

Sophie-Charlotte Opitz

# Bilderregungen

Die Produktionsmechanismen  
zeitgenössischer Kriegsfotografie

JONAS VERLAG

Die Publikation wird ermöglicht durch die



Alfried Krupp  
von Bohlen  
und Halbach-  
Stiftung

Besuchen Sie uns im Internet: [www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2020

Coverabbildung: Christoph Bangert: *05-29-2005 Tal Afar / Nineveh*, 2005. Pigmentdruck [k. A.]. © Christoph Bangert

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser\_innen dankbar.

Satz und Gestaltung: Sebastian Preiß, arts + science weimar GmbH

Druck: Schätzl Druck & Medien, Donauwörth

ISBN 978-3-89445-577-4

Siegelziffer D.30

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.

As there is nothing from the first,  
Where can the dust itself collect?

*Hui-neng*



# Inhaltsverzeichnis

<b>Prolog</b>	<b>9</b>
<b>Bilderregungen – Einführung</b>	<b>10</b>
Visuelle Kultur und kulturelle Gedächtnisforschung – zum transdisziplinären Forschen	16
Fotografie und Krieg – eine kurze Betrachtung der aktuellen Debatten	24
Bildzentriertes Crossmapping und themenorientierte Bildanalyse – zum Forschen <i>zwischen</i> Fotografien	30
<b>Intramappings</b>	<b>36</b>
<b>Christoph Bangert</b>	<b>38</b>
Arbeitsweisen	39
Interessengebiete	41
Projekte	41
<i>Iraq – The Space Between</i> (2007)	41
<i>War Porn</i> (2014)	43
<i>hello camel</i> (2016)	47
<b>Shai Kremer</b>	<b>50</b>
Arbeitsweisen	51
Interessengebiete	54
Projekte	56
<i>Infected Landscape</i> (2008)	56
<i>Fallen Empires</i> (2011)	58
<i>Concrete Abstract</i> (2013)	61
<i>Connecting Narratives</i> (2015)	64
<b>Paula Luttringer</b>	<b>67</b>
Arbeitsweisen	69
Interessengebiete	71
Projekte	71
<i>El Matadero</i> (1995)	72
<i>Lamento de los Muros</i> (2000–2015)	74
<i>Cosas Desenterradas</i> (2012)	78
<i>Lignum Mortuum</i> (2015)	82
<i>Entrevero</i> (2015)	86

<b>Susan Meiselas</b>	<b>87</b>
Arbeitsweisen	89
Interessengebiete	100
Projekte	102
<i>Kurdistan: In the Shadow of History (seit 1991)</i>	102
<b>Simon Norfolk</b>	<b>110</b>
Arbeitsweisen	113
Interessengebiete	116
Projekte	119
<i>Afghanistan Chronotopia (2002)</i>	119
<i>Burke + Norfolk (2011)</i>	125
<i>The Supercomputers (2006)</i>	134
<b>Intermappings</b>	<b>137</b>
<b>Ästhetische Dispositive</b>	<b>138</b>
Ausstellung	140
,Offene' Fotografie	146
Fotobuch	149
<i>Konzeptionelle Strategien</i>	153
<i>Visuell-gestalterische Erzählmodi</i>	159
<i>Mediale Einbettung</i>	164
<i>Materialität und sensorische Qualitäten</i>	167
<i>Bild + Text</i>	169
Internet	173
<i>akaKurdistan</i>	174
<i>Lens Young Homsí</i>	182
<i>Vergleichende Untersuchung</i>	184
<b>Das Bild als (welches) Ereignis?</b>	<b>193</b>
Das Ereignis der unmittelbaren Erfahrung	196
Das Ereignis als Zeugnis	198
Das Ereignis der Kollaboration	199
Das Ereignis des Affektes	201
Das Ereignis der Einbettung	204
<b>Gestalterische Mittel</b>	<b>208</b>
Form = Inhalt	209
<i>Überlagerung</i>	209
<i>Doppelung</i>	211
<i>Perspektive</i>	212

<b>Form ≠ Inhalt</b>	<b>213</b>
<i>Das Malerische</i>	213
<i>Farbe/Schwarzweiß</i>	215
<i>Schönheit</i>	217
<b>Form = Form</b>	<b>219</b>
<i>Forensischer/Archäologischer Ansatz</i>	220
<i>Arrangieren</i>	222
<b>Form +/- Form</b>	<b>225</b>
<i>Bild-Text-Kombination</i>	226
<i>Visuelle Expansion</i>	230
<i>Visuelle Reduktion</i>	232
<b>Metaphern</b>	<b>235</b>
<b>Körper als Leitmetapher</b>	<b>236</b>
<i>Infektion und Verletzung</i>	237
<i>Empfindung</i>	241
<b>Kinetik als Leitmetapher</b>	<b>243</b>
<i>Stillstand</i>	244
<i>Bewegung</i>	246
<b>Bilderregungen – Fazit</b>	<b>251</b>
<b>Andere Ansätze und Einwände</b>	<b>254</b>
<b>Das Gestern und Morgen im Heute – ein Ausblick</b>	<b>256</b>
<b>Tafelteil</b>	<b>259</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>296</b>
<b>Internetquellen</b>	<b>317</b>
<b>Abbildungsnachweis</b>	<b>324</b>
<b>Schlagwortregister</b>	<b>326</b>
<b>Danksagung</b>	<b>341</b>





# Prolog

Ich wage nicht zu behaupten, die Mechanismen des Krieges in ihrer Gänze verstanden zu haben, und viele Fragen bleiben offen. Eine, die ich mir im Laufe meiner Forschung oft gestellt habe, lautet: Müssen wir Bilder des Krieges betrachten?

Heutzutage rufe ich ein klares „Ja!“, denn die Betrachtung von Bildern zeigt uns auf, wie wir zur Welt stehen und was wir aus dieser machen möchten. Am eindringlichsten wird dies durch die vielen Kunstwerke, Schriften, Worte und Taten derer deutlich, die im Akt einer verantwortungsvollen Zeugenschaft einen Denkraum formieren und eine Bewegung initiieren, die in der Begegnung mit Krieg zeigt, wer wir sind und wohin wir gehen müssen.

Ich widme aus diesem Grund dieses Buch euch, die ihr hinschaut und der Welt und euch selbst in dieser begegnet, um im Blick auf das Gestern und Heute das Morgen zu bewahren.

# Bilderregungen – Einführung

Krieg und Fotografie – welchen Mechanismen unterliegt dieses Begriffspaar? Und weshalb ist es hierbei wichtig, Kriegsфотографien nicht isoliert zu betrachten, sondern ebenso die zwischen ihnen bestehenden und durch sie verursachten Dynamiken, die Zusammenhänge und Unterschiede ihrer ästhetischen Konzeptionen?

Im Rahmen der Studien zur visuellen Kultur stellt sich hieran anschließend die zentrale Frage, *wovon* ein Bild genau ‚Bild‘ ist, wie dieses wirkt und wie auf es bereits eingewirkt wurde und weiter wird.

Dem trägt der Titel der vorliegenden Untersuchung Rechnung: Bilderregungen.

Dabei kann man den Begriff auf zwei Weisen lesen. Es sind die Bilder-Regungen, aber auch die Bild-Erregungen, die näher betrachtet werden und die das Folgende implizieren: BILDER-REGUNGEN

Der Begriff der Bilder-Regungen beschreibt Vorgänge, in denen Bilder etwas bewegen und etwas durch sie bewegt wird. Insbesondere in der heutigen „globalen“ Welt (Reading, 2011, S. 241) dienen Bilder als materieller Beweggrund zur Erzeugung von Emotionen, Positionen und Meinungen. Dabei können Bilder das Weltgeschehen maßgeblich beeinflussen, wie es beispielsweise die Fotoграфien von Abu Ghraib taten: So fand durch diese Fotoграфien der gefolterten und entwürdigten Gefangenen eine Verschiebung des ‚Blicks‘ auf die amerikanische Politik und ihre Vorgehensweisen statt: Die durch die Anschläge von 2001 initiierten Kriege in Afghanistan und Irak wurden durch die ‚Opfer‘-Position der USA scheinbar legitimiert. Doch die Fotoграфien aus Abu Ghraib verschoben dieses *image* vom Opfer hin zum ‚Täter‘-*image* (Butler, 2009, S. 18 f.).

BILD-ERREGUNGEN

Der Begriff der Bild-Erregungen widmet sich der Frage: Was bewegt das Bild? Die Perspektive wendet sich somit weg von dem, was ein Bild bewirkt, und hin zu dem, wodurch ein Bild geformt wird. Solche Formgebungen finden auf unterschiedlichen Ebenen statt: So können die visuellen Strukturen durch Formung des Motivs einer Landschaft oder Stadt, die sich stetig transformiert, gleichzeitig aber auch alte Strukturen weiterhin behält, beeinflusst werden. Ein Beispiel hierfür ist die Straßenführung in London: Diese baut auf einem

römischen Straßensystem auf, das für militärische Zwecke eingesetzt wurde (Norfolk, 2016d, 3. Abschnitt). Weitere Einflussfaktoren sind Kriege und Konflikte, aber auch Klimawandel, Ökonomie und politische Strukturen. Auch die ästhetischen Konzeptionen können durch verschiedene Faktoren wie Kultur, Sozialisation, Bildung und Politik maßgeblich bestimmt werden. Hierauf wirken unter anderem kunsthistorische Einflüsse ein, die die Ästhetik lenken und bestimmte Muster aufgreifen, weiterentwickeln oder auch verwerfen.

Das vorliegende Buch geht davon aus, dass Fotografien nicht nur formen, sondern in Produktions- und Rezeptionsprozessen rekursiv geformt werden. Der bewusste Verzicht auf eine visuelle Grenzziehung zwischen den Lesarten des Titels gründet auf diesem Verständnis und weist darauf hin, dass beide Phänomene einander bedingen.

In den letzten drei Jahrzehnten sind die ästhetischen Konzeptionen von Kriegs- und Konfliktfotografien in einem breit gefächerten interdisziplinären Kontext global untersucht worden. Im deutschsprachigen Raum sind Publikationen, wie Gerhard Pauls ‚Bilder des Krieges. Krieg der Bilder‘ (2004) oder Jule Hillgärtners ‚Krieg darstellen‘ (2013) relevante Grundlagen zur Erforschung von Kriegsfotografie. Auch fotografischen Gegenstrategien fällt eine wichtige Rolle zu, da sie neue Zugänge und hiermit verbunden alternative Sichtweisen auf bestehende Sichtbarkeitsverhältnisse innerhalb von Kriegen und Konflikten kreieren können. Doch auch Gegenstrategien sollten nicht als ‚unantastbar‘ und sich außerhalb des Systems befindend verstanden werden. Vielmehr sind sie inhärenter Bestandteil von Diskursen, die auf ihre ästhetische Konzeption und Dynamik wirken. Es zeigt sich hierin ein Desiderat in der Forschungslandschaft, wie es beispielsweise anhand Agnes Matthias’ bemerkenswertem Buch ‚Die Kunst den Krieg zu fotografieren‘ (2005) verdeutlicht werden kann. In diesem fragt sie danach, was Fotografie als Instrument zur Sichtbarmachung zu leisten vermag. Dabei weist sie darauf hin, dass das ‚Krieg erfahren‘ der Rezipient\_innen durch die Positionen der Künstler\_innen mitbestimmt wird (Matthias, 2005, S. 13–17). Dass auch die Bildproduzent\_innen selbst und somit die Entstehung und Beförderung der ästhetischen Konzeptionen und visuellen Strukturen dadurch maßgeblich mitbestimmt werden, wird nur am Rande behandelt.

Natürlich ist es wichtig zu verstehen, dass ein Bild stets von Rezipient\_innen interpretiert, ‚übersetzt‘ und mit Bedeutung versehen wird, doch ist es nicht minder bedeutsam, Kriegs- und Konfliktfotografie in Hinblick auf die vertikalen und horizontalen Wirkachsen, auf denen sie platziert sind, zu erforschen.<sup>1</sup> Beide Wirkachsen kreuzen und beeinflussen sich stetig. Fotografie fällt dabei eine bedeutende Rolle zu, da sie insbesondere in ihrem Einsatz

---

1 Das hier vorgestellte Konstrukt der Wirkachsen bezieht sich nicht auf Pierre Bourdieus Konzept der „Kulturachse“ und „Laufbahnachse“ (Bourdieu, 1982, S. 196–210), sondern bezeichnet als ‚horizontale Wirkachse‘ die zeitgleich parallel nebeneinander ablaufenden Prozesse, die auf Fotografien wirken, und mit der ‚vertikalen Wirkachse‘ zeitliche und historische Zusammenhänge.

und Umgang von Fotograf\_in und Rezipient\_in und in den Kontexten, in die sie eingebettet wird, ebenso visuelle Entitäten zeigt, wie aber auch im Gezeigten Aufschlüsse darüber gibt, was *nicht* gezeigt wird. Verena Kuni beschreibt das Desiderat, das sich weiterhin in der aktuellen theoretischen Debatte formiert: „The punctum lies in the image. The crucial question is whether we recognise it. Whether we can recognise how and to what purpose the image was created and what we are looking for. Ultimately, answers to that question should therefore be sought, if at all, not just in the image but between the image and the gaze“ (Kuni, 2012, S. 77).

Im Fokus der Forschung stehen Person und Projekte von zwei Fotografinnen und drei Fotografen: Christoph Bangert (\*1978, Deutschland), Shai Kremer (\*1974, Israel/USA), Paula Luttringer (\*1955, Argentinien/Frankreich), Susan Meiselas (\*1948, USA) und Simon Norfolk (\*1963, Nigeria/Großbritannien). Sie stammen aus verschiedenen Generationen und Nationen, befassen sich in ihren Projekten mit unterschiedlichen Kriegen und Konflikten, Zeitspannen, Gebieten, haben verschiedene thematische Ausrichtungen und unterscheiden sich ebenso in ihren Arbeitsweisen. Von den Fotograf\_innen wurden insgesamt 16 Projekte analysiert. Dabei wurde die Zuteilung von Projektanzahl zu Fotograf\_in nicht anhand einer vergleichbaren Quantität der Projekte entschieden, sondern anhand der inhärenten und zwischen ihnen geschehenden Dynamiken und Interrelationen. So ist es im Falle Susan Meiselas eine ganz bewusste Entscheidung, dass sie nur mit ihrem Projekt ‚Kurdistan: In the Shadow of History‘ vertreten ist, da das Projekt, das seit über 25 Jahren aktiv existiert, insgesamt fünf verschiedene Projektteile beinhaltet.<sup>2</sup>

Die vorliegenden Untersuchungen fokussieren die ‚Zwischenräume‘ und die ästhetischen Konzeptionen der herangezogenen Fotografien, die sich nicht nur auf die visuellen Strukturen beschränken. Auch wenn insbesondere die Ereignisse des 11. September 2001 und der darauffolgende Irak-Krieg eine Auseinandersetzung mit der Beziehung von Krieg und Fotografie erzwungen zu haben scheinen, belegen die hier getätigten Untersuchungen den in den Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften anerkannten Umstand, dass nicht erst seit 2001 Medien als Kriegsmittel eingesetzt werden. Medien sind stets inhärenter Bestandteil von Kriegsführung, da sie Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten produzieren und forcieren (Grusin, 2010, S. 1–7; Paul, 2005).<sup>3</sup>

Dennoch werden Kriege und Konflikte heutzutage maßgeblich durch die Bearbeitung und Verbreitung medial vermittelter Informationen geführt und gelenkt. Durch die

---

2 Vgl. den Unterpunkt ‚Kurdistan: In the Shadow of History (seit 1991)‘ in Susan Meiselas‘ ‚Projekte‘.

3 Beispiele für eine gelenkte Sichtbarkeitsproduktion innerhalb von Kriegsführung sind unter anderem die Kriegsfotografien innerhalb des zweiten Anglo-Afghanischen Krieges 1878–1880 (siehe hierzu den Unterpunkt ‚Burke + Norfolk (2011)‘ in Simon Norfolks ‚Projekte‘) oder aber auch der Scheich-Said-Aufstand während der kurdisch-türkischen Auseinandersetzungen im Jahr 1925 (siehe hierzu den Unterpunkt ‚Bild + Text‘ im Unterkapitel ‚Fotobuch‘).

Medienentwicklung haben sich die produzierten und in den Umlauf gebrachten Bilder deutlich gewandelt und führen in der Konsequenz zu einem weiteren Wandel von ‚Kriegskultur‘. Diese Bewegungen vermögen die ästhetischen Konzeptionen von Kriegs- und Konfliktfotografie ebenso aufzunehmen wie auch zu beeinflussen und bilden aus diesem Grund den Mittelpunkt der Untersuchungen.

Auch wenn Herta Wolf (2002) der Fotografie ihren „Leitbildcharakter“ abgesprochen hat (S. 17), so nimmt diese insbesondere in Bezug auf Kriege und Konflikte immer noch eine relevante Rolle als Zeugnis von Geschehenem ein. Natürlich ist schon lange bekannt, dass Fotografie solch einen Authentizitätscharakter nicht in sich führt, aber der „optische Glaube“ (Debray, 1999, S. 406), den Menschen an Fotografie richten, wird durch die (insbesondere politischen) Aktionen, die aufgrund von Fotografien geschehen, kontinuierlich belegt, und begründet die Notwendigkeit, sich wissenschaftlich mit diesem Phänomen auseinanderzusetzen. Die Deutungshoheit über Bilder von Kriegs- und Konfliktereignissen führt eine politische Dimension mit sich, da der Besitz von ‚Sichtbarkeitsrechten‘ maßgeblich die Wahrheitseffekte als deren allgemeingültige Interpretation beeinflusst.

Fotografien von Kriegen und Konflikten sind nicht nur Abbild, Spur oder Index, sondern immer auch inhärenter Teil einer komplexen visuellen Kultur. Hüppauf fasst diese Dynamiken treffend zusammen, wenn er schreibt: „Die optische Einrichtung des Kriegs durch die Fotografie übersteigt sein Abbild“ (Hüppauf, 2015, S. 17). Er macht darauf aufmerksam, dass Fotografien in verschiedene zeitliche, räumliche, gesellschaftliche und politische Kontexte eingebettet werden und ihre Deutungsschemata durch diese stetig transformieren.

Das zentrale Erkenntnisinteresse stellt somit die Frage, wie die ästhetischen Konzeptionen von Kriegs- und Konfliktfotografie beeinflusst werden und beeinflussen, und hierdurch neue Bewegungen angestoßen werden, die stetig das Verständnis von Welt und Bild – sich selbst eingeschlossen – und die sich hierin eröffnenden Wirklichkeiten formen. Auch wird untersucht, auf welchen visuellen Praktiken die Fotograf\_innen aufbauen, aber auch, welche neuen Strategien in Kriegs- und Konfliktfotografie angewandt werden. Insbesondere aufgrund der deutlichen Diskrepanz, die zwischen ‚Krieg erleben‘ und ‚Krieg medial erfahren‘ existiert, widmet sich das vorliegende Buch dem ästhetischen Potenzial und den hierdurch entstehenden Dynamiken, die in diesem Spannungsfeld geschehen.

Neben den ausgewählten untersuchten Personen und fotografischen Werkkomplexen bilden themenbezogene Literatur und Bilder, wie auch deren Präsenz in verschiedenen Medien, ihre unterschiedlichen Erscheinungsorte und Interviews die Materialgrundlage des vorliegenden Buches.

Das Sekundärmaterial konstituiert sich aus wissenschaftlichen Quellen im Text-, Ton-, Bild- und Filmformat. Die seit den 1990er-Jahren voranschreitenden ubiquitären

Informationsmöglichkeiten weiten den Materialfundus neben den wissenschaftlichen Quellen auch auf neuere Formen der Wissens- bzw. Informationsgenerierung wie Internetseiten (Facebook, Twitter etc.) aus.

Da insbesondere die ‚Zwischenräume‘ untersucht werden, wird eine Fotografie nicht als Einzelbild verstanden. Serielle Aufnahmen sind ebenso Teil des Materialfundus, um den dialogischen Charakter der Serie und das Aufeinander-Reagieren der einzelnen Bilder nicht durch das Herausziehen eines Bildes aus der Serie zu destruieren. Aufgrund ihrer Erscheinungs- und Einsatzformen wird Fotografie immer als plurales Medium verstanden. Die Fokussierung auf Kriegs- und Konfliktfotografien gründet in der Überzeugung, dass Bilder gleichzeitig Ursache und Ergebnis von politischen Prozessen sind. Durch „die Fülle an [...] Kriegen der 1990er Jahre und das ganze bisherige 21. Jahrhundert hindurch“, so Oguibe Enwezor, sind „Untersuchungen der Frage, wie Bilder gelesen und gedacht werden können, beschleunigt [worden]“ (Enwezor, 2012, S. 6). Die hohe Dichte von Zeit(-lichkeit), Ereignis und Visualität ist somit gerade in Kriegs- und Konfliktfotografie vorzufinden und bietet eine geeignete Grundlage zur Erforschung von inhärenter Intertextualität und -medialität (Holert, 2008, S.13; Fuhs, 2006, S. 220).

Neben den Kriegs- und Konfliktfotografien, die analysiert werden, sollen ebenso andere Bilder für eine erweiterte Untersuchung der Fotografien herangezogen werden. Dieser Einbezug beruht auf der Annahme, dass ein Bild immer im Dialog mit anderen Bildern steht. Nach Martin Schulz (2005) dürfen Bilder nicht als „Reinkultur“ (S. 106) verstanden werden: „Ohne Zweifel liegen allen Bildern und ihren Anschauungen kulturelle Konventionen und Ordnungen zugrunde [...] wie solche, die buchstäblich ihre historischen Rahmenbedingungen und Orte bestimmen, in denen sie als Bilder gezeigt, inszeniert, ausgestellt und so gesehen werden“ (Schulz, 2015, S. 108). Es ist somit auch der Kontext der Zur-Schau-Stellung, der untersucht werden soll.

In Hinblick auf das digitale Zeitalter findet eine Verschiebung gesellschaftlicher Strukturen statt (Klein, 2010, S. 85). Dabei werden soziale Interaktionen invertiert. Was früher im öffentlichen Raum stattgefunden hat, kann nun durch die neuen Medien auch im Privaten geschehen. Soziabilität wird in soziale Netzwerke wie Twitter, Facebook, Instagram etc. verschoben.<sup>4</sup> Ebenso verhält es sich mit dem Museum als Ausstellungsort: Er wird ersetzt bzw. erweitert durch Smartphones, Apps, soziale Netzwerke. Soziale Handlungsmuster passen sich hierbei den neuen Techniken an, ebenso wie sich Technik an soziale Veränderungen anpasst. Aus diesem Grund werden Präsentationsorte und -plattformen mit in die Analysen eingeschlossen, um die intertextuellen und -medialen Bezüge herauszuarbeiten.

---

4 Vgl. Unterkapitel ‚Internet‘.

Gerade auch in Hinblick auf die erinnerungsstiftende Funktion von Fotografien ist es von Bedeutung, die digitalen Medien mit in die Arbeit zu integrieren. Die Möglichkeiten der Speicherung und Archivierung von Bildern sind durch das Internet nicht nur vergrößert worden, sondern grundlegend verändert und erweitert. Hierin werden neue ‚Sehangebote‘ und Kontexte kreiert (Brøgger & Kholeif, 2010, S. 13). Die Beschleunigung und Extension der Speicherungsprozesse und das Teilen von visuellen Erinnerungen in Form von Fotografien werden dabei zu einem inhärenten Teil des fotografischen Aktes. Ebenso müssen andere Medien (Bücher, Zeitschriften, mündliche Überlieferung etc.) berücksichtigt werden. Dabei wird untersucht, ob und auf welche Weise die Fotografien in den medialen Umlauf gelangen und welche Selektionsprozesse in Bezug auf die Auswahl stattfinden.

Mit allen fünf Fotograf\_innen sind im Vorfeld der Analysen leitfaden-gestützte Interviews durchgeführt worden. Durch sie können Rückschlüsse auf schriftliche und bildliche Prägungen gezogen werden. So schreibt Alessandro Portelli, auf dessen Oral-History-Methode das hier angewandte Konzept aufbaut: „[...] if many written sources are based on orality, modern orality itself is saturated with writing“ (Portelli, 1997, S. 69). Es wird dem Redewunsch der interviewten Person – und nicht der Lenkung der Interviewerin – Vorrang gelassen. Statt Antworten zu erwarten, wird Raum gelassen für das, was die interviewte Person für relevant erachtet, wie auch Portelli formuliert: „Oral sources tell us not just what people did, but what they wanted to do, what they believed they were doing, and what they now think they did“ (Portelli, 1997, S. 67). Es ist nicht mehr das Ereignis, sondern die Wahrnehmung eines Ereignisses, die durch das Interview offengelegt werden soll. Unbeantwortete Fragen werden als solche im Moment akzeptiert und – falls notwendig – zu einem späteren Zeitpunkt erfragt, denn ebenso wie das Gesagte kann auch das Nicht-Gesagte durch das Interview herausgearbeitet werden und Aufschlüsse über das Werk und seine Determinanten geben.

Interviews und Kriegs- und Konfliktfotografie weisen Ähnlichkeiten bzw. Gemeinsamkeiten auf: Sie sind subjektiv, fragmentarisch, implizit, evokativ und prozessual. Gleichzeitig sind Interviews von einer Linearität geprägt, die sich vom bildlichen Medium unterscheidet. Sie dienen aus diesem Grund nicht als Grundlage und Verifikation der Analysen, sondern werden zu der zu analysierenden Fotografie oder dem Werkkomplex rückgekoppelt, hinterfragt und austariert.

Das Buch ist neben dem einführenden ersten Kapitel, das die methodisch-theoretische Grundlage schafft, in zwei inhaltliche Hauptteile gegliedert. Der erste Hauptteil ‚Intramappings‘ widmet sich fünf Fotograf\_innen, die im Bereich von Kriegs- und Konfliktfotografie arbeiten. Es werden in diesem Teil die fotografischen Vorgehensweisen und Interessengebiete sowie die herangezogenen Projekte der Fotograf\_innen vorgestellt und auf Zusammenhänge und Unterschiede untersucht. Die ‚Intramappings‘ fokussieren die

ästhetischen Konzeptionen und Dynamiken der einzelnen Fotograf\_innen und stellen noch keine Bezüge zwischen den Fotograf\_innen her.

Ebendiesen Untersuchungen widmet sich der zweite Hauptteil ‚Intermappings‘, in dem themenorientiert die Bezüge zwischen Kriegs- und Konfliktfotografie, ihre Ausformungen und ihr initiierendes Potenzial ebenso wie die auf sie wirkenden Faktoren betrachtet werden. Hierfür werden in einem ersten Schritt ‚ästhetische Dispositive‘ erforscht, in denen sich die Praktiken und Diskurse von medienübergreifenden ästhetischen Formen eröffnen, in denen die Fotografien angesiedelt sind und nutzbar gemacht werden. Im darauffolgenden Kapitel ‚Das Bild als (welches) Ereignis?‘ werden die Rezeptionsweisen und Wirkmechanismen von Kriegs- und Konfliktfotografie betrachtet. Im Blick auf die massenmediale Präsenz von Bildern und den Ereignischarakter dieser wird untersucht, welche ontologischen und hiermit verbunden ästhetischen Transformationen Fotografien durchleben und wie Wirklichkeiten an Bildgenerierung, aber auch an Bildlichkeit und Ästhetik geknüpft sind. Das Kapitel ‚Gestalterische Mittel‘ befasst sich mit der Formung des materiellen Beweggrundes und den hiermit verbundenen materiellen, aber auch immateriellen Dynamiken, die eine Sichtbarkeitsproduktion initiieren können. Im letzten Kapitel des zweiten Hauptteils fließen die Erkenntnisse aus den ‚Inter-‘ und ‚Intramappings‘ zusammen: Zwei Leitmotive an Metaphern werden herausgearbeitet, die die ästhetische Konzeption und Dynamik von Kriegs- und Konfliktfotografie beeinflussen.

Das Ziel der Untersuchung ist folglich keine allgemeingültige Aussage darüber zu formulieren, was Kriegs- und Konfliktfotografie ist oder wie man sie zu deuten hat. Es sind vielmehr ebendiese, manchmal paradoxen, Sinnzusammenhänge, -übereinanderlagerungen, -verschiebungen und -ablösungen und die hiermit verbundenen Perspektivwechsel, die die ästhetischen Konzeptionen, aber insbesondere die Räume, die zwischen ihnen kreierte werden, eröffnen, und über deren Potenzial, Funktion und Beschaffenheit das vorliegende Buch neue Erkenntnisse generieren möchte.

## **Visuelle Kultur und kulturelle Gedächtnisforschung – zum transdisziplinären Forschen**

Fragestellungen, die sich außerhalb einzelner, disziplinärer Definitionen befinden und deren Lösungsansätze durch die Beleuchtung von verschiedenen bzw. neuartigen Perspektiven erst ermöglicht werden, bedürfen oftmals eines transdisziplinären Ansatzes. Transdisziplinarität realisiert eine „disziplinäre Autonomie“, die die einzelnen Kompetenzen der Fachgebiete miteinander verbindet und dabei stetig neu konfiguriert (Koskensalo,



2008, S. 55). Die Praxisfelder der Visuellen Kultur<sup>5</sup> und kulturellen Gedächtnisforschung konstituieren sich aus Theorie und Methodik anderer Disziplinen, generieren jedoch durch Zusammenschlüsse und Interferenzen neue wissenschaftliche Zugänge.

Die Disziplin der Visuellen Kultur bildet den Hauptpfeiler des Gerüsts, auf dem die hier getätigten Untersuchungen aufbauen. ‚Sehen‘ wird dabei nach W.J.T. Mitchell (2002e) als „kulturelle Konstruktion“ (S. 166) verstanden und verweist auf den interdisziplinären Fokus, da sich Kultur aus multiplen Praktiken, Entitäten und intersubjektiven Mechanismen konstituiert: „[...] it [seeing] might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship, and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemologies of seeing and being seen“ (Mitchell, 2002e, S. 166).

In Bezug auf die Visuelle Kultur ist der Begriff der ‚Fachdisziplin‘ unter (vor allem deutschen) Kritiker\_innen umstritten. So wird Visuelle Kultur mitunter als Forschungsdisziplin, Fachrichtung, Forschungsgegenstand oder als „postdisziplinäres‘ Projekt“ verhandelt (Holert, 2000a, S. 21). In diesem Sinne legt Visuelle Kultur ein kategorisches Denken nach Disziplinen ab und schafft hierdurch eine Synthese von Methoden und theoretischen Ansätzen, die sich an dem jeweils verfolgten Erkenntnisinteresse orientiert.

In den 1990er-Jahren plädierten Wissenschaftler\_innen aus den Kultur- und Geisteswissenschaften für die Etablierung der *Visual Culture Studies* als Forschungsdesiderat, da visuelle Phänomene und Fragen zu den Beziehungen „zwischen Visualität und Repräsentation, Medialität und Identität“ in ihren Disziplinen nicht hinreichend berücksichtigt würden (Holert, 2000a, S. 21; Mirzoeff, 2002a, S. 6–8). Das deutsche Modell hat das amerikanische dahingehend übernommen, dass es die „Ausweitung des Feldes des Visuellen“ integriert hat, „das sich nicht auf Bilder beschränkt, sondern eine Fülle von weiteren Dimensionen kultureller Sichtbarkeit in den Blick nimmt“ (Rimmele & Stiegler, 2012, S. 163).

Während sich Roland Barthes 1980 noch der ontologischen Frage widmete, was ein Bild (bzw. eine Fotografie) „an sich“ sei (Barthes, 2014, S. 11), pointiert Martin Schulz hierzu die Modifikationen der Fragestellung im Bereich der gegenwärtigen Visuellen Kultur: „Wie, wo und warum werden Bilder eingesetzt, wer produziert sie und in welchem Kontext erscheinen sie?“ (Schulz, 2005, S. 122). Es zeigt sich, dass sich weniger die Untersuchungsaspekte<sup>6</sup> als vielmehr die Gewichtung und die Untersuchungsperspektive verändert haben.

---

5 Im Folgenden werden ‚Visuelle Kultur‘ ebenso wie ‚visuelle Kultur‘ beschrieben. Mit dem ersten Begriff ist das deutsche Forschungsfeld der Visuellen Kultur gemeint. Der zweite Begriff bezeichnet die kulturellen Praktiken bezüglich visueller Phänomene.

6 Untersuchungsaspekte sind beispielsweise der (historische) Kontext, die Identitäten der Produzent\_innen, die Medialität des Bildes, Politik etc.

Die Analyse gegenwärtiger visueller Kulturen konzentriert sich auf (Un-)Sichtbarkeit, Macht, Wissen, Bildproduktion und Wahrnehmung und deren Interdependenz. Kulturelle Phänomene werden dabei als „Produkte einer historisch spezifischen Verschlingung von Macht und Wissen“ verstanden (Holert, 2000a, S. 21).

Bildern fallen im aktuellen Zeitgeschehen aufgrund ihrer Bearbeitungs- und Veränderungsmöglichkeiten manipulative Tendenzen zu. Zeitgleich existiert die kontinuierlich expandierende Relevanz einer Medien- und Bildkultur, in der Bilder eine verstärkte Bedeutung aufgrund ihres Einsatzes in den Medien und weiterführend in den Massenmedien erhalten. Eine „Politik der Sichtbarkeit“ (Holert, 2000a) ist somit gleichermaßen eine Politik der Unsichtbarkeit. Auch wenn die Masse an Bildern stetig zunimmt, wodurch dem singulären Bild droht kaum noch wahrgenommen zu werden, dirigiert der Einsatz von Bildern gesellschaftliche und politische Prozesse, denn mit der „Willkür“ [der Bilder] kommen Setzungsmacht und das Kontrollieren der Bildproduktionen ins Spiel [...]“ (Holert, 2000a, S. 9).

Die Gebrauchsweisen von Bildern definieren die Sichtbarkeit, die diese produzieren. Sichtbarkeit ist daher nicht mit Visualisierung gleichzusetzen. Visualisierung ist die optische Darstellung einer Idee, eines Objektes oder Sachverhalts. Sichtbarmachung und Auslassung bilden eine doppelte Strategie. Produzent\_in und Rezipient\_in steuern die Bildinhalte. Dieses ‚Machen‘ verweist nach Nicholas Mirzoeff auf das Moment der Kultur: „By retaining the term culture in the foreground, critics and practitioners alike are reminded of the political stakes inherent what we do“ (Mirzoeff, 2002a, S. 6). Bildinhalte sind nicht offensichtlich und originär, sondern durch ihre kulturellen Kontexte geformt, können zum politischen Inhalt werden und konstituieren, wie Medien in ihrer Gesamtheit, „soziale Realität“ (Holert, 2000a, S. 30).

Ein Bild steht nicht nur *für* eine Kultur, sondern ist selbst deren Bestandteil. Die Visuelle Kultur verfolgt dabei einen weitgefassten Kulturbegriff, der Inter- und Transkulturalität einschließt. Folglich fällt nicht nur „den kulturellen und historischen Differenzen von Bildtraditionen“ das Interesse zu, sondern „auch Fragen nach ihren transkulturellen Vermischungen, Aneignungen, Übersetzungen und Umformungen“ (Schulz, 2005, S. 121). Den Möglichkeiten gewahr, die visuelles Gestalten bereitstellt, bilden manche Bilder aber auch „andere, subversive, störende wie befreiende Sehangebote“ (Schulz, 2005, S. 123).

Auch die im Folgenden analysierten Kriegs- und Konfliktfotografien werden auf dieses Potenzial hin und ihre Visualität, (Un-)Sichtbarkeit, Repräsentation, Medialität und Identität untersucht. Die für die Analysen ausgewählten Fotograf\_innen werden dabei nicht nur als Produzent\_innen und Kritiker\_innen visueller Kultur verstanden, sondern ebenso als deren Produkte.