



MASTER THESIS | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Tod vor der Kamera - Dokumentation oder Manipulation?
Wie haben sich die Manipulationsmöglichkeiten innerhalb der
Kriegsfotografie über die Zeit geändert?

verfasst von | submitted by
Sonja Bachmayer

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 992 499

Universitätslehrgang lt. Studienblatt |
Postgraduate programme as it appears on
the student record sheet:

Studium Generale - Das nachberufliche Studium an
der Universität Wien (MA)

Betreut von | Supervisor:

Dr. Jana Salat

Abstract

Die Masterarbeit widmet sich der Untersuchung der Manipulationsmöglichkeiten in der Kriegsfotografie und deren Entwicklung im historischen, technischen und gesellschaftlichen Kontext. Ziel der Arbeit ist es, die vielschichtigen Dimensionen der Kriegsfotografie - von ihrer dokumentarischen Funktion bis zu ihrem Einsatz als Propagandainstrument - zu analysieren und aufzuzeigen, wie Manipulationspraktiken die Wahrnehmung von bewaffneten Konflikten in der Öffentlichkeit beeinflussen. Dabei liegt ein besonderer Fokus auf der zentralen Forschungsfrage: „Wie haben sich die Manipulationsmöglichkeiten innerhalb der Kriegsfotografie im Laufe der Zeit geändert?“

Zur Bearbeitung dieses Themas wurden verschiedene methodische Ansätze kombiniert. Neben einer umfassenden theoretischen Aufarbeitung wurden qualitative Experteninterviews durchgeführt, um Einblicke in die redaktionellen Selektions- und Bearbeitungsprozesse zu gewinnen. Außerdem erfolgte eine visuelle Analyse ikonischer Kriegsfotografien basierend auf dem 3-Stufenmodell von Erwin Panofsky, um die manipulativen und emotionalen Ebenen der Bilder exemplarisch zu beleuchten. Ein systematischer Vergleich historischer und moderner Manipulationstechniken, insbesondere im Kontext der „Embedded Photography“, rundet die Untersuchung ab.

Die Ergebnisse zeigen, dass Manipulation in der Kriegsfotografie sowohl technische als auch kontextuelle Dimensionen umfasst. Während frühere Manipulationen durch Retusche und Inszenierungen geprägt waren, erlauben digitale Technologien heute subtilere und umfassendere Eingriffe. Die Analyse verdeutlicht, dass der technische Fortschritt Manipulation erleichtert, aber auch die ethischen Herausforderungen verschärft. Zudem hat die Zusammenarbeit zwischen Medien und Militär im Rahmen der „Embedded Photography“ neue Formen der Einflussnahme ermöglicht, die die Objektivität der Kriegsberichterstattung infrage stellen.

Die Arbeit zeigt auf, dass Manipulation in der Kriegsfotografie nicht nur eine technische Frage darstellt, sondern auch ethische und politische Implikationen hat. Sie beeinflusst die öffentliche Wahrnehmung von Konflikten und trägt zur Meinungsbildung bei, wobei die Grenze zwischen Information und Propaganda oft fließend bleibt. Die Ergebnisse unterstreichen die Notwendigkeit, Manipulationspraktiken kritisch zu hinterfragen und ethische Richtlinien für die journalistische Praxis anzupassen, um die Glaubwürdigkeit der Berichterstattung zu gewährleisten.

Diese Untersuchung leistet einen Beitrag zum Verständnis der Dynamik von Kriegsfotografie und ihrer Wirkung in einer zunehmend digitalisierten und medial geprägten Welt. Sie bietet eine Grundlage für weitere Forschung zu den Herausforderungen und Chancen eines verantwortungsvollen Umgangs mit Bildmaterial in der Kriegsberichterstattung.

Abstract

This master thesis examines the evolution of manipulation techniques in war photography within historical, technical, and societal contexts. The study aims to analyze the multifaceted dimensions of war photography - from its documentary function to its use as a propaganda tool - and to illustrate how manipulation practices influence public perception of armed conflicts. A central focus lies on the research question: "How have manipulation techniques in war photography changed over time?"

A combination of methodological approaches was employed to address this topic. Alongside an extensive theoretical review, qualitative expert interviews were conducted to gain insights into editorial selection and processing practices. Additionally, a visual analysis of iconic war photographs was carried out using Erwin Panofsky's three-stage model to exemplify the manipulative and emotional layers of images. A systematic comparison of historical and modern manipulation techniques, particularly in the context of "embedded photography", further enriched the study.

The findings reveal that manipulation in war photography encompasses both technical and contextual dimensions. While early manipulations relied on retouching and staging, modern digital technologies enable more subtle yet comprehensive alterations. The analysis highlights that technological advancements have facilitated manipulation while also intensifying ethical challenges. Furthermore, the collaboration between media and military through "embedded photography" has introduced new forms of influence, raising questions about the objectivity of reporting.

The thesis demonstrates that manipulation in war photography is not merely a technical issue but also carries significant ethical and political implications. It shapes public perceptions of conflicts and contributes to opinion formation, often blurring the line between information and propaganda. The findings emphasize the necessity of critically

examining manipulation practices and adapting ethical guidelines in journalistic practice to preserve the credibility of reporting.

This study makes a significant contribution to understanding the dynamics of war photography and its impact in an increasingly digital and media-driven world. It provides a foundation for further research into the challenges and opportunities of responsibly handling visual material in war reporting.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	I
Abstract	III
Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VIII
Einleitung	1
1	Was ist Kriegsfotografie?..... 4
1.1	Arbeitsbedingungen von Kriegsfotograf*innen..... 5
2	Geschichtliche Darstellung der Kriegsberichterstattung 9
3	Was ist Manipulation?..... 12
3.1	Beeinflussung durch die Fotograf*innen vor der Aufnahme 13
3.2	Beeinflussung durch die Aufnahmetechnik 14
3.3	Beeinflussung durch die subjektiven Perspektive der Fotograf*innen 15
3.3.1	Standort und Perspektive der Fotograf*innen 16
3.3.2	Bildausschnitt 16
3.3.3	Auslöse-Zeitpunkt..... 18
3.4	Beeinflussung durch Framing 18
3.5	Beeinflussung durch Stringer oder Fixer..... 19
3.6	Propaganda 20
3.7	Richtlinien zum Umgang mit manipuliertem Bildmaterial..... 21
3.7.1	Zensur..... 25
3.8	Manipulation im Rahmen von „Embedded Photography“ 28
3.8.1	Historische Entwicklung des Embedded Journalism 28
3.8.2	Perspektiven und Erfahrungen eingebetteter Kriegsfotograf*innen..... 33

4	Bildinterpretation nach dem Modell von Erwin Panofsky	41
4.1	Erwin Panofsky	41
4.2	Das 3-Stufeninterpretationsmodel nach Panofsky	43
4.3	Der Krimkrieg (1856-1859)	45
4.4	Roger Fenton (1819–1869).....	47
4.4.1	Bildinterpretation der Fotografie(n) „The Valley of the Shadow of Death“	48
4.4.1.1	Vorikonographische Beschreibung	50
4.4.1.2	Ikonographische Analyse	51
4.4.1.3	Ikonologische Interpretation	52
4.5	Spanischer Bürgerkrieg (1936 – 1939).....	54
4.5.1	Robert Capa.....	56
4.5.2	Bildinterpretation der Fotografie „The Falling Soldier“	60
4.5.2.1	Vorikonographischen Beschreibung	60
4.5.2.2	Ikonographische Analyse	62
4.5.2.3	Ikonologische Interpretation	64
4.6	Zweiter Weltkrieg (1939-1945)	66
4.6.1	Jewgenij Chaldej.....	72
4.6.2	Bildinterpretation der Fotografie „Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag“	74
4.6.2.1	Vorikonographische Beschreibung	75
4.6.2.2	Ikonographische Analyse	76
4.6.2.3	Ikonologische Interpretation	77
4.7	Vietnamkrieg (1955 – 1975)	78
4.7.1	Huynh Cong Ut	81

4.7.2	Bildinterpretation der Fotografie „The Terror of War“	83
4.7.2.1	Vorikonographische Beschreibung	84
4.7.2.2	Ikonographische Analyse	85
4.7.2.3	Ikonologische Interpretation	88
5	Wie kommen die Bilder in die Zeitung?	92
5.1	Interviewleitfaden	93
5.2	Analyse der Befragung	94
5.2.1	These 1: Nachrichtenselektion hängt von persönlichen Faktoren ab	95
5.2.2	These 2: Die Auswahl folgt Zwängen von Redaktion und Verlag	97
5.2.3	These 3: Die Bildauswahl orientiert sich oft an Kolleg*innen und Vorgesetzten	103
5.2.4	These 4: Die Bildauswahl folgt der politischen Ausrichtung des Mediums	105
5.2.5	These 5: Agenturen liefern vorselektierte Bilder an Medien weiter	108
5.2.6	Überprüfung auf Authentizität: Fälschung oder nicht?	110
5.2.7	Kostenfaktor beeinflusst Bildauswahl	113
6	Conclusio	117
7	Literaturverzeichnis	120
8	Anhang	129
8.1	Transkript Experteninterview - I1	129
8.2	Transkript Experteninterview – I2	136
8.3	Transkript Experteninterview – I3	153

Abbildungsverzeichnis

Abb. 5.1: Konfliktbarometer 2022	6
Abb. 5.1: Anzahl der inhaftierten Journalisten weltweit im Jahr 2023 (Stand: 1. Dezember).....	7
Abb. 5.1: Fotomontage Bildausschnitte	17
Abb. 5.1: Fotografie von Roger Fenton: The Valley of the Shadow of Death (erste Version)	48
Abb. 5.2: Fotografie von Roger Fenton: The Valley of the Shadow of Death (zweite Version)	49
Abbildung 5.1: Robert Capa, aufgenommen von Kati Horna, einer Jugendfreundin von Capa	59
Abbildung 6.4: The Falling Soldier, Robert Capa	60
Abbildung 6.3: Originalaufnahme „The Terror of War“	83
Abbildung 6.3: „The Terror of War“, publiziert von der AP (Associated Press)	84
Abbildung 6.3: Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag; Originalfoto.....	74
Abbildung 6.3: „Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag, manipuliertes Foto	75

Einleitung

Kriegsfotografie nimmt seit jeher eine zentrale Rolle in der Berichterstattung über bewaffnete Konflikte ein. Sie hat sich seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert zu einem der mächtigsten visuellen Werkzeuge entwickelt, um bewaffnete Konflikte zu dokumentieren und prägt damit die Wahrnehmung eines bewaffneten Konflikts in der Öffentlichkeit. Dabei liegt die Kriegsfotografie im Spannungsfeld zwischen Information, Emotionalisierung und Manipulation. Sie ist nicht nur ein Medium zur Informationsvermittlung, sondern auch ein mächtiges Werkzeug der Meinungsbildung und Propaganda.

Die visuelle Dokumentation von Kriegen hat sich im Laufe der Zeit stark verändert, von den ersten Fotografien im Krimkrieg bis hin zu den modernen Formen der „Embedded Photography“. Kriegsfotografien werden wichtige ethische und journalistische Fragen auf: Wie objektiv kann eine Fotografie sein? Wie beeinflusst der Kontext die Wahrnehmung eines Bildes? Und wie wird Manipulation in der Kriegsberichterstattung erkannt und verhindert? Die zentrale Frage, wie Kriegsfotografie die Realität darstellt und gleichzeitig beeinflusst, wird umso relevanter, wenn man die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen betrachtet, die neue Formen der Manipulation ermöglichen.

Die vorliegende Arbeit untersucht die vielschichtigen Aspekte der Kriegsfotografie, von den Arbeitsbedingungen der Fotograf*innen über die verschiedenen Formen von Manipulation bis hin zur Bildauswahl in den Redaktionen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei auf die Einflussfaktoren gelegt, die auf den gesamten Prozess der Kriegsberichterstattung einwirken, angefangen bei der Aufnahme eines Bildes bis zu seiner Veröffentlichung. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, wie Bilder interpretiert werden können und welche manipulativen Elemente den Bildinhalt prägen.

Diese Arbeit widmet sich der Forschungsfrage: „Wie haben sich die Manipulationsmöglichkeiten innerhalb der Kriegsfotografie über die Zeit geändert?“ Ziel ist es, die Veränderungen der Manipulationspraktiken und -techniken zu analysieren, ihre historischen,

technischen und ethischen Dimensionen aufzuzeigen und zu hinterfragen, wie sie die Wahrnehmung von Kriegsfotografie beeinflussen.

Zunächst wird in Kapitel 1 der Begriff der Kriegsfotografie definiert und die besonderen Arbeitsbedingungen von Kriegsfotografinnen beleuchtet. Dies bietet eine Grundlage, um zu verstehen, wie äußere Umstände die Gestaltung von Kriegsbildern beeinflussen können.

Kapitel 3 widmet sich der Manipulation von Bildern und analysiert verschiedene Ebenen der Einflussnahme, darunter technische Bearbeitung, subjektive Entscheidungen der Fotograf*innen und gezielte Propaganda. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in diesem Kapitel auf dem Konzept der „Embedded Photography“. Dieses Konzept veranschaulicht, wie sich Manipulation in modernen Kriegen durch die enge Zusammenarbeit von Journalist*innen und Militär verändert hat. Die ethischen Richtlinien und der Umgang mit manipuliertem Bildmaterial werden ebenfalls thematisiert.

Im Kapitel 4 werden von vier berühmten Kriegsfotografien vorikonografische Beschreibungen, ikonografische Analysen und ikonologische Interpretationen nach dem 3-Stufenmodell von Erwin Panofsky durchgeführt, um die Wirkung und potenzielle Manipulation exemplarisch zu veranschaulichen. Jede Analyse beleuchtet die historische und emotionale Wirkung der Bilder unter der Berücksichtigung des technischen und gesellschaftlichen Kontexts.

Schließlich wird in Kapitel 5 der Weg der Bilder in die Medien analysiert, basierend auf Experteninterviews, die die gegenwärtigen Selektions- und Bearbeitungspraktiken in Redaktionen beleuchten. Die Interviews wurden anhand des Modells zur Gatekeeperforschung, nach den journalistischen Selektionsregeln von Winfried Schulz, einem deutschen Kommunikationswissenschaftler als offene Interviews geführt.

Abschließend fasst die Arbeit die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und reflektiert, wie sich die Manipulationsmöglichkeiten in der Kriegsfotografie nicht nur technisch weiterentwickelt, sondern auch in ihrem Einfluss auf die Wahrnehmung und die mediale Berichterstattung verändert haben. Die Untersuchung zeigt, dass die Manipulation in der Kriegsfotografie nicht nur eine technische, sondern auch eine ethische und politische Dimension hat, die sowohl von der Vergangenheit als auch von den Anforderungen der heutigen digitalen Medienwelt geprägt ist.

1 Was ist Kriegsfotografie?

Man begreift leicht, warum Bilder, die keinen Neuigkeitswert mehr haben, dem Überbringer der Neuigkeiten zu Ehre gereichen. Dokumentationsaufnahmen belegen den Mut oder (darf man es aussprechen?) die Manipulationsgabe und die Schlauheit des Fotografen, der sich in eine physische Gefahrensituation oder ein gesellschaftliches Sperrgebiet begab, der sich dem menschlichen Elend unmittelbar aussetzte und uns dafür den Ärger ersparte....Kriegsfotografie, Slumfotografie, Kultbilder oder Bilder der „Subkultur“, Aufnahmen von ausgemergelten Fremden, Fotos von Menschen, die „abweichen“, Bilder aus der Vergangenheit – W. Eugene Smith, David Douglas Duncan, Larry Burrows. Diane Arbus. Larry Clark, Danny Lyon, Bruce Davidson, Dorothea Lange. Russel Lee, Walker Evans, Robert Capa, Don McCullin, Susan Meiselas, das sind die Sterne, die am Himmel der Dokumentarfotografie gegenwärtig am hellsten strahlen (Rosler, 1999, S. 113).

„Eine Dokumentaufnahme vereint zwei Momente in sich: zum einen ein „unmittelbares“ instrumentelles Moment, welches das Bild aus dem aktuellen Zeitstrom heraustrennt und als Zeugnis oder Beweis, durchaus im juridischen Sinne des Wortes, lesbar werden läßt. Und zum anderen das konventionelle „ästhetisch-historische“ Moment, dessen Grenzen weniger greifbar erscheinen, schreibt Rosler (Rosler, 1999, S. 121).“

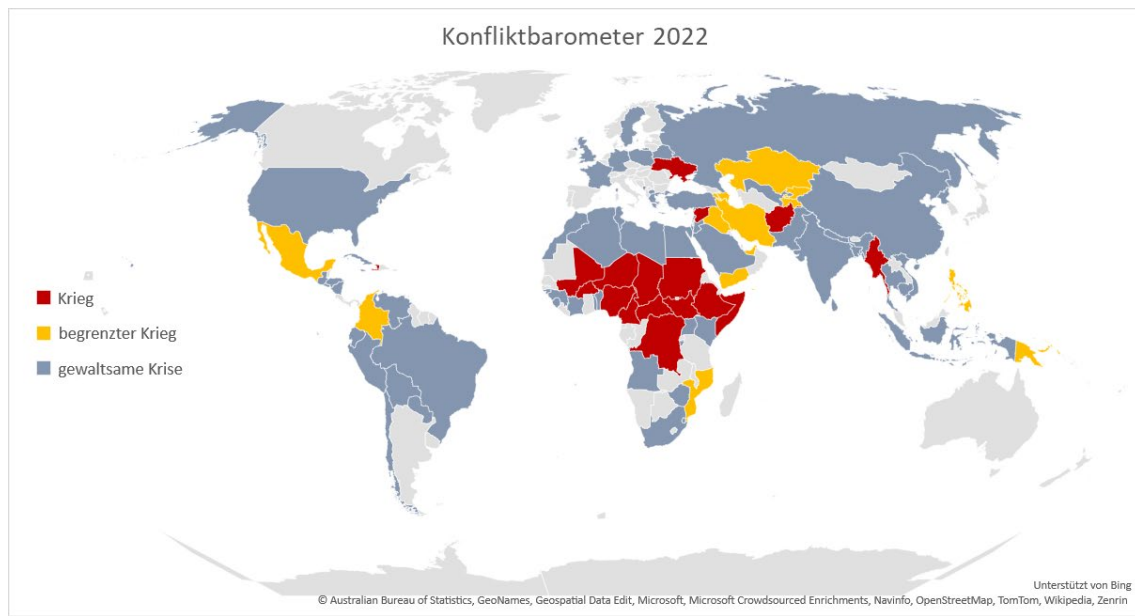
Kriegsfotografie ist ein Teilgebiet der Dokumentarfotografie und ein wesentlicher Teil des Fotojournalismus. Eine einfache Definition findet sich bei Sebastien Gert, er führt aus, dass Kriegsfotografien „im engeren Sinne (...) Bilder (...) sind, welche Kriege, Krisen und gewaltsame Konflikte abbilden“ (Gerth, 2015, S. 69). Sie stehen damit in einer langen Tradition der Darstellung von Schlachten und Kriegseignissen und der Vermittlung dieser Geschehnisse. Kriegsfotograf*innen arbeiten meist für Presseagenturen,

deren moralischer Anspruch die Meinungs- und Informationsfreiheit ist. Allerdings bietet Kriegsfotografie auch immer die Möglichkeit zur Manipulation und Desinformation und wird deshalb auch seit jeher als probates Mittel für Propagandazwecke eingesetzt.

1.1 Arbeitsbedingungen von Kriegsfotograf*innen

Im Jahr 2023 beobachtete das Heidelberg Institute for International Conflict Research e.V weltweit insgesamt 369 Konflikte. Etwa 60 Prozent oder 220 wurden gewaltsam ausgetragen, während 149 auf gewaltfreiem Niveau verliefen. Konflikte werden nach dem CONIAS-Ansatz (Conflict Information and Analysis System) in fünf Intensitätsstufen unterscheiden: Disput, gewaltlose Krise, gewaltsame Krise, begrenzter Krieg und Krieg. Die gewaltsame Krise, der begrenzte Krieg und der Krieg bilden zusammen die Kategorie der Gewaltkonflikte, im Unterschied zu den gewaltfreien Konflikten (Disput und gewaltlose Krise). Die Konfliktintensität wird deshalb so breit skaliert, ist deshalb notwendig, weil gewaltsame Konflikte meist aus nicht gewaltsamen Konflikten resultieren. Außerdem ist es auch deshalb von Bedeutung, weil gewaltsame Auseinandersetzungen nicht durch einen plötzlichen Frieden beendet werden. So lässt sich verhindern, dass Konflikte wieder aufflammen, nur weil sie vorschnell als "gelöst" eingestuft wurden. Andererseits würde eine Beschränkung der Analyse allein auf gewaltsame Konflikte den Blick auf jene Konflikte verstellen, die durch rechtzeitiges politisches Handeln friedlich bearbeitet werden können (bpb, o. J.). Die untenstehende Grafik soll verdeutlichen, in wie vielen Regionen der Welt Konflikte ausgetragen werden, und von wie wenigen, in der Presse und durch Kriegsfotograf*innen berichtet wird.

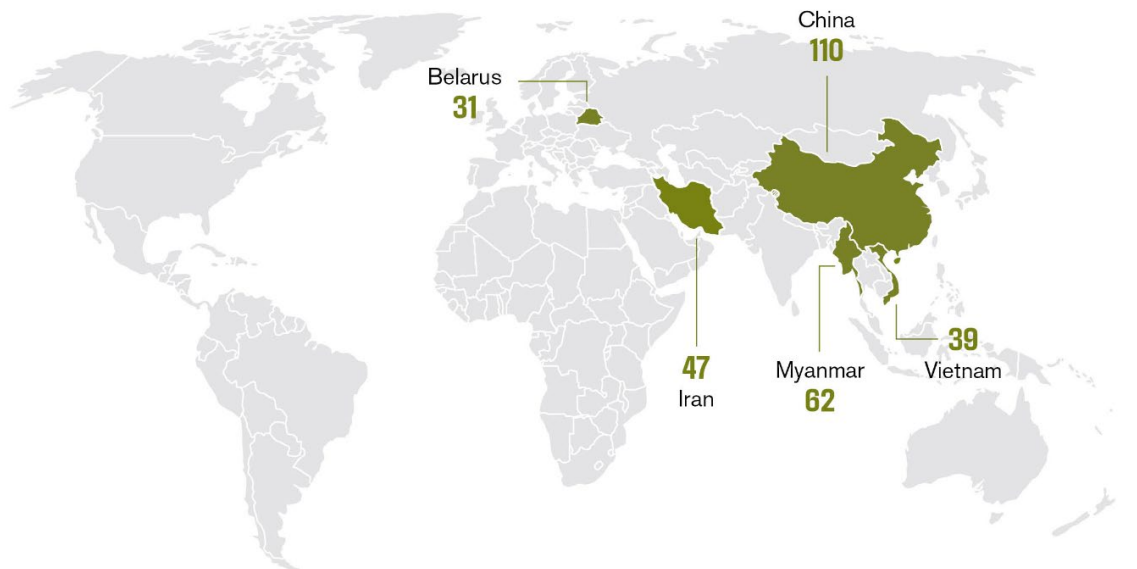
Abb. 3.1: Konfliktbarometer 2022*



*Der Kartensatz für 2023 war zum Zeitpunkt der Verschriftlichung noch nicht verfügbar.
Quelle: Konfliktbarometer 2022, Heidelberg Institute for International Conflict Research e.V., 2023, ausgewählte Daten, Darstellung & Grafik: Sonja Bachmayer, 2023

Das sich Journalist*innen und Kriegsfotograf*innen in ständige Gefahr bringen, verdeutlicht die nachstehende Grafik, die aufzeigt, wie viele Journalist*innen weltweit inhaftiert sind.

Abb. 3.2: Anzahl der inhaftierten Journalisten weltweit im Jahr 2022



Quelle: <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/jahresbilanz/2023>

Laut der Jahresbilanz der Pressefreiheit 2022 der Organisation „Reporter ohne Grenzen“ wurden im Jahr 2021 53 professionelle Journalist*innen, 57 Medienschaffende im Zusammenhang mit ihrer journalistischen Tätigkeit und 4 Medienmitarbeitende getötet, was einen Anstieg von 18,8 % zum Vorjahr darstellt. Einer der Gründe für diesen Anstieg ist der Krieg in der Ukraine, wo acht Medienschaffende starben. Ein prominenter Fall ist die Ermordung des ukrainischen Fotografen Maxim Lewin, der nach Erkenntnissen von RSF¹ am 13. März gezielt von russischen Soldaten erschossen wurde. Die Zahl der in Kriegsgebieten getöteten Journalist*innen stieg auf mehr als 35 Prozent in Bezug auf die Gesamtzahl der getöteten Medienschaffenden (gegenüber 32 Prozent im vergangenen Jahr). Frauen, deren Anteil im Journalismus immer stärker wächst, sind

¹ Reporters Sans Frontier

von diesem Trend nicht ausgenommen. Die Zahl der Journalistinnen, welche im Zusammenhang mit ihrer Arbeit getötet wurden, verdreifachte sich in der Zeit zwischen den Jahren 2020 und 2022 von vier auf mehr als zwölf Prozent. 20 von 57 Personen kamen bei der Vorortberichterstattung über bewaffnete Konflikte ums Leben. Somit zählt die Kriegsberichterstattung zu den gefährlichsten Themen für Journalist*innen. Fast 80 Prozent der 2022 getöteten Medienschaffenden wurden aufgrund ihres Berufs oder ihrer Berichtsthemen gezielt ermordet. Der amerikanische Doppelkontinent war 2022 die gefährlichste Weltregion für Journalist*innen. Fast die Hälfte der Getöteten (27 von 57 bzw. 47,4 Prozent) kam dort ums Leben. Den Statistiken von RSF zufolge wurden in der Region in den vergangenen 20 Jahren noch nie so viele Medienschaffende getötet wie in diesem Jahr (RSF, Reporter ohne Grenzen, 2023).

Der Artikel 79 (Maßnahmen zum Schutz von Journalisten) in einem Zusatzprotokoll zu den Genfer Abkommen vom 12. August 1949 über den Schutz der Opfer internationaler bewaffneter Konflikte (Protokoll I), das am in Genf am 8. Juni 1977 angenommen wurde legt fest, dass,

1. *Journalisten (zu denen auch Kriegsphotograf*innen zählen), die in Gebieten eines bewaffneten Konflikts gefährliche berufliche Aufträge ausführen, als Zivilpersonen im Sinne des Artikels 50 Absatz 1 gelten.*
2. *Sie nach den Abkommen [...] geschützt sind, sofern sie nichts unternehmen, was ihren Status als Zivilpersonen beeinträchtigt; sind sie aber bei den Streitkräften als Kriegsberichterstatter akkreditiert, so bleibt der Anspruch auf den nach Artikel 4 Buchstabe A Absatz 4 des III. Abkommens vorgesehenen Status unberührt.*
3. *Sie können [...] einen entsprechenden Ausweis erhalten. Dieser Ausweis, der von der Regierung des Staates ausgestellt wird, dessen Angehörige sie sind, in dem sie ansässig sind oder in dem sich das Nachrichtenorgan befindet, bei dem sie beschäftigt sind, bestätigt den Status des Inhabers als Journalist (Zusatzprotokoll zu den Genfer Abkommen, 1977).*

2 Geschichtliche Darstellung der Kriegsberichterstattung

Ein Forschungsprojekt der Deutschen Stiftung Friedensforschung untersuchte 2006 die Geschichte der Kriegsberichterstattung und die Situation zu Beginn und Ende des 20. Jahrhunderts. Dabei wird deutlich, dass weiterhin große Gemeinsamkeiten aufweisen. Vor allem der Faktor Zeit zur Verarbeitung von Informationen hat sich über die Jahre hin kaum geändert. Sieht man von der enormen technischen Entwicklung ab, hatten Reporter in der Frühzeit der Kriegsberichterstattung genauso mit dem Faktor Zeit zu kämpfen, wie heute. Allerdings hat sich das Selbstbild des Kriegsberichterstatters, und dazu zählen auch Fotograf*innen, verändert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Ziel, den oft kriegsbegeisterten Publikum im Heimatland, die Geschehnisse möglichst spannend zu erzählen und durch Fotos visuell darzustellen. Heute versteht man sich stärker als Aufklärer, wie Klein & Steinsieck formulieren „als journalistische Agenten der „Wahrheit“ (Klein & Steinsieck, 2006, S. 4).

Seit es Kriegsberichterstattung gibt, wird über die Zugangsbeschränkungen der Kriegsparteien und der daraus entstehenden subjektiven Darstellung, diskutiert. Klein & Steinsieck weisen darauf hin, dass jeder Krieg spezifische Hintergründe und Ursachen, definierbare Akteure und Ziele hat und jede Kriegspartei eine eigene Medienpolitik und einen eigenen Umgang mit Informationen hat (Klein & Steinsieck, 2006, S. 4). Aus Sicht der akteurszentrierter Perspektive ist festzuhalten, dass Berichterstatter, und damit sind auch Fotoreporter*innen mitgemeint, an verschiedenen Kriegen teilnehmen, sie berufliche Vorbilder haben und sich durch die zunehmende Berufspraxis eine spezifische Berufsauffassung und persönliche Darstellungsart herausbildet. Das ist allerdings nicht als Manipulation zu deuten, sondern stellt eine ganz persönliche Sicht und Betrachtungsweise der Fotograf*innen dar.

Klein & Steinsieck zeigen auf, dass kriegsrische Auseinandersetzungen zu Veränderungen der Medien führen. Während des 2. Golfkrieges konnte sich der damals junge Sender Cable News Network (CNN) als erster reiner Nachrichtensender durch gezielten

Ausbau der technischen Übertragungsmöglichkeiten weltweit etablieren. Der Sender übertrug während des zweiten Golfkriegs den Beginn des Bombardements auf Bagdad – vom Dach des Al-Rashid-Hotels. Eine weitere bedeutende Senderneugründung, war der von Katar finanzierte Sender Al-Jazeera. Während des Bombardements von Bagdad durch die USA 1988, das unter dem Codenamen „Desert Fox“ bekannt wurde, sendete Al-Jazeera als einziger Sender aus dem Kriegsgebiet. Während heute vor allem das Fernsehen als Leitmedium gilt, war es vor ca. hundert Jahren, die Zeitung. Der Verleger William Randolph Hearst, der 1895 das „New York Journal“ übernahm gilt als der Geburtsvater der „Yellow Press“. Hearst, dessen größter Konkurrent Joseph Pulitzer war, warb zahlreiche Fotograf*innen und Journalist*innen für die Berichterstattung über den Aufstand und Krieg in Kuba ab. Er charterte eine Yacht, um von der Seeschlacht vor Kuba berichten zu können. Sein ihm zugeschriebenes Telegramm, dass er einem Mitarbeiter sandte, der nach Hause zurückkehren wollte, weil es nichts berichtenswertes vorfand, soll gelautet haben: „You furnish the pictures, and I’ll furnish the war“. Laut Klein & Steinsieck gelang damit dem New York Journal politische Einflussnahme auf die Entwicklung des Krieges und auf politische Entscheidungen, und konnte so die amerikanische Regierung politisch unter Druck setzen (Klein & Steinsieck, 2006, S. 11) Laut Klein & Steinsieck ist Krieg, geradezu prädestiniert dazu, Experimentierfeld für neue Techniken zu werden. Und neue Techniken haben nicht nur die Produktionsbedingungen von Kriegsberichten verändert, sondern auch deren Inhalt und Existenzform. Zwei Entwicklungen sind hier hervorstechend: die Bedeutungsgewinne von Geschwindigkeit und Bildlichkeit. (Klein & Steinsieck, 2006, S. 15). Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Telegraph eingeführt, dadurch war es möglich Nachrichten innerhalb weniger Stunden zu übermitteln und der Einsatz von Fotografie wurde immer gebräuchlicher. Allerdings konnten die ersten Kriegsphotos von Roger Fenton vom Krimkrieg erst nach seiner Rückkehr als Holzschnitte publiziert werden, da eine direkte Übertragung auf Zeitungspapier Im Südafrikanischen Krieg (1899-1902) kam erstmals die Pocket-Kamera zum Einsatz. Die Kodak-Brownie verkauften sich bis zum Ende des

Krieges 150.000 Exemplare außerhalb der USA. Die Berichterstatte*innen und viele Soldaten waren mit einer Kamera ausgestattet, das neue Medium war besonders bei den Leser*innen äußerst beliebt, einige Zeitungsverlage brachten bebilderte Wochenbeilagen heraus. Auch erste Versuche Krieg zu verfilmen, bzw. Fotomaterial in einer filmähnlichen Form zu zeigen gab es. Klein & Steinsieck zitieren das British Journal of Photography vom 20. Oktober 1899: "Imagine what crowds would be attracted to the Palace Theatre [...] if the biograph showed a photographic representation of another battle of Majuba Hill – with the defeat of our 'brother Boers!' (Klein & Steinsieck, 2006, S. 17)." Es war damals bereits gang und gebe Filme und Fotografien zu faken – Kampfhandlungen wurden auch aufgrund der schweren Kameras nachgestellt und aufgrund mangelnder Seherfahrung, war es dem Publikum nicht möglich, echte von gefakten Fotos zu unterscheiden.

3 Was ist Manipulation?

„Wo man lügt – und wo täte man das nicht? – lügt man nicht mehr wie gedruckt, sondern wie photographiert. [...] Das Medium der Photographie ist als solches derart glaubwürdig, derart ‚objektiv‘, dass es mehr Unwahrheit absorbieren, sich mehr Lügen leisten kann, als irgendein anderes Medium vor ihr. Wer also die Realität schablonenhaft machen will, tarnt mit dem Mittel der Photographie, seine Schablone realistisch (Anders, 2002, S. 166).“

„Um Fotos als Rezipient richtig lesen zu können, bedarf es ein Wissen um die kulturellen und historischen Gegebenheiten. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Das sagt jeder. Doch es ist deswegen noch lange nicht wahr. Wahr ist, dass es genau umgekehrt ist. Dass wir nämlich (fast) tausend Worte brauchen, um ein Bild verstehen zu können. Um es zu verstehen, muss ich die Geschichte hinter dem Bild kennen (Durrer, 2011, S. 9).“

Das Wort Manipulation meint im weitesten Sinne, soviel wie Veränderung von Etwas. In seiner engen Bedeutung meint es "Beeinflussung", in der Regel "Beeinflussung von Jemandem" oder "Beeinflussung von Jemandem durch die Veränderung von Etwas" – womit der Begriff Manipulation dem der Propaganda recht nahekommt. Der Manipulierende tarnt seine eigentlichen Absichten oder sorgt dafür, dass sie unerkannt bleiben. Wegen der damit gegebenen Doppelbödigkeit rückt das Manipulieren in die Nähe von "Tricksen", "Lügen", "Täuschen" und anderen Handlungen, die nur dann gelingen, wenn ihre Intention verborgen bleibt (Elling, 2007). Robert Capa erklärte in einem Interview: „In Spanien braucht man keine Tricks, um Bilder aufzunehmen...Die Bilder sind da, man nimmt sie einfach auf. Die Wahrheit ist das beste Bild, die beste Propaganda (Robert Capa, zitiert in (Whelan, 1989, S. 139).“ „Gibt es die Wahrheit überhaupt als Bild? Was hat Wahrheit mit Propaganda zu tun? Handelt es sich bei der Propaganda nicht eher um eine absichtlich konstruierte „Wahrheit“, etwas, was aus bestimmten Gründen von bestimmten Menschen geglaubt werden soll? Ist so gesehen auch jedes Bild eine Konstruktion? Was wiederum ist die beste Propaganda, etwa jene, die nicht hinterfragt wird,

welche unkritisch als Wahrheit angenommen wird? Kann wahres Wissen und wahre Erkenntnis durch das Schauen von Bildern zustande kommen (Lang, 2012, S. 15)?“

Beim Sehprozess kommt es weiterhin ganz entscheidend darauf an, was wir in einem Bild sehen wollen. Wir sehen die Welt grundsätzlich so, wie sie in unseren Kontext passt. Folglich sieht jeder Mensch sowohl die Wirklichkeit als auch Bilder auf seine ganz eigene Weise. Durch Erziehung, kulturelles Umfeld und natürlich der Tatsache, dass manche Arten der Interpretation mehr Sinn ergeben als andere, hat sich eine Art der Standardinterpretation herausgebildet, ein „common sense“, der für viele Menschen ähnlich ist. In mehrdeutigen Situationen ist das Wahrgenommene jedoch oft sehr unterschiedlich (Lüder, 2012, S. 53).

3.1 Beeinflussung durch die Fotograf*innen vor der Aufnahme

Nachdem die Fotograf*innen Teil des Geschehens sind und sie sich im Klaren darüber sind, was vor ihren Kameras passiert, resultiert daraus, dass sie bereits im Vorfeld einer Aufnahme eine Einflussnahme auf das zu fotografierende Subjekt haben. Lüders nennt drei Kategorien: „Man kann einerseits auf das zu fotografierende Objekt einwirken (also Einfluss vor der Fotokamera ausüben), andererseits aber auch durch verschiedenste Kameraeinstellungen das fotografische Bild beeinflussen. Nicht zu unterschätzen ist jedoch daneben stets die subjektive Komponente eines jeden Fotos durch die fotografierende Person (Lüder, 2012, S. 71).“

Eine weitere Einflussnahme ist die Möglichkeit oder Notwendigkeit eine Szene nachzustellen. Gründe dafür können sein, wenn die/der Fotografin/er nicht anwesend ist oder nicht anwesend sein konnte. Besonders bei kriegsentscheidenden Begebenheiten, wie zum Beispiel, die Einnahme einer Stadt. Die Handlung wird dann mit anderen Personen nachgestellt. Ein Beispiel dafür ist das im Jahr 1945 entstandene Foto, dass die Flaggenhissung der Roten Fahne durch die sowjetische Armee auf dem Berliner Reichstag zeigt.

Das Foto wurde von Jewgenij Chaldej aber erst zwei Tage nach der Einnahme Berlins durch die Rote Armee fotografiert. Die beiden Soldaten, die die Fahne am Dach des Reichstages hissten, waren zwei von Chaldej ausgewählten russische Soldaten, die sich zufällig vor dem Gebäude befanden.

Ein weiteres Beispiel aus dem Jahr 1989 ist das oft publizierte Foto, dass die beiden Außenminister von Österreich und Ungarn zeigt, wie sie symbolisch den Grenzzaun zwischen den beiden Ländern durchtrennen. Erst sieben Wochen nach dem Fall des Eisernen Vorhanges, der in den Medien kaum Beachtung fand, wurde das Foto auf Drängen von Bernhard Holzer, einem Pressefotografen der AP, an der Grenze zu Sopron nachgestellt. Holzer dementiert allerdings, dass der Grenzzaun nochmal für das Foto ein Stück aufgebaut wurde: *„Das Foto war keine Inszenierung, sondern ist authentisch. Die beiden Politiker haben sich anfangs a bisserl bled angestellt mit den Bolzenschneidern, aber dann hat es geklappt. Die hatten einen Heidenspaß“* (Förster, 2019).

3.2 Beeinflussung durch die Aufnahmetechnik

Die Aufnahmetechnik bietet unzählige Möglichkeiten ein Foto zu gestalten und dadurch unterschiedliche Aussagen eines Fotos zu erzeugen. Zum Beispiel die Wahl der Blendeneinstellung, die Länge der Belichtungszeit, die gewählte Brennweite des Objektivs, die Beleuchtung - wird ein Blitzgerät verwendet, oder nicht, die Tiefenschärfe - welcher Bildbereich wird scharf gestellt, welcher bleibt im Unschärfebereich, die Wahl des Weißabgleiches usw. Fotos werden hauptsächlich im RAW-Modus² fotografiert, um unkomprimierte Bilddaten zur Verfügung zu haben, die nachträglich beliebig bearbeitet werden können. Aber auch in der analogen Fotografie war es üblich den Weißabgleich mit Hilfe von passenden Filmen zu steuern. Oft wurden „falsche“ Filme verwendet, um einen gewünschten Effekt bzw. eine bestimmte Stimmung zu erzielen. Besonders hervorzuheben

² Rohdatenformat in der Fotografie, engl.: roh

ist die Wahl der Tiefenschärfe – bzw. Unschärfe, dadurch lässt sich die Aussage eines Fotos gezielt steuern. Durch die Beeinflussung der „scharfen“ und „unscharfen“ Bildbereiche wird der Blick der Betrachter*innen gezielt auf das gewünschte Hauptmotiv gelenkt und damit eine gewollte Botschaft übermittelt. Durch die Wahl der Verschlusszeit ist es möglich schnelle Bewegungen „einzufrieren“. Wird ein sich schnell bewegendes Subjekt oder Objekt mit kurzer Verschlusszeit fotografiert, ist es den Rezipient*innen nicht mehr möglich festzustellen, ob sich das Objekt zum Zeitpunkt der Aufnahme bewegt hat oder nicht. Durch die sogenannte „Mitziehtechnik“, die Kamera verfolgt das sich bewegende Objekt, ist es möglich hohe Geschwindigkeit zu simulieren. Dazu wird an der Fotokamera eine hohe Verschlusszeit eingestellt und mit ihr der Bewegung des Objektes bei durchgedrücktem Auslöser gefolgt. Dadurch erscheint das (sich bewegendes) Objekt scharf, während der Hintergrund verschwimmt, so dass das Gefühl der Geschwindigkeit an den Betrachter weitergegeben wird (Lüder, 2012, S. 81). Die oben genannten technischen Möglichkeiten erlauben den Fotograf*innen, die Aussage eines Fotos dahingehend zu verändern, dass die Betrachter*innen nicht die Möglichkeit haben zu erkennen, ob z. B. ein Fahrzeug sich schnell oder langsam bewegt. Ein Beispiel dafür wäre ein Militärfahrzeug, dass sich auf eine Gruppe Personen zubewegt: Je deutlicher sich die Geschwindigkeit „ablesen“ lässt, umso deutlicher empfindet die/der Betrachterin die Bedrohung, die durch das Fahrzeug ausgeht.

3.3 Beeinflussung durch die subjektiven Perspektive der Fotograf*innen

Fotograf*innen entscheidet subjektiv über die Entstehung einer Aufnahme und trifft die Entscheidung, welche Aufnahmetechnik sie/er wählt und das stellt somit einen entscheidenden Faktor dar. Laut Lüder handelt es sich um drei Faktoren, den Standort und die gewählte Perspektive, den Bildausschnitt und den Auslöse-Zeitpunkt (Lüder, 2012, S. 88).

3.3.1 Standort und Perspektive der Fotograf*innen

Der Standort entscheidet die Perspektive. Für die Bildwirkung ist entscheidend, ob das Foto von der Seite oder von vorne, von oben oder von unten, aufgenommen wurde. Durch die Wahl der Perspektive entscheidet Fotograf*innen was ein Foto aussagen soll. Fotografiert man eine Person aus einer tieferen Perspektive, wirkt die Person „herabschauend“, fotografiert man jemanden aus einem höheren Standpunkt, sind es die Fotograf*innen die auf eine Person „herabschauen“. Dadurch ist es möglich die Betrachter*innen in der Beurteilung der dargestellten Person zu beeinflussen. Durch die Wahl des Standortes ist es möglich, eine kleine Menschenmenge, als Menschenmasse zu zeigen und umgekehrt.

3.3.2 Bildausschnitt

Wer fotografiert entscheidet über den Bildausschnitt und übt damit den wichtigsten Einfluss auf die Wirkung einer Fotografie aus. Ein Beispiel dafür ist die Fotografie von Huyon Cong Ut, (siehe Abbildung 6.10). Das Bild wurde beschnitten, anwesende Fotografen wurden aus dem Bild entfernt, um nicht den Eindruck zu erwecken, dass die Anwesenden den Opfern des Napalm Angriffes nicht geholfen hätten und stattdessen Fotos gemacht haben. Ein weiteres Beispiel, wie die Wirkung eines Fotos durch die Wahl des Bildausschnittes manipuliert werden kann, soll die Abbildung aus der Wechselausstellung des Hauses der Geschichte in Bonn unter dem Titel "X für U. Bilder, die lügen" verdeutlichen:

Abb. 5.1: Fotomontage Bildausschnitte



Quelle: <https://www.telepolis.de/features/Wie-Bildausschnitte-uns-manipulieren-koennen-5045295.html>, aufgerufen am 7.7.2024

Die Fotomontage wurde von Artdirektorin Ursula Dahmen für den Tagesspiegel angefertigt, um in der Gegenüberstellung zu demonstrieren, wie unterschiedliche Bildausschnitte die Interpretation eines Bildes beeinflussen können (Der Spiegel, 2008).

Das erste Foto zeigt eine vordergründig dramatische Situation: Einem geschwächten oder verwundeten Soldaten wird von einem anderen Soldaten ein Gewehr an den Kopf gehalten. Durch die Wahl des Bildausschnittes wird suggeriert, dass die Aufnahme kurz vor einer Erschießung entstand. Das farbige Originalbild in der Mitte zeigt einen irakischen Soldaten, umgeben von US-Soldaten während des Irak-Kriegs. Dem Iraker wird aber geholfen – es wird ihm von einer dritten Person etwas zu trinken angeboten. Das Gewehr ist durch eine anders gewählte Perspektive nicht mehr auf die Person gerichtet. Man kann erkennen, dass es nur zufällig im Bild ist, weil eine vierte beteiligte Person, ein Gewehr trägt. Der dritte Bildausschnitt zeigt wieder zwei Personen, legt den Fokus aber nur auf den verletzten Soldaten und auf die helfende Person. Das Gewehr ist der

„Schere“ zum Opfer gefallen. Schiffer weist darauf hin, dass mit der Festlegung des Ausschnittes, für den Laien noch unsichtbar, das sogenannte Framing beginnt (Schiffer, 2021), siehe Kapitel 5.4).

Laut Susan Sontag wird hier der Ursprung der Doppelmoral bei Fotograf*innen sichtbar: „Er wählt den genauen Ausschnitt, bestimmt was gezeigt und was ignoriert werden soll, und sorgt durch seine Entscheidung für die ästhetische Aufbereitung des Gezeigten. Der Kamerabnutzer bewertet die Welt. Der Apparat alleine, als technische Maschine, würde den objektiven Ansprüchen der Realität gerecht werden können. Aber so ist „die Kamera (...) Gegengift und Krankheit zugleich, Mittel zur Aneignung der Realität und Mittel zu ihrer Abnutzung.“ (Sontag 2022, S. 171)

3.3.3 Auslöse-Zeitpunkt

Der Zeitpunkt, wann der Auslöser gedrückt wird, entscheidet darüber, welche Bildaussage über ein Geschehen gezeigt wird. Eine Fotografie ist immer nur eine Momentaufnahme, so dass auf einem Bild auch nur Momente festgehalten werden, die aber möglicherweise für die stattgefundene und aufgenommene Situation gar nicht prägend oder typisch waren, auf dem Foto jedoch genauso erscheinen (Lüder, 2012, S. 90).

3.4 Beeinflussung durch Framing

Der Soziologe Erving Goffman, der den Begriff in seinem 1974 erschienenen Buch „Frame Analysis“ geprägt hat, verstand unter dem Konzept des „Frame“ die kulturell bedingten Definitionen der Realität, die es Menschen ermöglichen, Objekte und Ereignisse zu verstehen. Die Frame-Analyse, als ein Element der ethnographischen Forschung, ermöglicht, die identifizierbare Abschnitte sozialen Verhaltens zu lesen, um die Rahmen zu verstehen, die die Teilnehmer verwenden (Shaw, 2024). Frames werden mehr oder weniger bewusst erzeugt und meist unbewusst von den Rezipient*innen

übernommen. Framing (Einrahmung) stellt in der Medienwirkungsforschung ein Bindeglied zwischen der Themensetzungsfunktion und der gezielten Einstellungsänderung dar. Die Nutzer*innen können oft nicht leicht erkennen, ob das jeweilige Geschehen nur aus einer spezifischen, ausgewählten Perspektive – und damit möglicherweise mit einer bestimmten Wirkungsabsicht – oder aber möglichst neutral unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel dargestellt wird (Bundeszentrale für politische Bildung, o. J.-a). Frames geben durch eine bestimmte Strukturierung von Informationen und Nachrichten die Blickrichtung der Rezipient*innen vor. Sie entscheiden über die Wichtigkeit und Unwichtigkeit von Informationsinhalten und darüber, was in den Vordergrund gerückt, was bewusst oder unbewusst weggelassen und was verschwiegen wird (Bundeszentrale für politische Bildung, o. J.-b). Heinz Loquai führt aus, dass dadurch Themen, in einem bestimmten Interpretationszusammenhang gestellt werden, um die Meinungsbildung der Rezipient*innen zu beeinflussen (Loquai, 2007, S. 57). Visuelle Inhalte können schneller erfasst werden und bleiben länger im Gedächtnis als Informationen die über das Lesen aufgenommen werden (Redaktion Sumomag, 2020).

3.5 Beeinflussung durch Stringer oder Fixer

Stringer oder Fixer sind Personen die, die von Nachrichtenagenturen oder Journalist*innen beschäftigt werden. In der Regel schreibt oder produziert der Fixer im Gegensatz zum Stringer nicht selbst. Meist handelt es sich um Einheimische, die aufgrund ihrer Orts- und Sprachkenntnisse und dem Wissen über lokale kulturelle Zusammenhänge Fotojournalist*innen bei deren Arbeit vor Ort unterstützen. Ryan Stoldt von der Universität Iowa fasst in einer Rezension über das Buch von Lindsay Palmer: *The Fixers. Local News Workers and the Underground Labor of International Reporting*“ zusammen: „Fixer haben die Macht darüber, welche Arten von Geschichten internationalen Reportern zugänglich sind, indem sie das Lokale für Außenstehende lesbar machen. Als solche vermitteln sie, welche Geschichten erzählt werden und wie sie erzählt werden, und wägen

dabei ständig die Interessen ihrer Arbeitgeber und ihres Standorts ab. Fixer arbeiten mit Journalisten zusammen, um die Geschichte, über die Journalisten berichten möchten, effektiv zu erzählen, komplizieren die Geschichten aber auch, indem sie Wissenslücken der Journalisten über die Menschen und Orte, über die berichtet wird, füllen. Alternativ weisen Fixer Journalisten auf neue Geschichten hin, wenn die Geschichte, die ein ausländischer Journalist erzählen möchte, aus logistischen oder kulturellen Gründen nicht zugänglich ist oder wenn die erfundene Geschichte des Journalisten die tatsächlichen Ereignisse falsch darstellt. Fixer fungieren als Übersetzer und Dolmetscher und stoßen dabei oft auf die Schwierigkeit die Emotionen, die Bedeutungen hinter bestimmten Wörtern und das in der Sprache eingebettete kulturelle Wissen in den Übersetzungsprozess einfließen zu lassen. Die komplexen kulturellen Identitäten der Fixer beeinflussen die Art und Weise, wie sie ihre Aufgaben angehen: Fixer sind bei der Konzeption und Produktion von Geschichten gemeinsam mit Journalisten ständig in der Lage, konkurrierende Interessen, Identitäten und Zielgruppen abzuwägen (Stoldt, 2021).“

3.6 Propaganda

Propaganda ist der Versuch der gezielten Beeinflussung des Denkens, Handelns und Fühlens von Menschen. Wer Propaganda betreibt, verfolgt damit immer ein bestimmtes Interesse. In Verbindung mit Krieg machen Politiker und Militärs von Propaganda Gebrauch, um beispielsweise die eigene Bevölkerung von einem gerechtfertigten Krieg zu überzeugen. Die Notwendigkeit eines Krieges wird mit der notwendigen Vernichtung des Feindes, den Schutz der eigenen Bevölkerung oder der Absetzung eines brutalen Regimes argumentiert. Aspekte, wie eigene Macht- und Wirtschaftsinteressen, ausgelöstes Kriegsleid, Kriegsverbrechen der eigenen Soldaten usw. aus werden ausgespart. Propaganda bildet vor, während und nach dem Krieg einen wichtigen Teil der politisch-militärischen Strategie. Die Methoden der Kriegspropaganda sind dabei seit Jahrhunderten nahezu dieselben geblieben. Neben verschiedenen Methoden der Propaganda, wie

Erzeugung von Angst vor einem Aggressor, sprachliche Verzerrung, Ästhetisierung, Perceptionsmanagement ist die Zensur als wesentliches Steuerungselement hervorzuheben (Bundeszentrale für politische Bildung, 2011b).

Gerhard Paul weist in der Publikation „Bilder des Krieges – Krieg der Bilder“ darauf hin, dass erstmals die Fotografie rund um die Ereignisse des Aufstandes und der Zerschlagung der Pariser Kommune von 1871 als politische Waffe verwendet und für Propagandazwecke genutzt wurde. Als bekanntestes Beispiel dafür, gelten die Bildfälschungen von Eugène Appert in seiner elfteiligen Bildserie „Crimes de la Commune“. Dafür stellte er Szenen mit Schauspielern und Statisten nach und fertigte Fotomontagen von Hinrichtungen durch die Kommunarden an, die nie stattgefunden hatten (Paul, 2004a, S. 75). Paul zitiert den deutschen Kunsthistoriker Bodo von Dewitz, der zu dem Schluss kommt, dass die Möglichkeit mit Fotografie in Kriegszeiten zu manipulieren, in diesem „inneren Krieg“ erstmalig umfassend genutzt wurde (Dewitz, B., Ich begreife nicht, wo die Photographen sind, S 218, zitiert in (Paul, 2004a, S. 76).

3.7 Richtlinien zum Umgang mit manipuliertem Bildmaterial

In Deutschland haben sich der Bund Freischaffender Foto-Designer (BFF), der Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive (BVPA), der Zentralverband der Deutschen Berufsphotographen (CV), der Deutsche Journalistenverband (DJV), der DOK-Verband, FreeLens und die IG-Medien am 15. Oktober 1997 in einem Memorandum auf eine Kennzeichnung von manipuliertem Bildmaterial geeinigt. Dadurch soll sichergestellt werden, dass Rezipient*innen eine Manipulation leichter erkennen können, gleichzeitig soll damit der Wert und die Bedeutung der Dokumentarfotografie gesichert werden. Im Memorandum zur Kennzeichnungspflicht manipulierter Fotos heißt es:

„Jedes dokumentarisch-publizistische Foto, das nach der Belichtung verändert wird, muss mit dem Zeichen [M] kenntlich gemacht werden. Dabei spielt es keine Rolle, ob

die Manipulation durch den Fotografen oder durch den Nutzer des Fotos erfolgt. Eine Kennzeichnung muß stets erfolgen, wenn Personen und/oder Gegenstände hinzugefügt und/oder entfernt werden und verschiedene Bildelemente oder Bilder zu einem neuen Bild zusammen- gefügt werden, maßstäbliche und farbliche, Inhaltsbezogene Veränderungen durchgeführt werden. Eine manipulierte Aufnahme ist von dem zu kennzeichnen, der die Manipulation vornimmt (Menschen machen Medien, 1997).“

Auch im Deutschen Presssekodex findet sich eine Passage zum Schutz vor manipulierten Fotos. Dort heißt es: „Zur Veröffentlichung bestimmte Nachrichten und Informationen in Wort und Bild sind mit der nach den Umständen gebotenen Sorgfalt auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen. Ihr Sinn darf durch Bearbeitung, Überschrift oder Bildbeschriftung weder entstellt noch verfälscht werden. Symbolfotos müssen kenntlich gemacht werden (Deutscher Presserat, 2024)“. Im Ehrenkodex des Österreichischen Presserats wird darauf hingewiesen, dass Fotomontagen und Bildbearbeitungen, die von flüchtigen Lesern/innen als dokumentarische Abbildungen aufgefasst werden, deutlich als Montagen oder Bearbeitungen kenntlich gemacht werden müssen. (Österreichischer Presserat, 2019).

Da der World Press Photo Award einer der weltweit renommiertesten Auszeichnungen für Pressefotograf*innen ist, werde ich im Folgenden näher auf die Einreichbestimmungen des Fotowettbewerbes eingehen.

Auf der Website von World Press Photo Foundation finden sich die Teilnahmebedingungen und Informationen zu den Kategorien Verhaltenskodex, Teilnahme, den technischen Anforderungen, dem Bewertungsprozess und dem Verifizierungsprozess einschließlich Manipulationsregeln (World Press Photo Foundation, 2024). Die Foundation definiert Manipulation, als die Absicht, durch die Inszenierung von Ereignissen irrezuführen und das Hinzufügen oder Entfernen von Inhalten, wobei Farbkorrekturen oder die Konvertierung in Graustufen ohne inhaltliche Veränderung zulässig sind

Die Gewinneraufnahmen stellen wichtige Ereignisse dar, die in den Massenmedien entweder kaum oder nicht publiziert werden. Außerdem legt die Jury ein besonderes Augenmerk auf ein globales und geografisches Gleichgewicht bei der Auswahl des Gewinnerfotos. Jährlich werden an die 60.000 Fotos von ca. 3500 Fotograf*innen aus 127 Ländern eingereicht. Fotograf*innen müssen im Bereich Journalismus und/oder Dokumentarfotografie tätig sein und dies mit einem gültigen Dokument über ihren aktuellen beruflichen Status belegen können. Die Fotografien, entweder als Einzelbild oder als Teil einer Bildserie oder eines fotobasierten Videos müssen in Originalgröße hochgeladen werden, dürfen nicht skaliert und die Auflösung nicht verändert werden. Fotos von Veranstaltungen, die von Fotograf*innen aufgenommen werden, die von politischen Parteien oder von Regierungsorganisationen veranstaltet werden, dürfen nicht am Wettbewerb teilnehmen. Alle Beiträge müssen mit einer korrekten Bildunterschrift und Beschreibung in englischer Sprache versehen sein. Bildunterschriften müssen korrekt sein und die fünf Grundfragen Wer, Was, Wo, Wann und Warum des Journalismus beantwortet werden. Die Fotograf*innen müssen die Umstände erklären, unter welchen Umständen die Fotos entstanden sind. Wenn die Fotograf*innen die Szene in irgendeiner Weise beeinflusst oder einer Person Anweisungen gegeben haben, für ein Porträt zu posieren, muss dies offengelegt werden. Im Ethikkodex, der mit journalistischen und dokumentarischen Praktiken und Standards übereinstimmt, finden sich folgende Passagen:

1. Man muss sich darüber im Klaren sein, welchen Einfluss die Anwesenheit des Fotografen auf die von ihm fotografierte Szene haben kann.
2. Es darf nicht die Absicht bestehen, durch die Nachbildung oder Inszenierung von Ereignissen in die Irre zu führen. Jegliche direkte Einflussnahme auf die Szene, wie etwa Nachstellungen oder gestellte Porträts, muss in den Bildunterschriften enthalten sein.

3. Es muss sichergestellt werden, dass fotografierte Personen und/oder Gruppen mit Würde und Respekt behandelt werden und dass der Fotograf keinen physischen und/oder psychischen Schaden verursacht.
4. Es muss sichergestellt werden, dass die Einwilligung angemessen gehandhabt wird. [...]
Überlegen Sie, ob Einzelpersonen und/oder Gruppen ausreichend über die mögliche Nutzung und Verbreitung von Fotos im Rahmen des Wettbewerbs informiert sind und welche Auswirkungen dies auf sie haben könnte.
5. Überlegen Sie, ob Maßnahmen zum Schutz der Identität ergriffen werden müssen. [...]
6. Es muss sichergestellt die Unabhängigkeit gewährleistet sein, dadurch soll verhindert werden, dass Teilnehmende bzw. Informanten durch Geschenke oder Bezahlung die Geschichte beeinflusst werden.
7. Es muss sichergestellt werden, dass die persönliche Sicherheit aller Beteiligten – einschließlich des Fotografen, der Fixierer sowie der fotografierten Einzelpersonen und/oder Gruppen – angemessen gewahrt bleibt. Vermeiden Sie unnötige Risiken, die zu gefährlichen Situationen führen können.
8. Respektieren Sie die Arbeit anderer Fotografen und plagieren Sie nicht. Überlegen Sie, ob die Arbeit bekannte Beispiele wiederholt oder sich von anderen unterscheidet.
9. [...] Überlegen Sie, ob drastische und gewalttätige Fotos für die dargestellte Geschichte geeignet sind, insbesondere wenn sie schutzbedürftige Personen betreffen.
10. Vermeiden Sie die Verstärkung von Stereotypen und achten Sie auf Vorurteile, die zu falschen Darstellungen führen können.
11. Stellen Sie sicher, dass Bildunterschriften und alle anderen Textelemente korrekt sind.

12. Sie müssen den gesamten Prozess, durch den ihre Fotos entstehen, offen und transparent darstellen und gegenüber der World Press Photo Foundation für ihre Praxis rechenschaftspflichtig sein (World Press Photo Foundation, 2024).

Einige dieser zwölf Punkte des Ethikkodex stimmen mit den in der Kultur- und Sozialanthropologie geforderten Forschungsethikrichtlinien für die teilnehmende Feldforschung überein:

- die Ethnograf*innen sollten die beforschte Kultur im gleichen Zustand verlassen wie sie diese vorgefunden haben (problematisch, da durch Fragen der Forscher*innen oft neues Bewusstsein geweckt wird)
- die untersuchte Gruppe darf durch die Feldforschung/Publikation keinen Schaden hinsichtlich Sicherheit, Wohlergehen, ökonomischer Position und Gesundheit erleiden
- Schutz der Informant*innen vor Strafverfolgung (bei brisanten Themen, politischen Äußerungen)
- es sollte zu keinen sexuellen Kontakten mit der beforschten Bevölkerung kommen
- einige Ethnograf*innen senden das fertige Manuskript an ihre „Mitarbeiter*innen“, um deren Zustimmung bzw. Richtigstellung einzuholen (Salat, 2023, S. 36)

3.7.1 Zensur

Zensur bezeichnet die in der Regel vom Staat ausgeübte Überwachung und Unterdrückung von Medienprodukten. Man unterscheidet zwischen direkter, indirekter und Selbstzensur. Direkte Zensur bedeutet, dass Fotos von einer staatlichen Behörde überprüft und gegebenenfalls deren Veröffentlichung untersagt wird. Durch indirekte Zensur

wird Journalist*innen der Zugang zu Informationen erschwert: Informationen werden vorbehalten, Bewegungsspielräume begrenzt. Selbstzensur ist eine von Journalist*innen oder Institutionen selbst auferlegte „Schere im Kopf“, d. h., dass Journalist*innen aufgrund ihrer persönlichen und politischen Überzeugungen, Informationen nicht weitergeben (Bundeszentrale für politische Bildung, 2011a).

Im Folgenden wird auf die Zensurmaßnahmen in ausgewählten Kriegen eingegangen und einen kurzer historischer Überblick über die Entstehung und Entwicklung gegeben.

„Im Ersten Weltkrieg brachten die Regierungen die Entstehung von Fotos, die Bildzensur und die Weiterleitung an die Massenmedien mit eigens eingerichteten Behörden unter ihre Kontrolle - ein Novum in der Geschichte der Kriege. In Deutschland wurde 1917 das Bild- und Filmamt, das sogenannte BUFA, in Österreich das Kriegspressequartier für Foto- und Filmpropaganda eingerichtet. Die britische Regierung gründete im August 1914 das War Propaganda Bureau, Frankreich im Februar 1916 das Maison de la Presse und die USA richteten wenige Tage nach dem Kriegseintritt im April 1917 das Committee on Public Information ein (Becker, 2007)“. Anton Holzer, ein Wiener Fotohistoriker und Experte im Gebiet der Fotografie des 1. Weltkrieges, führt in einem Interview aus, dass die offiziellen Bilder des Krieges Propagandamaterial sind. Die Kampfbilder die noch heute als authentische Aufnahmen in Publikationen und Dokumentationen gezeigt werden, sind großteils gestellte Kriegsszenen, ein Faktum, dass bis heute selten thematisiert wird (Pumhösel, 2013).

Schon im Handbuch „Kriegsphotographie: ein Leitfaden für Kriegsphotographen und Amateure im Felde“ aus dem Jahr 1916 von Richard von Damaschka, werden Verhaltensregeln für Fotografen im Feld, den Umgang mit dem Bildmaterial und was im Sinne der Staatsmacht fotografiert werden sollte, definiert. Das Buch, ist eine Zusammenstellung von Erlässen und Instruktionen für die Organisation der Kriegsphotografie während des 1. Weltkrieges. Damaschka beklagt die mangelnde Ideenlosigkeit der Kunstfoto-

graf*innen und bedauert ihre mangelnde Kreativität: „Was wir an Bildern aus der vor-
dersten Kampflinie zu sehen bekommen, sind gewöhnliche Aufnahmen, die mehrere
Schützen im Anschlag zeigen, meist vollkommen uninteressant aufgefasst, denn jedes
Kind weiß, daß im Felde nicht so geschossen wird, wie in einer Praterbude“ (Damaschka,
1916, S. 36). Und weiter: „Was ich nie im Bilde sah und so oft im Schützengraben ge-
schaut hatte: weich-glückliches Lächeln im harten Kriegsgesicht, wenn der Heimatbrief
kam. Und solche Themen wären es, die zeigen könnten, daß Feldgrauen trotz des Gräu-
els des Kriegshandwerks weichfühlende Menschen geblieben sind“ (Damaschka, 1916,
S. 11).

Die Kriegsfotografien des 2. Weltkrieges waren vor allem durch die Propagandakompa-
nien (PK) der Wehrmacht geprägt, sie waren die wichtigsten Bildlieferanten zeitgenös-
sischer Medien. Die Fotografien durchliefen eine Zensur, die durch das Reichsministe-
rium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) festgelegt wurde. Erstmals gab neben
diesen offiziellen Fotos auch eine große Anzahl privater oder semi-privater Fotografien
von Soldaten, die ihre eigenen Kameras mit dabei hatten (Jäger, 2020). Bereits im No-
vember 1933 forderte NS-Propagandaminister Joseph Goebbels bei der Eröffnung der
Ausstellung „Die Kamera“, dass „mit der gesamten Fotokunst und Fototechnik ein nati-
onales Werk“ zu schaffen sei, damit ein „Millionenheer der Amateurphotographen für
[...] [die] geistige und seelische Wiederaufbauarbeit“ entstehen könne. „Einwandfreie
Bilder (...) werden unentgeltlich eingesammelt und dem Ministerium zugeleitet, um sie
propagandistisch zu verwerten. Den Volksgenossen ist klarzumachen, dass sie ihre Ka-
mera nicht nur zum Vergnügen besitzen“ (Bopp, o. J.).

Eine Ausnahme bezüglich Propagandamaßnahmen der Regierungen stellt der Vietnam-
krieg dar. Fotojournalist*innen durften sich in Vietnam frei bewegen. Sie bekamen ohne
großen Aufwand eine Akkreditierung der US-Behörde und es kam zu keiner Zensurie-
rung, die auch kaum mehr möglich war, weil sich einerseits sehr viele Journalist*innen

in Vietnam aufhielten und die Behörden auch keine Strategie für die Kontrolle bzw. Instrumentalisierung entwickelt hatten (Stingeder, 2013, S. 3).

Eine neue Entwicklung in der Kriegsberichterstattung zeigte sich im Irak-Krieg 2003, der laut Stingeder ein politisch gewollter und inszenierter Krieg war. Die eingebetteten Journalisten (siehe Kap.3.8) waren dabei ein wichtiges Mittel zum Zweck. Sie sorgten für eine Bilderhoheit im Krieg. Auch waren sie als für "unverfängliche Berichte" geplant - eine vordergründig "neutrale Berichterstattung", die von negativen Aspekten des Krieges ablenken sollte (Stingeder, 2013, S. 1).

3.8 Manipulation im Rahmen von „Embedded Photography“

Von „Embedded (Photo)Journalism“³ spricht man, wenn zivile Kriegsberichterstatte*r*innen einer im Krieg kämpfenden Militäreinheit zugewiesen werden und aus dieser heraus vom Kriegsgeschehen berichten (Friedensbüro Salzburg, 2024). Schon im Spanischen Bürgerkrieg kam das Konzept der teilnehmenden Kriegsberichterstattung auf, d. h. Bildreporter*innen begleiteten die militärischen Truppen und fotografierten während der Kampfhandlungen (Paul, 2004a, S. 173). Dadurch entwickelte sich ein neues Selbstverständnis der Fotograf*innen als handelnde und Partei ergreifende Kombattant*innen, die klar für oder gegen eine kriegsführende Partei subjektives fotografisches Material produzierten (Paul, 2004c).

3.8.1 Historische Entwicklung des Embedded Journalism

„Embedded Journalism“ ist eigentlich keine neue Entwicklung, schon in der Vergangenheit wurde das Prinzip der „eingebetteten Berichterstattung“ bei fast allen Konflikten

³ eingebetteter oder integrierter (Foto)Journalismus

angewandt. Schon Napoleon Bonaparte wurde während des Ägyptenfeldzug von 1798 bis 1801 eine erfolgreiche Pressepolitik nachgesagt. In den besetzten Gebieten und in Frankreich vereinnahmte er die Presseberichterstattung mit Bestechung oder einer zwangsweisen Durchsetzung ihm genehmer Publikationen bis hin zum Verbot von Zeitungen (Dominikowski, 2004, S. 62–63).

Im Krimkrieg (siehe Kap. 6.3, der als erster Pressekrieg bezeichnet wird, gab es bis 1856 keine Zensur oder Presselenkung, die Militärs mussten erst lernen mit den Medien umzugehen. Die am Ende des Krieges eingeführte Zensur, stellte einen Präzedenzfall für fast alle nachfolgenden Kriege dar (Dominikowski, 2004, S. 63–64).

Der eigentliche Beginn der Embedded Photography kann nach US-amerikanischer Forschung aber erst mit dem amerikanischen Bürgerkrieg und dem Spanisch-Amerikanischen Krieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden (Veit & Schäfer-Hock, 2016, S. 5). Die Telegrafie wurde von den Militärs und der Presse vermehrt eingesetzt. Aktualität wurde durch die beschleunigte Kommunikation zum bestimmenden Element der Berichterstattung. Krieg avancierte zu einem Medienereignis (Dominikowski, 2004, S. 65).

Die Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges werden als das „Goldene Zeitalter der Kriegsberichterstattung bezeichnet (Knightley, 2002, S. 42). Es gab viele Konflikte in weit entfernten Gebieten, dadurch nahm die Berichterstattung vom Krieg, oft das Bild eines fernen und fremden Abenteurers an (Dominikowski, 2004, S. 65).

Laut dem Wiener Fotohistoriker Anton Holzer war der Erste Weltkrieg jener Krieg, in dem die Fotografie zum ersten Mal systematisch als Mittel der Kriegsführung eingesetzt wurde und sich das System der Akkreditierung-Vorformen sich als Mittel der Kontrolle flächendeckend durch setzte. „Von nun an wurden die eingebetteten Kriegsberichterstatte, Kameralente und Fotografen zur Regel, die unabhängige Berichterstattung zur Ausnahme. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg, ist der Ort des Kriegsphotografen klar: er ist mehr oder weniger eingebettet in die militärische Logistik (Holzer, 2003, S. 10).“ Das Berufsbild der fotografischen Kriegsberichterstatte*innen entstand, laut Anton

Holzer, während der Zwischenkriegszeit. Der Krieg wird für sie zum Arbeitsplatz, zu einer Bühne die spektakulären Bilder liefert.

Die Perfektionierung der Medienlenkung vollzog sich im Zweiten Weltkrieg (siehe Kap. 5.6 und Kap. 6.6).

Während des Vietnamkrieges (siehe Kap. 6.7) gab es für Fotograf*innen im Kriegsgebiet kaum Restriktionen, sie konnten sich frei bewegen und berichten. Allerdings führte das für die amerikanische Regierung zu Problemen: "Die freie, unkontrollierte und unpatriotische Presse, so die offizielle Interpretation der jüngeren amerikanischen Geschichte, habe die amerikanische Öffentlichkeit demoralisiert, gegen die Politik der eigenen Regierung aufgebracht und diese bis zur militärischen Aufgabe geschwächt", führt Beham im Buch "Kriegstommeln" aus (Beham & Glotz, 1996, S. 79).

Eine weitere, die Medienlandschaft völlig verändernde Entwicklung, vollzog sich im arabischen Raum mit der Gründung der Fernsehsender Abu Dhabi TV (1969), Al Jazeera (1996), Al Arabija (2003) die erstmals den nicht-westlichen Kriegsparteien und der betroffenen Bevölkerung eine Stimme gaben und die sich für die westlichen Medien zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz entwickelten.

Die technologische Entwicklung und die Diversifizierung der Stimmen führten zu Restriktionen für Kriegsreporter*innen, mit dem Ziel, die Bilder und Botschaften aus einem Kriegsgebiet zu kontrollieren (Richter, 2022).

In allen weiteren militärischen Konflikten wurde für Fotograf*innen eine Akkreditierungssystem eingeführt und ihre Bewegungsfreiheit eingeschränkt.

Der Falklandkrieg 1982, eine militärische, dreimonatige Auseinandersetzung zwischen Großbritannien und Argentinien war der letzte Krieg, über den nicht mit Hilfe von satelliten- und internetgestützten Massenkommunikationsmitteln berichtet wurde. Damals stellte die Übermittlung eines Zeitungsartikels von Bord eines Schiffes noch eine technische Herausforderung dar. Fotos, Filme und Fernsehaufnahmen mussten langwierig auf dem Seeweg transportiert werden. Während eine unabhängige Berichterstattung über das Geschehens praktisch nicht möglich war, wurden ausgewählte Journalist*innen in

militärische Truppen integriert und konnten dadurch kontrolliert und zensiert werden, nach heutiger Diktion würde man von „embedded journalists“ sprechen. Der Falkland-Konflikt kann im Hinblick auf das Vorgehen der Medien als wichtige Station zwischen der unzensierten Berichterstattung des Vietnam-Krieges und der systematischen militärisch-politischen Informationskontrolle der Kriege am Persischen Golf seit 1990 angesehen werden (Karstens & Strachwitz, 2005, S. 334).

Im Irakkrieg 1991 wurde erstmals ein sogenanntes Poolsystem von den US-Streitkräften eingeführt. Journalist*innen und Fotograf*innen wurden von Streitkräften zu ausgewählten Schauplätzen mitgenommen und waren Teil einer militärischen Einheit. Auch im Kosovo und Afghanistan wurde dieses System angewandt und weiterentwickelt. Schließlich entwickelte das US-amerikanische Verteidigungsministerium im Zuge der Mission „Operation Iraqi Freedom“⁴ im Jahr 2003 in Verhandlungen mit Medienvertretern ein grundlegendes Regelwerk für die künftige Kooperation zwischen Militär und Journalist*innen. In diesem Zusammenhang weist Michael Kunczik, Professor am Institut für Publizistik der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz, auch auf die Bedeutung der sprachlichen Verharmlosung für die Steuerung der öffentlichen Meinung hin. Dazu zählen Begriffe wie „friendly fire“ (eigene Leute beschießen), „collateral damage“ (tote Zivilisten), „shock and awe“ (Terrortaktik), „decapitation strike“ (Ermordung gegnerischer Politiker*innen) oder „regime change“ (Regierungssturz durch einen Militärstreich), die in Hinblick auf die Kriegsfotografie auch für die jeweilige „Caption“⁵ eines Fotos von Bedeutung ist (Kunczik, 2004, S. 86).

⁴ Die Sunday Times (Colombo 6.4.2003) schlug eine Umbenennung der Operation in „Operation Iraqi Liberation“ vor, weil man dann das Kürzel OIL verwenden könnte. Möglicherweise wurde der Name Operation Iraqi Freedom deshalb gewählt um dieses Akronym zu vermeiden (Kunczik, 2004, S. 86).

⁵ Unter einer „Caption“ versteht man die kurze Beschreibung eines Bildinhaltes, die entweder von Fotograf*innen oder von Redaktionsmitgliedern in den Metadaten eines Fotos verfasst werden.

Fotoreporter*innen und Journalist*innen wurden verpflichtet die „Public Affairs Guidance“ des US-amerikanischen Verteidigungsministeriums per Unterschrift anzuerkennen und sie mussten eine Zulassung durch offizielle Regierungsstellen vorweisen können (Veit & Schäfer-Hock, 2016, S. 7). Das US-Militär bietet damit Berichterstat-ter*innen „a „long-term, minimally restrictive access to U.S. air, ground and naval forces through embedding“ und sind dadurch „parts of the units with which they are embed- ded to facilitate maximum in-depth coverage of U.S. forces in combat and related oper- ations (Public Affairs Guidance on Embedding Media During Possible Future Opera- tions/Deployments in the US Central Commands Area of Responsibility, 2003).

Das Konzept wurde im Irak-Krieg (2003) erstmals gezielt und in größerem Umfang ange- wandt und stand von Beginn an unter heftiger Kritik. Obwohl erstmals Bilder vom un- mittelbaren Kriegsgeschehen der Öffentlichkeit gezeigt wurden, befürchtete die Geg- nerschaft, dass die „embedded journalists“ unter der Zensur der US-Regierung standen und die veröffentlichten Fotos und Berichte ein gewünschtes politisches Sprachrohr dar- stellten. Für das US-Militär wurde diese Medienstrategie, durch die meist positive Be- richterstattung über die amerikanische kriegsführende Partei, als großer Erfolg betrach- tet und in weiterer Folge beschloss man, sie auch in zukünftigen Konflikten einzusetzen (Dietrich, 2005, S. Aa). Jörg Armbruster, ein ehemaliger Auslandskorrespondent, weist die Vor- und Nachteile dieser Vorgehensweise in nachfolgender Tabelle aus.

Tabelle 5.1: Embedded Journalism (EJ), Pro und Kontra

Pro	Contra
EJ ist eine von vielen Recherchemethoden	Ein eingebetteter Journalist wird leicht zum Werkzeug der Konfliktpartei.
EJ kann dann noch ein Weg sein, wenn andere Re- cherchemethoden zu keinen Ergebnissen führen.	Er hat geringe Möglichkeiten zu recherchieren.
Wer über Soldaten berichten will, muss sich ein- betten, anders wird er ihnen kaum näherkommen können.	Der eingebettete Journalist wird leicht Opfer von Instrumentalisierungen.

Der „eingebettete Journalist“ muss engen Kontakt zur Heimatredaktion halten, um Informationen auszutauschen.	Es besteht häufig Militärzensur.
Er kann versuchen, seinen Spielraum zu erweitern	Der Zwang, mit Strafandrohung versehene Verpflichtungserklärungen zu unterschreiben, führt zu Selbstzensur.
Das Medium, für das der eingebettete Journalist arbeitet, sollte auch noch nicht eingebettete Reporter in diesem Krisengebiet beschäftigen.	

Quelle: (Armbruster, 2008, S. 113)

Die Zensurproblematik, die vor allem Deutsche Medien als Propagandainstrument der US-amerikanischen Medien anprangern und diese als unvereinbar mit den journalistischen Rollenbild sehen, werden die „Grounded Rules“ von Kriegsreporter*innen und Kriegsphotograf*innen weitgehend akzeptiert. Die Restriktionen werden nicht unmittelbar als Zensur aufgefasst, sondern als Schutz der operativen Sicherheit der Truppen und bewertet. (Veit & Schäfer-Hock, 2016, S. 8). Neben der Zensurproblematik stehen zwei weitere Phänomene im Vordergrund: das „Capture Bonding“, ähnlich dem Stockholmsyndrom und der „Soda-Straw-Effekt“. Unter „Capture Bonding“ versteht man das übersteigerte Mitgefühl der eingebetteten Journalisten für das Sympathisieren mit den Truppen und deren Mitteln und Zielen. Damit im Zusammenhang steht der „Soda-Straw-Effekt“, der die eingeschränkte Sichtweise der Reporter*innen beschreibt, wie bei einem Blick durch einen Strohhalm, kann nur mehr ein Teil des Ganzen wahrgenommen werden (Veit & Schäfer-Hock, 2016, S. 9).

3.8.2 Perspektiven und Erfahrungen eingebetteter Kriegsphotograf*innen

Im nachfolgenden Kapitel werden persönliche Erfahrungen von Embeds anhand des Buches: „Bilderkrieger: Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen - Kriegsphotografen erzählen“ von Michael Kamber besprochen und interpretiert. Michael Kamber, selbst vielfach ausgezeichnete Kriegsphotograf interviewt in seinem Buch befreundete

Kolleg*innen über ihre Motive, ihr Arbeitsumfeld und ihre Erfahrungen. Die ausgewählten

Interviewpassagen von vier Kriegsphotografen sollen aufzeigen, wie unterschiedlich die jeweiligen Personen mit dem System des eingebetteten Journalismus umgehen. Am Schluss dieses Kapitels wird auch auf die im Zuge eines Interviews gemachten Aussagen eines österreichischen Journalisten und Kriegsphotografen eingegangen.

Christoph Bangert (geb. 1978), ein deutscher Kriegsphotograf, der durch sein Buch *War Porn* mehrfach ausgezeichnet wurde, spricht die unterschiedliche Einstellung von deutschen und amerikanischen Fotografen*innen an und geht auf sein Verhältnis zu den Soldaten an: „Mit den Soldaten kam ich immer gut klar. Für sie war ich dieser seltsame Typ aus Deutschland: Was tust du hier? Das ist nicht dein Krieg. In gewisser Hinsicht war das ein Vorteil für mich. Die U.S. Army lässt einen wirklich nah ran ans Geschehen. Die Deutschen sagen: Da gibt es eine Gruppe von kämpfenden Soldaten, die darfst du aber nicht sehen. Die sind so gar nicht stolz auf das, was sie tun, eher beschämt. Die Amerikaner sagen eher: Wir kämpfen und wir sterben. Willst du das sehen? Klar will ich das – ich respektiere diese Haltung sehr. Vor einigen Jahren war ich in einem Embed mit der Bundeswehr in Afghanistan. Es macht einen Riesenunterschied, wenn man mit Soldaten aus dem eigenen Land zusammen ist. Es trifft dich viel stärker, wenn deine eigene Armee etwas macht, was nicht in Ordnung ist“ (Kamber, 2013, S. 27).

Ein zentraler Punkt der Aussage von Christoph Bangert ist seine Reflexion über den Unterschied, ob man mit der eigenen oder einer fremden Armee in einem Kriegsgebiet unterwegs ist. Er weist auf die emotionale Bindung hin, die er als deutscher Fotograf zur deutschen Armee empfindet. Wenn das eigene Land Fehler begeht oder moralisch fragwürdige Handlungen im Krieg vollzieht, ist es für ihn schwerwiegender, weil er selbst betroffen ist – nicht nur als Außenstehender, sondern auch als Mitglied der Gesellschaft, die diese Armee stellt. Der Vergleich zwischen der amerikanischen und der deutschen

Haltung im Krieg anzeigt, wie der eigene kulturelle und nationale Hintergrund die Wahrnehmung von Krieg und die fotografische Berichterstattung beeinflussen kann. Es wird deutlich, dass die emotionale Nähe zur eigenen Armee und der Umgang mit der eigenen Kriegsgeschichte eine starke Rolle spielen. Der Text spricht damit nicht nur den Beruf des Kriegsjournalisten an, sondern auch die tiefere Frage, wie Individuen und Gesellschaften mit Krieg und Gewalt umgehen und welche ethischen Dilemmata dabei entstehen.

Patrick Chauvel (geb. 1949), ein Veteran der Kriegsberichterstattung, der als junger Fotograf im Vietnam und im israelischen Sechs-Tage-Krieg arbeitete, hält die Diskussion um „embedded“ oder nicht für irrelevant: „In Vietnam haben sie absolut nicht versucht, uns zu kontrollieren. Dort hat mich nie einer genervt. Niemals. Ich hatte keinen Pressausweis, keine Zeitung als Auftraggeber. Ich flog mit dem Armee-Hubschrauber mit, wann immer ich wollte. Ich bekam einen Helm, eine Uniform, eine Waffe, wenn ich wollte. Ich weiß nicht, warum heute jeder über das „Embedding“ spricht. Es ist lächerlich. „Embedded“. Wenn ich mit den Taliban unterwegs bin, bin ich embedded. Wenn ich mit den Kämpfern in El Salvador unterwegs bin, schlafe ich mit denen, esse mit denen. Und natürlich hilft man dann auch mit, die Verwundeten zu bergen, wenn es welche gibt. Man fragt die Taliban um Erlaubnis, man besucht den Chef in Pakistan, er googelt dich. Du zeigst ihm deine Bilder, erklärst ihm, was für ein guter Junge du bist und dass du den Islam liebst. Dass du sogar sein ekelhaftes Essen liebst, und sie nehmen dich mit. Du nimmst dasselbe Risiko auf dich wie diese Männer. Du sagst dir: Sie werden sterben und du stirbst mit ihnen. Am Ende überlebst du und hast ein paar blöde Bilder. Dann gehst du zur amerikanischen Seite und sagst: Yeah, ich liebe Amerika! Ich liebe euer Essen! Genauso beschissen. Du bist immer embedded, so ist das Leben (Kamber, 2013, S. 89). “

Nach Patrick Chauvel ist „Embedded“-Sein keine moderne Erfindung, sondern eine notwendige Anpassung um als Kriegsreporter*in überhaupt arbeiten zu können. Um

akzeptiert und geschützt zu werden, muss er/sie die Kultur und Eigenheiten der jeweiligen Gruppe respektieren, sich in deren Welt einfügen und sogar deren Essgewohnheiten und Ideologie zu teilen vorgeben. Chauvels Bemerkung, dass er sich bei verschiedenen Konfliktparteien in ähnlicher Weise anpassen muss, verdeutlicht, dass er dazu gezwungen ist, Rollen zu spielen und die jeweilige Ideologie zu „unterstützen“, um seine Arbeit machen zu können. Die Aussage „Du bist immer embedded“, deutet an, dass eine völlige Unabhängigkeit oder Neutralität in der Kriegsberichterstattung kaum erreichbar ist.

Chris Hondros (1970 - 2011) arbeitete seit 1990 als Kriegsfotograf und Autor. 2011 starb er in Libyen an den Folgen einer Schussverletzung. Er spricht darüber, wie sehr sich die Arbeitsbedingungen seit 2003 geändert haben und dass es letztendlich trotz Vorschriften und Auflagen auf den jeweiligen Militärkommandanten ankommt, welche Bilder man machen kann. Auf die Frage, wie genau seine Bilder am Anfang überwacht wurden, antwortet er: „Anfangs nicht besonders. Ich weiß nicht mal mehr, was in der Embed-Übereinkunft stand, die ich in Kuwait unterschrieben habe. Es wäre sicher interessant, eine solche Vereinbarung aus dem Jahr 2003 mit einer von heute zu vergleichen. So viel hat sich da vielleicht gar nicht geändert...Der schwierige Punkt ist mich nicht dieses Papier, das jeder unterschreiben muss. Es kommt auf den jeweiligen Kommandanten an, den du begleitest. Die Embed-Vereinbarung spezifiziert dein Recht, dieses oder jenes zu tun. Es gibt Kommandanten, die sagen: Nein, nein, nein, du bist auf meiner Basis und auf meiner Basis wird das so und so gemacht...Dann gibt es solche, die Dinge erlauben, die eigentlich total verboten sind. Die Vereinbarung legt genau fest, dass du keine Gefangenen fotografieren darfst. Manchmal sagt der Kommandant aber „in Ordnung“, und du fotografierst, wie sie die Leute verhaften (Kamber, 2013, S. 94).“

Diese Aussage von Chris Hondros verdeutlicht die Unschärfe und die Abhängigkeit des Kriegsjournalismus von individuellen Entscheidungen und Bedingungen vor Ort, selbst

in einem formalisierten „Embedding“-System. Obwohl es offizielle Regelungen und Vereinbarungen gibt, wie das „Embed Agreement“ sind diese offenbar nicht so bindend oder kontrollierend, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Vielmehr unterliegt die tatsächliche journalistische Freiheit den Entscheidungen der jeweiligen Kommandanten, die im Feld die Kontrolle haben. In seiner Aussage wird das Dilemma des „Embedding“ deutlich. Kriegsberichterstattung ist durch ein ständiges Aushandeln von Grenzen gekennzeichnet ist – weniger durch feste Regeln als durch situative Machtverhältnisse und individuelle Entscheidungen.

Yuri Kozyrev (geb. 1963) arbeitet seit zwanzig Jahren als Kriegsfotograf und erhielt für seine Reportagen zahlreiche Auszeichnungen, darunter mehrere World Press Photo Awards für Bilder aus Tschetschenien, dem Irak und Beslan. Auch er bestätigt, dass es als Kriegsberichterstatter oft notwendig ist, Vorschriften zu umgehen und persönliche Vorteile auszuspielen. Kozyrev hatte ein Jahr zuvor einen Preis bei einem irakischen Fotowettbewerb gewonnen und dafür „ein großes, goldenes Fischauge in einer kleinen Holzkiste, zusammen mit einem Brief und einer – wahrscheinlich gefälschten – Unterschrift von Saddam Hussein“ erhalten. Damit ging er in Moskau in die irakische Botschaft, zeigte seinen gewonnen Preis und den Brief und bat darum in den Irak einreisen zu dürfen. Er erhielt ein Visum, auf das andere Journalisten monatelang hätten warten müssen und obwohl er nur eine Woche dort verbringen wollte, blieb er ein Jahr (Kozyrev, Y. in (Kamber, 2013, S. 119). Während der Invasion der US-Truppen in Bagdad 2003 hielt sich Kozyrev meist illegal in der Hauptstadt auf: „Die Regierung hatte mich mehrere Male rausgeschmissen, kurz bevor der Krieg anfang. Es war ein korruptes System. Bis die Regierung die Botschaften in Moskau oder London von meiner Ausweisung verständigt hatte, war ich schon wieder zurück im Land. Man konnte die Offiziellen bestechen und sein Visum problemlos erneuern (Kozyrev, Y. in (Kamber, 2013, S. 120).“

Yuri Kozyrev war, als die amerikanischen Truppen in Bagdad einmarschierten nicht embedded, im Jahr 2003 und 2004 war es damals noch möglich sich als Fotograf*in relativ frei im Irak zu bewegen. Er lehnt das Embedding als Einschränkung ab und versuchte

beide Seiten zu zeigen, die US-Soldaten und die Rebellen. Wenn er mit den amerikanischen Truppen unterwegs sein wollte, genügte es bei den US-Basen zu fragen, ob man als Fotograf bei der Einheit bleiben konnte. „Es gab noch keine Papiere, kein offizielles Pressezentrum. [...] Zu Beginn des Krieges konnte man sehr schnell rein- und rauskommen aus diesen Embeddings, ohne Formalitäten. Anklopfen reichte (Kozyrev, Y. in (Kamber, 2013, S. 121).“

Auch Kozyrev bestätigt die Oberhoheit der Kommandanten: „Mit all diesen Einschränkungen und Verboten, mit all diesen Papieren – letztlich kommt es immer auf die Einheit und ihren Kommandanten an (Kozyrev, Y. in (Kamber, 2013, S. 123).“

Obwohl es verboten war keine toten oder verletzten Soldaten zu fotografieren, setzte er sich darüber hinweg. In Baqubah kam er zu einem Selbstmordattentat, ein Konvoy wurde dabei gesprengt: „Vier Soldaten waren tot, sechs oder sieben verletzt. Die ersten fünf bis zehn Minuten half ich, dann machte ich meine Fotos“. Seine Antwort, auf die Frage, dass das eigentlich den Verpflichtungen widersprach, die er unterzeichnet hatte, lautet: „Absolut. Aber die Leute, die sich diese Restriktionen ausgedacht haben, sind auf dem Schlachtfeld nicht mit dabei. Die Soldaten dort haben ihre eigenen Regeln. Es geht um Leben und Tod. Wenn du bei ihnen bleibst und den ganzen Scheiß mitmachst, sehen sie dich als Teil des Teams an, und du gehörst dazu. Dann kannst du tun, was du tun musst (Kozyrev, Y. in (Kamber, 2013, S. 123).“

Die nachfolgenden Aussagen eines österreichischen Journalisten und Kriegsphotografen zeigen die Herausforderungen aber auch Freiheiten von Journalist*innen und Fotograf*innen bei der Arbeit in Kriegsgebieten und die unterschiedlichen Ansätze und kulturellen Praktiken im Umgang mit Bildern in verschiedenen Ländern.

„Um überhaupt ins Land zu kommen, braucht man gewisse Strukturen, später öffnen sich dann Türen und man kann freier arbeiten (I2, 31-34).“

„Und ich war einmal drei Wochen mit den Marines⁶ in Helmand, ungefähr eine Woche, auf einen vorgeschobenen FOB, also einer Forward Operating Base, und da passiert natürlich was passiert. Da gibt es keinen Presseoffizier mehr. Da sind so kleine Lager mit so dreißig, vierzig Soldaten und da gibt es natürlich keine Zensur mehr, also wenn es kracht, bist du dort, und das muss ich schon sagen, die Ami, alle aber auch alle anderen mit denen ich da unterwegs war, habe ich nie und in keiner Weise eine Postzensur gehabt. Was du gehabt hast, hast du gehabt. Es gab ganz einfache Regeln, die im Wesentlichen gelaute haben: Nie vorab über einen bevorstehenden Einsatz berichten – fair enough (I2, 35-43).“

„Wie ich in Mexico war, das ist jetzt ein bisschen ein Nebenthema, da gab es eine ganze Pressesparte, da haben sie einfach die brutalsten Bilder, wo das Blut aus den Leuten raus spritzt, ist, abgedruckt, die in den besseren Zeitungen nicht gezeigt wurden. Das war ein eigenes Chambre. Die Fotografen von den angesehenen Zeitungen haben dann die Bilder mitgemacht und haben die dann verkauft (I2, 127-131).“

„Also Zensur war eigentlich, wenn man gewusst hat, wenn man jemand deppat kommt, nehmen sie dich das nächste Mal nicht mehr mit. Aber sozusagen, Manipulation in dem Sinne, habe ich da von Seiten des Militärs überhaupt nicht erlebt. Nein (I2, 50-52).“

„Ja, da kommst du nicht hin, das ist in jedem Konflikt so, das ist unauflösbar. Aber da muss ich zur Verteidigung sagen, die Amerikaner haben mich mitgenommen zu Besprechungen mit Einheimischen und die sind teilweise komplett aus dem Ruder gelaufen. Die haben geschimpft und geschrien. Ja, wie ich vorhin gesagt habe, je weiter du vorne bist gibt es keine Zensur oder gestagte⁷ Events (I2, 78-82).“

⁶ United States Marine Corps (USMC; deutsch Marinekorps der Vereinigten Staaten)

⁷ Gestaged = inszeniert

„Ich bin jetzt nie, glücklicherweise nachträglich betrachtet, nie wirklich in ein Feuergefecht gekommen. Was weiß ich, als junger Mensch, würde man sich das wünschen. Das ist immer so eine Frage des Kicks, nachträglich denke ich mir, Gott sei Dank. Also ich habe nie einen IED-Anschlag⁸ erlebt, aber keine Ahnung, wahrscheinlich hätte ich da auch fotografiert, aber ich habe es nicht, weil ich nicht in der Situation war, also ich habe keine Blutlacken fotografiert. Aber brutal – nicht brutal hat für mich keine Rolle gespielt. Ich wollte lässige Bilder haben (I2, 99-106).“

⁸ Improvised Explosive Devices (IED), ein nicht industrieller, meist von Laien hergestellter Sprengsatz (Bociurko, 2007)

4 Bildinterpretation nach dem Modell von Erwin Panofsky

Anhand des 3-Stufenmodells von Erwin Panofsky (siehe Kapitel 6.2), werden vier der bekanntesten manipulierten Kriegsfotografien analysiert und in ihrem historischen Zusammenhang besprochen. Weiters wird auch auf die Biografie der Urheber der Fotos Bezug genommen, um deutlich zu machen, welche Intuition und persönliche Herangehensweise den Aufnahmen zugrunde lag. Die vier der zu besprechenden Fotos bilden einen **historischen** Überblick vom Krimkrieg (1856-1859) bis zum Zweiten Weltkrieg (1938-1945). Es handelt sich um Roger Fentons Foto aus dem Krimkrieg „The Valley of the Shadow of Death“, um Endre Ernő Friedmanns, alias Robert Capas Foto „The Falling Soldier“, aufgenommen im Spanischen Bürgerkrieg, um das Bild „The Terror of War“ von Huynh Cong Ut im Vietnamkrieg und um ein Foto von Jewgenij Chaldej, einem russischen Fotografen, der im Zuge der Eroberung der Roten Armee Berlins, die Flaggenhissung am Berliner Reichstag dokumentierte.

Die Bildwissenschaft, deren Hauptanliegen die Bildinterpretation ist, wird seit Jahrhunderten betrieben und geht auf die Publikation von Jean-Paul-Sartre „Das Imaginäre“ im Jahr 1940 zurück. Sartre definiert unter dem Imaginären das Bildhafte und meint damit sowohl die materiellen als auch die mentalen Bilder, in denen wir die Welt, ihre Eindrücke, das Weltwissen verarbeiten – analog zu den Begriffen des Symbolischen und des Realen von Jacques Lacan, einem französischen Psychoanalytiker (Wiesner, 2012).

4.1 Erwin Panofsky

Erwin Panofsky wurde 1892 am 30. März in Hannover geboren und ist am 14. März 1968 in Princeton, New Jersey, USA, gestorben. Von 1910-1914 studierte er Jura, anschließend Kunstgeschichte, Philosophie, Historische Hilfswissenschaften in Berlin, München

und Freiburg. Nach seiner Promotion 1915, in der er Albert Dürers Verhältnis zur italienischen Kunsttheorie beleuchtete, habilitierte er mit einer Arbeit über Michelangelo an der Universität Hamburg. 1921–1926 lehrte er als Privatdozent am neu gegründeten Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität. Dort hatte er engen Kontakt zu Aby Moritz Warburg (1866-1929), dem Begründer der Ikonologie und dessen forschungswissenschaftlichen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Warburg-Institut). (Ott, 2005, S. 4) 1933 wurde er aufgrund der von den Nationalsozialisten erlassenen Rassengesetzen entlassen, 1934 emigrierte er in die USA. 1935 erhielt Panofsky eine Berufung als ständiges Mitglied an das Institute for Advanced Study in Princeton. Aufgrund seiner viel beachteten wissenschaftlichen Forschung konnte er eine prominente Position unter den im angelsächsischen Raum tätigen Kunsthistoriker einnehmen. Zwischen 1950 und 1960 avancierte er zu einem berühmten Vertreter innerhalb der anglo-amerikanischen tätigen Kunsthistoriker*innen. (vgl. (Michels, 2001, S. 36–38).

Ein breites thematisches und methodisches Spektrum kennzeichnen die in den Hamburger Jahren entstandenen Arbeiten. Er entwickelte ein epistemologisches Prinzip, dass unter der Voraussetzung der Anwendung der ikonologischen Methode, der Kunstgeschichte die Stellung einer objektiv begründeten Wissenschaft zuwies. 1932 formulierte er erstmals in einem grundlegenden systematischen Aufsatz sein Dreistufenmodell (Michels, 2001, S. 20).

Die Arbeit mit dem Titel „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ wurde nach Überarbeitungen seiner Aufsatzsammlung 1935 und 1955 auch in den USA publiziert. In diesen Texten widmet sich Panofsky Einzelwerken und gibt den Publikationen erstmals einen Charakter einer praktischen Anleitung der Interpretation von Kunstwerken (Donandt, 1970, S. 129).

4.2 Das 3-Stufeninterpretationsmodell nach Panofsky

Tabelle 6.1: 3- stufiges Interpretationsmodell nach Panofsky

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I Primäres oder natürliches Sujet- (A) tatsächlich, (B) ausdrucks-haft -, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vorikonographische Beschreibung</i> (und pseudoformale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen)	<i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt werden)
II Sekundäres und konventionelles Sujet , das die Welt von <i>Bildern</i> , <i>Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i>	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
II Sekundäres und konventionelles Sujet , das die Welt von <i>Bildern</i> , <i>Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i>	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III Eigentliche Bedeutung oder Gehalt , der die Welt „symbolischer“ Werte bildet	<i>Ikonologische Interpretation</i>	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den wesentlichen <i>Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und „ <i>Weltanschauung</i> “	Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder „ <i>Symbole</i> “ allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche <i>Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt werden)

Quelle: Panofsky 2006: 57; eigene Darstellung 2023

Panofsky verfolgt die Inhaltsdeutung eines Kunstwerkes in drei Stufen: der einfachen Identifikation der dargestellten Gegenstände, der Entschlüsselung der konventionellen

Symbolik und der umfassenden Deutung als Dokument einer vergangenen geistig-kulturellen Realität (Donandt, 1970, S. 131). Diese Theorie der ikonologischen Methode umfasst ein dreistufiges Model und gliedert sich in die vorikonografische Beschreibung, die ikonografische Analyse und die ikonologische Interpretation.

Der erste Schritt umfasst die Beschreibung dessen, was man sieht. Panofsky bezeichnet diesen ersten Schritt der Annäherung mit dem Begriff „primäres oder natürliches Sujet, unterteilt in Tatsachenhaftes und Ausdruckhaftes, ähnlich dem möglichst objektiven Beschreibens im Laufe einer teilnehmenden Beobachtung während einer Feldforschung im kultur- und sozialanthropologischen Zusammenhang.

Der zweite Schritt ist die ikonografische Analyse der sekundären oder konventionalen Sujets, die die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet (Panofsky, 2006, S. 37). Diese Analyse setzt laut Panofsky mehr voraus „als jene Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, wie wir sie durch praktische Erfahrung erwerben. Sie setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewusstes Lesen oder durch mündliche Tradition“ (Panofsky, 2006, S. 45).

Die dritte Stufe der Analyse, die ikonologische Interpretation bzw. die eigentliche Bedeutung oder Gehalt, erfordert eine genaue Auseinandersetzung mit der Zeit (Epoche, Nation), in der das Bild entstand. Die politische Situation, die Einflüsse der Kirche, die Grundhaltung der Gesellschaft, die philosophischen Überzeugungen der damaligen Zeit werden hierbei durch – und das ist entscheidend – zeitgenössische Texte ermittelt, um eine korrekte Interpretation durchführen zu können. Die gesamte Bedeutung des Bildes soll erkundet werden. Sogar die technischen Verfahren oder die Einsetzung der Farben können eine bestimmte Bedeutung enthalten (Panofsky, 2006, S. 39). „Eine wirklich erschöpfende Interpretation der eigentlichen Bedeutung oder des Gehalts könnte sogar zeigen, dass die technischen Verfahren, die für ein bestimmtes Land, für eine bestimmte Periode oder einen bestimmten Künstler eigentümlich sind (...), symptomatisch für dieselbe Grundhaltung sind, die sich in sämtlichen anderen spezifischen

Merkmale des betreffenden Stils ausmachen lässt“ (Panofsky, 2006, S. 40). Die dritte Stufe seines Interpretationsmodells ist demnach die aufwändigste und anspruchsvollste. Sie erfordert die Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Texten zur Kunst, Religion, Geschichts- und Herrscherdarstellungen, der Moralphilosophie, zum Menschenbild allgemein, aber auch mit Texten aus dem unmittelbaren Umfeld des Künstlers (Selbstzeugnisse, Autobiografisches, Auftraggeber, Aufenthaltsort etc.). Diese Liste ließe sich beliebig verlängern und verdeutlicht die Intensität der ikonologischen Interpretation (Panofsky, 2006, S. 40).

4.3 Der Krimkrieg (1856-1859)

Im Krimkrieg, der von 1853 bis 1856 dauerte, standen sich einerseits Russland unter der Führung des Zaren Nikolaus den I. und andererseits das osmanische Reich einschließlich jener Gebiete, die später Rumänien und Bulgarien bildeten, das Vereinigte Königreich Großbritannien, Frankreich und ab 1855 auch Piemont-Sardinien gegenüber. Der Krimkrieg stellt einen der größten Konflikte vor dem ersten Weltkrieg dar. Anlass für den Kriegsausbruch war ein religiöser Konflikt um die Grabeskirche in Jerusalem. Historiker haben die religiösen Motive des Krieges im Allgemeinen außer Acht gelassen und weisen die wahre Kriegsursache auf den Kampf der europäischen Mächte um Einfluss im Osmanischen Reich aus (Figes, 2011, S. 19). Laut Figes, einem britischen Historiker, wird dadurch aber die Bedeutung der Religion im 19. Jahrhundert unterschätzt. Besonders Zar Nikolaus der I. glaubte einen Religionskrieg zu führen, der sich von der russischen Mission zur Verteidigung der Christen des Osmanischen Reiches herleitete (Figes, 2011, S. 18). Figes, der den Krimkrieg, als letzten Kreuzzug einordnet - so der Untertitel seines Buches „Der Krimkrieg“ - sieht die Beteiligung der Briten nicht darin, dass sie, wie vordergründig behauptet, die Türken vor Russland in Schutz nehmen wollten, sondern dass sie ihre eigenen Freihandelsinteressen und ihre religiösen Interessen im Osmanischen Reich fördern konnten (Figes, 2011, S. 18).

Seit 1815 hatte sich die östliche Macht im Kaukasus und in Zentralasien innerhalb nur weniger Dekaden bis an die Peripherie des britischen Indiens ausgedehnt, und in aller Offenheit dachten russische Diplomaten und Militärs schon über die Aufteilung des zerfallenden Osmanischen Reiches nach. So eskalierte der türkisch-russische Krieg, der 1853 nach der Besetzung Rumäniens durch die Truppen des Zaren ausgebrochen war, ein halbes Jahr später zum ersten Konflikt der europäischen Großmächte seit dem Wiener Kongress von 1814/15. Klaus-Jürgen Bremm, ein deutscher Militärhistoriker, führt in seiner Rezension über Figes Publikation aus: „Aber nicht der Islam war das Ziel der westlichen Aggression, sondern die russische Orthodoxie, deren Ausbreitung auf dem Balkan Klerikale und Zeitungsmacher in England noch mehr fürchteten als die jahrhundertealte religiöse Vorherrschaft der Moslems in diesem Raum“ (Bremm, 2016).

Trotz der technischen Überlegenheit des britischen Militärs scheiterte es an den taktischen und logistischen Anforderungen des ersten modernen Krieges. Bei diesem ersten Krieg des Industriezeitalters und ersten „Pressekrieg“ handelte es sich um einen Stellungen- und Belagerungskrieg, der enorme Verluste forderte, wobei die Verluste der Zivilbevölkerung nicht mit eingerechnet wurden. Rund eine dreiviertel Million Soldaten wurden in den Schlachten oder durch Krankheiten oder Seuchen getötet (Figes, 2011, S. 14). Ein Großteil der Opfer erfror an den Folgen der schlechten Ausrüstung an Kälte und kamen durch Seuchen, wie Cholera und Typhus um. William Howard Russel, der für die Londoner Times nach dem Kriegseintritt von Großbritannien als Reporter auf der Krim arbeitete und als erster Journalist für die Nachrichtenübermittlung den Telegraphen verwendete, sprach von „katastrophalen Zuständen“ und kritisierte offen die militärische Führung. Die Offiziere seien der Situation, so seine Kritik, nicht gewachsen gewesen, sie hätten sich wie auf einer Picknicktour verhalten (Paul, 2004a, S. 62). Nach der fast einjährigen Belagerung von Sewastopol und der Einnahme der Seefestung im September 1855 endete der Krieg im Frühjahr 1856.

Am 30. März 1856 schloss Russland mit seinen Kriegsgegnern – dem Osmanischen Reich, Großbritannien, Frankreich und Sardinien sowie den nicht-kriegführenden Staaten Preußen und Österreich – den Frieden von Paris, den Dritten Pariser Frieden. Diesbezüglich bildete der Krieg bzw. das Friedensabkommen von Paris die zweite machtpolitische Zäsur des 19. Jahrhunderts in Europa nach dem Wiener Kongress von 1815 (Schimmelpfennig, 2013, S. 15).

4.4 Roger Fenton (1819–1869)

Roger Fenton, 1819 geboren in der Nähe von Manchester in Großbritannien, war Sohn einer wohlhabenden Familie. Er studierte am University College in London, sein Studium beendete er 1840 mit dem Titel Bachelor of Arts und startete anschließend das Studium der Rechtswissenschaft, das er aufgrund seiner Vorliebe für Malerei beendete und bei einem Mitglied der Royal Academy das Studium der Malerei in London studierte. Weil er mit der Malerei nicht den gewünschten Erfolg erzielen konnte, schloss er das Jusstudium ab und war als Anwalt tätig. Ab 1851 setzte sich Fenton in Paris mit der neuen Negativ-Positiv-Technik, dem Kollodiumverfahren (siehe Kap.4.4.1.1) auseinander. Fenton wurde zum Vertreter des neuen Entwicklungsverfahren und hielt auf der ersten Fotoausstellung 1852 in London einen Vortrag darüber. Seine Reisen nach Russland und seine Fotos von den damals als exotisch empfundenen Landschaften und Orten machten ihn berühmt.

1853 gründete er mit Kollegen die Photographic Society in London. Schließlich wurde er zum ersten Fotografen des British Museum ernannt und fertigte von nun an hauptsächlich Portraits der königlichen Familie an. Fentons größter Beitrag zur Fotografiegeschichte liegt in seiner Arbeit über den Krimkrieg. Im Auftrag der britischen Regierung dokumentierte er als erster Fotograf den Krieg und seine Folgen. Danach kehrte Fenton nach England zurück und setzte seine fotografische Arbeit fort. Er widmete sich wieder verstärkt der Landschaftsfotografie und porträtierte auch prominente Persönlichkeiten

seiner Zeit. Trotz seines bedeutenden Einflusses und seiner wegweisenden Arbeit hatte er mit finanziellen Problemen zu kämpfen, so dass er sich 1862 gezwungen sah, seine fotografische Karriere zu beenden. Er verkaufte seine Fotoausrüstung und seine Fotos und begann wieder als Anwalt zu arbeiten. Fenton starb 1869 im Alter von 49 Jahren (vgl. (Miller, 2024)).

4.4.1 Bildinterpretation der Fotografie(n) „The Valley of the Shadow of Death“

Abb. 6.1:

Fotografie von Roger Fenton: The Valley of the Shadow of Death (erste Version)



Quelle: Abb.1: Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roger_Fenton_-_The_Valley_of_the_Shadow_of_Death_-_Google_Art_Project.jpg,
aufgerufen am 18.01.2023

Abb. 6.2:

Fotografie von Roger Fenton: The Valley of the Shadow of Death (zweite Version)



Abb. 2.: Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roger_Fenton_-_The_Valley_of_the_Shadow_of_Death_-_Google_Art_Project.jpg, aufgerufen am 18.01.2023

Die oben abgebildeten Fotografien zählen zu den ersten und bekanntesten Kriegsfotografien. Roger Fenton fertigte zwei verschiedene Versionen des Sujets an, von denen das arrangierte Abbildung (siehe Abb. 6.2) publiziert wurde. Bis heute konnte nicht eindeutig geklärt werden, warum Fenton zwei Fotos herstellte. Angeblich ließ er die Kanonenkugeln auf den Weg legen, um die Aussagekraft und die Dramatik des Bildes zu erhöhen. Die beiden Abbildungen werden im Folgenden nach dem 3-Stufen-Modell von Erwin Panofsky interpretiert und verglichen.

4.4.1.1 Vorikonographische Beschreibung

Das Foto ist mit der Technik des Nassplatten-Kollodiumverfahrens, auch bekannt als Kollodium-Nassplattenverfahren aufgenommen worden. Bei dieser Technik handelt es sich um ein fotografisches Verfahren, das auf der Verwendung von Glasplatten und chemischen Substanzen basiert. Eine Glasplatte wird mit einer dünnen Schicht Kollodium beschichtet, um eine lichtempfindliche Oberfläche zu erzeugen. Diese Platte wird dann in eine Silbernitratlösung getaucht, um sie lichtempfindlich zu machen. Anschließend wird die Platte so schnell wie möglich in die Kamera geladen und belichtet, solange sie noch feucht ist. Nach der Belichtung wird die Glasplatte in einer chemischen Lösung entwickelt, um das Bild sichtbar zu machen. Anschließend wird die Platte gewaschen, fixiert und getrocknet, um das Bild zu stabilisieren. Die Glasplatte wurde in einer von Roger Fenton benutzten Großformatkamera belichtet, die er in einem umgebauten Pferdewagen transportierte. Diese Technik benötigt lange Belichtungszeiten, daher war es unmöglich bewegte Motive scharf abzubilden.

Beide Abbildungen zeigen eine hügelige Graslandschaft durch die sich zentral ein Weg, durch das Bild windet und der am Horizont zwischen den Hügeln endet. Im Vordergrund nimmt der Weg, die gesamte Breite des Bildes ein, er ist von Fahrspuren durchzogen. Der Hauptweg verläuft auf der linken Seite und ist etwas erhöht. Darunter befindet sich ein Graben und eine schmale Nebenfahrspur, bevor der Hügel wieder ansteigt. Der ansteigende Hügel auf der rechten Seite, auf dem größere und kleinere Steine auf dem Gras zu erkennen sind und der ungefähr ein Drittel des Vordergrundes einnimmt, liegt im Schatten, der linke Teil des Bildes ist wesentlich heller belichtet. Die abgebildete Graslandschaft ist menschenleer. Bei der Abb. 6.1 liegen Kanonenkugeln im Graben, der Hauptweg ist leer. Im Gegensatz dazu, sieht man auf der Abb. 6.2 ca. zwanzig Kanonenkugeln auf der Straße liegen.

4.4.1.2 Ikonographische Analyse

Fenton interessierte sich früh für das in Paris entwickelte Kollodiumverfahren, das er im Atelier von Gustave Le Gray erlernte. Nach seiner Rückkehr nach London wurde er aufgrund seiner Expertise zum Fürsprecher der neuen Entwicklungstechnik in der Fotografie.

Das englische Königshaus war aufgrund der schonungslosen Berichte des Kriegsreporters Wilhelm Howard Russell über die aufgebrachte Stimmung der britischen Öffentlichkeit besorgt. Roger Fenton, inzwischen Leibfotograf von Königin Viktoria von England, bekam 1855 von Prinz Albert von England den Auftrag auf die Krim zu reisen und „ein von den Schrecken des Krieges bereinigtes Bild vom Geschehen auf der Krim zu liefern“ (Paul, 2004a, S. 63). Fenton wurde demzufolge mit einem konkret propagandistischen Auftrag, der lautete: *No dead bodies*, ans Werk. Fentons fertigte insgesamt 290 Aufnahmen an, die den Genre-Kategorien „Portraitfotos“ und „Lagerleben“ zu zurechnen sind. Bei den Portraitfotos, die Roger Fenton laut Gerhard Paul wie in seinem Studio in England inszenierte, handelt es sich um Individual- und Gruppenaufnahmen und um Aufnahmen aus dem Lageralltag der Soldaten. Die wichtigste Seite des Krieges, so suggerieren die Bilder, ist die Geselligkeit am Rande, ist das private Leben, das sich im Zeltlager entspinnt. (Paul, 2004a, S. 64). Mit diesen Bildern begründete Fenton das Image des Krim-Krieges als "Picknick-War". Gewalt und Tod schimmern in seinen Aufnahmen allenfalls indirekt durch. Die mehr als 150. 000 Toten dieses Krieges rücken nirgends in den Blick. Tina Miller von der Angelo State University in Texas gibt allerdings auch zu bedenken, dass Fenton sich in einer Abhängigkeit zu den Offizieren befand, und es für ihn notwendig war, sie auf seiner Seite zu haben. Fenton, selbst Mitglied der Upper Class, suchte eher die Nähe der eigenen Gesellschaftsschicht und verschloss die Augen gegenüber dem Hässlichen und Vulgären des Geschehens (Keller, 2001, S. 120).

Nachdem Fenton das Tal in der Nähe von Sewastopol erreicht hatte, das Monate vorher unter heftigen Beschuss geraten war, machte er von der gleichen Stativposition zwei

Aufnahmen: auf der ersten Version des berühmten Fotos, dem er dann den Titel „Valley of the Shadow of Death“ gab, liegen die Kanonenkugeln in einem Graben links neben der Straße dicht beieinander. Doch bevor er das zweite Bild machte – das seither fast immer reproduziert wird –, sorgte er dafür, dass die Kanonenkugeln auf der Straße verteilt lagen (Sontag, 2017, S. 64).

4.4.1.3 Ikonologische Interpretation

Der Krim-Krieg ist besonders bedeutend aus medienhistorischer Sicht – er gilt als erster moderner Krieg der Geschichte, in dem Präzisionsgewehre, Dampfschiffe und Chloroform eingesetzt wurden. Erstmals war es möglich mit Hilfe der Telegrafie und der Fotografie die Menschen „zu Hause“ an den Kriegsgeschehnissen simultan teilhaben zu lassen. Das militärische und zivile Kriegsgeschehen wurde von den Verantwortlichen sorgsam inszeniert.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es zur Ablöse der Historienmalerei durch die Bildreportage. Über Jahrhunderte hinweg, waren die Kriegsdarstellungen der Bildenden Kunst, neben Erzählungen und schriftlichen Quellen, die einzige Medien, mit deren Hilfe Gesellschaften über den Krieg kommunizierten (Paul, 2004a, S. 25). Dadurch ergaben sich neue Ansprüche an die Faktentreue und Authentizität (Keller, 2013, S. 3). Die Bildreportage erreichte erstmals eine breite Schicht der Bevölkerung. „Letztlich führte die Bildreportage auch einen kosmetischen Imperativ in die Geschichte ein. Wer historisch handelte, musste von nun an mitbedenken, wie sein Handeln als Illustration auf der Zeitungsseite von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden würde, und das machte die sorgfältige Inszenierung mancher Ereignisse zum Zweck der medialen Verarbeitung unumgänglich (Keller, 2013, S. 5).

In England war eine unabhängige Presse entstanden, die während des Krimkrieges auch

regierungskritische Beiträge publizierten, ohne die staatliche Zensur fürchten zu müssen. Keller weist darauf hin, dass Reporter nicht nur Prozesse dokumentieren, sondern, dass sie an der Produktion der Geschichte wesentlich beteiligt sind (Keller, 2013, S. 7). Roger Fenton sah sich im Krim-Krieg zwei schwerwiegenden Problemen gegenüber – einerseits hatte er vom Kriegsministerium den strikten Auftrag keine Verstümmelten oder Kranke zu fotografieren, andererseits hinderte ihn seine sperrige technische Ausrüstung daran bewegte Motive scharf abzubilden. Er war gezwungen, jede Aufnahme zu inszenieren und den Protagonisten genaue Anweisungen zu geben (vgl. (Sontag, 2017, S. 59). Laut Susan Sontag geht nur ein einziges Foto über dieses betuliche Abschildern hinaus und weiter: „Der Titel „Das Tal des Todesschattens“ beschwört die Tröstungen des biblischen Psalmisten ebenso wie die militärische Katastrophe des vorausgegangenen Oktobers, als auf der Ebene oberhalb von Balaklava sechshundert britische Soldaten in den Hintergrund gerieten(Sontag, 2017, S. 60).“

Das Tal, wo das Foto entstand, lag mehrere hundert Meter hinter den Grabensystem des Belagerungskrieges, das Fenton nie betreten hatte. Aber an der Stelle, die Roger Fenton mit seinem Pferdewagen passierte, lagen russische Kanonenkugeln, die über die britischen Stellungen hinausgefliegen waren und die Abhänge heruntergerollt waren. Sie gaben einen eindrucksvollen Hinweis auf die täglichen Gefechte. Es ist bis heute ungeklärt, warum Fenton von diesem Sujet zwei Fotos herstellte, es wird vermutet, dass er die Kanonenkugeln auf den Weg legen ließ, um die Aussagekraft und die Dramatik des Bildes zu erhöhen. Bei der Abb. 6.2 sind die Kanonenkugeln so arrangiert, dass der Eindruck entsteht, als habe vor kurzem einen Artilleriebeschuss stattgefunden und dem Fotografen in große Gefahr gebracht (Keller, 2003, S. 23).

Für Susan Sontag hat Roger Fenton mit dieser Aufnahme „ein Portrait der Abwesenheit, des Todes ohne die Toten, geschaffen“, dass von allen seinen Bildern das einzige ist, dass keiner Inszenierung bedurfte.

Ein weiteres probates Mittel, um die Betrachter*innen eines Fotos im Sinne der vom Fotografen gewünschter Aussage zu beeinflussen, ist die Bildlegende - sie erklärt oder

fälscht die Aussage eines Fotos. „Ein gefälschtes Foto (ein Foto, das retuschiert, auf andere Weise verändert oder mit einer falschen Bildunterschrift versehen wurde) verfälscht die Wirklichkeit (Sontag, 1980, S. 85). Fenton hat für seine Bildlegende „The Valley of the Shadow of Death“ einen medienwirksamen und emotionalen Titel gewählt, der dem Betrachter suggeriert, dass der Tod auf dem Schlachtfeld bereits seine Schatten vorauswirft.

4.5 Spanischer Bürgerkrieg (1936 – 1939)

“It was the first war to be extensively and freely photographed for a mass audience, and marks the establishment of modern war photography as we know it.”
(Brothers, 2011, S. 2).

Der Spanische Bürgerkrieg oder Spanienkrieg, der von 17. Juli 1936 bis 1. April 1939 dauerte, stellte einen gewaltsamen Wandel der Staatsformen dar, von einer demokratisch gewählten Republik, hin zu einer franquistischen Diktatur.

Im Spanisch-Amerikanischen Krieg von 1898 verlor Spanien seine letzten Kolonien an die USA, die einst große Kolonialmacht verlor an Bedeutung.

1931 wurde in Spanien eine demokratische Regierung gewählt, der bis dahin regierende König Alfons XIII, ging ins Exil. Der Mitte-links Regierung gelang es aber nicht sich gegen die herrschenden Eliten, der Kirche und dem Militär, die um den Verlust ihrer Vormachtstellung fürchteten, durchzusetzen. Die versprochenen Reformen konnten nicht umgesetzt werden. Die Bevölkerung Spaniens spaltete sich in zwei Lager – in die linksorientierte republikanische Seite, deren Ziel die Aufrechterhaltung der demokratisch gewählten Republik war, und die nationalistische Seite, die von den faschistischen Militärs unter der Führung Francisco Franco angeführt wurde. Die Arbeiterklasse wandte sich vermehrt den Idealen des Kommunismus zu.

1936 gewann die Volksfront, ein Bündnis aus liberalen und sozialdemokratischen Parteien, die sich entschieden gegen den Faschismus positionieren, die Wahlen. Am 17. Juli 1936 versuchte Franco durch einen Putsch in Spanisch-Marokko, einem spanischen Protektorat, gewaltsam an die Macht zu kommen, scheiterte aber zunächst daran, die in Marokko stationierten Truppen nach Spanien zu bringen.

Durch die erstmalige offene Unterstützung von NS-Deutschland unter Adolf Hitler gelang es Franco mit deutschen Transportflugzeugen zehntausende Soldaten, die sogenannten „Africanistas“ nach Spanien zu bringen.

Im weiteren Kriegsverlauf unterstützte Deutschland und Italien die Putschisten mit Soldaten und Waffenlieferungen. Die Legion Condor, eine Einheit der deutschen Luftwaffe, deren Mitglieder offiziell als Freiwillige ausgegeben wurden, verfügte über hundert Flugzeuge und fünftausend Soldaten. Am Vorabend des 2. Weltkrieges bot die kriegerische Auseinandersetzung in Spanien für NS-Deutschland die Möglichkeit, neu entwickelte Waffensysteme, vor allem die der Luftwaffe, zu testen. Am 26. April 1937 wurde die Stadt Guernica durch die Legion Condor zerstört.

1938 lehnte Franco ein Friedensangebot der Republik ab. Es gelang ihm, weitere Gebiete und Städte, wie Barcelona, in Katalonien einzunehmen. Die Erwartung der Republikaner*innen den Krieg doch noch zu gewinnen, stützte sich auf die Hoffnung, dass internationale militärische Hilfe das Bündnis von Deutschland und Italien zu Fall bringen würde, doch Frankreich und Großbritannien hielten sich aus dem Konflikt heraus und erkannten schließlich die Diktatur von Franco als rechtmäßig an.

Am 5. März 1939 kam es zum sogenannten Casado-Putsch, der den Widerstand der republikanischen Seite besiegelte. Am 27. März konnten Francos Truppen Madrid erobern. Am 1. April 1939 wurde der Krieg als beendet erklärt. Francisco Franco, der sich selbst als Por la Gracia de Dios, Caudillo de España (Führer Spaniens durch die Gnade Gottes), bezeichnete, machte Spanien zu einer Diktatur, die er bis zu seinem Tod 1975 regierte (Prinz, 2014) (Vensky, 2011) (Asmuss, 2011).

Der Spanischen Bürgerkrieg kann als erster moderner Medienkrieg bezeichnet werden. Ein internationales Publikum konsumierte besonders die Bildberichterstattung im Bewusstsein, den „historischen Augenblick“ unmittelbar mitzuverfolgen. Man ging davon aus, das Medium Fotografie könne überall und von allen verstanden werden (Stecker, 2014).

4.5.1 Robert Capa

„Bewegungslos hinter meinem Panzer verharrend, wiederholte ich einen Satz immer und immer wieder, an den ich mich aus dem Spanischen Bürgerkrieg erinnerte: Es una cosa mui seria, es und cosa mui seria – das ist eine sehr ernste Angelegenheit. (Robert Capa, 6. Juni 1944, Omaha Beach, zitiert in (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 5)

Robert Capa wurde am 22. Oktober 1913 als Ernő Friedmann in Budapest, als zweiter von drei Söhnen einer jüdischen Familie, geboren. Aufgrund seines politischen Engagements wurde er bei einer Demonstration gegen den autoritär regierenden Rechtsverweser Miklós Horthy verhaftet und vor die Wahl gestellt, entweder ins Gefängnis zu gehen oder das Land zu verlassen. Friedmann entschied sich 1931 nach Berlin zu emigrieren und an der Deutschen Hochschule für Politik Journalistik und Politik zu studieren. Parallel dazu arbeitete er beim Ullsteinverlag als Fotolaborant und ab 1932 als Fotoassistent beim Deutschen Photodienst, abgekürzt Depho, der damals als die innovativste Fotoagentur in Deutschland galt. Da sich die politische Lage aufgrund der aufkommenden nationalsozialistischen Bewegung immer mehr zuspitzte befürchtete Ernő als emigrierter und fast mittelloser Jude Repressalien, wenn nicht sogar eine Ausweisung aus Deutschland.

1933 floh er nach Paris, wo er viele Intellektuelle kennen lernte, viele davon waren Fotografen, z.B. André Kertész, David Szymin, der später unter dem Namen David Seymour

bekannt wurde und den Franzosen Henri Cartier-Bresson. Nach dem 2. Weltkrieg wird Capa 1947 gemeinsam mit Seymor, Cartier-Bresson und George Rodger die Fotoagentur Magnum gründen.

Im September 1934 lernte er Gerta Pohorylle kennen und lieben. In Paris nannte Ernő Friedmann sich André und kurze Zeit darauf nahm er den Namen Robert Capa an. Um ihre Auftragslage zu verbessern, dachten sich die beiden 1936 eine Geschichte über einen geheimnisvollen Amerikaner namens Capa aus, der als Fotograf so beschäftigt war, dass niemand ihn je zu Gesicht bekam. (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 71). Anfangs arbeiteten beide als Fotograf*innen unter dem Pseudonym Capa, sodass es nachträglich kaum verifizierbar war und ist, wer der tatsächliche Urheber*in eines Fotos war. Gerta nannte sich später Gerda Taro, weil sie eine selbständige Karriere als Fotografin anstrebte und die Abhängigkeit von Friedmann beenden wollte.

1935 reiste André Friedmann das erste Mal nach Spanien. In einem Brief an seine Mutter heißt es: „Dies ist meine letzte Chance und ich muss das Beste daraus machen.“ Seine bisherigen Erfolge als Fotograf waren kaum der Rede wert, er kam finanziell kaum über die Runden, oft musste er sich von Freunden und Bekannten Geld zu leihen. Auch vor seiner Reise nach Spanien, lieh er sich Geld und kaufte sich dafür das neueste Kameramodel der Firma Leica. In Spanien hatte er erstmals finanziellen Erfolg mit Reportagefotos.

Capa arbeitete hauptsächlich für die linke französische Presse, allen voran die kommunistische Zeitung Regards, die für ihren Fotojournalismus bekannt war.

Der Spanische Bürgerkrieg brach im Juli 1936 aus. Nach Willy Ronis, ein Freund Capas und vielfach ausgezeichneter Fotograf, datierte er Capas und Taros Abreise auf August, André Kertész, ein ungarischer Fotograf, von dem Capa in Paris das fotografische Handwerk gelernt hatte, gibt an, dass sich beide Fotograf*innen bereits seit Juli in Spanien waren. Capa und Taro gelang allerdings nicht, Kampfhandlungen zu fotografieren. Sie reisten anschließend nach Andalusien, wo sein berühmtestes Foto „The Falling Soldier“

entstand. Das Foto wurde während des Bürgerkrieges nur selten veröffentlicht, in Spanien kein einziges Mal. Die dort herrschende Zensur wollte um jeden Preis verhindern, dass Bilder von toten Soldaten aus den eigenen Reihen kursierten (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 106).

Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, kehrte Capa allein nach Spanien zurück und dokumentierte die Kriegshandlungen in Madrid und schloss sich den Freiwilligen der Internationalen Brigaden an. Innerhalb von siebzehn Tagen machte Capa jene Reportage, mit denen er in die Annalen des Fotojournalismus einging.

Mitte 1937 wurde seine Partnerin Gerda Taro mit 26 Jahre an der Front in Brunete getötet. Der Tod seiner Freundin, sei für Capa eine Zensur in seinem Leben gewesen. Sein Freund Cartier-Bresson wiederholte mehrmals, dass Capa nach dem Tod von Gerda nie wieder derselbe war (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 122).

1939, vor seiner Abreise nach China, bot er in einem Brief an Peter Koester von der New Yorker Agentur den fotografischen Service seines Ateliers an, das er als fotografisches Gemeinschaftsunternehmen bezeichnete. Damit nimmt er die spätere Gründung der Agentur Magnum vorweg (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 177). 1939 übersiedelt Capa nach New York und nimmt die amerikanische Staatsbürgerschaft an. 1944 fotografierte er die Landung der Alliierten in der Normandie. Steven Spielberg setzte im Film „Der Soldat James Ryan“ Foto für Foto von Capa in der Anfangsszene ein. 1947 gründete er mit Henri Cartier-Bresson, David Seymour und George Rodger die weltberühmte und noch heute bestehende Fotoagentur Magnum. Von 1948 bis 1950 begleitete er fotografisch die Gründung des Staates Israel. 1954 engagierte Life ihn wieder als Kriegsfotografen um den Ersten Indochinakrieg zu dokumentieren. Am 25. Mai 1954 starb Robert Capa, bei einer Explosion einer Landmine.

Der Capa-Biograf Alex Kershaw, beschreibt die Person Robert Capa folgendermaßen:
„Robert Capa war ein obsessiver Pokerspieler, ein Abenteurer, ein notorischer Lügner
und starker Trinker, ein Spaßvogel und ein Frauenheld - und er war einer der besten
Fotografen der Welt (Kershaw, 2004, S. 4).“

Abbildung 6.3:
Robert Capa, aufgenommen von Kati Horna, einer Jugendfreundin von Capa



Quelle: Lebrun&Lefebvre 2011:24, © Horna, K.

4.5.2 Bildinterpretation der Fotografie „The Falling Soldier“

Abbildung 6.4:
The Falling Soldier, Robert Capa



Abb.: 3: Quelle: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=robert+capa&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>, aufgerufen am 10.01.2023

4.5.2.1 Vorikonographischen Beschreibung

Das Foto wurde mit einer Leica III, einer Kamera der Firma Leitz in Wetzlar und dem Objektiv Leitz Summar, einem damals sehr lichtstarken Objektiv fotografiert. Damit konnte man auf den Punkt fokussieren, was mit den bisher üblichen Großbildkameras nicht möglich war. Die Einführung dieser Kamera war eine technische Revolution. Verschlusszeiten bis zu einem 1/1000 pro Sekunde machten es möglich, erstmals schnelle

Bewegungen scharf abzubilden, die lichtstarken Objektive konnten auch bei Offenblende benutzen werden. Dadurch dass die Kameras sehr viel kleiner und handlicher waren als zu Fentons Zeiten, war es den Fotograf:innen erstmals möglich, schnell und zielgerichtet als teilnehmende/r Beobachter/in zu agieren und direkt im Kampfgeschehen Fotos aufzunehmen. Das gab dem Genre der Kriegsfotografie eine entscheidende Wende und bot aber auch mehr Möglichkeiten zur Manipulation (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, 2022).

Die Schwarz-Weiß-Fotografie „The Falling Soldier“, die um den 1. bis 5. September 1936 aufgenommen wurde, zeigt einen rückwärts fallenden Mann mittleren Alters auf einen Hügel. Die Person nimmt den rechten Teil des Bildes ein, der linke Teil des Bildes zeigt einen Ausblick auf eine hügelige Landschaft. Der Hintergrund wird zu zwei Drittel vom Himmel dominiert. Der Mann ist im Halbprofil fotografiert und er droht das Gleichgewicht zu verlieren. Er trägt eine helle, weite Hose mit Hosenträgern und ein kurzärmeliges, weißes Hemd und eine nicht eindeutig zuordenbare Kopfbedeckung. Man erkennt zwei Taschen, eine über der Schulter und eine um den Bauch, die wahrscheinlich durch einen Gürtel oder mit den Hosenträgern befestigt wurden. Im ausgestreckten Arm hält der Mann in der rechten Hand ein Gewehr, dass ihm aufgrund einer nicht erkennbaren Fremdeinwirkung zu Boden fallen droht. Der Fallende wirft einen klar erkennbaren Schatten auf den Hügel hinter ihm. Aufgrund der Perspektive kann man davon ausgehen, dass der Fotograf aus einer tieferen Position heraus fotografierte. „In der Bewegung des Fallens ist auf dem Foto ein Detail auszumachen, dass auf eine gewisse Heftigkeit dieses Vorgangs hindeutet. An der Mütze des Soldaten ist eine Art Quaste oder Troddel zu erkennen, welche durch einen Ruck nach oben schnellt“, so Anton Holzer, ein Wiener Fotohistoriker, der als ein Experte der Kriegsfotografie gilt. (Holzer, 2008).“ Nur aufgrund des Fotos, ohne die Hintergründe seiner Entstehung zu wissen, sehen wir einen bewaffneten Mann, der nach hinten fällt. Man kann nicht erkennen, dass es sich um ein Kriegsfoto handelt, man sieht auf der Fotografie keinen Krieg.

4.5.2.2 Ikonographische Analyse

Das Foto das mit dem Titel „The Falling Soldier, dessen Originaltitel „Loyalist Soldier at the Moment of Death“ zeigt einen republikanischen Soldaten zum Zeitpunkt seines Todes und wurde zu einem ikonischen Bildzeugnis des 20. Jahrhunderts und es machte Capa weltberühmt.

Der spanische Bürgerkrieg ist heute, über sechzig Jahre nach seinem Ende, noch immer ein sehr präsenter Krieg. Präsent durch seine Bilder, die wie nie zuvor die Grausamkeit der Soldaten, das Leid der Zivilbevölkerung, die Unübersichtlichkeit und Zerrissenheit im Bürgerkrieg, aber auch den rechten und linken politischen Extremismus zeigten. Diese Spaltung wurde auch durch die Fotografie, die vielfach als Propagandamittel eingesetzt wurde, in viele Länder Europas und der Welt vermittelt (Mayer Kaibitsch, 2009, S. 4). Dazu kam, dass die Massenkommunikationsmittel also Fotografie, Film und Radio, Qualitätssprünge in technischer als auch in Hinsicht auf ihre Verbreitung gemacht hatten, in Italien und Deutschland waren Volksempfänger bereits weit verbreitet (Mayer Kaibitsch, 2009, S. 5). Die internationalen Journalist*innen und Fotograf*innen, die über den Krieg berichteten, nahmen aber in den meisten Fällen keine objektive Haltung zum Kriegsgeschehen in Spanien ein, sondern sympathisierten offen mit den Republikanern*innen, auch Capa galt als glühender Anhänger der Republikaner. Das Foto wurde während des Bürgerkrieges nur selten veröffentlicht, in Spanien kein einziges Mal, die Zensur wollte um jeden Preis verhindern, dass Bilder von toten Soldaten aus den eigenen Reihen kursierten (Lebrun & Lefebvre, 2012, S. 106). Ein Jahr nach Beginn des Bürgerkrieges wurde das Foto erstmals vom amerikanischen Magazin „Life“ mit der Schlagzeile: „Death in Spain: The civil War has taken 500,000 lives in one Year“ veröffentlicht. Bereits aber ein Jahr, davor, am 23. September 1936, wurde das Foto als Teil einer mehrteiligen Fotoreportage in der französischen Vu publiziert, konnte aber damals kaum Aufmerksamkeit erringen. Ort und Zeitpunkt der Aufnahme sind, wie auch ein Jahr zuvor in „Vu“, nicht genannt.

Abbildung 6.5:

Vu-Magazin, 23. September 1936. Robert Capas Berichterstattung über den Spanischen Bürgerkrieg mit dem Foto „Falling Soldier“



Abb.: 3: Quelle: https://www.researchgate.net/publication/301304745_The_location_of_Robert_Capa's_Falling_Soldier3

Anton Holzer führt aus, dass die Rezipient*innen aufgrund des dazugehörigen Artikels, der behauptete der Soldat sei einem Kopfschuss erlegen, dazu verleitet wurde, die Verletzung auch tatsächlich erkennen zu können. Der dunkle Fleck auf dem Kopf des Soldaten konnte leicht als Verwundung interpretiert werden, tatsächlich handelt es sich um eine Troddel auf der Kappe, die durch den Fall nach hinten geschleudert wurde (Holzer, 2008). Die Veröffentlichung in „Life“ machte Capa mit einem Schlag berühmt. 1938 gab Capa seinem ersten Fotoband „Death in the Making“ heraus, für das Coverfoto wählte er das Foto „The Falling Soldier“. „Darin stellte sich er sich als erfahrener, unerschrockener Kriegsfotograf dar, der todesmutig als Augenzeuge der Geschichte und als Fotograf

dem spanischen Tod in die Augen schaute – dass ein Viertel der Fotos von Gerda Taro stammten, erwähnt er nicht (Holzer, 2008).“

4.5.2.3 Ikonologische Interpretation

Laut Holzer gilt das Bild bis heute als das berühmteste Kriegsfoto aller Zeiten. „Das Motiv ist zur Ikone geworden, geradezu zur Urszene des Krieges, dass eine Wunschgeschichte des Krieges erzählt. Der Soldat als heroischer Einzelkämpfer, wird zur archetypischen Figur des unerschrockenen Soldaten, der dem Feind schutzlos entgegentritt und der von einer einzigen Kugel getroffen wird. Ihm gegenüber steht, das Bild bezeugt es, ein anderer Einzelkämpfer, der Fotograf mit der Kamera, Robert Capa. Er ist, so will es die idealisierende Erzählung, der einzige Augenzeuge (Gerda Taro, die dabei war, starb ein Jahr später). Der fallende Soldat widerlegt das Bild des modernen, industrialisierten, dreckigen Krieges. Der Gefallene ist kein Opfer des technizistischen Artillerie-, Panzer- und Bombenkrieges, der die Soldaten wahllos niederwalzt und auch Zivilisten nicht verschont. Capas Soldat erzählt von einem individuellen Krieg. Sehen wir uns nur das blütenweiße Hemd des Fallenden an. Es ist, als ob der Soldat es an diesem Morgen frisch angezogen hätte. Wie ein Gewand der Unschuld (Holzer, 2008).“

In den späten 60-er Jahren tauchten erste Widersprüchlichkeiten auf und Capa wurde mit dem Vorwurf konfrontiert, dass Foto manipuliert zu haben. Capa äußerte sich über das Zustandekommen des Fotos ein Jahr später einem Journalisten des New Yorker World Telegram gegenüber. Richard Whelan, Freund und Biograf Capas, zitiert den Hergang laut Capa: „Capa und der Milizionär waren an der Còrdoba-Front, Capa mit seiner kostbaren Kamera und der Soldat mit seinem Gewehr. Der Soldat war ungeduldig. Er wollte zurück zu den republikanischen Linien. Immer wieder kletterte er hinauf und spähte über die Sandsäcke. Endlich murmelte der Soldat etwas, das wie „ich riskier's einfach“ klang. Er kletterte aus dem Graben, Capa hinter ihm her. Die Maschinengewehre ratterten, und Capa drückte automatisch auf den Auslöser, während er rücklings

neben die Leiche des Kameraden fiel...später entdeckte er, daß er eines der dramatischsten Photos des spanischen Bürgerkrieges geschossen hatte“ (Whelan, 1989, S. 137). Capa behauptete später immer, er sei allein mit dem Soldaten auf dem Hügel gewesen. aber das Bild ist Teil einer Serie, die den Mann in einer Gruppe von Soldaten zeigt. Die Vu veröffentlichte 1936 das erste Mal eine Fotoreportage, bei der auch „The Falling Soldier“ gezeigt wurde (siehe Abbildung 6.5). Allerdings nicht als prominentes Einzelbild, sondern im Rahmen einer Fotoreportage, bei der direkt darunter, auf derselben Seite ein ebenfalls fallender Mann zu erkennen ist. Obwohl einige Autoren die Meinung vertraten, dass es sich um ein und denselben Mann handelte, ist Richard Whelan, (Whelan, 1989, S. 137) davon überzeugt, dass es sich um zwei verschiedene Personen handelt. Capa selbst hat sich über das Zustandekommen des Fotos immer wieder unterschiedlich geäußert. Whelan, der für die Echtheit des Fotos plädiert, gibt zu bedenken, dass es ziemlich unwahrscheinlich gewesen wäre, dass republikanische Soldaten bereit gewesen wären, für Fotos zu posen, die ihren Tod zeigen. Wenn es um die Frage der absichtlichen Fälschung gegangen wäre, hätten wohl eher alle Beteiligten vorgezogen, Siegerphotos zu arrangieren. (Whelan, 1989, S. 139).

Die Echtheit des Fotos wurde bis Ende der 1960er nicht angezweifelt. Laut dem Wiener Fotohistoriker Anton Holzer hatte das folgende Gründe: „Es passte perfekt in das Programm des antifaschistischen Krieges gegen Franco und Hitler, es passte in das Klima der 1950er- und 1960er-Jahre, als die reine, humanistische Fotografie zum amerikanischen Exportartikel wurde und die antikommunistischen Kriege als notwendige Operationen der Freiheit verkauft wurden (Holzer, 2008). Die kritischen Fragen führten zu einer jahrelangen Auseinandersetzung von Capas Anhängern und Capas Kritikern. Eine Heerschar von Experten, Augenzeugen und Richtern äußerten sich über die Echtheit des Fotos: „Alte Spanienkämpfer, amerikanische, spanische, britische, französische und italienische Journalisten, Archivare und Historiker, Fotoexperten, Sachverständige für Ballistik, Polizisten und Spezialisten der Forensik. Augenzeugen wurden befragt, die sich

erinnerten, einander widersprachen, um Aufmerksamkeit buhlten (Holzer, 2008).“ Am 28. Jänner 2008 begeisterte die Nachricht über das Auftauchen eines verloren geglaubten Koffers von Robert Capa in Mexiko die Welt der Fotografie. Man hoffte, dass sich darin das verschwundene Negativ des Fotos „The Falling Soldier“ finden werde und man damit die Widersprüchlichkeiten endgültig klären zu können. Allerdings war der Koffer kein Koffer – der Fund umfasste mehrere Kartonschachteln, in denen sich 127 Negativrollen mit insgesamt 4.500 Einzelbildern aus den Jahren 1934/35 bis 1939 befanden. Die Fotos waren überwiegend von Robert Capa aufgenommen, ca. 800 von Gerda Taro und der Rest von Chim=Dawid Szymin, der später als David Seymour bekannt wurde. Das Negativ des „Fallen Soldier“ befand sich nicht darin – der Mythos um Capa konnte weiterleben. Warum bis heute über die Echtheit des Fotos diskutiert wird, erklärt Anton Holzer damit, dass es um die Strahlkraft eines Mythos geht und um die Glaubwürdigkeit eines Augenzeugen, dem sich dieser Mythos verdankt, Robert Capa (Holzer, 2008).

4.6 Zweiter Weltkrieg (1939-1945)

Den Kriegsbeginn des 2. Weltkrieges markiert der am 1. September 1939 stattgefundenen Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen. Die Unterzeichnung des Deutsch-Sowjetischen Grenz- und Freundschaftsvertrages am 28. September 1939, dem sogenannten Hitler-Stalin-Pakt, ermöglichte Hitler den Überfall auf Polen, ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein, durch ein sowjetisches Eingreifen in einen Zweifrontenkrieg zu geraten. Ein geheimes Zusatzprotokoll sah die Aufteilung Polens in eine deutsche und eine russische Interessenszone vor (Bundeszentrale für politische Bildung, 2019). Am 17. September besetzte die Rote Armee Ostpolen. Zwei Tage nach dem deutschen Einmarsch in Polen erklärten Großbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg. Beide Länder überschätzten die militärische Stärke der deutschen Wehrmacht und verzichteten auf einen

Angriff. Frankreich setzte auf eine Defensivstrategie, die zum sogenannten Sitzkrieg hinter der Maginot-Linie führte und die Soldaten fast ein Jahr zur Untätigkeit zwang. 1940 weitete sich der Krieg auf den Norden Europas aus – die deutsche Wehrmacht besetzte Norwegen und Dänemark. Nach dem Vorstoß durch die Ardennen erreichten deutsche Panzerverbände die Mündung der Somme und die französische Kanalküste. Niederlande, Belgien, Luxemburg kapitulierten. Mit der zweiten Phase, der „Schlacht um Frankreich“, rückten die Deutschen gegen Paris vor und nahmen fünf Tage später die Hauptstadt kampflos ein. Hitlerdeutschland beherrschte nun einen Großteil Europas. Bei der geplanten Invasion von Großbritannien musste das Deutsche Heer allerdings Rückschläge hinnehmen. Die Eroberung der Lufthoheit scheiterte, der Invasionsplan wurde nach schweren Verlusten nach einem Jahr aufgegeben.

Der Afrikafeldzug und der Balkanfeldzug eröffneten 1941 zwei weitere Nebenkriegsschauplätze. Griechenland und das damalige Jugoslawien kapitulierten im April 1941.

Hitlers Pläne galten aber der „Zerschlagung des Bolschewismus“, damit war für Adolf Hitler ein Überfall auf die Sowjetunion unumgänglich. Durch die rasch erzielten militärischen Erfolge in Europa nahm das nationalsozialistische Deutschland an, dass die Rote Armee durch die „Säuberungen“ Stalins ohnehin geschwächt sei. Man erhoffte sich einen schnellen Sieg über die UdSSR, der sich durch die anfänglichen Erfolge der Wehrmacht zu bewahrheiten schien. Im Spätsommer standen das Baltikum, Weißrussland und große Teile der Ukraine unter deutscher Herrschaft. Hinter der Frontlinie begann die Schutzstaffel, kurz SS mit der systematischen Ermordung von Juden, Kommunisten und anderen nicht erwünschter Ethnien und der Zwangsverschleppung von Kriegsgefangenen ins Deutsche Reich. Hitlers Plan war die Rote Armee vor allem mit Hilfe der Luftwaffe zu besiegen. Während die Heeresgruppe Süd Richtung Krim und dem Erz- und Industrieviertel im Donezbecken vorstieß, begann die Heeresgruppe Nord mit der hundert Tage dauernden Belagerung Leningrad, dem heutigen St. Petersburg. Am 2. Oktober startete Hitler den Angriff auf Moskau. Aufgrund mangelnder Ausrüstung gegen die Kälte und erheblicher Nachschubprobleme bei der Versorgung der Truppen, endete der

Winterfeldzug 1941/42 mit einer Niederlage.

Der bis dahin auf Europa und Russland beschränkte Krieg, weitete sich zum Jahreswechsel 1941/42 zu einem Weltkrieg aus. Um Amerika daran zu hindern, die Expansionspläne Japans in Asien zu vereiteln, bombardierten japanische Kampftruppen den US-Stützpunkt Pearl Harbor. Die Vereinigten Staaten Amerikas erklärten Japan den Krieg. Die Reaktion Deutschlands, als Bündnispartner Japans, war die Kriegserklärung am 11. Dezember 1941 an die USA.

Die Front in der Sowjetunion konnte nur unter massiven Verlusten gehalten werden. Im Zuge der Sommeroffensive 1942 gelang es den deutschen Truppen tief in den Kaukasus vorzudringen, was den Höhepunkt der deutschen Expansion markierte.

Die Wende des Krieges läutete die Schlacht um Stalingrad mit der Vernichtung der 6. Armee der deutschen Wehrmacht ein. Trotzdem der Propagandaminister Joseph Goebbels nach der deutschen Kapitulation in Stalingrad den „Totalen Krieg“ ausrief, war der Zerfall des Deutschen Reiches nicht mehr aufzuhalten. Gezielte Flächenbombardements der Alliierten dehnten sich auf ganz Deutschland aus. Mit der sowjetischen Sommeroffensive 1943 gelang russischen Truppen in deutsche Stellungen vorzudringen und Anfang November befreite die Rote Armee Teile der Ukraine und die Hauptstadt Kiev. Arnulf Scriba vom Deutschen Historischen Museums in Berlin schreibt: „Sämtliche Fronten verschoben sich 1944 in Richtung Deutsches Reich. Unter dem Druck der deutschen Niederlagen fielen die Bündnispartner von Deutschland ab: Rumänien (25. August), Bulgarien (8. September), Finnland (19. September). Eine Absetzbewegung des Verbündeten Ungarn wurde im letzten Moment verhindert. Auch die deutsche Bevölkerung zweifelte 1944 zunehmend an dem vom NS-Regime unermüdlich propagierten "Endsieg". Die militärische Situation konnte weder von den als "Wunderwaffen" angekündigten V-Raketen noch vom verzweifelt einberufenen Volkssturm verbessert werden (Scriba, 2015).“

Während der Sommeroffensive der Sowjetunion im August 1944 kam, die Rote Armee

bis Warschau - die Krim und die Ukraine hatten sie bereits zurückerobert, und über einen weiteren Vorstoß über Rumänien und Bulgarien gelangte sie nach Jugoslawien und Ungarn. In Budapest, das seit März 1944 von deutschen Truppen besetzt war, kam es im September 1944 zur Schlacht um Budapest. Der von beiden Seiten erbittert geführte Straßen- und Häuserkampf, der rund 30.000 deutsche, über 17.000 ungarische und knapp 80.000 sowjetische und rumänische Soldaten das Leben kostete, endete am 13. Februar 1945 mit der Kapitulation der letzten deutschen Einheiten (Papp, 2015). Nach der Befreiung Frankreichs durch die Invasion in der Normandie am 6. Juni, dem sogenannten D-Day, stießen die alliierten Truppen weiter nach Deutschland vor. Nach der Schlacht um Budapest, begann der Vormarsch der Roten Armee auf Wien. Am 29. März 1945 überschritten sowjetische Panzergruppen die damalige deutsche Reichsgrenze in Oberpullendorf. Die Kämpfe um Wien dauerten von 6. bis 13. April. Buchautor Erich Klein zitiert in dem Bildband „Die Russen in Wien“ den sowjetischen Fotografen Jewgenij Chaldej, der ab dem Jahr 1944 den Vormarsch der 3. Ukrainischen Front begleitete und die Eroberung Wiens durch die Rote Armee dokumentierte.

Am 16. April begann die Schlacht um Berlin. Arnulf Scriba vom Historischen Museum Berlin schreibt: „Am 16. April begann die erbittert geführte Schlacht um Berlin, die Hitler in seinem Wahn mit einem letzten Aufgebot an Hitlerjungen und schlecht ausgerüsteten Wehrmachtseinheiten noch glaubte gewinnen zu können. Erst als sich Soldaten der Roten Armee wenige hundert Meter an, die von der französischen Waffen-SS-Einheit "Charlemagne" verteidigte Reichskanzlei herankämpften und auch dem "Führer" die vollkommen ausweglose militärische Situation deutlich wurde, verübte Hitler am Abend des 30. April Selbstmord. Schließlich wurde am 7. Mai 1945 die bedingungslose Kapitulation der deutschen Truppen in Reims unterzeichnet (Scriba, 2015).“

Der zweite Weltkrieg in der Fotografie der Sowjetunion zeichnet ein anderes, entgegengesetztes Bild des Weltkrieges als in den USA. Die etwa 200 Fotokorrespondent*innen waren oft Mitglieder der kämpfenden Truppen und somit auch an bewaffneten Ausei-

inandersetzungen beteiligt. Im Mittelpunkt des Interesses der Kriegsbildberichterstat-ter*innen stand das Heldenhafte und das Übermenschliche zu inszenieren. Die kriegeri-sche Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Deutschland wurde als der „Große vaterländische Krieg“, der später zum Mythos erhoben wurde, bezeichnet. Auf-nahmen getöteter sowjetischer Soldaten waren demnach verboten. Fotos von gefalle-nen deutschen Soldaten publizierte man beständig, sie galten als authentischer Beweis für den unaufhaltbaren Vormarsch der Roten Armee. Das Hauptaugenmerk bei den Auf-nahmen, lag darauf, die Stärke, die Dynamik und den Kampfgeist der Roten Armee in Szene zu setzen. Um das propagandistische Bild des Krieges darzustellen und dadurch eine politische Botschaft zu transportieren, scheute man nicht davor zurück, gestellte Szenen als authentisch auszugeben. Gerhard Paul weist aber darauf hin, dass trotz aller heroisierenden Überhöhungen, die Aufnahmen von sowjetischen Fotograf*innen näher am Kriegsalltag waren, als die Aufnahmen amerikanischer Fotograf*innen. Als Symbol für die zerstörerische Dynamik des Krieges und den dystopischen Auswirkungen zählt das Foto von Jewgenij Chaldej von der zerstörten Stadt Murmansk (Paul, 2004a, S. 257–261).

Abbildung 6.6:
Verbrannte Erde, Murmansk, 1941, Jewgenij Chaldej



Abb.: 3: Quelle: <https://www.researchgate.net/publication/301304745> *The location of Robert Capa's Falling Soldier*³

„Hitler hatte gesagt: Murmansk muß genommen werden. Er wollte die Unterstützung der Sowjetunion durch die Engländer unterbinden. Murmansk wurde bombadiert. Am 22. Juni 1942 gab Hitler den Befehl, Murmansk niederzubrennen. Die Stadt bestand vor allem aus Holzhäusern. Einen Tag lang fielen 350.000 Brandbomben. Chaldej entdeckte die alte Frau mit ihrem Koffer. Sie sah, dass er einen Fotoapparat hatte, stellte den Koffer ab und sagte: Schämen Sie sich nicht, unser Unglück aufzunehmen? (Chaldej, 2011, S. 28)

4.6.1 Jewgenij Chaldej

„Drei Juden haben Berlin erobert: Kameramann Carmen, der Dichter Dolmatowski und ich (Volland, 2011).“

Jewgenij Chaldej, auch bekannt als Yevgeny Khaldei, war ein sowjetischer Fotograf des 20. Jahrhunderts, der vor allem für seine ikonischen Bilder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs bekannt war. Chaldej wurde am 17. März 1917 in Juzowka im heutigen Donetsk in der Ukraine als Sohn einer jüdischen Familie geboren. Kaum ein Jahr alt verlor er seine Mutter und seinen Großvater bei einem antijüdischen Pogrom, er selbst wurde dabei schwer verletzt. Nachdem er von 1925 bis 1929 seine Schulzeit absolviert hatte, arbeitete er sechs Jahre in einem Stahlwerk in Donetsk. Nachdem er sich als Autodidakt das Fotografieren selbst beigebracht hatte, konnte er mit fünfzehn Jahren sein erstes Foto in der Betriebszeitung des Stahlwerkes veröffentlichen. 1936 siedelte er nach Moskau um und war bis 1948 bei der TASS⁹ als Fotokorrespondent beschäftigt. Von 1941 bis 1945 war er offizieller Kriegsfotograf der Roten Armee, ab 1943 im Range eines Leutnants in der Kriegsmarine. Er begleitete die Rote Armee an der Nordfront in Murmansk und an der Südfront, hier vor allem auf der Krim. Ab 1944 begleitete er den Vormarsch der 3. Ukrainischen Front und dokumentierte die Eroberungen von Bukarest, Budapest, Wien und Berlin. 1941 und 1942 wurden seine drei Schwestern und sein Vater durch die Nationalsozialisten ermordet. 1945 fotografiert er als offizieller sowjetischer Fotograf auf der Potsdamer Konferenz für die TASS und 1946 berichtet er für die TASS von den Nürnberger Prozessen. 1948 fokussierte sich die spätstalinistische Verfolgungswelle vor allem auf die jüdische Bevölkerung und Chaldej wurde mit dem vorgeschobenen Grund von „Unprofessionalität“ von der TASS entlassen. Nach Jahren, in denen er versuchte

⁹TASS ist eine staatliche russische Nachrichtenagentur mit Hauptsitz in Moskau. Unter wechselnden Bezeichnungen besteht sie seit 1904 und ist heute eine der größten Nachrichtenagenturen des Landes.

mit Gelegenheitsjobs bei verschiedenen unbedeutenden Zeitungen finanziell zu überleben, wurde er 1956 bei der Prawda¹⁰ als Fotograf eingestellt. 1994 eröffnete er seine erste Ausstellung im Westen. Ernst Volland und Heinz Krimmer, die eine historische Fotosammlung mit dem Schwerpunkt von Chaldej's fotografischem Werk aufbauten, gaben sein erstes Buch mit dem Titel „Von Moskau nach Berlin“ im Westen heraus. 1997 am 6. Oktober stirbt Jewgeni Chaldej in Moskau. (Chaldej, 2011, S. 221–223), (Primbs & Melcher, 2018)

¹⁰ Die Prawda (russisch Правда, „Wahrheit“) ist eine der ältesten noch existierenden russischen Tageszeitungen. Sie wurde knapp fünf Jahre vor der Februarrevolution 1917 im zaristischen Russland gegründet und war von 1918 bis 1991 das Zentralorgan der KPdSU.

4.6.2 Bildinterpretation der Fotografie „Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag“

Abbildung 6.7:
Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag; Originalfoto



Quelle: mil.ru, Verteidigungsministeriums der Russischen Föderation¹¹

¹¹ Jewgeni Chaldej arbeitete vom 25. Oktober 1936 bis 7. Oktober 1948 als Korrespondent für TASS Photo Chronicle . Informationsberichte (einschließlich Fotoreportagen), die von einem Mitarbeiter der TASS im Rahmen seiner dienstlichen Tätigkeit zwischen dem 10. Juli 1925 und dem 1. Januar 1954 erstellt wurden , sofern sie erstmals im angegebenen Zeitraum veröffentlicht wurden oder erst im August veröffentlicht wurden 3, 1993 sind in Russland gemäß Artikel 1281 des Zivilgesetzbuchs der Russischen Föderation, Artikel 5 und 6 des Gesetzes Nr. 231-FZ der Russischen Föderation vom 18. Dezember 2006 (das Umsetzungsgesetz für Buch IV) gemeinfrei des Bürgerlichen Gesetzbuches der Russischen Föderation). Diese Datei stammt von den Websites (mil.ru , минобороны.рф) des Verteidigungsministeriums der Russischen Föderation und ist urheberrechtlich geschützt. Diese Datei ist unter der Creative Commons Attribution 4.0- Lizenz lizenziert.

Abbildung 6.8:
„Die Flaggenhissung am Berliner Reichstag, manipuliertes Foto



Quelle:
https://blogs.taz.de/vollandsblog/2008/07/23/die_flagge_auf_dem_reichstag_teil_3_das_manipulierte_foto/

4.6.2.1 Vorikonographische Beschreibung

Das Foto zeigt eine Stadt die sichtbar verwüstet ist. Auf der linken Seite des Originalfotos befinden sich Häuserruinen, man kann Brandspuren an den Mauern und Fenster ohne Glas erkennen. Die Dachstühle der Häuser sind zum Teil eingebrochen und zerstört. Die Häuserzeile zieht eine diagonale Sichtachse in den Hintergrund des Bildes, wo Rauchsäulen den Himmel verdunkeln. Auf der Straße fahren Militärfahrzeuge, einige Personen queren die Straße. Das rechte Drittel zeigt ein ebenfalls zerstörtes Dach mit einer noch fast intakten Balustrade auf der sich zwei Denkmäler, die zwei Männer in adeliger Kleidung zeigen, befinden. Im Zentrum des Fotos erkennt man eine Fahne mit einem Stern,

einem Hammer und einer Sichel. Die Flagge wird von einem Mann in Militäruniform an der Fahnenstange gehalten. Ein zweiter Mann in Militäruniform hält den Flaggenträger am Knie fest, um ihn zu sichern oder zu stabilisieren. Er trägt an seinem ausgestreckten, rechten Arm eine Armbanduhr. Auf dem linken Arm, mit der er sich an der Balustrade festhält, trägt er ebenfalls eine Armbanduhr.

4.6.2.2 Ikonographische Analyse

Peter Jahn, Osteuropahistoriker, bis 2006 Leiter des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst führt aus: „Chaldejs Rote Fahne auf dem Reichstag ist heute eine Fotoikone des Zweiten Weltkriegs. Nicht auf der Kuppel des Reichstags weht seine Fahne (er hatte sie aus Moskau mitgebracht), sondern an einer Seite des Daches, und nicht gegen den Himmel, sondern von oben schaute der Fotograf auf die Fahne und zugleich auf das zerstörte Berlin. Mit diesem dynamischen Ausschnitt hatte Chaldej den Sieg in einem Moment fixiert. Sein Foto steht weltweit für das Kriegsende in Berlin (Jahn, 2008).“

Die Aufnahme von Jewgeni Chaldej entstand am 2. Mai 1945, zwei Tage nach der eigentlichen Eroberung des Reichstages. Da er wusste, dass es zu dieser Szene kommen würde, hatte er sich bereits Tage vorher, die Fahne von einem Schneider anfertigen lassen. Vor dem zerstörten Reichstag traf er auf zwei zufällig dort anwesende Soldaten, die er bat mit ihm in das Gebäude zu gehen, um ein Foto zu machen. Chaldej erinnert sich: „Ich überlegte: Welcher Blickwinkel würde diesem historischen Augenblick am besten entsprechen? Ich machte ein paar Bilder, die aber nicht so ausdrucksstark waren. Dann schaute ich in Richtung Brandenburger Tor. Man sieht Berlin, es ist zerstört, es ist besiegt, der Krieg ist vorbei und ich wusste: Das ist die geeignete Perspektive! (mdr.de, 2021)“.

Chaldej machte sechsendreißig Aufnahmen am Dach des Reichstages und flog noch am selben Abend nach Moskau.

Den Redaktionsmitgliedern der Pravda in Moskau fiel auf, dass einer der abgebildeten Soldaten auf jeden Arm eine Uhr trägt. Es war bekannt, dass Uhren für russische Soldaten ein beliebtes Beutestück waren. Laut Ernst Volland, einem deutschen Künstler und Fotografen, der das Werk Chaldej in Deutschland wieder bekannt machte, „hatte diese Alltäglichkeit auf einem offiziellen Foto der letzten Kriegstage keinen Platz.“

Chaldej nahm zwei eindeutig erkennbare Manipulationen vor. Einerseits retuschierte er die zweite Uhr am Handgelenk des Soldaten und andererseits montierte er nachträglich aufsteigende Rauchwolken in das Bild. Zusätzlich wurde der Kontrast verstärkt um die Fahne deutlicher als zentrales Motiv auf den ersten Blick erkennbar zu machen (Volland, 2018).

4.6.2.3 Ikonologische Interpretation

Die Rote Fahne mit Hammer und Sichel stellt ein zentrales Symbol der sowjetischen Armee und des Kommunismus dar. Die Flaggenhissung auf dem zerstörten Berliner Reichstag gilt als Zeichen des Sieges über das nationalsozialistische Deutschland und den Triumph der Alliierten. Die Eroberung des Reichstagsgebäude Berlins, das zu den zentralen Gebäuden des Deutschen Kaiserreiches und der Weimarer Republik zählte, hatte für die Rote Armee einen hohen Symbolwert. Das Foto wurde auch in der Sowjetunion mehrfach publiziert und spielt in der sowjetischen Erinnerungskultur eine wichtige Rolle. Das Bild in mehrfacher Hinsicht symbolisch von Bedeutung. Es repräsentiert nicht nur den Sieg über den Faschismus und das Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa, sondern auch den Aufstieg der Sowjetunion als Supermacht und den Beginn des Kalten Krieges. Die rote Flagge fällt durch ihre prominente Platzierung im Bild sofort ins Auge. Sie steht nicht nur für die Rote Armee, sondern für die gesamte sowjetische Bevölkerung, die immense Opfer im „Großen Vaterländischen Krieg“, so die russische Bezeichnung für den Kampf gegen Hitlerdeutschland. Mit über 20 Millionen Toten zählt die Sowjetunion zu den am stärksten betroffenen Ländern. Chaldej's Komposition und die Manipulationen am Bild

schaffen Dramatik, die an eine theatralische Inszenierung erinnert. Die dunklen, düsteren Wolken im Hintergrund und die zerstörte Stadt betonen die Bedeutung des historischen Moments. Die Hissung der Flagge findet vor einem bedrohlich wirkenden Himmel, statt, was das Gefühl eines Schicksalsmoments verstärkt. Auch die Position der Soldaten – mutig auf dem Dach des Reichstags, trotz der Gefahr und Zerstörung um sie herum – lässt sie als Helden erscheinen, die unerschrocken ihr Land repräsentieren. In diesem Bild wird die Sowjetunion als die Macht dargestellt, die das „Böse“ des Faschismus besiegt. Der Reichstag und das zerstörte Berlin stehen symbolisch für den Untergang eines brutalen Systems, während die Flagge den moralischen Triumph und die Erneuerung darstellt (Paul, 2004a, S. 260).

4.7 Vietnamkrieg (1955 – 1975)

„Der Vietnamkrieg war der Versuch der USA, dem kommunistischen Machstreben in Südostasien Einhalt zu gebieten und dem vietnamesischen Volk seine Definition von Demokratie und Kultur aufzuzwingen (Paul, 2004a, S. 311).“

1954 nach dem Ende des Indochinakrieges war Vietnam von der Kolonialmacht Frankreich unabhängig geworden. Durch die Genfer Indochinakonferenz wurde beschlossen, Vietnam vorübergehend in Nord- und Südvietnam aufzuteilen.

Um den Einhalt des Waffenstillstandsabkommens zu gewährleisten wurde eine entmilitarisierte Zone zwischen den beiden Landesteilen errichtet. Die Trennung sollte nach zwei Jahren durch gesamtvietnamesische Wahlen aufgehoben werden. Die USA, die bereits während des Indochinakrieges Frankreich finanziell und militärisch unterstützten, übernahmen die Garantie für die Sicherheit Südvietnams. Nordvietnam wurde nach der Kapitulation der japanischen Besatzungsmacht von den Vietminh (Vietnam Doc Lap Dong Minh Hoi), der „Liga der Verbände für die vietnamesische Unabhängigkeit“) unter

dem Führer Ho Chi Minh regiert. Er hatte bereits 1945 die Demokratische Republik Vietnam ausgerufen. Der Süden Vietnams wurde nach dem 2. WK wieder von den zurückgekehrten Franzosen kontrolliert, die formal Kaiser Bao Dai als Staatschef einsetzten. Saigon wurde als die Hauptstadt von Vietnam betrachtet. 1955 wurde Südvietnam eine Republik, der ehemalige Kaiser kehrte wieder nach Frankreich zurück, wo er den Großteil seiner Jugend verbracht hatte.

Ngo Dinh Diem, der aus einer vietnamesischen Adelsfamilie stammte, und freundschaftliche Beziehungen zur Kaiserfamilie pflegte wurde 1933 Innenminister unter Bao Dai. Ho Chi Minh, der Führer Nordvietnams ließ Diem gefangen nehmen und machte ihm den Vorschlag der neu ausgerufenen Demokratischen Republik Vietnam beizutreten. Er erhoffte sich dadurch die Unterstützung der Katholiken in Nordvietnam gewinnen zu können, da Diems Vorfahren zu den ersten Adelsfamilien gehörten, die zum Katholizismus konvertiert waren. Diem lehnte den Vorschlag ab und ging in ein selbstauferlegtes Exil. 1954 kehrte Diem auf Wunsch von Bao Dai zurück und wurde Premierminister in der von den USA unterstützten Regierung, das Land sollte im folgenden Jahr als Republik Vietnam (Südvietnam) ausgerufen werden. In einem von der Regierung kontrollierten Referendum im Oktober 1955 besiegte Diem Bao Dai, stürzte den Kaiser und ernannte sich selbst zum Ministerpräsidenten von Südvietnam (Encyclopaedia Britannica, 2024). Er weigerte sich, die im Genfer Abkommen beschlossenen freien Wahlen, die 1956 stattfinden sollten, durchzuführen und errichtete ein autokratisches Regime, dessen Führungspositionen mit Mitgliedern seiner Familie besetzt wurden.

Aufgrund der Militär - und Wirtschaftshilfe durch die USA, konnte Diem hunderttausende Flüchtlinge aus Nordvietnam in Südvietnam ansiedeln. Allerdings kam es vermehrt zu Aufständen und Auseinandersetzungen mit der buddhistischen Bevölkerung, die sich gegenüber den Katholiken, die die herrschende Klasse darstellten, benachteiligt fühlten. Sein Auftrag durch den Genfer Beschluss, die amerikanischen Interessen durchzusetzen und die pro-französischen Kräfte auszuschalten war für die buddhisti-

sche Bevölkerungsmehrheit im Gegensatz zu den Katholiken inakzeptabel. Diems Diktatur löste heftige Proteste aus, besonders die Bevölkerungsgruppe der Buddhisten fühlten sich immer stärker diskriminiert. 1963 erreichten die Auseinandersetzungen ihren Höhepunkt, die Regierungstruppen töteten während einer Protestaktion mehrere Menschen und es kam zu Selbstverbrennungen buddhistischer Mönche auf offener Straße. Daraufhin entzog ihm die USA ihre Unterstützung und bei einem in enger Abstimmung mit dem CIA - Geheimdienst durchgeführten Putsch am 1. November 1963, wurde Diem von seinen eigenen Generälen getötet. (Encyclopaedia Britannica, 2024). Während der Regierungszeit des Diktators Ngo Dinh Diem wurden nach unabhängigen Schätzungen mehr als 150.000 Menschen inhaftiert und zwischen 1955 und 1957 12.000 Oppositionelle getötet. Das "Gesetz Nr. 6" ermöglichte Freiheitsentzug und Deportation ohne Gerichtsbeschluss und die Schaffung von Konzentrationslagern. Um die bäuerliche Bevölkerung dem Einfluss der Vietcong zu entziehen und sie von der Versorgung abzuschneiden zu können, forcierten die USA die Pläne des amerikanischen Experten für psychologische Kriegsführung Eugene Staley und des Generals Maxwell Taylor, der als Berater John F. Kennedys fungierte. Man begann mit der Errichtung sogenannter strategischer Dörfer für die Zwangsumsiedlung von acht Millionen Menschen in eingezäunte und bewachte Gebiete. Damit trieb man immer mehr Vietnamesen in die Arme des kommunistisch gelenkten Widerstandes (Die Presse, 2013).

Die USA hatte Diem fallen gelassen, weil er kein Garant für die von Amerika angestrebte Politik mehr war. Sein Sturz bildete den Auftakt zum direkten Eingreifen der USA in Vietnam. Einundzwanzig Tage nach dem Tod von Ngo Dinh Diem und dem Tod des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy, begann unter dem neuen US-Präsidenten Johnson eine neue Phase des Krieges. Mehr als 13 Millionen Tonnen Munition setzten die USA in Vietnam ein, was der doppelten Menge, der auf sämtlichen Kampfschauplätzen des Zweiten Weltkriegs verwendeten Munition entspricht. Im Kampf gegen den Viet-

kong und um ihre Nachschubwege zu unterbinden, setzten die USA großflächig Entlaubungsmittel in den Waldgebieten und den landwirtschaftlich-genutzten Flächen in Südvietnam ein. Schließlich kam es durch den Einsatz des Herbizides Agent Orange und den amerikanischen Massakern an vietnamesischen Zivilisten in My Lai zu immer stärker werdenden Protesten in Amerika gegen den Krieg in Vietnam. Am 31. Jänner 1968 gelang der FNL ¹²in Zuge der TET¹³-Offensive ein wichtiger Teilsieg gegenüber Südvietnam. 1973 wurden die amerikanischen Truppen abgezogen, obwohl die USA an den Militärhilfen für Südvietnam festhielten. 1973 verabschiedete der amerikanische Kongress den War Power Act, ein Gesetz, das in der Theorie besagt, dass der Präsident der USA den Kongress konsultieren muss, bevor er US-Streitkräfte ins Ausland entsendet. Im sogenannten Nachkriegskrieg ging der Krieg zwischen Nord- u. Südvietnam ungehindert weiter. Anfang März starteten die Nordvietnamesen einen Angriff auf Südvietnam, die Regierung und die Armee brachen innerhalb von zwei Monaten zusammen. Es wurde eine Militärregierung eingesetzt und am 2. Juli 1976 wurde das Land offiziell als Sozialistische Republik Vietnam mit der Hauptstadt Hanoi vereint. Saigon wurde in Ho-Chi-Minh-Stadt umbenannt (Spector, 2024).

4.7.1 Huynh Cong Ut

Huynh Cong - genannt Nick Ut wurde am 29. März 1951 in Long An im südlichen Mekong-Delta geboren. Sein frühes Interesse an Fotografie wurde durch seinen älteren Bruder Huynh Thanh My, der als Fotograf bei der Associated Press in Saigon arbeitete, geweckt.

¹² National Liberation Front, vietnamesische politische Organisation, die am 20. Dezember 1960 gegründet wurde, um den Sturz der südvietnamesischen Regierung und die Wiedervereinigung Nord- und Südvietnams herbeizuführen. (<https://www.britannica.com/topic/National-Liberation-Front-political-organization-Vietnam>, abgerufen am 29.2.2024)

¹³ Angriffe nordvietnamesischer Streitkräfte, die in den frühen Morgenstunden des 31. Januar 1968 begannen, (<https://www.britannica.com/topic/National-Liberation-Front-political-organization-Vietnam>, abgerufen am 29.2.2024)

Sein Bruder unterstützte seinen Wunsch ebenfalls als Fotograf zu arbeiten, er brachte ihm alte Kameras mit nach Hause und erklärte ihm, wie man sie bedient. Wenige Wochen nachdem sein Bruder beim Fotografieren von Kampfhandlungen ums Leben kam, wurde er von Horst Fass, dem damaligen Leiter des AP-Büros in Saigon am 1.1.1966, als Laborhelfer eingestellt. Fass hatte anfangs Bedenken den damals erst 14-Jährigen einzustellen. Peter Arnett, ein neuseeländischer Kriegsberichterstatter, der mehrere Jahrzehnte für US-Medien berichtete und damals für die Associated Press in Saigon arbeitete, berichtet in seiner Biografie über die erste Begegnung mit Nick Ut: „Du gehst ab besten wieder zu deiner Familie hinüber, sagte Horst (Fass), doch der Junge stieß hastig hervor: AP ist jetzt meine Familie, ich möchte auch Fotograf werden.“ Ut ließ sich nicht beirren, er kam immer wieder in das Pressebüro und begann in der Dunkelkammer kleine Hilfsarbeiten zu verrichten. Schließlich brachte Horst ihm auch das Fotografieren bei und schließlich musste er ihn in den Krieg ziehen lassen (Arnett, 1996, S. 221).

Am 8. Juni 1972 fotografierte er das berühmte Foto von Kim Phuc, dem neunjährigen Mädchen, dass nach einem Napalm Bombenangriff, schwer verletzt, gemeinsam mit ihrem Bruder und weiteren Familienangehörigen, aus dem Dorf Trang Bang flüchtete. Noch im selben Jahr erhielt Nick Ut dafür den Pulitzerpreis und 1973 die Auszeichnung für das beste World Press Photo. 1977 emigrierte er nach Los Angeles und arbeitete weiter als Pressefotograf für die Associated Press. 1989 traf er erstmals wieder in Havanna auf Kim Phuc. Sie hatte ihre schweren Verbrennungen überlebt und durch Vermittlung der vietnamesischen Regierung einen Studienplatz in Havanna auf Kuba bekommen. 1993 eröffnete er das neue AP-Büro in Hanoi. Im Jahr 2000 besuchte er erstmals wieder das Dorf Trang Bang, wo die Verwandten von Kim Phúc bis heute leben. 2012 wurde er für seine Beiträge zum Fotojournalismus in die Leica Hall of Fame aufgenommen und 2021 wurde er von der US-Regierung mit der National Medal of Arts, eine der höchsten Auszeichnungen für Künstler und Kunstförderer als erster Fotojournalist ausgezeichnet. Heute lebt Nick Ut mit seiner Frau und seinen beiden Kindern in

Kalifornien, er hat nach wie vor Kontakt zu Kim Phuc (famous-photographers.com, 2013).

4.7.2 Bildinterpretation der Fotografie „The Terror of War“

Abbildung 6.9:
Originalaufnahme „The Terror of War“



Quelle: <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>

Abbildung 6.10:
„The Terror of War“, publiziert von der AP (Associated Press)



Quelle: <https://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/>

4.7.2.1 Vorikonographische Beschreibung

Nick Ut fotografierte mit einer deutschen Leica M2 aus dem Jahr 1965, wie sie von AP-Reportern damals üblicherweise benutzt wurde. In der Regel benutzte er einen Schwarzweißfilm von Kodak mit einer Lichtempfindlichkeit von 400 ASA (Paul, 2005, S. 266). Auf der Originalaufnahme (vgl. Abbildung 6.9), erkennt man fünf Kinder im Vordergrund und sieben Männer in Militäruniformen hinter den Kindern. Alle Personen laufen direkt auf den Fotografen zu. Im Hintergrund erkennt man aufsteigenden Rauch. Im Vordergrund des Fotos läuft ein etwa 10-jähriger Junge, sein Mund ist schmerzverzerrt aufge-

rissen. Seine rechten Beine sind nicht zur Gänze abgebildet, was die dynamische Bewegung verstärkt. Das zentrale Motiv des Fotos ist ein nacktes Mädchen, dass direkt auf die Betrachter*innen zu läuft. Auch sie scheint zu schreien, ihre Gesichts- und ihre Körperdynamikausdruck lassen darauf schließen, dass sie in großer Angst und Panik vor einem lebensbedrohlichen Ereignis flüchtet. Ihre Arme sind ausgestreckt, am ganzen Körper, kann man Wunden auf ihrer Haut erkennen. Ein paar Schritte hinter den beiden Kindern läuft ein kleinerer Junge, der den Kopf zu der im Hintergrund aufsteigenden Rauchwolke dreht, die die offensichtlich ausgehende Gefahr darstellt, von der alle flüchten. Auf derselben Höhe wie der kleine Junge läuft ebenfalls ein Mädchen, das einen kleinen Jungen an der Hand hält. Alle Kinder sind barfuß. Die sieben Männer im Hintergrund tragen eine Militäruniform und einen Helm, bei sechs ist nicht klar zu erkennen, ob es sich um Soldaten oder Fotografen handelt. Ein Mann der sich auf gleicher Höhe wie das flüchtende Kinderpaar befindet, ist klar als Fotograf zu erkennen. Er versucht im Laufen, eine Filmrolle in die Kamera einzulegen (Paul, 2005).

4.7.2.2 Ikonographische Analyse

Das Bild des Mädchens Kim Phúc entstand in der Spätphase des Vietnamkrieges. Das amerikanische Militär hatte bereits begonnen ihre Truppen abzuziehen. Die meisten Kriegsreporter*innen hatten bereits das Land verlassen, weil es zunehmend schwieriger wurde spektakuläre Aufnahmen zu produzieren. Die United States Air Force, die Luftstreitkraft der Streitkräfte der Vereinigten Staaten von Amerika, bombardierte zu dieser Zeit zwar massiv die nordvietnamesischen Gebiete, in Südvietnam übernahmen sie überwiegend allerdings nur defensive Aufgaben. Die Presseagenturen sahen sich gezwungen die noch verbliebenen Fotoreporter*innen auch zu kleineren Gefechten und Auseinandersetzungen zu schicken, um an brauchbares Fotomaterial zu kommen. Als im Associated Press Büro in Saigon bekannt wurde, dass sich im südvietnamesischen Dorf

Trang Bang Vietkongs verschanzt haben sollten, bekam der damals 21-jährige Vietnamesen und AP-Fotoreporter Nick Ut vom Chef des AP-Büros Horst Faas am 8. Juni 1972 den Auftrag in das von Saigon fünfundzwanzig Kilometer entfernte Dorf zu fahren (Paul, 2005). Nick Ut und sein Fahrer erreichten das Dorf Trang Bang um 7.30 Uhr. Auf der Straße hatte sich ein Stau gebildet, weil das Befahren der sogenannten Route 1 wegen nordvietnamesischen Scharfschützen in der Nacht kaum befahren werden konnte. Ut erinnerte sich, dass viele Südvietnamesen aus Angst vor den Vietkong bereits aus dem Dorf geflüchtet waren, sie kochten und schliefen außerhalb des Dorfes, nahe der Straße. Gegen Mittag baten die südvietnamesischen Truppen um Luftunterstützung. Das Zielgebiet für den Bombenabwurf wurde für die Flugzeuge durch Soldaten mit Rauchgranaten markiert, man vermutete, dass sich die Nordvietnamesen bereits aus dem Dorf zurückgezogen hätten (Faas & Fulton, 2021).

Den wartenden Journalisten und Fotografen, die sich wie auf einen Jahrmarkt benahmten, war schnell klar, dass sich der angeforderte Jagdbomber nicht auf den richtigen Kurs befand. Das Flugzeug befand sich über den Stellungen der Regierungstruppen, aber anstatt das Manöver abubrechen, warf der Pilot zwei Bomben ab, die nicht explodierten. Das herannahende zweite Flugzeug, bei dem das südvietnamesische Kennzeichen - rote Streifen auf gelbem Grund - deutlich zu erkennen war, ging mit einer schraubenähnlichen Bewegung nach unten und warf die Bomben auf das Dorf. Die abgeworfenen Napalmbomben setzten das Dorf, die Straße und die Felder auf beiden Seiten in Brand (Chong, 2009, S. 82–85).

Nick Ut erinnerte sich in einem Interview von 1999: „Als wir (die Reporter) näher an das Dorf herankamen, sahen wir die ersten Menschen rennen. Ich dachte „Oh mein Gott“, als ich plötzlich eine Frau sah, deren linkes Bein durch Napalm schwere Verbrennungen erlitten hatte. Dann kam eine Frau mit einem Baby, das starb, dann eine andere Frau mit einem kleinen Kind, dessen Haut sich ablöste. Als ich ein Foto von ihnen machte, hörte ich ein Kind schreien und sah das junge Mädchen, das alle brennenden Kleider

ausgezogen hatte. Sie schrie ihr Bruder zu ihrer Linken zu. Kurz bevor das Napalm abgeworfen wurde, hatten Soldaten (der südvietnamesischen Armee) den Kindern zugerufen, sie sollten weglaufen, aber es war nicht genug Zeit.“ (Faas & Fulton, 2021). Eine Gruppe von Journalisten war den fliehenden Verletzten bereits entgegen gegangen, aber ohne den Opfern Hilfe zu leisten, auch Nick Ut war in dieser Gruppe. Einige Reporter wechselten ihre Filme; andere erwarteten die Gruppe angesichts der enormen Hitze aus etwas größerer Entfernung (Paul, 2005).

Die wartenden Fotografen wussten, so die chinesische Autorin Denise Chong, „dass sie das Bild des Tages vor sich hatten. Sie schossen ein Foto nach dem anderen, bis sie keinen Film mehr in den Kameras hatten. Sie stellten sich schon vor, wie sie das Bild aussuchen würden, das Leben und Tod voneinander trennte. Die Lebenden vermitteln die Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr. (Chong, 2009, S. 87). Nachdem Nick Ut seine Aufnahmen gemacht hatte, brachte er das verletzte Mädchen in eine Klinik in Saigon und kehrte in das AP-Büro zurück. Die Fotos wurden sortiert und die zur Veröffentlichung geeigneten gekennzeichnet. Das Foto von Kim Phuc, war nicht in der Auswahl, weil einer der Grundsätze von Associated Press lautete: „Keine nackten Menschen von vorne!“ Horst Faas, der Bildredakteur vom Dienst, begann mit der nochmaligen, routinemäßigen Durchsicht der Fotos und stieß auf das nicht zur Publikation ausgewählte Bild. Faas setzte sich über die Grundsätze von AP hinweg und beging damit einen Tabubruch. Die Bildunterschrift lautete: „Südvietnamesische Streitkräfte folgen verängstigten Kinder, die nach einem irrtümlichen Napalmangriff bei Trang Bang auf der Route 1 fliehen...Die Brandbombe wurde von einem südvietnamesischen Skyraider abgeworfen“ (Chong, 2009, S. 98). Das Originalbild (Abbildung 6.9) wurde für die Veröffentlichung beschnitten Das gesamte rechte Drittel des ursprünglichen Bildes, das am Straßenrand weitere Fotografen in militärischer Uniform zeigt, von denen einer gerade den Film seiner Kamera wechselt, aber keiner bereit ist, den verängstigten und weinenden Kindern zu helfen, fiel der Schere zum Opfer (Paul, 2005). Außerdem wurden die Schatten auf dem Körper des Mädchens, die wie Schamhaare

wirken könnten per Retusche entfernt (Chong, 2009, S. 98), (siehe Abbildung 6.10). Das Foto wurde vorerst von der New Yorker AP-Zentrale mit dem Argument abgewiesen, dass es frontale Nacktheit zeigt. Horst Faas argumentierte per Telex gegenüber der New Yorker Zentrale, dass eine Ausnahme gemacht werden müsse, mit dem Kompromiss, dass keine Nahaufnahme des Mädchens Kim Phuc allein übertragen würde. Der New Yorker Bildredakteur Hal Buell stimmte letztendlich zu, dass der Nachrichtenwert des Fotos alle Vorbehalte gegenüber Nacktheit überwiege (Faas & Fulton, 2021). Die beschnittene Version des Fotos wurde am folgenden Tag, dem 9. Juni 1972 auf der Titelseite der New York Times mit einem Artikel mit dem Titel „South Vietnamese Drop Napalm on Own Troops“ von Fox Butterfield erstmals veröffentlicht. Am 10. Juni 1972 wurde das Foto in der Pazifik-Ausgabe von „Stars and Stripes“ gedruckt. Peter Arnett, der den Text verfasste, verwies im Titel mit der Überschrift: „A Misplaced Bomb... And a Breath of Hell“ darauf hin, dass der Abwurf der Napalmkanister irrtümlicherweise durch ein „friendly fire“ ausgelöst wurde, dass also südvietnamesische Flugzeuge ein südvietnamesisches Dorf bombardiert hatten. In späteren Publikationen wurde auf die historisch konkreten Zusammenhänge nicht mehr hingewiesen (Paul, 2005).

4.7.2.3 Ikonologische Interpretation

Laut Gerhard Paul fand der Vietnamkrieg in einer medienhistorischen Schwellensituation statt. Die illustrierte Presse, die bisher die Kriegsberichterstattung visualisierte, verlor zunehmend an Bedeutung gegenüber den neuen Medium Fernsehen. Der Vietnamkrieg wird in der Literatur oft als der erste Fernsehkrieg der Geschichte bezeichnet. Trotzdem gelang es der Kriegsfotografie letztmals ihre Bedeutung gegenüber den laufenden Bildern des Fernsehens zu halten.

Der US-Regierung gelang es, anders als im 2. Weltkrieg, nicht, die Menge an publizierten Bildern zu kontrollieren und scheiterte daran eine einheitliche Darstellung der Kriegsergebnisse dem Publikum zu vermitteln. Den US-Oberkommandos gelang es aufgrund der

Unübersichtlichkeit des Kriegsgeschehen nicht den Propagandafluss zu steuern. Nach der TET-Offensive geriet die Situation noch mehr außer Kontrolle. Man verlor den Überblick wie viele Journalist*innen sich im Lande überhaupt aufhielten und für welches politische Lager sie berichteten oder fotografierten. Aufgrund der einzigartigen Akkreditierungspraxis war es Journalist*innen und Fotograf*innen ein Leichtes vor Ort zu berichten. Für eine Akkreditierung benötigte man lediglich Visum und ein Begleitschreiben eines Medienunternehmens. Durch die Zulassungsbestätigung hatten Medienmitarbeiter*innen Anspruch auf Unterstützung bei Unterkunft, Verpflegung und Transport durch die amerikanische Armee. Auch wenn der Vietnamkrieg als „unzensurierter Krieg“ galt, kann man nicht von freier Berichterstattung ausgehen. Die Journalist*innen waren an die Richtlinien ihrer Heimatredaktionen gebunden, auch die US-Regierung versuchte durch offizielle Schreiben an Sendeanstalten und Tageszeitungen Einfluss auszuüben (Paul, 2004b, S. 312–314).

Das Bild von Kim Phúc lässt sich als „historisches Referenzbild“ kennzeichnen. Unter diesem Begriff werden Bilder subsumiert, „die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben“. Es sind gleichsam Schlüsselbilder, „mit deren Wiedererkennen bestimmte Erinnerungsinhalte aktualisiert werden“. (Hellmold 1999, S. 36 zitiert in (Paul, 2005, S. 230). Der Kunsthistoriker Marin Hellmold führt weiter aus, dass sich die Fotografie von Nick Út in eine Gruppe von Ereignisbildern einordnet, die Menschen im Augenblick existentieller Bedrohung zeigen und dadurch eine Schockwirkung beim Betrachter auslösen. Er vergleicht das Foto mit Francisco de Goyas Gemälde der Exekution der Aufständischen gegen die französische Besetzung Spaniens von 1814, Robert Capas Inszenierung der Erschießung eines republikanischen Milizionärs 1936 in Spanien und Eddie Adams Fotografie der Hinrichtung eines Vietcongs auf offener Straße 1968 in Saigon. Diese Bilder verfügen über gemeinsame ästhetische Merkmale, die sie zu Ikonen des Krieges gemacht haben. Hellmold nennt fünf Kriterien, die ein Bild oder

eine Fotografie dafür haben muss: „die Suggestion von Authentizität, die zeitliche Verdichtung der Handlung, die Dominanz einer Gebärdefigur im Bildzentrum, die Evozierung einer synästhetischen Wahrnehmung sowie die Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off“ (Hellmold 1999, zitiert in (Paul, 2005, S. 230). Gerhard Paul analysiert die Wirkung der Aufnahme darüber hinaus vor allem durch ihre narrative und zeitlich verdichtende Struktur. Es wird nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern mehrere Phasen einer Handlung werden bildlich zu einem Augenblick zusammengeführt. Die Fotografie bringt gleichsam einen Zeitablauf zur Abbildung. Die flüchtenden Kinder erscheinen diagonal im Bildraum gestaffelt. Ihre Positionen zeigen drei Phasen des Vorbeilau- fens, wodurch der Raum zeitlich gegliedert ist. Die Kinder kommen dem Betrachter im doppelten Sinne entgegen: Sie laufen auf den Betrachter zu und wirken durch ihre Fluchtbewegung von rechts hinten nach links vorne gleichzeitig der traditionellen Lese- richtung entgegen, wodurch zusätzliche Aufmerksamkeit erzeugt wird. Paul führt weiter aus: „Die emotionale Ansprache des Betrachters wird zudem durch die Konzentration wesentlicher Bildaussagen in einer so genannten Gebärdefigur erzielt. Darunter versteht die Kunstgeschichte eine einzelne Person oder eine Personengruppe, deren gesamte Gebärde - Körperhaltung, Gestik und Mimik - von einem Affekt geprägt ist und ein exis- tenzielles Gefühl zum Ausdruck bringt. Dabei scheint sich der ganze Körper der Person dem Betrachter mitzuteilen. Die Gebärdefigur liegt kompositorisch exakt im Bildmittel- punkt. Vertikal gliedert sich das Bild in drei Streifen von gleicher Breite, die durch drei Figurengruppen ausgefüllt werden, wodurch jedem Kind im Vordergrund eine Assistenz- figur im Hintergrund zugeordnet erscheint“ (Paul, 2005, S. 231).

„Der Ursprung dieser Doppelmoral findet sich beim Fotografen; durch ihn bekommen die Fotografien eine subjektive Seite. Er wählt den genauen Ausschnitt, bestimmt was gezeigt und was ignoriert werden soll, und sorgt durch seine Entscheidung für die ästhe- tische Auf-bereitung des Gezeigten. Der Kamerabnutzer bewertet die Welt. Der Appa-

rat alleine, als technische Maschine, würde den objektiven Ansprüchen der Realität gerecht werden können. Aber so ist „die Kamera (...) Gegengift und Krankheit zugleich, Mittel zur Aneignung der Realität und Mittel zu ihrer Abnutzung (Sontag, 1980, S. 171).“

5 Wie kommen die Bilder in die Zeitung?

„Von über 99 Prozent allen Geschehens auf diesem Erdball erfährt der Zeitungsleser nichts, weil es einfach nicht zur Kenntnis der Presse gelangt und von den über 99 Prozent aller Nachrichten, die schließlich doch der Presse bekannt werden, gelangen nie vor die Augen der Leser, weil sie als zu unbedeutend, zu fragmentarisch, zu polemisch oder – nach den jeweils herrschenden Vorstellungen – zu unsittlich aussortiert und dem Papierkorb anvertraut werden.
(Schulz, 1990a, S. 7) (Steffens, 1971, S. 9).

Um die Frage beantworten zu können, habe ich drei österreichische Journalisten interviewt, wobei ein Journalist während seiner journalistischen Tätigkeit auch als Kriegsphotograf gearbeitet hat.

Für die Befragung wurde die Methode des qualitativen Interviews gewählt, wobei das Ziel verfolgt wurde, Interviewdaten zu erheben, die interpretiert werden können. Bei der vorliegenden Arbeit wurde ein leitfadengestütztes Expert*inneninterview geführt. Das Expert*inneninterview ist eine Form des leitfadengestützten Interviews. Es unterscheidet sich von anderen Formen qualitativer Interviews dadurch, dass der Kreis der Erzählpersonen auf sogenannte Expert*innen begrenzt ist. Leitfadengestützte Interviews haben eine bewusste Vorstrukturierung und arbeiten mit bereits vorher ausgearbeiteten Fragestellungen bzw. Aussagen. Wesentlich dabei ist, sich an das Gesagte der Interviewten zu orientieren und nicht statisch die Fragen abzuarbeiten. Laut Kohlbrunn & Scheytt vom Methodenzentrum der Universität Ruhr-Bochum ist das leitfadengestützte Interview wie folgt strukturiert:

- Erzählstimulus (Narration oder Beschreibung):
Die Perspektive des/der Befragten soll auf das interessierende Phänomen gelenkt werden und dessen Vorgeschichte erzählen.
- Thematisch geordnete aber offen gestellte Fragekomplexe, die zunächst auf das Gesagte aufbauen (immanent) und später neue Aspekte erfragen kann (exmanent). Der Übergang zwischen den Fragekomplexen sollte erneut bewusst offen und sanft formuliert sein, um erzählgenerierend zu wirken.

- Als Interviewabschluss können evaluierende Fragen gestellt werden, aber auch Fragen die kontroverse und/oder provokant anmuten. Gerne wird auch mit kleinen Gedankenexperimenten gearbeitet.

Sie weisen darauf hin, dass diese Methode dann sinnvoll einzusetzen ist, wenn die Fragestellung begrenzt ist oder man bereits spezifische Vorannahmen im Forschungsfeld besitzt. Der Fokus liegt darauf argumentierende Darstellungsmodi zu erfassen. Bei einem Expert*inneninterview, einem Sonderfall des leitfadengestützten Interviews, werden Personen befragt, die über eine besondere Art von Wissen und Erfahrungen verfügt. In meinem Fall habe ich Personen aus dem journalistischen Bereich interviewt, die eine Gatekeeperfunktion innehatten oder haben bzw. detailliertes Wissen über Arbeitsabläufe, Regeln, institutionalisierte Zusammenhänge und Mechanismen haben (Kohlbrunn & Scheytt, 2020).

„Im Unterschied zu anderen Formen des offenen Interviews bildet bei ExpertInneninterviews nicht die Gesamtperson den Gegenstand der Analyse, d.h. die Person mit ihren Orientierungen und Einstellungen im Kontext des individuellen oder kollektiven Lebenszusammenhangs. Der Kontext, um den es hier geht, ist ein organisatorischer oder institutioneller Zusammenhang, der mit dem Lebenszusammenhang der darin agierenden Personen gerade nicht identisch ist und in dem sie nur einen "Faktor" darstellen (Meuser & Nagel, 1991, S. 442).“

5.1 Interviewleitfaden

Die Interviews wurden anhand des Modells zur Gatekeeperforschung, also einer empirischen Untersuchungsmethode der journalistischen Selektionsregeln von Winfried Schulz, einem deutschen Kommunikationswissenschaftler als offene Interviews durchgeführt. Er weist auf fünf wesentliche Punkte hin, die Journalisten bei der Nachrichtenauswahl beeinflussen und die auch auf bildauswählende Personen zu trifft:

1. „Die Nachrichtenselektion ist teilweise abhängig von subjektiven, ganz persönlichen Erfahrungen, Einstellungen und Erwartungen des Journalisten.
2. Die Auswahl wird bestimmt durch die organisatorischen und technischen Zwänge von Redaktion und Verlag, z. B. vom Zeitdruck und vom verfügbaren Raum in der Zeitung.
3. Die Auswahl ist häufig an der Bezugsgruppe der Kollegen und Vorgesetzten orientiert:
4. Die auswählende Person wählt im Sinne der politisch-weltanschauliche Ausrichtung einer Zeitung oder Zeitschrift aus.
5. Nachrichtenagenturen leiten bereits eine selektierte Auswahl an Bildern an Medien und Bildredakteur: innen weiter (Schulz, 1990b, S. 11).“

Diese fünf Aussagen wurden als Leitfaden für die geführten Interviews herangezogen.

5.2 Analyse der Befragung

„Journalismus besteht aus Wort und Bild. Soweit die Binsenweisheit. Man könnte auch sagen: Wer den Leser rumkriegen will, muss es an zwei Fronten gleichzeitig versuchen, im Zangengriff, in der Hoffnung, das Opfer, das lieber gelangweilt weiterblättern möchte, auszutricksen, zu überrumpeln, in die Falle zu locken, in die Ecke zu drängen, sodass es nicht mehr auskommt und gar nicht mehr anders kann, als – zu lesen zu beginnen, und weiter: Wort und Bild also. Jeder, der jeden Tag Worte produziert, weiß, dass das Bild das stärkere Mittel ist. Immer (Hamann, 2007, S. 73)“.

"Krisen- und Kriegsreportagen: Ein endloses Thema. Ich möchte sofort festhalten, wie wenig das Bild des Kriegsreporters oder der Kriegsreporterin mit der Wirklichkeit zu tun hat. Wie viele große und kleine Mythen haben sich um Kriegsre-

portagen entwickelt! Wer wo alles wie erlebte! Heldensagen entstehen! Sterbliche werden zu unsterblichen Heroen! Wer ist schuld daran? Zuerst einmal der Krieg selbst (Rados, 2009, S. 29)“.

5.2.1 These 1: Nachrichtenselektion hängt von persönlichen Faktoren ab

Die Annahme von Schulz (siehe Kap. 5.1), dass die Nachrichtenselektion teilweise abhängig ist von subjektiven und persönlichen Erfahrungen, Einstellungen und Erwartungen der Journalist*innen wurden von allen Interviewpartnern bestätigt. Fast immer findet eine Vorselektion durch die Fotoredaktion einer Zeitung statt, trotzdem liegt die Entscheidung, welches Foto publiziert wird bei einer Person, entweder dem Chefredakteur bzw. des Blattmachers, wie der ehemalige Chefredakteur einer österreichischen Tageszeitung es ausdrückt:

...es gab natürlich eine Fotochefin, die voraussucht, aber die letztendliche Entscheidung ist bei mir gelegen (I1, 13-14).¹⁴

Insbesondere die Entscheidung über das Coverbild einer Zeitung liegt in den Händen der Chefredaktion. Trotz dem man versucht nach objektiven Kriterien zu entscheiden, wird die letztendliche Auswahl nach subjektiven Kriterien und Einstellungen getroffen. Diejenige Person, die Dienst hat und für die Produktion verantwortlich ist, trifft gemeinsam mit der Bildredaktion die Entscheidung, welches Bild publiziert wird. Die Wahl, welches Bild gezeigt wird und welche Fotos für die Leser*innen unzumutbar sind, basiert laut Sybille Hamann, eine ehemalige österreichische Journalistin, immer auf einer Bauchentscheidung, da die allerwenigsten Chefredakteure über eine fotografische Ausbildung verfügen oder einen künstlerischen Hintergrund haben. Obwohl Art-director*innen und Layouter*innen, ein vorhandenes Wissen über Bildsprache haben,

¹⁴ Im Folgenden wurden die Aussagen der Interviewpartner kursiv gesetzt. Die Zahlen in der Klammer bezeichnen die Nummer des Transkripts des Interviews im Anhang (I1-I3) und die Zeilennummer der zitierten Passage.

liegt die Entscheidung meist bei den Verfasser*innen der Zeitungsartikel, die eher aufgrund emotionaler Argumente eine Entscheidung über die Auswahl treffen. Argumente wie: „Ich finde das gut“, „das fährt aber ordentlich“, „irgendwie macht mich das an, ich weiß aber nicht warum“, oder „nein, also das ist echt zu heftig“, führt Hamann als ausschlaggebende Argumente für favorisierte Bilder an (Hamann, 2007, S. 79). Folgende Aussagen der Interviewpartner belegen die redaktionellen Vorgehensweisen in Hinblick auf die These 1.

Dann gibt es noch das Seite- Eins-Bild, das liegt, zumindest beim Kurier, in den Händen der Chefredaktion bzw. des Blattmachers, der entscheidet, was auf die Titelseite kommt. (I1, 42-44)

Naja, natürlich hat jeder eine gewisse persönliche Einstellung, und wenn man etwas gar nicht mag, dann nimmt man das eben seltener, aber man versucht immer eine gewisse Objektivität zu wahren. (I1, 118-121)

...da verlässt man sich natürlich auch auf die Fotochefin, die die Vorauswahl getroffen hat. (I1, 126-127)

Ich glaube es gibt eine Blattlinie, die die Leute in irgendeiner Form im Kopf haben, aber das ist ein vages Thema, viel konkreter ist die Frage, wer an diesem Tag Dienst hat, wer koordiniert und verantwortlich ist für die Produktion für die Zeitung von morgen. Und der schaut sich unter Garantie mit Leuten aus der Bildredaktion das mögliche Bildangebot an (I3, 140-144)

Besonders deutlich wird der subjektive Zugang bei einem Journalisten, der für verschiedene Monats- und Wochenzeitung Österreichs tätig war und neben seiner journalistischen Tätigkeit auch Fotos in Kriegsgebieten angefertigt hat:

Ja, ganz banal gesagt, die Bilder, die mir am besten gefallen, da ging es mir persönlich, eher um ein gelungenes Foto als um einen besonderen Zugang. (I2, 88-89)

Das war immer ein breites Feld, ich kann mich erinnern an ein Foto von einem Markt, das ich gemacht habe. Da schaut von links, ganz groß, der Kopf von einer Ziege und man sieht dann von schräg unten einen jungen afghanischen Händler, der sie herauslocken wollte. Das fand ich irgendwie ein schön komponiertes Bild. Der Ziegenkopf leicht unscharf im Vordergrund. Oder ein Foto von, das waren wahrscheinlich Opiumhändler, in einem Basar die beisammensitzen und Tee trinken. Aber auch Fotos aus einem Rettungshubschrauber, wo ich mitgeflogen bin, der die Verwundeten reingeholt hat, wo ein Sanitäter versucht einen wiederzubeleben. Also quer durch. (I2, 92-99)

Aber brutal – nicht brutal, hat für mich keine Rolle gespielt. Ich wollte lässige Bilder haben. (Ziegenkopf, Opiumhändler, Verwundete im Heli) (I2, 105-106)

Für Journalist*innen ist es auch keine ungewöhnliche oder besonders hervorzuhebende Tätigkeit Bilder auszuwählen, es ist nach ihrem Selbstverständnis, ein Teil ihres Berufes.

B: Nein, die Linie ist eher das alle plus/minus ähnlich ticken. Da hast du gelernte Vorstellungen von Bildern, die sind aber eher ästhetischer Natur, als ideologischer. Das ist im Wesentlichen auch so, wie alle eine ähnliche Nachrichtenauswahl treffen, aber nicht, weil es irgendeine Instanz gibt, die das steuert, sondern weil, ja genauso wie beim Installateur – der macht gewisse Sachen, wie er es eben macht. (I3, 228-250)

5.2.2 These 2: Die Auswahl folgt Zwängen von Redaktion und Verlag

Die zweite These von Schulz (siehe Kap. 5.1) lautet: Die Auswahl wird bestimmt durch die organisatorischen und technischen Zwänge von Redaktion und Verlag, z. B. vom Zeitdruck und vom verfügbaren Raum in der Zeitung. Journalist*innen sind gezwungen sich den technischen und organisatorischen Gegebenheiten einer Redaktion anzupassen und ihren Arbeitsablauf danach auszurichten. Von allen interviewten Personen

wurde darauf hingewiesen, dass besonders der Faktor Zeit bei der Entscheidung, welche Beiträge und welche Fotos publiziert werden, im Redaktionsalltag eine entscheidende Rolle spielen.

Die technischen Vorgaben entscheiden darüber, welche Fotos für den Druck geeignet sind oder nicht.

Das ist auch klar, beim Tageszeitungsdruck kann man nicht alle Bilder nehmen, weil der Druck z. B. abschmiert. Man braucht scharfe, kontrastreiche Bilder... (I1, 131-132).

Auf meine Frage, ob es der bildauswählenden Person auch möglich wäre Bilder aus moralischen oder ethischen Gründen von der Veröffentlichung auszuschließen: ...*wäre es möglich, dass die Fotochefin sagt, nein das wollen wir nicht aus moralisch, ethischen oder was auch immer für welchen Gründen? (I1, 26-27)*, äußert sich der Interviewte:

B: Eher sagen wir, aus technischen Gründen. Kann aber auch aus ethischen Gründen sein. Beispiel, wir haben sehr selten bei Kriegsberichten Bilder mit Leichen hergezeigt und weiter:

B: die Auswahl der Fotos hat oft nicht nur ethische, sondern auch einfach „blattmacherische“ Gründe. (I1, 28-29).

Der Platz, der einem Artikel in einer Zeitung eingeräumt wird, bestimmt die Auswahl der Bilder und hat zur Folge, dass Bilder beschnitten und dem Layout des Artikels angepasst werden.

Du besprichst vorher die Geschichte, besprichst ein bisschen das Layout, und die bauen dann ein fertiges Layout mit Fotos drinnen. Wo man natürlich schon sagen kann, das will ich nicht, aber in den meisten Fällen ist es egal (I2, 143-146).

Dann gibt es noch die Möglichkeit, dass man einen Ausschnitt vom Bild nimmt. Das wird im Regelfall nicht als Manipulation betrachtet, sondern dient eher als Mittel der grafischen Gestaltung (I1, 35-37).

...die Fotografen hätten es dann gern so und der Layouter hätte es gerne so, weil es so besser reinpasst. Wenn sie sich nicht entscheiden konnten, sind sie zum diensthabenden Blattmacher gekommen und der hat halt dann gesagt, nehmt es so oder nehmt es nicht so (I1, 39-42).

Durch die obige Aussage wird deutlich, dass es in Redaktionen zu Interessenskonflikten zwischen den verschiedenen Akteur*innen aufgrund ihrer unterschiedlichen Prioritäten kommt. Fotografen legen Wert auf die bestmögliche Präsentation ihres Materials. Layouter priorisieren das optische Gesamtbild und die Passform ins Layout. Dies verdeutlicht, die konkurrierenden Rollen der Personen im Redaktionsalltag, und die Notwendigkeit Kompromisse schließen zu können.

Wenn kein Konsens erzielt wird, entscheidet eine übergeordnete Person, der „Blattmacher“. Das zeigt, dass trotz Diskussion und Mitspracherecht die letzte Entscheidung oft hierarchisch getroffen wird. Dies kann als pragmatische Lösung für zeitkritische Prozesse interpretiert werden, aber auch als Ausdruck von Machtstrukturen in der Redaktion. Der Ausdruck „nehmt es so oder nehmt es nicht so“ verdeutlicht den praktischen Umgang mit begrenzten Ressourcen wie Zeit und Kompromissbereitschaft. Es gibt keine Zeit für lange Diskussionen, Entscheidungen müssen zügig getroffen werden, auch wenn nicht alle Beteiligten zufrieden sind.

Der Text spiegelt die typische Dynamik in kreativen Teams wider, in denen persönliche Präferenzen auf organisatorische Zwänge treffen. Er zeigt auch, dass in solchen Situationen eine klare Entscheidung notwendig ist, um den Arbeitsfluss nicht zu blockieren.

Insgesamt verdeutlicht die Aussage, wie Entscheidungsprozesse in der Redaktion zwischen Individualinteressen, praktischen Anforderungen und Hierarchien ausbalanciert werden müssen.

(Zeit)...das ist immer eine wichtige Komponente (I1, 196)

B: Ich kann ihnen den Ablauf sagen. Es gibt eine Morgenkonferenz, wo die Themen festgelegt werden, anschließend werden die Layouttermine ausgemacht und für ein Ressort nach dem anderen die Seiten produziert. Ich würde sagen in einer halben bis dreiviertel Stunde, ist jedes Ressort mit der grafischen Produktion fertig. (I1, 47-50)

Ja, und dann sitzt du vor dem Bildschirm mit Thumbnails¹⁵ und hast fünf Minuten Zeit, um die richtige Entscheidung zu treffen. Ja, der Zeitdruck ist enorm (I3, 125-126).

Dann gibt es natürlich die Redaktionsschlüsse, die man einhalten muss, weil wenn man die nicht einhält, ist man nicht mehr in der Lage die Zeitung zum Kunden zu bringen, und deshalb muss man flott sein und dann werden auch Bilder genommen, die qualitativ nicht so toll sind. Hauptsache es ist ein Bild da (I1, 199-202).

Zeit ist einer der entscheidendsten Faktoren in Redaktionen. Entscheidungen müssen oft unter immensem Zeitdruck getroffen werden, um Redaktionsschlüsse einzuhalten und im konkurrenzintensiven Zeitungsmarkt bestehen zu können. Besonders bei unvorhergesehenen Ereignissen ist es von zentraler Bedeutung, überhaupt ein Foto verfügbar zu haben – unabhängig von dessen Qualität, Aussagekraft oder Herkunft.

Aber bei der Kriegsfotografie geht es hauptsächlich darum, welches Foto habe ich überhaupt zur Verfügung und wie viele habe ich heute (I3, 159-160).

Ja, darum habe ich gesagt, es geht darum, dass man überhaupt ein Bild hat, die Qualität ist in solchen Situationen nachrangig. Die Fotografen freuen sich, wenn sie einen Preis für ihre Bilder bekommen, aber wenn ein Unglück passiert, ist es völlig egal ob die Qualität gut oder schlecht ist, Hauptsache wir haben etwas (I3, 249-253).

Obwohl man als Rezipient*in eher dazu geneigt ist, dass die Fotoauswahl einen erheblichen Arbeitsaufwand und Überlegungen, welches Bild für welche Geschichte bedeutet,

¹⁵ Miniaturansichten

entscheidet in den Redaktionsbüros meistens der Pragmatismus – in erster Linie muss es schnell gehen und es muss wenigstens ein brauchbares Foto vorhanden sein.

Also in erster Linie wählen die Fotoredaktionen aus bzw. treffen eine Vorauswahl und oft muss man eh das nehmen, was halt da ist, weil oft gar nicht so viel da ist. Aber das da jetzt eine große Sache ist, nein eigentlich nicht. Die meisten Redakteure aus dem Printbereich, die scheren sich nicht viel um Fotos. Die nehmen halt das, was da ist und fertig (I2, 136-139).

Falls kein Foto vorhanden ist, kann es auch vorkommen, dass Redaktionen Fotos nicht nur über Agenturen beziehen, sondern sich auch über Social-Media-Kanäle um brauchbares Material umschaauen.

I: Und wie ist das mit Kriegsfotos?

B: Ja, bei Kriegsfotos, ist im Wesentlichen, was die Agenturen anbieten aber mittlerweile natürlich kannst du auch schauen auf Twitter, Youtube.

I: Das wird also gemacht?

B: Ja, teilweise schon.

I: Dann nehmt ihr die Fotos, schreibt das Copyright darunter und die Geschichte hat sich, oder wie kann ich mir das vorstellen? Oder schreibt ihr die Leute an?

B: Ja, ja, sicher. Es ist nicht so, dass wir die Bilder einfach fladern.¹⁶

I: Da wäre ich eigentlich nicht darauf gekommen, dass das so gemacht wird.

¹⁶ Umgangssprachlich für „stehlen“

B: Es hat sich da insofern was verändert, weil es gibt einerseits die professionelle Seite und andererseits die, na amateurhafte Seite will ich gar nicht sagen, den Bürgerfotografen sozusagen, oder Soldaten.

I: Ja im 2. Weltkrieg hat damals auch schon fast jeder seine eigene Kamera mitgebracht.

B: Ja und heute ist es eben mit dem Handy. Ich habe jetzt nicht den Eindruck, dass es ein Problem ist, das es eine Vorauswahl gibt, die dich einschränkt, im Internet kannst du dir alles zusammensuchen (I2, 228-250).

Der Aussage zeigt die Entwicklung im Umgang mit Bildmaterial in modernen Redaktionen, insbesondere bei der Berichterstattung über Konflikte und Kriege. Obwohl die traditionellen Bildagenturen weiterhin eine zentrale Quelle für professionelles Material sind, eröffnen Social-Media-Plattformen wie Twitter und YouTube einen völlig neuen Zugang zu Fotos und Videos. Diese Entwicklung reflektiert den digitalen Wandel in der Medienwelt, bei dem Redaktionen zunehmend auf user-generierte Inhalte (UGC) zurückgreifen, um zeitnah und vielseitig berichten zu können. Die Rolle von Fotograf*innen wird zunehmend unklarer. Bürger*innen, Soldat*innen und andere Augenzeug*innen liefern oft direktes, authentisches Material, das für Redaktionen von großem Wert sein kann – auch wenn es nicht die technische oder ästhetische Qualität professioneller Bilder erreicht. Dies unterstreicht die Demokratisierung der Medienproduktion durch Smartphones und soziale Netzwerke.

Ja, da gibt es einige Faktoren, da sind vor allem die Budgets und die generelle Ausrichtung einer Zeitung, eine Boulevardzeitung bringt andere Bilder. Obwohl sich das in den letzten Jahren ziemlich angeglichen hat. Also wirklich brutale Bilder findet man in der New York Times und findet man in der Kronen Zeitung. Früher wäre das glaub ich eher in Boulevardzeitungen gewesen, wo das Blut quasi rausrinnt (I2, 111-115).

Die Aussage deutet auf eine Angleichung zwischen unterschiedlichen Zeitungsformaten hin, insbesondere in der Bildsprache. Es wird außerdem impliziert, dass diese Entwicklung sowohl von finanziellen als auch von strategischen Faktoren beeinflusst wird, da Budgets und Ausrichtungen über die Auswahl und Veröffentlichung von Bildern entscheiden.

5.2.3 These 3: Die Bildauswahl orientiert sich oft an Kolleg*innen und Vorgesetzten

Die dritte These bezüglich der Bildauswahl in Redaktionen lautet: „Die Auswahl ist häufig an der Bezugsgruppe der Kolleg*innen und Vorgesetzten orientiert (Schulz, 1990b, S. 11).“ Die Interviewpartner weisen darauf hin, dass Printmedien ein klar strukturiertes hierarchisches System sind und das letztendliche Entscheidungen durch Chefredakteur*innen getroffen werden. Die Entscheidung, welche Bilder in einer Zeitung veröffentlicht werden, ist also nicht nur von redaktionellen Richtlinien oder der Zielgruppe der Leserschaft beeinflusst, sondern auch von sozialen und professionellen Dynamiken innerhalb der Redaktion. Die dritte These impliziert auch, dass die Auswahl eher an Kolleg*innen und Vorgesetzten als an den Rezipient*innen orientiert ist. Die Frage, ob Redaktionen die Bedürfnisse der Leser*innen aufgreifen, im Sinne von „Was wollen die Leute sehen?“, hatten die Befragten einen unterschiedlichen Zugang. Einerseits war es für Redakteure klar, dass die Berufskolleg*innen die Entscheidungen treffen:

„Ja selbstverständlich, weil die Rezipienten bei der Auswahl nicht dabei sind“ (I1, 145), andererseits, gab es auch das klare Bekenntnis zur Blattlinie einer österreichischen Tageszeitung, die auf das Bedürfnis der Leser*innen eingegangen ist, und auf dem Cover keine Kriegsfotos mehr bringt. Dieser Ansatz kann mit einem wachsenden Widerstand der Leserschaft gegen Berichte über Krisen und Unglücke interpretiert werden. Offenbar versuchen die Salzburger Nachrichten (SN), diesem Widerstand entgegenzuwirken, indem sie eine bewusst optimistischere oder weniger belastende Bildsprache verwenden.

Die Entscheidung auf ihrer Titelseite keine Kriegsfotos zu zeigen, könnte aber auch als ein bewusster Versuch interpretiert werden, die Stimmung der Leser*innen beeinflussen. Durch die Vermeidung von Krisenbildern sollten möglicherweise negative Emotionen reduziert werden und eventuell sogar die Verkaufszahlen gesichert werden.

Was in der Bildberichterstattung über den Ukrainekrieg gar nichts sagt, da gibt es Bilder und die Redaktion entscheidet, nehme ich ein Kriegsfoto oder nehme ich keines. Oder mache ich es so wie die Salzburger Nachrichten, die ganz dezidiert sagen, auf der Seite Eins gibt es kein Kriegsfoto, außer etwas ganz Außerordentliches passiert. Es gibt kein Krisenfoto, sondern Kultur und andere Themen Und dieser Widerstand, den es bei der Leserschaft immer mehr gibt gegen Berichte über Krisen und Unglück. Und um dem auszuweichen hat sich die SN¹⁷ für diese Blattlinie entschieden. Bei anderen Zeitungen ist mir das noch nicht aufgefallen (I3, 109-116).

...es gibt ein hierarchisches System in der Zeitung, wenn der oberste Chefredakteur sagt, ich will das haben, wird er sich wahrscheinlich durchsetzen, wenn er ein guter Chef ist und wenn er es auch noch gut argumentieren kann (I1, 148-150).

Der unten angeführte Interviewausschnitt verdeutlicht, wie sich Redaktionen sich mit der Rolle der Rezipient*innen auseinandersetzen und wie sie ihre eigenen Entscheidungsprozesse hinterfragen. Es wird ein Spannungsfeld zwischen journalistischen Prinzipien, interner Kommunikation und den Erwartungen des Publikums sichtbar.

Ja, die Rolle des Rezipienten. Es gibt heute fast eine Bildverweigerung – Motto „ich will über das Thema, über Kriege nichts mehr hören und sehen.“ Wenn ich mir den Tagesablauf in einer Redaktion vorstelle, in der Früh um elf ist Redaktionskonferenz, wo es darum

¹⁷ Salzburger Nachrichten

geht, kritisch zu diskutieren, wie sieht die heutige Zeitung aus, sind wir mit der Bildauswahl richtig gelegen oder haben wir das Thema verfehlt. Da reden alle mit und natürlich bildet das Meinung und alle lernen davon. Und ich kann mich daran erinnern, wie wir mit Bildern begonnen haben, diese ewigen Debatten der Bildleute, die gesagt haben, die in der Redaktion denken nur in der Kategorie des Textes und in Wirklichkeit haben sie keine Ahnung vom Bild und sie reden dann über die Farbe der Krawatten. Die Bildleute sagen, diesen Rat hätten wir auch ohne euch zusammengebracht (I3, 255-264).

Die Aussage über die „ewigen Debatten der Bildleute“ legt nahe, dass es in Redaktionen oft ein Spannungsverhältnis zwischen denjenigen gibt, die Bilder gestalten und auswählen, und denen, die sich primär mit Texten beschäftigen.

Bildredakteur*innen scheinen sich manchmal missverstanden oder nicht ausreichend wertgeschätzt zu fühlen, da sie den Eindruck haben, dass andere in der Redaktion die Relevanz der Bildsprache nicht richtig einordnen. Die Kritik, dass Kolleginnen nur oberflächliche Details wie die Farbe einer Krawatte diskutieren, unterstreicht diese Spannungen.

5.2.4 These 4: Die Bildauswahl folgt der politischen Ausrichtung des Mediums

Die These 4, dass die auswählende Person im Sinne der politisch-weltanschaulichen Ausrichtung einer Zeitung oder Zeitschrift die Bildauswahl trifft (Schulz, 1990b, S. 11), stößt bei allen Befragten auf Ablehnung.

Eine völlige Objektivität gibt es nicht, das wissen wir. Natürlich hat jeder seine eigene Meinung zu etwas, aber das jemand sagt, ich wähle ein Bild aus, weil ich will das Israel gewinnt oder ich für die Palästinenser bin, also das habe ich eigentlich nie erlebt. Sollte es trotzdem vorkommen, gibt es eine Reihe interner Kontrollinstanzen die Auswüchse verhindern. Dass ein Medium aber eine gewisse politisch-weltanschauliche Ausrichtung

hat, und dass sich die Redaktion in diesem Rahmen bewegt, versteht sich von selbst (11, 177-182).

Die Aussage, dass eine Person im Sinne ihrer politisch-weltanschaulicher Einstellung, bestimmten Fotos den Vorzug gibt und individuelle Meinungen einen direkten Einfluss auf die Bildauswahl haben („ich wähle ein Bild aus, weil ich will, dass Israel gewinnt“) wird verneint. Im Laufe des Gespräches wird aber eingeräumt, dass die generelle Ausrichtung eines Mediums die Auswahl durchaus prägt und dass man sich im Rahmen der politischen Ausrichtung eines Mediums bewegt und die Bildauswahl, diesen Kriterien unterliegt. Die Aussage „*Eine völlige Objektivität gibt es nicht*“ zeigt ein Bewusstsein für die Grenzen journalistischer Neutralität.

Im Vergleich zur beschriebenen Praxis in einzelnen Medienhäusern wird die APA (Austria Press Agentur) laut der Aussage eines Interviewpartners als Gegenbeispiel genannt. Aufgrund ihrer genossenschaftlichen Rechtsform wird betont, dass sie politisch neutral agiert und keine weltanschaulichen Interessen verfolgt.

Die Unabhängigkeit der APA wird hier als ein Garant für manipulationsfreie Berichterstattung dargestellt.

Die APA selbst operiert seit 1946 ebenfalls als klassische Genossenschaft, wobei die Zeitungen die Mehrheit der Anteile halten und der ORF die Minderheit. Die Zeitungen sind also seit 1946 Mit-Eigentümer der APA. Das politische Spektrum der APA-Eigentümer hat sich früher erstreckt von der kommunistischen Volksstimme, über die sozialistische AZ bis etwa zum ÖVP-Volksblatt

Der herausragende Vorteil der genossenschaftlichen Rechtsform ist, dass jegliche Abweichung von politisch unabhängiger Berichterstattung die sofortige heftige Reaktion der politisch anders positionierten Genossenschafter zur Folge gehabt hätte. Diese strikte Verpflichtung zu unabhängiger, neutraler Berichterstattung galt und gilt noch immer

nicht nur für den Textbereich, sondern ganz genauso für die Bildberichterstattung (I3, 75-84).

WV: Das schließe ich auch aus, solange wir von Systemen reden, wie wir sie derzeit haben. So gibt es weltweit 140-150 Nachrichtenagenturen und von denen sind nur zwanzig vom Staat und Regierungen unabhängig und die anderen 130 sind abhängig. Wer sind diese zwanzig? Das sind die Großen, die Internationalen, die AP, Reuters und dpa, die italienische ANSA, die britische PA, bei den nationalen Agenturen zählt neben den skandinavischen und Benelux-Agenturen insbesondere auch die APA dazu. In Summe sind das ganz wenige und die alle haben ein genossenschaftliches Konzept. Ich war schon lange Geschäftsführer bei der ... bis ich endlich verstanden hatte, was der Vorteil von diesem genossenschaftlichen Konzept ist. Es gibt ein gemeinsames Interesse der Eigentümer und das heißt, einen qualitativ hochwertigen, und unbiased, also zuverlässigen und unabhängigen News-Service geliefert zu erhalten.

Es geht also bei den Nachrichtenagenturen um einen Text- und Bilderdienst ohne Schlagseite. Wenn aber eine Zeitung einen ihrer Artikel ganz bewusst parteilich, also mit einer Tendenz gestalten möchte - geben wollten, dann haben wir gleichzeitig den Anspruch, aus dem Angebot, das wir als Agentur liefern, jenes Bild mit anbieten zu können, - das zur unterschiedlichen Linie unserer Kunden am besten passt. Das bedeutet, dass der Bilderdienst der ... zu einem spezifischen Thema Bilder enthalten sollte, die sowohl zur Illustration einer Geschichte mit „linker“ oder „rechter“ Perspektive genutzt werden, könnte. Nicht akzeptabel wäre hingegen eine einseitige Tendenz im Bildangebot zu einem spezifischen Thema (I3, 182-201).

Gerade durch das genossenschaftliche Model - fängt die ... an Schlagseite zu bekommen – gibt es in der Sekunde einen Aufschrei von anderen Redaktionen, die dann sagen würden: „Euch geht es ja nicht gut“. Dann hätten wir sofort eine ganz grundsätzliche

Diskussion mit den Eigentümern. Und wenn dann die Redaktion ihre Haltung nicht korrigieren würde, dann steht im Raum, dass dann ein Mitglied sagen würde: „Dann kündige ich die Mitgliedschaft“ (I3, 208-2013).

Auf die Frage, ob man bei Kriegsfotos auf die politische Linie achtet, wurde die folgende Aussage gemacht:

Nein, ich glaube da geht es primär um Information, aber auch um Opferschutz (I1, 163).

Das war früher anders. Da hat niemand so intensiv daran gedacht, ob es zu Problemen kommen könnte. Jetzt gibt es neben den gesetzlichen Einschränkungen zudem einen Presserat und bei einer Anzeige beim Presserat muss ich mich auch damit auseinandersetzen (I1, 166-169).

Die Aussage verdeutlicht den Wandel im Umgang mit Kriegsfotos von einer primär informationsorientierten Perspektive hin zu einer differenzierteren Haltung, die ethische, rechtliche und institutionelle Aspekte stärker berücksichtigt. Der externe Kontrollmechanismus des Österreichischen Presserates wird als wichtiges Instrument zur Sicherstellung eines verantwortungsvollen Umgangs mit Bildmaterial hervorgehoben.

5.2.5 These 5: Agenturen liefern vorselektierte Bilder an Medien weiter

Das große Nachrichtenagenturen eine Vorauswahl an Bildern weiterleiten, die bereits durch mehrere Selektionsprozesse gegangen (siehe Kap. 5.1 sind und dadurch zwangsläufig Manipulationspotential haben, wird von allen Interviewten als notwendiges Übel wahrgenommen und akzeptiert.

...dort wird auch schon aussortiert, nach Qualität, nach Inhalt, nach Motiv. Ich nehme an, dass die Agenturen ja viel mehr Bilder bekommen, als die sie dann weiterschicken, aber das nennt man halt die Gatekeeperfunktion (I1, 188-190).

Bereits die Fotograf*innen, kleinere Agenturen und schließlich die großen, global agierenden Nachrichtenagenturen treffen Entscheidungen darüber, welche Bilder überhaupt in den Pool gelangen. Diese Entscheidungen können gewollt oder ungewollt zu einer bestimmten Perspektive oder Gewichtung führen.

Fast alle Zeitungen, also ich kann jetzt nur über den ... reden, aber alle haben ähnliche Modelle. Die Agentur, sprich die APA, liefert viele Fotos. Pro Tag 500 bis 600 Stück, quer durch den Gemüsegarten. Es kommt auch auf das Abonnement an, das man bei der APA hat, wie viele Fotos, für welche Bereiche man bekommt. Es gibt Zeitungen, die wollen keine Sportfotos, weil sie sowieso keinen Sport bringen. Die Bilder kommen auf die Schirme der Redakteure, die dann diejenigen Bilder abrufen, die sie für ihre Artikel brauchen. In der Radaktionskonferenz wird dann festgelegt, welche Geschichten in das Blatt kommen. Die Redakteure wählen Fotos aus und gehen damit ins Layout (I1, 16-22).

Durch die Tatsache, dass der westliche Medienmarkt von nur wenigen großen Agenturen dominiert wird, die inhaltlich ähnlich strukturiert sind, besteht die Gefahr, dass die Medien vielfach auf dieselben, vorselektierten Bilder zurückgreifen, was die Gefahr einer einheitlichen, wenig vielfältigen Bildsprache erhöht.

Es gibt ja auch die EPA¹⁸, das ist ein Pool von sechs oder sieben Fotoagenturen, die Bilder schicken und dann haben viele Zeitungen noch speziell mit einer Agentur wie Reuters, EPI oder Agence France Press Verträge. Diese Agenturen haben meist auch gewisse Schwerpunkte, die Agence France Press war immer sehr gut in Auslandsgeschichten, also Reuters eher für den angloamerikanischen Raum. Also wen man lange dabei ist, und seinen Schwerpunkt hat, kennt man die verschiedenen Agenturen, und dann sagt man,

¹⁸ European Pressphoto Agency

ok, nehmen wir diese oder jene Agentur dazu, weil die natürlich alle Geld kosten (I1, 53-60).

Nachrichtenagenturen haben meist Partneragenturen von denen sie weiteres Bildmaterial beziehen. Wenn es allerdings um „große Themen“ geht, wird zuerst die Berichterstattung der international dominierenden Agenturen abgewartet. Erst wenn diese über ein Ereignis berichten und man aus Erfahrung annehmen kann, dass es sich um gesicherte Nachrichten handelt, werden die „News“, meist samt Fotos, übernommen.

Die ... hat ca. 20 Partneragenturen, da kommt auch noch was zusammen. Aber die großen Agenturen, die AFP; AP, dpa, Reuters die dominieren natürlich den Markt in der internationalen Berichterstattung. Dann gibt es einen Grundsatz, der da heißt: Gibt es von einer anderen Agentur zum selben Thema auch Bilder? Eigentlich geht es um die Textberichterstattung, die Franzosen, die AFP war für die Berichterstattung über den Nahen Osten berühmt, über Jahrzehnte, und darin besonders gut und besonders schnell, aber weil so schnell, relativ oft fehleranfällig, weil sie zu schnell waren. Und die Regel in den Redaktionen lautete und lautet, warten wir erstmal auf die Berichterstattung der AFP und jetzt schauen wir, ob die AP, Reutes eine ähnliche Berichterstattung hat. Und wenn die sie auch haben, dann heißt es ok, go! Aber wenn nur die AFP und nach einer halben Stunde noch immer nichts anderes, als diese AFP-Meldung ist, dann schauen wir mal, wie es weitergeht (I3, 275-288).

5.2.6 Überprüfung auf Authentizität: Fälschung oder nicht?

Die Fotoauswahl durch verschiedene Akteure wie Fotograf*innen, Agenturen, Nachrichtendienste und Medienverantwortliche beinhaltet stets eine gewisse Form der Manipulation, sei es durch bewusste Entscheidungen oder unbewusste Einflussnahmen. Vor diesem Hintergrund habe ich meine Gesprächspartner auch nach ihren Erfahrungen und dem Umgang mit möglicherweise gefälschten Fotos befragt. Die Verantwortlichen in

den Redaktionen sind sich bewusst, dass sie zunehmend mit manipulierten Bildern konfrontiert werden, und haben in einigen Fällen Maßnahmen eingeführt, um solche Bilder zu erkennen und herauszufiltern. Dabei liegt der Fokus jedoch weniger auf der Bildmanipulation an sich – etwa durch digitale Bearbeitung –, sondern vielmehr auf der Frage nach der tatsächlichen Urheberschaft der Bilder. Falsche Angaben zu den Urheber*innen können bei Entdeckung erhebliche rechtliche und finanzielle Konsequenzen nach sich ziehen, weshalb die Redaktionen diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit schenken. Dieser Schwerpunkt verdeutlicht, dass der Umgang mit Bildmanipulation nicht nur eine ethische Herausforderung darstellt, sondern auch eng mit rechtlichen und wirtschaftlichen Risiken verknüpft ist.

...Und dann überprüft die APA mit einer Art Plagiat Software, aber weniger wegen Fälschungen, sondern ob das Bild nicht geklaut¹⁹ ist. Die rechtlichen Probleme, wenn das Bild geklaut ist, sind sehr unangenehm. Die kosten viel Geld. Daher ist dies eher primär bei der Überprüfung, und ob das eine Fälschung ist, ist eher sekundär (I1, 67-71).

Bei der „Art Plagiat Software“, die von einem Interviewpartner angesprochen wird, handelt es sich aber nicht um eine tatsächliche Software, sondern um eine eigene Abteilung einer Nachrichtenagentur, die „unter großem intellektuellem Aufwand“, daran arbeitet Fake News aufzudecken. Entscheidende Hinweise auf möglicherweise gefälschte Fotos werden auch von den Tageszeitungen und dem Österreichischen Rundfunk zur Überprüfung an die Nachrichtenagentur weitergeleitet.

Das ist ein Riesenthema. Ja, es gibt eine eigene Abteilung in der ..., die sich mit dem Thema Fake News auseinandersetzt. Vor ungefähr drei Jahren hat die ..., eine eigene Abteilung eingerichtet, die die Aufgabe hat, gemeinsam mit analogen Abteilungen der

n

dpa und der schweizerischen Depeschenagentur (SDA) mögliche Fake News aufzudecken und zu eliminieren (I3, 89-93).

Nein, Software wird in diesem Kontext zumindest vorläufig nicht eingesetzt. Vielmehr wird bei der Fake-News Recherche teilweise unter großem intellektuellem Aufwand und unter intensiver Nutzung des AOM, des mächtigen ... eigenen Datenbanksystems recherchiert (I3, 96-99).

...fast alle Tageszeitungen und der ORF, die Mitglieder der ... sind, die alle wissen, dass es in der ... so eine Stelle gibt und die schicken entsprechende Hinweise auf Themen, die ihnen aufgefallen sind (I3, 101-103).

Ja, es geht um den Hinweis, schaut euch dieses Foto an, dieses eine ganz konkrete, ist das wahr oder ist das eine Fake Geschichte. Das ist mit großem Aufwand verbunden. Und es gibt inzwischen ein europäisches Netzwerk, die dpa waren so ziemlich die ersten und wir sind eng befreundet mit denen, und so ist dieser Kreis immer größer geworden (I3, 105-109).

Einer meiner Interviewpartner, der im Rahmen seiner Tätigkeit als Journalist auch als Fotograf in Krisengebieten gearbeitet hat, erläutert das Problem der Bildmanipulation aus Sicht des Fotograf*innen und weist auf den eher seltenen Fall hin, dass gefälschte Fotos von Agenturen erkannt werden.

B: Wo war das noch gleich, da haben sie einen rausgeschmissen bei AP oder Reuters, der eine zweite Rauchfahne in ein Bild reinmontiert hat, ich weiß jetzt nicht mehr welches Projekt das war (I2, 338-340).

Aufgrund dessen, dass das Chambre Kriegsphotografie ein meist unterbezahlter Job ist und die Konkurrenz groß ist, versuchen manche Fotograf*innen ihre Chancen auf dem Markt der Kriegsphotografie durch situationselastische Ansätze zu erhöhen.

Ja, dadurch hat das einzelne Fotos auch an Wert verloren. Und was mir auch aufgefallen ist, gerade in Libyen, wo es einen ganz unmittelbaren Zugang gab für Leute, die lebensmüde waren, die ganzen Milizen, da sind Bilder entstanden, da hast du gemerkt bzw. habe ich mir gedacht, die wollen Hollywood-Kriegsfilm-Ästhetik nachstellen. Nein gar nicht nachstellen, die wollten das in echt, also wirklich live inszenieren. Pyrotechnik, da zerreißt es irgendeinen Laster und da geht diese Rauchwolke hoch und einer rennt davon. Also Bilder, die man vorher nur inszeniert gesehen hat, gab es dort, glaub ich, nicht inszeniert. Aber die haben schon richtig auf diese Ästhetik gewartet und auf die hingearbeitet (I2, 342-350).

B: Wie ich in Mexico war, das ist jetzt ein bisschen ein Nebenthema, da gab es eine ganze Pressesparte, da haben sie einfach die brutalsten Bilder, wo das Blut aus den Leuten raus spritzt ist, abgedruckt, die in den besseren Zeitungen nicht gezeigt wurden. Das war ein eigenes Chambre. Die Fotografen von den angesehenen Zeitungen haben dann die Bilder mitgemacht und haben die dann verkauft (I2, 127-131).

5.2.7 Kostenfaktor beeinflusst Bildauswahl

Alle Interviewten haben mehrfach auf die schwierige ökonomische Lage von Zeitungsredaktionen und Nachrichtenagenturen hingewiesen. Fast keine Medien haben die Möglichkeit Fotograf*innen fix anzustellen, in den meisten Fällen arbeitet man mit Freelancern, das Bildmaterial wird Großteils von der der Austria Press Agentur bezogen, die wiederum ihr Portfolio von internationalen Agenturen bezieht. Redaktionen sind gezwungen, auf Fotos zu verzichten, um keine Mitarbeiter*innen entlassen zu müssen. Printmedien stehen aufgrund einer immer geringer werdenden Zahl an Inserenten und aufgrund der Konkurrenz durch die digitalen Medien unter einem großen Druck. Hochwertige Fotos, wie die APA sie mit ihrem Picture-Desk anbietet verursachen höhere Kos-

ten als der APA-Bilderdienst. In besonderen Fällen werden auch Freelancer zu den Terminen geschickt. Viele Auslandsjournalist*innen sind gezwungen, neben ihrer journalistischen Tätigkeit auch selbst Fotos anzufertigen, obwohl sie keine ausgebildeten Fotograf*innen sind. „Zwei Reisende, ein/e Journalist*in und ein/eine Fotograf*in, können sich die wenigsten, österreichische Medien kaum mehr, weil zwei Reisende heißt doppelte Spesen. Oft wird darauf verwiesen, dass man als Redaktion ohnehin, Pauschalarrangements mit Bildagenturen habe, die man sowieso bezahlen müsse, oft heißt es, da wird dann eine halbwegs passende Illustration dabei sein (Hamann, 2007, S. 75).“ Hamann formuliert überspitze die Tatsache, dass Journalist*innen gezwungen sind, selbst Fotos zu ihren Reportagen zu machen, von den Journalist*innen nicht als Nachteil gesehen wird: „Wenn der Schreiber beides machen muss, hat das für ihn den Vorteil, dass er die Prioritäten selbst bestimmen kann – banal gesagt, indem er einfach so schlechte Fotos macht, dass sie vom Text nicht ablenken (Hamann, 2007, S. 76).“

Bei allen Medien und speziell bei allen Printmedien heißt es sparen, sparen, sparen. Ich glaube wir haben fast jedes Jahr ein Sparpaket gehabt, von 2015 an bis jetzt. Einfach weil die Inserenten weniger wurden und vor allem wegen der Konkurrenz durch die digitalen Medien und Großkonzernen wie Google etc. Zudem sind die Papier- und Energiekosten massiv gestiegen (I1, 97-102).

Ich sehe aber auch hier wieder ein Problem bei den Ressourcen, da immer weniger Zeitungen es sich leisten eigene Fotografen angestellt zu haben und auch mitzuschicken. Dann nehmen halt viele bei z.B. Auslandsreisen die Fotos, die das Bundeskanzleramt zur Verfügung stellt oder das Außenministerium und die sind dann natürlich wie gewollt (I2, 204-208).

Die APA bietet zwei unterschiedliche Abonnementmodelle für Printmedien an, den APA-Bilderdienst und den Picture-Desk.

B: Da gibt es unterschiedliche Bezahlmodelle, manche haben Pauschalen, ein Paket, quasi. Die APA hat ja zwei Schienen, das eine ist der APA-Bilderdienst, da können wir vom ... also einfach darauf zugreifen und dann gibt es den Picture-Desk, da muss man aber mehr zahlen. Das ist das eine und das andere ist du schickst halt Fotografen zu den Terminen (I2, 223-227).

... einzelne Fotografen in Kriegsgebiete zu entsenden kann sich heute kein Medium mehr leisten. Es ist also offensichtlich, dass die internationale Bildberichterstattung und folglich auch die Berichterstattung aus Kriegsgebieten fast ausschließlich auf der Berichterstattung der großen internationalen Nachrichtenagenturen, wie etwa Reuters, AP und AFP basiert (I3, 17-21).

Wir haben einen Vertrag mit einer Agentur, und bekommen so und so viele Bilder, je mehr du willst, umso mehr kostet es... (I1, 87-88).

Es wird immer, zum Jammer der Fotochefs gesagt: Kann man nicht da auch sparen, kann man da nicht ein bisschen weniger machen? Wir hatten mehrere Agenturen, wie Reuters z. B., aber das wurde sehr eingeschränkt, weil das eine Kostenfrage ist, die auch zählt. Es ist leichter zu sagen, ich spare bei den Fotos, als ich schmeiße, drei Leute raus (I1, 90-93).

Fotograf oder Journalist? Beides. Ich komme jetzt nicht von der Fotografie, sondern vom Schreiben, ich habe es On-The-Job gelernt, weil es budgetmäßig nicht anders möglich war. Ich habe nie einen Fotografen mitgehabt, weil sich zu der Zeit, das Profil auch schon nicht mehr geleistet hat (I2, 10-14).

Die obigen Aussagen verdeutlichen, wie gravierend finanzielle Einschränkungen den Journalismus, insbesondere die Bildberichterstattung, beeinflussen. Dieser Druck wirkt sich auf verschiedene Ebenen aus, von der Personalpolitik bis hin zur Abhängigkeit von großen internationalen Agenturen wie Reuters oder AP und staatlich bereitgestelltem Bildmaterial. Dies erhöht die Gefahr, dass die Berichterstattung indirekt beeinflusst oder

gelenkt wird. Der Verzicht auf fest angestellte Fotograf*innen ist zunehmend die Regel, sie werden immer seltener zu Terminen oder in Krisengebiete entsandt. Redaktionen stehen vor dem Dilemma, zwischen Qualitätseinbußen in der Berichterstattung und weiteren Stellenkürzungen abzuwägen.

6 Conclusio

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Entwicklung und die Manipulationsmöglichkeiten in der Kriegsfotografie untersucht. Ein Fokus liegt auf den Auswirkungen auf die öffentliche Wahrnehmung und mediale Berichterstattung. Die Arbeit betrachtet sowohl historische als auch moderne Manipulationsmethoden und hinterfragt die Rolle der Kriegsfotografie zwischen Dokumentation, Propaganda und Manipulation.

Die Kriegsfotografie begann mit einer Reihe Kanonenkugeln im freien Feld. Damals machte sich das britische Heer erstmals darüber Gedanken wie man den Krieg massentauglich mittels Fotografie festhalten könne. Auch wenn die zur Verfügung stehenden Mittel sehr bescheiden waren, ist die Absicht zur Manipulation nicht zu leugnen. In den folgenden Kriegen, vom Spanischen Bürgerkrieg bis zum Vietnamkrieg, entstanden Fotos, die zu Ikonen der Kriegsberichterstattung wurden. In teils gestellten und manipulierten Aufnahmen wurden die Medien versorgt, die Fotografie gewann zunehmend für die Pressearbeit an Bedeutung. Von den ersten, bewussten inszenierten Aufnahmen im Krimkrieg bis hin zur „Embedded Photography“ wird deutlich, dass Kriegsfotografie nie objektiv war, sondern bis heute von politischen, militärischen und medialen Interessen geprägt wird. Die Manipulation in der Kriegsfotografie stellt eine historische Konstante dar, deren Methoden sich im Laufe der Zeit verändert und verfeinert haben. Von bewusst inszenierten Szenen bis hin zur gezielten Auswahl und Nachbearbeitung von Bildern in Redaktionen hat sich die Kriegsfotografie zunehmend von einer reinen Dokumentation hin zu einem Instrument der Meinungsbildung und Propaganda entwickelt. Besonders in der modernen Medienlandschaft, die von digitalen Technologien und schnellen Veröffentlichungszyklen geprägt ist, verschwimmen die Grenzen zwischen journalistischer Integrität und manipulativer Bildnutzung weiter.

Um die Forschungsfrage „„Wie haben sich die Manipulationsmöglichkeiten innerhalb der Kriegsfotografie über die Zeit geändert?“ beantworten zu können, wurde ein interdisziplinärer Ansatz gewählt, der theoretische Analysen mit praktischen Untersuchungen kombiniert. Dazu gehörten:

- Eine umfassende Literaturrecherche zu historischen, technischen und ethischen Aspekten der Kriegsfotografie.
- Qualitative Experteninterviews, um redaktionelle Selektions- und Bearbeitungsprozesse zu beleuchten.
- Die visuelle Analyse ikonischer Kriegsfotografien nach dem 3-Stufenmodell von Erwin Panofsky, um manipulative und emotionale Ebenen exemplarisch zu untersuchen.
- Eine systematische Gegenüberstellung historischer und moderner Manipulationsmethoden, insbesondere im Kontext der „Embedded Photography“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Manipulation in der Kriegsfotografie eine konstante, aber sich verändernde Dimension darstellt. Historisch bedingte technische Einschränkungen und strategische Inszenierungen wurden durch digitale Technologien und redaktionelle Praktiken ergänzt und erweitert. Die zunehmende Integration von Technologie und Medienstrategien hat Manipulation subtiler, aber gleichzeitig umfassender und schwieriger erkennbar gemacht. Die Entwicklung zeigt, dass Kriegsfotografie nicht nur ein Werkzeug der Dokumentation, sondern auch ein Mittel der politischen und gesellschaftlichen Beeinflussung ist.

Die Hypothese, dass die Zusammenarbeit zwischen Fotograf*innen und militärischen Institutionen die Wahrnehmung verzerrt, wurde durch Experteninterviews und Bildanalysen bestätigt. Manipulation in der Kriegsfotografie ist nicht nur ein technisches Problem,

wie etwa das Bearbeiten von Bildinhalten, sondern umfasst auch die ethischen und politischen Entscheidungen, die den gesamten Entstehungs- und Verbreitungsprozess begleiten. Diese Entscheidungen beeinflussen, wie Bilder produziert, ausgewählt und wahrgenommen werden, und tragen wesentlich dazu bei, welche Geschichten über Krieg erzählt werden – und welche nicht. Manipulation auf ethischer und politischer Ebene ist daher oft subtiler, wenn nicht sogar wirkungsvoller als technische Eingriffe.

Die Frage, wie man die Authentizität von Kriegsfotografien in einer digitalen und schnelllebigen Medienlandschaft sicherstellen kann, bleibt offen. Zudem bleibt ungeklärt, wie die breite Öffentlichkeit sensibilisiert werden könnte, um manipulative Praktiken zu erkennen und kritisch zu hinterfragen.

Aus den Ergebnissen ergeben sich folgende weiterführende Fragen: Können ethische Standards für die Nutzung und Bearbeitung von Kriegsfotografien international durchgesetzt werden?

Welche Rolle spielen Algorithmen und künstliche Intelligenz bei der Erkennung von Bildmanipulationen spielen?

Wie kann die Bedeutung der dokumentarischen Fotografie in einer zunehmend digitalen Medienlandschaft langfristig bewahrt werden?

Welche Verantwortung tragen soziale Medien in der Verbreitung und Rezeption von Kriegsfotografien?

7 Literaturverzeichnis

- Anders, G. (2002). *Die Antiquiertheit des Menschen. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (2. Aufl. in der Beck'schen Reihe). Beck.
- Armbruster, J. (2008). Durch den Sehschlitz des Panzers. In M. Löffelholz, C. F. Trippe, & A. C. Hoffmann (Hrsg.), *Kriegs- und Krisenberichterstattung ein Handbuch* (S. 112–114). UVK-Verl.-Ges.
- Arnett, P. (1996). *Unter Einsatz des Lebens: Der CNN-Reporter live von den Kriegsschauplätzen der Welt* (vollst. Taschenbuchausg.). Knaur.
- Asmuss, B. (2011). *Die Legion Condor*. Deutsches Historisches Museum.
<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/condor>
- Becker, M. (2007, August 14). Propaganda aus der Hölle—Fotografie im Ersten Weltkrieg. *Der Spiegel*. <https://www.spiegel.de/geschichte/fotografie-im-ersten-weltkrieg-a-946568.html>
- Beham, M., & Glotz, P. (1996). *Kriegstromein: Medien, Krieg und Politik* (3. Aufl., 10.-13. Tsd., Orig.-Ausg.). Dt. Taschenbuch-Verl.
- Bociurko, M.-M. (2007). Sprengstoffanschläge mittels IEDs. Präventionsansätze und Detektionstechnologien. *SIAK-Journal – Zeitschrift für Polizeiwissenschaft und polizeiliche Praxis*, 1, 29–41. https://doi.org/10.7396/2007_1_C
- Bopp, P. (o. J.). *Private Fotografie im Nationalsozialismus*. hdgö - Haus der Geschichte Österreich. Abgerufen 10. Juli 2024, von https://hdgoe.at/privatfotografie_ns
- bpb. (o. J.). *Konfliktintensität*. Bundeszentrale für politische Bildung. Abgerufen 8. Dezember 2024, von <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/504292/konfliktintensitaet/>
- Bremm, K.-J. (2016). *Ein heißer Vorläufer des Kalten Krieges*. literaturkritik.de.
<https://literaturkritik.de/id/16164>
- Brothers, C. (2011). *War and photography: A cultural history*. Routledge.
- Bundeszentrale für politische Bildung. (o. J.-a). *Framing*. bpb.de. Abgerufen 23. Oktober 2024, von <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/medienpolitik/500675/framing/>

- Bundeszentrale für politische Bildung. (o. J.-b). *Framing-Theorie*. bpb.de. Abgerufen 25. Juli 2024, von <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/504252/framing-theorie/>
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2011a, Oktober 1). *Methoden der Kriegspropaganda*. bpb.de. <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/krieg-in-den-medien/130699/methoden-der-kriegspropaganda/>
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2011b, Oktober 1). *Was ist Propaganda?* bpb.de. <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/krieg-in-den-medien/130697/was-ist-propaganda/>
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2019, August 19). *Vor 80 Jahren: Hitler-Stalin-Pakt*. bpd.de. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/190237/vor-80-jahren-hitler-stalin-pakt/>
- Chaldej, J. (2011). *Kriegstagebuch* (E. Volland & H. Krimmer, Hrsg.; 2. Aufl). Das @Neue Berlin.
- Chong, D. (2009). *Das Mädchen hinter dem Foto: Die Geschichte der Kim Phuc: Die Geschichte der Kim Phuc*. Mit e. Vorw. v. Perry Kretz (S. Schulte, Übers.; 5. Aufl.). Bastei Lübbe.
- Damaschka, R. R. v. (1916). *Kriegsphotographie: Ein Leitfaden für Kriegsphotographen und Amateure im Felde*. Langer, Hrdliczka.
- Der Spiegel. (2008, Juli 11). *Manipulierte Bilder*. DER SPIEGEL. <https://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186.html>
- Deutscher Presserat. (2024). *Pressekodex—Presserat*. <https://www.presserat.de/pressekodex.html>
- Die Presse, 30 10 2013. (2013, Oktober 30). *Südvietnam: Das blutige Ende des Diem-Regimes*. Die Presse. <https://www.diepresse.com/1470504/suedvietnam-das-blutige-ende-des-diem-regimes>
- Dominikowski, T. (2004). Massenmedien und Massenkrieg. In M. Löffelholz (Hrsg.), *Krieg als Medienereignis II Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert* (S. 59–80). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Donandt, R. (1970). Erwin Panofsky – Ikonologe und Anwalt der Vernunft. In R. Nicolayssen (Hrsg.), *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort: Mit*

sieben Porträts in der NS-Zeit vertriebener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler (S. 113–140). Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. <https://doi.org/10.15460/HUP.112>

Durrer, H. (2011). *Inszenierte Wahrheiten: Essays über Fotografie und Medien* (1. Aufl). Rüegger.

Elling, E. (2007, April 27). *Manipulation und Propaganda*. bpb.de. <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-und-politik/73234/manipulation-und-propaganda/>

Encyclopaedia Britannica. (2024, Juni 5). *Ngo Dinh Diem*. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ngo-Dinh-Diem>

Faas, H., & Fulton, M. (2021, Juli 26). *How the Picture Reached the World*. <https://web.archive.org/web/20210726185343/http://digitaljournalist.org/issue0008/ng4.htm>

famous-photographers.com. (2013, Juli 16). *Nick Ut Facts & Biography*. <https://famous-photographers.com/nick-ut/>

Figes, O. (2011). *Krimkrieg: Der letzte Kreuzzug* (B. Rullkötter, Übers.). Berlin Verlag.

Förster, A. (2019, Juni 27). *Vor 30 Jahren: Das Loch im Eisernen Vorhang*. bpb.de. <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/293212/vor-30-jahren-das-loch-im-eisernen-vorhang/>

Friedensbüro Salzburg. (2024). *Embedded Journalism*. Whywar. <http://www.whywar.at/akteure/medien/kriegsberichterstattung/embedded-journalism/>

Gerth, S. (2015). *Den Krieg im Fokus. Eine Interviewstudie zu emotionalisierenden Bildelementen am Beispiel ausgewählter Kriegsfotografien von James Nachtwey* (S. 66–116).

Hamann, S. (2007). *Dilettanten unterwegs—Journalismus in der weiten Welt* (W. Langenbucher R., Hrsg.). Picus Verlag.

Holzer, A. (Hrsg.). (2003). *Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie*. Jonas Verlag.

Holzer, A. (2008, Mai 23). *Capas Koffer*. Die Presse. <https://www.die-presse.com/385731/capas-koffer>

- Jäger, J. (2020, Februar 12). Propagandafotografie | Visual History. *Propagandafotografie | Visual History*. <https://visual-history.de/2020/02/12/propagandafotografie/>
- Jahn, P. (2008). *Flagge zeigen. Der Fotograf Jewgeni Chaldej—Magazin 11—Kulturstiftung des Bundes*. Kulturstiftung des Bundes. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_11/flagge_zeigen_der_fotograf_jewgeni_chaldej.html
- Kamber, M. (2013). *Bilderkrieger: Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen - Kriegsphotografen erzählen* (F. Grimm, Übers.; 1. Aufl.). Ankerherz Verlag.
- Karstens, E., & Strachwitz, V. (2005). Victoria Strachwitz: Der Falklandkrieg als Medienereignis. Streitkräfte, Politik und Medien im Wechselspiel [Application/pdf]. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews, Jg. 22 (2005), Nr. 3*, 334–335. <https://doi.org/10.17192/EP2005.3.1581>
- Keller, U. (2001). *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War* (1. Aufl.). Taylor & Francis Ltd.
- Keller, U. (2003). Authentizität und Schaustellung Der Krimkrieg als erster Medienkrieg. In A. Holzer (Hrsg.), *Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie*. Jonas Verlag.
- Keller, U. (2013). *Das Bild des Krieges: Der Krimkrieg (1853–1856)—EGO*. Europäische Geschichte Online. <http://ieg-ego.eu/de/threads/buendnisse-und-kriege/krieg-als-motor-des-transfers/ulrich-keller-das-bild-des-krieges-der-krimkrieg-1853-1856>
- Kershaw, A. (2004). *Robert Capa: Der Fotograf des Krieges - Biographie* (O. M. Roth, Übers.). Ullstein Hardcover.
- Klein, L., & Steinsieck, A. (2006). Geschichte der Kriegsberichterstattung im 20. Jahrhundert: Strukturen und Erfahrungszusammenhänge aus der akteurszentrierten Perspektive. *Deutsche Stiftung Friedensforschung, Forschung DSF, 4*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-260282>
- Knightley, P. (2002). *The first casualty: The war correspondent as hero and myth-maker from the Crimea to Kosovo*. Johns Hopkins University Press.
- Kohlbrunn, Y., & Scheytt, C. (2020). *Unterschiedliche Formen qualitativer Interviews*. Ruhr-Universität Bochum Methodenzentrum. <https://methodenzentrum.ruhr->

uni-bochum.de/e-learning/qualitative-erhebungsmethoden/qualitative-interviewforschung/unterschiedliche-formen-qualitativer-interviews/#sl-hidden-anchor-1962

Kunczik, M. (2004). Die Privatisierung der Kriegspropaganda. In M. Löffelholz (Hrsg.), *Krieg als Medienereignis II Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert* (S. 81–98). VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Lang, D. (2012). *Robert Capa: Fallender Soldat aus dem Spanischen Bürgerkrieg, 1936*. <https://philosophieundkunstwissenschaft.files.wordpress.com/2013/02/david-lang-ktu-linz-robert-capa.pdf>

Lebrun, B., & Lefebvre, M. (2012). *Auf den Spuren von Robert Capa*. Knesebeck.

Loquai, H. (2007). Sprache des Krieges, Bilder des Krieges—Median als Kriegstreiber: Jugoslawien, Irak, Iran. In *Gute Medien—Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus* (S. 56–74). LIT-Verl.

Lüder, B. (2012). *Der zivilrechtliche Schutz der Persönlichkeit vor der Anfertigung manipulierter Fotografien: Zur Grenze zwischen zulässiger Bildgestaltung/Bildoptimierung und unzulässiger Manipulation* (1. Aufl.). Nomos.

Mayer Kaibitsch, H. (2009). *Fotografie im Spanischen Bürgerkrieg* [Masterarbeit, Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften]. <https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:1259690>

mdr.de. (2021). *Sowjetische Soldaten hissen rote Fahne auf Berliner Reichstag | MDR.DE*. <https://www.mdr.de/geschichte/ns-zeit/zweiter-weltkrieg/1945/rote-fahne-reichstag-berlin-sieg-sowjetunion-hitlerdeutschland-100.html>

Menschen machen Medien. (1997, Dezember 11). [M] kennzeichnet Manipulationen. *M - Menschen Machen Medien (ver.di)*. <https://mmm.verdi.de/beruf/m-kennzeichnet-manipulationen-18287/>

Meuser, M., & Nagel, U. (1991). ExpertInneninterviews—Vielfach erprobt, wenig beachtet: Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In D. Garz & K. Kraimer (Hrsg.), *Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen* (S. 441–471). Westdeutscher Verlag.

- Michels, K. (2001). *Panofsky, Erwin—Deutsche Biographie*. Deutsche Biografie; Bayerische Staatsbibliothek. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118591568.html>
- Miller, T. (2024). *Roger Fenton*. International Photography Hall of Fame. <https://iphf.org/inductees/roger-fenton/>
- Österreichischer Presserat. (2019). *Ehrenkodex für die österreichische Presse*. https://www.presserat.at/show_content.php?sid=3
- Ott, D. (2005). *Ikonologie und Ikonographie nach Erwin Panofsky* [Ist keine Diss]. Universität Essen-Duisburg.
- Panofsky, E. (2006). *Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell* (1. Aufl). DuMont.
- Papp, K. (2015). *Die Schlacht um Budapest 1944*. Lemo, Deutsches Historisches Museum, Berlin. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf/schlacht-um-budapest-1944>
- Paul, G. (2004a). *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*. Schöningh.
- Paul, G. (2004b). *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*. Schöningh ; Fink.
- Paul, G. (2004c). *Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung*. bpb.de. <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/die-geschichte-der-fotografischen-kriegsberichterstattung/>
- Paul, G. (2005). Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. *Zeithistorische Forschungen – Studies in Contemporary History*, 2(2), 224–245. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2007>
- Primbs, P., & Melcher, M. (2018, Juni 4). Den sowjetischen Sieg in der Linse der Kamera – der Fotojournalist Evgenij Chaldej [Text/html]. *Erinnerungskulturen. Erinnerung und Geschichtspolitik im östlichen und südöstlichen Europa, Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien*. <https://erinnerung.hypotheses.org/1762>

- Prinz, C. (2014). *Der Spanische Bürgerkrieg*. Deutsches Historisches Museum.
<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/spanischer-buergerkrieg.html>
- Public Affairs Guidance on Embedding Media During Possible Future Operations/Deployments in the US Central Commands Area of Responsibility (2003).
- Pumhösel, I. / A. H. (2013, November 12). *Wir sitzen immer noch der Kriegspropaganda auf*. DER STANDARD. <https://www.derstandard.at/story/1381371719679/wir-sitzen-immer-noch-der-kriegspropaganda-auf>
- Rados, A. (2009). *Die Fronten sind überall: Aus dem Alltag der Kriegsreportage* (H. Haas, Hrsg.). Picus Verlag.
- Redaktion Sumomag. (2020, Mai 20). *Informationswahrnehmung Bild vs. Text. Auf was achtet der Mediennutzer von heute wirklich?* <https://www.sumomag.at/informationswahrnehmung-bild-vs-text-auf-was-achtet-der-mediennutzer-von-heute-wirklich/>
- Richter, C. (2022, September 30). *Kriegsberichterstattung | Journalistikon*. <https://journalistikon.de/kriegsberichterstattung/>
- Rosler, M. (1999). *Positionen in der Lebenswelt*. Ausstellungstour Martha Rosler: Positions in a Life World, Wien. Generali Foundation.
- RSF, Reporter ohne Grenzen. (2023). *Jahresbilanz der Pressefreiheit 2022*.
<https://www.reporter-ohne-grenzen.de/jahresbilanz/2023>
- Salat, J. (2023, Mai 15). *Feldforschung –die ethnografische Datenerhebung*. Vorlesung KSA, Wien.
- Schiffer, S. (2021, Februar 6). *Wie Bildausschnitte uns manipulieren können*. Telepolis.
<https://www.telepolis.de/features/Wie-Bildausschnitte-uns-manipulieren-koennen-5045295.html>
- Schulz, W. (1990a). *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien: Analyse der aktuellen Berichterstattung* (2., unveränderte Aufl). K. Alber.
- Schulz, W. (1990b). *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien: Analyse der aktuellen Berichterstattung* (2. unveränderte Auflage). Karl Alber Freiburg/München.

- Scriba, A. (2015). *Zweiter Weltkrieg—Kriegsverlauf*. Deutsches Historisches Museum, Berlin - Lebendiges Museum Online. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf.html>
- Shaw, E. (2024, Juli 10). *Frame Analysis*. <https://www.britannica.com/topic/frame-analysis>
- Sontag, S. (1980). *Über Fotografie: Essays* (24. Aufl.). FISCHER Taschenbuch.
- Sontag, S. (2017). *Das Leiden anderer betrachten* (R. Kaiser, Übers.; 5. Aufl.). FISCHER Taschenbuch.
- Spector, R., H. (2024, Juni 23). *Der Fall Südvietnams*. Britannica. <https://www.britannica.com/event/Vietnam-War/The-fall-of-South-Vietnam>
- Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. (2022). *Capa-Haus in Leipzig*. <https://capahausblog.wordpress.com/>
- Stecker, G.-J. (2014). *Der Spanische Bürgerkrieg—Spanienkämpferinnen – ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg*. Deutsches Historisches Museum. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/spanischer-buergerkrieg.html>
- Steffens, M. (1971). *Das Geschäft mit der Nachricht. Agenturen, Redaktionen, Journalisten*. dtv.
- Stingeder, K. H. (2013). 10 Jahre danach: Der Irak-Krieg 2003 und das (Medien-) Schlachtfeld I: Der Medien-Golfkrieg im Spannungsfeld zwischen PR und Propaganda. *Medienimpulse*, 51(1), Article 1. <https://doi.org/10.21243/mi-01-13-13>
- Stoldt, R. (2021). Lindsay Palmer, The Fixers: Local News Workers and the Underground Labor of International Reporting. *International Journal of Communication (Online)*, 762–765.
- Veit, K., & Schäfer-Hock, C. (2016). *Embedded Journalism* (Deutsches Journalisten Kolleg, Hrsg.). Deutsches Journalisten Kolleg.
- Vensky, H. (2011, Juli 17). Der Putsch, der durch Hitlers Macht zum Bürgerkrieg wurde. *Die Zeit*. <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2011-07/geschichte-buergerkrieg-spanien>

- Volland, E. (2011, März 28). »Drei Juden haben Berlin erobert«. Jüdische Allgemeine.
<https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/drei-juden-haben-berlin-erobert/>
- Volland, E. (2018, Juli 7). *Die Flagge auf dem Reichstag. Teil 3. Das manipulierte Foto.*
https://blogs.taz.de/vollandsblog/2008/07/23/die_flagge_auf_dem_reichstag_teil_3_das_manipulierte_foto/
- Whelan, R. (1989). *Die Wahrheit ist das beste Bild: Robert Capa, Photograph.* Kiepenheuer & Witsch.
- Wiesner, M. (2012). *Einführung in die Bildwissenschaft.* Bildinterpretation
 Verhältnis von Wirklichkeit und Bild -. <http://bildinterpretation.weebly.com/einfuehrung.html>
- World Press Photo Foundation. (2024). *Code of ethics | World Press Photo.*
<https://www.worldpressphoto.org/contest/2024/code-of-ethics>
- Zusatzprotokoll zu den Genfer Abkommen vom 12. August 1949 über den Schutz der Opfer internationaler bewaffneter Konflikte (Protokoll I), 8. Juni 1977 (1977).
<https://www.humanrights.ch/de/ipf/grundlagen/rechtsquellen-instrumente/humanitaeres-voelkerrecht/genfer-abkommen/>

8 Anhang

8.1 Transkript Experteninterview - I1

Datum: 5. Dezember 2023, Cafe Prückel, 1010 Wien; Dauer: 16.30-17.30 Uhr
Experteninterview (1) mit einem Chefredakteur einer österreichischen Tageszeitung

- 1 I²⁰: Danke, dass sie sich bereit erklärt haben, mit mir ein Interview zu führen.
- 2 B²¹: Kein Problem, gerne. Sagen sie mir, was sie für einen Hintergrund haben, dass sie
3 das Masterstudium machen, weiß ich. Sie haben auch eine Fotovergangenheit, ich habe
4 mir ihre Homepage im Internet angeschaut.
- 5 I: Ja, ich habe lange als Pressefotografin, vor allem für das jüdische Museum, gearbeitet.
6 Ein Teil der Masterarbeit ist, dass ich Redakteure, also Bildredakteure befrage, wie, ganz
7 banal ausgedrückt, die Bilder in die Zeitung kommen. Ich würde gerne wissen, wie der
8 Ablauf in einer Redaktion ist und dann habe ich fünf Sätze bzw. Fragen, die ich ihnen
9 gerne vorlesen würde und es wäre nett, wenn sie mir dazu jeweils fünf Minuten etwas
10 dazu erzählen könnten.
- 11 B: Ich mach es kurz, ich war ziemlich lang im Journalismus tätig und war zuletzt stellver-
12 tretender Chefredakteur des ... und lange Zeit Chef vom Dienst und auch als Newsdesk-
13 Chef für die Fotos indirekt zuständig, es gab natürlich eine Fotochefin, die voraussucht,
14 aber die letztendliche Entscheidung ist bei mir gelegen. Ja, wir kommen sie in die Zei-
15 tung? Fast alle Zeitungen, also ich kann jetzt nur über ... reden, aber alle haben ähnliche
16 Modelle. Die Agentur, sprich die APA²², liefert viele Fotos. Pro Tag 500 bis 600 Stück,
17 quer durch den Gemüsegarten. Es kommt auch auf das Abonnement, an das man bei
18 der APA hat, wie viele Fotos, für welche Bereiche man bekommt. Es gibt Zeitungen, die
19 wollen keine Sportfotos, weil sie sowieso keinen Sport bringen. Die Bilder kommen auf
20 die Schirme der Redakteure, die dann diejenigen Bilder abrufen, die sie für ihre Artikel
21 brauchen. In der Redaktionskonferenz wird dann festgelegt, welche Geschichten in das
22 Blatt kommen. Die Redakteure wählen Fotos aus und gehen damit ins Layout. Der Re-
23 dakteur sagt dem Layouter, was wichtig und was die Hauptgeschichte der Seite ist. Das
24 wird dann vom Layouter umgesetzt. Dann schaut nochmal die Fotochefin drüber, ob die
25 Bilder qualitativ in Ordnung sind und optisch und stilistisch zusammenpassen.

²⁰ I = Interviewerin

²¹ B = Befragter

²² Austria Presse Agentur eG ist die größte nationale Nachrichten- und Presseagentur Österreichs mit Sitz in Wien (<https://apa.at/>, aufgerufen am 31.3.2023)

- 26 I: Entschuldigung, wäre es möglich, dass die Fotochefin sagt, nein das wollen wir nicht
27 aus moralisch, ethischen oder was auch immer für welchen Gründen?
- 28 B: Eher sagen wir, aus technischen Gründen. Kann aber auch aus ethischen Gründen
29 sein. Beispiel, wir haben sehr selten bei Kriegsberichten Bilder mit Leichen hergezeigt.
- 30 I: Ja, das ist immer so ein Tabuthema.
- 31 B: Ja, das ist beispielsweise ein heikles Thema, wo wir entschieden haben derartige Fotos
32 nicht zu veröffentlichen. Aber die Auswahl der Fotos hat oft nicht nur ethische, sondern
33 auch einfach „blattmacherische“ Gründe.
- 34 I: Aber es ist spannend, wie dann ausgewählt wird.
- 35 B: Dann gibt es noch die Möglichkeit, dass man einen Ausschnitt vom Bild nimmt. Das
36 wird im Regelfall nicht als Manipulation betrachtet, sondern dient eher als Mittel der
37 grafischen Gestaltung.
- 38 I: Das ist immer ein Ärgernis zwischen Fotografen und Grafiker, das kenne ich gut.
- 39 B: Ja, die Fotografen hätten es dann gern so und der Layouter hätte es gerne so, weil es
40 so besser reinpasst. Wenn sie sich nicht entscheiden konnten, sind sie zum diensthabenden
41 Blattmacher gekommen und der hat halt dann gesagt, nehmt es so oder nehmt es
42 nicht so. Dann gibt es noch das Seite - Eins - Bild, das liegt, zumindest beim ..., in den
43 Händen der Chefredaktion bzw. des Blattmachers, der entscheidet, was auf die Titelseite
44 kommt. Meist gemeinsam mit der Fotochefin, die Vorschläge macht und mitentscheidet,
45 ob die Qualität passt und die Optik.
- 46 I: Wie lange dauert dieser Prozess? Ein paar Stunden? Oder einen Tag?
- 47 B: Ich kann ihnen den Ablauf sagen. Es gibt eine Morgenkonferenz, wo die Themen fest-
48 gelegt werden, anschließend werden die Layouttermine ausgemacht und für ein Ressort
49 nach dem anderen die Seiten produziert. Ich würde sagen in einer halben bis dreiviertel
50 Stunde, ist jedes Ressort mit der grafischen Produktion fertig.
- 51 I: Ja, spannend! Und wie kommt eigentlich die APA zu den Bildern? Von einem weiteren
52 großen Pool?
- 53 B: Es gibt ja auch die EPA²³, das ist ein Pool von sechs oder sieben Fotoagenturen, die
54 Bilder schicken und dann haben viele Zeitungen noch speziell mit einer Agentur wie
55 Reuters, EPI oder Agence France Press Verträge. Diese Agenturen haben meist auch

²³ European Pressphoto Agency

56 gewisse Schwerpunkte, die Agence France Press war immer sehr gut in Auslandsge-
57 schichten, also Reuters eher für den angloamerikanischen Raum. Also wenn man lange
58 dabei ist, und seinen Schwerpunkt hat, kennt man die verschiedenen Agenturen, und
59 dann sagt man, ok, nehmen wir diese oder jene Agentur dazu, weil die natürlich alle
60 Geld kosten.

61 I: Und wie ist das eigentlich, vor allem mit Kriegsfotos, wird da darauf geschaut, ob die
62 manipuliert sind, oder nicht?

63 B: So weit ich weiß, hatten alle diese Agenturen, ich sage bewusst hatten sie, eigene
64 Fotografen, denen sie vertraut haben. Aber die werden immer weniger.

65 I: Das ist eine Geldfrage, oder?

66 B: Ich glaube in Österreich hat Reuters nur mehr zwei, da wurde massiv abgebaut, von
67 zwölf oder fünfzehn, die sie einmal gehabt haben. Und dann überprüft die APA mit einer
68 Art Plagiat Software, aber weniger wegen Fälschungen, sondern ob das Bild nicht ge-
69 klaut²⁴ ist. Die rechtlichen Probleme, wenn das Bild geklaut ist, sind sehr unangenehm.
70 Die kosten viel Geld. Daher ist dies eher primär bei der Überprüfung, und ob das eine
71 Fälschung ist, ist eher sekundär. Was mit KI verfälschte Bilder betrifft, da gibt es, glaub
72 ich, noch keine Software, die das verlässlich erkennen kann.

73 I: Da verlässt man sich dann auf die Erfahrung von den Leuten in den Agenturen?

74 B: Ja, da muss man einfach vertrauen, weil zu checken, ob es sich um ein KI²⁵-generiertes
75 Bild handelt, ist schwierig.

76 I: Das ist nicht so einfach, das kann ich mir gut vorstellen. Ich kann nur aus eigener Er-
77 fahrung sagen, dass es gewisse Bilder gibt, die man leicht als gefäkt erkennen kann.

78 B: Ja, sie kennen das ja, wenn man mit Photoshop etwas wegstempelt, bleibt immer ein
79 kleiner Rand und das kann man, wenn man genau darauf schaut, und wenn es nicht ganz
80 toll gemacht ist, schon erkennen. Auf solche Dinge schaut man schon. Aber eine echte
81 Kontrolle gibt es nicht. Es wird jetzt versucht, das zu institutionalisieren, dass es in den
82 Metadaten vermerkt werden muss, dass es sich um ein KI-generiertes Bild handelt. Das
83 ist noch immer sehr im Entstehungsstadium. Aber meines Wissens, gibt es da noch
84 nichts Konkretes.

85 I: Da nehme ich gleich eine Frage vorweg: Ist das auch eine finanzielle Frage, wie viele
86 Bilder ihr bekommt?

²⁴ Umgangssprachlich für gestohlen

²⁵ Abkürzung für Künstliche Intelligenz

87 B: Ja, schon, wir haben einen Vertrag mit einer Agentur, und bekommen so und so viele
88 Bilder, je mehr du willst, umso mehr kostet es.

89 I: Und da wird auch darauf geachtet, wieviel Geld ausgegeben wird?

90 B: Es wird immer, zum Jammer der Fotochefs gesagt: Kann man nicht da auch sparen,
91 kann man da nicht ein bisschen weniger machen? Wir hatten mehrere Agenturen, wie
92 Reuters z. B., aber das wurde sehr eingeschränkt, weil das eine Kostenfrage ist, die auch
93 zählt. Es ist leichter zu sagen, ich spare bei den Fotos, als ich schmeiße, drei Leute raus.

94 I: Darf ich nochmal fragen, wie lange sie beim ... waren, sehr lange, oder?

95 B: Ich war so dreißig Jahre

96 I: Und haben sie da auch eine Veränderung über die Jahre gemerkt.
97 B: Ja, natürlich. Ich bin ja jetzt auch noch in Kontakt mit Kollegen. Bei allen Medien und
98 speziell bei allen Printmedien heißt es sparen, sparen, sparen. Ich glaube wir haben fast
99 jedes Jahr ein Sparpaket gehabt, von 2015 an bis jetzt. Einfach weil die Inserenten we-
100 niger wurden und vor allem wegen der Konkurrenz durch die digitalen Medien und
101 Großkonzernen wie Google etc. Zudem sind die Papier- und Energiekosten massiv ge-
102 stiegen.

103 I: Hattet ihr früher mehr Bilder zur Verfügung?

104 B: Naja, ich bin ja noch in der Zeit aufgewachsen, wo es nur Schwarz-Weiß-Bilder gab,
105 und dann war die große Umstellung – wir können auch Farbe drucken. Am Anfang sagte
106 man, Farbdrucke sind so teuer, wir machen nur ein Farbbild pro Seite und die anderen
107 Schwarz-Weiß und dann ist irgendwann jemand rechnerisch doch darauf gekommen,
108 dass es egal ist, und dann haben wir alles farbig gemacht, das war dann die große Revo-
109 lution des Farbbildes. Aber ja, die Anzahl der Bilder ist insgesamt weniger geworden,
110 weil auch die Anzahl der redaktionellen Seiten weniger geworden ist. Der Umfang einer
111 Zeitung ergibt sich ja immer durch einen gewissen Schlüssel zu den Anzeigen. Wenn ich
112 jetzt fünf Seiten Anzeigen habe, habe ich 24 Seiten Zeitung. Gibt es mehr Inserate, steigt
113 auch der Umfang. Nach unten gibt es dann zwar noch ein Limit, dass man nicht unter 24
114 Seiten geht, weil sonst würde ja überhaupt nichts mehr drinnen stehen.

115 I: Ich habe fünf Punkte von einem Kommunikationswissenschaftler vorbereitet, die erste
116 Aussage wäre, dass persönliche Einstellungen die Bildauswahl beeinflussen, was würden
117 sie dazu sagen?

118 B: Naja natürlich hat jeder eine gewisse persönliche Einstellung, und wenn man etwas
119 gar nicht mag, dann nimmt man das eben seltener, aber man versucht immer eine ge-
120 wisse Objektivität zu wahren. Diese Geschichte ist so, und daher muss man dann auch
121 diese Bilder nehmen.

- 122 I: Ich stelle mir gerade so vor, man schaut sich die Fotos an. Kennt man dann schon ge-
 123 wisse Fotografen oder einen gewissen Stil und man sagt, ok, das kenne ich irgendwie
 124 schon.
- 125 B: Nein, eher nicht. Wenn sie ein paar hundert Fotos vor sich haben, dann schauen sie
 126 was gut ist bzw. da verlässt man sich natürlich auch auf die Fotochefin, die die Voraus-
 127 wahl getroffen hat. Wenn sie sagt, dass müsst ihr nehmen, das ist das beste Bild, dann
 128 kann man sich entscheiden, bin ich ihrer Meinung oder nicht.
- 129 I: Der zweite Satz wäre: Organisatorische und technische Bedingungen von Redaktionen
 130 und Zeitungsverlagen wirken bei der Auswahl mit.
- 131 B: Das ist auch klar, beim Tageszeitungsdruck kann man nicht alle Bilder nehmen, weil
 132 der Druck z. B. abschmiert. Man braucht scharfe, kontrastreiche Bilder, sonst wird das
 133 Ganze so grau, so eine Pastellpaste, so dass das Bild dann nicht wirklich rauskommt. Es
 134 gibt manchmal das Problem, dass man sagt, dass ist ein tolles Foto, aber es wird im Zei-
 135 tungsdruck nichts werden, weil das technisch für den Zeitungsdruck nicht geeignet ist,
 136 das schafft die Maschine nicht, diese Nuancen rauszubekommen, das verschmiert. Es
 137 gibt aber Ausnahmen. Denn manchmal sagt man, diese Kriterien gelten jetzt nicht, denn
 138 das Bild ist so wichtig, ein so ein einmaliges Ding, dass wir es trotz schlechter Qualität
 139 bringen müssen.
- 140 I: Das kenne ich gut aus der Praxis, auch wenn ein Foto von einem wichtigen Event mit
 141 der Hauptperson nicht so scharf und super geworden ist, muss man das auch rausgeben.
 142 Da hat man keine Wahl.
 143 Der nächste Satz wäre: Kollegen und Vorgesetzte haben einen größeren Einfluss auf die
 144 Selektion als die Rezipienten.
- 145 B: Ja selbstverständlich, weil die Rezipienten bei der Auswahl nicht dabei sind.
- 146 I: Ich weiß, dass die Aussage vielleicht komisch klingt, aber wie ist das z.B. mit den Vor-
 147 gesetzten?
- 148 B: Ja, es gibt ein hierarchisches System in der Zeitung, wenn der oberste Chefredakteur
 149 sagt, ich will das haben, wird er sich wahrscheinlich durchsetzen, wenn er ein guter Chef
 150 ist und wenn er es auch noch gut argumentieren kann. Aber bei den Leserinnen und
 151 Lesern erhält man leider nur gelegentlich ein Feedback. Ich habe zwar manchmal so seltsame
 152 Anrufe bekommen, die mich in meinen Entscheidungen aber nicht beeinflusst ha-
 153 ben. Ein Beispiel: „Ich kann keinen Vogel sehen, wenn ich einen Vogel sehe, kann ich die
 154 Zeitung nicht angreifen“. Aber wenn man einen gut argumentierten Shitstorm be-
 155 kommt, überlegt man sich schon, war das in Ordnung, oder muss man das trotzdem so
 156 machen, oder haben wir einen Blödsinn gemacht.
- 157 I: Ich glaube die Aussage ist eher so gemeint: Was wollen die Leute sehen? Das man
 158 sozusagen liefert, was gewünscht ist.

159 B: Eine uralte Hitparade sagt: Die Menschen wollen Kinder und Tiere und bei der Boule-
 160 vardpresse leicht angezogene Damen sehen. Doch das kann man als Qualitätszeitung
 161 klarerweise nicht durchziehen.
 162 I: Und bei Kriegsphotos, schaut man da auf die politische Line?

163 B: Nein, ich glaube da geht es primär um Information aber auch um Opferschutz.

164 I: Hat sich da im Lauf der Zeit etwas geändert? Hat man sich früher nicht so viel angetan,
 165 deswegen?

166 B: Das war früher anders. Da hat niemand so intensiv daran gedacht, ob es zu Problemen
 167 kommen könnte. Jetzt gibt es neben den gesetzlichen Einschränkungen zudem einen
 168 Presserat und bei einer Anzeige beim Presserat muss ich mich auch damit auseinander-
 169 setzen.

170 I: Ist der Presserat wirklich ernst zu nehmen?

171 B: Naja, er ist ein Gremium, dass versucht ethische Verstöße zu verhindern, und insofern
 172 finde ich diese Institution nicht schlecht und notwendig. In der Praxis wurde es aber bei
 173 manchen konkreten Anlassfällen, mitunter sehr mühsam, da Praxis und Theorie nicht
 174 immer zusammenpassen.

175 I: Das nächste habe wir ja schon kurz besprochen bzw. angerissen: Die auswählende
 176 Person wählt im Sinne der politisch-weltanschaulichen Ausrichtung einer Zeitung aus.

177 B: Opferschutz, das wissen wir. Natürlich hat jeder seine eigene Meinung zu etwas, aber
 178 das jemand sagt, ich wähle ein Bild aus, weil ich will das Israel gewinnt oder ich für die
 179 Palästinenser bin, also das habe ich eigentlich nie erlebt. Sollte es trotzdem vorkommen,
 180 gibt es eine Reihe interner Kontrollinstanzen die Auswüchse verhindern. Dass ein Me-
 181 dium aber eine gewisse politisch-weltanschauliche Ausrichtung hat, und dass sich die
 182 Redaktion in diesem Rahmen bewegt, versteht sich von selbst.

183 I: Und andere machen das auch nicht, halt nicht so direkt?

184 B: Nein, so direkt glaube ich nicht, aber natürlich gilt auch hier das gerade vorher ge-
 185 sagte.

186 I: Und die letzte Aussage wäre, die wir auch schon angesprochen haben, dass Nachrich-
 187 tenagenturen bereits eine selektierte Auswahl an Bildern zu Medien weiterleiten.

- 188 B: Ja, klar, dort wird auch schon aussortiert, nach Qualität, nach Inhalt, nach Motiv. Ich
 189 nehme an, dass die Agenturen ja viel mehr Bilder bekommen, als die sie dann weiter-
 190 schicken, aber das nennt man halt die Gatekeeperfunktion²⁶. Man kann zur Auswahl
 191 dann sagen, dass ist jetzt eben wichtig, um zu informieren und um das Thema richtig
 192 einordnen zu können, oder man kann sagen, das ist schon Manipulation.
- 193 I: Das finde ich auch spannend, das Thema Zeitdruck, ich habe mit einem Abendredak-
 194 teur der Presse gesprochen und er hat mir erzählt, dass das immer sehr stressig war und
 195 man einfach ein paar Bilder genommen hat, weil man Redaktionsschluss hatte.
- 196 B: Ja, das ist immer eine wichtige Komponente. Ich kann mich erinnern, an ein bekanntes
 197 Beispiel – Nine Eleven- wo du deinen normalen Ablauf hattest, und dann schaust du auf
 198 den Fernseher und auf einmal siehst du, dass ein Flugzeug wo reinfliegt – dann geht es
 199 los. Dann gibt es natürlich die Redaktionsschlüsse, die man einhalten muss, weil wenn
 200 man die nicht einhält, ist man nicht mehr in der Lage die Zeitung zum Kunden zu bringen,
 201 und deshalb muss man flott sein und dann werden auch Bilder genommen, die qualitativ
 202 nicht so toll sind. Hauptsache es ist ein Bild da.
- 203 I: Und merkt man auch in den Redaktionen, dass Social-Media-Kanäle vieles vorweg neh-
 204 men? Wenn irgendwelche Anschläge z.B. sind, hat man das ja sofort am Handy.
- 205 B: Daher muss man mehr Hintergrund bringen. Die Fakts selber muss man zwar auch
 206 schreiben, z.B. da hat irgendjemand auf einen Platz jemand niedergeschossen oder je-
 207 mand ist mit dem Auto wo reingefahren, aber den Schwerpunkt sollte man auf die Ein-
 208 ordnung des Ereignisses legen, was die schnellen Medien nicht so gut können. Ein wei-
 209 terer Schwerpunkt ist die Kommentierung, also was löst das Ereignis aus, was sind die
 210 Hintergründe.
 211 Die Zeiten sind vorbei, wo die Menschen auf die Print-Nachrichten warten, außer sie
 212 bieten Exklusivnachrichten.
- 213 I: Das wars auch schon. Vielen herzlichen Dank für das Interview.

²⁶ Ein Gatekeeper (Pfortner, Torwächter, Informationsregulator) entscheidet darüber, welche Informationen zu den Zuschauern bzw. Nutzern durchgelassen werden und welche nicht.
<https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/medienpolitik/500676/gatekeeper/>, aufgerufen am 31.12.2023)

8.2 Transkript Experteninterview – I2

Datum: 6. Dezember 2023, Cafe Prückel, 1010 Wien; Dauer: 10.00 - 11.0 Uhr
Experteninterview (2) mit einem Journalisten/Fotojournalisten und ehemaligen Chef
des Auslandsressorts eines österreichischen Wochenmagazins

- 1 I: Danke, dass sie sich bereit erklärt haben, mit mir ein Interview zu führen.
- 2 B: Gerne, ich muss ohnehin noch Urlaub abbauen und Zeit totschiagen.
- 3 I: Sie haben ja als Journalist und Kriegsfotograf gearbeitet, wo waren sie überall?
- 4 B: Ich war in Afghanistan, in Libyen, in Nordmexico, also das waren Drogenkriege, auf
5 der Krim, wie die Russen gekommen sind, das war 2014, Im Kongo, im Tschad.
- 6 I: Da waren sie ja jahrelang unterwegs, oder?
- 7 B: Nein, ich war immer wieder eine gewisse Zeit unterwegs, das war wie ich noch beim
8 Profil war. Das hört sich mehr an, ich war ungefähr zweimal im Jahr, für zwei Wochen
9 ungefähr unterwegs.
- 10 I: Als Fotograf oder Journalist?
- 11 B: Beides. Ich komme jetzt nicht von der Fotografie, sondern vom Schreiben, ich habe
12 es On-The-Job gelernt, weil es budgetmäßig nicht anders möglich war. Ich habe nie ei-
13 nen Fotografen mitgehabt, weil sich zu der Zeit, das Profil auch schon nicht mehr geleis-
14 tet hat.
- 15 I: Ich habe gestern mit dem ehemaligen Chefredakteur von ... gesprochen, er hat auch
16 gesagt, dass das immer wieder so eine finanzielle Frage ist.
- 17 B: Da sind wir eh gleich bei einem der Punkte: Aus Kostengründen und auch aus Zu-
18 gangsgründen, in Afghanistan war ich immer embedded²⁷.
- 19 I: Ja, das interessiert mich auch, eines meiner Kapitel der Masterarbeit, beschäftigt sich
20 mit Embedded Photography.

²⁷ Die sogenannten Embedded Journalists – zu Deutsch “eingebettete Journalisten” – tauchen erstmals 2003 im Zusammenhang mit dem Irakkrieg auf. Damals band die US-amerikanische Regierung Journalisten in ihre militärischen Einheiten ein, die als Zivilisten unter der Kontrolle der US-Army über die Kriegshandlungen berichten sollten. (<https://deutschejournalistenakademie.de/journalismus-lexikon/embedded-journalism/>, aufgerufen am 29.12.2023)

- 21 B: Ich muss sagen, da bin ich immer ein bisschen gespalten, ich sehe die Probleme, aber
22 fragen sie einfach mal.
- 23 I: Nein, erzählen sie mir das gerne, das interessiert mich. Ich habe dann noch ein paar
24 Statements von einem Kommunikationswissenschaftler, das können wir dann später
25 durchgehen.
- 26 B: Das Problem ist einerseits, du kommst, du bist damals in Afghanistan überhaupt nir-
27 gends hingekommen, ohne die, das wäre viel zu gefährlich, vor allem als westlicher Jour-
28 nalist. Da gab es eine Entführungsindustrie. Du kommst natürlich nur dorthin, wo dich
29 das Militär mitnimmt. Allerdings habe ich die Erfahrung gemacht, je weiter du dann
30 draußen bist, desto weniger wird es wieder kontrollierbar.
- 31 I: Ich habe das Buch von Kamber gelesen, „Bilderkrieger – Von denen die ausziehen, uns
32 die Augen zu öffnen“, Kamber beschreibt das auch ähnlich. Um überhaupt ins Land zu
33 kommen, braucht man gewisse Strukturen, später öffnen sich dann Türen und man kann
34 freier arbeiten.
- 35 B: Und ich war einmal drei Wochen mit den Marines²⁸ in Helmand, ungefähr eine Wo-
36 che, auf einen vorgeschobenen FOB, also einer Forward Operating Base, und da passiert
37 natürlich was passiert. Da gibt es keinen Presseoffizier mehr. Da sind so kleine Lager mit
38 so dreißig, vierzig Soldaten und da gibt es natürlich keine Zensur mehr, also wenn es
39 kracht, bist du dort, und das muss ich schon sagen, die Ami, alle aber auch alle anderen
40 mit denen ich da unterwegs war, habe ich nie und in keiner Weise eine Postzensur ge-
41 habt. Was du gehabt hast, hast du gehabt. Es gab ganz einfache Regeln, die im Wesent-
42 lichen gelautes haben: Nie vorab über einen bevorstehenden Einsatz berichten – fair
43 enough.
- 44 I: Ist logisch, irgendwie.
- 45 B: Weil wenn du dabei bist, wärst du ja „deppat“, und nie über Gefallene und Verwun-
46 dete berichten, schon gar nicht bevor die Familien informiert sind.
- 47 I: Nachher schon, oder wie?
- 48 B: Nachher schon, ja. Was aber auch ein No-Brainer²⁹ war, sobald etwas passiert ist,
49 haben die das gesamte Funknetz abgeschaltet und da hast du gar nichts berichten kön-
50 nen. Also Zensur war eigentlich, wenn man gewusst hat, wenn man jemand deppat

²⁸ United States Marine Corps (USMC; Deutsch Marinekorps der Vereinigten Staaten)

²⁹ No-Brainer {m} [ugs.] [etw., worüber man nicht viel nachdenken muss] = no-brainer [coll.], (<https://m.dict.cc/englisch-deutsch/no+brainer.html#:~:text=Englisch%20nach%20Deutsch-,no%20brainer%20%5Bcoll.%5D,%7Bm%7D%20%5Bugs.%5D>, aufgerufen am 29.12.2023)

51 kommt, nehmen sie dich das nächste Mal nicht mehr mit. Aber sozusagen, Manipulation
52 in dem Sinne, habe ich da von Seiten des Militärs überhaupt nicht erlebt. Nein.

53 I: Wie geht das überhaupt, sie sagen sie würden gerne da runter nach Afghanistan oder
54 halt irgendwo hin, wie läuft die Geschichte überhaupt ab?

55 B: Das war immer so, das ist aber jetzt auch nicht mehr so. Halt über die Botschaften, da
56 waren die Kanadier, da habe ich einfach angerufen und gesagt ich würde gerne, und
57 dann hatte ich das quasi in der Hand, so einen Beleg. Ich war dann mit den Niederlän-
58 dern, mit den Amerikanern zweimal, mit den Deutschen, fünf Mal war es insgesamt. Da
59 waren die Geschichten, die man schon gemacht hat, ein bisschen ein Türöffner.

60 I: Das kann ich mir gut vorstellen. Und dann fliegt man dort hin und trifft dort irgend-
61 welche Leute?

62 B: Ja, dann checkt man sich einen Flug, und sobald man, damals in Afghanistan war, war
63 man im Militär drinnen. Dann kriegst du halt irgendeine Pritsche in einem Zelt und ein
64 Essen und dann sagen sie dir halt, morgen ist eine Fußpatrouille ins Klatschmohnfeld,
65 willst du mitgehen und dann gehst du mit. Oder ein Hubschrauberflug nach irgendwo.

66 I: Das muss spannend sein.

67 B: Ja, das war super. Es klingt blöd, aber das war ein großes Bubenabenteuer. Ja, im Chi-
68 nook Hubschrauber zwanzig Meter Höhe in die afghanischen Täler mit 200km/h.

69 I: Haben sie nicht auch einen Film gemacht?

70 B: Nein, einen Film habe ich nicht gemacht, ich habe im Wesentlichen geschrieben und
71 meine Bilder gemacht. Ich habe das gelernt bei einer Lokalzeitung, wie ich dort zu arbei-
72 ten angefangen habe. Die haben mir einfach einen Fotoapparat in die Hand gedrückt
73 und hab mir das Entwickeln selber beigebracht.

74 I: Ja, punkto Manipulation, ich fasse den Begriff ziemlich weit. Weil natürlich, wenn man
75 mit einer militärischen Einheit zusammen ist, kann man natürlich halt auch nur das fo-
76 tografieren, was man in der Situation sieht, also auf die andere Seite kommst du ja nicht,
77 da hat man ja keine Chance, oder?

78 B: Ja, da kommst du nicht hin, das ist in jedem Konflikt so, das ist unauflösbar. Aber da
79 muss ich zur Verteidigung sagen, die Amerikaner haben mich mitgenommen zu Bespre-
80 chungen mit Einheimischen und die sind teilweise komplett aus dem Ruder gelaufen.
81 Die haben geschimpft und geschrien. Ja, wie ich vorhin gesagt habe, je weiter du vorne
82 bist gibt es keine Zensur oder gestagte³⁰ Events.

³⁰ Gestaged = inszeniert

83 I: Ja, das ist klar. Aber wie ist das dann mit den Fotos, wie wählen sie die dann aus? Ich
84 mache das nach fünf Aussagen eines Kommunikationswissenschaftlers. Er meint, dass
85 die Nachrichten- und Bildauswahl abhängt von den persönlichen Erfahrungen und Ein-
86 stellungen der Journalist*innen und den bildauswählenden Personen, sie sind ja dann
87 direkt an der Front, sie müssen dann ja irgendwas auswählen.

88 B: Ja, ganz banal gesagt, die Bilder, die mir am besten gefallen, da ging es mir persönlich,
89 eher um ein gelungenes Foto als um einen besonderen Zugang.

90 I: Ja, aber ein Bild sagt natürlich immer etwas aus, nimmt dann eher brutale Fotos oder
91 die emotionaler sind?

92 B: Das war immer ein breites Feld, ich kann mich erinnern an ein Foto von einem Markt,
93 das ich gemacht habe. Da schaut von links, ganz groß, der Kopf von einer Ziege und man
94 sieht dann von schräg unten einen jungen afghanischen Händler, der sie herauslocken
95 wollte. Das fand ich irgendwie ein schön komponiertes Bild. Der Ziegenkopf leicht un-
96 scharf im Vordergrund. Oder ein Foto von, das waren wahrscheinlich Opiumhändler, in
97 einem Basar die beisammensitzen und Tee trinken. Aber auch Fotos aus einem Ret-
98 tungshubschrauber, wo ich mitgeflogen bin, der die Verwundeten reingeholt hat, wo ein
99 Sanitäter versucht einen wiederzubeleben. Also quer durch. Ich bin jetzt nie, glücklicher-
100 weise nachträglich betrachtet, nie wirklich in ein Feuergefecht gekommen. Was weiß
101 ich, als junger Mensch, würde man sich das wünschen. Das ist immer so eine Frage des
102 Kicks, nachträglich denke ich mir, Gott sei Dank. Also ich habe nie einen IED-Anschlag³¹
103 erlebt, aber keine Ahnung, wahrscheinlich hätte ich da auch fotografiert, aber ich habe
104 es nicht, weil ich nicht in der Situation war, also ich habe keine Blutlacken fotografiert.
105 Aber brutal – nicht brutal hat für mich keine Rolle gespielt. Ich wollte lässige Bilder ha-
106 ben.

107 I: Mir ist das eh klar, rein vom Fotografischen her, weil wenn du irgendwo drinnen bist,
108 machst du Fotos, ganz egal was da abgeht, das ist eigentlich vollkommen egal.

109 Das nächste wäre dann die Aussage: „Organisatorische und technische Bedingungen von
110 Redaktionen und Zeitungsverlagen wirken bei der Auswahl mit.“

111 B: Ja, da gibt es einige Faktoren, da sind vor allem die Budgets und die generelle Aus-
112 richtung einer Zeitung, eine Boulevardzeitung bringt andere Bilder. Obwohl sich das in
113 den letzten Jahren ziemlich angeglichen hat. Also wirklich brutale Bilder findet man in
114 der New York Times und findet man in der Kronen Zeitung. Früher wäre das glaub ich
115 eher in Boulevardzeitungen gewesen, wo das Blut quasi rausrinnt.

³¹ Improvised Explosive Devices (IED), ein nicht industriell, meist von Laien hergestellter Sprengsatz
(https://www.bmi.gv.at/104/Wissenschaft_und_Forschung/SlAK-Journal/SlAK-Journal-Ausgaben/Jahrgang_2007/files/Bociurko_1_2007.pdf, aufgerufen am 29.12.2023)

116 I: Wird das wirklich veröffentlicht? Ich habe so etwas schon lange nicht mehr gesehen.

117 B: Ja, wenn ich mich erinnere, ganz am Anfang beim Ukrainekrieg, Butscha oder das war
 118 nördlich von Kiew auf einer Brücke, wo flüchtende Ukrainer rüber gerannt sind, dann
 119 hat da eine Granate eingeschlagen und eine ganze Familie ist da gestorben. Da war zu-
 120 fällig Lynsey Addario von der New York Times auf der anderen Straßenseite, das hat man
 121 gebracht.

122 I: Das kenne ich nicht, das habe ich nicht gesehen.

123 B: Das war ganz am Anfang. Angefangen hat das am 24. Februar, Anfang März bis spä-
 124 testens Ende März. Oder jetzt auch Gaza, die verbrennen die Leichen.

125 I: Das finde ich besonders schwierig, da weiß ich überhaupt nicht mehr, ob das wahr ist
 126 oder nicht, da tue ich mir wahnsinnig schwer.

127 B: Wie ich in Mexico war, das ist jetzt ein bisschen ein Nebenthema, da gab es eine ganze
 128 Pressesparte, da haben sie einfach die brutalsten Bilder, wo das Blut aus den Leuten raus
 129 spritzt ist, abgedruckt, die in den besseren Zeitungen nicht gezeigt wurden. Das war ein
 130 eigenes Chambre. Die Fotografen von den angesehenen Zeitungen haben dann die Bil-
 131 der mitgemacht und haben die dann verkauft.

132 I: Ok, jetzt verstehe ich, ein Nebeneinkommen. Sozusagen. Die nächste Aussage finde
 133 ich sehr spannend, nämlich dass Kollegen und Vorgesetzte einen größeren Einfluss auf
 134 die Selektion als die Rezipienten haben. Also ob man Rücksicht nimmt auf seine Leser,
 135 was man denen zumuten kann. Was sagen sie dazu?

136 B: Also in erster Linie wählen die Fotoredaktionen aus bzw. treffen eine Vorauswahl und
 137 oft muss eh das nehmen, was halt da ist, weil oft gar nicht so viel da ist. Aber das da jetzt
 138 eine große Sache ist, nein eigentlich nicht. Die meisten Redakteure aus dem Printbe-
 139 reich, die scheren sich nicht viel um Fotos. Die nehmen halt das, was da ist und fertig.

140 I: und reinpasst, ich meine jetzt rein technisch, ist es eben ein Platz für ein Foto vorge-
 141 sehen, das Foto wird dann zugeschnitten, oder?

142 B: Naja es ist schon so, wenn du eine gute Artdirektion hast, die bauen dir schon, gerade
 143 im Magazinbereich oder im Wochenzeitungsbereich. Du besprichst vorher die Ge-
 144 schichte, besprichst ein bisschen das Layout, und die bauen dann ein fertiges Layout mit
 145 Fotos drinnen. Wo man natürlich schon sagen kann, das will ich nicht, aber in den meis-
 146 ten Fällen ist es egal.

147 I: Ich dachte, das wäre viel wichtiger. Hat sich eigentlich da während der Zeit etwas ge-
 148 ändert. Ich habe immer das Gefühl, früher, sind Fotografen und Presseleute viel näher
 149 an irgendwelche Sachen gekommen, z. B. Unfälle, Anschläge. Ist das heute schwieriger,
 150 dass man da wirklich zum Tatort kommt?

151 B: Da hier in Österreich ja. Glaube ich schon. Im internationalen Bereich ist jetzt eher
 152 Wildwest momentan, kommt mir vor. Außerdem muss man ein bisschen trennen, weil
 153 in der Ukraine...

154 I: Hat man da überhaupt noch eine Chance an Bilder zu kommen.

155 B: Ja, da gibt es arge Fotos von der Front. Jetzt nicht nur von professionellen Fotografen,
 156 sondern von Leuten die dort wohnen, Handyfotos. Bei uns ist es schwieriger geworden,
 157 weil gewisse Fotos nicht mehr gedruckt werden, Unfallfotos z. B., da sieht man vielleicht
 158 ein kaputtes Auto, aber du siehst sicher nicht, wie jemand rausgezogen wird. Ich habe
 159 angefangen Ende der 80er Jahre, damals war das ganz normal.

160 I: Mir hat jemand erzählt der bei der Presse gearbeitet hat, dass sie da tagelang jeman-
 161 den verfolgt haben, wie hat der nochmal geheißen?

162 B: Der Pumpgun-Ronnie

163 I: Ja, genau. Und er hat mir erzählt, dass sie ihn verfolgt haben und auf der Autobahn
 164 ihm nachgefahren sind und dann gab es eben dieses erste Foto von dem toten Attentä-
 165 ter.

166 B: Ja, daran kann ich mich erinnern, im Basta³² da gab es ein Foto, da war die Türe von
 167 dem Auto offen, von unten rauf fotografiert und der ist rausgehängt und da ist ihm das
 168 Blut runtergelaufen.

169 I: Dann war das wahrscheinlich das Foto, von dem mein Studienkollege erzählt hat.

170 B: Ja, da reden wir von dem gleichen.

171 I: So etwas wäre heute gar nicht mehr möglich heute, oder?

172 B: Eine Zeitung würde das heute nicht mehr drucken, dafür hast du das im Internet flä-
 173 chendeckend.

174 I: Ja, das ist aber auch spannend, im Internet findest du ja die wildesten Geschichten, da
 175 hat man null Probleme, Zeitungen halten sich da zurück.

176 B: Ja, auch das ganze „Paparazziwesen“, ich war jetzt gerade in der Ausstellung im West-
 177 licht, das ist schon interessant, das hat sich völlig aufgehört, seit die Stars ihre eigenen
 178 Paparazzi sind und auf Instagram so viel reinstellen, dass das gar nicht mehr interessant
 179 ist. Aber das es da so Debatten gibt bezüglich der Auswahl von Fotos, nein.

³² Österreichisches Monatsmagazin, von 1983 bis 1994

- 180 I: Spannend, ich habe eigentlich angenommen, das da schon mehr darauf geschaut wird,
181 was ausgewählt wird. Aber ich kann es mir eigentlich vorstellen, ich habe zehn Jahre
182 hauptsächlich für das Jüdische Museum als Pressefotografin gearbeitet. Ja, im Grunde
183 genommen machst du deinen Job, machst deine Fotos und du weißt, was sie sehen wol-
184 len, und die Geschichte hat sich.
- 185 B: Ja, klar. Das ist vielleicht tatsächlich, wenn man jetzt von den Fotografinnen und Fo-
186 tografen reden, die stellen wahrscheinlich mehr auf die Bedürfnisse ihrer Kunden ein.
187 Aber von der Redaktionsebene nicht.
- 188 I: Die nächste Aussage wäre: „Die auswählende Person wählt im Sinne der politisch-
189 weltanschauliche Ausrichtung einer Zeitung oder Zeitschrift aus.“ Aber eigentlich ist das
190 ja schon beantwortet.
- 191 B: Ja, ich weiß nicht. Da gab es immer das sogenannte Meuchelfoto von Politikern, frü-
192 her. Das sehe ich jetzt auch nicht mehr so, eigentlich. Ja, es gibt sie, ich habe aber nicht
193 den Eindruck, dass das epidemisch, also dauernd passiert. Wir haben jetzt so eine De-
194 batte gehabt, ganz kurz, der „Dolm der Woche“, die Edtstadler³³, und da hat die Foto-
195 redaktion ein Foto ausgesucht, wo sie sehr unvorteilhaft ausgesehen hat, und da war
196 dann kurz eine Abstimmung über Chat. Die Redakteure haben gesagt, das ist nicht ok
197 und dann hat der Chefredakteur geschaut und gesagt, dass findet er auch und gesagt,
198 dass nehmen wir nicht, Punkt Ende. Wir nehmen ein anderes. Aber ja, wenn man jetzt
199 kritisch über Kurz³⁴ schreibst, nimmst dann halt schon so Fotos.
- 200 I: Ja, ich denke in den letzten Jahren ist es auch fast ein No-Go geworden, dass man
201 Menschen ein bisschen blöd oder hässlich darstellt, weil man dann ja sehr schnell bei
202 der Debatte „Bodyshaming“ ist.
- 203 B: Ja, ich denke auch, dass das in den letzten Jahren etwas zivilisierter geworden ist als
204 vor zwei, drei Jahrzehnten. Ich sehe aber auch hier wieder ein Problem bei den Ressour-
205 cen, da immer weniger Zeitungen es sich leisten eigene Fotografen angestellt zu haben
206 und auch mitzuschicken. Dann nehmen halt viele bei z.B. Auslandsreisen die Fotos, die
207 das Bundeskanzleramt zur Verfügung stellt oder das Außenministerium und die sind
208 dann natürlich wie gewollt.
- 209 I: Gibt es eigentlich noch Fotografen, die fix bei Zeitungen angestellt sind?
- 210 B: Die Kronen Zeitung hat fix angestellte, zumindest fix beschäftigte Fotografen, also wie
211 das mit den Anstellungsverhältnis ist, das weiß ich nicht.

³³ Karoline Edtstadler, Bundesministerin für EU und Verfassung im Bundeskanzleramt der Republik Österreich

³⁴ Sebastian Kurz, ehemaliger Bundeskanzler von Österreich

- 212 I: Beim ... auch nicht?
- 213 B: Nicht angestellt, also Fotografen, die wir immer wieder verwenden bzw. beauftragen,
214 aber einen Hausfotografen gibt es nicht mehr. Wir hatten, wie ich dort angefangen habe,
215 noch einen fixen Fotografen gehabt und wie der dann in Pension gegangen ist, war dann
216 nichts mehr. Es gab schon einen Pool, die immer wieder beauftragt wurden, aber eben
217 auf freier Basis. Meines Erachtens ist das eben die Folge von Sparmaßnahmen.
- 218 I: Spannend ist natürlich auch, von wo die Zeitungen die Bilder herbekommen.
- 219 B: Von Agenturen
- 220 I: Das ist dann ja auch schon eine gewisse Vorauswahl.
- 221 B: Ja, das, was die APA³⁵ in den Picture Desk³⁶ hineinstellt. Da kann man dann schauen.
- 222 I: Das ist für Zeitungen aber auch kostenpflichtig.
- 223 B: Da gibt es unterschiedliche Bezahlmodelle, manche haben Pauschalen, ein Paket,
224 quasi. Die APA hat ja zwei Schienen, das eine ist der APA-Bilderdienst, da können wir
225 vom ... also einfach darauf zugreifen und dann gibt es den Picture-Desk, da muss man
226 aber mehr zahlen. Das ist das eine und das andere ist du schickst halt Fotografen zu den
227 Terminen.
- 228 I: Und wie ist das mit Kriegsphotos?
- 229 B: Ja, bei Kriegsphotos, ist im Wesentlichen, was die Agenturen anbieten aber mittlerweile
230 natürlich kannst du auch schauen auf Twitter, Youtube.
- 231 I: Das wird also gemacht?
- 232 B: Ja, teilweise schon.
- 233 I: Dann nehmt ihr die Fotos, schreibt das Copyright darunter und die Geschichte hat sich,
234 oder wie kann ich mir das vorstellen? Oder schreibt ihr die Leute an?

³⁵ Austria Presse Agentur eG ist die größte nationale Nachrichten- und Presseagentur Österreichs mit Sitz in Wien. Sie befindet sich im Eigentum österreichischer Tageszeitungen und des ORF. (https://de.wikipedia.org/wiki/Austria_Presse_Agentur, aufgerufen am 29.12.2023)

³⁶ APA-PictureDesk, die Bildagentur der APA, vereint auf <http://www.picturedesk.com/> das Fotomaterial der APA-Bildredaktion sowie zahlreicher nationaler und internationaler Fotografen und Partneragenturen. (<https://www.ots.at/pressemappe/4636/apa-picturedesk>, aufgerufen am 29.12.2023)

- 235 B: Ja, ja, sicher. Es ist nicht so, dass wir die Bilder einfach fladern.³⁷
- 236 I: Da wäre ich eigentlich nicht darauf gekommen, dass das so gemacht wird.
- 237 B: Es hat sich da insofern was verändert, weil es gibt einerseits die professionelle Seite
238 und andererseits die, na amateurhafte Seite will ich gar nicht sagen, den Bürgerfotogra-
239 fen sozusagen, oder Soldaten.
- 240 I: Ja im 2. Weltkrieg hat damals auch schon fast jeder seine eigene Kamera mitgebracht.
- 241 B: Ja und heute ist es eben mit dem Handy. Ich habe jetzt nicht den Eindruck, dass es ein
242 Problem ist, das es eine Vorauswahl gibt, die dich einschränkt, im Internet kannst du dir
243 alles zusammensuchen.
- 244 I: Ich habe eigentlich angenommen, dass die Auswahl nach einer gewissen Richtlinie
245 geht.
- 246 B: Nein, die Linie ist eher das alle plus/minus ähnlich ticken. Da hast du gelernte Vorstel-
247 lungen von Bildern, die sind aber eher ästhetischer Natur, als ideologischer. Das ist im
248 Wesentlichen auch so, wie alle eine ähnliche Nachrichtenauswahl treffen, aber nicht,
249 weil es irgendeine Instanz gibt, die das steuert, sondern weil, ja genauso wie beim In-
250 stallateur – der macht gewisse Sachen, wie er es eben macht.
- 251 I: Um noch einmal darauf zurückzukommen. Ganz am Anfang haben sie gesagt, dass sie
252 punkto „embedded“ etwas zwiegespalten sind, wie haben sie das genau gemeint?
- 253 B: Das eine ist natürlich, dass man natürlich angewiesen ist, darauf, wo einem das Militär
254 hinlässt, und mitnimmt das andere ist aber das der Einfluss dann aber wieder relativ
255 vernachlässigbar ist, aus meiner persönlichen Erfahrung. Es ist natürlich nochmal was
256 anderes, wenn du aus Österreich kommst, dann ist denen das relativ wurscht³⁸, was du
257 da schreibst.
- 258 I: Wirklich wahr – wurscht?
- 259 B: Ja, für Amerika oder Kanada ist das egal, ob die in einer österreichischen Zeitung eine
260 aufgebraten bekommen. Wenn du von der New York Times kommst und darauf ange-
261 wiesen bist im Pool zu bleiben, ist das wieder eine andere Geschichte.
- 262 I: Wie viele Journalisten sind da z.B. dabei gewesen, in Afghanistan?

³⁷ Umgangssprachlich für „stehlen“

³⁸ Umgangssprachlich für „egal“

263 B: Das war auch wieder unterschiedlich, beim ersten Mal, das waren die Kanadier in
264 Kandahar, da war ein riesiger Flughafen, also eine riesige Militärbasis, da sind natürlich
265 alle rumgehängt, da waren so dreißig Journalistinnen und Journalisten aus der ganzen
266 Welt. Die amerikanischen Networks hatten dort eigene Büros gehabt und die großen
267 Zeitungen haben eigene Container gehabt. Dann gab es eben Pressebriefings so um
268 zehn, neun in der Früh. Dann sind da alle hin, dann hat es geheißen: So Hubschrauberflug
269 nach irgendwas, wer will, zack, zack, zack, Liste eintragen, wie beim Schulausflug. Aber
270 wie ich da bei den Marines war, war ich der Einzige in der Basis halt oder auch bei den
271 Niederländern in Urusgan³⁹, eine ganz abgelegene Provinz, mitten in Afghanistan, da
272 war ich im Umkreis von 200 km der einzige Journalist.

273 I: Warum wollte da niemand anderer mit?

274 B: Das hat keinen wirklich interessiert. Ich habe immer gesagt, nehmt mich mit, am bes-
275 ten ganz nach vorne. Man darf das auch nicht romantisieren, aber ich fand es immer
276 lustig, wenn ich dann im Fernsehen die ganzen Auslandskorrespondenten mit Helm und
277 Splitterweste in Kabul im Hotel stehen. Da habe ich mir gedacht, das ist schon ein biss-
278 chen ein Kasperltheater, weil da passiert euch garantiert nichts.

279 I: Und sie sind ausgerüstet gewesen, oder schon?

280 B: Oja, wir haben auch einen Helm gehabt, aber wir sind im Hubschrauber gesessen und
281 waren wirklich draußen, und sie haben geschossen, da war es schon eher wirklich not-
282 wendig.

283 I: Und da sind natürlich auch viele Abenteurer unterwegs? Frauen eigentlich auch?

284 B: Ja, schon, relativ viele sogar.

285 I: Überall waren, welche dabei, wo sie unterwegs waren.

286 B: Afghanistan ja, in Libyen war ich alleine, da kann ich nichts sagen, Syrien. Alleine in
287 Österreich, vielleicht interessiert sie die auch, die Alice Schlacher, die ist auch nicht wirk-
288 lich bekannt, die war auch in Afghanistan embedded. Die hat ein Buch gemacht über die
289 Gurkhas⁴⁰. Die Gurkhas sind diese Nepalesen, quasi die Fremdlektion der britischen Ar-
290 mee.

291 I: Davon habe ich noch nie etwas gehört.

³⁹ Urusgan ist eine Provinz in Zentralafghanistan (<https://de.wikipedia.org/wiki/Urusgan>, abgerufen am 29.12.2023)

⁴⁰ Nepalesische Soldaten, die in Afghanistan westliche Botschaften und Einrichtungen bewachten.
(<https://www.nzz.ch/podcast/gurkhas-die-vergessenen-soldaten-in-afghanistan-nzz-akzent-ld.1659716>, abgerufen am 29.12.2023)

292 B: Das sind richtig „wüde Hund“⁴¹ und sie hat nicht nur als erste Frau, sondern als erste
 293 Fotografin mit denen ein ganzes Jahr verbracht. Sie hat sich in Nepal herumgeschlagen
 294 und sie dort fotografiert. Sie hat ein dickes Buch rausgebracht, das ist in England erschie-
 295 nen.

296 I: Tun sich Frauen leichter, oder ist das egal?

297 B: Naja das kann schon sein, dass sie sich leichter tun.

298 I: Also ich denke, wenn sie extra wo hinwollen, kann ich mir vorstellen, dass sie vielleicht
 299 ihren Charme spielen lassen.

300 B: Naja die Freude, wenn dreißig Männer wo „eingesperrt“ sind, eine Frau zu sehen,
 301 völlig wertfrei gesagt, ist schon da. Aber leichter? Ich glaube sie tun sich nicht schwerer.

302 I: Was ich oft lese bei meinen Recherchen, es wird oft so dramatisch dargestellt, die
 303 großen Helden sterben im Einsatz. Das kommt mir immer wieder unter z.B. bei Kamber⁴²
 304 und Bangert⁴³ - Christoph Bangert, der das Buch „Rumors of War“⁴⁴ herausgegeben hat,
 305 ich habe das Gefühl, dass er das auch bisschen heroisiert.

306 B: Es hat ein paar gegeben, Capa⁴⁵, wo ist der gestorben?
 307 I: In Indonesien ist er auf eine Mine gestiegen.

308 B: Und wenn man jetzt schaut, gerade in der Ukraine oder in Gaza sind, nicht falsch ver-
 309 stehen, kleine Stringer⁴⁶ von Reuters, die sterben in Massen, aber die Starfotografen,
 310 ich wüsste nicht, wer heute ein Star wäre.

311 I: Vielleicht ist das auch eine Art Mythos, dass das so gefährlich und abenteuerlich ist.

⁴¹ Umgangssprachlich für gefährliche, mutige Menschen

⁴² Michael Kamber arbeitet seit 25 Jahren als Autor und Fotojournalist. Seit September 2001 ist er hauptsächlich als Konfliktfotograf tätig und hat.
 (<https://www.lensculture.com/michael-kamber>, aufgerufen am 30.12.2023)

⁴³ Christoph Bangert (* 1978) arbeitet für internationale Medien als Fotograf in Krisengebieten.
 (<https://www.kehrerverlag.com/de/christoph-bangert-war-porn-978-3-86828-497-3>, aufgerufen
 am 30.12.2023)

⁴⁴ In „War Porn“ versammelt Bangert Fotografien aus Afghanistan, Irak, Indonesien, Libanon und Gaza. Das Ergebnis ist ein rohes, intensives, kontro-
 verses und schockierendes Buch, das in Fachkreisen als begehrtes Sammlerstück gilt.
 (<https://www.kehrerverlag.com/de/christoph-bangert-war-porn-978-3-86828-497-3>, aufgerufen
 am 30.12.2023)

⁴⁵ Gemeint ist Robert Capa

⁴⁶ Assistenten, Stringer oder Fixer sind Einheimische, die Journalist*innen und Auslandskorrespondent*innen durch ihre Sprachkenntnisse und Orts-
 kenntnisse unterstützen.

312 B: In dem ganzen Gewerbe ist viel Selbstinszenierung. Sagt ihnen Nick Vogel⁴⁷ etwas?

313 I: Ja

314 B: Der war völlig wahnsinnig, der hat sich in Jugoslawien dann auf irgendeine Landebahn
315 am Flughafen reingestellt und das war es dann.

316 I: Da muss aber schon auch dumm sein, oder?

317 B: Es gibt schon viele Narrische, Desperados, es gibt alles. Es gibt die Vernünftigen und
318 die Vorsichtigen und die Seriösen.

319 I: Und die lernt man dann im Laufe der Zeit auch kennen?

320 B: Ja, ja, ein paar Wenige. Ja manche verkaufen sich einfach besser, jetzt nach außen
321 hin.

322 I: Diese Selbstinszenierung, wie sie gesagt haben, das ist mir auch bei Capas Biografie
323 extrem aufgefallen, man hat den Eindruck, er hat sein ganzes Leben nur gelogen, um
324 sich einen Vorteil zu schaffen. Es ist ja 2008 ein Koffer von Capa mit Originalnegativen in
325 Mexico aufgetaucht, das berühmte Negativ auf das die ganze Welt gehofft hat, war nicht
326 dabei, das Foto „The Falling Soldier“. Das Negativ ist ja verschwunden.

327 B: Ach so, interessant.

328 I: Kennen sie die Geschichte von Eduardo Martins, der sich als Kriegsphotograf ausgege-
329 ben hat? Er hat die Bilder im Internet geklaut und sie ein bisschen nachbearbeitet. Re-
330 nommierte Agenturen haben seine Bilder gekauft, er hat Interviews gegeben von seinen
331 Einsätzen in Kriegsgebieten usw. Die BBC-Brasil-Mitarbeiterin Natasha Ribeiro kam ihm
332 auf die Spur. Jetzt sind die Fotos auf Social Media gelöscht, niemand weiß, wer er wirk-
333 lich war.

334 B: Wirklich wahr? Wie hieß der, nie gehört, das muss ich mir aufschreiben, das muss ich
335 googlen, interessant.

336 I: Aber wahrscheinlich halten sich da die Agenturen auch ein wenig zurück, weil sie alle
337 darauf reingefallen sind und sie das nicht unbedingt an die große Glocke hängen wollten.

⁴⁷ Nikolas Vogel (* 9. März 1967 in Wien; † 28. Juni 1991 in Ljubljana, Slowenien), auch Nik Vogel genannt, war ein österreichischer Schauspieler, Fotograf und Kriegsreporter. (https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolas_Vogel, aufgerufen am 30.12.2023)

338 B: Wo war das noch gleich, da haben sie einen rausgeschmissen bei AP⁴⁸ oder Reuters⁴⁹,
339 der eine zweite Rauchfahne in ein Bild reinmontiert hat, ich weiß jetzt nicht mehr wel-
340 ches Projekt das war.

341 I: Ja, heutzutage, so etwas ist schnell gemacht.

342 B: Ja, dadurch hat das einzelne Fotos auch an Wert verloren. Und was mir auch aufge-
343 fallen ist, gerade in Libyen, wo es einen ganz unmittelbaren Zugang gab für Leute, die
344 lebensmüde waren, die ganzen Milizen, da sind Bilder entstanden, da hast du gemerkt
345 bzw. habe ich mir gedacht, die wollen Hollywood-Kriegsfilm-Ästhetik nachstellen. Nein
346 gar nicht nachstellen, die wollten das in echt, also wirklich live inszenieren. Pyrotechnik,
347 das zerreißt es irgendeinen Laster und da geht diese Rauchwolke hoch und einer rennt
348 davon. Also Bilder, die man vorher nur inszeniert gesehen hat, gab es dort, glaub ich,
349 nicht inszeniert. Aber die haben schon richtig auf diese Ästhetik gewartet und auf die
350 hingearbeitet.

351 I: Aber ich kann mir vorstellen, dass wenn du als Fotograf da dabei bist, machst du alles,
352 was du kriegen kannst.

353 B: Das ist mir eben besonders stark in Libyen aufgefallen. Dann ist das wieder ein biss-
354 chen in den Hintergrund getreten, weil die Zahl der Bilder, die aus privaten Quellen ge-
355 kommen sind, so stark gestiegen ist, die dann wieder eine andere Ästhetik wie die un-
356 mittelbaren „Paramountbilder“ hatten.

357 I: Verdienen die auch Geld dabei? Da sind doch viele unterwegs, machen tausende Bil-
358 der?

359 B: Ich glaube, ich weiß es nicht so genau, aber ich glaube es ist eher ein „Groscherlge-
360 schäft“.⁵⁰

361 I: Das glaube ich auch, letztendlich ein großes Abenteuer.

362 B: Ja und diese Freelancer haben natürlich auch keine Versicherung, kein Back-Office
363 und die Medien haben billigst Fotomaterial. Ab und zu wie ich bei Profil war, als Ressort-
364 leiter in der Außenpolitik habe ich mich geniert, was da gezahlt wird. Und was dafür
365 Leute riskiert haben.

366 I: Was habt ihr bezahlt, für ein Bild, 60 Euro, sag ich mal?

⁴⁸ Associated Press ist eine Nachrichten- und Presseagentur mit Hauptsitz in New York City (<https://apnews.com/>, aufgerufen am 30.12.2023)

⁴⁹ Reuters ist eine internationale Nachrichtenagentur mit Sitz in London (<https://www.reuters.com/>, aufgerufen am 30.12.2023)

⁵⁰ Umgangssprachlich für geringer Verdienst

367 B: Das ist schon relativ viel, naja je nach Größe, ich könnte es ihnen jetzt wirklich nicht
 368 mehr sagen, weil das hat die Fotoredaktion gemacht. Ich habe halt ein bisschen mitbe-
 369 kommen, was dann der Preistrang war, das war armselig. Ich weiß gar nicht, wie die alle
 370 gelebt haben, die ganzen Kosten, die da auflaufen, Flüge, Hotels, Stringer zahlen.

371 I: Das möchte ich so noch fragen, wie kommt eigentlich zu den Stringern und Fixern, gibt
 372 es da schon einen Pool, weiß man das?

373 B: Ja, das hat man, durch Kollegen. Also wenn man einen guten Stringer hat und selbst
 374 nicht vor Ort ist, gibt man den einfach weiter bzw. die Kontakte.

375 I: Das erinnert mich immer ein bisschen an Kolonialismus. Natürlich braucht man jeman-
 376 den, der einem weiterhilft, das verstehe ich schon. Werden die auch bezahlt?

377 B: Ja, schon, die verdienen eigentlich für ihre Verhältnisse eigentlich recht gut. Also lange
 378 Zeit war ein Vierteldollar so die Vorgabe. Im Irak war das mehr, was teilweise dazu ge-
 379 führt hat, dass Lehrer, Ärzte, usw. dann angefangen haben, als Stringer zu arbeiten, für
 380 die Medien, weil sie einfach besser verdient haben. Das ist jetzt aber nicht auf Fotos
 381 beschränkt.

382 I: Sucht man sich dann jemand, z.B. Ich sage, ich will jetzt in den Dschungel oder zum
 383 Drogenbaron, wer kennt sich da am besten aus?

384 B: Ja also, im Normalfall fängt man an, eher über NGO's. Wenn man jetzt freischaffend
 385 ist, weil die sitzen überall und haben eine Infrastruktur und kennen Leute. Ich habe an-
 386 gerufen z.B. bei „Licht für die Welt“ und habe gesagt, ihr habt da ein Büro in XY, könnt
 387 ihr mir helfen? Das ist so, wenn man sich das selbst organisieren muss, Botschaften sind
 388 da meistens nicht wahnsinnig hilfreich.

389 I: Und die Stringer können dann alle englisch, gut, oder nicht gut?

390 B: Das ist ganz unterschiedlich, die Guten sind dann verlässlich, die kennen sich wahn-
 391 sinnig gut aus, die reden eine allgemein gängige Fremdsprache, die werden dann wei-
 392 tergereicht, wie die Kronjuwelen.

393 I: Verstehe, da gibt es aber dann auch offensichtlich auch die andere Abteilung?

394 B: Ja, sicher. Wenn du irgendwo hinfliegst und vor dem Hotel stehen dann alle möglichen
 395 Taxler und die haben einen Cousin, der sowas macht. Das ist halt dann oft ein bisschen
 396 ein Glücksspiel. Aber ich ehrlich gesagt, keine Ahnung wie sich das in den letzten zwei,
 397 drei, vier, fünf Jahren entwickelt hat. Es haben sich auch die Konflikte verändert, es ist
 398 schwierig geworden alles, weil viele Regionen um ein Vielfaches riskanter geworden
 399 sind, aus unterschiedlichen Gründen. Wenn du jetzt in der Zentralafrikanischen Repub-
 400 lik, da sitzt die Gruppe Wagner und wenn du denen in die Quere kommst, bist du tot.
 401 Wie es auch passiert ist, die haben zwei russische Journalisten umgebracht. Und eine

402 Zeitlang das Entführungsbusiness in Syrien, wo sie dich einkassiert haben und weiter-
403 verkauft.

404 I: Mich wundert, dass Leute z.B. in der Ukraine noch an die Front kommen, weil da wur-
405 den ja drei Sicherheitszonen eingeführt, wo sie keine Journalisten mehr rein lassen?

406 B: Ich glaube, es ist nicht easy, aber ich habe Geschichten gesehen, in der Zeit war eine,
407 in der New York Times, Fernsehen schaue ich jetzt nicht so intensiv, da waren aber sicher
408 auch Sachen. Aber natürlich, da kannst du nicht einfach hinfahren, da steht der Geheim-
409 dienst und hält dich auf, aber es gibt es schon. Es waren auch, voriges Jahr, oder heuer
410 im Frühjahr zwei Österreicher ganz vorne, ...~~Seifert Thomas~~⁵¹ von der ... damals noch,
411 der war in Bachmut⁵². Noch irgendwer, wer war da noch, fällt mir nicht ein.

412 I: Ist es eigentlich Thema, ob Bilder gefälscht sind oder nicht? Erkennt man das, schaut
413 man überhaupt darauf oder denkt man sich einfach, oh gutes Foto?

414 B: Das ist jetzt gerade mit KI⁵³ jetzt zu einem Thema geworden.

415 I: Ist das bereits in den Redaktionen tatsächlich schon angekommen, dass man da drauf
416 schaut, oder ist das eher so schwammig?

417 B: Da bin ich aktuell der Falsche, weil beim ... haben wir ganz selten Kriegsbilder und
418 noch sind die KI-Aufnahmen noch relativ gut erkennbar, das hat ja ganz eine eigene ko-
419 mische glatte Ästhetik. Aber es gibt schon ein Bewusstsein über die Echtheit von Fotos.

420 I: Ich meine jetzt gar nicht so die technische Fälschung, sondern so Presseereignisse, z.
421 B. in Butscha⁵⁴, da wurden alle eingeladen und dann herumgeführt. Die Motive wurden
422 millionenfach abfotografiert und dass wird dann, vor allem in den westlichen Medien
423 veröffentlicht.

424 B: Obwohl gerade in Butscha, gab es dann sozusagen diesen Tourismus, aber es gab ganz
425 in der Anfangsphase Leute dort und die Fotos waren dann so ein bisschen das Referenz-
426 material. Ich habe bei allen Fotos, also ich sage mal ganz böse mit diesem Tourismus, da
427 habe ich eigentlich keine Bilder in Erinnerung, wo behauptet worden wäre, sagen wir so,
428 wo nicht das Setting miteinbezogen wurde, also man hat gesehen, dass ist ein Presseter-
429 min. Darauf schauen schon die Politiker, die das machen, dass sie im Bild sind.

⁵¹ Österreichischer Journalist der für schrieb für Der Falter, Stern, brand eins, Die Zeit, Welt am Sonntag, Facts und Die Presse. Er berichtete unter anderem aus Afghanistan, Iran, aus den Vereinigten Arabischen Emiraten, aus Ghana, aus dem Irak, aus Russland, Saudi-Arabien, Indien und China. (<https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/thomas-seifert/>, aufgerufen am 30.12.2023)

⁵² Bachmut ist eine Stadt in der Oblast Donezk im Osten der Ukraine

⁵³ KI = Künstliche Intelligenz

⁵⁴ Stadt in der Ukraine

430 I: Für mich ist auch Manipulation, das Beschneiden von Fotos, wie es beim Foto von Nick
431 Ut im Vietnamkrieg gemacht wurde. Die Fotografen, die noch im Bild waren und gerade
432 eine Filmrolle gewechselt haben, wurden weggeschnitten.

433 B: Da sind mir wieder einige Bilder in Erinnerung, das ist glaube sogar thematisiert wor-
434 den, gerade aus dem Nahost-Konflikt, aus der Zeit der – ich glaube aus der Zeit der zwei-
435 ten Intifada war das, da hast ja auch die dramatischen Bilder gehabt, Palästinenser – und
436 es raucht, unglaublich mächtig und dann gab es ein zweites Bild, wo man gesehen hat
437 wie sie es gemacht haben. Da standen sieben Fotografen, zwanzig gelangweilte Palästi-
438 nenser und einer der etwas schmeißt.

439 I: Ich komme immer mehr zu dem Schluss, dass es eigentlich egal ist, ob das Bild mani-
440 puliert ist oder nicht, man wählt halt dann so aus, wie sie sagen, das ist die Professiona-
441 lität, du weißt, dass und das brauch ich nicht auf dem Bild und letztendlich ist es ein
442 gutes Foto.

443 B: Ja, das sehe ich auch nicht so, die gezielte – es gibt sicher Fälle, wo mit einem Ziel,
444 einem weltanschaulichen politischen Ziel manipuliert wird, aber der Normalfall ist ein
445 „geiles“ Bild. Und die wirklich, die spannenden sind die, die nicht diese inszenierten Bil-
446 der wie bei der 2. Intifada sind, sondern die, die wirklich etwas ausgelöst haben. Eines
447 davon war Abu-Ghraib⁵⁵. Das war nicht inszeniert, das war ein Zeitdokument und das
448 hat wirklich einen Einfluss gehabt. Aber jetzt aus irgendeinem Krieg, so blöd das klingt,
449 ich glaub nicht. Butscha möglicherweise, Butscha hat auch etwas ausgelöst – das Foto
450 mit der Frau mit den lackierten Fingernägeln im Schlamm.

451 I: Ja, ich kenne die Fotos, manchmal kommt mir, ich sehe mir natürlich auch viele Fotos
452 an, gerade diese Fotos schon so übertrieben perfekt vor, dass ich mir manchmal denke,
453 vor allem auch bei dem Foto, das heuer den World-Press-Award gewonnen hat, der Fo-
454 tograf muss das Glück des Jahrhunderts gehabt haben, weil das Foto so perfekt ist.

455 B: Ja, aber im Normalfall löst das nichts aus. Was man sich anschauen muss, retrospektiv,
456 sind die Bilder von Corona, über die italienischen Notaufnahmen, die haben gesamte,
457 ich sag jetzt gleich, ich bin kein Skeptiker, aber diese Bilder haben die gesamte Reaktion
458 bestimmt. Und da frage ich mich schon, war das jetzt wirklich ein Ausschnitt, der wirklich
459 so dramatisch war, oder hat er nur dramatischer ausgesehen, wie es in Wahrheit war
460 oder nicht.

461 I: Das wird man nie herausfinden. Aber natürlich, wenn ich in eine Notaufnahme als Fo-
462 tograf reinkomme, dann reichen ja fünf die an Beatmungsgeräten hängen.

⁵⁵ Abu-Ghraib ist eine irakische Stadt, westlich von Bagdad. Im Gefängnis von Abu-Ghraib folterten US-Soldaten irakische Häftlinge. Die Fotos aus dem Gefängnis lösten einen Skandal aus.

463 B: Das hat aber ein Bewusstsein geschaffen, für die Gefahr einer Überlastung des Ge-
464 sundheitswesens.

465 I: Die Fotos hat heute noch jeder im Kopf, auch ich, obwohl ich nicht zu den ängstlichen
466 Personen zähle, aber mich hat das auch schockiert, weil man nicht wusste, was da auf
467 uns zukommt.

468 B: Das war jetzt aber nicht ästhetisiert inszeniert.

469 I: Ja, sehr spannend. Vielen Dank für das Interview.

8.3 Transkript Experteninterview – I3

Datum: 11. März 2024, Restaurant Stiegl Ambulanz, 1090 Wien;

Dauer: 15.30 - 16.30 Uhr

Experteninterview mit einem ehemaligen, langjährigen Geschäftsführer einer österreichischen Presse Agentur

1 I: Danke, dass du⁵⁶ dich bereit erklärt haben, mit mir ein Interview zu führen. Bei meiner
2 Masterarbeit werde ich im ersten Kapitel auf einige historische Fotos eingehen, die of-
3 fenkundig gefälscht oder manipuliert wurden, wie z. B. das Foto eines russischen Kriegs-
4 fotografen, der das berühmte Foto von der Flaggenhissung am Berliner Reichstag ge-
5 macht hat. Du kennst das vielleicht – auf diesem Foto, ist auf dem Originalbild ein Soldat
6 abgebildet, der zwei Armbanduhr am Handgelenk trägt – die Prawda wollte das nicht
7 veröffentlichen, weil man annehmen konnte, dass die Uhren gestohlen waren – also hat
8 man eine Uhr kurzerhand wegretuschiert. In einem anderen Kapitel gehe ich auch die
9 sogenannten „Embeds“ ein, also Fotograf*innen, die einer militärischen Einheit zuge-
10 ordnet sind.

11 WV: Ja, das trifft auf die ganze Kriegsfotografie zu.

12 I: Und ein Teil bezieht sich eben auf Bildredakteure und Journalisten, darum möchte ich
13 auch das Interview mit dir führen – also Menschen, deren Job es ist, Bilder auszuwählen,
14 also nach welchen Kriterien die Bilder ausgewählt werden.

15 WV: Was mir aufgefallen ist und was mir fehlt, wie ich die Fragen gelesen habe, die du
16 mir geschickt hast, ist die Frage der Quelle, also wo kommen Auslands- Bilder und ins-
17 besondere Kriegsbilder her. Weil einzelne Fotografen in Kriegsgebiete zu entsenden
18 kann sich heute kein Medium mehr leisten. Es ist also offensichtlich, dass die internati-
19 onale Bildberichterstattung und folglich auch die Berichterstattung aus Kriegsgebieten
20 fast ausschließlich auf der Berichterstattung der großen internationalen Nachrichten-
21 agenturen, wie etwa Reuters, AP und AFP basiert.

22 Generell lässt sich sagen, dass die Bedeutung der Bildberichterstattung für die nationa-
23 len Nachrichtenagenturen in den letzten Jahrzehnten massiv gewachsen ist. Für die
24 Mehrzahl der Agenturen, wie auch für die ...war das Thema Bildberichterstattung in den
25 Jahren vor und nach dem Krieg vor allem auf Grund der nachrichtentechnischen Prob-
26 leme bei der Übermittlung von Pressefotos kaum lösbar. So ist es erklärlich, dass das

⁵⁶ Das Interview wurde in informeller Form geführt, da WV ein Studienkollege von mir ist.

27 Thema Bild bei der ... seit Gründung ihrer ersten Vorgängerin, der „Österreichischen Kor-
28 respondenz“ zur Mitte des 19. Jahrhunderts, bis Ende der 1980-iger Jahre, also durch
29 etwa 130 Jahre hindurch ein ungelöstes Thema gewesen ist. Diese Problematik war kein
30 ...-Spezifikum, vielmehr hatten praktisch alle europäischen nationalen Nachrichtenagen-
31 turen, von ihrer Gründung weg keine Bildberichterstattung. Diese wurde praktisch zur
32 Gänze den drei, schon genannten Welt-Agenturen, also der AP, Reuters und der AFP
33 überlassen. Bei den nationalen Agenturen hat man sich – wie auch bei der ... - zur Gänze
34 auf Textberichterstattung konzentriert. Bei der ... haben wir schließlich erst ca. 1988 be-
35 gonnen, einen Bilderdienst einzuführen. Das war übrigens ein sehr schwieriges, gera-
36 dezu endloses Thema.

37 I: Warum? Weil es so schwierig war, an Bilder zu kommen?

38 WV: Nein, weil die redaktionelle Kultur ganz stark über mehr als hundert Jahre auf die
39 textliche Darstellung konzentriert war. Als es dann um die Einführung der Bildberichter-
40 stattung ging – und da braucht man ja das Mitdenken einer ganzen Redaktion – da reicht
41 es nicht aus, einen Bildredakteur und/oder einen Fotografen anzustellen, den man dann
42 bei der Arbeit sich selbst überlässt. Es muss zusätzliche Hinweise auf Bildthemen geben,
43 aber die Impulse, die man lange genug aus der Redaktion bekommen hat, haben sich
44 häufig genug reduziert auf Hinweise wie „heute ist eine Pressekonferenz der Regierung“,
45 oder so ähnlich. Die Bilder die man dann bekommen hat, haben sich von den Sujets von
46 Dutzenden anderen Pressekonferenz Bildern etwa der Regierungsvertretern nur unter-
47 schieden von der Farbe der Krawatte des Politikers A. Zusätzliche Hinweise auf das so
48 nachdrücklich gewünschte „andere Foto“ hat es in den Anfangsjahren der Bildbericht-
49 erstattung der APA von Seiten der Redaktion noch lange nicht in ausreichendem Maße
50 gegeben Die Weiterentwicklung der Bildredaktion, wie auch das Erlernen des „Denkens
51 in Bildern“ in unsrer Redaktion war sehr aufwendig und mühsam.

52 Und dann kommt das Thema flächendeckende Berichterstattung dazu, also welches Bild
53 haben wir und zu welchem Ereignis. Und damit landen wir bei der internationalen Be-
54 richterstattung und damit auch bei der Kriegsberichterstattung und dazu braucht man
55 als Partner die internationalen Nachrichtenagenturen. Auch große Agenturen, wie etwa
56 die deutsche dpa ⁵⁷ können immer weniger eigene Fotografen einsetzen Um das Prob-
57 lem biased und unbiased News auch in der Bildberichterstattung in den Griff zu kriegen
58 muss man sich sorgfältig die Partner-Agenturen anschauen. Ist es eine staatliche Agen-
59 tur, die deine Quelle ist, oder eine Agentur, die aus einem kriegführenden Land ist, da
60 musst du dir die Bilder mit besonderer Vorsicht anschauen. Du kannst deren Bildange-
61 bot, trotz der Gefahr, mit biased News auch bei Bildern konfrontiert zu werden aber
62 auch nicht negieren, das ist ein weites Thema. Aber auf aus was ich immer wieder darauf
63 hinweisen möchte, ist die Verfügbarkeit von Quellen.

⁵⁷ Deutsche Presse Agentur

64 I: Und wie habt ihr dann das gemacht? Also ihr hattet auch Verträge mit verschiedenen
65 Agenturen?

66 WV: Während wir bei den Textdiensten tatsächlich Verträge mit mehr als zehn Agentu-
67 ren hatten, so hatten wir bei Bild Verträge nur mit einer der Weltagenturen, zunächst
68 der amerikanischen AP und später (bis heute) der französischen AFP. Das Problem war
69 ja nicht nur ein ...-Problem gewesen, sondern eines auch der anderen europäischen
70 Agenturen. Die mittelgroßen bis kleineren Agenturen haben dann gemeinsam mit der
71 AFP und dpa das Problem Ende der 1980er Jahre mit der Gründung der gemeinsamen
72 europäischen Bildagentur EPA gelöst, Dabei basiert die EPA auf einer genossenschafts-
73 ähnlichen Rechtsform, wobei die einzelnen Mitgliedsagenturen als Gesellschafter agie-
74 ren.

75 Die ... selbst operiert seit 1946 ebenfalls als klassische Genossenschaft, wobei die Zei-
76 tungen die Mehrheit der Anteile halten und der ORF die Minderheit. Die Zeitungen sind
77 also seit 1946 Mit-Eigentümer der APA Das politische Spektrum der APA-Eigentümer
78 hat sich früher erstreckt von der kommunistischen Volksstimme, über die sozialistische
79 AZ bis etwa zum ÖVP-Volksblatt

80 Der herausragende Vorteil der genossenschaftlichen Rechtsform ist, dass jegliche Ab-
81 weichung von politisch unabhängiger Berichterstattung die sofortige heftige Reaktion
82 der politisch anders positionierten Genossenschafter zur Folge gehabt hätte. Diese
83 strikte Verpflichtung zu unabhängiger, neutraler Berichterstattung galt und gilt noch im-
84 mer nicht nur für den Textbereich, sondern ganz genauso für die Bildberichterstattung.

85 I: Ich möchte jetzt auf einige Fragen kommen, was hältst du von der Aussage: Persönli-
86 che Erfahrungen und Einstellungen beeinflussen die Bildauswahl? Also nehmen wir an,
87 ihr müsst über einen Anschlag berichten und ihr braucht Bilder, wie werden die ausge-
88 wählt und überprüft man, ob die gefälscht sind oder nicht, schaut sich das jemand an?

89 WV: Das ist ein Riesenthema. Ja, es gibt eine eigene Abteilung in der ..., die sich mit
90 dem Thema Fake News auseinandersetzt. Vor ungefähr drei Jahren hat die ..., eine ei-
91 gene Abteilung eingerichtet, die die Aufgabe hat, gemeinsam mit analogen Abteilungen
92 der dpa und der schweizerischen Depeschenagentur (SDA) mögliche Fake News aufzu-
93 decken und zu eliminieren.

94 I: Wird dafür eine eigene Software dafür verwendet oder schaut ihr euch das einfach
95 an?

96 WV: Nein, Software wird in diesem Kontext zumindest vorläufig nicht eingesetzt. Viel-
97 mehr wird bei der Fake-News Recherche teilweise unter großem intellektuellem Auf-
98 wand und unter intensiver Nutzung des AOM, des mächtigen ... eigenen Datenbanksys-
99 tems recherchiert.

- 100 Da sind wir außerdem wieder bei dem Konzept der Eigentümerstruktur, es ist ja nicht
101 nur die ..., sondern man muss sich vorstellen, fast alle Tageszeitungen und der ORF, die
102 Mitglieder der ... sind, die alle wissen, dass es in der ... so eine Stelle gibt und die schi-
103 cken entsprechende Hinweise auf Themen, die ihnen aufgefallen sind.
- 104 I: Das geht dann also von den Zeitungen an euch?
- 105 WV: Ja, es geht um den Hinweis, schaut euch dieses Foto an, dieses eine ganz konkrete,
106 ist das wahr oder ist das eine Fake Geschichte. Das ist mit großem Aufwand verbunden.
107 Und es gibt inzwischen ein europäisches Netzwerk, die dpa waren so ziemlich die ers-
108 ten und wir sind eng befreundet mit denen, und so ist dieser Kreis immer größer ge-
109 worden. Was in der Bildberichterstattung über den Ukrainekrieg gar nichts sagt, da gibt
110 es Bilder und die Redaktion entscheidet, nehme ich ein Kriegsfoto oder nehme ich kei-
111 nes. Oder mache ich es so wie die Salzburger Nachrichten, die ganz dezidiert sagen, auf
112 der Seite Eins gibt es kein Kriegsfoto, außer etwas ganz Außerordentliches passiert. Es
113 gibt kein Krisenfoto, sondern Kultur und andere Themen Und dieser Widerstand, den
114 es bei der Leserschaft immer mehr gibt gegen Berichte über Krisen und Unglück. Und
115 um dem auszuweichen hat sich die SN⁵⁸ für diese Blattlinie entschieden. Bei anderen
116 Zeitungen ist mir das noch nicht aufgefallen.
- 117 I: Der Grund dafür ist wahrscheinlich, dass sich die SN als Qualitätszeitung positioniert,
118 die Kronen Zeitung wird andere Bilder veröffentlichen als die SN.
- 119 WV: Wie die Bildauswahl bzw. die Entscheidung über ein Bild bei der Kronen Zeitung
120 ist, ja, in Wirklichkeit müsste man sich das bei den verschiedensten Zeitungen an-
121 schauen. Jedenfalls ist das ein komplexes Thema, alleine wenn ich mir vorstelle, dass
122 pro Tag an die 2000 Fotos in die Redaktion kommen und dann hast du im Schnitt, wenn
123 es hochkommt, zehn Fotos in der Zeitung.
- 124 I: Ja, und wie funktioniert das dann genau, wer bestimmt das?
- 125 WV: Ja, und dann sitzt du vor dem Bildschirm mit Thumbnails⁵⁹ und hast fünf Minuten
126 Zeit um die richtige Entscheidung zu treffen. Ja, der Zeitdruck ist enorm.
- 127 I: Und diese Entscheidung trifft eine Person?

⁵⁸ Salzburger Nachrichten

⁵⁹ Miniaturansichten

128 WV: Das will ich jetzt nicht schwören, vielleicht sitzen auch zwei, drei vor diesem gro-
129 ßen Bildschirm. Aber es gibt einen Diensthabenden und der Diensthabende der morgi-
130 gen Zeitung wird auch mitentscheiden, aber ich kann nicht genau sagen, wie die Ent-
131 scheidungsfindung passiert, das ist eine schwierige Sache. Man braucht definitiv viel Er-
132 fahrung. Ich finde es richtig spannend zu vergleichen die Seite 1 vom Standard und
133 dem Kurier, aber das führt uns nicht weiter, wenn es um dein Thema geht.

134 I: Mich interessiert mehr, was beeinflusst die Auswahl. Weil wenn ich mir vorstelle, ein
135 Mensch sitzt vor 2000 Fotos und hat fünf Minuten Zeit, um eine Auswahl zu treffen,
136 das ist schon sehr wenig.
137 Aber nehmen wir an, Ukrainekrieg, da gibt es sehr viele Fotos, denkt sich jetzt der
138 Mensch, der die Fotos auswählt, passen die zu meiner Blattlinie? Ist er beeinflusst von
139 der Meinung des Chefredakteurs bzw. agiert er im Sinne der Blattlinie?

140 WV: Ich glaube es gibt eine Blattlinie, die die Leute in irgendeiner Form im Kopf haben,
141 aber das ist ein vages Thema, viel konkreter ist die Frage, wer an diesem Tag Dienst hat,
142 wer koordiniert und verantwortlich ist für die Produktion für die Zeitung von morgen.
143 Und der schaut sich unter Garantie mit Leuten aus der Bildredaktion das mögliche Bild-
144 angebot an. Noch einmal, also die ... sendet inklusive der AFP-Fotos pro Tag an die
145 2000 Bilder aus. Die ...-Genossenschaft und alle Zeitungen sind dabei und alle bekom-
146 men dieselben Bilder. Und wenn ich mit jemanden rede aus einer Redaktion, denke ich
147 mir immer, das muss ein schwieriger Job sein, du sitzt vor dem Computer mit ganz klei-
148 nen Thumbnails und entscheidest über maximal zehn Bilder. Also wenn du sagst, bia-
149 sed, also wenn ein großes Thema gerade ist, z. B. Kurz-Prozess, dann entscheidet man,
150 nehmen wir ein Foto oder nehmen wir kein Foto. Dann wird es sicher unterschiedliche
151 Perspektiven geben im Vergleich von Zeitung A und Zeitung B. Aber an einem durch-
152 schnittlichen Tag, erfolgt die Auswahl aus rein professionellen Gesichtspunkten, also
153 nach Qualität des Bildes und Bildaufbaus.

154 I: Also bist du der Meinung, dass bewusste Beeinflussung gar nicht passiert?

155 WV: Wo sie stattfindet, ist meiner Meinung nach, bei großen Themen, also in Salzburg,
156 gestern am Abend, bei der Wahl, wo der ÖVP-Bürgermeister in der Versenkung ver-
157 schwunden ist, also wenn da jemand da das richtige Foto von dem hat, wo der richtig
158 betroffen schaut, dann ist das perfekt.
159 Aber bei der Kriegsphotografie geht es hauptsächlich darum, welches Foto habe ich über-
160 haupt zur Verfügung und wie viele habe ich heute. Wenn man sich die Geschichte der
161 Bildberichterstattung anschaut, sehen wir, dass über Jahrzehnten an der Beschleunigung
162 der Übertragungstechnik gearbeitet wurde. Wie lange hat es früher gedauert, bis man
163 ein Bild hatte? Ich kann mich erinnern, wie ich in der ... angefangen habe, 1981, hat es
164 über eine halbe Stunde gedauert, bis man ein Foto verschickt hat. Das bedeutet, dass

165 viel weniger Bilder pro Thema zur Verfügung standen. Oft genug mussten die Redaktio-
 166 nen nehmen, was angeboten wurde, also was da war. Der Bildauswahl kam unter die-
 167 sen Bedingungen eine ganz andere Bedeutung zu.

168 I: Aber nochmal darauf zurückzukommen, viele Fotos, die zu Ikonen geworden sind,
 169 sind es auch deswegen geworden, weil sich jemand über die vorherrschenden Tabus
 170 hinweggesetzt hat, weil er aufrütteln wollte.

171 WV: Aber ist das nicht heute auch so, dass die FotografInnen mit ihren Bildern aufrüt-
 172 teln wollen und auf der Suche nach dem „anderen Bild“ eben keine 08/15-Bilder ma-
 173 chen wollen? Das betrifft insbesondere auch die Bildauswahl, die Bildsujets.

174 Vor diesem Hintergrund interessiert mich weiterhin besonders die Bedeutung des
 175 Seite-Eins-Fotos für die Salzburger Nachrichten. Ich war früher ein totaler News-Junkie
 176 aber inzwischen geht es mir am Wecker, es ist nur mehr Krieg, Krise usw. und wenn ich
 177 dann in der Früh die SN in die Hand bekomme, dann schaue ich darauf und denke mir:
 178 ja, super, z. B. ist dann auf der ersten Seite das Bild von einem berühmten Maler aus
 179 dem 16. Jhdt.

180 I: Bei meinen vorigen Interviews, die ich mit Journalisten geführt habe, hat jeder ver-
 181 neint, dass es bewusste Manipulation gibt.

182 WV: Das schließe ich auch aus, solange wir von Systemen reden, wie wir sie derzeit ha-
 183 ben. So gibt es weltweit 140-150 Nachrichtenagenturen und von denen sind nur zwanzig
 184 vom Staat und Regierungen unabhängig und die anderen 130 sind abhängig. Wer
 185 sind diese zwanzig? Das sind die Großen, die Internationalen, die AP⁶⁰, Reuters⁶¹ und
 186 dpa⁶², die italienische ANSA⁶³, die britische PA⁶⁴, bei den nationalen Agenturen zählt
 187 neben den skandinavischen und Benelux-Agenturen insbesondere auch die APA dazu.
 188 In Summe sind das ganz wenige und die alle haben ein genossenschaftliches Konzept.
 189 Ich war schon lange Geschäftsführer bei der ... bis ich endlich verstanden hatte, was der

⁶⁰ Associated Press ist eine weltweit führende Nachrichtenagentur, die 1846 in New York gegründet wurde. (AP, 2024, <https://www.ap.org/about/>, abgerufen am 23.3.2024)

⁶¹ Reuters ist eine internationale Nachrichtenagentur mit Sitz in London (Reuters, 2024, <https://www.reuters.com/>, abgerufen am 23.3.2024)

⁶² Deutsche Presse-Agentur GmbH

⁶³ Agenzia Nazionale Stampa Associata

⁶⁴ Press Association

190 Vorteil von diesem genossenschaftlichen Konzept ist. Es gibt ein gemeinsames Inte-
191 resse der Eigentümer und das heißt, einen qualitativ hochwertigen, und unbiased, also
192 zuverlässigen und unabhängigen News-Service geliefert zu erhalten.

193 Es geht also bei den Nachrichtenagenturen um einen Text- und Bilderdienst ohne
194 Schlagseite. Wenn aber eine Zeitung einen ihrer Artikel ganz bewusst parteilich, also
195 mit einer Tendenz gestalten möchte - geben wollten, dann haben wir gleichzeitig den
196 Anspruch, aus dem Angebot, das wir als Agentur liefern, jenes Bild mit anbieten zu kön-
197 nen, - das zur unterschiedlichen Linie unserer Kunden am besten passt. Das bedeutet,
198 dass der Bilderdienst der ... zu einem spezifischen Thema Bilder enthalten sollte, die so-
199 wohl zur Illustration einer Geschichte mit „linker“ oder „rechter“ Perspektive genutzt
200 werden könnte. Nicht akzeptabel wäre hingegen eine einseitige Tendenz im Bildange-
201 bot zu einem spezifischen Thema.

202 Worüber wir aber noch gar nicht darüber geredet haben ist das Thema Soziale Medien,
203 das dürfen wir nicht auslassen. Ich kann in die Zeitung irgendein „Schlagseite-Bild“ rein-
204 stellen, aber hunderttausend Leute sehen auf den sozialen Medien auch Bilder zu dem
205 Thema und sagen: „Was ist da passiert, das ist komisch“. Es ist die Möglichkeit eine Be-
206 richterstattung zu generieren, die politische Schlagseite hätte in Richtung A oder B,
207 ohne dass dies sofort gemerkt werden würde, ist extrem schwierig geworden.

208 Gerade durch das genossenschaftliche Model - fängt die ... an Schlagseite zu bekom-
209 men – gibt es in der Sekunde einen Aufschrei von den anderen Redaktionen, die dann
210 sagen würden: „Euch geht es ja nicht gut“. Dann hätten wir sofort eine ganz grundsätz-
211 liche Diskussion mit den Eigentümern. Und wenn dann die Redaktion ihre Haltung nicht
212 korrigieren würde, dann steht im Raum, dass dann ein Mitglied sagen würde: „Dann
213 kündige ich die Mitgliedschaft“. Die ... ist zwar relativ stark aufgestellt, aber eine derar-
214 tige Entwicklung wäre ein Todesurteil. Man muss immer wieder mit bedenken, es se-
215 hen so viele Leute, was stattfindet. Die ... beliefert fünfzehn Tageszeitungsredaktionen
216 und die Redaktionen des ORF, das sind in Summe nur bei dieser Zielgruppe geschätzt
217 an die 1.500 Redakteurinnen und Redakteure, die mitbekommen, wenn die ... in ihrer
218 Bild- und Textberichterstattung plötzlich parteiisch werden würde.

219 I: Da spielt wahrscheinlich auch Social Media eine große Rolle. Es ist auch eine histori-
220 sche Komponente, früher hatte man nicht so viele Bilder so schnell zur Verfügung,
221 heute wird man ja ständig mit Kriegsfotos bombardiert.

222 WV: Wie ich angefangen habe hat die Übermittlung eines Bildes 35 Minuten gedauert
223 und das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen.

224 I: Ich habe vor kurzem die Biografie von Peter Arnett⁶⁵ gelesen, der maßgeblich am Auf-
225 bau von CNN⁶⁶ beteiligt war. Dadurch, dass sie über eine neue Technologie verfügten
226 und schneller als alle anderen Bilder zur Verfügung stellen konnten, haben sie alle ra-
227 send schnell überholt.

228 WV: Damals ging es auch um das Match zwischen den großen Agenturen: „Wer ist
229 schneller?“.

230 I: Welche weitere Entwicklung es geben wird, ist schwierig zu sagen. Es wird heute
231 schon wahrscheinlich viel mit künstlicher Intelligenz gemacht. Es ist heutzutage viel
232 leichter zu manipulieren. Abgesehen davon, dass jeder Fotograf einen subjektiven Aus-
233 schnitt wählt, bis zu inszenierten Kriegsfotos, bei denen Fotograf*Innen Akteure für
234 eine gestellte Aufnahme samt vorgetäuschten Kampfhandlungen bezahlen.

235 WV: Ich erinnere mich gut, das war Anfang der 90-iger Jahre, es hat einen schreckli-
236 chen Unfall im Tauerntunnel gegeben und wir als APA haben keine Bilder gehabt bzw.
237 die Bilder viel zu spät gehabt, das war ein Riesenwirbel, weil wir keine Bilder hatten
238 und ich habe damals gesagt, dass ist mir völlig egal, wir geben jedem Redakteur eine
239 Kamera mit, weil auch wenn das eine Bild qualitativ völlig miserabel ist, Hauptsache wir
240 haben ein Bild.

241 I: Aber wie läuft das ab? Wieso sagst du ihr habt kein Foto gehabt? Habt ihr eigene Fo-
242 tographen?

243 WV: Schon, ja, ja.

244 I: Warum hattet ihr dann keine Fotos?

245 WV: Eine ganz simple Antwort, die Bildredaktion war zu klein, Salzburg ist weit von
246 Wien, und selbst wenn wir in Salzburg einen Fotografen gehabt hätten, dann müsste er
247 sich in Salzburg ins Auto setzen und zum Tauerntunnel fahren, dann muss er noch
248 durchkommen...Polizei usw.

249 Ja, darum habe ich gesagt, es geht darum, dass man überhaupt ein Bild hat, die Quali-
250 tät ist in solchen Situationen nachrangig. Die Fotografen freuen sich, wenn sie einen
251 Preis für ihre Bilder bekommen, aber wenn ein Unglück passiert, ist es völlig egal ob die
252 Qualität gut oder schlecht ist, Hauptsache wir haben etwas.

⁶⁵ US-amerikanischer Kriegsberichterstatler

⁶⁶ Cable News Network ist ein US-amerikanischer Fernsehsender mit Sitz im CNN-Center in Atlanta, Georgia (CNN, 2024, <https://edition.cnn.com/>,
abgerufen am 23.3.2024)

253 I: Eine Frage hätte ich noch. Kollegen und Vorgesetzte haben einen größeren Einfluss
254 auf die Selektion als die Rezipienten. Wie stehst du dazu?

255 WV: Ja, die Rolle des Rezipienten. Es gibt heute fast eine Bildverweigerung – Motto „ich
256 will über das Thema, über Kriege nichts mehr hören und sehen.“ Wenn ich mir den Ta-
257 gesablauf in einer Redaktion vorstelle, in der Früh um elf ist Redaktionskonferenz, wo
258 es darum geht, kritisch zu diskutieren, wie sieht die heutige Zeitung aus, sind wir mit
259 der Bildauswahl richtig gelegen oder haben wir das Thema verfehlt. Da reden alle mit
260 und natürlich bildet das Meinung und alle lernen davon. Und ich kann mich daran erin-
261 nern, wie wir mit Bildern begonnen haben, diese ewigen Debatten der Bildleute, die
262 gesagt haben, die in der Redaktion denken nur in der Kategorie des Textes und in Wirk-
263 lichkeit haben sie keine Ahnung vom Bild und sie reden dann über die Farbe der Kra-
264 watten. Die Bildleute sagen, diesen Rat hätten wir auch ohne euch zusammengebracht.

265 I: Ein Thema wäre natürlich noch, dass Nachrichtenagenturen eine bereits selektierte
266 Auswahl an Fotos weitergeben.

267 WV: Das stimmt natürlich. Du brauchst dir nur vorstellen, ich weiß jetzt nicht wie viele
268 angestellte Fotografen die APA hat, aber du weißt ja selbst, wenn du zu einem Termin
269 gehst, wie viele Fotos du bringst.

270 I: Ja, ich mache sehr viele Fotos, um alles abzudecken.

271 WV: Das machen diese Fotografen natürlich genauso und sie wählen dann eben die ih-
272 rer Meinung besten zwanzig aus und schicken sie an die Agentur. Das machen alle an-
273 deren auch und dann hast du eben die internationale Agentur.

274 I: Nehmt ihr nur Fotos von euren eigenen Fotografen, oder von anderen auch.

275 WV: Von anderen auch. Es kommt darauf an. Wenn wir einen eigenen Fotografen ha-
276 ben, nehmen wir die Fotos von ihm, ansonsten haben wir viele freie Fotografen. Die ...
277 hat ca. 20 Partneragenturen, da kommt auch noch was zusammen. Aber die großen
278 Agenturen, die AFP; AP, dpa, Reuters die dominieren natürlich den Markt in der inter-
279 nationalen Berichterstattung. Dann gibt es einen Grundsatz, der da heißt: Gibt es von
280 einer anderen Agentur zum selben Thema auch Bilder? Eigentlich geht es um die Text-
281 berichterstattung, die Franzosen, die AFP⁶⁷ war für die Berichterstattung über den Na-
282 hen Osten berühmt, über Jahrzehnte, und darin besonders gut und besonders schnell,
283 aber weil so schnell, relativ oft fehleranfällig, weil sie zu schnell waren. Und die Regel in

⁶⁷ Agence France-Presse oder kurz AFP ist die älteste internationale Nachrichtenagentur (AFP, 2024, <https://www.afp.com/de>, abgerufen am 23.3.2024)

284 den Redaktionen lautete und lautet, warten wir erstmal auf die Berichterstattung der
285 AFP und jetzt schauen wir, ob die AP, Reutes eine ähnliche Berichterstattung hat. Und
286 wenn die sie auch haben, dann heißt es ok, go! Aber wenn nur die AFP und nach einer
287 halben Stunde noch immer nichts anderes, als diese AFP-Meldung ist, dann schauen
288 wir mal, wie es weitergeht.

289 I: Vielen Dank für das Interview.

