

JONAS VERLAG

[**IMAGEMATTERS**]

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

JONAS VERLAG

JONAS VERLAG

Inhaltsverzeichnis / Content

08 Editorial (DE)

19 / Editorial (EN)

AKTEURE UND PERSPEKTIVEN / AGENTS AND PERSPECTIVES

32 **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

41 **Out of Syria, Inside Facebook**
Dona Abboud

54 **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

80 **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

102 **Baghdad Calling**
Geert van Kesteren

120 **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

NICHTS ALS DIE WAHRHEIT / NOTHING BUT THE TRUTH

142 **„Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen“. Einführung in das Kapitel ‚Nichts als die Wahrheit‘**
/ “We are like sailors who on the open sea must reconstruct their ship”. An Introduction to the Chapter ‘Nothing but the Truth’
Karen Fromm

151 **Truth, the First Casualty. Conflict Photography Considered as Bellwether for a Dawning Understanding of Digital Imagery as a New Medium**
/ Das erste Opfer ist die Wahrheit. Konfliktfotografie als Indikator für ein aufkommendes Verständnis von digitalen Bildern als neuem Medium
Stephen Mayes

167 **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 / Emma Daly

176 **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

198 **War Primer 2**
Adam Broomberg / Oliver Chanarin

208 Triangulating Truths: Photojournalism in the Connected Age

/ Die Triangulatur von Wahrheiten: Fotojournalismus im vernetzten Zeitalter

Paul Lowe

227 Quest for Identity

Ziyah Gafić

SICHTBAR UNSICHTBAR

/ VISIBLY INVISIBLE

242 Hört niemals auf zu streiten! Einführung in das Kapitel ‚Sichtbar unsichtbar‘

/ Never stop arguing! An Introduction to the Chapter ‘Visibly Invisible’

Friedrich Weltzien

247 Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht‘: Über visuelle Codierung von Gewalt

/ How Violence ‘Speaks’: On Visual Codes of Violence in Art

Susanne von Falkenhausen

266 Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt

/ The Invisibility of the Frame or the Readability of World

Karen Fromm

301 Orange Screen

Edmund Clark / Max Houghton

309 Making (Photo-)Business of War and Violence

/ Fotos von Krieg und Gewalt als Geschäftsmodell

Lars Bauernschmitt / Tony Hicks

321 War Porn

Christoph Bangert

339 Über das Hin/Wegsehen. Aufnehmen, Zeigen und Anschauen von Kriegsbildern

/ On Looking/Away. Capturing, Showing and Seeing Images of War

Anna Stemmler / Christoph Bangert

356 hello camel

Christoph Bangert

366 Ziyah Gafić: „... if you’ve seen one, you’ve seen them all“

/ Ziyah Gafić: “... hat man einen gesehen, hat man alle gesehen”

Valeria Schulte-Fischedick

374 The Maze

Donovan Wylie

380 Vermachtete Räume in den fotografischen Serien Donovan Wylies

/ Subjugating Spaces in the Photographic Series of Donovan Wylie

Ilaria Hoppe

396 The Day Nobody Died

Adam Broomberg / Oliver Chanarin

407 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 / Adam Broomberg

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

- 418 **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
- 425 **Letters to Omar**
Edmund Clark
- 435 **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
- 452 **Atlas der Angst**
Dirk Gieselmann / Armin Smailovic
- 466 **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
- 487 **Sleeping Soldiers**
Tim Hetherington
- 498 **Parsing the Paradigm**
/ Das Paradigma zerlegen
Fred Ritchin

**ANHANG
/ BACK MATTER**

- 510 **Literaturverzeichnis**
/ Bibliography
- 537 **Abbildungsverzeichnis**
/ Image Credits
- 546 **Autor*innen**
/ Authors
- 557 **Impressum**
/ Imprint

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 Konfliktberichterstattung⁶ 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 Motive, 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 einleitend 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 Beredtheit¹¹ 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 Bedeutungstiftung 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 Horacek: ‚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 Bedeutungs-migration 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 rekurren, 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 bedroht²¹, „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 Fotografie²⁵ 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 Genrengrenzen 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

Images in Conflict / Bilder im Konflikt

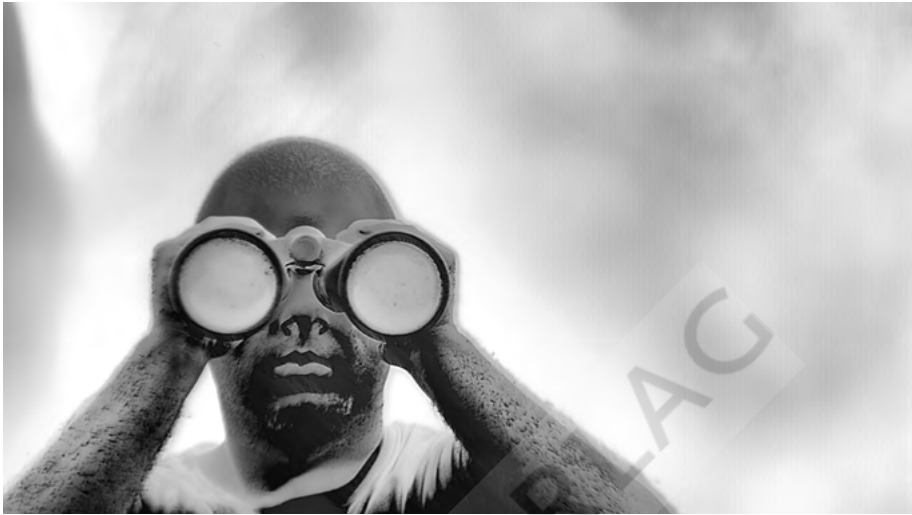


Fig. 03: Richard Mosse: *Incoming*, film still, 2014–2017. Three channel HD video installation with 7.3 surround sound, 52 minutes. Courtesy of the artist, carlier | gebauer, Berlin, and Jack Shainman Gallery, New York.

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 reporting⁶ 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 Radtke 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 visibility 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 eloquence¹¹ 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 visibility 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).

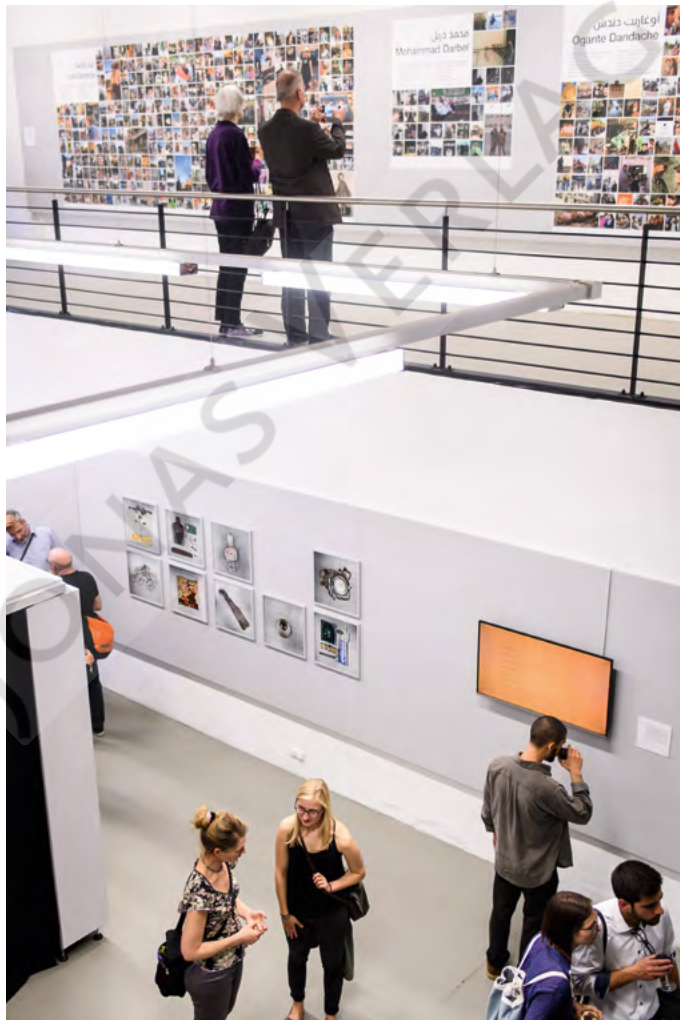
21 Cf. the interview with Susanne Krieg / Emma Daly: ‘Facts Matter, Images Matter. Working with Photos and Videos for Human Rights’ in this volume. Don McCullin has repeated his pessimistic view of current photojournalism. Cf., among others, Don McCullin: *Photojournalism has had it. It’s all gone celebrity*, 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 representa-
tion 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 Gungör.



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 visibility 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 Gafic'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 visibility 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

ASSETS

Perspe

PERSPE

Lehrpläne und Aktivitäten

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 Eigenverantwortung¹ 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-Web² 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=20>, 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 durchmachten 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/10.1080/01461670X.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.