



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeitgenössische Konfliktfotografie

Zur Darstellung ziviler Opfer und ihrer Wirkungsmöglichkeiten“

Verfasserin

Bettina Plach

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

*Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, die immer für mich da sind
und mich durch mein Kunstgeschichtestudium unterstützend begleitet haben.
Vielen lieben Dank, Manfred und Birgit, ohne Euch hätte ich vieles im Leben
nicht erreichen können bzw. ohne Eure motivierenden Worte nicht geschafft.
Auch bedanke ich mich bei meiner Betreuerin, Ao. Uni.-Prof. Dr. Martina Pippal,
herzlich dafür, dass sie mir mein selbst gewähltes Thema zu verwirklichen
geholffen hat und mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand.*

- „Warum mögen die Leute Kunst?“
- „Weil es die einzige Spur ist, die unser Dasein auf Erden hinterlässt.“¹

¹ Zitat aus dem französischen Film „*Intouchables*“ (zu dt.: „*Ziemlich beste Freunde*“), Regie und Drehbuch: Olivier Nakache und Éric Toledano, Dialog zwischen den beiden Protagonisten, Frankreich 2011

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	1
1. GESCHICHTE DER KAMERA UND DER FOTOGRAFIE	5
1.1 Exkurs: Die ersten Fotografinnen.....	9
2. DAS MEDIUM FOTOGRAFIE	13
3. (KRIEGS-) FOTOGRAFIE ALS KUNST UND DIE FRAGE NACH IHRER ÄSTHETIK	19
3.1 Walter Benjamin.....	21
3.2 Susan Sontag.....	22
3.3 Ästhetik.....	24
3.4 Kriegs- und Konfliktfotografien: Realismus vs. Ästhetik.....	25
3.4.1 Exkurs: Fotoagentur Magnum.....	25
4. DIE GESCHICHTE DER KRIEGSFOTOGRAFIE VON IHREN ANFÄNGEN BIS HEUTE	29
4.1 Der Krimkrieg (1853 bis 1856) und der amerikanische Sezessionskrieg (1861 bis 1865).....	30
4.2 Der Erste Weltkrieg (1914 bis 1918).....	32
4.3 Der Spanische Bürgerkrieg (1936 bis 1939).....	34
4.4 Der Vietnamkrieg (ca. 1964 bis 1975).....	37
4.5 Der Zweite Golfkrieg (1990 bis 1991).....	40
4.6 Der Kosovokrieg (1998 bis 1999).....	43
4.7 Conclusio.....	44
5. MOTIVE EINER KRIEGSFOTOGRAFIN/EINES KRIEGSFOTOGRAFEN	47
6. IKONOGRAPHIE IN KRIEGS- UND KONFLIKTFOTOGRAFIEN	51
6.1 Begriffsdefinition.....	51
6.2 Steve McCurry.....	53

6.3 James Nachtwey.....	53
6.4 Sebastiao Salgado.....	56
6.5 Jodi Bieber.....	57
6.6 World Press Photo 2012/Samuel Aranda.....	57
7. FRAGEBOGEN.....	59
7.1 Fragekatalog.....	59
7.2 Auswertung der Antworten.....	60
8. INTERVIEWS.....	65
8.1 Fragekatalog.....	65
8.2 Sebastiao Salgado.....	67
8.3 Steve McCurry.....	68
8.4 Zorah Miller.....	71
8.5 Greg Marinovich.....	76
8.6 Jodi Bieber.....	80
8.7 Antonia Rados.....	85
8.8 Erik de Kruijf.....	88
9. RESÜMEE.....	93
10. ANHANG.....	99
10.1 Glossar.....	99
10.2 Bibliografie.....	106
10.3 Abbildungsnachweis.....	114
10.4 Abbildungen.....	121
10.5 Abstract.....	140
10.6 Curriculum Vitae.....	142

„Die Wirklichkeit wird nicht an sich selbst gemessen, sondern an dem Bild, das man von ihr hat.“²

² Rabeder 2003, S. 6, Zitat des deutschen Kulturwissenschaftlers Franz Dröge (Originalzitat in: Franz Dröge, „Publizistik und Vorurteil“, Münster 1967, S. 143).

VORWORT

Meine Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien handelt von der Kriegs- und Konfliktfotografie. Im Besonderen geht es dabei um die Art zeitgenössischer Fotografie, die mittels spezifischer Opferikonografie einen sozialkritischen Anspruch bzw. einen Anspruch auf gesellschaftliche Veränderung erhebt.

Während der Recherche zu diesem aktuellen und umfangreichen Thema stieß ich auf eine Fülle an wissenschaftlicher Literatur und Populärliteratur, die dieses Thema jedoch hauptsächlich unter dem Aspekt des kritischen Journalismus und vor dem Hintergrund politischer Fragestellungen beleuchtete. Für meine Arbeit blieben diese Abhandlungen, bis auf wenige darin enthaltene Aspekte (Geschichte der Kriegsfotografie, Motive der Kriegsfotografin/des Kriegsfotografen), nur sekundär relevant. Als Quellen zur Bearbeitung meines Themas, das sich hauptsächlich mit einem möglichen kunstästhetischen Zugang innerhalb der Opferikonografie beschäftigt, waren mir neben Internetseiten, Zeitschriften wie „*Der Spiegel*“ sowie recht profunde Abhandlungen, zum Beispiel von Otto Karl Werckmeister, Jens Jäger etc., aber auch persönlich geführte Interviews hilfreich. Um mir ein genaueres Bild von den Anliegen sogenannter „Konfliktfotograf(inn)en“ machen zu können, habe ich einige von ihnen getroffen und interviewt. Abgesehen davon habe ich auch mit Personen, die nur ansatzweise mit Kriegsfotografie zu tun haben, wie etwa einer Kriegsberichterstatteerin und einem Ausstellungskurator für zeitgenössische Pressefotografie, korrespondiert und gesprochen.

Um auch einen Überblick über die Fotografie im Allgemeinen zu geben, behandle ich in dieser Arbeit auch Themen wie die Geschichte der Fotografie bzw. der Kamera, das Medium der Fotografie an sich und die ästhetischen Elemente in fotografischen Werken.

Das Interesse, mich mit zeitgenössischer Kriegsfotografie zu befassen, wurde in meinem ersten Semester am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien in einer Vorlesung über Pressefotografie geweckt und hat mich so sehr inspiriert, dass ich daraufhin selbst angefangen habe zu „fotografieren“. ¹ Außerdem sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass ich seit knapp zwei Jahren im Wiener Fotomuseum WestLicht, das unter anderem für die alljährliche Ausstellung der World Press Fotografien verantwortlich zeichnet,

¹ Vorlesung „*Die Geschichte der Pressefotografie*“ am Institut für Kunstgeschichte (Universität Wien) im Sommersemester 2008 bei Hr. Dr. Anton Holzer.

und im Leica-Shop (Leica Kameras genießen nicht nur Weltruf, sondern haben mittlerweile auch Kultstatus) arbeite. Beide Institutionen waren für mich und mein Thema wichtige Inspiration und eine große Hilfe, was vor allem das technische Know-how bei Kameras, aber auch das Kontaktknüpfen zu renommierten Fotograf(inn)en anlangte.

Von allen künstlerischen Medien finde ich die Fotografie am interessantesten und vielfältigsten; wahrscheinlich auch deshalb, weil sie im Vergleich zur Malerei, Architektur und Skulptur eine noch sehr junge Form der visuellen Gestaltung darstellt und ihr Potenzial vielleicht noch gar nicht vollständig erfasst ist.

Um sich nicht in der Begriffsbedeutung des Wortes „Kunst“ zu verlieren, möchte ich betonen, dass für mich Kunst nicht nur „schön“ und „nachdenklich stimmend“ ist, sondern auch informativ und wissensvermittelnd agieren soll. Während der Fantasie und den Interpretationsmöglichkeiten in vielen Bereichen der Fotografie, aber auch der Malerei und der Plastik freier Lauf gegeben wird, sollte die sozialdokumentarische Fotografie meines Erachtens den Anspruch darauf erheben, zumindest einen gewissen Ausschnitt der Realität unverfälscht wiederzugeben. Deshalb möchte ich den Fokus in meiner Arbeit besonders darauf legen, inwieweit Kriegsfotograf(inn)en diesem Anspruch in ihren Fotografien gerecht werden.

„Wir“ als westliche Wohlstandsgesellschaft bekommen heutzutage nur das vom Weltgeschehen mit, was uns die Medien – seien es Fernsehen, Radio, Internet oder Zeitschriften – vermitteln. Doch wer versichert uns, dass das Gezeigte auch der Wahrheit, dem tatsächlich Geschehenen entspricht? Vor allem, wenn politische Interessen im Spiel sind, ist es doch ein Leichtes, Berichte bzw. Fotoreportagen zu verfälschen. Da es bei politischen Konflikten auch oft zivile Opfer gibt – Unschuldige, die zwischen die parteiischen Fronten geraten sind – ist es meiner Meinung nach wichtig, sich so gut und objektiv wie möglich über die weltweiten politischen Zustände und Ereignisse zu informieren. Wer keine Meinung hat und vertritt, der wird auch nicht gehört und wird bei Entscheidungen ohne Umschweife übergangen. Auf die Kriegsfotografie übertragen bedeutet das, dass die Betrachterin/der Betrachter im wohlbehüteten „Westen“ oftmals nur das gezeigt bekommen, was angenehm erscheint und nach keiner Meinung verlangt.

Mir ist es jedoch wichtig, eine Stellung zu beziehen und resolut gegen Kriege einzutreten, gegen Interventionen (siehe Irak, Afghanistan etc.), die vor allem die Tötung ziviler Personen innerhalb eines Landes zur Folge haben. Deshalb gibt es zum Beispiel Kriegsfotograf(inn)en, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, auch die andere Seite des Krieges zu zeigen, all das

Leid und Verderben zu veranschaulichen, das ganz offensichtlich gegen eine kriegerische Auseinandersetzung spricht. Um die Aussagekraft und den emotionalen Effekt bei der Betrachterin/beim Betrachter noch zu verstärken und sie und ihn bestmöglich zum Handeln zu bewegen, wird bei der Darstellung ziviler Opfer bzw. deren Hinterbliebenen oftmals auf künstlerische Mittel zurückgegriffen und mit ästhetischen Mitteln, wie zum Beispiel der Lichtführung, dem Ausschnitt und der Farbgebung gearbeitet.

Bilder von Toten, aber vor allem von Opfern und Hinterbliebenen zu zeigen, denen sonst keine Möglichkeit gegeben worden wäre, von ihren Erfahrungen im Krieg zu berichten, ist also für jede kritische Leserin bzw. Betrachterin und jeden kritischen Leser bzw. Betrachter von Fotografien wichtig und unumgänglich. Und es muss meines Erachtens immer und immer wieder berichtet und fotografiert werden, damit sinnlose Kriege in Zukunft verhindert werden können und die Welt ein friedlicherer Ort wird, an dem das Miteinander mehr zählen sollte als das Gegeneinander. Wie nun diese Szenarien ins Bild gesetzt werden, welche Mittel der Fotoreporterin und dem Fotoreporter zur Verfügung stehen, um Inhalte zu transportieren, ist auch Gegenstand meiner Diplomarbeit.

1. DIE GESCHICHTE DER KAMERA UND DER FOTOGRAFIE

„Der Krieg ist der Vater neuer technischer Kommunikationsmittel.“²

Die Geschichte der Erfindung der Kamera ist eine sehr spannende, da in relativ kurzer Zeit viel geforscht, entdeckt und verbessert wurde. Interessant ist diese Geschichte auch deshalb, weil ein bedeutender Teil dieser Entwicklungen und Verbesserungen in Österreich, meinem Heimatland, stattfand.

Um mein bereits bestehendes Wissen überameratechnik und ihre Geschichte zu erweitern, habe ich mich in diesem Kapitel eingehend mit folgender Lektüre auseinandergesetzt: Meine wichtigste Quelle auf dem Gebiet der Kamerageschichte stellt Jost J. Marchesis Werk „*Handbuch der Fotografie*“ (1993) dar, außerdem hilfreich waren zwei eher populärwissenschaftliche Handbücher: Bernd Stieglers und Felix Thürlemanns „*Meisterwerke der Fotografie*“ (2011) und Peter Jennys „*Notizen zur Fototechnik*“ (2009). Auch zu erwähnen ist Jens Jägers „*Fotografie und Geschichte*“ (2009). Zu guter Letzt darf ich an dieser Stelle meinen Kollegen des LeicaShops in Wien danken, die mir tatkräftig zur Seite standen und mir jede noch so banale kameratechnische Frage geduldig und detailliert beantworteten.

Ihren Anfang nahm die Geschichte der Kamera und der Fotografie mit dem französischen Advokaten Joseph Nicéphore Niépce, der sich bereits seit 1815 mit der sogenannten Lithografie beschäftigte und 1822 erfolgreich eine lichtbeständige Kupferstichkopie auf eine Glasplatte projizierte.³ Das älteste erhaltene Bild, genannt „*Heliographie*“, stammt aus dem Jahr 1827 und zeigt den Blick aus Niépce's Arbeitszimmer auf seinem Landsitz in Le Gras (Abb. 1).⁴ Die Belichtungszeit musste mindestens acht Stunden betragen haben, da beide Innenseiten der Türme von der Sonne beleuchtet sind. Dies kann als Geburtsstunde der Fotografie betrachtet werden: Auf einer zinnbeschichteten Asphaltplatte entwickelte Niépce ein Bild, welches er des Weiteren erfolgreich auf Kupfer projizierte. Diese daraus entstandene

² Georg Ruhrmann (deutscher Sozial- und Verhaltenswissenschaftler, 1993), zitiert in: Paul 2004.

³ Begriffsdefinition „Lithografie“ siehe Glossar

⁴ Der Begriff, den Niépce selbst für seine Erfindung erfand, setzt sich aus den griechischen Wörtern helios (Sonne) und graphein (schreiben, zeichnen) zusammen, Stiegler/Thürlemann 2011, S. 25.

Heliographie stellte ein Unikat dar, welches sich heute in der Gernsheim Collection, Research Center der University of Texas (Austin, USA) befindet.⁵

Nur vier Jahre nachdem er eine berufliche Partnerschaft mit dem französischen Maler Louis Daguerre eingegangen war, um seine Entdeckung zu vervielfältigen, starb Niépce. Daguerre, der sich sehr für eine Fixierung des Bildes mit lichtempfindlichen Stoffen interessierte, arbeitete ab 1833 allein an eben diesem Verfahren weiter.⁶ 1837 gelang ihm dies durch die Entdeckung bzw. Anwendung der Kochsalzlösung und Daguerre stellte sie 1839 unter dem Namen „*Daguerreotypie*“ der Öffentlichkeit vor.⁷ Die Bildträger waren, wie bei Niépce, polierte, versilberte Metallplatten. Daguerres erstes Werk, das vermutlich um 1838 entstand und das er schließlich am 7. Januar 1839 vor der Pariser Académie des Sciences präsentierte, zeigt ebenfalls einen Blick aus dem Fenster direkt auf den Boulevard du Temple in Paris (Abb. 2). Durch die lange Belichtungszeit lösen sich hier die spazierenden Menschen auf dem Boulevard bis zur Unsichtbarkeit auf: Im linken unteren Eck jedoch ist klar und scharf ein Mann zu erkennen, der sich die Schuhe putzen lässt. Daguerre positionierte ihn vermutlich absichtlich dort und wies ihn zum Stillhalten an, was den Mann gleichzeitig zum ersten, je fotografierten Menschen machte.⁸ Die Kopie des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Originals ist heute im Bayrischen Nationalmuseum in München ausgestellt.⁹

Bereits im August desselben Jahres kaufte der französische Staat das Patent an, um es der breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. In den folgenden Jahren wurde intensiv an einer Verbesserung des Verfahrens gearbeitet: So stellte noch im selben Jahr die Wiener Firma Voigtländer, die sich schon zuvor durch ihre qualitativ hochwertigen Operngläser einen Namen gemacht hatte, das erste analytisch berechnete Objektiv vor, das Daguerres Belichtungszeit auf wenige Minuten senken konnte.

Auch der englische Naturwissenschaftler William Talbot arbeitete zur gleichen Zeit an einem fotografischen Verfahren mit lichtempfindlichem Papier: 1840 war er es, der das erste Negativ-Positiv-Verfahren entwickelte, welches er 1841 patentieren ließ und „*Kalotypie*“ nannte. Sein Erfolg lag darin, dass es ab sofort möglich sein sollte, aus den in der Dunkelkammer entstandenen Kontaktabzügen der Negative, beliebig viele Positive zu

⁵ Marchesi 1993, S. 14

⁶ Daguerre lebte von 1787 bis 1851, Stiegler/Thürlemann 2011, S. 27.

⁷ J. Jäger 2009, S. 46f.

⁸ Stiegler/Thürlemann 2011, S. 27

⁹ Stiegler/Thürlemann 2011, S. 26

reproduzieren. Hingegen blieb Daguerres Daguerreotypie weiterhin ein Einzelstück.¹⁰ Aus diesem Verfahren Talbots entwickelte George Eastman schließlich die Basistechnologie des heute noch gängigen Negativfilms.¹¹ Zeitgleich begann man, die Bilder nicht nur auf Papier, sondern auch auf albuminisierten Glasplatten oder Wachspapier zu fixieren. Doch erst die Kollodium-Nassplatte sollte eine Reduzierung der Belichtungszeit auf wenige Sekunden ermöglichen.¹²

Natürlich gab es bei diesen neuartigen Verfahren auch Nachteile. Ein Hauptproblem dabei war, dass die Platten direkt vor Ort vorbereitet und entwickelt werden mussten. Dies war zeitaufwändig und schränkte die Mobilität der Fotografen (siehe 1.1 Exkurs) – vor allem, wenn es schnell gehen musste, wie zum Beispiel im Krieg – immens ein. Einer der ersten Kriege, dessen fotografische Aufnahmen an die Öffentlichkeit gelangten, war der Krimkrieg von 1853 bis 1856. So mussten die Fotografen (siehe 1.1 Exkurs) stets eine mobile Dunkelkammer mit sich führen, in der es jedoch nicht möglich war, das Licht gleichmäßig auf den Platten zu verteilen. Dadurch war es also nur begrenzt möglich, realitätsgetreue Fotografien zu erstellen. Auch wegen der langen Belichtungszeiten waren Reihenaufnahmen undenkbar. Der englische Fotograf und Fototechniker Edward Muybridge erfand letzten Endes 1869 einen der ersten Verschlüsse, der es von nun an ermöglichen sollte, Reihen- bzw. Serienaufnahmen von bewegten Motiven fotografisch festzuhalten. Um 1906 gelang es zudem, die Fotomaterialien für das gesamte Farbspektrum zu sensibilisieren. Schließlich wurde Ende des 19. Jahrhunderts durch die Verkleinerung der Kameras und des sogenannten „*Trockenverfahrens*“ (man musste nun keine mobile Dunkelkammer mehr mit sich führen) die Fotografie mobil.

Als jedoch aus den mehreren Kilogramm wiegenden, unhandlichen Fotokästen ein immer kleiner werdender, kompakterer Kameratypus entwickelt wurde und in den 1880er Jahren der Rollfilm eingeführt und auch das Aufnahmematerial kleiner und damit flexibler wurde, kam es zu einer immer größer werdenden Zahl an Amateurfotograf(inn)en.¹³ Die erste industriell gefertigte Kamera, die einfach bedient werden konnte, war die Rollfilmkamera „*Kodak*

¹⁰ Kalotypie: kalos = altgriechisch für „schön“ und „typos“ = Druck, Schrift, Stiegler/Thürlemann 2011, S. 39

Begriffsdefinition „Daguerreotypie“ siehe Glossar

¹¹ Stiegler/Thürlemann 2011, S. 39

¹² Marchesi 1993, S. 18f.

¹³ Quelle: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>, 20.12.2012

Nr.1“, die 1888 auf den Markt kam (Abb. 3).¹⁴ Der hier verwendete Rollfilm wurde entgegen der weitverbreiteten Annahme nicht von George Eastman, dem Gründer des Kodak-Unternehmens, sondern bereits Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts vom polnischen Ingenieur Leon Warnerke erfunden.¹⁵ Zwar meldete Eastman sein Patent erst viel zu spät, nämlich 1889 an, doch genoss er zu dieser Zeit bereits solch eine Bekanntheit, dass er sich mit „seinem“ Rollfilm, basierend auf Zelluloid und in weiterer Folge die Fotoplatten ersetzend, am Markt durchsetzen konnte.¹⁶

Um den Film zu entwickeln, schickte man die Kamera mitsamt dem belichteten Film in die Kodak-Werke, wo man den Film herausnahm, entwickelte, einen neuen Film einsetzte und gebrauchsfertig an die Fotografin/den Fotografen retournierte. Erfinder dieser Verfahrensweise war ein weiteres Mal der Amerikaner George Eastman. Sein Slogan „*You press the button – we do the rest*“ wurde international berühmt. Das Foto wurde von nun an auf Papier gedruckt und war beliebig oft reproduzierbar. Dennoch waren die Fotografien nicht rechteckig, sondern kreisförmig, da die Objektive die Ränder noch nicht optimal ausleuchten konnten (Abb. 4).¹⁷

Einen wichtigen Schritt in dieser Entwicklung stellte die von Oskar Barnack, Mitarbeiter der Optischen Werke Ernst Leitz in Wetzlar (Deutschland), 1913 erfundene Kleinbildkamera „*Leica*“ dar (Abb. 5). Um die Kosten für die Produktion möglichst niedrig zu halten, suchte Barnack nach einem möglichst günstigen Filmmaterial. Hierfür verwendete er das Kleinbildformat 2,4 x 3,6 cm, welches sich aus der Verdoppelung des Stummfilm-Kinoformats ergab (1,8 x 2,4 cm).¹⁸ Ähnlich wie beim Rollfilm wurde der Filmstreifen nun auf einer Holz- oder Metallspule aufgewickelt und danach in eine lichtdichte Blechpatrone verpackt. Barnack stellte seine Erfindung 1925 im Zuge der Leipziger Frühjahrsmesse der Öffentlichkeit vor und die Leitz Werke gingen mit diesem Kameratypus in Serienproduktion. Bis heute ist die Leica Kleinbildkamera eine der qualitativ hochwertigsten Kameras auf dem

¹⁴ Marchesi 1993, S. 31f.

¹⁵ Das Kodak Unternehmen ging 1892 aus dem ebenfalls von George Eastman (und dem Geschäftsmann Henry Strong) gegründeten Unternehmen „*Eastman Dry Plate Company*“ hervor, welches bereits seit 1881 existierte. Der Sitz des Unternehmens ist in New York.

Quelle: www.kodak.com, 22.12.2012

¹⁶ Beaumont Newhall: „*Geschichte der Fotografie*“, München 1989 (Original: 1937)

¹⁷ Beaumont Newhall: „*Geschichte der Fotografie*“, München 1989 (Original: 1937)

¹⁸ www.kinotechnik.ch, 22.12.2012

Markt. Den ersten Diafilm, der die Farbfotografie ermöglichen sollte, brachte der amerikanische Konzern Kodak 1935 auf den Markt. Da dieser vorerst nur für den 8mm-Schmalfilm tauglich war, brachte Kodak 1936 denselben Film für den gängigen 35mm-Kleinbildfilm heraus.¹⁹ Seine größte Konkurrenz stellte die deutsche Industriefirma Agfa („*Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation*“, Sitz in Wolfen) dar, die im November 1936 ihren ersten Dreischichtenfarbfilm herausbrachte, welcher bis heute die Basis für den gängigen Farbfilm bildet.²⁰

Agfa brachte 1956 die weltweit erste vollautomatische Kamera auf den Markt, die „*Agfa Automatik*“, die bereits einen eingebauten Belichtungsmesser enthielt. 1977 schließlich erschien mit der „*Konica C35 AF*“ die erste Kamera mit Autofokus, was die exakte Fokussierung und Scharfstellung bei schnell bewegten Motiven stark vereinfachte.²¹

Bereits in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Versuche unternommen, Fotografien mittels austauschbarer Datenträger permanent zu speichern. Die 1981 erschienene „*Mavica*“ von Sony stellte die erste kommerzielle Kamera dieser Art dar. Entgegen der weitverbreiteten Annahme, sie sei die erste Digitalkamera gewesen, generierte sie vielmehr das analoge Standbild und zeichnete es auf einer Diskette auf. Sie war somit die erste Kamera mit elektronischer Aufzeichnung.²²

Erst die 1991 auf den Markt gekommene „*Model ¾*“ Kamera der kalifornischen Firma Dycam (Sitz in Chatsworth, Gründung 1988) stellte die erste wirkliche Digitalkamera dar. Sie beinhaltete einen, heute noch gängigen CCD-Sensor (Charge-Coupled Device), durch den die Daten gespeichert und auf den Computer übertragen werden konnten.²³

1.1 Exkurs: Die ersten Fotografinnen

Es ist schwierig zu sagen, wie lange der Beruf des Fotografen dem männlichen Teil der Gesellschaft vorbehalten blieb und wann sich dies aus welchen Gründen änderte. Dieses Thema ist wissenschaftlich so gut wie nicht erschlossen. Dennoch lässt sich erkennen, dass es, vor allem in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, erstmals auch weibliche Amateur-

¹⁹ Beaumont Newhall: „*Geschichte der Fotografie*“, München 1989 (Original: 1937)

²⁰ Marchesi 1993, S. 268

²¹ www.agfa.com, 6.8.2012

konica.awardspace.com, 06.01.2013

²² www.digicamhistory.com, 06.01.2013

²³ <http://www.dycam.com>, 20.12.2012

wie Profifotografinnen zu verzeichnen gab. Gründe dafür werden im Anschluss an einen kleinen Exkurs über eine der ersten amerikanischen Fotografinnen aufgezeigt:

Eine der ersten Fotografinnen war die US-Amerikanerin Frances Benjamin Johnston, die 1864 geboren wurde und ihre erste Kamera von einem engen Freund der Familie – George Eastman, dem Gründer des Kodak-Unternehmens – geschenkt bekommen hatte. Ende des 19. Jahrhunderts konnte sie nicht nur bereits in den Kodak-Werken ihr Wissen über die Entwicklung der Fotografien in Dunkelkammern erweitern, sondern eröffnete auch ihr eigenes Fotostudio in Washington DC. Schon kurz darauf wurde sie durch Kontakte der Familie zur offiziellen Fotografin des Weißen Hauses.²⁴

Zeit ihres Schaffens ermutigte Johnston andere Frauen, aus dem typischen viktorianischen Rollenbild auszubrechen und für ihre eigenen Interessen einzutreten. 1897 verfasste sie den Artikel „*What a woman can do with a camera*“ im „*Ladies' Home Journal*“, in dem sie Frauen dazu aufrief, die Fotografie als Mittel zu ihrer eigenen Selbstverwirklichung zu sehen.

*“To an energetic, ambitious woman with even ordinary opportunities, success is always possible,” she wrote, adding that “hard, intelligent and conscientious work seldom fails to develop small beginnings into large results.”*²⁵

Abgesehen davon lässt sich in ihrem Oeuvre das eine oder andere Selbstportrait finden, auf dem sie sich für das viktorianische Zeitalter „unkonventionell“ abbildete. So zeigt sie sich Zigarette rauchend auf einer Kiste sitzend und mit übereinander geschlagenen Beinen wie ein Mann, so dass man ihre Strümpfe sehen kann. Sie spielte auf die damals weit verbreitete Ansicht an, dass Frauen „maskulin“ wären, sobald sie sich unkonventionell verhalten bzw. aus ihrer typischen Rolle herausfallen würden.²⁶ Johnston starb 1952 im Alter von 88 Jahren. Während Johnston sozusagen eine Vorreiterin im Bereich der „Fotografinnen“ darstellt, ist eine eindeutige Veränderung in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts auszumachen: Durch die neuen, handlichen Kleinbildkameras Leica und Ermanox konnte man ab sofort überall zu jeder Zeit fotografieren, man war mobil und konnte die Kamera, zum Beispiel für

²⁴ Donna Chasen: „*A gift from George Eastman*“, 15.1.2005, Quelle: www.fredericksburg.com, 03.01.2013

²⁵ Victoria Olsen, „*Victorian Womanhood, in All Its Guises*“, in: Smithsonian Magazine, Mai 2010
Quelle: <http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/Victorian-Womanhood-in-All-Its-Guises.html>, 04.01.2013

²⁶ Victoria Olsen, „*Victorian Womanhood, in All Its Guises*“, in: Smithsonian Magazine, Mai 2010
Quelle: <http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/Victorian-Womanhood-in-All-Its-Guises.html>, 04.01.2013

Experimente auf Reisen mit sich nehmen. Das Genre Fotografie wurde immer populärer, weshalb es auch Eingang in die Kunstwelt der Avantgarde fand.²⁷

„Die pulsierende Avantgarde-Kunstwelt der 1920er Jahre begann, sich dem Gestaltungsmittel Fotografie zu öffnen und der zu blühen beginnende Bildjournalismus wies auf neue Möglichkeiten für schöpferische Betätigung in der Fotografie: „Fortan existierten zwei fotografische Berufe unterschiedlichen Ansehens. Das althergebrachte Handwerk und der aufregende Bildjournalismus.““²⁸

So interessierten sich auch immer mehr Frauen dafür, die mittlerweile ebenfalls Ausbildungen auf modernen Kunsthochschulen genießen durften, das Zeitgeschehen und den Blick auf die Welt kreativ mitzugestalten.

„Vor allem junge Frauen, die intellektuell und künstlerisch interessiert waren, sahen in der Fotografie eine schöpferische Ausdrucksmöglichkeit neben Gesang, Musik und Tanz. Sie gehörten vorwiegend zu jener Gesellschaftsschicht, die einem intellektuellen und vor allem vermögenden familiären Hintergrund entstammten.“²⁹

²⁷ Kunde 2000

²⁸ Rolf Sachse (2001) zitiert in: *Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950*, in: *Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950*. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln, in: Dittrich 2008, S. 40

²⁹ Rolf Sachse (2001) zitiert in: *Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950*, in: *Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950*. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln, in: Dittrich 2008, S. 40

2. DAS MEDIUM FOTOGRAFIE

„Heute besitzen Fotos für unsere Gesellschaft jene Autorität, die gestern noch dem gedruckten Wort und davor dem gesprochenen Wort zukam.“³⁰

In diesem Kapitel geht es um das „Wesen“ der Fotografie an sich: Was sehen die Betrachter/innen, wenn sie sich eine Fotografie ansehen? Wie objektiv kann deren Blick, aber auch jener der Fotograf(inn)en sein? Inwieweit sind wir als Betrachter/innen in unserem „Sehen“ kulturell geprägt, und was bedeutet das für die Objektivität der Kriegsfotografie?

Im Anschluss daran wird auch auf die Bedeutung des Kontextes eingegangen: Inwiefern verändert sich die Wahrnehmung eines Fotos, wenn es, anstatt in einem Magazin abgebildet ist, zum Beispiel in einem Museum hängt?

Um dieses Kapitel möglichst ausführlich und objektiv behandeln zu können, habe ich mich eingehend mit Werken von Martin Sexl (*„Imagined Wars – Mediale Konstruktion des Krieges“*, 2010), Jens Jäger (2009), Walter Benjamin (*„Aussichten“*, 1992), William John Thomas Mitchell (WJT, *„Das Leben der Bilder – Eine Theorie der visuellen Kultur“*, 2008) und Gottfried Jäger (*„Fotografie denken – Über Vilem Flusser's Philosophie der Medienmoderne“*, 2001) auseinandergesetzt. Abgesehen davon wurde diese Thematik auch in den Diplomarbeiten von Sabine Panossian (*„Friedensfotografie oder: Kriegsfotografie neu betrachtet“*, Universität Wien, 2009) und Verena Tremmel (*„Fotografieren verboten! Strategien zur Kontrolle und Lenkung visueller Kriegsberichterstattung“*, Universität Wien, 2004) bzw. in Daniela Ingrubers Dissertation (*„Der Blick als Waffe – Manipulation von und durch Kriegsfotografie“*, Universität Wien, 2007) behandelt.

Zu Beginn wird ein Zitat aus Tremmels Diplomarbeit am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaften in Wien vorangestellt:

„Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, dass ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht der Grund zur Annahme, dass etwas existiert – oder existiert hat – das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.“³¹

³⁰ Walter Lippmann (amerikanischer Journalist, 1922) zitiert in: Sontag 2008, S. 33

³¹ Tremmel 2004, S. 7

Tremmels Zitat ist eine gute Einleitung zu diesem Kapitel, denn in ihm kommt deutlich der Bruch zwischen Wirklichkeit, ihrer Abbildung im Foto und der Rezeption der Betrachterin/des Betrachters zum Ausdruck: Das Foto zeigt immer ein zeitloses Ereignis, das auf den Zeitpunkt des „Auslösens“ eingefroren wird. Damit ist im obigen Zitat die Behauptung, dass sich ein bestimmtes Ereignis so „abgespielt“ hat, keine Eigenschaft des Fotos, sondern eine Leistung der Betrachterin/des Betrachters, die/der die dem Foto nicht innewohnende Zeitdimension wieder hineindenkt.

Mit dieser Problematik hat sich auch WJT Mitchell befasst, der sich eingehend mit dem „Wesen“ einer Fotografie beschäftigt hat. Er vertritt die Ansicht, dass Fotografien mit „*sämtlichen Stigmata des personenhaften und des Beseeltseins*“ ausgestattet sind – Bilder würden ihm zufolge zu den Betrachterinnen/Betrachtern sprechen.³² Daraus lässt sich schließen, dass, sobald die Betrachter/innen ein Foto ansehen, noch immer an eine bestimmte Beseelung dessen glauben, obwohl sie wissen, dass das Abgebildete nicht notwendigerweise real ist. So hält auch Gottfried Jäger dafür, dass „wir“ als Betrachter/in ein Foto, das unsere verstorbene Mutter zeigt, jahrelang in unserer Brieftasche aufbewahren, weil wir an eben dieses „Beseeltsein“ der Fotografie glauben und es nicht über uns bringen, es wegzuerwerfen. Gleichzeitig wissen wir aber, dass wir in der Brieftasche nicht tatsächlich unsere Mutter aufbewahren – es ist lediglich ein Abbild dieser, das wir uns ansehen.³³ Walter Benjamin erklärt in seinem Werk „*Aussichten*“ (1992), dass Fotografien etwas „*optisch Unbewusstes*“ besitzen. Zum Beispiel eine neue Seite an der/dem Porträtierten. Dies würde laut Benjamin auch ihren magischen Charakter ausmachen.³⁴

Der deutsche Historiker Lambert Wiesing stellt weiters fest:

„Schaut man auf ein Bild, so gibt dieses etwas Imaginäres zu sehen. Denn man sieht einen Gegenstand, der nicht real, sondern nur dargestellt ist. Das Dargestellte im Bild ist wesensmäßig unreal, aber nicht etwa, weil es unbedingt fiktiv wäre, sondern weil es weder im Raum noch in der Zeit existiert.“³⁵

Dies könne man daran erkennen, dass sich der dargestellte Gegenstand nicht bewegt, wenn man das Bild bewegt oder nicht älter wird, wenn doch das Bild älter wird. So hätte man es

³² Mitchell 2008, S. 9

³³ G. Jäger 2001, S. 10f.

³⁴ Benjamin 1992, S. 77f.

³⁵ G. Jäger 2001, S. 29f.

laut Wiesing mit einem paradoxen Vorgang zu tun: *„Schaut man auf ein physisch existentes Bild, so schaut man doch in eine physikfreie Zone.“*³⁶

So schließt sich der Kreis zu Tremmels anfänglich zitierter Aussage: Eine Fotografie wird für einen Beweis gehalten, die Betrachterin/der Betrachter glaubt, dass das Foto mit der Wirklichkeit ident ist. Mitchell erklärt dies mit dem Begriff des sogenannten *„Pictorial Turn“*, den er 1992 prägte, und meint damit, dass die Bilder in unserer heutigen Gesellschaft die Worte als vorherrschendes Ausdrucksmittel ersetzt hätten und dass unsere Gesellschaft einem Bild mehr Glauben schenke als dem geschriebenen Wort.³⁷ Weil der Macht und Omnipräsenz der Bilder noch keine theoretische Auseinandersetzung mit Visualität und Bildlichkeit gegenübersteht, fordert Mitchell den obengenannten *„Pictorial Turn“* ein, als Versuch, der neuen Rolle des Bildes in der gesellschaftlichen Kommunikation einen Begriff zu geben. Fast gleichzeitig (1994) hat im deutschen Sprachraum Gottfried Boehm einen *„Iconic Turn“* eingefordert, aber im Unterschied zu Mitchell ein Bild als Form des „Logos“, also als Form von Begrifflichkeit zu verstehen versucht.³⁸

Der Ursprung dieses Begriffs basiert auf dem im 19. Jahrhundert geprägten Begriff des *„iconic turn“* des deutschen Kunsttheoretikers Konrad Fiedler, der das „Sehen“ erstmals als aktive und selbstbestimmte Tätigkeit definierte. Des Weiteren geht der Begriff auf den 1967 beschriebenen *„linguistic turn“* von Richard Rorty zurück, der damit eine Umorientierung der Philosophie von der Bewusstseinsphilosophie hin zur Sprachanalyse bezeichnet.³⁹

Weiters vertritt Mitchell die Ansicht:

*„Die Bilder durchdringen und beherrschen die zeitgenössische Kultur in einem Maße, dass man von einer visuellen oder visuell geprägten Kultur sprechen kann, die durch die Massenmedien inzwischen globalisiert worden ist.“*⁴⁰

Bereits in den siebziger Jahren sah dies auch Susan Sontag so:

„Bilder (Fernsehen, Video, Kino) prägen unsere Umwelt, aber, wo es um das Erinnern geht, hinterlassen Fotografien eine tiefere Wirkung. Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild. In einer

³⁶ Wiesing, zitiert in: G. Jäger 2001, S. 184

³⁷ Als ikonische Wende wird die Verlagerung von der sprachlichen auf die visuelle Information verstanden, in: Sendl 2010, S. 38

³⁸ Gottfried Boehm: „Was ist ein Bild?“, München 1994, Quelle: <http://trivium.revues.org/391>, 04.01.2013

³⁹ <http://trivium.revues.org/391>, 04.01.2013

⁴⁰ Mitchell 2008, S. 7f.

Ära der Informationsüberflutung bietet das Foto eine Methode, etwas schnell zu erfassen und gut zu behalten.“⁴¹

„Mittlerweile wissen wir, dass man nur einen bestimmten, gewählten Ausschnitt der Wirklichkeit sieht, der die abgebildete Situation mitunter auch fälschlich darstellen kann.“⁴²

Daher bedarf es nach Meinung der Verfasserin einer weiteren Interpretation des Gesehenen, um festzustellen, ob die Sinneswahrnehmungen beim Betrachten der Fotografien tatsächlich ein mimetisches Abbild der Wirklichkeit zeigen. Dies bedeutet weiter, dass das Abgebildete auch nicht unbedingt der Wirklichkeit entspricht, denn diese Wirklichkeit muss zuvor erst von der Fotografin/vom Fotografen gedeutet und ausgelegt werden. Diese visuelle Interpretation wird daraufhin von der Betrachterin/vom Betrachter noch einmal interpretiert.

In Anlehnung an Sexl lässt sich daraus weiters schließen, dass das, was man auf einem Foto zu sehen meint, banal ausgedrückt, ein Abbild vom Abbild, eine Interpretation der Interpretation ist.⁴³ Zusammengefasst bedeutet dies also, dass es keine tatsächliche Objektivität in Fotografien – und demnach auch in Kriegsfotografien – geben kann.

In diesem Zusammenhang ist Ingrubers Dissertation zu erwähnen, in der mittels der Quantenphysik bzw. der Heisenberg'schen Unschärferelation ein Bogen zur gewünschten/möglichen Objektivität von Fotografien gespannt wird: Ein Gegenstand verhält sich in unbeobachtetem Zustand anders als in beobachtetem. Da man dies aber nicht beweisen kann, kann man natürlich nur von einer Wahrscheinlichkeit ausgehen. Ingruber überträgt dies auf die Fotografie, indem sie die These aufstellt, dass sich ein Objekt/Gegenstand verändert, sobald er beobachtet wird, und man ihn aufgrund dessen auch nie objektiv wiedergeben kann.⁴⁴

Diese Feststellung ist deshalb erwähnenswert, weil man sie auf zweierlei Weise auf die Kriegsfotografie übertragen kann: Von Kriegsfotograf(inn)en wird eine objektive Darstellung des Kriegsgeschehens gefordert, was jedoch, wie eben besprochen, nicht möglich ist – erstens aufgrund des Faktums, dass auch die Fotografin/der Fotograf das Gesehene interpretiert und auf ihre/seine Weise wiedergibt (denn auch ihr/sein Blick ist kulturell geprägt) und zweitens, weil sich die Objekte (in diesem Fall die Porträtierten eines Krieges) in dieser Situation des

⁴¹ Sontag 2001, S. 29

⁴² Panossian 2009, S. 1

⁴³ Sexl 2010, S. 15f.

⁴⁴ Ingruber 2007, S. 47f. Auf Ingrubers Verstehen der Heisenberg'schen Unschärfetheorie kann hier nicht weiter eingegangen werden.

„Fotografiert-Werdens“ unter Umständen nicht mehr so verhalten, wie sie es unbeobachtet getan hätten.

Ein weiteres Problem ergibt sich dadurch, dass sich die Aussage eines Bildes verändert, wenn sich die Umgebung bzw. die Situation, in der man es betrachtet, verändert. Jens Jäger vertritt die Ansicht, dass Fotografien eine subjektive Ansicht der Welt vermitteln. Dies hänge aber auch von den technischen Möglichkeiten, der kulturellen Stellung und vor allem den medialen Rahmenbedingungen ab:

„Medialität meint den Beitrag des Mediums zur kulturellen Bedeutung der Bilder, denn das Medium ist kein neutraler Träger oder Übermittler des Bildes, sondern Teil möglicher Bedeutung. Somit bestimmt das Medium die Erscheinung sowie die Rezeption der Bilder mit.“⁴⁵

Das heißt also, dass es bei der Wahrnehmung eines Bildes auch darauf ankommt, in welchem Kontext bzw. unter welchen Bedingungen man das Bild betrachtet. So würde man das gleiche Foto, das zuvor in einem tagespolitischen Magazin zu sehen war, in einem Museum ausgestellt ganz anders wahrnehmen. Während es in Zeitungen und Magazinen eher um den aktuellen Informationswert geht, bildet das Museum laut Susan Sontag *„das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft“*, in dem *„die Menschen ihre Erinnerungen besichtigen und auffrischen (wollen)“*.⁴⁶

Diese Ansicht lässt sich auch gut auf die Kriegs- und Konfliktfotografie übertragen: Kriegsfotografien werden je nach Rahmenbedingung, sprich in welchem Kontext sie sich bewegen, von den Rezipient(inn)en verschieden wahrgenommen. So kann eine Fotografie, die für längere Zeit in einem Museum oder einer Ausstellung hängt, eine gänzlich andere Wirkung hinterlassen als ein einmalig abgedrucktes Foto in der Tagespresse. Panossian interviewte im Zuge ihrer Diplomarbeit mehrere Kriegsfotograf(inn)en zum Thema *„Kriegsfotografie als Kunstware“*.⁴⁷ Die Mehrheit der Befragten äußerte die Ansicht, ihre Werke nicht unbedingt in Museen/Ausstellungen sehen zu wollen, da es ihnen bei ihren Arbeiten primär um den Informationswert in Bezug auf die weitere Entwicklung einer abgebildeten Situation gehe – wie sich zum Beispiel eine politische Situation in den kommenden Jahren verändern werde.

⁴⁵ J. Jäger 2009, S. 10

⁴⁶ Sontag 2001, S. 101

⁴⁷ Panossian 2009

Die Verfasserin möchte an dieser Stelle anmerken, dass die Ausstellung von Kriegs- und Konfliktfotografien in Museen deren Informationswert nicht mindert. Wie Sontag bereits zitiert wurde, soll das Museum den Besucherinnen/den Besuchern auch als Gedächtnisstütze dienen, um Erinnerungen aufzufrischen. Dazu bedarf es aber genau der oben angeführten Informationen, sodass der Rahmen eines Museums ideal für die (historische) Ausstellung von Kriegs- und Konfliktfotografien ist.

Nach Ansicht der Verfasserin muss an dieser Stelle auch vermerkt werden, dass Fotografien natürlich auch wissentlich und vorsätzlich verändert bzw. verfälscht werden können. Diese Manipulationen sind jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Da bei diesen Veränderungen in erster Linie die Fotografin/der Fotograf als Urheber/in vermutet wird, hier ein anders gelagertes Beispiel: 2007 gewann ein Foto von Jeroen Oelemans einen WPP Preis, das kurz nach einem israelischen Luftangriff auf den Südlibanon entstanden war. Es zeigt ein in den Trümmern eines Apartmenthauses tot aufgefundenes Kleinkind, das von den Sanitätern hochgehalten wird, um von den Kameras und Zuschauern besser gesehen zu werden (Abb. 6). Auf diesem Foto sieht man das Kind von hinten. Schnell jedoch entfachten sich Diskussionen unter Bloggerinnen/Bloggern im Internet, die sich auf Fotos bezogen, die das tote Kind von vorne zeigten. Es war deutlich zu erkennen, dass es einen sauberen Schnuller um den Körper baumeln hatte und demnach den Schnuller erst nach dem Anschlag zur Steigerung der Medienwirksamkeit umgehängt bekommen hatte (Abb. 7).

3. (KRIEGS-)FOTOGRAFIE ALS KUNST UND DIE FRAGE NACH IHRER ÄSTHETIK

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit wissenschaftlichen Meinungen zu diesem Thema. Nicht nur Walter Benjamin, der in den 1930er Jahren ausführlich über das Medium Fotografie und deren Bedeutung als Massenmedium in der Zeit der Industrialisierung schrieb, sondern auch zeitgenössische Autoren wie Jens Jäger (2009), Ariella Azoulay („*Death's Showcase*“, 2001), Otto Karl Werckmeister („*Der Medusa-Effekt*“, 2005) oder Gottfried Jäger (2001), deren Werke sich ausführlich mit der Fotografie als Kunstmedium und ihrer Bedeutung in unserer Gesellschaft als solche beschäftigen, gaben mir den Anstoß, ein eigenes Kapitel über die Geschichte der Fotografie als Kunstform zu schreiben.

Im Anschluss daran werden einige Seiten dem Begriff der Ästhetik gewidmet – was bedeutet sie zum Beispiel für Susan Sontag und wie wird sie auf die Fotografie, im Besonderen auf die Kriegs- und Konfliktfotografie übertragen?

Der Leidensweg der Fotografie, als Kunstform anerkannt zu werden, ist lang und hat seine Wurzeln in der Zeit um 1900. Noch bevor sich die Kunstgeschichte für sie zu interessieren begann, waren es vorwiegend Techniker und Naturwissenschaftler, die sich ausschließlich für die technischen Aspekte des Fotografierens interessierten. Schließlich entstand eine Fotografie durch ein technisches Gerät – die Kamera.⁴⁸

Abgesehen davon, definierte sich der Begriff „Kunst“ damals durch körperliche sowie geistige Anstrengung. Die Meinungen, inwieweit die Fotografie auch eine körperliche Anstrengung darstellte, gingen weit auseinander – immerhin wurde das Foto durch ein Gerät technisch hergestellt. Durch die zusätzlichen Faktoren jedoch, dass die Fotografie nicht nur imstande war, etwas bildlich festzuhalten und wirklichkeitsnah wiederzugeben, sondern der Fotografin/dem Fotografen auch geistige Anstrengung abverlangte, wurde sie von immer unterschiedlicheren akademischen Disziplinen untersucht, was zur Folge hatte, dass sich die Sicht auf die Fotografie veränderte und mit der Zeit auch für die Kunstgeschichte von Belang wurde.

Wie auch Bernd Stiegler und Felix Thürlemann (2011) darlegen, bemühten sich in diesem Wandel Fotograf(inn)en um 1900 darum, die Fotografie als ein Medium der Kunst zu

⁴⁸ G. Jäger 2001, S. 7f.

etablieren und des Weiteren als solches entsprechend zu festigen.⁴⁹ So gründete etwa Alfred Stieglitz, amerikanischer Fotograf und Galerist, der von 1864 bis 1946 lebte, 1905 in New York die erste Galerie (*Galerie 291*), die vorwiegend mit Fotografien handelte. Darüber hinaus zeichnete sich Stieglitz als Herausgeber der Fotozeitschrift „*Camera Work*“ verantwortlich, deren Anliegen es war, die Fotografie zu fördern und sie als Kunstform zu etablieren.⁵⁰ Walter Benjamins Werk „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“ von 1936 trug unter anderem ebenso dazu bei.

Heutzutage ist die Fotografie vom Begriff der Kunst nicht mehr loslösbar: Ausschlaggebende Indikatoren dafür sind die wachsende Zahl an Museen und Galerien, die sich gänzlich der Ausstellung fotografischer Werke widmen, und auch der stetig steigende Wert für Fotografien am Kunstmarkt und bei Auktionen.⁵¹

Die Fotografie lässt sich ebenso wie die Malerei in unterschiedliche Stilrichtungen einteilen, wobei hier auch die technischen Verwendungsmöglichkeiten eine Rolle spielen, das heißt, ob zum Beispiel eine Lochkamera, Sucherkamera, Spiegelreflexkamera, Sofortbildkamera oder eine Mittelformatkamera verwendet wird. Außerdem hängt es natürlich auch von der Motivwahl, wie zum Beispiel Stillleben, Reportage, Kriegsfotografie, Architekturfotografie usw. ab. Einige der gängigsten Genres der Fotografie sind unter anderem die Akt-, Portrait-, Produkt-, Sport- oder Landschaftsfotografie. Aber auch die Astro-, Hochgeschwindigkeits- und Luftbildfotografien zählen zu ihren vielen Verwendungsmöglichkeiten. Eine weitere Rolle spielt auch der verwendete Film: Hier gibt es das gängige Kleinbildformat, Mittelformat, den Polaroidfilm etc.

Eine der wichtigsten Eigenschaften der Fotografie war und ist es, „Verborgenes“ sichtbar zu machen. Lang hielt man an dem Gedanken fest, Fotografie würde die für das Auge sichtbare Realität widerspiegeln, doch schon bald bemerkte man, dass die entstandenen Fotografien Bekanntes weit detailreicher wiedergaben, als das menschliche Auge im Stande war zu erkennen. Spätestens durch Muybridges' Erfindung der Serienaufnahmen – was allen voran im Bereich der Sportfotografie sehr von Nutzen war – konnte man nun Bewegungen und dergleichen ausmachen, die man vorher nicht gesehen hatte. So einigte man sich schon früh

⁴⁹ Stiegler/Thürlemann 2011, S. 11f.

⁵⁰ Stiegler/Thürlemann 2011, S. 157

⁵¹ siehe www.westlicht-auction.com, 20.5.2012

auf eine „*Formel des neuen Sehens*“, eine Wahrnehmung, die mittels der Fotografie nachhaltig verändert werden konnte.⁵²

3.1 Walter Benjamin

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, auf den sogenannten Begriff „*Aura*“ des von 1892 bis 1940 lebenden, deutschen Philosophen Walter Benjamin zu sprechen zu kommen: Zeit seines Lebens beschäftigte sich Benjamin mit Fotografie und Film, den mehr oder weniger jungen Medien dieser Zeit, und verfasste mehrere Bücher darüber. Da Benjamin in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland lebte beziehungsweise nach Paris emigrierte, ist es nicht verwunderlich, dass seine Ansichten zur Kunst und zur Fotografie teilweise eng mit politischen Ansichten verknüpft sind.

Der deutsche Kulturwissenschaftler Mark Rump drückt Benjamins Interesse an den „neuen Medien“ wie folgt aus: (*...Benjamins*) *Interesse ist die Veränderung der Wahrnehmung der Massen, die Erreichbarkeit von Kunstwerken und vor allem die sozial(kritische) Funktion von Kunst.*⁵³

Der Begriff „*Aura*“, den Benjamin im Zuge seines 1936 veröffentlichten Werks „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“ definierte, bedeutete für ihn den „Kultwert“ eines Bildes, der auf dessen Echtheit und Einmaligkeit beruhte. Diese *Aura* sei „*eine einmalige Erscheinung in der Ferne, so nah sie auch sein mag*“.⁵⁴ Sie sei das Erhabene und Einmalige in der Kunst. Er brachte dies auch in Verbindung mit dem frühen Wesen der Fotografie, dass abgebildete Menschen von einem unscharfen Dunstschleier umrahmt würden und dadurch von einer mystischen *Aura* umgeben seien. Dies lag darin begründet, dass bis ca. 1880 die Lichtstärke der Objektive noch nicht so ausgereift war und deshalb ein Schleier aufgrund der benötigten Langzeitbelichtungen entstand.⁵⁵ Diese *Aura* eines Bildes verschwinde, laut Benjamin, bei der Fotografie ab 1880 jedoch vollends, einerseits durch die Verkürzung der Belichtungszeit und andererseits durch die Möglichkeit des Vervielfältigens.⁵⁶ Die Reproduktion sowie die Vervielfältigung seien es auch, die in weiterer Folge die *Aura* eines Kunstwerkes entwerten, insofern als Aspekte und Perspektiven,

⁵² Stiegler/Thürlemann 2011, S. 14

⁵³ Rump, zitiert in: G. Jäger 2001, S. 47

⁵⁴ Benjamin 1969, S. 18

⁵⁵ Benjamin 1992, S. 71f.

⁵⁶ Begriffsdefinition „Reproduktion/Vervielfältigung“ siehe Glossar

Benjamin nennt es das optisch Unbewusste, gezeigt würden, die dem Auge verborgen bleiben und somit das Kunstwerk vom Entstehungsort physisch unabhängig machen.⁵⁷

Nach Benjamin waren Fotografie und Film von Anbeginn auf die Masse ausgerichtet, was für ihn zur Folge hatte, dass der Bedeutungscharakter, sprich die Originalität des einzelnen Bildes bzw. des einzelnen Ereignisses, durch die Fülle der verfügbaren Fotos immer geringer wurde.⁵⁸ So entdeckte Benjamin eine neue Art des „Sehens“: In der Vervielfältigung von Fotografien läge die Möglichkeit, Kunst für politische Zwecke zu öffnen. Ein Foto *„provoziere demnach eine progressive Reaktion des Publikums auf gegebene Zustände und führe zu einer Politisierung der Kunst.“*⁵⁹

Demzufolge war 1936 Benjamin der Ansicht, dass die politische Kunst, die in der Fotografie ihren Ausdruck fände und über gesellschaftliche wie politische Zusammenhänge aufklären würde, ein breites Publikum erreichen und zu „progressiven“ Veränderungen in der Gesellschaft beitragen könne.

3.2 Susan Sontag

Benjamins Hoffnungen sind jedoch nicht nur im positiven Sinne eingetreten, denn Fotografien werden im politischen Sinn immer häufiger für Vertuschungen und Manipulationen verwendet. Eine Verfechterin dieser Sichtweise war die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag, die ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis zu ihrem Tod 2004, insbesondere was die ästhetische Darstellung von Kriegsfotografien betrifft, eine rationalere Position als Benjamin bezog: *„Die Doppelfunktion der Fotografie“*, auf der einen Seite ein Dokument zu sein, auf der anderen aber gleichzeitig auch ein Bildkunstwerk zu schaffen, *„führt zu einer Übertreibung, hinsichtlich dessen, was Fotografen tun oder lassen sollen.“*⁶⁰ *„An Kriegsfotos Schönheit zu entdecken, wirkt gefühllos.“* Für Sontag war Ästhetik in der Kriegsfotografie ein „no go“. In ihrem Werk *„On Photography“* (1977, zu Deutsch: *„Über Fotografie“*) vertrat sie die Ansicht, dass Fotografie einerseits das menschliche Leiden in all seiner tiefsten Form darstellen müsse, jedoch keinesfalls auch ästhetische Perfektion besitzen dürfe, denn dadurch würde die Aufmerksamkeit auf den Inhalt verringert werden. Sie vertrat die Meinung, dass bei ästhetischen Kriegsbildern der eigentlich zum Ausdruck

⁵⁷ G. Jäger 2001, S. 46f.

⁵⁸ G. Jäger 2001, S. 29f.

⁵⁹ Bartosch 2005, S. 9f.

⁶⁰ Sontag 2001, S. 89

kommende Schmerz (der Porträtierten) hintangestellt werden würde. Dies geschehe zum einen durch die vorherrschende Ästhetik und zum anderen durch die Bilderflut, die den Betrachterinnen/Betrachtern täglich entgegenströme.

Knapp drei Jahrzehnte später, 2003, erschien Sontags Werk *„Regarding the Pain of Others“* (zu Deutsch: *„Das Leiden anderer betrachten“*). In diesem Werk revidierte sie ihre Meinung von 1977 zwar nicht gänzlich, räumte aber ein, dass Fotografien, welche Leid und Schmerz – verursacht durch einen Krieg – veranschaulichen, politisch doch relevant seien, jedoch sowohl für einen guten wie auch für einen schlechten Zweck eingesetzt werden könnten.

Voraussetzung für eine moralische Beeinflussung durch Fotografien war, laut Sontag, die Existenz eines relevanten politischen Bewusstseins. Für Sontag blieb die Fotografie ein Gewerbe, das zwischen Kunst und Wahrheit angesiedelt war. Ihr zufolge war der Gebrauch der Kamera eine Form der Teilnahme am Geschehen und gleichzeitig auch der Zustimmung – dass das, was gerade vor der Kamera geschah, auch weiterhin passieren soll/könne, um fotografisch festgehalten werden zu können. An diesem Punkt stellte sie einen Vergleich zu sexuellem Voyeurismus an.⁶¹

Um vor allem Benjamins These abzuschließen, wird eine Stelle aus Otto Karl Werckmeisters Werk *„Der Medusa Effekt“* (1971) zitiert. Werckmeister vertritt die Meinung, dass *„die stetig zunehmende gesellschaftliche Funktion der operativen Bildersphäre heute umso aufdringlicher vorgeführt wird, je mehr ihr Wirken der Öffentlichkeit entzogen bleibt.“* So würde *„die Authentizität jeder technischen Vermittlung visueller Erfahrung, die dem Subjekt noch zugänglich ist“*, zweifelhaft. Dies habe zur Folge, dass technisch vervielfältigte Bilder unter den *„Generalverdacht der Instrumentalisierung“* gestellt würden.⁶²

Doch wie sehen professionelle Kriegsphotograf(inn)en selbst, wie zum Beispiel die von der Fotoagentur Magnum vertretenen, ihre Werke in der heutigen Bilderflut? Um sich von der schier endlosen Bilderflut elektronischer Medien abzuheben, deren Fotos zu minimalen Preisen jederzeit und überall verfügbar sind, wird, laut Werckmeister,

„ihr Verhalten zur technischen Bildkultur gegenläufig. Ihr subjektiver Zugriff auf die Wirklichkeit wirkt nicht allein als Erweiterung der medial vermittelten Bilderfahrung, sondern als kritische Alternative dazu. (...) Die künstlerische Kultur, die heutzutage die subjektive ästhetische Selbstdarstellung an die Stelle

⁶¹ Bartosch 2005, S. 4

⁶² Werckmeister 2005, S. 13

*jeder Objektbestimmung dessen setzt, was als Kunst gelten kann, kommt dieser Tendenz zur Selbstreflexion entgegen. Denn je weniger sie ästhetische Maßstäbe aufrechterhält, umso rigoroser besteht sie auf Selbstrelativierung.*⁶³

3.3 Ästhetik

Nach dem Brockhaus-Lexikon bezeichnet die Ästhetik die *„Wissenschaft, die allgemeine Probleme der Kunst und im engeren Sinne des Schönen (Erhabenen, Hässlichen, Tragischen usw.) behandelt“*. „Ästhetik“ kommt, vom etymologischen Standpunkt aus betrachtet, aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie „Empfindung“ oder „Wahrnehmung“. Somit wäre die Ästhetik auch eine Wissenschaft, die sich mit dem Empfinden und dem Wahrnehmen beschäftigt.⁶⁴ Doch was ist das Schöne?

*„Von der Antike bis heute haben fast alle ästhetischen Lehren, die von der Auffassung des Schönen ausgehen, dieses als etwas Göttliches, Absolutes betrachtet, das seine distinkte Wirklichkeit außerhalb des Menschen hat.“*⁶⁵

Da das Schöne auch als eines der Attribute der göttlichen Vollkommenheit fungiert, gilt es als unwandelbar und einzigartig. Diese Definition setzt nun Ästhetik mit *„dem Schönen“* gleich. Doch kann Ästhetik auch mehr sein, also nur *„das Schöne“*?

Auch wenn der Begriff „Ästhetik“ bereits in der Antike verwendet wurde, definierte der deutsche Philosoph Alexander Gottlieb Baumgartner um 1750 die Ästhetik als eine eigenständige und philosophische Disziplin. Baumgartner bestimmte die Ästhetik als die *„Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“*. Demzufolge kommen zusätzlich zu den Begriffssynonymen Empfindung und Wahrnehmung nun auch Erkenntnis, Begreifen und Verständnis hinzu. Des Weiteren sah Baumgartner in Bezug auf die Bedeutung der Ästhetik eine Ausweitung der Gefühlskräfte (Empfinden, Wahrnehmen etc.) auf die Verstandeskräfte (Erkennen, Begreifen etc.). So umfasst der Begriff der Ästhetik für den weiteren Verlauf der Arbeit mehr als „nur das Schöne“.

⁶³ Werckmeister 2005, S. 40

⁶⁴ Der Brockhaus (in drei Bänden), 2. Auflage, Leipzig/Mannheim 1995, S. 128

⁶⁵ www.trivium.revues.org/3658, Trivium – Deutsch-Französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften, 3.2.1012

3.4 Kriego- und Konfliktfotografien: Realismus vs. Ästhetik

Um die unterschiedlichen Thesen von Benjamin und Sontag, aber auch die Bedeutung der Ästhetik für die Fotografie zusammenzuschließen, wird im Folgenden die Legitimation von künstlerischen Kriego- und Konfliktfotografien sowie deren Darstellungsmöglichkeiten behandelt. Diese Überlegungen widmen sich auch der Frage, ob indirekt dargestellte, sprich „lediglich“ angedeutete Gewalt mehr Emotionen und Wirkung bei den Betrachterinnen/Betrachtern evoziert als direkte, rohe Gewaltdarstellungen. Dieser Frage wird später vor allem in den Kapiteln „Fragebogen“ und „Interviews“ nachgegangen.

Als Einleitung in diese Thematik wird ein Erlebnis eines der Gründungsmitglieder der Fotoagentur Magnum, George Rodger, wiedergegeben. Der Fotograf versuchte hier den Spagat zwischen der Darstellung schonungsloser Gewalt und einer „im Mantel der Ästhetik“ verpackten Bildgestaltung zu machen.

3.4.1 Exkurs: Fotoagentur Magnum

„Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger und David Seymour (Chim) gründeten die legendäre Fotoagentur 1947 mit dem Ziel, in einer Kooperative motivierter, gleichgesinnter Fotografen unabhängig zu arbeiten - als Berichterstatter, Kommentatoren und Poeten mit der Kamera. ‚Der entscheidende Augenblick‘ und ‚Human Interest‘ wurden dabei die zentralen Paradigmen.“⁶⁶

„Erstmalig schlossen Fotografen sich zu einer Agentur zusammen, mit dem Ziel ihre Arbeit unabhängig zu produzieren, sie zu kontrollieren, sie selbst zu vermarkten und sich so eine gewisse Unabhängigkeit von den Medien zu sichern. Ihr Prestige war das der erfolgreichsten Kriegsfotografen jener Zeit; ihr Ziel war die humanistische Idee des Verantwortungsgefühls und des Respekts des Fotografen gegenüber der Welt, den Menschen und deren Leid. Ihre Idee war, Bilder mit einem erzieherischen Anspruch in die Welt zu setzen, Bilder zu fotografieren, die so stark sind, dass sie – ganz im Sinn von Susan Sontag – den Betrachter auffordern, eine Position zu beziehen.“⁶⁷

⁶⁶ www.westlicht.at, 03.01.2013, Ausstellung „In Our Time – Magnum 1947-1987“

⁶⁷ www.nrw-forum.de, 2.12.2011

Ihr Anliegen war und ist es, den unabhängigen Fotojournalismus zu fördern und die Fotografen in ihrer Unabhängigkeit gegenüber Redaktionen und eventuelle auch Regierungen zu schützen. Des Weiteren fördern sie eine freie Gestaltung der fotografischen Werke, ohne sich an Richtlinien und Vorgaben der Illustrierten halten zu müssen. Die Mitglieder sind unabhängig in ihrer Berichterstattung. Magnum schuf sozusagen das „Urheberrecht“ in diesem Genre der Fotografie. Mitglieder, ehemalige wie aktive, sind: Sebastiao Salgado, Steve McCurry, James Nachtwey, Erich Lessing, Tim Hetherington, Paolo Pellegrin, Inge Morath und Thomas Dworzak.

Wie viele andere Konflikt- und Kriegsfotograf(inn)en stand Rodger 1945, als er das Vernichtungslager Bergen-Belsen dokumentieren sollte, vor einem moralischen Dilemma: Zu direkte und in ihrer Wirkung brutale Aufnahmen hätten die Betrachter/innen unter Umständen abgeschreckt, zu abgeschwächte jedoch hätten ihm den Vorwurf der „ästhetischen Beschönigung“ eingebracht. Rodger erinnert sich, vor den Leichenbergen gestanden und gedacht zu haben: *„Die Toten lagen herum, 4.000 von ihnen, und ich merkte, ich ordnete Leichen zu fotografischen Kompositionen an.“*⁶⁸ So traf er folgende Entscheidung: Er fotografierte zwar die Leichenberge, bezog aber die Umstehenden, potentiell ehemalige Aufseher/innen des Lagers, die zum „Aufräumen“ der Leichen gezwungen worden waren, in seine Bildreportage mit ein (Abb. 8). Auf diese Weise wurde der schockierende Anblick der Leichenberge durch die in die Bildgestaltung miteinbezogenen Umstehenden gedämpft.⁶⁹ Werckmeister fasst zusammen, dass Rodger sich diesem Thema demzufolge weder rein dokumentarisch noch rein ästhetisch genähert habe sondern seine Komposition und seinen Bildausschnitt auf dramatisch argumentierende Art und Weise gewählt habe – genauso, wie es für die Magnumfotograf(inn)en üblich werden sollte.⁷⁰

Ähnlich erging es auch James Nachtwey, als er in Goma, Zaire (heute DR Kongo), die Leichenberge und Massengräber so fotografierte, dass er sich von der Fülle an Pressebildern absetzte (auf diese Fotos wird unter 6.3 näher eingegangen). Er musste seine Aufnahmen zu *„bildhaften Kompositionen dramatisieren“*, denn nur auf diese Weise konnte er die

⁶⁸ Werckmeister 2005, S. 41

⁶⁹ vgl. ebenda

⁷⁰ Werckmeister 2005, S. 41

Betrachter/innen zu einer emotionalen Reaktion „zwingen“ und ein entsetztes Abwenden verhindern.⁷¹

Die Verfasserin teilt Sontags Meinung, dass „*die Schockwirkung fotografierte Gräueltaten bei wiederholter Betrachtung*“ nachlasse.⁷² Des Weiteren ist sie mit Sontag der Meinung, dass die Allgegenwart der Fotografie unberechenbare Auswirkungen auf unsere Fähigkeit hätte, ethisch zu empfinden. Die Fotografie ließe eventuell die Welt für uns, die Betrachter/innen, verfügbarer erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist.⁷³

Sontag befasst sich in ihrem über 30 Jahre später erschienenen Werk „*Das Leiden anderer betrachten*“ intensiv mit dem Thema der emotionalen Abstumpfung, die ihrer Ansicht nach in eben dieser Allgegenwart der visuellen Gewaltdarstellungen begründet liege. Die Verfasserin nimmt an dieser Stelle vorweg, dass das in einem späteren Kapitel abgehandelte Feedback von Besucherinnen und Besuchern des Wiener Fotomuseums „*WestLicht – Schauplatz für Fotografie*“ diese Ansicht bestätigt.

Wie bereits unter 3.1 besprochen, würden laut Benjamin auf Fotografien Dinge sichtbar werden, die vorher beim bloßen Betrachten nicht zu sehen waren. Auf die Kriegs- und Konfliktfotografie bezogen bedeutet das, dass Gräueltaten nicht unbedingt abgelichtet werden müssen, um als solche wahrgenommen zu werden. Genau darin läge für Benjamin der „*magische Charakter*“ der Fotografie.⁷⁴ Dem ist hinzuzufügen, dass in der Kriegsfotografie vieles erst durchs „Nicht-Zeigen“ sichtbar gemacht wird. So prägt zum Beispiel Heidelberger den Begriff der „*Ökonomie der Grausamkeit*“, welcher die emotionale Aufnahme nicht explizit als grausam dargestelltes menschliches Leid meint.⁷⁵ Für Heidelberger kann ein Foto gerade eben durch die ästhetische Qualität an ethischem und journalistischem Wert gewinnen, weil die Ästhetik die Information der Gewaltausübung „*emotional kodiert*“.⁷⁶ Die Wahrheit sei dennoch vorhanden, nur die intendierte Aussage unter Umständen verändert. So entstünde die Bedeutung einer Fotografie für Heidelberger primär durch ihre Kontextualisierung. Fehlende Kontextualisierung könnte dargestellte Sachverhalte pervertieren, das heißt, Täter und Opfer könnten vertauscht werden.

⁷¹ Werckmeister 2005, S. 42

⁷² Sontag 2001, S. 26

⁷³ Sontag 2001, S. 26f.

⁷⁴ Benjamin 1992, S. 71f.

⁷⁵ Heidelberger 2008, S. 73

⁷⁶ Heidelberger 2008, S. 73

4. DIE GESCHICHTE DER KRIEGSFOTOGRAFIE VON IHREN ANFÄNGEN BIS HEUTE

„Der Krieg gilt erst seit 1918 als möglicherweise unmoralisch.“⁷⁷

Dieses Kapitel enthält eine komprimierte Geschichte der Kriegsfotografie, wobei hier vor allem auf die wichtigsten Kriege der vergangenen 160 Jahre eingegangen wird (eine Ausnahme bildet hier der Zweite Weltkrieg, der aufgrund des schieren Umfangs nicht in die Arbeit miteinbezogen werden konnte). Im Besonderen werden die Fotografien besprochen, die sich als ihre jeweiligen „Ikonen“ etabliert haben.

Das Wort „Ikone“ stammt ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie „Bild, Abbild“ (eikon = Bild).⁷⁸ Der Begriff kommt zunächst aus dem Bereich der sakralen Kunst der Ostkirche und bezeichnet Kultus- und Heiligenbilder, in denen sich, aus Sicht der Anhänger der Bräuche und Traditionen der Ostkirche, die christliche Wahrheit vergegenwärtigt. Zweck dieser ist es, Ehrfurcht der Betrachterin/des Betrachters vor dem Abgebildeten, indirekt auch Gott selbst, zu bewirken. Andere Wörter für Ikone wären nach heutigem Sprachgebrauch auch „Kultbild“-Darstellungen, welche in religiösen Kulthandlungen besondere Verehrung genießen, oder im weitesten Sinne auch das sogenannte „Vorbild“.⁷⁹ Letztlich lässt sich aus dem Begriff „Ikone“ auch das Wort „Ikon“ ableiten – was wiederum ein „Zeichen“ ist, das die Realität/den Inhalt repräsentiert. Unter „Fotoikone“ versteht man folglich ein Bild, das zu einem Symbol für etwas geworden ist: Das Foto vom *„Fallenden Soldat“* von Robert Capa hat sich in das Gedächtnis der Betrachterin/des Betrachters eingebrannt, und es assoziiert den Soldaten automatisch mit den tapfer kämpfenden Republikanern im Spanischen Bürgerkrieg (Abb. 9). Gleichzeitig ist es aber auch zu einem Symbol für den Wahnsinn des Krieges geworden.⁸⁰

Denkt man an den Vietnamkrieg, so sieht man in Gedanken vielleicht zuerst das kleine Mädchen, das, durch den Napalm Angriff von Säure verätzt, vom Unglücksort wegrennt – dem Fotografen entgegen (Abb. 10). Solche Fotografien, „Bildikonen“, prägen das soziale

⁷⁷ Ute Daniel (deutsche Historikerin) zitiert in: Spiegel.de 2004

⁷⁸ siehe Glossar

⁷⁹ siehe Glossar

⁸⁰ Ralf Hanselle, Freier, deutscher Publizist mit Schwerpunkt auf Fotografie.

Quelle: <http://www.ralf-hanselle.de>, 11.10.2012

Gedächtnis. Doch wie auch Roland Barthes richtig bemerkt, ist dies äußerst gefährlich, da es zur Mythenbildung beitragen kann.⁸¹ Diese Bildikonen werden im Gedächtnis gespeichert und tendieren dazu, von geschichtlichen Dokumenten zu Symbolen der öffentlichen Erinnerung zu werden. Erinnert man sich an den Vietnamkrieg, denkt man nicht an den Krieg im Vietnam, sondern an Nick Uts Foto, auf welches im Anschluss näher eingegangen wird. So läuft man durchaus Gefahr, andere (fotografische) Dokumente nicht ins soziale Gedächtnis aufzunehmen, wodurch sie mit der Zeit dauerhaft verloren gehen.⁸²

„Die Geschichte der Kriegsfotografie ist eine Geschichte politischer Kontrolle, kultureller Tabubrüche, individueller und kollektiver Tragödien. Doch digitale Manipulationen, Ausschnitthaftigkeit und Inszenierung diskreditieren mittlerweile mehr als je zuvor die Glaubwürdigkeit von Fotografie. Welche Revolution die Kriegsfotografie an der Jahrtausendwende erfahren hat, ist erst zu verstehen, wenn man auf ihre Anfänge zurückblickt.“⁸³

Eines der wichtigsten wissenschaftlichen Werke hierzu ist Gerhard Pauls Buch *„Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges“* (2004), welches einen Querschnitt durch die Kriegsgeschichte seit Erfindung der Kamera gibt und die wichtigsten fotografischen Ikonen der einzelnen Kriege näher beleuchtet.

Panossians sowie Tremmels Diplomarbeit und Lars Kleins, Andreas Steinsieck und Ute Daniels *„Geschichte der Kriegsberichterstattung“* (2006) waren ebenso nützlich wie Susan Sontags *„Das Leiden anderer betrachten“* (2008) und diverse Onlineberichte aus Magazinen und Zeitungen der letzten zehn Jahre, die sich mit dem Thema Krieg befassten.

4.1 Der Krimkrieg (1853 bis 1856) und der amerikanische Sezessionskrieg (1861 bis 1865)

„Die Zensur in der Kriegsfotografie ist so alt wie die Kriegsfotografie selbst.“⁸⁴

Dieses Zitat trifft die Arbeit von Kriegsfotografen (siehe 1.1 Exkurs), wenn auch von ca. 1850 bis 1918 unter Umständen in einem anderen Kontext als dem heutigen, auf den Punkt. Denn bereits im Krimkrieg, sozusagen dem ersten Krieg, der mit der Kamera visuell festgehalten

⁸¹ Sexl 2010, S. 126f.

⁸² Sexl 2010, S. 126f.

⁸³ Irene Helmes zitiert in: Sueddeutsche.de 2007

⁸⁴ Tremmel 2004, S. 120

wurde, arrangierte man die gegnerischen Leichen im Auftrag der Regierung, um das Schlachtfeld für zu Hause aufregender wirken zu lassen. Der auf englischer Seite stehende Fotograf Roger Fenton ging in die Geschichte als der erste offizielle Kriegsfotograf ein, weil er die britischen Interventionen im Krimkrieg ablichtete (Abb. 11).⁸⁵ Auf einer seiner Fotografien aus dem Jahr 1855 zeigt er sechs englische Offiziere mit ihren Waffen, wie sie vor einem Kanonenwagen für ein Gruppenportrait posieren.

Nur knapp zehn Jahre später erlangte vor allem der amerikanische Studiofotograf Mathew Brady Bekanntheit, nachdem er mit seinem professionellen Team auf eigenen Antrieb hin, ausgerüstet mit einer mobilen Dunkelkammer, in den amerikanischen Sezessionskrieg (auch amerikanischer Bürgerkrieg genannt) gezogen war. Die Sensation bestand darin, dass Brady der erste Kriegsfotograf war, der nicht im Auftrag der Regierung vom Kriegsgebiet berichtete (Abb. 12). Des Weiteren fotografierte sein knapp 18-köpfiges Team, unter ihnen auch Alexander Gardner, auf den später noch zurückzukommen sein wird, Nahaufnahmen von Leichen, wie sie die Weltöffentlichkeit noch nie zuvor gesehen hatte. Es soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass Brady, während sein Team auf den Schlachtfeldern die fotografischen Aufnahmen machte, meist in Washington zurückblieb und die Organisation übernahm. Er selbst betrat fast nie einen Kriegsschauplatz.

Trotz seiner Berühmtheit starb Brady verarmt in New York, da ihm, entgegen seiner Erwartungen, die amerikanische Regierung nach dem Krieg seine Fotografien nicht abgekauft hatte – damals wie heute stellt die Finanzierung eines der größten Probleme für Kriegsfotograf(inn)en dar: So gab Brady hohe Geldsummen für seine knapp 10.000 Aufnahmen aus privaten Mitteln, fand jedoch keine Abnehmer.⁸⁶

Wie erwähnt, zählte zu Bradys Team auch Alexander Gardner, ebenfalls ein amerikanischer Fotograf. Bereits nach kurzer Zeit auf dem Schlachtfeld wurde dieser durch Kontakte zur Regierung zum offiziellen Armeefotografen ernannt. Erst einige Jahrzehnte später sollte sich herausstellen, dass Gardner einige seiner Fotos manipuliert hatte: So hatte er ein und dieselbe feindliche Leiche in unterschiedlichen Positionen auf mehreren Fotos arrangiert (Abb. 13, Abb. 14).⁸⁷

Bis dato war es für Kriegsfotografen (siehe 1.1 Exkurs) üblich, für die eigene Armee Partei zu ergreifen und Fotos der eigenen siegreichen Soldaten zu propagandistischen Zwecken zu

⁸⁵ Panossian 2009, S. 6f.

⁸⁶ vgl. ebenda, S. 7f.

⁸⁷ vgl. ebenda, S. 7f.

veröffentlichen. Eine Revolution der Kriegsfotografie, in Anlehnung an Gardeners Praktiken, sollte schließlich der Erste Weltkrieg mit sich bringen. Der österreichische Fotohistoriker Anton Holzer erklärt, dass der Erste Weltkrieg stilbildend für die Berichterstattung aller späteren Konflikte gewesen sei.⁸⁸

4.2 Der Erste Weltkrieg (1914 bis 1918)

„Man lernte, Bilder lügen zu lassen.“⁸⁹

Der Erste Weltkrieg sollte zum *„umfassendsten geführten Propagandakrieg der Weltgeschichte werden“*, denn hier brachte die *„Regierung die Entstehung von Fotos, die Bildzensur und die Weiterleitung an die Massenmedien mit eigens eingerichteten Behörden unter ihre Kontrolle.“*⁹⁰ Fast alle kriegsführenden Länder richteten eigene Fotopropagandastellen ein. Dafür benötigte man natürlich auch Berichtersteller/innen, die sich dieser Vorgehensweise fügten: *„Der eingebettete Berichtersteller, der unter intensiver Kontrolle steht und mit wohldosierten Informationen gefüttert wird, wurde im 1. Weltkrieg zum allgemeinen Muster.“*⁹¹ Laut Holzer wurden die Zeitungen in den Jahren von 1914 bis 1918 fast ausschließlich mit von offiziellen Stellen zensierten Bildern bestückt: *„Die Behörden haben immer effektiver verhindert, dass abweichendes Material veröffentlicht wurde.“*⁹² Wie auch in fast allen darauffolgenden Kriegen, wie zum Beispiel dem Kosovokrieg und dem Irakkrieg, sollte hier viel retuschiert, vor allem aber sollten Fotos in falschem Kontext veröffentlicht werden, welche das eigene Heer in ein positives Licht rückten. *„Die Ikonisierung der eigenen Soldaten, die Heroisierung des Kampfes und die Herabwürdigung des Feindes setzten während des 1. Weltkriegs Standards, die noch heute gelten.“*⁹³

Ein bekannter Kriegsfotograf im Ersten Weltkrieg war Frank Hurley, der als Frontberichtersteller den Ersten Weltkrieg für sein Heimatland Australien dokumentierte: Auf

⁸⁸ Markus Becker, Spiegel.de 2004

⁸⁹ Gerd Krumeich (deutscher Historiker) zitiert in: Spiegel.de 2004

⁹⁰ Becker zitiert in: Spiegel.de 2004

⁹¹ vgl. ebenda

⁹² Holzer, vgl. ebenda

⁹³ Daniel, vgl. ebenda

einem seiner Bilder ist ein deutscher Soldat vor einem erbeuteten britischen Panzer zu sehen. Fotografien wie diese stammen aus dem Propagandaarsenal des deutschen Militärs (Abb. 15). „Vor dem Ersten Weltkrieg hat die überwältigende Mehrheit der Europäer den Krieg als einen normalen Bestandteil der menschlichen Existenz betrachtet.“⁹⁴

Was, nach Ansicht der Verfasserin, mit Sicherheit auch daran lag, dass die Soldaten, zum Beispiel der k.u.k. Armee Österreichs, keine Wahl hatten, ob sie in den Krieg ziehen wollten oder nicht, da seit 1866 die allgemeine Wehrpflicht bestand.⁹⁵ Das war ein Faktum, dem man sich fügen musste. Dass es bis dahin nur wenig Kritik von Seiten der Landsleute gab, deren Regierung entschied, einen Krieg zu führen, könnte vielleicht auch daran liegen, dass es einem Soldaten hohes Ansehen und Prestige verlieh, bei der Armee zu sein. Dies sollte sich jedoch im Verlauf des Ersten Weltkrieges – vor allem in Österreich – ändern, nicht zuletzt durch Karl Kraus' literarisches Werk „Die letzten Tage der Menschheit“, eine „Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog“, das zwischen 1915 und 1922 entstand.⁹⁶ In 220 Szenen stellt Kraus die Absurdität des Krieges dar und montiert seinen Tragödientext aus Zitaten, die Zeitungsmeldungen, Leitartikeln, militärischen Tagesbefehlen, Verordnungsblättern, Gerichtsurteilen und Gedichtsammlungen entnommen wurden. Vielmehr als um die Darstellung der Kriegsgräuel an der Front ging es Kraus um die Verlogenheit und Skrupellosigkeit der politisch Verantwortlichen.⁹⁷

Ein weiterer ausschlaggebender Grund für den Meinungsumschwung der jeweiligen Bevölkerung war, abgesehen von den nicht hinnehmbaren hohen Opferzahlen, sicher auch, dass Fotografien den Weg in die Öffentlichkeit fanden, die sehr wohl die eigenen getöteten Soldaten zeigten und die „Grausamkeiten des technisierten Tötens“ veranschaulichten.⁹⁸ So lieferte zum Beispiel Hurley im Verlauf des Krieges mit seinen Fotografien ein gänzlich anderes Bild vom Krieg: Seine Fotografie der kämpfenden britischen gegen die deutsche Armee „Morgen nach der ersten Schlacht von Passchendaele: Pathos und Leid des Krieges“,

⁹⁴ vgl. ebenda

⁹⁵ <http://www.kuk-wehrmacht.de/national.htm>, 27.12.2012, k.u.k. Armee: kaiserliche und königliche Armee

⁹⁶ Karl Kraus war einer der bekanntesten österreichischen Schriftsteller und scharfer Kritiker des Hetzjournalismus. Er lebte von 1874 bis 1936.
Quelle: www.karl-kraus.net, 28.12.2012

⁹⁷ Kindlers Literatur Lexikon, Band 13, dtv, München 1974, S. 5631f.

⁹⁸ Spiegel.de 2004

welche 1917 entstand und schlagartig berühmt wurde (nicht nur in Australien, sondern weltweit), veranschaulicht eine der, laut der deutschen Historikerin Ute Daniel, sinnlosesten Schlachten des Ersten Weltkrieges (Abb.16).⁹⁹ Denn für nur acht Kilometer Land gab es 325.000 tote und verwundete Soldaten zu verzeichnen.

4.3 Der Spanische Bürgerkrieg (1936 bis 1939)

Aufgrund des steigenden Interesses der westlichen Gesellschaft am neuen Medium der Bildillustrierten, richteten diese schon bald ihren Fokus auf das aktuelle Kriegsgeschehen.¹⁰⁰ So kam es zu einem raschen Aufschwung einer neuen Berufsgruppe: der Berufsfotograf(inn)en. Diese machten sich durch ihre glaubhafte Berichterstattung vom Krieg einen Namen und verbürgten sich mit diesem für die Qualität der Fotos.

Laut Caroline Brothers begann man nun, den Krieg fotografisch für die Öffentlichkeit zu dokumentieren und diese „mitentscheiden“ zu lassen.¹⁰¹ Dies wurde durch das Faktum verstärkt, dass von nun an der Fokus vor allem auf ziviles Leid gerichtet wurde – man denke daran, dass die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die Blütezeit der sozialdokumentarischen Fotografie war.¹⁰² Bittere Ironie daran ist, dass genau Robert Capas Fotografie vom „Fallenden Soldaten“ während des Spanischen Bürgerkriegs, worüber später noch zu sprechen sein wird, der Fälschung bezichtigt wurde und selbst heute noch wird (Abb. 9). Denn bis heute ist nicht geklärt, ob das Foto gestellt ist oder nicht.

„Die Geschichte der Kriegsfotografie ist immer auch eine Geschichte von Fälschung und Manipulation. Bis heute ist die Authentizität vieler Bilder Gegenstand lebhafter Diskussion. Schon im Krimkrieg Mitte des 19. Jahrhunderts wurden von Roger Fenton Kanonenkugeln extra ins Bild gelegt – und ob Robert Capas Soldat im Spanischen Bürgerkrieg wirklich fiel, bleibt umstritten.“¹⁰³

Aufgrund Jahrzehnte andauernder Spannungen innerhalb Spaniens, die auf sozialpolitischen Spannungen, aber auch Autonomiebestrebungen einiger Teile des Landes fußten, eskalierte der Konflikt schließlich 1936. Es kam zu einem Bürgerkrieg, der zwischen der demokratisch gerichteten „Volksfrontregierung“ und den rechtsgerichteten „Putschisten“ unter General

⁹⁹ Daniel zitiert in: Spiegel.de 2004

¹⁰⁰ Kunde 2000

¹⁰¹ Brothers 1997

¹⁰² Kunde 2000

¹⁰³ Helmes zitiert in: Sueddeutsche.de 2007

Francisco Franco ausgetragen wurde. 1939 endete der Krieg mit einem Sieg der Anhänger Francos. Die Diktatur Francos, auch bekannt als „Franquismus“, währte bis zu dessen Tod 1975.¹⁰⁴

Der Spanische Bürgerkrieg besaß auch einen gewichtigen internationalen Aspekt, da er die kontroversiellen ideologischen Ansichten der europäischen Länder widerspiegelte, die schließlich im Zweiten Weltkrieg münden sollten. So unterstützten zum Beispiel Italien und Deutschland, nachdem Franco Hitler um Hilfe gebeten hatte, die Putschisten, damit dem Deutschen Reich das Franco-Regime nicht gefährlich werden konnte.¹⁰⁵ Die Sowjetunion hingegen belieferte die Republik mit Waffen und Beratern.

Einen wichtigen Faktor für die glaubhafte Kriegsberichterstattung spielte zu einem großen Teil die Erfindung der handlichen Kleinbildkamera „Leica“, die es von nun an ermöglichen sollte, überall und zu jedem Zeitpunkt beliebig viele Fotos aufzunehmen – vor allem aber, so nah wie nie zuvor das Kriegsgeschehen zu dokumentieren. Dies war ein wichtiger Grund dafür, dass sich in der Zwischenkriegszeit der Bildjournalismus in seiner Blüte befand und diverse Bildillustrierte gegründet wurden. Das waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, unter anderem, die in Berlin und Prag publizierte „AIZ – Arbeiter Illustrierte Zeitung“ und die von Henry Luce in New York gegründete Bildillustrierte „Life“, die einen großen Teil ihrer Fotomontagen dem Thema Krieg widmeten und deren Redakteurinnen/Redakteure, wie zum Beispiel John Heartfield, Meister auf dem Gebiet der Fotomontage waren.¹⁰⁶ Vor allem „Life“ stellte den Anspruch an eine neue Ästhetik des Bildjournalismus. Denn noch um 1900 hatte gegenüber den „nur“ illustrativen Charakter innewohnenden Bildern, das geschriebene Wort in Zeitungen dominiert. Nun aber sollte sich die Leserin/der Leser beim Betrachten der Fotos tatsächlich „live dabei“ fühlen, und die neue Anforderung an Fotografien war, dass sie auch ohne Text ihre Geschichte zu erzählen vermochten.

Ein passendes Zitat Robert Capas besagt: „Wenn die Bilder nicht gut sind, warst du nicht nahe genug dran.“¹⁰⁷ Gute Kriegsberichterstattung bedeutete für ihn, möglichst nah an das Kampfgeschehen heranzugehen. Nur auf diese Weise würde die Leserin/der Leser zu Hause

¹⁰⁴ Paul 2004, S. 173f.

¹⁰⁵ Paul 2004, S. 173f.

¹⁰⁶ Panossian 2009, S. 14f.; Stiegler/Thürlemann 2011, S. 195f.

Begriffsdefinition „Fotomontage“ siehe Glossar

¹⁰⁷ www.magnumphotos.com, 4.2.2012

sich ein adäquates Bild vom Krieg machen können. Endre Friedmann (Capas Geburtsname) war 1913 in Budapest geboren worden und kam schon früh zur Kriegsfotografie durch die Berliner Fotoagentur „Dephot“. 1935 legte er sich seinen Künstlernamen zu. Bereits 1936 wurde er durch seine Aufnahmen des Spanischen Bürgerkriegs weltbekannt. Das Foto des „Fallenden Soldaten“ entstand am 5. September 1936 im Kampf der republikanischen gegen die aufständischen franquistischen Truppen (Abb. 9).¹⁰⁸ Capa soll dieses Foto in der Sekunde des Todes aufgenommen haben; Sekundenbruchteile nachdem die tödliche Kugel den Soldaten bereits getroffen hätte, jedoch bevor dieser zu Boden gefallen wäre. Diese Aufnahme ging als „Ikone“ des Krieges in die Geschichte ein – keine Fotografin/kein Fotograf zuvor war so dicht am Geschehen gewesen wie Capa. Doch bis heute ist die Authentizität des Bildes weitestgehend umstritten: Der britische Journalist Phillip Knightley, der mit Capa im Krieg unterwegs gewesen war, behauptete in einem in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erschienenen Buch über die „Geschichte des Kriegsjournalismus“, dass das Foto gestellt gewesen wäre; Capa hingegen beteuerte Zeit seines Lebens, dass er sein Bild nicht inszeniert hatte. Eine Möglichkeit, die Wahrheit ans Licht zu bringen, bestand darin, den Negativstreifen des besagten Films zu finden, der in den Wirren des Spanischen Bürgerkriegs verloren gegangen war. Unter Umständen hätte man nämlich aufgrund der vorher und nachher aufgenommenen Fotos feststellen können, ob es sich bei dem Foto tatsächlich um einen Schnappschuss handelte. 2008 wurden dann tatsächlich im Nachlass eines mexikanischen Diplomaten Negativfilme Capas von eben diesem Tag gefunden. Doch das Negativ des „Fallenden Soldaten“ befand sich nicht darunter. So ist die Frage nach seiner Authentizität bis heute ungeklärt.¹⁰⁹

Capa dokumentierte bis zu seinem Tod 1954 (er trat während des Indochinakrieges auf eine Landmine) noch weitere Kriege – viele Schlachten und Auseinandersetzungen davon im Auftrag von „Life“. Einer davon war der Zweite Weltkrieg, auf den hier aber nicht näher eingegangen wird. Jedoch waren diese beiden Kriege mitunter verantwortlich für die „Blütezeit der Fotoreportage“.¹¹⁰

¹⁰⁸ Panossian 2009, S.13f.

¹⁰⁹ <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/385731/Capas-Koffer>, 22.12.2012

¹¹⁰ On3.de 2012

4.4 Der Vietnamkrieg (ca. 1964 bis 1975)

„Kriege werden nicht mehr auf den Schlachtfeldern, sondern in den Medien entschieden.“¹¹¹

Der Vietnamkrieg, bis 1954 „Indochinakrieg“ genannt, begann bereits 1945 als Konflikt zwischen den vietnamesischen Kommunisten und der französischen Kolonialmacht in Indochina, wobei es um die Unabhängigkeit der französischen Kolonialmacht und die Demokratisierung des Landes ging. Später setzte sich dieser Konflikt als Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südvietnam fort und endete schließlich 1975 mit der Eroberung Südvietnams durch die nordvietnamesischen Truppen. Ab 1965 intervenierten die USA auf südvietnamesischer Seite und bombardierten Nordvietnam, da sie ihre Interessen in Südvietnam für bedroht hielten.¹¹² Der Krieg ging in die Geschichte ein als der Krieg, der „live“ in den Wohnzimmern der amerikanischen Bürger/innen stattfand. Durch das Fernsehen brachte man die kriegerischen Auseinandersetzungen in Vietnam fast in Echtzeit auf die Bildschirme der amerikanischen Bürger. Die Zuseher/innen bekamen erstmals hautnah dokumentiert, wie ein Krieg geführt wurde.¹¹³ Der Vietnamkrieg sollte der einzige Krieg sein, der unzensuriert dokumentiert werden durfte. Grund dafür war, dass die amerikanische Regierung den für sie fatalen Fehler beging, die kriegerischen Grenzen für die Medien zu öffnen und ihre Berichte und Fotografien nicht zu kontrollieren. In der Zeitschrift „Life“ waren 1963 erstmals Farbbilder der Schlachten zu sehen. Die Nicht-Kontrolle der Medien ging für die amerikanische Regierung so lange gut, bis die Medien anfangen, auf die Täter-Opfer-Ikonografie aufmerksam zu werden und Bilder nach Hause zu senden, die die Gewaltverbrechen der amerikanischen Soldaten an der zivilen Bevölkerung Vietnams veranschaulichten. Dieser Krieg bereitete den Weg zu einer neuen Ära der Kriegsberichterstattung: Von nun an konzentrierte man sich als Kriegsphotograf/in nicht mehr primär auf die Dokumentation des aktiven Kampfgeschehens, sondern auf die Darstellung der zivilen Opfer, das heißt, die Opferikonographie dominierte von nun an die Kriegsberichterstattung. So spricht zum Beispiel Werkmeister davon, dass *„angesichts der Allgegenwart der Fernsehnachrichten, die sie bei ihrem Publikum vorauszusetzen hatten“*,

¹¹¹ Colin Powell (ehemaliger General der US-Army) zitiert in: Sexl 2010, S. 111

¹¹² Paul 2004, S. 311f.

¹¹³ Paul 2004, S. 324f.

die Fotograf(inn)en „*die ästhetische Subjektivität ihrer Arbeit zum Hauptfaktor ihres Erfolges bei der Presse*“ machten.¹¹⁴

Dies führte dazu, dass die Bürger zu Hause immer öfter die „Kollateralschäden“ eines Krieges, die unschuldig getöteten Zivilisten, zu Gesicht bekamen und anfangen, den Krieg kritisch zu hinterfragen. Hierbei ist anzumerken, dass die Wehrpflicht in den USA 1940 eingeführt und 1973 nach dem Rückzug der US-Truppen aus Vietnam, ausgesetzt wurde, was auch daran liegen könnte, dass die amerikanische Bevölkerung, aufgrund der authentischen Fernsehberichterstattung, die Absurdität und den Wahnsinn dieses Krieges, in dem Eltern ihre „Söhne“ unter Umständen sterben sahen, erkannten und durch Protestmärsche Druck auf die politisch Verantwortlichen ausübten. Der Krieg war daher für die Regierung nicht mehr legitimierbar.

Eddie Adams' 1968 entstandenes Foto des südvietnamesischen Polizeichefs, der auf offener Straße und vor laufenden Kameras einen gefangenen Vietcong erschießt und für den er 1969 den Pulitzer-Preis erhielt, wurde ebenfalls zu einer Ikone der Kriegsfotografie (Abb. 17). Bei Fotografien wie dieser ist jedoch Vorsicht geboten: Wie im Kapitel „*Das Medium Fotografie*“ der Frage nach der Objektivität von (Konflikt-) Fotografien nachgegangen wurde, stellt sich auch hier die berechnete Frage, ob sich der Polizeichef nicht unter Druck gefühlt hatte, als Dutzende Kameras auf ihn gerichtet waren. Ebenso muss man sich die Frage stellen, ob er den Vietcong „nur“ deshalb erschossen hatte, weil Kameras gerade anwesend waren und er so dem größtmöglichen Publikum ein Zeichen setzen konnte. Tremmels Zitat scheint an dieser Stelle passend: „*Es ist nicht zu vermeiden, dass der Fotograf Teil der Situation ist, die er schildert.*“¹¹⁵ Zu überlegen ist demnach auch, ob die Anwesenheit der Fotograf(inn)en bzw. der Kameras eventuelle Gräueltaten auch verhindert haben.

Besonders in diesem Krieg wurden die blutigen Auseinandersetzungen erstmals in all ihren schrecklichen Facetten gezeigt: Es wurden unschuldige Opfer fotografiert und nicht wie im Ersten Weltkrieg Soldaten, die im Kampf gefallen waren. Vor allem Nick Uts Bild war es, das sich, laut Gerhard Paul, dem Gedächtnis der Bevölkerung als das „Antikriegsbild“ einprägte (Abb. 10).¹¹⁶ Ut erhielt für dieses Foto 1973 den Pulitzer-Preis.¹¹⁷ Dieses Bild ist wohl das

¹¹⁴ Werckmeister 2005, S. 30, Den Motiven der Fotograf(inn)en, Kriege zu dokumentieren und kritisch zu hinterfragen, wird im 5. Kapitel nachgegangen.

¹¹⁵ Tremmel 2004, S. 6

¹¹⁶ Paul 2004, S. 324f.

¹¹⁷ http://de.leica-camera.com/culture/hall_of_fame/nick_ut/, 02.01.2013

Antikriegssymbol des Vietnamkriegs schlechthin geworden. Uts Bild des kleinen Mädchens, sogar ihr Name – Kim Phuc – wurde bekannt, entstand zwar in vollkommener Hektik und wurde im Nachhinein auch auf den richtigen Ausschnitt zugeschnitten, aber dennoch: Es verkörpert das Grauen des Krieges wie kein anderes Bild zuvor. Obwohl es Videoaufnahmen des Napalm Angriffes gab, blendete zum Beispiel der amerikanische TV-Sender CBS minutenlang dieses Standbild ein, um eine größere emotionale Wirkung beim Betrachter zu erzielen.¹¹⁸ Denn wie Susan Sontag einige Jahrzehnte später erklären sollte, hinterlässt ein Foto eine tiefere Wirkung: „*Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern, und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.*“¹¹⁹

Auch das Spiel mit dem Namen des Mädchens, der Eingang in die internationale Presse fand, war beabsichtigt: Denn mit Opfern, deren Namen man kennt, kann man eine stärkere emotionale Beziehung aufbauen. Bisher waren die abgebildeten Toten auf den Fotos lediglich Unbekannte in einer grauen Masse des Schlachtfeldes, jedoch keine Individuen gewesen. Wie bereits erwähnt wurde dieses Bild zugeschnitten, so kann man auf dem Originalbild den eigentlichen Bildausschnitt sehen (Abb. 18). Dennoch erachtete man den Ausschnitt des Mädchens für dramatischer und publizierte es auch so. Außerdem sind auf dem Originalbild weitere Fotograf(inn)en zu erkennen, und die Vermutung der Verfasserin liegt nahe, dass sich die Kinder in unbeobachtetem Zustand eventuell anders verhalten hätten, da sie von den Fotograf(inn)en geradezu in eine Richtung gedrängt wurden. Vielleicht hätten sie sich aus Angst hinter den straßensäumenden Büschen versteckt, oder sie wären den Fotograf(inn)en, in der Hoffnung auf Hilfe, entgegengelaufen. Der Bericht darüber, der im November 2007 in der Sueddeutschen Zeitung erschien, bringt diese Ansicht treffend zum Ausdruck:

„1972: Das neunjährige Mädchen Phan Ti Kim Phuc auf der Flucht vor einem Napalmangriff der südvietnamesischen Luftwaffe auf Trang Bang, eines der eigenen Dörfer. Das Bild des 21-jährigen AP-Fotografen Nick Ut entfaltete in der Kriegsdebatte enorme Wirkung und ist ins kollektive Gedächtnis eingegangen. Doch auch dieses Bild – an sich unangefochtenes Dokument der Leiden der Zivilbevölkerung – hat seine Fußnote. Andere Bilder mit anderem Bildausschnitt

¹¹⁸ Tremmel 2004

Begriffsdefinition „Video“ siehe Glossar

¹¹⁹ Sontag 2001, S. 11

zeigten, dass die Kinder regelrecht von Fotografen getrieben wurden, die nicht zu Hilfe zu eilen schienen.“¹²⁰

Vor allem Schreckensbilder wie dieses trugen maßgeblich zum Umdenken in der amerikanischen Bevölkerung bei: Stand man bis Mitte der 1960er Jahre dem Krieg noch neutral bis positiv gegenüber, da bis dato die Medien kriegsereignisse nicht kritisch hinterfragten, sondern lediglich die Bilder publizierten, die die Fotograf(inn)en ihnen zugesandt hatten, so wurden spätestens 1968 Proteste gegen die Weiterführung des Krieges und der Abschlachtung der Vietnames(inn)en laut.¹²¹

„Es ist dabei gleichwohl ein wichtiger Unterschied zwischen den Kriegen um 1900 und jenen heute, dass der Fokus in der Darstellung des Krieges vom Krieg selbst und den Soldaten weitgehend auf die Darstellung der Zivilisten übergegangen ist. Ihr Schicksal ist gleichsam zum Indikator für die Legitimität eines Krieges geworden. Das Kriegsgeschehen selber beschränkt sich in der Berichterstattung oft genug auf einzelne Ereignisse. Seit dem Zweiten Golfkrieg von 1991 lässt sich verstärkt beobachten, dass das Kriegsgeschehen selber in den Hintergrund tritt. Während um 1900 der Ehrgeiz der Berichtersteller eher darauf zielte, Teil der Kriegsanstrengungen zu werden, scheint es spätestens seit Bosnien schlicht zum guten Ton zu gehören, sich auf der Seite der Opfer zu positionieren.“¹²²

4.5 Der Zweite Golfkrieg (1990 bis 1991)

„La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu.“¹²³

Der Golfkrieg sollte nach Paul (2004) in die Geschichte als der „Krieg ohne Bilder“ eingehen.¹²⁴ Aus dem Fiasko, das die amerikanische Regierung mit den Medien im

¹²⁰ Sueddeutsche.de 2007, AP=Associated Press

¹²¹ Tremmel 2004

¹²² Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 30

Anmerkung der Verfasserin: Das Zitat wurde direkt übernommen – was die Autor(inn)en mit den “Kriegen um 1900” meinen, sei dahingestellt. Wahrscheinlich bezogen sie sich auf die fotografisch dargestellten Kriege bis zum Ersten Weltkrieg, als es erstmals zu einem Wandel der öffentlichen Meinung in Bezug auf die Kriegsführung kam.

¹²³ Jean Baudrillard (franz. „Der Golfkrieg hat nicht stattgefunden.“), zitiert in: Paul 2004, S. 365

Vietnamkrieg erlebt hatte, zog diese ihre Schlüsse, und Bilder vom Krieg gingen ab sofort zuerst durch die Hände des Militärs bzw. des Pentagons, bevor sie für die amerikanische und auch europäische Bevölkerung veröffentlicht wurden. Besonders in diesem Krieg etablierte sich das sogenannte „*Embedding*“, was es zwar schon in früheren Kriegen gegeben hatte, jedoch erst zu dieser Zeit populär wurde.¹²⁵

Ab dem Zweiten Golfkrieg 1991, der auch Erster Irakkrieg genannt wird, war der Begriff des „*Embedding*“ gleichzusetzen mit Zensur:

„Auch wenn es nicht immer so genannt wurde, ist das Konzept des Embedment des Golfkrieges keine vollständig neue Erfindung, sondern eher der Normalfall. Dies zu erkennen ist notwendig für eine historisch fundierte, kritische Distanz zu den Medien, von deren Berichterstattung unser Bild der Welt abhängt.“¹²⁶

Medienvertreter, wie Fotograf(inn)en und Journalist(inn)en durften ab sofort nicht mehr auf eigene Faust in ein Kriegsgebiet reisen, sondern mussten sich den amerikanischen Truppen anschließen. Dies hatte zwar den Vorteil, dass man im Ernstfall geschützt war, einen Platz zum Schlafen und Verpflegung hatte, man jedoch gezwungen war, von dem zu berichten, was das Militär für wichtig hielt. Man durfte zwar mit an die vorderste Front, einen objektiven Blickwinkel gab es jedoch nicht. „...denn durch die Einbettung in eine Einheit wird man auch Teil dieser, bekommt aber trotzdem nur einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit zu sehen, nämlich den gewünschten!“¹²⁷ Das Kalkül hinter dem „*Embedding*“ bestünde laut Panossian in der Solidarität – die Regierung bzw. das Militär hoffe auf einen Verbrüderungseffekt seitens der Berichterstatter/innen. Panossians Interviewpartner/innen gaben als einen wichtigen Faktor die Finanzierbarkeit von Reisen in ein Kriegsgebiet zur Berichterstattung an: Das Militär übernehme alle Kosten, würde man jedoch auf eigene Initiative hinfahren, um seine Fotos später an Magazine zu verkaufen, sei dies schier nicht leistbar.¹²⁸

Die Bilder des Zweiten Golfkriegs zeigten demzufolge die eigenen, amerikanischen Truppen und Interventionen. Abgesehen von ein paar wenigen dieser Bilder bekam die amerikanische sowie die europäische Bevölkerung den Krieg jedoch so gut wie nicht zu sehen. Hier bestätigt sich die weit verbreitete Ansicht, dass ein Krieg in den Köpfen der Menschen nicht stattfindet,

¹²⁴ Paul 2004, S. 365f.

¹²⁵ Gazette.de 2004

¹²⁶ Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 7

¹²⁷ Tremmel 2004, S. 102

¹²⁸ Panossian 2009, S. 24f.

wenn die Berichterstattung in den Medien erschwert wird.¹²⁹ Es kam zu einer bewussten Inszenierung des Krieges – man dokumentierte ihn weitestgehend als einen sauberen technologischen Krieg. Und dennoch sollte es Fotograf(inn)en geben, die kontroverse Fotografien vom Irakkrieg mit nach Hause brachten, die ein gänzlich anders Bild vom Krieg zeigten. Einer dieser Fotografen war der amerikanische Fotograf David Turnley, der als „*embedded journalist*“ mit der Sanitätseinheit des amerikanischen Militärs im Irak unterwegs gewesen war. Nachdem es mit Saddam Husseins Truppen zu heftigen Auseinandersetzungen gekommen war, wurde er mit seiner Einheit mit dem Hubschrauber zur Unglücksstelle beordert, wo sie zwei verletzte und offensichtlich orientierungslose Soldaten und eine in einen Sack gehüllte Leiche mit an Bord nahmen (Abb. 19).

„Ein Sanitäter gibt seinem Kollegen die Identifikationsmarke des Toten. In diesem Augenblick erkennt der verletzte Unteroffizier Ken Kozakiewicz, dass sein bester Freund durch „friendly fire“ getötet worden ist. Und Turnley schießt sein Foto.“¹³⁰

Hier bedarf es einiger Erklärungen: Mit „*friendly fire*“ bezeichnet man den Tod von Soldat(inn)en, die durch die Waffen der eigenen Kamerad(inn)en umgekommen sind. Das heißt, während einer Schlacht geraten die eigenen Soldat(inn)en zwischen die Fronten und werden von ihren Kamerad(inn)en erschossen. Tragisch ironisches Detail am Rande: Dieses Foto bringt Turnley 1991 den World Press Photo Preis ein. Wenn es nach dem US-amerikanischen Verteidigungsministerium gegangen wäre, hätte dieses Foto nie veröffentlicht werden dürfen.¹³¹ Aufgrund der Tragik und den Umständen des Todes des Soldaten jedoch und der offensichtlichen Verzweiflung seines Kameraden angesichts der Situation wurde es schnell zum Antikriegsbild schlechthin.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass dieses Foto eine Seite des Krieges zeigt, die die Öffentlichkeit eigentlich nicht hätte sehen sollen. Ein amerikanisches Kriegsoffer, das es laut offiziellem Regierungsstatement in diesem „saubergeführten technologischen Krieg“ nicht gab. Und dennoch wird es veröffentlicht: Man nutzt diese Situation, um auf das Heldentum dieser tapfer kämpfenden Männer und deren Leidensfähigkeit aufmerksam zu machen. Hier ist demnach ein klarer Fall des „*Embedment*“ auszumachen – man kann nicht objektiv berichten, es wird früher oder später alles für die eigene Seite propagandistisch ausgelegt.

¹²⁹ Tremmel 2004

¹³⁰ Stern.de 2008

¹³¹ Stern.de 2008

4.6 Der Kosovokrieg (1998 bis 1999)

Der Krieg im Kosovo wurde von der NATO (ohne UN-Mandat) gänzlich asymmetrisch geführt. Das heißt, dass es nie zu einer Bodenoffensive der intervenierenden Länder mit den jugoslawischen Streitkräften und der kosovarischen Befreiungsarmee (UÇK) kam. Der Krieg wurde nicht am Boden ausgetragen, sondern via Luftangriffe auf strategisch wichtige Ziele – wie zum Beispiel der Infrastruktur einer Stadt – geführt.¹³² Ein anderes wichtiges Faktum ist außerdem, dass es in diesem Krieg, wie bereits erwähnt, zu vielen Fälschungen kam: So wurden zum Beispiel propagandistische Fotografien veröffentlicht, die dazu dienen sollten, die Vergeltungsschläge der Alliierten (westlichen Mächte) an den Serben zu rechtfertigen, die diverse Gräueltaten an den Kosovo-Albanern begangen hatten. Es wurden schlichtweg Fotos absichtlich in falschem Kontext veröffentlicht.

Eines dieser Bilder nahm ein unbekannter Fotograf auf, der mit dem britischen Journalisten Ed Vulliamy im Kosovokrieg unterwegs gewesen war. Das Foto zeigte Zivilisten hinter einem Drahtzaun. Wie im 6. Kapitel weiter ausgeführt wird, sollte die erwünschte Reaktion seitens der Alliierten sein, dass man die abgemagerten Körper der Männer hinter diesem Zaun mit jenen der gefangenen Juden in Konzentrationslagern des Nazi-Regimes in Verbindung bringen sollte, um so die Angriffe der NATO rechtfertigen zu können (Abb. 20).¹³³ Einige Jahre später stellte sich jedoch heraus, dass der Fotograf lediglich in ein umzäuntes Flüchtlingslager hineinfotografiert hatte, dieses aber nichts mit einem Konzentrationslager gemein hatte.¹³⁴ Es wurde also bewusst inszeniert und verfälscht, um den Krieg zu legitimieren.

Auch laut Sexl wurde bewusst mit diesen Methoden gearbeitet – Bilder, die man als Betrachter/in wieder und wieder sieht, prägt man sich leichter ein und assoziiert ähnliche Bilder automatisch wieder damit, was natürlich äußerst gefährlich ist.¹³⁵

Fotos wie dieses brauchten die Regierenden der NATO-Länder jedoch so dringend wie nie zuvor: Man fokussierte abermals darauf, Fotos von zivilen Opfern zu vermeiden, hingegen

¹³² Sueddeutsche 2010

¹³³ Paul 2004, S. 407

¹³⁴ Anm. der Verfasserin: Der Fotograf dieses Fotos ist unbekannt, lediglich der begleitende Journalist, Ed Vulliamy, ist bekannt. Während des Krieges waren mehrere Hunderttausende Kosovo-Albaner auf der Flucht, was die abgemagerten Körper auf dem oben gezeigten Foto erklären könnte, in: Sueddeutsche 2010.

¹³⁵ Sexl 2010, S. 50f.

aber Massaker und Menschenrechtsverletzungen des Gegners, in dem Fall der serbischen Armee, plakativ der Öffentlichkeit vorzulegen. Nur so waren Luftangriffe auf Städte und andere strategisch relevante Ziele legitimierbar. Man schuf für die westliche Gesellschaft laut Paul eine virtuelle Realität, die mittels Bildmanipulationen und Inszenierungen für die Kamera erreicht wurde.¹³⁶

Ein weiteres Novum im Kosovokrieg war die erstmalige Nutzung des Internets zugunsten der Alliierten: Der Kosovokrieg ging in die Geschichte ein, als der „*erste Krieg des Internetzeitalters*“, wie es der deutsche Journalist Florian Rötzer ausdrückt.¹³⁷ „*Der Krieg bildet das Vergnügen eines Schauspiels, mit dem zusätzlichen Kitzel, dass es zwar für die Einen real ist – für die Zuschauer aber glücklicherweise nicht.*“¹³⁸ Niemals zuvor war es möglich gewesen, sich von der offiziellen NATO-Webseite Streams der aktuellen Angriffe herunterzuladen.¹³⁹ Die Zuseher/innen im Westen hatten sozusagen die Möglichkeit, selbst im Cockpit zu sitzen und den Angriff live mitzuerleben. Einen tatsächlichen Angriff auf Zivilisten bekam die Betrachterin/der Betrachter jedoch nie zu sehen – lediglich auf die Infrastruktur. So konnte lange Zeit abermals ein „sauberer“ Krieg suggeriert werden, bis auch hier schließlich Fotografien veröffentlicht wurden, die gänzlich anderes vom Krieg abbildeten, nämlich zivile Opfer. So kam es auch diesmal zu einem Meinungsumschwung in der westlichen Bevölkerung und der Luftkrieg der NATO war nicht länger tragbar.

4.7 Conclusio

Ab dem Vietnamkrieg hat sich der Fokus der Dokumentation des aktiven Kriegsgeschehens hin zu einer Veranschaulichung des zivilen Elends verlagert, was einen Krieg nicht länger legitimierbar macht. So wurden vergangene Kriege wie jener in Afghanistan ab 2001 oder dem zweiten im Irak ab 2003 hauptsächlich durch „*embedded journalists*“ dokumentiert. Auch wenn dies eine fatale Einschränkung der Objektivität und freien Meinungsbildung der

¹³⁶ Paul 2004, S. 407f.

¹³⁷ Paul 2004, S. 410

¹³⁸ Michael Ignatieff (kanadischer Historiker und Politiker) zitiert in: Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 422

¹³⁹ Die NATO („*North Atlantic Treaty Organization*“, zu deutsch „*Organisation des Nordatlantikvertrags*“) ist eine Internationale Organisation, die den Nordatlantikvertrag, ein militärisches Bündnis von 28 europäischen und nordamerikanischen Staaten, umsetzt. Die Organisation wurde 1949 gegründet und hat ihren Sitz in Brüssel, Belgien.
Quelle: www.nato.int, 24.12.2012

westlichen Gesellschaft mit sich führt, wäre die Alternative, dass es gar keine fotografische Berichterstattung in kriegsführenden Gebieten mehr gibt. *„Was die adäquate Repräsentation eines gewaltsamen Ereignisses angeht, ist diese Frage nicht neu.“* So hat Bernd Hüppauf bereits am Beispiel des Ersten Weltkriegs und des Spanischen Bürgerkriegs von einem „strukturellen Dilemma“ gesprochen,

„das sich auftut, wenn Fotografie und Film angesichts der Aufgabe scheitern, das Gesicht des modernen Krieges in Einklang mit einer an pazifistisches Engagement appellierenden Darstellung zu bringen. Bilder von kämpfenden, rennenden, sich ausruhenden, sterbenden Soldaten, mit denen lange Zeit die Grausamkeit des Krieges veranschaulicht wurde“,

würden schon lange nicht mehr *„der Realität eines anonymisierten, technologisierten Krieges gerecht, in dem das Individuum keine Rolle mehr spielt.“*¹⁴⁰

Aus diesem Grund gibt es vor allem seit dem Zweiten Golfkrieg immer mehr Kriegs- und Konfliktfotograf(inn)en, die der Auffassung sind, nicht mehr während eines Kriegsgeschehens adäquat davon berichten zu können, weshalb sie meist erst nach einem Krieg in die betroffenen Gebiete fahren, um das menschliche Leid vor Ort zu dokumentieren und um bei der Betrachterin/beim Betrachter im Westen einen nachhaltigen Sinneswandel hervorzurufen. Aus diesem Grund führte die Verfasserin dieser Arbeit mit eben solchen Fotograf(inn)en Interviews. Denn genau diese nachhaltigeren fotografischen Arbeiten spielen in der objektiven Aufklärung der westlichen Betrachter/innen – so weit es möglich ist – eine wichtige Rolle. Da diese Fotograf(inn)en nicht an die Aktualität der Tagespresse gebunden sind, können sie sich für ihre Arbeiten mehr Zeit nehmen, besser recherchieren und sich eventuell eine Geschichte dazu überlegen, wie zum Beispiel ein konkretes Schicksal eines Opfers herausarbeiten. Auf dieses Thema wird im Kapitel *„Interviews“* eingegangen.

¹⁴⁰ Matthias 2005, S. 272

5. MOTIVE EINER KRIEGSFOTOGRAFIN / EINES KRIEGSFOTOGRAFEN

„Die Motivation der Kriegsberichterstatter ist in wesentlichen Punkten unverändert geblieben: Abenteuerlust, der Wunsch nach Anerkennung und die Hoffnung, Karriere zu machen. Dagegen hat sich das kommunizierte Selbstbild stark verändert. Um 1900 war das Bild des Augenzeugen vorherrschend, der dem Publikum zu Hause das spannende Geschehen auf dem Kriegsschauplatz möglichst interessant zu schildern suchte. Nicht wenige waren kriegsbegeistert. Nach den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts verstehen sich Berichterstatter heute eher als Aufklärer, als journalistische Agenten der „Wahrheit“. Davon zeugen nicht zuletzt die zahllosen Selbstzeugnisse der Journalisten, in denen der Umgang mit den besonderen Umständen eines Krieges seit jeher einen wichtigen Platz einnimmt. Die somit betriebene Personalisierung der Kriegsberichterstattung macht einen wesentlichen Teil ihrer Glaubwürdigkeit aus. Sie nutzt den Medien so sehr wie den Kriegsparteien.“¹⁴¹.

Unter diesem Aspekt wird das Thema des folgenden Kapitels näher analysiert, indem ein Vergleich zwischen den Motiven der Kriegsphotograf(inn)en von damals mit jenen von heute gezogen wird.

Abgesehen von der Auseinandersetzung mit Kleins/Steinsiecks/Daniels Werk (2006) wird in diesem Kapitel der Schwerpunkt auf die Meinung der Verfasserin gelegt.

Wie bereits im Kapitel „*Das Medium Fotografie*“ thematisiert wurde, sei vorweg noch einmal auf das Verhältnis von Bild und Text in den Medien, damals wie heute, verwiesen: Heute hat sich das Verhältnis der Wertigkeit und Relevanz von Bild und Text zugunsten des Bildes entschieden. War es noch um 1900 der Text, der die Berichterstattung beherrschte, und die Bilder, die meist nur illustrativen Charakter hatten, so dominiert in der Kriegsberichterstattung von heute eindeutig das Bild.¹⁴² Hauptgrund dafür ist, dass die

¹⁴¹ Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 4

Wie bereits beim Zitat auf S. 30 gilt auch hier die Anmerkung der Verfasserin: Das Zitat wurde direkt übernommen – was die Autor(inn)en mit den “Kriegen um 1900” meinen, sei dahingestellt.

Wahrscheinlich bezogen sie sich auf die fotografisch dargestellten Kriege bis zum Ersten Weltkrieg, als es erstmals zu einem Umschwung der allgemeinen Meinung in Bezug auf die Kriegsführung kam.

¹⁴² Kunde 2000

Menschen mittlerweile Bildern mehr Wahrheit und Aussagekraft zusprechen, als „nur“ einem Text – was bereits anhand Mitchells „*pictorial turn*“ und Boehms „*iconic turn*“ skizziert wurde. Hierin steckt jedoch auch eine besondere Gefahr – denn auch Bilder können lügen oder in falschem Kontext veröffentlicht werden, wie bereits im Kapitel „*Die Geschichte der Kriegsfotografie von ihren Anfängen bis heute*“ festgestellt wurde. So ist die Arbeit einer Kriegsberichterstatterin/eines Kriegsberichterstatters nach wie vor maßgeblich durch Zensur und Propaganda geprägt. Nach Kleins/Steinsiecks/Daniels Meinung kennzeichnet die Kriegsberichterstatter (siehe 1.1 Exkurs) der Kriege der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass sie meist der oberen Schicht angehörten, das heißt Männer aus bürgerlichem oder aristokratischem Milieu, und sich problemlos mit dem Militär arrangieren konnten. Grund für ihren Einsatz im Krieg war laut der Werkautor(inn)en das „*Streben nach Publizität, Ruhm und Karriere*“. Heutzutage kann es keine legitime Rechtfertigung mehr für etwaige Kriegsbegeisterung seitens der Dokumentarist(inn)en geben; man muss die Kriegsberichterstattung vielmehr als eine journalistische Pflicht ansehen, neutral vom Krieg zu berichten und die Öffentlichkeit auf diese Weise zu informieren.¹⁴³ In der gegenwärtigen Kriegsberichterstattung geht es darum, mittels Opferikonografie und der Veranschaulichung von Trauer und Leid die kriegsführende/n Regierung/en zur Intervention zu bewegen, sprich: zur Beendigung der Kampfhandlungen.

„In der Berichterstattung von aktuellen Kriegen bilden die Schicksale von Menschen auf der Flucht, in Bunkern und zerstörten Häusern einen wesentlichen Teil. Das liegt sicher auch daran, dass sich der prozentuale Anteil der Zivilbevölkerung an den Opfern eines Krieges seit Beginn des Jahrhunderts enorm erhöht hat. Zu erklären ist das auch damit, dass sich in der kriegesischen Auseinandersetzung nicht länger Armeen in geregelten Fronten gegenüberstehen. Gerade Kriege wie jene um das Kosovo und den Irak von 2003 wurden insofern asymmetrisch geführt, als die eine Seite vorwiegend aus der Luft bombardierte und sich dabei zunehmend auf die städtische Infrastruktur des angegriffenen Landes konzentrierte.“¹⁴⁴

¹⁴³ Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 21

¹⁴⁴ vgl. ebenda, S. 26

Diese Verbildlichung der leidtragenden Zivilbevölkerung ist, nach Meinung der Verfasserin, heute größtenteils ausschlaggebend für die Hinterfragung nach einer möglichen Legitimation eines Krieges.

So mag es sein, dass die objektive, neutrale Meinung von Berichterstatterinnen und Berichterstattern, insbesondere von Fotograf(inn)en, die zusätzlich mit visuellen Möglichkeiten spielen können, in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Bewahrung eines professionellen Blicks fällt in Anbetracht der Unfairness gegenüber zivilen Kriegsoptionen nicht leicht. So sei es heutzutage nicht wichtig, neutral oder objektiv zu berichten, wie der amerikanische Kritiker David Rieff seine Meinung in Kleins/Steinsiecks/Daniels Werk es darlegt, sondern richtig beziehungsweise wahrheitsgetreu. Dies bedeute im Zweifelsfall auch, Partei zu ergreifen.¹⁴⁵ In diesem Kontext ist auch das Zitat des amerikanischen Kriegsphotografen James Nachtwey zu verstehen:

„Die Bilder, die ich schaffe, sind ein Zusammenfluss von dem, was vor mir ist und dem was in mir ist. Sie sind objektiv und subjektiv zugleich, und sie müssen vom Betrachter gesehen werden, um zu überzeugen.“¹⁴⁶

Nicht nur den zeitgenössischen, sondern auch den damaligen Kriegsphotograf(inn)en wird und wurde nicht selten vorgeworfen, diesen Beruf nur der Anerkennung und des Ruhmes wegen auszuführen. Liest man die oben angeführte Argumentation, so trifft dies durchaus zu, gab es doch so etwas wie die fotografische Beleuchtung der Opferperspektive während eines Krieges damals noch nicht. Spätestens seit dem Vietnam- bzw. dem Irakkrieg sehen sich viele Kriegsphotograf(inn)en als Aufklärer/innen und Weltverbesserer/Weltverbesserinnen. Durch ihren lebensgefährdenden Einsatz heben sie sich von ihren Kolleg(inn)en der journalistischen Zunft markant ab. Der besondere Bekanntheitsgrad, Eigenschaften wie Mut und Tapferkeit sind gerade in diesem Beruf essentiell, macht doch die

„Personalisierung dieses Berufs einen wesentlichen Teil seiner Glaubwürdigkeit aus. Diese Tendenz wird noch dadurch verstärkt, dass die Schicksale von in Gefahr befindlichen, verletzten, entführten oder gar getöteten Journalisten in besonderem Maße Aufmerksamkeit und Marktanteil garantieren.“¹⁴⁷

Dies kann wiederum beidseitig ausgelegt werden: Die Gefahr dieses Berufs macht die Kriegsphotograf(inn)en unweigerlich zu einer Art Held(inn)en. Sie können diesen

¹⁴⁵ vgl. ebenda, S. 40

¹⁴⁶ Werckmeister 2005, S. 39.

¹⁴⁷ Klein/Steinsieck/Daniel 2006, S. 40

Bekanntheitsgrad und die Aufmerksamkeit, die sie seitens der Öffentlichkeit bekommen, entweder dazu nutzen, noch bekannter zu werden und immer mehr Profit daraus zu schlagen, oder aber sie im weitaus positiveren Sinne dazu verwenden, die öffentliche Aufmerksamkeit noch intensiver auf die zivilen Opfer und das einhergehende Leid eines Krieges zu lenken. Auch wenn die Meinungen auseinandergehen, worin die Motive, zum Beispiel für die Aufnahmen von Kriegsopfern liegen, so ist es dennoch ein Faktum, dass das Bild einen informativen Wert besitzt und, im besten Fall, positiv zu einer Veränderung der Einstellung der Bevölkerung zum Krieg beiträgt.

Abschließend sei von Seiten der Verfasserin anzumerken, dass diese Arbeit nur Berichterstatte(r)innen/Berichterstatte(r)n behandelt, die ihre Fotografien wegen des notwendigen Informationswertes machen. Fotografien, die Eingang in die Boulevardpresse finden und aus purem Voyeurismus und Schaulust heraus entstanden sind, sind nicht Thema dieser Arbeit.

6. IKONOGRAFIE IN KRIEGS- UND KONFLIKTFOTOGRAFIEN

Nicht wenige Fotograf(inn)en bedienen sich ikonografisch religiöser Darstellungssujets und transformieren diese in die heutige Zeit. Eine äußerst beliebte Darstellung christlicher Ikonografie ist jene der trauernden Mutter Gottes (um ihren verstorbenen Sohn Jesus), auch „*Pietà*“ genannt. Fotografien von trauernden Frauen, unter Umständen sogar tote oder schwer verletzte Personen in Armen haltend, findet man daher nicht nur beim weltbekannten Kriegsfotografen James Nachtwey oder beim brasilianischen Sozialdokumentarfotografen Sebastiao Salgado, sondern auch bei jüngeren Fotograf(inn)en wie Jodi Bieber oder Zoriah Miller, die mit altbekannten, tradierten Bildsujets „spielen“ und im Hinblick auf diese Arbeit interviewt wurden.

Die Absicht dahinter scheint offensichtlich zu sein und wurde bereits im Abschnitt der „*Bildikonen*“ besprochen: Motive, die immer wiederkehren, prägt sich die Betrachterin/der Betrachter leichter ein und wird sie immer mit ähnlichen ikonografischen Darstellungen in Verbindung bringen, die für ganz bestimmte Ereignisse als Symbole stehen. „*I think iconic pictures stand the test of time, define a situation, a time, an era, an emotion*“, meint zum Beispiel der sozialdokumentarische Fotograf Steve McCurry.¹⁴⁸ Im Folgenden soll zuerst auf die Begriffsdefinition eingegangen und im Anschluss daran sollen einige Bildbeispiele bekannter und hier besprochener Fotograf(inn)en gegeben werden, um diese in Vergleich mit schon bestehenden Bildsujets zu setzen.

6.1 Begriffsdefinition

Etymologisch gesehen stammt das Wort „Ikonografie“ aus dem Griechischen und setzt sich aus den Wörtern *eikon* (Bild) und *grafein* (schreiben) zusammen.¹⁴⁹

*„Die Ikonographie bezeichnet ursprünglich die Wissenschaft der Bestimmung von Bildnissen des Altertums, später auch die Deutung der mittelalterlichen christlichen Kunst und die Beschreibung, Klassifizierung und Interpretation von Symbolen.“*¹⁵⁰

Die Ikonografie ist ein Zweig der kunstwissenschaftlichen Forschung und befasst sich mit der

¹⁴⁸ <http://stevemccurry.wordpress.com>, 5.5.2012

¹⁴⁹ siehe Glossar

¹⁵⁰ www.relilex.de, Relilex – Das Lexikon zur Religion, 10.2.2012

Deutung und Beschreibung von Bildern bzw. Bildgegenständen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist mit „Ikonografie“ die Inhaltsdeutung in der Bildenden Kunst gemeint. Sie dient zur Entschlüsselung der Motive in der christlichen Kunst.¹⁵¹

Ein Artikel zu diesem Thema wurde 1999 im Magazin „Freitag.de“ veröffentlicht.¹⁵² Der deutsche Autor Ralf Hanselle spricht darin über die neuen und immer einfacher zu bedienenden technischen Möglichkeiten der Kamera bzw. der Fotografie, gleichzeitig jedoch auch über die Erschwernis, deren Botschaften zu entschlüsseln.

Laut Hanselle stelle eine Fotografie nichts weiter als eine Anhäufung von Zeichen dar, die uns, im Gegensatz zur Malerei und der Schrift, nichts über das Wesen unserer Welt sagen können. Um dem entgegenwirken und als erhellend und erklärend fungieren zu können, müsse sich die Fotografie vertrauter Stoffe bedienen, wie zum Beispiel der religiösen Bildwelt. So würden vor allem Kriegs- und Konfliktfotografien darauf abzielen, jenen Moment fotografisch zu verewigen, „*der in seiner Symbolträchtigkeit Erinnerungen an die reichhaltigen Stoffe unserer Kulturgeschichte wachrufen kann.*“¹⁵³

Wie bereits zuvor angesprochen, erwähnt auch Hanselle die Fülle an stilisierten Mariendarstellungen, die uns heute, zum Beispiel als Flüchtlingsmutter mit Kind gezeigt würden. Trotz der Fülle dieser Darstellungen, mit denen wir regelmäßig konfrontiert werden, verfehlen sie ihre Wirkung nicht, indem sie Anteilnahme bei der Betrachterin/beim Betrachter erzeugen.¹⁵⁴ Da dies natürlich auch den Fotograf(inn)en bewusst ist, wählen diese daher nicht selten absichtlich solche Bildsujets für ihre Fotografien. Dem hinzuzufügen sei an dieser Stelle ein Zitat von Bredekamp, welches diese Aussage noch verstärkt: „*Die Aktualisierung tradierter Bildmittel und -motive kann (...) schockhafter wirken als die erneuerte Novität der Darstellungsmodi.*“¹⁵⁵

Anhand dieser Definitionen und Ansichten zur Ikonografie in fotografischen Werken werden im Folgenden praktische Beispiele dargelegt.

¹⁵¹ siehe Glossar

¹⁵² Freitag.de 1999

¹⁵³ Freitag.de 1999

¹⁵⁴ Freitag.de 1999

¹⁵⁵ Bredekamp 2004

6.2 Steve McCurry

Eine Aufnahme des amerikanischen Magnumfotografen Steve McCurry entstand 1989 während des Krieges Afghanistans mit Russland (Abb. 21): Das Foto zeigt einen antisowjetischen Aufständischen in Afghanistan, der mit „*erbeuteter sowjetischer Maschinenpistole in triumphaler Pose*“ für das Foto stillhält¹⁵⁶. Der abgeschnittene Kopf eines russischen Soldaten wird von einem anderen ins Bild gehalten. Die Soldaten folgen so dem afghanischen Ritual, „*die abgeschnittenen Köpfe besiegtter Gegner zur Schau zu stellen*“.¹⁵⁷ Nach Werckmeister könnte die westliche Gesellschaft dieses Bild durchaus mit dem „*Mythologem der Medusa mit dem tödlichen Blick*“ assoziieren, „*deren abgeschnittener Kopf den mörderischen Schrecken, den er lebendig ausstrahlte, noch als Trophäe des Siegers bewahrt.*“¹⁵⁸ Der Verfasserin scheint es schwierig, die obengenannte Assoziation nachzuvollziehen. Sie ist vielmehr der Ansicht, dass das Fotografierte ein Machtgehabt der afghanischen Soldaten zum Ausdruck bringt, in dem die Enthauptung als rituelle Todesform von Ungläubigen mitschwingt.

6.3 James Nachtwey

Um die ikonografische Nachstellung christlicher Bildsujets besser veranschaulichen zu können, wird speziell auf den amerikanischen Kriegsfotografen James Nachtwey eingegangen: Nach Panossian sei Nachtweys Art zu fotografieren „*stilbildend*“, da die Betrachter/innen durch diese einzigartige Ästhetik an Thematiken herangeführt würden, die sie durch andere Darstellungsweisen emotional womöglich nicht erreichen würden.¹⁵⁹ Es mag zwar Fotograf(inn)en geben, die der Betrachterin/dem Betrachter durch ihre exzellente Fähigkeit des Komponierens der Abbildungsgegenstände in Bildern in Erinnerung bleiben, an dieser Stelle sei, unter anderem, auf den französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson verwiesen, jedoch gab es bislang keine Fotografin/keinen Fotografen, die/der sich so intensiv mit der christlichen Ikonografie auseinandergesetzt und sie so bewusst eingesetzt hat wie Nachtwey.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Werckmeister 2005, S. 22

¹⁵⁷ Werckmeister 2005, S. 22

¹⁵⁸ Werckmeister 2005, S. 22

¹⁵⁹ Panossian 2009, S. 96

¹⁶⁰ <http://www.henricartierbresson.org/>, 28.12.2012

In seinem 1999 erschienenen Fotobuch „*Inferno*“ stellt er sein Können unter Beweis, ganz der Magnumdoktrin entsprechend, mit gut durchdachter Bildkomposition, unabhängig und mit einem subjektiven Urteil versehen, von Weltgeschehnissen zu berichten.¹⁶¹ Sein Fokus liegt dabei auf den grausamen Verbrechen illegitimer Regime gegen ihre eigene Zivilbevölkerung. So umfasst „*Inferno*“ Bilder von missgebildeten Kindern und ausgemergelten Menschen aufgrund von Hungersnöten und sterbenden Choleraepidemieopfern in Flüchtlingslagern.

Als Vorbild für die Bildkomposition und den Aufbau der Geschichte wählte er kein geringeres zeitgeschichtliches Meisterwerk als Dante Alighieris „*Göttliche Komödie*“, in der Dante selbst eine Reise durch die drei Reiche des Jenseits unternimmt – die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies. Auf dieser Reise begegnet er den verschiedensten geschichtlichen oder als geschichtlich vorgestellten mythologischen Personen, wie zum Beispiel den Dichtern Vergil und Statius.¹⁶²

„Damit ist der gesamte Band auf die Thematik des Schattenreichs festgelegt, wo nach antiker Tradition die Lebenden und die Toten einander treffen, und diese Thematik ist mit der Idee einer Gemeinschaft der Lebenden und Toten verbunden, die die christliche Ritualisierung von Sterben, Begräbnis und Totengedächtnis bestimmt.“¹⁶³

Bei Nachtweys Darstellungen werden die Vorgänge Leben-Sterben-Tod-Begräbnis-Totenklage auf schreckliche, fast schon makaber anmutende Weise beschleunigt. Gezeigt werden Gräueltaten, die Menschen ihresgleichen angetan haben, verborgen hinter dem Mantel der Ästhetik, um es nicht noch schrecklicher aussehen zu lassen, als es bereits ist. Ein bildliches Beispiel zu Nachtweys *Inferno* bietet die Aufnahme „*Toter und Sterbender in Goma*“ (Abb. 22): Sie entstand 1994 in einem Flüchtlingslager in Goma (DR Kongo), in dem die Menschen im Zuge der Choleraepidemie Zuflucht fanden. Während auf einer weißen Zeltplane ein Lebender durch einen Schlauch an einer Wasserinfusion saugt, liegt neben ihm bereits ein Toter. Dieser ist in weiße Tücher gehüllt und zum Begräbnis bereitgemacht. Dantes „*Göttliche Komödie*“ wird hier auf grausame Weise versinnbildlicht. Ein weiteres

¹⁶¹ Auf die Fotoagentur Magnum wird im 10. Kapitel weiter eingegangen.

¹⁶² Dante Alighieri war ein italienischer Dichter und Philosoph, der von 1265 bis 1321 lebte.

Quelle: http://www.klassiker-der-weltliteratur.de/goettliche_komoedie.htm; <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lektuere/goettliche.htm>, 28.12.2012

¹⁶³ Werckmeister 2005, S. 34

Beispiel zu Nachtweys „*Inferno*“ respektive religiös konnotierter Ikonografie in Kriegsfotografien ist eine weitere Aufnahme aus demselben Flüchtlingslager (Abb. 23): Zu sehen ist ein Bagger, der mit seiner Schaufel die Opfer der Choleraepidemie zusammenscharrt und anschließend in Massengräber ablädt. Die abgebildete Wagenlade ist jedoch schon so voll mit eingepackten Leichen, dass ein eben erst „aufgeladener“ Frauenkörper hinunterzurutschen droht.¹⁶⁴ Gehalten wird der Körper nur mehr von ihrem Rock, der gleichsam von den anderen Toten beschwert wird. Die Betrachterin/Der Betrachter sieht sie im Moment des „Herausgleitens“ aus ihrem Rock: Arme und Beine hängen bereits lose herunter. Bei dieser Aufnahme kann man nicht umhin, sie mit der religiösen Ikonografie der „*Grablegung Christi*“ zu vergleichen, wie zum Beispiel das Ölgemälde Caravaggios von 1602 bis 1604 eindrucksvoll veranschaulicht (Abb. 24). Zu sehen sind dort zwei Jünger, die den leblosen Körper Christi behutsam mit ihren Armen umfassen und vorsichtig in den Sarkophag zu legen versuchen. Auch hier ist das Becken des toten Christus in ein weißes Leintuch gehüllt und sein rechter Arm fällt seitlich herab. Sein bleicher Körper wirkt wie eine Marmorskulptur, die ihn gewissermaßen wie eine Kunstfigur wirken lässt. Werckmeister referiert über Nachtwey: „*Seine motivischen Anschlüsse an ältere Traditionen der Bildkunst qualifizieren seine Arbeit als Beitrag zur künstlerischen Kultur.*“¹⁶⁵

Als letztes Beispiel zu Nachtweys Anlehnung an christlich konnotierte Ikonografie sei das Bild mit dem Titel „*Trauern um das Opfer eines Raketenangriffs der Taliban Milizen*“ angeführt, welches 1996 in Afghanistan entstand (Abb. 25). Darauf zu sehen ist eine verhüllte Frau, die in Trauerpose auf einem Friedhof am Boden kniet und mit ihrer Rechten den vor ihr liegenden Grabstein berührt. Die Drapierung des Gewandes wirkt plastisch und reliefartig, und die ohnehin schon eindrucksvolle Wirkung wird durch den schwarz-weißen Effekt zusätzlich verstärkt. Zudem erinnert diese Bildkomposition an die trauernden Frauen am Grab bzw. am Kreuz Jesu´ und stellt somit wieder den Bezug zu christlicher Ikonografie her.

Passend hierzu ein Beispiel aus den Jahren 1404 bis 1416: Der „*Trauernde (Pleurant)*“ des Skulpteurs Jean de Cambrai (ca. 1374 bis 1438, Abb. 26): Der skulptural Dargestellte ist – nach mittelalterlicher Tradition – ein Mitglied der Gesellschaft, das um den Verlust eines Verstorbenen trauert und für dessen Seelenheil betet. Seine Bezeichnung „*Pleurant*“ stammt

¹⁶⁴ Werckmeister 2005, S. 34f.

¹⁶⁵ Werckmeister 2005, S. 47

aus dem französischen und bedeutet so viel wie „trauern, weinen um“. Seine Darstellung wird bereits auf den Grabmälern der Abtei St. Denis aus dem 13. Jh. gefunden.¹⁶⁶

„Die Figuren drücken ihre Trauer durch ihre Gestik und die komplexe Anordnung ihrer Draperien aus. Einige der beeindruckendsten Figuren sind diejenigen, deren Gesichter unter ihrer Kapuze versteckt sind. Obwohl die Pleurants aus einem konkreten historischen Kontext stammen, sind sie noch heute für den Betrachter besonders ergreifend. Da die Trauer zu den universellen und bestürzendsten Emotionen zählt...“¹⁶⁷

Sein markantestes Merkmal ist die tief in die Stirn gezogene Kapuze, die sich an dieser Stelle gut mit der komplett verhüllten, ebenfalls trauernden Gestalt auf Nachtweys Foto vergleichen lässt.

6.4 Sebastiao Salgado

Drei weitere Beispiele für religiöse Bildsujets in Fotografien sind die Bilder des bekannten südamerikanischen Magnum-Fotografen Sebastiao Salgado, welche auch im Kapitel „Interviews“ besprochen werden (Abb. 27, Abb. 28, Abb. 29).

Der Dokumentarfotograf Sebastiao Salgado ist bekannt dafür, die christliche Ikonografie in seinen Fotografien aufzugreifen: So wirken die abgebildeten Frauen auf diesen Bildern aus dem Flüchtlingslager im westafrikanischen Mali ebenfalls wie Mariendarstellungen. Die Trauer und das Leid werden nicht nur durch ihre Gesichtsausdrücke betont, sondern auch durch ihre Körperhaltungen und die für christliche Ikonografie typisch faltenreiche Gewanddraperie. Außerdem charakteristisch ist hier das Kopf einrahmende Tuch, das auch bei Mariendarstellungen zu finden ist. Die Aufnahme ist zusätzlich in schwarz-weiß, was die Ästhetik bzw. den Ausdruck noch verstärkt. Durch die Lichtabstufungen entsteht ein Licht-Schatteneffekt, der Details des Gesichts dramatischer und intensiver zur Geltung kommen lässt und die herrschende Stimmung gut einfängt. Die drei Aufnahmen entstanden in Flüchtlingslagern in Afrika während extremer Dürreperioden Mitte der achtziger Jahre.

¹⁶⁶ <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=32828>, 07.01.2013

¹⁶⁷ <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=32828>, 07.01.2013

6.5 Jodi Bieber

Die Fotografie (die Teil einer Serie ist) der südafrikanischen Fotografin Jodi Bieber zeigt eine Frau aus dem Ostkongo, die Opfer sexueller Gewalt geworden ist (Abb. 30). Die Serie trägt den Titel *„A weapon of war – sexual violence in the DR Congo“*. Um das Gesicht nicht erkenntlich zu machen, entschied sich Bieber für viel Schatten auf ihren schwarz-weiß Aufnahmen. Weitere Hintergründe dieser Fotoserie werden näher im Kapitel *„Interviews“* besprochen. Die Frau hält, ebenso wie bei *„Madonna mit Kind“*-Darstellungen, ihr Kind beschützend in ihrem Schoß und blickt liebevoll hinab.

Zwei Vergleiche hierzu wären Jan Brueghels d. Ä. und Giulio Cesare Procaccinis *„Blumenkranz mit Jungfrau“* aus den Jahren 1609 bis 1616 (Abb. 31) und Caravaggios *„La Madonna di Loreto“* aus den Jahren 1604 bis 1605 (Abb. 32). Wie auf Biebers Bild wird auch hier die Thematik der Mutter Gottes als Beschützerin aufgegriffen.

6.6 World Press Photo 2012

Der Gewinner des diesjährigen World Press Photo Award ist der spanische Fotograf Samuel Aranda, der das Siegerfoto im Jemen im Zuge der bürgerkriegsähnlichen Zusammenstöße vergangenen Herbst aufgenommen hatte (Arabischer Frühling). Das Ereignis findet in einer, von Demonstranten zu einem Krankenhaus umfunktionierten Moschee statt und wurde von der New York Times veröffentlicht, für die Aranda beruflich im Jemen unterwegs gewesen war (Abb. 33).

Die Aufnahme zeigt einen verletzten jungen Mann mit freiem Oberkörper, der von seiner Mutter im Arm gehalten wird. Ein WPP-Jurymitglied beschreibt die Szenerie folgendermaßen: *„...but together they become a living image of the courage of ordinary people that helped create an important chapter in the history of the Middle East.“*¹⁶⁸ Das Foto erschien ohne expliziten Titel des Fotografen und wird erst durch den beigefügten Erklärungstext der WPP-Jury verständlich. Um wieder auf die christliche Ikonografie zu verweisen, die hier ganz offensichtlich hervorsticht, folgt ein Zitat Heide Rampetzreiter von *„Die Presse“*: *„Ein verhüllter Frauenkörper hält einen verwundeten, nackten Männerkörper: Das World Press Photo des Jahres zitiert christliche Bildsprache.“*¹⁶⁹

¹⁶⁸ www.worldpressphoto.org, 10.2.2012

¹⁶⁹ Artikel über das World Press Photo des Jahres, Autorin: Heide Rampetzreiter, Quelle: www.diepresse.com, 10.2.2012.

Nach Ansicht der Verfasserin ist Arandas Bild auf zwei Arten zu lesen: Betrachtet man das Bild ohne Begleittext, ist es unausweichlich, die Fotografie mit christlich konnotierter Ikonografie in Verbindung zu bringen – allen voran die Darstellung der „*Pietà*“, der trauernden Mutter Maria um ihren toten Sohn Jesus. Auch in Arandas Bild hält eine Mutter ihren, allerdings verwundeten Sohn in den Armen, und Aranda bedient damit das „*Pietà*“-Sujet: die Mutter als schützende, leidertragende und liebende Frau. Dieses Bild reiht sich in die Darstellungen der ikonografischen Bilder nahtlos ein und wirkt für den Moment. Liest man jedoch den Begleittext bzw. Abhandlungen über die Aufstände im Jemen im Frühjahr 2011, so erfährt dieses Foto eine zusätzliche Dimension und würde die Aussage des WPP-Jurymitglieds bestätigen: Zum ersten Mal engagierten sich jemenitische Frauen im öffentlichen Leben, indem sie gegen das Regime von Präsident Saleh demonstrierten. Wenn also gesagt wird, dass die beiden im Foto dargestellten Personen ein Symbol für den „*Mut einfacher Menschen*“ sei, dann könnte dieses Bild sehr wohl zu einem gesellschaftlichen Wandel im Jemen beitragen, an dem nicht nur Männer, sondern auch Frauen teilhaben und auch verantwortlich zeichnen.¹⁷⁰

Wie bei Nachtwey und McCurry wird also auch bei Aranda ein christliches Bildsujet zum Vorbild: „*Die Pietà*“. Um die Tradition der typischen Darstellungsweise der „*Pietà*“ zu veranschaulichen, wird auf zwei weitere Beispiele vergangener Jahrhunderte eingegangen: So liegt bei Michelangelos skulpturaler Verwirklichung der „*Pietà*“ (1498 bis 1500), ebenso wie bei Rogier van der Weydens Ölgemälde aus den Jahren 1440 bis 1450, der Fokus auf der dramatischen Inszenierung der Mutter Gottes und dem leblosen Körper Jesu: Die Jungfrau Maria hält, drapiert in faltenreiches Gewand, den fast nackten Leichnam ihres Sohnes in Armen. Ihr Blick ist auch hier in Trauerpose auf den Boden gerichtet (Abb. 34, Abb. 35).

¹⁷⁰ <http://www.welt.de/politik/ausland/article13469416/Mutige-Frauen-stellen-den-Jemen-auf-den-Kopf.html>, 29.12.2012

7. FRAGEBOGEN

Nachdem im ersten Teil dieser Arbeit ein ausführlicher Querschnitt durch die Geschichte der (Kriegs-)Fotografie gegeben und auf einzelne, wichtige Teilbereiche des Mediums „Fotografie“ eingegangen worden ist, wird im zweiten Teil ein direkter Einblick in die Arbeit von Kriegsphotograf(inn)en gegeben. So führte die Verfasserin Interviews mit einigen ausgewählten Fotograf(inn)en und einem Kurator für zeitgenössische Pressefotografie (auf diese wird im nächsten Kapitel ausführlich eingegangen). Außerdem wurde ein Fragebogen für die Besucher/innen der World Press Photo Ausstellung 2011 im Fotomuseum WestLicht aufgelegt, um ein genaueres Bild davon zu bekommen, wie Betrachter/innen die gezeigten Sujets auf- bzw. annehmen.¹⁷¹ Insgesamt wurden 39 Fragebögen ausgewertet: Hierbei ging es primär darum, neben den – aus den geführten Interviews gewonnenen – persönlichen Meinungen und Ansichten der Fotograf(inn)en, auch die Standpunkte der Betrachter/innen gewaltdarstellender Bilder in die Arbeit miteinfließen zu lassen.

Angemerkt sei, dass die Auswertung der Fragebögen nur soweit objektiv sein konnte, wie die Besucher/innen wahrheitsgetreu geantwortet hatten. Außerdem kann es durchaus sein, dass die/der eine oder andere es nicht gewagt hat, vielleicht einen provokant kritischeren Standpunkt zu vertreten. Abgesehen davon erfolgte die Auswertung natürlich auch bis zu einem gewissen Grad subjektiv, da hier nur eine Zusammenfassung aller Antworten vorliegt, die weitere Interpretationsmöglichkeiten ausschließt.

7.1 Fragekatalog

1. Welche Emotionen empfinden Sie beim Betrachten der Krisen-, Konflikt- bzw. Kriegsphotografien?
2. Stellen diese Fotografien Ihrer Meinung nach, abgesehen vom dokumentarisch-informativen Aspekt, auch einen künstlerischen Wert dar?
3. Wenn ja, wie äußert sich dieser für Sie?
4. Heutzutage werden wir als Betrachter/innen in den Medien mit immer schrecklicheren, schonungsloseren Bildern konfrontiert. Man braucht seine Fantasie nicht mehr anzustrengen, da ohnehin schon alles gezeigt wird.

¹⁷¹ www.westlicht.at, 31.1.2012

Glauben Sie, dass die Wirkung bei der Betrachterin/beim Betrachter durch diese Direkt- und Offenheit eher abgestumpft wird und sie/er immer weniger Emotionen beim Betrachten von Gräueltaten empfindet?

5. Würde im Gegensatz dazu eine auf Fotografien nur angedeutete Gewalttat bereits ausreichen, um die Betrachterin/den Betrachter emotional zu berühren und sie/ihn zum Denken, wenn nicht sogar zum Handeln, anzuregen?

7.2 Auswertung der Antworten

Nach sorgfältiger Auswertung und Strukturierung kam es zu folgenden Ergebnissen:

1. Die meist verwendeten Schlagwörter auf die erste Frage waren: *Trauer, Mitleid, Hilflosigkeit, Wut, Angst und Schock*. Ferner kamen Ausdrücke wie *Neugierde, Verwunderung, Ablehnung* und *Verzweiflung* hinzu.

Der Großteil der Besucher/innen versuchte ihre Emotionen ausführlich zu beschreiben: Vielen erging es ähnlich, sie sahen die ausgestellten Fotografien als Ansporn für Veränderung der Missstände in den jeweiligen Teilen der Welt. Sie verspürten den Drang, so vielen Menschen in ihrem Umfeld wie möglich dieses Wissen zu vermitteln und die in der Ausstellung gewonnenen Informationen zu verbreiten. Gleichzeitig brachten sie ihre Wertschätzung gegenüber ihrem Heimatland zum Ausdruck und den Wunsch, sozial und finanziell schlechter gestellten Menschen zu helfen. Außerdem bewunderten viele Besucher/innen den Mut und die Tapferkeit jener abgebildeten Menschen. Einige waren erschrocken darüber, wie sie einerseits den Inhalt der Bilder schockiert aufnahmen und im selben Moment durch die gleichzeitige Ästhetik der Aufnahmen bewegt waren.

2. Die zweite Frage wurde relativ kurz und eindeutig beantwortet: Für die überwiegende Mehrheit der Besucher/innen stellten die Fotografien einen „*künstlerischen Wert*“ dar. Für einige wenige waren die Bilder jedoch so „*schaurig*“, dass sie diese nicht mit dem Begriff der Kunst in Verbindung bringen konnten.

3. Hingegen war die Beantwortung der dritten Frage schwieriger und erforderte eine intensivere Nachdenk- und Überlegungsphase.

Das Ergebnis überschneidet sich fast eins zu eins mit den Antworten der interviewten Fotograf(inn)en, was denn ausschlaggebend für einen ästhetischen Effekt der Bilder sei:

Einige der wichtigsten und meist genannten Argumente waren der *Blickwinkel*, der gewählte *Ausschnitt* und die *Komposition*, die ein Foto auf eine künstlerische Ebene heben, sofern diese von der Fotografin/vom Fotografen für das sehende Empfinden angenehm gewählt wurden. Außerdem gaben die Besucher/innen die *Farbgebung*, die *Kontraste* und die *Lichtführung* als wesentliche Elemente der Ästhetik einer Fotografie an.

Auffallend zu beobachten war, dass nicht wenige Besucher/innen ein Schwarz-Weiß-Foto automatisch als Kunst ansahen. Es kann also davon ausgegangen werden, dass eine Schwarz-Weiß-Aufnahme im Gegensatz zu einer Farbaufnahme dramatischer, bewegender und mysteriöser und deswegen auch ästhetischer auf die Betrachterin/den Betrachter wirkt, da die Kontraste unter Umständen mehr zur Geltung kommen, man aber gleichzeitig nicht mehr im Stande ist, jedes Detail wahrzunehmen. Durch diesen Schwarz-Weiß-Effekt bzw. durch die vielleicht inszenierte Graustufendynamik erhält die Betrachterin/der Betrachter den Eindruck einer ästhetisch-künstlerischen Komposition.

Ein Besucher brachte das Argument vor, dass man in der Ästhetik des Hässlichen den Ausdruck einer religiösen Einstellung finden würde, und somit die Dinge so schön zu nehmen seien, wie sie nun einmal sind.

4. Bei dieser Frage gingen die Meinungen unter den Befragten stark auseinander. Ein sehr häufig angeführtes Argument war, dass man diese Frage nicht einfach mit „Ja“ oder „Nein“ beantworten könne, da jeder Mensch unterschiedliche Auslöser für Empathie hätte – ein sensibel veranlagter Mensch, zum Beispiel, würde demnach wohl immer bestürzt auf solch ein Bild reagieren, hingegen würde jemand, der „*generell wenig Mitgefühl besitzt*“, höchstwahrscheinlich von vornherein abgestumpft auf diesen visuellen Reiz reagieren und nicht zum Handeln oder Nachdenken angeregt werden.

Viele Besucher glaubten, dass die meisten Menschen, um emotional nicht abzustumpfen, aus Selbstschutz diese Bilder ignorieren und sich deswegen nicht näher damit auseinandersetzen wollen. Einige vertraten die Ansicht, dass ihre Gesellschaft nicht zum Handeln angeregt werden könne, solange sie nicht selbst Ungerechtigkeit empfinde. Hier sei anzumerken, dass Susan Sontag die exakt gleiche Aussage schon vor Jahrzehnten tätigte und diese Feststellung gleichzeitig kritisierte.

Ausdrücklich mit „Nein“ antworteten viele Besucher/innen und begründeten ihre Antworten folgendermaßen:

„Grauensvolles bleibt immer grauensvoll – je offener die Darstellung, desto eher ist eine Handlung vom Betrachter zu erwarten.“

„Wenn man es nicht direkt sieht, kann man sich nicht damit beschäftigen, die Wirkung wird also verstärkt.“

„Dadurch, dass man auf den Bildern reale Situationen zu sehen bekommt, wird man immer emotional mitgerissen.“

Argumente, die für eine Abstumpfung sprachen, waren folgende:

„Solche Bilder werden bereits so oft gezeigt, dass sie zur Gewohnheit werden, nicht mehr schockieren und deshalb leichter verdrängt werden können“ – weshalb es von Vorteil sei, Taten nur anzudeuten, damit sich die Betrachterin/der Betrachter den *„Rest selbst dazu denken könne“*.

„Sie stumpfen ab, ja, aber wenn man diese Ereignisse nicht zeigt, kann man sich nicht vorstellen, was dort passiert.“

5. Auch bei der Beantwortung dieser Frage war ein ausgeglichenes Pro-Contra-Verhältnis zu erkennen. Die Begründungen für eine direkte, offene Darstellung fielen jedoch weitaus umfassender aus: Verbreitet war die Ansicht, dass nur angedeutete Ereignisse mehr bewirken könnten als direkte, da es die Betrachterin/den Betrachter auf diese Weise emotional mehr berühren würde, weil diese/r ein kreatives Wesen sei und sich selbst weiterführende Gedanken dazu bilden könne. Auf den Umstand, dass Situationen direkt gezeigt oder nur angedeutet werden sollten, gaben die Befragten verschiedene Antworten:

„Direkt oder schonungslos offen Gezeigtes schockt Menschen so mehr.“

„Man muss Menschen mit Realität bombardieren, damit sich etwas verändert, zu viele Menschen haben eine abgestumpfte Vorstellungskraft, wodurch die Wirkung der Bilder aussetzen kann.“

„Auf weniger schockierende Bilder umzuschwenken wäre zwar interessant, bringt aber nicht viel, da Menschen simpel gestrickt sind und man mit Schockbildern eine größere Menge ansprechen kann.“

„Man sieht, was passiert und muss sich nicht denken, was passieren hätte können – es könnte sonst ja die tatsächliche Situation mildern!“

Besonders interessant zu beobachten war, dass viele Besucher/innen die heutige mediale Darstellungsweise gewaltdarstellender Bilder sehr konträr sehen: Viele vertraten die Ansicht, dass man durch die momentan sehr direkte Darstellungsweise zurück zur Andeutung gehen

müsse, da dies effektiver wäre. Wiederum gab es Besucher/innen, die sich für eine direkte Darstellung aussprachen, um überhaupt eine Reaktion bei der Betrachterin/beim Betrachter zu erzielen. Es hat sich gezeigt, dass sich viele Aussagender Besucher/innen mit den Meinungen der Interviewpartner/innen deckten. Um die Ansichten der Besucher/innen auch mit den Meinungen der Interviewpartner/innen in Verbindung bringen zu können, werden die übereinstimmenden Ansichten im Resümee wiedergegeben.

8. INTERVIEWS

Die geführten Gespräche fanden mit einigen ausgewählten Fotograf(inn)en statt, außerdem mit dem Ausstellungsprojektmanager der World Press Photo Ausstellung und einer österreichischen Kriegsjournalistin. Um fundierte Aussagen zum Themenschwerpunkt dieser Arbeit zu erhalten, wurden seitens der Verfasserin Interviewfragen ausgearbeitet, die sich, abgesehen von den fotografischen Werken, auch mit der Ästhetik, der Bildgestaltung, dem Anliegen der Fotograf(inn)en und den wichtigen Aspekten der Veröffentlichung und Präsentation beschäftigen.

Die Interviewpartner/innen waren: Die World Press Photo Gewinnerin 2011, Jodi Bieber aus Johannesburg, der zuständige Ausstellungsprojektmanager Erik de Kruijf, der südafrikanische Dokumentarfotograf Greg Marinovich, die österreichische Kriegsberichterstatterin Antonia Rados und der amerikanische Kriegs- und Konfliktfotograf Zoriah Miller. Des Weiteren wurde im Zuge der Interviews auch auf bereits bestehende Presseunterlagen der Magnumfotografen Steve McCurry und Sebastiao Salgado zurückgegriffen, mit denen im Zuge dieser Arbeit keine Interviews geführt werden konnten.

8.1 Fragekatalog (mittels eines Leitfadeninterviews)

Bevor die einzelnen Interviews wiedergegeben und die Antworten analysiert werden, wird an dieser Stelle der Fragekatalog angeführt, der den Interviewten gegeben wurde:

The working title of my diploma thesis is "*Contemporary conflict photography - about the representation of civil victims and their effects on the observer*". As I have been studying at the institute of art history in Vienna, I particularly want to put the focus on the artistic and aesthetic part of this kind of photography, which also raises the question, of whether this kind of photography is actually permitted to be aesthetic. I want to discuss this kind of photography, which is more than just pure documentary for the press, but which also claims to be artistic enough to be eventually shown in museums and at exhibitions.

- How do you as a photographer work to achieve certain effects (like working with light, contrasts, color, cropping and so on) to affect the observer emotionally so to make them react. For example, take action against war, suppression, torture, or maltreatment?

- Another very important part of my work will be the aspect of context: Do these pictures need an accompanying text or do they speak for themselves? Moreover, don't you think that pictures of conflict and war are hardly to understand without any text, captions or explanatory remarks?

Another aspect that ought to be considered are social networks such as Facebook, Youtube, Twitter etc..

- To what extent, do/will they threaten professional photographers? Today every amateur is able to take pictures of war scenes with their cellphones and can upload them in the World Wide Web within seconds.
- Do you think that the job of a professional photographer will still exist in a few years? Why or why not?
- What makes the difference between the picture of an amateur and of a professional photographer? I think professional photographers today are under a lot of pressure to overtrump mostly provocative and cruel pictures, but still try to focus on the artistic aspect!
- What are/might be potential dangers of such amateur photos which we could see in the case of Gaddafi?

Another relevant part of my work is to discuss the question that has already been raised by Susan Sontag:

- How does this spate of cruel pictures in the media affect our emotions and feelings? Don't we run the risk that our feelings and emotions become dulled, because we see them every day and consequently get used to them?
- Is it really justified to show violence, grief, anger, pain etc. in such a hard-hitting openness in order to make people react and think about poverty and war? Or in other words: Does a photographer need to show this open brutality to provoke and get people's attention? Please, comment on this!
- Where do you draw the line between serious, reputable photojournalism and 'gutter press' pictures?

8.2 Sebastiao Salgado

Der brasilianische Fotograf Sebastiao Salgado wird nur kurz angesprochen, da sein Fokus nicht primär auf Konfliktfotografie liegt, sondern vielmehr auf der klassischen sozialdokumentarischen Fotografie. Da es nicht möglich war, ihn persönlich für ein Interview zu treffen, gibt die Verfasserin viel von seiner Webseite und den darauf verlinkten Artikeln wieder:¹⁷²

Salgado wurde 1944 in Brasilien geboren und lebt und arbeitet in Paris, Frankreich. Er begann bereits in den siebziger Jahren zu fotografieren, hier allerdings noch neben seinem Wirtschaftsstudium. Seine Leidenschaft für die Fotografie entwickelte er auf Geschäftsreisen in Afrika, als er die Leica Kamera seiner Frau mitnahm.

Den endgültigen Durchbruch und die internationale Anerkennung schaffte und erlangte er 1979, als er zum Mitglied der bekannten Fotoagentur Magnum ernannt wurde. Seit diesem Zeitpunkt ist er selbstständig und sucht sich seine Langzeitprojekte selbst aus. 1994 gründete er zusammen mit seiner Frau Lelia die Agentur *Amazonas Images*, die sich ausschließlich seinen Werken widmet. Diese handeln meist von Migration – zum Beispiel von Indianern in Lateinamerika, Armut, vor allem in Dritte-Welt-Ländern, und, wie bereits zuvor erwähnt, von Hungersnöten, Kinderarbeit bis hin zu Naturkatastrophen, wie Dürreperioden, hier allen voran in Afrika. Salgado bereiste Zeit seines Schaffens über 100 Länder, nicht selten mit der Organisation „*Médecins Sans Frontières*“.¹⁷³ Sein Markenzeichen sind ausdrucksstarke und kontrastreiche Schwarz-Weiß Fotografien, die er vorwiegend mit seiner analogen Leica Kamera aufnimmt. Auf seinen vielen Reisen entstanden auch seine unzähligen Kataloge und Bildbände, die seit jeher seine Frau publiziert. Beide setzen sich stark für soziale Projekte in ihrem Heimatland Brasilien ein.

Er gewann viele Preise sowie Auszeichnungen wie zum Beispiel den „*Photographer of the Year Award*“ (1986), den „*World Press Photo Award*“ (1985), den „*Oskar Barnack Preis*“ (1992) sowie den „*Save the Children*“ Preis (2010).

Das erste der in dieser Arbeit behandelten Fotografien entstand in einem Flüchtlingslager in Äthiopien in 1984. Die letzten beiden entstanden im Flüchtlingslager in Mali, Westafrika, im Jahr 1985 (Abb. 27, Abb. 28, Abb. 29). Dem Beiteext seiner Webseite ist zu entnehmen, dass in den Jahren 1984 und 1985 in diesem Teil Afrikas nicht nur eine extreme Dürreperiode

¹⁷² <http://www.amazonasimages.com>, 31.1.2012

¹⁷³ zu Deutsch: Ärzte ohne Grenzen

herrschte, sondern auch in mehreren Gebieten Krieg geführt wurde, was umso mehr dazu beitrug, dass die Menschen gezwungen wurden, die Städte und Dörfer zu verlassen, in denen es eventuell noch Nahrung gegeben hätte, oder sie dort an Unterernährung starben. Salgado blieb für mehrere Monate in diesen Gebieten – Tschad, Äthiopien, Mali und Eritrea – um das Leiden, aber auch die internationale Hilfe zu dokumentieren. Seine Bilder wurden in der internationalen Presse veröffentlicht und sorgten nicht nur für großes Aufsehen, sondern auch für einige Spendenaktionen. Die ikonografischen Sujets dieser drei Bilder sind stark an die christliche Ikonografie der Mutter Gottes (mit Kind) angelehnt, was jedoch bereits im Kapitel „*Ikonografie in Kriegs- und Konfliktfotografien*“ besprochen wurde.

8.3 Steve McCurry

*"If war photography hadn't existed, we would have no record of that stuff. It's an important, noble, positive contribution. I'm not saying that you have to risk your life every day, but my feeling is this: There's no turning back. No retreat. I'm not going to take no for an answer."*¹⁷⁴

Eine weitere Koryphäe auf dem Gebiet ausdrucksstarker und kontrastreicher Fotografien ist der Kriegs- bzw. Sozialdokumentarfotograf Steve McCurry. Vorweg muss erneut erwähnt werden, dass auch hier nicht die Möglichkeit bestand, ein Interview mit ihm zu führen und er das Themengebiet auch nur am Rande streift: Er ist bereits seit Jahren nicht mehr der klassische Kriegsfotograf, wie ihn Miller und Marinovich verkörpern, sondern ist bekannt für seine intensiven, ästhetischen Porträts von Menschen aus krisengeschüttelten Ländern der Erde, aber auch farbenfrohen Landschafts- und Architekturaufnahmen. McCurry ist auch nicht bekannt für Fotografien vom aktiven Kriegsgeschehen, sondern beschäftigt sich hauptsächlich mit der Dokumentation der Zivilbevölkerung während oder nach kriegesischen Auseinandersetzungen. Die verwendeten Informationen stammen weitestgehend von seinen Webseiten.¹⁷⁵

McCurry wurde 1950 in Philadelphia, USA, geboren und kam durch das Reisen zur Fotografie. Sein Anliegen war es schon seit jeher, die verschiedensten Kulturen kennen zu lernen und den „*Betrachter auf eine Reise*“ mittels seiner Fotografien zu nehmen. Kulturen

¹⁷⁴ <http://researchstevemccurry.com/>, 31.01.2012

¹⁷⁵ vgl. ebenda, 27.2.2012

und Traditionen bildlich festzuhalten, sieht er als „*public service*“ an, und so ist er sich sicher, dass, „*würde die Kriegsfotografie nicht existieren, es keine Beweise geben würde, dass solche Sachen passieren.*“¹⁷⁶ Mit seinen Fotografien möchte er, laut eigenen Aussagen, die Menschen und das Leben feiern. Müsste er sich in drei Worten beschreiben, würde er „*Abenteurer, Dokumentarist und Fotojournalist*“ wählen.

McCurry bereiste fast alle Länder, in denen in den vergangenen 30 Jahren Kriege oder Konflikte ausgetragen wurden, wie zum Beispiel den Irak, Beirut, Afghanistan und Ex-Jugoslawien. Seine wahre Leidenschaft liegt jedoch in südasiatischen Ländern, allen voran Indien. Hierzu meint er, dass sich dort immer etwas Unerwartetes und Überraschendes hinter der nächsten Ecke befinden würde. Jedes Mal, wenn er in eines dieser krisengeschüttelten Länder reist, ist er erstaunt über den Kampfgeist seiner Einwohner. Er ist fasziniert, wie sehr die Einheimischen für ihre Freiheit kämpfen, und genau diesen Eindruck versucht er für die westliche Betrachterin/den westlichen Betrachter fotografisch festzuhalten.

*"I feel good about what I do. I don't poke fun at people; I give them their dignity and treat them with respect. I don't feel like I'm invading. They might feel like I'm invading, but in 20 years, very few people have walked away."*¹⁷⁷

Er gewann viele Preise und Auszeichnungen, unter anderem 1980 die „*Robert Capa Gold Medal*“, mehrere Male den „*Photographer of the Year Award*“, den „*Leica Hall of Fame Award*“ (2011); bereits seit 1986 ist er Mitglied der Fotoagentur Magnum. Schlagartige Berühmtheit erlangte er, als er 1979 als einer der wenigen Fotografen die russische Invasion in Afghanistan in Bildern mit nach Hause brachte. Er war gerade in Indien unterwegs, als er von Flüchtlingen nach Afghanistan geschmuggelt wurde, kurz vor der russischen Invasion. Ab diesem Zeitpunkt durfte keine ausländische Journalistin/kein ausländischer Journalist mehr ins Land einreisen. Bei der Ausreise nähte er sich seine Filme in seine Kleidung und brachte Sensationsfotos mit nach Amerika. Im Dezember desselben Jahres erschien eines seiner Fotos auf der Titelseite der „*New York Times*“; es folgten die Magazine „*Newsweek*“, „*Life*“ und „*National Geographic*“.

Bis zur Einstellung der sogenannten „Kodachromefilme“ 2010 fotografierte McCurry fast ausschließlich mit diesen, welche ähnlich den Diafilmen sind, jedoch in der Entwicklung gänzlich unterschiedlich und im Ergebnis erstaunlich farbintensiver und kontrastreicher.

¹⁷⁶ vgl. ebenda, 27.2.2012

¹⁷⁷ vgl. ebenda

Durch weniger Filmschichten auf dem herkömmlichen 2,4 x 3,6 cm fassenden Bildformat, wird das aufgenommene Bild viel schärfer. Die Entwicklung dieser Negative war jedoch so aufwändig und teuer, dass die Produktion 2010 eingestellt wurde. Seitdem fotografiert McCurry hauptsächlich mit seiner digitalen Hasselblad.

McCurry ist bekannt für seine eingefangenen Situationen, die er unter Umständen stundenlang beobachtet, um schließlich im richtigen Moment den Auslöseknopf der Kamera zu betätigen. Er nimmt sich Zeit für seine Porträtierten, geht auf sie zu, lernt sie näher kennen und wartet den Moment ab, in dem die Schutzwand des Abgebildeten bricht – in dem jegliche Schüchternheit und Verslossenheit fällt.

„This is what drives and obsesses a photographer, that nerve- wracking certainty that there will be no second chance. It has to do with the unexpected, with pleasant and unforeseen discoveries that become a visual story.“¹⁷⁸ „If you wait, people will forget your camera and the soul will drift up into view.“¹⁷⁹

Sein bekanntestes Foto verhalf ihm nicht nur zu Weltruhm, sondern ist in der Geschichtsschreibung bis heute unausweichlich mit der russischen Belagerung Afghanistans verbunden. Es trägt den einfachen Titel „Afghan Girl“ und entstand 1984, als McCurry in einem Flüchtlingslager in Pakistan Schulkinder porträtierte (Abb. 36).¹⁸⁰ Sharbat Gula, so der Name des damals etwa zwölfjährigen Mädchens, streifte seit knapp zwei Wochen in den afghanischen Bergen umher, nachdem ihre gesamte Familie getötet worden war, bis sie schließlich in einem Flüchtlingslager Zuflucht fand und in weiterer Folge dort zum Unterricht ging. Dort wurde sie schließlich, als eines von vielen Schulkindern von McCurry fotografiert. Erst zurück in den USA bemerkte McCurry, wie markant ihr Gesichtsausdruck war, vor allem ihre stechend grünen Augen. Dieses Porträt druckte das Magazin „National Geographic“ 1985 auf seinem Titelcover ab und verhalf McCurry endgültig zu internationalem Erfolg.

Wichtig im Hinblick auf die visuellen Ikonen des Krieges ist auch hier die Tatsache, dass der Name des afghanischen Mädchens, Sharbat Gula, bekannt war. Die Vermutung liegt nahe, dass besonders dadurch das Foto Berühmtheit erlangte, da sich die Betrachterin/der Betrachter auf diese Weise leichter in die Situation des Mädchens hineinversetzen und Sympathie entwickeln konnte. McCurry wurde in den folgenden knapp 20 Jahren des Öfteren auf das afghanische Mädchen angesprochen, bis dato wusste er nicht einmal ihren Namen, und

¹⁷⁸ vgl. ebenda, 27.2.2012

¹⁷⁹ [http://de.phaidon.com/_/One Minute Masterclass](http://de.phaidon.com/_/One+Minute+Masterclass), 31.01.2012

¹⁸⁰ http://stevemccurry.wordpress.com/_/31.01.2012

begann daraufhin nach ihr zu suchen. Er fand sie schließlich 2002 – mittlerweile hatte sie zwei Kinder und wohnte in Afghanistan – und fotografierte sie noch einmal (Abb. 37). Hierbei erfuhr er, dass sie nur zweimal in ihrem Leben fotografiert worden war: 1984 von McCurry und nun noch einmal von ihm.

8.4 Zoriah Miller

„Make beautiful art out of the horrors you see and produce work that people will not be able to turn away from.“¹⁸¹

Mit dem amerikanischen Kriegs- bzw. Konfliktfotograf Zoriah Miller wurde das Interview via E-Mail geführt. Abgesehen vom Interview, stützen sich die Informationen über Miller auf ein weiteres Interview, das er im Juni 2010 mit Michael Zhang von „Petapixel“ führte, und des Weiteren auf seine Webseiten.¹⁸²

Miller, besser bekannt unter seinem Vornamen Zoriah, abgeleitet vom Namen eines griechischen Gottes und so viel bedeutend wie *„Der, der das Leben liebt“*, wurde 1976 in Amerika geboren und kam bereits mit 15 Jahren zur Fotografie. Er gewann einen nationalen Fotografie-Wettbewerb und entschied sich daraufhin, Fotojournalist zu werden. Nach seinem Universitätsabschluss beschäftigte er sich intensiv mit Katastrophen- und humanitärer Hilfe und ging schließlich auf Reisen: *„...I picked up a used camera and a plane ticket and have been shooting ever since then.“¹⁸³*

Seit diesem Zeitpunkt ist Miller international unterwegs und bereiste ebenso wie Salgado weit über 100 krisengeschüttelte Länder. Laut seiner Aussage kam es des Öfteren vor, dass er innerhalb einer Woche sieben Länder besuchte. Wie die meisten Fotograf(inn)en arbeitete auch er für ein Magazin oder eine Zeitschrift, die eine Fotostrecke über ein bestimmtes Ereignis bringen wollte. Unter anderem war er tätig für die Agenturen „World Picture News“ und „Reporter’s Agency“. Während des Irakkrieges 2005 war er als *„embedded journalist“* mit den amerikanischen Marines unterwegs.¹⁸⁴ Als er jedoch getötete Marines im Zuge eines

¹⁸¹ Petapixel.com 2010

¹⁸² Petapixel.com 2010

www.zoriah.com, 12.2.2012

www.zoriah.net, 12.2.2012

¹⁸³ Petapixel.com 2010

¹⁸⁴ vgl. ebenda

Anschlages fotografiert und diese Fotografien auf seine Webseite geladen hatte, wurde er des Landes verwiesen und durfte ab sofort nicht mehr das amerikanische Militär im Krieg begleiten.

Nach diesem einschneidenden Erlebnis entschied sich Miller, einer der wenigen unabhängigen Fotojournalisten zu werden, und sein Geld durch die Veröffentlichung seiner Werke auf seiner Webseite, seinen Blog, der das Leben eines Kriegsphotografen dokumentiert, und durch diverse Fotografie-Workshops zu verdienen. Hier ist es wichtig anzumerken, dass Miller, wie auch einige andere Fotograf(inn)en, nicht mehr auf Auftrag arbeitet und demzufolge auch nicht mit dem amerikanischen Militär in ein Kriegsgebiet reist. Seine Berichterstattung erfolgt unabhängig von den Wünschen der Regierung oder Fotoagenturen. Neben der Fotografie beschäftigt sich Miller intensiv mit humanitärer Hilfe in Krisengebieten. Er arbeitete lange Zeit für das „Rote Kreuz“ und machte Ausbildungen in den Bereichen Katastrophentraining, Überlebensstrategien und diverse Erste-Hilfe-Kurse. Seine Arbeiten wurden in Magazinen und Zeitungen, wie „The New York Times“, „Newsweek“, „Paris Match“, „The Wall Street Journal“ und vielen anderen veröffentlicht. Zu seinen Klienten zählen unter anderem die UNICEF, The United Nations und CNN. Er gewann nicht nur den „Photojournalist of the Year 2006 Award“, sondern zum Beispiel auch den „VII Photo Agency Portfolio Contest“ (2006) und den „Photo Philanthropy Activist Award“ (2009). Er hält regelmäßig Vorlesungen, in denen er das Leben in Konfliktgebieten dokumentiert, und führt Workshops im Bereich der Konfliktfotografie durch.

Miller betonte mehrmals, dass es für ihn äußerst wichtig sei, Menschen mit seinen Fotografien nicht nur emotionell zu berühren, sondern sie im Idealfall auch zum Handeln zu bewegen. „I truly believe that good photojournalism can change and enlighten people.“¹⁸⁵

Um die Geschichte erzählen zu können, die er mit eigenen Augen sieht, konzentriert er sich sehr stark auf die Komposition im Bild, was natürlich ein gewisses Maß an Subjektivität impliziert. Eine wichtige Frage im Zuge des Interviews war es zu klären, wie der Künstler selbst seine Werke gesehen haben möchte. Denn vor allem bei sozialdokumentarischer Fotografie ist es für die Betrachterin/den Betrachter essentiell oder zumindest von Vorteil, einen erklärenden Text zum Thema zu bekommen, um den Kontext zu verstehen. Die Frage war daher, inwieweit seine Fotografien für sich selbst stehen können: Für Miller sollen allein

¹⁸⁵ Petapixel.com 2010

die Bilder die Geschichte erzählen und die dort herrschende Atmosphäre bestmöglich wiedergeben:

„Personally, I never read text that accompanies photos, and for many years I never provided text with my photos. However, later in my career I realized that people learn and absorb information very differently. Many people really need to know the context behind an image to understand it, and that is why I have now for many years provided that to those who view my images. For me, I like to just absorb a photo for what it is. I like to take my own meanings from each photograph. If I ever needed to make an informed, political decision related to an image I would get the context behind it, but for the most part images talk to me about what people’s lives are like and what they are going through. I prefer to observe and not hear how the photographer interprets what they see...which is basically what we get when we read captions and photo stories written by photographers.”

Beim Recherchieren auf seiner Webseite war bei keinem Foto ein Titel unterlegt, jedoch sind die Fotostrecken in einen Bericht über das jeweilige Thema eingebettet.

Er verwendet viel Zeit darauf, seine analogen Fotografien in der Dunkelkammer bzw. seine digitalen mit Bildbearbeitungsprogrammen zu bearbeiten, um so mehr Intensität und Ausdruck zu erreichen. Was für viele Fotograf(inn)en ein striktes Tabu ist, Fotografien „nachzubearbeiten“, ist für Miller ein Muss. Er erhebt den Anspruch, Kunst zu produzieren, um damit die Betrachterin/den Betrachter zum Handeln gegen diverse Missstände weltweit zu animieren. Dazu akzeptiert er es nicht nur, sondern fördert auch die Nachbearbeitung eines Bildes, um den idealen Effekt zu erzielen und einen tiefgreifenden Eindruck bei der Betrachterin/beim Betrachter zu hinterlassen. Natürlich ist auch hier ein Maß der Dinge gefragt: Retusche und Montage gehen selbst für ihn zu weit, weil sie das Bild vollends verfälschen würden. So würde er zum Beispiel nie Gegenstände in eines seiner Fotos kopieren, die eigentlich gar nicht vor Ort waren. Doch wenn es um die Licht- und Kontrastsetzung geht, kleine Veränderungen, um bessere Akzente zu setzen, dann würde er jede Fotografin/jeden Fotografen dazu ermutigen.

Für ihn stellt ein Bild einen künstlerischen Wert dar, wenn es ihm bei der Aufnahme gelungen ist, die Emotionen und Gefühle der/des Porträtierten einzufangen. Das bedeutet für ihn vor allem, sehr spezifische Momente festzuhalten, bei Porträtierten, zum Beispiel einen bestimmten Gesichtsausdruck; außerdem muss die Lichtkomposition stimmen. Abgesehen

davon ist es ihm wichtig, in der visuellen Geschichtenerzählung geübt zu sein: Denn nach Miller hat die Qualität und Aussagekraft einer Fotografie viel mit der Komposition und dem Bildaufbau gemein.

Laut Miller müsse man sich bereits im Vorhinein Gedanken darüber machen, die Nachricht, die via Gesichtsausdruck, Blickwinkel und Ausschnitt erzielt werden sollte, optimal zusammenzustellen. Natürlich dauere es einige Zeit, bis man einen routinierten Blick dafür entwickle.

„I try to connect with people on deep and emotional level very quickly, show them my intentions and my desire to share what they are going through with the world. This can be verbal or often just through eye contact or touch.“

Auf die Frage, ob es denn notwendig sei, brutale, gewalttätige Momente zu fotografieren und direkt wiederzugeben, der Betrachterin/dem Betrachter die Direktheit und Rohheit eines Krieges vor Augen zu führen, antwortet er mit einem eindeutigen „Ja“:

„Yes, absolutely. We do nothing more than document other people’s lives. IF THEY HAVE TO LIVE THROUGH IT, THE LEAST WE CAN DO IS ACKNOWLEDGE IT. If we can’t take the sadness and brutality, then we need to do something about it (which, by the way, is exactly what has prompted many of us to become photojournalists (and volunteers, aid workers etc.).“

Im Interview mit Michael Zhang hatte er betont, dass er früher viel zu viel Zeit auf die ethischen und moralischen Aspekte bei solchen Bildern verschwendet hätte – auf diese Art hätte er sich lange Zeit sehr eingeschränkt gefühlt, in dem, was er getan hatte. Als er jedoch angefangen hatte, seine Arbeit unter einem künstlerischen Aspekt zu betrachten, damit er die Betrachter/innen emotional berühren konnte, hatte er sich befreit gefühlt. Es sei, wie er meinte, einzig und allein wesentlich, dass man aufrichtig mitfühlend und anteilhabend an die Situation herangehe. Es gehe einfach nur darum, menschlich zu sein.

Im Verlauf des Interviews mit der Verfasserin kam auch Susan Sontags ursprünglich geäußerte (später wieder von ihr relativierte) Meinung auf, zu viele brutale, gewalttätige Fotos könnten die Betrachter/innen mit der Zeit abstumpfen und das Zeigen von Opfern und Gewalt normalisieren:

„Yes, of course we do run that risk...actually I would call it a fact and not a risk. But what is better, to just ignore it? If anything we should take a look at how emotions are dulled by entertainment more than by reality (for instance Hollywood violence). This probably dulls down people’s emotions more than

anything else. However, I would argue that a properly educated population (which this world has very little of, especially in the United States) could be able to enjoy fiction (Hollywood movies) and still understand that reality is different, and important. And see difficult and painful subject matter and act and react yet also remain healthy and happy emotionally. But we have a long way to go and need to put a lot more emphasis on education before we get to that point.”

Wie auch den anderen Interviewpartnerinnen/Interviewpartnern wurde Miller die Frage gestellt, inwieweit soziale Netzwerke – wie Facebook, Twitter und YouTube – eine Konkurrenz für den Beruf der Fotojournalistin/des Fotojournalisten darstellen:

“I don’t think amateur photographers pose much risk to professionals. It is like asking a professional musician if they are worried about the guy on the street corner playing his guitar. Professional photographers SHOULD put out a much higher caliber of work than amateurs. I think the biggest difference is consistency. Anyone can take a great photo or two, but a professional can go into any situation and come out of it with images that people will not be able to look away from. I believe that most professional photographers really want to make a difference in the world and help the people we photograph. That is why we focus on painful subject matter... it is because we want people to be aware of it so that it can change. We make our pictures beautiful so that people can’t look away from them... so that they are forced to confront something they would rather ignore. This is truly important and the beauty of photography and photojournalism. People skew this and put it in a negative light, but in reality it is really quite an amazing and beautiful thing. It also captures the dignity of those we photograph, even during their most trying moments.”

Die letzte Frage beschäftigte sich mit den Vor- und Nachteilen der unabhängigen Fotojournalistin/des unabhängigen Fotojournalisten. Miller meint hierzu, dass er es nicht bereue, auch wenn es einige Nachteile gäbe: So hätte er zum Beispiel nicht die finanzielle und politische Macht hinter sich, die ihm im Ernstfall den Rücken stärken könnten, wenn es in einem Kriegsgebiet zu gefährlich werden würde. Andererseits sei er nun kein Angriffsziel mehr, er vertrete schließlich nicht mehr offiziell die westlichen Medien. Außerdem könne er teilweise unbemerkt und leichter in Konfliktgebiete reisen und fotografieren.

Vor allem aber sei er unabhängiger in seiner Berichterstattung – weder Regierung noch Redaktion gäben ihm vor, was er zu fotografieren und vor allem, wie er es zu fotografieren

hätte. Die in dieser Arbeit behandelten Fotografien stammen ausschließlich von seinem Onlineblog, in welchen er seine Bilder lädt und bespricht:

*“A homeless man who fled war-torn Afghanistan is reflected in the window of a bus that brings refugees to a shelter on the outskirts of Paris. Every night hundreds of Afghan refugees get in line for the bus, but only a few can be accommodated. The rest spend their nights on the streets.”*¹⁸⁶ (Abb. 38)

Miller verbrachte während seiner Aufenthalte in kriegsführenden Ländern viel Zeit in Krankenhäusern, wo er nicht nur Zeit mit den Opfern und Angehörigen verbrachte, sondern diese auch fotografierte. 2009 entstand ein weiteres dieser Fotos im „*Al Nasar Hospital*“ im Gazastreifen, das einen kranken Jungen auf einem Bett liegend zeigt (Abb. 39). Laut Millers Angaben auf seiner Webseite wurde im Zuge der israelischen und palästinensischen Auseinandersetzungen die Zufuhr von Medikamenten und Arzneien, sogar an Krankenhäuser, unterbunden. Viele Verletzte konnten daher nicht medizinisch versorgt werden und starben.¹⁸⁷

8.5 Greg Marinovich

„Getting the images out there is not voyeurism, it is covering the news.“

Ein weiterer Interviewpartner war der 1962 in Südafrika geborene Fotograf Greg Marinovich, der durch die fotografische Dokumentation des südafrikanischen Bürgerkriegs Anfang der neunziger Jahre Bekanntheit erlangte. Zu dieser Zeit fuhr er mit seinen Kollegen, die zusammen den legendären „*Bang Bang Club*“ (eine Gruppe bestehend aus den vier Fotojournalisten Greg Marinovich, Joao Silva, Ken Oosterbroek und Kevin Carter, die den südafrikanischen Bürgerkrieg von seinem Anfang bis zu seinem Ende fotografisch für Zeitungen und Magazine dokumentierten) bildeten, in die Townships von Johannesburg, um die oftmals gewalttätigen Auseinandersetzungen der einzelnen politischen Gruppen zu dokumentieren. Mit „*Bang Bang*“ bezeichneten die Einwohner der Townships in Johannesburg die vermehrten Schusswechsel während des Bürgerkriegs. Mit einem dieser Fotos gewann er 1990 schließlich den „*Pulitzer Preis*“ (Abb. 40). Es zeigt rivalisierende, politische Gruppen im Township „*Soweto*“ von Johannesburg, deren Auseinandersetzung eskaliert war und im sogenannten „*necklacing*“ endete. An dieser Stelle ist anzumerken, dass

¹⁸⁶ www.zoriah.net, 27.12.2012

¹⁸⁷ www.zoriah.net, 27.2.2012

es Anfang der neunziger Jahre während dem Bürgerkrieg üblich war, den Gegner mit einem benzingetränkten Autoreifen zu „behängen“, um ihn daraufhin anzuzünden. Der Ausdruck und die Aussage dieses Fotos werden durch die Farbe und das dort herrschende Chaos noch verstärkt.¹⁸⁸

Die Mitglieder des Bang Bang Clubs waren zwar nicht die einzigen Reporter, die aus den Konfliktzonen berichteten, jedoch waren sie die ersten und oftmals die einzigen, die sich Zutritt in die Townships verschaffen konnten.¹⁸⁹ Abgesehen von Südafrika fuhr Marinovich in den Neunzigern aufgrund diverser Aufträge renommierter Zeitungen und Magazine auch in andere internationale Kriegsgebiete, um die Kriege und Konflikte vor Ort zu dokumentieren. Unter anderem bereiste er Tschetschenien, das ehemalige Jugoslawien und den Irak. Für die „Associated Press“ arbeitete er in Israel und palästinensischen Autonomiegebieten. Auf seinem Heimatkontinent setzte er sich viel mit sozialen Missständen und Bürgerkriegen auseinander, unter anderem im Sudan und in Somalia. In den letzten Jahren hat er sich jedoch zusehends von den Kriegsschauplätzen zurückgezogen und arbeitet mit seiner Frau Leonie an verschiedenen Filmprojekten, die soziale wie ökologische Missstände zum Thema haben.

Bilder auf seiner Webseite bestätigen Marinovichs Aussage, dass er seine Fotos sozusagen als „Beilage“ zum eigentlichen Text sieht.¹⁹⁰ Er beschreibt lange und ausführlich die Situation im jeweiligen Land und erzählt, was er dort erlebt hat. Um dies zu untermauern, zeigt er seine Fotografien – zwei Beispiele für die Zivilbevölkerung in Somalia, die Marinovich während des Bürgerkrieges 1992 aufgenommen hat: *“The room in Baidoa where kids were left to die. 1992”* (Abb. 41) und *“A woman leads a line of starving children to get food. Berdale.”* (Abb. 42). Beide Fotos wurden in schwarz-weiß aufgenommen. Während das erste zwei Kinder in einem Raum zeigt, sieht man auf dem anderen eine Landschaft im Hintergrund. Beide Fotos sind Beispiele für die ausgebrochenen Hungersnöte während des Bürgerkriegs in Somalia, allen voran wird auf die Situation der schutz- und hilflosen Kinder eingegangen.

Das nachstehende – via E-Mail geführte – Interview wird mit weiteren Informationen durch folgende Quellen erweitert: Das Buch *„The Bang Bang Club – Snapshots from a Hidden War“* (2000), welches er zusammen mit seinem Kollegen Joao Silva schrieb, der auch ein Mitglied dieser Gruppe war. Interviews, die er mit Sandra Roa im August 2009, Michael

¹⁸⁸ Marinovich/Silva 2000

¹⁸⁹ Marinovich/Silva 2000

¹⁹⁰ www.gregmarinovich.com, 22.06.2012

Kamber im Oktober 2010 und mit Bill Keller im Mai 2011 von der „New York Times“ geführt hatte.

Greg Marinovich bildet einen starken Gegenpol zu den anderen Interviewpartnerinnen/Interviewpartnern. Der Umstand, auch einen Fotografen interviewt zu haben, der bei fast jeder Frage anderer Meinung war, war jedoch durchaus interessant. Marinovich gehört der Gruppe von Fotograf(inn)en an, die den dokumentarischen Charakter als höchsten Anspruch an die Kriegs- und Konfliktfotografie erheben. Für ihn ist es das Rühmlichste, Ereignisse für die Geschichte festzuhalten. Er hat dabei nicht die Absicht, etwas ändern zu wollen/können und schon gar nicht, seine Werke als Kunst zu deklarieren. Vielmehr geht es ihm darum, Tatsachen zu dokumentieren, die sonst möglicherweise verfälscht oder vergessen werden würden.

Um ein gutes, ausdrucksstarkes Foto zu erreichen, sind auch für ihn der Bildausschnitt, die Komposition, die Lichtführung und die Farbgebung essentiell – dies gilt für ihn universell für die Dokumentarfotografie ebenso wie für den klassischen Fotojournalismus. Auch er sieht sich als Geschichtenerzähler, ohne jeglichen Anspruch an etwaiges Handeln bei der Betrachterin/beim Betrachter hervorrufen zu wollen. Als Kunst würde er seine Fotos nicht bezeichnen:

„I am a story-teller, and I use photography towards that end. Sometimes the images are pleasing to the eye, sometimes not. Art? I believe that art is only art when the original intention of the creator is art. So sometimes I try to make art, but mostly I just try and make photographs and tell stories.“

Auch gibt er offen zu, dass er früher oft Fotos von „unfairen“ Situationen gemacht hatte, von denen er sich eine Reaktion der Betrachterin/des Betrachters erhoffte, was jedoch nie eintrat. Von diesem Zeitpunkt an beschränkte er sich auf die reine Dokumentation, obwohl er sich sicher ist, dass es durchaus ein Bild gibt, das eine Veränderung bewirken kann.

„Mostly I wanted to show what I thought was terrible, important, interesting or amusing. I do not think I can change the world, but I hope I can be a witness that people cannot claim ‘they did not know.’“

Auf die Frage, wie viel eine Fotografin/ein Fotograf auf ihren/seinen Fotos zeigen dürfe, ob es eventuell eine moralische Grenze gäbe, gibt er eine Antwort, die man als sehr weitblickend und lebenserfahren bezeichnen könnte:

„Photographers are citizens of the world, too. What they choose to view as a moral action is wide and varied, depending on culture, history and circumstances.

Their responses to a particular situation will be as varied.”

Eine Gefahr der Abstumpfung der Gesellschaft durch das Betrachten immer grauenvollerer Bilder sieht er nicht. Er gibt zu, dass es einige Fotograf(inn)en gibt, die buchstäblich wie „die Geier“ vor einem/r Leidenden stehen und auf das perfekte Foto warten, die Regel wäre das jedoch nicht. Vielen würde es auch passieren, grauenhafte Momente durch Zufall einzufangen und wieder andere versuchten die Welt mit ihren Werken zu verändern. *„Can photographs change the course of history? Usually not, but they can reflect and record history and life, and this is enough of a burden!”*

Das Thema der Konkurrenz, sprich, dass immer mehr Amateure Fotos machen und sie ins Internet hochladen, wurde von ihm nur kurz beantwortet: Für ihn stellen sie absolut keine Gefahr dar, er findet sie sogar förderlich, um Wissen zu verbreiten. Sogar seinen eigenen Berufsstand kritisiert er, da viele professionelle Fotograf(inn)en beim Fotografieren nicht mehr auf den Wahrheitsgehalt und die Integrität achten würden – unter Umständen deshalb, weil sie durch diese Flut an Amateurfotos unter Druck stünden, ihre Fotos verkaufen zu müssen, um von etwas leben zu können.

In der Beantwortung der Frage, ob Fotos einen Beitekt benötigen, um verstanden zu werden, war einer der größten Unterschiede zu den anderen Interviewpartnerinnen/ Interviewpartnern zu erkennen:

„Of course images that are journalistic need captions, the visual part of the image is only part of the information we wish to impart, only part of the story we want to tell. And photographs can be very misleading, and thus sensational without the due context that allows the audience to be part of a conversation with you...”

Bisher wurde die gängige Ansicht vertreten, man würde die Geschichte, die es zu erzählen gilt, allein durch die Fotografien erzählen wollen, es würde also keines erklärenden Textes bedürfen, um den Kontext verstehen zu können. Wie auch die Kriegsberichterstatteerin Antonia Rados im nachstehenden Interview angemerkt hat, mache doch genau das den Berufsstand einer Fotografin/eines Fotografen aus – die Geschichte mit der Kamera zu erzählen. (Da es vor allem zu dieser Thematik sehr unterschiedliche Meinungen gibt, wird dieser Teil im Anschluss an die Interviews noch einmal angeschnitten.) Seine Aussage erscheint doch ein wenig widersprüchlich – einerseits sieht er sich selbst als einen visuellen

Geschichtenerzähler („*story-teller*“), andererseits können für ihn Fotos doch nicht für sich selbst stehen, sie erfordern einen erklärenden Text. Die Fotos seien nur Teil der Information, die er verbreiten möchte. Vor allem diese Aussage ist ein sicheres Indiz dafür, dass Marinovichs Fotografien eindeutig dem Genre der Pressefotografie angehören, es wird hier nicht so viel Zeit auf ästhetische Komposition oder moralische Grauzonen verwendet.

“I simply shoot what I see before me, what catches my eye and tickles my brain – sometimes on a subconscious level, sometimes more cognitively. Truth be told, most of the stuff I read about photography is nonsense – people write something amazing and deep about the most mundane and banal images and photographic endeavours. For me, photography is as deep or as superficial as the moment between subject and photographer is, all the rest is sophistry.”

8.6 Jodi Bieber

„I like saying ‘capturing the essence of the person I photograph’.“

Die nächste Interviewpartnerin ist die World Press Photo Gewinnerin 2011, die mit ihrem Portrait des afghanischen Mädchens Bibi Aisha das „*World Press Photo of the Year 2010*“ gewonnen hat (Abb. 43). Die Verfasserin hatte die Möglichkeit, sich mit Bieber unter vier Augen unterhalten zu können, als Bieber zur Vernissage der WPP-Ausstellung im „*WestLicht – Schauplatz für Fotografie*“ nach Wien kam.

Bieber wurde 1966 in Johannesburg, Südafrika, geboren, wo sie nicht nur aufwuchs, sondern auch heute noch lebt und arbeitet. Dies mag auch der Hauptgrund dafür sein, dass sie sich in ihren Werken vor allem auf die afrikanische Bevölkerung konzentriert und diese in ihren Fotoreportagen auf vielfältige Weise wiedergibt.

Bieber absolvierte bereits früh Fotografietermine, als sie schließlich 1993 freiberuflich für die Tageszeitung „*The Star*“ zu arbeiten begann, dessen Cheffotograf kein geringerer als das ehemalige Bang Bang Club Mitglied, Ken Oosterbroek, war. Zu dieser Zeit dokumentierte sie auch den Bürgerkrieg und 1994 schließlich die ersten freien, demokratischen Wahlen. Abgesehen davon konzentrierte sie sich aber eher auf Langzeitprojekte – so fotografiert sie auch heute nicht nur für internationale Magazine wie das „*TIME Magazine*“, sondern auch für Non-Profit-Organisationen wie „*Ärzte ohne Grenzen*“ oder die „*UNICEF*“.

Bevor näher auf ihr Gewinnerportrait eingegangen wird, soll vorher in zusammengefasster Version das Interview wiedergegeben werden. Der Fokus lag hier vor allem auf ihrer eigenen

Sichtweise ihrer Arbeiten und was sie mit ihnen zum Ausdruck bringen möchte. Biebers Werke kennzeichnen sich durch den außerordentlichen Ausdruck der Emotionen und Stimmungen der jeweils fotografierten Personen. Sie ist sehr darum bemüht, in allen Fotografien die gleiche Ästhetik bzw. die gleiche Stimmung festzuhalten. So arbeitet sie vorwiegend in Serien, Einzelfotos kommen nur selten vor. Ihr Werk ist immer als mehrteilige Serie zu sehen und auch nur auf diese Weise zu verstehen. Für Bieber ist es wesentlich, sich für die „Subjekte“ Zeit zu nehmen, sich mit ihnen zu unterhalten und sie näher kennen zu lernen – so könne man Vertrauen zur Person aufbauen und nicht nur fotografieren, was gerade passiert, sondern auch Hintergründe, was die Person durchgemacht hat, was sie fühlt und denkt, mit ins Bild holen. *„My intention is always to create images that not only tell stories and has layers, but also has an aesthetic feeling to the image.“* Laut ihrer Aussage sei es ganz wichtig, zu beobachten und mit dem Foto eine Geschichte zu erzählen. Ihre Einflüsse, so sagt sie, kommen von der Straße, vom afrikanischen Volk. Bieber lässt sich nur ungern von anderen Fotograf(inn)en inspirieren, sondern versucht stets ihre eigenen Ideen zu verwirklichen.

Für Bieber ist die Ästhetik in Bildern ein sehr wichtiger Punkt. An dieser Stelle möchte sie auch klarstellen, dass für sie auch Pressefotografie ästhetisch sein kann. Was die Fotos des WPP betrifft, geht es ihr mehr um den Inhalt als um die Ästhetik – dennoch kann für sie Kunst auch informativ sein und über das „Schöne“ hinausgehen. Wichtig sind ihr die „Layers“, die verschiedenen Bedeutungen und Facetten, die ihre Fotos aufweisen sollen.

Gemäß ihrer Ansicht können Kriegsphotografien durchaus über das reine Dokumentieren hinausgehen und mit ästhetischen Posen arbeiten – für sie zum Beispiel kreiert Ästhetik eine Stimmung: So spielt sie mit Licht und Schatten, womit sie nicht nur die tatsächliche Lichtführung meint, sondern im übertragenen Sinn mit „Sein und Schein“ arbeitet.

Ein weiteres Kennzeichen ihrer Arbeiten sind die verschiedenen Bedeutungen, die sie in ihren Fotos aufzeigen möchte: So will sie Fotos schaffen, die mehr als eine Deutung aufweisen und verschieden interpretiert werden können. Sie möchte der Betrachterin/dem Betrachter den Spielraum lassen, ihre Fotos auf ihre/seine Weise interpretieren zu können und das Foto für sich sprechen zu lassen. So hat zum Beispiel Bibi Aishas Portrait mehrere Bedeutungen für Bieber, die eventuell erst bei näherem Hinsehen bzw. auf Basis des Hintergrundwissens ersichtlich werden, worauf im Anschluss eingegangen wird. Auf die Frage, ob sie lieber analog oder digital fotografiere, habe sie eine klare Antwort: Sie sei eine der wenigen Verfechter/innen des analogen Stils, fotografiere aber auch digital. Sie bemüht sich darum,

das Foto gleich so aufzunehmen, wie sie es beabsichtigte, das heißt, sie möchte so gut wie nichts nachbearbeiten müssen. Das funktioniere natürlich bei analogen Fotografien leichter, denn bei den digitalen hätte sie Angst, in Versuchung zu geraten, mit Bildbearbeitungsprogrammen nachzuhelfen.

Auch an Bieber wurde die Frage gerichtet, ob Konfliktfotografien ihrer Meinung nach einen Titel bzw. einen erklärenden Text benötigten, um verstanden zu werden. Hier unterscheidet sie eindeutig zwischen Fotografien, die in Museen bzw. Ausstellungen gezeigt werden, und Fotos, die sich in Zeitungen und Magazinen wiederfinden: In letzteren hält sie Beitzexte für extrem wichtig. Als Beispiel führt sie das Porträt von Bibi Aisha im „*TIME Magazine*“ an, das gemeinsam mit einem Beitrag über Bibi Aisha veröffentlicht wurde. In Ausstellungen hingegen seien Erklärungstexte nicht unbedingt notwendig. Bieber „glaubt“ an ein „Künstlerstatement“ – sie fände es gut, wenn am Eingang der Ausstellung die Künstlerin/der Künstler einen Einleitungstext über ihre/seine Arbeit bereitstelle, das heißt, ihre/seine eigenen Gedanken und Anliegen widerspiegeln könne, des Weiteren soll die Künstlerin/der Künstler jedoch genügend Interpretationsfreiraum für die Besucher/innen lassen. In ihrer Ausstellung über „*Survivors – Domestic Violence in South Africa*“, erzählte sie im Interview, dass sie im Hintergrund ein Kassettenband hatte laufen lassen (Abb. 44). Während die Besucher/innen durch die Ausstellung gingen, konnten sie die abgebildeten Frauen über ihre Probleme und Ängste – häusliche Gewalt – erzählen hören.

In diesem Zusammenhang kann, nach Ansicht der Verfasserin, durchaus ein Bogen zur „Konzeptkunst“ gespannt werden: Diese Kunstrichtung entstand in den 1960ern und bezieht sich nicht so sehr auf die materielle Ausführung des Kunstwerks selbst, sondern in erster Linie auf die geistige Konzeption, also auf die Idee an sich. Die Konzeptkunst wird außerdem erst durch die gedanklich assoziativen Prozesse in der Vorstellung der Betrachterin/des Betrachters existent.¹⁹¹ So ändert sich die Aussage der Fotografien von „*Survivors – Domestic Violence in South Africa*“ auch, sobald man die dazugehörigen Geschichten auf dem Kassettenband hört bzw. wird erst dadurch verständlich.

Keine Titel zu verwenden, hält Bieber für schwierig, weiterführende Erklärungstexte hingegen für nicht notwendig, da es durchaus wünschenswert wäre, die Werke für sich selbst sprechen zu lassen und der Betrachterin/dem Betrachter mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu bieten. Denn im Großen und Ganzen wisse dieser, worum es ginge. (*Anmerkung der*

¹⁹¹ Brockhaus 1995, S. 287

Verfasserin: Bieber verwendet auf ihrer offiziellen Webseite eben dieses „Künstlerstatement“: Sie zeigt ihre fotografischen Serien und fügt am Ende jeweils ihr eigenes Statement hinzu. Die Fotografien an sich besitzen jedoch weder Titel noch sind sie datiert.)

Als letzter Punkt wurde die Veröffentlichung der Fotografien besprochen: Haben Fotos, die zum Beispiel Gewalt nur andeuten, einen größeren emotionalen Effekt bei der Betrachterin/beim Betrachter als direkt dargestellte oder umgekehrt? Bieber vertritt eine eher gegenläufige Meinung zu den anderen Interviewpartnerinnen/Interviewpartnern. Sie ist der Ansicht, dass „nur Angedeutetes“ viel stärkere Emotionen bei der Betrachterin/beim Betrachter auslöse. Direkte, rohe Gewalt würde die Betrachter/innen nur angewidert und geschockt wegschauen lassen. Sie ist der festen Überzeugung, dass diese direkten Darstellungen nichts bei der Betrachterin/beim Betrachter bewirken und die Welt nicht zum Guten verändern würden.

Da im Zuge der Fotoserie ‚*Real Beauty*‘ Biebers Auftraggeberin des Bibi Aisha Portraits vom „*TIME Magazine*“ auf die Fotografin aufmerksam wurde, wird kurz auf diese Serie eingegangen (Abb. 45): Die folgende Zusammenfassung stammt von Biebers „*Künstlerstatement*“ auf ihrer Webseite. Zur Verwirklichung dieses Projektes wurde sie durch die Londoner Werbekampagne der Firma „*Dove*“ inspiriert, die gewöhnliche Frauen in deren Unterwäsche zeigte, und damit für die „wahre Schönheit“ warb. Bieber ging es darum, aufzuzeigen, wie viel heutzutage eigentlich mit Hilfe von Photoshop und anderen Bildbearbeitungsprogrammen im Nachhinein retuschiert und „künstlich verschönert“ wird. Fast zeitgleich berichtete auch der TV-Sender BBC über die steigende Zahl anorektischer Frauen und Mädchen in Südafrika, die dem typisch mageren, europäischen Model nachzueifern versuchen, da dieser „Typ“ angeblich gefragter sei. Daraufhin porträtierte Bieber südafrikanische Frauen in ihren Häusern in Unterwäsche, so wie sie waren, ohne Nachbearbeitung. Bieber ermutigte sie auch dazu, nach eigenen Wünschen für die Kamera zu posieren. Dadurch schuf sie ein Werk, das sich gegen den standardisierten Begriff der „Schönheit“ der Medien richtete.

Eine weitere Serie Biebers handelt von misshandelten und ausgestoßenen Frauen und Mädchen im Ostkongo (Abb. 30).¹⁹² Bereits seit 1996 herrscht im DR Kongo ein andauernder innerpolitischer Konflikt. Die bewaffneten Gruppen innerhalb der Bevölkerung und das

¹⁹² www.jodibieber.com, 18.2.2012

Militär kämpfen um die Macht in bestimmten Teilen des Landes. Durch ihre brutalen Gemetzel herrscht dort ein Zustand dauernder Ab- und wieder Zuwanderung, die Menschen leben zwischen Flucht und Wiederkehr, Angst ist ihr ständiger Begleiter. Durch diesen Zustand kommt es vor allem durch die Polizei und das Militär – wie die Organisation „*Amnesty International*“ berichtet – zu ständigen sexuellen Übergriffen auf Frauen und Mädchen, die nicht selten sogar systematisch passieren. So kann es der Fall sein, dass der Ehemann einer vergewaltigten Frau diese verstößt, wodurch sie gezwungen wird, völlig isoliert und allein zu leben. Bieber besuchte diese Frauen und machte eine Fotoreportage über deren Schicksal. Um die Frauen nicht noch zusätzlich zu gefährden, vereinbarte Bieber mit ihnen, nicht ihre Gesichter auf den Fotografien abzubilden bzw. sie so zu fotografieren, dass ihre Gesichter nicht zu erkennen waren. Aus diesem Grund fotografierte Bieber ohne Blitz und nutzte das meist schrägeinfallende Licht. Um diesen Effekt zusätzlich zu verstärken, nahm sie die Bilder in schwarz-weiß auf. Durch diese Lichtkomposition fühlten sich die Frauen sicherer und konnten sich Bieber gegenüber öffnen. Auf diese Weise schuf Bieber eine gewisse Stimmung, die es erlaubte, die Geschichten der Frauen durch die Fotografien sprechen zu lassen.

Bibi Aisha (Abb. 43): Nachdem Bieber in der Redaktion des „*TIME Magazine*“ in New York gewesen war und der Editorin ihre Aufnahmen von „*Real Beauty*“ gezeigt hatte, bekam sie den Auftrag, für zehn Tage nach Kabul in Afghanistan zu reisen und eine Fotoreportage über die Frauen vor Ort zu machen, allen voran im „*Women for Afghan Women Shelter*“.¹⁹³ Dort traf sie auf das Mädchen Bibi Aisha und verbrachte mehrere Stunden mit ihr, einer Sozialarbeiterin und einer Übersetzerin in einem kleinen Zimmer. Sie unterhielten sich darüber, was Aisha passiert war. Bieber nahm sich geduldig Zeit, Aisha kennen zu lernen und ihr Vertrauen zu gewinnen, damit sie sich während der Aufnahme so wohl wie möglich fühlen konnte und imstande war, sich dafür zu öffnen. Bibi Aisha wurde bereits mit 14 Jahren mit einem Taliban zwangsverheiratet. Da dieser ihr gegenüber gewalttätig wurde, lief sie mit 18 Jahren von ihm weg. Sie versteckte sich bei Nachbarn, die jedoch umgehend die Polizei verständigten. Aisha wurde daraufhin für zwei Jahre in ein Gefängnis gesperrt, bis sie schließlich von ihrem Vater zurück nach Hause geholt wurde. Um jedoch den anderen Frauen

¹⁹³ „*Women for Afghan Women*“ ist eine Menschenrechtsorganisation mit Sitz in Kabul, Afghanistan, die bereits seit 2001 besteht. Sie spezialisieren sich auf die Rechte der Frauen in Afghanistan, vor allem mit Fokus auf deren Schutz und Sicherheit.

Quelle: www.jodibieber.com, 18.2.2012

im Dorf zu zeigen, dass sie nicht von ihren Ehemännern fortlaufen dürften, schnitten ihr die Taliban Nase und Ohren ab. Hätte sie nicht das amerikanische Militär gefunden und in das „Shelter“ gebracht, wäre sie verblutet. Laut Bieber wird noch immer nach Bibi Aishas Ehemann polizeilich gesucht. Bieber war es ein Anliegen, Aisha nicht in einer verletzlichen Pose zu fotografieren, sondern so schön und ästhetisch wie möglich. Auch hier verweist sie auf die „innere Schönheit“, um die es ihr bei ihren meisten Werken mit misshandelten Frauen geht. Bieber ist der Meinung, hätte sie Aisha geschunden und verletzlich gezeigt, mit Fokus auf die fehlende Nase, hätten sich die Betrachter/innen nur schockiert und angeekelt abgewandt, und das Foto hätte keinerlei Reaktion provoziert. Auch auf diesem Bild sind Biebers mehrschichtige Bedeutungen erkennbar: Zum einen spiegelt es natürlich die männliche Gewalt gegen Frauen wider, zum anderen löst es Bewunderung aus, sich der Öffentlichkeit trotz oder gerade wegen der Verstümmelung zu zeigen, um damit auf die Situation der Frauen in Afghanistan aufmerksam zu machen. Indem Bieber Aisha schließlich nicht als offen misshandelte und verletzte, sondern als schöne junge Frau darstellt – was hier, im übertragenen Sinn, eine Anlehnung auf ihr Spiel mit Licht und Schatten sein soll, wird diesem Porträt zusätzlich eine ästhetische Komponente verliehen.

8.7 Antonia Rados

„Kriegsregionen sind wohl das letzte große Stück von ‚a man’s world‘ ...“

Obwohl Antonia Rados keine Kriegsphotografin, sondern eine der bekanntesten österreichischen Kriegsberichterstatter/innen weltweit ist, führte die Verfasserin auch mit ihr ein Interview. Einerseits, weil Rados und Bieber zwei der wenigen weiblichen Berichterstatterinnen in dieser Berufssparte sind, und andererseits, weil Rados langjährige Erfahrung auf diesem Gebiet aufweisen kann und regelmäßig mit Kriegsphotograf(inn)en zusammenarbeitet.

Auch mit Rados wurde das Interview via E-Mail geführt, zu einer Zeit, in der sie sich gerade in Libyen aufhielt, um den „Arabischen Frühling“ zu dokumentieren. Zusätzlich dazu wird auch das Interview, das Alexander Foggensteiner mit Rados im Zuge seiner Diplomarbeit (1991, Universität Wien) geführt hat, hinzugezogen.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Foggensteiner 1991

Rados wurde 1953 in Klagenfurt, Österreich, geboren und lebt und arbeitet seit Jahren in Paris. Sie war unter anderem für den ORF und den ZDF tätig, mittlerweile ist sie die Auslandschefreporterin der RTL-Mediengruppe Deutschland. Bekannt wurde sie durch ihr Interview mit Jassir Arafat, das sie 1980 während des Libanonkrieges mit ihm geführt hatte. Noch im März 2011 interviewte sie als eine der letzten Reporter/innen den ehemaligen libyschen Diktator Muammar al-Gaddafi.

Rados beschreibt den Krieg als den puren Wahnsinn, gleichzeitig aber auch als ein Abenteuer, das sie nicht missen wollen würde. Den Wunsch, Kriegsberichterstatteerin zu werden, hegte sie schon während ihrer Studienzeit, etwas anderes interessierte sie nicht. Laut Rados bedürfe es keiner expliziten Ausbildung zur Kriegsberichterstatteerin/zum Kriegsberichterstatte, ein gewisses Maß an Neugierde und das Bedürfnis, zivilen Opfern zu helfen, würde ausreichen. Sich selbst sieht Rados als Aufklärerin.

Sie betont gleich zu Beginn des Interviews, dass Kriegsfotografie für sie keinen künstlerischen Wert besitze. Für sie würden Kunst und Kriegsfotografie einen unvereinbaren Widerspruch darstellen – entweder oder. Für Rados hat Kunst im Krieg wenig verloren. Die Macht eines Fotos liege nicht in seiner *„Banalität, heißt der Verstärkung von schon Dagewesenem, sondern in seiner Originalität.“* Auch vertritt sie die Ansicht, dass ein zu brutales Foto banal wäre und somit uninteressant sein würde. Das Besondere am Foto, das die Betrachterin/den Betrachter davor verharren ließe, finde sich in seiner Originalität. Über etwas schon etliche Male Gesehenes, würde, laut Rados, auch beim nächsten Mal hinweggeblättert/hinweggesehen werden. Emotionen seien für sie am stärksten auszulösen, wenn etwas noch nie Dagewesenes gezeigt würde – wie gesagt, das muss nichts noch Brutaleres sein. Anspruch auf eine Veränderung erhebt Rados keinen, vielmehr geht es ihr um das „Aufklären“ an sich – um das Verstehen und das adäquate Zeigen dieser Situation. Kriegsfotograf(inn)en wie Kriegsreporter/innen sollten immer rational bleiben. Von dem her sieht sie eine geringe bis gar keine Chance, mit Fotos etwas verändern zu können. Hier stimmt sie mit Marinovich überein, der sich primär als Geschichtenerzähler sieht, nicht jedoch als „Weltverbesserer“. Auch im Hinblick auf die Frage nach der Trennlinie zwischen seriöser Fotografie und Boulevardfotografie vertritt sie eine ähnliche Meinung: *„Der seriöse Fotograf sucht das Besondere, der Boulevard-Fotograf immer dieselbe Aufnahme – weil er glaubt zu wissen, dass sie „funktioniert“.“* Dennoch antwortet sie auf die Frage, ob es ethisch und moralisch vertretbar sei, direkte, rohe Gewalt zu zeigen:

„Die ‚Grauenhaftigkeit‘ spiegelt auch die Welt wider. Berichterstattung nur auf eine Frage der Moral zu beschränken, wäre absurd. Kriegsfotos müssen genauso echt sein, wie sie moralisch sein müssen. Wenn die Realitäten einer brutalen Welt fehlen, ist das moralisch vielleicht in Ordnung, aber trotzdem Schönfärberei.“

Auch Rados vertritt die Meinung, Fotos könnten für sich selbst stehen: *„...das ist der ganze Sinn der Fotografie. Sie ist eine eigenständige Form der Berichterstattung.“*

Demnach benötigt ein Foto für sie keinen Beitzext, um den Kontext zu verstehen, sondern dient höchstens als Ergänzung, als zusätzliche Information für den Leser.

Da sich Rados in einer von Männern dominierten Berufssparte bewegt, interessiert natürlich auch die Frage, worin ihrer Meinung nach die Unterschiede zwischen männlichen Korrespondenten und weiblichen Korrespondentinnen in der Berichterstattung, aber auch im Umgang mit den Einheimischen lägen. Laut Rados sei Vertrauen der Einheimischen gegenüber weiblichen Reporterinnen schneller und leichter herzustellen – was viel mit den gängigen Kriegsbildern zu tun habe:

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

Schließlich wurde noch auf die heutige Nutzung des World Wide Web und die eventuell daraus resultierende Konkurrenz gegenüber Amateurfotograf(inn)en eingegangen: Nach Rados bekommen die Menschen heute vor allem schneller als bisher Informationen, Zeit und Raum sind aufgehoben, nicht jedoch die Beziehung zwischen Nachricht und Konsument(inn)en. Jedoch sei durch die Inflation von Informationen und Bildern wegen des Internets der Reporterberuf inflationär entwertet worden. Informationen sind zum Beispiel durch Blogger/innen weltweit leichter und vor allem gratis verfügbar. Der entscheidende Nachteil läge für Rados aber darin, dass die Bloggerin/der Blogger nur seine Welt, nicht jedoch unsere westliche, in welche die Information geht, kenne, und somit von geringerem Nutzen sei als die Information eines Profis. Ein weiterer grundlegender Unterschied bestünde darin, dass der

„Amateur will, dass die Leute seine Fotos mögen, dem Profi muss das egal sein. Er muss Fotos machen, weil das sein Job ist. Das klassische Berufsbild des

Reporters/des Fotografen war immer das eines Wanderers zwischen den Welten: Er kennt beide Welten. Das charakterisiert ihn. Und deshalb wird er auch oft kritisiert als Überbringer schlechter Nachrichten (siehe der Marathon-Läufer im antiken Griechenland).“

8.8 Erik de Kruijf / World Press Photo Foundation

„Pressefotografie kann Kunst sein, bleibt aber für die Presse. Und Kunst bleibt einfach Kunst.“

Auch mit dem Ausstellungsprojektmanager der World Press Photo Foundation (WPP), Erik de Kruijf, wurde im Zuge der vergangenen WPP-Ausstellung 2011 im Fotografiemuseum „WestLicht – Schauplatz für Fotografie“, ein Interview geführt.

Da de Kruijf selbst kein Fotograf ist, jedoch mehr mit dem Thema betraut ist als ein Laie, war es durchaus nützlich, mit ihm über die jährlich stattfindenden Ausstellungen der besten Pressefotografien des Jahres zu sprechen. Das folgende und gleichzeitig letzte Interview wird sich stark auf die WPP-Ausstellung, die Auswahlkriterien, die Bildhängung und die Richtlinien etc. beziehen. Die Frage nach der Ästhetik zog sich wie ein roter Faden durch das Interview und wird an mehreren Stellen besprochen.

De Kruijf hat Journalismus studiert und fing vor knapp fünf Jahren an, das Layout der gekrönten Bilder in den einzelnen WPP-Ausstellungen zu konzipieren. Die Gewinnerfotos werden bereits im Vorfeld von einer externen Jury ausgewählt, deren Mitglieder jedes Jahr aufs Neue aus verschiedenen Bereichen von Kunst und Medien ausgewählt werden. Welche Fotos dann jedoch in welchem Ausstellungsraum gezeigt werden und vor allem wie, obliegt de Kruijf und vier anderen Kurator(inn)en der „Foundation“. Die Pressefotos des jeweiligen Jahres werden in 101 Ausstellungen in 45 Ländern weltweit gezeigt. Die „Foundation“ besteht seit 1955 und wurde in den Niederlanden ins Leben gerufen. Sie ist eine unabhängige Organisation, die sich das Ziel gesetzt hat, eine international anerkannte Plattform für Fotojournalismus zu schaffen. Mittlerweile ist der WPP-Preis der begehrteste im Bereich der Pressefotografie weltweit. Die Preise werden im Schnitt in zehn verschiedenen Kategorien wie Spot News, Daily Life, Sport, Natur, Kunst und Unterhaltung etc. vergeben. Zusätzlich wird jährlich auch noch das „World Press Photo of the Year“ vergeben, das immer aus den

Bildern des bereits vorangegangenen Jahres ausgewählt wird.¹⁹⁵ Die Auswahlkriterien bei der Findung der besten Pressefotografien erfolgt durch die externe Jury, die den Fokus ihrer Auswahl nur zweitrangig auf die Ästhetik legt. Primär ist es wichtig, dass das Gezeigte ein wichtiges soziales oder politisches Ereignis des letzten Jahres abdeckt – es geht also viel um Aktualität und Aussagekraft. Teilnehmen darf jede Fotografin/jeder Fotograf, die/der zwei Drittel ihres/seines Einkommens mit der Fotografie verdient, sprich es dürfen nur professionelle Fotograf(inn)en daran teilnehmen. Die Einsendung erfolgt entweder durch die Fotografin/den Fotografen selbst oder durch deren/dessen Agenturen wie „*Getty Images*“, „*Associated Press*“, „*Agence France Presse*“ oder „*Reuters*“, die die besten Fotos ihrer Fotograf(inn)en einschicken. Beim Wettbewerb an sich geht es nicht um den finanziellen Gewinn, sondern um das Prestige und die Reputation, welche die Gewinner/innen dadurch erlangen. Die „Foundation“ selbst verdient damit kein Geld. Das Recht, die Fotos zu zeigen, hat die „Foundation“ außerdem nur für die Dauer der Wanderausstellungen – zwölf Monate. Danach werden die Bilder verbrannt, natürlich aber digitalisiert aufbewahrt.¹⁹⁶

De Kruijfs Meinung nach seien Inhalt und Ästhetik nie zu trennen, da die Aussagekraft auch viel mit Ästhetik und der Art und Weise zu tun habe, wie man eine Geschichte erzählt. Die Grenze zwischen ästhetischer Fotografie und reiner Pressefotografie zieht er in puncto Zeit – sobald eine Fotografin/ein Fotograf Zeit hat, über Belichtung, Rahmen, Komposition etc. nachzudenken, kommt auch eine gewisse Ästhetik ins Spiel. Durch diese Ästhetik können demzufolge oft auch schreckliche Bilder schön aussehen. Hier führt er als Beispiel eine Fotoserie aus dem Bewerb des letzten Jahres an: Es handelt sich um Fernando Britos Serie von Leichen in einer mexikanischen Landschaft, die Opfer des Drogen- und Bandenkrieges wurden (Abb. 45). Auf die Frage, ob er denn solch ein Foto als Kunst interpretieren würde, stellt er die Gegenfrage, wo die Grenze zwischen Journalismus und Kunst liege. Der Begriff Kunst sei ja sehr subjektiv und es sei schwer zu beantworten, ab wann etwas Kunst sei. Für ihn stelle Kunst jedoch etwas Kreatives und Neues dar, sie soll berühren und sei komplett unwissenschaftlich. Da Kunst nach Ansicht der Verfasserin keine ausgewiesene Methode hat, kann sie unter Beibehaltung von konstanten Rahmenbedingungen nicht beliebig „produziert“ werden, sie bedarf Kreativität und Inspiration, nicht aber der Bestimmungen des Verstandes. So könnte man de Kruijs Auffassung von „*Kunst sei unwissenschaftlich*“ verstehen.

¹⁹⁵ www.worldpressphoto.org, 18.2.2012

¹⁹⁶ vgl. ebenda

Demzufolge wären die Leichenfotos von Mexiko für ihn auch Kunst – in seine Wohnung würde er sie sich aber aus Respekt nicht hängen. Er möchte den Kunstbegriff nicht darauf beschränken, dass nur etwas Kunst sei, wenn man es sich auch ins Wohnzimmer hängen würde. Durch die Lichtstimmung in dieser Fotoserie und den Aufnahmewinkel wirken die Fotos fast schon „*poetisch*“, wie es de Kruijf ausdrückt.

In weiterer Folge wurde über eine andere Fotoserie gesprochen, die 2010 ausgestellt wurde: Sie zeigt eine Steinigungsszene in Somalia, die der Fotograf Farah Abdi Warsameh im Auftrag der „*Associated Press*“ visuell festhielt (Abb. 47). Hier ist sich de Kruijf sicher, dass diese Serie keinerlei künstlerischen Anspruch erhebt, sondern rein zu dokumentarischen Zwecken entstanden war – zur Wissens- und Informationsvermittlung. Auch wenn das Gesehene schrecklich ist, ist es seiner Meinung nach trotzdem die richtige Entscheidung, es öffentlich auszustellen. Natürlich spiele ein gewisses Maß an Voyeurismus mit, einerseits bei der Fotografin/beim Fotografen – wie sehr er sich dem Motiv näherte und alles akribisch in mehreren Fotos festhalte, andererseits bei den Ausstellungsbesucher/innen, die Minuten davor verharren und sich jedes Detail genau ansehen. Dennoch vermittelt es einen hohen Informationswert: Bis dato hat, so ist davon auszugehen, niemand der Besucher/innen der westlichen Gesellschaft jemals live eine Steinigung miterlebt. Nichtsdestotrotz passiert so eine Folterung aber noch täglich, vor allem in arabischen Ländern. Eine Alternative wäre gewesen, es nicht zu zeigen und nur davon zu lesen, sich aber nie aktiv ein Bild davon zu machen, wie so etwas vor sich geht. Auch wenn de Kruijf sich für die Veröffentlichung solcher Bilder ausspricht, so sieht er den eigentlichen Akt des Betrachtens dieses Bildes „*schon fast als Perversion und Pornografie*“ an. Hierzu bemerkt er, dass es psychologisch schon oft untersucht und bestätigt wurde, dass wir als menschliches Wesen es teilweise sogar genießen, uns schreckliche Bilder anzusehen.

Die nächste Frage beschäftigte sich intensiv mit seinem Aufgabenfeld: dem Layout bzw. der Hängung der prämierten Fotografien. De Kruijf verfolgt hier ein bestimmtes Konzept und ist darum bemüht, die Werke nicht nach Preisvergabe, sprich 1. Preis, dann 2. Preis usw. zu hängen, sondern ein ästhetisches und inhaltliches Konzept zu verfolgen. „*Es soll einen Abriss über die Pressefotos des vergangenen Jahres geben, einen guten Überblick.*“ Denn natürlich sucht man als Besucher/in den roten Faden, der sich durch eine Ausstellung zieht. Insofern muss die Hängung eine gewisse Logik verfolgen – wie zum Beispiel einer Verbindung zwischen nebeneinanderliegenden Bildern. So würde de Kruijf neben einer Hungersnot in Afrika durchaus eine Landschaftsaufnahme desselben Landes aufhängen, da der große Teil

der westlichen Gesellschaft das nun einmal miteinander assoziiert. Hingegen wäre es unter Umständen ein fataler Fehler mit schweren Folgen, neben afghanische Kriegsoffer ein Porträt des ehemaligen amerikanischen Präsidenten George W. Bush zu hängen, da die Besucher/innen automatisch falsche, von der „Foundation“ nicht beabsichtigte, Schlüsse ziehen könnten. Hier betont de Kruijf auch ausdrücklich, dass die „Foundation“ Zensur eindeutig ablehne und gänzlich unpolitisch bleibe und nicht meinungsbildend agieren wolle, sondern neutral zu bleiben versuche.

Die nächste Interviewfrage war, ob sich die Darstellungsweise der Ereignisse und die Reputation der Fotograf(inn)en seit 1955 stark verändert hätten. De Kruijf bejaht dies und weist darauf hin, dass damals einfach noch nicht so viele Menschen Kameras gehabt hätten und dies heutzutage einen enormen Unterschied machen würde – jeder könne Fotos aufnehmen. Für die Profifotograf(inn)en bedeute dies einen größeren Druck, unter dem sie stünden, denn ihre Fotos müssen „besser“ sein. Nichtsdestotrotz müssen sie sich weiterhin an die ethischen Richtlinien des Berufsstandes halten – was darf wie gezeigt werden. De Kruijf ist sich sicher, dass sich diese Richtlinien seit 1955 definitiv verschoben hätten, dies sei aber auch notwendig gewesen, da die wenigsten Amateure Rücksicht auf diese ethischen Grenzen und den Wahrheitsgehalt legen würden.

„Ich habe das Gefühl, dass es einerseits gut ist, weil wir mehr mitkriegen und andererseits wird es immer sensationeller, um heute aus der Menge der Bilder noch aufzufallen. Man muss mittlerweile schon was richtig Krasses zeigen. Das war damals wohl auch anders. Ich bin mir nicht sicher, ob die Einstellung eines professionellen Fotografen heute anders ist als die von einem 1955. Ich hoffe, dass Fotografen noch immer mit der Einstellung arbeiten, was darf ich erzählen und machen und was nicht. Das ist eine sehr wichtige Frage im Kriegsfotobereich: Darf man manche Fotos nehmen oder eben nicht? Darf man jemand Sterbenden fotografieren? Diese Fragen sind damals wie heute aktuell. Ich hoffe, dass das sehr bewusst und mit Mitgefühl gemacht wird. Für Profis heute ist der Druck sicher viel höher als damals, das Foto wird sofort weitergeleitet und steht wenige Minuten später schon im Netz, Beispiel Libyen. Durch den höheren Druck verliert man vielleicht manchmal die Grenzen aus den Augen.“

Trotzdem betont er, dass die Berufsfotograf(inn)en weiterhin die Pflicht hätten, Geschehnisse wahrhaftig darzustellen, weshalb es auch wichtig sei, dass dieser Beruf weiterhin existiere.

Die letzte Frage, die auch den anderen Interviewpartnern gestellt wurde, war die Frage nach dem eventuell notwendigen erklärenden Beitext, um den Kontext eines dargestellten Ereignisses zu verstehen.

„Ja, ich glaube das brauchen sie. Ein gutes Beispiel wäre das Foto von einem jungen schwarzen Mädchen, das raucht (Abb. 48). Dann las ich die Geschichte dazu und es stellte sich heraus, dass sie neun Jahre alt war und sich prostituierte! Ich dachte, das muss die ganze Welt sehen, und ich sah das Bild in einem ganz anderen Licht! Es wurde für mich zum besten bzw. wichtigsten Bild der WPP Ausstellung, obwohl ohne Text das Bild für mich „nur ok“ war. Pressefotos brauchen Text und Fakten dazu, ja. Ich finde, ein Foto sollte ohne Text eine Wirkung haben, aussagekräftig sein. Aber es sollte Fakten dazu haben. Pressefotos dürfen nie ohne Kontext gesehen werden. Kann ästhetisch aussehen, aber man muss eine Grenze zu rein künstlerischer Fotografie erkennen können.“

Das Foto stammt vom Fotografen Per-Anders Pettersson und gewann einen WPP-Preis 2007.

9. RESÜMEE

„Im Krieg ist die Wahrheit das erste Opfer.“¹⁹⁷

Im Schlussteil dieser Arbeit wird ein Resümee auf Basis der vorangegangenen Kapitel gezogen, unter Einbeziehung der verwendeten Literatur und Berücksichtigung der geführten Interviews. Dabei wird dieses Kapitel in vier Themenbereiche unterteilt:

- die Problematik der Moral im Spannungsfeld von Realität und Zumutbarkeit,
- Motive und Beweggründe interviewter Fotograf(inn)en,
- Begleittext von Fotografien und
- ‚Objektivität‘ und ihre Grenzen

Zu Beginn soll der Aspekt Moral behandelt werden. So stellt sich hier die Frage, ob es moralisch zu rechtfertigen ist, dass der Öffentlichkeit auf Fotografien Gewalt, Schmerz, Leid und Trauer direkt und schonungslos gezeigt wird, oder ob man bei den Betrachterinnen/den Betrachtern einen nicht viel größeren Effekt erzielen würde, wären Situationen nur angedeutet. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf James Nachtwey und den 2004 über ihn erschienen Artikel auf www.gazette.de verwiesen.¹⁹⁸ Wie schon erwähnt, zeichnet sich der ehemalige Magnumfotograf durch seine Unabhängigkeit gegenüber den Medien und seiner stillen Beobachtungsgabe aus. Seine Fotos weisen ein hohes Maß an Komposition und Ästhetik auf. Doch gerade dafür wird er kritisiert, dass er in den intimsten, traurigsten und schicksalhaftesten Momenten der Menschen anwesend ist und diese fotografiert. Das genau ist die Frage nach der oben gestellten Moral: Bedienen diese Fotos Voyeurismus bzw. verletzen diese Fotos die Intimität der Abgebildeten?

Nachtwey wie auch Marinovich rechtfertigen ihre Fotografien damit, dass die abgebildeten Menschen es wollen, in solch schicksalhaften Momenten festgehalten zu werden, damit die Öffentlichkeit erfährt, welche Trauer und welches Leid ihnen durch den Krieg widerfahren ist. Für sie fungiert die Fotografin/der Fotograf mit ihrer/seiner Kamera als Sprachrohr, als Fenster in die Welt, das sie sonst nicht hätten, um ihren Schmerz sichtbar zu machen. Auch Miller und McCurry geben unabhängig voneinander an, dass die Menschen es gutheißen, in

¹⁹⁷ Aischylos (griech. Dichter von 525 bis 456) zitiert in: www.gedichte-garten.de, 4.2.2012.

¹⁹⁸ Gazette.de 2004

diesen Situation fotografiert zu werden, denn nur so könnte ihre Geschichte erzählt werden: „If people sense that they can trust you, then you can shoot.“¹⁹⁹ Keiner dieser Fotografen ist jemals angewiesen worden, den Raum zu verlassen oder das Fotografieren zu unterlassen.

Die oben angeführte Frage nach der Moral findet damit aus Sicht der Abgebildeten eine Antwort, die Frage nach der Zumutbarkeit für die Öffentlichkeit ist damit gegenstandslos.

Nachtwey setzt besonders mit seinem Werk „*Inferno*“ einen moralischen Kontrapunkt zu den veranschaulichten Schrecken. Er will mit diesen Aufnahmen für die Abgebildeten, die zivilen Opfer, sprechen und sie mittels seiner Fotografien in der Öffentlichkeit vertreten. Mit diesen Aufnahmen will er weltweit politische Bewusstseinsbildung ermöglichen und fordert die Betrachter/innen, aber auch demokratische Staaten auf, gegen Länder, die skrupellos Krieg gegen das eigene Volk führen, vorzugehen, damit derartiges in Zukunft verhindert wird.²⁰⁰

Ein Beispiel, in der die Anwesenheit der Kamera bzw. des Fotografen sogar lebensrettend war, ist der Fotograf Knut Müller, der 1999 im Kosovo unterwegs gewesen und eines Abends in Priština auf einen Mob gestoßen war. Ein dutzend Albaner prügelten auf einen am Boden liegenden und blutüberströmten, knapp 25-jährigen Serben ein.²⁰¹ Müller begann sofort zu fotografieren: „Nach jedem Blitz, den Knut den Killern entgegen warf, wurden die Schläge zögerlicher. Die Mörder merkten, dass ihr Mord dokumentiert wurde. Und weil sie nicht mehr alleine waren und Knut, quasi wie ein Bilderpolizist, nicht abließ von ihnen, wurden sie unsicher. Vor klickender Kamera wollten sie den Mann nicht umbringen.“²⁰² In diesem Moment kam das britische Militär und Müller schrie um Hilfe. Mithilfe von Warnschüssen verjagte das Militär die Serben, die augenblicklich vom jungen Mann abließen. Nur durch Müllers Eingreifen überlebte der junge Serbe. Mit diesem Beispiel ist die Frage nach der moralischen Legitimität nach Ansicht der Verfasserin beantwortet, kurioserweise nicht durch das fertige Produkt, sprich Foto, sondern durch die Andeutung seiner Realisierung.

Akzeptiert man eine Fotografie auch als Handlung, als Aktion, dann darf die Frage nach moralisch oder unmoralisch niemals unabhängig von den Motiven gestellt werden. Gerade im eben erwähnten Beispiel sind folgende Motive auch denkbar: Hinter authentischen Bildern über das „Totgeprügeltwerden“ kann persönlicher Ehrgeiz stehen oder auch politisches Interesse (Albaner prügelnd Serben zu Tode). Die in dieser Arbeit interviewten

¹⁹⁹ Zitat von Steve McCurry, Quelle: <http://stevemccurry.wordpress.com>, 4.2.2012

²⁰⁰ Werckmeister 2005, S. 34f.

²⁰¹ Spiegel.de 2010

²⁰² Spiegel.de 2010

Fotograf(inn)en geben unabhängig voneinander eine andere Motivation an: Fotos sollen Geschichten so erzählen, dass sie zum Sprachrohr der nie Gehörten und ewig Leidenden werden. Für Rados und Marinovich wäre diese dokumentarische Motivation ausreichend; Miller hingegen versteht seine Arbeiten zusätzlich aber auch als Versuch, die Welt zu verbessern. Zusammenfassend sei also gesagt, dass bei identen Produkten, also Fotografien, der motivierende Anspruch der jeweiligen Fotograf(inn)en verschieden sein kann.

Um diesen Anspruch erkennen zu können, sind den Fotografien beigelegte Titel und Texte hilfreich. Ein Gedankenspiel: Oben geschilderte Begebenheit (Knut Müller – Priština) hätte ein veröffentlichtes Foto gänzlich ohne Begleittext oder mit Titel *„Kosovaren prügeln Serben zu Tode“* zur Folge – eine völlig verschiedene Apperzeption zur Folge.

Wie bereits erwähnt, verwendet Miller für seine Werke weder einen Titel noch einen erklärenden Text. Im Interview gab er an, dass er dies nicht für seine Aufgabe hielte, denn seine Fotografien allein sollen die „Geschichte erzählen“. Um dies zu erreichen, sind die gut überlegte Komposition und der Bildaufbau essentiell. Miller habe jedoch gemerkt, dass es vielen Menschen schwerfällt, ein Kunstwerk ohne Betitelung anzusehen und zu verstehen, und sie deshalb explizit nach einer weiteren Informationsquelle fragen. Rados sieht dies ebenso: Der Sinn und Zweck einer Fotografie sei es doch, für sich selbst sprechen zu können, ansonsten wäre *„der Beruf eines Fotografen hinfällig, würde man immer eines erklärenden Textes bedürfen“*.

Auch für Bieber ist es wichtig, Fotos für sich sprechen zu lassen, die sie meist in Serien veröffentlicht und die eine Geschichte erzählen. Ihr ist es wichtig, dass den Betrachterinnen/ den Betrachtern mehrere Interpretationsmöglichkeiten offen stehen. So achtet sie besonders darauf, dass ihre Werke mehr als nur eine Bedeutung haben. Auf die Frage, ob es ihr etwas ausmachen würde, wenn die Menschen ihre Fotos anders interpretierten, als sie es selbst beabsichtigt hätte, schüttelt sie lächelnd den Kopf. Denn jeder Mensch soll laut Bieber die Freiheit haben, das in einer Arbeit zu sehen, was er in seiner subjektiven Sichtweise für die richtige Interpretation hält.

Marinovichs Antworten waren in vielen Punkten konträr zu denen der anderen Interviewpartner/innen. Er sieht sich zwar auch als Geschichtenerzähler, jedoch nicht mit dem Anspruch, Menschen zum Handeln zu bewegen und eventuell Kriege damit zu beenden, sondern des reinen dokumentarischen Zwecks wegen, um historisch belegen zu können, dass Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Gleichzeitig sagt er aber auch, dass seine Fotos eben nicht für sich selbst stehen könnten, sondern immer einen begleitenden (Presse-) Text

benötigten. Fotografien dienen laut Marinovich als „Beweisführung“ realer, wahrer Geschehnisse. Als „*Beweisstücke im historischen Prozess*“ sei deshalb mit Auftreten der Fotografie eine Beschriftung „*zum ersten Mal obligat geworden*“, wie Martin Heidelberger Walter Benjamin in seinem Buch „*Bildermarkt Nahostkonflikt*“ (2008) zitiert.²⁰³ Laut Benjamin erhalte eine Fotografie erst durch den Text eine relevante, politische Bedeutung.²⁰⁴ Für ihn stellt die Schrift ein Ergänzungsmedium dar, ohne die es keinen Bezug zwischen Foto und Aktualität geben würde. Ohne Beigabe eines Textes bliebe nach Benjamin die Fotografie „*im Ungefähren stecken*“.²⁰⁵

Wie Walter Benjamin ist auch die Verfasserin der Ansicht, dass Pressefotos von Kriegen und Konflikten definitiv einen Titel bzw. begleitenden Text benötigen, denn sie drücken Politisches aus, das nur durch eben diesen Text in richtigen Zusammenhang gestellt werden kann. Kriegsfotos erzählen keine Geschichte, sie sind Geschichte, ihre Interpretation bedarf genauso eines Begleittextes, wie geschichtliche Fakten in einen Sinnzusammenhang gestellt werden müssen. Dieser Sinnzusammenhang findet seinen Rahmen im begleitenden Text und darf nicht in die Beliebigkeit der einzelnen Betrachterin/des einzelnen Betrachters delegiert werden.

Zu Marinovich ist anzumerken, dass er als Pressefotograf in den Neunziger Jahren an tagespolitische Aktualität gebunden war und daher Fotos und Begleittext immer gemeinsam publiziert wurden.

Als nicht ausübender Fotograf betrachtet de Kruijf diese Problematik aus der Sicht eines Kurators der WPP-Ausstellung. Er teilt bis zu einem gewissen Punkt die Ansichten von Marinovich, weicht aber dort ab, wo jener das Bild als reine Verstärkung des Textes versteht. Für de Kruijf ist das Foto der Mittelpunkt, der Text zwar unbedingt notwendig, jedoch „nur“ auf Fakten reduziert. De Kruijfs Ansicht wird untermauert, wie auch erweitert in Monika Schmitz-Emans Zitat:

„*Was immer auf Bildern zu sehen ist, unterliegt spätestens in dem Moment, da es politisch, sozial, kulturell oder erfahrungstheoretisch relevant wird, einer sprachlichen Auslegung, Kommentierung oder Kontextualisierung.*“²⁰⁶

²⁰³ Heidelberger 2008, S. 92

²⁰⁴ G. Jäger 2001, S. 44

²⁰⁵ Heidelberger 2008, S. 92

²⁰⁶ Sexl 2010, S.30

Dass die Rezeption eines Bildes ohne zusätzliche Informationen problematisch ist, zeigt der österreichische Literaturwissenschaftler Martin Sengl in seinem Werk *„Imagined Wars – Mediale Konstruktion des Krieges“* (2010): Wie Rados ist er der Meinung, dass ein perfektes Foto für sich allein sprechen sollte, jedoch bedeutet das Fehlen eines Begleittextes, dass die Erfahrung der Betrachterin/des Betrachters neue Inhalte mit ikonografischen Symbolen verbindet. Diese Konnotationen – Sengl nennt sie *„Codes des Systems“* – werden dem Dargestellten nicht immer gerecht.²⁰⁷

Damit stellt sich wiederum die Frage nach der Objektivität von Kriegs- und Konfliktfotografien. Nach Ansicht der Verfasserin ist Objektivität nur aus dem Spannungsfeld von Wirklichkeit, Abbildung und Rezeption zu verstehen. Eine hundertprozentig objektive Abbildung kann es demnach nicht geben. Das gilt nicht nur für die Fotografie, sondern für alles, was Menschen wahrnehmen. Das wurde bereits ausführlich im Kapitel *„Das Medium Fotografie“* erklärt. Fotografien sind nur ein Abbild dessen, was die Fotografin/der Fotograf fotografiert hat. Lambert Wiesing hat sich eingehend mit der Verwendung von Sichtweisen hinsichtlich der Objektivität beschäftigt und kommt zu folgendem Schluss:

„Doch kein Bild kann auf die Verwendung einer Sichtweise überhaupt verzichten. Sichtweisen können sich in Bildern zwar verändern, niemals aber verschwinden, und gerade diese Unumgänglichkeit der Sichtweise gibt ihr aus philosophischer Sicht einen besonderen Status. Denn der Stil ist (...) eine Bedingung der Möglichkeit, um mit einem Bild überhaupt etwas zeigen zu können.“²⁰⁸

Von der Objektivität nicht zu trennen ist die Praxis des *„embeddings“*. Um Fotos überhaupt veröffentlichen zu dürfen, unterliegen Motive und deren Auswahl behördlichen Auflagen. Und das bedeutet in vielen Fällen: Keine toten Landsleute, keine Soldat(inn)en, die mit Toten zusammen auf einem Foto sind, und unter keinen Umständen zivile Opfer – den sogenannten *„Kollateralschäden“*, wie die Hundertausende unschuldig getötete Zivilisten genannt werden. Akkreditierte Fotograf(inn)en müssen also auf Rechte der freien Berichterstattung verzichten, um überhaupt im Krisengebiet ihren Beruf ausüben zu dürfen.

Unabhängige Konfliktfotograf(inn)en, wie unter anderem die Magnumfotograf(inn)en, tendieren immer mehr dazu, erst dann in ein Kriegsgebiet zu fahren, wenn sich die *„Tagespresse“* nicht mehr dafür interessiert. Konfliktfotografen(inn)en, wie Jodi Bieber, Zorah Miller, Steve McCurry oder Sebastiao Salgado nehmen sich die Zeit, um die

²⁰⁷ Sengl 2010, S. 33

²⁰⁸ Zitat von Lambert Wiesing, G. Jäger 2001, S. 190.

Geschichte der zivilen Opfer und der Zurückgebliebenen nach einem Krieg zu erzählen. Für sie ist nicht die Aktualität entscheidend für ein gutes Foto, sondern der „*impact*“ – die Wirkung, der Effekt, der durch ein ausdrucksstarkes Foto bei den Betrachter(inne)n erzielt wird, die unter Umständen erst Monate später diese Fotografien in Magazinen als Fotostrecken oder aber auch in Museen und Ausstellungen, wie der World Press Photo Ausstellung zu sehen bekommen. Und Fotograf(inn)en wie Miller, McCurry, Salgado, Bieber und Nachtwey sind es auch, die aus ihren Fotogeschichten Kunst machen, um mit diesem Medium zu einem kollektiven Bewusstsein der Gesellschaft beizutragen. Eine Ästhetisierung des Krieges ist niemals Zielsetzung. Konfliktfotografie ist eine Kunstform, die nicht nur Informationen liefert, sondern auch das ästhetische Empfinden der Betrachterinnen und Betrachter anspricht. Ein Foto besitzt eine Rhetorik, ist eine Mitteilungsform. Es erscheint glaubwürdig und wird Erfolg haben, wenn es die Botschaft gut und transparent transportiert – zum Beispiel mittels Ästhetik. So sieht es auch Lambert Wiesing: Ihm zufolge gehöre es zu den besonderen Leistungen der Fotokunst, „*dass sie die Verwendungsweise des Bildes zur Darstellung von Sichtweisen auch rhetorisch ausgestaltet.*“²⁰⁹

²⁰⁹ Lambert Wiesing zitiert in: G. Jäger 2001, S. 193

10. ANHANG

10.1 Glossar

Im Glossar wird ein Überblick über die Definitionen der wichtigsten und am häufigsten vorkommenden Begriffe in dieser Arbeit gegeben:

Ästhetik:

Der Begriff stammt aus dem Griechischen und bedeutet Empfindung bzw. Wahrnehmung. „Die Ästhetik wäre demnach die Wissenschaft, die sich mit Empfindung oder Wahrnehmung beschäftigt.“ Sie wird auch definiert als die Wissenschaft vom Schönen, wobei „das Schöne“ als etwas Göttliches, Absolutes betrachtet wird, das „eine distinkte Wirklichkeit außerhalb des Menschen hat.“²¹⁰

Nach Baumgartner stellt sie außerdem die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ dar. Sie umfasst also nicht mehr nur das Empfinden und Wahrnehmen, sondern auch die Bereiche des Erkennens und Begreifens.²¹¹

Camera Obscura:

Der Name „Kamera“ leitet sich vom Vorläufer der Fotografie, der „Camera Obscura“ (lat. „dunkle Kammer“) ab, die bereits seit dem 11. Jh. bekannt ist und ab Ende des 13. Jh. von Astronomen zur Sonnenbeobachtung eingesetzt wurde. Statt einer Linse weist diese Kamera nur ein kleines Loch in der Mitte auf, durch das die Lichtstrahlen gebündelt auf eine Projektionsfläche im Inneren fallen, von der das auf dem Kopf stehende Bild abgezeichnet werden kann.²¹² Je gebündelter das Licht einfällt, desto schärfer wird dessen Abbildung.²¹³

²¹⁰ www.trivium.revues.org, Trivium – Deutsch-Französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften, 3.2.1012

²¹¹ <http://www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Dateien/Aesthetik%20und%20Wahrnehmung%20.pdf>
Matthias Duderstadt „Ästhetik und Wahrnehmung“, Universität Bremen - Erziehungs- und Bildungswissenschaften, 7.2.2012.

²¹² Marchesi 1993, S. 10

²¹³ Jenny 2009, S. 18

Daguerreotypie:

Dieses fotografische Verfahren, welches es ermöglichte, eingefangene Bilder mittels einer Kochsalzlösung bleibend auf jodierten Silberplatten zu fixieren, wurde in den dreißiger Jahren des 19. Jh. vom französischen Maler Louis Daguerre erfunden und nach ihm benannt. Seine Präsentation 1839 vor der Pariser Akademie der Wissenschaften sollte zur offiziellen Geburtsstunde der Fotografie werden.²¹⁴

Embedment:

Embedment bedeutet, dass die Fotografin/der Fotograf in eine Truppe des (amerikanischen) Militärs „eingebettet“ wird, um in ein Kriegs- bzw. Krisengebiet einreisen zu dürfen. Der finanzielle Aufwand wird vom Militär übernommen. Die Fotografin/Der Fotograf verbringt ihren/seinen gesamten Aufenthalt im Kriegsgebiet im Schutz der Truppe, was natürlich einen enormen Sicherheitsfaktor darstellt. Dies ist eine sichere Variante für eine Kriegsfotografin/einen Kriegsfotografen, um vom „Geschehen an der Front“ berichten zu können.

Der Nachteil liegt jedoch darin, dass sie/er in seiner freien, unabhängigen Berichterstattung insofern eingeschränkt wird, als dass sie/er, zum Beispiel nur die amerikanische Seite des Krieges mitbekommt und so nur einseitig darüber berichten kann. Hinzu kommt, dass das von der amerikanischen Regierung beabsichtigt ist, denn sie/er darf weiterhin nur über Ereignisse berichten, die vom Militär bzw. dem Pentagon genehmigt und freigegeben wurden.²¹⁵

Fotografie:

Zitiert nach Brockhaus:

*„→ **Photographie**, die Gesamtheit der Verfahren zum dauerhaften Festhalten und Sichtbarmachen der von opt. Systemen der →Photoapparate entworfenen Bilder auf Materialien, deren physikal. und/oder chem. Eigenschaften durch Einwirkung von Strahlung (insbes. Sichtbarem Licht, auch Infrarot-, Ultraviolett-, Röntgen-, Elektronenstrahlen) verändert werden. Verwendet werden unterschiedliche lichtempfindliche Materialien, v.a. Silberhalogenide. Beim Silberhalogenidverfahren wird die auf einem Träger befindl. lichtempfindl.*

²¹⁴ Marchesi 1993, S. 16f.

²¹⁵ Tremmel 2004, S. 30f.

Schicht, die aus einer festen Suspension (fälschl. >Emulsion<) von feinsten Silberhalogenidkörnern in einem Schutzkolloid (Gelatine) besteht, [in einer Kamera] belichtet. Die einfallenden Lichtquanten spalten aus den Halogenidionen Elektronen ab, die Silberionen zu Silberatomen reduzieren können; wenn eine bestimmte Mindestanzahl von benachbarten Silberatomen erreicht ist, spricht man von einem Entwicklungskeim, an dem später der Entwickler angreifen kann. Während das Aufnahmematerial bei der Schwarzweiß-P. aus nur einer oder zwei (dann unterschiedl. empfindl.) lichtempfindl. Schichten besteht, haben die Farbfilme drei lichtempfindl. Schichtengruppen, die jeweils auf blaues, grünes bzw. rotes Licht ansprechen, sowie Maskenschichten zum Ausgleich der entstehenden Nebenfarbdichten.

In der Dunkelkammer wird zunächst der Film entwickelt. Der → Entwickler wandelt die Silberhalogenide in schwarzes Silbermetall um (Überführung des unsichtbaren in ein sichtbares Bild). Man erhält eine negative Abbildung, das Negativ, das an den Stellen intensivster Belichtung die größte Schwärzung aufweist. Beim Farbnegativfilm bilden die chem. Farbkoppler in der Emulsion oder im Entwickler die Komplementärfarben zum abgebildeten Objekt (z.B. blau wird gelb). Beim Farbumkehrfilm erfolgt zuerst eine Schwarzweißentwicklung, es entsteht ein monochromes Negativbild. Nach einer Zweitbelichtung bzw. Verschleierung des restl. Silberhalogenids folgt die Zweitentwicklung mit einem Farentwickler, und es entsteht das positive Farbbild (Diapositiv, Dia). Aus dem Entwicklerbad gelangen die Filme in ein Unterbrecherbad und von dort in ein Fixierbad (bzw. Bleichbad und folgendes Fixierbad), in dem durch Herauslösen des unentwickelten (unbelichteten) Silberhalogenids die Abbildung lichtunempfindl. und dauerhaft gemacht wird. Es folgen die Schlußwässerung und gegebenenfalls ein Netzmittelbad (um Trockenflecken zu verhindern) sowie die Trocknung.“²¹⁶

Der Begriff „Fotografie“ wurde erstmals um 1839 verwendet und beschreibt alle Bilder, die rein durch Licht auf einer chemisch behandelten Oberfläche fixiert werden.²¹⁷

²¹⁶ Brockhaus 1995, Bd. 3, S. 16

²¹⁷ Jenny 2009, S. 16

Ikonografie:

Zitiert nach Brockhaus: „[griech.], *Kunstwissenschaft: Bedeutungslehre, die einzelne Dinge sowie Formen, Farben und Zahlen beschreibt und als Inhalte (Symbole) erschließt; setzte im 19.Jh als christl. I. ein.*“²¹⁸

*„Die Ikonographie bezeichnet ursprünglich die Wissenschaft der Bestimmung von Bildnissen des Altertums, später auch die Deutung der mittelalterlichen christlichen Kunst und die Beschreibung, Klassifizierung und Interpretation von Symbolen.“*²¹⁹

Die Ikonographie ist ein Zweig der Kunstgeschichte und befasst sich mit der Deutung und Beschreibung von Bildern bzw. Bildgegenständen seit der mittelalterlichen Kunst.

Die Quellen der Forschung sind die religiöse Literatur der jeweiligen Zeit und die in der christlichen Zeit weiterwirkenden Schriften der Antike.²²⁰

Ikone:

Zitiert nach Brockhaus:

*„[griech.], transportable, meist auf Holz gemalte Kultbilder der Ostkirchen, auf denen Christus, Maria, andere Heilige oder bibl. Szenen wiedergegeben sind. Die Verehrung der I. gilt nach theolog. Definition dem Urbild. Die Hintergründe der I. sind meist mit Gold ausgelegt. Seit dem 13.Jh. Sind Metallbeschläge üblich, die manchmal nur Gesicht und Hände freilassen. Die I.malerei verbreitete sich über Byzanz nach S-Italien, Armeenien, in die slaw. Balkanländer und nach Rußland (Schulen von Nowgorod, Susdal, Moskau).“*²²¹

Letztlich lässt sich aus dem Begriff der „Ikone auch das Wort „Ikon“ herleiten – was wiederum ein Zeichen ist, das die Realität/den Inhalt repräsentiert. Unter „Fotoikone“ versteht man folglich ein Bild, das zu einem Symbol für ein bestimmtes Ereignis etc. geworden ist.

²¹⁸ Brockhaus 1995, Bd. 2, S. 128

²¹⁹ www.relilex.de, Relilex – Das Lexikon zur Religion, 10.2.2012

²²⁰ www.relilex.de, Relilex – Das Lexikon zur Religion, 10.2.2012

²²¹ Brockhaus 1995, Bd. 2, S. 128

Komposition:

Der Begriff „Komposition“ stammt ursprünglich aus der Malerei und legt fest, dass Formen, Linien und Farben in einem bestimmten Verhältnis auf die Fläche des Bildes verteilt sind. Hierfür wird oft die mathematische Geometrie herangezogen, um die „optimale Bildgestaltung“ zu erzielen.

„Das Wesen der Komposition ist Ordnung, ihr Sinn besteht darin, das Aufnahmemotiv zu betonen und es in der grafisch wirkungsvollsten Art darzustellen.“²²²

Kriegs- und Konfliktfotografie:

Als Kriegs- und Konfliktfotografie bezeichnet man im engeren Sinne die Fotografie, die Kriege, Krisen und bewaffnete Konflikte dokumentiert, also ein Teil der sogenannten Reportagefotografie ist.²²³

Lithografie:

Zitiert nach Brockhaus:

„Graphik: (Litho, Steindruck) Flachdruckverfahren, bei dem die Zeichnung mit fetthaltiger Kreide oder lithograph. Tusche (aus Fett, Wachs und Lampenruß) auf feinporige Kalksteinplatten aufgetragen wird. Der kohlensaure Kalk des Steins wird an diesen Stellen zu farbspeicherndem und wasserabstoßendem fettsaurem Kalk, nur diese Stellen drucken, während die mit Gummiarabikumlösung abgedichteten zeichnungsfreien Partien des Steins nach Anfeuchten keine Farbe Annehmen: Für die Farb-L. verwendet man mehrere Platten nacheinander.“²²⁴

Moral:

Zitiert nach Brockhaus: *„[lat.], Gesamtheit von verbindl. sittlichen und ethischen Normen, die das zwischenmenschl. Verhalten einer Gesellschaft regulieren; Bereitschaft, sich einzusetzen; lehrreiche Nutzenanwendung [einer Geschichte].“²²⁵*

²²² Andreas Feininger: Kompositionskurs der Fotografie. Wien/Düsseldorf 1974, S. 19,
in: http://www.mediaculturonline.de/fileadmin/bibliothek/fiege_augenblick/fiege_augenblick.html, 10.2.2012

²²³ <http://www.bundesheer.at/truppendienst/ausgaben/artikel.php?id=962>, 06.01.2013

²²⁴ Brockhaus 1995, Bd. 2, S. 379

²²⁵ Brockhaus 1995, Bd. 2, S. 507

Propaganda:

Als Propaganda wird jede Form der Kommunikation bezeichnet, die dazu benutzt wird, Meinungen, Emotionen, Einstellungen oder Verhalten jedweder Gruppen absichtlich zu beeinflussen, um davon zu profitieren. Es bezeichnet einen systematischen Versuch, Sichtweisen zu manipulieren und Verhalten zu steuern, um die gewünschte Reaktion des Objekts zu erreichen.²²⁶

Reportagefotografie:

Die Reportagefotografie, auch bekannt unter den Begriffen Fotojournalismus oder Bildberichterstattung, hat die Aufgabe, Berichterstattungen über Hintergründe in Bereichen wie Politik, Kultur, Soziales usw. von gesellschaftlichem Belang zu illustrieren bzw. ausschließlich in bildhafter Weise darzustellen. Berichtersteller/in ist die/der sogenannte „Foto-Reporter/in“. Vor allem dieses Genre der Fotografie ist um Authentizität und Aktualität bemüht.²²⁷

Reproduktion:

Zitiert nach Brockhaus:

„1. Wiedergabe; bestimmt in der Kunst die Nachbildung eines Originals
2. Drucktechnik; mittels eins → Reproduktionsverfahrens hergestellte Vervielfältigung einer Vorlage.“²²⁸

Vervielfältigung:

Zitiert nach Brockhaus: „Herstellen von zahlreichen Abzügen von einer Originalvorlage mittels eines von Hand oder elektr. betriebenen Gerätes.“²²⁹

Sozialdokumentarische Fotografie:

Dieser Begriff bzw. die Bezeichnung für diese Art der Fotografie, die es bereits seit Ende des 19. Jh. gibt, entstand zur Zeit der FSA-Farm Security Administration in den USA der 1930er

²²⁶ Sean Snyder: Optics. Compression. Propaganda., Ausstellungskatalog, London 2007

²²⁷ <http://dictionary.sensagent.com/kriegsfotografie/de-de>, 2.2.2012

²²⁸ Brockhaus 1995, Bd. 3, S. 124

²²⁹ Brockhaus 1995, Bd. 3, S. 553

Jahre.²³⁰ Sie bezeichnet die fotografische Darstellung der vorwiegend unterprivilegierten Gesellschaft, sprich sie agiert sozialkritisch und hinterfragt die Lebenslagen sozial benachteiligter Menschen. Ihr Zweck bzw. ihr Anliegen ist es, zur Abschaffung oder zumindest Verbesserung solcher Situationen mittels Fotografien beizutragen.²³¹

Video:

Zitiert nach Brockhaus:

„Die Videotechnik, vom lateinischen Wort video=ich sehe, umfasst die elektronischen Verfahren zur Aufnahme, Übertragung, Bearbeitung und Wiedergabe von bewegten Bildern sowie ggf. des Begleittons/Audio. Dazu gehören ferner die eingesetzten Geräte, wie Videokamera, Videorekorder und Bildschirm. Aber auch die rein digitale Verarbeitung optischer Signale wird zur Videotechnik gezählt.“²³²

²³⁰ Doherty 1974, S. 8f.

²³¹ Stumberger 2007, S. 33

²³² Brockhaus 1995, Bd. 3, S. 557

10.2 Bibliografie

Bücher

Agamben 2006

Giorgio Agamben: *Ausnahmezustand*, Frankfurt am Main 2006

Aigner 1998

Carl Aigner: *Das Versprechen der Fotografie*, München 1998

Azoulay 2001

Ariella Azoulay: *Death's Showcase*, Cambridge (Mass.) 2001

Baldreich 2006

Claudia Baldreich: *Kriegsberichterstattung durch „embedded journalists“ im Irakkrieg 2003*, 2006

Bartosch 2005

Miriam Bartosch: *Susan Sontag – Das photographische Sehen und der Pluralismus der Moderne*, Studienarbeit, Berlin 2005

Benjamin 1992

Walter Benjamin: *Aussichten*, 1. Aufl., 1. [Dr.], Frankfurt am Main 1992

Benjamin 1969

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 3. Auflage, Frankfurt a.M. 1969, (Original 1936)

Bredenkamp 2004

Horst Bredenkamp: *Bildtechniken des Ausnahmezustandes*, Berlin 2004

Bredenkamp 2010

Horst Bredenkamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010

Brockhaus 1995

Der Brockhaus (in drei Bänden), 2. Auflage, Leipzig/Mannheim 1995

Brothers 1997

Caroline Brothers: *War and Photography – a cultural history*, London 1997

Duden 2009

Duden, Band I, Wörterbuch, 25. Auflage, Mannheim 2009

Heidelberger 2008

Martin Heidelberger: *Bildermarkt Nahostkonflikt*, Berlin 2008

G. Jäger 2001

Gottfried Jäger: *Fotografie denken – Über Vilem Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld 2001

J. Jäger 2009

Jens Jäger: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main 2009

Klein/Steinsieck/Daniel 2006

Lars Klein/Andreas Steinsieck/Ute Daniel: *Geschichte der Kriegsberichterstattung im 20. Jahrhundert: Strukturen und Erfahrungszusammenhänge aus der akteurszentrierten Perspektive*, Deutsche Stiftung Friedensforschung, Osnabrück 2006

Kneidinger 2005

Bernadette Kneidinger: *Der Golfkrieg in den Medien*, Marburg 2005

Kunde 2000

Olaf Kunde: *Die Geschichte des Fotojournalismus*, München 2000

Matthias 2005

Agnes Matthias: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*, Marburg 2005

Marchesi 1993

Jost J. Marchesi: *Handbuch der Fotografie, Band I: Geschichte, chemische und optische Grundlagen*, Schaffhausen 1993

Mitchell 2008

W.J.T. Mitchell: *Das Leben der Bilder – Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008

Paul 2004

Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004

Sexl 2010

Martin Sexl: *Imagined Wars – Mediale Konstruktion des Krieges*, Innsbruck 2010

Sontag 2001

Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt 2001 (Original: 1977)

Sontag 2008

Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2008 (Original 2003)

Werckmeister 1971

Otto Karl Werckmeister: *Ende der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1971

Werckmeister 2005

Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa-Effekt*, Berlin 2005

Foto- und Ausstellungskataloge**Magnum 2000**

Magnum°, Phaidon Verlag, Katalog, Berlin 2000

Weibel 2003

Peter Weibel/Neue Galerie Graz Johanneum: *M_ARS – Kunst und Krieg*, Ausstellungskatalog, Graz 2003

World Press Photo, Katalog, Amsterdam 2007**World Press Photo, Katalog**, Amsterdam 2010**World Press Photo, Katalog**, Amsterdam 2011Populärliteratur**Stiegler/Thürlemann 2011**

Bernd Stiegler/Felix Thürlemann: *Meisterwerke de Fotografie*, Stuttgart 2011

Jenny 2009

Peter Jenny: *Notizen zur Fototechnik*, Zürich 2009

Marinovich/Silva 2000

Greg Marinovich/Joao Silva: *The Bang Bang Club – Snapshots from a Hidden War*, London 2000

Diplomarbeiten und Dissertationen**Foggensteiner 1991**

Alexander Foggensteiner: *Persönliche Motive und Hintergründe von Kriegs- und Konfliktberichterstatteern – eine Analyse*, Diplomarbeit, Wien 1991

Dittrich 2008

Steffi Dittrich: *„Der Theaterfotografie sind Grenzen gesetzt, die es aufzuheben gilt“*, Diplomarbeit, Wien 2008

Ingruber 2007

Daniela Ingruber: *Der Blick als Waffe – Manipulation von und durch Kriegsfotografie*, Dissertation, Wien 2007

Panossian 2009

Sabine Panossian: *Friedensfotografie oder: Kriegsfotografie neu betrachtet*, Diplomarbeit, Wien 2009

Rabeder 2003

Krista Rabeder: *Krieg in Afghanistan*, Diplomarbeit, Wien 2003

Tremmel 2004

Verena Tremmel: *Fotografieren verboten! Strategien zur Kontrolle und Lenkung visueller Kriegsberichterstattung*, Diplomarbeit, Wien 2004

Zeitschriftenartikel**Die Zeit 1968**

DieZeit.de, Download am 3.1.2012

„Exekution vor der Kamera“

<http://www.zeit.de/1968/37/exekution-vor-der-kamera>

Artikel vom 13.9.1968

Freitag 1999

Freitag.de, Download am 3.1.2012

Ralf Hanselle, „Belichtet, nicht erhellt“

<http://www.freitag.de/1999/24/99241301.htm>

Artikel vom 11.6.1999

Gazette 2004

Gazette.de, Download am 13.12.2010

Hans Durrer, „Kriegsfotografie – Shooting pictures“

<http://www.gazette.de/Archiv/Gazette-Aug03-Jan04/Durrer03.html>

Artikel vom 16.1.2004

On3 2011

On3.de, Download am 2.2.2012

Karl Weidenbeck, „*Kriegsfotografie – ein Pro und Contra: „Aasgeier oder nicht?“*“

<http://on3.de/element/10621/kriegsfotografie-ein-pro-und-contra-aasgeier-oder-nicht>

Artikel vom 18.5.2011

Spiegel 2003

Spiegel.de, Download am 13.12.2010

„*Kriegsfotografie – möglichst nah ran*“

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,260902,00.html>

Artikel vom 12.8.2003

Spiegel 2004

Spiegel.de, Download am 3.1.2012

Markus Becker, „*Fotografie im Ersten Weltkrieg – Propaganda aus der Hölle*“

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,304511,00.html>

Artikel vom 2.8.2004

Stern 2008

Stern, Download am 3.1.2012

Sophie Albers, „*Ein Bild und seine Geschichte - Kampf um die Ikone des Krieges*“

<http://www.stern.de/fotografie/ein-bild-und-seine-geschichte-kampf-um-die-ikone-des-krieges-615074.html>

Artikel vom 26.3.2008

Sueddeutsche 2007

Sueddeutsche.de, Download am 13.12.2010

Irene Helmes, „*Geschichte der Kriegsfotografie*“

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/71/421832/bilder/?img=0.0>

Artikel vom 20.11.2007

Sueddeutsche 2010

Sueddeutsche.de, Download am 28.12.2012

Franziska Augstein, „*Als die Menschenrechte schießen lernten*“

<http://www.sueddeutsche.de/politik/kosovo-krieg-als-die-menschenrechte-schiessen-lernten-1.457678>

Artikel vom 11.05.2010

Internetseiten

www.amazonasimages.com

<http://de.phaidon.com>

www.jodibieber.com

www.gregmarinovich.com

www.leicashop.com

www.magnumphotos.com

<http://researchstevemccurry.com>

<http://stevemccurry.wordpress.com>

www.westlicht.com

www.westlicht-auction.com

www.wikipedia.org

www.worldpressphoto.org

www.zoriah.com

www.zoriah.net

Sekundärinterviews

NYT Lens Blog, Download am 24.6.2011

Sandra C. Roa, „*Showcase: The Bang Bang Club (Part 1 of 2)*“

<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/08/20/showcase-38/>

Artikel vom 20.8.2009

NYT Lens Blog, Download am 24.6.2011

Michael Kamber/David W. Dunlap, „*Widespread Impact from an Afghan Mine*“

<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/10/23/widespread-impact-from-an-afghan-mine/>

Artikel vom 23.10.2010

NYT Lens Blog, Download am 5.5.2011

Bill Keller, „*The Inner Lives of Wartime Photographers*“

<http://www.nytimes.com/2011/05/08/magazine/mag-08lede-t.html?pagewanted=all>

Artikel vom 5.5.2011

Petapixel, Download am 5.5.2011

Michael Zhang, „*Interview with Zoriah Miller*“

www.petapixel.com/2010/06/03/interview-with-zoriah-miller/

Artikel vom 3.6.2010

10.3 Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1:

Nicéphore Niépce, „*Blick aus dem Fenster*“, Heliographie, Frankreich, 1826/1827

Heutiger Standort: University of Texas (Austin, USA), Gernsheim-Collection

Stiegler/Thürlemann 2011, S.25

Abbildung 2:

Louis Daguerre, „*Der Boulevard du Temple in Paris*“, Daguerreotypie, Frankreich, ca. 1838

Das Original wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Standort Kopie: Bayrisches

Nationalmuseum (München, Deutschland)

Stiegler/Thürlemann 2011, S.26

Abbildung 3:

Kodak Box Camera, ca. 1891

Standort: Leica Shop Wien

URL: www.leicashop.com, Download am 23.2.2012

Abbildung 4:

Frederick Fargo Church, „*George Eastman mit einer Kodak-Kamera an Bord der S. S. Galia*“, 1890

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-97ecf2a5d0163662a3b5b37367d9cba5f55731c4>, Download am 15.7.2012

Abbildung 5:

Leica 0-Serie, 1923

Heutiger Standort: Privatbesitz

URL: www.leicashop.com, Download am 23.2.2012

Abbildung 6:

Jeroen Oelemans, Libanon, Kategorie Harte Fakten, WPP Katalog 2007, S. 13

Abbildung 7:

Unbekannter Fotograf, Darstellung aus anderer Perspektive, Libanon, 2007

URL: <http://eureferendum.blogspot.com/2007/02/not-pretty-sight.html>, Download am 8.3.2012

Abbildung 8:

George Rodger, Bergen Belsen, 1945

URL: <http://www.classic-photographers.com/photographer-george-rodger/>, 03.01.2013

Abbildung 9:

Robert Capa, „*Fallender Soldat*“, Spanischer Bürgerkrieg, 1936

Stiegler/Thürlemann 2011, S. 202

Abbildung 10:

Nick Ut, Kim Phuc, Nähe Saigon, Vietnamkrieg, 1972

Paul 2004, S. 356

Abbildung 11:

Roger Fenton, „*Offiziere und Kanonenwagen*“, Krimkrieg, 1855

Heutiger Standort: University of Texas (Austin, USA), Gernsheim-Collection

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-55b6558084d0804d8905605800e723c58d6270f3>, Download am 20.7.2012

Abbildung 12:

Mathew B. Brady, „*Bombenschutz vor Petersburg*“, Amerikanischer Bürgerkrieg, 1864/1866

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-ef7db6655f8919a66641753c4e9aaf192e1e60db>, Download am 31.12.2012

Abbildung 13:

Alexander Gardner, „*A Sharpshooter's Last Sleep*“, Amerikanischer Bürgerkrieg, 1863

Stiegler/Thürlemann 2011, S. 92

Abbildung 14:

Alexander Gardner, „*The Home of a Rebel Sharpshooter*“, Amerikanischer Bürgerkrieg, 1863

Stiegler/Thürlemann 2011, S. 92

Abbildung 15:

Frank Hurley, „*Deutscher Soldat vor erbeutetem britischen Panzer*“, Foto als Teil des Propagandaarsenals, Erster Weltkrieg, 1917

Spiegel.de 2004, Download am 3.1.2012

Abbildung 16:

Frank Hurley, „*Der Morgen nach der ersten Schlacht von Passchendaele: Pathos und Leid des Krieges*“, Erster Weltkrieg, 1917

Spiegel.de 2004, Download am 3.1.2012

Abbildung 17:

Eddie Adams, Saigon, Vietnamkrieg, 1968

Paul 2004, S. 355

Abbildung 18:

Unbekannter Fotograf, „Kim Phuc“, Fotografie ohne Ausschnitt, Nähe Saigon, Vietnamkrieg, 1972

Paul 2004, S. 356

Abbildung 19:

David Turnely, Irak, 1991

Paul 2004, S. 402

Abbildung 20:

Journalist: Ed Vulliamy, Fotograf: unbekannt, Bosnien, 1992

URL: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/may/28/ratko-mladic-bosnia-ed-vulliamy>, Artikel vom 28. Mai 2011

Download am 9.7.2012

Abbildung 21:

Steve McCurry, „*Ein afghanischer Guerilla hält den Kopf eines Regierungssoldaten*“, Afghanistan, 1989
Magnum 2000, S. 335

Abbildung 22:

James Nachtwey, „*Toter und Sterbender in Goma*“, Zaire (heute DR Kongo), 1994
Werckmeister 2005, S. 35

Abbildung 23:

James Nachtwey, „*Kipplade in Goma*“, Zaire (heute DR Kongo), 1994
Werckmeister 2005, S. 43

Abbildung 24:

Caravaggio, „*Grablegung Christi*“, Ölgemälde, 1602 bis 1604
Heutiger Standort: Vatikanische Sammlung (Rom, Italien)
URL: www.prometheus-bildarchiv.de, Download am 23.2.2012

Abbildung 25:

James Nachtwey, „*Trauern um das Opfer eines Raketenangriffs der Taliban Milizen*“, Afghanistan, 1996
Magnum 2000, S. 341

Abbildung 26:

Jean de Cambrai, „*Trauernder (Pleurant)*“, Marmorskulptur, 1404 bis 1416
Heutiger Standort: Privatsammlung
URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-96ada28930a296f41474174a9d6aa39c1d887f4f>, Download am 05.01.2013

Abbildung 27:

Sebastiao Salgado, „*Children's Ward in the Korem Refugee Camp*“, Flüchtlingslager, Äthiopien, 1984
URL: www.amazonasimages.com, Download am 15.2.2012

Abbildung 28:

Sebastiao Salgado, „*Gourma-Rharous*“, Flüchtlingslager, Mali, 1985

URL: www.amazonasimages.com, Download am 15.2.2012

Abbildung 29:

Sebastiao Salgado, „*Refugee from Gondan*“, Flüchtlingslager, Mali, 1985

URL: www.amazonasimages.com, Download am 15.2.2012

Abbildung 30:

Jodi Bieber, „*A weapon of war – Sexual violence in the Democratic Republic of Congo*“

Beispiel aus der 15-teiligen Serie, DR Kongo

URL: www.jodibieber.com, Download am 18.2.2012

Abbildung 31:

Jan Brueghel d. Ä./Giulio Cesare Procaccini, „*Blumenkranz mit Jungfrau, Kind und zwei Engeln*“, Metall/Kupfer, 48 x 36 cm, 1609 bis 1616

Heutiger Standort: Museo del Prado (Madrid, Spanien)

URL: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-44eed5a6c60b9f454ae1e9cea67bf1b0c8705b3a)

[44eed5a6c60b9f454ae1e9cea67bf1b0c8705b3a](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-44eed5a6c60b9f454ae1e9cea67bf1b0c8705b3a), Download am 31.12.2012

Abbildung 32:

Caravaggio, „*La Madonna di Loreto*“, 260x150 cm, 1604 bis 1605

Heutiger Standort: Chiesa di Sant'Agostino, Rom

URL: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-3650af9a91eb8ff3280bccd90d2de225618d0f23)

[3650af9a91eb8ff3280bccd90d2de225618d0f23](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-3650af9a91eb8ff3280bccd90d2de225618d0f23), 07.01.2013

Abbildung 33:

Samuel Aranda, World Press Photo 2012, Jemen, 2011

URL: www.worldpressphoto.org, Download am 23.2.2012

Abbildung 34:

Michelangelo, „*Pietà*“, Marmorskulptur, Höhe: 174 cm, 1498 bis 1500

Heutiger Standort: St. Peter, Vatikanstadt

URL: www.prometheus-bildarchiv.de, Download am 23.2.2012

Abbildung 35:

Rogier van der Weyden, „*Pietà*“, Ölgemälde, 1440 bis 1450

Heutiger Standort: Museum der Schönen Künste in Brüssel (Belgien)

URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-dd7e174c4bacb430a46ee3941b23bcdd6ba342ff>, Download am 3.10.2012

Abbildung 36:

Steve McCurry, „*Afghan Girl*“, Pakistan, 1984

URL: <http://ngm.nationalgeographic.com/2002/04/afghan-girl/index-text>, Download am 7.2.2012

Abbildung 37:

Steve McCurry, „*Sharbat Gula*“, Afghanistan, 2002

URL: <http://ngm.nationalgeographic.com/2002/04/afghan-girl/index-text>, Download am 7.2.2012

Abbildung 38:

Zoriah Miller, Paris, 2009

URL: www.zoriah.net, Download am 6.3.2012

Abbildung 39:

Zoriah Miller, Gazastreifen, 2009

URL: www.zoriah.net, Download am 6.3.2012

Abbildung 40:

Greg Marinovich, Township Soweto, Pulitzer Preis, Südafrika, 1990

Marinovich/Silva 2000, S. 84

Abbildung 41:

Greg Marinovich, „*The room in Baidoa where kids were left to die. 1992*“, Somalia, 1992

URL: www.gregmarinovich.com, Download am 24.12.2012

Abbildung 42:

Greg Marinovich, „*A woman leads a line of starving children to get food, Berdale*“, Somalia, 1992

URL: www.gregmarinovich.com, Download am 24.12.2012

Abbildung 43:

Jodi Bieber, „*Bibi Aisha*“, Afghanistan, 2010

URL: www.jodibieber.com, Download am 18.2.2012

Abbildung 44:

Jodi Bieber, „*Survivors – Domestic Violence in South Africa*“, Beispiel aus der 14-teiligen Serie, Südafrika

URL: www.jodibieber.com, Download am 02.01.2013

Abbildung 45:

Jodi Bieber, „*Real Beauty*“, Beispiel aus der 30-teiligen Serie, Südafrika

URL: www.jodibieber.com, Download am 20.2.2012

Abbildung 46:

Fernando Brito, Mexiko, 4er Serie, Kategorie Reportage, WPP Katalog 2011, S. 40

Abbildung 47:

Farah Abdi Warsameh, Somalia, 4er Serie, Kategorie Reportage, WPP Katalog 2010, S. 48

Abbildung 48:

Per-Anders Pettersson, DR Kongo, Kategorie Aktuelle Themen, WPP Katalog 2007, S. 57

10.4 Abbildungen

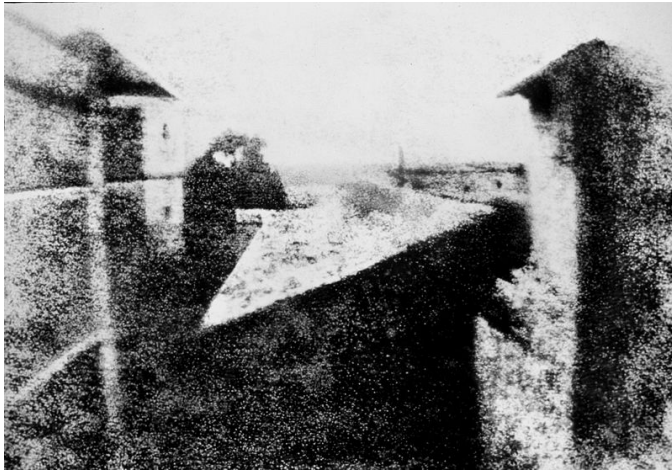


Abbildung 1:

Nicéphore Niépce, „*Blick aus dem Fenster*“, Heliographie, Frankreich, 1826/1827

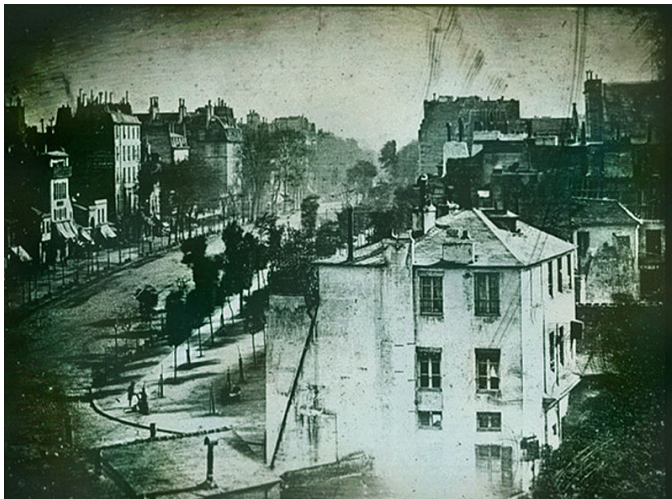


Abbildung 2:

Louis Daguerre, „*Der Boulevard du Temple in Paris*“, Daguerreotypie, Frankreich, ca. 1838



Abbildung 3:

Kodak Box Camera, ca. 1891



Abbildung 4:

Fred Church, „*George Eastman beim Photographieren*“, 1890



Abbildung 5:

Leica O-Serie, 1923



Abbildung 6:

Jeroen Oelemans, Libanon, 2007



Abbildung 7:
Unbekannter Fotograf,
Darstellung aus anderer
Perspektive, Libanon, 2007



Abbildung 8:
George Rodger, Bergen Belsen, 1945



Abbildung 9:
Robert Capa, „*Fallender Soldat*“,
Spanischer Bürgerkrieg, 1936



Abbildung 10:

Nick Ut, Kim Phuc, Nähe Saigon,
Vietnamkrieg, 1972

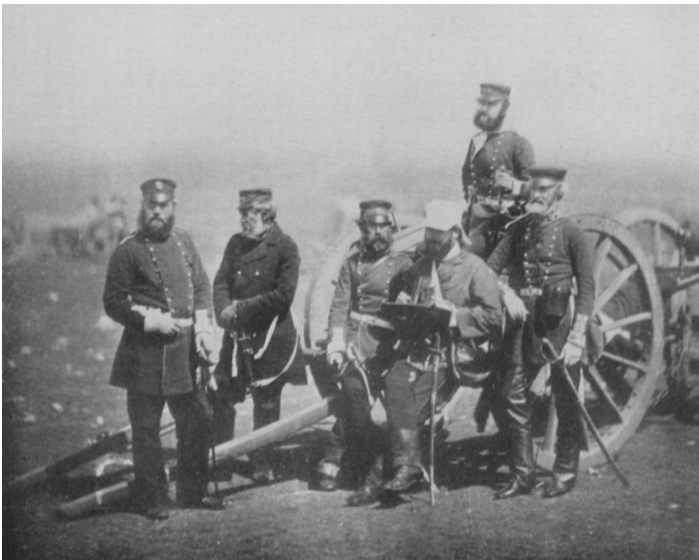


Abbildung 11:

Roger Fenton, „*Offiziere und
Kanonenwagen*“, Krimkrieg, 1855



Abbildung 12:

Mathew B. Brady, „*Bombenschutz
vor Petersburg*“, Amerikanischer
Bürgerkrieg, 1864/1866



Abbildung 13:

Alexander Gardner, „*A Sharpshooter's Last Sleep*“, Amerikanischer Bürgerkrieg, 1863



Abbildung 14:

Alexander Gardner, „*The Home of a Rebel Sharpshooter*“, Amerikanischer Bürgerkrieg, 1863



Abbildung 15:

Frank Hurley, „*Deutscher Soldat vor erbeutetem britischen Panzer*“, Erster Weltkrieg, 1917



Abbildung 16:

Frank Hurley, „Der Morgen nach der ersten Schlacht von Passchendaele: Pathos und Leid des Krieges“, Erster Weltkrieg, 1917



Abbildung 17:

Eddie Adams, Saigon, Vietnamkrieg, 1968



Abbildung 18:

Unbekannter Fotograf, „Kim Phuc“, Fotografie ohne Ausschnitt, Nähe Saigon, Vietnamkrieg, 1972



Abbildung 19:

David Turnely, Irak, 1991



Abbildung 20:

Journalist: Ed Vulliamy, Fotograf:
unbekannt, Bosnien, 1992



Abbildung 21:

Steve McCurry, „*Ein afghanischer Guerilla hält den Kopf eines Regierungssoldaten*“, Afghanistan, 1989



Abbildung 22:

James Nachtwey, „*Toter und Sterbender in Goma*“, Zaire (heute DR Kongo), 1994



Abbildung 23:

James Nachtwey, „*Kipplade in Goma*“, Zaire (heute DR Kongo), 1994



Abbildung 24:

Caravaggio, „*Grablegung Christi*“, Ölgemälde, 1602 bis 1604



Abbildung 25:

James Nachtwey, „*Trauern um das Opfer eines Raketenangriffs der Taliban Milizen*“, Afghanistan, 1996



Abbildung 26:

Jean de Cambrai, „*Trauernder (Pleurant)*“, Marmorskulptur, 1404 bis 1416



Abbildung 27:

Sebastiao Salgado, „*Children's Ward in the Korem Refugee Camp*“, Flüchtlingslager, Äthiopien, 1984

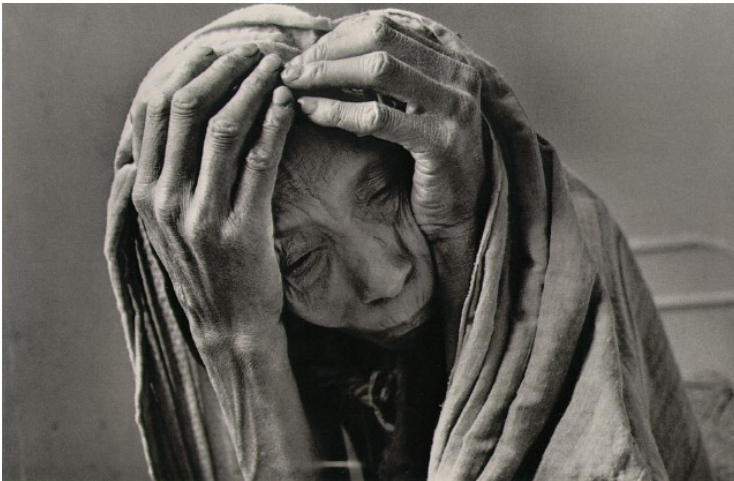


Abbildung 28:

Sebastiao Salgado, „*Gourma-Rharous*“, Flüchtlingslager, Mali, 1985

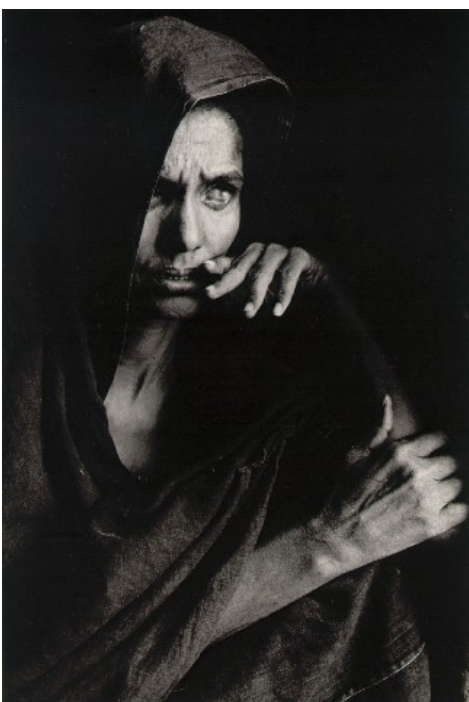


Abbildung 29:

Sebastiao Salgado, „*Refugee from Gondan*“, Flüchtlingslager, Mali, 1985



Abbildung 30:

Jodi Bieber, „*A weapon of war – Sexual violence in the Democratic Republic of Congo*“

Beispiel aus der 15-teiligen Serie, DR Kongo



Abbildung 31:

Jan Brueghel d. Ä./Giulio Cesare Procaccini, „*Blumenkranz mit Jungfrau, Kind und zwei Engeln*“, Metall/Kupfer, 1609 bis 1616



Abbildung 32:

Caravaggio, „*La Madonna di Loreto*“,

260x150 cm, 1604 bis 1605

Heutiger Standort: Chiesa di Sant'Agostino,
Rom



Abbildung 33:

Samuel Aranda, World Press Photo 2012, Jemen, 2011



Abbildung 34:

Michelangelo, „*Pietà*“, Marmorskulptur, 1498
bis 1500



Abbildung 35:

Rogier van der Weyden, „*Pietà*“, Ölgemälde, 1440 bis 1450



Abbildung 36:

Steve McCurry, „*Afghan Girl*“, Pakistan,
1984

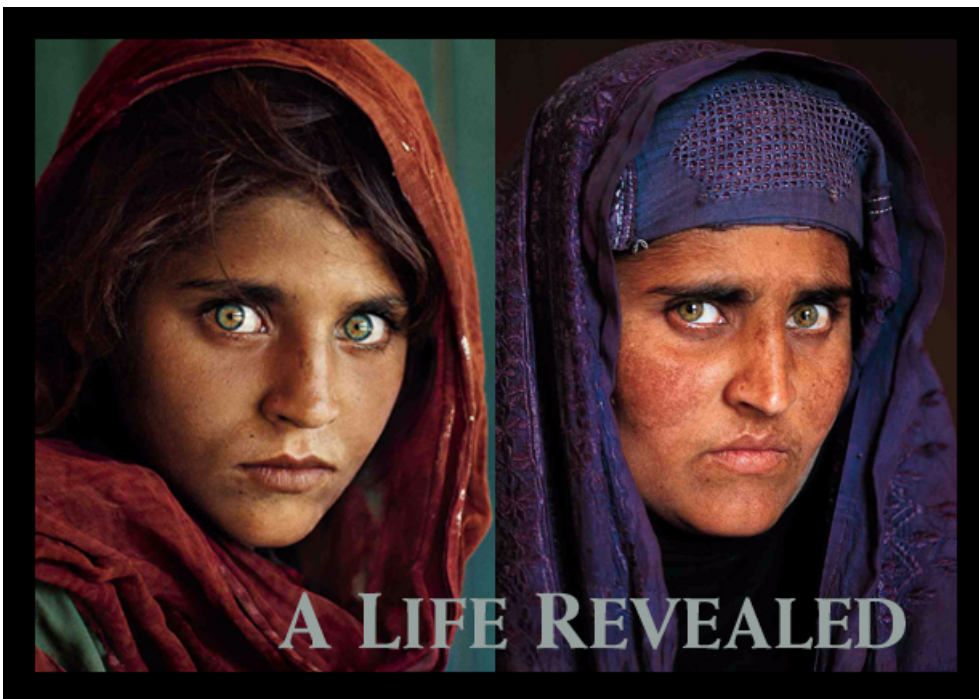


Abbildung 37:

Steve
McCurry,
„*Sharbat
Gula*“,
Afghanistan,
2002



Abbildung 38:
Zoriah Miller, Paris, 2009



Abbildung 39:
Zoriah Miller, Gazastreifen,
2009



Abbildung 40:
Greg Marinovich, Township
Soweto, Pulitzer Preis,
Südafrika, 1990



Abbildung 41:

Greg Marinovich, „*The room in Baidoa where kids were left to die. 1992*“, Somalia, 1992



Abbildung 42:

Greg Marinovich, „*A woman leads a line of starving children to get food, Berdale*“, Somalia, 1992



Abbildung 43:

Jodi Bieber, „*Bibi Aisha*“, Afghanistan, 2010

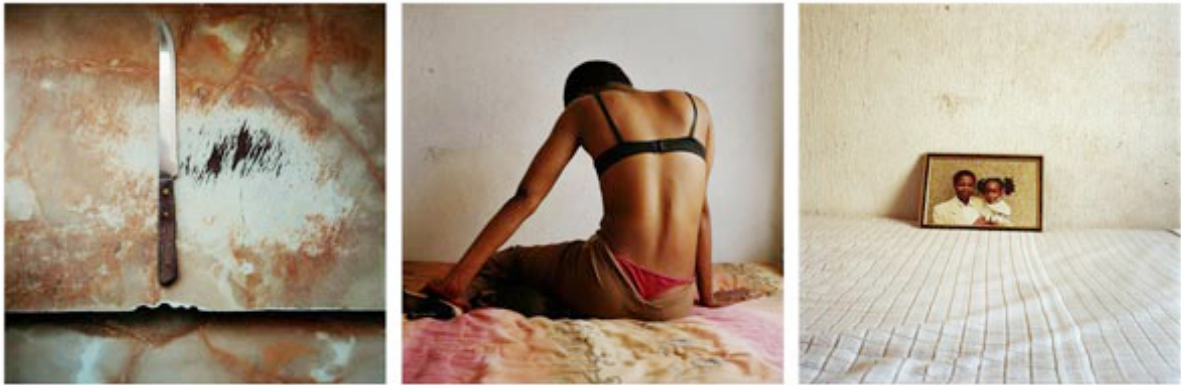


Abbildung 44:

Jodi Bieber, „*Survivors – Domestic Violence in South Africa*“, Beispiel aus der 14-teiligen Serie, Südafrika



Abbildung 45:

Jodi Bieber, „*Real Beauty*“, Beispiel aus der 30-teiligen Serie, Südafrika



Abbildung 46:

Fernando Brito, Mexiko, 4er Serie, 2011



Abbildung 47:

Farah Abdi Warsameh,
Somalia, 4er Serie, 2010





Abbildung 48:
Per-Anders Pettersson, DR
Kongo, 2007

10.5 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der zeitgenössischen Kriegs- und Konfliktfotografie, insbesondere deren vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten und Wirkungen auf die Betrachter/innen. Es wird der Bogen vom ersten fotografisch festgehaltenen Krieg bis zu gegenwärtig dokumentierten kriegerischen Auseinandersetzungen gespannt, wobei der Fokus auf die bekanntesten Fotografien einzelner Kriege bzw. auf bestimmte Fotografien ausgewählter Fotograf(inn)en gelegt wird.

Zu Beginn erfolgt ein kurzer Überblick über die Geschichte der Fotografie unter Einbeziehung der Entstehung der Kamera. Anschließend wird das Medium „Fotografie“ behandelt. Dabei wird Fragen nachgegangen, die sich mit der Objektivität bei Erstellung und Betrachtung von Fotografien beschäftigen. Unterschiedliche Motive zeitgenössischer wie vergangener Kriegs- und Konfliktfotograf(inn)en werden unter Berücksichtigung des Problems der freien Berichterstattung bzw. deren Einschränkung durch das sogenannte „Embedment“ besprochen. Inwieweit die Fotograf(inn)en und Betrachter/innen in ihrem „Sehen“ kulturell geprägt sind und wie sich Unterschiede in der Präsentation von Fotografien auch auf das Verständnis und die Wahrnehmung dieser auswirken, ist ein weiterer Aspekt der Diplomarbeit.

In Folge wird vor allem der Frage nachgegangen, wie eine Fotografie die Wirklichkeit bzw. die Realität „abbilden“ kann und was diese Fotografie zu leisten imstande ist. In diesem Zusammenhang wird der Versuch unternommen, verschiedene Ansichten zur Funktion der Fotografie und zu deren Verwendung im Lauf ihres Bestehens aufzuzeigen. Anhand dessen soll geklärt werden, ob Kriegs- und Konfliktfotografie unter Verwendung verschiedener ästhetischer Stilmittel den Anspruch erheben darf, als „Kunst“ bezeichnet zu werden.

Speziell unter dem Aspekt der christlich konnotierten Ikonografie wird die Legitimität dieser Fotografien besprochen. Christliche Sujets werden häufig für die Darstellung von Kriegsoptionen, Angehörigen und Hinterbliebenen herangezogen, um eine größere Wirkung zu erzielen. Es wird versucht, mit Hilfe von historischen Beispielen zu beweisen, dass ein Bild mit bekanntem Sujet besser im Gedächtnis haften bleibt.

Ein weiterer Aspekt behandelt den Zwiespalt in den Darstellungsmöglichkeiten von Gewalt. Dieser Zwiespalt polarisiert sich in den Meinungen einerseits Gewalt nur andeutungsweise darzustellen oder andererseits direkt und ungeschönt abzulichten, um Kriegsgeschehnisse möglichst realistisch festzuhalten. Interviews mit namhaften Kriegs- und

Konfliktfotograf(inn)en bzw. mit Besucherinnen und Besuchern, welche die World Press Photo Ausstellung 2011 im Fotomuseum „WestLicht“ in Wien besuchten, versuchen die obigen Inhalte aus Sicht der Fotograf(inn)en bzw. der Betrachter/innen zu beleuchten.

10.6 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Bettina Plach
Nationalität: Österreich
Geburtsdaten: 08/11/1988, Klagenfurt
E-Mailadresse: office@afphotodesign.at

Akademischer Werdegang:

2007 - 2013 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien,
Diplomarbeitsthema: „Zeitgenössische Konfliktfotografie - Zur
Darstellung ziviler Opfer und ihrer Wirkungsmöglichkeiten“
Juni 2007 Matura (mit ausgezeichnetem Erfolg am Ingeborg Bachmann
Gymnasium, IBG), Klagenfurt
2005/2006 Auslandssemester an einer amerikanischen High School (Bundesstaat
Kansas)
1999 - 2007 AHS Ingeborg Bachmann Gymnasium (IBG), Klagenfurt

Berufliche Praxis:

Seit 2012 Selbstständige Fotografin, Schwerpunkt auf Presse, Portraits,
Fashion und Produkte
September 2012 Erste eigene Fotografieausstellung im Gasthaus Trat,
Klosterneuburg
Sommer 2012 Offizielle Pressefotografin des österreichischen
Kabarettistenduos Moizi&Schwab auf ihrer USA-Tour
Seit 2011 Front Desk Mitarbeiterin im Fotomuseum „WestLight –
Schauplatz für Fotografie, Bereich Museums- und
Besucherbetreuung
2011 - 2012 Kamerafachverkäuferin im Leica Shop Wien
März - Juni 2011 art:phalanx - Kunst- und Kommunikationsbüro Wien, Bereich
Presse- und Projektmanagement
Oktober/November 2010 Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession,
Bereich Presse und Veranstaltung

