

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Life und der Fotoessay sind in der Mediengeschichtsschreibung heute untrennbar miteinander verknüpft. Wie kaum ein anderes Magazin prägte es das Bild des Fotoessays in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und danach.²⁹⁹ Für ein besseres Verständnis der einzelnen zu untersuchenden Essays ist es wichtig, den Essay als Produkt einer Zusammenarbeit verschiedener Mitarbeiter der Zeitschrift zu verstehen, sowie teilweise als Sprachrohr politischer und wirtschaftlicher Interessen. Deshalb wird zunächst die Gründung und Ausrichtung des Magazins in Augenschein genommen. Da die Entstehungsgeschichten für die analysierten Fotoessays nicht im Einzelnen rekonstruiert werden können, sollen nachfolgend die Entstehungszusammenhänge für Fotoessays in der *Life*-Redaktion offengelegt werden, um anschließend auf die Essays mit den Fotografien von Larry Burrows einen genaueren Blick werfen zu können. Hierbei wird besonderes Augenmerk auf das Verhältnis von Fotograf und Redaktion gelegt: Wie sah eine Zusammenarbeit aus und wie groß war die Beteiligung des Fotografen am Endergebnis? Inwieweit kann der Fotograf als Autor für die Essays benannt werden?

²⁹⁹ Sally Stein diskutiert die Rolle von *Life* in der Geschichtsschreibung kritisch und sieht *Look* ähnlich stark: Stein 2007 – *Mainstream-Differenzen*. Doch die starke Rezeption von *Life* in der Mediengeschichtsschreibung bedingt auch eine starke Rezeption der Fotoessays von *Life* und den dort publizierten Fotografien.

1. Entstehung von *Life* und redaktionelle Prozesse des Fotoessays

Das Magazin *Life*³⁰⁰ aus dem Verlagshaus *Time Inc.* wurde als US-amerikanisches Bildermagazin für eine große Leserschaft geplant. Der Verleger und Leiter von *Time Inc.*, Henry Luce, der mit *Fortune* und dem *Time Magazine* bereits zwei Magazine verlegte, begann mit den ersten Planungen für ein Bildmagazin im Jahre 1934. Das erste Layout orientierte sich am Beispiel der *Berliner Illustrierten* und dem Fotoessay der deutschen Illustrierten der 1930er-Jahre.³⁰¹ Deutsche Redakteure hatten sich jedoch auf kurze, zwei- bis dreiseitige Bildergeschichten beschränkt. Bei *Life* sollten die Bilder das Kernstück werden, denkbar erschienen Bildergeschichten bis zu zehn Seiten zu einem Thema.³⁰² Der Fotoessay sollte jeweils einen bestimmten Gesichtspunkt herausstellen, eine moralische Komponente enthalten und auf eine überraschende Wende hinauslaufen.³⁰³ Sequenzen sollten effektiv mit Überschriften kombiniert werden und so das Verständnis der Lesenden in eine bestimmte Richtung führen.³⁰⁴ Es sollte eine subjektive Sicht auf das Geschehen hervorgehoben und kein allgemeiner thematischer Überblick geliefert werden.³⁰⁵

300 Wesentliche Informationen zur Geschichte von *Life* lieferte die offizielle Geschichte von Time Inc. Prendergast, Curtis und Colvin, Geoffrey: *The World of Time Inc. The Intimate History of a Changing Enterprise. Volume Three: 1960–1980.* 3. Bde. New York 1986; Elson, Robert T.: *Time Inc. The Intimate History of a Publishing Enterprise, Volume Two: 1941–1960.* 3. Bde. New York 1973; Elson, Robert T.: *Time Inc. The Intimate History of a Publishing Enterprise, Volume One: 1923–1941.* 3. Bde. New York 1968. Da das Archiv von *Time Inc.* nicht allgemein für Wissenschaftler geöffnet ist, dient diese von *Time Inc.* abgeseignete Arbeit für zahlreiche Veröffentlichungen als wesentliche Quelle. Außerdem publizierten ehemalige *Life*-Mitarbeiter Darstellungen: Loudon Wainwright publizierte 1986 eine eigene Geschichte des Magazins, die sich aus seinen Erfahrungen und Kontakten speist, aber nicht offiziell genehmigt wurde. Wainwright, Loudon: *The Great American Magazine. An Inside History of Life.* New York 1986.

301 Siehe zur Emigration vieler Fotojournalisten und Redakteure nach der Ernennung von Hitler zum Reichskanzler 1933, Gidal 1972 (wie Anm. 257), S. 29 f. Kurt Korff und Kurt Szafranski waren bei den Anfängen von *Life* beteiligt, Alfred Eisenstaedt einer der ersten Fotografen.

302 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 15.

303 Vgl. Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 99–104.

304 Vgl. Abbott 2010 – *Engaged Observers* (wie Anm. 118), S. 2.

305 Vgl. Abbott 2010 – *Engaged Observers*, S. 2. Dieser Anspruch steht im starken Widerspruch zur gängigen Praxis bei *Life*, bei der die Fotografen an der eigentlichen Erstellung des Essays nicht beteiligt waren und das gedruckte Ergebnis in erster Linie ein Produkt der Redakteure war. Jedoch lässt sich zeigen, dass die Beteiligung des

1. Entstehung von *Life* und redaktionelle Prozesse

In einer ersten Ankündigung von *Life* wurde die Programmatik formuliert und einige Grundideen des Fotojournalismus ausgedrückt. Man sollte in *Life* das Weltgeschehen im Foto beobachten, darüber staunen und etwas lernen können. Man wollte die Betrachtenden unterhalten und belehren:

„To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; [...] to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed.“³⁰⁶

Life sollte von Anfang an kein reines Nachrichten- und Featuremagazin sein, sondern die Kamera sollte immer auch ein Kommentator der Geschehnisse sein.

„Actually, as *Life* has learned in its first months, the camera is not merely a reporter. It can also be a commentator. It can comment as it reports. It can interpret as it presents. [...] A photographer has his style as an essayist has his. He will select his subjects with equal individuality.“³⁰⁷

Nachdem *Life* als großformatiges Bildmagazin am 2. November 1936 auf den Markt kam, wurde es vom Publikum sofort sehr gut angenommen. In den ersten zwei Jahren konnten nicht so viele Magazine geliefert werden, wie nachgefragt wurden. Das Magazin hatte eine Auflage von 500.000 bei der Gründung, drei Monate später produzierte man bereits doppelt so viele Abdrucke. 1938 war man bei 2.000.000 gedruckten Exemplaren und bis 1968 wuchs die Gesamtzahl bis auf 8.500.000.³⁰⁸ Trotz dieser hohen Verkaufszahlen hatte das Magazin hohe Druckkosten und war stark abhängig von den Werbeeinnahmen.³⁰⁹ *Life* erreichte mit einer Leserschaft von über 5.000.000 in den 1940er- und 1950er-Jahren mehr Menschen als andere Magazine wie *Look*, *Saturday Evening Post* und *Colliers*, weshalb es bei den Werbekunden sehr beliebt war.

Auch war die Seite mit 10,5 mal 14 Zoll sehr groß. Die Werber nutzten teilweise Fotografien, die kaum von den Fotoessays zu unterscheiden waren. Das Layout der Werbung passte sich dem Design des Fotoessays mit mehreren Fotos

Fotografen je nach Art des Essays unterschiedlich stark war. Siehe Punkt III.1 „Autorschaft der Fotoessays“ in dieser Arbeit.

306 Zitiert nach Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 4.

307 Luce, Henry: *The Camera as Essayist*, in: *Life*, 2 (17), 26.4.1937, S. 62–63. Dies ist die Außendarstellung. Wie folgend ausgeführt, wurde den Fotografen im Produktionsprozess sehr viel weniger Raum eingeräumt. Die Auswahl und die Entscheidung über das Layout traf der zuständige Redakteur.

308 Vgl. zu den Auflagezahlen Dewitz (Hg.) 2001 – Kiosk, S. 318; Erika Lee Doss (Hg.): *Looking at Life Magazine*. Washington 2001, S. 2 f.

309 Vgl. Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 35.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

und Überschriften an. Für Werbekunden war das Magazin interessant, wie Wendy Kozol in einer Analyse herausstellt:

„Needless to say, advertisers liked the strategy of emulating photo-essays and competing for audiences’ attention by creating designs that blurred the line between editorial content and ads, turning the product into a type of news that gained legitimacy by visual association.“³¹⁰

Auch wenn die Redakteure die Layouts der Essays nicht speziell nach Anzeigen planten, mit denen sie kombiniert wurden, beeinflusste die Nähe zu den Werbeanzeigen dennoch die Rezeption des Materials. Diese Werbeanzeigen erzeugten eine Mittelklassewelt, deren Probleme darin bestanden, für welches Produkt man sich entscheiden sollte.³¹¹ Es wird somit deutlich, dass das Magazin trotz einer großen Leserschaft stark abhängig von den Werbeeinnahmen war und sich in seiner Ausrichtung den Werbekunden anpasste: Es sollte ein positives Magazin sein, das sich für Dinge ausspricht und nicht dagegen. Es sollte sich mit dem alltäglichen Leben und historischen Ereignissen gleichermaßen beschäftigen. Inhaltlich konzentrierte man sich in den ersten Jahren besonders auf US-amerikanische Themen. In einem Vermerk für seine Mitarbeiter notierte Luce 1948:

„If we can bring together in one magazine a feeling for all the little „human“ problems and all the little episodes of human life together with an awareness and intelligent disclosure of the ‚great historic‘ forces—that surely will be a very great achievement.“³¹²

Eine Studie aus dem Jahr 1957 ermittelte die typischen *Life*-Lesenden als gut ausgebildete und gut verdienende Bürger, zu gleichen Teilen männlich und weiblich.³¹³ Für den Erfolg des Magazins waren verschiedene Faktoren verantwortlich: zum einen die bewegte und emotionale Berichterstattung über den Zweiten Weltkrieg und der Fokus auf die Unterhaltung wie Sport, Liebe und Humor, zum anderen die konservative, regierungstreue Linie des Herausgebers.³¹⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg war *Life* auch aufgrund seiner offensiven Nachrichtentechniken so beliebt. Das redaktionelle Budget des leitenden Redakteurs belief sich auf zehn Millionen US-Dollar, was dem doppeltem Budget der *Saturday Evening Post* und dem vierfachen von *Look* entsprach. Dementsprechend arbeiteten be-

310 Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 36.

311 Vgl. und siehe für genauere Beispiele Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 36 f.

312 Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 199.

313 Vgl. Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 38.

314 Vgl. Garner, Gretchen: *Disappearing Witness. Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore 2003, S. 75–78.

1. Entstehung von *Life* und redaktionelle Prozesse

kannte Fotografen für *Life*, da es gut bezahlte und die Bilder eine große Öffentlichkeit erreichten.³¹⁵

Während anfangs noch mit dem Layout experimentiert wurde, beschränkte man sich Ende der 1930er-Jahre darauf, das rechteckige Format der Fotografien zu belassen. Variiert wurde nur bei der Platzierung des Textes und der Größe der Bilder. Dieses Format sollte auf die Betrachtenden weniger bearbeitet wirken.³¹⁶ Das Schema eines Essays sah zu Beginn ein halb- oder ganzseitiges Foto vor, meist eine Figur, die die Geschichte repräsentierte. Begleitender Text erklärte, wie das Foto die Nachricht illustrierte. Danach folgten kleinere und größere Fotos, die verschiedene Aspekte der Situation zeigten und am Schluss ein ganzseitiges Foto. Der Fotoessay entwickelte dabei meist seine Narrative mit einer Reise durch Zeit oder Raum zu einer Auflösung am Schluss.³¹⁷

Der Prozess zur Erstellung eines Fotoessays lief zwar unter den verschiedenen leitenden Redakteuren leicht unterschiedlich, blieb aber im Großen und Ganzen ähnlich.³¹⁸ Unter Joseph Thorndike beispielsweise, *Managing Editor* zwischen 1946 bis 1949, wurden die Fotoessays in verschiedene Ressorts und an deren jeweilige Redakteure verteilt, die die Ideen und Arrangements entwickelten.³¹⁹ Innerhalb der einzelnen Abteilungen wurden Artikelideen besprochen und in einer wöchentlichen Konferenz mit dem Chefredakteur präsentiert. Wenn sie als vielversprechend beurteilt wurden, gingen sie an einen *researcher* und es wurde ein *picture script* erstellt. Der Fotoredakteur las das Skript und suchte einen Fotografen aus, der auf dem ausgewählten Gebiet spezialisiert war. Der Redakteur teilte dem Fotografen die Erwartungen der Redaktion mit und ging den Auftrag mit ihm durch. Die Diskussion dieser Bilderskripte steckte den Gestaltungsspielraum der Geschichte ab. Der Fotograf setzte die Erwartungen des Skripts um, war aber auch angehalten, dies so frei zu tun, dass eine Bildserie mit sinnvollem visuellem Zusammenhang entstehen konnte. Erwartet wurde demnach von den Fotografen, eigene narrative Zusammenhänge herauszuarbeiten.³²⁰

315 Vgl. Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 38.

316 Vgl. Hicks, Wilson: *WORDS and PICTURES. An Introduction to Photojournalism (= The Literature of Photography)*. New York 1973, S. 41–43.

317 Vgl. Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 43.

318 Da die Entstehungsgeschichten für die analysierten Fotoessays nicht im Einzelnen rekonstruiert werden können, sollen nachfolgend die Entstehungszusammenhänge für Fotoessays in der *Life*-Redaktion offengelegt werden, um anschließend auf die Essays mit Fotografien von Larry Burrows einen genaueren Blick werfen zu können.

319 Vgl. Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 12.

320 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 21, 22; Hicks 1973 (wie Anm. 316), S. 47–79; *Life* (Hg.): *The Great Life Photographers*. London 2009, S. 10.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Man stellte ihnen im Vorhinein Hintergrundinformationen zur Verfügung, die von den Mitarbeitern zusammengetragen wurden.³²¹

Auch die Abläufe, wenn das Fotomaterial wieder in der Redaktion eingetroffen war, variierten teilweise unter den unterschiedlichen Chefredakteuren. Es arbeiteten neben dem Fotografen und dem *researcher* in der Regel fünf Personen an der Erstellung eines Fotoessays: der Redakteur der Abteilung, der Fotoredakteur, der Negativredakteur, der Layouter oder künstlerische Leiter (*art director*) und der Chefredakteur. Für die Fotografen, die die Prozesse der Essayherstellung kannten, bedeutete es in der Praxis, möglichst viele Fotos in unterschiedlichen Formaten zu erstellen, so dass für das Layout jeweils verschiedene Versionen zur Verfügung standen.

„For a typical assignment at Life magazine, the editors expected the photographer on location to shoot at least eight basic types of photos to ensure complete coverage of the situation and to guarantee enough good pictures for a layout.

Introductory or overall: Usually a wide angle or aerial shot that establishes the scene

Medium: Focuses in on one activity or one group

Close-up: Zeroes in on one element, like a person's hands or an intricate detail of a building

Portrait: Usually either a dramatic, tight head shot or a person in his or her environmental setting

Interaction: People conversing or in action

Signature: Summarize the situation getting all the key story-telling elements in one photo—often called the decisive moment

Sequence: A hot-to, before and after, or a series with a beginning, middle, and end (the sequence gives the essay a sense of action)

Clincher: A closer that would end the story [...]

When the Life photographer had run through the list of pictures possibilities, the photojournalists could feel confident they had covered the story completely and in depth. Then the photographers were free to look for unusual or unexpected situations that would set their essay apart from the standard photo story.“³²²

Wie diese Aufzählung von Kenneth Kobre verdeutlicht, gab es einen Leitfaden für die Fotografinnen und Fotografen, welches Material die Redaktion ungefähr für einen Essay benötigte. Die Filme waren günstig und für eine große Auswahl an Fotos bekamen die Fotografinnen und Fotografen bei *Life* zahlreiche Filme zur Verfügung gestellt. Deshalb trugen die sie normalerweise viele davon bei

321 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 236.

322 Kobre, Kenneth: Photojournalism. The Professionals' Approach. Somerville 1980, S. 252 f.

1. Entstehung von *Life* und redaktionelle Prozesse

sich, wenn sie ins Feld gingen. Wie das folgende Zitat verdeutlicht, machte Larry Burrows eine Vielzahl von Aufnahmen derselben Szene:

„[T]o get the composition and pictures [he]had in mind“

machte Larry Burrows eine

„number of similar frames [...] whether he was in the heat of battle or was taking a picture of the single soldier eating food out of a ration tin.“³²³

Aus dieser Vielzahl von Negativen konnte ausgewählt werden. Der Negativredakteur oder auch *contact editor* war für die erste Auswahl und Vergrößerung der Fotografien zuständig. In der Regel gab der Fotograf die Bilder an das Fotolabor, wo dann Negative oder später *contact sheets* hergestellt wurden.³²⁴ Thematisch wurde dabei noch nicht editiert, sondern lediglich das beste Bild oder die besten Bilder einer Sequenz ausgewählt – im Schnitt wählte man eins von sieben aus. Bis zu diesem Punkt hatten die Fotografen begrenzten Einfluss auf die Auswahl.³²⁵ Teilweise wurden die Fotografen auch angewiesen, eine eigene Auswahl zu treffen.³²⁶ Der Essay wurde meist in Zusammenarbeit verschiedener Redakteure konstruiert und durchlief mehrere Gestaltungsentwürfe, bei denen Bilder ausgetauscht und unterschiedliche Beziehungen zwischen ihnen hergestellt wurden. Es wurden mehrere Layouts erstellt, um das Beste unter Druckbedingungen zu ermitteln. Nachdem die Bilder arrangiert waren, wurde das Recherchematerial an einen Texter gegeben, der Text für die weißen Stellen produzierte.

Wenn das Layout stand, wurde der Essay einmal entlang der Wand des Chefredakteurs gepinnt, der den Essay entweder abnahm oder noch kleinere Änderungen vornehmen ließ.³²⁷ Ob und wann eine Geschichte publiziert wurde, hing von verschiedenen Faktoren ab. Ziel war es, in einem Magazin immer eine Mischung unterschiedlicher Nachrichtenformen zu veröffentlichen, die verschiedene emotionale Gewichtungen hatten und eine heterogene Leserschaft ansprechen

323 Russel Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 370.

324 In den Formaten 8 x 10 und 11 x 14 Zoll, vgl. Abbott 2010 – Engaged Observers (wie Anm. 118). Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 22.

325 Vgl. Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 11; Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 22 f.

326 Gespräch mit Russel Burrows am 26.9.2013. Larry Burrows traf die Auswahl für verschiedene seiner Essays selbst: Burrows, Larry: We Wade Deeper into Jungle War, in: *Life*, 54 (4), 25.1.1963, S. 22–30; Flaherty, Tom: The Air War. Photographed by Larry Burrows, in: *Life*, 61 (11), 9.9.1966, S. 44–59; Burrows, Larry: Vietnam. ‚A Degree of Disillusion‘, in: *Life*, 67 (12), 19.9.1969, S. 66–75.

327 Vgl. Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 6, 14; Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 22 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

sollten. Das Magazin wurde über einen Sechs-Wochen-Rhythmus gefüllt. Drei Wochen vor Erscheinen wurde Platz für die Haupttextgeschichten eingefügt, die Fotoessays wurden eine Woche vor Veröffentlichung eingesetzt. Es blieb immer noch ein bisschen Platz, ca. 16 Seiten, um kurz vor Erscheinen aktuelle Meldungen einzufügen. Man legte großen Wert darauf, ein Gleichgewicht zwischen Werbung und editierten Bereichen zu erreichen. Wenn für ein Magazin viele Werbeanzeigen verkauft worden waren, musste demnach auch der redaktionelle Teil größer werden. Sonntags und montags wurde gedruckt, das Magazin erschien dienstags.³²⁸

Nicht nur die Praxis der Redaktionsabläufe variierte leicht unter den verschiedenen leitenden Redakteuren, sondern auch die Ästhetik und der Stil des Fotoessays. Thorndike beispielsweise führte *Life* noch stärker von den Nachrichten zu den Features, die Berichterstattung wurde emotionaler und intimer, dem Layout und insbesondere dem Weißraum wurde mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Auch die Position des Designers innerhalb des Produktionsprozesses wurde gestärkt³²⁹ und auch die Außendarstellung der Fotografen als Autoren und als subjektive Beobachter veränderte sich mit der Zeit:

„The originator of a story did not get his name on it, nor did the designer. As time went on and as the photo essay continued to flower, not only as an art form being perfected right there in *Life* but also as a showplace for the talents of a growing group of truly gifted photographers, it became the practice to put the photographer's name on any photo essay that was considered outstanding enough to justify its getting a byline.“³³⁰

328 Vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 23; Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 15.

329 Vgl. Edey u. Sullivan 1978, S. 11; Willumson 1992, S. 18–20.

330 Edey u. Sullivan 1978, S. 13.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam in *Life* bis 1963

Das vermittelte Kriegsbild in der Berichterstattung über den Vietnamkrieg hat sich im Laufe der Jahre entlang einer politischen und ideologischen Zuspitzung stark verändert. Um diesen Wandel auch im *Life*-Magazin deutlicher darstellen zu können, werden die zu analysierenden Fotoessays in historischer Reihenfolge dargestellt und in jeweils drei Phasen zusammengefasst, um Gemeinsamkeiten besser herausstellen zu können. Der einzelne Essay und seine Einbettung in den Gesamtverlauf von einem französisch-vietnamesischen Kolonialkrieg hin zu einem Krieg mit US-amerikanischer Beteiligung stehen hierbei im Vordergrund.³³¹

Berichterstattung in *Life* ab den 1950er-Jahren

Als die USA in den 1950er-Jahren mit ihrer Beraterfunktion im Vietnamesischen Bürgerkrieg begannen, interessierte sich die US-amerikanische Öffentlichkeit kaum für die Vorkommnisse. Die ersten Jahre US-amerikanischer Einmischung in Vietnam wurden von den Medien weitgehend ignoriert, zwischen 1954 und 1960 gab es kaum Experten für Südostasien in den USA.³³² Die politische Situation Vietnams war bereits lange Zeit im Mittelpunkt verschiedener ausländischer – französischer, großbritannischer, japanischer, chinesischer, russischer und US-amerikanischer – Interessen und deren Auseinandersetzungen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Teile Vietnams unter französischer Kolonialherrschaft, die ihre Regentschaft über „Indochina“ in den folgenden Jahren weiter ausgedehnt hatten. 1946 befand Vietnam sich in einer verworrenen Situation zwischen japanischen, englischen und französischen Besatzern, der Demokratischen Republik von Vietnam und Kämpfern, die sich den *Việt Minh* anschlossen. Die *Việt Minh* – *Việt Nam Độc Lập Đồng Minh Hội*, eine 1941 gegründete kommu-

331 Es können durch die Fokussierung auf bestimmte Essays im Gesamtverlauf nicht alle politischen Ereignisse Berücksichtigung finden. Politische Berichterstattung sowie die Heimatfront und die Antikriegsbewegung müssen daher weitgehend außen vor bleiben. Siehe für eine Gesamtübersicht von *Life* und dem Vietnamkrieg die Dissertation von Flowers, Jackie Walker: *Life in Vietnam. The Presentation of the Vietnam War in Life Magazine, 1962–1972* (Phil. Diss. South Carolina 1996) 1997.

332 Siehe genauer Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 274; Wölfl, Jan: *Kriegsberichterstattung im Vietnamkrieg (= Krieg der Medien – Medien im Krieg, 2)*. Münster 2005, S. 48.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

nistische Partei unter der Führung Hồ Chí Minhs, bekämpften erfolgreich japanische und englischen Besatzer sowie die französische Kolonialmacht.³³³

Der Krieg brach im Dezember 1946 als kolonialer Krieg zwischen dem neuen unabhängigen Vietnamesischen Staat, der Republik von Vietnam, und Frankreich aus, das gerne erneut koloniale Verhältnisse herstellen wollten. Er wurde Teil des wachsenden Kalten Krieges als 1950 die Volksrepublik China und die Vereinigten Staaten von Amerika eingriffen. Der französische Krieg endete im Mai 1954 mit der Schlacht von *Điện Biên Phủ*.³³⁴ Die USA hätten eine Wiederherstellung kolonialer Machtverhältnisse gegenüber einem kommunistischen Einfluss im Kalten Krieg bevorzugt. Ihre Entscheidung, die Verteidigung der Franzosen zu übernehmen, hatte somit weniger mit Vietnam zu tun, als vielmehr mit der globalen Instabilität und dem Kalten Krieg.³³⁵ Als die Franzosen 1954 geschlagen wurden, trugen die USA bereits nahezu 80 Prozent der Kosten.³³⁶

Life ließ sporadisch über den französischen „Indochinakrieg“ während der 1950er-Jahre berichten sowie über die US-amerikanischen Anstrengungen während der 1950er- und frühen 1960er-Jahre ein nicht-kommunistisches Südvietnam aufzubauen. Gegenüber anderen Herausgebern in den USA legte Henry Luce Wert auf eine durchgehende Berichterstattung aus Vietnam. Der Fotograf Howard Sochurek wurde erstmals 1952 dorthin entsandt. In der Zeit bevor Burrows in Hong Kong als Fotograf für Asien positioniert wurde, arbeiteten bereits Howard Sochurek, David Douglas Duncan und für kurze Zeit bis zu seinem tragischen Tod auch Robert Capa für *Life* in Vietnam.³³⁷

1953 veröffentlichte *Life* einen fünfseitigen Essay „Bold French get the jump on Vietminh“³³⁸ in dem über einen Fallschirmspringer-Einsatz der Franzosen berichtet wird, der die *Việt Minh* schwächen sollte. Die Bilder des Essays zeigen die landenden Fallschirmspringer und die Zivilbevölkerung, die vor dem Kampf fliehen musste (Abb.-Link 5). Die getöteten *Việt Minh* werden daneben im Schlamm liegend offen zur Schau gestellt, während drei tote französische Soldaten, den Konventionen der Kriegsphotografie zur pietätvollen Darstellung eigener Toter entsprechend, in einer Plane gewickelt in einem Erdloch gezeigt werden.

333 Siehe für eine detaillierte Beschreibung des vietnamesischen Krieges mit einer Perspektive auf Vietnam und die amerikanische Sicht Bradley, vgl. Bradley 2009 (wie Anm. 24), S. 61 f.

334 Vgl. Bradley 2009, S. 41 f., 69.

335 Vgl. Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 54; Carter, James M.: *Inventing Vietnam. The United States and State Building, 1954–1968*. Cambridge 2008, S. 21–24.

336 Vgl. Carter 2008 (wie Anm. 335), S. 23.

337 Vgl. Morris, John G.: *Get the Picture. A Personal History of Photojournalism*. New York 1998, S. 155.

338 Sochurek, Howard: *Bold French Get the Jump on Vietminh*, in: *Life*, 35 (24), 14.12.1953, S. 32–36.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

Somit wird in der Darstellung zwischen den Kämpfern des *Viêt Minh* und den französischen Soldaten differenziert. Man behandelte die französischen Toten mit mehr Respekt. Hieran wird deutlich, dass die *Viêt Minh*-Kämpfer als Feind konstruiert wurden, was als eine klare Positionierung gegen kommunistische Tendenzen zu werten ist. An dem Essay ist zu erkennen, dass der Gegenstand der Berichterstattung zu diesem Zeitpunkt noch kein US-amerikanischer Krieg war; man schaute mit einer gewissen Distanz auf das Geschehen und konstruierte das Andere.³³⁹ Der Essay transportiert ein sehr körperliches Kriegsbild, bei dem zahlreiche Tote als Ergebnis eines Kampfeinsatzes ins Bild gerückt wurden.

Die US-amerikanische Bevölkerung hatte in dieser Zeit noch eine größere Distanz zum Kriegsgeschehen. In vielen Punkten war die Allgemeinheit der US-Amerikaner nicht einverstanden mit der französischen Kolonialpolitik, die man als administrativen, ökonomischen und moralischen Fehler wertete.³⁴⁰ Mit dieser Distanz zum Geschehen war es möglich, die Geschehnisse in dieser Brutalität im Bild zu zeigen, und im Life-Magazin daneben farbige Werbung für Suppe abzubilden.³⁴¹

Im Gegensatz zu dieser Darstellung wurde der Krieg in der französischen *Paris Match* unter anderen Gesichtspunkten präsentiert. Werner Bischof – seit 1949 Mitglied der Agentur *Magnum* – wurde 1952 von *Paris-Match* nach Vietnam mit folgender Aufgabe entsandt:

„Private shots of evening reception at a plantation, entertainments and dangers, weapons in cloakroom, guards on lookout, ceiling fans and bridge-playing and dancing.“³⁴²

Werner Bischof machte hierfür viele Aufnahmen der Vietnamesinnen und Vietnamesen im Sinne der humanistischen Fotografie, wie sie vielfach bei der Agentur *Magnum* praktiziert wurde. Er machte harmonische Fotografien, bei denen die Menschen, insbesondere die französischen Soldaten, im Vordergrund stehen. Sie glichen in der Darstellung einem universellen Menschenbild, wie es auch in der Ausstellung „Family of Man“ gezeigt wurde. Roland Barthes beschrieb in seinen „Mythen des Alltags“, das Ziel der Ausstellung „The Family of Man“ sei

339 Siehe zu rassistischen Vorstellungen in den USA gegenüber den Vietnamesen genauer Bradley 2000 (wie Anm. 123), S. 46–59.

340 Vgl. Bradley 2000, S. 46 f. Weiter führt Bradley aus, dass dieses schlechte Bild der französischen Handhabung von Vietnam nicht mit einem generellen Uneinverständnis zu tun hat, als vielmehr mit der Durchführung und dem Erfolg des US-amerikanischen Kolonialprojektes auf den Phillipinen.

341 Vgl. Sochurek 14.12.1953 – Bold French Get the Jump, S. 36.

342 Telegramm von *Paris Match* an Werner Bischof zitiert nach Marco Bischof und René Burri (Hg.): *Werner Bischof 1916–1954. His Life and Work*. London 1990, S. 191.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

es, „die Universalität der menschlichen Gesten im alltäglichen Leben in allen Ländern der Welt zu zeigen.“³⁴³ „The Family of Man“ tourte bis 1964 durch 38 Länder und es wurden drei Millionen Kataloge verkauft.³⁴⁴ 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 universellen Gefühlsausdrucks. Diese Ausrichtung sozialdokumentarischer Fotografie erfuhr demnach eine breite Öffentlichkeit und beeinflusst den Fotojournalismus bis weit ins 21. Jahrhundert. Im Vergleich zu den Fotografien Bischofs wirkt der *Life*-Essay brutal und direkter in der Bildsprache.

1955, nach der französischen Niederlage, erschien ein Fotoessay mit Bildern von Sochurek und François Sully „Civil War, the view of those caught in“³⁴⁵ in *Life*, der einen Blick auf die Schrecken des Krieges freigibt (Abb.-Link 6). Direkt auf der ersten Seite sind zwei Zivilopfer nah an der Kamera in ihrem Leid gezeigt. Daneben windet sich schmerzvoll ein verletzter Soldat Diêm. Die Fotografien zeigen die Leiden der Zivilbevölkerung, wie man sie erst wieder gegen Ende des US-Einsatzes ab 1968 in US-amerikanischen Medien zu sehen bekommt. Im Verlauf des Essays sieht man fliehende Zivilisten, und die Konsequenzen des Krieges für die Zivilbevölkerung.³⁴⁶ Der Bürgerkrieg wird in seinen brutalen Konsequenzen gezeigt. Außerdem wird eine kleine Heldengeschichte eingebaut: ein US-amerikanischer Soldat bringt ein Mädchen aus der Gefechtszone. Die Soldaten waren zufällig vor Ort, wie im Artikel ausgeführt wird: „American servicemen cut off from their jobs at the U.S. military mission in Cholon.“³⁴⁷ Die Rolle der US-amerikanischen Soldaten wird somit als vorbildliches Beispiel humanistischer, christlicher Werte herausgestellt, während der Krieg in den Fotografien ansonsten brutal und unmenschlich erscheint. Außerdem wird so ein polarisierendes Gut-Böse-Bild der US-Amerikaner gegen den kommunistischen Feind konstruiert.

In Vietnam unterstützte die US-Regierung Ngô Đình Diêm mit nationalistischen Tendenzen und klarer antikommunistischer Haltung im Süden. Ein Katholik in einem weitgehend buddhistischen Land, der im Sommer 1954 die Rolle eines Präsidenten in dem neuen Staat übernahm, womit die USA effektiv die Rolle

343 Barthes 2010 (wie Anm. 5), S. 226.

344 Vgl. Caruso – Humanistische Fotografie. 1964 stellte Karl Pawek in Orientierung an „The Family of Man“ die „Weltausstellung der Photographie“ aus, Pawek 1964 (wie Anm. 290).

345 Sochurek, Howard; Mecklin, John und Sully, Francois: Battle in Saigon. An Eyewitness report of Vietnam's Civil War, in: *Life*, 38 (19), 9.5.1955, S. 26–33.

346 Sochurek, Mecklin et al. 9.5.1955 – Battle in Saigon, S. 28–33.

347 Sochurek, Mecklin et al. 9.5.1955 – Battle in Saigon, S. 29.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

der vorherigen französischen Kolonisatoren innehatten.³⁴⁸ Die US-Amerikanische Regierung entschied sich zu bleiben und eine Wiedervereinigung anzustreben – eine US-amerikanische Mission, anstatt einer Neuerfindung Vietnams. Das wirtschaftliche Interesse des Westens gebot es aus US-amerikanischer Sicht, in Asien den Kapitalismus regieren zu lassen. Man fürchtete, sobald ein Land unter den Einfluss des Kommunismus fallen würde, würden mehr Länder hinter mitziehen. Diese konstruierte „Dominotheorie“ benötigte keine Bestätigung oder genaueren Differenzierung und viele Experten und Offizielle in den USA und Europa realisierten in der Zeit die Abhängigkeit der eigenen Wirtschaft von der Entwicklung und Unterstützung der Wirtschaft in der übrigen Welt. Dieser Theorie lag die Annahme zugrunde, durch die wirtschaftliche Entwicklung würden sich traditionellere Länder stärker entwickeln.³⁴⁹ „Traditionell“ wurde unter anderem als ein Mangel von Infrastruktur, eine große Zahl Analphabeten und ein schlechtes kommunikatives und Transportsystem begriffen.³⁵⁰ Viele Wissenschaftler an Universitäten der USA setzten sich damit auseinander, wie man solche Gesellschaften bestmöglich entwickeln könne und berieten die Regierung. Die steigende Aufmerksamkeit für diese Länder und Menschen, das Interesse an sinkender Armut und der Entwicklung solcher Länder zusammen mit einem starken Nationalismus in Vietnam führten zu großen Staatsentwicklungsplänen für Vietnam.³⁵¹ Allerdings wussten U.S.-amerikanische Politiker sehr wenig über die Geschichte Vietnams, die Kultur, Politik und die physikalische Infrastruktur. Eine Auseinandersetzung mit der Geschichte Vietnams, der Kultur vor der Kolonisation der Franzosen sowie das Interesse der vietnamesischen Bevölkerung zu einer neuen Definition ihrer eigenen Interessen fanden nicht statt.³⁵²

Diese ersten Jahre US-amerikanischer Einmischung in Vietnam wurden von den Medien weitgehend ignoriert, zwischen 1954 und 1960 gab es kaum Experten für Südostasien in den USA. Nachdem 1960 einige Fallschirmjäger in Diêms Armee revoltierten und dabei fast 400 Menschen ums Leben kamen, sandten die Agenturen AP, UPI und *Reuters* erste Vertreter nach Saigon. Die Zahl vergrößer-

348 Vgl. Carter 2008 (wie Anm. 335), S. 43.

349 Die Grundlagen solcher evolutionistischer Vorstellungen liegen im 19. Jahrhundert, siehe hierzu Sebastian Fitzner u. a. (Hg.): *Evolutionistische Strukturen in den Geisteswissenschaften* (fastforeword. magazin. exkurs 1) 2008.

350 Siehe auch Kaiser, Ulrike: Naturvölker, in: Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.), *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster 2009, S. 180–183.

351 Vgl. Carter 2008 (wie Anm. 335), S. 25–36. Siehe zu den USA und den postkolonialen Plänen auch allgemein Mollin, Gerhard Th.: *Die USA und der Kolonialismus. Amerika als Partner und Nachfolger der belgischen Macht in Afrika 1939–1965*. Berlin 2009, S. 147–168.

352 Vgl. Carter 2008 (wie Anm. 335), S. 37.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

te sich in den folgenden Jahren leicht, doch blieben es wenige.³⁵³ Als Larry Burrows 1962 erstmals in Vietnam fotografierte, waren somit nur wenige US-amerikanische Journalisten in Saigon tätig. Die Korrespondenten von *Time Inc.* arbeiteten von Hong Kong aus. Das Asien-Büro von *Time* wurde zu dem Zeitpunkt von Stanley Karnow geleitet, zuständig als Korrespondent für Asien war Milton Orshesky. Beide hatten bereits zuvor von Paris aus über den Kolonialkrieg der Franzosen berichtet.³⁵⁴ Für mehrere Fotoessays arbeitete Larry Burrows eng mit Milton Orshesky zusammen. Einer dieser Essays ist „Joan of Arc or Dragon Lady“ über „Madame Nhu“³⁵⁵ (*Trần Lệ Xuân*), der Frau von Ngô Đình Nhu, dem Bruder von Ngô Đình Diệm, der im Oktober 1962 veröffentlicht wurde (Abb.-Link 7). Er ist gleichzeitig der erste Essay mit Fotografien von Burrows aus Vietnam. Eine prägnante Fotografie des Essays zeigt „Madame Nhu“ in weißem Oberteil zielend bei einer Schussübung vor anderen dunkel gekleideten Frauen. Inszeniert als starke Frau in verantwortungsvoller Position, ließ sich die „first lady“³⁵⁶ ganz offensichtlich als gute Unterhaltung für das Mittelschichtpublikum der USA verkaufen. Der Essay zeigt sie als solide Frau, gefährlich und verführerisch. Wie Heather Stur herausgearbeitet hat, präsentierte Madame Nhu, alias die „Dragon Lady“, in der US-amerikanischen Presse im Allgemeinen das Stereotyp asiatischer Frauen. Sie bildete die asiatische Bedrohung in weiblicher Form ab und rechtfertigte so die männliche Kraft der US-Streitkräfte in politischer Mission. Wie Stur weiter ausführt, verschmolzen in den Darstellungen Madame Nhus Vorbehalte gegen Rasse, soziales Geschlecht und Sexualität, die keinen realen Bezug zu asiatischen Frauen hätten. Dennoch bliebe Ihr Bild in der Presse insgesamt durchaus ambivalent.³⁵⁷ In der Darstellung in *Life* erscheint sie teilweise auf Augenhöhe und teilweise leicht von unten ins Bild gefasst.

353 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 274; Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 48.

354 Vgl. Prendergast u. Colvin 1986 (wie Anm. 300), S. 237.

355 Orshesky, Milton: Joan of Arc or Dragon Lady, in: *Life*, 53 (17), 26.10.1962, S. 55–64.

356 Orshesky 26.10.1962 – Joan of Arc or Dragon, S. 55.

357 Orshesky 26.10.1962 – Joan of Arc or Dragon. Vgl. Stur, Heather Marie: *Beyond Combat. Women and Gender in the Vietnam War Era*. New York 2011, S. 25–28.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

Fotoessay Larry Burrows (Fotograf): „We wade deeper into Jungle War“ (*Life*, 25.1.1963)

Der erste große Fotoessay mit Kriegsbildern aus Vietnam von Burrows erschien in *Life* am 25. Januar 1963 als Coverstory. Das Thema war zu diesem Zeitpunkt in den Nachrichten wenig präsent, somit sticht die große Präsentation „We wade deeper into Jungle War“³⁵⁸ von *Life* besonders hervor, die den farbigen Fotoessay mit einem eher unüblich großem, aufklappbaren Deckblatt besonders inszenierte und ankündigte. Es handelt sich um einen Fotoessay von insgesamt neun Seiten (davon vier Doppelseiten und eine einzelne), an den ein dreiseitiger und schwarz-weiß bebildeter Bericht von Milton Orshesky direkt anschließt (Abb.-Link 8).³⁵⁹ Der Fotoessay beschreibt beispielhafte Einsatzsituationen der südvietnamesischen Armee im Mekong Delta, begleitet durch US-Berater. Im Folgenden werden der Essay und seine Präsentation in *Life* analysiert, so wie er sich den Lesenden beim Durchblättern des Magazin erschließt: von vorne nach hinten und Doppelseite für Doppelseite, dabei wird der gesamte Text in die Analyse mit einbezogen.

Das auf doppelte Größe aufklappbare Deckblatt des Magazins zeigt ausschließlich in einem großen Foto den Abtransport von nordvietnamesischen Gefangenen. Neben der Ankündigung des Fotoessays über Vietnam wird nur auf einen anderen Artikel über Joe Kennedy verwiesen. Die Ankündigung „In Color: The Vicious Fighting in Vietnam“ verspricht die Darstellung eines bösen, ja teuflischen Kampfes und stellt gleichzeitig die Farbigkeit der Fotografien als etwas Besonderes heraus. Das Foto zeigt vier gefesselte Gefangene, von denen zwei bereits in einem kleinen offenen Holzboot sitzen und zwei gerade eingestiegen sind. Sie stehen im Zentrum der Komposition. Ihnen folgen zwei südvietnamesische Soldaten, erkennbar an ihren Helmen, von denen der eine bereits im Boot ist. Von dem nachfolgenden reicht nur der Kopf am rechten Rand ins Bild. Beide werden von hinten gezeigt. Links am Bildrand steht ein weiterer Soldat, im verlorenen Profil zu sehen, dessen ins Bild ragender Arm den Blick der Betrachtenden ins Bildzentrum zu den vier Gefangenen führt. Vor den Gefangenen im Boot steht eine Vietnamesin in ziviler Bekleidung, die zwei Stangen zum Navigieren gekreuzt in den Händen hält. Sie, und die zwei sitzenden Gefangenen sind die einzigen, deren Gesichter erkennbar sind. Die beiden stehenden Gefangenen haben die Blicke gesenkt und die drei Soldaten sind so ins Bild gefasst,

358 Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War.

359 Orshesky, Milton: Despite Battlefield Setbacks there is Hope—with Caution, in: *Life*, 54 (4), 25.1.1963, S. 31–33.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

dass sie anonym bleiben. Keiner der Fotografierten nimmt Blickkontakt mit den Betrachtenden auf.

Das Foto wurde gegenüber dem Negativ auf der linken Seite und am oberen Rand beschnitten, so dass die Horizontlinie bis kurz unter den oberen Bildrand rutscht. Der Soldat links war mit seinem Oberkörper fast komplett ins Bild gefasst. Den Gefangenen wird somit mehr Raum im Bild gegeben, die wesentlichen Details gehen nicht verloren.³⁶⁰ Das Foto ist mit einem weitwinkligen Objektiv aufgenommen, so dass die Gefangenen schärfer erscheinen als die Soldaten am Rand. Die Betrachtenden nehmen einen erhöhten Standpunkt ein und haben somit eine leichte Aufsicht auf das Geschehen. Die Bildunterschrift verkündet: „In Mekong Delta, Vietnam Troops Take Communists Prisoners to Headquarters“.³⁶¹ Das Cover präsentiert somit gleich mehrere inhaltliche und stilistische Komponenten, die im Laufe des Essays eine Rolle spielen: der Krieg findet unter einfachen Bedingungen statt. Die Gefangenen werden mit Seilen gefesselt und in unmotorisierten Holzbooten transportiert. Die geographischen Bedingungen sind schwierig. Die Beobachtenden sind den Dargestellten überlegen. Die angeschnittene Komposition und die Verwendung einer Rückenfigur im Vordergrund sind Ausdrucksformen, die im Essay mehrfach verwendet werden. Auf der Rückseite des klappbaren Deckblatts befindet sich groß und bunt Werbung für Fertiggessen. Wie sich im Zusammenhang mit der Verwendung von Klappcovern bei *Life* zeigt, scheint es prädestiniert für auffällige Werbung zu sein.

Neben dem Inhaltsverzeichnis auf Seite drei druckte *Life* regelmäßig eine Notiz des Herausgebers, die sich jeweils einem aktuellen Thema widmet. Für diese Ausgabe wurden Larry Burrows und sein Aufenthalt in Vietnam zum Thema der Notiz gewählt. Unter der Überschrift „He went Off to War with Films in his Socks“ werden Burrows und sein Einsatz für das Magazin vorgestellt. Ein kleines Foto zeigt ihn neben einem Flugzeug stehend, zwei Kameras um den Hals, mehrere in den Händen und mit stark ausgebeulten Socken. Hier wird ausgeführt, den Auftrag zu dieser Fotoreportage habe er in New York von Hugh Moffett erhalten. Er sollte den Krieg in Farbe fotografieren, was laut Moffett bisher nie in befriedigender Form geschehen sei. Außerdem werden ein paar seiner Stationen für *Life* genannt und auch seine Befähigung zur Farbfotografie dargelegt: „he has been one of the world’s most expert copyist of paintings“,³⁶² was ihn auch als Kunstkennner auszeichnet. Es wird auf den Aufwand verwiesen, der

360 Vgl. zur unbeschnittenen Fotografie Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 32 f. Die Abbildungen in diesem Bildband sind nach Aussagen von Russel Burrows am 26.9.2013 mit einer Ausnahme nicht beschnitten worden.

361 *Life*, 54 (4), 25.1.1963, Cover.

362 Hunt, George P.: Editors’ Note. He went Off to War with Films in his Socks, in: *Life*, 54 (4), 25.1.1963, S. 4.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

für die Reportage betrieben wurde: er soll nicht nur mehrere Monate daran gearbeitet haben, sondern auch nahezu 50 Hubschrauber- und Jagdbomber-Missionen begleitet haben. Viele Strecken sei er auf stahlbesohlenen Schuhen zum Schutz vor Bambus und Stahl-Spikes gelaufen.³⁶³ Es wird somit der Aufwand betont, der für diesen Fotoessay vorgenommen wurde, gespickt mit Details, die ein persönliches Bild des Fotografen zeichnen. Ein Foto von Burrows zeigt ihn bei seiner Arbeit. Durch diese Angaben von persönlichen Fakten und somit der Personifizierung des Fotografen gewinnen die Bilder an Glaubwürdigkeit und Authentizität durch die Authentifizierung und die in der Fotografie nochmal belegte Augenzeugenschaft. Gleichzeitig werden damit die „abstrakten“ Aufnahmen an eine reale Person geknüpft, die all das selbst erlebt hat, was die Bilder zeigen sollen. Der Mann hinter der Kamera wird sichtbar.

Auch in der künstlerischen Fotografie ist zu dieser Zeit eine ähnliche Tendenz erkennbar. So spielt Lee Friedlander in seinen Fotografien immer wieder mit seiner Person, indem er seinen Schatten fotografiert oder in einem Spiegel in Erscheinung tritt. Die Person hinter der Kamera ist selbst präsent.³⁶⁴ Eine derartige visuelle Inklusion des Fotografen ist im Fotojournalismus nicht möglich. Bevor die Bilder gezeigt werden, wird ihnen jedoch durch diese Details und Fakten bereits eine Aura der Authentizität verliehen und der Fotograf als Held präsentiert: „„Larry,“ says a reporter, „is either the bravest man I ever knew—or the most nearsighted.““³⁶⁵

Mit dieser „Editors’ Note“ wird nicht nur der Fotoessay besonders angekündigt und in seiner Authentizität belegt, für die das Magazin als Institution einsteht, sondern auch der Grundstein für Burrows’ spätere Mythologisierung und Inszenierung als Held geliefert. Sämtliche spätere Darstellungen in Artikeln und Büchern beziehen sich auf hier gemachte Aussagen und zitieren Teile davon. So versuchte *Life*, seine Fotografen als Stars und Experten zugleich in Szene zu setzen. Die Lesenden sind schon darauf vorbereitet, dass sie besondere Bilder erwarten. Wie Michael Carlebach herausstellt, wurden die *Life*-Fotografen nicht nur im Magazin selbst als Stars inszeniert:

363 Vgl. Hunt 25.1.1963 – Editor's Note.

364 Siehe hierzu genauer Coleman, A. D.: Diane Arbus, Lee Friedlander, and Garry Winogrand at Century's End, Coleman, A. D. (Hg.), *The Social Scene. The Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*. Ausst. Kat. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 4.6.–20.8.2000; Palm Beach, Institute of Contemporary Art, 7.10.–30.12.2000, Los Angeles 2000, S. 30–37. Siehe für eine Abbildung Lee Friedlander, New Orleans, Louisiana, 1968 in: Lee Friedlander: Lee Friedlander – Self Portrait, New York 2005, S. 5, Abb. 9.

365 Zitiert nach Hunt 25.1.1963 – Editors’ Note.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

„At Life and Look photographers were at the center of the enterprise. Some of them even achieved celebrity status, ultimately garnering almost as much attention as their glittery subjects. Well-paid, highly respected, and almost always properly credited for their work, magazine photographers seemed a definite cut above their peers in the grimy world of daily newspapers.“³⁶⁶

Die den Fotoessay begleitende Reportage von Milton Orshefsky wird in der „Editors' Note“ nicht weiter angekündigt. Dem Fotografen wird demgegenüber sehr viel mehr Raum als dem Journalisten gegeben, mehr Wagemut zugesprochen und so auch die subjektive Perspektive auf das Geschehen betont.

Die erste Doppelseite des Essays zeigt rechts fast auf die gesamte Seite gezogen ein Bild von zwei vietnamesischen Soldaten, die sich durch den Sumpf quälen. Der eine steckt tief im Morast fest, er ist mit einem dicken Seil gesichert. Ein zweiter kniet links daneben und bemüht sich, den anderen Soldaten aus dem Matsch zu ziehen. Das gespannte Seil zieht sich von der rechten zur linken Fotoseite und weist somit die Blicke der Betrachtenden zur Überschrift „We wade deeper into Jungle War“ und zu dem darüber platzierten, halbseitigen Foto in Schwarz-Weiß. Es zeigt fünf Soldaten, die mit dem Rücken zu den Betrachtenden auf einen gerade landenden Hubschrauber zu laufen. Dahinter fliegt ein weiterer. Die im Landen festgehaltenen Hubschrauber und die in der Laufbewegung aufgenommenen Soldaten bilden eine keilförmige Komposition. Dies lässt das Foto sehr dynamisch wirken, unterstützt durch die zahlreichen Diagonalen im Bildaufbau, wie etwa die rotierenden Propellerblätter.

Der Untertitel „Stark color of the vicious struggle in Vietnam“, metaphorisch und beschreibend, macht somit nochmal aufmerksam auf den Unterschied der Fotografien, links in Schwarz-Weiß und rechts in Farbe, als Auftakt für den farbigen Fotoessay. Die Bildunterschriften, direkt darüber gesetzt, kontextualisieren jeweils die Fotos. Das linke Foto zeigt vietnamesische Soldaten, die mit US-amerikanischen H-21-Hubschraubern zu einem Gefecht in der Nähe Saigons gebracht werden sollen. Die Lesenden werden außerdem darüber informiert, das zweitägige Gefecht sei „erfolgreich“ gewesen. Während die Szene auf der rechten Seite im Mekong Delta innerhalb eines „erfolglosen“ amphibischen Einsatzes situiert wird. Was konkret „erfolgreich“ und „erfolglos“ bedeutet, erfahren die Lesenden jedoch nicht. Die Fotografie mit den zwei Soldaten im Sumpf wurde von der Redaktion stark beschnitten. Aus dem Querformat des Negativs wurde ein Hochformat gemacht, um die zwei Soldaten in den Vordergrund zu rücken und die Szene intimer wirken zu lassen.³⁶⁷ Die Fotografien unterstreichen auch

366 Carlebach, Michael L.: American photojournalism comes of age. Washington 1997, S. 190.

367 Siehe für eine größere Darstellung der Fotografie:

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

symbolisch die Bedeutung der Überschrift. Das Bild, welches allein durch seine Größe direkt ins Auge springt, zeigt die für die Artillerie am Boden nur schwer zu handhabende Landschaft. Ein Morast, der für die Soldaten ein großes Hindernis darstellt und den man durchwaten muss.

Das Wort „Dschungel“ aus der Überschrift wird demnach hier durch ein Sumpfgebiet symbolisiert. Der englische Begriff *jungle*, der in der Überschrift verwendet wird, entstammt dem Hindi-Wort *jangal*, was so viel bedeutet, wie „Ödland, Wald“ und dem altindischen „wasserarme, menschenleere, unfruchtbare Gegend“. Doch wandelt sich die Bedeutung bereits im Indischen zu „wildbewachsenem Land“.³⁶⁸ Das „Oxford Dictionary“ führt *jungle* als „an area of land with dense forest and tangled vegetation, typically in tropics“.³⁶⁹ Dschungel ist als tropischer Regenwald zu verstehen, aber auch als Sumpfwald. Es meint verschiedene Gegenden und Vegetationsformen, die verschiedene Gemeinsamkeiten wie feuchtes, tropisches Klima und dichte Bewachsung aufweisen. Es handelt sich dabei um keine exakte, geologische oder botanische Kategorie wie „tropischer Regenwald“, sondern vielmehr um eine pauschale Homogenisierung unterschiedlicher Waldgebiete. Durch diese Zuspitzung auf die Merkmale der dichten Vegetation kommt es zu den dem Begriff immanenten Assoziationen von Undurchdringlichkeit und Undurchschaubarkeit, in denen einerseits die Begeisterung für das Exotische aber auch Angst vor dem Unbekannten und Unwägbarern mitschwingt. Die Bezeichnung „Dschungel“ für einen dichten Wald entstand im Englischen nach dem Prinzip, für die Landschaft der kolonialisierten Gebiete keinen in Europa bereits gebräuchlichen Begriff zu wählen. So konnte zwischen den Kolonialmächten und dem kolonialisierten Gebiet differenziert werden. Außerdem diente dieser begriffliche Unterschied zugleich als Abwertung.³⁷⁰ Dieser Deutung des Begriffs „Dschungel“ liegt die Orientalismuskritik von Edward W. Said³⁷¹ zugrunde, der 1978 mit seiner Diskursanalyse englischer und französischer Texte den eurozentristischen, westlichen Blick auf den Nahen Osten kritisierte. Er sah die Bedeutung des Orientalismus in „seiner Funktion als Symbol der europäisch-atlantischen Macht über den Orient.“³⁷² Said differenziert aus-

http://www.baghdadmuseum.org/posters/i3781257_SVietnamese_Soldier_freeing_fri_end_after_Ladder_Bogged_Down_in_Bottomless_Mud_During_Vietnam_War.html (6.2.2014).

368 Vgl. Kluge u. Seebold 2002 (wie Anm. 174), S. 218.

369 Waite, Maurice: Oxford Dictionary and Thesaurus. Oxford ²2007, S. 565.

370 Vgl. Göttel, Stefan: Dschungel, in: Susan Arndt und Antje Hornscheidt (Hg.), *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster ²2009, S. 112–115, hier S. 112 f.

371 Said, Edward W.: Orientalismus. Frankfurt am Main ¹²2010 (1978).

372 Said 2010 (wie Anm. 371), S. 15.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

drücklich zwischen den USA und Europa, denn für die Amerikaner sei der Orient in erster Linie der Ferne Osten (insbesondere China und Japan).³⁷³

Somit ist der „jungle“ in der Überschrift nicht nur als Hinweis auf Schwierigkeiten zu verstehen, die sich durch unbekanntes, schwer wägbares Terrain ergeben, eine konventionelle Kriegsführung unmöglich machen und westliche Technik wie Hubschrauber bedingen, sondern auch als Andeutung auf primitivere Lebensformen und unbekanntes exotische Erfahrungen und Gefahren, die der Dschungel bereithalten kann. Wie aus Briefen von US-Soldaten deutlich wird, die diese während des Vietnamkrieges schrieben, war der Dschungel für sie einerseits ein dunkler Raum, in dem der Tod droht, andererseits versprach er die orgastische Befreiung von sozialen Normen und militärischen Konventionen.³⁷⁴ Mit diesen Stereotypen wird in der Überschrift gespielt. Wenn man jetzt die beiden Fotos im Zusammenhang mit der Überschrift des Essays betrachtet, zeigt das rechte die Unwägbarkeit der Landschaft, des Dschungels, die den Soldaten gefangen hält. Dem Bild der unwegsamen Natur werden die Hubschrauber als überlegene Technik und westliche Antwort gegenüber diesen Gegebenheiten präsentiert. Das Bild ist im Layout des Essays höher gesetzt und erhebt sich somit bildlich über den Dschungel. Hubschrauber waren die Haupttransportmittel für die US-Amerikaner im Vietnamkrieg und sind hier auch als Symbole der Überlegenheit westlicher Zivilisation zu deuten. Ihr Blickwinkel von oben steht für Übersicht über das Geschehen und für Zielgerichtetheit.

Der Essay wird durch einen kurzen Text über eine halbe Seite mit Zahlen über den Einsatz der US-Amerikaner in Vietnam eingeleitet. Man spricht von einem „formlosen Krieg“ mit einem starken Feind, über den es keinen schnellen Sieg geben könne. John F. Kennedy wird zitiert: es wäre für die USA in Vietnam nicht dunkler geworden und in einigen Punkten heller.³⁷⁵ Dies entspricht der offiziellen US-Medienpolitik während des Vietnamkriegs. Man versuchte lange Zeit gegenüber der Presse und der Bevölkerung den Eindruck zu vermitteln, es würde langsam vorangehen, auch wenn dies nicht objektiv beurteilt werden konnte und es keinen Überblick über die Gesamtsituation gab.³⁷⁶

Die nächste Doppelseite wird komplett von einem Foto eingenommen, auf dem der Abwurf einer Napalmbombe durch einen T-28-Kampf-Bomber gezeigt wird. Das Bild ist aufgenommen aus einem Hubschrauber, dessen Pilot links als Rückenfigur zu erkennen ist. Auch wird das Bild rechts durch einen Teil des

373 Vgl. Said 2010 (wie Anm. 371), S. 9.

374 Siehe zu den Briefen ausführlich Bernard Edelman (Hg.): *Dear America. Letters home from Vietnam*. New York 1985.

375 Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War, S. 22.

376 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 58–62.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

Cockpitrahmens begrenzt. Der Rücken des Piloten bis zur Brust und sein Helm nehmen fast die gesamte linke Seite des Bildes ein, rechts sieht man den Kampfjet, der die Bombe soeben abgeworfen hat und eine flammende Explosion in rot-grau über dem Boden. Was dort in weiter Landschaft bombardiert wurde, ist nicht zu erkennen. Die Berge auf der Horizontlinie sind ungefähr auf Augenhöhe des Pilotenkopfes positioniert. Der bombende Kampfjet rechts fliegt über dem Horizont und ist somit in Untersicht gezeigt. Der Hinterkopf gehört einem US-Piloten-Ausbilder, der einen Napalm-Angriff beobachtet, der, wie in *Life* angegeben wird, von einem südvietnamesischen Soldaten geflogen wird. Dies wird im Essay sogar durch die Formulierung „But as advisors they may not drop bombs.“ in der Bildunterschrift betont.³⁷⁷ Diese explizite Hervorhebung der eingeschränkten Möglichkeiten der US-Berater ist interessant, denn aus einem Telegramm von Burrows an *Life* geht hervor, dass das Napalm von einem US-amerikanischen Piloten abgeworfen wurde. Burrows verweist aber explizit darauf, diesen Umstand nicht zu veröffentlichen, um den Ruf zu erhalten, die US-Amerikaner wären nur als Berater in Vietnam.

„Important: The pilot in this picture, the man who actually fired these rockets, is an American pilot. But since, publically at least, Americans are only there as advisors, it would probably do considerable harm if we publish that fact, although it has been hinted at before. It is probably better to refer to the man here as a Vietnamese pilot, since there's nothing in the picture that would give him away as an American, we hope.“³⁷⁸

Die absichtliche Fehlinformation im Essay ist ein deutlicher Beleg für die Regierungstreue des Magazins, das auf seine Werbekunden angewiesen ist, sowie des Fotografen, der die Anweisung erteilte und dies wohl auf Wunsch der US-amerikanischen Armee, die Burrows auf den Flug mitgenommen hat. Wie eng das Verhältnis von Burrows zu den Soldaten in diesem Fall war, belegt gleichzeitig die Aussage eines Offiziers zu dieser Aufnahme: „Larry conned the T-28 pilot into flying so low that we actually went through part of that fireball after he made his picture.“³⁷⁹ Der Pilot ist demnach ein größeres Risiko eingegangen, damit dieses Bild entstehen konnte. Nicht nur, dass man den Fotografen zu den Einsätzen mitnahm, das Verhältnis muss sogar so kameradschaftlich gewesen sein, dass man sich einer größeren Gefahr aussetzte, um dem Fotografen einen Gefallen zu tun und spektakuläre Aufnahmen zu ermöglichen.

377 Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War, S. 24.

378 Larry Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27).

379 Zitiert nach Hunt 25.1.1963 – Editors' Note.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Auch der Fotograf Tim Page (*1944), der Burrows während seiner Zeit in Vietnam kennenlernte, beschreibt: „I don't believe the US-Air Force would have been nearly as plant or patient with any other photographer.“³⁸⁰ Dies kann einerseits ein Hinweis auf das kameradschaftliche Verhältnis des Fotografen zu den Soldaten verstanden werden, aber auch auf seinen Kult- und Heldenstatus als Kriegsphotograf für *Life* zurückzuführen sein, welcher auch auf die fotografierten Soldaten zurückwirken kann, die durch die Fotografien an dessen Ruhm partizipieren können. Gleichzeitig verpflichtet die Risiko- und Kooperationsbereitschaft der Soldaten im Gegenzug den Fotografen dazu, sich bei der Veröffentlichung an gewisse Regeln zu halten. Außerdem ist es als Beleg für die indirekte Zensur zu deuten, die durch die selbstgewählte Beschränkung der Verlage und durch den Druck der Regierung vorgenommen wurde.³⁸¹

Die Nordvietnamesen hatten intern eine starke Zensur und arbeiteten mit eigener Propaganda. Sie hatten keine Korrespondenten in diesem Sinn, westliche wurden nur zugelassen, wenn ein Vorteil für die nordvietnamesische Regierung gesehen wurde. Journalisten, die von dort berichteten, wurden in ihren Heimatländern mit Misstrauen beäugt, da man ihnen unterstellte, als nordvietnamsisches Sprachrohr zu dienen.³⁸²

Eine starke US-amerikanische Zensur, wie sie während des Zweiten Weltkriegs praktiziert wurde, fand in Vietnam nicht statt. Im Zweiten Weltkrieg wurde sämtliches Filmmaterial vor der Freigabe vom Militär, und Fotografien wurden sogar ein zweites Mal in Washington gesichtet, bevor sie veröffentlicht werden durften.³⁸³ Direkt zensiert wurde jedoch das Material der Armeefotografen. Beginnend 1962, arbeiteten insgesamt 1.500 Armeefotografen, *combat photographers*, für die US-Armee in den unterschiedlichen Einheiten. Das Material diente der Dokumentation und wurde teilweise an die heimische Presse weitergereicht.³⁸⁴

Im Kriegsverlauf in Vietnam praktizierten die US-Regierungen verschiedene Strategien in der Medienpolitik. Unter der Kennedy-Administration bot man den US-Medien Kooperation und Hilfe an, um sich den Rückhalt und die Unterstützung durch die Medien zu sichern. Gleichzeitig schloss man Reporter bei Operationen aus, deren Ausgang ungewiss war und die das offizielle Bild der Kriegsführung in Frage stellen konnten. Philip Knightly erklärt, dass das US-amerikani-

380 Page 2010 – Vietnam Through the Lens, S. 75.

381 Siehe hierzu genauer im Verlauf dieses Kapitels.

382 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 457.

383 Siehe zur Praktik im Zweiten Weltkrieg genauer Cookman 2009 (wie Anm. 47), S. 160 f.

384 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 366 f.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

sche Militär Prinzipien zum Umgang mit Journalisten im Krieg entwickelt hat und seine Mitarbeiter immer ähnlich anleite:

„All the military manuals follow basic principals—appear open, transparent and eager to help; never go in for summary repression or direct control; nullify rather than conceal undesirable news; control emphasis rather than facts; balance bad news with good; and lie directly only when certain that the lie will not be found out during the course of the war.“³⁸⁵

Man übte sowohl Druck auf die Reporter vor Ort, als auch auf die Verleger in der Heimat aus. Kennedy versuchte persönlich den Abzug von David Halberstam zu erwirken, der durch Berichte über das korrupte Diêm-Regime aufgefallen war. Kennedy besaß im Gegensatz zu seinen Nachfolgern gute Beziehungen zur Presse und man brachte ihm im Allgemeinen von Seiten der Medien große Sympathie entgegen. Obwohl vom US-amerikanischen Militär offiziell keine direkte Zensur bestand, wurde jedoch mit Hilfe der südvietnamesischen Regierung eine restriktive Informationspolitik betrieben,³⁸⁶ Moeller spricht für die Jahre unter Diêm (1955–1963) sogar von einer starken südvietnamesischen Zensur, beschreibt aber gleichzeitig Wege, wie die Journalisten diese unterwanderten.³⁸⁷ Auch seien unter anderem Larry Burrows und Milton Orshesky von *Life* zwischenzeitlich inhaftiert worden, nachdem sie eine Anti-Diêm-Demonstration fotografiert hatten. Es sei ihnen dennoch gelungen, das Material in die USA zu senden.³⁸⁸

Für eine Zulassung als Journalist bei der US-Administration, dem *Military Assistance Command, Vietnam* (MACV), waren ausschließlich ein Visum sowie ein Begleitschreiben eines Medienunternehmens notwendig. Wenn man als freier Journalist arbeiten wollte, brauchte man Briefe von zwei Organisationen, die bestätigten, dass sie bereit seien, die Berichte zu erwerben. Man erhielt eine Identitätskarte, die einem die Unterstützung zur Erfüllung des eigenen Auftrags zusagte. Außerdem musste man in der lokalen Botschaft ein südvietnamesisches Visum beantragen. Dieses Visum war den Journalisten im Normalfall sicher.³⁸⁹ Um

385 Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 484.

386 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 45 f.

387 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 361 f.

388 Vgl. Moeller 1989, S. 363.

389 Philip Knightley verweist lediglich auf wenige Ausnahmen, in denen Visa komplett abgelehnt wurden: Martha Gellhorn, Philip Jones Griffiths und William Shawcross, deren Berichte über ihre ersten Besuche im Land als zu negativ eingestuft wurden sowie John Philgy. Wenn andere Korrespondenten abgelehnt wurden, dann mit dem Verweis, es zu einem späteren Zeitpunkt nochmal zu versuchen. Vgl. Knightley 2004

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

eine Identitätskarte zu erhalten, mussten die Journalistinnen und Journalisten eine Vereinbarung mit 15 Grundregeln unterschreiben, welche sich im Laufe der Zeit leicht änderten und hauptsächlich Einschränkungen in Bezug auf militärische Sicherheit betrafen.³⁹⁰ Es durften nicht zu detaillierte Informationen über geplante Einsätze oder Leistungen von Maschinen veröffentlicht werden.³⁹¹

Die Identitätskarte erlaubte einem die Teilnahme an täglichen Informationsveranstaltungen im *Joint United States Public Affairs Office*, welches für die Kommunikation mit der Presse und der psychologischen Kriegsführung geschaffen worden war. Dieses Angebot wurde jedoch kaum wahrgenommen. Unter den Journalisten vor Ort herrschte großes Misstrauen gegenüber der Glaubhaftigkeit dieser Veranstaltung.³⁹² Die Akkreditierung garantierte den Journalisten jedoch vor allem die Unterstützung der US-Armee bei Transport, Verpflegung und Unterkunft.³⁹³ Ohne die logistische Kooperation mit dem Militär, war es für Journalisten kaum möglich, sich in Vietnam zu bewegen. Philip Jones Griffiths gibt für einen späteren Zeitpunkt im Vietnamkrieg an:

„The mechanism by which you actually worked in Vietnam was you went to the public affairs office called JUSPAO ... and you said I want to go to so and so. You couldn't go anywhere without them because the roads were all closed. The communists controlled all the roads. So you had to take a helicopter and in order to get on the helicopter you had to tell JUSPAO what you were doing. Looking back on it now there were probably a few places you could have gone by yourself actually – and later in the war you could go quite far by yourself, but [the American authorities] didn't want you to go [anywhere by car]. They wanted you to go by helicopter because it meant they knew where you were and what you were doing. [...] they wanted to make sure you got to a good place where they'd just had a big battle or uncovered this or that.“³⁹⁴

Während heute Reporter in Kriegsgebieten oft ungebetene Gäste sind, waren sie in Vietnam durchaus erwünscht. Im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg und zum

(wie Anm. 3), S. 442 f. Lars Klein gibt an, dies ginge mit der Billigung der USA vorstatten, vgl. Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 62.

390 Eine Nicht-Einhaltung dieser militärisch bedingten Grundregel konnte zu einem Entzug der Akkreditierung führen, für die Zeit 1965–67 ist aber nur ein Fall bekannt. Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 84.

391 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 442 f; Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 82–84.

392 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 443.

393 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 313; Arnett, Peter: Unter Einsatz des Lebens. Der CNN-Reporter live von den Kriegsschauplätzen der Welt. München ³1994, S. 308.

394 Philip Jones Griffiths im Jahr 1987, er war ab 1966 im Land, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 360 f.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

Korea-Krieg wurden die Journalisten in Vietnam nicht einer bestimmten Einheit oder einem Einsatz zugewiesen.

Das Fehlen einer offiziellen Zensur legte die Bürde der Entscheidung auf die Schultern der Korrespondenten und Redakteure. Die Presse selbst musste entscheiden, welche Informationen veröffentlicht werden konnten und welche dem Militär schaden würden.³⁹⁵

Der Gebrauch von Napalm wurde erst 1965 im Einsatz gegen nordvietnamesische Kräfte offiziell autorisiert,³⁹⁶ somit ist eine Verwendung durch südvietnamesische Kräfte auch besser mit der offiziellen Linie der Regierung in der Öffentlichkeit vertretbar. Wie Lars Klein belegen kann, war es Anfang der 1960er-Jahre das Bestreben der US-Regierung, das Bild zu wahren, es handele sich um einen rein vietnamesischen Konflikt. Er kann einige Beispiele anderer Journalisten anführen, die 1961 und 1962 durch vietnamesische und US-amerikanische Soldaten daran gehindert wurden, die aktive Beteiligung von US-amerikanischen Soldaten zu dokumentieren. Auch führt er an, dass der assistierende Staatssekretär für Fernostbeziehungen, W. Averall Harriman, nach eigenen Notizen gegenüber dem *New York Times*-Redakteur James Reston beklagt, dass Korrespondentenberichte und Bilder von Hubschraubereinsätzen das Bild erzeugten, die USA würden Krieg führen.³⁹⁷

Das hier analysierte Bild von Burrows zeigt die Explosion der Napalmbombe als dramatisches und gleichzeitig ästhetisches Ereignis. Dramatisch wird es durch die Kameraposition im Flugzeug, die den Betrachtenden durch die Komposition vor Augen geführt wird. Der Cockpitrahmen ist am Rande des Fotos erkennbar und die Rückenfigur des US-amerikanischen Piloten ist dominant auf der linken Seite positioniert. Dies ermöglicht den US-amerikanischen Betrachtenden den Zugang zum Geschehen und eine Identifikation. Die Perspektive, bei der durch einen Rahmen zu erkennen ist, dass das Foto aus einem Objekt heraus gemacht wurde, wählte bereits W. Eugene Smith 1945. Sie dürfte Burrows durch das *Life*-Magazin bekannt gewesen sein.³⁹⁸ Es nimmt die Ästhetik von Videospielen voraus.

Ästhetisiert wirkt das Ereignis durch die Distanz zur Bombe. Wer oder was getroffen wird, zeigt das Foto nicht. Es wird lediglich die Explosionswolke gezeigt, die sich in grau-orange leuchtend farblich stark von der grün-braunen Mo-

395 Vgl. Moeller 1989, S. 66.

396 Vgl. Moeller 1989, S. 343.

397 Vgl. Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 62–64.

398 Smith, W. Eugene: The Battlefield of Iwo, in: *Life*, 18 (15), 9.4.1945, S. 93–101, hier S. 94 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

nochromie des Fotoessays absetzt. Somit wird das Geschehen durch die Luftaufnahme und diagonale Blickrichtung gezielt entfremdet und distanziert gezeigt.

Die Explosionswolke als ästhetisches Gebilde wurde durch die Umnutzung von Fotografien der Atompilzwolke aus dem Zweiten Weltkrieg bekannt, die diese als erhabenes Gebilde ins Bild fassen. *Life* zeigte erste Großaufnahmen davon am 20. August 1945, die Gerhard Paul wie folgt interpretiert:

„Vieles spricht dafür, dass es sich bei der Fokussierung des öffentlichen Blickes auf die pilzförmige Wolke als sauberem Symbol von politischer Macht und technischem Fortschritt um eine strategische Ikonisierung handelt.“³⁹⁹

Er führt aus, dass die „mushroom cloud“ in den USA in den Folgejahren zu einem allgemein und dekontextualisiert verwendeten Werbeträger wurde. Dies sei durch die majestätische Größe, die visuelle Abstraktion und den Wiedererkennungswert möglich gewesen.⁴⁰⁰ Es ist demnach davon auszugehen, dass die Lesenden der Zeit die Ästhetik nicht nur kannten, sondern auch die farbige Explosionswolke in diesem Sinne deuten konnten, nämlich als Zeichen politischer Macht und technischen Fortschritts, der in dem Essay bereits durch den Hubschrauber auf der ersten Seite thematisiert wurde. Durch den beobachtenden Hinterkopf und dadurch, dass keine Gesichter und Emotionen in Nahaufnahme gezeigt werden, wird gleichzeitig eine gewisse Distanz zum Kriegsgeschehen aufgebaut. Dennoch bleibt die Möglichkeit der Identifikation mit dem Piloten und dem spannenden „Kriegsspiel“.

Die nächste Doppelseite zeigt vier Bilder, die einen Überblick über den Krieg in Vietnam vermitteln sollen. Sie zeigen U.S.-amerikanische H-21-Hubschrauber, die wartende Soldaten transportieren sollen, ein Dorf, das in Brand gesteckt wurde, die Gefangennahme vermeintlicher vietnamesischer Kommunisten – darunter auch ein Junge – und ein Bild zeigt eine Gruppe Soldaten, die durch einen Fluss zu ihren Boten waten. Die Bilder sprechen insgesamt von Dynamik, sie zeigen Soldaten in Bewegung und einen landenden Hubschrauber. Keiner der Soldaten blickt in die Kamera, alle bleiben anonym, nur der als Kommunist Verdächtige blickt in die Kamera.

Die folgende Doppelseite ist als *double truck* gestaltet. Sie wird von einem Foto komplett ausgefüllt und ist somit als Höhepunkt des Essays erkennbar. Es ist ohne Umrandung bis an die Seitenkanten gezogen und zeigt Gefallene des Krieges, den Feind, wie er vernichtend geschlagen wurde. Die toten Körper ver-

399 Paul, Gerhard: „Mushroom Clouds“. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich, Paul, Gerhard (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 243–264, hier S. 248.

400 Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 251.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

meintlicher vietnamesischer Kommunisten füllen das Zentrum des Bildes fast vollständig aus. Der Länge nach ausgestreckt liegen sie, teilweise nebeneinander, teilweise in etwas andere Richtungen gedreht, auf dem Bauch und auf dem Rücken. Die Kleidung ist dreckverschmiert, teilweise beschädigt und verrutscht. Die Todesursache bleibt somit für die Betrachtenden zunächst nicht erkennbar, diese Information können sie bei Interesse der kleinen Bildunterschrift entnehmen. Sie erklärt: „Vietcong soldiers, trapped and shot down in the Delta, lie dead on a nearby shore beside their flag while captured comrades huddle in defeat.“⁴⁰¹ Aus der Bildunterschrift wird jedoch nicht eindeutig klar, ob sie woanders getötet und anschließend hier zusammen getragen oder ob sie an Ort und Stelle erschossen wurden. Bei dem Toten vorne rechts im Bild ist eine Kopfverletzung durch eine blutig rote Stelle sichtbar, bei allen anderen sind die Schusswunden nicht erkennbar. Rechts neben den Toten liegen beschlagnahmte Waffen auf einem Haufen gesammelt, auch eine Fahne der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams weht daneben. Im Vordergrund steht ein südvietnamesischer Soldat dicht vor der Kamera, sein Halbportrait ist im Profil erkennbar, der Blick geht wachsam aus dem Bild heraus, rechts im Hintergrund stehen weitere mit dem Rücken zu den Betrachtenden. Im Hintergrund sieht man zwei US-Berater und einen weiteren südvietnamesischen Soldaten in Uniform. Der Helm verdeckt sein Gesicht. Die US-Berater, durch andere, hellere Uniformen optisch von den Vietnamesen abgesetzt, wirken angesichts der vielen Toten von der Körpersprache her entspannt. Links daneben hockt eingekleint eine Gruppe Gefangener am Boden. Sie haben verzweifelt die Köpfe gesenkt.

Das Bild zeigt somit einen kleinen Sieg der südvietnamesischen Armee über die Kommunisten. Die Leichen und Waffen wurden zusammengetragen und drappiert, für den Abtransport und vermutlich auch für die Kamera. Diese präsentiert uns Ordnung und Ruhe, die hier nach dem Kampf eingekehrt ist. Dennoch stellt das Bild die Toten in den Vordergrund, die in unschönen Posen am Boden verstreut sind und ohne Würde oder Erhabenheit im Schlamm liegen. Dies wird noch durch das weitwinklige Objektiv betont, mit dem die Aufnahme gemacht wurde. Die Toten in der Mitte sind schärfer ins Bild gefasst, als der Rand der Aufnahme. Auch die zusammenkauernenden Gefangenen wirken erbärmlich. Die Farben bleiben im Bereich von Braun und Grün, fast monochrom, abgesehen von der rot-blauen Fahne. Den toten Gegner im Dreck liegend zu zeigen, ist eine übliche Präsentationsform in der Kriegsfotografie. Insbesondere aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg sind Szenen bekannt, bei denen die Toten auf dem Schlachtfeld verstreut liegen. Die eigenen Toten werden hingegen in der

401 Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War, S. 29.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Darstellung meist ausgespart oder höchstens im Sarg präsentiert.⁴⁰² Henri Huet hat 1967 in der Nähe von *Quy Nhon* ein Bild vom Hubschrauber aus aufgenommen, bei dem zahlreiche Leichen durcheinander im Gras liegen.⁴⁰³ Im Vergleich zu der Aufnahme wirkt das Foto von Burrows noch respektvoll, denn hier liegen die Toten weitgehend geordnet nebeneinander. Die Aufnahme von Huet zeigt die toten Körper stärker geschändet und deformiert. Teilweise sind sämtliche Kleider vom Leib gerissen, die Verwundungen sind deutlicher sichtbar, auch wurden die Seile, mit denen die Toten zusammengezogen wurden, nicht immer entfernt.⁴⁰⁴ Im Vergleich zu dieser Fotografie wird deutlich, dass es sich bei der Präsentation in Burrows' Bild auch um ein für die Kamera zurechtgerücktes Arrangement handeln muss.

Die Bildunterschrift „Field of Death“ drückt die Bitterkeit der Situation aus. Die Anwesenheit der Toten im Zentrum wirkt umso dramatischer, als sie von den Lebenden kaum beachtet werden. Die Soldaten im Bild wenden den Blick ab oder sind mit dem Rücken zum Geschehen gezeigt. Besonders auffällig ist dies bei dem Soldaten vorne links, der sowohl an der Kamera als auch an den Toten vorbei aus dem Bild schaut. Auch die Blicke der US-Amerikaner erscheinen abgewandt.⁴⁰⁵ Ihre Körpersprache zeigt eine gewisse Distanz zum Geschehen, wie sie in den verschränkten Armen deutlich wird.

Der Artikel endet mit einem Bild, in dem ein südvietnamesischer Soldat einen vermeintlichen „Vietcong“⁴⁰⁶ mit einem Messer bedroht. Die Betrachtenden schauen von oben auf das Opfer im jugendlichen Alter, das am Boden kniet und flehend hochschaut. Er gestikuliert mit den Händen, die Arme sind mit einem Seil an einen weiteren Gefangenen gebunden, von dem nur ein Ausschnitt im Bild zu erkennen ist. Der Täter oder Folterer, ein südvietnamesischer Soldat, ist seitlich zu sehen und nur im verlorenen Profil erkennbar. Er steht mit dem Messer drohend erhoben am linken Bildrand über dem Gefangenen. Die flehende Geste des Gefangenen erinnert an die Darstellung Goyas „Man kann es nicht mit ansehen“ aus den „Los Desastres de la Guerra“,⁴⁰⁷ indem eine Gruppe von Menschen vor der Erschießung dargestellt ist (Abb.-Link 9). Einer der Zivilisten richtet kniend den Blick zu den im Bild nur durch die Waffenspitzen angedeuteten Bedroher empor und hat dabei die Hände flehend unter das Kinn geführt. Ganz

402 Vgl. zur Darstellung des Todes der Anderen in der Kriegsfotografie Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 13 f.

403 Faas, Arnett (Hg.) 1997 – Requiem, S. 194 f.

404 Huet u. a. 2006 (wie Anm. 77), S. 186 f.

405 Vgl. Kennedy 2011 (wie Anm. 28), hier S. 185.

406 Bildunterschrift Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War, S. 31.

407 Francisco Goya, „No se pueda mirar“, Blatt 16 aus den „Los desastres de la guerra“, 1814–1818, 14,5 x 21 cm, Radierung, Museo del Prado, Madrid.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

ähnlich ist die Gebärde des Vietnamesen in Burrows' Fotografie, nur dass hier der Bedroher von hinten gezeigt wird. Die Drohgebärde wird somit ebenso zum Thema des Bildes wie die Reaktion darauf, gemein ist beiden Darstellungen jedoch die anonyme Täterschaft.

Der begleitende Text informiert darüber, dass beide Seiten im Verhör gelegentlich foltern, der hier Verhörte sei jedoch unbeschadet in das Gefangenlager verbracht worden. Dass hier die Foltermethoden der Südvietnamesen gezeigt werden, spricht ebenfalls für eine gewisse Distanz, die die US-Amerikaner noch zu diesem Krieg haben und gibt implizit das Stereotyp der brutalen Vietnamesen wieder. Ein verstärkter Einsatz der US-Streitkräfte als Retter, wie er im Text klar formuliert wird, deutet sich in dieser stereotypen Darstellung bereits an. Der Begriff „Vietcong“, als Abkürzung von *Việt-Nam Công Sản* (Vietnamesische Kommunisten) wurde nach dem Genfer Friedensvertrag 1954 von der südvietnamesischen Regierung und Diêm verwendet, um den Begriff der *Việt Minh* zu meiden. Er taucht ab 1956 in südvietnamesischen Texten auf. Die Kämpfer und *Việt Minh* selbst nannten sich nicht so. Von westlichen Regierungen aufgegriffen, wurde der Begriff für Soldaten der Vietnamesische Volksarmee (VV, *Quân Đội Nhân Dân Việt Nam*) und der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams (NFB, *Mặt Trận Giải Phóng Miền Nam Việt Nam*) genutzt. Die Bezeichnung „Vietcong“ wurde von US-amerikanischer Seite als Subsummierung aller Kommunistinnen und Kommunisten und kommunistischen Guerilla-Kämpferinnen und Kämpfern genutzt, somit der Feinde in diesem Krieg.⁴⁰⁸

Der Artikel von Milton Orshesky im Anschluss lässt sich wie folgt zusammenfassen: auch wenn vor einem Jahr noch keiner daran hätte glauben können, dass die Südvietnamesen zu einem Kampf in der Lage seien, habe sich die Situation durch den Beistand und die Ausbildung der US-Amerikaner massiv verändert. Der Ton ist optimistisch. Dennoch klingen die Probleme des Einsatzes bereits hier an:

„Although the strafing and bombing attacks have killed many innocent Vietnamese—and others are mistaken for guerillas who wear no uniforms—the casualty ratio probably runs three-to-one in favor of the government.“⁴⁰⁹

In diesem Fotoessay werden verschiedene Bilder zu einer narrativen Geschichte kombiniert, die sich stilistisch am Layout von *Life* orientieren, jeweils versehen mit einer kurzen Bildunterschrift. Die Bilder wurden so ausgewählt, dass sie

408 Vgl. Leifer, Michael: *Dictionary of the Modern Politics of South-East Asia*. London 1996, S. 269; Clayton, Daniel: *Militant Tropicality. War, Revolution and the Reconfiguration of ‚the Tropics‘ c. 1940–c.1975*, in: *Transactions*, 38 (1), 2013, hier S. 185.

409 Orshesky 25.1.1963 – *Despite Battlefield Setbacks there is*, S. 32.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

einen Überblick über eine Einsatzsituation liefern. So wie die Bilder kombiniert, die Unterschriften gesetzt und formuliert sind, arbeiten sie zusammen, um die Geschichte zu dramatisieren und eine inhaltliche Steigerung zum Ende des Essays zu erzielen. Der Essay beginnt mit dem Transport durch Hubschrauber, zeigt die Unwägbarkeit des Sumpfes, folgend den Abwurf einer Napalmbombe aus dem Inneren eines Flugzeuges beobachtet und auf der nächsten Doppelseite das Ausströmen der Soldaten, die Einnahme eines Dorfes und das Abführen Verdächtiger. Es folgt ein *double truck* mit den getöteten „Vietcong“ im Zentrum, erkennbar der Höhepunkt des Artikels sowie das Finale der Aktionen. Dies wird betont durch das Layout, das Bild ist auf die komplette Doppelseite gezogen, so dass die Toten zentral im Mittelpunkt stehen. Zu diesem Zeitpunkt ist so ein *double truck* noch eine Seltenheit bei *Life*, wie Tad Bartimus formulierte.⁴¹⁰ In diesem Essay ist es jedoch als Gestaltungsprinzip erkennbar, denn insgesamt werden zwei Fotografien auf jeweils einer Doppelseite und eine Fotografie groß auf einer Seite präsentiert. „We Wade Deeper into Jungle War“ kommt insgesamt mit neun Fotografien auf neun Seiten aus. Der bekannte Essay „Country Doctor“ von W. Eugene Smith zeigte 1948 auf zwölf Seiten noch 28 Fotografien.⁴¹¹

Hier ist deutlich der Stilwechsel zu erkennen, der sich durch George P. Hunt und Bernard Quint im Magazin bemerkbar machte. 1961 übernahm Hunt die Aufgabe des Chefredakteurs. Unter ihm erhielt Quint den Posten des künstlerischen Leiters. Beide waren somit zuständig für fast alle Fotoessays mit Fotografien von Burrows' zum Vietnamkrieg in der Zeit von 1961–1969. Sie legten großen Wert auf das Layout und räumten der formalen Qualität der Bilder dabei viel Platz ein. Gemeinsam veränderten sie das Layout von *Life* hin zu wenigen, dafür großformatigeren Bildern in einem Essay. Dies unterschied sich zu vorherigen Redakteuren, die mehrere pointierte Fotos bevorzugten, um durch die größere Zahl die „story line“ zu stärken.⁴¹² Quint sagte in einem Radiointerview: „We tried to make the magazine easier, simpler, more direct.“⁴¹³

Das Bildmaterial für diesen Essay sammelte Burrows über einen Zeitraum von sechs Monaten,⁴¹⁴ ausgewählt wurden nur wenige der Bilder, die so zusammengesetzt den Eindruck eines einzigen Einsatzes erwecken. Wobei davon aus-

410 Vgl. Bartimus, Tad: Larry Burrows, in: Horst Faas und Peter Arnett (Hg.), *Requiem. By the Photographers who Died in Vietnam and Indochina*, New York, London 1997, S. 92–98, hier S. 92, 96.

411 Smith, Eugene: Country Doctor, in: *Life*, 25 (12), 20.9.1948, S. 115–126.

412 Vgl. Cookman 2009 (wie Anm. 47), S. 157; Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 12 f.

413 Zitiert nach Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 307.

414 Vgl. Hunt 25.1.1963 – Editors' Note.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

gegangen werden muss, dass bei weitem nicht jeder Fronteinsatz mit einer Konfrontation endete. Somit erweckt der Essay einen dramatischeren Eindruck, indem er das Material aus vielen Begegnungen subsummiert. Wenn man die veröffentlichten Bilder mit einem Teil des von Burrows gelieferten Bild- und Textmaterials vergleicht, wird deutlich: Man hätte den Essay noch dramatischer und offener gestalten können. Das Bildmaterial beinhaltet bspw. noch Aufnahmen eines brennenden Dorfes, von mehreren Leichen, die geborgen werden, von einem verängstigt kauernenden NFB-Kämpfer und weitere Aufnahmen aus dem Flugzeug.⁴¹⁵ Die Betrachtenden werden dennoch geschont, was auch mit den Konventionen der US-amerikanischen Presse zu tun hat, die zu viele Tote und Verletzte aus moralischen Gründen nicht zeigten.

„We Wade Deeper into Jungle War“ und „Despite Battlefield Setbacks there is Hope—with Caution“ sind Beispiele für die Kombination aus Fotoessay und vertiefendem Text, für den ein Fotograf und ein Korrespondent recherchiert haben. Im Inhaltsverzeichnis werden sie gemeinsam angekündigt: „Photographs by Larry Burrows. [...] Report by Milton Orshesky“.⁴¹⁶ Im Essay selber treten beide als Autor für jeweils einen Teil auf. Die verstärkte Nutzung dieser kombinierten Essays war eine Reaktion Hunts, der 1961 die Chefredaktion von *Life* übernommen hatte, auf die oberflächliche Berichterstattung des Fernsehens und die zunehmende Tendenz in den Medien, Bilder als reine Illustration zu nutzen. Man wollte sich so von den anderen Medien abgrenzen, um sich einen Platz am Markt zu sichern.⁴¹⁷ Um 1960 hatten bereits 90 Prozent der US-amerikanischen Haushalte zumindest einen Fernseher und guckten im Mittelmaß fünf Stunden Fernsehen am Tag. 1963 wurden die Nachrichtensendungen von 15 auf 30 Minuten verlängert.⁴¹⁸

Wie durch die Überschrift und das Klappcover bereits herausgestellt, sind farbige Kriegsbilder in dieser Zeit noch etwas Besonderes. Farbdruck wurde in dem Magazin bereits in den 1930er-Jahren eingeführt (*Fortune* 1933, *Time* 1934, *Newsweek* 1935, *Life* 1936), war jedoch 30 Jahre nahezu ausschließlich der Werbung vorenthalten. In Farbe zu drucken war teurer, komplizierter und zeitaufwendiger als in Schwarz-Weiß und war daher nur von den großen, finanziell gutgestellten Werbern zu bestreiten. Am 7. Juli 1941 brachte *Life* das erste farbige Foto auf der Titelseite. Auch in der Folge zeigte man vor allem in Verbindung mit militärischer Berichterstattung immer mal wieder ein Farbfoto auf der Titel-

415 Vgl. die Aufnahmen von Burrows in Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 15–53.

416 *Life*, 54 (4), 25.1.1963, S. 5.

417 Vgl. zu Hunts Veränderungen Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 262.

418 Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 185.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

seite.⁴¹⁹ In den 1940er- und 1950er-Jahren mussten farbige Essays, wie sie teilweise für Kunst oder historische oder wissenschaftliche Themen gewählt wurden, bereits Wochen vor Erscheinen des Magazins zum Druck nach Chicago gesendet werden. 1963 war es noch ein erheblicher Aufwand, größere Teile in Farbe zu drucken, wie Hunt in einem Editorial in der Ausgabe am 6. September 1963 darlegt. Doch war es trotzdem möglich, auch kurzfristig farbige Teile drucken zu lassen. Erst ab 1965 wurde Farbdruck intensiv für redaktionelle Beiträge genutzt.⁴²⁰

Der stärkere Einsatz von Farbe auch im editierten Teil hatte mehrere Gründe: Hunt war ein Verfechter der Farbfotografie und ließ sie gerne groß drucken. Er sorgte dafür, dass große Teile des editierten Teils in Farbe gedruckt wurden. Einerseits sollten die farbigen Essays ein Gegengewicht zu den zahlreichen farbigen Werbeanzeigen setzen, und andererseits waren sie eine Antwort auf die zunehmende Konkurrenz durch die Berichterstattung im Fernsehen und hochwertige Farbdrucke in anderen Publikationen.⁴²¹

Zu diesem Zeitpunkt war das Thema der Farbe für Aufnahmen in der Presse unter Fotografen bereits lebhaft diskutiert worden. Es gab unterschiedliche Positionen zur Bevorzugung von Schwarz-Weiß oder Farbe. Im Grundtenor ging man nicht davon aus, dass sich Farbe auf die Dauer durchsetzen würde. Beaumont Newhall schreibt 1949 zur Farbfotografie mit Ektachrome/Kodachrome-Filmen:

„The color photographer is faced with many esthetic problems. The eye does not see color the way the camera does. Should he choose the naturalistic approach and, as P. H. Emerson did in black and white, limit himself to reproducing what the eye sees? Or should he follow the camera's lead, exploiting its potentials and respecting its limits? There seem to be colors which exist only in photographs: Kodachrome film, for example, gives blue of a richness and depth which can validly be used for its own sake with no attempt at realism.“⁴²²

Die Meinungen zur Farbe in der Kriegsberichterstattung in den 1960er-Jahren gingen weit auseinander. Milton Orshefsky argumentierte zur Nutzung von Farbe

419 Vgl. Stein 2007 – Mainstream-Differenzen, S. 160.

420 Vgl. Weinberg, Adam D.: *On the Line. The New Color Photojournalism*, Weinberg, Adam D. (Hg.), *On the Line. The New Color Photojournalism*. Ausst. Kat. Minneapolis, Walker Art Center, 22.3.–1.6.1986; Portland, Museum of Art, 21.6.–7.9.1986; Auckland, Museum of Art, 1.11.–21.12.1986 u. a., Minneapolis 1986, S. 16–69, hier S. 31, 34. Eine Ausnahme bildet der *National Geographic*, der bereits früh im 20. Jahrhundert farbige Fotografien druckte. Vgl. Panzer 2005 – Introduction, S. 24.

421 Vgl. Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 17.

422 Newhall 1949 (wie Anm. 33), S. 246.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

und Schwarz-Weiß. Er tendierte zur Farbe „for the spectacle part—the chopper patterns, the rockets firing etc. and blackwhite for the ‚human‘ part, the emotions, the fatigue, the tension etc.“⁴²³ Der Fotograf Edward T. Adams (1933–2004) fand Schwarz-Weiß passender:

„I think all war should be done in black and white. It’s more primitive; color tends to make things look too nice. Makes the jungle in Vietnam look lush—which it was, but it wasn’t ‚nice‘“⁴²⁴

Dabei gilt für die allgemeine Perzeption von Farbaufnahmen in der Zeit, dass die Farbe die Wahrnehmung behindere, auch obwohl sie stärker der eigenen menschlichen Wahrnehmung entspricht. Man sprach ihr die stärkere Emotionsvermittlung zu. Schwarz-Weiß war besonders mit der Nachrichtenvermittlung verknüpft. Wer in Schwarz-Weiß arbeitete, dem wurde größeres handwerkliches Geschick zugesprochen.⁴²⁵ Gerade humanistische und *concerned* Fotografie wurde in Schwarz-Weiß gemacht. Auch in der künstlerischen Fotografie galt Schwarz-Weiß als seriöser. Farbe setzte sich ab den 1970er-Jahren verstärkt durch und war vielmehr mit Fantasie und Selbstaussdruck verbunden. Sie galt lange als vulgär. Die farbigen Aufnahmen machte Larry Burrows mit Hilfe von Ektachrome-Filmen. Sein Sohn sagte dazu:

„The reason for the Ektachrome was that he found that by slightly underexposing it, it produced the greens and the browns which were hallmark colors of Vietnam. You’ll notice in a lot of his pictures that tonally the color was quiet deliberate.“⁴²⁶

Farbe eignet sich, wie Catherine A. Lutz und Jane L. Collins am Beispiel des *National Geographic* herausarbeiten, besonders gut zur Darstellung des kulturell Anderen, da so Differenzen besonders herausgestellt werden könnten.⁴²⁷ Das kulturell Andere ist, wie bereits ausgeführt, auch Thema dieses Essays. Durch die monochrome Farbigkeit vieler Aufnahmen wird die vietnamesische Landschaft, der „Dschungel“, in der Andersartigkeit betont. Die *National Geographic* hat bereits 1962 einen 29-seitigen Essay mit Text und Bildern von Dickey Cha-

423 „Hong Kong Mailer No. 648“, memorandum from Orshesky, Hongkong, to Lang for Rowan, 11.1.1964, S. 2, *Time Inc. Archives* zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 391.

424 Eddie Adams am 22.11.1987, zitiert nach Moeller 1989, S. 393.

425 Vgl. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 422.

426 Russel Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 369.

427 Vgl. Lutz, Catherine A. und Collins, Jane L.: *Reading National Geographic*. Chicago 1994, S. 94.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

pelle (1919–1965) zur Situation in Vietnam in Farbe veröffentlicht.⁴²⁸ Auch hier wurden ähnliche Prinzipien wie in „We wade deeper into the jungle“ verwendet. Eine Weitwinkelaufnahme, die fliegende Hubschrauber in der Luft zeigt, wurde auf eine ausklappbare Seite gedruckt. Bei einem weiteren Bild wurde mit einem *double truck* gearbeitet.

Es ist daher anzunehmen, dass der Chapelle-Essay der *Life*-Redaktion als Vorbild oder Orientierung diente. Farbe und Krieg kombiniert *Life* hier erstmals bei der Darstellung des Vietnamkriegs zu einem Zeitpunkt, als die US-amerikanische Beteiligung in Vietnam in den Medien kaum präsent ist. Wie die Reaktionen auf den Artikel zeigen, wurden die Bilder im Publikum als „most wonderful color pictures of the war in Vietnam“⁴²⁹ wahrgenommen. Das zeigt, dass nicht nur die Farbe als besonders bemerkenswert empfunden wurde, sondern auch dass die Bilder als schön perzipiert wurden. Ihre Ästhetisierung sticht besonders hervor, auch wenn die Bilder ambivalent interpretiert wurden: „I have never seen a more shocking series of photographs [...] ‚dirty war‘“⁴³⁰ und ein anderer Leser formulierte: „I found your pictures of the jungle war in Vietnam both horrifying and heartbreaking“.⁴³¹

Durch die Verwendung von Farbe erinnern die Fotografien auch stärker an malerische Traditionen der Historienmalerei. So wird durch die nahezu monochrome braun-blaue Farbigkeit der Aufnahme auf dem *double truck*, aus der nur die Fahne leuchtend heraussticht, auch eine visuelle Referenz zu Eugène Delacroixs „Die Freiheit führt das Volk an (Die Freiheit auf den Barrikaden)“ von 1830 deutlich, bei dem auch die Gefallenen am Boden liegen wie die toten Vietnamesen in der Aufnahme am Ende des Essays.⁴³² Kompositorisch unterscheidet sich die Aufnahme enorm von dem Gemälde, da es keine visuelle Entsprechung der Freiheit in der Fotografie gibt. Und während in Delacroixs Bild die Revolutionäre in den Kampf geführt werden, ist in Burrows Aufnahme der Kampf bereits beendet, ähnlich wie in Ernest Meissoniers Gemälde „Barrikade“ von 1848,⁴³³ in dem die Opfer des Kampfes in trister Farbigkeit kreuz und quer am Boden liegen. Dieser farbliche Bezug kann als Anspielung auf die Gattung der Historienmalerei und als Übernahme der Farbigkeit aus der Malerei zu verstehen. Das Fo-

428 Chapelle, Dickey: Helicopter War in South Viet Nam, in: *National Geographic*, 122 (5), Nov. 1962, S. 722–754.

429 Robert C. Straube, *Life*, 54 (7), 15.2.1963, S. 15.

430 Phyllis J. Thomas, *Life*, 15.2.1963, S. 15.

431 Virginia W. Baum, *Life*, 15.2.1963, S. 15.

432 Eugène Delacroix: „Die Freiheit führt das Volk an (Die Freiheit auf den Barrikaden)“, 1830, Öl auf Leinwand, 259 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

433 Ernest Meissonier: *Barrikade*, 1848, Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

to stellt sich somit in die Nachfolge dieser monumentalen Kunst. In der Kunstfotografie werden ähnlich große Formate erst später übernommen – wie beispielsweise unter den Becherschülern⁴³⁴ – doch ist allein ein Großziehen auf die gesamte Doppelseite in Magazinen noch eher selten. Dies ist auch als Versuch zu sehen, in dem bisher noch nicht tradierten Feld der farbigen Kriegsfotografie⁴³⁵ auf bestehende Traditionen zurückzugreifen, anzuknüpfen und somit die Ausstrahlung der Malerei in das Medium der Fotografie zu überführen und der Aufnahme einen zeithistorisch übergreifenden Charakter zu geben.

Burrows nutzt die leuchtenden Farben der Fotos, um bestimmte physische und emotionale Aspekte zu unterstreichen. Er nutzt die Kompositionen, um den Blick auf die Personen und das Geschehen zu lenken.⁴³⁶ In Burrows' Bildern ist häufig kein klarer beziehungsweise ein verschobener Fokus auszumachen. Die Aufnahmeeinstellung entspricht in den meisten der Fotografien einer Totalen, in mehreren Bildern wird diese Einstellungsgröße jedoch durch eine Rückenfigur am Bildrand gebrochen, welche, wie im Bild mit den Toten, die Betrachtenden ins Bild führt. Sie bewirkt auch eine Verschiebung des Bildfokus, so dass keine klare Bildkomposition mehr zu erkennen ist. Sämtliche Bilder zeigen einen dynamischen Moment, sie sind im Augenblick der Bewegung festgehalten worden. Doch werden über diese Schnappschussästhetik hinaus durch die ungewöhnlichen Kompositionen Sehgewohnheiten aufgebrochen. Die farbigen Anknüpfungen an Kriegsdarstellungen und Historien Gemälde zeigen den Versuch, in einem nicht etablierten Genre der Farbfotografie Traditionen der Kriegsdarstellung zu rekurrieren und sich gleichzeitig in deren Nachfolge zu stellen.

Das Motiv der Rückenfigur hat eine lange Tradition in der Geschichte der Kunst. Erste Rückenfiguren sind aus dem Jungpaläolithikum bekannt und in der Antike hatten Rückenfiguren raumgestaltende Funktionen. Giotto di Bondone setzte die Rückenfigur als Vermittler zwischen irdischer und himmlischer Sphäre ein und positionierte sie, ebenso wie Burrows, am Bildrand.⁴³⁷ Im Lauf der Geschichte wird die Rückenfigur auf unterschiedliche Weise verwendet und die Funktion verändert sich. Interessant für das Verständnis von Burrows Rückenfi-

434 Große Formate in der Fotografie gewinnen erst mit einer stärkeren Musealisierung der Fotografie an Bedeutung. Siehe hierzu beispielsweise Polte, Maren: Andreas Gursky, in: Lynne Warren (Hg.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, London 2006, S. 643–644.

435 Siehe zur farbigen Fotografie in der Zeit genauer „Bedeutung der Farbe“ in diesem Kapitel.

436 Vgl. Kennedy 2011 (wie Anm. 28), S. 184.

437 Vgl. zur Geschichte der Rückenfigur Wilks, Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlung in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre (Phil. Diss. Greifswald 2004). Marburg 2005, S. 18–26.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

guren ist insbesondere der Vergleich mit impressionistischer Malerei. Max Slevogt und Max Liebermann drückten anhand einer Rückenfigur in ihren Bildern das Spontane und Momenthafte aus, ohne ihr eine weitere Bedeutung zu geben. In Bildern wie „Mädchen vor dem Löwenkäfig“ oder „Papageienallee im Amsterdamer Zoo“ dienen sie als Zeichen von „Momentaufnahmen des Alltäglichen“. Durch diese Normalität ermöglichen sie die Identifikation der Betrachtenden, ohne der Figur eine tiefere Symbolik zu geben.⁴³⁸ Auch in Burrows' Bildern drückt sich durch die Komposition das Flüchtige und Momenthafte aus, was gerade in Kriegsphotografien als Zeichen für Nähe zum Geschehen gelesen werden kann.

Burrows gliedert sich mit seinen Fotografien auch in dokumentarische und fotojournalistische Traditionen ein. Das Motiv wird über etwaige künstlerische und ästhetische Absichten gestellt. Dies zeichnete sich traditionell besonders durch das weitestgehend Unsichtbarmachen eines Stils aus, was Zuschreibungen wie Objektivität und Sachlichkeit ermöglicht.⁴³⁹ Dies erreicht er unter anderem durch die Schnappschussästhetik, die sich auch darin zeigt, dass die Abgebildeten die Anwesenheit einer Kamera nicht erkennen lassen, sowie durch die Nähe zum Geschehen. Durch die Farbigkeit der Aufnahmen sowie die eher atektonische Komposition und die größere Einbindung des Geschehens grenzen sich seine Fotografien von einem allgemein sozialdokumentarischen Fotografiestil ab, wie ihn beispielweise die Fotografinnen und Fotografen der *Farmsecurity Administration* praktizierten.⁴⁴⁰

Dennoch muss an dieser Stelle erneut betont werden, dass dieser Eindruck aus einem Essay entsteht, dessen Bildauswahl von der *Life*-Redaktion getroffen wurde und Burrows seine Bilder auch mit Wissen der Auswahlpraxis und Bearbeitung von Ausschnitten bei *Life* erstellte.

Das Kriegsbild in den Fotografien und in *Life*

Durch die Verwendung der Rückenfigur als bildführendes Element und somit die Identifikationsmöglichkeit von nicht-eingreifenden Figuren und die Präsentation

438 Max Liebermann: „Papageienallee im Amsterdamer Zoo“, 1902, Öl auf Leinwand, 88 x 72 cm, Kunsthalle, Bremen. Max Slevogt: Mädchen vor dem Löwenkäfig, 1901. Öl auf Leinwand, 54 x 81 cm, Städtische Galerie, Hannover. Vgl. Wilks 2005, S. 51 f., 178.

439 Vgl. Holschbach 2004 – Im Zweifel für die Wirklichkeit, S. 25–27.

440 Siehe zur Fotografie der *Farmsecurity Administration* in dieser Arbeit das Unterkapitel „Der Fotoessay“ im Kapitel I.6.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

der Gewalt entsteht eine Distanz der Betrachtenden zu diesem Krieg, der durch eine rassistische Darstellung von Vietnamesen noch verstärkt wird.

Mark Bradley weist für die Zeit zwischen 1919 und 1950 nach, dass das Wissen der US-Amerikanerinnen und Amerikaner über Vietnam, trotz des Ablehns der französischen Politik, fast ausschließlich auf den Texten französischer Wissenschaftler, Journalisten und offiziellen Kolonialbeamten beruhte, da Vietnam selber aus US-amerikanischer Sicht lange Zeit nicht von Interesse war und somit viele Vorstellungen des Anderen aus französischen Berichten übernommen wurden.⁴⁴¹ Er führt aus, wie in der Zwischenkriegszeit ein Bild der vietnamesischen Gesellschaft und Kultur als „primitiv“ entstand. In US-amerikanischen Texten würden die „faulen“ und „primitiven“ Vietnamesen als Lügner dargestellt, denen man nicht trauen könnte. US-amerikanische Beobachter stellten die vietnamesische Gesellschaft als grausam und von Hass dominiert dar, wobei gleichzeitig die Vietnamesen schwach und unmännlich erschienen.⁴⁴²

Diese stereotype Darstellung der Vietnamesen passt in das Bild des Vietnamkriegs, das *Life* in der Zeit vor der offiziellen Beteiligung 1965 zeichnet, wie der Vergleich mit dem Essay „A Little War, Far Away—and Very Ugly“⁴⁴³ mit Bildern von Akihiko Okamura und Larry Burrows zeigt, der am 12. Juni 1964 in *Life* erschien. Auch dieser Essay wird auf dem Cover als farbig angekündigt, was hervorhebt, dass farbige Berichterstattung noch immer etwas Besonderes war. Das Cover-Bild stammt von Burrows (Abb.-Link 10). Den Lesenden kommt ein US-Offizier entgegen, der eine Einheit durch hohes Gras führt.⁴⁴⁴

Der Essay zeigt zahlreiche drastische Kriegsphotografien, bei denen die Opfer in ihrem Elend präsentiert werden. Der Artikel beginnt mit einer Aufnahme eines verbrannten und verwüsteten Dorfes, daneben ist in Nahaufnahme ein Soldat zu sehen, der seinen toten Sohn betrauert. Es folgen zwei Doppelseiten mit einem Arrangement von Bildern. Sie zeigen unter anderem Tote, die verkrümmt im Morast liegen, ein verletztes Kind, das sich vor Schmerzen windet, als seine Verletzung behandelt wird und folternde vietnamesische Soldaten. Auf der nächsten Doppelseite ist in Großaufnahme der Körper eines toten US-amerikanischen Soldaten neben der Überschrift „the American tried to save a friend“ gesetzt. Auf der nächsten Seite ist noch ein farbiges Bild zu sehen: das Ende eines Gefechtes.

441 Vgl. Bradley 2000 (wie Anm. 123), S. 47.

442 Vgl. Bradley 2000, S. 47–49. Siehe auch für eine breitere Herleitung des Diskurses und der Vorstellung rassistischer Differenzen in der amerikanischen Gesellschaft, aufgrund dessen sich auch der amerikanische Imperialismus begründet Bradley 2000, S. 47–59.

443 Okamura, Akihiko: A Little War, Far Away—and Very Ugly, in: *Life*, 56 (24), 12.6.1964, S. 34–44C.

444 Das Bild erschien auch in *Paris-Match* am 17.2.1965

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Zwei Tote liegen am Boden, der auf der vorherigen Seite in Großaufnahme präsentierte US-amerikanische Soldat und neben ihm ein vietnamesischer. Es folgt ein farbiger Bruch, die folgenden Seiten, auf denen die US-amerikanische Beteiligung im Vordergrund steht, sind in Schwarz-Weiß abgesetzt. Man sieht das Porträt eines US-amerikanischen Soldaten, ein Bild, in dem dieser GI den vietnamesischen Soldaten Anweisungen gibt, und ein Bild mit einem Hubschrauber. Außerdem ein Bild, auf dem US-Soldaten mit einheimischen Kindern spielen. Die Bilder vermitteln einen sehr geordneten Eindruck. Weitblick und Technik werden Verwüstung und den einfachen Verhältnissen, in denen die vietnamesischen Kriegsgesopfe präsentiert sind, gegenübergestellt.

Die drastischen Bilder werden jedoch nicht eingesetzt, um ein allgemeines Antikriegsbild zu erzeugen. Sie sollen vielmehr die Brutalität des Feindes sowie den Frust südvietnamesischer Soldaten aufzeigen. Die Schlagzeile auf der letzten Seite lautet: „They are few, but they keep the fight going“. In der Mitte wird das Porträt eines zähen, US-amerikanischen Soldaten gezeigt. In dem folgenden Text wird der Zwiespalt beschrieben, in dem die US-Amerikaner stecken. Es wird die Bedrohungskulisse des Kalten Krieges aufgezeigt, über chinesische und russische Kriegsschiffe geschrieben und überlegt, was die beste Vorgehensweise für Vietnam sei. Man stecke in einem Dilemma.⁴⁴⁵ Dieser Essay soll die Lesenden auf einen kommenden größeren Einsatz in Vietnam vorbereiten und ist somit im weiteren Sinne als Kriegspropaganda zu deuten.

Die Bilder in diesem Essay, die US-amerikanische Soldaten zeigen, stammen von Burrows, während die Bilder der Vietnamesen und Opfer alle von Okamura sind. Es bleibt somit festzuhalten, dass der Fokus der beiden Fotografen weit auseinander ging. Die Redaktion der Zeitschrift hat aus beiden Bilderkontingenten eine Aussage zusammengestellt, die in das Konzept des Magazins passte. Okamuras Bilder können jedoch auch ganz anders ausgelegt werden. Sie wurden in Japan Teil der Antikriegsbewegung. Bereits 1965 erschien sein Buch „This is war in Vietnam“ in Japan,⁴⁴⁶ dass über Monate ein Bestseller war, zu einem Zeitpunkt als das US-amerikanische Bombardement in Nordvietnam extrem unpopulär war und die Aggression des US-amerikanischen Engagements in Japan stark kritisiert wurde.⁴⁴⁷ Im Gegensatz hierzu sollen die Fotografien in dem in *Life* erschienenen Essay die US-amerikanische Mission rechtfertigen.

In diesen frühen Essays wird das Bild der Vietnamesen aus einer rassistischen Perspektive gezeichnet. Keine der beiden Seiten wird in so positivem Licht

445 Vgl. Okamura 12.6.1964 – A Little War, S. 42-44A.

446 Akihiko Okamura: This is War in Vietnam. Tokyo 1965.

447 Vgl. Kelman, Peter Gerald: *Protesting the National Identity. The Cultures of Protest in 1960s Japan* (Diss. Univ. Sydney 2001) 2001, S. 126 f.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

gezeigt wie die US-amerikanischen Soldaten. Sie zeigen in diesen Darstellungen keine menschlichen und mitleidigen Regungen.⁴⁴⁸ Beide Seiten foltern⁴⁴⁹ und kämpfen so nicht nach dem humanitären Völkerrecht.⁴⁵⁰ Ein südvietnamesischer Soldat, der beim Foltern gezeigt wird, reagierte auf die Frage des Fotografen, der dies unnötig grausam fand, wie der Bildunterschrift zu entnehmen ist: „But this is my duty“.⁴⁵¹

Insbesondere in dem Essay von Burrows „We wade deeper into Jungle War“ werden die Vietnamesen meistens von oben herab fotografiert, nicht auf Augenhöhe. Regeln, wie sie für die Darstellung toter US-Amerikaner beachtet werden – „a refusal to show identifiable faces or extreme forms of death“⁴⁵² – interessieren für die Darstellung toter Vietnamesen offenbar nicht. Insbesondere in dem Essay mit Fotografien von Okamura werden die Opfer in unschönen verdrehten Posen im Dreck gezeigt,⁴⁵³ während der tote Amerikaner bereits auf einer Trage liegend und nur im Ausschnitt gezeigt wird. Der Kopf, und somit seine individuellen Züge, werden nicht gezeigt. Die Überschrift auf dieser Seite lautet „The American Tried to Save a Friend“,⁴⁵⁴ was erneut die humanistische Einstellung US-Amerikanischer Soldaten betonen soll. Die Gegenüberstellung von der technisierten und „zivilisierten“ westlichen Kultur, gegenüber „primitive- ren“ Kulturen ist ein übliches Darstellungsmuster der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, wie es besonders deutlich auch in der *National Geographic* wiedergegeben wurde.⁴⁵⁵

Dies erzeugt Distanz der US-amerikanischen Lesenden gegenüber den fremden Vietnamesen und dem brutalen Krieg und deutet damit den Bedarf eines „Retters“ an. Gleichzeitig knüpft es an bekannte und bewährte Feindbildmuster der USA an. Über einen langen Zeitraum wurde die indigene amerikanische Bevölkerung als die „wilden“ und „unberechenbaren“ „Indianer“ dargestellt.⁴⁵⁶

448 Vgl. zu dieser Auslegung von „We wade deeper into Jungle War“ auch Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 401.

449 Burrows 25.1.1963 – We Wade Deeper into Jungle War, S. 30.

450 Nach dem Genfer Abkommen über die Behandlung von Kriegsgefangenen von 1949 sollen Gefangene menschlich behandelt und unter anderem nicht gefoltert werden, vgl. <http://www.uni-muenster.de/PeaCon/global-texte/g0405/embedded/genfer_abkommen/drittes_genfer_abkommen.pdf> (1.9.2016).

451 Okamura 12.6.1964 – A Little War, S. 39.

452 Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 233.

453 Vgl. Okamura 12.6.1964 – A Little War, S. 36 f.

454 Vgl. Okamura 12.6.1964 – A Little War, S. 40 f.

455 Lutz u. Collins 1994 (wie Anm. 427), S. 110.

456 Siehe zu amerikanischen Feindbildern Kleinstüber, Hans J.: Terrorismus und Feindbilder. Zur visuellen Konstruktion von Feinden am Beispiel Osama Bin Laden und Saddam Hussein, in: Michael Beuthner (Hg.), *Bilder des Terrors – Terror der Bil-*

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Durch die Darstellung des kommunistischen Feindes als „primitiv“ werden solche tradierten Feindbilder wieder aufgerufen. Insbesondere die nackten Oberkörper und die einfachen vietnamesischen Boote erinnern an „indianische“ Stereotype. Der Essay „We wade deeper into Jungle War“ zeigt somit insgesamt die Schrecken des Krieges mit brutalen Konsequenzen für den Einzelnen, nämlich den Tod auf. Er abstrahiert das Geschehen nicht, sondern zeigt konkret am Körper die rohe Gewalt blutiger Auseinandersetzungen. Durch rassistische und koloniale Bildmuster wird eine Distanz durch Abgrenzung des Anderen aufgebaut. Die Art der Feindinszenierung dient nicht nur dem Aufbauen eines Feindbildes, sondern drückt gleichzeitig die Machtverhältnisse aus. Die Nacktheit ist ein Kennzeichen archetypischer Darstellungsmuster „primitiver“ Völker, wie sie in der Kolonialfotografie des 19. Jahrhunderts immer wieder herausgestellt wurden:

„What were returned to the Western spectator were images of native peoples that established them as primitive, bizarre, barbaric or simply picturesque. In the service of these images, people were photographed in what appeared to be archetypal ways. While ‚primitive‘ dress was sometimes stressed, there was also a great emphasis on nudity.“⁴⁵⁷

Es ließe sich argumentieren, dass Burrows lediglich Einsatz-Situationen festgehalten hat. Doch ist am Bildmaterial von Burrows erkennbar, dass die Redaktion die Vietnamesen auch in anderen Posen und Momenten hätte zeigen können, bei denen die vermeintlichen Guerilla-Kämpfer bekleidet sind.⁴⁵⁸ Dies lässt vermuten, dass es sich hierbei um das gezielte oder unterbewusste Aufgreifen rassistischer Darstellungsmuster handelt. Insbesondere ist die Nacktheit in kolonialer Fotografie als symbolischer Ausdruck der Macht der Kolonisierer gegenüber den Kolonisierten zu deuten.⁴⁵⁹ Der Essay „We Wade Deeper Into Jungle War“ erzielt somit in der Bildsprache vor allem eine Diffamierung des Gegners als anders und „primitiv“. Er inszeniert die Vietnamesen zwar nicht so stark als ursprünglich, wie es beispielsweise Werner Bischof in seinen „Indochina“-Bildern tat, dies mag aber auch damit zusammenhängen, dass Bischof die Vietnamesen stärker in ihrem Alltag und nicht in Kriegsszenen dokumentierte.

Das Kriegsbild des Essays zeigt somit einen vietnamesischen Krieg, der noch nicht der eigene, also US-amerikanische, ist. Gezielt wird Distanz zum Dargestellten und ein klares Feindbild aufgebaut. Im Gegensatz dazu erscheinen die

der? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 206–237, hier S. 214–218.

457 Price op. 2004 – Surveyors and Surveyed (wie Anm. 130), S. 83.

458 Siehe beispielsweise Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 35, 39 und 42.

459 Vgl. Price op. 2004 – Surveyors and Surveyed, S. 84 f.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

US-Amerikaner stark technisiert, zivilisiert und gerüstet. Hierbei greift der Essay eine Bildsprache des Kolonialismus auf und macht deutlich, dass sieben Jahre nach dem offiziellen Ende der Kolonisation durch die Franzosen die US-amerikanische Darstellungspraxis auf den Bildmustern der Kolonisation beruht.

Diese rassistische und progagandistische Darstellung passt sich im *Life*-Magazin thematisch in eine stringente konservative Position ein. Dies zeigt nicht nur die Leitlinie des Magazins für den Vietnamkrieg auf, es macht auch deutlich, wie abhängig das Magazin von den Werbekunden und somit auch von einer unternehmerfreundlichen und konservativen Leitlinie sowie einer klaren Position im Kalten Krieg war. Henry Luce war Konservativer, Anhänger der Republikaner und überzeugter Antikommunist.⁴⁶⁰ Seine politische Einstellung bestimmte die Linie von *Life*, das politisch und ideologisch danach ausgerichtet wurde:

„The ‚certain things‘ that Life ‚stood for‘ were nationalism, capitalism, and classlessness, a sense of confidence, optimism, and exceptionalism, and the sure belief that the American way was the way of the world.“⁴⁶¹

Dies war nicht nur der Grundtenor des Magazins, sondern wurde von Luce explizit als Überlebensstrategie formuliert.⁴⁶²

Life, das lange Zeit das profitabelste Blatt des *Time Inc.*-Konzerns war, musste Ende der 1950er-Jahre sinkende Einnahmen verbuchen. 1959 machte es erstmals Verluste und erwirtschaftete nur in einigen der Folgejahre noch Gewinn. Dies hatte nichts mit der weiterhin großen Leserschaft und Auflage von um die sieben Millionen zu tun, sondern war der großen Bedeutung der Werbekunden geschuldet, die zahlreich zum Fernsehen abwanderten, um dort eine noch größere Zahl Menschen zu erreichen.⁴⁶³ Wie der Historiker Alan Brinkley in seiner Monographie über Henry Luce herausarbeitet, war Luce in seinen letzten Jahren an der Konzernspitze zwar politisch offener, hatte aber bzgl. des Vietnamkriegs eine klare Position. Er glaubte an ein nicht-kommunistisches Südvietnam und unterstützte dies unermüdlich.

Trotz verschiedener Kontroversen brachte er dementsprechend seine Magazine immer wieder auf Kurs.⁴⁶⁴ Seine Antwort auf die Frage nach den Zielen von *Life* in den 1960er-Jahren war: „Life is and shall be designed to be the magazine of national purpose.“ Noch konkreter führt er als Ziele auf, den Kalten Krieg zu

460 Vgl. Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 29.

461 Doss (Hg.) 2001 – Looking at Life Magazine, S. 11.

462 Vgl. Brinkley, Alan: The Publisher. Henry Luce and his American Century. New York 2010, S. 445–447.

463 Luce zitiert nach Brinkley 2010, S. 441 f.

464 Vgl. Brinkley 2010 (wie Anm. 462), S. 445–447.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

gewinnen, „create a better America“. Die Ansprüche an die Erstellung des Magazins sollten dabei die höchsten und anspruchsvollsten sein.⁴⁶⁵ Wie Howard Sochurek im Gespräch mit Robert Capa berichtete, sehe Henry Luce es als patriotische Pflicht an, Frankreich in seinem Krieg zu unterstützen. Er wolle keine negative Berichterstattung über den Krieg.⁴⁶⁶

Diese politische Einstellung wird durch die Auseinandersetzung über den 1953 bei *Life* erschienen 16-seitigen Essay „The Year of the Snake“⁴⁶⁷ mit Fotografien und Text von David Douglas Duncan weiter untermauert (Abb.-Link 11). In dem Essay heißt es „ineffective French tactics and ebbing French will“ und es wird explizit formuliert, dass Frankreich von US-amerikanischer Hilfe abhängig sei. Duncan sieht „Indochina“ verloren für die „antikommunistische Welt“ und verweist auf Beispiele, bei denen die finanzielle Hilfe der US-Amerikaner verfehlt ist. Er nennt ein Dorf, welches von US-amerikanischen Geldern zur Stabilisierung der Region gebaut wurde, aber nicht den Bedürfnissen der Bevölkerung entspreche und deshalb nicht bewohnt würde und außerdem immer wieder von Kommunisten angegriffen würde.⁴⁶⁸ Die Fotografien erinnern im Stil an die sozialdokumentarischen Fotografien von Dorothea Lange.⁴⁶⁹ Zwar ist davon auszugehen, dass der Text von der Redaktion redigiert und gesetzt wurde, doch entspricht er nicht den ideologischen Leitlinien des Herausgebers. Luce befand sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Urlaub und zeigte sich später mit der Veröffentlichung eines so wenig patriotischen Essays nicht einverstanden. Er setzte Duncan auf eine „inactive list“ und unterstellte ihm eine „seductive power over managing editors“ ebenso wie eine „emotional attitude“ Frankreich gegenüber. Er reagierte mit einer Kampagne zur „Schadensregulierung“, da er von US-amerikanischen Kriegsunterstützern stark kritisiert wurde.⁴⁷⁰ 1957 wurde Luce Mitglied von *American Friends of Vietnam*, welche die südvietnamesische Regierung unterstützten und war auf einem Kurs mit der Eisenhower-Regierung.⁴⁷¹

Zusammenfassend lässt sich über die Darstellung des Vietnamkriegs in *Life* in dieser frühen Phase sagen, sie versuchte Aufmerksamkeit zu erregen und folgt gleichzeitig einer klaren, regierungstreuen Linie des Herausgebers. Die unter-

465 Luce zitiert nach Brinkley 2010, S. 441 f.

466 Vgl. Miller, Russell: *Magnum. Fifty Years at the Front Line of history*. London 1999, S. 115.

467 Duncan, David Douglas: *The Year of the Snake*, in: *Life*, 35 (5), 3.8.1953, S. 72–85, 88, 91.

468 Vgl. Duncan 03.8.1953 – *The Year of the Snake*, S. 82.

469 Vgl. hierzu Kapitel I.6 „Der Fotoessay“ in dieser Arbeit.

470 Henry Luce zitiert nach Brinkley 2010 (wie Anm. 462), S. 377.

471 Vgl. Brinkley 2010, S. 445–447.

2. Der (post-)koloniale Blick auf Vietnam

suchten Fotografien zeigen in ihrem Veröffentlichungskontext in den Essays ein drastisches, unmittelbares Kriegsbild, das Distanz zu den Betrachtenden aufbaut und zur Abgrenzung mit einer deutlich rassistischen Bildsprache arbeitet, die an kolonialen Bildmustern festhalten. Das Geschehen wird als vietnamesischer Krieg dargestellt, als das Andere, zu dem ein Gegensatz anhand der humanistischen, US-amerikanischen Haltung erzeugt wird. Es wird eine deutliche Dichotomie zwischen „primitiven“, vietnamesischen Kämpfern und der technisierten, euroamerikanischen „Zivilisation“ aufgebaut. Die Fotografien erscheinen in Farbe, was einen Gegensatz zur bisherigen dokumentarischen Fotografie darstellt.

Somit passt sich das Kriegsbild, welches in *Life* gezeigt wurde, in eine allgemeinere euroamerikanische Perspektive auf den Krieg ein. Es lässt für den Fotojournalismus, insbesondere den Fotoessay der Zeit feststellen, dass ein distanzierteres Kriegsbild gezeichnet wird, was auf weitgehender Unkenntnis der Sitten und Gebräuche basierte und wenn durch französische Berichterstattung geprägt war. Man zeigte den Krieg noch aus distanzierter Perspektive, er war noch nicht der eigene. Es wurde eine starke Dichotomie zwischen euroamerikanischer Technik, in welcher man die größte Überlegenheit sah, und unwegsamen „Dschungel“ erzeugt.

3. Der Soldat im Fokus – US-amerikanische Bildpropaganda in *Life* 1964 bis 1967

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Essays aus der Zeit zwischen 1964 und 1967 verglichen, die zur Erzeugung eines Kriegsbildes größtenteils einer propagandistischen Strategie folgen – der Konzentration auf den US-amerikanischen Soldaten. Zunächst wird zur besseren historischen Einordnung eine kurze Darstellung zur weiteren politischen Entwicklung gegeben.

Im August 1964 kam es zur sogenannten Tonkin-Krise. US-Patrouillenboote hatten sich nahe nordvietnamesischer Gewässer im Golf von Tonkin bewegt und eine Gruppe Torpedoboote der Demokratischen Republik von Vietnam waren ihnen sehr nahe gekommen, worauf US-Amerikanische Soldaten das Feuer eröffneten und die andere Seite mit mehreren Torpedos reagierte. Zwei Tage später meldete ein US-amerikanisches Kriegsschiff einen erneuten Zwischenfall, woraufhin Präsident Johnson Luftangriffe auf die Torpedoboote anordnete und der US-Kongress ein offizielles Mandat zum Kriegseintritt absegnete, auch wenn die Beweise für den zweiten Zwischenfall nicht schlüssig waren und sich im Nachhinein als inszeniert herausstellten. Die Resolution des Kongresses am 8. August 1964 erlaubte den USA in der Folge offiziell, eine stärkere militärische Rolle zu spielen.⁴⁷²

In Anbetracht der politischen Krise in Saigon, traf Präsident Johnson einige Entscheidungen, die den US-Einsatz grundsätzlich veränderten. Er erlaubte Bombenangriffe im Norden und schickte Bodentruppen. Die *Operation Rolling Thunder* zur Bombardierung von Militärstationen im Norden und des „Ho Chi Minh-Pfads“ startete im März 1965, die ersten Bodentruppen und zwei Marinebattalione erreichten Vietnam am 8. März. Um einen drohenden Sieg der militärischen Organisation des Nordens, der Vietnamesische Volksarmee (VV, *Quân Đội Nhân Dân Việt Nam*) im Süden zu verhindern, stockte Johnson die Bodentruppen im Sommer auf 125.000 Soldaten auf und versprach weitere. Die süd-vietnamesische Regierung wurde dabei nicht konsultiert, ebenso wie sie nicht an der Entscheidung zur Bombardierung des Nordens beteiligt wurde. Bis 1967 sollten die Bodentruppen auf ca. 500.000 ansteigen und 864.000 Tonnen Bomben in der *Rolling Thunder*-Kampagne über Nordvietnam abgeworfen werden.

472 Vgl. Bradley 2009 (wie Anm. 24), S. 109.

3. Der Soldat im Fokus

Fotoessay mit Fotografien von Larry Burrows: „Alert in Vietnam“ (*Life*, 27.11.1964)

Am 27. November 1964 erschien ein großer mehrteiliger Leitessay „Alert in Vietnam“ über die Arbeit und den Kampf von US-Amerikanern in Vietnam in *Life*, der sich über 19 Seiten erstreckt (Abb.-Link 12).⁴⁷³ Er beinhaltet neben einer Doppelseite als Ankündigung drei eigenständige Fotoessays jeweils aus der Zusammenarbeit von Fotografen und Korrespondenten und einer anschließenden fünfseitigen Diskussion zwischen den *Life*-Korrespondenten und der US-Führung in Südvietnam. Die einzelnen Essays beleuchten unterschiedliche Facetten des Krieges in Südvietnam aus US-amerikanischer Perspektive, aber alle drei thematisieren den verstärkten Einsatz der US-amerikanischen Armee. Der vierseitige Essay „Captain Gillespie goes after the Vietcong“, der im Folgenden genauer analysiert wird, ist als erster in dieser Zusammenstellung positioniert. Er entstand aus der Zusammenarbeit von Larry Burrows und dem Leiter des Pariser *Time*-Büros Lee Hall.⁴⁷⁴ Er beschreibt den Einsatz einer von Kapitän Gillespie angeführten Patrouille in „Vietcong“-kontrolliertem Gebiet. Es folgen die Essays „„Junk navy‘ has a perlious mission“ von Marshall Smith und John Loengard⁴⁷⁵ und „Young civilian tries to win the fight on the people front“ von John Flynn und Terence Spencer,⁴⁷⁶ die jedoch in diesem Zusammenhang nicht genauer vorgestellt werden.

Der Leitessay wird auf dem Cover des Magazins durch ein spektakuläres Bild von Burrows angekündigt. Es zeigt zentral im Vordergrund einen funkenenden Soldaten vor lichterloh brennendem Regenwald. Der Soldat hat den Blick zum Himmel gerichtet. Er steht schräg zu den Betrachtenden und sein Gesicht wird von vorne angestrahlt, so dass er für die Betrachtenden gut zu erkennen ist. Andere Soldaten weiter hinten sind dagegen weniger gut in der Dunkelheit auszumachen. Das Foto changiert zwischen sehr dunklen Bereichen und farbigen Flächen, die durch das Feuer erleuchtet sind. Die Lesenden erfahren in der Bildunterschrift, nachdem sie drei Seiten Werbung durchgeblättert haben, dass es sich bei den Soldaten um Sondereinsatzkräfte handelt. Der Hauptmann Vernon Gillespie kontaktiere das Basicamp, während südvietnamesische Soldaten ein

473 o. A.: Alert in Vietnam. Americans Work and Fight as the Crisis Gets Worse, in: *Life*, 57 (22), 27.11.1964, S. 30–52.

474 Hall, Lee: Captain Gillespie Goes after the Vietcong (Photographed by Larry Burrows), in: *Life*, 57 (22), 27.11.1964, S. 32–35.

475 Smith, Marshall: „Junk Navy“ Has a Quietly Perlious Mission (Photographed by John Loengard), in: *Life*, 57 (22), 27.11.1964, S. 36–39.

476 Flynn, John: Young Civilian Tries to Win the Fight on the People Front (Photographed by Terence Spencer), in: *Life*, 57 (22), 27.11.1964, S. 40–45.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

„Vietcong-Versteck“ niederbrennen würden.⁴⁷⁷ Das Feuer tritt farblich deutlich hervor. Starke Hell-Dunkel- und Komplementär-Kontraste dominieren die Bildästhetik. In seinem Spiel mit Licht und Schatten, farbigen und dunklen Bereichen erinnert das Foto an das Chiaroscuro barocker Gemälde ähnlich der Caravaggios (1573–1610) oder Rembrandts (1606–1669), bei dem nur bestimmte, erzählerisch relevante Bildbereiche ausgeleuchtet sind und die restliche Szene in Dunkelheit bleibt. Dies wurde als Stilmittel zur Steigerung des erzählerischen Moments eingesetzt.⁴⁷⁸ Diese Farbigkeit in der Fotografie erzeugt einerseits eine starke räumliche Wirkung und andererseits steigert es die Dramatik der Situation.

Die Aufnahme wurde für das Deckblatt stark beschnitten. Aus dem eigentlichen Querformat wurde ein Hochformat gemacht. Auf dem unbeschnittenen Foto erkennt man drei brennende Hütten im Hintergrund, dazwischen und darüber Wald. Diese kann man auf dem Cover nicht identifizieren. Es wirkt dramatischer, da durch die Beschneidung nicht mehr auszumachen ist, was genau brennt. Das Feuer reicht vielmehr bis zum oberen Bildrand, wodurch es drastischer und größer wirkt. Das Hochformat wird durch die Horizontalen, den *Captain* und die Bäume im Hintergrund betont. Traditionelle Linienführung der Malerei wie das Achsenkreuz werden durch diese beschnittene Form herausgestellt und betonen so die konstruierte Nähe zur christlichen Historienmalerei, die sich bereits in der Farbigkeit gezeigt hat. Zur Darstellung des Weltgerichts wurde in der Malerei häufig das Hochformat gewählt, welches sich zur Illustration eines transzendentalen Oben und Unten anbietet. Kapitän Gillespies Blick zum Himmel, durch die Beschneidung stärker in den Fokus genommen, kann somit auch im Zusammenhang von Weltgerichtsdarstellungen gedeutet werden. Gillespies Blick erinnert an den strebenden Blick der Auserwählten zum Weltenrichter, im Gegensatz zu den Verdammten, die mit gesenkten Köpfen ins ewige Feuer gesandt werden. Dieses vom Fotografen bereits angelegte christliche Bildmuster des zum Himmel strebenden Gillespies wurde von der Redaktion durch die Veränderung des Formats noch verstärkt. Die Bedeutsamkeit der imaginären Jenseitsräume Himmel und Hölle seien im christlichen Abendland nicht zu überschätzen, schreibt Hartmut Böhme.⁴⁷⁹ Es ist davon auszugehen, dass eine Deutung in diesem Sinne der

477 Vgl. *Life*, 57, Heft 22, 27.11.1964, S. 3.

478 Siehe beispielsweise Caravaggio: „Salomé erhält das Haupt des Täufers“, um 1606, 116 x 140 cm, Tafelmalerei, London, National Gallery oder Rembrandt Harmensz van Rijn, *Die Blendung Simsons*, 1636, Tafelmalerei, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

479 Böhme verweist auf die Herausbildung der Vorstellungsräume Himmel und Hölle in den nachchristlichen Jahrhunderten als *civitas dei* gegenüber den irdischen Sphären der *civitas mundi*. Trotz der Ausbildung dieser Räume in schriftlichen Diskursen, seien sie heute in erster Linie durch das Bildgedächtnis geprägt. Böhme, Hartmut: *Ima-*

3. Der Soldat im Fokus

Redaktion bekannt und beabsichtigt war und auch von den Lesenden in diesem Sinne verstanden wurde. Durch den Höllenvergleich wird der Gegner diffamiert und Gillespie überhöht. Durch diese Metapher greift das Kriegsbild Chimären einer düsteren, von höllischen Kräften beherrschten Vorzeit auf.⁴⁸⁰ Eine solche Visualisierung der Auseinandersetzung in Vietnam polarisiert somit nicht nur deutlich zwischen Gut und Böse, sondern ist auch als Legitimierung eines Führungsanspruches der US-Amerikaner in Vietnam zu lesen. Inwieweit sich diese These auch im Essay bestätigt, wird im Folgenden analysiert.

In seinen bunten und leuchtenden Farben und den starken Kontrasten fungiert das Foto als „eye-stopper“⁴⁸¹ und beinhaltet durch den emotionsgeladenen Blick Gillespies auch die immateriellen Faktoren, die die Aufmerksamkeit der Lesenden halten sollen. Nach der 1951 in New York erschienenen Anleitung zum „Picture Editing“ von Stanley Kalish und Clifton Edom, sollte ein „gutes“ Foto den Blick stoppen und mit den ausgedrückten Gefühlen halten. Es eignet sich somit nach den Kriterien Kalishs und Edoms sehr gut für die Frontseite. Nachdem das Cover bereits die Aufmerksamkeit der Lesenden geweckt hat, beschäftigt sich auch die „Editors’ Note“ mit dem Leitessay. Gleich zu Beginn macht George P. Hunt auf die Prinzipien einer authentischen Kriegsberichterstattung aufmerksam: „There’s only one way to photograph a war: get up close to it. There’s only one way to write about it: be on the spot.“⁴⁸² *Life* macht somit seine Ansprüche an Kriegsjournalismus und -fotografen deutlich. 1964 war eine Berichterstattung aus dem Feld aus Vietnam nicht der Standard im US-amerikanischen Journalismus. Wie Clarence R. Wyatt ausführt, war es für Korrespondenten der größeren Nachrichtenorganisationen in der Zeit zwischen 1964 und 1967 die Ausnahme, einige Zeit im Feld zu verbringen, denn der Krieg hatte keine klare Front. Der größte Teil der euroamerikanischen Presse konzentrierte sich auf die harten Fakten des täglichen Kampfes, was im Fall von Vietnam hunderte und tausende kleine Gefechte bedeutete, die über das Land verteilt waren. Die Journalisten mussten flexibel auf diese Vorkommnisse reagieren. Die großen Nachrichtenorganisationen konnten es nicht riskieren, einen Reporter für längere Zeit im Feld zu positionieren und ein Gefecht andernorts zu verpassen. Die meisten

gologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume, S. 206–234.

480 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 382.

481 Begriff zitiert nach Kobre 1980 (wie Anm. 322), S. 208. In einem Leitfaden für Fotoredakteure von 1951 wird erstmals auf die Notwendigkeit, die Lesenden visuell zu stoppen, verwiesen: Kalish, Stanley E. und Edom, Clifton Cedric: *Picture Editing*. New York 1951, S. 89.

482 Hunt, George P.: *Editors’ Note. Three-Way Coverage of the Vietnam War*, in: *Life*, 57 (22), 27.11.1964, S. 3.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

arbeiteten von Saigon aus, insbesondere die Fernsehjournalistinnen und -journalisten.⁴⁸³ Da *Life* das Tagesgeschehen nicht so stark berücksichtigen musste, waren längere und wie in diesem Fall übergreifendere Reportagen aus verschiedenen Bereichen aus dem Feld möglich. Wie auch schon in der Ankündigung des Essays „We wade deeper into jungle War“ wird auch in dieser „Editors’ Note“ über die Gefahren gesprochen, in die sich die Fotografen und Korrespondenten für den Essay begeben haben:

„Even to get to the combat zone the writers and photographers had to risk land mines, sharpened spikes and sudden ambush. For two of the three photographers, these dangers were nothing new.“⁴⁸⁴

Die „Editors’ Note“ soll demnach nicht nur Neugier wecken und Spannung erzeugen, sondern erneut den Fotografien mehr Authentizität und Bedeutung verleihen, indem sie die Gefahren betont, die mit der Entstehung für die Fotografen verbunden waren. Die drei Fotografen werden mit einem kleinen Porträtbild gezeigt, die Korrespondenten nicht. Die Redaktion erachtet es somit als wichtiger, die Authentizität der Aufnahmen durch ein persönliches Bild des Fotografen und Hintergrundinformationen zu unterstreichen, als die Fakten des Textes zu belegen. Die Authentizität wird somit an die Nähe der Augenzeugen zum Geschehen und ihren Wagemut geknüpft.

Die einleitende Doppelseite des Leitessays zeigt erneut ein spektakuläres Foto von Burrows. Auf die ganze Fläche gezogen zeigt sie einen Einsatz von US-Truppen bei Nacht fotografiert. Das Foto in dunklem Blau wird durch zwei Leuchtgeschosse erhellt, die die Umrisse von vier Soldaten erkennen lassen. Einer steuert den Raketenwerfer, die anderen drei bewegen sich von links nach rechts durch das Bild. Groß ist in weißer Schrift auf der linken Seite „Alert in Vietnam“ geschrieben. Der Untertitel verkündet einen Artikel über die Arbeit und den Kampf der US-Amerikaner in Vietnam, während sich die Krise verschlimmere.⁴⁸⁵ Die interessierten Lesenden können der Bildunterschrift entnehmen, dass es sich bei dem Foto um US-Soldaten mit einer Einheit einheimischer Spezialkräfte handele, die Leuchtraketen und -geschosse abschossen, als Warnung an die „Kommunisten“.⁴⁸⁶

Es folgt der vierseitige Essay über Hauptmann Gillespie. Der Artikel beschreibt, wie sich eine von Kapitän Gillespie angeführte Patrouille in „Vietcong“-kontrolliertes Gebiet vorwagt, dabei Gefangene nimmt, ein Lager ab-

483 Vgl. Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 138.

484 Hunt 27.11.1964 – Editors’ Note.

485 o. A. 27.11.1964 – Alert in Vietnam, S. 30 f.

486 Vgl. o. A. 27.11.1964 – Alert in Vietnam, S. 31.

3. Der Soldat im Fokus

brennt und mit den Gefangenen weiterzieht. Gillespies Aufgabe wird dabei wie folgt beschrieben: „to seek out and destroy any Vietcong contacted, look for refugees, destroy crops in the area“.⁴⁸⁷ Dies wird mit Fotografien begleitet, die die Geschehnisse visualisieren.

Der Essay zeigt links zwei farbige, große Fotografien, von denen das obere Kapitän Gillespie ins Gespräch vertieft zeigt. Er ist umringt von zahlreichen Soldaten. Rechts im Vordergrund knien zwei Personen in zivil, die die Betrachter nur von hinten sehen können. Der Bildunterschrift ist zu entnehmen, Gillespie vernehme zwei gefangene „Vietcong“. Der Bildaufbau ist so gestaltet, dass man dem gestikulierenden Hauptmann im Zentrum ins Gesicht sehen kann. Auch wenn er visuell leicht über den Gefangenen positioniert ist, hat er sich gesetzt und somit zu den Gefangenen herab gebeugt.

Das zweite Bild darunter zeigt die „Entfernung“ von „joy girls“ aus einem zuvor beschossenen „Vietcong“-Dorf, wie die Bildunterschrift die Lesenden unterrichtet.⁴⁸⁸ Es zeigt zwei Frauen, die schwerbeladene Körbe auf dem Rücken tragen und von südvietnamesischen Soldaten und einem verhafteten „Vietcong“ gefolgt nach vorne rechts zum Bildrand gehen. Hinter ihnen sieht man dichten Wald und eine Hütte, die in Flammen aufgeht. Die rechte Seite ist in Schwarz-Weiß gehalten und wird von Text dominiert. Die Überschrift titelt „Capt. Gillespie Goes Out After the Vietcong“.⁴⁸⁹ Oben auf der Seite sind zwei Fotografien platziert. Das obere Foto zeigt Gillespie mit zwei erhöht stehenden Soldaten im Rücken vor einer im Rechteck um ihn herum aufgestellten Patrouilleneinheit. Das untere zeigt ihn mit anderen Soldaten und einem verhafteten „Vietcong“ durch ein Dorf ziehen.⁴⁹⁰

Die nächste Doppelseite wird dominiert von einem großen farbigen Porträt von Gillespie auf der rechten Seite. Er hat den Blick schräg nach oben links zum Himmel erhoben. Die Stirn ist in Falten gelegt und der Blick ist leicht skeptisch. Gillespie trägt seine Uniform mit Kappe und sein Gesicht ist nass geschwitzt. Antlitz und Teile der Uniform sind erleuchtet, die übrigen Flächen liegen weitgehend im Dunkeln. Auch in dieser Fotografie erinnern die Lichtverhältnisse an starkes Chiaroscuro. Der Blick Gillespies führt den Blick der Lesenden gleichzeitig zur Überschrift oben links, diese lautet „Reply to a famous call to duty: ‚God knows we tried‘“. Anknüpfend an das Bild auf dem Cover wird mit diesem Porträt erneut auf den imaginären Raum des Himmels und eine Kommunikation

487 Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 33.

488 „[...] after firing Vietcong village, his troops remove ‚joy girls,‘ prostitutes who had served the V.C.“ Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 33.

489 Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 33.

490 Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 32 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

mit Gott verwiesen. Verdeutlicht wird diese Verknüpfung durch die Überschrift, die nicht nur indirekt auf Gott verweist, sondern explizit diese Verbindung herstellt.⁴⁹¹ Die linke Seite ist fast ausschließlich mit Text gefüllt. Neben einem separat abgesetzten Absatz zu Gillespies Meinung über den Krieg ganz unten auf der Seite ist noch ein kleines schwarz-weißes Ganzkörperporträt, bei dem ein scherzender Gillespie sich eine Fahne mit Hammer und Sichel, dem Symbol des Kommunismus, als Schürze umhält.

Kapitän Gillespie wird in diesem Essay visuell als Führungskraft inszeniert. Er tritt beim Verhör als zentraler Akteur auf und in der Bildunterschrift zu dem Foto mit den „Freudenmädchen“ wird von seiner Truppe gesprochen.⁴⁹² Es wird demnach deutlich gemacht, dass die Rolle der US-Amerikaner in Vietnam über eine Beratungstätigkeit hinausgeht. Sie sind nicht nur an Einsätzen beteiligt, sondern führen sie an. Der begleitende Text wird noch konkreter. Er setzt die Bezeichnung „advisors“ in Anführungszeichen und sagt, dass Gillespie nicht nur die zwölf-Mann starke Spezialeinheit der US-Armee, sondern in Wirklichkeit das gesamte Battalion gut trainierter, einheimischer Bergbevölkerung an der Grenze zu Kambodscha anführe.⁴⁹³ In einem kleinen separat gestalteten Text wird die persönliche Meinung von Kapitän Gillespie ausgeführt, bzw. wird dies so dargestellt. Hier wird explizit formuliert, dass es in Südvietnam zwar eine nationale Führung gäbe, diese auf der lokalen Ebene aber keinerlei Präsenz zeige. Von den Menschen vor Ort würde in erster Linie die Präsenz US-amerikanischen Berater wahrgenommen, die aber wiederum nicht genug Befugnisse für notwendige Maßnahmen hätten. Gillespie fordert, dass es hier Veränderungen und auch auf lokaler Ebene Demokratie geben müsse. Es würde nichts bringen, nur mehr Berater zu schicken, die nicht die notwendigen Befugnisse hätten.⁴⁹⁴ Eine Meinung, die den offiziellen Truppeneinmarsch der USA mit vorbereitet. Es wird nicht nur auf die Führungskompetenz der US-Amerikaner verwiesen, sondern auch auf die mangelnde Anwesenheit der Südvietnamesen vor Ort. Durch das Spiel Gillespies mit der kommunistischen Fahne wird auch die Angst vor dem Gegner heruntergespielt, der selbst im Essay nicht präsent ist. Die visuelle Präsentation formuliert implizit einen Führungsanspruch der US-Amerikaner und legitimiert ihn symbolisch über die zum Himmel strebenden Blicke Gillespies.

491 Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie goes, S. 34 f.

492 „his troops“ Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 33.

493 Vgl. Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 32.

494 Vgl. Hall 27.11.1964 – Captain Gillespie Goes, S. 34.

3. Der Soldat im Fokus

Auch bei dem folgenden Fotoessay „Junk navy‘ has a perlious mission“⁴⁹⁵ steht ein US-Berater im Vordergrund. Dieser ist von der US-Marine und im Golf von Siam als Berater bei 140 vietnamesischen Booten stationiert, die 1.000 Meilen der Küstenlinie vor der kambodschanischen Grenze kontrollieren. Im dritten Essay „Young civilian tries to win the fight on the people front“⁴⁹⁶ begleitet Rob Warne, einen jungen Amerikaner, der Teil der *United States Operation Mission* (USOM), einer Hilfsmission des *U.S. State Departments* ist. Ziel ist es, die Bevölkerung zu überzeugen, denn man war sich einig, den Krieg nur mit der Bevölkerung gewinnen zu können.⁴⁹⁷ Insgesamt zeigen die drei Essays jedoch keine dramatischen Momente, wie es das Cover zuvor versprochen hat. Sie geben jeweils Einblick in die Arbeit eines US-Beraters in Vietnam. Hierbei wird der Eindruck von helfenden, unterstützenden und führenden US-Amerikanern in Vietnam vermittelt.

Der Teilessay über Gillespie entspricht einer bewährten *Life*-Tradition für Fotoessays. Eine als vorbildlich erachtete, agierende Person wird als Leitmotiv ausgewählt und in einem Porträt vorgestellt. In diesem Fall wird eine Operation in feindliches Gebiet mit Fokus auf Hauptmann Gillespie gezeigt, der den Einsatz führt und der einschließlich seiner persönlichen Meinung porträtiert wird. *Life* stellte in seinen Fotoessays häufig Personen in intensiven Porträts vor, die von einem Fotografen oder einer Fotografin über einen längeren Zeitraum begleitet wurden. Vorbildlich sind hier die Essays von Leonard McCombe „The Private Life of Gwyned Filling“⁴⁹⁸ und W. Eugene Smith „Country Doctor“.⁴⁹⁹ In dem hier analysierten Essay handelt es sich nur um ein kurzes Porträt innerhalb eines größeren Überblicksessay. Hierbei kommt der Farbeinsatz von Burrows besonders gut durch die Farbkontraste von Grün und Rot zur Geltung. Die Bilder, insbesondere das Cover, wirken so besonders dramatisch. Larry Burrows gab an, eine starke Empfindung dafür zu haben, ob er für eine Geschichte in Schwarz-Weiß oder in Farbe arbeiten solle. Seiner Ansicht nach ermöglichte Farbe „far more realism to the beauty and harshness“ des Krieges.⁵⁰⁰ Wobei es sich bei der Farbigekeit für diesen Leitartikel um eine Anweisung durch die Redaktion han-

495 Smith 27.11.1964 – Junk Navy Has a Quietly.

496 Flynn 27.11.1964 – Young Civilian Tries to Win.

497 Vgl. Flynn 27.11.1964 – Young Civilian Tries to Win, S. 41.

498 McCombe, Leonard: The Private Life of Gwyned Filling, in: *Life*, 24 (18), 3.5.1948, S. 103–114.

499 Smith 20.9.1948 – Country Doctor. Siehe hierzu auch die Analyse von „One Ride with Yankee Papa“, in dieser Arbeit.

500 Vgl. „Hong Kong Mailer No. 648“, memorandum from Orshefsky, Hongkong to Lang for Rowan, January 11, 1964, S. 2, *Time Inc. Archives*, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 393.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

deln wird, da die beiden anderen Teilessays auch farbige Aufnahmen zeigen. Inhaltlich stellt der Essay die euroamerikanischen Werte und den christlichen Glauben besonders heraus. Somit ist das Ethos des dargestellten US-Amerikaners Gläubig- und Barmherzigkeit. Gerade die sakralisierte Darstellung auf dem Cover betont die Referenz auf das Christentum. Der Essay ist deutlich ideologisch geprägt und deshalb als Propaganda zu verstehen. Die Höllenmetaphorik, als Zitat des Mittelalters und der Archaik, dient insbesondere in Verbindung mit dem Verweis auf moderne Technik der Legitimation des Krieges.⁵⁰¹

Der Essay greift außerdem Feindbildtraditionen der USA auf. Die Weltansicht der frühen amerikanischen Siedler, der Puritaner, basierte auf Gott und den Guten, die sich im ständigen Kampf mit dem Teufel und dem Bösen sahen.⁵⁰² Diese religiöse Dichotomie macht sich auch der Essay zur Verstärkung seiner Aussage zu nutze, um das Freund-Feind-Schema stärker herauszustellen. Der Feind selber tritt zwar nicht in Erscheinung, wird aber durch das Zeigen seiner „joy girls“ als niveaulos und grobschlächtig präsentiert, Gillespie wird hingegen stark heroisiert. Die Darstellung US-amerikanischer Soldaten hat sich im Gegensatz zu „We wade deeper into the Jungle“ deutlich verändert. Sie sind nicht nur Hauptgegenstand des Essays, sondern treten als aktive Führungskräfte in diesem Krieg auf. Die rein beobachtende Rolle, die anfangs vorgestellt wurde, wird hier aufgegeben. Wie Gillespie angibt, erfordert der Einsatz sogar noch mehr Entscheidungskompetenzen. Somit wird explizit, nicht wie zuvor implizit, die Leserschaft auf eine stärkere Beteiligung vorbereitet und ein Führungsanspruch formuliert. Es wird zwar Kritik an der aktuellen Kriegsführung geübt, aber nicht der Krieg an sich infrage gestellt, vielmehr eine Verstärkung der Anstrengungen gefordert. Auf die Tonkin-Krise kurz zuvor hatte *Life* mit einem kurzen Essay „Build-up on a Hot Border“ reagiert, indem die US-Amerikaner klar als Sieger und Helden präsentiert werden: „North Vietnam came out loser“.⁵⁰³ Eine Doppelseite titelte „Heroes of the Gulf of Tonkin“ und zeigte dabei ein Porträt eines Lieutnants, einen Flugzeugträger und ein Foto von zahlreichen, den Betrachtenden entgegenkommenden Piloten.⁵⁰⁴ Eine Aneignung des Krieges auch in der visuellen Dar-

501 Siehe genauer zur Metaphorik in der Kriegsführung Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 382.

502 Vgl. zum US-amerikanischen Feindbild Kleinstaub 2003 – Terrorismus und Feindbilder, S. 214.

503 o. A.: Vietnam. Build-Up on a Hot Border, *Life*, 57 (8), 21.8.1964, S. 26–31, hier S. 26.

504 Vgl. o. A. 21.8.1964 – Vietnam, S. 30 f.

3. Der Soldat im Fokus

stellung erscheint auch in *Look* Ende 1965: „This is our war now. All that ‚advisor‘ stuff is over.“⁵⁰⁵

Unter Präsident Johnson wurde zunächst von 1964 bis 1965 jegliche öffentliche Diskussion über den Einsatz in Südostasien vermieden. Man wollte die Bevölkerung in dem Glauben wiegen, Südvietnam würde mit eingeschränkter US-amerikanischer Hilfe erfolgreich sein. Mit den ersten Luftangriffen auf Nordvietnam im August 1964 sowie der Tonkin-Resolution im Februar 1965 ging man an die Öffentlichkeit. Es wurde eine Bedrohungskulisse geschaffen, die eine unbedingte militärische Reaktion der USA erfordere. Die entscheidende Phase der Ausweitung zwischen Februar und Juli 1965 erfolgte dann jedoch wieder in kleinen Schritten und mit möglichst geringer Aufmerksamkeit.⁵⁰⁶ Man versuchte, das eskalierende Engagement soweit wie möglich aus der Presse herauszuhalten. Es gelang jedoch nicht mehr, wie unter Kennedy, die Presse als „Medium der Kalten-Kriegs-Doktrin zu benutzen“.⁵⁰⁷

Die Bedingungen für die Reporter vor Ort waren insofern ideal, als dass eine enge Zusammenarbeit mit dem Militär bestand. Sie wurden mit Informationen über bevorstehende Operationen ausgestattet und hatten die Möglichkeit, die Truppen zu begleiten. Zwischen Oktober 1965 und August 1966 organisierte das MACV 4.700 Boden- und Lufttransporte für Reporter.⁵⁰⁸ Gleichzeitig gab es einen Plan der US-Regierung, um die Berichterstattung in gewünschte Bahnen zu leiten. So wurde der sogenannte „Body Count“, die tägliche Bekanntgabe gefallener und verwundeter Feinde sowie der US-Soldaten, manipuliert, um ein größeres Vorankommen zu suggerieren.⁵⁰⁹ Man machte sich zu Beginn des Konfliktes jedoch keine Sorgen über negative Berichterstattung, da es eine breite Unterstützung für den Krieg in der US-Bevölkerung gab. Außerdem baute man auf die freiwillige Zensur der Verlage und Journalisten, weshalb man zahlreiche Journalisten ins Land ließ. Präsident Johnson sah in Luce hierbei einen Partner, der ihm helfen konnte, die Linie in Vietnam zu rechtfertigen.⁵¹⁰

505 Castan, Sam: How Johnson Changed the War in Vietnam, in: *Look*, 29 (24), 30.11.1965, S. 32–34, hier S. 34.

506 Vgl. Wöflf 2005 (wie Anm. 332), S. 66 f.

507 Wöflf 2005, S. 77.

508 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 360.

509 Vgl. Moeller 1989, S. 335–337.

510 Vgl. Brinkley 2010 (wie Anm. 462), S. 445–447.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Fotoessay Larry Burrows (Fotograf): „One Ride with Yankee Papa 13“ (*Life* 16.4.1995)

Am 16. April 1965 wurde in *Life* ein spektakulärer und für viele Lesenden emotional aufrührender Fotoessay auf 14 Seiten über einen Hubschraubereinsatz der US-Marine in *Đà Nẵng* veröffentlicht, zu einem Zeitpunkt, als der Krieg in Vietnam in eine neue Phase trat. Bereits auf dem Cover ist ein sterbender US-amerikanischer Pilot zu sehen (Abb.-Link 13). Der Fotoessay fasst die Erlebnisse des Obergefreiten James Farley und seiner Hubschraubercrew bei ihrem Einsatz am 31. März 1965 in 23 schwarz-weißen Fotografien zusammen. Er zeigt nicht nur den Tod eines Leutnants, sondern auch die Emotionen Farleys während der Versorgung der Verletzten und nach der Rückkehr in Da Nang. Auf den Essay folgt als detailliertere Information über die Hubschrauber-Taktiken in Vietnam ein einseitiger Artikel „Good Copters, But Bum Technics“ von John Dille, dem *Life*-Redakteur für militärische Themen.

Das *Life*-Cover lässt die Lesenden in das Innere eines Hubschraubers blicken, indem links der emotional höchst aufgewühlte James Farley mit weit aufgerissemem Mund steht, unter ihm liegen zwei *Marines* am Boden, einer verletzt und einer im Sterben. Farleys Schreien ist für den Betrachtenden durch seinen geöffneten Mund zu erahnen. Seine linke Hand liegt auf einem Maschinengewehr, die rechte hat er im Zeigegestus ausgestreckt. Sie ist leicht unscharf in der Aufnahme zu sehen, was Bewegung andeutet. Der Sterbende liegt lang gestreckt vom unteren Bildrand in das Bildinnere. Seine Arme hängen leblos herab und sein Gesicht ist durch eine Kopfbedeckung verhüllt. Von hinten greift ihm ein weiterer Verwundeter, ansonsten nicht genauer zu erkennen, mit der Hand an den Oberarm. Das Innere des Hubschraubers bleibt insgesamt relativ dunkel. Licht dringt durch die offene Seitentür an der rechten Seite herein, dass nicht nur den Toten am Boden, sondern auch Farleys Gesicht erleuchtet. So entsteht ein starker Hell-Dunkel-Kontrast. Leuchtend rot sticht aus dem schwarz-weißen Foto das Logo von *Life* auf der linken Seite heraus, daneben die Überschrift „With a Brave Crew in a Deadly Fight. Vietcong Zero in on Vulnerable U.S. Copters“. Farleys Kopf, optisch zum Teil vor das Logo gestellt, wird so mit seiner schockierten Miene nochmal stärker hervorgehoben. Die Bildunterschrift informiert: „In a U.S. copter in thick of fight—a shouting crew chief, a dying pilot“.⁵¹¹ Im Inhaltsverzeichnis wird außerdem erläutert:

511 *Life*, 58 (15), 16.4.1965, Cover.

3. Der Soldat im Fokus

„Under fire in Vietnam, two wounded U.S. Marines—one of whom is dying—lie on the floor of the helicopter Yankee Papa 13 while the crew chief shouts ‚My gun is jammed! Cover your side—I’ll help with these guys!‘“⁵¹²

Die gesamte Szene spielt sich auf engstem Raum, im Inneren eines Hubschraubers ab. Dennoch wirkt das Foto wie nach Kompositionsprinzipien komponiert. Es wird durch zwei Horizontalen dominiert, die das Hochformat unterstreichen – eine durch die geöffnete Tür rechts und die andere durch den Toten, den darüber stehenden Farley und das „f“ aus dem Magazintitel „Life“. Das Maschinengewehr in seiner Hand bildet eine Diagonale und somit die Verbindung von dem optisch geschützten Raum des Inneren zur Gefahr und zum Kriegsgeschehen, das außerhalb lauert. Die geöffnete Tür kann als Verweis gedeutet werden, dass der Raum nicht völlig isoliert vom weiteren Kriegsgeschehen steht. Farley befindet sich zwar nicht ganz im Zentrum, aber durch die Komposition und den Lichteinfall wird sein emotionaler Ausdruck und seine Gestik betont. Seine Gebärde, das im Schrecken und Schreien verzogene Gesicht, ist ikonographisch in der Tradition der Medusa- und Laokoondarstellung anzusiedeln.⁵¹³ Insbesondere in der gedrehten Körperhaltung und den angewinkelten Armen erinnert Farleys Gebärde an die antike Skulptur des Laokoon⁵¹⁴ und ist somit als Pathosformel⁵¹⁵ zu deuten. Anhand der 1506 ausgegrabenen Laokoon-Gruppe formulierte Warburg die leidende, expressive Geste als „die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks“.⁵¹⁶ Die Aneignung einer tradierten Pathosformel verleiht Farleys Emotionen universelle Gültigkeit und macht sie übertragbar. Es steigert die wahrgenommene Anspannung und Dramatik der Szene, ebenso wie die wahrgenommene Authentizität.

Die Redaktion von *Life* hat sich für das dramatischste Bild der Serie auf dem Cover entschieden, um das Interesse und die Emotionen der Lesenden zu wecken. Eine spektakuläre Szene aus dem Innern eines Hubschraubers und die starken Hell-Dunkel-Kontraste fungieren allein schon als „eye-stopper“. Der er-

512 *Life*, 58 (15), 16.4.1965, S. 5.

513 Vgl. zum Affekt des Schreis Schmölders, Claudia: Affekte, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2008, S. 29–35.

514 „Laokoongruppe“, zweite Hälfte 1. Jahrhunderts v. Chr. oder Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr., gefunden in Rom, Esquilin (1506), Museo Vaticani, Rom. Siehe für eine Abbildung: Stemmer, Klaus (Hg.): *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Ausst.-Kat. Berlin, Freie Universität, 29.11.1994–4.6.1995, Berlin 1995, S. 410.

515 Siehe zur Pathosformel Teil I.6 in dieser Studie, vgl. auch Krois 2002 – Die Universalität der Pathosformeln, S. 295; Wedepohl 2012 – Von der Pathosformel zum Gebärdensprachenatlas, S. 42.

516 Warburg (wie Anm. 228), S. 181.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

schreckte Ausdruck in Farleys Gesicht berührt die Lesenden. Gesteigert wird die Brisanz durch die Abbildung eines toten US-amerikanischen Soldaten. Zwar ist für die Betrachtenden nicht direkt zu erkennen, ob es sich um einen Verletzten oder Toten am Boden des Hubschraubers handelt, doch stellt das Wort „deadly“ in der Überschrift einen Bezug zum Tod her und lässt die Betrachtenden in dem am Boden Liegenden einen Toten vermuten. Die Platzierung einer Abbildung eines Toten, und dazu noch auf dem Cover, bricht das Tabu, die eigenen Toten nicht zu zeigen. Bilder des Todes gehören zwar von Anfang an zur Fotografie des Krieges dazu – tote Körper können anklagend auf die Brutalität des Kriegsgegners verweisen oder die Stärke der eigenen Truppen verdeutlichen.⁵¹⁷ Insbesondere die Veröffentlichung von Darstellungen der eigenen Toten in der Presse waren jedoch lange Zeit nicht erwünscht, da sie keinem positiven Kriegsbild entsprechen und nicht zur Kriegspropaganda eingesetzt werden konnten, wie Major Kendall Banning vom Kriegsdepartment während des Ersten Weltkriegs aussagte:

„Such pictures caused needless anxiety to those whose friends and relatives were at the front, and tended to foster the anti-war spirit that was always so persistently cultivated by the enemy. Accordingly the general policy was adopted of withholding such views from the public.“⁵¹⁸

In einem anderen Zusammenhang äußert selbiger genauer, welche Bilder darunter fielen, wie Bilder von Tod, Leid und möglicherweise gestellte Bilder:

„In general, a broad policy was observed in censoring photographs that were questionable only on the grounds that they might have a deleterious effect upon American people – so broad, in fact, as to cause serious concerns to the authorities of the allied governments, who had learned from experience in their own countries some of the dangerous reactions that pictures might cause. Practically all photographs, except those of the dead and suffering, pictures of suspected or known to be fakes, and pictures that served as enemy propaganda (more especially motion

517 Siehe hierzu ausführlicher Sontag 2008 (wie Anm. 1), S. 58–69. Vgl. auch Hägele, Ulrich: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Afghanistan – Ikonographie der fotografischen Kriegsberichterstattung, in: Gottfried Korff (Hg.), *KriegsVolksKunde. Zur Erfahrungsbindung durch Symbolbildung* (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 98), Tübingen 2005, S. 299–353, hier S. 322.

518 Kendall Banning, *Military Censorship of Pictures in World War I* (Washington, ca. 1919–1930) zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 136.

3. Der Soldat im Fokus

pictures that tended to arouse an antiwar sentiment and thus weaken the public morale) were released.“⁵¹⁹

Das erste Foto toter US-amerikanischer Soldaten in der Presse erschien in *Life* während des Zweiten Weltkriegs am 20. September 1943. Es wurde als ganzseitiges Foto gezeigt,⁵²⁰ und war nicht in einen Essay eingebunden. Der Fotograf wurde nur klein im Editorial erwähnt. *Life* verwies im Inhaltsverzeichnis ganz explizit auf die Zensur des Militärs:

„ALL PHOTOS AND TEXT CONCERNING THE ARMED FORCES HAVE BEEN REVIEWED AND PASSED BY A COMPETENT MILITARY OR NAVAL AUTHORITY“.⁵²¹

Dass ab 1943 Bilder von verletzten und sogar toten US-Soldaten in der US-amerikanischen Presse erscheinen konnten, war erst möglich, als sich die USA gemeinsam mit den Alliierten siegessicher fühlten. Sie ließen Bilder von schwer Verwundeten und Toten durch die Zensur, wenn auch die Toten anonym blieben, ihre Gesichter verdeckt. Man befürchtete nicht mehr, die Bilder könnten der Kampfbereitschaft oder der Unterstützung von der Heimatfront schaden.⁵²² Wie Anton Holzer ausführt, symbolisiert dieses Foto heute den Sieg der Presse gegenüber den Vorgaben des Militärs, da hier erstmals das Tabu überwunden wird, die eignen Toten in der Presse abzubilden.⁵²³ Aus dem Krieg der USA in Korea gelangten immer wieder Fotos toter Soldaten in die Presse, auch wenn sie phasenweise von der Zensur zurückgehalten wurden.⁵²⁴ Die ersten Fotografien toter US-Soldaten aus Vietnam 1962 waren patriotisch in die US-amerikanische Flagge gehüllt, begleitet von salutierenden Uniformierten. In den nächsten Jahren häuften sich die Bilder toter US-Berater in der Presse, ebenso wie die Zahl Gefallener stieg, insbesondere nach dem Einmarsch der *Marines* im März 1965.⁵²⁵ Dennoch blieb eine solche Platzierung eines toten US-amerikanischen Körpers auf dem Cover spektakulär und rüttelt die Betrachtenden auf.

Auch wenn es eher ungewöhnlich war, dass der Tod eines Soldaten so prominent in der Zeitung platziert wurde, zeigte *Life* insbesondere 1965 ähnlich

519 Kendall Banning: *The Military Censorship of Pictures. Photographs that came under the ban during World War – and why*. 1926. U.S. Army Military History Institute Archives, S. 21 f.

520 o. A.: Editorial. Three Americans, in: *Life*, 15 (12), 20.9.1943, S. 34–35.

521 *Life*, 15 (12), 20.9.1943, S. 23

522 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 253.

523 Vgl. Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 11.

524 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 307.

525 Vgl. Moeller 1989, S. 392 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

drastische Bilder. So veröffentlichte es im März 1965 auf einer Doppelseite drei Fotografien, eine davon groß gezogen, vom Tode Malcolm Xs (Malcolm Little, 1925–1965),⁵²⁶ auf denen der Tote nicht nur genau zu erkennen ist, sondern auch seine Schussverletzungen zentral positioniert sind. Derart drastische Bilder zu zeigen, war wohl nur möglich, da es sich um einen Farbigen und Kleinkriminellen handelte und der Tod ein öffentliches Interesse darstellte. Ohne rassistische Hintergründe wären wohl pietätvollere Darstellungen gewählt worden.⁵²⁷

Es wird deutlich, dass es am journalistischen Entscheidungsprozess hängt, was gezeigt wird und was nicht. Hierbei spielen soziokulturelle, wirtschaftliche wie politische Faktoren eine Rolle.⁵²⁸ Was ist wert, gezeigt zu werden und was weniger wichtig? Was kommt auf der Frontseite und was weiter nach hinten? Wie groß wird es gezeigt? Hierbei gibt es ethische Richtlinien für die Redakteure, aber oft verlassen sich die Redakteure im Entscheidungsprozess darauf, wie es früher gehandhabt wurde.⁵²⁹ 1938 veröffentlichte *Life* ein Statement, indem es darstellt, man könne die Bilder großer Ereignisse nicht ignorieren und im Krieg ginge es gewaltsam zu:

„Once again LIFE prints grim pictures of War, well knowing that once again they will dismay and outrage thousands and thousands of readers. [...] Obviously LIFE cannot ignore nor suppress these two great news events in pictures. As events, they have an authority far more potent than any editors' policy or readers' squeamishness. But LIFE could conceivably choose to show pictures of events. The important thing that happens in a prize fight is that one man hits another. Only a picture of a blow shows a fight. The important thing that happens in a war is that something or somebody gets destroyed. Victory comes to the side that destroys the greatest number of somebodies and somethings. Pictures of war are therefore pictures of something or somebody getting destroyed. [...] But even the best pictures cannot show war in all its horror and ugliness. They may depict some of the blood, some of the broken bodies, some of the violence and destruction but they leave unrecorded the terrible will to kill, the even more terrible will to live, the long lonely pain and the utter heartbreak of a whole people. No picture

526 o. A.: The Violent End of a Man Called Malcolm X, in: *Life*, 58 (9), 5.3.1965, S. 26–31.

527 Siehe hierzu auch die Analyse von „We Wade Deeper into Jungle War“ in II.2.

528 Diese Thematik wird in einer aktuellen Ausstellung genauer beleuchtet „DELETE. Auswahl und Zensur im Bildjournalismus“ vom 8.6. bis 25.11.2018, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

529 Vgl. Harris, John M.: America's Vision of War. A History of Combat Photography in the United States as Seen Through Three Images (Phil. Diss. Washington 2011) 2011, S. 43 f.

3. Der Soldat im Fokus

can convey the sounds that come from a thousand dying men or the smells that come from a thousand dead men.“⁵³⁰

Somit ist das *Life*-Cover einzureihen in eine Entwicklung der Soldaten- und Kriegsdarstellung. Gleichzeitig ist es als Zeichen der Aneignung zu verstehen. Der reale Tod, vergegenwärtigt durch den versehrten Körper und den leidenden Soldaten, ist auch als Zeichen dafür zu deuten, dass der Krieg in den US-amerikanischen Wohnzimmern angekommen ist. Es ist jetzt der eigene Krieg, bei dem der „einfache“ US-Amerikaner zu Tode kommen kann. Die Pathosformel als gesteigerter Ausdruck eines Gefühls symbolisiert dies in Verbindung mit dem vergegenwärtigten Tod auf der Titelseite.

Auf dem Cover 1965 wird prominent auf den Fotografen verwiesen „By Larry Burrows in Vietnam“. Eine derartige Platzierung des Namens des Fotografen auf dem Cover ist auch für *Life* durchaus ungewöhnlich. Es lässt vermuten, dass Burrows' Vietnamfotografien bereits so bekannt waren, dass ein gesonderter Hinweis darauf als verkaufsförderlich angesehen wurde. Man machte somit einerseits auf den bekannten und wagemutigen Fotografen aufmerksam, um die Attraktivität der Bilder zu betonen und nutzte den Namen andererseits, um die Authentizität der dramatischen Aufnahmen zu belegen, die wiederum ihre Authentizität auch dem Zeigen eines universellen Gefühlsausdruckes verdankt.

Von den sieben Doppelseiten des Fotoessays beschäftigen sich die ersten zwei Seiten mit den Vorbereitungen des Einsatzes, vier zeigen Situation während des Einsatzes und die letzte widmet sich Farleys Reaktionen nach der Rückkehr.

Die erste Doppelseite wird von zwei großen Fotografien dominiert. Eine große, querformatige Aufnahme auf der linken Seite zeigt, wie eine Staffel der US-Marine in Vorbereitung auf einen Einsatz eingewiesen wird. Im Vordergrund bilden zahlreiche Marinesoldaten stehend und sitzend einen Kreis, um aufmerksam zuzuhören. Im Hintergrund steht in einer langen Reihe ein Hubschrauber neben dem nächsten. Das Foto zieht sich im Layout über zwei Drittel der linken Seite und ist bis auf die rechte Seite herübergezogen. Daneben sieht man Farley auf einem schmaleren, hochformatigen Foto im Ganzkörperporträt, wie er gut gelaunt ein Maschinengewehr trägt. Er ist beim Laufen fotografiert worden und bewegt sich, durch die Platzierung des Fotos im Layout, in Richtung der Versammlung. Im Hintergrund landet gerade ein Hubschrauber. Das Maschinengewehr in seiner Hand bildet eine Linie mit der Unterkante des linken Fotos. Sein Blick wirkt optimistisch und zuversichtlich. Das hochformatige Foto wurde für das Layout rechts leicht und links stärker beschnitten, wodurch Farley jetzt fast

530 o. A.: The Word's Two Wars. Teruel Falls and Tsingtao Burns, in: *Life*, 4 (4), 24.1.1938, S. 9–15, hier S. 9.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

die Mittelsenkrechte bildet.⁵³¹ Das Foto wirkt so etwas beengter, gewinnt durch das zentrale Achsenkreuz an Stabilität und Farley wird präsenter für die Betrachtenden. Seine Pose erinnert an Honoré Daumiers Druckerdarstellung „Legt euch mit mir nicht an“, der ebenfalls im seitlichen Profil in Ganzfigur ins Bild gefasst ist und mit geballten Fäusten und leicht gebäugten Armen entschlossen dasteht. Zwar strotzt Farley nicht derart von Kraft, doch vermitteln die beiden Maschinengewehre ähnliches Durchsetzungsvermögen.⁵³²

Die Doppelseite zeigt somit nicht nur eine starke, technische Präsenz und Waffengewalt, sondern auch die einsatzbereite Marine durch eine Vielzahl junger, kampfbereiter Soldaten, insbesondere durch den heroisierend dargestellten Farley repräsentiert. Die Überschrift „One Ride with Yankee Papa 13“ ist groß unter dem querformatigen Bild platziert, darüber ist als Unterüberschrift zu lesen: „Photographer Larry Burrow’s report from Da Nang, Vietnam“. Links darunter ist der Fotograf porträtiert, der ausgerüstet mit zahlreichen Kameras stehend im Kniestück neben einem Hubschrauber gezeigt wird, von dem nur ein Stück der Radstütze und eine Befestigung ins Bild gefasst ist. Der Fotograf schaut die Lesenden nicht an, sondern ist mit einer Kamera beschäftigt. Unter der Überschrift ist in vier kurzen Spalten Text platziert. Ein einführender Erzähler stellt Farley, das *U.S. Marines Helicopter Squadron 163*, den Fotografen Burrows und seine Rolle in der Einheit vor. Die Lesenden erfahren, dass Burrows seit 1962 aus Vietnam berichtet und zahlreiche Hubschraubermissionen begleitet hat. Der Erzähler erklärt den Lesenden, dass man den Erlebnissen eines Einsatzes in der Berichterstattung folgen könne: „[...] as shown in his chilling photographic and word report on these pages“.⁵³³ Es wird auch erwähnt, dass Burrows nach der Rückkehr des Hubschraubers „bullet-riddled and bloodstained“ vom Kapitän der Staffel mit den Worten „You’ve earned it“ mit einem Emblem ausgezeichnet wurde.⁵³⁴ Einführend wird an dieser Stelle bereits verdeutlicht, es handelt sich um einen persönlichen Bericht des Fotografen über einen gefährlichen und „blutigen“ Flug. Anekdoten über die Entstehung der Fotografien und den Reporter vor Ort werden diesmal nicht in einer „Editors’ Note“ vorange-

531 Siehe für eine Abbildung Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 103.

532 Siehe für eine Abbildung Honoré Daumier, *Legt euch nicht mit mir an*, 1834, Privatbesitz; Abb. 118 Ausst.-Kat.: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Köln, 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. 149.

533 Dille, John: Good Copters, But Bum Tactics, in: *Life*, 58 (15), 16.4.1965, S. 34D, hier S. 24 f.

534 Dille 16.4.1965 – Good Copters, S. 24 f.

3. Der Soldat im Fokus

stellt, sondern direkt in den Text eingebunden und somit Wagemut wie Authentizität im Essay selbst herausgestellt.

Während auf der ersten Doppelseite ein horizontales neben einem vertikalen Bild gezeigt wurde, folgt nun die entgegengesetzte Strukturierung: zunächst links eine vertikal angeordnete Seite mit drei Fotos neben zwei horizontal orientierten Fotografien rechts. Die Doppelseite zeigt links zwei kleine Bilder von Farley mit seinem Richtschützen beim Einkaufen in Da Nang, und rechts eine Spalte Fließtext in stark beschnittenem Hochformat beim Vorbereiten des Hubschraubers, der in der Bildunterschrift liebevoll „their bird“ genannt wird. Auf der Seite rechts daneben sind zwei querformatige Porträts der beiden in Nahe gesetzt, die sie hinter ihren Waffen und mit Helmen gerüstet in ihrer Position im Hubschrauber bereit für den Einsatz zeigen. Der begleitende Text, erneut durch einen Erzähler berichtet, stellt die beiden Porträtierten genauer vor, informiert über den Auftrag des Einsatzes, nämlich Truppen ins Kampfgebiet bringen und endet mit der unheilvollen Andeutung: „[...] on a trip from which they'd return much older.“⁵³⁵ Die Überschrift vermittelt, dass alles ruhig ist: „All is Shipshape, Fine Breeze Aloft“.⁵³⁶

Die nächste Seite zeigt groß erneut im Querformat als kleinen Höhepunkt ein Bild von Farley beim Zielen mit einem M-60 Maschinengewehr aus dem Hubschrauber. Die Lesenden schauen ihm von außerhalb des Hubschraubers frontal ins Gesicht. Die Augen sind konzentriert zusammengekniffen. Die Waffe zielt links an den Lesenden vorbei aus dem Bild. Im Hintergrund sieht man einen weiteren Soldaten ein Maschinengewehr zur anderen Seite aus dem Hubschrauber richten. Die Überschrift lautet: „Strike–Farley Cuts Loose at the Tree Line“.⁵³⁷ Wie die Lesenden dem kurzen Text darunter entnehmen können, hat Burrows das Foto aufgenommen, indem er die Kamera außerhalb des Hubschraubers an einer speziellen Vorrichtung am Gewehr befestigt hat. Sie konnte sich mit dem Maschinengewehr drehen und war dabei immer direkt gegenüber von Farley platziert. Hinter Farley stehend, konnte Burrows die Kamera mit einem Kabel bedienen.⁵³⁸ Das Foto zeigt den konzentriert zielenden Farley, der über dem Geschehen schwebt. So wie im Historienbild der Fürst mit seinem vorwärtsweisenden Säbel den Befehl zum Angriff gibt, zielt der fliegende Farley mit dem Maschinengewehr. Das Foto eignet sich traditionelle Formen der Heroisierung und bildnerischen Kriegspropaganda an, die hier aktualisiert und in die Fotogra-

535 Burrows, Larry: One Ride with Yankee Papa 13, in: *Life*, 58 (15), 16.4.1965, S. 24–34C, hier S. 26.

536 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 26 f.

537 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 28 f.

538 Eine Abbildung der Vorrichtung finden die Lesenden in dem Porträt Burrows auf der ersten Seite des Fotoessays S. 24.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

fie übertragen wurden. Während im Originalfoto ein zentrales Achsenkreuz durch die Hubschraubertür und das Maschinengewehr die Optik bestimmt,⁵³⁹ ist durch das Entfernen eines Streifen Himmels auf der linken Seite im Essay das Achsenkreuz nicht mehr zentriert im Bild. Die Doppelseite ist so gestaltet, dass das Maschinengewehr im Zentrum der gesamten Doppelseite steht, wodurch die Waffe gerade im Zusammenhang mit der Überschrift „strike“ kriegsverherrlichend wirkt. Gerade die ersten beiden Doppelseiten erzeugen den Eindruck von technischer Präsenz, Manneskraft, Truppenstärke und guter Vorbereitung. So wird ein heroisches Bild der Kampfstärke der US-Amerikaner aufgebaut, die die Situation beherrschen. Eine kleine Ambivalenz entsteht nur durch den Bezug zu einer bekannten Aufnahme aus dem Zweiten Weltkrieg, die Robert Capa in seiner Autobiographie 1947 veröffentlichte.⁵⁴⁰ Auch hier steht im Zentrum der Aufnahme ein Maschinengewehr, rechts der Soldat, der dieses bedient. Das Gewehr ist ebenfalls zur linken Seite in den luftleeren Raum ausgerichtet. Anstatt in einem Hubschrauber, steht der Soldat auf einem Balkon mit Brüstung. Capa berichtet, dass es die letzte Aufnahme des Soldaten zu Lebzeiten war, kurz danach sei dieser erschossen worden.⁵⁴¹ Mit dem Wissen über die Fotografie Capas und deren großer Bildunterschrift „The Last Shot“⁵⁴² erhält Burrows' Fotografie eine dramatische Komponente.

Zwei kleine Bilder rechts daneben zeigen Soldaten, die den Hubschrauber verlassen und weitere, die über ein Feld ausströmen. Das obere zeigt wieder Farley und seine M-60 im Vordergrund. Beide Maschinengewehre, aus dem großen Bild links und dem kleinen oben rechts, bilden eine Diagonale über die Doppelseite, die den Blick der Lesenden in die untere linke Ecke führt, dorthin, wo der außerhalb des Bildes zu situierende Feind zu vermuten ist. Auch der Hubschrauber im unteren rechten Bild unterstützt diese Diagonale. Dies lässt die starke Gestaltung durch die Redaktion erkennen. Das untere Foto führt den Blick der Lesenden aus dem Hubschrauber und somit in die Stellung Farleys. Eine Rückenfigur links ermöglicht den Betrachtenden sich in diese Position zu versetzen. Auch dieser Blickwinkel aus einem geschlossenen Raum mit einer seitlichen Rückenfigur ist eine Perspektive, mit der bereits Capa im Zweiten Weltkrieg arbeitete und die erneut auf die bereits erwähnte Situation anspielt. Die Fotografie Capas, direkt auf der Folgeseite in seinem Buch veröffentlicht, zeigt den Soldaten des Fotos „The Last Shot“ erschossen am Boden liegend. Der Blickwinkel ist jetzt von innen heraus auf den Balkon gerichtet und die Wände rah-

539 Siehe für eine Abbildung Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 108.

540 Capa 1947 (wie Anm. 220), S. 237.

541 Vgl. und siehe für eine Abbildung Capa 1947, S. 236.

542 Capa 1947, S. 237.

3. Der Soldat im Fokus

men das Bild, ähnlich wie bei Burrows der Hubschrauber. Auch kniet ein Soldat als Rückenfigur am Türrahmen. Doch ist die Szene bei Capa nicht so fokussiert, der Raum ist größer und im Vordergrund knien zwei weitere Soldaten. Es ist davon auszugehen, dass sowohl Burrows als auch die Redaktion die Fotografien von Capa kannten, da dieser teilweise auch für *Life* arbeitete. Das Arrangement der Fotos wie auch die gewählten Perspektiven von Burrows sind somit als visuelle Anspielung auf Capas Fotografien zu deuten.

Dieser Blickwinkel kann auch als Überleitung zur nächsten Doppelseite des Fotoessays gesehen werden. Dort blicken die Betrachtenden in mehreren Bildern aus dem Hubschrauber heraus. Doch während diese Doppelseite im Layout horizontal gestaltet war, ist die folgende stark vertikal orientiert. Sie wird dominiert durch zwei schmale, hochformatige Aufnahmen von einem Hubschrauber und einem Soldaten, der sich zunächst von außen ins Cockpit beugt und im zweiten in gleicher Aufnahmeposition rennend den Bildausschnitt verlässt. Die Überschrift erläutert bereits „See what you can do for that pilot!“⁵⁴³ Wie die Lesenden aus der Bildunterschrift erfahren, handelt es sich um Farley, der unter starkem Beschuss zum Hubschrauber *Yankee Papa 3* gelaufen ist, um dem Piloten zu helfen. Das Team habe zuvor weitere Truppen eingesammelt und als man sie absetzen wollte, habe man den Hubschrauber am Boden entdeckt. Farley habe eine Einschusswunde im Nacken vorgefunden, den Piloten daraufhin für tot gehalten und sei zu seinem Hubschrauber zurückgekehrt. Der größte Teil der Fotos wird durch den dunklen Hubschrauber eingenommen. Der Eindruck von Dynamik und Dramatik entsteht durch zahlreiche Diagonalen und den im Laufen festgehaltenen Farley. Burrows hat zum Fotografieren selbst den Hubschrauber verlassen – „I chased after him“⁵⁴⁴ –, was auch aus anderen, in *Life* nicht publizierten, Aufnahmen hervorgeht.⁵⁴⁵ Der von der Redaktion stark beschnittene Bildraum lässt den Betrachtenden keinen Überblick über die gesamte Situation, was die Bedrohlichkeit noch steigert. Selbst auf dem kleinen Foto unten links, aus welchem die Betrachtenden in größerer Distanz auf *Yankee Papa 3* blicken, bleibt das Sichtfeld stark eingeengt. Die Betrachtenden sehen aus dem Hubschrauber heraus den heranlaufenden *gunner* Sergeant Owens. Das Foto ist an zwei Seiten von dem Türrahmen des Hubschraubers gerahmt und wird gleichzeitig fast zur Hälfte von der Rückenfigur Farleys eingenommen. Im Gegensatz zu den zwei großen Fotos ist hier somit die Position der Kamera für die Lesenden präsent. Es erscheint auch von der Gestaltung als Analogie zum Foto der vorherigen Seite. Der begleitende Text schildert die Situation dramatisch, und führt auch weiter aus, wie

543 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 30 f.

544 Larry Burrows zitiert nach Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 30.

545 Siehe für eine Abbildung Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 113.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Farley wieder zu *Yankee Papa 13* zurückkommt, der unter starkem Beschuss stand und mehrfach getroffen wurde. Nicht nur inhaltlich erfährt der Essay hier eine dramatische Zuspitzung, sondern auch in der textlichen Gestaltung. Bis auf den kurzen Hinweis des Erzählers „Burrows reported“, wechselt der Text komplett in den Bericht von Burrows, welcher durch Anführungszeichen gekennzeichnet ist. Der Fotograf ist nicht nur Augenzeuge im Hintergrund, sondern wird fest in die Erzählung des Tages eingebunden und ist, obwohl nicht selbst in der Fotografie sichtbar, ein Teil der Geschichte:

„The Vietcong, dug in along the tree line, were just waiting for us to come into the landing zone,' Burrows reported. 'We were all like sitting ducks and their raking crossfire was murderous. Over the intercom system one pilot radioed Colonel Ewers, who was in the lead ship: 'Colonel! We're being hit.' Back came reply: 'We're all being hit. If your plane is flyable, press on.'“⁵⁴⁶

Die Spannung wird nicht nur über Burrows' Bilder, sondern auch über die direkte Rede vermittelt. Seine Position innerhalb der Einheit wird immer wieder durch „our“ und „we“ zum Ausdruck gebracht. Er zählt sich als Teil des Teams dazu.⁵⁴⁷ Im Text wird die Rolle des Fotografen für die Lesenden somit immer wieder veranschaulicht. Auch seine Unsicherheiten werden zum Ausdruck gebracht:

„I was kneeling on the ground alongside the ship for cover against the V.C. fire. Should I try to find another foothold alongside Farley and help him lift the pilot out?“⁵⁴⁸

Diese Form der direkten Berichterstattung in Kombination mit dem telegraphischen Stil, zugespitzt durch zahlreiche Einschübe von direkter Rede, steigert die Spannung für die Lesenden und verstärkt die Bedrohungskulisse für die Soldaten. Dies ist kein objektiver Bericht, sondern ein mitreißendes Abenteuer.

Nach diesen Blicken aus dem Hubschrauber wechseln die Betrachtenden auf der nächsten Doppelseite zu vier Szenen im Inneren von *Yankee Papa 13*. Die Überschrift rechts daneben erklärt die Situation: „Two Man rescued–They're in Bad Shape“.⁵⁴⁹ Auf der linken Seite sind oben zwei kleine hochformatige Bilder

546 [Fehlende Anführungszeichen von der Verfasserin ergänzt.] Die Anführungszeichen sind im Essay nicht einheitlich gesetzt. So wurde offenbar vergessen, bei den ersten drei Absätzen am Ende die Anführungszeichen wieder zu schließen. Der neue Absatz beginnt jeweils mit öffnenden Anführungszeichen. Dennoch ist durch die Personalpronomen erkennbar, dass es sich um den Bericht von Burrows handeln soll („our“, „I“, „we“). Siehe Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa.

547 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 30.

548 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 30.

549 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 32 f.

3. Der Soldat im Fokus

platziert, von denen das erste Farley wieder an seinem Maschinengewehr zeigt. In dem Foto daneben und dem größeren querformatigen sieht man, wie er und sein Richtschütze Hoilien sich den zwei Verletzten im Inneren des Hubschraubers zuwenden, welche laut Bildunterschrift der Copilot und der Richtschütze aus *Yankee Papa 3* sind. Auf dem unteren Bild ist Leutnant Magel bereits verstorben. Rechts daneben ist ein großes hochformatiges Foto über den Seitenbruch gezogen. Es zeigt Farley im Hubschrauber über dem toten Leutnant Magel stehend, so dass die Betrachtenden ihm in das schockierte Gesicht blicken können. Das Gesicht Magels bleibt auf sämtlichen Aufnahmen pietätvoll verborgen.

Dieser Umgang mit den eigenen Toten entspricht den Konventionen der Kriegsphotografie. Man zeigte aus Respekt vor den Opfern in der Regel nicht die Gesichter. Auf dem ersten Bild auf Seite 32 trägt Magel einen Helm, ebenso wie auf dem Coverfoto, das sich zeitlich danach einordnen lässt. Auf dem zweiten wurde sein Gesicht durch die Redaktion verdunkelt und auf dem unteren Bild ist es auch im Original durch eine Binde verdeckt, diese wurde jedoch durch eine Retusche so erweitert, dass auch das rechte Auge nicht mehr zu erkennen ist. Im großen Foto auf der rechten Seite wurde der Kragen der Jacke durch die Redaktion vergrößert und somit erneut das Gesicht durch Retusche vorgeborgen.⁵⁵⁰ Larry Burrows sagte zu den Bildern:

„I tried to find a way in which to hide the pilot's face when the boys were working on him, feeling that should a photograph be used, it would be hard on the family. Yet it would bring home to many people that this was a war and people were getting killed. It was important to show such a scene and for all to realize that despite the pretty pattern that helicopters [sic!] made when flying at 15000 feet, life can be hell.“⁵⁵¹

Erneut werden, abgesehen von einigen einführenden Erläuterungen zur Situation, die spannenden Passagen fast ausschließlich in wörtlicher Rede Burrows' wiedergegeben. Auch der Gefühlsausbruch von Farley wird im Folgenden in Ich-Perspektive des Fotografen erzählt, wodurch die Lesenden nicht nur mit Farley, sondern auch mit Burrows fühlen können:

„Then he broke into tears, first trying to cover his face from the others and then not caring who saw him. I don't know what this young man may have seen of vio-

550 Gespräch mit Russel Burrows über Eingriffe der Redaktion 26.9.2013, siehe für Abbildungen der Fotografien Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 115–117. Über die Retuschen seitens der Redaktion gibt es in *Life* keine Angaben: Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa.

551 Larry Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 394. Transcript of Larry Burrows tape of Yankee Papa 13, „Da Nang April 4th, 1965“.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

lent death before this day. But compounding his grief and shock, I later found out, were his frustration and feelings of guilt at being unable to extricate the pilot of Yankee Papa 3.“⁵⁵²

Als absoluter Höhepunkt des Essays ist groß auf die nächste Doppelseite ein Bild aus dem Hubschrauber gezogen, auf dem Farley jetzt am Boden sitzend den Kopf in Verzweiflung gesenkt hat. Als Einstellungsgröße wurde nun eine Halbnaha oder Amerikanische Einstellung gewählt, die den Toten und den Verletzten für die Betrachtenden näher heranholt. Die Überschrift über dem Foto lautet: „Helpless Feeling As a Lieutenant’s Life Slips Away“.⁵⁵³ Wie die Bildunterschrift informiert, ist der Hubschrauber *Yankee Papa 13* mit elf Einschusslöchern und einem defekten Funkgerät nun wieder auf dem Rückweg nach Da Nang. Auch hier ist das Gesicht des Toten geschwärzt worden. Im Vergleich zu den vorangegangenen Bildern sind die Betrachtenden viel näher an der Szene. Der Ausschnitt ist so gewählt, als säßen die Betrachtenden als Anwesende dem Geschehen bei. Der Richtschütze Owens rechts ist zur Seite gesunken, den Kopf hält er leicht gesenkt, sein Blick ist durch eine dunkle Brille nicht zu erkennen. Farley rechts hat sich vorgebeugt und es wirkt, als hielte er den Blick in Trauer gesenkt. Durch die Perspektive von oben auf den Toten und die beiden anderen Soldaten, mit gesenkten Köpfen an seiner Seite kniend, erinnert die Szene an christliche Darstellungstraditionen wie die Grablegung und Beweinung Christi, die ikonographisch nicht genau voneinander zu trennen sind.⁵⁵⁴ Der Leutnant wird inszeniert wie ein christlicher Märtyrer und Held, wodurch ihm visuell „schuldfrei[es] Ver-sagen“⁵⁵⁵ unterstellt wird. Die Darstellung gibt seinem Tod rückwirkend einen Sinn und überhöht ihn. Diese Überführung eines sakralen Motivs ist eine gängige Darstellungspraxis in der Kriegsdarstellung und Propaganda. Das christliche Motiv wurde beispielsweise 1770 bereits von Benjamin Wests Historien-gemälde „Tod des General Wolfe“ im profanen Zusammenhang zur Darstellung und Propaganda des Krieges verwendet.⁵⁵⁶ Auch zur Bewältigung des Krieges in

552 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 33.

553 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 34, 34A.

554 Vgl. Lucchesi Palli, E. und Hoffscholte, L.: Beweinung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Bd. 1, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 278–282.

555 Vgl. Probst, Volker G.: Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten (Phil. Diss. Hamburg 1986). Hamburg 1986, S. 76.

556 Benjamin West, Tod des General Wolfe, 1770, Öl auf Leinwand, National gallery, Ottawa. Siehe für eine Abbildung Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahr-*

3. Der Soldat im Fokus

Kriegsdenkmälern wurde die Analogie zum Tode Christi und somit vom Soldaten zum Märtyrer als freiwilligem Opfer für die Nation immer wieder hergestellt⁵⁵⁷ und ist somit ein im Bildgedächtnis der Betrachtenden verwurzelttes Motiv. Der Tod im Hubschrauber verdeutlicht den Betrachtenden das reale Leid des Krieges, der tote Körper fungiert als zentrales „Erlebnismedium“ und „Wahrheitsindikator“.⁵⁵⁸

Die letzte Doppelseite des Essays zeigt nochmal vier Fotografien, die Farley nach der Rückkehr in Da Nang zeigen, drei auf der linken Seite und sehr groß über den Seitenumbruch gezogen ein hochformatiges Foto rechts, welches den zusammengesunkenen Farley auf Kisten sitzend in Halbtotaler zeigt. Alle vier Fotografien zeigen den emotional angeschlagenen Farley im Zentrum, die ersten drei mit anderen Marinesoldaten seiner Crew vor ihrem Hubschrauber, das letzte allein in einem Lagerraum. Die Überschrift oben auf der linken Seite verkündet: „Mission Over, but Not for a Long, Long Time Forgotten“. Wie bereits auf der vorhergehenden Doppelseite gibt es hier keinen Fließtext mehr, nur eine Bildunterschrift anhand derer die Geschichte zu Ende erzählt wird. Das große und letzte Bild des Essays zeigt Farley isoliert von seinen Mannschaftskollegen im Lageraum. Er sitzt seitlich auf einer Kiste. Den rechten Arm hat er auf einer höheren Kiste abgelegt und den Kopf in den Händen verborgen. Der Mund ist geöffnet, wodurch anzunehmen ist, dass er weint. Der Lagerraum ist weitgehend leer, so dass Farley mit seinen Emotionen im Zentrum steht. Das Foto wurde von der Redaktion in voller Breite abgedruckt, oben wurde jedoch ein großes Stück leerer Raum abgeschnitten, so dass die ehemals hochformatige Aufnahme nun nahezu quadratisch ist.⁵⁵⁹ Die Leere im Lagerraum wirkt so noch drückender, insbesondere nach den vielen beengten Aufnahmen aus dem Inneren des Hubschraubers.

Durch die weitgehende Isolierung des Soldaten vom Kriegsgeschehen findet eine Konzentration auf die Emotionen des Soldaten statt. Die Geste des Soldaten, der in Verzweiflung den Kopf verbirgt, ist eine tradierte Geste der Kunstgeschichte und wird immer wieder als Zeichen für Trauer und Verzweiflung eingesetzt. In der Antike war die Lehre von den Affekten eng mit den Aufgaben der Redekunst verbunden. Ausgehend von Quintilian (35–96 n. Chr.) wurde gerade der Hand als körperlicher Ausdrucksträger in der Rhetorik eine besondere Aus-

hundreds (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 12). München 1997, hier Bd. 12, S. 93.

557 Siehe zur Profanisierung des Pietá-Motivs in Kriegerdenkmälern ausführlich Probst 1986 (wie Anm. 555).

558 Ursula Frohne verwendet diese Begriffe im Zusammenhang der Erfahrbarkeit körperlicher Versehrtheit in der Zeitgenössischen Kunst: Frohne 2002 – Berührung mit der Wirklichkeit, S. 405.

559 Vgl. Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 123.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

sagekraft zugesprochen und zum Ausdruck von Schmerz eingesetzt. Die Gestensammlung von Quintilian wird in der Neuzeit aufgegriffen und erweitert. So führt John Bulwer (1606–1656) in seiner *Chirologia* 1644 die Geste, bei der die Hand auf die Stirn gelegt wird, als „Impatiētiā prodo“ und bei der Bedeckung des Gesichtes mit der Hand als „pudet“,⁵⁶⁰ d. h. die Geste ist sowohl als Ausdruck für Schwäche, Angst und Kummer, als auch als Scham zu deuten. Grundsätzlich wurde in der Rezeption der einzelnen Gesten ein umfangreicher Deutungsspielraum gesehen. Zur Darstellung von Affekten in der bildenden Kunst stand mit der Übertragung dieses rhetorischen Gestenrepertoires eine Vielzahl von Trauergesten zur Verfügung.⁵⁶¹ In der christlichen Ikonographie ist die Geste der Betroffenheit gerade im Zusammenhang mit der Beweinung Christi und Kreuzigungsdarstellungen zu finden, wobei oft unterschiedliche Grade bzw. Stufen der Trauer präsentiert werden.⁵⁶²

Dies zeigt sich anschaulich in der „Beweinung“, die der niederländische Maler Geertgen tot Sint Jans auf dem rechten Innenflügel des Kreuzigungsaltars darstellte. Das Personal zeigt Trauer in verschiedenen Abstufungen: der ehrerbietig trauernde Nikodemus, der die Hand zum Herz geführt hat, der weinende Johannes, der den Kopf in stillem Schmerz geneigt hat, und der demütige Joseph von Arimathäa, der in Trauer den Blick gesenkt hält und mit der rechten Hand Kopf und Mütze berührt.⁵⁶³ In dieser Aufzählung zeigt sich, dass die Geste, den Kopf zu senken und sich mit der Hand an diesen zu fassen, formal tradierte Gesten im Repertoire der künstlerischen Trauerdarstellung sind. Farleys Affekt ist eine gängige Trauergebärde, die seinen Gefühlen universelle Tragweite gibt. Gesteigert wird dies durch den weitgehend leeren Raum. In der kurzen Bildunterschrift wird zwar vom Erzähler berichtet, aber erneut die wörtliche Rede eingebunden.

560 John Bulwer: *Chirologia*. London 1644. Zitiert nach Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (= Kunstwissenschaftliche Studien, 106). München, Berlin 2002, S. 94.

561 Vgl. Rehm 2002, S. 31, 57 f. und 91–95.

562 Vgl. zur Ikonographie der Kreuzigung Palli, Elisabeth Lucchesi und Jászai, Géza: Kreuzigung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Bd. 2, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 606–642.

563 Vgl. zu Geertgen tot Sint Jans Beweinung Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Bd. 1. Köln 1953 (1953), S. 334–336. Siehe für eine Abbildung Geertgen tot Sint Jans: Beweinung Christi (Kreuzigungsaltar, rechter Innenflügel), um 1484, Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum, in: Hans Belting/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes, München 1994, Abb. Nr. 248.

3. Der Soldat im Fokus

Planung, Gestaltung und Layout

Larry Burrows und Milton Orshesky planten die Geschichte bereits im Januar 1964, noch vor dem offiziellen Truppeneinmarsch der US-Armee im März 1965 und somit ein Jahr vor deren Erscheinen. Der Plan war, sich auf eine Hubschrauber-Kompanie zu konzentrieren und sie zu begleiten, um einen „dramatic, candid close-in look at the most photogenic phase of the U.S. commitment in South Vietnam“⁵⁶⁴ zu geben. Der Essay sollte sich von allem bisher in *Life* gezeigtem unterscheiden. Burrows wollte den Lesenden zeigen, wie stark die Amerikaner inzwischen an diesem Krieg beteiligt waren und „how hopeless it would be for the Vietnamese if the U.S. withdrew their help.“⁵⁶⁵ Milton Orshesky argumentierte:

„All our previous stories were so general and Americans brought in so incidentally that I don't really feel they had the impact for an American public that this kind of detailed intimate treatment of a single American outfit could have.“⁵⁶⁶

Nach der Genehmigung dieser Idee durch *Life* fotografierte Burrows im März und April 1965 allein in Vietnam.⁵⁶⁷ Für die Crew des Hubschraubers *Yankee Papa 13* entschied sich Burrows aufgrund der symbolischen Wirkung der Zahl dreizehn. Burrows begleitete Farley bei sämtlichen Alltagstätigkeiten: „[...] spent a couple weeks with Farley, photographing everything, eating, shopping, having his hair cut [...]“⁵⁶⁸

Wie Russel Burrows aussagt, machte Larry Burrows insgesamt auf ungefähr 120 Rollen Film Bilder, aber die meisten der 23 Fotos des Essays (inklusive Cover) wurden aus acht Filmrollen ausgesucht. Nach den im Essay dargestellten

564 „Hong Kong Mailer No. 648“, memorandum from Orshesky, Hongkong to Lang for Rowan, 11.1.1964, *Time, Inc. Archives*, S. 2, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 393.

565 „Hong Kong Mailer No. 648“, memorandum from Orshesky, Hongkong to Lang for Rowan, 11.1.1964, *Time, Inc. Archives*, S. 2, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 393.

566 Milton Orshesky zitiert nach „Hong Kong Mailer No. 648“, memorandum from Orshesky, Hongkong to Lang for Rowan, 11.1.1964, *Time Inc. Archives*, S. 2, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 393.

567 Bei diesem Essay stellt *Life* im Inhaltsverzeichnis heraus, dass Larry Burrows berichtet: „Life Photographer Larry Burrows reports“. Hierdurch wird deutlich, dass in diesem Fall nicht nur die Fotografien, sondern auch die Informationen von Larry Burrows stammen, auch wenn der Fotograf den Essay nicht selbst verfasst hat. *Life*, 58 (15), 16.4.1965, S. 3.

568 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin, 26.9.2013.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Ereignissen begleitete Burrows Farley für weitere drei Wochen.⁵⁶⁹ Dies weist darauf hin, dass der Essay vor Burrows innerem Auge nicht auf diese kurze Zeit beschränkt war und er, als erfahrener *Life*-Fotograf, zur Erstellung des Essays umfangreiches Material liefern wollte, so dass die Redaktion besser auswählen konnte. Die Redaktion entschied, dem Essay den Charakter einer Nachrichtenmeldung aus den Geschehnissen eines Tages zu geben und so wurde der Artikel hauptsächlich aus Bildern eines Tages zusammengestellt.⁵⁷⁰ Dies verdeutlicht erneut, dass obwohl Burrows im Magazin als Autor und Fotograf angegeben ist, er wenig Einfluss auf das veröffentlichte Endprodukt hatte.

Wie Russel Burrows angibt, traf sein Vater die Entscheidung für Schwarz-Weiß. Milton Orshefsky hatte sich für farbige Fotografien ausgesprochen, aber sein Vater habe sich durchgesetzt. Die Entscheidung hatte in erster Linie fotografische Gründe.⁵⁷¹

„And he did it in black and white, [...] and not in color—which was considered revolutionary then. But he felt it was a black and white story, both in look, and because the greater speed of the film and the dark interior of the helicopter, and all that.“⁵⁷²

Das kontrastreiche Licht im Hubschrauber betont die technischen Aspekte des Kriegs. Es macht somit das Bild härter.

Der Essay zeichnet sich besonders dadurch aus, dass er eine durchgängige Narration bildet. Am Anfang werden die gleichen zwei Personen gezeigt wie am Ende. Es gibt kein unübersichtliches Schlachtengetümmel oder viele Verletzte, sondern die erzählende Kraft des Essays liegt in der Konzentration auf eine Hauptperson. Gerade die Fokussierung auf einen mehr oder weniger normalen, jungen US-Amerikaner macht die Geschichte so dramatisch für die Lesenden. Es könnte auch der nette Nachbarsjunge sein, der dort tapfer kämpft. Der Essay gibt dem einfachen Soldaten ein Gesicht, verleiht ihm Persönlichkeit und zeigt seine Gefühle. Mit dieser Struktur greift der Essay „One Ride with Yankee Papa 13“ auf ein Schema von *Life* zurück, das auf Leonard McCombes Essay „The

569 Gespräch mit Russel Burrows, 26.9.2013. Cookman verweist darauf Burrows habe die Crew über einige Tage begleitet. Siehe Cookman 2009 (wie Anm. 47), S. 173. Dies ist nicht korrekt und als weiterer Beleg für die Gleichsetzung von Fotograf und Essay in der Literatur zu deuten.

570 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. S. 393. Im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013 differiert die Zahl der Filmrollen leicht. Russel Burrows gibt hier 100 Filmrollen an.

571 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin, 26.9.2013.

572 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin, 26.9.2013.

3. Der Soldat im Fokus

Private Life of Gwyned Filling“ zurückgeht,⁵⁷³ und zu dem auch W. Eugene Smiths weltbekannter und gefeierter Essay „Country Doctor“ zählt.⁵⁷⁴ Ein thematischer Essay wird dabei um das Leben einer emblematischen Person gebaut. Hierbei gewährt man tiefgreifende, persönliche Einblicke in ihr Leben. So intime Fotografien können entstehen, weil der Fotograf im Sinne der *candid camera* die Person über Tage oder Wochen begleitet und sich das fotografierte Objekt an die Anwesenheit des Fotografen und der Kamera gewöhnt. Das besondere an dieser Art Essays ist, dass es lediglich um die Darstellung einer Person in ihren verschiedenen Tätigkeiten geht. Während die Essays mit den Bildern von McCombe und Smith einzelne Einblicke in das Leben der dargestellten Personen gewähren, wird in „One Ride with Yankee Papa 13“ eine durchlaufende Geschichte erzählt, eine Narrative⁵⁷⁵ aufgebaut. Die Aufnahmen, die Burrows in mehreren Wochen gemacht hat, werden auf einen Tag konzentriert und somit eine durchgängige Narration gebildet. Der Effekt einer solchen Berichterstattung ist eine Dramatisierung des Geschehens. Während eine Erzählung über einen längeren Zeitraum auch zahlreiche alltägliche und womöglich unspektakuläre oder für die Lesenden langweiligere Einsätze berücksichtigt hätte, wird so das Geschehen verdichtet und erscheint in der gleichzeitigen Verallgemeinerung sehr viel dramatischer. Die Lesenden erleben den Tod visuell mit und werden sogar teilweise mit einbezogen. Der Essay bezieht seine starke Aussagekraft aus dem unerbittlichen Fortgang der Bilder. Die Betrachtenden können sehen, wie ein Einsatz, Schritt für Schritt, zum Tod eines US-Soldaten führt. In anderen Fotografien wurde man bisher, wenn überhaupt, mit dem Tod als vollendeter Tatsache konfrontiert. Jedoch geht es in dem Essay nicht nur um den Tod des Leutnants James Magel, sondern um die Rückkehr von Farley und seine Gefühle, das Leid des Überlebenden.

Der Effekt wird dadurch gesteigert, dass die Redaktion in diesem Essay stärker als in den vorher vorgestellten auf die narrative Kombination der Bilder setzt. Es wird zwar auch ein Foto zu einem *double truck* auf eine Doppelseite großgezogen, doch wird bei der Gestaltung der Doppelseiten verstärkt mit mehreren

573 McCombe 3.5.1948 – The Private Life of Gwyned.

574 Smith 20.9.1948 – Country Doctor.

575 Das Verständnis von „Narrative“ orientiert sich an der Darlegung von Lars Blunck, der auf den wenig differenzierten Gebrauch des Wortes in Bezug auf Fotografien hinweist und darlegt, dass in einem einzigen Foto kaum ein Narrativ darstellen ließe, da immer nur ein Verweis auf das Vorher und Nachher gegeben werden könne. Vgl. Blunck, Lars: Fotografische Wirklichkeiten, in: ders. (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010, S. 9–36, hier S. 29–31. Im Fall von „One Ride with Yankee Papa 13“ wird dieses Narrativ anhand von 22 Fotos (ohne Cover) erzeugt.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

kleineren Bildern gearbeitet. Zwar nicht so stark wie im „Country Doctor“, doch mehr als bspw. in „Alert in Vietnam“. Dies hebt den Schwerpunkt auf die Erzählung einer dramatischen Begebenheit hervor. Der erzählerische Charakter wird auch durch das Layout unterstrichen, das den Blick der Lesenden mit Kompositionsachsen führt. Kenneth Kobre beschrieb 1980 als Ziele des Beschneidens und Setzens in der Bildredaktion das Führen der Lesenden durch das Vermeiden starker Hochformate und die Abstimmung der Richtung, die den Blick leitet. Mit beidem arbeitet der Essay. Man findet einen Wechsel zwischen horizontaler und vertikaler Gestaltung der Doppelseiten, einhergehend mit variierenden Einstellungsgrößen und Perspektiven. So werden die Lesenden von einer Seite zur nächsten geführt und wechseln vom Geschehen im Hubschrauber auf der einen Doppelseite zu dem außerhalb auf der nächsten.⁵⁷⁶

Authentizität und New Journalism

Anders als in den bereits analysierten Essays und den Vorbildern von McCombe und Smith ist der Fotograf in seiner Rolle als Fotograf und als Augenzeuge permanent präsent. In McCombes Essay wird die Präsenz des Fotografen fast vollständig negiert,⁵⁷⁷ ganz im Gegensatz zu „One Ride with Yankee Papa 13“ und dem großflächigen Einsatz der wörtlichen Rede. Der Fotograf wird auf der ersten Seite des Essays mit Foto abgebildet und immer wieder in die kurzen Textpassagen eingebunden. Diese Form der Reportage ist in einem Zusammenhang zusehen mit der *New Journalism*-Bewegung in den USA der 1960er und 1970er-Jahre. Unter *New Journalism* versteht man die Erzählweise und Rhetorik einer Reportage, die nicht an den fünf W-Fragen orientiert ist, sondern fiktionale Techniken des Schreibens wie Dialoge und Monologe und detaillierte Beschreibungen von Charakteren und ihrer Umwelt einsetzt. Angelehnt am Film entwickelte man die Reportage Szene für Szene mit dem Ziel, die Lesenden emotional durch das Rekonstruieren der Gefühle, Stimmung und den Ethos des Moments zu berühren.⁵⁷⁸ Bekannte Vertreter dieser literarischen Bewegung waren Tom Wolfe, Truman Capote und Gay Talese. Im Zuge dessen wurden auch die Bedeutung von Wahrheit und die Möglichkeiten objektiver Berichterstattung diskutiert. Ein Argument der *new journalists* war, Objektivität garantiere nicht die Wahrheit und könne in die Irre führen, weshalb es klarer sei, eine Geschichte aus einer

576 Vgl. Kobre 1980 (wie Anm. 322), S. 276–281.

577 Vgl. Cookman 2009 (wie Anm. 47), S. 171 f; Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 50; Panzer 2005 – Introduction, S. 21.

578 Vgl. Sumner, David E.: *The Magazine Century. American Magazines since 1900* (= *Mediating American history*, 9). New York 2010, S. 140 f.

3. Der Soldat im Fokus

deutlich subjektiven Perspektive zu erzählen. Ähnliche Überlegungen wurden in der Zeit auch in den Geisteswissenschaften diskutiert.⁵⁷⁹ Auch der Fotograf Lee Friedlander experimentierte in den 1960er-Jahren damit, die Rolle des Fotografierenden für die Betrachtenden präsent zu machen. So zeigt er sich in seinen Fotografien für die Betrachtenden beispielsweise durch Spiegelungen in einer Fensterscheibe.

Die *Life*-Redaktion entschied sich bei diesem Essay für eine sehr subjektive Ausrichtung und orientierte sich damit an Bewegungen der Zeit. Die starke Mit-einbeziehung des Fotografen zeigt eine wachsende Bedeutung der Authentizität und subjektiver Augenzeugenschaft für die Betrachtenden. Gleichzeitig ist es ein Mittel, um die Spannung zu erhöhen. Im Irakkrieg ist diese Form der Berichterstattung ein übliches Muster geworden. Viele „eingebettete“ Journalisten berichten über sich selbst und ihr subjektives Kriegserlebnis.⁵⁸⁰

Larry Burrows ist es gelungen, durch wochenlanges Begleiten von James Farley sehr nah an den Crew-Leiter heranzukommen. So konnte er mit einer *candid camera* die Emotionen einfangen. Die Präsenz der Kamera ist in den Bildern nicht erkennbar, keiner der Fotografierten reagiert auf die Kamera, wodurch die eingefangenen Emotionen authentisch auf die Betrachtenden wirken. Dieser natürliche Eindruck von Nähe wird auch durch die Kameraeinstellungen und Perspektiven unterstützt. Zahlreiche Aufnahmen zeigen das Geschehen auf Augenhöhe, was einer natürlichen Wahrnehmung entspricht, ebenso wie die ausgewählten Kameraeinstellungen zwischen Nahe und Halbtotale. Zwar werden teilweise ungewöhnliche Perspektiven eingenommen, wie der Blick auf Farley von außerhalb des Hubschraubers auf Seite 28, dennoch bleibt hier die Kamera auf Augenhöhe Farleys. Ebenso unterstützt die Verwendung bekannter Gesten und der Pathosformel auf dem Cover die Vertrautheit und dadurch die Glaubwürdigkeit der Aufnahmen. Sowohl die Form der Reportage, als auch die Fotografien erzeugen einen Eindruck authentischer Berichterstattung bei den Lesenden. Die Authentizität der Fotografien wie der Wagemut des Fotografen werden somit im Essay immer wieder belegt. Durch seine narrative Struktur, die Nähe zum Geschehen, und die Berichterstattung am Beispiel einer Hauptfigur lässt der Essay die Betrachtenden das Geschehen miterleben und vergegenwärtigen. In seiner Rhetorik passt der Essay sich dem Bedürfnis nach einem empathischen,

579 Vgl. Fakazis, Liz: New Journalism, in: Christopher H. Sterling (Hg.), *Encyclopedia of Journalism*, Thousand Oaks 2009, S. 946–950, hier S. 946.

580 Vgl. Müller, Knieper 2005 – Krieg ohne Bilder, S. 15. Siehe beispielsweise mit Fotografien von Tim Hetherington Junger, Sebastian: Into the Valley of Death, in: *Vanity Fair*, 2008 (1), S. 86–95, 146–147.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

kollektiven Erlebnis der Masse an, das im Laufe der 1960er Jahre immer wichtiger wird.⁵⁸¹

Durch das wochenlange Begleiten der Einheit entstand auch eine Nähe des Fotografen zu den Soldaten und eine Identifizierung mit ihrer Perspektive auf den Krieg. Er ist auf den Schutz der Soldaten, die ihn begleiten, angewiesen. Susan D. Moeller weist außerdem darauf hin, dass in dem internen Report für den Artikel vermerkt war, dass durch Burrows' Anwesenheit im Hubschrauber ein Soldat weniger transportiert werden konnte,⁵⁸² was das Risiko der anderen Insassen erhöhte. Dadurch hatte der Fotograf vermutlich auch ein Verantwortungsgefühl des gegenüber den Soldaten, was unter Umständen auch Einfluss auf die Berichterstattung nahm.

Kriegsbild in Life

Die Entscheidung für eine Konzentration auf die Einheit der US-Marine wurde im Vorhinein getroffen und bestimmte die Auswahl des Ereignisses. Ein Feind ist nicht zu sehen, auch zivile Opfer bleiben außen vor. Stattdessen geht es um einen jungen Obergefreiten und sein Kriegserlebnis. Die US-amerikanischen Soldaten stehen klar im Mittelpunkt, ihr Erleben wird im Essay als dramatisches Ereignis inszeniert. Der Bildraum bleibt bei den dramatischen Szenen auf das Innere des Hubschraubers beschränkt und daher übersichtlich für die Betrachtenden. Zwar wird in den anderen Aufnahmen weiteres Kriegsgeschehen angedeutet – Soldaten verlassen den Hubschrauber in hohes Gras oder kehren zurück, zwei weitere Hubschrauber sind zu sehen –, doch der Tod und die Emotionen werden jeweils nur im klar begrenzten Bildraum gezeigt. Das komplexe Kriegsgeschehen in undurchsichtiger Landschaft, bei dem der Feind häufig aus dem Verborgenen agiert, bleibt somit überschaubar und auf ein verstehbares Maß reduziert. Gleichzeitig dramatisiert der Essay das Kriegsgeschehen, bedenkt man, wie lange der Fotograf an der Reportage gearbeitet hat.

Der Artikel vereint in der Person von James Farley ein ambivalentes Soldatenbild. Die ersten Seiten konstruieren das Bild eines modernen Heros, der tollkühn und todesmutig in der offenen Hubschraubertür das große Maschinengewehr beherrscht. Als Heros zeigt er sich jung, attraktiv, verwegen und kampfstark. Den Dingen enthoben steht er vom Hubschrauber aus über dem Feind und

581 Vgl. Viehoff, Reinhold und Fahlenbrach, Kathrin: Ikonen der Medienkultur. Über die verschwindende Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Michael Beuthner (Hg.), *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln 2003, S. 42–59, hier S. 45.

582 Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 396.

3. Der Soldat im Fokus

bedient die Waffe, mit der er über Leben und Tod entscheiden kann.⁵⁸³ Es wird die Freude am Kampf vermittelt. Damit entspricht die Darstellung Bildern des Ersten Weltkriegs, bei denen Piloten zu Helden des industrialisierten Krieges inszeniert wurden.⁵⁸⁴ Doch verändert sich das Soldatenbild im Laufe des Essays. So wird am Ende ein Soldat gezeigt, bei dem die Emotionen wie Verwundbarkeit und Verletzlichkeit in Form einer bekannten Geste besonders herausgestellt werden, der seine Gefühle zulassen und zeigen kann und mit seiner Rolle und der Frage, ob er genug getan hat, ringt. Wie Bernd Hüppauf in seiner Kulturgeschichte des Krieges feststellte, wurde nach dem Ersten Weltkrieg ein negatives Bild des Krieges geschaffen, welches den bisher geprägten Kriegsdiskurs durchdrang. In diesem kritischen Kriegsdiskurs spielte das Motiv des Helden – in Rückbezug zur antiken Tragödie – mit der unvermeidbaren Schuld und dem Ringen um Sinn und Sinnlosigkeit eine Rolle.⁵⁸⁵ Dieses Motiv wird im Essay in der Person von Farley aufgegriffen. Somit bleibt der Essay ambivalent zwischen einem motivisch metaphorischen Zweifel am Krieg einerseits und andererseits propagandistischen Tendenzen. Der Essay vereint demnach beides, sowohl ein kampfstarkes heroisches Soldatenbild in den ersten Fotografien, während gleichzeitig die Schwäche und Verwundbarkeit trotz dieser hochgerüsteten Technik vor Augen geführt wird. Während des Zweiten Weltkriegs dominierten in den USA, und insbesondere bei *Life*, patriotische Bilder starker, heroischer Soldaten. Man stellte den US-Soldaten als Helfer und Märtyrer dar. Ein beliebtes Motiv war außerdem der Soldat als der nette Junge aus der Nachbarschaft,⁵⁸⁶ wie er auch in „One Ride with Yankee Papa 13“ erscheint.

Das Bild des US-Soldaten in den Massenmedien hatte sich seit dem Zweiten Weltkrieg langsam verändert. Der Soldat entsprach zu der Zeit noch einem anderen Männlichkeitsideal, unter dem keine Schwäche gezeigt werden durfte.⁵⁸⁷

583 Siehe zur Konstruktion des Bild des Kampffliegers als modernen Heros Szczepaniak, Monika: „Ritter der Lüfte“. Der Kampfflieger als (post)heroische Männlichkeitskonstruktion, in: 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, Bd. 25), Göttingen 2010, S. 241–252.

584 Vgl. Hüppauf 2013 (wie Anm. 101), S. 383.

585 Vgl. Hüppauf 2013, S. 382. Siehe auch zum Motiv des Helden in der Kunst der Nachkriegszeit Janzing, Godehard: Thermopylai/Stalingrad. Krise des Helden und Mythos der Niederlage, in: Linda Hentschel und Caroline Schubarth (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008, S. 139–157.

586 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 249.

587 Vgl. Vettel-Becker 2005 (wie Anm. 225).

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

„[D]ie US-amerikanische Fotografie [konzentrierte] sich in ihren Sujets deutlich stärker auf Personengruppen sowie auf einzelne Soldaten und weniger auf das militärische Geschehen bzw. den militärischen Apparat. In zahlreichen dieser Bilder erschien der amerikanische Soldat als Retter und Märtyrer der Humanität, vor allem aber als der nette Boy von nebenan.“⁵⁸⁸

Das Soldatenbild, das Paul beschreibt, weist von der Darstellungsstrategie einige Parallelen zu „One Ride with Yankee Papa 13“ auf, doch beinhaltet es nicht die konstatierte Ambivalenz. Auch in der Propaganda der Nationalsozialisten gab es Soldatenporträts. Doch wurden hier die Soldaten durchweg gut gelaunt ins Bild gefasst. Aus dem Koreakrieg wurden zahlreiche Porträts bekannt, die Soldaten in Momenten der Schwäche zeigten.⁵⁸⁹ Fotografen wie David Douglas Duncan und Carl Mydan versuchten sich stärker auf die Soldaten zu fokussieren. Sie argumentierten, die Realität des Krieges in Korea seien nicht die Waffen, der Luftkrieg oder die verwüstete Landschaft, es seien die Gesichter der Männer. So telegraphierte Duncan im September 1950 an *Life*:

„EYEM GOING BACK THIS TIME TRYING GIVE YOU STORY WHICH IS TIMELESS NAMELESS DATELESS WORDLESS STORY WHICH SAYS VERY SIMPLY QUIETLY ,THIS IS WAR‘.“⁵⁹⁰

Die Essays mit Fotografien und Texten von Duncan „This is war“ und „There was a Christmas“,⁵⁹¹ die in *Life* erschienen, kombinierten Kampfszenen mit Soldatenporträts (Abb.-Links 14 und 15). Sie offenbarten eine ähnliche Ambivalenz wie „One Ride with Yankee Papa 13“ zwischen kämpfenden, starken Männern und fragenden, niedergeschlagenen Soldaten, weiter unterstützt durch begleitende, kriegsunterstützende Texte.⁵⁹² Die Ausstellung „Korea – The Impact of War“⁵⁹³ im Museum of Modern Art zeigte anhand von 100 Fotografien von insgesamt 25 Fotografen im Jahre 1951 bereits ein gewandeltes Soldatenbild. Die Bilder stammten von Fotografen wie Carl Mydans, David Douglas Duncan und Hank Walker (*Life*), Fotografen von AP, Acme (UPI) und *International News Photos*, aber auch von offiziellen Armeefotografen. Ziel der Ausstellung war es,

588 Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 249.

589 Beispielsweise Duncan, David Douglas: „This is War“, in: *Life*, 29 (12), 18.9.1950, S. 41–47. Später veröffentlichte Duncan seine Bilder in einem Fotobuch Duncan, David Douglas: *This is War! A Photo-Narrative of the Korean War*. New York 1951.

590 David Douglas Duncan zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 292.

591 Duncan 18.9.1950 – This is War; Duncan, David Douglas: *There Was a Christmas*, in: *Life*, 29 (26), 25.12.1950, S. 8–15.

592 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 314 f.

593 „Korea – The Impact of War“, 13.2.1951–22.4.1951, Museum of Modern Art, New York.

3. Der Soldat im Fokus

den Einfluss des Krieges auf Soldaten und Zivilbevölkerung zu zeigen.⁵⁹⁴ Der Titel der Ausstellung wurde aufgrund der gezeigten Nahporträts der Soldaten vergeben. Sie zeigten Soldaten in Angst, Erschöpfung, Unglück, Gleichmut und mit körperlichem Schmerz.⁵⁹⁵ Edward Steichen, Kurator der Ausstellung, zeigte nur in wenigen Bildern ein freundlicheres Gesicht des Krieges, wie es die Ikonographie des Zweiten Weltkriegs häufig wiedergab, sondern konzentriert sich auf eine traurige Stimmung. Man sah die US-Soldaten weinen.⁵⁹⁶ Durch seine ambivalente Darstellung zwischen Kriegsverherrlichung und „disillusionment of the American soldier“⁵⁹⁷, zeigt der Essay „One Ride With Yankee Papa 13“ ein sich langsam wandelndes Soldatenbild in den USA, das sich auch einpasst in die Tradition der Koreakriegsdarstellung, die individuelles Leid ohne Sentimentalität darstellte.⁵⁹⁸ Durch dieses ambivalente Soldatenbild lässt sich auch insbesondere das letzte Bild des Essays in einen Zusammenhang mit der sozialdokumentarischen Fotografie lesen.⁵⁹⁹ Es handelt sich um einen einfachen Soldaten, er wird leidend gezeigt und soll so auf das Leid im Krieg für den Einzelnen verweisen.

Der Kriegsraum wird in diesem Essay in die Luft verlegt, dies jedoch nicht als unbegrenzte Ausweitung sondern als Beschränkung auf einen sehr kleinen Bildraum. Er ist klar definiert und eng umrissen und schafft es so, die Schrecken des Krieges durch Tod, Verletzung und Emotionen, zu begrenzen. Gerade die immer größere Unübersichtlichkeit der Kriege führte zu einer größeren Nahsicht und zu einer Einschränkung der Komplexität des Geschehens und des Bildraums, wie es nach Rolf Sachsse bereits seit dem Ersten Weltkrieg praktiziert wurde.⁶⁰⁰ Die Enge des Bildraums und auch die Beschränkung auf eine Hauptfigur über zahlreiche Fotos (S. 28–31 und Cover) lassen stattdessen eine größere Beteiligung der Betrachtenden und einen Sog ins Geschehen zu. Dies sind Prinzipien

594 Vgl. The Museum of Modern Art: *Press Release. Photography Exhibition „Korea – The Impact of War“*, unter:

<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1497/releases/MOMA_1951_0015_1951-02-08_510208-11.pdf?2010> (26.10.2019).

595 Vgl. Huebner, Andrew J.: *The Warrior Image. Soldiers in American Culture from the Second World War to the Vietnam Era*. Chapel Hill 2008, S. 121.

596 Vgl. Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 121.

597 Johnstone, Mark: *The Photographs of Larry Burrows. Human Qualities in a Document*, in: David Featherstone und Maria Morris Hambourg (Hg.), *Observations*, Carmel 1984, S. 93–102.

598 Vgl. zur Darstellung des Koreakriegs Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 97–167.

599 Siehe zur sozialdokumentarischen Fotografie auch Kapitel I.6 „Der Fotoessay“ in dieser Studie.

600 Siehe eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Kriegsraum in Sachsse 2003 – *Polemoskop und Martial Arts*, S. 267–271.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

der Kriegspropaganda wie sie in großem Maße auch im Zweiten Weltkrieg praktiziert wurden.⁶⁰¹

Ein zentrales Element des Kriegsbildes, das der Essay vermittelt, ist der Hubschrauber. Nur auf drei Fotografien des Essays ist kein Element eines Hubschraubers zu erkennen. Dieser spielte eine zentrale Rolle für die Strategie der US-Amerikaner während ihrer Intervention, von Beginn ihrer beratenden Funktion der Südvietnamesen 1961 bis zur Evakuierung der US-amerikanischen Botschaft in Saigon 1975. Bereits im November 1961 schickte die Armee (und später die Marine) Hubschrauber-Transport-Kompanien zur Unterstützung der südvietnamesischen Armee nach Vietnam. Nachdem die Regierung eine Einheit zum Testen nach Vietnam entsendet hatte, wurde 1965 die erste *Air Cavalry* eingesetzt. Die Militärstrategie *Search and Destroy* war ohne Hubschrauber nicht realisierbar. Der Hubschrauber machte einen sehr flexiblen Einsatz vor Ort möglich. Es war nicht nötig, sich durch den dichten Regenwald zu schlagen, sondern man konnte gezielt Soldaten einfliegen, mit Waffen versorgen und Verwundete abtransportieren. Es konnten so auch einfache und nicht nur im Guerillakampf geschulte Soldaten für den Krieg eingesetzt werden. Den Nordvietnamesen war die Bedeutung der Hubschrauber für die Kriegsführung bewusst, so dass das Abschießen von Hubschraubern besonders belohnt wurde.⁶⁰² Wie der Text deutlich macht, sind sie schon auf die Hubschrauber gefasst und haben in den vergangenen Wochen häufig mit *30-caliber-machine guns* Hubschrauber abgeschossen. Neben der Bedeutung für die Kriegsführung entsprach der Hubschrauber auch der Ideologie der US-amerikanischen Regierung. Ein Teil des US-amerikanischen Selbstbewusstseins beruhte auf Hubschraubern, mit denen man sich gegenüber den Möglichkeiten Frankreichs in Vietnam überlegen sah. Dies entsprach dem US-amerikanischen Ideal von Technologie und Mobilität im Krieg. Dieses Bild wurde durch die offizielle Politik unterstützt, indem man die Helikopter nach „indianischen“ Stämmen benannte (Sioux, Choctaw, Shawnee, Chinoook, Cheyenne etc.) und somit an die „Indianischen Kriege“ erinnerte.⁶⁰³ Neben dem technischen Nutzen, den der Hubschrauber unverkennbar für den Einsatz der US-Amerikaner hatte, war sein Bild mit der geheimnisvollen Aura der luftbeweglichen Kavalleriedivision versehen.⁶⁰⁴ Der Hubschrauber war ein omnipräsenter Teil der Kriegslandschaft und war somit ein besonderer Teil der Kriegserfahrung und Erinnerung. Er symbolisiert später den Vietnamkrieg wie kein ande-

601 Vgl. Sachsse 2003 – Polemoskop und Martial Arts, S. 270.

602 Vgl. Spark, Alasdair: Flight Controls. The Social History of the Helicopter as a Symbol of Vietnam, in: Jeffrey Walsh und James Aulich (Hg.), *Vietnam Images. War and Representation*, London 1989, S. 36–57, hier S. 89 f.

603 Vgl. Spark 1989 – Flight Controls, S. 89 f.

604 Vgl. Spark 1989 – Flight Controls, S. 87.

3. Der Soldat im Fokus

res Kriegsgerät. In Kriegsfilmern ist der Hubschrauber Teil spektakulärer Inszenierungen: „Apocalypse Now“, „We Were Soldiers“, und „Black Hawk Down“.⁶⁰⁵

Auch wenn der zum Essay gehörende vertiefende Textbeitrag „Good Copters, But Bum Technics“ von John Dille die Verwundbarkeit der Hubschrauber durch den inzwischen aufgerüsteten „Vietcong“ benennt, wird er an sich glorifiziert und als unabdingbar bezeichnet.⁶⁰⁶ Probleme werden darin gesehen, dass man erst schrittweise in den Konflikt eingestiegen sei und die Südvietnamesen nicht trainiert und ausgerüstet seien für die Koordination, aber darin läge der Schlüssel. Die Kompetenz sieht man bei der Marine, welche erst seit einer Woche in ihrer vollen Stärke Vietnam betreten habe. Insgesamt ist der Text eine Aufforderung, den Hubschrauber noch effektiver einzusetzen. Es ist keine Kritik am Krieg an sich und eine volle Identifikation mit der Verstärkung US-amerikanischer Truppen. Auch wird hier noch einmal herausgestellt: „This was not the fault of the copters or of their crew and pilots.“⁶⁰⁷ Als der Artikel „One Ride with Yankee Papa 13“ am 16. April 1965 erscheint, ist die Testdivision, die den Einsatz von Hubschraubern in Vietnam erprobt hatte, noch gar nicht offiziell als *Ist Air Cavalry* nach Vietnam entsendet.⁶⁰⁸ Der Essay ist demnach erneut als Vorbereitung der Lesenden für einen verstärkten Einsatz in Vietnam zu lesen. Eine Fokussierung auf eine Hubschraubereinheit unterstreicht die propagandistische Strategie der US-Regierung und zeigt ein positives Kriegsbild. Der Essay arbeitet insofern mit einem gewandelten Soldaten- und Kriegsbild und bleibt propagandistisch.

Die Position von *Life* zum Vietnamkrieg hat sich demnach nicht verändert. Sie stehen ganz hinter dem Einmarsch der US-Marine 1965. Es ist dennoch ein sehr dramatisch und spektakulär inszeniertes Eingeständnis, dass auch US-amerikanische Soldaten den Tod finden. Wie geschickt der Essay inszeniert und platziert war, lässt sich an aktuellen Studien zum Nachrichtenwert belegen. Der Nachrichtenwert von Kriegsmeldungen steigt unter anderem je folgenreicher und wichtiger der Bezug zur Zielgruppe und je konfliktreicher und bedrohlicher er ist. Insbesondere steigt das Interesse an Nachrichten, wenn sie sich an Einzelschicksale knüpfen, überschaubar bleiben und Gefühle hervorrufen. Außerdem

605 Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now*. USA 1979; Randall Wallace: *We Were Soldiers*. USA 2002; Ridley Scott: *Black Hawk Down*. USA 2001.

606 Vgl. Dille 16.4.1965 – Good Copters.

607 Dille 16.4.1965 – Good Copters.

608 Siehe ausführlicher zum Einsatz des Hubschraubers in Vietnam Spark 1989 – Flight Controls, S. S. 88 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

wird eine Meldung interessanter, je mehr Bild- und Tonmaterial vorliegt.⁶⁰⁹ Seitdem im März 1965 die ersten US-Kampftruppen in Vietnam stationiert wurden, war der Nachrichtenwert für Fotografien aus Vietnam stark gestiegen, da sehr viel mehr US-Amerikaner in Vietnam waren. Der Essay zeigt, wie bedrohlich der Krieg für den Einzelnen werden kann, wählt ein Einzelschicksal aus und ist so konstruiert, dass er die Gefühle der Lesenden berührt. Es handelt sich nicht um einen wichtigen Vorfall im Verlauf des Vietnamkriegs. Der Nachrichtenwert des Vorfalls an sich ist nicht sonderlich hoch. Doch ist die Brisanz der Bilder durch die Nähe des Fotografen zum dramatischen Vorfall und die Form der Teilhabe der Betrachtenden an den Gefühlen sehr hoch. Sie erscheinen nachvollziehbar.

Inhaltlich fügt sich der Artikel in den Tenor der US-amerikanischen Presse 1965, die die Kampfstärke und Tapferkeit der US-Truppe und gleichzeitig den Ärger und das Leid des Kampfes vor Ort beschreibt.⁶¹⁰ Das *Time-Magazin* stellt am 23. April eine Galerie US-amerikanischer Soldaten vor und führt aus, wie professionell und fähig die Soldaten seien.⁶¹¹ Visuell jedoch sticht der Essay „One Ride with Yankee Papa 13“ insbesondere in der Ambivalenz des Soldatenbildes und den spannungsreichen Aufbau aus der Berichterstattung heraus. Während des Vietnamkriegs wurden in den USA zwei weitere Fotoessays mit dem Fokus auf die Hubschrauber veröffentlicht. Einmal „Helicopter War in South Viet Nam“ 1962 im *National Geographic*⁶¹² und „Choppers and the New Kind of War“ 1968 in *Look* (Abb.-Link 16),⁶¹³ ersterer in Farbe und der zweite in Schwarz-Weiß. Doch erinnert der erstgenannte aus den Anfängen US-amerikanischer Beteiligung visuell stärker an den Fotoessay „We Wade Deeper into Jungle War“. Er ist jedoch als früher Verweis auf die zentrale Rolle des Hubschraubers in der US-amerikanischen Kriegsführung zu sehen. Der 1968 erschienene Essay greift sowohl visuell Elemente – wie den Blick mit Rückenfigur aus dem Hubschrauber und die schwarz-weiße Farbigkeit auf – als auch stilistisch, indem der Text immer wieder in direkter Rede erzählt. Doch ist er nicht patriotisch und teilweise heroisierend, vielmehr zeigt er 1968 bereits die Schrecken des

609 Vgl. die Zusammenfassung von Jan Steiger zum Nachrichtenwert Staiger, Jan: Selbstorganisation, Nicht-Linearität, Viabilität. Eine konstruktivistisch-sozialsystematische Perspektive auf Kriegsberichterstattung, in: Martin Löffelholz (Hg.), *Krieg als Medienereignis. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, S. 145–168, hier S. 163 f.

610 Siehe hierzu ausführlich Pressezitate bei Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 176–179.

611 o. A.: Armed Forces. The Fighting American, in: *Time*, 85 (17), 23.4.1965, S. 22–26.

612 Chapelle Nov. 1962 – Helicopter War in South Viet.

613 Meyerson, Harvey und Leroy, Catherine: Choppers and the New Kind of War, in: *Look*, 32 (9), 30.4.1968, S. 92–100.

3. Der Soldat im Fokus

Krieges. In einer Aufnahme nutzt die Fotografin Catherine Leroy den Blickwinkel aus dem Hubschrauber heraus als machtdemonstrierende Vogelperspektive. Die Fotografie zeigt links zwei Hände von Soldaten mit Gewehr oben im Hubschrauber und rechts den Blick aus dem Hubschrauber heraus auf eine flehende Zivilistin am Boden, die bittend den Blick nach oben zum übermächtigen Hubschrauber richtet. Somit richtet sie sich flehend auch an die Betrachtenden. Dies kann so auch als indirekte Bitte verstanden werden, den Krieg zu beenden.⁶¹⁴ Der Text selber beschreibt lediglich und enthält keine Wertung.⁶¹⁵

In den von *Life* publizierten Reaktionen auf den Fotoessay⁶¹⁶ wird die schockierende Wirkung, die der Beitrag auf die Bevölkerung hatte, zum Ausdruck gebracht:

„I have just reread for the fifth time your „One Ride with Yankee Papa 13“ (April 16). Each time I was shocked and appalled by what I saw.“⁶¹⁷

„Your article on Vietnam left me with a horrible feeling in the pit of my stomach. I can only plead, ‚In the name of God, Mr. President, let’s stop this senseless killing.‘“⁶¹⁸

„I don’t enjoy the gruesome photos you show in the recent series about the war in Vietnam [...]“⁶¹⁹

Neben dieser Erschütterung über den Krieg in Vietnam wird auch die Bewunderung für den Fotografen zum Ausdruck gebracht:

„I feel that your photographic coverage went beyond those limits laid down by the requirement to inform the public and transgressed laws of common decency.“⁶²⁰

Wie diese Zitate belegen, wurde der Essay durchaus als Antikriegsdarstellung gewertet. Andererseits stellt der Essay nicht den Einsatz in Vietnam in Frage. Es wird bei dem Tod eines US-Soldaten Erschütterung formuliert. Dies zeigt, wie schockierend die eigenen Verluste wirken können und welche Bedeutung es für die Bewertung eines Krieges im eigenen Land hat, wenn die Verluste so drama-

614 Siehe zur Position von *Look* und der Wende der Berichterstattung Kapitel II.4.

615 Vgl. Meyerson, Leroy 30.4.1968 – Choppers and the New Kind.

616 Inwiefern die Auswahl der publizierten Leserstimmen das allgemeine Leserbild wiedergeben ist fraglich. Kozol kritisiert die „Letters to the Editors“ allgemein als stark ausgewählt. Ihr wurde nicht gewährt, andere im Archiv einzusehen, um die Auswahl zu überprüfen. S. 48.

617 Mary Breier zitiert nach *Life*, 58 (18), 7. 5.1965, S. 27.

618 Harold Lux zitiert nach *Life*, 58 (18), 7. 5.1965, S. 27.

619 Lotte R. Peters zitiert nach *Life*, 58 (18), 7. 5.1965, S. 27.

620 James B. Gibson zitiert nach *Life*, 58 (18), 7. 5.1965, S. 27.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

tisch in Szene gesetzt werden. Gleichzeitig bleibt es jedoch ein Kriegsbild, das insgesamt in die Propagandapolitik der US-Regierung passt.

Der Historiker Gerhard Paul bewertet das Deckblatt des Magazins in seinem deutschen Standardwerk zu Kriegsdarstellungen „Bilder des Krieges – Krieg der Bilder“ als offene Darstellung der Gefahren des Krieges: „Schon früh konterkarierte *Life* die Legende vom Vietnam-Einsatz als ungefährliches Abenteuer [...]“.⁶²¹ Auch von Zeitgenossen wurde es teilweise als Antikriegsdarstellung empfunden, wie aus dem Leserbrief deutlich wurde. Gleichzeitig jedoch ist das Foto auf dem Cover der Auftakt zu dem stark rezipierten Fotoessay „One Ride With Yankee Papa 13“,⁶²² der tendenziell als Kriegspropaganda zu deuten ist. Ein weiteres Foto des benannten Essays wird von Paul einzeln mit der Bildunterschrift „Fotografien wie diese suggerierten einen risikoarmen Krieg aus der Luft“⁶²³ gezeigt. Hieran wird deutlich, wie wichtig es ist, Fotografien zu kontextualisieren und innerhalb des Kontextes zu deuten, was in diesem Fall bedeutet, die Fotografien im Zusammenhang des Essays zu untersuchen und nicht nur als einzelne Fotos.

1965 wurde das US-amerikanische Fernsehen auf Farbe umgestellt und eine Mehrheit der US-Amerikaner gab in einer Umfrage an, das Fernsehen sei ihre Hauptquelle für Nachrichten.⁶²⁴ Und auch wenn Farbfernseher in US-amerikanischen Haushalten in den 1960er-Jahren noch in der Minderheit waren, stellten ihre Besitzer für Werbekunden eine gehobenere Zielgruppe dar und führten auch zu einer größeren Differenzierung des Werbemarktes.⁶²⁵ Viele Werbekunden wanderten zum Fernsehen ab und es wurde schwieriger für *Life* eine ausreichende Finanzierung durch Werbung sicherzustellen. Die emotionalisierte und bewegende Darstellung ist somit als Versuch des Magazins zu sehen, das US-amerikanische Publikum zu bewegen, stärker an sich zu binden und eine größere Leserschaft zu gewinnen. Susan Moeller stellt in ihrer Studie zum US-amerikanischen Kriegsbild heraus, dass *Life* und *Look* tendenziell mit den stärkeren Fotografien arbeiteten. Sie wählten dramatische Fotografien und relativierten diese danach in informationsreichen Artikeln, Editorialen oder Nachrichtenanaly-

621 Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 350. Auch Anton Holzer bezieht die Fotografie in seine Argumentation mit ein, entlarvt sie jedoch als „eingebettet“ und mythologisiert vgl. Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 11 f.

622 Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa.

623 Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 349. Paul bezieht sich in dem Absatz explizit auf den Essay „One Ride with Yankee Papa 13“ aus *Life*. Siehe auch Knoll, die nur ein einzelnes Bild aus dem Essay deutet „[...] vermittelt einen für die Amerikaner ungefährlichen Krieg aus der Luft, fern vom direkten Kampfgeschehen.“ Knoll 2013 (wie Anm. 87), S. 90.

624 Vgl. Kozol 1994 (wie Anm. 65), S. 185.

625 Vgl. Stein 2007 – Mainstream-Differenzen, S. 139.

3. Der Soldat im Fokus

sen.⁶²⁶ Dennoch oder vermutlich gerade deshalb rüstete *Time* sich für ein größeres Berichtaufkommen aus Vietnam und verbesserte die Übertragungsbedingungen. Waren vorher die Berichte aus Vietnam über das *Time*-Büro in Hongkong gesteuert worden, wurde 1966 ein *Time-Life*-Nachrichtendienstbüro in Saigon in einer freistehenden Villa eingerichtet. Es hatte eine direkte *telex line* nach New York, was eher selten war unter den Nachrichtenorganisationen und eine schnellere Kommunikation und Übermittlung erlaubte.⁶²⁷

Fotoessay Tom Flaherty und Larry Burrows (Fotograf): „The Air War“ (*Life*, 9.9.1966)

Der Fotoessay „The Air War“ erschien am 9. September 1966 in *Life*, zu einem Zeitpunkt, als der Luftkrieg in Vietnam in der US-amerikanischen Presse diskutiert wurde. Er zeigt einen Teil des Krieges in zahlreichen spektakulären und teilweise bunt strahlenden Farben (Abb.-Link 17). Der Fotoessay setzt sich zusammen aus einem 14-seitigen farbigen Fotoabschnitt und einem angeschlossenen, vertiefenden Textteil von Tom Flaherty von drei Seiten, der in Schwarz-Weiß zwischen Werbung verteilt ist.⁶²⁸

Der Fotoessay wird nicht auf dem Cover angekündigt, aber die „Editors’ Note“ beschäftigt sich ausführlich mit Burrows’ Aufenthalt in Vietnam und zeigt ein Halbporträt von ihm vor Flugzeugen der US-Armee. Es wird den Betrachenden erklärt, dass Burrows acht Monate unter Einsatz seines Lebens für diese Reportage gearbeitet habe. Sein Wagemut wird noch durch ein Zitat eines Majors unterstrichen: „It is the first time this kind of story has been done under combat conditions. Larry had his neck a long way out. He was right up there with the pilots.“⁶²⁹ Die „Editors’ Note“ gibt kurz den Lebenslauf von Burrows wieder, führt auf, in welchen Kriegen dieser schon fotografiert hat und lobt seine Position in Vietnam. Er sei bereits eine Legende im Pressecorps und unter den Truppen. Anschließend geht es konkret um den Einsatz für den Essay. Burrows wird zitiert, dass dies sein anspruchsvollster Auftrag gewesen sei und erklärt, wie einzelne Fotografien entstanden sind. Es werden zahlreiche direkte Zitate von Burrows aufgeführt, die einen persönlichen Eindruck des Fotografen geben sollen und seine Meinung zum Vietnamkrieg darlegen – er sehe keinen Grund den

626 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 388.

627 Prendergast u. Colvin (wie Anm. 265), 245.

628 Flaherty 9.9.1966 – The Air War.

629 George Weiss zitiert nach Hunt, George P.: Editors’ Note. ‚He was right up there with the pilots‘, in: *Life*, 61 (11), 9.9.1966, S. 3.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Vietnamkrieg aufzugeben, wünsche sich aber, beide Seiten Vietnams in friedlichen Zeiten zu fotografieren.⁶³⁰

Der Fotoessay selbst beginnt mit einem auf eineinhalb Seiten groß gezogenen Foto, das eine Explosion über einem Dorf zeigt. Der weiße Rauch ergießt sich aus einer großen Rauchglocke in zahlreiche kleine Arme, die das Bild durchziehen. Die Rauchwolke ist durch den Bildrand auf der rechten Seite stark angeschnitten, so dass auf der linken Seite der Blick auf einige Gebäude des Dorfes frei bleibt. Darüber fliegt den Betrachtenden ein Bomber entgegen, der soeben diese detonierende Phosphorbombe abgeworfen hat. Das Foto muss ebenfalls aus einem Flugzeug aufgenommen worden sein, denn der Blick schweift von oben auf die Explosion und das Dorf, trifft das Flugzeug jedoch leicht von unten. Das Bild erscheint in starkem Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der strahlend weißen Explosionswolke und dem dunklen, grünen Wald. Links daneben ist unter der Überschrift „The Air War“ eine Spalte Text platziert.⁶³¹ Eine Bildunterschrift für die Lesenden gibt es nicht, doch gleich den ersten Zeilen des Textes können die Lesenden entnehmen, dass es sich um ein „Dschungeldorf“ handele, das unter den sich ausbreitenden Armen einer Phosphorbombe explodiere und verschwinde. Der einzelne Bomber, links im Bild zu sehen, fliege nun wieder zurück, seine Mission sei erfüllt. Die folgenden Zeilen informieren darüber, dass die Luftwaffe jeden Tag 700 Angriffe fliege, bei der die Industrie im Norden sowie Konvoys von Norden nach Süden bombardiert, sowie im Austausch mit den Fußsoldaten „Vietcongs“ gejagt und getötet würden.⁶³² Was es genau mit dem explodierenden Dorf auf sich hat und ob sich dort noch Menschen und vielleicht sogar Zivilisten befanden, erfahren die Lesenden nicht. Doch wird folgend klar gemacht, dass der Luftkrieg stark diskutiert werde, da neben Kämpfern der VV hin und wieder auch Zivilisten getötet würden:

„Lonely and remote and little understood by U.S. civilians, the air war is the most intense, difficult and hotly controversial largely because of its inevitably indiscriminate nature that at times kills innocent civilians as well as Vietcong.“⁶³³

Die Zeilen weisen zwar auf die Diskussion des Luftkriegs in den USA hin, beziehen aber durch die Verwendung von „at times“ und den Hinweis, der Luftkrieg werde von US-Zivilisten nicht verstanden, keine Position dagegen. Man spricht sich sogar im Folgenden für den Luftkrieg aus: „Air power alone cannot win any war; but in Vietnam it has been the difference between a losing defen-

630 Vgl. Hunt 9.9.1966 – Editors' Note.

631 Flaherty 9.9.1966 – The Air War.

632 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – The Air War, S. 44.

633 Flaherty 9.9.1966 – The Air War, S. 44.

3. Der Soldat im Fokus

sive struggle and a devastating offense.“⁶³⁴ Auch auf den anschließenden Seiten gibt es keine Bildunterschriften sondern immer nur einen sehr kurzen erklärenden Text.

Auf der nächsten Doppelseite sind drei Bilder von einem Düsenjet zu sehen. Der F-4C Phantom wird dabei von links nach rechts im Anflug auf ein Objekt, beim Abwerfen seiner Sprengladung und kurz danach gezeigt. Der Düsenjet ist in allen drei Positionen jeweils von hinten oben zu sehen. Was bombardiert wurde, ist im weitesten Sinne als Siedlung zu erkennen, aber durch die Entfernung nicht genauer auszumachen. Während und nach der Explosion entsteht weißer Qualm, der die Umgebung unscharf wirken lässt. Die Überschrift „Attacking Phantom lets go its rockets ...“ und „... to destroy an enemy hideout“⁶³⁵ informiert grob über die Geschehnisse. Im Text werden genauere Informationen zu dem Einsatz gegeben. Das Ziel des Angriffs ist ein Dorf, das als „Vietcong“-Versammlungspunkt bekannt sei. Eine Woche zuvor sei von hier aus ein weiterer F-4C Phantom beschossen worden. Daher habe man vor diesem Einsatz das Gebiet mit Napalm und anderem Beschuss „aufgeweicht“. Jetzt würde der Phantom sich absenken, das Dorf explodieren und anschließend Kondensstreifen erzeugt. Der Beobachterbericht gibt zu Protokoll: neun Gebäude seien zerstört und es gäbe eine weitere Explosion, vielleicht ein Waffenlager.⁶³⁶ Diese Art des sachlichen Berichts abstrahiert das Geschehen von jeglichen Opfern und beschönigt es.

Auf der nächsten Doppelseite ist ein groß gezogenes Bild von Piloten beim Pausieren zu sehen, die auf Sandsäcken unter einer Wäscheleine sitzend aus Dosen trinken und von Papptellern essen. Die Überschrift lautet „The unrelaxed look of men who fly seven days a week“.⁶³⁷ Links daneben werden drei Piloten mit kleinen Porträts vorgestellt. Wie der Text informiert, handelt es sich um Piloten des *12th Tactical Fighter Wings*, die am *Cam Rahn Bay Airfield* entspannen und das Sonntagsritual von Steak und Bier genießen würden. Der Text beschreibt, einige von ihnen seien schon mehr als 500 Einsätze geflogen, einige bereits abgeschossen worden.

Die folgende Doppelseite zeigt zwei Fotografien von Hubschraubern vor leuchtenden Flammen und dunkler Nacht. Das linke ist im Querformat größer als eine Seite, das rechte ist kleiner und im Hochformat abgebildet. Die Überschrift informiert, es handle sich um eine Übung: „Training for choppers between combat mission“.⁶³⁸ Das linke Bild ist optisch durch eine Diagonale von links oben

634 Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 44.

635 Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 46 f.

636 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 46.

637 Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 48 f.

638 Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 50 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

nach rechts unten in zwei Hälften unterteilt, die eine zeigt eine brennende Feuerwolke, die rechte dunkle Nacht, dazwischen fliegt der Hubschrauber. Zwei der Rotorblätter verschwinden in den Flammen. Die rechte Fotografie lässt die Betrachtenden eine brennende Fläche am Boden erkennen, von der schwarze Rauchwolken aufsteigen. Ein Hubschrauber fliegt über dem Feuer, die Rotorblätter spiegeln orange die Flammen wieder. Beide Bilder werden von einem leuchtenden Hell-Dunkel-Kontrast dominiert. Die Hubschrauber verschwinden partiell im Dunkeln der Nacht und leuchten an anderen Stellen farbig, angestrahlt durch die Flammen, was die Szene dramatisch erscheinen lässt. Die Lesenden erfahren im kurzen informativen Text, dass die Vielfalt der Einsätze für Hubschrauber in Vietnam beständig erweitert wird. Der Text informiert auch über die genauen Umstände der Übungen.⁶³⁹

Die nächste Doppelseite ist vertikal unterteilt in drei Bildstreifen. Zwei schmale, hochformatige Fotografien links und mittig bilden zwei der Streifen, rechts daneben sind drei kleine Querformate untereinander gesetzt. Das Format gibt auch eine Steigerung oder Reihenfolge für den Einsatz vor, denn links ist eine Schaltzentrale gezeigt: „A quiet room where strikes are plotted“ überschrieben. Das Bild ist weitgehend dunkel und zeigt erleuchtete Radargeräte. Wie die Bildunterschrift informiert, koordinieren in diesem Bild Luftwaffenspezialisten den Weg von Luftfahrzeugen zu ihrem Ziel. Der fotografierte *Tan Son Nhut*-Luftstützpunkt würde 1.500 Starts und Landungen am Tag koordinieren. Das etwas größere Foto rechts daneben zeigt zahlreiche Experten der Luftwaffe, die mit weißen Handschuhen und Hauben bekleidet sind, über Bildschirme gebeugt. Das Foto ist so aufgenommen, dass die Lesenden entlang der Bildschirme, die mittig in den Raum laufen, von unten in die Gesichter derjenigen blicken können, die konzentriert bei der Arbeit sind. Wie der kleine Text rechts unten informiert, überprüfen die Mitarbeiter Ergebnisse eines Aufklärungsfluges.⁶⁴⁰ Rechts dagegen zeigen drei kleine Aufnahmen Explosionen nach Bombenabwürfen: die unterschiedlichen Phasen der Zerstörung durch Napalmbomben. Das oberste zeigt eine dunkle, brennende Detonationswolke über einem Dorf vor grünen Waldpartien. Auf der Fotografie darunter sind bereits mehrere Napalmbomben explodiert. Der starke, weiße Rauch liegt so dicht, dass nur wenige Bäume darunter zu erkennen sind. Das letzte Bild ist bei Nacht aufgenommen. Von mehreren rot brennenden Hütten stehen nur noch die dunklen Holzgerüste in den Flammen. Der Text erklärt zu den drei Fotografien, eine Gruppe strohgedeckter Hütten im „Vietconggebiet“ sei von Napalm getroffen worden.⁶⁴¹

639 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 51.

640 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 52.

641 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 52.

3. Der Soldat im Fokus

Die folgende Doppelseite zeigt nun relativ gegensätzliche Bilder. Das linke querformatige, fast komplett in schwarz gehaltene Bild zeigt ein gelb durch ein Leuchtgeschoss angestrahltes Flugzeug bei Nacht. Der kurze Text unten rechts informiert, es handle sich um einen A-1 Skyraider auf dem Weg um kommunistische Truppen an der kambodianischen Grenze zu „belästigen“.⁶⁴² Rechts daneben ist im Hochformat das Nahporträt eines Piloten mit Helm positioniert, der konzentriert die Augen zusammenkneift. Auf seinem Gesicht zeigen sich die farbigen Linien des Waffenvisiers auf dem Kabinendach. Über dem kleineren Bild rechts von dem Piloten steht die Überschrift „In the flare-lit night, Skyraiders head out again“.

Das letzte Bild dieses farbigen Essays ist das Highlight und wohl das spektakulärste. Neben der Überschrift „Out of the dusk—the Magic Dragon“⁶⁴³ und einer kurzen Textspalte darunter auf einem weißen Streifen links, füllt es die komplette Doppelseite. Es ist aus einem fliegenden Flugzeug heraus und in selbiges hinein fotografiert. Die linke Bildhälfte zeigt Himmel und Dunkelheit unterhalb der Horizontlinie. Das dunkle wird durchbrochen durch leuchtenden Rauch und zwei rote Lichtstreifen. Daneben können die Lesenden rechts in den Flugzeuginnenraum blicken. Das Innere des Flugzeugs ist rot ausgeleuchtet, so dass die Schusswaffen erkennbar sind. Die Fotografie wirkt nicht nur durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast und die leuchtenden Farben effektiv. Auch die Komposition – das schräg ins Bild geöffnete Flugzeug – ist ungewöhnlich. In der „Editors’ Note“ wurde bereits ausgiebig über die Entstehung dieses Fotos geschrieben:

„Perhaps the most difficult picture in the story for Larry to take was of „Puff, the Magic Dragon,“ an old DC-3, spewing machine-gun fire into the jungle. Larry had to persuade the Air Force to remove the second half of the plane’s rear door. Then he lashed himself to the plane, and his camera to the doorframe. ‚The strap around my waist made me feel a bit like a Yo-Yo,‘ he says, ‚but, fighting against the tremendous wind, I was able to reach the camera and take the picture while we were circling the Vietcong position.“⁶⁴⁴

Auch der nebenstehende Text informiert darüber, dass Burrows dieses Bild aus der offenstehenden Tür heraus fotografiert hat. Er liefert gleichzeitig Informationen über den Typ des Flugzeugs. Es handle sich eigentlich um eine Passagier-

642 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – The Air War, S. 54.

643 Flaherty 9.9.1966 – The Air War, S. 52.

644 Larry Burrows zitiert nach Hunt 9.9.1966 – Editors’ Note.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

maschine, die erstmals 1936 und letztmals 1946 gebaut wurde. Sie wurde mit drei Gatling Gewehren ausgerüstet, um in diesem Krieg zu dienen.⁶⁴⁵

Der folgende detailliertere Artikel zählt die Argumente für einen Luftkrieg auf. Er wird auf der ersten Seite begleitet von drei Fotografien, die klein und in Schwarz-Weiß gedruckt, die Rettung eines verletzten Soldaten von einem Hubschrauber aus zeigen. Es wird die gute Zusammenarbeit zwischen Luft- und Fußsoldaten gelobt, die so effektiv kooperierten, wie nie zuvor. Wie die folgenden Zeilen zeigen, wird hierbei insbesondere der Aspekt des Schutzes durch die Luftsoldaten gelobt, der den Fußsoldaten ein Gefühl der Sicherheit gebe: „And most foot soldiers in Vietnam—whatever their griping about delays and misfires—share a warm feeling for the airman.“ Man schreibt, Vietnam sei kein populärer Krieg und der Luftkrieg würde sicherlich am meisten verleumdet. Hier wird explizit mit dem Wort „maglined“⁶⁴⁶ gearbeitet, dass verdeutlicht, dass die Redaktion den Luftkrieg nicht so negativ sieht. Es folgen Sätze wie

„The truth is that without the air war, Vietnam would have been lost by now. As always, aircraft cannot take and hold territory. But aircraft can get the men there who *can*.“⁶⁴⁷

Es folgt eine Aufzählung zahlloser Vorteile, die die Luftwaffe in diesen Krieg bringe, auch wenn es die Schwierigkeit gebe, Freund von Feind zu unterscheiden, was insbesondere von der Luft aus, tragische Zivilopfer fordere. Es wird auch formuliert, dass General Westmoreland alle Möglichkeiten angefordert habe, um zivile Opfer zu vermeiden. Der Artikel endet mit einem Statement eines US-Offiziers, der keine andere Möglichkeit als Bombardierung sieht: „We are just going to keep sending more and more airplanes up there until they quit. I don't think there is any stopping point for us before that.“⁶⁴⁸ Dies ist als klare Rechtfertigung für die Strategie der Regierung zu sehen.

Burrows hat acht bis neun Monate für diesen Essay gearbeitet.⁶⁴⁹ Er hatte somit viel Zeit, Piloten kennenzulernen, Einsätze zu begleiten und sich genau zu überlegen, in welchem Licht und welcher Position er eindrucksvolle Aufnahmen machen konnte. Wie Maitland Edey, ehemaliger Redakteur von *Time Inc.*, be-

645 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 52.

646 Vgl. Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 58A.

647 Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 58B.

648 Nicht namentlich erwähnter US-Offizier zitiert nach Flaherty 9.9.1966 – *The Air War*, S. 59.

649 Angaben in der „Editors' Note“ und in dem von Russel Burrows zusammengestellten Fotobuch differieren um einen Monat, vgl. Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 134; Hunt 9.9.1966 – *Editors' Note*.

3. Der Soldat im Fokus

schreibt, stellten die Fotografen von *Life* in den USA berühmte Persönlichkeiten dar:

„[...] the *Life* photographer was constantly out front, highly visible, usually raising a cloud of dust wherever he was working. Margarete Bourke-White [...] to get her bags routinely carried by brigadier generals whose commands she was visiting in World War II—occasionally by major generals.[...] Balloons, oil tankers, football teams, factory shifts. All stood still or turned round for the *Life* photographer.“⁶⁵⁰

Wie Edey darlegt, wurden die *Life*-Fotografen geachtete und man öffnete ihnen für die Fotografien Türen und Tore. Es gab demnach eine große Bereitschaft, mit ihnen zusammenzuarbeiten. Nur so ist es verständlich, wie diese Fotografien entstehen konnten. Sie können nur in einer engen Zusammenarbeit und in einem kameradschaftlichen Verhältnis entstehen. Die Soldaten nahmen ein großes Risiko auf sich, damit solche Bilder entstehen konnten.

Ziel von Burrows Arbeit war es, den Zuschauer in die Perspektive eines Kampfpiloten zu versetzen. Für die Reportage flog er mit nahezu jedem Maschinentyp, den das Militär in Vietnam einsetzte:

„I waited for days to get a ride on the top of a Vietnamese armored train. From this position I hoped to show the function of a spotter plane that would be circling above. But no sooner had I completed the arrangements than the bloody V.C. blew up the train. I wished those chaps would have checked with me on the timing.“⁶⁵¹

Er nutzt die Möglichkeiten der Farbfotografie geschickt, um insbesondere im Dunkeln die Flugobjekte zum Strahlen zu bringen. Die leuchtende Farbigkeit in der dunklen Nacht erinnert auch an eine Fotografie, die Larry Burrows 1958 in Brüssel von einem Feuerwerk unter dem Atomium gemacht hat (Abb.-Link 18).⁶⁵² Burrows war somit geübt darin, brillante Nachtaufnahmen zu machen. Der einzige Unterschied war, dass er kein freudiges Feuerwerk, sondern Kriegsflugzeuge in strahlendem Glanz zeigte, die, ähnlich wie das Atomium in Brüssel, als Wunder der Technik erscheinen. Im Gegensatz zu „One Ride with Yankee Papa 13“ geht es in diesem Essay nicht um eine durchgängige Narration, sondern stärker um die Ästhetik einzelner Bilder. Zahlreiche Aufnahmen sind groß abgebildet. Komposition und Perspektive sind relativ ungewöhnlich und entsprechen teilweise gerade nicht der normalen Augenzeugensicht, wie die Fotografien auf

650 Edey u. Sullivan 1978 (wie Anm. 249), S. 13.

651 Larry Burrows zitiert nach Hunt 9.9.1966 – Editors' Note.

652 o. A.: Brussels Light-Up Time, in: *Life*, 44 (19), 12.5.1958, S. 47–56, hier S. 47.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Seite 57 bis 59 des Essays. Doch ist dies insbesondere in der Rezeption von Robert Capa für Kriegsphotografien eine erstrebenswerte Strategie zur Kriegsdarstellung.

Obwohl *Life* kein reines Nachrichtenmagazin war und so nicht alle aktuellen Meldungen bringen musste, fanden die Herausgeber es notwendig, aktuell zu sein.⁶⁵³ Wie auch im Essay mehrfach angeführt, wurde der Luftkrieg 1966 kritisch diskutiert. Die fotografische Darstellung des Kriegsgeschehens in diesem Essay entspricht wohl in weiten Teilen den Bildern, welche die Soldaten der Luftwaffe zu sehen kriegten, die ein festes Ziel vor Augen hatten, es bombardierten und danach wieder zurück zum Stützpunkt flogen. Dennoch lassen sowohl die Auswahl der Fotografien, wie die Argumentation für den Luftkrieg eine klare propagandistische Absicht erkennen. Die Bilder des Essays erzeugen ein farbenfrohes, sauberes Bild des Luftkrieges. Obwohl im Text mehrfach darauf hingewiesen wird, dass der Luftkrieg in der Öffentlichkeit stark kritisiert wird, werden die kritisierten Aspekte nicht visuell herausgestellt, weder Gegner noch zivile Opfer des Flächenbombardements werden gezeigt, Kritiker kommen nicht zu Wort. Sondern es werden die Piloten und erfolgreiche Einsätze in effektvoller Aufmachung gezeigt, was eine starke visuelle Ästhetisierung des Kriegsgeschehens und besonders des Luftkriegs darstellt. Insbesondere der Luftkrieg hatte verheerende Folgen für die Zivilbevölkerung, die hier zugunsten aufsehenerregender Fotografien ausgespart werden. Dieser Essay kann vielmehr durch die leuchtenden Bilder und die spektakulären Fotos Begeisterung für die Luftwaffe wecken. Das Flugzeug wird mit seinem Spitznamen vorgestellt, „Puff, the magic dragon“, wodurch die Nähe zum Militär und auch die liebevolle Nähe der Luftwaffe zu ihren Maschinen deutlich wird. Auch ist dies eine verniedlichende Metapher für einen Luftbomber. Somit ist dieser Essay als Propaganda zu deuten.

Im November 1965 reiste Hedley Donovan, Herausgeber von *Time Inc.* von 1963 bis 1979, das erste Mal nach Vietnam. Nach seiner Rückkehr schrieb er den Kommentar „Vietnam: The War is Worth Winning“, der am 25. Februar 1966 zu einem 31-seitigen Spezial über den Vietnamkrieg erschien.⁶⁵⁴ Auf dem Cover ist eine Fotografie von Burrows platziert, die aus dem Cockpit eines Düsenjägers aufgenommen wurde (Abb.-Link 19).⁶⁵⁵ Man sieht drei Düsenjäger im Sonnen-

653 Dies hat Edward K. Thompson 1986 im Interview erzählt, vgl. Willumson 1992 (wie Anm. 249), S. 52.

654 Donovan, Hedley: Vietnam. The War is Worth Winning, in: *Life*, 60 (8), 25.2.1966, S. 27–31.

655 Die Fotografie wurde von Burrows im Zusammenhang mit dem „Air War“-Essay aufgenommen und unabhängig davon veröffentlicht. Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013.

3. Der Soldat im Fokus

aufgang Richtung Sonne fliegen. Farblich ist das Foto in drei Bereiche geteilt, jeweils eine große dunkle Zone in der unteren und oberen Bildhälfte, in der Mitte setzt sich ein schmaler gelber Streifen oberhalb des Horizonts stark davon ab. Die drei Flugzeuge sind halbkreisförmig so im Bild platziert, dass sie von hinten Richtung Horizont fliegen, alle auf einen Fluchtpunkt ausgerichtet. Der Hinterkopf des fliegenden Piloten und ein Teil des Cockpits sind im Vordergrund zu sehen und schließen einen Kreis mit den oberen drei Düsenfliegern. Die Düsenjäger heben sich optisch nicht so stark vor dem dunklen Untergrund ab. Die farbliche Komposition wird durch einen Feuerschweif des zentral positionierten Düsenjägers abgerundet. Es ist ein Bild, das die moderne Technik kunstvoll inszeniert und somit die Stärke der US-Amerikaner präsentiert. Genau wie in dem später veröffentlichten Essay „The Air War“ werden die Folgen dieses Luftangriffs nicht gezeigt. Donovan argumentiert in dem Kommentar, es gehe nicht in erster Linie um Vietnam oder China, sondern um die Zukunft ganz Asiens. Weiter führt er aus: „In fact this ugly, maddening, big-little war may some day be remembered as historic turning point.“⁶⁵⁶ Hieran ist die Position des Magazins deutlich abzulesen. Das größere Interesse wird herausgestellt, für das kleinere Opfer gebracht werden müssten. In diesem Sinne muss auch der Essay „The Air War“ verstanden werden. Wie mehrfach im Editorial ausgedrückt, war die Leitlinie des Magazins eine patriotische Position. Geschichten hatten die Tendenz, die US-amerikanische Mission und die kämpfenden Soldaten zu glorifizieren. So drückte sich Hedley Donovan zum Beispiel in „Vietnam: The War is Worth Winning“ und „Vietnam: Slow, Tough. But Coming Along“⁶⁵⁷ hoffnungsvoll für die Zukunft und den Sieg aus. Er ordnet Vietnam immer in einen größeren Zusammenhang mit der Bekämpfung des Kommunismus und China als Gegner ein:

„South Vietnam is one of the last major positions not buttomed down, all around the rim of China. Laos is mushy, of course, though its neutralist an pro-Western factions have been doing fairly well in their exotic little war against the pro-Communist Pathet Lao.“⁶⁵⁸

656 Donovan 25.2.1966 – Vietnam, S. 27.

657 Donovan 25.2.1966 – Vietnam; Donovan, Hedley: Vietnam: Slow, Tough. But Coming Along. An editor's report: his second look at the war after 17 month, in: *Life*, 62 (22), 2.6.1967, S. 68–76A.

658 Donovan 25.2.1966 – Vietnam, S. 30.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Fotoessay mit Fotografien von Larry Burrows und Co Rentmeester: „Marines Blunt Invasion from the North“ (*Life*, 28.10.1966)

Am 28.10.1966 erschien der zehnteilige Fotoessay „Marines Blunt Invasion from the North“ in *Life*, der detaillierte Informationen zu den Kämpfen um die entmilitarisierte Zone zwischen Süd- und Nordvietnam liefert und dramatische Szenen von Verwundeten nach einem Gefecht um *Hill 484* zeigt (Abb.-Link 20). Der Essay setzt sich aus einem Bilderteil von acht Seiten mit Fotografien von Larry Burrows und Co Rentmeester (*1936) und einer eingeschobenen Doppelseite mit vertiefendem Text von Maynard Parker zusammen.

Bereits das Deckblatt der Zeitschrift ziert eine Nahaufnahme, die drei Soldaten dabei zeigt, wie sie sich über einen vierten, offensichtlich verletzten Soldaten beugen und ihn versorgen. Durch das Heranzoomen an das Geschehen und die Fokussierung auf den Verletzten bleiben die Soldaten angeschnitten und ausschnitthaft. Von den Gesichtern sind jeweils nur Fragmente zu erkennen. Der Soldat im Vordergrund trägt den Helm bis tief in das Gesicht. Ein zweiter daneben wird von hinten gezeigt. Der Kopf des verletzten Afroamerikaners am Boden ist so bandagiert, dass nur Mund und Nase herauschauen und die Soldaten anonym bleiben. Die Szene steht völlig isoliert. Die Umgebung ist nur durch Schlamm und Erde im Hintergrund gekennzeichnet. Die Farben der Uniform, der Helm des Soldaten links und die Uniform des Soldaten rechts stechen hervor. Im Fokus stehen der Helm des Soldaten links und der Kopf des Verletzten. Dieser ist durch die weiße Binde mit den roten Blutstropfen farblich stark hervorgehoben, da die restliche Fotografie monochrome grau-grün-braun-Farbtöne aufweist.

Das Foto auf dem Cover wurde von der Redaktion zur besseren Fokussierung stark beschnitten.⁶⁵⁹ Das Geäst am oberen Bildrand und das Bein am unteren, die auf dem Cover nicht zu sehen sind, tragen nicht zu einer besseren Kontextualisierung der Aufnahme bei, die Fragmentierung führt aber zu einer größeren und intimen Nähe zum Geschehen. Das Logo „Life“ wurde so in das Cover integriert, dass das Bild plastischer wirkt und der Effekt der Nähe noch verstärkt wird. Indem es hinter den Helm des linken Soldaten geschnitten wurde, rückt es optisch weiter in den Hintergrund und versieht die Figur des Soldaten im Gegenzug mit einer fast dreidimensional zu nennenden Wirkung. Die Betrachtenden sind unmittelbar im Geschehen, könnten sich als weitere Helfende über den Verletzten beugen. Der Ausschnitt und die Perspektive von oben auf die Szene entsprechen keinen üblichen Darstellungsformen. Es ist in dem Sinne keine wohlkomponierte Szene, die Erhabenheit repräsentiert. Vielmehr wirkt sie dynamisch

⁶⁵⁹ *Life*, 61 (18), 28.10.1966, Cover und siehe hierzu die Abbildung in Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 158.

3. Der Soldat im Fokus

durch mehrere Diagonalen im Bildaufbau und zieht die Betrachtenden in das Geschehen.

Auch wenn durch die Ausschnitthaftigkeit des Motivs tradierte Bildformeln nicht so klar herausgestellt sind wie in anderen Fotografien, knüpft das Bild an christliche Darstellungstraditionen wie die Passion Christi und die Barmherzigkeit an. Nach Matthäus ist es eins der sechs Werke der Barmherzigkeit, den Kranken zu besuchen (Mt. 25, 31–46). Barmherzigkeit ist eine christliche Tugend und Norm des menschlichen Zusammenlebens. Viele Heilige in der christlichen Ikonographie sahen ihre Erfüllung in der Krankenpflege. Am Beispiel der heiligen Irene, die den heiligen Sebastian pflegt, wurde dieses Motiv häufig dargestellt.⁶⁶⁰ Kompositorische Ähnlichkeit weist die Fotografie jedoch insbesondere zu Darstellungen des barmherzigen Samariters auf, bei der häufig der verwundete Reisende in den Armen des Helfenden liegt.⁶⁶¹ Durch die kompositorische Ähnlichkeit verweist das Bild somit auf Nächstenliebe, Hilfe und die Kameradschaft unter den Soldaten, die christlichen Wert- und Moralvorstellungen entspricht. Dieses Bildmuster der wohlfahrtlichen Umsorgung der Soldaten wie der Betreuung und Pflege von Verwundeten ist ein ideologieprägendes Bildmuster, das häufig in der Kriegsfotografie Anwendung findet.⁶⁶²

Weitere Ähnlichkeiten lassen sich zur Szene der Kreuzabnahme herstellen, insbesondere im Vergleich zu Rogier van der Weydens Kreuzabnahme,⁶⁶³ bei der Christus auf den Schultern von Joseph von Arimathäa liegt und weitere Personen helfen.⁶⁶⁴ Für das weiße Tuch, in das Christus bei van der Weyden gewickelt wird, kann die Kopfbinde als visuelle Entsprechung gedeutet werden. Die Adaption dieser Bildformel im profanen Bereich als symbolischer Verweis auf das Leiden Christi, wird hier erneut genutzt, um das Motiv für die Betrachtenden

660 Siehe beispielsweise Georges du Mesnil de la Tour: Die hl. Irene pflegt den hl. Sebastian, um 1634–1643, Öl auf Leinwand, 160 x 129 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Siehe für eine Abbildung: Ingo Walther (Hg.): Malerei der Welt, Köln 1995, S. 243.

661 Vgl. Ferdinand Hodler, Der barmherzige Samariter, um 1883, Öl auf Leinwand, 45 x 50,5 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, siehe für eine Abbildung: Stiegemann, Christoph (Hg.): Caritas. Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart. Ausst. Kat., Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 23.7.–13.12.2015, Paderborn 2015, S. 605.

662 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 472.

663 Roger van der Weyden, Kreuzabnahme, um 1432–1435, Zentrale Tafel eines Flügelaltars, 220,5 x 259,5 cm, Eichenholz, Madrid, Museo des Prado. Siehe für eine Abbildung: Dirk de Vos: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999, S. 184.

664 Vgl. Jászai, Géza: Kreuzabnahme, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Bd. 2, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 590–595.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

zugänglich und leichter begreifbar zu machen.⁶⁶⁵ So erreicht *Life* mit diesem Deckblatt, eine emotionale Nähe der Betrachtenden zum Geschehen aufzubauen und ermöglicht den Betrachtenden eine Identifikation mit dem Dargestellten. Sie könnten selber mit herantreten und helfen. Wie ein Leserbrief zu diesem Essay spiegelt, wurde dies auch in den USA in der Zeit so verstanden: „[...] possessed of the classicism of universal truth. It transcends the filth of war by dealing with the basic human facts at hand: misery and compassion.“⁶⁶⁶ Kontextualisiert wird das Bild durch die Überschrift „Invasion DMZ Runs into the Marines“ und die erklärende Bildunterschrift „Help for a wounded Marine south of the DMZ–Demilitarized Zone“.⁶⁶⁷ Die Marine gilt als „Elite“-Einheit der US-Armee. Burrows selbst beschrieb die Situation, die er hier fotografierte folgendermaßen:

„IN FOREGROUND IS NEGRO WOUNDED IN LEGS, HEAD AND SHATTERED LEFT HAND HE IS SUFFERING HELL; MAN ON LEFT IS CRADLING HIS HEAD WHISPERING, YOU'RE OKAY, YOU OUT OF HERE SOON.“⁶⁶⁸

Die Szene findet nach einem Feuergefecht statt, bei dem die US-Armee die Kontrolle über *Hill 484* südlich der entmilitarisierten Zone gewinnen wollte. Diese Zone beschreibt ein Gebiet zwischen Nord- und Südvietnam, das bei der Friedenskonferenz in Genf 1954 zur Teilung beider Landesteile eingerichtet wurde. Innerhalb dieses Streifens zu beiden Seiten des Flusses *Sông Bến Hải* sollten keine militärischen Aktionen vorgenommen werden. Dies wurde von einer internationalen Kommission kontrolliert. Nachdem die US-Armee beobachtet hatte, dass nordvietnamesische Truppen zahlreich die Zone überschritten hatten, entschied man sich für eine Bombardierung dieses Abschnitts.⁶⁶⁹

Nach dieser Ankündigung auf dem Deckblatt sind die Lesenden bereits auf einen dramatischen Essay gefasst. Dieser Essay beginnt mit zwei Aufnahmen von US-Marinesoldaten von Larry Burrows auf der Frontseite. Groß bis auf die linke Seite hinübergezogen zeigt das rechte Bild einen mit Raketenwerfern bela-

665 Siehe auch Kapitel I.6 „Pathosformel“, „Schlagbild“ und versehene Körper als Zeichen der Authentizität.

666 Peter Kilduff zitiert nach o. A.: Letters to the Editors, in: *Life*, 61 (21), 18.11.1966, S. 31.

667 *Life*, 61 (18), 28.10.1966, Cover.

668 Larry Burrows: Cable, „To Lang for Orshefsky, Rogin, Newyork, Fm Larry Burrows, Hongkong.“ 17.10. 1966, o. S., *Time Inc. Archives*, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 408.

669 Vgl. Parker, Maynard: Marines Blunt Invasion from the North. (Photographed by Larry Burrows and Co Rentmeester), in: *Life*, 61 (18), 28.10.1966, S. 30–38, hier S. 34 f.

3. Der Soldat im Fokus

denen Soldaten, der bis zur Brust im Wasser wadet. Etwas kleiner links zeigt eine Aufnahme einen mit Taschen und Ausrüstung bepackten Soldaten gefolgt von weiteren im Hintergrund im Wald. Beide Fotografien sind in einer monochromen grün-braunen Farbigkeit gestaltet. Beide zeigen jeweils einen Soldaten in Halbnahe, so dass ihr Gesichtsausdruck im Vordergrund steht, während der Hintergrund leicht unscharf bleibt. Ihnen ist die Anstrengung anzusehen. Der linke Soldat richtet den Blick zum Boden, er wirkt wie in Gedanken versunken, während der Soldat im rechten Foto zu den Betrachtenden schaut, als könnte er sagen: Siehe, wie hart ich für Euch im Einsatz bin. Die Überschrift darunter auf einem durchgehenden weißen Streifen titelt „Marines Blunt the Invasion from the North“.⁶⁷⁰ Als Fotografen werden Larry Burrows und Co Rentmeester angeführt. Im September erschien bereits ein Fotoessay über die Wahlen in Südvietnam mit Fotografien beider Fotografen.⁶⁷¹ Für Co Rentmeester ist es einer der ersten Aufträge für *Life*. Der kurze begleitende Text unterstützt diesen Eindruck schwerer Arbeit durch Formulierungen wie „filing warily through the thicket“.⁶⁷² Die Lesenden werden darüber informiert, dass es sich bei den Kämpfen um die demilitarisierte Zone um eine der wichtigsten Kampfhandlungen des Krieges handele. Nordvietnamesische Truppen hätten die Zone „infiltriert“ und die Marine wäre nun darauf vorbereitet, dies zu stoppen.⁶⁷³

Die nächste Doppelseite folgt einem ähnlichen Gestaltungsprinzip. Sie zeigt in drei Fotografien von Burrows, wie sich US-Soldaten aus verschiedenen Kameraeinstellungen zu Fuß und im Panzer durch grüne, dicht bewachsene Landschaft bewegen. Das Foto rechts ist genauso groß gezogen wie das Foto auf der vorhergehenden Doppelseite. Es zeigt einen Panzer, der sich von den Betrachtenden weg in die Landschaft bewegt. Auf dem oberen Foto links sieht man Soldaten, die ebenfalls von hinten gezeigt in der grünen Vegetation Richtung Horizont laufen. Das Foto darunter zeigt hingegen bewaffnete Soldaten, die den Lesenden durch die Landschaft entgegenkommen. Die Überschrift „Counterattack through the worst terrain in memory—all that’s missing is snow“ ist groß über die ganze untere Fläche gezogen, so dass das Layout dem der vorhergehenden Doppelseite entspricht. Die Überschrift ruft negative Assoziationen zur Landschaft hervor und verweist somit auf schwierige Bedingungen durch das Terrain. Im Gegensatz zu den zwei zuvor analysierten Essays, die sich mit Piloten in Flugobjekten beschäftigten, zeigt dieser Essay die Fußsoldaten, die sich

670 Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 30 f.

671 Burrows, Larry und Rentmeester, Co: Huge Vote Explodes a Vietcong Myth, in: *Life*, 61 (13), 23.9.1966, S. 34–38.

672 Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 30.

673 Vgl. Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 30.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

eskortiert von Panzern und immer wieder durch Unterstützung aus der Luft durch schwergängiges Gelände voran bewegen, das durch die gegenläufigen Wege der Soldaten ähnlich einem Labyrinth illustriert wird. Der begleitende kurze Text erklärt, sie würden jederzeit mit einem Angriff aus dem Hinterhalt rechnen.

Die folgende Doppelseite führt als einzige des Essays Fließtext, der einen Großteil des Bildraumes füllt. Links zeigen zwei Aufnahmen aus der Luft von Rentmeester die vietnamesische Landschaft. Die panoramaartigen Landschaftsaufnahmen verdeutlichen, wo sich der Feind überall verstecken kann. Der Artikel führt tiefer in die Militärstrategien ein. Er informiert zunächst über die Strategie des Gegners, General Võ Nguyên Giáp, einem führenden Kommandant der VV. Dieser soll geplant haben, die US-Amerikaner mit einem Sieg in Quang Tri und einer Teilung Südvietnams entlang des Tây Nguyên, des zentralen Hochlandes, zu demoralisieren. Mit einer geographischen Karte werden „infiltrierte“ Gebiete aufgezeigt⁶⁷⁴ und erklärt, mit wie vielen Soldaten die USA diesen Strategien entgegenarbeiten würden und welche Teilerfolge man bereits errungen habe. Der Text beteiligt somit die Lesenden, indem ihnen eine Kombination von Überblicksinformationen und Einblicken in einzelne Perspektiven vor Ort gegeben wird. Er zeichnet eine spannungsvolle Kriegssituation, bei der trotzdem der Eindruck entsteht, die Marine habe die Situation unter Kontrolle und sei in der Lage, weitere Siege zu erlangen.⁶⁷⁵ Der tieferführende Artikel auf der rechten Seite von Maynard Parker informiert genauer darüber, wie die US-Armee die entmilitarisierte Zone beobachtet habe.

Nachdem der Essay bisher den Vormarsch US-amerikanischer Truppen gezeigt hat, steigert sich die Spannung auf der folgenden Doppelseite. Dem Layout der beiden ersten erneut ähnlich, wird die Seite von einer Aufnahme von Burrows rechts dominiert, in der vier Soldaten einen Kameraden durch hohes, windgepeitschtes Gras tragen. Ein Hubschrauber muss außerhalb des Bildraumes, aber in unmittelbarer Nähe vor der Gruppe landen, wie die Windrichtung anzeigt. Die Gesichter sind allesamt gut zu erkennen. Sie zeigen die Anspannung der Männer und die Kraft, die es sie kostet, sich gegen den Wind voranzukämpfen und den Kombattanten zum Hubschrauber zu bringen. Die Bildunterschrift informiert über einen Angriff auf dem *Hill 484*. Es ist ein kurzes Zitat von Burrows eingefügt, nachdem der vorangehende Soldat beim Betreten der Kuppe erschossen worden sei. Es wird nicht explizit ausgeführt, dass es sich um den von den anderen getragenen Soldaten handelt. Dies wird jedoch aus Burrows' Angaben für *Life* zu der Fotografie deutlich:

674 Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 35.

675 Vgl. Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 34 f.

3. Der Soldat im Fokus

„OBVIOUSLY THE MAN IS DEAD OR ELSE THEY WOULD NOT BE CARRYING HIM THIS WAY [...] HAVING MOVED OUT INTO AN OPEN AREA AND APPROACHING A FORTY FOOT HILL WE CAME UNDER NVA FIRE THE POINTMAN RAN TO THE TOP OF THE HILL AN WAS SHOT DEAD (HE IS THE ONE BEING CARRIED IN PIC.) SHORTLY AFTER THIS HAVING RECEIVED THE SOS FROM THE TANKS WE EVACUATED THE ONE DEAD AND THREE WOUNDED.“⁶⁷⁶

Das Thema der Abbildung, die Rettung oder Bergung von Kombattanten und Gefallenen, ist ein kanonisiertes Motiv in der Kriegsfotografie, das sich zahlreich nachweisen lässt. Robert Capa fotografierte während des Zweiten Weltkriegs, wie Soldaten einen Verletzten auf einer Trage bringen.⁶⁷⁷ Bei Capa bleiben die Fotografierten anonym, während bei Burrows die Soldaten gut erkennbar sind. Er holt sie sehr nah vor die Kamera. Die Aufnahme wurde an der rechten Seite stark beschnitten, so dass aus einem ehemaligen Querformat ein quadratisches Bild wurde.⁶⁷⁸ Dies ist insofern interessant, denn rechts auf der ursprünglichen Aufnahme ist die Fotografin Catherine Leroy mit einer Kamera in der Hand zu sehen. *Life* hatte ein Interesse daran, dass die Anwesenheit von mehr Journalisten vor Ort nicht deutlich wurde. Dies hätte den Fotografien im *Life*-Magazin die Einzigartigkeit genommen. Neben dieser großen Fotografie sind links zwei weitere Bilder von Soldaten gezeigt, oben beim Markieren eines Platzes, unten beim Verlassen eines Erdlochs. Beide Fotografien sind von Rentmeester und betonen die physische Komponente des Krieges durch schweres Tragen oder die nackten Oberkörper der Soldaten am Kriegsschauplatz.

Als Höhepunkt und Ende des Essays sind zwei Fotografien platziert, die jeweils verwundete Soldaten in kahler Waldlandschaft zeigen, die von ihren Kameraden geleitet oder verarztet werden. Die Fotos sind jeweils groß auf die gesamte Seite gezogen, ohne Weißrand oder Bildunterschrift, sodass die Seite wie ein *double truck* wirkt. Auf dem rechten Foto ist ein Marine-Unteroffizier mit Kopfbinde zentral positioniert. Laut der Bildunterschrift der vorangegangenen Seite wird er von seinen Kameraden zu einem Hubschrauber geleitet.⁶⁷⁹ Ein Soldat im Vordergrund reicht dem Verletzten von vorne die Hand, so dass er eine Unebenheit im Boden besser überschreiten kann. Im Hintergrund wird er von einem weiteren Soldaten gestützt und zwei weitere folgen. Bis auf den verletzten Afro-

676 Larry Burrows Cable, „To Lang for Orshesfsky, Rogin, Newyork, Fm Larry Burrows, Hongkong,” 17.10. 1966, o. S., *Time Inc. Archives*, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 395.

677 Robert Capa: An der Straße nach Neapel, Italien 30.9.1943, aus: Wehlan, Richard: Robert Capa. Die Sammlung, Berlin 2001, S. 340, Abb. 564.

678 Vgl. die Abbildung in Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 153.

679 Vgl. Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 37.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

amerikaner mit der weißen, teilweise blutigen Kopfbinde, tragen alle Helme und sind so kaum zu erkennen.

Das Bild rechts daneben zeigt zwei Gruppen übereinander. Oben tragen zwei Soldaten einen Verwundeten zwischen sich. Der Verletzte hat die Arme um die anderen beiden Soldaten gelegt. Sein Bein ist weiß bandagiert, doch ist die Binde bereits blutdurchtränkt. Darunter beugen sich zwei Soldaten tief über einen am Boden liegenden Verwundeten. Die untere Szene ist fast in Vogelperspektive, zumindest aber mit einer deutlichen Aufsicht von oben aufgenommen, so dass anzunehmen ist, Burrows hat dicht davor gestanden. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es sich um die gleichen Soldaten handelt, die auch schon auf dem Cover zu sehen sind, nur aus einer anderen Perspektive. Beide Fotografien zeigen dieselbe kahle, apokalyptische Baumlandschaft und die Horizontlinie ist auf eine Höhe gesetzt, so dass es auf den ersten Blick wie ein großes Foto wirkt. Die kahlen Baumstümpfe und Äste lassen erkennen, dass die Landschaft durch die Luftwaffe mit Chemikalien für den Kampf „vorbereitet“ wurde. In einer Bildunterschrift am Anfang erfährt man, dass die Marinesoldaten im Kampf von „[...] airstrikes that sear the jungle just ahead“⁶⁸⁰ unterstützt werden.

Die westliche Darstellungstradition von Leid und Gewalt ist eng mit der Illustration christlicher Märtyrer verknüpft, wie bereits genauer ausgeführt.⁶⁸¹ Auch die Bildrhetorik der abgebildeten Fotografie auf der rechten Seite liefert visuelle Anknüpfungspunkte. Die obere Soldatengruppe in der Fotografie erinnert formal an Gemälde von Kreuzabnahmen, bei der Christus auf den Schultern von Joseph von Arimathäa liegt und weitere Personen dabei helfen, den Körper zu tragen.⁶⁸² Die Gruppe darunter weist Ähnlichkeiten mit der Darstellungstradition der Grablegung auf, bei der der Körper Christi von einer Gruppe gemeinsam abgelegt wird.⁶⁸³ Die Gesichter der beiden Verletzten sind nicht zu erkennen, insbesondere der Verwundete in der oberen Gruppe hält den Kopf gesenkt. Durch die Kombination der zwei Soldatengruppen übereinander, erinnert die Fotografie kompositorisch an Darstellungen der Passion Christi. Ähnlich dieser Fotografie werden in mittelalterlichen Gemälden mehrere Szenen parallel gezeigt.

680 Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 32.

681 Siehe beispielsweise Dittmeyer, Daria: Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter (Phil. Diss. Hamburg 2012) (= Sen-sus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, 5). Köln 2014.

682 Vgl. Jászai 1994 – Kreuzabnahme.

683 Siehe für die christlichen Darstellungstraditionen: Schweicher, Curt: Grablegung Christi, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 192–196.

3. Der Soldat im Fokus

Noch deutlicher wird diese bildrhetorische Ähnlichkeit, wenn man ein weiteres Bild mit in die Betrachtung einbezieht, dass Burrows im Zusammenhang dieser Bildserie am gleichen Tag machte. Es wurde nicht in diesem Fotoessay veröffentlicht, da es als Querformat nicht in das Layout des Essays passte.⁶⁸⁴ Doch erschien die Aufnahme 1971, nach seinem plötzlichen Tod, in einem Essay zu Burrows' Ehren und wird seither unter dem Namen „Reaching Out“ stark rezipiert.⁶⁸⁵ Da das Foto im weiteren Verlauf eine wichtige Rolle spielt, wird es im Kontext der Analyse des Essays mit vorgestellt (Abb.-Link 21). Es zeigt erneut den afroamerikanischen Marine-Unteroffizier mit der Kopfbinde, der gerade von seinen Kameraden zu einem Hubschrauber geleitet wird. Diesmal zentral positioniert, hat er sich einem verletzten Kollegen am Boden zugewandt. Der Bildausschnitt wurde so gewählt, dass zwar eine Handlung im Zentrum der Aufnahme positioniert ist, die Szene aber gleichzeitig durch Anschnitte auf der linken und auf der rechten Seite wie zufällig ins Objektiv gefasst wirkt. Zahlreiche Diagonalen bewirken eine starke Dynamisierung der Bildkomposition, was es den Betrachtenden erschwert, den Mittelpunkt auszumachen. Gleichzeitig wird ihr Blick durch die Bewegung der Soldaten und diverse Zeigegeesten von der linken zur rechten Seite auf den Verletzten am Boden gelenkt. Der wird durch den Schlamm am Boden gerahmt, der ihn durch seine stark verschmutzte Uniform farblich nicht so stark vom Untergrund abhebt. Alles in dieser unteren Hälfte ist braunverschmiert, so dass hier eine fast monochrome Farbigkeit entsteht. Die obere Hälfte in einem tiefen blau, gibt den Blick auf einen bewachsenen Hügel links und einen weiteren auf der rechten Seite frei, darüber liegen Dunstschleier. Die US-Marinesoldaten passen sich mit den dunklen Uniformen, die größtenteils lehmverschmiert sind, genau in die Farben der Landschaft ein. Heraussticht lediglich die weiße Kopfbinde des US Marines, die am unteren Ende rot vor Blut leuchtet. Die Lichtverhältnisse sind durch die Dunstschleier eher mäßig, doch der beige Lehm strahlt und glänzt im Kontrast zum Blau-Grün der Bäume und sticht so besonders hervor. Die Betrachtenden befinden sich unmittelbar im Geschehen, als würden sie davor stehen.

Der Verletzte am Boden erinnert in seiner sitzenden Haltung, an einen Baumstumpf gelehnt, mit dem linken abgespreizten Arm, den ausgestreckten, leicht angewinkelten Beinen und seinem leicht gesenkten Blick an den leidenden Christus in der letzten Rast. Hierfür hat sich unter anderem ein ikonographischer Darstellungstyp herausgebildet, bei dem Christus allein auf dem Kreuz, Erdhau-

684 Gespräch mit Russel Burrows am 26.9.2013.

685 o. A.: Vietnam. A Compassionate Vision, in: *Life*, 70 (7), 26.2.1971, S. 34–45, hier S. 40 f. Siehe zur Rezeption Kapitel III.2 „Larry Burrows – Der mitfühlenden ‚Bilderkrieger‘“ in dieser Arbeit.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

fen oder Baumstumpf sitzt. Dieser wurde meist in der Plastik dargestellt.⁶⁸⁶ Die ikonographische Ähnlichkeit entsteht insbesondere durch den gesenkten, fast melancholischen Blick. Es gibt eine Darstellung in Hans Holbeins „Grauer Passion“, bei der Christus auch von zahlreichen Personen, unter anderem von bewaffneten Soldaten, umringt ist, die sich ihm teilweise zuwenden. Auch hier sitzt Christus auf einer Anhöhe und ist aus dem Zentrum leicht nach rechts verschoben.⁶⁸⁷

Kontextualisierung und Authentizität

Die *Operation Prairie*, im Zuge dessen diese Kämpfe stattfanden, dauerte nahezu sechs Monate. Auf ihrem Höhepunkt waren sechs Marineinfanteriebattalione, unterstützt durch Luft- und Artillerieeinheiten, ARVN-Kräfte an der Küste und die Marine auf See im Einsatz. Im September 1966 konzentrierten sich die Kämpfe auf den *Nui Cay Tri Ridge* und die Berge 400 und 484. Am Nachmittag des 5. Oktober nahm das dritte Bataillon nach dem Radiorufzeichen des Bataillons den Berg 484 ein, folglich von den US-Amerikanern „Mutter Ridge“ genannt.⁶⁸⁸

Mehrere bildrhetorische Ausdrucksmittel suggerieren den Rezipierenden die Authentizität der Fotografien. Die dynamische Komposition der einzelnen Bilder lässt auf den ersten Blick einen Anschein von Chaos und Unüberschaubarkeit entstehen, was allgemein mit Krieg verknüpft wird. Bei mehreren Fotografien sind die Betrachtenden gewissermaßen „mitten im Geschehen“, auf Augenhöhe der Beteiligten, was dem sogenannten „natürlichen Blick“ gleichkommt. Damit liegt eine Aufnahmesituation vor, die vom Publikum als natürliche Wahrnehmung empfunden wird.⁶⁸⁹ Die Entscheidung des Fotografen für einen Ausschnitt zwischen Großaufnahme und Halbtotale bei den Fotografien am Ende des Essays⁶⁹⁰ unterstreicht diesen Eindruck. Die bereits beschriebenen Ansätze auf der rechten und linken Seite sind weitere Merkmale für eine möglichst natürliche

686 Seib, Gerhard: Rast Christi, letzte, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Bd. 3, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 496–498, hier S. 497.

687 Hans Holbein: Graue Passion, Christus in der Ruhe, zwischen 1494 und 1500, ölhaltige Mischtechnik auf Fichtenholz, 89,2 x 87,7 cm, Staatsgalerie Stuttgart, siehe für eine Abbildung: Conzen, Ina: Staatsgalerie Stuttgart, die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert, München 2008, S. 46.

688 Vgl. Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 140.

689 Siehe genauer das Unterkapitel „Augenzeugenprinzip als Kennzeichen der Authentizität“ in Kapitel I.6 in dieser Arbeit.

690 „Reaching Out“ und Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 36–38.

3. Der Soldat im Fokus

Wahrnehmungssituation. Die impliziten Betrachtenden können den Raum selbst vervollständigen und die Leerstelle ergänzen.⁶⁹¹ Der Fotograf ist Teil der dargestellten Gruppe, erlebt die Momente mit und macht so auch die Betrachtenden indirekt zu visuell Beteiligten, indem sie die Position der Kamera einnehmen und nachvollziehen können. Nur der linke Soldat in der oberen Gruppe auf Seite 38 reagiert auf den Fotografen. Er blickt in die Kamera. Auf einer rein formal-gestalterischen Ebene entstehen so erste authentifizierende Anhaltspunkte.

Dies wird durch die dargestellte Nähe zum Geschehen unterstützt, die in der Dynamik der Fotografien verdeutlicht wird. Der Fotograf ist mitten im Kampf und zieht durch die gewählte Perspektive auch die Betrachtenden heran. Nähe wurde bereits als ein Diktum der Kriegsfotografie zur authentischen Berichterstattung vorgestellt. In einer Bildunterschrift wird Burrows zitiert: „Our point man ran to the top of the hill and was shot dead.“⁶⁹² Das Zitat lässt eine klare Identifizierung des Fotografen mit den US-Truppen und dieser Einheit erkennen. Wie lange Burrows die Einheit bei der *Operation Prairie* genau begleitete ist nicht bekannt. Insgesamt füllte er 36 Filmrollen in der Zeit.⁶⁹³ Außerdem gibt es Aufzeichnungen seiner Telegramme an *Life*, die die Gefahr, in die er sich begeben hat beschreiben und auch, wie er sich durch die Marines schützen ließ:

„SORRY IF MY CAPTIONING IS NOT UP TO STANDARD BUT WITH ALL THAT SNIPER FIRE AROUND I DIDNT DARE WAFE A WHITE NOTE-BOOK (EXCLAM)“⁶⁹⁴.

Die dramatischen Ereignisse, formal bereits nachvollziehbar, gewinnen durch die Anspielung auf christliche Ikonographie und die somit für das Leiden bekannte Bildsprache weitere authentifizierende Merkmale. Insbesondere die rot aus den sonst eher farblich monochromen Fotografien herausstechenden Binden verweisen als Spuren auf den stattgefunden Kampf und somit auf die Gefahr, in die sich Soldaten wie die Fotografen und die Fotografin begeben haben. In die verletzten Körper hat sich die Zeugenschaft der vorangegangenen Ereignisse eingeschrieben,

691 Vgl. Grittmann, Elke: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an Pressefotos im Informationsjournalismus, in: Knieper, Thomas (Hg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003, S. 123–149, hier S. 143.

692 Parker 28.10.1966 – Marines Blunt Invasion, S. 37.

693 Vgl. Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 140. Nach Angaben von Russel Burrows sind die Notizen zu diesem Material weniger ausführlich, als es sonst bei Larry Burrows der Fall ist.

694 Larry Burrows Cable, „To Lang for Orshesky, Rogin, Newyork, Fm Larry Burrows, Hongkong,“ 17.10.1966, o. S., *Time Inc. Archives*, zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 408.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

die in der Fotografie farblich exponiert herausgestellt werden.⁶⁹⁵ Sie helfen so, den Betrachtenden, die selbst keinen Krieg erlebt haben, das Geschehen nachvollziehbar zu machen. Der gesamte Essay greift verschiedene Szenen der Passion Christi auf. Wie auch in der eingangs beschriebenen Fotografie auf dem Cover erhöht die Anknüpfung an die Motive der Passion das Leid der Soldaten symbolisch und gibt ihm einen übergeordneten Sinn. Es wird übertragbar und erhält universellen Charakter.⁶⁹⁶ Auch dies steigert die Glaubwürdigkeit der Fotografien. Der christliche Märtyrer und entbehrungsbereite Heilige ist ein Held im Christentum,⁶⁹⁷ die Anspielung auf das Martyrium glorifiziert die Soldaten somit als Helden. Auch in der Ausstellung „Corpus Christi“, die sich mit der Verwendung christlicher Motive in der Fotografie beschäftigte, wurde die Fotografie von Burrows gezeigt.⁶⁹⁸

Kriegsbild in den Fotografien und in Life

Der Essay fokussiert den US-amerikanischen Soldaten im Einsatz. Kameradschaft unter den Soldaten ist das herausstechende Thema des Essays sowie der Serie. Zwei Verletzte reichen sich die Hand oder gehen aufeinander zu. Verletzte werden versorgt und aus dem Kampfgebiet transportiert. Es sind Fotografien aus der Mitte der Soldaten. Der Essay zeigt Individuen, die in Extremsituationen versetzt zu Kameraden und insbesondere Teamplayern werden. Das Motiv der Kameradschaft und Fürsorge geht zurück auf die Barmherzigkeit und Nächstenliebe im Christentum, wie bereits am Deckblatt herausgestellt wurde. In Bezug auf diesen Essay ist es besonders relevant, da es in der Zeit, als der Essay erschien, insbesondere als Verweis der Negation des Rassismusproblems der USA in der Zeit gedeutet werden kann. Als der Fotoessay 1966 erschien, war die Menschenrechtsbewegung in den USA unter der Führung von Martin Luther King (1929–1968) in vollem Gange. Als 1971 „Reaching Out“ erschien, war King bereits tot. Die Fotografien können in diesem Diskurs als Thematisierung der Ka-

695 Siehe hierzu auch Kapitel I.6 zum versehrten Körper als Zeichen der Authentizität in dieser Arbeit.

696 1965 erschien in *Life* eine Fotografie des Toten Malcolm X, die ihn ebenfalls ähnlich der Kreuzabnahme umringt von Helfenden zeigt. Es scheint sich somit um eine insbesondere in *Life* bekannte Darstellungs- und Vermittlungsstrategie zu handeln. o. A. 5.3.1965 – The Violent End.

697 Brassat, Wolfgang: Heroismus, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2008, S. 473–480, hier S. 475.

698 Ausst. Kat.: Corpus Christi. Christusdarstellungen in der Fotografie, Hamburg, Deichtorhallen, 19.12.2003–12.4.2004. Heidelberg 2003, S. 171.

3. Der Soldat im Fokus

meradschaft zwischen weißen und schwarzen US-Soldaten gedeutet werden. Wie die zeitgenössischen Reaktionen erkennen lassen, war dies neben der Universalität der Fotografien eine der Hauptbotschaften, die die Lesenden wahrnahmen:

„Quite obviously the only U.S. citizens that are not bothered with our great racial problems are the boys in Vietnam.“⁶⁹⁹

„,Black Power,' ,White Power' [...] human brotherhood“⁷⁰⁰

„That horrible, beautiful picture [Coverbild] can only prove to me and others like me that we must all be brothers.“⁷⁰¹

Die Geste des Handreichens, wie sie sowohl in „Reaching Out“, aber insbesondere in der Fotografie aus Seite 37 gezeigt wird, erinnert visuell an ein Friedensangebot. Der Hand wurde in der antiken Rhetorik eine wichtige Rolle beigemessen. So waren Gesten laut Quintilian als universelle Sprache der Menschheit besonders geeignet, um den Vortrag des Redners zu unterstützen.⁷⁰² John Bulwer führt in seiner „Chirologia“ 1644 die Geste des Händereichens/-schütteln als „Reconcileo“, das heißt als Geste der Versöhnung auf.⁷⁰³ Das Handreichen im Krieg kann somit als symbolische Geste der Versöhnung eines rassistischen Konfliktes der Heimat gedeutet werden. Dies erscheint insbesondere in Anbetracht des Problems der häufigen Diskriminierung afrikastämmiger Soldaten durch weiße Offiziere und rassistischer Spannungen auch in der Armee ambivalent.⁷⁰⁴ Obwohl afroamerikanische Aktivisten wie Dick Gregory, Malcolm X, John Lewis und Martin Luther King Jr. zu Beginn des Krieges die hohe Zahl toter schwarzer G.I.s in Vietnam kritisierten, zeigten viele Berichte in der Zeit zwischen 1965 und 1967 die Gleichbehandlung im US-Militär. Es erschienen zahlreiche Fernsehreportagen wie Bildreportagen in denen schwarze und weiße Soldaten nebeneinander kämpften, ohne dass dies besonders kommentiert wurde.⁷⁰⁵ Wie Sally Stein herausarbeitete, spielte *Life* zur Zeit des Zweiten Weltkriegs die Entbehren von Angehörigen einer Minderheit tendenziell herunter, im Ge-

699 William G. Horn zitiert nach o. A. 18.11.1966 – Letters to the Editors.

700 Adolf G. H. Kreiss zitiert nach o. A. 18.11.1966 – Letters to the Editors.

701 Betty Lou Kelly zitiert nach o. A. 18.11.1966 – Letters to the Editors.

702 Vgl. Hommers, Jaennet: Gestik, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2008, S. 418–425, hier S. 420.

703 John Bulwer, *Chirologia*. London 1644 zitiert nach Rehm 2002 (wie Anm. 560), S. 94.

704 Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 338 f.

705 Vgl. Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 184.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

gensatz zur Bemühungen von *Look*, afroamerikanische Kriegsteilnehmer anzuerkennen.⁷⁰⁶

Durch diese visuelle Glorifizierung der Kameradschaft treten die dramatischen Aspekte des Essays in den Hintergrund. Es ermöglichte der Redaktion das Zeigen eines toten und von verletzten US-Soldaten, insbesondere durch die visuelle Anspielung auf christliche Ikonographie und Traditionen der Historienmalerei. Susan D. Moeller sieht die große Wirkung des Fotos „Reaching Out“ in der Transzendierung der großen rassistischen Probleme der US-amerikanischen Gesellschaft.⁷⁰⁷

Wie Uwe Westfeling in anderem Zusammenhang feststellte:

„Die Übertragung der Märtyrerverehrung aus dem sakralen in den politischen Bereich mit allen an sie geknüpften Emotionen und Assoziationen hat sich überhaupt als eine der wirksamsten Formeln der Bildpropaganda erwiesen. Zugleich führt sie ein Grundmotiv, das im Thema des Heldentodes angelegt ist, zur klarsten und wirksamsten Steigerung. Im Tode vollendet sich das Tugendbeispiel, von dem der Aufruf zur Nachfolge ausgeht.“⁷⁰⁸

Man kann somit auch im Sinne des bereits definierten weiteren Propagandabegriffs für den Fotoessay von Propaganda sprechen, die die Massen für die Kameradschaft und den Einsatz der US-Truppen gewinnen sollte. Es wird nicht „einfach“ das Leiden gezeigt, sondern es wird in höhere Zusammenhänge überführt.

Dennoch verweist der Fotoessay auf die Schwierigkeiten, die der Bodenkrieg für die US-Amerikaner bereithielt. Der Krieg in Vietnam hatte keine klaren Fronten, der Feind aus Perspektive der US-Amerikaner war überall und nirgendwo. Die Armee konnte ein Dorf einnehmen, verdächtige oder vermutete Kämpfer töten und das Gebiet als sicher melden. Aber nachdem sie es wieder verließen, würde der Feind dort wieder Position beziehen. Auch schien lange Zeit das Tun der US-Amerikaner – gewonnene Kämpfe und Scharmützel, eroberte Dörfer und Hügel, addierte tote „Vietcong“ – keinen Einfluss auf den Kriegsverlauf zu haben. Dies führte dazu, dass die US-Regierung verstärkt auf Luftkrieg setzte, um nicht die Leben der eigenen Soldaten zu gefährden. Konfrontiert mit der Schwierigkeit, Freunde und Feinde zu unterscheiden, begannen die US-Armee schon sehr früh im Krieg Dörfer zu bombardieren, die verdächtig wurden, Guerilla-

706 Vgl. Stein 2007 – *Mainstream-Differenzen*, S. 161.

707 Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 409.

708 Westfeling, Uwe: *Helden, Anti-Helden, anonyme Helden*, Westfeling, Uwe (Hg.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. Ausst.-Kat. Köln, 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. 139–150, hier S. 143.

3. Der Soldat im Fokus

Kämpfern Unterschlupf zu gewähren, ohne diese zuvor betreten zu haben. Oder, wenn Bodentruppen auf Waffen stießen, wurde die Artillerie oder ein B-52-Bomber gerufen.⁷⁰⁹ Dies war eine Strategie, unter der besonders die Zivilbevölkerung zu leiden hatte. Wie ein Pilot der Marinereserve formulierte: „If you go in there worrying about women and children you can't do your job.“⁷¹⁰ Und der Job war es, den „body count“ hochzuhalten, während die Verluste in den eigenen Reihen nach Möglichkeit zu vermeiden waren. Das Prinzip des „body counts“ war hierbei relativ simpel:

„You know the system, if they're dead, they're confirmed VC [Victor Charly, Abkürzung unter den Soldaten für Vietcong], and if they're still breathing they're suspects.“⁷¹¹

Gefangene zu nehmen barg das Risiko, dass sich der Gefangene als Zivilist herausstellen konnte.

Mit dem flächendeckenden Einsatz von Bodentruppen im Jahre 1965 fand man auch zunehmend Bilder leidender US-Soldaten und der Zivilbevölkerung in den Magazinen.⁷¹² Das *Life*-Magazin stellte mit einem Verletzten Marinesoldaten im Zentrum im Juli 1965 ein Bild von Bill Eppridge auf das Cover.⁷¹³ Am 11. Februar 1966 zeigte *Life* auf dem Cover ein Bild von Henri Huet, auf dem zwei Verwundete Soldaten in Nahaufnahme gezeigt werden.⁷¹⁴ In dem zugehörigen Essay gibt es eine Doppelseite, auf der in drei Bildern gezeigt wird, wie ein verletzter Soldat mit Kopfverband einen anderen verletzten mit Kopfbinde liebevoll mit Nahrung versorgt.⁷¹⁵ Das Coverbild erschien auch im April nochmal auf dem *Time*-Cover und wurde 1966 mit der Robert-Capa-Gold-Medal ausgezeichnet.⁷¹⁶ Dieser Essay könnte Burrows zu seinen Aufnahmen inspiriert haben, doch steigert Burrows die Drastik noch durch die sakralisierende Überhöhung.

Solche Fotografien sind nicht unbedingt als Antikriegsbilder zu verstehen. Journalisten sahen Wunden und Tote durchaus als Teil eines Krieges. 1966 unterstützten die meisten Korrespondenten noch immer die Linie der US-Re-

709 Vgl. die Zusammenfassung von Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 331.

710 Zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 331.

711 Mok, Michael: In They Go. To the Reality of this War (Photographs by Paul Schutzer), in: *Life*, 59 (29), 26.11.1965, S. 50–63, hier S. 59 f.

712 Vgl. Mok 26.11.1965 – In They Go; Faas 2.7.1965 – New Fury in Vietnam.

713 *Life*, 59 (1), 2.7.1965.

714 *Life*, 60 (6), 11.2.1966.

715 Huet, Henri: On with the War and ‚Operation Masher‘, in: *Life*, 60 (6), 11.2.1966, S. 20–25, hier S. 24D, 25.

716 Vgl. Huet u. a. 2006 (wie Anm. 77), S. 79.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

gierung. Sie machten den einzelnen Soldaten verwundbar, ohne dass der gesamte Krieg in Frage gestellt wurde.⁷¹⁷ Dieser Essay zeichnet früh ein dunkles Bild der Kämpfe in der entmilitarisierten Zone. Insbesondere 1967 ist dies ein weitverbreitetes Bild in der Presse, wie Andre Huebner anhand zahlreicher Beispiele analysiert:

„Despite official protests, reporters at the DMZ painted a bleak picture. Americans there were demoralized, dirty, tired, scared, hungry, thirsty, and, wounded or killed. Occasionally they seemed skeptical of their superiors, though other doubts of that sort surely remained concealed.“⁷¹⁸

Huebner hat auch herausgearbeitet, dass Bilder von Soldaten mit Kopfbandage in der Folge der Tet-Offensive häufiger in Zeitschriften erschienen. Er vermutet, dass diese Bilder auch ausgewählt wurden, um die Identitäten der Soldaten nicht zu verraten. Dennoch erschienen die Soldaten so noch hilfloser als andere Verletzte.⁷¹⁹

Am 19. Mai 1967 veröffentlicht *Life* einen sechsseitigen Fotoessay mit Fotografien aus der entmilitarisierten Zone von Catherine Leroy (Abb.-Link 22).⁷²⁰ Mehr als ein halbes Jahr später haben sich die Kämpfe in der entmilitarisierten Zone noch verschärft und der Essay zeigt Fotografien von verletzten Soldaten während eines Kampfes. Die ersten zwei Doppelseiten zeigen anhand von mehreren Fotografien jeweils eine Szene auf dem Schlachtfeld. Mehrere Bilder folgen im minimalen zeitlichen Abstand direkt aufeinander, so dass die Betrachtenden die Abläufe nachvollziehen können. Auf der ersten Doppelseite sind die Soldatenfotografien im Kreis um eine kleine Fotografie einer Explosion im Zentrum platziert. Die Fotografien wirken wie Zitate von Bildern aus dem Zweiten Weltkrieg. Die Explosion erinnert an W. Eugene Smiths Aufnahme einer Detonation, die am 9. April 1945 auf dem Deckblatt von *Life* publiziert wurde (Abb.-Link 23).⁷²¹ Der Explosionspilz ist ebenfalls zentral positioniert und die Aufnahmen gleichen sich auch insbesondere, da eine vergleichbar karge Kriegslandschaft mit kahlem Geäst gezeigt wird. Die Fotografien darum vermitteln einen

717 Vgl. Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 188.

718 Huebner 2008, S. 196.

719 Vgl. Huebner 2008, S. 200. Huebner verweist auf *Newsweek*, 5.2.1968, S. 39; *Time*, 9.2.1968, S. 22 f.; *Newsweek* 12.2.1968, S. 31; *Newsweek* 19.2.1968, S. 36; *Look*, 19.2.1968, S. 24.

720 Leroy, Catherine: Up Hill 881 with the Marines, in: *Life*, 62 (20), 19.5.1967, S. 40–44A. Auf der ersten Seite wird in der Einführung explizit auf die Rolle als weibliche Fotografin hingewiesen „French girl photographer“, wobei sie als Mädchen und nicht als Frau bezeichnet wird, S. 40.

721 *Life*, 18 (15), 9.4.1945, Cover.

3. Der Soldat im Fokus

ähnlich dynamischen und dramatischen Eindruck der Kämpfe wie Robert Capas Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg. Der Soldat und Sanitäter im Zentrum der Aufnahmen auf der zweiten Doppelseite wirkt ähnlich verloren im Kampfgeschehen wie der Soldat in Capas Aufnahmen der Landung in *Omaha Beach*.⁷²² Mit diesem Essay verweist *Life* einerseits auf seine qualitative und authentische Kriegsphotografie mitten aus dem Kriegsgeschehen und zeigt andererseits, wie fortgeschritten der Krieg ist. Fotografien aus dieser Serie wurden auch in verschiedenen europäischen Magazinen veröffentlicht.⁷²³

Fotoessay Larry Burrows (Fotograf): „The Delta“ (*Life*, 13.1.1967)

Die am 13. Januar 1967 veröffentlichte Coverstory „The Delta“ ist ein zehnteiliger Fotoessay mit Bildern von Larry Burrows, indem es um die Erschließung eines neuen Kampfgebietes für die USA, dem Mekong Delta (vietn. *Đồng Bằng Sông Cửu Long* oder *Vùng đồng bằng Nam Bộ*), geht.⁷²⁴ Der Essay zeigt Fotografien aus bewaffneten Militärfahrzeugen, aus denen heraus das Gebiet beobachtet und kontrolliert wird, sowie Begegnungen des US-Militärs mit der Zivilbevölkerung (Abb.-Link 24).

Das Cover des Magazins zeigt eine Fotografie von Burrows, die von einem Schiff aus aufgenommen wurde. Sie lässt die Betrachtenden leicht von oben auf einen Soldaten blicken, der ein großes Maschinengewehr am Heck des Schiffes bedient. Dahinter sieht man das Wasser und die Wellen, die das fahrende Schiff hinterlässt. Im Hintergrund fährt ein weiteres US-Schiff. Prominent rechts neben dem *Life*-Logo platziert ist ein Ausschnitt einer US-Fahne zu sehen, die ebenso wie das Logo rot hervorsticht. Mit dieser Präsentation der Waffengewalt, Kontrolle des Wassergebiets und der US-amerikanischen Fahne zeichnet das Deckblatt ein patriotisches Bild. Die Entscheidung für diese nationalistische Fotografie mag auch damit zusammenhängen, dass es sich erneut um ein Klappcover handelt. Der größte Teil ist hierbei jedoch der Werbung einer Fluggesellschaft, die ein großes Flugzeug zeigt, vorbehalten. In Anbetracht dieser Werbung war vermutlich ein patriotisches Cover nötig, um das beworbene Objekt nicht mit einem negativen Kriegsbild zu verknüpfen. Larry Burrows persönlich war mit der

722 Vgl. in Kapitel I.6 den Abschnitt „Schlaglichter auf die Geschichte der euroamerikanischen Kriegsdarstellung“.

723 Catherine Leroy: La bataille de la cote 881 au Vietnam, in: *Paris Match* (944), 13.5.1967, S. 54–67 und ein Essay in der *Epoca* am 21.5.1967.

724 Burrows, Larry: The Delta. New U.S. Front in a Widening War, in: *Life*, 62 (2), 13.1.1967, S. 22–31.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Entscheidung der Redaktion, diese Fotografie so prominent zu platzieren, nicht glücklich, wie sein Sohn Russel Burrows beschreibt:

„It was a great thing to have a cover of *Life*, but there were a couple of pictures that he had on the cover that were embarrassing to him. There was one of a patrol boat in the Delta which is essentially a picture of a flag draped across the stern with the wake of the boat behind it. It's more like a recruitment picture. It was a picture that he obviously took knowingly [...] but the story as it appeared was too patriotic, jingoistic for his liking.“⁷²⁵

Der Essay beginnt mit zwei größeren Bildern auf einer Doppelseite. Beide zeigen mit einer für Burrows typischen angeschnittenen Rückenfigur in einem Fahrzeug im Vordergrund den Blick in die vietnamesische Landschaft dahinter. In dem kleineren hochformatigen Bild auf der linken Seite sieht man aus einem Boot heraus auf den Delta-Fluss, auf dem auch vietnamesische Boote fahren. Daneben auf der rechten Seite wird in dem etwas größeren, querformatigen Bild der Blick aus einem Bell UH-1-Hubschrauber über das Mekong Delta mit dem geschwungenen Flußlauf freigegeben. In beiden Bildern leitet nicht nur die Rückenfigur ins Bild, sondern auch ausgerichtete Waffen, die ins Bild hineinragen. Wie die Bildunterschrift informiert, sind beide auf Patrouilleneinsatz. Die erzielte Aussage ist somit sehr klar: wir ziehen schwer bewaffnet und somit gut gerüstet in ein schwieriges Gebiet und kontrollieren genau. In dem begleitenden Text wird das Terrain eingeführt als „Flat and green as a billiard table, the Delta is toxic with reptile, leech and Vietcong [...]“⁷²⁶ Diese Wortwahl macht deutlich, wie der Feind betrachtet wird. Er wird auf eine Ebene mit Krokodilen und Blutegeln gestellt, die als lästige Geißel der Menschheit betrachtet werden. Allein die Formulierung „Vergiftung“ in der Reportage zeigt keinerlei Respekt vor den „Vietcong“ als Menschen und denkenden Individuen. Weiter wird im Text berichtet, dass das Gebiet bisher mit Beistand von rund 5.000 US-Beratern unter südvietnamesischer Führung gestanden hat, und dass in den letzten neun Monaten die USA immer mehr Bereiche übernommen hätten und zuletzt auch die Marine in diesem Gebiet tätig geworden sei. Zuletzt wird ein Offizieller in Saigon zitiert: „If we can't win this war in the Delta, we can't win the war.“⁷²⁷

Die nächste Doppelseite zeigt in fünf kleinen, horizontal angeordneten Bildern in erster Linie das Leben von Einheimischen und die Einschränkungen für sie. Die Überschrift lautet: „War, wire-things to live with, not to like“⁷²⁸ und

725 Russel Burrows zitiert nach Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 389.

726 Burrows 13.1.1967 – *The Delta*, S. 23.

727 Burrows 13.1.1967 – *The Delta*, S. 23.

728 Burrows 13.1.1967 – *The Delta*, S. 25.

3. Der Soldat im Fokus

drei der Bilder zeigen die Zivilbevölkerung, die durch die Soldaten kontrolliert wird: im Bild oben links ein kleines Kind hinter einem Stacheldraht, der – wie die Bildunterschrift informiert – nachts die „Vietcong“ fernhalten solle und darunter ein Bild, auf dem Soldaten einen verletzten Kameraden auf einer Trage herantragen. Der Text informiert, dass in dem Gebiet ein Großteil der Lebensmittel des Landes entstehe und produziert werde und hier 5,5 Millionen Menschen lebten. Deshalb hätten sich die US-Amerikaner bisher aus dem Gebiet herausgehalten, denn in dicht besiedelten Gebieten sei Krieg „hell under any circumstances“. ⁷²⁹ Aber die Bevölkerung wie die Produktion von Nahrungsmitteln würden leiden. Der „Vietcong“ würde das Gebiet ausnehmen und die junge Bevölkerung als Guerillas ausbilden. Eine so große Bevölkerung berge große Schwierigkeiten für die Soldaten und der einzige Weg damit umzugehen, sei jeden als verdächtig anzusehen bis das Gegenteil bewiesen sei. ⁷³⁰

Es folgt eine vertikal gestaltete Doppelseite mit zwei großen Fotografien im Nebeneinander, auf denen jeweils ein US-Soldat groß im Bild auf einen alten Zivilisten auf dem ersten und eine stillende Frau auf dem zweiten Bild herunterschaut. Die Kamera hat jeweils aus Augenhöhe der Soldaten nach unten auf die Zivilisten fotografiert. Diese starke Vogelperspektive lässt die Soldaten sehr groß erscheinen, und den alten Mann und die stillende Frau klein und wehrlos. Die Soldaten in Uniform mit Helm halten beide Gewehre in der Hand, auch wenn sie diese gesenkt halten. Ein Schutz ist hier nicht nötig, aber die Mienen der Soldaten zeigen Argwohn, insbesondere der Soldat neben der stillenden Frau, der der Kamera gegenüber steht, schaut mit geringschätzigem Blick auf sie herab. Die Frau hat den Blick zu ihrem Kind herabgesenkt. Die Anwesenheit der Kamera und der indiskrete Blick des Soldaten wirken wie Störfaktoren in der Intimität zwischen Mutter und Kind. Alltag und Krieg prallen aufeinander und der persönliche und innige Moment wird aufgebrochen. Das Bild spricht vom Misstrauen der Soldaten gegenüber der Zivilbevölkerung, selbst gegenüber einem alten Mann und einer Mutter mit Kind. Der Text erklärt, jeder sei verdächtig. Die Frau habe sich als die Tochter eines „Vietcong“-Steuereinsammlers herausgestellt, den sie bei dieser Tätigkeit oft begleitet habe. Sie sei unter bewaffneten Schutz gestellt und zur Befragung festgehalten worden. ⁷³¹

Philip Jones Griffiths hat mit „Mother and Child“ ein ähnliches Foto in seinem Fotobuch „Vietnam Inc.“ veröffentlicht. ⁷³² Es zeigt eine Mutter, die ein schlafendes Kind im Arm hält. Dahinter steht ein bewaffneter US-amerikani-

729 Burrows 13.1.1967 – The Delta, S. 25.

730 Burrows 13.1.1967 – The Delta, S. 25.

731 Vgl. Burrows 13.1.1967 – The Delta, S. 27.

732 Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 58 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

scher Soldat, der sie beobachtet. Die beiden Fotografien haben viel Ähnlichkeit miteinander, insbesondere da jeweils hinter den Frauen ein geflochtener Korb oder Raumtrenner steht und das Tageslicht von hinten scheint. Anders als bei Burrows ist das Foto von Griffiths von weiter unten aufgenommen, so dass die Betrachtenden der Frau leicht von unten in das Gesicht sehen können. Sie hat die Augen geschlossen und den Kopf leicht gesenkt. Der Soldat dahinter steht den Betrachtenden gegenüber. Er hat ein Bein auf der Mauer, auf der die Frau sitzt, abgestellt und sich leicht vorgebeugt. Durch seine zum Kinn geführte linke Hand wirkt er nachdenklich und somit weniger wie ein Eindringling in die Intimität als der Soldat in der Fotografie bei Burrows.

Die archetypische Darstellung spielt auf die christliche Bildform der Pietá an, bei der Maria ihren verstorbenen Sohn in den Armen hält und in deren Tradition es vor allem um die Betonung des Gemüts ging.⁷³³ In profanisierter Form wurde das Vesperbild im 19. und 20. Jahrhundert auch in nicht sakrale Zusammenhänge überführt⁷³⁴ und repräsentierte in Kriegerdenkmälern des Ersten Weltkriegs, bei denen Soldaten ihre gefallenen Kameraden in den Armen halten, bereits zur Zeit der Weimarer Republik das Opfer für die Gesellschaft.⁷³⁵ Anders als bei Burrows wird die Anspielung auf das Andachtsbild der Pietá durch die leichte Blickrichtung von unten verstärkt. Die Betrachtenden schauen zur Mutter auf, die in diesem Moment nicht um ihr Kind, sondern um ihren Mann trauert. Griffiths informiert die Lesenden mit einem kurzen seitlichen Infotext darüber, dass die Soldaten einer US-amerikanischen Division in der *Quảng Ngãi*-Provinz kurz zuvor den Ehemann töteten, da dieser einen Tunnel versteckt habe. Sie hätten danach die Tunnel gesprengt und kurz nach dieser Aufnahme auch die Mutter und das Kind getötet.⁷³⁶ Durch diese Information wird der fotografierte US-Soldaten zu einem Eindringling und Kriegsverbrecher.⁷³⁷ Der Vergleich der beiden Fotografien verdeutlicht die Ambivalenz in Burrows' Aufnahme zwischen Eindringling und Unterstützer.

Auf der folgenden Doppelseite wird rechts erneut ein bewaffnetes Boot in den Vordergrund gerückt, das seine großen Waffen präsentierend den Lesenden

733 Vgl. Emminghaus, Johannes: Vesperbild, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 Bde., Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1968, S. 450–456.

734 Vgl. o. A. 1996 – Vesperbild.

735 Vgl. zu den Kriegerdenkmälern der Weimarer Republik Janzing 2008 – Thermopylai/Stalingrad, S. 152.

736 Vgl. Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 59.

737 Laut Genfer Abkommen (IV) sollen Zivilpersonen nach dem humanitären Völkerrecht geschützt werden, was die USA am 12.8.1949 unterzeichneten, vgl. o. A.: Genfer Abkommen über den Schutz von Zivilpersonen in Kriegszeiten. Vom 12. August 1949. Tübingen 1950, S. 454, 490.

3. Der Soldat im Fokus

entgegenfährt. Der Text auf der linken Seite informiert über die Probleme, die die unbändige Sumpflandschaft mit sich bringe, in der man sich am besten in Patrouillebooten bewege. Um in diesem schwierigen und dicht besiedelten Land zurechtzukommen, bräuchte man jetzt im Gegenzug die Hilfe der Vietnamesen. Der Essay endet mit einem fast auf die ganze Doppelseite groß gezogenen Foto, auf dem drei Soldaten unter Palmen Wasser- und Sumpfgebiet kontrollieren, „Intense, wet stillness the search for ‚Charlie‘“. ⁷³⁸ Wie die Bildunterschrift erklärt, würde der Kampf im Delta-Gebiet in erster Linie durch viele kleine Einheiten wie diese stattfinden. Schwere Waffen seien nicht transportabel und selbst Fußsoldaten hier „sitting ducks“. ⁷³⁹

Der Essay kontrastiert erneut, wie insbesondere in „We Wade Deeper into Jungle War“ einfache, „primitive“ Verhältnisse der Bevölkerung gegenüber starker, technisierter Bewaffnung. Das Feindbild wird klar formuliert und der Feind beleidigt. Die Inszenierung des Covers mit der US-amerikanischen Flagge ist klar patriotisch. Der Essay ist somit erneut als US-amerikanische Propaganda für den Krieg zu sehen. Auch wenn Schwierigkeiten des Einsatzes beschrieben werden und die Fotografien auf Seite 26 und 27 ein ambivalentes Bild ausdrücken, bleiben es Bilder von US-amerikanischer Dominanz. Burrows zeigte zudem keinen direkten Feindkontakt und nur Situationen, in denen die US-amerikanischen Soldaten Herren der Lage sind. Stilistisch entspricht die Darstellung insbesondere der Zivilbevölkerung und der Komposition humanistischen Fotografietraditionen. So ist beispielsweise der kleine Junge vor dem Absperrzaun nach dem goldenen Schnitt positioniert. Auch die anderen Fotografien erfüllen weitgehend Cartier-Bressons Idee eines „entscheidenden Augenblicks“. ⁷⁴⁰

Diese Erkenntnisse passen in die allgemeine US-amerikanische Darstellung des Krieges in der Presse, die Wölfl herausarbeitet: Die Presse trug die Zustimmung zur Aktivität in Vietnam im Rahmen des Kalten Krieges. Kritik wurde nicht an Konzeption oder der allgemeinen Perspektive geäußert, sondern wenn überhaupt an einzelnen Manövern und deren Effektivität und den Kosten. Das Ziel des Kalten Krieges stand nicht infrage. ⁷⁴¹ In *Life* werden, anders als in den bisher vorgestellten Essays dieser Phase, die Leiden der Zivilbevölkerung stärker herausgestellt, dies jedoch nur unter der Betonung, der „Vietcong“ sei hierfür

738 Burrows 13.1.1967 – *The Delta*, S. 31. „Charlie“ ist die Kurzform von Victor Charlie. Das ist die Entsprechung von VC („Viet Cong“) im phonetischen Alphabet der Nato (International Radiotelephony Spelling Alphabet).

739 Burrows 13.1.1967 – *The Delta*, S. 31.

740 Siehe hierzu genauer Kapitel I.6 zum Fotoessay in dieser Arbeit.

741 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 50; Stein 2007 – *Mainstream-Differenzen*, S. 167.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

verantwortlich. Diese Darstellung dient demnach nicht als Aufforderung den Krieg zu beenden, sondern der Diffamierung und Entmenschlichung des Feindes.

Kriegsbild in *Life* – *Combat Photography*

Abschließend soll der in *Life* gewählte Zugriff auf den Vietnamkrieg als propagandistische Strategie beleuchtet werden. Es lässt sich insgesamt über das im *Life*-Magazin gezeigte Kriegsbild in der Zeit von 1964 bis 1967, in der die USA offiziell mit einem Mandat der Regierung Truppen nach Vietnam entsendeten und sich der Krieg verschärfte, zusammenfassen, dass es sehr einseitig über das Kriegsgeschehen berichtet. Es findet eine starke Konzentration auf die Soldaten und ihre Perspektive statt, wie in der Analyse gezeigt werden konnte.

In allen in diesem Abschnitt analysierten Essays steht der US-Soldat oder dessen Kampfausrüstung im Vordergrund. In „Alert in Vietnam“ und in „One Ride with Yankee Papa 13“ wurden jeweils einzelne Soldaten und ihre Perspektiven auf einzelne Ereignisse vorgestellt. In „The Air War“ war der Fokus auf den Luftkrieg und die Möglichkeiten der hierbei eingesetzten Kampfflugzeuge und Hubschrauber gelegt. „Marines Blunt Invasion from the North“ zeigte die Erschließung unbekanntem Terrain und die Konsequenzen blutiger Auseinandersetzungen für die US-amerikanischen Soldaten und in „The Delta“ wurde ebenfalls die Sicherung und Kontrolle eines großen Gebietes mit bewaffneten Militärfahrzeugen und durch Fußsoldaten thematisiert. Der Essay „Alert in Vietnam“ sticht etwas heraus, da sowohl ein Kriegsgefangener, als auch brennende Hütten des Gegners gezeigt werden. Ansonsten werden in sämtlichen Essays keine Feinde oder direkte Konfrontationen gezeigt. Die Zivilbevölkerung taucht zwar in „The Delta“ erstmals auf, doch erweckt der Essay den Anschein, als könne sie weitgehend unbehelligt vom Kriegsgeschehen – abgesehen von Kontrollen – ihr Leben weiterführen.

Eine Begleitung einer Einheit des Militärs und des Festhaltens ihrer Handlungen entspricht der Tradition der „combat photography“: der Fotografie der offiziell von der Armee zur Dokumentation eingestellten Fotografen. Hierfür ist im anglo-amerikanischen Raum der Begriff „combat photography“ geläufig.⁷⁴² Zahlreiche Autoren verwenden jedoch „combat photography“ und Kriegsfoto-

742 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 366. Neben Fotografen stellte die Armee auch U.S. army combat artists ein, vgl. Moore, Julia: Die U.S. Army Combat Artists Teams in der Zeit des Vietnamkriegs, Moore, Julia (Hg.), *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. 10.1.–26.3.2003, Ostfildern-Ruit 2003, S. 278–281.

3. Der Soldat im Fokus

grafie parallel, ohne zu differenzieren.⁷⁴³ eine Differenzierung ist demnach offenbar nicht so trennscharf. Beispielsweise arbeitete Beaumont Newhall in seiner „History of Photography“ mit dem Begriff „combat photography“ und „war photography“ synonym.⁷⁴⁴ Susan D. Moeller definierte „combat photography“ in ihrer Studie über die US-amerikanische Kriegsfotografie 1989: „[...] those photographs taken before, during, and after a ‚battle‘ that describe the American front-line soldiers’ experience of war.“⁷⁴⁵ Moeller nutzt den Begriff, um die Auswahl der Kriegsfotografie auf Kampfbilder und Fotografien von Soldaten an der Front zu beschränken. Andere Autoren definieren „combat photography“ als eigenes „Genre“ und Capa als dessen Vorreiter,⁷⁴⁶ wobei hier die dynamische Kriegsfotografie im Allgemeinen gemeint ist. In dieser Weise soll der Begriff in dieser Arbeit nicht verwendet werden, doch soll mit dem Verweis auf die Tradition der Armeefotografie die *combat photography* als gezielt eingesetzte Perspektive und Bildstrategie aufgezeigt werden. Insbesondere die ideologiegeprägten und propagandistischen Fotoessays im *Life*-Magazin beschränken sich in der Zeit zwischen 1964 und 1967 vorrangig auf eine bestimmte Perspektive auf den Krieg, die Perspektive der US-amerikanischen Soldaten. Larry Burrows, David Douglas Duncan, Catherine Leroy und Henri Huet haben für ihre Fotografien jeweils eine Einheit der US-Soldaten begleitet, in den meisten Fällen der Marine. Hierbei wurden die US-Soldaten teilweise in heroischen,⁷⁴⁷ in dynamischen und auch verwundeten Momenten gezeigt. So zeigen sich die USA als kampferüstete Kriegsmacht, die in der Lage ist, den Krieg zu gewinnen. Vettel-Becker stellt in ihrer Analyse der Männlichkeit in der US-Fotografie heraus, dass die Darstellung heroischer Männlichkeit eines der wichtigsten ikonographischen Motive der *combat photography* sei.⁷⁴⁸ Insbesondere in „The Air War“, „Marines Blunt Invasion from the North“ und „One Ride with Yankee Papa 13“ konnte ein heroisches Soldatenbild gezeigt werden, auch wenn es sich im Vergleich zum Zweiten Weltkrieg bereits verschoben hat und ambivalente Züge aufweist.

1967 veröffentlicht *Life* einen Fotoessay von David Douglas Duncan über 18 Seiten, der ein Marinecorp in Con Thien (*Còn Tiên*) begleitet hatte (Abb.-Link

743 Vgl. bspw. Wyatt, Clarence R.: Capa, Robert, in: Clarence R. Wyatt und Martin J. Manning (Hg.), *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America*, Santa Barbara 2011, S. 627–629.

744 Vgl. Newhall 1949 (wie Anm. 33), S. 85, 91.

745 Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. xiii.

746 Vgl. Steel 2006 (wie Anm. 219), S. 22; Wyatt 2011 – Capa, Robert, S. 628. Wyatt 2011 – Capa, Robert, S. 628.

747 Ein weiteres Beispiel für die heroische und sogar glorifizierende Darstellung ist Angeloff, Sam: Pete Dawkins Take the Field, in: *Life*, 60 (14), 8.4.1966, S. 91–100.

748 Vettel-Becker 2005 (wie Anm. 225), S. 55.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

25). Die Fotografien sind sehr dynamisch und zeigen die Marinesoldaten bei Kampfeinsätzen zwischen Qualm und Explosionen,⁷⁴⁹ und erinnern dabei an Traditionen von Robert Capa. Sie zeigen durchgehend kameradschaftliche, freudige Soldaten ähnlich der Bildrhetorik während dem Zweiten Weltkrieg. Wie heroisierend die Bilder funktionierten, macht der Leserbrief eines Generals deutlich:

„Duncan has shown what the young Americans in Vietnam really are—poised, mature, courageous and resolute. That they will certainly win the war may be less important in the long run than the fact that, when it is over, they will come home to run this country—and they can do it.“⁷⁵⁰

Es gibt Ausnahmen von dem dynamischen Soldatenbild, von denen passen aber die meisten in das propagandistische Kriegsbild, das vermittelt wird. Am 17. Februar 1967 bringt *Life* beispielsweise einen Fotoessay über einen Arzt und seine freiwillige Tätigkeit in einem Krankenhaus im Mekong Delta in Vietnam. Zwar geht es hier indirekt auch um die Verletzten des Krieges, doch steht im Vordergrund die helfende Tätigkeit des Arztes, der die Patienten nicht nur heilt, sondern auch mit vietnamesischen Kindern fangen spielt.⁷⁵¹

Die Nähe zum Geschehen, gleich dem von Robert Capa formulierten Diktum des Fotojournalismus: „If your pictures aren't good enough, you're not close enough“,⁷⁵² wird hierbei zum Prinzip erklärt und geschickt genutzt, um ein einseitiges Bild des Krieges zu erzeugen. Bestimmte authentifizierende Strategien unterstreichen den Realitätsanspruch der Fotografien. Der realitätsnahe Eindruck, durch das Medium der Fotografie schon an sich von den Betrachtenden erwartet, wird auch durch die Gestaltung der Bilder weiter unterstützt. Burrows ist nah am Geschehen, man zeigt viele Porträts in Nahsicht, Aufnahmen aus dem Flugzeug und Hubschrauber aufgenommen, Truppen in Bewegung, beim Schießen. Mit seinen Aufnahmen aus dem Hubschrauber betritt Burrows sogar gestalterisches Neuland. Wie anhand der Essays ebenfalls aufgezeigt werden konnte, setzt das Magazin immer wieder darauf, den Lesenden vor Augen zu halten, in welche gefährlichen Situationen sich die Fotografen und Fotografinnen begeben haben, um solche Bilder zeigen zu können. Das Prinzip der Augenzeugenschaft, visuell und textlich immer wieder betont, wird so genutzt, um den Lesenden das

749 Duncan, David Douglas: Inside the Cone of Fire. Con Thien, in: *Life*, 63 (17), 27.10.1967, S. 28D–42C.

750 Lt. Genral V.H. Kruluk, USMC, Commanding General, Fleet Marine Force, Pacific in: Letters to the Editors, *Life*, 63 (20), 17.11.1967, S. 24A.

751 o. A.: The ‚bac si‘ from Iowa, in: *Life*, 62 (7), 17.2.1967, S. 76A–82.

752 Robert Capa zitiert nach Whelan 1993 (wie Anm. 223), S. 288.

3. Der Soldat im Fokus

Geschehen aus einer bestimmten Perspektive verständlich zu machen und zu vermitteln. Mithilfe von Pathosformeln und tradierter christlicher Ikonographie werden die Betrachtenden emotional berührt und affektiert. Sie fühlen mit den Soldaten mit. Dies wird formal durch die ins Bild führende Rückenfiguren, den gerahmten Blick aus Militärfahrzeugen und die Perspektive auf Augenhöhe der Soldaten unterstützt. Die Betrachtenden erhalten so nicht nur den Eindruck von Augenzeugenschaft, sondern auch dem Geschehen wie Beteiligte beizuwohnen. Sie werden außerdem durch die intensive und bewegende Schilderung zu emotional Beteiligten und können sich so mit dem Kriegsgeschehen besser identifizieren. Es konnte demnach aufgezeigt werden, wie mit der Strategie der *combat photography* verschiedene Bildrhetoriken und -strategien aus der Tradition der Kriegsfotografie zur Produktion eines bestimmten Kriegsbildes eingesetzt werden. Dies sind dieselben Strategien, die von der US-Regierung während des Irak- und Afghanistankrieges fortgesetzt wurden, wie noch zu zeigen ist.

Nähe zum Geschehen ist im Gegenzug aber auch nur durch Kooperation mit dem Militär möglich, was eine unabhängige, kritische Berichterstattung in Frage stellt. Aus einem Telegramm Burrows wird die enge Zusammenarbeit deutlich: Der Pilot ist extra nah an den Napalm-Abwurf herangeflogen und hat sich so selbst in Gefahr begeben. Auch wird aus anderen Zitaten sein kameradschaftliches Verhältnis zu US-Soldaten deutlich. Anhand Larry Burrows' Essays wurde das kameradschaftliche Verhältnis sowie sein besonderer Status aufgezeigt, den er als Fotograf von *Life* genoss. In „One Ride with Yankee Papa 13“ wird sogar beschrieben, dass er wie ein Soldat eine Tapferkeitsauszeichnung erhielt.⁷⁵³ Die Zusammenarbeit mit dem Militär war somit sehr eng. Viele Einsätze waren ohne die Kooperation mit dem Militär gar nicht möglich oder sehr viel gefährlicher, wie die Aussage von Lee Hall zu einer Zusammenarbeit zwischen ihm und Larry Burrows 1964 verdeutlicht:

„This time, when the Army refused to fly him and Lee Hall in to their assignment at Buon Brieng [...] Larry, says Lee „nonchalantly hired a cab driver with more greed than sense and prepared to taxi down a road where convoys have been being ambushed for the past three years. Horrified, the Army finally gave us a helicopter lift to the job.“⁷⁵⁴

Diese Aussage verdeutlicht einerseits die praktische Bedeutung der Hubschrauber für die US-Amerikaner. Andererseits verweist es auf den Schutz, den die US-Armee den Korrespondenten vor Ort zukommen ließ, denn trotz anfänglicher Ablehnung transportierte man die Journalisten, um sie nicht einem größeren Ri-

753 Vgl. Burrows 16.4.1965 – One Ride with Yankee Papa, S. 25.

754 Hunt 27.11.1964 – Editors' Note.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

siko auszusetzen. David Douglas Duncan äußerte sich zu seiner Entscheidung, erneut *Marines* in *Côn Tiên* in Vietnam zu fotografieren:

„I'm one at heart. I know their character from the past. There's something kind of marvelous about them; it's their simplicity, their generosity, their casual sharing of everything they have.“⁷⁵⁵

Trotz der politischen Leitlinie von *Time Inc.* und der ideologisch geprägten Berichterstattung ist zu sagen, dass *Life* insbesondere mit Fotoessays wie „Yankee Papa 13“ und „Marines Blunt the Invasion of the North“ einen kleinen Teil der Schrecken des Krieges ins Bild fasste. Wie der Historiker Gerhard Paul beschreibt, bekam die US-amerikanische Bevölkerung solche Bilder im Fernsehen nicht zu sehen.⁷⁵⁶ Hierin hatten die Magazine ein Alleinstellungsmerkmal. Diesen Vorteil galt es zu nutzen, um ihre Position am Markt zu stärken.

Auch bildet der Essay „In they go“ von Michael Mok mit Fotografien von Paul Schutzer, der im November 1965 veröffentlicht wurde, eine Ausnahme.⁷⁵⁷ Er beginnt einführend:

„The war in Vietnam cannot be fully told in accounts of heroic battles against the enemy. The war is like none ever fought by Americans in a foreign land because of an inescapable paradox. We cannot defeat this armed enemy unless we win the people; [...]“⁷⁵⁸

Es wird angedeutet, dass man hier versucht, das ansonsten eher einseitige Kriegsbild zu komplettieren. Der Essay zeigt ein paar große Einschnitte in das Leben der Zivilbevölkerung und zeigt Opfer, so ist auf Seite 56 ein verletztes Baby in den Armen seiner Mutter zu sehen. Zwar wird es neben einem US-Soldaten gezeigt, der ebenfalls ein Baby rettet, doch bleibt es eine drastische Darstellung zivilen Leidens, insbesondere durch die kompositorische Anknüpfung an das Pietámotiv. Der Text dazu erläutert, vor dem Beschuss habe es Informationen für die Zivilbevölkerung als Warnung aus Lautsprechern gegeben, aber sie seien zu panisch gewesen, um den Instruktionen zu folgen. So wird das zivile Drama zumindest als Versehen hingestellt und die Kriegsdarstellung nimmt die Konsequenzen in den Blick. Hier zeigt sich eine veränderte Perspektive der US-Amerikaner auf den Krieg und seine Opfer. Insgesamt ist für diese Phase eine Konzentration auf den US-amerikanischen Soldaten zu konstatieren, die Wyatt

755 Zitiert nach Hunt, George P.: Editor's Note. Recording Man at War Again, in: *Life*, 63 (17), 27.10.1967, S. 3.

756 Vgl. Paul 2004 (wie Anm. 3), S. 350.

757 Mok 26.11.1965 – In They Go.

758 Mok 26.11.1965 – In They Go, S. 53.

3. Der Soldat im Fokus

auch in der Fernsehberichterstattung festmacht. Die Zuschauerinnen und Zuschauer hätten, so Wyatt, häufig US-Soldaten im Gefecht mit einem unsichtbaren Feind, wartend oder auf dem Weg durch den Regenwald gesehen.⁷⁵⁹

⁷⁵⁹ Vgl. Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 148.

4. Neues Interesse an Vietnam? – Sozialdokumentation der Opfer 1968 bis 1971

Im folgenden Kapitel wird die fortschreitende Veränderung des Kriegsbildes in der euroamerikanischen Perspektive beschrieben, um insbesondere das Zusammenspiel vom Wandel der öffentlichen Meinung mit der Veränderung des medial gezeigten Kriegsbildes zu verdeutlichen. Hierfür werden ein Essay von Burrows und ein Essay mit Fotografien von Catherine Leroy diskutiert, der in *Look* erschien. Als Kontrast wird außerdem das Fotobuch „Vietnam Inc.“ von Philip Jones Griffiths herangezogen, der als freier Fotograf der Agentur *Magnum* in Vietnam fotografierte. In diesem Kapitel werden die Essayanalysen noch stärker in einen historischen Ablauf eingebunden, um einen langsamen Wandel des Kriegsbildes aufzuzeigen.

Langsamer Umbruch in der medialen Präsentation in den USA

Ende des Jahres 1967 waren 486.000 US-amerikanische Soldaten in Vietnam, und obwohl die VV empfindliche Verluste verbuchen musste, gab es für die US-Amerikanische Öffentlichkeit keine erkennbaren Anzeichen, dass sie an Stärke verloren.⁷⁶⁰ Während der Regierungszeit von Präsident Johnson bis ins Jahre 1968 wurde der politische Kurs der Berichterstattung grundsätzlich beibehalten. Johnson setzte einerseits auf die Kooperation mit den Medien, um sie von der Regierung abhängig zu machen. Gleichzeitig versuchte er, das Bild in der Presse zu beeinflussen, durch andauernde Fehlinformationen, die ein positiveres Bild zeichneten und somit ein stetiges Fortkommen suggerierte.⁷⁶¹ Auf diese Weise wurde in Presse und Öffentlichkeit Misstrauen gegenüber den Statistiken und Angaben der Regierung gesät. Einzelne Kritik setzte ein, die sich anfangs noch nicht auf den Krieg grundsätzlich, sondern auf einzelne strategische Manöver oder auf die Informationspolitik der Johnson-Regierung bezog, der man im Allgemeinen nicht mehr traute.⁷⁶² Ab 1967 veränderte sich die öffentliche Meinung gegenüber dem Vietnamkrieg. Man verlor die Zuversicht, den Krieg gewinnen zu können und die Kosten stiegen. Der langsame Meinungswechsel war ein langer und schwieriger Prozess, insbesondere für Konservative und Patrioten, wie am Beispiel von *Life* deutlich wird.

760 Huebner 2008 (wie Anm. 595), S. 198.

761 Siehe für eine detailreiche Darstellung Klein 2011 (wie Anm. 4), S. 191–194.

762 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 77–90; Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 168.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Hedley Donovan, der leitende *Life*-Redakteur seit 1964, führte die konservative Haltung von Luce fort. Doch hatte er auch ein offeneres Ohr für die wenig optimistischen Berichten seiner Mitarbeiter aus Vietnam. Während seiner zweiten Reise durch Südvietnam – im Mai 1967 – fanden bereits Antikriegsdemonstrationen in New York und San Francisco statt.⁷⁶³ Er schrieb in der Folge in *Life*:

„Some over-optimistic Americans (this writer included [...]) had expected to see by now the beginnings of a real momentum in Vietnam, the multiplier point when success in one theater or aspect of a war starts to breed success in many others. It certainly hasn't happened yet.“⁷⁶⁴

Zwischen die Textblöcke war ein Fotoessay mit Bildern von Co Rentmeister eingeschoben. Er zeigte US-Soldaten im Einsatz beim Beobachten, Planen, Ausrücken und Schießen gegen einen unsichtbaren Feind. Die visuelle Gestaltung schloss sich somit dem Stil der letzten Jahre an, indem eine Fokussierung auf das Soldatenleben und einseitige Kampfscenen dargestellt wurden.

Als Donovan später im Jahr die Vertretung für Otto Fuerbringer, den Leiter des *Time Inc.*-Büros in Saigon übernahm, wurde ein schleichender Meinungswechsel deutlicher und mit ihm das Bild in *Life*.⁷⁶⁵ David Halberstam beschreibt die Position des Magazins als gefangen zwischen Befürwortern und Gegnern.⁷⁶⁶ Im Editorial in *Life* erscheint 1967 eine eigene Positionierung der Zeitschrift, die etwas verhaltener dem Krieg gegenüber ausfällt:

„*Life* believes the U.S. is in Vietnam for honorable and sensible reasons. What the U.S. has undertaken there is obviously harder, longer, more complicated than the U.S. foresaw. And in 1967 we have another hard, complicated year out there. [...] We are trying to defend not a fully born nation but a situation and people from which an independent nation might emerge. We are also trying to maintain a highly important–strategic interest of the U.S. and the free world. This is a tough combination to ask young Americans to die for. Home-front support for the war is eroding.“⁷⁶⁷

Dennoch endet sie mit den Worten: „America has the strength to do it“.⁷⁶⁸ Dies änderte sich mit der Tet-Offensive. Am 31. Januar 1968 begann die VV der

763 Vgl. Prendergast u. Colvin 1986 (wie Anm. 300), S. 248.

764 Donovan 2.6.1967 – Vietnam: Slow, S. 68.

765 Vgl. Halberstam, David: *The Powers That Be*. New York 1979, S. 481; Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 177.

766 Halberstam 1979 (wie Anm. 765), S. 483.

767 o. A.: Editorial. *The Case for Bombing Pause* Number 7, *Life*, 63 (16), 20.10.1967, S. 4.

768 o. A. 20.10.1967 – Editorial.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Nordvietnamesen mit einer Großoffensive gegen Südvietnam. Man drang in die US-amerikanische Botschaft ein, besetzte die Stadt Hué für 25 Tage und nahezu jede Stadt wurde beschossen. Zwar weiß man heute, dass sich die nordvietnamesischen Kräfte von dieser Angriffswelle nicht mehr erholten und sie stark schwächte, doch war die massive Kraft, die sie für diese Angriffe aufbrachten, ein Schock für die US-amerikanische Öffentlichkeit. Über das Eindringen in die US-Botschaft wurde besonders im Fernsehen intensiv berichtet. Am zweiten Tag der Tet-Offensive erschien in der *New York Times* eine Fotografie von Eddie Adams (AP), die die Hinrichtung eines als Kämpfer der VV verdächtigten durch einen südvietnamesischen Polizeigeneral vor offener Kamera in Saigon zeigte und das in der Folge weltweit veröffentlicht wurde.⁷⁶⁹ Es fasste, im Gegensatz zu vielen anderen Fotografien die Täter-Opfer-Beziehung ins Bild und zeigte die gnadenlose Hinrichtung vor offener Kamera im Moment als die abgeschossene Kugel den Kopf des Mannes trifft.

Life zeigte das Foto am 1. März 1968 winzig klein in einem einseitigen Beitrag „What is the Truth of this Picture“ von Shana Alexander, die die Wirkung des Fotos und seine Bedeutung diskutierte.⁷⁷⁰ Diese eindrückliche Fotografie wurde in einer Zeit veröffentlicht, in der mehr und mehr US-Amerikaner begannen, die Richtigkeit dieses Krieges anzuzweifeln.⁷⁷¹ Die enorme Zahl ziviler Opfer sowie große Verluste in den eigenen Reihen führten dazu, dass nicht mehr nur die Art der Kriegsführung, sondern auch der Krieg an sich in Frage gestellt wurde.⁷⁷² Es setzte also auch ein Wandel bei den Herausgebern und Chefredakteuren ein. Diese Wende in den Medien führte zu einem starken Vertrauensverlust, der nicht nur Zweifel an der Ideologie des Krieges säte, sondern auch an der „Dominotheorie“, der man bis dato kommentarlos gefolgt war.⁷⁷³ Die Journalistin Shana Alexander schrieb für *Life* zur Zeit der Tet-Offensive:

„The new bad news from Vietnam has shaken us all. The entire tree of American opinion about the war, its branches drooping and weeping with doves, hawks, eagles, owls, now shudders in the lash of the new fire storm.“⁷⁷⁴

769 *New York Times*, 2.2. 1968, *Stern* Nr. 7, 1968. Siehe zur Geschichte des Fotos und der Veröffentlichung genauer Schwingeler, Weber 2005 – Das wahre Gesicht des Krieges; Harris 2011 (wie Anm. 529); Howe, Peter R.: *Shooting Under Fire. Images and Stories from Combat Photographers on the Front Line*. New York 2002, S. 26 f.

770 Alexander, Shana: *What is the Truth of this Picture*, in: *Life*, 64 (9), 1.3.1968, S. 19.

771 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 436 f.

772 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 101.

773 Vgl. Wölfl 2005, S. 104.

774 Alexander 1.3.1968 – *What is the Truth*.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Doch dies bedeutet nicht, dass ein abrupter Kurswechsel in den Essays feststellbar wurde. Die erste Präsentation der Tet-Offensive in „The Battle that Regained and Ruined Hué“, die am 8. März 1968 in *Life* erschien, weist noch immer Ähnlichkeiten mit der Berichterstattung von 1966 und 1967 auf.⁷⁷⁵ Es ist ein sechsseitiger Fotoessay mit Bildern von John Olson (*1947).⁷⁷⁶ Die Stadt Hué wurde während der Tet-Offensive durch Bombardement und Beschuss zu 80 Prozent zerstört. Um wieder Herr über die von der VV eingenommenen Städte zu werden, setzte das US-Militär ein besonders hohes Maß an Feuerkraft ein. Über 4000 Zivilisten kamen dabei insgesamt ums Leben, die meisten davon durch US-amerikanisches Bombardement. Man barg über 2000 tote Zivilisten aus Ruinen.⁷⁷⁷ Die Bilder des Essays zeigen US-Marinesoldaten in den Trümmern der Stadt, mehrere verwundete US-Soldaten werden ins Bild gefasst. Das letzte Bild, groß auf eine Doppelseite gezogen, zeigt, wie diese auf einem Fahrzeug gesammelt werden. Der Fotoessay konzentriert sich auf die Marinesoldaten im Kampf und die Verletzten. Kein Bild zeigt die Zivilbevölkerung. Es lässt sich argumentieren, dass es im Fotoessay darum ging, einen Aspekt besonders herauszustellen und eine Narration zu erzeugen. Es ist nicht Aufgabe des Fotoessays, einen Sachverhalt in seiner Breite darzustellen, sondern eine Facette herauszustellen. Dennoch entsteht ein stark einseitig verzerrtes Bild der Realität, welches die Perspektive der Redaktion auf den Krieg deutlich erkennen lässt. Dies wird umso deutlicher im Vergleich zu dem Kriegsbild, das Philipp Jones Griffith in seinem Buch „Vietnam Inc.“ von der Bombardierung Hués zeichnet,⁷⁷⁸ sowie in dem am 2. August 1968 im *Daily Telegraph Magazine* erschienenen Artikel mit Bildern von Griffith. Seine Fotografien zeigen neben Hué die zerstörte Stadt Saigon und die Konsequenzen für die Zivilbevölkerung.⁷⁷⁹

Ein Beispiel für ein sich langsam wandelndes Kriegsbild ist die Cover-Story von Catherine Leroy „Soldiers of North Vietnam strike a pose for her camera“, indem Leroy in Kontakt mit nordvietnamesischen Soldaten kommt.⁷⁸⁰ Die „Edi-

775 Ein weiteres Beispiel für einen langsamen Umbruch ist der Essay Rowan, Roy: Stormy Thrust toward the Talk of Peace. Photographed by Co Rentmeester, Larry Burrows and Tim Page, in: *Life*, 64 (20), 17.5.1968, S. 24–36.

776 Olson, John: The Battle that Regained and Ruined Hué, in: *Life*, 64 (10), 8.3.1968, S. 24–28.

777 Vgl. Pentecost 2004 (wie Anm. 7), S. 146 f.

778 Griffiths, Philip Jones: Vietnam Inc. London 2001, S. 125–137.

779 Siehe für Abbildungen Mary Panzer und Christian Caujolle (Hg.): *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*. New York 2005, S. 172–175.

780 Leroy, Catherine: Soldiers of North Vietnam Strike a Pose for her Camera, in: *Life*, 64 (7), 16.2.1968, S. 22–29. Ein erster Essay mit Fotografien aus Nordvietnam war 1967 mit Fotografien von Lee Lockwood, einem freien US-amerikanischen Fotogra-

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

tors' Note“ führt die Fotografin genauer mit ihrem Lebenslauf ein. Gegenüber ihren männlichen Kollegen wird sie als Frau hier auch mit ihren äußeren Erscheinungsmerkmalen und ihrem Gewicht vorgestellt.⁷⁸¹ Ähnlich wie bei Burrows wird ihr Wagemut betont und beschrieben, wie es zu den Fotografien kam. Auch in diesem Essay ist der Text von Leroy selbst. Sie beschreibt, wie sie sich mit anderen Geflüchteten in einem von den nordvietnamesischen Kämpfern gehaltenen Stadtteil von Hué befand. Wie als Beweis für ihre Zeugenschaft ist sie selbst auf einem Foto mit einem von Soldaten der VV gewonnen Panzer zu sehen.⁷⁸² Der Essay zeigt Fotografien von nordvietnamesischen Soldaten, die bisher in *Life* nicht gezeigt wurden. Der Kriegsgegner bekommt somit erstmals ein Gesicht. Leroy spricht in dem Essay nicht ausschließlich von „Vietcong“, sondern häufig von „North Vietnamese soldiers“.⁷⁸³ Der Essay zeigt sie als Menschen, nicht als stereotypisierte Feinde. Außerdem beschreibt er die schwierige Situation für Zivilisten zwischen den Fronten.

Zu Beginn des Jahres 1968 plädierte man bei *Time Inc.* für einen Wandel der US-Politik.⁷⁸⁴ Präsident Johnson soll sich alarmiert bei Donovan gemeldet haben und ihn überzeugen wollen, es sei nicht der Moment für ein Ende des Einsatzes.⁷⁸⁵ In einem Gespräch mit Hedley Donovan im Weißen Haus im März 1968 soll Präsident Johnson sein Bedauern zum Ausdruck gebracht haben, dass sich *Time Inc.* letztendlich gegen ihn gestellt habe, welches seine Politik in Vietnam so lange unterstützt habe. Dieser Positionswechsel mache es unmöglich, den Krieg weiterzuführen. Unter der Führung von Luce wäre dies nicht passiert.⁷⁸⁶ Diese Gesprächswiedergabe ist ohne Angabe einer Quelle in der offiziellen *Time Inc.*-Geschichte abgedruckt, was es in der Bewertung schwierig macht. Es war im Interesse von *Time Inc.*, den eigenen Einfluss auf das Ende des Krieges herauszustellen.⁷⁸⁷ In der Zeit nach Tet intensivierte *Life* die Berichterstattung aus Vietnam nochmal.⁷⁸⁸ Wie Oscar Patterson 1984 in einer Studie über Vietnamberichterstattung in Nachrichtenmagazinen darlegt, nahm die Berichterstattung

fen in *Life* erschienen Lockwood, Lee: North Vietnam Under Siege, in: *Life*, 62 (14), 7.4.1967, S. 33–44D.

781 Vgl. Hunt, George P.: Editors' Note. A Tiny Girl with Paratroopers' Wings, in: *Life*, 64 (7), 16.2.1968, S. 3.

782 Leroy 16.2.1968 – Soldiers of North Vietnam Strike, S. 24 f.

783 Leroy 16.2.1968 – Soldiers of North Vietnam Strike, S. 24.

784 Sumner 2010 (wie Anm. 578), S. 153.

785 Vgl. Halberstam 1979 (wie Anm. 765), S. 483 f.

786 Vgl. zu dem Gespräch Prendergast u. Colvin 1986 (wie Anm. 300), S. 236.

787 Vgl. Prendergast u. Colvin 1986 (wie Anm. 300), S. 236.

788 *Life*, 64 (6), 9.2.1968, Cover, S. 22–29; *Life*, 64 (7), 16.2.1968, Cover, S. 22–29; *Life*, 64 (8), 23.2.1968, S. 20–28C; *Life*, 64 (10), 8.3.1968, S. 24–28; *Life*, 64 (11), 15.3.1968, S. 4.

4. Neues Interesse an Vietnam?

über Vietnam nach 1968 nicht weiter zu, im Gegensatz zu der Zahl der Fernsehreportagen. In *Life* waren drei andere Themenbereiche stärker besetzt, die Vietnamberichterstattung machte lediglich 6,4 Prozent aus. Patterson konstatiert, wöchentliche Nachrichtenmagazine hätten in der Zeit von 1968 bis 1973 keine fotografischen Belege über die Grausamkeiten des Krieges geliefert. Es gab somit in der Zeitspanne, in der am kritischsten über den Krieg berichtet wurde, wenig visuelle Zeugnisse der Atrozität. Wobei *Life* mit einer Quote von rund 18 Prozent Bilder mit Toten oder Verletzten in der Vietnamberichterstattung ziemlich hoch im Vergleich zur weiteren Presse dasteht. Insgesamt ist aber keine Eskalierung dieser Bilder festzustellen, wie in der späteren Rezeption gerne dargestellt wird.⁷⁸⁹ Während im Fernsehen 25 Prozent der Berichterstattung sich mit Vietnam auseinandersetzte, waren es in den Nachrichtenmagazinen nur sieben Prozent.⁷⁹⁰

In der Zeit nach der Tet-Offensive wandelte sich auch der Krieg in Vietnam. Der Luftkrieg wurde auf die Nachbarländer ausgedehnt und die Regierung Nixon zog durch innenpolitischen Druck im Namen der sogenannten „Vietnamisierung“ nach und nach Soldaten ab, die letzten 1973.⁷⁹¹ Es lässt sich somit feststellen, dass sich langsam die öffentliche Meinung veränderte und mit ihr auch die Berichterstattung ein anderes Bild zeigte.

Fotoessay Catherine Leroy: „This is that war“ (*Look*, 14.5.1968)

Look veröffentlichte im Mai 1968 einen Essay mit Fotografien und Text von Catherine Leroy, der als deutliches Antikriegsstatement des Magazins zu verstehen ist. Bereits der Titel „This is that war“ drückt eine Distanz zu dem Krieg aus (Abb.-Link 26).⁷⁹² Er beginnt mit einer Doppelseite, von der die linke abgesehen von der großen Überschrift „This is that war“ und einem kurzen Text weiß bleibt und die rechte im Gegensatz ein Soldatenporträt abbildet. Das Foto ist auf die gesamte rechte Seite gezogen und fasst den erschöpft an einer weißen Wand lehenden Soldaten mehr zufällig ins Bild. An drei Seiten sind Anschnitte weiterer Soldaten zu sehen: ein Soldat im dunklen Profil auf der rechten Seite, links ein Helm und oben ein Schatten. Der an der Wand lehende Soldat wirkt wie abwesend, sein Gesicht ist dreckverschmiert. Der kurze Text erklärt, die Soldaten

789 Vgl. unter anderem die Einleitung in dieser Arbeit, oder Fabian u. Adam 1983 (wie Anm. 15).

790 Vgl. Patterson, Oscar: Television's Living Room War in Print. Vietnam in the News Magazines, in: *Journalism Quarterly*, 61 (spring), 1984, S. 35–39, hier S. 37–39.

791 Vgl. Klein 2006 – Größter Erfolg und schwerstes Trauma, S. 209.

792 Leroy 14.5.1968 – This is that war.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

würden einen Krieg ohne Glorie kämpfen und die Vietnamesen wären nicht vereint. Leroy nennt in Zahlen, wieviele auf welcher Seite kämpfen würden und beschreibt ein Beispiel von einem Vater, dessen zwei Söhne und er selbst seit 25 Jahren im Krieg kämpfen würden.

Die nächste Doppelseite steigert diese Antikriegsaussage nochmal. Als *double truck* ist ein Foto von einem Verwundeten in Nahe gezeigt. Er liegt bäuchlings auf dem Boden, stützt sich leicht hoch und blutet stark. Am Rand der Fotografie sind eine Hand und weitere Anschnitte eines Soldaten zu erkennen. Die Szene ist so nah an die Kamera geholt, dass die Situation nicht genau zu erkennen ist. Im unteren Zentrum der Fotografie leuchtet hell das Blut. Die Bildüberschrift ist kurz und aussagekräftig: „THE WOUNDED They were waiting to be sent to the rear. ‚I loose men,‘ the commander said. ‚I lose so many men.“⁷⁹³

Es folgt ein *double truck* mit einem toten vietnamesischen Soldaten. Er liegt langgestreckt am Boden, die Betrachtenden schauen von oben auf ihn herab: „THE DEAD In dirt and debris, the battle was over for this North Vietnamese soldier.“

Erneut als *double truck* gestaltet zeigt die folgende Doppelseite eine verschwommene Szene in Großaufnahme. Eine Mutter und ein Kind mit blutigem Gesicht und Kopfverband sind so nah an den Betrachtenden, dass keine Distanz mehr möglich ist. Der Kopf des Jungen füllt fast die komplette linke Seite, der Kopf der Mutter auf der rechten ist angeschnitten. Beide wirken verzweifelt. Der Junge stumm, die Mutter mit geöffnetem Mund. Durch die Unschärfe der Aufnahme und den Anschnitt ist die Gebärde nicht genau zu erkennen. Die Bildunterschrift lautet: „THE RAVAGED The town was destroyed. I saw thousands of new refugees with no food, no home, hate in their hearts.“ Die letzte Seite des Essays ist ein kommentarloses Bild zweier laufender US-amerikanischer Soldaten in Nahe von der Seite gezeigt. Der Soldat auf der rechten Seite trägt einen Kopfverband und legt seinen Arm um den anderen. Er guckt die Betrachtenden direkt an. Der Essay endet an dieser Stelle, es folgt ein „Editorial“ der Herausgeber.

Als Ganzes betrachtet zeigt der Essay die verschiedenen Opfer des Krieges auf, vietnamesische und US-amerikanische. Der Essay beginnt mit erschöpften US-Soldaten. Es findet eine Steigerung statt von der Erschöpfung über die Verletzung zum Tod eines Soldaten und zu Flüchtenden, insbesondere einem verwundeten Kind, um erneut mit erschöpften US-Soldaten zu enden. Die kameradschaftliche Geste zwischen einem weißen und einem afroamerikanischen Soldaten ist in diesem Zusammenhang kaum als symbolische Versöhnungsgeste zu deuten, vielmehr als Zeichen für die Erschöpfung der Soldaten im Allgemeinen.

793 Leroy 14.5.1968 – This is that war, S. 26 f.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Die Bildrhetorik der Aufnahmen unterstützt die verstörende Wirkung der Fotografien. Es wird nicht auf piktorialistische und humanistische Traditionen zurückgegriffen. Die Ausschnitte scheinen zufällig und gerade nicht nach kompositorischen Richtlinien gewählt. Zwar wird eine Mutter mit Kind gezeigt, doch greift die Darstellung keine gängigen Darstellungsmuster wie die Tradition der Pietá-Darstellung auf. Die Fotografien erscheinen so nicht nach bestehenden ästhetischen Kategorien erstellt zu sein. Sie fallen so aus den bildrhetorischen Prinzipien des Bildjournalismus heraus.

Der Essay ist vom Layout her sehr unterschiedlich gestaltet gegenüber denen, die bisher aus dem *Life*-Magazin diskutiert wurden. Sämtliche Fotografien wurden groß auf die ganze Seite gezogen. Es gibt keinen Weißrand. Auf gestalterische Elemente wurde mit Ausnahme der ersten Textseite und den Bildüberschriften verzichtet. Die Fotografien sind sehr groß und stehen für sich. Im folgenden „Editorial“ bekräftigen die Herausgeber die Position gegen den Krieg:

„The photographs on the preceding pages are not published by LOOK to shock you into realizing that war is hell. We've all been shocked before, in our living rooms, watching violent death on 24-inch screens. We should know, by now, that war is hell. [...] LOOK publishes these photographs to remind you of some things many Americans seem to have forgotten: that people and nations make mistakes; that people and nations can learn from their mistakes; and that in the process of rectifying a mistake, a person or a nation can grow in wisdom and strength.“⁷⁹⁴

Der Text fährt fort mit einer Aufforderung zur Debatte der Geschehnisse und aus dem Geschehen zu lernen. Im Zusammenhang mit der Gestaltung des Essays, den Überschriften und dem „Editorial“ sind die Fotografien als Antikriegsbilder zu verstehen. Gestalterisch wird nicht viel Wert auf die bildrhetorische Konstruktion einer authentischen Wirkung gelegt wie in den bisher diskutierten Essays. Zwar finden sich die Perspektiven teilweise auf Augenhöhe, doch sind die Ausschnitte so klein, dass dies keinem „natürlichen Blick“ entspricht. Authentisch wirken die Fotografien jedoch durch die dargestellte Erschütterung und die verwundeten Körper. Diese sind als Einschreibung der Zeugenschaft des Krieges zu deuten.⁷⁹⁵ Wie in der Einleitung hergeleitet, können Nähe zum Geschehen und körperliche Versehrtheit als Zeichen für Authentizität gedeutet werden. In diesem Essay fungiert insbesondere die Fokussierung auf das Blut und Leid als visualisierte, eingeschriebene Zeugenschaft der Gewalt.

794 The Editors: An Editorial, in: *Look*, 32 (10), 14.5.1968, S. 33.

795 Siehe Kapitel I.6 zum versehrten Körper als Zeichen für Authentizität in dieser Arbeit.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Die Bildrhetorik der scheinbar zufälligen Komposition kann im Kontext der künstlerischen Fotografie der Zeit gedeutet werden, der sogenannten *new street photography* auf Basis Robert Franks Fotobuch „The Americans“⁷⁹⁶ und den „New Documents“. Die Ausstellung „New Documents“ wurde im Frühjahr 1967 im *Museum of Modern Art* in New York gezeigt. Der Kurator John Szarkowsky versammelte darin Fotografien von Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand.⁷⁹⁷ Frank arbeitete in seinen Fotografien mit einem sehr spontanen Stil, der die Regeln der Fotografie zu brechen schien. Seine Fotografien wiesen oft ein verschobenes Zentrum, eine wie zufällige Komposition, dunkle Schatten, reflektierendes Licht auf und waren teilweise verschwommen.⁷⁹⁸ Viele dieser stilistischen Merkmale finden sich auch in Leroy's Fotografien. So ist der Soldat auf dem ersten Foto rechts im Schatten gar nicht zu erkennen. Die Komposition des Fotos wirkt zufällig. Das Foto der Mutter mit ihrem Sohn ist so unscharf, dass man die Gebärde der Mutter nicht genau ausmachen kann, obwohl es sich nicht um eine bewegte Kampfsituation handelt. Und der verletzte US-amerikanische Soldat am Boden ist im gleißenden Licht fotografiert worden. Alles zusammen sind dies Bildprinzipien der *new street photography*, wodurch sie sich vom bisherigen Fotojournalismus absetzen.

Im Zusammenhang mit der starken Position des Essays in Kombination mit dem „Editorial“ ist die Verwendung dieses subjektiven Realismus nach Frank als politisches Statement zu deuten.⁷⁹⁹ Der Stil wird als Mittel eingesetzt, um gegen die propagandistische Darstellung des Vietnamkriegs, wie für das *Life*-Magazin aufgezeigt, zu protestieren. Die Darstellung des Vietnamkriegs in *Look* war insgesamt nicht so ideologisch geprägt wie die des *Life*-Magazins. Dieses wurde bereits an den unterschiedlichen Hubschrauber-Essays, die vorgestellt wurden, deutlich.⁸⁰⁰ Doch dieser Essay ist ein direktes Statement für eine Wende in der US-Politik.

796 Frank, Robert: *The Americans*. New York 1958 (1958). Ausstellung: „Photographs by Callahan and Frank“, 30.1.1962–1.4.1962, Museum of Modern Art, New York.

797 The Museum of Modern Art 1967 – Press Release.

798 Vgl. Warner Marien 2010 (wie Anm. 51), S. 344; Orvell, Miles: *American Photography*. Oxford 2003, S. 120.

799 Vgl. Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 411 f.

800 Vgl. Kapitel II.3 „Fotoessay Larry Burrows (Fotograf): ‚One Ride with Yankee Papa 13‘ in dieser Arbeit.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Fotoessay Larry Burrows: „Vietnam: A Degree of Disillusion“ (*Life*, 19.9.1969)

Der Fotoessay „Vietnam: A Degree of Disillusion“ erschien am 19. September 1969 in *Life* (Abb.-Link 27). Burrows, der zu dem Zeitpunkt schon sieben Jahre immer wieder über den Vietnamkrieg berichtete, hatte lange die Ansicht vertreten, der Einsatz der USA sei notwendig und richtig. Sein Artikel „Vietnam: A Degree of Disillusion“ ist als Wendepunkt seiner Arbeit zu bezeichnen.⁸⁰¹ Sein Meinungsumschwung fällt in die Zeit nach der Tet-Offensive, in der sich die öffentliche Meinung bezüglich Vietnam veränderte. Er erscheint in *Life* zu einem Zeitpunkt, zu dem bereits die ersten US-amerikanischen Truppen im Zuge der „Vietnamisierung“ aus Vietnam zurückgezogen wurden.⁸⁰²

Der Fotoessay erstreckt sich über zehn Seiten und auf jeder dieser fünf Doppelseiten wird eine kleine Geschichte, bestehend aus Bildern und Text, erzählt. Der Essay beginnt mit einem großen Foto über zwei Drittel der Doppelseite, in dem die Lesenden in die Gesichter zahlreicher Vietnamesen blicken, die um einen Schalter gedrängt warten und Geld entgegennehmen. Der Fotograf muss für die Aufnahme hinter dem Schalterbeamten postiert gewesen sein, dessen Hinterkopf und Arm rechts unten im Bild zu sehen ist. Der ausgestreckte Arm der Rückenfigur, die Geld an Wartende überreicht, führt somit den Blick der Lesenden diagonal in das Bild und bildet gleichzeitig das Zentrum des Bildes. Die Augen der Wartenden, die sich um den Schalter drängen, ruhen auf diesem Geld. Ihre vielfältigen Mienen sind so für die Lesenden genau erkennbar.

Über dem großen Bild steht dick die Überschrift „Vietnam: ‚A Degree of Disillusion““. Rechts daneben ist ein Foto von Larry Burrows mit einem kurzen Text darunter platziert. Text und Fotografien stammen von Burrows. Der Text informiert außerdem, Burrows sei seit 1962 im Land und habe zunächst südvietnamesische, später US-amerikanische Truppen beobachtet. Er sei nun zurückgekehrt, um die Menschen zu beobachten. Dies sei sein persönlicher Bericht. Die kleine Bildunterschrift informiert, dass es sich in der Fotografie um Dorfbewohner aus Phú Hữu im Mekong Delta handelt, die nach viermonatigem Warten Geld für den Wiederaufbau erhalten.⁸⁰³

Das Bild wurde auf Augenhöhe dieser Menschen fotografiert. Gleichzeitig ist der Fotograf dicht am Geschehen, die Anwesenheit des Fotografen ist aber nicht in den Gesichtern der Menschen zu erkennen, die mit der Geldübergabe beschäftigt sind. Dies erweckt einen authentischen Eindruck. Stilistisch verweist die Fo-

801 Burrows 19.9.1969 – Vietnam.

802 Vgl. Burrows 19.9.1969 – Vietnam, S. 67.

803 Burrows 19.9.1969 – Vietnam, S. 66 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

tografie auf den „entscheidenden Augenblick“ Cartier-Bressons und die humanistische Fotografie im Sinne der in der „Family of Man“-Ausstellung von Edward Steichen gezeigten Bilder und dem Konzept des allgemein Menschlichen:

„It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life—as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world.“⁸⁰⁴

Burrows erzählt in dem begleitenden Text auf der rechten Seite, wie müde die Menschen in Vietnam seien, die jetzt schon 30 Jahre Krieg erdulden müssten. Es folgt der inzwischen häufig zitierte Satz: „I have been rather a hawk“,⁸⁰⁵ den man im Kontext der Vietnam-Rhetorik verstehen muss. Mit *hawks* and *doves* bezeichnete man die Befürworter und Gegner des Vietnamkriegs. Die Begriffe wurden erstmals während der Kubakrise benutzt, um zwischen Politikern und ihren Einstellungen zu unterscheiden und wurden im Verlauf des Vietnamkriegs dann auch für die breite Öffentlichkeit gebraucht. Eine „Taube“ war im Allgemeinen für eine Beendigung des US-amerikanischen Engagements in Vietnam, während die „Adler“ die USA unter allen Umständen gewinnen sehen wollten. Sie waren Verfechter der „Dominotheorie“ und der Meinung, ihr Land könnte es sich nicht leisten, diesen Krieg zu verlieren.⁸⁰⁶ Die Bezeichnungen gingen im Verlauf in die Populärkultur über. 1968 und 1969 wurde eine Comicserie, „The Hawk and the Dove“, in den USA veröffentlicht, in der Hawk und Dove zwei Superhelden sind, die das Verbrechen bekämpfen. Hawk repräsentiert hier den aggressiven Part im Gegensatz zu Dove mit einer eher pazifistischen Haltung.⁸⁰⁷ Burrows erläutert im Folgenden genauer, dass er als Brite zwar neutraler zu dem Krieg hätte stehen können als US-Amerikaner, aber der Linie der USA und Saigon gefolgt sei. Motiviert durch die Statistik von der Regierung sei er nun unterwegs gewesen, um diese Wende zum Besseren zu dokumentieren. Er habe zwar ein verbessertes Training und leistungsfähigere Ausrüstung bei der südvietnamesischen Armee gefunden, aber auch eine Kriegsmüdigkeit und Demoralisierung bei den Soldaten und den Menschen gesehen, die ihn überrascht und schockiert

804 Steichen 1955 – Introduction. Siehe auch Kapitel I.6 zum Fotoessay in dieser Arbeit.

805 Burrows 19.9.1969 – Vietnam; der Satz wird in Bezug auf Burrows gern zitiert wie Walter Wade: „I have rather been a hawk“. *Image Vernacular and Visual Narrative in the Vietnam War Photojournalism of Larry Burrows*, unter:

<http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/9/8/9/1/pages298914/p298914-1.php> (12.9.2016).

806 Evans-Pfeiffer, Kelly: Hawkes and Doves, in: Stanley I. Kutler (Hg.), *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York 1996, S. 221–222, hier S. 221.

807 Der erste der Comics erschien 1968 im DC Comics Verlag: Steve Ditko, Steve Skeates: Showcase. Nr. 75. New York 1968.

4. Neues Interesse an Vietnam?

habe. Diese Geschichte solle nun dieses Gefühl zeigen. Er geht kurz auf die alte Frau im Zentrum des Bildes ein, die gerade das lang erwartete Geld zum Wiederaufbau in einem befriedeten Gebiet erhalte. Sie empfangen dies mit Zynismus, viele würden nach den langen Jahren des Kampfes nur noch an das Land glauben, auf dem sie lebten.⁸⁰⁸

Die folgende Doppelseite ist unterteilt in drei Fotografien, ein größeres auf der rechten Seite und zwei kleinere mit Text auf der linken. Die Überschrift links lautet: „The only loyalty—to field and family“. Das Bild auf der rechten Seite zeigt eine kniende, betende Frau von hinten vor einem Tisch mit Fotos, neben ihr ein kleines Kind im Profil, das einen verzweiferten Gesichtsausdruck zeigt. Es hat den Mund wie zum Weinen oder Schreien geöffnet. Auf der anderen Seite der Mutter sitzt ein weiteres Kind mit dem Rücken zu den Betrachtenden. So wirkt die Fotografie symmetrisch komponiert. Die Frau hat die Hände betend erhoben und bildet die Mittelsenkrechte, flankiert von ihren Kindern links und rechts. Die Bildunterschrift informiert die Lesenden, dass es sich um Ho Thi Van handele, eine 32-jährige Frau, die um ihren Mann trauere, der durch „V.C.“ getötet worden sei. Auch die beiden anderen Bilder zeigen Familien, die vom Krieg betroffen sind. Der beistehende Text ist aus der Ich-Perspektive geschrieben. Burrows beschreibt, wie er die Menschen getroffen habe und was sie ihm über ihr Schicksal erzählt hätten, wie der Krieg ihr Leben verändert habe und was für sie zähle. Sie hätten keine Hilfe mehr zu erwarten, von niemandem. Im Erzählstil wird deutlich, wie berührt der Ich-Erzähler von den Schicksalen ist.

Die nächste Doppelseite wird von dem Bild einer trauernden Frau im Querformat eingenommen, die vor einem in Planen verhüllten Leichnam sitzt. Ihren Hut hat sie vom Kopf genommen und hält ihn in der Hand, ihr Gesicht ist von Schmerz verzerrt. Die Überschrift „Morale and mass graves“ weist auf den größeren Zusammenhang hin. Diese Doppelseite ist nicht in mehreren kleinen, sondern als eine zusammenhängende Geschichte über die Auffindung von Massengräbern in der Nähe von Hué im April erzählt. Wie die Ausgrabungen durchgeführt wurden, können die Lesenden rechts in zwei kleinen Abbildungen sehen.

Die Betrachtenden schauen leicht von oben auf die Wehklagende, die sich über den Toten beugt. Sie hat ihren Hut leicht vom Kopf genommen und hält ihn noch in der linken Hand. Mit der rechten fühlt sie über den Kopf des Toten, wie um sich zu vergewissern, dass es sich wirklich um ihren Mann handelt. Die Fotografie fasst die Emotionen der trauernden Frau am Leichnam direkt ins Bild

808 Vgl. Burrows 19.9.1969 – Vietnam, S. 67.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

und greift so erneut eine Pathosformel auf,⁸⁰⁹ wodurch die Trauer als universale Geste deutbar und übertragbar wird. Sie wird vom weiteren Geschehen isoliert gezeigt, so dass ihre affektierende Gebärde fokussiert wird. Durch das Layout wurde die Fotografie rechts und links etwas mehr beschnitten. In der ursprünglichen Fotografie bildete die wehklagende Frau genau das Zentrum.⁸¹⁰ Durch die Dreieckskomposition der Frau mit dem toten Körper erinnert das Foto an das Historiengemälde der „Pietà“ von Annibale Carracci (1560–1609), der auch diesen pyramidalen Aufbau wählte, um die Trauer zum Ausdruck zu bringen.⁸¹¹ Wie der Vergleich mit anderen Fotografien von Burrows verdeutlicht, hat sich die Redaktion bewusst für die Aufnahme der Frau mit viel Pathos in der Darstellung entschieden. Horst Faas hat diesen bewegenden Moment auch fotografiert.⁸¹² Burrows Bild wirkt affektierender, da die Frau zwar nicht mit den Betrachtenden kommuniziert, diesen aber zugewandt ist. Bei Faas wirft sie den Kopf nach hinten. Auch wirkt die Geste der Frau bei Burrows intimer und liebevoller, da sie das Planenbündel im Gesicht berührt. Durch den Hut, der bei Faas auf dem Kopf der Plane liegt, entsteht eine größere Distanz.

Es folgen zwei weitere Doppelseiten. Die erste erzählt verschieden Einzelschicksale anhand von drei Fotografien aus Saigon und die letzte Doppelseite zeigt in insgesamt fünf Aufnahmen einen unglücklichen Einsatz von südvietnamesischen und US-amerikanischen Soldaten, als dessen Ergebnis zwei Amerikaner und ein Südvietnamese tot sind. Die Fotografien zeigen das Geschehen in Totale und somit im Vergleich mit bisher analysierten Fotografien von Burrows stärker in Distanz. Diese Soldatenfotografien ziehen die Betrachtenden nicht wie bisher ins Geschehen, sie wirken weniger dynamisch. Der Text endet mit den Worten:

„But in the eyes of the American troops standing silently around the tailgate of the truck which brought the broken, bleeding bodies of their buddies back to Dakto, you could see what *they* felt. At that moment I was ready to agree.“⁸¹³

809 Vgl. zu den Trauergesten der Beweinung Kapitel II.3 zu „One Ride With Yankee Papa 13“ und zur Tradition der Piéta Kapitel II.3 zu „Marines Blunt Invasion from the North“ in dieser Arbeit.

810 Siehe für eine Abbildung Burrows 2002 (wie Anm. 52), S. 196 f.

811 Siehe für eine Abbildung Annibale Carracci: Pietà, Öl auf Leinwand, ca. 1598–1600, 156 x 149 cm, Neapel, Gallerie Nazionale die Capodimonte, Inv. Nr. 363. Abb. in Mai, Repp-Eckert, Triumph und Tod 1987, S. 167, Abb. Nr. 1.

812 Horst Faas, Hué, April 1969, <<https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/fotograf-horst-faas-den-krieg-so-brutal-zeigen-wie-er-ist-11747682/auf-diesem-foto-vom-april-1969-11747693.html>>(26.10.2019).

813 Burrows 19.9.1969 – Vietnam, S. 74.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Die Perspektive auf den Krieg hat sich im Vergleich zu den bisher analysierten Essays mit Fotografien von Burrows stark verändert. Mit der gewandelten Meinung verschob sich auch die Bildrhetorik. Zum ersten Mal wurden Vietnamesinnen und Vietnamesen zum Thema gemacht und stärker in der humanistischen Tradition mit dem Hinweis auf Missstände dargestellt. Dies wird besonders an den Fotografien der leidenden Frauen und Kinder aus der Mitte des Artikels deutlich, die in wohlgeordneter und symmetrischer Komposition das Leid ins Bild fassen. Diese Fotos zeigen keine dynamischen Kompositionen, willkürliche Anschnitte oder Rückenfiguren am Rand, wie in zahlreichen Fotografien von Burrows. Sie knüpfen stärker an eine fotografische Bildtradition des „entscheidenden Augenblicks“ an, die für ihre humanistisch-kritische Haltung bekannt ist. Die Aufnahme der Röhrenhäuser von Geflüchteten in Saigon auf Seite 72 verweist mehr auf die Rhetorik der *street photography*.⁸¹⁴

Stärker noch als in „One Ride with Yankee Papa 13“, wo nur große Teile in der direkten Rede des Fotografen dargestellt werden, wird in „Vietnam: A Degree of Disillusion“ der gesamte Essay aus dessen Sicht erzählt. Es ist nicht nur ein Ereignis, welches er den Lesern als Zeuge schildert, sondern es ist seine persönliche Sicht auf den Krieg, als jemand der über einen Zeitraum von sieben Jahren immer wieder viele Monate vor Ort war. Für diese Aufnahmen sind somit offenbar auch die bisher verwendeten authentifizierenden Strategien nicht so relevant.

Russel Burrows beschrieb, sein Vater sei zu Beginn der Recherche für diese Geschichte noch immer überzeugt gewesen, der Krieg sei richtig.⁸¹⁵

„Where my father was different was in his beliefs that the South Vietnamese people wanted and supported the American effort, and that they would be willing and able to shoulder that burden as the United States withdrew.“⁸¹⁶

Er hatte eine Geschichte im Sinn, bei der er einen südvietnamesischen Soldaten begleiten und fotografieren wollte. Dies sollte im Zusammenhang mit der geplanten Vietnamisierung des Krieges und dem Abzug von US-amerikanischen Soldaten durch Präsident Richard Nixon (Amtszeit 1969–1974) und Henry Kissinger stehen. Er wollte Material für einen Essay liefern, der sich ähnlich „One Ride with Yankee Papa 13“ auf einen Soldaten und sein Leben konzentrierte. Bei der Suche nach einem Kandidaten stellte er bei allen, mit denen er arbeiten wollte, eine große Kriegerschöpfung fest. Sein Sohn Russel Burrows beschrieb, wie

814 Siehe zur *street photography* genauer das Unterkapitel zum Fotoessay in Kapitel I.6.

815 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013.

816 Russel Burrows zitiert nach: Moeller 1989 (wie Anm. 27), S. 354.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

dies langsam die Sicht seines Vaters auf den Krieg veränderte, sodass aus der geplanten Geschichte über einen Soldaten, „A Degree of Disillusion“⁸¹⁷ wurde.

Auch in anderen Essays mit Fotografien von Burrows aus dieser späten Kriegsphase werden verstärkt Vietnamesinnen und Vietnamesen zum Thema gemacht. Bereits Ende 1968 war ein Essay aus der Zusammenarbeit von Burrows und Don Moser entstanden.⁸¹⁸ Hier begleitete Burrows – ähnlich dem *Life*-Prinzip – das zwölfjährige Mädchen Nguyễn Thị Tròn, deren rechtes Bein im Krieg zerstört wurde. Der Essay zeigt, wie sie eine Prothese erhält, wieder Laufen lernt, Fahrrad fährt und spielt. Vom Stil erinnern die Fotos, insbesondere wie die einfachen Verhältnisse gezeigt werden, aus denen Tròn stammt, aber dennoch in Würde, an humanistische Traditionen.⁸¹⁹ In der „Editors’ Note“ wird Burrows erneut vorgestellt. Es wird beschrieben, wie er das Mädchen kennenlernte und dass er für sie eine Art Vater wurde.⁸²⁰ Ein ähnlicher Essay ist die Geschichte über den siebenjährigen Nguyen Lau,⁸²¹ der verletzt zur Operation in die USA kam und nun nach drei Jahren wieder zurückkehrte. Der Essay beschreibt die Schwierigkeiten der Rückkehr und thematisiert somit auch die interkulturelle Differenz. Vom Stil her erneut an humanistische Tendenzen anknüpfend, unterstützt durch die schwarz-weiße Farbigkeit, wird hier ein Kind dargestellt. Burrows thematisiert nun stärker die Zivilbevölkerung in seinen Fotografien. Es werden in diesen Essays zwar die Probleme US-amerikanischer Einmischung und kultureller Differenz beschrieben, doch geht es hier um die Konsequenzen gut gemeinter Hilfe. Im Gegensatz dazu beschreibt der Essay von 1969 eine tiefe Kriegsmüdigkeit. Sowohl das Bemühen um Hilfe, wie die Darstellung von Burrows als väterlicher Figur in der „Editor’s Note“ sind erneut koloniale und somit ideologische Muster, die in der Darstellung auftauchen.

Russel Burrows erklärte, es sei nicht einfach für seinen Vater gewesen, die Redaktion von *Life* von seiner Geschichte zu überzeugen. Da der Chefredakteur von *Life* im Sommerurlaub war und seine Vertretung darüber nicht entscheiden wollte, habe er sich an den leitenden Herausgeber von *Time Inc.* gewandt, der gerade für das *Fortune*-Magazine noch einen Text geschrieben hatte, in dem er für die Fortführung des Krieges plädiert hatte. Doch sei es ihm als langjähriger Experte für Vietnam gelungen, Hedley Donovan zu überzeugen. So habe sein Vater, der wirklich kein Schreiber gewesen sei, den Text geschrieben, den er im Juli zusammen mit den Bildern an die Redaktion gesandt habe. Diese habe den

817 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013.

818 Moser, Don: The Edge of Peace. Photographed by Larry Burrows, in: *Life*, 65 (19), 8.11.1968, S. 26.

819 Vgl. zu dem Stil Lethen 2012 – Migrant Mother im Zeitalter, S. 116.

820 Vgl. Hunt 27.11.1964 – Editors’ Note.

821 Burrows, Larry: Lau Goes Home to Vietnam, in: *Life*, 70 (8), 29.1.1971, S. 18B–27.

4. Neues Interesse an Vietnam?

Text noch mal stark gemäßigt: „[...] they watered the story up a lot.“⁸²², womit sein Vater sehr unglücklich gewesen sei.⁸²³

Der Essay erschien in *Life* erst, nachdem auch dort ein Umbruch in der politischen Ausrichtung stattgefunden hatte, der nicht nur mit dem Meinungsumschwung in der Bevölkerung, sondern auch mit einem neuen leitenden Redakteur Ralph Graves (Antritt 16. Juni 1969) zu tun hatte. Loudon Wainwright beschreibt, dass die Redaktion unzufrieden damit war, patriotische Kampfbilder und zuversichtliche Reportagen aus Vietnam zu bringen. Man wollte mehr über den Krieg sagen, doch Chefredakteur George P. Hunt sei zu „vorsichtig“ gewesen.⁸²⁴ Am 28. Juni 1969 druckte *Life* 242 Porträts über sechs Doppelseiten von den US-Soldaten, die in einer Woche in Vietnam ums Leben kamen.⁸²⁵ Diese Geschichte war zunächst von Hunt abgelehnt worden und sei erst durch den neuen Chefredakteur Graves möglich geworden.⁸²⁶ Wie Wainwright beschreibt, benötigte es auch Fingerspitzengefühl, den Herausgeber davon zu überzeugen. Die Fotografien hatte man bei den Familien der Verstorbenen erfragt und sie waren daher sehr unterschiedlich. Einige zeigten die Verstorbenen uniformiert, andere im Anzug. Alle wurden mit den Namen der Verstorbenen und ihrer Einheit veröffentlicht.⁸²⁷ Die Geschichte wurde als historisches Antikriegsstatement und Wendepunkt in der Presse gefeiert und erregte zahlreiche Reaktionen unter den Lesenden.⁸²⁸

Und obwohl nun selbst *Life* den Kurs langsam wechselte, wurden noch immer nicht alle drastischen Fotografien gedruckt. Weder *Life* noch *Look*, wie viele andere US-amerikanische Medien, wollten die Geschichte über das Massaker von *Mỹ Lai* 1968, bei dem zwischen 90 und 130 Zivilisten, darunter auch Kinder, durch Soldaten der elften Infanteriebrigade erschossen wurden, zunächst nicht drucken. Sergeant Ronald Haerberle hatte als Armeefotograf die Bilder der elften Infanteriebrigade am 16. März gemacht. Die Fotografien wurden ungefähr ein Jahr nach dem Massaker bekannt.⁸²⁹ Seymour Hersh, Korrespondent von AP, recherchierte die Geschichte, doch zunächst war nur *Dispatch News Service* bereit, sie zu verbreiten. Erst nach der Veröffentlichung zogen andere Medien im No-

822 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013.

823 Russel Burrows im Gespräch mit der Autorin am 26.9.2013.

824 Vgl. Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 356.

825 o. A.: Vietnam. One Week's Dead, in: *Life*, 66 (25), 27.6.1969, S. 20–32.

826 Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 355.

827 o. A. 27.6.1969 – Vietnam.

828 Vgl. Wainwright 1986 (wie Anm. 300), S. 356–362.

829 Die Armee begann im April 1969 mit einer Untersuchung. Im September wurde Leutnant Calley der Ermordung von 109 Zivilisten beschuldigt. Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 429.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

vember nach.⁸³⁰ *Life* veröffentlichte die Fotografien in einem Fotoessay im Dezember 1969.⁸³¹ Wie Knightley herausarbeitete, waren den Journalisten in Vietnam auch vorher Beispiele getöteter Zivilisten bekannt, die US-amerikanische Presse hatte aber kein Interesse daran, solche Geschichten zu veröffentlichen.⁸³²

Unter der Vietnamisierungspolitik von Nixon ließ das Interesse der US-amerikanischen Medien an Vietnam merklich nach. Die Zahl der Journalisten in Saigon nahm parallel zur Verkleinerung der Truppenzahl ab und es wurde schwieriger für die Korrespondenten, ihre Geschichten zu platzieren.⁸³³ Die Redakteure und Herausgeber hatten entschieden, der Krieg sei so gut wie vorbei und die Truppen würden peu á peu abgezogen. Dass sich gerade gegen Ende der Krieg auf Kambodia und Laos ausweitete und im Jahre 1971 mehr Zivilisten ums Leben kamen als zuvor, interessierte nur noch wenig. Die Berichterstattung war auf ihrem Tiefpunkt. Man hatte außerdem entschieden, die US-amerikanische Öffentlichkeit sei nicht mehr an Gräueltaten interessiert.⁸³⁴ Auch die Art der Berichterstattung hatte sich verändert, sprach man vor Tet von „our war“, war es in der Folgezeit „the war“. Auch wurde er nicht mehr in die Tradition mit den vorangegangenen Kriegen eingereiht. Das heroische Männlichkeitsbild veränderte sich zu einer realistischeren Einschätzung der Kriegsgräuel. Nach der Tet-Offensive wurden neben den Zahlen der Opfer immer häufiger Bilder von verletzten oder toten Soldaten gezeigt.⁸³⁵

Larry Burrows' Engagement in Vietnam wurde durch seinen Tod 1971 bei einem Hubschrauberabsturz in Laos beendet. Er kam ums Leben zusammen mit drei anderen westlichen Journalisten: Henri Huet (AP), Kent Potter (UPI), Keizabourou Shimamoto (*Newsweek*). Sie waren gemeinsam in einem Hubschrauber unterwegs, um die Operation Lam Son 719 zu beobachten, eine massive Invasion der südvietnamesischen Armee in Laos, um das Netzwerk der Nordvietnamesen zu zerschneiden. Es war das erste Mal, dass der Presse der Zugang zur Front verwehrt wurde. Nachdem die Journalisten einige Tage gewartet hatten, erhielten sie doch eine Erlaubnis, den Kommandeur bei einer Operation zu begleiten. Doch ging ihr Hubschrauber auf dem Flug in nördliche Richtung von der nordvietname-

830 Wyatt 1995 (wie Anm. 4), S. 207 f.

831 Wingo, Hal: The Massacre at Mylai. Photographed by Ronald Haeberle, in: *Life*, 67 (23), 5.12.19969, S. 36–45.

832 Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 429–431.

833 Vgl. Knightley 2004, S. 436 f.

834 Vgl. Knightley 2004, S. 437 f.

835 Vgl. Wölfl 2005 (wie Anm. 332), S. 127–130.

4. Neues Interesse an Vietnam?

sischen Antiflugsicherung abgeschossen.⁸³⁶ *Life* veröffentlichte direkt nach Burrows' Tod noch einen Essay mit seinen letzten Bildern aus Laos.⁸³⁷

Fotobuch Philip Jones Griffiths: „Vietnam Inc.“ (1971)

Das Buch „Vietnam Inc.“ von Philip Jones Griffiths erschien 1971 mit einer Auflage von 40.000 Exemplaren und war nach drei Wochen ausverkauft.⁸³⁸ 30 Jahre später wurde es noch einmal als Nachdruck mit einem Vorwort von Noam Chomsky veröffentlicht.⁸³⁹ Griffiths wählte die Form des Fotobuchs als Publikationsorgan.⁸⁴⁰ David Douglas Duncan hatte 1968 bereits das Fotobuch „I protest“ auf den Markt gebracht.⁸⁴¹

In einer Einführung kontextualisiert Griffiths seine Fotografien in einer größeren, politischen Situation. Hierbei formuliert er seine politische Position:

„America is trying to sell a doctrine to the Vietnamese. [...] For ten years, from 1954 to 1964, America tried the ‚soft sell.‘ Over the years, in the face of increasing failure, the selling became harder. The salesmen grew impatient and any resistance was attributed to a communist plot [...]. And it became all right to kill off anyone sick enough to prefer the other brand, communism. [...] Vietnam had to be ‚restructured‘ to allow better ‚sales penetration‘ and more people had to be killed, until finally the ultimate absurdity was reached: the people were being killed to be ‚saved‘ from the different flavor of the other brand.“⁸⁴²

Hierin formulierte er explizit und überspitzt seine Position als Kriegsgegner. Das Buch ist in folgende Kapitel strukturiert: „The Vietnamese Village“, „Why We're There“, „The Communicatin Gap“, „Search and Destroy“, „Relocation“,

836 Vgl. Richard Pyle: Helicopter Shot Down, in: Faas, Arnett (Hg.) 1997 – Requiem, S. 269 f.

837 Saar, John: A Frantic Night at the Edge of Laos. Photographed by Larry Burrows, in: *Life*, 70 (6), 19.2.1971, S. 26–31.

838 Griffiths 1971 (wie Anm. 49).

839 Griffiths 2001 (wie Anm. 778).

840 Als einführende Definition geben Martin Parr und Gerry Badger in ihrer systematischen Sichtung für das Fotobuch an: „A photobook is a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, bei t the simply funktional ‚work‘ print, or the fine-art tion‘ print.“ Dies erfolgt zu einem bestimmten Thema. Parr, Martin und Badger, Gerry: *The Photobook. A History*. Bd. 1. 2. Bde. London 2007, S. 6.

841 Duncan 1968 (wie Anm. 49).

842 Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 4.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

„Our Vietnamese Friends“, „The Battle for the Cities“ and „Pacification“.⁸⁴³ Zu Beginn jedes Kapitels gibt es eine mehrseitige Einführung, die einzelnen Bilder sind jedoch häufig nicht genauer kontextualisiert. Es gibt keine Datumsbezeichnung an den Bildern. Wie bereits an den Kapitelüberschriften deutlich wird, ist ein anderer Zugriff als in den meisten *Life*-Essays gewählt. Insgesamt ist zu erkennen, dass er der Zivilbevölkerung den größten Raum in dem Buch einräumt. Griffiths zeichnet mit seinen Fotografien somit eine andere Perspektive auf den Krieg als in den bisher analysierten Essays aus den Print-Medien. Er hielt sich zwischen 1966 und 1968 in Vietnam auf und kehrte 1971 nochmal zum Fotografieren zurück. Er selbst sagte, er sei ohne festen Plan und Absichten nach Vietnam gereist und begann damit, jede der fünf Provinzen in Südvietnam zu besuchen. Er bereiste Gebiete, die nicht von den Kämpfen betroffen waren genauso wie Kampfgebiete.⁸⁴⁴ Hierin unterscheidet sich die Herangehensweise deutlich von der der *news*-Fotografen und -Fotografinnen ebenso wie von Burrows, der als Beispiel für die *feature photography* vorgestellt wurde.

Der Waliser Philip Jones Griffiths dokumentierte den Krieg nicht für die US-Amerikanischen Medien und war somit weniger patriotisch als viele seiner Kollegen. Er war bei der Agentur *Magnum* assoziiert, die 1947 von fünf Fotografen gegründet wurde, unter anderem Robert Capa und Henri Cartier-Bresson. Sie war als Kooperative für Fotografen erdacht, die die Verteilung und den Verkauf ihrer Bilder übernehmen und die Negative, Fotografien und das Copyright verwalten sollte. Der Sinn dabei war, dass die Rechte am Bild beim Fotografen bleiben sollten und nicht bei einer Agentur oder Zeitschrift.⁸⁴⁵ *Magnum* wollte vor allem den individuellen Gestaltungsfreiraum des Fotografen stärken. Die Fotografen konnten sich auf Langzeitprojekte konzentrieren und die Agentur verwertete die Fotografien teilweise mehrfach.⁸⁴⁶ Mitglieder der Agentur sahen sich in der Regel als Fotojournalistinnen und -journalisten ebenso wie als Künstlerinnen und Künstler. Sie entwickelten Fotoessays, die ihren persönlichen Blick auf die Welt zeigten. Gerade diese künstlerische Wahrnehmung von Fotojournalismus wird durch *Magnum* bis heute gezielt gefördert und eröffnete den Fotografinnen und Fotografen im Laufe der Zeit andere Vermarktungswege. *Magnum* steuert gezielt die Wahrnehmung ihrer Fotografen in der Öffentlichkeit, indem

843 Griffiths 1971 (wie Anm. 49).

844 Vgl. Simon Bainbridge, Vietnam revisited, in: *British Journal of Photography*, 148, Heft 7359, 2001, 20–22, hier 22.

845 Vgl. Abbott 2010 – Engaged Observers (wie Anm. 118), S. 12–15.

846 Vgl. Boot, Chris: Introduction, in: ders. (Hg.), *Magnum Stories*, London 2004, S. 4–9.

4. Neues Interesse an Vietnam?

sie bis heute eigene Sammelbände herausgeben und Ausstellungen initiieren.⁸⁴⁷ Griffiths war demnach frei in der Entscheidung, was er aufnehmen und wie er sein Buch konzipieren wollte. Weder war er durch den Nachrichtenwert des Tagesgeschehens, noch durch Vorgaben der Redakteure eingeschränkt. Dies entspricht somit der Idealvoraussetzung eines Fotografen als Autor.⁸⁴⁸

Er beginnt das Buch mit einer kulturellen Auseinandersetzung mit der vietnamesischen Bevölkerung. Hier fällt er jedoch teilweise auf koloniale Betrachtungsmuster zurück, indem er auf das innige Verhältnis mit der Natur verweist.⁸⁴⁹ „For two thousand years their adeptness at pursuing this perennial task has been sustained by their belief in a harmony between man and nature.“⁸⁵⁰ Dennoch findet hier eine Auseinandersetzung mit der Bevölkerung und der Situation der Menschen, den unterschiedlichen Religionen und ihren Organisationsstrukturen statt,⁸⁵¹ für die sich die US-amerikanische Presse nicht interessiert hat. Thema der Zusammenstellung ist immer wieder die interkulturelle Differenz und das Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen im Krieg. Ein Kapitel widmet er den Sprachschwierigkeiten. Hierbei schließt er die Problematik ein, dass es für die US-amerikanischen Soldaten quasi unmöglich war, zwischen Freund und Feind – zwischen Zivilist und Guerillakämpfer – zu differenzieren und deshalb in der Praxis oft nicht unterschieden wurde.⁸⁵² Griffiths hält die Probleme, die daraus entstanden, in seinen Fotografien fest. Hierzu gehört auch das bereits thematisierte Foto der stillenden Mutter.⁸⁵³

Griffiths zeigt auf, dass die US-Amerikaner sich nicht mit der Kultur der Vietnamesen befasst haben und versuchten, ihnen ihre Lebensform und Lebensstandards aufzuzwingen. In dem Kapitel „Relocation“ thematisiert Griffiths die Umsiedlung vieler Vietnamesinnen und Vietnamesen aus taktischen Gründen und problematisiert, dass dabei Kultur und Glauben nicht beachtet wurden.⁸⁵⁴ Für einen Großteil der vietnamesischen Bevölkerung spielen die Ahnen und ihre Gräber eine unschätzbar wichtige Rolle. Das Haus sollte beispielsweise in der

847 Beispielsweise Chris Boot (Hg.): *Magnum Stories*. London 2004; Miller 1999 (wie Anm. 466); Dannin, Robert: *Arms against Fury*. *Magnum Photographers in Afghanistan*. London 2002.

848 Siehe das Kapitel I.3 in dieser Studie; Honnef 1979 – Thesen zur Autorenfotografie.

849 Als Konstruktion des Anderen wurden im westlichen Sprachgebrauch häufig Gesellschaften als Naturvölker degradiert und nivelliert, die im Gegensatz zur technisierten westlichen Gesellschaft abhängiger von der Natur seien, siehe genauer Kaiser 2009 – *Naturvölker*, S. 181.

850 Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 12.

851 Vgl. Griffiths 1971, S. 12 f.

852 Vgl. Griffiths 1971, S. 46–63.

853 Siehe hierzu die Analyse zu „The Delta“, Kapitel II.3 in dieser Studie.

854 Vgl. Griffiths 1971, S. 76 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

Nähe der Gräber stehen, um das Leben der Nachfahren positiv zu beeinflussen und eine gute Orientierung zu geben.⁸⁵⁵ Griffiths thematisiert den gut gemeinten Versuch, der vietnamesischen Bevölkerung „Hygiene beizubringen“. Er zeigt eine Fotografie, bei der im Vordergrund ein Marinesoldat ein kleines Kind einseift und wäscht. Dahinter stehen Vietnamesen, die die Szene beobachten. Die US-Soldaten dahinter lassen vermuten, dass die Menschen zum Beobachten und Lernen zusammengeholt oder -getrieben wurden, dieser Waschung demnach nicht freiwillig beigewohnt wurde. Griffiths kommentiert dies in einer Bildunterschrift:

„PERSONAL HYGIENE – particularly that of Vietnamese – was always a matter of great concern to Americans. Every American seemed quite convinced the people were somehow ‚unhygienic.‘ On the other hand, the Vietnamese, who found it necessary to bathe three times a day, could never understand why Americans restricted themselves to only daily washing. The Marine (above) was demonstrating to bored mothers how to bath a child.“⁸⁵⁶

Im *Life*-Magazin wird der Aspekt der Hygiene auch im Zusammenhang mit Ärzten dargestellt, die die Bevölkerung untersuchen. Hierbei wird zum Beispiel ein Baby gebadet, allerdings wird hier nicht die interkulturelle Differenz und das Unverständnis thematisiert, sondern der *Navy-Hospital-Corpsman* wird als Helfer mit seinen medizinischen Kenntnissen inszeniert.⁸⁵⁷

Griffiths greift in seinen Fotografien eine tradierte Bildrhetorik und zahlreiche bekannte Bildmuster auf. Er nutzt für sein Fotobuch eine schwarz-weiße Farbigeit, die auf humanistische Bildtraditionen rekurriert. Er arbeitet ganz im Sinne von Cartier-Bressons „entscheidendem Augenblick“ und der Straßenfotografie, indem er bewegende Momente herausgreift und das Hauptmotiv in der Bildmitte fokussiert. Die Situationen wirken natürlich und ungestellt, da die Fotografierten nicht mit der Kamera kommunizieren und die Perspektive dem „natürlichen Blick“ entspricht. Er arbeitet mit Tiefenschärfe, wie beispielhaft an den Fotografien von Geflüchteten zu erkennen ist. Er greift mehrfach die christliche Bildformel der Pietá auf.⁸⁵⁸ Gerade das archetypische Motiv der Mutter mit Kind, immer wieder ein Motiv der dokumentarischen Fotografie, wird in den Fotografien des Vietnamkriegs besonders häufig zur Darstellung ziviler Opfer

855 Siehe genauer für die Konstruktion und Rolle der Vorfahren Ngô Văn Long: Vietnamese Perspective, in: Stanley I. Kutler (Hg.), *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York 1996, S. 591–611, hier S. 593–596.

856 Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 162.

857 Vgl. Moser, Don: Their Mission. Defend, Befriend (Photographed by Co Rentmeester), in: *Life*, 63 (8), 25.8.1967, S. 24–28, 58A–62, hier S. 28 f.

858 Siehe Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 58, 59, 67, 109, 150.

4. Neues Interesse an Vietnam?

genutzt. Dies lässt sich für vorhergegangene Kriege nicht feststellen,⁸⁵⁹ macht aber im Zusammenhang mit der Rezeption der „Family of Man“-Ausstellung durchaus Sinn im Diskurs.⁸⁶⁰ Griffiths arbeitet somit mit Bildformeln, die das Leiden ästhetisch begreifbar machen und die „Aura“ steigern.⁸⁶¹ Doch durchbricht Griffiths das Pathos solcher Darstellungen teilweise ambivalent, wenn er einen Vater zeigt, der sein verletztes Kind im Arm trägt, und so ins Bild fasst, dass der vorwurfsvolle Blick die Betrachtenden trifft. Im Vordergrund kommt der Vater den Betrachtenden auf einer Brücke entgegen, während im Hintergrund ein Panzer steht, auf dem Soldaten sitzen. Der Panzer und die Soldaten als Symbole für den Krieg und das Kind als Opfer, zeigt die Fotografie die sinnlose Gewalt des Kriegs. Der Vater richtet seinen Blick vorwurfsvoll an die voyeuristischen Betrachtenden aus der Distanz. Griffiths betont diese Ambivalenz noch durch die Bildunterschrift:

„FATHER carries his wounded son (opposite) past those American troops who fired the shots. (They mistaken a horse for a Vietcong, and had sprayed the area with gunfire.)“⁸⁶²

Das Leiden des Jungen erscheint noch sinnloser in Anbetracht einer Verwechslung.

Ein weiteres Glied in der Kette humanistischer Fotografie ist die 1967 von Cornell Capa organisierte Ausstellung „The Concerned Photographer“. In der Ausstellung werden unter anderem Robert Capa, David Seymour und Werner Bischof – drei *Magnum*-Mitglieder – gezeigt. Die Ausstellung vermittelte somit ein Bild der *Magnum*-Tradition und integrierte gleichzeitig Kriegsfotografien in einen humanistischen Kontext. Insbesondere die Fotografen der Agentur *Magnum* vertraten lange diese humanistische Ausrichtung der Fotografie.⁸⁶³ „Vietnam Inc.“ orientierte sich daran. Die gesamte Konzeption des Buches ist als Antikriegsaussage zu lesen, die Kritik an der US-amerikanischen Beteiligung wird offen im Text formuliert und durch die Fotografien unterstrichen. Somit ist das Buch in sozialdokumentarischer Tradition kritisch und passioniert zu lesen. Doch geht es durch die drastische Gewaltdarstellung in Form von sichtbarer Verlet-

859 Vgl. Moeller (wie Anm. 9), S. 401.

860 Siehe hierzu Kapitel I.6 zum Fotoessay in dieser Arbeit und Lethen 2012 – Migrant Mother im Zeitalter.

861 Susan Sontag verweist in Bezug auf Kriegsfotografien und Schönheit auf die „Aura“ Sontag 2008 (wie Anm. 1), S. 94.

862 Griffiths 1971 (wie Anm. 49), S. 151.

863 Vgl. Miller 1999 (wie Anm. 466).

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

zung darüber hinaus. Solomon-Godeau stellt in Bezug auf die Ausstellung fest, dass dies im Kriegsbild nicht gezeigt wurde.⁸⁶⁴

Die Traditionen humanistischer Fotografie als Kritik sozialer Zustände führt Griffiths in Bezug auf Krieg und die Schwierigkeiten dieser kulturellen Begegnung mit Verständigungsschwierigkeiten und Vorurteilen fort. Immer wieder verweisen seine Fotografien auf Ambivalenzen. Auch zeigt er schonungslos Tote und Verwundete als Opfer des Krieges. Sein Buch wird in einem Artikel, der 2001 im *British Journal of Photography* erschien, nicht nur als eine der besten Arbeiten der Fotoreportage überhaupt, sondern auch als aktiver Beitrag zur Beendigung des Vietnamkriegs gefeiert, obwohl das US-Militär 1971 schon mit dem Truppenrückzug begonnen hatte.

Kriegsbild in *Life* – Neues Interesse an der Zivilbevölkerung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Darstellung des Vietnamkriegs im *Life*-Magazin veränderte. Das Bild, das vom Krieg in Vietnam gezeichnet wurde, schwankte zwischen der bewährten Fragmentierung und Fokussierung auf US-amerikanische Soldaten und dem Versuch, das Blickfeld zu erweitern, bis hin zu einem klaren Verweis auf die dramatischen Folgen des Krieges. Ab 1968 fand auch die vietnamesische Zivilbevölkerung einen größeren Platz in den Fotografien, wie im Essay „The Edge of Peace“, der sich der Heilungsgeschichte eines vietnamesischen Mädchens widmet. Larry Burrows' Essay „A Degree of Disillusion“ beschäftigt sich an verschiedenen Beispielen mit der Kriegsmüdigkeit der Vietnamesinnen und Vietnamesen. Dennoch lässt sich festhalten, dass die Darstellung immer noch ideologisch geprägt ist und der Fokus auf der US-amerikanischen Perspektive bestehen bleibt. Larry Burrows nimmt vietnamesische Kinder als Thema für den Essay, doch zeigt er sie innerhalb kolonialer Bildmuster, die ihn insbesondere in der Inszenierung in der „Editors' Note“ als Vaterersatz und starken, liebevollen US-Amerikaner wirken lassen. Stilistisch knüpfen diese Fotografien stärker an humanistische Bildtraditionen im propagierten Stil der Ausstellung „The Family of Man“ an. Auch *Life* zeigte Schrecken des Krieges in brutaler Nähe auf, auch wenn die Redaktion die Fotografien des Massakers in Mỹ Lai erst veröffentlichte, nachdem sie bereits in zahlreichen anderen Medien publiziert worden waren. Das als Kriegskritik gefei-

864 Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: ‚The Family of Man‘. Den Humanismus für eine postmoderne Zeit aufpolieren, in: Jean Back und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne: eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 28–55, hier S. 46.

4. Neues Interesse an Vietnam?

erte „One Week’s Dead“ ist ein Statement gegen die Kosten des Krieges aus euroamerikanischer Perspektive, dass die US-Amerikaner stärker erreichte als die drastischen Nahaufnahmen von Kriegsverletzungen.⁸⁶⁵ Anders als beispielsweise bei Griffiths wird diese Kritik jedoch einseitig anhand der US-amerikanischen Soldaten formuliert.

Look war in seiner Aussage deutlicher. Der Essay mit Fotografien und Text von Catherine Leroy ist ein deutliches Statement gegen den Krieg in Vietnam, das die unterschiedlichen Aspekte und Bereiche des Krieges hervorhebt. Der Stil der Fotografien setzt sich bewusst von humanistischen Traditionen und einer ästhetisierenden oder heroisierenden Bildrhetorik ab. *Look* war im Gegensatz zu *Life* in seiner Politik liberaler. Es veröffentlichte Geschichten und Editorials, die den Vietnamkrieg wesentlich früher als *Life* hinterfragten.⁸⁶⁶

Griffiths ging für sein Fotobuch „Vietnam Inc.“ mit einem kritischen und skeptischen Blick in den Krieg, im Gegensatz zu Burrows, der lange von dem Sinn US-amerikanischer Beteiligung überzeugt war. Griffiths spiegelt in den Fotografien die Ambivalenzen dieser kulturellen Begegnung im Krieg wieder. Er zeigt Schwierigkeiten der Auseinandersetzung und deren Konsequenzen für die Zivilbevölkerung auf. Insbesondere seine Fotografie der stillenden Frau, die von einem US-Soldaten beobachtet wird, thematisiert das unbarmherzige Eindringen US-amerikanischer Soldaten in das Leben vieler Vietnamesen, das in der Verübung von Massakern, unter anderem in *Mỹ Lai*, endete.⁸⁶⁷ Griffiths’ Fotografien wurden erst 1971 in einem Fotobuch veröffentlicht, so dass sie weitgehend außerhalb des politischen Kontextes standen. Griffiths musste keine Werbekunden überzeugen.⁸⁶⁸ Er ist einer der wenigen Journalisten, dem eine erneute Einreise nach Vietnam verweigert wurde. Nachdem sein Buch 1971 erschienen war, erteilte ihm die südvietnamesische Regierung kein Einreisevisum mehr. Er sagte außerdem aus, dass seine Fotos nicht an Zeitungen oder Agenturen verkauft werden konnten, da sie als zu kritisch abgelehnt worden seien.⁸⁶⁹

Anhand von Griffiths’ Fotobuch konnte kontrastierend aufgezeigt werden, dass selbst aus euroamerikanischer Perspektive eine andere Herangehensweise an den Konflikt in Vietnam möglich war. Griffiths wählte einen Zugriff über die Zivilbevölkerung. Zwar begleitete er auch immer wieder Einheiten der US-Armee und sagte aus, es war kaum möglich, 1968 ohne Unterstützung des Mili-

865 Vgl. Sachsse 2003 – Polemoskop und Martial Arts, S. 271.

866 Vgl. Cookman 2009 (wie Anm. 47), S. 183.

867 Siehe zu den Kriegsverbrechen Greiner, Bernd: Krieg ohne Fronten. Die USA in Vietnam. Hamburg²2013.

868 Vgl. Brainbridge, Simon: Vietnam Revisited, in: *British Journal of Photography*, 148 (7359), 2001, S. 20–22.

869 Vgl. Knightley 2004 (wie Anm. 3), S. 434 f.

II. Der Vietnamkrieg im *Life*-Magazin

tärs von einem Ort zum anderen zu kommen.⁸⁷⁰ Dennoch erklärte er deren Perspektive nicht zum Prinzip, er identifizierte sich nicht mit den einzelnen Einheiten und ermöglichte den Betrachtenden eine wechselseitige und somit kritischere Sicht auf das Geschehen. Seine Fotografien zeigen pathetisch und nach ästhetischen Kriterien der dokumentarischen Fotografie die Leiden der Zivilbevölkerung und legen die Ambivalenzen des US-amerikanischen Verhaltens offen. Auch diese Herangehensweise an die Dokumentation wurde in der Folge als problematisch diskutiert. Martha Rosler stellte in ihrem relevanten Essay über die diskursive Rahmung der Fotografie heraus:

„In liberalen Dokumentationen erscheinen Armut und Unterdrückung fast ausschließlich wie Unglücksfälle, die durch Naturkatastrophen ausgelöst wurden: Ihre Ursache bleibt unklar; niemanden trifft die Schuld, gegen das Schicksal kann man nichts ausrichten.“⁸⁷¹

Doch verweist Griffiths nicht nur auf den größeren politischen Kontext und einzelne Probleme, sondern auch auf die unmittelbaren Geschehnisse. In ihrer kritischen Hinterfragung der Kategorie der dokumentarischen Fotografie schreibt Abigail Solomon-Godeau skeptisch:

„Der Wunsch des Fotografen, Pathos und Mitgefühl in das Bild zu legen, das Sujet mit einer emblematischen oder archetypischen Bedeutung auszustatten, Arbeit und Armut visuell mit Würde auszustatten, ist insofern ein Problem, als solche Strategien das Politische, dessen Determinanten, Handlungen und Instrumentalisierungen selbst nicht-visueller Natur sind, ausblenden und verschleiern.“⁸⁷²

Dies lässt sich in Bezug auf die Fotoessays des *Life*-Magazins festmachen. Im Falle von Griffiths lässt sich eine solche Verschleierung im Kontext der gesamten Publikation des Fotobuchs relativieren.

Anton Holzer formulierte zur Darstellung des Vietnamkrieges in den Medien:

„Das Neue an der fotografischen Kriegsberichterstattung des Vietnamkrieges in der illustrierten Presse ist weniger die absolute Annäherung an den Schauplatz des Kampfes, sondern vielmehr die Emotionalisierung dieser Nähe. Die Augen der leidenden Zivilbevölkerung bilden von nun an die andere Seite des Krieges. Sie begleiten – gewissermaßen als Subtext der ‚Humanität‘ – die brutale Neugier der Berichterstattung. ‚Humanitärer Appell, dokumentarische Sachlichkeit und Sensa-

870 Siehe Kapitel II.2 in der Analyse des Essays „We wade deeper into Jungle War in dieser Arbeit.

871 Rosler – Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (wie Anm. 85), S. 110.

872 Solomon-Godeau 2003 – Wer spricht so, S. 67 f.

4. Neues Interesse an Vietnam?

tionsbedingungen' gehen in der auflagenstarken Presse eine neue mediale Allianz ein."⁸⁷³

Eine starke Zunahme von Fotografien der leidenden Bevölkerung lässt sich ab 1967 auch in den diskutierten Beispielen feststellen. Insbesondere während der Tet-Offensive wurden in der US-amerikanischen Presse zahlreiche Kampfbilder sowie Fotografien von Verletzten und Toten veröffentlicht.⁸⁷⁴ Es ließ sich außerdem eine Nutzung von Pathosformeln und tradierten Bildmustern an den Fotografien festmachen, die es den Betrachtenden ermöglichen, das Leid und Geschehen besser einzuordnen. Ebenfalls ließen sich trotz dieser sich im Kriegsverlauf wandelnden Perspektive koloniale Bildmuster feststellen, die eine starke westliche Übermacht gegenüber „einfachen“, oft „wehrlosen“ Vietnamesen präsentierte. Griffiths Darstellung fällt dem gegenüber aus dem Rahmen, geht seine Kritik doch weit über die Emotionalisierung ziviler Opfer hinaus.

873 Holzer 2003 – Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 12.

874 Vgl. die empirische Studie von Sherer, Michael: Comparing Magazine Photos of Vietnam and Korean Wars, in: *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 65 (3), 1988, S. 752–756, hier S. 753.