiten Weltkrieg mit vierzeiligen Epigrammen konfrontiert, nutzten Broomberg und Chanarin Brechts Buch, um die Montagetechnik weiterzutreiben, indem sie gesammeltes Bildmaterial der Medienberichterstattung zum sogenannten ‚war on terror' direkt auf Brechts Buchseiten klebten. Die Veränderungen der Publikationsformen, die die fotografische Berichterstattung in den über 50 Jahren erfahren hat, die zwischen den beiden Buchprojekten liegen, werden dabei nicht zuletzt durch die Quellenlage spürbar. Anders als Brecht finden Broomberg und Chanarin ihre Materialien nicht nur in den Printmedien, sondern greifen vielfach auf Internetquellen, Amateuraufnahmen und Bilder von Überwachungskameras zurück.[110]

Was bedeutet es, wenn Broomberg und Chanarin mit ihren Bildern des ‚war on terror' in Brechts Bildauswahl vom Zweiten Weltkrieg intervenieren? Welche Idee von Repräsentation liegt dem zugrunde? In der Aneignung, Konfrontation und Überlagerung der Kriegsbilder verbindet sich die Sicht auf die Kriege, Differenzen werden sichtbar, aber die Auseinandersetzung richtet sich gleichzeitig weniger auf einen bestimmten Krieg als auf Kriege generell. Voraussetzung für diese Bildermigration durch die Zeit ist die Polysemie der Bilder.

Richten wir nun noch einmal den Blick auf die oben besprochene Tafel 1 aus Brechts *Kriegsfibel*, um herauszuarbeiten, was sich über die Bezugnahme durch Broomberg und Chanarin in *War Primer 2* verändert. In Tafel 1 behalten Broomberg und Chanarin die komplette Komposition der Tafel 1 der englischsprachigen Ausgabe von 1998 bei, kleben aber über das Porträt von Adolf Hitler ein Bild, das den früheren Verteidigungsminister der USA Donald Rumsfeld auf einem Einrad zeigt. Politisch kann Rumsfeld über seine Funktion im Kabinett George W. Bush als einer der zentralen Protagonisten des ‚war on terror' begriffen werden, da nach den Terroranschlägen am 11. September im Dezember 2001 auf seinen Befehl US-Streitkräfte in Afghanistan einmarschierten und er trotz zunehmender Kritik zu einem der stärksten Befürworter der amerikanischen Invasion des Irak im März 2003 zählte. Rumsfelds politische Bedeutung wird in *War Primer 2* über ein Bild seiner Person, das ihn auf einem Einrad balancierend zeigt, konterkariert. Wir sehen Rumsfeld hier nicht in seiner Rolle als Politiker

evoke the provocations of both Primers." Bernadette Buckley: ‚The Politics of Photobooks', 2018, ohne Seitenangabe. Interessanterweise wählt Adam Broomberg in seinem Interview mit Ann-Christin Bertrand in diesem Band selber den Begriff des ‚hijacking': „In this way the War Primer 2 as an object, a literal hijacking and defacement of an original book is an important part of the project." ‚Don't start with the good old things but the bad new ones. Ann-Christin Bertrand in conversation with / im Gespräch mit Adam Broomberg'.

110 Vgl. hierzu auch Adam Broombergs eigene Aussage ebd.: „Initially we undertook the project to create and update *War Primer*, using similar strategies, looking at newspapers and cutting out images but we soon realised that if Brecht were alive now he would be scouring the internet; he didn't suffer from nostalgia. So we began to collect images from both the surface and the deep corners of the web, images all connected to the representation of the so-called war on terror." Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch eine Bezugnahme auf Hito Steyerls Ausführungen zu sogenannten ‚poor images': Vgl. Hito Steyerl: ‚*In Defense of the Poor Image*', in: e-flux journal #10, November 2009, https://www.e-flux.com/announcements/37522/issue-10/ (letzter Zugriff am 20. Januar 2018), ohne Seitenangabe.

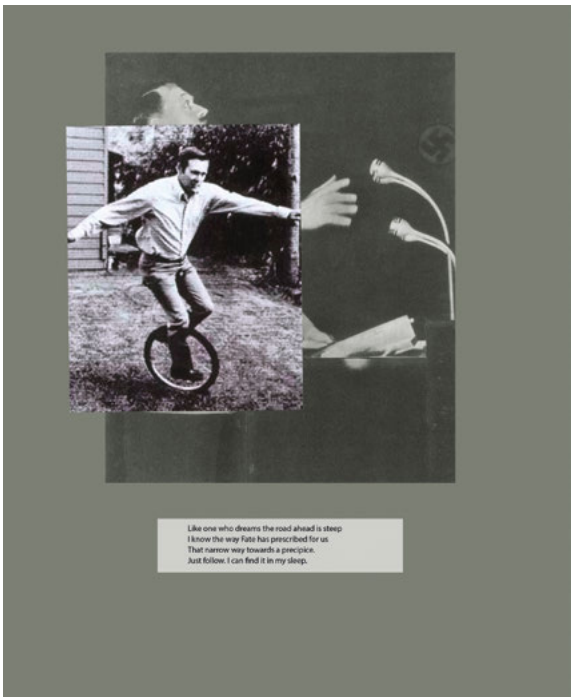


Abb. 85: Tafel 1 aus Adam Broomberg / Oliver Chanarin, *War Primer 2*, veröffentlicht von MACK (2011, 2018). Mit freundlicher Genehmigung der Künstler und MACK.

und zentrale Figur des ‚war on terror', sondern als Privatperson. Während die von Broomberg und Chanarin angegebene Bildquelle über die Bildunterschrift den Verweis auf Rumsfeld herstellt, lässt sich die Identität Rumsfelds über die Bildebene allein nicht zweifelsfrei bestimmen, außer dass die im Bild zu sehende Person eine gewisse Ähnlichkeit mit Rumsfeld zu haben scheint. Auch in *War Primer 2* wird also die Vereindeutigung der Lesbarkeit einer Fotografie, die Verankerungsfunktion der sprachlichen Botschaft bezogen auf die bildliche zum Thema. Der Zweifel an der tatsächlichen Identität Rumsfelds, zusammen mit der Infragestellung der korrekten Bild-Text-Korrespondenz, wird in diesem Fall nicht nur über die ungewöhnliche Situation, in der wir den angeblichen Rumsfeld sehen, sondern auch über die Angabe der konkreten Bildquelle[111] unterstützt. Diese führt auf eine 2004 angeblich von Leo Vandewoestijne[112], einem, wie verschiedene Quellen bestätigen, ehemaligen Einradmeister, ins Leben gerufene Seite, deren Ziel es sei: „to stimulate, teach and promote unicycling"[113]. Auf der Seite findet sich eine Sammlung unterschiedlichster Bilder, die verschiedene Einräder, bekannte Persönlichkeiten, aber auch Comicfiguren beim Einradfahren zeigen, unter ihnen auch den angeblichen Rumsfeld. Die Tatsache, dass sich letztendlich genauso wenig verifizieren lässt, ob es sich bei dem Einradmeister Leo Vandewoestijne und dem Urheber der Website um die gleiche Person handelt, wie ob das von Broomberg und Chanarin verwendete Foto tatsächlich Rumsfeld abbildet, ist für mich ein Hinweis, dass die beiden mit der Angabe konkreter Quellen

111 Das Bild des Einradfahrers findet sich mit dem Hinweis auf Donald Rumsfeld, wie von Broomberg und Chanarin angegeben, unter: http://www.unicyclist.org/cont/pics.cfm (letzter Zugriff am 26. Mai 2018).

112 Zur Identität von Leo Vandewoestijne vgl. http://www.stef-arntz.nl/uk/vandewoestijneuk.html und https://vimeo.com/196546444 (letzter Zugriff am 30. Juni 2018).

113 Leo Vandewoestijne: ‚*First Post*', 24. Juni 2004, http://www.unicyclist.org/blog/show.cfm?serial=00717 (letzter Zugriff am 26. Mai 2018).

ein im Journalismus und in der Wissenschaft angewandtes Verfahren der Verifikation aufgreifen, dieses aber gleichzeitig wieder infrage stellen und ihre Arbeit so in einem Feld verorten, das zwischen Realität und Fiktion, Wahrheit und Lüge changiert.[114]

Mit der Integration der Fotografie des angeblich Einrad fahrenden Rumsfeld erweitern Broomberg und Chanarin die Korrespondenzen, Überlagerungen und Differenzen innerhalb der Bildtafel um weitere Ebenen der Bedeutungskonstellationen. Auf einer ersten Ebene verbinden sich die Bildflächen der beiden Fotografien, so setzt sich Rumsfelds Arm in Hitlers Hand fort und schafft eine Verbindung der beiden Körper, verknüpft aber auf einer weiteren Ebene semantisch auch die beiden Politiker und ihr kriegstreiberisches Agieren. Während die Montage der beiden Fotografien große Teile von Hitlers Körper verdeckt, bleibt neben der ausgestreckten, durch die Verbindung zu Rumsfelds Arm riesenhaft wirkenden Hand der obere Teil von Hitlers nach oben gerichtetem Kopf sichtbar. Die aufgerissenen Augen, die überdimensional wirkende Hand – durch die Montage entsteht ein clownesker Eindruck, der sich letztlich in der Figur des Einrad fahrenden Politikers, der sich als Zirkuskünstler erprobt, spiegelt. Auch in der Kombination von Bild und Text ergibt sich eine weitere Konnotationsebene, da sich der Balanceakt auf dem Einrad semantisch mit dem schlafwandlerischen Ritt, der durch Brechts Epigramm und die darüber zu assoziierende Wahlkampfrede Hitlers von 1936 aufgerufen wird, verknüpft. Über die Montage von Bild-Text-Bild werden die Leser-Betrachter*innen in den Prozess der Bedeutungsbildung von Repräsentationen involviert, während ihre eigene Rezeption, über die sie die fotografischen Spuren in Zeichen verwandeln, Deutungen und Bezüge herstellen, gleichzeitig offengelegt wird. Die Leser-Betrachter*innen erfahren über den Prozess der Rezeption, dass die fotografischen Bilder nicht nur abbilden, sondern Bedeutung im Bild und in der Rezeption überhaupt erst hergestellt wird. Als ein Akt des „ungehorsamen Sehens“[115] macht *War Primer 2* die Prozesse des Framings sichtbar und verweist auf das Unsichtbare im Sichtbaren. In Tafel 1 sind dies unter anderem die semantische Verknüpfung des Zweiten Weltkriegs mit dem ‚war on terror‘ und die konnotative Verbindung von Hitler und Rumsfeld als Kriegstreiber, die über den verdoppelten Verfremdungseffekt gleichzeitig ins Clowneske gerückt werden. Die Techniken der Aneignung und Montage lassen offenbar werden, dass sich Bedeutung über das in den einzelnen Rahmen Sichtbare hinaus herstellt und dass diese nie zur vollständigen Gewissheit oder Wahrheit werden kann – Repräsentation und Verstehen bleiben durch eine offenkundige Differenz markiert. *War Primer 2* zeigt zum einen, dass Rahmen als

114 Einschränkend muss man allerdings hinzufügen, dass die Quellenlage nicht in allen Bildverweisen, die Broomberg und Chanarin aufgreifen, ähnlich uneindeutig ist. Es gibt eine Vielzahl von Fotografien, die intensiv in der vorangegangenen Medienberichterstattung rezipiert wurden, wie z. B. das Bild aus dem Situation Room auf Tafel 10, das Pete Souza 2011 fotografiert hat, oder die Bilder aus Abu Ghraib auf den Tafeln 49 und 50 und die Fotografie der toten, von Fotografen umringten Fabienne Cherisma, die Nathan Webber auf Haiti aufgenommen hat, um nur einige Beispiele zu nennen.

115 Judith Butler: *Raster des Krieges*, 2010, S. 72.

formale Begrenzung des Bildes fungieren – das wird über das Prinzip der Montage, das seine eigene Konstruiertheit ausstellt, anstatt sie zu verschleiern, deutlich –, und lässt zum anderen offensichtlich werden, dass die Rahmungen den kompletten Prozess der Bildpolitiken, in die Fotografien involviert sind, strukturieren.

Implizite Bilder – Strategien des Nicht-Zeigens bei Edmund Clark

Geht es in den Arbeiten von Bertolt Brecht, Adam Broomberg und Oliver Chanarin um das Verhältnis von Bild und Text, greift der britische Fotograf Edmund Clark in Zusammenarbeit mit Max Houghton mit *Orange Screen*[116] dieses Verhältnis auf, indem er die Bildebene konsequent aus dem Rahmen ausblendet und in den Bereich des Unsichtbaren verschiebt. Die Rahmen, die Clark setzt, der sich wie Broomberg und Chanarin auf den ‚war on terror'[117] bezieht, grenzen offenkundig ein und schließen aus. Seine Videoinstallation besteht allein aus Texteinblendungen, die schwarze Typografie auf orangefarbenem Grund zeigen. Die kurzen Texte, die alle mit einer Jahreszahl beginnen – dem Jahr der Entstehung der Fotografien, auf die sie sich beziehen –, beschreiben Fotografien, die im Rahmen einer globalen Medienberichterstattung zu einem Teil unseres Erinnerungsvermögens geworden sind. *Orange Screen* zeigt zwar explizit keine Bilder, lässt diese aber implizit über die Texte in den Köpfen der Betrachtenden entstehen. „The texts trigger visual memories of images and the impressions of the events recorded."[118]

Dabei rufen viele der ‚Bildbeschreibungen' ganz konkrete Bilder auf, wie z. B. die Fotografie von Pete Souza aus dem Situation Room, die, wie vielfach diskutiert worden ist,[119] zeigen soll, wie Barack Obama und sein National Security Team auf einem Bildschirm, der außerhalb des Bildrahmens situiert ist, die Operation verfolgen, die mit der Tötung Osama bin Ladens endete. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild des US-Präsidenten George W. Bush, der am 11. September 2001 zu Besuch in einer Schule war, als ihm sein Büroleiter Andrew Card ins Ohr flüsterte, dass ein zweites Flugzeug ins World Trade Center geflogen sei.[120] Andere Texte aus *Orange Screen* rufen Ereignisse und bestimmte mit diesen verbundene Bildmuster auf, wie z. B. die Türme des World Trade Center am 11. September oder Szenen aus Guantánamo, bei denen die Leser*innen relativ schnell die Kontexte und Ikonografien assoziieren, ohne diese immer auf ganz konkrete (Vor-)Bilder festlegen zu können. Clark spielt mit seiner Arbeit

116 Siehe auch die Bildstrecke Edmund Clark / Max Houghton: *Orange Screen* in diesem Band.

117 „The 'Global War on Terror' has been a war of ideology, played out in our increasingly visual culture as a war of images and spectacle." Edmund Clark: *‚Orange Screen'*, in: https://www.edmundclark.com/works/orange-screen/#text (letzter Zugriff am 16. Juni 2018).

118 Ebd.

119 Vgl. unter anderem Michael Kauppert / Irene Leser (Hg.): *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld 2014.

120 Hierzu gibt es eine Fülle an Belegen, vgl. unter anderem Nadja Schlüter: *‚Sie haben George W. Bush an 9/11 ein Buch vorgelesen'*, in: jetzt.de, 10. September 2016, https://www.jetzt.de/usa/ehemalige-grundschuelerinnen-erinnern-sich-an-9-11 (letzter Zugriff am 16. Juni 2018).

auf das klassische journalistische Bild-Text-Verhältnis an, für das die Verbindung von Bildern und Texten als ein Grundmerkmal gilt.[121] Anders als im Journalismus geht es Clark jedoch weniger um die Versprachlichung der Bilder mit dem Ziel, das semantische Rauschen derselben einzugrenzen und so eine konkrete Lesbarkeit und Verstehen zu erreichen. Stattdessen spielt er auf die semantische Verknüpfung von Bild und Text an, reduziert diese aber innerhalb der gesetzten Rahmen auf die Visualität der Texte und nutzt die textliche Semantik, um zu zeigen, wie stark bestimmte Ereignisse mit den Bildern verknüpft sind, die wir in der Berichterstattung über diese Ereignisse gesehen haben. Dies ist zum einen ein Hinweis auf das von Susan Sontag mehrfach angesprochene Phänomen des Verwischens von Realität und Medialisierung, das zur Folge hat, dass sich Menschen bezogen auf Krisen, Kriege und Konflikte vor allem anhand von Fotografien erinnern,[122] da „[d]ie Vorstellung, die sich Menschen ohne eigene Kriegserfahrung vom Krieg machen, [...] heute im Wesentlichen aus der Wirkung solcher Bilder [erwächst]“[123]. Zum anderen involviert das assoziierende subjektive Erinnern, das nicht zur vollständigen Gewissheit werden kann, die Betrachtenden in einen Prozess, der zwischen Verdecken, Entdecken und Erinnern mäandert und dabei nicht zu leugnen sucht, dass die Lesbarkeit von Welt, die Abbildbarkeit der Ereignisse nie vollständig gelingen kann. Wenn die Betrachter*innen sich über Texte, Bilder bzw. Bildmuster erinnern, die wiederum auf bestimmte Ereignisse verweisen, vermittelt *Orange Screen*, dass das Verhältnis von Ereignis, Repräsentation und Erinnern per se durch eine Differenz markiert ist und sich die Verbindung zwischen ihnen über den Prozess der Rezeption herstellen muss. Im Prozess ihrer Text-Bild-Rezeption vollziehen die Betrachtenden nach, dass sich Bedeutung im Feld der Repräsentation über das im Rahmen Sichtbare hinaus konstituiert. Das Unsichtbare, in diesem Fall paradoxerweise die Fotografien, erweist sich als ein Teil des Sichtbaren.

Fazit: das kritische Potenzial der Fotografie

In den Arbeiten von Bertolt Brecht, Adam Broomberg, Oliver Chanarin und Edmund Clark wird die Rahmung des Rahmens als ein Akt des „ungehorsamen Sehens“ zum Thema. Entgegen einer Vielzahl im engen Feld des Journalismus verorteter Fotografien, für die die weiter oben besprochenen Repräsentationen von Gewalt und Leid beispielhaft gelesen werden können, eröffnen diese Arbeiten Perspektiven eines kritischen Potenzials in Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie, das über die Repräsentation der Politik hinaus die Politik der Repräsentation zu berücksichtigen weiß. Sie verweisen auf Möglichkeiten und Ausdrucksformen, wie sie auch für journalistische und dokumentarfotografische Praktiken fruchtbar gemacht werden

121 „This particular coming together of the verbal and the visual mediums of communication is, in a word, photojournalism.“ Wilson Hicks: *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*, New York 1952, S. 3.

122 Vgl. Fußnote 28.

123 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, 2003, S. 28.

können, die sich quer zu hegemonialen Diskursen zu verorten suchen. Denn angesichts der sich verändernden Bildkultur braucht es mehr denn je eine anspruchsvolle, selbstreflektierende Fotografie. Dabei müssen auch journalistische und dokumentarische Visualisierungen ihre Darstellungsformen immer wieder neu ausloten, überprüfen und weiterentwickeln. Wir benötigen eine „Metafotografie“[124], die die Milliarden an Bildern, die zur Verfügung stehen, zu reflektieren weiß, um ihnen visuelle Formate entgegensetzen zu können. Wir benötigen ‚Metafotograf*innen‘, die verstehen, dass jedes Bild Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels nicht nur fotografischer und ikonografischer Gegebenheiten ist, sondern auch politischer und medialer Zusammenhänge, damit das gesellschaftskritische Potenzial visueller Darstellungsformen zur Wirkung kommen kann. Um zukünftige Formen des „ungehorsamen Sehens“ im Feld journalistischer und dokumentarischer visueller Erzählformen zu entwickeln, ist ein Blick in die Grenzbereiche der Fotografie einer, der neue Perspektiven eröffnet.

124 Zu den Begriffen der ‚Metafotografie‘ und der ‚Metafotograf*innen‘ vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013, hier insbesondere S. 6, sowie Fred Ritchins Beitrag in diesem Band: Fred Ritchin: ‚Parsing the Paradigm‘: „[T]here is also a need for ‘metaphotographers’, people who engage with the billions of photographs available online to make sense of them and bring them to the public’s attention in ways that are thoughtful and useful.“ Ritchin bezieht sich selber nicht explizit auf W. J. T. Mitchells Bildtheorie. Aus meiner Sicht lässt sich Ritchins Begriffsbildung der ‚Metafotografie‘ und des ‚Metafotografen‘ allerdings sehr gut aus Mitchells Ausführungen zu sogenannten ‚Metabildern‘ ableiten. Vgl. W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008, und hier insbesondere das Kapitel ‚Metabilder‘, S. 172–233. „Dieser Essay handelt von Bildern über Bilder – von Bildern, die sich auf sich selbst oder auf andere Bilder beziehen, von Bildern, die gebraucht werden, um zu zeigen, was ein Bild ist.“ W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, 2008, S. 172. Eine umfassendere Untersuchung der Funktion von ‚Metabildern‘ im Kontext des Journalismus und der Dokumentarfotografie wäre wünschenswert, sprengt aber in dem hier vorliegenden Kontext leider den Rahmen.

ORANGE SCREEN (2016)

Edmund Clark in collaboration with /
in Zusammenarbeit mit **Max Houghton**

DE Der britische Fotograf Edmund Clark untersucht die visuelle Sprache des globalen ‚Krieges gegen den Terror', der nach den Anschlägen vom 11. September 2001 von der damaligen US-Regierung unter George W. Bush propagiert wurde. Indem Clark vertraute und weitverbreitete Bilder dieses Krieges in Worten beschreibt, sie aus ihrem Kontext löst und ihrer Visualität beraubt, verdeutlicht er, wie sehr diese Bilder in unser Gedächtnis eingebrannt sind und unser Verständnis dieses Konfliktes geprägt haben. Die Farbe Orange wurde Teil dieser Ikonografie, als 2002 Medienbilder der ersten, in orangefarbene Overalls gekleideten Gefangenen in Guantánamo Bay auftauchten. Seit 2014 wurde diese Bildsprache wiederum in ISIS-Propagandafilmen zitiert, in welchen die Gefangenen ebenfalls orangefarbene Kleidung trugen.

Die folgende Bildstrecke zeigt Standbilder aus der gleichnamigen Videoarbeit (5:19 Minuten).

EN British photographer Edmund Clark examines the visual language of the global 'war on terror' propagated by the American government under George W. Bush after the attacks of 11 September 2001. By describing in words familiar and widely disseminated pictures of this war, thus depriving the images of their context and visuality, he accentuates the extent to which these images are burnt into our memory and have affected our understanding of this conflict. The colour orange became part of this iconography when the first media pictures of prisoners in Guantánamo Bay, clad in orange overalls, appeared in 2002. Since 2014, this pictorial language has been cited in ISIS propaganda films showing prisoners likewise clad in orange.

The following images are stills from the eponymous video (5:19 minutes).

2001 Black smoke from a
tall tower seen across
roofs and skyscrapers its
twin to the left
intact and a plane slightly
tilted black silhouetted
against the blue sky

2001 Over heads of young children
a man in a grey suit blue shirt
red tie sits legs crossed hands
folded head turned eyes staring to
the left of the frame as a second
man black-suited hands crossed leans
forward to speak in his ear

2001 A man with a long grey beard in a black brown green camouflage jacket and white turban stands holding a microphone in his right hand black watch on wrist left hand index finger pointing up machine gun to his left against a rock wall lips stopped mid sentence

2004 Balanced on a small box a figure with a pointed black bag on head its body covered by ragged black cloth arms out-stretched to the sides palms open wires hanging from fingers in front of a yellow and white wall

2011 Small crowded room semi circle of seated figures around laptop covered table people standing behind all eyes fixed to the left except one man in blue uniform with multi-coloured medal ribbons looking down as a man in white polo shirt and black open jacket leans forward and a woman folder on lap covers mouth with right hand

Making (Photo-)Business of War and Violence / Fotos von Krieg und Gewalt als Geschäftsmodell

Lars Bauernschmitt in conversation with / im Gespräch mit **Tony Hicks (Associated Press)**

Photo agencies are mediators between those who produce images and their clients. Photo agencies sell the right to use images by photographers or purchased archive collections to the editorial offices of print and online media, PR and advertising agencies as well as other companies that work with images. Moreover, agencies convey their clients' requests for images to their associated photo providers, or they commission the production of photos for which they assume there will be future demand. The image market is subject to the same rules as other markets. For photo agencies, the right to use images represents a commodity, one whose price is determined by supply and demand. This also applies to images of conflict.

Images of conflict as commodities on the image market – a conflict

While photos may be commodities, photos of war and violence are a particular commodity that cannot be traded as easily or blithely as erasers, lawn fertiliser or pencils.

LB Susan Sontag writes in *Regarding the Pain of Others*: "It seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked."[1] At this time, how strong is the market for images of war and violence?

TH War and acts of violence, if ever justifiable, should always be a last resort, and I think that's a view held by the majority of people. People are drawn to images of conflict because they sense its importance and what has led to these situations. However, to suggest that there's an attraction to 'war' or 'conflict porn' is in my view not true.

LB Is it ethical to make a (photo) business of war and violence and thus profit financially from the misery of others?

TH AP's photo coverage is incredibly broad and diverse. As well as hard news, we also cover entertainment, sport, politics and soft features. I have had to manage million-dollar plus yearly budgets, where the costs for covering war and conflict far outweigh the potential for revenue and profit. AP covers conflict because it's an integral part of its core mission. Paris Fashion, Cannes, the Oscars, Wimbledon, the Champions League and NFL etc. sell much better and allow AP to staff the harder news subjects that we feel we have a duty to report on.

LB What requirements does AP set for the images of war and violence that are to be distributed by the agency?

TH Honest and truthful representations of the facts as witnessed by an AP photojournalist. Images can shock, upset and move the viewer, but should avoid the staged and sensationalised.

LB Which portrayals of war and violence are particularly high sellers?

TH The great images. The award winners. The images that become a reference point for a particular time or event in history. The ones that define human actions and emotions.

1 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, London 2004, p. 36.

LB Is there an AP photo that has been published particularly frequently?

TH We have just had the 50th anniversary of the Tet Offensive; as a result Eddie Adams's defining image of an execution on the streets of Saigon was widely used again. It's an era-defining image. That one moment summing up the brutality of war. It's hard to put one's finger on why this image is so unique. However, this image allowed the world to be a witness to a summary execution, a brutal act carried out by the allies of the US, that otherwise would have gone undocumented. Like many great images, I am amazed that the photographer was able to stay calm and compose their frames under such pressure. It's also rare, even today, in that an image of the moment of death was filed to the wire.

Fig. 91: South Vietnamese General Nguyễn Ngọc Loan, chief of the National Police, fires his pistol into the head of suspected Viet Cong officer Nguyễn Văn Lém (also known as Bảy Lốp) on a Saigon street, 1 February 1968, early in the Tet Offensive. © Eddie Adams / AP Photo, courtesy of AP.

LB Which factors determine whether, from an agency's point of view, photos of a war sell well or end up collecting dust? Are there war zones that sell better than others?

TH People have a short memory and images of conflict in many cases have a short shelf life. The great images will always sell steadily, but many other conflicts will only get used again when a specific anniversary is marked. I suppose Vietnam is a conflict that still resonates and the plethora of great imagery that it produced has kept it fresher in people's minds.

LB How much does the right to print an AP photo cost?

TH Subscribers can print an image how they want as long as it's in their contract. For an annual subscription fee they get a daily delivery of the AP photo service. This will include 'on the day' photos and also file images and feature packages.

LB Photo agencies distribute certain materials exclusively for significantly higher fees than other materials. Does this occur with images from war zones?

TH AP subscribers pay a set fee and for that they receive the AP wire service. That will contain anything from award-winning imagery like the World Press Photo winning picture of the assassination of the Russian ambassador to the red carpet of the latest James Bond movie. There are no extra or hidden charges.

Fig. 92: A Syrian man cries while holding the body of his son, killed by the Syrian Army, near Dar El Shifa hospital in Aleppo, Syria, Wednesday, 3 October 2012. © Manu Brabo / AP Photo, courtesy of AP.

Fig. 93: A man points a flashlight towards the body of a Syrian man killed in Syrian Army shelling at a graveyard in Aleppo, Syria, 13 October 2012. © Manu Brabo / AP Photo, courtesy of AP.

LB Photography is currently undergoing a dramatic change in technology, but the visual languages that are used are changing as well. When we compare publications from 20, 30 or 50 years ago with contemporary publications, we see a much broader spectrum of visual language than before. Can this also be seen in portrayals of wars, crises and violence?

TH The advent of online publications really has allowed photographers to broaden the visual language they use. Primarily news and wire photographers can add a variety, subtlety of touch and breadth of coverage that were previously the reserve of magazine and the artier agencies. However, down the ages the best photographers have always been able to impart a stillness in their work. Where even amongst the carnage they seem to have time to compose and expose where others don't.

LB How broad is the spectrum of visual language in the photos offered by AP?

TH AP's wire service offering is incredibly broad. Images that even 15 years ago would not have made the cut or been considered a 'magazine' image are now commonplace. While an old-school, hard-hitting, bold image will always be a core part of what we do, creativity and subtlety are equally as valued.

The producers of conflict images

Violent conflicts are documented not only by professional photographers, but by (affected or participating) amateurs as well. To a certain extent, professional photographers are regulated more and more strictly; they also become targets for

the parties involved in the conflicts. At times, it is impossible to provide professional journalistic reporting. As a consequence, the media more and more often use images created by amateurs or the parties who are at war.

LB Who are the photographers who work for AP?
TH Globally, AP has over 200 staff photographers and a similar number of regular freelancers. Many are good all-rounders who are equally comfortable covering a whole range of subjects while others specialise in sport, entertainment or conflict.

LB International sporting events work almost exclusively with reporters from international broadcasters and large agencies, and independent reporters are virtually shut out. In contrast, reporting on war and conflict seems to be turning into a domain of amateurs and incidental photographers. What are the sources of the photos disseminated by AP?
TH The bulk of AP's photo report is made up by images from staff or assigned freelancers, or from our photo partner agencies. Depending on the breaking news agenda, there will be a small amount of properly verified and rights-secured user-generated content (UGC). So AP does use UGC from amateurs as well. The advent of the smartphone and the tablet means that whatever happens, anywhere in the world you can rest assured that someone somewhere has taken a photo or video of it. To be competitive these days, any serious news agency must have in place a structure and mechanism for sourcing, verifying and securing the rights to UGC. Unlike many other agencies, AP does not just take (or steal) images from the internet. Permission from the owner or copyright holder of the image is always secured before it reaches AP clients. Confirming the editorial validity of an image is not an exact science, but first of all I try to locate the source of the image. Maybe this will be done in person – as with the Brussels UGC photo below. Speaking to that person will go a long way to informing you how bona fide they are. Have them explain the circumstances in which they took the image and from where they took it. Get a copy of the image, look at it closely for manipulation in Photoshop, but also for any tell-all geographical info it may contain. Look for other images or TV footage of the same incident and compare. Again, this is not 100 per cent infallible, but AP exercises caution when needed and when we are unsure, and we usually get it right.

LB How do the photographers prepare for their assignments?
TH AP photographers are also journalists. They should always have a good insight into the story they are assigned to. Outside of safety preparations, each photographer or editor prepares for an assignment differently. An experienced photojournalist will on many occasions need minimal guidance; those less experienced need greater guidance. A knowledge of the assignment is crucial and who the key players/sides in a conflict are. Understand the geography of the location you are going to, whether it be where to stand in a room for a press conference to the safest/best vantage point for a potentially violent demo.

Fig. 94: Flight attendant Nidhi Chaphekar (right) reacts in the moments following a suicide bombing at Brussels Zaventem airport on 22 March 2016 in Brussels, Belgium. Georgian journalist Ketevan Kardava, special correspondent for Georgian Public Broadcasting, was travelling to Geneva when the attack took place. She was knocked to the floor and began to take photographs in the moments that followed. © Ketevan Kardava, courtesy of AP.

LB What qualifications and experience must photographers have in order to work for AP in a war zone?

TH Assigning a photographer to a conflict zone is never undertaken lightly. A thorough security assessment is undertaken by news and security managers first of all. If we are satisfied that the risk is not too great, then we will assign the right person for the job. Previous conflict experience is a must, as well as HEFAT (Hostile Environment and First-Aid Training).

LB How well do you know these photographers? How is their credibility tested?

TH We would only assign people that we know very well to a war zone. Staffers would have to have passed a vetting process regarding their experience and training. Staffers are not strangers to their managers. They have close relations and it's a key part of a manager's expertise to know who to assign for a whole variety of assignments.

LB How do you handle cases in which you have the impression, or in which you even know, that photographers take great personal risks for (presumably) special photos?

TH No photo is worth dying for. Staff or assigned freelancers that are perceived to be taking too many risks are told firmly not to. We also refuse to act as a repository for brave amateurs. If a job is too dangerous for a staffer, then we will not pick up images on spec. If you do that you encourage people to take risks. We used to, but we found that the mentality of 'If I get that shot AP will pay for it' was something that AP as an agency was uncomfortable with.

The practice of distributing images

Images are now disseminated more quickly than ever. Today, photographers can transmit photos from the location where an event takes place even before the incident has come to an end. Whereas in the past, the time required for developing film and creating prints served as time for reflection on the incidents that had been observed, now this time is generally missing because the photos are sent on by all those concerned as quickly as possible.

LB What does the usual path from the creation of a photo to its dissemination by a print or online publication look like?

TH Assigned, shot, edited, filed and published. An editor assigns the right photographer for the job in question. That photographer covers the event and either edits the images and files them to a desk or is remote-edited. The selected images are then filed to the wire. In this day and age, the act of filing is also an act of publishing to many online clients, so while the process has become a lot faster than 15 years ago, great care is still taken in producing our photo wire.

LB How much time does AP need to verify a photographer's information?

TH A staffer's images are verified very quickly. We forget that photographers are journalists too. They witness and document events, and their recording of facts is as valuable to me as any writer's. Trust between photographer and editor is crucial. I trust every photographer that I send on an assignment to present me with an image that presents the facts in an accurate way.

LB How long does it take before AP sends a photo to its clients?

TH It can be a matter of seconds, especially if the image is pushed off camera to a photo editor. When a photographer pushes off camera there is an editor at the other end preparing the image for the wire. That would involve cropping, toning, captioning and then sending. If the editor was in doubt about something then the photographer would be contacted and asked to explain. You can also use voice files. That is an audio file that the photographer produces by speaking into the camera and then sends with the image.

LB What fee does the photographer receive?

TH Staff photographers get a salary and freelancers get a day rate for their work. We will also purchase images ad hoc, especially in breaking news situations. In those cases, we will pay whatever we feel the photo is worth according to the magnitude of the story. But the best photographers do this job because it's a calling. A labour of love or a passion. If you want to make big money, then you do not become a news photographer. There is no set day rate for AP freelancers. What we pay varies from country to country and is based around what's industry standard. It can be as low as 125 euros per shift to as high as 350 euros in certain western European countries.

LB How does AP respond when a photographer has portrayed his or her position on an incident in the image and the caption provided, but changes this position over the course of a campaign, although the image has already been sent to the agency?

TH If this was the case, then we would send a correction. In the most severe cases we would issue a photo KILL. A photo KILL is a post-transmission advisory that informs all AP clients to remove the image from their databases and not use it again. It also removes the image from the AP archive.

What do photos really show?

What a photo conveys, and what information viewers take from a photo, to a significant extent depends on their previous knowledge of what is portrayed. At the same time, captions can steer the message of the photo and the impression it creates.

LB Armies and government try to steer reporting. Access to areas of crisis is controlled by the warring parties. This means that photographers now have hardly any freedom of movement in areas of crisis. As a rule, photographers do not see what is not meant to be shown. Is there any way for you to prevent photographers, and consequently the agency, from becoming the instruments of the warring parties?

TH The embed has always raised potential issues. While we may not be directly censored in the old-fashioned way, only seeing parts of a conflict area that a government or group want us to see raises potential issues. We will often make known to our clients the conditions that images were taken under so that they can make an informed decision whether to publish or not.

LB How does AP protect itself from false reports, technical image manipulation and incorrect attributions (e.g. location and time)?

TH Honesty is key. There is no room for manipulation of any kind, whether in Photoshop or through the photographer's intervention and influence on the scenes they witness. We strive to be unbiased observers. AP photographers understand the importance of credibility to our mission. Our captions strive to give the correct context. While we have multiple subscribers and customers of varied political persuasions, they all know that what they get from the AP is accurate and truthful – our reputation depends on it.

LB To explain manipulation, what it is and what photographers are allowed to do and what is not allowed, World Press Photo has very strict regulations.[2] Do you, does AP, agree with World Press Photo regulations? Are AP's regulations more strict or less strict?

TH Here's an explanation to sum up AP's policy on manipulation. It's less detailed and less wordy than the WPP's, but is to exactly the same point. I should point out that wilful manipulation of a photo is an instantly dismissible offence at AP.

> *AP pictures must always tell the truth. We do not alter or manipulate the content of a photograph in any way.*
>
> *The content of a photograph must not be altered in Photoshop or by any other means. No element should be digitally added to or subtracted from any photograph. The faces or identities of individuals must not be obscured by Photoshop or any other editing tool. Only retouching or the use of the cloning tool to eliminate dust and scratches are acceptable.*

2 World Press Photo: '*What counts as manipulation?*', https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/verification-process/what-counts-as-manipulation (Accessed 10 Mai 2018).

Minor adjustments in Photoshop are acceptable. These include cropping, dodging and burning, conversion into grayscale, and normal toning and color adjustments that should be limited to those minimally necessary for clear and accurate reproduction (analogous to the burning and dodging often used in darkroom processing of images) and that restore the authentic nature of the photograph.

Changes in density, contrast, color and saturation levels that substantially alter the original scene are not acceptable. Backgrounds should not be digitally blurred or eliminated by burning down or by aggressive toning.

When an employee has questions about the use of such methods or the AP's requirements and limitations on photo editing, he or she should contact a senior photo editor prior to the transmission of any image.

On those occasions when we transmit images that have been provided and altered by a source – the faces obscured, for example – the caption must clearly explain it. Transmitting such images must be approved by a senior photo editor.

LB Can photos really inform us about what happens in wars and crises, or do they reduce the complexity of events?

TH There is a danger in this, but the better images, even simple ones, can do the exact opposite and give us an insight that would take pages of print to get across. The two images below are well composed but very simple. Jerome Delay's lone covered body on the streets of Paris after the attacks of November 2015 speaks not only to the anonymity of the victim, be it a man or a woman, but also represents the many who died that night. No blood or guts or gore, but very moving all the same. The other is a World Press Photo winner by Jean-Marc Bouju. Again nothing shocking or alarming about the image, but a POW with his head covered cradling his son behind barbed wire is a heartbreaking shot that moves and informs at the same time.

Fig. 95: A victim under a blanket lies dead outside the Bataclan theatre in Paris. It was close to midnight when men with bombs and guns attacked popular bars, France's national stadium and the Bataclan concert hall. Paris, Friday 13 November 2015. © Jerome Delay / AP Photo, courtesy of AP.

Fig. 96: An Iraqi prisoner of war comforts his 4-year-old son at a regrouping centre for POWs captured by the US Army 101st Airborne Division near Najaf, Iraq, on 31 March 2003. The man was seized in Najaf with his son, and the US military did not want to separate the two. © Jean-Marc Bouju / AP Photo, courtesy of AP.

LB Because photos must not be too brutal or inhuman in order to be printed, do they not essentially constitute false information?

TH While we would like to think that every image that AP sends out is going to get printed, the AP wire contains many images that will probably never see the light of day. Images that carry a GRAPHIC CONTENT overline give our clients the freedom to publish or not. The proof of this can be seen down the years. AP's mission is to accurately inform our customers and sending out images to them that can be described as brutal is often part of that. AP are providers of imagery who try to give the widest selection possible to our clients. It is not our job to censor.

LB Photos show viewers only what they already know. If viewers lack information about what is portrayed, then captions in some circumstances can provide background – or even steer our gaze in an incorrect direction. Susan Sontag writes: "And the photographs wait to be explained or falsified by their captions."[3] Who formulates the information that is provided with an image? What should this information do, and what can or must it not do?

TH My mantra for captions is 'keep it simple'. Captions are not meant to replicate a text story. Every first sentence should contain who, what, where and when. A second and third sentence can contain the 'why', and that's it. If the why' is not known, then don't mention it. We never make it up.

The ever-increasing dose

According to Susan Sontag, photos of war and violence can shock us. But how long can this system work if people become inured to shock?

LB Susan Sontag writes: "For photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock."[4] … "Shock can become familiar. Shock can wear off."[5] Do photos of war and violence have to become more and more savage in order to be perceived?

TH Not at all. This is not a never-ending downward spiral where images become more gruesome year on year. The image

3 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, 2004, p. 9.

4 Ebd., p. 72.

5 Ebd., p. 73.

of Aylan Kurdi moved the world, yet you would not describe it as a shocking image.

LB In the media we saw two different pictures of Aylan Kurdi. One version showed his face, the other was taken from behind so that it was not possible to identify him. Does this make a difference for you/AP? If yes, is this difference important for you?

TH In this case it did not make a difference. The image of Aylan Kurdi, face down in the water, was a superior photo. That image of an unidentifiable young boy resonated with the world at large in a way that more immediate images could not have. Its anonymity allowed it to become a metaphor for the whole migration crisis.

LB Are there photos that are so brutal or savage that AP does not send them to its clients? If so, according to which criteria are such photos selected?

TH Yes. Occasionally there are images that as an agency we decide not to send out, although over the years those instances have become fewer and farther between. For example, an image that shocks just for the sake of being shocking and does not add to the storytelling narrative. There are many criteria that go into making a great image, one of them is the ability to move, inform and get a response from the viewer in a subtle way without the need to shock. The image below by Ben Curtis allows the horror of a situation to be reflected in the reactions of the onlookers. A lesser photographer would have focused on the gruesome pile of dead bodies.

Fig. 97: Women in the crowd cover their faces to protect themselves from the smell as authorities display the bodies of the alleged attackers involved in the killings at Garissa University College to about 2,000 people in a large open area in central Garissa, Kenya, Saturday, 4 April 2015. © Ben Curtis / AP Photo, courtesy of AP.

LB Have there been photos that now make you think you should not have sent them to your clients? To turn the question around: Do you ever see images in the AP archives that were not published at the time of their creation because of what they portrayed but that, in your opinion, would be published today?

TH No. AP has never shied away from making tough decisions. My only regret is the many highly creative images that failed to make the wire over time due to the technical limitations of photo transmissions.

What lies ahead?

Due to technical, economic and legal developments, the publication conditions of photojournalism are changing. The interdependencies among these different areas make these developments almost impossible to predict. The media, and those who work in the media, must learn to deal with this.

LB The fees for photos are decreasing around the world. More and more venerable photo agencies are having to close their doors, while others are making more headlines with new financing models than with new photos. How do you see the future of photo agencies in general, and particularly the future of the agencies specialised in spot news?

TH The monetary value of news photography has decreased over the years. There are so many potential sources of imagery and so many agencies willing to undercut and almost give their product away. That said, I firmly believe there is a place for a quality product produced by an impartial, creative and independent photojournalist whose work has a depth to it, that UGC and handout imagery lacks. AP is in a good position in that we can deliver news in more than one format. We are a one-stop shop for photos, text and video, which is a real strength when many customers are looking for all three.

LB What future do you see for journalistic reporting about wars and crises?

TH There will always be a place for photographic coverage of wars and conflict. However, from my experience, just don't make it the only thing that you do.

WAR PORN (2014)

Christoph Bangert

DE „Nutze ich die Menschen in meinen Bildern aus? Ist es moralisch zu rechtfertigen, als Fotograf in Kriegsgebieten zu arbeiten? Warum sind wir von Bildern des Elends anderer angezogen? Produziere ich Kriegs-pornographie?“ Diese Fragen stellte sich der Fotograf Christoph Bangert, der über zehn Jahre für internationale Magazine in Krisenregionen wie Afghanistan, Irak, Indonesien, Libanon und Gaza unterwegs war. In seinem Buch *War Porn* versammelt er Aufnahmen, die gewöhnlich Prozessen der Zensur anheimfallen: der Selbstzensur des Fotografen, der sich bei manchen Bildern im Buch nicht daran erinnert, sie gemacht zu haben. Aber auch den journalistischen Auswahlprozessen der Redaktionen und publizierenden Medien sowie der Zensur der Betrachter, die sich entscheiden und überwinden müssen, diese Bilder anzuschauen.

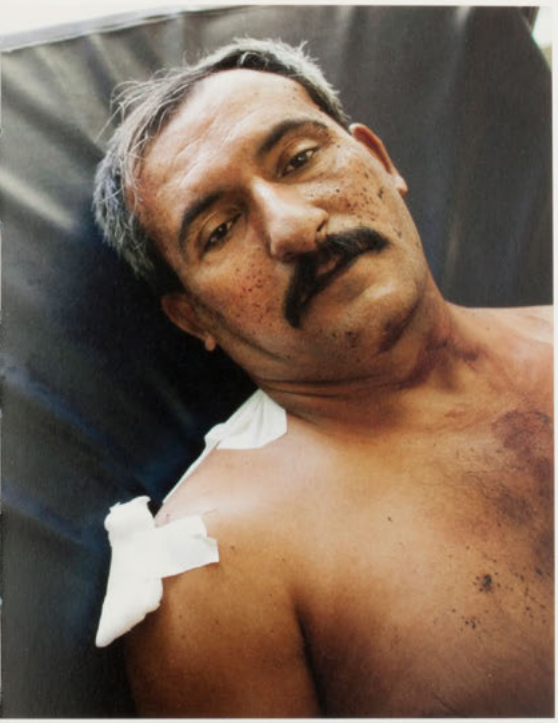
Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl aus dem gleichnamigen, 2014 im Kehrer Verlag erschienenen Buch in geänderter Reihenfolge. Die Reproaufnahmen wurden 2015 für den Fotodok Photobook Club in Utrecht angefertigt und für die dortige Präsentation teilweise zensiert.

EN “Do I exploit the people in my pictures? Can working as a war-zone photographer be morally justified? Why are we attracted to pictures of other people’s misery? Am I producing war pornography?” These are the questions that photographer Christoph Bangert, who spent more than ten years working for international magazines in areas of crisis such as Afghanistan, Iraq, Indonesia, Lebanon and Gaza, has asked himself. In his book *War Porn*, he has collected pictures that are subject to the usual processes of censorship such as the inner censorship of the photographer himself, who cannot remember taking some of the photos in the book. Then there are the journalistic selection processes of editorial offices and publishing media as well as the censorship that takes place within viewers, who must decide and overcome themselves if they want to look at these pictures.

The following photo series shows a selection from the eponymous book, published by Kehrer publishers in 2014, in a different order. The reproductions were made for the Fotodok Photobook Club in Utrecht in 2015 and partially censored for the presentation.

„We all self-censor. […] Our brains try to protect us by preventing us from looking. We are afraid that we might be afraid. We worry that the act of looking could be morally wrong, exploitative, even voyeuristic.“[1]

1 Christoph Bangert: *War Porn*, Berlin / Heidelberg 2014.




SAVILE

Über das Hin/Wegsehen. Aufnehmen, Zeigen und Anschauen von Kriegsbildern / On Looking/Away. Capturing, Showing and Seeing Images of War

Anna Stemmler im Gespräch mit / in conversation with **Christoph Bangert**[1]

Der Diskurs über Sinn und Zweck des Betrachtens von Fotografien Toter und Verletzter aus Kriegen und Konflikten ist alt. Der Fotograf Christoph Bangert, der die leidvolle Grundlage solcher Bilder aus eigener Anschauung kennt, hat im Jahr 2014 mit seinem Buch *War Porn*[2] die Diskussion aufgegriffen und gleichsam handgreiflich auf die Betrachterverantwortung zugespitzt: Da der Seitenbeschnitt teilweise unterlassen wurde, können viele der Abbildungen erst angesehen werden, wenn man eigenhändig die Druckbögen zu Ende aufschlitzt. Nicht nur mit der Auswahl bislang unveröffentlichter Fotografien für *War Porn*, sondern auch mit der Form des Buches wird so ein Nachdenken darüber angeregt, welche Facetten des Krieges wir bereit sind wahrzunehmen und wo unsere Verdrängungsmechanismen einsetzen. 2016 folgte das Buch *hello camel*[3], das abseits des

Abb. 105: Christoph Bangert: Seitenansicht des Buches *War Porn*, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert, Repro Lise Straatsma.

1 Das Gespräch fand am 20. Juni 2018 in Hannover statt.
2 Christoph Bangert: *War Porn*, Berlin / Heidelberg 2014. Siehe auch die gleichnamige Bildstrecke in diesem Band.
3 Christoph Bangert: *hello camel*, Berlin / Heidelberg 2016. Siehe auch die gleichnamige Bildstrecke in diesem Band.

blinden Flecks der Medienöffentlichkeit bezüglich der Darstellung des Grauens nach weiteren medial unterrepräsentierten Aspekten des Krieges fragt.

AS In deinen Büchern *War Porn* und *hello camel* gibt es eingangs kurze Texte von dir, die sehr persönliche Statements zur vorgelegten Arbeit sind, aber auch ganz allgemeine knappe Umreißungen des widersprüchlichen Phänomens Krieg. War es das ambivalente Wesen des Krieges, welches du darstellen wolltest?

CB Wie ist Krieg tatsächlich? Das habe ich mich gefragt. Wie stellen wir uns den Krieg vor und welche Aspekte können wir uns nicht so richtig vorstellen? Ich versuche in beiden Büchern an diese Grenze zu gelangen und das Unerwartete zu zeigen. In *War Porn* geht es über das Vorstellbare hinaus in Richtung des Horrors, dieses wirklich unaussprechlich Schrecklichen. In *hello camel* dann in Richtung der Absurdität, des Komischen, Unverständlichen.

AS In *hello camel* bieten die Fotografien den Blick auf das, was im Einsatzgebiet außer Kampfhandlungen noch so stattfindet. Es zeigt sich eine sehr eigene Welt. Wie waren die Reaktionen auf *hello camel*? Das Buch wurde von der Presse viel weniger beachtet als *War Porn*.

CB Weil *hello camel* weniger spektakulär ist. Außerdem ist sein Grundgedanke noch schwieriger nachzuvollziehen als der Horror in *War Porn*. Menschen, die keine Kriegserfahrung haben, können den Horror noch irgendwie ahnen, aber dass im Krieg vieles total absurd ist, eigenartig und auch schon mal fast

lustig, das ist so ein Konventionsbruch, bei dem du die meisten Leser*innen verlierst. Diejenigen jedoch, die selbst in irgendeiner Form Kriegserfahrung haben, sagen ganz klar, so skurril wie in *hello camel* ist es tatsächlich. Einerseits ein Ausnahmezustand, andererseits eine Suche nach dem Normalen im Extremen. Man hängt noch schnell ein schönes Poster auf, obwohl das eigene Leben und die ganze Welt gerade zugrunde gehen.

AS Nichtsdestotrotz ist auch *hello camel* ein Nachdenken über Krieg und dessen Sichtbarkeiten, aber vor allem seine Unsichtbarkeiten.

CB Mit ihren ganz unterschiedlichen Herangehensweisen, die sich sehr schön ergänzen, sind die beiden Bücher ein bisschen wie Geschwister, sie gehören zusammen und stellen gemeinsam zwei Extrempole des Krieges dar. Bei *hello camel* fragt dich allerdings niemand: Darf ich das ansehen? Oder: Werde ich das aushalten? Auch deswegen gibt es weniger emotionale Reaktionen zu dem Buch. Zwischen diesen beiden Extremen spielt sich das Spektakuläre des Krieges ab, wie es in dramatischen journalistischen Bildern, aber auch in fiktionalen Hollywoodfilmen regelmäßig dargestellt wird. Es gibt jedoch noch einige andere Aspekte des Krieges, die viel verwirrender sind, viel schrecklicher, auch elender und trauriger, die gleichzeitig aber humorvoll sein können.

AS Die Bilder aus der ‚Mitte' des Phänomens, vom Drama, folgen einer Erzählung des Sinnhaften, Heroischen und Dringlichen. Was bedeuten dann die Bilder von den Rändern in diesem Zusammenhang? Sie lassen, vielleicht gerade als Fotografien, als Momentaufnahmen, als unprozessuale Bilder, den gefundenen Sinn der medialen Berichterstattung wie der fiktionalen Weltschöpfung wieder zersplittern. Wie siehst du das?

CB Beide Bücher sind eine Art Tabubruch. Eigentlich darf man das nicht zeigen, nicht ansprechen, weil das Dargelegte so radikal unsere übliche Vorstellung des Krieges verlässt. Es ist für mich als Fotografen jedoch spannender, mit Bildern über die Elemente nachzudenken, die wir überhaupt nicht verstehen an so einem politischen Ereignis Krieg, als visuelle Klischees zu reproduzieren.

AS Bei *War Porn* war es auch vom Konzept des Buches her eindeutig, dass du ein Tabu verhandelst.

CB Viel deutlicher als bei *hello camel*. *Hello camel* ist irgendwie gutmütiger, während *War Porn* auf fast aggressive Weise mit diesem extremen Material umgeht. Es ist so ein kleines, im Grunde dahingerotztes Buch, das sagt: Du als Betrachter bist jetzt Teil des Experiments, du musst entscheiden, ob du dir alle Fotos anschaust oder nicht. Man ist am Anfang zunächst überfordert, aber meine Hoffnung war, dass die Betrachter schließlich überlegen, was mache ich mit so einem Buch, was mit diesen Bildern. Gucke ich mir das ganze Buch an, gucke ich es mir langsam an oder schnell, mache ich diese geschlossenen Seiten noch auf oder nicht? Entscheiden, entscheiden, entscheiden, das war die Herausforderung dieses Buches. Das hat nicht nur für Fotoleute funktioniert, es war für eine sehr breite Betrachterschaft nachvollziehbar und regte zu Reflexionen an.

AS Hast du darüber mit Betrachter*innen im persönlichen Kontakt reden können?

CB Bei den Vorträgen, die ich halte, sagen Zuhörer*innen oft, dass sie sich solche Fotos überhaupt nicht angucken könnten. Andere fragen hingegen, ob ich nicht noch schlimmere Bilder hätte. Es gibt die komplette Bandbreite an möglichen Reaktionen, jede und jeder hat eine ganz individuelle Schmerzgrenze bei solch extremem Bildmaterial. Viele sehr junge Menschen, Teenager, Twens, waren schockiert und meinten, das hätten sie so noch nie gesehen – oder es sich so nicht vorgestellt. Das hat mich sehr überrascht, ich dachte eigentlich, das ist die Generation, die aus ihren Videospielen, Horrorfilmen, dem Internet viel Schlimmeres gewohnt ist. Aber wir machen tatsächlich immer noch einen scharfen Unterschied zwischen Fiktion und Arbeiten, die aus der Realität stammen, obwohl das nicht zwangsläufig so sein müsste.

AS Weil beide Bildwelten gestaltet sind, bei beiden ein subjektiver Blickwinkel zum Tragen kommt?

CB Es gibt auch bei einer dokumentarischen Arbeit einen Autor, der Entscheidungen trifft. Auch als Fotojournalist*innen zeigen wir nicht die Realität, es ist immer eine Interpretation der Realität. Ich interpretiere das, was ich erlebe, was ich sehe und empfinde, und wandele das um in Bilder. Für mich müssen die Bilder ehrlich sein, sie müssen mit dem, was ich erlebt habe, in gewisser Weise übereinstimmen. Ich will die Leute nicht bewusst anlügen, aber ich zeige trotzdem nicht die Welt, wie sie wirklich ist, ich habe keine Ahnung, wie die Welt wirklich ist! Ich versuche nur, mich da ranzutasten, meine Sichtweise auf die Welt in Bildern auszudrücken, und hoffe, dass die Betrachter*innen auch etwas davon haben. Das Bild ist nicht nur für mich, sondern die Idee ist, die Bilder zu teilen, zu veröffentlichen. Sie sollen eine gesellschaftliche Funktion haben. Dennoch handelt es sich in ihnen nicht um die Realität. Und trotzdem machen wir diese stark wertende Unterscheidung zwischen fiktiv und real, das ist sehr spannend. Bei meinen beiden Buchprojekten kam das sehr deutlich zum Vorschein. Die Betrachter*innen spüren, das hat seinen Ursprung im echten Leben. Es geht um konkrete Personen, es gibt einen gewissen Wahrheitsanspruch, dann macht es klick im Kopf und wir sehen die Bilder anders … Fiktion und Realität: Die Differenzierung ist uns heilig.

AS Vielleicht sind Konfliktbilder dafür ein besonderer Kristallisationspunkt. Der Genuss von Zerstörungsbildern als Unterhaltung funktioniert durch das Wissen um deren Fiktionalität. Eingebettet in einen Filmzitatreigen wie in Tarantinos Werken ist es möglich, brutalste Gewalt zum Lachen zu finden. Dass das mit dokumentarischen Bildern nicht geht, dafür gibt es ja auch gute Gründe. In dem einen Fall geht es um Menschenleben. Im anderen werden nur die Bilder geschaffen. Solange niemand dabei umgebracht wird – bitte schön.

CB Manchmal wird das Echte auch abgewertet, nach der Devise, wenn alle unsere Bilder inszeniert wären, dann würden sie dadurch intelligenter. Den Eindruck hat man manchmal z. B. bei Max Pinckers – dessen Arbeiten ich durchaus sehr interessant finde.[4] Während sich bei ihm viel inszenierte Fotografie ein

4 Vgl. die Fotobücher von Max Pinckers, z. B. *Margins of Excess* (2018). In einer online verfügbaren Einführung hierzu konstatiert Hans Theys: „In ‘Margins of Excess’ reality and fiction are intertwined. Not to fool us, but to reveal a more intricate view of our world, which takes into account the

bisschen mit dem Dokumentarischen mischt, möchte ich jedoch nicht alles inszenieren. Mir schiene das eine Einengung.

AS Die Realität ist einfach das Komplexeste, dem wir uns aussetzen können. Die Begegnung mit der Zufälligkeit, das Kontingente der Fotografie kann man mit aller Inszenierung nicht einholen.

CB Diese Zufälle, die Dinge, die ich mir eben nicht ausdenken kann, die ich nicht kontrollieren kann, dieses Einlassen auf eine Situation, wie ich sie vorfinde, das wird nie langweilig sein.[5] Es muss in der Fotografie allerdings beide Ansätze geben, Inszenierung und Interpretation. Ich bin Fotojournalist und Dokumentarfotograf, ich inszeniere meine Bilder nicht, aber einige der interessantesten Arbeiten, die ich z. B. jetzt auch hier an der Hochschule Hannover oder in Dortmund betreut habe, sind inszenierte Fotografien. Es ist sehr spannend, welche Ideen die Studierenden haben. Wenn man sich die Offenheit dafür bewahrt, wenn man nicht vergisst, dass es nur eine Fotografie gibt, die allerdings viele wunderbare Facetten hat, dann wird es gut.

AS Dann würde mich jetzt trotzdem noch interessieren: Fiktive Gewaltbilder – guckst du dir so etwas überhaupt an? Oder hat man, wenn man die Realität dazu kennt, keinen Gewinn mehr vom Eintauchen in die Fiktion davon?

CB Es kommt darauf an. Wenn es sehr gut gemacht ist, wie etwa Coppolas *Apocalypse Now*[6], dann jederzeit. Colonel Kurtz' letzte Worte „The horror … The horror …!"… Das ist fast schon – fast – die Essenz dessen, was in der Realität stattfindet.[7]

AS Das wäre Kunst als Zuspitzung, um eine Wahrheit herauszukitzeln?

CB Absolut. Durch die künstlerische Bearbeitung des Themas wird etwas Wesentliches nachvollziehbar, und da gehe ich mit. Aber wo es nur um die Schaffung eines ungebrochenen Heldenbildes oder reines Spektakel geht, auf keinen Fall.

subjective and fictitious nature of the categories we use to perceive and define it. And then again: not to celebrate superficiality and contingency, but to try to pierce through noise, buzz, pulp, lies, dreams, paranoia, cynicism and laziness and to embrace 'reality' in all its complexity." Hans Theys: ‚*Margins of Excess: A new photographic essay by Max Pinckers*', 11. November 2017, http://www.maxpinckers.be/texts/hans-theys-7/ (letzter Zugriff am 10. September 2018).

5 Dass ein fotografisches Bild selbst bei Inszenierung und versuchter Kontrolle der Aufnahme einen offen interpretierbaren Überschuss beinhalten wird, kalkuliert Max Pinckers bei seiner Arbeit ebenfalls mit ein. Er zitiert in *Margins of Excess* den seinen Buchtitel inspirierenden Christopher Pinney: „No matter how precautionary and punctilious the photographer is in arranging everything that is placed before the camera, the inability of the lens to discriminate will ensure a substrate or margin of excess, a subversive code present in every photographic image that makes it open and available to other readings and uses." Christopher Pinney: ‚Introduction: ‚How the Other Half …", in: Nicolas Peterson / Christopher Pinney: *Photography's Other Histories*, Durham 2003, S. 6, zitiert in: Max Pinckers: *Margins of Excess*, Brüssel 2018.

6 Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now*, USA 1979, 147 Minuten.

7 Vgl. hierzu die Filmkritik von Roger Ebert: „But 'Apocalypse Now' is the best Vietnam film, one of the greatest of all films, because it pushes beyond the others, into the dark places of the soul. It is not about war so much as about how war reveals truths we would be happy never to discover." Roger Ebert: ‚*Apocalypse Now*', 28. November 1999, https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-apocalypse-now-1979 (letzter Zugriff am 1. September 2018).

AS Vielleicht könnte diese Kritik ja auch auf Teile des Fotojournalismus zutreffen: künstliches Drama, Fokus auf Helden …?

CB Krieg ist zwar ein spektakuläres Thema, das immer Interesse wecken wird, auch zu Recht, aber es reicht nicht, bei einer Arbeit über den Krieg nur an der Oberfläche rumzukratzen. Nicht nur im Fotojournalismus, auch in der künstlerischen Fotografie oder im Kino muss man sich bemühen, jenseits von Drama, offensichtlichem Spektakel und Heldendarstellungen in die Tiefe zu gehen. Man muss nicht in den Krieg fahren, um eine intelligente Arbeit über den Krieg zu machen. Bertolt Brecht hat sich für seine *Kriegsfibel* – das Original, nicht den *War Primer 2* – in Dänemark im Exil jeden Tag hingesetzt und die verfluchte Zeitung auseinandergerupft. Der wusste, was läuft. Er war selbst nicht wirklich im Krieg, glaube ich. Trotzdem ist seine *Kriegsfibel* eine ganz wichtige und großartige Arbeit über den Krieg. Dieser intensiven Auseinandersetzung muss man sich ausliefern, es muss schon ein bisschen wehtun.

AS Würdest du also sagen, es ist möglich und sinnvoll, dass diejenigen, die Kampferfahrung haben, und die zu Hause gebliebenen Zivilist*innen trotz radikal verschiedener Gewalthorizonte in einen Dialog eintreten?

CB Ja, das wäre die Herausforderung, die muss man annehmen.

AS Bilder geben unter Umständen alles fotografisch Aufnehmbare zu sehen und trotzdem gelingt es nicht restlos, die dazugehörige Erfahrung oder Situation zu vermitteln.

CB Jemandem, der noch keinen Krieg erlebt hat, wird man nicht mit Bildern oder Texten erklären können, wie das wirklich ist. Das ist aber nicht schlimm.

AS Wenn man Erfahrung nicht mehr diskutieren könnte, sobald man sie nicht exakt teilt, wäre sämtliche menschliche Kommunikation zum Scheitern verurteilt.

CB Klar. Viele der Dinge, über die wir lesen oder die wir in Filmen sehen, haben wir so nicht selbst erlebt. Deswegen hören wir uns ja Geschichten an.

AS Könnte das Interesse an sogenannter Kriegspornografie auch etwas damit zu tun haben, dass Menschen versuchen, entweder etwas über den Krieg zu lernen oder die eigenen Erfahrungen mit dem Krieg möglichst authentisch weiterzugeben?

CB Beim ‚war-porn'-Phänomen handelt es sich um ‚trophy shots' mit Getöteten, Fotos von Explosionen, schlimmen Verwundungen, also wirklich eklige Sachen, die online getauscht werden wie sexuelle Pornografie, durchaus ebenso zur – allerdings unspezifischen – Stimulation, aber auch als Propagandamaterial. Es sind interessanterweise nicht nur Kämpfer aller Kriegsparteien involviert. Auf den Handys der einheimischen Zivilbevölkerung in Afghanistan und im Irak werden solche Bilder öffentlich auf dem Markt herumgezeigt.

AS Das ist neben dem Effekt der ideologischen Selbstbestätigung – unnötig grausam oder aber schwach, ver-

letzlich und unwürdig sind immer die anderen – vielleicht auch ein Versuch, die Konflikterfahrung irgendwie zu verarbeiten. Indem man ein Bild davon teilt, versucht man da eine Reflexionsebene einzuziehen, die der Sache natürlich überhaupt nicht gerecht wird. Wie siehst du das?

CB Gerade die jungen US-Soldaten haben im Einsatz gemerkt: Shit, ich bin immer mit meiner Freundin am Telefonieren, die kann sich das gar nicht vorstellen, was hier abgeht. Und dann haben sie angefangen, Videos und Fotos zu machen.

AS Auf eine Weise haben sie damit aber auch das Traumatische ihrer Erfahrung an die Heimatfront vermittelt. Entgegen dem Reflex deines Großvaters, der nur von seinem tollen Pferd erzählt hat und davon, was sie für einen Spaß hatten bei diesem großartigen Abenteuer Krieg. Die Wahrheit wäre wahrscheinlich, dass man als Heimkehrer sagen müsste: Ich habe ganz schreckliche Sachen gesehen und schreckliche Dinge getan und ich komme damit eigentlich überhaupt nicht klar. Ich weiß manchmal nicht, warum ich so gehandelt habe, und auch nicht, wie ich das erzählen soll.

CB Ist die Frage: Wer will das hören?

AS Kann man mit solch krassen Aufnahmen, wenn auch anders kontextualisiert als beim Online-Porno-Tausch, gegen das Schweigen über die Schrecken des Krieges arbeiten? Oder steht zu befürchten, dass die Bilder einfach nur eine schockierende, wenn nicht traumatisierende Wirkung haben und die Betrachter*innen hinterher trotzdem nicht genug vom Krieg verstehen, um zu einem neuen Handeln zu gelangen?

CB Ich glaube nicht, dass Leute traumatisiert werden, nur weil sie Bilder ansehen. Das ist ja manchmal das Argument gegen das Zeigen meiner Fotografien: Man darf doch die Menschen nicht so traumatisieren … Das sind nur Bilder! Höchstens ein Abbild, eigentlich nur eine zweidimensionale Interpretation des Gesehenen. Mit dem Dargestellten an sich hat das nicht so viel zu tun. Im Fall von *War Porn* war das, was tatsächlich geschehen ist, noch viel, viel schlimmer. Ich weiß nicht, ob ich lachen oder weinen soll, wenn die Leute sagen, es sei traumatisierend, diese Bilder zu sehen – die haben keinen blassen Schimmer, wie traumatisierend das für die Zivilbevölkerung in den jeweiligen Kriegsgebieten ist, da so durch die Hölle zu gehen. *Das* ist das Trauma, dass die Leute da zu Tode

Abb. 106: „adventurous, fun affair. He talked of nothing but his horse. It was called Malinki. My grandfather was a Nazi. A true believer until the day he died.“ Christoph Bangert: aus dem Buch War Porn, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert, Repro Lise Straatsma.

gefoltert wurden. Nicht das Bild, das ich dann den Leuten unter die Nase halte und das ich sie bitte anzugucken, ich zwinge ja niemanden, das muss ja wirklich jeder selber entscheiden. Es ist nur ein Angebot. Aber ich habe, denke ich, das Recht, dieses Angebot zu machen. Das Betrachten des Bildes ist, vom Erlebnis her, lächerlich klein im Vergleich zu dem wirklich Geschehenen.

AS Du machst dir jedenfalls wenig Sorgen um die Leute, die nur die Bilder betrachten.

CB Nein! Also wenn die Leute befürchten, von meinen Bildern traumatisiert zu werden, dann muss ich sagen, sorry, aber das könnt ihr aushalten.

AS Das ist genau das Problem mit dem Transfer der Erfahrung. Damit wir uns alle verstehen und damit wir alle gemeinsam verstehen, was Krieg ist, musst du ein intensives Stück der Erfahrung übertragen. Und das wird auch ein bisschen wehtun, wie du schon gesagt hast, weil es sonst nicht ankommt – oder nicht angemessen wäre. Es wirkt wegen der Scheu vor diesem potenziellen Schmerz manchmal so, als ob es beim Thema Krieg eine Vermittlungsproblematik gäbe, die man sonst nicht hat. Als ob die Kriegswirklichkeit eine harte Grenze bildet, die in der Repräsentation nicht überschritten werden sollte.

Abb. 107: Christoph Bangert: aus dem Buch *War Porn*, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert, Repro Lise Straatsma.

CB Wir haben beim Krieg zu viele Sonderregeln für die mediale Umsetzung im weitesten Sinne (also auch für Spielfilme oder Romane). Dabei ist ja das Schlimme an Krieg, dass er so etwas Alltägliches ist. Das findet seit Menschengedenken zu jeder Zeit jeden Tag irgendwo statt. Wir haben als Journalist*innen wie als Künstler*innen die Verpflichtung, uns damit zu beschäftigen, zu reflektieren, andere zu informieren und zur Reflexion anzuregen. Dabei muss es für jedes Feld gewisse Übereinkünfte geben. Wir bewegen uns innerhalb dieser und jener Parameter, das Spielfeld ist ungefähr soundso groß, für alle. Das sind Konventionen und damit auch willkürliche Setzungen. Warum verschieben wir als Fotojournalist*innen z. B. keine Pixel in unseren Bildern? Könnten wir natürlich machen, das Bild ist sowieso immer eine Interpretation: Fotografie ist ein technischer Trick, scheinbare Abbilder der Realität zu schaffen. Man könnte durchaus argumentieren, dass das Bild auch nach der Pixelverschiebung noch einen gewissen Wahrheitsgehalt hat. Wir sagen jedoch künstlich von außen: Das Spiel hat 90 Minuten, diese Linien markieren das ‚Aus' und daran halten wir uns alle. Das ist so etwas wie ein Gesellschaftsvertrag. Dann wird nachvollziehbar, auf was für Bilder man schaut.

AS Dann wissen die Betrachter*innen auch, mit welchen Erwartungen sie an das Bild herangehen können.

CB Es wird auch legitimer. Die Wahrscheinlichkeit, dass Leute bewusst belogen werden, ist geringer. Aber man muss für Kriegsdarstellungen keine Sonderregeln aufstellen. Leider ist Krieg etwas ganz Banales, das wir genauso behandeln sollten, wie wir andere politische Themen behandeln, wie wir gesellschaftliche Umwälzungen behandeln, wie wir auch unser sonstiges Leben auf diesem Planeten dokumentieren, reflektieren, uns darüber austauschen.

AS Das würde dafür sprechen, weniger Selbstzensur vorzunehmen.

CB Warum auf einmal diese falsch verstandene Pietät? Nur weil es auf einmal ganz schrecklich ist, ist es ja nicht weniger wichtig oder weniger beachtenswert. Natürlich müssen wir die Rechte der Opfer solcher Gewalttaten schützen. Aber wenn wir das ganz konkret machen, diese Berichterstattung und dieses Nachdenken über den Krieg, wenn wir uns auch die Mühe machen, über diese Menschen als Personen nachzudenken, dann sind wir den Opfern eher gerecht geworden, als wenn wir sagen, wir beschäftigen uns gar nicht damit, weil wir sonst vielleicht moralische Probleme kriegen. Ein heikles Thema, die Opfer, die durch die Bilder noch einmal zu Opfern gemacht werden – wenn wir jedoch nie die Opfer und deren Leid anerkennen, sind wir ihnen überhaupt nicht gerecht geworden.

AS Wir sollten wenigstens die Bilder angucken?

CB In meinem Fall die Bilder angucken, aber uns auch für die Ereignisse interessieren. Sagen, es ist mir nicht egal, was geschieht, auch wenn es ganz woanders war und die Menschen vielleicht ein bisschen anders aussehen als ich. Das Buch *War Porn* ist deswegen so ein besonderes Projekt, weil es über den kleinen Kreis der Fotowelt hinausgegangen ist. Auf einmal haben wir breiter über Krieg gesprochen und über Bilder vom Krieg, über Selbstzensur und über die Dilemmata des Hin- und des Wegsehens, die dabei entstehen, und nicht mehr nur darüber, wie das Fotobuch gebunden ist oder ähnliche formale Fragen. Die meisten der Bilder sind als Nachrichtenfotografie für die *New York Times* entstanden, wurden dann aber nicht in diesem Kontext veröffentlicht. Durch das Buch ist diese Sammlung von Fotografien vom Nachrichtenkontext in den Feuilletonkontext gewandert, sie war auf einmal ‚Kultur'. Daraufhin wurde meine Arbeit ganz anders besprochen und ich wurde viel eingeladen, zu Presseinterviews, *Deutschlandradio*, TTT, *arte* …[8] Diese Kontextverschiebung war sehr interessant.

AS Solch ein Verschieben der Umstände bedeutet auch eine größere Sichtbarkeit und damit Wirksamkeit für die Bilder. Wären dieselben Fotos unkommentiert im Pressekontext abgedruckt worden, wären es einfach weitere

8 Beispielhaft sei verwiesen auf: Frauke Fentloh: ‚*War Porn: „Niemand will diese Fotos sehen"*', Interview, in: ZEIT Online, 1. Juli 2014, https://www.zeit.de/kultur/2014-06/christoph-bangert-war-porn-interview/komplettansicht; Deutschlandfunk: ‚*Diese Bilder sind eine Zumutung*', Christoph Bangert im Gespräch mit Jörg Biesler, 16. November 2014, https://www.deutschlandfunk.de/kriegsfotografie-diese-bilder-sind-eine-zumutung.1184.de.html?dram:article_id=303338; Felix Koltermann: ‚Bilderkrieger im „War Porn"?', in: *Wissenschaft & Frieden* 4, 2014, S. 44–45, online zu finden: https://www.wissenschaft-und-frieden.de/seite.php?artikelID=2008 (alle letzter Zugriff am 1. September 2018).

Gräuelbilder unter vielen gewesen. Vielleicht hätten sich ein paar Leser*innen beschwert. Das heißt jedoch nicht, dass es dann dieselbe Diskussion gegeben hätte.

CB Das Anfertigen, Veröffentlichen und Besprechen von Kriegsbildern haben eine Funktion, die über eine affektive Schockwirkung hinausgeht. Fotos von Menschen zu machen, die einen Verkehrsunfall hatten, wäre vergleichsweise absurd. Solch ein Einzelschicksal sieht ähnlich aus, wenn es schlimme Verletzungen gegeben hat, und ist auch tragisch, aber es ist in der Regel nichts Politisches. Krieg hingegen ist ein Ereignis, bei dem Menschen entschieden haben, dass es stattfinden soll. Das ist es, was mich wütend macht – und auch die Betrachter*innen wütend machen sollte. Deswegen haben Kriegsbilder eine Aufgabe und sind eben kein Voyeurismus. Die Dargestellten sind keine Statisten, keine Schauspieler, es sind Menschen wie du und ich, und wenn wir uns nicht mit diesen Bildern, auch diesen Geschichten und diesen Menschen beschäftigen, dann haben wir eigentlich auch nichts auf diesem Planeten verloren. Das müssen wir machen. Das ist eine ganz grundlegende, einfache Empathie. Dass es schwierig ist, eine Herausforderung, sich mit solchen Bildern zu beschäftigen, das ist klar. Selbst mir fällt es schwer, sie anzugucken, und ich habe sie selbst gemacht, ich war dabei. Wenn jemand sagt, ich kann das jetzt nicht, dann habe ich davor Respekt, aber man muss es wenigstens versuchen, nicht sich mit einem lahmen „Es ist mir ein bisschen zu viel“ herauswinden. Den Leuten im Irak und in Afghanistan ist es vielleicht auch ein bisschen zu viel.

AS Gibt es für dich bei aller Sinnhaftigkeit journalistischer Bilderzeugung Grenzen dessen, was du fotografierst? Gibt es Sachen, wo du gar nicht hingucken würdest?

CB Nein. Fotografieren muss ich alles, wenn ich darf. Wenn Leute sagen, ich möchte nicht fotografiert werden, oder ich möchte nicht, dass du meine Angehörigen fotografierst, dann fotografiere ich natürlich nicht. Logisch. Ich bin ja kein Paparazzo. Das Einverständnis des Fotografierten ist bei meinen Bildern immer gegeben. Auch wenn ich bei meiner Arbeit einige Leichen fotografiert habe: Man ist nie alleine, da sind immer Leute dabei, und dann hat man entweder das Einverständnis oder eben nicht. Wenn du es nicht hast, dann machst du keine Fotos.

AS Das hat dann aber nichts mit deiner Selbstzensur zu tun, sondern das wäre eine Entscheidung des Kontextes.

CB Die Selbstzensur kommt später. Wenn ich fotografieren darf, muss ich zunächst fotografieren. Wenn ich das nicht kann, weil es mir zu viel ist und ich überfordert bin, dann darf ich eigentlich in dieser Situation nicht anwesend sein. Es ist ja gerade meine Aufgabe zu fotografieren. Wenn man jemandem helfen muss, weil sonst niemand da ist zum Helfen, dann muss man zuallererst Hilfe leisten. Du bist immer erst Mensch, dann bist du Fotograf – ganz logisch, klar. Aber wenn du darfst und es gibt nichts anderes, noch Wichtigeres zu tun, dann musst du fotografieren, das ist deine Aufgabe, auch in Extremsituationen – wenn es eine Funktion, eine politische Dimension und Relevanz hat.

Als nächster Schritt kommt die Reflexion: Was mache ich mit diesen Bildern, schicke ich sie an die Redaktion oder nicht? Welches schicke ich? Das muss man tatsächlich für jedes Bild einzeln entscheiden, man kann das nie pauschal festlegen. Man kann nicht etwa sagen: Bilder, wo tote Kinder drauf sind, darf man grundsätzlich nicht schicken. Solche Regeln aufzustellen bringt nichts. Du musst von Bild zu Bild prüfen: War das so, fühlt es sich richtig an? Ist es ehrlich, stimmt es mit dem, was ich erlebt habe, überein oder nicht? Und ist es für Betrachter*innen nachvollziehbar?

Dann muss man die Bildunterschrift schreiben, und dann schickst du es an die Redaktion, so, wie du die Text-Bild-Kombination als Autor haben willst. Die Redaktion macht dann im Grunde genommen noch einmal das Gleiche. Wenn es gut läuft, sollte die Redaktion überlegen: Was wollen wir den Betrachter*innen zeigen, was ist uns wichtig, was ist da wirklich geschehen, ist es ehrlich usw.?

AS Hast du mit Redaktionen Auseinandersetzungen wegen der Bildauswahl gehabt?

CB Die allermeisten Fotos, die ich in *War Porn* aufgenommen habe, hatte ich tatsächlich an Redaktionen geschickt. Das war auch ein bisschen eine Trotzreaktion vor Ort. Du schickst Bilder, von denen du haargenau weißt, die werden sie nie im Leben drucken. Es ist etwas Schreckliches drauf und du schickst es trotzdem, um es dem Redakteur nicht zu leicht zu machen – auch, um nicht alleine diese Last zu tragen. Man zieht die Redakteure ein wenig in den Dreck mit rein, in dem man im Kriegsgebiet watet. Nicht zuletzt, damit sie verstehen, wie ernst die Lage vor Ort ist. Daraufhin gab es gelegentlich eine Diskussion mit den Redaktionen, aber leider nicht genug. Dabei spielt der Zeitdruck eine große Rolle. Ich möchte die Bildredakteur*innen trotz meiner Frustration etwas in Schutz nehmen, denn die Textredaktionen sind in der Regel ungefähr zehnmal so gut besetzt wie die Bildredaktionen, d. h., es arbeiten zehn Textredakteur*innen pro Bildredakteur*in. Diese eine Person soll aber alle zehn Geschichten, die in der Textredaktion entstehen, bebildern. Da bleibt nicht viel Zeit zum Überlegen. Hinzu kommt: In vielen Redaktionen sind die Bildredakteur*innen nur Bilderraussucher*innen. Oft ist es so, dass das letzte Wort bei irgendeinem Auslandschef, Ressortleiter oder Textchef liegt. Das ist unbefriedigend. Man sollte die Bildredakteur*innen ernster nehmen, sie müssten Dinge aufgrund ihrer speziellen visuellen Kompetenz entscheiden dürfen. Ein stärkerer Austausch zwischen den Autor*innen, also den Fotografinnen und Fotografen vor Ort, und den Bildredaktionen wäre ebenfalls wünschenswert. Wie bei den Texten auch – mit dem Material hin- und hergehen, bis das richtige Bild gefunden ist.

AS Du hast in der Regel für Redaktionen gearbeitet?

CB Ich habe nie für Nachrichtenagenturen gearbeitet, weil dann die Bildrechte weg sind. Wenn du wirklich viele Leute erreichen willst, musst du natürlich für die dpa fotografieren. Wenn Agenturfotograf*innen jedoch eine Ausstellung machen wollen oder ein Buch, müssen sie ihren Arbeitgeber um Erlaubnis fragen.

AS Der Nachrichtenkontext scheint eine bestimmte Bildästhetik zu favorisieren. Wie stark gestaltest du deine Fotografien, und inwieweit ist das sinnvoll oder nötig?
CB Ich muss mein Bild gestalten, das ist meine Aufgabe. Ich kann doch nicht irgend so einen Kameraingenieur in Japan bestimmen lassen, wie mein Bild aussehen soll. Als Autor muss ich entscheiden, was im Bild sichtbar werden soll, aber auch, wie die Farben wirken sollen und von wo das Licht kommt. Wir müssen uns für journalistische Bilder an unser vereinbartes Spielfeld halten, schon damit die Fotos lesbar bleiben.

Ästhetisierung ist gerade bei diesem Material ein Riesenproblem. Wie schön darf das Bild sein, wie dramatisch darf es sein, wenn es um ein ernstes Thema geht? Wenn ein Punkt erreicht ist, wo es nur noch um den Fotografen geht und darum, wie toll der Bilder bauen kann oder wie dramatisch die Lichtführung ist, wenn es gar nicht mehr um inhaltliche Fragen oder die Menschen, die da fotografiert werden, geht, dann stimmt etwas nicht. Man muss immer wieder abwägen: Ringe ich nur noch um ein spektakuläres Bild oder hat das Bild auch noch eine Funktion über seine Ästhetik hinaus?

AS Das würdest du für alle Bilder ansetzen oder sollte man, wenn man mit Folgen massiver Gewalt konfrontiert ist, noch mal sorgfältiger oder anders arbeiten?
CB Nein, genau dieselben Regeln für alle Bilder, wir brauchen keine Spezialregeln für Konfliktbilder.

AS *War Porn* und *hello camel* sind ästhetisch und motivisch sehr verschieden. Wählst du dafür jeweils eine unterschiedliche Art des Fotografierens?
CB Man kann eigentlich nur so fotografieren, wie man fotografiert. Für mich zumindest ist es relativ intuitiv. Ich versuche, mich auf die Situation einzulassen. Meist weiß ich erst hinterher, ob es geklappt hat oder nicht.

AS Du hast ja auch ein Gespür für deine ‚Werkzeuge'.
CB Die Wahl der fotografischen Mittel entwickelt sich aus dem Thema und aus der praktischen Arbeit vor Ort heraus. Das ist bei mir keine konzeptuelle Arbeit, bei der ich vorab beschließe, jetzt fotografiere ich Leichen, die müssen alle mit dem 50er-Objektiv sein.

Die *hello-camel*-Aufnahmen sind offensichtlich anders fotografiert als die *War-Porn*-Bilder. Die *War-Porn*-Sachen sind viel direkter, nicht so weitwinklig fotografiert wie viele der *hello-camel*-Fotos. Der extreme Weitwinkel, oft mit Zentralperspektive, überspitzt die Absurdität, das Eigenartige, die Überforderung auch, die man ein bisschen empfindet, wenn man mit diesen Bildern konfrontiert ist. Es wäre irreführend, wenn man dasselbe mit den *War-Porn*-Bildern machen würde, die stärker am konkreten Erzählen einer Tatsache, weniger an ihrer Einbettung in einen visuellen Gesamtzusammenhang interessiert sind. Nicht alle, es sind auch ein paar Bilder dabei, die fotografisch einfach ganz gut sitzen, aber sie haben nicht den extremen Weitwinkel von *hello camel*.

AS Woher kommt dann der Eindruck, dass du verschiedene Bildsprachen verwendest?

CB Zum Teil entsteht die ästhetische Stringenz nicht schon beim Fotografieren, sondern erst hinterher bei der Auswahl. Für ein Buch wie *hello camel* achtest du darauf, dass sich eine gewisse Linie ergibt, dass du Bilder findest, die kombinierbar sind. Wenn du Bilder in die weitwinklige Serie einfügst, die mit dem 50er aufgenommen sind, stellt sich schwerlich der gewünschte Gesamteindruck her, weil die Fotos visuell so anders sind.

AS Manche der Absurditäten, die du bei *hello camel* zeigen willst, entstehen aus einem Kontrast zwischen einer Ordnung und einem unerwarteten Inhalt. Man hat scheinbar eine Landschaftsaufnahme vor sich, und dann liegt da mittendrin klappsymmetrisch der verlorene Humvee Bumper. Brauchst du dafür den Raum im Bild?

CB Die zwei Schritte Abstand, ja. Auch das Bild des einsamen Tischs in einer Blechhalle der irakischen Armeebasis Al-Kisik würde nicht funktionieren, wenn ich nur den Tisch fotografiert hätte. Dann wäre es nur ein Bild von einem Tisch, aber interessant ist ja bei solchen Bildern alles außer dem Tisch, der Raum, der durch mein ‚framing' entsteht, der Rahmen, den ich durch meinen Bildausschnitt drum herumbaue, der Tisch in der Mitte und ringsherum alles leer … Diese Leere ist das Absurde.

Abb. 108: Die verloren gegangene Stoßstange eines Humvee im Arghandab-Tal. Nachdem ein amerikanischer Humvee im Schlamm stecken geblieben war, riss bei dem Versuch, ihn mittels eines weiteren Fahrzeugs zu befreien, die Stoßstange ab. Die Region, in der es häufig zu Angriffen der Taliban auf amerikanische Streitkräfte kommt, ist die wohl gefährlichste des Landes. 10. Mai 2010, Arghandab, Kandahar, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert.

Abb. 109: Ein einsamer Tisch steht im Offizierskasino einer neu gebauten Basis der irakischen Armee namens Al-Kisik. Der Tisch wurde für ein Treffen zwischen Vertretern der irakischen Regierung und lokalen Scheichs aufgebaut, die einige der 82 lokalen Stämme in Tal Afar kontrollieren, einer Stadt zwischen Sinjar und Mosul, die von ca. 200.000 irakischen Turkmenen bewohnt wird. 4. Juni 2005, nahe Tal Afar, Nineveh, Irak. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert.

AS Auch die Aufnahmen in *War Porn* wirken nicht ungestaltet?

CB Am liebsten willst du in so einem Moment nicht fotografieren, du willst eigentlich nach Hause fahren. Das ist aber gerade das Wichtige, dass man selbst dann, wenn es echt schwerfällt zu arbeiten, die Konzentration aufbringt und auch den Willen, gute Fotos aufzunehmen. Die aufgebaut sind, die eine gewisse Lichtführung haben. Darüber denke ich nicht nach, das tue ich automatisch. Das kommt aus der Erfahrung und aus der Ausbildung, dass du deine Gestaltungsmittel auch unter Stress beherrschst. Das Ziel ist ja, gute Bilder zu machen, nicht schlechte Bilder von wichtigen Dingen, sonst guckt sie ja keiner an!

AS Obwohl du auf Lichtführung und Bildaufbau geachtet hast, kann man dir für *War Porn* offensichtliches Über-Ästhetisieren nicht vorwerfen. Oder kommt das vor?

CB Ich habe schon einmal ein Buch über den Irakkrieg gemacht, da hieß es: „Du ästhetisierst den Krieg, das ist alles viel zu schön, viel zu toll aufgebaut“ usw. Das ist etwas, was mit zu dem Buch *War Porn* geführt hat. Meine Reaktion auf die Vorwürfe war: Ihr könnt gerne denken, dass meine Fotos ästhetisiert sind oder voyeuristisch, pornografisch, die Leute ausnutzend … Dann nenne selbst ich das jetzt mal ‚war porn‘, ist aber egal, die Bilder sind da, wir müssen etwas damit machen. Ich weiß zwar auch nicht so genau, was, aber wir müssen diese Bilder in irgendeiner Weise veröffentlichen und verwenden, sie müssen für eine sinnvolle Aufgabe genutzt werden.

AS Man kann Gestaltung bei Fotografie, wie übrigens auch im Dokumentarfilm, erstens nicht vermeiden, zweitens ist es durchaus sinnvoll, dass man keine schlechten Bilder von einer wichtigen Sache macht, okay. Trotzdem gibt es im Fotojournalismus eine Tendenz, das in irgendeiner Weise Auffällige oder Dramatische zu fokussieren. Ein Leichnam als Motiv hat per se etwas Dramatisches. Bei dir habe ich dennoch den Eindruck, dass so ein Motiv in der Regel nicht zusätzlich noch einen dramatischen Touch obendrauf kriegt?

CB Das ist der Versuch. Das liegt natürlich auch am Edit und an der Bearbeitung der Bilder. Wenn ich die Fotos schwarz-weiß machen würde und der Himmel auf einmal sehr dunkel wäre, dann wäre es ein komplett anderes Bild. Das nicht zu machen, ist meine Entscheidung als Autor. Dabei sollte man sich fragen: Geht es um mich oder um die Leute, die ich fotografiere? Oder um beides? Meistens geht es natürlich um beides.

Fotografen wie Salgado und Nachtwey machen Projekte, bei denen sie ihre – wie sie es empfinden – besten Bilder zeigen, die dramatischsten Bilder, das Aufregendste. *War Porn* hingegen sind nicht meine besten Bilder. Hier ging es darum, etwas mit den Bildern zu machen, die ich in meinem Archiv habe und mit denen ich nicht zurechtkomme. Deswegen kann man dieses Projekt und die Best-ofs von Nachtwey und Salgado nicht ganz vergleichen. Beide Werke, *hello camel* und *War Porn*, sind tatsächlich Ideen in Buchform, für die ich Fotografien unter einer bestimmten Fragestellung ausgewählt habe. Deswegen kommt man hier mit einem Vergleich der Ästhetisierung nicht so richtig weiter. Ich weiß aber, was du meinst.

Ich habe für das *War-Porn*-Projekt bewusst Bilder ausgesucht, die weggehen von der üblichen Dramatisierung. Hier geht es tatsächlich nicht um das beste Bild. Da sind auch fotografisch problematische, mittelprächtige Bilder dabei, von der Lichtführung, vom Aufbau, von der ganzen Gestaltung her.

AS Inwiefern wäre es im Interesse der Sache, eher Alltägliches in den Blick zu nehmen? Was im Falle von Krieg hieße, die Kamera auch auf Verletzungen zu richten, die Leichen ebenso mit einzubeziehen wie die Leere, die Langeweile, die Konstruiertheit. Vom Motiv her wäre das Alltag, nämlich Kriegsalltag. Nicht nur die Helden zeigen, nicht nur die Zuspitzung eines ‚decisive moment' ablichten?
CB Nicht immer nur das Drama … Ich glaube, wir brauchen beides. Wenn wir nur *hello camel* und *War Porn* hätten, wäre das auch kein stimmiges Gesamtbild vom Krieg. Wir brauchen alle diese Elemente, z. B. auch Arbeiten, in denen Leute einfach nur porträtiert werden, die Teil des Kriegsgeschehens sind. Und Künstler*innen, die sich mit dem Phänomen Krieg beschäftigen, die etwa inszenierte Arbeiten machen. Das Komplexe, Widersprüchliche verlangt eine breite Herangehensweise. Wir sollten nicht den Fehler machen zu sagen, ich weiß, wie Kriegsdarstellung geht, ich habe die Generallösung gefunden.

AS Dennoch sind *War Porn* und *hello camel* sehr veritable Versuche in der Frage, wie man den Horror, die Skurrilität und Komplexität des Krieges irgendwie fassen kann.
CB Oder auch nicht fassen kann. Das ist ja genau der Punkt: Man kann es eben nicht fassen, man kriegt das gar nicht auf eine einfache Definition zusammengeschmolzen. Extremsituationen wie Krieg bringen das Beste und das Schlechteste hervor, und manchmal aus derselben Person gleichzeitig. Das ist sehr ambivalent und zugleich sehr pur. Das Interessante daran ist, dass sich während eines Krieges auf der Oberfläche abspielt, was sonst im Alltag nur tief drin schlummert.

AS Das zeigt sich auch in deinen Fotografien. Ich finde es gut, dass nun beide Bücher vorliegen, weil sie zwischen sich einen breiteren Raum eröffnen und jeweils füreinander einen besonderen Kontext herstellen.
CB Vielleicht. Das wäre meine Hoffnung, dass sich die beiden Extreme in den Bildern lesen lassen. Gerade bei *hello camel* hat mich überrascht, dass es recht gut funktioniert. Am Anfang war das mehr so eine lose Sammlung von eigenartigen Bildern. Erst nach und nach hat sich ein Konzept herausgeschält. Ich werde wohl für die breitere Öffentlichkeit auf ewig der Pornofotograf bleiben, das ist schon okay, aber für mich persönlich ist auch *hello camel* sehr wichtig, weil sich dieses Projekt mehr über die Fotografie selbst trägt. Das ist zugleich seine Schwäche. Durch den stärkeren Rückzug auf das Bildliche wird es schwieriger, über das Buch zu sprechen. Das perfekte Fotobuch zum Darüber-im-Feuilleton-Schreiben ist *War Porn*, weil man dabei nicht spezifisch auf die einzelnen Fotografien eingehen muss – man kann ja thematisch ansetzen.

AS Generell wäre es wichtig, über die Bilder als solche nicht so leichtfüßig hinwegzugehen bzw. hinwegzus*ehen*. Entweder wird den Fotos zu wenig zugetraut und man nutzt

sie nur illustrativ, ohne sie in ihrer Eigenständigkeit ernst zu nehmen. Oder es gibt ein tiefes Misstrauen, welches denkt: Eigentlich können die doch mehr, die Bilder, aber will ich das überhaupt … Manche Leute haben schlicht Angst davor, dass man von Bildern zu sehr berührt wird, oder vielleicht auch durchgerührt und aufgeschüttelt, und dadurch aus dem Konzept gerät. Genau das tun deine Bilder auch, sie brechen mehr oder weniger subtil aus dem gemeinsam definierten Spielfeld journalistischer Sehgewohnheiten aus und spielen an dessen Rand weiter. Dadurch passiert etwas, das sich nicht kontrollieren lässt. Mit deinen beiden Büchern in der Hand kann das ein einzelner Betrachter mit seinen eigenen Ängsten aushandeln. Üblicherweise wird das Feld der Sichtbarkeit jedoch von den wirkkräftigeren Medien massiv vorverhandelt. Sie entscheiden, wie viel Spielraum sie den Bildern zugestehen oder wie sehr sie deren Einfluss von vornherein reduzieren, indem sie sie vorrangig illustrativ einsetzen. Die Vermeidung von Schmerzbereichen, die tatsächlich zum Reflektieren herausfordern würden, ist ein Problem.

CB Es ist eine große Verantwortung, mit Bildern umzugehen. Nehmen wir unser eigenes Medium ernst, dann ist die Idee eigentlich, geniale Bilder zu machen, mit denen wir wirken können. Dazu gehören selbstverständlich Kontexte. Die müssen allerdings nicht aus Text bestehen, Kontext kann auch Sound sein, es können andere Bilder sein oder Video … Etwas sollte da sein, das dem einzelnen Bild einen Zusammenhang gibt, jedoch nicht etwa das Bild erklärt. Dieser Fehler wird oft gemacht.

AS Hierfür ist auch der Präsentationskontext wichtig, der ist für einen Teil deiner Bilder aber eher schwierig. Zu den *War-Porn*-Bildern hattest du eigentlich mal gesagt, du willst sie gar nicht ausstellen. Dann hast du einige doch ausgestellt, im Zusammenhang mit unserem Symposium *Images in Conflict* im Mai 2017 …

CB Offen gestanden: Ich hätte es nicht machen sollen. Nicht, dass ich es jetzt bitter bereuen würde, ich sehe das nicht streng dogmatisch, das mussten wir einfach ausprobieren. In dem Fall eurer Ausstellung hätten wir jedoch, wie auch überlegt, einige Exemplare des Buches hinlegen sollen, fertig. Das wäre die auszustellende Arbeit gewesen, nicht gerahmte Abzüge. Es war ein Versuch. Eine andere Ausnahme in dieser Richtung hatte ich gemacht, die ganz gut funktioniert hat, da wurden meine Fotografien im Dialog mit Arbeiten von Anja Niedringhaus und Otto Dix gehängt.[9] Das war interessant, weil es auf einmal nicht mehr um die einzelnen Bilder ging, sondern um das Verhältnis dreier inhaltlich korrespondierender Werkgruppen zueinander. Dadurch war es kein Zurschaustellen schrecklicher Bilder, sondern eine Suche nach Parallelen in ihnen, obwohl sie 100 Jahre voneinander getrennt und in verschiedenen Medien entstanden waren.

AS Wobei die Ausstellung bei uns, in der zusätzlich zu einem ausliegenden Ansichtsexemplar des Buches acht der *War-Porn*-Bilder eher klein gerahmt hingen, vielleicht ebenfalls einen akzeptablen Sichtungskontext geboten hat. Die Besucher*innen waren zu einem großen Teil Fotojour-

9 Kunstmuseum Singen, Ausstellung Krieg. Bilder der Gewalt. *Otto Dix. Anja Niedringhaus. Christoph Bangert*, 15. Oktober 2016 bis 4. Dezember 2016.

nalismusstudierende und Personen, die selbst in diesem verminten Gelände der Konfliktbilder und Bildkonflikte unterwegs sind. Der Betrachtungshorizont war sicherlich nicht so eng auf die ästhetische Ebene beschränkt wie bei manch üblicher Kunstausstellung.

CB Auch durch den Kontext der anderen ausgestellten Arbeiten war es letztlich schon in Ordnung.

Abb. 110: Ansicht der Ausstellung *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017. Die Bilder aus der Arbeit *War Porn* wurden in einer mit dem gleichnamigen Buch vergleichbaren Größe von 16,2 x 23,2 cm präsentiert. Rechts im Bild ist die Arbeit *Atlas der Angst* von Dirk Gieselmann und Armin Smailovic zu sehen. © Helena Manhartsberger.

AS Mir fällt noch eine Situation ein, in der du ausstellst, und zwar, wenn du deine Vorträge hältst. Zumindest für unsere Studierenden hast du dabei die Bilder im Hörsaal riesengroß an die Leinwand geworfen. Ich fand es für dieses Publikum ‚from the inside' vorstellbar, aber für Einzelne vielleicht dennoch überwältigend, im Gegensatz zu der intimen Betrachtungssituation, die *War Porn* allein durch seine Kleinheit normalerweise herstellt.

CB Ich habe das ein paarmal ausprobiert. Ich weiß nicht, ob ich das noch mal so machen würde. Auch das war ein Test, der für ein solches Spezialpublikum angehen mag, zumal ich mich bemüht habe, die heftigen Fotografien beim Zeigen einzubetten.

AS Trotzdem hätte man die Fotos vielleicht auf ein Viertel der Größe reduziert projizieren können.

CB Nein, das macht keinen Unterschied. Entweder zeigst du sie oder zeigst sie nicht. Ich habe das bei Vorträgen vor ‚normalen' Leuten, also nicht bei Fotostudierenden, nie gemacht. Stattdessen habe ich dann eine zensierte Version gezeigt. Die von Utrecht mit den darübergehaltenen Papierstreifen, die habe ich ja auch beim Symposiumsvortrag verwendet. Diese Fassung zeigt das Dilemma des Hin- und Wegsehens direkt auf der Leinwand und man erkennt, okay, da gibt es ein Problem.

AS Insofern wären die Bilder deiner Fotos mit dem partiell zensierenden Papierstreifen ein Kommentar oder eine Fortschreibung von deinem Buch als Werk?

CB Wir wissen bisher nicht, wie wir mit den extremen Bildern umgehen sollen. Wir müssen uns die Mühe machen, jenseits von ignorierendem ‚Übersehen' nach einem Kurs zwischen Hinschauen und Wegsehen zu suchen.

DE **Lachen und Heiterkeit scheinen unangebracht und pietätlos im Angesicht von Konflikt, Gewalt und Chaos. Doch gerade im Ausnahmezustand des Krieges prallen die Extreme menschlicher Erfahrung, der Horror und die Absurditäten des Lebens, aufeinander.**

Christoph Bangert, der über einen Zeitraum von zehn Jahren amerikanische, britische und deutsche Militäreinheiten bei Einsätzen im Irak und Afghanistan fotografisch begleitet hat, richtet seinen Blick auf die Banalitäten des Kriegsalltags, auf skurrile Szenen in den Militärstützpunkten und die provisorischen Konstruktionen und Improvisationen, die eine Form von Normalität bewahren sollen. Damit macht er sich nicht lustig oder verharmlost den Krieg, sondern verdeutlicht, dass sich die Realität in Konfliktsituationen meist widersprüchlicher und vielschichtiger darstellt als gewöhnlich angenommen. Inmitten des Krieges zeigt sich Humor als wichtiger Schutzmechanismus, um mit dem tagtäglichen Wahnsinn umzugehen.

Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl aus dem gleichnamigen, 2016 im Kehrer Verlag erschienenen Buch in geänderter Reihenfolge.

EN Laughter and good spirits seem inappropriate and irreverent in the face of conflict, violence and disorder. But it is in the state of exception that is war that the extremes of human experience, the horror and the absurdities of life, collide.

Christoph Bangert, who spent ten years working as a photographer accompanying American, British and German military units on operations in Iraq and Afghanistan, looks at the banality of everyday life in war, the bizarre scenarios that arise on military bases and the makeshift constructions and improvisations aimed at preserving a sense of normality. His intention is not to mock or trivialise war, but to illustrate that in situations of conflict, reality can present itself as more contradictory and multifaceted than is generally assumed. In the midst of war, humour becomes an important protective mechanism in dealing with the surrounding madness.

The following photo series shows a selection from the eponymous book, published by Kehrer publishers in 2016, in a different order.

HELLO CAMEL (2016)

Christoph Bangert

Fig. 111: A resident camel keeps a close eye on soldiers of the 3rd Armored Cavalry Regiment, Tiger Squadron, Apache Troop during a cordon and search operation in Ba'aj, a predominantly Sunni Arab town of 25,000 close to the Syrian border. "Camels!" is an exclamation often shouted by the American soldiers whenever the animals were sighted. 1 June 2005, Ba'aj, Nineveh, Iraq.

Fig. 112: Makeshift war architecture at the German military camp Feldlager Kundus. Soldiers get very creative in using found objects, shipping containers, wooden pallets and Hesco barriers to improve their living quarters. The result is that military bases always feel temporary and improvised. 3 October 2011, Kunduz, Afghanistan.

Fig. 113: An Afghan policeman searches for bullet holes he was supposed to have created on a paper target during a training session conducted by Royal Canadian Mounted Police officers at Camp Nathan Smith in Kandahar. Police training efforts are hampered by corruption, incompetence and illiteracy in the existing Afghan police force. 8 May 2010, Kandahar, Afghanistan.

Fig. 114: At the Kurdish National Museum, housed in the former Baath party headquarters in Sulemaniyah, life-size figures made out of plaster illustrate the torture of Kurdish prisoners by their Baathist captors during Saddam Hussein's regime. 3 December 2006, Sulemaniya, Kurdistan, Iraq.

Fig. 115: American combat engineers blow up an abandoned house in a large marijuana field. Soldiers of Chaos Company, 1st Squadron, 75th Cavalry Regiment (nicknamed 'The Widowmakers') of the 101st Airborne Division are taking part in an operation called 'Dragon Strike', in which sappers blow up every single uninhabited building they come across. 24 October 2010, Zhari District, Kandahar, Afghanistan.

Fig. 116: An American soldier searches for weapons and bomb-making materials in a disused water tank during a joint operation of the 213th Battalion of the Iraqi Army and American soldiers of the 2nd Battalion, 34th Armor Regiment out of Fort Riley, Kansas. "Sarge! I think I found something!" he shouts from inside the tank. 2 April 2005, Tel Sokhayr, Dyala, Iraq.

Fig. 117: A target used by German snipers during target practice at the shooting range outside of Kabul. Even the targets seemed to be disconnected from the realities of Afghanistan. The tremendous cultural gap between the foreign military forces and the local population rarely expressed itself in such a harmless way, but instead often turned into mutual suspicion and hatred. 27 March 2007, Kabul, Afghanistan.

DE In ihrem klaren formalen Aufbau und ihrer ästhetischen Verdichtung generieren die Fotografien der Serie *Quest for Identity* von Ziyah Gafić Empathie der Betrachtenden nicht über eine Schockwirkung. Sie lassen die Gräuel vielmehr im Nichtgezeigten, in dem Dazwischen, in der Imagination der Betrachtenden entstehen. Eine grundsätzliche Frage von Kriegsfotografie wird hier berührt: Wie viel Leid darf oder gar muss sie zeigen, um agitieren zu können. Der Fotograf, geboren 1980 in Sarajevo, zeigt diese Aufnahmen auch in Ausstellungen und bewegt sich so zwischen Gebrauchsfotografie und dem Kontext Kunst. Ihr ästhetischer Gehalt vermindert gleichwohl nicht ihre Wirkungsmacht. In ihrer verdichteten und zurückgenommenen Darstellung kann sich der Apell dieser Fotografien, die sich nicht zuletzt der Prinzipien des Seriellen bedienen, auf verschiedensten Ebenen umso eindringlicher entfalten. Gafić hat auch in anderen Konflikt- und Kriegsgebieten wie Palästina, Kurdistan, Ruanda oder Afghanistan fotografiert. Er richtet seinen Blick dabei stets auf die Folgen dieser Konflikte. Seine Erkenntnis: Es geht immer um Besitz, alle Kriege gleichen sich. Hat man einen Krieg gesehen, hat man alle gesehen.

EN In their clear formal structure and their aesthetic condensation, the photographs in the series *Quest for Identity* by Ziyah Gafić do not arouse the viewer's empathy by means of a shock effect. On the contrary, they evoke the atrocities in the unillustrated, in the in-between, in the imagination of the observers. A fundamental question of war photography is touched on here: How much suffering must be shown in order for people to act? The photographer, born in Sarajevo in 1980, also shows these photographs in exhibitions, moving between utilitarian photography and the context of art. However, their aesthetic content does not diminish their affective power. In their condensed and restrained depiction, the appeal of these photographs, which use not least the principles of the serial, can unfold even more forcefully on many different levels. Gafić has also photographed in other areas of conflict and war such as Palestine, Kurdistan, Rwanda and Afghanistan. He constantly focuses on the consequences of these conflicts. His insight is that it's always about ownership; all wars are alike. If you have seen one war, you have seen them all.

1 Vgl./See Ziyah Gafić: ‚*Ziyah Gafić*', in: The Calvert Journal, https://www.calvertjournal.com/features/show/7103/ziyah-gafic (letzter Zugriff am 10. März 2018 / Accessed 10 March 2018).

Ziyah Gafić: „… if you've seen one, you've seen them all“ [1] / Ziyah Gafić: "… hat man einen gesehen, hat man alle gesehen" [1]

Valeria Schulte-Fischedick

> „Es war nicht einfach eine Erfahrung des Krieges – es war eine Erfahrung der Kontinuität des menschlichen Lebens. Man kann sich das dortige Ausmaß der Entbehrung nicht vorstellen. Es gab kaum etwas zu essen, keine Heizung, kein Licht, kein Glas in den Fenstern, keine Elektrizität, keine Post, kein Telefon – man ist total abgeschnitten und befindet sich in einem Zustand ständiger Gefahr, Krieg bedeutet Lärm – wahnsinniger Lärm – und Tod überall um dich herum. In jedem Moment kann dir der Kopf weggeschossen werden und dem Menschen zu deiner Rechten oder zu deiner Linken. Trotzdem gibt es eine unglaubliche Kontinuität des menschlichen Verhaltens. Überall sah man Menschen, die einfach ihr Leben fortsetzten."[2]

Die Serie *Quest for Identity*[3] des Fotografen Ziyah Gafić, geboren 1980 in Sarajevo, zeigt persönliche Gegenstände des täglichen Lebens, die Gafić vor neutralem Hintergrund inszeniert – Uhren, Schmuckstücke, Münzen oder Silberbesteck. Er folgt dabei einem klaren, formal strengen Gestaltungsmuster, das einzelne wie auch mehrere Objekte in Nahaufnahme zumeist zentriert arrangiert.

Die fotografierten Objekte – seit 2010 entstanden Tausende Aufnahmen – entstammen Massengräbern des Bosnienkrieges, der von 1992 bis 1995 mitten in Europa stattfand, und insbesondere des Genozids von Srebrenica. Sie sollen helfen, die seither an die 30.000 Vermissten zu identifizieren und ihre Namen den gefundenen Körpern zuzuordnen. Sie fungieren darüber hinaus als juristisch relevante Beweisstücke in Gerichtsverfahren um die Massenmorde und als Evidenz für die Existenz vermisster Menschen dieses Krieges, der über 100.000 Opfer forderte. Es sind Gegenstände, die zunächst scheinbar harmlose alltägliche Geschichten erzählen. Der Rasierpinsel, das Feuerzeug in Schiffsform, die Zahnbürste, der Ring erzeugen in ihrer Vertrautheit – jeder und jede von uns besitzt etwas davon – große Nähe zu den Betrachtenden. Bei genauerem Hinsehen und mit dem Wissen um den Kontext der Aufnahmen bekommen die Bilder jedoch etwas Verstörendes: Es sind beschädigte Gegenstände, wie die

2 Susan Sontag zu ihrer Zeit in Sarajevo 1993, vgl. Daniel Schreiber: *Susan Sontag – Geist und Glamour*, Berlin 2008, S. 241 f. Der Autor zitiert hier aus: Susan Sontag / Noah Richler: ‚The Listener; Reflections on Darkness', in: *The Independent*, 21. November 1999. Dort englisches Original: „It wasn't simply an experience of war – it was an experience of the continuity of human life. You cannot imagine the degree of deprivation that went on there. Barely any food, no heat, no light, no glass in the windows, no electricity, no mail, no telephone, totally cut off, constant danger. War is noise, tremendous noise, and death around you. And any moment you could have your head blown off, and people were to your right and your left. And yet there is an amazing continuity of behaviour. At every level you would see people continuing with their lives."

3 Siehe auch die Bildstrecke Ziyah Gafić: *Quest for Identity* in diesem Band.

Taschenuhr, mit Spuren eingedrungener Feuchtigkeit auf dem vergilbten Ziffernblatt, oder die zerbrochene und teils geschmolzene Brille, die von versehrten Leben zeugen.

Abb. 118: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Quest for Identity*, seit 2010. © Ziyah Gafić.

Abb. 119: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Quest for Identity*, seit 2010. © Ziyah Gafić.

Der scheinbar neutrale gräuliche Hintergrund, auf dem Gafić die Objekte in kleinen Gruppen oder einzeln zumeist rechtwinklig ausgerichtet arrangiert, sind die Tische im forensischen Institut, auf denen auch die Skelettteile untersucht und identifiziert werden. Zunächst als einzelne Aufnahme für ein anderes Projekt konzipiert, entstand die Idee der Erweiterung zur Serie *Quest for Identity* auf Anregung eines Mitarbeiters der Leichenhalle. Um sie möglichst vielen Angehörigen zugänglich zu machen, wurde die Serie inzwischen neben der Buchform auch als Website mit Online-Archiv und App veröffentlicht.[4] Die Bilder werden so zu mobilen digitalen Agenten, die in ihrer ‚viralen' Verbreitung aktiv Wirkungsmöglichkeiten begründen, wodurch Gafić nicht zuletzt das klassische Repertoire eines Kriegsfotografen – oder vielmehr Nachkriegsdokumentaristen – erweitert.

Es handelt sich im Falle der Serie *Quest for Identity* primär um ‚Gebrauchsfotografie', eine notwendig sachliche Datenbank und Katalogisierung, und doch findet Gafić durch die sorgfältig gewählte Komposition – immer im Mittelformat 6 x 6 cm und mit starker formaler Reduktion – eine respektvolle Form der Darstellung einer stillen Zeugenschaft, die nicht zuletzt dazu beiträgt, die Menschen hinter den Gegenständen vor dem Vergessen zu bewahren. Die gräulichen, zurückgenommenen Hintergründe betonen zum einen den dokumentierenden Gehalt der Bilder, zum anderen werden die Fotografien für uns zu einem Memento mori und umso wirkungsvoller. In der Fantasie setzt die Ergänzung der Lebensläufe der Besitzerinnen und Besitzer der

4 Vgl. Paul Lowe: ‚The Forensic Turn: Bearing Witness and the 'Thingness' of the Photograph', in: Liam Kennedy / Caitlin Patrick (Hg.): *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London 2014, S. 226–228.

Objekte ein. Schlüssel oder Polaroidfotos von Freunden und Familie, ein Ausweis, aufgeschlagen, sodass der zu trauriger Bekanntheit gekommene Ort Srebrenica lesbar wird, fungieren jeweils als Pars pro Toto für die dahinterliegenden menschlichen Schicksale.

Abb. 120: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Quest for Identity*, seit 2010. © Ziyah Gafić.

Beim Lesen der Erinnerungen von Ziyah Gafić[5] – er erlebte den Beginn des Bosnienkrieges als Zwölfjähriger – wird deutlich, dass die Erfahrung des Krieges prägend für ihn war. Die Geschichte hinter den Gegenständen wird nachvollziehbar, wenn er sagt: „Dies sind Objekte, die Menschen bei sich trugen, als sie vor der serbischen Armee flohen oder auf dem Weg zur Exekution anstelle eines Gefangenenaustauschs waren, wie ihnen erzählt worden war."[6] Gafić gelingt es in diesen Aufnahmen, als präziser

5 Vgl. Website Ziyah Gafić: https://www.ziyahgafic.ba/photo.php (letzter Zugriff am 16. April 2018).

6 Vgl. Website Ziyah Gafić: https://www.ziyahgafic.ba/photo.php?id=14 (letzter Zugriff am 10. März 2018). Übersetzung der Autorin, englisches Original: „These are items people carried with themselves as they were running away from Serb Army or when they were took for execution instead of prisoners exchange as they've been told."

Zeitzeuge die eigene Versehrtheit außen vor zu halten und zugleich Objektives mit Subjektivem zu verbinden – beides lässt sich gar nicht erst trennen.

Das formale Vorgehen und die von Gafić gewählten klaren Koordinaten scheinen in der Darstellung minimalinvasiv und zunächst wenig auf Affektbildung ausgerichtet zu sein, zumal er sich den Schauplätzen nach den Auseinandersetzungen nähert. Anders als dies z. B. bei dem Kriegsfotografen Christoph Bangert[7] der Fall ist, der als eine Motivation seiner Arbeit nennt, sich „auf den blanken Horror des Krieges" zu konzentrieren: „Was den Opfern widerfahren ist, verletzt die Würde des Menschen, nicht die Dokumentation des Verbrechens."[8] Mit Gafić stimmt er aber sicherlich in Folgendem überein: „Da sich unser Gehirn in Standbildern erinnert, tragen Fotografien zudem wie kein anderes Medium zur Aufrechterhaltung der Erinnerung bei. Sie sind die beste Absicherung gegen das Vergessen."[9] Letzteres hat auch schon Susan Sontag 2003 in einer Revision ihrer früheren Gedanken in *On Photography* 1977 zur Abstumpfung durch Kriegsfotos konstatiert.[10] Die Fotografin Annie Leibovitz schuf 1994 mit *Sarajevo, Fallen Bicycle of Teenage Boy Just Killed by a Sniper* ein ikonisches Erinnerungsbild desselben Krieges, das wie Gafić mit Auslassungen operiert, wie Bangerts Aufnahmen aber während des Konfliktes entstand. Der Titel deutet zugleich das zu Sehende – das am Boden liegende, verdrehte Fahrrad und eine breite Blutspur zeugen vom gewaltsamen Tod des Jugendlichen. Obwohl die Spuren der Gewalt deutlicher sind, entwickelt sich wie bei Gafić auch in dieser Fotografie die Dramatik der Geschichte in der Vorstellung der Betrachtenden. Die Opfer sind auch hier visuell abwesend und zugleich im gesteigerten Maße durch ihre Spuren anwesend.

Ziyah Gafić zeigt seine Fotografien auch im Rahmen von Museumsschauen und transferiert die Bilder so in den Kontext Kunst. Was aber macht dieser Transfer mit den Bildern? Im gänzlich anderen Format einer Ausstellung, wie z. B. auf dem *Fotodoks Festival* 2015 in München, präsentiert der Fotograf 15 Aufnahmen aus der Serie *Quest for Identity* als Reihung, weiß gerahmt mit leichtem Abstand zwischen den einzelnen Bildern.

Die visuelle Anziehung der formal klaren Kompositionen rückt zunächst in den Vordergrund, eine unmittelbare Schockwirkung wird vermieden. Gafić waltet hier denkbar milde mit den Betrachtenden, die die Gegenstände vordergründig ästhetisch goutieren können, ehe das Wissen um ihren historischen Kontext unter die Haut dringt. Die Grenzen von sachlich-dokumentarischer Fotografie und künstlerischer Aufnahme verschwimmen. Die Fotografien funktionieren ganz offensichtlich in beiden Kontexten: Dem Seriellen in ihnen

7 Siehe auch die Bildstrecke Christoph Bangert: *War Porn* in diesem Band.

8 Boris Müller: *‚Ich konzentriere mich auf den blanken Horror des Krieges'*, in: Tagesanzeiger, 30. Mai 2014, https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Ich-konzentriere-mich-auf-den-blanken-Horror-des-Krieges/story/19234421 (letzter Zugriff am 10. März 2018).

9 Ebd.

10 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003 (engl. Originalausgabe: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003).

kommt im Kontext der Gebrauchsfotografie eher eine archivierende Funktion zu; im künstlerischen Zusammenhang wird es zu einem Stilmerkmal, das, als Versuch gelesen, die Spuren der Ausgelöschten zu bewahren, die serielle massenhafte Vernichtung der Individuen spiegelt. Das Prinzip der vereinzelten Darstellung führt hier zugleich zu einer starken Verdichtung des Dargestellten. In der Affektbildung scheinbar zurückgenommener als im Falle der Fotografien von Christoph Bangert oder auch Annie Leibovitz, vermindert ihre kunstkontextaffine Gestaltung jedoch nicht ihre Wirkungsmacht. In ihrer verdichteten und ruhigen Darstellung, die einerseits den konkreten Kontext des Bosnienkrieges aufzurufen vermag, andererseits abstrahierend wirkt, kann sich der Appell dieser Fotografien auf verschiedensten Ebenen umso eindringlicher entfalten. Jede dieser Fotografien steht stellvertretend für die Gräuel, die sich jederzeit und an jedem Ort wiederholen können.

Abb. 121: Ziyah Gafić: *Quest for Identity*, seit 2010, Ausstellungsansicht *Fotodoks – Past is Now*, Münchner Stadtmuseum, 2015. © Foto Philipp Klak.

In Gafićs Serie *Tales from the Dark Valley – Bosnia* weitet sich die in *Quest for Identity* verdichtete Narration auf die Handlungsorte in Bosnien und dortige Überlebende aus. Diese Fotografien haben eine andere Funktion und Erzählstrategie, auch wenn sie sich auf den gleichen Kontext beziehen: eine Halle mit Leichensäcken in den Regalen, ein Tisch im forensischen Institut mit Dutzenden von Schuhen, eine Anhäufung von Skelettteilen mit einer Rose und Forensik-Mitarbeiter/-in im Hintergrund, die Angehörigen im Angesicht der ausgelegten Fundsachen, eine Halle voller mit grünem Stoff überzogener und gekennzeichneter Särge.

Abb. 122: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Tales from the Dark Valley – Bosnia,* 1999. © Ziyah Gafić.

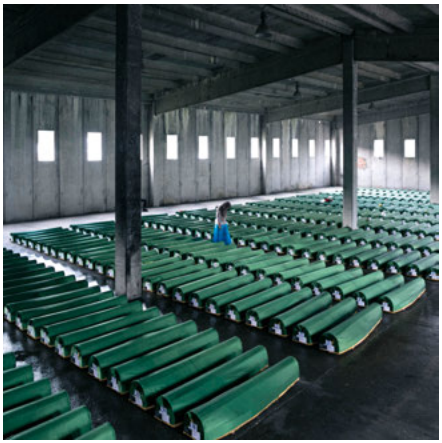


Abb. 123: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Tales from the Dark Valley – Bosnia,* 1999. © Ziyah Gafić.

Auch hier arbeitet Ziyah Gafić mit sorgfältig gewähltem formalem und farblichem Bildaufbau, Komposition und emphatischer Distanz gegen die Leugnung und Zerstörung von Identität(en) an. Gafić verarbeitete die Thematik des Völkermords in Bosnien darüber hinaus im April 2011 in dem Video *15th Anniversary of the Srebrenica Genocide*, das die Gedenkfeier und Beisetzung von exhumierten Opfern im Potočari Memorial Centre an der Stadtgrenze von Srebrenica 15 Jahre nach dem Massaker dokumentiert.[11]

Ziyah Gafić hat die Kontinuität menschlichen Lebens, die Sontag für den akuten Kriegszustand beschrieb, in Nachkriegszeiten auch in anderen Konfliktzonen und Kriegsgebieten wie Palästina, Israel, Kurdistan, Irak, Ossetien, Ruanda oder Afghanistan fotografiert. Während die tagespolitische Aufmerksamkeit meist schon weitergezogen ist, richtet er den Blick auf den den Menschen aufgezwungenen Umgang mit den Folgen dieser Konflikte. Immer ist er dabei auch auf der Suche nach Antworten auf die Frage nach den Ursachen menschlicher Gewalt. Seine Erkenntnis: „Es geht immer um Besitz. Alle Kriege gleichen sich; leider musste ich fast zehn Jahre in von Feindseligkeiten geprägten Umgebungen arbeiten, um zu realisieren, dass man, hat man einen Krieg gesehen, alle gesehen hat."[12]

11 Ziyah Gafić: ‚*15th Anniversary of the Srebrenica Genocide*', auf: youtube.com, veröffentlicht am 9. April 2011, https://www.youtube.com/watch?v=J3M973oiaw8 (letzter Zugriff am 10. März 2018). Aus dem Anmoderationstext: „Ziyah Gafić machte dieses Video bei der Gedenkfeier für ca. 775 Opfer, deren Körper aus Massengräbern exhumiert wurden, um im Potočari Memorial Centre an der Stadtgrenze von Srebrenica in Bosnien beigesetzt zu werden. Die Geschichte wird von Hasan Nuhanovic erzählt, einem Übersetzer der UN, der damals vor Ort war." Englisches Original: „Ziyah Gafić made this video at the burial ceremony for some 775 victims whose bodies were exhumed from mass graves to be reburied at the Potočari Memorial Centre in the suburbs of Srebrenica, Bosnia. The story is told by Hasan Nuhanovic, a United Nations translator who was there at the time."

12 Vgl. Ziyah Gafić: ‚*Ziyah Gafić*', in: The Calvert Journal, https://www.calvertjournal.com/features/show/7103/ziyah-gafic (letzter Zugriff am 10. März 2018). Englisches Original: „It's all about property. All wars are the same; unfortunately it took me almost a decade of working in hostile environments to realise that if you've seen one, you've seen them all."

DE In den Jahren 2002 und 2003 fotografierte der nordirische Fotograf Donovan Wylie das nach der nahe gelegenen Ortschaft Maze benannte und im Jahr 2000 stillgelegte Hochsicherheitsgefängnis ‚Her Majesty's Prison Maze' in der Nähe von Lisburn in Nordirland. In einer konzeptionellen Spurensuche geht er der Struktur dieses Ortes auf den Grund, der mit seiner Geschichte von gewalttätigen Protesten, Hungerstreiks, Ausbrüchen und Todesfällen eine prägende Rolle während des Nordirlandkonflikts (1969 bis 1998) spielte. Systematisch nähert sich Wylie dem Gebäudekomplex von außen nach innen, dokumentiert akribisch die begrenzenden Mauern, Zäune und Sicherheitsstreifen, die Innenräume der charakteristischen H-Blocks, die Korridore und Zellen. In der seriellen Wiederholung seiner Aufnahmen zeigen sich die historischen Ablagerungen von Geschichte, die psychologische Funktion der geometrischen und für Desorientierung sorgenden Konstruktionen sowie die kontrollierende Architektur der Macht.

EN In 2002 and 2003, Northern Irish photographer Donovan Wylie captured images of the high-security prison known as 'Her Majesty's Prison Maze'. The prison, which was closed in 2000, was named for the nearby town of Maze, located by Lisburn in Northern Ireland. In a conceptual search for traces, Wylie investigates the structure of this place, whose history of violent protests, hunger strikes, escapes and casualties played a significant role during the conflict in Northern Ireland from 1969 until 1998. He systematically approaches the complex from outside to inside, meticulously documenting the surrounding walls, fences and safety strips, the interior spaces of the characteristic H-Block, the corridors and cells. The serial repetition of his photos reveals the historical debris, the psychological function of geometric constructions that lead to disorientation, and the controlling architecture of power.

THE MAZE (2004)

Donovan Wylie

The Maze Prison, Sterile, Phase 3, Northern Ireland, 2003.

The Maze Prison, Sterile, Phase 2, Northern Ireland, 2003.

The Maze Prison, Sterile, Phase 1, Northern Ireland, 2003.

The Maze Prison, Sterile, Phase 2, Northern Ireland, 2003.

DE Die fotografischen Arbeiten von Donovan Wylie thematisieren gewaltsame Konflikte anhand ihrer architektonischen Spuren. Dabei werden sie nicht als romantische Ruinen inszeniert, sondern vielmehr als rationale Strukturen der Kontrolle. Gefängnisse, Wachtürme oder Überwachungsstationen unterliegen jedoch strengster Geheimhaltung und bleiben daher einer Medienöffentlichkeit zumeist verborgen. So kommt Wylie einerseits einer der grundlegenden Aufgaben der Dokumentarfotografie nach, nämlich das Publikum mit einer heiklen, ihm fremden Realität zu konfrontieren. Andererseits reizt er dafür die ästhetischen Möglichkeiten der Landschaftsfotografie aus, indem die Bauten als machtvolle Agenten erscheinen, während individuelle Akteur*innen fehlen.

Der Aufsatz analysiert zunächst mittels Beschreibung, historischer Kontextualisierung und Vergleichen mit modernen und postmodernen fotografischen Praktiken und Theorien die formalen Gestaltungskriterien von Wylies Bilderserien. Darüber hinaus werden die Diskurse über Blickregime als Mittel von Herrschaft und Macht kurz erläutert. So wird deutlich, wie seine Fotografien einen intensiven Eindruck entfalten können, ohne Täter oder Opfer zu zeigen, sowie eine Form des Erhabenen, die den militärischen Konflikt nicht verklärt.

EN Donovan Wylie's photographic series address violent conflicts through their architectural traces. He does not stage them as romantic ruins, but rather as rational structures of control. Prisons, watchtowers or surveillance stations underlie, however, rules of utmost secrecy, and remain mostly out of view to a media public. Thus, on the one hand, Wylie fulfils one of the vital tasks of documentary photography in confronting the audience with a difficult and foreign reality. On the other hand, he exploits the aesthetic possibilities of landscape photography, where the buildings appear as powerful agents, while individual actors are missing.

The essay analyses first via description, historic contextualisation and comparison with modern and postmodern photographic practices and theories the formal configurations in Wylie's series. Furthermore, the discourses on the scopic regimes of visuality as tools for command and sovereignty are briefly outlined. This helps towards a better understanding of how his images can evolve such an intense impression without showing neither offenders nor victims, and a form of the sublime that is not transfiguring military action.

Vermachtete Räume in den fotografischen Serien Donovan Wylies / Subjugating Spaces in the Photographic Series of Donovan Wylie

Ilaria Hoppe

Die fotografischen Serien *The Maze*[1] und *British Watchtowers* richten den Fokus auf Werkzeuge der Herrschaft, die sich während ihres Einsatzes im Nordirlandkonflikt der Bildwerdung entzogen haben und auch nach ihrer Demobilisierung ihre dramatische Rolle im Konflikt nicht ohne Weiteres preisgeben. Donovan Wylies Herangehensweise visualisiert die Vermachtetheit, die diesen architektonischen Raumgestaltungen innewohnt. An der Grenze zwischen Kunstfotografie und dokumentarischer Praxis werden bauliche Strukturen dahin gehend erforscht, wie sie das machtvolle Sehen der Kontrolle ermöglichen. Ästhetisch entsteht derart ein Spannungsverhältnis, das sich der Interpretation öffnet und zugleich den Diskurs über die Macht des Sehens sucht.

The Maze

Zu den bekanntesten Fotografien von Donovan Wylie (*1971) zählen die Darstellungen des nordirischen Gefängnisses ‚The Maze' in der Nähe von Belfast, zuerst als Bildband 2004 erschienen und 2017 vom Metropolitan Museum in New York angekauft.[2] Von außen nach innen werden Sicherheitszonen und Freiflächen mit einer hohen Horizontlinie und blassgrauem Himmel dokumentiert. Der Einblick in die Einzelzellen der berüchtigten H-Blocks erfolgt hingegen immer seitlich, während von rechts durch die schmalen Scharten weiches Sonnenlicht fällt. Die einzige Variation in diesen Bildern sind die gemusterten Vorhänge und die Übermalungen der Wände. Insbesondere das blumige Dekor der Stoffe wirkt wie ein tragischer Gegensatz zur Geschichte des Ortes, von der sicherlich auch die Farbflecke auf der Wand zeugen.

‚The Maze' war ein Hochsicherheitsgefängnis, das während des Bürgerkriegs in Nordirland der Inhaftierung vornehmlich politischer Häftlinge diente. Das Direktmandat der britischen Regierung unter Kriegsrecht erlaubte, Verdächtige ohne Gerichtsprozess zu internieren. 1976 wurde die moderne Festung in Betrieb genommen, die bis heute als Symbol der gewalttätigen Auseinandersetzungen – auch als ‚the troubles' bekannt – gilt. In die Schlagzeilen kam das Gefängnis durch bewaffnete Übergriffe der Häftlinge wie der Wärter und Hungerstreiks mit tödlichem Ausgang. Nach dem Karfreitagsabkommen von 1998 gab man ‚The Maze' schließlich im Jahr 2000 auf.[3]

1 Siehe auch die Bildstrecke *The Maze* von Donovan Wylie in diesem Band.

2 Donovan Wylie: *The Maze*, London 2004; Gerry Badger / Martin Parr (Hg.): *The Photobook*, 3 Bde., London 2004–2014, Bd. 2, 2006, S. 286; Donovan Wylie: *The Maze*, 3 Bde., Göttingen 2009; Drusilla Beyfus: *‚Donovan Wylie: Deutsche Börse Photography Prize 2010'*, in: The Telegraph, 18. Januar 2010, http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/6988852/Donovan-Wylie-Deutsche-Borse-Photography-Prize-2010.html (letzter Zugriff am 15. Februar 2018); Andrew Pulver: *‚Photographer Donovan Wylie's best shot'*, in: The Guardian, 10. März 2010, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/10/photography-donovan-wylie-best-shot (letzter Zugriff am 15. Februar 2018); Donovan Wylie: *‚The Maze/Long Kesh Prison'*, in: The Met/Art/Collection, 2017, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/727630 (letzter Zugriff am 5. Februar 2018), mit ausführlicher Bibliografie; Clément Chéroux / Clara Bouvesse (Hg.): *Magnum Manifesto*, München 2017, S. 282–287.

3 Laura McAtackney: ‚The Contemporary Politics of Landscape at the Long Kesh / Maze Prison Site, Northern Ireland', in: Dan Hicks / Laura McAtackney / Graham Fairclough (Hg.): *Envisioning Landscape Situations and Standpoints in Archaeology and Heritage*, Walnut Creek 2007, S. 18–54; Louise Purbrick:

Die ebenerdigen, eingeschossigen Zellenblöcke waren in H-Form angelegt und jeweils von Sicherheitsstreifen mit Stacheldraht und Wachtürmen flankiert, um sowohl Kontrolle durch den Blick von oben zu haben als auch Häftlinge isolieren zu können. Der Neubau eines Hochsicherheitsgefängnisses war die Reaktion auf die Zustände im Vorgängerbau ‚Long Kesh', einem verlassenen Militärstützpunkt, der ab 1971 als Provisorium für die Internierung diente. Die Eskalation des Bürgerkrieges führte zur Überfüllung und chaotischen Zuständen in der Einrichtung. Es gab keine Heizung und die sanitären Bedingungen wurden mehrfach vom Roten Kreuz angemahnt. Der Neubau erfüllte hingegen moderne Standards hinsichtlich der hygienischen Versorgung sowie der Sicherheit, da zwischen den H-Blocks mehrere Schranken die Bewegung der Insassen regulierten. Umgeben waren sie von einem Sicherheitsstreifen mit Bewegungsmeldern und Stacheldraht, der wiederum von einer Mauer umfriedet war, die ihrerseits durch Einheiten der Armee von außen bewacht wurde. Die Einzelhaft in Zellen sollte zusätzlich die Sicherheit steigern und die Einflussmöglichkeiten auf den einzelnen Insassen erhöhen. Häftlinge der höchsten Sicherheitsstufe wurden außerdem wiederholt umquartiert. Da die Architektur aus Fertigbauteilen sich auf dem ausgedehnten Gelände ständig wiederholte, förderte dies die Desorientierung, wie Wylie aus eigener Erfahrung beim Fotografieren auf dem Gelände 2002/03 berichtet.[4]

Trotz dieser Vorkehrungen weigerten sich die Insassen, den Gefängnisregeln zu folgen, und organisierten Formen des Widerstands, wie die Weigerung, ihre Kluft anzuziehen oder sich zu waschen, manche schmierten ihre Exkremente an die Wände. Darauf reagierte die Leitung wiederum mit Strafmaßnahmen: Sie ließ die Gefangenen nur ihre Decken tragen (‚being on blanket'), kassierte die Betten ein, erlaubte keine Reinigung der Zellen, familiären Besuche, TV, Bücher außer der Bibel, Zeitschriften oder sportliche Aktivitäten. Der Druck auf der anderen Seite wuchs ebenso an. Viele Wärter waren hastig, mit nur wenig Erfahrung eingestellt worden und befanden sich als Ortsansässige oft in einer schwierigen Situation gegenüber ihren inhaftierten Landsleuten. Es gab keine geregelten Arbeitszeiten und laut den Quellen begingen viele Wärter Selbstmord.[5]

Der Konflikt im Gefängnis drehte sich vor allem darum, dass die britische Regierung sich weigerte, die Insassen als politische Häftlinge anzuerkennen, und darauf beharrte, sie als ‚normale Verbrecher' zu behandeln. Die Gefangenen ihrerseits gehörten allerdings paramilitärischen Einheiten des bewaffneten Nordirlandkonfliktes an. Erst mehrere Hungerstreiks mit tödlichem Ausgang 1980/81 führten zu einer allmählichen Verbesserung der Situation, und es wurde z. B. erlaubt, die eigene Kleidung zu tragen. Ebenso scheinen auch Wärter immer wieder mit Häftlingen sympathisiert zu haben,

‚The Architecture of Containment', in: Donovan Wylie: *The Maze*, 2009, Bd. 3; Laura McAtackney: *An Archaeology of the Troubles: The Dark Heritage of Long Kesh/Maze Prison*, Oxford 2014.

4 Donovan Wylie: *The Maze I*, 2009, o. S.

5 Louise Purbrick: ‚The Architecture of Containment', 2009, S. 17.

was 1983 einen Ausbruch ermöglichte. Schließlich wurden weitere Zugeständnisse gemacht, welche die Haftbedingungen verbesserten. Der ab 1994 einsetzende Friedensprozess wird unter anderem auch auf die Normalisierung der Lage in der Haftanstalt zurückgeführt.[6]

Wylies Bilderserie ist insofern archivarisch, als sie alle baulichen Strukturen nüchtern und sachlich aufnimmt. Details wie Rost und Unkraut lassen sich gut erkennen, doch bleibt die Belichtung mit hellgrauem Himmel neutral, ohne starke Schlagschatten oder Farbkontraste. Der bedrückende Eindruck entsteht durch die konzeptuelle Wiederholung: Jedem Element wird eine bestimmte Perspektive zugewiesen, sodass der von ihm selbst beschriebene Eindruck der Orientierungslosigkeit und Ausweglosigkeit entsteht. Die äußeren Sicherheitsstreifen (‚inertia') wurden z. B. 26-mal auf genau die gleiche Weise aufgenommen. Dasselbe gilt für die Binnenzonen und asphaltierten Straßen, über denen die Bewegungsmelder wie Drohnen schweben. Zudem gliedert sich der Bildband nach der Struktur des Gefängnisses von außen nach innen. Genau in der Mitte geben Klappbilder einen Ausblick auf die ebenerdigen Zellenblöcke. Die Freiflächen – wie Sportplatz und Hof – zeigen sich mit hoher Horizontlinie ohne jegliche Unterteilung oder Sitzgelegenheit mit grauem Boden. Den Abschluss bildet die ebenfalls gleichförmige Serie mit den Innenaufnahmen der Zellen.

Zwischen 2007 und 2008 wurde ‚The Maze' schließlich abgetragen, was Wylie ebenso in einem Fotobuch festgehalten hat.[7] Auch in diesem zweiten Band arbeitet er sich von außen nach innen vor. Dabei werden vor allem Mauern, Zäune und Befestigungen gezeigt, wie sie allmählich zerstört werden, ohne dass Handwerker oder Werkzeuge sichtbar wären. Das ruinöse Mauerwerk wird mit immer gleichem Bildausschnitt gezeigt, sodass es stets ca. zwei Drittel der Fotografie einnimmt. Verstärkt durch die äußerst schmalen Rahmungen stellt sich der Eindruck eines filmischen Panoramabildes ein. Die dokumentarische Strenge zeigt sich bei der sorgfältigen Belichtung der verschiedenen Graustufen des Himmels, der Gebäude, Stacheldrähte und Wellblechzäune. Gesteigert wird der Eindruck einer filmischen Erzählung noch durch die zunehmende Zerstörung: Ist es auf dem ersten Bild nur ein Loch in der Wand, aus dem Drähte in den Himmel ragen, sind es am Ende nur noch Schutt und Asche, bis die dahinterliegende Landschaft wieder sichtbar wird. Erst hierbei erscheint der Horizont, wo vorher der hohe Augenpunkt immer auf eine Mauer ausgerichtet war, die den Blick versperrt.

Die Strenge in der Komposition und das Fehlen jeglicher Akteur*innen fördern den Eindruck von Objektivität. Wylies Bilder legen Zeugnis von einer Struktur ab, die der gewaltsamen Kontrolle diente. Die begleitenden Texte von Louise Purbrick beschreiben den historischen Kontext und geben Einblick in die Bautypologie des modernen Gefängnisses. Sie stellen sich als wissenschaftliche Abhandlung mit nur leicht

6 Ebd., S. 20.

7 Donovan Wylie: *The Maze II*, 2009.

tendenziösem Unterton neben die scheinbar ebenso sachlichen Fotografien. In dieser Doppelung erheben sie den Anspruch auf Wahrheit, auch wenn beide ganz klar die Perspektive der Unterdrückten einnehmen, derer, die dem Blick der Besatzer ausgesetzt waren.

British Watchtowers

Die Bilderserie *British Watchtowers* verwendet eine ähnliche Ästhetik wie *The Maze* und thematisiert ebenfalls den Bürgerkrieg in Nordirland.[8] Sie entstand 2005/06, bevor in South Armagh die Überwachungstürme des britischen Militärs aus den 1980er-Jahren abgebaut wurden.[9] Das ländliche Gebiet an der inneririschen Grenze gilt als eines der widerständigsten Territorien, wo sich der gewalttätige Konflikt zwischen IRA und britischer Armee besonders zuspitzte und bis in die 1990er-Jahre hinein andauerte. Durch den starken Rückhalt in der Bevölkerung konnten die Brigaden hier fast ungestört operieren. Neben Scharfschützen und Bombenattentaten wurden weite Teile der Grafschaft vermint. So wurde South Armagh zu einer No-go-Area für britische Soldaten und auch als ‚bandit country' bekannt. Die Armee war gezwungen, den Landweg zu meiden, und baute ihre Lufthoheit aus: Sie setzte vermehrt Hubschrauber ein, die ebenfalls attackiert wurden, und installierte die Wachtürme.[10]

Abb. 128: Donovan Wylie: *South Armagh, Golf 40, south-east view, Northern Ireland*, aus der Arbeit *British Watchtowers*, 2006. © Donovan Wylie / Magnum Photos / Agentur FOCUS.

Abb. 129: Donovan Wylie: *South Armagh, Golf 40, west view, Northern Ireland*, aus der Arbeit *British Watchtowers*, 2006. © Donovan Wylie / Magnum Photos / Agentur FOCUS.

Wylies Bilderserie beginnt mit einem Blick über eine ländliche Gemeinde, aus deren Mitte ein Wachturm herausragt. Erneut sitzt die Horizontlinie im oberen Drittel des

8 Donovan Wylie: *British Watchtowers*, Göttingen 2007.

9 Louise Purbrick: ‚British Watchtowers', in: Donovan Wylie: *British Watchtowers*, 2007, S. 56–71; Sean O'Hagan: ‚*Spies like us: Donovan Wylie captures the impact of surveillance*', in: The Guardian, 24. Oktober 2013, https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/24/donovan-wylie-vision-as-power-exhibition (letzter Zugriff am 26. Februar 2018).

10 Toby Harnden: *Bandit Country: The IRA and South Armagh*, London 1999; Brendan O'Brien: *The Long War: The IRA and Sinn Féin*, Syracuse 1999.

Bildes unter einem blassgrauen, leicht bewölkten Himmel. Von Bild zu Bild nähert man sich dem Turm, um sich dann wieder wie durch ein Zoom zu entfernen, bis der nächste inmitten der irischen Landschaft sichtbar wird. Das militärische Tarngrün der Anlage fügt sich dort in die idyllischen sattgrünen Wiesen mit Schafen und Flurhecken ein. Die folgenden Befestigungen liegen in höheren Lagen auf Felsspornen, von denen aus sich der Blick über ein weites Territorium erstreckt. Wiederholt kommt man ihnen bis auf ca. 50 m nahe; ein ausklappbares Panoramabild lässt das Auge über die Landschaft schweifen. Siedlungen sind hier nur noch in weiter Ferne zu erkennen, während sich die Kontrollstation als Fremdkörper in den Mittelgrund schiebt. Der begleitende Text von Purbrick wird demgegenüber von Nahaufnahmen begleitet, welche die Details der Einrichtungen veranschaulichen sowie die unmittelbare Nähe dieser Überwachungseinrichtungen im Stadtraum.

Wie im Gefängnis ‚The Maze' setzte die britische Armee auch bei den Wachtürmen auf vorgefertigte Elemente, die sich leicht und schnell zusammenbauen ließen. Der Teil, in dem sich Soldaten aufhielten, war zusätzlich durch ein Gitter geschützt. Umgeben waren sie von kleineren Lagergebäuden und Stacheldrahtzaun. Insofern ähneln sich die Anlagen und sind weithin als solche zu erkennen. Im militärischen Sprachgebrauch bezeichnete man sie tatsächlich als ‚sangars', als kleine, temporäre Festungen.[11] Sie konnten sowohl der Überwachung dienen als auch direkt zum Kampf eingesetzt werden. Ursprünglich stammt das Wort aus dem Afghanischen und bezeichnet einen erhöhten, befestigten Posten. Somit verweist die Benennung durch die britische Armee auf die koloniale Herrschaft des Empire im 19. Jahrhundert. Die Wachtürme in Irland waren allerdings mit ausgefeilter Spionagetechnik bestückt, mit der man, wie es hieß, die Geschwindigkeit auf einem Autotacho lesen oder Gespräche in Wohnhäusern hätte belauschen können.[12]

Der territoriale Überblick brachte schon immer den militärischen Vorteil. Nicht umsonst heißt die Vogelperspektive auch Militärperspektive. Tatsächlich wurden die Erhöhungen, auf denen sich die Wachtürme in Irland befanden, mindestens seit 500 v. Chr. für militärische Zwecke genutzt. Noch heute besteht Sichtkontakt zwischen den Gipfeln, die so eine natürliche Demarkationslinie bilden. Wie bei den Aufnahmen von *The Maze* handelt es sich bei den *British Watchtowers* allerdings um architektonische Strukturen, die in der Regel medial unsichtbar bleiben, weil sie einerseits während des Konfliktes der militärischen Geheimhaltung unterlagen, andererseits im Friedensprozess an eine unangenehme Wahrheit erinnerten. Obwohl die militärische Wirksamkeit der Überwachungstürme sich nicht eindeutig ermitteln lässt, waren sie dennoch Zeichen der Besatzung.[13] Die-

11 Louise Purbrick: ‚British Watchtowers', 2007, S. 63.

12 Ebd., S. 68.

13 Ebd., S. 69 f.

sen Eindruck verstärkt Wylie durch die atemberaubende Perspektive, die ihm aus der Luft von einem Hubschrauber aus gelang.[14]

Landschaftsfotografie

In beiden Fällen erhält man in den Bildbänden keine näheren Informationen über die Technik, mit der die Fotografien aufgenommen wurden. Nur in Interviews erfährt man, dass Wylie mit einer Großbildkamera gearbeitet hat und sich in die Tradition der Landschaftsfotografie stellt. Zudem benennt er Eugène Atget und Walker Evans explizit als Vorbilder.[15] Die großformatige Technik lässt selbst kleinste Details auf der gesamten Bildfläche auch ohne große Kontraste durch Schatten oder Farbe sichtbar werden. Dadurch entsteht ein flächiger Effekt, der die Zentralperspektive der fotografischen Linse ein Stück weit aufhebt. Die Fotografien nehmen so formal Gestaltungsmittel der klassischen Landschaftsmalerei auf, die eben weniger wie ein Fenster (Alberti) oder eine Guckkastenbühne funktioniert, sondern vielmehr wie eine Karte, die das Auge absuchen kann (Alpers). Damit verbindet sich eine unhierarchische Struktur, bei der kein Detail bevorzugt wird.[16]

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten Ansel Adams oder Edward Weston als Pioniere der US-amerikanischen Landschaftsfotografie. Ihre Motive erhoben allerdings noch die ‚Wildnis' als unberührte Natur zum Gegenstand erhabener Bildbetrachtung. Walker Evans nimmt mit seinen dokumentarischen Beobachtungen des Alltags darüber hinaus eine wegweisende Position für die Generation jüngerer Fotografen ein, die sich zunehmend für sozialkritische Themen interessierten. Zusammengefasst wurden diese Positionen 1975 mit der Ausstellung *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* in Rochester (NY).[17] Dort sah man auch ganz banale Motive, wie Parkplätze oder Fabriken, und es ergab sich eine entscheidende Wende hin zu einer konzeptuellen Dokumentarfotografie. Beeinflusst – und selbst Teil der Ausstellung – zeigten sich diese Fotografen von den Aufnahmen der Industriekultur von Bernd und Hilla Becher sowie den Künstlerbüchern Ed Ruschas aus den 1960er-Jahren, wie *Twenty-six Gasoline Stations* oder *Every Building on the Sunset Strip*. Dabei ging es nicht allein um die Erhöhung des Banalen, sondern auch um eine Sensibilisierung für Effekte der (De-)Industrialisierung sowie der Ausdehnung des

14 Belfast Exposed Photography: ‚*British Watchtowers. Donovan Wylie – 25 May to 3 August 2007*', http://www.belfastexposed.org/exhibition/british_watchtowers (letzter Zugriff am 15. Februar 2018).

15 Donovan Wylie: ‚*The Maze / Long Kesh Prison*', 2017; Drusilla Beyfus: ‚*Donovan Wylie*', 2010; Andrew Pulver: ‚*Photographer Donovan Wylie's best shot*', 2010.

16 Vgl. Martin Jay: ‚Scopic Regimes of Modernity', in: Hal Foster (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–23.

17 International Museum of Photography at George Eastman House (Hg.): *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester 1975; Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson (Hg.): *New Topographics*, in Zusammenarbeit mit dem George Eastman House, Rochester, Göttingen 2009; Gabriele Konrad-Scholl / Martin Hochleitner (Hg.): *New Topographics, Texte und Rezeption*, Salzburg 2010; Britt Salvesen (Hg.): *New Topographics*, Göttingen 2013.

suburbanen Raums. Die Konzentration auf die Kulturlandschaft, auf die bebaute Umwelt mit zugleich nüchternen Mitteln und ohne jegliche Emphase verabschiedete das Naturerlebnis. Die Bilder vereinen vielmehr den Reiz des Ästhetischen mit einer Kritik an ihren Gegenständen, sodass eine spannungsvolle Komplexität entsteht,[18] die man auch für Wylie in Anschlag bringen kann. Die nüchterne Wirkung wird durch die Reihung der Motive aufgehoben und zu einem narrativen Element gesteigert, insbesondere bei Ruscha und den Bechers,[19] die bei Wylie ins Tragische gewendet wird. In seinen Fotobüchern wird das Motiv der Serie aber nicht im gleichzeitigen Nebeneinander des Tableaus, sondern in einem Nacheinander der Wiederholung sichtbar und durch die gewalttätigen Auseinandersetzungen, auf die sie verweisen, zu visuellen Archiven vergangener und gegenwärtiger Traumata.

Damit lässt sich Wylie einer jüngeren Generation von Künstler*innen zuordnen, die einen Umgang mit der nordirischen Vergangenheit suchen. Wie Declan Long verdeutlicht, sind es vor allem fotografische Positionen, die eine geisterhafte Qualität in urbanen Räumen herausarbeiten, die immer noch von der Vergangenheit heimgesucht werden.[20] Auf der Suche nach dem Unterdrückten oder nicht Gesagten geht es um eine Aufarbeitung, die letztlich der Überwindung des Traumas dient. Gemeinsam ist vielen dieser Arbeiten der Verzicht auf die Darstellung von Akteur*innen. So wird einerseits ein denunzierender Charakter vermieden, andererseits durch die Leere ein diffuses Unwohlsein evoziert, das nach gesellschaftlicher Verantwortung fragt. Im Ausstellungskatalog zur zeitgenössischen Fotografie in Belfast mit dem sprechenden Titel *Where are the people?* von 2010 verweist Aaron Kelly diesbezüglich auf die berühmte Passage in Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz, der die menschenleeren Pariser Straßen auf den Fotografien von Atget mit einem Tatort vergleicht:

> „Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht inne. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen.“[21]

18 Britt Salvesen: ‚New Topographics‘, in: Gabriele Konrad-Scholl / Martin Hochleitner (Hg.): *New Topographics*, Salzburg 2010, S. 15–79, hier S. 24, 26; Sean O'Hagan: ‚*New Topographics: photographs that find beauty in the banal*‘, in: The Guardian, 8. Februar 2010, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes (letzter Zugriff am 5. Februar 2018).

19 Britt Salvesen: ‚New Topographics‘, 2010, S. 33 f., 43–45.

20 Declan Long: *Ghost-haunted land. Contemporary art and post-troubles Northern Ireland*, Manchester 2017, S. 33 f.

21 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010 (zuerst 1936, 1972–1989), S. 31 f.; Aaron Kelly: ‚Spaces of politics‘, in: Karen Downey (Hg.): *Where are the people?*

Thursday 14th December 1972

'The sixteen year old youth was standing at the corner of Dandy Street talking, when a motorcycle with two youths on it drove by. The pillion passenger was carrying a Sterling sub-machine gun and opened fire on the group. The boy fell dying in a hail of bullets.'

Abb. 130: Paul Seawright: aus der Arbeit *Sectarian Murder*, 1988. © Paul Seawright, courtesy of IWM Collection.

Als Pionier für diese Form von Fotografie in Irland gilt Paul Seawright, der bereits 1988 mit der Serie *Sectarian Murder* ehemalige Tatorte ablichtete, an denen Zivilist*innen im Bürgerkrieg umgekommen waren.[22] In den verlassenen Randgebieten von Belfast hatte man in der Dekade zuvor Leichen gefunden. Mit künstlichen Formen von Belichtung und schrägen Kameraperspektiven wird eine gespenstische Atmosphäre erzeugt und zugleich die Abwesenheit der Körper wie des Narrativs über sie betont.

Contemporary photographs of Belfast, 2002–2010, Belfast 2010, S. 96, hier nach: Declan Long: *Ghost-haunted land*, 2017, S. 34, 45.

22 Declan Long: *Ghost-haunted land*, 2017, S. 35.

Seine Herkunft und Erfahrung in diesem Konflikt werden auch mit späteren Arbeiten in Zusammenhang gebracht, da sich Seawright auf Orte und Räume gewalttätiger Auseinandersetzungen spezialisiert hat. Wiederholt untersucht er das Zusammenfallen von geografischen und historischen blinden Flecken mittels der Landschaftsfotografie und bringt paradoxerweise immer das zur Anschauung, was verschwiegen oder versteckt wird.[23] Doch im Gegensatz zu Wylies Bildern gibt es häufig eine Spur zu verfolgen. Zuweilen sieht man den Anschnitt einer Person oder Zeichen vergangener Handlungen – wie in *Hidden* (2002) oder *Conflicting Account* (2009) –, die sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft nachhaltig prägen. Beide Fotografen, so lässt sich zusammenfassen, produzieren visuelle Archive durch die dokumentarische und konzeptuelle Umsetzung ihrer subjektiven Empfindungen vor Ort. Dabei scheint die absolute Leere auf Wylies Bildern diesen Ansatz noch einen Schritt weiterzutreiben oder anders gesagt: Je verlassener ein ‚Tatort' ist, desto mehr scheint es dort zu ‚spuken'.

Abb. 131: Paul Seawright: *Columns – Afghanistan*, aus der Arbeit *Hidden*, 2002. © Paul Seawright, courtesy of Kerlin Gallery, Dublin.

Daraus lässt sich einerseits eine Steigerung in der Affizierung ableiten, andererseits die Vernachlässigung individueller Einflussnahme kritisieren, wie sie Laura McAtackney in

23 Ebd.

ihren Studien zur Landschaftsarchäologie vorgenommen hat.[24] Ihrer Meinung nach betont Wylies Ästhetik zu stark den offiziellen Diskurs von Kontrolle, Herrschaft und Macht, ohne die Möglichkeit menschlicher Handlungsfähigkeit (‚agency') zu Subversion oder Widerstand in Betracht zu ziehen. Obwohl ästhetisch interessant, verstelle diese Bildform nachhaltig unser Verständnis von solchen Orten als Räumen andauernder Interaktion, sowohl im funktionalen Betrieb als auch leer stehend.[25]

Diese Kritik verdeutlicht einmal mehr das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Dokumentarfotografie. Während McAtackney auf dem Feld der Wissenschaft arbeitet, sind Seawright und Wylie eher im Bereich der Kunst zu verorten. Die Wissenschaftlerin fordert die dokumentarischen Qualitäten der Fotografie ein, welche die Darstellung von Orten und Ereignissen mit einem Anspruch auf Wahrheit verbinden und es darüber hinaus vermögen, die Empathie beim Publikum für eine ihm fremde ‚causa' einzuholen. Dem stehen die subjektiven und konzeptuellen Verfahren der modernen Landschaftsfotografie gegenüber, deren zeichenhafte Spuren in leeren Räumen eher auf die Imagination und Interpretation der Betrachter*innen zielen.[26] Mehr noch sind die entvölkerten Landschaften auch bei einer ganzen Gruppe von internationalen Fotograf*innen zum entscheidenden Stilmittel geworden, um den größten Schrecken der jüngsten Vergangenheit formalen Ausdruck zu verleihen. Dabei verwies Sarah James wiederum auf die Gefahr der Romantisierung durch die Darstellung von Ruinen.[27] Doch sei es gerade die in der Landschaftsfotografie angelegte Kategorie des Erhabenen, in der Ethik und Ästhetik eine unbequeme Koalition eingingen und so ein kritisches Potenzial entfalteten. Während bei Seawright häufig auf konkrete Kriegshandlungen verwiesen wird, zielen Wylies Bilderserien hingegen auf deren mittelbare Blickregime und die Politiken der Sichtbarkeit.

Vision as Power

Unter dem Titel *Vision as Power* widmete das Imperial War Museum 2014 in London Donovan Wylie eine Einzelausstellung.[28] Sie versammelte fünf chronologisch geordnete Stationen seines Werkes, das insgesamt die Effekte militärischer Überwachung und ihre Beziehung zur Architektur erforscht. Für Wylie stellt ‚vision' bereits eine virtuelle Architektur her, also einen Raum, der die Grundlage für die Systeme der

24 Laura McAtackney: ‚The Contemporary Politics of Landscape', 2007, S. 37 f.

25 Laura McAtackney: *An Archaeology of the Troubles*, 2014, S. 44, 234.

26 Für einen Vergleich zwischen Kunst und Dokumentarfotografie am Beispiel von Paul Seawrights *Hidden* s. Stephen Bull: ‚*Documentary Photography in the Art Gallery*', in: engage, The Photographic 14, 2004, S. 1–9, https://www.engage.org/downloads/152E256A5_14.%20Stephen%20Bull.pdf (letzter Zugriff am 24. Juli 2018).

27 Sarah James: ‚Making an Ugly World Beautiful? Morality and Aesthetics in the Aftermath', in: Julian Stallabrass (Hg.): *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Brighton 2013, S. 114–129.

28 *Donovan Wylie: Vision as Power*, 24. Oktober – 21. April 2014, London, Imperial War Museums, https://www.iwm.org.uk/sites/default/files/press-release/IWML-PR-Donovan-Wylie.pdf (letzter Zugriff am 20. Juli 2018); Sean O'Hagan: ‚*Spies like us*', 2013.

Kontrolle bildet.[29] Dabei umfasst der Begriff ‚vision' im Englischen weitaus mehr als nur das reine ‚Sehen', sondern ein ganzes Set an Bedeutungen der Wissensproduktion und -regulierung.[30] Paradoxerweise bleibt das Sehen selbst stets unsichtbar, nur seine Effekte, wie Apparate oder eben Architekturen, geben über seine Funktion Auskunft. Diesen Zusammenhang hat vor allem Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* herausgestellt.[31] Am Beispiel von Jeremy Benthams *Panopticon* (1791) zeigt Foucault, wie das moderne Gefängnis durch den zentralen Blick der Kontrolle beherrschbar wird. Für die Insassen selbst wird die Überwachung dabei nicht direkt deutlich. Durch die kreisförmige Architektur kann sie aber zu jedem Zeitpunkt stattfinden und von jeglicher Person durchgeführt werden. Relevant ist dabei nicht ein unmittelbarer physischer Kontakt, sondern die anonyme Herrschaft des Blicks, der dem Individuum allzeit gegenwärtig ist und dem er sich unfreiwillig anpasst.

Diese Disziplinierung der Körper ist von den angloamerikanischen Visual Culture Studies weiter ausgedehnt und als Paradigma der modernen Gesellschaft beschrieben worden.[32] Als historischen Vorläufer führt Nicholas Mirzoeff ebenfalls die Sklavenplantagen der Kolonialmächte an. Dort sei es der Aufseher gewesen, der die Autorität über den dominanten Blick wie auf einem Feldherrnhügel ausgeübt habe.[33] Danach sei das System der Überwachung mittels Videokameras auf die moderne Stadt übertragen worden. Schließlich habe es sich durch Satelliten und Drohnen global verbreitet und bilde eine postpanoptische Visualität. Wie zuvor das göttliche Auge vermag es die moderne Technik, alles zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Die rationale Objektivierung der optischen Geräte kommt dabei als Mittel zur Aufstandsbekämpfung und im ‚Krieg gegen den Terror' weltweit zum Einsatz. Autorität und Macht würden durch omnipräsente Kontrolle in einer Ära der ‚Neovisualität' durchgesetzt, wofür Mirzoeff den technomilitärischen Komplex und seine kapitalistischen Interessen verantwortlich macht.[34] Daraus folgt, dass sich die globalen Gesellschaften dieser Disziplinierung – wie die Insassen im benthamschen Entwurf oder auf der Sklavenplantage – ebenfalls mehr oder weniger bewusst anpassen.

Demgegenüber hat Ursula Frohne bereits 2008 und schon zuvor auf die Ausdehnung der neuen Kommunikationstechnologien aufmerksam gemacht, deren Netzwerke sich nicht mehr allein auf vereinzelte Kontrollinstanzen zurückführen

29 Donovan Wylie: „Vision creates a virtual architecture and is an essential component to the system of control." Pressemitteilung der Ausstellung *Donovan Wylie: Vision as Power*, 2014.

30 Nicholas Mirzoeff: ‚Sight becomes Vision. From al-Haytham to Perspective', in: ders.: *An Introduction to Visual Culture*, New York [2]2009, S. 21–40.

31 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977 (zuerst 1975).

32 Nicholas Mirzoeff: ‚Panoptic Modernity', in: ders.: *An Introduction to Visual Culture*, [2]2009, S. 94–112.

33 Nicholas Mirzoeff: *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham / London 2011, S. 48–76.

34 Ebd., S. 277–309, 339–342.

ließen.[35] Vielmehr organisieren globale Marktmechanismen je nach Bedarf Prinzipien von Ein- und Ausschluss, von Zugang und Ausgrenzung, und Frohne verweist diesbezüglich auf Gilles Deleuze, der diesen Wandel als Übergang von Foucaults *Gesellschaft der Disziplin zu einer Gesellschaft der Kontrolle* benannt hat.[36] Die zentralisierte Überwachung totalitärer Regime sei zwar immer noch zu beobachten, aber eigentlich Zeichen einer überkommenen Ideologie. Die Technologisierung und Mediatisierung hätten vielmehr zu anonymer Kontrolle und maschinellen Aufzeichnungsmethoden von Informationen geführt, die nach Bedarf innerhalb digitaler Netzwerke organisiert und abgerufen werden können. Dabei plädiert Frohne nicht für die Ablösung der Systeme, sondern für deren Parallelität. Mit anderen Worten: Neben Big Brother steht das Rhizom der Datennetzwerke und beide Ordnungen lassen sich bei Wylie wiederfinden.

‚Structures of vision'

Wylies Fotografien thematisieren demzufolge zunächst Architekturen, die disziplinierende Blickregime ermöglichen. In der ersten Bilderserie *The Maze* ist auffällig, dass die Perspektive der Häftlinge reproduziert wird, da der Augenpunkt nie über eine Mauer hinausreicht. Zugleich seziert Wylie die Funktionalität des modernen Hochsicherheitsgefängnisses, das im Gegensatz zum benthamschen Modell nicht in die Höhe ragt, sondern sich ebenerdig und in einer seriellen Struktur ausbreitet. Der kontrollierende Blick von oben konnte also die gesamte Fläche der Haftanstalt erfassen sowie durch die Isolationshaft sich des Einzelnen versichern. Bei den *British Watchtowers* nimmt der Fotograf hingegen selbst den herrschenden Blick ein, da Wylie für die Aufnahmen zumeist den Hubschrauber benutzte. So entstanden die panoramatischen Überblicke, welche die Überwachungsanlagen dokumentieren und zugleich ihre ehemals dominante Sicht auf das Territorium reproduzieren. Damit wird die visuelle Ästhetik des Erhabenen verdoppelt, da sich diese einerseits an das Naturerlebnis der Landschaft knüpft, andererseits an das affektive Moment des Schreckens, den man mit den militärischen Anlagen der Besatzungsmacht verbindet.

Das Motiv der Wachtürme nimmt Wylie in einer weiteren Bilderserie auf. 2010 gelangte der Fotograf in Zusammenarbeit mit den britischen Imperial War Museums und dem National Media Museum als ‚embedded journalist' in die Provinz Kandahar in Afghanistan.[37] Dort wurden die Überwachungstürme der im ‚war on terror' vereinten Streitkräfte zum Sujet der ebenfalls als Fotobuch publizierten

35 Ursula Frohne: ‚Die sublime Ästhetik der Überwachung', in: *kritische berichte* 2, 2008, S. 37–47.

36 Gilles Deleuze: ‚Postscript on the Societies of Control', in: *October* 59, 1992, S. 3–7; Wiederabdruck in: Thomas Y. Levin / Ursula Frohne / Peter Weibel (Hg.): *CTRL Space. Aesthetics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 2002, Cambridge / Mass. 2002, S. 316–321; Ursula Frohne: ‚Die sublime Ästhetik der Überwachung', 2007, S. 38.

37 Pressemitteilung *Donovan Wylie: Vision as Power*, 2013; Sean O'Hagan: ‚*Spies like us*', 2013.

Bilderserie *Outposts. Kandahar Province*.[38] Sie erinnern deutlich an die Anlagen in Nordirland, nur dass hier bildgewaltig die kargen, sandigbraunen Gebirge dominieren. Intrinsisch verweisen die Bildmotive auf die westliche Kolonialherrschaft in Afghanistan, die mit den Briten begann. Durch die gemeinsame Ausstellung in *Vision as Power* 2013/14 erlaubt die formale wie inhaltliche Ähnlichkeit den Verweis auf die Herrschaft durch Besatzer und ihre Blickregime. Anders als in der für die klassische fotojournalistische und pressefotografische Berichterstattung üblichen Verdichtung von Gesten, Ereignissen und Zeichen, die auf einen semantischen und affektiven Mehrwert abzielen, äußert sich die Kritik hier durch die reduzierte Ästhetik der Landschaftsfotografie.[39] Diese steht gegen das schnelle Urteil oder die polarisierende Meinungsbildung, die durch Medienbilder entstehen kann, und für die Möglichkeit der Wahrnehmung und Interpretation des nicht Gesagten und nicht Gezeigten.[40]

Eher könnte man Wylies Arbeit mit anspruchsvoller Reportagefotografie vergleichen, die Zusammenhänge in komplexen Bildstrecken in Buchform visualisiert.[41] Ihre Ausstellung in einzeln gerahmten Bildern sowie eine aufwendige Postproduktion rücken seine Fotografien wiederum in den Kunstkontext. In einem Statement von 2011 musste er zugeben, dass seine Bilder nicht nur wie allgemein üblich digital nachbearbeitet, sondern auch aus ästhetischen wie Gründen der militärischen Sicherheit Objekte gänzlich entfernt worden waren.[42] Dennoch beglaubigte er, dass sie die ephemeren militärischen Strukturen akkurat darstellen.

Schließlich beendet die Serie *North Warning System* von 2014 vorerst Wylies Auseinandersetzung mit den Architekturen der Überwachung.[43] Auch hierbei wird ein Turm gezeigt, allerdings der präemptiven Sicherheitspolitik an der arktischen Küste im Norden Kanadas. Die Station am Cape Kakiviak in der Region Northern Labrador ist unbemannt und dient der elektronischen Datenerfassung. Im Zuge der Erderwärmung werden neue Routen der Nordwestpassage möglich, die Zugang zu Ressourcen geben sowie die militärische Landkarte neu vermessen. Diese geostrategischen Interessen verknüpfen sich mit den erneuerten technologischen Möglichkeiten innerhalb digitaler Netzwerke, wie in der von Deleuze beschriebenen *Gesellschaft der Kontrolle*.

38 Donovan Wylie: *Outposts. Kandahar Province*, Göttingen 2011.

39 Zu Bildstrategien in Fotojournalismus und Pressefotografie s. ausführlich Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Berlin 2014, http://dx.doi.org/10.18452/16968 (letzter Zugriff am 23. Juli 2018), S. 63–92.

40 Vgl. Justin Carville: ‚The Violence of the Image', in: Liam Kennedy / Caitlin Patrick (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 60–77, hier S. 74 f. mit einer falschen Zuschreibung von *The Maze* und *Watchtowers* an Willie Doherty.

41 Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge*, 2014, S. 63.

42 Nate Rawlings: ‚*Capturing the Architecture of War Before It's Gone*', in: TIME LightBox, 13. Oktober 2011, http://time.com/3781723/capturing-the-buildings-of-war-before-theyre-gone/ (letzter Zugriff am 23. Juli 2018).

43 Donovan Wylie: *North Warning System*, Göttingen 2014.

Die einsame Ästhetik auf Wylies Bildern wird durch die weiße Landschaft der Arktis intensiviert. Dieser Beobachtungsposten bildet auch deshalb einen Abschluss, weil er nicht mehr auf vergangene oder gegenwärtige, sondern auf zukünftig mögliche Konflikte verweist. Diese Zeitlichkeit lässt sich auch an der gewählten Farbigkeit ersehen: Der historische Konflikt in Nordirland wurde wiederholt mit der grünen Landschaft angezeigt, wohingegen die Bilder des immer noch andauernden Konflikts in Afghanistan die braune Tonalität der Gebirge wiedergeben. Der isolierte Posten in Kanada ist schließlich von der weißen Eislandschaft umgeben. Kann man sich bei den militärischen Anlagen einen funktionalen Zweck zumindest noch vorstellen, verweisen die Bilder der Arktis auf die intransparente digitale Kommunikationstechnologie. Von dieser bleibt unklar, wie und welche Daten zu welchem Zweck erhoben werden. Damit verweisen die Fotografien auf die Grenzen von Rationalität und Wahrnehmung sowie auf die von Mirzoeff konstatierte postpanoptische Neovisualität.

Die Tradition der romantischen Landschaft zeigt sich bei den weißen Hügeln und Nebeln von *North Warning System* besonders deutlich. Doch setzt sich nun nicht mehr das bürgerliche Individuum dem Schrecken der Natur aus, sondern sein Platz wurde vom Überwachungsposten eingenommen. Die Kategorie des Erhabenen wird von Wylie also aktualisiert. Bei der Betrachtung seiner Bilder erkennen wir unsere Machtlosigkeit nun nicht mehr vor der Natur, sondern vor der totalen Überwachung. Das Fehlen jeglicher Akteur*innen verlagert die Interpretation dabei stringent auf das Publikum, das durch den Reiz des Ästhetischen aktiviert werden kann. Die aufklärerische Geste der Dokumentarfotografie in Verbindung mit der kunstvollen Landschaft erzeugt so eine Version des Erhabenen, das im besten Fall dazu führen kann, das Gefühl des Widerstandes in sich zu entdecken.[44]

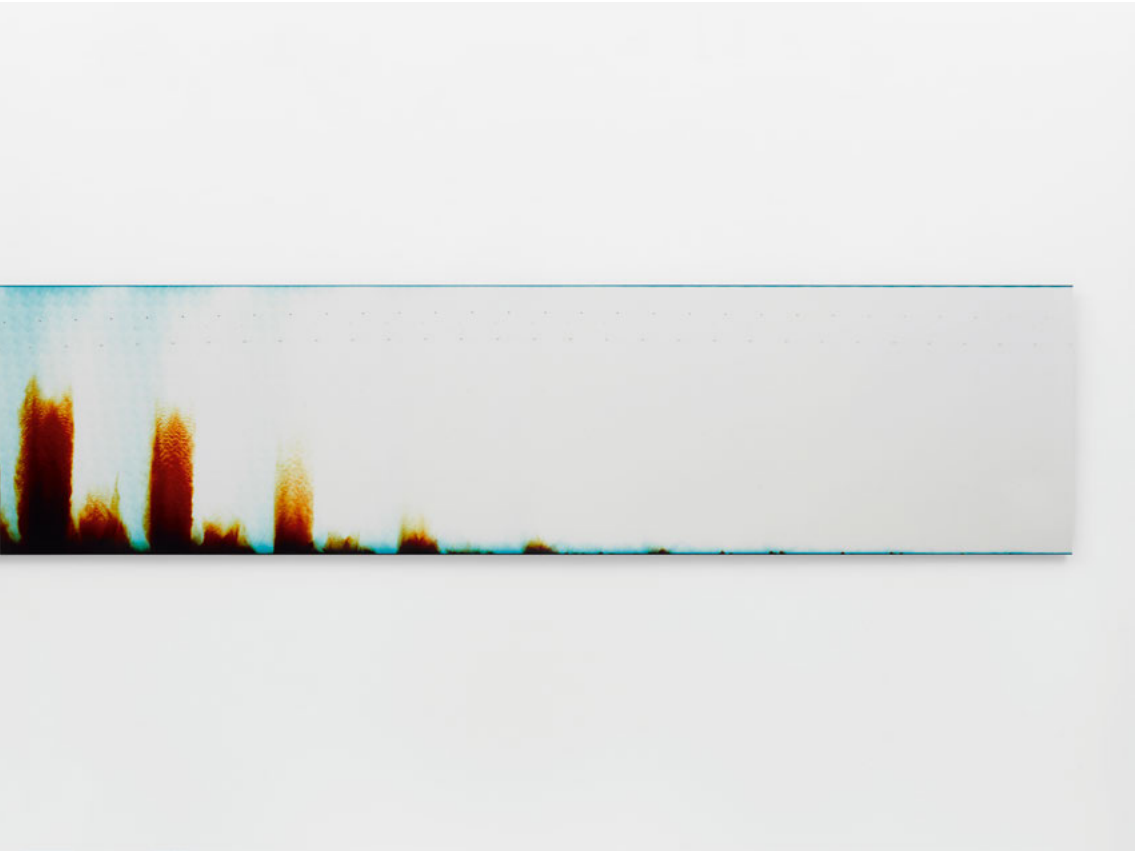
44 Vgl. Sarah James: ‚Making an Ugly World Beautiful?', 2013, S. 128.

DE **Nachdem sie in zahlreichen Konfliktregionen fotojournalistisch tätig waren, nutzen Adam Broomberg und Oliver Chanarin ihre Stationierung mit der britischen Armee in Afghanistan im Juni 2008 für einen kritischen Kommentar zum ‚Theater des Krieges‘: Mithilfe der Soldaten transportieren sie eine 50 m lange Rolle Fotopapier in einer versiegelten, lichtbeständigen Box von London an die Frontlinie und zurück. In Situationen, die dem klassischen Abbildungsrepertoire der ereignisbezogenen Reportagefotografie entsprechen würden, setzen sie jeweils 6 m des lichtempfindlichen Papiers für 20 Sekunden der Sonne aus. Die so entstandenen Fotogramme sind abstrakt und suchen die Repräsentation und Narration zu unterlaufen. Mehr Spur als Zeichen, geben sie Raum für eine Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen und Einschränkungen des ‚embedded journalism‘, mit der zweifelhaften Rolle der professionellen Augenzeug*innen und der oft unzulänglichen Darstellung von Kriegs- und Konfliktsituationen.**

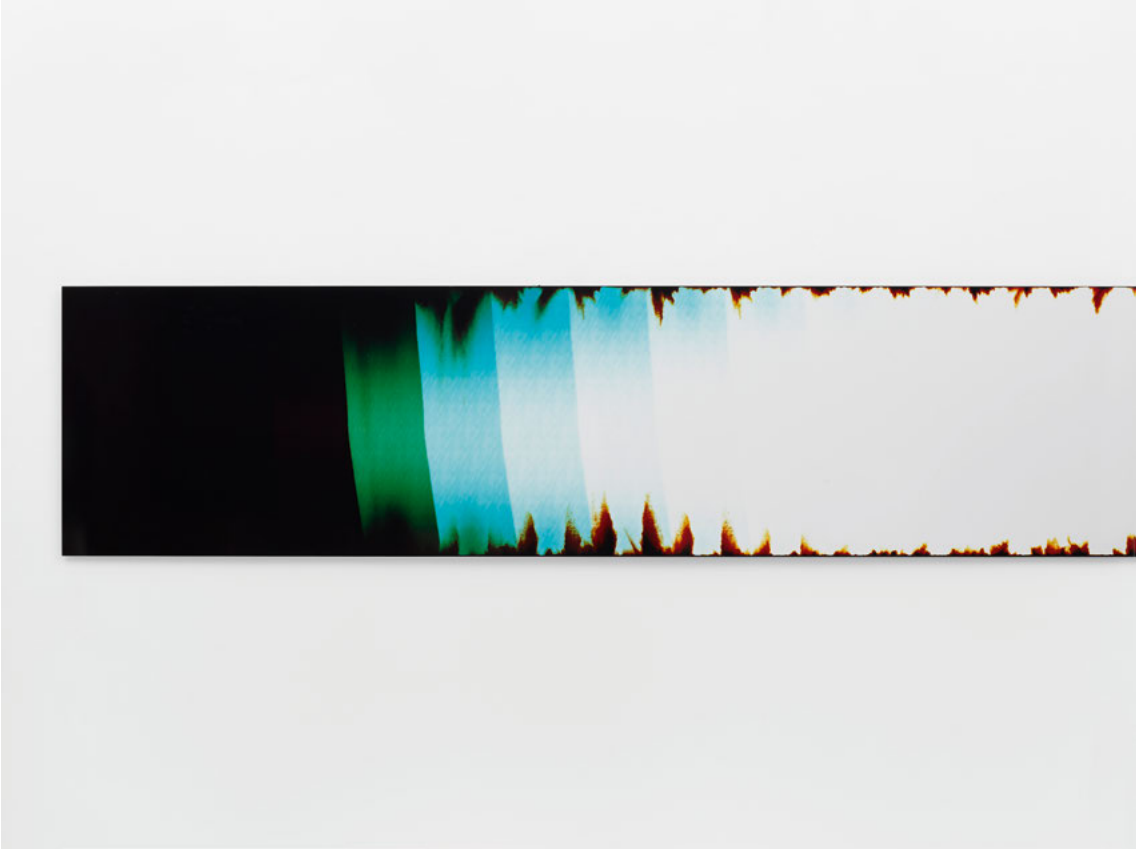
EN After being active as photojournalists in many regions of conflict, Adam Broomberg and Oliver Chanarin used their embed with the British army in Afghanistan in June 2008 for critical commentary about the ‘theatre of war’: With help from the soldiers, they transported a 50-metre roll of photo paper sealed in a lightproof box from London to the front line and back again. In each situation that would correspond to the classic repertoire of depiction of event-based reportage photography, they exposed 6 metres of the light-sensitive paper to the sun for 20 seconds. The resulting photograms are abstract and attempt to undermine representation and narration. More as traces than symbols, they provide room for an examination of the framework conditions and limitations of embedded journalism, the dubious role of professional eyewitnesses and the often inadequate depiction of situations of war and conflict.

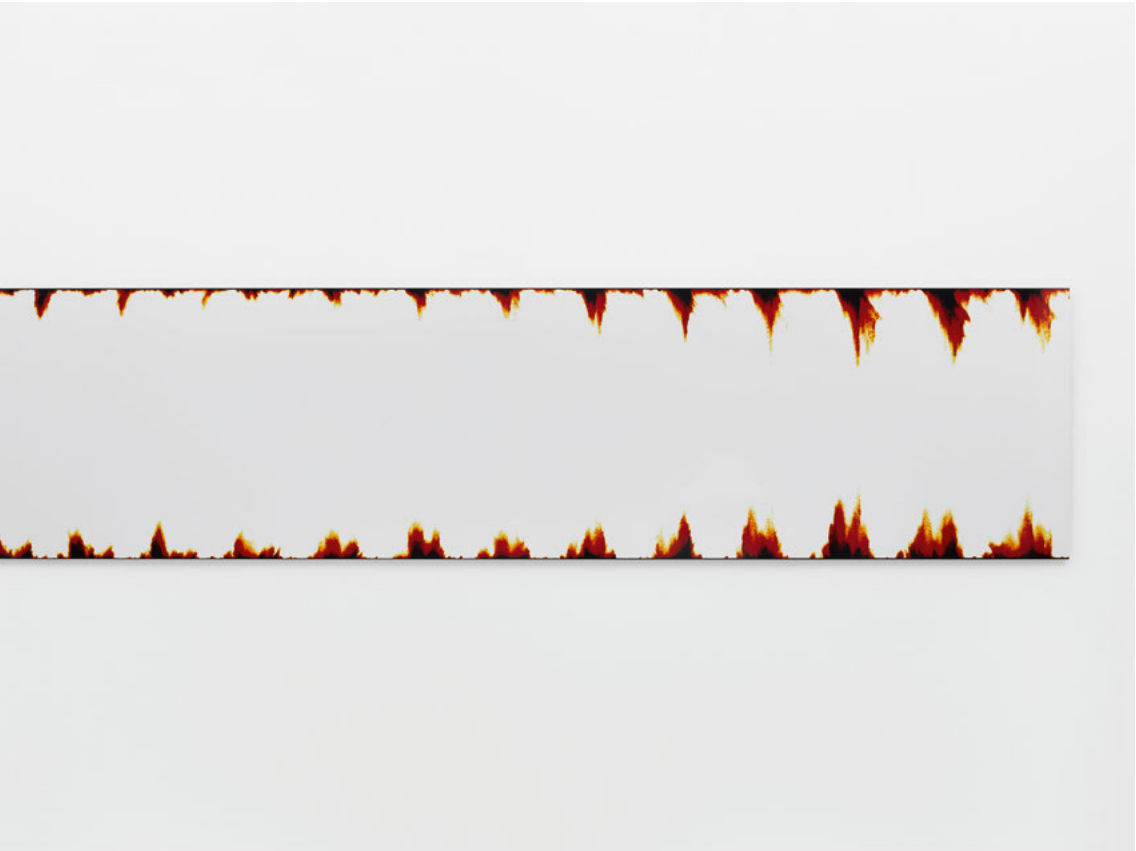
THE DAY NOBODY DIED (2008)

Adam Broomberg / Oliver Chanarin



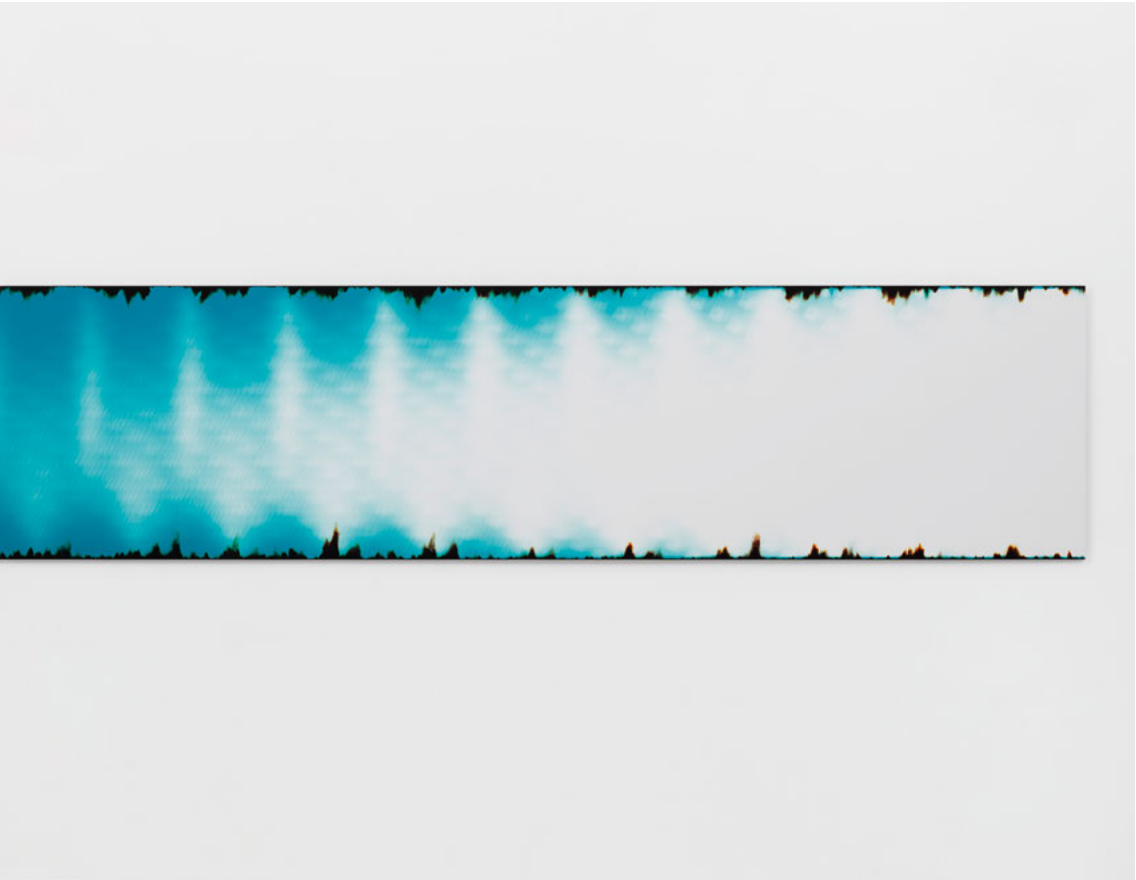
The Day Nobody Died II, June 10, 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems.





The Day Nobody Died V, June 10, 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems.

The Day of One Hundred Dead, June 8, 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Ken Adlard.



Repatriation II, 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems.

Don’t Start with the Good Old Things but the Bad New Ones
/ Nicht an das gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue

Ann-Christin Bertrand in conversation with / im Gespräch mit **Adam Broomberg**

When Adam and I meet at his studio, he offers me a copy of the recently published *War Primer 2* book[1]. A mass-produced version of what has now become a rare art object, their handmade *War Primer 2*, of which they only made 100 copies. On our way to a nearby café where we can be undisturbed for the interview, we start our conversation by talking about the differences between these two objects, the original and its mass-produced facsimile, as well as about the importance of materiality, of the object and its aura, especially when it comes to offering a different way of reading images of conflict.

ACB Adam, *War Primer 2* is the result of intensive engagement with Bertolt Brecht's archive in Berlin. By appropriating his original *War Primer*, developing it further and adapting it to 2011 – the year in which you produced the work – it has been a project that challenges the question of how to read images of conflict. The act of taking images that didn't exist physically from the Internet, making them exist, putting them into dialogue to the original images of Brecht's *War Primer* and trying to make sense of what we are seeing, plays a crucial role in the work. What role did the aspect of materiality, of tactility play in particular in the process of creating *War Primer 2*?

AB For a work that offers a meditation on the role of digital images of war distributed on the various platforms on the Internet, materiality plays a disproportionately large role. Maybe it has something to do with the genesis of the project. It began at Brecht's archive at the Akademie der Künste, where curator Erdmut Wizisla let us hold and leaf through both Brecht's personal Bible (into which he had pasted images and underlined certain texts) and his original collages, or photo-epigrams as he called them, that eventually became the raw material for *Kriegsfibel*, the original *War Primer*, published in East Germany in 1955. The collages are set on large pieces of rich black cardboard with the images crudely cut out and pasted down, the poems typed out on paper and equally as brutally cut out and glued down. To hold these objects and imagine Brecht cutting out the images from the newspaper each day with the world in a state of absolute turmoil was very moving. Initially we undertook the project to create and update *War Primer*, using similar strategies, looking at newspapers and cutting out images, but we soon realised that if Brecht were alive now he would be scouring the Internet; he didn't suffer from nostalgia. So we began to collect images from both the surface and the deep corners of the web, images all connected to the representation of the so-called war on terror.

We bought the last 100 copies of the original *War Primer* from the publisher Libris, who were excited about our engagement with a book that never really sold or gathered much attention when it was published in English in 1988. In order to make our 100 copies, we literally had to rip the books apart. We broke the spines, which allowed us to silk-screen onto the pages. Although the images were taken from the Internet we printed them out and saw what they looked like pasted over the original pages of the book. So the process was very physical and tactile. You don't get exactly how labour-intensive it was when you look at the new book. It took us six months to

1 See Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2* in this volume.

hand-make the 100 copies. They were never intended to be rare art objects, we were just not physically capable of making more than 100. We charged 100 pounds for each one since we didn't have the copyright to publish the images. We were advised to charge what the production costs were and no more or less.

ACB The difference between the original *War Primer 2* object and the newly reprinted version of the book is that both have exactly the same content, yet a totally different tactility. What was important during the process of making the original *War Primer 2* object, its materiality and object-like character, the visibility of the process, gets somehow lost, resulting in a completely different experience of perception. So why did you decide to nevertheless publish a reprinted version?

AB We decided this in order to make it readily available. We hated the idea that it had become a rarefied art object and wanted to return it to the pedagogic and accessible idea behind the original.

ACB Looking back to the original *War Primer 2* publication: Can materiality, in your eyes, be an aspect of how to handle and react to images of conflict in a more adequate way?

AB Yes. I think the fact that we had to literally handle these pages made our relationship to them more visceral. It was not mediated by a screen. In this way the *War Primer 2* as an object, a literal hijacking and defacement of an original book, is an important part of the project. We processed the images not just by looking at them but by touching them, cutting them and gluing them over the original collages, literally getting to grips with material.

ACB This also allows a different approach for the viewer. As the tactility of the process is still visible, it creates a completely different context and materiality of those images that we normally see on our screens every day. This allows us to think and perceive the images differently than we would normally do, and through this to build a new relationship and therefore perception of those images.

At this point, I would also like to talk about abstraction. In his *War Primer*, Bertolt Brecht already used a strategy that you then developed further: By juxtaposing and contextualising the images he took from newspapers with his quatrains, he created a gap between the message of the image and the message of the quatrain, a gap that creates a distancing effect, allowing a new perception and perspective of the original image and helping readers to become critically aware of how to 'read' media images and especially images of conflict. Brecht became known for this strategy, called 'Verfremdungseffekt', that he used particularly in his stage plays, where the actors stepped out of their roles in the play, allowing them to comment or question certain actions of the plot. In my eyes, I can observe this 'Verfremdungseffekt' in your work as well – creating a certain degree of abstraction, of distance, in order to include a layer of reflection.

AB We wanted this to be both a homage to Brecht's work, including the alienation or distanciation you refer to, but also a new and contemporary response to the fact that we are in an entirely new landscape where images are distributed digitally and en masse. "Don't start with the good old things but the bad new ones" is Brecht's famous dictum and we tried to obey that. We were interested notably in the content of the images we were finding but also their ecosystem. The way they were made, distributed, traded and manipulated. One good example is that we alerted those we could that we were doing the project. We launched the book at *Frieze* in a talk we gave there. When we called up Associated Press (who owned the rights to all the Abu Ghraib images, some of which appear in the book) they told us we would have to pay 100 pounds each time we spoke about the book. What really intrigued us was how AP got the rights to those images. Ostensibly, images taken by American soldiers on duty should belong to the American people or at least the government. It turns out that AP now have more operatives scouring social media than they have photographers in the field. In this case they found some kid who had posted the Abu Ghraib images on his Facebook page, paid him 50 bucks and then had the right to distribute the images commercially. That is what we are really exploring in the book: the new political, social and economic meanings and migration of images.

But let's also admit that today, in 2018, the book already seems so dated. Last year more than one trillion images were made, all but a handful digitally. Who owns these images? Photography, since its digitisation, has become data, and therefore pure information. It's the new data barons who control the metadata, who know where these images, these data sit, and earn money from them. We are just feeding the machine by making them, sharing them, posting them.

ACB This is an important aspect; let's definitely come back to it at a later moment. For now, I would first like to talk a bit more about the significance of abstraction when dealing with images of conflict. We talked about the role of materiality and abstraction in *War Primer 2*, which becomes even more significant in your work *The Day Nobody Died*. In the video that is part of the final result of that series, the operative task of transporting the photographic material to the camps where you were embedded becomes an important part of the work, here inserting a more performative aspect and showing how you created a kind of 'glitch' within the military system. I think this is an important strategy in order to make visible, to question the system of the embedded journalism, that pretends to show the war from the front row but actually is a very selective form of journalism, becoming a kind of war tool itself, one used to influence the story that is told of a war. So this system hides more than it shows, even if it seeks to give the opposite impression.

AB In that project, materiality and performance are so very important. It was essential that we were in Afghanistan at the front line of the conflict, interacting with the machine that is the British military. We had to lie to gain access, pretending to be photojournalists. They would not have let us in if we hadn't.

But when they saw that all we had with us was a sealed box that contained a huge roll of photographic paper, and when they saw we were exposing sections of the paper to light at the sites of events a photojournalist would ordinarily photograph, they became suspicious. It was then that the conversations got interesting. In a way we were an obstruction, a glitch in the system of embedding they had developed which ingeniously offered photojournalists unprecedented access to the front line in return for the militaries' access to their material. The embedding contract you have to sign before going prevents you from photographing wounded or dead bodies, evidence of enemy fire – essentially any evidence of war! So, what normally would make a good witness under those terms. That is what our project was asking. Also the fact that the paper showing abstract images we brought back was actually there, present at the scene of the crime. The scratches and marks and damage on the surface of the photographic paper are as important as the image it shows. The paper was there as a witness and therefore might be able to show more than the classical images of conflict would have shown. So, abstraction becomes an important part in the reception and in building a different narrative than we know it. When we showed the work at the Tate Modern we staged a performance where young cadets in uniform, teenagers in over-sized military uniforms came in playing drums and read out Brecht's poems under various images in the show. The physical presence of these fragile bodies in a museum space and standing in front of mute images was chilling. It is those moments that can tell so much more, that reach us more than the billions of images that just float by in mass and social

Fig. 136: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: installation view of the exhibition *Adam Broomberg & Oliver Chanarin: Photographs*, Galerie Karsten Greve, Paris, France, 19 November 2009 – 7 January 2010.

media every day. So, interrupting the system in order to open up for new discussion and insights became an essential process within the project.

ACB You said that the scratches and marks, thus the damage on the surface of the photographic paper, are as important as the image it shows, that the paper was there as a witness – materiality as a witness of something that has happened. How, in your eyes, does the witness of materiality differ from the often-referenced witness of photography?

AB In my eyes, materiality as described above for *The Day Nobody Died* is not so much a witness as much as it is a proxy. It carries the aura of the incident itself, without that inevitable distance and translation that photographic reproduction necessarily suffers from.

ACB I remember the work where you just framed one single leaf of a tree in Tel Aviv – that tree standing near a market hall in Tel Aviv where an explosion had happened, caused by a suicide bomber. Due to the power of the detonation, the trees standing nearby had all lost their leaves. And this is what this single leaf is talking about. It becomes a physical presence of a terrorist act, without showing any 'usual' images of those. Particularly in this abstraction and minimalism, the leaf becomes a far more direct, honest and emotional witness of the incident than any other image of conflict could have been. It makes the invisible visible, plays with the aspect of being a witness, as does *The Day Nobody Died*.

But let's come back to what you mentioned before, about the fact that *War Primer 2* seems so dated now in 2018. More than seven years have gone by since you created *War Primer 2* and *The Day Nobody Died*. Where do you feel things stand now?

AB It is important for photography to understand its importance in the role of art, politics and society. It was the art market that introduced the concept of the edition in photography in the 1980s in order to try and make them into rarefied objects. Photography has never done well in the blue-chip art world for a reason. Provenance has until now relied on rarity and photography by its very nature is about mass reproduction. Now, with digital photography, even more so. We need to embrace the idea that photography is data. And that makes it no less valuable in a critical or financial sense. When conceptual art started and the idea of the dematerialisation of the art object

Fig. 137: *Fig. 69*, 2007, C-type print, 5x4. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the work *Fig.* © Broomberg & Chanarin.

was introduced it was considered radical. Now a Sol LeWitt drawing on the wall is critically and financially very acceptable. If we let go of the conservative art world's need for rare objects and celebrate the fact that a photograph as data is powerful if the data are interesting, we can start to make really radical work.

ACB So how could an adequate artistic strategy or reaction look today? As you mentioned, last year more than one trillion images were made, all but a handful digitally. The production, distribution, politics, use and perception of those images have radically changed since digitisation, which effects all fields, and especially the field of photojournalism. For several years, the medium of photography has been in a substantial transition. This changing situation, and its changing conditions, seems even more relevant when it comes to images of conflict. Therefore the need to constantly question and react to these changing conditions seems more important than ever before.

AB Olly and I are currently working on a new project for a show in South Africa. We are mining our data for images that have never gone away, images we still hold precious. We have been playing ping-pong with these images by sending them back and forth between Berlin – where I live – and London, where Olly lives. It's a kind of visual dialogue made up of images from generations of hard drives. By printing the images on top of each other, they are abstracted. It's been a very intuitive, less intellectual process. It is strange, everything was so easy to sum up for *War Primer 2* or *The Day Nobody Died*, for example. This now is different. I don't feel capable standing in front of this work, not capable to explain it in a neat way. I just feel the need to work with material that is meaningful as everything feels so meaningless today. I feel very vulnerable about it, and the question of 'Where do we go?' is constantly present. There are no adequate answers or strategies. It is not about being a winner but being strong in this vulnerability, in this not knowing. So if you ask me whether I have an artistic strategy to answer and react adequately to our present situation – no, I don't have one. But I am sure that exactly this current void has the potential to lead to something new.

ACB My impression is that in all photography-related fields we can see that former categories of thinking or reacting don't really work anymore, are dated and need a profound renewal. This is what you just expressed as an artist duo dealing with the medium of photography, but I can also see and feel this when I look at the programmes and questions of symposiums, photographic institutions or art schools. The need to go with the medium, and the realisation that the usual semiskilled categories don't work anymore, that new categories have to be set up – but not knowing which ones or how – is something all professionals working in photography are confronted with at this point in time.

To offer a recent example: I was just at a talk at *Photo London*, in which artists and scholars talked about 'relational photography', which is characterised by the removal of the original, by decentralisation, true collaboration,

rearticulation of form, substance and aura of the photographic digital image. This interview is far too short to be able to go deeper, but I think here it becomes clear how much we are still at the beginning of a new understanding of what photography is or could be, opening up a complete new situation or starting point for how to deal with the medium. And how much this will affect the production, distribution, politics and reception of images.

AB We definitely need a new understanding, a new language of photography, that then will also affect how we deal with and relate to images of conflict. I often think that the most adequate artistic practice to me at this moment is teaching. This allows me to interact with a whole new generation, to talk about relevant aspects such as gender fluidity, racial issues, the Internet … The classroom as a safe place for radical discussions, that have an effect on the mindset of the students, in order to educate or change their and my own mindset about what photography is nowadays. Free from the pressures of the market or getting likes on social fucking media.

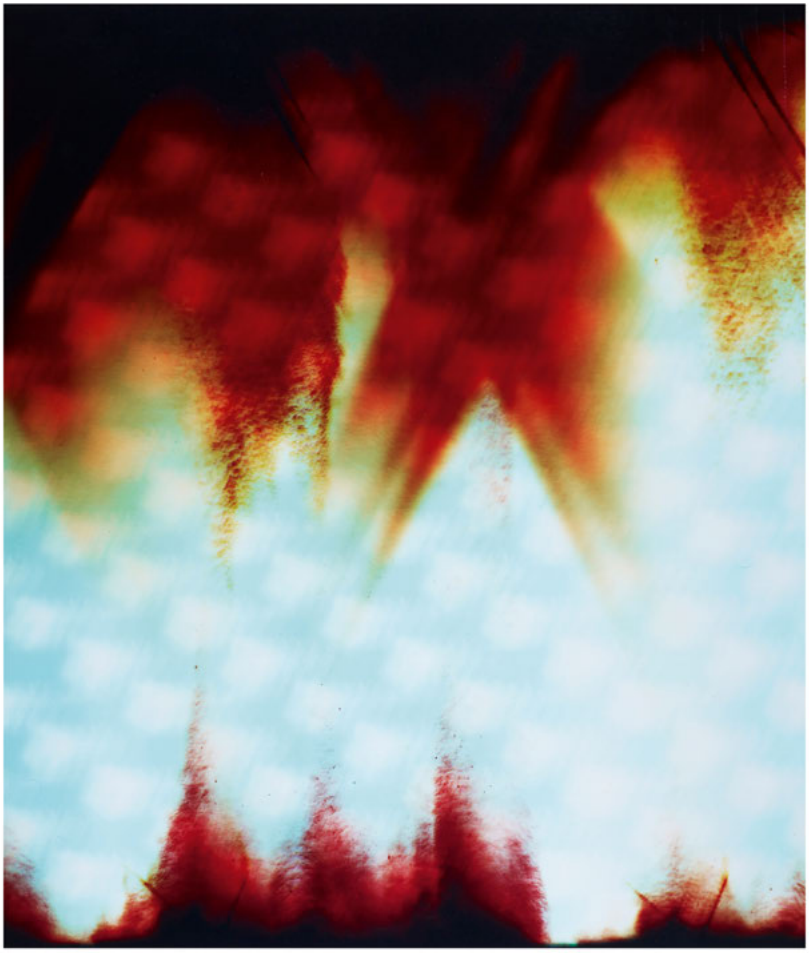


Fig. 138: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *The Day Nobody Died III, June 10* (detail), 2008, unique C-type, 76.2 x 600 cm. © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery.

Wie den Wirksam verleihe

How to Images Matter?

n Bildern

Make

nkeit

n?

Das Bild als Spediteur. Einführung in das Kapitel ‚Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?‘ / The Image as Haulier. An Introduction to the Chapter ‘How to Make Images Matter?’

Friedrich Weltzien

Wie lassen sich Bilder wirksam machen, wie verleiht man ihnen Bedeutung? Diese Fragestellung wird im folgenden Kapitel sowohl aus theoretischer Sicht traktiert als auch mit fotografischen Bildstrecken in Angriff genommen. Der Medienwissenschaftler Rolf F. Nohr greift dazu das Problemfeld der Bildherstellung als Technik der Orientierung und Identitätsstiftung heraus. Fred Ritchin, der sich als Forscher und Hochschullehrer bereits seit Langem den Veränderungen im Bildjournalismus widmet, steuert einen Vorschlag bei, die Glaubwürdigkeitskrise der digitalen Fotografie durch Zusatzinformationen zu jedem Bild zu bekämpfen. Schließlich stellt die Fotografin und Theoretikerin Vera Brandner ein Modell zur Kontextualisierung fotografischer Praxis vor, das den kommunikativen Akt und den intersubjektiven Austausch beim Machen von Fotos, Posieren für Fotos und Zeigen von Fotos ins Auge fasst.

Die Bildessays stammen zum einen von dem 2011 in Libyen ums Leben gekommenen englischen Kriegsfotografen Tim Hetherington, zum anderen von dem deutschen Publizistenduo Dirk Gieselmann und Armin Smailovic sowie zum Dritten von dem britischen Künstler Edmund Clark. Jede dieser Fotostrecken folgt einer je individuellen Strategie der Bedeutungsgenerierung. Wirksamkeit entfaltet ein Foto aus diesen Bedeutungen, diesem hergestellten Sinngehalt heraus. Alle drei Strategien unterlaufen dabei Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen. Auf diese Weise fordern sie eine Reaktion heraus, ein Überdenken und ein Rearrangement ebenjener Haltung, in der Betrachterinnen und Betrachter Fotografien rezipieren.

Krise der fotografischen Evidenz

Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen? Die einzelnen Beiträge des folgenden Kapitels reagieren auf das Problem auf so heterogene Weise, dass zumindest dieses deutlich wird: Es gibt keine allgemeingültige Antwort. Dies gilt für das derzeit angebrochene Zeitalter der digitalen Revolution, aber es steht zu vermuten, dass auch in den anderthalb Jahrhunderten der analogen Fotografie zuvor nicht eine einzelne Strategie der Erzeugung von Wirksamkeit geherrscht haben kann. In diesem Licht erscheint es wenig zielführend, einen Gegensatz zwischen früher und heute zu eröffnen. Das Wort von der Krise kann nicht meinen, es habe einmal einen unproblematischen Umgang mit fotografischer Evidenz gegeben, der dann zu einem gewissen historischen Zeitpunkt abhandengekommen wäre. Vielmehr sollte es darum gehen, zu erforschen,

welche Strategien unter welchen Bedingungen funktionieren: Welche Potenziale, welche Risiken, welche Machtkonstellationen liegen in den aktuellen Gegebenheiten? Das heißt, es gilt genau hinzusehen, um Techniken, Methoden und Werkzeuge der Bedeutungsstiftung zu identifizieren und die Felder, Kontexte und Relationen zu bestimmen, innerhalb derer sie effektiv werden.

Als ein aktuelles Spezifikum fotojournalistischer Arbeit – um genau zu sein: der Kriegsreportage – beschreibt Rolf F. Nohr die Veränderung des Krieges als Gegenstand der Fotografie. Im 21. Jahrhundert hätten sich nicht nur die Fototechnik und die Möglichkeiten ihrer Distribution grundlegend geändert. Vielmehr und insbesondere sehe ihr Gegenstand, das zu Fotografierende, nicht mehr so aus wie zu Zeiten etwa der beiden Weltkriege. Hieraus folgert Nohr, dass es in der Kriegsfotografie nicht nur darum gehen könne, aussagekräftige, ikonische Motive zu finden, in denen die neue Realität sich auf traditionelle Art abbildet. Außerdem – und mehr noch – gehe es nämlich darum, die Form des Bildes als solches den veränderten Bedingungen der Visualisierung anzupassen. Nicht nur der Bildinhalt, auch die ästhetischen Mittel müssen also dem neuen Wesen des asymmetrischen Krieges folgen.

Es ließe sich diesem Argument noch hinzufügen: Krieg als eine menschliche Erfahrung war immer schon unsichtbar. Die Wiedergabe von Soldaten in Kampfausrüstung, von allerhand Kriegsmaschinerie und Waffenarsenalen, Rauchsäulen, Explosionen, Ruinen, verheerten Landschaften, Fliehenden, Verwundeten, Toten – all das ist im Laufe einer andauernden Evolution der ‚visual literacy' lange vor der Erfindung der Fotografie erst zum Zeichen für Krieg geworden. Die Fotografie hat dieses ikonografische Inventar (wie auch die Kriegsführung selbst) mit ihren Mitteln erweitert, verändert und angepasst. Diese Anpassung ist ein unabschließbarer Prozess, der alle Akteur*innen – Bilderproduzierende, Bilderhändler und -händlerinnen, Rezipient*innen, Bildtechnik, Distributionsmedien, politische Interessen und natürlich auch jedwedes Phänomen des Krieges – mit einbezieht. Dieser Prozess wird seit einigen Jahren um neue Möglichkeiten, Medien und Gegenstände ergänzt, was ihm eine erhebliche Dynamik verleiht. Diese Dynamik wiederum lässt dem Anpassungsprozess eine erhöhte Aufmerksamkeit zukommen.

Fotografie als Kartografie

Wie ein Bild zu seiner Bedeutung kommt, steht insofern in engem Zusammenhang mit der Frage, auf welchen Mitteln seine Sichtbarkeit beruht. Ein wiederkehrendes Motiv der Visualisierung im folgenden Kapitel ist die Karte. Bei Nohr wird der Akt des Fotografierens und des Montierens im Sinne einer kognitiven Tätigkeit beschrieben. Das einzelne Foto kann zwar die Funktion einer Karte nicht übernehmen. Aber in der Kombination einer Reihe oder Serie von Bildern mit weiteren Angaben, geografischen Präzisierungen, schriftlichen Situationsbeschreibungen und Beobachtungen vor Ort kann die Fotografie als Kulturtechnik wertvolle Informationen beisteuern, die

ein einzelnes Medium in dieser Weise nicht zu bedienen in der Lage ist. Die Herausforderung einer kognitiven Kartierung, die man als Resultat einer Reise, einer Er-Fahrung, lesen kann, als „Ausbildung operativer Selbstpositionierung“ (Nohr), diese Technik stellt er als Verfahren vor, Orientierung herzustellen und Identifizierung zu ermöglichen.

Im diskutierten Beispiel, dem *Atlas der Angst* von Gieselmann / Smailovic, stellt Nohr dabei fest, dass das Motiv des Künstlerduos ein jedem Konflikt vorgängiges Phänomen erfasst: das Gefühl von Furcht, Paranoia, Sorge. Der *Atlas der Angst* erfasse „Krieg, Gewalt und Konflikt als die Konsequenz der Verängstigung“. Dabei machen die beiden Publizisten, Fotograf und Texter, im Umgang mit dem fotografischen Material klar: Es gibt kein objektives Medium. Fotojournalismus hatte nie die Fähigkeit noch die Funktion, eine nicht interpretierte, neutrale Wirklichkeit zu transportieren. Falls irgendjemand je einen solchen Begriff von Fotografie hatte, so gilt es nun, aus diesem Phantasma zu erwachen. Die Doppelbelichtungen und Montagen des Angst-Atlanten vermitteln diese Haltung, die Kombination von abfotografierten Zeitungsschlagzeilen mit Genres der Landschafts- und Architekturfotografie, die Reduktion auf eine grobkörnige schwarz-weiße Ästhetik, der dramaturgische Aufbau als Buch oder Bildessay, die Verweigerung gegenüber illustrativen Funktionen des Bildes – all diese Stilmittel des *Atlas der Angst* sind nicht nur Ausdruck einer Suche nach alternativen Möglichkeiten des Bildjournalimus. Sie zeigen an: Ein Bild alleine bedeutet nichts. Jedes Bild erzeugt Aussagen nur in Relation zu anderen Bildern.

Ethik der Kriegsfotografie

Wenn man den griechischen Begriff ‚Ethos‘ mit ‚Haltung‘ übersetzt, dann handelt es sich beim *Atlas der Angst* um ein dezidiert ethisches Projekt. Nohr arbeitet in diesem Zusammenhang heraus, dass die Grenze zwischen Dokumentation und Intervention durchlässig und unscharf ist. Die Intention von Gieselmann / Smailovic, Fotojournalismus in diesem ethischen Sinne als „Intervention vor dem Krieg“ (Nohr) anstelle einer Berichterstattung bereits ausgebrochener Unruhen zu begreifen, verbindet diesen Beitrag mit dem Essay von Fred Ritchin. Hier stellt der amerikanische Theoretiker die aktiven und gesellschaftlich relevanten Aspekte fotojournalistischer Arbeit heraus. An die Beobachtung, dass Bilder in jedem Fall nicht nur reaktiv (also abbildend), sondern auch proaktiv (also auffordernd) wirksam sind, knüpft Ritchin die Forderung, der ‚war photography‘ eine ‚peace photography‘ an die Seite zu stellen. Letzteres wäre beispielsweise dann gegeben, wenn es den Fotografinnen und Fotografen darum zu tun wäre, Umweltzerstörung oder den Ausbruch einer Epidemie zu verhindern, virulenten Rassismus zu entschärfen oder mit ihren Bildern sogar zu helfen, Traumata zu heilen, Aussöhnungsprozesse zu initiieren oder gesellschaftliche Teilhabe zu befördern.

Die Fotografinnen und Fotografen müssten sich im Klaren darüber sein, dass sie nicht nur die Rolle des Reporters (von dem lateinischen ‚reportare‘: ‚nach Hause

tragen‘) einnehmen, sondern zwangsläufig gestaltend in die beobachteten Vorgänge eingreifen. Die Bildstrecke der *Sleeping Soldiers* von Tim Hetherington lässt sich im Hinblick auf diese Setzung gut untersuchen. Hetherington bezeichnete sich selbst nicht als Fotografen, sondern als ‚picture maker‘ – ganz wie Ritchin dies einfordert: Bildermachen als aktiven Eingriff in ein komplexes Kräftespiel begreifen, nicht als unbeteiligte Aufnahme einer objektiven Gegebenheit. Im Jahr 2008 machte Hetherington im Nordosten Afghanistans die hier wiedergegebene Bilderserie von schlafenden Soldaten der US Army. Im bitter umkämpften Korengal-Tal zeigt der Fotoreporter keine Kriegshandlungen, kein aktives Gefecht, sondern – wie er es selbst ausdrückte – schlafende Jungs, wie sie sonst nur ihre Mütter sehen. Gleichwohl ist der Krieg gegenwärtig, die Anspannung und Belastung sind spürbar, die kaum abgelegte Tarnkleidung und die rustikale Umgebung geben Informationen preis. Gerade dieser Kontrast erlaubt es, eine Verknüpfung zum Drama eines jeden Gewaltaktes herzustellen. Die Betrachterinnen und Betrachter können sich in die Situation einfühlen, sich mit den dargestellten Menschen identifizieren und auf diese Weise einen kurzen, schwindelerregenden Blick in den bodenlosen und daher unsichtbaren Abgrund werfen, den wir Krieg nennen.

Hetheringtons Bilder haben den Krieg in Afghanistan nicht verhindert oder beendet und vermutlich auch nicht verkürzt. Aber indem er mit der gewohnten Ikonografie des Krieges bricht und sich einer dezidierten Stellungnahme enthält (in gewisser Weise also unethisch agiert), gelingt es ihm, das Unfassbare greifbar zu machen. Indem er die Mittel der Sichtbarmachung ausstellt – indem er der Kampfhandlung den Rücken zukehrt, den Blick in die andere Richtung wirft, auf die Unschuld und die Verletzlichkeit –, macht er die Bedingungen des Fotografierens wahrnehmbar. Es ist durchaus vorstellbar, dass Soldaten, die mit posttraumatischen Belastungsstörungen aus einem Kampfeinsatz zurückkommen, im Anblick einer solchen Kriegsrealität, die nicht der eingeübten Kriegsikonografie folgt (eine Übung, die wir übrigens nicht nur über Fotoreportagen trainieren, sondern ebenso in Spielfilmen und Videospielen), einen anderen Zugang zu ihren Erfahrungen entwickeln können. Insofern kann man mit Ritchin hier durchaus von ‚peace photography‘ sprechen.

Bedeutung und Kontext

Ritchins Vorschläge werden allerdings noch konkreter. Er hat eine Technik entwickelt, bei digitalen Bildmedien in den vier Ecken der Fotografie Informationen zu verstecken, die zugänglich werden, sobald man den Cursor darauf lenkt. Durch dieses Hintergrundwissen zu Fotograf und Umständen, Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, Links auf zusätzliches Bildmaterial bis hin zum Arbeitsethos der fotografierenden Person, sollen die Rezipientinnen und Rezipienten in die Lage versetzt werden, die Bildinhalte besser einzuordnen und zu beurteilen. Gegenüber klassischen Printmedien wäre ein solch standardisierter Metatext in der Tat eine Funktion, die bislang

nicht zur Verfügung stand. Und ganz abgesehen von den jeweiligen Hinweisen, die sich in den Winkeln auffinden lassen – die Tatsache, dass derartige Referenzen überhaupt gefunden werden können, erzeugt eine zusätzliche Sensibilität für die Kontextabhängigkeit jedweden kommunikativen Aktes. Keine isolierte Information (sei diese visuell oder auf andere Weise codiert) kann für sich alleine Sinn stiften. Erst in Beziehung zu weiteren Daten, zu Wissensfeldern, zu Konventionen und Systemen können einer Information Bedeutung und Gehalt zugeordnet werden.

Die generative fotografische Praxis, wie sie Vera Brandner entwickelt hat, zollt diesem Grundfaktum jeder Wissenstheorie Tribut. Auf einer phänomenologischen Basis wird bei Brandner ein Konzept der Ermächtigungspädagogik auf die Tätigkeit des Fotografierens übertragen. Der Brasilianer Paulo Freire, der in den 70er- und 80er-Jahren ‚Bildung als Praxis der Freiheit‘ lehrte, hat Alphabetisierungskampagnen als Grundlage für die Selbstermächtigung von Unterprivilegierten betrieben. Unter Zuhilfenahme von postkolonialistischen Modellen wird bei Brandner daraus ein Angebot entwickelt, gemeinsam mit Menschen – insbesondere mit Angehörigen marginalisierter Gruppen – Fotos herzustellen. Die Rollen und der Wechsel zwischen diesen Funktionen von Fotograf, Fotomodell und Betrachter werden in mehreren Wiederholungsrunden durch dialogische Reflexionsschleifen eingeübt. Auf diese Weise werden nicht nur virulente Themen aus komplexen Gefügen herauspräpariert. Gleichzeitig werden auch die Bedingungen visueller Bedeutungsgenerierung – und es ließe sich hinzufügen: ex negativo auch von gesellschaftlicher Unsichtbarkeit – für die Beteiligten erkennbar. Es entsteht, so sagt es die Autorin, die in ihrer Doppelrolle als Praktikerin und Theoretikerin der Fotografie ein besonders geeignetes Kompetenzprofil besitzt, über diese Art fotografischer Kartografie eine vierfache Wirksamkeit: „das Nachdenken über den Zusammenhang von Abbild und Wirklichkeit, von Selbst- und Fremdwahrnehmung, von Raum und Gesellschaft sowie von Subjekt- und Objektverhältnissen“ (Brandner).

Der skopische Trieb

Ob es auf diese Weise tatsächlich möglich sein sollte, dasjenige zu überwinden, was Jacques Lacan den Schautrieb oder den skopischen Trieb genannt hat, ist schwer zu sagen. Im Sinne der Psychoanalyse kann man einen Trieb nicht ausschalten. Aber er ließe sich doch zumindest kultivieren. Eine derartige Sublimation der visuellen Triebenergie wäre dann auch eine machtvolle Strategie der Bedeutungsherstellung von Bildern. Denn letztlich wäre nichts gewonnen, wenn der Schautrieb schlicht neutralisiert würde. Zumindest wird die Forderung eher selten erhoben, man solle aufhören, Bilder ansehen zu wollen.

Die Bilderserie *Letters to Omar* (2010) von Edmund Clark legt Zeugnis ab von der Macht des skopischen Triebs und der Qual, die mit einer Einschränkung und Beschneidung dieses Drangs einhergeht. Es handelt sich bei diesem Material um Scans

von Kopien, die der sechs Jahre ohne Anklage und ohne Strafprozess in Guantánamo Bay einsitzende Omar in dieser Zeit erhalten hat. Alle Post bekam der Häftling (oder sollte man besser sagen: das Folteropfer?) nämlich nicht im Original, sondern nur als zensierte Kopie. Diese Kopien wiederum hat der Künstler Edmund Clark nach Omars Freisetzung digital eingelesen und daraus seine Bilder gewonnen.

Die erschütternde Bedeutung der Bilder ergibt sich nicht nur aus den formalen Gegebenheiten der Abbildung. Die sind eher unspektakulär: gestempelte Umschläge, bunte Postkarten, Hand- und Maschinengeschriebenes, gekritzelte Zeichnungen; aber immer wieder auch Schwärzungen, Löschungen, Zensuren. Allerdings handelt es sich bei den Bildern eben nicht um Originale, es sind nicht die echten Postkarten und Briefe, sondern Ergebnisse einer fototechnischen Reproduktionspraxis. So sind weder der Absender noch der Künstler noch der Häftling Urheber der Bilder – diese Funktion musste ein anonymer amerikanischer Soldat (oder eine Soldatin) übernehmen, der in die Rolle des ‚picture maker' hineinbefohlen wurde. Die Bedeutung liegt weniger in den Worten, die auf Papier geschrieben wurden, sie liegt in den medialen Sprüngen, die im Distributionsprozess vom Absender des Briefes über die menschenrechtswidrige Anstalt in Guantánamo und deren Visualisierungsprotokoll bis zum Insassen Omar führen. Und von dort geht der Weg weiter zum Künstler, den Bedingungen des Ausstellungs- und Publikationswesens bis schließlich zur Reproduktion im vorliegenden Buch und in die Köpfe der Leserinnen und Leser. An jeder Station, an jeder Bruchkante gehen Bedeutungssplitter verloren und neue Facetten schleifen sich ein. Was genau im Einzelnen und im gesamten Verlauf abhandenkommt und hinzutritt, kann keine Macht der Welt kontrollieren – nicht die Armee, nicht die Fotojournalistinnen und Fotojournalisten, nicht die Enthüllungsplattform. So gewinnen Bilder ihre Aussage, so entsteht Sinn: Im Weiterreichen entwickeln Bilder Wirksamkeit.

Spedition von Sinn

Der Blickwinkel des vorliegenden Buches, das auf den Bereich der Konfliktfotografie scharfzieht, trägt dabei stets ein Ethos der Vermittlung mit sich. Es geht um das Fotografieren als eine Praxis der Aufklärung, der Ermächtigung oder der Visualisierung konfligierender Verhältnisse. Politische, wirtschaftliche, technische und ästhetische Ansprüche potenzieren und modulieren sich wechselseitig, geraten zueinander in Widerspruch oder heben sich sogar gegenseitig auf. Was ist ein Foto, wie wird ein Foto wirksam und inwiefern eignet es sich überhaupt als Träger, als Container, als Spediteur von Bedeutung? Eine Spedition ist eine Dienstleistung: Sie hat kein genuines Interesse am Frachtgut, das sie transportiert. Aber sie hat ein Interesse am Transport, sie trägt dafür Sorge, dass die Ladung im gewünschten Zustand zum gewünschten Termin am gewünschten Ort vom Empfänger entgegengenommen werden kann. Das Bild als Spediteur nimmt Bedeutung, Sinn, Wirkmacht auf und reist damit von einem Ort zum anderen. Es löscht hier einen Teil seiner Fracht und nimmt dort eine neue Charge auf.

Der Begriff leitet sich aus dem lateinischen Verb ‚expedire‘ ab, das so viel bedeutet wie ‚herbringen‘ oder ‚wegschaffen‘, aber auch ‚befreien‘ (‚expedire‘ wiederum geht auf das Wort ‚pes‘ für ‚Fuß‘ oder ‚Schritt‘ zurück). Wäre ‚Spedition‘ eine passende Metapher, um auf die Frage zu antworten, wie man Bildern zu Wirksamkeit verhilft?

Die im besprochenen Kapitel mehrfach angerufene Kartografie würde in dieser Metapher dann das Nachzeichnen jener zurückgelegten Transportwege erledigen, sie entspräche einem Logbuch, das die Routen verzeichnet, die Ladung inventarisiert und Wetterdaten festhält. Die Bewegung im Raum spielt eine entscheidende Rolle, das Reisen oder Fahren, aber auch die Positionsbestimmung, die Navigation als Orientierungspraxis. Der ethische Anspruch ist hierin als Notwendigkeit der Haltung, der Positionierung und der Ausrichtung enthalten – dem Gegenteil von Beliebigkeit, der Verpflichtung gegenüber dem Ziel und der Empfängerin oder dem Empfänger. Auch wenn der Prozess insgesamt zahllosen Unwägbarkeiten und Risiken ausgesetzt ist, jede einzelne dialogische Handlung folgt einem festgelegten Protokoll, das sich rückblickend auslesen lässt. Diese Fähigkeit muss eingeübt werden. Mag auch der Schautrieb angeboren sein, aus Fotografien eine Bedeutung herauszulesen, ist hingegen eine Kulturtechnik wie das Alphabet oder das kleine Einmaleins. Die ‚visual literacy‘, die visuelle Alphabetisierung, beschriebe in dieser Metapher dann das Können, Spediteure zu buchen, Frachtpläne und Logbucheinträge zu entziffern, Bestellungen aufzugeben und entgegenzunehmen. Fotografien besäßen dann Bedeutung nicht wie einen unverlierbaren Besitz, sondern sie nähmen sie auf, sie würden damit beladen und könnten sie auch wieder löschen. Dieser Prozess ist unabschließbar und ein jeder Akteur – menschliche, technische, institutionelle, ideologische und andere Agenten – hat Anteil daran. Visuelle Kompetenz (die Fähigkeit, im Medium des Bildes zu lesen und zu schreiben) und die Wirksamkeit von Bildern bedingen sich folglich gegenseitig.

LETTERS TO OMAR (2010)

Edmund Clark

DE Die Arbeit *Letters to Omar* umfasst eine Auswahl von Karten und Briefen, die der britische Gefangene Omar Deghayes während seiner sechs Jahre Gefangenschaft im US-Internierungslager Guantánamo Bay erhielt. Sie stammen von seiner Familie, besonders aber von Menschen auf der ganzen Welt, die Omar nie kennengelernt haben. Da jegliche Post auf gefährliche Stoffe gescannt, offiziell gestempelt, bearbeitet und kopiert wurde, erreichten Omar nie die Originale, sondern abstrahiertes, durch den bürokratischen Prozess neu geschaffenes Bildmaterial. Ob, wann und in welcher Form er seine Post bekam, wurde von seinem Vernehmungsbeamten kontrolliert. Omar Deghayes wurde im Dezember 2007 ohne Anklageerhebung freigelassen.

EN The project *Letters to Omar* comprises a selection of cards and letters that British prisoner Omar Deghayes received during his six years of incarceration in the American internment camp at Guantánamo Bay. They come from his family, but also from people all over the world who never met Omar. Since every piece of mail was scanned, officially stamped, processed and copied to detect possible dangerous content, Omar never received the originals, but rather abstracted picture material newly created in the bureaucratic process. Whether, when and in what form Omar received his mail was determined by his interrogation officer. Omar Deghayes was released without charge in December 2007.

Dear Omar Deghayes,

My name is Sarah and I am a student at a college [redacted] called [redacted] [redacted] I have heard [redacted] about your current situation and this card is to show you that you are in my thoughts [redacted]

I hope that this letter shows you that there are people [redacted] who have not forgotten you.

Best Wishes

Sarah

GUAN-2005-I-02464

APPROVED BY
US FORCES

DEC 19 2005

JTF/ JDOG S-2
GUANTANAMO BAY, CUBA

Dear Omar

thinking of you. I feel sorry for you

love from

Sexy Leslie and Brian

from our romantic holid

GUAN-2007-I 08549

Queen's Gardens and Town Docks Museum, Hull.

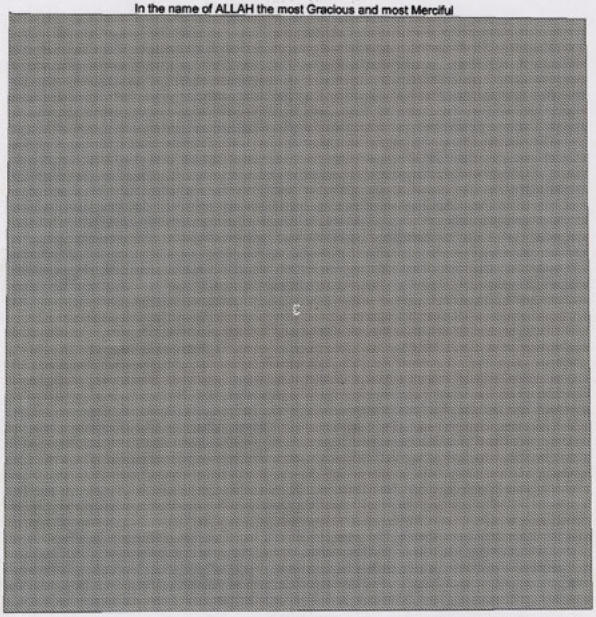
A bunch of ornamental flowers tied with a ribbon, surrounded by moths and butterflies
Thomas Robins The Elder
(1716-1770)
From the Broughton Collection
PD.912-1973

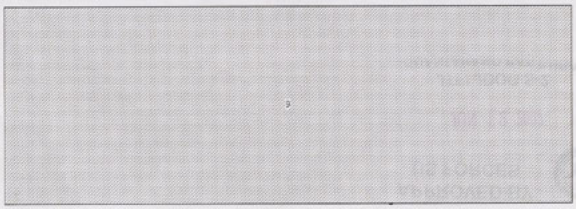
The Fitzwilliam Museum
University of Cambridge
www.fitzwilliammuseum.org

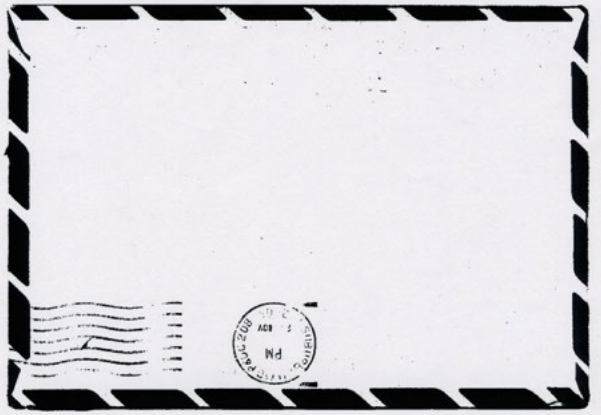
GUAN-2006-I 00606

بسم الله الرحمن الرحيم

In the name of ALLAH the most Gracious and most Merciful







APPROVED BY
US FORCES

DEC 19 2005

JTF/ JDOG S-2
GUANTANAMO BAY, CUBA

APPROVED BY
US FORCES

DEC 18 2005

JTF/ JDOG S-2
GUANTANAMO BAY, CUBA

ANYONE WHO RESORTS TO THIS IS REALLY A COWERD AND REALLY A LONELY PERSON LOOKING FOR ATTENTION.

YOU OMAR ARE BECOME A POWERFULL PERSON BECAUSE OF YOUR BROTHER CLAIMANE AND YOUR FAMILY LOVE. PEOPLE I COULD SEE IN THAT MEETIN I WENT TO WHERE COMING TO KNOW AND LIKE YOU FOR THE LOVE AND PASSION OF WHICH YOUR CLIMBING TEAM PUT YOUR STORY OF INJUSTIE ACROSS.

PLEASE ACEPT MY POOR WRITING AND SPELLING I'M NOT A EDUCATED MAN. BUT I DO KNOW RIGHT FROM WRONG AND WHAT HAPPENING TO YOU IS WRONG. P.S. I WROTE TO THE PRIME MINISTER ON YOUR BEHALF

YOURS Leslie Lemo

Kognitives Kartieren. Zum *Atlas der Angst* von Dirk Gieselmann und Armin Smailovic

/ Cognitive Mapping. On the *Atlas der Angst* by Dirk Gieselmann and Armin Smailovic

Rolf F. Nohr

DE Das journalistische Projekt *Atlas der Angst* von Dirk Gieselmann und Armin Smailovic soll beispielhaft als eine ‚neue' Art des Kriegsjournalismus verstanden und interpretiert werden. Dabei geht es vorrangig darum, auf die Notwendigkeit einer neuen Art des Berichtens vom Krieg abzuheben, die letztendlich durch die Veränderung des ‚Gegenstands' Krieg selbst notwendig wird. Es geht weniger um die (subjektive oder dokumentierende) Abbildung des Konflikts als vielmehr um die Rekonstruktion von Erinnerungsbildern, Geschichtsorten und die Kartografierung diffuser Aussagesysteme. Eine spezifische Art der Aufschreibung (als Überlagerung) charakterisiert den *Atlas der Angst*. Der Atlas unternimmt den Versuch, den Krieg als Konsequenz einer vorausgegangenen ‚Befürchtung' (oder Paranoia) zu lesen, und erfasst Krieg, Gewalt und Konflikt als die Konsequenz der Verängstigung. Und er untersucht die Gründe dieser Verängstigung. Er befragt die Erinnerung, er befragt den Raum und die Orte, er untersucht Muster von Orientierung.

EN The journalistic project *Atlas der Angst* by Dirk Gieselmann and Armin Smailovic is to be understood and interpreted as an example of a 'new' kind of war journalism. It stresses the necessity for a new type of war reporting that will ultimately become necessary by changes in the matter of war itself. It does not concern the (subjective or documenting) portrayal of conflict nearly as much as the reconstruction of images of memory, historic locations and the mapping of diffuse systems of expression. A particular type of recording (as a superimposition) characterises the *Atlas der Angst*. The Atlas attempts to read war as the consequence of preceding 'fear' (or paranoia), and registers war, violence and conflict as the consequence of this fear. Moreover, it examines the reasons for this fear. It questions memory; it questions space and places; it examines patterns of orientation.

„Wir sind im Krieg“ – diese großlettrige Überschrift eines einschlägigen Boulevardblatts bildet den Ausgangspunkt für den *Atlas der Angst*[1] von Gieselmann / Smailovic. Man könnte diese (zunächst im ZEITmagazin[2]) veröffentlichte Text-Bild-Arbeit ein ‚journalistisches Essay‘ nennen, eine ‚bebilderte Investigation‘ oder (vor allem in Bezug auf die ausgearbeitete Buchveröffentlichung, auf die sich dieser Text bezieht) als ‚Reisereportage‘ verstehen. Man könnte die Arbeit aber auch unter dem Oberbegriff dieser vorliegenden Veröffentlichung lesen und danach fragen, wie das ‚Bild im Konflikt‘, wie der klassische Kriegsjournalismus seinen Niederschlag in dieser Arbeit findet.

In einer ersten – bewusst naiven – Betrachtung scheint die Headline „Wir sind im Krieg“ womöglich eine andere Art des Journalismus aufzurufen: „Wir sind im Krieg“ definiert zunächst eine substanzielle Zustandsveränderung (einen ‚Ausnahmezustand‘), die durch einen symbolischen oder realen Akt hervorgerufen wird: eine Kriegserklärung, einen Überfall, eine Truppenbewegung über eine Grenze, die Ermordung eines Thronfolgers oder Ähnliches. Gleichzeitig existiert in dieser Zustandsveränderung ein Wissen darüber, mit wem ‚wir‘ uns ‚im Krieg‘ befinden. ‚Wir‘, das ist das Land, die Bevölkerung, die politische Ideologie oder die ökonomische Wertegemeinschaft – und ‚die anderen‘ markiert eine oppositionell gegenübergestellte und deutlich getrennte Gruppe, die sich durch einen wie auch immer gearteten und wie auch immer begründeten Akt oder Zustand als eine homogenisierbare Gruppe ‚nicht Gleicher‘ im selben Raum konstituiert oder durch ihn konstituiert wird. ‚Der Krieg‘, das ist dann die Auseinandersetzung dieser beiden Gruppen am Ort des Aufeinandertreffens. Die Grabenlinien des Ersten oder die dynamischen Truppenbewegungen des Zweiten Weltkriegs versinnbildlichen dieses Konzept des Krieges (als

Abb. 147: Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: aus der Arbeit *Atlas der Angst*, Eichborn Verlag © 2017 Bastei Lübbe AG, Köln; Texte © 2017 Dirk Gieselmann; Fotos © 2017 Armin Smailovic.

1 Siehe auch die Bildstrecke Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst* in diesem Band.

2 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: ‚*Atlas der Angst*‘, in: ZEITmagazin, 9. März 2017, http://www.zeit.de/kultur/2017-03/deutschland-2017-deutschlandreise-buch-atlas-der-angst-d17 (letzter Zugriff am 20. Februar 2018).

„Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“[3]). Das konfligierende Politische ist im Raum und distinkt, begrenzbar, einhegbar. Der Raum ist die Bühne, auf der sich das Politische entfaltet, und ‚internationale‘ Politik stellt eine Operation im Raum dar und wird durch Akteure im Raum betrieben.

Der neue Krieg

> „Der ehemalige Kriegsreporter soll etwas vom Krieg erzählen, in Jugoslawien, Somalia, dem Irak, was heißt es denn, wenn jetzt in der Zeitung steht, wir sind im Krieg, aber er bestellt lieber einen Schnaps und dann noch zwei. Mein Freund, der Fotograf, war mit ihm im Einsatz, vor einem halben Leben, er traf ihn in einem Hotel in Zagreb, komm mit, sagte er, wir fahren an die Front, ich brauche Bilder.
>
> Nach einer Woche war ihr Auto von Kugeln durchsiebt. Den Soldaten an den Grenzposten erzählten sie Witze, um nicht erschossen zu werden. Haben wir das wirklich erlebt, fragt mein Freund. Ich fürchte ja, sagt der ehemalige Kriegsreporter.“[4]

Spätestens aber mit dem Vietnamkrieg scheint sich in der Moderne dieses – immer schon naive –Paradigma des Krieges zu verändern. Der Krieg selbst verändert sich, so wie Politik sich verändert. Keine Grenzen, keine strategische Raumbeherrschung oder eine Frontlinie gegeneinander aufmarschierender Truppenkörper ‚stellen den Krieg dar‘. ‚Der Feind‘ wird immer unsichtbarer, der Krieg wird ‚in den Köpfen‘ gewonnen und Raumkontrolle als oberste militärische Doktrin wird durch ‚Kommunikation und Aufklärung‘ ersetzt.[5] Somit verändern sich auch das Genre der Kriegsreportage und das Berufsbild des Kriegsreporters. Wohin fährt der Kriegsreporter, wenn der Krieg keine physischen Fronten hat und der Feind nicht mehr ‚hinter der Grenze‘ ist?

3 Der Krieg wird in Clausewitz’ Werk (erstmals) zu einem semantisch codierbaren, logistisch-politischen Problem, dessen Steuerbarkeit durch eine Konvertierung in Zahlen wenn nicht vollständig erreicht, so doch so weit als möglich betrieben werden soll. Resultat einer solchen Bemühung ist das Postulat rationaler, ‚wissenschaftlicher‘ Handlungsanweisungen zur Codierung strategischer Operationen. Diese Kriegswissenschaft definiert den Strategen als Feldherrn, der Krieger und Politiker in einem ist. Sein Handeln orientiert sich an einem übergeordneten Rahmen – der langfristigen Erreichung politischer Ziele (s. Carl von Clausewitz: *Vom Kriege. Vollständige Ausgabe im Urtext mit historisch-kritischer Würdigung*, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1966).

4 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst. Eine Reise durch Deutschland*, Frankfurt a. M. 2017, S. 33.

5 Für gewöhnlich bezeichnet C3I die Summe der handlungsleitenden militärischen Paradigmen der Kriegsführung: „Command, Control, Communications and Intelligence“. Die Summe der in diesem Zusammenhang aufgerufenen Akronyme und Abkürzungen ist jedoch en détail unüberschaubar; siehe beispielsweise: https://en.wikipedia.org/wiki/Command_and_control#Derivative_terms.

Gieselmann / Smailovics *Atlas der Angst* kann insofern exemplarisch gelesen werden als ein neues Konzept der journalistischen Arbeit, die sich mit den Möglichkeiten von ‚images in conflict' auseinandersetzt. Im Folgenden soll anhand des *Atlas der Angst* über dieses neue Verhältnis von Krieg, Sichtbarkeit und Sichtbarmachung nachgedacht werden. Am deutlichsten wird dabei wohl werden, dass die Idee des Bildes im Konflikt nach der Veränderung des ‚Wesens des Krieges' (aber womöglich eigentlich schon immer) substanziell neu bewertet werden muss: Wenn der Krieg selbst keinen klaren Ort und keine spezifische Zeit hat, wie soll er dann Bilder haben bzw. abbildbar sein? Die Idee der Sichtbarkeit in der Kriegsberichterstattung muss neu gefasst werden. Die Kriegsreportage ist kein Genre mehr, welches über die Evidenz des Sichtbaren und die Augenzeugenschaft eines (Bild-)Reporters an einer Frontlinie ihre Wirkmächtigkeit entfalten kann. Vielmehr scheint die Frage zu sein (wie sie womöglich auch Gieselmann / Smailovic umgetrieben hat), sich überhaupt zu vergewissern, ob der Zustand des Krieges bereits erreicht ist bzw. in welcher Weise die Behauptung eines Krieges mit der Sichtbarkeit von Vorkommnissen einhergehen kann. Dies ist natürlich keine Frage, die nur den Journalismus betrifft: Spätestens seit dem brennenden World Trade Center, den in ‚heavy rotation' einschlagenden Flugzeugen oder der Unsichtbarkeit des zerstörten Pentagons (und Flug UA 93) fragen sich auch die internationale Politik, das Militär und der Zivilist: Sind wir im Krieg? Ist das ein Krieg? Was sehe ich? Was weiß ich? In all seiner euphemistischen (ethisch immer falschen) Versachlichung ist der Begriff vom „low intensity conflict"[6] womöglich prägend für diesen neuen Kriegsjournalismus: Krieg ist niederschwellig geworden, von geringer Intensität und latent getarnt und unsichtbar, immer in Bewegung.

Speziell für die Auseinandersetzung mit dem Bild in der Kriegsreportage stellt sich nunmehr also die Frage, in welchen Räumen welche Kriege überhaupt (wie) stattfinden und inwieweit Bilder von Kriegen möglich sind, wenn der Krieg den Raum neu definiert. Die Jahrtausendwende war charakterisiert von einer Reihe von Umbrüchen, die (womöglich kulturhistorisch früher angelegt) jetzt erst ihre volle Bedeutung entfalten. Eine der wesentlichsten Veränderungen ist, dass wir spätestens mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verstehen lernen mussten, dass der Raum und die Grenze nicht mehr das alleinige Prinzip von Politik darstellen. Das Konzept der Geopolitik,[7] nach dem jede Politik im Raum gebunden ist und insofern jeder Konflikt auch immer ein Konflikt über die Beherrschung von Kernräumen, Kulturlandschaften oder natürlichen oder artifiziellen Grenzen zu sein hätte, ist suspendiert. Die Tempokriege des Zweiten Weltkriegs und vor allem aber die zentrumslose Kriegsführung von unsichtbaren Gegnern im Guerillakrieg sind signifikante Veränderungen hin zu einem Begriff

6 „… below conventional war and above the routine, peaceful competition …" (United States Army Field Manual TC 7-100.2, https://web.archive.org/web/20160601073029/http://armypubs.army.mil:80/doctrine/100_Series_Collection_1.html; letzter Zugriff am 28. Mai 2018).

7 Vgl. ausführlich Rolf F. Nohr: ‚Geopolitik', in: Stefan Günzel (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt 2012, S. 145 f.

des Krieges als etwas Asynchronem, einem ‚Krieg der Flöhe', der Schläfer, der Unterwanderung, der Unsichtbarkeit usw. Die mobil gewordene Politik ist eine Politik ohne Grenzen und klaren Raumbezug.

Das, was Gieselmann / Smailovic zu ‚kartieren' versuchen auf ihrer Reise ‚zum Krieg', ist also nicht an den Grenzen Deutschlands zu finden und lauert auch nicht vor den Toren (auch wenn einschlägige Kollektivsymbole[8] genau dieses Innen-außen-Schema aufzurufen hoffen[9]), sondern es ist vor allem eine Politik, die sich ‚unter' und ‚inmitten' von uns entfaltet. Wer aufbricht, die neuen Kriegszonen zu kartografieren, reist in die Mitte der Gesellschaft. Er ist nicht mehr der exponierte Beobachter an vorderster Front (vor ihm ‚das Andere' – hinter ihm ‚das Eigene') und das Bild, das er zeichnen kann, entsteht im Bemühen, ‚das Eigene' davon zu überzeugen, dass das angeblickte ‚Andere' dem ‚Eigenen' näher ist als gedacht (oder im Sinne der Propaganda: dass das Andere noch wesentlich alienesker ist als behauptet). Ein solcher Blick der Kriegsfotografie ist so nicht mehr funktional. Es gibt keine vorderste Frontlinie mehr, in der sich ein testosteronschwangerer Kriegsreporter aufhalten könnte, um im „decisive moment" (Henri Cartier-Bresson) das Bild des fallenden Soldaten einzufangen, das dann die ganze Menschlichkeit und Verletzlichkeit des leidenden Menschen, die Sinnlosigkeit des Krieges einfängt und abbildet. Die Frontlinie ist passé. Die Symbole der neuen Konflikte sind schwerer zu fotografieren und schwerer in Bilder zu zwängen. Es sind die Bilder der Lager, der inneren Grenzen, der Migrationsbewegungen, die noch am ehesten in der Lage sind, das abzubilden, was Kriege und Konflikte als Greifbares und Abbildbares herstellen. Im Sinne einer umfassenden Kartografie des Krieges jedoch ist das zu unternehmen, was auch das vorliegende Projekt unternimmt: eine sehr sorgfältige Kartierung des gesamten Geländes, ohne genau zu wissen, in welchem Bild das Andere und das Eigene einzufangen seien und wie sich das Eigene aus dem Anderen ergebe – oder ob eine solche Differenz überhaupt (noch) existent ist.

8 Zum Begriff des Kollektivsymbols vgl. detailliert Jürgen Link: ‚Aspekte der Normalisierung von Subjekten. Kollektivsymbolik, Kurvenlandschaften, Infografik', in: Ute Gerhard / Jürgen Link / Ernst Schulte-Holtey (Hg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, Heidelberg 2001, S. 77–92.

9 Kern der Kollektivsymbolforschung ist es, wiederholt und verdichtet auftretende, stark auf intersubjektive Lesweisen abzielende, verständliche Symbol- und Bildketten auf ihre Stabilisierung, Iteration und Variabilität zu befragen und sie als bildrhetorische Funktionalismen zu verstehen. Wiederkehrende (visuelle wie textliche) und dabei vor allem variable Bild-‚Metaphern' werden dabei auf ihre Aussagefunktion hin untersucht; ‚die bedrohliche Flut' oder ‚Das Boot ist voll' stellen hierfür anschauliche Beispiele dar.

Die Reise

> „Wir machen eine Reise durch Deutschland, sage ich. Das ist weit, sagt mein Sohn, warum macht ihr denn so eine weite Reise. Weil wir Angst haben, müsste ich sagen, um dieses Land und vor diesem Land, und wir wollen wissen, woher sie kommt.“[10]

Ein erstes Charakteristikum dieser ‚neuen‘ Kriegsberichterstattung ist womöglich die Figur der Reise. Eine Reise ist eine Suchbewegung – oder kann zumindest eine Suchbewegung sein. Und eine Reise ist immer auch eine Bewegung der Selbstvergewisserung. Zwar entsteht die Handlung des Reisens aus der doppelten Figur der Exploration: also der Motivation, das Unbekannte zu entdecken und es gleichzeitig symbolisch oder faktisch sich anzueignen, dem eigenen ökonomischen und ideologischen Wirkungsraum einzugliedern. ‚Wissen wollen‘ und ‚besetzen wollen‘ gehen zunächst (historisch) Hand in Hand. Aber die Idee der kolonialen Entdeckungsreise[11] überformt sich in einer globalen Welt zu einer Art der Bewegung aus ‚Selbst-Zweck‘. Wo die postmoderne Bewegungslehre Paul Virilios[12] in der Reise nur noch den Zweck der Bewegung sieht, die den sie durchquerenden Raum letztlich nivelliert oder negiert, so scheint das Reisen andererseits als Selbstpraxis heutzutage subjektkonstitutiv zu sein – konstitutiv für ein Subjekt, das auf Erfahrungen angewiesen ist.[13]

Die Kategorie Raum gewinnt also für das Subjekt an Bedeutung, wo sie für die Konstitution der Wirklichkeit ‚Krieg‘ zu verschwinden scheint. Nicht etwa, weil der Raum oder der Ort per se eine starke Ordnungs- oder Sinnstiftungsqualität hätte – sondern eben weil er zu verschwinden scheint. Damit ist noch gar nicht einmal die oft zitierte Idee von der Ortlosigkeit im Digitalen gemeint, sondern vielmehr und eher die Idee, dass der Raum als Orientierungskategorie an Kraft verliert. Der mobil gewordene Mensch ist ein entgrenzter und stets bewegter Mensch in „rasendem Stillstand“[14]. Er bewegt sich, fast zwanghaft, und versucht sich in den Ort einzuschreiben, den er

10 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 12.

11 Vgl. dazu beispielsweise Stephen Greenblatts Arbeit zur kolonialen Reise. Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin 1998.

12 Paul Virilio: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980.

13 Dass dieses Konzept nicht unbedingt an die Erfahrung der Moderne geknüpft ist, lässt sich mit Verweis auf den italienischen Dichter und Geschichtsschreiber Francesco Petrarca argumentieren, der 1336 mit seinem Bericht über die Besteigung des Mont Ventoux eine Reflexion vorlegt, die den Erfahrungsmodus des Bewegens als Selbstzweck zentral stellt – und damit als Klassiker der Reiseliteratur gelesen werden kann: „Wohl aber liegt das Leben, das wir das selige nennen, auf hohem Gipfel, und ein schmaler Pfad, so sagt man, führt zu ihm empor. Es steigen auch viele Hügel zwischendurch auf, und von Tugend zu Tugend muß man weiterschreiten mit erhabenen Schritten. Auf dem Gipfel ist das Ende aller Dinge und des Weges Ziel, darauf Pilgerfahrt gerichtet ist“ (Francesco Petrarca: ‚Besteigung des Mont Ventoux‘, in: Walter Ubanek [Hg.]: *Die Fähre. Lesebuch für höhere Lehranstalten*, Bd. 7, 2. Aufl., Bamberg 1958, S. 227–229, hier S. 228).

14 Paul Virilio: *Rasender Stillstand*, Frankfurt a. M. 1998.

durchquert. Das Bild, in einem Flugzeug nicht auf dem Fensterplatz zu sitzen und auf das Geolokalisierungssystem in der Rückenlehne des Vordersitzes zu starren, um das gleichmäßige Vorbeigleiten digital animierter Landschaft in unterschiedlichen Maßstäben zu registrieren, ist signifikant.

Die Reise ist getragen vom Motiv der Selbstvergewisserung, ‚noch da zu sein'. Die Urlaubsfahrt ist das groteske Unternehmen, möglichst neue Erfahrungen in möglichst vertrauten Handlungsräumen zu machen („same same but different"[15]) – und dabei sich selbst in den unbekannt-bekannten Orten akribisch zu protokollieren (Selfie vor dem Eiffelturm). Somit kann die Reise heute womöglich mehr als eine Art Suchbewegung gelten, innerhalb derer mobil gewordene Subjekte einen spezifischen Erfahrungsmodus anwenden, um ihrer permanenten Bewegung eine spezifische Gewichtung zu geben. Wo das Politische raumlos wird, wird das Suchen des Subjekts stärker zu einer Bewegung im Raum. Diese spezifische Subjektbewegung kann vielleicht unter zwei Oberbegriffen verhandelt werden, die wiederum für den *Atlas der Angst* entscheidend zu sein scheinen: dem Begriff der Erinnerung und dem Begriff der Orientierung.

Die Erinnerung

> „Ich erinnere mich an das Dorf.
> Aber erinnere ich mich auch an das Land?"[16]

Eine Möglichkeit, den Menschen (und damit seine Ängste) zu fassen, ihn nach seinen Identitäten und Befindlichkeiten zu befragen, ist somit die Rekonstruktion seiner territorialen Bindung. In den 1980ern haben beispielsweise Roger M. Downs und David Stea an der Schnittstelle von Geografie und Psychologie nach der Bildung von kognitiven Karten, also ‚Karten im Kopf' gefragt. Identität, so stellten sie fest, findet im Raum statt, aber in einem Raum der Erinnerung, einem subjektiv ‚gekrümmten' Raum, in dem das wahrnehmende Subjekt das Zentrum markiert, von dem aus sich der Raum organisiert. Die Welt in unseren Köpfen (so der deutsche Titel des Buches) ist keine fotorealistische Karte, sondern vielmehr eine Art roher Skizze, in deren Zentrum das wahrnehmende Auge positioniert ist – über dem ein großer Pfeil schwebt mit der Aufschrift „Du bist hier".[17] Die kognitive Karte ist aber nicht nur die Reprä-

15 Die spezifische Ambivalenz dieser vor allem in Thailand gebräuchlichen Phrase („Is this a real Rolex?" – „Yes, Sir, same same but different") bringt das Fotoprojekt des Ostkreuz-Fotografen Jörg Brüggemann gekonnt auf den Punkt, s. http://www.joergbrueggemann.com/same-same-but-different/ (letzter Zugriff am 28. Mai 2018).

16 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 18.

17 „*Kognitives Kartieren* ist ein abstrakter Begriff, welcher jene kognitiven oder geistigen Fähigkeiten umfaßt, die es uns ermöglichen, Informationen über die räumliche Umwelt zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten. […] Vor allem aber bezieht sich kognitives Kartieren auf einen Handlungs*prozeß*: es ist eher eine *Tätigkeit*, die wir ausführen, als ein Objekt, das wir besitzen. Es ist die Art und Weise, wie wir uns mit der Welt um uns herum auseinandersetzen und wie wir sie verstehen" (Roger M.

sentation einer momentanen Umwelt, sondern auch mit der Erinnerung verknüpft. Aus den kognitiven Karten vergangener Situationen erwachsen räumliche Vorstellungen vergangener Geschehnisse.

Auch die Mnemotechnik, die klassische griechische Kunst der Erinnerung, erkennt den Raum und das den Raum durchstreifende Subjekt als zentrale Mechanik. Eine Technik, mit der sich nicht nur Dinge merken lassen (‚ars memorativa'), sondern mit der auch das Subjekt selbst in der Lage ist, sich mit Geschichte (und damit Identität) zu versehen: „Der Kern der ars memorativa besteht aus ‚imagines', der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ‚loci', der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes."[18]

Orientierung

> „Wir waren hier, steht auf dem Fels, hundertfach, darunter Daten und Namen, die ihre Bedeutung verloren haben. Wir waren hier, wir waren hier, wir waren hier."[19]
>
> „Wir waren hier. Wir waren hier. Wir waren hier."[20]

Orientierung ist, nicht nur aus der Perspektive der kognitiven Kartierung, eine Praxis der Ich-Positionierung. Orientierung entsteht in der Ausbildung von Relationen, die Lage und Verhältnismäßigkeit des Subjekts zu den Dingen im es umgebenden Raum untersucht.

Orientieren ist dann aber auch immer eine Praxis des Wiedererkennens: Ich war schon einmal hier, ich erkenne dieses Merkzeichen wieder, ich kann mich in ein Verhältnis zu diesem Merkzeichen setzen und daraus die Lage anderer Dinge im Raum erinnern und extrapolieren. Gemeinhin ist die Funktion der Kognition, solcherlei veranschlagte Karten zu reduzieren, zu schematisieren und – letztendlich – zu archivieren und im Bedarfsfall zur Verfügung zu stellen. Als Kulturtechnik hat sich aber auch die externe Niederlegung einer solchen Kartierung in Form gestalteter Karten etabliert. Die Karte (und die Sammlung solcher Karten in Form von Atlanten) ist also nicht nur eine Externalisierung und Aufschreibung des Raumes nach spezifischen, zumeist arbiträren Regeln und Grammatiken. Sie stellt auch eine Form der (inter-) subjektiven Erinnerung dar. Der *Atlas der Angst* ist insofern im wahrsten Sinne des

Downs / David Stea: *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*, New York 1982, S. 23; Hervorhebung im Original).

18 Aleida Assmann: ‚Zur Metaphorik der Erinnerung', in: Aleida Assmann / Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991, S. 13–35, hier S. 14.

19 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 160.

20 Ebd., S. 180.

Wortes in die Tradition der kognitiven Karten wie der Atlanten einzuordnen.[21] Insofern stellt der *Atlas der Angst* eine dezidierte Aufschreibung von Erinnerung und Orientierung dar. Die Reise durch das ‚Kriegsgebiet' ist getragen von der Idee, eine Folie der Erinnerung, ein Wissen darüber, wie Merkzeichen des Vergangenen die Orte strukturieren, herzustellen. Und er zeigt und bezeugt, wie die Suche nach Veränderungen in den Orten eine ‚Re-Vision' der Karte ermöglichen kann. Orientierung und Erinnerung bilden das Fundament, auf dem das, was kartiert werden soll (Angst, Krieg, …), beschreibbar, abbildbar, aufschreibbar wird. Erinnerungen stellen dabei die ‚Raster' dar (ähnlich den topografischen Höhenlinien klassischer Landschaftskarten), die die Strukturierung und Ordnung des abgebildeten Raumes betreiben und die eine Eintragung von ‚Phänomenen' und Ereignissen ermöglichen.

Atlanten

Der *Atlas der Angst* besteht aus Schrift, aus dokumentierten Fragmenten, Satzfetzen, Interviews und Erinnerungsfragmenten. Er besteht aber auch aus Fotografien, aus Überlagerungen, aus typografischen Experimenten (zumindest in der Buchfassung) und einer spezifischen Auflösung des linear-rationalen Aufbaus einer ‚dokumentierenden Argumentation'. Insofern kann der *Atlas der Angst* tatsächlich als ein Atlas der Ausbildung operativer Selbstpositionierung gelesen werden, als ein Versuch, in der Kombination von Text, Bild und Gestaltung mehrfach gestaffelte Ebenen der Aufschreibung von Wirklichkeit zu unternehmen – einer Wirklichkeit, die auf das schreibende und lesende Subjekt bezogen ist und sich auf (gemeinsam geteilte) Erinnerungsbilder bezieht. Die Aufgabe der Kartografie (und der sie hervorbringenden Reise) ist es, Erinnerung zu nutzen, um Orientierung zu schaffen, nach Veränderungen zu fragen und dies in einem objektivierenden Schritt niederzulegen und zu intersubjektivieren. Oder auf die prägnante Formel der ‚kognitiven Kartierer' Downs / Stea gebracht: „Wir benutzen in der Gegenwart die Erfahrungen der Vergangenheit, um mit ihrer Hilfe die Zukunft zu meistern."[22]

Im *Atlas der Angst* eine tatsächliche Kartografie zu erkennen, setzt voraus, dass wir uns vom Bild der Karte entfernen. Zu sehr erscheint uns das umgangssprachliche Konzept des Atlas verwoben mit der Praxis rein geografischen Aufschreibens, wie wir sie aus unserem Diercke-Schulatlas gelernt haben. Aber die Tradition der Karten, Atlanten oder auch Globen zeigt, dass Karten nie nur die Aufschreibung der physischen Wirklichkeit der Welt waren, sondern immer zugleich der Versuch, Wissenssysteme niederzulegen, Subjekte in Wissensräumen abzubilden und Weltentwürfe aufzuschreiben.[23]

21 Ein Atlas ist nicht nur ein kartografisch-geografisches, kartengestütztes Nachschlagewerk, sondern traditionell ein bildorientiertes Nachschlagewerk oder eine Sammlung von Fachwissen, unabhängig von seinem inhaltlichen oder disziplinären Zuschnitt.

22 Roger M. Downs / David Stea: *Kognitive Karten*, 1982, S. 89.

23 So weist beispielsweise die *Ebstorfer Weltkarte*, sicherlich eine der eindrucksvollsten mittelalterlichen Radkarten, schon eine hohe Dichte von Kommunikationssystemen auf. Sie erscheint als Momentaufnahme

Aussagen

> „Seine Freunde schauen in ihre Telefone, die ihre Gesichter beleuchten, als schauten sie auf den Mond herab. Über dem Protokoll aus München steht für einen Augenblick: Ihre Angst wird laufend aktualisiert.“[24]

Was der *Atlas der Angst* kartografiert, sind Aussagen, einzelne Sätze, Fragmente, Splitter. Er montiert sie, ordnet sie an, kontrastiert, überblendet. Dabei ist das Prinzip der Anordnung wesentlich: Das Zentrum der Ordnung bilden die Merkzeichen (die ‚lieux de mémoire‘ – dazu später mehr), das, ‚was schon passiert ist‘. Meistenteils sind dies vergangene Ereignisse und Vorkommnisse, die in der Erinnerung der Subjekte eingepflanzt sind. Und dann sind da auch die aktuellen Merkzeichen: Terrorakte, Amokläufe und Katastrophen. Um diese Zentren herum gruppiert der Atlas dann die einzelnen Aussagen und Stimmen, die Blicke und Bilder, montiert sie und ordnet sie. Es ist eine Kartografie nackter Aussagen. ‚Aussage‘ meint hier die tatsächliche, völlig individualisierte, kontingente, anonyme und knappe Materialität des zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort ‚wirklich‘ (von einem Akteur) Ausgedrückten. Dieses Ausgedrückte wird aber ‚reguliert‘ durch einen gesellschaftlich ausgehandelten Deutungs- und Sagbarkeitsrahmen – den Diskurs, der nicht nur das Sagbare reguliert, sondern in einer zirkulären Bewegung auch von ihm gebildet wird und der von Geschichte und subjektiver Erinnerung vorstrukturiert ist.

Sprachphilosophisch könnte man das Montageverfahren des *Atlas der Angst* als eine Diskursanalyse begreifen: Die Summe der einzelnen Aussagen (und auch Bilder und Fotos gelten hier als Aussagen) wird dokumentiert und der Aussage-Mäander als eine ‚irgendwie gerichtete‘ Formation artikulatorischer Praxen verstanden und kartiert. Diese Atlas-Karten bilden die sozialen und politischen Verhältnisse Deutschlands 2017 nicht passiv ab, sondern kartieren sie als Fluss aus sozialen Wissensvorräten, Architekturen, Artikulationen und Bildern, die durch und in der Zeit aktiv konstituiert werden und gleichzeitig organisieren, ‚was gesagt werden kann‘. So versucht der Atlas den Angst-Diskurs zu rekonstruieren, ihn seh- und hörbar zu machen und zu dokumentieren. Gleichzeitig legt der so nachgezeichnete Angst-Diskurs aber auch offen, nach welchen Regeln, mit welchen Ausschließungen und mit welchen Gewichtungen sich der Sagbarkeitsraum konstituiert. Eine solche Sagbarkeit (und immer auch: Sichtbarkeit) ist nie naturhaft, sondern ausgehandelt und nur zeitweise gültig. Die Sagbarkeit aber schließt die Subjekte an sich an, definiert, was

sowohl des geografischen Wissens als auch der politischen Verhältnisse um 1239. Gleichzeitig kann sie als Verkünderin christlicher Heilslehre, als Bilderbuch der bekannten Flora und Fauna, aber auch als Vorläuferin des Satellitenbilds und Hypertextes gelesen werden, vgl. etwa Hartmut Kugler / Eckhard Michael (Hg.): *Ein Weltbild vor Columbus – die Ebstorfer Weltkarte; interdisziplinäres Kolloquium 1988*, Weinheim 1991.

24 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 68.

zum Gemeinsinn (dem ‚common sense') wird, was breite Teile der Bevölkerung als Orientierungswissen, als ‚Normalität' ansehen.[25] Der *Atlas der Angst* kann also auch als eine Art der Feldforschung (eine Reise-Ethnografie) über das Sprechen und Sehen verstanden werden.

Konflikt

> „Grenzen schützen, stand auf einem Plakat, Grenzen töten, auf einem anderen, ich weiß nicht mehr, wo."[26]

Als eine Raum-Ethnografie der Aussagen ist das Projekt von Gieselmann / Smailovic eine Kartografie der Konflikte einer neuen Weltordnung, die die ‚images in conflict' nicht mehr an den Außengrenzen von (irgendwie homogen konstatierten) Nationen vermutet, sondern diese Bilder überall im zu durchmessenden Raum auffindet und als Orientierungsmarken von Subjekten kartografiert, die nach Positionen und Orientierungen suchen. Dabei gelingt es dem Atlas, eine kognitive Dissonanz sichtbar zu machen, die prägend für diese neue „Weltraumordnung"[27] ist: Einerseits ruft der Diskurs wiederholt und prägnant den Ort der Grenze auf, diese zutiefst arbiträre Setzung, die eine homogene Landschaft durchschneidet und als Ordnungskriterium mehr oder weniger willkürlich das Eigene vom Fremden zu trennen sucht. Eigentlich scheinen diese alten Grenzen obsolet geworden zu sein (Helmstedt[28]) und nur noch als Erinnerungsorte ihre Ordnungskraft zu entfalten. Jedoch zeigt der Mäander der unterschiedlichen Stimmen, dass die eigentliche Angst und Paranoia in der Wahrnehmung ‚neue Grenzen' entstehen lassen: diffuse Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem. Ganz im Sinne einer neuen Raumpolitik – die auf den ersten Blick den Raum als Ordnungskategorie zu suspendieren scheint, ihn auf den zweiten und schärferen Blick als Kategorie der Sinnstiftung jedoch reaktiviert – qualifiziert der *Atlas der Angst* als wesentliche Ursache der Angst (und des vermeintlichen Krieges) die Verunsicherung des Raumes durch mobil gewordene Subjekte. Subjekte, die diesen Raum durchstreifen, in ihn einzudringen scheinen und dabei aber vor allem die Eindeutigkeit von Positionierung zurückweisen.

So ist vor allem das Bild der Überlagerung prägend für eine solche Beschreibung.

25 „In den Diskursen liegen sog. Applikationsvorgaben für die Formierung/Konstituierung der Subjekte und von deren Bewusstsein und damit auch für ihre Tätigkeiten und ihr Handeln vor. Es sind somit die Menschen, die Wirklichkeit gestalten, sozusagen als in die Diskurse verstrickte Agenten der gesellschaftlich-historisch vorgegebenen Diskurse", Siegfried Jäger: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster 2004, S. 22. Vgl. dazu auch ausführlich z. B. Jürgen Link: ‚Aspekte der Normalisierung von Subjekten', 2001.

26 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 22, 38.

27 So der Begriff, den Niels Werber in seiner Auseinandersetzung mit den neuen Geopolitiken setzt. Niels Werber: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München 2007.

28 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 20.

Und Überlagerungen finden wir hier im doppelten Sinne: Es überlagert sich das Vergangene mit dem Jetzt und das Eigene mit dem von den Aussagenden als ‚fremd' Wahrgenommenen.
So wie die meisten Fotografien im Atlas Mehrfachbelichtungen sind, die die Verstörung der Wahrnehmung durch die Uneindeutigkeit des Abgebildeten betreiben, so ist es auf der Textebene die immer wieder aufgerufene Verunsicherung, nicht genau zu wissen, wo und wann der vermeintliche Akteur der Verunsicherung sichtbar wird (der Terrorist, der Amokläufer, der Ausländer), der eine solche Überlagerung betreibt. Das unheimlich unter der Oberfläche Lauernde – das scheint es zu sein, was die Besorgnis und Angst der Aussagen antreibt. Der Schläfer, die Infiltration, die Unterwanderung, die fallende Maske – die Unmöglichkeit, das Eigene vom Fremden auf den ersten Blick zu unterscheiden (sei es durch räumliche Lage oder sei es durch Anschauung) [29] – diese Figur trägt durchgängig die Kartografierung des Atlas.

Lieux de mémoire

> „CLAUSNITZ. Um den Bus mit der Aufschrift Reisegenuss, in dem in dieser Nacht die Geflüchteten ins Dorf kommen, stehen die Leute und brüllen ‚Haut ab'. Durch die Frontscheibe könnten sie einen Jungen sehen, wenn sie wollten, er weint vor Angst. Aber dann müssten sie ja verstummen und sich betreten zerstreuen. Und was würden sie bloß mit dem angebrochenen Abend anstellen? Hier ist doch sonst nichts los."[30]

Seine stärksten Momente hat der *Atlas der Angst* deswegen an den Stellen, an denen er die herausgehobenen Orte der Erinnerungsgeografie aufsucht und zeigt, wie als sicher angenommene Identitäten von geschichtsträchtigen Orten ins Wanken gekommen sind und wie gleichzeitig „Nicht-Orte"[31] zu den neuen ‚lieux de mémoire' aufsteigen können.

Die Idee, die kollektive Erinnerung einer sozialen Gruppe (beispielsweise einer Nation) über (geografische, mythische, institutionelle oder historisch-literarisch aufgeladene) Erinnerungsorte zu kartografieren, geht auf den französischen Historiker Pierre Nora zurück.[32] Diese ‚lieux de mémoire' sind symbolisch extrem aufgeladen

29 „Schläfer" (Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst*, 2017, S. 55).
„In gewissen Punkten, sagt ein Experte, sind die Reichsbürger den Islamisten wesensähnlich" (ebd., S. 63).

30 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 26.

31 Leere, geschichtslose oder transitorische Räume, vgl. Marc Augé: *Nicht-Orte*, München 2011.

32 Beispielsweise Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1998.

und haben für die jeweilige Gruppe eine identitätsstiftende Funktion. Und so kartiert der Atlas bevorzugt solche Orte, die sich als ‚neue' ‚lieux de mémoire' zu verdichten scheinen: Hoyerswerda[33], Lichtenhagen[34], Freytal[35], Clausnitz[36]. Diesen stellt er herabgesunkene, einstmals etablierte Erinnerungsorte gegenüber. Deutlich wird dies beispielsweise am Nürnberger Reichsparteitagsgelände, das sowohl in seiner bildlichen Darstellung[37] als auch seiner textuellen Aufarbeitung profanisiert wird. Das Foto ist interessanterweise eines der wenigen, die nicht als Doppelbelichtung angelegt sind, und konterkariert die bildzentrale ‚Führer-Ermächtigungs-Geste' daher auch im Sinne einer sehr ‚klassischen' Bildsprache durch entspannt lagernde bzw. sich abwendende Figuren und vor allem die kontrastierende Leere und Profanität der Rennstrecke, des Parkplatzes und der Zierbaumreihe. Der Text thematisiert später in ähnlichem Sinne die Profanität oder gar Sprach- und Empfindungslosigkeit des touristischen Blicks in der gleichen Architektur.[38] Die Profanisierung solcher Orte kann (modern) als ein politisch-normativer Akt verstanden werden,[39] der als eine Art Neucodierung und Appropriation zu verstehen war. Demgegenüber wirkt diese ‚Enthistorisierung' der Erinnerungsorte im Atlas zusammen mit der ‚Neuaufladung' der Nicht-Orte eher wie eine gründlich kartierte, in ihren Motivationen jedoch eher ‚zufällige' Verschiebung von Erinnerung und Orientierung.

Die zentrale Frage „Und was ist das denn eigentlich: Krieg?"[40] findet ihre Antwort also, verkürzt gesagt, in der Erkenntnis, dass die ‚kriegsauslösende' Angst auf eine bestimmte Art geschichtslos ist: Sie tilgt die Erinnerung und löscht Orientierung aus. Sie entsteht aus einer Orientierungslosigkeit, die durch den Relevanzverlust des als immer positioniert angenommenen (geopolitischen) Raums entsteht. Und sie speist sich aus einem uralten Muster der Paranoia: der Angst vor dem Eindringen des Ande-

33 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 41.

34 Ebd., S. 150.

35 Ebd., S. 144.

36 Ebd., S. 26.

37 Ebd., S. 64 f.

38 „Das Reichsparteitagsgebäude ist so groß wie zwei Kolosseen und so entsetzlich wie fünf Pyramiden. Zweihundert Schritte Durchmesser. Es ist heiß an diesem letzten Sonntag im September. Auf dem Weg vom Portal zur Tribüne rastet die Großmutter. Der Junge sammelt Kiesel vom Boden und steckt sie in die Taschen, als wollte er nicht fortgeweht werden. So sollte es aussehen, wenn es fertig ist, sagt der Vater und zeigt auf den Entwurf im Schaukasten, die Mutter nickt" (Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst*, 2017, S. 102).

39 Exemplarisch sei hierzu ein Lied Heinz Rudolf Kunzes aufgerufen: „In den Parteitagsgeländeruinen / spielt die deutsche Jugend Schaumgummisquash / ab und zu spielt auch die Who, und das ganze heißt Zeppelinfeld / jeden Sommer entbieten Volksgenossen / von der Tribüne ihren deutschen Gruß / wenn die Busse kommen mit den Touristen aus Israel. / In des Führers Kongreßhalle sitzt jetzt eine Schallplattenfirma, und dazu / ist dort das Polizeidepot für beschlagnahmte Autos zu sehn / wenn ich richtig informiert bin / soll in diesem Polizeidepot der gesamte Wagenpark der Wehrsportgruppe Hoffmann steh'n", vgl. Heinz Rudolf Kunze, *Balkonfrühstück* (LP *Reine Nervensache,* VÖ: 1981, WEA).

40 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 30.

ren in das Eigene, dem Aufbrechen der als vertraut angenommenen Oberfläche und dem Zutagetreten eines vermeintlich darunter Lauernden, Schlafenden, Dräuenden, Brodelnden. Die Reise von Gieselmann / Smailovic zeigt, wie sehr die Angst selbst als eigentliches Zentrum der Orientierung und Erinnerung emergiert, wie ein Netz von Aussagen einen Angst-Diskurs bildet und verhärtet, der als Zentrum einer Art intersubjektiven mentalen Kartografierung dienlich wird. Im Sinne einer Diskurspolitik oder -analyse zeichnet der Atlas hier nach, wie sich ausgehandelte Bedeutung aus dem

Abb. 148: Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: aus der Arbeit *Atlas der Angst*, Eichborn Verlag © 2017 Bastei Lübbe AG, Köln; Texte © 2017 Dirk Gieselmann; Fotos © 2017 Armin Smailovic.

Schwebenden der Aussagen und Zeichen in ein Manifestes, Materielles verhärtet und stabilisiert.

Images in Conflict

> „Stattdessen gibt es einen Egoismus der Angst: Hoffentlich trifft es mich nicht, und solange es mich nicht trifft, ist ja alles in Ordnung. Wir wollen nicht Anteil nehmen, wir wollen damit nichts zu tun haben. Wir wollen nur unsere eigene Haut retten. Zugleich aber konsumieren wir die Angst wie einen Pornofilm. Wir erregen uns an dieser Angst, immer und immer wieder. Der Amoklauf im Olympia-Einkaufszentrum hat ein paar Minuten gedauert, dann war er vorbei. In der Wahrnehmung aber nahm er kein Ende, der Junge schoss tausend Mal, immer wieder, er schießt heute noch. Und weil es kein Ende nimmt, glauben wir, dass es überall und jederzeit wieder passieren kann, auch uns. Wir sehen nicht mehr, was alles nicht passiert. Wir sehen nur noch den Krieg. Wir konstruieren uns eine Wirklichkeit der Angst, gerade so, wie wir Häuser bauen, ganze Städte. Wir leben darin und finden nicht mehr heraus.“[41]

Diese spezifische Kartierung, um nun zum Kernargument vorzustoßen, charakterisiert den *Atlas der Angst* als ein Projekt, das im Kontext einer ‚neuen‘ Kriegsberichterstattung verstanden werden kann. Was der *Atlas der Angst* unternimmt, ist die Investigation eines Aussageraums, eine Reise durch eine vielfältige Anordnung von Stimmen, Bildern und Aussagen, die nach spezifischen Interessen gesammelt und angeordnet sind: der Frage nach ‚dem Wesen‘ dieses (behaupteten) ‚neuen Krieges‘. Damit kehren Gieselmann und Smailovic eine der wesentlichen Argumentationsfiguren klassischer Kriegsreportagen um, sie stellen sie vom Kopf auf die Füße. Wo die Kriegsreportage zunächst das Faktische des Krieges zu suchen scheint (den sterbenden Soldaten, das unschuldig verbrannte Kind, verwüstete Dörfer und Städte oder die Leere im Blick des traumatisierten Soldaten) und damit eine Art ‚Ontologie des Konflikts‘ zu schreiben versucht, unternimmt der *Atlas der Angst* den Versuch, den Krieg als eine Konsequenz einer vorausgegangenen ‚Befürchtung‘ (oder Paranoia) zu lesen. Der *Atlas der Angst* kartiert Krieg nicht als die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln. Der *Atlas der Angst* erfasst Krieg, Gewalt und Konflikt als die Konsequenz der Verängstigung. Und er untersucht die Gründe dieser Verängstigung. Er befragt die Erinnerung, er befragt den Raum und die Orte, er untersucht Muster von Orientierung. Die Reise, die der *Atlas der Angst* unternimmt, ist eine Reise zu

41 Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: *Atlas der Angst,* 2017, S. 189.

Aussagen von Subjekten, die selbst nach Merkzeichen suchen und die diese fehlend oder verschoben finden, die nur Veränderung im vertrauten Orientierungsschema registrieren können. Diese ‚Verstörung' von Orientierung ist es, die im *Atlas der Angst* zu Kartografie wird und gleichzeitig andeutet, wie aus ihr Angst, Gewalt, also Krieg, erwächst oder erwachsen kann. In einem solchen Sinne wäre der *Atlas der Angst* ein Projekt, das im eigentlichen Sinne nach dem Visuellen des Konflikts sucht, dabei aber, im Gegensatz zum klassischen Journalismus, einen anderen Ansatz des Interventionistischen wählt, eben überhaupt interveniert und nicht nur dokumentiert. Wo die klassische Kriegsreportage (beispielsweise) auf die Empathie setzt – also den Effekt, das abgebildete Fremde als das Eigene zu erkennen, im Angesicht der Destruktion das Mitleid über das Politische zu setzen –, da setzt der *Atlas der Angst* auf eine Intervention vor dem Krieg. Die Kartografierung, Aufschreibung und Montage von flüchtigen Stimmen und sich überlagernden Bildern: Das ist eine neue Art des ‚embedded journalism'.

DE Wir sind im Krieg. So steht es zumindest eines sonnigen Tages in der Zeitung. Terror, Flüchtlinge, sozialer Abstieg – wovor fürchten sich die Menschen in einem Land, das seit über 70 Jahren im Frieden lebt? Der Fotograf Armin Smailovic und der Autor Dirk Gieselmann haben sich für ihren *Atlas der Angst* auf eine Reise durch Deutschland begeben. In Interviews, Fotos und Videos machten sie sich auf die Suche nach der ‚*German Angst*' und einem mitunter medial vermittelten Gefühl der Verunsicherung und Ohnmacht. Basierend auf ihren Recherchen sind unter anderem ein Buch und ein Theaterstück für das Thalia Theater in Hamburg entstanden.

EN We are at war. At least that is what it said in the newspaper one sunny day. Terror, refugees, social relegation – what are people afraid of in a country that has been at peace for more than 70 years? For their *Atlas of Angst*, photographer Armin Smailovic and author Dirk Gieselmann set out on a journey through Germany. In interviews, photos and videos, they underwent a quest for *'German Angst'* and a feeling, medially conveyed, of insecurity and powerlessness. The results of their research are, among other things, a book and a play for the Thalia Theatre in Hamburg.

Die folgende Bildstrecke zeigt eine Auswahl aus dem gleichnamigen, 2017 im Eichborn Verlag erschienenen Buch in geänderter Reihenfolge.

The following photo series shows a selection from the eponymous book, published by Eichborn Publishers in 2017, in a different order.

ATLAS DER ANGST (2017)

Dirk Gieselmann / Armin Smailovic

World War, Cold War, Now, the Gray War

FRANKFURT AM MAIN

Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
Im Tunnel zum Terminal 1 schläft ein Mann auf den nackten Fliesen.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
Die Juweliere lauern hinter den Vitrinen wie Muränen.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
Der Flug nach Beirut geht um zwölf, der nach Dresden um eins.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
An der Passkontrolle schweben die Stempel über den Dokumenten.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
Ein Polizist lächelt ein Kind an, eine Hand an der Dienstwaffe.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.
Wenn hier einer eine Bombe zündet, sagt einer, lernt er mich kennen.
Bitte lassen Sie Ihr Gepäck nicht unbeaufsichtigt.

LONDON / VENEDIG

Ein illegaler Einwanderer wird von England nach Italien abgeschoben, an Bord des Flugzeugs ruft er neunundzwanzig Mal *Allahu Akbar.*
Siebzehn Mal *Der Tod ist nah.*
Und neun Mal *Wir werden alle sterben.*

Die Passagiere haben mitgezählt.

Alle Kinder weinten, steht in der Zeitung. Eine junge Frau, die sich mit ihrem Mann auf dem Weg in die Flitterwochen befand, sagt, *ich hatte Angst, nicht lebend aus diesem Flugzeug herauszukommen.*

Am Abend desselben Tages, nur sie zwei Streiter

BERLIN

Bei der Wahl zum Abgeordnetenhaus, sagt die Frau in Neukölln, werde sie für die Nationaldemokratische Partei Deutschlands stimmen.
Die Sonnenallee, ruft sie, *Katastrophe, Flüchtlinge. Weg. Weg! Alle falsch. Alle!*
Die Frau kam, wie sie erzählt, vor vierzig Jahren aus der Türkei hierher.

SCHÖNAU

Ein Wegkreuz an der Landstraße ist geschändet worden. Die Christusfigur steckt mit dem Kopf nach unten im Acker.
Einige Kilometer weiter, auf einem Rastplatz, hat jemand auf einen Betonklotz geschrieben: *Die Bonzen haben Angst.*

Und wieder schöpft der Hass neue Hoffnung.

KAMENZ

Wir befühlen das Land, als wäre es ein fauler Apfel.

Vom Pavillon her, den eine Bürgerinitiative gegen Rechts auf dem Gehsteig errichtet hat, wehen Seifenblasen über den Platz des Friedens. Ein dicker Polizist, der die Veranstaltung bewachen soll, ist auf dem Beifahrersitz eingenickt.

Im Frühjahr 2015 gründete sich im Ort eine Bürgerwehr und begann, Anschläge auf Geflüchtete und ihre Unterstützer zu verüben. Am Morgen des 19. April 2016 wurden fünf Mitglieder von der Polizei festgenommen und ein Arsenal von Sprengsätzen beschlagnahmt.

Das hat, sagt sie, in meinem Leben die Gleisverschoben. Ich wurde auf der Straße nicht erkannt, weil ich die kleine Gerda in der Schneekönigin spielte, sondern weil die Leute dachten, die Zschäpe sei ausgebrochen.

Die Ähnlichkeit ist bestürzend: Öffnet die junge Schauspielerin ihre Haare, setzt eine Brille auf und kneift ihre Lippen zusammen zu einem schmalen Schlitz, dem Mund einer Angeklagten, die schweigt, sieht sie aus wie die mutmaßliche Rechtsterroristin.

doch ich.

ASCHEN

Ich erinnere mich an einen Jungen, der sich einen Sommer lang vor einem entflohenen Mörder versteckte. Er hatte von ihm im Radio gehört und saß nun bei seiner Großmutter unterm Dach, die Kette rauchte und trank. Er kann nicht herunter kommen zum Spielen, rief er aus dem Fenster: *Zurwehme ist da.*
Im Herbst kam der Junge wieder hinaus zum Spielen, er hatte trockenen Husten. Der Mörder saß im Gefängnis. Als die Polizei ihn aufgriff, sagte er: *Ich bin der, den Sie suchen.*

HILDESHEIM

Die Polizei nimmt den *Prediger ohne Gesicht* fest.

HEEDE

Tausend Wunden wollen die Terroristen uns zufügen, sagt mein Vater, die wissen wohl nicht, *wie kaputt ich sowieso schon bin.*

Aber die Kleinen, sagt er. *Pass auf deine Kinder auf, Junge, pass auf.*

Die Anführer sollen in einem Staudamm sitzen, im Irak, wenn man den sprengt, ersaufen Zehntausende, sagt mein Vater, deswegen können die da sitzen und ihre Leute losschicken, mit Rucksäcken und Äxten und Lastwagen, die feigen Hunde.

Er holt jetzt den Atlas, der im alten Schrank neben den Alben steht, *wo ist Mossul, wo ist Ansbach, was geht mich diese Scheiße an,* sagt er, *seit wann ist die Welt so groß, und ich bin so klein.*

War was in den Nachrichten, fragt meine Mutter, als sie vom Fuchs zurückkehrt, ohne Huhn.

Wir sind im Krieg, sagt mein Vater.

Und morgen soll es regnen.

Die ganze Zeit über, sagt der Mann im Kreuzberger Keller, hatte mein Onkel, der schon nach Deutschland geflohen war, sich darum bemüht, uns nachzuholen. Und eines Tages schaffte er es, wir durften raus.

Wir kamen in einem Flüchtlingsheim in Brandenburg an der Havel unter, inmitten von Menschen, die den Krieg in sich trugen, den Schmerz und die Trauer. Es war, als wären wir noch immer im Krieg.

Ich hielt es einfach nicht aus. Ich flüchtete erneut, nach Berlin.

in die sich drehenden Trommeln. Nebenan ein Raum voller Schlafsäcke, ein Archiv des Mitgefühls.

Zweitausendsiebenhundert Geflüchtete waren einmal hier, jetzt sind es noch einhundertzehnzig. Seit es in Ungarn einen hohen Zaun gibt, kommen die Busse nicht mehr.
In der Teestube hängt eine Deutschlandkarte an der Wand. 644.000 Kilometer Strafe. Unten links klebt ein roter Punkt: Donaueschingen.

Geisterstadt.
Gespenstervland.

Ich denke oft an meine Freunde, mit denen ich die Alistadt vertreibigen wollte, als der Krieg nach Prijedor kam. Einer wurde nach der geschleiterten Rückeroberung von den Serben erschossen, zwei starben im Lager, einem gelang die Flucht nach Schweden, einem nach Kanada.

Und von einem habe ich nie wieder etwas gehört.

NORDERNEY

Beug dich nicht so weit über die Reling, sagt auf der Fähre die Mutter zu dem Kind, sonst wirst du von den Quallen gefressen. Sie selbst sitzt die gesamte Überfahrt lang angeschnallt in ihrem Auto.

MÜNCHEN

Vor ein paar Tagen, sagt die Angstbegleiterin, saß ich in der S-Bahn und sah zu, wie die Menschen ihr Leben absolvieren. Keine Stunde ist ihnen mehr kostbar, alle Stunden sind gleich. Alles ist Alltag. Und da dachte ich: Eigentlich gibt es gar keine Wirklichkeit. Das einzig Wirkliche in unserem Leben sind die Geburt und der Tod. Und alles dazwischen ist von uns gebaut. So dürftig, dass es jederzeit zusammenbrechen kann.

BIELEFELD

Der alte Mann hat Abschiedsbriefe auf die Tische seiner Kinder gelegt, seine Tasche gepackt und ist ins Krankenhaus gegangen, um zu sterben.

Rechts vom Eingang sitzen Patienten in einem Pavillon und ziehen ihre Diagnosen auf Lunge. *Das Rauchen,* sagen sie, *können uns die Professoren nicht auch noch verbieten.* Sie warten auf den Tod, als wäre er ein Bus, das Sputum vor den Schuhen.

Der alte Mann liegt auf Station vier, er ist der Vater meines Freundes.

Hast du Angst, fragt der Sohn, am Bett sitzend.
Ja, vor Gott, sagt der Vater, das Sprechen kostet ihn Kraft, er schließt die Augen.

Warum vor Gott?
Warum denn nicht.
—

Der Tod kommt wie ein Bus. Da, hinter der Ecke, Richtung Vorstadt: Man kann ihn schon hören.

DE Im folgenden Beitrag wird die Frage nach einer alternativen Praxis der Fotografie ins Zentrum gestellt. Es wird ein Bogen gespannt, der von ambivalenten Erfahrungen beim Fotografieren in Konfliktregionen zu theoretischen Skizzen über das fotografische Spannungsfeld führt, das von ungleichen Positionen und Beziehungen der beteiligten Menschen geprägt ist. Davon ausgehend wird die Notwendigkeit formuliert, kollektive Praxis- und Übungsfelder zu erschließen, um die ambivalenten Beziehungen im Spannungsfeld der Fotografie als solche wahrnehmen zu können, sie nicht lediglich als Hindernisse im fotografischen Alltag zu betrachten, sondern einen menschenwürdigen Umgang mit ihnen zu entwickeln. Alternative Fotopraxis sollte demnach die Bedeutung der Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, aber auch zwischen Menschen untereinander begreifbar machen. Mit der Generativen Bildarbeit wird in diesem Beitrag schließlich ein konkreter methodologischer Vorschlag gebracht, um auf kollektive Weise das transformative Potenzial fotografischer Praxis zu bedienen. Dabei lässt sich die Fotografie als Wahrnehmungs-, Interaktions-, Dialog- und Reflexionsform erschließen und sowohl für dialogische Bildungsarbeit als auch partizipative Forschung nutzen. Es vollzieht sich ein wechselseitiger Lernprozess, durch den die Beteiligten immer wieder mit ihren Handlungen, Bildern und Geschichten zueinander in Beziehung treten und die Grenzen zwischen ‚eigen' und ‚fremd' ausloten.

EN The contribution focuses on the question of an alternative photographic praxis. It reaches from ambivalent experiences throughout the act of picture-taking in regions of conflict to theoretical sketches on the photographic field of tension generated by the unequal positions and relationships among the people involved. From this vantage point Brandner addresses the necessity of exploring collective fields of praxis and experiment – to become capable of identifying these ambivalent relationships, and further overcome a perception which views them as mere obstacles in everyday photographic praxis, resulting, finally, in a more dignified approach towards them. In this respect, an alternative photographic praxis should render conceivable the relationships between people and pictures, but also the interrelations of people with each other. Finally, the publication suggests the method of Generative Picturing as a means to collectively access and utilise the transformative potential of photographic praxis. By exploring photography as a tool for perception, interaction, dialogue and reflection it can be applied both in dialogic educational work and within the realms of participative research. This enhances a mutual learning process throughout which those involved repeatedly relate with each other via their actions, pictures and stories, thus exploring the lines between 'the own' and 'the other'.

Zwischen Menschen, Bildern und Menschen. Ambivalente Beziehungen und alternative Praxis im fotografischen Spannungsfeld

/ In-between People, Pictures and People. Ambivalent Relationships and Alternative Praxis in the Photographic Field of Tension

Vera Brandner

„Gibt es eine alternative Praxis der Fotografie?“, fragt John Berger auf der Basis von Susan Sontags Foto- und Kapitalismuskritik *Über Fotografie* (1978) im August 1978.[1] Knapp 40 Jahre später treffen wir uns in Hannover zum Symposium *Images in Conflict*, bei dem Menschen aus verschiedenen Bereichen von ihrer fotografischen Praxis berichten und diese miteinander beleuchten, dekonstruieren und Handlungsoptionen bzw. -zwänge aufzeigen. Im Symposium werden vier Themenfelder bearbeitet: ‚Akteure und Perspektiven‘, ‚Nichts als die Wahrheit‘, ‚Sichtbar unsichtbar‘ und ‚Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?‘. Über diese vier Themenfelder breitet sich ein inhaltlicher Fächer aus, der das Feld der Fotografie in seiner Komplexität und Ambivalenz gut abbildet und gleichzeitig aufzeigt, wie sehr diese Themen ineinander verwoben sind. So lassen sich alle Bereiche letztlich auf die Frage zurückführen, die in der Ausschreibung des Symposiums wie folgt formuliert wird: „Wie können Bilder wahrhaftig berichten und dabei eine Wirkung entfalten, die berührt, ohne zu manipulieren?“ Mit dieser Frage werden auf sehr konkrete Weise die Parameter für eine alternative Praxis der Fotografie gesetzt: Bilder sollen wahrhaftig, wirkkräftig, berührend und aufrichtig sein. Inwiefern sich diese Qualitäten an fotografischen Bildern jedoch entfalten können, hängt von den Interaktionen der beteiligten Menschen ab, die Fotos machen, sie auswählen, sie betrachten, über sie sprechen, mit ihnen Geschichten erzählen. Fotos können als produktives Medium für Begegnung und Interaktion auf visueller, leiblicher sowie sprachlicher Ebene dienen, es sind jedoch Menschen, die produzieren, sich begegnen, sehen, spüren und sprechen. Der Bildbegriff, dessen ich mich hier bediene, weist zwei zentrale Facetten auf: Einerseits geht es um physische Bilder, also Fotos – Bilder, die ich in Händen halten bzw. am Bildschirm durchklicken kann, wenn zuvor mit einer Kamera fotografiert wurde. Zum anderen geht es um Bilder in den Köpfen von Menschen, die nicht direkt ersichtlich sind, jedoch das fotografische Feld mitgestalten. Dies können Ideen, Meinungen, Wunsch- und Fantasiebilder, Vor- und Idealbilder sein, die sich in den Gedanken von Menschen bilden und sich im Gegensatz zu den physischen Bildern fortlaufend verwandeln. Beide Bildarten, physische und imaginierte Bilder, können beflügeln, sie können jedoch auch in fixierter Form zu stereotypen Bildern werden, sich als Angstbilder festsetzen und dadurch freies Denken verhindern. Auf diese Thesen baue ich die Ausführungen meines Beitrags auf und spanne einen Bogen, der von meiner individuellen Praxis als Fotografin[2] und den ambivalenten Erfahrungen dabei ausgeht, zu theoretischen Skizzen[3] über das fotografische Spannungsfeld führt und schließlich bis hin zu einem methodologischen Vorschlag für eine kollektive Praxis im Sinn der ‚visual literacy‘ reicht. Der Beitrag kann als

1 John Berger: *Der Augenblick der Fotografie. Essays*, München 2016.

2 Vgl. Vera Brandner (Hg.): *Das Bild der Anderen. Picturing Others*, Salzburg 2012.

3 Der vorliegende Artikel enthält Ergebnisse meiner Doktorarbeit: Vera Brandner: *Die Bilder der Anderen erforschen. Generative Bildarbeit: Das transformative Potential fotografischer Praxis in Situationen kultureller Differenz*, Dissertation Lüneburg 2017 (erscheint im transcript Verlag 2018).

Versuch einer Antwort auf John Bergers Frage nach einer alternativen Praxis bzw. nach einem Radialsystem[4] im Umgang mit der Fotografie gelesen werden.

Das fotografische Spannungsfeld. Ambivalente Erfahrungen als Fotografin

Als Fotografin habe ich mir eine Praxis angeeignet, die das Beziehungshafte der Fotografie auf ganz banale und ambivalente Weise in den Vordergrund stellt: Ich frage Menschen, denen ich unterwegs begegne, ob ich ein Bild von ihnen machen darf. Die Menschen, die zustimmen, setzen sich vor meiner Kamera wie bei einer kleinen Aufführung in Szene, sie drehen und wenden sich, bis sie in einer für sie entsprechenden Pose ankommen.[5] Es geht dabei weniger um das Foto, das als Dokumentation bleibt, als um die Begegnung, die sich dabei vollzieht – es geht um das Beziehungshafte im fotografischen Akt. Dementsprechend konstruiere ich meine Fotos nicht alleine, die Menschen vor meiner Kamera gestalten das Bild und ich halte einen kleinen Teil davon durch das Auslösen meiner Kamera fest.

Abb. 155: Vera Brandner: Estalef, Afghanistan, 2007.

Abb. 156: Vera Brandner: Waga Border, Grenzübergang Indien / Pakistan, 2004.

Die Fotografie eröffnet mir gewissermaßen einen Zugang zu den Menschen. Ich komme als Fremde an einen Ort und kann mit meiner Kamera zumindest für die Dauer einer Aufführung mit ihnen interagieren.

In solchen Situationen erlebe ich durchaus wahrhaftige, wirkkräftige, berührende und aufrichtige Momente und Begegnungen. Jedoch, inwiefern dies später und andernorts anhand der Fotos nachhaltig und nachvollziehbar transportiert werden kann, bleibt ungewiss. Allzu leicht ist es, sich als Fotografin solch schönen und vordergründig ethisch korrekten Momenten hinzugeben, das Danach einfach auszu-

4 Vgl. John Berger: *Der Augenblick der Fotografie*, 2016, S. 88.

5 Vgl. Walter Moser: ‚Das Bild der Anderen. Picturing Others', in: Vera Brandner (Hg.): *Das Bild der Anderen. Picturing Others*, Salzburg 2012, S. 10.

blenden und zu vergessen, dass man sich mit jeder dieser Begegnungen in einem von Ungleichheiten geprägten größeren Ganzen befindet. Das größere Ganze ist nicht nur von der Beziehung zwischen mir und meinen Fotomotiven im Moment des Fotografierens, sondern vor allem auch von unseren ungleichen Positionen und den damit einhergehenden Ambivalenzen geprägt, die wirksam werden, sobald die ‚Aufführung' vorüber ist. Ich verlasse den Ort des Geschehens, produziere irgendwann ein physisches Bild daraus, zeige es her, involviere und beteilige andere Menschen, wodurch immer wieder neue imaginierte Bilder entstehen. Dieses größere Ganze bezeichne ich als fotografisches Spannungsfeld.[6]

Ungleiche Positionen und Beziehungen im fotografischen Spannungsfeld

Im fotografischen Spannungsfeld sind die beteiligten Menschen mit völlig unterschiedlichen Tätigkeiten befasst: Sie machen Fotos, werden auf Fotos abgebildet, posieren dafür unter Umständen, betrachten und verwenden Fotos.

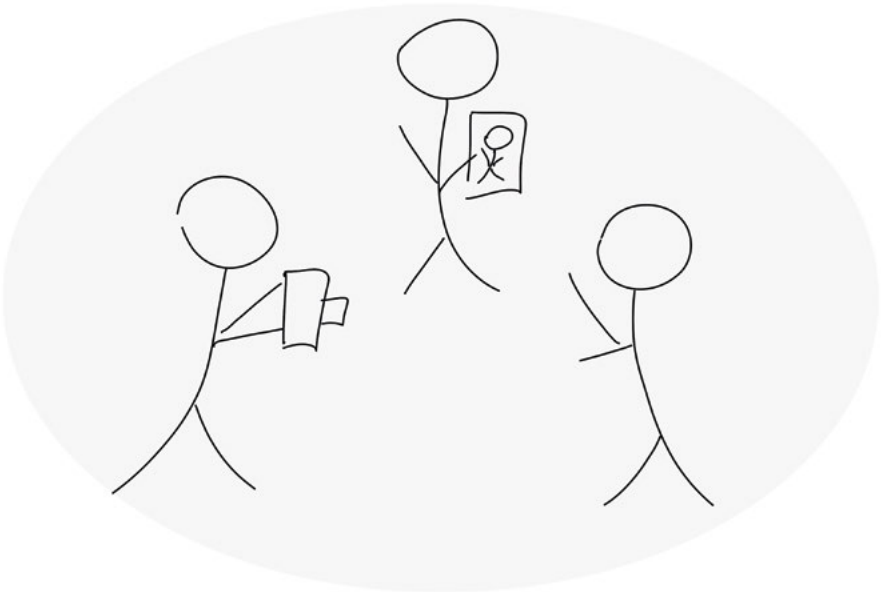


Abb. 157: Vera Brandner: Das fotografische Spannungsfeld.

Es geht also gleichermaßen um produzierende, darstellende und wahrnehmende Tätigkeiten. Menschen werden zu Fotograf*innen, Fotomotiven und Betrachter*innen. Dabei nehmen sie je nach Tätigkeit unterschiedliche Rollen und Positionen ein. Sie

6 Die Ausführungen zum fotografischen Spannungsfeld beziehen sich auf meine Erfahrungen beim Fotografieren, meine Arbeit in ipsum-Projekten (www.ipsum.at) und die Ergebnisse einer multiplen Fallstudie im Rahmen meiner Doktorarbeit.

blicken aus verschiedenen Perspektiven aufeinander, nehmen sich gegenseitig wahr oder blenden einander aus, meist ohne dabei direkt miteinander zu kommunizieren oder in Kontakt zu treten. Die Beteiligten werden bis zu einem gewissen Grad von der Unvorhersehbarkeit und Fremdheit der Situation verunsichert. Sie begeben sich in Grenzsituationen,[7] die sie herausfordern, die eigenen Grenzen und die der anderen zu erkennen und zu wahren. Im konkreten Kontext müssen die Grenzen immer wieder neu ausgelotet werden – sei es beim Familienporträt zum Geburtstagsfest der Großmutter, sei es beim Schnappschuss durch das Busfenster hindurch während einer Rundfahrt durch die Favelas von São Paulo, sei es das Fotografieren eines posierenden Jungen vor dem Haus seiner Familie in Ostjerusalem, das gerade eingerissen wird. Egal, ob das fotografische Spannungsfeld für die eigene Erinnerung, zum Festhalten von Reiseeindrücken oder aus journalistischen Zwecken betreten wird, nehmen die Beteiligten verschiedene Rollen ein. Manche dieser Rollen sind frei gewählt, andere werden zugeschrieben und unwissentlich oder gar zwangsweise ausgefüllt, wie unter Umständen die Rolle der Frau, die vor ihrer Blechhütte gerade ihre Wäsche wäscht, während der Touristenbus beim Vorbeifahren für ein paar Schnappschüsse langsamer wird. In den unterschiedlichen Rollen, als Fotograf*in, Fotomotiv oder Betrachter*in, lernen die im Spannungsfeld Verbundenen wechselnde Blickwinkel und Erfahrungsmodi kennen. Einmal sind sie eher die, die schauen, dann sind sie wieder jene, die betrachtet werden. Manchmal verschwimmen diese Grenzen – es wird unklar, wer schauen kann und wer angeschaut wird.

Auch wenn sich die technischen Parameter und die Diskussion über Fotografie fortlaufend weiterentwickeln und immer wieder neu entspinnen,[8] lässt sich im fotografischen Spannungsfeld ein beständiges Charakteristikum an der Fotografie erkennen, das Roland Barthes als Wesen der Fotografie beschreibt.[9] Es handelt sich dabei um das Kontinuum, in dem aus der Begegnung zwischen Fotograf*in und Fotomotiv ein Bild entsteht, das als Foto über die Begegnung hinaus Bestand hat und schließlich Fotograf*in und Betrachter*in, aber auch Betrachter*in und Fotomotiv miteinander in Verbindung setzt. „Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der PHOTOGRAPHIE ansehen."[10] Alle beteiligten Menschen sind durch diese beständige Eigenheit, durch das ‚noema', den Sinngehalt

7 Vgl. Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 84 f.

8 Siehe Theorieentwicklung im Rahmen des ‚visual turn': Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2010; Gottfried Boehm: ‚Iconic Turn. Ein Brief', in: IFK, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36; W. J. T. Mitchell: ‚Der Pictorial Turn', in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.

9 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985.

10 Ebd., S. 86.

der Fotografie berührt. Letztlich kann das fotografische Spannungsfeld als Zeitraum der Bildwerdung betrachtet werden, eine Aneinanderreihung wichtiger Momente – vom Posieren über das Auslösen bis hin zum Betrachten und immer wieder neuen Betrachten des Bildes. Dieser Zeitraum ist es, der alle Beteiligten im fotografischen Spannungsfeld verbindet. In ihm geschieht die Verwandlung, die einem Menschen widerfährt, wenn er erst vor einer Kamera steht, eine Pose einnimmt, aus der Pose heraustritt und zu einem späteren Zeitpunkt wieder in der Pose auf einem Bildträger erscheint. Ein Foto muss demnach im Sinne John Bergers so situiert sein, „dass es etwas von der überraschenden Schlüssigkeit dessen bekommt, das war und ist“[11]. Diese Verbindung beschreibt Ariella Azoulay als „civil contract of photography“[12] und rückt in den Fokus, dass am Ende niemand das alleinige Besitzrecht auf ein Foto beanspruchen kann.

Ambivalente Beziehungen im fotografischen Spannungsfeld

Diverse Ambivalenzen charakterisieren das fotografische Spannungsfeld – es handelt sich dabei um jene Aspekte, die es uns allen schwer machen, den ‚richtigen‘ Umgang mit Kamera und Fotos zu finden, um zu berühren – ohne dabei zu manipulieren, ohne zu denunzieren, ohne zu stereotypisieren. Die Ambivalenzen und die Qualität der Beziehungen bringen sich gegenseitig hervor, bedingen einander. Der Umgang mit den Ambivalenzen fällt besonders dann schwer, wenn das Beziehungshafte nicht als Möglichkeit betrachtet oder gar ignoriert wird. Grundsätzlich ist es im täglichen Fotobetrieb einfacher, Beziehungen und Ambivalenzen außen vor zu lassen, denn einmal damit befasst, öffnet sich ein breites Reflexionsfeld, das jedenfalls Zeit und Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und unter Umständen nach einer alternativen Praxis verlangt. Das Ignorieren fällt leicht: Als Fotograf*in will ich den Moment festhalten, kann mich gut hinter der Kamera verstecken, kann mit Teleobjektiven arbeiten, das heimliche Fotografieren perfektionieren oder bei Bedarf schnell rennen. Als Fotomotiv werde ich eher nicht angesprochen oder gefragt, ob ich im fotografischen Spannungsfeld mitspielen will, ich bemerke die Kameras, strafe die vorbeiziehenden Menschen dahinter mit meinen Blicken, weiß vielleicht nichts über die Wirkkraft des Bildes, auf dem ich zu sehen sein werde, andernorts. Als Bildbetrachter*in und -verwender*in bin ich mehr von der Wirkkraft der Bilder beim Anschauen unmittelbar berührt als von den ethischen Idealen oder Brüchen, die sich dahinter verbergen. Es ist die zeitliche und räumliche Distanz zum Aufnahmekontext, durch die ich mich in Sicherheit wähne. Ich muss mit den Menschen auf den Bildern nicht direkt kommunizieren, ich sehe sie, sie mich nicht.

In einer multiplen Fallstudie mit 15 Gruppen und 281 Teilnehmenden (Laien, die sich in der Fallstudie als Fotograf*innen, Betrachter*innen und Fotomotive betätigt

11 John Berger: *Der Augenblick der Fotografie*, 2016, S. 87.

12 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, New York 2008.

haben) habe ich mich den treibenden und hindernden Faktoren in diesem Zusammenhang gewidmet. Dabei hat sich herausgestellt, dass es zum einen die Ambivalenzen zwischen Angst und Freude sind, die im fotografischen Spannungsfeld bestimmend wirken. Zum anderen ist es das Hin-und-hergerissen-Sein zwischen persönlichem Begehren und ethischen Idealen.

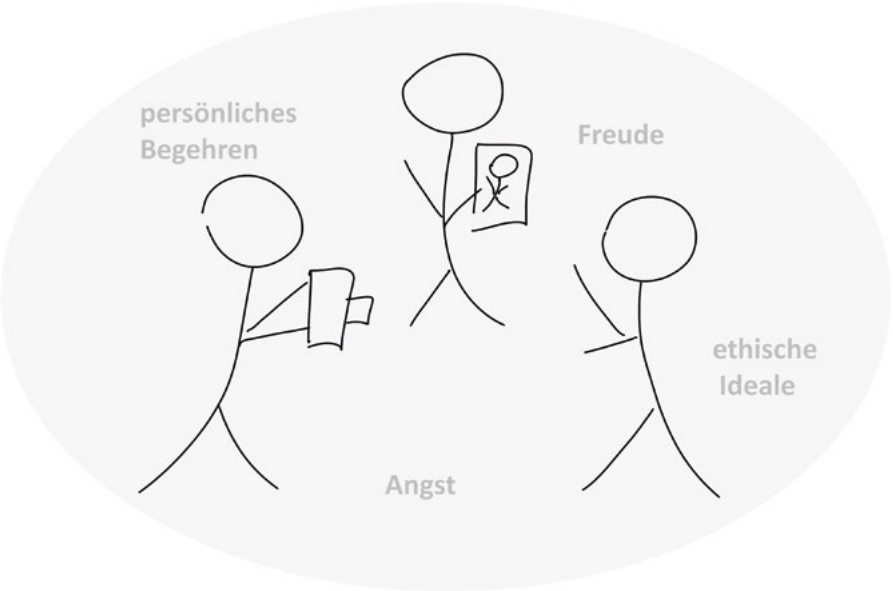


Abb. 158: Vera Brandner: Ambivalenzen im fotografischen Spannungsfeld.

An diesen Ambivalenzachsen rücken Fragen ins Zentrum, die Formen von Unsicherheit zum Ausdruck bringen und das Handeln und Denken der Beteiligten bestimmen: Wer ist Subjekt, wer wird zum Objekt und wie steht es um die Machtverhältnisse zwischen den Beteiligten? Die anderen – jene Menschen, die meist nur abgebildet werden, vor allem, wenn es darum geht, über weite Distanzen hinweg zu berichten – haben nach wie vor die geringste Möglichkeit, die Beziehungen im fotografischen Spannungsfeld mitzugestalten. In Anlehnung an Homi Bhabha und Antonio Gramsci können diese Menschen als Subalterne[13] bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um all jene Menschen, die am Rand der Gesellschaft stehen, keine Macht haben, keine gemeinsamen Gruppen bilden und sich so auch nicht miteinander organisieren können. Es sind jene, die grundsätzlich nicht als Subjekte agieren können und nur als Objekte betrachtet

13 Vgl. Homi Bhabha: *The Location of Culture*, London 2004; Antonio Gramsci / Peter Jehle / Klaus Bochmann (Hg.): *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Hamburg 1999.

werden.[14] „Can the subaltern speak?“, fragt Gayatri Spivak[15] in diesem Zusammenhang und kommt zu dem Schluss, dass selbst wenn jene, die am Rand der Gesellschaft stehen, sprechen könnten, das Problem einseitiger Machtverhältnisse nicht gelöst wäre, denn wer hört schon hin, wenn am Rand gesprochen wird? Wenn sich die Subalternen am Rand der Gesellschaft befinden, muss auch von der Existenz eines Zentrums ausgegangen werden. Übertragen auf das fotografische Spannungsfeld stehen im Zentrum jene Menschen bzw. Institutionen, die über Mittel und Macht verfügen, um einzelnen Bildern den massenmedialen Raum zu geben, in dem diese ihre Wirkkraft entfalten können. Im Zentrum werden Bilder ausgewählt, zum Sprechen gebracht und es wird dafür Sorge getragen, dass bestimmte Bilder breit verteilt und gesehen, gewisse Narrative transportiert und gehört werden, andere nicht. Bestehende Machtverhältnisse werden so durch die Fotografie reproduziert, was nicht nur die Schräglage zwischen Peripherie und Zentrum bedingt. Von den ungleichen Verhältnissen sind vor allem auch jene berührt, die sich zwischen diesen Extrempolen bewegen – die Betrachter*innen. Sie entscheiden nicht bewusst mit, was sie täglich zu sehen bekommen. Sie konsumieren in der Regel die Fotos, die an sie herangetragen werden, ohne dabei die eigene Entscheidungsfreiheit zu bemühen oder zu hinterfragen, ob man selbst Entscheidungsfreiheit habe.[16] Aber wie steht es nun um die Bildproduzent*innen, die Fotograf*innen? Was ist es, was sie treibt oder hindert? Welche Rollen und Positionen nehmen sie im fotografischen Spannungsfeld ein? Die beiden Ambivalenzachsen lassen sich bei allen Beteiligten im fotografischen Spannungsfeld erkennen, am offensichtlichsten jedoch an der Rolle des/der Fotograf*in.

Freude, Angst, persönliches Begehren und ethische Ideale der Fotograf*innen

Teilnehmende meiner Studie beschreiben ihre Erfahrungen in der Rolle der Fotograf*innen mit unangenehmen Gefühlen von Hemmnissen bis hin zu Angst, wenn sie von der Herausforderung berichten, Menschen, die sie fotografieren wollen, direkt anzusprechen und ihnen bewusst zu begegnen. Ebenso wird auch von Angst berichtet, wenn es um die Möglichkeit geht, beim heimlichen Fotografieren entdeckt zu werden. Vor allem in der Konfrontation mit fremden Menschen ist es die Ungewissheit, die hemmt, das eigene Ausgesetzt-Sein und schließlich auch die Angst vor Ablehnung.

14 Im Gegensatz zu anderen postkolonialen Denkern wie Frantz Fanon oder Edward Said verwendet Homi Bhabha den Begriff der Subalternen jedoch nicht, um damit die binäre Opposition zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten zu bestätigen. Vielmehr geht er mit dem Begriff über die Bildung und Bestätigung von Gegensatzpaaren hinaus. Er arbeitet in seinen Konzepten die Prozesshaftigkeit und damit die vielschichtigen Ambivalenzen und Differenzen heraus, die sich bei jedem ‚othering‘ zwischen den Beteiligten ergeben. Siehe auch: María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S. 85.

15 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2009.

16 Ich gehe hier bewusst über jene Minderheiten hinweg, die alternative Medien schaffen bzw. ihren Medienkonsum bewusst steuern und damit alternative Wege beschreiten.

Umgekehrt äußerten die Teilnehmenden jedoch auch die Bedenken, den anderen Menschen mit der Kamera in Händen zu nahe zu treten, also uneingeladen und aufdringlich zu sein. Kontrastierend dazu wird von Freude und dementsprechend angenehmen Gefühlen beim Fotografieren berichtet, wenn die Fotograf*innen beim Fotografieren die innere Hürde überwinden, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten, und dabei auch positive Reaktionen erfahren. Freudige Gefühle werden aber auch beim Herzeigen selbst gemachter Fotos geäußert, wenn es ein/eine Fotograf*in schafft, bei den anderen mit den Fotos Neugier und Interesse zu wecken. Die Ambivalenzachsen zwischen persönlichem Begehren und ethischen Idealen verweisen auf eine Vielfalt an Möglichkeiten, nach denen ein/eine Fotograf*in handeln kann. Egal, welche Ausprägung schlussendlich tragend ist, es geht immer darum, etwas Bestimmtes erreichen zu wollen: gut sein wollen, es richtig machen wollen, festhalten/erinnern wollen, darstellen wollen, haben (besitzen) wollen, verstanden werden wollen, etwas beweisen wollen, abbilden wollen, aufmerksam machen wollen, individuell sein wollen, zeigen wollen, den ‚wahren' Moment festhalten wollen, berühren wollen. In diesen verschiedenen Ausprägungen des Wollens zeigen sich persönliche Begehren gleichermaßen wie ethische Ideale. In gewisser Weise geraten diese verschiedenen Ausprägungen des Wollens aneinander und scheinen sich gegenseitig auszuhebeln. Wie kann ich den ‚wahren' Moment festhalten, wenn ich gleichzeitig mit dem Bild etwas Bestimmtes darstellen will? Wie kann ich meiner Individualität gerecht werden, dabei jedoch auf die anderen eingehen und mit meinen Bildern verstanden werden? Wie kann ich aufzeigen, ohne zu denunzieren, abbilden, ohne zu stereotypisieren? Wie kann ich berühren, ohne zu manipulieren? Es gibt keine klaren Antworten auf diese Fragen, so wie es auch kein allgemeingültiges Rezept für ethisch korrektes Handeln gibt, es muss je nach Kontext immer wieder neu ausgehandelt werden. Die jeweiligen ethischen Ideale beziehen sich auf eigene Erfahrungen, Vorlieben oder Befürchtungen und werden mit Normen und Konventionen aus dem eigenen Umfeld verbunden. Verlässt man das gewohnte Umfeld, muss man die Normen und Konventionen des neuen Umfeldes erst erkennen, um sich in der Folge daran zu orientieren. Will man als Fotograf*in im fotografischen Spannungsfeld nicht der Ignoranz verfallen, muss man sich immer wieder und wieder diesen Aushandlungsprozessen stellen, so viel Mühe das auch mit sich bringen mag, denn

> „eine Photographie ist ein Treffpunkt widersprüchlicher Interessen: denen des Photographen, des Photographierten, des Betrachters und dessen, der die Photographie verwendet. Die Widersprüche verbergen – und verstärken zugleich – die dem photographischen Abbild eigentümliche Vieldeutigkeit."[17]

17 John Berger / Jean Mohr / Nicolas Philibert: *Eine andere Art zu erzählen*, Frankfurt a. M. 2000, S. 7.

Die Widersprüchlichkeiten und Vieldeutigkeit, die das fotografische Spannungsfeld bestimmen, lassen sich auch anhand der Theorieentwicklung von Susan Sontag ablesen. Darin sind sowohl kulturpessimistische Theoriestränge als auch Darstellungen zum aufklärerischen Potenzial der Fotografie zu erkennen. In ihrer Aufsatzsammlung *Über Fotografie*[18] beleuchtet sie die Fotografie als Machtinstrument und formuliert eine umfassende Kritik an diversen Formen der fotografischen Machtaneignung und -ausübung: „Fotografieren heißt, sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt, sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet."[19] Ihre Kritik bezieht sich vor allem auf Fotograf*innen und jene, die in der Folge Bilder auswählen und verwenden, Menschen, die über Technologien der Sichtbarmachung verfügen, steuern, was auf globaler Ebene dokumentiert und veröffentlicht oder aber auch ausgeblendet wird. In *Das Leiden anderer betrachten*[20] thematisiert sie vor allem das dokumentarische und Evidenz erzeugende Potenzial der Fotografie. Kriege, humanitäre Katastrophen und Ungleichheitsverhältnisse würden demnach erst in das Bewusstsein der globalen Öffentlichkeit rücken, wenn zu ihnen fotografische Dokumente bestehen und verbreitet werden. Sontag argumentiert, dass Bilder vom Leben und Leiden anderer nicht nur ein Schauspiel bieten, das zur Abstumpfung der Massen und zum Machterhalt einiger weniger diene, sondern dass Leidensbilder in der „Ära der Informationsüberflutung" auch einen gesellschaftlichen Auftrag erfüllen: Fotografische Bilder und deren Verbreitung würden es zumindest einen Moment lang ermöglichen, menschliches Leid und humanitäre Katastrophen als gegenwärtig zu begreifen.[21] Fraglich bleibt, ob und wie durch diverse visuelle Kanäle und Verbreitungstechnologien die „surreale, gesellschaftliche und zeitliche Distanz"[22] zwischen Menschen in völlig unterschiedlichen Lebenswelten überbrückt werden kann, ohne dabei die anderen in ihrem Leid zu fixieren.

Stereotypenbildung durch den ‚scopic drive'

Dieses Fixieren, das sich durch zeitliche und räumliche Distanz vollzieht und als gleichsam subtiles und gewaltvolles Charakteristikum der Fotografie anhaftet, muss genauer betrachtet werden: Werden die drei zentralen Tätigkeiten im fotografischen Spannungsfeld – das Fotografieren, das Posieren und Schauen – einseitig und fix bestimmten Personengruppen zugeschrieben, bleiben die Beziehungsverhältnisse ebenso fix und starr. Die einen haben die Möglichkeit, aktiv und bewusst zu handeln, die anderen fungieren als Objekte. In solchen Situationen dient die Fotografie lediglich der Affirmation vorhandener Bilder in den Köpfen der Menschen, die andere

18 Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980.

19 Ebd., S. 10.

20 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München / Wien 2003.

21 Vgl. ebd., S. 29.

22 Susan Sontag: *Über Fotografie*, 1980, S. 60.

Menschen auf den Fotos sehen, betrachten und bewerten können, ohne selbst sichtbar und richtbar zu sein. Es handelt sich dabei weniger um ein „sehendes Sehen“ als um ein „wiedererkennendes Sehen“, wie es Bernhard Waldenfels in Anlehnung an Max Imdahl beschreibt.[23] Verhängnisvoll daran ist, dass wir Tag um Tag neue Bilder geliefert bekommen, ohne dabei das Neue an den Bildern zu sehen. Die bereits bestehenden Bilder in unseren Köpfen werden durch neue Bilder von und über die anderen lediglich fixiert und bestärkt, setzen sich als Stereotype im Sinne von Homi Bhabha fest:

> „The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference [...], constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations.“[24]

Das Besondere am Phänomen der Stereotype liegt daran, dass es sich dabei um vereinfachte Abbildungen der Wirklichkeit handelt. Stereotypenbildung betrifft uns alle, jeder Mensch produziert seine vereinfachten Bilder im Kopf – sie dienen grundsätzlich als Orientierungshilfe in komplexen Verstehensprozessen. Gefährlich wird Stereotypenbildung dann, wenn diese Bilder fixiert werden, wenn durch sie die Beweglichkeit und Vieldeutigkeit, das Spiel mit Differenzen ausgeblendet werden – Aspekte, die mit jeder sozialen Interaktion, also auch mit der Beziehungshaftigkeit im fotografischen Spannungsfeld, einhergehen. Bleibt die Beziehungshaftigkeit im fotografischen Spannungsfeld unreflektiert oder wird sie gar ignoriert, bleibt die Qualität der Begegnungen zwischen Fotograf*in, Betrachter*in und Fotomotiven einseitig bestimmt, entstehen Situationen, wie sie Homi Bhabha in Anlehnung an Jacques Lacan mit dem ‚scopic drive‘ beschreibt.[25] Der ‚scopic drive‘ ist demnach

> „the drive that represents the pleasure in ‘seeing’, which has the look as its object of desire, is related both to the myth of origins, the primal scene, and to the problematic of fetishism and locates the surveyed object within the ‘imaginary’ relation.“[26]

Durch den ‚scopic drive‘ blicken die einen von einem vermeintlich ursprünglichen Standpunkt aus auf die anderen als Objekte, ohne eine Entgegnung zu suchen. Die Blicke sind vorgeprägt von Annahmen und Erwartungen und werden nur in jene

23 Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M. 1999, S. 102 ff.

24 Homi Bhabha: *The Location of Culture*, 2004, S. 107.

25 Vgl. ebd., S. 109.

26 Ebd.

Richtung geworfen, in der sich diese Annahmen bestätigen lassen. So bleiben die Blicke ohne Erwiderung und für alles blind, was nicht eigenen Erwartungen entspricht. Die anderen werden als Objekte beobachtet, bleiben jedoch in ihrem Menschsein im Verborgenen. Es werden Blicke in eine Richtung geworfen, Begegnungen finden nicht statt. Was im ‚scopic drive' gesehen wird, ist nach Bhabha lediglich das Spiegelbild der eigenen Mythen und Wünsche, des eigenen Begehrens. Die Beziehung zwischen jenen, die schauen, und denen, die von ihnen beobachtet werden, den Subalternen, bleibt eine Einbildung, sie wird nicht ausgelebt.

Vermeintliche Selbstverständlichkeit der Fotografie

Der Umgang mit Fotografie als Kulturtechnik[27] im kapitalisierten Alltag scheint eine Selbstverständlichkeit geworden zu sein. Jedoch wird dieser Umgang bislang nicht in systematisierter Form, wie das Lesen, Rechnen und Schreiben mit Zahlen und Buchstaben, in Pflichtschulen unterrichtet und erlernt. In diesem Zusammenhang gibt Walter Benjamin bereits 1931 in seiner ‚Kleinen Geschichte der Fotografie' zu bedenken, dass mit der Erfindung und Verbreitung der Fotografie nicht automatisch die entsprechenden Fähigkeiten im Umgang mit diesem Medium verbunden seien. „‚Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.' Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?"[28] Bilder erscheinen als ‚selbstverständlich' – als seien sie ‚selbst' verständlich.[29] Sigrid Schade und Silke Wenk beschreiben diese Selbstverständlichkeit als Mythos, der nicht nur die Fotografie umrankt, sondern von der Annahme einer vermeintlich universellen Verständlichkeit von Bildern herrührt – als würde es sich bei den verschiedenen Produkten bildgebender Verfahren um eine Art ‚natürliche' Zeichen handeln, die sich selbst erklärten. Mit diesem Mythos geht die Vorstellung einher, dass Bilder grundsätzlich einfacher zu verstehen seien als Schriftsprache und dass Betrachter*innen quasi von Natur aus wüssten, wie sie mit diesen Produkten (Bildern) umgehen müssen.[30] Dieser Mythos tritt im Alltagsverständnis wie auch in spezialisierten, professionellen Feldern und in diversen Wissenschaftsbereichen zutage. In den Naturwissenschaften und im Fotojournalismus zeigt er sich durch das Festhalten an der Evidenz erzeugenden Qualität von Bildern. Jedoch auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften, die sich dezidiert mit dem Erzeugen, Verwenden, Lesen und Interpretieren von Bildern beschäftigen, in Bereichen, denen man eine reflektierte Offenheit gegenüber bildgebenden Verfahren zusprechen würde, hält sich dieser Mythos. Dies zeigt sich vor

27 Vgl. Bernd Stiegler: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, Paderborn 2009, S. 9.

28 Walter Benjamin: ‚Kleine Geschichte der Fotografie', in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 64.

29 Vgl. Sigrid Schade / Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, S. 8.

30 Vgl. ebd., S.13.

allem im Umgang mit Körperbildern – wenn Dargestelltes als natürlich gegeben und losgelöst von seiner sozialen Verfasstheit betrachtet wird. Mit anderen Worten: Hier kommt es durch bildgebende Verfahren zur Naturalisierung und Fixierung von Geschlechterrollen und ethnischen Differenzen.[31]

„However, photography has come into the world with the wrong users' manual",[32] konstatiert Ariella Azoulay und verweist damit auf den Umstand, dass die Fotografie lediglich auf ihr Produkt, das Foto und das, was darauf offensichtlich zu sehen ist, reduziert wird. Die Fotografie und ihre Bilder erscheinen so niederschwellig und leichtfüßig, denn die fotografische Technik ist schnell zu bedienen und – zuletzt in digitaler Form – auch zugänglich für die Massen. Es müssen jedoch nicht nur technische Fähigkeiten erlernt werden, um möglichst gute Bilder (im umfassenden Sinn) zu produzieren.

Es braucht die Möglichkeit, reflektierte Umgangsformen mit der Fotografie als vieldeutiges und ambivalentes Medium zu entwickeln und zu üben. Im Feld der ‚visual literacy'[33] breitet sich ein gemeinsames Einverständnis darüber aus, dass es notwendig sei, sich diese Kompetenzen im Umgang mit Bildern systematisch anzueignen. So betont W. J. T. Mitchell, dass es nicht nur Basisfähigkeiten brauche, um Bilder wie verbalsprachliche Texte lesen zu lernen. Er bezeichnet ‚visual literacy' als „connoisseurship: rich, highly cultivated, and trained experiences and techniques of visual observation"[34]. Ein reflektierter Umgang mit Bildern setzt demnach entsprechende Techniken/Methoden/Training darin und Erfahrung damit voraus. Bezogen auf die Fotografie geht es folgerichtig um das Erlernen von Umgangsformen mit dem Beziehungsgeflecht, das zwischen den Menschen und den Bildern im fotografischen Spannungsfeld besteht.

Alternative Praxis

Wie kann man mit den ambivalenten Beziehungen im fotografischen Spannungsfeld umgehen, wie der eigenen Freude, der Angst begegnen, dem persönlichen Begehren und ethischen Idealen folgen? Das Feld der ‚visual literacy' bietet einige Ansätze dazu, Alternativen zu entwickeln und zu leben. Jedoch, das Einverständnis darüber, dass es gewisse Kompetenzen im Umgang mit Menschen, Bildern und zwischen Menschen untereinander braucht, ist noch nicht im Mainstream der journalistischen Bilderflut mitgedacht, geschweige denn umgesetzt. Anhand der Ausführungen über die Fotografie als ambivalentes und beziehungshaftes Feld kann festgemacht werden, dass es Alternativen auf verschiedenen Ebenen braucht. Zusammenfassend können drei Bereiche hervorgehoben werden, für die es not-

31 Vgl. ebd., S. 2.

32 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, 2008, S. 14.

33 Vgl. James Elkins (Hg.): *Visual Literacy*, New York 2008.

34 William J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2009, S. 13 f.

wendig erscheint, Reflexions- und Übungsräume für eine alternative Praxis zu erschließen.

Erstens besteht die Herausforderung, mit der zeitlichen und räumlichen Distanz zwischen den Menschen umzugehen. Zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen Orten bestehen auch völlig verschiedene ethische Ideale, die beim Bildermachen tragend sind. Allzu leicht wird der jeweilige Kontext ignoriert und dadurch Stereotype reproduziert.

Zweitens muss die Vieldeutigkeit in den Fokus rücken, die jedem Foto inhärent ist, sobald es aus einem Kontext gelöst und in einem anderen Kontext zu einer anderen Zeit in Erscheinung gebracht wird. Die vermeintliche Selbstverständlichkeit und Eindeutigkeit der Fotografie und der damit verbundene Glaube an den Evidenz erzeugenden Charakter der Fotografie als abbildgebendes Verfahren müssen hinterfragt werden. Vieldeutigkeit als durchaus positives Charakteristikum fotografischer Bilder, das weniger fixiert als vielmehr die Fantasie beflügelt, sollte im Gegensatz dazu weiter in den Fokus gelangen.

Drittens müssen die Ambivalenzen zwischen Angst und Freude, ethischen Idealen und persönlichem Begehren mehr ins Bewusstsein der Beteiligten rücken. Dies kann geschehen, wenn die Beteiligten selbst Erfahrungen mit allen Rollen und Positionen im fotografischen Spannungsfeld sammeln, selbst fotografieren, als Fotomotive agieren und aktiv Bilder betrachten, lesen und auswählen, um diese Erfahrungen zu reflektieren und sich dann auch mit anderen darüber auszutauschen. In solchen Erfahrungsräumen können selbstreflexive Schlüsse für das tägliche Handeln im fotografischen Spannungsfeld, sei es im Privaten oder auch in professionellen Zusammenhängen, gezogen werden.

Generative Bildarbeit – fotografische Praxis im Kollektiv

Auf der Basis meiner Arbeit als Fotografin[35] und in der Umsetzung von ipsum-Projekten[36] in Angola, Pakistan, Afghanistan, Israel, Palästina, Österreich sowie durch die Auseinandersetzung mit fotografisch-visuellen Methoden in den Sozialwissenschaften[37] habe ich die Generative Bildarbeit als Praxisfeld für einen reflektierten Umgang mit der Fotografie entwickelt.[38] Dabei lässt sich die Fotografie als Wahrnehmungs-, Interaktions-, Dialog- und Reflexionsform erschließen, die im Sinne Paulo Freires, des brasilianischen Pädagogen, als generative Praxis[39] begriffen werden kann. Es handelt

35 Vgl. Vera Brandner: *Das Bild der Anderen*, 2012.

36 Der Verein ipsum arbeitet im Bereich der interkulturellen Dialog- und Bildungsarbeit und setzt dabei vorrangig fotografisch-visuelle Methoden ein (www.ipsum.at).

37 Vgl. Vera Brandner / Ulli Vilsmaier: ‚Das Bild der Anderen erforschen. Fotografisch-visuelle Methoden zum partizipativen Erforschen von Lebenswelten', in: Petra Dannecker / Birgit Englert (Hg.): *Qualitative Methoden in der Entwicklungsforschung*, Wien 2014, S. 197–214.

38 Vgl. Vera Brandner: *Die Bilder der Anderen erforschen*, 2017.

39 Vgl. Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten*, 1978.

sich um einen qualitativen, prozessorientierten Gruppenprozess, der sowohl für dialogische Bildungsarbeit als auch partizipative Forschung eingesetzt werden kann.

Mit einem Impuls wird ein Startpunkt im Gruppenprozess festgelegt. Je nachdem, in welchem Kontext Generative Bildarbeit zur Anwendung kommt, welche Menschen beteiligt sind und welche gemeinsamen Probleme bzw. Interessen sie haben, wird ein übergeordnetes Thema oder Bild als verbindender Ausgangspunkt (Impuls) gewählt. Offene Impulse können beispielsweise mit allgemeinen Themen wie Bildung, Klimawandel, Stadtentwicklung, Ernährung etc. gesetzt werden. Es sollte sich dabei um Themen handeln, von denen die beteiligten Menschen in ihrem Alltag berührt sind, denn sie werden eingeladen, zu diesem Impuls in ihrem Alltag zu fotografieren.[40] Eine Auswahl der eigenen Fotos wird beim nächsten Treffen in der Gruppe herumgezeigt. Im Gruppenprozess findet Reflexion über das statt, was die Bilder zu sehen geben, aber auch über die Erfahrungen, die die Teilnehmenden beim Fotografieren gesammelt haben. Der Bilddialog kann als zentrales Element Generativer Bildarbeit betrachtet werden – dabei werden die Bilder der Beteiligten sichtbar, sie werden gegenseitig gelesen: Fotograf*innen werden zu Betrachter*innen und umgekehrt. Die Beteiligten sind aufgefordert, sich die Bilder der anderen über mehrere Minuten intensiv anzuschauen.

> „One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. The verb 'to watch' is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image."[41]

Das intensive Anschauen steht im Gegensatz zum Umgang mit alltäglichen Bilderfluten und regt die Beteiligten dazu an, nicht nur das Offensichtliche zu erkennen, sondern ein Stück weit unter die Oberfläche der Bilder einzudringen, sie auf unterschiedliche Weise zu befragen. Was sich zwischen den Beteiligten vollzieht, kann in Bezug zu Roland Barthes' Konzept von ‚studium' und ‚punctum' gesetzt werden.[42] In Gruppenarbeit geben sich die Beteiligten dem ‚studium' hin. Dabei erzählen sie sich, was sie sehen, was die Bilder vermuten lassen, tun dies jedoch ohne besondere Heftigkeit oder emotionale Beteiligung, eher mit höflichem Interesse. Diesem ‚studium' entgegengesetzt erfahren die Beteiligten beim Bilderlesen immer wieder ein ‚punctum'. Es tritt blitzartig auf und verfügt gleichzeitig über eine expansive Kraft.[43] Es befindet

40 Je nach Kontext und vorhandenen Mitteln kann digital oder auch analog fotografiert werden. Dabei ist empfehlenswert, dass die Wahl der Technik Ungleichheiten in der Gruppe nicht reproduziert bzw. verschärft.

41 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, 2008, S. 14.

42 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, 1985, S. 33–37.

43 Vgl. ebd., S. 52–60.

sich im Bild, ist Teil des Abgebildeten, es besticht und trifft die Beteiligten auf emotionaler Ebene und bringt so Dynamik in den gemeinsamen Bilddialog. Die Teilnehmenden erzählen sich wechselseitig, was sie durch ‚studium' und ‚punctum' in den Bildern der jeweils anderen wahrnehmen. Dabei erfahren sie die Vieldeutigkeit der Fotografie.

> „Even when it seems possible to name correctly in the form of a statement what it shows – 'This is X' – it will always turn out that something else can be read in it, some other event can be reconstructed from it, some other player's presence can be discerned through it, constructing the social relations that allowed its production." [44]

Als Fotograf*innen hören die Teilnehmenden vorerst nur zu und haben am Ende eines Bilddialogs die Gelegenheit, ihre Geschichte zu den eigenen Bildern selbst zu erzählen und auf die Wahrnehmung der Betrachter*innen zu reagieren.

In meiner Forschungsarbeit stellte sich heraus, dass der Zusammenhang von vernunftgeleitetem ‚studium' und intuitiv evoziertem ‚punctum' als wertvolle Bruchstelle im gemeinsamen Bilddialog gesehen werden kann – die sich mit Bernhard Waldenfels auch als Spalt zwischen Sehen und Wissen bezeichnen lässt.[45] Dieser Spalt entstehe durch „wechselnde Ordnungen, die eine eigentümliche Zerstreuung der Sichtbarkeit zur Folge haben"[46]. Sich auf das Fremde einzulassen fordert heraus, die *Zerstreuung der Sichtbarkeit* kann als Ungewissheit im Bezug auf Normen im sozialen Miteinander verstanden werden. Was fremd ist, besteht außerhalb des eigenen Bereichs, es besteht in dem, was anderen gehört, und es zeichnet sich durch eine gewisse Andersartigkeit aus.[47] An dieser Bruchstelle kommen die Vieldeutigkeit und die Ambivalenz, die Unruhe im fotografischen Spannungsfeld zum Ausdruck.

> „Wenn wir jedoch von einem fremden Blick ausgehen, der uns aus der Ferne trifft, so verwandelt sich der eigene Blick in einen antwortenden Blick, der nicht im eigenen beginnt und auch nicht in einem gemeinsamen Medium zur Ruhe kommt. […] Dem Bild, das einem Blickgeschehen ausgesetzt ist, wohnt eine ‚Unruhe' inne, die im Blickfeld Spannungen erzeugt und wachhält."[48]

44 Ariella Azoulay: *The Civil Contract of Photography*, 2008, S. 12.

45 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, 1999.

46 Ebd., S. 102.

47 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*, Frankfurt a. M. 1997, S. 26.

48 Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, 1999, S. 147.

Durch das individuelle Fotografieren und den gemeinsamen Bilddialog entsteht Reibung zwischen Eigenem und Anderem. Kulturelle Differenzen zeigen sich, was fremd erscheint, bringt Beunruhigung mit sich. An diesen Unruhepolen werden die Ambivalenzen zwischen den Beteiligten greifbar. Indem sich die Beteiligten (unterstützt durch entsprechende Gruppenmoderation) nicht von diesen Unruhepolen abwenden, sondern sich in der Gruppe genau diesen Aspekten im gemeinsamen Bilddialog widmen, sich mit ihnen auseinandersetzen, kann wechselseitiges Lernen angeregt, bestehende innere Bilder über die anderen hinterfragt werden.

Abb. 159: Vera Brandner: Dokumentation zur Generativen Bildarbeit: Bilddialog.

Abb. 160: Vera Brandner: Dokumentation zur Generativen Bildarbeit: Mapping.

Im Bilddialog beeinflussen das gemeinsame Reflektieren und Interpretieren jedes erneute Fotografieren und die darauffolgenden Deutungsprozesse in hohem Maße. Das Fotografieren und der Bilddialog lassen sich beliebig oft wiederholen, es können beliebig oft Rekursionsschritte durchgeführt werden. Bereits bestehende und neu hervorgebrachte Bilder und Themen ‚verschachteln' sich ineinander. Die Verschachtelungen nehmen Einfluss auf das weitere Fotografieren und den erneuten Bilddialog. Danach kann bei Bedarf ein Gruppen-Mapping vorgenommen werden. Dabei werden aus den bisher hervorgebrachten Bildern und Themen jene ausgewählt und zusammengeführt, die für die Beteiligten im Prozess am meisten Bedeutung erlangt haben.

Die gewählten Bilder können zu einer Bilderlandkarte zusammengesetzt werden, auf der Nah- und Distanzverhältnisse, inhaltliche Verbindungen und Grenzen zwischen diesen Bildern herausgearbeitet werden. Die Bilderlandkarte kann als generatives Bild der Gruppe bezeichnet werden. An diesem Punkt im Prozess endet ein Zyklus Generativer Bildarbeit. Bei Bedarf kann ein weiterer Zyklus auf den ersten folgen. Dabei kann als neuerlicher Impuls das generative Bild und/oder die generativen Themen eingesetzt werden.

Wirkkraft durch Praxis

Generative Bildarbeit orientiert sich an den zentralen Tätigkeiten im fotografischen Spannungsfeld, dem Fotografieren, dem Posieren und dem Anschauen von und Spre-

chen über Bilder. Es vollzieht sich ein weitläufiger Prozess, durch den die Beteiligten immer wieder aufs Neue zueinander in Beziehung treten und dabei auch fortlaufend weitere Menschen einbeziehen. Die Fotografie erweist sich als Medium sozialer Zusammenhänge,[49] in dem die Grenzen zwischen ‚eigen' und ‚fremd' verschwimmen. Ihre Blickwechsel passieren nicht einfach unbemerkt, „sie eröffnen einen Raum"[50]. In diesem Raum treten das Kreative, das Repräsentative, das Verbindende und Konfrontierende als Prozessqualitäten hervor – Qualitäten, die meist nur als Nebeneffekte betrachtet werden. Dadurch erlangt das fotografische Spannungsfeld performativen Charakter.[51] Es geht nicht darum, am Ende des Prozesses der Generativen Bildarbeit eine bestimmte Wahrheit beim Bildermachen und Bilderlesen zu legitimieren und jegliche Form von Antagonismus zu überwinden. Im Gegenteil, es geht darum, die Vielfalt und Differenzen, die in den Fotos und Handlungen der Beteiligten stecken, begreifbar und verhandelbar zu machen. Es handelt sich bei Generativer Bildarbeit um einen rekursiven Prozess, bei dem sich Bilder und Geschichten in Bestehendes einschreiben, es entstehen Bilder von Bildern. Generative Bildarbeit wirkt in diesem Sinne als transformierender Kreislauf von Aktion, Reflexion und Dialog, wie ihn Paulo Freire beschreibt, in dem das wechselseitige Lernen und ein gemeinsamer Erkenntnisprozess gefördert werden.[52]

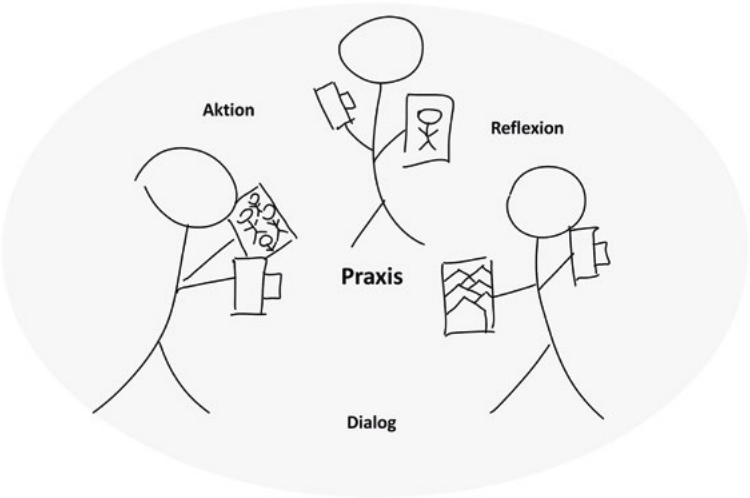


Abb. 161: Vera Brandner: freirianische Praxis im fotografischen Spannungsfeld.

49 Vgl. Roswitha Breckner: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld 2010, S. 258–262.

50 Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, 1999, S. 144.

51 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 158.

52 Generative Bildarbeit kann als eine spezifische Form der Umsetzung freirianischer Praxis begriffen werden, die ursprünglich auf Paulo Freires Alphabetisierungskampagnen zurückgeht. Siehe Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten*, 1978.

Die bestehenden Ambivalenzen im fotografischen Spannungsfeld stellen die Teilnehmenden vor die Herausforderung, gewisse Aktionen zu setzen. Eigene Bilder und Erfahrungen werden mit jenen der anderen ausgetauscht. Das weitere Fotografieren und weitere Dialogrunden werden von vorangegangenen Erfahrungen geprägt, die eigenen Bilder und jene der anderen schreiben sich in verwobener Form in weitere Aktionen ein. Durch den Dialog im Gruppenprozess werden Aktion und Reflexion im fotografischen Spannungsfeld miteinander in Beziehung gesetzt – das Reden über das eigene Tun und Denken befördert diese Beziehung und generiert immer wieder neue Möglichkeiten im Miteinander. Durch bewusst gesetzten Positionswechsel und Rollentausch im fotografischen Spannungsfeld, d. h. die Möglichkeit für alle Beteiligten, gleichermaßen als Fotograf*in, Betrachter*in und Referent*in zur Geltung zu kommen, werden auch Perspektivenwechsel möglich – und damit Situationen geschaffen, in denen gewohnte Blickregime gebrochen werden. Es entstehen Momente, in denen das Eigene und das Andere aufeinandertreffen und einander verunsichern. In diesen Momenten kann die gegenseitige und gemeinsame Verunsicherung im fotografischen Spannungsfeld als Basis für Dialog, Reflexion und weitere Aktionen genommen werden. Es entsteht ein ‚Radialsystem' im Sinne John Bergers, in dem Fotografien in ihrer Vieldeutigkeit zur Geltung kommen, „so dass man sie gleichzeitig unter den verschiedensten Aspekten sehen kann: persönlich, politisch, ökonomisch, dramatisch, alltäglich und historisch"[53].

Durch Generative Bildarbeit können stereotype Diskurse erkannt, diskutiert und bis zu einem gewissen Grad verstanden werden – das Fetischisierende, Objektivierende am ‚scopic drive' lässt sich, wenn auch nicht global, so doch im konkreten Gruppenzusammenhang überwinden. Die Beteiligten können sich bewusst auf die Beweglichkeit von Bildern einlassen und anhand der Eigenarten des fotografischen Spannungsfeldes die eigene Geschichtlichkeit hinterfragen und dominante Diskurse über das Verhältnis von ‚eigen' und ‚fremd' aufbrechen,[54] das Fremde im Eigenen anerkennen.[55] So ist es in Anlehnung an Bhabha nicht entscheidend, gewisse Bilder als richtig, authentisch oder falsch zu bewerten; es geht weniger um das, was auf der Oberfläche eines Fotos abgebildet ist, als vielmehr um das Erkennen von Blickregimen und Beziehungen, die mit der Begegnung von Andersheit und Fremdheit einhergehen. Durch solche Erkenntnisprozesse können einerseits Fixierungsprozesse identifiziert und andererseits Subjektivierungsprozesse angeregt werden. Generative Bildarbeit bietet ein entsprechendes Übungs- und Forschungsfeld dafür.

Fazit

Wie steht es also um eine alternative Praxis der Fotografie? Ja, es braucht Alternativen und es gibt wohl eine Vielzahl an Möglichkeiten, mit den ambivalenten Beziehungen

53 John Berger: *Der Augenblick der Fotografie*, 2016, S. 88.

54 Vgl. María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie*, 2005.

55 Vgl. Peter Stöger: ‚Das Fremde im Eigenen. Betrachtungen zum Nord-Süd-Dialog', in: Peter Graf (Hg.): *Dialog zwischen den Kulturen in Zeiten des Konflikts*, Göttingen 2003, S. 119–139.

im fotografischen Spannungsfeld umzugehen. Die Möglichkeit, auf Blicke und Bilder zu antworten, hängt von den verschiedenen Rollen und Positionen ab, die die Beteiligten innehaben bzw. die ihnen zugewiesen werden. Wie stehen Fotograf*in, Fotomotive und Betrachter*in zueinander? Welche Qualitäten haben ihre Begegnungen? Welche Blickakte werden gesetzt, welche reflektiert? Wer wird gesehen und wer bleibt im Verborgenen? Anhand dieser Fragen kann erschlossen werden, wie es um die Wirkkraft und den Wahrheitsgehalt von fotografischen Bildern sowie die Perspektiven und die Sichtbarkeit der Akteur*innen steht. Sobald sich Menschen der Fotografie widmen, bewegen sie sich auf unterschiedlichen Akteursebenen und damit in einem hierarchisch strukturierten System. Die vielen Dimensionen in diesem System werden meist nur bruchstückhaft wahrgenommen. Dem Verhältnis von Bild und Blick, Bild und Leib sowie Bild und Sprache muss im fotografischen Spannungsfeld jedoch gleichermaßen Beachtung geschenkt werden, denn die Beteiligten stehen in einer Beziehung zueinander, die von einem gewissen Blickregime geleitet ist. Das Blicken lässt Bilder entstehen, Bilder können immer wieder neue Blickakte anregen, diese jedoch auch verhindern. Einmal werden die Blicke erwidert und reflektiert, dann wiederum bleiben sie ohne Antwort. Macht- und gewaltvolle Situationen entstehen im fotografischen Spannungsfeld vor allem dann, wenn die Beteiligten darin an gewisse Positionen fixiert werden und keine Möglichkeit haben, die Rollen zu wechseln. Fixierte Rollen führen zu Stereotypenbildung; anstatt immer wieder neue Bilder zu erschließen, wird dabei lediglich reproduziert, was in den Köpfen der Beteiligten bereits vorhanden ist. In unreflektierter Form kann die Fotografie als Medium für das multikulturelle Produzieren und Reproduzieren kultureller Universalkategorien missbraucht werden. Umgekehrt – wenn alle Beteiligten die Möglichkeit erhalten, auch die Rollen der jeweils anderen zumindest stellenweise einzunehmen, gleichermaßen als Fotograf*in, Fotomotive, Betrachter*in und Verwender*innen aktiv zu sein – können Blickwechsel gesetzt werden und damit immer wieder neue Perspektiven und Bilder erschlossen werden. Fotografische Bilder können so Interaktion anregen, Menschen zum Sprechen bringen und dadurch immer wieder neue Bilder evozieren und weitere Interaktionen bewirken. Wird die Fotografie weniger als rein abbildgebendes Verfahren, sondern als Praxisform[56] und in ihrer reflexiven Logik zum Einsatz gebracht, kann kulturelle Differenz sichtbar, sagbar und verhandelbar werden. Es erscheint nicht ausreichend, den Erkenntnisprozess allein zwischen Bild und Mensch zu verorten – es geht darüber hinaus um die Fähigkeit, die ambivalenten Beziehungen im Spannungsfeld der Fotografie wahrzunehmen, die sich über den Entstehungs-, Verwendungs- und Verwertungszusammenhang eines fotografischen Bildes aufbauen. Alternative Fotopraxis sollte die Bedeutung der Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, aber auch zwischen Menschen untereinander begreifbar machen, damit diese Beziehungen entsprechend gelebt und gepflegt werden können.

56 Vgl. Paulo Freire: *Pädagogik der Unterdrückten*, 1978.

SLEEPING SOLDIERS (2008)

Tim Hetherington

DE Über einen Zeitraum von 15 Monaten begleitete der britische Fotojournalist Tim Hetherington einen Trupp US-Soldaten in einem Außenposten im Osten Afghanistans. Neben dem in Zusammenarbeit mit Sebastian Junger produzierten, preisgekrönten Dokumentarfilm *Restrepo* entstanden intime Aufnahmen von schlafenden Soldaten, die unter anderem Bestandteil der eindringlichen Videoinstallation *Sleeping Soldiers* sind. Mit seinen Porträts kontrastiert Hetherington den oft gewalttätigen, auf stete Wachsamkeit und Angriffsbereitschaft ausgerichteten Alltag der jungen Männer mit Momenten größter Verletzlichkeit. Im Schlaf treffen Erschöpfung und Verarbeitung, kindliche Unschuld und Vorahnung des Todes aufeinander und beleuchten so die Widersprüche des Kriegserlebens aus der Perspektive des Individuums.

EN Over a period of 15 months, British photojournalist Tim Hetherington accompanied a troop of American soldiers in an outpost in eastern Afghanistan. Along with the prize-winning documentary film *Restrepo*, which was produced in cooperation with Sebastian Junger, Hetherington captured intimate images of sleeping soldiers which form part of the haunting video installation *Sleeping Soldiers*. With these portraits, Hetherington contrasts the young men's often violent everyday routine, which is characterised by constant alertness and willingness to attack, with moments of great vulnerability. Sleep is where exhaustion and processing, childlike innocence and premonitions of death come together, illuminating the contradictions of the war experience from the perspective of the individual.

Alle Soldaten: 2. Zug, Kampfkompanie, 173. US-Luftlandebrigade, Korengal-Tal, Provinz Kunar, Afghanistan.

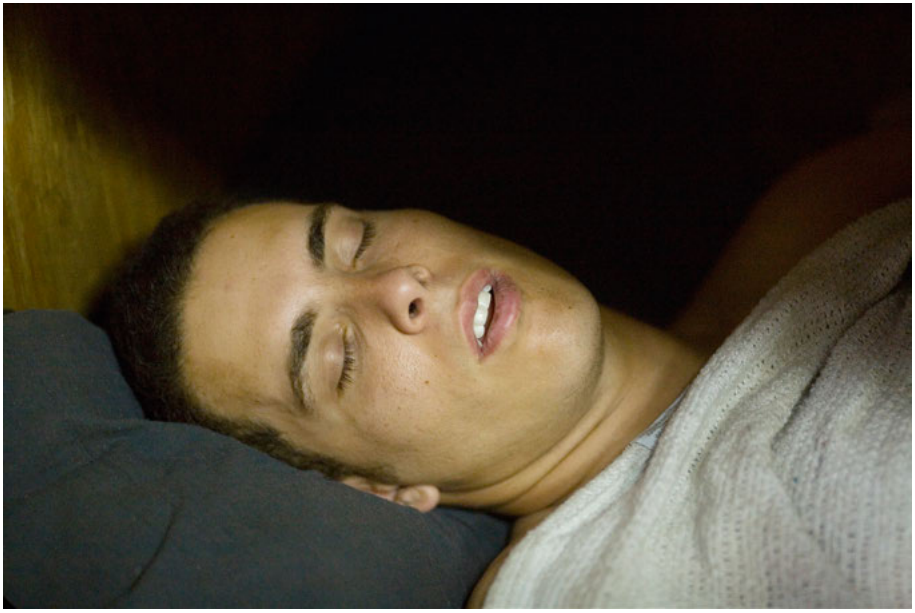
All soldiers: 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan.

Sergeant Elliot Alcantara, May 2008.

Specialist Steve Kim, July 2008.

Specialist Luke Nevala, June 2008.

Specialist Michael Cunningham, June 2008.



Sergeant Daniel Richardson, July 2008.

Forward Observer Ross Murphy, July 2008.

Tad Donoho, June 2008.

’Doc‘ Kelso, July 2008.

Ryan Lizama, June 2008.

DE Welche visuellen Kommunikationsstrategien können in einer von gesellschaftlichen Brüchen zerrissenen, globalisierten Welt dazu beitragen, entstandene Lücken zu füllen und die Gesellschaft voranzubringen? Angesichts des Wandels gesellschaftlicher Dynamiken und der Transformationen, denen die Produktion und Rezeption von Bildern, insbesondere in einem digital geprägten Umfeld, unterliegen, erweist sich ein ungebrochenes Vertrauen auf Formen des 20. Jahrhunderts als unzureichend und irreführend. Wie können wir, im gleichzeitigen Bewusstsein des enormen, ebenso nutzbringenden wie destruktiven Potenzials digitaler Medien, einen kohärenten und fruchtbaren Paradigmenwechsel herbeiführen? Welche Rolle spielen dabei Fachleute oder ernsthafte Amateure? Wie kann die Zusammenarbeit zwischen Subjekt, Rezipient*in und Fotograf*in innerhalb dieses Prozesses noch enger werden? Wie kann Fotografie als proaktives, auf das Verhindern bzw. Minimieren von Katastrophen hinwirkendes Medium anstatt als reaktives, auftretende Katastrophen abwartendes Medium gedacht werden? Wie kann das steigende technische Vermögen, die Trägermedien Fotografie, Video und Ton zu verbinden und zu synthetisieren, Kommunikation stören und eine Bedrohung für Demokratien darstellen? Wie kann man darauf angemessen reagieren? Schlussendlich: Wo stehen wir in Bezug auf unsere Nutzung visueller Medien und wo wollen wir hin?

EN In a globalised world riven by societal fractures, what kinds of visual communication strategies will help to bridge the gaps and move society forward? Given the changes in societal dynamics and the transformations in the ways that images are produced and received, particularly in a digital environment, an unremitting reliance on 20th-century forms is insufficient and misleading. How do we shift the paradigm in ways that are coherent and useful, while cognizant of the enormous potentials of digital media to be both helpful and destructive? What is the role of the professional or serious amateur in all of this? How can both the subject and the reader become more collaborative with the photographer in this process? How can photography be thought of as more of a proactive medium working to prevent or minimise disaster rather than a reactive one waiting for disasters to occur? How does the increasing technical ability to both composite and synthesise the recording media of photography, video and sound potentially disrupt communications and threaten democracies, and are there any useful responses? Finally, where are we at this moment in our uses of visual media and where do we want to go?

Parsing the Paradigm
/ Das Paradigma zerlegen

Fred Ritchin

One of the most transformative changes of our era is the intensifying emphasis on 'me' as the essential focus of consumer entitlement. It has had, not surprisingly, a larger societal impact, morphing into an embrace of identity politics with its competitive claims of victimization, as well as into a visceral tribalism in which those who assert a birthright of privilege will stridently defend and amplify their societal status.

As a result, we have groups like '#MeToo' asserting claims of unfair and destructive gender-based treatment by those in power, while increasingly assertive proponents of what might be called 'MeFirst' proclaim an exclusionary nationalism, fragmenting society in a twisted version of identity politics. In this combative, largely self-referential equation there is little room for a greater sense of 'us', and even less room for the increasingly marginalized 'them' – the traditional domain of the independent documentary photographer.

Consequently, barriers are constructed that make discourse between and among groups problematic. Anyone attempting to intervene must contend both with the rubric of political correctness, in which the right to speak is reserved only for those who belong to the particular group being spoken about, or those who can claim a comparable victimization. And social media, the great equalizer, is now so rife with racist, xenophobic, and misogynistic ad hominem attacks that a reasoned discourse becomes extraordinarily fraught. In this volatile environment the photograph, previously a prominent societal referent, is often denigrated to no more than a convenient prop for an opinion, yet another potential attempt at manipulation.

In this calculus, the local – defined by geography but even more so by a limited community of shared beliefs (the so-called 'bubble') – prevails over the global, eliminating the possibility that specific organizations can still play the larger role of societal arbiter. (It is interesting in the 'globalized' world how hyperlocal social media can become.) In journalism, traditionally a reporting strategy based upon an adherence to facts and transcending opinion (according to the first principle of the International Federation of Journalists, 'Respect for truth and for the right of the public to truth is the first duty of the journalist'), this simultaneous fracturing of society and its discourse pose enormous challenges.

As publications become integrated into the web-like digital environment, and articles and photographs are linked to myriad, at times competing points of view, the authority of any single journalistic outlet is diminished (all are referenced under the epithet of 'fake news'). Simply by clicking a link, one is provided with a nearly unlimited set of perspectives, a potpourri of thoughts and emotions that can both enrich one's perspective and call nearly everything being reported into question. It is an environment in which a single Tweet can disrupt the societal focus more effectively than staffs of veteran journalists and freelancers can establish it, as has been effectively demonstrated in the Trumpian dystopia of myriad rapid-fire untruths coupled with a contempt for the checks and balances of democratic institutions.

This fractured discourse makes it much easier to insert 'bots' fabricating realities and promoting conspiracy theories, or to label as 'fake news' anything with which one does not agree. The certitudes proffered by previous generations, and even the Newtonian logic of cause and effect, are discarded and displaced by what is essentially a generalized skepticism about anything that lies outside one's own gut feelings and self-interest. Photographic evidence, whether of the number of people who attended Trump's inauguration vs. Obama's, or of the daily bombings in Syria, or of climate change, have little persuasive power. It is as if one's own belief system no longer needs to account for the realities of existence – a sickening extension of consumer entitlement.

In 1990, I wrote a book entitled *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, essentially arguing that the introduction of image software allowing for the quick and undetectable manipulation of photographs would allow and even encourage us to reconfigure the world as we would like it to be, rather than benefitting from the evidence collected by the camera and photographer to help determine what it was. Given the seductive allure of easy and nearly undetectable manipulation, we were wanting, in a god-like way, to recreate the world in our own image, ergo the digital modification of the photograph, the eventual rise of selfies, and so on.

Now, a few decades later, we are in an era in which, since the 2004 photographs of the torture at Abu Ghraib prison in Iraq that were made by soldiers conducting that torture, we have had perhaps only a single iconic photograph that moved people and governments to rethink and modify their behavior – that of 3-year-old Syrian refugee Alan Kurdi's body washed up on a beach. Meanwhile the many years of conflict in Afghanistan, the longest war in US history, have not produced any such imagery that motivates people far away to respond to what is actually going on (unlike the Vietnam War), nor have we produced such imagery in response to climate change or anything else (in the US it has been the videos from Black Lives Matter which may have had the strongest impact on people's consciousness, if not on societal change).

While photography can still move people locally, with the divided electorates one sees in so many countries, or the autocratic governments in place in others, the photograph is rendered mostly parochial in its power, appealing to only certain groups that are preconditioned to accept its findings, creating a simulation of discourse that begins to resemble the strategies of propaganda. Certainly, the misuse of photographs by mass media to create spectacle without explaining the underlying systems at work, to stage events for the camera as if they were spontaneous, or to manipulate photographs in postproduction without informing the reader, have all also severely degraded photographic credibility. And the larger inability of citizenry, even in democratic countries, to get their governments to respond to problematic issues with a reasoned course of action makes the engagement with painful and upsetting imagery frequently seem useless to a reader (the lack of a print-era front page to focus attention is also not helpful).

Consequently, many of the most interesting photographers concerned with social issues have adopted a more conceptual approach. They rely less upon the direct recording of fast-moving events and more upon the investigation of the systems that lie underneath, while utilizing the camera with a slowness more akin to a 19th-century photographer than a 20th-century one. Many of these photographers circumvent the spectacle of violence and conflict as it happens, for example, in order to investigate the less visible means of control, such as the spy satellites traveling in the sky overhead or the placement of black ops sites (such as in the work of Trevor Paglen). Others purposefully avoid depicting what is known for the more indirect and metaphoric, such as the blue skies over former concentration camps rather than the camps themselves (Anton Kusters), or the computers that are involved with the construction of nuclear bombs (Simon Norfolk).

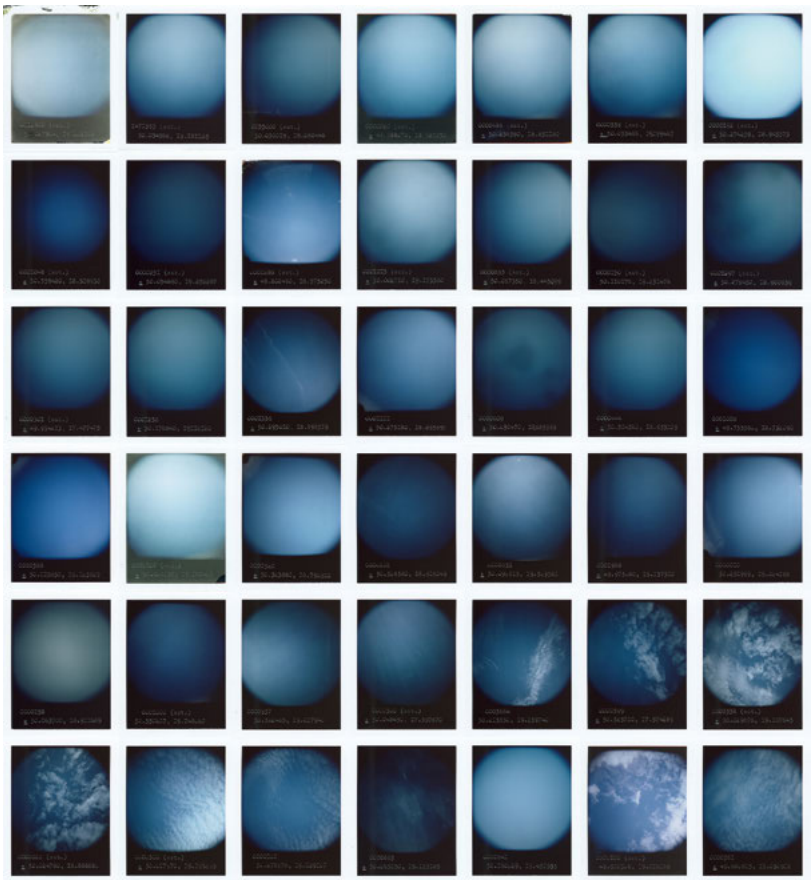


Fig. 171: A grid of 42 Blue Skies polaroids, photographed from every known location of the Auschwitz concentration camp and sub-camp system, 2012–2018. Anton Kusters: from the work *The Blue Skies Project*. © Anton Kusters 2018.

Fig. 172: *Neal. 427 Days in Iraq*. Suzanne Opton: from the work *Soldier*. © Suzanne Opton.

Still others have chosen to collaborate with civilians who have been impacted by war to publish what is on their cell phones (Geert van Kesteren)[1], or to work with veterans, many of them traumatized by their involvement in these conflicts, as a means for them to potentially understand and perhaps even resolve some of what has affected them, and in the process exposing others to war's many consequences (different strategies have been employed by Nina Berman, Claire Felicie, Monica Haller, Jennifer Karady and Suzanne Opton).

Such collaborations can be reminiscent of a strategy promulgated by the English critic John Berger. Wondering why the *Times* of London could publish a highly distressing, searing 1968 photograph by Don McCullin of a Vietnamese man clutching his bleeding child while the newspaper still supported the war in Vietnam, Berger was dismissive of the public, iconic photograph. He called for another way: "The task of an alternative photography is to incorporate photography into social and political memory, instead of using it as a substitute which encourages the atrophy of any such memory … For the photographer this means thinking of her or himself not so much as a reporter to the rest of the world but, rather, as a recorder for those involved in the events photographed. The distinction is crucial."[2]

1 See Geert van Kesteren: *Baghdad Calling* in this volume.

2 John Berger: *About Looking*, New York 1980, p. 58.

In an era of such rapid technological and political change, it becomes evident that one cannot, as Marshall McLuhan put it a half-century ago, continue to drive ninety miles per hour while looking through the rearview mirror. In search of an impact one cannot simply put out more and more imagery to societies that are already surfeited with media, nor can one stick to a Robert Capa-like engagement from the 1930s in which "If your pictures aren't good enough, you aren't close enough."[3] The novelty and even credibility of the camera's recording of events in a fractional second has long worn off. Tod Papageorge suggested an alternative: "If your pictures are not good enough, you aren't reading enough."[4] Given the emergence of the digital, in a 1985 essay, 'The Future of Photojournalism'[5], I suggested that one might need to study more mathematics.

Fig. 173: A wedding in central Philadelphia, United States, 2013. In December 2013, a US drone reportedly struck a wedding in Radda, in central Yemen, killing twelve people and injuring fourteen. Tomas van Houtryve: from the work *Blue Sky Days*. © Tomas van Houtryve.

There are multiple decisions for a photographer to contemplate, including: Should the photographer foreground the process as one in which the camera is held to be primarily responsible for the picture in a forensic, courtroom strategy, or should he or she always assertively acknowledge the subjectivity of the process, the photograph as interpretive? Should one photograph from a third-person point of view, about them,

3 Richard Whelan: *Robert Capa: A Biography*, New York 1985, p. 111.

4 Tod Papageorge, NY Public Library live debate, 3 November 2007, cited in: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: 'Unconcerned But Not Indifferent', in: Julian Stallabrass (ed.): *Documentary*, Cambridge 2013, p. 102.

5 Fred Ritchin: 'The Future of Photojournalism', in: *Aperture magazine* 100, 1985, p. 42–50.

the other, or should one, at least on occasion, attempt to reference 'us' while speaking of 'them', as Tomas van Houtryve's *Blue Sky Days* project does by photographing Americans from a drone to connect the American as subject to those primary subjects in Pakistan or elsewhere, who are not only being continually surveilled but at times assassinated? Does the photographer explicitly acknowledge him- or herself in a first-person telling, asserting subjectivity as well as one's growing expertise, in order to establish authenticity in the reader's mind? Or does one present a project in the second person, including the readers while referencing us, so that a project on climate change is not just about someone else's suffering from the latest droughts or storms, but the fact that all of us now are implicated in a planetary challenge? Can the same be said for a project on the grotesque bloodshed in Syria, or the massacres of the Rohingya – can we all be said to be implicated; can it be about us?

And what kind of image should be made? Rather than the conventionally compressed image with only a few important elements, it can be the more complex, even ambiguous photograph that engages the reader to collaborate in determining its meaning, encouraging wider comprehension while also feeling to the reader less like a manipulation. In this case the photographer, rather than providing simplifying answers, evokes pertinent, searching questions while supplying enough context for the reader to try and determine what is being represented and to acknowledge that not all is known.

Similarly, the photographer should change the vocabulary from 'taking' photographs, with its aggressive and neocolonialist overtones, or 'shooting' them, to simply *photographing or making* photographs, in which the collaboration among photographer, subject and reader is made more explicit. One can make 'interactive portraits', for example, in which the subject is asked to comment upon the portrait that was made of them by presenting the image on the back of the digital camera, with the subject's recorded response made accessible to an interested reader who can click on an icon to hear it. (Jan Hoek's *New Ways of Photographing the New Masai* has a very interesting take on this.) A similar collaboration can be had by asking subjects and/or neighbors to comment upon scenes that one has photographed in their homes and neighborhoods, such as in Bieke Depoorter's recent book on Egypt, *As It May Be*.

One can also work with metadata, such as geotagging, or date and time, in order to situate a photograph in time and space without the intervention of the photographer. The *Four Corners* project, a proposal that I have been making publicly for many years and which is now nearly operative, utilizes specific metadata to provide increased context and credibility to a photograph. Intended as an open-source software, the *Four Corners* refers to a templating of each corner of an online photograph to provide specific kinds of hidden information, available to an interested reader. The Backstory (bottom left corner) offers contextualizing information from the photographer, subject, witness, or anyone else with some expertise; the Image Context

(upper left corner) provides photographs or video from, for example, before and after the event; Links (upper right) contains links to websites that contain pertinent contextualizing information; and the Caption, Credit, Copyright, and Code of Ethics of the photographer (bottom right) contains the conventional attributions, as well as a short description of one's ethics and working methodology. For example, 'As a fashion photographer I do not work with underweight models', or 'While all photography is interpretive, as a photojournalist my photographs are meant to respect the visible facts of the situations I depict. I do not add or subtract elements to or from my photographs.' The *Four Corners* is meant to provide an array of information and points of view that contextualize the image and differentiate it from the billions of others appearing daily with little context. It also is a strategy to provide a platform for the expanded knowledge and engagement of the professional or serious amateur with the events and issues being depicted, potentially making the image more nuanced, complex, and credible.

And, in the vein of rethinking the documentary photograph, it should no longer be thought of as primarily a reactive medium (photographing what is happening) but also one that can work proactively to avoid or diminish catastrophes before they occur. So that while there are thousands of books of war photography, for example, there are very few of peace photography, a term that has little meaning for most. Photographers, editors and curators must begin to more strenuously investigate which images, along with related media, could with proper context and placement help to prevent an outbreak of disease, further deterioration of the environment, an escalation in virulent racism, or the outbreak of armed violence. We must also look more carefully at how images can be used to help heal from trauma, to aid in reconciliation among groups, and to encourage a more reasonable civic participation. Journalism, with its concentration on the negative and the destructive, must also begin to provide a way out of the catastrophes and horrors that it describes.

And, in doing so, there is also a need for 'metaphotographers', people who engage with the billions of photographs available online to make sense of them and bring them to the public's attention in ways that are thoughtful and useful. Rather than solely training new photographers, there is an enormous need for those who could look at what all kinds of people are exploring in their imagery on social media and elsewhere, and make an important selection available to a wider audience. This can be done by high school students who know a particular neighborhood more intimately than outsiders, by old people who better understand the history of a place, by scientists who know why certain images are most revealing, or by journalists and documentarians not content to use only their own imagery in exploring issues. Paradoxically, at the moment this enormous image resource of trillions of images is for most of us largely opaque, buried in plain sight, its usefulness denied.

We must also be increasingly cognizant that we are on the verge of a moment, in the very near future, when the recording media of photography, video and audio, will be both composited and synthesized from scratch so extraordinarily quickly and efficiently that the results will be indistinguishable from actual recordings of the real. Work is being done in laboratories in many countries to provide inexpensive tools so that the prosumer can create realistic portraits of nonexistent people, synthesize speeches that sound like they were given by world leaders, and produce videos of events that never took place.

The 'deepfakes' of female celebrities composited onto the faces of porn actresses in videos have attracted much recent attention, and they have been banned by several sites. Soon they are expected to be available for easier use by individuals, with consequences that are sure to roil the media environment, placing nearly anybody in any scene, pornographic or not, that one wants. As one deepfakes user rather astutely commented, "If anything can be real, nothing is real." After reporting recently on the use of artificial intelligence to create fake videos, *New York Times* writer Kevin Roose remarked, rather hopelessly: "And there's probably nothing we can do except try to bat the fakes down as they happen, pressure social media companies to fight misinformation aggressively, and trust our eyes a little less every day."[6]

But this begs the question: If we cannot trust our eyes in the age of image, what then will be able to rely upon? Certainly, one response is to produce seriously contextualized, transparently authored photographs that appeal to the reader's intelligence, not simply to a sense of spectacle, while another is to better utilize and present the vast resources of the online world of photography and video. A further response is to explore the potentials of newer forms, such as virtual and augmented realities, remote imaging, data visualization, nonlinear narratives and artificial intelligence, as well as a variety of other hybrid and analog media, in order to deepen and clarify the world in which we live.

While the default strategies of a previous era of media seem in various ways to be imploding, we are simultaneously entering an image renaissance with diverse possibilities of expression and exploration. Much like the transformation of painting after the birth of photography (Impressionism, Cubism, etc.), which was in part due to its being unburdened by photography from a previous ambition of verisimilitude, those working in this increasingly postphotographic era should experience a broadening of vision and a significantly greater array of practices to articulate their concerns. Rather than relying primarily on representations that approximate seeing, there is a much larger vision – of systems, causes and effects, and possible outcomes and solutions – to be expressed. These visions can and will be pragmatic, political, personal, spiritual, and transcendent. It is an exciting time.

6 Kevin Roose: *'Here Come the Fake Videos, Too'*, in: The New York Times, 4 March 2018, https://www.nytimes.com/2018/03/04/technology/fake-videos-deepfakes.html (Accessed 31 August 2018).

Anhang / Back Matter

Literaturverzeichnis / Bibliography

Abboud, Dona: *Out of Syria, Inside Facebook*, Leipzig 2016.

Abrahams, Fred / Peress, Gilles / Stover, Eric: *A Village Destroyed. May 14, 1999*, Berkeley 1999.

Ackermann, Susanne: ‚Das digitale Ich und das wahre Selbst', in: *Psychologie Heute* 3, 2018, S. 34–37.

Acquah, Nana Kofi / DiCampo, Peter / Merrill, Austin / Heijden, Teun van der (Hg.): *Everyday Africa. 30 Photographers Re-Picturing a Continent*, Heidelberg / Berlin 2017.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno / Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970.

Adorno, Theodor W. / Habermas, Jürgen / Popper, Karl: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied / Berlin 1969.

Ahlers, Mike: *‚Nixon's doubts over 'Napalm girl' photo'*, in: cnn.com, 28. Februar 2002, http://edition.cnn.com/2002/WORLD/asiapcf/southeast/02/28/vietnam.nixon/ (letzter Zugriff am 11. Februar 2017).

Allen, David: ‚The Trouble with Transparency: The Challenge of Doing Journalism Ethics in a Surveillance Society', in: *Journalism Studies* 9 (3), 2008, S. 323–240.

Altwegg, Jürg: *‚Restaurantbesitzer verkaufte Video des Massakers'*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. November 2015, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/casa-nostra-besitzer-verkaufte-video-von-pariser-anschlaege-13929313.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

Amelunxen, Hubertus von / Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV*, Bd. IV, München 2006.

Ammann, Ilona / Grittmann, Elke / Neverla, Irene (Hg.): *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*, Köln 2008.

Ammann, Ilona / Grittmann, Elke: ‚Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie', in: Ammann, Ilona / Grittmann, Elke / Neverla, Irene (Hg.): *Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325.

Arkady, Ali: *‚Bound.Tortured.Killed'*, in: The Toronto Star, 25. Mai 2017, http://projects.thestar.com/iraq-torture-abuse-murder-war-crimes/ (letzter Zugriff am 23. August 2018).

Arnett, Peter: ‚Why Trang Bang? It was in the way!', in: *Stars and Stripes*, Pazifik-Ausgabe, 11. August 1972.

Arnett, Peter: *Unter Einsatz des Lebens*, München 1994.

Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges.* Neufassung, Berlin / New York 1978.

Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991.

Assmann, Aleida: ‚Zur Metaphorik der Erinnerung', in: Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991.

Associated Press: *‚'Napalm Girl' photographer Nick Ut looks back at a career that included war's carnage and Hollywood's red carpets*, in: Los Angeles Times, 13. März 2017, http://www.latimes.com/local/california/la-me-nick-ut-retirement-20170313-story.html (letzter Zugriff am 25. März 2018).

Atwan, Abdel Bari: *Islamic State. The Digital Caliphate*, London 2015.

Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München 2011.

Ausst.-Kat.: *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, hg. von Hubertus Gassner, Documenta-Halle, Kassel / Staatliches Russisches Museum St. Petersburg u. a. 1994.

Ausst.-Kat.: *Covering the Real*, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005.

Ausst.-Kat.: *Ernest Meissonier – Retrospective*, Musée des Beaux-Arts de Lyon 1993.

Ausst.-Kat.: *Jeff Wall, Dead Troops Talk*, Deichtorhallen Hamburg 1993.

Aust, Stefan: *Der Baader Meinhof Komplex*, Hamburg 1985.

Ayish, Muhammad: ‚Employing of Media during Terrorism', in: Eid, Mahmoud (Hg.): *Exchanging Terrorism Oxygen for Media Airwaves: The Age of Terroredia*, Pennsylvania 2014, S. 157–172.

Azoulay, Ariella / Ophir, Adi: *The One-State Condition: Occupation and Democracy in Israel / Palestine*, Stanford 2013.

Azoulay, Ariella: *Civil Imagination – A Political Ontology of Photography*, London 2012.

Azoulay, Ariella: ‚What is a photograph? What is photography?', in: *Philosophy of Photography*, 1, (1), 2010, S. 9–13.

Azoulay, Ariella: *The Civil Contract of Photography*, New York 2008.

Bach, Annika: *Umkämpfte Bilder. Der journalistische Diskurs über den Afghanistankrieg in den USA*, Frankfurt a. M. 2016.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2010.

Badger, Gerry / Parr, Martin (Hg.): *The Photobook*, 3 Bde., London 2004–2014 (Bd. 2, 2006).

Bahr, Petra: ‚*Krieg im Kopf*', in: ZEIT Online, 3. April 2016, http://www.zeit.de/2016/15/medien-bruessel-berichterstattung-terror/komplettansicht (letzter Zugriff am 7. Dezember 2017).

Bakker, Piet / Pantti, Mervi: ‚Misfortunes, memories and sunsets. Non-professional images in Dutch news media', in: *International Journal of Cultural Studies* 12 (5), 2009, S. 471–489.

Baladi, Lara: ‚Wenn sehen heißt dazuzugehören: Die Bilder vom Tahir-Platz', in: Florian Ebner / Constanze Wicke (Hg.): *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 74–80.

Bangert, Christoph: *hello camel*, Berlin / Heidelberg 2016.

Bangert, Christoph: *War Porn*, Berlin / Heidelberg 2014.

Bann, Stephen: *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 (1982).

Barthes, Roland: ‚Fotografie als Botschaft', in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III,* Frankfurt a. M. 1990 (1982), S. 11–16.

Barthes, Roland: ‚Rhetorik des Bildes', in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990 (1982), S. 28–40.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1989 (1980).

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Berlin 2010 (1957).

Barthes, Roland: *Schockphotos*, in: ders.: *Mythen des Alltags*, Berlin 2010 (*1957*), S. 135–139.

Batchen, Geoffrey / Gidley, Mick / Miller, Nancy K. / Prosser, Jay (Hg.): *Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis*, London 2012.

Baudelaire, Charles: aus: ‚Der Salon 1859', in: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 120–127.

Baudelaire, Charles: *Art in Paris 1845–1862. Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire*, übersetzt und hg. von Jonathan Mayne, London 1965.

Baudelaire, Charles: ‚The Exposition Universelle, 1855', in: ders.: *Art in Paris 1845–1862. Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire*, übersetzt und hg. von Jonathan Mayne, London 1965, S. 141–142.

Baumstieger, Moritz: *‚Der Mann, der den kleinen Omran fotografiert hat, gerät in den Fokus'*, in: Süddeutsche Zeitung, 19. August 2016, http://www.sueddeutsche.de/politik/krieg-in-syrien-der-mann-der-den-kleinen-omran-fotografiert-hat-geraet-in-den-fokus-1.3128661 (letzter Zugriff am 27. Februar 2018).

Beeley, Vanessa: *‚Das ‚Aleppo Media Centre' wird vom französischen Außenministerium, der EU und den USA finanziert'*, in: Die Propagandaschau, 22. September 2016, https://propagandaschau.wordpress.com/2016/09/22/vanessa-beeley-das-aleppo-media-centre-wird-vom-franzoesischen-aussenministerium-der-eu-und-den-usa-finanziert/ (letzter Zugriff am 26. Februar 2018).

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977.

Benjamin, Walter: ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 7–44.

Benjamin, Walter: ‚Kleine Geschichte der Photographie' (1931), in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1977, S. 45–64.

Berbner, Bastian: ‚Wir Terrorhelfer', in: DIE ZEIT 35, 24. August 2017, S. 13–15.

Berger, John: *Der Augenblick der Fotografie.* Essays, München 2016.

Berger, John / Mohr, Jean: *Eine andere Art zu erzählen*, Frankfurt a. M. 2006.

Berger, John: *About Looking,* New York 1980.

Berkman, Fran: ‚*Africa Photographer Witnesses the Human Cost of Our Electronics*', in: Mashable, 22. September 2013, https://mashable.com/2013/09/22/congo-conflict-minerals-photos/#Cn664LsihaqK (letzter Zugriff am 12. Mai 2018).

Beyfus, Drusilla: ‚*Donovan Wylie: Deutsche Börse Photography Prize 2010*', in: The Telegraph, 18. Januar 2010, http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/6988852/Donovan-Wylie-Deutsche-Borse-Photography-Prize-2010.html (letzter Zugriff am 15. Februar 2018).

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, London 2004.

Biermann, Kai / Faigle, Philip / Joeres, Annika / Meiborg, Mounia / Polke-Majewski, Karsten: ‚*Drei Tage Terror in Paris*', in: ZEIT Online, 15. Januar 2015, http://www.zeit.de/feature/attentat-charlie-hebdo-rekonstruktion (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

Biesler, Jörg: ‚*Diese Bilder sind eine Zumutung*', Christoph Bangert im Gespräch mit Jörg Biesler, 16. November 2014, https://www.deutschlandfunk.de/kriegsfotografie-diese-bilder-sind-eine-zumutung.1184.de.html?dram:article_id=303338 (letzter Zugriff am 1. September 2018).

Bloch-Elkon, Yaeli / Nacos, Brigitte / Shapiro, Robert Y.: *Selling fear. Counterterrorism, the Media, and Public Opinion*, Chicago 2011.

Blum, Gerd / Sachs-Hombach, Klaus / Schirra, Jörg R. J.: ‚Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel; die Fotografie „Terror of War" von Nick Ut (Vietnam, 1972)', in: Früchtl, Josef / Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 8, Hamburg 2007, S. 117–152.

Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979.

Boehm, Gottfried: ‚Iconic Turn. Ein Brief', in: IFK, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36.

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 1999.

Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990.

Borradori, Giovanna / Derrida, Jacques / Habermas, Jürgen: *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche*, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin / Wien 2004.

Bothe, Thorsten / Suter, Robert (Hg.): *Prekäre Bilder*, München 2010.

Bourdieu, Pierre / Boltanski, Luc / Castel, Robert / Chamboredon, Jean-Claude / Lagneau, Gérard / Schnapper, Dominique: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Frankfurt a. M. 1981.

Bowman, Tom: ‚Veteran's Admission to Napalm Victim a Lie', in: *Baltimore Sun*, 14. Dezember 1997.

Brandner, Vera: *Die Bilder der Anderen erforschen. Generative Bildarbeit: Das transformative Potential fotografischer Praxis in Situationen kultureller Differenz*, Dissertation Lüneburg 2017.

Brandner, Vera / Vilsmaier, Ulli: ‚Das Bild der Anderen erforschen. Fotografisch-visuelle Methoden zum

partizipativen Erforschen von Lebenswelten‘, in: Dannecker, Petra / Englert, Birgit (Hg.): *Qualitative Methoden in der Entwicklungsforschung*, Wien 2014, S. 197–214.

Brandner, Vera (Hg.): *Das Bild der Anderen. Picturing Others*, Salzburg 2012.

Brecht, Bertolt: *War Primer*, London 2017 (1998).

Brecht, Bertolt: ‚Durch Fotografie keine Einsicht‘ (um 1930), in: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010.

Brecht, Bertolt: *Kriegsfibel*, hg. von Barbara Brecht-Schall, Berlin 2008 (1994).

Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal* (*1942–1955*), hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1993.

Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*), hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1993.

Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal* (*1938–1942*). Anmerkungen von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1993.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M. 1967.

Brecht, Bertolt: ‚Der Dreigroschenprozess‘ (1931), in: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 18, S. 139–209.

Brecht, Bertolt: ‚Zum zehnjährigen Bestehen der A-I-Z‘ (1931), in: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a. M. 1967, Bd. 20, S. 42–43.

Brecht, Bertolt: ‚Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt‘ (1940), in: ders.: *Neue Technik der Schauspielkunst,* in: ders.: *Schriften zum Theater 1, Frankfurt a. M. 1963.*

Breckner, Roswitha: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld 2010, S. 258–262.

Bredekamp, Horst: *Der Bildakt*, Berlin 2015.

Bredekamp, Horst: ‚*Doppelmord an Mensch und Werk*‘, in: Süddeutsche Zeitung, 12. Januar 2015, http://alte-schachtel.weebly.com/blog/suddeutsche-zeitung (letzter Zugriff am 9. Oktober 2015).

Breithut, Jörg: ‚*Facebook und YouTube zeigen Video vom Tod des Polizisten ungekürzt*‘, in: Spiegel Online, 9. Januar 2015, http://www.spiegel.de/netzwelt/web/charlie-hebdo-facebook-will-video-zum-anschlag-nicht-loeschen-a-1012166.html (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

Brook, Pete: ‚*Photographs Are No Longer Things, They're Experiences*‘, in: Wired Magazine, 15. November 2011, www.wired.com/rawfile/2012/11/stephen-mayes-vii-photography/ (letzter Zugriff am 12. Juni 2018).

Broomberg, Adam / Chanarin, Oliver: *War Primer 2*, London 2018 (2011).

Broomberg, Adam / Chanarin, Oliver: ‚Unconcerned But Not Indifferent‘, in: Stallabrass, Julian (Hg.): *Documentary*, Cambridge 2013, S. 98–103.

Broomberg, Adam / Chanarin, Oliver: ‚*Frieze talks: Photojournalism and the war of images*‘, in: guardian.co.uk,

13. November 2011, https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/13/photojournalism-broomberg-chanarin-conflict (letzter Zugriff am 13. Mai 2018).

Broomberg, Adam / Chanarin, Oliver: ‚*Unconcerned but not indifferent*', in: Foto8, 4. März 2008, http://www.foto8.com/live/unconcerned-but-not-indifferent/ (letzter Zugriff am 24. September 2018).

Brown, Michael Christopher: *Libyan Sugar*, Santa Fe 2016.

Buckley, Bernadette: ‚The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)', in: *Humanities 7* (2), 2018; doi:10.3390/ h7020034, 2. April 2018, https://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34/htm#B15-humanities-07-00034 (letzter Zugriff am 7. Mai 2018).

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

Bull, Stephen: ‚*Documentary Photography in the Art Gallery*', in: engage, The Photographic 14, 2004, S. 1–9, https://www.engage.org/downloads/152E256A5_14.%20Stephen%20Bull.pdf (letzter Zugriff am 24. Juli 2018).

Bunch, Will: ‚*50 years ago, Walter Cronkite told America the bitter truth. We need more Cronkites today*', in: The Inquirer, 22. Februar 2018, http://www.philly.com/philly/blogs/attytood/walter-cronkite-vietnam-special-50th-anniversary-lbj-trump-truth-20180222.html (letzter Zugriff am 24. Februar 2018).

Bunk, Stephanie / Roettig, Petra (Hg.): [CONTROL] NO CONTROL. Texte zur Ausstellung, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 8. Juni – 26. August 2018, Hamburg 2018.

Burnett, David: ‚*Forty years after 'napalm girl' picture, a photographer reflects on the moment that might have been his*', in: The Washington Post, 15. Juni 2012, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/forty-years-after-napalm-girl-picture-a-photographer-reflects-on-the-moment-that-might-have-been-his/2012/06/13/gJQAfoToeV_story.html (letzter Zugriff am 11. Juni 2018).

Burnett, David: ‚*An einem Junitag in Vietnam*', in: Süddeutsche Zeitung, 8. Juni 2012, http://www.sueddeutsche.de/kultur/historische-fotos-vom-grauen-des-krieges-an-einem-junitag-in-vietnam-1.1377005-7 (letzter Zugriff am 27. März 2018).

Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M. 2010.

Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?,* London 2009.

Campbell, David: ‚The Myth of Compassion Fatigue. The Dream of Photojournalism and the Cultural Anxiety of Images', in: Kennedy, Liam / Patrick, Caitlin (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 97–124.

Campbell, David: ‚*The Integrity of the Image*', hg. von World Press Photo Academy, Amsterdam 2014, https://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/Integrity%20of%20the%20Image_2014%20Campbell%20report.pdf (letzter Zugriff am 19. August 2018).

Campbell, David: ‚*How photojournalism contributes to change: Marcus Bleasdale's work on conflict minerals*', in: David Campbell Blog, 14. Januar 2014, http://www.david-campbell.org/2014/01/14/photojournalism-contributes-change-marcus-bleasdales-work-conflict-minerals/ (letzter Zugriff am 13. März 2014).

Campbell, David: ‚The Iconography of Famine', in: Batchen, Geoffrey / Gidley, Mick / Miller, Nancy K. / Prosser,

Jay (Hg.): *Picturing Atrocity: Reading Photographs in Crisis*, London 2012, S. 79-93.

Campbell, W. Joseph: *‚NYTimes ignores senior former AP journalists seeking correction on 'napalm girl' context'*, in: Media Myth Alert, 17. August 2018, https://mediamythalert.wordpress.com/2012/08/17/nytimes-ignores-senior-former-ap-journalists-seeking-correction-on-napalm-girl-context/ (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

Campbell, W. Joseph: *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism*, Berkeley 2016.

Cartier-Bresson, Henri: ‚Der entscheidende Augenblick' (1952), in: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 267–282.

Carville, Justin: ‚The Violence of the Image', in: Kennedy, Liam / Patrick, Caitlin (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 60–77.

Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson (Hg.): *New Topographics*, in Zusammenarbeit mit dem George Eastman House, Rochester, Göttingen 2009.

Chapnick, Howard: *Truth Needs No Ally,* Missouri 1994.

Chéroux, Clément / Bouvesse, Clara (Hg.): *Magnum Manifesto*, München 2017.

Chong, Denise: *Das Mädchen hinter dem Foto*, Bergisch Gladbach 2003.

Chouliaraki, Lilie: *The Spectatorship of Suffering*, London 2006.

Christoph, Stefan: ‚Funktionslogik terroristischer Propaganda im bewegten Bild', in: *Journal for Deradicalization* 4, 2015, S. 145–205.

Clark, David: *‚In conversation: Sir Don McCullin at 82'*, auf: https://www.canon.co.uk/pro/stories/don-mccullin-interview/ (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018).

Clark, Timothy J.: *The Absolute Bourgeois*, London 1973.

Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Vollständige Ausgabe im Urtext mit historisch-kritischer Würdigung. Hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1966.

Christians, Clifford G. / Wilkins, Lee (Hg.): *The Handbook of Mass Media Ethics*, New York 2009.

Coen, Amrai / Henk, Malte / Sußebach, Henning: *‚Diese Bilder lügen'*, in: DIE ZEIT 28, 9. Juli 2015, https://www.zeit.de/2015/28/fotografie-wahrheit-luege-propaganda (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Cole, Teju: *‚A Too Perfect Picture'*, in: On Photography, The New York Times Magazine, 30. März 2016, https://www.nytimes.com/2016/04/03/magazine/a-too-perfect-picture.html (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Cortellessa, Andrea: ‚I saw this', in: Degiorgis, Nicolò / Gamper, Sabine (Hg.): *Chapter 2. The Conflict of Images*, Bolzano 2015, S. 264–272.

Craft, Stephanie / Heim, Kyle: ‚Transparency in Journalism: Meanings, Merits, and Risks', in: Christians, Clifford G. / Wilkins, Lee (Hg.): *The Handbook of Mass Media Ethics*, New York 2009, S. 217–228.

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge / Mass. 1993.

Cullinane, Susannah / Ly, Elaine / Neild, Barry: ‚*Tunisia attack: Tourism industry reels again*', in: CNN, 26. Juni 2015, http://edition.cnn.com/2015/06/26/travel/tunisia-terror-sousse-tourism/index.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

Dachsel, Felix: ‚*Ich will das nicht mehr sehen*', in: ZEIT Online, 4. August 2016, http://www.zeit.de/2016/31/terror-bilder-wegsehen (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

Daguerre de Hureaux, Alain: *Delacroix. Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1994.

Dannecker, Petra / Englert, Birgit (Hg.): *Qualitative Methoden in der Entwicklungsforschung*, Wien 2014.

Dearden, Lizzie: ‚*Charlie Hebdo: Man regrets 'stupid' decision to put video of police officer's death online*', in: The Independent, 12. Januar 2015, http://www.independent.co.uk/news/world/europe/charlie-hebdo-man-regrets-stupid-decision-to-put-video-of-police-officers-death-online-9971750.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

Degiorgis, Nicolò / Gamper, Sabine (Hg.): *Chapter 2. The Conflict of Images*, Bolzano 2015.

Deleuze, Gilles: ‚Postscript on the Societies of Control', in: *October* 59, 1992, S. 3–7.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1991.

Derenthal, Ludger / Ruelfs, Esther / Sykora, Katharina (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006.

Derrida, Jacques: ‚Autoimmunisierungen, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida', in: Borradori, Giovanna / Habermas, Jürgen / Derrida, Jacques: *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche*, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin / Wien 2004, S. 117–178.

Di Bella, Maria Pia / Elkins, James (Hg.): *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York 2012.

Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen*, hg. von Gottfried Boehm / Gabriele Brandstetter / Bernd Stiegler, München 2011.

Diers, Michael: *Fotografie, Film, Video: Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006.

Diers, Michael: „*„Der entscheidende Augenblick" – Bild- und Medienreflexion in Alfred Hitchcocks Das Fenster zum Hof*", in: ders.: *Fotografie, Film, Video: Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg 2006, S. 140–174.

Dodd, Vikram: ‚*Man killed in deadly terror attack in London street*', in: The Guardian, 22. Mai 2013, https://www.theguardian.com/uk/2013/may/22/police-respond-serious-incident-woolwich (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

Domaru, Max: *Hitler. Reden und Proklamationen: 1932–1945*, Würzburg 1962.

Dominikowski, Thomas: ‚Massenmedien und Massenkrieg. Historische Annäherung an eine unfriedliche Symbiose', in: Löffelholz, Martin (Hg.): *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, S. 59–80.

Donsbach, Wolfgang (Hg.): *The International Encyclopedia of Communication*, Bd. 8, Malden 2008.

Downey, Karen (Hg.): *Where are the people? Contemporary photographs of Belfast, 2002–2010*, Belfast 2010.

Downs, Roger M. / Stea, David: *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*, New York 1982.

Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden 1998.

Dubois, Philippe: ‚Die Fotografie als Spur des Wirklichen', in: ders.: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden 1998, S. 49–57.

Ebert, Roger: *‚Apocalypse Now'*, 28. November 1999, https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-apocalypse-now-1979 (letzter Zugriff am 1. September 2018).

Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013.

Ebner, Florian / Wicke, Constanze: ‚Intervenierende Bilder: Für eine Kartografie der Aufnahmen einer Revolution', in: dies. (Hg.): *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 46–52.

Eid, Mahmoud (Hg.): *Exchanging Terrorism Oxygen for Media Airwaves: The Age of Terroredia*, Pennsylvania 2014.

Elkins, James: ‚On the Complicity between Visual Analysis and Torture: A Cut-by-Cut Account of *Lingchi* Photographs', Kapitel 6, in: Di Bella, Maria Pia / Elkins, James (Hg.): *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York 2012.

Elkins, James (Hg.): Visual Literacy, New York 2008.

Emmert, Claudia / Ullrich, Jessica (Hg.): *Affekte*, Berlin 2015.

Emmert, Claudia: ‚Die Rückkehr der Affekte. Künstlerische Strategien der Affizierung zwischen Inszenierung und Affizierung', in: Emmert, Claudia / Ullrich, Jessica (Hg.): *Affekte*, Berlin 2015, S. 20–33.

Estrin, James: *‚The 'Shame of Memory' Haunts a War Photographer'*, in: The New York Times, 9. September 2013, https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/09/the-shame-of-memory-haunting-war-photographers/ (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018).

Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002.

Faas, Horst / Fulton, Marianne: *‚A Young Girl's Cry for Help in Vietnam and the Photographer Who Saved Her are Honored by the London Science Museum and Queen Elisabeth II'*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ngtext.htm (letzter Zugriff am 28. Januar 2018).

Faas, Horst / Fulton, Marianne: *‚How the Picture Reached the World by Horst Faas and Marianne Fulton'*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ng4.htm (letzter Zugriff am 27. Februar 2018).

Faas, Horst / Fulton, Marianne: *‚Kim Phuc Talks about the Incident of June 8, 1972'*, in: The Digital Journalist 8, 2000, http://digitaljournalist.org/issue0008/ng3.htm (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

Fairclough, Graham / Hicks, Dan / McAtackney, Laura (Hg.): *Envisioning Landscape Situations and Standpoints in Archaeology and Heritage*, Walnut Creek 2007.

Falkenhausen, Susanne von: *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften*, hg. von Hoppe, Ilaria / Uppenkamp, Bettina / Zanichelli, Elena, FUNDUS-Bücher 209, Hamburg 2011.

Falkenhausen, Susanne von: ‚Wie die Gewalt aus der Kunst „spricht". Über visuelle Codierung von Gewalt', in: dies.: *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften*, hg. von Hoppe, Ilaria / Uppenkamp, Bettina / Zanichelli, Elena, FUNDUS-Bücher 209, Hamburg 2011, S. 53–78.

Fath, Manfred / Germer, Stefan (Hg.): *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992.

Feil, Marcel: ‚Image-Based Activism Today', in: *The Messenger*, Foam Magazine, #41, Amsterdam 2015, S. 2–8.

Fenoglio, Jérôme: *‚Résister à la stratégie de la haine'*, in: Le Monde, 27. Juli 2016, http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/27/resister-a-la-strategie-de-la-haine_4975150_3232.html (letzter Zugriff am 2. Januar 2018).

Fentloh, Frauke: *‚War Porn: „Niemand will diese Fotos sehen"'*, Interview, in: ZEIT Online, 1. Juli 2014, https://www.zeit.de/kultur/2014-06/christoph-bangert-war-porn-interview/komplettansicht (letzter Zugriff am 1. September 2018).

Finucane, Margaret / Horvath, Cary / Step, Mary: ‚Emotional Involvement in the Attacks', in: Greenberg, Bradley (Hg.): *Communication and Terrorism. Public and Media Responses to 9/11*, New Jersey 2003, S. 261–273.

Fischer, Hartwig: ‚Ohne Titel', in: Ausst.-Kat.: *Covering the Real*, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 12–23.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

Flach, Sabine / Schneider, Pablo / Treml, Martin (Hg.): *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2014.

Flood, James / Jensen, Julie M. / Lapp, Diane / Squire, James R. (Hg.): *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*, Bd. 2, New York 2008.

Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988.

Foucault, Michel: *Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, München 1999.

Foucault, Michel: ‚Die Ordnung des Diskurses', in: ders.: *Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, München 1999, S. 54–73.

Foucault, Michel: ‚Technologien der Wahrheit', in: ders.: *Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, München 1999, S. 133–144.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977.

Franklin, Stuart: *‚In a world of words, pictures still matter'*, in: The Guardian, 5. Dezember 2015, https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/05/world-words-photos-matter-photojournalism-reportage (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018).

Freire, Paulo: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1978.

French, Katie: ‚*Primary school took pupils to meet an 'extremist' imam at the mosque where Lee Rigby's killers worshipped*', in: Daily Mail UK, 16. April 2017, http://www.dailymail.co.uk/news/article-4415544/Primary-school-took-pupils-meet-extremist-imam.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

Freyermuth, Gundolf S. / Gotto, Lisa (Hg.): *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld 2013.

Frohne, Ursula: ‚Die sublime Ästhetik der Überwachung', in: *kritische berichte* 2, 2008, S. 37–47.

Frohne, Ursula / Levin, Thomas Y. / Weibel, Peter (Hg.): CTRL *Space. Aesthetics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausst.-Kat., Karlsruhe 2002, Cambridge / Mass. 2002.

Fromm, Karen: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Berlin 2014, https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17620 (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Früchtl, Josef / Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 8, Hamburg 2007.

Fulton, Marianne (Hg.): *Eyes of Time*, Boston 1988.

Fulton, Marianne: ‚Bearing Witness: The 1930s to 1950s', in: dies. (Hg.): *Eyes of Time*, Boston 1988.

Gafić, Ziyah: ‚*Ziyah Gafić*', in: The Calvert Journal, https://www.calvertjournal.com/features/show/7103/ziyah-gafic (letzter Zugriff am 10. März 2018).

Geimer, Peter: ‚Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern', in: Derenthal, Ludger / Ruelfs, Esther / Sykora, Katharina (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245–257.

Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002.

Geimer, Peter: ‚Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung" ', in: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 313–342.

Gerhard, Ute / Link, Jürgen / Schulte-Holtey, Ernst (Hg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, Heidelberg 2001.

Gieselmann, Dirk / Smailovic, Armin: *Atlas der Angst. Eine Reise durch Deutschland,* Frankfurt a. M. 2017.

Gieselmann, Dirk / Smailovic, Armin: ‚*Atlas der Angst*', in: ZEITmagazin, 9. März 2017, https://www.zeit.de/kultur/2017-03/deutschland-2017-deutschlandreise-buch-atlas-der-angst-d17 (letzter Zugriff am 20. Februar 2018).

Gillmor, Dan: *We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol 2004.

Glaab, Sonja (Hg.): *Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung*, Berlin 2007.

Good, Jennifer / Lowe, Paul: *Understanding Photojournalism*, London 2017.

Graf, Peter (Hg.): *Dialog zwischen den Kulturen in Zeiten des Konflikts*, Göttingen 2003.

Graff, Bernd: *‚Sexlügenvideos‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Februar 2018, https://www.sueddeutsche.de/digital/manipulierte-porno-videos-menschen-muessen-aufhoeren-ihren-augen-zu-trauen-1.3860602 (letzter Zugriff am 17. Juni 2018).

Graham, Dan: ‚The Destroyed Room of Jeff Wall‘, in: *Real Life Magazine* 3, 1980, S. 4–6.

Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Bochmann, Klaus / Jehle, Peter, Hamburg 1999.

Greenberg, Bradley (Hg.): *Communication and Terrorism. Public and Media Responses to 9/11*, New Jersey 2003.

Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

Greenberg, Clement: ‚Amerikanische Malerei (1955)‘, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 194–224.

Greenblatt, Stephen: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin 1998.

Grinbaum, Shiraz / Maimon, Vered: *Activestills. Photography as Protest in Palestine / Israel*, London 2016.

Grittmann, Elke: *Das politische Bild: Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*, Köln 2007.

Guerrero García, Virginia / Palomo, Bella: ‚The crisis of photojournalism: rethinking the profession in a participatory media ecosystem‘, in: *Communication & Society* 28 (4), 2015, S. 33–46.

Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, New York 1983.

Günzel, Stefan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt 2012.

Habermas, Jürgen: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. M. 1996.

Habermas, Jürgen: *Erläuterungen zur Diskursethik,* Frankfurt a. M. 1992.

Habermas, Jürgen: *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a. M. 1992.

Hafez, Kai: *Die politische Dimension der Auslandsberichterstattung: Theoretische Grundlagen*, Baden-Baden 2002.

Hagen, Wolfgang: „‚Being There!“ Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie‘, in: Freyermuth, Gundolf S. / Gotto, Lisa (Hg.): *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld 2013, S. 103–135.

Hahn, Oliver / Hohlfeld, Ralf / Knieper, Thomas: *Digitale Öffentlichkeit(en)*, Konstanz 2015.

Hahn, Oliver / Lönnendonker, Julia / Schröder, Roland (Hg.): *Deutsche Auslandskorrespondenten: Ein Handbuch*, Konstanz 2008.

Hahn, Oliver / Lönnendonker, Julia: ‚Der Einfluss von Nachrichtenplätzen und Berichterstattungsgebieten auf die Arbeit von Auslandskorrespondenten‘, in: Hahn, Oliver et al. (Hg.): *Deutsche Auslandskorrespondenten: Ein Handbuch*, Konstanz 2008.

Haller, Michael: *Die „Flüchtlingskrise" in den Medien. Tagesaktueller Journalismus zwischen Meinung und Information.* Eine Studie der Otto Brenner Stiftung, Frankfurt a. M. 2017.

Haller, Monica: *Riley and his story. Me and my outrage. You and us*, Paris / Värnamo 2009.

Hamann, Christoph: ‚Der Junge aus dem Warschauer Ghetto. Der Stroop-Bericht und die globalisierte Ikonografie des Holocaust', in: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 614–623.

Hamann, Christoph: *Visual History und Geschichtsdidaktik: Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung,* Reihe Geschichtswissenschaft, Bd. 53, Herbolzheim 2007.

Hamilton, John Maxwell / Jenner, Eric: ‚Redefining foreign correspondence', in: *Journalism* 5 (3), 2004.

Hanitzsch, Thomas: ‚Kriegskorrespondenten entmystifizieren', in: Korte, Barbara / Tonn, Horst (Hg.): *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007.

Hannerz, Ulf: *Foreign News: Exploring the World of Foreign Correspondents*, Chicago 2004.

Hansen, Sven: *‚Evakuierung in Afghanistan. Nehmt mich mit!',* in: taz, 28. November 2012, http://www.taz.de/!5078495/ (letzter Zugriff am 2. März 2018).

Hariman, Robert: ‚Watching War Evolve. Photojournalism and New Forms of Violence', in: Kennedy, Liam / Patrick, Caitlin (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014, S. 139–163.

Hariman, Robert / Lucaites, John Louis: *No Caption Needed. Iconic photographs, public culture and liberal democracy,* Chicago 2007.

Harnden, Toby: *Bandit Country: The IRA and South Armagh*, London 1999.

Heidelberger, Martin: *Bildermarkt Nahostkonflikt: ethnologische Untersuchungen zur Praxis der Kriegsfotografie*, Münster 2008.

Hempel, Leon / Metelmann, Jörg (Hg.): *Bild-Raum-Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt a. M. 2005.

Hetherington, Tim / Mayes, Stephen: *‚The Theatre of War, or "La petite Mort"',* in: david-campbell.org, 5. September 2011, https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/The_Theatre_of_War.pdf (letzter Zugriff am 16. Juli 2018).

Hetscher, Iris: *‚Das traurigste Bild der Welt. Wie Fotos das kollektive Bewusstsein prägen'*, in: Weser Kurier, 4. September 2015, https://www.weser-kurier.de/deutschland-welt_artikel,-Das-traurigste-Bild-der-Welt-_arid,1200811.html (letzter Zugriff am 28. Februar 2018).

Hicks, Wilson: *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*, New York 1952.

Hochleitner, Martin / Konrad-Scholl, Gabriele (Hg.): *New Topographics, Texte und Rezeption*, Salzburg 2010.

Horaczek, Stan: *‚Interview: Fred Ritchin on Establishing Standards for Digital Manipulation'*, American Photo, 21. Mai 2013, auf: https://www.americanphotomag.com/interview-fred-ritchin-establishing-standards-digital-

manipulation (letzter Zugriff am 29. September 2018).

Howe, Peter: *Shooting under Fire,* New York 2002.

Huber, Hans Dieter: *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004.

Huber, Joachim: ‚*Wie ein Blick in die Gaskammer eines KZ*', in: Der Tagesspiegel, 5. Februar 2015, http://www.tagesspiegel.de/medien/fox-news-zeigt-is-verbrennungsvideo-wie-ein-blick-in-die-gaskammer-eines-kz/11331012.html (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

Human Rights Watch (Hg.): *If the Dead Could Speak, Mass Death and Torture in Syria's Detention Facilities*, New York 2015, online verfügbar unter: https://www.hrw.org/sites/default/fi les/report_pdf/syria1215web_0.pdf (letzter Zugriff am 26. September 2018).

Human Rights Watch (Hg.): *The Curse of Gold*, New York 2005, online verfügbar unter: https://www.hrw.org/report/2005/06/01/curse-gold (letzter Zugriff am 12. Mai 2018).

Human Rights Watch (Hg.): *Torture Archipelago. Arbitrary Arrests, Torture and Enforced Disappearances in Syria's Underground Prisons since March 2011*, New York 2012, https://www.hrw.org/report/2012/07/03/torture-archipelago/arbitrary-arrests-torture-and-enforced-disappearances-syrias (letzter Zugriff am 23. August 2018).

Human Rights Watch (Hg.): *Under Orders. War Crimes in Kosovo*, New York 2001.

Huntley, Chad: ‚Newspaperman believes service training kept him from being killed', in: *Wilmington Morning Star,* 17. Juli 1972.

Hußmann, Michael J.: ‚*Beschnitt = Manipulation?*', in: DOCMA Magazin für Bildbearbeitung, 6. Mai 2015, https://www.docma.info/blog/beschnitt-manipulation (letzter Zugriff am 24. März 2018).

IFK, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.

Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972 (1931).

Ingruber, Daniela: *Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie in Zeiten der Quantenphysik*, Wien u. a. 2011.

International Center of Photography: ‚*The Four Corners Project*', auf: https://www.icp.org/news/the-four-corners-project (letzter Zugriff am 29. September 2018).

International Museum of Photography at George Eastman House (Hg.): *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester 1975.

Irby, Kenneth: ‚*L.A. Times Photographer Fired over Altered Image*', in: poynter.org, 2. April 2003, https://www.poynter.org/news/la-times-photographer-fired-over-altered-image (letzter Zugriff am 12. Juni 2018).

Irby, Kenneth: ‚*Magazine Covers: Photojournalism or Illustration?*', in: poynter.org, 2. Januar 2003, https://www.poynter.org/content/content_view. asp?id=15422, Zugriff via https://web.archive.org/web/20100711064847/http://www.poynter.org:80/content/content_view.asp?id=15422 (letzter Zugriff am 27. Juni 2018).

Irby, Kenneth: *‚Magazine Covers: Photojournalism or Illustration?‘*, in: poynter.org, 30. Dezember 2002, https://www.poynter.org/news/magazine-covers-photojournalism-or-illustration (letzter Zugriff am 26. Juli 2018).

Isermann, Holger: *Digitale Augenzeugen. Entgrenzung, Funktionswandel und Glaubwürdigkeit im Bildjournalismus*, Dissertation Technische Universität Braunschweig, 2014, Wiesbaden 2015.

Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster 2004.

James, Sarah: ‚Making an Ugly World Beautiful? Morality and Aesthetics in the Aftermath‘, in: Stallabrass, Julian (Hg.): *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Brighton 2013, S. 114–129.

Jay, Martin: ‚Scopic regimes of Modernity‘, in: Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–23.

Jonas, Uschi: *‚Das ist die Wahrheit hinter dem berühmten Foto aus dem Vietnam-Krieg‘*, in: Huffpost, 4. April 2017, https://www.huffingtonpost.de/2017/04/04/vietnam-krieg-medien-kim-phuc-usa_n_15797744.html (letzter Zugriff am 24. März 2018).

Joyner, James: *‚Reuters Recalls Fake Beirut Photo After Exposed by Blogs‘*, in: Outside the Beltway, 6. August 2006, https://www.outsidethebeltway.com/reuters_fakes_beirut_photo_after_exposed_by_blogs/ (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Jussim, Estelle: ‚‘The Tyranny of the Pictorial’: American Photojournalism from 1880 to 1920‘, in: Fulton, Marianne (Hg.): *Eyes of Time*, Boston 1988.

Kamber, Michael: *Photojournalists on War*, Austin 2013.

Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt a. M. 2008.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Ausgabe B.

Kantel, Jörg: *Per Anhalter durch das Mitmach-Web. Publizieren im Web 2.0: Von Social Networks über Weblogs und Wikis zum eigenen Internet-Fernsehsender*, Heidelberg / München u. a. 2009.

Kauppert, Michael / Leser, Irene (Hg.): *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld 2014.

Kellerhoff, Sven Felix: *‚Die ganze Wahrheit über die berühmte Vietnam-Ikone‘*, in: Die Welt, 30. März 2017, https://www.welt.de/geschichte/article163275543/Die-ganze-Wahrheit-ueber-die-beruehmte-Vietnam-Ikone.html#Comments (letzter Zugriff am 10. Februar 2018).

Kellerhoff, Sven Felix: *‚Die ganze Story um das Foto vom Napalm-Mädchen‘*, in: Die Welt, 7. März 2013, https://www.welt.de/geschichte/article114225870/Die-ganze-Story-um-das-Foto-vom-Napalm-Maedchen.html (letzter Zugriff am 26. März 2018).

Kelly, Aaron: ‚Spaces of politics‘, in: Downey, Karen (Hg.): *Where are the people? Contemporary photographs of Belfast, 2002–2010*, Belfast 2010.

Kelly, Kevin: *What Technology Wants*, New York 2010.

Kennedy, Liam / Patrick, Caitlin (Hg.): *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, London / New York 2014.

Keppler, Angela: ‚Bildlichkeit und Televisualität', in: Freyermuth, Gundolf S. / Gotto, Lisa (Hg.): *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld 2013, S. 161–173.

Kesteren, Geert van: *Baghdad Calling*, Rotterdam 2008.

Kesteren, Geert van / Peters, Edie: ‚Uprooted', in: Kesteren, Geert van: *Baghdad Calling*, 2008, S. 5–9.

Kesteren, Geert van: *Why Mister, Why?*, Amsterdam 2005.

Klein, Lars: *Die „Vietnam-Generation" der Kriegsberichterstatter: Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak*, Göttingen 2011.

Klonk, Charlotte: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.

Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005.

Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals' Approach,* Waltham 1980.

Koltermann, Felix: *Fotoreporter im Konflikt: der internationale Fotojournalismus in Israel / Palästina*, Bielefeld 2017.

Koltermann, Felix: ‚Bilderkrieger im „War Porn"?', in: *Wissenschaft & Frieden* 4, 2014, S. 44–45.

Korte, Barbara / Tonn, Horst (Hg.): *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007.

Kramp, Leif / Streit, Alexander von / Weichert, Stephan: ‚Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet', in: dies. (Hg.): *Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet*, Köln 2010, S. 16–70.

Kramp, Leif / Streit, Alexander von / Weichert, Stephan: *Digitale Mediapolis. Die neue Öffentlichkeit im Internet*, Köln 2010.

Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997.

Krämer, Sybille / Schmidt, Sibylle / Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011.

Kreye, Andrian: *„... und man vergisst sie nie'*, in: Süddeutsche Zeitung, 24. September 2014, http://www.sueddeutsche.de/politik/bilder-des-terrors-und-man-vergisst-sie-nie-1.2142285 (letzter Zugriff am 29. November 2017).

Krumm, Wolfgang: *US-Medien und Vietnamkrieg: Welche Rolle spielten die Medien im Vietnamkrieg?,* Hamburg 2014.

Küchemann, Fridtjof: *‚Vietnam-Kriegsfoto gelöscht. Facebook zensiert norwegische Ministerpräsidentin'*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. September 2016, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/facebook-zensiert-ikonisches-vietnam-kriegsfoto-14427324.html (letzter Zugriff am 23. September 2018).

Kugler, Hartmut / Michael, Eckhard (Hg.): *Ein Weltbild vor Columbus – die Ebstorfer Weltkarte; interdisziplinäres Kolloquium 1988*, Weinheim 1991.

Kutler, Stanley I.: *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York 1996.

Lacan, Jaques: *Schriften*, 3 Bde., Olten / Freiburg 1973–1980.

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Freiburg im Breisgau 1978.

Lacan, Jacques: *Freuds technische Schriften (Das Seminar, Buch I), 1953–1954*, Olten / Freiburg 1978.

Lamnek, Siegfried: *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch*, Weinheim 2005.

Lardinois, Brigitte: ‚Interview with Geert van Kesteren', in: Stallabrass, Julian (Hg.): *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Brighton 2013, S. 160–181.

Lardinois, Brigitte: ‚New Directions', in: Geert van Kesteren: *Baghdad Calling*, Rotterdam 2008, S. 11–14.

Laurent, Olivier: *‚World Press Photo controversy. Objectivity, manipulation and the search for truth'*, in: British Journal of Photography, 22. Mai 2013, http://www.bjp-online.com/2013/05/world-press-photo-controversy-objectivity-manipulation-and-the-search-for-truth/ (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen*, Freiburg 2012.

Lieb, Wolfgang: *‚Demokratisierung oder Fragmentierung der öffentlichen Meinung, Teil 2: Der Echo-Kammer-Effekt'*, in: Blog der Republik, 4. April 2017, https://www.blog-der-republik.de/der-echo-kammer-effekt/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Liedtke, Klaus / Kretz, Perry: ‚Das Mädchen von Trang Bang', in: *Stern* Nr. 7, 1973, S. 18–26.

Linder, Bernadette: *Terror in der Medienberichterstattung*, Wiesbaden 2011.

Linfield, Susie: *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago 2010.

Link, Jürgen: ‚Aspekte der Normalisierung von Subjekten. Kollektivsymbolik, Kurvenlandschaften, Infografik', in: Gerhard, Ute / Link, Jürgen / Schulte-Holtey, Ernst (Hg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*, Heidelberg 2001, S. 77–92.

Lobmueh, Daniela: *‚Der Fall Oman: Macht sich ZAPP zur Kriegspartei in der Medienschlacht um Aleppo?'*, in: Jasminrevolution, 14. Juli 2017, https://jasminrevolution.wordpress.com/tag/aleppo-media-center/ (letzter Zugriff am 26. Februar 2018).

Lockemann, Bettina: *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008.

Löffelholz, Martin (Hg.): *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004.

Long, Declan: *Ghost-haunted land. Contemporary art and post-troubles Northern Ireland*, Manchester 2017.

Long, J. J.: ‚Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer', Durham, School of Modern European Languages and Cultures, in: *Poetics Today* 29 (1), 2008, S. 197–224, https://doi.org/10.1215/03335372-2007-023 (letzter Zugriff am 7. Mai 2018).

Lowe, Paul: ‚The Forensic Turn: Bearing Witness and the 'Thingness' of the Photograph', in: Kennedy, Liam / Patrick, Caitlin (Hg.): *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London 2014, S. 226–228.

Lowy, Benjamin: *‚Life During Wartime‘*, in: The New York Times, 23. Oktober 2011, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2011/10/23/magazine/mag-23Look.html (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

Lutz, Helga: ‚Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerung, Blicke‘, in: Bothe, Thorsten / Suter, Robert (Hg.): *Prekäre Bilder*, München 2010, S. 199–225.

Luyken, Reiner: *‚Vom Kriegsreporter zum Paparazzo‘*, in: ZEIT Online, 5. Juni 2008, http://www.zeit.de/2008/24/Fotograf-Nick-Ut/seite-2 (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

Lyotard, Jean-François: *Heidegger und ‚die Juden‘*, hg. von Peter Engelmann, Wien 2005.

Maack, Benjamin: *‚Legendäre Fotografien: „Aus dem Bild, du ruinierst die Komposition“‘*, in: Spiegel Online, 20. Februar 2012, http://www.spiegel.de/fotostrecke/legendaere-fotografien-fotostrecke-107343-5.html (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

Maack, Benjamin: *‚Manipulierte Bilder. Finden Sie die Fehler!‘*, in: Spiegel Online, 11. Juli 2008, http://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186-18.html (letzter Zugriff am 2. März 2018).

Maier, Michaela: ‚Nicht die Toten zählen, sondern die Bilder. Zur Bedeutung visueller Darstellungen für die Kriegsberichterstattung und ihre Rezeption‘, in: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, 2005, S. 233–256.

Maimon, Vered: ‚Surviving Images and Images of Survival: On Activestills’ Photographs of Protest‘, in: Grinbaum, Shiraz / Maimon, Vered: *Activestills. Photography as Protest in Palestine / Israel*, London 2016, S. 182–193.

Mar Castro Varela, María do / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005.

Maus, Ingeborg: *Zur Aufklärung der Demokratietheorie. Rechts- und demokratietheoretische Überlegungen im Anschluß an Kant*, Frankfurt a. M. 1992.

Mayes, Stephen: ‚Everyday Tomorrow‘, in: Acquah, Nana Kofi / DiCampo, Peter / Merrill, Austin / Heijden, Teun van der (Hg.): *Everyday Africa. 30 Photographers Re-Picturing a Continent*, Heidelberg / Berlin 2017, S. 431–436.

Mayes, Stephen: *‚Beyond the Decisive Moment: ‘The Truth Isn’t Told in a Single Photograph’‘*, in: TIME LightBox, 15. Mai 2017, http://time.com/4775915/everyday-africa/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Mayes, Stephen (Hg.): *World Press Photo. Der Spiegel der Kritik*, Amsterdam / Den Haag / Düsseldorf 1995.

Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken*, Weinheim 2008.

McAtackney, Laura: *An Archaeology of the Troubles: The Dark Heritage of Long Kesh / Maze Prison*, Oxford 2014.

McAtackney, Laura: ‚The Contemporary Politics of Landscape at the Long Kesh / Maze Prison Site, Northern Ireland‘, in: Fairclough, Graham / Hicks, Dan / McAtackney, Laura (Hg.): *Envisioning Landscape Situations and Standpoints in Archaeology and Heritage*, Walnut Creek 2007, S. 18–54.

McCullin, Don: *‚Photojournalism has had it. It’s all gone celebrity‘*, in: The Guardian, 22. Dezember 2012, https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/22/don-mccullin-photojournalism-celebrity-interview (letzter Zugriff am 5. Oktober 2018).

McHugh, Sean: ‚*Digital Camera Sensors*', in: Cambridge in Colour, http://www.cambridgeincolour.com/tutorials/camera-sensors.htm (letzter Zugriff am 12. Juni 2018).

Mendelson, Andrew L.: ‚The construction of photographic meaning', in: Flood, James / Jensen, Julie M. / Lapp, Diane / Squire, James R. (Hg.): *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*, Bd. 2, New York 2008.

Mirzoeff, Nicholas: *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham / London 2011.

Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*, New York 2009.

Mirzoeff, Nicholas: ‚Panoptic Modernity', in: ders.: *An Introduction to Visual Culture*, New York 2009, S. 94–112.

Mirzoeff, Nicholas: ‚Sight becomes Vision. From al-Haytham to Perspective', in: ders.: *An Introduction to Visual Culture*, New York 2009, S. 21–40.

Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.

Mitchell, W. J. T.: ‚Der Pictorial Turn', in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40.

Mitchell, W. J. T.: ‚Interdisciplinary and Art', in: *Art Bulletin*, 77 (4), 1995, S. 540–544.

Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild?', in: Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68.

Moeller, Susan: *Compassion Fatigue*, London 1999.

Moser, Walter: ‚Das Bild der Anderen. Picturing Others', in: Brandner, Vera (Hg.): *Das Bild der Anderen. Picturing Others*, Salzburg 2012.

Mosse, Richard: *Incoming*, London 2017.

Müller, Boris: *‚Ich konzentriere mich auf den blanken Horror des Krieges'*, in: Tagesanzeiger, 30. Mai 2014, https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Ich-konzentriere-mich-auf-den-blanken-Horror-des-Krieges/story/19234421 (letzter Zugriff am 10. März 2018).

Müller, Marion G.: „‚Burning Bodies". Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder', in: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 405–424.

Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003.

Mulvey, Laura: ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen* 16 (3), 1975, S. 6–18, dt. in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.

Münker, Stefan: ‚Augen im Fenster. Elemente der intermedialen Rekonfiguration des Fernsehens im Kontext digitaler Öffentlichkeiten', in: Freyermuth, Gundolf S. / Gotto, Lisa (Hg.): *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld 2013, S. 173–195.

Münker, Stefan: *Emergenz digitaler Öffentlichkeiten. Die Sozialen Medien des Web 2.0*, Frankfurt a. M. 2009.

Münkler, Herfried: *Kriegssplitter: die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2015.

Münkler, Herfried: *Vom Krieg zum Terror. Das Ende des klassischen Krieges*, Zürich 2006.

Neurath, Otto: ‚Protokollsätze', in: *Erkenntnis*, Bd. 3, Heidelberg 1932/33, S. 204–214. JSTOR, www.jstor.org/stable/20011678.

Newman, Nic: ‚Section 1: Executive Summary and Key Findings', in: *Reuters Institute Digital News Report 2018,* online verfügbar unter: http://media.digitalnewsreport.org/wp-content/uploads/2018/06/digital-news-report-2018.pdf?x89475 (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Newton, Julianne H.: ‚Photojournalism', in: Donsbach, Wolfgang (Hg.): *The International Encyclopedia of Communication*, Bd. 8, Malden 2008.

Nohr, Rolf F.: ‚Geopolitik', in: Günzel, Stefan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt 2012.

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1998.

O. A.: *‚Amateurfilmer bereut Veröffentlichung von Video'*, in: Spiegel Online, 12. Januar 2015, http://www.spiegel.de/netzwelt/web/charlie-hebdo-amateurfilmer-bereut-veroeffentlichung-von-video-a-1012498.html (letzter Zugriff am 1. Dezember 2017).

O. A.: *An ID for "Mahmoud Raslan"*, in: OffGuardian, 19. August 2016, https://off-guardian.org/2016/08/19/an-id-for-mahmoud-raslan/ (letzter Zugriff am 27. Februar 2018).

O. A.: *‚Blutige Bilder aus Paris'*, in: taz, 8. Januar 2015, http://www.taz.de/!5024462/ (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

O. A.: ‚Der Krieg in Aleppo hat jetzt ein Gesicht', in: Tagesspiegel.de, 18. August 2016, http://www.tagesspiegel.de/20politik/syrien-der-krieg-in-aleppo-hat-jetzt-ein-gesicht/14425664.html (letzter Zugriff am 20. Februar 2018).

O. A.: *‚Die Bilder des Terrors'*, in: BILD, 17. August 2017, http://www.bild.de/news/ausland/barcelona/die-bilder-des-terroranschlags-52899308.bild.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

O. A.: *„‚Le Monde" zeigt keine Bilder von Terroristen mehr'*, in: Süddeutsche Zeitung, 27. Juli 2016, http://www.sueddeutsche.de/medien/zeitung-le-monde-zeigt-keine-bilder-von-terroristen-mehr-1.3096671 (letzter Zugriff am 29. November 2017).

O. A.: *‚Die Bilder des Terrors von New York'*, in: BILD, 31. Oktober 2017, http://www.bild.de/news/ausland/new-york/bilder-des-terrors-von-new-york-53715102.bild.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

O. A.: *‚Die schlimmsten Bilder der Terrornacht von Nizza'*, in: Krone, 15. Juli 2016, http://www.krone.at/520026 (letzter Zugriff am 29. November 2017).

O. A.: *‚Famous Fakes – 10 Celebrated Wartime Photos That Were Staged, Altered or Fabricated'*, in: militaryhistorynow.com, 25. September 2015, https://militaryhistorynow.com/2015/09/25/famous-fakes-10-celebrated-wartime-photos-that-were-staged-edited-or-fabricated/ (letzter Zugriff am 17. Juli 2018).

O. A.: ‚*French survivor tells of Rouen priest's jihadist murder*', in: BBC News, 29. September 2016, http://www.bbc.com/news/world-europe-37505350 (letzter Zugriff am 6. November 2017).

O. A.: ‚*ISIS-Geisel im Käfig angezündet und lebendig verbrannt*', in: BILD, 4. Februar 2015, http://www.bild.de/politik/ausland/isis/terrormiliz-isis-verbrennt-jordanischen-piloten-bei-lebendigem-leib-39619964.bild.html (letzter Zugriff am 8. November 2017).

O. A.: ‚*Jordanischen Piloten bei lebendigem Leib verbrannt*', in: Krone, 3. Februar 2015, http://www.krone.at/437528 (letzter Zugriff am 8. November 2017).

O. A.: ‚*Terror und Amok in den Medien. Wir müssen hinsehen!*', in: Spiegel Online, 7. August 2016, http://www.spiegel.de/forum/blog/terror-und-amok-den-medien-wir-muessen-hinsehen-thread-496945-1.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

O. A.: ‚The Famous Iwo Flag-Raising', in: *LIFE,* 26. März 1945.

O. A.: ‚*More arrests among Daraya inhabitants and release of some*', in: Enab Biladi, 14. Januar 2013, http://www.enabbaladi.org/archives/5742 (letzter Zugriff am 24. November 2015).

O. A.: ‚Neue Bildplattformen im Internet, Initiativen im öffentlichen Raum', in: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013.

O. A.: ‚Sein Gesicht sagt mehr als alle Worte: Omran (5) wird zum Symbol für den Wahnsinn des syrischen Bürgerkriegs', in: rtlnext, 23. September 2016, https://www.rtl.de/cms/sein-gesicht-sagt-mehr-als-alle-worte-omran-5-wird-zum-symbol-fuer-den-wahnsinn-des-syrischen-buergerkriegs-3050648.html (letzter Zugriff am 20. Februar 2018).

O'Brien, Brendan: *The Long War: The IRA and Sinn Féin*, Syracuse 1999.

O'Hagan, Sean: ‚*Spies like us: Donovan Wylie captures the impact of surveillance*', in: The Guardian, 24. Oktober 2013, https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/24/donovan-wylie-vision-as-power-exhibition (letzter Zugriff am 26. Februar 2018).

O'Hagan, Sean: ‚*New Topographics: photographs that find beauty in the banal*', in: The Guardian, 8. Februar 2010, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes (letzter Zugriff am 5. Februar 2018).

Paglen, Trevor: ‚*Invisible Images* (*Your Pictures Are Looking at You*)', in: The New Inquiry, 8. Dezember 2016, https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/ (letzter Zugriff am 22. September 2018).

Pantti, Mervi: ‚Getting Closer?', in: *Journalism Studies*, 14 (2), 2013 (online 10. September 2012), S. 201–218, https://doi.org/10.1080/1461670X.2012.718551 (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

Pariser, Eli: *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You,* New York 2011.

Parker, Ned: ‚*Clashes flare up in strategic Syria suburb*', in: Los Angeles Times, 12. Januar 2013, http://articles.latimes.com/2013/jan/12/world/la-fg-syria-suburb-20130113 (letzter Zugriff am 24. November 2015).

Paul, Gerhard: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008.

Paul, Gerhard: ‚Das Mädchen Kim Phuc. Eine Ikone des Vietnamkrieges', in: ders.: *Das Jahrhundert der Bilder, 1949 bis heute,* Göttingen 2008.

Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2005.

Paul, Gerhard: *‚Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg',* in: Zeitgenössische Forschungen 2, 2005, http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2005/id%3D4632 (letzter Zugriff am 24. März 2018).

Pauleit, Winfried: ‚Photographesomenon. Videoüberwachung und bildende Kunst', in: Hempel, Leon / Metelmann, Jörg (Hg.): *Bild-Raum-Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*, Frankfurt a. M. 2005, S. 73–91.

Peirce, Charles S.: *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986.

Peirce, Charles S.: 8. ‚Die Kunst des Räsonierens', in: ders.: *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, S. 202–229.

Peress, Gilles: ‚I don't care that much about 'Good Photography'', in: *US News and World Report*, 6. Oktober 1997.

Peress, Gilles / Kismaric, Carole: *‚Gilles Peress by Carole Kismaric'*, in: Bomb Magazine, 1. April 1997, http://bombmagazine.org/article/2033/gilles-peress (letzter Zugriff am 1. August 2014).

Peterson, Nicolas / Pinney, Christopher: *Photography's Other Histories*, Durham 2003.

Petrarca, Francesco: ‚Besteigung des Mont Ventoux', in: Ubanek, Walter (Hg.): *Die Fähre. Lesebuch für höhere Lehranstalten*, Bd. 7, 2, Bamberg 1958, S. 227–229.

Pew Research Center: *‚A New Journalism for Democracy in a New Age'*, in: Pew Research Center, 1. Februar 2005, http://www.journalism.org/2005/02/01/a-new-journalism-for-democracy-in-a-new-age/ (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

Phillips, Angela: ‚Transparency and the New Ethics of Journalism', in: *Journalism Practice* 3 (4), 2010, S. 373–382.

Pinckers, Max: *Margins of Excess*, Brüssel 2018.

Pinney, Christopher: ‚Introduction: ‚How the Other Half …", in: Peterson, Nicolas / Pinney, Christopher: *Photography's Other Histories*, Durham 2003.

Plessen, Marie-Luise (Hg.): *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel / Frankfurt a. M. 1993.

Plinius: *Naturalis historia*, XXXV.

Popper, Karl: ‚Die Logik der Sozialwissenschaften', in: Adorno, Theodor W. / Habermas, Jürgen / Popper, Karl: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied / Berlin 1969, S. 103–123.

Pulver, Andrew: *‚Photographer Donovan Wylie's best shot'*, in: The Guardian, 10. März 2010, https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/10/photography-donovan-wylie-best-shot (letzter Zugriff am 15. Februar 2018).

Purbrick, Louise: ‚The Architecture of Containment', in: Wylie, Donovan: *The Maze*, Göttingen 2009, Bd. 3.

Purbrick, Louise: ‚British Watchtowers', in: Donovan Wylie: *British Watchtowers*, Göttingen 2007, S. 56 –71.

Pürer, Heinz: *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft: Ein Handbuch*, Konstanz 2003.

Rawlings, Nate: ‚Capturing the Architecture of War Before It's Gone', in: TIME LightBox, 13. Oktober 2011, http://time.com/3781723/capturing-the-buildings-of-war-before-theyre-gone/ (letzter Zugriff am 23. Juli 2018).

Reichert, Kolja: *‚Bilderverbot'*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Juli 2016, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/glosse-keine-bilder-mehr-von-attentaetern-14363437.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

Richler, Noah / Sontag, Susan: ‚The Listener; Reflections on Darkness', in: *The Independent*, 21. November 1999.

Riegler, Thomas: *Terrorismus. Akteure, Strukturen, Entwicklungslinien*, Innsbruck 2009.

Ritchin, Fred: *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, New York 2013.

Ritchin, Fred: ‚The Future of Photojournalism', in: *Aperture magazine* 100, 1985, S. 42–50.

Roe, Patrice: *‚Iran. Doctored missile image?'*, in: Los Angeles Times, 10. Juli 2008, http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2008/07/iran-doctored-m.html (letzter Zugriff am 25. August 2018).

Roose, Kevin: *‚Here Come the Fake Videos, Too'*, in: The New York Times, 4. März 2018, https://www.nytimes.com/2018/03/04/technology/fake-videos-deepfakes.html (letzter Zugriff am 31. August 2018).

Rosen, Jay: *‚After Trust Me Journalism Comes Openness: Rather Report Released'*, auf seinem Blog: PressThink. Ghost of Democracy in the Media Machine, 10. Januar 2005, http://archive.pressthink.org/2005/01/10/cbs_repto5.html#comment15029 (letzter Zugriff am 19. September 2018).

Rösinger, Amelie / Signori, Gabriela (Hg.): *Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächer- und epochenübergreifenden Vergleich*, Konstanz u. a. 2014.

Rosler, Martha: ‚Bildsimulationen, Computermanipulationen. Einige Überlegungen', in: Kemp, Wolfgang / von Amelunxen, Hubertus (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV*, Bd. IV, München 2006, S. 129–170.

Salvesen, Britt (Hg.): *New Topographics*, Göttingen 2013.

Salvesen, Britt: ‚New Topographics', in: Konrad-Scholl, Gabriele / Hochleitner, Martin (Hg.): *New Topographics, Texte und Rezeption*, Salzburg 2010, S. 15–79.

Sapinski, Hellin: *‚Napalm-Mädchen: Ich wollte dem Bild entkommen'*, in: Die Presse, 6. Juni 2012, https://diepresse.com/home/politik/763589/NapalmMaedchen_Ich-wollte-dem-Bild-entkommen (letzter Zugriff am 25. März 2018).

Schade, Sigrid / Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.

Scherfig, Leon: *‚Manipulierte Kriegsfotos. Bilder, die lügen',* in: Spiegel Online, 14. August 2014, http://www.spiegel.de/politik/ausland/fotos-aus-gaza-krieg-mit-gefaelschten-bildern-a-983689.html (letzter Zugriff am 26. März 2018).

Schlüter, Nadja: *‚Sie haben George W. Bush an 9/11 ein Buch vorgelesen‘*, in: jetzt.de, 10. September 2016, https://www.jetzt.de/politik/ehemalige-grundschuelerinnen-erinnern-sich-an-9-11 (letzter Zugriff am 16. Juni 2018).

Schmidt, Sibylle / Voges, Ramon: ‚Einleitung‘, in: Schmidt, Sibylle / Krämer, Sybille / Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 7–20.

Schmidt, Sibylle: *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*, Frankfurt a. M., u. a., 2009.

Scholl, Armin / Weischenberg, Siegfried: *Journalismus in der Gesellschaft: Theorie, Methodologie und Empirie*, Opladen 1998.

Schönburg, Alexander von: *‚Die Macht der Bilder. Erst wenn man sie nicht sieht, begreift man ihre Magie‘*, in: BILD, 8. September 2015, http://www.bild.de/news/inland/darstellungsform-bilder/macht-der-bilder-erst-wenn-sie-fehlen-begreift-man-die-magie-42487778.bild.html (letzter Zugriff am 29. November 2017).

Schreiber, Daniel: *Susan Sontag – Geist und Glamour*, Berlin 2008.

Sekula, Allan: ‚Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation‘, in: Kemp, Wolfgang / von Amelunxen, Hubertus (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV*, Bd. IV, München 2006, S. 120–129.

Sekula, Allan: ‚The Traffic in Photographs‘, in: *Art Journal* 41 (1), 1981, S. 15-25.

Severo, Fabio: ‚Giorgio di Noto‘, in: Degiorgis, Nicolò / Gamper, Sabine (Hg.): *Chapter 2. The Conflict of Images*, Bolzano 2015, S. 219–223.

Shore, Robert: *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London 2014.

Silverstone, Roger: *Media and Morality. On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge 2006.

Skinner, Sam: ‚Split / Subject – Notes on War Primer 2‘, in: Broomberg, Adam / Chanarin, Oliver: *War Primer 2*, London 2011, S. 237–268.

Solomon-Godeau, Abigail: ‚Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie‘, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalter,* Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74.

Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991.

Solomon-Godeau, Abigail: ‚Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography‘, in: Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991, S. 169–183.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M. 2010.

Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London 2004.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 2008 (1980).

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2009.

Stack, Liam: ‚Watching Syria's War', in: *The Messenger*, Foam Magazine, #41, Amsterdam 2015.

Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.

Stallabrass, Julian (Hg.): *Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Brighton 2013.

Stallabrass, Julian: *Documentary*, Cambridge 2013.

Stein, Sally: ‚Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis', in: *Afterimage* 10 (10), Mai 1983, S. 9–16.

Stemmrich, Gregor (Hg.): *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Dresden 1997.

Steyerl, Hito: *‚In Defense of the Poor Image'*, in: e-flux journal #10, November 2009, https://www.e-flux.com/announcements/37522/issue-10/ (letzter Zugriff am 20. Januar 2018).

Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010.

Stiegler, Bernd: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, Paderborn 2009.

Stock, Jonathan: *‚Sie will leben'*, in: Der Spiegel 38, 12. September 2015, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-138603643.html (letzter Zugriff am 8. Februar 2018).

Stöger, Peter: ‚Das Fremde im Eigenen. Betrachtungen zum Nord-Süd-Dialog', in: Graf, Peter (Hg.): *Dialog zwischen den Kulturen in Zeiten des Konflikts*, Göttingen 2003, S. 119–139.

Strauss, David Levi: *‚Doctored Photos – The Art of the Altered Image'*, in: TIME LightBox, 13. Juni 2011, https://time.com/3778075/doctored-photos-the-art-of-the-altered-image/ (letzter Zugriff am 19. August 2018).

Talbot, William Henry Fox: ‚Der Zeichenstift der Natur', in: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89.

Taylor-Lind, Anastasia: *‚War Stories Shouldn't Be Easy, True War Stories Never Are'*, in: TIME LightBox, 20. Juli 2016, http://time.com/4410520/libyan-war-photobook/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Theweleit, Klaus: *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt a. M. u. a. 2002.

Theys, Hans: *‚Margins of Excess: A new photographic essay by Max Pinckers'*, 11. November 2017, http://www.maxpinckers.be/texts/hans-theys-7/ (letzter Zugriff am 10. September 2018).

Thompson, John B.: *‚Bilder als Komplizen'*, in: ZEIT Online, 20. September 2001, http://www.zeit.de/2001/39/Bilder_als_Komplizen (letzter Zugriff am 16. März 2016).

Trachtenberg, Alan: *Reading American Photographs. Images as History – Mathew Brady to Walker Evans,* New York 1989.

Truman, Peter: *‚Barcelona terror attack: Horrifying footage shows injured bodies strewn across the street'*, in: Daily Star, 18. Mai 2017, https://www.dailystar.co.uk/news/latest-news/638243/barcelona-terror-attack-van-hits-crowds-passersby-treat-victims-pavement-video-police (letzter Zugriff am 22. Mai 2018).

Tschermak, Moritz: *„Extrem drastisches Video", munter retweetet*', in: BILDblog, 15. Juli 2016, https://bildblog.de/79577/extrem-drastisches-video-munter-retweetet/ (letzter Zugriff am 22. Mai 2018).

Ubanek, Walter (Hg.): *Die Fähre. Lesebuch für höhere Lehranstalten,* Bd. 7, 2, Bamberg 1958.

Ullrich, Wolfgang: ‚Digitaler Nominalismus. Zum Status der Computerfotografie', in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 64, 1997, S. 63–73.

Virilio, Paul: *Rasender Stillstand*, Frankfurt a. M. 1998.

Virilio, Paul: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen*, Frankfurt a. M. 1999.

Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, Frankfurt a. M. 1997.

Waldmann, Peter: *Terrorismus: Provokation der Macht*, München 1988.

Walker, David: *‚Is Photojournalism Stuck in Its Past? Stephen Mayes Worries'*, in: PDN Pulse, 5. April 2017, https://pdnpulse.pdnonline.com/2017/04/17181.html (letzter Zugriff am 14. September 2018).

Walter, Carl Philipp: *‚Geisel seines eigenen Videos'*, in: Je Reste Charlie, 2015, http://www.jerestecharlie.eu/de/paris/er-filmte-den-polizistenmord (letzter Zugriff am 4. Oktober 2016).

Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*, Bredekamp, Horst / Diers, Michael, Bd. 1.2, Berlin 1998.

Watson, Ann Marie: *‚Reporting Vietnam: Napalm Girl'*, in: Newseum News, 5. Juni 2015, http://www.newseum.org/2015/06/05/reporting-vietnam-napalm-girl/ (letzter Zugriff am 1. Januar 2018).

Weichert, Stephan: ‚Aufmerksamkeitsterror 2001. 9/11 und seine Inszenierung als Medienereignis', in: Paul, Gerhard (Hg): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 686–693.

Weimann, Gabriel / Winn, Conrad: *The Theater of Terror: Mass Media and International Terrorism*, New York 1994.

Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M. 1994.

Wende, Waltraud (Hg.): *Krieg und Gedächtnis: Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*, Würzburg 2005.

Wende, Waltraud: ‚Die Bilder vom Krieg und der Krieg der Bilder – Vietnam im Internationalen Spielfilm', in: dies. (Hg.): *Krieg und Gedächtnis: Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*, Würzburg 2005.

Werber, Niels: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München 2007.

Whelan, Richard: *Robert Capa: A Biography,* New York 1985.

Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981.

Winkler, Willi: *‚Negativ 7a‘,* in: Süddeutsche Zeitung, 24. April 2015, http://www.sueddeutsche.de/medien/bilder-geschichte-negativ-a-1.2451505 (letzter Zugriff am 26. März 2018).

Winterbauer, Stefan: *‚Über den Umgang der Medien mit den Bildern des IS-Terrors‘,* in: meedia.de, 6. Februar 2015, http://meedia.de/2015/02/06/ueber-den-umgang-der-medien-mit-den-bildern-des-is-terrors/ (letzter Zugriff am 23. Mai 2018).

Wirtz, Rainer: ‚Der mediale Augenzeuge‘, in: Rösinger, Amelie / Signori, Gabriela (Hg.): *Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächer- und epochenübergreifenden Vergleich*, Konstanz u. a. 2014, S. 159–173.

Wolf, Herta: ‚Vorwort‘, in: Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam / Dresden, 1998, S. 7–14.

Wylie, Donovan: *‚The Maze / Long Kesh Prison‘*, in: The Met / Art / Collection, 2017, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/727630 (letzter Zugriff am 5. Februar 2018).

Wylie, Donovan: *North Warning System*, Göttingen 2014.

Wylie, Donovan: *Outposts. Kandahar Province*, Göttingen 2011.

Wylie, Donovan: *The Maze*, 3 Bde., Göttingen 2009.

Wylie, Donovan: *British Watchtowers*, Göttingen 2007.

Wylie, Donovan: *The Maze*, London 2004.

Zekri, Sonja: *‚Näher kann man dem ganzen verdammten Syrien nicht kommen‘*, in: Süddeutsche Zeitung, 3. Januar 2017, https://www.sueddeutsche.de/kultur/krieg-und-alltag-naeher-kann-man-dem-ganzen-verdammten-syrien-nicht-kommen-1.3319648 (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Zelizer, Barbie: ‚‘On Having Been There‘: ‘Eyewitnessing’ as a Journalistic Key Word‘, in: *Critical Studies in Media Communication* 24 (5), 2007, S. 408–428.

Zentralverlag der NSDAP (Hg.): *Des Führers Kampf um den Weltfrieden*, München 1936.

Zhang, Michael: *‚Interview with Nick Ut, the Photojournalist Who Shot the Iconic “Napalm Girl” Photo‘*, in: PetaPixel, 19. September 2012, https://petapixel.com/2012/09/19/interview-with-nick-ut-the-photojournalist-who-shot-the-iconic-photo-napalm-girl/ (letzter Zugriff am 1. Februar 2018).

Ziener, Markus: *‚Wohlfühlen im Echoraum‘*, in: Internationale Politik und Gesellschaft, 9. Mai 2016, https://www.ipg-journal.de/kommentar/artikel/wohlfuehlen-im-echoraum-1416/ (letzter Zugriff am 13. September 2018).

Abbildungsverzeichnis / Image Credits

Editorial

Karen Fromm

Abb. 01: Richard Mosse: *Incoming*, Standbild, 2014–2017. Drei-Kanal-HD-Videoinstallation mit 7.3 Surround Sound, 52 Minuten. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, carlier | gebauer, Berlin, und Jack Shainman Gallery, New York. Mitbeauftragt von der National Gallery of Victoria, Melbourne, und Barbican Art Gallery, London. Regisseur / Produzent: Richard Mosse; Kameramann / Editor: Trevor Tweeten; Komponist / Sound Designer: Ben Frost; Produktionsassistent*innen: Daphne Tolis, Marta Giaccone, John Holten; Colourist: Jerome Thelia. **Abb. 02:** Ausstellungsansicht *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017. © Helena Manhartsberger. **Abb. 03:** Richard Mosse: *Incoming*, film still, 2014–2017. Three channel HD video installation with 7.3 surround sound, 52 minutes. Courtesy of the artist, carlier | gebauer, Berlin, and Jack Shainman Gallery, New York. Co-commissioned by the National Gallery of Victoria, Melbourne, and Barbican Art Gallery, London. Director / Producer: Richard Mosse; Cinematographer / Editor: Trevor Tweeten; Composer / Sound Designer: Ben Frost; Production Assistants: Daphne Tolis, Marta Giaccone, John Holten; Colourist: Jerome Thelia. **Abb. 04:** Installation view *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18 May – 18 June 2017. © Marvin Ibo Güngör.

Out of Syria, Inside Facebook

Dona Abboud

Abb. 05: Judy Abdelky, geboren: 28. November 1987 in Damaskus, lebt in: Istanbul / Türkei, Familienstand: ledig, Beruf: Illustratorin und Grafik-Designerin. Dona Abboud, aus dem Buch *Out of Syria, Inside Facebook*, Institut für Buchkunst Leipzig, 2016. © Dona Abboud. **Abb. 06:** Lina Ganama, geboren: 4. April 1957 in Damaskus, lebt in: Berlin, Familienstand: geschieden, Beruf: Sozialarbeiterin. Dona Abboud, aus dem Buch *Out of Syria, Inside Facebook*, Institut für Buchkunst Leipzig, 2016. © Dona Abboud. **Abb. 07:** Mohammad Darbel, geboren: 6. Oktober 1980 in Duma, lebt in: unbekannt, Familienstand: unbekannt, Beruf: unbekannt. [Diese Facebook-Seite existiert nicht mehr.] Dona Abboud, aus dem Buch *Out of Syria, Inside Facebook*, Institut für Buchkunst Leipzig, 2016. © Dona Abboud. **Abb. 08:** Ogarite Machhour Dandache, geboren: 3. April 1980 in Beirut, lebt in: Damaskus, Familienstand: verheiratet mit dem syrischen Filmregisseur Joud Said, jetzt geschieden, Beruf: Journalistin und Nachrichtensprecherin bei Almayadeen TV. Dona Abboud, aus dem Buch *Out of Syria, Inside Facebook*, Institut für Buchkunst Leipzig, 2016. © Dona Abboud. **Abb. 09:** Joud Said, geboren: 24. November 1980 in Damaskus, lebt in: Damaskus, Familienstand: verheiratet mit der Journalistin Ogarite Dandache, jetzt geschieden, Beruf: Filmregisseur. Dona Abboud, aus dem Buch *Out of Syria, Inside Facebook*, Institut für Buchkunst Leipzig, 2016. © Dona Abboud.

War Photography is Personal. Konflikt als geteilte Erfahrung in Zeiten sozialer Medien und Smartphones

Sophia Greiff

Abb. 10 + 11: Geert van Kesteren: aus dem Buch *Baghdad Calling*, episode publishers, 2008. © Geert van Kesteren. **Abb. 12:** Mosa'ab Elshamy: Demonstranten während einer Rede, Tahrir-Platz, 8. April 2011. © Mosa'ab Elshamy. **Abb. 13:** Michael Christopher Brown: aus dem Buch *Libyan Sugar*, Twin Palm Publishers,

2016. © Michael Christopher Brown. **Abb. 14:** Monica Haller: *Riley and his story. Me and my outrage. You and us*, onestar press und Fälth & Hässler, 2009. © Monica Haller.

Baghdad Calling
Geert van Kesteren
Abb. 15 – 22: Geert van Kesteren: aus dem Buch *Baghdad Calling*, episode publishers, 2008.
© Geert van Kesteren.

Akteur statt Bild. Ein Blick hinter die Linse des internationalen Fotojournalismus in Israel / Palästina
Felix Koltermann
Abb. 23: Typologie fotojournalistischer Akteur*innen (vereinfachte Darstellung nach Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt*, 2017).

Facts Matter, Images Matter. Working with Photos and Videos for Human Rights
Susanne Krieg / Emma Daly
Abb. 24: Khalid Hadla, from the report: *If the Dead Could Speak. Mass Deaths and Torture in Syria's Detention Facilities*, Human Rights Watch, New York 2015, p. 41–43. © Private. **Abb. 25:** Khalid Hadla, from the report: *If the Dead Could Speak. Mass Deaths and Torture in Syria's Detention Facilities*, Human Rights Watch, New York 2015, p. 41–43. © 2013 Caesar collection.

Nein, es waren nicht die Amerikaner. Die ganze Wahrheit über ein Foto, das jeder kennt
Michael Ebert
Abb. 26: Das *Napalm-Mädchen* als AP-Funkbild aus den 1980er-Jahren. © Nick Ut / AP (Sammlung Ebert). **Abb. 27:** Nick Ut, um 1972. © N.N. (Sammlung Ebert). **Abb. 28:** Das Foto des unbekannten Stringers 1 zeigt den Abwurf der Napalm-Kanister. In der Ausschnittvergrößerung sind viele der anwesenden Reporter zu identifizieren. Nick Ut macht ein Bild aus der gleichen Position. © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung). **Abb. 29:** Ein unbekannter Fotograf auf dem Standbild des ITN-Films vom 8. Juni 1972. © ITN (Standbild). **Abb. 30:** Die beiden Stringer mit Filmo-Kameras. Hinten Nr. 1 und vorne Nr. 2. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert). **Abb. 31:** Der unbekannte Mann mit Flak Jacket und SLR-Kamera. © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung). **Abb. 32:** Ly Thi Tho, die Großmutter von Kim Phuc, mit deren sterbendem Bruder Phan Van Danh. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert). **Abb. 33:** Kim Phucs Tante, Nguyen Thi Xi, mit ihrem Sohn Phan Can Cuong. Er starb zehn Tage später. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung) (Sammlung Ebert). **Abb. 34:** Das erste Foto der Kinder und das einzige, das zweifelsfrei Hoang Van Danh zugewiesen werden kann. © Hoang Van Danh / Getty Images. **Abb. 35:** Die beiden Originalnegative 7a und 8a des *Napalm-Mädchens*. Sie sind stark beschädigt und wurden inzwischen von AP digital restauriert. © Nick Ut / AP, Repro Michael Ebert (Sammlung Ebert). **Abb. 36:** Der Ausschnitt rechts beweist eindeutig die Identität des Fotografen: Es ist Hoang Van Danh. © Nick Ut / AP (Ausschnitt zur Verdeutlichung), Repro Michael Ebert (Sammlung Ebert). **Abb. 37:** Das ‚andere' Bild vom Napalm-Mädchen: *Children Flee From Their Homes*. © N.N. / Getty Images (Ausschnitt zur Verdeutlichung). **Abb. 38 + 39:** Den Autor findet man auf den Standbildern des NBC-Films. Es ist der Stringer 1,

und man erkennt deutlich die Filmo-Kamera, die er sich zwischen die Beine geklemmt hat. Einige Frames später hält er die Kinder an, um ihnen zu helfen. © NBC News (Standbilder). **Abb. 40 – 42:** Diese drei Motive wurden am 8. Juni nach New York gefunkt: SAI-1 (die Abkürzung steht für das erste aus Saigon gesendete Bild des Tages) zeigt die Teleaufnahme der Nationalstraße 1 und die Napalm-Explosion, SAI-2 das Napalm-Mädchen und SAI-3 Kims Großmutter mit dem sterbenden Baby. © Nick Ut / AP (Sammlung Ebert). **Abb. 43:** Titelseite der *Daily News*, 9. Juni 1972 (Sammlung Ebert). **Abb. 44:** Titelseite des *Indianapolis Star*, 9. Juni 1972 (Sammlung Ebert). **Abb. 45:** Titelseite der *Los Angeles Times*, 9. Juni 1972 (Sammlung Ebert). **Abb. 46:** Hoang Van Danh hängt Kims tödlich verwundetem Bruder seinen Glücksbringer um. © David Burnett / Contact Press. **Abb. 47:** Chris Wain von ITN kümmert sich um Kim. Rechts im Bild ist NBC-Kameramann Le Phuc Dinh zu sehen und ganz links Stringer 1. Er nimmt in diesem Moment das rechts nebenstehende Bild auf. © Nick Ut / AP. **Abb. 48:** Nick Ut eilt den Kindern zu Hilfe. Im Hintergrund, halb verdeckt, Stringer 2. Auch dieses Bild wurde jahrzehntelang Hoang Van Danh zugeschrieben, es stammt jedoch von Stringer 1. © N.N. / Getty Images.

War Primer 2

Adam Broomberg / Oliver Chanarin

Abb. 49: Plate 3. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 50:** Plate 31. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 51:** Plate 44. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 52:** Plate 71. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 53:** Plate 75. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 54:** Plate 10. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 55:** Plate 1. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK. **Abb. 56:** Plate 85. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the book *War Primer 2*, published by MACK (2011, 2018). Courtesy of the artists and MACK.

Triangulating Truths: Photojournalism in the Connected Age

Paul Lowe

Abb. 57: The outline of the body of Kola Dusmani, who according to investigators at the ICTY was killed by Russian paramilitaries in a small village outside the ancient market town of Gjakovë. After he was murdered, the house where the crime was committed was burned. When the homeowners returned from exile, they removed Dusmani's remains and rebuilt the house. The outline of the body could not be removed. Kosovo, 1999. Gary Knight: from the work Evidence: *War Crimes in Kosovo*. © Gary Knight / VII. **Abb. 58:** A child gold miner in Watsa, northeastern Congo, 2004. Marcus Bleasdale: from the work *The Rape of a Nation*. © Marcus Bleasdale. **Abb. 59:** Date found: 1 February 2013; Time: 3:00 p.m.; Location: a section on the periphery of Apopa, San Salvador; Gender: male; Age: between 15 and 17 years old; Time of disappearance: approximately one year. Fred Ramos: from the work *The Last Outfit of the Missing*, 2013. © Fred Ramos.

Quest for Identity
Ziyah Gafić
Abb. 60 – 70: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Quest for Identity*, seit 2010. © Ziyah Gafić.

Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht': Über visuelle Codierung von Gewalt
Susanne von Falkenhausen
Abb. 71: Paul Delaroche: *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey*, 1833, Öl auf Leinwand, 246 x 297 cm. © The National Gallery, London. Bequeathed by the Second Lord Cheylesmore, 1902. **Abb. 72:** Eugène Delacroix: *Der Tod des Sardanapal*, 1827, Öl auf Leinwand, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Paris. © bpk | RMN – Grand Palais | Hervé Lewandowski. **Abb. 73:** Ernest Meissonier: *Souvenir de guerre civile*, 1849, Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris. © bpk | RMN – Grand Palais. **Abb. 74:** Jackson Pollock: *One* (*Number 31*), 1950, Öl und Email auf unbehandelter Leinwand, 269,5 x 530,8 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund (by exchange). Acc. n.: 7.1968. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018. © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence. **Abb. 75:** Jeff Wall: *Dead Troops Talk* (*A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*), 1992, Dia im Leuchtkasten, 229 x 417 cm. © Jeff Wall, courtesy of the artist. **Abb. 76:** Jeff Wall: *The Destroyed Room*, 1978, Dia im Leuchtkasten, 159 x 229 cm. © Jeff Wall, courtesy of the artist.

Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt
Karen Fromm
Abb. 77: Der fünfjährige syrische Junge Omran Daqneesh sitzt allein verletzt in einem Krankenwagen, nachdem er bei Luftangriffen russischer oder Assad-treuer Truppen auf das Qaterji-Viertel in Aleppo am 17. August 2016 verwundet wurde. © Mahmud Raslan / Anadolu Agency / Getty Images. **Abb. 78:** Ein Militärpolizist trägt den toten Flüchtlingsjungen Aylan Kurdi, 2. September 2015. © Nilüfer Demir / DHA / picture alliance / AP Photo. **Abb. 79:** Der leblose Körper Aylan Kurdis. Er ertrank, nachdem Boote mit Migranten auf dem Weg zur griechischen Insel Kos am 2. September 2015 vor der türkischen Küste nahe Bodrum gekentert waren. © Nilüfer Demir / DHA / picture alliance / AP Photo (Ausschnitt). **Abb. 80:** Kim Phúc auf der Titelseite des *Spiegel*, Nr. 45/1998. **Abb. 81:** *La Vie Illustrée*, Titelseite, Nr. 228, 27. Februar 1903. **Abb. 82:** Am Strand von Buna liegen die Leichen dreier US-amerikanischer Soldaten, die am 31. Dezember 1942 in einen japanischen Hinterhalt geraten waren. © George Strock / The LIFE Picture Collection / Getty Images. **Abb. 83:** Tafel 1 aus: Bertolt Brecht / Ruth Berlau (Hg.): *Kriegsfibel*. © 2008 Eulenspiegel Verlag, Berlin. **Abb. 84:** Tafel 3 aus: Bertolt Brecht / Ruth Berlau (Hg.): *Kriegsfibel*. © 2008 Eulenspiegel Verlag, Berlin. **Abb. 85:** Tafel 1 aus: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *War Primer 2*, veröffentlicht von MACK (2011, 2018). Mit freundlicher Genehmigung der Künstler und MACK.

Orange Screen
Edmund Clark in collaboration with Max Houghton
Abb. 86 – 90: Edmund Clark / Max Houghton: Standbilder aus der Videoarbeit *Orange Screen*, 2016, 5:19 Minuten. © Edmund Clark und Max Houghton.

Making (Photo-)Business of War and Violence

Lars Bauernschmitt / Tony Hicks

Abb. 91: South Vietnamese General Nguyễn Ngọc Loan, chief of the National Police, fires his pistol into the head of suspected Viet Cong officer Nguyễn Văn Lém (also known as Bảy Lốp) on a Saigon street, 1 February 1968, early in the Tet Offensive. © Eddie Adams / AP Photo, courtesy of AP. **Abb. 92:** A Syrian man cries while holding the body of his son, killed by the Syrian Army, near Dar El Shifa hospital in Aleppo, Syria, Wednesday, 3 October 2012. © Manu Brabo / AP Photo, courtesy of AP. **Abb. 93:** A man points a flashlight towards the body of a Syrian man killed in Syrian Army shelling at a graveyard in Aleppo, Syria, 13 October 2012. © Manu Brabo / AP Photo, courtesy of AP. **Abb. 94:** Flight attendant Nidhi Chaphekar (right) reacts in the moments following a suicide bombing at Brussels Zaventem airport on 22 March 2016 in Brussels, Belgium. Georgian journalist Ketevan Kardava, special correspondent for Georgian Public Broadcasting, was travelling to Geneva when the attack took place. She was knocked to the floor and began to take photographs in the moments that followed. © Ketevan Kardava, courtesy of AP. **Abb. 95:** A victim under a blanket lies dead outside the Bataclan theatre in Paris. It was close to midnight when men with bombs and guns attacked popular bars, France's national stadium and the Bataclan concert hall. Paris, Friday, 13 November 2015. © Jerome Delay / AP Photo, courtesy of AP. **Abb. 96:** An Iraqi prisoner of war comforts his 4-year-old son at a regrouping center for POWs captured by the US Army 101st Airborne Division near Najaf, Iraq, on 31 March 2003. The man was seized in Najaf with his son, and the US military did not want to separate the two. © Jean-Marc Bouju / AP Photo, courtesy of AP. **Abb. 97:** Women in the crowd cover their faces to protect themselves from the smell as authorities display the bodies of the alleged attackers involved in the killings at Garissa University College to about 2,000 people in a large open area in central Garissa, Kenya, Saturday, 4 April 2015. © Ben Curtis / AP Photo, courtesy of AP.

War Porn

Christoph Bangert

Abb. 98 – 104: Christoph Bangert: aus dem Buch *War Porn*, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert. Die Reproaufnahmen wurden im Dezember 2015 von Lise Straatsma im Auftrag für Rob Hornsta für den Fotodok Photobook Club in Utrecht angefertigt und für die dortige Präsentation teilweise zensiert.

Über das Hin/Wegsehen. Aufnehmen, Zeigen und Anschauen von Kriegsbildern

Anna Stemmler / Christoph Bangert

Abb. 105: Christoph Bangert: Seitenansicht des Buches *War Porn*, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert, Repro Lise Straatsma. **Abb. 106 + 107:** Christoph Bangert: aus dem Buch *War Porn*, Kehrer Verlag, 2014. © Christoph Bangert, Repro Lise Straatsma. **Abb. 108:** Die verloren gegangene Stoßstange eines Humvee im Arghandab-Tal. Nachdem ein amerikanischer Humvee im Schlamm stecken geblieben war, riss bei dem Versuch, ihn mittels eines weiteren Fahrzeugs zu befreien, die Stoßstange ab. Die Region, in der es häufig zu Angriffen der Taliban auf amerikanische Streitkräfte kommt, ist die wohl gefährlichste des Landes. 10. Mai 2010, Arghandab, Kandahar, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 109:** Ein einsamer Tisch steht im Offizierskasino einer neu gebauten Basis der irakischen Armee namens Al-Kisik. Der Tisch wurde für ein Treffen zwischen Vertretern der irakischen

Regierung und lokalen Scheichs aufgebaut, die einige der 82 lokalen Stämme in Tal Afar kontrollieren, einer Stadt zwischen Sinjar und Mosul, die von ca. 200.000 irakischen Turkmenen bewohnt wird. 4. Juni 2005, nahe Tal Afar, Nineveh, Irak. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 110:** Ansicht der Ausstellung *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017. Die Bilder aus der Arbeit *War Porn* wurden in einer mit dem gleichnamigen Buch vergleichbaren Größe von 16,2 x 23,2 cm präsentiert. Rechts im Bild ist die Arbeit *Atlas der Angst* von Dirk Gieselmann und Armin Smailovic zu sehen. © Helena Manhartsberger.

hello camel

Christoph Bangert

Abb. 111: A resident camel keeps a close eye on soldiers of the 3rd Armored Cavalry Regiment, Tiger Squadron, Apache Troop during a cordon and search operation in Ba'aj, a predominantly Sunni Arab town of 25,000 close to the Syrian border. "Camels!" is an exclamation often shouted by the American soldiers whenever the animals were sighted. 1 June 2005, Ba'aj, Nineveh, Iraq. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 112:** Makeshift war architecture at the German military camp Feldlager Kundus. Soldiers get very creative in using found objects, shipping containers, wooden pallets and Hesco barriers to improve their living quarters. The result is that military bases always feel temporary and improvised. 3 October 2011, Kunduz, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 113:** An Afghan policeman searches for bullet holes he was supposed to have created on a paper target during a training session conducted by Royal Canadian Mounted Police officers at Camp Nathan Smith in Kandahar. Police training efforts are hampered by corruption, incompetence and illiteracy in the existing Afghan police force. 8 May 2010, Kandahar, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 114:** At the Kurdish National Museum, housed in the former Baath party headquarters in Sulemaniyah, life-size figures made out of plaster illustrate the torture of Kurdish prisoners by their Baathist captors during Saddam Hussein's regime. 3 December 2006, Sulemaniyah, Kurdistan, Iraq. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 115:** American combat engineers blow up an abandoned house in a large marijuana field. Soldiers of Chaos Company, 1st Squadron, 75th Cavalry Regiment (nicknamed 'The Widowmakers') of the 101st Airborne Division are taking part in an operation called 'Dragon Strike', in which sappers blow up every single uninhabited building they come across. 24 October 2010, Zhari District, Kandahar, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 116:** An American soldier searches for weapons and bomb-making materials in a disused water tank during a joint operation of the 213th Battalion of the Iraqi Army and American soldiers of the 2nd Battalion, 34th Armor Regiment out of Fort Riley, Kansas. "Sarge! I think I found something!" he shouts from inside the tank. 2 April 2005, Tel Sokhayr, Dyala, Iraq. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert. **Abb. 117:** A target used by German snipers during target practice at the shooting range outside of Kabul. Even the targets seemed to be disconnected from the realities of Afghanistan. The tremendous cultural gap between the foreign military forces and the local population rarely expressed itself in such a harmless way, but instead often turned into mutual suspicion and hatred. 27 March 2007, Kabul, Afghanistan. Christoph Bangert: aus dem Buch *hello camel*, Kehrer Verlag, 2016. © Christoph Bangert.

Ziyah Gafić: „… if you’ve seen one, you’ve seen them all“
Valeria Schulte-Fischedick
Abb. 118 – 120: Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Quest for Identity*, seit 2010. © Ziyah Gafić.
Abb. 121: Ziyah Gafić: *Quest for Identity*, seit 2010, Ausstellungsansicht *Fotodoks – Past is Now*, Münchner Stadtmuseum, 2015. © Foto Philipp Klak. **Abb. 122 + 123:** Ziyah Gafić: aus der Arbeit *Tales from the Dark Valley – Bosnia*, 1999. © Ziyah Gafić.

The Maze
Donovan Wylie
Abb. 124: Donovan Wylie: The Maze Prison, Sterile, Phase 3, Northern Ireland, 2003. Aus der Arbeit *The Maze*, 2004. © Donovan Wylie. **Abb. 125:** Donovan Wylie: The Maze Prison, Sterile, Phase 2, Northern Ireland, 2003. Aus der Arbeit *The Maze*, 2004. © Donovan Wylie. **Abb. 126:** Donovan Wylie: The Maze Prison, Sterile, Phase 1, Northern Ireland, 2003. Aus der Arbeit *The Maze*, 2004. © Donovan Wylie. **Abb. 127:** Donovan Wylie: The Maze Prison, Sterile, Phase 2, Northern Ireland, 2003. Aus der Arbeit *The Maze*, 2004. © Donovan Wylie.

Vermachtete Räume in den fotografischen Serien Donovan Wylies
Ilaria Hoppe
Abb. 128: Donovan Wylie: *South Armagh, Golf 40, south-east view, Northern Ireland*, aus der Arbeit *British Watchtowers*, 2006. © Donovan Wylie / Magnum Photos / Agentur FOCUS. **Abb. 129:** Donovan Wylie: *South Armagh, Golf 40, west view, Northern Ireland*, aus der Arbeit *British Watchtowers*, 2006. © Donovan Wylie / Magnum Photos / Agentur FOCUS. **Abb. 130:** Paul Seawright: aus der Arbeit *Sectarian Murder*, 1988. © Paul Seawright, courtesy of IWM Collection. **Abb. 131:** Paul Seawright: *Columns – Afghanistan*, aus der Arbeit *Hidden*, 2002. © Paul Seawright, courtesy of Kerlin Gallery, Dublin.

The Day Nobody Died
Adam Broomberg / Oliver Chanarin
Abb. 132: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *The Day Nobody Died II, June 10,* 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems. **Abb. 133:** Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *The Day Nobody Died V, June 10,* 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems. **Abb. 134:** Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *The Day of One Hundred Dead, June 8,* 2008, C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Ken Adlard. **Abb. 135:** Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *Repatriation II, 2008,* C-41 mounted on aluminium, 76.2 x 600 cm (split in two parts). © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery. Photography Jack Hems.

Don't Start with the Good Old Things but the Bad New Ones
Ann-Christin Bertrand / Adam Broomberg
Abb. 136: Adam Broomberg / Oliver Chanarin: installation view of the exhibition *Adam Broomberg & Oliver Chanarin: Photographs,* Galerie Karsten Greve, Paris, France, 19 November 2009 – 7 January 2010.
Abb. 137: *Fig. 69,* 2007, C-type print, 5 x 4. Adam Broomberg / Oliver Chanarin: from the work *Fig.*, 2007. © Broomberg & Chanarin. **Abb. 138:** Adam Broomberg / Oliver Chanarin: *The Day Nobody Died III*, *June 10* (detail), 2008, unique C-type, 76.2 x 600 cm. © Broomberg & Chanarin; courtesy of the artists and Lisson Gallery.

Letters to Omar
Edmund Clark
Abb. 139 – 146: Edmund Clark: from the work *Letters to Omar*, 2010. © Edmund Clark.

Kognitives Kartieren. Zum *Atlas der Angst* von Dirk Gieselmann und Armin Smailovic
Rolf F. Nohr
Abb. 147 + 148: Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: aus der Arbeit *Atlas der Angst*, Eichborn Verlag in der Bastei Lübbe AG, © 2017 by Bastei Lübbe AG, Köln; für alle Texte © 2017 by Dirk Gieselmann; für alle Fotos © 2017 by Armin Smailovic; Konzept / Gestaltung: Bureau Mirko Borsche, München.

Atlas der Angst
Dirk Gieselmann / Armin Smailovic
Abb. 149 – 154: Dirk Gieselmann / Armin Smailovic: aus der Arbeit *Atlas der Angst*, Eichborn Verlag in der Bastei Lübbe AG, Copyright © 2017 by Bastei Lübbe AG, Köln; für alle Texte © 2017 by Dirk Gieselmann; für alle Fotos © 2017 by Armin Smailovic; Konzept / Gestaltung: Bureau Mirko Borsche, München.

Zwischen Menschen, Bildern und Menschen. Ambivalente Beziehungen und alternative Praxis im fotografischen Spannungsfeld
Vera Brandner
Abb. 155: Vera Brandner: Estalef, Afghanistan, 2007. **Abb. 156:** Vera Brandner: Waga Border, Grenzübergang Indien / Pakistan, 2004. **Abb. 157:** Vera Brandner: Das fotografische Spannungsfeld. **Abb. 158:** Vera Brandner: Ambivalenzen im fotografischen Spannungsfeld. **Abb. 159:** Vera Brandner: Dokumentation zur Generativen Bildarbeit: Bilddialog. **Abb. 160:** Vera Brandner: Dokumentation zur Generativen Bildarbeit: Mapping. **Abb. 161:** Vera Brandner: freirianische Praxis im fotografischen Spannungsfeld.

Sleeping Soldiers
Tim Hetherington
Abb. 162: Sergeant Eliot Alcantara, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, May 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 163:** Specialist Steve Kim, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, July 2008.

Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 164:** Specialist Luke Nevala, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, June 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 165:** Specialist Michael Cunningham, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, June 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 166:** Sergeant Daniel Richardson, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, July 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 167:** Forward Observer Ross Murphy, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, July 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 168:** Tad Donoho, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, June 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 169:** 'Doc' Kelso, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, July 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust. **Abb. 170:** Ryan Lizama, 2nd Platoon, Battle Company, 173rd Airborne Combat team. Korengal Valley, Kunar Province, Afghanistan, June 2008. Tim Hetherington: aus der Arbeit *Sleeping Soldiers*, 2008. © Tim Hetherington, courtesy of The Tim Hetherington Trust.

Parsing the Paradigm

Fred Ritchin

Abb. 171: A grid of 42 Blue Skies polaroids, photographed from every known location of the Auschwitz concentration camp and sub-camp system, 2012–2018. Anton Kusters: from the work *The Blue Skies Project*. © Anton Kusters 2018. **Abb. 172:** Neal. 427 Days in Iraq. Suzanne Opton: from the work *Soldier*. © Suzanne Opton. **Abb. 173:** A wedding in central Philadelphia, United States, 2013. In December 2013, a US drone reportedly struck a wedding in Radda, in central Yemen, killing twelve people and injuring fourteen. Tomas van Houtryve: from the work *Blue Sky Days*. © Tomas van Houtryve.

Autor*innen / Authors

Dona Abboud, geboren 1982, ist eine syrische Grafikerin, Buchdesignerin und bildende Künstlerin. Sie studierte Grafikdesign und visuelle Kommunikation an der Fakultät für Bildende Kunst der Universität in Damaskus. Von 2000 bis 2007 gehörte sie dort zur modernen Designbewegung. Ab 2008 studierte sie ‚Grafik und Buchdesign' an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Nach dem Abschluss in ‚Typografie & Buchdesign' bei Prof. Günter Karl Bose brachte das Institut für Buchkunst in Leipzig ihr Buch *Out of Syria, Inside Facebook* heraus.

Christoph Bangert ist ein international anerkannter Fotojournalist, der sich auf Reportagen von politischen Ereignissen und aus Kriegs- und Krisengebieten spezialisiert hat. Er berichtete unter anderem aus dem Irak, Afghanistan, Pakistan, Darfur, dem Libanon und dem Gazastreifen. Seine Bilder erscheinen in Publikationen wie *New York Times*, *Stern* und *Neue Zürcher Zeitung*. Er ist der Autor mehrerer Bücher, darunter *Iraq: The Space Between* (2007), *Africa Overland* (2013), *War Porn* (2014) und *hello camel* (2016). Er unterrichtet regelmäßig, unter anderem an der HS Hannover und der FH Dortmund. 2018 initiierte er das Projekt *fotobus*. Christoph Bangert lebt mit seiner Familie in Köln.

Prof. Lars Bauernschmitt, geboren 1963, studierte Kommunikationsdesign und Wirtschaftswissenschaften. Von 1993 bis 2008 war er Geschäftsführer der Fotoagentur VISUM. Daneben war er von 2001 bis 2010 Mitglied des Vorstandes des Bundesverbandes professioneller Bildanbieter (BVPA), ab 2003 als Vorstandsvorsitzender. Seit 2008 ist er Professor für Fotojournalismus an der Hochschule Hannover, seit 2011 Sprecher des Studiengangs ‚Fotojournalismus und Dokumentarfotografie'. Seine Lehr- und Forschungsgebiete sind Bildsprache und Storytelling sowie die wirtschaftlichen Bedingungen der Bildpublikation. Zuletzt veröffentlicht: *Handbuch des Fotojournalismus* (2015, mit Michael Ebert).

Dona Abboud, born in 1982, is a Syrian graphic and book designer and visual artist. She studied graphic design and visual communication at the Faculty of Fine Arts of Damascus University, where she took part in the modern design movement between 2000 and 2007. From 2008 she studied graphic and book design at the academy of visual art in Leipzig (Hochschule für Grafik und Buchkunst). After her graduation from the class 'Typography & Book Design' of Prof. Günter Karl Bose, the Institut für Buchkunst of Leipzig published her book *Out of Syria, Inside Facebook*.

Christoph Bangert is an internationally recognised photojournalist who has specialised in reports of political events and areas of war and conflict. Among other places, he has reported from Iraq, Afghanistan, Pakistan, Darfur, Lebanon and the Gaza Strip. His photos have appeared in publications such as the *New York Times*, *Stern* and the *Neue Zürcher Zeitung*. He is the author of several books including *Iraq: The Space Between* (2007), *Africa Overland* (2013), *War Porn* (2014) and *hello camel* (2016). He regularly teaches, e.g. at HS Hanover and FH Dortmund. In 2018 he initiated the project *fotobus*. Christoph Bangert lives in Cologne with his family.

Prof. Lars Bauernschmitt, born 1963, studied Photography and Economics. From 1993 until 2008, he was managing director of the VISUM photo agency. From 2001 until 2010, he was also a member of the board of Germany's Federal Association of Professional Image Suppliers (BVPA). Since 2008, he has been a professor of Photojournalism in Hanover; since 2011 he has been the spokesperson for the Photojournalism and Documentary Photography programme. His areas of teaching and research are visual language, storytelling and economic conditions on the publication of images. He is a consultant for photo agencies and a specialist author. His most recent publication: *Handbuch des Fotojournalismus* (2015, with Michael Ebert).

Ann-Christin Bertrand ist Kuratorin bei C/O Berlin und dort für junge, zeitgenössische Positionen sowie Fragen nach der Zukunft des Mediums Fotografie verantwortlich. Sie hat zahlreiche Ausstellungen kuratiert, unter anderem mit Peter Puklus, Viktoria Binschtok, Broomberg & Chanarin und Torbjørn Rødland, sowie Gruppenausstellungen, zuletzt WATCHED! *Surveillance Art & Photography*, OPTICAL ILLUSIONS - *Contemporary Still Life Photography* und BACK TO THE FUTURE – *The 19th Century in the 21th Century*. Bertrand hält regelmäßig Vorträge und Seminare, z. B. an der Aalto University of Arts & Design Helsinki und der Hochschule für Kunst und Medien Köln, und ist außerdem Guest Lecturer im Photography Master Program ‚Augmented Photography' an der ECAL Lausanne, Schweiz.

Vera Brandner studierte nach der Ausbildung für Fotografie an der Graphischen in Wien und in der Meisterklasse von Arno Fischer in Berlin Internationale Entwicklung an der Universität Wien mit Fokus auf entwicklungspolitische Bildung und kulturelle Differenz. Ihre Doktorarbeit legte sie an der Leuphana Universität Lüneburg im Bereich ‚Fotografie und inter- und transdisziplinäre Methodenentwicklung' vor. Derzeit forscht sie als Postdoc zu Bildung und sozialer Ungleichheit am Institut für Soziologie der Universität Innsbruck. Als inhaltliche Leiterin des interkulturellen Kunstvereins ipsum hat Brandner seit 2003 Projekte zu Fotografie und Konfliktarbeit in Angola, Pakistan, Afghanistan, Israel, Palästina, Uganda, Österreich und Deutschland konzipiert und umgesetzt.

Adam Broomberg (geboren 1970, Johannesburg, Südafrika) und **Oliver Chanarin** (geboren 1971, London, UK) sind Künstler, die in London und Berlin leben und arbeiten. Sie sind Professoren für Fotografie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Gemeinsam hatten sie zahlreiche Ausstellungen, darunter im Hasselblad Center (2017), im Zentrum für zeitgenössische Kunst im Schloss Ujazdów, Warschau (2015), die Gruppenausstellung

Ann-Christin Bertrand is curator at C/O Berlin where she is responsible for young, contemporary art positions as well as for questions about the future of the medium. She has curated several exhibitions with artists including Peter Puklus, Viktoria Binschtok, Broomberg & Chanarin and Torbjørn Rødland, as well as group exhibitions, including WATCHED! *Surveillance Art & Photography*, OPTICAL ILLUSIONS – *Contemporary Still Life Photography* and BACK TO THE FUTURE – *The 19th Century in the 21th Century*. In addition Bertrand lectures regularly, among others, at Aalto University of Arts & Design Helsinki and the Academy of Media Arts Cologne, and is also a guest lecturer in the Photography Master Programme 'Augmented Photography' at ECAL Lausanne, Switzerland.

Vera Brandner studied photography at Vienna's Graphische and in Arno Fischer's master class for photography in Berlin, before she graduated from the Institute of International Development at the University of Vienna, where she focused on intercultural education and cultural difference. She earned her PhD on photography and inter- and transdisciplinary method development at Leuphana University Lüneburg. Currently she holds a postdoc position in the field of education and social inequality at the Institute of Sociology at the University of Innsbruck. As head of the intercultural art association ipsum she has conceptualised and implemented projects on photography and conflict work in Angola, Pakistan, Afghanistan, Israel, Palestine, Uganda, Austria and Germany since 2003.

Adam Broomberg (born 1970, Johannesburg, South Africa) and Oliver Chanarin (born 1971, London, UK) are artists living and working between London and Berlin. They are professors of photography at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg, Germany. Together they have had numerous exhibitions including the Hasselblad Centre (2017), Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (2015), *Conflict, Time, Photography* (group

Conflict, Time, Photography in der Tate Modern, London, und im Museum Folkwang, Essen (2015), sowie in der Jumex Foundation, Mexico City (2014). Ihre Arbeiten befinden sich in internationalen Sammlungen, darunter Tate, MoMA, Stedelijk und dem Victoria and Albert Museum. Sie erhielten bedeutende Auszeichnungen wie den ICP Infinity Award (2014) und den Deutsche Börse Fotopreis (2013).

Edmund Clark ist ein preisgekrönter Künstler, dessen Werk Geschichte, Politik und Repräsentation verbindet. In seinen Arbeiten beschäftigt er sich mit geteilter Menschlichkeit, Anderssein und ungesehenen Erfahrungen durch Landschaft und Architektur sowie Dokumente, Besitztümer und Umgebungen von Subjekten politischer Spannungen. Seine jüngsten Werke *Negative Publicity: Artefacts of Extraordinary Rendition, The Mountains of Majeed, Guantanamo: If the Light Goes Out* und *Control Order House* handeln von staatlicher Zensur, von verborgenen Erlebnissen, vermachteten Räumen und Freiheitsentzug im ‚globalen Krieg gegen den Terror'. Seine Arbeiten wurden vielfach ausgestellt, darunter in großen Einzelausstellungen im Imperial War Museum, London, und bei Zephyr / Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim.

Emma Daly ist die Leiterin der Kommunikationsabteilung von Human Rights Watch und verantwortlich für die globale Medienstrategie. Bevor sie 2005 als Presseleiterin zu Human Rights Watch kam, arbeitete sie 18 Jahre lang als Journalistin, vor allem als Auslandskorrespondentin für, unter anderem *The New York Times, The Independent, Newsweek, The Observer* und Reuters. Daly hat in verschiedenen Büchern publiziert, darunter *The Penguin Book of Journalism: Secrets of the Press* und *Crimes of War: What the Public Should Know*. Sie erwarb ihren B.A. in Philosophie und Literatur an der University of East Anglia.

exhibition) at Tate Modern, London, and Museum Folkwang, Essen (2015), and the Jumex Foundation, Mexico City (2014). Their work is held in international collections including Tate, MoMA, Stedelijk and the Victoria and Albert Museum. Major awards include the ICP Infinity Award (2014) and the Deutsche Börse Photography Prize (2013).

Edmund Clark is an award-winning artist whose work links history, politics and representation. His work traces ideas of shared humanity, otherness and unseen experience through landscape, architecture and the documents, possessions and environments of subjects of political tension. His recent works *Negative Publicity: Artefacts of Extraordinary Rendition, The Mountains of Majeed, Guantanamo: If the Light Goes Out* and *Control Order House* engage with state censorship to explore the hidden experiences and spaces of control and incarceration in the 'global war on terror'. His work has been exhibited widely including major solo museum exhibitions at the Imperial War Museum, London, and at Zephyr / Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim.

Emma Daly is the Communications Director at Human Rights Watch, overseeing all media communication coming from the organisation. Prior to that, she worked as Press Director after joining Human Rights Watch in November 2005. Before joining Human Rights Watch, Daly spent 18 years as a journalist, mostly as a foreign correspondent, working for *The New York Times, The Independent, Newsweek, The Observer* and Reuters, among others. She has contributed to several books including *Secrets of the Press – the Penguin Book of Journalism* and *Crimes of War: What the Public Should Know.* A native of the UK, Daly graduated from the University of East Anglia with a BA in Philosophy and Literature.

Michael Ebert arbeitet seit 1978 als Fotojournalist für Zeitungen, Magazine und die Wirtschaft. Von 1990 bis 1996 war er im zentralen Kommunikationsbereich der Deutschen Telekom für Fotografie verantwortlich. Seit 2008 unterrichtet er Fotojournalismus an der Hochschule Magdeburg und seit 2013 auch an der Hochschule Hannover. Er hat diverse Ausstellungen kuratiert, unter anderem mit den Pulitzerpreisträgern Nick Ut und Horst Faas. Faas' Nachlass betreut er seit 2012. Ebert ist Mitglied im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh). Er arbeitet inzwischen vornehmlich als Dozent und Autor. Unter anderem veröffentlichte er zusammen mit Lars Bauernschmitt das *Handbuch des Fotojournalismus*.

Michael Ebert has worked since 1978 as a photojournalist for newspapers, magazines and businesses. From 1990 until 1996, he was responsible for photography in the central communications area at Deutsche Telekom. Since 2008, he has been teaching photojournalism at the Magdeburg-Stendal University of Applied Sciences and, in addition, from 2013 at Hanover University of Applied Sciences and Arts. He has curated a number of exhibitions, for instance with Pulitzer Prize winners Nick Ut and Horst Faas. He has been managing Faas' estate since 2012. Ebert is a member of the executive board of the German Photographic Association (DGPh). He currently works primarily as a lecturer and author. Among other works, he and Lars Bauernschmitt published *Handbuch des Fotojournalismus*.

Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen ist Professorin i. R. für Neuere Kunstgeschichte, Schwerpunkt Moderne, am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Letzte Buchveröffentlichungen umfassen *Kugelbauvisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter* (2008); *Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften* (2011); *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies* (2015).

Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen is a professor (retired) of Modern Art History, Institute of Art and Visual Studies at Humboldt University Berlin. Her most recent book publications include *Kugelbauvisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter* (2008); *Praktiken des Sehens im Felde der Macht* (2011); *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies* (2015).

Prof. Dr. Karen Fromm ist seit 2011 Professorin im Studiengang ‚Fotojournalismus und Dokumentarfotografie' an der Hochschule Hannover. Ihre Forschungs- und Lehrgebiete sind Fototheorie, fotografische Bildsprachen und das Dokumentarische in der Fotografie. Sie studierte Kunstgeschichte und Literaturwissenschaften sowie Kultur- und Medienmanagement und promovierte an der Humboldt-Universität zu Berlin zum Thema *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*. Von 1995 bis 1997 leitete sie die Galerie Pfefferberg in Berlin, übernahm 1999 für das Verlagshaus Gruner + Jahr die Leitung im Bereich ‚Ausstellungen, CSR und Corporate Design'. Bis 2011 war sie bei der Photo- und Presseagentur FOCUS Mitglied der Geschäftsleitung.

Prof. Dr. Karen Fromm has been a professor at the Hanover University of Applied Sciences and Arts since 2011. Her areas of research and teaching are photo theory, pictorial languages and the documentary. She studied Art History, Literature, Culture and Media Management and graduated from Berlin's Humboldt University with a dissertation on *The Picture as Witness: Staging the Documentary Aspects of Artistic Photography since 1980*. From 1995 until 1997, she managed the Galerie Pfefferberg in Berlin. In 1999, she took on the leadership of the Department of Exhibitions, CSR and Corporate Design at the publishing house Gruner + Jahr. Till 2011, she was a member of the management of the FOCUS photography and press agency.

Ziyah Gafić ist ein preisgekrönter Fotojournalist mit Fokus auf Gesellschaften im Konflikt und muslimischen Gemeinschaften auf der ganzen Welt. Er hat zu großen Nachrichtenereignissen aus mehr als 50 Ländern berichtet. Seine Arbeiten wurden vielfach veröffentlicht, unter anderem. in TIME, *Le Monde, The New York Times,* GEO*, The Sunday Times Magazine, La Repubblica, The Telegraph Magazine, The New Yorker.* Er ist Autor mehrerer Bücher, unter anderem *Troubled Islam, Quest for Identity* und *Heartland*. Für seine Arbeit erhielt Gafić eine Vielzahl von Preisen, darunter mehrfache Auszeichungen bei World Press Photo, Visa pour l'image, Arles Rencontres de la photographie sowie Stipendien der Magnum Foundation, von Getty Images und dem Prince Claus Fund. Gafić ist Mitglied der Fotoagentur VII.

Ziyah Gafić is an award-winning photojournalist with 19 years of experience, focusing on societies in conflict and Muslim communities across the globe. He covered major news stories in over 50 countries. His work has appeared in TIME, *Le Monde, The New York Times,* GEO*, The Sunday Times Magazine, La Repubblica, The Telegraph Magazine, The New Yorker,* etc. He authored several books including *Troubled Islam*, *Quest for Identity*, and *Heartland*. His work won numerous awards, including multiple awards at World Press Photo, Visa pour l'image, Arles Rencontres de la photographie and grants from Magnum Foundation, Getty Images and Prince Claus Fund. Ziyah is member a of VII photo agency.

Dirk Gieselmann, Jahrgang 1978, lebt als freier Autor und Journalist in Berlin. Er war zehn Jahre Redakteur bei 11FREUNDE und schreibt für den *Tagesspiegel*, das *Greenpeace-Magazin*, *Dummy* und DIE ZEIT. Er ist Gewinner des Henri-Nannen-, des Grimme- und des Deutschen Reporterpreises. 2014 veröffentlichte er zusammen mit Fabian Jonas und Lucas Vogelsang das Buch *Und nun zum Wetter: 100 Jahre Weltgeschichte im Liveticker*. Zuletzt erschien von ihm, in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Armin Smailovic, der *Atlas der Angst. Eine Reise durch Deutschland*, das gleichnamige Theaterstück feierte im April 2017 im Thalia Theater Hamburg Premiere.

Dirk Gieselmann was born in 1978 and lives in Berlin where he works as a freelance author and journalist. He was a editor for ten years at 11FREUNDE and writes for the *Tagesspiegel*, *Greenpeace Magazine*, *Dummy* and DIE ZEIT. Gieselmann is the winner of the Henri Nannen, the Grimme and the German Reporter Award. In 2014 he published the book *Und nun zum Wetter: 100 Jahre Weltgeschichte im Liveticker* together with Fabian Jonas and Lucas Vogelsang. Most recently, in collaboration with photographer Armin Smailovic, he published *Atlas der Angst. Eine Reise durch Deutschland*, the eponymous play premiered in April 2017 at the Thalia Theater Hamburg.

Sophia Greiff studierte Kulturwissenschaften an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt / Oder und Kunst- und Kulturvermittlung an der Universität Bremen. Von 2011 bis 2013 war sie Stipendiatin im Programm ‚Museumskuratoren für Fotografie' der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung und arbeitete im Münchner Stadtmuseum, dem Museum Folkwang in Essen, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Victoria & Albert Museum in London. Sophia Greiff ist Mit-Organisatorin

Sophia Greiff studied Cultural Studies at Europe-University Viadrina, Frankfurt / Oder and Art and Culture Education at Bremen University. From 2011 until 2013 she was a scholar of the program 'Museum Curators for Photography' by the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation and has been working at Münchner Stadtmuseum, Museum Folkwang Essen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden and the Victoria & Albert Museum in London. Sophia Greiff co-organizes the Fotodoks

des Fotodoks Festivals in München. Seit 2016 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Studiengang Fotojournalismus und Dokumentarfotografie und arbeitet an ihrer Dissertation über alternative Erzähl- und Darstellungsformen im aktuellen Fotojournalismus (Folkwang Universität Essen).

Tim Hetheringtons (1970–2011) Mission, ein besseres Verständnis der Welt zu entwickeln, ließ ihn verschiedenste Rollen einnehmen: Fotojournalist, Filmemacher, Menschenrechtler, Künstler und inspirierter Denker für eine Innovation der Medien. Er lebte und arbeitete viele Jahre in Afrika und untersuchte die Folgen von Konflikten. Schnell begann er, die Konflikte an sich zu dokumentieren, bevor er ein tieferes Verständnis für die Hintergründe und Ursachen von Gewalt suchte. Diese und andere Arbeiten führten ihn in die ganze Welt, unter anderem von 2007 bis 2008 zu einer Arbeit über die amerikanischen Streitkräfte in Afghanistan und schließlich nach Libyen, wo er 2011 bei einem Mörser-Angriff ums Leben kam. Hetherington veröffentlichte Fotoessays in Magazinen, Dokumentarfilme, realisierte Kunstinstallationen und Multimedia-Austellungen sowie investigative Arbeiten für Human Rights Watch und die Vereinten Nationen.

Tony Hicks (geboren 1963) begann 1994 bei Associated Press als Redakteur in der internationalen Bildredaktion in London. Zehn Jahre später wechselte er in die internationale Sportbildredaktion und war verantwortlich für die gesamte Sportberichterstattung außerhalb der USA. 2010 wurde er zum regionalen Bildredakteur ernannt und ist heute bei Associated Press zuständig für die Regionen Europa und Afrika. Für die internationale Nachrichtenagentur hat er die Bildberichterstattung zu Terroranschlägen, konfliktbedingter Migration, Gipfeltreffen und Militärputschen organisiert. In dieser Rolle leitet er außerdem die Berichterstattung zu hochkarätigen Veranstaltungen wie Sportwettkämpfen, königlichen Hochzeiten, der Amtseinführung des Papstes, dem Begräbnis von Nelson Mandela sowie Tagesnachrichten.

Festival in Munich. Since 2016 she is graduate research assistant in the programme for Photojournalism and Documentary Photography at Hanover University of Applied Sciences and Arts and writing her PhD on alternative storytelling in contemporary photojournalism (Folkwang University Essen).

Tim Hetherington's (1970–2011) mission to create a better understanding of the world cast him in many roles: photojournalist, filmmaker, human rights advocate, artist and a inspired thinker in media innovation. Working and living in Africa for many years he explored the consequences of conflict and quickly came to document conflict itself before delving deeper to understand the origins and causes of violence. This and other work took him around the world, including a year-long study of American fighting forces in Afghanistan from 2007 to 2008 and ultimately to Libya where he was killed in a mortar attack in April 2011. Hetherington's output ranged from magazine photo essays and documentary films to art installations and multimedia exhibitions as well as investigative work for Human Rights Watch and the United Nations.

Tony Hicks, born 1963, joined Associated Press in 1994 as photo editor on the international picture desk in London. Ten years later, he became the international sports photo editor, responsible for all sports coverage outside of the United States, and in 2010 he was appointed regional photo editor for Europe and Africa at the Associated Press. For the international newswire, he has organised the photo coverage of many terror attacks, episodes of conflict-induced migration, summits and military coups. This role also entails overseeing high-profile events such as sports tournaments, royal weddings, papal inaugurations, the Mandela's funeral, as well as everyday news.

Prof. Dr. Ilaria Hoppe hat den Ruf an die KU Linz von Berlin aus angenommen, wo sie zuletzt an der Humboldt-Universität die Lehrstühle für Frühe Neuzeit und Moderne am Institut für Kunst- und Bildgeschichte vertreten hat. Zuvor war sie dort als Assistentin mit einem regelmäßigen Lehrangebot für den Studiengang Gender Studies tätig. Ihr Studium der Kunstgeschichte, Italianistik und Philosophie hat sie in Düsseldorf und an der TU Berlin absolviert, wo sie 2004 mit der Dissertation *Die Räume der Regentin: Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz* promoviert wurde. Ihre Forschungsinteressen verknüpfen politische Theorie mit Kunst- und Bildwissenschaften in Anwendung auf Dispositive der Macht.

Prof. Dr. Ilaria Hoppe was appointed to the Catholic Private University in Linz, while she occupied professorships for Early Modern and Modern Art History at Humboldt University's Institute for Art and Visual Studies in Berlin. Previously, she worked there as a research assistant, additionally offering courses in the Gender Studies programme. She completed her studies of Art History, Italian Philology and Philosophy in Düsseldorf and at Berlin's Technical University, where she earned her doctorate with the dissertation *Die Räume der Regentin: Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*. Her research interests connect political theory with art and image studies as applied to dispositives of power.

Geert van Kesteren (geboren 1966 in den Niederlanden) war Kriegskorrespondent für *Newsweek* und den *Stern*. Für seine Arbeit wurde er mit dem World Press Photo Award und dem Infinity Award des ICP ausgezeichnet. Er veröffentlichte die heute als Sammlerstücke begehrten Fotobände *Why Mister, Why?* (2004) und *Baghdad Calling* (2008) zum Krieg im Irak. Seine Arbeiten wurden in bedeutenden Ausstellungsinstitutionen wie der Barbican Art Gallery gezeigt und in die Sammlung des Rijksmuseum aufgenommen.

Geert van Kesteren (born in the Netherlands, 1966) was a war correspondent for *Newsweek* and *Stern*. His work was awarded with the World Press Photo Award and the Infinity Award from the ICP. He made the photo books *Why Mister, Why?* (2004) and *Baghdad Calling* (2008), both about the Iraq war and now collector items. His work has been exhibited at major venues like the Barbican Art Gallery and is part of the collection of the Rijksmuseum.

Dr. Felix Koltermann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Nach einem Fotodesignstudium an der FH Dortmund absolvierte er einen Masterstudiengang am Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik (IFSH) in Hamburg und promovierte 2015 in Kommunikationswissenschaft an der Universität Erfurt. Seine Forschungsschwerpunkte sind der internationale Fotojournalismus, die Fotografie in Israel / Palästina, globale fotografische Kulturen sowie visuelle Medienkompetenz.

Dr. Felix Koltermann is a research associate at the Institute for Media, Theatre and Popular Culture at the University of Hildesheim. After studying Photo Design at Dortmund's University of Applied Sciences and Arts, he completed a master's programme at the Institute for Peace Research and Security Policy in Hamburg. In 2015, he earned his doctorate in Communication Studies at the University of Erfurt. The focus of his research is international photojournalism, photography in Israel / Palestine, global photographic cultures and visual media literacy.

Susanne Krieg ist Journalistin und hat nach ihrem Studium der Anglistik, Geschichte und Ethnologie sowie einer Ausbildung an der Henri-Nannen-Schule über zehn Jahre als Redakteurin beim Magazin GEO (Gruner + Jahr) gearbeitet. Für ihre Reportagen ist sie unter anderem mit dem renommierten Hansel-Mieth-Preis ausgezeichnet worden. Neben ihrer journalistischen Tätigkeit gibt sie Seminare und Workshops zu Journalismus, Social Media und Web Publishing. Seit 2017 ist sie Dozentin im Studiengang ‚Fotojournalismus und Dokumentarfotografie' der Hochschule Hannover.

Susanne Krieg is a journalist. After she had received an MA in English, History and Social Anthropology at the University of Hamburg, she was trained at the Henri Nannen School of Journalism. For more than ten years she worked as an editor and reporter at GEO Magazine (Gruner + Jahr). She has received several journalism awards, e.g. the prestigious Hansel Mieth Prize. In addition to her journalistic activities, she gives seminars and workshops on journalism, social media and web publishing. Since 2017 she has been a lecturer at the Faculty of Photojournalism and Documentary Photography at Hanover University of Applied Sciences and Arts.

Dr. Paul Lowe hält Vorlesungen in Dokumentarfotografie und leitet das Masterprogramm in Fotojournalismus und Dokumentarfotografie am London College of Communication. Paul ist ein preisgekrönter Fotograf, der durch die Agentur Panos Pictures vertreten wird. Seine Fotos wurden in einer Vielzahl renommierter Publikationen veröffentlicht. Er hat aktuelle Ereignisse fotografiert, darunter den Fall der Berliner Mauer, die Freilassung Nelson Mandelas, Hunger in Afrika und die Zerstörung von Grosny. Sein 2005 erschienenes Buch *Bosnians* dokumentiert zehn Jahre Krieg sowie die Nachkriegszeit in Bosnien. Sein Forschungsinteresse richtet sich auf Kriegsfotografie. Daneben hat er zu den Büchern *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* und *Photography and Conflict* beigetragen.

Dr. Paul Lowe is a Reader in Documentary Photography and the course leader of the Masters programme in Photojournalism and Documentary Photography at the London College of Communication. Paul is an award-winning photographer, whose work is represented by Panos Pictures, and who has been published in numerous major publications. He has covered breaking news, including the fall of the Berlin Wall, Nelson Mandela's release, famine in Africa and the destruction of Grozny. His book, *Bosnians*, documenting ten years of the war and post-war situation in Bosnia, was published in 2005. His research interest focuses on the photography of conflict, and he has contributed to the books *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* and *Photography and Conflict*.

Stephen Mayes ist Geschäftsführer des Tim Hetherington Trust. Er verfügt über 30 Jahre Erfahrung in der Betreuung und Unterstützung fotografischer Karrieren aus unterschiedlichen Bereichen wie Journalismus, Mode, Wirtschaft und Kunst. Zuletzt war er Vorstandsvorsitzender der Fotoagentur VII, eines Kollektivs international renommierter Fotojournalist*innen mit umfassender Erfahrung in der Konfliktberichterstattung. Stephen Mayes, ein häufiger Kritiker der etablierten Medien, der auch als ‚futurist' bezeichnet wird, hat sich in einer Vielzahl medialer Beiträge und Schriften sowie als Dozent mit Ethik und fotografischer Praxis auseinandergesetzt.

Stephen Mayes is Executive Director of the Tim Hetherington Trust with 30 years experience managing the work and careers of photographers in diverse areas of journalism, fashion, commerce and art. Most recently he worked as CEO of VII photo agency, a collective of globally recognised editorial photographers with deep experience in representing conflict. Often taking a critical position on legacy media and described as a 'futurist', Stephen has broadcast, taught and written extensively about the ethics and practice of photography.

Philipp Müller ist gelernter Buchhändler und studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Heidelberg und Hamburg. 2017 schloss er sein Masterstudium mit einer Arbeit über Selbstinszenierungsstrategien einer aufmerksamkeitsverbrecherischen Gruppierung ab. Müller war Stipendiat der Forschungsstelle Naturbilder der Universität Hamburg. 2018 konzipierte und organisierte er gemeinsam mit Franca Buss die Tagung ‚Hin- und Wegsehen! Erscheinungsformen der Gewalt im Wechselverhältnis von Bild und Betrachter'. Momentan arbeitet er an seiner Dissertation zu Wirklichkeitstransformation und -produktion bei Gewaltbildern in aktueller Berichterstattung und zeitgenössischer Kunst.

Prof. Dr. Rolf F. Nohr ist Professor für Medienästhetik / Medienkultur im Studiengang Medienwissenschaften an der HBK Braunschweig. Er war Mitglied des Graduiertenkollegs Das ‚Dispositiv des Fotografischen' (HBK Braunschweig) und leitete verschiedene Forschungsprojekte zur Kulturtechnik des Spiels. Er ist unter anderem Direktor des Learning Games Initiative Research Archive (LGIRA) und External Affiliate am Department of Public and Applied Humanities der University of Arizona. Forschungsschwerpunkte sind – neben instantaner Fotografie – Diskurstheorie, Cultural Studies, Game Studies und Evidenztheorie.

Malte Radtki, geboren 1985 in Marburg / Lahn, studierte Politikwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen und der Goethe-Universität Frankfurt. Das Studium des Fotojournalismus und der Dokumentarfotografie an der Hochschule Hannover hat er 2015 aufgenommen und widmet sich dort der praktischen und theoretischen Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen in der Fotografie. Zuletzt wurde sein Kurzfilm *Drama* auf dem Lumix Festival für jungen Fotojournalismus gezeigt. Als Teil der Fotografengemeinschaft ‚Goethe Exil' in Hannover organisiert und beteiligt sich Malte Radtki an Ausstellungsprojekten, Podiumsdiskussionen und Publikationen im Bereich Fotografie.

Philipp Müller is a trained bookseller and studied Art History and German Philology in Heidelberg and Hamburg. In 2017, he completed his master's programme with a thesis on self-presentation strategies of a group involved in attention-seeking crimes. Müller held a scholarship from the Images of Nature research group at Hamburg University. In 2018, together with Franca Buss, he convened a conference on the forms of appearance of violence in the interdependency of image and viewer. He is currently working on his dissertation about the transformation and production of reality in images of violence as seen in current reporting and contemporary art.

Prof. Dr. Rolf F. Nohr is a professor of Media Aesthetics / Media Culture in the Media Studies programme at the Braunschweig University of Art (HBK Braunschweig). He was a member of the graduate collective The Photographic Dispositif (HBK Braunschweig) and has led various research projects on the cultural technology of the game. Among other things, he is the Director of the Learning Games Initiative Research Archive (LGIRA) and External Affiliate at the Department of Public and Applied Humanities of the University of Arizona. Apart from instantaneous photography, his research concentrates on discourse theory, cultural studies, game studies and evidence theory.

Malte Radtki, born 1985 in Marburg / Lahn, studied Political Sciences at the University Duisburg-Essen and the Goethe University Frankfurt. Since 2015 he is enrolled in the Photojournalism and Documentary Photography Programme at Hanover University of Applied Sciences and Arts where he pursues his interest in documentary photography, both in theory and practice. Most recently his short movie *Drama* was shown at the Lumix Festival for Young Photojournalism. As a member of the photographers community 'Goethe Exil' in Hanover he organises and takes part in exhibition projects, talks and publications concerning photography.

Fred Ritchin ist emeritierter Dekan der Fotoschule am International Center of Photography. Er hat unter anderem die Bücher *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography, After Photography* und *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen* veröffentlicht. Er war Bildredakteur des *New York Times Magazine*, Gründungsdirektor von PixelPress und Professor für Fotografie und bildgebende Verfahren an der New York University. Neben einer breit gefächerten Tätigkeit als Dozent und Kurator lehrt Ritchin am ICP und in der Magnum Foundation zu Fotografie, sozialer Gerechtigkeit und Menschenrechten. Seine Arbeit wurde für den Pulitzerpreis in der Kategorie ‚Dienst an der Öffentlichkeit' nominiert und von der National Press Photographers' Association sein Beitrag zur Ethik honoriert.

Valeria Schulte-Fischedick lebt und arbeitet in Berlin. Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Neueren Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Aktuell Koordinatorin / Kuratorin des Internationalen Atelierprogramms im Künstlerhaus Bethanien Berlin. Von 2010 bis 2013 Leitung der Galerie Opdahl in Berlin. 2003 wissenschaftliche Beraterin der Ausstellung *Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen*, Akademie der Künste, Berlin. Kuratorische Projekte unter anderem *Mesmerized* (2012), *The Sophisticated Eye – Trompe L'Oeil* (2010), *Gegen den Strich* (mit C. Tannert, 2007) and *Seeing the Invisible* 2006/2007. Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften und Katalogen.

Armin Smailovic studierte an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie in München. Eine seiner ersten Reportagen führte ihn in den Kroatienkrieg 1991 bis 1995. Bis heute stehen Konfliktgebiete, soziale und politische Themen und Nachkriegsgesellschaften in seinem Fokus. Über seine fotografischen Projekte hinaus hat Armin Smailovic zwei Theaterstücke am Thalia Theater in Hamburg koinszeniert, die auf seine dokumentarfotografischen Arbeiten zurückgehen: *Srebrenica – I counted my remaining life in seconds …* (2015) und *Atlas der Angst* (2017). Seine Arbeit wurde mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Hansel-Mieth-Preis, dem Förderpreis 2014 der

Fred Ritchin is Dean Emeritus of the School at the International Center of Photography. His books include *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography, After Photography,* and *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. He was picture editor of the *New York Times Magazine*, founding director of PixelPress, and professor of Photography and Imaging at New York University. Ritchin teaches photography, social justice and human rights at ICP and with the Magnum Foundation, and lectures and curates widely. His work has been nominated for a Pulitzer prize in 'public service', and recognised by the National Press Photographers' Association for its contribution to ethics.

Valeria Schulte-Fischedick lives and works in Berlin. She studied Art History, English Philology and Modern History at Humboldt University in Berlin. She is currently the coordinator / curator of the international studio programme at Berlin's Künstlerhaus Bethanien. From 2010 until 2013, she was Director of Berlin's Galerie Opdahl. In 2003, she was an academic advisor for the exhibition *Louise Bourgeois – Intime Abstraktionen*, Berlin Academy of Arts, 2007. She has curated projects such as *Mesmerized* (2012) and *The Sophisticated Eye – Trompe L'Oeil* (2010, *Gegen den Strich* (with C. Tannert, 2007) and *Seeing the Invisible* (2006/2007). She has published in art magazines and catalogues.

Armin Smailovic studied at the Bayerische Staatslehranstalt für Photographie in Munich. He had his first job during the war in Croatia from 1991 to 1995. Since then, his documentary work is deeply involved in post-conflict societies and political issues. Next to his photographic projects and assignments, Armin co-directed two theatre plays based on his documentary projects *Srebrenica – I counted my remaining life in seconds …* (2015) and *Atlas der Angst* (2017) at the Thalia Theater in Hamburg. His works were awarded among others, the Hansel Mieth Prize, Award of the City of Munich for outstanding photographic accomplishments and the

Landeshauptstadt München und den Lead Awards. Seit 2017 unterrichtet er an der Fachhochschule Bielefeld.

Anna Stemmler forscht und lehrt als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang ‚Fotojournalismus und Dokumentarfotografie' an der Hochschule Hannover. Zuvor war sie am Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte, Schwerpunkt Moderne, des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. An der Bauhaus-Universität Weimar war Anna Stemmler an der Studiengangentwicklung ‚Wissensvermittlung im Film' beteiligt. Sie hat Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin und Barcelona studiert. Diverse Tätigkeiten in der Filmbranche, zuletzt als Filmkritikerin. Sie promoviert zum Einfluss fotojournalistischer Aufnahmen auf den fiktiven Film seit 9/11.

Prof. Dr. Friedrich Weltzien ist Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker. Seit 2013 hält er die Professur für Kreativität und Wahrnehmungspsychologie an der Hochschule Hannover. Zuvor war er Gastprofessor an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Potsdam und Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich ‚Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste' an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte liegen in der Kunst- und Designtheorie vom 18. bis 21. Jahrhundert und der Vernetzung zwischen Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte. Er ist Spezialist für ästhetische Theorien des Flecks.

Donovan Wylie wurde 1971 in Belfast, Nordirland, geboren. Während der letzten 15 Jahre hat sich Wylie intensiv mit der Vergänglichkeit zeitgenössischer Militärarchitektur befasst. Besondere Aufmerksamkeit erhielt er mit *The Maze*, einer fotografischen Serie aus dem gleichnamigen Gefängnis, das zu einem Synonym für den Konflikt in Nordirland wurde. *The Maze* war auf der Shortlist für den Deutsche Börse Fotopreis im Jahr 2010. Zusätzlich zur Fotografie arbeitet Wylie auch filmisch und erhielt 2002 einen BAFTA-Filmpreis für *The Train*. Wylie lebt in Belfast und ist Dozent für Fotografie an der Ulster University. Er hat zahlreiche Monografien veröffentlicht und seine Arbeiten wurden in namhafte öffentliche Sammlungen aufgenommen.

Lead Awards. Since April 2017 he lectures at Bielefeld University of Applied Sciences.

Anna Stemmler is a graduate research assistant in the programme for Photojournalism and Documentary Photography at Hanover University of Applied Sciences and Arts. Before, she worked for the Chair of Modern Art History at the Institute of Art and Visual Studies at Berlin's Humboldt University. At the Bauhaus University in Weimar Anna Stemmler was involved in developing the study programme Knowledge Transfer by Film. She studied Art History and Philosophy in Berlin and Barcelona. She has held various positions in the film industry and is a film critic. Her ongoing doctoral work concentrates on the influence of photojournalistic images on fictional film since 9/11.

Prof. Dr. Friedrich Weltzien is an art historian and cultural scientist. In 2013, he was appointed to the professorship in Creativity and Psychology of Perception at Hanover University of Applied Sciences and Arts. Previously, he was a guest professor of Cultural History at the Weißensee Academy of Art, research associate of Art History at the University of Potsdam and a collaborator in the collaborative research centre on Aesthetic Experience in the Dissolution of Artistic Limits at the Freie Universität Berlin. His research concentrates on art and design theory from the 18th to the 21st century and the connectedness of the history of art, media and science. He is a specialist in aesthetic theories of the blot.

Donovan Wylie was born in 1971 in Belfast, Northern Ireland. Over the last 15 years, he has been focusing on the transient nature of contemporary military architecture. Wylie first came to critical acclaim with *The Maze*, a photographic series depicting the Maze prison, a site synonymous with the conflict that gripped Northern Ireland. *The Maze* was shortlisted for the 2010 Deutsche Börse Photography Prize. In addition to photography, Wylie often works in film and received a BAFTA in 2002 for *The Train*. Wylie lives in Belfast and is a Reader in Photography at Ulster University. He has published several monographs and his work is featured in numerous public collections.

Impressum / Imprint

Herausgeber*innen: Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler
Hochschule Hannover
Fakultät III – Medien, Information und Design
Expo Plaza 2
30539 Hannover
www.image-matters-discourse.de
www.fotostudenten.de

Symposium: Images in Conflict / Bilder im Konflikt
Fakultät III – Hochschule Hannover, 17.–18. Mai 2017

Ausstellung: Images in Conflict / Bilder im Konflikt
GAF – Galerie für Fotografie, Hannover, 18. Mai – 18. Juni 2017

Konzeption Symposium, Ausstellung und Publikation: Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler
Redaktion: Karen Fromm, Sophia Greiff, Malte Radtki, Anna Stemmler
Wissenschaftliche Assistenz und Koordination der Publikation: Malte Radtki
Assistenz des Symposiums: Helena Lea Manhartsberger
Assistenz der Ausstellung: Vasil Dinev
Korrektorat: Christian Jerger / ad litteras
Buchgestaltung und Satz: Bureau Sebastian Moock, www.sebastianmoock.de
Bildbearbeitung: Raimund Zakowski
Übersetzungen: Kate Hunter (vom Deutschen ins Englische), Jason Nickels (Editorial vom Deutschen ins Englische), Simone Gruhl (vom Englischen ins Deutsche)
Druck: BELTZ – Grafische Betriebe, Bad Langensalza GmbH

1. Auflage

Gedruckt mit Unterstützung der
Hochschule Hannover, Fakultät III – Medien, Information und Design

HOCHSCHULE
HANNOVER
UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES
AND ARTS
–
Fakultät III
Medien, Information
und Design

Besuchen Sie uns im Internet:
www.asw-verlage.de

ISBN: 978-3-89445-562-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://d-nb.de abrufbar.

[IMAGE**MATTERS**]

DE Fotografische und filmische Bilder von Krisen- und Konfliktsituationen verändern sich in Ästhetik und Gebrauchsweisen – und geraten damit selbst ins Visier. Zum einen haben sich im Zuge der digitalen Entwicklungen die Möglichkeiten der Bildproduzent*innen und die Distributionskanäle von Bildern vervielfältigt. Das erweitert Perspektiven und ermöglicht neue Erzählformen. Zum anderen geht damit eine Erschütterung des klassischen bildjournalistischen Selbstverständnisses einher. Es wird hinterfragt, inwieweit Bilder als Zeugnisse wirken können. Sie bewegen sich im Spannungsfeld von Wahrheitsansprüchen zwischen Authentizität, Dokumentation und Propaganda. Ihre Kontextualisierungen und Rahmungen stellen Bedeutungen her – und erfordern Reflexion. *Images in Conflict / Bilder im Konflikt* widmet sich dem Verhältnis von Konflikten und ihrer Medialisierung und richtet dabei den Fokus auf aktuelle Visualisierungsstrategien und ‚Bilderkriege'.

EN Photographic and filmic images of situations of crisis and conflict change in terms of aesthetics and applications, thereby becoming targets themselves. On the one hand, image producers and the distribution channels for images have multiplied in the course of digital developments. This broadens perspectives and enables new narrative forms. On the other hand, it is associated with an upheaval of classical photojournalistic self-perception. It also raises the question to what extent photographs can still function as witnesses. In the realm of claims to truth, they move among authenticity, objectivity and propaganda. Their contextualisation and framing create meanings and require reflection. *Images in Conflict / Bilder im Konflikt* is devoted to the relationship between conflicts and their mediatisation; it focuses on current visualisation strategies and 'image wars'.

[IMAGE**MATTERS**]