



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Content Provider zum Storyteller
Fotojournalismus in Zeiten des Smartphones“

verfasst von

Amélie Chapalain

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaften

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber

Für die Erfahrung, im Zuge des Schreibprozesses meiner Diplomarbeit kontinuierlich an meine Grenzen zu stoßen um sie immer wieder aufs Neue zu überwinden, möchte ich mich in erster Linie bei meinem Betreuer, Herrn Professor Gruber, aufs herzlichste Bedanken. Zu wissen, dass Ehrgeiz und Geduld Attribute sind, die ich gegenwärtig mein Eigen nennen darf, ist ein großes Geschenk.

Besonderer Dank gebührt ferner meiner Familie und meinen Freunden, die mich in den letzten Monaten moralisch unterstützt und mich stets mit ermutigenden Worten, guten Ratschlägen, verrückten Ideen und Umarmungen aufgemuntert, angehört und bei Bedarf angefeuert haben. Und dafür, dass du dir Zeit genommen hast meine Arbeit Korrektur zu lesen, möchte ich mich im Speziellen bei dir, lieber Dominik, ganz besonders bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	9
2. Der Einfluss des digitalen Zeitalters auf Fotojournalisten	12
2.1. Konsequenzen resultierend aus Veränderungen der Netzkultur	13
2.2. Digitales Zeitalter und Demokratisierung: die Folgen	13
2.2.1. Citizen Journalists werden zur tonangebenden Primärquelle	14
2.2.2. Vernetztheit bedeutet Vorsprung: das Beispiel Stefanie Gordon	14
2.2.3. CNN und iReport	16
2.3. Die gesellschaftliche Stellung des Citizen Journalists im digitalen Zeitalter	16
2.3.1. Der Terroranschlag im Londoner U-Bahn-System als Beispiel	17
2.3.2. Die Rolle des Smartphones im arabischen Frühling	18
2.4. Der Fall Damon Winter	18
2.4.1. Fotojournalismus in seiner traditionellen Bildsprache verliert an Präsenz	19
2.4.1.1. Das Beispiel Afghanistan	20
2.4.2. Mit Hilfe des Smartphones Aufmerksamkeit erregen	20
2.5. Fotojournalismus und das Smartphone	21
2.5.1. Kriegsberichterstattung als Form persönlichen Ausdrucks?	22
2.6. Die Verantwortlichkeitsbereiche des Fotojournalisten innerhalb der Gesellschaft	22
2.7. Vor und Nachteile des Smartphones in der Kriegsberichterstattung	23
2.7.1. Eingriff der Applikation in die Postproduktion	24
2.7.2. Das Smartphone als Stilmittel	24
2.7.3. Der Fotograf tritt in den Hintergrund	25
2.8. Über die Wechselwirkung von Ästhetik und Kontext	25
2.8.1. Reduzierung von Subjektivität	25
2.8.2. Pauschalisierung relevanter Informationen	26
3. Kriegsberichterstattung: Entstehung, Legitimierung und Manipulation	28
3.1. Die Anfänge der Kriegsberichterstattung	28
3.1.1. Roger Fenton	29
3.1.2. Mathew Brady	30
3.2. Kriegsberichterstattung und Inszenierung	32
3.3. Fotografie und Beweisbarkeit	31
3.3.1. Die Rolle des Holocaust	31

3.4. Fotografie und Manipulation	32
3.4.1. Kritik am Krieg	32
3.4.2. Zensur in der Kriegsberichterstattung: Intention und Methoden	33
3.4.2.1. Blind Spots	34
3.4.2.2. Konzeptionierung und Layout	35
3.4.3. Anpassung statt Individualität	35
3.4.4. Verfolgung	37
3.5. Berichterstattung im digitalen Zeitalter: Citizen Journalism	37
3.5.1. Das Smartphone als Gefahrenquelle	38
3.5.1.1 Die Macht der Bilder: Rabih Mroué, »The Pixelated Revolution«	38
3.5.2. Auflehnung gegen Zensur, Manipulation und Gewalt	39
 4. Das Wesen der Fotografie im digitalen Zeitalter und dessen Bedeutung für Fotojournalisten	 41
4.1. Fotografie: Konstruktion statt Dokument	41
4.2. Fotografie, Subjektivität und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft	42
4.2.1. Folgen des Bedeutungswandels der Fotografie für machtausübende Institutionen	43
4.2.2. Citizen Journalists: Überwachungsorgane einer Gesellschaft	43
4.2.2.1. Warum Citizen Journalism funktioniert, respektive angenommen wird	44
4.2.3. Fotojournalisten verlieren an Bedeutung	45
4.3. Fotojournalismus und Kunst	45
4.3.1. Subjektivität als ausschlaggebendes Merkmal innerhalb des fotografischen Paradigmenwechsels	45
4.3.2. Inszenieren und Dokumentieren: Aufhebung der Grenzbereiche	46
4.3.3. Jede Form der Fotografie ist Kunst	46
4.3.4. Der Fotojournalist als Künstler	47
4.3.4.1. Der Mensch als künstlerisch agierendes Individuum tritt in den Vordergrund	48
4.3.4.2. Damon Winter als Beispiel	49
4.4. Individualität statt Auftragsarbeit	49
 5. Die neue Rolle des Fotojournalisten	 51
5.1. Vorteile aus der Krise ziehen	51
5.1.1. Die Angst vor dem „unsupervised photographer“	51
5.1.2. Das Smartphone als fotografisches Aufnahmegerät nutzen	52

5.1.2.1. Citizen Journalists werden zu Content Providern	53
5.1.2.2. Das Smartphone als Garant für Aufmerksamkeit	53
5.1.3. Rollentausch als Chance	53
5.2. Möglichkeiten autonomen Arbeitens	55
5.2.1. Umfassende Recherche	55
5.2.2. Aufeinander Aufbauen, Bestehendes ausbauen	56
5.2.3. Interpretativ bleiben	57
5.2.4. Tom Wolfes „New Photojournalism“ - Bewegung als Vorbild nutzen	57
5.3. Erprobung neuer Strategien	58
5.3.1. Integration des Smartphones in den fotografischen Prozess	60
5.3.1.1. Legitimation: Form des persönlichen Ausdrucks	61
5.3.1.2. Beispiel: Teru Kuwayama, Balazs Gardi - »Basetrack«	61
5.3.1.3. Beispiel: Brian Palmer - »PixelPress.org«	62
5.3.1.4. Beispiel: Tim Hetherington - »Sleeping Soldiers«	63
5.3.2. Nutzung verschiedenster Ausdrucksformen und Auseinandersetzung mit geschichtlichen Hintergründen	63
5.3.2.1. Beispiel: Susan Meiselas - »akaKurdistan«	64
5.3.2.2. Beispiel: Richard Mosse - »Infra«	66
6. Fotojournalismus 2.0: Charakteristiken, Motive und Möglichkeiten	67
6.1. Anforderungen an Rezipienten	67
6.2. Finanzierungsmöglichkeiten für Fotojournalisten	68
6.2.1. Crowdfunding	68
6.2.2. NGOs	68
6.3. Kommunikation und Vernetzung	69
7. Schlussbemerkung	71
8. Bibliographie	75
8.1. Literatur	75
8.2. Elektronische Quellen	76
9. Anhang	79
9.1. Zusammenfassung	79
9.2. Abstract	80
9.3. Lebenslauf	81

I. Einleitung

Bernd Stiegler schreibt in der Einführung von *Texte zur Theorie der Fotografie*, Fotografien seien Performative des Realen, eines medial vermittelten Realen. In ihnen würde sichtbar, was jeweils als Realität verstanden werde. „Fotografien [...]“, so Stiegler, „sind mediale Konstruktionen der Wirklichkeit.“¹ Um diese Wirklichkeitskonstruktionen und ihre Bedeutung, ihre Wandlung im Zeitalter des Smartphones und die damit einhergehenden Auswirkungen auf Fotojournalisten geht es in dieser Arbeit.

Bereits in dem 2010 erschienenen Sammelband zur Fotografietheorie nimmt Stiegler Bezug auf das Smartphone als mögliche Strategie zur Wirklichkeitskonstruktion, bezeichnet es in seinem einleitenden Text allerdings noch als Gerät, mit dem sich lediglich Schnappschüsse erstellen ließen und nimmt ihm so den ernstzunehmenden Status, den es sich als etabliertes fotografische Medium inzwischen zu eigen gemacht hat.²

Mittlerweile zierten mit dem Handy aufgenommene Fotografien nicht nur Titelbilder namhafter Tageszeitungen, sondern wurden wie im Falle der Arbeit »A Grunt's Life« des Kriegsberichterstatters Damon Winter bereits mit einem der höchsten fotojournalistischen Auszeichnungen, dem *Pictures of the Year International Award*, POYI, prämiert.³

Aufgrund seiner handlichen Größe und der damit verbundenen diskreten Arbeitsweise möchte man meinen, das Smartphone hätte im journalistischen Bereich schnell an Popularität gewonnen. Doch die intensive Nutzung des Gerätes seitens einer Gesellschaft, die durch diese Art des Fotografierens ihre eigene Weltanschauung zum Ausdruck bringt, sorgt für Argwohn seitens der Smartphone-Kritiker, die eine Banalisierung des Nachrichtensektors befürchten.⁴

Laut Prognose sollen im Jahr 2014 weltweit mehr als eine Milliarde Smartphones im Umlauf sein⁵ und der zurzeit beliebtesten Fotografie-App für Apple und Android, Instagram, zufolge, verbreiten 100 Millionen Nutzer täglich 40 Millionen Fotografien über Social-Media-Plattformen wie Facebook, Twitter und Tumblr im Internet.⁶ Folgen hat dieser proliferierende Einsatz von Fotografie vor allem für

¹ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

² Vgl. Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

³ Vgl. Pictures of the Year International, Feature Picture Story – Newspaper, http://www.poyi.org/68/17/third_01.php, Zugriff am 08.06.2013

⁴ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly, Zugriff am 08.06.2013

⁵ Vgl. Statista.com, <http://77de.statista.com/statistik/daten/studie/12865/umfrage/prognose-zum-absatz-von-smartphones-weltweit/>, Zugriff am 08.06.2013

⁶ Vgl. Instagram Press Center, <http://instagram.com/press/>, Zugriff am 08.06.2013

jene, die bisher für das fotografische Festhalten relevanter Ereignisse verantwortlich waren: Fotojournalisten.

Aufgrund der schwindenden Auftragslage treffen diese nun nicht mehr nur unter Berufskollegen auf Konkurrenz, sondern müssen sich neuerdings gegen Smartphone-Nutzer behaupten, die sich rein aufgrund ihrer Präsenz und dem Umstand, zufällig zur „richtigen Zeit am richtigen Ort“ zu sein, für einige der wichtigsten fotografischen Aufnahmen der jüngeren Geschichte verantwortlich zeichnen.⁷

Die Zeiten, in denen Magazine und Nachrichtensender ihre Fotojournalisten exklusiv in Krisengebiete entsandten, scheinen vorüber. Stattdessen wird vermehrt auf fotografisches Material zurückgegriffen, das von der Bevölkerung vor Ort mit dem Smartphone erstellt wurde. Die Konsequenzen dieser jüngsten Entwicklungen im partizipatorischen Bereich waren abzusehen: Ende 2011 entließ CNN 12 seiner Vollzeitfotojournalisten, warf die sendungeigene Plattform *iReport* doch genug usergenerierten Content ab – effizienter und kostengünstiger.⁸

Wo vor Einführung des dauervernetzten Smartphones lediglich einige wenige mit der von Bernd Stiegler angesprochenen Wirklichkeitskonstruktion durch Bilder betraut waren, ist es, bedingt durch Veränderungen in der Medienlandschaft, mittlerweile ein signifikanter Teil der Gesellschaft, der durch seine fotografische Sicht der Dinge den Informationsfluss beeinflusst und mitgestaltet. „We have entered the digital age. And the digital age has entered us.“⁹

Oder aber, um es mit Susan Sontags Worten auszudrücken: „[...] der riesige Magen der Moderne hat die Realität verdaut und alles in Gestalt einer Masse von Bildern wieder ausgespuckt.“¹⁰

Für Fred Ritchin, Professor für Fotografie an der New York University, ist die Lage eindeutig: „While the future in media for the amateur seems ensured [...] the future for the professional is less evident.“¹¹

Was also bleibt zu tun? Es scheint fast, als hätte der Beruf des Fotojournalisten aufgrund der Gleichgewichtsverschiebung im journalistischen Bereich keine oder aber eine nur mehr sehr geringe Daseinsberechtigung. Die Frage nach Zukunftsaussichten für Krisenberichterstatte ist berechtigt und mit ihr der Ruf nach einer strukturellen Umwandlung des Berufsfeldes.

⁷ Vgl. Cord Jefferson, »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 08.06.2013

⁸ Vgl. Cord Jefferson, »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 08.06.2013

⁹ Fred Ritchin: *After Photography*, S.9

¹⁰ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.126

¹¹ Fred Ritchin: *After Photography*, S.130

Nach intensiver Auseinandersetzung mit Arbeiten von Fred Richtig, Susan Sontag, Roland Barthes und Walter Benjamin sehe ich Lösungsansätze in einer Verschiebung der Wertigkeiten liegen. Um ein zukünftiges Miteinander von Fotojournalisten und Smartphone-Nutzern auf journalistischer Ebene zu gewährleisten, müssten Begriffsfelder neu abgesteckt und klarer definiert werden. Möglichkeiten hierfür finden sich in der Umstrukturierung beziehungsweise Umverteilung einzelner Aufgabengebiete, für dessen Erfüllung sich bisher alleinig Krisenberichterstatter verantwortlich zeigten.

So könnte, um ein Beispiel zu nennen, der partizipative Charakter, der aufgrund des Smartphones in der Krisenberichterstattung vermehrt an Zuwachs gewinnt, ausgebaut werden. Citizen Journalists bekämen die Möglichkeit, sich angesichts ihres direkten Einzugsgebietes als „Content Provider“ zu profilieren, liegt doch der Fokus ihrer Arbeit heute schon auf der ungefilterten Abbildung von Begebenheiten, die ohne Zeitverlust über das Internet Verbreitung finden. Meist persönlich von den fotografierten Tatsachen betroffen, steigt der Authentizitätsgrad ihrer Arbeiten und erlaubt so einen unverfälschteren Blick auf das Geschehen.

Fotojournalisten auf der anderen Seite könnten zur Verbesserung ihrer Lage beitragen, indem sie ihr Augenmerk vermehrt auf den künstlerischen Aspekt ihrer Arbeit legen. Denn wenn die Gesellschaft imstande ist, sich selbst effektiver und zeitnaher mit Fotografien relevanter Ereignisse zu versorgen, so bleibt dem Fotojournalisten von heute vielleicht nur mehr der Weg des formschönen Geschichtenerzählens – weg vom Content Provider hin zum Storyteller.

Gelungene Beispiele für einen solchen Ansatz gibt es viele. Damon Winter, der für seine Fotografien des Öfteren zu Smartphone und Hipstamatic-App greift, ist neben Benjamin Lowy einer, der das Werkzeug der „Konkurrenz“ ebenfalls für seine fotojournalistische Arbeit entdeckt hat. Auch Richard Mosse und seine Arbeit »Infra« ist ein gelungenes Beispiel dafür, wie Fotojournalismus in Zukunft verstärkt aussehen könnte. Selbst Medienkünstler wie Rabih Mroué, der für seine Arbeiten Youtube-Videos verwendet, die von syrischen Regimegegnern mit dem Handy gefilmt und ins Netz gestellt wurden, kann als Erweiterung dieses neuen, erweiterten Aufgabenfeldes der Krisenberichterstattung gesehen werden.

Wie auch immer die Veränderungen dieses Tätigkeitsfeldes aussehen mögen, fest steht, dass sich der Fotojournalist von heute neu erfinden muss, um auch weiterhin als Instanz bestehen zu können. Die Frage, die sich abschließend stellt ist, wie sich Begriffe wie Beweisbarkeit, Ästhetik, Authentizität und Kunst in diesen Wandel eingliedern lassen

2. Der Einfluss des digitalen Zeitalters auf Fotojournalisten

Wenn Fred Ritchin in seinem Buch *After Photography* schreibt „We have entered the digital age. And the digital age has entered us“¹², spricht er damit nicht nur die positiven Aspekte dieses digitalen Zeitalters an, sondern verweist gleichzeitig auch auf ihre Schwierigkeiten.

Millionen von Menschen weltweit sehen sich dank der rasanten Entwicklungen im fototechnischen Bereich und der Netzkultur in der Lage, jeglichen Gesichtspunkt ihres Lebens fotografisch festzuhalten, über das Internet zu verbreiten und derart ihre persönliche Wahrnehmung der Welt publik zu machen. In dieser neuen, fortschrittlicheren Form des sich-Mitteilens ruht viel Potential, doch darf darüber hinaus nicht vergessen werden, dass sie, wie Fred Ritchin richtig bemerkt, Schritt für Schritt unsere Art und Weise zu denken, zu sprechen, zu sehen und zu fotografieren ändert: „We no longer think, talk, read, listen, see the same way. Nor do we write, photograph or even make love the same way.“¹³

Wichtig ist, diesen Prozess der sich verändernden, sich steigernden Art der Kommunikation zu verstehen und für Anwender nachvollziehbar aufzubereiten, damit gewährleistet werden kann, das Beste aus und mit diesen neuen Kommunikations- und Selbstdarstellungsressourcen zu erschaffen.

2.1. Veränderungen der Netzkultur und daraus resultierende Konsequenzen

Fotografie nimmt innerhalb dieses Veränderungsprozesses eine wichtige Rolle ein. Denn über sie „[...] versichern wir uns medial der Realität [...]“, wie Bernd Stiegler in der Einleitung zu *Texte zur Theorie der Fotografie* schreibt. Stiegler nimmt weiters Bezug auf die Grundeigenschaften der Fotografie, wenn er konstatiert: „In den Fotografien wird sichtbar, was jeweils als Realität verstanden wird: Fotografien konstruieren Formen einer angenommenen Wahrheit des Sichtbaren. Fotografien sind [...] mediale Konstruktionen der Wirklichkeit.“¹⁴

Das Smartphone erleichtert durch seine integrierte und mittlerweile hochauflösend arbeitende Kamera den Vorgang dieser Wirklichkeitskonstruktion. Die zur Zeit beliebteste Fotografie-App Hipstamatic verzeichnet nicht umsonst 40 Millionen hochgeladener Fotos täglich¹⁵ und zeugt somit von einer tatsächlich stattfindenden Wende im Hinblick auf die Entstehung und Verbreitung von Realitätsvorstellungen durch Fotografie.

¹² Fred Ritchin: *After Photography*, S.9

¹³ Fred Ritchin: *After Photography*, S.9

¹⁴ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.23

¹⁵ Vgl. Instagram Press Center, <http://instagram.com/press/>, Zugriff am 12.06.2013

Bei diesem Zuwachs an Fotografien, oder, um Bernd Stiegler Auffassung das Thema Fotografie und Realität betreffend treu zu bleiben, bei diesen „[...] Wirklichkeitskonstruktionen in Bildern“¹⁶, die täglich aufs Neue erschaffen und gespeichert werden, fragt man sich ob dieser mittlerweile unüberschaubaren Fülle an „Realitäten“¹⁷, wie Stiegler Fotografien auch bezeichnet, denn überhaupt noch welche hinzugefügt werden können, respektive sollten.¹⁸

Andreas Spiegel erklärt sich diese Tendenz, dem Überangebot bereits bestehender Fotografien unaufhörlich weitere hinzufügen zu wollen, mit dem Bedürfnis des Menschen nach Aufmerksamkeit, Anerkennung und Einzigartigkeit. Er schreibt dazu in seinem Essay »Das unsichtbare Bild«, der Autor solcher fotografischer Arbeiten sei „[...] immer in der Hoffnung, dass es genau dieses Bild noch nicht gibt [...]“ und somit auch „[...] immer in der Hoffnung auf die Einzigartigkeit des Bildes und der damit verknüpften Einzigartigkeit der damit verknüpften Biografie [...]“¹⁹, seiner selbst sozusagen.

Allerdings kann jenem Wunsch nach Aufmerksamkeit immer seltener entsprochen werden, wird in der Masse an Bildern der Einzelne doch eher übersehen statt wahrgenommen. Die Konsequenz: „Der Moment, bildhaft festgehalten, wird seiner Vergänglichkeit entzogen, um dann früher oder später in der Unüberschaubarkeit und Unzählbarkeit zu versinken.“²⁰

Was für Urheber gemeinnütziger Aufnahmen eventuell unangenehm werden kann, ist für eine Gruppe von Menschen tatsächlich ein ernstzunehmendes Problem: Fotojournalisten.

2.2. Digitales Zeitalter und Demokratisierung: die Folgen

Mit Beginn des Arabischen Frühlings im Jahr 2011 konnte ein signifikanter Anstieg von mit dem Smartphone aufgenommenen und über das Internet verbreiteten Fotografien der vor Ort stattfindenden Ereignisse beobachtet werden. Die vielfach per Handy dokumentierten Protestbewegungen wurden von Nachrichtensendern und Tageszeitungen wie The Guardian oder der New York Times aufgegriffen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Für diesen direkten Einblick in das Geschehen verantwortlich waren allerdings nicht etwa angereiste Fotojournalisten, sondern die betroffene Bevölkerung vor Ort, die Dank des technologischen Fortschritts ihre Sicht der Dinge über das Internet verbreiten konnten.²¹

¹⁶ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

¹⁷ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

¹⁸ Vgl. Andreas Spiegel, »Das unsichtbare Bild«, in: *EIKON Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* #81, S.49

¹⁹ Andreas Spiegel, »Das unsichtbare Bild«, in: *EIKON Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* #81, S.49

²⁰ Andreas Spiegel, »Das unsichtbare Bild«, in: *EIKON Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* #81, S.50

²¹ Vgl. David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones> Zugriff am 12.06.2013

Web 2.0 oder aber Photography 2.0²², wie Fred Ritchin diese Veränderungen im fotografischen, netzkulturellen Bereich nennt, ebnet den Weg für eine Gesellschaft, in der der Austausch und Input von Informationen nicht nur professionell ausgebildeten Journalisten vorbehalten ist, sondern jedem mit Zugang zu Smartphone und Internet offensteht: „The production of content and its publication are now considered to be the right on anyone technologically enabled.“²³

Folgen hat diese Demokratisierung der Netzkultur für Fotojournalisten, Korrespondenten und Reporter, die um ihren Status als Erstbezugsquelle, als Bindeglied zwischen einem Konflikt und einer Gesellschaft, die darüber unterrichtet werden will, fürchten müssen.

2.2.1. Citizen Journalists werden zur tonangebenden Primärquelle

Riyaad Minty, Leiter des Social Media Departments des Nachrichtensenders Al Jazeera, bestätigt diese Verschiebung im Informationsfluss. Postings aus der Bevölkerung stellen die primäre Bezugsquelle dar, um sich ein Bild der tatsächlichen Lage vor Ort zu machen, und Headliner und Titelstory richten sich nach dem, was per Smartphone aufgenommen in der Nachrichtenagentur eintrifft:

„Our main stories are driven by images captured by citizens on the street, it's no longer just a supporting image. In most cases citizens capture the breaking news moments first. The Arab Spring was really the tipping point when it all came together.“²⁴

Nachrichtensender gehen vermehrt dazu über, Fotografien aus dem rasant anwachsendem Amateurpool für ihre Zwecke heranzuziehen. Den Bildredakteuren stellt sich angesichts dieser neuen Ressource die Frage, ob auf diese beachtliche Anzahl an Smartphonebesitzern nicht eher zu bauen wäre, als sich auf einige wenige Fotojournalisten zu verlassen, denen aufgrund der räumlichen Distanz zu den Begebenheiten meistens auch der zeitliche Vorsprung zu dieser Konkurrenz fehlt.²⁵

2.2.2. Vernetztheit bedeutet Vorsprung: das Beispiel Stefanie Gordon

Eben jener zeitliche Vorsprung verhalf als entscheidender Faktor den Citizen Journalists zur Popularität. Denn der Vorteil, den Smartphonebesitzer gegenüber Fotojournalisten besitzen, ist der Umstand, dass mit dem Handy aufgenommene Fotografien sofort über Medienkanäle wie Twitter oder Facebook Verbreitung finden. Aufnahme und Rezeption gehen Hand in Hand. Fotojournalisten

²² Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.9

²³ Fred Ritchin: *After Photography*, S.12

²⁴ Riyaad Minty zit.nach David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 12.06.2013

²⁵ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.113

ihrerseits können aufgrund des verwendeten Equipments nicht von diesem Vorteil profitieren und haben auf diese Weise das Nachsehen.

Als ein Credo für diese ungleiche Aufmerksamkeitsverteilung könnte die Aussage „A great photograph is still a great photograph, but a good photograph immediately dispersed through Twitter wins the day“²⁶ von Stefanie Gordon gesehen werden, deren Geschichte als Paradebeispiel für jenes Ungleichgewicht zwischen Smartphonebesitzern und Fotojournalisten gesehen werden kann.

So fotografierte Gordon im Flugzeug auf dem Weg nach Palm Beach den Start des Space Shuttles Endeavour mit ihrem iPhone und stellte es auf Twitter. Innerhalb weniger Stunden war ihr gelungener Schnappschuss auf einem Dutzend Online-Nachrichtenportalen zu sehen. Die Associated Press bezahlte ihr für die Veröffentlichungsrechte ein 500\$-Honorar und am nächsten Tag zierte ihre Fotografie das Titelbild einiger Tageszeitungen. Die professionell engagierten Fotojournalisten, die vom Flugfeld aus den Start des Shuttles festzuhalten versuchten, hatten das Nachsehen gegenüber einer Fotografie, die nur dadurch zustande kam, dass Stefanie Gordon zur richtigen Zeit am richtigen Ort war und sie ihr Bild, über Twitter für jeden zugänglich, ins Internet stellte.²⁷

Glück als ein Faktor, der nur bedingt beeinflusst werden kann, wird durch die ständige Vernetztheit die das Smartphone mit sich bringt zu einem berechenbaren Begleiter. Mit Unvorhersehbarem kann effizienter umgegangen werden und Zufälle werden, fotografisch festgehalten, als Vorsprung genutzt. Professionellen Krisenberichterstatlern fehlt das Smartphone als integrativer Bestandteil ihres Equipments immer häufiger. Dieser durchaus als Nachteil zu bezeichnender Umstand führt dazu, dass sie sich mit der Tatsache konfrontiert sehen immer mehr Handybesitzern unfreiwilligerweise den Vortritt lassen zu müssen.

So sind es derer doch viele, die rund um den Globus verteilt aufgrund ihrer Überzahl eher in die Lage kommen, Bilder tagesaktueller Ereignisse mit dem Smartphone fotografisch festzuhalten: „If the game is to be in the right place at the right time, I can't win at that game, because there's only one of me“, so Rob Bennet, Fotograf für das Wall Street Journal. „Nobody plans for a 9/11 attack or a Japanese tsunami, and when those things happen, it's not photojournalists who are there first, it's iPhone users.“²⁸

²⁶ Stefanie Gordon zit.nach Cord Jefferson: »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 13.06.2013

²⁷ Vgl. Cord Jefferson: »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 13.06.2013

²⁸ Rob Bennet zit.nach Cord Jefferson, »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 13.06.2013

2.2.3. CNN und iReport

In Zeiten, in denen jeder Smartphonebesitzer Fotografien zustande bringt, die aufgrund ihres Aktualitätswertes einer Titelgeschichte würdig sind, sehen sich Fotojournalisten, die bisher für diesen Part verantwortlich waren, häufig mit dem Ende ihrer Karriere konfrontiert. Der Nachrichtensender CNN beispielsweise entließ aufgrund des regen Zustroms usergenerierten Contents, der auf der sendungseigenen Plattform iReport zusammengetragen wurde, 12 seiner Vollzeit-Fotojournalisten:

„We [...] spent a great deal of time analyzing how we utilize and deploy photojournalists across all of our locations in the U.S.. [...] We looked at the impact of user-generated content and social media, CNN iReporters [...] Consumer and prosumer technologies are simpler and more accessible. Small cameras are now high broadcast quality. More of this technology is in the hands of more people. After completing this analysis, CNN determined that some photojournalists will be departing the company.“²⁹

Die Aufrechterhaltung eines mit Kosten verbundenen Vertrages und das Risiko, welches mit einer Auftragsarbeit in Krisengebieten einhergeht, rentierte sich nicht mehr, angesichts der Anzahl an Fotografien, die Citizen Journalists dem Nachrichtensender zur Verfügung stellen.

Aufgrund dieser Umstrukturierung der Informationslandschaft, in der Amateure die kostengünstigere und vor allem effizientere Primärquelle für Nachrichtenagenturen darstellen, müssen sich Fotojournalisten fragen, welche Eigenschaften sie von Citizen Journalists abheben lässt und sich neu definieren: „If any lucky person with a smartphone can now take pictures for newspapers, what makes a photojournalist a photojournalist?“³⁰

2.3. Die gesellschaftliche Stellung des Citizen Journalist im digitalen Zeitalter

Als wichtig erweist sich diese Frage nicht nur, wenn es darum geht, die eigene Existenzgrundlage zu sichern, sondern auch, um sich des Status von Fotojournalisten bewusst zu werden und zu festigen, inmitten einer Gesellschaft, die auf Fotografien „von Außen“ nicht mehr unbedingt angewiesen ist, um sich zu informieren.

²⁹ Jack Womack zit.nach. Cord Jefferson, »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 13.06.2013

³⁰ Vgl. Cord Jefferson, »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, Zugriff am 13.06.2013

Denn sowohl die Versorgung als auch das Bereitstellen von Informationen in Form von Fotografien und Kurznachrichten wird im digitalen Zeitalter immer mehr von Mitgliedern einer Gesellschaft und weniger von Fotojournalisten übernommen.³¹

Die Aufgaben dieser Citizen Journalists sind vielfältig: Einerseits versorgen sie Nachrichtenagenturen, wie der Fall Stefanie Gordon gezeigt hat, mit Bildmaterial, andererseits übernehmen sie die unersetzbare Rolle der Erstbezugsquelle, die im Falle eines Ereignisses Betroffene überaus zeitnah mit Informationen versorgt.

Dabei wird ihre Motivwahl weniger von den Präferenzen und Vorgaben einer Bildredaktion geprägt. Viel eher agieren sie autonom, indem sie von dem Bedürfnis geleitet werden, sich selbst und andere mit authentischen und vor allem unzensierten Hinweisen zu versorgen, die über den Verlauf eines Ereignisses Auskunft geben könnten.

2.3.1. Der Terroranschlag im Londoner U-Bahn-System als Beispiel

Im Zuge des Bombenangriffes auf das Londoner U-Bahn-System 2005 beispielsweise nahmen Citizen Journalists eine Schlüsselrolle in der informierenden Erstversorgung ein. Augenzeugen des Anschlages hielten das Geschehen vor Ort mit ihren Handyskameras fest und luden die Fotografien auf Twitter, Facebook und flickr.com hoch, wo sich Betroffene und Angehörige binnen kürzester Zeit ein Bild von der Lage machen konnten und an Informationen gelangten, die von den Nachrichtenagenturen erst wesentlich später veröffentlicht wurden. „The protagonist, while their imagery is seen worldwide“, so Fred Ritchin, „are also recording for those involved – themselves.“³²

Diese „neuen“ Fotojournalisten, die aus sehr persönlich motivierten Gründen investigative Arbeit verrichten, verändern das wirtschaftlich ausgerichtete Berufsfeld professioneller, in Konfliktzonen und Kriegsgebieten arbeitender Krisenberichterstatte nachhaltig.

Sie entheben die im Regelfall persönlich nicht selbst von der Krise betroffenen Berufsfotografen aus ihrer Verantwortung, alleine für eine lückenlose und wahrheitsgetreue Darstellung einer Situation zu sorgen.

³¹ Vgl. David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 12.06.2013

³² Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.158

2.3.2. Die Rolle des Smartphones im Arabischen Frühling

Die Bedeutung dieser Rollenverteilung lässt sich anhand des Arabischen Frühlings als Beispiel festmachen. Durch das Smartphone sah sich die Bevölkerung in der Lage, die stattfindenden Ereignisse vor Ort auch ohne eingereister Fotojournalisten festzuhalten.

Diese Möglichkeit stellte für sie die zumindest teilweise Entziehung staatlicher Kontrolle dar. „With a camera and a picture... you can silence anyone“³³, konstatiert Nadia Abdullah, eine junge Frau aus dem Yemen, deren Vater ihr ein Smartphone kaufte um damit die Gewalt, die während der Aufstände an jungen Menschen und Kindern verübt wurde, zu dokumentieren. Da professionellen Fotojournalisten der Zugang zum Krisengebiet verwehrt wurde, stellten Citizen Journalists wie Nadia Abdullah für ausländische Nachrichtenagenturen die einzige Quelle dar, um an authentisches fotografisches Material zu gelangen.³⁴

Jene Unmittelbarkeit, die Smartphone-Fotografien in diesem Maße eigen ist, kann in den Händen von Aktivisten oder aber jeder Gesellschaft, die an einem ungefilterten Informationsaustausch interessiert ist, als eine Art Selbstschutz fungieren. Fred Ritchin baut diese Idee gedanklich aus, indem er in *After Photography* schreibt: „[...] one way to resist an invasion by a superior military power might be to provide every civilian with a camera phone.“³⁵

Angesichts dieser Verschiebungen im Bereich der Informationsbeschaffung bleibt herauszufinden, in welcher Weise sich Fotojournalisten auch weiterhin beruflich behaupten und Entwicklungen im Bereich der Massenkommunikationsmittel zu ihren Gunsten nutzen können.³⁶

2.4. Der Fall Damon Winter

Der vor allem im Internet viel diskutierte Fall des Krisenberichterstatters Damon Winter kann in einer möglichen Beantwortung dieser Frage als Beispiel angeführt werden. Denn hinsichtlich der Nutzung von Massenkommunikationsmittel entschied sich Winter für seine von der New York Times in Auftrag gegebene Reportage über das in Afghanistan stationierte zweiten Bataillon der US-Infanterie für das Smartphone – und somit für das Arbeitsgerät der 'Konkurrenz'.

³³ Nadia Abdullah zit.nach Julia McDonald: »The War on War: Citizen Journalism vs. Professional Reporting«, <http://www.upstart.net.au/2012/05/01/the-war-on-war-citizen-vs-professional-journalism/>, Zugriff am 13.06.2013

³⁴ Vgl. Julia McDonald: »The War on War: Citizen Journalism vs. Professional Reporting«, <http://www.upstart.net.au/2012/05/01/the-war-on-war-citizen-vs-professional-journalism/>, Zugriff am 13.06.2013

³⁵ Fred Ritchin: *After Photography*, S.161

³⁶ Vgl. Ed Kashi: »Professional Journalists and Instagram«, <http://edkashi.com/blog/professional-journalists-and-instagram/>, Zugriff am 13.06.2013

Aus dem Bestreben heraus, das Smartphone und vor allen Dingen Hipstamatic als ästhetisches Stilmittel für seine Auftragsarbeit zu verwenden, stieß der Fotojournalist allerdings auf das Unverständnis einiger seiner Berufskollegen, die darin einen Verstoß gegen die Grundregeln des Fotojournalismus sahen.³⁷

Dabei galt weniger der Umstand als Fauxpas, dass Winter das Smartphone dem gängigen Equipment vorzog, sondern die Tatsache, dass die Entscheidung eine App zu verwenden, mit einem der angesehensten Auszeichnungen für Fotojournalismus honoriert wurde.

2011 belegte Damon Winter mit seiner Serie »A Grunt's Life« den dritten Platz beim *Pictures of the Year International Award* und bewies so, dass das Smartphone als probates Mittel für zukünftige Arbeiten durchaus seine Berechtigung verdiene.³⁸

Chip Litherland, Berufskollege und Damon Winters wohl schärfster Kritiker, äußerte sich auf seiner Homepage zu Winters Auszeichnung folgendermaßen:

„So do you think this is photojournalism? If the answer is yes, then what we knew as photojournalism at it's purest form is over. [...] The fact Damon Winter's 'A Grunt's Life' was just awarded third place at POYi is a game changer. The fact it was shot on a phone isn't relevant and all fair game, but what is relevant is the fact it was processed through an app that changes what was there when he shot them. It's now no longer photojournalism, but photography.“³⁹

2.4.1. Fotojournalismus in seiner traditionellen Bildsprache verliert an Präsenz

Was Kritiker wie Chip Litherland allerdings leicht zu übersehen scheinen, ist die Tatsache, dass sich die heutige Gesellschaft dem Aufschwung des neuen Medienzeitalters verschrieben hat. Die Summe an Fotografien, die dieses Zeitalter charakterisieren, bezeichnet Fred Ritchin als „warehouse-like accumulation of imagery“⁴⁰, die der Betrachter ob ihrer schieren Anzahl und des daraus resultierenden Qualitätsverlustes nicht mehr reflektiert betrachten kann.⁴¹

Die Frage nach dem Verbleib einer Front Page des Cyberspace⁴², die Fred Ritchin in *After Photography* stellt, ist demnach keine ironisch gemeinte, sondern macht deutlich, wie Individualität im Zeitalter der neuen Medien in einer ungefilterten Masse unterzugehen droht. Einmaligkeit wird durch die Masse an

³⁷ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 68

³⁸ Vgl. Pictures of the Year International, Feature Picture Story – Newspaper, http://www.poyi.org/68/17/third_01.php, Zugriff am 14.06.2013

³⁹ Chip Litherland: »There's an app for Photojournalism«, <http://www.chiplitherland.com/blog/2011/02/09/theres-an-app-for-photojournalism/>, Zugriff am 14.06.2013

⁴⁰ Fred Ritchin: *After Photography*, S.115

⁴¹ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.115

⁴² Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.115

(Re-)Produktion ersetzt.⁴³

Die Konsequenz: Fotojournalismus in seiner traditionellen Bildsprache verliert an Präsenz.⁴⁴ Jenen Bildern ist eine ähnliche Ästhetik gemeinsam, die der Gesellschaft mittlerweile geläufig ist und in der Masse an Fotografien weniger Beachtung findet.

2.4.1.1. Das Beispiel Afghanistan

Am Beispiel des Konfliktherdes in Afghanistan, den Fotojournalisten nun bereits seit mehreren Jahren fotografisch festhalten, wird deutlich, wie sich im Laufe der Zeit eine homogene Bildsprache entwickelte, die sich in Relation zu der stagnierenden Lage vor Ort in den fotojournalistischen Arbeiten niederschlug.

Für den Krisenberichterstatler David Guttenfelder resultiert diese Homogenität nicht zuletzt aus dem verwendeten Equipment. Hochauflösende 35mm-Spiegelreflexkameras zählen nach wie vor zur Standardausrüstung eines jeden professionellen Fotojournalisten und verstärken somit jene einheitliche Bildsprache, die an einer dieser Bilder überdrüssigen Gesellschaft spurlos vorüberzieht.⁴⁵

Um dieser unausweichlichen Monotonie und dem damit einhergehenden Verlust an Betrachtern ihrer Bilder zu entgehen, suchen Krisenberichterstatler wie Damon Winter nach Ausweichmöglichkeiten.⁴⁶

2.4.2. Mit Hilfe des Smartphones Aufmerksamkeit erregen

Veränderungen der Betrachtungsweise und der Motivwahl stellen einen denkbaren Ansatz dar. Auf unübliche Aufnahmegeräte wie das Smartphone auszuweichen, entspricht vielleicht nicht unbedingt dem herkömmlichen Reglement das vorgibt, eine Spiegelreflexkamera für solche Zwecke heranzuziehen, erfüllt wie in David Winters Fall allerdings seinen Zweck, um den geläufigen Bildern ein neues Äußeres zu verleihen: „So much photojournalism shot in the traditional style gets ignored or washed over; we need to use everything at our disposal to connect to audiences.“⁴⁷

⁴³ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.15

⁴⁴ Vgl. M.Scott Brauer: »Some thoughts on iPhone pictures and POYi«, www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-iphone-pictures-and-poyi/, Zugriff am 18.06.2013

⁴⁵ Vgl. David Guttenfelder zit.nach David Campbell: »The aesthetics of war in Afghanistan«, <http://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>, Zugriff am 18.06.2013

⁴⁶ Vgl. David Campbell: »The aesthetics of war in Afghanistan«, <http://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>, Zugriff am 18.06.2013

⁴⁷ M.Scott Brauer: »Some thoughts on iPhone pictures and POYi«, www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-iphone-pictures-and-poyi/, Zugriff am 18.06.2013

Seine Arbeit »A Grunt's Life« fand nicht nur unter Kritikern Beachtung, sondern erreichte aufgrund seiner stilistischen Merkmale ein Publikum, das sich mit einer ihr geläufigen Bildsprache identifizieren konnte: dem Hipstamatic-Look ihrer persönlichen Fotografien.⁴⁸

Auch CNN Journalisten griffen während des Arabischen Frühlings vermehrt auf Smartphones zurück, um die Stimmung einer protestierenden Gesellschaft einzufangen, die das Handy als Aufnahmemedium für sich entdeckt hatte und dessen Sprache ihnen vertraut war. Dem Leitsatz „[...] to get right into the heart of the story“⁴⁹ folgend entschieden sich Reporter für ein Medium, das in seiner einfachen Handhabung nicht nur das Fotografieren vor Ort erleichterte, sondern durch seine Popularität gleichzeitig den Vorteil hatte, die Aufmerksamkeit seiner Nutzer auf sich zu ziehen.

Damon Winter dürfte dieses Credo ebenfalls für seine Arbeit verfolgt haben, wurde allerdings trotz des gelungenen Versuches, mithilfe eines Smartphones die Aufmerksamkeit auf einen Krieg zu ziehen, der im Bewusstsein der Bevölkerung an Präsenz verloren hatte, für sein Vorgehen kritisiert.

Die dem Smartphone anhaftende Schnappschuss-Attitüde hätte ein Kriegsberichterstatte nicht nötig, wie Jean François-Leroy, Direktor des *Visa pour l'image* Fotojournalismus-Festivals in Frankreich, in einem Interview konstatierte: „With Instagram and Hipstamatic, it's all a gimmick. It's pure laziness.“⁵⁰

Chip Litherland sieht in der Nominierung dieser Fotografien das Ende des Fotojournalismus.⁵¹

Dessen Aufgabe, das Festhalten bedeutender Momente in ihrer ursprünglichen Form, sei durch das Fotografieren mithilfe von Apps die durch Farbverläufe und Vignettierungen Vorhandenes verfälschten, nicht mehr erfüllbar: „[...] the Hipstamatic app interfere with the pure view through the lens that provides the truth of the moment.“⁵²

2.5. Fotojournalismus und das Smartphone

Angeichts Litherlands Kommentar stellt sich die Frage, ob professioneller Bildjournalismus mit dem Smartphone überhaupt legitim ist oder ob durch die verwendeten Applikationen dem Betrachter ein verzerrtes Bild der eigentlichen Situation suggeriert wird. Darf man den Einsatz solcher die Farbigkeit und Vignettierung betreffenden Eingriffe, die von der App dem Motiv automatisch hinzugefügt werden,

⁴⁸ Vgl. Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, Zugriff am 15.08.2013

⁴⁹ David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 18.06.2013

⁵⁰ Jean François-Leroy, zit.nach Olivier Laurent: »Visa pour l'image's Jean François-Leroy discusses photojournalism past and present«, <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/interview/2190873/an-interview-with-visa-pour-limages-jeanfran-ois-leroy>, Zugriff am 19.06.2013

⁵¹ Vgl. Chip Litherland: »There's an app for photojournalism«, <http://www.chiplitherland.com/blog/2011/02/09/theres-an-app-for-photojournalism/>, Zugriff am 19.06.2013

⁵² Chip Litherland zit.nach Kyle Chayka: »iPhone Photojournalism causes aesthetic controversy«, <http://hyperallergic.com/18805/iphone-photojournalism/>, Zugriff am 19.06.2013

noch als Fotojournalismus bezeichnen oder aber überschreitet deren Anwendung die Grenzen der in der Krisenberichterstattung von Haus aus sehr restriktiven künstlerischen Interpretation?⁵³

2.5.1. Kriegsberichterstattung als Form persönlichen Ausdrucks?

Kritiker wie Chip Litherland sehen im Gebrauch des Smartphones dezidiert den Wunsch des Fotografen nach kreativer Entfaltung im Vordergrund stehen. Das eigentliche Abbild muss seiner persönlichen Interpretation und ästhetischen Vorstellung der Dinge weichen: „When you're applying these filters and borders it becomes much more about your own artistic ideas, and your own vision for what you see in front of you.“⁵⁴

Fotografie als Ausdrucksmittel individueller Weltanschauung scheint in der Krisenberichterstattung fehl am Platz. Ein allzu kreativer Zugang zum Thema nimmt dem rauen Umfeld des Kriegsschauplatzes etwas von seiner Vehemenz und bringt die Persönlichkeit hinter der Kamera eher zum Vorschein als die fotografierten Gräueltaten.

„[...] feels like war coverage has forgotten the war.“⁵⁵ Sätze wie jener von Michael Shaw, der sich per Twitter in eine laufende Diskussion zum Thema »The aesthetics of war in Afghanistan«⁵⁶ zu Wort meldete, machen deutlich, wie mit dem Smartphone aufgenommene Bilder von Kriegsschauplätzen mitunter auf eine Gesellschaft wirken können. Die berechtigte Sorge vor einer Verharmlosung dieses Genres durch die Schnappschuss-Ästhetik des Smartphones schwingt in Michael Shaws Statement erkennbar mit.

2.6. Die Verantwortlichkeitsbereiche des Fotojournalisten innerhalb der Gesellschaft

Die über Fotografien vermittelte Atmosphäre eines Schauplatzes nimmt im Fotojournalismus eine übergeordnete Rolle ein. Ihre Aufgabe ist es, deutlich zu machen, welche Umstände sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zugetragen haben. Um es erneut mit Bernd Stiegler Worten auszudrücken, hat Fotografie ihre Bestimmung darin zu sehen, Wirklichkeit in einem Bild sichtbar zu machen, sie derart zu fixieren und für ihre Verbreitung zu sorgen.⁵⁷

⁵³ Vgl. Heike Rost: »Instahip und Co: Zukunft des Bildjournalismus?«, <http://imageandview.com/essay/instahip-bildjournalismus/>, Zugriff am 21.06.2013

⁵⁴ Chip Litherland, zit.nach Erin Jones: »iPhotojournalism: Hipstamatic goes war«, <http://web.studentportfolios.ca/~humberjournalism.com/convergence/2012/05/01/iphotojournalism-hipstamatic/>, Zugriff am 21.06.2013

⁵⁵ Michael Shaw, zit.nach David Campbell: »The aesthetics of war in Afghanistan«, <http://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>, Zugriff am 21.06.2013

⁵⁶ Vgl. David Campbell: »The aesthetics of war in Afghanistan«, <http://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>, Zugriff am 21.06.2013

⁵⁷ Vgl. Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.23

Die Betrachter dieser Bilder verlassen sich darauf, ein Bild, also Wirklichkeit, vermittelt zu bekommen, das der Wahrheit entspricht. Doch wie sieht die Wahrheit für jenen Fotografen vor Ort aus? Besteht sein Auftrag lediglich in der Fixierung eines Tatbestandes oder reichen die an ihn gestellten Ansprüche über das bloße Festhalten eines Augenblicks in seiner reduziertesten Form hinaus?

In der Magnum-Charta wird den Fotojournalisten neben ihrer dokumentierenden Tätigkeit noch eine moralische zugesprochen.⁵⁸ So sei es an ihnen „[...] als Chronisten ihrer Zeit, ob im Krieg oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“⁵⁹

Die Frage die sich nun stellt ist, ob zu einem fairen und aufrichtigen Zeugnis einer Begebenheit nicht aber auch ein Grundgefühl vermittelt gehört, um das Motiv in seiner Komplexität richtig verstehen zu können. Einer Art emotionaler Orientierungshilfe vielleicht, die es dem Rezipienten erlaubt nachzuempfinden, was der Urheber einer Aufnahme zu übermitteln gedachte. Henri Cartier-Bresson spricht in diesem Zusammenhang von der Fertigkeit des Fotografen, „[...] die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau [...] im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig zu erfassen.“⁶⁰

2.7. Vor- und Nachteile des Smartphones in der Kriegsberichterstattung

Um auf Damon Winter und seine Arbeit zurückzukommen, soll auf die Vorteile des Smartphones, die Winter für seine Zwecke nutzte, aufmerksam gemacht werden. In erster Linie erlaubte das Smartphone in Kombination mit der Applikation Hipstamatic dem Fotojournalisten, die dem Motiv eigene Atmosphäre einzufangen. Format, Rahmung und Farbigkeit unterstrichen weiters die Stimmung vor Ort in einer Weise, die eine herkömmliche Fotografie nicht ohne weiteres zum Ausdruck hätte bringen können.⁶¹

Der Fotograf selbst betont in seiner Stellungnahme zur Smartpone-Debatte, die im Online-Blog der New York Times *lens* nachzulesen ist, dass das Smartphone als fotografischer Apparat bei seiner Arbeit nie im Vordergrund stand, wohl aber als adäquates Stilmittel für dieses Thema von großer Bedeutung war: „[...] this was the right tool to tell this particular story.“⁶²

⁵⁸ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.43

⁵⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.43

⁶⁰ Henri Cartier-Bresson: »Der entscheidende Augenblick« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.205

⁶¹ Vgl. Matt Buchanan: »Hipstamatic and the death of photojournalism«, <http://gizmodo.com/5756703/is-hipstamatic-killing-photojournalism>, Zugriff am 21.06.2013

⁶² Vgl. Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

2.7.1. Eingriff der Applikation in die Postproduktion

Den Grund der Kritik an »A Grunt's Life« will der Fotojournalist kennen: Das Smartphone sei als Spielerei verschrien, doch hätte die Bildaussage mit der dem Smartphone so eigenen Ästhetik nichts zu tun. Wichtig seien ferner die feinen Details, die das Alltagsleben der Soldaten präzise und von ihnen unbemerkt widerspiegeln. In seiner Ausführung legt Winter dabei viel Wert auf den Umstand, dass zu keiner Zeit Inhalte hinzugefügt, verändert oder manipuliert wurden: „These are remarkably straightforward and simple images.“ Die von der App vorgenommenen Farbanpassungen der Fotografien ähnelten überdies Photoshop-Parametern professioneller Berufsfotografen: „A color balance shift, the burning of predetermined areas of the frame and increased contrast.“⁶³ Dass die Applikation und nicht der Fotograf diese Bearbeitungen durchführt, sei, so Winter, die eigentliche Hürde, die es seinen Kritikern erschwere, das Smartphone als vollwertigen fotografischen Apparat im Fotojournalismus anzuerkennen.⁶⁴

2.7.2. Das Smartphone als Stilmittel

Allerdings komme dies der Verwendung spezieller Kamera- oder Filmtypen gleich, die ihrerseits den Fotografien einen individuellen Charakter verliehen. Als Beispiel führt der Fotograf das Siegerbild des *Pictures of the Year International Awards* auf, eine schwarz-weiß Fotografie, die durch die Wahl einer sehr großen Blendenöffnung für viel Tiefenunschärfe sorgte und somit den Fokus des Betrachters auf das Hauptmotiv lenkte. Die ausgeprägte Vignettierung an den Rändern verlieh dem Werk weiters einen ganz eigenen Charakter und lässt den Schluss zu, dass all diese Attribute im Sinne einer gewünschten Ästhetik zum Einsatz kamen.⁶⁵

Das Bestreben, Individualität und Ausdruck persönlicher Empfindung durch die Wahl bestimmter Attribute auszudrücken, verfolge jeder, der Fotografie als Ausdrucksmedium für sich entdeckt. In welcher Form dies geschieht, hänge von der Wahl des geeigneten Mediums ab. Das Smartphone sei eines davon, so Damon Winter: Ästhetische Entscheidungen seien die Norm und beeinträchtigten in keinsten Weise den Wahrheitsgehalt, den eine fotojournalistische Arbeit, egal auf welchem Wege sie entstand, zu vermitteln gedenke⁶⁶: „We humans do not see in black and white. And we do not see the

⁶³ Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

⁶⁴ Vgl. Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

⁶⁵ Vgl. Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

⁶⁶ Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

world at f/1.2. These are aesthetic choices that do not contribute to the accuracy of the image. They are ways that the scene has been enhanced aesthetically. [...]“⁶⁷

2.7.3. Der Fotograf tritt in den Hintergrund

Wo Damon Winter den Einfluss des Smartphones und der Applikation Hipstamatic schmälert, indem er sie als eines von vielen möglichen und untereinander gleichwertigen Werkzeugen bezeichnet, sehen Kritiker durch die automatische Farbanpassung und Vignettierung sehr wohl einen nennenswerten Eingriff der Anwendung auf das fotografische Endprodukt. Aus diesem Grund stünde im Endeffekt auch nicht mehr die Fertigkeit des Fotografen, sondern jene der App im Vordergrund.⁶⁸

2.8. Über die Wechselwirkung von Ästhetik und Kontext

Aber gerade in der Krisenberichterstattung muss der Fotograf die Kontrolle über sein Werkzeug und dessen Ergebnis behalten können. Nicht nur, um den Überblick über sein eigenes Schaffen zu wahren, sondern auch, um sich in seiner ästhetischen Herangehensweise von einer Gesellschaft abzugrenzen, die das Smartphone als ihr persönliches fotografisches Sprachrohr auserkoren hat.⁶⁹

Wichtig in diesem Zusammenhang ist dabei das Wechselspiel von Ästhetik und Kontext.

Jörg Colberg, Herausgeber des Online-Magazines »Conscientious Photography« sieht in dieser Komponente die Kernproblematik der Debatte und verweist in seiner Abhandlung »One size does not fit all: Context matters greatly« auf die Notwendigkeit, Kontextbereiche fotojournalistischer oder aber privater Natur auseinanderzuhalten.⁷⁰

2.8.1. Reduzierung von Subjektivität

Die meisten Smartphone-Fotografien entstehen innerhalb des persönlichen Umfeldes, einem für Kriegsberichterstattung demnach untypischen Kontextbereich. Die Beweggründe für private Schnappschüsse mit dem Handy sind andere als jene im Nachrichtensektor, wo die objektive

⁶⁷ Vgl. Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, Zugriff am 21.06.2013

⁶⁸ Vgl. Erin Jones: »iPhotojournalism: Hipstamatic goes war«, <http://web.studentportfolios.ca/~humberjournalism.com/convergence/2012/05/01/iphotojournalism-hipstamatic/>, Zugriff am 21.06.2013

⁶⁹ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

⁷⁰ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

Mitteilung wichtiger Fakten im Vordergrund steht. Wo dem Fotografen im privaten Bereich noch viel von seiner subjektiven Weltanschauung zugesprochen wird, ist es die Aufgabe des Fotojournalisten, jenen subjektiven Anteil so weit wie möglich zu reduzieren: „[...] the photojournalist's duty is to minimize the amount of fiction that enters her/his photography.“⁷¹

Alleine aus Gründen manipulativer Berichterstattung durch Bildbearbeitungsprogramme wird von Krisenberichterstellern verlangt, so wahrheitsgetreu wie möglich zu arbeiten. Fotografien aus Krisengebieten, die wie in Damon Winters Arbeit »A Grunt's Life« mit dem Smartphone entstanden sind, tragen laut Colberg unwillkürlich die selbe Ästhetik nach Außen, die den Schnappschüssen privater Aufnahmen so ähnelt und überlagern derart die dem Fotojournalismus so wichtige Glaubwürdigkeit.⁷²

2.8.2. Pauschalisierung relevanter Informationen

Jörg Colberg spricht hier von einer Bagatellisierung relevanter Botschaften, die im Bereich der Krisenberichterstattung schwerwiegende Folgen nach sich zieht. Denn jener Teil der Gesellschaft, die Smartphone-Fotografien lediglich in ihrem persönlichen Umfeld kennengelernt hat, kann bei Fotografien aus Krisengebieten, die der gleichen Ästhetik entsprechen, nicht zwischen trivialen und relevantem Kontext unterscheiden. Fotoreportagen dieser Art werden mit jenen der Smartphone-Ära eigenen Aufnahmen verglichen und wahrgenommen. Jörg Colbergs anschauliches, wenn auch etwas simples Beispiel hierzu: „War shown in Afghanistan literally stops looking like war and starts looking like a bunch of armed cool guys walking around, doing something awesome.“⁷³

Der Kontext von Hipstamatic-Aufnahmen hat sich in den Köpfen der fotografischen Gesellschaft bereits so weit etabliert, dass die Verwendung solcher Applikationen in anderen Kontextbereichen dazu führt, dass Rezipienten auf jene Fotografien ähnlich unbedarft reagieren wie auf die ihnen bereits durch das Smartphone bekannten Schnappschüsse. Die Folge: Die Botschaft fotojournalistischer Arbeiten verliert an Bedeutung.⁷⁴

⁷¹ Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

⁷² Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

⁷³ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

⁷⁴ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

Kritiker sind sich darin einig, dass der so wichtige Aspekt des Dokumentarischen in der Kriegsberichterstattung durch die Verwendung dieser Geräte im fotojournalistischen Bereich zu verschwinden droht.⁷⁵

Diese Befürchtung mag gerechtfertigt sein, doch muss zum besseren Verständnis der Sachlage und der Konsequenzen, die das Smartphone als Aufnahmegerät im fotojournalistischen Bereich mit sich bringt, die der Fotografie zugesprochene Fähigkeit als objektives Beweismittel auf ihre Stichhaltigkeit überprüft werden.

Denn obwohl Bernd Stiegler in der Einleitung zu *Texte zur Theorie der Fotografie* Fotografie als „das technische Medium des Realismus“⁷⁶ bezeichnet, so zweifelt Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* jene Vorreiterstellung der Fotografie als „Durchschlag‘ von etwas Geschehenem“⁷⁷ stark an.

⁷⁵ Vgl. Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/ Zugriff am 22.06.2013

⁷⁶ Bernd Stiegler: »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

⁷⁷ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

3. Kriegsberichterstattung: Entstehung, Legitimierung und Manipulation

Um zu verstehen, wie aus der Fotografie ein Medium werden konnte, dass, wie Moholy-Nagy schreibt, zur Fixierung von Tatbeständen herangezogen wurde,⁷⁸ muss an den Anfang ihrer Entstehungsgeschichte zurückgegangen werden.

Dieser Rückblick ist insofern von Bedeutung, als er damalige und heutige Kriegsberichterstattung in ein Verhältnis bringt und auf diese Weise Umbrüche deutlich macht, die dem digitalen Zeitalter zugeschrieben werden können. Diese Umbrüche wiederum sind verantwortlich für die notwendig gewordene Neudefinition der Rolle des Fotojournalisten, der sich mit der Tatsache konfrontiert sieht, dass der Fotografie ihr Status als Beweismittel in Teilen abhanden gekommen ist.

Mit dem Eintritt in das digitale Zeitalter fühlen Fotojournalisten, dass die Glaubwürdigkeit ihrer Arbeit auf dem Spiel steht⁷⁹: „The real problem with digital is there is no reason to believe photographs any more. In a sense, you could easily postulate and say photography was a shooting star of the twentieth century.“⁸⁰

Die Tragweite dieses Sachverhaltes und die daraus resultierenden Möglichkeiten sind für ein zukünftiges Betätigungsfeld dieser Berufsgruppe entscheidend und sollen in weiterer Folge zur Sprache kommen.

3.1. Die Anfänge der Kriegsberichterstattung

Der Ursprung der Kriegsberichterstattung ist eng verbunden mit dem Bestreben, Beschlüsse der Regierung, die einen Krieg für unabdingbar hielt, nicht nur zu festigen, sondern die Bevölkerung von einer solchen Intervention zu überzeugen und zuversichtlich zu stimmen. Fotografien dienten dazu, positive konnotierte Bilder des Soldatenlebens und den, wie Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* schreibt, „Freuden des Kriegshandwerks“⁸¹ zu vermitteln.⁸²

⁷⁸ Vgl. Laszlo Moholy-Nagy: „fotografie: die objektive sehform unserer zeit“, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.47

⁷⁹ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.66

⁸⁰ Philip Jones Griffiths zit.nach. Fred Ritchin: *After Photography*, S.66

⁸¹ Susan Sontag: *Das Leiden der anderen betrachten*, S.57

⁸² Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden der anderen betrachten*, S.57 f.

3.1.1. Roger Fenton

Mit Roger Fenton, der von Prinz Albert als erster „offizieller“ Kriegsfotograf 1855 auf die Krim entsandt wurde, um mit Hilfe von Fotografien den Einsatz der britischen Armee zu rechtfertigen, nahm die Kriegsberichterstattung ihren Anfang.⁸³

Fentons viermonatiger Aufenthalt im Krisengebiet sollte dazu dienen, den besorgniserregenden Zeitungsberichten über die Gefahren, denen britische Soldaten vor Ort unerwartet ausgesetzt waren, ein wenig von ihrer Vehemenz zu nehmen. Der Berufsfotograf wurde demnach mit dem Auftrag entsandt, positivere Eindrücke dieses Krieges zu übermitteln, der innerhalb der Bevölkerung immer unpopulärer wurde.⁸⁴

Wichtig in diesem Zusammenhang ist dabei der Umstand, dass das Kriegsministerium Fenton angewiesen hatte, von Fotografien, die Kranke, Verstümmelte oder gar Tote zeigten, Abstand zu nehmen.⁸⁵

Derart in seiner Bildauswahl beschnitten blieben dem Fotografen nur einige wenige Motive über, die er mit den damals noch signifikant längeren Belichtungszeiten und der mühevollen chemischen Vorbereitung der einzelnen fotografischen Platten ablichten konnte. Aufnahmen von Offizieren oder Soldaten bei ihrer alltäglichen Arbeit konnten lediglich dann realisiert werden, wenn Fenton sie bat, „[...] für ihn zu posieren, seine Anweisungen zu befolgen und stillzuhalten.“⁸⁶, wie Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* schildert.

Fentons Kriegsaufnahmen sind demnach kein objektiver Lokalaugenschein, sondern viel eher „Genreszenen“⁸⁷. Die Dramatik des Krieges, die ihm so eigenen Bewegungsabläufe, all dies blieb dem Kriegsberichterstatte aufgrund der langen Belichtungszeiten verwehrt.⁸⁸

⁸³ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.57

⁸⁴ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.57 ff.

⁸⁵ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.59

⁸⁶ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.60

⁸⁷ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.60

⁸⁸ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.59-60

3.1.2. Mathew Brady

Doch wo zu Anfangs noch die langen Belichtungszeiten einen Eingriff des Fotografen in die Szenerie verlangten, wurden nur einige Jahre später Inszenierungen am Motiv aus dem persönlichen Bestreben des Kriegsberichterstatters heraus vorgenommen. Der Fotograf Mathew Brady und seine Kollegen, die während des amerikanischen Bürgerkrieges Aufnahmen anfertigten, scheuten weder davor zurück, „[...] Im Namen des Realismus [...] unliebsame, harte Tatsachen zu zeigen“⁸⁹, noch ließen sie es sich nehmen, Bildelemente nach ihren persönlichen Vorstellungen zu arrangieren.⁹⁰

Das Team rund um Mathew Brady ging dabei so weit, dass sie soeben gefallene Soldaten umbetteten und gruppieren, um sie von dort, wo sie getötet wurden, an einen Platz zu befördern, der aus der Sicht des Fotografen am interessantesten schien.⁹¹ Darüber hinaus wurden Gewehre und Kanonenkugeln zu Requisiten umfunktioniert, wohl um die Bildkomposition und Inszenierung den persönlichen Vorstellungen des Fotografen entsprechen zu lassen: „Auf dem Bild ist auch ein Requisit zu sehen – ein Gewehr, das Gardner neben der Leiche an die Barrikade lehnte“.⁹²

3.2. Kriegsberichterstattung und Inszenierung

Zwar muss der Umstand, dass Brady und seine Kollegen als selbständige Fotografen agierten und sich somit in keinerlei richtungsgebendem Auftragsverhältnis befanden, berücksichtigt werden⁹³, doch zeugt ihr Bestreben, eine Fotografie derart zu inszenieren, dass sie dem eigenen ästhetischen Empfinden am Nächsten kommt, von der Tatsache, dass Fotografie seit Anbeginn ihres Bestehens zu jeder Zeit ein kreativer Akt und eben kein rein objektives Ablichten von Gegebenheiten war.

Wie Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* treffend beschreibt, bedeutete Fotografieren bereits damals Komponieren, Arrangieren und Inszenieren.⁹⁴

Die Vorstellung, Fotografie sei ein „Durchschlag“ von etwas Geschehenem⁹⁵ ist nur bedingt korrekt, bedeutet eine Fotografie erstellen doch vielmehr einen Ausschnitt zu wählen, was Ausschließen und somit subjektiv handeln charakterisiert: „Es ist immer ein Bild, das jemand gewählt hat; Fotografieren heißt einen Ausschnitt wählen, und einen Ausschnitt wählen heißt Ausschließen.“⁹⁶

⁸⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.62 f.

⁹⁰ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.63

⁹¹ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.65

⁹² Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.65

⁹³ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.62

⁹⁴ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.63

⁹⁵ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

⁹⁶ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

„Fotos“, so Susan Sontag, „konnten den Betrachter schon immer täuschen.“⁹⁷

„[...] viele eindringliche Reportagefotos der Vergangenheit, unter ihnen auch einige Bilder aus dem zweiten Weltkrieg, die sich im kollektiven Gedächtnis der Menschheit besonders tief eingepägt haben“⁹⁸, sind, so Susan Sontag, offenbar gestellt. „Merkwürdig“, so die Autorin, „ist vielmehr, daß wir, wenn wir davon erfahren, überrascht und immer enttäuscht sind.“⁹⁹

3.3. Fotografie und Beweisbarkeit

Dies könnte auf den Umstand zurückgeführt werden, dass man von Fotografien erwartet, Beweis, oder anders ausgedrückt, eine exakte Wiedergabe eines Vorganges zu sein, der sich vor der Kamera abgespielt hat. Doch, wie Susan Sontag richtig hinterfragt, „[...] Beweis für was?“¹⁰⁰

Welche Tatsachen lassen sich denn durch Roger Fentons und Mathew Bradys Arbeiten, um deren Beispiele fortzuführen, belegen? Gerade zu Anfangszeiten des Fotojournalismus im Grunde genommen nur dafür, dass der amerikanische Bürgerkrieg Tote forderte, die im Zuge einer genauen Vorstellung des Fotografen von Kriegsschauplätzen zu bildkompositorischen Zwecken angeordnet wurden. Die Aufnahme eines Schlachtfeldes aus jener Zeit konnte dem Originalschauplatz daher maximal ähneln, ihn aber nicht originalgetreu wiedergeben.

So waren weiters den Fotografen in den Anfangsjahren der Fotografie ob der bereits erwähnten langen Belichtungszeiten die Hände gebunden. Sie mussten, wie im Falle Fentons, Szenen inszenieren, um überhaupt Fotografien zustande zu bringen. Authentische Bilder aus jener Zeit, die ohne ein direktes Einwirken des Fotografen auf die Szenerie zustande kamen, sind Mangelware, und so, wie Susan Sontag konstatiert, würden demnach „[...] die meisten fotografischen Darstellungen von Siegen ausscheiden.“¹⁰¹

3.3.1. Die Rolle des Holocaust

Seine eigentliche Daseinsberechtigung, oder aber „Geltung“¹⁰², wie Susan Sontag schreibt, erwarb der Fotojournalismus erst Mitte des 20. Jahrhunderts, als im Jahre 1945 das ganze Ausmaß des Holocaust erkennbar wurde. Erst dieses Verbrechen verschaffte der Kriegsberichterstattung Legitimität und war

⁹⁷ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

⁹⁸ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.65

⁹⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.65

¹⁰⁰ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

¹⁰¹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.66

¹⁰² Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.42

an den Wunsch gekoppelt, das gesamte Ausmaß zukünftiger Kriege mit all ihren Konsequenzen fotografisch festzuhalten und somit zu offenbaren.¹⁰³

Im Einzelnen bedeutet dieses Vorhaben, dass Fotojournalisten eine veränderte Herangehensweise an ihr Sujet an den Tag legten. Wo früher, wie im Falle Bradys, Inszenierungen durchaus legitim waren und an der Tagesordnung standen, vermieden Kriegsberichterstatter des 20. Jahrhunderts kompositorisch in das Geschehen einzugreifen.¹⁰⁴

3.4. Fotografie und Manipulation

Die Intention derer allerdings, die Fotojournalisten in Krisengebiete schicken, hat sich seit den Anfängen der Fotografie kaum geändert. Als probates Mittel, um die Gesellschaft von einer Militärintervention zu überzeugen, wurde nicht zuletzt während des Irakkrieges von ihr Gebrauch gemacht. Ähnlich wie im Falle Roger Fentons, der 1855 Anweisungen vom Ministerium erhielt, Tote und Verstümmelte fotografisch auszusparen¹⁰⁵, untersagte die amerikanische Regierung den im Irak tätigen Fotojournalisten das Fotografieren gefallener U.S. Soldaten, um, so die offizielle Begründung, die Privatsphäre der Hinterbliebenen zu respektieren und zu wahren: „The U.S. Government ordered that the caskets of dead soldiers could not be shown, as the 'privacy' of families had to be respected.“¹⁰⁶

3.4.1. Kritik am Krieg

Kriegsberichterstatter Michael Christopher Brown sieht die Gründe für ein Eingreifen in den Bildinhalt seitens seiner Auftraggeber allerdings weniger in der schützenswerten Privatsphäre der Opfer und deren Hinterbliebenen liegen als viel mehr in dem Bestreben der Regierung, die Bevölkerung durch eine derart persönliche Färbung des Kriegsgeschehens nicht zu verstimmen. Denn, so Brown in einem Interview kurz nach seinem Libyen-Einsatz, würde man tatsächlich gefallene amerikanische Soldaten zeigen, am Boden liegend, womöglich noch mit geöffneten Augen, würde man Kriegsberichterstattung derart persönlich gestalten und die so entstandenen Fotografien „[...] auf dem Titel der ‚New York Times‘ veröffentlichen, dann gäbe es einige Amerikaner mehr, die sich darüber aufregten.“¹⁰⁷

¹⁰³ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.42

¹⁰⁴ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.68 f.

¹⁰⁵ Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.59

¹⁰⁶ Fred Ritchin: *After Photography*, S.85

¹⁰⁷ Michael Christopher Brown zit.nach. Deike Diening: »Ich fragte mich: was tue ich bloß hier?«, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/interview-mit-kriegsfotograf-michael-christopher-brown-ich-fragte-mich-was-tue-ich-bloss-hier/7165458.html>, Zugriff am 10.07.2013

Jene moralisch geprägte Arbeitsweise, mit der Fotojournalisten spätestens nach 1945 Bilder von Kriegsschauplätzen erstellten, zeugten in ihrem ernüchternden Realismus deutlich von den Schrecken und der persönlichen Betroffenheit, die all jenen zuteil wurde, die direkt als Familienangehörige getöteter Soldaten oder aber indirekt als Bürger einer im Krieg befindlichen Nation von dieser militärischen Intervention betroffen waren.

Die letzten wirklich drastischen Fotografien des 20. Jahrhunderts, die publiziert wurden und die das Ausmaß des Krieges und seine Folgen für Involvierte unzensiert darstellten, waren Bilder aus Vietnam.¹⁰⁸ Für Susan Sontag ist dieser Umstand unter anderem auch darauf zurückzuführen, dass „[...] der unerschrockene einsame Fotograf, der mit seiner Leica oder Nikon früher die meiste Zeit allein unterwegs gewesen war, nun mit ganzen Kamerateams zu konkurrieren hatte.“¹⁰⁹ Diese spezielle, weil eigenmächtige, unabhängige Art der Kriegsfotografie, die es in der Form heute nur noch selten gibt, galt in dem Sinn als besonders wertvoll, da die Bilder die sie hervorbrachte „[...] fast immer zugleich auch Kritik am Krieg“¹¹⁰ bedeutete. „Das musste“, so Susan Sontag, „Konsequenzen haben.“¹¹¹

3.4.2. Zensur in der Kriegsberichterstattung: Intention und Methoden

Das Zensieren von Fotografien wurde seitens der Regierung und des Militärs seitdem zur Norm und führte dazu, dass Kriegsberichterstattung ihre Fähigkeit, überaus eindringlich auf Missstände aufmerksam zu machen, verlor.¹¹²

Michael Christopher Brown, der als Kriegsberichterstatte nach Afghanistan reiste, berichtet weiters von bürokratischen Hürden, um offiziell einreisenden Fotojournalisten die Arbeit zu erschweren. Die Einschränkungen betreffen dabei nicht nur das Ein- und Ausreiseprozedere, sondern greifen direkt in die Arbeitsweise der Fotojournalisten ein, indem eine gewisse Distanz zum Motiv vorgeschrieben und bildkompositorische Vorgaben gemacht werden.¹¹³

Intuitives Arbeiten wird durch diese Bestimmung unmöglich. Brown sieht in diesen Maßnahmen das Bestreben der Regierung, durch restriktive Arbeiten ihre Kriegsführung auf manipulative Weise zu

¹⁰⁸ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 16

¹⁰⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.69

¹¹⁰ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.77

¹¹¹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.77

¹¹² Vgl. Deike Dening: »Ich fragte mich: was tue ich bloß hier?«, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/interview-mit-kriegsfotograf-michael-christopher-brown-ich-fragte-mich-was-tue-ich-bloss-hier/7165458.html>, Zugriff am 10.07.2013

¹¹³ Michael Christopher Brown zit.nach. Deike Dening: »Ich fragte mich: was tue ich bloß hier?«, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/interview-mit-kriegsfotograf-michael-christopher-brown-ich-fragte-mich-was-tue-ich-bloss-hier/7165458.html>, Zugriff am 10.07.2013

rechtfertigen. Die Familie als schützenswertes Gut, dessen Privatsphäre durch eine Veröffentlichung ihrer toten Angehörigen verletzt werden könnte, wird, so Brown, lediglich als Vorwand genutzt um „[...] die Wahrheit des Krieges zu verschleiern.“¹¹⁴

Browns Ausführungen zeigen, wie Fotografie aufgrund ihrer vermeintlichen Zeugenschaft für politische und kommerzielle Zwecke missbraucht wird. Die Ansichten einer Gesellschaft können durch die Veröffentlichung oder aber Enthaltung relevanter Fotografien dahingehend manipuliert werden, einem politischen Beschluss mit Vertrauen zu begegnen. Der Trend, Fotografien seitens der Regierung unter Verschluss zu halten oder aber das Ablichten bestimmter Motive bereits im Vorfeld zu verbieten, rührt von der berechtigten Angst, dass anfängliches Vertrauen in Misstrauen umschlagen könnte, sobald das tatsächliche Ausmaß politischer Entscheidungen durch Fotografie sichtbar gemacht wird.

3.4.2.1. Blind Spots

Auch um die amerikanische Bevölkerung nicht, wie zuletzt im Vietnamkrieg geschehen, durch Fotografien, die den unausweichlichen Horror des Krieges zeigten, zu demoralisieren, verweigerte die amerikanische Regierung einem Großteil der Fotojournalisten den Einsatz an der Front während des ersten Golfkrieges.¹¹⁵ Der so entstandene „blind spot“¹¹⁶, wie Fred Ritchin die Auswirkungen dieses Beschlusses in *After Photography* bezeichnet, erleichterte der Regierung, der Bevölkerung zu suggerieren, dass eine zweite Militärintervention im Irak ebenfalls ohne nennenswerte Vorkommnisse von statten gehen würde: „[...] the government had decided to largely ban photographers from the first Persian Gulf war, thereby creating a blind spot that would heavily contribute to the illusion that the second invasion of Iraq would be a cakewalk.“¹¹⁷

Die Abwesenheit jeglicher fotografischer „Beweise“ sorgte dafür, dass sich die Gesellschaft keine Vorstellung davon machen konnte, wie dieser Einsatz aussehen und somit in weiterer Folge auch ausgehen könnte. Diese Taktik, potentielle Augenzeugen von vornherein aus der Konfliktzone herauszuhalten, wurde zuletzt auch in Syrien erfolgreich angewendet.¹¹⁸

Journalisten und Fotografen, die durch ihre Arbeit jenem Bild widersprachen, das die Regierung zu vermitteln gedachte, wurden kurzerhand vom Kriegsschauplatz ferngehalten.¹¹⁹

¹¹⁴ Michael Christopher Brown zit.nach. Deike Diening: »Ich fragte mich: was tue ich bloß hier?«, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/interview-mit-kriegsfotograf-michael-christopher-brown-ich-fragte-mich-was-tue-ich-bloss-hier/7165458.html>, Zugriff am 10.07.2013

¹¹⁵ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.86

¹¹⁶ Fred Ritchin: *After Photography*, S.86

¹¹⁷ Fred Ritchin: *After Photography*, S.86

¹¹⁸ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.88

¹¹⁹ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.88

Denn, wie Fred Ritchin in *After Photography* treffend schreibt: „[...] seeing has become far too dangerous for a government intent on pursuing war.“¹²⁰

3.4.2.2. Konzeptionierung und Layout

Neben dieser Art von Zensur gibt es noch eine weitere Möglichkeit, Fotografen davon abzuhalten, durch ihre Fotografien der Gesellschaft ein detailreiches und kritisches Bild zu vermitteln.

Wirtschaftlich von den Entscheidungen der Magazin- und Nachrichtenlandschaft abhängig, werden viele Fotografien zu Gunsten des Layouts oder des angestrebten Gesamtkonzepts gar nicht erst veröffentlicht.¹²¹ Die 1963 von Malcom Browne erstellte Fotografie eines buddhistischen Mönches, der aus Protest den Freitod wählte, indem er sich selbst anzündete, wurde von der New York Times beispielsweise mit den Worten „[...] not being fit for the breakfast table“ abgelehnt.¹²²

Fotografien, die deutlich zeigen, welche Spuren ein Krieg hinterlässt, sind in den seltensten Fällen geeignet, einer stilisierten Magazinästhetik zu entsprechen. Erschütternde Bilder von Kriegen, Umstürzen und Revolten sind schwer in ein solches Medium zu integrieren, ohne dabei den Verlust der Rezipienten zu riskieren, die sich an solchen Arbeiten stören könnten. Fred Ritchin, der selbst als Fotojournalist tätig war, weiß in *After Photography* ebenfalls von solchen Unvereinbarkeiten zu berichten. So kritisierte ihn die Werbeabteilung eines Magazins, das einige seiner Fotografien abgedruckt hatte, seine Arbeiten seien kein geeignetes Umfeld, um gewinnbringend Anzeigen schalten zu können: „I was admonished by the publication's advertising department for not having been helpful in creating 'a good environment for advertising.'“¹²³

Diese Vorgaben und Beschneidungen erschweren den Fotojournalisten, einen geeigneten Absatzmarkt sowie eine Plattform für ihre Arbeiten zu finden. Was bleibt, um diese ungewollten Fotografien ohne Restriktionen zu veröffentlichen, ist die Produktion und Distribution auf eigene Kosten. Ein Aufwand, den sich viele selbstständig arbeitende Fotojournalisten nicht immer leisten können.

3.4.3. Anpassung statt Individualität

Der Trend der letzten Jahre, den Magazine maßgeblich geprägt haben, zeugt von einer Welt, in der eher auf die allgemeine, bereits fundierte Sicht der Dinge gebaut wird, statt Raum für kritische

¹²⁰ Fred Ritchin: *After Photography*, S.89

¹²¹ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.92

¹²² Fred Ritchin: *After Photography*, S.92

¹²³ Fred Ritchin: *After Photography*, S.37

Stimmen zu schaffen, die durch ihre Arbeiten für eine vielleicht unangenehmere, dafür aber authentischere Sicht der Dinge Sorge tragen. Den Reglements der Wirtschaft Folge leistend, in der Honorare knapp kalkuliert sind, scheint es ertragreicher und sicherer zu sein, Fotografien zu veröffentlichen, die die tolerierbare Meinung einiger weniger widerspiegelt: „It tends to reiterate and provide a gloss over what we already know or, more accurately, illustrate someone's ideas of what should be going on.“¹²⁴

Einen eigenen Standpunkt zu vertreten wird in diesem Umfeld zu einer regelrechten Herausforderung. Kriegsberichterstatte werden dazu angehalten, sich dem Geschmack des Lesers und den Vorstellungen des Art Directors anzupassen. Nicht Individualität, sondern Anpassung ist gefragt. Fred Ritchin schreibt dazu in *After Photography*: „[...] we were, like so much else these days, part of a larger system controlled elsewhere.“¹²⁵

Diese auferlegte Rolle, in die sich die meisten Fotojournalisten in einem regulären Arbeitsverhältnis fügen müssen, nennt Ritchin als Grund für seinen Ausstieg aus dem Fotojournalismus. Nicht gewillt, seine Arbeiten weiterhin anderen zu überlassen, die sie für ihre Zwecke missbrauchen konnten, entschied er sich für einen Rückzug aus der Branche.¹²⁶

Mitverantwortlich für die Nischenrolle, in die Kriegsberichterstattung nach und nach abzudriften droht, ist laut Ritchin jene restriktive Art, Journalismus zu betreiben. Die Zensur, die entweder direkt in den fotografischen, spätestens aber in den graphischen Prozess der Layoutgestaltung eingriff, prägte eine Fotografengeneration, der nach Vietnam viele Möglichkeiten genommen wurden, nicht nur wirtschaftlich erfolgreich zu arbeiten, sondern auch ihre moralischen Vorstellungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Bemühungen des Fotojournalismus um ein ehrlicheres, authentischeres Bild der Welt wird erschwert durch das Bestreben einiger weniger, die durch die manipulative Auslegung von Fotografien einen Standpunkt zu untermauern oder für eine Sache zu werben versuchen.

Wie die Ausführungen dieses Kapitels zeigen, ist das selbstständige Arbeiten mit Aussicht auf Erfolg, namentlich einer zugesicherten Veröffentlichung in einem Magazin oder einer Zeitung, nicht nur nicht mehr selbstverständlich, sondern durch Beschränkungen, Verbote, Zensur und manipulativen Missbrauch eigentlich nur mehr mit vielen Abstrichen möglich. Denn wer als Fotojournalist veröffentlicht werden will, muss sich einerseits den Regeln des Arbeitgebers unterordnen und gewisse Vorgaben erfüllen, andererseits aber auch dafür sorgen, dass seine Arbeiten trotz aller Restriktionen

¹²⁴ Fred Ritchin: *After Photography*, S.94

¹²⁵ Fred Ritchin: *After Photography*, S.27

¹²⁶ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.92

keine aussagekräftige Bildsprache vermissen lassen. Diese Arbeitsbedingungen sind wohl mit ein Grund, warum Fotojournalisten wie Fred Ritchin ihren Beruf aufgegeben haben.

3.4.4. Verfolgung

Ein weiterer Faktor für einen Ausstieg aus diesem Berufszweig ist das immer gefährlicher anmutende Arbeitsumfeld. Und auch das gesteigerte Konkurrenzdenken, welches wiederum aus den präziseren Anforderungen der Arbeitgeber resultiert, sorgt dafür, dass ein Arbeiten aus der unmittelbaren Gefahrenzone heraus unabdingbar wird. Fotojournalisten berichten mittlerweile direkt von der Front, sind Teil des Geschehens und heben sich so von der Arbeitsweise ihrer Vorgänger ab, die wie Roger Fenton und Mathew Brady oft erst nach Austragung eines Gefechts ihre Arbeit aufnahmen.

Um zu verhindern, dass Kritik an einem Staat geübt wird, werden Fotojournalisten zudem mit Vehemenz verfolgt und kontrolliert. Marie Colvin, Rémi Ochlik, Chris Hondros oder Tim Hetherington – prominente Beispiele für die Unerbittlichkeit, mit der eine Regierung gegen Fotografen vorgeht, die alleine durch ihr Werkzeug und Können einem Staat und seinen Ansichten gefährlich werden können, gibt es viele.¹²⁷

3.5. Berichterstattung im digitalen Zeitalter: Citizen Journalism

Allerdings schafften die Entwicklungen im Bereich der neuen Medien wie Twitter und Facebook sowie der rasante Fortschritt im technologischen Bereich eine Gegenbewegung zu diesem totalitären Führungsstil, der Fotografen und ihre Bilder als ein Medium einstufte, das aufgrund seiner Fähigkeit Kritik zu üben, in die Schranken gewiesen gehörte.

So begann beispielsweise in Syrien, wo es ausländischen Fotografen lediglich gestattet war, Fotografien von jenen Orten und Begebenheiten anzufertigen, die vom Regime vorgegeben wurden, die örtliche Bevölkerung mittels Smartphones und dem Internet aus den für Kriegsberichterstatter gesperrten Zonen zu berichten. Da Fotojournalisten der Zutritt zu vielen Stadtteilen verweigert und ihnen derart die Möglichkeit einer kritischen Berichterstattung genommen wurde, übernahmen Citizen Journalists in Eigenverantwortung jenen Teil des Geschehens sichtbar zu machen, den die Regierung mit Nachdruck unter Verschluss halten wollte.¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Rod Nordland, Alan Cowell: »Two Western Journalists Killed in Syria Shelling«, The New York Times, http://www.nytimes.com/2012/02/23/world/middleeast/marie-colvin-and-remi-ochlik-journalists-killed-in-syria.html?pagewanted=all&_r=0, Zugriff am 16.07.2013

¹²⁸ Vgl. David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 16.07.2013

Fotografie wurde so zu einer Resource divergenter Berichterstattung, die im repressiven Milieu der syrischen Regierung die Aufgabe der offiziellen Fotojournalisten nicht nur effektiver und zeitnaher, sondern auch flächendeckender zu bewältigen verstand.

Die Machenschaften des Regimes wurden nicht nur von einem, sondern gleich von mehreren Citizen Journalists festgehalten, die ihre kritischen Stimmen in Form ihrer Fotografien über das Internet verbreiten konnten.

3.5.1. Das Smartphone als Gefahrenquelle

Die Möglichkeiten, die einem totalitären Staat blieben, innerhalb eines durch Bild und Text aufbegehrenden Umfeldes stark manipulativ und restriktiv zu agieren, beschränkten sich auf die gezielte Bekämpfung der Medien und Kanäle dieser neuen, medial vernetzten Generation an Citizen Journalists.¹²⁹

Um zu verhindern, dass unliebsame Informationen zirkulierten, die nicht kontrolliert werden konnten, griff das syrische Regime zu drastischen Mitteln. Es begann, gezielt auf professionelle Journalisten zu schießen, die die Vorgänge dokumentierten, und weitete diese Maßnahme nach und nach auf das eigene, mit Handykameras fotografierende Volk aus. Die Regierung fürchtete die Medien und vor allem das durch sie verbreitete Bild dermaßen, dass es systematisch Jagd auf jedes einzelne Handy machte, das über eine Kamera verfügte.¹³⁰

3.5.1.1. Die Macht der Bilder: Rabih Mroué, »The Pixelated Revolution«

Der libanesische Künstler Rabih Mroué, der mit seiner Installation »The Pixelated Revolution« auf der documenta 13 vertreten war, zeigt in seiner Arbeit, die aus mehreren, mit dem Handy aufgenommenen Filmen besteht, wie Aufständische das Smartphone als Teil ihres Körpers benutzen und bei dem Versuch, das brutale Vorgehen der Regierung zu dokumentieren, von regimetreuen Anhängern erschossen wurden. „Es ist erstaunlich zu beobachten, dass das syrische Regime auf jede einzelne Kamera und jedes Handy schießen lässt, mit dem fotografiert, gefilmt und Ton aufgenommen wird. Es will Bilder löschen und verschwinden lassen.“¹³¹

¹²⁹ Rabih Mroué zit.nach Sigrid Brinkmann, »Assads Regime macht Jagd auf einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 17.07.2013

¹³⁰ Vgl. Rabi Mroué im Gespräch mit Sigrid Brinkmann, »Assads Regime macht Jagd auf einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 17.07.2013

¹³¹ Rabih Mroué zit.nach Sigrid Brinkmann, »Assads Regime macht Jagd auf einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 17.07.2013

Mit diesem Vorgehen soll verhindert werden, dass Informationen nach außen dringen, die gegen die Regierung und ihre ausschreitenden Übergriffe auf die eigene Bevölkerung verwendet werden könnten. Fotografen, Citizen Journalists wie Fotojournalisten seien „in Lebensgefahr“, so Rabih Mroué, „denn die Sicherheitsleute würden gezielt auf diese Menschen schießen.“¹³²

Rabih Mroués Schilderungen lassen den Schluss zu, dass sich Fotografie als ein Medium, dem man die Fähigkeit zuschrieb, Beweismittel zu sein, im digitalen Zeitalter nun gegen jene wendet, die es für ihre manipulativen Zwecke zu verwenden wussten.

Denn wo, bedingt durch kalkuliert eingesetzte Zensur und Manipulation von Bildaussagen, nur einige wenige, vornehmlich jene, die Machtpositionen inne hatten, von diesem Medium Gebrauch machen konnten, sind es nun viele, die durch Smartphones und das Internet den Aussagen jener Mächtigen mit ihrer eigenen Stimme und ihrer eigenen, durch Fotografie 'bewiesenen' Sicht der Dinge entgegenreten können.

3.5.2. Auflehnung gegen Zensur, Manipulation und Gewalt

Zensur, die durch Manipulation von Bildaussagen oder durch die selektive Bewilligung bestimmter Motive betrieben wurde, funktioniert nicht mehr. Denn ihr gegenüber stehen nunmehr Fotografien, die jene „blind spots“¹³³, wie Fred Ritchin diese Grauzonen nannte, kenntlich machen.

Citizen Journalists und das Smartphone spielen in dieser Neuordnung der Dinge eine wichtige Rolle. Denn sie machen sichtbar, was Fotojournalisten aus verschiedenen Gründen nicht ausreichend sichtbar machen können. Da wäre einerseits ihre verschwindend geringe Zahl, die eine flächendeckende, objektive Berichterstattung unmöglich macht. Und andererseits werden jene offiziell arbeitenden Reporter, wie die Ausführungen dieses Kapitels zeigten, in ihrer Arbeit derart restriktiv beschnitten, dass Berichterstattung oft nur unter enormen Risiken möglich ist.

Durch die Arbeit der Citizen Journalists, die aus Zonen berichten, die von der Regierung für Außenstehende gesperrt wurden, entsteht letzten Endes ein komplexeres Gesamtbild eines Konflikts. Diese Zunahme an Sichtweisen, die auch Gegenstimmen mit einbezieht, sorgt dafür, dass Regierungen nicht mehr ungestraft nach ihrem Ermessen handeln können.

Da sie nun ihrerseits beobachtet und ihr Vorgehen fotografisch festgehalten wird, müssen sie notgedrungen die Konsequenzen für ihre Entscheidungen und Taten selbst verantworten.¹³⁴

¹³² Rabih Mroué zit.nach Sigrid Brinkmann, »Assads Regime macht Jagd auf einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultursendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 17.07.2013

¹³³ Fred Ritchin: *After Photography*, S.86

¹³⁴ Vgl. David Batty: »Arab spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 17.07.2013

Fotografie kann demnach nicht mehr eingesetzt werden, um eine Gesellschaft davon zu überzeugen, dass die durch Fotografie „belegten“ Tatsachen der Wahrheit entsprechen. Denn wo einer Fotografie zehn weitere entgegengehalten werden, die die Aussage der ersteren durch ihre eigenen Inhalte widerlegen, endet, so die Schlussfolgerung dieses Kapitels, ihr Potential, Kontrolle auf ihre Betrachter auszuüben.

4. Das Wesen der Fotografie im digitalen Zeitalter und dessen Bedeutung für Fotojournalisten

Diese neuen, seit dem digitalen Zeitalter bestehenden Möglichkeiten zur Informationsgewinnung sind dabei nicht nur im Hinblick auf eine damit verbundene gesellschaftliche Liberalisierung von Bedeutung. Die progressive Nutzung von Fotografie, ihr gesteigerter Verbreitungsradius durch das Internet und die neuen Möglichkeiten in der Bildbearbeitung, all diese Faktoren tragen dazu bei, dass die Merkmale, die sie einst auszeichneten, und hier im Besonderen ihr beweisstiftender Charakter, in Frage gestellt werden (müssen).

4.1. Fotografie: Konstruktion statt Dokument

In *After Photography* nimmt Fred Ritchin gleich aus mehreren Perspektiven Bezug auf diese Bedeutungswandlung der Fotografie, indem er konstatiert: „[...] And those in power will not be as able to use photography to 'prove' what the medium will no longer be able to confirm.“¹³⁵

So können jene, die Fotografie missbräuchlich verwendeten, um ihre Sicht der Dinge als die einzig legitime zu propagieren, sich nicht mehr auf diese Sonderstellung verlassen. Denn in Zeiten, in denen viele Zugang zu diesem Medium haben und es benutzen, um jene Lücken mit Bildmaterial zu füllen, die ursprünglich ungebildet hätten bleiben sollen, kann Fotografie nicht mehr beweisen, dass lediglich jene Wirklichkeit von Bedeutung ist, die von offizieller Seite aus publik gemacht, unterstützt und gefördert wurde. Fotografie als ein Medium, das in der Lage ist, eine Aussage zu belegen, wird seit dem digitalen Zeitalter von Parteien entgegengesetzter Standpunkte zu gleichen Teilen benutzt, wobei das Wort „benutzen“ hier zurecht in seiner Zweideutigkeit gelesen werden kann. Denn einerseits „nutzen“ alle Involvierten das Medium in der Intention, die Aussage des jeweils anderen zu widerlegen und ihre eigenen Ansichten zu untermauern, andererseits aber drängen sie es in eine Position, die es im Grunde genommen nicht erfüllen kann: Fotografie wird als ein Medium „ausgenutzt“, das durch den ihr zugesprochenen objektiven Charakter Beweis sein soll für Realität, die allerdings immer nur rein subjektiv wahrgenommen werden kann.

Denn da Fotografieren bedeutet, einen Ausschnitt zu wählen¹³⁶, ist sie stets eine persönliche Aussage¹³⁷ eines ganz bestimmten Augenblicks. Diese Feststellung enthüllt sie als eine Konstruktion¹³⁸ und eben nicht als Durchschlag¹³⁹ von Wirklichkeit.

¹³⁵ Fred Ritchin: *After Photography*, S.32

¹³⁶ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

¹³⁷ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.34

¹³⁸ Bernd Stiegler, »Fotografie im digitalen Zeitalter«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.342

¹³⁹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S.56

Der Begriff 'Konstruktion' ist dabei in dieser Angelegenheit ausschlaggebend.

Denn wenn die althergebrachte Idee von Fotografie als ein Garant für Objektivität dem Wissen weicht, dass sie als Werkzeug verwendet immer nur die subjektive Wahrnehmung des Fotografen aufzeichnet, wird deutlich, dass nicht von einem naturgetreuen Abbild gesprochen werden kann, sondern lediglich von einer konstruierten, subjektiv gewählten Ansicht der eigenen Weltvorstellung. „Fotografien“, um zur Untermauerung vorliegender Resultate ein weiteres Mal Bernd Stiegler heranzuziehen, „sind [...] mediale Konstruktionen der Wirklichkeit. Die Fotografie ist eine visuelle Materialisierung von bestimmten Wirklichkeitsvorstellungen in Bildern.“¹⁴⁰

4.2. Fotografie, Subjektivität und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft

Wenn Fotografie, um auf Ritchins Aussage zurückzukommen, demnach nicht mehr belegen kann, was jede Gruppierung für sich nach Außen hin als Wahrheit propagiert, wenn also nicht mehr bewiesen werden kann, was Fotografie als Medium eigentlich nie beweisen konnte, einfach weil sie in ihrer Handhabung subjektiv und nicht objektiv betrieben wird, ändert sich ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft. Sie büßt, zumindest in Teilen, ihre Rolle als Beweismittel ein: „If documentary photographs cannot be trusted at least as a quotation from appearances; then photography will have lost its currency as a useful if highly imperfect societal arbiter of occurrences [...]“¹⁴¹

Für die weiteren Ausführungen ist dabei wichtig zu verstehen, dass im Grunde genommen nicht erst das digitale Zeitalter Auslöser dieses Bedeutungswandels war. Zwar verstärkte die Digitalisierung diesen Prozess, radikalisierte sozusagen den Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit durch den gesteigerten Einsatz von Bildmanipulation¹⁴², doch war Fotografie niemals etwas anderes als ein Spiegel subjektiver Wahrnehmung, eine Apparatur zur visuellen „[...] Materialisierung von bestimmten Wirklichkeitsvorstellungen in Bildern.“¹⁴³

Durch diesen Bedeutungswandel verliert sie zwar nicht ihre Fähigkeit, Abbild eines Ereignisses zu sein, allerdings muss der Betrachter einer Fotografie ihren Inhalt nunmehr so lesen und begreifen, dass das, was sie zeigt lediglich Beweis für eine subjektive Weltanschauung sein kann. Objektivität wird in diesem Prozess ausgespart. „Wir glauben nicht länger an die Objektivität der Fotografie [...]“¹⁴⁴, wie Bernd Stiegler in *Fotografie im digitalen Zeitalter* treffend schreibt.

¹⁴⁰ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

¹⁴¹ Fred Ritchin: *After Photography*, S.31

¹⁴² Vgl. Bernd Stiegler, »Fotografie im digitalen Zeitalter«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.340

¹⁴³ Bernd Stiegler, »Fotografie und das Reale«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.21

¹⁴⁴ Bernd Stiegler, »Fotografie im digitalen Zeitalter«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.343

4.2.1. Folgen des Bedeutungswandels der Fotografie für machtausübende Institutionen

Es kann also gesagt werden, um an dieser Stelle nochmals auf den Ausgangspunkt dieser Ausführung zurückzukommen, dass sich die Rolle der Fotografie, das ihr zugeschriebene Aufgabenfeld durch die Digitalisierung stark verändert beziehungsweise in ihr völliges Gegenteil gekehrt hat.

Aus einem Medium, dem man die Fertigkeit zu objektiver Berichterstattung nachsagte, das man instrumentalisierte, um durch seinen beweisstiftenden Charakter Betrachter von Fotografien zu manipulieren, wurde, bedingt durch den technologischen Fortschritt, ein Massenkommunikationsmittel, das sich viele zu eigen machten, um ihre subjektive Weltanschauung nach Außen zu tragen. Dieses partizipative, kommunikative Umfeld, in der Informationen in Form von Fotografien ausgetauscht und rasch verbreitet werden können, schmälert das Vermögen all jener, die dieses Medium bis dato als manipulativen Gebrauchsgegenstand für ihre Zwecke nutzten: „[...] the explosion in citizen journalism makes it impossible for many governments to avoid serious criticism.“¹⁴⁵

Diese Feststellung ist wichtig, ändern Errungenschaften im Technologie- und Kommunikationssektor doch die Art und Weise, in der Regierungen, das Militär oder andere Macht ausübende Institutionen Fotografie in weiterer Folge nutzen können. Wenn sich ihr Wirkungsbereich schmälert, indem ihre Handlungen von der Bevölkerung auf mehreren, unabhängig voneinander agierenden Geräten fotografisch festgehalten und im Zuge der Aufnahme veröffentlicht und verbreitet werden, verändert das ihr Vermögen, durch Bilder Macht auszuüben.

4.2.2. Citizen Journalists: Überwachungsorgane einer Gesellschaft

Im Umkehrschluss wird der fotografierenden Masse durch die Möglichkeit, Bilder durch Bilder widerlegen zu können, die Aufgabe zuteil, als Überwachungsorgan, als „watchdog“¹⁴⁶, wie Fred Ritchin in *After Photography* schreibt, zu agieren. Die Aussage „everyone is documenting while protesting“¹⁴⁷ erfährt in diesem Kontext eine besondere Bedeutung. Denn sie verweist auf die Rolle, die sich die Gesellschaft durch den Akt des Dokumentierens unwissentlich selbst diktiert hat. Aus einer unmündigen Öffentlichkeit, die ihr Bewusstsein aus Bildern schöpfte, die ihr von Außen oder einer übergestellten Autorität zugewiesen wurden, entwickelte sich durch das digitale Zeitalter ein

¹⁴⁵ Fred Ritchin: *After Photography*, S.116

¹⁴⁶ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.116

¹⁴⁷ Rasha Abdulla zit.nach. David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, Zugriff am 12.06.2013

selbstbestimmtes Kollektiv, das seine Weltanschauung unter Zuhilfenahme von Smartphones und dem Internet publik machte. Diese Gesellschaft versorgt sich selbst und andere mit Informationen.

In Rabih Mroués Arbeit »The Pixelated Revolution« wird diese gesteigerte Form der Dokumentation sichtbar, indem wahrnehmen, aufnehmen und verbreiten gleichsam einem einzigen Bewegungsablauf entsprechen. Die Handyvideos syrischer Demonstranten, die Mroué für seine Installation in einzelne Frames zerlegte, zeigen, wie das Smartphone zum Auge wird, das den Gegner fixiert und im schlimmsten Fall das eigene Sterben festhält.¹⁴⁸

„Wenn die Demonstranten filmen, machen sie sich keine Gedanken über Kameraposition oder Bildkomposition. Wenn sie sich bewegen, laufen oder verstecken, dann schauen sie durch das Handy. Und das nimmt alles auf, so, als wäre das Telefon ein Auge, ein Mittler zwischen Realität und eigener Wahrnehmung. Das Handy ist die Verlängerung des Körpers, ein Teil des Körpers.“¹⁴⁹

4.2.2.1. Warum Citizen Journalism funktioniert, respektive angenommen wird

Die Verletzlichkeit, die diese Art des Dokumentierens mit sich bringt, scheint mit ein Grund dafür zu sein, dass Betrachter diesen Fotografien eher Glauben schenken als solchen, die von offizieller Seite aus veröffentlicht und von Fotojournalisten aufgenommen wurden.¹⁵⁰

So wird weder ein neutraler Ansatz verfolgt, um über ein Ereignis zu informieren, noch wird Fotografie in journalistischer Manier betrieben, um den Auflagen der Magazine und Nachrichtenagenturen zu entsprechen. Fotografie, wie Rabih Mroué sie in seiner Arbeit darstellt, wird von ihren Nutzern als Kommunikationsmittel verstanden, um über persönliche Anliegen und Missstände zu informieren und nicht um Ansichten fotografisch umzusetzen, die ihnen diktiert wurden.¹⁵¹

Weiters ist die Tatsache ausschlaggebend, dass sich Urheber und Empfänger dieser Bilder auf gleicher Ebene begegnen. Sie nutzen die selben Ressourcen zur Informationsgewinnung und zur

¹⁴⁸ Vgl. Rabih Mroué im Gespräch mit Sigrid Brinkmann: »Assads Regime macht Jagd auf jede einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 19.07.2013

¹⁴⁹ Rabih Mroué zit.nach. Sammy Khamis: »Videokunst aus dem Libanon: Mittendrin im Syrien-Krieg«, <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/politik-gesellschaft/Handykunst-Rabih-Mroue-100.html>, Zugriff am 19.07.2013

¹⁵⁰ Vgl. Fred Ritchin: »What's Next?« in: Michael Zhang: »Fred Ritchin's Thoughts on the Future of Photography... and the World«, [petapixel.com, http://petapixel.com/2012/12/16/fred-ritchins-thoughts-on-the-future-of-photography-and-the-world/](http://petapixel.com/2012/12/16/fred-ritchins-thoughts-on-the-future-of-photography-and-the-world/), Zugriff am 05.08.2013

¹⁵¹ Vgl. Rabih Mroué im Gespräch mit Sigrid Brinkmann: »Assads Regime macht Jagd auf jede einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, Zugriff am 19.07.2013

Kommunikation. Das Smartphone als verbindendes Element ermöglicht jedem, der es besitzt, sich durch Fotografie auszudrücken. Diesen Umstand machen sich nicht nur Nachrichtenagenturen zu Nutze, sondern auch Unternehmen wie Apple, die mit ihrem Slogan „one billion roaming photojournalists“ das neue iPhone bewerben.¹⁵²

4.2.3. Fotojournalisten verlieren an Bedeutung

Dieser unabhängige Ansatz in der Berichterstattung führt nicht nur zu einem veränderten Kommunikationsverhalten, sondern zeugt von einer Selbstständigkeit, die die Anwesenheit von Fotojournalisten obsolet macht. Es kann gesagt werden, dass diese Berufsgruppe innerhalb dieser veränderten Wahrnehmungs- und Distributionsvorgänge ihre Funktion als neutraler, 'objektiv' agierender Vermittler, der den Rezipienten die Folgen eines Ereignisses durch Fotografie näher bringt und unparteiisch erklärt, verliert.

4.3. Fotojournalismus und Kunst

Was geschieht demnach mit Fotojournalisten, wenn feststeht, dass in Zeiten des Smartphones und des Internets jeder mit Zugang zu diesen Medien seine eigenen Inhalte kreiert, distribuiert und konsumiert? Und wie wirkt sich der Umstand auf ihr Schaffen aus, dass Subjektivität in der Fotografie nicht mehr bloß Möglichkeit, sondern unabdingbarer Bestandteil dieses Mediums ist?

4.3.1. Subjektivität als ausschlaggebendes Merkmal innerhalb des fotografischen Paradigmenwechsels

Wenn davon ausgegangen werden kann, dass sich Veränderungen der Fotografie betreffend unweigerlich auch auf jene auswirken, die sie ausüben, dann kann gesagt werden, dass sich Fotojournalisten nunmehr aus der Verantwortung entheben können, als objektiv agierende Zeugen eines Ereignisses fungieren zu müssen. Denn wenn Objektivität aus konstitutionellen Gründen in der Fotografie keine Option mehr darstellt,¹⁵³ kann von Fotojournalisten auch nicht mehr verlangt werden, das Medium objektiv zu nutzen. Ihnen bleibt nun keine andere Möglichkeit als die, sich ihren Motiven mit jener bestimmten Subjektivität anzunähern, die in anderen Bereichen der Fotografie bereits völlig selbstverständlich ist.

¹⁵² Apple Advertisement, zit.nach Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 11

¹⁵³ Vgl. Bernd Stiegler, »Fotografie im digitalen Zeitalter«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.343

Vornehmlich im Bereich der Kunst gestand man der Fotografie und jenen, die sie als Ausdrucksmittel ihres Schaffens nutzten, stets ein hohes Maß an Subjektivität zu. Wo sie aber als dokumentarisches Beweisstück eingesetzt werden sollte, berief man sich auf ihr Potential, von jeder künstlerischen Motivation losgelöst ein genaues Abbild eines Ereignisses zu erschaffen.¹⁵⁴ Wie im Laufe dieser Arbeit bereits festgestellt wurde, ist diese Vorstellung vom autonom agierenden Apparat überholt und der Beweis für seine subjektive Handhabung gegeben.

4.3.2. Inszenieren und Dokumentieren: Aufhebung der Grenzbereiche

Wenn demnach fest steht, dass Fotografie ihrem Wesenszug nach ein subjektiv zu gebrauchendes Medium ist, dann kann gesagt werden, dass die kategorische Trennung der Fotografie in ihre künstlerisch-subjektiven und dokumentarisch-objektiven Teilbereiche überflüssig wird. Wo Fotografie nicht mehr in ein Entweder-oder, in ein Subjektiv-oder-objektiv unterteilt werden kann, wird sie wahrhaftig zu einem Ausdrucksmittel, das jedem zugänglich ist, um „innere Zustände“¹⁵⁵, wie Peter Lunenfeld in *Texte zur Theorie der Fotografie* schreibt, wiederzugeben. Dabei macht es nun keinen Unterschied mehr, ob ein als „Künstler“ bezeichneter Fotograf oder aber ein Fotojournalist sich über das Medium Fotografie auszudrücken gedenkt. Die Grenzen zwischen Kunst und Alltäglichem, zwischen inszenieren und dokumentieren sind fließend. Beide Seiten, der Kreierende wie der Dokumentierende, erschaffen aus der selben Motivation und den selben Möglichkeiten heraus ein Werk, das ihre persönliche Intention, ihr subjektives Empfinden widerspiegelt.

4.3.3. Jede Form der Fotografie ist Kunst

Auch für den Medientheoretiker Peter Lunenfeld steht fest, dass eine Trennung zwischen „[...] dem Foto als dokumentarischem Beweisstück und dem Foto als Gegenstand der Kunst“ nicht mehr funktionieren kann. Ausschlaggebend für ihn ist dabei der Eintritt der Fotografie „in das digitale Zeitalter“, indem „[...] alle digitalen Fotografien – unabhängig von den Intentionen ihrer Produzenten – nun künstlerischen Fotografien gleichen.“¹⁵⁶

Lunenfeld verweist hier auf den Umstand, dass „die Welt des Digitalen“ zunehmend an eine „Ästhetik der veränderbaren Form“¹⁵⁷ geknüpft ist. Unzweifelhaft spricht er hier die Möglichkeiten der Bildmanipulation an, die mit dem digitalen Zeitalter Einzug in die Landschaft der fotografischen

¹⁵⁴ Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison: »Photographie als Wissenschaft und als Kunst« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 62 ff.

¹⁵⁵ Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.359

¹⁵⁶ Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.358 f.

¹⁵⁷ Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.354

Ausdrucksmöglichkeiten gehalten hat. Den subjektiv geprägten Charakter der Fotografie anspielend verweist er in *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild* auf den „digitalen Fotografen“, der „wie der Maler [...] so lange mit dem Bild herumspielt, bis es richtig aussieht.“¹⁵⁸

Bildbearbeitung im Fotojournalismus als Ausdrucksmittel zu verstehen, ist ein schwieriges Unterfangen und vor dem Hintergrund massiv betriebener Bildmanipulation im Bereich der Werbung, Industrie und Politik definitiv ein Thema, das im Umgang besonderer Sorgfalt verlangt. Im Hinblick auf ihre Einsatzmöglichkeiten, eine Fotografie dahingehend zu „korrigieren“, um deutlicher auszurücken, was der Fotograf im Moment der Aufnahme nicht nur zu sehen, sondern vor allem zu fühlen vermochte, verfügt sie allerdings über großes Potential, das, klar definiert, durchaus positiv genutzt werden könnte.

4.3.4. Der Fotojournalist als Künstler

Wesentlich ist an dieser Stelle weniger das Thema der Bildmanipulation an sich, sondern viel mehr die Intention, die hinter ihrer Verwendung steckt. Wenn durch ihr Einwirken deutlicher ausgedrückt werden kann und soll, was durch das Erstellen einer Fotografie eingefangen werden wollte, und wenn davon ausgegangen werden kann, dass dieses 'Etwas' mit einem Gefühl, oder, wie Peter Lunenfeld schreibt, mit einem „inneren Zustand“¹⁵⁹ verbunden ist, dann kann gesagt werden, dass Fotografie an sich bereits ein kreativ künstlerischer Prozess und im Umkehrschluss der Fotograf ein Künstler ist. Denn nach Lunenfelds These, im digitalen Zeitalter sei jede Fotografie aufgrund ihrer veränderbaren, also manipulierbaren Form eher ein Kunstwerk denn ein Dokument¹⁶⁰, müssen dementsprechend auch jene, die diese Kunstwerke im Zuge eines kreativen Prozesses erschaffen (und hier unter anderem auch mit Hilfe der Bildmanipulation) Künstler sein. Auf das Wesentlichste reduziert lässt sich also sagen, dass, wenn jede Fotografie Kunst und jeder Fotograf Künstler ist, auch jedem Fotojournalisten diese Bezeichnung zusteht.¹⁶¹

Für Tom Hubbard, selbst Fotojournalist, ist die Erweiterung des Definitionsbereiches Kunst auf das Gebiet des Fotojournalismus nicht nur eine Notwendigkeit, sondern stellt die logische Schlussfolgerung in einem Prozess dar, in dem sich der Fotojournalist seiner eigenen, kreativen Arbeit wieder ein Stück weit bewusst wird. „Art is the logical place to turn“¹⁶², wie Hubbard in seiner Abhandlung *Is it Art?* im Online-Magazine »The Digital Journalist« konstatiert. Speziell im Hinblick auf

¹⁵⁸ Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.354

¹⁵⁹ Vgl. Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.359

¹⁶⁰ Vgl. Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S.359

¹⁶¹ Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

¹⁶² Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

die schwierige Situation, in der sich Krisenberichterstatter ob der steigenden Anzahl an Citizen Journalists und der Suche nach einem neuen, respektive erweitertem Aufgabenfeld befinden, plädiert Hubbard darauf, die Ausdehnung des Begriffes „Fotojournalismus“ um den Bereich der Kunst zu erweitern.¹⁶³

Dieser Schritt würde nicht nur bedeuten, uneingeschränkter, sprich kreativer und konzeptioneller arbeiten zu können, sondern würde überdies Fotojournalismus als stagnierende Institution stärken: „Photojournalism has been getting better at the same thing for too long. [...] it needs a radical shift in perspective. [...] Photojournalism will gets stronger trough expansion of concepts, not contraction.“¹⁶⁴

4.3.4.1. Der Mensch als künstlerisch agierendes Individuum tritt in den Vordergrund

Um dieses Ziel zu erreichen, müsse laut Hubbard begonnen werden, in größeren Dimensionen zu denken. Dimensionen, die sowohl über die technischen Grenzen der Digitalkamera als auch über die konzeptionellen Grenzen der Krisenberichterstattung an sich hinausgingen. Freiberuflich agierende Fotojournalisten kämen in ihrer Arbeitsweise dem revidierten Konzept, welches mehr schöpferisches Potential im Fotojournalismus vorsieht, bereits näher, doch seien die Grenzen des Machbaren noch längst nicht ausgeschöpft.¹⁶⁵ „Individual photojournalists are doing great work, but photojournalism haven't advanced the boundaries of photojournalism.“¹⁶⁶

Fotojournalismus als künstlerischen Prozess zu betrachten, der auch Teilaspekte wie Ästhetik, Konzeption oder aber die Frage nach zu verwendendem Equipment in den kreativen Ablauf mit einbezieht, würde bedeuten, dass der schöpferisch agierende Mensch hinter diesem Vorgang und weniger das abgebildete Motiv in den Vordergrund tritt. Für Chip Litherland bedeutet diese Transition die völlige Auflösung des Fotojournalismus in der Fotografie: „It's no longer photojournalism but photography. That transition happens when images become more about the photographer and less about the subject of said photos.“¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

¹⁶⁴ Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

¹⁶⁵ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

¹⁶⁶ Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 07.08.2013

¹⁶⁷ Chip Litherland: »There's an app for photojournalism«, <http://www.chiplitherland.com/blog/2011/02/09/theres-an-app-for-photojournalism/>, Zugriff am 07.08.2013

4.3.4.2. Damon Winter als Beispiel

Wichtig in diesem Zusammenhang ist Damon Winters fotografische Arbeit »A Grunt's Life«, die in dieser Abhandlung bereits zur Sprache kam. Wie im ersten Kapitel erläutert wurde, kritisierte Chip Litherland Winters Entscheidung, für seine Auftragsarbeit das iPhone und die App Hipstamatic herangezogen zu haben. Winter entschied sich bewusst dagegen, mit der sonst üblichen Spiegelreflexkamera zu fotografieren. Seine Aussage: „[...] I will always stand behind these photographs and am confident in my decision that this was the right tool to tell this particular story“¹⁶⁸ weist sein Handeln als einen Prozess aus, der sich gegen Konventionen und Erwartungshaltungen ausspricht.

Für ihn schien das Smartphone das geeignete Rüstzeug zu sein, um seiner Auftragsarbeit nicht nur im Hinblick auf ihre fotojournalistischen Aspekte beizukommen. In erster Linie war Winter daran gelegen, ein geeignetes fotografisches Werkzeug zu finden, das seiner persönlichen Empfindung entsprach und das in der Lage war, die Grundstimmung, die vor Ort herrschte, bestmöglich zu transportieren: „I could not have taken these photos using my S.L.R. [...] Using this phone brought me into little details that I would have missed otherwise. [...] It helped me make intimate pictures of a subject.“¹⁶⁹

4.4. Individualität statt Auftragsarbeit

Für Tom Hubbard haben sich Konzeption und Kreativität im Nachrichtensektor nach und nach in Domänen verschoben, die mit dem eigentlich fotografischen Prozess nichts gemeinsam haben.¹⁷⁰ Fotojournalismus wird als Auftragsarbeit verstanden, eine auszuführende Tätigkeit, deren Rahmenbedingungen bereits vorgegeben sind und die wenig bis keinerlei Spielraum für individuelle Ansätze lassen: „The art of photojournalism has moved up the chain to the assignment center.“¹⁷¹

Nicht nur der Herstellungsprozess wird diktiert, sondern auch die Botschaft als solche konzeptualisiert und vereinheitlicht. Fred Ritchin bezeichnet in *After Photography* diesen Vorgang als post-fotografischen Prozess, der die Arbeit des Fotografen abwertet und ihn zu einem bezahlten Hilfsarbeiter degradiert:

¹⁶⁸ Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatic's«, http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/?_r=0, Zugriff am 12.08.2013

¹⁶⁹ Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatic's«, http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/?_r=0, Zugriff am 12.08.2013

¹⁷⁰ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

¹⁷¹ Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

„[...] I saw a photographer as no more than a paid researcher looking for images for someone else to re-present. [...] The new post-photographic process had diminished both the professional photographer and his subject – we were, like so much else these days, part of a larger system controlled elsewhere.“¹⁷²

Das Ergebnis sind einseitige Fotografien von Kriegsschauplätzen, die alle dem selben Schema folgen und Individualität vermissen lassen.

Wenn sich Fotojournalisten wie Damon Winter im Rahmen dieses Auftragsverhältnisses allerdings bewusst gegen die Norm und für einen persönlichen Ansatz entscheiden, werden aus diktierten Auftragsarbeiten individuell konzipierte Werke, die die Persönlichkeit des Fotografen in das Gesamtbild mit einbindet anstatt es zu anonymisieren. Ganz entgegen Chip Litherlands Kritik „[...] it becomes much more about your own artistic ideas, and your own vision for what you see in front of you“¹⁷³ spiegelt sich in dieser Art des Fotografierens die Persönlichkeit des Fotografen in seiner Arbeit wider. Das Ergebnis dieses Prozesses: Fotojournalismus entwickelt sich zu einer Kunstform. „The essence of art is an individual work, not a formula. [...] When photojournalism escapes formula, its product is art.“¹⁷⁴

¹⁷² Fred Ritchin: *After Photography*, S.27

¹⁷³ Chip Litherland, zit.nach Erin Jones: »iPhotojournalism: Hipstamatic goes war«, <http://web.studentportfolios.ca/~humberjournalism.com/convergence/2012/05/01/iphotojournalism-hipstamatic/>, Zugriff am 21.06.2013

¹⁷⁴ Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

5. Die neue Rolle des Fotojournalisten

Der Nachrichtensektor als ein Ort, an dem Individualität und reflektiertes Arbeiten nur unter Einschränkungen möglich ist und der eher nach Informationen verlangt, die einer strikten Bestandsaufnahme gleichen anstatt Raum für differenziert geführten Journalismus zu bieten, wird derart für Fotojournalisten immer uninteressanter.

Abgesehen von dem Umstand, dass Krisenberichterstatte in die Position gedrängt werden, Fotografien zu erstellen, die einem vorgefassten Konzept entsprechen¹⁷⁵ und denen überdies eine geeignete Plattform fehlt, um Fotojournalismus, also Aufklärungsarbeit zu betreiben, sehen sie sich, wie in dieser Arbeit bereits dargelegt wurde, mit der Tatsache konfrontiert, von Citizen Journalists verdrängt zu werden.

5.1. Vorteile aus der Krise ziehen

Diese Faktoren tragen dazu bei, dass eine Umstrukturierung des Nachrichtensektors unumgänglich wird. Wenn sich Magazine wie *The Sun* beispielsweise vermehrt auf Inhalte verlassen, den Citizen Journalists generieren, und daraufhin als Konsequenz ihren gesamten Mitarbeiterstab an Berufsfotografen entlassen¹⁷⁶, wird deutlich, dass sich professionelle Fotojournalisten nach anderen Absatzformen und Veröffentlichungsmöglichkeiten umsehen müssen, um ihren Beruf auch weiterhin gewinnbringend ausführen zu können.

5.1.1. Die Angst vor dem „unsupervised photographer“

Diese Entwicklung war laut Tom Hubbard absehbar und beruht auf der Annahme, nicht Fotojournalisten, sondern deren Auftraggeber seien für die Konzeptionierung fotografischer Themen verantwortlich.¹⁷⁷ In diesem übergeordneten Arbeitsverhältnis führt der Fotojournalist lediglich Befehle aus anstatt eigene Arbeiten zu kreieren: „The photographer executes and adds individual

¹⁷⁵ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.27

¹⁷⁶ Vgl. The Associated Press: »Chicago Sun-Times Lays Off All Its Full-Time Photographers«, http://www.nytimes.com/2013/06/01/business/media/chicago-sun-times-lays-off-all-its-full-time-photographers.html?_r=0, Zugriff am 12.08.2013

¹⁷⁷ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

elements to the product, but the photojournalist is not the originator of the concept in a typical assignment.“¹⁷⁸

Versuche, diesem einschränkenden Führungsstil beizukommen und durch individuellere Ansätze wie sie das Smartphone beispielsweise bietet, zu ersetzen, scheitern oft an den Vorbehalten der Auftraggeber, die in Fotojournalisten mit zu viel Eigenmotivation eher eine Bedrohung denn eine Bereicherung sehen. Fred Ritchin spricht in *After Photography* in diesem Zusammenhang vom „unsupervised photographer“, den viele Nachrichtenagenturen ob seiner Selbstständigkeit fürchten.¹⁷⁹

Um derart ihren Einflussbereich nicht zu schmälern, wird seitens der Magazin- und Nachrichtenlandschaft vermehrt auf Citizen Journalists gesetzt, die in ihrer auftragsausführenden Tätigkeit der angestrebten Arbeitsweise dieser Institutionen eher entsprechen. Tom Hubbards Aussage „If the assignment writer does the creative work, anyone with an automatic camera can follow through“¹⁸⁰ Folge leistend gewinnen Citizen Journalists stetig an Einfluss.

Zwar mag dieser Umstand zu einem bedeutsamen Einbruch an Arbeitsplätzen führen, doch stellt sich die Frage, ob in Anbetracht der restriktiven Arbeitsmoral und den schwindenden Möglichkeiten für Fotojournalisten, sich individuell mit einem Thema auseinanderzusetzen, der Nachrichtensektor überhaupt noch eine adäquate Umgebung für Krisenberichterstatte darstellt.

5.1.2. Das Smartphone als fotografisches Aufnahmegerät nutzen

Die Entscheidung des Magazins *The Sun*, seine fotografischen Ressourcen gänzlich von Citizen Journalists mit Smartphones abhängig zu machen¹⁸¹, lässt Rückschlüsse auf einen veränderten Umgang mit Informationen im Hinblick auf ihre Gewinnung, Reflexion und Distribution zu. Und der Gedanke, das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft nutzen zu können, indem die Smartphone-Fotografien ihrer Mitglieder herangezogen und veröffentlicht werden, scheint von einer Sozialstruktur zu zeugen, die sich in erster Linie über Schlagzeilen, denn über sorgfältig recherchierte und journalistisch aufbereitete Beiträge informiert. Dieser Trend muss berücksichtigt werden, denn er scheint für die Zukunft der Informationsgewinnung maßgeblich zu sein.

¹⁷⁸ Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

¹⁷⁹ Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.35

¹⁸⁰ Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

¹⁸¹ Vgl. The Associated Press: »Chicago Sun-Times Lays Off All Its Full-Time Photographers«, http://www.nytimes.com/2013/06/01/business/media/chicago-sun-times-lays-off-all-its-full-time-photographers.html?_r=0, Zugriff am 12.08.2013

5.1.2.1. Citizen Journalists werden zu Content Providern

Innerhalb dieser veränderten Rahmenbedingungen müssen Citizen Journalists die Möglichkeit bekommen, sich zu etablieren, um die Nachfrage nach ungefilterten, undifferenzierten Momentaufnahmen eines Ereignisses, die mit zunehmendem Fortschritt unseres digitalen Umfelds wohl weiter ansteigen werden, befriedigen zu können.

Ihnen wird die Rolle des „Content Providers“¹⁸² zuteil, der in unabhängiger Manier von Vorfällen berichtet, die ihn selbst betreffen und die er mit Gleichgesinnten und ebenfalls Betroffenen teilen möchte. Die Nachrichtenlandschaft profitiert von diesem authentischen Zugang, denn er garantiert ihnen das Vertrauen der Leserschaft, die in Smartphone-Fotografien vordergründig das eigene Handeln wiedererkennen: „iPhone photography is an opportunity to reach those people by showing them what has been produced with the same phone they spend hours staring at.“¹⁸³

5.1.2.2. Das Smartphone als Garant für Aufmerksamkeit

Diesen Vorteil können sich nicht nur Nachrichtenagenturen zunutze machen. Fotojournalisten profitieren ebenfalls von diesem Aufnahmegerät, denn es gewährleistet ihnen die Aufmerksamkeit einer Gesellschaft, die diese Art des Fotografierens aus eigener Erfahrung kennt.¹⁸⁴

Um das Smartphone als vollwertiges fotografisches Gerät nutzen zu können, müssen allerdings in einem ersten Schritt die festgefahrenen Vorstellungen abgelegt werden, die den Fotojournalisten in seiner Rolle als Berufsfotograf als objektiv agierenden Protokollanten eines Ereignisses ausweisen. Denn diese Denkweise ist, wie die Ausführungen in dieser Arbeit zeigten, längstens mit dem Aufkommen der Citizen Journalists und des digitalen Zeitalters überholt.

5.1.3. Rollentausch als Chance

Die Ära des partizipativen Journalismus wirkt sich progressiv auf alle Beteiligten aus, indem Denkmuster überdacht und Aufgabenbereiche verschoben werden. Citizen Journalists sind überdies

¹⁸² Vgl. Fred Ritchin: *After Photography*, S.34

¹⁸³ Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, Zugriff am 15.08.2013

¹⁸⁴ Vgl. Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, Zugriff am 15.08.2013

nicht nur selbst für Umbrüche im fotojournalistischen Bereich mitverantwortlich, indem sie sich das Smartphone als Sprachrohr zu eigen machten¹⁸⁵, sondern sie beschleunigten diesen Vorgang überdies, indem sie ihre eigenen Inhalte produzierten, während sie anderweitig generierten Content konsumierten. Im Zuge dieser Veränderungen die Bereiche Wahrnehmung, Distribution und Konsumation betreffend, kann von einem Rollentausch zwischen Citizen Journalists und Fotojournalisten gesprochen werden. Der Fotojournalist als Institution, der durch seine Arbeit eine Gesellschaft mit Informationen aus Krisenregionen versorgte, musste seinen Aufgabenbereich an eben jenen Teil der Gesellschaft abtreten, den er ursprünglich bediente. Die Rolle als Mittler, als Informant, kam ihm abhanden, indem die Bevölkerung die Initiative ergriff und fortan Content, der sie interessierte, selbst produzierte.¹⁸⁶

Fred Ritchin äußert sich in *Bending the Frame* folgendermaßen zu diesem Thema: „The collapsing boundaries between author and reader [...] opens up the expectation that the greater media world may function in more of a conversational rather than simply a hierarchical, mostly top-down system.“¹⁸⁷

Allerdings sollte dieser Umstand weniger als Bedrohung denn als Chance gesehen werden. Denn er ermöglicht Fotojournalisten, die Grenzen der ihm auferlegten Rolle auszuloten und sich innerhalb dieses Prozesses weiterzuentwickeln. Frei und ungebunden kann er sich nunmehr an Denkansätzen, Möglichkeiten und Equipment versuchen, die innerhalb eines vorgegebenen Arbeitsumfelds nicht zum Einsatz hätten kommen können.¹⁸⁸

Fred Ritchin bemerkt in *Bending the Frame* treffend, dass Fotojournalisten, die in einem engen Dienstverhältnis zu ihren Auftraggebern standen, oftmals nicht wussten, ob sie sich in ihrer Position überhaupt erlauben durften, eigene Ansätze zu verfolgen oder Strategien nachzugehen, die innovative Zugänge oder ungewöhnliches Equipment verlangten. Ein Abweichen von der Norm war nicht vorgesehen.¹⁸⁹ Vielmehr galt es, die ihm zugewiesene Rolle auszuüben und Inhalte zu generieren, die, wie Tom Hubbard schreibt, vom Auftraggeber im Vorfeld klar formuliert wurden.¹⁹⁰

„Photo-reporters working with the mainstream press [...] do not know whether, from their position in a fraught journalistic atmosphere [...] they even have the right to assert other media strategies, without straying too far from their assigned roles still entwined with the

¹⁸⁵ Vgl. Julia McDonald: »The War on War: Citizen Journalism vs. Professional Reporting«, <http://www.upstart.net.au/2012/05/01/the-war-on-war-citizen-vs-professional-journalism/>, Zugriff am 15.08.2013

¹⁸⁶ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 11

¹⁸⁷ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 11

¹⁸⁸ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31

¹⁸⁹ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 30

¹⁹⁰ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, *The Digital Journalist*, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

illustration of others' ideas. A strong point of view with complexity and depth is rarely what is asked of them.“¹⁹¹

Fred Ritchin spricht hier einen entscheidenden Punkt an. Presseagenturen, die diesen Ansatz verfolgen und Fotojournalisten derart als Befehle ausführende Arbeitskraft ausweisen, denen das Zugeständnis entzogen wurde, eine unabhängige Meinung auszuformulieren, stellen im Grunde genommen kein geeignetes Umfeld dar, in dem investigativer Journalismus ohne Einschränkungen betrieben werden kann. Fotojournalisten werden mehr und mehr in die Position getrieben, Bilder nach einem vorgegebenem Schema anzufertigen anstatt aussagekräftige Arbeiten zu erstellen, die Umstände näher erklären. Herausragende Fotoreportagen jedoch benötigen ausreichend Zeit, um die oftmals komplexen Begebenheiten, die sie zum Thema haben, in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Zeit, die Fotojournalisten nicht mehr zugesprochen, sondern die ihnen mehr und mehr entzogen wird.¹⁹²

5.2. Möglichkeiten autonomen Arbeitens

Viele Fotojournalisten reagieren auf diese Einschränkungen, indem sie sich vermehrt eigenständigen Projekten zuwenden.¹⁹³

In dieser Autonomie, obwohl prekär und risikoreich, liegt die Zukunft des professionell betriebenen Fotojournalismus. Die eigenverantwortliche Realisierung von Projekten wird zur Norm und parallel zu dieser Entwicklung erweitern sich die Möglichkeiten, Fotojournalismus auf einer komplexeren Ebene als bisher üblich auszuüben. Denn innerhalb dieses Paradigmenwechsels werden Krisenberichterstatte dazu angehalten, ihre Vorgehensweise zu hinterfragen und weitläufiger sowie komplexer zu denken. Autarkes Handeln wird unabdingbar ebenso wie die Fertigkeit, interdisziplinär zu agieren und zu kombinieren.¹⁹⁴ „'being there' [...] in photojournalism“, wie Fred Ritchin schreibt, „should only be the starting point.“¹⁹⁵

5.2.1. Umfassende Recherche

Fotojournalisten können sich Ritchins Denkweise zunutze machen, indem sie ihre fotografischen Arbeiten bewusst über den Punkt des „being there“, also des Vorortseins, hinausführen. Denn jene Vorgehensweise hebt sie von den Citizen Journalists ab, für die ein „Vorortsein“ ausreicht, um über

¹⁹¹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 30

¹⁹² Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 9

¹⁹³ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 9

¹⁹⁴ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 118, 153

¹⁹⁵ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 48

Ereignisse zu informieren. Citizen Journalists handeln, sprich fotografieren im Zuge dieses Ereignisses, und zwar weniger, weil sie planen es festzuhalten, sondern weil sie sich unvermittelt in dieser Situation befinden und fotografieren, was ihnen widerfährt. Diesen Umstand machen sich

Nachrichtenagenturen zunutze, wie dass von Citizen Journalists gespeiste CNN Portal iReport zeigt.¹⁹⁶

Partizipativer Journalismus lebt von der Vorstellung, dass das Festhalten eines Ereignisses aufgrund der Tatsache dabei gewesen zu sein genügt, um die dadurch entstandene Fotografie zu einem, weil subjektiv empfunden und somit glaubwürdigen, Dokument werden zu lassen: „There's an enormous amount of subjectivity [...] and people who approach stories with a lot of passion and personal experience because they're living right in the middle of them.“¹⁹⁷

Allerdings gibt Fred Ritchin in *Bending the Frame* zu bedenken, dass Fotografien weder dazu in der Lage sind, Beweis zu sein, noch, dass allein durch den Akt des Fotografierens aussagekräftige Arbeiten entstehen können, die für sich alleine sprechen, respektive einen Sachverhalt umfassend erklären: „[...] an image on its own is not automatically proof of anything.“¹⁹⁸

Ein komplexeres Verständnis darüber, dass Fotografien keineswegs unanfechtbare Aufzeichnungen eines Ereignisses, sondern viel eher Interpretationen dieses Ereignisses sind, führt zu dem Schluss, dass Fotografen, ähnlich wie Autoren, wesentlich vielschichtiger vorgehen müssen, um ihren Standpunkt überzeugend darlegen zu können. Sie müssen Fragen aufwerfen, um im Gegenzug Fragen beantworten zu können und sie müssen Begebenheiten auf den Grund gehen und die Umstände, die zu einem Ereignis führen, begreifen, bevor sie in der Lage sind, sie ausreichend zu erklären und fotografisch umzusetzen: „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.“¹⁹⁹

5.2.2. Aufeinander aufbauen, Bestehendes ausbauen

Der Citizen Journalist in seiner Rolle als „Content Provider“ sichert durch seine sofortige Anwesenheit vor Ort den primären Informationsfluss. Seine Arbeit kann als aufzeigendes Element verstanden werden, das innerhalb eines langen, komplexen Berichterstattungsprozesses von großer

¹⁹⁶ Vgl. Jeff Sonderman: »iReport turns 5: Citizen journalism 'at the core' of CNN's coverage of big news«, <http://www.poynter.org/latest-news/mediawire/141269/i-report-turns-5-citizen-journalism-at-the-core-of-cnn-s-coverage-of-big-news/>, Zugriff am 15.08.2013

¹⁹⁷ Lila King zit. nach Jeff Sonderman: »iReport turns 5: Citizen journalism 'at the core' of CNN's coverage of big news«, <http://www.poynter.org/latest-news/mediawire/141269/i-report-turns-5-citizen-journalism-at-the-core-of-cnn-s-coverage-of-big-news/>, Zugriff am 15.08.2013

¹⁹⁸ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 48 f.

¹⁹⁹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 48

Bedeutung ist. Weiterführender, investigativer Journalismus baut auf Fotografien der Citizen Journalists auf, denn sie dienen als Richtwert, der dabei hilft, eine Situation besser beurteilen zu können. Um sie effektiver zu nutzen, mag es allerdings hilfreich sein, sie als intuitiv erstellte Schnappschüsse eines Ereignisses auszuweisen, die für ihre Undifferenziertheit und weniger für ihren neutralen Ansatz sehr geschätzt werden. Diese Unterscheidung ist wichtig, denn sie grenzt die impulsiv arbeitenden Citizen Journalists von den investigativ arbeitenden Fotojournalisten ab und ermöglicht derart beiden Gruppierungen, ihren Platz zu finden und ihren Fähigkeiten entsprechend Bestmögliches zu leisten.

5.2.3. Interpretativ bleiben

Fred Ritchin greift in diesem Zusammenhang die Frage nach einer neuen Rolle für Fotojournalisten auf und macht in *Bending the Frame* auf die Notwendigkeit aufmerksam, neue Tendenzen in den journalistischen Arbeitsablauf zu integrieren, um derart interpretativ statt transkriptiv zu arbeiten. Die Fähigkeit interpretativ zu agieren gilt in dieser „post-fotografischen Ära“²⁰⁰, wie Fred Ritchin sie nennt, als wichtigstes Charakteristikum fotojournalistischer Arbeit: „[...] the photographer must increasingly emphasize the role of interpretation rather than that of transcription.“²⁰¹

Krisenberichterstatte, die sich darauf verstehen, diese Eigenschaft der Fotografie für sich zu nutzen, haben einen entschiedenen Vorteil gegenüber ihren Berufskollegen, die sich weiterhin darauf versteifen, als objektive Mittler zu agieren. Denn sie profitieren von dem Wissen, dass Fotojournalismus in seiner erweiterten Form von dem Umstand lebt, unaufgeklärt, sprich interpretativ, zu bleiben: „[...] the photograph can benefit from remaining unresolved [...]“²⁰² Der Fotojournalist dieser neuen Generation, um es ein weiteres Mal mit Fred Ritchins Wort auszudrücken, „[...] is not there primarily to prove a point.“²⁰³

5.2.4. Tom Wolfes „New Photojournalism“: Bewegung als Vorbild nutzen

Interpretativ arbeiten zu können, eröffnet Fotojournalisten völlig neue Möglichkeiten, die bisher ob der restriktiven Einstellung, Krisenberichterstatte hätten objektiv zu sein, ungenutzt blieben. So sind narrative Ansätze, die sich beispielsweise in Anlehnung an Tom Wolfes 1972 gegründete „New Journalism“-Bewegung²⁰⁴ etablieren, im Fotojournalismus durchaus denkbar. Fotografen dieser „New

²⁰⁰ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 49

²⁰¹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 49

²⁰² Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 50

²⁰³ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 50

²⁰⁴ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31

Photojournalism“-Gruppierung, wie Fred Ritchin sie bezeichnet²⁰⁵, negieren mehr und mehr die rein registrierende Funktion, die dem Fotojournalismus diktiert wird und wenden sich übergreifenden Strategien aus dem Kunst- und Kulturbereich zu, um über zeitgenössische Themen zu berichten.: „Similarly, many documentary and journalistic photographers departed from the mythic status of the photographic document as 'fact' to explore reality as a much more contested and nuanced phenomenon [...].“²⁰⁶

Im Gegensatz zu vielen postmodernen Künstlern und Kritikern, die sich in ihrer Arbeit darauf spezialisierten die Grenzen des Dokumentativen in der Fotografie aufzuzeigen, machen sich Anhänger dieser „New-Photojournalism“-Bewegung eben diesen Umstand zunutze und beziehen die vermeintlichen Schranken, die der Fotografie durch ihren glaubwürdigen Charakter auferlegt wurden, in ihre Arbeit mit ein. Mit Hilfe anderer Ausdrucksformen betonen sie den subjektiven Zugang, den alle Kunstgattungen gemein haben und weisen Fotografie sodann als eine von ihnen aus.²⁰⁷ Sie stellen ihren eigenen, persönlichen Zugang als Teil des Arbeitsprozesses explizit aus, beispielsweise in Form von begleitenden Texten²⁰⁸, und fügen Fotojournalismus derart einen gewichtigen Anteil interpretativer und eben nicht maschineller Gesichtspunkte hinzu, die der Betrachter dieser Werke zwangsläufig mit einbeziehen muss. „They [sic!] used 'the imaginative resources of fiction' [...] to amplify the reporter's palette, inviting readers into the process of authorship [...].“²⁰⁹

5.3. Erprobung neuer Strategien

Fotojournalisten werden dank dieser neuen Entwicklungen dazu angehalten, sich ihrer Beziehung zum Medium Fotografie und zur Kunst als Ausdrucksform ganz allgemein bewusst zu werden. In einer revidierten, angepassten Krisenberichterstattung, die diesen Tendenzen Folge leistet, geht es nun vermehrt darum, ein geeignetes Gleichgewicht zwischen subjektiver und objektiver, zwischen interpretativer und transkriptiver Berichterstattung zu finden. Dabei können sich Fotojournalisten sowohl von der intuitiven Herangehensweisen der Citizen Journalists inspirieren lassen oder aber auf altbewährte Grundlagen vertrauen und eine beobachtende, deskriptive Haltung einnehmen. Beide Extreme stehen ihnen nunmehr zur Verfügung, wobei sie von Fall zu Fall selbst entscheiden können, welchen Ansatz sie verfolgen.²¹⁰

²⁰⁵ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31

²⁰⁶ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 17

²⁰⁷ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31, 35 f.

²⁰⁸ Vgl. Raymond Depardon: »Correspondance new-yorkaise« für *Libération*, in: Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31

²⁰⁹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 35

²¹⁰ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 37

„Today's journalists, looking toward their own past, would find a moment of the 'new' in journalism that combines some of what is being searched for now: the anarchy and spontaneous first-person approach of contemporary citizen journalism with the third-person élan of the seasoned observer [...].“²¹¹

Fotojournalismus und Kunst sind seit dem Wandel, den die Fotografie im digitalen Zeitalter durchlaufen hat, nun nicht mehr zwei unabhängig voneinander existierende Entitäten, sondern gleichberechtigte, voneinander profitierende Formen persönlichen Ausdrucks. Diesen Umstand weiterführend schreibt Fred Ritchin in *Bending the Frame* treffend: „Now given the enormous shifts as to what is acceptable and where, one may see the work of photographers [...] as easily in a museum as in the press.“²¹²

Dieser Gedankengang ist von großer Bedeutung, wenn es darum geht, neue Veröffentlichungsplattformen für Fotojournalisten zu finden, die sich mit ihren Arbeiten außerhalb der traditionellen Absatzmärkte positionieren wollen: „[...] conventional media may no longer be the best publishing venues – print magazines, for example, do not constitute the photographer's paradise they once sometimes did.“²¹³

Es geht um die Entwicklung und Erprobung neuer Strategien und narrativer Erzählstrukturen, die der neuen Selbstständigkeit, die Fotojournalisten nach und nach für sich entdecken, am ehesten entspricht. Um sich in der veränderten Informations- und Nachrichtenlandschaft als elementarer Bestandteil unverzichtbar zu machen, müssen Ansätze verfolgt werden, die über das reine Informieren hinausgehen.²¹⁴

Wo sich der Citizen Journalist als Content Provider profiliert, indem er aus dem eigenen Umfeld heraus berichtet, die Leser also über einen sehr persönlichen Zugang zum Geschehen für sich gewinnt, können Fotojournalisten ansetzen und in komplexerer Manier unbeantwortete Sachverhalte fotografisch ausbauen. Momentaufnahmen, wie sie Citizen Journalists veröffentlichen, reichen nicht immer aus, um vielleicht auf Fragen, die sich aus der Betrachtung dieser Fotografien ergeben, eingehender zu antworten. An diesem Punkt kann angesetzt werden, um Fotojournalisten die Möglichkeit zu geben, auch weiterhin journalistisch aktiv zu sein. Mehr denn je wird von ihnen abverlangt, als erklärende Mittler zu agieren, um Ereignisse, die in erster Instanz durch Momentaufnahmen festgehalten wurden, expliziter aufzuarbeiten: „The photo-reporters working for

²¹¹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 37

²¹² Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 36

²¹³ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 40

²¹⁴ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 39

conventional media [...] are outsiders, and as such their imagery must somehow penetrate the pureview of the larger, social-networked public [...]"²¹⁵

Dieser Umstand erfordert eine offenere Grundhaltung gegenüber zu verwendendem Equipment, angestrebter Arbeitsweise und Möglichkeiten der Veröffentlichung: „[...] This helps to explain a recent interest by professionals in using cellphones, rather than more sophisticated cameras, to cover major events.“²¹⁶

Um Ereignisses schlussendlich komplexer darstellen zu können, sollten Ansätze verfolgt werden, die es ermöglichen, Empfänger in den journalistischen Arbeits- und Aufklärungsprozess mit einzubinden: „Less focused on the priorities of the mainstream press, they employ strategies that may be more arcane and are often more complex offering to engage the reader differently.“²¹⁷

5.3.1. Integration des Smartphones in den fotografischen Prozess

Dies geschieht unter anderem über Equipment wie dem Smartphone, dessen Fotografien kontextübergreifend funktionieren. Wenn Jörg Colberg in *One Size does not fit all: Context matters greatly* demnach davon spricht, dass Fotografien von Kriegsschauplätzen, die mit dem Smartphone aufgenommen wurden, durch ihre Schnappschuss-Ästhetik des Alltäglichen ihre Botschaft trivialisieren würden, übersieht er dabei den Vorteil, den dieses Medium aufgrund seiner gesteigerten Nutzung im privaten Bereich für das Vermitteln von Botschaften mit sich bringt: Smartphone-Fotografien erreichen auf kontextueller und ästhetischer Ebene eine gewichtige Zielgruppe. Jene nämlich, die über Fotografie ihr eigenes Leben reflektiert und somit für Fotografien sensibilisiert wurde, die sich der selben Ästhetik bedienen.²¹⁸

Fotojournalist und Rezipient kollaborieren miteinander, indem sie das Smartphone und die ihm eigene Ästhetik als verbindendes Element gemeinsam nutzen. Die Botschaften, die Fotojournalisten mit Hilfe des Smartphones überbringen, verlieren demnach nicht an Bedeutung, sondern profitieren viel eher von dem Umstand, dass die verwendete Ästhetik den Rezipienten vertraut ist. “[...]

Hipstamatic/Instagram photos can make photojournalism more relevant to a visually overwhelmed and bored crowd, not less.“²¹⁹

²¹⁵ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 39

²¹⁶ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 39

²¹⁷ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 40

²¹⁸ Vgl. Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, Zugriff am 22.08.2013

²¹⁹ Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, Zugriff am 22.08.2013

5.3.1.1. Legitimation: Form des persönlichen Ausdrucks

Die Frage, ob eine Erweiterung des fotojournalistischen Equipments um das Smartphone zulässig sei oder aber aufgrund des persönlichen Zugangs und der „falschen“ Kontextualisierung untersagt gehöre, lässt sich demnach nicht nur eindeutig über die Vorteile, die eine Nutzung im Hinblick auf sein Aufmerksamkeitspotential mit sich bringt, positiv beantworten. Um das Smartphone als legitimes fotojournalistisches Equipment anzuerkennen, genügt nämlich bereits die Erkenntnis, dass es als Medium persönlichen Ausdrucks im Fotojournalismus keine Ausnahme, sondern im Sinne der sich ereignenden Kunstrevolution²²⁰ im fotojournalistischen Bereich die Norm bildet.

Für Magnum-Fotograf Christopher Anderson stellt die Verwendung von Smartphones und Apps wie Hipstamatic die natürliche Anpassung des Mediums Fotografie an das neue post-fotografische Zeitalter dar, indem Fotografen zur besseren Kommunikation erweiterte Kanäle nutzen, um Rezipienten zu erreichen:

“The app provides a visual language that makes sense to a new generation. [...] Most of the discussion I have heard around the Hipstamatic phenomenon in the war zone seems to centre on how these photographers are aestheticising war with their iPhones. But I think it could be argued that they are doing just the opposite. They are making photographs less sophisticated in order to better communicate to an audience to whom photographer's photography just doesn't translate.”²²¹

Ganz im Sinne dieser Äußerung nutzen Fotojournalisten wie Damon Winter oder Benjamin Lowy das Smartphone und Hipstamatic. Sie verstehen diese Medien als Möglichkeit, um sich in erster Instanz ihrem fotografischen Sujet und in weiterer Folge ihren Rezipienten auf vertrauter Ebene zu begegnen.²²²

5.3.1.2. Beispiel: Teru Kuwayama, Balazs Gard – »Basetrack«

Die Fotojournalisten Teru Kuwayama und Balazs Gardi bauten die Intimität, die das Smartphone generierte noch weiter aus. Ihr Social-Media-Projekt »Basetrack« beruhte auf der Idee, das in Afghanistan stationierte erste Marine-Battailon fotografisch zu begleiten, um Angehörigen so die

²²⁰ Vgl. Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, Zugriff am 12.08.2013

²²¹ Christopher Anderson, zit.nach Olivier Laurent: »What Will the Hipstamatic Foundation for Photojournalism Do for the Industry«, British Journal of Photography, zit.nach Fred Ritchin: After Photography, S.69

²²² Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 68

Möglichkeit zu bieten, sich über den Verbleib ihrer Soldaten zu informieren. Realisiert wurde dieses Projekt fast ausschließlich mit dem Smartphone und Hipstamatic. Die regelmäßigen fotografischen Updates waren an eine Facebook-Seite sowie Google Maps gekoppelt, um den Familien in Übersee eine nahezu lückenlose Informationskette zu garantieren. Begleitend zu den Bildern setzten Kuwayama und Gardi auch selbstverfasste Texte ein, um Besuchern der Seite ein besseres Gesamtbild zu liefern. Ihr Bestreben, den „longest war in U.S. history“²²³ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, glückte, indem sie durch ihre Fotografien ein sehr persönliches Bild der Lage vor Ort zeichneten und diese in Kombination mit kurzen Begleittexten ungefiltert und unzensiert ins Internet stellten.²²⁴

Dieses Projekt wurde zum Erfolg, nicht nur weil es unterschiedliche narrative Ansätze verfolgte, um umfassend zu informieren, sondern auch weil es sich über Open-Space-Kanäle wie Facebook und Google Maps direkt an Rezipienten richtete, die durch Kommentare und das re-posten eigener Fotografien einen wichtigen Beitrag zum Gelingen des Projekts beitrugen: „It is an example of photographers joining forces to make a larger statement, and intent on involving their audience in the discussion.“²²⁵

5.3.1.3. Beispiel: Brian Palmer – »PixelPress.org«

Einen ähnlichen Ansatz verfolgte der Fotojournalist Brian Palmer. Seine Fotografien, die den Alltag im Irak stationierter Soldaten aufzeichneten, stellte er 2004 ebenfalls mit begleitenden Kurztexten unter »PixelPress.org« ins Internet. Fred Ritchin schreibt in *Bending the Frame* über Palmers Projekt: „[...] his observations appeared weekly so that families in the United States could follow and try to understand the lives of their loved ones serving in Iraq.“²²⁶

Ähnlich wie bei »Basetrack« ging es Palmer bei diesem Unterfangen darum, ein intimes Bild zu erschaffen, das für Außenstehende oft nur schwer greifbar ist. Über Kommentarfunktionen und den direkten Austausch von Bildern und Texten schaffte es Palmer, die Rezipienten seiner Arbeit in den Entstehungsprozess mit einzubinden. »PixelPress.org« entwickelte sich ähnlich wie »Basetrack« derlei zu einem Gemeinschaftsprojekt, an dem alle Involvierten teilhatten und in weiterer Folge von den Ergebnissen profitieren konnten: „Rather than photographs of strangers for strangers, they became more like a family album of one part of a community, to be shared with others who did not make the trip.“²²⁷

²²³ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 63

²²⁴ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 63

²²⁵ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 63

²²⁶ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 64

²²⁷ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 64

5.3.1.4. Beispiel: Tim Hetherington – »Sleeping Soldiers«

Die Erweiterung der rein fotografischen Ausdrucksform im Fotojournalismus um eine textliche Komponente wie sie bei »Basetrack« und »PixelPress.org« zu finden ist, wird in Tim Hetheringtons multimedialer Installation »Sleeping Soldiers« noch weiter ausgebaut. Aus der Unmöglichkeit heraus, die Vielschichtigkeit des menschlichen Unterbewusstseins rein durch das Medium Fotografie auszudrücken, erweiterte Hetherington seinen kreativen Output um die Ebenen des Films und Tons. „This was a rare attempt to imagine the soldier's unconscious as it begins to process the violence in which the person has just participated.“²²⁸ Erst das Zusammenspiel verschiedener Ausdrucksformen ermöglichte Tim Hetherington, konkret auszudrücken, was ihm bei der Konzeptionierung dieser Arbeit vorschwebte.²²⁹

Hetheringtons »Sleeping Soldiers« wurde unter anderem in den Niederlanden und New York gezeigt. Galerien und Fotografie-Festivals wie das *New York Photo Festival* oder das Fotografie-Museum *Foam* in Amsterdam ermöglichten auf diese Weise einem an Kunst und Fotojournalismus interessierten Publikum, Hetheringtons Installation und weitere ausgesuchte Arbeiten eingehender zu studieren.²³⁰

Die Auslagerung fotojournalistischer Arbeiten in Galerien und Museen ist ein wichtiger Schritt innerhalb der Bemühungen um anderweitige Präsentationsplattformen, die Fred Ritchin in *Bending the Frame* für unabdingbar hält.²³¹ Denn sie erlauben Fotojournalisten, zukünftig noch selbstständiger zu arbeiten und Projekte zu realisieren, denen nicht nur künstlerisches Potenzial zugesprochen wird, sondern die weiters von einem interdisziplinären Austausch verschiedenster Ausdrucksformen leben und profitieren.

5.3.2. Nutzung verschiedenster Ausdrucksformen und Auseinandersetzung mit geschichtlichen Hintergründen

Im Zuge der Umstrukturierung des fotojournalistischen Berufsfeldes werden nicht nur andere Präsentationsformen immer wichtiger. Ebenfalls von großer Bedeutung ist die Fähigkeit, übergeordnete Zusammenhänge herauszufiltern und für Rezipienten verständlich aufzubereiten. Dies geschieht einerseits durch Einbeziehung verschiedenster künstlerischer Ausdrucksformen wie

²²⁸ Tim Hetherington zit.nach. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 65

²²⁹ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 65

²³⁰ Vgl. Press Release, Foam Museum: Tim Hetherington – Infidel, <http://www.foam.org/press/2013/tim-hetherington>, Zugriff am 30.08.2013

²³¹ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 104 ff.

Fotografie, Film, Musik und Text wie die Beispiele Tim Hetheringtons, Brian Palmer, Teru Kuwayama und Balazs Gardi gezeigt haben und andererseits über die Fähigkeit, Bezüge herzustellen, die erklären, wie bestimmte Ereignisse zustande kamen oder wie Zusammenhänge funktionieren. Möglich wird dies, indem sich Fotojournalisten eingehend mit kulturellen Hintergründen und Geschichte befassen und sich ausreichend Zeit nehmen, die Menschen hinter den fotografierten Ereignissen kennenzulernen und zu begreifen.²³²

Fred Ritchin zitiert in *Bending the Frame* zu diesem Thema den Fotojournalisten Simon Norfolk, der davon überzeugt ist, dass aktuelle Ereignisse nur dann ausreichend erklärbar sind, wenn die geschichtlichen Hintergründe in ihrer Komplexität richtig verstanden wurden.²³³

Norfolk wählt zum besseren Verständnis das Beispiel Afghanistan – eine Kultur, die in seinen Augen von den wenigsten Krisenberichterstatlern ausreichend erforscht wurde, um sie fotografisch korrekt darstellen zu können:

„Norfolk is adamant about the need to understand the history of Afghanistan's long struggle with colonialism in order to begin to comprehend what is going on today. Photojournalists, in his view, generally come up with images limited to particular actions rather than trying to explore the specificities of Afghan culture [...]“²³⁴

5.3.2.1. Beispiel: Susan Meisela – »akaKurdistan«

Als ein gelungenes Beispiel für Simon Norfolks Forderung, sich eingehender mit kulturell-geschichtlichen Hintergründen eines Volkes auseinanderzusetzen, kann die Arbeit »akaKurdistan« der Fotografin Susan Meiselas angesehen werden. Ganz im Sinne fotojournalistischer Erneuerungen erschuf Meiselas ein Projekt, das in enger Kooperation mit Kurden entstand und in erster Linie nicht Meiselas eigene Fotografien enthält, sondern Privataufnahmen der Mitwirkenden ausstellt. Entstanden sind neben einer Website auch ein Buch, das den Leser einlädt, sich anhand von Bildern, Texten, Zeittafeln und Zeichnungen mit dem Werdegang der Kurden auseinanderzusetzen.²³⁵

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Rolle der Fotojournalistin, die während des investigativen Prozesses immer mehr zur Sammlerin denn zur Fotografin wurde: „I stopped taking photographs, except to reproduce existing family photos with a Polaroid system.“²³⁶ Ihre Erfahrungen im Hinblick auf diesen Wandlungsprozess lässt Meiselas ebenfalls in ihre Arbeit mit einfließen.

²³² Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 69

²³³ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 69

²³⁴ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 69

²³⁵ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 38

²³⁶ Susan Meiselas: »Kurdistan: In the Shadow of History«, auf: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=archive>, Zugriff am 30.08.2013

Dieses Projekt ist in vielerlei Hinsicht wichtig, um zu verstehen, inwiefern Fotojournalismus zukünftig betrieben werden könnte. Denn es vereint unter sich nicht nur das Bestreben nach vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie Hetherington oder Brian Palmer bereits gezeigt haben, sondern macht deutlich, wie wichtig die Einbeziehung aller Involvierten ist, um Journalismus zu betreiben, der über ein bloßes Aufzeigen von 'Tatsachen' hinausgeht. »akaKurdistan« zeugt in seinem Bestehen von den Möglichkeiten, Geschichten zu erzählen, die in sich stimmig sind, weil sie die Portraitierten durch Einbeziehung ihrer eigenen Fotografien selbst zu Wort kommen lassen.

Susan Meiselas bezeichnet auf ihrer Website »akaKurdistan« als ein Projekt, das als „kollektives Gedächtnis“ verstanden werden kann, welches von Involvierten für Rezipienten erstellt wurde.²³⁷ Ihre Aufgabe als Fotojournalistin ist die Komplementierung aller notwendigen Einzelteile, um ein Konvolut entstehen zu lassen, das nicht nur leicht zugänglich, sondern mit Hilfe von Bildern und Texten überdies verständlich aufbereitet ist. Um dies zu bewerkstelligen, stehen ihr als Fotojournalistin alle Medien offen. Fotografie ist lediglich eine von vielen Möglichkeiten, um Rezipienten näher zu bringen, was der Fotograf, der sich wie in Meiselas Fall mehr als Künstler denn als Journalist betätigt, auszudrücken gedachte.²³⁸

Der Fotojournalist nimmt in einer erweiterten, sich verändernden Form seines beruflichen Seins die Position eines Geschichtenerzählers ein, der mithilfe unterschiedlichster Medien und Präsentationsplattformen kulturelles und geschichtliches Hintergrundwissen zusammenträgt, aufbereitet und distribuiert. Susan Meiselas kommt in ihrer Rolle als „Sammlerin“, die sie in »akaKurdistan« verfolgte, dem Gesamtkonzept des Geschichtenerzählers bereits sehr nahe, indem sie in ihrer Arbeit vereint, was sie einerseits selbst in Form von Texten und Fotografien produziert und andererseits von Involvierten erzählt bekommt und konzeptionell verarbeitet.

Fred Ritchin bezeichnet in *Bending the Frame* Fotojournalisten, die sich dieser „sammelnden“ Tätigkeit verschrieben haben als „metaphotographer“ - moderne Archivare also, die (fotografische) Fragmente zusammentragen um authentischer von Lebensumständen, Kulturen, Ländern und Ereignissen berichten zu können. „[...] unlike that of an archivist, or a 'metaphotographer', gathering work from people who, from direct experience, may know the most about a situation.“²³⁹

²³⁷ Vgl. Susan Meiselas: »Kurdistan: In the Shadow of History«, auf: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=archive>, Zugriff am 30.08.2013

²³⁸ Vgl. Susan Meiselas: »Kurdistan: In the Shadow of History«, auf: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=archive>, Zugriff am 30.08.2013

²³⁹ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 38

5.3.2.2. Beispiel: Richard Mosse – »Infra«

Ein weiteres Beispiel für diese neue Art, Geschichten zu erzählen, ist »Infra«, die Arbeit des irländischen Fotojournalisten Richard Mosse. Um den anhaltenden Konflikt im Osten Kongos zu dokumentieren, bediente sich Mosse einer Großformatkamera und nutzte Kodak Aerochrome-Filme, die ursprünglich für militärische Infrarotaufnahmen angefertigt und eingesetzt wurden. Das erstaunliche an Mosses Arbeit sind die roten und pinken Farbelemente, die aufgrund des verwendeten Filmmaterials jegliches Grün unterdrücken und der Szenerie auf diese Weise in ein überaus surreales Ambiente tauchen.²⁴⁰

Wie Mosse in einem Interview konstatierte, ging es ihm bei diesem entstandenen Effekt darum, mit den auferlegten Grenzen in der Kriegsberichterstattung zu brechen und neue Wege aufzuzeigen: „I was interested in [the film’s] original purpose as a military tool, but I was also drawn to its peculiar color palette. I wanted to use it as a way of thinking through this conflict and the rules and conventions of war photography.”²⁴¹

Die klassischen Elemente der Kriegsberichterstattung sucht man in »Infra« aufgrund der Farbgebung, die jegliche Aufmerksamkeit auf sich zieht, vergebens. Mosses Arbeit gleicht viel eher einem Kunstwerk denn einem Dokument – und doch ist der Übergang zwischen diesen beiden Gattungen ein überaus fließender.

Fotojournalismus und zeitgenössische Kunst sind im Begriff, ineinander überzugehen und Arbeiten wie »Infra« tragen dazu bei, diesen Prozess zu beschleunigen, indem sie investigative und künstlerische Elemente unter sich vereinigt.²⁴²

All diese Beispiele zeigen deutlich, in welche Richtung sich Fotojournalismus entwickeln kann und entwickeln wird, wenn Krisenberichterstatteuren genügend Raum und vor allem Zeit eingeräumt wird, um ihr vorhandenes Potential zur Gänze auszuschöpfen.

²⁴⁰ Vgl. Laurence Mackin: »Richard Mosse to represent Ireland at Venice Biennale 2013«, <http://www.richardmosse.com/textpress/>, Zugriff am 30.08.2013

²⁴¹ Richard Mosse zit.nach. Laurence Mackin: »Richard Mosse to represent Ireland at Venice Biennale 2013«, <http://www.richardmosse.com/textpress/>, Zugriff am 30.08.2013

²⁴² Vgl. Christy Lange: »Shooting Gallery, The Limitations of Photojournalism and the Ethics of Artistic Representation« in: Frieze, June-August 2010, auf: <http://www.richardmosse.com/textpress/>, Zugriff am 30.08.2013

6. Fotojournalismus 2.0: Charakteristiken, Motive und Möglichkeiten

Der Zusammenschluss von Kunst und Journalismus ist eine wichtige Etappe innerhalb dieses fotojournalistischen Wandlungsprozesses. Gerade im Hinblick auf die fotografische Auseinandersetzung mit Themen aus der Kriegsberichterstattung kann eine künstlerische Herangehensweise für neue Blickwinkel sorgen, die in ihrer Andersartigkeit von den stereotypen Bildern dieser Domäne ablenken. Für Fred Ritchin ist dieser neue, künstlerische Ansatz entscheidend, denn er erschafft neue Wahrnehmungsräume, die dabei helfen, Völker, Kulturen und durch das Zusammenleben entstehende Konflikte besser zu verstehen.²⁴³

In *Bending the Frame* unterstreicht er die Wichtigkeit dieser Herangehensweise wenn er schreibt: „They provide viewers with more intimate spaces in which to grieve, to understand something about those involved [...]“²⁴⁴

6.1. Anforderungen an Rezipienten

Gewährleistet werden kann dieser neue Ansatz im Fotojournalismus allerdings nur dann, wenn Rezipienten lernen, sich auf diese neue Art des „Lesens“, Fred Ritchin spricht in *Bending the Frame* von „crosschecking“²⁴⁵ einzulassen. Persönliches Engagement und die Fertigkeit, kritisch zu hinterfragen, sind dabei ebenso wichtig wie das Vermögen, kontextübergreifende Informationen aus unterschiedlichen kreativen Teilbereichen zusammenzutragen und sich derart eine eigene, fundierte Meinung zu bilden. In einer Zeit, in der jeder Rezipient Inhalte nicht nur konsumieren, sondern auch generieren kann, sind die Möglichkeiten persönlicher Berichterstattung im Endeffekt grenzenlos. Dieser Umstand kann von allen Involvierten genutzt werden, um ein klareres, verständlicheres Bild der Welt zu kreieren.²⁴⁶

„All these many distortions, along with the erosion of the mainstream press, make it much harder for a reader to have a reliable sense of what is going on in faraway places without a large amount of crosschecking and extended research. This in turn provides an enormous opening for those documentary photographers who have the fortitude, desire, and resources to work independently, as well as for citizen journalists and other locals, including children with cameras, who wish to make their own statement.“²⁴⁷

²⁴³ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 74

²⁴⁴ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 74

²⁴⁵ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 118

²⁴⁶ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 118

²⁴⁷ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 118

6.2. Finanzierungsmöglichkeiten für Fotojournalisten

Im Rahmen dieses Prozesses des „crosscheckings“, um bei Fred Ritchins Wortwahl zu bleiben, werden sowohl professionelle Fotojournalisten als auch Citizen Journalists als gleichwertige Ressource gewertet. Nicht nur, weil im Zuge einer akribischen Auseinandersetzung mit einer Thematik alle vorhandenen Quellen zur Rate gezogen werden können und sollten, sondern auch, weil beiden Parteien fortan das Recht zusteht, subjektiv zu agieren und ihre eigene Interpretation der Dinge fotografisch oder aber anderweitig kreativ umzusetzen. Wo sich autonomes Arbeiten manifestiert, wird allerdings die Frage nach geeigneten Finanzierungsmöglichkeiten immer präsenter.

6.2.1. Crowdfunding

Fred Ritchin verweist in dieser Frage auf die wachsende Anzahl an Crowdfunding-Projekten, die sich über Websites wie Kickstarter oder Emphasis.is finanzieren und die vor allem für selbstständig agierende Fotojournalisten ohne weisungsgebenden Auftraggeber immer interessanter werden: „[...] Kickstarter and Emphas.is, systems for crowd-funding visual journalism, are ways to find out what subjects certain photographers in search of financial backing want to pursue, and to assist them should one desire to do so.“²⁴⁸

6.2.2. NGOs

Auch die Zusammenarbeit mit NGOs bezeichnet Ritchin in *Bending the Frame* als wegweisend für Fotojournalisten, die ihre Projekte in erster Instanz zwar autonom realisieren möchten, in weiterer Folge aber von NGOs finanziell unterstützt und veröffentlicht werden. Anders als in der Nachrichten- und Magazinlandschaft ist das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Fotograf hier allerdings wesentlich ausgeglichener, da der Fotojournalist meist bereits fertige Projekte zur Übernahme anbietet und ein klassisches Auftragsverhältnis demnach gar nicht erst entsteht.²⁴⁹

In der Realisierung von Projekten durch mehrere selbstständige und voneinander unabhängig arbeitenden Parteien liegt die Zukunft des Fotojournalismus. Das klassische, hierarchisch ausgelegte Arbeitsverhältnis von Auftraggeber und Arbeitnehmer hat innerhalb des sich verändernden Verständnisses von Berichterstattung keinen Einfluss mehr, denn es setzt voraus, dass Krisenberichterstatte weisungsgebend, rasch und ohne kritisches Hinterfragen arbeiten. Da sich

²⁴⁸ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 31, 149

²⁴⁹ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 104 f.

durch das digitale Zeitalter die Möglichkeiten in Bezug auf das eigenverantwortliche Zusammentragen von Informationen sowie die Realisierung, respektive Verbreitung eigener Sichtweisen und Projekte stark verändert und sich im Endeffekt zugunsten des Arbeitnehmers, also des Fotojournalisten, weiterentwickelt haben, hat die Notwendigkeit ein Dienstverhältnis einzugehen, um sich auf dem Arbeitsmarkt zu positionieren, im Grunde genommen nachgelassen. Die autonome Realisierung von Projekten wird demnach nicht mehr die Ausnahme, sondern die Norm darstellen, so die vorläufigen Ergebnisse dieser Arbeit, und gleichwertige Zusammenarbeit, die auf Austausch und künstlerischer Freiheit beruht, zum wichtigsten formgebenden Aspekt.

6.3. Kommunikation und Vernetzung

Da diese Entwicklung im journalistischen Bereich erst am Anfang steht, ist die Frage nach einer lückenlosen Finanzierungsmöglichkeit an diesem Punkt noch nicht ausreichend geklärt.

Für Fred Ritchin liegt aus Gründen der raschen und unkomplizierten Vernetzung allerdings auch hier die Zukunft im Internet. Kommunikation nimmt innerhalb dieser Neuverordnungen eine Schlüsselposition ein, sowohl um Gleichgesinnte zu finden, die an einer Zusammenarbeit interessiert sind und Finanzierungshilfen anbieten, als auch um mit Menschen und Kulturen in Kontakt zu treten und ihnen derart die Möglichkeit zu geben, sich aktiv in die Portraitierung ihres Lebens mit einzubringen.²⁵⁰

Susan Meiselas »akaKurdistan« ist hier ein weiteres Mal als gelungenes Beispiel für diese veränderte Art des Zusammenarbeitens anzuführen, in der sich sowohl der Fotojournalist als auch sein Sujet gemeinsam für die geglückte Realisierung des Projektes verantwortlich zeigen.²⁵¹

Projekte wie jenes auf Kollaborationen beruhendes sind in der Lage, Rezipienten mit mehr Wissen und in weiterer Folge auch mehr Verständnis für Vorkommnisse auszustatten. Essentielle Eigenschaften also, die in einer mit Informationen und Bildern überreizten Gesellschaft von großer Bedeutung sind. Fred Ritchin schreibt: „[...] only by staying engaged can we move forward. The second premise: image is not a given, it is a collaboration.“²⁵²

Fotografien alleine sind kein Garant mehr dafür, dass ein Ereignis tatsächlich stattgefunden hat. Ein Dokument allerdings, dass aus einer Kollaboration entstand und nicht nur mehrere Meinungen umfasst, sondern auch unterschiedlich kreativen Output wie beispielsweise Fotografie, Text und Film

²⁵⁰ Vgl. Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 104 f.

²⁵¹ Vgl. Susan Meiselas: »Kurdistan: In the Shadow of History«, auf: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=archive>, Zugriff am 30.08.2013

²⁵² Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 153

mit einbezieht, stellt aufgrund dieser Vielfältigkeit eine glaubwürdigere Ressource dar, als es eine einzelne Fotografie sein könnte.

In einem weiteren Schritt wird es um den Ausbau dieser umfassenderen Ressource gehen. Die Errungenschaften des digitalen Zeitalters erlauben es Fotojournalisten, sich im Endeffekt intensiver mit ihrer Arbeit auseinanderzusetzen und vielfältiger zu gestalten. Zwar liegt die Zukunft der Krisenberichterstatte in der autonomen Erarbeitung von Projekten, die möglichst weisungsfrei realisiert werden sollten, nichts desto trotz ist dabei die Unterstützung von Außen ein gewichtiger Faktor. Dabei liegt der Fokus einerseits auf dem finanziellen Aspekt dieses Vorhabens als auch auf den Chancen und Möglichkeiten, die sich durch fruchtbare Zusammenarbeiten und schöpferische Kollaborationen ergeben. Fred Ritchin findet in *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen* die richtigen Worte, um dieses im Aufbau befindliche Thema zu einem gegenwärtigen Abschluss zu bringen: „And maybe, just maybe, there will be individuals and institutions generous and farsighted enough to help support these efforts to create more comprehensive ways of knowing, and of understanding.“²⁵³

²⁵³ Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*, S. 118

7. Schlussbemerkung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das digitale Zeitalter maßgeblich für den sich vollziehenden Paradigmenwechsels in der Fotografie und somit auch im Fotojournalismus verantwortlich ist. Seine Auswirkungen auf die Lebens- und Verhaltensweisen der heutigen Bevölkerung führten dazu, dass sich Fotojournalisten in ihrer Aufgabe als dokumentierende Mittler zwischen einem Ereignis und Rezipienten ihrer Arbeit neu orientieren mussten, um auch weiterhin als Krisenberichterstatter aktiv zu sein. Fortschritte im netzkulturellen und technischen Bereich förderten die Fähigkeit zu autonomen Handlungen innerhalb der Gesellschaft, die sich mit Hilfe von Smartphones und Medienkanälen Gehör und Aufmerksamkeit verschafften.

Im Zuge dieser gesellschaftlichen Revolution, die durch autarkes, selbstbewusstes Handeln geprägt ist, werden Rezipienten (foto)journalistischer Arbeiten zu Urhebern jener Werke. Kreation, Distribution und Konsumation von Inhalten bauen im digitalen Zeitalter aufeinander auf und beeinflussen sich gegenseitig. Das Ergebnis dieser Veränderungen: Es bedarf keiner von Außen zugeführten neutralen Position in Form von Fotojournalisten, um Konflikte oder Ereignisse fotografisch, respektive dokumentarisch festzuhalten.

Für Krisenberichterstatter bedeuteten diese Entwicklungen in vielen Fällen das Ende ihrer Karriere. Die Frage nach einer neuen Rolle für Fotojournalisten, die es im Zuge dieser wissenschaftlichen Arbeit zu beantworten galt, ist dabei allerdings nicht nur an jenen evolutionären Prozess gekoppelt. Sie führte viel weiter als ursprünglich gedacht und machte es notwendig, an den originären Ursprung dieser Entwicklungen zurückzukehren: Das Wesen, die Grundeigenschaft der Fotografie an sich wurde untersucht und in Bezug auf die ihr zugesprochene Fähigkeit, objektives Dokument zu sein, überprüft.

Die Ergebnisse dieser Studie machten deutlich, dass Fotografie ihrer Handhabung nach stets ein subjektiv zu gebrauchendes Medium ist, dessen Charakteristik weniger einem „Durchschlag“ denn einem Konstrukt entspricht. Jede Fotografie stellt somit in erster Instanz einen frei gewählten Ausschnitt eines Ereignisses und nicht das Ereignis in seiner Gesamtheit dar. Diese Unterscheidung ist essentiell, denn sie ermöglicht Fotojournalisten in weiterer Folge einen wesentlich aufgeschlosseneren Umgang in Hinblick auf ihre kreative Entfaltung. Sie profitieren nunmehr von der Unmöglichkeit, sich ihrem Sujet objektiv anzunähern und verlagern stattdessen ihre Kapazitäten auf die rein subjektive Auslegung ihrer Tätigkeit.

An diesem Punkt treffen Fotojournalismus und Kunst aufeinander, deren Wechselwirkung in der nun vorliegenden Arbeit eingehend abgehandelt wurde. Es konnte gezeigt werden, dass diese beiden

ursprünglich diametralen Anwendungsgebiete sich nicht nur optimal ergänzen, sondern im Sinne eines schöpferischen Prozesses im Grunde genommen nicht gesondert betrachtet werden können.

Denn die Grenzen zwischen inszenieren und dokumentieren sind im Zuge einer revidierten Wahrnehmung über Fotografie fließend. Sie beeinflussen sich gegenseitig und entspringen der selben Resource: Kreativität. Eine Trennung zwischen „[...] dem Foto als dokumentarischem Beweisstück und dem Foto als Gegenstand der Kunst“²⁵⁴, um es wiederholt mit den Worten des Medientheoretikers Peter Lunenfeld auszudrücken, ist, bedingt durch Veränderungen im Rezeption- und Kommunikationsbereich, nicht mehr möglich.

Diese Tatsache weist Fotojournalisten als schöpferisch agierende und subjektiv handelnde Künstler aus, die im Zuge des fotografischen Vorgangs ihr eigenes Schaffen fortan souverän in den Vordergrund stellen können.

Diese Erkenntnis stellt den wichtigsten Aspekt dieser Arbeit dar. Denn die Möglichkeiten, die sich durch eine Verlagerung, respektive Zuwendung des Fotojournalismus in Richtung Kunst ergeben, versprechen nicht nur ein hohes Maß bisher ungenutzter Ausdrucksmöglichkeiten, sondern stellen im Zuge der beständig restriktiver agierenden Nachrichtenlandschaft eine unverzichtbare Gelegenheit für Krisenberichterstatte dar, sich auch weiterhin beruflich zu etablieren.

Wie die Ausführungen der Studie zeigten, stellt der Nachrichtensektor als ein Ort, an dem Individualität und vor allen Dingen selbstständiges Arbeiten nur unter Einschränkungen möglich ist, für Fotojournalisten kein geeignetes Umfeld mehr dar.

Viel eher liegt der Fokus nunmehr auf der Verwirklichung autonom realisierter Dokumentationsarbeiten, die nicht nur in finanzieller Hinsicht auf enger Zusammenarbeit beruhen. Kommunikation und Vernetzung werden zu gewichtigen Faktoren dieses fotojournalistischen Paradigmenwechsels. Interkulturelle Kompetenzen werden unabdingbar und fördern Projekte, die sich durch menschliche, künstlerische und technische Synergien in Zukunft vermehrt ergeben werden.

Das Smartphone gliedert sich im Zuge dieser Umbrüche unweigerlich in den fotografischen Prozess mit ein, indem es als Medium persönlichen Ausdrucks nun nicht mehr hinterfragt, sondern als probates fotografisches Utensil gewertet wird.

Die Frage nach seiner Legitimierung im fotojournalistischen Bereich, die eingangs gestellt wurde, beantwortete sich in Folge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung im Grunde genommen von selbst. Da der künstlerische Aspekt in der Krisenberichterstattung mehr und mehr an Bedeutung

²⁵⁴ Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie: Das dubitative Bild« in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, S. 358 f.

gewann und Fotografie in ihrer Gesamtheit als schöpferischer Akt deklariert wurde, konnte das Smartphone als eine von vielen möglichen Ausdrucksformen dieses kreativen Prozesses ausgewiesen werden.

Es bleibt abzuwarten, wie positiv und vor allen Dingen konstruktiv der Wandel innerhalb dieses Berufsfeldes seitens aller Beteiligten – Fotojournalisten, Citizen Journalists und der Gesellschaft im Allgemeinen – angenommen wird. Ein Umdenken festgefahrener Meinungen die Fotografie und somit in weiterer Folge den Fotojournalismus betreffend, sind unabdingbar. Das digitale Zeitalter brachte den Stein für den sich nunmehr vollziehenden Paradigmenwechsel ins Rollen und sprach dabei eine Vielzahl ungelöster Probleme an, die es nun zu lösen gilt. Kommunikation, Toleranz und Aufgeschlossenheit müssen dabei an Einfluss gewinnen, denn ohne diese Komponenten wird sich ein konstruktiver Lösungsweg nur schwer bestreiten lassen.

Positiv stimmt dabei die Tatsache, dass Kunst als schöpferisches Medium Einzug in diesen Umbruch hielt. Und so bleibt zu hoffen, dass sich ihr kreativer Geist fruchtbar auf zukünftige Entscheidungen, Wege und Vorhaben auswirkt.

8. Bibliographie

8.1. Literatur

Andreas Spiegel, »Das unsichtbare Bild«, in: *EIKON Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* #81, 2013

Bernd Stiegler (Hrsg.): »Fotografie und das Reale (2010)«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam Verlag 2010

Fred Ritchin: *After Photography*. New York: W.W. Norton & Company 2008

Fred Ritchin: *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. Lesley A. Martin (Hrsg.), New York: Aperture Foundation, Inc. 2013

Henri Cartier-Bresson: »Der entscheidende Augenblick (1952)«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Stiegler (Hrsg.), Stuttgart: Reclam Verlag 2010

Laszlo Moholy-Nagy: »fotografie: die objektive sehform unserer zeit (1936)«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Stiegler (Hrsg.), Stuttgart: Reclam Verlag 2010

Lorraine Daston, Peter Galison: »Photographie als Wissenschaft und als Kunst (2007)«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Stiegler (Hrsg.), Stuttgart: Reclam Verlag 2010

Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. 2. Auflage. Dresden: Junius Verlag 2009

Peter Lunenfeld: »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild (2000)«, in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Bernd Stiegler (Hrsg.), Stuttgart: Reclam Verlag 2010

Roland Barthes: *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie*, aus dem Englischen übersetzt von Dietrich Laube (La Chambre claire: Notes sur la photographie); 14. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012

Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, aus dem Englischen übersetzt von Reinhard Kaiser (Regarding the Pain of Others); 3. Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2010

Susan Sontag: *Über Fotografie*, aus dem Englischen übersetzt von Mark W. Rien/Gertrud Baruch (On Photography); 20. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Lindner/Burkhardt (Hrsg.), Stuttgart: Reclam 2012

Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, Sven Kramer (Hrsg.), Stuttgart: Reclam 2012

8.2. Elektronische Quellen

Alex Garcia: »Does the Use of Hipstamatic and Instagram Betray Photojournalism?« Chicago Tribune, <http://newsblogs.chicagotribune.com/assignment-chicago/2012/07/hipstamatic-photojournalism.html>, (15.08.2013)

Chip Litherland: »There's an app for Photojournalism«, <http://www.chiplitherland.com/blog/2011/02/09/theres-an-app-for-photojournalism/>, (14.06.2013)

Christy Lange: »Shooting Gallery, The Limitations of Photojournalism and the Ethics of Artistic Represantation« in: Frieze, June-August 2010, <http://www.richardmosse.com/textpress/>, (30.08.2013)

Cord Jefferson: »Where have all the Photojournalists Gone?«, <http://www.good.is/posts/where-have-all-the-photojournalists-gone>, (08.06.2013)

Damon Winter: »Trough my Eye, not Hipstamatics«, <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>, (21.06.2013)

David Batty: »Arab Spring leads surge in events captured on cameraphones«, The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/29/arab-spring-captured-on-cameraphones>, (12.06.2013)

David Campbell: »The aesthetics of war in Afghanistan«, <http://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>, (18.06.2013)

Deike Diening: »Ich fragte mich: was tue ich bloß hier?«, Der Tagesspiegel, <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/interview-mit-kriegsfotograf-michael-christopher-brown-ich-fragte-mich-was-tue-ich-bloss-hier/7165458.html>, (10.07.2013)

Ed Kashi: »Professional Journalists and Instagram«, <http://edkashi.com/blog/professional-journalists-and-instagram/>, (13.06.2013)

Erin Jones: »iPhotojournalism: Hipstamatic goes war«, <http://web.studentportfolios.ca/~humberjournalism.com/convergence/2012/05/01/iphotojournalism-hipstamatic/>, (21.06.2013)

Heike Rost: »Instahip und Co: Zukunft des Bildjournalismus?«, <http://imageandview.com/essay/instahip-bildjournalismus/>, (21.06.2013)

Instagram Press Center, <http://instagram.com/press/>, (08.06.2013)

Jeff Sonderman: »iReport turns 5: Citizen journalism 'at the core' of CNN's coverage of big news«, <http://www.poynter.org/latest-news/mediawire/141269/ireport-turns-5-citizen-journalism-'at-the-core'-of-cnn's-coverage-of-big-news/>, (15.08.2013)

Jörg M. Colberg: »One size does not fit all: Context matters greatly«, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/one_size_does_not_fit_all_context_matters_greatly/, (08.06.2013)

Julia McDonald: »The War on War: Citizen Journalism vs. Professional Reporting«, <http://www.upstart.net.au/2012/05/01/the-war-on-war-citizen-vs-professional-journalism/>, (13.06.2013)

Kyle Chayka: »iPhone Photojournalism causes aesthetic controversy«, <http://hyperallergic.com/18805/iphone-photojournalism/>, (19.06.2013)

Laurence Mackin: »Richard Mosse to represent Ireland at Venice Biennale 2013«, <http://www.richardmosse.com/textpress/>, (30.08.2013)

M.Scott Brauer: »Some thoughts on iPhone pictures and POYi«, <http://www.dvafoto.com/2011/02/some-thoughts-on-iphone-pictures-and-poyi/>, (18.06.2013)

Matt Buchanan: »Hipstamatic and the death of photojournalism«, <http://gizmodo.com/5756703/is-hipstamatic-killing-photojournalism>, (21.06.2013)

Michael Zhang: »Fred Ritchin's Thoughts on the Future of Photography... and the World«, [petapixel.com, http://petapixel.com/2012/12/16/fred-ritchins-thoughts-on-the-future-of-photography-and-the-world/](http://petapixel.com/2012/12/16/fred-ritchins-thoughts-on-the-future-of-photography-and-the-world/), (05.08.2013)

Olivier Laurent: »Visa pour l'image's Jean François-Leroy discusses photojournalism past and present«, <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/interview/2190873/an-interview-with-visa-pour-limages-jeanfran-ois-leroy>, (19.06.2013)

Pictures of the Year International, Feature Picture Story – Newspaper, http://www.poyi.org/68/17/third_01.php, (08.06.2013)

Press Release, Foam Museum: »Tim Hetherington – Infide«l, <http://www.foam.org/press/2013/tim-hetherington>, (30.08.2013)

Rod Nordland, Alan Cowell: »Two Western Journalists Killed in Syria Shelling«, The New York Times, http://www.nytimes.com/2012/02/23/world/middleeast/marie-colvin-and-remi-ochlik-journalists-killed-in-syria.html?pagewanted=all&_r=0, (16.07.2013)

Sigrid Brinkmann, »Assads Regime macht Jagd auf einzelne Kamera«, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1804528/>, (17.07.2013)

Statista.com, <http://77de.statista.com/statistik/daten/studie/12865/umfrage/prognose-zum-absatz-von-smartphones-weltweit/>, (08.06.2013)

Susan Meiselas: »Kurdistan: In the Shadow of History«, auf: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=archive>, (30.08.2013)

The Associated Press: »Chicago Sun-Times Lays Off All Its Full-Time Photographers«, http://www.nytimes.com/2013/06/01/business/media/chicago-sun-times-lays-off-all-its-full-time-photographers.html?_r=0, (12.08.2013)

Tom Hubbard: »Is it Art?«, The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0506/hubbard.html>, (07.08.2013)

9. Anhang

9.1. Zusammenfassung

Seit Beginn des digitalen Zeitalters unterliegt die Fotografie einem Paradigmenwechsel, dessen Auswirkungen vor allem im Bereich des Fotojournalismus spür- und sehbar werden. Kriegs- und Krisenberichterstatte sehen sich mit der Tatsache konfrontiert einer Gesellschaft entsprechen zu müssen, die im Zuge der Konsumation fotografischer Inhalte eigenen Content produziert und über Medienkanäle sowie partizipative Plattformen distribuiert. Im Zuge dieses Prozesses verlieren Fotojournalisten ihre Vorreiterrolle als bildgebende Primärquelle im Informations- und Nachrichtensektor, indem sie sukzessive von Citizen Journalists abgelöst werden die von dem Umstand profitieren, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein.

Das Smartphone spielt bei diesem Vorgang eine zentrale Rolle. Anhand seines Status als immerwährendes, kontinuierlich verfügbares und medial verknüpftes Aufzeichnungsmedium wird in dieser wissenschaftlichen Arbeit die derzeitige und zukünftige Rolle des Fotojournalisten anhand der Prämisse dargelegt, dass das Smartphone als fotografisches Aufnahmegerät im professionell betriebenen Fotojournalismus seine Daseinsberechtigung findet.

Um diesen Status zu legitimieren und der Vorstellung zu entkommen, Fotojournalisten seien dazu verordnet im Zuge ihrer Tätigkeit objektiv Zeugnis abzulegen, wird in einem ersten Teil dieser Arbeit auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass Fotografie ihrem Wesen nach stets ein rein subjektiv zu gebrauchendes Medium persönlichen Ausdrucks darstellt. Die darauf folgenden Kapitel bauen auf dieser revidierten Vorstellung von Fotografie als Beweismittel auf und machen mitunter anhand von Beispielen deutlich, dass die Zukunft des Fotojournalismus im von Selbstverwirklichung und Kreativität geprägten Kunst und Kulturbereich liegt.

Die Schlussbemerkung greift die grundlegende Forschungsfrage nach einer Legitimierung des Smartphones im Fotojournalismus auf, und weißt sie im Zuge eines künstlerisch revidierten Wandels dieses Berufsfeldes als eine von vielen möglichen Formen persönlichen Ausdrucks als positiv gegeben aus.

9.2. Abstract

Since the beginning of the digital age, photography undergoes a paradigm shift whose effects become increasingly visibly in the fields of photojournalism. Reporters and photographers are frequently confronted with the fact, that society is producing and distributing photographic content while consuming it. As a part of this process, photojournalists loose their empowerment in keeping their leading role in the news publishing segment, subsequently being replaced through citizen journalists with smartphones who benefits from the fact that they increasingly happen to be at the right place at the right time, all while being connected to internet.

This thesis explores the possibilities for photojournalists to rise from this inexorable alteration, focusing on the smartphone as an approved gear to benefit from the advantage it has to offer. To help legitimize this photographic tool it became necessary to do away with the concept of photojournalism being objective, by turning it into a medium of artistic an personal expression.

Illustrated by examples, the conclusion of this thesis shows that the future for reporters and photojournalism lies within the fields of fine arts, deriving the major part of their income from that source, the smartphone being a highly appropriate and useful tool.

9.3. Lebenslauf

AUSBILDUNG

Oktober 2012 – Juli 2013 Praktikum in der Galerie Raum mit Licht in Wien, Österreich

Juli 2012 – Oktober 2012 Praktikum bei EIKON, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst in Wien, Österreich

September 2011 – März 2012 Erasmus Aufenthalt an der Université Rennes 2 in Rennes, Frankreich

WS 2007 Beginn des Diplomstudiums Theater- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien, Österreich

2007 Matura bzw. Reife- und Diplomprüfung an der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt Wien, Abteilung Fotografie und audiovisuelle Medien

SONSTIGES

mit 2014 als selbstständige Fotografin tätig

Gründung des online Magazine FRANK im Frühjahr 2013

Seit 2010 ehrenamtlich als Fotografin und Organisationsteam-Mitglied bei der mirno more Friedensflotte tätig

SPRACHEN

Französisch: Muttersprache

Deutsch: Sehr gut

Englisch: Sehr gut