

I. Einleitung, Methode und Herleitung

1. Das Kriegsbild Vietnam zwischen Mythos und Wirklichkeit

Kriegsfotografien dienen oftmals nicht (nur) als dokumentarische Belege des Krieges oder von Kriegsverbrechen, sondern können zu Instrumenten der politischen Kriegsführung werden. Sie stehen in einem Spannungsfeld zwischen objektiver Berichterstattung einerseits und ethischer wie politischer Zensur andererseits und können ideologische, moralische und politische Bedeutung besitzen. Zwar sind die meisten Fotografien ambivalent lesbar, doch werden sie häufig entweder kriegskritisch oder -propagandistisch eingesetzt. Susan Sontag schreibt in ihrem vielbesprochenen Essay „Das Leiden anderer betrachten“:

„Die unzähligen Gelegenheiten, bei denen man heute das Leiden anderer Menschen – aus der Distanz durch das Medium der Fotografie – betrachten kann, lassen sich auf vielerlei Weise nutzen. Fotos von einer Gräueltat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen. Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache.“¹

In der historischen Betrachtung und im Diskurs über Krieg und seine massenmediale Darstellung wird dem Vietnamkrieg eine Schlüsselrolle zugesprochen. Er gilt als medialer Wendepunkt und „Sonderfall“ der visuellen Kriegsberichterstattung² sowie als erster „living-room war“ in den USA.³ Obwohl detaillierte Stu-

1 Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main ²2008 (2003), S. 20.

2 Dies gilt für zahlreiche historische und medienwissenschaftliche Untersuchungen wie Paul, Gerhard: Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges?, in: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 80–104. Vgl. Müller, Marion G. und Knieper, Thomas: Krieg ohne Bilder?, in: dies. (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 7–21, hier S. 12. Siehe zur Analyse des Status als Sonderfall auch Klein, Lars: Größter Erfolg und schwerstes Trauma. Die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet, in: Ute Daniel (Hg.), *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 193–216, hier S. 211.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

dien inzwischen belegen, wie eingeschränkt und idealisiert die US-Presse lange Zeit aus Vietnam berichtete und dass viele Bilder der Schrecken erst mit starker Verspätung oder auch gar nicht veröffentlicht wurden, dass die Kriegsdarstellung in der US-amerikanischen Presse viele Jahre durch freiwillige Zensur geprägt war,⁴ hält sich der Mythos⁵ der unzensierten Berichterstattung aus Vietnam konstant in der Öffentlichkeit und beeinflusst Kriegsberichterstattung bis heute.⁶ Insbesondere die von US-amerikanischen Kriegsbefürwortern verbreitete „Dolchstoßlegende“, wonach der Krieg an der „Heimatfront“ verloren worden sei und die Fotografien den Krieg beendet hätten,⁷ hierbei sind allen voran Bilder wie Eddie Adams „Exekution eines Vietkong“ oder Nick Úts „Napalm Girl“ zu nen-

-
- 3 Arlen, Michael J.: *Living-Room War 1997* (1966). Erstmals als Krieg über das Fernsehen für 60 Prozent der US-Amerikaner zu verfolgen, siehe zur genaueren Darstellung der Fernsehberichterstattung Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 315; Knightley, Phillip: *The First Casualty. The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Iraq*. Baltimore 2004 (1975), S. 410; Hallin, Daniel C.: *The „Uncensored War“*. The Media and Vietnam. New York 1986, S. 124 f.
 - 4 Siehe zur Presseberichterstattung: Hallin 1986 (wie Anm. 3); Wyatt, Clarence R.: *Paper Soldiers. The American Press and the Vietnam War*. Chicago 1995; Knightley, Phillip: *The Eye of War*. London [u. a.] 2003; Knightley 2004 (wie Anm. 3); Klein, Lars: *Die „Vietnam-Generation“ der Kriegsberichtersteller. Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak* (= Göttinger Studien zur Generationsforschung, 7). Göttingen 2011.
 - 5 Der Begriff „Mythos“ bezieht sich in dieser Arbeit in erster Linie auf überhöhte Darstellung der Vietnamfotografien. Sie orientiert sich an Roland Barthes‘ und Michael Griffins Mythosdefinition. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin 2010 (1957), S. 252–316; Griffin, Michael: *Media images of war*, in: *Media, War & Conflict*, 3 (1), 2010, S. 7–41, hier S. 37., unter: <<http://mwc.sagepub.com/content/3/1/7.full.pdf>> (17.12.2013). Der Begriff bezeichnet eine Botschaft oder Version von Geschichte oder Ereignissen, die eine Kultur bedeuten oder die historische Ereignisse, Praktiken oder Artikulationen unter einem Sinn zusammenführt oder ihnen einen Sinn gibt (Barthes 2010, S. 294 f.) Er schließt auch die einer Gesellschaft nicht bewussten, kollektiven Bedeutungen mit ein. Sie kann im Grunde richtig sein, aber die Richtigkeit hat keine Relevanz auf den Status als kultureller Mythos, „seine Wirkung ist mutmaßlich stärker als die rationalen Erklärungen, die ihn kurz darauf wieder dementieren können.“ (Barthes 2010, S. 279).
 - 6 Siehe genauer, auch zu der Politik der Folgekriege Griffin 2010 – *Media images of war*, S. 24.
 - 7 Siehe für eine detaillierte Entkräftung dieser Legende Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 296–304; Pentecost, Debra: *War Photojournalism and Audiences. Making Meaning from Tragic Moments* (Phil Diss. Vancouver 2002). Ottawa 2004, S. 132–154; Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 441–468.

1. Das Kriegsbild Vietnam

nen, hatte weitreichende Folgen für den Fotojournalismus und die Deutung der Bilder.⁸

Bei späteren Konflikten oder Kriegseinsätzen versuchte die US-Regierung die Berichterstattung entweder stark zu kontrollieren oder vollständig zu vermeiden.⁹ Während des Golfkriegs 1991 war ein Zugang zum Frontgeschehen für Journalisten nahezu unmöglich.¹⁰ Stattdessen veröffentlichte das Militär eigene, automatisch generierte Bilder und Direktübertragungen aus Geschossperspektive, um konkrete Schrecken des Krieges auszublenden und im Gegenteil dazu mit einer distanzierten, depersonalisierten Ästhetik aufzuwarten.¹¹ So sollte das Bild eines Krieges vermittelt werden, bei dem dank präziser Bombardierung unnötiges Blutvergießen vermieden würde. Durch diese gezielte Informationslenkung wollte man die eigene und die Weltbevölkerung von der Rechtmäßigkeit des Kriegseinsatzes überzeugen.¹² Eine weitere Maßnahme zur Steuerung der Berichterstattung war die Einführung von *embedded journalists*. Dabei wurden ausgewählte Journalisten fest in eine Einheit des US-Militärs eingebunden und konnten von vor Ort berichten.¹³

Im Gegensatz zu dieser gelenkten Medienpolitik im 21. Jahrhundert und der offiziell zensierten Berichterstattung des Zweiten Weltkriegs wird die Situation in Vietnam oft als Idealfall für die Presse geschildert, da es keine derartige Zensur gegeben habe und sich dadurch eine freie, authentische und kritische Berichterstattung entwickeln konnte.

So schreibt der Historiker Michael Ploetz:

8 Vgl. MacCarthy, John R.: Die Schlacht der Lügen. Wie die USA den Golfkrieg verkauften. München 1993, S. 127 f; Paul 2005 – Der Vietnamkrieg als Sonderfall, S. 95.

9 Vgl. Schwarte, Kristina Isabel: *Embedded Journalists*. Kriegsberichterstattung im Wandel (= Einsprüche, 18). Münster 2007, S. 30 f.

10 Zur direkten Kontrolle der Berichterstattung bildeten die USA sogenannte Pools, bei denen man einige ausgewählte Journalisten in Militärstützpunkte ließ, die jedoch unter ständiger Beobachtung standen, sich nicht frei bewegen oder frei recherchieren konnten und bei einer Missachtung der auferlegten Regeln des Pools verwiesen wurden. Vgl. Schwarte 2007, S. 33–42.

11 Vgl. Frohne, Ursula: Media Wars. Strategische Bilder des Krieges, in: Annegret Jürgens-Kirchhoff (Hg.), *Warshots. Krieg, Kunst & Medien* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 17), Weimar 2006, S. 161–185, hier S. 166; Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 368 f.

12 Vgl. Schwarte: *Embedded journalists*, S. 48–52.

13 Siehe Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Im Sucher. Der Moment des Todes – Zu Heiner Stadlers Film *Warshots* (1996), in: ders. (Hg.), *Warshots. Krieg, Kunst & Medien* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 17), Weimar 2006, S. 119–130; Schwarte 2007 (wie Anm. 9), S. 91–94.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

„Dem Umstand, dass der Foto-Journalismus im Vietnam-Krieg auf Seiten der USA und ihrer Verbündeten kaum Einschränkungen unterlag, verdanken wir Aufnahmen von ungeheurer Authentizität, die das Kriegsgeschehen weitgehend ungefiltert widerspiegeln.“¹⁴

Der Historiker Gerhard Paul spricht den Fotografien „ein bislang ungekanntes Maß an Authentizität, Unmittelbarkeit und Direktheit“ zu.¹⁵ Tim Parks, ein britischer Schriftsteller, weist am Beispiel einer von der *New York Times* von 2002 bis 2013 veröffentlichten Sammlung von Kriegsfotografien den Vietnambilder eine stärkere dokumentarische Kraft im Gegensatz zu den deutlich ästhetisierenden Bildern des 21. Jahrhunderts zu. Sie hätten die Gewalt unmittelbarer gezeigt:

„[...] these are glamour pictures to be admired, rather than documentary images that give immediacy to violence and horror. [...] we are a long, long way from the more sober black-and-white images that chronicled the Vietnam War in the same paper.“¹⁶

Die Fotografien aus dem Vietnamkrieg stehen somit heute für eine unmittelbare Gewaltdarstellung und für einen unabhängigen Journalismus, der bis heute vorbildhaft ist. So benennt der Kunsthistoriker Karl Otto Werckmeister „die Tradition, einer unabhängigen, ja kritischen Kriegsfotografie [...], die dort seit dem Vietnamkrieg obligatorisch ist.“¹⁷ Diese Darstellung findet sich jedoch nicht nur in Literatur und Forschung, sondern die den Fotografien durch die Rezeption zugeschriebene kritische Kraft beeinflusst auch zeitgenössische Fotografen.

Luc Delahaye betont am Beispiel von Larry Burrows die „Authentizität“ der Aufnahmen dank einer vermeintlichen Unmittelbarkeit der Fotografien und des

14 Ploetz, Michael: Rezension von: Pete Hamill: Vietnam. The Real War. A Photographic History by The Associated Press, New York 2013, in: *sehpunkte*, 13 (12), 2013, unter: <<http://www.sehpunkte.de/2013/12/24/140.html>> (03.11.2015).

15 Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 314. Fabian Rainer und Hans-Christian Adam formulieren in einer Bildzusammenstellung von Kriegsfotografien für den *Stern* noch deutlicher: „Im Gegensatz zu allen Kriegen zuvor wollten die Kriegsfotografen in Vietnam mit ihren Bildern krankmachen, aufstören, schockieren.“ Fabian, Rainer und Adam, Hans-Christian: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie, eine Anklage. Hamburg 1983, S. 30.

16 Tim Parks kommentiert hier das Buch von Shields, David und Hickey, Dave: War is Beautiful. The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict. New York 2015. Parks, Tim: Pretty Violence, in: *NYR Daily* 21.12.2015, unter: <<http://www.nybooks.com/daily/2015/12/21/pretty-violence-david-shields-war-is-beautiful/>> (22.12.2015).

17 Werckmeister, Otto Karl: Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001. Berlin 2005, S. 31.

1. Das Kriegsbild Vietnam

Wagemuts des Fotografen. Gleichzeitig unterstellt er, dessen Fotos seien ohne Kenntnisse von Fotografie- und Bildtradition entstanden:

„Er ist ein wichtiger Fotograf [sic!], denn er dokumentierte den Krieg ohne überflüssige Effekte und ohne diese schreckliche Sentimentalität, die generell das Kennzeichen der Fotografie und aktueller Reportagen ist. In der Epoche Vietnams wurden die Fotografen noch durch die Presse in der extremen Armut ihrer visuellen Kultur domestiziert. In dem Sinne schützte ihre „Naivität“ ihre Fotografie dort, wo sie frei von ästhetischen Absichten, das Reale auf direkteste Weise fotografierten [sic!]. Ihre Fotografie war einfach das Zeichen ihrer Anwesenheit im Realen. Der körperliche Mut war der andere Teil dieser Fotografengeneration, und einige unter ihnen haben das mit ihrem Leben bezahlt.“¹⁸

James Nachtwey als einer der bekanntesten heutigen Fotojournalisten weltweit beschreibt ebenfalls den großen Einfluss der Vietnambilder auf seine eigene Arbeit.¹⁹

“One of the things that became very influential for me was photographs of the Vietnam war. The pictures from anonymous wire photographers, and the large bodies of work of Larry Burroughs [sic!] and Don McCullin, had a really strong effect on my consciousness, and that of the nation. I began to see documentary photography as a form of protest.“²⁰

Wie bereits diese wenigen Beispiele verdeutlichen, hat sich der Mythos der kritischen und freien Berichterstattung aus Vietnam im euroamerikanischen²¹ Diskurs der Kriegsfotografie und des Fotojournalismus festgeschrieben. Den Fotografien aus Vietnam wird im Diskurs ein besonderer Realismus und eine stärkere

18 Delahaye, Luc: Der Adel der Kriegsfotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum* (165), 2003, S. 176–201, hier S. 197.

19 „Influenced by the work of still photographers during the Vietnam War and impressed by the power of photos to communicate the immediacy of events“ *Encyclopædia Britannica Online: James Nachtwey*, unter: <<http://www.britannica.com/biography/James-Nachtwey>> (14.1.2016).

20 James, Simon: Interview. James Nachtwey, in: *RPS Journal*, 140 (2), 2000, S. 66–68, hier S. 67.

21 Der Begriff „euroamerikanisch“ wird in dieser Arbeit synonym zu „westlich“ oder auch „westlicher Kulturkreis“ genutzt, wie dies heute im englischen Sprachgebrauch allgemein üblich ist, auch wenn sich der Begriff 1988 bei David Schneider auf weiße US-Amerikaner europäischer Abstammung bezog: Schneider, David M.: *American Kinship. A Cultural Account*. Chicago ²1988 (1980). Unter euroamerikanisch oder westlich verstehe ich nicht nur den geografischen Raum, Europa und Nordamerika, sondern auch die gemeinsame historische und kulturelle Prägung.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

dokumentarische Aussagekraft als anderen Kriegsfotografien zugesprochen. Sie gelten in der Rezeption als besonders authentisch und kritisch.

Dieser Mythos und einige der Fotografien, um die er sich rankt, werden in dieser Arbeit am Beispiel von Larry Burrows (1926–1971) untersucht, der von 1963 bis 1971 für das *Life*-Magazin in Vietnam fotografierte und dessen Fotografien, wie in den Zitaten von Delahaye und Nachtwey, als besonders einflussreich und authentisch benannt werden. Burrows' Fotografien werden bis heute stark rezipiert und lassen, da er über neun Jahre immer wieder berichtete, besonders gut Veränderungen in der Kriegsdarstellung erkennen.²²

Woran kann diese besondere Authentizität der Fotografien und der zeitgenössischen Publikationen dieser Bilder festgemacht werden? Es soll hierfür der Begriff der „Authentizität“ historisch hergeleitet und der Bezug zur Fotografie aufgezeigt werden. Um die Fotografien als „kritisch“ beurteilen zu können, werden sie im Kontext der Veröffentlichung und in den Verlauf des Vietnamkriegs und der euroamerikanischen Berichterstattung eingebettet. Im Vordergrund steht die Frage, wie der Vietnamkrieg in US-amerikanischen Fotoessays, insbesondere in *Life*, und euroamerikanischen Fotoessays anhand von Fotografien konstruiert wurde und wie diese bis heute rezipiert werden. Welche Rolle nimmt hierbei der Fotograf als Persönlichkeit ein, oder welche Rolle wird ihm im Laufe der Rezeption zugewiesen? Bei der Nutzung von „euroamerikanisch“ beziehe ich mich vor allem auf Renny Christopher, die sich in ihrer Analyse vietnamesischer Exilautoren und euroamerikanischer Texte mit der US-amerikanischen Stereotypisierung von Vietnamesen und der Dichotomie der Kriegsansichten auseinandersetzt. Sie stellt die dominante US-amerikanische Perspektive einer vietnamesischen gegenüber. Da in dieser Untersuchung insbesondere die US-amerikanische und europäische Sichtweise auf den Krieg im Vordergrund steht, erweist sich der Begriff als besonders passend.²³

22 Horst Faas berichtete auch viele Jahre aus Vietnam. Doch da er für die Agentur *Associated Press* vor Ort war, wurden seine Fotografien oft einzeln und in vielen unterschiedlichen Medien veröffentlicht. Eine Überblicksbetrachtung ist nicht so gut möglich wie bei Burrows. Philip Jones Griffiths reiste erst spät nach Vietnam, als sich das Kriegsbild schon langsam verändert hatte. Sein Fotobuch „Agent Orange“ deckt später die Folgen des Vietnamkriegs ab. Griffiths, Philip Jones: *Agent Orange. 'Collateral Damage' in Vietnam*. London 2003.

23 Siehe Christopher, Renny: *The Viet Nam War. The American War. Images and Representations in Euro-American and Vietnamese Exile Narratives*. Amherst 1995.

2. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

Unter „Vietnamkrieg“ ist in diesem Zusammenhang der Zeitraum von 1957 bis 1975 des eigentlich über 30 Jahre andauernden Konflikts in dem Gebiet Vietnam, Laos und Kambodscha gemeint, der 1945 mit dem Widerstand der vietnamesischen Kommunisten und anderer Gruppierungen gegen die französischen Kolonialherren begann, sich 1957 nach dem Rückzug der Franzosen als Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südvietnam fortsetzte und schließlich 1975 mit der Wiedervereinigung beider Landesteile nach Eroberung seitens nordvietnamesischer Truppen endete.

Das größte westliche Medieninteresse bestand während der Zeit US-amerikanischer Beteiligung, aus vietnamesischer Sicht der „Krieg der nationalen Erlösung von den Amerikanern“ (*Chien Tranh Chong My Cuu Nuoc*).²⁴ Eine beachtliche Anzahl Journalistinnen und Journalisten hatten Zugang zum Kriegsgeschehen, zeitweise waren über 600 internationale Reporterinnen und Reporter im Land,²⁵ hierunter auch zahlreiche Fotojournalistinnen und Fotojournalisten, die für unterschiedliche Zeitungen und Magazine, Agenturen oder auch frei tätig waren. Die Korrespondenten, die für die westliche Presse in Vietnam arbeiteten, waren bezüglich ihrer Arbeitsweise sehr heterogen.²⁶ Sie schrieben unter anderem für technische Journale, religiöse oder College-Zeitungen. Es gab bekannte Autoren, Korrespondenten für kleine städtische Verlage, erfahrene Korrespondenten, die schon aus Korea oder sogar dem Zweiten Weltkrieg berichtet hatten und auch Leute, die vorher noch nie als Kriegsberichtersteller tätig gewesen waren.²⁷

Diese Untersuchung konzentriert sich bei der Analyse der Berichterstattung aus Vietnam auf Fotografien. Die Fotografie stellte, trotz der starken Präsenz des Fernsehens, ein wichtiges Medium für die Informationsvermittlung an eine breite Öffentlichkeit dar. So waren die kleinen Kameras in schwer zugänglichem Terrain sehr viel handlicher und leichter zu transportieren als große, sperrige Kameraausrüstungen und konnten somit ein umfassenderes Bild der Kriegsgescheh-

24 Vgl. Bradley, Mark: Vietnam at War. Oxford, New York 2009, S. 132.

25 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 313.

26 Einen umfassenden Überblick über das Interesse der Journalisten an Vietnam und wann welche Zeitung Korrespondenten entsandte, findet sich bei Philip Knightley, auch wenn dies teilweise anekdotisch ist. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 410–468.

27 Vgl. Knightley 2004, S. 441 f. Moeller verweist auch auf Fotojournalisten, die zuvor nie professionell mit einer Kamera gearbeitet haben: Moeller, Susan D.: Shooting War. Photography and the American Experience of Combat. New York 1989, S. 395.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

nisse aufzeichnen. Dies änderte sich erst in den frühen 1970er-Jahren.²⁸ Fernsehteams berichteten deshalb viel von Saigon aus und höchstens von groß angekündigten Offensiven.²⁹

Für das Verständnis des Fotojournalismus während des Vietnamkriegs ist die Unterscheidung zwischen *news photography* und *feature photography* zentral.³⁰ Dabei handelt es sich um eine fest verankerte und allgemeine Differenzierung im Journalismus, die bedeutsame Konsequenzen für die Arbeit und Vorgehensweise der Fotografinnen und Fotografen hat. Unter *news* versteht man Artikel, die in erster Linie Information beinhalten und auf nachweisbaren Fakten basieren, während *feature stories* als Artikel definiert werden, die auch Analysen und Emotionen enthalten.³¹ Der Begriff der *feature photography* verweist somit auf die spätere Form der Publikation, in der die Fotografien erscheinen: die *feature story*.³² Bereits in der Ausgabe seiner „History of Photography“ von 1949 nimmt Beaumont Newhall die Trennung zwischen *spot news photographs* und *feature stories* vor: „[...] showed two types of pictures: spot news photographs, supplied for the most part by news agencies, and feature stories, written and photographed to order.“³³ Die *feature photography*³⁴ unterscheidet sich sowohl im Produktionsprozess, als auch in den publizierten Resultaten wesentlich von der Nachrichtenfotografie. Nicht das tagesaktuelle Einzelbild, sondern ausführlich recherchierte Themen werden als zusammenhängende Bildgeschichten veröffentlicht.

28 Vgl. Kennedy, Liam: „A Compassionate Vision“. Larry Burrows's Vietnam War Photography, in: *Photography & Culture*, 4 (2), 2011, S. 179–194, S. 180.

29 Für eine umfassende Betrachtung des Kriegsbildes des Vietnamkriegs müssten Fernsehberichterstattungen mit einbezogen werden, wie dies bereits in Untersuchungen von Klein 2011 (wie Anm. 4) und Paul 2004 (wie Anm. 3) erfolgte, doch geht es in dieser Studie um die medienspezifische Darstellung im Fotojournalismus.

30 In der folgenden Darstellung wird der Schwerpunkt auf Fotografie gesetzt, auch wenn die Differenzierung zwischen *news* und *feature* auch andere Medien wie die Fernsehberichterstattung betrifft.

31 Vgl. Ricketson, Matthew: *Writing Feature Stories. How to Research and Write Newspaper and Magazine Articles*. Crows Nest 2004, S. 2.

32 Der Begriff „Reportagefotografie“ ist tendenziell die deutsche Entsprechung der *feature photography*, da er journalistische Fotografie für größere Reportagen bezeichnet. Weil er jedoch häufig allgemein für Fotojournalismus verwendet wird, eignet sich der englische Name *feature photography* besser zur Abgrenzung von der Praxis der Nachrichtenfotografie zum Zweck der Information.

33 Newhall, Beaumont: *The History of Photography. From 1839 to the Present Day*. New York 1949, S. 230. Bei dem Buch handelt es sich um eine Überarbeitung des 1937 zur Ausstellung „Photography 1839–1937“ (17.3.–18.4.1937) im Museum of Modern Art in New York erschienen Textes mit Illustrationen: „Photography: A short Critical History“.

34 Der Begriff „*feature photography*“ wird unübersetzt verwendet, da es in der Bedeutungsvielfalt, die der Begriff widerspiegelt, keine deutsche Entsprechung gibt.

2. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

Es gab somit unterschiedliche Nachfragen und Produktionsprozesse, einmal für Langzeitreportagen oder für das tagesaktuelle Nachrichtenbild.

Die Nachfrage nach dem Nachrichtenbild wurde in erster Linie über die Agenturen gedeckt: Zur Zeit des Vietnamkriegs arbeiteten Fotojournalisten für Nachrichtenagentur wie *Associated Press* (AP) und *United Press International* (UPI) vor Ort und machten Nachrichtenbilder. Diese Fotografinnen und Fotografen mussten die tägliche Nachfrage an Bildern bedienen. Es ging in erster Linie darum, schnell zu sein.³⁵ Sie konnten die Bilder in der Regel nicht selbst sichten und wussten vorher nicht, in welchen Zusammenhängen die Bilder erscheinen würden. Die Agenturen sichteten das Bildmaterial und verkauften ausgewählte Bilder weiter. Sie hatten in der Regel mehrere und unterschiedliche Fotografinnen und Fotografen vor Ort stationiert.³⁶ Einige wie Horst Faas (1933–2012) waren jahrelang für AP vor Ort, während andere nur kurze Zeit dort arbeiteten. *Associated Press*, gegründet 1848, gilt heute als größte Nachrichtenagenturen der Welt mit Hauptsitz in New York. AP hatte ein Büro in Saigon, das über die Jahre stark wuchs und ab 1965 mit einer eigenen Radiotelegraphielinie in das New Yorker Büro ausgestattet war und mit einem kleineren Büro in Da Nang.³⁷ Das Büro in Saigon war Treff- und Anlaufpunkt für viele Journalisten, auch wenn sie nicht bei AP assoziiert waren. Auf dem Höhepunkt des Krieges von 1968 bis 1970 waren im Saigoner Büro ungefähr 30 Mitarbeiter für Fotografie, Nachrichten und Administration beschäftigt. Zusätzlich kamen noch temporäre Aufenthalte von Mitarbeitern.³⁸ Catherine Leroy (1954–2006), kam 1966 nur mit einem Hinflugticket mit einer Leica nach Saigon. Sie arbeitete als „Stringer“ (freier Mitarbeiter) für AP. Wurde ein Bild angenommen, erhielt sie dafür 15 Dollar.³⁹ Die Journalistinnen und Journalisten arbeiteten in der Regel von dem meist ruhigen Saigon aus. Von dort aus konnten sie mit dem Militär in unkämpftere Regionen aufbrechen. Zum Teil hatten Zeitungen auch fest angestellte Fotografinnen und Fotografen vor Ort, die ihre Nachfrage nach *news photography* deckten.

Die für ein Magazin tätigen Fotografinnen und Fotografen hatten somit in Vietnam von Anfang an ein anderes Aufnahmeziel und konnten sich für ihre Arbeit mehr Zeit nehmen, als dies bei einer Agentur oder Zeitung möglich gewesen wäre. Oft begleiteten sie einen Journalisten und hatten mehr Möglichkeiten, das

35 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 354; Harrison, Norman K.: *Press Photography in Practice. A Comprehensive Guide to Press Photography and Camera Journalism*. London 1957, S. 11.

36 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 371.

37 Vgl. *Associated Press: AP 18.5 Saigon Bureau Records* Oktober 2006. The Associated Press Corporate Archives, S. 4 f.

38 Vgl. *Associated Press* Oktober 2006 – *AP 18.5 Saigon Bureau Records*, S. 7.

39 Fabian u. Adam 1983 (wie Anm. 15), S. 322.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Endergebnis zu beeinflussen, denn sie verkauften die Geschichten, und nicht nur Einzelbilder größerer Ereignisse.⁴⁰ Noch freier in seinen Entscheidungen waren die freien Fotografen.

Im Einzelnen hieß das aber auch, dass Reportagefotografinnen und -fotografen bei den wichtigen historischen Ereignissen nicht oder eher in Ausnahmen vor Ort waren,⁴¹ weil sie nicht jede Meldung täglicher Auseinandersetzungen verfolgten, sondern für längere thematische Reportagen im Feld unterwegs waren. *Look*, neben *Life* lange Zeit (1937–1971) eines der großen Bildmagazine in den USA, hat beispielsweise keine Reportage zur Tet-Offensive⁴² gebracht, einer der größten Militäraktionen im Vietnamkrieg. Diese *feature photography* wurde dann als Essays in Magazinen wie *Life*, *Look* oder *Paris Match* veröffentlicht. Das Fotobuch wurde in der Zeit auch mehr und mehr als eine Möglichkeit für Fotografinnen und Fotografen entdeckt, ihre eigene Auswahl und Textbegleitung zu den Fotografien zu veröffentlichen.⁴³ Insbesondere für die Kriegsfotografie, bei der durch direkte und indirekte Zensur viele Fotografien nicht veröffentlicht wurden, war das eine Möglichkeit für Fotografinnen und Fotografen, die eigene Position zu publizieren. Viele der Fotografinnen und Fotografen nutzten unterschiedliche Publikationswege und Formen. Horst Faas Fotografien wurden von AP einzeln vertrieben, es erschienen aber auch ganze Fotoessays mit seinen Bildern.⁴⁴

Die vielen Fotografinnen und Fotografen waren unterschiedlich lang vor Ort und kamen zu unterschiedlichen Zeiten, wenige waren über lange Zeit oder immer wieder in Vietnam unterwegs.⁴⁵ Viele fotografierten auch erst gegen Ende der 1960er-Jahre, als ein besonders großes Medieninteresse bestand.⁴⁶ Der Fotograf Larry Burrows berichtete über den Zeitraum von 1962 bis 1971 regelmäßig für *Life* aus Vietnam und deckt somit fast die gesamte Zeit der US-amerikanischen Intervention in Vietnam mit seinen Fotografien ab. Deshalb eignen sich Burrows' Vietnambilder besonders für eine detaillierte Analyse von Fotoessays.

40 Harrison 1957 (wie Anm. 35), S. 47.

41 Vgl. zur Unterscheidung von *feature photography* und Nachrichtenfotografie Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 403–405.

42 Siehe zur Tet-Offensive auch Kapitel II.4 im Unterkapitel „Langsamer Umbruch“.

43 Mary Panzer verweist darauf, dass in den 1960er Jahren immer mehr Fotografen das Fotobuch als günstige Form erkannten, ihre Fotoessays zu veröffentlichen, Panzer, Mary: Introduction, in: Mary Panzer und Christian Caujolle (Hg.), *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, New York 2005, S. 8–33, hier S. 25.

44 Faas, Horst: New Fury in Vietnam, in: *Life*, 59 (1), 2.7.1965, S. 30–40A.

45 Hier sind vor allem Horst Faas (AP) und Larry Burrows (*Life*) zu nennen, viele andere waren auch immer wieder vor Ort wie u. a. Co Rentmeester, Tim Page, Catherine Leroy.

46 Wie beispielsweise Philip Jones Griffiths (Magnum), Don McCullin.

2. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

Außer ihm war wohl nur der Fotograf Horst Faas über einen so langen Zeitraum immer wieder vor Ort. Horst Faas war als Leiter des AP-Büros auch eine zentrale Figur der Vietnamkriegsberichterstattung und ist der *news photography* zuzuordnen. Seine Fotografien sind deshalb einzeln an unterschiedliche Publikationsorgane verkauft worden und lassen so, einen Überblick über die einzelnen Publikationen nicht in dem Maße zu wie dies bei Burrows der Fall ist. Larry Burrows Fotografien lassen sich den Entstehungsphasen der einzelnen Essays zuordnen. Sie erschienen mehrfach auf dem Cover des Magazins und waren Teil zahlreicher Fotoessays zum Vietnamkrieg. Burrows gilt mit W. Eugene Smith (1918–1978) und Leonard McCombe (1923–2018) als einer der großen „Meister der Form“ und des Fotoessays bei *Life*.⁴⁷

Da Larry Burrows' Fotografien die Grundlage für zahlreiche Fotoessays über den Verlauf der US-amerikanischen Beteiligung am Krieg bilden, eignen sich seine Fotografien besonders um das US-amerikanische Kriegsbild, so wie es in *Life* gezeichnet wird, zu beobachten und herauszuarbeiten, wie und ob es sich im Laufe des Krieges verändert. Anhand dieses Hauptuntersuchungsgegenstandes wird das euroamerikanische Kriegsbild im Fotoessay analysiert und in drei Phasen eingeteilt. Insbesondere für die letzte Phase, hier benannt als „Neues Interesse an Vietnam“ lassen sich zahlreiche Vergleichsbeispiele aus anderen Magazinen aufzeigen.⁴⁸ In dieser Zeit entstanden auch einige Fotobücher von Fotografen,⁴⁹ von denen das von Philip Jones Griffiths (1936–2008) (Agentur *Magnum*) zum Vergleich genauer untersucht wird.

Larry Burrows begann mit 16 Jahren als Dunkelkammerassistent bei *Life* in London, wo er während des 2. Weltkriegs auch mit Robert Capa, George Rodgers, Ralph Moerse und Frank Schersel in Kontakt kam.⁵⁰ In den 1950er-Jahren arbeitete er als Drucker und freier Fotograf für den gleichen Arbeitgeber. Er fotografierte unterschiedliche Themenbereiche, neben Politik, Konflikten und Persönlichkeiten auch Kunst großer europäischer Museen.⁵¹ Ab 1961 bis zu seinem tragischen Tod 1971 war er als fester Fotograf für *Life* in Hongkong stationiert.

47 Cookman, Claude Hubert: *American Photojournalism. Motivations and Meanings*. Evanston 2009, S. 159.

48 Genauer untersucht wird Leroy, Catherine: *This is that war*, in: *Look*, 32 (10), 14.5.1968, S. 24–32.

49 Donald McCullin: *The Destruction Business*. London 1971; Duncan, David Douglas: *I protest*. New York 1968; Duncan, David Douglas: *War Without Heros*. New York 1970; Griffiths, Philip Jones: *Vietnam Inc*. New York, London 1971.

50 Page, Tim: *Vietnam Through the Lens of Larry Burrows*, in: *MHQ: the quarterly journal of military history*, 22 (3), 2010, S. 72–83, hier S. 75.

51 Anders als von Mary Warner Marien angegeben, fotografierte Burrows nicht wie David Douglas Duncan bereits im Koreakrieg. Warner Marien, Mary: *Photography. A Cultural History*. London 2010, S. 339.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

In dieser Zeit berichtete er hauptsächlich über Vietnam, machte aber auch immer wieder Station in anderen Ländern, um über Sehenswürdigkeiten (bspw. Taj Mahal oder Angkor Wat), Politik oder regionale Konflikte (Malaysia, Indien und Neu Guinea) zu berichten.⁵² Larry Burrows war bekannt dafür, immer auf dem neuesten Stand der Technik zu sein und immer mehrere unterschiedliche Kameras griffbereit zu haben.⁵³ Wie viele andere Fotografen in Vietnam arbeitete Burrows mit Entfernungsmessern von Leica und Nikon Fs. sowie mehreren Linsen, darunter 21, 28, 35, 50, 85, 105 und 200 mm.⁵⁴

Larry Burrows' Fotografien sind im Bereich der *feature photography* anzusiedeln. Er war fest angestellt für *Life* tätig und seine Fotografien zielten auf die Entstehung von Fotoessays als Gesamtprodukte ab, in denen versucht wurde, bestimmte Aspekte des Krieges zu dokumentieren und herauszustellen. Für diese Untersuchung wird der historische Publikationskontext einiger zentraler Fotoessays und deren Rezeption in den Vordergrund gestellt.⁵⁵ So lassen sich nicht nur Schlüsse über einen einzelnen Fotografen, sondern durch die breitere politische Kontextualisierung auch über einige Akteure und Diskurse sowie über die praktizierte Propaganda während des Vietnamkriegs ziehen. Hierfür ist es notwendig, die Entstehungsgeschichte und Tradition des Fotoessays offenzulegen und die Zusammenarbeit bei *Life* als ein Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure zu kennzeichnen. Außerdem ermöglicht die Einordnung in genutzte Bildmuster und -traditionen Aussagen über die Entwicklungen im Fotojournalismus und erlauben so Rückschlüsse auf aktuelle Tendenzen.

In Anbetracht der *embedding*-Strategie der US-Regierung im Afghanistankrieg und zweiten Irakkrieg⁵⁶ als privilegierte Auswahl von Journalisten zur Lenkung der Bildberichterstattung in gewünschte Sichtweisen auf den Krieg,

52 Vgl. Burrows, Larry: Vietnam (Introduction von David Halberstam). London 2002, S. 226.

53 Vgl. Page, Tim: Tim Page's Nam. Introduction by William Shawcross. London 1983, S. 74; Page 2010 – Vietnam Through the Lens, S. 74.

54 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 368.

55 Es wird nur die konkrete historische Rezeption der Fotografien untersucht. Die gesamte massenkulturelle Rezeption des Vietnamkriegs ist in den USA sehr vielschichtig. Siehe hierfür Jeffrey Walsh und James Aulich (Hg.): *Vietnam Images. War and Representation*. London 1989; Linda Dittmar und Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American film*. New Brunswick 1990; Martin, Andrew: *Receptions of War. Vietnam in American Culture* (= Oklahoma project for discourse and theory, 10). Norman 1993; Holert, Tom und Terkessidis, Mark: *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln 2003, S. 23–68; Gustainis, J. Justin: *American Rhetoric and the Vietnam War*. Westport 1993.

56 Mit Irakkrieg wird die Besetzung des Irak von den USA, Großbritannien u. a. in der Zeit von 2003 bis 2011 bezeichnet. Afghanistankrieg meint die Invasion Afghanistan durch alliierte Truppen seit 2001.

2. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

wurde der Vietnamkrieg als Untersuchungsgegenstand gewählt. Ähnlich wie der *embedded journalist* in Anbindung an eine stationierte Einheit agiert, war eine Berichterstattung vor Ort in Vietnam nur durch Kooperation mit dem Militär und mit dem Begleiten von Einheiten möglich. Diese Arbeit liefert einen Ansatzpunkt, die Bildrhetorik und Bildmuster, mit denen der Vietnamkrieg in der Presse dargestellt wurde und heute in Fotobüchern und Museen rezipiert wird, besser zu verstehen und sie im Kontext der Kriegsfotografie deuten zu können. Es wird auf die Frage eingegangen, inwieweit die untersuchten Fotografien wichtige Anknüpfungspunkte für Bildproduktionen während des Irak- und Afghanistankrieges bilden. Können aus den Darstellungsmustern des Vietnamkriegs Rückschlüsse auf die Darstellungskonventionen des globalen Fotojournalismus, wie er bis heute praktiziert wird, gezogen werden?

Für die Analyse werden diese Fotoessays im Kontext der Gesamtdarstellung des Vietnamkriegs aus westlicher Perspektive eingebettet. Als Grundlage für die vorliegende Arbeit wurden weitere Magazine gesichtet oder zumindest teilweise mit einbezogen (*Look, Sunday Times, National Geographic, Paris Match, Stern*). Ebenso wurden zahlreiche anderweitig veröffentlichten Vietnamfotografien sowie zeitnah publizierte Fotobücher von Philip Jones Griffiths (1936–2008) und David Douglas Duncan (1916–2018) berücksichtigt.

Die Analyse stützt sich auf die publizierten Magazine⁵⁷ und Fotobücher⁵⁸, sowie auf weiteres veröffentlichtes Material⁵⁹ und Ausstellungen,⁶⁰ aber auch Informationen durch Russel Burrows, der einen Teil des Nachlasses von Larry Burrows verwaltet, und einiger Stiftungen.⁶¹ Diethart Kerbs verweist in seiner Untersuchung zur Berliner Pressefotografie auf die Schwierigkeiten, die sich solchen Untersuchungen gerade in Hinblick auf die Sichtung und Verteilung des Materials stellen.⁶² Die für die Fragestellung des Projektes relevanten Magazine

57 Die wichtigsten sind *Life, Look, Stern, Berliner Illustrierte Zeitung, Paris Match* u. a.

58 Burrows 2002 (wie Anm. 52); Griffiths 1971 (wie Anm. 49); Duncan 1970 (wie Anm. 49); Catherine Leroy (Hg.): *Under Fire. Great Photographers and Writers in Vietnam*. New York 2005; Larry Burrows: *Larry Burrows. Compassionate Photographer*. New York 1972.

59 Moeller 1989 (wie Anm. 27); Getty Images International, unter: <http://www.gettyimages.de> (28.7.2016).

60 Horst Faas und Peter Arnett (Hg.): *Requiem. By the Photographers who Died in Vietnam and Indochina*. New York, London 1997; Page 2010 – Vietnam Through the Lens.

61 Informationen vom *Overseas Press Club*, von *World Press Photo* und Informationsmaterial aus dem Saigon-Büro von *Associated Press* und zuletzt auch der *Dotation Catherine Leroy*.

62 Siehe ausführlich Kerbs, Diethart: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Diethart Kerbs und Walter Uka

I. Einleitung, Methode und Herleitung

konnten alle gesichtet werden. Das zugängliche Material für die Entstehung einiger der Fotografien und Essays wurde, soweit möglich, in die Untersuchung einbezogen, so dass schlaglichtartig die Hintergründe der Essays beleuchtet werden können. Da der Fokus der Untersuchung auf dem Diskurs und der Rezeption und somit auf dem veröffentlichten Endergebnis der Produktion liegt, erwiesen sich diese Quellen als ausreichende Grundlage für diese Studie. Wie Diethart Kerbs und Walter Uka am Beispiel der frühen deutschen Pressefotografie im 20. Jahrhundert deutlich machen, sollten zum Verständnis von Pressefotografien drei Bereiche analysiert werden:

- „1. die illustrierten Zeitungen, Zeitschriften und Magazine (die Verlage, Redaktionen und Druckereien)
2. die Fotografen, Bildredakteure und Agenturleiter und
3. die Fotografien selbst“⁶³

In dieser Studie wird ein umfassenderes Bild über die *feature photography* zur Zeit des Vietnamkriegs vorgelegt, als es in der bisherigen Forschung zu diesen Bildern geliefert wird, indem sie sich intensiver mit der Produktion von Fotoessays in der *Life*-Redaktion beschäftigt und dies mit den einzelnen Essays und ihrer bildrhetorischen Analyse zusammenführt. Es war im Rahmen der Arbeit jedoch nicht möglich, ein komplettes Bild der Entstehungssituation aller einzelnen Essays zu ermitteln.⁶⁴ Dies hängt zum einen mit der Menge des Korpus und der beteiligten Akteure, aber auch mit dem teilweise schlecht zugänglichen Material⁶⁵ und dem lückenhaften Forschungsstand zusammen. So können über die

(Hg.), *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004, S. 29–48, hier S. 29–31.

63 Uka, Walter: Die Modernisierung der Pressefotografie. Zur Geschichte der Bildreportage in der Weimarer Republik, in: Elke Grittmann, Irene Neverla und Ilona Ammann (Hg.), *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 238–252, hier S. 238 f. Siehe auch Kerbs 2004 – Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie, S. 39.

64 Zahlreiche weitere Aufnahmen von Larry Burrows, über die Fotoessays in *Life* hinaus, sind über das Online-Archiv von *Getty Images* einsehbar: <www.gettyimages.de> (17.11.2015). Susan D. Moeller war es im Rahmen ihrer Dissertation in den 1980er-Jahren möglich, einen Teil von Larry Burrows' Notizen und Telegrammen mit dem Verlagshaus zu sichten und teilweise zu publizieren: Moeller 1989 (wie Anm. 27).

65 Die Archive von *Time Inc.* und *Magnum* sind nicht öffentlich zugänglich und werden nur ausgewählten Personen zugänglich gemacht. Beide haben ein Interesse daran, die Rezeption in großen Teilen selber zu steuern (siehe hierzu auch Kapitel III.2). Auch Wendy Kozol kritisiert, ihr wurde nicht gewährt, andere „Letters to the editor“ im Archiv einzusehen, um die Auswahl zu überprüfen. Kozol, Wendy: *Life's America*.

2. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

einzelnen Bildredakteure und Agenturleiter nur wenig Aussagen getroffen werden. Was diese Arbeit dennoch liefern kann, ist eine differenzierte Einordnung des Materials in die Presselandschaft zur Zeit des Vietnamkriegs, eine Differenzierung der unterschiedlichen Bereiche und Darstellungskonventionen des Fotojournalismus und der Kunst und eine detaillierte Analyse einzelner Fotografien im Kontext des gesamten Essays, so dass zwar kein kompletter, aber doch ein weiter Überblick entsteht, dessen Ergebnisse den Ausgangspunkt für übergreifendere Überlegungen zum Fotojournalismus bilden.

Family and Nation in Postwar Photojournalism. Philadelphia 1994, S. 48. Anfragen der Autorin blieben unbeantwortet.

3. Kriegs fotografien als Sammlungs- und Ausstellungsobjekte

Wie zahlreiche Ausstellungen zum Thema Krieg und Gewalt verdeutlichen, befassen sich insbesondere Künstlerinnen und Künstler wie Kuratorinnen und Kuratoren mit der visuellen Darstellbarkeit von Krieg.⁶⁶ Nicht nur die primär künstlerische Beschäftigung mit Krieg ist hierbei von Interesse, sondern auch die kritische Auseinandersetzung mit der medialen Darstellung des Krieges. Welche Rolle spielen Kriegs fotografien⁶⁷ in der Gesellschaft? Wo und wie werden sie rezipiert? Ist ein Foto- oder Bildjournalist, wie es die Bezeichnung sagt, ein Journalist oder auch ein Künstler? Ist ein Foto mit einer Referenz auf ein reales Kriegsereignis ein Dokument oder ein ästhetisches Objekt? Wer sich mit Kriegs fotografien beschäftigt, stößt auf einen widersprüchlichen Diskurs, in dem es offenbar relevant ist, Kriegs fotografien in die Kategorien „Kunst“ oder „Fotojournalismus“ einzuteilen.

Der Glaube an die Fotografie als mechanisches, objektives Dokument im 19. Jahrhundert bestimmte für lange Zeit die Vorstellung von einer Trennung zwischen der Fotografie mit Dokumentcharakter und Fotografie als Kunst, wie sie

66 Ausst. Kat.: M_ARS. Kunst und Krieg, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 10.1.–26.3.2003. Ostfildern-Ruit 2003; Ausst. Kat.: Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Wien, Kunsthalle, 23.5.–21.9.2003. Göttingen 2003; Ausst. Kat.: MyWar. Participation in an Age of Conflict, Partizipation in Kriegszeiten, Liverpool, Foundation for Art and Creative Technology, 12.3.–30.5.2010; Oldenburg, Edith Russ Haus, 10.6.–29.8.2010. Heidelberg 2010; Ausst. Kat.: Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans, Basel, Kunstmuseum, 1.5.–21.8.2005. Köln 2005; Ausst. Kat.: Beautiful Suffering. Photography and the Traffic on Pain, Williamstown, Williams College Museum of Art, 28.1.–30.4.2006. Chicago 2007; Ausst. Kat.: Serious Games. Krieg, Medien, Kunst, Darmstadt, Mathildenhöhe, 27.3.–24.7.2011. Darmstadt 2011; Ausst. Kat.: Bild gegen Bild, München, Haus der Kunst, 10.6.–16.9.2012. Köln 2012; Ausst. Kat.: War/Photography. Images of Armed Conflict and its Aftermath, Houston, Museum of Fine Arts, 11.9.2012–3.2.2013; Los Angeles, Annenberg Space for Photography, 23.3.–2.6.2013; Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art, 29.6.–29.9.2013; New York, Brooklyn Museum, 8.11.2013–2.2.2014. New Haven 2012; Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg, Osnabrück, Museum Industriekultur, Kunsthalle Dominikanerkirche, Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum, 22.4.–4.10.2009. Göttingen 2009; Ausst. Kat.: Krieg/Individuum, Münster, Ausstellungshalle Zeigenössische Kunst, 20.2.–25.4.2010. Berlin 2010.

67 In Anlehnung an Bernd Hüppauf fasst der Begriff der „Kriegsfotografie“ in dieser Studie kein eigenes Genre, sondern unter einem „weit gefassten, nicht-militärischen Kriegsbegriff“ auch Fotografien, die keine direkte Kriegshandlung und Gewalt zeigen. Hüppauf, Bernd: Fotografie im Krieg. Paderborn 2015, S. 78.

3. Kriegsfotografien als Sammlungs- und Ausstellungsobjekte

von den Piktorialisten inszeniert wurde.⁶⁸ In den Schriften dieser Zeit taucht immer wieder die Formulierung einer unvermittelten Einschreibung der Natur auf. In den Begriffen „Heliografie“⁶⁹ Joseph Nicéphore Niépces und „Zeichenstift der Natur“⁷⁰ von William Talbot wird die menschliche Handlung ausgeklammert und die vermeintlich direkte Handschrift des Lichtes betont. Dies verhilft dem Foto zu dem Status eines Dokuments und Zeugnisses.⁷¹ Inwiefern die Trennung zwischen den Genres der „objektiven (wissenschaftlichen)“ und „subjektiven (künstlerischen)“ Fotografie verbreitet war, zeigen Daston und Gallison am Beispiel des kalifornischen Fotografen Eadweard Muybridge, der seine Landschaftsbilder bedenkenlos retuschierte, aber einen Skandal hervorrief als er dies auch mit seinen als wissenschaftlich anerkannten Fotografien eines galoppierenden Pferdes tat.⁷²

Seit den 1960er-Jahren verschwimmen die Grenzen zwischen Fotojournalismus und Kunst jedoch zunehmend. Kriegsfotografien dienen demnach nicht mehr nur als Presse- und Reportagefotos in den Massenmedien zur Propaganda und zur Vermittlung von Gewalt im Tagesgeschehen oder als Dokumentation vor Gericht. Sie sind zu Ausstellungs- und Sammlungsstücken geworden⁷³ mit dem Zweck einer übergreifenden Auseinandersetzung im Verhältnis Kunst und Krieg sowie Gewalt und Ästhetik.⁷⁴ Heute ist allgemein anerkannt, dass Fotografien

68 Holschbach, Susanne: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, Holschbach, Susanne (Hg.), *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Ausst. Kat. Essen, Ruhrlandmuseum. 6.6.–26.9.2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23–30, hier S. 24 f.

69 Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 11.

70 Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*. München 1844 (1844).

71 Vgl. Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning [1974], Sekula, Allan (Hg.), *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, Bd. 13. Ausst. Kat. Ohio State University Gallery of Art. 1984, Halifax 1984, S. 3–21, hier S. 5. Auch wenn das Fotografieren hohes mechanisches Können bedurfte und einen ästhetisch geschulten Blick voraussetzte und im 19. Jahrhundert „Photographen, Wissenschaftler und ihr Publikum genau wußten, wie gut Photos verfälscht, retuschiert oder auf andere Art manipuliert werden konnten“, ebenso wie Daston, Lorraine und Galison, Peter: *Photographie als Wissenschaft und Kunst* [2007], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 59–70, hier S. 65 f.

72 Vgl. Daston, Galison 2010 – *Photographie als Wissenschaft und Kunst*, S. 64 f.

73 Auch die frühen Kriegsfotografien von Roger Fenton bspw. waren als Ausstellungsstücke konzipiert, vgl. Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1974 (1974), S. 117–119.

74 Vgl. Matthias, Agnes: Die Fotografie, der Krieg und das Feuilleton. Künstlerische und journalistische Positionen im Widerstreit, in: *Fotogeschichte*, 24 (94), 2004, S. 43–56, hier S. 43 f; Matthias, Agnes: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart* (Phil. Diss. Tübingen 2003). Marburg 2005, S. 91.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

polyvalent einsetzbar und verschiedene Gebrauchsweisen möglich sind.⁷⁵ Bei solchen Ausstellungspraktiken tritt der politische und historische Kontext der Bilder stärker zurück und ästhetische Kategorien werden wichtiger. Diese Wahrnehmung unter vornehmlich ästhetischen Gesichtspunkten erlaubt eine ganz andere Sortierung und Lesart der Fotografien. „Das Pressefoto als zeitgeschichtliches Dokument wird zum Objekt einer allgemeineren Reflexion, zum exemplarischen Bild der Realität des Krieges.“⁷⁶ Die Bereiche und Funktionen der Fotografien überlappen sich und Fotografien aus unterschiedlichen Zusammenhängen werden gemeinsam in Ausstellungen gezeigt, ohne eine visuelle oder thematische Trennung vorzunehmen. Durch das bereits geschilderte Interesse an der medialen Darstellung von Krieg werden insbesondere Kriegsfotografien im 21. Jahrhundert häufig in Museen und Galerien präsentiert.⁷⁷

So wurden beispielsweise in der Ausstellung „M_ARS. Kunst und Krieg“, fotojournalistische Aufnahmen neben künstlerischen Auseinandersetzungen mit Krieg gezeigt und erfuhren somit eine Neukontextualisierung.⁷⁸ Die Ausstellung „Beautiful Suffering“⁷⁹ summierte Arbeiten von unterschiedlichen Fotografinnen und Fotografen zur Thematisierung der Debatte über eine Ästhetisierung von Gewalt und Krieg in der Fotografie. In der Ausstellung „Zeichen gegen den Krieg. Antikriegsplastik von Lehmbruck bis heute“, die 2014/15 im Lehmbruckmuseum in Duisburg gezeigt wurde, wurden auch Fotografien von Anja Niedrin-

75 Vgl. Runge, Evelyn: *Glamour des Elends. Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall* (Phil. Diss. München 2010). Köln 2011, S. 117, 246.

76 Meincke, Guido: *Anja Niedringhaus. At War 2002–2009*, Meincke, Guido (Hg.), *Zeichen gegen den Krieg. Antikriegsplastik von Lehmbruck bis heute*. Ausst. Kat. Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. 11.9.2014–1.2.2015, Köln 2015, S. 118–124, hier S. 122.

77 Beispielfhaft sei hier nur eine kleine Auswahl genannt: Ausst. Kat.: *Engaged Observers. Documentary Photography Since the Sixties*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 29.6.–14.11.2010. Los Angeles 2010; Ausst. Kat.: *This is War. Robert Capa at Work*, New York, International Center of Photography, 26.9.2007–6.1.2008; London, Barbican, 9.10.2008–25.1.2009; Mailand, Forma, 28.3.–21.6.2009. u. a. New York, Göttingen 2007; Huet, Henri; Faas, Horst und Gédouin, Héléne: *Henri Huet. „j'étais photographe de guerre au Viêtnam“*. Paris 2006; Tucker, Michels, Zelt, *War/photography 2012; L'ombre de la guerre*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 29.6.–25.9.2011. Paris 2011. *Visible War*, Nürnberg Künstlerhaus-Kulturzentrum K4, 22.9.–29.10. 2005.

78 In der Ausstellung wurden Bilder von Stanley Greene aus Grozny in Tschetschenien und Anja Niedringhaus aus Albanien, Bosnien und dem Kosovo, jeweils mit einer kurzen Kontextualisierung gezeigt. Fotografien von James Nachtwey wurden, zumindest im Katalog, nicht mehr kontextualisiert, sondern nur als zugehörig zu der Serie „The Passion of Islam“ gekennzeichnet. Siehe Weibel, M_ARS 2003, S. S. 189–191, 360–369.

79 Reinhardt, Edwards, Duganne, *Beautiful suffering 2006/2007* (wie Anm. 66).

3. Kriegs fotografien als Sammlungs- und Ausstellungsobjekte

ghaus (1965–2014) ausgestellt. Niedringhaus war als Fotografin für die Agenturen *European Press Photo Agency* und AP in Krisengebieten tätig. Sie wird im Katalog als eine von 21 Künstlerinnen und Künstlern geführt,⁸⁰ auch wenn dort eine vielsagende Relativierung vorgenommen wird: „Ob diese Fotos Kunst sind, als solche gelten wollen oder können, darf hierbei offenbleiben.“⁸¹ Im Museum Kunstpalast wurde 2019 eine Ausstellung „Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus“ gezeigt. Ebenso sind Kriegs fotografien und Fotobücher zum Thema Krieg zu Sammlungsobjekten geworden. So werden die Fotografien von Philip Jones Griffith beispielsweise von der Art Collection der Deutschen Börse als ästhetische Beispiele der Dokumentar- und Reportagefotografie gesammelt. Der Versicherungswert der gesamten Sammlung hat sich in den letzten Jahren verdreifacht.⁸²

Durch Ausstellungen wie „M_ARS. Kunst und Krieg“ treten Fragen nach der visuellen Darstellung von Gewalt in den Vordergrund der Lesart. Wie werden Krieg und Gewalt in den Bildern selbst visualisiert und präsentiert? Mit welcher Bildrhetorik arbeiten sie und auf welche Bildtraditionen greifen sie zurück? Dass die Wahrnehmung von Fotografien unter rein ästhetischen Prämissen und innerhalb von Kategorien einer traditionellen Kunstgeschichtsschreibung problematisch sein kann, haben bereits zahlreiche anglo-amerikanische Theoretikerinnen, Theoretiker, Künstlerinnen und Künstler wie Martha Rosler, Allan Sekula, John Tagg und Abigail Solomon-Godeau aufgezeigt. Allan Sekula stellt in seiner Analyse von Fotografien von Lewis Hine (1874–1940) und W. Eugene Smith (1918–1978) die Schwierigkeiten bedingt durch eine Kategorisierung zwischen den Polen von dokumentarischer und künstlerischer Fotografie heraus:

„What these two connotative levels suggest is an artist who partakes of two roles. The first role, which determines that empirical value of the photograph as report, is that of witness. The second role, through which the photograph is invested with spiritual significance, is that of seer, and entails the notion of expressive genius.“⁸³

Er stellt fest, dass es nicht ausreicht, die Fotografien in diesen Kategorien zu analysieren, sondern dass sich immer auch Expressivität und persönlicher Stil in der Darstellung von Fakten zeigt:

80 Vgl. Dinkla, Söke: Ikonen, Monumente, Symbole, Zeichen Positionen der Kunst in Zeiten kriegerischer Konflikte, Dinkla, Söke (Hg.), *Zeichen gegen den Krieg. Antikriegsplastik von Lehmbruck bis heute*. Ausst. Kat. Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum. 11.9.2014–1.2.2015, Köln 2015, S. 22–31, hier S. 22.

81 Meincke 2015 – Anja Niedringhaus, S. 122.

82 „XXX Fragen an Anne-Marie Beckmann“, Art Collection Deutsche Börse 2012.

83 Vgl. Sekula 1984 – On the Invention of Photographic (wie Anm. 71), S. 20 f.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

„Every photograph tends, at any given moment of reading in any given context, toward one of these two poles of meaning [‘art photography’ vs. ‘documentary photography’]. The oppositions between these two poles are as follows: photographer as seer vs. photographer as witness, photography as expression vs. photography as reportage, theories of imagination (and inner truth) vs. theories of empirical truth, affective value vs. informative value, and finally metaphoric signification vs. metonymic signification.“⁸⁴

Auch Martha Rosler macht in ihren Überlegungen über die Dokumentarfotografie auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die die Bewertung von Fotografien als historisches Dokument und ästhetisches Objekt mit sich zieht:

„Mir scheint aus der Entgegnung des Fotografen jenes fest eingewurzelte Paradigma herauszuklingen, dem zufolge eine Dokumentaraufnahme zweierlei Momente in sich vereint: zum einen ein ‚unmittelbares‘, instrumentelles Moment, welches das Bild aus dem aktuellen Zeitstrom heraustrennt und als Zeugnis oder Beweis, durchaus im juristischen Sinne des Wortes, lesbar werden läßt. Und zum anderen das konventionelle ‚ästhetisch-historische‘ Moment, dessen Grenzen weniger greifbar scheinen. Dieses Moment drängt die kritische Bildbetrachtung zugunsten der Lust am ästhetisch Stimmigen oder der gelungenen Form [...] zurück. [...] Durch den Verlust einer spezifischen Referenz wird vor allem der ästhetische Aspekt gestärkt [...]. Ich glaube nicht, daß es eine ideologiefreie Ästhetik geben kann; jede Reaktion auf ein Bild ist notwendig durch ein gesellschaftliches Bewußtsein geprägt. Das gilt insbesondere für das gesellschaftliche Verständnis kultureller Produkte.“⁸⁵

An den benannten Auseinandersetzungen mit Fotografie zeigt sich ein Diskursfeld, dass in dieser Arbeit anhand der Vietnam-Fotografien stärker beleuchtet wird. Roland Barthes stellt 1961 fest, Pressefotografie sei niemals eine „künstlerische Fotografie“.⁸⁶ In der Kunstgeschichte, aber auch in anderen Disziplinen, wird eine Kategorisierung von Fotojournalismus als Kunst immer wieder kritisch diskutiert:⁸⁷

84 Sekula 1984 – On the Invention of Photographic, S. 21.

85 Rosler, Martha: Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie) [1989], Rosler, Martha (Hg.), *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt*. Ausst. Kat. Wien, Generali Foundation. 12.5.–8.8.1999, Wien, Köln 1999, S. 105–150, hier S. 121.

86 Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. *Kritische Essays III*, Frankfurt am Main ²1993, S. 11–27, hier S. 13 f.

87 Siehe Knoll, Nina: Krieg Kamera Kunst. Krisenberichterstattung im Kunstmuseum (Phil. Diss. Karlsruhe 2012). Stuttgart, Karlsruhe 2013; Matthias 2004 – Die Fotografie (wie Anm. 74).

3. Kriegs fotografien als Sammlungs- und Ausstellungsobjekte

„Auch sind die relativ routinisierten und kurzfristigen Schlüsselbilder der Massenmedien von den kreativ autorisierten im Kunstbereich zu unterscheiden.“⁸⁸

„Fotojournalismus ist jedoch keine Kunst, Fotojournalismus ist Journalismus.“⁸⁹

„[...] wird der grundsätzliche Unterschied zwischen einer künstlerisch ambitionierten Pressefotografie, wie sie Nachtwey betreibt, und einer Kunst mit Fotografie deutlich.“⁹⁰

Mit diesen Feststellungen weisen Frohne, Grittmann und Matthias darauf hin, dass auch bei polyvalenter Nutzung die Funktion und die Entstehung einer Fotografie berücksichtigt werden muss. Gleichzeitig bewegen sich fotojournalistische Fotografien, die in Ausstellungen zwischen anderen Kunstwerken gezeigt werden, in diesem Diskurs. Diese Untersuchung widmet sich daher nicht der Frage, ob es sich bei den Fotografien um Kunst oder „nur“ Pressefotografien handelt, sondern es geht darum, die Fotografien in den Diskursen, in denen sie partizipieren, zu verorten und zu analysieren. Dies wird vor allem durch die genaue Beleuchtung des Entstehungskontextes, der bildrhetorischen Zusammenhänge und der Rezeptionsgeschichte der einzelnen Fotografien untersucht.

Als hilfreicher Ansatz dient dabei, das erst 1979 von Klaus Honnef entworfene Konzept der „Autorenfotografie“,⁹¹ ein Modell, um die Position des Fotografen zu reflektieren. Honnef definiert einen Autor als Künstler, der das Bild der Wirklichkeit durch seinen eigenen Standpunkt prägt. Die subjektive Perspektive solle er dabei jedoch im Interesse einer Öffentlichkeit nicht zu stark herausstellen:

„Sie heben symptomatische Züge der Wirklichkeit hervor, sei es in Serien, sei es in Bilderfolgen, deren einzelne Bilder Zug um Zug ihr Universum und gleichzeitig ihre Erfahrung der Wirklichkeit belegen, und sie schaffen mit und in ihrem Werk eine fotografische Realität, die zwar authentisch ist, weil sie sich streng an

88 Frohne, Ursula; Ludes, Peter und Wilhelm, Adalbert: Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, in: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 120–151, hier S. 121.

89 Grittmann, Elke; Neverla, Irene und Ammann, Ilona: Global, lokal, digital. Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus, in: dies. (Hg.), *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 8–35, hier S. 9.

90 Matthias 2004 – Die Fotografie, S. 48.

91 Evelyn Runge aktualisiert 2011 Honnefs Thesen zur Autorenfotografie und denkt sie weiter, siehe Runge 2011 (wie Anm. 75), S. 116–119.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

die dokumentarischen Prinzipien der Fotografie hält, aber doch von einem individuellen Bewusstsein ausgewählt, gefiltert, erarbeitet und verdichtet worden ist.“⁹²

Ein Autorenfotograf könne sich dadurch kennzeichnen, „zeit seines Lebens ein einziges Thema [zu verfolgen]“, die Welt in einer Sichtweise zu beobachten oder eine wieder erkennbare Bildrhetorik herauszubilden.⁹³ Honnef zufolge tritt der Autorenfotograf vereinzelt schon im 19. Jahrhundert auf, ist jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg weiter verbreitet – insbesondere seit sich die Museen für die Fotografie interessierten.⁹⁴

Diese Unterscheidung zwischen Fotograf und Autorenfotograf und das Herausstellen eines subjektiven Ausdrucks hat heute mehr Relevanz, da der persönliche Stil des Fotografen durch die zunehmende Vermarktung fotojournalistischer Arbeiten in Fotobüchern und Ausstellungen, in den Fokus des Interesses rückt.⁹⁵ Bereits in den 1970er-Jahren werden in der Fotografietheorie verstärkt personale Gesichtspunkte der Fotografie diskutiert. Wer macht Fotos und aus welchem Antrieb? Hat eine Nutzung der Kamera in dieser Weise politische Folgen? Was für eine Ästhetik wird erzeugt?⁹⁶ Fotografen wie Lee Friedlander, der bekannt wurde durch die „new documents“-Ausstellung,⁹⁷ untersuchten durch die Einbeziehung der eigenen Person in die Fotografien die Rolle und Position des Fotografen.⁹⁸

In Bezug auf die Fotografie der 1960er-Jahre wird am Beispiel von Larry Burrows untersucht, wie stark der Fotograf im *Life*-Magazin als Autor inszeniert wird und ob man an seinen Fotografien den Versuch eine möglichst objektiven Bildrhetorik erkennen kann. Außerdem wird anhand der Entstehung des Fotoessays innerhalb der Redaktion untersucht, ob der Fotograf auch als Autor des Essays auftreten kann. Im Anschluss wird die Darstellung des Fotografen als Autor in der Rezeption untersucht.

92 Honnef, Klaus: Thesen zur Autorenfotografie [1979], in: Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie. I-IV; 1839–1995*, München 2006, S. 204–210, hier S. 209.

93 Honnef 1979 – Thesen zur Autorenfotografie, S. 204.

94 Vgl. Honnef 1979 – Thesen zur Autorenfotografie, S. 205 f.

95 Vgl. Schwartz, Dona: On the Line. Crossing Institutional Boundaries between Photojournalism and Photographic Art, in: *Visual Studies*, 5 (2), 1990, S. 22–29, hier S. 25.

96 Vgl. Runge 2011 (wie Anm. 75), S. 113.

97 The Museum of Modern Art: *Press Release. New Documents* (28.2.–7.5.1967), unter: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010> (10.8.2016).

98 Vgl. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 351.

4. Forschungsstand

Die „Bilderflut“ in den Medien an sich ist kein neues Phänomen,⁹⁹ doch ist das Interesse verschiedener Wissenschaften am Bild in den letzten Jahren enorm gestiegen.¹⁰⁰ Ausgehend von den zum globalen Medienereignis gesteigerten Anschlägen des 11. September 2001, die eine gänzlich neue Präsenz von Kriegsbildern¹⁰¹ in der Öffentlichkeit hervorriefen, ist ein verstärktes Interesse an Kriegsbildern und Gewaltdarstellungen sowie deren Wirkweise in den Geisteswissenschaften zu konstatieren, wie zahlreiche Tagungen und Untersuchungen erkennen lassen.¹⁰² Relevante Fragen, die im 21. Jahrhundert insbesondere in den Medien-, Kommunikations-, Kultur-, Kunst- und Geschichtswissenschaften stärker debattiert werden, lauten: Wie wird Krieg in den Medien visualisiert und was

99 Kracauer, Siegfried: Die Photographie [1927], in: ders. (Hg.), *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 21–39, hier S. 33.

100 Siehe hierzu Boehm, Gottfried: Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 27–36; Christa Maar (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2005; Mitchell, W. J. T.: Pictorial Turn. Eine Antwort, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 37–45.

101 Krieg wird hier im Sinne Hüppaus als Kombination von „Kampf und Diskurs“ verstanden. Siehe für eine komplexe Darstellung Hüppauf, Bernd: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*. Bielefeld, Berlin 2013, S. 15–92.

102 Hier seien beispielhaft genannt: Annegret Jürgens-Kirchhoff (Hg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, 17). Weimar 2006, hier Bd. 17; Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln 2005; Martin Löffelholz (Hg.): *Krieg als Medienereignis. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden 2004; Barbara Korte und Horst Tonn (Hg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden 2007; Paul 2004 (wie Anm. 3); Claudia Glunz und Thomas F. Schneider (Hg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten* (Krieg und Literatur) (= Schriften des Erich-Maria-Remarque-Archivs, 25). Göttingen 2010, hier Bd. 25; Geoffrey Batches u. a. (Hg.): *Picturing atrocity. Photography in crisis*. London 2012. Für Auseinandersetzungen mit historischen Gewaltbildern siehe Martin Zenck (Hg.): *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien* (= Historische Anthropologie, 34). Berlin 2007, hier Bd. 34; Christine Vogel (Hg.): *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2006; Sofsky, Wolfgang: *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*. Berlin 2011; Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert* (Habil. Universität Berlin 2004). Heidelberg 2005; Anna Pawlak und Kerstin Schankweiler (Hg.): *Ästhetik der Gewalt. Gewalt der Ästhetik* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, 19). Weimar 2013, hier Bd. 19.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

sind die Wirkungs- und Funktionsweisen von Kriegsbildern und wie wird Krieg erinnert?

Wie Bernd Hüppauf in seiner Kulturgeschichte der Kriegsfotografie formuliert, ist der

„theoretisch-methodische Rahmen des jungen Feldes der Kulturgeschichte des Krieges [...] bisher nicht so abgesteckt worden, dass für Abweichungen von der historisch-militärischen Perspektive auf den Krieg, die sich in der Fotografie nicht nur Frank Hurleys finden, ein Raum geöffnet würde. Dieser Rahmen ist über zwanzig Jahre nach der Entdeckung der Kriegsfotografie noch immer ungesichert und schmal.“¹⁰³

Er plädiert für eine interdisziplinäre Forschung zur Kriegsfotografie. Dies zeigt ein Problem auf, dass sich im Forschungsstand der Kriegsfotografie offenbart. Es treffen sich Anläufe aus verschiedensten Disziplinen, ein weitreichendes Feld von unterschiedlichen Seiten zu fassen. Während sich die anglo-amerikanische Forschung bereits in den 1960er-Jahren mit Fotografie auseinandersetzte, begann man in Europa erst ca. 15 Jahre später sich dem Medium als kunsthistorisch relevantem Thema zu nähern.¹⁰⁴ Bernd Hüppaufs „Fotografie im Krieg“ liefert jüngst eine breite philosophische und theoretische Herleitung und Diskussion dessen, was unter „Kriegsfotografie“ zu verstehen ist und wie sich ihre Bedeutung in der Gesellschaft signifiziert. Es baut somit einen längst überfälligen Rahmen für eine methodische Annäherung und diskursive Deutung.¹⁰⁵

Neben philosophischen Betrachtungen¹⁰⁶ näherten sich Geschichten der Kriegsfotografie dem Thema stärker über eine militärisch-historische Perspektive und ließen so, gerade in der deutschen Forschungslandschaft, die Geschichte des Fotojournalismus und der Fotoreportage stärker außer Acht, oder nur in Bezug auf Kriegsdarstellung an sich einfließen. Dies erscheint problematisch, da der Fotojournalismus ein eigenes Diskursfeld ist, mit visuellen Praxen und Gepflogenheiten weit über die Kriegsfotografie hinaus. Die Debatte ist demnach stärker an einer historischen Einbettung orientiert und betrachtet die Fotografien in erster Linie an kriegerischen Ereignissen und der technischen Entwicklung. Der Fotoessay als Gesamtprodukt spielt in der deutschen Forschung eine unter-

103 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 24. Siehe zu Frank Hurley (1885–1965) genauer Kapitel I.6.

104 Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood (Phil. Diss. München 2001). Weimar 2002, S. 10.

105 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67).

106 Sontag 2008 (wie Anm. 1).

4. Forschungsstand

geordnete Rolle, insbesondere für die Entwicklung der Kriegsfotografie wurde er wenig beachtet.

Dennoch gibt es wichtige Studien zur Kriegsfotografie. Ein grundlegendes und umfassendes Standardwerk ist Gerhard Pauls „Bilder des Krieges – Krieg der Bilder“, das eine solide und breite Basis zur Darstellung des modernen Krieges legt. Der Historiker kombiniert verschiedene Methoden zu einem interdisziplinären Ansatz, bringt Fotografie und Film zusammen und zeichnet einen historischen Abriss über die Visualisierung von Krieg seit der Neuzeit. Seine Arbeit bildet eine wichtige Grundlage, da er die Ikonographie der Bilder beobachtet und Typologien erstellt. Leider bleiben die Ausführungen unabhängig von dem konkreten Anschauungsmaterial.¹⁰⁷ Eine wichtige Studie über US-amerikanische Kriegsfotografien bildet „Shooting War. Photography and the American experience of combat“ von Susan D. Moeller.¹⁰⁸ Die Historikerin liefert eine detaillierte Geschichte des Spanisch-Amerikanischen Krieges, des Ersten und Zweiten Weltkrieges sowie des Korea- und des Vietnamkriegs. Sie konzentriert sich auf die Perspektive der Fotografen, deren Erfahrung und Möglichkeiten zur Darstellung des Krieges und liefert somit eine wichtige Grundlage für die vorliegende Untersuchung, insbesondere da sie sich auch mit Larry Burrows beschäftigt hat. Doch handelt es sich um eine historische Untersuchung im größeren Rahmen, so dass wenig Raum für eine detaillierte Analyse der Fotografien bleibt.

Zu nennen wäre hier außerdem Annette Vowinckels „Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert“, das sich mit den Akteurinnen und Akteuren der Fotografie detailliert auseinandersetzt und somit viele Aspekte aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet und aktuelle Fragestellungen auf den Fotojournalismus überträgt.¹⁰⁹

Kunsthistorische Untersuchungen finden meist als Betrachtungen von Autofotografen und unter hauptsächlich ästhetischen Prämissen statt. Eine komplexe Kontextualisierung der Fotografien in den unterschiedlichen Diskursfeldern ist bisher kaum geleistet worden und setzt erst zögernd ein. Zu nennen wäre hier das von Horst Faas und Hélène Gédouin veröffentlichte Buch „Horst Faas. 50 ans de photojournalisme“.¹¹⁰

107 Paul 2004 (wie Anm. 3).

108 Moeller 1989 (wie Anm. 27).

109 Vowinckel, Annette: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert* (= *Visual history*, Band 2). Göttingen 2016.

110 Horst Faas und Hélène Gédouin (Hg.): *Horst Faas, 50 ans de photojournalisme*. Paris 2008.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Die Diskussion von Kriegsfotografien bewegt sich somit häufig entweder auf historischer oder vorwiegend visuell ästhetischer Ebene.¹¹¹ Im 21. Jahrhundert versucht man an diese Forschung anzuschließen und bestehende Lücken interdisziplinär zu schließen. Die Dissertation von Nina Knoll füllt diese Lücke teilweise, sie führt kunsthistorische Fragestellungen und Kriegsfotografie für den deutschen Forschungsraum zusammen. Sie setzt sich mit der Frage nach der Musealisierung aus unterschiedlichen Perspektiven und Herangehensweisen auseinander und leistet somit einen wichtigen Beitrag zu einem Thema, das in der Kunstgeschichte bisher wenig bearbeitet ist.¹¹² Jule Hillgärtner hat zuletzt eine breite Auseinandersetzung mit Kriegsfotografien und insbesondere der Perspektive des *embeddings* vorgenommen, die dadurch gewinnt, dass sie Fotografien und filmische Dokumentationen zu gleichen Teilen untersucht und ihren Schwerpunkt insbesondere auf die Ambivalenzen richtet, die durch eine einerseits dokumentarische, andererseits gestalterische Perspektive entstehen. Dabei führt sie die bildlichen Kameraerzeugnisse immer auf einen Referenten zurück.¹¹³ Hillgärtner wirft die Frage auf, ob es in Bezug auf Krieg durch die vielfältigen Verflechtungen, die sich zwischen Kriegsdarstellungen ergeben, überhaupt noch sinnvoll ist, zwischen Kriegs- und Kunstbild zu unterscheiden.¹¹⁴

2013 entstand an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig das Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“, bei dem Fotografien nicht als Bilder, sondern komplexes Handlungsgefüge verstanden werden.¹¹⁵ Das Projekt „Visual History. Institutionen und Medien des Bildgedächtnisses“, für das sich mehrere Institutionen zusammengeschlossen haben, hatte das Ziel, gerade die Bildredaktionen, Agenturen und Distribution fotojournalistischer Bilder stärker in den Fokus der Forschung rücken.¹¹⁶

In der anglo-amerikanischen Forschung wurden Kriegsfotografien und Fotojournalismus bereits in einen weiteren Kontext eingebunden und in ein Verhältnis zur Entwicklung sozialdokumentarischer Fotografie und im weiteren Sinne auch künstlerischer Fotografie gesetzt. Beispielsweise arbeitete die Kuratorin des Georg Eastman House in New York, Marianne Fulton, im Rahmen der Aus-

111 Eine Ausnahme bildet Werckmeister, Otto Karl: Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001. Berlin 2005.

112 Knoll 2013 (wie Anm. 87).

113 Vgl. Hillgärtner, Jule: Krieg darstellen (= Kaleidogramme, 83). Berlin 2013, S. 12.

114 Vgl. Hillgärtner 2013, S. 22.

115 Das Graduiertenkolleg ist angegliedert an die Hochschule für Bildende Künste Braunschweig: <http://dasfotografischedispositiv.de/?page_id=61> (13.5.2016).

116 Ein Zusammenschluss des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, des Herder-Instituts in Marburg, des Georg-Eckert-Instituts für internationale Schulbuchforschung in Braunschweig und des Deutschen Museums in München: <<https://www.visual-history.de/sample-page/>> (27.4.2016)

4. Forschungsstand

stellung „Eyes of Time. Photojournalism in America“, die vom 29. Juni bis zum 9. August 1990 am International Center of Photography gezeigt wurde, die Geschichte des amerikanischen Fotojournalismus auf und ordnete die Kriegsfotografie dementsprechend in einen weiteren fotohistorischen Kontext ein.¹¹⁷ Brett Abbott stellt im Katalog zur Ausstellung „Engaged Observers“ Fotojournalismus in einen Zusammenhang mit der Geschichte der Dokumentarischen Fotografie und der Kunstfotografie.¹¹⁸

Die US-amerikanische Forschung ist demnach schon weiter darin fortgeschritten, Kriegsfotografien in Bild- und Fotografietraditionen einzuordnen und somit Zusammenhänge über den Rahmen des Krieges hinaus herzustellen. Eine Reflektion der eigenen US-amerikanischen Position findet dabei jedoch kaum statt, was insbesondere für den Vietnamkrieg gilt. Dies ist aber für das Verständnis des einzelnen Kriegsphotos und dem damit erzeugten Kriegsbild von maßgeblicher Relevanz. Der Vietnamkrieg wurde intensiv unter militärhistorischer, politischer sowie allgemeiner medienhistorischer Perspektive aufgearbeitet.¹¹⁹ Auch gibt es wichtige Beiträge, die die Mythen des Kriegsjournalismus aufarbeiten und relativieren.¹²⁰

Eine kritische Bewertung der Vietnamfotografien unter postkolonialen und postimperialen Gesichtspunkten erfolgt indes erst langsam. Zwar wird häufig der Einfluss der Medien auf den Kriegsverlauf hinterfragt und auf die Differenz der Einschätzungen der Korrespondenten vor Ort und der Herausgeber in den USA verwiesen, aber eine Untersuchung, welche die stark ideologische Perspektive der USA kritisch beleuchtet, fehlt bisher. Dies ist ein deutliches Forschungsdesiderat. So liefert die Historikerin Patricia Pelley einen Überblick über die vietnamesische Perspektive des Vietnamkriegs und eine kritische Bewertung US-amerikanischer Ideologien,¹²¹ und die Literaturwissenschaftlerin Renny Christopher beschäftigt sich mit der euroamerikanischen Darstellung der Vietnamesen

117 Siehe Ausst. Kat.: Eyes of Time. Photojournalism in America, New York, International Museum of Photography at George Eastman House, 28.6.–17.11.1989. Boston 1988.

118 Abbott, Brett: Engaged Observers, Abbott, Brett (Hg.), *Engaged Observers. Documentary Photography Since the Sixties*. Ausst. Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. 29.6.–14.11.2010, Los Angeles 2010, S. 1–35.

119 Arlen 19697 (wie Anm. 3); Hallin 1986 (wie Anm. 3); Knightley 2003 (wie Anm. 4).

120 Holzer, Anton: Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung, in: ders. (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 7–20; Klein 2011 (wie Anm. 4); Griffin 2010 – Media images of war; Pentecost 2004 (wie Anm. 7); Hallin 1986 (wie Anm. 3); Knightley 2004 (wie Anm. 3).

121 Pelley, Patricia M.: *Postcolonial Vietnam. New Histories of the National Past*. Durham, London 2002.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

in der Exil-Literatur.¹²² Doch eine Visualisierung in der Presse und den Fotografien wurde noch nicht angegangen. Eine wichtige Grundlage konnte die Studie von Mark Bradley liefern, der für den Zeitraum von 1919–1950 aus diplomatischen Papieren unter anderem das U.S.-amerikanische Bild von Vietnam und den Vietnamesen für die Zeit vor der amerikanischen Beteiligung nachzeichnet.¹²³ Außerdem hat er eine Darstellung des Vietnamkriegs geschrieben, bei der die verschiedenen Perspektiven berücksichtigt wurden.¹²⁴

122 Christopher 1995 (wie Anm. 23).

123 Bradley, Mark: *Imagining Vietnam and America. The Making of Postcolonial Vietnam, 1919–1950*. Chapel Hill 2000.

124 Bradley 2009 (wie Anm. 24).

5. Methodische Vorgehensweise

„Die einzige ‚objektive‘ Wahrheit, die uns Fotografien bieten, ist die Behauptung, daß irgend jemand oder irgend etwas – in diesem Fall eine automatische Kamera – irgendwo war und eine Aufnahme gemacht hat. Alles weitere, alles außer diesem Abdruck einer Spur, ist für alles zu haben.“¹²⁵

Wie Allan Sekula formuliert, ist aus dem fotografischen Bild allein keine Aussage zu treffen und seine Bedeutung wird durch die kulturelle Zuweisung definiert.¹²⁶ Dieser Arbeit wird die Annahme vorweg gestellt, dass nicht „die Wahrheit der Repräsentation [...] analysiert werden [kann], sondern nur ihre Effekte.“¹²⁷ Vielmehr geht es in der Analyse darum, die Bildrhetorik im Kontext der Veröffentlichung zu untersuchen und aufzuzeigen, wie Wirklichkeit in der Fotografie und im Fotoessay konstruiert und dadurch ein Kriegsbild, nationale Identität oder Abgrenzung von dem Anderen konstituiert wird. Denn wie Sekula herausstellt:

„Es sollte eigentlich überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß fotografische Bedeutung relativ unbestimmt ist; dasselbe Bild kann in unterschiedlichen Präsentationssammenhängen eine Vielfalt von Botschaften übermitteln.“¹²⁸

Im Kontext dieser Studie verstehe ich die Fotografien nicht als historische Dokumente, sondern als Bilder, die in einem spezifischen Produktions- und Entstehungskontext, nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet wurden und an bereits bestehende Diskurse der Fotografie-, Kunstgeschichte und der Populärkultur anschließen. Ich deute „Dokumentarische Fotografie“ im Sinne Martha Roslers als „Praxis mit einer Geschichte“¹²⁹, als eine Vergangenheit, die mit wechselnder Technik und unterschiedlicher Praxis und Mode immer um eine besondere Beziehung zur Wirklichkeit und deren authentischen und wahrheitsgemäßen Dar-

125 Sekula, Allan: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation [1976, 1978], in: Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnxun (Hg.), *Theorie der Fotografie. I-IV; 1839–1995*, Bd. 4, München 2006, S. 120–129, hier S. 125.

126 Vgl. Sekula 1984 – On the Invention of Photographic (wie Anm. 71), S. 3.

127 Holschbach, Susanne: Einleitung. Vom Paradigma zu den Diskursen, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2007, S. 7–21, hier S. 10.

128 Sekula 2006 – Den Modernismus demontieren, S. 124.

129 Rosler – Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (wie Anm. 85), S. 105.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

stellung bemüht war und ist.¹³⁰ Ich gehe davon aus, dass die wahrgenommene Authentizität einer Aufnahme weniger mit dem Bezug zum Referenten als indexikalisches Zeichen zu tun hat, als vielmehr mit der Struktur des Diskurses, den sozialen und professionellen Praktiken, die die Fotografie konstituieren.¹³¹ Deshalb ist der „Index“¹³² nur für die Rezeption des Betrachters interessant.

Pierre Bourdieu kritisierte in seiner 1965 erschienenen soziologischen Studie über die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie in der französischen Gesellschaft die Parität von Fotografie, Realismus und Objektivität und charakterisiert dies als „affirmativen Zirkel“.¹³³ Er sah hierbei die Fotografie als Abbild sozialer Strukturen und Verbindungen. Sie sei nicht neutral oder objektiv, sondern spiegle eine Auswahl wieder, welche der Auffassung der Welt entspreche, die sich Europa seit dem 15. Jahrhundert gemacht habe. Und zwar in Form von Zentralperspektive als realistischer Darstellungsform und der Vorstellung von dem Gemälde als einem Fenster zur Welt.¹³⁴

„Im Namen eines naiven Realismus wird eine Darstellung der Wirklichkeit für realistisch erklärt, die den Anschein von Objektivität nicht etwa der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge verdankt [...], sondern der Konformität mit den Regeln, die in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch der Syntax definieren, d.h. mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht unserer Welt. Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in

130 Vgl. Price, Derrick: Surveyors and Surveyed. Photography Out and About, in: Liz Wells (Hg.), *Photography. A Critical Introduction*, London, New York 32004, S. 67–111, hier S. 69 f.

131 Vgl. auch Price op. 2004 – Surveyors and Surveyed, S. 74; Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 78 f.

132 „Index“ ist ein Begriff in der Fotografietheorie, der geprägt wurde durch Charles Sanders Peirce. Nach Peirce steht das indexikalische Zeichen im begründeten Zusammenhang zu seinem Referenten. Es wird durch ihn erzeugt. Siehe auch Dubois, Philippe: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen [1990], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 102–114, hier S. 102.

133 Walther, Silke: Von der Fotografie als Weltsprache zum ‚Theater der Realität‘. Bemerkungen zur Ausstellung ‚The Family of Man‘ im Museum of Modern Art New York, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel (Hg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München 2009, S. 379–398, hier S. 397.

134 Vgl. auch Baacke, Annika: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation. Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt (Phil. Diss. Berlin 2013). Berlin 2014, S. 173 f.

5. Methodische Vorgehensweise

der tautologischen Gewißheit, daß ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist.“¹³⁵

Es handelt sich demnach bei Fotografien um subjektiv ausgewählte Ausschnitte, die ihre Authentizität durch die Augenzeugenschaft des Fotografen, die Verbürgung durch die Institution und eine bestimmte Bildrhetorik beansprucht. Authentizität wird in dieser Arbeit als Konstruktion und Zuschreibung durch die Betrachtenden gedeutet. Somit ist zu fragen, mit welchen Mitteln wurde dieser Eindruck von Authentizität in den Fotografien aus Vietnam vermittelt und erzeugt? Wie belegen Fotografinnen und Fotografen, die Authentizität der, für die Untersuchung ausgewählten, Aufnahmen und wie das Magazin die Authentizität der Fotoessays? Es wird ein besonderes Augenmerk auf die bildrhetorische Sprache gelegt und auf die Frage, ob sie einen visuellen Eindruck von Wirklichkeitsnähe und Unmittelbarkeit unterstützt. Hängt die Bildrhetorik der Fotografien tatsächlich mit einem freien Zugang zum Kriegsgeschehen für die Journalisten zusammen? Was zeichnet die Fotografien im Auge der Betrachtenden als authentisch, dokumentarisch, unmittelbar und kritisch aus?

Die Hauptuntersuchungsfragen lauten daher: Wie wird der Vietnamkrieg in den Fotoessays im *Life*-Magazin und somit auch in der euroamerikanischen Bildberichterstattung konstruiert? Welche Kriegsbilder werden aufgerufen? Dabei ist nicht die Frage, wie realistisch ein Kriegsbild ist, sondern mit welchen rhetorischen Mitteln und Stereotypen Bilder des Vietnamkriegs in den Medien in den USA und auch in Europa geformt wurden und werden. Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auch auf der Betrachtung des Fotoessays als Analyseeinheit. Durch die Schwerpunktanalyse der Erstveröffentlichung im Fotoessay soll im Gegensatz zu vielen anderen Untersuchungen von Fotojournalismus nicht das einzelne Foto an sich betrachtet werden, sondern immer im Zusammenhang des gesamten Essays. Hierbei geht es auch darum, die Entstehung eines solchen Essays im Magazin als Zusammenspiel verschiedener Akteure zu thematisieren.

Wie Jason Hill und Vanessa Schwartz in ihrem Sammelband über die Mediengeschichte von Nachrichtenbildern einleitend feststellen, erfordert die Analyse von Pressefotografien einen interdisziplinären Ansatz:

„The news picture as an object of study operates across the boundaries that have traditionally divided the fields of art history, history, communications, and media studies. As such, understanding news pictures requires a willingness to work collaboratively across these fields, taking the lessons of each seriously and seeking to

135 Bourdieu, Pierre und Rennert, Udo: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg 2006 (1965), S. 88f.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

bring their respective strengths to bear on the subject rather than attempting to identify their particular blind spots.“¹³⁶

Die Analyse des Forschungsstandes hat bereits ein ähnliches Ergebnis gezeichnet. Fortführend soll deshalb erörtert werden, wie ein kunsthistorischer Ansatz sinnvoll für die Analyse des Fotojournalismus erweitert werden kann. Durch die Diskussion über eine „methodische Grenzerweiterung“ der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft¹³⁷ „Warburg’scher Prägung“ und das Verständnis des Bildes als jegliches „visuell gestaltetes Gebilde“ jenseits von Hoch- und Populärkultur rücken auch journalistische Fotografien stärker in den Fokus der kunsthistorischen Disziplin. Ich verstehe die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft im Sinne Horst Bredekamps, bei der das Bild der Untersuchungsgegenstand ist, und dessen „äußere Bedingungen und Zwecke [...] in eine Beziehung zu deren historisch geprägter Form“ gestellt werden.¹³⁸

Die Kunstgeschichte bietet mit ihrer ikonographischen Analyse ein geeignetes Instrumentarium der Bildanalyse, das auch die Bildrhetorik in ihre historischen Zusammenhänge bettet und bei der eine kulturwissenschaftliche Einordnung spätestens seit der Aby Warburg-Rezeption methodisch etabliert ist. Zu den disziplinarischen Schwerpunkten kunsthistorischer Forschung gehört es, die Verwendung von Bildzitaten und -mustern herauszuarbeiten sowie die durch den Bildgebrauch und die Aneignung variierte Bedeutung dieser Muster in kulturelle Zusammenhänge zu stellen. Zeitüberschreitende Bildtypologien aufzuzeigen und ihre Wirkung zu ermitteln, schließt hieran an.¹³⁹ So stellten Cornelia Brink und Jonas Wegener heraus:

„Die ihr [der Fotografie] eigene Beziehung zur Realität – die Fotografie als Spur/Abdruck/Index von etwas, das war – sollte aber nicht darüber hinweg-

136 Hill, Jason E. und Schwartz, Vanessa R.: General Introduction, in: dies. (Hg.), *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, London, New York 2015, S. 1–10, hier S. 3.

137 Siehe Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007; Diers, Michael: *Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*. Hamburg 2006; Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005, S. 28–43.

138 Bredekamp, Horst: *Bildwissenschaft*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 72–74.

139 Frohne, Ludes et al. 2005 – Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen, S. 122 f.

5. Methodische Vorgehensweise

täuschen, dass die Fotografie ästhetisch medialen Traditionen, Konventionen und Logiken folgt.“¹⁴⁰

Für die Aufdeckung ästhetischer und medialer Traditionen ist die kunsthistorische ikonographisch-ikonologische Methode prädestiniert. Doch gerade beim Medium der Fotografie und der Pressefotografie, die sich im Diskurs der Massenmedien wie der Kunst bewegen, ist eine genaue Kontextualisierung unabdingbar und wird daher in der vorliegenden Arbeit stärker in den Fokus gerückt.

Die „historische Diskursanalyse“ wie Achim Landwehr sie vertritt basiert auf dem Verständnis von Wirklichkeit als Konstrukt und fragt aufgrund dieser Basis nach den Formen, mit denen im geschichtlichen Prozess Ausformungen von Wissen, Wahrheit und Wirklichkeit entstehen. Sie fragt danach, wie in Gesellschaften im historischen Prozess Bedeutung geschaffen, Wirklichkeit konstituiert und wahrgenommen wird.¹⁴¹ Für die historische Diskursanalyse ist Michel Foucaults Verständnis von „Diskurs“ als Konstitution von Wissen zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer Kultur zentral, insbesondere die Verknüpfung mit der Frage nach den Machtverhältnissen und der Teilhabe an Wissen.¹⁴² Als Definitionsgrundlage kann unter einem Diskurs die Breite der Aussagen, auch visuelle und nicht-sprachliche, über ein Thema verstanden werden. Dazu gehören auch Machtgefüge, welche die Äußerungen möglich machen, konstruieren und ordnen. Diskurse erzeugen dabei Strukturen oder wirken begrenzend. Ein historischer Zugriff ist hierbei von besonderer Bedeutung, da Diskurse nur auf Basis ihrer eigenen Historizität zu verstehen sind.¹⁴³ Die historische Diskursanalyse fragt dabei insbesondere nach der Konstitution von Weltansichten im Lauf der Zeit und ihrem Wandel.¹⁴⁴

140 Brink, Cornelia und Wegerer, Jonas: Wie kommt die Gewalt ins Bild. Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen, in: *Fotogeschichte*, 32 (125), 2012, S. 5–14, hier S. 10.

141 Vgl. Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse (= Historische Einführungen, 4). Frankfurt am Main 2008, S. 19 f., 96.

142 Vgl. genauere Ausführung bei Landwehr 2008, S. 65–79. Michel Foucault hat jedoch den Begriff des Diskurses im Laufe seiner Arbeit nicht einheitlich definiert. Als zentral für die Rezeption gilt seine Antrittsvorlesung am Collège de France: Michele Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 1991.

143 Vgl. Schneider, Ralf: Der Krieg, die Künste Medien. Theoretische Überlegungen, in: Annegret Jürgens-Kirchhoff (Hg.), *Warshots. Krieg, Kunst & Medien* (= Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 17), Weimar 2006, S. 11–29, hier S. 22; Landwehr 2008 (wie Anm. 141), S. 98.

144 Vgl. Landwehr, Achim: Diskurs und Diskursgeschichte. Version 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11 (2), 2010, hier S. 8., unter: http://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte .

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Indem sie die Frage nach dem massenmedialen Kriegsbild im euroamerikanischen Raum und insbesondere in *Life* stellt und wie es sich im Verlauf des Krieges verändert, orientiert sich diese Arbeit an der historischen Diskursanalyse. Hierbei geht die Untersuchung vom Bild aus: der Korpus beschränkt sich auf Fotografien und ihren Publikationsrahmen. Anhand der ausgewählten Fotografien sollen verschiedene Diskurse aufgezeigt und beschrieben werden. Ziel ist es, diese Fotografien innerhalb des politischen und journalistischen Kontextes wie innerhalb des Bereichs der Kunst und Kunstgeschichte einzuordnen.¹⁴⁵ Wie der britische Soziologe und Mitbegründer der *Cultural Studies* Stuart Hall es formuliert:

„Aber es fordert so etwas wie eine behutsame Ausgrabung, eine Archäologie, die die widersprüchlichen Spuren, welche frühere Diskurse in der Ikonographie des populären Gedächtnisses hinterlassen haben, nachzeichnet.“¹⁴⁶

In diesem Sinne werden sowohl die Entstehung und Erstveröffentlichung wie die spätere Rezeption und die Bedeutung für ihre Lesart analysiert. Jörn Glasenapp bezeichnet die Rekonstruktion des fotografischen Gebrauchs 2012 als *opinio communis* der gegenwärtigen fotohistorischen Forschung. Als prominenteste Vertreterin dieser Forschung führt er Susan Sontag an,¹⁴⁷ die in ihrer Essaysammlung „On photography“ formuliert:

„Because each photograph is only a fragment, its moral and emotional weight depends on where it is inserted. A photograph changes according to the context in which it is seen.“¹⁴⁸

Deshalb ist es Ziel dieser Arbeit, unterschiedliche Diskurse aufzudecken, die in den Fotografien eingebettet sind, und die sich ihnen eingeschrieben haben, um so allgemeinere Aussagen über die Realitätskonstruktion im Fotojournalismus treffen zu können. Warum erscheinen die Fotografien des Vietnamkriegs als kritische Vorbilder und inwiefern werden sie im 21. Jahrhundert aufgegriffen? Kön-

145 Wie Susanne Holschbach in der Einleitung zu einem Standardsammelband im Bereich der Fotografiethorie für den deutschen Sprachraum erneut feststellt, wird die Bedeutung einer Fotografie über die Diskurse und Gebrauchsweisen gesteuert, in die sie eingebunden ist. Vgl. Holschbach 2007 – Einleitung (wie Anm. 127), S. 7 f.

146 Hall, Stuart: Rekonstruktion [1984], in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2007, S. 75–91.

147 Glasenapp, Jörn: Vergangenheit und Zukunft. Wie fotografischer Sinn entsteht, in: *Fotogeschichte*, 32 (142), 2012, S. 5–12, hier S. 5.

148 Sontag, Susan: *On Photography*. New York 2001 (1977), S. 105 f.

5. Methodische Vorgehensweise

nen über den Entstehungskontext Aussagen zur Ästhetik der Fotografien gemacht werden?

Die Diskursanalyse berücksichtigt grundsätzlich nur einen Teil eines Diskurses: „[i]nsofern produziert (auch) die Diskursanalyse Diskurse über Diskurse [...],“¹⁴⁹ wie Landwehr feststellte. Als Untersuchung des Kriegsbildes und Kriegsdiskurses trägt auch diese Arbeit zur Diskursbildung bei: Anstatt bisher weniger beachtete Fotoessays auszuwählen oder einen breiten Überblick darzustellen, konzentriert sich die Analyse auf Larry Burrows und das *Life*-Magazin und somit auf wenige Positionen, die bereits stark rezipiert wurden. Ein solches Vorgehen wurde bereits von Sally Stein kritisiert:

„[...] das Magazin als Schlüsselbeispiel zu adeln ist mehr als nur eine Bestätigung des von *Life* selbst erhobenen Anspruchs, das absolut zentrale amerikanische Bildmedium des ‚amerikanischen Jahrhunderts‘ zu sein. Auch die jüngsten Publikationen verharren weiter in diesem wissenschaftlichen Tunnelblick auf *Life*.“¹⁵⁰

Dennoch ist eine Analyse mit dem gewählten Fokus sinnvoll, da sich gerade bei Burrows als konstantem Berichtersteller die Veränderungen im Kriegsdiskurs in den Medien gut nachvollziehen lassen.¹⁵¹ Durch die Konzentration auf einige Hauptpositionen bei der Darstellung des Vietnamkriegs lässt sich das öffentlich vermittelte Kriegsbild genauer analysieren und im Diskurs verorten. Gerade weil diese Bilder besonders stark rezipiert und in Ausstellungen gezeigt werden, und somit das kulturelle Gedächtnis zum Vietnamkrieg maßgeblich prägen, ist es notwendig, sie genauer zu kontextualisieren. Durch die Analyse eines Mediums kann der Entstehungskontext sowie einzelne Akteure genauer im Gesamtzusammenhang beleuchtet werden. So kann auch die gezielte Steuerung der Rezeption durch die *Life*-Redaktion offengelegt und kritisch reflektiert werden.

Anton Holzer verweist darauf, dass durch die Beschäftigung von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern mit der Pressefotografie einzelne Fotografinnen und Fotografen als Künstler entdeckt und ausgestellt wurden.¹⁵² Gerade

149 Landwehr 2008 (wie Anm. 141), S. 98.

150 Stein, Sally: *Mainstream-Differenzen. Das unverwechselbare Aussehen von *Life* und *Look* in der Medienkultur der USA*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2007, S. 135–172, hier S. 144.

151 Für eine Verankerung der Kriegsfotografie im Verhältnis zum Fernsehen und der Berichterstattung im Fernsehen siehe Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 311–364.

152 Anton Holzer kritisiert die Beschäftigung zahlreicher Studien mit dem Leben und Werk einzelner „Starfotografen“ und deren Darstellung als „journalistische Heroen“ Holzer, Anton: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt 2014, S.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

deshalb ist es wichtig, diese Bilder im Kontext einer Bildgeschichte und Kriegsfotografie zu analysieren, insbesondere wenn sie sich immer größerer Popularität erfreuen. Die Mythologisierung des Fotografen soll deshalb durch eine Rezeptionsanalyse aufgezeigt werden und in der Analyse immer wieder auf die Rolle verschiedener Institutionen und Akteure auf die öffentliche Wahrnehmung der Fotografinnen und Fotografen aufmerksam gemacht werden.

Susan Sontag hat sich in ihrer Studie „Das Leiden anderer Betrachten“ kritisch mit der Funktion der Unterhaltung von medialen Kriegsbildern im Alltag westlicher Betrachtender beschäftigt.¹⁵³ Mir geht es in dieser Arbeit jedoch nicht darum, die Arbeit der Fotografen und Fotografinnen moralisch zu bewerten,¹⁵⁴ insbesondere da diese Studie ebenfalls aus einer verengten, distanzierten und westlichen Perspektive zum Krieg geschrieben wurde; aus der Position derer, die Krieg nur aus der Berichterstattung kennen und für die daher visuelle und ästhetische Elemente der Berichterstattung in den Vordergrund geraten können.

Der Topos der Augenzeugenschaft lässt sich bis in die Antike nachvollziehen. Nachrichten von Zeuginnen und Zeugen gelten seit jeher als besonders glaubwürdig. Bis ins Mittelalter wurden sie für einen wahrheitsgemäßen Bericht historischer Ereignisse konsultiert. Doch war der Augenzeugenbericht nicht immer relevant für die Kriegsdarstellung. Blickt man in die Geschichte, so haben die wenigsten Künstler der Neuzeit, die eindrucksvolle Historiengemälde schufen, selbst am Krieg teilgenommen noch den Kriegsschauplatz gesehen. Die Gemälde entstanden nicht auf dem Schlachtfeld, sondern von langer Hand vorbereitet im Atelier. Es ging nicht darum, eine realistische Darstellung zu schaffen, sondern die Handlung geschickt zu verdichten und einen erzählerisch relevanten Moment ausdrucksstark zu präsentieren.¹⁵⁵ Dies vermochten die Maler oft dank

443 f. Holzer, Anton: Nachrichten und Sensationen. Pressefotografie in Deutschland und Österreich. Ein Literaturüberblick, in: *Fotogeschichte*, 28 (107), 2008, S. 61–67, hier S. 63.

153 Vgl. Sontag 2008 (wie Anm. 1), S. 27–31.

154 Siehe für eine moralische Diskussion und Diskussion der Motivation von Kriegsjournalisten: Kamber, Michael und Grimm, Fred: *Bilderkrieger*. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen. Hollenstedt 2013; Chappnick, Howard: *Truth Needs no Ally*. Inside Photojournalism. Columbia, London 1994. Nick Fitzhugh: *Conflict*. Redfitz Production, USA 2015, <<http://watch.redfitz.com/conflict/>> (8.8.16). Siehe für eine Thematisierung von Krieg als Abenteuer: Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 268–271.

155 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 458. Siehe zum Historiengemälde genauer Kepetzi, Ekaterini: *Vergegenwärtigte Antike*. Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914). Frankfurt am Main 2009; Mai, Ekkehard: *Historienbilder im Wandel*. Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, Mai, Ekkehard (Hg.), *Triumph und Tod des Helden*. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst.-Kat. Köln,

5. Methodische Vorgehensweise

ausdrucksstarker Gesten und ikonographischer und mythischer Formeln.¹⁵⁶ So wirkt das erschaffene Kriegsgeschehen oft dramatischer, als es die historische Aufarbeitung vermuten lässt.

Kriegsfotografien stehen in einem Spannungsfeld zwischen wahrheitsgetreuer Abbildung und propagandistischen und ideologischen Interessen. Um herauszuarbeiten, ob eine Fotografie als „kritisch“¹⁵⁷ bezeichnet werden kann, muss somit zunächst definiert werden, was unter propagandistisch und gesteuert zu verstehen ist. Diese Arbeit definiert „Propaganda“ nach Joachim Bussemer als

„[...] besondere Form der systematisch geplanten Massenkommunikation, die nicht informieren oder argumentieren, sondern überreden oder überzeugen möchte. Dazu bedient sie sich in der Regel einer symbolisch aufgeladenen und ideologiegeprägten (Bild-)Sprache, welche die Wirklichkeit verzerrt, da sie entweder Informationen falsch vermittelt oder ganz unterschlägt. Ziel von Propaganda ist es, bei den Empfängern eine bestimmte Wahrnehmung von Ereignissen oder Meinungen auszulösen, nach der neue Informationen und Sachverhalte in den Kontext einer ideologiegeladenen Weltsicht eingebettet werden (Frauming). Der Wahrnehmungsraum, in dem die Empfänger Informationen einordnen oder bewerten können, wird so durch Propaganda langfristig manipuliert.“¹⁵⁸

Ursprung des Begriffs „Propaganda“ ist das lateinische *propagare*: ausstreuen, ausbreiten. Im 17. Jahrhundert, von der katholischen Kirche geprägt, war Propaganda ein Instrument zur Verbreitung von Ideologien während der Französischen Revolution. Im Zuge dessen erfuhr der Begriff eine enorme Aufwertung und entwickelte sich mit den Massenmedien und durch den Einfluss und die Verbreitung von Werbung zu einer professionellen Technik. Während des Ersten Weltkriegs war Propaganda Teil der Kriegsführung und wurde, wie beispielweise in Russland, Teil einer Herrschaftstechnik. In Demokratien wird sie seit den 1930er-Jahren als Strategie zur Herstellung gesellschaftlicher Stabilität einge-

Wallraf-Richartz-Museum, 30.10.1987–10.1.1988; Zürich, Kunsthaus 3.3.1988–24.4.1988; Lyon, Musée des Beaux-Arts Lyon 18.5.1988–17.7.1988, Köln, Mailand 1987, S. 151–163.

156 Vgl. Germer, Stefan und Zimmermann, Michael F.: Vorwort, in: dies. (Hg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 12), München 1997, S. 8–16, hier S. 8.

157 Hüppauf verweist darauf, dass die Dokumentation von Schrecken, Sterben und Zerstörung keine Werte beinhalten könne. Dies würde durch den Diskurs impliziert. Vgl. Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 98 f.

158 Thymian Bussemer: *Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung* (Version 1.0) 2.8.2013, unter: <<http://docupedia.de/zg/Propaganda?oldid=87494>>.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

setzt. Der Begriff hat im Laufe der Jahrhunderte und insbesondere im 20. Jahrhundert einen größeren Funktionswandel erlebt und wird in Deutschland konnotiert mit der Kommunikationspolitik der Nationalsozialisten.¹⁵⁹ Im 21. Jahrhundert bestehen zwei Propagandabegriffe parallel: ein „engerer“, der mit der Kontrolle von Informationen und Unterdrückung einer öffentlichen Meinung in totalitären Systemen verbunden ist und der Propaganda eine enorme Wirkung zugeht. Gleichzeitig gibt es einen „weiteren“ Propagandabegriff, bei dem man von einem Auftreten in sämtlichen Gesellschaftsformationen ausgeht, aber mit weniger Wirkmacht. Hierunter fällt beispielsweise die professionell geplante Meinungswerbung in Demokratien.¹⁶⁰ Nach Bussemer kann Propaganda¹⁶¹:

„[...] als die in der Regel medienvermittelte Formierung handlungsrelevanter Meinungen und Einstellungen politischer oder sozialer Großgruppen durch symbolische Kommunikation und als Herstellung von Öffentlichkeit zugunsten bestimmter Interessen verstanden werden. Propaganda zeichnet sich durch die Komplementarität vom überhöhten Selbst- und denunzierendem Fremdbild aus und ordnet Wahrheit dem instrumentellen Kriterium der Effizienz unter. Ihre Botschaften und Handlungsaufforderungen versucht sie zu naturalisieren und mit vorhandenen Frames zu verknüpfen, damit diese als selbstverständliche und nahe liegenden Schlussfolgerungen erscheinen.“¹⁶²

Diese Arbeit schließt sich für die Untersuchung der Fotoessays dem genannten weiteren Propagandabegriff an und deutet somit Propaganda im Zusammenhang mit einem aktiven Rezipienten. Sie kann zwar von oben bestimmt werden, aber nur funktionieren, wenn sie auf bereits vorhandene Grundmuster, „Frames“¹⁶³ und Stereotypen in der Gesellschaft trifft. In der Kommunikation zwischen Propagandierenden und Rezipierenden kann demnach eine aktive Zusammenarbeit gesehen werden, in der Inhalte untereinander diskutiert und reguliert werden.¹⁶⁴

159 Vgl. Bussemer, Thymian: Propaganda. Konzepte und Theorien. (Mit einem einführenden Vorwort von Peter Glotz). Wiesbaden ²2008, S. 26 f; Bussemer 2013 – Propaganda.

160 Bussemer 2013 – Propaganda.

161 Bussemer leitet diese anhand verschiedener historischer Definitionen her: Lasswell, Harold D.: The Theory of Political Propaganda, in: *American Political Science Review*, 21 (4), 1927, S. 627–631; Maletzke, Gerhard: Propaganda. Eine begriffskritische Analyse, in: *Publizistik*, 17 (2), 1972, S. 153–164.

162 [Hervorhebungen aus dem Original entfernt] Bussemer 2013 – Propaganda.

163 Siehe zum Framing genauer Scheufele, Bertram: Visuelles Medien-Framing und Framing-Effekte, in: Thomas Knieper (Hg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln 2001; Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt am Main 2010 (2009).

164 Vgl. Bussemer 2013 – Propaganda.

5. Methodische Vorgehensweise

Von dieser Definition ausgehend werden die Fotoessays auf propagandistische Tendenzen untersucht, und es wird durch eine Kontextualisierung nachvollzogen, wie sie im historischen Kriegsdiskurs zu deuten sind.

Lange Zeit wurde der Vietnamkrieg in der westlichen Wissenschaft nur aus euroamerikanischer Perspektive beleuchtet, in Konzentration auf französische und US-amerikanische Akteure. Die vietnamesische Bevölkerung selber war dabei nur von peripherem Interesse.¹⁶⁵ Auch bei der gewählten Untersuchungsfrage bleibt eine vietnamesische Perspektive größtenteils außen vor. Diese Arbeit versteht sich vielmehr als postkoloniale und postimperiale Aufarbeitung der euroamerikanischen Perspektive auf den Vietnamkrieg in der Presse. Daher wird aufgezeigt, wie die Konzentration in den Medien auf die US-amerikanischen Soldaten als Darstellungsstrategie für ein positives US-amerikanisches Kriegsbild wirksam wurde und rassistische und koloniale Bildmuster zur Anwendung kamen. Bedingt durch die Darstellung in den euroamerikanischen Medien konzentriert sich diese Analyse somit hauptsächlich auf männliche,¹⁶⁶ euroamerikanische Positionen.¹⁶⁷

165 Siehe für eine Geschichte des Vietnamkriegs in Konzentration auf vietnamesische Akteure Bradley 2009 (wie Anm. 24).

166 Männliche Fotografen waren in Vietnam deutlich in der Überzahl. Berücksichtigung in der Studie finden jedoch die Fotografinnen Catherine Leroy und Dickey Chapelle.

167 Es gibt eine Publikation, die sich mit Fotografien von vietnamesischen Fotografen beschäftigt, da sie jedoch erst im 21. Jahrhundert erschien, wurde sie nur für die Rezeption berücksichtigt: Page, Tim: *Another Vietnam. Pictures of the War from the Other Side* (Doug Niven und Chris Riley Hg.). Washington 2002.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung und im Fotoessay

Der italienische Fotograf Ruben Salvadori zeigt in seinem Projekt „Photojournalism Behind the Scenes“ Bildpraktiken des Fotojournalismus auf. Er verdeutlicht, wie bildjournalistische Fotografien entstehen, indem er andere Bildjournalisten und -journalistinnen bei der Arbeit dokumentiert. Salvadori vermittelt den Betrachtenden beispielsweise, wie angedeutetes Steinwerfen von maskierten Jugendlichen vor der Kamera zu dramatischen Straßenkämpfen stilisiert wird. Er hat in verschiedenen Aufnahmen, die er im Mai 2011 in Silwan in Ostjerusalem machte, dokumentiert, wie andere Fotojournalisten Straßenkämpfe fotografieren. Nach seiner Aussage kam es in Silwan regelmäßig nach dem Gebet zu gewaltvollen Auseinandersetzungen zwischen Palästinensern und israelischen Einsatzkräften, an diesem Tag jedoch nicht.¹⁶⁸ In der Serie befinden sich einerseits Fotografien, wie sie in den Nachrichten erscheinen könnten: wohlkomponierte dramatische Szenen, wie die Aufnahme eines jungen Maskierten im roten T-Shirt, der zentral auf der Straße vor einem kleinen Feuer und Pflastersteinen steht. Die Fotografie greift Bildmuster der Revolution auf, wie eine zentrale Figur des Widerstands mitten auf der Straße, eine errichtete Barrikade und Rauch im Hintergrund (Abb.-Link 1). Daneben zeigt Salvadori weitere Ausschnitte, die zahlreiche Fotografen neben den vermeintlichen Aufrührern mit ins Bild fassen und das Geschehen dadurch als harmlos enttarnen. Die Fotografinnen und Fotografen erfüllen bestimmte Erwartungen der Betrachtenden wie Redaktionen, um ihre Fotografien verkaufen zu können. Salvadori verdeutlicht mit dieser Bildserie fotografisch, dass es bestimmte Bildrhetoriken gibt, die im Geschäft des Bildjournalismus immer wieder bedient werden. Es gibt tradierte Bildmuster, die Betrachtende wie Redakteurinnen und Redakteure von Kriegs- und Kampfhandlungen erwarten und helfen, diese als authentisch anzuerkennen.

Im folgenden Kapitel sollen Bildrhetoriken und Bildmuster herausgearbeitet, in diesem Diskurs situiert und theoretisch fundiert werden. Zunächst wird der Begriff der Authentizität historisch und theoretisch hergeleitet und im Diskurs der Kriegsfotografie verortet, um Kriterien für die Analyse zu entwickeln. Um die Konstruktion eines authentischen Eindrucks in der Kriegsfotografie besser nachzuvollziehen, wird abschließend das Augenzeugenprinzip genauer betrachtet

168 Ruben Salvadori: Photojournalism Behind the Scenes 2013, unter:
<<http://www.rubensalvadori.com/index.php/project/photojournalism-behind-the-scenes/>> (27.7.2016).

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

und mit einigen Praktiken der Kriegsdarstellung verknüpft.¹⁶⁹ Bernd Hüppauf stellt in seiner kulturgeschichtlichen Betrachtung von Kriegsphotografien hierzu allgemein fest:

„Innerhalb der Medien wirkt ein Diskurs, der bestimmten Regeln folgt, in denen die Kriege der kollektiven Erinnerung entstehen und tradiert werden. Dieser Diskurs verleiht den Medien Autorität in der Produktion ihrer Inhalte.“¹⁷⁰

Wie bereits herausgearbeitet wurde, sah man den Vorzug der Fotografie bei ihrer Einführung und Verbreitung in der Presse in der Fähigkeit des Mediums zur realistischen und somit authentischen Darstellung. Paul Knoll stellte 1911 fest, dass Schnelligkeit und Authentizität die beiden Eigenschaften sind, die die Fotografie von anderen Darstellungsmethoden unterscheiden und ihre besonderen Stärken sind. Er gibt einen englischen Verleger wieder, der die These vertreten habe,

„[...]der Erfolg der Illustrationsphotographie [beruhe] darauf [...], daß sie die eigene Anschauung viel besser und authentischer wiederzugeben in der Lage sei, als der Journalist mit Worten es vermöchte. Die Authentizität in der Schilderung von Vorgängen und Ereignissen war nach seiner Meinung der Urgrund zur bildlichen Berichterstattung überhaupt, und die Photographie sei wie geschaffen dazu, das Bedürfnis nach authentischer Darstellung von Vorgängen voll zu befriedigen.“¹⁷¹

Bezieht sich der Begriff der „Authentizität“ bei Knoll noch in erster Linie auf die mechanische Beziehung zum Referenten, erfüllt er später eine doppelte Funktion im Diskurs. Denn wie bereits im Bezug auf den Vietnamkrieg aufgezeigt, ist der Begriff der „Authentizität“ im Bildjournalismus auch mit dem Glauben an politisch unabhängige Beobachter verknüpft, die unmanipulierte und objektive Bilder des Geschehens vermitteln. Im Kern geht es bei der Beschreibung einer Fotografie als „authentisch“ darum, sie als nicht inszeniert und manipuliert zu kennzeichnen. Das Medium und die Möglichkeiten einer authentischen Darstellung werden erst Ende der 1960er-, Anfang der 1970er-Jahre durch Vertreter einer kritischen Fotografietheorie wie Martha Rosler, Allan Sekula, John Tagg

169 Siehe für historische Darstellungen der Kriegsphotografie u. a.: Paul 2004 (wie Anm. 3); Sontag 2008 (wie Anm. 1); Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges; Sachsse, Rolf: *Polemoskop und Martial Arts. Über die Rolle der Photographie im modernen und postmodernen Krieg*, Sachsse, Rolf (Hg.), *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. 10.1.–26.3.2003, Ostfildern-Ruit 2003, S. 261–277. Siehe für eine Darstellung des Krieges in der Kunst und in den Medien: Köppen 2005 (wie Anm. 102).

170 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 119.

171 Knoll, Paul: Presse, in: K. W. Wolf-Czapek (Hg.), *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*, 4 Bde., Bd. 3, Berlin 1911, S. 77–95, hier S. 89 f.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

und Abigail Solomon-Godeau in Frage gestellt.¹⁷² Und obwohl heute im digitalen Zeitalter der manuelle Bezug zum Referenten nicht mehr gegeben ist, ist der Glaube an die Authentizität der Fotografie immer noch groß, wie Cornelia Brink und Jonas Wegerer herausstellen:

„Der mediale Code der Spur wurde zwar von mehreren Seiten kritisiert, ist aber noch immer der häufigste Zugang zum Verhältnis von Fotografie und Realität; deshalb auch immer wieder der Aufschrei, falls sich eine Aufnahme als Inszenierung oder Fälschung erweist.“¹⁷³

Angelehnt an das griechische Substantiv *authéntēs*, der „Urheber“¹⁷⁴ oder „jemand, der etwas mit eigener Hand, dann auch aus eigener Gewalt vollbringt“¹⁷⁵, steht der Begriff „authentisch“ bzw. „Authentizität“ im Deutschen synonym für das Verbürgte, das Echte und Zuverlässige. Sowohl in der lateinischen Form als auch in der seit dem 16. Jahrhundert auffindbaren deutschen Form hat es sich in Bezug auf Dokumente, Reliquien oder Ähnliches tradiert, die durch die Autorisierung befugter Personen als authentisch bezeichnet wurden. Somit sind Glaubwürdigkeit und Echtheit unmittelbar verknüpft mit der Autorisierung.¹⁷⁶ Glaubwürdigkeit ist somit an eine Autorschaft gebunden, wenn die Autorisierung durch den Autor erfolgt.

Im Kunstdiskurs spielt der Begriff der Authentizität seit Winckelmann in Bezug auf Originalität und Zuschreibung eine Rolle und gewinnt in der Folge auch einen ästhetischen Wert.¹⁷⁷ Hans Ulrich Reck definiert die Authentizität der Kunst als vom Diskurs zugewiesene Eigenschaft von Werken und Autoren:

172 Siehe hierzu Ziethen, Rahel: *Kunstkommentare im Spiegel der Fotografie. Re-Auratisierung – Ver-Klärung – Nicht-kontingente Experimente* (Phil. Diss. Hildesheim 2010). Bielefeld, Berlin 2013, S. 272–275. Beispielhafte Theoretiker: Sekula 2006 – *Den Modernismus demontieren*; Solomon-Godeau, Abigail: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie* [1991], in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2007, S. 53–74.

173 Brink, Wegerer 2012 – *Wie kommt die Gewalt ins*, S. 14, Fußnote 35.

174 Kluge, Friedrich und Seebold, Elmar: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 242002, S. 72.

175 Joachim Ritter: *Griechisches Wörterbuch der Philosophie* 1971 zitiert nach Knaller, Susanne: *Genealogie eines ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, in: Susanne Knaller und Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn, München 2006, S. 17–35, hier S. 18.

176 Vgl. Grittmann, Elke: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*. Köln 2007, S. 265.

177 Vgl. Knaller 2006 – *Genealogie eines ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, S. 20.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

„Es sind nicht die Bilder als ganze, die Authentizität beglaubigen, sondern spezialisierte Zonen in ihnen – Typisierungen, Handschriften, Stile, Signifikanzen etc. –, [...]. Die attributive Struktur des ‚Echten‘ – das nicht als Gut vorliegt, sondern aus einem Prozeß der Verweisung der Attribute und Aspekte und umgekehrt hervorgeht – deutet darauf hin, daß Authentizität nicht das Evidente, sondern das durch einen Diskurs Gestützte, eine an Werke und Autoren verliehene Autorität ist. [...] Authentizität ist ein Faktor der Selbstinterpretation des Kulturwandels im Hinblick auf Bedeutungshierarchien und zentralisierende Medien-Aufgabenstellungen, aber auch Technologien, Archivierungsprinzipien, Bildgewinnungsverfahren.“¹⁷⁸

Auch für die Kriegsfotografie handelt es sich bei Authentizität um ein Konstrukt. Im Journalismus ist eine zentrale Norm, wahrheitsgemäß und objektiv¹⁷⁹ über das zu berichten, was beobachtet und herausgefunden wurde. Es bedarf somit für die Authentifizierung einer Kriegsdarstellung eines Augenzeugen. Der Topos der Augenzeugenschaft lässt sich bis in die Antike nachvollziehen. Nachrichten eines Augenzeugen gelten seit jeher als besonders glaubwürdig. Bis ins Mittelalter wurden sie für einen wahrheitsgemäßen Bericht historischer Ereignisse konsultiert. Frühe Reiseberichte wurden deshalb als authentisch beurteilt, wenn sie das Ergebnis einer Reise waren.¹⁸⁰ Wie wichtig der Aspekt der Augenzeugenschaft im Diskurs bis heute ist, erkennt man beispielsweise an der Selbstdarstellung des Fotografen James Nachtwey auf seiner Homepage. Die Überschrift der Startseite lautet „Witness Photography by James Nachtwey“ und zentral ist ein Zitat positioniert: „I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.“¹⁸¹ Dies macht deutlich, wie wichtig die Funktion als Augenzeuge für die Selbstdarstellung und das Selbstverständnis von Fotojournalisten bis ins 21. Jahrhundert ist.

178 Reck, Hans Ulrich: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung. München 2003, S. 495 f.

179 Siehe für eine historische Herleitung der Nutzung des Objektivitätsbegriffes insbesondere in der Wissenschaft: Daston, Lorraine und Galison, Peter: Objektivität. Frankfurt am Main 2007.

180 Hüppauf verweist auf Marco Polos Berichte aus China: Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 190.

181 James Nachtwey, unter: <<http://www.jamesnachtwey.com/>> (16.6.2016).

„Augenzeugenprinzip“ als Kennzeichen der Authentizität

Der Augenzeugenbericht gilt nicht nur als besonders verbürgt, sondern hat gerade für die bildliche Darstellung die Eigenschaft, den Betrachtenden den Eindruck zu vermitteln, selbst dort gewesen zu sein und am Geschehen Teil zu haben. Ernst H. Gombrich machte auf das griechische „Augenzeugenprinzip“ aufmerksam, dessen Funktion nicht nur die Fähigkeit sei, Informationen zu vermitteln, sondern vor allem Handlung darzustellen:

„Der imaginäre Augenzeuge der Schlacht von Issos, in der Alexander der Große den Perserkönig Darius besiegte, zieht uns hinein ins Schlachtgetümmel. [...] „Wichtig ist, daß das Bild, indem es uns zu Augenzeugen macht, einen doppelten Zweck verfolgt: Es zeigt nicht nur, was sich dort und damals ereignete, sondern läßt uns empfinden, was wir damals – physisch und emotionell – erlebt hätten, wären wir dabei gewesen. Wir begreifen ohne Nachdenken, wo wir in bezug auf die geschilderten Ereignisse stehen, und ebenso die Größe des Augenblicks, den wir im Geist mit dem imaginären Augenzeugen teilen.“¹⁸²

Gombrich verweist hiermit nicht nur auf die durch das Bild behauptete Augenzeugenschaft mittels der Mimesis, der „Nachahmung der Natur“, sondern auch auf die Eigenschaft, die Betrachtenden in die Position eines Augenzeugen zu versetzen. Bilder hätten prinzipiell die Möglichkeit darzustellen, was ein Zeuge zu einem bestimmten Zeitpunkt und Ort sehen und empfinden könne. Um dies zu erreichen, dürfe der Künstler nichts in das Bild aufnehmen, „was der Augenzeuge in einem bestimmten Augenblick von einem bestimmten Punkt aus nicht hätte sehen können.“¹⁸³ Die Möglichkeiten der Wirklichkeitstreue seien immer an das Medium gebunden, doch könne sich der Künstler an diesen Prinzipien orientieren. Das Streben nach Wirklichkeitstreue sieht Gombrich besonders am Ende des Mittelalters verwirklicht, als die Künstler versuchten, sich an den Errungenschaften der Antike zu orientieren und sieht es beispielsweise bei Raffaels „Pauluspredigt“ umgesetzt, die die Betrachtenden zu Teilnehmenden der Szene macht.¹⁸⁴ Dank der Zentralperspektive sei dies möglich, auch wenn sie die Betrachtenden dazu zwingt, unbeweglich an einem Ort zu verweilen.¹⁸⁵

Für die Fotografie bezieht sich die Behauptung des „Augenzeugenprinzips“ auf die „Schnappschussicht“ mit *einem* unbeweglichen Auge [Markierung

182 Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1982 (1982), S. 249.

183 Gombrich 1982, S. 248 f.

184 Vgl. Gombrich 1982, S. 250.

185 Vgl. Gombrich 1982, S. 252–260.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

im Original]“¹⁸⁶. Elke Grittmann arbeitete für die politische Pressefotografie verschiedene Praktiken heraus, die eine natürliche Aufnahmesituation suggerieren sollen. Sie bezeichnet Authentizität „nicht mehr als inhärente Eigenschaft, sondern als Anspruch an die Pressefotografie, der durch spezifische (foto-)journalistische Techniken erreicht werden kann.“¹⁸⁷ Bestimmte Herangehensweisen und Darstellungsmodi seien „Garanten für ‚authentische‘ Bilder.“¹⁸⁸ Hierzu zählt sie nicht nur den Verzicht auf die Manipulation des Materials oder eine Inszenierung des Motivs, sondern auch eine auf Naturalismus zielende Komposition.¹⁸⁹ Dazu gehört erstens der bereits vorgestellte „unbeobachtete Augenblick“ im Sinne Salomons *candid camera*, zweitens ein Kamerawinkel, der dem „natürlichen“ Blick entspricht wie eine Aufnahme auf Augenhöhe der Betrachtenden. Des Weiteren nennt Grittmann Einstellungsgrößen zwischen Nahe und Halbtotalen, die dem typischen Wahrnehmungshorizont gleichkommen. Auch bei den Effekten würde im Fotojournalismus meist versucht, auf Extreme zu verzichten, um sich einer möglichst „natürlichen“ Wahrnehmung zu nähern. Selbiges gelte für die Bildformate: ausgefallene Formate würden die Bildlichkeit selbst thematisieren und seien deshalb die Ausnahme.¹⁹⁰

Alle diese Kriterien verleiten euroamerikanische Betrachtende anzunehmen, selbst dem fotografierten Geschehen beizuwohnen – somit Augenzeugen zu sein. Wie Gombrich jedoch weiter herausarbeitete, nehmen Betrachtende mehr Szenen als realistisch wahr, als nur eine an die menschlichen Sehgewohnheiten angepasste Aufnahmesituation:

„Wir haben uns an die Eigentümlichkeit des eingefangenen Bildes angepaßt, und was uns ein Bild als ‚wahr‘ erscheinen läßt, hängt nicht so sehr von seinem Informationsgehalt ab als von seiner Fähigkeit, uns eine Situation oder Stimmung überzeugend vor Augen zu stellen.“¹⁹¹

Gombrich spricht für zeitgenössische Betrachtende von der Gewöhnung an Unschärfe als Zeichen für Bewegung oder auch ungewöhnliche Perspektiven in der Fotografie. Man toleriere diese weniger perfekten Aufnahmen, da man sich die Situation vorstellen könne, in der sie entstanden seien.¹⁹² Er weist aber auch da-

186 Gombrich 1982 (wie Anm. 182), S. 266.

187 Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie (Phil. Diss. Hamburg 2006). Köln 2007, S. 267.

188 Grittmann 2007, S. 281 f.

189 Vgl. Grittmann 2007, S. 281.

190 Vgl. Grittmann 2007, S. 281 f.

191 Gombrich 1982 (wie Anm. 182), S. 271.

192 Siehe für ein Beispiel Kapitel I.6 „Schlaglichter auf die Geschichte der euroamerikanischen Kriegsdarstellung“ und Abb. 5.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

rauf hin, man dürfe dennoch nicht „vor einem solchen Bild [...] erklären, es sei wahrer, im Sinne von wirklichkeitsgetreuer, als eine klare Aufnahme, die viele Einzelheiten wiedergibt.“¹⁹³ Was als wahrheitsmäßige oder authentische Aufnahme empfunden wird, hat demnach in erster Linie mit unseren Sehgewohnheiten zu tun. Oder wie der Philosoph Nelson Goodman es formuliert:

„Ob man eine Darstellung als realistisch empfindet oder nicht, hat nichts mit Information oder Illusion zu tun, sondern ausschließlich mit dem, was man gelernt hat. Fast jedes Bild kann so ziemlich alles darstellen, was es gibt.“¹⁹⁴

Im Kontext des Kriegsbildes weist Bernd Hüppauf darauf hin, dass die Betrachtenden das als authentisch wahrnehmen, was ihrem Bild von Krieg entspricht. Bernd Hüppauf schreibt dazu:

„Jede Zeit entwickelt eine Vorstellung davon, was Krieg ist und wie er repräsentiert werden soll. Die Verwandlung innerer Bilder in Fotografie und die Umkehrung von Fotografie in innere Bilder gehört zu den ungeklärten Aspekten der Kriegsfotografie. Niemand weiß, wie das innere Kriegsbild in den Köpfen der anderen aussieht. Zu einer gewissen Übereinstimmung führt die veröffentlichte Kriegsfotografie. Sie macht subjektive innere Bilder öffentlich, kommuniziert und stabilisiert sie.“¹⁹⁵

Demzufolge nehmen Betrachtende jeweils jene Bilder als glaubwürdig wahr, die ihrer kulturellen Vorstellung von Krieg entsprechen:

„Glaubwürdigkeit ist nicht universell und, da sie zeitabhängige Implikationen einschließt, stets nur für einen begrenzten Zeitraum gegeben. [...] Glaubwürdigkeit entsteht im gesellschaftlichen Diskurs und ist von Zuschreibungen nicht zu trennen, und sie sind wiederum an die Verbildlichung von *Implikationen* gebunden.“¹⁹⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine Fotografie von den westlichen Betrachtenden als authentisch empfunden wird, wenn sie nach dem „Augenzeugenprinzip“ erstellt wurde und den Sehgewohnheiten der Betrachtenden entspricht, die auch durch andere Bildtraditionen geprägt sind. Somit scheint es sich bei der fotografischen Authentizität um ein Paradox zu handeln: Einerseits gilt das Bild als realistisch, dem die Mimesis besonders gut gelingt. Andererseits

193 Gombrich 1982(wie Anm. 182), S. 272.

194 Nelson Goodman zitiert nach Gombrich 1982, S. 275.

195 Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 55.

196 Hüppauf 2015, S. 87 und 92.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

kann es nur authentisch wirken, wenn es bestimmte kulturelle Vorstellungen und Tradierungen wiedergibt. Dieser Gegensatz lässt sich nur mit dem Kern der Authentizität auflösen: der Vertrauenswürdigkeit des Augenzeugen, der die Authentizität beglaubigt, und die sich in der Kriegsfotografie nicht als Zeugenschaft des Fotografen oder der Fotografin erschöpft. In der Kriegsfotografie muss das Bild diese Augenzeugenschaft außerdem visuell widerspiegeln, um als authentisch wahrgenommen zu werden:

„Die Kulturgeschichte des Krieges verknüpft das Problem der Authentizität mit Subjektivität. [...] Das Erlebnis hat seine eigene Realität. Es ist gegenüber dem Historiker im Recht, selbst wenn er es aufgrund seiner Kenntnis der Fakten als übertrieben oder verzerrt oder anderswie unwahrscheinlich einstuft. Die Klärung der Grundfrage, was Erfahrung ist und wie sie möglich ist, ist für die Klärung von Authentizität notwendig. Das Kriegserlebnis gibt es nur aus dem Zusammenwirken des einzigartigen Erlebnisses und seiner sprachlich-kulturellen Kodierung. Entscheidend für seine Authentizität ist nicht die Beziehung zum Ereignis, sondern die Stimmigkeit der immanenten Konstruktion. Wenn es keine objektiven Kriterien für Authentizität gibt, ist die Text-Leser-Beziehung entscheidend. Kulturgeschichte spricht vom Authentischen aus der Stimmigkeit der Konstruktion, die im Kopf des Rezipienten entsteht. Aufgrund der immanenten Stimmigkeit wird Authentizität zugeschrieben.“¹⁹⁷

Die Auslegung, wie objektiv oder subjektiv ein Augenzeugenbericht sein muss, um als authentische Darstellung wahrgenommen zu werden, verändert sich dementsprechend mit der Zeit und wird unterschiedlich gewertet.

Schlaglichter auf die Geschichte der euroamerikanischen Kriegsdarstellung

Was stellen sich euroamerikanische Betrachtende unter Krieg vor? Wie wurde Krieg historisch dargestellt und wie wichtig war dabei die Augenzeugenschaft? Diese Fragen können in diesem Rahmen nicht umfassend beantwortet werden. In dieser Ausführung wird punktuell auf Darstellungstraditionen eingegangen, die in Bezug auf eine fotografische Kriegsdarstellung im Vietnamkrieg und insbesondere die Herleitung authentischer Darstellungspraktiken relevant sind. Es finden sich jedoch weitere Verweise auf Traditionen der Kriegs- und Gewaltdarstellung in den Analysen.

Der Augenzeugenbericht war nicht immer relevant für die Kriegsdarstellung. Blickt man in die Geschichte, so haben die wenigsten Künstler der Neuzeit, die

197 Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 199.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

eindrucksvolle Historiengemälde schufen, selbst am Krieg teilgenommen oder den Kriegsschauplatz gesehen. Die Gemälde entstanden nicht auf dem Schlachtfeld, sondern von langer Hand vorbereitet im Atelier. Es ging nicht darum, eine realistische Darstellung zu schaffen, sondern die Handlung geschickt zu verdichten und einen erzählerisch relevanten Moment ausdrucksstark zu präsentieren.¹⁹⁸ Dies vermochten die Maler oft dank expressiver Gesten und ikonographischer und mythischer Formeln.¹⁹⁹

Jürgen Wilke untersucht das Kriegsbild in der historischen Bildpublizistik. Anhand der unperiodisch erscheinenden Nachrichtenblätter, den *Newen Zeytungen*, zeigt er, wie im 16. Jahrhundert im Druck aktuelle Kriegsereignisse massenmedial visualisiert wurden. Er führt mit verschiedenen Bildtypen wie „Schlacht- und Kampfscenen“, „Feldlager“, „Belagerung“ und anderen aus, dass es in diesen frühen ereignisbezogenen Kriegsdarstellungen nicht darum ging, Vorgänge möglichst wirklichkeitsnah oder gewissenhaft abzubilden, sondern die textliche Schilderung in den Drucken möglichst anschaulich darzustellen. Hierfür bediente man sich Typologien und stereotyper Verdichtungen. Man griff auf ikonographische Traditionen zurück und richtete sich nach modellhaften, meist topographischen Szenen, die mehrfach verwendet wurden.²⁰⁰ In den späteren periodisch erscheinenden Zeitungen, konnte eine visuelle Darstellung nur stark zeitverzögert publiziert werden. Die *Illustrierte Zeitung* lieferte im 19. Jahrhundert beispielsweise Schlachtenszenen, bei dem das Kampfgeschehen stark konzentriert und dramatisiert dargestellt wurde. Oftmals zeigte man den Moment höchster Spannung. Als Bildquelle wurde „nach der Natur“ oder „nach Photographien“ angegeben.²⁰¹

Der Bezug zur Wirklichkeit wurde im 19. Jahrhundert wichtiger. Massenmediale Kriegsbilder wurden vornehmlich in den sogenannten Bilderbogen veröffentlicht, die unter anderem zu kriegerischen Ereignissen hergestellt wurden. Die dort abgedruckten Kriegsbilder zeigten vornehmlich die offene Feldschlacht und das Kampfgeschehen wurde zu spannungs- und abwechslungsreicheren Szenen verdichtet. Die Geschehnisse wurden dabei durch Variationen in der Landschaft und Architektur oder der Soldaten und Uniformdarstellung an die

198 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 458. Siehe zum Historiengemälde genauer Kepetzis 2009 (wie Anm. 155); Mai 1987 – Historienbilder im Wandel.

199 Vgl. Germer, Zimmermann 1997 – Vorwort (wie Anm. 156), S. 8.

200 Wilke, Jürgen: Kriegsbilder in der historischen (Bild-)publizistik, in: Thomas Knieper und Marion G. Müller (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 22–56, hier S. 27–36.

201 Vgl. Wilke 2005 – Kriegsbilder in der historischen (Bild-)publizistik, S. 46 f.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

unterschiedlichen Gegebenheiten angepasst.²⁰² Für die Herstellung der Drucke wurden vielfach Fotografien herangezogen, doch wurde das Geschehen für die Bilderbogen spannungsreicher und turbulenter inszeniert. Sie dienten der Identifikation. So wurden Opfer und Tote nicht komplett ausgeblendet, aber doch dezent und respektvoll dargestellt.²⁰³ Das Ziel war keine realistische Darstellung der Ereignisse, vielmehr sollten sie diejenigen Vorstellungen bedienen, die sich die Bevölkerung vom Krieg machte. Wie Wilke darstellt, war für die graphische Darstellung somit nicht von Nöten, dass der Graphiker selbst bei der Schlacht dabei gewesen war. Dennoch wurde dem Konzept der Augenzeugenschaft in der Neuzeit für die Darstellung von Krieg insgesamt große Bedeutung beigemessen. Es war für die Hofmaler Adam Frans van der Meulen und Jan van Huchtenburgh beim Malen von Kabinettkriegen im 17. Jahrhundert von Vorteil, wenn sie vorweisen konnten, auch bei den Schlachten zugegen gewesen zu sein. In der Darstellung ging es um genaue Kenntnisse des Hergangs:

„[...] in der präzisen, karthographischen Darstellung der Schlachtfelder, in den auf der intimen Kenntnis der Topographie beruhenden Angaben zum Ort des Geschehens, im genauen Überblick über die verschiedenen Heeresformationen und Schlachtordnungen [...]“²⁰⁴

Die Dokumentation war für die Maler wichtiger als eine Mythisierung des Geschehens.²⁰⁵

Francisco de Goyas (1746–1828) zwischen 1810 und 1820 entstandener Zyklus „Los Desastres“²⁰⁶ ist für die Geschichte der fotografischen Kriegsdarstellung zentral, da er „eine Neuformulierung der Kriegswahrnehmung widerspiegelt.“²⁰⁷ In der Goya-Literatur wird seit den 1980er-Jahren auf die bildrhetorische Nähe zur Fotografie verwiesen.²⁰⁸ Er machte explizit die Grausamkeiten des Krieges zum Thema der Darstellung und holte sie nah an die Betrachtenden heran. Anstatt heroischer Feldherren und Führungspersönlichkeiten zeigte er den einfachen

202 Siehe für eine Abbildung des Neuruppiner Bilderbogen Nr. 9639 Wilke 2005 – Kriegsbilder in der historischen (Bild-)publizistik (wie Anm. 200), S. 49.

203 Vgl. Wilke 2005 – Kriegsbilder in der historischen (Bild-)publizistik, S. 48–51.

204 Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen, in: Dietrich Beyrau (Hg.), *Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart* (= Krieg in der Geschichte, Bd. 37), Paderborn, München, Wien, Zürich 2007, S. 443–478, hier S. 452.

205 Vgl. Jürgens-Kirchhoff 2007 – Der Beitrag der Schlachtenmalerei, S. 452–454.

206 Siehe für Abbildungen Ausst. Kat.: Goya. Los desastres de la guerra, Hamburger Kunsthalle, 27. 11.1992–17.1.1993. Stuttgart 1993.

207 Knoll 2013 (wie Anm. 87), S. 64.

208 Vgl. Köppen 2005 (wie Anm. 102), S. 76.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Soldaten und die wehrlosen Opfer.²⁰⁹ Anstelle allegorischer Überhöhung traten in den Radierungen Aspekte wie Wirklichkeitsnähe und das Leiden der Wehrlosen in der Visualisierung stärker in den Vordergrund.²¹⁰ Das Dargestellte blieb dabei oft ambivalent, unter anderem weil er die Rollen der Täter und Opfer nicht national, sprich zwischen Franzosen und Spaniern trennte.²¹¹ Er suggerierte den Betrachtenden, nahe am Geschehen zu sein, indem er die Figuren fokussierte und monumentalisierte. Die Radierungen erweckten so einen realistischeren Eindruck, auch da sie keiner propagandistischen oder publizistischen Funktion dienten. Goya suggerierte Augenzeugenschaft, auch wenn er selbst nicht im Krieg gewesen ist. Diese unmittelbare Bildrhetorik steht der traditionellen Schlachtenmalerei konträr entgegen und erinnert zeitgenössische Betrachtende an die Ästhetik der Fotografie.²¹² Auch durch den Titel „Yo lo vi“ („Ich habe es gesehen“) der 44. Radierung gab er Zeugenschaft vor.²¹³ Veröffentlicht wurden die Radierungen in den 1860er-Jahren, zu einem Zeitpunkt, als die Fotografie bereits erfunden war, stärker wurden sie jedoch erst im 20. Jahrhundert rezipiert.²¹⁴ Durch die Neubewertung des Barock und die Rezeption als Kriegsbilder prägen sie den Kriegsdiskurs seit der Moderne.²¹⁵

Für die Frage nach authentisch wahrgenommenen Darstellungen sind die Arbeiten von Frank Hurley und deren Rezeption sehr gewinnbringend. Hurley war als australischer Berichterstatter im Ersten Weltkrieg tätig. Sein Auftrag war, unbearbeitete Fotografien zu liefern. Hurley selbst jedoch war mit seinen Fotografien unzufrieden, da sie die Geschehnisse immer nur in Einzelereignisse zerlegt zeigten und so nicht seiner Erfahrung von Krieg entsprachen. Er erstellte für eine Ausstellung 1918 in London einen sechs Meter breiten Abzug von „A wave of infantry going over the top to resist a counter attack, Zonnebeke“ bei dem er mithilfe von Montagetechnik zwölf Negative in einem Abzug vereinte (Abb.-

209 Auch Jacques Callot zeigte bereits 1633 in seinen 18 Radierungen „Les misère et les malheurs des la guerre“ Folter, Plünderung und Vergewaltigung vgl. Sontag 2008 (wie Anm. 1), S. 52 f.

210 Vgl. Köppen 2005 (wie Anm. 102), S. 77; Knoll 2013 (wie Anm. 87), S. 64 f; Wilke 2005 – Kriegsbilder in der historischen Bildpublizistik (wie Anm. 200).

211 Vgl. Köppen 2005 (wie Anm. 102), S. 77; Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 123.

212 Vgl. Köppen 2005 (wie Anm. 102), S. 77 f.

213 Jahrzehntelang wurde Goya in der Kunstgeschichte als Augenzeuge gehandelt. Vgl. Hellmold, Martin: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.), *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*, 3 Bde., Bd. 1, Osnabrück 1999, S. 34–50, hier S. 42, 45.

214 Vgl. Köppen 2005 (wie Anm. 102), S. 86.

215 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 117. Siehe selbigen auch für eine ausführliche Darstellung der Veränderungen des Kriegsdiskurses allgemein.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

Link 4). In London wurde der Abzug explizit als „composite picture“ gezeigt.²¹⁶ Hurleys Erleben des Krieges war lauter, dramatischer und ereignisreicher, als es die einzelnen Aufnahmen zu zeigen vermochten. In der Montage aus mehreren Fotografien zeigte er, was seiner Wahrnehmung von Krieg entsprach. Dies lief den zeitgenössischen Richtlinien der Berichterstattung zuwider und wurde trotz Kennzeichnung in der Ausstellung stark kritisiert.²¹⁷ Gleichzeitig war die Montage ein Publikumsmagnet.²¹⁸ Dass Hurleys Empfinden nicht den Fotografien entsprach, hängt einerseits mit den Möglichkeiten der Fotografiertechnik seiner Zeit zusammen und andererseits damit, dass Kriegsmaler seit jeher mehr Rauchwolken hinzufügen konnten, als sie sie realistischerweise gesehen hatten. War es nicht Aufgabe der Malerei, das Geschehen zu verdichten? Somit waren Kriegs Fotografien in dem Dilemma, einerseits authentisch berichten zu sollen und andererseits die Erwartungen der Betrachtenden nach dramatischen Szenen zu erfüllen.

Als Letztes soll ein Beispiel von Robert Capa beleuchtet werden, welches während der Landung US-amerikanischer Truppen im Zweiten Weltkrieg in der Normandie entstand und dass in der Fotografiegeschichte immer wieder zitiert wird. Der Fotograf wurde so bekannt, dass er als Begründer der „combat photography“ gefeiert wird.²¹⁹

Düster und unruhig liegt das Meer vor der französischen Küste. Ein amerikanischer Soldat kriecht wie verloren durch die aufgewühlte Brandung. Er scheint isoliert. Soldaten, die hinter ihm an Land schwimmen, sind zwischen den unscharf gefassten Panzersperren kaum zu erkennen, wo sie Schutz vor dem feindlichen Beschuss suchen. Capa wählte den Ausschnitt mit der hohen Horizontlinie so, dass das Meer weit und der Soldat darin verloren erscheinen. Der Himmel ist nur ein schmaler Streifen. Da die gesamte Aufnahme unscharf und verwackelt wirkt, ist der Soldat im Vordergrund mit Helm und Ausrüstung das einzige, woran der Blick sich festhalten kann. Um ihn herum herrscht Chaos – für die Betrachtenden kaum zu identifizierende dunkle Gegenstände schwimmen im Wasser (Abb.-Link 3)

Capa porträtiert keinen heroischen Krieger, sondern vielmehr einen einzelnen Soldaten, der verletztlich und angreifbar ist, in einer unübersichtlichen Situation. Die Komposition ist dynamisch durch die vielen verstreuten Einzelteile, die diagonale Linien bilden und ganz besonders durch die Verschwommenheit. Es

216 Vgl. Brückle, Wolfgang: Bilder, die nichts zeigen. Inszenierter Krieg in der künstlerischen Fotografie, in: Lars Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010, S. 87–104, hier S. 95–97.

217 Vgl. Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 83.

218 Vgl. Hüppauf 2015, S. 108.

219 Steel, Andy: Photojournalism. The World's Top Photographers and the Stories Behind their Greatest Images. Mies 2006, S. 22.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

wirkt, als würde der Fotograf sich auch im Wasser bewegen und hätte keine Zeit, um die Kamera lang genug still zu halten, oder als würden ihm vor Angst die Hände zittern. Er ist mitten im Geschehen, deshalb kann er uns am besten vermitteln, was vor Ort passiert ist und wie es sich für den einzelnen angefühlt haben muss.

Ähnlich wie der Eindruck, den diese Fotografie Capas vermittelt, schildern auch andere Augenzeugen die Situation am 06. Juni 1944, dem Tag der Landung der alliierten Truppen an der Küste der Normandie im Zweiten Weltkrieg. Die Bedingungen für die Landung waren für die amerikanische Division, die Capa begleitete, durch schlechtes Wetter erschwert. Zusätzlich sahen sie sich durch eine starke Verteidigung der deutschen Truppen bedroht.²²⁰ Interessanterweise sind nicht alle erhaltenen Bilder Capas der Landung unscharf, aber gerade die beiden verwackelt wirkenden Aufnahmen werden immer wieder reproduziert. Die Unschärfe der Aufnahme, wenn auch durch einen Fehler beim Entwickeln entstanden,²²¹ steht heute für das spontane Fotografieren in der Situation. Bei der ersten Veröffentlichung in *Life* war angegeben, die Fotografien seien leicht verwackelt, da die Hände des Fotografen in der Gefahr gezittert hätten.²²²

Dieses Beispiel verdeutlicht somit nochmal, was bereits in Bezug auf Sehgewohnheiten und anhand Gombrichs „Augenzeugenprinzip“ benannt wurde. Nicht nur die Unschärfe und Spontanität, auch die Nähe zum Geschehen kennzeichnen heute authentische Kriegsfotografien. Capas Ausspruch – „Wenn Deine Bilder nicht gut genug sind, warst du nicht nah genug dran“²²³ – wurde das Diktum des Fotojournalismus. Der Topos der Nähe setzt heute immer noch die Maßstäbe für guten Fotojournalismus.²²⁴ Insbesondere die Todesgefahr, in die sich der Fotograf begibt, um Nähe zum Geschehen zu erzielen, zeichnet ihn als wagemutig und somit männlich aus.²²⁵ Die Nähe zum Dargestellten ist als bildrhetorisches Mittel somit nicht nur relevant, um die Betrachtenden zu berühren, sondern auch

220 Siehe für eine genaue Schilderung des Tagesablaufs Whelan, Richard: Robert Capa. Die Sammlung. Berlin 2001, S. 9 f; Capa, Robert: *Slightly Out of Focus*. New York 1947, S. 147–150.

221 Vgl. Whelan 2001 (wie Anm. 220), S. 10; Capa 1947 (wie Anm. 220), S. 150 f.

222 Vgl. Whelan 2001 (wie Anm. 220), S. 10.

223 Whelan, Richard: *Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa, eine Biographie*. Köln 1993, S. 288.

224 Vgl. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 303.

225 Vettel-Becker verweist in ihrer Analyse auf das Männlichkeitsbild während und nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem der Mann und Soldat und somit auch der Fotograf tapfer sein musste und keine Schwäche zeigen durfte. Vgl. Vettel-Becker, Patricia: *Shooting from the Hip. Photography, Masculinity, and Postwar America*. Minneapolis 2005, S. 36 f.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

um den Wagemut der Fotografen und Fotografinnen und somit die Authentizität der Aufnahme zu belegen. Dies wird in den Hauptanalysen weiter erörtert.²²⁶

Folgende weniger bekannte Aussage Capas hat ebenfalls weiterhin Relevanz für authentische Darstellungspraxen: „[...] if you want to get good action shots, they mustn't be in true focus. If your hand trembles a little, then you get a fine action shot.“²²⁷ Eine verschobene Komposition ermöglicht nach dieser Aussage ein gutes „Action“-Bild, ebenso wie die Unschärfe als Verweis auf eine gefährliche Situation für die Soldaten wie für den Fotografen gelesen werden kann.

Für die Kriegsfotografie lassen sich abschließend verschiedene Kriterien herausstellen: Neben dem Versuch, den Betrachtenden das Geschehen aus Sicht eines Augenzeugen zu zeigen (Augenhöhe, Zentralperspektive etc.), lassen Unschärfe und Dynamik Kriegsgeschehen realistischer und dramatischer erscheinen. Außerdem ist es wichtig, dass die Darstellung der kulturellen Prägung der Betrachtenden entspricht, um glaubwürdig zu sein. Es ist somit die Frage, ob auch ikonographisch tradierte Bildmuster und Gesten bei westlich geprägten Betrachtenden zu stärkerer Glaubwürdigkeit der Aufnahmen führen. Bevor die ermittelten Kriterien in den Analysen überprüft werden, soll der Zusammenhang von authentischer Wirkung und Gebärden wie körperliche Versehrtheit weiter untersucht werden.

„Pathosformel“, „Schlagbild“ und versehrte Körper als Zeichen der Authentizität

Der Ausdruck der „Pathosformel“ geht auf den Kunsthistoriker Aby Warburg zurück, der in der Synthese von „Pathos“ und „Formel“ eine Beschreibung für kulturell geprägte Ausdrucksgestalten suchte: „die echt antiken Formeln des gesteigerten körperlichen und seelischen Ausdrucks“.²²⁸ Er verwendete den Begriff erstmals 1905, um auszudrücken, dass individuell dargestellte Posen zu etwas allgemein kulturell Gültigem werden können, das zwischen Epochen und Kulturräumen wandere.²²⁹

226 Das bildrhetorische Mittel bezieht sich nicht nur auf die Nähe zum Krieg, sondern vor allem auch auf die Nähe zu den Menschen, wie sie bereits als Darstellungsform des Fotoessay im Kapitel vorgestellt I.6 und anhand der „Migrant Mother“ diskutiert wird.

227 Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 303.

228 Warburg, Aby Moritz: Dürer und die italienische Antike, in: Werke in einem Band, hg. v. Martin Treml u. a., Berlin 2011, S. 176–183, hier S. 178.

229 Vgl. Wedepohl, Claudia: Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachenatlas“. Dürers *Tod des Orpheus* und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, Wedepohl, Claudia (Hg.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg*

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Michael Diers prägte für die Anwendung von politischer Ikonographie in Bildern des öffentlichen Lebens den Begriff des „Schlagbildes“ und nimmt dabei Bezug auf Aby Warburgs Wortschöpfung des „Pathosbildes“. Das Schlagbild kennzeichne sich ähnlich dem Schlagwort und der Schlagzeile durch eine charakteristische, emotional berührende Gestalt, deren Funktion im journalistischen Gebrauch das Vermitteln und Berühren ist.²³⁰ Diers spricht in Bezug auf die Nutzung von Bildmustern und europäischer Bildsprache in Form von Ikonographie in aktuellen politischen Bildern von:

„[...] kalkulierter Übertragung in neue Zusammenhänge, ihre Umsetzung und Anwendung im Alltag – vielfach via Rückübersetzung. Das Repertoire der der Bilderkunst entlehnten Formeln garantiert durch längst ubiquitär gewordene Standards nicht nur die Wiedererkennbarkeit, sondern einem international vernetzten Kosmos der Bilder namentlich weltweite Verständlichkeit und Lesbarkeit.“²³¹

Diers führt am Beispiel des Kniefalls von Willy Brandt vor dem Warschauer Ghetto-Mahnmal am 7. Dezember 1970 aus, dass Brandt die adaptierte Übersetzung einer Pathosformel dabei half, „ein glaubwürdiges und politisch wirksames öffentliches Bild zu formen“. Der Kniefall als Zeichen für Bußfertigkeit, Trauer und Demut, wie er auch in der Figur der Mutter in Käthe Kollwitz' Ehrenmahl „Trauernde Eltern“ dargestellt wird, fungiert als eindringliche Metapher eines Schlagbildes und verweist so darauf,

„[...] daß Bilder sich auf Vor-Bilder, auf Vorstellungs-Bilder als auf ein ‚Prägewerk‘ (Warburg) beziehen lassen, von denen ein Teil im Fundus der Kunstgeschichte, ein anderer Teil in der als ‚kollektiv‘ apostrophierten Erinnerung aufbewahrt wird.“²³²

Diers konstatiert einen Zusammenhang von Glaubwürdigkeit und dem Rückgriff auf bekannte Bildformeln. Anhand dessen wird in dieser Arbeit die These formuliert, dass durch die Verwendung von Pathosformeln und tradierten Bildmustern bei den Betrachtenden der Eindruck einer größeren Authentizität erreicht wird, da sich die bekannte und vielfach berührende Bildformel in Form eines Wieder-

und die Geburt der Pathosformel. Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. 1.3.–28.3.2012, Köln 2012, S. 33–50, hier S. 42; Krois, John Michael: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: Hans Belting (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 295–307, hier S. 295. Siehe Warburg (wie Anm. 228).

230 Vgl. Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt am Main 1997, S. 7–11.

231 Diers 1997, S. 44.

232 Diers 1997, S. 45.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

erkennungseffektes mit dem Index der Fotografie und dem „Es ist so gewesen“²³³ verbindet.²³⁴ Durch das Wiedererkennen wird die Gebärde als bereits bekanntes Gefühl oder potentiell möglicher Ausdruck eingestuft und durch die indexikalische Rückkopplung der Fotografie bestätigt. Insbesondere Gesten haben eine symbolische Bedeutung, die von den Betrachtenden verstanden und körperlich sowie emotional wahrgenommen werden. Sie verstärken das Gemeinschaftsgefühl und ein Wiedererkennen.²³⁵ Jeder Mensch hat einen Körper, an dem er Emotionen potenziell nachvollziehen kann. Die Versehrung des Körpers und die gleichzeitige Darstellung der emotionalen Komponente verstärken sich gegenseitig und bieten für die Betrachtenden eine Brücke zum eigenen körperlich-affektiven Nachvollziehen. Der Körper kann sozusagen als verbindendes Element fungieren, über das sich die Authentizität im persönlichen Nachempfinden als „wahr“ bestätigen lässt. Das Verhältnis von Bild und Körper und dem Körper als Repräsentation für das Reale sind komplex und können hier nur in Ausschnitten angedeutet werden.²³⁶

Auch in der christlichen Tradition und Ikonographie sind Zeugenschaft und der versehrte Körper eng miteinander verwoben. Ein Märtyrer ist im christlichen Glauben auch ein „Blutzeuge“. Er tritt für seine Überzeugung ein und bekräftigt diese mit seinem Leid. Er imitiert das Leben Christi indem er sein Leben für den Glauben opfert und mit seinem Körper dafür Zeugenschaft ablegt.²³⁷ Der Apostel

233 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main 2008 (1980), S. 89.

234 Ikonographische Bildmuster sollen an dieser Stelle nicht auf eine Verstärkung einer vermeintlich authentischen Wirkung reduziert werden, dies kann nur ein Effekt ihrer Verwendung sein. Siehe zur Ikonographie bspw. Uwe Fleckner u. a. (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. 2. Bde. München 2008.

235 Vgl. Wulf, Christoph und Fischer-Lichte, Erika: Einleitung, in: dies. (Hg.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München 2010, S. 9–17, hier S. 9–11. In seiner philosophisch theoretischen Einordnung der Kriegsfotografie konkludiert Hüppauf das gesellschaftliche Kriegsbild im 20. Jahrhundert als das serielle Zusammentreffen einer Vielzahl von Bildern. Doch erfasst das Konzept der „Wiederholung“ nicht die komplette Tragweite von sich wiederholenden Bildmustern. Einmal ist der Begriff der „Serie“ in der Fotografie besetzt durch eine vom Fotografen definierte, zusammenhängende oder im Zusammenhang entstandene Bildergruppe und lässt sich somit schwer allgemein auf die Kriegsfotografie übertragen. Zum anderen greifen die Konzepte der „Pathosformel“ und des „Schlagbildes“ weiter in ihrer Deutung als die „Wiederholung“. Siehe hierzu Hüppauf 2015 (wie Anm. 67), S. 111–117.

236 Siehe genauer zum Verhältnis von Kunst und Körper Hans Belting (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München 2002.

237 Vgl. Peters, John Durham: Witnessing, in: *Media, Culture & Society*, 23 (6), 2001, S. 707–723, hier S. 713; Isermann, Holger: Digitale Augenzeugen. Entgrenzung, Funktionswandel und Glaubwürdigkeit im Bildjournalismus (Phil. Diss. Braunschweig 2014). Wiesbaden 2015, S. 81; Behrmann, Carolin und Priedl, Elisabeth: Vor Augen

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Thomas, auch der „ungläubige Thomas“, legt die Finger in die Wunde Christis, um sich der Auferstehung zu vergewissern (Joh. 20, 19–29). Die Versehrtheit Christi wird als ein Zeichen seiner Anwesenheit gedeutet.

Auch in der Fotografie kann der gezeichnete Körper die Kampfhandlung belegen. Die körperliche Versehrtheit funktioniert als Zeichen und Spur für die stattgefundene kriegerische Handlung. Wenn Fotojournalistinnen und Fotojournalisten beispielsweise erst nach den Geschehnissen am Tatort eintreffen oder es schlichtweg nicht möglich ist, die Kampfhandlungen fotografisch zu fassen, kann die Versehrtheit im Bild als Spur und körperliche Einschreibung eines Momentes darauf verweisen und eine emotionale Nähe zu den Betrachtenden erzeugen. Verletzungen oder emotionale Ausnahmezustände können nicht nur das Geschehnis an sich vermitteln, sondern die Tragik transportieren, indem sie die Betrachtenden emotional berühren und ihnen so dabei helfen, die Informationen auch gefühlsmäßig einzuordnen.²³⁸ Insbesondere in der Kunst ist der Körper als „zentrales Erlebnismedium“ als Verweis auf das Reale zu verstehen, wie Ursula Frohne anhand der Kunst der 1990er-Jahre konstatiert. Sie bezeichnet den versehrten Körper als „Wahrheitsindikator der Bildlichen Darstellung“.²³⁹ Körperliche Versehrtheit und Nähe können zusätzliche Indikatoren für Authentizität sein. Es ist somit zu überprüfen, ob das Zeigen von Kriegsopfern die von den Betrachtenden angenommene Authentizität der Aufnahme in der Vietnamberichterstattung steigert.

Erwähnt werden soll an dieser Stelle auch die Bedeutung von Symbolbildern, häufig auch als „Ikonen“ bezeichnet.²⁴⁰ Martin Hellmold arbeitet anhand verschiedener Bildbeispiele unter dem Begriff des „historischen Referenzbildes“²⁴¹

stellen. Zeugenschaft und Imitation, in: dies. (Hg.), *Autopsia: Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des christlichen Martyriums*, Paderborn 2014, S. 9–20, hier S. 12.

238 Vgl. Isermann 2015 (wie Anm. 237), S. 81.

239 Frohne, Ursula: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401–426, hier S. 404 f.

240 Siehe zur Verwendung des Begriffs der „Ikone“ für Symbolbilder sowie die Diskussion dieser bspw. Hariman, Robert und Lucaites, John Louis: No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy. Chicago 2007; Griffin 2010 – Media images of war; Schwingeler, Stephan und Weber, Dorotheé: Das wahre Gesicht des Krieges. Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien, in: *Kritische Berichte*, 33 (1), 2005, S. 36–50; Grittmann, Elke und Ammann, Ilona: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann, Irene Neverla und Ilona Ammann (Hg.), *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325.

241 Hellmold – Warum gerade diese Bilder (wie Anm. 213), S. 36.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

verschiedene Kriterien für Bilder heraus, bei denen die Bilder selbst als Symbole für historische Ereignisse fungieren können.²⁴² Zu diesen Merkmalen zählt Hellmold unter anderem die zentrale „Gebärdefigur“, worunter er eine oder mehrere Personen als kleine Gruppe versteht, deren Gesten und Ausdruck emphatisch Emotionen widerspiegeln.²⁴³ Ein weiteres Kriterium ist für Hellmold die „sichtbare Evidenz von Echtheit“, die er mit der Augenzeugenschaft verbindet.²⁴⁴ Auch für Hellmold steht somit der emotionale Ausdruck in Verbindung mit Glaubwürdigkeit und der Möglichkeit, dass das Bild als Symbolbild für einen Konflikt fungieren kann. Zwar reicht eine Analyse unter Hellmolds Kriterien für die Funktion als Schlüssel- oder Symbolbild nicht aus, denn hierfür spielt der historische und politische Kontext eine zentrale Rolle, ebenso wie die Publikationsgeschichte, worauf Gerhard Paul zu recht verweist,²⁴⁵ aber dennoch lässt sich auch aus dieser Charakterisierung schließen, dass ein enger Zusammenhang zwischen der Referenz auf Bildmuster und Pathosformeln und der Suggestion von Authentizität besteht. In den Analysen soll somit die These überprüft werden, ob das Aufgreifen von bekannten Bildmustern in Form von Pathosformeln und Gebärdefiguren, die Glaubwürdigkeit der Vietnamfotografen bei den euroamerikanischen Betrachtenden erhöht und somit die wahrgenommene Authentizität noch steigert.

Der Fotoessay – Begriffliche und historische Herleitung

Die Entwicklung des Fotojournalismus ist verbunden mit der Entstehung einer eigenen Darstellungsform, dem Fotoessay, der als Hochform des Fotojournalismus gilt.²⁴⁶ Um einen Zusammenhang zwischen Authentizität und dem Fotoes-

242 Ein anderer Begriffe, der in den Medienwissenschaften für ein solches Symbolbild häufig genutzt wird, ist „Ikone“, siehe: Grittmann, Ammann 2008 – Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie; Schwingeler, Weber 2005 – Das wahre Gesicht des Krieges.

243 Vgl. Hellmold – Warum gerade diese Bilder, S. 41–44.

244 Vgl. Hellmold – Warum gerade diese Bilder, S. 45 f.

245 Vgl. hierzu auch Paul, Gerhard: Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online Ausgabe*, 2, S. 1–15, unter: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208413/default.aspx>> .

246 Siehe hierzu bspw. Panzer 2005 – Introduction; Abbott, *Engaged Observers* 2010 (wie Anm. 118); Fulton, Marianne: *Changing Focus. The 1950s to the 1980s*, Fulton, Marianne (Hg.), *Eyes of Time. Photojournalism in America*. Ausst. Kat. New York, International Museum of Photography at George Eastman House. 28.6.–17.11.1989, Boston 1988, S. 173–256.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

say als einer Variante des Fotojournalismus herzustellen, wird der Fotoessay als eigene Darstellungs- und Reportageform vorgestellt. Fotoessay und Kriegsfotografie sind nicht typischerweise verbunden, die bekanntesten Kriegsfotografien werden insbesondere für sich allein stehend oder in Fotobüchern rezipiert. Doch finden viele Veröffentlichungen von Kriegsfotografien in zusammenhängenden Bildergeschichten statt und für das Verständnis von Burrows Fotoessays ist die Geschichte des Fotoessays von zentraler Bedeutung. Sie ist eng verknüpft mit vielen Bildtraditionen des Fotojournalismus und der dokumentarischen Fotografie, die deshalb in dieser Darstellung auch benannt werden.

Der deutsche Begriff der „Fotoreportage“ und der englische „photographic essay“²⁴⁷ sind nicht klar definiert und beschreiben eine journalistische Darstellungsform, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert hat. Theoretisch fassen beide Begriffe das Gleiche: eine mehr oder weniger zusammenhängende Bildgeschichte, die sich aus Fotografien und kurzen Texterläuterungen zusammensetzt.²⁴⁸ Doch wird der deutsche Begriff der „Fotoreportage“ verstärkt für die Hoch-Zeit der deutschen Illustrierten der Weimarer Republik in den 1920er- und 1930er-Jahren verwendet, während der „Fotoessay“ insbesondere in strenger historischer Auslegung für die in US-amerikanischen Magazinen verbreitete Form der Bildgeschichte genutzt wird, die dort in der Zeit des Zweiten Weltkriegs bis zum Ende der Illustrierten in den 1970er-Jahren praktiziert wurde.²⁴⁹ Der Kunsthistoriker Bodo von Dewitz formuliert diese Trennung der Begriffe in seiner „Geschichte der Fotoreportage“ für das Deutsche explizit. Er beschreibt den Fotoessay im Gegensatz zur Fotoreportage als „Abfolge von Fotografien, die mit wenig Text assoziativ ‚gelesen‘ werden sollten.“²⁵⁰ Bereits vor ihm hat Glenn Willumson 1992 zwischen den frühen Bildergeschichten und dem späteren „photo-essay“ begrifflich getrennt. Dieser stehe niemals allein, sondern sei

247 *Photographic essay* oder kurz *photo essay* wird im Folgenden übersetzt als Fotoessay verwendet.

248 Es finden sich Publikationen, in denen der Begriff „photo essay“ für sämtliche Bildzusammenstellungen in der illustrierten Presse gewählt wird, vgl. bspw. Edey, Maitland: *The Photo Essay. A new Way to Communicate*, in: *The Editors of Time-Life Books* (Hg.), *Photojournalism*, New York 1971, S. 54–55.

249 Vgl. Willumson, Glenn Gardner: *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*. Cambridge 1992, S. 1, 7. Auch *Life*-Redakteure nutzen den Begriff so, 1978 feiert Maitland Edey einen Fotoessay mit Fotografien von Margarete Bourke-White in der ersten Ausgabe von *Life* 1936 als ersten richtigen Fotoessay überhaupt: „[...] they had just created the first true photographic essay ever made: a collection of pictures on a single theme, arranged to convey a mood, deliver information, tell a story, in a way that one picture alone cannot.“ Edey, Maitland und Sullivan, Constance: *Great Photographic Essays from Life*. Boston 1978, S. 1.

250 Bodo von Dewitz (Hg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839–1973*. Göttingen 2001, S. 250.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

eingebunden in ein Magazin mit anderen Essays, Werbung usw. und sei im *Life*-Magazin am weitesten ausgearbeitet gewesen.²⁵¹ Diese klare Differenzierung galt zwar für das zweite Drittel des 20. Jahrhunderts, inzwischen werden unter dem Begriff des „Fotoessays“ Fotozusammenstellungen im weiteren Sinn verstanden, wie sie etwa in Zeitschriften, Büchern, einer Ausstellung oder einem Museum präsentiert werden. Die Zusammenstellung der Fotografien muss dabei nicht zwingend von Text begleitet werden.²⁵² Diese breitere Auslegung des Begriffs ist auf die zunehmende Nutzung des Fotobuchs als Publikationsmedium, ebenso wie Bildsequenzen im Internet und die stärkere Verdrängung der Bildmagazine vom Markt zurückzuführen. In dieser Arbeit wird mit einer strengeren Begriffsauslegung in Anlehnung an Willumson gearbeitet, da die Analyse sich auf den Zeitraum der 1960er-Jahre konzentriert und so die spezifischen Eigenheiten des Fotoessays gegenüber dem Fotobuch und anderen Formen der Fotoreportage besser herausgearbeitet werden können. Der Begriff der „Fotoreportage“ soll daher weiter gefasst werden und sämtliche abgeschlossenen Bildserien und Druckergebnisse des Fotojournalismus umfassen.

Wo der Beginn des Fotoessays zu sehen ist, darüber herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Die Entstehung des Fotoessays wird im Allgemeinen in den 1920er- und 1930er-Jahren in Deutschland gesehen. Wesentlich zur Verbreitung dieser Position hat sicherlich die Ausstellung „The Photographic Essay“ von John Szarkowski (1925–2007) beigetragen, die 1965 im Museum of Modern Art in New York gezeigt und bei Essays aus den 1920er-Jahren ansetzte.²⁵³ Einige Studien verweisen jedoch darauf, dass erste Bildgeschichten bereits Ende des 19. Jahrhunderts in der illustrierten Presse erschienen seien,²⁵⁴ der Begriff „photographic essay“ sei bereits 1908 im *Everybody's Magazin* in Bezug auf eine Veröffentlichung mit Fotografien von Lewis Hine verwendet worden.

251 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 1, 7.

252 Vgl. zu dem „Genre“ des Fotoessays Runge 2011 (wie Anm. 75), S. 117.

253 Siehe zum Einfluss von John Szarkowski auf die Schreibung der Fotografiegeschichte auch Crump, James: J.S. + W.E. Eine Wiederentdeckung, Crump, James (Hg.), *Walker Evans. Decade by Decade*. Ausst. Kat. Cincinnati, Art Museum, 12.6.2010–5.9.2010; Köln, Die Photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur, 21.9.12–20.1.2013, Ostfildern 2012, S. 270–286.

254 Bernd Weise nennt als erste Bildsequenz zwei Fotografien von Ottomar Anschütz (1846–1907), die 1884 in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* vom Kaisermanöver in Homburg abgedruckt wurden. Daraus habe sich die Bildreportage entwickelt, wofür er als erstes Beispiel auf eine über sechs Seiten laufende Reportage in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* über die Arbeiten am Simplontunnel im Jahr 1901 verweist und weitere der folgenden Jahre. Siehe Weise, Bernd: Pressefotografie I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Ansätze, in: *Fotogeschichte*, 9 (31), 1989, S. 15–40, hier S. 21, 27; Uka 2008 – Die Modernisierung der Pressefotografie; Willumson 1992 (wie Anm. 249).

I. Einleitung, Methode und Herleitung

„Mr. Hine has written a photographic essay in four parts on the technique of the struggle.“²⁵⁵ Bereits um 1900 seien Reportagen erschienen, die mit dem späteren Fotoessay viel gemeinsam hätten, doch führten vor allem ökonomische Gründe zur verzögerten Durchsetzung des Fotoessays, nicht die gestalterische Idee.²⁵⁶ Aktuelle deutsche Studien betonen zudem die Rolle der Agenturen und Redakteure als Akteure gerade für die Entstehung der modernen Fotoreportage, die vorher von der Forschung weniger beachtet wurden.²⁵⁷

Bei der Betrachtung der Entwicklung des Fotoessays als eigene journalistische Darstellungsform wird im Folgenden das Hauptaugenmerk auf die Entstehung der narrativen Bildgeschichte als Ergebnis redaktioneller Zusammenarbeit in Anlehnung an Willumson²⁵⁸ sowie auf die angewendeten Ausdrucksmittel gelegt, um später in den Analysen konkret die Rolle des Fotografen als Autor zu hinterfragen und die Verfestigung von Ausdrucksnormen überprüfen zu können.

Der Fotoessay ist ein Produkt der Massenmedien, genauer der illustrierten Presse. Der Vormarsch der Fotografie um die Jahrhundertwende hatte Einfluss auf die redaktionelle Arbeitsweise und Rollenverteilung bei den Zeitungen. Während der Zeichner noch den Text zu den Abbildungen selber verfasste und mit seinen Zeichnungen untermalte, wurde der Fotograf mehr als Experte für den Apparat gesehen, nicht als Reporter im eigentlichen Sinne. Die meisten Fotografen arbeiteten daher mit einem Magazinreporter zusammen, welcher den Text für die Beiträge verfasste. Eine Erweiterung des Bildermarktes um 1900 machte es

255 Hard, William und Dorr, Rheta Child: The Woman's Invasion. II, in: *Everybody's Magazine*, 19 (6), 1908, S. 798–810, hier S. 799. In dem Artikel wird als „Fotoessay“ eine Gruppe von vier zusammenhängenden Bildern über die Herstellung von Zigarren („stoggies“) in Pittsburgh genannt, die jedoch im gesamten Artikel nur durch die Nummerierung in der Bildunterschrift von den restlichen Bildern zu unterscheiden ist. Ulrich Keller verweist auf die Nennung des Begriffs allerdings mit Angabe einer falschen Jahreszahl in Fußnote 19 vgl. Keller, Ulrich: Der Weltkrieg der Bilder. Fotoreportage und Kriegspropaganda in der illustrierten Presse 1914–1918, in: *Fotogeschichte*, 33 (130), 2013, S. 5–50, hier S. 47.

256 Vgl. Holzer 2014 (wie Anm. 152), S. 68 f.

257 Autoren wie Walter Uka und Diethart Kerbs grenzen sich damit insbesondere von Tim Gidal (1909–1996) ab, der eine erste wichtige Darstellung der deutschen Pressefotografie der Weimarer Republik geliefert hat und der darin besonders den individuellen Fotojournalisten der Zeit ab 1929 als Innovator herausstellt. Gidal war selbst Fotojournalist in der Zeit und tritt als Zeitzeuge auf. Gidal, Tim N.: Deutschland. Beginn des modernen Photojournalismus (= Bibliothek der Photographie, 1). Luzern 1972. Siehe aktueller auch Vowinckel 2016 (wie Anm. 109).

258 Glenn Willumson arbeitet in seiner Untersuchung zum Fotoessay von W. Eugene Smith insbesondere für die USA die narrative Bildgeschichte als Ergebnis redaktioneller Zusammenarbeit heraus. An dessen Ausführungen zum Fotoessay orientieren sich die folgenden Absätze in vielen Punkten: Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 7–14.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

den Redakteuren möglich, Fotografien auf verschiedene Weisen zu erwerben. Neben der Anstellung eigener Fotografen, und dem Bezug von Fotografien bei freien Fotografen, war es nun möglich, Fotografien bei Fotoagenturen zu erwerben, welche die Bilder sammelten und weiter verkauften. So hatten Herausgeber von Zeitungen und Magazinen eine große Auswahl an Fotografien zur Verfügung. Dennoch war es für die Herausgeber weiterhin reizvoll, eigene Fotografen anzustellen, denn es sicherte ihnen die jeweiligen Bildrechte.

Diese Vielfalt an Bildern machte es den Redakteuren im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert möglich, mit ganzen Bildsequenzen zur Untermauerung eines Artikels zu experimentieren und neue Formen auszuprobieren. Die Fähigkeit der Bilder, eigenständige Narrative zu transportieren und Ideen zu vermitteln, wurde stärker herausgestellt und genutzt. Am 8. Mai 1909 erschien beispielsweise in dem Magazin *Collier's* der Artikel „Snapshot of a Race“²⁵⁹, in dem versucht wurde, mit Bildern von Lewis Hine moralische Aussagen zu treffen und außerdem durch die Aufnahmen von Kindern die Sympathie der Leserinnen und Leser zu gewinnen. Die Bilder wurden collageartig mit Unterschriften präsentiert und sollten die Armut afrikanisch stämmiger Amerikaner nicht nur belegen, sondern implizit auf eine Veränderung der Zustände pochen.²⁶⁰

In Europa und besonders in Deutschland wurden in den 1920er- und 1930er-Jahren Bildsequenzen weiterentwickelt und zur Überzeugung eingesetzt, ähnlich der späteren Sozialdokumentation. Zwischen den Jahren 1921 bis 1926 kamen zahlreiche Illustrierte auf den deutschen Markt, wie die *Hamburger Illustrierte*, die *Münchener Illustrierte Presse* oder das *Illustrierte Blatt* in Frankfurt. Insbesondere die älteste und renommierteste, die *Berliner Illustrierte Zeitung*, steigerte ihre Auflage bis 1929 auf 1,8 Millionen Exemplare.²⁶¹ Pressefotografien wurden in kurzer Zeit um ein Hundertfaches stärker nachgefragt. Neue Publikumschichten lasen die Bildgeschichten und unter dem Druck der neuartigen Informationsbedürfnisse des Massenpublikums änderte sich Mitte der 1920er-Jahre die Aufmachung der Illustrierten, der Fotoessay als Gestaltungsprinzip setzte sich durch.²⁶² Kurt Korff, Chefredakteur der *Berliner Illustrierten Zeitung* schrieb 1927 dazu rückblickend:

„Die Zeitschriften der früheren Jahrzehnte brachten im wesentlichen mehr oder minder ausführliche Texte, die durch Bilder illustriert wurden [...] Erst in einer Zeit, in der das Leben ‚durch das Auge‘ eine stärkere Rolle zu spielen anfang, war

259 o. A.: Snapshot of a Race, in: *Collier's*, XLIII (7), 8.5.1909, S. 8. Für eine Abbildung siehe Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 12.

260 Vgl. zu diesem Absatz Willumson 1992, S. 10 f.

261 Vgl. Molderings, Herbert: Umbo. Otto Umbehr 1902–1980. Düsseldorf 1996, S. 125.

262 Vgl. Molderings 1996 (wie Anm. 261), S. 125.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

das Bedürfnis nach visueller Anschauung so stark geworden, daß man dazu übergehen konnte, das Bild selbst als Nachricht zu verwenden. Es ist kein Zufall, daß die Entwicklung des Kinos und die Entwicklung der ‚Berliner Illustrierten Zeitung‘ ziemlich parallel laufen.[...] Nicht die Wichtigkeit des Stoffes entschied über Auswahl und Annahme von Bildern, sondern allein der Reiz des Bildes selbst.“²⁶³

Korff verweist hierin bereits auf wichtige Punkte, die auch für die Analyse von Burrows Essays zentral sind: der Zusammenhang der Entwicklung von Kino und Fotografie, der für die Bildsprache der Fotoessays wichtig ist. Außerdem beginnt die Ästhetik des Fotos über den Nachrichtenwert zu bestimmen. Fotografien werden nicht mehr nur zur bildlichen Anschauung eines informierenden Textes eingesetzt, sondern gewinnen Eigenwert. Menschliche Geschichten spielen eine entscheidende Rolle für die Auswahl der Fotografien und den Nachrichtenwert. Die Bildgeschichten entwickelten sich verstärkt hin zur *human interest story*.²⁶⁴ Dies bedeutet gleichzeitig, dass der Befriedigung von Schaulust ein Vorrang gegenüber dem Informationswert eingeräumt wird. Inhaltlich wurden dabei persönliche, menschliche Geschichten bevorzugt, die sich am Alltagsleben der „kleinen Leute“ anlehnten.²⁶⁵

Bei der Erstellung der Fotoessays setzte man in den Redaktionen als visuelles Gestaltungs- und Erzählprinzip auf die Montage. Hierbei orientierte man sich an den Gestaltungsmitteln des Films, indem Geschichten und Ereignisse seit den 1910er-Jahren durch die Aneinanderreihung verschiedener Einstellungsgrößen (wie Totale, Halbtotale oder Nahaufnahme) unterhaltsam dargestellt wurden. Später lernte man mit dem *Pars-pro-toto*-Verfahren und gezielt eingesetzten Groß- und Nahaufnahmen zentrale Punkte stärker herauszustellen. Dadurch wirkten die Szenen unmittelbar und intim.²⁶⁶ Sich diese Methoden aneignend, konzipierten die Redakteure spannungsreiche Bildgeschichten, bei denen komplexe Ereignisse zu verständlichen „Storys“ verdichtet wurden. Film wie Fotoessay benötigten Text zum Verständnis.²⁶⁷ So erarbeiteten die Redakteure und ihre künstlerischen Beiräte (heute *art director*) für die Zeitschriftenseiten große Col-

263 Kurt Korff: Die ‚Berliner Illustrierte‘. In: 50 Jahre Ullstein 1877–1927, S. 290–292 zitiert nach Molderings 1996 (wie Anm. 261), S. 125.

264 Unter *human interest story* versteht man eine *feature story*, die eine Geschichte aus dem Leben einer oder mehrerer Personen erzählt. Das persönliche Erleben ist dabei der Kern, keine historisch wertvollen Ereignisse. Ziel ist es, den Leser emotional anzusprechen.

265 Vgl. Kerbs 2004 – Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie, S. 37; Molderings 1996 (wie Anm. 261), S. 126.

266 Vgl. Dewitz (Hg.) 2001 – Kiosk, S. 112. und Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 13.

267 Vgl. Uka 2008 – Die Modernisierung der Pressefotografie, S. 243 f.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

lagen, bei denen in rhythmischer Unterteilung Serien von Einzelbildern zusammen mit einem kurzen erzählenden oder interpretierenden Kommentar kombiniert wurden. So ging man auf die Sehgewohnheiten ein, die das Kino im Publikum erzeugt hatte.²⁶⁸ Auch diese Nähe zum Kinofilm ist ein wichtiges visuelles Merkmal für die späteren Fotoessays der 1960er-Jahre in *Life*.

Für den Fotoessay war eine möglichst wirklichkeitsnahe und unmittelbare Bildsprache gefragt, bei der es, wie Tim Gidal ausführt, um die Erfassung der „condition humaine“, des allgemein Menschlichen oder der Natur des Menschen gehe und einen natürlichen Bildausdruck möglichst auch ohne Blitz im Innenraum.²⁶⁹ Diese Prinzipien spielen auch für die Diskussion für die Kriegsphotografie des Vietnamkriegs eine wesentliche Rolle.

Als wichtige Ausdrucksweise in diesem Zusammenhang gilt die Technik der *candid camera*, „die aufrichtige Kamera“. Gemeint ist der Versuch, so unauffällig zu fotografieren, dass es den Fotografierten verborgen bleibt und sie sich denkbar natürlich verhalten oder einen unbedachten Moment einzufangen, wenn die Anwesenden sich bereits an das Beisein des Fotografen gewöhnt hatten, um einen möglichst „natürlichen“ Augenblick festzuhalten.²⁷⁰ Die *candid camera* ist somit als eine Bildsprache des Fotoessays zu bezeichnen, bei der es darauf ankam, eine möglichst authentische Wirkung zu erzeugen.

Eine zentrale Rolle für die Geschichte des Fotoessays spielen auch die Bildagenturen. In den 1920er-Jahren existierten in Deutschland ca. zwei Dutzend dieser Agenturen, die sich „Photovertriebsanstalten“, „Illustrations-Institute“, „Bild-Presserbureaus“ und „Photographische Agenturen“ nannten.²⁷¹ Es handelte sich in der Regel um kleine Familienunternehmen oder Firmen mit einer überschaubaren Zahl von Mitarbeitern, Ausnahmen waren die größeren US-amerikanischen Agenturen wie *Keystone* und *AP*.²⁷² Die frühen Fotoreportagen entstanden, indem die Redakteure bei verschiedenen Fotodiensten die Fotografien zu einem bestimmten Thema zusammenkauften und aus diesen Einzelfotos Bildgeschichten über mehrere Seiten arrangierten. Diese Vorgehensweise führte oft dazu, dass die bunt zusammengestellten Bilderseiten keine zusammenhängende Narration

268 Vgl. Molderings 1996 (wie Anm. 261), S. 126.

269 Gidal 1972 (wie Anm. 257), S. 5, 27.

270 Der Begriff der „Candid Camera“ wurde durch einen Redakteur der *Graphic* 1929 bekannt. Erich Salomon (1886–1944) wurde bekannt für seine *candid camera*, „die aufrichtige Kamera“. Salomon fotografierte in erster Linie Konferenzen und Politiker im Innenraum. Salomon arbeitete bis 1932 mit einer Ermanox und wechselte dann zur Leica. Vgl. Gidal, Tim N.: Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage. Gidal 1972 (wie Anm. 257), S. 16–19.

271 Vgl. Weise, Bernd: Pressefotografie IV. Die Entwicklung des Fotorechts und der Handel mit der Bildnachricht, 14 (52), 1999, S. 27–40, hier S. 36.

272 Vgl. Uka 2008 – Die Modernisierung der Pressefotografie, S. 246.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

entfalten konnten.²⁷³ Der Gründer der Agentur *Dephot* (Gründung Jahreswende 1928/29), Simon Guttmann, trat dem entgegen, indem er bereits zusammengestellte Bildgeschichten verkaufte. Diese kurzfilmartigen „Serien“, wie sie im damaligen Pressejargon hießen, stammten aus der Hand eines Fotografen und konnten in der Regel eine kontinuierliche Handlung vorweisen. Auch die *Welt-rundschau* vertrieb ganze Bildgeschichten. Thematisch behandelten diese Bilderfolgen zeitunabhängige Ereignisse aus dem Alltagsleben.

Für diese Art der Bildgeschichte war weniger der handwerklich ausgebildete Pressefotograf gefragt, sondern vielmehr eine Persönlichkeit, die einen eigenen Stil entwickeln und somit als „Autor“ auftreten konnte.²⁷⁴ Walter Uka spricht deshalb von den Agenturen als „Kreativpools“, wo von den verschiedenen Fotografen und den wirtschaftlichen und ästhetischen Interessen der Leiter neue Ideen vorangetrieben wurden.²⁷⁵ Es ist somit in der historischen Herleitung auch eine Verbindung von einer fotografisch erzählten Geschichte in Verbindung mit einer erzählenden Person, einer Fotografen- oder Fotografinnenpersönlichkeit.

Der Beruf des Pressefotografen war bis in die Zwischenkriegszeit nicht besonders angesehen. In ihrer Verhandlungsposition gegenüber Redaktionen waren sie schwach. Mit der Etablierung des Fotoessays als eigene Darstellungsform entstand auch das Berufsbild des Fotojournalisten. Es bildete sich ein neues Selbstbewusstsein und Berufsverständnis. In den 1920er-Jahren tauchte der Name des Fotografen oft neben dem des Autors eines Beitrags auf gleicher Ebene auf, wodurch auch die gesellschaftliche Stellung stieg.²⁷⁶ Im *Uhu* wurden 1929 zahlreiche Fotografen wie unter anderem André Kertész, László Moholy-Nagy, Martin Munkacsi, Albert Renger-Pentsch und Erich Salomon im Selbstporträt gezeigt unter der Überschrift: „Eine neue Künstler-Gilde. Der Fotograf erobert Neuland.“²⁷⁷ Es gab in der Zeit sowohl ein Bemühen um größtmögliche Objektivität, als auch eine Entwicklung weg vom Fotografen als reinem Handwerker und zur Anerkennung als Persönlichkeit,²⁷⁸ die den Wert des Fotoessays und dessen Glaubwürdigkeit somit nochmal steigert. Dies hängt maßgeblich mit der

273 Vgl. Molderings 1996 (wie Anm. 261), S. 126.

274 Vgl. Molderings 1996, S. 125 f.

275 Vgl. Uka 2008 – Die Modernisierung der Pressefotografie, S. 247. Auch Robert Capa, der heute als größter Kriegsfotograf aller Zeiten gefeiert wird, begann seine Karriere als Laborant bei *Dephot* 1931 und 1932.

276 Vgl. Holzer 2014 (wie Anm. 152), S. 444. Holzer verweist ebenfalls darauf, dass bereits Ende des ersten Weltkriegs einige Reporter ihre Fotografien mit Namen veröffentlichten: Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 10. Siehe für die englischsprachige Presse: Carmichael, Jane: *First World War Photographers*. London, New York 1989, S. 34 ff.

277 Vgl. Dewitz (Hg.) 2001 – Kiosk, S. 112.

278 Vgl. Grittmann 2007 (wie Anm. 187), S. 39.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

Tradition und Vorstellungen der Augenzeugenschaft zusammen, die gerade in Bezug auf Kriegsdarstellung von besonderer Relevanz ist.

Eine thematische Richtung, die im Fotoessay auch eine große Rolle spielt, ist die sozialdokumentarische Fotografie. Das Ankreiden sozialer Missstände wurde immer wieder über Fotoessays praktiziert.²⁷⁹ Als Grundlage für die Erweiterung des dokumentarischen Stils als sozialdokumentarisch wird in der Fotogeschichtsschreibung die stilistische Auseinandersetzung von Fotografinnen und Fotografen unter der Leitung von Roy Stryker (1893–1975) während der *Farm Security Administration* angeführt. Politische Aufgabe der Initiative war die Öffentlichkeitsarbeit für das Landwirtschaftsministerium unter der *New-Deal*-Politik und somit das Aufmerksammachen der Bevölkerung auf Armut und Missstände unter der Landbevölkerung und den Kleinpächtern, um staatliche Reformen zu rechtfertigen.²⁸⁰ Während der Durchführung dieses Projektes stritten die Fotografinnen und Fotografen über die Ausrichtung eines „dokumentarischen Stils“. „We were after the truth [...]“²⁸¹ gab Dorothea Lange (1895–1965) als Ziel an. Anders als der distanzierte Stil Walker Evans (1903–1975) propagierte Roy Striker, beeinflusst von der Sozialphilosophie der Zeit und politischen Ideen einer sozialen Umverteilung²⁸² mehr und mehr die Form des „engagierten Beobachters“:

„A good documentary should tell not only what a place or thing or person *looks* like, but it must also tell the audience what it would feel like to be an actual witness to the scene.“²⁸³

279 So wurde beispielsweise am 8. Mai 1909 in dem Magazin *Collier's* mit dem Artikel „Snapshot of a Race“ versucht, mit Bildern von Lewis Hine moralische Aussagen zu treffen. o. A.: „Snapshot of a Race“, in: *Collier's* vom 8.5.1909 XLIII (H. 7), S. 8 Für eine Abbildung siehe G. G. Willumson: Willumson, W. Eugene Smith 1992 (wie Anm.159, S. 12

280 Siehe ausführlicher Solomon-Godeau 2003 – Wer spricht so, S. 64 ff; Hertfelder, Thomas: Unterwegs im Universum der Deutungen. Dorothea Langes Fotozyklus „Migrant Mother“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online Ausgabe, 4 (1/2), 2007, unter: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208749/default.aspx#pgflid-1037454a>> (23.8.2016). Im Rahmen der *New-Deal*-Politik wurden weitere dokumentarische Fotoprojekte von der Regierung finanziert. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 288 f.

281 Bezner, Lili Corbus: *Photography and Politics in America. From the New Deal into the Cold War*. Baltimore 1999, S. 5.

282 Vgl. Hertfelder 2007 – Unterwegs im Universum der Deutungen; Starl, Timm: Dokumentar fotografie. Anmerkungen zu einem fragwürdigen Begriff, in: *Pakt*, 4, 1994, S. 26–29.

283 Roy Stryker zitiert nach Bezner 1999 (wie Anm. 281), S. 10.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

Nach Striker sollte die subjektive Perspektive die Authentizität der Aufnahme bezeugen und sie somit glaubhafter und überzeugender machen, so dass der Betrachter das Bild „als authentisches Zeugnis empfinden“ könne.²⁸⁴

Als bekanntester Repräsentant einer solchen sozialdokumentarischen Fotografie wird in der Fotogeschichtsschreibung das Bild der „Migrant mother“ rezipiert, das Dorothea Lange 1936 in der Nähe des Kalifornischen Dorfes Nipomo machte.²⁸⁵ Es zeigt eine Mutter mit drei Kindern im Halbporträt, von denen die zwei älteren den Blick vom Betrachter abgewandt haben und das Baby im Arm der Frau die Augen geschlossen hält (Abb.-Link 2). Die Kleidung ist einfach und verschlissen. Der enge Körperkontakt wirkt intim. Ein stark eingegrenzter Bildausschnitt fokussiert die klassische Melancholie-Geste der Frau, und lenkt somit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Affekt der Frau und stellt eine emotionale Nähe her, obwohl diese keinen Blickkontakt sucht. Die Komposition erinnert ikonographisch an eine Pietá-Darstellung²⁸⁶ mit zwei Assistenzfiguren, auch wenn die Kinder dem Betrachter den Rücken zukehren. Durch das völlige Ausblenden des Kontextes gewinnt der Ausdruck von mütterlicher Stärke, Liebe und Sorge im Angesicht von Armut und Existenznot universellen Charakter.²⁸⁷ Der Fotografiehistoriker Olivier Lugon weist darauf hin, dass gerade durch die reduzierte Darstellung von Informationen im Bild die Einbindung in einen begleitenden Text eine zentrale Bedeutung gewinnt.²⁸⁸ Gleichzeitig kennzeichnet sich die sozialdokumentarische Fotografie bildrhetorisch durch eine starke Nähe zu den fotografierten Subjekten und deren informeller Pose, die sie als einfache Menschen markiert.²⁸⁹ Diese bildrhetorische Darstellungsweise war populär in den 1930er-Jahren und wurde in den Fotojournalismus übernommen, auch ohne direkte politische Ausrichtung oder Absicht:

284 [Markierung im Original] Holschbach 2004 – Im Zweifel für die Wirklichkeit (wie Anm. 68), S. 27. Susanne Holschbach bezieht sich hier auf Erkenntnisse von Lugon, Olivier: *Le style documentaire. D' August Sander à Walker Evans, 1920–1945 (= Le champ de l' image)*. Paris 2001, S. 106.

285 Siehe für detaillierte Informationen und den dahinter stehenden Diskurs Hertfelder 2007 – Unterwegs im Universum der Deutungen. Siehe für die genaue Entstehungsgeschichte Lethen, Helmut: *Migrant Mother* im Zeitalter der Zirkulation, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, Paderborn 2012, S. 111–133, hier S. 118–124.

286 Siehe zur Tradition des Piéta o. A.: Vesperbild, in: Gerhard Strauss und Harald Olbrich (Hg.), *Lexikon der Kunst*, 6 Bde., Bd. 5, München 1996, S. 615–616.

287 Auch wenn dies das bekannteste Foto Langes wie der F. S. A. ist, ist es nicht typisch für Langes Arbeit, und auch im Rahmen der F. S. A. entstanden sehr vielseitige Aufnahmen. Vgl. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 283–285.

288 Lugon 2001 (wie Anm. 284), S. 28.

289 Vgl. Price op. 2004 – Surveyors and Surveyed (wie Anm. 130), S. 96.

6. Authentizität in der Kriegsdarstellung

„Around the United States, newspapers sent their photographers into the countryside to bring back F.S.A.-like photographs, safely shorn of any social welfare propaganda.“²⁹⁰

Unter „humanistischer Fotografie“ versteht man im Allgemeinen das Bemühen, durch die Fotografie auf menschenunwürdige Zustände hinzuweisen, sie verändern zu wollen. Dies erfolgte oft durch das Aufzeigen eines „als universell angesehene[n] Gefühlsausdruck[s]“.²⁹¹ Diese Ausrichtung sozialdokumentarischer Fotografie erfuhr demnach eine breite Öffentlichkeit und beeinflusst den Fotojournalismus bis heute. Nach wie vor wird häufig im Fotojournalismus der „als universell angesehene Gefühlsausdruck“²⁹² als der direkteste Weg genutzt, um die Betrachtenden zu berühren. Es war bei der Fotografie von Emotionen und Aktionen für Fotografinnen und Fotografen im Fotojournalismus wichtig, die Gefühle der Fotografierten glaubhaft zu vermitteln.

Dafür wurden im Laufe der Zeit verschiedene Strategien entwickelt,²⁹³ die „Schnappschussfotografie“ (*snapshot photography*) oder auch „Street Photography“,²⁹⁴ ist ein zentrales Darstellungsprinzip dieser Ästhetik in vielen Fotoessays. Darunter versteht man im weitesten Sinne das spontane Fotografieren auf der Straße oder außerhalb des Ateliers. Im engeren Sinn bezeichnet es einen Stil der Fotografie, der sich in den 1920er-Jahren zu einem eigenen künstlerischen Zweig herausbildete und dessen Bildrhetorik Fotografien bis in die 1960er-Jahre

290 Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 289. Edward Steichen zeigte 1955 in der Ausstellung „The Family of Man“ im Museum of Modern Art eine Zusammenstellung von Fotografien, die entkontextualisiert in einer neuen Gegenüberstellung das allgemein Menschliche und friedliche Zusammenleben auf der Erde verdeutlichen sollten. Siehe Steichen, Edward: Introduction, Steichen, Edward (Hg.), *The Family of Man*. Ausst. Kat. New York, Museum of Modern Art. 24.1.–8.5.1955, New York 1955. In dieser Ausstellung wurde der „Migrant Mother“ ein bedeutender Platz eingeräumt. Lethen 2012 – Migrant Mother im Zeitalter, S. 117. Roland Barthes beschrieb in seinen „Mythen des Alltags“, das Ziel der Ausstellung „The Family of Man“ sei es, „die Universalität der menschlichen Gesten im alltäglichen Leben in allen Ländern der Welt zu zeigen.“ Barthes 2010 (wie Anm. 5), S. 226. „The Family of Man“ tourte bis 1964 durch 38 Länder und es wurden drei Millionen Kataloge verkauft, vgl. Caruso, Martina: Humanistische Fotografie, in: Juliet Hacking (Hg.), *Fotografie. Die ganze Geschichte*, S. 322–323. 1964 stellte Karl Pawek in Orientierung an „The Family of Man“ die „Weltausstellung der Photographie“ aus. Pawek, Karl: Was ist der Mensch? (= Weltausstellung der Photographie, 1). Hamburg 1964.

291 Holschbach 2004 – Im Zweifel für die Wirklichkeit (wie Anm. 68), S. 29.

292 Holschbach 2004 – Im Zweifel für die Wirklichkeit, S. 29.

293 Siehe Thesen zur Authentizität Kapitel I.6 in dieser Arbeit.

294 Da es keine entsprechende Übersetzung im Deutschen gibt, wird in dieser Arbeit mit dem englischen Begriff gearbeitet.

I. Einleitung, Methode und Herleitung

prägte.²⁹⁵ Meist fotografierte man Alltagsmomente und Stadtleben, also keine politisch relevanten Ereignisse und versuchte sie anrührend und bewegend ins Bild zu fassen. Typische Merkmale sind neben der Fokussierung eines Hauptmotivs in der Bildmitte starke Kontraste und große Tiefenschärfe sowie die schwarz-weiße Farbigkeit. Es handelt sich oft um intime, ungestellte oder natürlich wirkende Momente.²⁹⁶ Häufig werden die Fotografien auch der dokumentarischen Fotografie zugeordnet, da sie soziale Zustände festhalten.²⁹⁷ Wesentlich geprägt wurde diese Richtung durch Henri Cartier-Bresson (1908–2004), der mit in seiner Einführung zu seinem Bildband „The decisive moment“ („Images à la sauvette“) (1952) nicht nur eine theoretische Grundlage für seine Fotografien lieferte, sondern insbesondere den künstlerischen Anspruch dieser Art der Fotografie herausstellte. Cartier-Bresson drückte hierin den Anspruch aus, eine ganze Geschichte in einem Bild zu erzählen.²⁹⁸

295 Vgl. zur *street photography* Walter 2002 (wie Anm. 104), S. 17 f.

296 Caruso – Humanistische Fotografie.

297 Vgl. Walter 2002 (wie Anm. 104), S. 17.

298 Cartier-Bresson, Henri: Der entscheidende Augenblick (1952), in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 197–205.