

Mira Anneli Naß

Ambivalenzen der Bildforensik. Visuelle Verifizierungsstrategien zwischen Aktivismus und Verschwörungsideologie

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23523>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Naß, Mira Anneli: Ambivalenzen der Bildforensik. Visuelle Verifizierungsstrategien zwischen Aktivismus und Verschwörungsideologie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Messy Images, Jg. 31 (2022), Nr. 1, S. 18–39. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23523>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

https://montage-av.de/wp-content/uploads/pdf/2022_31_1_MontageAV/montage_AV_31_1_2022_18-39_Nass_Ambivalenzen-der-Bildforensik.pdf

Nutzungsbedingungen:

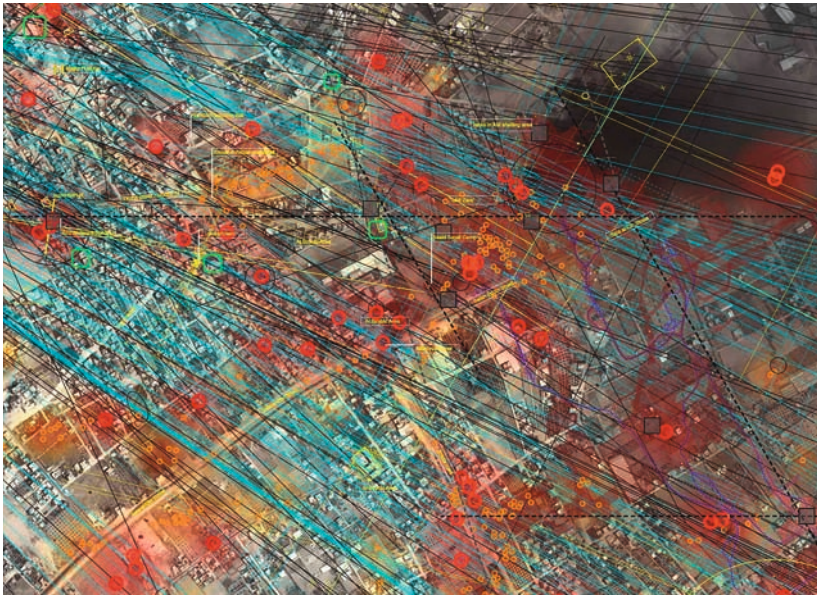
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Standbild der Forensic Architecture-Animation zur Bombardierung von Rafah 2014 mit Markierungen der Luftangriffs- und Artilleriekrater

Ambivalenzen der Bildforensik

Visuelle Verifizierungsstrategien zwischen
Aktivismus und Verschwörungsideologie

Mira Anneli Naß

Unter Forensik versteht man in der Regel die kriminalistische Spurensuche an Tatorten oder die gerichtsmedizinische Obduktion von Gewaltopfern. Als ein Instrument staatlicher Institutionen wird sie vornehmlich von der Kriminaltechnik genutzt, um Beweismittel für eine juristische Entscheidungsfindung herzustellen und ein gängiges Rechtssystem zu stützen. Verfahren, die digitale Bilder auf ihre vermeintliche Echtheit hin analysieren, dienen oft ebenfalls der kriminalistischen Gewinnung von Indizien. Zunehmend häufiger greifen auch investigative Journalist:innen, Bürgerjournalist:innen, aktivistische Kollektive und Künstler:innen auf die im weitesten Sinne dokumentarischen Formen einer forensischen Untersuchung zurück. Gemeinsam haben derartige Bildermittlungen, dass sie das Überbordende vernetzter Bildkulturen zu ihren Gunsten nutzen: Mittels der kombinatorischen Auswertung von *messy images* – etwa von uneindeutigen Aufnahmen aus den Sozialen Netzwerken oder redundantem Überwachungsmaterial etc. – sollen Spuren möglicher Gewalttaten oder Rechtsverstöße untersucht werden, um offizielle Positionen zu hinterfragen, Gegenbeweise zu liefern und alternative Erzählungen zu etablieren. Methodische Instrumente sowie visuelle Darstellungsformen einer institutionalisierten Forensik dienen so der allgemeinen Aufklärung oder werden *gegen* den Staat und seine als verschleiern den denunzierte Informationspolitik gewendet. Den unterschiedlichen Formen der Bildforensik geht es um das Kalkül, etwas in soziopolitischen Kontexten legitimieren oder

delegitimieren und im juristischen Feld beweisbar machen zu wollen. Vertreter:innen einer institutionenkritischen «Gegen-Forensik» (vgl. Sekula 1993; Keenan 2014; Übers. M. A. N.) versuchen, medienwirksam als politische Korrektive aufzutreten, gegenhegemoniale Aufklärungsarbeit zu leisten und so Diskurshoheit zu erlangen. Generell folgt dieses Vorgehen aus einer kritischen Haltung. Michel Foucault beschreibt diese als eine Internalisierung des individuellen Rechts, «die Wahrheit auf ihre Machteffekte [...] und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin» zu befragen (1992, 15).

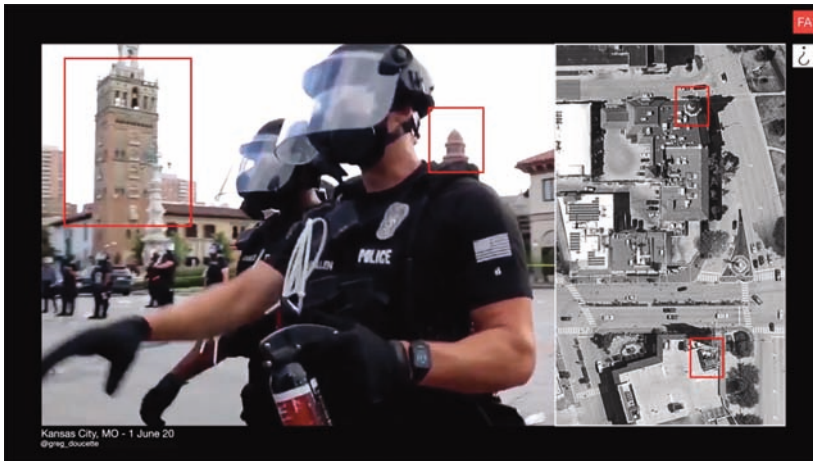
Auffällig ist, dass auch in pseudowissenschaftlichen Verschwörungserzählungen wie etwa der sogenannten 9/11 Truth Movement eine forensische Rhetorik genutzt wird, um allgemein anerkannte Fakten zu leugnen und Erzählungen abseits des hegemonialen Diskurses zu etablieren. Eine kritische Reflexion von Bildforensik im Allgemeinen sowie «Gegen-» und «Fake-Forensik» (Rothöhler 2021, 105 ff.) im Besonderen wurde in der theoretischen Rezeption bisher jedoch weitgehend vernachlässigt. Dabei verspricht deren Analyse Rückschlüsse auf Problemlagen bildforensischer Theorien und Praktiken. Gegenhegemoniale und pseudowissenschaftliche Bildforensiken teilen mit staatlichen Formen und Verfahren der forensischen Informationsgewinnung ein grundsätzliches Verdachtsdenken und Evidenzbegehren. Indem sie unermüdlich Fakten zusammentragen, Spuren sichern und Beweise für Täuschungen, Fälschungen oder Verschwörungen suchen, vermögen gegenhegemoniale Bildforensiken zwar, den Blick auf die Infrastrukturen staatlicher Macht zu lenken. Sie können auf diese Weise als Machtanalysen und als Formen der Wissensproduktion und kritischen Praktik verstanden werden, die Aufschluss über Fragen der Souveränität, Herrschaft und Regierung geben. Bei einer näheren Auseinandersetzung wird jedoch offensichtlich, dass deren vorgeblich faktenbasierte Evidenzproduktion gewisse Herrschaftstechniken vielmehr affirmiert, als diese zu hinterfragen: Der Versuch, gegenhegemoniale Narrative mithilfe vermeintlicher Beweisbilder zu etablieren, rekuriert etwa auf einen Wahrheitsdiskurs der Fotografie, der selbige als hegemoniale Regierungstechnologie erst nutzbar machte (vgl. Tagg 2002). Auch pseudoforensische Praktiken reproduzieren die Annahme von der Existenz eines echten Bildes, um die Verifikation vermeintlicher Fakten zu suggerieren.

Im Folgenden soll das Verhältnis forensischer, gegen-forensischer und fake-forensischer Bildpraktiken zueinander analysiert werden. Anhand des Vergleichs einzelner Fallbeispiele werde ich ihre epistemologischen Gemeinsamkeiten ebenso wie politische, operative und ästhetische Unter-

schiede herausarbeiten. Forensische Bildpraktiken werden dabei weniger als ausschließlich technologische Untersuchung von Bildmaterial und Metadaten verstanden, sondern eher als eine Form der soziopolitischen Argumentations- sowie vernetzten Verifizierungsstrategie. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass Bildforensiken grundsätzlich einen gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Realität und Wahrheit darstellen, der sich in seiner gegenhegemonialen Form als eine Spurensuche mit und an *messy images* jenseits staatlicher Institutionen erweist. Mit dieser Gegenüberstellung versuche ich zu verdeutlichen, auf welche Weise anti- oder fake-forensisches Verschwörungsdenken eine vorgeblich evidenzbasierte (Gegen-)Forensik imitiert. Die These ist, dass sich pseudo-wissenschaftliche Fake- und aktivistische Gegenforensik einander dann annähern, wenn mittels spezifisch gerahmter Bilddetails gesellschaftliche Realität infrage gestellt wird, ohne die Bilder und ihre Verschränkungen mit Machtverhältnissen wie Formen «epistemische[r] Ungerechtigkeit» (Fricker 2007) selbst ausreichend zu diskursivieren.

Aktivistische Gegenforensik

Im Kunst- und Kulturkontext lässt sich gegenwärtig ein Hype um Bildforensik feststellen, der wesentlich auf die Gegenforensik des aktivistischen Kollektivs Forensic Architecture zurückzuführen ist. Die am Goldsmiths, University of London situierte Forschungsagentur nutzt ein Instrumentarium staatlicher Überwachungsmethoden und bildgebender Kontrolltechnologien, um etwa militärische oder polizeiliche Einsätze unter anderem im Auftrag von Menschenrechtsorganisationen minutiös zu rekonstruieren. Das interdisziplinäre Kollektiv aus Architekt:innen, Jurist:innen, Informatiker:innen, Künstler:innen und Designer:innen setzt *messy images* unterschiedlicher Provenienz wie Satelliten- und Drohnenaufnahmen oder Bildmaterial aus den Sozialen Medien in architektonische 3D-Simulationen und verkoppelte Bildräume ein. Das verspricht die Unterbrechung einer permanenten Zirkulation und die (Ein-)Ordnung tendenziell chaotischer digitaler Bildkonvolute in ein raumzeitliches Beziehungsgeflecht: In rund zehnminütigen «Untersuchungen» verschränkt die Gruppe auditives und visuelles Material mit Technologien zur Modellierung virtueller Räume, mit Navigationskarten, kartografischen Praktiken oder fotogrammetrischen Messmethoden (Abb. 1). Der Fokus der Rechercheagentur richtet sich auf Architekturen, Bild- und Filmmaterial



1 POLICE BRUTALITY AT THE BLACK LIVES MATTER PROTESTS (Forensic Architecture, 2020; Detail), 2020, Video, 00:06:26 min.

als forensischen Spuren staatlichen Versagens oder des Fehlverhaltens von Konzernen. Mithilfe multidimensionaler Displays recherchiert das Kollektiv in internationalen Fällen von Polizeigewalt, zu Pushback-Praktiken an den europäischen Außengrenzen, zu mangelhaften Arbeitsschutzmaßnahmen in einer pakistanischen Textilfabrik oder zu Versäumnissen staatlicher Behörden, etwa in den Ermittlungen zum rechtsextremen, rassistischen Anschlag in Hanau. Multiperspektivische Bild- und Erzählebenen kreieren ein scheinbar demokratisches Handlungsgefüge, das vornehmlich subalterne Stimmen zu Wort kommen lassen will: Mit Gegenbeweisen sollen Verantwortlichkeiten vor Gericht eingefordert werden, um von gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen betroffenen Gruppen zu mehr Gerechtigkeit zu verhelfen.

Um den wissenschaftlichen Anspruch ihrer Untersuchungen zu visualisieren, nutzt die Agentur dokumentarische Bildsprachen und klassische Strategien der Blicklenkung: Ein eingblendeter Zeitstrahl vermittelt temporale Einordnung; rote Pfeile, Kreise und Markierungen leiten gezielt den Blick. Sie heben Perspektiven, Blickachsen, Schatten oder Kamerastandorte *in* und *zwischen* den Bildern hervor und demonstrieren, wie Tageszeiten, Gebäudegrößen oder Rauchwolken mittels eines Bildabgleichs scheinbar zweifelsfrei berechnet werden können.

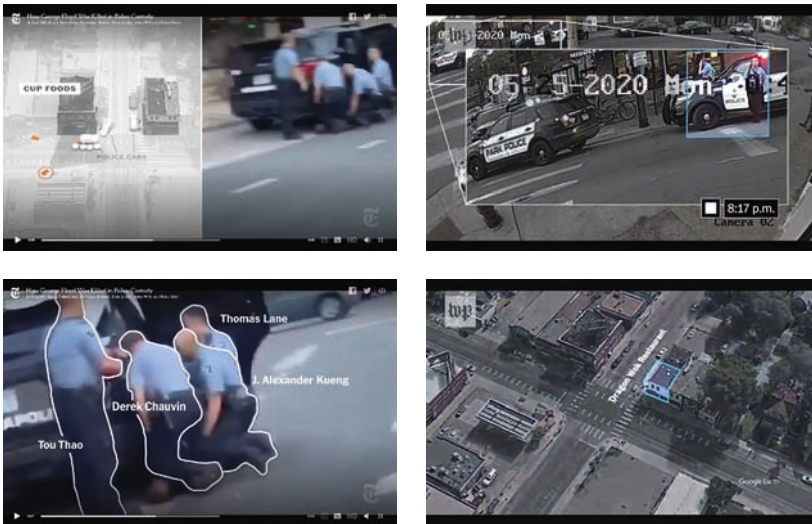
Ein Verdachtsmoment ist für diese Recherchen insofern grundlegend, als dass die Forschungsagentur offizielle Medienberichte von staatlicher

oder unternehmerischer Seite anzweifelt. Zugleich zeugt die geschlossene Bildführung ihrer Investigationen von einem technizistischen Vertrauen in hegemoniale Regierungsformen wie topografische Bildmedien oder Expert:innenwissen. Die Suggestion einer monokausalen, wissenschaftlich fundierten Lesbarkeit ihrer Fälle vermittelt eindeutige Antworten auf komplexe Ereignisse, obwohl deren soziopolitische Kontexte, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, häufig ignoriert und Kontingenzen ausgeschlossen werden, während Ambiguitäten und Zweifel unerwähnt bleiben (Naß 2021). Die ästhetische Konsumierbarkeit ihrer Videountersuchungen knüpft vielmehr an einen populärkulturellen Hype um das im weitesten Sinne dokumentarische *True Crime*-Genre an. In diesem werden reale Kriminalfälle in Podcasts oder Fernsehformaten nacherzählt und Einblicke in die forensische Spurensuche vermittelt. Die Formensprache ist auf Anschaulichkeit und Verständlichkeit ausgelegt. Als popularisierte Politik der Wahrheit zeichnet sie sich durch ein «Forensik-Spektakel» aus, das Tom Holert (2008, 112) zufolge seit den 1990er-Jahren zugleich Einzug in US-amerikanische Gerichtssäle, in das Feld der Politik und zuletzt auch in den etablierten Journalismus hält. Exemplarisch sei auf zwei visuelle Untersuchungen der *Washington Post* und der *New York Times* verwiesen – Medien, die auch Kooperationspartnerinnen von Forensic Architecture sind.

Visuelle Forensik im Journalismus

Der Mord an dem Schwarzen US-Bürger George Floyd durch einen weißen Polizisten in Minneapolis im Mai 2020 wurde zum Symbol rassistischer Polizeigewalt in den USA.¹ An ihm entzündete sich nicht zuletzt deshalb weltweiter Protest, weil mehrere Augenzeug:innen mit ihren Smartphones Bilder von der Tat produzierten und diese unmittelbar über die Sozialen Medien teilten. Jene Aufnahmen zeigen, wie Floyd von mehreren Einsatzkräften am Boden fixiert wird: Obwohl er mehrfach «I can't breathe» ausruft, er bekomme keine Luft mehr, kniet ein Polizist minutenlang auf dem Hals des Mannes, bis dieser wegen Sauerstoffmangels das Bewusstsein

1 Anm. d. Red.: Entsprechend des Glossars der Neuen deutschen Medienmacher:innen (NdM) und der *New York Times* begreifen wir «Schwarze» als politische Selbstbezeichnung, die großgeschrieben wird. Eine alternative Schreibweise setzt *schwarz* und *weiß* kursiv, um das dichotome gesellschaftliche Machtverhältnis zu betonen. Eine einheitliche Regelung gibt es derzeit nicht.



2–5 Visuelle Untersuchungen von *New York Times* und *Washington Post* zum Tod von George Floyd

verliert und kurze Zeit später stirbt. Eine Woche nach Floyds Tod – die drastischen Bilder waren bereits omnipräsent und bezeugten die rassistische Tat auf erschütternde Weise – veröffentlichten zwei Visual Forensics Teams der *New York Times* und der *Washington Post* rund zehn Minuten lange Videoformate. Auf den YouTube-Kanälen der beiden Medien wurden sie bis Mitte 2022 über 13 Millionen Mal geklickt. Beide rekonstruieren die Ereignisse auf Basis des viral zirkulierenden Bildmaterials von Floyds Erstickungstod und beziehen Artefakte unterschiedlicher Provenienz ein: Aufnahmen lokaler Überwachungskameras, digitale Stadtkarten, Audiomaterial polizeilicher Funksprüche, freigegebene Dokumente und 3D-Modelle des Tatorts (Abb. 2–5). Sie bereiten die Augenzeugenbilder neu auf und eignen sich deren Affektpotenzial an. Dem Journalisten Jörg Häntzschel zufolge stehe das symptomatisch für einen neuen «Gegenjournalismus», denn das «Faktengewebe», das der Abgleich visueller Informationen mit weiteren Datenquellen biete, sei um ein Vielfaches dichter, unangreifbarer und überzeugender als im klassischen Journalismus (2021). Dies kann als Reaktion auf das Phänomen gedeutet werden, dass im Netz von Nutzer:innen geteilte Bilder und Filme im Umfeld jüngster Protestbewegungen einen Vertrauensvorsprung genießen, wohingegen professionell produzierten Pressefotos ein anhaltendes Misstrauen zu attestieren sei,

obgleich gerade die Entstehungskontexte von Bildern aus Sozialen Medien häufig unklar bleiben (Fahlenbrach 2019, 35).

In den Ereignisrekonstruktionen der *New York Times* und der *Washington Post* suggeriert die Vielfalt des Materials eine Multiperspektivität, deren einzelne Elemente sich in ihrer Kombinatorik gegenseitig verifizieren. Sie demonstrieren Glaubwürdigkeit und unterstreichen eine zunehmende Hinwendung des traditionellen Journalismus zu vormalis eher aktivistischen Herangehensweisen zu Themen wie Rassismus und Polizeigewalt. Zugleich impliziert dies eine Unzulänglichkeit des primären Augenzeugenmaterials, scheinen sie doch der Ergänzung um (Bild-)Dokumente von offizieller Seite wie Überwachungsaufnahmen oder Funksprüche sowie einer Nobilitierung durch etablierte journalistische Instanzen zu bedürfen. Mittels Resemiotisierung und Rekontextualisierung behaupten letztere dadurch ihre Position als institutionelle Gatekeeper. Obgleich ihr forensischer Habitus, also verinnerlichte forensische Handlungsweisen und Bildpraktiken, die Rezeption der Investigationen als journalistische Recherche unterstützt, scheinen sie weniger Untersuchungen als vielmehr bildliche Nacherzählungen zu sein, in denen *messy images* in eine ästhetisch ansprechende und vermittelbare Form gebracht werden. Rezipient:innen suggeriert das, retrospektiv an den Ereignissen teilnehmen zu können. Sie bilden eine Affektgemeinschaft, die das Potenzial birgt, gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf das Ereignis zu lenken, Aufklärung über die Alltäglichkeit rassistischer Polizeigewalt in den USA zu leisten und politischen Handlungsdruck zu erzeugen. Die Bilder selbst sind in solchen forensischen Medienforschungen keine Untersuchungsobjekte, sondern werden Johannes Binotto (2021) zufolge zum Argument und wissenschaftlichen Werkzeug. Zudem weist Holert (2008, 113) darauf hin, dass solche visuellen Argumentationsstrategien oftmals zulasten der inhärenten Komplexitäten von Beweislagen gehen: Sie präsentieren vorgeblich forensische Beweise ausschließlich im Kontext einer spezifischen Theorie des Verbrechens. Im Schein vermeintlich ergebnisoffener und objektiver Recherchen wird den Betrachter:innen suggeriert, selbst über Schuld oder Unschuld entscheiden zu können. Eine vorgeblich faktengestützte Untersuchung lässt letztendlich jedoch keinen Raum für Uneindeutigkeiten, Fragen, Spekulationen oder Zweifel. Augenscheinlich stehen diese forensischen Videoarbeiten zwar in einer langen Tradition der politischen Bildmontage. Anstatt das Material aber einer «dialogisch vergleichenden – das heißt gesellschaftlichen – Betrachtung vorzulegen» (Verwoert 2011, 20), wie es beispielsweise für Harun Farockis Arbeiten

charakteristisch ist, unterstützt ihr offensichtlicher Konstruktionscharakter eher einen dokumentarischen Habitus als diskursive Problematisierungen. Er kreiert ein scheinbar sinnvolles und authentisches Ganzes, das Eindeutigkeit vermitteln soll – ein Vorgehen, das mit Blick auf rechte Netzwerke und «Verschwörungstheoretiker*innen, die mit pseudoforensischen Analysen und diskreditierten Behauptungen Zweifel an der Echtheit eines Zeugenvideos streuen», durchaus plausibel ist (Eder/Hartmann/Tedjasukmana 2020, 96).

Diagrammatische Logik der Vernunft

In ihrer diagrammatischen Form erinnern die vielschichtigen Bildräume dieser Videoarbeiten an die mediale Aktualisierung eines klassischen Motivs des Kriminal- und Spionagefilms, das Elena Meilicke (2018) als raumgreifende Übersicht und detektivische Collagekunst beschreibt: *crime wall, evidence board, investigation board* oder *crazy wall*. Auf dieser Wand oder Tafel werden Zeitungsausschnitte, Überwachungsbilder, Notizzettel, Tatortfotos, Landkarten oder Post-its gesammelt, angeordnet und durch Linien, Pfeile oder Schnüre miteinander verbunden (Abb. 6). Meilicke versteht sie als eine «Dingpoetik» (ibid.) der Kriminalerzählung, in der ein Status von Indizien als Beweismittel im Akt des In-Beziehung-Setzens von Daten, Fakten oder Bildern überhaupt erst hergestellt und die Transformation «stummer» Objekte in «sprechende» Spuren sichtbar gemacht werde. Bei diesen Dinganordnungen werde auf die Fähigkeit des «kriminalistischen *mappings*» (ibid.) vertraut, Unsichtbares sichtbar zu machen und dem Formlosen eine Form zu geben.

Im Rahmen forensischer Praktiken gelten Bildassemblagen als Authentifizierungsverfahren. Astrit Schmidt-Burkhardt führt deren Popularität auf eine diagrammatische Logik der Vernunft zurück, die Zeichen eines «Bedürfnis nach Ordnung im Modus faktischer Sichtbarkeit» (2017, 25) ist, in dem sich Denken und Handeln in Formen und Grafiken ereigne. Diagrammatische Ordnungsweisen sind gerade für ästhetische Investigationen prädestiniert, denn ihre epistemischen Praktiken zeichnen «Verstehensprozesse als Zusammenhänge im Bild» auf (Haarmann 2019, 295). Als zeitgenössische Organisationsformen und Darstellungsweisen von Wissen sind sie eng mit postmodernem Rhizomdenken, Strukturalismus und der Netzwerkstruktur des Internets verknüpft. Angesichts eines Überangebots digitaler Bilder und Informationen indizieren sie das

6 Beispiel für eine *crime wall* aus der Serie *HOMELAND* (Michael Cuesta, USA 2011), S07E08



Bedürfnis nach einer «sinnhaften Datenanordnung» (Gradinari 2022, 188) und nach Übersicht in einer zunehmend komplexeren Welt. Die strukturalistisch-kybernetische Annahme, alles sei miteinander verbunden, ist zugleich zentrale Losung von Verschwörungserzählungen (Butter 2021, 103 ff.). Diese zeichnen sich häufig durch Komplexitätsreduktion aus, bieten also vereinfachte Deutungsvorschläge für unübersichtliche Zusammenhänge.

Trägerische Oberflächen

Meilicke beschreibt die Popularität epistemologischer Wissensbilder daher als einen visuellen «Gradmesser für das Ausmaß, in dem] gesamtgesellschaftliche Tendenz[en] zu paranoischem Verschwörungsdenken» stehen (2018). Der forensische Drang danach, Verbindungen, Zusammenhänge und Relationen zu visualisieren, ist zugleich Grundlage kritischer Gesellschaftstheorie und Reaktion auf eine Semiotisierung der Umwelt. Er knüpft an gängige Kunst- und Medientheorien wie Carlo Ginzburgs epochenspezifisches «Indizienparadigma» (2011, 7 ff.) an, demzufolge jedes (Bild-)Detail ein Indiz ist, das man nur lesen können muss. Dieser Spurensuche, die Bilder mittels der Analyse mikroskopischer Details und Fragmente zu «Medientatorten» (Rothöhler 2021, 96) macht, liegt ein Verdachtsmoment zugrunde, das mit Luc Boltanski als politische Ontologie einer «geteilte[n] Realität» beschrieben werden kann: «Einer vordergründig sichtbaren, aber trotz ihres offiziellen Status trägerischen Oberflächenrealität steht eine tiefe, verdeckte, bedrohliche, inoffizielle, aber sehr viel realerer Realität gegenüber» (2013, 15). Diese Spannung aus Sichtbarem und Unsichtbarem sowie die Infragestellung der Verlässlich-



7-8 THEY LIVE (John Carpenter, USA 1988)

keit von Zeichen lässt sich als verbindendes Element zwischen Medien- und Verschwörungstheorien hervorheben (vgl. Krause/Meteling/Stauff 2011, 12). John Carpenters kapitalismuskritischer Spielfilm *THEY LIVE* (USA 1988) ist für diesen Konnex ein beliebtes Beispiel. Der Protagonist des zum Kultfilm avancierten Science Fiction-Films findet eine Sonnenbrille, durch die er Medien- und Werbebotschaften fortan unverhüllt – in Schwarzweiß-Einstellungen und als banale Konsumimperative – sehen kann: «Obey!», «Work!», «Consume!» (Abb. 7–8)

Trotz der prinzipiell gesellschaftskritischen Haltung des Films sahen Kritiker:innen im implizierten Erweckungsmoment und der simplifizierenden Unterdrückte-gegen-Unterdrückter:innen-Struktur, in der eine verborgene Elite das Weltgeschehen leitet, den Verweis auf eine jüdische Weltverschwörung. Das brachte dem Film Antisemitismusvorwürfe ein und verdeutlicht, wie nah Medienkritik und konspirative Erzähltraditionen beieinander liegen können. Von Rezipient:innen aus dem neurechten Spektrum wurde die Produktion zudem als «best pro-white movie ever» beschrieben (z. n. Behnke 2020). Mit Blick auf *THEY LIVE* fragt sich auch Chloé Galibert-Lainé in ihrer Videoarbeit *FORENSICKNESS* (2020), wer weniger Glauben in die intellektuelle Kapazität des Publikums habe:

Vermeintlich indoktrinierende Medien, die subtile Botschaften hinter aufwendigen Inszenierungen verstecken, oder die simplifizierenden Bilder des Filmemachers selbst.

Wilde Forensik als Para-Forensik

Galibert-Lainé setzt Carpenters Spielfilm in Relation zu einem pseudofo-rensischen Deutungswahn im Netz: In den kriminalistischen Ermittlungen zum Anschlag auf den Boston Marathon 2013 wurde digitale Videoforensik zum ersten Mal prominent eingesetzt; *Die Welt* titelte damals: «Video-Forensik, die neue Waffe der US-Polizei» (o. A. 2013). Parallel zu den polizeilichen Untersuchungen formierte sich eine zivile, kollektive Bildforensik: Auf Online-Seiten wie dem Social News-Aggregator Reddit wurde bereits kurz nach dem Unglück darum gewetteifert, die Schuldigen in einer Unmenge von Material ausfindig machen zu können. Im Umfeld der Anschläge hatten 600 Überwachungskameras, mehrere Fernsehender und tausende von Schaulustigen Aufnahmen gemacht. In weniger als einem halben Tag stieg die Zahl der Reddit-User um mehr als 3000. Unter dem Subreddit «Find Boston Bombers» versuchten sie, die Fotos und Videos parallel zu den Ermittlungsbehörden kollektiv und mithilfe eines pseudo-forensischen Zeichenrepertoires – rote Umkreisung, Pfeile, Blickachsen etc. – zu analysieren. Zu diesem Zeitpunkt hatten die polizeilichen Ermittler:innen lediglich die Information geteilt, die Überreste von Schnellkochtöpfen und einem dunklen Nylon-Rucksack sichergestellt zu haben. In den Foren wurden diese Informationen als Einladung zur Partizipation verstanden. Neben einem Generalverdacht gegen männlich gelesene Rucksackträger und einer Vielzahl fälschlicher Beschuldigungen demonstriert ein Bildbeispiel rassistische Dynamiken: Ein Redditor filterte 13 nicht-weiße Männer aus einzelnen Bildern heraus, unter denen er die Attentäter vermutete (Abb. 9). Solch eine auf Details fixierte Suche nach vermeintlich sinnstiftenden Informationen lässt sich insofern als pseudo-oder «para-forensisches Alltagshandeln» (Rothöhler 2021, 116) verstehen, als dass Bildkulturen grundsätzlich nach Praktiken des vergleichenden Sehens verlangen. Angesichts der Informationsdichte digitaler Medienkulturen ermöglichen diese Auswertungstechniken Orientierungsweisen und Verständnisprozesse.

Roland Meyer nennt dieses Phänomen, in dem sich ein allgemeiner Verdacht und der Wunsch nach Eindeutigkeit vermischen, eine «wilde Fo-



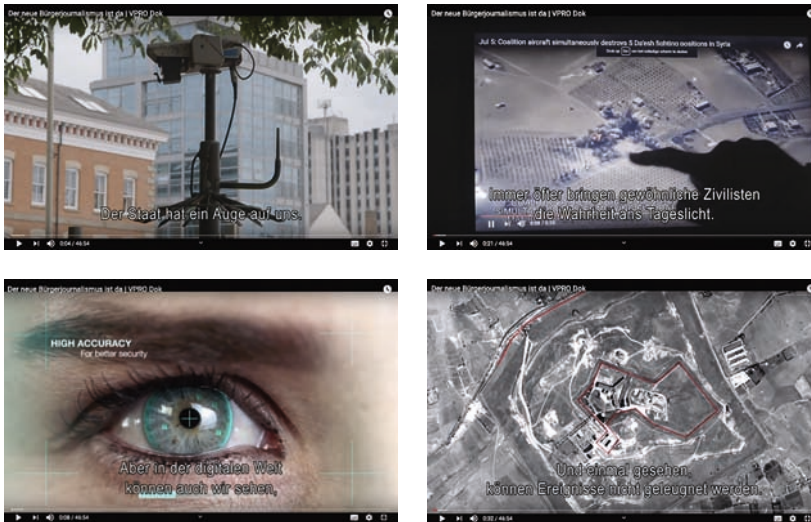
9 Ein Redditor vermutete die Attentäter des Marathons unter 13 nicht-weißen Männern

rensis» (2020). Er entwickelt seine These unter anderem auf Basis quasiforensischer Analysen offizieller Pressefotografien des Weißen Hauses. Die Bilder, auf denen wir den damaligen US-Präsidenten Donald Trump im Arbeitszimmer oder am großen Konferenztisch sehen, wurden während Trumps Covid-19-Erkrankung veröffentlicht und sollten augenscheinlich dessen Vitalität demonstrieren. Auf Twitter wurden die Spiegelungen im Arbeitstisch ebenso wie das Arrangement der Aktenordner und die Metadaten der Aufnahmen untersucht. Das offenbarte zwar, dass beide Fotografien nur wenige Minuten nacheinander aufgenommen wurden. Die kollektiven Bildanalysen wirken aber schon deshalb befremdlich, weil sie, so Meyer, offizielle Pressebilder als Inszenierungen und damit als Lüge zu entlarven versuchten, obgleich gerade Herrschaftsrepräsentationen stets arrangiert und offensichtlich durchkomponiert sind (ibid.). Neben netzspezifischen Gamification-Dynamiken, also der spielerischen Lust am (gemeinsamen) Aufdecken, und dem Begehren nach einem Blick, der in die Tiefe dringt, zeugen diese Beispiele von der fortschreitenden Habitualisierung forensischer Praktiken. Sie produzieren keinen kriminalistischen Mehrwert, machen jedoch deutlich, dass eine positivistische Spurensicherung stets das Versprechen einer vermeintlich unter der Oberfläche liegenden Bedeutung birgt – und damit auch dasjenige, einer Manipulation, Lüge oder Verschwörung auf die Spur kommen zu können.

Angesichts einer gesellschaftlichen Verunsicherung durch Fake News, Cheap- und Deepfakes suggeriert Bildforensik die Existenz einer authentischen Realität. Als kollektive Praxis stellt sie ein attraktives Identifikations- und Partizipationsangebot für das digitale Subjekt einer komplexen und unübersichtlichen Gegenwartskultur dar. Vor dem Computer kann es sich einen Klick entfernt von der vermeintlichen Wahrheit einer großen Enthüllung und damit als Autor:in und potenzielle Held:in im Zentrum einer Ausbruchsfantasie wähen. Das knüpft an die partizipativen Strukturen von Verschwörungserzählungen an, für deren Attraktivität ein individuelles Erweckungsmoment und Handlungsangebot konstitutiv ist (Lamberty/Noctun 2020; Butter 2021; Gess 2021).

Amateurforensik und Anti-Forensik

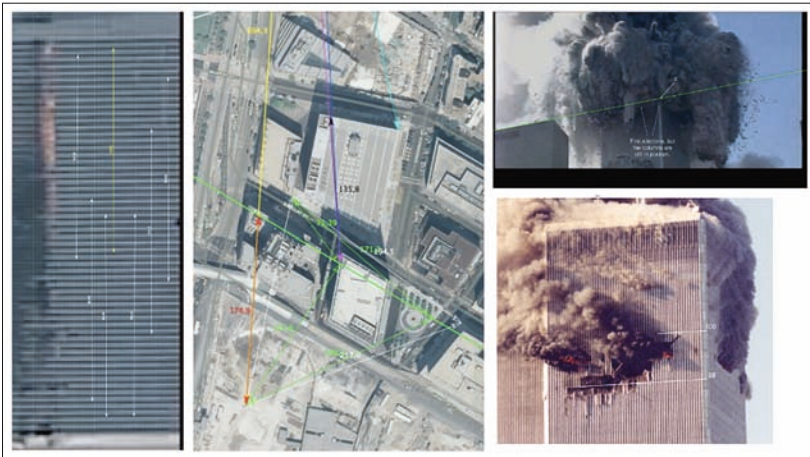
«Find Boston Bombers» kann als Symptom eines vergleichsweise neuen Bürger:innenjournalismus gelten, in dessen Kontext eine wachsende Anzahl von Amateur:innen private Nachforschungen zu globalen Ereignissen anstellt. Im Sinne einer «verteilten Zeugenschaft» (Gerling/Holschbach/Löffler 2018, 161 ff.) sind diese mehr oder weniger kompetenten Amateurforensiker:innen keine zufälligen Beobachter:innen vor Ort, die das Geschehen mit ihren Smartphones bezeugen. Ihre Konfliktbildanalysen erfolgen aus der Distanz und auf Basis digital ausgewerteten Open Source-Materials. Zunächst lässt sich diese Entwicklung als ein Zeichen für eine begrüßenswerte Demokratisierung von Recherchepraktiken jenseits staatlicher Institutionen oder etablierter Medienunternehmen werten. Breite Forschungen haben gezeigt, dass sie im Kontext antifaschistischer Proteste oder bei Aufständen in autoritären Regimen helfen können, auf Menschenrechtsverletzungen und Polizeigewalt aufmerksam zu machen (ibid.; Schankweiler 2019; Eder/Hartmann/Tedjasukmana 2020). Zugleich wird mit ihnen ein Problem ziviler Recherchepraktiken deutlich, denn gegenwärtig geht diese vernetzte «*Open Source-Intelligence*» mit einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung dazu einher, lokale politische und wirtschaftliche Eliten als Verschwörer:innen gegen das Volk zu begreifen (Butter 2021, 32 f.; Gess 2021, 81 f.). Ein Beitrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks der Niederlande macht das unfreiwillig deutlich: Unterlegt mit Bildern einer tradierten Überwachungssikonografie – kartografische Satelliten- und Drohnenaufnahmen, Überwachungskameras, die Nahansicht eines Auges, in dem sich Datensätze und ein Fadenkreuz spiegeln (Abb. 10–13) – heißt es dort:



10–13 DER NEUE BÜRGERJOURNALISMUS IST DA (Shuchen Tan, NLD 2017)

Der Staat hat ein Auge auf uns, aber in der digitalen Welt können auch wir sehen, was Regierungen und Armeen treiben [...]. Immer öfter bringen gewöhnliche Zivilisten die Wahrheit ans Tageslicht. Dank des aufmerksamen Auges ziviler Detektive, ist es nun fast unmöglich, Gewalt oder Ungerechtigkeit ungesehen zu begehen. Und einmal gesehen, können Ereignisse nicht geleugnet werden.

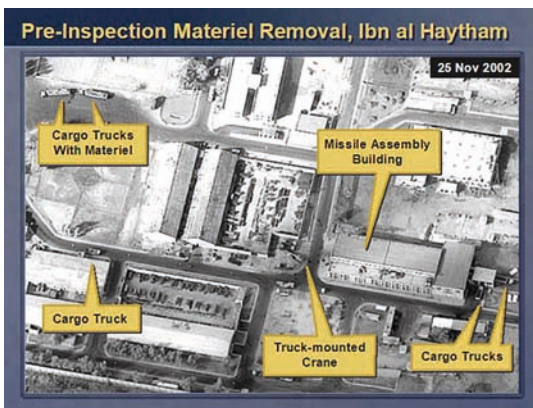
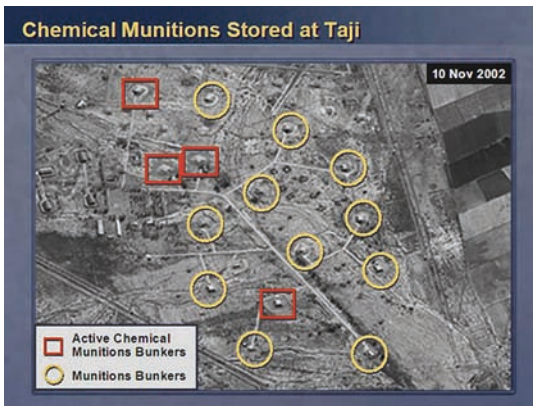
Der Beitrag attestiert zivilen Recherchepraktiken eine präventive Wirkung und affirmiert damit traditionelle Überwachungsversprechen. Gleichzeitig überzeichnet er «den Staat» und «die Regierenden» als Antagonist:innen wahrheitssuchender Zivilist:innen. Überwachung wird als staatliches Herrschafts- und Unterdrückungsinstrument charakterisiert. Die spezifische Dopplung aus Selbst- und Fremdkontrolle, Kontrollwunsch und Kontrollimperativ, die spätmoderne Gesellschaften in Zeiten von Big Data kennzeichnet, wird dabei ebenso wenig berücksichtigt wie die Tatsache, dass Überwachung in demokratischen Staaten immer Schutz und Kontrolle zugleich darstellt. (Foucault 1977a; Lyon 1994; Reckwitz 2016) Die implizierte Elite-gegen-Volk-Rhetorik unterstützt diese Vereinfachung des politischen Felds. Michael Butter zufolge weist sie auf eine große Nähe von Verschwörungstheorien und Populismus hin (2021, 32 f.). Die The-



14 Abbildungen aus Ansgar Schneiders Online-Aufsatz «Re-Examining the World Trade Center Catastrophe» (2017)

orien des «9/11-Truthers» Ansgar Schneider, die selbiger als «empirische Belege» (2018, 18) beschreibt, verdeutlichen, wie vermeintlich forensische Bildanalysen zugunsten antiemanzipatorischer Gegendiskurse eingesetzt werden können. Der Mathematiker vertritt die mehrfach widerlegte, doch hartnäckig vertretene These der sogenannten 9/11 Truth Movement, die US-Regierung habe den Einsturz des World Trade Centers bei den Anschlägen vom 11. September 2001 orchestriert (ibid.; Butter 2021). In seinem Aufsatz «Re-Examining the World Trade Center Catastrophe» (2017) will Schneider etwa eine kontrollierte Sprengung der Türme mittels unzähliger Berechnungen und forensischer Bildanalysen darlegen, die den Anschein wissenschaftlicher Validität suggerieren. Das Open Source Video Analysis Tool *Tracker* dient ihm zur Analyse von Aufnahmen der einstürzenden Türme. Diese stammen unter anderem aus dem 30-minütigen Dokumentarfilm *WTC: THE FIRST 24 HOURS* (USA 2002) von Étienne Sauret und 9/11-Videokompilationen aus dem YouTube-Kanal des Users Nathan Flach, der angibt, die Bilder zur Anschaulichkeit bearbeitet zu haben (Schneider 2017, 9 f.). Sie zeigen enge und stark verpixelte, mit Rastern versehene Bildausschnitte der kollabierenden Türme (Abb. 14).

Schneider kombiniert diese Bilder mit Google Street View-Ansichten und kartografischen Luftbildaufnahmen, Tabellen und Datenbildern. Ein tradiertes Zeichenrepertoire – weiße, gelbe und rote Pfeile, eingezogene Blickachsen und Markierungen wie Formeln, Abstände, Größenverhält-



15–16 Zwei Folien aus Colin Powells Power-Point-Präsentation 2002/2003, mit der die Invasion des Irak legitimiert werden sollte

nisse und Schriftfelder – vermittelt den Anschein, seine Berechnungen könnten in, an und mit den Bildern nachgewiesen werden. Schneiders Forschung wird vom Kopp-Verlag, der vor allem verschwörungsideologische und rechtspopulistische Literatur vertreibt, als «fundamentale [K]ritik» an einer als verschleiern und undemokratisch denunzierten Mainstreammedienlandschaft beworben, die mit «empirischen Tatsachen» argumentiere.² Grundsätzlich implizieren die Bilder zwar den faktischen Anteil, dass die Ereignisse vom 11. September und deren mediale Repräsentation den USA tatsächlich als «Vorwand für schlimme Kriegshandlungen» dienen (vgl. FN 7). Schneiders bildbasierte Verschwörungsthesen

2 <https://www.kopp-verlag.de/a/stigmatisierung-statt-aufklaerung>.

müssen daher als direktes Echo auf Colin Powells berühmt gewordene PowerPoint-Präsentation vor dem UN-Sicherheitsrat 2002/2003 gelten: Der damalige US-Außenminister hatte auf Basis von Satellitenbildern unbestimmter Gebäudekomplexe und verpixelter Landschaften, die wenig mehr als ihre eigene Unzulänglichkeit demonstrierten, vor der Existenz mobiler Biowaffenanlagen im Irak gewarnt und für einen militärischen Einsatz gegen das Land plädiert (Abb. 15–16). Mit Grafiken und eingefügten Textfeldern waren die bedeutungsoffenen Luftbildaufnahmen lesbar gemacht worden, obwohl Expert:innen auf deren Untauglichkeit als Beweismittel hingewiesen hatten (Holert 2008, 109 ff.; Parks 2018, 108).

Stets beteuerte Powell sein «volles Vertrauen in die Fakten», auf deren Grundlage der Krieg gegen den Irak geführt wurde, ohne dass die Existenz der Massenvernichtungswaffen nachgewiesen werden konnte (zit. n. Rüb 2004). Vielerorts wurde kritisiert, wie vermeintliche Evidenz, also das, was Powell «unwiderlegbare Beweise» (zit. n. Parks 2018, 106; Übers. M. A. N.) nannte, in diesen Präsentationen medial in Szene gesetzt wurde. Holert spricht von einem «illegitimen Bildgebrauch» (2008, 112), der auf eine «Reformatierung der Weltpolitik in eine kriminalistisch-forensische Untersuchung» (ibid., 107) verweise. Der mehr oder weniger explizite Verweis auf die Falschaussage der US-Behörden zu den angeblichen Massenvernichtungswaffen im Irak gehört als «pauschaler Beleg für die mangelnde Glaubwürdigkeit von Regierungen und staatlichen Institutionen» zum festen Repertoire der Argumentation neuerer Verschwörungsmymen (Lamberty/Noctun 2020, 32). Auch Schneiders konspirative Pseudo-Forensik zeichnet sich durch diesen «ideologisch lancierten Dauerverdacht» aus, deren «forensisches Raunen» (Rothöhler 2021, 154) – und darin liegt wohl ihre größte Gefahr – Instrumente, Verfahren und Methoden wissenschaftlicher Forensik grundsätzlich unglaubwürdig erscheinen lässt.

Fazit

Gegenhegemoniale Bildforensik wurde eingangs als kritische Bildermittlung eingeführt. Der Vergleich der skizzierten Fallbeispiele sollte deutlich machen, dass bildanalytischen Spurensuchen in soziopolitischen Kontexten meist ein spezifisches, in seiner ästhetischen und zweckgerichteten Strukturiertheit äußerst ambivalentes Verdachtsdenken zugrunde liegt. Durch die intensive Suche nach Fakten und Details vermag es die gegenforensische Bilduntersuchung prinzipiell, den Blick auf staatliche Instru-

mente, Methoden und Verfahren zu lenken: Sie demonstriert, wie visuelle Evidenz in kriminalistischen Beweisführungen fabriziert wird und wendet dagegen ihre evidenzbasierte Kritik. Stets ist ihre Grundlage die Verfügbarkeit digitaler Bildarchive, die Überforderung implizieren, aber dennoch – oder gerade deswegen – ein Partizipationsversprechen bergen, das von einem Begehren nach Übersicht sowie der Lust am Aufdecken geleitet wird und zu Ordnungsversuchen sowie Re-Kontextualisierungen einlädt. Im Feld der Kunst wird die scheinbar faktenbasierte Darstellung von Ereignissen ebenso wie deren tatsächliche oder vermeintliche Aufklärung meist als wesentlicher Teil einer intendierten künstlerischen Strategie verstanden. Dort schaffen bildforensische Untersuchungen eine Bühne für die kritische Auseinandersetzung mit standardisierten Wahrnehmungsweisen sowie medialen Blickhierarchien und problematisieren den bedingungslosen Glauben an und die Verteidigung von vermeintlich selbstevidenten Fakten. Die investigative Ästhetik der Bildforensik wird deshalb vornehmlich von einer gegenwärtigen Kunst- und Kulturwelt gefeiert, für die generell ein Begehren nach Kritik zu konstatieren ist. Der Erfolg des Forschungskollektivs Forensic Architecture und dessen kollaborativen Ausstellungsprojekten ist dafür ein Symptom. Dabei sind die Ermittlungen der Aktivist:innen, die übergangene Stimmen zu mehr Gehör und Gerechtigkeit verhelfen wollen, auf Justiziabilität angelegt: Wie professionell-investigative und Bürgerjournalist:innen zielen sie auf konkrete politische und gesellschaftliche Veränderung. Anhand ihrer wissenschaftlichen Verfahrensweisen vermitteln Gruppen wie Forensic Architecture empirische Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit. Solche zunehmend populären Erzählstrategien lassen jedoch weniger Diskursivierung, also eine Rekonstruktion medialer Artefakte als Aussagesysteme sich wandelnder Macht-Wissen-Verhältnisse zu. Vielmehr treten mediale Sichtbarkeit und Wahrheit als deckungsgleich auf. Anstelle einer kritischen Medienreflexion, deren Verfahren der Re-, De- und Konstruktion in gesellschaftlichen Diskursen unverzichtbar sind, impliziert und (re)produziert ihre Suche nach Evidenz eine dem Bild vermeintlich zugrundeliegende Realität. Mittels digitaler Bildforensik und elektronischer Metadaten wird so versucht, *messy images* als eindeutige Beweismittel zu etablieren, obgleich diese erst durch diskursive Einbettungen komplexere Beweiskraft erlangen.

Grundsätzlich halten gegenforensische Praktiken an wissenschaftlichen Verfahrensweisen fest, teilen mit staatlicher Forensik also epistemische Standards. Neben ihrem prinzipiell emanzipatorischen Im-

petus liegt darin ein wesentlicher Unterschied zu pseudoforensischem Verschwörungsdenken. Ein Vergleich der sich kategorial voneinander unterscheidenden Beispiele, die trotz aller Differenzen den Versuch einer Reduktion semantischer Artefakte in eindeutige Informationsträger teilen, offenbart eine epistemologische Gemeinsamkeit, die in der Präsentation ambivalenter Bild-Interpretationen, also deutendem Kommentar, als Fakten liegt. So notwendig und wichtig bildbasierte Faktenchecks gerade im realpolitischen Kontext sind, als visuelle Argumentationsstrategie affirmiert auch die aktivistische Gegenforensik eine Tatsachenakkumulation, die selbst nicht weiter problematisiert wird. Für gegenforensische Praktiken bedeutet das den Rückgriff auf eine Art positivistisches Sichtbarkeitspostulat und technokratisches Wissenschaftsverständnis, das sie zu kritisieren vorgeben. Dies suggeriert, eine Berufung auf die richtigen Fakten entbinde von der Notwendigkeit, Bilder als von gesellschaftlichen Machtrelationen geprägte und gestaltete Artefakte zu kennzeichnen. Eine kritische Bildforensik sollte vielmehr versuchen, ein Verhältnis von Wahrheit und Politik von vorneherein diskursiv zu gestalten. Dies, indem die Verschränkung von Wissen und Macht als Lücken und Brüche sichtbar gehalten wird, um gesellschaftliche Komplexität, kulturelle Vorrannahmen oder die Vielschichtigkeit von Geschichten widerzuspiegeln, anstatt Vorgänge mittels *messy images* monokausal zu rekonstruieren und politische Alternativlosigkeit zu reproduzieren. Erst dann kann Gegenforensik ein gesellschaftliches Bewusstsein für den Kampf um die Deutungshoheit über Bildinterpretationen selbst schaffen.

Literatur

- Behnke, Heike (2020) Sie leben. Über Ideologiekritik und Verschwörungstheorien in der Science Fiction. In: *Tor Online. Science Fiction. Fantasie. Und der ganze Rest* v. 04.08.2020 [<https://is.gd/UTwqC1>].
- Binotto, Johannes (2021) Videoessays. Zeigen als Intervention. In: *Geschichte der Gegenwart* v. 14.03.2021 [<https://is.gd/Tb0CNC>].
- Boltanski, Luc (2013) *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Butter, Michael (2021) «Nichts ist, wie es scheint». *Über Verschwörungstheorien*. 5. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Eder, Jens / Hartmann, Britta / Tedjasukmana, Chris (2020) *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin: Bertz und Fischer.

- Fahlenbrach, Kathrin (2019) Fotografie als Protestmedium. Expressive Foto-Praktiken im Online-Aktivismus. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 39, 154, S. 35–40.
- Foucault, Michel (1992) *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.
- Fricker, Miranda (2007) *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press.
- Gerling, Winfried / Holschbach, Susanne / Löffler, Petra (2018) *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*. Bielefeld: Transcript.
- Gess, Nicola (2021) *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Ginzburg, Carlo (2011) *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. 4. Aufl. Berlin: Wagenbach.
- Gradinari, Irina (2022) Der invektive und der investigative Blick. Detektion, Ultraschallblick und Profiling. In: *Invektive Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*. Hg. v. Elisabeth Heyne & Tanja Prokić. Bielefeld: Transcript, S. 185–204.
- Haarmann, Anke (2019) *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: Transcript.
- Häntzschel, Jörg (2021) Sechs Videos sind eine Explosion. Visual Investigation. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 08.02.2021.
- Holert, Tom (2008) *Regieren im Bildraum*. Berlin: Polypen.
- Keenan, Thomas (2014) Counter-Forensics and Photography. In: *Grey Room* 14,55, S. 58–77.
- Krause, Marcus / Meteling, Arno / Stauff, Markus (Hg.) (2011) *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. München: Fink.
- Lamberty, Pia / Nocun, Katharina (2020) *Fake Facts. Wie Verschwörungstheorien unser Denken bestimmen*. Köln: Quadriga.
- Lyon, David (1994) *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press / Cambridge: Polity Press.
- Meilicke, Elena (2018) Crazy Wall. Filmkolumne. In: *Merkur Blog* v. 25.06.2018.
- Naß, Mira Anneli (2021) Architektur von unten? Eine Kritik komplexitätsreduzierender Praktiken bei Forensic Architecture. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 51,3, S. 126–140.
- o. A. (2013) Video-Forensik, die neue Waffe der US-Polizei. In: *Die Welt* v. 23.04.2013. [<https://is.gd/7ynjEd>].
- Parks, Lisa (2018) *Rethinking Media Coverage. Vertical Mediation and the War on Terror*. New York: Routledge.

- Reckwitz, Andreas (2016) Die Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten. In: *40 Jahre «Überwachen und Strafen». Zur Aktualität der Foucault'schen Machtanalyse*. Hg. v. Marc Rölli & Roberto Nigro. Bielefeld: Transcript, S. 197–212.
- Rothöhler, Simon (2021) *Medien der Forensik*. Bielefeld: Transcript.
- Rüb, Matthias (2004) Volles Vertrauen in die Fakten. Powell verteidigt amerikanische Aussagen über Massenvernichtungswaffen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 10.01.2004.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2017) *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: Transcript.
- Schneider, Ansgar (2017) The Late Jolt. Re-Examining the World Trade Center Catastrophe. In: *arXiv.org* [<https://arxiv.org/abs/1712.06207>].
- Schneider, Ansgar (2018) *Stigmatisierung statt Aufklärung. Das Unwesen des Wortes «Verschwörungstheorie» und die unerwähnte Wissenschaft des 11. Septembers als Beispiel einer kontrafaktischen Debatte*. Berlin: Peace Press.
- Sekula, Allan (1993) Photography and the Limits of National Identity. In: *Culturefront* 2,3, S. 54–55.
- Schankweiler, Kerstin (2019) *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin: Wagenbach.
- Tagg, John (2002) Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 239–254.
- Verwoert, Jan (2011) Sehen, was sich zeigt – Über die Arbeitsweise von Harun Farocki. In: Harun Farocki: *Weiche Montagen*. Hg. v. Yilmaz Dziewior. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, S. 16–32.