



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kriegs- und Krisenbilder  
Eine Studie über Faktoren, die zwischen dem Ereignis  
und der Fotografie das Entstehen des Bildes  
beeinflussen“

Verfasserin

Eszter Deák, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

*"I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated."*<sup>1</sup>

-James Nachtwey-

---

<sup>1</sup> <http://www.jamesnachtwey.com> [28.01.2014].

## **Inhaltsverzeichnis**

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 Einleitung .....</b>                                      | <b>4</b>   |
| <b>2 Geschichte der Kriegsfotografie .....</b>                 | <b>6</b>   |
| <b>3 Kulturelle Aspekte .....</b>                              | <b>20</b>  |
| 3.1 Ästhetik in der Fotografie.....                            | 20         |
| 3.2 Semiotische Perspektiven .....                             | 29         |
| 3.3 Symbolik in Bildern .....                                  | 30         |
| 3.4 Ikonografische Bedeutung.....                              | 34         |
| 3.5 Erwartungen an das Bild.....                               | 50         |
| 3.5.1 Politik .....                                            | 52         |
| 3.5.2 Medien.....                                              | 57         |
| 3.5.3 Rezipient .....                                          | 61         |
| 3.5.4 Fotograf.....                                            | 66         |
| 3.5.5 Opfer/beteiligte Personen .....                          | 74         |
| <b>4 Geopolitische Einflüsse und mediale Rahmenbedingungen</b> | <b>78</b>  |
| 4.1 Art des Ereignisses .....                                  | 78         |
| 4.2 Geopolitische Faktoren .....                               | 79         |
| 4.3 Kontrolle und Monopol .....                                | 80         |
| 4.4 Gegebenheiten vor Ort.....                                 | 88         |
| 4.5 Mobilität der Fotografen .....                             | 91         |
| 4.6 Kulturelle Umfeldbedingungen.....                          | 93         |
| 4.7 Inszenierbarkeit/Manipulierbarkeit.....                    | 94         |
| <b>5 Technisch-mediale Faktoren .....</b>                      | <b>97</b>  |
| <b>6 Conclusio.....</b>                                        | <b>105</b> |
| <b>7 Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>               | <b>110</b> |
| <b>8 Abbildungsverzeichnis.....</b>                            | <b>114</b> |
| <b>9 Abkürzungsverzeichnis .....</b>                           | <b>119</b> |
| <b>10 Abstract .....</b>                                       | <b>121</b> |
| <b>11 Curriculum Vitae.....</b>                                | <b>122</b> |

# 1 Einleitung

Beim Entstehen eines einzigen Bildes treten so viele Aspekte und Umstände äußerlich und innerlich auf, dass kaum alle von einer einzigen Person wahrgenommen werden können. Es nehmen zur selben Zeit mehrere Faktoren Einfluss auf das Prozedere des Fotografierens und somit auch auf das entstandene Bild. Sie prägen das Ergebnis des festgehaltenen Momentes für die Ewigkeit. Diese Einflüsse, Bedingungen oder auch Faktoren laufen parallel auf verschiedensten Metaebenen ab. Das Bild ist das Ergebnis des synchronisierten Schicksals<sup>2</sup>, das sich durch Intentionen die zufällig aufeinandertreffen ergibt. Anders ausgedrückt:

*„Das fotografische Bild ist diskontinuierlich, punktuell, unvorhersehbar und irreparabel wie der Stand der Dinge in einem bestimmten Augenblick.“<sup>3</sup>*

Sie werden zum Teil bewusst von außen gesteuert z. B. aufgrund politischer Vorgaben oder im Auftrag der Medien, zum Großteil aber treffen zufällige Entwicklungen und Zustände aufeinander. Teilweise aber nehmen auch subjektive, innere Faktoren Einfluss auf das Entstehen eines Fotos. Der Fotograf nimmt als Subjekt Einfluss auf den Blickwinkel des abgelichteten Augenblicks. Sofern es ihm möglich ist, kann er seine Erfahrungen und Empfindungen mit Zeit, Raum, Lichteinfall, Perspektive und Objekt so aufeinander abstimmen, dass ein Detail eines Momentes fotografisch festgehalten und für die Ewigkeit abgebildet wird. Das entstandene Bild ist somit ein Detail eines Augenblickes, ein Bruchstück aus der Realität, ein Teil der gesamten Weltsicht, das für immer durch ein Medium festgehalten wird. Das Medium, der Fotoapparat, ermöglicht es dem Subjekt, dem Fotografen, die Welt bis in kleinste Details aufzubrechen und zu zerstückeln. Wir haben hier eine Verkettung eines technischen Vorgangs mit der unendlichen „Banalität“ wie es Baudrillard sagen würde. Obwohl so viele Intentionen und Emotionen des Fotografen in das Bild hineinfließen, können sie nur durch das Medium Kamera eingefangen werden. Dies wiederum mechanisiert den Prozess der Abbildung seiner Wahrnehmung. Darüber hinaus kann der Fotograf, durch die Einstellung der Kamera, das Verwenden von Rollfilmkamera oder Digitalkamera, die Komposition der Objekte und des Lichteinfalls und der Wahl der Perspektive dem Bild seine persönliche Note geben. Abgesehen vom Fotografen können auch noch die Medien und die Politik über das Entstehen eines Fotos mitbestimmen. Die

---

<sup>2</sup> Vgl. Chopra, S. 92f.

<sup>3</sup> <http://www.neuegalerie-archiv.at/99/ baudri/text.html>, [12.11.2014].



Erwartungen gegenüber einem Foto werden von diesen Parteien mitentschieden. Besonders in Kriegsregionen ist es teilweise schwierig für Fotografen, Gebiete zu betreten, die militärisch abgeriegelt sind. So bleibt ihnen meistens nur die Möglichkeit mit dem Militär zu kooperieren. Für einen eingebetteten Fotografen bleibt üblicherweise nur mehr eine Sichtweise, wie fotografiert werden kann. Dies führt zu einer Einschränkung der Wahrnehmung durch die Zensur. Auch die Erwartungen der Medien an die Fotografen beeinflussen das Foto. Sie lassen exklusive Bilder entstehen, welche dem Zweck dienen die Rezipienten zu schockieren und die Konsumation der Bilder zu steigern. Die Entwicklung vom Stellungskrieg zum Medienkrieg hat die fotografischen Prozesse beschleunigt. Fotografen müssen nun mit großem Zeitdruck Eyecatcher abliefern, um ihre Abnehmer zu befriedigen. Dieser Druck kann auch dazu führen, dass Situationen inszeniert werden, um dann in Zeitungen als Schlagzeile und Titelfoto abgebildet zu werden.

*„Ein jedes Kriegsfoto ist inszeniert, beruft sich in seiner Aussage und Wirkung auf das Medium und dessen Geschichte“<sup>4</sup>*

Nach Sontag können Fotos Menschen ohne Kriegserfahrung etwas von der Wirklichkeit des Krieges vor Augen führen.<sup>5</sup> Somit wird ein Foto zu einer Waffe, die eingesetzt wird, um Emotionen zu erzeugen.

*„Die unzähligen Gelegenheiten, bei denen man heute das Leiden anderer Menschen - aus der Distanz, durch das Medium der Fotografie – betrachten kann, lassen sich auf vielerlei Weise nutzen.“<sup>6</sup>*

Die vorliegende Arbeit untersucht somit all die Faktoren die zwischen dem Ereignis liegen, das fotografiert wird und dem Foto selbst, das heißt, dem Augenblick, an dem der Fotograf den Auslöser gedrückt hat. Die forschungsleitende Frage lautet: Welche Faktoren beeinflussen das Bild zwischen dem Ereignis und dem Fotografieren selbst?

---

<sup>4</sup> Sontag (2003), S. 2.

<sup>5</sup> Vgl. ebd. (2003), S. 19.

<sup>6</sup> Ebd. (2003), S. 20.

## 2 Geschichte der Kriegsfotografie

Die Geschichte der Kriegsfotografie geht auf die Geschichte der Fotografie zurück und ist mit ihr untrennbar verbunden. In der Zeit vom Krimkrieg bis zum Ersten Weltkrieges war der Stellungskrieg die gewöhnliche Art der Kriegsführung. So entstanden in dieser Zeit auch Bilder, die zumeist tote Soldaten, in den Schützengräben liegend, zeigen, die im Nachhinein aufgenommen wurden. Die Belichtungszeit war lang. Es konnten keine scharfen Aufnahmen von Menschen, die sich bewegten, gemacht werden. Im Laufe der Geschichte hat sich die Fotografie revolutioniert und digitalisiert und somit hat sich auch die Kriegsfotografie weiterentwickelt. Paul Gerhard, Autor und Professor für Geschichte und Didaktik, bezeichnet die heutige Art der Kriegsfotografie als Bilderkrieg, da der Krieg nur mehr medial aufbereitet wird.<sup>7</sup> Ingruber geht auf die Sichtweise Baudrillards über den Irakkrieg ein und schreibt:

*„krieg ist eine ansammlung von bildern.  
der krieg, so schrieb jean baudrillard 1991, findet nicht statt.  
stattdessen wird er inszeniert. [sic!]“<sup>8</sup>*

Die dunkle Kammer, Camera obscura oder auch Lochkamera genannt, bildet die Wurzel der Fotografie. 400 v. Chr. machte Aristoteles seine ersten Beobachtungen von projizierten Bildern während einer Sonnenfinsternis. Er beschreibt in seiner Schrift *Problemata Physica* die Erzeugung eines auf dem Kopf stehenden Bildes, wenn das Licht durch ein kleines Loch in einen dunklen Raum fällt. Dieses Prinzip wurde von mehreren Forschern weiterentwickelt. Astronomen setzten es zur Beobachtung von Sonnenfinsternissen ein. Auch Leonardo da Vinci experimentierte damit. Im Mittelalter wurde das Loch durch eine Linse ersetzt. Diese verbesserte die Qualität der Bilder. Nach einer weiteren Modifikation durch einen Spiegel, der im Winkel von 45 Grad zur Linse im Inneren der Kamera angebracht wurde, verwendeten mehrere Maler diesen Effekt, um einerseits ihre Arbeit durch das Abmalen der Projektion zu erleichtern und andererseits dem Bild die richtigen Proportionen zu geben.

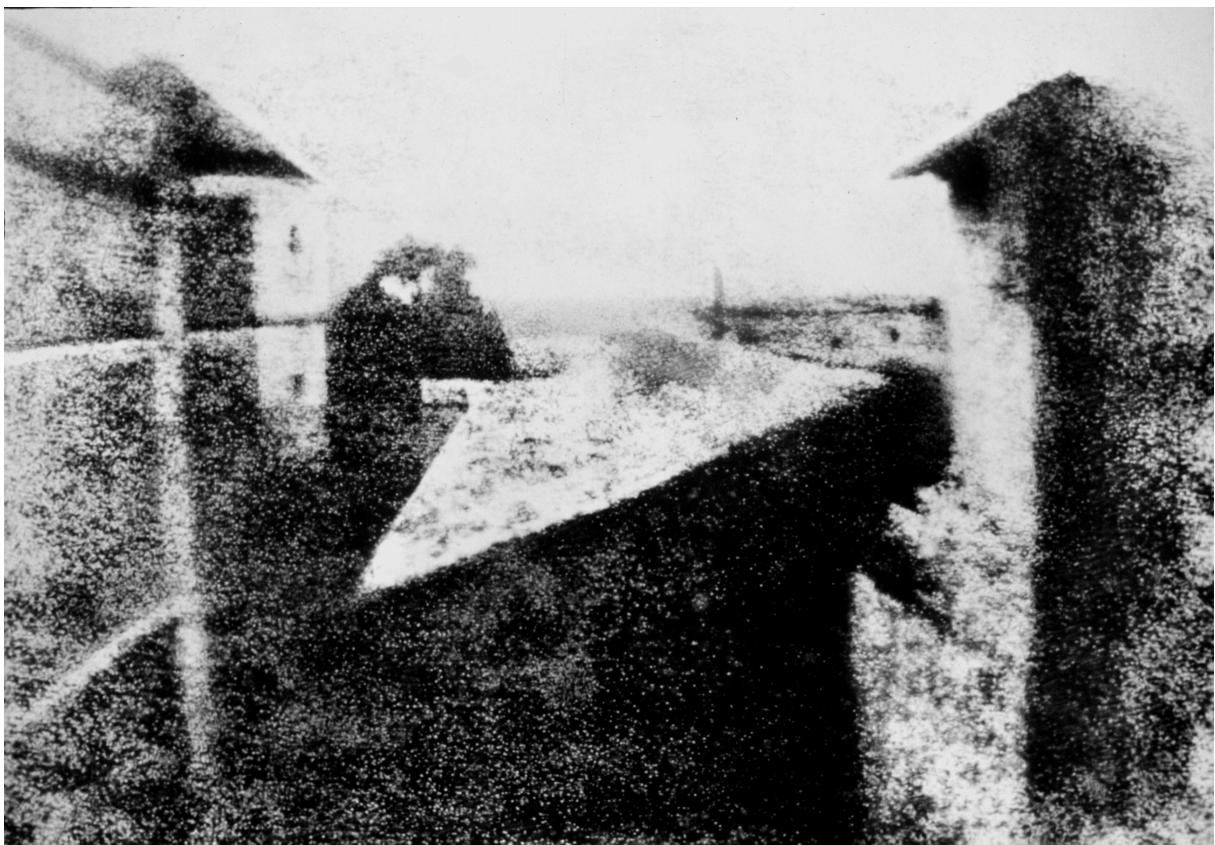
Die Darstellung der ersten Kriegsbilder und Kriegsszenen geschah aber schon viel früher in der Geschichte. So entstanden während der Steinzeit Malereien in Höhlen, die Kampfhandlungen zwischen den Sippen darstellen. Ebenso sind heroische Kriegsgeschichten auf Ton- und Keramiktöpfen der Antike abgebildet. Diese stellen ein nachgeahmtes,

---

<sup>7</sup> Vgl. Paul (2005), S. 8ff.

<sup>8</sup> Ingruber, D. (2011), S. 9.

allgemeines und ganzheitliches Bildnis von Ereignissen und Heldentaten dar. Im Gegensatz dazu, stellen die achtzehn Radierungen von Jaques Callots Radierungen *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* aus dem Jahre 1633, ebenso wie die zwischen 1810 und 1820 entstandenen 82 Radierungen *Los Desastres de la Guerra* von Francisco de Goya, Leiden anhand von Gräueltaten dar, die vergleichbar mit der heutigen Kriegs fotografie sind. Sie thematisieren die politischen und sozialen Umstände der damaligen Zeit und skizzieren die Gräueltaten in ausschnitthaften Darstellungen. Goyas Radierungen wurden aufgrund der vorherrschenden Zensur, zu seiner Zeit, erst nach seinem Tod veröffentlicht. Joseph Nicéphore Niépce experimentierte zunächst mit Lithografie, beschichteten Kupferplatten und lichtempfindlichen Stoffen. Erst 1826 gelingt es ihm mit einer Camera obscura im Heliografie-Verfahren die erste Fotografie *La cour du domaine du Gras* zu erzeugen. Das älteste Foto entstand unter eine Belichtungszeit von ungefähr acht Stunden.



(Abb. 1: Heliographie)<sup>9</sup>

Der Maler Louis Daguerre, Partner und Nachfolger von Niépce, verfolgte die Arbeit weiter und entwickelte 1838 mit der Hilfe von Kochsalzlösung die sogenannte „*Daguerrotypie*“.

---

<sup>9</sup> <http://elchangopinta.tumblr.com/post/44089044802>, [12.11.2014].

Das Bild *Boulevard du Tempel* entstand auf einer mit Silber beschichteten Kupferplatte. Dieses Verfahren benötigte eine kürzere Belichtungszeit, konnte jedoch noch keine, sich bewegenden Menschen festhalten. Links unten im Bild sind zwei Personen zu sehen, ein Schuhputzer und sein Kunde. Sie sind die einzigen Personen, die für eine gewisse Zeit stillgestanden haben und somit abgelichtet wurden.



(Abb. 2: Daguerrotypie)<sup>10</sup>

Mit der Entwicklung der ersten analytisch berechneten Objektive der Firma *Voigtländer*, konnte die Belichtungszeit bereits auf Minuten gesenkt werden, was für die Geschichte der Fotografie revolutionär war. William Talbot entwickelt 1840 das erste Negativ-Positivverfahren mit lichtempfindlichem Papier, welches er „*Kalotypie*“ nannte. Er machte durch diese Erfindung die Vervielfältigung von Fotos möglich. George Eastman entwickelte schließlich die Basistechnologie des heute noch gängigen Negativfilms, den Rollfilm auf Papierbasis (sog. *Stripping Film*).

---

<sup>10</sup> <http://www.worldhum.com/features/jeff-pflueger/the-first-travel-photo-and-future-of-photography-20100127/>, [12.11.2014].

Die erste Kriegsfotografie fand im Krimkrieg (1853-1856), mithilfe von mobilen Dunkelkammern statt. Das Verfahren war sehr aufwendig, da die Platten direkt vor Ort aufbereitet werden mussten. Aufgrund der langen Belichtungszeiten konnten zunächst nur statische Momente festgehalten werden. Die zeitaufwendigen Vorbereitungen schränkten somit die Mobilität und die Anzahl der festgehaltenen Augenblicke ein.<sup>11</sup> Das folgende Foto zeigt ein typisches Arrangement auf Fotografien aus dem Krimkrieg.



(Abb. 3: Offiziere des 90. Regiments)<sup>12</sup>

Die Personen wurden positioniert und bewegten sich nicht. Das direkte Kampfgeschehen blieb für die Kamera im Krimkrieg und im Amerikanischen Bürgerkrieg noch unerreichbar. Die Erzählform der Fotografie über den Krieg beschränkte sich auf eine Schilderung vor und

---

<sup>11</sup> Vgl Plach (2013), S. 5ff.

<sup>12</sup> <http://www.allworldwars.com/image/072/Fenton011.jpg>, [12.11.2014].

nach dem Geschehen. Eine Gruppe von Offizieren, die Truppenlager, das Leben im Felde, Offiziere auf Pferden und auch Einzelporträts, Häfen mit Schiffen, und Landschaften stellten die Thematiken vor der Kriegshandlung dar. Leichenberge, leichenübersäte Schlachtfelder, Stellungen, Zerstörung und Verwüstung sind die Inhalte der Bilder nach der Schlacht. Ebenso wie die Fotografie voranschritt, machte die Waffenindustrie mit dem Hinterlader und dem Maschinengewehr neue Fortschritte. In beiden Bereichen ging es um die Dynamisierung der Abläufe.<sup>13</sup> Ironischerweise bedeutet das nichts anderes, als mehr verschwendete Menschenleben und mehr Fotos davon. 1869 wurden die ersten Verschlüsse erfunden, die es ermöglichen Reihen- und Serienaufnahmen von bewegten Motiven zu machen. 1880 wurde der Rollfilm aus Zelluloid entwickelt. Mit Ende des 19. Jahrhunderts konnte man durch das Trockenverfahren, welches die Dunkelkammer ersetzte und der Entwicklung von leichteren, kleineren Kameras mobil fotografieren.

Im Amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865), auch Sezessionskrieg genannt, berichtete ein achtzehnköpfiges Team von Fotojournalisten rund um Mathew Brady. Dieser Zusammenschluss regierungsunabhängiger Fotografen war der erste seiner Art. Der Fotograf Alexander Gardner machte zum ersten Mal Aufnahmen von Leichen der Kriegsgegner. Diese Bilder galten als Eyecatcher, da die Welt so etwas zuvor nicht gesehen hatte. Die Technik war dieselbe wie im Krimkrieg und die mobile Dunkelkammer konnte nur mit Pferdewägen bewegt werden.<sup>14</sup> Der Erste Weltkrieg (1914-1918) war der erste große Krieg, der von einer großen Zahl unterschiedlicher Fotografen festgehalten wurde. Die Bedeutung des Fotos war im Laufe des Ersten Weltkrieges nur sekundär. Sie fand meistens als illustrierte Zugabe zu den propagandistischen Botschaften Verwendung.<sup>15</sup> Die Fotoagentur *Berliner Illustrations-Gesellschaft* suchte am 23. November 1914 beim österreichischen Armeeoberkommando an einen ihrer Fotografen zum Kriegsschauplatz entsenden zu dürfen. Dieses neue Geschäftsfeld entdeckten auch andere Fotoagenturen und Verlage. Es bildete sich der Beruf des „Illustrationsphotographen“ heraus, der als selbstständiger Pressefotograf seine Bilder an die Presse vertrieb. Kriegsbilder wurden zuerst nur von zivilen Anbietern erstellt, bis 1917 das k. u. k. Kriegspressequartier (KPQ) in Wien und das Bild- und Filmamt (BUFA) in Berlin die militärisch herrschende Rolle als Bildpropagandastellen übernahmen. Der freie Markt ging aufgrund der militärisch kontrollierten Monopolbildung deutlich zurück. Diese quantitativen Nachteile brachten aber qualitative Vorteile. So machten die ausgezeichnete Bildqualität

---

<sup>13</sup> Vgl. Sontag (2003) S. 26ff.

<sup>14</sup> Vgl. Plach (2013), S. 31.

<sup>15</sup> Vgl. Holzer (2005), S. 17ff.



sowie die Visualisierung dramatischer Szenen und das extreme Breitformat, mit gewissem Panoramaeffekt, die Bilder des Unternehmens *Kilopoth* aus, das mit dem Militär eng zusammenarbeitete. Die meisten Bilder stammten vom jüngsten und erfolgreichsten Kriegsphotografen Alexander Exax. Holzer schreibt über Exax:

*„Der Fotograf tritt nahe an die Protagonisten heran und arbeitet dennoch geschickt mit der Bildtiefe. Durch sorgfältig gewählte Kamerastandpunkte und ungewohnte Perspektiven entstehen beeindruckende Panoramen, die den Krieg in ein neues Licht tauchen.“<sup>16</sup>*

Exax fotografierte sowohl mit der großformatigen Plattenkamera meist mit Stativ, als auch mit der kleinen Rollbildkamera. Das untere Foto ist eines von Exax' Werken mit Bewegung im Bild.



(Abb. 4: Österreichischer 30,5 cm-Mörser beim Abschuss)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Holzer (2005) S. 48.

<sup>17</sup> <http://kurier.at/kultur/fotografie/von-zaesuren-und-kontinuitaeten-fotografie-in-oesterreich/31.073.794>, [12.11.2014].

Jedem Armeekommando (A. K.) wurden wehrpflichtige Fotografen zugeteilt, diese wurden in Kriegsgebieten in „Fotostellen“ zusammengefasst. Während des Ersten Weltkrieges wurde die fotografische Luftaufklärung systematisch ausgebaut, war aber organisatorisch von der Bodenfotografie getrennt. Bei Propagandavorträgen wurden zunehmend Diapositive verwendet. Durch die Wirkung der Bilder, die nun anschaulicher, überzeugender und dokumentarischer waren, überstieg die Wertigkeit des Fotos allmählich die des Wortes. Im Ersten Weltkrieg beschäftigte sich Hauptmann Rudolf Ahbahr intensiv mit der Weiterentwicklung der Fernfotografie. Die neue Fernkamera, die bis Ende 1915 entwickelt worden war, konnte mit einem Teleobjektiv, dessen Brennweite drei Meter betrug, Objekte in einer Entfernung von zwei bis 24 km fotografieren. Die Fotografen des k. u. k. Militärgeographischen Instituts führten ihr Equipment für die Landschaftsaufnahmen und Vermessungen auf Pferdewägen mit sich.<sup>18</sup>

Da es nun endlich möglich war bis zu 36 Aufnahmen mit einer Kleinbildkamera zu machen, bevor der Film gewechselt werden musste, konnten Nahaufnahmen direkt im Kriegsgeschehen gemacht und einzelne Kampfszenen abgelichtet werden. Die handliche und leichte Kleinbildkamera von *Leica* ermöglichte es den Fotografen beweglich und jederzeit abschussbereit zu sein. Im Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) berichteten einige Fotografen das erste Mal auf diese Weise direkt von der Front und aus den Ruinen der zerstörten Städte. Robert Capas *Fallender Soldat* zählt heute noch zum berühmtesten Bild dieser Zeit.

---

<sup>18</sup> Vgl. Holzer (2005), S. 23.





(Abb. 5: *Fallender Soldat*)<sup>19</sup>

Ob das Foto während einer Übung oder im Krieg gemacht wurde oder der Soldat wirklich gefallen ist, sei dahin gestellt. Auf jeden Fall wurde dieses Foto zu einer Ikone der Kriegsfotografie, da Capa, gemäß seinem Credo, nahe genug am Objekt dran war. Das Bild eines Soldaten, der im Moment seines Todes fotografiert wurde, war revolutionär. Das Fotografieren im heutigen Sinne war geboren. Ab 1906 fand die Farbfotografie zwar ihren Beginn, es dauerte jedoch noch viele Jahre, bis sie sich durchgesetzt hatte. 1936 ermöglichte *Kodak* die Farbfotografie für die gängigen 35mm Kameras. Im selben Jahr brachte die Firma *Agfa* den ersten Dreischichtenfarbfilm auf den Markt. Die Katastrophe des Luftschiffs *Hindenburg* am 6. Mai 1937 wurde zur Schlüsselfigur eines neuen Zeitalters in der Fotoreportage. Das Unglück wurde zu einem globalen, gemeinschaftsbildenden Medienereignis, über welches das erste Mal in Farbe und durch Videokameras fast in Echtzeit berichtet wurde und an welchem das Publikum zeitnah teilnahm. Die Aufnahmen des Fotografen Gerard Sheedy erschienen in der *Sunday Mirror* als „*The Most Remarkable Natural-Color Photographs Ever Taken*“.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> <http://hvordanda.no/test/mediehistorieBM/foto/5.html#&ui-state=dialog>, [12.11.2014].

<sup>20</sup> Paul (2013), S. 108f.



(Abb. 6: Absturz der Hindenburg)<sup>21</sup>

Ein weiteres Bild, welches als Ikone für den Beginn des Zweiten Weltkrieges in die Geschichte eingegangen ist, stellt eine Bildinszenierung für die anwesenden Fotografen über die Demontage eines Schlagbaumes sowie das Abnehmen des Hoheitszeichens, des Weißen Adlers, durch deutsche Soldaten an der polnischen Grenze dar. Das Foto wurde binnen kürzester Zeit zum fotografischen Symbol des Kriegsbeginns.<sup>22</sup> Ab dem Zweiten Weltkrieg konnten die Soldaten selbst als Kriegsphotografen betrachtet werden. Sie mussten mit Waffen, Geräten und Funk genauso gut umgehen können wie mit ihrer Kamera. Auch Piloten mussten ihre Abschnüsse dokumentieren.

<sup>21</sup> <https://medium.com/people-gadgets/the-gadget-we-miss-kodachrome-color-slide-film-8bd036d4cc5c>, [12.11.2014].

<sup>22</sup> Vgl. Paul (2013), S. 135ff.



(Abb. 7: Die Demontage des Schlagbaumes)<sup>23</sup>

Die Medien richteten ihren Schwerpunkt auf das Kriegsgeschehen und auf die Kriegsberichterstatte. Viele Kriegsreporter machten sich durch den Aufschwung der Berufsgruppe einen Namen. Durch die Aufnahmen bei der Landung der Alliierten am 6. Juni 1944 wurde Robert Capa zur Ikone der authentischen Kriegsberichterstattung. Die zum Teil verwackelten und verwischten Bilder, auch *Combat*-Aufnahmen genannt, entstanden mitten im Kampfgeschehen einer, unter gegnerischem Beschuss stehenden, Einheit, der auch Capa angehörte.



(Abb. 8, 9: Angriff der Alliierten auf die Normandie)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> <http://www.hannover.de/Media/01-DATA-Neu/Bilder/Bilder-Region-Hannover/Gedenkstätte-Ahlem/Bundesarchiv,-Bild-183-51909-0003-Panorama>, [12.11.2014].

<sup>24</sup> <https://aidankelly.wordpress.com/tag/robert-capa/>, [14.11.2014].

Mit der unmittelbaren Nähe zum Tod und zur Dynamik des Dargestellten legte Capa nicht nur die Anforderungen an einen Kriegsphotografen deutlich höher, sondern etablierte eine neue Art der Kriegsberichterstattung. Capas verwackelte, unscharfe Bilder vom D-Day, erscheinen wie ein gezielt eingesetztes Stilmittel, welches auf die Gefährlichkeit des Landeeinsatzes hindeutet. Sie ist höchst wahrscheinlich aufgrund eines Filmentwicklungs-Fehlers entstanden, bei dem fast alle Bilder dieser Serie zerstört wurden. Die Unmittelbarkeit und die Anwesenheit des Fotografen bei den „*over the top*“ Aufnahmen geben dem Betrachter das Gefühl am Kampfgeschehen selbst teilzunehmen. Die fotografisch festgehaltenen Szenen inspirierten Steven Spielberg so sehr, dass sie für die Eingangssequenz von *Der Soldat James Ryan* (1998) übernommen wurden. Mit seinen spektakulären D-Day Fotografien avancierte Robert Capa zum „*Greatest War Photographer in the World*“. Capa war einer von insgesamt vier „freien“ Fotografen, die zur Bildberichterstattung bei D-Day von den Amerikanern zugelassen wurde.<sup>25</sup>

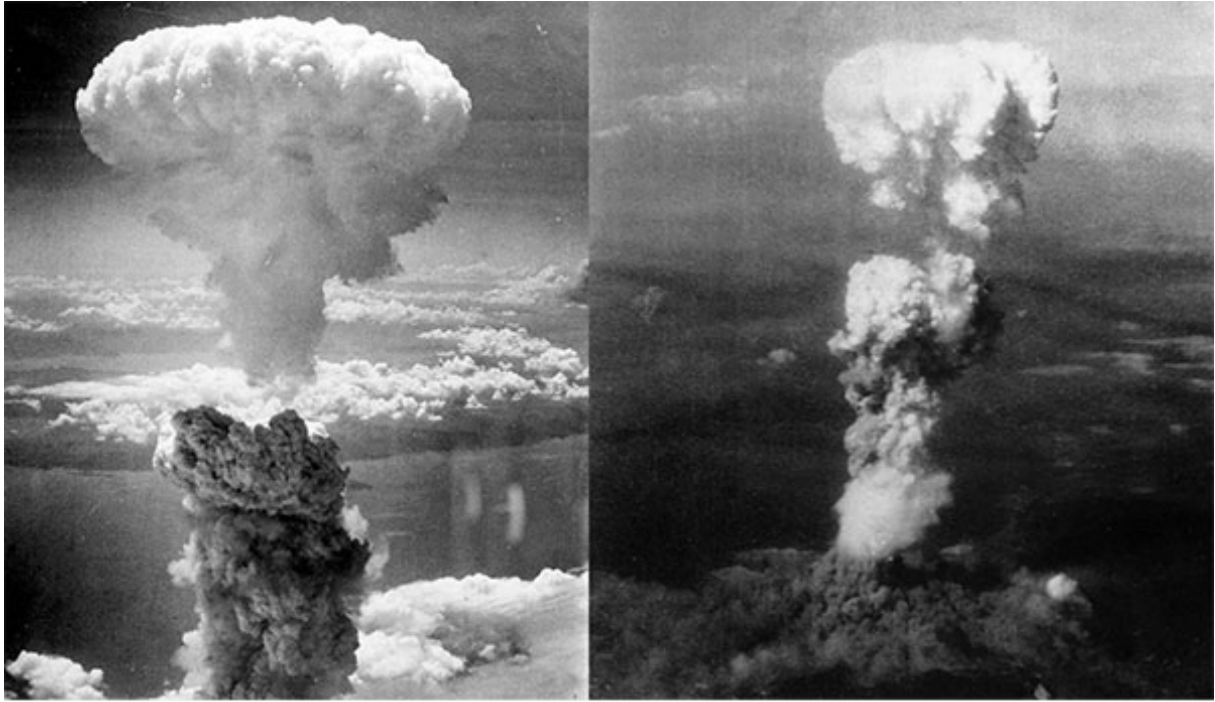
Die Atompilzwolken über Hiroshima und Nagasaki werden 1945 zum Aushängeschild des Kalten Krieges. Während der Atompilz, für die Mehrzahl der amerikanischen Bevölkerung, Sieg so wie technischen Fortschritt repräsentierte, stellte er für Europa und Japan die Grausamkeit der menschlichen Entwicklung dar. Die Aufnahmen wurden aus *B-29* Bombern aufgenommen, welche die *Enola Gay* bis zum Abwurf begleiteten. Die visuelle Dokumentation der ersten Atombombenabwürfe war von dem US-Militär im Voraus geplant. Die Maschinen waren mit Spezialmessgeräten sowie automatischen Kameras ausgestattet. Die Kameras waren entweder fest installiert, wie die *K-17* Kamera, aber auch die Soldaten wurden mit der, speziell für Luftaufnahmen geeigneten, *Fairchild K-20* Handkamera, wie die, des Heckenschützen Sergeant George R. Caron, ausgestattet. Er hatte bei dieser Mission die zusätzliche Aufgabe zu fotografieren. Die militärischen Luftaufnahmen wurden in vielen Zeitungen und unter anderem auch in *The New York Times* veröffentlicht.<sup>26</sup> Das linke untere Bild ist die Luftaufnahme von der Atombombe *Fat Man* nach dem Abwurf über Nagasaki. Auf der rechten Seite des Fotos sind Spiegelungen aus dem Flugzeug erkennbar. Das Foto wurde von Charles Levy aus einer Boeing *B-29 Superfortress* aufgenommen. Das rechte untere Bild zeigt die Aufnahme von George R. Caron direkt nach dem Abwurf von *Little Boy* über Hiroshima. Diese Aufnahme wurde aus der Abwurfmaschine *Enola Gay* aufgenommen.

---

<sup>25</sup> Vgl. Paul (2013), S. 199ff.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 245ff.





(Abb. 10, 11: Die Atompilze von *Fat Man* und *Little Boy*)<sup>27</sup>

Der Vietnamkrieg (1964 -1975), auch zweiter Indochinakrieg genannt, weil er an den Ersten anschloss, war der erste, unzensierte Krieg in der Geschichte. Da es offiziell keinen Krieg gab, konnte auch keine Zensur darüber ausgesprochen werden.

Die vollautomatische Kamera wurde schon im Jahre 1956 mit Belichtungsmesser entwickelt und bewährte sich auch beim Vietnameinsatz. Obwohl die Farbkameras schon existierten, bedienten sich Kriegsfotografen im Vietnamkrieg, so wie Nick Ut beim Fotografieren von Kim Phúc, eines Schwarz-Weiß-Films mit einer Lichtempfindlichkeit von 400 ASA von *Kodak*. Nick Uts Foto wurde mit einer deutschen *Leica-M2* aufgenommen. Zu der Ausrüstung der Fotografen gehörten auch noch ein Stahlhelm und eine kugelsichere Weste.<sup>28</sup> Dieser Krieg war der Erste, über den nahezu live berichtet wurde. Durch die emotionale und visuelle Nähe des konsumierenden Fernsehzuschauers wurde er auch als „*living room war*“ bezeichnet. Durch die fehlende Zensur gab es viele Fotografen vor Ort. Aufgrund einer größeren Nachfrage durch die Medien und die amerikanische Bevölkerung fokussierten sich die Fotografen erstmals auf die Darstellung der Opfer des Krieges. Die Produktion der „Antikriegsbilder“ nahm zu.

<sup>27</sup> <http://zidbits.com/2013/11/is-nagasaki-and-hiroshima-still-radioactive/>, [15.11.2014].

<sup>28</sup> Vgl. Paul (2013), S. 437.

Im Jahre 1977 wurden die ersten Kameras mit Autofokus hergestellt. Somit wurde die Arbeit des Fotografen durch die automatische Entfernungsmessung und das Scharfstellen des Bildes erleichtert.

Der Zweite Golfkrieg (1990-1991) geht als „Krieg ohne Bilder“ in die Geschichte der Kriegsfotografie ein. Durch den Fehler im Vietnamkrieg, den Journalisten freien Spielraum zu lassen, hat die amerikanische Regierung dazugelernt. Im Irak ließ sie die Daten und Bilder der Fotografen genauestens prüfen bevor diese das militärische Gebiet verließen. Es wurden nur mehr ausgewählte Fotografen, die vorher geprüft wurden, zugelassen. Anhand des *embedment* wurden die Spielregeln zwischen dem Militär und den Journalisten festgelegt. Das *embedding* hatte für die Reporter einen eingeschränkten Einblick in einzelne Szenarien zur Folge. Die Liveübertragungen vom Panzerkrieg fanden aus allen Perspektiven statt. Der technologische Krieg wurde zensiert geführt.

1991 wurde die erste Digitalkamera im heutigen Sinne entwickelt.

Der Kosovokrieg (1998-1999) wurde seitens der Amerikaner ohne UN-Mandat geführt und fand in Form von Luftangriffen auf die strategischen Ziele statt. Fotos wurden aus Kontexten gerissen, zu falschen Tatsachen veröffentlicht und propagandistisch, pro-amerikanisch eingesetzt. Dies war ein wichtiges Instrument, um die ungerechtfertigte Beteiligung des US-Militärs und damit die NATO-Angriffe zu legitimieren. Wieder einmal fokussierte man sich auf die Gräueltaten der Gegner und inszenierte die Bilder zu eigenen Nutzen. Über das World Wide Web war es das erste Mal möglich auf der NATO-Seite die aktuellen Angriffe aus der Sicht der Piloten zu *streamen*.<sup>29</sup>

Mit den darauf folgenden Kriegen im Irak und Afghanistan fand eine zunehmende Bilderflut statt. 2003 sendete CNN die ersten Live-Bilder vom Irakkrieg in Echtzeitübertragung, direkt aus dem Kriegsschauplatz, beste Auflösung von Detonation, Flammen, Rauch mitten aus dem Geschehen.

Genauso faszinierend wie der Atompilz waren die Bilder vom 11. September 2001. Dieses Ereignis war nicht nur ein einschneidendes Erlebnis für die Amerikaner, sondern auch ein erschütternder Akt, der Tausenden von unschuldigen Menschen das Leben gekostet hat. Die Bilder über die Selbstmordattentate wurden nach dem Einschlag des ersten Flugzeuges in Echtzeit, und zwar von allen vor Ort anwesenden Personen festgehalten. Das Hauptmedium für die Dokumentation vom 9/11 war das Mobiltelefon - überall dabei, jederzeit aufnahmebereit, von allen bedienbar. Der Krieg wird nun als elektronischer Bilderkrieg

---

<sup>29</sup> Vgl. Plach (2013), S. 5ff.

geführt. Die Schlacht wird durch Bilder entschieden. Sontag spricht hier von der Ära des ferngelenkten Krieges, der so weit wie möglich aus der Distanz geführt wird.<sup>30</sup>

Ein Foto hat die Möglichkeit eine Machtpräsentation von kriegsführenden Parteien zu sein, ebenso gut kann es diesen Mächten das Genick brechen. Gerhard Paul bezeichnet die Geschichte der Bilder und Fotografie als ein Jahrhundert, „in dem vor allem die modernen Bildmedien nicht nur zu einem zentralen politischen Machtfaktor avancierten, sondern ebenso zur multifunktional einsetzbaren Waffe.“<sup>31</sup>

Mit den Bildern von 9/11 und Abu Ghraib erfolgt ein Einschnitt in der Bildgeschichte. Horst Bredekamp zufolge bilden sie nicht die Geschichte ab, sondern erzeugen diese. Sie werden zu eigenständigen Waffen der neuen Kriegsführung. So wie ein Krieg einen Gegenkrieg produziert, erzeugt ein Bild (Ikone) immer wieder ein Gegenbild („anikonischer Widerpart“). Die Steigerung der Brutalität nimmt dabei kein Ende. Die Medientheoretikerin Lydia Haustein spricht von einer unkontrollierbaren, anarchischen Kraft der Bilder und nennt sie „wirkmächtige Bilder“.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 80f.

<sup>31</sup> Paul (2013), S. 8.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 621.

### 3 Kulturelle Aspekte

#### 3.1 Ästhetik in der Fotografie

Walter Benjamin spricht in seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von der „Aura“ der Fotografie. Die Aura besteht aus der Einmaligkeit des Kunstwerks und aus der Geschichte, welche das Kunstwerk bereits in sich trägt. Demnach hat ein Foto etwas Magisches an sich, eine Ausstrahlung, eine Energie. Durch eine solche Abbildung können Dinge sichtbar werden die zuvor mit freiem Auge nicht wahrgenommen wurden. Er spricht von einer Umrahmung mit einem unscharfen Dunstschleier. Darin sieht Benjamin den „magischen Charakter“, die sogenannte „mystische Aura“, der Fotografie. Diesen Charakter bezeichnet er als „Kultwert“, was wiederum auf die Echtheit und Einmaligkeit des Bildes zurückzuführen ist. Etwas poetischer ausgedrückt sei sie „eine einmalige Erscheinung in der Ferne, so nah sie auch sein mag“. <sup>33</sup> Diese Darstellung von Aura ist gleichsetzbar mit unserem heutigen Verständnis des Wortes. Durch die Reproduktion der Bilder und somit der Zerstörung der Einmaligkeit kommt es zum Verfall der Aura. Mit dem „Chock“, gleichzusetzen mit beschleunigten Handlungs- und Wahrnehmungsformen oder medial gesehen mit der Dynamisierung der Bilder in den Massenmedien, werden die Assoziationsmechanismen und tradierten Wahrnehmungsmuster außer Kraft gesetzt. Dieser Prozess zerstört ebenfalls die Aura. <sup>34</sup> Die Fotografie von früher und heute hat sich geändert. Während man früher beim Betrachten des Bildes die Aura sehen konnte, Fülle und Sicherheit dabei empfand, ist die Aura in den heutigen Fotografien nicht vorhanden. Die menschliche Wahrnehmung ist leer und unsicher geworden. Die Ausstrahlung der Aura ist nämlich eine Interaktion zwischen dem Blick des Bildes und dem Betrachter. Was sich früher wie ein lebendiger Blick angefühlt hat, wird heute nur mehr als flüchtiger Moment wahrgenommen. <sup>35</sup>

Susan Sontag ist der Auffassung, dass auch das Schreckliche, wie eine blutrünstige Schlachtszene, eine provozierende Schönheit hervorrufen kann. <sup>36</sup> „Gerade den besten sozial engagierten Fotografen wird oft vorgehalten, ihre Arbeiten sähen zu sehr nach Kunst aus.“ <sup>37</sup> Die Fotografie ist ihrer Meinung nach komplementären Vorwürfen ausgesetzt. Einerseits

---

<sup>33</sup> Benjamin (1969), S. 18.

<sup>34</sup> Vgl. Benjamin (2007), S. 353ff.

<sup>35</sup> Vgl. Gu (2012), S. 93ff.

<sup>36</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 88.

<sup>37</sup> Sontag (2008), S. 166.



zeigt sie Situationen und Konflikte, die wir beklagen müssten und bei denen wir auf Distanz gehen müssten. Andererseits werden die menschlichen Grenzen beim Ertragen oder Anstarren des Schrecklichen geprüft.<sup>38</sup> „*Das Bild soll entsetzen, und in dieser terribilità liegt eine provozierende Schönheit,*“<sup>39</sup> schreibt Sontag. Sie ist der Auffassung, dass auch in den Trümmerfotos der WTC eine Schönheit zu erkennen sei. Sie setzt das Wort ästhetisch mit dem Begriff „wie Kunst“ gleich.<sup>40</sup> Die Betrachter empfinden das Abgebildete erschreckend, fühlen sich aber trotzdem zu ihr hingezogen.

Dass das Reale auch schön abgebildet sein kann, belegen viele Fotografen. So sind z. B. James Nachtwey, Sebastiao Salgado bekannt für ihre ästhetischen Bildkompositionen. Das Foto von James Nachtwey zeigt einen Überlebenden des Hutu Stammes aus Ruanda. Durch die Tiefenschärfe und das einfallende Licht wird dem Bild Ausdruck und Aussagekraft verliehen. Das Glänzen der Augen und der verbrannten Hautstellen erweckt Lebendigkeit im Bild. Es erzeugt eine gewisse physische Nähe.



(Abb. 12: *Survivor from a Hutu death camp*)<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Vgl. Sontag (2008), S. 167.

<sup>39</sup> Sontag (2003), S. 88.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>41</sup> <http://www.jamesnachtwey.com>, [20.12.2014].

Durch seinen eigenen Stil, das Fotografieren in Schwarz-Weiß, das Spielen mit der Tiefenschärfe, die Ausschnitthaftigkeit der eingefangenen Momente, sowie der Nachbereitung durch Aufhellung bestimmter Bereiche<sup>42</sup>, verleiht Nachtwey seinen Bildern die wesentliche Spannung und bedeutende Ästhetik. Er bildet oft nur Details ab, wodurch er eine größere Wirkung erzielt, als wenn er eine Großaufnahme von der Szene machen würde. In seinem Bild *Wounded soldier* lässt er bewusst die Ablichtung einer grausamen Szene aus dem Foto. Der Schrei des Soldaten verleiht durch das verzogene Gesicht so viel Ausdruck, dass der Betrachter die Schmerzen nachempfinden kann, die er in diesem Moment erleidet. Das Detail am linken oberen Eck des Fotos wurde bewusst mit in den Rahmen gesetzt. Durch die Schere und das Verbandzeug wird dem Betrachter die Schwere der Verwundung mitgeteilt. Der Beobachter kann nur mutmaßen ob eine Kugel, oder Granatensplitter entfernt werden oder gar Körperteile amputiert werden. Durch das Nichtvorhandensein der Schlüsselszene ist der Beobachter genötigt, sein Vorstellungsvermögen einzusetzen. Dadurch kommt diesem Bild eine stärkere Wirkung zu. Die südafrikanische Fotografin Jodi Bieber vertritt die Ansicht, dass etwas, was nur angedeutet wird, eine viel stärkere Emotion beim Betrachter auslösen kann, als die direkte Darstellung von roher Gewalt. Denn durch die Abbildung von roher Gewalt würde der Rezipient geschockt und angeekelt werden und wegschauen wollen.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. *War Photographer*, TC 01:10:01.

<sup>43</sup> Vgl. Plach (2013), S. 83.



(Abb. 13: *Wounded soldier*)<sup>44</sup>

Es sind zwei wichtige Details in einem Bild zusammengefasst. Sie ermöglichen dem Beobachter diese im eigenen Kopf zusammenzusetzen, um so ein Gesamtbild entstehen zu lassen. Der Zuschauer muss aktiv werden und kann sich nicht mit dem Abgebildeten abfinden. Der Kontrast wird hier zufällig oder bewusst durch das Stilleben links und dem schreienden Soldaten erzeugt. Auch die Kontraste Schwarz und Weiß erzeugen hier eine Zweiteilung und setzen einen Akzent. Die kompositorische Fähigkeit und die Wahl des Blickwinkels machen Nachtwey zu einer Ikone der heutigen Opferfotografie. In seinem Fotobuch *Inferno* dokumentiert er die grausamen Verbrechen der korrupten Regime an der wehrlosen Bevölkerung.<sup>45</sup>

Ebenso wie Nachtwey hat sich der südamerikanische *Magnum*-Fotograf Sebastiao Salgado bis zu seinem körperlichen Zusammenbruch 1994, welcher als psychische Reaktion auf die erfahrene menschliche Brutalität und Tod zurückzuführen ist, zum Beruf gemacht, in Kriegsgebieten Afrikas das Schicksal der Menschen und die Kriegsverbrechen an ihnen fotografisch zu dokumentieren. Zu seinen Arbeiten gehören Themen wie die

<sup>44</sup> <http://www.jamesnachtwey.com>, [20.12.2014].

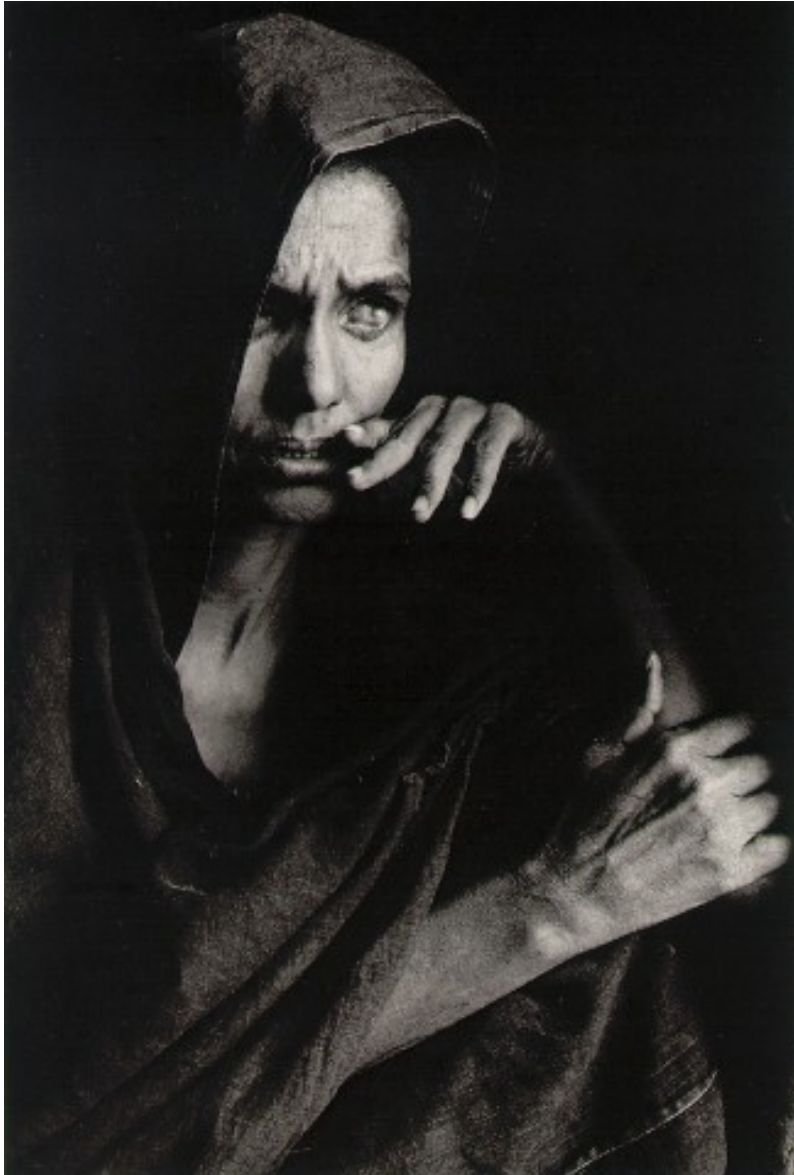
<sup>45</sup> Vgl. Plach (2013), S. 53 ff.

Goldminenarbeiter in Brasilien, Hunger leidende Menschen in Niger, Opfer des Völkermordes in Ruanda, die Kriegsflüchtlingen im Kongo und Schicksale, denen das Leid ins Gesicht geschrieben steht.<sup>46</sup> Durch das Spiel mit den Abstufungen des Lichts, sowie dem daraus resultierenden Schatten und das Ausarbeiten von Details schafft es Salgado seinen Bildern eine persönliche Unterschrift zu geben. Wie sein Kollege Nachtwey bezieht auch er die christliche Ikonografie in seine Werke mit ein. Das nachstehende Bild wurde in einem Flüchtlingslager in Mali aufgenommen. Die Darstellung der Person erinnert sehr stark an die Jungfrau Maria und konnotiert mit den christlichen Malereien des Abendlandes. Salgado arbeitet bei seinen Fotos sehr viel mit der Lichtführung und achtet auf die Farbgebung durch die Einstrahlung des Lichtes. Schatten können verhüllen und enthüllen, setzen einen gewissen Akzent und einen Schwerpunkt. Licht kann als visuelles und dramaturgisches Darstellungsmittel eingesetzt werden, ebenso wie die Schwarz-Weiß-Fotografie. Des Weiteren verwendet er auch die Tiefenschärfe bei seinen Arbeiten als ästhetisches Mittel. Seine ästhetischen Fotos und Ausstellungen sorgen nicht nur für großes Aufsehen bei den Rezipienten, sondern rufen zu einer weltweiten Spendenaktion auf.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sebastiao-salgado-spiegel-interview-zu-wim-wenders-film-salz-der-erde-a-999290.html>, [15.01.2015].

<sup>47</sup> Vgl. Plach (2013), S. 56.



(Abb. 14: *Refugee from Gondan*)<sup>48</sup>

Beide Fotografen arbeiten in ihren Werken die Brutalität, Folter und die Armut der Menschheit in kunstvollen Bildern auf.<sup>49</sup> Sie bilden das Grausame und das Schreckliche ästhetisch ab. Dieser Kontrast, das Elend in einem kunstvollen Bild präsentiert zu bekommen, regt die Betrachter zur kritischen Sichtweise an. Der Rezipient empfindet das Foto zwar als schön, wird durch die abgebildete Szene aber auch aufgerüttelt. Diese Erfahrung führt zu einer Art „Kurzschlussreaktion“ im Kopf und endet somit in einem kritischen und distanzierten Blick gegenüber dem betrachteten Foto.

---

<sup>48</sup> [http://www.masters-of-photography.com/S/salgado/salgado\\_dead\\_eyes\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/S/salgado/salgado_dead_eyes_full.html), [20.12.2014].

<sup>49</sup> Vgl. Plach (2013), S. 56.

Eine andere Art von Ästhetik stellt das Foto *Bibi Aisha* der südafrikanischen Fotografin Jodi Bieber dar. Es steht in einem gewissen Kontrast zu den oben erläuterten Fotografien. Obwohl auch diese Künstlerin Licht und Schatten als stilistisches Gestaltungsmittel einsetzt, um dem Porträt zusätzlich eine ästhetische Komponente zu verleihen, wird der Fokus auf den Inhalt des Bildes gesetzt. Es geht hier um die innere Schönheit des Individuums, die zum Ausdruck kommen soll. Auf dem Foto ist eine junge Frau abgebildet. Sie wurde von ihrem Ehemann misshandelt und lief davon. Als Mahnung an die eigene Bevölkerung, dass dieses Verhalten nicht gewürdigt wird, wurden ihr die Ohren und die Nase abgeschnitten. Durch die kritische Darstellung greift Bieber ein aktuelles Thema auf und möchte die Welt über grausame Taten informieren, die in bestimmten Kulturen noch immer praktiziert werden. Ihr kommt es auch sehr darauf an, dass sich die abgebildete Person während dem Fotografieren wohlfühlt, sich öffnet und von sich aus ihre wahre Schönheit preisgibt. Bieber setzt ihren Schwerpunkt auf den außerordentlichen Ausdruck der Emotionen und Stimmung der porträtierten Person. Der Kontrast beim Hinsehen wird durch die Ästhetisierung der verstümmelten Person erzeugt. Sie wird nicht etwa als arme, verletzte Frau gezeigt, sondern stark und selbstsicher. Ihre wunderschönen Haare sowie das Funkeln in den Augen generieren ein warmes, angenehmes Gefühl. Das Tuch über den Kopf konnotiert ein wenig mit den ikonografischen Mariendarstellungen. Es kommt beim Betrachter natürlich zu einer Irritation. Indem die Fotografin die junge Frau mit der fehlenden Nase schön und selbstbewusst in Szene setzt, ruft sie sowohl Kritik als auch Bewunderung beim Rezipienten hervor. Jodi Bieber möchte bewusst Kritik hervorrufen, um damit die männliche Gewalt in Afghanistan gegenüber den Frauen zu demonstrieren. Ihrer Meinung nach kann die Pressefotografie künstlerisch, informativ und ästhetisch zugleich sein. Durch *Bibi Aisha* schafft Bieber bewusst eine konträre Situation. Sie möchte aber dem Betrachter einen offenen Raum für die eigene Interpretation lassen. So kann er in aller Ruhe das Bild auf sich wirken lassen. Das Foto hat eine sehr starke inhaltliche Aussagekraft. Jodi Bieber gewann den WPP-Premier Award im Jahre 2011. Sie schaffte es mit dieser Fotografie somit zwei Komponenten, ein wichtiges soziales oder politisches Thema und eine gewisse künstlerische Ästhetik, miteinander zu vereinen.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Plach (2013), S. 81ff.





(Abb. 15: *Bibi Aisha*)<sup>51</sup>

Die Ästhetik kann auf Fotografien sowohl stilistisch als auch inhaltlich erzeugt werden. Die inhaltliche Ästhetik lehnt wiederum stark an die Benjamins These von „Aura“ an.

---

<sup>51</sup> <http://www.worldpressphoto.org/content/south-african-photographer-jodi-bieber-wins-premier-award>, [25.01.2015].

## Ästhetik der Distanzlosigkeit

Die Ästhetik der Distanzlosigkeit vermittelt Authentizität durch „Augenzeugenschaft“. Sie erreicht ihren Höhepunkt bei der Berichterstattung über den D-Day, Irakkrieg. Ihr Ziel ist es den Raum zwischen der physischen Wirklichkeit und der virtuellen Bildrealität aufzuheben. Dadurch kann sich der Zuschauer/Betrachter mit dem an der Front kämpfenden Soldaten identifizieren und mit ihm verschmelzen. Er transportiert sich selbst vom passiven Bildbetrachter ins Bildgeschehen und somit in das Bild hinein. Es findet eine Identifikation mit dem Helden statt. Paul bezeichnet diesen Prozess als „einschneidende Transformation“, bei dem der Rezipient zum Partizipierenden wird. Dadurch verliert der Zuschauer nicht nur die ästhetische Distanz, sondern auch die intellektuelle Reflexionsfähigkeit gegenüber dem Bild.<sup>52</sup> Bildmedien haben Techniken und Strategien entwickelt, um die räumliche und zeitliche Distanz zu überwinden und die Grenzen zwischen Bild und Welt des Betrachters zu verändern. Durch Aufnahmen aus der Nähe, den Blick einer Person aus dem Bild, die Verwendung von Allegorien und Symbolen, die Übernahme der Perspektive des Bildproduzenten wie z. B. in der Landung der Alliierten von Capa (Abb. 9), die Aufhebung der Bildbegrenzung, das Ausschneiden von Personen und durch die Echtzeitübertragung etc. wird die zeitliche und örtliche Distanz aufgehoben. Es wird dadurch eine imaginäre Teilnahme am Geschehen ermöglicht. Eine weitere Methode, um eine Einbindung in das Geschehen zu erreichen, ist die Übertragung von Live-Bildern, durch die der Rezipient die zeitliche Dimension als unmittelbar empfindet. Die körperliche Anwesenheit des Fotografen und dessen visuelle Beschreibung von selbst Erlebtem, stellen einen subjektiven Bezug zur Realität dar. Verschwommenheit und Unschärfe im Bild können Bewegung und Gefahr signalisieren. Verwackelte Bilder, wie die des Fotografen Robert Capa von der Landung der Alliierten (Abb. 8-9), suggerieren Nähe und Dramatik des Geschehens. Die ausgewählte Perspektive (Abb. 8) erinnert an den Blickwinkel des Protagonisten in einem *Ego-Shooter*-Spiel. Das Anschneiden von Personen sowie die Aufhebung der Bildmitte sind ebenfalls Charakteristika für die Aufhebung der Distanz.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Paul (2013), S. 199f.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 200ff.



## Ästhetik der Immersion

Durch spektakuläre Perspektiven und markante Bilder ist es möglich, die psychische Welt des Betrachters in eine virtuelle Welt einzutauchen. Das Ziel vieler Fotografen und der Medien ist es, den Betrachter in das Bild zu ziehen. Werden hierbei alle Bezüge zur Realität abgebrochen, wird dadurch eine totale Immersion erreicht.

*„Immersionstechniken können folglich als Überwältigungsstrategien qualifiziert werden, weshalb sie für Propagandisten und Werbestrategen schon immer von großem Interesse waren und etwa in der Kriegsberichterstattung regelmäßig genutzt werden.“<sup>54</sup>*

Die filmische Illusionsästhetik bietet immenses „immersives“ Potenzial, welches das Rezeptionsverhalten beeinflusst. Auch die sprachliche Mitgestaltung des Wortes kann die Wahrnehmung eines Bildes beeinträchtigen. Bei den Atombombenangriffen auf Japan kam es durch die Medien zur Ästhetisierung durch die beigefügten Worte: „*spectacular imagery*“, „*poetic references and colourful hyperbole*“ und „*exotic resonances*“.<sup>55</sup>

### 3.2 Semiotische Perspektiven

Die Wissenschaft, die sich mit der Entstehung, dem Gebrauch und dem Wesen der Zeichen in allen Gebieten beschäftigt, wird Semiotik genannt. Unterschiedliche Personen haben sich mit den Zeichensystemen und Zeichentheorien beschäftigt und legen sie unterschiedlich aus:

- Aristoteles (384-322 v. Chr.) behandelt die Semiotik mit einem induktiven Ansatz und räumt dem gesprochenen Wort Priorität ein. Während sich Sprache und Alphabet unterscheiden können, beruft sich die mentale Vorstellung des gesprochenen Wortes (das Zeichen) auf denselben Gegenstand (das Objekt). Somit ist der Bedeutungsgehalt des gesprochenen Wortes identisch, auch wenn die Sprache eine andere ist.<sup>56</sup>
- Platon (427-347) fügt noch einen dritten Aspekt, die Bedeutung des Zeichens hinzu.<sup>57</sup>
- Das Modell von Ferdinand de Saussure (1857-1913) knüpft bei Aristoteles' Theorie vom Lautbild an und ist rückbezüglich ausgelegt. Er unterscheidet zwischen

---

<sup>54</sup> Paul (2013), S. 202.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 202f.

<sup>56</sup> Vgl. Bormann (2011), S. 288.

<sup>57</sup> Vgl. Pichlmüller (2006), S. 22.

- dem Bezeichnenden (Signifikant), wie z. B.: das Wort, die Schrift und
- dem Bezeichneten (Signifikat), die Vorstellung oder das Objekt selbst.<sup>58</sup>
- Der Semiotiker Charles S. Pierce (1839-1914) betrachtet die Semiotik komplexer im Hinblick auf die Einbettung des Zeichens in Systeme und untersucht den Kontext, in dem das Zeichen auftritt. Er unterteilt das Zeichen in:
  - Ikon: eine Abbildung eines realen Gegenstandes (z. B.: Bild oder Foto)
  - Index: ein Hinweis auf das Objekt (Rauch deutet auf Feuer hin)
  - Symbol: ein Mittel der Kommunikation, dass erlernt werden muss, (Flagge für eine Nation, Musiknote für ein Ton, Buchstabe für ein Laut)<sup>59</sup>

Diese Unterteilung von Pierce ist jedoch sehr vage, da eine Einteilung des Zeichens in eine dieser drei Kategorien nur aufgrund der dominierenden Aspekte erfolgt. So kann z. B. ein Totenkopf darauf hinweisen, dass eine Flüssigkeit tödlich ist (Index), ebenso kann es für den Tod stehen (Symbol). Da die Grenzen ineinander verschwimmen, schließen sich die drei Arten somit nicht gegenseitig aus.<sup>60</sup>

### 3.3 Symbolik in Bildern

Das Wort Symbol kommt aus dem Altgriechischen *symbolon* und bedeutet Zeichen, Kennzeichen oder Erkennungszeichen.<sup>61</sup> Im Gegensatz zu Pierce (3.2) ist also das Wort Symbol (Art des Zeichens) mit dem Zeichen (Überbegriff) synonym. Hier wird das Wort als Sinnbild und Bedeutungsträger verwendet. Ein Zeichen steht für ein Wort, eine Geschichte oder eine Bedeutung und repräsentiert diese. Ein Symbol beinhaltet eine verschlüsselte Information, eine Art Allegorie. Pierce zufolge geht bei seinem Begriff von Symbol die Bedeutung des Inhaltes auf eine zuvor bewusst oder unbewusst zwischen Menschen festgelegte und tradierte Regel oder Übereinkunft zurück. Ein Zeichen kann somit etwas verallgemeinern und vereinfachen, so wie ein Verkehrsschild oder das Alphabet. Ein und dasselbe Zeichen kann aber in unterschiedlichen Kulturen sowie Sachbereichen eine ganz

---

<sup>58</sup> Vgl. Pichlmüller (2006), S. 24.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 23f.

<sup>60</sup> Vgl. Oehler (1995), S. 87.

<sup>61</sup> Vgl. [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/307278/Symbolon](http://universal_lexikon.deacademic.com/307278/Symbolon) [25.01.2015].

unterschiedliche Bedeutung haben. So bedeutet die Farbe Weiß in Europa Reinheit, Licht und wird von der Braut zur Hochzeit getragen, während sie in manchen asiatischen Kulturen auch oft für den Tod steht. Ein Zeichen bringt den Inhalt eines Gegenstandes zum Ausdruck. So gilt die Taube in der Bibel als Glückssymbol und bringt Frieden, die Blaue Blume von Novalis steht in der Literatur für die Sehnsucht und Liebe, *Der Blaue Reiter* in der Malerei für den Expressionismus, eine Flagge für das Land, sein Volk oder auch für eine Regierungsform. Ein Zeichen beinhaltet eine codierte Botschaft. Der Sinn dieser Botschaft kann durch den Betrachter entschlüsselt werden, sofern er die Zeichen, ihre Beziehungen aufeinander und/oder die Bedeutung im Hinblick auf das gesellschaftliche System versteht.

Auch in Fotografien treten solche Symbole auf. Manchmal werden sie bewusst in Szene gesetzt, woanders kommen sie rein zufällig zustande.

So wird das Foto von Kevin Carter aus dem Jahr 1993, das ein erschöpftes, abgemagertes, schwarzes Kind und einen Geier dahinter zeigt, als symbolträchtiges Bild bezeichnet. Carter selbst sagt in einem Interview, „*I recognized what I was seeing as a very powerful set of symbols and I wanted to be sure that I had the shot.*“<sup>62</sup> Die karge abgebildete Landschaft kann als Sinnbild für Dürre und Tod angesehen werden. Das kleine sudanesisches Mädchen, deren Kopf fast so groß ist, wie ihr Körper, der Körper so abgemagert, dass ihre Rippen erkennbar sind, zusammengekauert, am Ende ihrer Kräfte, stellt ein Opfer der Hungernot dar. Ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Pose symbolisieren den Kampf gegen den Tod, der nicht mehr weit entfernt zu sein scheint. Der Geier ist ein Aasfresser, der sich auf seine Beute stürzt und deshalb auch Gier symbolisiert. Sein Blick ist auf das Mädchen gerichtet und strahlt Begierde nach Fleisch aus. Er scheint auf den Moment des Todes zu warten.

---

<sup>62</sup> *The Death of Kevin Carter* (2004), TC 00:11:10.



(Abb. 16: Ein Geier und ein sudanesisches Mädchen)<sup>63</sup>

Im Krieg spielen Symbole eine entscheidende Rolle. Regime identifizieren sich anhand von Symbolen (Flaggen, etc.). Die Darstellung der eigenen Macht erfolgt durch Symbole (Hakenkreuz, roter Stern, etc.). Durch die zunehmende Medialisierung wird der Krieg heute vor allem mit Repräsentanten geführt und deshalb auch symbolischer Krieg bezeichnet. So sind die Berliner Mauer oder *Der Eiserne Vorhang*, Wachtürme und Stacheldraht die visuellen Symbole des Kalten Krieges (1961-1989). Sie stehen als Sicherungsmaßnahme gegen den Bolschewismus oder als antifaschistischer Schutzwall da. Die Errichtung der Mauer ist ein „Symbolwerk“ für die Entschlossenheit, Teilung, Trennung, Überwachung. Die politische Grenzziehung, sowie die realen Grenzanlagen wurden damals durch mediale Unterstützung zur Grenzziehung in die Köpfe der Menschen generiert. Die Mauer bleibt heute noch eine Metapher und ein Symbol. Durch Bilder wird die Macht der tatsächlichen Mauern ersetzt. Die Vorstellung einer „mentalen Landkarte“ erzeugt einen imaginären politischen Raum und wird zusätzlich mit einer Trennung von „Gut“ und „Böse“, West und Ost, Demokratie und Unterdrückung ergänzt. Stacheldraht und Wachtürme werden mit Emotionen

<sup>63</sup> <http://all-that-is-interesting.com/kevin-carter>, [20.11.2014].

verbunden. Der Sprung des NVA-Soldaten Conrad Schuhmann in die Freiheit, symbolisiert den Sprung in den Westen. 1961 wird das Bild zur Ikone der deutschen Teilung.<sup>64</sup>

Symbolisch betrachtet, repräsentiert der Grenzsoldat die UdSSR. Durch das Überschreiten des Stacheldrahtzaunes, der in diesem Fall die Grenze zwischen Ost und West darstellt, begeht er eigentlich Verrat. Die Überschreitung der Grenze war zudem auch mit dem Schießbefehl und somit dem Tod verbunden. Die Wahl des Soldaten für den Westen symbolisiert die Wahl für ein anderes Regierungssystem, die Wahl der Demokratie statt des kontrollierten Kommunismus. Somit hat er sich auch für die Freiheit entschieden. Die Freiheit wird durch die Demokratie symbolisiert und kann zusammengefasst werden auf Rede-, Meinungs- und Gedankenfreiheit, was im kommunistischen Regime eher unterdrückt wurde. In weiterem Sinne kann auch ausgelegt werden, dass der Soldat durch diesen Sprung sein Leben für die Freiheit opfert.



(Abb. 17: Der Sprung des Grenzsoldaten Conrad Schuhmann in die Freiheit)<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. Paul (2013), S. 362ff.

<sup>65</sup> <http://www.welt.de/regionales/berlin/article1796147/Der-Fotograf-der-Teilung-ist-tot.html>, [15.11.2014].

Der Fall der Berliner Mauer 1989 steht wiederum als Symbol für die Öffnung der Grenzen, die Wiedervereinigung Deutschlands, für den Wiederaufbau der Wirtschaft sowie das Ende des Warschauer Paktes.

### 3.4 Ikonografische Bedeutung

Das Wort Ikonografie kommt aus dem Griechischen und steht für *eikon* (Bild) und *grafein* (schreiben). Es geht hier um die Beschreibung und Deutung von Symbolen in Bildern und zugleich auch um die Deutung des Inhaltes. In der christlichen Ikonografie dienen die Darstellungen der abendländischen Malerei von christlichen Szenen oft als Mahnung und stehen für etwas, das geschehen ist. Sie knüpfen an vergangenen Ereignissen an und konnotieren mit diesen. Die Ikonografie ist die Transformation sowohl christlicher als auch mythologischer Bilder, wie z. B. die Darstellung vom Leidensweg Christi. Diese Szenen symbolisieren die Aufopferung Christi für die Menschheit und stehen somit für den Tod eines Märtyrers. Die Bilder und Fotos in der heutigen Zeit sind durch immer wiederkehrende historische Motive geprägt. Diese Motive prägt sich der Mensch leicht ein, da er im Laufe seines Lebens ständig damit konfrontiert wird. Die Ikonografie kann herangezogen werden, um uns das Gefühl eines „*Déjà-vus*“ (schon gesehen) zu geben und auf diese Weise eine Erinnerung zu suggerieren. Sie wird von ebenso von Fotografen als auch von Medien und Regierungen bewusst eingesetzt und genutzt, um den Zuschauer zu fesseln und ihre Aufmerksamkeit zu erlangen. Nach Pauls Ansicht erfolgt eine strategische Ikonisierung durch die Verwendung ausgewählter Bilder zu einem Ereignis.<sup>66</sup> Ikonografische Bilder besitzen die Fähigkeit, Deutungen und Bedeutungen zu vermitteln. Sie haben auch die Kraft den Betrachter intellektuell zu überwältigen. Das ikonische Potenzial bietet eine Interpretation des Abgebildeten und ermöglicht auf der semantischen Ebene historischen Ereignissen oder Personen eine Bedeutung zuzuweisen.<sup>67</sup> Damit aus einem Bild eine Ikone wird, muss nach Sontag folgendes zutreffen:

*„Aus kunsthistorischer bzw. bildwissenschaftlicher Sicht verfügen ›außerkünstliche‹ historische Referenzbilder in aller Regel über besondere medienspezifische und formalästhetische Qualitäten sowie über Affinitäten zu vertrauten Ikonografien, die – sich wechselseitig bestärkend – diese erst befähigen, zu Ikone zu werden.“<sup>68</sup>*

---

<sup>66</sup> Vgl. Paul (2013), S. 585.

<sup>67</sup> Vgl. Paul (2011), S. 13.

<sup>68</sup> Paul (2013), S. 441.

### ***Exkurs:***

#### **„Pictorial Turn“**

Im Laufe der menschlichen Geschichte kam dem Wort und der Schrift große Bedeutung zu. Diese Tatsache änderte sich allmählich in der Kriegsfotografie mit dem Ersten Weltkrieg. Vor allem in der heutigen, medialen Welt bekommen Bilder eine solche Wichtigkeit und Gewichtung in unserer Gesellschaft, dass sie das geschriebene Wort ablösen.<sup>69</sup>

Als „Iconic Turn“ wird der Umschwung von der bisher sprachlich orientierten Kultur („Linguistic Turn“) zu einer bildhaft orientierten Kultur bezeichnet. Es kommt zu einer zunehmenden Bedeutung der Bilder in der heutigen Medienlandschaft. Das Bild stellt eine neue Form des „Logos“ dar, als Form von Begrifflichkeit und Auffassung. Durch die ikonische Wende kommt es zur Verlagerung von der sprachlichen Wahrnehmung auf die visuelle Wahrnehmung von Information. Das Denken erfolgt somit in Bildern.

Zur Zeit des Nationalsozialismus setzte die Regierung bei ihrem Ausbau der Macht Bilder und Symbole wie das Hakenkreuz, den Reichsadler, den Hitlerbart, den Thorhammer, den SS-Totenkopf, das Mutterkreuz sowie faschistische Werbeplakate und Filme etc., verstärkt ein um die Bevölkerung zu kontrollieren. Den Nationalsozialisten war bewusst, welche immense Macht Bilder hatten. Um eine eigene Identität zu schaffen, mussten andere Gedankengüter und Identitäten ausgelöscht werden. Die heutige Bezeichnung dafür wäre der „traditionelle Ikonoklasmus“. Die Plünderung und Zerstörung der Kunst- und Kulturgeschichte, auch unter dem Begriff „Entartete Kunst“ bekannt, betraf hauptsächlich Bücher, Gemälde, Denkmäler und Gebäude von Andersdenkenden. Die nationalsozialistische Regierung ging bei der Verbreitung der eigenen Ideologie radikal vor. Obwohl im Zeitalter des Radios der Hörfunk das Schwergewicht der Propaganda bildete, kam Bildern und Symbolen damals schon so viel Macht zu, dass die Schändung und Zerstörung der Reichssymbole mit dem Tode bestraft wurde. Paul bezeichnet die Propagandaten der Nationalsozialisten als eine „Manipulationskunst von psychologischen Feinstmechanikern“.<sup>70</sup>

Aus ikonografischer Sicht war 9/11 ein atemberaubendes Meisterwerk der Inszenierungskunst sowohl für das Bild als auch für den Film. Zwei Flugzeuge fliegen mit einem Zeitabstand von siebzehn Minuten in jeweils einen Turm des WTCs. Diese Bilder demonstrierten neben der allgemein vorherrschenden Fassungslosigkeit auch die Machtlosigkeit und Verletzlichkeit der

---

<sup>69</sup> Vgl. Plach (2013), S. 15.

<sup>70</sup> Vgl. Paul (2013), S. 556.



USA, da das Unglück nicht abgewendet werden konnte. Diese Aktion steht auch als Sinnbild für die neue, asymmetrische Kriegsführung. Das WTC hat einen symbolischen Mehrwert. Es kann als Symbol für Wirtschaft, Geld, Macht und somit für westlichen Kapitalismus oder kapitalistischen Welthandel stehen. Gleichzeitig kann man eine biblische Verbindung der Wolkenkratzer zu dem Turm von Babel herstellen, als Zeichen menschlicher Anmaßung und Verderben. Ebenso wird der architektonische Fortschritt repräsentiert. Der Angriff auf das Pentagon symbolisiert den Angriff auf die Überlegenheit und Weltherrschaft Amerikas. Die visuelle Kriegserklärung an die USA wurde jedem verdeutlicht. Mit dem Anschlag auf ein Wahrzeichen Amerikas fand der Anschlag auf ganz Amerika und seine Bevölkerung statt. Es wurden Bilder erzeugt, die nie mehr aus dem kollektiven Gedächtnis gelöscht werden können. Nach dem Einschlag der ersten Maschine wurde mit der Wiederholung durch die zweite Maschine, als dramaturgischer Effekt, die (An)spannung gesteigert. Die Klimax bildete sodann das Einstürzen beider Türme. Der Akt beginnt bereits mit einer Katastrophe und wird ins Unfassbare gesteigert. Durch die Wiederholung und Dokumentation konnte jeder das Geschehen live mitverfolgen und sich von seiner Wirklichkeit und Authentizität überzeugen. Ein retardierender Moment ist, an dem die Rettung der Menschen aus den Gebäuden noch möglich erscheint. Laut Paul entsprechen die Bilder von 9/11 einem neuen Bildtypus. Es handle sich hierbei um einen Bildcluster, der eine visuelle Informationsüberflutung aus verschiedenen Blickwinkeln durch unterschiedliche Menschen festgehalten, darstellt. Die Aufnahmen kreieren ein Gesamtbild von diesem Ereignis, festgehalten in einer dreidimensionalen Bildercollage. Durch dieses einschneidende Ereignis hat sich eine neue Ebene von strategischer Machtausübung in der Medienkunst konstituiert. Für den Terrorismus ist der Tod ebenso ein Schlüsselement wie keine ideologische oder politische Alternative zu haben. Terrorismus lebt von der globalen, medialen Verbreitung des Schreckens. Ikonografisch sind die Bilder vergleichbar mit den in Hollywood inszenierten Apokalypsen. Als Antwort auf die Bilder von 9/11 folgten dann die Bilder vom Krieg in Afghanistan, die Bombardierung Bagdads zur Hauptsendezeit sowie die Tötung von Bin Laden als symbolpolitische Operationen gegen das amerikanische Trauma. Als euphorischer Nebeneffekt folgten auch die unzensierten Fotos von Abu Ghraib.<sup>71</sup>

Viele Fotografen, wie Nachtwey und Salgado, setzen die christliche Ikonografie bewusst in ihren Arbeiten ein.<sup>72</sup> Im Genre der Opferfotografie werden dem Betrachter immer wieder die

---

<sup>71</sup> Vgl. Paul (2013), S. 268ff.

<sup>72</sup> Vgl. Plach (2013), S. 53ff.

Sünden der Menschheit vor Augen geführt. Durch den bewussten Einsatz von religiös konnotierenden Elementen in ihren Fotografien, wird eine Verbindung zu historischen Taten oder Figuren hergestellt, sowie ein neues Erleben des bereits Erlebten suggeriert.

### Politischer Ikonoklasmus

Das Wort Ikonoklasmus kommt aus dem Griechischen. Es setzt sich aus *eikon* (Bild, Abbild) und *klain* (zerbrechen) zusammen. Hierbei handelt es sich um die bildliche Darstellung des Machtverlustes. Der Sturz eines Herrschers wird anhand seiner Repräsentanten oder der Zusammenbruch eines politischen Systems anhand seiner Symbole kommuniziert.

„*Der Schlagbaum fällt*“ wird kurzerhand vom nationalen Schlüsselbild zur globalen Ikone.<sup>73</sup>

Die folgenden drei Bilder weisen ähnliche Attribute auf und gehen auf dieselbe Bedeutung ein. Sie zeigen sinnbildliche Kompositionen, wie die Soldaten, für das Vaterland kämpfend, gemeinsam anpacken. Auch Kameradschaft dient zur Identifikation mit der eigenen Nation. Als (Ab)zeichen einer Nation und Sinnbild dafür gilt der Wappen, die Fahne, die Flagge sowie das Hoheitszeichen. Die Soldaten repräsentieren das Land und dessen Volk. Auf dem ersten Bild wird das Wappen von Polen demontiert. Auf den letzten zwei Bildern werden die Fahnen gehisst. Die Soldaten strahlen Stolz aus. Die Aussage aller drei Bilder ist dieselbe: „Wir sind jetzt da und haben das Land besetzt!“ Während das erste Bild für die Aufmachung des Krieges steht, stehen die anderen zwei für das Ende und den errungenen Sieg. Alle drei Bilder wurden eigens für die Fotografen inszeniert. Das rechte Foto von den amerikanischen Soldaten entstand am 23. Februar 1945 auf dem Suribachi Berg der Pazifikinsel Iwo Jima. Der Fotograf Joe Rosenthal erhielt dafür den Pulitzerpreis.



(Abb. 18<sup>74</sup>, 19<sup>75</sup>, 20<sup>76</sup>: Montage und Demontage von politischen Symbolen)

<sup>73</sup> Vgl. Paul (2013), S. 143ff.

## Denkmalsturz, Bildersturm und Vandalismus

Eine andere Art des symbolischen Sieges über eine Regierungsform zeigt die Demontierung von Statuen. Die Demontage der Lenin Statue in Ostberlin nach der Wiedervereinigung sowie der Sturz der Hussein Statue in Bagdad demonstrieren das Ende einer Ära, indem ihre Ikone entfernt werden. Sie sind die Bilder, die um die Welt gehen und durch ikonische Symbole Botschaften visuell vermitteln. Ebenso symbolisch für den Fall des irakischen Regimes am 9. April 2003 war unter anderem die Erklimmung der Hussein Statue durch den US-Marine Edward Chin auf dem Firdos-Platz in Bagdad, kurz vor deren Sturz. Die Bedeckung der Statue mit der US Flagge gibt zu erkennen, wer als Sieger hervorgegangen ist. Im gleichen Atemzug kündigt dieser Akt das Ende der Saddam Herrschaft an. Bildnisse und Statuen dienen als symbolische Repräsentanten, als Ersatz für das Original. Der Sturz der Statue bedeutet den Sturz des Herrschers. Die abgelichtete Darstellung auf Fotos hat nicht nur einen Beweischarakter, sondern wird für immer in das visuelle Kollektivgedächtnis eingetragen. Die Eliminierung der gegnerischen Symbole und die Dokumentation darüber schreiben das Geschichtsbuch der visuellen Erinnerungen. Ursprünge für dieses Verhalten können aus der Französischen Revolution hergenommen werden und ihnen liegt ein *„auf radikale Veränderung der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse ausgerichteter, gewaltsamer Umsturz[versuch]“*<sup>77</sup> zugrunde.

---

<sup>74</sup> <http://www.sueddeutsche.de/politik/zweiter-weltkrieg-angriff-auf-polen-der-ueberfall-1.167919-3>, [14.11.2014].

<sup>75</sup> <http://www.welt.de/kultur/article1980205/Chaldejs-Schock-Bilder-vom-Zweiten-Weltkrieg.html>, [14.11.2014].

<sup>76</sup> <http://www.20min.ch/ausland/news/story/31876279>, [14.11.2014].

<sup>77</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Revolution>, [25.11.2014].



(Abb. 21: US-Marine Edward Chin erklimmt die Statue Saddam Husseins)<sup>78</sup>

## Heroisierung

Durch die Abbildung antiker Helden, wie z. B. die Götter der Griechen auf Tontöpfen oder als Statuen, so wie die der Römer auf Münzen und Bildnissen, wird uns die Vorstellung vermittelt, wie ein Held auszusehen hat. Die archetypischen Attribute, die ihn ausmachen, sowie das Erscheinungsbild werden immer wieder mit dem Helden abgebildet. So hat z. B. Poseidon, der griechische Gott des Meeres, nicht nur einen muskulösen Oberkörper, sondern auch immer einen Dreizack bei sich. Meistens wird er auch mit den Wellen des Meeres abgebildet. Der Dreizack repräsentiert einerseits die Person, ohne dass der Name dabei stehen müsste, andererseits seine Macht, da er immer mit seinem Dreizack agiert. Die Attribute der

<sup>78</sup> <http://www.bild.de/politik/ausland/irak-krieg/edward-chin-jetzt-spricht-der-soldat-der-saddam-stuerzte-10-jahre-irak-krieg-29669996.bild.html>, [25.01.2015].

römischen Göttin Justitia sind die Waage und erst seit der Neuzeit das Schwert. Mit der Waage werden Recht und Unrecht abgewogen. Das Schwert ist zur Durchsetzung des Rechts gedacht. Oft wird sie auch mit verbundenen Augen dargestellt. Somit kann sie die Wahrheit blind erkennen. Die Information ist in vielen Symbolen codiert.

Das Foto von Robert Capa vom loyalistischen Soldaten im Moment des Todes (Abb. 5) wurde zur fotografischen Ikone des 20. Jahrhunderts. Die Aufnahme zeigt die Szene eines nach hinten fallenden Soldaten, der im selben Augenblick von einem Schuss getroffen wurde und die Waffe aus der Hand gleiten lässt. Aus nationalistischer und propagandistischer Sicht zeigt es eine wahre Heldentat und soll anderen als Vorbild dienen. Durch die Schilderung eines Todesmomentes und der Aufopferung des Mannes für das eigene Volk können gewisse Parallelen zur Kreuzigung Christi sowie zum Märtyrertod hergestellt werden. Somit ist auch hier eine religiöse Szene abgebildet. Die Aufopferung für das Volk wird mit der Aufopferung für die Menschheit gleich gestellt.

Schon im Ersten Weltkrieg nutzten erfolgreiche Kriegsherren die Chance, sich ins rechte Licht zu rücken und sich in Form ihrer Abbildungen im Gedächtnis der Menschen zu verewigen. Ein Foto aus der Dissertation von Anton Holzer „*Die neueste Porträtbüste des Sieges vom Isonzo*“ zeigt Generaloberst Svetozar v. Boroevic, auch als „Löwe von Isonzo“ bekannt. Auf dem Bild sind der Bildhauer, die Büste von Boroevic auf einem Tisch und der Generaloberst, von links nach rechts gereiht. Holzer sieht den Helden von Isonzo mit seinem heroischen Ebenbild verschmelzen.<sup>79</sup> Die Ambition, sich selbst als Sieger zur Schau zu stellen um Anerkennung zu ernten, ist schon alt und lässt sich bereits bei den Athleten in der griechischen Antike beobachten. Generaloberst Boroevic war ein fanatischer Selbstdarsteller (Porträt, Fotografie, Büste).

Der Nationalsozialismus verstand es sehr gut seine politische Ideenwelt in Körpern und Metaphern zu visualisieren. Durch die Abbildung von athletischen (vgl. Leni Riefenstahl: *Olympia*), meistens männlichen deutschen Körpern (aus der nordisch-germanischen Mythologie) wurde die Messlatte der rassistischen Gesellschaftspolitik bestimmt. Der Prototyp eines heroischen Kämpfers wurde in das mentale Bewusstsein des Volkes transferiert.<sup>80</sup>

Die ikonische Darstellung kann auch anhand von Objekten erfolgen. Dieses Phänomen zeigte sich in der Heroisierung des Atompilzes nach den zwei Atombombenabwürfen auf Japan. Sie wurde mithilfe der US-Regierung und der Medien forciert. Nach Paul bekommt der Atompilz

---

<sup>79</sup> Vgl. Holzer (2005), S. 110.

<sup>80</sup> Vgl. Paul (2013), S. 45.

eine allegorische Verknüpfung mit den Wolken in der christlich-abendländischen Malerei. Die Wolken stehen zwischen Himmel und Erde. Gott tritt in Gemälden und Fresken sowie in Übertragungen oft in der Gestalt einer Wolke auf. In der Bibel ist der Begriff, es „*tat sich der Himmel auf, und Gott zeigte mir Gesichte*“<sup>81</sup>, aus den Texten Ezechiels bekannt. Es kommt somit zu einer religiösen Konnotation zwischen Atomwolke und Gott. In der griechischen Mythologie gilt der Olymp als höchster Berg, mit dem Himmel verbunden, als Sitz der Götter. In der vorolympischen Zeit gilt Äther als Sitz des Lichts und der Götter und stellt den „oberen Himmel“ dar. Die Strafe Gottes erfolgt oft durch eine Stimme Gottes aus den Wolken. Im Hinblick auf die Symbole katapultiert sich Amerika mit den Abwürfen der Bomben an die Stelle Gottes. Die atomare Wolke kann hier als Vergeltung Gottes angesehen werden. Die Vergeltung für Japans Angriff auf Pearl Harbor stellt somit etwas Göttliches dar. Es ist die Vollbringung einer übermenschlichen Tat. Präsident Truman meinte, dass es Amerika mit der Atombombe gelang die Energie des Universums zu bändigen. Diese Tat stellt etwas Außergewöhnliches und Übermenschliches dar. Der Atompilz wird auch zum Symbol für den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt. Da die Abwürfe auf Japan auch den Krieg zwischen den Konfliktparteien beendeten, wurde die Atombombe mithilfe der nötigen Vermarktung zu einer friedensstiftenden Waffe. Die Gestalt einer physikalischen Reaktion wurde visuell festgehalten und hatte mediale Kraft. Diese Bilder ließen die USA zu einer Wunderwaffe und zu einer göttlichen Allmacht aufsteigen.<sup>82</sup> Durch eine Exegese der Bibel kann hier auch eine Parallele zwischen den apokalyptischen Schriften oder der Offenbarung Johannes gezogen werden. Der Blickwinkel Amerikas lässt sich aber durchaus aus der Prometheus'schen Perspektive betrachten. Hier stellt sich natürlich die Frage nach der Verteilung der Macht und der Rechtmäßigkeit des Angriffes. Wodurch ist die Legitimation gegeben, in den Ablauf des Universums und damit in den Kreislauf der Natur durch den Abwurf einer chemischen Wunderwaffe einzugreifen? Das Bild des Atompilzes, so humorvoll und ikonisch es auch vermarktet wurde, stellt gleichzeitig auch eine Warnung an die Menschheit vor dem atomaren Wettrüsten der Militärmächte dar.

### **Täter–Opfer–Ikonografie**

Für Sontag ist der Akt des Fotografierens mehr, als nur ein passives Beobachten. Es fördert einen sexuellen, sadistischen Voyeurismus, dem der Fotograf als Täter zustimmt und somit

---

<sup>81</sup> [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/hesekiel/1/](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hesekiel/1/), [12.11.2014].

<sup>82</sup> Vgl. Paul (2013), S. 250ff.

ein Weiterbestehen der Gräueltaten unterstützt. Es verwandelt die verhöhnten Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.<sup>83</sup> Im Gegensatz zu Sontags Ansicht, der Minimierung auf ein Objekt, vertritt Paul eine allgemeine Ansicht. Er sagt, dass die Kriegsfotos das Verhalten der Medienvertreter gegenüber den Kriegsopfern darstellen und weniger darauf bedacht sind, den Krieg abzubilden. *„Die Ausübung kollektiver physischer Gewalt hatte historisch schon immer stark symbolischen Charakter mit ritualisierten Ablauf- und Inszenierungsmustern.“*<sup>84</sup>

Die Bilder des NKWD-Massakers und die Menschenjagden 1941 in Lemberg, welche durch Amateurfotografen sowie Kameramänner der Wehrmacht festgehalten wurden, zeigen gedemütigte Frauen und Mädchen, meistens nackt. Auf vielen Fotos sind sowohl Täter als auch Opfer gemeinsam zu sehen. Diese Bilder der sexualisierten, öffentlich zur Schau gestellten Gewalt manifestieren die Ausübung von Macht der Täter durch angewandte Gewalt, Erniedrigung, Demütigung sowie Ermordung von Opfern.<sup>85</sup>



(Abb. 22<sup>86</sup>, 23<sup>87</sup>: Menschenjagd in Lemberg 1941)

<sup>83</sup> Vgl. Sontag (2006), S. 18.

<sup>84</sup> Paul (2013), S. 162.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 155ff.

<sup>86</sup> <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/to-see-what-ukraines-future-may-be-just-look-at-lvivs-shameful-past-9178968.html>, [14.11.2014].

<sup>87</sup> <https://miepvonsydow.wordpress.com/2014/08/20/young-ukrainian-boys-with-wooden-clubs-chase-a-battered-and-bloodied-jewish-woman-during-the-lviv-pogroms-ca-1941/>, [14.11.2014].



Der Vietnamkrieg geht als Gewaltverbrechen der US Soldaten an der zivilen Bevölkerung Vietnams in die Geschichte ein. Das weltberühmte Foto *Napalm Girl*, wurde 1942 von Nick Ut aufgenommen, wofür er sowohl den World Press Award als auch den Pulitzer-Preis erhielt. Obwohl das Bild entstanden ist, als der Abzug der US-Truppen bereits im Gange war, wurde das Bild des nackten, vor einem Napalmangriff davon rennenden, schreienden Mädchens, Kim Phúc, das sich zuvor die brennenden Kleider vom Leib gerissen hatte, zur Ikone der Antikriegsbewegung und Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Das unschuldige, entkleidete Mädchen wird zur Inkarnation der amerikanischen Ungerechtigkeit und zum Symbol für den schmutzigen Krieg. Durch die Medialisierung der Gewalt anhand der im Vordergrund laufenden Kinder und dahinter stehenden Soldaten, sowie die eingeschlagenen Phosphor- und Napalmbomben wird eine Täter-Opfer-Situation projiziert. Es kommt hier zu einer Fokussierung des Einzelschicksals mit ikonischem Potenzial. Das Bild gilt als visuelle Chiffre des 20. Jahrhunderts, da es als Abbild eines kollektiv erlebten Ereignisses in der Bildgeschichte erscheint, das durch die mediale Deutung und Kontextualisierung immer wieder neue Konnotationen hervorbringt. Durch die Personifizierung der Schrecken des Krieges, da das Mädchen namentlich genannt wird, kommt eine stärkere Identifikation mit dem Rezipienten zustande. Das Bild suggeriert Authentizität durch formästhetische Qualitäten, wie Bildkomposition, Verdichtung der zeitlichen Ereignisse, etc. und setzt es mit dem Betrachter in Beziehung. Es vermittelt bestimmte Sinngehalte wie Soldaten und Rauchwolken als „Böse“ und die hilflosen, flüchtenden Kinder im Vordergrund als „Opfer“. Die Aufforderung an den Betrachter ist durch die akustische Imagination der Schreie Schutz und Hilfe zu leisten. Das die Soldaten ebenfalls Flüchten, wird hier kaum wahrgenommen. Das synästhetische Bild evoziert die Empathie des Betrachters und involviert diesen in das Bildgeschehen. Autorin Denise Chang schreibt über die Fotografen vor Ort:

*„Sie stellten sich schon vor, wie sie das Bild aussuchen würden, das Leben und Tod voneinander trennte. Die Lebenden vermitteln den Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr.“<sup>88</sup>*

Die Theorie Sontags bestätigt, dass es die stillen Bilder sind, so wie die von Nick Ut, die sich ins globale kollektive Bildgedächtnis einprägen und nicht die langen Filmaufnahmen über das gleiche Ereignis.<sup>89</sup> Ein weiteres Dokument, zu dem eine ikonografische Assoziation

---

<sup>88</sup> Chong (2009), S. 87 (zit. nach: Paul (2013), S. 440).

<sup>89</sup> Vgl. Sontag (2006), S. 22f.

hergestellt werden kann, ist *Der Schrei* (1893) des Expressionisten Edvard Munch. Auch dieses Gemälde ist Bestandteil des globalen, kulturellen Gedächtnisses. Die verzerrten und verzogenen Gesichter der Kinder verkörpern die momentane physische und psychische Überwältigung und den Affekt. Ebenso kann bei der frontalen Leidensfigur eine Verbindung zur abendländischen Kunst hergestellt werden, indem die Nacktheit als Allegorie für die Wahrheit, Unschuld und Reinheit gedeutet werden kann<sup>90</sup>. Sontag räumt dem Foto sogar eine gewisse Art von Rhetorik ein.<sup>91</sup>



(Abb. 24: *Napalm Girl*)<sup>92</sup>

Zu den Schlüsselbildern des historischen Gedächtnisses über den Vietnamkrieg gehört auch die Hinrichtung eines Vietcongs auf offener Straße, von Eddie Adams. Für dieses Foto erhielt der Fotograf den Pulitzer-Preis. Das Bild stellt eine dramatisierende Nahaufnahme von der Erschießung eines wehrlosen Gefangenen auf offener Straße dar. Der Moment, in dem die Kugel den Kopf durchdringt und den Augenblick von Leben in den Tod umwandelt, macht das Bild magisch. Es sind sowohl Täter als auch Opfer auf dem Foto abgebildet und

---

<sup>90</sup> Vgl. Paul (2013), S. 435ff.

<sup>91</sup> Vgl. Sontag (2013), S. 12.

<sup>92</sup> <http://leicaphilia.com/missing-the-iconic-shot-while-loading-your-leica/>, [14.11.2014].

namentlich bekannt. Durch die personifizierte Darstellung kommen dem Bild mehr Gewichtigkeit und Aussagekraft zu. Diese Manifestation von Grausamkeit wurde von der Anti-Kriegsbewegung in den USA instrumentalisiert. Obwohl der General zuvor ein Held war, wurde sein Leben durch die Hinrichtung eines Vietcongs zerstört.



(Abb. 25: General Nguyen Ngoc Loan erschießt einen Vietcong)<sup>93</sup>

Die Ironie des Schicksals machte Paul Watsons Bild von einem getöteten US-Piloten, der unter dem Jubel der Bevölkerung durch Mogadischus Straßen geschleift wird, zum Gewinner des Pulitzer-Preises und zur Ikone des Massakers. Die Heldentat über den besiegten Gegner wird durch den Akt öffentlich demonstriert. Die Tötung und Verstümmelung des Gefangenen sowie die nackte Zurschaustellung des Körpers gehören zu den propagandistischen Mitteln der asymmetrischen Kriegsführung, welche die Gegner samt ihrer Bevölkerung in Angst und Schrecken versetzen soll. Die Opferbilder werden zur wirksamsten Waffe des Terrorismus. Die beabsichtigte Wirkung wurde durch Clintons Abzug der Truppen bekräftigt. Dieser Prozess wird auch als „Mogadischu-“, oder „CNN-Effekt“ bezeichnet. Die Bilder über den Krieg werden zum Mittel der Kriegsführung.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> [http://www.desordre.net/photographie/photographies/eddie\\_adams/eddie\\_adams.htm](http://www.desordre.net/photographie/photographies/eddie_adams/eddie_adams.htm), [14.11.2014].

<sup>94</sup> Vgl. Paul (2013), S. 573f.



(Abb. 26: US-Pilot wird durch die Straßen Mogadischus geschleift)<sup>95</sup>

Ebenso zur Täter-Opfer-Ikonografie mit sexuellen Demütigungen, zählen die Fotos von nackten irakischen Gefangenen im Gefängnis von Abu Ghraib aus dem Jahre 2003/04. Sechzig Jahre nach den Taten der NS-Regimes werden auch hier Schandtaten an der Menschheit durch die eigenen Soldaten und Amateurfotografen festgehalten. Im eigenen Bewusstsein sehen sich die Akteure als Helden auf den Bildern und empfinden ihre Taten als Dienste an die Nation. Die Täter posieren wie Helden mit ihren Opfern. Ihre Wahrnehmungsweise unterscheidet sich von der Großzahl der Rezipienten. Die Intention des Fotografen entspricht nicht der Wirkung der Fotografien. Der eingefangene Inhalt und somit

<sup>95</sup> <http://www.anastasi.net/blog/2012/02/18/1994-pulitzer-recipient-not-proud-of-his-prize-winning-photo/>, [18.11.2014].



die Intention des Amateurfotografen, eine Kriegstrophäe erworben zu haben, ist nicht kongruent mit dem veröffentlichten, vermittelten Inhalt und den Empfindungen der unbeteiligten Menschen bzw. der Menschen, die eine andere Sichtweise haben. Die Bilder stehen hier im Widerspruch zu der eigenen Überzeugung.<sup>96</sup> Diese Bilder fungieren als Sinnbilder für die Verletzung der Menschenrechte und die Folter, Grausamkeit der Amerikaner. Die Bilderorgien der Hobbyfotografen visualisierten ihre Folterpraktiken. Die Erniedrigungen wurden durch Mobiltelefone festgehalten und an Freunde und Verwandte verschickt und danach öffentlich präsentiert.

*„Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, ...“<sup>97</sup>*

Es kommt zu einer Verletzung der menschlichen Würde und der persönlichen Integrität durch die Folter der Opfer vor und mit der Kamera. Somit stellt ein Foto doch etwas objektiv dar, denn die subjektive Empfindung, der Soldaten wird zwar vermittelt, jedoch wird erst durch das Foto die Wahrnehmung der Situation aus dem Kontext geschoben und als Schandtat statt Heldentat abgestempelt. Ikonografisch kann hier ein Vergleich zu einem Jäger, der seine Beute erlegt hat und seine Trophäe präsentiert, gezogen werden.



(Abb. 27<sup>98</sup>, 28<sup>99</sup>: Folterbilder aus Abu Ghraib)

<sup>96</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 17.

<sup>97</sup> Ebd., S. 48.

<sup>98</sup> <http://images.tcj.com/2012/07/Abu-Ghraib.jpg>, [18.11.2014].

<sup>99</sup> <http://www.dailytune.net/news/us-defence-contractor-wants-abu-ghraib-lawsuit-scrapped/>, [18.11.2014].

Der Kapuzenmann von Abu Ghraib wird zum Symbol der Folter und als globale Protestikone zum Symbol für die Anti-Irakkrieg-Bewegung. Das Bild ähnelt Jean-Marc Boujos Foto von einem irakischen Kriegsgefangenen mit Kapuze, der sein Kind in seinen Armen tröstet. Die Kapuze, eigentlich ein Sandsack, über den Kopf erinnert an Bilder über den Ku-Klux-Klan, und ist welches wiederum im Kollektivgedächtnis eine Klassifizierung des Bösen ist. Aus dem bisherigen Symbol für Henker und Peiniger wurde nun ein Symbol der Folter. Durch die grünen Säcke wurden die Blicke der Gepeinigten vor dem Peiniger entzogen. Die psychische wie physische Desorientierung wird mit der Erniedrigung der Zwangsentblößung kombiniert und nährt den sexuellen Voyeurismus der Wachsoldaten. Die Folterpraktiken „Cooper Green“ von Rumsfeld wurden auch in Abu Ghraib angewendet. Die abgelichteten pornografischen Szenen aus Abu Ghraib erinnern sehr stark an eine Realisierung von Pasolinis Folterfilms *Die 120 Tage von Sodom* (1975). Abu Ghraib tritt als systematische Bilderfolter, „*das Bild als Tat und die Tat als Bild*“<sup>100</sup>, in Erscheinung. Die Inszenierung wird zur dokumentierten Realität. Das Fotografieren mit der Kamera ist ein Bestandteil des Folterprozesses und wirkt psychisch auf die Opfer ein. Die Kapuze und die Kamera verhalten dazu, aus Subjekten Objekte zu machen. Laut Dora Apel erinnert der Kapuzenmann auch an die Kreuzigung Christi, Mönche in Roben, die Freiheitsstatue, den Clan, einen Henker sowie an die Darstellung des Todes. Das Bild vom Kapuzenmann stach am meisten hervor aus den Folterbildern und avancierte sich binnen kürzester Zeit zu einer globalen Protest- und Widerstandssikone. Verschiedenste Plakate, Karikaturen, Pop-Art Poster, Aktionen von Künstlern trugen zum Akt des Widerstandes bei und bekam eine Eigendynamik. Unter anderem wurde der Kapuzenmann auch als Synonym für Amerikas Vorstellung von Freiheit verwendet. Die Bilder von Abu Ghraib appellieren stark an die Moral und Menschlichkeit. Mit seinem symbolischen Inhalt richtet sich das Bild gegen seine Urheber:

*„Angesichts der wachsenden Kenntnis in der amerikanischen Öffentlichkeit, dass der Irak, anders als bei der Begründung des Waffengangs behauptete, keine Massenvernichtungswaffen besaß, über keine Verbindungen zu Al-Qaida verfügte und an den Anschlägen von 9/11 nicht beteiligt war, habe das zur Ikone gewordene Foto des ›Kapuzenmanns‹, so William J.T. Mitchell, »die letzte noch verbliebene Rechtfertigung für den Krieg« untergraben.“*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Paul (2005), S. 192.

<sup>101</sup> Paul (2013), S. 622f.



(Abb. 29: Der Kapuzenmann von Abu Ghraib)<sup>102</sup>

### Opferikonografie

Bei der Opferikonografie konzentrieren sich Fotografen primär auf die Darstellung des Opfers. Der große Wandel von den Bildern, über die Kampfhandlungen, Explosionen, Bombenangriffen hin zu den Opfern des Krieges erfolgte im Vietnamkrieg. Zuvor wurden hauptsächlich Fotografien von eigenen Opfern illustriert um den Hass der Bevölkerung gegenüber dem Feind zu schüren mit der Aussage: „Schaut, das haben die Feinde uns angetan!“ Andererseits wurden schon seit dem Amerikanischen Bürgerkrieg Körper der feindlichen Soldaten abgebildet, um eigene Erfolge visuell zu dokumentieren. Auf die Darstellung der wahren Opfer des Krieges, die entweder im Zuge eines Kollateralschadens, der wissentlich mit einkalkuliert wurde, oder als wirtschaftliche Auswirkung des Krieges, wie hungernde Menschen, entstanden sind, hat sich zuvor kaum ein Journalist konzentriert. Als erste Fotoreihen wurden die Opfer des Atombombenangriffs in wenigen Magazinen abgedruckt. Obwohl die Regierung mit der Zensur versuchte den Fokus umzulenken, z. B. nach dem Atombombenabwurf auf Atompilz-Effekt oder die zerstörten Städte aus weiter Entfernung, gab es einige wenige freie Fotografen, die über die Opfer berichteten. Die

<sup>102</sup> <http://derstandard.at/1397521890425/Schwierige-Aufarbeitung-des-Abu-Ghraib-Skandals>, [18.11.2014].



Opferikonografie hat hauptsächlich unbeteiligte Kinder und Frauen, weil diese am meisten Leiden, zum Thema (vgl. Abb. 15, 16, 24). Sie sind als Teil der Zivilbevölkerung die wirklichen Opfer des Krieges. Der Vietnamkrieg, der nicht als „Krieg“ titulierte worden war, ermöglichte es vielen freien Journalisten, über das Geschehen zu berichten. Nach und nach entstanden auch mehrere Abbildungen über die zivilen Opfer des Krieges. Diese erlangten die Aufmerksamkeit des Publikums und die Nachfrage durch die Presseagenturen wurde größer. Schicksale, wie die von Kim Phuc (Abb. 24) tragen dazu bei, dass sich die Stimmung und der Blickwinkel sowohl bei der Bevölkerung als auch bei den Soldaten ändern. Der Napalmangriff auf das Dorf Trang Bang, wo sich das Mädchen und ihre Eltern in einem Tempel versteckten, stellt einen Kollateralschaden dar. Die abgebildeten Schmerzen erzeugen auch einen Schmerz im Betrachter. Das Foto symbolisiert die Grausamkeit des US-Militärs und ruft in gleichem Atemzug nach der Gerechtigkeit und der Beendigung des Wahnsinns.

### 3.5 Erwartungen an das Bild

Sontag bezeichnet die Fotografie als eine moderne Sehweise und nicht das Sehen selbst. Diese Sehweise bestimmt, wonach wir auf Fotos suchen und was uns darauf auffällt. Sie ist ein Sehen in Fragmenten, Details, ein kurzer Blick von etwas, das wir nicht unmittelbar erfahren haben. Das Fotografierte wird zu dem was wir als „wirklich“ gelten lassen. Damit ein Ereignis wichtig und einprägsam wird, muss das Foto zum Interesse der breiten Öffentlichkeit werden. Das Foto hält das Erscheinungsbild fest.<sup>103</sup> *„Seit langem – seit mindestens sechzehn Jahrzehnten – legen Fotos fest, wie wichtige Konflikte beurteilt werden und wie man sich ihrer erinnert.“*<sup>104</sup> Durch die Entwicklung der Medienwelt hat sich in der Gesellschaft eine eigenständige Realität des Visuellen herausgebildet, nach denen Menschen sich richten und handeln. Paul bezeichnet diese als „zweite Realität“. Bestimmte Bilder verfügen über eine eigenständige Kraft. Virilio meint, dass ein direkt übertragenes Bild eine Emotion, eine bestimmte Art von Ergriffenheit, ein bestimmtes Gefühl vermittelt. Durch die Übertragung in Echtzeit ergibt sich aufgrund der mangelnden kritischen Distanz und der fehlenden Zeit, sich eine Meinung zu bilden, ein Übermaß an widersprüchlicher Information. Es entsteht eine Überinformation, da das Gehirn kaum Zeit hat all diese Bilder einzuordnen. Dadurch kommt es zur Desorientierung.<sup>105</sup> Wie anfangs erwähnt, sind Bilder bestimmende Faktoren des Krieges, sie haben generative Kraft. Immer wieder gezeigte Bilder speichern

---

<sup>103</sup> Vgl. Sontag (2008), S. 164.

<sup>104</sup> Ebd., S. 168.

<sup>105</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 14ff.

sich in unserem Gedächtnis ab. Mit der ständigen Wiederholung bestimmter ikonografischer Bilder, so wie der Option des *Replays* speziell beim Film, ist die „Zeitmaschine“ ein Bestandteil unserer Welt geworden.<sup>106</sup> Er bezeichnet die heutige Zeit als „drittes Zeitalter des Krieges“. Aufgrund der Echtzeitübertragung und den modernen Bildeffekten ist die Gefahr groß, dass aus dem Krieg eine Art Fußballspiel wird. Würde er zu lange andauern, so könnte Fanatismus entstehen. So wie beim Fußballspiel die Menschen Parteien ergreifen, könnten sie wie „Fußballfans“ die kriegsführenden Parteien vom Fernsehen aus anfeuern. Die geschichtliche Entwicklung der Kriegsführung sieht nach Virilio folgendermaßen aus:

1. vom „taktischen [...] Belagerungskrieg der Obstruktionswaffen“,
2. über den politisch „strategischen [...] Bewegungskrieg der Zerstörungswaffen“
3. hin zum „logistischen“ Zeitalter der Kriegsführung: „der Blitzkrieg bzw. der totalitäre Krieg der Kommunikationswaffen.“<sup>107</sup>

Zusätzlich bemerkt er, dass wir im Zeitalter der Weltkriege leben. Denn jeder Krieg, auch wenn er nicht als „Weltkrieg“ bezeichnet wird, durch seine Zurschaustellung und der unmittelbaren Übertragung, die gesamte Welt miteinbindet und somit zum Weltkrieg avanciert.

So wie alle Menschen die Wirklichkeit unterschiedlich wahrnehmen, so unterschiedlich sind auch ihre Wünsche und Erwartungen an das Bild. Abhängig vom persönlichen Entwicklungsstand und der Positionierung im Leben (Familie, Job, Erfahrungen, Studien, Erziehung, etc.) sensibilisiert sich die Wahrnehmung der Sinne für bestimmte Details. Manche Dinge werden verstärkt wahrgenommen, erzeugen Aufmerksamkeit und Spannung, während andere Aspekte im Hintergrund verschwinden oder übersehen werden. Es kommt zur individuellen Rezeption. Die Medien und vor allem die Werbebranchen haben sich stark mit dem bildimmanenten Wirkungspotenzial auseinandergesetzt. Die Involvierung der Betrachter in das Bildgeschehen spielt für die Medienwelt eine wichtige Rolle.<sup>108</sup> Bilder werden wie das geschriebene oder gesprochene Wort, zur Bestärkung und Unterstreichungen der eigenen Meinung und somit als Kommunikationsmittel eingesetzt. Die NSDAP z. B. gebrauchte die Bilder als Anleitung für ihre ideologisch, perfekte Welt. Durch Symbole (Familie-

---

<sup>106</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 28.

<sup>107</sup> Ebd., (1993), S. 37.

<sup>108</sup> Vgl. Paul (2013), S. 9f.

Mutterkreuz), Bilder (starker, maskuliner Kämpfer) und Plakate konnten die eigene Vorstellung und die Werte des ideellen Gesellschaftsbildes nach außen vermittelt werden. Gottfried Jäger vertritt ebenfalls diese Ansicht. Er ist der Meinung, dass das Bild selber sehr viel zum Wertesystem der Gesellschaft beitragen kann und diese auch beeinflusst. In welchem Kontext dies passiert, hängt aber vom Medium ab:

*„Medialität meint den Beitrag des Mediums zur kulturellen Bedeutung der Bilder, denn das Medium ist kein neutraler Träger oder Übermittler des Bildes, sondern Teil mögliche Bedeutung. Somit bestimmt das Medium die Erscheinung sowie die Rezeption der Bilder mit.“<sup>109</sup>*

### **3.5.1 Politik**

Das effizienteste Kommunikationsmittel, um eigene Interessen nach außen zu repräsentieren, stellen Medien dar. Durch die Medien können sehr viele Menschen auf einmal erreicht werden. Mit ihrer Hilfe ist es möglich das Denken anderer Menschen zu beeinflussen und das Unmögliche zu legitimieren. Politiker nutzen bewusst die Medien, um ihre Ideen als die Ideen des Volkes zu verkaufen. Zur Durchsetzung bzw. Sicherstellung von politischen Interessen ist aber oft der Einsatz des Militärs notwendig. So sagte der preußische General Carl von Clausewitz:

*„Der Krieg ist nichts anderes als die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.“<sup>110</sup>*

Die Propaganda bildet ein logistisches Mittel der Kriegsführung. Sie wirft Holz auf das Feuer, das genährt werden muss. Schon 1991 behauptete Baudrillard, dass der Irakkrieg nicht stattfindet, sondern mittels Bilder inszeniert wird. Der russische Admiral Gorskow, stellte ebenfalls zu seinerzeit fest:

*„Der Gewinner des nächsten Krieges wird derjenige sein, der es am besten versteht, das elektromagnetische Spektrum auszunutzen.“<sup>111</sup>*

---

<sup>109</sup> Vgl. Jäger (2009), S. 10 (zit. nach: Plach (2013), S. 17).

<sup>110</sup> [http://www.aphorismen.de/suche?text=politik+krieg&autor\\_quelle=&thema](http://www.aphorismen.de/suche?text=politik+krieg&autor_quelle=&thema), [12.11.2014].

<sup>111</sup> Virilio (1993), S. 155.

In der heutigen Zeit der Bilderflut in den Medienlandschaften kann die Weltbevölkerung binnen Sekunden erreicht werden. Dieses System nutzt natürlich auch die Politik für sich. Die Politik wird aus einigen wenigen Menschen gebildet, die ein ganzes Land vertreten. Teilweise entsprechen die Wünsche der Regierung den der Bevölkerung, teilweise werden diese komplett ignoriert. Abhängig von Staatsform und Regierungssystem, werden die Interessen des jeweiligen Landes nach Außen vertreten. Virilio spricht vom heutigen System der „Super-Präsidenten“. Einem einzigen Mann kommt so viel militärische Macht zu, dass das parlamentarische System entwertet wird.<sup>112</sup> Der Friedensforscher Ganser spricht hier bewusst vom „Imperium“ USA, das im Grunde genommen keine Supermacht, sondern das mächtigste Land, das Monopol, der Welt ist.<sup>113</sup> Durch seine über die ganze Welt verteilten Stützpunkte, mit der stärksten Luftwaffe, kontrolliert es bewusst die Weltwirtschaft und setzt hierzu alle dazu notwendigen Mittel (z. B.: collateral damage) ein, die mithilfe der Medien, durch entsprechende Bilder vor der Weltbevölkerung gerechtfertigt werden. Ganser spricht von einer Deutungshoheit des Imperiums und greift als Beispiel George W. Bushs Worte vor der UN-Generalversammlung kurz nach dem 9/11 auf: *„Let us never tolerate outrageous conspiracy theories concerning the attacks of september 11.“*<sup>114</sup> Mit dieser Aussage, so Ganser, haben die Medien ihren Auftrag verstanden und halten sich an die Sprachregelung. Sie berichten über 9/11 aus dem gewünschten Blickwinkel. Virilio sieht darin eine gewisse Gefahr für die Konsumenten:

*„Ich möchte zusätzlich anmerken, daß [sic!] die Weltraumwaffen, die gegenwärtig zum Einsatz kommen, die traditionellen Attribute des Göttlichen besitzen: Allgegenwart sowie die Fähigkeit, alles zu sehen. Als echter Deus ex machina ist die elektronische Kriegsmaschine nicht neutral, politisch betrachtet, stellt sie eine große Ansteckungsgefahr für die Gewissen gutgläubiger Menschen dar.“*<sup>115</sup>

Die Politiker und die Regierungen setzen Medien zur bewussten Lenkung der Wahrnehmungsweise von Geschehnissen schon seit sehr langer Zeit ein, um die Erreichung der eigenen Ziele sicherzustellen. Durch Kontrolle und Monopolstellung kann das Überleben einer Partei im System gewährleistet werden.

---

<sup>112</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 23f.

<sup>113</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC: 00:11:30, [03.02.2015].

<sup>114</sup> Ebd., TC: 00:54:50, [03.02.2015].

<sup>115</sup> Virilio (1993), S. 43f.

Das Vorgehen beinhaltet folgende Schritte:

- Durch die Kontrolle der Fotografen und deren Bilder
- sowie der Kontrolle der Medien
- erfolgt die Kontrolle über das Volk und das Land.

Wenn ein Bild richtig eingesetzt wird, kann es zur Identifikation einer Nation mit dem Land dienen. Ein Kriegsfoto kann auch sehr gut für Werbezwecke, für die Mobilisierung von Soldaten im Interesse des Vaterlandes, sowie für Soldatenzeitungen und Soldatenkinos, Übungsaufnahmen und zu Lehrzwecken hergenommen werden.

Im Ersten Weltkrieg (1914-1918) wurde Propaganda in großem Ausmaß als Mittel der Kriegsführung eingesetzt. Das zentralisierte, militärische k. u. k. KPQ, die Propagandaabteilung des österreichischen Heeres, kontrollierte die Medien, den Film und die Fotografie. 1916 diente der primäre militärische Zweck vermessungstechnischen Aufgaben, sowie der Aufklärung, während 1917 die Versorgung der Presse mit Illustrationsmaterial im Vordergrund stand. Die Fotostellen der k. u. k. Armee hatten den Auftrag „zweckentsprechende“ Bilder herzustellen. Unter diese Art von Fotografie fielen Objekte und Ereignisse, die dem A. K. sowie den Wünschen der Truppe als wichtig erschienen, sonstige Anregungen militärischer Natur, dem Kampf unmittelbar dienende Aufnahmen für taktische artilleristische Zwecke und die Aufklärung und Beobachtung des Vorgeländes. *„Vor allem hat sie Anforderungen für instruktive und kriegsgeschichtliche Zwecke, dann schließlich auch Aufgaben, wie Propaganda, völkerrechtlichen Feststellungen etc. zu entsprechen.“*<sup>116</sup> Ebenso waren die Reisen des Kaisers Karl in die Kriegsgebiete medial bis ins kleinste Detail geplant und aufbereitet. Das Image des Kaisers wurde aufpoliert, indem er an allen wichtigen Ereignissen medial teilnahm.<sup>117</sup> Diese mediale Inszenierung spielte eine sehr wichtige Rolle für die Mobilisierung der Bevölkerung für den Krieg und auch als Vorbildwirkung. Besonders attraktive Bilder (wie z. B. Abb. 8, 9, 18, 19, 20, 21) dienen auch heute noch als Anwerbung für Soldaten. Bilder werden dazu verwendet, dem Betrachter etwas zu suggerieren. Richtig eingesetzt verfehlen Fotos nie ihre Wirkung. Oft regen bestimmte Bilder zu stereotypen Denkmustern an. Die Medien nehmen Einfluss auf diese Denkmuster und ersetzen dadurch teilweise den Gebrauch der eigenen Vorstellungskraft. So wird der Bevölkerung auch das Feindschema durch Bilder vermittelt. *„Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die*

---

<sup>116</sup> Holzer (2005), S. 55f.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 52ff.

*Grundeinheit bleibt das einzelne Bild. In der Ära der Informationsüberflutung bietet das Foto eine Methode, etwas schnell zu erfassen und gut zu behalten.*“<sup>118</sup> Die eigentliche Information läuft also nonverbal ab. So ist es uns schon vorbestimmt, beim Wort „Terrorist“ eine vorgefertigte Assoziation einzugehen und uns ein Bild dazu vorzustellen. Daniele Ganser demonstriert dieses Phänomen in seinem Vortrag. Bei einem Terroristen assoziieren die meisten Menschen nicht etwa die IRA, ETA oder RAF, sondern einen bärtigen Muslimen.<sup>119</sup> Männer mit Turban und Waffen werden in Zeitungen abgebildet, um zu zeigen, Bin Laden, Saddam Hussein und die Taliban sind böse. Es gibt ein vorbestimmtes Bild, ein bestimmtes Aussehen, was als Böse wahrgenommen werden soll. Das Böse hat ein Gesicht ist islamisch, hat eine dunkle Hautfarbe, einen Turban und erhält auch einen Namen, wie z. B. Osama Bin Laden für den 9/11 oder Saddam Hussein für den Irakkrieg. So wie es das Böse gibt, muss es auch das Gute geben. Dieses wird mithilfe der Medien in der Form von George W. Bush oder der amerikanischen Flagge suggeriert. Das heißt, ausgewählte Bilder werden bewusst mit Wörtern assoziiert. Diese Kombinationen von Wörtern und Bildern werden durch die Medien in das kollektive Bewusstsein implementiert. Ein Foto, das mehrfach vertrieben und gut inszeniert wird, ist das einfachste Mittel, damit sich eine Vorstellung in den Köpfen der Menschen festsetzt. So fanden laut Paul die Atombombenabwürfe sowie 9/11 statt, um Dritten bewusst Bilder zu kommunizieren, die sie unter Druck setzten.<sup>120</sup> Ebenso gut können aber Bilder dazu verwendet werden einen Krieg zu legitimieren. Die Bilder von 9/11 haben sich in allen Köpfen eingebrannt. Durch die zusätzlich geschaffene Assoziation des Ereignisses mit Bin Laden, legitimiert die Regierung, die Angriffe der USA auf Irak und Afghanistan. Dieses Phänomen wurde von den USA auch im Balkankrieg (1998-1999) angewendet. Dadurch, dass es für die US-Beteiligung am Kosovo-Einsatz kein gültiges UN-Mandat gab, die USA aber trotzdem eingriff, musste auch hier das Eingreifen auf eine gewisse Art und Weise gerechtfertigt werden. Deshalb wurden dieselben Bilder mit toten Kindern sowohl von der serbischen als auch kroatischen Propaganda verteilt, um den Hass auf den Feind zu schüren.<sup>121</sup> Es ist perfide, dass die Regierungen Ressourcen-Kriege nie direkt ansprechen, sondern auf die Gefühlsebene anspielen. Wie leicht es ist, das allgemeine Bewusstsein zu beeinflussen und was von Nöten ist, um den Irakkrieg auf paradoxer Weise zu legitimieren, zeigt ein weiteres, älteres Fragment der US-Kriegspolitik: der Irakkrieg 1990.

---

<sup>118</sup> Sontag (2003), S. 39.

<sup>119</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC 00:53:08, [03.02.2015].

<sup>120</sup> Vgl. Paul (2013), S.11.

<sup>121</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 17.

Senior Bush griff den epischen Kampf zwischen Gut und Böse auf und verlieh ihm Pathos durch moralische Gewissensbisse. Durch den Liveauftritt des Präsidenten sowie Fotos von Babys in Brutkästen wurde der eigenen Bevölkerung erzählt, dass irakische Soldaten in Kuwait in Krankenhäuser einmarschiert sind, wehrlose Säuglinge aus ihren Inkubatoren gerissen haben und diese umgebracht haben, indem sie diese auf den Kopf fallen ließen. Zusätzlich wurde der ganzen Geschichte durch ein 16 jähriges, in Tränen ausgebrochenes, Mädchen, welches angab zu dieser Zeit als Krankenschwester im irakischen Krankenhaus gearbeitet zu haben, tatsächlich aber die Tochter des kuwaitischen Botschafters in Amerika ist, Nachdruck verliehen. Die absurde Brutkastengeschichte wurde bewusst durch die Regierung eingespielt, um bei der eigenen Bevölkerung Schock und Entsetzen auszulösen. Die emotional ausgelegte Inszenierung fand sofort Gehör und der Gerechtigkeitssinn der Bevölkerung schrie nach Rache.<sup>122</sup> Die Politik schreckt keinesfalls davor zurück auf Säuglinge, Kinder, Frauen und Kranke zurückzugreifen und sie für ihre Politik zu missbrauchen. Da sich die meisten Menschen schneller in die Lage von unschuldigen Kindern, die sich nicht wehren können, hineinversetzen können, eignen sich diese Subjekte am meisten als Mittel zum Zweck. Dieser Art von Kriegsführung wird auch psychologische Kriegsführung bezeichnet. Die Methode besteht für Paul aus den drei wesentlichen Schritten: das Realereignis überlagern, Aufmerksamkeiten umlenken und eigene Deutungen generieren.<sup>123</sup> Die wahren Opfer sind aber tatsächlich die Rezipienten, die naiv genug sind, das Gezeigte als bare Münze zu nehmen. Der emanzipatorische Blick bleibt, dort wo Gefühle im Spiel sind, oft aus. Die Erschaffung einer virtuellen Realität führt zur Erreichung politischer Interessen. Eine starke Inszenierung von Bildern und Geschichten führt zur Rechtfertigung des Krieges. „*Der totale Krieg*“, so der Schriftsteller Pietro Citati, „*wird von einem intensiven und nicht mehr extensiven Krieg auf ein Bild reduziert.*“<sup>124</sup> So vermag ein einziges Bild auch genau das Gegenteil zu bewirken und kann zur völligen Ablehnung des Krieges bei der Weltbevölkerung führen. Einige Beispiele für eine Anti-Kriegsbewegung sind die Fotos von Abu Ghraib, oder *Napalm Girl* von Nick Ut. Die einseitige Darstellung von Nachrichten kann über eine neutrale Sichtweise hinausgehen und führt somit zu einer Einschränkung der Objektivität. Die Kriegsführung der letzten Jahrzehnte bezeichnet Virilio

---

<sup>122</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC 00:33:46, [03.02.2015].

<sup>123</sup> Vgl. Paul (2013), S.135.

<sup>124</sup> Virilio (1993), S. 149.



als „elektronischer Blitzkrieg, bei dem die Westeuropäer bisher den Platz des Toten bekommen haben.“<sup>125</sup>

Die Erwartungen der Politik an das Medium Fotografie sowie an die Bilder dienen einem egozentischen Zweck. Zur Zielerreichung muss die Steuerung der Prozesse abgestimmt werden. Fotografen sowie Medien müssen aus dem vorgegebenen Blickwinkel berichten. Durch diese Beeinflussung kann die Politik seine eigenen Perspektiven den Menschen aufzwingen, um die Erreichung der gesetzten Ziele zu gewährleisten. Sie kann auch als psychologische Kriegsführung angesehen werden, die in einer visuell gesteuerten Welt nur mithilfe der Medien gewonnen werden kann.

### 3.5.2 Medien

Die konstruktivistische Kommunikationswissenschaft geht davon aus, dass die Nachrichten die Ereignisse produzieren, entgegen der Meinung der Realisten, die behaupten, dass die Ereignisse die Nachrichten erzeugen.<sup>126</sup>

Das wichtigste Ziel der Massenmedien ist es, so viele Menschen wie möglich zu erreichen. Sensationsbilder und Berichte, etwa Cover Reports, tragen zur Steigerung der Verkaufszahlen bei und erzeugen mehrere Klicks im Internet, was wiederum zu einem höheren Umsatz und zum wirtschaftlichen Gewinn führt. Aufgrund der heutigen, visuell gesteuerten Kultur wird das durch die Bilder erreicht. Mitleid, Empörung, Sensationskitzel, Ablehnung oder Zustimmung sind Empfindungen, die eine Bild beim Rezipienten auslösen soll. Je schockierender die Bilder zum vorgegebenen Thema sind, umso interessanter sind sie für die Konsumenten. Aus diesem Grund sind Medien bestrebt exklusive Eyecatcher zu veröffentlichen, um Leser und Zuschauer zu schockieren. Zahlreiche Freelancer verkaufen ihre unzensierten Bilder direkt an die Medienagenturen. Durch diese Sensationsbilder live aus den Katastrophengebieten erreicht das Medium Exklusivität. „Blut zieht immer“<sup>127</sup> lautet das Motto der Massenpresse. Der Fernseh-Reporter Friedhelm Brebeck spricht im Rahmen einer Preisverleihung, aus eigener Erfahrung, über die Erwartungen der Zuschauer und Medien an die Bilder:

---

<sup>125</sup> Virilio (1993), S. 88.

<sup>126</sup> Vgl. Baldreich (2006), S. 11.

<sup>127</sup> Sontag (2003), S. 25.

*„Es muss nur genug blutig, elend und jeden Tag sein und möglichst noch ein bisschen Sensation dabei und krachen muss es und unerträglich sein. Und wenn das oft genug ist, kommen auch die Preise. Ein bisschen ekelhaft. Ich hätt' sie lieber gekriegt für einen Film über Omas Geburtstag.“<sup>128</sup>*

Viele Medienagenturen wie z. B. *Life*, *Stern* oder *Spiegel* arbeiten mit solchen unabhängigen Fotografen zusammen, und bringen Berichte mit Fotostrecken, die den Atem der Rezipienten rauben. Die Entscheidung, welches Bild veröffentlicht wird, treffen die Bildagenturen und Redaktionen selbstständig. Das Augenmerk gilt vor allem der Medienwirkung und der Medienrezeption. *„krieg wird wahrgenommen – schon die gewohnheit ließe nichts anderes zu.“<sup>129</sup>* Das bestätigt auch ein Interview mit der Kriegsphotografin Ursula Meissner:

*„Als ich zum ersten Mal das größte Flüchtlingslager für Syrer in der Wüste Jordaniens besucht habe, musste ich die Bilder anbieten wie Sauerbier. Dabei ist das Leben in diesem Lager schrecklich. Die Menschen leben in totaler Abhängigkeit, es gibt nicht einmal genug Lebensmittel. Aber das will niemand zeigen. Wenn ich das Risiko eingehen würde, nach Syrien zu fahren, um den Krieg selbst zu fotografieren, würde ich die Bilder sicher besser verkaufen.“<sup>130</sup>*

Der Wunsch der Medien eine Sensation zu liefern ist so stark, dass sie teilweise das Leben, sowie die Integrität der Journalisten in Gefahr gebracht wird. Wie etwa im Fall von Randy Braumann, der im Jahr 1970 für die Zeitschrift *Stern*, als Kriegsreporter in Jordanien arbeitete. Durch die Veröffentlichung eines Interviews und der entsprechenden Betitelung mit Terroristenführer Habbach wurde Braumann durch *Stern* auf die Abschussliste katapultiert. Braumann wurde zur Zielscheibe der Palästinenser erklärt und sollte hingerichtet werden.<sup>131</sup> Eine weitere Gefährdung besteht in der Verbreitung von fehlerhafter oder falscher Information. Da die Medienagenturen oder die Menschen die den Kontext des Bildes bestimmen, nicht direkt vor Ort waren und nicht wissen, was sich vor oder nach dem Bild

---

<sup>128</sup> ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:32:45.

<sup>129</sup> Ingruber (2011), S. 180.

<sup>130</sup> <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html>, [14.01.2015].

<sup>131</sup> Vgl. ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:38:20.

ereignet hat, fehlt das nötige Hintergrundwissen. So sind sie entweder auf einen Journalisten vor Ort oder die Geschichte des Fotografen angewiesen.

Der erfahrene, italienische Fotograf Ruben Salvadori fasst den Umgang der Medien mit Bildern kritisch ins Auge:

*„Man machte es sich allerdings zu einfach, sähe man die Verantwortung ausschließlich bei den Fotografen. Allein schon die Erwartungen der Abnehmer und Konsumenten, die Gier nach Spektakulärem, geboren aus einem wahnwitzigen Überangebot an Bildern, sind ebenso ein wichtiger Teil dieses Prozesses.“<sup>132</sup>*

Mit seinem Projekt *Photojournalism Behind the Scenes* führt er den Menschen vor Augen, wie einfach es ist Bilder in Szene zu setzen, weit weg vom Geschehen. Anhand von Nahaufnahmen inszenierter Fotos, die den gleichen Szenen aus weiterer Entfernung gegenübergestellt werden, zeigt er, wie leicht sich der Rezipient täuschen kann. Er möchte mit seinem Projekt an die Medien und ihre Nutzer appellieren, durch genaues Hinschauen sensibel zu bleiben. Durch Weglassen oder Hinzufügen von Details können dramatische Szenen entstehen. Diese Bilder erinnern stark an das Foto *Gefallener Soldat* von Robert Capa, womit sich die Frage stellt, warum inszenierte Fotos nicht gleich wertvoll sein können, indem sie eine Handlung repräsentieren. Dieses Thema wiederum knüpft an die Erwartungen der Zuschauer an.

Die moderne Technik fordert auch das Konkurrieren der Medienagenturen für das eigene Überleben. Darum üben die Agenturen auch viel Druck auf die Fotografen aus. Während früher die analogen Bilder gesendet, transportiert und entwickelt werden mussten, bleibt heute mit der digitalen Fotografie, den Satellitenverbindungen keine Zeit mehr für eine Pause. Die Multimedialisierung des Kriegs, durch das Internet und die Echtzeitübertragungen, hat die Welt der Politik, der Journalisten, sowie der weltweit operierenden Medienkonzerne beschleunigt. Alle müssen viel schneller auf Lageentwicklungen reagieren und auch schneller arbeiten. Daneben dürfen für einige Medien auch die Wünsche der Regierung nicht zu kurz kommen. Viele Massenmedien unterliegen, abhängig von Staat und Regierungsform, meistens der Zensur oder werden von der Regierung stark beeinflusst. Somit wird von der Regierung mitbestimmt, was gezeigt und was nicht gezeigt werden darf. Das erzeugt natürlich einen zusätzlichen Druck und bestimmt die Erwartungen der Medien, an die Arbeit der

---

<sup>132</sup> <http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-03/fotografie-journalismus-ruben-salvadori/seite-2>, [15.01.2015].

Fotografen. Es kommt auch vor, dass durch eine starke politische Ausrichtung der Agentur, sich diese Agentur selbst eine Zensur auferlegt. Hier spricht man von Selbstzensur. Die eigenen Erwartungen einer Medienagentur an das Foto werden somit von der politischen oder unpolitischen Ausrichtung mitbestimmt und gesteuert.

Virilio unterscheidet bei Massenkommunikationsmitteln drei wesentliche strategische Erscheinungsformen, bei denen Bilder zu Waffen werden:

1. die Informationsbeschränkung: beschränkte Informationen dürfen an die Öffentlichkeit weitergegeben werden
2. die totale Informationsunterlassung: ist auch als allgemeine Zäsur bekannt, sie wird auch als „die Waffe des Schweigens“ bezeichnet
3. die Desinformation durch Überinformation: die Störung und Übersättigung der Sinne, Erzeugung von Verwirrung<sup>133</sup>

Der anwachsende Druck des US-Militärs auf unabhängige Berichterstatter in den Kriegsgebieten, sowie die zunehmende Medienmanipulation durch das Pentagon wurde durch einen Bericht der *Associated Press* bestätigt. Laut dem Geschäftsführer Tom Curley hat das US-Militär seit dem Irakkrieg 2003 elf AP-Journalisten für mehr als 24 Stunden festgenommen und im Jahre 2008 acht Journalisten mehr als 48 Stunden festgehalten. Die Journalisten wurden vor die Wahl gestellt zu kooperieren und ihre Kollegen schlechtmachen, oder weiterhin festgehalten zu werden. Nach dem Irakkrieg änderte das US-Militär ihre Regeln für Kriegsberichterstatter, sodass ein Journalist auf der Stelle nach Hause geschickt werden kann, wenn seine Berichte nicht den Wünschen entsprechen.<sup>134</sup> In Anbetracht der national und international (in der USA 1. Zusatzartikel zu der Verfassung *Bill of Rights*) geltenden Menschenrechte über die Meinungs- und Pressefreiheit, kann hier von der willkürlichen Missachtung der Gesetze im egoistischen Sinne der Politik gesprochen werden. Nach eigenen Angaben der AP bespitzelt die US-Regierung die Nachrichtenagentur und ihre anfragenden Journalisten, statt sie zu unterstützen.<sup>135</sup> Berichten von Curley zufolge hat die US-Regierung auch eine Dienststelle namens *Joint Hometown News Service* auf einem früheren Luftwaffen-Stützpunkt in San Antonio für Public Relations eingerichtet, wo Wort-

---

<sup>133</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 61.

<sup>134</sup> Vgl. [http://www.huffingtonpost.com/2009/02/06/ap-ceo-bush-turned-milita\\_n\\_164812.html](http://www.huffingtonpost.com/2009/02/06/ap-ceo-bush-turned-milita_n_164812.html), [20.01.2015].

<sup>135</sup> Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/amerika/telephone-abgehoert-amerikanische-regierung-bespitzelte-nachrichtenagentur-ap-12182179.html>, [20.01.2015].

und Bildberichte hergestellt werden, die den Medien unter falschen Quellenangaben zugespielt werden.<sup>136</sup> Die USA soll 4,7 Mrd. Dollar und 27.000 Pentagon-Mitarbeiter für „Beeinflussungsoperationen“ und die Desorientierung und Desinformation der Weltbevölkerung eingesetzt haben. Hier trifft der oben genannte dritte Punkt von Virilio nicht ganz zu, jedoch kann eine Desinformation auch durch die Vermittlung falscher Tatsachen; also Falschinformation erfolgen. Diese Art der Manipulation führt nicht nur zu einer bewussten Steuerung der Medien seitens der Regierung, sondern zu einer bewussten Beeinträchtigung der menschlichen Wahrnehmung vom Ablauf der Weltgeschichte.

Eine Untersuchung von dem Schweizer Friedensforscher Daniele Ganser greift den Zusammensturz des Gebäudes WTC 7 auf. Beim WTC 7 handelt es sich um ein kleineres Gebäude, welches auch im Rahmen des 9/11, abgesehen von den zwei Haupttürmen, Nord- und Südturm des WTC, eingestürzt ist. Dieser Einsturz ist nicht allen bekannt, da er nicht erwähnt worden war und auch kein Flugzeug hineinfliegen ist. Es wurde nur von einem einzigen Nachrichtensender, dem *BBC World* berichtet. Der Bericht über den Zusammensturz erfolgte jedoch zwanzig Minuten, bevor das Gebäude tatsächlich eingestürzt ist. Diese Tatsache wirft natürlich die Frage nach der hellseherischen Fähigkeit der Medienagentur auf. Die *BBC*-Journalistin Jane Stanley bekräftigte sie habe nur abgelesen, der Chef sagte die Information wäre ihnen von Reuters zugespielt worden. Wenn der Bericht vor dem Ereignis stattfindet, führt es zum Misstrauen gegenüber den Medien. Zudem unterstreicht diese Geschichte die Abhängigkeit oder Angst der Medien von der Regierung, da die Medien, im Grunde genommen nicht über den Zusammensturz des WTC 7 berichtet haben.<sup>137</sup>

### 3.5.3 Rezipient

Der Rezipient kann auf unterschiedlichste Weise in das Geschehen eingebunden sein. Der Betrachter kann ein Zeitungsleser, ein Fernsehzuschauer, direkter Augenzeuge beim Geschehen etc. sein. Die Aussage eines Bildes kann sich laut Plach auch verändern, „*wenn sich die Umgebung bzw. die Situation, in der man es betrachtet, verändert.*“<sup>138</sup> So kann der Betrachter ein und dasselbe Bild im Museum anders wahrnehmen als in Magazinen oder Zeitungen. Der Kontext, indem das Foto präsentiert wird, variiert von künstlerisch über kulturell-erzieherisch hin zu global und politisch. Der Zusatz einer Information kann ein Foto in einem ganz anderen Licht erscheinen lassen. Diese Ansicht vertritt auch Erik de Kruif

---

<sup>136</sup> Vgl. <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=17373>, [20.01.2015].

<sup>137</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC 01:09:08, [03.02.2015].

<sup>138</sup> Plach (2013), S. 17.

Ausstellungsmanager der World Press Photo Foundation. Als exemplarisches Bild führt er ein WPP des Jahres 2006 von Per-Anders Pettersson an. Dieses Foto kombiniert mit dem nötigen Hintergrundwissen änderte seine Wahrnehmung:

*„Ein gutes Beispiel wäre das Foto von einem jungen schwarzen Mädchen, das raucht. Dann las ich die Geschichte dazu und es stellte sich heraus, dass sie neun Jahre alt war und sich prostituierte! Ich dachte, das muss die ganze Welt sehen, und ich sah das Bild in einem ganz anderen Licht! Es wurde für mich zum besten bzw. wichtigsten Bild der WPP Ausstellung, obwohl ohne Text das Bild für mich `nur ok´ war.“<sup>139</sup>*

De Kruijf vertritt auch die strikte Ansicht, dass ein Foto zwingend einen Beitext braucht, um richtig verstanden zu werden:

*„Pressefotos brauchen Text und Fakten dazu, ja. Ich finde, ein Foto sollte ohne Text eine Wirkung haben, aussagekräftig sein. Aber es sollte Fakten dazu haben. Pressefotos dürfen nie ohne Kontext gesehen werden. Kann ästhetisch aussehen, aber man muss eine Grenze zu rein künstlerischer Fotografie erkennen können.“<sup>140</sup>*

Die Bedeutung des Textes hat hier eine wichtige Rolle in Bezug auf die Rezeption des Fotos und gibt Aufschluss über die Umfeldbedingungen, in welche die Szene eingebettet ist. Das erläuterte Foto wird mit Zusatzinformation abgebildet:

---

<sup>139</sup> Plach (2013), S. 92.

<sup>140</sup> Ebd., S. 92.



(Abb. 30: „*Esther Yandakwa (9) smokes a cigarette while her friends help her with her hair. Esther is homeless and a sex worker, charging her clients as little as US\$1. Conflict, internal displacement and HIV/Aids have long disrupted life in the DRC. Tens of thousands of child refugees, war orphans, and children abandoned by their families, live on the streets in Kinshasa and other urban areas around the country.*“) <sup>141</sup>

Da ein Foto und ein Text nicht immer zusammenhängen oder nicht ident sind, kann es natürlich auch zur Verfälschung der Wahrnehmung führen. Abgesehen von dem Text spielen auch noch Faktoren wie individuelle Erfahrung und Erziehung eine Rolle bei der Wahl der Perspektive. Der Rezipient kann somit unterschiedliche Positionen einnehmen. Er kann frei nach Intuition Werte hineininterpretieren. Er kann den Bildern passiv gegenüberstehen, er kann sie aber auch kritisch hinterfragen. Da uns die Wahrnehmungsweise der Welt medial vermittelt wird <sup>142</sup>, gehen die meisten Rezipienten vom Wahrheitsgehalt des Dargestellten aus. Sontag schreibt, dass die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt wird. Deshalb erscheint ein Krieg als „real“, wenn es Bilder davon gibt. <sup>143</sup>

<sup>141</sup><http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/35/q/ishoofda fbeelding/true/trefwoord/year/2006>, [25.01.2015].

<sup>142</sup> Vgl. Sontag (2013), S. 34.

<sup>143</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 121.



Bilder haben einen dokumentarischen Charakter. Im Gegensatz zu einem geschriebenen Text kann bei einem Foto ein Einblick genommen werden. Der Betrachter ist imstande sich selber von dem Dargestellten zu überzeugen. Dadurch tritt die Gefahr auf, das Abgebildete als Realität zu akzeptieren. Ein Foto weist nach Sontag aber zwei konträre Merkmale auf. Einerseits bürgt es für die Garantie seiner Objektivität durch die Wiedergabe von etwas Realem, aufgenommen von einer Maschine. Andererseits ist es aber aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen, wodurch es zu einer persönlichen Aussage wird.<sup>144</sup> Des Weiteren spielt es auch eine entscheidende Rolle, in welchem Kontext das Bild publiziert wird. Spezifisch betrachtet bedeutet das, eine Verkettung von folgenden zusammenhängenden Abläufen: Durch die Kamera wird ein Augenblick des Geschehens abgelichtet. Der Fotograf wählt die Perspektive und den Ausschnitt. Die Medien setzen das Bild als Information ein und vermitteln damit etwas. Die Politik redet dabei mit. Die Erinnerungen und Erfahrungen des Rezipienten beeinflussen zusätzlich die Wahrnehmung des Abgebildeten auf dem Foto. László Moholy-Nagy sieht in der Kamera die Anfänge eines objektiven Sehens. Er ist der Auffassung man müsse das Bild zuerst Objektiv wahrnehmen, um danach subjektiv zu urteilen:

*„Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparat das verlässlichste [sic!] Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das Optisch-Wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann.“<sup>145</sup>*

Aufgrund des rasanten technischen Fortschrittes der Fotografie und Medien ist diese Art der Wahrnehmung für den Beobachter kaum mehr möglich. In der aktuellen Gesellschaft ist die Zeit nicht gegeben auf die Überzahl der Bilder einzeln einzugehen, geschweige denn, bewusst zu reflektieren. Nach den Auffassungen von Paul und Virilio ist es heutzutage nicht mehr möglich, diesen kritischen Abstand beizubehalten. Die extreme Überflutung durch Bilder und Informationen lässt dem Betrachter keine Zeit, zuerst objektiv zu sehen und dann eine subjektive Meinung zu bilden. Wegen der individuellen Wahrnehmung, der Erziehung und Erfahrung, die jedes Individuum im Laufe seines Lebens macht, kann natürlich nicht verallgemeinert werden. Doch die Tendenz zum allgemeinen, passiven Konsumverhalten ist höher als die zum kritischen Blick. Durch das Konsumieren der Nachrichten und der

---

<sup>144</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 33f.

<sup>145</sup> Sontag (2013), S.188f.

Bilderflut wird einem das Gefühl vermittelt, zu Hause zu sitzen und doch über das täglich Geschehen in der ganzen Welt Bescheid zu wissen. Im Gegensatz zum Text „*verfügt ein Foto über eine einzige Sprache und ist im Prinzip für alle bestimmt.*“<sup>146</sup> Sontag selbst bezeichnet den Effekt des Schocks, den die Bilder erzeugen, als Konsumanreiz und bedeutende ökonomische Ressource der heutigen Kultur.<sup>147</sup> Mittlerweile ist es zur Normalität geworden, sich mit dramatischen Bildern zu versorgen. Die Fotografen und die Medien sind ständig auf der Jagd nach schockierenden Bildern und Skandalen, um die Aufmerksamkeit der Konsumenten, auch nur für einen kurzen Augenblick, zu bekommen.

De Kruijf befürwortet die Veröffentlichung und Zurschaustellung solcher Bilder, findet aber auf der anderen Seite den Akt des Betrachtens durchaus pervers und pornografisch. Psychologischen Untersuchungen zur Folge genießt es die menschliche Spezies, schreckliche und grausame Bilder anzusehen.<sup>148</sup> Virilio bezeichnet die Rezipienten auch als potenzielles Opfer der Blindheit, welches aber mit seiner Rolle einverstanden ist.<sup>149</sup> Der Konsum ungefilterter Information ist einfach. Deshalb ist das Individuum größtenteils mit seiner Position als passiver Konsument einverstanden. Die Selbstkontrolle, sich aktiv zu informieren und die Information zu filtern, ist hingegen mit zusätzlichem Aufwand und der dazu benötigten Zeit verbunden. Ganser vertritt die gleiche Ansicht und sieht die Gefahr durch das Aufkommen des Liveberichts. Er bekräftigt in seinem Vortrag „*Medial vermittelte Feindbilder und die Anschläge vom 11. September 2001*“ in Bezug auf die Manipulation der Medien und durch die Medien, dass man nicht vorsichtig genug sein kann, beim eigenen Fernsehkonsum. Das wirft die Frage auf, „*wie informiert man sich im 21. Jahrhundert?*“<sup>150</sup> Um ungefiltertem Konsum entgegenzusteuern, empfiehlt er eine exklusive Selektion durch selbstständige Recherche von ausgewählten Themen auf youtube.com. Er kritisiert die Mehrheit der Rezipienten und sagt, dass beim passiven Informationsmanagement das selbstständige Denken und Recherchieren durch die Medien abgenommen wird. Es kommt beim Rezipienten zu einer Enttäuschung, wenn der Bericht nicht den Tatsachen entspricht. So sagt er, „*seien sie nicht enttäuscht, schalten sie einfach ab!*“<sup>151</sup> Deshalb fordert Ganser zu einem aktiven Informationsmanagement der Konsumenten auf, da jeder für seine eigene

---

<sup>146</sup> Sontag (2003), S. 27.

<sup>147</sup> Vgl ebd., S. 30.

<sup>148</sup> Vgl. Plach (2013), S. 90.

<sup>149</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 85f.

<sup>150</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC 01:13:20, [03.02.2015].

<sup>151</sup> Ebd., TC 01:14:20, [03.02.2015].

Informationsstruktur selber zuständig ist. „Und wenn die Informationsstruktur dämlich ist, dann ist auch derjenige, der die Konsumstruktur so genießt auch irgendwie ...“<sup>152</sup> Seiner Meinung nach befinden wir uns in der Zeit der Medienrevolution.

Yogi Bhajan sprach schon 1993 über das Problem der Überinformation und die Schwierigkeiten des Individuums, Informationsmanagement durch Selbstkontrolle zu betreiben:

*„Human [sic!] are going to have a huge amount of information, that is going to boggle every mind and blow everybody off, because with all that information there is no system. The individual is also aware that they have to have selfcontrol and selfdiscipline [...] The ecstasy which will be is not going to give us all the lies of the word but we can have the truth of the word. But on the other hand, to digest that truth should be our responsibility.“*<sup>153</sup>

#### **3.5.4 Fotograf**

Sontag bezeichnet die Reporter als spezialisierte Berufstouristen.<sup>154</sup> Virilio vergleicht sie mit einem Jäger oder Krieger, der ein Ziel mit dem Auge, sei es das eigene oder die Linse, visieren und erfassen muss. Keine Frage, es gibt sehr viele Parallelen zwischen Waffe und Kamera. Angefangen von Kimme und Korn oder Visiereinrichtung mit Autofokus, das „Scharfstellen der Kamera“, das Schießen der Bilder. Das Bild hat dokumentarischen Charakter und kann als Mittel für die Beweisführung als ikonische Munition verwendet werden. Der Krieg der Bilder ist keine Metapher, sondern eine Tatsache. Im Augenblick des Fotografierens sieht der Fotograf durch ein anderes Medium hindurch in die Welt, die er abbildet. Der Moment so sagt Paul, *„teilt sich auf einem anderen Bildträger in einem anderen Medium mit.“*<sup>155</sup> Der Fotograf Salvadori blickt dem ganzen kritisch entgegen und behauptet:

*„Das sind alles bloß Menschen, vor wie hinter der Linse, unabänderlich subjektiv, mit eigener Perspektive, eigenen Interessen.“*<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, TC 01:14:44, [03.02.2015].

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8WMjf54IsAA>, TC 00:06:56, [12.01.2015].

<sup>154</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 25.

<sup>155</sup> Paul (2013), S. 7.

<sup>156</sup> <http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-03/fotografie-journalismus-ruben-salvadori/seite-2>, [15.01.2015].

Wie dem auch sei, ist die Arbeit eines Fotojournalisten nicht ungefährlich. Fotoreporter begeben sich tagtäglich in Lebensgefahr, um das zu berichten, was für unsere Augen für immer verschlossen bleiben würde. Warum sich die Fotografen diesen körperlichen und geistigen Strapazen aussetzen, kann viele Gründe haben, wie z. B. Abenteuerlust, Adrenalinkick, finanzielle oder soziale Ziele, und variiert von Person zu Person. Die Interessen wirken sich auf die Intentionen aus, die bei jedem Fotografen unterschiedlicher Natur sein können. Seit dem Vietnamkrieg hat sich insbesondere die Tendenz zur Opferfotografie durchgesetzt. Jeder Fotograf entwickelt im Laufe seiner Karriere einen eigenen Stil, der die Fotos ausmacht, ihnen eine individuelle Handschrift gibt und sie von denen der Anderen unterscheidet. Die visuelle Geschichtenerzählung bedient sich verschiedener Elemente, wie der Lichtkomposition, dem Bildaufbau und den übermittelten Emotionen und erlangt erst durch das Zusammenspiel vieler einzelner Komponenten die nötige Aussagekraft. An all den Prozessen spielen, neben den eigenen Erfahrungen und Sichtweisen, auch die technischen Möglichkeiten eine wichtige Komponente. So fotografiert Jodi Bieber hauptsächlich mit der analogen Rollbildkamera, da sie verhindern möchte, in die Versuchung zu kommen, das Bild zu bearbeiten. Die optische Komposition, wie das Licht fällt, der Gesichtsausdruck der abgebildeten Person im Augenblick, der ausgesuchte Blickwinkel des Fotografen, die Entfernung zum Objekt, etc. entscheiden über die Aussagekraft des Fotos. Sie stellt eine Interpretation des ergatterten Augenblickes durch den Fotografen dar. Ausschnitte, die mit dem Auge des Betrachters erfasst werden, weisen Subjektivität auf, indem sie einen gewissen Blickwinkel der Situation, ein vom Künstler beabsichtigtes Detail wiedergeben. Der Fotograf macht ein Subjekt zu einem Objekt durch das Abbilden. Jedoch kann dieses Objekt durch die Darstellung eines Einzelschicksals zu einer Ikone werden und andere Schicksale verändern. Somit kommt einem Bild, auf dem ein Objekt abgebildet ist eine vermittelnde Aufgabe zu. Eine objektive Berichterstattung ist nach Haller nicht möglich, da die Arbeitsbedingungen, Beobachtungen und Emotionen eines Journalisten subjektiv in die Erschaffung einer neuen Wirklichkeit hineinfließen. Somit steht der Journalist in einer vermittelnden Beziehung zu der Welt und ist in den Prozess des Geschehens eingebunden, unabhängig von der Inszenierung der Medien.<sup>157</sup> Weiters sind die Erwartungen der Fotografen auch davon abhängig, ob sie frei unterwegs sind oder im Auftrag für ein Magazin oder eine Zeitschrift oder gar für das Militär arbeiten. Eine Fotostrecke über ein Ereignis kann z. B. etwas anderes aufdecken als eine militärische Dokumentation eines Einsatzes. Der Absprung zu einem freien finanziell unabhängigen Fotografen ist nicht immer

---

<sup>157</sup> Vgl. Haller (1993), S. 141f.

leicht, geht aber manchmal sehr schnell. Ein typisches Beispiel aus der Vergangenheit stellt der Fall vom Fotografen Zorah Miller dar. Er fotografierte für die US-Armee, bis er die Bilder von toten US-Marines auf seiner Homepage veröffentlicht hatte. Danach wurde er sofort des Landes verwiesen und durfte auch nicht mehr für das US-Militärarbeiten. Jetzt ist Miller unabhängiger Fotojournalist und unabhängig von den Wünschen und Aufträgen der Regierung sowie der Fotoagenturen. Er verdient sein Geld durch die Veröffentlichung seiner Werke auf seiner Webseite, seinem Blog und gibt auch Fotoworkshops.<sup>158</sup> Für Miller ist es wichtig die Menschen durch seine Werke emotional zu berühren und zum Handeln aufzufordern, auch wenn es viele Strapazen mit sich bringt:

*„There are incredible things to see and experience and I truly believe that good photojournalism can change and enlighten people, but that often comes at a very high personal cost.“<sup>159</sup>*

Die Südafrikanerin, Jodi Bieber arbeitet gerne Fotoserien zu einem von ihr bestimmten Thema aus. Die Fotos erzählen so eine Geschichte aus mehreren Blickwinkeln mit unterschiedlichen Darstellern zu ein und demselben Thema. Sie nimmt sich gerne viel Zeit für ihre „Subjekte“ und redet viel mit ihnen bevor sie diese fotografiert. Das lässt einen Einblick in das Leben und in die Empfindungen der Menschen zu und wird auch im Foto mit abgebildet:

*„My intention is always to create images that not only tell stories and has layers, but also has an aesthetic feeling to the image.“<sup>160</sup>*

Der *Bang Bang Club* Fotograf Marinovich sieht den Schwerpunkt der Kriegs- und Krisenfotografie im dokumentarischen Charakter. Hier gehe es vor allem darum, den Inhalt des Ereignisses für die Geschichte möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben. So vertritt er eine konservative Position und rechtfertigt diesen mit den Worten:

*„Can photographs change the course of history? Usually not, but they can reflect and record history and life, and this is enough of a burden!“<sup>161</sup>*

---

<sup>158</sup> Vgl. Plach (2013), S. 72.

<sup>159</sup> <http://petapixel.com/2010/06/03/interview-with-zorah-miller/>, [20.01.2015].

<sup>160</sup> Plach (2013), S. 81.

<sup>161</sup> Plach (2013), S. 79.

(Zu dieser Aussage und naiven Ansichtsweise muss natürlich hinzugefügt werden, dass sowohl das Foto als auch die Anwesenheit des Fotografen Einfluss nehmen können auf den Verlauf der Weltgeschichte, so wie viele Beispiele in den Kapiteln zuvor dies bestätigen.)

Die Bezahlung und das Berufsrisiko stehen bei Kriegsfotografen in keinem vergleichbaren Verhältnis. Für den Foto-Reporter und Pulitzer-Preisträger Karsten Thielker stellt der Beruf des Kriegsfotografen einen gewissen Suchtfaktor dar. Er bezeichnet den Krieg als fundamentales Ereignis, wo es um Tod und Leben geht. Er sieht in seinem Beruf die Sehnsucht nach dem Außergewöhnlichen, in exotische Länder zu fahren, die Sucht nach Adrenalin, und vergleicht ihn mit Sportarten wie Fallschirmspringen und Bergsteigen.<sup>162</sup>

Eine Vielzahl von Fotografen, wie z. B. Nachtwey, Salgado, Meissner, etc. sind sozial engagiert und wollen durch ihre Arbeit den Betroffenen helfen. Auch die Publizistin und Journalistin, Carolin Emcke, sieht die wesentliche Aufgabe ihrer Arbeit darin, den Opfern eine Stimme zu geben. Sie sagt:

*„Die wirkliche Last, die wirkliche Anstrengung hat nicht mit Gefahr zu tun, die Anstrengung hat damit zu tun, dass man sich zumutet, den Kummer und das Leid und das Unglück und das Unrecht von Menschen auszuhalten, ohne dass man es ändern kann.“<sup>163</sup> [...] „Der Antrieb ist und bleibt einfach die Vorstellung, dass dort Menschen sitzen, die einem sagen: Bitte schreib das auf!“<sup>164</sup>*

James Nachtwey sieht den Hauptzweck seiner Arbeit darin, in den Massenmedien zu erscheinen, um die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums zu erreichen. Er möchte seine Bilder nicht unbedingt als Kunstobjekte sehen. Es ist wichtig mit diesen etwas zu erreichen, aber es sei noch so viel mehr zu tun, um die Aufmerksamkeit der Menschen auf die Probleme zu fokussieren. Er sagt, *„ich kanalisieren meine Gefühle in die Bilder.“*<sup>165</sup> Um diese fordernde Arbeit auf Dauer leisten zu können, muss der Fotograf viele Kompromisse eingehen. Christiane Amanpour sagt über James Nachtwey und seine Arbeit:

---

<sup>162</sup> Vgl. ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:22:40.

<sup>163</sup> Ebd., TC 00:10:45.

<sup>164</sup> Ebd., TC 00:11:31.

<sup>165</sup> War Photographer (2002), TC 01:14:40.

*„He's a loner, I think, to a great extent. And I think, you know, sometimes you have to be, to work that world. And to give so much of yourself. It's hard to divide your attention, your emotion, your energy. I think you have to be single minded. And he is.“*<sup>166</sup>

In der Rede, die am Ende der Dokumentation *War Photographer* (2001) eingespielt wird, verdeutlicht Nachtwey noch einmal den Grund seiner Arbeit und reflektiert über die Bedeutung der Fotografie in seinen Augen:

*„Why photograph war? Is it possible to put an end to a form of human behavior that has existed throughout history by means of photography? The proportions of that notion seem ridiculously out of balance. Yet that very idea has motivated me. For me, the strength of photography lies in its ability to evoke a sense of humanity. If war is an attempt to negate humanity, then photography can be perceived as the opposite of war. And if it's used well, it can be a powerful ingredient in the antidote to war.*

*In a way, if an individual assumes the risk of placing himself in the middle of a war in order to communicate to the rest of the world what is happening, he's trying to negotiate for peace. Perhaps that's the reason why those in charge of perpetuating a war do not like to have photographers around.*

*In the field, what you experience is extremely immediate. What you see is not an image on a page in a magazine ten thousand miles away—with an advertisement for Rolex watches on the next page. What you see is unmitigated pain, injustice, and misery. It has occurred to me that if everyone could be there just once, to see for themselves, what white phosphorous does to the face of a child, for what unspeakable pain is caused by the impact of a single bullet, or how a jagged piece of shrapnel can rip someone's leg off. If everyone could be there, to see for themselves the fear and the grief, just one time, then they would understand that nothing is worth letting get to the point where that happens to even one person, let alone thousands.*

*But everyone cannot be there. And that is why photographers go there. To show them. To reach out and grab them and make them stop what they're doing, and pay attention*

---

<sup>166</sup> *War Photographer* (2002), TC 00:03:20.



*to what is going on. To create pictures powerful enough to overcome the deluding effects of the mass media and shake people out of their indifference. To protest, and by the strength of that protest to make others protest.*

*The worst thing is to feel that as a photographer I'm benefiting from someone else's tragedy. This idea haunts me. It's something I have to reckon with every day, because I know that if I ever allow genuine compassion to be overtaken by personal ambition, I will have sold my soul. The only way I can justify my role is to have respect for the other person's predicament. The extent to which I do that is the extent to which I become accepted by the other. And to that extent, I can accept myself.*<sup>167</sup>

Auch die deutsche Kriegsphotografin Ursula Meissner fotografiert ihre Opfer ganz aus der Nähe und hat keinen Skrupel, unmenschliche und bedenkliche Situationen abzulichten:

*„Das Bild zeigt so viel mehr und ist so viel wichtiger, dass ich es auch mache, wenn ich jemandem auch zu Nahe trete. [...] Ich sehe mich nicht als Böse, das Foto hat die Situation gezeigt, die Situation einer Frau im Flüchtlingslager, das auch noch schön aussah durch diesen Qualm und diese Vulkane im Hintergrund, das war faszinierend. Also musste ich das Bild machen.*“<sup>168</sup>

Sie fokussiert sich bei ihren Abbildungen auf die Opfer und die Menschen, die am meisten leiden, wie Frauen und Kinder. Sie möchte damit zeigen, was Krieg in ihren Augen bedeutet.<sup>169</sup> Es geht ihr darum öffentliches Interesse zu wecken, um Menschen dazu zu bringen etwas zu verändern.<sup>170</sup> „Ich muss das zeigen, [...] ich muss ihnen ja helfen.“<sup>171</sup>

So wie viele Berufskollegen, sah auch Sebastiao Salgado, den Zweck der Fotografie bis zu seinem körperlichen Zusammenbruch 1994 darin, das grausame Schicksal der Menschen abzubilden, um ihnen zu helfen. Er selbst sagt über seine Arbeit: „Ich wäre vorher fast

---

<sup>167</sup> *War Photographer* (2002), TC 01:27:16.

<sup>168</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=qvYs4BFql2c>, TC 27:40, [14.01.2015].

<sup>169</sup> Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=qBlcLOZINkA>, TC 01:10, [14.01.2015].

<sup>170</sup> Vgl. <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html>, [14.01.2015].

<sup>171</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=qvYs4BFql2c>, TC 00:34:10, [14.01.2015].

gestorben für unsere Gattung, die Menschen.“<sup>172</sup> Er lebte sich so sehr in die Einzelschicksale hinein, dass ihm der Arzt riet: *"Sie haben so viel Tod gesehen, dass Ihr Körper sich daran gewöhnt hat. Sie müssen aufhören damit. Sonst sind Sie in kurzer Zeit tot."*<sup>173</sup> Heute sieht er die Welt mit anderen Augen: *„Ich begann zu begreifen, dass Menschen nicht so wichtig sind, wie ich geglaubt hatte. [...] Aber, so hart es klingt, unsere Gattung verdient es nicht, dass wir für sie sterben."*<sup>174</sup>

Geht man laut Ingruber auf die Heisenbergsche Unschärferelation ein, so ist zu beachten, dass sich ein Gegenstand in unbeobachtetem Zustand anders verhält, als in einem beobachteten.<sup>175</sup> Aufgrund mangelnder Beweise wird hier von einer Wahrscheinlichkeit ausgegangen. Diese These kann auch auf die Fotografie übertragen werden und würde bedeuten, dass sich ein Objekt verändert, sobald es beobachtet wird. Deshalb kann Realität nie objektiv wiedergegeben werden. Geht man dieser These auf den Grund, so können erlebte Situationen von Fotografen hergenommen werden, um die These zu unterstreichen. Die Dokumentation *War Photographer* zeigt James Nachtwey direkt beim Fotografieren. Immer wieder werden mit einer Videokamera Einstellungen aus dem Blickwinkel des Fotoapparates gezeigt. Anhand dieser Einstellungen wäre es möglich zu untersuchen, ob sich die Reaktionen der fotografierten Menschen aufgrund der Anwesenheit eines Fotografen, der sie bildlich festhält, ändern. Verhalten sich die Menschen wie zuvor oder verändern sich ihre Emotionen, ihre Gestik und Mimik wegen der Kamera. Die Frage ist, reagieren die fotografischen Objekte auf die Kamera oder den Fotografen? Werden sie aufgrund einer Kamera aus dem bisherigen Kontext ihrer Geschichte gerissen? Eine eindeutige Antwort ist schwer zu geben.

Ebenso wird bei Paul festgehalten, dass die kollektive Gewaltausübung bei den Massakern und Massenmorden in Lemberg vor und für die Augen der Kamera stattfand, *„was die Form der Gewaltausübung gleichermaßen veränderte wie verstärkte.“*<sup>176</sup> Damit wird verdeutlicht, dass die Akteure auf die Anwesenheit der Medien reagierten, indem sie noch mehr Gewalt angewendet haben. Im Speziellen zum Holocaust in Lemberg sagt Paul, dass die Fotografen durch ihr Handeln das verändern oder eher generieren, was sie objektiv und neutral zu

---

<sup>172</sup> <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sebastiao-salgado-spiegel-interview-zu-wim-wenders-film-salz-der-erde-a-999290.html>, [15.01.2015].

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Vgl. Ingruber (2011), S. 46f.

<sup>176</sup> Paul (2013), S. 162.

dokumentieren vorgeben.<sup>177</sup> Das unterstreicht noch einmal die oben erwähnte Theorie und bestätigt die Manipulation des Schicksals durch die Präsenz der Kamera und des Fotografen. Die Fotografen beeinflussen durch ihre Anwesenheit direkt die Reaktion der fotografierten Objekte und somit den Ablauf der Aktion vor der Kamera. Es kommt zu einer wechselseitigen Interaktion zwischen dem Fotografen und den Fotografierten. So wurden die Täter durch die Anwesenheit der Fotografen und der Kameras motiviert, Gewalt an den Opfern zu verüben. Auch bei dem Foto von Eddie Adams (Abb.: 25), welches die Erschießung eines gefangenen Vietcong durch den vietnamesischen Polizeichef auf offener Straße zeigt, stellt sich die Frage nach einer unbewussten Mittäterschaft der Kameras. Ob sich hier der Polizeichef zu der Tat hinreißen ließ, weil er vor den laufenden Kameras motivierter war? Ob er unter Druck aufgrund der Erwartungen von außen gehandelt hat? Sontag ist der festen Überzeugung, dass der General den Gefangenen nicht exekutiert hätte, wären nicht die Journalisten anwesend gewesen. Sie geht so weit und sagt sogar, dass General Loan die Tat bewusst für die Kamera inszeniert hatte und die Bildkomposition selbstständig wählte.<sup>178</sup>

Eine weitere Bestätigung der oben genannten These erfolgt in zwei Spielfilmen über den Beruf des Kriegsfotografen. Im Spielfilm *A Thousand Times Good Night* kommt es aufgrund des Verhaltens der Fotografin zu einer verfrühten Explosion durch eine Selbstmordattentäterin. Durch das proaktive Verhalten der Fotografin, die Teil der Situation ist, ändert sich der Verlauf des geplanten Geschehens.<sup>179</sup> Ebenso löst in dem autobiografischen Spielfilm *The Bang Bang Club* die Anwesenheit des Fotografen Greg Marinovich im Wohngebiet der Inkatha eine Beeinflussung der Menschenmenge aus, die sich zuerst in einer Siegesfeier zeigt und danach in einen aufgebrachten Mob verwandelt, was mit der Tötung eines ANC-Mitgliedes endet.<sup>180</sup>

Ab und an passiert es, dass Fotografen die Courage aufbringen hinter der Kamera hervorzukommen und in das Geschehen einzugreifen. So tat es James Nachtwey, der durch Bitten und Betteln die Ermordung eines gehetzten, blutüberströmten, ambonesischen Mannes durch einen aufgebrachten Mob in Indonesien verhindern wollte.<sup>181</sup> Es stellt sich natürlich die Frage nach einer gewissen Mittäterschaft des anonymen Fotografen am Geschehen. Da der Fotograf, wie all die anderen anwesenden Personen, eine Variable im zeitlichen Ablauf des

---

<sup>177</sup> Vgl. Paul (2013), S. 176.

<sup>178</sup> Vgl. Sontag (2003), S. 71.

<sup>179</sup> Vgl. *A Thousand Times Good Night* (2014), TC 00:10:08.

<sup>180</sup> Vgl. *The Bang Bang Club* (2011), TC 00:07:45.

<sup>181</sup> Vgl. *War Photographer* (2002), TC 00:59:30.

Geschehens darstellt, besteht für ihn noch immer eine gewisse Steuerbarkeit der Prozesse, an denen er teilhat. „*Es ist nicht zu vermeiden, dass der Fotograf Teil der Situation ist, die er schildert.*“<sup>182</sup> Somit kann die Heisenbergsche Unschärferelation bestätigt werden. Dass die bloße Anwesenheit der Fotografen bzw. der Kameras sich auf den direkten Verlauf der Handlung auswirkt. Somit können im Extremfall Gräueltaten provoziert aber auch verhindert werden. Die einzelnen Fälle im Laufe der Geschichte der Kriegsfotografie zeigen, dass der Fotograf sowohl zur Propaganda als auch zur Antikriegsbewegung beisteuern kann. Somit besteht auch die Möglichkeit, dass der Fotograf indirekt, durch die sekundäre Weiterverwendung seiner Fotos, mittels Reproduktion in den Medien, die Entwicklung des Geschehens beeinträchtigt. Deshalb ist Virilio der Ansicht, dass der Journalist aufgrund der schnellen Verarbeitungs- und Rezeptionsprozesse der Live-Bilder, keine Kontrolle mehr hat über seine Arbeit. Vielmehr sitzt er in diesem „*Informationsvehikel*« [...] *auf dem Platz des Toten*“<sup>183</sup>, und hat die gleiche Position wie ein Zuschauer.<sup>184</sup>

Die Bilder bleiben für immer im Kopf, im Herzen und in der Seele der Reporter haften so wie bei Friedhelm Brebeck, ehem. Auslandskorrespondent für ADR:

*„Jetzt, wo ich alt geworden bin oder älter sagen wir, da hab ich schon mal Bilder, ja, auch Situationen. Nicht am Tag, später in der Nacht. Es häuft sich, ja. Ich möcht’ sie nicht mehr sehen.“*<sup>185</sup>

### 3.5.5 Opfer/beteiligte Personen

„*Und jedes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht*“, behauptet Sontag. Die Wahrnehmung des „Fotografiertwerdens“ ist für jeden Betroffenen unterschiedlich. Seine Rolle im Geschehen beeinflusst die Reaktion auf das Foto. So wird zum Beispiel ein Foto eines von einer Granate zerrissenen Kindes von den konträren Parteien anders empfunden. So denken die Israelis beim ersten Anblick es sei ein jüdisches Kind, das von einer palästinensischen Granate getötet wurde, und umgekehrt denkt der Palästinenser es sei ein palästinensisches Kind getroffen von einer israelischen Granate. Menschen, die am Geschehen beteiligt sind, urteilen subjektiv. Je nachdem, wie der Beteiligte in ein Geschehen eingebunden ist, reagiert er auf ein Bild. So sind z. B. die Amerikaner von den Fotos über den

---

<sup>182</sup> Tremmel (2004), S. 6.

<sup>183</sup> Virilio (1993), S. 85.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., S. 85f.

<sup>185</sup> ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:42:33.

9/11 wahrscheinlich betroffener als die Europäer oder Asiaten. Ein Amerikaner, der Verwandte, Bekannte oder gar Familie bei dem Unglück verloren hat, wird mehr Leid empfinden, als einer der keinen personalen Bezug gehabt hat. Ein Augenzeuge, der die Einschläge und die Zusammenbrüche hautnah miterlebt hat, wird betroffener sein, als jemand, der das gleiche Foto am anderen Ende der Welt anschaut. Ein Überlebender trägt diese Bilder für immer im Kopf mit sich. Die menschliche Denk- und Empfindungsweise steht in einem kausalen Zusammenhang zum präzisen Vorfall und zum Erlebten. Einen weiteren Aspekt stellen auch die Erwartungen der Opfer und Beteiligten an das Bild im Moment der Aufnahme dar. Nach der im oberen Punkt erwähnten Heisenbergschen Unschärferelation wird dargelegt, dass sich Fotografierte in dem Moment, indem ihm der Fotograf oder die Kamera bewusst werden, anders verhält als zuvor. Nun hat das Opfer die Möglichkeit auf verschiedenste Weise zu reagieren: sich zu verstellen, mehr Emotionen zu zeigen, die Kamera ablehnen, etc. Das Opfer kann das zu entstehende Bild im Augenblick des Entstehens noch beeinflussen. Es kann die Botschaft, die durch das visuelle Medium übermittelt wird ändern, verstärken oder abschwächen. Das Opfer kann bewusst oder unterbewusst die Aussagekraft eines Bildes beeinflussen. Menschen haben gelernt was die Kamera bedeutet und was sie erzeugt. So stellen sich Personen auf den Moment eines festgehaltenen Augenblickes innerlich ein und sind dessen auch bewusst. Das Posieren für Fotos ist nichts anderes als ein sich Präsentieren, sich zur Schau stellen, sich selber in Szene setzten. So wie der Fotograf seine Objekte nach belieben arrangieren kann, so kann auch die dargestellte Person aktiv das Selbstarrangement treffen.

Es ist jedoch nicht immer möglich trauernden Menschen, die von den Auswirkungen der Kriege und Krisen betroffen sind, zu fotografieren, würden diese den Fotografen nicht akzeptieren. James Nachtwey behauptet, dass er die Menschen in den Krisengebieten, die er fotografiert nicht kenne und diese würden ihn nicht kennen. Aber allein durch die Tatsache, dass er sie fotografiert, wissen diese Menschen, dass er sie nach außen hin vertritt. Sie verstehen seiner Ansicht nach, dass ein Fremder mit einer Kamera, der restlichen Welt die Ungerechtigkeit, die ihnen zuteilwurde, präsentiert.<sup>186</sup> Nachtwey lässt sich bei der Darstellung von seinen Opfern viel Zeit. Er stellt sich vor, wartet eine gewisse Zeit ab. Auf dieser Weise lässt er die Bilder für sich sprechen und teilt er ihnen seine Anteilnahme mit. Auch wenn er sie nicht direkt anspricht, gibt es zwischen Opfer und Fotografen eine nonverbale Kommunikation und eine Einwilligung in den Akt des Fotografierens. Der Dokumentarfilm *War Photographer* schildert mehrere Momente zwischen Opfer und Fotografen. Am Beispiel

---

<sup>186</sup> Vgl. *War Photographer* (2002), TC 00:28:06.

einer auf der Straße lebenden indonesischen Familie in Jakarta wird ein Einblick in die Beziehung zwischen den dargestellten Personen und dem Fotografen gegeben. Nachtwey verbringt einen ganzen Tag mit der Familie ohne verbale Kommunikation. Er nimmt am Tagesablauf teil wie ein stiller Augenzeuge. Während die Familie der Kamera und dem Fotografen anfangs kurze Beachtung schenkt, weichen sie im Laufe des Tages eher neutral in den Hintergrund. Werden somit der Fotograf und die Kamera akzeptiert, wandert auch der Fokus der Abgebildeten zum täglichen Ablauf über. Die Abbildungen wirken authentischer, so als ob kein Fotograf anwesend wäre.<sup>187</sup>



(Abb. 31.: *A beggar washed his children in a polluted canal*)<sup>188</sup>

Ausnahmen hierzu stellen die Bilder über die Gefangenen wie z. B. aus dem Gefängnis-Komplex in Abu Ghraib, Irak, Guantanamo dar. Dort wissen die Opfer oft nicht, dass sie fotografiert werden, bzw. gehört das Fotografieren zum Akt des Folterns dazu. Um eine Einwilligung wird selten gebeten. Durch das Festhalten der Opfer mit der Kamera werden diese, laut Paul, im Speichermedium der visuellen Erinnerung verewigt und bleiben Opfer auf Ewigkeit. Er bezeichnet es als „active document of violence“. Seiner Meinung nach, die der

<sup>187</sup> Vgl. *War Photographer* (2002), TC 00:37:02 und TC 01:21:30.

<sup>188</sup> <http://www.jamesnachtwey.com>, [28.01.2015].

Ansicht Sontags ähnelt, gehören Bilder zur konstruktiven Tat, da sie in das Geschehen eingreifen.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Vgl. Paul (2013), S. 177.

## 4 Geopolitische Einflüsse und mediale Rahmenbedingungen

### 4.1 Art des Ereignisses

Die Art des Ereignisses definiert einerseits das Geschehen selbst, andererseits lässt sie auch auf die Bedrohungsstufe schließen, die für die Fotografen von wichtigster Bedeutung ist. Es gibt hier verschiedenste Abstufungen. Ein Krieg oder Konflikt kann nach mehreren Merkmalen aufgesplittet werden. In historischer Hinsicht wandert er von einem zweiseitigen Stellungskrieg, über einen dynamischen Krieg, hin zum globalen Medienkrieg. Auch die Dauer, Intensität und Berechenbarkeit haben sich im Laufe der Zeit transformiert. Der Trend geht vom konventionellen Vaterländischen Krieg hin zu einem asymmetrischen Krieg. Der Unterschied besteht größtenteils darin, dass man dem Gegner nicht mehr direkt in die Augen blicken kann, weil man ihn nicht (er)kennt. So variieren die Möglichkeiten der Szenarien, in dem der Fotograf seine Bilder entstehen lässt. Es gibt verschiedenste Abstufungen wie z. B. ein Krieg oder ein bewaffneter Konflikt:

- indem Staaten gegen Staaten kämpfen, so der historische Stellungskrieg an der Front, sowie in der modernen Kriegsführung, z. B. Atomkrieg, Blitzkrieg
- zwischen den verschiedenen Völkern innerhalb eines Staates, auch Bürgerkrieg genannt, der im Genozid endet (z. B. der Völkermord in Ruanda), öfters auch mit der Einwirkung von ausländischen Mächten (z. B. der Kosovokrieg)
- indem eine Bevölkerungsgruppe über sich selbst bestimmen möchte: Unabhängigkeitskrieg, Sezessionskrieg (z. B. der Kosovokrieg)
- indem die Menschen gegen die Herrschafts-/Regierungsform, die Wirtschaft oder Sozialordnung ankämpfen (z. B. die Französische Revolution, der Arabische Frühling) und ist mit dem Umsturzversuch des Herrschers verbunden, mit militärischer Beteiligung auch Putsch genannt (z. B. der Augustputsch gegen Gorbatschow)
- indem irreguläre Kampfverbände gegen die Regierung kämpfen, auch Guerillakrieg genannt
- um die Ressourcen (z. B. Irakkrieg)
- als Protest gegen westliche Mächte, auch der moderne Terrorismus genannt
- etc.



Vor Kriegen und Konflikten entstehen zusätzlich inakzeptable Situationen und Bedingungen welche durch Demonstrationen, Proteste, Protestmärsche, Aufstände bis hin zur Rebellion gesteigert werden können. Weitere Szenarien für die Fotografen ergeben sich als Resultate der Nachkriegssituation und zeigen Begräbnisse, Hungersnöte, Migration, Armut, Enteignung, Flüchtlingslager, etc. Die Krisenfotografie umfasst aber auch Naturkatastrophen wie auch die allgegenwärtige, soziale Armut und Lebensbedingungen von Millionen von Menschen. Alle diese Gegebenheiten vor Ort nehmen Einfluss auf das Bild und das Verhalten des Fotografen. Die Gefahrensituationen, indem sich der Fotograf bewegt, variieren. Grundsätzlich wissen die Fotografen grob was sie vor Ort erwartet, jedoch kann sich die Lage permanent verändern. Steht ein Fotograf unter Beschuss, so kann er sich weniger frei bewegen und seine Sicht ist eingeschränkt. Somit unterliegt auch die Perspektive seiner Kamera Einschränkungen, welche sich auf das Foto hin auswirken.

## **4.2 Geopolitische Faktoren**

Die Geopolitik beinhaltet, wie der Name schon sagt, einerseits die geografische und andererseits die politische Komponente, die in einem Land oder Herrschaftsgebiet aufeinandertreffen. Die Einwirkung geografischer Faktoren auf politische Vorgänge und Kräfte ist vor allem für militärische und mediale Erwägungen von großer Bedeutung. Die Geostrategie, eine militärische Subdisziplin der Geopolitik, spezialisiert sich auf die räumlichen Gegebenheiten eines Landes und versucht aus diesen eigene Vorteile zu ziehen. Während der Begriff früher weitläufiger aufgefasst wurde, versteht man heutzutage unter Geopolitik vor allem die räumlichen Kontrollstrategien progressiver Staaten, sogenannter Imperien. Imperialismus wird durch Kriege, Konflikte und aufwendiges Informationsmanagement betrieben und stellt den modernen, erweiterten Begriff der Geopolitik dar. Die Bedeutung des Begriffes kann somit auf das Ausnutzen geografischer Gegebenheiten zum eigenen Vorteil durch die Politik zusammengefasst werden. Die geografische Lage eines Landes, die Regierungsform, internationale Beziehungen, die Religionsgruppen, das Zusammenleben verschiedener Bevölkerungsgruppen, unterschiedliche Traditionen, ökonomische Möglichkeiten, die Wirtschaftsbeziehungen, etc. sind Faktoren die zu Streit führen und schlimmstenfalls im Krieg enden. Ist eine friedliche Einigung nicht möglich, so kommt es zur Krise. Außenpolitische Interessen, wie z. B. strategisch günstige Positionen für taktische Vorhaben, natürliche Ressourcen von hohem monetären Stellenwert wie Erdöl, Diamanten, Erdgas, etc., sowie die Steigerung der Absatzmärkte der Waffenindustrie, erlauben es den Interessenten die Macht des Stärkeren durchzusetzen. Auch

diese Auswirkungen hinterlassen Spuren, die wiederum von Kriegsphotografen eingefangen werden und mittels neuester Technologien um die Welt gehen. Die ökonomische Instabilität und das Ungleichgewicht der Machtverteilung erzeugen die Bedingungen, welche zum Gegenstand für die Kriegsphotografie werden.

### **4.3 Kontrolle und Monopol**

Die restriktive Informationspolitik spielt für Erreichung politischer Ziele eine bedeutende Rolle. Das eigene Interesse von politischen Mächten besteht darin, so viele Informationen wie möglich von außen zu bekommen sowie die Preisgabe von eigenen Informationen nach außen zu unterbinden, um eine Informationsüberlegenheit zu schaffen. Alles, was den Blicken und dem Wissen des Feindes entzogen ist, zählt taktisch als Vorteil. Es ist eine wesentliche Absicht der Kriegsführung, dass die Feinde in Unkenntnis gehalten werden. Passive und aktive Desinformation werden oft gegenüber zivilen Nachrichtenmedien eingesetzt, um die echte Kenntnis über das eigene Vorhaben zu verhindern. Nach Virilio kommt es durch die Verheimlichung und Desinformation zur Abschaffung der Wahrheit. Somit gibt es durch die Abschaffung der Wahrheit kein wahr und falsch mehr.<sup>190</sup> Der gezielte Einsatz von flächendeckender Radarabschirmung ermöglicht es den Großmächten, die elektronische Kontrolle über das Schlachtfeld zu behalten. Durch die zusätzliche Kontrolle der Medien und ihrer Liveberichterstattung können Tatsachen verschleiert und die Weltbevölkerung geblendet werden.<sup>191</sup>

### **Zensur**

Mediale Rahmenbedingungen sind Tatsachen, die der Fotograf im Szenario auffindet und mit denen er kooperieren muss. Es gibt Szenarien, die reguliert werden. Die Zensur ist für die systematische und flächendeckende Kontrolle fotografischer Bilder zuständig und entscheidet darüber, welche Bilder an die Öffentlichkeit gelangen. Die Geschichte der Zensur beginnt auch mit der Geschichte der Kriegsphotografie. Fotograf Robert Fenton wurde vom englischen König beauftragt im Krimkrieg (1853–1856) zu fotografieren. Seinem Befehl entsprechend, nahm er nur die Seiten des Krieges auf, die frei von Kriegshandlungen, Leid und Tod waren.<sup>192</sup> Zwischen 1914 und 1918 hat die Zensur Bilder nicht nur ausdrücklich verboten und

---

<sup>190</sup> Vgl. Virilio (1993), S. 132.

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>192</sup> Vgl. <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/krieg-in-den-medien/130707/geschichte-der-kriegspropaganda?p=0>, [19.01.2015].

zurückgehalten, sondern auch den Blick der Fotografen und das „richtige“ sehen des Krieges „geschult“. Die Zensur wurde aufgrund des Gehorsams sogar zur Selbstzensur. Somit wurden nur Fotos von getöteten gegnerischen Soldaten und eigenen Erfolgen abgelichtet. Auch private Bilder gelangen unter das Visier der Zensur. Fotos mit wichtigen militärischen Informationen durften keinesfalls in die Hände der Gegner gelangen. Durch ein dicht gestricktes Netz an Informanten und Kontrollen sollte dies verhindert werden. Fotografen und Verlage wurden unter Beobachtung gestellt. Auch Fotos, die unangenehme Wahrheiten, wie Rückzug, Hunger, etc. festhielten, wurden eingezogen und vernichtet. Durch Androhung repressiver Maßnahmen wurde der Patriotismus gefördert. Im Jahre 1916 waren die Aufnahmen von schweren Geschützen über 30,5 cm Kaliber bei der k. u. k. Armee verboten. Negative solcher Fotos wurden umgehend abgenommen.<sup>193</sup> Mit dem Aufkommen der Massenmedien wie Hörfunk, Fotografie und Fernsehen konnten sehr viele Menschen binnen kürzester Zeit erreicht werden. Das Massenmedium wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte zum Konsumgut. Diesen Prozess erkannte auch die Politik und machte ihn sich, wie Sontag es bezeichnet, als ökonomische Ressource, nutzbar. Besonders seit dem Ersten Weltkrieg werden Medien als Mittel der Propaganda gezielt und umfassend eingesetzt. Im Ersten Weltkrieg wurde die Bildberichterstattung durch das "Zensurbuch für die deutsche Presse" kontrolliert. Das Ziel war es Gräueltaten der Gegner zu zeigen, um das eigene Volk aufzuhetzen. Fotografien, die militärstrategische Geheimnisse verraten könnten, waren verboten. Hiermit kommt es zur Steuerbarkeit der Eindrücke vom Krieg. Sowohl die Deutschen als auch die Alliierten betrieben während des Zweiten Weltkrieges gezielte Propaganda mit der Verbreitung von Medien. Joseph Goebbels hatte die Leitung des Amtes für Volksaufklärung und Propaganda gleich nach der Machtübernahme Hitlers inne. Er war somit durch das eigens eingerichtete BUFA für die Kontrolle des Bild- und Filmmaterials zuständig. Das Interesse des Deutschen Reiches bestand darin, die eigenen Soldaten als siegessicher in heroischen Posen darzustellen. Die Kriegsfotografen und Reporter wurden durch die eigens hierfür eingerichteten Behörden entsandt und ihre Arbeiten wurden stets kontrolliert und zensiert. Alle Medien wurden von der nationalsozialistischen Ideologie geprägt und geführt. Eigene Propagandakompanien wurden im Krieg an der Front eingesetzt. Entsprechend der eigenen Kriegsmoral wurden diese Materialien sorgfältig nachbearbeitet und täglich gesendet. In der Zeit der NSDAP wurde das Ausüben der kollektiven Gewalt zur medial vermittelten Praxis. Durch massenhafte Reproduktion der inszenierten Gewaltexzesse konnten sie auf Dauer im gemeinsamen Bildgedächtnis verewigt werden. Mit der Einbindung

---

<sup>193</sup> Vgl. Holzer (2005), S. 128ff.

der Passanten und des Volkes in die Aufnahmen konnte man einen kollektiven Volkszorn vermitteln und eine Identifikation bewirken. Durch die emotionale Aufheizung des Volkes wurde es von der antisemitischen Inszenierung nicht nur angezogen, sondern zur Teilnahme am Verbrechen motiviert. Die Bilderorgien stachelten die Akteure an und schürten den Hass auf die Opfer.<sup>194</sup>

Der Atombombenangriff der USA auf Hiroshima und Nagasaki wurde von der amerikanischen Bevölkerung als eine übergöttliche Heldentat angesehen. Der Erfolg lag darin, dass die US Regierung eine umfassende Bildzensur durchführte. Es wurde verboten Nahaufnahmen aus zerstörten Städten zu machen, da diese die Sicht der Opfer, Toten und Verwundeten wiedergeben könnte. Die Idee dahinter war den Angriff nicht als Krieg, sondern als Beendigung des Krieges anzusehen. Somit gab es durch die Zensur keine Fotos von Opfern, dadurch keine Folgen und Auswirkungen und schließlich keinen Krieg mehr. Die amerikanische Presse verhielt sich patriotisch. Trümmerlandschaften wurden ohne Opfer durch ausgewählte Bildreporter festgehalten. Diese gaben an, „*The damage is far greater than photographs can show*“, dokumentierten es aber nicht und ließen die Auswirkungen der atomaren Apokalypse im Verborgenen. Die US-Besatzungsverwaltung verfügte eine Zensur über japanische Korrespondenten, um den Bilderfluss zu kontrollieren. Bereits gemachte Filmaufnahmen wurden beschlagnahmt und unter Verschluss gehalten. Die Fotografen Eisenstaedt und Eyerman von *Life* und Miller von der Agentur *Magnum* machen unzensurierte Nahaufnahmen von den Opfern in Hiroshima. Diese Fotos erschienen in Form eines Reiseberichtes. Als Reaktion darauf erließen die US-Zensurbehörden ein absolutes Fotografieverbot. Jahrelang wurde der Menschheit das Ausmaß der Auswirkungen dieser „göttlichen Wunderbomben“ vorenthalten. Die US-Regierung hatte es geschafft, durch eine ökonomische Vermarktung und eine gezielte Zensur, den atomaren Holocaust als positiv konnotierte Abstraktion, in Form eines Pilzes, in das Gedächtnis der Amerikaner zu transferieren.<sup>195</sup> Der Vietnamkrieg ging als erster, unzensurierter Krieg in die Geschichte ein. Aufgrund der mangelnden Kriegserklärung gab es keinen Krieg und somit auch keine staatliche Zensur. Somit durften alle Korrespondenten über den Krieg berichten. Die fotografischen Beweise des nicht existierenden Krieges häuften sich somit. Es war zum Teil die Wirkung der Bilder, wie das *Napalm Girl* von Nick Ut, oder die Erschießung eines Vietcongs durch einen südvietnamesischen General im Vietnamkrieg auf offener Straße von Eddie Adams, die zur Gründung und zum Erfolg der Anti-Kriegs-Bewegung führten. Im

---

<sup>194</sup> Vgl. Paul (2013), S. 170ff.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 257ff.

Golfkrieg 1991 wurde der Zutritt für die Medien zum Kriegsschauplatz durch die Auflagen des Pentagons kontrolliert und war eingeschränkt. Der *public affairs officer* hatte die Aufgabe den Vorgaben des Pentagons Folge zu leisten und sie umzusetzen. Es war absolut verboten eigene militärische Verluste, Unfälle und Verletzte zu fotografieren, da kein amerikanisches Leben riskiert werden durfte. Durch die Kontrolle von Oben war es schwierig die Realität abzulichten bzw. wurde über die Realität geschwiegen. Während seines Einsatzes als *embedded war photographer* im Irak 1991 machte David Turnley während eines Rettungsfluges ein Foto der verwundeten Soldaten im Hubschrauber. Der US-Soldat Ken Kozakiewicz erfuhr im abgelichteten Augenblick, dass neben ihm sein bester Freund in dem Totensack lag. Noch während des Ersten Golfkrieges gewann dieses Bild den *World Press Photo*-Wettbewerb. Die Veröffentlichung des Fotos war sehr schwierig aufgrund der Tatsache, dass der Soldat durch *fiendly fire*, also durch die Eigenen, ums Leben gekommen war und das Foto einen militärischen Schwächemoment aufzeigt. Sie sollte erst nach dem Krieg erfolgen.<sup>196</sup>



(Abb. 32: Verwundete US-Soldaten, ein Soldat durch *fiendly fire* getötet)<sup>197</sup>

Vom Irakkrieg 2003/04 wurde vorwiegend durch technische Bilder berichtet. Durch Luftaufnahmen sowie *Ego-Shooter*-Perspektiven konnte sich das Publikum mit seinen

---

<sup>196</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4290906.stm> [20.01.2015].

<sup>197</sup> <http://www.claudiarocchini.it/blog/grazia-neri/>, [20.01.2015].

Soldaten identifizieren und sie anfeuern. Die rund 600 eingebetteten Fotografen bekamen die Grundregeln des US-Militärs aufgetragen. Diese manifestierten sich in den exakten Arbeits- und Sichtweisen im aktuellen Krieg. Die Handlungsrahmen für die Fotoreporter wurden klar abgesteckt. Diese beinhalteten neben der erwünschten Perspektive auch noch die Identifikation mit den Soldaten, die sie begleiteten. Somit erhielten die Rezipienten zum größten Teil Bilder vom Krieg aus der Perspektive der Soldaten und durch die vorherrschende Echtzeitübertragung auch direkt in die Wohnzimmer übermittelt.<sup>198</sup> Während des Irakkrieges war Zorih Miller 2005 als *embedded journalist* mit amerikanischen Marines unterwegs. Während eines Anschlages fotografierte er auch die getöteten Marines. Als er diese Fotografien auf seiner Webseite veröffentlichte, verlor er auf der Stelle seinen Job und durfte somit nie wieder das US-Militär bei ihren Einsätzen begleiten.<sup>199</sup>

So kommt es vor allen in Kriegs- und Krisengebieten, die durch eine militärische Macht beherrscht oder kontrolliert werden vor, dass Fotografen nur unter Umständen hineindürfen, wenn sie sich in die Truppe einbetten lassen. Diese heißen dann *embedded fotografs* und unterliegen dem Schutz und der Kontrolle des Militärs.

### **„Pool reports“**

Eine Strategie des Pentagons, die 1991 vor allem im Golfkrieg eingesetzt worden ist, sind die *pool reports* oder das sogenannte *pool*-System. Im *Annex Foxtrot* wurde die Berichterstattung durch den *Pressepool* geregelt. Die Fotografen wurden in einen *pool* geworfen und je nach Bedarf eingesetzt. Nach einem Rotationssystem wurden sie nach Bedürfnissen des Militärs in ausgesuchte Gebiete geschickt. Der Nachteil für die Fotografen bestand darin, dass sie sich nicht frei im Kriegsgebiet bewegen durften. Eine eigenständige Recherche war daher unmöglich.<sup>200</sup>

### **„Embedded“ Fotograf**

---

<sup>198</sup> Vgl. Paul (2013), S. 228f.

<sup>199</sup> Vgl. Plach (2013), S. 71f.

<sup>200</sup> Vgl. Baldreich (2006), S. 15f.

Die Idee des eingebetteten Fotografen wurde das erste Mal im Einsatz der 90er Jahren in Bosnien realisiert. 40 Journalisten wurden für zwei Wochen in eine militärische Truppe eingebettet. Bei einer Befragung berichteten sie, nach ihrem Einsatz, aus der Sicht des Militärs ihre Geschichten. Dieses Phänomen wird *Stockholm-Syndrom* genannt. Sie besagt, dass die Einbindung von Journalisten in die Truppe zu einer Identifikation mit dieser führt, da beide Parteien ständig gemeinsam große Gefahren durchleben. Dadurch, dass der Fotograf Teil des Kriegsgeschehens ist, wird automatisch eine emotionale Bindung zu den militärischen Kameraden aufgebaut. Er wird subjektiv. Die heutige Form des *embedments* entstand im Irakkrieg 2003. Die amerikanische Regierung wollte Transparenz und Offenheit zeigen, indem sie eine manipulative und einseitige Berichterstattung durch die Iraker verhinderte. Als *embedded* Fotograf musste man zuvor einen Vertrag unterzeichnen. 80% der *embedded* Reporter waren Amerikaner.<sup>201</sup>

Der Vorteil eines *embedments* für Journalisten liegt darin, Eintritt zu militärischen Szenarien zu haben und unter dem Schutz des Militärs zu stehen. Einschränkungen der Sichtweise ergeben sich aufgrund der vorgegebenen Szenarien sowie durch die Zensur der Bilder durch das Militär. Das heißt, es entsteht eine gewisse Gefahr der Einseitigkeit. Dadurch wird auf gewisse Weise eine Subjektivität suggeriert, so gehen z. B. Bilder vom Irakkrieg zuerst durch die Hände des Militärs oder Pentagons, bevor sie für die Bevölkerung veröffentlicht werden dürfen. Das *embedment* ist ein Mittel zur politischen Kontrolle. Das Fotografieren findet zensuriert statt. Es kommt somit zu einer Monopolisierung der Berichterstattung. Die Bilder werden aus einer einzigen Perspektive gezeigt. Ursula Meissner, eine deutsche Kriegsphotografin hat selber damit Erfahrungen gemacht:

*„Heute riegeeln Truppen ganze Orte ab und gewähren nur Journalisten Zugang, die sich ‚embedden‘ lassen. Das heißt, man bekommt nur zu sehen, was die jeweiligen Truppen einem zeigen, was sie in einem guten Licht erscheinen lässt. Dadurch ist die Berichterstattung einseitiger geworden. Ich versuche, das zu umgehen und meinen Auftraggebern möglichst nur unzensierte Bilder zu bringen.“*<sup>202</sup>

Dass eine Einbettung in das Militär nicht immer den Rücken vor Risiken freihält und die Bedrohung auch hier vorhanden ist, zeigt sich am Beispiel des Journalisten Christian Liebig.

---

<sup>201</sup> Vgl. Baldreich (2006), S. 18ff.

<sup>202</sup> <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html> [14.01.2015].

Als einziger Deutscher war er im April 2003 im Irakkrieg bei einer US-Infanteriedivision eingebettet. An dem Tag, an dem seine Einheit, ins Zentrum Bagdads vordrang und den Präsidentenpalast Saddam Husseins einnahm, beschloss Liebig, aus Gründen der Sicherheit, im US-Hauptquartier zu bleiben. Den Vormarsch der Truppe direkt zu begleiten erschien ihm am Kriegstag als zu gefährlich. Entgegen allen Erwartungen schlug eine Rakete im Hauptquartier ein. Christian Liebig war auf der Stelle tot.<sup>203</sup>

## **Freie Fotografen**

Der freie Fotograf auch Freelance-Fotograf genannt ist grundsätzlich unabhängig von den Wünschen der Außenstehenden und kann sich nach eigenem Ermessen räumlich frei bewegen. Er macht die Fotos nach seinen Wünschen und Vorstellungen und verkauft sie an die von ihm gewählten Abnehmer. Da sich dieses Vorgehen meistens als schwierig erweist, arbeiten Fotografen mit den größten internationalen Presseagenturen wie *Associated Press*, *Reuters* oder *United Press International* öfters zusammen. Diese großteils politisch unabhängigen Agenturen sind die wichtigsten Abnehmer der freien Fotografen.

Die erste Gruppe freier Fotografen fotografierte im Amerikanischen Bürgerkrieg. Dieses achtzehnköpfige Team wurde von Mathew Brady aus eigenen Mitteln ausgestattet und finanziert. Dadurch waren sie unabhängig von den Wünschen der Regierung. Brady übernahm die Organisation in Washington, während seine Männer den Krieg dokumentierten. Der erhoffte Erfolg blieb leider aus, da er seine Bilder nicht vermarkten konnte. Einer seiner Teammitglieder war Alexander Gardner. Dieser wechselte im Verlauf des Krieges die Seite und wurde offizieller Fotograf in der Armee. Am Anfang des Ersten Weltkrieges bildet sich, aufgrund der starken Nachfrage nach Bildern durch die Illustrierten, der Beruf des freischaffenden Fotografen heraus. Dieser konnten zu Beginn seine Bilder an mehrere Zeitungen verkaufen. Mit dem Voranschreiten der Zensur wurden nur mehr bestimmte Verbände und ihre Fotografen zur Kriegsberichterstattung an der Front zugelassen.<sup>204</sup>

## ***Exkurs:***

### **Agentur Magnum**

---

<sup>203</sup> Vgl. ZDF History - *Deutsche Reporter an der Front* (2014), TC 00:04:20.

<sup>204</sup> Vgl. Plach (2013), S. 31.



Zwei Jahre nach dem Atombombenabwurf über Japan, im Jahre 1947, gründeten Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger und David „Chim“ Seymour die Fotoagentur *Magnum* in Paris. Cartier-Bresson hatte das nötige Kleingeld und mit Capas Namen, Chims Erfahrungen bei der amerikanischen Aufklärung und Rodgers Erfahrungen in der Fotografie stand dem Erfolg nichts mehr im Wege. Die Kooperative selbstständig organisierter, frei arbeitender Fotografen hatte einen moralischen Auftrag. Sontag bezeichnet sie als eine „*Generation politisch engagierter Fotografen, die den Krieg und das Leiden der Opfer zum Mittelpunkt ihrer Arbeit machten.*“<sup>205</sup> Ihre Arbeit diene dem sozialen Engagement, dem humanistischen Zweck und dem erzieherischen Anspruch gegenüber der Welt. Sie waren unabhängig, vertraten sich selbstständig gegenüber den Illustrierten und vermarkteten sich auch selber. Das Urheberrecht behielten die Fotografen selber, auch wenn sie ihre Werke im *Life* Magazin abdrucken ließen, konnte die Agentur sie auch noch an Magazine im Ausland verkaufen. Damals hatten die Fotografen auch noch den Vorteil, dass die meisten Länder der Welt noch nicht bereist waren. Somit konnte sich der Fotograf aussuchen, wo er hingehen wollte, nach dem Motto: „*take pictures of just about anything and magazines were clamoring for it.*“<sup>206</sup> Technisch gesehen war es der optimale Zeitpunkt für die Gründung der Agentur mit dem Aufkommen der kleinen tragbaren Kameras und eines lichtempfindlicheren Filmes. George Rodger erinnert sich an Capa:

*"He recognized the unique quality of miniature cameras, so quick and so quiet to use, and also the unique qualities that we ourselves had acquired during several years of contact with all the emotional excesses that go hand in hand with war. He saw a future for us in this combination of mini cameras and maxi-minds."*<sup>207</sup>

Der freie Fotograf Zorih Miller sieht seine Vorteile als unabhängiger Fotojournalist darin, dass er unbemerkt und leicht in Konfliktgebiete reisen kann. Da er nicht mehr die westlichen Medien vertritt, ist er auch kein Angriffsziel mehr, ist unabhängiger in seiner Berichterstattung und muss keine Vorgaben mehr von Regierungen oder Redaktionen befolgen. Auch wenn es einige finanzielle und sicherheitstechnische Nachteile gibt, so bereut Miller seinen Wechsel nicht in die freie Wirtschaft.<sup>208</sup> Jedoch dauert es einige Jahre, bis sich

---

<sup>205</sup> Sontag (2003), S. 43.

<sup>206</sup> [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_5](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5), [12.11.2014].

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Vgl. Plach (2013), S. 75.

ein freier Fotojournalist auf dem kompetitiven Markt ein Standbein aufbaut und von seiner Arbeit leben kann.<sup>209</sup>

#### 4.4 Gegebenheiten vor Ort

Die Rahmenbedingungen, in welche das Geschehen eingebettet ist, werden durch die Synchronisation von aufeinandertreffenden Zufällen und Absichten vorgegeben. Das politische, sozial-ökonomische System unterscheidet sich in Krisengebieten zumeist von dem, am Wohnort der Journalisten. Dadurch erfordert der Beruf des Journalisten eine gewisse Anpassungsfähigkeit an die Umfeldbedingungen eines anderen Landes. Grundsätzlich erkundigen sich die Fotografen im Vorhinein über die medialen Umfeldbedingungen, bevor sie in ein Land einreisen. Im Eventualfall werden sie auch von den Auftraggebern über die vorherrschenden Bedingungen informiert. *Embedded fotografs* erhalten vor dem Einsatz, im Heimatland ein Briefing über die aktuelle Situation am Einsatzort sowie regelmäßige Updates vor Ort über Lageänderungen und Bedrohungen jeglicher Art (Feindlage, Minenlage, ABC-Bedrohung, Verhalten der Bevölkerung, Klima, Wetter, etc.). Aufgrund der vorgegebenen Bedrohungsstufe bereitet sich der Fotograf mental und technisch auf seine Arbeit am Einsatzort vor. Es können aber zu jederzeit Situationen auftreten, worauf der Fotograf unvorbereitet ist, aber reagieren muss. Um eine gute Reaktionsfähigkeit in unerwarteten Situationen zu bekommen, bedarf es an sehr viel Arbeitserfahrung in verschiedenen Ländern. Jeder Fotograf hat unterschiedliche Verhaltensmuster. Freie Fotografen entwickeln im Laufe ihrer Karriere, da sie selbstständiger und ungeschützt agieren, ein gewisses Einschätzungs- und Einfühlungsvermögen dafür, wie sie in welchen Situationen handeln dürfen und wie nicht. Ursula Meissner hat aufgrund langer und intensiver Reisen viele Erfahrungen in Krisengebieten gesammelt und sagt:

*„Ich habe herausgefunden, dass ich in schwierigen Situationen sehr gut reagiere und oft zu Aufnahmen komme, die meine männlichen Kollegen nicht bekommen.“<sup>210</sup>*

Sie schildert das Bedrohungsszenario im Jahre 1992 für die Reporter im Bosnienkrieg:

---

<sup>209</sup> Vgl. [https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8\\_RI4](https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8_RI4), TC 00:00:11, [14.01.2015].

<sup>210</sup> <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html>, [14.01.2015].

„Wer keine Angst hatte, war wirklich dumm, der kam auch nicht mehr wieder, weil er die Situation wahrscheinlich nicht überlebte. Also man brauchte Angst, um zu überleben.“<sup>211</sup>

Viele Fotografen sowie Wissenschaftler sehen deshalb den Beruf des Kriegsfotografen zwischen Naivität und Größenwahn angesiedelt. Kriegsfotografen versuchen mit erhöhter Geschwindigkeit, in einer Art Rausch, Bilder mit dem Apparat einzufangen.<sup>212</sup> Der Zeitdruck ist aufgrund der akuten Lebensgefahr (wenn z. B. Bomben einschlagen) oft sehr hoch. So wird ein Fotograf bei einer unmittelbaren Bedrohung hektischer agieren und reagieren. Unter Beschuss wird er eventuell aus einer Deckung heraus fotografieren und gar nicht aus dem Versteck hervorschauen. Auch die räumlichen Bewegungsmöglichkeiten der Kamera können eingeschränkt sein. In oder aus einem Hubschrauber zu fotografieren ist anders als auf offener Straße, an einem Platz, an dem demonstriert wird, vermutlich auch anderswo, wo geschossen wird oder mit Granaten geworfen wird. Zeitdruck verursacht Stress. Der Fotograf muss sich, abgesehen vom ständigen Fotografieren, schnell bewegen und richtig auf unmittelbare Aktionen reagieren. Während er das Objekt seiner Begierde fokussiert und der Finger durchgehend auf dem Auslöser ist, entstehen Serienbilder. Zur gleichen Zeit aber muss der Fotograf wissen, wo seine nächste Deckungsmöglichkeit ist und das Geschehen rund um den Apparat mitverfolgen. Der Kriegsfotograf ist multitaskingfähig. Je näher er am Geschehen dran ist, umso höher ist die Bedrohung. Mitten im Krieg aufgenommene Bilder sind spektakulärer und lassen sich besser vermarkten. Somit kann es schnell passieren, dass der Fotograf zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort ist. Hans-Hermann Larke, Auslandsredakteur des *Stern* Magazins, sagt, dass die Kriegsfotografen, die das erste Mal dabei sind und die mit der meisten Erfahrung am gefährdetsten sind, weil sie leichtsinniger handeln und die Gefahr unterschätzen. Routine tötet. Die Fotografen laufen Gefahr zu glauben, dass sie *bulletproof* sind, so auch James Nachtwey.<sup>213</sup> Bei Fotoaufnahmen einer Schießerei in Südafrika 1994 ist der Fotograf Ken Oosterbroeck ums Leben gekommen, sein Kollege Greg Marinovich wurde schwer verletzt. Beide waren bereits sehr erfahrene Fotografen der Gruppe *The Bang Bang Club*. Kommt es zu Konflikt- und Kriegshandlungen, kann der Fotoreporter als Feind identifiziert werden und zum Zielpunkt werden. Auch wenn dieser als Presse gekennzeichnet ist, ist es nicht unbedingt sichergestellt, dass der Reporter als

---

<sup>211</sup> ZDF History - *Deutsche Reporter an der Front* (2014), TC 00:24:45.

<sup>212</sup> Vgl. Ingruber (2011), S. 101.

<sup>213</sup> Vgl. *War Photographer* (2002), TC 00:44:33.

solcher erkennbar ist im Laufe des Geschehens. Aufgrund der lebensbedrohlichen Handlung rundherum entstehen Hektik und Angst, es bleibt keine Zeit für die Kriegsparteien zwischen Zivilisten, Soldaten, irregulärer Kräfte oder Journalisten zu urteilen. Die Fotojournalistin Alissa Everett weiß aus Erfahrung, dass Fotografen nicht das primäre Ziel darstellen, dass aber sobald sich die Fotografen einbetten lassen oder auf einer Seite agieren, sie automatisch zum Ziel werden.<sup>214</sup> Manchmal bringt die Kennzeichnung oder das Erkennen eines Fotografen auch Nachteile mit sich. Wie z. B. die Verschleppung von Ulrike Meissner am Khaiberpass, an der afghanisch-pakistanischen Grenze. Dadurch, dass sie als Europäerin erkannt worden ist, wurde sie zur Zielscheibe von politischen Interessen oder zum Faustpfand radikaler Kriegsparteien.<sup>215</sup> So spielt die Lage in der Bevölkerung ebenfalls eine wichtige Komponente. Nicht nur wie mögliche Konfliktkräfte sich gegenüber den Fotografen verhalten ist wichtig, sondern auch das Verhalten der Bevölkerung. Sind diese freundlich oder feindlich gesinnt? Besteht die Gefahr einer Geiselnahme oder die Gefahr in einen Hinterhalt zu kommen. Erst nach einer Gesamtbeurteilung des Fotografen ergibt sich ein Blickwinkel des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Selbst wenn ein gewisses Einschätzen einer Lage möglich ist, so ist die Unvorsehbarkeit in diesem Beruf doch sehr wahrscheinlich. Das Geschehen entwickelt oft eine Eigendynamik. Die Rolle des Zufalls und Glücks spielen beim Fotografieren eine sehr wichtige Komponente, die auch in manchen Fällen mit dem Leben des Fotografen enden kann. So können leicht Situationen entstehen, die nicht vorherzusehen sind. Der ehemalige ZDF-Reporter und Afghanistan-Experte Heinz Metlitzky bemerkt dazu:

*„Man ist sich dessen bewusst, dass alles nur von irgendwelchen Umständen abhängt, auf die man keinen Einfluss hat. Und dann kommt schon der kalte Schweiß.“<sup>216</sup>*

Ein negatives Beispiel stellt das Schicksal der erfahrenen deutschen Fotografin und Pulitzer-Preisträgerin, Anja Niedringhaus im April 2014 dar. Sie wurde in Afghanistan von einem Polizisten gezielt erschossen.<sup>217</sup> Emcke bemerkt dazu, dass so etwas im Krieg geschieht:

*„Wenn man wüsste, wo die Gefahr lauert, würden niemals Zivilisten im Krieg umkommen.“<sup>218</sup>*

---

<sup>214</sup> Vgl. [https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8\\_RI4](https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8_RI4), TC 00:09:12, [14.01.2015].

<sup>215</sup> Vgl. ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:13:30.

<sup>216</sup> Ebd., TC 00:17:27.

<sup>217</sup> Vgl. ebd., TC 00:15:10.

Der Beruf des Fotografen erfordert das Glück, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein und im entsprechenden Moment richtig zu reagieren. Kriegs- und Krisenfotograf zu sein, ist ein lebensgefährlicher Beruf. Robert Capa starb 1954, als er auf eine Landmine trat. Er war für *Life* als Fotojournalist im Ersten Indochinakrieg unterwegs.

Die psychischen Umfeldbedingungen, in denen die Fotografen arbeiten und das Foto eingebettet ist, können vom Rezipienten kaum wahrgenommen werden. Gerüche sowie Geräusche beeinträchtigen das Arbeitsmilieu des Fotografen. Der Betrachter bekommt nur einen Bruchteil dessen mit, was sich am tatsächlichen Szenario ereignet. Da er nicht physisch anwesend ist, sieht er nur einen optischen Ausschnitt. Diese geistigen Belastungen des Fotografen nehmen ebenfalls Einfluss auf das Entstehen des Fotos. So forderten z. B. die Kämpfe zwischen Hutu und Tutsi in Ruanda 1994 eine halbe Million Opfer. Sie hinterließen ein Albtraumszenario mit dem Geruch von verwesenden Leichen. Sowohl Ursula Meissner als auch ihr Kollege Karsten Thielker bestätigen, dass die Umfeldbedingungen dermaßen schrecklich und ekelerregend sind, dass sie an ihre psychischen Grenzen kommen. Es sei sehr schwer hinzusehen und den Anblick sowie den Geruch zu ertragen. Somit gibt es auch Momente das Fotografieren ausbleibt.<sup>219</sup> Das Umschalten auf andere soziale Strukturen ist schwer und auf Dauer auch belastend. Der Fotograf braucht eine professionelle Distanz zum Geschehen, um die Arbeit durchführen zu können. Das ständige Mitleiden und die emotionale Wahrnehmung behindern den Reporter bei der Arbeit. Der Kriegsberichterstatter Friedhelm Brebeck sagt aus eigener Erfahrung:

*„Man kann nicht alle Geschichten unentwegt mit sich tragen. Wenn sie jeden Tag leiden, mitleiden, dann scheuern sie sich die Seele wund und dann können sie nicht mehr arbeiten. Da sind sie fehl am Platz. Jetzt hört sich das ungeheuer kaltblütig an, ist es vielleicht auch. Man muss etwas können, was man nicht lernen kann. Das ist Verdrängen. Wenn man das nicht kann, dann übersteht man das auf Dauer nicht.“<sup>220</sup>*

## 4.5 Mobilität der Fotografen

---

<sup>218</sup> ZDF History - Deutsche Reporter an der Front (2014), TC 00:15:45.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., TC 00:18:45.

<sup>220</sup> Ebd., TC 00:31:15.

Abgesehen von der technischen Ausrüstung gehört das Tragen von Helmen und Schutzvisieren sowie einer Kugelschutzweste, beim Fotografieren in Kriegsgebieten zu einer lebenserhaltenden Maßnahme und liegt somit im Verantwortungsbereich der Journalisten.<sup>221</sup> Durch das Gewicht dieser Ausrüstungsgegenstände wird auch die Schnelligkeit und Wendigkeit eines Fotografen beeinflusst. Der Fotograf wählt seine Ausrüstung selber, Wechselakkus, Objektive, Filmrollen oder Speichermedien werden als Vademecum immer mitgeführt. Manche Fotografen (z. B. Zorah Miller) haben auch gleichzeitig mehrere Kameras mit unterschiedlichen Objektiven um den Hals gehängt. Das erleichtert auch die Arbeit, indem er mehrere Entfernungen in guter Qualität abdecken kann, und steigert die Reaktionsfähigkeit und Kadenz des Fotografen. Bei Bedarf werden auch Blitz und Stativ mitgeführt. Ein Stativ wird meistens nur bei stationären Aufnahmen, wie z. B. aus dem Balkon eines Hotels in Bagdad, eingesetzt. Je mehr Ausrüstung ein Fotograf am Körper hat umso langsam und instabiler ist er in seiner Bewegung. Eine andere Komponente der Mobilität stellt die Fahrt zum Einsatzort dar. Die Mobilität wird selbstständig, durch den Fotografen, organisiert oder hängt von der Armee, in der man eingebettet ist, ab. Meistens bedienen sich langjährige unabhängige Fotografen, wie James Nachtwey, direkt vor Ort einem eigenen, einheimischen Informanten.<sup>222</sup> Idealerweise sitzt dieser unweit vom Standort des Fotografen in seinem eigenen Fahrzeug und verfolgt das Geschehen im Radio mit. Er informiert den Fotografen bei etwaigen Lageentwicklungen oder Eskalationen und ist sofort fahrbereit. Einige Fotografen schließen sich auch zu Fahrgemeinschaften in gemieteten Privatfahrzeugen zusammen. Meistens sind diese Fahrzeuge private Kleinbusse, die mit einem Aufkleber als Presse gekennzeichnet werden.<sup>223</sup> Die Mobilität stellt in der heutigen Zeit ein sehr wichtiges Kriterium in der Arbeit eines Kriegsjournalisten dar. Die Art des Ereignisses beeinflusst ebenfalls das Zeitfenster für die Reaktion des Fotografen. Während sich der Fotograf für Aufnahmen in Flüchtlingslagern oder etwa von Toten und Opfern Zeit lassen kann, muss er bei dynamischen Handlungen wo Objekte in Bewegung sind, aktiver sein. Dadurch, dass Krisen, Kampfhandlungen, sowie Terrorattacken blitzschnell vor sich gehen, hat auch die Intensität der Reaktionsgeschwindigkeit für die Reporter zugenommen. Erscheint dieser zu spät oder gar nicht, kann es zwar das Leben retten, bedeutet aber einen Gewinnentgang.

---

<sup>221</sup> Vgl. *ZDF History - Deutsche Reporter an der Front* (2014), TC 00:01:06.

<sup>222</sup> *War Photographer* (2002), TC 00:56:00.

<sup>223</sup> Vgl. *ZDF History - Deutsche Reporter an der Front* (2014), TC 00:04:10.

## 4.6 Kulturelle Umfeldbedingungen

Nicht nur Religionen und Sprachen, sondern auch die Traditionen und Gewohnheiten prägen die Kultur eines Volkes. Eine Kultur stellt auf einer gewissen Weise eine vorgegebene Bedingung dar, die Fotografen vor Ort antreffen und mit der sie klarkommen müssen. Die Anpassungsfähigkeit eines Journalisten kann im Extremfall über Tod und Leben entscheiden. Es sind gewisse Codes bei verschiedenen ethnischen Gruppierungen vorgegeben, die unbedingt eingehalten werden müssen. Diese sind ähnlich den Sitten und Verhaltensregeln, die innerhalb einer bestimmten Zeit bei einer bestimmten Gruppe von Menschen entstanden sind. So ist in vielen muslimischen Ländern Männern nicht gestattet, Frauen anzusprechen oder sie zu berühren oder sie auch nur anzusehen. Daher dürfen z. B. in Afghanistan nur Frauen in die Häuser der Familien hinein, um diese zu fotografieren. Da der Krieg, zumindest bisher, von Männern repräsentiert wird, symbolisieren sie die Waffen und somit auch den Krieg, während die Erscheinung einer Frau in Kriegsgebieten etwas Ungewöhnliches darstellt. Die Frauen sind in der Geschichte der Kriegsfotografie zusammen mit den Kindern eher bei den Kriegsopfern vertreten. Sie stehen für die Familie und den Haushalt und werden aus diesem Grund nicht primär als Subjekte von Kampfhandlungen wahrgenommen. Die österreichische Kriegsberichterstatteerin Antonia Rados sieht auch ihre Berufssparte eher von Männern dominiert. Dadurch ergeben sich Unterschiede zwischen männlichen Korrespondenten und weiblichen Korrespondentinnen in der Berichterstattung. Das Vertrauen der Einheimischen ist ihrer Meinung nach gegenüber weiblichen Reporterinnen schneller und leichter herzustellen, da auf den gängigen Kriegsbildern Männer abbildet sind. Rados sagt:

*„Männer symbolisieren und tragen Waffen, die bringen Tod und Verderben – eine Frau, symbolisch, weniger. Ich glaube auch, dass Frauen eine andere Kriegsberichterstattung machen, weil sie blind sind für die kalte Mechanik des Krieges – siehe Waffennarren etc. [...] Die Art, wie sich jemand anzieht oder nicht, sagt viel darüber aus, wie er den Krieg sieht. Männer sind da relativ schnell eins, nicht nur optisch, mit Kämpfen.“<sup>224</sup>*

Über ihre Vorteile als Frau berichtet auch die Kriegsfotografin Ursula Meissner:

---

<sup>224</sup> Plach (2013), S. 87.

*„In Sarajewo haben mich Kollegen sogar vorgeschickt, um Heckenschützen zu fotografieren. Von Männern ließen die sich nicht fotografieren, aber sie fanden es toll, dass da eine große Blondine aus Deutschland kommt, um Fotos von ihnen zu machen.“<sup>225</sup>*

Der Kombination einer deutschen, blonden Frau konnten in einem Kriegsszenario auch die Heckenschützen nicht widerstehen. Die Wirkung von Frauen bei Soldaten kann somit die Änderung von Situationen herbeiführen. Der Spruch „sex sells“ kann auch im Bereich der Kriegsberichterstattung als Strategie eingesetzt werden, um an bestimmte Aufnahmen zu bekommen. In Afghanistan wiederum ist es anders. Die Männer beachten die Frauen überhaupt nicht, sie schauen sie nicht einmal an. Würde somit die Fotografin ein Tuch über den Kopf tragen, so würde sie sofort als Frau angesehen werden und nicht beachtet werden. In diesen Situationen nutzt Meissner, den Überraschungseffekt aus. Sie verwendet kein Kopftuch und nutzt den Moment der Verwirrung bei den Männern, die womöglich denken, dass sie ein Mann sei, weil sie „Männerkleidung“ trägt, so bekommt sie meistens immer, was sie möchte.<sup>226</sup>

Sowie das Geschlecht und die Erscheinung (Bekleidung) in verschiedenen Ländern anders wahrgenommen werden, spielt die Hautfarbe in manchen Konflikten eine entscheidende Rolle. Während der Bürgerkriegszeit in Südafrika bekämpften sich schwarze Bevölkerungsgruppen gegenseitig. Somit konnten nur weiße Fotografen über den Bürgerkrieg berichten und vor Ort fotografieren. Schwarze Fotografen wären dabei der ethnischen Auseinandersetzung zum Opfer gefallen. Diese Situation wird auch öfters im autobiografischen Film *The Bang Bang Club* geschildert.

#### **4.7 Inszenierbarkeit/Manipulierbarkeit**

Zwischen dem Ereignis selbst und dem Abdrücken des Auslösers kann vieles passieren. Unter anderem könnte sich der Fotograf verleitet fühlen, einen Eingriff in das Arrangement der Objekte durchzuführen. So verteilte z. B. Fenton im Krimkrieg Kanonenkugel in der Landschaft, damit die Aufnahmen mehr Dramatik erhielten, während Alexander Gardner im Amerikanischen Bürgerkrieg nicht nur ein und dieselbe Leiche eines Feindes auf

---

<sup>225</sup> <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html>, [14.01.2015].

<sup>226</sup> Vgl. <http://www.hopechannel.de/mediathek/beitrag/ml/auserlesen/titus-mueller-im-gespraech-mit-ursula-meissner/48/>, TC 00:15:30, [14.01.2015].



unterschiedlichen Fotos arrangierte, sondern die Toten auch als Requisiteur mit einem Gewehr ausstattete. Der künstlerischen Kreativität stand schon damals nichts im Wege:

*„Fotografieren bedeutete Komponieren (bei lebenden Personen: Posieren), und der Wunsch, Bildelemente zu arrangieren, erlahmte auch dort nicht, wo das Motiv unbeweglich war oder sich nicht mehr regen konnte.“<sup>227</sup>*

Auch das berühmteste Foto Capas aus dem Spanischen Bürgerkrieg entstammt angeblich einem Trainingsszenario und war keine Abbildung eines echten Todesmomentes. Eine Kombination aus Eigenregie und dem schauspielerischen Einsatz von geübten Soldaten kann durchaus zum Entstehen einer Kriegsikone beitragen. Das Nachstellen der Fotos kann teilweise überzeugender sein, indem es erschreckender wirkt. Die Dramatisierung einer Szene kann die Moral der eigenen Truppe steigern und somit für propagandistische Zwecke genutzt werden.<sup>228</sup> Es kann unter Umständen auch besser verkauft werden. Auch das Foto von Jeroen Oerlemans, das im Südlibanon als Folge eines israelischen Luftangriffes aufgenommen wurde und 2007 einen WPP Preis gewann, wirkt aus einer anderen Perspektive als das Werk einer Nachbearbeitung. Das zur Schau gestellte, tote Kind, welches aus den Trümmern eines Hochhauses hervorgeholt wurde, trägt einen sauberen Schnuller am Körper. Die Vermutung liegt nahe, dass der Schnuller erst im Nachhinein, zur Steigerung der Medienwirksamkeit umgehängt wurde.<sup>229</sup> Beiden Kriegsparteien (Israel und Libanon) wurde vorgeworfen, die Medien für die eigenen Zwecke manipuliert zu haben. Im Internet entfachten die unten angeführten Bilder bei Bloggern Diskussionen darüber, dass Situationen wie diese, eigens für die Presse zu Propagandazwecken inszeniert werden.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Sontag (2003), S. 63.

<sup>228</sup> Vgl. ebd., S. 76f.

<sup>229</sup> Vgl. Plach (2013), S. 18.

<sup>230</sup> <http://eureferendum.blogspot.co.at/2006/08/corruption-of-media.html>, [13.02.2015]



(Abb. 33<sup>231</sup>, 34<sup>232</sup>: Zurschaustellung eines toten Kindes)

Durch den Schnuller verbindet der Betrachter die Nähe zum Säugling und wird dadurch sentimentaler. Diese Beeinflussung auf psychoemotionaler Ebene gehört zur psychologischen Kriegsführung und wird regelmäßig im Wege der Kriegspropaganda eingesetzt. Dort, wo sich Menschen aufhalten, besteht immer die Gefahr, dass diese eigenwillig in das Geschehen eingreifen und die schöpferische Aufgabe übernehmen, der Geschichte eine subjektive Note aufzudrücken. So können vorsätzlich vorgenommene Veränderungen in einer gewissen Weise als Modifikation oder Verfälschung des Ursprünglichen angenommen werden und beeinflussen das entstandene Foto. Das Nachstellen und Inszenieren berührt jedoch die Glaubwürdigkeit des Fotos nicht im geringsten, wenn es von allen als „echt“, als tatsächlich so Ereignetes, gehalten wird.

<sup>231</sup> <http://eureferendum.blogspot.co.at/2007/02/not-pretty-sight.html>, [13.02.2015]

<sup>232</sup> Ebd.

## 5 Technisch-mediale Faktoren

Durch die Anforderungen der neuen Technologien sind nicht nur die Fotografen, sondern auch alle anderen, an dem Foto indirekt beteiligten, einem größeren Druck ausgesetzt. Der Prozess der Informationsverarbeitung, zumindest auf technischer Ebene, läuft schneller ab, als früher. Auch die Menschen bekommen heute die aktuellen Informationen prompt präsentiert. Durch die Digitalfotografie, das Internet und die Satellitenverbindungen sind Zeit und Raum aufgehoben. Alles passiert im Jetzt. Durch das World Wide Web gibt es einen Überfluss an Informationen. Nach Antonia Rados kommt es hierbei zu einer Inflation von Information und Bildern. Der Beruf des Reporters sei somit entwertet worden.<sup>233</sup> Der heutige Bilderkrieg ist auch auf die Vielzahl der Fotografen zurückzuführen. Heutzutage kann jeder Bilder machen: Soldaten (die gefolterten Gefangenen von Abu Ghraib), Terroristen (Enthauptungen vor laufender Kamera), Zivilisten (9/11). Das weltweite Informationssystem bietet Bilder, unterschiedlicher Qualität, in einer unendlichen Quantität an. Viele Fotografen, wie z. B. Zorah Miller und Greg Marinovich, sehen mit dem Aufkommen von Blogs, sozialen Netzwerken sowie der Amateurfotografie für ihren Berufsstand keine Konkurrenz. Sie finden diese Tatsachen sogar für den Wahrheitsgehalt und die Integrität förderlich, da die Fotografen somit angehalten sind, eine authentische Arbeit abzuliefern.<sup>234</sup> Nach Ansichten des Schweizer Friedensforschers Ganser sind Netzwerke wie z. B. youtube.com für das aktive Informationsmanagement essenziell. Durch die Vielzahl der Bilder sind die Fotografen durchaus aufgefordert ausgefallene, außergewöhnliche Fotos zu schießen. Die Qualität der Bilder wird durch die technischen Möglichkeiten bestimmt. Laut Ingruber stellt ein Fotoapparat ein Werkzeug da, um die Bilder aufzuzeichnen und sie wieder auszuspecken. Das heißt, das Bild wird mithilfe des Apparates umgesetzt.<sup>235</sup> Der Apparat stellt hier ein technisches Mittel dar. Sie kann in verschiedene Einzelteile zerlegt werden und mit beliebigem Zubehör ergänzt werden. Die Kamera und alles an dazugehörigem Zubehör nehmen Einfluss auf das Bild, das eingefangen wird. Die Aufgabe des Fotografen besteht darin, die technisch verfügbaren Möglichkeiten an die äußeren Bedingungen, wie z. B. die Lichtführung, der Ausschnitt die Farbgebung, die richtige Beleuchtung, etc., anzupassen. Um die richtige Einstellung zur richtigen Zeit zu treffen, benötigt er natürlich jahrelange Erfahrung und das richtige Know-how.

---

<sup>233</sup> Vgl. Plach (2013), S. 87.

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>235</sup> Vgl. Ingruber (2011), S. 101.

## Kamera

Die Kamera/der Apparat, ist ein Mittel zum Zweck, ein sogenanntes Medium. Die technische Beschaffenheit und die Bauweise der Kamera entscheiden über das Aussehen des Produktes mit.

Die Grundbestandteile einer Kamera erschließen ihre Funktionsweise:

- die Linse (bei der Camera obscura jedoch nur eine kleine Öffnung in der Vorderseite des Kameragehäuses) bündelt das Licht und projiziert es im Gehäuse auf eine Bildebene; die Linse ist meistens auch das Objektiv
- der Verschluss (mechanisch oder elektronisch) regelt die Dauer der Belichtung
- die Blende steuert den Lichteinlass.

Wird der Auslöser betätigt, so nimmt die Kamera das Bild auf. Der Moment wird durch das Öffnen und Schließen einer Blende, durch ein kurzes Blinzeln des Apparates, für immer eingefangen. Über die kleine Öffnung, dem Kameraauge, werden alle Subjekte zu Objekten.<sup>236</sup> Somit wird aus etwas Realem etwas Irreales. Obwohl das Bild physisch angreifbar ist, stellt die Abbildung im Bild eine physikfreie Zone dar. Die Personen altern nicht und bewegen sich auch nicht, auch wenn das Bild bewegt und älter wird.<sup>237</sup> So sagt Baudrillard:

*„In diesem Sinne ist das fotografische Bild das reinste, weil es weder die Zeit noch die Bewegung simuliert und sich an einen sehr strengen Irrealismus hält.“<sup>238</sup>*

Sie hält sowohl bewegte als auch stehende Objekte statisch fest. Es entstehen Stehbilder. Sowie in der Malerei haben sich auch in der Fotografie unterschiedliche Stilrichtungen entwickelt. Zunächst beschränkt die Art der Kamera, welche die technischen Rahmenbedingungen vorgibt, die Möglichkeiten, wie ein Bild aussehen kann. Die Camera obscura wird, abhängig vom lichtempfindlichen Papier und der Belichtungszeit, hauptsächlich nur das Statische einfangen können. Eine Weiterentwicklung in der Technik stellt die Sofortbildkamera (z. B. *Polaroid*) dar. Innerhalb weniger Sekunden entsteht ein Abzug eines Augenblicks auf Papier. Obwohl diese Art von Kamera schon ziemlich veraltet ist, besitzt sie

---

<sup>236</sup> Vgl. Ingruber (2011), S. 102f.

<sup>237</sup> Vgl. Plach (2013), S. 14f.

<sup>238</sup> <http://www.neuegalerie-archiv.at/99/audri/text.html>, [14.01.2015]

dank ihrer Einzigartigkeit Kultstatus. Bei der Sucherkamera sind der optische Sucher und das Objektiv zwei getrennte Einheiten. Bei einer Spiegelreflexkamera wird das Licht, welches durch das Objektiv kommt, durch einen Spiegel und ein Prisma zum Sucher umgelenkt. Zwischen dem Objektiv und der Bildebene befinden sich ein Schwingspiegel, eine Sammellinse und ein Prisma. Die Verzögerung zwischen dem Auslösen und der Belichtung ist bei einer SR-Kamera so kurz, dass Serienaufnahmen gemacht werden können. Der Fotograf kann nun jeden Bruchteil eines Momentes einfangen. Abgesehen von den technischen Voraussetzungen bestimmt die Wahl der Motive die Stilrichtung der Fotografie mit. Es gibt unterschiedlichste Genres wie z. B. Stillleben, Produktfotografie, Architekturfotografie, Landschaftsfotografie, Reportage, Kriegs- und Krisenfotografie, Sportfotografie, Akt- und Porträtfotografie, Modefotografie, Kirlianfotografie, Aurafotografie, Mikro- und Makrofotografie, Astrofotografie sowie Luftbildfotografien.<sup>239</sup> Diese Faktoren sowie die Einstellungen (Verschluss, Blende, Autofokus), die der Fotograf bei seiner Kamera zu treffen hat, beeinflussen das fertige Produkt.

### **Analoge Fotografie**

Ähnlich unserem Auge wird das Bild mithilfe des einfallenden Lichtes, durch die Linse, auf ein lichtempfindliches Material an der Rückwand der Kamera erzeugt. Bei der analogen Kamera wird das Bild auf die lichtempfindliche Filmrolle projiziert. Filmrollen können unterschiedlich beschichtet sein und reagieren auch dementsprechend auf das einfallende Licht. Bei der Schwarz-Weiß-Fotografie besteht das Aufnahmematerial zumeist aus nur einer lichtempfindlichen Schicht. Es gibt aber auch Filmrollen mit zwei unterschiedlich empfindlichen Schichten. Farbfilme haben mindestens drei lichtempfindliche Schichtengruppen. Die Lichtmischung ist eine additive Farbmischung der Grundfarben Rot, Grün und Blau (RGB-Farben). Somit reagieren die Schichten jeweils auf rotes, grünes bzw. blaues Licht. Es gibt zusätzlich Maskenschichten, welche dem Ausgleich der entstehenden Nebenfarbdichten dienen.<sup>240</sup> Das Bild wird zuerst als Negativ auf einem Film festgehalten, welches zunächst entwickelt werden muss. Dieser Prozess heißt Negativ-Positiv-Verfahren. Filmrollen sind lichtempfindlich. Diese Lichtempfindlichkeit wird in ISO angegeben. Die gängigsten Analogfilme bewegen sich im Bereich von ISO 100 bis ISO 1600. Je höher die Zahl ist, desto lichtempfindlicher ist der Film. Somit benötigt der Fotograf weniger Licht

---

<sup>239</sup> Vgl Plach (2013), S. 20.

<sup>240</sup> Ebd., S. 101.

beim Fotografieren und notwendige Belichtungszeit ist geringer. Für schnelle Bewegungen und spontane Schnappschüsse eignet sich ein Film mit ISO 800, da der Fotograf kurze Verschlusszeiten und somit eine extrem kurze Belichtungszeit hat. Ein Analogfilm mit dem Wert ISO 1600 bietet sich „vornehmlich für Innenraum-, Theater- und Bühnenszenen an, sowie für andere Motive mit schwacher Beleuchtung.“<sup>241</sup> Durch bestimmte Beschichtungen können besondere Effekte entstehen, wie z. B. eine hohe Schärfe, Feinkörnigkeit, erhöhter Kontrast, erhöhte Sättigung, gesteigerte Farbtreue durch lebhafte und exakte Farben (auch bei Misch- oder Neonlicht), fein abgestimmte Hauttöne und großer Tonwertreichtum, etc.

Der Fotograf Steve McCurry fotografierte bis 2010 ausschließlich mit *Kodachrome*-Filmen. Da die Entwicklung dieser Fotografien so aufwendig und teuer war, wurde die Produktion dieser Filme 2010 eingestellt. *Kodachrome*-Filme sind ähnlich den Diafilmen, unterscheiden sich jedoch in der Entwicklung gänzlich. Im Gegensatz zum herkömmlichen Rollbildfilm ist der *Kodachrome*-Film aufgrund weniger Filmschichten viel farbintensiver und kontrastreicher. Das aufgenommene Bild wird viel schärfer.<sup>242</sup> McCurry wurde durch das Bild *Afghan Girl*, das auf der Titelseite von *National Geographic* abgedruckt wurde, weltberühmt. In vielen seiner Werke, wie *Girl with Green Shawl* (2002) und *Dust Storm* (1983), spiegelt sich die Farbenpracht und Farbintensität des *Kodachrome*-Filmes wieder.

---

<sup>241</sup> <http://www.blende7.at/fujic41.htm>, [14.02.2015]

<sup>242</sup> Vgl Plach (2013), S. 69f.



(Abb. 35, 36: *Girl with Green Shawl* und *Dust Storm*)<sup>243</sup>

Auch das Bildformat des verwendeten Films spielt beim Entstehen eines Fotos eine Rolle. Es gibt unterschiedliche Größen des Aufnahmeformats: Kleinbildfilm, Halbformat-Rollfilm, Mittelformat, Kleinstbild- und Miniaturfilm. Die Filmlänge gibt die Anzahl der verfügbaren Kadrage auf dem Film an. Auf den meisten Filmen sind 36 Schuss verfügbar. Diese Tatsache schränkt natürlich auch die Handlungsfähigkeit des Fotografen ein, da nach dem Abfotografieren der Film zurückgespult wird. Für Aufnahmen, bei denen es um Sekunden geht, spielt der Zeitfaktor eine entscheidende Rolle. So ist es ratsam bei Aufnahmen mit schnellen Bewegungen eine zweite, schussbereite Kamera mitzuführen oder gar auf die digitale SR-Kamera umzusteigen.

James Nachtwey fotografierte bis einschließlich zum 9/11 mit einer analogen Kamera. Er führte immer mehrere Rollen an Filmen mit sich.<sup>244</sup> Hauptsächlich benutzte er Schwarz-

<sup>243</sup> <http://redwhitemt.com/2012/afghan-girl-in-valletta/>, [14.02.2015]

<sup>244</sup> <http://www.lomography.de/magazine/101280-unveroeffentlichte-fotografien-von-james-nachtwey>, [14.02.2015]

Weiß-Filme, die zu einer kontrastreichen Fotografie und zu Aufnahmen beitragen, die für sich sprechen. Speziell im Bereich der Opferfotografie lässt er sich genug Zeit für seine Bilder.

Auch Jodi Bieber ist eine leidenschaftliche Vertreterin des analogen Stils, fotografiert aber auch digital. In der Digitalfotografie ist die Versuchung sehr groß die Bilder nachzubearbeiten. Um dieser Versuchung zu widerstehen, fotografiert sie analog und ist stets bemüht ein Bild so aufzunehmen, wie sie es beabsichtigt.<sup>245</sup>

## **Digitalfotografie**

Im Gegensatz zur analogen Fotografie ist das lichtempfindliche Material bei der Digitalkamera ein elektronischer Sensor. Das Bild wird auf ein digitales Speichermedium aufgezeichnet. Die Speicherkapazität ist so groß, dass es beim Fotografieren kaum zum Wechsel des Speichermediums kommt. Während ein Rollbildfilm bei falscher Handhabung „verbrennen“ kann, ist die Speicherkarte in der Kamera weniger empfindlich. Die Lichtempfindlichkeit bei Digitalkameras ist, im Gegensatz zu der analogen Fotografie und abhängig vom Kameratyp nahezu unendlich. Sie wird manuell oder automatisch eingestellt. Im Vergleich zu der Sucherkamera, der analogen Kamera und der handlichen Kompaktkamera, ist eine digitale SR-Kamera (DSLR-Kamera) das Maschinengewehr der Fotografie. Die Arbeitsgeschwindigkeit des Fotografen wird vor allem durch folgende vier Eigenschaften seiner DSLR-Kamera beeinflusst:

- durch die Aufnahmebereitschaft: die Zeitspanne, nach dem Einschalten bis zur Fotografiebereitschaft (kann bei Verwendung eines Blitzes auch länger dauern)
- die Fokussiergeschwindigkeit: die Zeitspanne, die der Autofokus zur Scharfstellung benötigt, (der Fotograf kann aber auch manuell fokussieren)
- die Auslöseverzögerung: die Zeitspanne zwischen dem Betätigen des Auslösers und der tatsächlichen Bildaufzeichnung
- und die Bildfolgezeit: die Zeitspanne zwischen Bild und Folgebild bei gedrücktem Auslöser (Reihenaufnahmen), sie gibt die maximale Bildfrequenz an (abhängig von der Auflösung ohne erneute Fokus- und Belichtungsmessung sind bei modernen DSLR-Kameras bis zu 11 Bilder/Sekunde möglich).

---

<sup>245</sup> Vgl Plach (2013), S. 73f.



Die Bildpunkte auch Pixel genannt, geben die Auflösung des digitalen Bildes an und sind ein wichtigstes Kriterium zur Beurteilung der Gesamtqualität. Auch die Größe der Datei steigt mit der Größe der Auflösung.

## Objektiv (Optik)

Das Objektiv besteht aus Linse und kann zusätzlich noch einen Zoom und Autofokus eingebaut haben. Sie ist das Medium zwischen Objekt und Abbildung. Mit dem Drücken des Auslösers wird der Verschluss im Objektiv für eine Zeit geöffnet, sodass das Licht durch das Objektiv fällt und ein Bild aufgenommen werden kann. Es gibt unterschiedlichste Arten von Objektiven: Makroobjektiv, Teleobjektiv, Weitwinkel und Fisheye. Es gibt Objektive mit einer festen Brennweite. Vor allem Weitwinkelobjektive mit einer geringen Lichtstärke kommen auch ohne Einstellung der Schärfe aus. Diese Art von Objektiv wird auch Fixfokus-Objektiv genannt. Der Fotograf ist genötigt, nah am Geschehen dran zu sein.

Gemäß Robert Capas Arbeitsmotto, *"If your pictures are not good enough, you are not close enough."*<sup>246</sup>, arbeitet James Nachtwey mit einem Objektiv ohne Zoom, „weil das zusätzliche Glas eine weitere Distanzierung vom Geschehen wäre, auch wenn es so tut, als würde es das Geschehen näher bringen. [sic!]"<sup>247</sup>

Im Gegensatz dazu gibt es Zoomobjektive, bei denen die Brennweite unterschiedlich eingestellt werden kann. Mit Zoom- oder Teleobjektiven kann ein Fotograf Nahaufnahmen aus der Ferne machen. Diese Art der Fotografie bringt sowohl Vorteile als Nachteile. Das geringere Sicherheitsrisiko des Fotografen kann verwackelte Bilder nach sich ziehen. Auch das Fokussieren braucht vor allem bei bewegten Objekten eine gewisse Zeit und Präzision.

Die Lichtstärke gibt an, wie viel Licht das Objektiv bei total geöffneter Irisblende hineinlässt. Die Lichtstärke ergibt sich aus der Division des Durchmessers der Linse mit der Brennweite des Objektivs. Die einfallende Lichtmenge wird durch die Blende (Irisblende/Kreisblende) und den Verschluss geregelt. Durch die Blende regelt die Größe der Öffnung durch, welches das Licht einfällt. Der Verschluss hingegen bestimmt, wie lange der Film oder der elektrische Sensor belichtet wird. James Nachtwey benutzt in *War Photographer* öfters einen Hand-Belichtungsmesser für die analoge Fotografie zur Kontrolle oder zum manuellen Nachstellen

---

<sup>246</sup> [http://www.art-magazin.de/fotografie/48740/robert\\_capa\\_leipzig](http://www.art-magazin.de/fotografie/48740/robert_capa_leipzig), [14.02.2015]

<sup>247</sup> Vgl. Ingruber (2011), S. 101f.

der Belichtungszeit und Blende. Abhängig vom Objektiv können verschiedene Effekte erzeugt werden. Die Schärfentiefe hängt von der Blende, Brennweite und von der Entfernung zum Objekt ab. Mit ihr können Ebenen vorgehoben werden, während andere, nicht fokussierte Teile verschwimmen oder gar verschwinden.

### **Blitz**

Abhängig von der Tageszeit, den Lichtverhältnissen, der Lichtstärke des Objektivs und der Räumlichkeiten kann es nötig sein, dass der Fotograf mit einem Blitz arbeiten muss. Auch hier gibt es unterschiedliche Möglichkeiten (Ringblitz, Diffusor, direkt/indirekt) und Stärken, auf die der Fotograf zurückgreifen kann. Dadurch, dass der Blitz mit einer eigenen Stromquelle betrieben wird, kann er die Bildfrequenz beeinflussen. Er stellt zu dem ein zusätzliches Gewicht dar und nimmt auch Einfluss auf die Bewegungsmöglichkeiten des Fotografen. Bei einer falschen Einstellung des Blitzes oder einer Überbelastung des Belichtungsmessers der Kamera kann es zu einer Über- oder Unterbelichtung kommen. Der Blitz stellt zudem eine Lichtquelle dar. Durch das Verwenden von Blitzern wird der Lichteinfall reguliert, sowie eine andere Lichtstimmung erzeugt. Das heißt, Schatten verschwinden oder werden woandershin geworfen. Er kann sowohl zum Aufhellen als zur Hauptlichtquelle eingesetzt werden. Ebenfalls kann er Personen Blenden und ihr Verhalten beeinflussen.

### **Stativ**

Die Verwendung von einem Stativ ist vor allem dort nötig, wo die Verschlusszeit lang ist und die Lichtverhältnisse schlecht sind. Viele Fotografen verwenden Stativ zur Nachtaufnahme von bombardierten Städten. Hier wird das Stativ in den meisten Fällen auf dem Balkon oder auf dem Dach eines Gebäudes aufgestellt. Aufgrund der erhöhten Position ist gleichzeitig ein Überblick über das Geschehen gegeben. Durch die Stabilisierung der Kamera können Lichteffekte in der Nacht besser eingefangen werden. Häufig benutzen Fotografen auch für Aufnahmen aus weiter Entfernung (z. B. Bombardierung einer Stadt), bei denen sie mit Tele- oder Zoomobjektiven arbeiten, ein Stativ. Da die kleinste Bewegung der Kamera große Auswirkungen auf Kilometer weite Entfernungen hat und dabei nur verwackelte Bilder entstehen würden, ist der Einsatz eines Stativs unerlässlich.

## 6 Conclusio

Die Innovation in der technischen Entwicklung bringt auch einen Wandel in der Fotografie mit sich. Die Art der Konflikte und die ihrer Austragung haben sich an die Bedürfnisse der Zeit angepasst. In Anbetracht der Geschichte ist ein klarer Trend in der Kriegsführung erkennbar. Er geht von einem konventionellen, vaterländischen Krieg, Armee gegen Armee entlang einer Linie, hin zu einem asymmetrischen Krieg, an dem Ort und Zeit des Geschehens unvorhersehbar geworden sind und Anschläge blitzartig erfolgen. All das führt zu einer Änderung der Rahmenbedingungen, auch in der Kriegsfotografie. Die Sichtweise von Antonia Rados in Bezug auf die heutige Berichterstattung trifft auch voll und ganz auf die Fotografie zu:

*„Was unverändert ist: die Notwendigkeit, in Kriegsgebiete zu fahren. So nahe wie möglich dran zu sein, weil es die einzige Möglichkeit ist, etwas zu sehen, was einem sonst verborgen bleibt. Daran führt leider kein Weg vorbei. Verändert hat sich die Technik. Kleine Kameras dominieren heute. Die Schnelligkeit der Berichterstattung hat zugenommen. Die Welt ist zusammengerückt und ist emotionaler geworden. Wer die stärksten Emotionen erweckt, dominiert – im Guten wie im Schlechten: So beeinflussen beispielsweise die Internet-Videos des Islamischen Staates sowie die Hinrichtungen stark unser Bild vom Islam, obwohl ein Großteil der Muslime gegen Gewalt ist.“<sup>248</sup>*

Bilder prägen sich in das visuelle Gedächtnis ein. Der Mensch versteht es, auch schon seit der Verschriftlichung der Sprache, mit Symbolen zu arbeiten. Diese Tradition hat sich auch in Bildern fortgesetzt. Durch die Komposition bestimmter Zeichen in einem Bild können Fotos Metadaten beinhalten, die bei erster Betrachtung nicht sofort wahrgenommen werden. Dadurch das Fotos Symbole und Metainformationen beinhalten, die, im Gegensatz zum Text, schneller aufgenommen werden, in jeder Sprache verstanden werden und leicht zu verbreiten sind, besteht die Gefahr, dass sie als Waffe eingesetzt werden.

Bevor ein Bild entsteht, kann es beeinflusst werden. Dementsprechend haben verschiedene Personen unterschiedliche Wünsche und Erwartungen an Fotos. Diese werden an den Fotografen weitergegeben, der sie dann wiederum optisch umzusetzen hat. Wünsche und

---

<sup>248</sup> <https://www.goethe.de/de/kul/med/20463993.html>, [14.02.2015]

Erwartungen werden von den Medien sowie dem Militär oft auch direkt angesprochen. Die Medien erteilen ihren Fotografen, zumeist in einem mündlichen Auftrag, welche Inhalte und Ereignisse sie abgebildet haben wollen. Das Militär hat sowohl mündliche Anweisungen als auch schriftliche Verträge/Befehle, wie z. B. *Annex Foxtrot*, in denen das Verhalten der Fotografen strikt geregelt ist und der Rahmen des Möglichen und Unmöglichen absteckt ist. Aufgrund der Erwartungen der Regierung werden die Medien und das Militär als Mittel zur Kontrolle und Lenkung des Bildinhaltes sowie Informationsflusses eingesetzt. Entsprechend den egoistischen Wünschen und Vorstellungen benutzt jeder Staat, jede Regierung und somit jeder Mensch Bilder als Mittel für eigene Zwecke. Eine Manipulation der Bilder kann ebenso gut auf indirekter Weise erfolgen. Auch Faktoren, die nicht angesprochen werden, führen zu einer Beeinflussung. Sie werden vermutlich auch nicht bewusst wahrgenommen und laufen unterbewusst, z. B. im Kopf des Fotografen, Rezipienten oder Opfers/Täters, ab. Diese Wertvorstellungen ergeben sich zumeist aus ökonomischen sowie kulturell geprägten Erwartungen und nehmen Einfluss auf das Bild. Ein Fotograf (auch ein freier Fotograf) muss seine Arbeit vermarkten. Deshalb ist er höchstwahrscheinlich daran interessiert spektakuläre, außergewöhnliche Bilder zu erzeugen. Das kann unter Umständen so weit führen, dass eigene Handgriffe an Szene und Objekt vorgenommen werden. Wie die Heisenbergsche Unschärferelation besagt, stehen Fotograf und Objekt in einer Wechselbeziehung. Der Fotograf reagiert auf das, was er sieht, sowie das Objekt auf den Fotografen oder die Kamera reagiert. Allein die Vorstellung des Fotografen, zu wissen was die abgebildeten Personen von ihm erwarten und genauso die der abgebildeten Personen, zu glauben dem Fotografen/dem Rezipienten durch ihre Mimik und Gestik etwas mitteilen zu können, beeinträchtigt das Ergebnis am Bild. Abgesehen von der Erwartungshaltung der Menschen und der Fotografen an das Bild, sind unzählige andere Faktoren, direkt vor Ort, am Prozess des Entstehens beteiligt. Zwischen Planung (Idee, Auftrag, Einreise, etc.) und Durchführung (Abdrücken) spielen verschiedene Komponenten, unterschiedliche Rollen und geben dem Foto eine entsprechende Gewichtigkeit. Allgemeine Lageentwicklungen können zu unterschiedlichen Szenen führen. Aktion und Reaktionen einzelner Gruppierungen auf politische und sozial-ökonomische Bedingungen erzeugen die Szenarien, in denen der Fotograf agiert. Die geopolitischen Umfeldbedingungen erschaffen nicht nur den optischen Hintergrund des Bildes, sondern kreieren auch Handlungsmöglichkeiten für die Darsteller. Während die Opfer der Politik in die Rolle des Darstellers gedrängt werden, dokumentiert der Fotograf zumeist reaktiv Details von den Momenten der Weltgeschichte. Der Fotograf wird in einer gewissen

Weise zum Spielball der Mächte, während sein Produkt, das Foto, als Waffe der Mächte fungiert.

Die kulturellen Codes schränken den Handlungsraum des Fotografen ein. Geschlecht und Rasse können ebenfalls darüber entscheiden ein Foto schießen zu können oder nicht. Die Bedingungen vor Ort unterscheiden sich in vielen Bereichen, wie Religion, Sprache, Tradition, Denkweise, Gewohnheit, System, etc. Diese zwingen den Fotografen zu einer gewissen Anpassungsfähigkeit. Daneben ist vor allem seine Mobilität und Reaktionsfähigkeit für Sensationsbilder entscheidend. Auch die psychische Komponente stellt einen starken Einflussfaktor im Laufe der Jahre da.

Die technischen Möglichkeiten haben die Kriegs- und Krisenfotografie beschleunigt. Durch das Fortschreiten der Technik sind auch die Anforderungen an die professionellen Fotografen höher geworden. Der Wahlspruch der Olympischen Spiele, „*citius, altius, fortius*“ (schneller, höher, stärker), kann durchaus als Credo auf die Kriegsfotografie umgelegt werden als: „*citius, propius, melius*“ (schneller, näher, besser).

Das technische Equipment (Kamera und Zubehör) bestimmt über das Aussehen des Fotos mit. Durch die Vielfalt der Kameras, sowie der Objektive sind unterschiedliche Effekte möglich. Jeder Fotograf entwickelt damit seinen eigenen Stil.

Als Resümee kann festgehalten werden, dass Kriegsfotografie von unterschiedlichsten Faktoren und Umfeldbedingungen beeinflusst wird. Es gibt Faktoren, die vorhersehbar und bestimmbar sind (Kamera, Ort, etc.) und es gibt Faktoren, die unbestimmbar und ungewiss sind (Lageentwicklung, Zeit, etc.). Der Beruf des Fotografen ist einem ständigen Fluss der Änderungen unterworfen. Auch wenn ein vages Einschätzen einer Lage möglich ist, sind Zufall und Glück sowie Eigendynamik des Geschehens ständige Begleiter. Die Vorhersehbarkeit der Ereignisse hat im Laufe der Kriegsfotografie stark abgenommen, während die Geschwindigkeit in der Bildproduktion und Bildverarbeitung zugenommen hat. Darum spielt die Reaktionsfähigkeit und Anpassungsfähigkeit der Fotografen eine bedeutende Rolle. Sie entscheidet über das Entstehen oder „Nichtentstehen“ eines Fotos und somit über das Überleben des Fotografen.

Die Ansichten des Naturforschers Charles Darwin treffen exakt den Beruf des Kriegs- und Krisenfotografen:

*"Es ist nicht die stärkste Spezie [sic!] die überlebt, auch nicht die intelligenteste, es ist diejenige, die sich am ehesten dem Wandel anpassen kann."*<sup>249</sup>

Nach Walter Benjamin ist die Aura, schon lange aus den Fotos verschwunden. Durch die Reproduktion wurde sie regelrecht zerstört. Aus dem Bild mit Aura (Subjekt) wurde ein Bild der Begierde, ein Objekt. Im Zeitalter des *information warfare* ist ein Bild (ein Ausschnitt eines Augenblickes aus einer Perspektive) eine Waffe, die über Krieg und Frieden zu entscheiden vermag. Somit bleibt laut dem NATO-Sprecher Jamie Shea nur eines übrig:

*"Wir müssen Bilder mit Bildern bekämpfen."*<sup>250</sup>

Diese Aussage prägt den Begriff Pauls und bestätigt, dass wir uns im Zeitalter des Bilderkrieges befinden.

Wenn ein Bild also einen Konflikt verursachen und einen Krieg auslösen kann, stellen sich folgende Fragen: Würde es ohne Bilder weniger Krieg geben? Würden ohne Bilder weniger Aggression und Emotion entstehen? Würde der Mangel oder das Nichtvorhandensein an visueller Information zu völliger Apathie führen? Würden deshalb weniger Leute am Krieg teilnehmen, weil sie nichts davon wissen würden? Die Arbeit kann diese Frage nicht beantworten. Aber mit großer Wahrscheinlichkeit kann gesagt werden, dass durch weniger Reizüberflutung und weniger Informationsfluss mehr Stille und Frieden einkehren würden und dadurch Prozesse langsamer ablaufen würden. Um eine gewisse Distanz zu Informationen zu bekommen, ist es umso wichtiger, Ereignisse und ihre Visualisierung immer wieder kritisch zu hinterfragen, zu reflektieren und in einem historischen Kontext zu verstehen. Der emanzipatorische Blick kann geschult und das eigene Informationsmanagement gesteuert werden. Es ist immer eine Frage der eigenen Betrachtungsweise.

---

<sup>249</sup> <http://www.alexander-groth.de/zitate/veraenderung-zitat/>, [15.02.2015]

<sup>250</sup> <http://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-128?language=en>, [15.02.2015]

*"Wenn der Wind der Veränderung weht,  
bauen die einen Mauern und die anderen Windmühlen."*<sup>251</sup>

-Chinesisches Sprichwort-

---

<sup>251</sup> <http://www.alexander-groth.de/zitate/veraenderung-zitat/>, [15.02.2015]

## 7 Literatur- und Quellenverzeichnis

### Bücher:

- Benjamin, Walter (2007): Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1969): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M.
- Bormann Marco (2011): Notizen zur Idealistischen Metaphysik Band II. Die Akademiker und Aristoteles. Norderstedt.
- Chopra, Deepak (2013): Das Tor zum vollkommenen Glück: Nutzen Sie die unendliche Kraft des Zufalls für Ihr Schicksal. München.
- Chong, Denise (2001): Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phúc, Hamburg.
- Gu, Yeon Jeong (2012): des Schwindels. Von der physischen Täuschung zum poetischen Schöpfungsakt bei W. G. Sebald, Münster.
- Ingruber, Daniela (2011): Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie in Zeiten der Quantenphysik, Wien.
- Oehler, Klaus (1995): Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus. Frankfurt a. M.
- Paul, Gerhard (2011): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute, Göttingen.
- Paul, Gerhard (2013): BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. Und 21. Jahrhunderts. Göttingen.
- Paul, Gerhard (2005): Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«. Göttingen.
- Sontag, Sontag (2003): Das Leiden anderer betrachten. München, Wien.
- Sontag, Sontag (2013): Über Fotografie. München, Wien.
- Sontag, Sontag (2008): Zur gleichen Zeit. München.
- Virilio, Paul (1993): Krieg und Fernsehen. München, Wien.



## **Diplomarbeiten und Dissertationen:**

- Baldreich, Claudia (2006): Kriegsberichterstattung durch „embedded journalists“ im Irakkrieg 2003 – Wirkung auf den Rezipienten, Diplomarbeit, Wien.
- Holzer, Anton (2005): Österreichische Kriegsphotografie im Ersten Weltkrieg (1914-1918), Dissertation, Wien.
- Pichlmüller, Judith (2006): Das Bild in der Kriegsberichterstattung. Funktionen der Bildberichterstattung in der massenmedialen visuellen Kommunikation. Diplomarbeit, Wien.
- Plach, Bettina (2013): Zeitgenössische Konfliktfotografie. Zur Darstellung ziviler Opfer und ihrer Wirkungsmöglichkeiten, Diplomarbeit, Wien.
- Tremmel, Verena (2004): Fotografieren verboten! Strategien zur Kontrolle und Lenkung visueller Kriegsberichterstattung, Diplomarbeit, Wien.

## **Beiträge in Sammelwerken:**

- Haller, Michael (2003): Journalistisches Handeln. Vermittlung oder Konstruktion von Wirklichkeit?, in: Bentele, Günther / Rühl, Manfred (Hrsg.): Theorien öffentlicher Kommunikation. Problemfelder, Positionen, Perspektiven. München, S. 137-151.

## **Internetquellen:**

- <http://eureferendum.blogspot.co.at/2006/08/corruption-of-media.html>, [13.02.2015].
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4290906.stm>, [20.01.2015].
- <http://petapixel.com/2010/06/03/interview-with-zoriah-miller/>, [20.01.2015].
- [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/307278/Symbolon](http://universal_lexikon.deacademic.com/307278/Symbolon), [25.01.2015].
- <http://www.alexander-groth.de/zitate/veraenderung-zitat/>, [15.02.2015].
- [http://www.aphorismen.de/suche?text=politik+krieg&autor\\_quelle=&thema](http://www.aphorismen.de/suche?text=politik+krieg&autor_quelle=&thema), [12.11.2014].
- [http://www.art-magazin.de/fotografie/48740/robert\\_capa\\_leipzig](http://www.art-magazin.de/fotografie/48740/robert_capa_leipzig), [14.02.2015].
- [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/hesekiel/1/](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hesekiel/1/), [12.11.2014].
- <http://www.blende7.at/fujic41.htm>, [14.02.2015].

- <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/krieg-in-den-medien/130707/geschichte-der-kriegspropaganda?p=0>, [19.01.2015].
- <http://www.duden.de/rechtschreibung/Revolution>, [25.11.2014].
- <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/amerika/telefone-abgehört-amerikanische-regierung-bespitzelte-nachrichtenagentur-ap-12182179.html>, [20.01.2015].
- <https://www.goethe.de/de/kul/med/20463993.html>, [14.02.2015].
- <http://www.hopechannel.de/mediathek/beitrag/ml/auserlesen/titus-mueller-im-gespraech-mit-ursula-meissner/48/>, [14.01.2015].
- <http://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-128?language=en>, [15.02.2015].
- [http://www.huffingtonpost.com/2009/02/06/ap-ceo-bush-turned-milita\\_n\\_164812.html](http://www.huffingtonpost.com/2009/02/06/ap-ceo-bush-turned-milita_n_164812.html), [20.01.2015].
- <http://www.jamesnachtwey.com>, [28.01.2015].
- <http://www.lomography.de/magazine/101280-unveroeffentlichte-fotografien-von-james-nachtwey>, [14.02.2015].
- [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_5](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5), [12.11.2014].
- <http://www.neuegalerie-archiv.at/99/audri/text.html>, [12.11.2014].
- <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=17373>, [20.01.2015].
- <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sebastiao-salgado-spiegel-interview-zu-wim-wenders-film-salz-der-erde-a-999290.html>, [15.01.2015].
- <http://www.tagesspiegel.de/medien/kriegsfotografie-zum-glueck-weiss-man-nie-was-passiert-ursula-meissner-im-interview/9958046.html>, [14.01.2015].
- <https://www.youtube.com/watch?v=8WMjf54IsAA> [12.01.2015].
- <https://www.youtube.com/watch?v=cgkQXJ3mugY>, [03.02.2015].
- <http://www.youtube.com/watch?v=qBlcLOZINkA>, [14.01.2015].
- <http://www.youtube.com/watch?v=qvYs4BFql2c>, [14.01.2015].
- [https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8\\_Rl4](https://www.youtube.com/watch?v=U7ndpT8_Rl4), [14.01.2015].

- <http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-03/fotografie-journalismus-ruben-salvadori/seite-2>, [15.01.2015].

### **Filme:**

- *A Thousand Times Good Night*, Regie: Eric Poppe, N, 2014, (117 Min), DVD.
- *The Bang Bang Club*, Regie: Steven Silver, D, 2011, (106 Min), DVD.

### **Dokumentarfilme:**

- *The Death of Kevin Carter. Casualty of The Bang Bang Club*, Regie: Dan Krauss, 2004, SA/US, (27 Min), bez. unter: <http://tune.pk/video/2501922/the-death-of-kevin-carter>, [12.11.2014].
- *War Photographer*, Regie: Christian Frei, CH, 2002, (96 Min), DVD.
- *ZDF History - Deutsche Reporter an der Front*, Regie: Uli Weidenbach, 2014, (43:22 Min), bez. unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vikbsHvonrg>, [14.01.2015].

## 8 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras*, Heliographie, Les Gras, Frankreich, 1826/1827. <http://elchangopinta.tumblr.com/post/44089044802>, [12.11.2014].
- Abb. 2: Louis Daguerre, *Der Boulevard du Temple in Paris*, Daguerreotypie, Frankreich, ca. 1838. <http://www.worldhum.com/features/jeff-pflueger/the-first-travel-photo-and-future-of-photography-20100127/>, [12.11.2014].
- Abb. 3: Roger Fenton, *Officers of the 90th Regiment of Foot (Perthshire Volunteers) Light Infantry*, Krimkrieg ca. 1855. <http://www.allworldwars.com/image/072/Fenton011.jpg>, [12.11.2014].
- Abb. 4: Alexander Exax, *Österreichischer 30,5 cm-Mörser beim Abschuss*, Fotoagentur Kilophot, k. u. k. Monarchie 1915. <http://kurier.at/kultur/fotografie/von-zaesuren-und-kontinuitaeten-fotografie-in-oesterreich/31.073.794>, [12.11.2014].
- Abb. 5: Robert Capa, *Fallender Soldat*, Spanischer Bürgerkrieg, 1936 oder Cerro Muriano, Spanien, 5. Sept 1936. <http://hvardanda.no/test/mediehistorieBM/foto/5.html#&ui-state=dialog>, [12.11.2014].
- Abb. 6: Gerard Sheedy, Die ersten Farbfotos über den Absturz der Hindenburg. Lakehurst, New Jersey, USA, 6. Mai 1937. <https://medium.com/people-gadgets/the-gadget-we-miss-kodachrome-color-slide-film-8bd036d4cc5c>, [12.11.2014].
- Abb. 7: Hans Sönnke, *Der Schlagbaum fällt*, Inszenierung der Demontage des Schlagbaumes an der Grenze der Freien Stadt Danzig zur Republik Polen bei Kolibik/Koliebken am Nachmittag des 1. September 1939. <http://www.hannover.de/Media/01-DATA-Neu/Bilder/Bilder-Region-Hannover/Gedenkstätte-Ahlem/Bundesarchiv,-Bild-183-51909-0003-Panorama>, [12.11.2014].

- Abb. 8: Robert Capa, *US troops assault Omaha Beach during the D-Day landings*. Omaha Beach, Normandie, Frankreich, 6. Juni 1944. <https://aidankelly.wordpress.com/tag/robert-capa/>, [14.11.2014].
- Abb. 9: Robert Capa, *US troops assault Omaha Beach during the D-Day landings*. Omaha Beach, Normandie, Frankreich, 6. Juni 1944. <https://aidankelly.wordpress.com/tag/robert-capa/>, [14.11.2014].
- Abb. 10: Charles Levy, Explosion von *Fat Man* über Nagasaki, 9. August 1945. <http://zidbits.com/2013/11/is-nagasaki-and-hiroshima-still-radioactive/>, [15.11.2014].
- Abb. 11: George R. Caron, Atompilz über Hiroshima. 6. August 1945. <http://zidbits.com/2013/11/is-nagasaki-and-hiroshima-still-radioactive/>, [15.11.2014].
- Abb. 12: James Nachtwey, *Survivor from a Hutu death camp*, Ruanda, 1994. <http://www.jamesnachtwey.com>, [20.12.2014].
- Abb. 13: James Nachtwey, *Wounded soldier*, Bosnien, 1993. <http://www.jamesnachtwey.com>, [20.12.2014].
- Abb. 14: Sebastiao Salgado, *Refugee from Gondan*, Flüchtlingslager, Mali, 1985. [http://www.masters-of-photography.com/S/salgado/salgado\\_dead\\_eyes\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/S/salgado/salgado_dead_eyes_full.html), [20.12.2014].
- Abb. 15: Jodi Bieber, *Bibi Aisha*, Afghanistan, 2010. <http://www.worldpressphoto.org/content/south-african-photographer-jodi-bieber-wins-premier-award>, [25.01.2015].
- Abb. 16: Kevin Carter, Hungerndes Kind. Sudan, 1993. <http://all-that-is-interesting.com/kevin-carter>, [20.11.2014].
- Abb. 17: WDR, Der Sprung des Grenzsoldaten Conrad Schuhmann in die Freiheit, Berlin, 1961, <http://www.welt.de/regionales/berlin/article1796147/Der-Fotograf-der-Teilung-ist-tot.html>, [15.11.2014].

- Abb. 18: Hans Sönneke, *Der Schlagbaum fällt*, Inszenierung der Demontage des Schlagbaumes an der Grenze der Freien Stadt Danzig zur Republik Polen bei Kolibik/Koliebken am Nachmittag des 1. September 1939. <http://www.sueddeutsche.de/politik/zweiter-weltkrieg-angriff-auf-polen-der-ueberfall-1.167919-3>, [14.11.2014].
- Abb. 19: Jewgeni Chaldej, *Die Rote Fahne über dem Berliner Reichstag*, 2. Mai 1945. <http://www.welt.de/kultur/article1980205/Chaldejs-Schock-Bilder-vom-Zweiten-Weltkrieg.html>, [14.11.2014].
- Abb. 20: Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima*, Suribachi Berg, Iwo Jima. 23. Februar 1945. <http://www.20min.ch/ausland/news/story/31876279>, [14.11.2014].
- Abb. 21: Laurent Rebours, US-Marine Edward Chin legt eine US-Flagge auf das Gesicht der Statue von Diktator Saddam Hussein, Bagdad, Irak, 9. April 2003. <http://www.bild.de/politik/ausland/irak-krieg/edward-chin-jetzt-spricht-der-soldat-der-saddam-stuerzte-10-jahre-irak-krieg-29669996.bild.html>, [25.01.2015].
- Abb. 22: Unbekannt, Lemberger Pogrom, 1941. <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/to-see-what-ukraines-future-may-be-just-look-at-lvivs-shameful-past-9178968.html>, [14.11.2014].
- Abb. 23: Unbekannt, Menschenjagd in Lemberg, 1941. <https://miepvonsydow.wordpress.com/2014/08/20/young-ukrainian-boys-with-wooden-clubs-chase-a-battered-and-bloodied-jewish-woman-during-the-lviv-pogroms-ca-1941/>, [14.11.2014].
- Abb. 24: Nick Ut / Ut Cong Huynh, Kim Phuc, *Napalm Girl*, Trangbang, Süd Vietnam, 8 Juni 1972. <http://leicaphilia.com/missing-the-iconic-shot-while-loading-your-leica/>, [14.11.2014].
- Abb.: 25: Eddie Adams, *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, Saigon, Vietnamkrieg, 1968. [http://www.desordre.net/photographie/photographies/eddie\\_adams/eddie\\_adams.htm](http://www.desordre.net/photographie/photographies/eddie_adams/eddie_adams.htm), [14.11.2014].

- Abb. 26: Paul Watson, Staff Sgt. William David Cleveland Jr.'s Körper wird durch die Strassen Mogadischus geschleift, Somalia, Oktober 1993. <http://www.anastasi.net/blog/2012/02/18/1994-pulitzer-recipient-not-proud-of-his-prize-winning-photo/>, [18.11.2014].
- Abb. 27: AFP, US-Soldatin Lynndie England hält im Gefängnis von Abu Ghraib einen nackten, irakischen Gefangenen an der Leine festgebunden, Irak, 2004. <http://images.tcj.com/2012/07/Abu-Ghraib.jpg>, [18.11.2014].
- Abb. 28: AP, US-Soldaten fotografieren sich mit einem Menschenberg aus Gefangenen, Abu Graib, Irak, 2004. <http://www.dailytune.net/news/us-defence-contractor-wants-abu-ghraib-lawsuit-scrapped/>, [18.11.2014].
- Abb. 29: AP, Der Kapuzenmann von Abu Ghraib, Irak, 2004. <http://derstandard.at/1397521890425/Schwierige-Aufarbeitung-des-Abu-Ghraib-Skandals>, [18.11.2014].
- Abb. 30: Per-Anders Pettersson, *Esther Yandakwa*, DR Kongo, Kinshasa, April 2006. <http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/35/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2006>, [25.01.2015].
- Abb. 31: James Nachtwey, *A beggar washed his children in a polluted canal*, Indonesia, 1998. <http://www.jamesnachtwey.com>, [20.01.2015].
- Abb. 32: David Turnely, US Sergeant Ken Kozakiewicz mourns the death of fellow soldier Andy Alaniz, a victim of friendly fire on the final day of fighting in the Gulf War, Irak, Februar 1991. <http://www.claudiarocchini.it/blog/grazia-neri/>, [20.01.2015].
- Abb. 33: Jeroen Oerlemans, *Paramedics show the dead body of a baby to the press after Israeli bombing of Qana*, Kana, Libanon, Juli 2006. <http://eureferendum.blogspot.co.at/2007/02/not-pretty-sight.html>, [25.01.2015].
- Abb. 34: AP, Salam Daher emerged from the wreckage with the body of a 9-month-old baby, Kana, Libanon, Juli 2006. <http://eureferendum.blogspot.co.at/2007/02/not-pretty-sight.html>, [25.01.2015].

- Abb. 35: Steve McCurry, *Girl with Green Shawl*, Peshawar, Pakistan, 2002.  
<http://redwhitemt.com/2012/afghan-girl-in-valletta/>, [25.01.2015].
- Abb. 36: Steve McCurry, *Dust Storm*, Rajasthan, Indien, 1983.  
<http://redwhitemt.com/2012/afghan-girl-in-valletta/>, [25.01.2015].



## 9 Abkürzungsverzeichnis

|           |                                                                                               |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 9/11      | der Terrorangriff auf Amerika am 9. September 2001                                            |
| Abb.      | Abbildung                                                                                     |
| Abs.      | Absatz                                                                                        |
| AFP       | Agence France-Presse                                                                          |
| A. K.     | Armeekommando                                                                                 |
| AP        | Associated Press                                                                              |
| ANC       | African National Congress                                                                     |
| ASA       | American Standards Association                                                                |
| B         | Boeing                                                                                        |
| BBC       | British Broadcasting Corporation                                                              |
| bez.      | bezogen                                                                                       |
| BUFA      | Bild- und Filmamt                                                                             |
| bzw.      | beziehungsweise                                                                               |
| CNN       | Cable News Network                                                                            |
| cm        | Zentimeter                                                                                    |
| D-Day     | hier: die Landung der Alliierten in der Normandie (sonst: Stichtag militärischer Operationen) |
| DSLR      | Digital Single Lens Reflex                                                                    |
| Ebd./ebd. | Ebenda/ebenda                                                                                 |
| ETA       | eine im Untergrund agierende, baskische terroristische Organisation (Euskadi Ta Askatasuna)   |
| etc.      | et cetera                                                                                     |
| f.        | und die (der) folgende                                                                        |
| ff.       | die folgenden                                                                                 |
| IRA       | eine paramilitärische irisch-republikanische Organisation (Irish Republican Army)             |
| ISO       | International Organization for Standardization                                                |
| KPQ       | Kriegspressequartier                                                                          |
| k. u. k.  | kaiserlich und königlich                                                                      |
| NATO      | North Atlantic Treaty Organization                                                            |
| NKWD      | Innenministerium der UdSSR (Narodny Kommissariat Wnutrennich Del)                             |
| NSDAP     | Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei                                                |
| NVA       | Nationale Volksarmee (DDR)                                                                    |

|         |                                                                                                             |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RAF     | eine linksextremistische terroristische Vereinigung in der Bundesrepublik Deutschland (Rote Armee Fraktion) |
| RGB     | Rot Grün Blau/Red Green Blue                                                                                |
| S.      | Seite                                                                                                       |
| SR      | Spiegelreflex                                                                                               |
| TC      | Timecode                                                                                                    |
| UdSSR   | Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken                                                                  |
| US      | United Staates                                                                                              |
| USA     | United Staates of America                                                                                   |
| v. Chr. | vor Christus                                                                                                |
| WPP     | World Press Photo                                                                                           |
| WTC     | World Trade Center, hier: die zwei Haupttürme des WTCs                                                      |
| WTC 7   | ein Nebengebäude des WTCs                                                                                   |
| z. B.   | zum Beispiel                                                                                                |

## 10 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt am konkreten Beispiel der Kriegs- und Krisenfotografie unterschiedliche Faktoren, welche auf das Entstehen des Bildes Einfluss nehmen. Die forschungsleitende Frage wird durch drei Hauptkapitel beantwortet und mithilfe von historischen Beispielen, Erfahrungsberichte von ausgewählten Fotografen unterstrichen und durch Fotografien aus einzelnen Kriegen optisch visualisiert.

Zu Beginn erfolgt eine Einführung in die Geschichte der Kriegs- und Krisenfotografie, welche an die Geschichte der Fotografie anknüpft. Es wird kurz auf die ästhetischen sowie semiotischen Aspekte in der Kriegsfotografie eingegangen. Nach der Aufschlüsselung der Entwicklung in der Zeichenlehre werden grundlegende Begriffe wie Ikonografie, Ikonoklasmus, *Pictorial Turn*, *Iconic Turn*, näher erläutert. Diese werden anhand von historischen Exempeln und fotografischen Vorbildern verständlich gemacht. Anschließend werden im ersten Hauptkapitel die Erwartungen der Politik und Medien sowie die des Rezipienten, Fotografen und der am Geschehen beteiligten Personen gegenüber dem Foto bzw. der Kriegsfotografie beispielhaft dargelegt. Den unterschiedlichen Standpunkten und Sichtweisen wird durch Zitate zusätzliches Gewicht verliehen. Die geopolitischen Einflüsse sowie die medialen Rahmenbedingungen, in welchem Kriegs- und Krisenfotografen agieren, nehmen Einfluss auf das Entstehen eines Bildes. Unterschiedlichste Teilaspekte, wie Zensur, *embedment*, die kulturellen Umfeldbedingungen, die Bewegungsmöglichkeiten des Fotografen fallen unter diesen Punkt und wirken auf das Bild ein. Mithilfe empirischer Belege wird ein Einblick in mögliche Szenarien gegeben. Abgesehen von den Erwartungen und Umfeldbedingungen spielt auch die technische Komponente beim Entstehen eines Bildes eine wesentliche Rolle. Die Art der Kamera, das verwendete Objektiv, das Speichermedium sowie das Benutzen eines Blitzes oder Stativs sind entscheidend für das Aussehen, die Form, die Farbe, die Qualität und den Effekt des Bildes. In der Conclusio werden inhaltlich, wesentliche Punkte, die zur Beantwortung der Frage geführt haben, rekapituliert.

## 11 Curriculum Vitae

**Person:** Eszter Deák BA  
Geburtsdatum: 03.06.1983  
Geburtsort: Sf. Gheorghe (Rumänien)  
Staatsangehörigkeit: Österreich  
E-Mail: [a0307258@unet.univie.ac.at](mailto:a0307258@unet.univie.ac.at)

### Ausbildung:

|           |                                                                                                                                                         |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1992-1995 | Volksschule in Winzendorf                                                                                                                               |
| 1995-1999 | Hauptschule in Winzendorf                                                                                                                               |
| 1999-2003 | Bundes Oberstufenrealgymnasium Wr. Neustadt (unter besonderer Berücksichtigung der sportlichen Ausbildung)                                              |
| seit 2003 | Studium an der Fakultät der Rechtswissenschaften                                                                                                        |
| seit 2005 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften                                                                                                    |
| 2010-2011 | Österreichisches Bundesheer: Einjährig Freiwilligenkurs ET 9/10 in Absam, Vorbereitungssemester in Allentsteig                                          |
| 2011-2014 | Studium am FH-Studiengang Militärische Führung an Theresianischen Militärakademie Wiener Neustadt<br>Abschluss: Bacheror of Arts in Military Leadership |

### Berufserfahrung:

|           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2002-2010 | verschiedenste berufliche Tätigkeiten neben dem Studium                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 2005-2010 | Eventfotografin für cycamp.at, volume.at, U4 Diskothek und oe24.com                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 2010-2014 | Soldatin beim Österreichischen Bundesheer (allg. Ausbildung TrpKdt bis ZgKdt, ZgKdt in der Waffengattung Feldzeugdienst/Logistik) <ul style="list-style-type: none"><li>• VGSA (vertiefende Gefechts- und Schießausbildung, Lizum)</li><li>• Military Erasmus an der Verteidigungs-Universität in Brunn, Vertiefung BWL (4. Semester)</li><li>• Media Relations Training</li><li>• Teilnahme an Fourlog 2013 und Fourlog 2014 (internationale Logistikübung in AUT, HU und CZ)</li><li>• Berufspraktikum: neun Wochen national (JaKdo und PzStbB 3), sechs Wochen international in Torgelow (5./LogB 142)</li></ul> |