

Risse im Bildgewebe. Bildpolitiken der Abwesenheit

I.

Der amerikanische Journalist Walter Lippmann eröffnet seine Abhandlung *Public Opinion* von 1922 mit einer Inselgeschichte. Unter der Überschrift *The World Outside and the Pictures in Our Heads* lässt er im Herbst des Jahres 1914 eine Delegation von Engländern, Franzosen und Deutschen den Beginn des ersten Weltkrieges verpassen. Die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt verlegten Tiefseekabel zur Nachrichtenübertragung werden in großem Bogen an der Insel vorbeigeführt und auch das Postschiff kommt nur alle 60 Tage. Nachrichten sind eine Sache des zeitlichen Aufschubs. Mit sechs Wochen Verspätung erfahren die Inselbewohner Mitte September, dass sich England, Frankreich und Deutschland im Krieg befinden. „For six strange weeks they had acted as if they were friends, when in fact they were enemies.“¹ Das Bild im Kopf und das Weltgeschehen, die Unterscheidung zwischen Freund und Feind sind nicht mehr deckungsgleich; die Nachricht vom Krieg lässt die gemeinsamen Tätigkeiten der Inselbewohner retrospektiv zu einer in Realität gekleideten Maskerade erstarren. Lippmanns Eingangserzählung entwirft ein Szenario der Ungleichzeitigkeit des Kriegsgeschehens mit dem persönlichen Erleben der Einzelnen. „There was a time for each man when the picture of Europe on which men were conducting their business as usual, did not in any way correspond to the Europe which was about to make a jumble of their lives.“² Die Pointe seiner strukturellen Analyse der öffentlichen Meinungsbildung nach dem Ersten Weltkrieg mündet dann aber nicht in der These, dass es schnelle und langsame Medien der Informationsübertragung gibt, die einem historischen Wandel unterworfen sind. Das Überraschende der Ausführungen Lippmanns, der als Berater des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson 1918 am 14-Punkte-Programm für ein friedvolles Zusammenleben Europas beteiligt war, ist die Übertragung des Inselmodells auf die Struktur von Nachrichtenvermittlung überhaupt. Die Personage der *Public Opinion* ist konstitutiv von Informationen ausgeschlossen und das Resultat dieses Ausschlusses ist eine Verwechslungsgeschichte: Die indirekten Bilder des Geschehens werden anhaltend mit der Realität verwechselt. „Looking back we can see how indirectly we know the environment in which nevertheless we live. We can see that the news of it comes to us now fast, now slowly; but whatever we believe to be a true picture, we treat as if it were the environment itself.“³ Die Insel Lippmanns ist nicht nur ein ‚ferner Ort‘, sondern eine symbolische Operation. „Eine Insel, die weitab vom Festland siedelt, setzt eine Unterscheidung, sie zieht eine Linie.“⁴ Diese Linie verläuft zwischen Informationsübertragung und nichtverlegten Kabeln, Sehen und Nicht-Sehen, Wissen und Nicht-Wissen. War für Lippmann gerade die Ungleichzeitigkeit von Geschehen und Informationstechnologien für die klaffenden Lücken im Wissen um das Weltgeschehen bestimmend, ist es die Gleichzeitigkeit der einförmigen Informationen, die im Folgenden als Medienmechanismus interessant sein wird.

Cracks in the Fabric of Vision. Visual Politics of Absence

I.

The US journalist Walter Lippmann began his paper *Public Opinion* from 1922 with the story of an island. In 1914, under the title *The World Outside and the Pictures in Our Heads*, he has a delegation of English, French and German citizens miss the beginning of the First World War. The deep-sea cables, installed more and more frequently in the second half of the 19th century for news transmission lead around the island far from the coastline and the mailboat only comes every 60 days. The news is something that is always subject to delay. It is not until the middle of September, six weeks late, that the inhabitants of the island discover that the United Kingdom, France and Germany are at war. "For six strange weeks they had acted as if they were friends, when in fact they were enemies."¹ The picture in the mind and the world affairs cease to be congruent; the news about the war freezes the common activities of the island dwellers in a masquerade clothed in reality. Lippmann's introductory narration devises an asynchronic scenario between the events of war and the personal experience of each individual. "There was a time for each man when the picture of Europe on which men were conducting their business as usual, did not in any way correspond to the Europe which was about to make a jumble of their lives."² The point of the author's structural analysis of public opinion following the First World War however does not end with the assumption that there are fast and slow means of transferring information, undergoing a historic transformation. The surprising aspect of the statements made by Lippmann, who in 1918 worked as advisor to US president Woodrow Wilson on the 14-point programme, showing a way for Europe to live together in peace, is his transference of the island model to the structure used for the communication of news in general. The personage of *Public Opinion* is constitutively excluded from the flow of information and the result of this exclusion is a story of mistaken identity. "Looking back we can see how implicitly we know the environment in which we nevertheless live. We can see that the news of it sometimes reaches us fast, sometimes slowly; but whatever we believe to be a true picture, we treat as if it were the environment itself."³ Lippmann's island is not only a 'far-off place' but also a symbolic operation. "An island situated far from the mainland serves to differentiate, to draw a line."⁴ This line runs between the transmission of information and non-installed cables, between seeing and not seeing, knowledge and non-knowledge. While for Lippmann it was precisely the asynchrony between the events and the information technology that have a determining effect on the huge gaps in knowledge about world affairs, in the following text it is the simultaneity of the uniform information, which will be analyzed as a media tactic.

II.

On 3 May 2011 Willem Popelier drove to the airport. On this particular day he was not interested in a distant travel destination but in the international newspapers. During the night before the 2 May a US military task force shot Osama

II.

Am 3. Mai 2011 fährt Willem Popelier zum Flughafen. Sein Interesse gilt an diesem Tag nicht einem fernen Reiseziel, sondern der internationalen Presse der Zeitungsauslagen. In der Nacht zum 2. Mai hatte ein Sonderkommando des US-amerikanischen Militärs Osama bin Laden auf einem Anwesen in Pakistan erschossen. Ein überraschendes Bild der übereinandergestapelten Zeitungen tut sich vor Popeliers Augen auf. Seit einem Jahrzehnt war die Leerstelle des von den amerikanischen Medien hoch stilisierten Terroristen auf der Flucht zum Movens der internationalen Politik geworden. Wie würde das Ereignis des Todes Osama bin Ladens nun in den Medien bebildert werden? Willem Popelier kauft so viele internationale Zeitungen wie möglich und ist überrascht von den Titelseiten. Kein Leichnam wird als Beweis oder Trophäe abgelichtet, keine Spuren einer gewaltsamen Überführung des weltweit meistgesuchten Mannes, sondern allein das Porträt des intakten Gesichts Bin Ladens kommt ihm immer und immer wieder entgegen. Das Porträt Osamas verdeckt das Geschehen, das Gesicht verschweigt seinen Tod.

In Popeliers Arbeit *Osama Papers* übersäen die Titelseiten der Zeitungen vom 3. Mai eine graue Wand. In der Zusammenschau schrumpft das Weltgeschehen in einer Vielzahl gleicher Bildmotive zusammen. Hinter Glas aufgezogene reproduzierte Zeitungsseiten umranden die sich ähnelnden Porträts Bin Ladens mit verschiedenen Headlines. Die Daily Mail druckt in fetten Lettern „OBAMA WATCHED BIN LADEN DIE ON LIVE VIDEO“, das Allgemeine Dagblad vermerkt nüchtern „BIN LADEN DOOD“ und die Neue Zürcher Zeitung denkt an den nächsten Schritt: „ANGST VOR RACHE FÜR BIN LADEN“. Das lebende Gesicht Bin Ladens bleibt. Das Porträt wird als Schutzschild der amerikanischen Sicherheitspolitik eingesetzt, die davon ausgeht, dass sich die Öffentlichkeit auf das Verwechslungsspiel zwischen Bildern und Geschehen einlassen wird. Die offizielle Begründung Barack Obamas für das Zurückhalten der Bilder des toten Bin Laden ist der Schutz der amerikanischen Truppen im Irak und in Afghanistan. Der Kunstkritiker David Levi Strauss hat gezeigt, dass die Bildpolitik der amerikanischen Regierung als Verbergungsstrategie von Bildern eine Kontinuität seit Abu Ghraib hat. Am 13. Mai 2009 erklärte Obama, „er werde sein Veto gegen die Freigabe weiterer Bilder misshandelter Gefangener in Abu Ghraib einlegen und damit eine vorher getroffene Vereinbarung der Regierung mit der American Civil Liberties Union (ACLU)“ widerrufen.⁵ Die Begründung folgt der gleichen Logik wie die Headline der Zürcher Zeitung nach Bin Ladens Tod, die die Angst vor der Rache ins Zentrum stellt. „Ja, die unmittelbare Folge ihrer Freigabe wäre, glaube ich“, so Obama, „anti-amerikanisches Empfinden zu schüren und unsere Truppen größerer Gefahr auszusetzen.“⁶ Die fotografische Zurschaustellung postmortaler Leichnams-Bilder kann eben – das zeigt die Geschichte – die gewünschte Wirkung auch verfehlen. Die Präsentation des Leichnams Che Guevaras, den die bolivianische Armee mithilfe des amerikanischen Nachrichtendienstes CIA 1967



Abb./fig. 1
*Aufgebahrtter Leichnam
des Che Guevara /
Corpse of Che Guevara
laid out
Vallegrande, Bolivien,
10.10.1967*

bin Laden on his estate in Pakistan. A surprising image loomed up out of the stack of newspapers. For a decade, the vacant space left by the terrorist on the run, who has been highly stylised by the media, has become a motif used by international politics. Willem Popelier was curious to see how the event of Osama bin Laden's death would be visually portrayed in the media. He bought as many international newspapers as possible and was surprised by the front pages. There were no shots of the corpse as evidence or as a trophy, no traces of the forceful conviction of the world's most sought-after man. Instead, the artist was met only by the portrait of Bin Laden's intact countenance again and again. Osama's portrait obscures the events, the face conceals his death.

In Popelier's work *Osama Papers*, a grey wall is littered with the cover pages from 3 May. In the synopsis, the world event shrinks to form a multitude of identical visual motifs. Newspaper pages that have been reproduced and mounted behind glass frame similar portraits of Bin Laden with different headlines. The Daily Mail printed in bold letters: "OBAMA WATCHED BIN LADEN DIE ON LIVE VIDEO"; the Algemeen Dagblad commented matter-of-factly "BIN LADEN DOOD" while the Neue Zürcher Zeitung was already thinking a step ahead: "FEAR OF REVENGE FOR BIN LADEN". The living face of Bin Laden remains. The portrait is used as a shield for the US security policy, which presumes that the public will engage with the interplay of images and events. The official reason given by Barack Obama for the retention of the pictures of the deceased Bin Laden is the protection of the US troops in Iraq and Afghanistan. The art critic David Levi Strauss showed that the visual politics of the US government with its strategy of concealing pictures was employed consistently with regard to Abu Ghraib. On 13 May 2009, Obama declared that "he would veto the release of further pictures of abused prisoners in Abu Ghraib and as a result revoke the agreement previously made between the government and the American Civil Liberties Union (ACLU)".⁵ The justification follows the same logic as the headline in the Zürcher Zeitung after Bin Laden's death, which focuses on the fear of revenge. "Yes, the direct consequence of publishing them, I think", said Obama, "would be to whip up anti-American sentiments and put our troops in even greater danger."⁶ The photographic display of post-mortem pictures of corpses can indeed—and this has been demonstrated by history—fall very short of the desired effect. The presentation of the corpse of Che Guevara, who had been executed in 1967 by the Bolivian army with the help of the US intelligence service, the CIA, not only generated admiration for the gesture of sovereignty on the part of the protagonists but also evoked sympathy for the slain revolutionary (fig. 1). The same applied to the photographs of the killed sons of Saddam Hussein, Uday and Qusai, those taken in the US military morgue at Baghdad airport on 25 July 2003, as well as the pictures of the official execution of Saddam Hussein. They not only served as a deterrent but also provoked shows of sympathy among supporters (fig. 2). In order to prevent a martyr cult developing, the US government decided not to publish any pictures of Osama's corpse at all. They filled this vacant space with his intact portrait and the media mechanism of the newspapers was set in motion: it produced an endless number of the same old

hingerichtet hatte, löste nicht Bewunderung für die Souveränitätsgeste der Akteure aus, sondern evozierte Mitleid für den erschlagenen Revolutionär (Abb. 1). Auch die propagandistisch eingesetzten Fotografien der getöteten Söhne Saddam Husseins, Uday und Qusai, im Leichenschauhaus des US-Militärs am Flughafen von Bagdad am 25. Juli 2003 und die Bilder der öffentlichen Hinrichtung Saddam Husseins schürten neben der abschreckenden Wirkung Sympathiebekundungen ihrer Anhänger (Abb. 2). Um eine Märtyrerverehrung zu verhindern, entscheidet sich die amerikanische Regierung dazu, überhaupt keine Bilder von Osamas Leiche zu veröffentlichen. In diese Leerstelle setzt sie sein intaktes Porträt und der Medienmechanismus der Zeitungen kommt in Gang: Er produziert eine endlose Zahl immergleicher Bilder, welche von Obamas Pressestelle in den medialen Kreislauf eingespeist werden. Dieses Porträt wiederum wird Teil des Begehrens nach Beweisbildern für seinen Tod. Im Internet kursieren ab dem 2. Mai 2011 verstärkt gefälschte Leichenbilder, die Osamas Gesicht verstümmelt und ausgeblutet zeigen, um dem Phantom ein Vorstellungsbild zu geben (Abb. 3).⁷ Der Kunsttheoretiker Tom Holert hat mit Bezug auf Judith Butler vorgeschlagen, die Bildpolitiken des Krieges als Rahmensetzungen zu verstehen. „Rahmen sind selektiv, sie verdrängen, entwirklichen, dehumanisieren und delegitimieren, was nicht ins ‚Bild‘ soll. Aber indem sie derart verdrängen und entsorgen, bildet sich in den Unmengen unterdrückter, ausgeschlossener, die offizielle Darstellung störender Bilder ein Potential des Widerstands.“⁸ Die Bildmanipulationen des Osama-Porträts bergen einen Widerstand gegen die Leerstelle des toten Körpers.



Das Thema der *Osama Papers* ist nicht die viel beklagte Bilderflut der Medien, sondern die Reduktion des Bilderspektrums auf einzelne, wenige Bilder und in Osama bin Ladens Fall auf die Konzentration auf ein einziges Porträt. Es geht um die Wiederholung der immergleichen, limitierten Bildmotive – in stiller Einigkeit wird der Welt vor Augen geführt, dass sie nichts zu sehen bekommt. Walter Lippmann hatte in seinem schon erwähnten Buch diese Eigenschaft der Presse als „manufacture of consent“ beschrieben. Dies besagt, dass durch eine übereinstimmende Berichterstattung die Glaubwürdigkeit der Nachricht erhöht wird: „Alle sagen es, also muss es stimmen.“⁹ Die paradoxe Situation der Berichterstattung, welche Popeliers Arbeit jedoch vorführt, ist die Einigung auf die Abwesenheit von Bildern. Im Panorama der Zeitungsmeldungen haben sich alle auf ein bestimmtes Schweigen verständigt; das Wissen über das Geschehen bleibt in einer Wiederholungsschleife der Porträts gefangen. Substitution statt Veröffentlichung. „Für kurze Zeit wurde der meistgesuchte Terrorist noch einmal zu einem der meistpublizierten Gesichter des frühen 21. Jahrhunderts“, so fasst der Kulturwissenschaftler Felix Hoffmann den Bin Laden-Effekt pointiert zusammen.¹⁰ Die reduzierten Variationen des Gesichts wurden zum Cover für ein Geschehen, welches vor der Öffentlichkeit visuell verborgen bleiben sollte. Die *Osama Papers* verfolgen eine ähnliche Strategie wie Hans-Peter Feldmanns Zusammenschau der Titelseiten in *9/12 Front Page* von 2002 (Abb. 4). Feldmann

Abb./fig. 3
 Unbekannt /
 unknown author:
 Gefälschtes Leichenbild
 Osama bin Ladens /
 Fake picture of Osama
 bin Laden's corpse
 2.5.2011



Abb./fig. 2
Die getöteten Söhne
Saddam Husseins im
Leichenschauhaus des
US-Militärs am Flughafen
in Bagdad / The executed
sons of Saddam Hussein
in the US military morgue
at Baghdad airport
Irak / Iraq, 25.7.2003

pictures, which were fed into the media loop by Obama's press office. This portrait on the other hand is based on the desire for pictures that provide evidence of his death. From 2 May 2011 onwards fake corpse pictures have circulated more intensively on the Internet that show Osama's face mutilated and drained of blood, in order to provide an image of the phantom (fig. 3).⁷ The art theorist Tom Holert has proposed, with reference to Judith Butler, that we perceive the visual politics of war as framings.

"Frames are selective, they suppress, make something unreal, dehumanise and de-legitimise what is not supposed to be in the 'picture'. However, by means of this suppression and removal, a huge volume of suppressed, excluded pictures that would interfere with the official representation form a potential of resistance."⁸ Inherent in the visual manipulations of the Osama portraits is a resistance to the vacant space of the absent corpse.

The theme of the *Osama Papers* is not the frequently bemoaned flood of media images but the reduction of the spectrum of images to a few single ones and in the case of Osama bin Laden the concentration on the portrait. The theme here is the constant repetition of the same, limited visual motifs—in silent mutual agreement, the world is shown what is not revealed to them. In the aforementioned book, Walter Lippmann described this characteristic of the press as a "manufacture of consent". This signifies that as a result of the concordant news coverage, the news becomes more credible: "Everyone is saying it so it must be true."⁹ The paradox setting of the news reporting, which is however shown by Popelier's work, is an agreement on the absence of images. Within the panorama of the newspaper announcements, everyone has agreed on maintaining a particular silence; the knowledge of what happened remains trapped in the iterative loop of portraits. Substitution rather than publication. "For a short time, the most sought-after terrorist once again became one of the most-published faces of the early twenty-first century", said the cultural scientist Felix Hoffmann, pointedly summing up the Bin Laden effect.¹⁰ The reduced number of variations of his face became a cover-up for the event, which was to remain visually hidden from the public. The



Abb./fig. 4
Hans-Peter Feldmann:
9/12 Front Page
2002 [12.09. Titelseite]

Osama Papers follow a similar strategy to that of Hans-Peter Feldmann's synopsis of cover pages in *9/12 Front Page* from 2002 (fig. 4). Feldmann collected the 151 title pages of newspapers the day after the attacks on the World Trade Center in New York and the Pentagon in Washington DC. The newspaper pages were digitally reprinted and reproduced against a background of white card, while the unframed reproductions can be hung anywhere in the exhibition space.¹¹ Although the media arrangements of 9/11 and the killing of Osama bin

sammelte die 151 Titelseiten von Zeitungen am Tag nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York und das Pentagon in Washington DC. Die Zeitungsseiten werden digital wiederabgedruckt und vor weißem Karton reproduziert, die ungerahmten Reproduktionen können im Ausstellungsraum beliebig gehängt werden.¹¹ Obwohl die medialen Anordnungen von 9/11 und der Tötung Osama bin Ladens diametral entgegengesetzt sind – am 11. September 2001 findet das historische Ereignis live vor den Fernsehzuschauern statt, während die Tötung Osama bin Ladens nicht bebildert wurde – gibt es eine Strukturähnlichkeit in der nachträglichen Verwendung von Fotografien in den Medien: die Einengung des Bildmaterials. Clément Chéroux hat in seinem Essay *Diplopie. Bildpolitik des 11. Septembers* dieses Phänomen beschrieben: „In den Stunden unmittelbar nach den Attentaten übermittelte das New Yorker Büro von Associated Press bereits mehrere hundert Bilder an die 1.500 angeschlossenen amerikanischen Tageszeitungen sowie an die 15.000 Abonnenten in 112 Ländern.“ Weiter stellt er fest, dass „86% – also fünf Sechstel – der Darstellung der Attentate [...] vom 11. und 12. September in nur sechs Bildtypen erfolgte, die sich auf 30 verschiedene Bilder verteilten.“¹² Der Informationskonsens der Bildredaktionen führt zur Wiederholung des Immergleichen. Diese Repetition wird medial vervielfältigt auf Computerbildschirmen, Fernsehscreens, Mobiltelefonen oder in den Printmedien. Während bei 9/11 die totale Sichtbarkeit ein Zeichen, eine Markierung setzen sollte, geht das Ende des Verantwortlichen in der Unsichtbarkeit vonstatten. Im Schatten seines Gesichts.

III.

Das Porträt Osama bin Ladens verweist auf die Abwesenheit von Bildern, die seinen Tod dingfest machen würden. Gleichzeitig erscheint ein zweites Porträt daneben: das Bild Barack Obamas als sein siegreicher Antagonist. Zwei Gesichter, von den Zeitungsseiten zu einem Doppelporträt formatiert. In seiner Langzeitarbeit *Your Weekly Address* stellt Willem Popelier das Porträt Obamas als immer wiederkehrende Bestätigung des amerikanischen Wertesystems aus. Im Gesicht Obamas kulminiert der amerikanische Traum, dessen Bedrohung durch die Anschläge von 9/11 durch eine präzise Prozedur der medialen Vermittlung des Gesichts gebannt werden soll. Seitdem Barack Obama Präsident der Vereinigten Staaten ist, hält er jeden Samstag unter dem Titel *Your Weekly Address* im Internet eine Ansprache an die amerikanische Öffentlichkeit. Popelier sammelte alle „weekly addresses“ seit dem 15. November 2008 und wählte ein Filmstill aus jedem Kurzfilm aus. Die Stills wurden so angepasst, dass das Gesicht Obamas in jedem die gleiche Größe behält. In einer präzisen Prozedur werden die Filmstills von zwei Händen in regelmäßigem Rhythmus übereinandergelegt. Die von oben starr fixierte Kameraposition nimmt den sich im Verlauf des Films immer weiter anhäufenden Stapel der Fotografien auf; während sich einzelne Details wie die Anzugfarbe, die Platzierung der Hände oder auch der gesamte Innenraum verändern, bleibt das Gesicht Obamas starr dem Betrachter zugewandt. Mit jedem neuen Bild wird das Gesicht in leicht verändertem Setting präsentiert, das im Fortschreiten des Films immer mehr zu einer flächigen Maske erstarrt. Der Stapel der Bilder häuft sich an, die Sichtbarkeit jedes neuen Bildes

Laden are diametrically opposed—on 11 September 2001 the historical event took place live in front of the television audience, while the killing of Osama bin Laden was not pictured—there is a structural similarity in the use of photographs by the media following the events: the restriction of the visual material. In his essay *Diplopie. Bildpolitik des 11. Septembers / Diplopie. The visual politics of 11 September*, Clément Chéroux described this phenomenon as follows: “In the hours immediately following the attacks, the New York office of the Associated Press sent several hundred images out to the 1,500 associated American daily papers as well as the 15,000 subscribers in 112 countries.” Furthermore he ascertains that “86%—in other words five sixths—of the portrayals of the attacks [...] from 11 and 12 September used only six types of image, divided among 30 different pictures.”¹² The consensus on the dissemination of information on the part of the image editorial teams leads to a repetition of the same old thing. This repetition is duplicated many times on computer screens, television screens, mobile phones or in print media. While in the case of 9/11, the total visibility was supposed to set a sign, make a mark, the demise of the person responsible takes place invisibly. In the shadow of his face.

III.

The portrait of Osama bin Laden is a reference to the absence of images that would make his death conclusive. At the same time, a second portrait was shown alongside this image: the image of Barack Obama as his victorious antagonist. Two faces, formatted to a double portrait by the newspaper pages. In his long-term work *Your Weekly Address* Willem Popelier exhibits the portrait of Obama as a constantly recurring confirmation of the US value system. Obama's countenance shows the culmination of the American dream, which was threatened by the attacks 9/11, a threat that is to be banished by a precise procedure of communicating the face through the media. Since Barack Obama has been President of the United States, he has held a speech for the US Public on the Internet every Saturday with the title *Your Weekly Address*. Popelier has collected all the “weekly addresses” since 15 November 2008 and has selected a film still from each short film. The films have been modified so that Obama's face is the same size in each of them. In a precise process, two hands put the film stills on top of each other in a regular rhythm. The camera perspective, fixated inflexibly from above records the pile of photographs growing larger and larger; while individual details such as the colour of the suit, the position of the hands or the entire interior change, Obama's face remains rigidly turned towards the viewer. With each new image, the face is presented in a slightly different setting, which during the course of the film freezes more and more into a two-dimensional mask. The stack of images piles up, the visibility of each new picture is coupled with the concealment of the one that went before; in spite of this, a monotony of representation is created, which is linked to the gravity centre of Obama's face. Even though the images accumulate, one is never able to go further than the surface. “Since it is a movie on a flat surface, even if it is a huge stack of paper, it doesn't grow, it won't get you any further than just the surface.”¹³ In the top left hand corner, the date changes with each picture, reminding the viewer of

ist an die Verdeckung des vorangegangenen gekoppelt; trotzdem entsteht eine Monotonie der Darstellung, die sich an das Gravitationszentrum des Gesichts Obamas bindet. Auch wenn sich die Bilder akkumulieren, kommt man nie weiter als bis zur Oberfläche. „Since it is a movie on a flat surface, even if it is a huge stack of paper, it doesn't grow, it won't get you any further than just the surface.“¹³ Oben links wechselt mit jedem Bild das Datum, die zeitliche Taktung erinnert den Betrachter an das Voranschreiten der Uhrzeit. Die Tonspur des von oben auf eine Fläche projizierten Films wurde ausgespart; in den im Internet ausgestrahlten „weekly addresses“ erzählt die Stimme Obamas von den Erfolgen der letzten Woche, dem Kampf gegen den Terrorismus, dem Ideal des demokratischen Zusammenlebens. In den *Osama Papers* und in *Your Weekly Address* stehen sich Osama und Obama wie zwei verwandte Seiten des gleichen medialen Prinzips gegenüber.



Das Verhältnis, welches zwischen diesen beiden politischen Gesichtern und der Öffentlichkeit gestiftet wird, kommt in einer anderen bildpolitischen Volte der amerikanischen Regierung auf den Punkt: der Fotografie des „Situation Room“ des Pressefotografen Pete Souza (Abb. 5). Dieses Bild wurde nicht nur zur Überdeckung des absenten Bildes des toten Bin Laden als das offizielle Pressefoto des Weißen Hauses veröffentlicht, es birgt in sich zudem ein Blickregime, in dem die Struktur der politischen Bildkampagne offensichtlich wird. Der Zeitungsläser setzt sich mit an den Tisch der militärischen und politischen Spitzen Amerikas in dem Moment, in dem die Tötung Bin Ladens gerade im Vollzug ist. Wir sehen nicht das Geschehen, sondern wir sehen Barack Obama, Hillary Clinton, den befehlshabenden General Marshall B. Webb und weitere Berater bei der konzentrierten Betrachtung einer Liveübertragung, kurz bevor der Ausgang des riskanten Manövers entschieden ist. Wir sehen nichts und gleichzeitig sehen wir die Verantwortlichen, die scheinbar der vollen Sichtbarkeit ausgesetzt sind. Die Betrachter dieses Bildes sollen in den Gesichtsausdrücken so lange lesen, bis sie sich selbst als Betrachtende begreifen und merken, dass die Pointe dieses Bildes der Entzug von anderen Bildern ist. Dieses Pressefoto führt in präziser Weise die bildpolitische Kontrolle über Blickregime vor, die nicht das Zeigen von Bildern, sondern vor allem ihr Verbergen zur Praxis macht. Der chilenische Künstler Afredo Jaar hat diesem Foto nicht geglaubt: „I don't believe [...]“.¹⁴ Er nahm dieses Bild zum Anlass, um auf einem Symposium im Haus der Kunst in München der ikonografischen Einordnung der kunsthistorischen Vorredner seinen Zweifel entgegenzusetzen. Jaar zeigt seine Arbeit *May 1 2011*: zwei Monitore und daneben zwei Drucke. Auf dem rechten Monitor ist das Foto des „Situation Rooms“ zu sehen und daneben eine vom Weißen Haus publizierte Entschlüsselungsgrafik der Personen des Bildes mit einer Namensliste. Diese Strategie der scheinbaren Transparenz konterkariert Jaar mit zwei weißen Flächen, welche die Bildformate der rechten Seite aufnehmen und in eine Unsichtbarkeit abgleiten lassen oder zumindest eine Frage nach dem Sichtbaren stellen. „This is a case, where we are being asked to believe without seeing.“¹⁵

Abb./fig. 5
Pete Souza:
Situation Room
Pressefotografie /
press photograph,
1.5.2011

the continuous ticking of time. The audio track of the film projected onto a surface from above has been omitted; in the “weekly addresses” broadcast on the Internet, Obama’s voice tells of the successes of the past week, the fight against terrorism and the ideal of living together in a democracy. In the *Osama Papers* and in *Your Weekly Address* Osama and Obama are vis-à-vis like two related sides of the same media principle.

The relationship established between these two political faces and the public is summed up succinctly in another visual-political volte of the US government: the photograph by the press photographer Pete Souza showing the “Situation Room” (fig. 5). This image was not only used as cover-up for the absent picture of the dead Bin Laden and published as the official press photo of the White House but it also contains a gaze that makes the structure of the political image campaign very evident. The reader of the newspaper sits at the table with the military and political leaders of the US in the very moment when the execution of Bin Laden is carried out. We do not see the events themselves but we see Barack Obama, Hillary Clinton, the officer-in-command General Marshall B. Webb and other advisors watching a live transmission with great concentration, shortly before it is clear what the outcome of the risky manoeuvre will be. We do not see anything yet at the same time we see those responsible, for who the events are apparently fully visible. The viewers of this picture are supposed to read the facial expressions until they themselves as viewers comprehend and realise that the crux of this picture is the omission of other pictures. This press photo shows very clearly the visual-political control over the gaze, which does not make the showing of pictures common practice but rather the concealment of them. The Chilean artist Alfredo Jaar did not believe this photo: “I don’t believe [...]”.¹⁴ At a symposium in the Haus der Kunst in Munich, he took it as an opportunity to counter the iconographic classification of the art-historical speakers before him with his scepticism. Jaar showed his work *May 1 2011*: two monitors and next to them two prints. The monitor on the right shows the “Situation Room” and next to it a pictorial key to the persons in the picture and a list of names, published by the White House. Jaar counteracts this strategy of seeming transparency with two white surfaces that take up the image format on the right side and allow it to subside into invisibility or at least seek to find the visible. “This is a case, where we are being asked to believe without seeing.”¹⁵ Jaar’s image research shows that the picture of the “Situation Room” was the first that the White House put on its flickr page as a free download following the killing of Bin Laden. It was not until one or two days later that nine other pictures of the same setting were published on the page. Yet what is it about this picture that Jaar does not believe? That it is an authentic portrayal of a global-political relevant moment? It presents itself as a meta-image, as a commentary on the visual staging of the situation between the protagonists and the public.

Willem Popelier searched the surface of the image of the “Situation Room” for openings that could provide a key to this visual strategy. In his work *Obscured Classified Document* Popelier isolates the pixelated photo on the laptop in

Die Bildrecherche Jaars zeigt, dass das Bild des „Situation Room“ das erste nach der Tötung Bin Ladens war, welches das Weiße Haus auf ihre flickr-Seite zum freien download stellte. Erst nach ein oder zwei Tagen werden neun andere Bilder der gleichen Situation auf der Seite veröffentlicht. Aber was glaubt Jaar diesem Bild nicht? Dass es den weltpolitisch relevanten Augenblick authentisch wiedergebe? Es stellt sich ja selbst als Metabild, als Kommentar zur Schauanordnung der Situation zwischen den Akteuren und der Öffentlichkeit aus.

Willem Popelier hat die Oberfläche des Bildes vom „Situation Room“ nach Öffnungen abgesucht, die diese Bildstrategie aufschlüsseln können. In seiner Arbeit *Obscured Classified Document* isoliert Popelier das verpixelte Foto, was auf dem Laptop vor Hillary Clinton liegt, und stellt dies im Format eines US-Standard-Briefes aus. Das Detail des Fotos wird als Ausschnitt zur abstrakten Formation. Das Muster aus gelben, braunen und weißen Rechtecken gibt keinen Hinweis auf die verschlüsselten Informationen, auch wenn sie im Bild enthalten sind. Im Herauslösen dieses blinden Flecks des Bildes wird das Detail entkontextualisiert und stellt einen Kommentar zu der zuvor beschriebenen Schauanordnung dar. Es wird zum geheimen Schlüssel der Blicke. Obama betrachtet Osama, die Betrachter betrachten dieses Betrachten und dieses Betrachten ist durch ein chiasmatisches Verhältnis von Transparenz und Opazität der Informationen strukturiert. Die Betrachter betrachten etwas und können es nicht sehen. Wie bei den Bildmanipulationen des Osama-Porträts hatte dieser Ausschluss eine rege Bildpraxis im Internet zufolge, die als Wiederaneignungsstrategie über das Karikatureske bezeichnet werden könnte. Den Anwesenden im „Situation Room“ wird die Personage fiktiver und realer Gestalten der amerikanischen Geschichte, Kultur und Politik beigelegt (Abb. 6). Micky Mouse stellt sich im Vordergrund auf einen Laptop, John Lennon lehnt lässig im Armstuhl und der Erfinder des vielteiligen Fernsehmarkurses *The Joy of Painting*, Bob Ross, der sonst berühmt für seine ausgefeilten Spachteltechniken bei Landschaftsdarstellungen ist, sitzt mit einem breiten Pinsel im Vordergrund, schaut den Betrachter herausfordernd an und fängt an, die gesamte Szenerie hinter sich zu malen. Das Bild stellt sich selbst als gemachtes aus.

IV.

Walter Lippmann hatte über die Formierung der öffentlichen Meinung in Bezug zum veröffentlichten Wissen von Informationen einen strukturellen Ausschluss der Öffentlichkeit konstatiert. Dieser Ausschluss weist in der Bildpolitik nach 9/11 auf die Distributionspraktiken der amerikanischen Regierung und ihre Verwobenheit mit den Bildredaktionen der internationalen Zeitungslandschaft. Schwieriger zu erfassen als die machtpolitische Seite der verbreiteten Bilder ist jedoch die Frage, was diese fotografischen Bilder überhaupt zeigen? Trotz der Transparenz ihrer Intransparenz versprechen diese Bilder, an irgendeinem Punkt mit dem realen Geschehen verbunden gewesen zu sein. Nur mit dieser Erwartung ist die massenweise Präsentation des Porträts Osama bin Ladens als anachronistischer Schachzug zu verstehen. Das Porträt zeigt Bin Laden, aber nicht zu dem Zeitpunkt, der von den Schlagzeilen angegeben ist. Die Zeitebenen von

front of Clinton and presents it in the same format as a standard letter in the US. The selected detail of the photo becomes an abstract composition. The pattern of yellow, brown and white rectangles gives no indication of the encoded information even if it is contained in the image. When this blind spot is

extracted from the picture, the detail is removed from its context and represents a commentary on the previously described composition. It becomes a secret key to the gazes. Obama observes Osama, the viewers observe this observation and this observation is structured by a chiasmic relationship between transparency and opacity. The viewers observe something and yet cannot see it. As in the manipulation of the Osama portraits, this exclusion resulted in a lively approach to images on the Internet, which could be described as a re-appropriation strategy



Abb./fig. 6
 Unbekannt /
 unknown author:
 Bildmanipulation der
 Situation-Room-Fotografie
 von Pete Souza / image
 manipulation of photo-
 graph of Situation Room
 by Pete Souza

through caricature. The personages of fictive and real figures from US history, culture and politics join those present in the "Situation Room" (fig. 6). In the foregrounds, Micky Mouse stands on a laptop, John Lennon casually leans back in an armchair and Bob Ross, the inventor of the long run of series for television, the painting course *The Joy of Painting*, who is otherwise famous for his sophisticated palette knife techniques in his landscapes, sits in the foreground with a broad paintbrush, looks at the viewer challengingly and begins to paint the entire scenery behind him. The picture presents itself as something that has been made.

IV.

Walter Lippmann proclaimed that a structural exclusion of the public generated the formation of public opinion with regard to the published knowledge of information. In the visual politics following 9/11, this exclusion refers to the distribution practices of the US government and its entanglement with the image editing team of the international newspapers. More difficult to comprehend than the power-political side of the distributed pictures however, is the question of what these photographic images actually show. Despite the transparency of their non-transparency, these images hold the promise of having been connected to the real events at one point in time. It is only against the background of this expectancy that the presentation of Osama bin Laden's portrait can be perceived as an anachronistic manoeuvre. The portrait shows Bin Laden, however not in the moment specified by the headlines. The temporal levels of image and text are divergent, while the conclusiveness of the photographic image is omitted in order to evade its power. Contrary to all the knowledge about image manipulation and the media transformation of the pictures, the promise of the reality effect offered by photography seems to hold its ground in a particularly resistant way.

With regard to the photographic portrait, this is based on the question of what is transferred from a person to a photograph. What are we actually looking at in a photograph? Willem Popelier has not only explored this question in



This is a grid of 20 grayscale portraits of a young man with dark hair, arranged in 4 rows and 5 columns. Each portrait shows the man from the chest up, wearing a light-colored collared shirt. The portraits are slightly different in lighting and expression, but all show the same person. The background is a plain, light color.



Willem Popelier
Rejected Identities
39 Passfotos / ID photos,
2009

Bild und Text fallen auseinander, während die Beweiskraft des fotografischen Bildes ausgesetzt wird, um ihrer Macht zu entgehen. Gegen all das Wissen um Bildmanipulation und mediale Transformation der Bilder scheint sich das Versprechen des Realitätseffektes der Fotografie äußerst resistent zu behaupten.

In Bezug auf das fotografische Porträt rührt dies an die Frage, was von einer Person in die Fotografie übergeht. Auf was blicken wir also in einem fotografischen Porträt? Dieser Frage ist Willem Popelier nicht nur in den politischen Porträts der Medien nachgegangen, sondern auch in privaten Fotografien jedes Einzelnen. Der Reflexion über offizielle Porträts sind Arbeiten zur fotografischen Erfassung im standardisierten Passbildformat und zur eigenen Familiengeschichte vorausgegangen. Die persönlichen Arbeiten Willem Popeliers sind von der Annahme getragen, dass es in den eigenen fotografischen Biografien nicht um Schicksale geht, die nur für einzelne Individuen Geltung haben, sondern in denen ein gesamtgesellschaftlicher Umgang mit Identität überhaupt sichtbar wird. Die Privatfotografien von zwei Zwillingenbrüdern in Kinderstühlen (*This is me & This is me*), die Variation von 39 Passbildern, nach den Regeln der niederländischen Behörden aufgenommen (*Rejected Identities*), die Reise durch Florida (*Visual Proof of my Existence*) – die nicht von der eigenen Kamera, sondern durch offizielle Überwachungskameras, Kameras von anderen Touristen oder Action Shots in World Disney World dokumentiert wird – fragen nach den Grenzen der Selbstwiedergabe im Bild.

In seiner Arbeit *Rejected Identities* lotet Popelier die Grenzen des Erfassbaren in der Identitätsfotografie aus. In 39 offiziellen Fotostudios lässt er sich gemäß der vom niederländischen Staat festgelegten 39 Kriterien für offizielle Passbilder ablichten. Die Dispositive des scharfen fotografischen Abbildes, des standardisierten Passbildformates, der starren Bildkomposition und der Archivierung der Bildvorlagen nehmen Standards der kriminologischen Praxis aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.¹⁶ Der Bildtypus des Verbrechers, den Alphonse Bertillon als Begründer der anthropometrischen Messmethode und seit Anfang der 1880er Jahre als Leiter des Erkennungsdienstes der Pariser Polizei mit Karteikarten systematisieren ließ, dient hier als ikonografischer Bezugspunkt. Die Normierung der Aufnahmesituation bei gleichzeitiger Verschärfung der Identifizierung hervorstechender – das hieß im bertillonschen System individueller – Merkmale sollte den allgemein zugänglichen Nachweis der Identität erbringen. Wie Allan Sekula in seinem Aufsatz *The Body and the Archive* von 1986 analysiert, versuchte Alphonse Bertillon „die Meisterschaft des Berufsverbrechers, sich zu verkleiden, falsche Identitäten und vielfältige Biografien anzunehmen sowie Alibis zu erfinden, zu überlisten“.¹⁷ Alphonse Bertillon nutzte hierbei die Fotografie innerhalb seines anthropometrischen Systems zur Standardisierung von Täterphysiognomien. Auch das heutige behördliche Passfoto bezieht sein überindividuelles Bildschema aus dem Kontext dieser kriminologischen Praxis des 19. Jahrhunderts. Dieses kriminologische Bildsystem befragt Popelier, indem er während der Fotositzungen ständig die Kriterien der staatlichen Erfassung unterläuft. Das Ergebnis: 20 von 39 Fotografien wurden von den Behörden

media political portraits but also in the private photographs of individuals. The reflection on the nature of official portraits was preceded by works about the photographic act of capturing something in the standardised passport photo format and about the artist's own family history. Willem Popelier's personal works are based on the assumption that in the photographic biographies it is not about destinies that only apply to each individual but about ones in which an approach to identity in general becomes visible. The private photographs of two twin brothers in high chairs (*This is me & This is me*), the variations of 39 passport photographs, taken according to the regulations set by the Dutch authorities (*Rejected Identities*), the journey through Florida (*Visual Proof of my Existence*)—which is not documented with the artist's own camera but with official surveillance cameras, the cameras of other tourists or action shots in Walt Disney World—question the limitations of self-reproduction in the form of an image.

In his work *Rejected Identities* Popelier explores the limitations of what is ascertainable in identity-based photography. In 39 official photo studios, Willem Popelier had passport photos taken of himself in accordance with the 39 criteria specified by the Dutch government for official passport photos. The dispositive of the focused photographic image, the standardised passport photo format, the stringent composition of the image and the archiving of the master image draw on standards of criminological practice from the second half of the 19th century.¹⁶ The typical image of the criminal, which Alphonse Bertillon, founder of the anthropometric measuring method and since the 1880s head of the police records department in Paris had systemised using index cards, serves as an iconographic point of reference. The standardisation of the setting for the photo and at the same time the intensification of the identification of outstanding—in other words in Bertillon's system individual—characteristics were intended to produce generally accessible evidence of an identity. As analysed by Allan Sekula in his essay *The Body and the Archive* from 1986, Alphonse Bertillon attempted “to outwit the skill of the professional criminal in disguising him or herself, taking on false and multifaceted biographies and inventing alibis”.¹⁷ To do so, Alphonse Bertillon used photography within his anthropometric system for the standardisation of physiognomies of offenders. The supra-individual passport photo format specified by the authorities today also draws on this criminological practice from the 19th century. Popelier questions this criminological image system by constantly undermining the criteria of the state specifications during the photo sessions. The result: 20 of the 39 photographs have been rejected by the authorities. The crux of this artistic production lies in the tension between the self-image and the perception by others. Willem Popelier disassociates himself from his own self-image. So what are we actually looking at in a photographic portrait? The promise of the reality effect produced by photography is maintained just as much in the serial production of the photos as the absence of the “actual” person in the photographic image. As the viewers of photography we become island-dwellers, who are constantly exposed to the transposition of reality and image and their mutual formation.

abgelehnt. Die Pointe dieser künstlerischen Produktion liegt in der Spannung zwischen Selbstbild und Fremdbild. Popelier macht sich sein eigenes Selbstbild fremd. Auf was blicken wir also in einem fotografischen Porträt? Das Versprechen auf den Realitätseffekt der Fotografie bleibt in der seriellen Produktion der Bilder am Laufen wie auch die Verfehlung der „eigentlichen“ Person im fotografischen Abbild. Als Betrachter von Fotografien werden wir zu Inselbewohnern, die der Vertauschung von Realität und Bild und deren gegenseitiger Formierung ständig ausgesetzt bleiben.

1 Lippmann 1922, S. 3. 2 Lippmann 1922, S. 4. 3 Lippmann 1922, S. 4. 4 Meynen 2010, S. 82. 5 Strauss 2012, S. 62. 6 Zeleny und Shanker 2009, zitiert nach Strauss 2012, S. 62. 7 Zum Phantomcharakter von Medienbildern nach 9/11 vgl. Hoffmann 2011, S. 12–27. 8 Holert 2012, S. 34. 9 Weibel 2012, S. 92. 10 Hoffmann 2011, S. 24. 11 Vgl. Patrizia Dander und Julienne Lorz 2012, S. 112–115. 12 Chéroux 2011, S. 47. 13 Vgl. das Interview mit Willem Popelier in diesem Band. 14 Vgl. die Videoaufzeichnung des Vortrags „It is difficult“ von Alfredo Jaar im Rahmen des Symposiums am 9/10.6.2012 zur Ausstellung „Bild – Gegen – Bild“ auf der Website des Hauses der Kunst München: www.hausderkunst.de (zuletzt gesehen am 10. Juli 2012). Die Pressefotografie des „Situation Room“ ist mit rasanter Schnelligkeit in die künstlerische Praxis und kunsthistorische Forschung eingegangen. Der Forschungskreis „Materiale Kulturanalyse“ und das Methodenbüro der Stiftung Universität Hildesheim widmeten sich dem Bild im Rahmen des interdisziplinären Workshops „Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart“ am 18./19. November 2011 in acht Bildanalysen. Vgl. Schulz 2011, S. N3. 15 Alfredo Jaar im Vortrag „It is difficult“, 9.6.2012, Haus der Kunst München. 16 Vgl. zur Identitätsfotografie und ihrer Bearbeitung in der künstlerischen Praxis Drück 2004; Regener 1999 und 2003. 17 Sekula 2003, S. 300.

Bibliografie

Chéroux, Clément: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011. **Drück, Patricia:** *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Bonn 2004. **Hoffmann, Felix:** *Bildidentitäten. Eine Einführung*, in: *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*, hrsg. von Ders., Ausst.-Kat. C/O Berlin, Köln 2011, S. 12–27. **Holert, Tom:** *Visuelle Antagonismen und die Kritik des Rahmens*, in: *Bild Gegen Bild*, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln 2012, S. 30–45. **Lippmann, Walter:** *Public Opinion*, New York 1922. **Meynen, Gloria:** *Insel als Kulturtechnik (Ein Entwurf)*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft 01 (2010)*, Berlin, S. 79–91. **Regener, Susanne:** *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999. **Regener, Susanne:** *Das Phänomen Serienkiller und die Kultur der Wunde*, in: *Von der Lust am Zerstören und dem Glück der Wiederholung*, hrsg. von Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, Klagenfurt 2003. **Schulz, Stefan:** *Kriegsfotografie ohne Krieg*, in: FAZ, 23. November 2011, S. N3. **Strauss, David Levi:** *Über Bin Ladens Leiche: Das Zurückhalten und Ersetzen von Bildern – von Abu Ghraib bis Abbottabad und darüber hinaus*, in: *Bild Gegen Bild*, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln 2012, S. 62–71. **Weibel, Peter:** *Die Presse im Spiegel der Theorie*, in: *Art and Press. Kunst, Wahrheit, Wirklichkeit*, hrsg. von Walter Smerling, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Köln: Wienand 2012, S. 91–95.

Abbildungsnachweis

1 *Aufgebarhter Leichnam des Che Guevara*, Vallegrande, Bolivien, 10. Oktober 1967, Fotografie, in: *Bild Gegen Bild*, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln 2012, S. 65. 2 *Die getöteten Söhne Saddam Husseins im Leichenschauhaus des US-Militärs am Flughafen in Bagdad*, Irak, 25. Juli 2003, Fotografie, in: ebd., S. 63. 3 Unbekannt: *Gefälschtes Leichenbild Osama bin Ladens*, 2. Mai 2011, zahlreiche Internetquellen. Abb./fig. 4 Hans-Peter Feldmann: *9/12 Front Page*, 2002 [12.09. Titelseite], 151 Tintenstrahldrucke, in: *Bild Gegen Bild*, hrsg. von Patrizia Dander und Julienne Lorz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, Köln 2012, S. 114. 5 *Situation Room*, Pressefotografie von Pete Souza, 1. Mai 2011, Website des Weißen Hauses. 6 Unbekannt: *Bildmanipulation der Situation Room-Fotografie von Pete Souza*, www.ohinternet.com/The_Situation_Room (zuletzt gesehen am 10. Juli 2012).

1 Lippmann 1922, p. 3. 2 Lippmann 1922, p. 4. 3 Lippmann 1922, S. 4. 4 Meynen 2010, p. 82. 5 Strauss 2012, p. 62. 6 Zeleny und Shanker 2009, quoted by Strauss 2012, p. 62. 7 On the phantom-like character of media images after 9/11 cf. Hoffmann 2011, pp. 12–27. 8 Holert 2012, p. 34. 9 Weibel 2012, p. 92. 10 Hoffmann 2011, p. 24. 11 Cf. Patrizia Dander and Julienne Lorz 2012, p. 112–115. 12 Chéroux 2011, p. 47. 13 Cf. the interview with Willem Popelier in this volume. 14 Cf. the video recording of the lecture “It is difficult” by Alfredo Jaar in the context of the symposium on 9./10.6.2012 on the occasion of *Bild – Gegen – Bild* on the website of the Haus der Kunst Munich: www.hausderkunst.de (last watched on 10 July 2012). The press photograph of the “Situation Room” made its way into the artistic practice and art-historical research with incredible speed. The research group “Materiale Kulturanalyse” (material cultural analysis) and the methods office of the Stiftung Universität Hildesheim dedicated the interdisciplinary workshop “Hillary’s hand. On contemporary political iconography” on 18/19 November 2011 to this topic in the form of eight picture analyses. Cf. Schulz 2011, p. N3. 15 Alfredo Jaar in the lecture “It is difficult”, 9.6.2012, Haus der Kunst Munich. 16 Cf. On the identity-based photography and the way it is worked on in artistic practice. Print 2004; Regener 1999 and 2003. 17 Sekula 2003, p. 300.

Bibliography

Chéroux, Clément: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011. **Drück, Patricia:** *Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff*, Bonn 2004. **Lippmann, Walter:** *Public Opinion*, New York 1922. **Hoffmann, Felix:** *Bildidentitäten. Eine Einführung*, in: *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*, ed. by idem., exhib. cat C/O berlin, Cologne 2011, p. 12–27. **Holert, Tom:** *Visuelle Antagonismen und die Kritik des Rahmens*, in: *Bild Gegen Bild*, ed. by Patrizia Dander and Julienne Lorz, exhib. cat Haus der Kunst, Cologne 2012, p. 30–45. **Meynen, Gloria:** *Insel als Kulturtechnik (Ein Entwurf)*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft 01 (2010)*, Berlin, p. 79–91. **Regener, Susanne:** *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, Munich 1999. **Regener, Susanne:** *Das Phänomen Serienkiller und die Kultur der Wunde*, in: *Von der Lust am Zerstören und dem Glück der Wiederholung*, ed. by Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, Klagenfurt 2003. **Stefan Schulz:** *Kriegsfotografie ohne Krieg*, in: *FAZ*, 23. November 2011, p. N3. **Strauss, David Levi:** *Über Bin Ladens Leiche: Das Zurückhalten und Ersetzen von Bildern – von Abu Ghraib bis Abbottabad und darüber hinaus*, in: *Bild Gegen Bild*, ed. by Patrizia Dander and Julienne Lorz, exhib. cat. Haus der Kunst, Cologne 2012, p. 62–71. **Weibel, Peter:** *Die Presse im Spiegel der Theorie*, in: *Art and Press. Kunst, Wahrheit, Wirklichkeit*, ed. by Walter Smerling, exhib. cat. Martin-Gropius-Bau, Cologne 2012, p. 91–95.

List of illustrations

1 *Corpse of Che Guevara laid out Vallegrande*, Bolivia, 10 October 1967, photograph, in: *Bild Gegen Bild / Image versus image*, ed. by Patrizia Dander and Julienne Lorz, exhib. cat. Haus der Kunst, Cologne 2012, p. 65. 2 *The executed sons of Saddam Hussein in the US military morgue at Baghdad airport*, Iraq, 25 July 2003, photograph, in: *ibid.*, p. 63. 3 Unknown author: *Fake picture of Osama bin Laden’s corpse*, 2 May 2011, numerous Internet sources. 4 Hans-Peter Feldmann: *9/12 Titelseite / Front page*, 2002 [12.09. front page], 151 ink-jet prints, in: *Bild Gegen Bild / Image versus image*, ed. by Patrizia Dander and Julienne Lorz, exhib. cat. Haus der Kunst, Cologne 2012, p. 114. 5 *Situation Room*, press photograph by Pete Souza, 1 May 2011, White House website. 6 Unknown author: *Image manipulation of photograph of Situation Room*, www.ohinternet.com/The_Situation_Room (last seen on 10 July 2012).