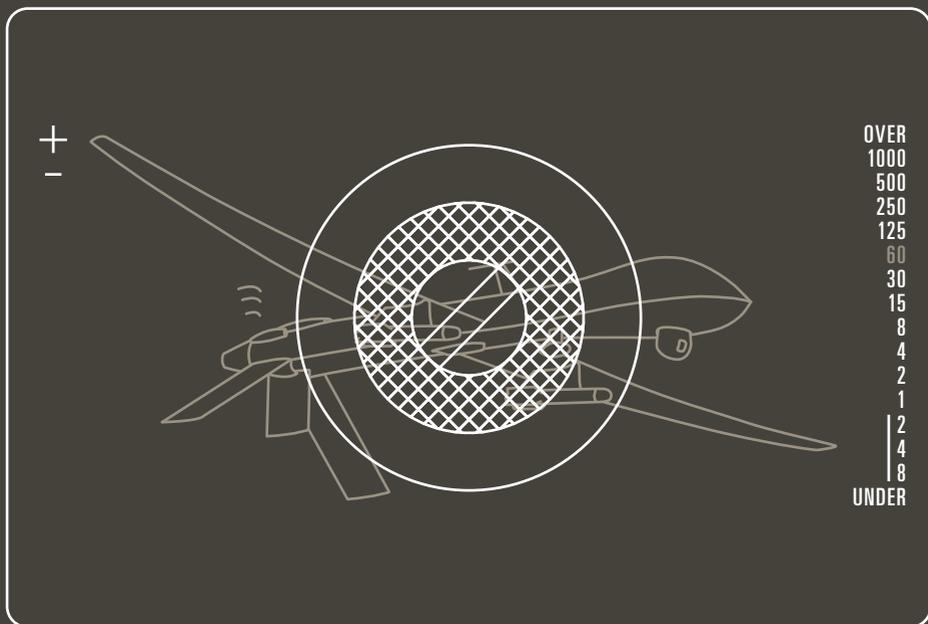


ZEICHEN DES KRIEGES

BEITRÄGE ZUR SEMIOTIK DER KRIEGSFOTOGRAFIE



Q-Tutorium an der Humboldt-Universität zu Berlin, WS 2013/2014
Herausgegeben von Ulrike Heringer



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



Q-PROGRAMM
BOLOGNA.LAB

Herausgeberin: Ulrike Heringer
Gestaltung: Hinnerk Beetz

ZEICHEN DES KRIEGES BEITRÄGE ZUR SEMIOTIK DER KRIEGSFOTOGRAFIE

Q-Tutorium an der Humboldt-Universität zu Berlin, WS 2013/2014

Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6
10099 Berlin, Germany

Berlin, 2015

ISBN: 978-3-86004-299-1

Der Inhalt dieser Online-Publikation ist Eigentum der Verfasserinnen und Verfasser. Jede unerlaubte Vervielfältigung ist strafbar. Das Werk bzw. sein Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden. Die Online-Publikation bzw. ihr Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Bei Bezugnahme sind die Herausgeberin und die Verfasserinnen und Verfasser zu nennen.

Die verwendeten Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt und dürfen nur mit der ausdrücklichen Genehmigung der Fotografinnen oder Fotografen und/oder Bildagenturen verwendet werden. Wir haben uns bemüht, nach bestem Wissen und Gewissen alle Bildrechte zu klären. Sollten weitere Ansprüche bestehen, bitten wir um Nachricht an ulrike.heringer@gmail.com.

Diese Publikation ist elektronisch auch auf dem edoc-Server der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlicht: <http://edoc.hu-berlin.de>

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DES BETREUERS	7
Christian Kassung	
VORBEMERKUNGEN DER HERAUSGEBERIN	9
Ulrike Heringer	
DIE GEOMETRIE DES KRIEGES	20
Simona Bérešová, Johanna Huthmacher & Veronika Žilinková	
EINE STUDIE ZUR KONTEXTUALISIERUNG VON ZEICHEN ..	35
Ann Roy	
DAS POOL-KRIEGSBILD.....	49
Hinnerk Beetz, Annett Stenzel & Josephine-Therese Tipke	
BILBAO, 1937: CROWDS RUNNING FOR SHELTER	60
Laura Schilow	

EINE SEMIOTISCHE BILDANALYSE 75

Lukas & Yannick Kozmus

DAS ERKANNTES ZEICHEN DES UNKENNTLICHEN 94

Annett Stenzel

**EINE SEMIOTISCHE GEGENÜBERSTELLUNG
ZWEIER (FRAUEN-)BILDER DES KRIEGES 111**

Jessica Burgold

INTUITIVES ZEICHENLESEN 134

Maria Felicia Ollesch & Anna-Sophie Wegert

**EINE KULTURSEMIOTISCHE BETRACHTUNG VON
FOTOGRAFIEEN AUS BERGKARABACH – ARMENIEN 145**

Elisa Katharina Richter

KRIEG OHNE BILDER 160

Judith Krick

**JOE ROSENTHAL UND LOUIS R. LOWERY
FOTOGRAFIEREN DIE US-AMERIKANISCHE
FLAGGENHISSUNG AUF IWO JIMA 175**

Clemens Kirsch, Josefa Marxhausen & Jan-Niklas Schmidt

FRAUEN IM KRIEG 190

Jessica Burgold & Luisa Wiskow

**AUF DER SUCHE NACH DER INTENTION HINTER DEM BILD
WAS ZEIGT UNS ROBERT CAPA? 207**

Johanna Baier, Florian Buehrer, Sophie Käppler & Laura Schilow

DEAD OR ALIVE? 225

Maria Felicia Ollesch

MENSCHENLEERE KRIEGSFOTOGRAFIEN 246

Kira Dell, Judith Krick, Finn Schütt & Fabienne Wisniewski

**DIE UNSICHTBARKEIT VON SYMBOLIKEN DES TODES
IN DER KRIEGSFOTOGRAFIE..... 259**

Jules Finn Birner

**ZWEI KRIEGSBILDER
INNERHALB UNTERSCHIEDLICHER KONTEXTE 284**

Vincent Findeiss, Tim Gossler, Ann Roy & Janne von Seggern

GLOSSAR..... 294

Josephine-Therese Tipke, Lukas Kozmus, Ann Roy,
Janne von Seggern, Ulrike Heringer & Yannick Kozmus

VORWORT DES BETREUERS

Wenn es zutrifft, daß sich uns die Realität niemals unmittelbar, sondern immer nur über Medien erschließt, so gilt dies umso mehr für den Krieg. Daß »Medien« dabei nicht nur technische sind, sondern wir im Laufe der Moderne gelernt haben, daß das Auge wie eine Camera Obscura funktioniert genauso wie eine Camera Obscura ein Modell des Auges ist, entzieht uns Realität als immer schon symbolisch Verfaßtes in einem sehr grundlegenden Sinne. Umso stärker pochen Theoretiker wie Slavoj Žižek auf der Kraft des Realen: Es gibt etwas, daß sich weder sprachlich noch medial erfassen läßt, und das aber gerade deshalb, als Ausgeschlossenes, als Verdrängtes, als das Andere extrem wirkmächtig ist. Der Krieg ist so ein Reales: Wir können ihn nicht begreifen, er macht uns in existentiellm Sinne Angst.

So ist der Krieg ein für die Photographie geradezu aporetischer Gegenstand. Einerseits haben wir vom Krieg nichts anderes als Bilder. Niemand fotografiert den Krieg für sich selbst, kein Soldat schießt Erinnerungsphotos für die heimische Bilderwand. Zwischen uns und dem Krieg vermittelt die Kamera. Kriege sind mediale Ereignisse. Und andererseits ist der Krieg gerade kein Bild, sondern etwas, das sich

nicht abbilden läßt, das sich den Bildern verweigert. Bilder scheitern am Krieg, weil der Krieg sich nicht ins Symbolische übersetzen läßt.

In diesem Spannungsfeld ist das Q-Tutorium »Bilder des Krieges. Krieg der Bilder – Eine semiotische Analyse von Kriegsfotografien« angesiedelt, das Ulrike Heringer im Wintersemester 2013/2014 an der Humboldt-Universität zu Berlin geleitet hat. Die Studierenden haben sich hier aber nicht nur mit der Theorie der Photographie auseinandergesetzt, sondern auch und vor allem konkrete Beispiele am Leitfaden der Semiotik diskutiert und analysiert. Die Ergebnisse dieser ebenso spannenden wie ertragreichen Arbeit liegen nun in Form eines Sammelbandes vor. Ich danke Ulrike Heringer sehr, daß sie es den Studierenden ermöglicht hat, ihre Ergebnisse in dieser Form einer interessierten Öffentlichkeit vorzulegen.

Christian Kassung

VORBEMERKUNGEN DER HERAUSGEBERIN

SEMIOTIK DER (KRIEGS-)FOTOGRAFIE

Fotografie und Krieg sind seit Mitte des 19. Jahrhunderts untrennbar. Sobald die technische Möglichkeit bestand, Krieg zu fotografieren, wurden unzählige Versuche unternommen, dies zu verwirklichen. Die Grauen der Kriege durch Fotografieren zu verstehen oder Betrachten zu verdeutlichen, durch Fotografien wachzurütteln oder zumindest zu informieren – die Intentionen der Kriegsfotografen und (den wenigen) Kriegsfotografinnen variieren. Heute werden westliche Kriegsfotografen durch lokale, *Social Media*-affine Berichterstatte(r)innen ergänzt, deren Bilder uns in Echtzeit erreichen können. Und auch Soldaten im Auslandseinsatz nutzen Smartphones und Tablets, um Daheimgebliebenen ihren Aufenthalt visuell näherzubringen. Unterschiedlichste Fotografien aus Kriegen sind scheinbar omnipräsent, doch nicht alle Bilder werden gleichermaßen rezipiert und erinnert. Wer Kriegsfotografien untersucht, muss immer eine Vorauswahl treffen. Dieser Sammelband konzentriert sich auf die Werke professioneller Kriegs-

fotografen und Kriegsfotografinnen. Wissend, dass bereits viele Autorinnen und Autoren dieses Thema behandelt haben, begrenzen sich die folgenden Analysen hinsichtlich ihrer theoretischen Herangehensweise auf die Semiotik, also die Lehre von der Produktion, Interpretation, Verwendung und Kommunikation von und durch Zeichen.

Die Semiotik ist in der Wahl ihres Gegenstandes prinzipiell frei: von Werbeplakaten bis Architektur, von Automobilen bis Filmen, von Straßenkarten bis Gesten kann jegliches kulturelles Artefakt semiotisch untersucht werden – so also auch die Kriegsfotografie. Kriegsfotografien semiotisch zu untersuchen nimmt den *kommunikativen Akt der Objekte* selbst in den Blick. Dieser Sammelband beantwortet die Frage, warum Fotografien auch ohne das Wissen über ihre vorangegangenen *realen Tatbestände* und den Entstehungskontext Aussagen machen, Botschaften vermitteln, kurz: kommunizieren.

Kriegsfotografien prägen, wie über Kriege gesprochen wird, wie und ob Konflikte erinnert werden, ob Unmut und Kritik geäußert wird und ob Partei ergriffen wird. Die Art und Weise, wie Kriegsfotografien kommunizieren, prägt dabei, wie sie rezipiert werden. Deshalb ist die semiotische Analyse von Kriegsfotografien von besonderer Bedeutung. Kriegsfotografien semiotisch zu analysieren bedeutet immer, zwischen den Blickwinkeln zu changieren: Wie viel *So-Dagewesenes* enthalten Fotografien, wie stark ist der Einfluss unterschiedlich kulturell, sozial und politisch geprägter Zeichenproduzenten (Fotografin, Fotografierte, Kamera, Redaktion etc.) und inwiefern entsteht Sinn erst durch die Rezeption der Fotografie?

WAS KANN ALS FOTOGRAFISCHES ZEICHEN GELTEN?

Unzählige Debatten wurden bis heute darüber geführt, wie es mit der Verbindung zwischen der Fotografie als Zeichen und ihrem Referenten bestellt ist. So ist offensichtlich, dass semiotisch keinerlei Eindeutigkeit besteht, wenn es um die Frage nach der Zeichenhaftigkeit von Fotografie geht. Charles S. Peirce ordnete die Fotografie deshalb kurzerhand

den beiden Kategorien *Index* und *Ikon* zu, die er vorher (mehr oder weniger) sauber als unterschiedliche Zeichenkategorien voneinander getrennt hatte (Peirce 1986: 193). Einerseits, so Peirce, »[entstehen] Photographien unter Bedingungen (...), die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen« (Peirce 1986: 193). Sie können also als indexikalische Zeichen gelten, das heißt direkte Spuren eines Originals sein. Diese Denkrichtung unterstützt auch der sich als ›Realist‹ bezeichnende Theoretiker Roland Barthes, der der Fotografie das (theoretische) Potential zuschreibt, ein Analogon der Realität zu sein (Barthes 1990: 13). Andererseits ist dieser indexikalische Charakter der Fotografie in der Semiotik umstritten, und auch Peirce ordnete Fotografien ebenso der Zeichenkategorie der Ikonen zu, »die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen« (Peirce 1986: 193). Auch Umberto Eco geht davon aus, dass Fotografien und das fotografierte Objekt aufgrund ähnlicher kultureller Codes ähnlich gedeutet werden, dass Fotografie und Fotografiertes also nicht übereinstimmen, sondern sich lediglich die durch die Rezipientin getätigten, auf Erfahrung beruhenden Wahrnehmungsmuster beider ähneln (vgl. Eco 2002/1994: 202). Umberto Eco bestreitet zwar gleichsam nicht die physische Kontiguität der Fotografie zu seinem Original, doch er verweist darauf, dass diese Spur vielfach ins Leere verlaufen könne oder fiktiv sei und deshalb der Zusammenhang zwischen Fotografie und Referent »nicht so klar ist, wie es den Anschein hat« (Eco 1981: 63). In Zeiten digitaler Fotografie und der damit einhergehenden gesteigerten Bildbearbeitungsmöglichkeiten wird diese Problematik besonders deutlich. Eco verweist zudem auf eine dritte Fähigkeit der Fotografie: sie kann zum Symbol, also zu einem willkürlichen oder konventionellen Zeichen für etwas anderes, etwa für eine bestimmte Epoche, werden (Eco 1981: 62). Wie man also den besonderen Zeichencharakter der Fotografie beschreibt, ob man sie als Spur eines Dagewesenen (Index), dem Abgebildeten ähnlich kodierte kulturelles Produkt (Ikon) oder als Symbol

versteht, wird also innerhalb der Semiotik nicht abschließend geklärt. Alle drei Zeichenkategorien finden in diesem Sammelband ihren Platz.

Neben Untersuchungen der fotografiesemiotischen Prämissen beschäftigt sich die Fotografiesemiotik jedoch auch mit denjenigen visuellen Zeichen, die bestimmte Fotografien enthalten. Auch dies wird im Folgenden unternommen. Ein Zeichen ist dabei als etwas im Bild selbst zu verstehen, das auf ein Signifikat außerhalb des Bildes verweist und das kulturelle Konnotationen bei einer Rezipientin stimuliert. Fotografien enthalten etwa Zeichen, die sich gegenseitig bestätigen oder widersprechen können. Zeichen in Fotografien zu untersuchen kann Aufschluss darüber geben, was eine erfolgreiche Pressefotografie ausmacht, warum einige Fotografien bekannt werden und andere nicht und wie wir unterschiedliche Fotografien deuten. Bezogen auf Werbefotografien beschreibt Roland Barthes, dass diese die Maxime verfolgen, bestimmte Signifikate, die *a priori* von bestimmten Attributen des Produktes gebildet werden, »so klar wie möglich zu vermitteln« (Barthes 1990: 28f.). Man könne also davon ausgehen, dass Zeichen in einer Werbung »eindeutig und in Hinblick auf eine optimale Lektüre gesetzt sind« (Barthes 1990: 29). Dass das nicht in selber Weise für die Pressefotografie gelten kann, ist zwar evident (sie vermarkten weder direkt ein Produkt, noch entstehen sie unter planbaren Studiobedingungen), doch auch für diese gilt, dass sie häufig das Ziel verfolgen, eindeutig zu sein und eine »optimale Lektüre« zu gewährleisten. Zumindest sind sie dann häufig populär, wenn sie aus sich selbst heraus verstanden werden. Barthes geht jedoch auch davon aus, dass jene »vom Künstler mit überdeutlichen Angaben versehen[en]« Bilder auf die Betrachterin keine besondere Wirkung haben: »sie hallen nicht nach, verwirren nicht, unsere Empfindung schließt sich zu rasch über einem reinen Zeichen« (Barthes 1964: 56). Gute, das heißt häufig rezipierte Kriegsfotografien – so könnte man sagen – werden also aus sich selbst heraus

verstanden, doch sie erschüttern nicht. Was Kriegs fotografien darüber hinaus ausmacht, ist Thema des vorliegenden Sammelbandes.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND BEITRÄGE DES SAMMELBANDES

Dieser Sammelband entstand im Rahmen des studentischen Seminars *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder – Eine semiotische Analyse von Kriegsfotografien* im Wintersemester 2013/2014 am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Einzelne Kriegs fotografien wurden im Seminar isoliert oder in gegenseitiger Abgrenzung voneinander untersucht. Dabei entstanden unterschiedlichste Texte, die zwar jeweils die semiotische Analyse in den Mittelpunkt rücken, an diese jedoch höchst verschieden herantreten.

Simona Béréšová, Johanna Huthmacher und Veronika Žilinková untersuchen im ersten Kapitel, das unter der Überschrift *Die Geometrie des Krieges* steht, eine slowakische Fotografie von 1941, die also in Zeiten der Diktatur von Hlinkas Slowakischer Volkspartei entstand. Das Kapitel veranschaulicht, wie diese Fotografie einerseits jeglicher Autorschaft beraubt wird, andererseits gerade dadurch als Symbol für eine Zeit geltend gemacht werden kann. Durch einen kunsthistorischen Vergleich des Bildes mit Renger-Patzschs *Schuhleisten* (1928) und Moholy-Nagys *Lyon* (um 1929) können die Autorinnen nachweisen, dass die von den Nationalsozialisten als »entartet« bezeichnete Ästhetik der Moderne paradoxerweise im Bild wiederzufinden ist.

Im zweiten Kapitel dieses Bandes beschäftigt sich Ann Roy mit der Bedeutung bestimmter fotografischer Zeichen in einer Fotografie und der Frage, was überhaupt eine Kriegs fotografie ausmacht. Basierend auf einer Befragung stellt sie heraus, dass bestimmte Zeichen in der Fotografie weggelassen werden können, ohne dass sich der Bildtopos verändert. Andere bildinterne Zeichen hingegen sind ent-

scheidend, um die Fotografie als Kriegsfotografie zu identifizieren und verfremden die Fotografie stark, wenn sie weggelassen werden.

Im darauffolgenden Kapitel *Das Pool-Kriegsbild. Eine Analyse zur Wirkungsmacht subtiler Alltagsfotografie des Krieges*. beschäftigen sich Hinnerk Beetz, Annett Stenzel und Josephine Tipke mit einer Fotografie des ›Kriegsalltags‹ im Irak 2003. Dabei stellen sie durch eine Zeichenanalyse des Bildes heraus, dass sich in so scheinbar alltäglichen Fotografien wie der Ablichtung badender Soldaten Machtpositionen von Kriegsparteien widerspiegeln. Sie stellen zudem fest, dass durch die fehlende Eindeutigkeit fotografischer Zeichen im Bild eine Anteilnahme der Betrachterin mit dem Kriegsgeschehen verunmöglicht wird.

Laura Schilow untersucht im vierten Kapitel Robert Capas Fotografie *Crowds Running for Shelter, Bilbao, 1937* und stellt die These auf, dass die Fotografie gerade durch die Abwesenheit bedeutungstragender Einheiten im Bild selbst und die dadurch nötige Interpretationsleistung des Betrachters besticht. Sie beschreibt, wie die Fotografie erst durch die Bildüberschrift zur Kriegsfotografie wird.

Lukas und Yannick Kozmus verdeutlichen, wie unterschiedlich die Topoi Religiosität und Militär in ausgewählten Fotografien verhandelt werden. Durch den Vergleich der Fotografien von Héctor Rondón Lovera und der kürzlich verstorbenen Anja Niedringhaus arbeiten sie heraus, wie thematische Spannungen und Zusammenhänge in den Fotografien entstehen.

Annett Stenzel beschäftigt sich darauffolgend mit der Möglichkeit und Unmöglichkeit, Unkenntliches in Fotografien mit Bedeutung zu füllen. Welchen Kontext bedarf es, um Unkenntliches als Mensch-

liches zu deuten? Wie wandelt ein Begleittext die ›Lesbarkeit‹ des fotografisch Unkenntlichen?

Jessica Burgold widmet sich zwei sehr unterschiedlichen Gruppenaufnahmen von Frauen in Kriegskontexten. Dabei stellt sie durch eine semiotische Bildanalyse heraus, dass beide Fotografien Frauen stereotyp darstellen: Beide Fotografien heben das dezidiert Weibliche hervor, um kämpfende Frauen in Abgrenzung von Männern darzustellen. Jessica Burgold geht davon aus, dass durch die Hervorhebung des Weiblichen eine Delegitimierung der Frauen als Kämpfer im Krieg einhergeht.

Das Kapitel *Intuitives Zeichenlesen* gibt einen Einblick in die verschiedenen Akteure und Apparate, die an der Entstehung einer Fotografie beteiligt sind: sowohl die Abgebildeten, als auch der Fotograf, die Kamera, die sprachliche Botschaft und letztlich die Redaktion beeinflussen, wie eine Fotografie gedeutet wird. Maria Ollesch und Anna Wegert verdeutlichen in Kapitel acht, dass eine Fotografie niemals objektive Abbildung einer vorgefundenen Realität, sondern immer durch mehr oder weniger bewusste Handlungen geprägt ist.

Das Kapitel *Semiotik der Kriegsfotografien. Eine kultursemiotische Betrachtung von Fotografien aus Bergkarabach – Armenien* befasst sich mit den Spuren des Krieges in der Fotografie. Elisa Katharina Richter untersucht eigene Fotografien semiotisch und greift dabei auch die Nachbearbeitungsmöglichkeiten und den Versuch, die Wahrnehmung der Fotografien zu verändern, auf.

Das Kapitel *Krieg ohne Bilder. Der unsichtbare Einsatz von Militärdrohnen* gibt einen Einblick in die fotografische Thematisierung von Kriegsdrohnen. Judith Krick verdeutlicht, wie in Zeiten »neuer Kriege« (Münkler 2002), die ohne Schlachtfelder geführt werden,

Fotografien unterschiedliche Botschaften über den Einsatz von Drohnen hervorbringen können, die etwa auf Befürwortung oder Bedenken gegenüber der neuen Kriegstechnologie verweisen.

Clemens Kirsch, Josefa Marxhausen und Jan-Niklas Schmidt vergleichen in Kapitel elf zwei im Jahre 1945 entstandene Fotografien aus Iwo Jima. Das Kapitel widmet sich der Frage, warum die eine der beiden Fotografien berühmt wurde, die andere hingegen weltweit keinerlei große Beachtung fand.

Das Kapitel *Frauen im Krieg – Eine semiotische Analyse* befasst sich mit der Darstellung von Frauen in Kriegen. Durch die intensive semiotische Bildanalyse können Jessica Burgold und Luisa Wiskow nachweisen, dass die beiden ausgewählten Fotografien Frauen konträr darstellen: als aktiv-kämpferisch und passiv-beobachtend.

Das dreizehnte Kapitel dieses Sammelbandes steht unter der Überschrift *Auf der Suche nach der Intention hinter dem Bild – Was zeigt uns Robert Capa?*. Johanna Baier, Florian Buehrer, Sophie Käppler und Laura Schilow untersuchen Robert Capas *Republican Militiamembers* aus dem Spanischen Bürgerkrieg der 1930er Jahre auf seinen Zeichengehalt. Dabei stellen sie fest, dass verschiedene Zeichen die >Lesart< der Fotografie beeinflussen: die Abgebildeten verweisen auf ihre Kriegseuphorie, die Bildredaktion thematisiert die Gleichberechtigung der spanischen Frau, der Fotograf entscheidet über das Motiv.

Maria Ollesch untersucht zwei Erschießungsszenen auf ihre Zeichenhaftigkeit. Dabei stellt sie mit Roland Barthes die These auf, dass Fotografien eindeutiger sind, wenn Zeichen im Foto aufeinander und auf eine Zukunft verweisen.

Wenn Fotografien aus Kriegen vor allem anhand der in ihnen abgebildeten Menschen – seien diese nun Soldaten, Verwundete oder Geflohene – als Kriegsfotografien erkannt werden, dann stellen sich Kira Dell, Judith Krick, Finn Schütt und Sarah Fabienne Wisniewski die Frage, was uns menschenleere Fotografien aus Kriegsgebieten kommunizieren. Sie stellen fest, dass auch diese sich als Kriegsfotografien erkennen lassen, die zwar weniger schockieren als Barthes »Schock-photos«, doch dass darin gerade ihre Eindringlichkeit liegt.

Ebenso untersucht Jules Finn Birner Leerstellen in der Fotografie: er untersucht die Leerstellen, die mit der (Nicht-) Darstellung von Kriegstoten bleiben. Ethische Codes untersagen die Ablichtung von Leichen in der Kriegsfotografie bis heute. Doch wie werden Tote dennoch symbolträchtig dargestellt und welche Konnotationen rufen diese Abbildungen hervor?

Das letzte Kapitel dieses Bandes ist der Frage gewidmet, wie zwei Fotografien unterschiedlicher Kontexte dennoch verglichen werden können. Durch die Gegenüberstellung können Vincent Findeiß, Tim Gossler, Ann Roy und Janne von Seggern aufzeigen, dass ähnliche Topoi (die Täter-Opfer-Darstellung/die Darstellung des nackten Oberkörpers/die Rolle der Mimik in den Fotografien) auf unterschiedlichste Weise verhandelt und abgebildet werden. Durch die Gegenüberstellung werden wiederkehrende Themen in Kriegsfotografien erkennbar.

»Die Zeichen der Welt entziffern heißt immer auch mit einer gewissen Unschuld der Gegenstände ringen.« (Barthes 1988: 166), so beschreibt Roland Barthes die schwierige Aufgabe der Semiotik. Dieses »Ringens« wird in der semiotischen Untersuchung von (Kriegs-)Fotografien mehr als deutlich. Es bedeutet, Kriegsfotografien als kulturell produzierte und kodierte Zeichen zu untersuchen und sie

zugleich *an sich* Ernst zu nehmen. Die Beiträge dieses Bandes setzen sich auf unterschiedliche Weise mit diesen Zeichen auseinander – und ich danke den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars dafür, dass sie dieses »Ringen« in äußerst engagierter Form erprobt haben.

Weiterhin gilt mein Dank denjenigen Fotografinnen und Fotografen, die uns ihre Fotografien kostenlos zur Verfügung stellen. Einige Bilder wurden uns leider nicht für den Sammelband zur Verfügung gestellt und können deshalb nur verlinkt werden. Außerdem gilt mein Dank dem Bologna.lab der Humboldt-Universität zu Berlin für die großzügige finanzielle Unterstützung und Begleitung dieses Vorhabens, sowie dem Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität für die Offenheit gegenüber eines solchen Projektes.

Ulrike Heringer

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1964): Schockphotos, in: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Eco, Umberto (2002 1994): Einführung in die Semiotik 9., unveränderte Auflage, München: W. Fink.*
- Münkler, Herfried (2002): Was ist neu an den neuen Kriegen?, in: Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.*
- Peirce, Charles S. (1986): Semiotische Schriften. Band I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*

SIMONA BÉREŠOVÁ
JOHANNA HUTHMACHER
VERONIKA ŽILINKOVÁ

DIE GEOMETRIE DES KRIEGES

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich in methodischer Anlehnung an Roland Barthes mit der Analyse einer slowakischen Fotografie von 1941. In einem ersten Schritt erfolgen die denotative Beschreibung und die assoziative Interpretation der vorgefundenen Zeichen in der Fotografie. Anschließend wird der historische Kontext in den Blick genommen, um zu klären, inwiefern politische Umstände und Auftragsgeberinteressen die Konnotation der Zeichen beeinflusst haben. Zuletzt wird eine kunsthistorische Einordnung mit Fokus auf den Fotografen dazu benutzt, die stilistischen Eigenheiten und Verwandtschaften des Bildes heraus zu arbeiten.



»...zur Herstellung eines ikonischen Zeichens müssen verschiedene Voraussetzungen erfüllt sein: muss die Kultur Gegenstände definiert haben, die aufgrund bestimmter Merkmale erkennbar sind; es gibt kein ikonisches Zeichen von einem unbekanntem Gegenstand...«

(Eco 1981: 65)

Die unangenehme Wissenslücke in Bezug auf die vorliegende Fotografie erweist sich in der Bildanalyse überraschend als Vorteil. Verschiedene Ebenen, auf denen die fotografischen Zeichen an den Betrachter herantreten, können dadurch schrittweise erfasst werden. Die Untersuchung der Fotografie lehnt sich auf die Terminologie von Roland Barthes an. In seinem Aufsatz *Rhetorik des Bildes* formulierte er drei Ebenen eines Bildes; die nicht-kodierte (denotierte) bildliche Botschaft, die kodierte (konnotierte) bildliche Botschaft und die sprachliche Botschaft (Barthes 1990). Die denotative Ebene kann ohne spezifische Vorkenntnisse erfasst werden. Den abgebildeten Zeichen kommen gleichzeitig symbolische Bedeutungen zu, Konnotationen, die vom Kontext abhängig sind. Jedes Zeichen steht für etwas anderes und kann gleichzeitig unzählige Bedeutungen beinhalten. Der Rahmen der möglichen Deutungen wird jedoch durch den begleitenden Text (Beschriftung) der Fotografie stark eingeschränkt. Im Zuge einer historischen Verortung erweitert sich die erste Interpretation. Fotografen und Auftraggeber beeinflussen das Foto ebenso wie die politische Situation zur Entstehungszeit. Eine neue konnotative Richtung kommt mit der kunsthistorischen Diskussion ins Spiel, die nach stilistischen Verwandtschaften fragt. Mittels der Untersuchung der verschiedenen Arten von Konnotationen der Zeichen in der ausgewählten Fotografie, deren Beschriftung

absichtlich erst später im Text angeführt wird, um die Betrachtung der denotierten Ebene für den Leser zu ermöglichen, wird es versucht ihre Botschaften zu erfassen.

NICHT-KODIERTE (DENOTIERTE) BILDICHE BOTSCHAFT

Auf dem Schwarz-Weiß-Foto ist aus der Vogelperspektive ein Platz in der Diagonale zu sehen, auf dem Soldaten in militärischer Formation stehen. Die Soldaten werden im Vorder- und Hintergrund von einer geordneten Zuschauermenge flankiert, mit der sie keinerlei Berührungspunkte haben. Im Hintergrund schließt der Platz mit einem Repräsentationsbau aus dem 19. Jahrhundert und mehrstöckigen Häusern ab. Aufgrund der großen Distanz wirken die Einheiten wie geometrische Blöcke, die voneinander durch Abstände und unterschiedliche Uniformfarben getrennt sind. Im Vordergrund trägt die größte Soldatengruppe schwarze, im Mittelgrund eine kleinere Gruppe dunkelgraue, im Hintergrund die kleinste Gruppe hellgraue Uniformen.

SYMBOLISCHE, KONNOTIERTE EBENE OHNE ZUSATZINFORMATIONEN

Die starre Anordnung der Truppen lässt an eine Inszenierung denken und wirkt deshalb künstlich. Ihre geometrischen Strenge weist auf Ordnung, Gehorsamkeit und Disziplin als elementare Charakteristika von Armeen hin. Übereinstimmende Haltungen und Uniformen, die anders als etwa die Gesichtszüge noch erkennbar sind, rufen Assoziationen von Entindividualisierung und Identitätsverlust wach. Der einzelne geht im Ganzen auf, das dadurch erst seine Macht erhält.

Die Unterteilung der Soldaten in farblich abgesetzte Blöcke, die in der Draufsicht besonders deutlich hervortritt, erinnert an die Streifen von Nationalflaggen. Die Rolle der Armee als Kämpferin der Nation wird betont. Das Publikum fungiert im vorliegenden Zusammenhang als Stellvertreter dieser Nation. Es rahmt seine ›Kämpfer‹ ein, die aus ihm hervorgegangen, ihm nun aber durch ihre besondere

Stellung enthoben sind. Gleichzeitig übertragen sich in der geometrischen Anordnung der Zuschauermenge soldatische Eigenschaften wie Ordnung und Disziplin auf die Zivilbevölkerung. Die Armee wertet sich selbst auf und verbindet sich gleichzeitig mit Bevölkerung und Nation. Indem sie die Zuschauer als formales Beiwerk nutzt, überhöht sie sich. Sie braucht diese als Hintergrundfolie wie als Zeugen für ihre Überlegenheit und Stärke. Gleichzeitig ist die Armee von ihren Bürgern abhängig. Die nationale Einbindung legitimiert und sichert ihre Existenz. Das Publikum auf dem Foto erfüllt also mehrere Funktionen für die Inszenierung. Darüber hinaus stellt es eine Verbindung zum Betrachter her. Zuschauer wie dieser überbrückt es die zeitlich räumliche Distanz und macht den nicht Anwesenden zu einem Teil des Geschehens an der Seite der Bevölkerung.

Neben der Einbindung des Publikums scheint die Ortswahl für die Inszenierung eine große Rolle zu spielen. Die rundböige Anordnung der Soldaten vor dem repräsentativen Gebäude am Rand des Platzes bezieht es als gestaltendes Formelement ein. Außerdem unterstreicht die Prachtarchitektur die Erhabenheit der Szene. Das Foto entwirft ein Bild der Armee als disziplinierter Ordnung, die in wechselseitigem Verhältnis zu ihrer Nation steht. Es glorifiziert die Truppen, in denen die einzelnen Soldaten aufgehen, und bindet Architekturelemente in die Verherrlichung ein. Während diese Hinweise auf den Ort des Geschehens geben, ist eine genaue Bestimmung des Entstehungszeitpunkts der Fotografie aus ihr selbst heraus nicht unmittelbar möglich.

KODIERTE HISTORISCHE BOTSCHAFT

Der erste Schritt für die historische Kontextualisierung ist es, sich die Unterschrift anzusehen, wobei die *Quelle*, in der die Fotografie veröffentlicht wurde, auch in Betracht gezogen werden muss. Das Bild ist in der aus dem Jahre 2009 stammenden Publikation *Im Schatten des Dritten Reiches. Offizielle Fotografien des slowakischen Staates* von

Bohunka Koklesová zu finden. (Koklesová 2009. Übersetzung: Simona Béréšová) Hier wurde die Fotografie zusammen mit der folgenden Unterschrift veröffentlicht: *Ladislav Roller, Jozef Teslík: Die Feier des Staatsfeiertages in Bratislava. Blick auf die geordneten Reihen der ausgewählten Truppen der Hlinka Garde vor dem Slowakischen Nationaltheater, 1941.* (Koklesová 2009: 123. Übersetzung: Simona Béréšová) Die zwei Angaben ermöglichen es, die Fotografie in einem neuen Licht zu sehen. Der Titel des Buches verrät, dass es sich um Fotografien aus der Slowakei handelt, die in der Zeit des Zweiten Weltkrieges entstanden sind und von der Regierung in Auftrag gegeben wurden. Weiter ermöglicht die Unterschrift die Identifizierung des auf der Fotografie festgehaltenen Ereignisses. Diese zusätzlichen Informationen lassen die Fotografie als Dokumentation wahrnehmen. Die durch die denotierte Ebene des Bildes hervorgerufenen Assoziationen von Ordnung, Disziplin und Verherrlichung der Armee wie auch der Nation werden unterstützt und weitergeführt.

Um die Verbindung verstehen zu können, müssen wir auf schriftliche Informationen der Historiographie zugreifen. Der slowakische Staat entstand am 14. März 1939, als der katholische Priester Jozef Tiso die Abtrennung von der Tschechoslowakischen Republik erklärte. Die Slowakei war damit zum ersten Mal ein eigenständiges Land, das sich jedoch als klero-faschistische Diktatur und Satellit des nationalsozialistischen Deutschland in die Geschichte einschrieb. Es kam zur Diktatur von Hlinkas Slowakischer Volkspartei (HSL'S), wegen der jegliche Opposition in die Illegalität gehen musste. Für die Einhaltung der Gesetze und die ›Ordnung im Land‹ waren drei Exekutivorgane zuständig: die Polizei, die Freiwillige Schutzstaffel der Deutschen Partei und nicht zuletzt die paramilitärische Organisation Hlinka Garde (HG), die der deutschen SS in Funktion und den schwarzen Uniformen glich. Genau wie das deutsche Vorbild war sie eins der wirksamsten Instrumente der Regierung, um die NS-Ideologie im Land durchzusetzen (Lipták 1992).

Die Kenntnis der Uniformen hilft, die Truppen auf der Fotografie zu identifizieren. Direkt vor der Tribüne, wo die Staatsführer stehen, ist die Armee in ihrer helleren Kleidung positioniert. Auf der rechten Seite erstreckt sich das dominierende schwarze Feld der HG. Die Überzahl der Garde gegenüber der Armee verweist auf ihre Vorherrschaft im Jahr 1941. Die Armee sollte die Verteidigung der slowakischen Grenzen übernehmen und die HG sollte die Treibkraft sein, die die Ideologie im Inneren durchsetzt. Dementsprechend wird sie als »Skelett des Volkes« gezeigt, als der Träger der »Volkstugenden« (Koklesová 2009: 123-128).

Dass die Fotografie genau diese Botschaft übermittelt, ist kein Zufall. Sie stammt aus einer Reportage der offiziellen Fotografen des Slowakischen Staates, Ladislav Roller und Jozef Teslík, und entstand als offizielle Dokumentation der Feierlichkeiten. Die Bilder wurden in offiziellen Medien veröffentlicht und mussten deswegen der staatlichen Ideologie entsprechen. Die Zensur lag bis 1941 in den Händen der HG, dann übernahm das neu gegründete Propagandaamt diese Funktion (ÚP – Úrad Propagandy). Die Zensur wirkte nicht nur auf das Medium, in welchem die Fotografie publiziert wurde, sondern auch auf ihre Entstehung und somit auf den Bildaufbau. Die Dokumentation der öffentlichen und offiziellen Ereignisse war immer präzise durchdacht; die Position jedes Fotografen und der Aufnahmezeitpunkt jeder Fotografie wurden geplant (Koklesová 2009: 22). Das vorliegende Bild kann zwar wie ein »objektives« Festhalten der Feierlichkeiten wirken, wegen diesen Eingriffen ist es das aber nicht.

Obwohl das Foto während des Zweiten Weltkrieges in der Slowakei aufgenommen wurde, werden Soldaten bei einer feierlichen Gelegenheit monumental dargestellt und von Zivilisten bejubelt. Die Wirklichkeit an den Fronten wird ausgeblendet und durch Repräsentationen des Heroischen ersetzt. Die Ideologie bestimmt das »Fotografierenswerte« und verfälscht durch heldenhafte Bilder der Armee statt der blutigen Kämpfe die Realität. (Sontag 1980: 24) Dank ihres

technischen Charakters kann die Fotografie vortäuschen, dass sie das Dagewesensein einer vergangenen Realität zeigt. In Wahrheit wird diese Realität jedoch konstruiert. Es erfolgt die unauffällige Konnotation des denotierten Bildes. (Barthes 1990: 40) In diesem Sinne ist unser Foto die Verzerrung einer Wirklichkeit, die propagandistisch genutzt wurde.

KUNSTHISTORISCHE KONNOTATIONEN UND KULTURELLE VERWEISE

Um die angestrebte Wirkung der Bilder zu erzielen, wurde paradoxerweise die Ästhetik der von der NS-Ideologie als ›entartet‹ bezeichneten Moderne verwendet. Wie schon angeführt, wurde die anonyme Masse dargestellt, das Individuum ausgeblendet. Das entstandene dichte Menschenmuster verliert den Bezug zur Menschlichkeit und führt zu ihrer Ästhetisierung, der totalen Hingabe und der Prinzipien von Disziplin, Ordnung und Gehorsamkeit. Das scheinbar unlebendige Ornament erinnert an das dichte, repetitive Muster in Albert Renger-Patzschs Fotografie *Schuhleisten* (Abb. s. S. 31) aus der Sammlung *Die Welt ist schön* (1928), wo Oberfläche, Form und Struktur gleichermaßen den Mittelpunkt bilden. Die Ästhetisierung stellt den Bezug zur Wahrheit der Fotografie in Frage, weil es ein bewusster Eingriff des Fotografen in das Fotografierte ist. Er zwingt sein Sehen und Interpretation auf das vor ihm Liegende auf und das entfernt ihn von der Objektivität. Wie es bei Renger-Patzsch mittels der vom Kontext gelösten Ausschnitte zum Schein einer Naivität des fotografischen Realismus kommt, so sind auch die Soldaten in der ausgewählten Fotografie aus dem Kontext des verlaufenden Krieges subtrahiert. Dies stand auch im Mittelpunkt der Kritik von Walter Benjamin zu Renger-Patzsch in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* (1931), der in dieser fotografierten Oberflächlichkeit mehr die Verkäuflichkeit des Sujets als eine Erkenntnis der Wahrheit sah (Benjamin 1999: 526). Der Reiz der beiden Fotografien liegt in ihrer Ästhetik der Einfachheit, durch die jedes Element in etwas optisch ›Schönes‹ transformiert

wird (Benjamin 1998: 95). Benjamin behauptet dazu, dass es sich bei dieser Einfachheit um etwas künstlich und gestellt aufgebautes handelt und zitiert Brecht: »das weniger den je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt.« (Brecht in Benjamin 1999: 526). Die Soldaten-Masse in Rollers und Teslíks Fotografie suggeriert das Gefühl einer gefährlichen Monotonie, da es sich im Gegensatz zu Renger-Patzsch um eine lebendige Menschenmenge handelt und nicht nur um ästhetisierte Objekte. Diese monotone Masse weist auf die manipulative Stärke der Ideologie hin. Die Vogelperspektive der Aufnahme verstärkt den starren Eindruck der manipulierten Menschenherde.

Der schräge Blickwinkel erinnert an experimentelle Praktiken der modernistischen Fotografie, in welchen beide Fotografen Ladislav Roller und Jozef Teslík geübt und ausgebildet waren. Beide absolvierten in den 1930er Jahren Fotografietermine an der Kunstgewerbeschule in Bratislava (Škola umeleckých remesiel, verkürzt ŠUR), auch slowakisches Bauhaus genannt. Moholy-Nagy gehörte zu der Reihe berühmter Künstler, die an der ŠUR Vorlesungen hielten (Mojžišová 2013: 130). In Moholy-Nagys Fotografie *Lyon* (Abb. s. S. 32), wie auch bei Roller und Teslík, geht es um eine diagonale Perspektive von einer Oberansicht, wobei die Sicht bei Moholy-Nagy von oben schärfer ist und dadurch ein kleinerer und detaillierterer Blickwinkel erreicht wird. Er zeigt eine Szene des alltäglichen Lebens mit Betonung einer einfachen Komposition und dem Detail im Gegensatz zu Roller und Teslík, wo die breite Perspektive dem einmaligen politischen Ereignis ein Gefühl von Monumentalität verleiht. Es ist noch interessant zu erwähnen, dass Roller und Teslík zwei verschiedene Arten von Fotojournalisten darstellten. Roller dokumentierte hauptsächlich kulturelle Ereignisse wie Premieren und Vernissagen. Er arbeitete auch eng mit dem Nationaltheater zusammen und inklinierte in seinem freien Schaffen mehr zu lyrischen Tendenzen und atmosphärischen Aufnahmen der Straßen Bratislavas. Teslík dagegen war ein ausgebildeter Kriegsfotograf und politische Ereignisse gehörten zum Mittelpunkt seiner Arbeit (Kok-

lesova 2009: 224-225). Auch wenn man wahrscheinlich nicht genau bestimmen kann wer von den beiden dieses Bild aufgenommen hat, verschmelzen die beiden verschiedenen Herangehensweisen in dieser Aufnahme in eine perfekte Darstellung des ›Kultur-politischen‹.

Mit der Entstehung des eigenständigen Slowakischen Staates 1939 waren die Aktivitäten der Kunstgewerbeschule vom neuen Regime unerwünscht und die Schule wurde geschlossen.

RESÜMEE

Die vorliegende Bildanalyse hat die in der Fotografie enthaltenen Zeichen auf ihre möglichen Bedeutungen untersucht. Mithilfe von Barthes konnten die denotierten Zeichen auf verschiedene Arten von Konnotationsprozessen untersucht werden. Sie wurden ohne Zusatzinformationen interpretiert und anschließend mittels des Begleittexts historisch kontextualisiert. Darüber hinaus wurde die semiotische Analyse um eine Facette erweitert, die Barthes der Fotografie abspricht. (Barthes 1990: 13) Indem die Fotografie kunsthistorisch vertortet wurde, konnten ihre stilistischen Eigenarten festgestellt werden.

In all diesen Schritten kamen immer wieder Begriffe wie Disziplin, Ordnung und Entindividualisierung zur Sprache. Könnten diese als die ›eigentliche‹ Botschaft der Fotografie verstanden werden, so zeigt die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Konnotationsebenen, wie viele Faktoren an ihrer Entstehung beteiligt waren. Tritt die Fotografie zunächst als authentisches Bild an den Betrachter heran, büßt sie ihre Wirkung und Glaubwürdigkeit mit zunehmendem Wissen immer mehr ein. Der starke Einfluss der Auftraggeber erklärt den inszenierten Eindruck, den die Fotografie vermittelt. Obwohl sie die Moderne ablehnt, macht sich Hlinkas Slowakische Volkspartei modernistische Stilmittel zu nutze, um die eigenen Truppen zu heroisieren. Sie bindet sie in ihren Propagandafeldzug ein, den uns die Fotografie überliefert. Aus der Distanz wird das Bild zum historischen Doku-

ment, in dem sich die Bedeutung der Zeichen umkehrt und die geometrische Strenge zum Symbol der klero-faschistischen Diktatur wird.





BILDANGABEN

- Roller, Ladislav/ Teslík, Jozef: Die Feier des Staatsfeiertages in Bratislava. Blick auf die geordneten Reihen der ausgewählten Truppen der Hlinka Garde vor dem Slowakischen Nationaltheater, 1942, Schwarzweißfotografie, Slowakisches Nationalarchiv (MR SR Slovenský národný archív, Slovenská tlačová agentúra 1939-1945) (s. S. 21)*
- Renger-Patzsch, Albert (1928): Schubleisten, in: Vierhuff, Hans Gotthard (1980): Die Neue Sachlichkeit, Köln: DuMont, S.46. (s. S. 31)*
- Moholy-Nagy, László (um 1929): Im Stadion von Lyon, in: Ausstellungskatalog (1997): Deutsche Fotografie – Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn: Ausstellungshalle der BRD, Abb. 24. (s. S. 32)*

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1990): Die Fotografie als Botschaft, in: Roland Barthes: Kritische Essays III. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11-27.*
- Barthes, Roland (1990): Rhetorik des Bildes, in: Roland Barthes: Kritische Essays III. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 28-46.*
- Benjamin, Walter (1999): A Short History of Photography, in: Selected Writings 1927 – 1934, editiert von Michael W. Jennings, Howard Eiland und Gary Smith, übersetzt von Rodney Livingstone, Vol. 2. London: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 507-531.*
- Koklesová, Bohunka (2009): V tieni Tretej riše. Oficiálne fotografie slovenského štátu, Bratislava: Slovart.*

- Lipták, Ľubomír (1992): Slovensko v rokoch druhej svetovej vojny, in: Richard Marsina/Viliam Čičaj/Dušan Kováč/Ľubomír Lipták (Hg.): Slovenské dejiny, Martin: Matica slovenská, S. 243-258.*
- Mojžišová, Iva(2013): Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939, Bratislava: Artforum.*
- Sontag, Susan (1980): Über Fotografie, 20. Auflage 2011, Frankfurt a. M.: Fischer.*

ANN ROY

EINE STUDIE ZUR KONTEXTUALISIERUNG VON ZEICHEN

WIE BEEINFLUSST DIE KONTEXTUALISIERUNG DIE DEUTUNG
VON ZEICHEN UND WIE VERÄNDERT SICH DIE DEUTUNG
VON ZEICHEN, WENN MAN DIESE KONTEXTUALISIERUNG
AUFBRICHT ODER VERÄNDERT?

*Wenn Sie an die bekanntesten Gemälde der großen Ma-
ler denken, wird Ihnen auffallen, dass in den seltensten
Fällen nur ein einziges Objekt auf ihnen zu sehen ist.
Munchs Schrei zum Beispiel zeigt nicht nur den zum
Schrei aufgerissenen Mund, sondern auch die hoch an den
Kopf gehaltenen Hände, eine Brücke mit zwei Passanten
im Hintergrund vor dem Panorama eines rot orange glü-
henden Himmels. Ein Bild besteht also in den seltensten*

Fällen aus nur einem einzigen Zeichen. In den meisten Fällen sind mehrere verschiedene Zeichen vorhanden, die durch ihre Komposition das Bild zu einem großen Ganzen werden lassen. Dies gilt auch für die Kriegsfotografie. In diesem Kapitel soll untersucht werden, wie sich die Zusammenstellung der vorhandenen Zeichen in einem Bild auf die Wahrnehmung und Deutung derselbigen Zeichen auswirkt. Desweiteren wird untersucht, wie und ob sich diese Wahrnehmung durch das Aufbrechen der Komposition und das Weglassen eines signifikanten Zeichens verändert. Zunächst wird das für die Forschung genutzte Bild ausführlichst und detailgetreu beschrieben. Anschließend wird Einsicht in die Herangehensweise und den Ablauf der Forschung gegeben und schließlich die daraus gewonnenen Ergebnisse vorgestellt und diese zuletzt nochmals in einem Fazit zusammengefasst.

Bildbeschreibung: Stellen Sie sich vor sie befinden sich in Liberia. Sie stehen auf einer steinernen Brücke. Die linke Mauer der Brücke ist etwas höher als die rechte und in der rechten befinden sich in gleichmäßigen Abständen angeordnete viereckige Löcher. Von der Brücke fleddert an einigen Stellen die weiße Farbe ab und der graue Stein darunter kommt zum Vorschein. Der graue Steinboden der Brücke ist mit Patronenhülsen übersät, an den Rändern sammelt sich der Dreck und Staub und nicht weit von Ihnen liegt ein verlassener einzelner blauer Flip Flop auf der rechten Seite des Steinbodens. Der Blick in die Ferne ist getrübt, da graue Rauchschwaden ihren Blick verschwimmen lassen. Sie können nur einzelne Konturen und Farben erkennen. Es sind vereinzelt Palmen und andere Bäume, die in den Himmel ragen, zu erkennen. Etwas Links ein Strommast, ganz rechts eine Antenne und mittig wohl ein Laternenpfahl. In der ferne lassen sich Häuser erkennen, manche bunt angemalt mit farbenfrohen Graffiti und Bildern, andere durch den Dunst nur weiß und Grau. Etwas weiter hinten kniet ein Mann in einem grauen T-Shirt auf dem Boden. Sein Blick ist von Ihnen abgewandt, sie können ihn nicht vollständig erkennen, da Ihnen der Blick von einem Mann versperrt wird. Von einem großen farbigen Mann, welcher mit ausgebreiteten Armen, zum Mund geöffneten Schrei und voller Elan hoch auf sie zu springt. Er trägt schwarzes festes Schuhwerk, seine

Beine umspielt eine etwas zu große kakifarbene Hose, die von einem schwarzen Gürtel mit silbernen Schnalle gehalten wird. Sie sitzt trotz des Gürtels jedoch so tief, dass der knallrote Unterhosenbund zu erkennen ist. Er trägt kein T-Shirt, sein durchtrainierter Oberkörper wird nur von einer Kette um den Hals mit einem Schlüssel daran geschmückt. Seine Stirn liegt in Falten, seine Augen sind halb geschlossen. Die kurzen schwarzen Haare stehen in kleinen rundlichen Zacken von seinem Kopf in alle Richtungen ab. In seiner rechten Hand, über seine rechte Schulter gelegt, hält er eine große lange schwarze Waffe. Klick. Das ist das Bild, welches Chris Hondros 2003 während des Bürgerkrieges in Liberia von Joseph Duo, einem damaligen Soldaten der Regierungsarmee Liberias, schoss. Duo hatte kurz vor der Entstehung des Bildes einen Panzer der gegnerischen Kriegspartei getroffen und jubelt während der Aufnahme über seinen Treffer. Dieses Bild war Ausgangspunkt für die hier aufgezeigte Studie.

STUDIE

Für den ersten Teil der Studie, welche sich mit dem Zusammenspiel der in einem Bild vorhandenen Zeichen und dessen Wirkung beschäftigt, wurden fünf männliche und weibliche Probanden im Alter von 19-22 Jahre in einem Interview befragt. Ein Zeichen im Bild meint nach Eco die physische Entität eines abgebildeten Objekts (Eco 1981: 28). Im ersten Schritt sollten die Probanden das Bild auf einer rein bildlichen Ebene beschreiben, im zweiten Schritt wurden sie gebeten das nun Beschriebene zu interpretieren und dadurch Vermutungen anzustellen, in welchem Kontext das Bild entstanden sein könnte und ihre Vermutungen an Hand der im Bild vorhandenen Zeichen zu erklären. Die Objekte im Bild auf die genauer eingegangen wurde, dienten zum zweiten Teil der Forschung.

In einer zweiten Forschungsreihe, die dazu diente zu untersuchen wie sich die Deutung eines Objekts für die Probanden durch unterschiedliche Kontextualisierung veränderte, wurden bestimmte

Zeichen aus dem Bild von Hondros in einem anderen Kontext dargestellt. Durch die Befragung drei anderer weiblicher und männlicher Probanden im Alter von 20-23 Jahren wurde herausgearbeitet, wie sich die Bedeutung der Zeichen durch die unterschiedliche Kontextualisierung verändert hat.

Die dritte Forschungsreihe diente zur Beantwortung der Frage was passiert, wenn man ein signifikantes Zeichen aus dem Gesamtbild der Komposition der verschiedenen Zeichen herausnimmt. Mit signifikanten Zeichen ist ein Zeichen gemeint, welches durch unterschiedlichste Faktoren, wie zum Beispiel die Platzierung im Bild oder die Größe des Zeichens, besonders viel Aufmerksamkeit auf sich zieht. Hierzu wurde das Bild von Hondros mit einem Bildbearbeitungsprogramm verändert. Die Waffe, die der Soldat auf seiner Schulter trägt, wurde entfernt. Dieses veränderte Bild wurde nun fünf weiblichen und männlichen Probanden im Alter von 21-23 gezeigt und sie wurden zunächst gebeten das Bild auf rein bildlicher Ebene zu beschreiben. Im zweiten Schritt sollten sie, genau wie die Probanden des ersten Forschungsabschnitts, die beschriebenen Zeichen im Bild an Hand dieser interpretieren.

Die Probanden waren nicht mit den Theorien und Begrifflichkeiten der Semiotik vertraut. Wenn sie also unbewusst einen Begriff der Semiotik verwendeten, wie zum Beispiel das Wort Symbol, wurden sie gebeten mit ihren eigenen Worten zu erklären was in ihren Augen ein Symbol ist. Auch mit der Forschungsfrage waren die Probanden nicht vertraut, um eine mögliche Beeinflussung zu vermeiden. Hätten sie gewusst, dass es um die Untersuchung der Zeichen und der Kontextualisierung derselbigen in der Kriegsphotografie geht, hätten sie vermutlich die Antworten gegeben, die ihrer Meinung nach gehört werden wollten und nicht die Antworten, die sie ohne Beeinflussung gegeben hätten. Manche der Befragten wurden in zweier Gruppen befragt, um so einen Dialog zwischen den Probanden entstehen zu lassen, in dem ohne die Beeinflussung des Interviewers den Gedanken und Ideen

freier Lauf gelassen werden konnte. Da nur insgesamt 13 Personen an der Studie teilnahmen, kann sie nicht als repräsentativ gelten. Auch dass nur junge Erwachsene, die aus dem gleichen kulturellen Kontext stammen und ungefähr das selbe Alter haben, befragt wurden, schränkt die Repräsentativität der Studie erheblich ein. Jedoch kann sie als qualitative Studie gelten, in welcher zwar nur wenige Probanden befragt wurden, die Ergebnisse jedoch durch die intensive und ausgiebige Befragungen an qualitativen Wert gewinnen. Auf die Ergebnisse der Studie wird im Folgendem ausführlich eingegangen.

ERGEBNISSE

Zunächst wird aufgezeigt, wie das Bild in der ersten Untersuchungsreihe gesehen und interpretiert wurde. Anschließend wird durch die Gegenüberstellung der Ergebnisse der zweiten Untersuchungsreihe herausgestellt, wie sich die Wahrnehmung von Zeichen durch unterschiedliche Kontextualisierung verändert. Im letzten Teil wird erläutert in wie weit sich die Wahrnehmung des Bildes durch das Aufbrechen des großen Ganzen verändert hat, und ob das Bild trotzdem weiterhin als Kriegsfotografie gesehen wurde. Das große Ganze meint die Gesamtheit des Bildes an sich, das heißt das Produkt des Zusammenspiels der einzeln im Bild vorhandenen Zeichen.

INTERPRETATIONEN DES ORIGINALS

Es gab keinen Probanden, der das Bild nicht sofort in einen Kriegskontext eingebettet hat. So wurden nach der Beschreibung mehrere Signifikanten zu bestimmten Signifikaten, die mit Krieg assoziiert werden. Signifikanten sind die Zeichen im Bild, während ein Signifikat das ist, was vom Signifikanten ausgesagt wird (Eco 1981: 28).

Es gab genau drei Signifikanten, die die Studienteilnehmer zu ihrer Vermutung kommen ließen. Zunächst wurde die Waffe auf der Schulter des Mannes in der Bildmitte als eindeutiges Zeichen dafür gesehen, dass man sich in einer Szenerie eines Konflikts, der mit Waffen

ausgetragen wird, befindet. Die leeren Patronenhülsen auf dem Boden der Brücke verwiesen darauf, dass Waffen auch tatsächlich abgefeuert wurden und sich ein vorangegangenes oder noch stattfindendes Gefecht zugetragen haben muss. Diese Vermutungen wurden verstärkt durch den Dunst im Hintergrund, der als Rauch gesehen wurde und somit auch Signifikat für ein Gefecht wurde.

Die im Hintergrund zu sehenden Häuser und Hütten in zum Teil schlechten Zustand wurden als Indikator dafür gesehen, dass sich die Szenerie in einem Entwicklungsland befinden muss. Die Palmen waren für die Probanden Zeugnis davon, dass sich der Ort in Küstennähe befindet. Dadurch dass die Person festes Schuhwerk und eine kakifarbene Hose trägt, wird die Annahme verstärkt, dass es sich um eine im Krieg agierende Person handelt. Dies sind zwei Signifikanten, die zu Signifikaten für Kriegsuniformierung werden, da viele Uniformen in Kakifarben gehalten sind und auch ein festes Schuhwerk integraler Teil einer Soldatenausrüstung ist. Gleichzeitig wird jedoch dadurch, dass der Mann kein T-Shirt trägt und der im Bildhinteren kniende Mann nicht die selben Klamotten trägt, eine Assoziation mit einem Bürgerkrieg geschaffen, in dem die zivile Bevölkerung kämpft und deshalb keine gleiche Uniformierung der Beteiligten vorhanden ist.

Der Pose des Mannes konnte keine einheitliche Bedeutung zugewiesen werden. Dies lies sich auf die nicht eindeutige Deutungsmöglichkeit der Mimik des in die Luft springenden Soldaten zurückführen. Während der Luftsprung des Mannes von den Befragten eindeutig als Pose des Erfolgs und der Freude wahrgenommen wurde, gab es bei der Mimik Unstimmigkeiten. Für die einen war die Mimik eher ein von Schrecken verzerrtes Gesicht oder ein Hilfeschrei, für andere in Zusammenhang mit der Pose dann doch ein Freudenschrei.

Die Befragten waren sich einig, dass der kniende Mann im Hintergrund gerade dabei ist mit einer Waffe zu schießen. Auf dem Bild jedoch lässt sich kein eindeutiger Hinweis hierfür finden, da man

keine Waffe erkennen kann und auch nicht genau sieht was der Mann in den Händen hält.

Im Verlaufe des Interviews schenken die Befragten auch den eher kleinen unauffälligeren Signifikanten im Bild mehr Aufmerksamkeit. Dem einzelnen Flip Flop am unteren rechten Rand des Brückenbodens wurde eine interessante Bedeutung zugeordnet. Die Beteiligten sahen ihn als Signifikat für einen überhasteten Aufbruch. Sie stellten sich vor, dass das Straßengefecht spontan ausgebrochen war, als noch andere Zivilisten sich vor Ort befanden. Das Zurückbleiben des einzelnen Schuhs war für sie Folge der plötzlichen Gefahr und der Konsequenz daraus, den Ort des herannahenden Gefechtes möglichst schnell zu verlassen. Auch den in den Brückenwänden vorhandenen Löchern wurde eine interessante Bedeutung zugewiesen. Die Befragten kamen zu der Schlussfolgerung, dass die Brücke als strategischer Ort gewählt wurde und die Löcher in den Wänden als Schießscharten genutzt wurden, während das dicke Stein der Mauer gleichzeitig als Deckung diente.

In wie weit die Wahrnehmung der einzelnen Objekte durch die Komposition des großen Ganzen und der Kontextualisierung der einzelnen Signifikanten im Bild beeinflusst wurde, wird in dem zweiten Teil der Studie verdeutlicht.

DIE OBJEKTE IN EINEM UNTERSCHIEDLICHEN KONTEXT

Für diesen Teil der Studie wurden bestimmte Objekte aus dem Bild von Hondros ausgewählt und sie drei weiteren Probanden in einem anderen Kontext gezeigt. Im ersten Schritt sollten sie die gezeigten Bilder ausführlich beschreiben und dann versuchen Vermutungen darüber anzustellen welche Szenerie sich auf dem Bild abspielt und wie sie diese einordnen würden. Das erste Objekt welches für diesen Teil der Studie diente waren die Rauchschwaden. Diesmal nicht im Hintergrund einer von Patronenhülsen übersäten Brücke, sondern über einer grünen Wiese, auf welcher drei Kindern mit lachenden Gesichtern he-

rumrennen und ein großgewachsener Mann an dem rechten Bildrand mit einem Bier in der Hand steht. Die Rauchschwaden scheinen von der rechten Seite in das Bild zu ziehen. Nachdem die Befragten das Bild beschrieben hatten, erklärten sie wie sie die Situation auf dem Bild einschätzten und welche Assoziationen sich für sie mit dem Bild eröffneten. Das herumrennen der Kinder wurde als Signifikat für eine gelöste und entspannte Atmosphäre wahrgenommen. Der Mann mit dem Bier in der Hand wurde als Vater oder verantwortlicher für die Kinder wahrgenommen, welcher auch durch das Bier in der Hand und seinen lockeren Stand als sehr entspannt und glücklich wahrgenommen wurde. Der Rauch wurde nicht wie in Hondros Bild Signifikat für ein Gefecht, sondern lediglich Signifikat für ein Feuer. Durch die entspannte Atmosphäre der Protagonisten im Bild war für die Befragten jedoch klar, dass von dem Feuer keine Bedrohung ausgeht, sondern es sich wohl viel mehr um ein Lagerfeuer oder ein Grillfeuer handeln müsse.

Als zweites Objekt wurde die Brücke mit ihren viereckigen Löchern gewählt und ein anderes Bild, auf welchem ebenfalls eine Brücke mit Löchern in der Wand zu sehen ist, gezeigt. Die Brücke ist alt und nicht mehr im neuesten Zustand. Sie steht über einem Fluss in einem Wald. Der Himmel ist leicht bewölkt. Dieses Bild weckte bei den Probanden das Gefühl von Ruhe und Frieden. Sie meinten dass sie bei dem Gedanken vor Ort zu sein ein friedliches Gefühl der Ruhe spüren würden, da keine anderen Menschen auf dem Bild zu sehen sind und die von Natur geprägte Umgebung Hektik und Lärm ausschließen ließe. Als sie gezielt gefragt wurden wofür die Löcher in der Brücke wohl sein mögen, vermuteten sie lediglich, dass es sich um eine vom Architekten favorisierte Form von Ästhetik handeln müsse, da sie keinen anderen Sinn oder Zweck in diesen Löchern erkennen würden.

Als drittes Bild wurde ihnen ein einzelner blauer Flip Flop gezeigt, der im Sand liegt. Der Flip Flop befindet sich rechts unten im Bild und außer dem Sand ist kein anderes Objekt darauf zu sehen.

Durch die Kontextualisierung mit dem Sand wurde der Flip Flop mit Sommer, Meer, Wärme und Urlaub assoziiert. Dass nur ein Flip Flop zu sehen ist, störte die Befragten nicht. Sie vermuteten, dass der zweite Flip Flop sich sicherlich in näherer Umgebung befand als das Bild geschossen wurde und nur nicht auf dem Bildausschnitt zu sehen sei.

Auch die kakifarbene Hose und das schwarze feste Schuhwerk wurden in einem anderen Kontext dargestellt. In einem Bild, welches aus der Froschperspektive aufgenommen wurde, sieht man im Zentrum die Füße eines Menschen, welche in zwei schwarzen Schuhen stecken. Der Mensch trägt eine kakifarbene etwas lockere Hose. Mehr als die Schuhe und Beine sind nicht von der Person zu erkennen, da das Bild ab Hüfthöhe aufhört. Der Untergrund ist steinig und im Hintergrund sieht man vor strahlend blauen Himmel die Gipfel eines Gebirges. Für die Befragten war hier ganz klar dass es sich um einen Wanderer handeln muss. Diese Vermutung entstand durch die Berge im Hintergrund, sowie das zum Wandern geeignete feste Schuhwerk. Auf die kakifarbene Hose wurde nicht eingegangen. Niemand der Befragten assoziierte diese Situation mit einem militärischen Einsatz oder die zu sehende Person mit einem Soldaten.

Hier wird sehr deutlich, dass nicht alle untersuchten Signifikanten alleine deutlicher Signifikat für Krieg sind, sondern die Bedeutung vieler erst durch die Kontextualisierung entsteht. Eine Ausnahme gab es jedoch, und zwar die Waffe. Als den Probanden ein Bild von einer Waffe gezeigt wurde, die von einer weißen Hand gehalten wird und in einen verschwommenen nicht zu erkennenden Hintergrund zielt, gab es viele Assoziationen. Obwohl die Szene theoretisch auch in einem Schießübungszentrum aufgenommen hätte werden können, assoziierten die Befragten mit dem Bild die Schlagbegriffe Tod, Gefahr, Auseinandersetzung und Krieg. Sie begründeten ihre Wahrnehmung damit, dass für sie eine Waffe immer etwas ist, was nur in Auseinandersetzungen oder Krieg zum Einsatz kommt und Gefahr und Tod bringen kann.

Hier stellt sich nun also die Frage ob die Wahrnehmung der Zeichen in Hondros Bild durch die Kontextualisierung mit der Waffe beeinflusst wurde. Um dies herauszufinden wurde in einer dritten Forschungsreihe das Bild durch ein Bildbearbeitungsprogramm so manipuliert, dass die Waffe auf der Schulter des Soldaten der Regimentsarmee nicht mehr vorhanden ist.

INTERPRETATION DER MANIPULIERTEN FASSUNG

Auch hier wurden die Probanden gebeten das Bild erst ausführlichst zu beschreiben, um dann die vorhandenen Zeichen zu interpretieren und somit eine Einordnung des Bildes vorzunehmen.

Das Bild blieb für alle, trotz des Weglassens der Waffe, weiterhin ein Kriegsbild. Sie konzentrierten sich lediglich auf andere Signifikanten im Bild, die sie mit Krieg assoziierten. Die zwei Zeichen, die die Wahrnehmung der Probanden jedoch weiterhin nach eigener Aussage am meisten beeinflussten, waren der Rauch im Hintergrund und die Patronenhülsen auf dem Boden. Die Patronenhülsen waren Signifikant für den vorherigen Einsatz von Waffen und der Rauch deutete für sie ebenfalls ein vorheriges oder noch andauerndes Gefecht an.

Die abgewetzte Farbe der Brücke, die im Hintergrund zu erkennenden ärmlichen Hütten und die Hautfarbe des Mannes im Vordergrund veranlassten sie zu der Annahme, dass sich die Szenerie in einem Entwicklungsland in Afrika abspielte. Diese Annahme verstärkte ihre Einordnung des Bildes in einen Kriegskontext, da sie nach eigener Aussage ärmere Entwicklungsländer oft mit andauernden Konflikten und sozialen Unruhen in Verbindung bringen.

Der Mann im Hintergrund wurde ebenfalls als gerade schießend wahrgenommen und der Flip Flop als Zeichen für den übereilten Aufbruch der zivilen Bevölkerung, um der Gefahr zu entkommen.

Jedoch änderte sich die Wahrnehmung des in die Luft springenden Soldaten. Mit der Waffe verschwand für die Probanden auch die Assoziation der festen Schuhe und der Hose mit dem Militär. Die Be-

fragten sahen in dem Mann keinen im Bürgerkrieg kämpfenden Mann mehr, sondern einen sich in Gefahr befindenden Zivilisten. Auch der Sprung in die Luft, wahr jetzt kein Freudensprung mehr, sondern wurde zusammen mit dem verzerrten Gesicht als ängstliches fliehen vor dem im Hintergrund stattfindenden Gefecht eingeordnet. Die Wahrnehmung des Mannes wandelte sich also von einem im Bürgerkrieg am Gefecht beteiligten Kämpfers zu der eines Mannes, welcher ziviles Opfer dieses Bürgerkrieges ist und voller Angst vor ihm flieht.

FAZIT

Im ersten Teil dieser Studie wurde sehr gut verdeutlicht, wie die Wahrnehmung eines Bildes durch das Zusammenspiel der verschiedenen im Bild vorhandenen Zeichen beeinflusst wird. Wenn wir also ein Bild interpretieren, dann sehen wir immer erst einmal das große Ganze, welches unsere weitere Interpretation der weiteren Einzelheiten stark beeinflusst.

In dem darauf folgenden Teil wurde verdeutlicht, dass es kaum eine universalgültige Bedeutung eines Zeichens geben kann, sondern durch unterschiedliche Kontextualisierung auch eine unterschiedliche Wahrnehmung der Zeichen entsteht. So muss zum Beispiel Rauch nicht immer ein Signifikat für ein Gefecht sein, sondern kann genauso gut als Signifikat für Feuer oder einen Grillabend gelten. Um die Behauptung aufzustellen, dass es eine universalgültige Bedeutung für das Zeichen Waffe gibt, reichen die hier erhobenen Daten nicht aus. Jedoch ist aufgefallen, dass sich in dieser Versuchsreihe die Deutung der Waffe durch eine unterschiedliche Kontextualisierung nicht verändert hat.

Die daraus entstandene Frage, ob die Waffe allein die Wahrnehmung der restlichen im Bild vorhandenen Zeichen beeinflusst hat ist nicht eindeutig mit Ja oder Nein zu beantworten. Beim Weglassen der Waffe wurde das Bild weiterhin als Kriegsbild eingeordnet, da anderen Signifikanten eine größere Bedeutung beigemessen wurde und sie für

die Argumentation verwendet wurden. Die Einordnung des Bildes als Kriegsbild blieb also unverändert. Es ließ sich hingegen beobachten, dass das Weglassen der Waffe die Bedeutung einzelner Signifikanten im Bild veränderte. So kam es zu einer drastischen Veränderung der Wahrnehmung des in die Luft springenden Mannes.

Eine weitere Interessante Frage an der man weiter forschen könnte, wäre wie viele Signifikanten des Bildes aus der Syntax entnommen werden müssten, um die Wahrnehmung und Einordnung des Bildes komplett zu verändern. Wäre das Bild weiterhin in einen Kriegskontext eingeordnet worden, wenn auch kein Rauch und keine Patronenhülsen mehr zu sehen gewesen wären?

Bis jetzt jedoch muss die Erkenntnis reichen, dass die Bedeutung von Zeichen sehr oft durch ihre Kontextualisierung entsteht und durch das Aufbrechen der in einem Bild vorhandenen Komposition von Zeichen (zum Beispiel durch das bewusste Weglassen eines einzelnen Zeichens) die Bedeutung verändert werden kann.

BILDANGABEN

Hondros, Chris (2003): Government militia commander fires a rocket at enemy positions, and then exults after his direct hit. Abrufbar unter: http://www.chrishondros.com/work_int/liberia/final/liberia_10.htm, Zugriff am: 21.02.2014.

LITERATURANGABEN

Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

HINNERK BEETZ
ANNETT STENZEL
JOSEPHINE-THERESE TIPKE

DAS POOL-KRIEGSBILD

EINE ANALYSE ZUR WIRKUNGSMACHT SUBTLER
ALLTAGSFOTOGRAFIE DES KRIEGES

Ausgehend von der Frage, ob sich in Fotografie transformierend die bedrückenden, zu kompensierenden Erlebnisse im Krieg niederschlagen können, haben wir zunächst nach einer Fotografie gesucht, die im Krieg vielleicht – wenn überhaupt – eine Art ›Alltagsituation‹ zu zeigen vermag. Dabei sind wir auf eine Abbildung aufmerksam geworden, welche neben der alltäglich anmutenden, gezeigten Badesituation durch eine starke Detailgestaltung unsere Aufmerksamkeit erregte. Wir untersuchen das Foto auf seine Zeichen nach Dubois und in drei Schritten bzw. Ebenen nach Barthes.



Die erste Ebene: Wir sehen nur das Foto. Unser erster Eindruck beim Betrachten des Bildes ist ein ›Deckender‹ – Es ist keine Landschaftsaufnahme mit Blick in die Landschaft – wir gucken gegen eine Wand bzw. gegen eine Hausfassade und auf ein davorliegendes Schwimmbecken. Das beige/sandfarbene Gebäude im Hintergrund nimmt dabei ca. 2/3 der Fotografie ein. Getrennt durch einen schmalen Streifen Gehweg folgt das Schwimmbecken, dessen helles Blau die dominierende Farbe im Foto ist. Durch die Farb-/Flächenaufteilung entsteht ein recht ausgeglichenes Verhältnis. Das Gebäude lässt sich wegen der größeren Räume als Profanbau deuten. Die zwei Klimaanlage und die Satellitenschüssel am linken Bildrand verweisen auf eine Nutzung als Aufenthaltsort. Allerdings zeigen die großen Fenster, die Etagenhöhe und ausladenden Balkone, dass es sich wohl nicht um eine Wohnanlage handelt. Die Architektur ist modern und kantig, weist aber ein paar traditionelle Verzierungen auf. Es sind arabische Verzierungen, Ornamente – ein Arabeske. Auffallend ist die Blendfassade – An einigen Stellen fallen Steinplatten von der Fassade und verraten einen fingierten Protz. Die Vermutung fällt auf einen Palast oder ein Hotel. Neben den abgefallenen Steinplatten gibt es weitere Zeichen der Zerstörungen. Einige Fenster und ein Risalit sind stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Die Ursache lässt sich grob erörtern. Für ein Erdbeben sind diese

zu punktuell, ein Feuer hätte sichtbare Rußspuren hinterlassen und Einschusslöcher sind auch nicht deutlich zu sehen. Plausibel bleibt daher die Vermutung einer Detonation aus dem Inneren des Hauses heraus. Das würde erklären, wieso Teile nach außen zerborsten sind. Ein weiteres und bestätigendes Indiz für eine Konfliktsituation sind die Menschen. Insgesamt sind 25 Menschen – ausschließlich Männer – auf dem Bild zu sehen. Viele Waffen und Uniformen können zwar natürlich auch in anderen Kontexten auftreten, allerdings lässt die Anzahl der vorübergehend abgestellten Waffen, die ein einheitliches Maschinengewehr zu sein scheinen, vermuten, dass sie in einem Kriegskontext aufgenommen wurden und es sich um Soldaten handelt. Diese weisen verschiedene Gesichtsausdrücke auf. Sie schauen erschöpft, lachend, ernst oder konzentriert. Es gibt eine auffällige Grüppchenbildung und man fragt sich wer wohl mit wem interagiert. Ungefähr die Hälfte der Abgelichteten befindet sich im Wasser und planscht. Zwei von ihnen nutzen Schwimmreifen. Da diese vermutlich einfache Auto- bzw. LKW-Reifen sind, bekommt die Szene einen improvisierten Charakter. Es scheint ein sicherer Ort zu sein, da keine Helme und schussichere Westen zu sehen sind. Außerdem müssen der Schutt der Detonation und die Scherben der kaputten Fenster vermutlich zusammengepflegt worden sein. Der Swimmingpool ist sauber und wird inzwischen wieder genutzt. Ob dies ein Indiz für eine Nachkriegsfotografie ist, ist schwer zu sagen. Eindeutige Indizien, ob es sich um eine Kriegsfotografie oder Nachkriegsfotografie handelt, gibt uns die Fotografie nicht. Der Fokus der Aufnahmen liegt nicht auf dem Gefecht – auch wenn dieses im Hintergrund durch die Zerstörungen am Gebäude mitschwingt. Auch eine geografische Zuordnung ist bis hierhin nicht möglich. Die Arabeske könnte ein Indiz für den arabischen Raum sein, doch die Menschen im Vordergrund sehen amerikanisch bis europäisch aus. Es könnte also auch ein zerstörtes Themenhotel in Las Vegas sein.

Um zur zweiten Ebene der Fotografie zu gelangen, nehmen wir die Betitelung als Quelle und Angabe zum abgebildeten Ereignis hinzu: Der amerikanische Fotograf Ed Khashi fotografierte 2003 das Ereignis, welches auf folgende Weise betitelt ist: *US-Soldaten der I. Infanteriedivision nehmen im ehemaligen Palast von Saddam Husseins Sohn Uday ein Bad.*

Mit dem Titel, der die zwei untergeordneten Parteien zweier von einander ursprünglich unabhängiger Staatsmachten bezeichnet – die Soldaten der USA und den Sohn des damaligen Regierungsoberhauptes des Iraks, und welche durch die Tätigkeit des Bad nehmens sowie durch die Architektur als Besitzgut in das aktuelle Verhältnis gesetzt werden – wird aus dem zeitlichen Zusammenhang, in dem das Foto getätigt wurde, rückschließend möglich das Geschehen als Handlung im Kriegszustand zuzuordnen. Hieraus kommen wir in Hinblick auf die untersuchte Fotografie zu den folgenden Ableitungen, die im nachhinein näher erläutert werden: Die Fotografie als ein zeitliches Dokument des Krieges zeigt in der Abbildung ihres Zeitpunktes ein in sich bestimmtes Ereignis, bildet einen Zeitpunkt ab und kann zugleich andere Zeitpunkte aufzeigen und bildet ein Machtverhältnis ab.

Politische und zeitliche Eckdaten erfasst, handelt es sich im Foto um eine fotografische Abbildung und ein Dokument des 3. Golfkrieges. Wir wissen insbesondere um einen konkreten Ort im Irak, der sich auf den Ort des benannten Gebäudes bezieht und sich im Irakischen Gebiet befindet. Des Weiteren lässt sich die Gruppe der abgebildeten Menschen als nicht-irakisch zuordnen. Es handelt sich nämlich um eine bestimmte amerikanische Besatzungsgruppe. Wir wissen um den Zeitraum, das Jahr 2003, in dem die Situation statt fand. Was dem Betrachter mit der Titelangabe inhaltlich verstellt bleibt, ist die genaue Zeit und die Zeitdauer der Anwesenheit jener Gruppe. Damit markiert die Fotografie zwar in sich einen Zeitpunkt, aber sie notiert nicht das Datum und die Uhrzeit in sich hinein. Die fotografische Markierung des Zeitpunktes veranschaulicht einen Jetzt-Moment der sich

von der Ungewissheit des Zustandes des Vorher und Nachher abhebt. Zuvor, das heißt vor der Situation und der Aufnahme des Momentes, muss der Beschluß durch die gegnerische Gruppe stattgefunden haben, ein strategisch wichtiges Zwischenziel, das als Pause und zur Motivationssteigerung genutzt werden kann, einzunehmen; auch sagt die Fotografie nichts darüber aus, wie das Gelände zuvor genutzt wurde und auf welche Weise die amerikanische Besatzung das Gelände vereinnahmte, noch welche Abmachungen eventuell darum situiert sind. An Hand der Fotografie lässt sich ebenso wenig herauskristallisieren, wie lange die Vereinnahmung durch die US-Infanterie andauerte oder was sich nach dem verrichteten Bad zutrug. Die Fotografie ist also ein Medium, das nur einen Zeitpunkt aufzunehmen vermag, und nur diesen einen Zeitpunkt abbildet. Gleichzeitig aber ermöglicht sie andere Zeitpunkte als Dokumente einzuschließen! Wir meinen damit zum Beispiel den Einschlag der die das Leben in der Architektur beeinträchtigt, die damit einhergegangenen Aufräumarbeiten des Geländes, die vor der Aufnahme geschehen sein müssen und in unbestimmter Zeit vorausgegangen sind. Diese Ereignisse selbst werden nicht gezeigt, doch haben sie eine vermittelte rationale Präsenz im Foto.

Die Tatsache, dass die Badeszene mit der Betitelung explizit Teil von Kriegsgeschehen und – handlung ist, kann mehrfachen, psychologischen Zwecks ausgelegt werden, in Form von Entladung von Spannung, die es schafft eine Form positive Gruppenerlebnisse herzustellen, in Pausen angenehme Erholung und Erinnerungen zu schaffen, sowie Teil-Siege und damit Machkompetenz zu zelebrieren. Insofern man auch in den staatlich zugewiesenen Repräsentanten in der Fotografie von Symbolen sprechen kann, die Macht implizit transportieren – Symbole lassen sich nach Peirce definieren, in dem sich in ihnen Vorstellung und Erfahrung von Wissen verknüpfen und sich mittels der Erinnerung als Machtrepräsentanten erweisen (vgl. Peirce 1986) – ist in der Fotografie eine Darstellung eines Machtverhältnisses aufgezeigt, und darüber hinaus als in der Situation ursprünglichstes

Ereignis selbst, die Handlung, während der Fotografieaufnahme erkennbar. Dabei finden sich die Symbolträger unterschiedlicher Materie in den Ausdruck eines Verhältnisses gesetzt: Als kulturelle Zeichen von Macht stehen sich gegenüber der irakische Palast als Wahrzeichen einer Diktatur mit einem hiesigen Schwimmbecken, das den Prunk-Status einer aus den politischen Nachrichten heraus wissbar unterlegenen Diktatur verstärkt. Die amerik. Infanteriedivision steht diesem architektonischen Zeichen aus Beton in Fleisch und Blut gegenüber. In der Fotografie Khashis werden diese Symbole der Macht am Gefecht des Krieges als Kriegsgegner kulturell verankerte lesbar gegenübergestellt, andernseit jedoch in der Fotografie selbst ineinander übergreifend gezeigt. Es findet sich das alte Machtverhältnis im Korpus der Architektur festgehalten, gleichzeitig das neue Machtverhältnis explizit gemacht, durch die Vereinnahmung des Korpus.

Ein ganz besonderes Zeichen einer neuen Machtkategorie kommt zudem dem Wasser zu. Ihm kann vor dem Hintergrund ökologischer Probleme und geografischer Eigenschaften im Irak ein deutliches Zeichen für Macht und Reichtum zugesprochen werden. Die Vereinnahmung der Architektur bedeutet auch Machtanspruch an gegenwärtigen, natürlichen Rohstoffen und Ressourcen.

Als dritte Ebene wird das Wissen über die Verortung der Fotografie in den Medien einbezogen. Die Fotografie findet sich auf der Webseite der vermittelnden Agentur des Fotografen und in einem Buch veröffentlicht, welches unter dem Titel *Bilderkrieger – Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsreportagen erzählen* bzw. im Original *Photojournalists on War – The Untold Stories from Iraq* erschien. Das Buch wurde von Kriegsreportagen herausgegeben und beinhaltet verschiedene Fotografien, sowie Interviews internationaler Kriegsreportagen. Dieses Buch hat die Intention mehr Facetten des Kriegs aufzuzeigen, die der Meinung verschiedener Fotografen besonders hervorzuheben sind und über welche in den Medien zu wenig be-

richtet wurde (vgl. Kamber 2013). So verstehen wir auch die Fotografie Ed Khashis in der Veröffentlichung dieses Buches als einen Beitrag zur Herausstellung wichtiger Kriegsfacetten. Wir vermuten, dass die Fotografie für den Fotografen Ed Khashi eine besonders hervorzuhebende Bedeutung hat, da wir glauben, dass er selbst die Fotografie für sein Interview und sein Statement als Fotograf wählte.

Ausgehend von der Frage, ob sich in Fotografie transformierend die bedrückenden, zu kompensierenden Erlebnisse im Krieg niederschlagen können, fragen wir uns nach der Untersuchung der Fotografie in den drei Betrachtungsebenen, inwiefern durch den Fotografen Impulse der Interpretation gegeben werden. Ist hinter dieser Fotografie ein distanzierter Blick des Fotografen zu vermuten? Lässt sich daheraus eine Wertung erkennen? Möglicherweise aber beinhaltet das Schaffen von Distanz keinen distanzierten Draufblick auf ein Kriegsgeschehen, sondern eine Möglichkeit, behutsam abzuwägen, welche Abläufe und Repräsentationsformen im Augenblick der Aufnahme stattfinden. Dem soll nun nachgegangen werden.

Wir stellen fest, dass durch die Gewichtung der Architektur im Foto der einzelne Mensch erst minutiös wirkt, er bildet in der Fotografie nur ein weiteres Zeichen, ein Detail des Fotos, und steht scheinbar nicht im Hauptfokus des Kameraobjektives. Das Foto zeigt nicht Portraits in Nahaufnahme, um etwa Emotionen und Psyche abzulesen und diese einem kommenden Betrachter nahe zuführen. Der Fotograf fotografiert distanziert, aus der Entfernung. Der Ausschnitt ist formal gesetzt und erinnert an die Aufteilungsregeln des Goldenen Schnitts als harmonisches, proportionales Schönheitsideal. Dies verstärkt sich durch ein Panorama, das in sich in leuchtend blauer Wasserfarbe und heller cremefarbene Hausfarbe die Fotografie quasi flächig teilt. An der Fotografie ist zudem in ihrer Blickausrichtung auffällig, dass sie kaum Tiefe zulässt, da der Fokus auf die Architekturoberfläche gerichtet ist. Allerdings zeigt die Abbildung nur scheinbar ein Panorama mit vielen

Details, denn der Fotograf schafft und begrenzt das Panorama in sich. Vegetation und Umraum sind ausgeschlossen aus dem Bild. In ihrer Machart erinnert die Fotografie so an rein dokumentarische Historienmalerei, der es an kritischem Zusatz fehlt oder die – im Sinne Benjamins – den Vollzug des Verlustes der Aura des Kunstwerkes bzw. der Empfindsamkeit mit dem Werk durch die Wirkung von Weite als Distanz vermittelt.

Deshalb schafft die Fotografie Aufregung – sie lässt zwar das Krieg gewöhnte Auge auf Grund der Abstraktionsmöglichkeit in den farbdominanten Flächen von den minutiösen Details der Gefahrensituation entspannen. Schließlich aber ist der aufmerksame Betrachter gefordert! Denn der Betrachter der Fotografie muss im Foto selbst die kriegsberichtenden Details anvisieren und scharf stellen. Die Fotografie lässt dann trotz der entspannt badenden Menschen im Pool nur halb entspannen – denn das Bild muss beunruhigen – da es nur eine – und zwar eine vereinnahmende – Nation zeigt. Das Foto zeigt in diesem Fall die innerhalb einer Nation abgegrenzte Wahrheit. Der fixierte Moment zeigt somit keinen wirklichen Friedensmoment, von dem man bei einer fotografierten Badeszene allgemein ausgehen zu glauben dürfte. In Bezug auf das die Erpressung von Vergewaltigung besprechende Badesujet der Malerei *Susanna im Bade*, sehen wir in dieser Fotografie abgebildet den gewalttätigen Akt der ausschließlich amerikanischen Besatzung, die die Vereinnahmung am Architekturobjekt sinnbildlich vollzieht. – Wir sehen nicht die irakischen Befreiungskämpfer oder Zivilisten, die sich ihrem potenziellen Kulturgut annehmen. Dennoch könnte es sein und unserem Wissen an der Fotografie selbst entgehen, dass der Pool zu unterschiedlichen Zeiten für unterschiedliche Gruppen möglicherweise zugänglich ist.

In diesem vorangestellten Sinn verstünde man unter Kriegsfotografie ein Dokument gewalttätiger Ausschreitung, das sich auf ein bestimmtes als ›Kriegsgebiet‹ deklariertes Gelände, sowie Stützpunkte der teilnehmenden Parteien, in einem zeitlichen Rahmen

vom stattfindenden Kampf, bezieht und diesbezüglich Sachverhalte abbildet. Die gewählte Fotografie entzieht sich jedoch einer üblichen Dokumentation, der man im Allgemeinen ein Krieg unmissverständlich Zeigen durch Bilder von Tod, Leere und Zerstörung; von Kampfsituationen zuzuschreiben scheint und damit entzieht sich sogleich das Nachvollziehen der Empathie des Fotografen – somit scheinbar auch die zu erwartende Gewinnmöglichkeit der eigenen Empathie zu dem sich abzeichnenden Sachverhalt – an der Fotografie.

Die Fotografie, die uns psychologischer Einsichtnahme der Abgebildeten beraubt, stellt uns vor Schwierigkeiten der Empathie und Teilnahme. In der Erwartung bestimmter Fotografieinhalte zur Erzeugung von Anteilnahme drückt sich das Bedürfnis nach Eindeutigkeit aus, nach dem unmissverständlichen Verstehen der Bildaussage, dem Verstehen von Krieg, dem Wunsch nach einer Form des Kontaktes aus der Bild-Nachricht heraus.

Abschließend lässt sich nun nicht eindeutig bestimmen, ob diese den aufmerksamen Betrachter benötigende Kriegs-Fotografie ein wirkliches Alltagsgeschehen des Krieges abbildet. Die Fotografie lässt mehrere Deutungsvarianten zu, die unterschiedliche Richtungen bekommen, je nach dem aus welcher Perspektive die Fotografie betrachtet wird. In jedem Fall ist die gezeigte Situation eine einmalige oder zeitlich begrenzte Handlung, die in eine Vielzahl von alltäglichen Kriegshandlungen eingebettet ist, die auch in Form von Freizeit, kriegspsychologische und Macht repräsentierende Zwecke zu verfolgen und innerhalb der Fotografie abzubilden scheint. In diesem Sinne kann man die Abbildung nicht unbedingt als Alltagsfotografie, aber als Fotografie des alltäglichen in einem Kriegsalltag bezeichnen.

Wie sich in Fotografie bedrückende, zu kompensierende Erlebnisse des Krieges niederschlagen, hängt, so meinen wir allerdings sehr bestimmt, von der eingenommenen Haltung des Fotografen und der gewählten Position zum Motiv ab, welche sich subtil in das entstehende Foto eines abzubildenden Situationsmomentes hineinarbeiten.

BILDANGABEN

*Kashi, Ed (2003): US-Soldaten der 1. Infanteriedivision nehmen im ehemaligen Palast von Saddam Husseins Sohn Uday ein Bad, Bagdad, Irak.
(s. S. 50)*

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*
- Eco, Umberto (2002 1994): Einführung in die Semiotik 9., unveränderte Auflage, München: W. Fink.*
- Kamber, Michael (2013): Bilderkrieger. Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen, Kriegsphotografen erzählen, Hollenstedt: Ankerherz.*
- Peirce, Charles S. (1986): Semiotische Schriften. Band I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*

BILBAO, 1937: CROWDS RUNNING FOR SHELTER

Das Bild »Crowds running for shelter, Bilbao, 1937« ist eine Pressefotografie, die ihre Aussage nur durch die Bildunterschrift erhält. Die Abbildung selber lässt nur wenige Hinweise auf den Krieg zu. Erst das Zusammenspiel von Bild, Bildunterschrift und Geschichtswissen lässt den gesamten Inhalt des Fotos als Einheit erscheinen.



In dieser Arbeit soll anhand des Textes von Roland Barthes *Fotografie als Botschaft* eine semiotische Analyse der Pressefotografie *Crowds running for shelter, Bilbao, 1937* versucht werden. Barthes stellt in seinem Text dar, dass es zwei Botschaften in einem Foto gibt. Die denotierte und die konnotierte. Die denotierte Botschaft, das Bild als solches, betrachtet nur die vorhandenen Elemente eines Fotos. Die konnotierte Botschaft bringt zum Bild die Bedeutung und bettet es so ein in seine Zeit und ihre Interpretation durch die Betrachter. Laut Barthes gibt es keine denotierte Botschaft, die nicht durch Konnotationsverfahren schon beeinflusst wäre. (vgl. Barthes 1990a: 15) Auch Dubois geht auf diesen Punkt ein und schreibt: »die Fotografie ist nur im Augenblick der Entwicklung frei von Kultur, vorher und nachher haben kulturelle, zutiefst codierte Gesten Einfluss auf das Bild. Der Sinn, den man aus der Fotografie macht ist kulturell, dementsprechend liegen die Bedeutungen, die man Fotografien zuschreibt, kaum an ihnen selbst«. (Dubois 2010: 112) Mit diesen zwei Autoren gesprochen, ist eine Untersuchung von Bildern auch gleichzeitig eine Untersuchung ihrer Zeichen. Die Zeichen, die eine Fotografie beinhaltet, können mit Hilfe der Semiotik untersucht werden. >Zeichen< verwendet Barthes in seinem Text im Sinne von Elementen eines Bildes, die mit Codes belegt werden, wobei diese Codes kulturell bestimmt sind. (vgl. Barthes 1990a: 12)

Semiotik behandelt Zeichen, versucht sie in Ebenen zu teilen und ihre kulturellen Auswirkungen einzufangen. Die Semiotik der Fotografie fragt nach der kulturellen Eingebundenheit von Fotografien auf dem Kontinuum von reiner Abbildung und Wirklichkeit, wobei Konsens zu sein scheint, dass das Foto mehr kulturelles Zeichen ist als nicht-kodierte Botschaft. (vgl. Barthes 1990b: 37) Trotz allem geht Barthes in seinem Text *Rhetorik des Bildes* auf die denotierte Ebene der Fotografie ein. In dieser Arbeit soll eine Bildbeschreibung der Analyse der Konnotationsverfahren vorangestellt werden, um diese Verfahren und ihre Auswirkungen auf den Zusammenhang des Bildes zu verdeutlichen. Das heißt, es soll zuerst versucht werden die denotierte Ebene, nach Barthes so neutral, wie möglich zu beschreiben. Als weiterer Schritt werden die beschriebenen Attribute interpretiert.

DIE SEMIOTIK DES BILDES

Laut der Semiotik unterscheidet sich die Fotografie »radikal von den Ikons (die nur durch eine Beziehung der Ähnlichkeit definiert sind) und von den Symbolen (die genauso wie die Worte der Sprache ihren Gegenstand durch allgemeine Konvention definieren).« (Dubois 2010: 111) Die Besonderheit der Fotografie ist nach Dubois, der hier Pierce zitiert, »daß sie ›physisch mit [ihrem] Objekt verbunden‹ [ist]«. (Dubois 2010: 110–111) Bei der Kriegsfotografie ist diese Eigenschaft von besonderer Wichtigkeit, da sie ein Ereignis darstellen soll, das der Betrachter nicht gesehen hat. Im Gegenzug zu anderen Fotografien ist hier das Element der Zeugenschaft wichtig. Denn Kriegsfotografie wird zu dem Zwecke gemacht, mit dem Transport der Ereignisse aus ihrem ursprünglichen Zeitpunkt und Ort heraus an das Gewissen der Betrachter zu appellieren. Vor allem die Fotografie kann diese Funktion erfüllen. Schon die ersten Fotos hatten diesen Objektivitätsanspruch: »Sie waren eine Wiedergabe von etwas Realem, so unanfechtbar, wie es keine noch so unvoreingenommene sprachliche Darstellung je sein konnte, denn die Aufzeichnung wurde von einer Kamera be-

sorgt. Und gleichzeitig bezeugten sie dieses Reale – denn jemand war zugegen gewesen, um sie aufzunehmen.« (Sontag 2005: 33) Jedoch kann man hier mit Philippe Dubois einwenden, dass die Realität auf diese Weise nicht vollständig abgedeckt werden kann. Dubois zu Folge »beweist [das Foto] die Existenz (aber nicht den Sinn) einer Realität.« (Dubois 2010: 113) Der Sinn ist nur durch das Herstellen des Kontextes, durch Analyse und Interpretation der vorhandenen Zeichen und Symbole möglich. Er führt fort: »Die Logik dieser Konzeption mündet in den Schluß, daß die Bedeutung der Fotografien genau genommen kaum in ihnen selbst liegt: Ihr Sinn liegt außerhalb von ihnen und wird hauptsächlich von ihrem Bezug zu ihrem Gegenstand und zu ihrer Äußerungssituation determiniert.« (Dubois 2010: 113) Nach dieser Einschätzung müssen wir als Betrachter die Äußerungssituation wiederherstellen, um das Bild in seiner Bedeutung entziffern zu können. Das Bild ist ohne seinen Kontext nicht entzifferbar. Ohne das Wissen um Capas Arbeit, seine politischen Hintergründe und die Situation der Aufnahme können wir das Bild nicht lesen.

DAS BILD

Fotografien von Kriegen sind durch ihren Kontext per se schon mit Bedeutung versehen. Wie können solche »aufgeladenen« Bilder untersucht werden? Die Semiotik ist eine Möglichkeit, im ersten Moment der Lektüre des Bildes von ihren Bedeutungszusammenhängen zu abstrahieren. Barthes erläutert, dass eine Analyse von Bildern mit der Analyse der drei Ebenen der Kodierung einhergeht: »Ist unsere Lektüre befriedigend, so bietet uns die analysierte Fotografie drei Botschaften: eine sprachliche, eine kodierte bildliche und eine nicht-kodierte bildliche Botschaft.« (Barthes 1990b: 32) Doch im Zuge dieser Analyse entfalten die untersuchten Elemente ihren Zusammenhang und sind so einzuordnen in einen Kontext, in eine Kultur: »Im Grunde enthalten alle diese nachahmenden »Künste« zwei Botschaften: eine denotierte, nämlich das Analogon als solches, und eine konnotierte,

nämlich die Weise, auf die eine Gesellschaft gewissermaßen zum Ausdruck bringt, wie sie darüber denkt.« (Barthes 1990a: 13)

DAS DENOTIERTE BILD

Das denotierte Bild existiert so laut Barthes nicht:

»Denn in Wirklichkeit besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit [...], daß die fotografische Botschaft (zumindest die Botschaft der Presse) ebenfalls konnotiert ist. [...] Zum einen ist die Pressefotografie ein ausgefeiltes, ausgewähltes, strukturiertes und konstruiertes Objekt, das nach professionellen, ästhetischen oder ideologischen Normen behandelt wird, die allesamt Konnotationsfaktoren sind; zum anderen wird eben diese Fotografie nicht bloß wahrgenommen und rezipiert, sie wird gelesen, vom konsumierenden Publikum mehr oder weniger bewußt mit einem überlieferten Zeichenvorrat in Zusammenhang gebracht.«
(Barthes 1990a: 14–15)

Dennoch möchte ich versuchen, das Bild zu beschreiben, um so die Zeichen oder Symbole zu bestimmen.

Auf dem Schwarz-Weiß-Foto ist eine Gruppe von Menschen, die auf einem Fußweg stehen oder gehen, zu sehen. Diese Menschen schauen fast alle in die Höhe. Im Hintergrund sind Gebäude und ein Auto zu sehen. Jedoch steht die Gruppe Menschen im Mittelpunkt des Bildes.

Der Bildaufbau von links nach rechts: es findet sich eine fallende Linie von links oben nach rechts unten. Der Blick gleitet in dieser Richtung von einer Person zur nächsten – als erstes ein älterer Mann mit seiner Hand in der Tasche zu der Frau, die neben ihm steht und auch eine Hand in der Tasche hat (zufälligerweise auch die rechte). Die nächste Person, auf die der Blick fällt ist wieder ein älterer Mann, der sich auf einen Stock stützt. Dieser Mann verdeckt eine Frau, deren

Gesicht nur halb zu sehen ist, bevor der Blick zur nächsten Frau wandert, die im Gegensatz zu allen anderen auf diesem Foto abgebildeten Personen nicht zum Himmel schaut. Der Himmel ist nicht im Bild zu sehen. Es ist eine Interpretation, die Menschen schauen nach oben und der Betrachter nimmt an, dass sie zum Himmel schauen. Im Zentrum des Bildes und auf der optischen Mittellinie gelegen ist das Gesicht eines Mädchens zu sehen, das an der Hand einer Frau läuft, von der wir annehmen, dass diese ihre Mutter ist, die quasi die Personengruppe und damit das Bild einrahmt. Neben der Mutter ist noch ein Auto zu sehen, jedoch ist es im Hintergrund und erzeugt keine starke Präsenz im Bild. Die Kleidung der Personen ist dunkel, bis auf die Frau, die nicht nach oben schaut, sie hat eine weiße Jacke an. Alle tragen Jacken oder Mäntel. Das Kind und die Mutter wirken etwas frühlingshafter bekleidet, da die Mutter den Mantel offen trägt und beide Halbschuhe anhaben. Der Fußweg ist von einer Markise oder ähnlichem überdacht. Das Mädchen trägt scheinbar Handschuhe, da ihre Hände schwarz erscheinen. Der Mantel des Mädchens ist schief geknöpft. Die Mutter und das Mädchen haben gerade den Fußweg in Richtung Kamera verlassen und scheinen eine kleine Querstraße zu überqueren.

Beim Betrachten dieses Bildes stellt sich die Frage, wohin die Frau in der weißen Jacke schaut und was das unerklärliche schwarze Etwas vor ihr sein könnte.

Die hellsten Punkte in diesem Bild sind die Gesichter der Menschen und die weiße Jacke. Von diesen Punkten lässt sich der Blick leiten. Bis er im Zentrum auf dem kleinen Mädchen landet.

DAS KONNOTIERTE BILD

Um auf die oben zitierte Aussage zurückzukommen, ist nach Barthes die Fotografie ein konstruiertes Objekt:

»Zum einen ist die Pressefotografie ein ausgefeiltes, ausgewähltes, strukturiertes und konstruiertes Objekt, das nach professionellen,

*ästhetischen oder ideologischen Normen behandelt wird, die alle-
samt Konnotationsfaktoren sind.*«

(Barthes 1990: 14–15)

Dementsprechend kann eine fotografische Botschaft auf ihre Konnotationsverfahren analysiert werden. Im folgenden Kapitel sollen die von Barthes herangezogenen Konnotationsverfahren für dieses Bild betrachtet werden und es soll versucht werden, diesen Verfahren eine Bedeutung zuzuschreiben. Barthes nennt sechs Verfahren der Konnotation: Fotomontage, Pose, Objekte, Fotogenität, Ästhetizismus und Syntax.

Unter Fotomontage versteht Barthes das was auch heute noch unter Fotomontage verstanden wird. Das heißt die Veränderung des Bildes durch nachträgliches Einfügen von Bildelementen. Ich würde hinzu aber auch die durch die Digitalfotografie ermöglichten Bildveränderungen durch technische Mittel zählen. Jedoch sind von diesen Verfahren im Bild keine zu sehen und auch keine überliefert.

Bei der Pose liegt Barthes Fokus auf der Pose der abgebildeten Personen, ich möchte hier jedoch auch den gewählten Bildausschnitt, und die Anordnung der Personen mit einbeziehen. Als Pose soll hier die Pose der Menschen verstanden werden, da diese so ausschlaggebend für dieses Bild ist. Die Menschen verhalten sich zum Foto durch ihre Haltung und ihre Anordnung. Dieses Verhalten soll mit in die Betrachtung einbezogen werden. Wie sich in der Bildbeschreibung schon andeutete, liegt in dieser Fotografie, wie in allen Fotografien der Serie, Capas Einfluss auf das zukünftige Bild in der Auswahl eben dieser Elemente. Da er analog fotografierte und die Bilder nicht selber aussuchte, sondern nur die Filmrollen versandte, damit sie von der Zeitschrift entwickelt und die entsprechenden Bilder ausgesucht würden, lag sein Einflussbereich im Positionieren der Personen und Gegenstände, im Suchen des richtigen Winkels und der richtigen Perspektive und darin im richtigen Moment abzudrücken. Bei diesem Bild lag es höchst-

wahrscheinlich eher am richtigen Augenblick, als an der elaborierten Positionierung von Personen und Gegenständen. Dennoch sind der Bildausschnitt und die Anordnung der abgebildeten Menschen von Bedeutung für die Einordnung des Bildes in einen Kontext, für das Verstehen des Bildes als Teil seiner Serie. Gingen wir von dem Fall aus, dass die Menschen nicht nach oben schauen würden, hätten wir ein anderes Bild vor uns, das dem Betrachter nicht suggeriert, dass etwas Wichtiges am Himmel passiert. Wie oben im Detail beschrieben, schauen fast alle Menschen in diesem Bild nach oben. Dies deutet über das Bild hinaus auf ein Ereignis, das außerhalb des Sichtfeldes stattfindet. Darüber hinaus scheint es ein Ereignis zu sein, das nicht alltäglich ist, da es so viele Personen dazu bringt, gleichzeitig zum Himmel zu schauen. Das Ereignis scheint sogar von solcher Wichtigkeit, dass ein Großteil der Personen auf diesem Foto innehält und sich dem Ereignis zuwendet. Nur die Frau in der weißen Jacke und die Mutter mit dem Kind wenden sich dem Fotografen zu, wobei die Mutter und das Kind in Eile scheinen, denn die Mäntel sind offen oder falsch geknöpft. Diese zwei wirken auf dem Bild als einzige so als hätten sie vorher etwas getan, als kämen sie von einer Erledigung, und würden jetzt irgendwo hingehen. Ihre Körper zeigen frontal zum Betrachter und die, im Gegensatz zu den anderen, nicht und falsch geschlossenen Mäntel, lassen die Interpretation zu, dass sie nur kurz auf die Straße gehuscht sind und gleich wieder irgendwo hinein gehen. Auch ihre Gesichter sind noch oben gewandt, allerdings im Laufen begriffen und eher beiläufig. Die Mutter Kind Konstellation steht im Mittelpunkt dieses Bildes, das aus einer mittelhohen Perspektive aufgenommen ist, so dass die Betrachter die Beiden direkt anschauen. Die anderen Personen verweisen durch ihre Anordnung in einer fallenden Linie auf sie. Das Bild wirkt durch die vom Fotografen weggedrehten Gesichter spontan aufgenommen und vermittelt den Eindruck eines Schnappschusses. Dieser Effekt bekräftigt den Eindruck der Objektivität der hier entsteht. Der Betrachter fühlt sich in das Geschehen hinein versetzt. Da alle Perso-

nen auf dem Bild nicht in die Kamera schauen, verlagert sich der Fokus vom Kameramann weg zu diesem Ereignis am Himmel. Wahrscheinlich ist auch die Wahl des Fotos, in welchem Mutter und Kind im Mittelpunkt stehen, nicht zufällig. Durch diesen Bildausschnitt wird mehr Empathie erzeugt. Stellen wir uns einmal vor, dass es diese zwei Personen nicht auf dem Foto zu sehen gäbe: Das Bild wäre einerseits leer, da im Zentrum keine Aktion und auch kein Anknüpfungspunkt für das Auge stünde; andererseits wären die, fast schon im Hintergrund stehenden, Menschen nicht von zentraler Bedeutung und deren Anwesenheit würde wohl nicht so pointiert auf etwas außerhalb des Bildes verweisen. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass der Betrachter keinen Hinweis darauf findet, was die Aufmerksamkeit der Menschen erregt. Man kann undeutlich im Hintergrund einen Menschen auf oder hinter dem Auto erkennen, der ebenfalls nach oben schaut, aber nirgendwo ein Zeichen für das was geschieht. Das Zeichen besteht nur in den nach oben gerichteten Köpfen.

Ein Zeichen für etwas außerhalb des Bildes sind die vorhandenen Objekte. Die Kleidungsstücke der abgebildeten Personen geben Aufschluss über die Jahreszeit. Sie haben alle Mäntel an, was darauf schließen lässt, dass es nicht warm ist. Jedoch deuten der geöffnete Mantel der Mutter und die Halbschuhe der zentralen Personen auf wärmeres Wetter hin. Das Auto zeigt die Epoche an und dass das Gezeigt in einer Stadt sein muss, worauf in diesem Zusammenhang auch die Existenz eines Fußweges hindeutet.

Unter Fotogenität versteht Barthes die nachträgliche Verschönerung des Bildes. Dieses Konnotationsverfahren ist laut Barthes schon erklärt und er plädiert für eine Erfassung der verwendbaren Effekte und ihrer Auswirkungen. (Barthes 1990a: 19) In diesem speziellen Bild kann ich nichts über eine nachträgliche Verschönerung des Bildes sagen, da solche Details nicht bekannt sind. Aber wie allgemein bekannt ist, kann man davon ausgehen, dass solche Veränderungen ein Foto in seiner Wirkung verändern können.

Der Ästhetizismus in einem Bild verweist auf seine absichtliche Komposition, er dient dazu »ein gewöhnlich subtileres oder komplexeres Signifikat herzustellen, als dies andere Konnotationsverfahren erlauben würden«. (Barthes 1990: 19). Die Mutter mit dem Kind könnte ein Hinweis auf ein solches komplexeres Signifikat sein. Das Motiv »Mutter mit Kind« ist häufig anzutreffen. Diese dyadische Beziehung ist Stoff sowohl der Malerei und Literatur, als auch der Geisteswissenschaften. Die Wichtigkeit dieser Beziehung ist durch die Psychoanalyse betont wurden. Allgemein kann mit diesem Motiv Liebe der Mutter zum Kind, Schutz des Kindes oder Unschuld verbunden werden. In diesem Zusammenhang kann es dafür stehen, dass kein Unterschied besteht zwischen den Opfern, die von einem Angriff betroffen sein können. Zusätzlich evoziert diese Konstellation auch den Gedanken an den Vater oder den Ehemann, der in diesem Bild genauso abwesend ist, wie das Ereignis der Bombenangriffe.

Als letztes Konnotationsverfahren nennt Barthes die Syntax. Diese nimmt in Bezug auf dieses Foto eine herausgehobene Stellung ein, da dieses Bild in einer Serie steht. Die Serie trägt den Titel *Reportage photographique de Capa* und zeigt verschiedene Bilder der Stadt zwischen den Bombenangriffen. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich, trotz der bedrohlichen Situation, die herrschte, dennoch ein Bild eines Alltags. Dieser Eindruck wird auch im besprochenen Bild deutlich, denn auf diesem Foto sind keine rennenden, oder verschreckte Menschen zu sehen. Auch sehen wir nicht die Zerstörungen, die durch die Bomben verursacht wurden.

HISTORISCHE LEKTÜRE DES BILDES

Die Bildunterschrift nennt den Ort und das Jahr der Fotografie. Der Titel des Bildes lautet: *Crowds running for shelter, Bilbao, 1937*. Durch die Einbettung in die Geschichte wissen wir, dass das Bild zu einem Zeitpunkt aufgenommen wurde, als Spanien sich im Bürgerkrieg be-

fand. Das Foto entstand, als Bilbao von Bombenangriffen bedroht war. Capa verbrachte seine Zeit in der Stadt damit, die Menschen zwischen den Bombenangriffen zu beobachten und zu fotografieren. (Whelan 1994: 115) Mit diesem Vorwissen können die Betrachter das Ereignis, das im Bild nicht zu sehen ist, hinzufügen und so das Foto um eine Bedeutungsebene erweitern. Diese Menschen sind scheinbar zwischen Angriffen auf die Straße gegangen und es wirkt fast so, als würden sie versuchen abzuschätzen, wo sich der nächste Alarm befindet und ob ein Einschlag in ihrer Nähe stattfinden wird. Obwohl der Titel sagt, die Menschen würden sich schnell in Sicherheit bringen, sehen nur die Mutter und das Mädchen so aus als seien sie in Eile. Die anderen Personen scheinen nur so dazustehen. Die machen keine Anzeichen, sich schnell in Sicherheit begeben zu wollen. An den Gesichtern meinen wir aber ablesen zu können, dass eine Gefahr droht, auch wenn sie im Moment nicht nahe ist. Diese Lektüre erschließt sich dem Betrachter jedoch nur mit dem Wissen um die Geschehnisse. Nur durch die Verknüpfung mit dem Datum und dem Ort können solche Interpretationen gemacht werden. Doch auch diese können sich ändern, wie Susan Sontag feststellt: Das Foto wird durch seine Einbettung gelesen, die sich über die Zeit verändern kann. »Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht.« So kann ein Foto durch diese Absichten und Bedeutungsveränderungen immer anders gelesen werden. (Sontag 2005: 47–48)

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Fotografien Capas eignen sich besonders für die Untersuchung von Kriegsfotografien, da sie in einem Krieg entstanden, in dem zum ersten Mal Kriegsberichte in Form von »schnell geschossenen« Fotos möglich waren. (vgl. Sontag 2005: 28) Capas Bilder zeigen nun nicht

mehr nur Bilder, die mit Stativ aufgenommen wurden und dementsprechend statische, inszenierte Motive abbilden. Sein berühmtestes Bild *Falling Soldier* (1936) ist ein gutes Beispiel für die Veränderung, die diese technischen Möglichkeiten bedeuteten – ein Soldat ist im Fallen begriffen und damit hat das Foto mehr Ausdrucksmöglichkeiten, bezogen auf Kriegsfotografie. In dieses Bild kommt Bewegung, der Betrachter ist in einer Augenblickssituation dabei, die im nächsten Moment vorbei ist, was bleibt ist ein Augenblick auf einer Fotografie. Das Bild *Crowds running for shelter, Bilbao, 1937* ist ebenso bewegt. Die Menschen auf diesem Bild befinden sich in Bewegung und das Bild erscheint so spontan. Die Fotografie scheint ein Abbild eines kurzen Moments zu sein und wirkt so objektiv.

Die Pressefotografie unterscheidet sich von anderen Fotografien dadurch, dass sie immer den Eindruck von Objektivität erweckt und hier sogar alle Anflüge von Künstlichkeit oder gar Kunst als negativ betrachtet werden. (vgl. Sontag 2005: 89–90) Der Anspruch an das Abbilden von Realem ist bei Kriegsfotografien auch mit dem Anspruch verbunden, diese Bilder aus einem bestimmten Grund zu fotografieren – nämlich eine Zeugenschaft herzustellen. Wie in diesem Band schon erwähnt, war es auch die Prämisse Capas, sich gegen den Faschismus zu artikulieren. Dies tat er nicht nur mit Bilderserien von der Front sondern auch mit Bildern, die den Alltag beschreiben.

Diese Fotografie gibt dem erstmaligen, unvoreingenommenen Betrachter nicht preis, dass es ein Kriegsfoto ist. Es gibt keine Zeichen, die darauf hindeuten. Das Ereignis außerhalb des Bildes ist der Schlüssel. Dieses Ereignis wird zwar durch die nach oben schauenden Menschen angedeutet, aber der Betrachter kann die Natur des Ereignisses nichts wissen: Ich könnte als Betrachterin interpretieren: Ist es ein gutes Ereignis? Ein (um im Rahmen der Zeit zu bleiben) Zeppelin mit der Nachricht der Kapitulation Francos? Ist es eine Naturgewalt, wie zum Beispiel Schwärme von Vögeln, die in den Süden fliegen? Ähnliche Szenarios wären vorstellbar. In den Gesichtern ist keine Angst

oder Panik zu lesen. Das wirkliche Ereignis ist auch nicht neu für die Menschen auf der Straße, da Bombenangriffe häufig vorkamen. Aber von diesem Ereignis wissen wir nur durch die Bildunterschrift, die das Ganze zu einem Zeitpunkt verortet, als sich Spanien im Bürgerkrieg befand und wir wissen auch, dass ein Alarm stattgefunden hat. Dieses Foto von Capa, wie auch das andere in diesem Band analysierte, lässt sich nur durch unser Geschichtswissen dem Krieg zuordnen. Der Krieg findet in diesem Foto keine Zeichen.

BILDANGABEN

Capa, Robert (1937): Crowds running for shelter when the air-raid alarm sounded, Bilbao, Spain, May 1937 © International Center of Photography / Magnum Photos.
(s. S. 61)

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1990a): Die Fotografie als Botschaft, in: Kritische Essays, 1. Aufl., dt. Erstausg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–28.*
- Barthes, Roland (1990b): Rhetorik des Bildes, in: Kritische Essays, 1. Aufl., dt. Erstausg, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 28–47.*
- Dubois, Philippe (2010): Die Fotografie als Spur eines Wirklichen, in: Bernd Stiegler (Hg.), Texte zur Theorie der Photographie, Stuttgart: Reclam, S. 110–114.*
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt a. M.: Fischer.*
- Whelan, Richard (1994): Robert Capa. A Biography, Lincoln: University of Nebraska Press.*

LUKAS KOZMUS
YANNICK KOZMUS

EINE SEMIOTISCHE BILDANALYSE

In dieser semiotischen Bildanalyse werden zwei Kriegsfotos beschrieben: ein Farbfoto der Fotografin Anja Niedringhaus, das 2002 in Kuwait aufgenommen wurde und ein Schwarzweißfoto, aufgenommen im Jahr 1962 von Héctor Rondón Lovera in Venezuela. Die Analyse ist in ihrer Form angelehnt an die drei von Roland Barthes definierten Botschaften: der bildlich-denotierten, der bildlich-konnotierten und der sprachlich-konnotierten Botschaft. Diesem Dreischritt folgend werden die von Charles Sanders Peirce benannten semiotischen Zeichen – Indizes, Ikone und Symbole – exemplarisch herausgearbeitet. In beiden Fotos ist das Aufeinandertreffen christlicher und militärischer Akteure zentrales Thema, jedoch eingebunden in stark unterschiedlichen Diskursen und Kontexten. Zwischen einem traditionellen Bild christlicher Werte und ih-

ren Fragmenten in der heutigen Konsumgesellschaft, zwischen stattfindender Kampfhandlung und der Ruhe eines Militärlagers entsteht ein symbolgeladenes Spannungsfeld, welches eine semiotische Analyse dieser beiden Fotografien besonders lohnenswert macht.





Im Gedenken an die Fotografin Anja Niedringhaus. Sie wurde am 4. April 2014 im Vorfeld der Präsidentschaftswahlen in Afghanistan erschossen.

Die nachfolgende *semiotische Bildanalyse* beschäftigt sich mit der Analyse zweier Fotografien. Darauf zu sehen sind »Linien, Formen und Farben« (Barthes 1990: 37). Würde man sich allen kulturellen Vorwissens entledigen, so sähe die Bildbeschreibung wohl in etwa so aus. Eine reine Bildbeschreibung ist zwar wünschenswert, doch wie viel des kulturellen Vorwissens gilt es auszulöschen? Auf einem der beiden Fotos ist eine Person in einem roten Weihnachtsmannkostüm zu sehen. Löschen wir ein wenig von unserem Vorwissen, dann sehen wir möglicherweise eine Person mit roter Kleidung. Löschen wir noch mehr, dann erkennen wir nicht mehr, dass es sich um eine Person und um Kleidung handelt. Wir nehmen unter Umständen nur noch besagte Linien, Formen und Farben wahr, doch uns fehlen die Worte, sie zu beschreiben.

In Anlehnung an Roland Barthes werden wir uns bei der grundlegenden Bildbeschreibung daher auf die Ebene des *bildlich-denotierten* (vgl. Glossar), des nicht-kodierten Bildes begeben, um anschließend die Ebene der *bildlich-konnotierten* Botschaft (vgl. Glossar) zu erkunden, dieses Verfahren werden wir nacheinander auf die beiden Fotografien anwenden. Daraufhin soll die *sprachlich-konnotierte* Botschaft (vgl. Barthes 1990: 33) hinzugezogen werden. Die Arbeit endet in einer Gegenüberstellung der beiden Fotos, in der auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede eingegangen wird.

I. ANJA NIEDRINGHAUS (2002)

DIE BILDLICH-DENOTIERTE BOTSCHAFT

Das erste Foto ist ein im Querformat aufgenommenes Schwarzweißfoto. Im unteren Bildzentrum steht eine Person im roten Weihnachtsmannkostüm. Um sie herum sitzen, stehen und knien dutzende uniformierte und bewaffnete Soldaten mit Sonnenhüten, sie bilden, in einem gewissen Abstand, eine kreisförmige Formation um den Weihnachtsmann. Zwei der Soldaten tragen eine Flagge. Zwei weitere Soldaten sitzen etwas außerhalb des Kreises und direkt vor dem Kostümierten, vor ihnen liegen – so scheint es jedenfalls – ein Buch und eine Pralinschachtel. Um den Weihnachtsmann herum und hinter den Soldaten ist die staubige, sandige Landschaft zu sehen, in der sich die Szene abspielt.

DIE BILDLICH-KONNOTIERTE BOTSCHAFT

Während wir bei der Bildbeschreibung lediglich das denotierte Bild betrachtet haben, beschäftigen wir uns bei der nachfolgenden tiefer gehenden Analyse mit dem *konnotierten Bild*, dessen Botschaft symbolisch bzw. kodiert bildlich ist:

Einige bildliche und inhaltliche Kontraste springen dem Beobachter zuerst ins Auge: Zum einen der Kontrast zwischen der als Weihnachtsmann kostümierten Person und der Gruppe einheitlich gekleideter Soldaten. Es handelt sich zwar nicht um ein Schwarzweißfoto, dennoch bildet die kostümierte Person einen starken Farbkontrast zur relativen Farblosigkeit, die in weiten Teilen des Fotos vorherrscht. Außerdem die Tatsache, dass es sich um erwachsene Soldaten handelt, die Besuch vom Weihnachtsmann erhalten. Schließlich erwartet man für gewöhnlich, den Weihnachtsmann eher im Schnee als in der Wüste antreffen zu können. Diese Elemente verursachen eine Irritation beim Betrachter, sie lassen sich nicht ohne weiteres entschlüsseln. Daher

lassen sie sich mit dem Begriff *punctum* (vgl. Glossar) des französischen Philosophen Roland Barthes umschreiben. Ein weiteres Element, das eine ähnliche Wirkung erzielt, die sich jedoch keinem Kontrast verdankt, ist die Flagge. Offensichtlich das militärische Symbol der Gruppe. Was sie genau bedeutet, mag sich jemandem mit entsprechendem kulturellem Hintergrundwissen erschließen, für uns bleibt ihre Bedeutung jedoch im Dunkeln. Die nachfolgenden Elemente lassen sich aufgrund unseres spezifischen kulturellen Vorwissens ungezwungener wahrnehmen und analysieren, es sind also die Elemente, die Barthes mit dem Begriff *studium* (vgl. Glossar) bezeichnet:

Die Soldaten und der Weihnachtsmann befinden sich auf sandigem Untergrund. Der schmale Ausschnitt der Landschaft lässt Rückschlüsse auf den Aufenthaltsort der Gruppe zu: Es handelt sich augenscheinlich um Soldaten aus Mitgliedsländern der NATO, westliche Soldaten befinden sich derzeit beispielsweise in Afghanistan und im Irak im Außeneinsatz. Länder, in denen man eine derart wüstenartige Landschaft vermuten würde. Wir wissen zwar nicht mit Sicherheit, aus welcher Zeit dieses Foto stammt, die Uniformen sind uns jedoch aus vielen Nachrichtensendungen jüngerer Zeit vertraut. Natürlich könnte sich die Gruppe auch auf einem Übungsplatz in der Heimat befinden. In diesem Fall käme der Weihnachtsmann aber wohl nicht zu den Soldaten, sie würden ihn stattdessen unter dem heimischen Weihnachtsbaum erwarten. Wir gehen also davon aus, die Soldaten befinden sich im Außeneinsatz. Hieraus ergeben sich weitere Assoziationen. Weihnachten ist ein christliches Familienfest. Während dieses Festes genießen die meisten von uns, gemessen an den eigenen Maßstäben, allergrößten Komfort. Darüber hinaus besitzt das Weihnachtsfest den zweifelhaften Ruf eines Konsumfestes. Familie, Komfort und Konsum, auf derlei Dinge muss der Soldat im Außeneinsatz weitestgehend verzichten, somit symbolisiert das Bild in gewisser Weise die Sehnsucht danach. Da der Weihnachtsmann als *Symbol* für das Christentum fungiert, stilisiert das Bild die Soldaten zu Ver-

teidigern christlicher, westlicher Werte in einer möglicherweise andersgläubigen Fremde. Beim Weihnachtsmann handelt es sich jedoch weniger um ein Symbol des traditionellen Christentums, als vielmehr um das einer säkularisierten Form, quasi der Coca-Cola-Version des Christentums. Darüber hinaus gilt das Weihnachtsfest als Fest der Liebe und des Friedens, die Soldaten befinden sich dagegen im Krieg. Ihre Aufstellung und ihre Ausrüstung lassen an dieser Tatsache keinen Zweifel aufkommen. Alle Soldaten sind bewaffnet und befinden sich in voller Kampfmontur, dem Besuch des Weihnachtsmanns wohnen sie in beinahe militärischer Ordnung bei. Die wenigen Gesichter, die der Betrachter zu erahnen glaubt, zeigen kein Lächeln, so als handele es sich um eine Pflichtveranstaltung. Die Soldaten scheinen auf einen sofortigen Einsatz vorbereitet zu sein. In diesem Sinne gewinnt das Foto den Charakter einer *Momentdarstellung* im Sinne Martin Hellmolds (vgl. Glossar). Im Bildmoment ist die Vorstellung der Auflösung der zu beobachtenden Konstellation enthalten.

Für die soeben beschriebenen *Signifikate* (vgl. Glossar) lassen sich drei *Signifikante* (vgl. Glossar) anführen. Die karge Landschaft ist, zumindest im Zusammenhang mit dem *Signifikant* Weihnachtsmann, der Signifikant für den Aufenthaltsort der Soldaten und die Ferne zur Heimat. Der Weihnachtsmann ist *Signifikant* für Weihnachten und Familie. Schließlich sind die Soldaten der *Signifikant* für *Signifikate* wie Militarismus und Krieg.

Das Foto, das eine Szene der Gemeinschaftlichkeit darstellt, das den Weihnachtsmann darstellt, der unter anderem familiäre Nähe symbolisiert, wurde aus der Vogelperspektive fotografiert. Dadurch werden wir zum distanzierten Beobachter der Situation. Dies unterstreicht dennoch die Bildaussage, weil es *Signifikant* für die Distanz der Soldaten zu ihren Familien und anderen Werten und Gütern zu sein scheint, die der Weihnachtsmann repräsentiert.

II. HÉCTOR RONDÓN LOVERA (1962)

DIE BILDLICH-DENOTIERTE BOTSCHAFT

Wenn wir zu Beginn der folgenden Bildanalyse ein paar technische Details hervorheben, so wäre anzumerken, dass das Foto im Hochformat aufgenommen ist und somit das Format den aufrecht stehenden Menschen im Bildzentrum betont. Es handelt sich um ein Schwarzweißfoto, die beiden dunkel gekleideten Personen stehen im Kontrast zum hellen Bildgrund, die Tiefenschärfe ist hoch, die Bildtiefe ist es nicht.

Der Bildaufbau ist einfach in seiner Struktur: Fast exakt in der Mitte des Fotos verläuft waagrecht die Bodenlinie, die den Hintergrund des Fotos halbiert. Die etwas größere, untere Bildhälfte wird bestimmt vom leicht von oben fotografierten Boden, bzw. einer Straßenkreuzung. Die obere Bildhälfte wird bestimmt von einem Eckhaus, das sich an dieser Kreuzung befindet. In der rechten, oberen Ecke des Fotos sehen wir die daran anschließenden Häuser, bzw. deren Dächer, möglicherweise einen kleinen Streifen Himmel. Dominierend ist jedoch der Vordergrund: die beiden Personen in einer Halbtotale, eine frontal zu uns stehende Person und in der Rückenansicht, etwas zu uns gedreht eine kniende Person.

Beschreiben wir nun also den Bildinhalt eingehender: Im Bildzentrum und im Fokus des Betrachters befinden sich zwei Männer – ein kleinerer, älterer Mann stehend, mit Brille, in der Robe eines christlichen Geistlichen und ein jüngerer Mann, muskulös, militärisch gekleidet, mit Pistolenhalfter, also ein Soldat. Dieser Soldat kniet vor dem Geistlichen, klammert sich an ihm fest und wird von ihm gehalten. Seine Uniform scheint am oberen Rücken von Blut durchnässt zu sein, auch in seinem Gesicht meint man – obwohl es eine Schwarzweißfotografie ist – Blutflecken zu erkennen. Der Soldat hat die Augen

geschlossen und den Kopf an den Geistlichen gelehnt, jener schaut nach links, auf einen Punkt außerhalb des Bildausschnittes.

Die beiden Männer befinden sich auf einer Kreuzung in einer urbanen Umgebung. Wir sehen im Hintergrund das Eckhaus, eine Fleischerei mit vergittertem Zugang und einem spanischen Ladenschild: *Carniceria – La Alcantarilla*. Es gibt einige große Pfützen, in denen sich das Eckhaus spiegelt. Der asphaltierte Boden ist übersät mit – wie es scheint – Patronenhülsen. Neben den Männern, aber außerhalb ihres Blickfeldes, liegt außerdem ein Gewehr. Die Szenerie macht in ihrer Kargheit, mit dem geschlossenen Laden, den Pfützen auf der Straße, noch unterstrichen durch das Fehlen eines Schattenwurfs oder sonstigen Lichtspiels, einen tristen Eindruck.

DIE BILDlich-KONNOTIERTE BOTSCHAFT

Nach einer solchen *bildlich-denotierten* Bildbeschreibung stellen sich die Fragen: was verrät uns das Bild, was ist die *bildlich-konnotierte Botschaft*? Wir wollen also nun das Bild auf seine *Signifikate* hin untersuchen. Auch wenn man ein Bild mit einem Blick erfasst und einen inhaltlich komplexen Bildzusammenhang herstellen kann, soll hier sukzessive dargestellt und verdeutlicht werden, wie sich langsam, einem Puzzle gleich, der Gesamteindruck zusammenfügt und sich bei genauerer Betrachtung weitere Erkenntnisse ergeben können.

Vor diesem Hintergrund können wir an den soeben beschriebenen fehlenden Schattenwurf bzw. die sichtbaren Pfützen anknüpfen und die Vermutung äußern, es handle sich um einen bewölkten Tag. Der fehlende Schattenwurf und die Pfützen sind *Indizes* nach Peirce, da diese Zeichen wahrscheinlich in direkter kausaler Beziehung zu ihren Ursachen stehen: dem wolkenverhangenen Himmel bzw. einem vorangegangenen Regenschauer. Wir könnten technische Schlüsse ziehen wie jenen, dass die hohe Schärfentiefe eine kleine Blendenöffnung und/oder geringe Brennweite vermuten lässt.

Interessanter für diese *semiotische* Analyse ist es jedoch, sich den beiden sichtbaren Akteuren des Fotos zuzuwenden. Aufschlussreich hier ist ihre Kleidung, sie lässt leicht die Funktion erkennen, in welcher die Männer auftreten. Die militärische Tarnkleidung gemeinsam mit den Waffen kennzeichnet den einen Mann als Soldaten oder Milizionär, das christliche Gewand den anderen als Geistlichen, wahrscheinlich katholischer Konfession. Letztere Annahme wird auf *sprachlicher Ebene* durch das spanischsprachige Ladenschild unterstützt, wodurch Spanien bzw. spanischsprachige Länder – etwa lateinamerikanische – zu möglichen Schauplätzen des Geschehens werden – von diesen wissen wir, dass sie stark katholisch geprägt sind.

Hier zeigt sich exemplarisch, wie wir, die Betrachter des Fotos, mit unseren Werten und Vorstellungen – mit unserem Wissen an das Bild herantreten, wie der Rezipient zum Konstitutionsfaktor des Fotos wird. Keine zwei Menschen sehen je das gleiche Foto. Stellen wir uns einen Amazonasindianer vor, der abgeschottet von der sogenannten Zivilisation lebt, was sähe er? An dieser Stelle einmal ausgeklammert, dass möglicherweise die Begegnung mit diesem, ihm unbekanntem, hier künstlerisch reduzierten Medium der Schwarzweißfotografie vielleicht zunächst einmal mehr Aufmerksamkeit auf sich zöge, als der eigentliche Bildinhalt. Zurück: Er sähe zwei fremdartig gekleidete Menschen in einer ihm fremdartigen Umgebung. Seine Zuordnungen wären auf fast allen Ebenen andere als die unsrigen, wenn sie nicht gar unmöglich für ihn wären. Die Waffe würde als solche nicht erkannt werden, die beiden Männer wären aus ihrem beruflichen Kontext herausgerissen. Es blieben einzig die natürlichen, nicht künstlich oder kulturell geschaffenen Elemente des Bildes: *Indizes*. Die Wasserpfützen wären für ihn als solche erkennbar, auch er hätte die Assoziation eines vorangegangenen Regenschauers. Letztendlich blieben die abgebildeten Menschen, die ihm, und wohl jedem anderem Menschen über die Körpersprache, genauer: über Körperhaltung und Mimik, eine emotionale Ebene eröffneten.

Ausgehend von der Körperhaltung, sehen wir die Intimität einer Umarmung, das Schutz suchen beim Anderen. Der Geistliche, leicht nach unten gebeugt, der Soldat zusammengebrochen, eindeutig verletzt, halb angespannt, halb in sich zusammengesunken. Seine Augen sind geschlossen, sein Kopf angelehnt. Er wirkt erschöpft, in sich gekehrt, der Kampf nur noch ein innerer, vielleicht auch schon ein sich Hingeben, ein Fallenlassen in die Unabänderlichkeit der Situation. Ob es ein Abfinden mit dem eigenen Tod ist oder mit der Schwere der Verletzung, dies ist nicht auszumachen. Der Priester schaut aus dem Bild heraus, sein Blick erscheint halb erschrocken, halb ratlos, vielleicht auch hilflos. Er hält zwar den Soldaten, seine Aufmerksamkeit wird jedoch von Geschehnissen außerhalb des Bildausschnittes gefordert. Dies unterstreicht unser Unwissen, unser begrenztes Teilhaben am Geschehen in dem engen Rahmen des hochformatigen Fotos – wir wissen nicht, was passiert, fragen uns aber, was dort außerhalb des Ausschnittes wohl geschieht.

Dies also sind Erkenntnisse, die eine gewisse Menschenkenntnis erfordern, und ab einem gewissen Punkt interpretativ werden. Genau an dieser Stelle kann man *Denotation* von *Konnotation* trennen: Ein jeder Mensch setzt das Blut in Verbindung zur Körperhaltung des Soldaten und weiß, er ist verletzt. Blut und Körperhaltung sind hier *Symptom* für eine schwere Verletzung. Doch schreiten wir fort, hinein in die *bildlich-konnotative* Ebene, so beginnen wir immer mehr, unser Bild zu konstituieren. Je nach Sozialisierung, unseren Werten, Erfahrungen und Ähnlichem, projizieren wir etwas von uns in das Foto hinein. Ein Bildbetrachter, der in der christlichen Tradition verankert ist, weiß um die Funktion des christlichen Geistlichen als Seelsorger, als Beistand in schwierigen Situationen. Ich fühle, dass der Soldat Geborgenheit sucht, dass der Priester seine Rolle annimmt, auch in der potenziell gefährlichen Situation, in der er sich womöglich befindet. Wir haben also den Geistlichen als *Signifikant* für Fürsorge, für das Spirituelle und Religiöse, dem gegenüber den Soldaten, der für die weltliche und

militärische Welt steht. Ihre Uniformierung allein ist also ein mächtiger *Signifikant*. Wir nehmen eine Spannung wahr – zwischen unserer Erwartungshaltung eines physisch starken, zupackenden Soldaten und dem Bild des in einer geistigen Welt verhafteten Geistlichen auf der einen, und der Momentaufnahme, die unsere Erwartungshaltung konterkariert auf der anderen Seite: der Hilfe suchende Soldat, der von dem Priester gehalten wird. Dieses Spannungsfeld wird zusätzlich unterstrichen durch die körperlichen Unterschiede: Der schmale Kleine hält den muskulösen Großen. Wir können einen Schritt weiter gehen und darüber sinnieren, dass in solchen Momenten Werte wie Fürsorge und Zusammenhalt wichtig werden, und sich die Grenzen zwischen den sozialen Schichten auflösen. *Symbol* dafür ist auch das Gewehr, das in Anbetracht der Verletzung, vielleicht sogar des Todes, unbeachtet am Boden liegt. Es hat seinen Wert verloren, ja man könnte sagen, das Gewehr hat sein *Signifikat* für uns als Betrachter gewechselt, es wird zum *Symbol* der Nutzlosigkeit von Waffen im Angesicht der menschlichen Endlichkeit, weiter gefasst: der Sinnlosigkeit des Krieges und der Wichtigkeit zwischenmenschlicher Werte.

Betrachten wir die Umarmung der beiden Männer, so wird uns bewusst, dass wir dieses Bild schon kennen, das *Ikonische* der Momentaufnahme tritt hervor: Das Bild gleicht den ikonografischen Darstellung der Trauer um den Tod Jesus zum Beispiel in der Pietà oder der Beweinung Christi durch die Jungfrau Maria. Solche Bilder, ob ihre Existenz uns nun bewusst ist, ob wir religiös erzogen wurden oder nicht, sind stark in unserer Kultur verankert. Auch wenn wir das Original nicht kennen, so kennen wir Nachahmungen, bewusste und unbewusste in allen visuellen Medien und auch wenn diese Nachahmungen – wie im Falle unseres Fotos – nicht exakt den oben genannten ikonografischen Darstellungen entsprechen, so entfalten sie dennoch eine starke Wirkung. Dieses Wirkungsmächtige der Darstellungen entsteht, weil auch die Nachahmung den Bezug zu einem größeren, hier religiösen und geschichtlichen Kontext herstellen kann

und weil auch sie sich derselben, universell verständlichen Bildsprache bedient.

Wohl mag der Fotograf dieses Bildes im Moment der Entstehung nicht an die Pietà oder die Beweinung Christi gedacht haben, er wird wohl auch nicht die Muße und schon gar nicht die Kontrolle über das Geschehen gehabt haben, es nach dem berühmten Vorbildern zu modellieren, dennoch hatte er nicht ohne Grund das Gefühl, dieser Moment in seiner starken symbolischen Aufladung verlange sein Drücken des Auslösers. Darum macht das Foto auf uns auch einen solch starken Eindruck: Es verkörpert im Gewand des Christlichen menschliche Werte, die universell sind, es wird zum Sinnbild für Nächstenliebe und Mitleid und entfaltet eine starke Wirkung, der wir uns als Betrachter nicht entziehen können.

Diese Wirkung besitzt auch einen traumatischen Aspekt. Zu dessen Beschreibung können wir uns der geläufigen Aussage bedienen, es komme zu einem Einbruch des Realen in das Bild oder – Slavoj Žižek folgend – diese Aussage auf den Kopf stellen und sagen: das Bild bricht in unsere Realität ein (vgl. Žižek 2002). Unsere westliche, relativ behütete Realität ist der symbolische Raum, in dem wir uns bewegen, in dem wir uns selten als Teil einer Welt von Tod und Gewalt wahrnehmen. Und genau dies ist die traumatische Wirkung, die solch ein Bild hervorruft: Es zwingt den Betrachter, sich als Teil einer Welt anzuerkennen, in der menschliches Leiden allgegenwärtig, aber nicht unausweichlich ist, eine Welt, in der schon unsere alltäglichen Handlungen plötzlich in einem ganz anderen, globalen Kontext erscheinen und uns somit eine ungeheuerliche Verantwortung zuweisen.

III. DIE SPRACHLICH-KONNOTIERTE BOTSCHAFT

Nachdem wir uns mit den semiotischen Analysen der beiden Fotografien erst auf der Ebene der *bildlich-denotierten Botschaft* bewegt haben, dann die der *bildlich-konnotierten Botschaft* erreicht haben und dabei

verstärkt interpretativ vorgegangen sind, ist es nun sinnvoll, wenn wir uns auf die bei Roland Barthes eigentlich an erster Stelle stehende Ebene begeben, die der *sprachlich-konnotierten Botschaft*. Zu dieser gehören allgemein jene Informationen, die uns zum Bild gehörige Texte vermitteln, wie etwa der Bildtitel oder die Bildunterschrift. Die Funktion der *sprachlich-konnotierten Botschaft* hat Roland Barthes wie folgt beschrieben: Sie »[...] führt den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren; über ein subtiles *dispatching* wird er bis zu einem im voraus festgelegten Sinn ferngesteuert.« (Barthes 1990: 35) Weil wir genau dieses Durch-das-Bild-geführt-werden verhindern wollten, weil wir nicht an bestimmten *Signifikaten* vorbeigeführt werden wollten, war es unser Ansatz, unabhängig von den verfügbaren Bildinformationen zu arbeiten, hoffend, dass das Weglassen von vorgefertigtem Wissen mehr Raum zum Denken lässt. Überprüfen wir nun also unsere vorangegangenen Erkenntnisse unter der Zuhilfenahme der *sprachlichen Botschaft*:

Das erste Foto stammt von der deutschen Fotografin Anja Niedringhaus. Es entstand am Heiligabend des Jahres 2002 in Kuwait. Dargestellt sind US-Soldaten, die in den darauf folgenden Monaten in den Irak einmarschieren sollten. (vgl. C/O Berlin 2011: 164 f.)

Das zweite Foto ist aus dem Jahr 1962, in welchem es den Preis als *World Press Photo of the Year* gewinnen konnte. Fotograf ist der Venezolaner Héctor Rondón Lovera, der dieses Foto schoss, als es in seinem Heimatland zu einer Rebellion gegen die Regierung von Präsident Rómulo Bétancourt kam. Er wurde Zeuge wie der Priester Luis Padillo unter Gefahr für sein eigenes Leben einem von Scharfschützen tödlich verletzten Soldaten den letzten Segen gab. Héctor Rondón Lovera erklärte später, er wüsste selber nicht mehr, wie er es in dem herrschenden Chaos, selbst in Lebensgefahr schwebend, geschafft habe zu fotografieren. (vgl. Selwyn-Holmes 2009)

All diese Informationen erhalten wir in Form der *sprachlichen Botschaft*, die dem Bild beigelegt wurde. Sie bestätigt einen Großteil der vorangegangenen Analyse, einige Assoziationen werden dagegen widerlegt: Bei der Analyse des ersten Fotos wurde beispielsweise beschrieben, es erwecke den Anschein einer *Momentdarstellung*. Durch die *sprachlich-konnotierte Botschaft* erfahren wir nun, dass sich die Soldaten zwar nicht mehr in ihrer Heimat befinden, der Krieg jedoch noch nicht begonnen hat, sie also nicht wie angenommen in voller Kampfmontur den sofortigen Einsatzbefehl erwarten.

IV. VERGLEICH

Wollen wir nun in einem letzten Schritt die beiden beschriebenen Fotos gegenüberstellen, so fallen große Unterschiede in der Darstellung des Themas Krieg auf, diese verdeutlichen die große Variabilität im Bereich der Kriegsfotografie. So ist offenkundig, dass wir uns einmal mitten in einer Kriegshandlung befinden, das andere Mal der Krieg als solcher (noch) nicht stattfindet. Trotzdem ist auch das Foto mit den Soldaten, die sich nicht im Krieg befinden, ein Kriegsfoto. Augenscheinlich ist auch, dass es sich einmal um ein Schwarzweißfoto, das andere Mal um ein Farbfoto handelt.

Trotz aller Unterschiede ist beiden Fotografien die Beschäftigung mit der Bedeutung und Aufrechterhaltung christlicher Werte in Situationen des Krieges gemein. Auf dieser Ebene lassen sie sich miteinander vergleichen und entfalten gerade in dieser Gegenüberstellung, in dieser Synthese eine zusätzliche Bedeutungsebene. Durch die Möglichkeit des Vergleiches tritt die Aussage der beiden Bilder umso stärker hervor.

Dieser Aspekt christlicher Werte findet in beiden Fotos Ausdruck in der Uniformierung der christlichen Akteure, kontrastierend dazu die militärischen Uniformen der Soldaten. Im Falle aller Akteure weist die Uniformierung unmittelbar auf die Profession ihrer Träger

hin, die Uniformen werden zu *Signifikanten*. Es ist dieses Aufeinandertreffen christlicher und militärischer Akteure in beiden Fotos, das das Besondere, das *Abenteuer* (vgl. Barthes 2012: 31), der Fotos ausmacht. Die christlich konnotierten Figuren beider Fotos befinden sich jedoch in stark unterschiedlichen Diskursen: Der katholische Geistliche repräsentiert eine ursprüngliche Auffassung von christlichen Werten und der bunt kostümierte Weihnachtsmann steht für eine Epoche, in der der Einfluss des Christentums stetig schrumpft, eine Zeit, in der die meisten Mitglieder westlicher Gesellschaften kaum noch in traditionelle Gefüge eingebunden sind. Er verkörpert quasi die konsumorientierte Coca-Cola-Version einer christlichen Tradition, die in Gegenüberstellung zum Priester fast schon karikativ erscheint. Dennoch ist auch hier das Rollenbild aktiv, die symbolische Ordnung bleibt erhalten.

Aufschlussreich sind auch die unterschiedlichen Funktionen der Waffen in beiden Fotos: die Waffen auf dem erstbeschriebenen Foto, an denen sich die Soldaten festklammern, Halt zu suchen scheinen, als bedeutete die Waffe Sicherheit, die fallengelassene Waffe auf dem zweiten Foto, die den Wandel vom Sinnbild für Krieg und Kampf zum Sinnbild der Sinnlosigkeit dergleichen vollzogen hat.

V. SCHLUSS

Der vorhergehende Vergleich zeigt, wie fruchtbar eine vergleichende Fotoanalyse sein kann, in der die Erkenntnisse sukzessive gewonnen werden. Anders als Roland Barthes haben wir versucht, uns und dem Leser die Informationen, die in der *sprachlich-konnotierten Botschaft* festgehalten sind, also die Informationen zu den tatsächlichen Begebenheiten im Moment der Bildaufnahme, möglichst lange vorzuhalten. Zu diesem Zweck haben wir die beiden *bildlichen Botschaften*, die *bildlich-denotierte* und die *bildlich-konnotierte Botschaft*, der *sprachlich-konnotierten Botschaft* vorangestellt. Dies hat uns den

interpretativen Zugang erleichtert, auch wenn die Begegnung mit der *sprachlich-konnotierten Botschaft* zeigt, dass sich bildliche und faktische Realität nicht immer decken. Die Analyse des *konnotierten Bildes* sowie der abschließende Vergleich offenbarten einige Gemeinsamkeiten, ebenso jedoch auch einige prägnante Unterschiede zwischen den Fotos, die wir bei einer oberflächlicheren Betrachtung der Fotos wohl nicht beobachtet hätten.

Im Verlaufe der Analyse stellte sich mehr und mehr heraus, dass insbesondere das Aufeinandertreffen christlicher und militärischer Akteure als zentrales Thema beider Fotografien zur Analyse einlud. Zwischen einem traditionellen Bild christlicher Werte in Héctor Rondón Loveras Foto und ihren Fragmenten in der heutigen Konsumgesellschaft, dargestellt im Foto von Anja Niedringhaus, zwischen stattfindender Kampfhandlung und der Ruhe eines Militärlagers entstand ein symbolgeladenes Spannungsfeld, welches eine semiotische Analyse dieser beiden Kriegsfotografien besonders lohnenswert machte, ein Spannungsfeld, welches, wie sich zeigen sollte, erst den Raum für eine höhere Bedeutungsebene öffnete.

BILDANGABEN

Lovera, Héctor Rondón (1962): Priest Luis Padillo offers last rites to a loyalist soldier who is mortally wounded by a sniper during military rebellion against President Bétancourt at Puerto Cabello naval base.

(s. S. 78)

Niedringhaus, Anja (2002): Amerikanische Marine-Soldaten bekommen an Weihnachten 2002 in der kuwaitischen Wüste Besuch vom Nikolaus.

(s. S. 77)

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2012): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, 14. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

C/O Berlin (Hg.) (2011): Anja Niedringhaus At War, Berlin: Hatje Cantz.

Selwyn-Holmes, Alex (2009): Aid from a Padre. 25.06.2009, abrufbar unter: <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/hector-rondon-lovera/>, Zugriff am: 16.03.2014.

Žižek, Slavoj (2002): Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Relate Dates, London / New York: Verso.

DAS ERKANNTES ZEICHEN DES UNKENNTLICHEN

Der vorliegende Essay behandelt die Lesbarkeit von Zeichen einer Fotografie Stanley Greenes.

Die Fotografie wurde als Rahmen-Bestandteil des Buches »Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen – Kriegsfotografen erzählen.« veröffentlicht. Es gilt bei der vorliegenden Analyse zwischen der Fotografie als Bestandteil des Buches auf der einen Seite, und dem Buchtitel als Rahmen auf der anderen Seite zu unterscheiden. In der vorliegenden Arbeit wird zunächst der Rahmen des Fotografietitels ausgeschlossen, um sich anschließend dem Verständnis der Zeichen und deren Lesbarkeit zu nähern. Rahmen des Mediums und Buchtitel werden als äußere Hilfszeichen zur Hilfe genommen. Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, welche besonderen Zeichen vermittelnd um das allgemeine Zeichen Fotografie fungieren.

Jedes Zeichen ist ein unkenntliches Zeichen, bis zu einem gewissen Grad, an dem der Verstand zuordnet.

Dieser Essay widmet sich einer Fotografie von Stanley Greene, bei der der Fotograf selbst Unwissender des aufgenommenen Geschehens ist, zur Folge seiner eigenen Beschreibung zur Gewinnung der Fotografie in dem Buch *Bilderkrieger - Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*. Die hier behandelte Fotografie findet sich ebenso in diesem Buch abgebildet.

1. DIE WANDELBARKEIT VON BEDEUTUNG VON ZEICHEN ÜBER DIE LESBARKEIT

Die Fotografie zeigt eine Menschengruppe im Halbkreis angeordnet um einen Ort, an dem verbrannte Teile, dünne Zweige und ein Stock liegen. Im Hintergrund sind Stahlmasten zu erkennen. Diese Menge an Zeichen bildet den Ort, – den Ort, an dem jene Teile liegen, den Ort an dem Menschen stehen. Die einzelnen Menschen besitzen sehr unterschiedliche Haltungen. Es handelt sich dabei um achtzehn Personen, die als männlich konnotiert bestimmbar sind. Da sie in einem Umkreis um eine Stelle verbrannter Teile stehen, geraten die am Boden befindlichen Teile nicht nur in Bezug zu den mit ihnen vor Ort im Halbkreis befindenden abgebildeten, sich verhaltenden Menschen, sondern auch in Bezug zu Zeichen, die die Stelle und den daran grenzenden Halbkreis markieren, um welche sich die Menschen, nämlich halbkreisartig, formen.

Die Unlesbarkeit der folgenden Zeichen ›Teile‹ verweist auf die zugängigen fotografischen Zeichen um sie herum. Die jeweilige Bezugsetzung ist im Folgendem in Klammern gesetzt: (am) Boden. Und: Ding und Mensch (stehen sich gegenüber). Ebenso (wie) Ding und Ding. Jedes einzelne, auf der Fotografie in ein Zeichen verkehrt, verweist auf die ihm zum Zeitpunkt der Aufnahme eigene Materie und Materieneigenschaft: Eisen, fest, geformt, Mensch, lebendig, in verschiedenen Regungen, zerfallenes Unbestimmtes, körperhaftes, verbrannt. Der Fotograf im Moment der Aufnahme, als ebenso der spätere Betrachter der Fotografie mögen sich fragen, was ist verbrannt worden, von wem und wie stehen die Menschen in Verbindung zu dem Geschehenen? Die Regungen sind sehr vielseitig. Sie reichen von einem Lachen, einem erhobenen Zeigefinger, einer Berührung durch den mit Gummisandale bekleideten Fuß, bis hin zu dem Blick auf die verbrannten Teile.

An der gewählten Fotografie kommen zwei unterschiedliche Weisen von Zeichenerkennung vor: Eines, das sich unabhängig von der Hinzunahme eines sprachlichen Begriffes aus dem Kontext der Abbildung erkennbar erfassen lässt und ein weiteres, das insbesondere erst durch das zusätzliche, sprachliche Zeichen ›Krieg‹, welches jenem Kontext der Präsentationsrahmung entspringt, erkennbare Interpretationsmuster hervorbringen kann. Dabei ist der hinzugenommene Begriff Krieg einmal ein abstrakter, da er etwas nicht Gegenständliches bezeichnet, und zu dem ein Begriff, der sich aus dem Titel des Buches, in welchem die Fotografie eingefügt ist, ebenso erst abstrakt herausformt. Der Titel *Bilderkrieger - Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsphotografen erzählen.* deutet auf ein Berufsfeld von Fotografen, das nur in der Klammer von Kriegszuständen existent ist. Das sich aus den Kriegszuständen herauschälende Stich- und Schlagwort Krieg, lässt dem Betrachter beim Anblick des unbestimmten Zeichens ›Teil‹ als ›Verbranntes‹ auf der Fotografie verschieden gelagerte Interpretationsmöglichkeiten in eine nähere Auswahl von

medial betrachteten Kriegs-Szenarien zukommen, wie zum Beispiel Dörfervverbrennungen, Massaker: Häuser, häusliche Gegenstände, Menschen. Dabei muss erwähnt werden, dass das Zeichen ›Verbranntes‹ die Kraft besitzt, auf seine Geschichte zu verweisen, als ein ›vor dem verbrannten Zustand‹.

Um die drastische Situation der Zeichenunterschiedenheit an der Zugehörigkeit, bzw. Zuordnung stärker hervortreten zulassen, muss hervorgehoben werden, dass es sich um zwei stark verschieden charakterisierte Zeichen handelt, die, hier vorwegnehmend, beide Mensch bedeuten. Sie unterscheiden sich in dem Extrem der Zuweisung in Eindeutigkeit durch Wiedererkennung und Unzuweisbarkeit, beziehungsweise fehlerhafte Mehrdeutigkeit durch mangelnde Wiedererkennbarkeit.

An dieser Stelle möchte ich die Zeichen, die ich herausarbeite, stärker umreißen. Denn die Frage ist: Was ist das jeweilige Zeichen? Ich benutze bei der Betrachtung und Erfassung von Fotografiegegenständen, beziehungsweise Figur-bildenden Zusammenhängen die Umrisse. Insbesondere das eindeutige Zeichen erfasse ich aus einem eigenständigen Konglomerat von Zeichen in sich: Arm, Bein, Gesicht, Kleidung. Diese Fragmente, die eigens Zeichen sind, erfasse ich als eine Gesamtheit von Zeichen. Unablässig erkennt der Geist zusammengehörige Körperteile und erzeugt durch Zuordnung die Bedeutungseinheit ›einzelner Mensch‹ als Zeichen. Trotz der häufigen Unterbrechung solcher *interner Zeichen* in der Zeicheneinheit betrachte ich nicht die Gesamtheit der 18 Menschen als eine Zeicheneinheit, welches aber durchaus als ein einzelnes mögliches Zeichen ein Gemenge erkennbar hervortreten lassen kann.

Ähnlich verfare ich in dem Zeichenverständnis des unkenntlichen Zeichens als Zeichenform. Ich weise hier die formale Gesamtheit des Zeichens über gegensätzliche Eigenschaften von Zustand zu. Dabei steht das Körperbildende, das Haftende im Kontrast zum

Zerfallenen. Beides weist ähnliche Farbgebung auf der Fotografie auf. Jenes, was einen Materialkörper formt, wird von mir als ein Zeichen des Unkenntlichen in der Fotografie verstanden. Ich identifiziere vier solcher Formationen, die in ihrer Farbe und Körperhaftigkeit ähnlich sind, jedoch verschiedene Form und Größe besitzen: ein größeres, zwei kleinere und ein weiteres, mittelgroßes Stück.

Die im erkennbaren Zeichen vorgefundenen Teilzeichen, von mir als interne Zeichen bezeichnet, weisen, jedes einzelne für sich, auf den Körper eines Menschen, und somit zusammen auf die Bedeutung des Zeichenkonglomerats Mensch. Das interne Zeichen des Gesichtes zum Beispiel, verweist auf den Menschen. Jedoch erst die ihm eingegebenen Zeichen wie Mimik und Gestik, hinzukommend zur Körperhaltung, lassen in der Gesamtheit der Teilzeichen auf die Bedeutung für das Zeichen Mensch in der Eigenschaft von Lebendigkeit schließen. Im erkennbaren Zeichen handelt es sich demnach um einen lebendigen Menschen. Solche internen Zeichen mangeln dem Betrachter im Unkenntlichen, also im nicht erkennbaren Zeichen. Die verbrannte Masse zeigt zwar Teilzeichen, die als ›Verkohltes‹ bezeichnet werden könnten, sie verbirgt jedoch deren und ihre letzte tiefe Bedeutung.

Dabei weist das Zeichen ›Verbranntes‹ darauf hin, eine Geschichte zu besitzen, als ein ›vor dem verbrannten Zustand‹ – allerdings bleibt das Was dessen unerkennbar, also was dieses vor seinem verbrannten Zustand nun war.

Bedarf das erkennbare Zeichen nur seiner internen Zeichen zum Verständnis und zur Zuweisung eines eindeutigen Inhaltes, ist für das unkenntliche Zeichen die Zeichenumgebung notwendig zu betrachten. Aus dieser heraus können weitere Rückschlüsse auf das Zeichen selbst vorgenommen werden. Nicht nur die Zeichen innerhalb der Fotografie, sondern eben die externen Zeichen, in welche die Fotografie selbst eingehüllt ist, spielen hierbei eine tragende Rolle.

Unterschieden werden müssen also – an Hand der internen als auch gewählten, externen oder extra-externen Zeichen, welche charakteristische Eigenschaften zur Erkennbarkeit anbringen, innerhalb oder außerhalb des zu erfassenden Zeichens (gegebenenfalls als Zeichenkonglomerat) die jeweiligen Bedeutungszuweisungen:

Es handelt sich im zugänglich erkennbaren Zeichen um den abgebildeten lebendigen ›Menschen‹. Im unkenntlichen Zeichen, das sich vermittels des hinzugenommenen, als ›extra-externes‹, sprachliches Zeichens ›Krieg‹, welches dem Titel des die Fotografie umgreifenden Buches entnommen ist, (zunächst nur vermutend) als erkennbares Zeichen herstellen lässt, handelt es sich um tote Menschen, genauer um die tote Materie von ›Mensch‹.

Ich bezeichne nunmehr (auch verweisend auf den Gegenstand) das sprachliche, Hinweis gebende Zeichen außerhalb der Fotografie als *Bestandteil von äußeren Zeichen* des ›Menschseins‹, als ein um die Fotografie herum befindliches Zeichen. Sowohl das Buch als auch dessen Titel bilden einen äußeren Kontext, in dem die Fotografie für sich einzeln hervortreten kann und in diesen Bezügen gesetzt verstanden wird. Äußere Zeichen sind also Zeichen, die die Zeichen der Fotografie sowie das Zeichen der Fotografie selbst, das hier Untersuchungsgegenstand ist, umgreifen. Das sprachlich manifestierte äußere Zeichen durchdringt die einzelnen Ebenen von außen nach innen. Es bedeutet das Menschsein.

Dabei ist das extra-externe Zeichen im Rahmen äußerer Zeichen im Zeichen des Menschseins befindlich, da das Medium – Zeichen – seinen Titel als Zeichen umschlingt. Das Zeichen ›Buch‹ ist einerseits als ein Kulturgut des Menschen auf diesen rückverweisend. Als Medienprodukt des Menschen hat das Buch andererseits die Beschreibungsfähigkeit für das Menschsein an sich selbst. Der Buchtitel bestimmt sein Medium, das hier als externes Zeichen benannt worden ist, und den Inhalt seines Mediums als extra-externes Zeichen.

Als *innere Zeichen* des Menschseins sollen im Folgenden die Zeichen der untergeordneten Bestandteile innerhalb der Fotografie bezeichnet werden, die auf Zustände des Menschseins und Mensch-ge-wesen-seins weisen, und Rückverweisungen ihres Mediums und dessen Titel zusätzlich in sich tragen.

Die vorliegende Arbeit zeigt des Weiteren im nun Folgenden, als welches *vermittelnde Zeichen* die Fotografie fungiert und wie der Transit zwischen den internen, inneren, extra-externen und äußeren Zeichen sowie dem vermittelnden Zeichen selbst funktioniert.

Im Gegensatz zu einem Zeichen, das erkennbar abbildet, verbleibt die Interpretation des visuellen Zeichens für nicht Erkennbares, also ein Zeichen, das nicht über den ablesbaren, physikalischen Zustand seines Zeicheninhaltes auf seinen letzten Inhalt und ihre Bedeutungsebene zu verweisen vermag, an der Oberfläche ihrer Deutungstiefe. Ohne die Hinweis gebende Leistung der Kontextumgebung der Fotografie, die im Medienkontext befindlich sich auf diesen Kontext bezogen sieht, können Fehlinterpretationen entstehen. Demnach stehen die dem Zeichen >Fotografie< untergeordneten Zeichen (mit den internen Zeichen) des Abgebildeten, Sichtbaren in Beziehung und bilden gemeinsam, zunächst außerhalb von der Bedeutung >Fotografie<, einen für das Zeichen wertungsfreien, spezifischen *content* als existentielle Bedeutung.

Die Zeichen interagieren oder werden durch den Betrachter interagierend wahrgenommen. Innere Zeichen konkurrieren zunächst als erkennbare Zeichen untereinander und mit unkenntlichen Zeichen; interne Zeichen steuern Prozesse der Erkennbarkeit. Diese für den Betrachter durch die Anordnung und Lage der Zeichen entstehende Beweglichkeit über Wechselwirkungen, und Anstößungen in den Beziehungsherstellungen können Zuweisungen und Interpretationsansätze formieren und deformieren lassen. Somit bekommen die Zeichen im Zeichen der Fotografie eine zeitliche Komponente. Sie

werden eingefroren in eine Rahmensetzung, zunächst in die jeweilige Rahmensetzung der Zuordnung des Betrachters, aber ebenso vorab bestimmt durch Kamera und Fotografen. Zu einer jeweiligen Zeit haben sich abbildbare Gegenstände mit optisch minimaler Verzerrung auf einen Datenträger zur Erstellung einer Rahmenabbildung speichern lassen. Die Fotografie wird Träger von einem situativen Gegenstand, der sich in viele Zeichen aufspaltend in ihr zeigt. Dabei kann die Fotografie den situativen Gegenstand nur chronologisch wiedergeben, wie auch die Kamera diesen nur chronologisch aufnehmen kann. Man kann weder in die Vergangenheit noch in die Zukunft fotografieren.

2. DER TRANSITBEREICH DES ZEICHENS FOTOGRAFIE ALS ERMÖGLICHENDE SCHNITTSTELLE DER ERKENNTNIS DES UNKENNTLICHEN

Man stelle sich nun die Gedächtnis gebende Fotografie mit seinen agilen, inneren Zeichen in einem anderen als bis hierhin behandelten Buchzusammenhang gezeigt vor; beispielsweise in einem die Region und seine Menschen vorstellenden, dokumentarischem Bildband, der den Betrachter wertungsoffener an die Interpretationsebene herangehen lässt. Zu welchen Resultaten seines Interpretationsvorganges wird der Betrachter an den Verbrennungsüberresten gelangen, an Hand von unbestimmten, am Boden befindlichen Verbranntem, zu denen sich eine Gemeinschaft in Diskussion stellt?

Über die vorangestellte Zuordnung des Kontextes Krieg, aus dem Buchtitel herausgearbeitet, und die Brisanz der Fotografien im Buch – in dem sich diese hier besprochene Fotografie Greenes einreihete – lässt sich schließlich erschließen, dass es sich um Menschenteile oder Reste menschlicher Körper handeln könne oder vielmehr darum handeln müsse, obgleich das Zeichen sich nicht als solches erkennen lässt.

Der durch Medienbeobachtung und soziale Kontexte verstanden wollende Begriff von ›Krieg‹ als sprachliches Zeichen, wirkt auf das

Verständnis der visuellen, fotografischen Zeichen ein. Der Begriff von ›Buch‹ als Bezeichnung des umfassenden Mediums unterstreicht die Wirksamkeit zusätzlich in der Komplexität des Buchmediums und dessen Bedeutung, die dem zu Inhalt Gebrachten, in einer Anreihung von Krieg behandelnden Fotografien zugeschrieben werden kann.

Die hier betrachteten und auf diese Weise zugängliche und vermittelte Zuordnung der Zeichen von *Mensch* übermitteln nun dem Kontext nach somit tragisch unterschiedliche Zustände: Sein und Nichtsein (i.S.v. nicht mehr existent sein) von Menschen.

Tragischerweise werden wir als Betrachter nicht mehr von den (verbrannten) toten Menschen angeblickt, wie es die amerikanische Schriftstellerin, Publizistin und Essayistin Susan Sonntag beschreibt, sondern die unkenntlichen Zeichen weisen uns zurück, auf das Lebendige, auf uns selbst, – auf die um sie herum. Die einzelnen Menschen und ihre sehr unterschiedlichen Haltungen, auf das, was kommunizieren kann und nicht auf das sich nicht selbst ausdrücken könnende Trauma, das sich hinter der Verbrennung verbirgt. Gerade weil hier der Fokus auf das Zeichen in eine undefinierbare Leere führt, ist die Menschenansammlung um den Ort scheinbares Wissens-Konglomerat und wird zum Blick-Magnet, in der Hoffnung, Auskunft über die gezeigte Situation zu erhalten.

Das Trauma am unerkennlichen Zeichen verdoppelt sich im Inhalt seiner Markierung: Das Zeichen ist unkenndbar in seiner Zuweisung, einem Menschen und seinem menschlichen Körper zu bedeuten. Es zeigt den Körper damit unkenntlich und unerkennbar als toten Menschen. Man kann diesem Zeichen allein in seiner Zeichenumgebung, einschließlich dem Zeichen ›Fotografie‹, nicht tote Masse eines zuvor gewesenen Menschen zu bedeuten.

Dies zeigt, wie notwendig das äußere Zeichen von ›Buch‹ als Kultur und in Bezug zu diesem, seinem Titel gebenden Zeichen, wird, um die Zuordnung der Zeichen innerhalb der Zeichenansammlung des im Buch fixierten Zeichens Fotografie zu geben.

Fotografie ist Zeichen, indem es als Gegenstand seines sprachlichen Zeichens die Bedeutung seiner Aufgabe der Abbildung vermittelt. Fotografie als transitorisches Zeichen sind ›bewegliche‹ Zeichen untergeordnet, welche transitorisch verschiedene Inhalte im Geiste des Betrachters erstehen lassen und durchlaufen. Fotografie ist, als Zeichen, dabei dem Philosophen, Schriftsteller und Literaturkritiker Roland Barthes folgend, mit Zeichen in sich versehen. Fotografie ist demnach also ein Zeichen als ein transitorischer Gegenstand, der in einem Bündel von Zeichen nach innen und außen hin interagiert, zu seinen inneren und äußeren Zeichen lesbar und verstehbar, als eine Rahmensetzung zum Abbild eines situativen Gegenstandes werdend. Das Zeichen Fotografie operiert nach außen in die äußeren umgebenden (sprachlichen) Zeichen hinein, in die es eingefasst ist, und ihm inneren Zeichen abzugleichende Inhalte empfehlen. Fotografie ist damit nicht nur eine durchlässige Epidermis, die quasi osmotisch durchdrungen ist, ein Vehikel eines Denkens mittels dem ein Blickfeld und ein Zeitdenken vorgegeben wird. Fotografie wird als Zeichen des Transitbereichs zum Gedächtnis.

Der Philosoph und Mathematiker Charles Sanders Peirce folgend besitzt jedes Zeichen sein Objekt und ein System der Interpretation (Interpret). Solche speisen sich einerseits aus der in der Umgebung liegenden Zeichen. Dass dem so ist, zeigt insbesondere das Wissen, dass Verständnis und die Interpretation um diese Zeichen und die jeweilige Folge von Schlussfolgerung hieraus: Der Fotografie, eingeschlossen in ein Buch, kommt eine andere Bedeutung zu, als der, die im beweglichen Netzgedächtnis des Internets bewegt wird. Dort kön-

nen durch verschiedene Internetnutzer Kriegsphotografien als aktuelle Dokumente erneut benutzt, zeitlich uneingeschränkt, auftauchen, obwohl sie ursprünglich in anderen Zeitkontexten entstanden.

In der Zuwendung auf die Zeichen innerhalb des Zeichens der Fotografie, an dem hier gewählten Beispiel von Stanley Greene, fragt man sich (wenn man die Zuordnung getroffen hat, dass es sich im Verbranntem um Menschen handelt), in welchem Bezug die Abgebildeten standen zu den auf der Fotografie nur noch als Rückstände, als verbrannte Teile erkennbaren Menschen.

Ich halte sie zunächst für die Überreste von Ortsansässigen, Zivilisten oder der örtlichen Miliz, und frage mich, was die Gesten über das Verhältnis der noch lebenden Menschen zu den nun toten Menschen aussagen. Zu ihnen verhalten sich Menschen in Wasserlachen, mit erhobenem Zeigefinger, in Berührung durch den mit Gummisandale bekleideten Fuß, in diesem Blick auf die verbrannten Teile.

Als ich erfahre, dass es sich um Amerikanische Soldaten handelt, verwandelt sich mein Denken schlagartig, in der Sinnzuweisung, an der Perspektivenzuschreibung der die verbrannten Körper umstehenden Menschen. Was zunächst als mögliche Formen des Mitgefühls und Unverständnis verstanden wurde, verändert sich unsicher in ein beurteilendes Interpretieren. Die Gesten der Umstehenden werden zu Gesten des Argwohns. Es stellt sich ein bedrückenderes Gefühl ein.

An dieser mit innerlich geschehenden Gegenüberstellung der Deutungsrichtungen von lachenden und anderen Gesten an den verschiedenen Kenntnissen der kulturellen Zeichenzuweisung, gewinnt das Bild an Zuspitzung und weckt die Zuspitzung von Emotion bei mir als interpretierenden Betrachter deutlich. Hinzukommend zur medialen, wertenden Beeinflussung, der meine national gebundene Interpretation folgt, kommt jedoch, folgt man des Sprachphilosophen Hilary Putnams in als Buch erschienen Essay von 1975 *The Meaning of the Meaning*, dass Bedeutungen (von Worten), bzw. Inhalte soziale

Extension besitzen und nicht von dem rein persönlich psychologischen Zustand eines einzelnen Menschen abhängen und zwar unabhängig von dessen Kultur, liest der jeweilige Betrachter die Zeichen nicht nur auf Grund äußerer und innerer Zeichen von Fotografie, sondern auch an Hand seiner eigenen, sozial inneren kulturellen Einschreibung.

Die Philosophin Judith Butler hebt solche, auf eine kulturell geprägte Auslegung von Zeichen und Zeichensituationen in ihrem Buch *Raster des Krieges* stark hervor und macht im Besonderen am Zeichen der Gesichtslosigkeit deutlich, dass es dem Menschen unmöglich sei, die Perspektive der Lesbarkeit von Zeichen aus einer anderen Kultursicht zu deuten, als jene, die einem die Gesellschaft eingeprägte.

Aus dem Rahmen der eigenen Kulturprägung herauszutreten hieße dann letzten Endes, sein Ich abzulegen, in ein anderes, fremdes Ich hinein. Es hieße, von seinem Selbstbewusstsein zu dissoziieren.

An der Kulturentwicklung des Schönen auf das Schöne hin, dissoziieren wir als Menschen dieser Kultur, vom Unerkennbaren, vermeintlich Gesichtslosen weg, entgegen einem Makellosen als identifizierbares Gesicht. Entgegen der Beweglichkeit aller Zeichen und deren zum Abschluss kommender harmonischer Färbung durch Interpretation in Bestimmung von Verhältnissen der Zeichen zueinander und Setzung von Zeicheneinheiten durch den Betrachter, bleibt eine Bewegung des nicht oder unzureichend Zuordnenbaren bestehen, in Form eines visuellen Traumas. Trauma ist die Unfähigkeit zur chronologischen Abspeicherung eines situativen Gegenstands, die andauernde Bewegung. Es ist das Nicht-Erkennen des Ich.

Die Beweglichkeit aller Zeichen ist von dem abhängig, was einwirkt.

Iraq Fallujah mob gathering around dead bodies ist der Titel, welcher der Fotografie im Buch in Übersetzung und im Netz über die

Agentur des Fotografen, noorimages, zugeschrieben ist. In dem Moment, in dem das Wissen einwirkt, das Wissen in Form des Fotografie-Titels, könnte der Betrachter vermeintlich am »mob gathering around dead bodies« ablassen, Zeichen zu deuten, durch eine eingegebene Eindeutigkeit. Die Widersprüchlichkeit am Unkenntlichen jedoch lässt das Auge und den Geist beständig weiter hin und her wandern: Zwischen toten (menschlichen) Körpern und der Entsprechung des Zeichens als verkohltem Rückstand. »[D]ead bodies« als ungesehene, nicht erkennbar totes und zuvor menschlich gewesenes.

Das sehende Auge steht dem wissenden Wort entgegen, wie dem Erblickenden das nicht erblickte. Das Nicht-Verstehen in Form von Widersprüchlichkeit wird zum leeren Moment des geistigen Wanderns an der Fotografie. Das Trauma des gänzlich unerkennlichen (toten) Menschen ist in ihr am unkenntlichen Zeichen verdoppelt. Erstens: Der Mensch ist tot und zweitens: Er ist unerkennbar tot als Mensch.

Was also ist an der Fotografie selbst das Schock auslösende Moment?

Die Erfahrung über die Kultur, sich selbst einer Kulturhaltung zuzuweisen? Der Titel, der mit seinem Wahrheitsanspruch an dem Wahrgenommenen und Wahrzunehmenden auf der Fotografie, die Beweglichkeit genauso einfriert, wie die Fotografie mit ihrer Zeit-Rahmen-Setzung selbst. Erst im Hineintreten in eine Geschichte und kulturelle Erfahrung des Toten, in dem Verwesung des Leichnams, dessen Zerfall auch andere Formen von Todeszuständen zulassen, in Form von Grusel bewirkende, entgegen des schönen Toten kulturhistorisch in der Malerei, unter anderem an der Pietà, zelebriert. Indem die radikalste Emotion hervortreten kann, als Ja. Ja, dies ist die radikalste Form des Todseins für die in der Fotografie Umstehenden, für

die, die der Fotografie umstehen und sie betrachten – in eine gewaltsame Lücke des Gedächtnisses hinein.

Der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan bringt in dem Buch *Krieg und Frieden im globalen Dorf* an, dass Kultur Krieg hervorbringt, wie auch Kultur erst Krieg zu entspringen scheint. Gemeint ist die Kultur der technischen Entwicklungen, in die sich jene der kriegerischen Instrumente genauso einreihen, wie die der Fotografie, von ihren analogen Anfängen bis hin zum Digitalen. Susan Sontag weist redundant auf die sprachlichen Zusammenhänge hin, wie man eben zu sagen pflegt: ein Foto ›schießen‹ oder ›abdrücken‹, wenn man auf den Auslöser tippt.

Dieser Vorgang lässt mich die den spanischen Bürgerkrieg vorwegnehmend Gesellschaft reflektierende Graphik des Malers Francesco de Goya in Erinnerung treten mit dem folgenden Titel: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*. Nämlich auch zeitlich fortschreitend als Gewalt des Menschen, Gewalt durch Gebrauch von Technologie, Gewalt des Marktes, Gewalt der Natur; Kriegsfotografien sind letztlich Produkte der Kriegsfotografen – und in der Zusammensetzung seines Wortes, sichtbare Produkte des Krieges vermittelt Kamera und Entwicklungsapparatur, chemischer oder digitaler Prozesse durch den Fotografen bedient und hergestellt, oder weniger materiell festgesetzt: Sichtbare Produkte des Krieges werden mittels Fotografen transportiert.

Fotografien sind einen Entstehungsprozess durchlaufende Transportgüter mit Inhalten von Zeichen und Transportmitteln durch Raum und Zeit. Sie sind Transportgüter in Folge ihres Nachrichtenwertes. Sie sind Transportmittel als Lagerstätte für Situationen von Krieg, die mittels Fotografie sichtbar zu Produkten dieses werden.

Sie sind, und darin liegt ihr Verkehrswert und ihre Kraft wiederholender Begutachtung, wandlungsfähige Zeichenkopplungen, die

letztlich als wache Zeugnisse, wissens- und damit Betrachter abhängig, auslegungsorientiert funktionieren. Damit ermöglichen sie generell und insbesondere an unkenntlichen Zeichen nicht nur verschiedene Betrachterstandpunkte, sondern heben die Fähigkeit zur kulturkritischen Reflexion des Ich und des Wir als Kultur hervor.

Ziel der Arbeit war es gewesen zu zeigen, welche besonderen Zeichen vermittelnd um das allgemeine Zeichen Fotografie fungieren. Es haben sich innere Zeichen mit internen Zeichenverbindungen sowie äußere Zeichen als externe bzw. extra-externen Zeichen herausarbeiten lassen, die transitorisch das den Transit vermittelnde Zeichen Fotografie in deren Bedeutung durchdringen und dessen Charakteristik als Zeichen in Form eines Gedächtnisses prägen und daheraus erschließen lassen. In der Zeichenspezifik der der Fotografie inneren Zeichen hat die Unterschiedenheit eines unkenntlichen Zeichens im Kontrast zum erkennbaren Zeichen ein Trauma in die Gedächtnishaftigkeit der Fotografie hineingeschrieben in der Form der gewaltsam geprägten Lücke. Der Transitbereich des Zeichens »Fotografie« stellt sich dabei als ermöglichende Schnittstelle von Reflexion auf Kultur an der traumatischen Lücke des unkenntlichen Zeichens heraus, eben wie sich das unkenntliche Zeichen als Vehikel zur kulturkritischen Reflexion des Ich und des Wir als Kultur eröffnet und gerade hierfür bedürfen wir als Betrachter einen verantwortlichen, offenen Umgang mit unseren eigenen Haltungen, Neigungen und Gebärden, die über solche Betrachtungsreflexion vor allem die eigenen Rahmen erkennbar werden lässt.

BILDANGABEN

- Goya, Francesco de (1799): *Radierung – Abb. Capricho 43* (»Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«). Abrufbar unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schlaf_der_Vernunft_gebiert_Ungeheuer [zuletzt abgerufen am 21.10.2014]
- Greene, Stanley (2013), *Iraq Fallujah mob gathering around dead bodies*, Noorimages. ebenfalls erschienen in: Kamber, Michael (Hg.) *Bilderkrieger. Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen, Kriegsphotografen erzählen.*, Ankerherz: Hollenstedt. Abrufbar unter: <http://archive.noorimages.com/series/preview.php?UURL=aaa7e2e6f140f8e4aabf00cdd4886cfc&SECTION=SERIESRESULT&IMGID=00000377> [zuletzt abgerufen am: 21.10.2014]

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Suhrkamp: Frankfurt a. M..
- Butler, Judith (2009): *Folter und die Ethik in der Fotografie*, in: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Campus: Frankfurt/New York.
- Jacobs, Helmut C. (2006): *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*, Schwabe: Basel.
- Kamber, Michael (2013): *Bilderkrieger. Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen, Kriegsphotografen erzählen.*, Ankerherz: Hollenstedt.
- McLuhan, Marshall (1971): *Fiore, Quentin: Krieg und Frieden im globalen Dorf*, Econ: Düsseldorf/Wien/Lengerich, 1. Auflage.
- Peirce, Charles S. (1986): *Die Kunst des Rasonierens*, in: *Semiotische Schriften*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1. Auflage.
- Putnam, Hilary (1990): *Die Bedeutung von Bedeutung*, Klostermann-*Texte: Philosophie*, Klostermann: Frankfurt a. M., 2. Auflage.

Putnam, Hilary (2006): The Meaning of the Meaning, in: Beakley, B. & Ludlow, P. (Hg.): The Philosophy of Mind: Classical Problems/ Contemporary Issues. Cambridge, MA: MIT.

Sontag, Susan (2011): Über Fotografie, 20. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.

EINE SEMIOTISCHE GEGENÜBERSTELLUNG ZWEIER (FRAUEN-)BILDER DES KRIEGES

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der semiotischen Analyse zweier sehr gegensätzlicher fotografischer Darstellungen von kriegerischen Frauen. Zumeist werden Frauen im Krieg eher als passive Leidtragende gezeigt, als Opfer oder als Trauernde, die an den Gräbern ihrer gefallenen Söhne und Ehemänner sitzen. Wir haben es hier allerdings mit handelnden Akteurinnen zu tun. Zum einen werden wir eine Fotografie von israelischen Soldatinnen auf einem Militärstützpunkt in der Negev-Wüste näher betrachten und zum anderen eine weibliche Frauenbrigade der »Freien Syrischen Armee«. Beide Bilder sind zeitgenössische Fotografien, die bei etablierten Online-Medien zur Untermalung von Internetartikeln dienen. Das

Vorgehen der Analyse stützt sich dabei auf den kritischen Essay »Rhetorik des Bildes« (Barthes 1990: 28-46) von Roland Barthes und soll dazu dienen, einen geschärften Blick für Stereotypisierungen und Ideologien die sich hinter den Bildern verstecken, zu bekommen. Denn obwohl die Fotografien auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Frauenbilder im Kriegskontext zeigen, die einmal eher positive und einmal eher negative Gefühle bei der westlich sozialisierten Bildbetrachter_in hervorrufen, so locken beide Fotografien doch leicht auf eine falsche Fährte. Denn aufgrund der Instrumentalisierung von Bildern als mediale Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit oder dem Eigenen und dem ›Fremden‹, neigen wir leicht dazu voreilige Schlüsse zu ziehen.





Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) leistete mit seinem triadischen Zeichenmodell einen sehr entscheidenden Beitrag zum heutigen Verständnis von Zeichen und beeinflusste damit maßgeblich den Gegenstandsbereich der strukturalistischen Semiotik. (vgl. Nöth 1985: 34) Seine Definition von Zeichen lautet:

»Ein Zeichen, oder Repräsentamen, ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den Interpretanten des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein Objekt. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee, die ich manchmal den Grund des Repräsentamens genannt habe.«

(Nöth 1985: 36)

Für Peirce ist »das gesamte Universum mit Zeichen durchdrungen, wenn es nicht sogar ausschließlich aus Zeichen besteht« (ebd.: 35). Somit wird die Semiotik zu einer Art »Universalwissenschaft«

(ebd.) erhoben. Weiter sei gesagt, dass Zeichen nur in einem Bezugssystem von Zeichen funktionieren und sich ständig überlagern können.

THEORETISCHE GRUNDLAGE

Neben Peirce war auch der französische Kulturtheoretiker Roland Barthes (1915-1980) ein sehr bedeutsamer Vertreter der Zeichentheorie. Sein Essay *Rhetorik des Bildes*, auf den sich die folgende Analyse bezieht, untersucht die Funktionsweise massenmedialer Bildprodukte und vermittelte der Semiotik damit einige nachhaltige Anstöße (vgl. Röttger-Denker 1989: 20). Um die Wirkung von Bildern entschlüsseln zu können, veranschlagt Barthes folgende drei Botschaftstypen: »eine sprachliche, eine kodierte bildliche und eine nicht-kodierte bildliche Botschaft« (Barthes 1990: 32).

Die Hauptaufgabe der sprachlichen Botschaft (in Form von Bildbeschriftungen, Titeln oder Zeitungsartikeln) ist dabei die Funktion des Verankerns. In den meisten »Verankerungsfällen hat die Sprache offenkundig eine Erhellungsfunktion, aber diese Funktion ist selektiv; es handelt sich um eine Metasprache, die sich nicht auf die Gesamtheit der bildlichen Botschaft bezieht, sondern nur auf manche ihrer Zeichen... » (ebd.: 35 f.).

Bild und Text gehen eine enge Bindung miteinander ein, in der sie sich gegenseitig beeinflussen und möglicherweise verfälschen können. Eben deshalb ist die Einbeziehung des Textes nach Barthes ein unverzichtbares Element der semiotischen Bildanalyse.

Die nicht-kodierte bildliche Botschaft, quasi die reine Ausgangslage im Bild, ist für Barthes die denotierte Botschaft (vgl. ebd.: 15). Das heißt, alles was auf dem Bild offensichtlich als Gegebenheit erkennbar ist, gehört zur denotierten Botschaft. Das Abbild einer Katze, bedeutet Katze und das Abbild eines Schuhs bedeutet Schuh. Signifikant und Signifikat sind quasi ein und dasselbe. Diese Botschaft ist rein hypothetisch, »da jede beliebige, aus einer realen Gesellschaft stammende Person immer über ein höheres Wissen als das anthropologische Wis-

sen verfügt« (ebd.: 37) und deshalb naturgemäß mehr wahrnimmt als das »Bild im Reinzustand« (ebd., vgl. Dörfler 2000: 25).

Unter der kodierten bildlichen Botschaft beziehungsweise der konnotierten Botschaft, versteht Barthes schließlich die »Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche [...] Botschaft« (Barthes 1990: 16, vgl. Dörfler 2000: 24). Das bedeutet, alles was mit dem Bild mitschwingt, gehört zur konnotierten Botschaft. Es bedarf einer Interpretation dieser Elemente. Die Konnotation beruht dabei auf historischen bzw. publizistischen Konventionen und verweist auf verschiedene Signifikate (vgl. Nöth 1985: 449). Anhand dieser Botschaft können beispielsweise die moralischen Grundsätze einer Gesellschaft näher betrachtet werden.

I. SIMON AKSTINAT (2013)

DIE SPRACHLICHE BOTSCHAFT

Zunächst untersuchen wir eine 2013 aufgenommene Farbfotografie des Berliner Fotografen Simon Akstinat. Über die Bildunterschrift erfährt die Betrachter_in, dass es sich hierbei um israelische Soldatinnen handelt, die sich auf einer Militärbasis in der Negev-Wüste (Südisrael) befinden. Der Fotograf nahm das Bild für den Bildband *Guns N'Moses* (für sein Buch *Jewish Girls in Uniform*, was im Herbst diesen Jahres erscheinen soll) auf, den er »betont unpolitisch gehalten« (Sydow 2014: 2) habe. Das Foto erschien am 07. Februar 2014 erstmalig bei *Spiegel Online* zusammen mit einem Artikel, der über die Wehrpflicht von israelischen Frauen berichtet. Dem Artikel zufolge »ist der jüdische Staat das einzige Land weltweit, in dem Frauen im Militär dienen müssen« (ebd.: 1), denn schon aufgrund »der zahlenmäßigen Überlegenheit der arabischen Armeen brauchten die israelischen Streitkräfte nicht nur jeden Mann, sondern auch jede Frau« (ebd.), so kann man lesen.

Israels Staatsgründer David Ben-Gurion (1886-1973) formulierte es so: »Die Armee ist das oberste Symbol der Pflicht, und so lange Frauen den Männern in der Erfüllung dieser Pflicht nicht gleichgestellt sind, haben wir wahre Gleichheit noch nicht erreicht.« (ebd.)

Dennoch hebt der Artikel auch hervor, dass »die Rolle der Frauen in der israelischen Armee nicht unumstritten« (ebd.) sei. Immerhin seien jedoch »die meisten israelischen Frauen stolz darauf, zwei Jahre im Militär zu dienen« (ebd.), heißt es. Die sprachliche Botschaft lenkt die Aufmerksamkeit der Bildbetrachter_in demnach auf die Einzigartigkeit der Wehrpflicht von Israels Frauen, auf ihre bisher geleisteten militärischen Dienste und auf ihre Gegnerschaft im Land.

DAS DENOTIERTE BILD

Die Fotografie wirkt durch angenehme Farben und klare Anordnung auf den ersten Blick harmonisch und ›leicht bekömmlich‹.

Vordergründig sehen wir sieben junge, hellhäutige, scharf umrandete weibliche Personen, die sich in einer lauftypischen Vorwärtsbewegung nebeneinander befinden und lächelnd in unterschiedliche Richtungen blicken. Links außen im Bild springt eine von ihnen freudig in die Luft und wirft dabei ihre Hände und ihre Füße nach oben (auch ihre zwei Zöpfe fliegen mit ihr in die Höhe). Sie scheint außerdem eine Art Freudenschrei von sich zu geben. Ihr Blick richtet sich dabei der Kamera (der Bildbetrachter_in) entgegen. Durch die Dynamik und die ausladende Geste des Sprungs bildet diese Frau zweifellos einen Blickfang im Bild.

Alle Personen tragen einen olivgrünen, legeren Overall und die langen Haare zu einem lockeren Zopf gebunden. Die zweite Person von links trägt außerdem einen Stoffhut, den sie mit der rechten Hand am Hinterkopf festhält, um schräg nach oben zu schauen. Die dritte Person von links bildet mit ihrer rechten Nachbarin eine Art ›Blickpaar‹, da sie beide nach rechts schauend, die springende Person fixieren und dabei amüsiert lächeln. Rechts daneben eine etwas kleinere weibli-

che Person, die geradeaus in die Kamera lacht. Das Ende der Reihe bilden zwei weitere Frauen, die neben den anderen laufen und nach unten beziehungsweise zur Seite schauen und dabei auch lächeln. Die Schuhe der Frauen sind vom Sand verstaubt und stechen mit einer ungewöhnlichen Helligkeit etwas hervor. Der Fokus liegt auf den Gesichtern und den Haaren (auch Händen und Armen) der Frauen, da der Rest ihrer Körper von gleichförmigen Overalls bedeckt ist. Die Personen nehmen die mittlere Horizontale des Fotos ein. Um sie herum breitet sich ein rötlicher Sandteppich aus. Die Landschaft, in der sie sich bewegen, ist karg und gleichförmig. Die Sonne scheint und es liegt aufgewühlter Staub in der Luft. Der Himmel nimmt mit einem blassen Blau den oberen Teil des Bildhintergrundes ein.

Rechts hinter den Frauen, im Goldenen Schnitt des Bildes, steht ein longitudinal ausgerichteter Panzer. Man erkennt anhand mehrerer Kanonenrohre, dass sich hinter dem Panzer noch mehrere Panzer in einer Reihe befinden müssen. Dahinter erkennt man ein blaues, glatt erscheinendes Gebäude.

DAS KONNOTIERTE BILD

Die Bildsubjekte vermitteln der Betrachter_in zunächst Jugendlichkeit, Weiblichkeit und Ausgelassenheit. Die Frauen interagieren lächelnd und haben offensichtlich Spaß, bei dem was sie gerade tun. Durch ihre Uniformiertheit und die Panzer im Bildhintergrund wird (zusammen mit der sprachlichen Botschaft) der militärische Status der Frauen deutlich. Sie erscheinen kollektiv in einem olivgrünen Overall, der ihre Zugehörigkeit (zum Militär) und gegebenenfalls ihre Professionalität kennzeichnet. Der Panzer im Hintergrund weist eine ähnliche Farbgebung auf und steht in einer Beziehung zu den Frauen (Grün ist die Farbe der Natur und dient im Militär zu Tarnzwecken). Soldatinnen gelten gemeinhin als emanzipiert und werden als Zeichen einer modernen und gleichberechtigten Gesellschaft gesehen. »In den USA erhielten Frauen bereits 1948 das Recht, Mitglied der Streitkräfte zu

werden, gefolgt von Großbritannien im Jahre 1949 und Kanada 1951 sowie Frankreich 1972.« (Eifler 2010: 46 f.) Die weiteren Entwicklungen bis ins 21. Jahrhundert zeigen, dass Frauen »zum anerkannten Teil des Militärs geworden sind. Sie haben rechtliche Regelungen über den Zugang und zu den Tätigkeiten in den Streitkräften erreicht.« (ebd.: 47)

Ein weiteres Zeichen, beziehungsweise ein weiteres verkapptes Indiz für zusätzliche Sinngehalte, sind die langen und gepflegten Haare der Frauen. Der Umgang mit den eigenen Haaren ist ein Signifikant für Individualität. Schon seit Urzeiten definieren sich Menschen über ihr Haar. Deshalb gilt geschorenes Haar auch als »Schändung und Strafe für unangemessenes oder unzüchtiges Verhalten, ebenso auch als Markierung der Unfreiheit und des Sklaventums.« (Laitenberger 2011)

Diese Frauen scheinen demnach alles andere als unfrei zu sein. Sie tragen ihr langes Haar und damit ihre Weiblichkeit offen nach außen. Außerdem tragen sie Armschmuck, was ihre Weiblichkeit zusätzlich unterstreicht, jedoch im Militärkontext recht unangemessen scheint.

Die Soldatinnen wurden augenscheinlich in einem entspannten Moment aufgenommen, der keine typische Kriegssituation demonstriert. Vielmehr wirkt das Ganze wie ein Abenteuer, an dem die Frauen teilnehmen. Durch ihre Anordnung und ihre Posen erinnern sie gar an weit verbreitete Werbeplakate. Es fehlt tatsächlich nur ein Werbeslogan im Bild um diesen Eindruck zu komplettieren. Ebenso gut könnte es sich um eine sogenannte Girl-Band – wie etwa die *Spice Girls* – handeln, die mit diesem Portrait Werbung für sich macht. Die Homogenität und die Makellosigkeit der Bildsubjekte wären hierfür ebenso typisch wie ihre Mimik und Gestik. Durch ihr einwandfreies »europäisches Aussehen« und ihre überquellende Fröhlichkeit (mit Verweis auf den Freudensprung) propagieren die Soldatinnen unmerklich die »Leichtigkeit des westlichen Lebens«. Wir stoßen hier zwangsläufig

auf das Feld der westlichen Populärkultur. Die Frische und Jugendlichkeit zusammen mit der Attraktivität der Frauen wirkt auf die Betrachter_in ziemlich überzeugend. Sie qualifizieren sich unmerklich zu attraktiven Kämpferinnen für typisch westliche Werte wie etwa Freiheit, Gleichheit und Demokratie. Die Frauen befinden sich in der Wüste, die Sonne scheint direkt über ihren Köpfen und sie erfreuen sich ihres Lebens. Nahezu alles in diesem Bild vermittelt Natürlichkeit, Optimismus und Homogenität.

Der verstaubte Panzer im Hintergrund ist ein weiteres sehr wichtiges Zeichen. Er konnotiert allerdings etwas grundsätzlich Anderes. Es handelt sich um einen in Serie hergestellten israelischen Kampfpanzer des Typs MERKAVA Mk-4 (vgl. Army Guide o.J.). Merkava bedeutet auf Hebräisch so viel wie Streitwagen. Derartige Panzer werden in Kriegen eingesetzt und stehen für Unzerstörbarkeit, Schutz und Kampfbereitschaft (vgl. ebd.).

Kaum vorstellbar, dass die vergnügten Frauen im Bildvordergrund mit diesen Panzern losziehen um ihre Widersacher zu bombardieren. Durch die Ausgelassenheit der Frauen fällt es schwer eine Verbindung zu den Strapazen und der Brutalität eines Krieges oder zur Erbarmungslosigkeit eines Kampfes herzustellen.

Wobei die sprachliche Botschaft uns verriet, dass israelische Frauen im Militär schon einiges geleistet haben. Der Artikel zum Bild liest sich wie eine Lobeshymne auf die israelische Heldin, die entweder als erste Kampfpilotin zum Einsatz kam oder als Soldatin an vorderster Front kämpfte und für ihr Land starb. Den sexuellen Übergriffen zum Trotz genauso wie den Anfeindungen ultraorthodoxer Gruppen im Land, sei die israelische Frau stolz im Militär dienen zu dürfen, so verlautet es *Spiegel Online*. (vgl. Sydow 2014: 1)

Doch wirken die Frauen im Bild wirklich so mutig und abgeklärt? Als Leser_in kommt man ins Zweifeln. Dieses Bild wirkt vielmehr wie eine verharmlosende Werbung, indem es die 'gute Zeit' des Militärdienstes der Frauen zeigt, nicht aber was damit noch zusam-

menhängt. Lediglich der Panzer flößt dem Bild aus dem Hintergrund einen Hauch von Krieg ein.

II. ANDREAS STAHL (2013)

DIE SPRACHLICHE BOTSCHAFT

Ein weiteres Bild, das einer Analyse unterzogen werden soll, ist eine ebenfalls im Jahr 2013 aufgenommene Farbfotografie, welche vier Frauen der sogenannten *Freien Syrischen Armee* (Asher 2013: 1) zeigt. Das Foto von Andreas Stahl dient der Untermalung eines am 23. April 2013 erschienenen Internetartikels von *VICE*, einem sehr beliebten (Online-) Magazin für Jugendkultur, politische Aufklärung und »Trash-Journalismus« (Rapp 2005: 1). Im Artikel kann nachgelesen werden, wie sich eine weibliche Kampfbrigade der *FSA* (Asher 2013: 1) regelmäßig im Haus einer alten Dame namens »Tante Mahmoud« (ebd.) zusammenfindet um gemeinsam über »Frieden, Demokratie und die Rechte von Frauen« (ebd.: 2) zu sinnieren. Der Artikel thematisiert die schwierige Lage der syrischen Frauen im nun schon seit zwei Jahren andauernden Bürgerkrieg. Die Frauen hätten »Präsident Assad den Dschihad erklärt« (ebd.), heißt es. Dem Artikel ist auch zu entnehmen, dass es sich bei den abgebildeten Frauen um Hinterbliebene handelt, denn sie haben neben ihrem Mann meist auch ihre Häuser bei den militärischen Angriffen der syrischen Regierung verloren (vgl. ebd.). Die Frauen seien zwar »kampfbereit« (ebd.: 3), jedoch erführen sie durch die muslimischen Rebellengruppen »Jabhat al-Nusra (eine der bekanntesten islamischen Gruppierungen im syrischen Bürgerkrieg, die erst kürzlich in die US-Liste der Terrororganisationen aufgenommen wurde) sowie die Al-Farouq-Brigade, al-Qaida und verschiedene andere ausländische Mudschahedinkämpfer« (ebd.) vehementen Widerspruch, da es Frauen in der Öffentlichkeit schlichtweg »nicht erlaubt« (ebd.) sei, Waffen zu tragen.

DAS DENOTIERTE BILD

Das Foto wirkt auf den ersten Blick etwas bizarr und möglicherweise beunruhigend. Den Bildfokus bilden vier frontal aufgenommene, in schwarz gehüllte Personen, die sich auf einer dünnen, mit floralen Mustern versehenen Matratze auf dem Boden sitzend befinden. Die Personen nehmen etwas weniger als zwei Drittel des gesamten Bildbereichs ein. Sie alle tragen traditionelle islamische Frauengewänder, sowie einen Gesichtsschleier namens Niqab, sodass von ihren Gesichtern nichts außer ihren Augen zu sehen ist. Links im Bild sehen wir eine Person, die eine schwarze Militärweste über ihrer Kleidung trägt. Sie schaut nach links aus dem Bild heraus und wird teilweise vom linken Bildrand abgeschnitten. Ihre nackte Hand ist neben dem schmalen Spalt für ihre Augen, das einzige was von ihr zu erkennen ist. Rechts neben ihr sitzt eine Person, die mithilfe ihres linken Arms auch ihre Augen verdeckt, sodass man lediglich einen in schwarze Tücher gehüllten, seitlich hockenden Körper ausmachen kann. Bei ihrer rechten Nachbar_in hingegen werden Stirn und Augenbrauen durch die Ausparung des Gesichtsschleiers sichtbar. Ihre Augen scheinen geschlossen zu sein. In ihren Händen hält sie zaghaft ein nach oben gerichtetes Gewehr mit blauem Gewehrriemen. Die schmale, lange Waffe bildet eine Diagonale über ihren Oberkörper, seitlich an ihrem Gesicht vorbei und ist ein unbedingter Blickfang im Bild. Ihren Kopf neigt sie zur Seite in Richtung des Gewehrlaufes. Außerdem auffällig ist ein rosafarbener Strumpf, der aus ihrer schwarzen Kleidung herausblitzt. Ihre rechte Nachbar_in bildet den Schluss der ›sitzenden Verschleierte‹ und ist die einzige Person, die direkt in die Kamera schaut. Sie bildet zusammen mit dem Ende der grauen Wand und einer Frau im Hintergrund den Goldenen Schnitt im Bild. Auffällig sind ihre hellen Augen hinter dem schwarzen Schleier. Außerdem treten noch zwei violette Ärmel ihres Pullovers und ihre Hände aus dem schwarzen Gewand hervor. Hinter den Personen ragt eine graue Betonwand empor, an der mittig ein Jutebeutel herunter hängt. Die restlichen Bestandteile des

Zimmers sind ein orientalisch gemusterter, roter Teppich sowie ein beige schimmernder Vorhang, der rechts vom oberen Bildrand verdreht hinunterhängt. Dahinter befinden sich zwei weitere Personen. Sie beobachten das Geschehen aus dem Hintergrund. Auch sie tragen dunkle, weite Kleider, dazu allerdings farbige Kopftücher. Eine von ihnen schaut etwas verträumt rechts an der Bildbetrachter_in vorbei, die Andere ist größtenteils vom rechten Bildrand abgeschnitten und somit kaum erkennbar. Hinter ihr tritt Tageslicht durch ein Fenster.

DAS KONNOTIERTE BILD

Ausgehend von der Perspektive einer ›westlich sozialisierten‹ Bildbetrachter_in (mit Bezug auf die Leserschaft des *VICE*-Onlinemagazins), soll auch dieses Bild nun auf mögliche Botschaften hin untersucht werden. Die Stimmung im Foto wirkt abstrus, da kaum Anhaltspunkte dafür zu finden sind, was diese bewaffneten Frauen eigentlich machen.

Ein erstes Zeichen, dass sich der Betrachter_in regelrecht aufdrängt, ist die starke Verschleierung der Frauen im Bild. Die Verschleierung (arabisch hijab) spielt im Islam insofern eine Rolle, als dass sie eine Trennung der Geschlechter vornimmt (vgl. Zeycan 2007). Sie soll die Tugend der Frau schützen, denn wäre sie nicht verhüllt, würde sie Gefahr laufen als Lustobjekt gesehen zu werden und damit die soziale Ordnung zu gefährden, so die Idee (vgl. ebd.). Die Frau erschafft mit dem Schleier eine Grenze zwischen sich und der Öffentlichkeit und erfüllt so ihre außerhäusliche Rolle (vgl. ebd.).

In westlich geprägten Gefilden gilt die Verschleierung heutzutage als ein Zeichen für die Unterdrückung und Erniedrigung der Frauen in islamischen Gesellschaften und wird mehrheitlich als etwas ›Fremdartiges‹ mit einer negativen Konnotation wahrgenommen (vgl. Maier, Balz 2010: 87f.). Denn Orientalismus und damit auch die Vorstellung von Verschleierung ist »eine Projektion des Westens, eine Konstruktion des Fremden, über das das Eigene versucht wurde zu beschreiben und zu sichern. Dies war auch immer mit dem Wunsch zu

sehen verknüpft – zur Versicherung eigener Übersicht und Souveränität –, bestimmt sind Machtverhältnisse somit von einem Wunsch nach ›maximaler Sichtbarkeit‹.« (Wenk 2008: 37)

Zugleich entsteht der Eindruck, dass sich diese Frauen, ob nun freiwillig oder unfreiwillig, der modernen (westlichen) Zivilisation abwenden und infolge dessen werden sie womöglich als ›bildungsfern‹ eingeschätzt. Damit wiederum geht einher, dass die Betrachter_in dazu neigt, sie als Menschen zweiter Klasse einzustufen. Die männlich vorgegebene Gesellschaftsordnung, in denen sie kaum Rechte haben, nehmen sie einfach hin bzw. aus westlicher Sichtweise ›können sie es ja auch nicht besser wissen‹. Vor allem der Gesichtsschleier deutet für die sogenannte westliche Öffentlichkeit auf den fundamentalistischen Islam und in diesem Zusammenhang auch auf Terrorismus hin. Der Mensch hinter dem Schleier ist nicht sichtbar und wirkt somit charakterlos und spätestens seit 9/11 hochgradig gefährlich. Seit dem 11. September wird versucht, dem ›Gegner visuell habhaft zu werden‹ (ebd.). Würde man den Faden nun weiterspinnen, ›über das Gesicht ›des Schurken‹ als des Anderen sich seiner selbst angesichts der Verunsicherung durch die ubiquitäre Bedrohung zu versichern, schreiben sich auch Stereotype fort, die mit Ethnizität ebenso wie mit Geschlecht verbunden sind‹ (ebd.).

Dieser Eindruck wird zusätzlich unterstützt, durch die teilweise ›Abgeschnittenheit‹ der Personen im Bild (es scheint nicht wichtig, wer diese Frauen wirklich sind). Sie sind die Spielbälle extrem-islamistischer Männer, so könnte es der Betrachter_in in den Sinn kommen. Denn seit dem 11. September etablierte sich die Verschleierung in der Flut massenmedialer Darstellungen ›als negative Ikone einer neokolonialen Interpretation von Menschen- und Frauenrechten, mit der die afghanischen Frauen als Objekt ›epistemischer Gewalt‹ (Spivak) und einer Politik der Sicherheit konstruiert werden.‹ (Holert 2008: 169)

Es macht kaum einen Unterschied mehr, ob wir nun verschleierte Afghaninnen oder verschleierte Syrerinnen sehen, denn die Zeichen sind nahezu identisch.

Die Farbe Schwarz ist durch die Kleider der Frauen im Bild äußerst präsent. In der abendländischen Kultur steht diese Farbe für Dunkelheit, Trauer und das Böse. Jedoch kann Schwarz auch ein Zeichen für Kultiviertheit und Eleganz sein. In unserem Fall wird, zusammen mit all den anderen Zeichen, eher Ersteres evoziert, das ›böse und gefährliche Fremde‹ gewissermaßen.

Ein weiteres sehr auffälliges Zeichen ist natürlich die Kalaschnikow des Typs AK-47 in den Händen einer der Frauen. Die Waffe steht für Kampfbereitschaft, Aggression und Gewalt. Sie kann auch als Phallussymbol gedeutet werden und gilt deshalb als ein männliches Instrument. Diese Gegebenheit stellt einen Gegensatz zu der vorher konnotierten Fremdbestimmtheit und Unterdrückung der verschleierten Frauen. Sie bekommen durch das Gewehr ein Stück Souveränität zugesprochen und die Betrachter_in kommt ins Grübeln, was es damit wohl auf sich hat. Einmal mehr suggeriert die Bildkonstellation Gefahr. Bewaffnet, erinnern diese Frauen an wohlbekannte Bilder von islamischen Terrorereinheiten, die quasi nichts mehr zu verlieren haben außer ihrem Leben. Nach näherem Hinsehen jedoch erkennt die Betrachter_in, dass die Frau das Gewehr sehr unsicher behandelt und es geradezu wie ein Schutzschild oder eine Trophäe vor sich hält. Nur mit ein paar Fingern umschließt sie den Lauf der Waffe. Sie und das Gewehr gehen keine gewohnte Beziehung miteinander ein, sondern wirken eher fremd, gerade so, als hätte sie das erste Mal in ihrem Leben eine Waffe in der Hand. Es drängt sich der Eindruck auf, die Frau hält die Kalaschnikow lediglich zu Repräsentationszwecken, für diese Fotoaufnahme. Sie wirkt durch ihre Zögerlichkeit unprofessionell und verkrampft und stellt somit doch keine ernsthafte Gefahr dar. Vielmehr wird hiermit die allgemeine Meinung über die ›friedfertige, schwache Natur der Frau‹ evoziert. Auch der herausblitzende rosa-

farbene Strumpf unterstreicht noch einmal ihre Femininität, da diese Farbe als eine typisch weibliche Farbe angesehen wird.

Als weiteres »kriegerisches Zeichen« kommt die Militärweste der ersten Person von links hinzu. Derartige Westen tragen Soldat_innen im Krieg. Die Weste wirkt am Körper der verschleierten Frau etwas deplaziert, da sie nicht den Eindruck erweckt, als würde sie in Tante Mahmouds Wohnzimmer militärische Kampfhandlungen vollführen wollen oder auch nur können, da ihr wahrscheinlich die weite, unpraktische Kleidung im Weg wäre.

Die Frauen befinden sich laut Bildunterschrift also im »Haus von Tante Mahmoud«. Die Ausstattung des Innenraumes lässt auf einfache Verhältnisse schließen. Die Frauen sitzen auf einer dünnen Matratze auf dem Boden, wie es in Syrien wahrscheinlich nicht unüblich ist. Auch diese »Wartehaltung« lässt sie wenig kämpferisch und eher passiv aussehen. Zusammen mit der sprachlichen Botschaft bekommt die Betrachter_in einen annähernd differenzierten Einblick darüber, in welcher misslichen Lage die Kämpferinnen sich befinden, denn einerseits wollen sie (um Gleichberechtigung, Frieden und Demokratie) kämpfen, andererseits ist es ihnen laut Internetartikel durch ihr »Frau-Sein« (bzw. der männlich vorgegebenen Gesellschaftsordnung) verboten zu kämpfen (vgl. Asher 2013).

Hinter ihnen, die unverputzte Betonwand repräsentiert eine gewisse Rohheit und Unfertigkeit. Der rote, orientalisch gemusterte Teppich bringt zusammen mit dem schimmernden Vorhang etwas Wohnlichkeit in das karge Zimmer. Alles in allem aber wirkt der Raum, in dem sich dieses Szenario abspielt, auf die Bildbetrachter_in beengend, reizlos und nüchtern.

Die vierte Frau von links schaut mit ihren hellen Augen klar und ernst in die Kamera. Sie ist die Einzige unter den Frauen, die nicht verunsichert oder anteilnahmslos scheint. Vielmehr blickt sie kampfbereit und aufmerksam aus ihrer Niqab. Man könnte meinen, sie fordere die Bildbetrachter_in zu irgendetwas auf. Ihre Hände wirken sehr groß

und scheinen die Nähe zur Waffe zu suchen. Zusammen mit der Kante der grauen Wand macht sich links von ihr eine neue Sphäre im Hintergrund des Raumes auf, in der sich zwei weitere Frauen aufhalten. Sie stehen und schauen dem Geschehen teils verträumt, teils skeptisch aus dem Hintergrund zu. Sie sind sehr viel ›legerer‹ verschleiert als die Frauen im Vordergrund und versprühen mit ihren farbigen Kopftüchern sogar etwas Freundlichkeit im Bild. Hinter ihnen befindet sich ein Fenster, durch welches Tageslicht hinein scheint. Diese beiden könnten unter Umständen als eine ›Verbindung nach draußen‹ interpretiert werden.

SCHLUSSFOLGERUNG

Beide Fotografien sind vor nicht allzu langer Zeit (2013 und 2014) bei vielbesuchten Onlinemagazinen erschienen. *Spiegel Online* ist ein deutschsprachiges Online-Medium, welches monatlich ca. 11 Millionen Leser erreicht (vgl. AGOF 2014: 25). Die Nachrichten-Plattform gilt damit als führend im deutschsprachigen Internet (vgl. Spiegel-Gruppe 2014).

VICE hingegen ist ein internationales Medien-Unternehmen, welches es laut eigenen Angaben vor allen mit einem »einflußreichen jungen Publikum« (VICE Mediadaten 2013: 3) zutun hat. Im *VICE Mediakit 2013* kann gelesen werden, dass die Internetseite *vice.com* »eine überdurchschnittliche Verweildauer und sehr viele Seitenaufrufe pro Unique User« (ebd.: 7) erreicht. Beide Fotografien dienen für diese etablierten Medienunternehmen als Visualisierungen für Internetartikel, die über die Rolle von Frauen im Kriegskontext informieren sollen. Natürlich sind Kriege und Konflikte ein fester Bestandteil medialer Berichterstattungen. Dabei werden Medien (insbesondere Bilder) allerdings leicht zu »unmittelbaren Konfliktakteuren«, »d.h. sie tragen zu Stereotypisierungen und Verfeindungen bei oder rufen unmittelbar zu Gewalt auf« (Vierchow, Thomas, Thiele 2010: 19). In diesem Zusammenhang werden »alte Feindbilder und (Geschlechter-)

Stereotype reaktiviert; sie werden allerdings auch verändert und modifiziert« (ebd.: 36). So ist beispielsweise die Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit oder Religion seit dem 11. September viel wichtiger geworden. Aus- und Abgrenzungsprozesse (durch Medien) erfolgen seitdem eher entlang der Religiosität und der ›ethnischen Zuordnung‹ als entlang der politischen Gesinnung. (vgl. ebd.)

Die Degradierung der Frauen durch Stereotypisierungen spielt in beiden Bildern eine sehr wichtige Rolle. Deshalb ist bei der Interpretation derartiger Illustrationen äußerste Vorsicht geboten, was nicht zuletzt auch die vorangegangene Analyse bezeugen soll.

Beide Fotografien richten den Fokus nicht auf den Krieg selbst, sondern auf seine Akteurinnen. Die Kategorie der Geschlechtlichkeit wird dabei von den Frauen sehr unterschiedlich performt. Dies ist natürlich auf ihre soziale und kulturelle Herkunft zurückzuführen, liegt jedoch auch im Auge der Betrachter_in (und der Fotograf_in). Das Foto der israelischen Soldatinnen könnte, wie oben erwähnt, als Werbeplakat dienen, da es bei der Betrachter_in vorwiegend positive Gefühle auslöst. Jedoch transportiert es gleichzeitig ein bestimmtes Frauenbild (nämlich das der ›feminierten Soldatin‹) durch derartig auffällige Zeichen wie Schmuck, langes Haar, ein adrettes feminines Äußeres und somit ein Mitschwingen ›typisch weiblicher Attribute‹, sodass »eine Öffnung des Militärs für Frauen als Soldatinnen keineswegs per se in ein Aufbrechen traditioneller, patriarchaler Geschlechterverhältnisse mündet« (ebd.: 28). Denn auch andere Befunde zu medialen Darstellungen von Frauen als Soldatinnen weisen in die gleiche Richtung (vgl. ebd.). Israel machte mit der Abschaffung des Kampfruppenverbots im Jahr 2000 theoretisch alle militärischen Positionen für Frauen zugänglich und sorgte damit offiziell für Gleichberechtigung, doch sieht die Praxis leider weit anders aus (vgl. Friedel: 105). Auch wenn das Bild durch seine positive Ausstrahlung zunächst den Anschein erweckt, dass israelische Soldatinnen gut integrierte Mitglieder des Militärs sind, so wird ihnen doch ein »Mangel be-

stimmter männlich konnotierter Charakteristika – und die daraus gefolgerte weibliche Geschlechtsidentität« (ebd.: 112) attestiert. Somit kämpfen diese Frauen nicht etwa den Krieg auf dem Schlachtfeld, sondern vielmehr den Krieg um die Gleichberechtigung.

Das Foto der weiblichen Kampfbrigade der *Freien Syrischen Armee* zeigt uns eine vergleichbare Situation, wie wir oben erfahren haben. Denn die Musliminnen möchten laut Artikel vor allem um Gerechtigkeit und Gleichberechtigung kämpfen, jedoch lässt sie die »überwiegend männerdominierte Gesellschaft« (Asher 2014) nicht zum Zuge kommen. Den Frauen bleibt nichts anderes übrig, als »zunächst eine sichtbare Präsenz zu schaffen« (ebd.).

Die zuletzt geführten Kriege des Westens führten zudem zu einer Instrumentalisierung bestimmter ikonografischer Bilder in medialen Darstellungen und Diskursen (vgl. Vierchow, Thomas, Thiele 2010: 35). Besonders im »Krieg gegen den Terror«, ist die Ideologie der Bilder zu einer fragwürdigen Methode geworden. »Über die Metapher des Schleiers wird der Islam bzw. der Islamismus als eine rückständige, vormoderne Welt konstruiert, in der sich weder Aufklärung noch Säkularisierung und Rationalisierung vollzogen zu haben scheinen« (Maier, Balz 2010: 93). Zusätzlich zu der Inszenierung einer »fremden« Weiblichkeit, entwickelten sich Bilder von verschleierte Frauen in Richtung einer Gefährlichkeit (etwa als verummte antiimperialistische Kämpferinnen). »In der Bilderpolitik der Verschleierung wird schließlich eine Brücke in der Wahrnehmung einer Bedrohlichkeit zwischen Außen und Innen...« geschlagen (ebd.). Auf solch eine Gefährdung weist (auch unter Einbezug der Bewaffnung der Frauen) unser zweites Bild hin.

Auch wenn sich die Fotografien optisch signifikant voneinander unterscheiden, so sollten die gezeigten Frauengruppen doch ein gemeinsames Interesse haben, nämlich das des Gewährwerdens. Denn Krieg und Frieden hängen eng mit den traditionellen Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit, sowie auch der Konstruktion von

dem ›Fremden‹ und dem ›Eigenen‹ zusammen. Die stereotypen Sichtweisen suggerieren die Medien dabei – einmal mehr, einmal weniger verschleiert – durch ihre Bilder und Berichterstattungen

BILDANGABEN

Simon Akstinat (2013): Israelische Frauen auf dem Stützpunkt Shizafon. Die Armee-Basis wurde 2004 in der Negev-Wüste errichtet. (s. S. 133)

Andreas Stahl (2013): Eine Frauenbrigade der FSA trifft sich im syrischen Atmeb im Haus von Tante Mahmoud. (s. S. 134)

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1990): Die Rhetorik des Bildes, in: Barthes, Roland (Hg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III. Übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dörfler, Hans-Dieter (2000): Das fotografische Zeichen, in: Julia Schmitt/Christian Tagsold/Hans-Diether Dörfler/Volker Hirsch/Beate Rabe (Hg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Forschung Soziologie, Bd. 73, Opladen: Leske + Budrich.

Eifler, Christine (2010): Militär und Geschlechterverhältnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Friedel, Susanne A. (2010): Feminisierte Soldatinnen: Weiblichkeit und Militär in Israel, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Holert, Tom (2008): Wie die Bilder zur Ordnung rufen. Geschlecht, Militär und Fotografie im >War on Terrorism<, in: Linda Hent-

- schel unter Mitarbeit von Caroline Schubarth (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse. 1. Auflage, Berlin: b_books Verlag.*
- Maier, Tanja / Balz, Hanno (2010): Orientierungen. Bilder des >Fremden< in medialen Darstellungen von >Krieg und Terror<, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.*
- Nöth, Winfried (1985): Handbuch der Semiotik. 1. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.*
- Röttger-Denker, Gabriele (1989): Roland Barthes zur Einführung. 1. Auflage, Hamburg: Junius Verlag.*
- Virchow, Fabian / Thomas, Tanja / Thiele, Martina (2010): Medien, Krieg, Geschlecht: Dimensionen eines Zusammenhangs. Vielfältige Verflechtungen, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.*
- Wenk, Silke (2008): Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda Hentschel unter Mitarbeit von Caroline Schubarth (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse. 1. Auflage, Berlin: b_books Verlag.*

MARIA FELICIA OLLESCH
ANNA-SOPHIE WEGERT

INTUITIVES ZEICHENLESEN

Allgemein hin nimmt man an, dass eine Fotografie intuitiv interpretiert wird und man somit in der Lage ist, eine eigene Botschaft herauszulesen. Doch sind wir wirklich so frei von Fremdeinwirkungen oder lesen wir nur die uns bewusst präsentierten selektierten Zeichen in einer Fotografie und können uns nicht jener vorproduzierten visuellen Botschaft der dahinter stehenden Institution, die unserer intuitiven Lesart von Zeichen bedarf, entziehen?

Ziel dieses Aufsatzes ist es, eine Pressefotografie im Sinne einer semiotischen Analyse auf ihre Zeichenhaftigkeit und die damit vermittelte Botschaft zu untersuchen.

Dafür ist es wichtig, eine Definition des Begriffs ›Zeichen‹ voranzustellen. Die bedeutendste Eigenschaft des Zeichens ist seine Stellvertreter-Funktion. Ein Zeichen wird dadurch zu einem Zeichen, dass es für etwas anderes steht: »Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen lässt.« (Eco 1987: 26)

Zu Beginn steht eine reine Bildbeschreibung, die versucht das Bild unabhängig seines Titels und seines Entstehungshintergrundes zu erfassen. Daran schließt sich ein erster Deutungsversuch an, ohne weitere thematische Recherche. Damit soll versucht werden, der (vermeintlich) intuitiven Betrachtung und Deutung einer Fotografie Raum zu geben. Eine solche Intuition fußt jedoch auf einer bei der Betrachtung des Fotos unmittelbaren Entschlüsselung von Botschaften, in Form von Zeichen, durch den Rezipienten. Solche Zeichen lassen sich auf verschiedenen Ebenen der Fotografie finden, sei es auf der Ebene des Mediums der Fotografie selbst oder im entstandenen Bild. Die uns relevant erscheinenden Ebenen sollen einzeln betrachtet werden, um aufzuzeigen, dass eine vermeintlich naive Lesart eines Pressefotos durch verschiedene Zeichenproduzenten gelenkt oder gar konzipiert wird.

BILDBESCHREIBUNG

Die Farbfotografie zeigt eine Gruppe von schwarz-weiß gekleideten Frauen vor kahlen Häuserwänden. Die prominente zentrale Figur wird von sieben weiteren Frauen flankiert, am unteren Bildrand steht ein junges Mädchen und der Kopf einer weiteren Frau ist teilweise zu sehen. Die dreieckige Formation der Frauengruppe, mit den ausgestreckten Armen der Frau im Vordergrund als Basis, hat ihren Fluchtpunkt in einer der hinteren, helleren Figuren. Diese Spitze des Dreiecks wird kompositorisch von den hellen Häuserwänden aufgegriffen, welche auf einen mittigen dunklen Durchgang ausgerichtet sind. Die Farbigkeit in dieser Fotografie wird dominiert vom Schwarz der Gewänder, auch die Umgebung vermittelt einen farblosen Eindruck. Die unverhüllten Körperteile der Frauen, wie ihre teilweise verzerrten Gesichter und sichtbar erhobenen Hände, heben sich von der Eintönigkeit ab. Auch die vereinzelt weißen Kopftücher der Frau am rechten Bildrand und der zwei Frauen im Hintergrund stechen aus ihrer Umgebung heraus. Die hellsten Punkte der Fotografie sind auf dem Gesicht und den Händen der mittig stehenden Frau im Vordergrund. Neben der szenischen Rahmung, den Häuserwänden, kommt hier noch ein zweites den Bildausschnitt bestimmendes Element hinzu, die ausgestreckten Arme der Frau. Die Hände der zwei Frauen direkt hinter ihr sind durch den Kontrast auf dem dunklen Gewand der vordersten Frau, in das sie sich krallen, auch deutlich zu sehen. Das Handzeichen der Frau im Hintergrund befindet sich genau zentral vor dem Fluchtpunkt des Bildes. Die Fotografie gewinnt durch das Hinaus- und Hineinkommen von Nebenfiguren am linken und rechten Bildrand, den abgeschnittenen Figuren am unteren und der durch die Bewegung verschwommenen Hände an Dynamik.

DEUTUNGSVERSUCH

Wenn wir für die Deutung der Fotografie auf den Titel und auch auf jegliche weitere Hintergrundinformationen verzichten, müssen wir

uns ganz auf den Bildinhalt beschränken und die gegebenen Zeichen versuchen zu entschlüsseln. Die einheitlich verhüllende Kleidung der Frauen lässt auf den arabischen Raum schließen. Am eindrücklichsten ist die zentrale Figur, sie scheint wehklagend laut zu schluchzen oder zu schreien. Ihr sichtbarer Schmerz, der nicht körperlich zu sein scheint, lässt uns annehmen, dass dem Moment der Aufnahme ein für sie schreckliches Ereignis vorangegangen sein muss, zum Beispiel der Tod eines geliebten Menschen. Doch nicht nur sie leidet, denn auch die Frau zu ihrer Linken umklammert ihren Körper und ihr Gesicht ist schmerzhaft verzerrt. Es scheint fast, als wiegten sich die beiden Frauen gemeinsam in ihrer Trauer. Auch von rechts kommt eine dritte Frau, nur an ihrem Taschentuch in der Hand sehen wir, dass sie vermutlich weint. Die Frauen im Hintergrund verhalten sich zu dem Schauspiel im Vordergrund konträr, sie zeigen keine deutlichen Emotionen, sondern erheben ihre Hände zum Victory-Zeichen. Fraglich bleibt, ob es als Zeichen des Sieges gemeint ist oder als Aufruf zum Frieden. Das dargestellte Leid der Frauen im Vordergrund wird durch die Bewegung in der Szene entkräftet, es scheint ein nebensächliches Schauspiel, das nicht die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich ziehen kann.

ZEICHENPRODUZENTEN

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass verschiedene Personen und technische Mittel gleichermaßen an der Produktion von Zeichen in einer Kriegsfotografie beteiligt sind.

A) ABGEBILDETE

Für die Entschlüsselung der Zeichen, welche direkt von den Abgebildeten produziert werden, ist es entscheidend zu fragen, ob sich diese überhaupt bewusst sind, dass sie fotografiert werden. Eindeutigster Indikator dafür ist der direkte Blick in die Kamera und somit das eindeutige Wissen um ein »Empfängermilieu« (Barthes 1990: 11). In

dieser Fotografie haben die Frauen mit dem Victory-Zeichen ein solches Sendungsbewusstsein, sie wollen sich entweder in einer Siegerpose oder mit einer Friedensgeste der Außenwelt präsentieren. Die Frauen im Vordergrund scheinen gänzlich von ihrer Emotion gefangen und ihre Haltung wirkt durch den Moment bedingt. Doch diese Annahme kann trügerisch sein, denn auch wenn sie nicht direkt in die Kamera blicken, kann ihre Haltung dennoch extra für die Kamera inszeniert sein. Wir wissen also nicht, ob die Trauer nur für die Kamera gespielt, es sich vielleicht sogar um engagierte Klageweiber handelt, oder vollkommen natürlich ist. Roland Barthes spricht in seinem Essay *Die Fotografie als Botschaft* (1990) davon, dass die Pose des Subjektes »ihre Wirkung aus dem analogen Prinzip bezieht, auf dem Fotografie beruht« (Barthes 1990: 17f.), sie lässt den Rezipienten der Fotografie einen zweiten Sinn, eine konnotierte in die denotierte Botschaft, hineinlesen. Objektiv betrachtet handelt es sich bei der besprochenen Fotografie nur um die Abbildung einer Frauengruppe, doch durch die gepeinigten Gesichter geben wir als Leser der Gruppe einen Grund oder Anlass sich zu versammeln – wie den Tod – ohne dass wir diesen selbst abgebildet finden oder um seine reale Existenz wissen. Dieser Sinn hinter dem Bildinhalt ist also im Bild selbst gar nicht enthalten, er wird vom Betrachter durch bestimmte Zeichen, wie die Trauer, erst konstruiert.

B) FOTOGRAF

Als ein maßgeblicher Zeichenproduzent ist stets der Fotograf eines Pressefotos anzusehen, da ihm seine Rolle bei der Entstehung eines Fotos entscheidende Möglichkeiten bietet, den Zeichencharakter eines Fotos zu beeinflussen: Bereits die Auswahl genau dieses einen Moments, der auf einem Foto festgehalten werden soll, macht die Rolle des Fotografen so bedeutsam. Dadurch, dass der Fotograf sich zu einem bestimmten Zeitpunkt entscheidet »abzudrücken«, macht er deutlich, dass er diesem Augenblick und seiner bildlichen Wirkung

eine Bedeutung beimisst, die er unter sozialen und/oder kulturellen Gesichtspunkten für relevant hält und die möglicherweise am besten dazu geeignet ist, einen entsprechenden Presstext zu verbildlichen oder gar mitzugestalten. Mit der Wahlfreiheit darüber, welche Momente der Fotograf festhalten und somit zeichenhaft werden lassen will, geht auch das Vermögen einher, den Zeichengehalt eines Fotos durch technische Mittel direkt zum Zeitpunkt der Aufnahme weiter zu beeinflussen. Die Wahl eines Bildausschnitts und der eigenen Position zum Fotografierten sind hier als wichtige Möglichkeiten zu nennen.

Ebenso stellt die Nachbearbeitung einen wesentlichen Teil der Arbeit des Pressefotografen dar. Auch hier kann er etwa durch nachträgliches Verändern von Farbe, Bildausschnitt oder durch das Setzen eines Bildtitels die Rezeption des Bildes beeinflussen. Auch der kulturelle und soziale Hintergrund des Fotografen spielt eine wichtige Rolle dabei, welche kodierte bildliche Botschaft ein Foto enthält; genauso wie dann der kulturelle Hintergrund der Rezipienten für die Entschlüsselung eben jener Botschaft von Belang ist, denn »[...] das erforderliche Wissen ist hier hochgradig kulturell.« (Barthes 1990: 30)

Vorliegend fällt besonders die Position des Fotografen zum festgehaltenen Geschehen ins Auge des Betrachters: Der leicht erhöhte und zentrale Standpunkt vermittelt dem Betrachter das Gefühl, direkt in das Geschehen hineinzublicken, geradezu hineingezogen zu werden. Unterstützt wird dieses Empfinden durch die trichterartige Komposition des Bildes, die durch die Fotografenposition und die Armhaltung der Frau im Bildzentrum erzeugt wird. Der Betrachter wähnt sich in einer Gruppe von Klageweibern, deren leidende Gesichter und ausgestreckte Hände sich ihm geradezu aufdrängen.

C) KAMERA

Die Kamera dient in erster Linie dazu, als technisches Instrument die Wirklichkeit abzubilden. Die reale Szene brennt sich auf die lichtemp-

findliche Oberfläche ein und die entstandene Fotografie vermittelt dem Leser einen Eindruck der Wirklichkeit an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit. Wenn die Pressefotografie keinen künstlerischen Anspruch gelten machen würde könnte sie als reines »Analogon« (Barthes 1990: 13) gelten. Die Problematik ist jedoch, dass die Kamera einen festgelegten Maßstab, im Sinne von technischer Beschränktheit, hat, der Fotograf wählt die Perspektive und setzt den Rahmen der Fotografie. In unserem Beispiel schneidet die Kamera zwei Figuren am unteren Bildrand teilweise ab. Die Kamera ist rein objektiv und drängt dem Rezipienten keine vorbestimmte Lesart durch bestimmte Zeichen auf, aber dem Moment des Fotografierens gehen verschiedene, teilweise schon besprochene, menschliche und kulturell abhängige Entscheidungen voraus. (vgl. Dubois 1990: 110-114) Diese Entscheidungen betreffen vor allem den Fotografen, insbesondere seine Auswahl des Blickwinkels oder auch die möglicherweise gewählte Pose der Abgebildeten.

D) SPRACHLICHE BOTSCHAFT

Unter der sprachlichen Botschaft verstehen wir im Genre der Pressefotografie zum einen den Titel der Fotografie – *In Honor of Death* – und, wenn gegeben, einen Artikel oder eine längere Bildunterschrift die in Verbindung mit der Fotografie steht. Es ist wichtig, die Botschaft, die über Sprache gelenkt wird, als eine der sinngebenden Ebenen zu sehen, getrennt von der anderen, rein bildlichen Ebene. Eine Bildunterschrift kann den Sinn und die eigentliche Aussage des Fotos unterstützen, verändern, verfremden oder auch einschränken. Außerdem grenzt die sprachliche Botschaft auch den Rezipientenkreis ein. Eine bildliche Botschaft kann unabhängig von kultureller Prägung gelesen und interpretiert werden. Der Text hingegen, sei es Über- oder Unterschrift oder auch ein ganzer Artikel, setzt voraus, dass man der verwendeten Sprache oder überhaupt des Lesens mächtig ist. (vgl. Barthes 1990: 21f.)

REDAKTION

Auch der Redaktion kommt bei der Zeichenproduktion im Zusammenhang mit Kriegs-, bzw. Pressefotografie, eine tragende Bedeutung zu. Zunächst einmal ist die Redaktion für viele Pressefotografen, die ihre Arbeiten in den Medien veröffentlichen, eine unabdingbare Station auf dem Wege zur Veröffentlichung einer Pressefotografie. Sowohl die Wahl des Mediums (z. B. Printmedien oder Internet), als auch das Erstellen von Bildüberschriften und/oder Zwischentexten können den Rezipienten maßgeblich in seiner Wahrnehmung eines Fotos lenken.

Das vorliegende Bild wurde auf der Internetseite der Nichtregierungsorganisation *Worldpress Photo* veröffentlicht. Eine Onlineveröffentlichung bietet in heutiger Zeit einer breiteren Masse Zugang zum jeweiligen Inhalt, als die Veröffentlichung in einem Printmedium. Das Bild ist Teil eines Foto-Essays von Mohammed Salem, das insgesamt den Titel *In Honor of Death* trägt. Diese Überschrift korrespondiert nicht mit einer ›intuitiven‹ Interpretation des Bildes. Daher ist nun besonders der von der Redaktion hinzugefügte Text, der sich ausschließlich auf diese Fotografie des Essays bezieht, zu beachten:

»Palestinian relatives of Hamas militant Abdu-Halem al-Fayomi react during his funeral in Gaza, 28 April 2007. Israeli soldiers shot dead three Hamas militants and critically wounded another near Gaza's border fence with Israel in what the army said was a thwarted attack, casting fresh doubt on a shaky ceasefire.«

(World Press Photo 2014)

Im Gegensatz zum Titel des Bildes, bzw. Essays, liefert dieser Begleittext Hintergrundinformationen zum fotografierten Geschehen. Er stützt den Eindruck von Schmerz und unbändiger Trauer umfassend, den man bei der erstmaligen Betrachtung des Fotos gewinnt, und bettet das Geschehen in einen örtlichen, zeitlichen und inhaltlichen Kontext. Der Titel hingegen bringt eine andere Betrachtungsebene

in das Bild, die gewissermaßen abstrakte Konstruktion und die metaphorisch anmutende Verwendung des Wortes ›Ehre‹, die sich dem Betrachter nicht anhand offensichtlicher Zeichen innerhalb des Fotos offenbart. Der Titel bringt den Betrachter also dazu, das Gesehene auf dem Foto stärker zu abstrahieren, wohingegen der Begleittext seine Interpretation des Bildes in eine bestimmte Richtung lenkt. Die sprachliche Botschaft ist ein Werkzeug, das die Wirkung der Pressefotografie auf den Rezipienten stark beeinflusst.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Die detaillierte Analyse der Pressefotografie *In Honor of Death* von Mohammed Salem hat gezeigt, wie stark die einzelnen Akteure die Produktion von Zeichen innerhalb einer Pressefotografie beeinflussen. Als besonders prägend für die Zeichenhaftigkeit von *In Honor of Death* ist dabei die Rolle der abgebildeten Frauen zu sehen, die durch ihr Handeln auf dem Foto teilweise eindeutig dem Rezipienten ein Zeichen senden wollen. Unterstützt werden sie dabei durch den Fotografen, der seinerseits die Frauen durch seinen eigenen Standort in Szene setzt und ihr Leid bildlich werden lässt. Unabdingbar dafür wiederum ist die Kamera, welche dem Fotografen zum ›Einfrieren des Moments‹ dient und somit eine Betrachtung der Szenerie ermöglicht, die in der Realzeit in solch genauer Form gar nicht stattfinden könnte.

Von zentraler Bedeutung ist gerade im Genre der Pressefotografie und auch im vorliegenden Foto die sprachliche Botschaft. Der Titel des Fotos lässt sich nicht intuitiv durch die Eindrücke, die wir bei der Betrachtung der Fotografie selbst gewinnen, erklären. Er verleiht dem Gesehenen einen erweiterten Sinn, eine Botschaft, die sich nicht in visuell sichtbaren Zeichen manifestiert. Anders verhält es sich dabei mit dem von der Redaktion ergänzten Begleittext, der im Gegensatz zum Titel den Interpretationsspielraum des Fotos nicht ausweitet, sondern eher festlegt und es gewissermaßen in der Realität verankert. Im Bezug auf das Zusammenspiel von Text und Foto erscheint das geschriebene

Wort hier wie eine Verifizierung des Bildes. Die sprachliche Botschaft illustriert hier die bildliche. Erst der Text vermag es, die Zeichen dieser Fotografie eindeutig werden zu lassen, indem er den Grund für das Trauern und das Leid der Gezeigten benennt.

Die Betrachtung von *In Honor of Death* unter zeichentheoretischen Gesichtspunkten hat gezeigt, dass die verschiedenen Zeichenproduzenten alle maßgeblich an der Zeichenwerdung eines Pressefotos beteiligt sind und sich dabei gegenseitig durchaus bedingen, ergänzen und manchmal auch behindern, wie wir an der sprachlichen Botschaft beobachten konnten. Es wurde deutlich, dass einem vermeintlich intuitiven Deutungsversuch des Fotos schon der Prozess der Zeichenentschlüsselung inhärent ist. Das Lesen der Zeichen geschieht also intuitiv.

BILDANGABEN

Salem, Mohammed (2011): In Honor of Death. Abrufbar unter: <http://www.worldpressphoto.org/photo/jsm2011mohammed-07>, Zugriff am: 10.03.2014.

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dubois, Philippe (2010): Die Fotografie als Spur eines Wirklichen (1990), in: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart: Reclam. S. 110-114.

Eco, Umberto (1987): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Fink.

EINE KULTURSEMIOTISCHE BETRACHTUNG VON FOTOGRAFIEN AUS BERGKARABACH — ARMENIEN

Wer mit Leidenschaft schreibt, der kann ein Bild malen, allein durch seine Worte. Doch wer mit Leidenschaft fotografiert, erschafft ein Bild, das eine Geschichte erzählt, allein durch Zeichen. Zeichen sind etwas, das in jeder Kultur existiert und der Mensch seit Anbeginn seiner Zeit nutzt. Doch welchen Stellenwert haben die Nutzung von Zeichen und Symbolen wirklich? Besonders heutzutage in der Fotografie werden Zeichen und Symbole häufig genutzt, oft für Werbung, früher auch für Propaganda. Wie das Ganze wirkt und in einer Fotografie versteckt sein kann, wird in den folgenden Seiten beleuchtet.











Das Wort *Zeichen* ist uns in vielen Kontexten bekannt. In der Kulturwissenschaft jedoch betrachtet man Zeichen nicht nur als religiöse oder bezeichnende Phänomene, sondern als eine Unterkategorie der Semiotik. Im Prinzip ist der Mensch nichts anderes als ein Wesen, das die Fähigkeit besitzt, sich zu erinnern (vgl. Assmann 2011: 31). Durch diese Fähigkeit ist es uns möglich den Raumkontext zu erweitern. Wir können Erinnerungen schaffen und diese weitergeben. Doch um dies umsetzen zu können, brauchen wir Zeichen und Symbole, mit deren Hilfe wir Wissen extern speichern und somit einen eigenen Zeithorizont erschaffen. Als Beispiel sei hier nebenbei die Schrift genannt, die als Zeichen dazu dienten, viele Geschehnisse festzuhalten und die folgenden Generationen zur Verfügung zu stehen. Die Semiotik – die Zeichenlehre – ist demnach ein wesentlicher Bestandteil des menschlichen Seins, ein prägnanter Unterschied zum Tier. Symbole und Zeichen finden sich in jedem Kommunikationssystem wieder. Bestimmte Codes und Zeichen sind allerdings nur mit dem richtigen Hintergrundwissen zu verstehen. Ohne dieses Wissen lassen sich die Zeichen nicht deuten oder falsch verstehen. Ein gutes Beispiel dafür sind Sprachen, die ohne den kulturellen Code nicht zu verstehen sind. Nur in dem man sich diesen Code aneignet, wird die Sprache verständlich – man muss sie über seine eigene Kultur hinaus erlernen. Zeichen und Symbole sind daher deshalb so

interessant, weil sie unsere Kulturen ausmachen. In der Kultursemiotik, die die Analyse von Literatur, Musik, Fotografien, Werbeanzeigen und Kleidung umfasst, stehen die Codes und Zeichen der Kulturen in einer ständigen Wechselbeziehung (vgl. Posner 2003). In der Fotografie wird dies besonders deutlich. Sehr oft wird die Fotografie nur von der Medienseite betrachtet. In der Wissenschaft jedoch weisen Fotografien immer wieder semiotische Elemente auf und fungieren als Kommunikationsmittel, vor allem mit Zeichen und Symbolen.

Was macht Fotografien so besonders? Deutlich wird, dass ein Foto vieles aussagen kann und durch verschiedene Zeichen, auch ohne gesprochene Worte auf bestimmte Kontexte hinweist. Die Besonderheit hierbei ist, dass Fotografien Dinge nicht nur bildhaft beschreiben, sondern auch dem Betrachter, zugleich Adressaten, vergangene Realitäten vermitteln. Fotografien können also nicht nur ein Zeitzeugnis sein, die den Adressaten berühren, ansprechen und zum nachdenken anregen oder gar verändern, und das viel intensiver als eine bloße Wortbeschreibung. Fotografien können den Adressaten viel stärker beeinflussen. Nicht umsonst wurden u.a. viele Zeichen und Symbole gerade in der Politik und für Kriegspropaganda genutzt. Semiotik spielt in der Fotografie eine ganz wesentliche Rolle, nicht nur wissenschaftlich gesehen beeinflussen uns Zeichen und Symbole: Sie lassen uns kulturell bedingt aus Fotografien bestimmte Themen assoziieren, ohne bestehende Hintergrundinformationen zum Foto zu besitzen. Was dahinter steckt wird in dieser Arbeit mit Fotobeispielen aus dem Gebiet Nagorny-Karabach beleuchtet. Anhand von Fotografien aus dem Gebiet Nagorny-Karabach soll das Verständnis der Semiotik angesprochen werden und zum weiteren Nachdenken angeregt werden.

Die Arbeit beruht auf einem Seminar, das die Semiotik in Kriegsfotografien betrachtete und analysierte. In dem Fall Nagorny-Karabach handelt es sich vor allem um semiotische Zeichen der Armut, sowie um wirtschaftliche Folgen eines Krieges.

NAGORNY-KARABACH – ARMENIEN-ASERBEIDSCHAN KONFLIKT

Nagorny-Karabach ist ein Teilgebiet zwischen Armenien und Aserbeidschan. Nach der Auflösung der Sowjetunion erhielten beide Länder ihre Unabhängigkeit (vgl. Auswärtiges Amt 2010). In Folge dessen kam es zu einem Konflikt um das Gebiet, das zwar überwiegend im aserbaidschanischen Raum liegt, allerdings mehr von Armeniern bewohnt wird. Der Krieg dauerte von 1992 bis 1994 an und forderte 20.000 Opfer. Viele Menschen, ca. 1 Millionen, mussten ihre Heimat verlassen und flüchteten aus dem Gebiet. Zwar befinden sich heutzutage viele Gebiete Bergkarabachs unter armenischer Kontrolle, doch gibt es immer wieder Spannungen und Kämpfe an der Waffenstillstandslinie. Die Folgen des Krieges sind in den einzelnen Gebieten Karabachs heute noch zu spüren und zu sehen.

KULTURSEMIOTIK FOTOGRAFIEEN 1-5

Wie zuvor beschrieben besitzen Menschen eine Sprache, die als Speichermedium funktioniert, Es ist anders als bei Tieren, die ihre Sprache als reines Kommunikationsmittel benutzen. Es fehlt ihnen die mnemotechnische Funktion – der sogenannte, zuvor beschriebene, Code. Durch das kulturelle Gedächtnis, das sich der Mensch aufbaut, ist dieser fähig, seine Orientierung in Raum und Zeit stetig zu erweitern und somit aus den Normen der Natur auszubrechen. Der symbolische Code, wie z. B. die Sprache, entwickelt sich immer weiter und ist eine unendliche Ressource zur Schaffung der eigenen Umwelt und Sein des Menschen. Durch das Kombinieren von Laut- und Bedeutungslehre ist es uns möglich, einen unendlichen wirkenden Vorrat von Zeichen und Symbolen zu entwickeln.

Eco betrachtet in der Semiotik zwei wesentliche Begriffe. Er teilt den Untersuchungsgegenstand der Semiotik zunächst in Signifikant und Signifikat ein. Ersteres beschreibt die materialisierte Außenseite eines Zeichens (vgl. Assmann 2011). Dieser Teil des Zeichens ist nur durch Sehen, Hören oder Fühlen zu erkennen und überwiegend gleich

zu verstehen, z. B. die Optik eines Buches, das durch bloßes Zeigen zu verstehen ist. Signifikat hingegen betitelt den Inhalt eines Zeichens, die Bedeutung, die durch einen innerkulturellen Code zugeschrieben wird und nur mit diesem Code zu verstehen ist (vgl. Assmann 2011). Das ist der Code, den man über seine eigene Kultur hinaus erlernen muss, um die Zeichen richtig zu verstehen. Hier wäre das im Vergleich das Wort ›Buch‹, das im englischen ›book‹ bedeutet und nur mit dem Code der Sprache zu verstehen ist (vgl. Assmann 2011).

Wie genau diese Zeichen zu verstehen sind, wird nun anhand der Fotobeispiele aus Nagorny-Karabach, unter anderem jeweils in den Kategorien Rahmung, Farbgestaltung und Bearbeitung und Titel inklusive Hintergrundinformationen oder kulturelle Hintergründe beleuchtet. Die Fotografien sind durch mich auf einer Reise durch Armenien und Nagorny-Karabach entstanden. Für die semiotische Betrachtung nutzte ich eine Auswahl von fünf Fotografien, dessen Inhalt der Semiotik am interessantesten erscheinen.

»MEN AND CHILD« – ZEICHEN IN FOTOGRAFIEEN

In der ersten Fotografie (*Men and Child*, s. S. 146) erkennt man im Zentrum einen Mann, der ein kleines Mädchen trägt. Im Hintergrund befindet sich ein zerstörtes Haus. In der Umgebung und im Vordergrund ist eine reich blühende Vegetation zu erkennen. Ein Mann, der ein erschöpft wirkendes Kind trägt, ist ein Zeichen, das wir mit Stärke und Schutz interpretieren. Ohne weitere Hintergründe assoziiert man die Situation mit einem negativen Eindruck. Das Haus im Hintergrund ist ein Zeichen für Zerstörung. Das kaputte Dach und die abgeplatze Fassade lassen darauf schließen, dass das Haus schon lange nicht mehr bewohnt wird. Aus unserer Kultur heraus zeigen die reinen Zeichen ›Haus‹ und ›Mann mit Kind‹ eine starke Armut auf. Ohne weitere Hintergründe, d.h. was zuvor geschah, von wo die beiden Menschen kamen oder wo der Mann mit dem Kind hingehet, bleiben die Zeichen in einer negativen Stellung. Zwar deutet man die Stärke

des Mannes, doch die wirkende Erschöpfung in Kombination mit dem zerstörten Haus erinnert innerhalb z. B. unserer deutschen Kultur an Armut in Folge eines Krieges oder kriegerischen Aktes mit wirtschaftlichen Folgen.

Die Signifikanten Mann und Kind sind im Foto allerdings überwiegend gleich zu deuten. Man sieht ein zerstörtes Haus und einen Mann, der ein Kind trägt. Doch die Bedeutung dahinter wird unterschiedlich interpretiert. Das Signifikat, das dahinter steckt, ist kulturell bedingt. Durch z. B. die deutsche Geschichte, ist es leicht, das Bild ohne weitere Informationen als Folge eines Krieges oder Armut einzuordnen. Eine andere Kultur würde das Szenario durch bedingte Erfahrungen anders einordnen. Bei einer Ausstellung in Eriwan-Armenien wurde das Foto eher positiv aufgefasst und nicht mit Krieg oder Armut assoziiert, sondern mit Familie, Zusammenhalt und Hilfestellung.

»OLD MEMORIES« – RAHMUNG

Es gibt aber auch Möglichkeiten, Fotografien bewusst zu inszenieren oder so darzustellen, um Zeichen in einem gewissen Aspekt zu betonen oder zu übermitteln. Fotografien setzten ihr Motiv immer gezielt in einen gewissen Rahmen. Diesen Rahmen legen sie selbst fest, um einen Fokus in ihrem Bild zu setzten. In der zweiten Fotografie (*Old memories*, s. S. 147), in dem ein Mann ein Familienporträt betrachtet, wird das Bild durch den ›Overshoulder‹ Blick in einen neuen Kontext gerückt. Der Adressat nimmt an dem dargestellten Foto anders Teil. Im Zentrum steht das Foto in dem Foto und erhält eine doppelte Betrachtung durch den Mann im Bild und den Adressaten. Das eingefangene Schwarzweißfoto zeigt eine Beerdigung und überwiegend in schwarz gekleidete Trauernde. Ein weißer Sarg mit Blumen ist ein Zeichen, das für den Tod steht. Durch den neuen Rahmen nimmt der Adressat an der Situation im Bild anders Teil. Es wird eine Erinnerung gezeigt und geteilt, die mit dem Tod, vielleicht aus einem Krieg heraus,

zu tun hat. Man nimmt demnach nicht direkt ein Zeichen des Krieges auf, wird aber durch das schwarz-weiße Foto auf eine Erinnerung verwiesen und interpretiert dieses Zeichen automatisch, obwohl gegenwärtig in der Fotografie selbst kein Krieg oder Folgen dessen zu erkennen sind; diese werden erst durch das Foto in der Fotografie deutlich.

»OLD HOUSE« UND »BROKEN CHAIRS« – FARBGESTALTUNG UND NACHBEARBEITUNG

Ein ähnlicher Aspekt, der eine gezielte Interpretation von Zeichen verursacht, ist die Farbgestaltung und Bearbeitung. In der dritten und vierten Fotografie (*Old house*, s. S. 148, *broken chairs*, s. S. 149), einem Farb- und einem Schwarzweißfoto, wird dies deutlich. Die dritte Fotografie *Old house* zeigt eine Gebäudefront mit abgeplatzttem Putz, gerostetem Metall und Schimmel an den Decken der Balkone. Das diese Zeichen allesamt zum einen Zerstörung, aber vor allem Armut vermitteln, ist nicht weiter auszuführen. Interessant ist die Farbgebung, die ich als Fotograf bewusst setzte, um stärker auf die Zeichen einzugehen. Es entsteht ein starker Kontrast, der nicht nur abschreckend wirkt, sondern auch eine gewisse Ästhetik hervorruft. Ziel war es, das Foto als Gegensatz selbst wirken zu lassen. Die Zeichen der Armut, das Haus, werden so in diesem Bild unterstrichen und bleiben in Erinnerung. Anders, aber mit ähnlicher Zielsetzung, verhält sich dies in der vierten Fotografie *broken chairs*. In diesem Foto sind lediglich zwei Stühle, eine Truhe und ein an die Wand gehängtes Tuch zu erkennen. Die Farbwahl Schwarzweiß macht das Foto alt und lässt die ramponierten Möbel antik wirken. Durch den starken Schwarzweiß-Kontrast sind Kerben und Kratzer besonders gut zu erkennen und vermitteln schnell den Eindruck eines niederen Lebensstandards. Beide Fotografien werden durch die Nachbearbeitung in einen gewünschten Kontext gerückt, um gewisse Zeichen zu verstärken. Die Farbgestaltung ist ein gutes Mittel, um bestimmte Zeichen und Symbole zu verstärken. In meinem Falle nimmt man, als Fotograf, das zu sehende Motiv vor der Ablichtung immer mit einem bestimmten

Gefühl wahr, das nicht immer über die reine Fotografie zu vermitteln ist. Eine Nachbearbeitung, z. B. der Farbe, betont semiotische Aspekte besonders in dem Sinne, wie man es selbst gefühlsmäßig wahrnahm. Daher ist eine Entscheidung zwischen Farbe und Schwarzweiß auch sehr stark subjektiv geprägt und hängt von den gewollten Zeichen ab, die eine bestimmte Botschaft vermitteln sollen.

»ARMENIAN WOMEN 2013« – TEXT UND INFORMATIONEN

Das Interessante hierbei ist, dass solche Interpretationen der Zeichen von Armut, Krieg o. ä. nicht immer den Tatsachen der vorgefundenen Situation entsprechen müssen, ohne zusätzliche Hintergrundinformationen z. B. durch Text zu haben. In der letzten Fotografie (*armenian women 2013*, s. S. 150) wird dies unter Einbezug des Titels und Ortes deutlich. Betrachtet man das Foto ohne Informationen, erkennt man eine alte Frau auf einem Gehweg, die kleine Tüten mit Essen besitzt. Das Bild wirkt alt, durch ihren Blick assoziiert man Müdigkeit und ihre Kleidung scheint wie in einer anderen Zeit aufgenommen. Doch bezieht man sich auf den Titel *armenian women 2013* erhält man die Informationen: Armenien und 2013. Das Foto ist also erst ein Jahr alt und kommt aus einem uns bekannten Land an der Grenze Europas. Durch solche Zusatzinformationen werden die Zeichen anders gedeutet. Die Frau wirkt arm im Vergleich zu unserem modernen Lebensstandard und eher traurig als müde, was durch ihren Gesichtsausdruck und ihrer Haltung deutlich wird.

AUSBLICK – SEMIOTIK ALS METHODE ZUR UNTERSUCHUNG VON KOMMUNIKATION

Zusätzlicher Text beeinflusst, wie die Farbgebung und Rahmung, die Zeichen und Symbole einer Fotografie ebenfalls. In der Semiotik gibt es viele Bereiche, die untersuchen, wie Bilder kommunizieren und zur Kommunikation genutzt werden können. Die zuvor erwähnten Bereiche sind lediglich ein Teilgebiet der Semiotik. Jede einzelne Fotografie wurde hier in den Kapiteln einzeln betrachtet und nicht übergreifend

analysiert. In allen fünf Fotografien stecken Zeichen, wie Rahmung, Farbgestaltung sowie Bildbearbeitung und Hintergrundinformationen, die das gesamte Wirken der Zeichen lenken und beeinflussen, je nach kulturellem Code.

Zeichen und Symbole sind äußerst wichtig für die Herausbildung eigener Kulturen. Sie dienen der Speicherung und dem Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses. Fotografien z. B. aus Kriegszeiten und dessen Folgen sind ein wichtiges Speichermedium für kommende Generationen. Untersuchenswert ist in diesem Zusammenhang etwa, inwieweit Kulturen durch eigene Erfahrungen Zeichen unterschiedlich kreieren und verstehen, sowie auch die gezielte Nutzung von Zeichen und Symbolen in Fotografien, wie es in Kriegen vorkam z. B. in der Propaganda.

BILDANGABEN

Richter, Elisa Katharina (2013): »Men and Child«, nahe Shoushi.
(s. S. 146)

Richter, Elisa Katharina (2013): »old memories«, abgelegenes Dorf im Norden Karabachs.
(s. S. 147)

Richter, Elisa Katharina (2013): »old house«, Shoushi.
(s. S. 148)

Richter, Elisa Katharina (2013): »broken chairs«, ablegendes Dorf im Norden Karabach.
(s. S. 149)

Richter, Elisa Katharina (2013): »old armenian women 2013«, Stepanakert.
(s. S. 150)

LITERATURANGABEN

Assmann, Aleida (2011): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.

Auswärtiges Amt (2010): o. T., URL: http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/Armenien/ArmenienLinks/080306-KarabachKonflikt_node.html, Zugriff am: 31.03.2014.

Eco, Umberto (1991): *Zwischen Literatur und Semiotik*. Armin Burkhard und Eberhard Rohse (Hg.), Braunschweig: Ars et Scienta.

Posner, Roland (2003): *Kultursemiotik*. In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Metzler.

KRIEG OHNE BILDER

DER UNSICHTBARE EINSATZ VON MILITÄRDROHNEN

Mit dem zunehmenden Einsatz bewaffneter Drohnen wandelt sich das Bild des Krieges im 21. Jahrhundert. So verdeckt wie die Angriffe durchgeführt werden, gelangen auch die Bildbeweise tödlicher Luftangriffe nur selten an die Öffentlichkeit. Welche Botschaften vermitteln Pressefotografen stattdessen über den Drohnenkrieg? Inwiefern können sich militärpolitische Legitimationsinteressen oder Bedenken gegen die neue Waffentechnologie im Bild äußern? Semiotisch analysiert und verglichen wurden zwei Symbolfotos, die die Pro- und Kontraposition illustrieren. Sowohl Zeichen für eine glorifizierte Überlegenheit der Drohrentechnik als auch Zeichen für eine distanzierte Form der Kritik traten als Bildbotschaften hervor. Die Interpretation beider Bilder muss innerhalb ihres politischen Rahmens reflektiert werden, der die Bildwirkung aktiv mitbestimmt.



Mit dem Einsatz bewaffneter Militärdrohnen durch die USA hat der Krieg der Zukunft begonnen und trotz der völkerrechtlich umstrittenen Rechtslage von vermeintlich »gezielten Tötungen« durch Militärdrohnen rüstet auch Europa zunehmend auf. Die Diskursfronten verhärten sich zwischen BefürworterInnen, die den minimalen Verlust in den eigenen Reihen ins Feld führen, und GegnerInnen, die versehentlich getötete Unschuldige nicht als Kollateralschaden der neuen Kriegstechnik verbuchen wollen. Inmitten dieser Debatte sind Bilder von Drohnenangriffen und ihren Folgen rar, während Militärdrohnen in der Luft und auf dem Boden zu Hauf in Szene gesetzt werden. Bilder sind als »Waffen im Medienkrieg« (Voigt 2008: 226) zu verstehen, die die gesellschaftliche Legitimation von bewaffneten Drohnen ebenso fördern wie gefährden können. Der Mythos von punktuell und präzise tötenden, umbenannten Flugkörpern hat nichts mehr mit dem manifesten Bild des Krieges von blutrünstigen und raumgreifenden Schlachten gemein, wie es in Kriegsspielfilmen noch immer fortwährend in unseren Köpfen reproduziert wird. Umso wichtiger scheint daher ein Blick auf die aktuelle Art der Darstellung von bewaffneten Drohnen in der Pressefotografie.

Dieses Kapitel stellt sich der Frage, welche Botschaften über den Einsatz von bewaffneten Drohnen in exemplarischen Pressefotografien

verbreitet werden. Spiegelt sich darin eher der politische Legitimationsversuch für bewaffnete Drohneneinsätze oder die gesellschaftliche Gegenposition wider und wie werden diese Botschaften vermittelt? Hierfür sollen auf der Theoriegrundlage von Roland Barthes zwei Pressefotografien semiotisch analysiert und verglichen werden, die jeweils auf einer Themenseite über Drohnen auf *Spiegel Online* veröffentlicht werden. Das erste Bild (s. S. 161) greift in der Darstellung eines Drohnenmodells und eines Soldaten die Perspektive des Militärs auf, während das zweite Bild (vgl. Bildangaben) eines Graffitos gegen US-Drohnen die Perspektive der Angegriffenen und der Kritik vertritt. Im ersten Bildbeispiel ist die starke symbolische Aufladung von dargestellter Waffenpotenz semiotisch zu analysieren. Beim zweiten Bild liegt der Fokus stärker auf dem Textzusammenhang, für den das Bild ausgewählt wurde, und auf der Frage, welche Botschaft das Bild im Kontext eines gescheiterten Drohnenangriffs mit mindestens fünfzehn getöteten Zivilisten vermittelt. Im Schlussteil sollen die Ergebnisse im Diskurszusammenhang betrachtet und mit Judith Butler nach der politischen Rahmung beider Bilder gefragt werden.

I. BILDANALYSE VON SYMBOLFOTOS

Im Vergleich stehen ein Symbolfoto für eine Drohne im Kontext militärischer Aufrüstung und ein Symbolfoto für einen gescheiterten Drohnenangriff. Symbolfotos zeigen kein aktuelles Bild des diskutierten Sachverhalts, sondern erscheinen lediglich bei der Bildauswahl thematisch passend, um einen Artikel zu illustrieren und eignen sich so besonders, um spezifische Botschaften der Pressefotografie zu betrachten. Die Analyse, welche Zeichen, Konnotationsverfahren und Zeichenproduzenten dem Bild eine richtungsweisende Bedeutung mitgeben, basiert auf Roland Barthes Zeichenverständnis, mit dem nach einer deskriptiven Zeichenanalyse auch das Verhältnis zwischen Text und Bild in den Blick genommen werden soll. *Spiegel Online* wurde

als das reichweitenstärkste deutsche Online-Nachrichtenportal für die Bildbeispiele ausgewählt.

SYMBOLFOTO: DROHNE

Das erste Fotobeispiel bildet eine Drohne im Sonnenunter- oder -aufgang auf einem Flugfeld vor zwei hell erleuchteten Hangars ab. Frontal zur Drohne liegt ein uniformierter Mann auf dem Rücken mit angewinkeltem Bein und fotografiert scheinbar aus einer Froschperspektive heraus, sein Kopf ist angehoben mit Blick auf das Kameradisplay. Die Zeichen auf dem Rumpf des Fluggerätes sind nicht zu entziffern, zu sehen sind nur ein zweizeiliger Schriftzug, ein Logo und eine farbige Markierung. Auf denotativer Ebene nach Barthes liegt also am späten Abend oder frühen Morgen ein uniformierter Mann mit Kamera vor einem Drohnenmodell. Das Foto vermittelt den Anspruch, einen Moment auf dem Militärflugplatz zu dokumentieren, der so (oder so ähnlich) stattgefunden und ausgesehen hat.

Wie wird dieser fotografierte Aussagekern konnotiert? Die auf dem Rücken liegende Pose des Soldaten unterhalb der Drohne wirkt ehrfürchtig, dabei fast zärtlich mit angewinkeltem Bein. Der vermeintliche Soldat fotografiert die Drohne nicht nur, es scheint als würde er sie aufwändig durch die Wahl einer besonderen Perspektive inszenieren. Seine Pose steht in Relation zur dynamisch in Szene gesetzten Drohne, die durch den Blickpunkt des Fotografen angewinkelt wie übermächtig aus der linken Bildhälfte herauszuragen scheint. Die Anordnung der soldatischen Pose zur Pose des Drohnenobjekts kann als ein Signifikant für die menschliche Unterlegenheit gelesen werden. Unterstrichen wird diese Bildbotschaft durch die gewählte Froschperspektive. Fotograf und Fotografiertes nehmen das Bild im Liegen aus einer vergleichbaren Perspektive auf. Der Fotograf als Zeichenproduzent wird so innerhalb des Bildes gespiegelt, die Pose der Unterwerfung und der Faszination verdoppelt sich.

Ein weiterer Signifikant für die inszenierte Faszination findet sich auf den ersten Blick in der ästhetisierenden Lichtstimmung des Bildes. Das romantische Abend- oder Morgenlicht knüpft an die fast liebevolle Pose des Soldaten an, während der plastische Lichtschimmer auf dem Rumpf der Drohne ihre Überlegenheit untermauert: der Soldat wird buchstäblich in den Schatten gestellt. Subtiler scheint dabei das gelbwarme und häusliche Licht im Hangar aus dem rechten Bildhintergrund, das mit einem gesicherten Schutzraum assoziiert werden könnte, aus dem ein Drohnenangriff gestartet wird.

Kampfdrohne *Predator*: »Es geht darum, auch eingreifen zu können« (Spiegel Online: 2014) lautet die Bildunterschrift, die die Botschaft des Symbolfotos komplettiert. Zunächst fällt der Begriff »Kampfdrohne« auf, der bewaffnete Drohnen in ein rein diskursives Kampfgefecht versetzt, das bei einem unbemannten Luftangriff nicht stattfindet (vgl. Link: 2013). Die Unterschrift zitiert den begleitenden Artikel mit einem aus dem Zusammenhang gerissenen Satz. Wenn es darum ginge, auch eingreifen zu können, liegt der Schluss nahe, man sei ohne bewaffnete Drohnen zum jetzigen Zeitpunkt dazu nicht in der Lage. Der Soldat wird nicht nur im Bild in den Schatten gestellt, sondern auch aus dem Text gestrichen. Dabei wirkt nicht nur die Bildunterschrift, sondern der gesamte Artikel als Verstärkung der Bildbotschaft, der die Forderung des Bundeswehrverbands und des Wehrbeauftragten im Bundestag nach Aufrüstung mit bewaffneten Drohnen zusammenfasst. Um eigene Soldaten besser schützen zu können, müsse der Bundeswehr »das Optimum an Ausrüstung zur Verfügung gestellt werden« (Spiegel Online: 2014). Man könne Soldaten nicht ohne Schutz in Auslandseinsätzen lassen und sei darauf angewiesen, auch eingreifen zu können, heißt es weiter (ebd.). Der Eindruck könnte entstehen, als seien Bundeswehrsoldaten ohne die neue technische Wunderwaffe aktuell im Einsatz schutz- und wehrlos.

Die betrachteten Signifikate des Fotos zeigen Waffenfaszination und soldatische Unterlegenheit, die im Textzusammenhang ein Zei-

chen für die glorifizierte Waffenpotenz des Drohnenmodells Predator ergeben: die Überlegenheit der Drohnentechnik gegenüber menschlichen Einsatzkräften wird symbolisiert. Da das Foto nach Barthes trotz aller Konnotationsverfahren und Manipulationsmöglichkeiten eine Verbindung zur Wirklichkeit aufrechterhält, wird dieses Symbol automatisch »naturalisiert« (Barthes 1964: 40): der Soldat muss ja offenbar fasziniert die Aufnahme gemacht haben, die Predator-Drohne sieht auch in Wirklichkeit so imposant aus und die Aufrüstung der Bundeswehr mit bewaffneten Drohnen nach amerikanischem Vorbild ist nun mal nur eine Frage der Zeit?

Die einzige Referenz zur Bildherkunft auf *Spiegel Online* ist die Nachrichtenagentur Reuters. Eine Recherche zeigt, dass es sich um ein Foto des Technical Sergeant Efrain Lopez der U.S. Air Force handelt (vgl. Lopez: 2012). Es wurde bereits im Januar 2012 aufgenommen und zeigt keine vermeintliche Fotoaufnahme des Soldaten, sondern die Inspektion nach einem Flug auf einem kalifornischen Stützpunkt. Das Foto steht zur freien Nutzung und Vervielfältigung auf der Bildplattform www.defenseimagery.mil zur Verfügung, was die kriegspropagandistische Botschaft des Bildes für den Einsatz bewaffneter Drohnen besser erklärt als der knappe Hinweis auf die Nachrichtenagentur Reuters.

SYMBOLFOTO: DROHNENANGRIFF

Im zweiten Bildbeispiel betrachten zwei junge Männer ein aufwendiges Graffiti. Mit Schablonen wurden die Umrisse einer US-Drohne und eines kleinen Kindes in schwarzer Farbe an eine frisch gestrichene Wand gesprüht. Das Bild des Kindes dreht den beiden Betrachtern den Rücken zu und pinselt mit roter Farbe einen Schriftzug in lateinischer und arabischer Schrift an die Wand, mutmaßlich eine Übersetzung. Für nicht arabischsprachige Betrachter ist nur der Teil »Why did you« zu entziffern, die beiden Männer versperren den Blick auf das Ende der Frage. Ohne weitere Erklärung liegen für den Betrachter

bruchstückhafte Informationen vor, um eine anklagende Haltung des Graffitikünstlers gegen US-Drohnen mutmaßen zu können. Der linke Mann trägt ein braunes Camouflage-T-Shirt, einen gemusterten Wickelrock und hält eine gut gefüllte gelbe Plastiktüte hinter seinem Rücken, der rechte Mann in geschäftiger Gehbewegung trägt Hemd und Sakko. Kleidung und Haltung der Männer sowie die vermutliche Einkaufsstüte lassen den Betrachter eine Alltagsszene erkennen, die in Verbindung mit den Schriftzeichen vermutlich im arabischen Raum stattfindet. Das Motorrad im Bildhintergrund und die schwarzgelben Muster an der Wand im linken Bildrand unterstützen einen alltäglichen Eindruck. Der Fotograf wählt für sein Motiv, ein kritisches Graffito, eine Alltagsszene mit zwei Männern, die die Kernaussage des Schriftzuges verdecken. In einer interessanten perspektivischen Doppelung wendet der linke Mann dem Betrachter des Fotos den Rücken zu, wie ihm das Bild des Kindes den Rücken zeigt. Die unaufgeregte Betrachtung des Graffitos steht im Fokus der Bildbotschaft und leitet den Blick des Rezipienten auf die Szene an, dessen distanzierte Position und Blickrichtung sich in den beiden Männerfiguren spiegelt.

Entscheidend für die Bildbotschaft wird hier die Frage, welche Nachricht das ausgewählte Bild illustriert. Die Bildunterschrift lautet »Graffito gegen US-Angriffe: Drohne tötet Menschen in Hochzeitsgesellschaft« (Spiegel Online: 2013). Der Rezipient kann über den Begleittext die Funktion des Fotos als Symbolbild erkennen. Es handelt sich nicht um ein Bild des thematisierten Vorfalls, sondern um die symbolische Illustration einer grundsätzlich kritischen Haltung gegen US-Drohnenangriffe, zu der ein fehlgeschlagener Drohnenangriff den Anlass gibt. Die Bildauswahl schafft aufgrund der bedauerlichen Tötung von Zivilisten eine vage Verknüpfung zur Kritik, während der Artikel selbst lediglich auf die US-amerikanische Rechtfertigung von präziseren Drohnenangriffen verweist und einen kurz zuvor im Jemen stattgefundenen Terrorakt mit Link zu den »schockierenden Videobildern« (ebd.) als vermeintlichen Auslöser für den fehlgeschlagenen

Drohnenangriff angibt. Das Symbolbild greift den Reflex der LeserInnen auf, Drohnenangriffe kritisch zu beurteilen, wenn dabei Unschuldige ums Leben kommen und setzt sie dabei gleichzeitig in die Position von BeobachterInnen dritter Stelle. An erster Stelle steht die Botschaft der unbekanntenen GraffitiKünstlerIn in Gestalt des kleinen Kindes, die die Kritik künstlerisch zum Ausdruck bringt. An zweiter Stelle stehen die beiden arabischen Männer, die in einer Alltagsszene den Blick auf die Aussage verstellen. Die Botschaft des Graffitos wird zweifach gefiltert und verdeckt, sodass sich im Artikelkontext die Bedeutung des auf den ersten Blick kritischen Symbolbilds weiter wandeln kann. Die Kritik bildet nicht länger die Grundlage zur Bildbotschaft, vielmehr scheint hier die distanzierte Haltung gegenüber der Anklage illustriert. Daraus abgeleitet werden könnte, dass Kritik zwar berechtigt sei, jedoch noch immer gegenüber den Vorteilen und der hohen Terrorgefahr mit Abstand abgewogen und eingeordnet werden müsse.

Eine Bildrecherche bringt interessante Varianten desselben Motivs zu Tage, die andere Onlinenachrichtendienste für eine Nachricht im gleichen Kontext benutzen. Die UN forderte nach dem Drohnenangriff auf die Hochzeitsfeier im Jemen Aufklärung und formulierte grundsätzliche Bedenken gegenüber Drohnenangriffen. *Zeit Online* wählt zu dem Thema ein Foto des Graffitos, in dem ein kleiner Junge im Vorübergehen in die Kamera schaut, die vollständige Frage ist für den Betrachter leicht zu ergänzen: »Why did (...) kill my family« (*Zeit Online*: 2013). Im Bild, das eine österreichische Nachrichtenplattform zum Thema auswählt (vgl. *news.at*: 2013), ist das Graffiti vollständig zu lesen, ein Junge mit Kapuze verdeckt und ersetzt nur die aufgemalte Kinderfigur. In beiden Fällen steht die anklagende Aussage im Fokus, die emotional durch die realen Kinder im Bild noch verstärkt wird. Der Betrachter wird hier weitaus stärker angeleitet die Perspektive eines Kindes einzunehmen, dessen Familie bei einem Drohnenangriff getötet wurde, als im analysierten Bildbeispiel. Deutlich wird, wie semiotische Details die Bildbotschaft verändern, und welche Rolle die

Auswahl journalistischer Symbolfotos bei ein und demselben Motiv spielen kann. Auf einem anderen Blatt steht die Frage, in welchem Fall und mit welchen Folgen sich Journalisten für Symbolfotos entscheiden und wann sie drastische Bilder von getöteten Opfern veröffentlichen, die zum Angriff auf die Hochzeitsfeier im Jemen ebenfalls existieren (vgl. Yemenfox: 2013).

PRO UND CONTRA DROHNENKRIEG IM BILD

Die beiden analysierten Symbolbilder transportieren zwei auf den ersten Blick gegensätzliche Botschaften im Diskurs für und gegen bewaffnete Drohneneinsätze. Auf der einen Seite die überhöhende Darstellung einer militärischen Wunderwaffe im Kontext von Aufrüstungsbefürwortern. Auf der anderen Seite die kritische Haltung aus der Opferperspektive von Drohnengegnern im Kontext eines Drohnenfehlschlags, das bei genauerer Betrachtung seiner Zeichen vielmehr die distanzierte Betrachtung in den Fokus nimmt als die fordernde Anklage. Im Vergleich enthalten beide Bilder eine bildinterne Reflexion der beiden zentralen Ebenen der Zeichenproduktion. Das erste Bildbeispiel spiegelt die Position des Fotografen auf der Produktionsebene im Bild wieder, das zweite die Position des Betrachters auf der Rezeptionsebene. Beide Symbolbilder dienen als Beispiel, wie Pressefotografien im Zeichenkomplex aus Bild und Text den Blick auf ein Thema emotional versuchen anzuleiten und zu prägen. Das harmoniegetränkte Bild einer Potenz ausstrahlenden Drohne macht dabei noch niemanden zum Aufrüstungsfreund. Auch wenn man ein hochemotionales Thema wie eine versehentlich attackierte Hochzeitsgesellschaft mit einem symbolisch distanzierten Blick auf die angebrachte Kritik bebildert, wird kein Drohnengegner seine Wut und Protestbereitschaft in Frage stellen. Wie sind die analysierten Bildbotschaften also einzuordnen? Hierzu soll zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Drohnenkrieges und die wichtigsten Eckpunkte der Debatte gegeben werden.

II. POLITISCHE RAHMUNG

Während die Vorstellung von Krieg als Massenereignis auf der Sichtbarkeit von Leid, Tod und Schrecken fußt, wandelt sich das Bild im 21. Jahrhundert hin zum individualisierten Krieg mit der »gezielten Tötung« (Krishnan 2012: 9) von Individuen. Statt Schlachten mit klaren Frontlinien zwischen Freund und Feind, verschwindet der Feind westlicher Staaten in modernen Kriegsszenarien aus dem Blickfeld und hält sich inmitten von Zivilisten versteckt (vgl. ebd.: 10). Der moderne Krieg gegen als gefährlich eingestufte Individuen wird dabei zunehmend durch den Einsatz bewaffneter Drohnen bestimmt. Besonders für die USA und Israel sind bewaffnete Drohnen zur wichtigsten Waffe für gezielte Tötungen geworden (vgl. ebd.: 73). Der Trend breitet sich auf immer mehr Staaten aus und weist auf die Zukunft immer leistungsfähigerer Modelle hin (vgl. Schörning 2012: 59). Die Befürworter rechtfertigen den zunehmenden Einsatz bewaffneter Drohnen mit den Vorteilen der Technologie. Sie sind effektiv, im Vergleich zu Bodeneinsätzen kostengünstig, minimieren die Gefahr für eigene Soldaten, halten Kollateralschäden gering und ihre Erfolgsaussichten Einzelpersonen aufspüren, beobachten und töten zu können ist hoch (vgl. Krishnan 2012: 72f.). Auf Seiten der Kritik werden die relativ geringen Kollateralschäden anders beurteilt und die hohe Zahl von getöteten Unbeteiligten angeklagt. Krishnan beschreibt die unsichere Datenlage über die Anzahl getöteter Zivilisten in Relation zu getöteten Terroristen (ebd.: 142f.). Feststeht jedoch, dass gängige Raketen und Bomben, mit denen die Reaper-Drohne bestückt wird, ihr Ziel innerhalb eines Radius von 20 bis zu 60 Metern auslösen (vgl. ebd.). Hinzu kommt die häufig unsichere Informationslage der Geheimdienste und die teils willkürliche Entscheidung, welche Personen sich hinreichend verdächtig verhalten, was die Tötung der im Konvoi fahrenden Hochzeitsgesellschaft erklärt. Das Bild von bewaffneten Drohnen als chirurgische Präzisionswerkzeuge ist schief, unabhängig davon ob man zu den Be-

fürwortern oder Kritikern zählt. Der zweite Hauptkritikpunkt ist die strittige Völkerrechtslage und die Gefahr, die Souveränität der Staaten, in dem ein Angriff ausgeführt wird, zu gefährden (vgl. ebd.: 79).

Was bedeutet die Debatte übertragen auf die Bedeutung der Pressefotografie? Bilder können die Vorteile der Drohnentechnologie in den Vordergrund heben und Drohnen entweder als Präzisionswerkzeuge illustrieren oder getötete Terroristen und erfolgreich zerschlagene Verstecke von Terrornetzwerken abbilden. Sie können dazu beitragen, das neue Bild des Krieges zu prägen, indem Probleme scheinbar geordnet über die präzise Auslöschung gefährlicher Personen gelöst werden. In Konkurrenz dazu treten die Bilder getöteter Zivilisten, versehentlich zerstörter Dörfer, Bilder von Protestformen jeglicher Art gegen Drohnenangriffe, die die Perspektive der Angegriffenen einnimmt und die Legitimation der Einsätze in Frage stellen.

Um abschließend zur Frage zurückzukehren, ob sich in den beiden analysierten Fotos eher der Legitimationsversuch oder die Gegenposition zu bewaffneten Drohnen wiederfindet, soll Butlers Begriff der Rahmung weiterhelfen. Butler stellt die These auf, dass in Auftrag gegebene Pressefotos selbst aktiv eine Deutung des Bildes vorgeben und dem Betrachter eine Interpretation aufzwingen (Butler 2008: 207). Fotos sind schon in dem Moment, in dem sie in Auftrag gegeben und aufgenommen werden, politisch und diskursiv gerahmt und erzwingen somit spezifische Bedeutungen. Damit fasst Butler Rahmungen als »Bestandteil der aktiven, staatlich erzwungenen Interpretation des Krieges« (ebd.) auf. Die beiden analysierten Bilder werden von der Debatte für und gegen bewaffnete Drohnen angeleitet und stehen somit im Rahmen militärischer und machtpolitischer Ansprüche. Im ersten Beispiel tritt die staatlich erzwungene Interpretation legitimer Kriegswaffen besonders deutlich hervor, nicht zuletzt durch den Urheber des Fotos, einen Sergeant der U.S. Army. Das zweite Beispiel scheint doppelt gerahmt, einerseits thematisiert es in den Grundzügen die kritische Gegenposition, andererseits wird eine kritikanregende

Interpretation bewusst geschwächt. Nach eigener Auffassung tragen so beide Beispiele dazu bei, das politisch erwünschte Bild des Drohnenkrieges aus Sicht der deutschen Aufrüstungspolitik zu stärken, indem sie einerseits die omnipotente Drohnentechnik darstellen, während die reale Schattenseite eines Drohnenangriffs im Bild ausgeblendet wird.

III. FAZIT

Zusammenfassend sollte die Analyse zeigen, wie die Selektion von Symbolbildern und die Zeichen der Pressefotografie die Meinungsbildung bewusst oder unbewusst prägen, anleiten und färben können. Im individualisierten Drohnenkrieg wird die Vermeidung und Zensur von Bildern erleichtert, da der Moment des Angriffs das Opfer immer unvorbereitet und aus größter Distanz trifft. Aus der Opferperspektive kann nur die namenslose Zerstörung nach dem Angriff dokumentiert werden und es liegt in der Hand des Aggressors, ob beweiskräftigere Aufnahmen aus der Drohnenperspektive veröffentlicht oder aus taktischen Gründen der Öffentlichkeit vorenthalten werden, beispielsweise im Fall eines Fehlschlags. Somit verkörpert die Bildfrage im Drohnenkrieg einen zentralen Machtfaktor, der die Pressefotografien zum Thema immer rahmt und reflektiert werden muss. Der Drohnenkrieg soll aus Sicht der profitierenden Staaten unsichtbar bleiben. Umso stärker fällt ins Gewicht, auf welches Fotomaterial die bildfokussierte Medienlandschaft ausweicht, sowohl um die Pro- als auch die Kontraseite zu illustrieren, die manchmal näher beieinander liegen, als es der erste Blick vermuten lässt.

BILDANGABEN

Lopez, Efrain (2012): Drohne. Defense Imagery Management Operations Center.

(s. S. 161)

Al-Sayaghi, Mohamed (2013): Drohnenangriff Abrufbar unter: <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/42-53921779/file-photo-shows-men-looking-at-graffiti?popup=1>, Zugriff am:

25.03.2014.

LITERATURANGABEN:

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2008): Folter und Ethik der Fotografie, in: Linda Hentschel (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse. Berlin: B_Books-Verlag. S. 203 – 229.

Krishnan, Armin (2012): Gezielte Tötung. Die Individualisierung des Krieges. Berlin: Matthes & Seitz Verlag.

Link, Jürgen (2013): »Angela« zu deutsch ab jetzt = Killdrohne. 26.01.2013. Abrufbar unter: <http://bangemachen.com/2013/angela-zu-deutsch-ab-jetzt-killdrohne>, Zugriff am: 25.03.2014.

news.at (2013): UNO hat Bedenken gegen US-Drohnenangriffe. 27.12.2013. Abrufbar unter: <http://www.news.at/a/uno-bedenken-us-drohnenangriffe-jemen>, Zugriff am: 25.03.2014.

Schörnig, Niklas (2012): Die Automatisierung des Krieges. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: Roman Schmidt-Radefeldt/Christine Meissler (Hg.): Automatisierung und Digitalisierung des Krieges. Drohnenkrieg und Cyberwar als Herausforderungen für Ethik, Völkerrecht und Sicherheitspolitik. Baden-Baden: Nomos. S. 33 – 59.

- Spiegel Online (2013): Mindestens 15 Tote. US-Drohne feuert auf Hochzeitszug im Jemen. 13.12.2013. Aufrufbar unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/us-drohne-schlaegt-in-hochzeitszug-in-jemen-ein-a-938971.html>, Zugriff am: 25.03.2014.*
- Spiegel Online (2014): Ausrüstung der Armee. Bundeswehrverband drängt auf Kauf von Kampfdrohnen. 02.01.2014. Aufrufbar unter: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundeswehrverband-fordert-kampfdrohnen-a-941463.html>, Zugriff am: 25.03.2014.*
- Voigt, Rüdiger (2008): Krieg ohne Raum. Asymmetrische Konflikte in einer entgrenzten Welt. Stuttgart: Steiner.*
- Yemenfox (2013): US Officials Lie About Drone Attack on Wedding Convoy in Yemen. 21.12.2013. Aufrufbar unter: http://www.yemenfox.net/news_details.php?sid=7480, Zugriff am: 25.03.2014.*
- Zeit Online (2013): UN verlangen Aufklärung zu Drohnenangriff auf Hochzeitsgäste. 26.12.2013. Aufrufbar unter: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2013-12/jemen-usa-drohnenangriff-opfer-vereinte-nationen>, Zugriff am: 25.03.2014.*

CLEMENS KIRSCH
JOSEFA MARXHAUSEN
JAN-NIKLAS SCHMIDT

JOE ROSENTHAL UND LOUIS R. LOWERY FOTOGRAFIEREN DIE US-AMERIKANISCHE FLAGGENHISSUNG AUF IWO JIMA

Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden zwei Fotografien desselben Ereignisses. Eines wurde berühmt, das andere ist bis heute der breiten Masse unbekannt. Das mag zum großen Teil an der medialen Instrumentalisierung des einen liegen. Doch vor der Verwendung des Bildes liegt ein entscheidendes Moment: Das der Auswahl. Wieso wählten die Strateg_innen das eine Foto für die Allgemeinheit und

überließen das andere den Archiven und Historiker_innen? Kann man in einer strukturellen Analyse der im Bild enthaltenen Zeichen eine befriedigende Antwort darauf finden?

In einem Vergleich beider Bilder hinsichtlich ihres jeweiligen Symbolgehaltes wollen wir es versuchen. Zunächst soll das Bild jedoch mit so wenig Interpretation wie möglich beschrieben und der theoretische Rahmen für die Analyse abgesteckt werden. Nach der Zeichenanalyse werden dann die Ergebnisse selbiger in den tatsächlichen Kontext der Bildentstehung und -rezeption eingeordnet, um neben der semiotischen Analyse noch eine historisierende Antwort auf unsere Frage zu geben.





Auf Rosenthals Foto (s. S. 177) sind sechs Männer zu sehen, die gerade einen Mast mit der US-amerikanischen Flagge in den mit Trümmern bedeckten Boden rammen. Die Männer tragen Uniformen und Helme, jedoch keine Waffen. Der Flaggenmast zerteilt den bewölkten Himmel, welcher einen Großteil des Bildes einnimmt. Der untere Bildrand scheint die Spitze eines Trümmerbergs anzuschneiden; die Sicht von diesem ist weit und die Flagge weht im starken Wind. Das Foto wurde etwa auf der gleichen Höhe aus einiger Entfernung aufgenommen.

Lowerys Foto (s. S. 178) zeigt eine Gruppe von sieben Männern, von denen fünf mit dem Hissen der US-amerikanischen Flagge beschäftigt sind und zwei andere Stellung halten, einer von ihnen mit Maschinengewehr im Anschlag. Alle tragen Uniformen, zwei sind bewaffnet, einer trägt auch eine Art Funkanlage auf dem Rücken. Der Boden scheint erdig und unwegsam. Der Himmel nimmt den größten Teil des Bildes ein. Die Flagge wirkt statisch und weht nur leicht im Wind. Das Foto wurde in der Untersicht aufgenommen.

I. THEORETISCHER RAHMEN

Bevor nun die eigentliche Analyse beginnen kann, muss noch der ihr zu Grunde liegende theoretische Rahmen konkretisiert werden. Ausgehend von Roland Barthes' Überlegungen zur *Rhetorik des Bildes* ist unsere Analyse zweigeteilt: In einen »naiven« und einen »strukturellen« (Barthes 1990: 33) Teil. In der obigen Beschreibung der beiden Bilder findet sich die naive Analyse. Sie ist lediglich eine »Zählung von Elementen« (Barthes 1990: 33), während nun der strukturelle Teil folgt. Er befasst sich mit der »Beziehung dieser Elemente« (ebd.) zueinander. Daraus leiten sich für Barthes zwei »bildliche Botschaften« ab: eine denotierte und eine konnotierte, wobei erstere Träger der zweiten ist.

Im Folgenden werden wir von Barthes ausgehen und der konnotierten, der kulturellen Botschaft Beachtung schenken. Da man ein gewisses kulturelles Wissen braucht, um diese zu verstehen, muss noch näher geklärt werden, welches Wissen wir zu Grunde legen. Dabei haben wir uns auf den Minimalkonsens in unserer Gruppe geeinigt, zum einen um Spekulationen zu vermeiden (>Würde ein_e Japaner_in die selbe Konnotation erkennen wie wir?<) und zum anderen um die Komplexität der möglichen Assoziationen zu reduzieren (amerikanische Flagge → >Freiheitsbringer, Kriegstreiber, Zugpferd des Kapitalismus, Demokratiebringer<, etc.).

II. ZEICHENANALYSE

PATRIOTISMUS

In Rosenthals Foto weht die US-amerikanische Flagge zentriert vor dem weiten, hellen Himmel, während sie in Lowerys Foto an den oberen Rand gerückt ist. In den meisten Zusammenhängen verweist die Nähe zum Zentrum auf eine gehobene Wichtigkeit, sei es in der

Sprache (>Zentrum der Macht<), Abbildungen von Monarchen oder religiösen, mythischen Darstellungen (z. B. Leonardo Da Vincis Abendmahl). Zudem ist die Flagge im ersten Bild wesentlich größer als im zweiten (Es handelt sich dabei nicht um einen optischen Effekt – die Flagge im ersten Bild wurde gegen jene im zweiten ausgetauscht), was zum einen ganz pragmatisch der Sichtbarkeit dient. Zum anderen korreliert das Begriffspaar >groß-klein< in der Regel im metaphorischen Gebrauch mit >wichtig/bedeutend – unwichtig/unbedeutend<. Die Wichtigkeit des Zeichens (hier *Signifikant*, siehe Eco 1977: 28) >US-amerikanische Flagge< ist also im ersten Bild doppelt gesteigert, doch worin liegt seine Bedeutung (hier *Signifikat*, siehe Eco 1977: 28)? Die naheliegende Antwort lautet: »Vereinigte Staaten von Amerika«. Das allein ist jedoch noch reichlich unbestimmt, denn >USA< selbst verweist auf verschiedenste Bedeutungen: Den US-amerikanischen Staat, das US-amerikanische Volk, die US-amerikanische Regierung – all das könnte verstanden werden. Um zu klären, was zutreffend ist, muss zunächst der Zusammenhang zu den anderen Zeichen im Bild bestimmt werden.

In beiden Bildern haben Soldaten Kontakt zum Fahnenmast, er fungiert als Bindeglied der Zeichen. Auffällig ist, dass sich Fahne und Soldaten in Rosenthals Bild näher sind als in Lowerys Bild. Das suggeriert eine stärkere Verbindung beider Pole. Wenn ein Bedeutungspol >USA< ist, stellt sich die Frage, was auf der anderen Seite steht. In Lowerys Bild haben nur drei Soldaten direkten Kontakt zum Fahnenmast und keinen Kontakt zu den anderen Männern, wohingegen die Soldaten in Rosenthals Bild alle miteinander und mit dem Fahnenmast verbunden sind. Das suggeriert eine Einheit der Soldaten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine Anonymisierung des Individuums: Auf Rosenthals Bild sind keine Gesichter zu erkennen, während bei Lowery einzelne Soldaten eindeutig identifizierbar sind. Bei dem/der Betrachter_in löst dieses Bild der anonymen, geschlossenen Einheit US-amerikanischer Soldaten die Assoziation >US-Armee< aus.

Führt man die bisherigen Überlegungen zusammen, ergibt sich folgende Interpretation: Die enge Verbindung der beiden Pole ›USA‹ und ›US-Armee‹, wobei ersterem gesteigerte Wichtigkeit zukommt, verweist auf eine gemeinschaftliche Leistung. Zwar kämpft die Armee an vorderster Front, jedoch ist sie nur Teil des US-amerikanischen Volkes und siegt in seinem Namen. Nicht der einzelne Soldat entscheidet über Sieg und Niederlage sondern die Einheit USA.

EINE GEWONNENE SCHLACHT

In beiden Bildern lässt sich Krieg erkennen. Die prägnantesten Zeichen dafür sind die Uniformen der Soldaten und der Akt des Flaggenhissens. Letzteres verweist auch auf Sieg. Warum ist dieser in Rosenthals Bild jedoch stärker ausgeprägt? Des Weiteren stellt sich die Frage, was gewonnen wurde: Der Krieg oder eine Schlacht – und welche Zeichen darauf hinweisen.

Zunächst soll es um den Sieg gehen. Auffällig ist, dass auf Rosenthals Bild keine Waffen sichtbar sind, während bei Lowery sogar ein Soldat mit der Waffe im Anschlag Wache hält. Dennoch tragen in beiden Bildern alle Abgebildeten ihre komplette Uniform nebst Helmen. In Rosenthals Bild entsteht dadurch der Eindruck, dass keine akute Bedrohung vorliegt und das Flaggenhissen die letzte Tat ist, nachdem die Kampfhandlungen beendet wurden. Lowerys Bild scheint dieses Ende des aktiven Kampfes weniger bestimmt zu signalisieren, da der Wache haltende Soldat die Möglichkeit eines erneuten Angriffs impliziert. Verstärkt wird dieser Eindruck der finalen Handlung auf Rosenthals Bild durch die Einheit der Soldaten; alle auf dem Foto zu Sehenden sind mit der Hissung der Flagge beschäftigt. Sie wirken wie die letzten Überlebenden, die mit einer gemeinsamen Anstrengung das Symbol für das Ende des Kampfes errichten.

Diese Überlegungen liefern auch eine Antwort auf die Frage nach Krieg oder Schlacht. Während sich die Soldaten auf Rosenthals Bild scheinbar nicht mehr schützen müssen, wirken sie bei Lowery

immer noch bedroht. Letzterer verweist damit nicht auf ein definitives Ende – weder des Krieges noch der Schlacht. Die Trümmerhaufen in Rosenthals Bild zeigen eine vorangegangene Kampfhandlung an. Sie nehmen jedoch nur einen kleinen Teil des Bildes ein. Im Hintergrund erstreckt sich eine weite Fläche unter einem großen, noch weiteren Himmel. Dieser Kontrast lässt sich als eine Gegenüberstellung von Mikro- und Makrokosmos lesen: Das Hissen der Flagge steht in einem größeren Kontext und ist nur ein – wenn auch sehr wichtiger – Etappensieg. Der Horizont und das vollkommene Ende des Krieges liegen aber noch fern.

DYNAMIK

Unserer Analyse zufolge ist ein weiterer zentraler Zeichengehalt des Fotos von Joe Rosenthal jener der Dynamik. Er wird durch verschiedene bildgestalterische Mittel erzeugt und unterscheidet das Foto von jenem Louis R. Lowerys, insofern er in letzterem praktisch nicht vorhanden ist.

Zunächst sind in diesem Zusammenhang die Wahl des Ausschnittes und, damit zusammenhängend, die Position der Bildelemente im durch die Fotografie abgebildeten Bereich sowie die Richtung der im Bild zu sehenden Linien zu nennen. In Rosenthals Fotografie sind alle Bildelemente außer der US-amerikanischen Flagge – die Soldaten, der Fahnenmast und der mit Trümmerteilen übersäte Boden – in der rechten unteren Bildecke angeordnet. Zusammen mit der durch den Fahnenmast gebildeten Linie, die ebenfalls in diese Richtung weist, entsteht so der Eindruck einer nach rechts unten wirkenden Kraft. Durch die große Fläche, die der Himmel im linken und oberen Bereich des Bildes einnimmt, verstärkt sich dieser Eindruck noch zusätzlich.

Auch die Formen, die durch die Körper der Fotografierten sowie durch die am Mast wehende US-Flagge gebildet werden, tragen zu der dynamischen Ästhetik des Bildes bei: So bilden die Körper der Sol-

daten ein schematisches, nach unten rechts zulaufendes Dreieck, die Flagge dagegen läuft nach oben links spitz zu und sticht somit als eine Art Keil in den offenen Raum des Himmels.

In der Fotografie Louis R. Lowerys ist diese Dimension der Bewegung im Gegensatz dazu nicht erkennbar: Hier lässt sich bezüglich der Bildelemente eher eine gedankliche Zweiteilung des Fotos vornehmen, so dass zwei Rechtecke – eines gefüllt mit Soldaten und Felsvorsprüngen, eines abgesehen von der US-Flagge leer – entstehen. Auch die US-Flagge weht senkrecht im Wind und bildet dementsprechend ein Rechteck. Diese Vierecksformen implizieren gegenüber den Dreiecksformen in Rosenthals Foto kaum Bewegung. Zudem weist in Lowerys Foto die durch den Fahnenmast gebildete Linie zwar senkrecht nach unten, diese Bewegungsrichtung wird aber durch die Haltung der danebenstehenden Soldaten nicht verstärkt.

AUSSERALLTÄGLICHKEIT DES FLAGGENHISSENS

Ein weiteres aus der Fotografie von Joe Rosenthal herauszulesendes Zeichen ist jenes der Außeralltäglichkeit. Auch dieses kommt in dem Foto von Louis R. Lowery sehr viel schwächer zur Geltung und stellt insofern einen Unterschied zwischen beiden Bildern dar.

In Rosenthals Foto ist zunächst auffällig, dass alle der abgebildeten Personen unmittelbar an der Handlung des Flaggenhissens beteiligt sind. Zudem impliziert die Körperhaltung der Soldaten – der vorderste der Gruppe etwa stemmt sich mit voller Kraft in Richtung Boden, der hinterste versucht mit gestreckten Armen noch, den Fahnenmast zu erreichen –, dass hier ein großes Maß an körperlicher Kraft aufgewendet wird. Insgesamt entsteht so der Eindruck, es finde gerade ein außergewöhnliches Ereignis statt: Schließlich halten es alle dargestellten Personen für angebracht, mit voller Kraft an seiner Realisierung mitzuwirken. Der mit Trümmern übersäte Boden sowie die Uniform der Soldaten vermitteln zudem, dass die Handlung unter

ungewöhnlichen, nichtalltäglichen Rahmenbedingungen stattfindet: Es sind Zeichen für erfolgte bzw. drohende menschliche Zerstörung.

Auch auf Lowerys Foto sind Soldaten in Uniformen zu sehen. Hier wird Bedrohung sogar noch deutlicher impliziert, da der im Vordergrund sitzende Soldat eine Waffe im Anschlag hält. Dennoch vermittelt das Bild insgesamt eine stärkere Alltäglichkeit – man könnte sagen, den Alltag im allgemeinen Ausnahmezustand: Nur drei der sechs abgebildeten Personen sind direkt an der Handlung des Flaggenhissens beteiligt. Somit kommt dieser gegenüber den anderen zu erkennenden Handlungen – etwa Wache oder Ausschau halten – keine besondere Bedeutung zu. Auch scheinen die Soldaten keine besonders große Kraft aufzuwenden, um den Fahnenmast in den Boden zu rammen: Alle daran Beteiligten stehen mehr oder weniger aufrecht und halten die Flagge mit gestrecktem Arm. So entsteht letztendlich der Eindruck, es handle sich bei dem Hissen der Flagge um eine eher nebensächliche Handlung, die rein zufällig durch die Fotografie festgehalten wurde.

III. KONTEXT

VORGESCHICHTE UND ENTSTEHUNG DES FOTOS

Die Insel Iwo Jima galt im Pazifikkrieg der USA gegen Japan als strategisch wichtiger Punkt: Aufgrund ihrer Lage etwa 1.000 km südlich von Tokio und der drei Start- und Landebahnen, über die sie verfügte, sollte sie als Ausgangspunkt für die Einnahme des japanischen Festlandes sowie als Start- und Landeplatz für amerikanische Bomber genutzt werden. Nach zahlreichen vorbereitenden Luftangriffen begann am 19. Februar 1945 das Landungsunternehmen der US-Streitkräfte (vgl. Dülffer 2006: 2), das sich aufgrund der Guerillataktik der japanischen Soldaten als ausgesprochen verlustreich erwies. Am 23. Februar schließlich begann eine Soldatengruppe in Begleitung des Fotografen

Louis R. Lowery den Aufstieg zum erloschenen Vulkan Suribachi (vgl. ebd.), der auf der Insel selbst wiederum als zentraler Punkt galt. Die Soldaten hissten eine US-amerikanische Flagge, aufgrund der erhöhten Position des Vulkans war diese fast überall auf der Insel zu sehen und die Flaggenhissung wurde von den restlichen US-amerikanischen Soldaten bejubelt. Da die Bataillonsführung die erste Flagge jedoch als zu klein und damit als zu schwer erkennbar ansah, ordnete sie eine Ersetzung durch eine größere Flagge an (vgl. ebd.). Die zweite Flaggenhissung wurde wiederum von dem für *Associated Press* tätigen Fotografen Joe Rosenthal dokumentiert, so entstand das später berühmt gewordene Bild *Raising the Flag on Iwo Jima* (Rosenthal 1945). Insgesamt starben in der Schlacht um Iwo Jima etwa 6.821 US-Soldaten und zwischen 17.845 und 18.375 japanische Soldaten (vgl. Burrell 2006: 83).

BEDEUTUNG UND VERBREITUNG DES FOTOS

Wie Jost Dülffer (2006: 3) in seinem Text über Rosenthals Foto und dessen Bedeutung für die US-amerikanische Erinnerungskultur schreibt, hatten »[d]ie Nachrichten von den hohen Verlusten auf Iwo Jima [...] seit den ersten Tagen der Landung zu Kritik in der Heimat geführt«. Die Politiker_innen und Militärs in den USA befürchteten, dass der verlustreiche Pazifikkrieg noch einige Zeit länger dauern könnte und sorgten sich um die Finanzierung desselbigen. So war insgesamt das Bedürfnis nach einem positiven, Mut machenden Symbol, welches die Bevölkerung zur finanziellen Beteiligung am Krieg – während des gesamten Pazifikkrieges wurden sogenannte Kriegsanleihen verkauft, mit denen sich die US-Bürger_innen freiwillig an der Kriegsfinanzierung beteiligen konnten – anspornt, groß. Im Kontext der oben identifizierten Zeichengehalte erscheint die Entscheidung für Rosenthals Bild also nur konsequent: Die Fotografie eines außergewöhnlichen, Dynamik und Bewegung vermittelnden Ereignisses, das symbolisch für die gewonnene Schlacht und den US-amerikanischen

Patriotismus steht, erschien nahezu perfekt, um ein positives Zeichen zu setzen und so die Stimmung in der Heimat umzulenken.

In den Tagen, Wochen und Monaten nach der Flaggenhissung fand Rosenthals Foto entsprechende Verbreitung: Nicht nur wurde es auf der Titelseite zahlreicher Zeitungen abgebildet, auch wurde eine Briefmarke mit dem Motiv gedruckt, die alle Verkaufsrekorde brach und ein Gemälde nach Vorbild des Fotos wurde die Grundlage des Werbepaketes für die siebte und letzte Kriegsanleihe. Von dem Plakat wurden insgesamt dreieinhalb Millionen Exemplare gedruckt und an verschiedensten Orten in der US-amerikanischen Öffentlichkeit aufgehängt. »Noch nie zuvor wurde ein Bild mit so großer Auflage so schnell an so viele verschiedene Orte gebracht. Der öffentliche Raum in den USA wurde von der Ikone flächendeckend durchdrungen.« (Dülffer 2006: 5)

Die Frage nach dem Produzenten dieser ausgesprochen medienwirksamen Zeichen muss dabei im vorliegenden Fall differenziert betrachtet werden: Nicht nur spielte die Auswahl und Verbreitung des Fotos durch die US-Regierung eine entscheidende Rolle in der Erfolgsgeschichte desselbigen, auch arbeitete Rosenthal von vornherein keineswegs als unabhängiger Journalist: So war eine Berichterstattung aus dem Krieg unter Einbeziehung neuer Medien von vornherein geplant und bei der Landung in Iwo Jima waren auch etwa 90 Foto- und Filmjournalist_innen an Bord. »Die Landung auf der Insel wurde zum Markstein für die annähernde Gleichzeitigkeit von Kriegsgeschehen und dessen Nachvollzug in der eigenen Gesellschaft, freilich unter Zensurbedingungen« (ebd.: 2).

DISKREPANZEN ZWISCHEN FOTOGRAFISCHER UND ERLEBTER REALITÄT

Zu guter Letzt lässt sich in Bezug auf die identifizierten Zeichengehalte der Fotografie feststellen, dass diese nur teilweise mit der Realität auf Iwo Jima sowie im Pazifikkrieg generell übereinstimmen. So ist zunächst in Bezug auf die Außeralltäglichkeit der Flaggenhissung

festzuhalten, dass die auf dem Foto zu sehenden Soldaten, wie bereits erwähnt, eine zweite Flagge hissten, die bejubelte Siegesgeste des ersten Flaggenhissens war zum Zeitpunkt des Fotos also bereits vorbei. In diesem Zusammenhang war in Wirklichkeit also eher das erste als das zweite Hissen der US-Flagge ein »außeralltägliches« Ereignis.

Auch wenn die Flaggenhissung ein Symbol für die gewonnene Schlacht ist, war zum Zeitpunkt der Entstehung des Fotos (23.02.1945) weder die Schlacht von Iwo Jima noch der Pazifikkrieg endgültig entschieden. Erst am 26. März des Jahres wurden die letzten japanischen Soldaten auf der Insel besiegt und der Krieg durch den Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki am 6. bzw. 9. August entschieden.

BILDANGABEN

Lowery, Louis R. (1945): Raising the First Flag on Iwo Jima, im Besitz des Naval History & Heritage Command, Washington, DC.

(s. S. 178)

Rosenthal, Joe (1945): Raising the Flag on Iwo Jima, im Besitz des Naval History & Heritage Command, Washington, DC.

(s. S. 177)

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Burrell, Robert S. (2006): The ghosts of Iwo Jima, in: University Military History Series, Austin, Texas: A&M.

Dülfker, Jost (2006): Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945. Abrufbar unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Duelffer-2-2006>, Zugriff am: 15.01.2014.

Eco, Umberto (1977): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

JESSICA BURGOLD
LUISA WISKOW

FRAUEN IM KRIEG

EINE SEMIOTISCHE ANALYSE

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse zweier Kriegsphotografien, in denen Frauen abgebildet sind, um anschließend der Frage nach zu gehen, welche unterschiedlichen Rollen sie im Zusammenhang mit Krieg einnehmen können. In den hierzu ausgewählten Fotografien werden die Frauen sehr unterschiedlich, geradezu gegensätzlich, abgebildet. Um dies nachvollziehbar überprüfen zu können, werden die Abbildungen zunächst getrennt voneinander untersucht um sie anschließend einem kurzen Vergleich zu unterziehen. Dabei zeigt unsere erste Fotografie die Partisanin Olga Mekheda als Kriegerin, die durch ihre Inszenierung beinahe einen heroischen Charakter bekommt und zum anderen drei Frauen, am Strand sitzend, wodurch eher der Anschein einer passiven Zuschauerschaft erweckt wird. Als Grundlage für unsere semiotische Analyse dienen

*uns hierbei die kritischen Essays »Die Fotografie als Botschaft« und »Rhetorik des Bildes« von Roland Barthes.
(Barthes 1990)*



Charles Sanders Peirce leistete mit seinem triadischen Zeichenmodell einen sehr entscheidenden Beitrag zum heutigen Verständnis von Zeichen und beeinflusste damit maßgeblich den Gegenstandsbereich der strukturalistischen Semiotik. (vgl. Nöth 1985: 34) Seine Definition von Zeichen lautet:

*»Ein Zeichen, oder Repräsentamen, ist etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den Interpretanten des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein Objekt. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee, die ich manchmal den Grund des Repräsentamens genannt habe.«
(Nöth 1985: 36)*

Für Peirce ist »das gesamte Universum mit Zeichen durchdrungen, wenn es nicht sogar ausschließlich aus Zeichen besteht.« (Nöth 1985: 35) Somit wird die Semiotik zu einer Art »Universalwissenschaft« erhoben. (Nöth 1985: 35) Weiter sei gesagt, dass Zeichen nur

in einem Bezugssystem von Zeichen funktionieren und sich ständig überlagern können.

I. ARKADY SHAIKHET (1942)

DER FOTOGRAF

Arkady Shaikheth wurde 1898 im Süden der Ukraine als viertes Kind einer jüdischen Familie geboren und wuchs ohne nennenswerte Schulbildung auf. Als heranwachsender Mann wurde er einberufen, um im Ersten Weltkrieg zu dienen. Allerdings entließ man ihn bereits im Alter von 24 Jahren aufgrund eines Typhus-Ausbruchs wieder vom Militärdienst (vgl. Eugenia 2010). 1918 siedelte er dann nach Moskau über. 1922 begann er seine Arbeit als Retuscheur und Portraitfotograf bei einer Lokalzeitung. Seine erste Fotografie wurde 1923 veröffentlicht und 1924 arbeitete er für das nationale wöchentliche Magazin *Ogonyok*. Seine Fotografien wurden frühzeitig für zahlreiche Magazintitel genutzt. In der Geschichte der sowjetischen Fotografie ist Shaikheths Name primär verbunden mit dem Auftauchen eines bestimmten Typs der journalistischen Fotografie, der »künstlerischen Reportage«. (vgl. Shudakov, Suslova, Ukhtomskaya 1983: 20)

In seinen 30er Jahren arbeitete er bei der Zeitschrift *USSR in Construction* mit, einem Propaganda-Blatt, das einige der bedeutendsten Fotomontagen des frühen 20. Jahrhunderts illustrierte. 1928 reichte er über 30 Arbeiten, darunter auch dokumentarische Fotografien, bei der Ausstellung *Zehn Jahre Sowjetischer Fotografie* ein. (vgl. Nailya Alexander Gallery)

Seine namhaften Fotografien von der Zeit der Industrialisierung (in den 1920er und 1930er Jahren) wurden zu einer Art Visitenkarte für das sowjetische Russland (vgl. Shneer 2011: 112, 114, 149). Shaikheth starb 1957 im Alter von 59 Jahren (vgl. Nailya Alexander Gallery).

SEMIOTISCHE ANALYSE: DENOTATION

Das Bild *Partisan Girl* von Arkady Shaikhet, das die junge Olga Mekheda zeigt, ist eine 1942 aufgenommene Schwarz-Weiß-Fotografie, die sich derzeit in *The Museum of Fine Arts* in Houston befindet.

Bei einem ersten Blick auf die fotografierten Gesichter wirkt die Stimmung im Bild angenehm entspannt, allerdings bildet die auffällig schwere Bewaffnung am Körper der abgebildeten Frau einen entscheidenden Störfaktor im Bild. Das Foto erhält damit eine interessante Kontroverse, die Neugier bei der Betrachter_in weckt.

Das dominierende Bildsubjekt ist eine junge Frau, die zentral steht und relativ nah aufgenommen wurde. Sie lächelt und blickt nach links in die Ferne. Sie trägt ihren schweren Fellmantel offen, unter dem sie schwer bewaffnet ist. Man sieht Patronengurte um ihren Oberkörper verlaufen und eine Stabhandgranate, die in einem der Gurte steckt. Die junge Frau trägt offene Haare und eine dunkle Pelzmütze. Hinter ihr sind drei Männer zu erkennen. Durch ihre versetzten Positionierungen kann vermutet werden, dass sie sich auf einer Treppe aufhalten. Einer der Männer ist nur wenig zu sehen, da er direkt hinter ihr steht. Die anderen beiden auf der rechten Bildseite grinsen und schauen in die ungefähr gleiche Richtung wie die Frau im Vordergrund. Der Mann ganz rechts im Bild hält ein Gewehr in seiner rechten Hand. Die Männer tragen ebenfalls russische Pelzmützen. Sie alle befinden sich vor einem Gebäudeeingang.

SEMIOTISCHE ANALYSE: KONNOTATION

Die junge Frau im Bildmittelpunkt wirkt fröhlich und selbstsicher. Ihr Gesicht ist makellos schön und vermittelt der Bildbetrachter_in zunächst Jugendlichkeit, Fröhlichkeit und Fruchtbarkeit. Sie befindet sich in der Blüte ihres Lebens und strahlt auf dem Bild sehr viel Heiterkeit aus. Unbeschwert und zuversichtlich schaut sie seitlich in die Ferne, gerade so als würde sie furchtlos und freudig in die Zukunft blicken. Der Fellmantel, den sie trägt, zeigt außerdem an, dass sie gut

situiert und vorbereitet ist um der russischen Kälte zu trotzen. Schaut man dann allerdings was sich unter ihrem Mantel befindet, so erkennt man unschwer die schwere Munition und die Stabhandgranate, die sie am Körper trägt. Diese Gerätschaften stehen für nichts Geringeres als Kampf, Krieg und Tod. Die Patronengurte kreuzen sich über ihrer Brust und betonen ihren Körper. Das Kreuz kann symbolisch für Kampfbereitschaft und Gefecht stehen, denn findet man das Schrägkreuz auch auf zahlreichen Kriegsflaggen (wie beispielsweise in der ehemaligen Kriegsflagge der Konföderierten Staaten von Amerika) wider. Dieser Umstand bildet natürlich einen starken Gegensatz zur konnotierten Schönheit, Fröhlichkeit und Fruchtbarkeit der Frau und wirkt sehr verwirrend. Denn schauen wir einmal nur in ihr Gesicht, so würde uns nicht im Entferntesten einfallen, dass sie fähig ist, Menschenleben zu zerstören. Unterstützt wird dieser ambivalente Eindruck zusätzlich durch die sprachliche Botschaft: »Olga Mekheda, who was renowned for her ability to get through German roadblocks – even while pregnant« (Bunyan 2012). Die junge Frau war zum Zeitpunkt der Aufnahme also schwanger. Weiter erfahren wir, dass sie die Frau eines Widerstandskämpfers war und als mutige Heldin gefeiert wurde. Sie war bekannt für ihr Geschick, die feindlichen Linien zu durchqueren um Nachrichten zu übermitteln (vgl. ebd.). Die Fotografie zeigt uns laut Bildbeschreibung also eine mutige Untergrundkämpferin, die gegen die deutsche Besatzungsmacht im Zweiten Weltkrieg kämpfte.

Alle Personen im Bild tragen Schapkas, wohl eines der bekanntesten russischen Symbole überhaupt, da sie seit vielen Jahrzehnten zur Standardausrüstung der sowjetischen Armee gehörten. Einer der hinten stehenden Männer hält ein Gewehr und verstärkt den Eindruck einer Kriegssituation. Dadurch, dass alle Personen jedoch Zivilkleidung tragen, wird klar, dass sie nicht zum Militär gehören. Sie alle schauen in die gleiche Richtung, sichtlich amüsiert. Dieser Umstand lässt Raum für Spekulationen, was sich links von ihnen abspielt. Auch lässt es das Bild spontan und ungestellt wirken. Der Fotograf hat einen

guten Moment der Aufnahme gewählt und hat sich vermutlich eher passiv verhalten. Das Foto ist aus einer leichten Froschperspektive aufgenommen, was alle abgelichteten Personen, allen voran aber die junge Partisanin, sehr souverän wirken lässt.

Olga Mekheda wird durch die gewählte Bildperspektive wahrscheinlich bewusst heroisch dargestellt und die anderen männlichen Kämpfer rücken dadurch umso mehr in den Hintergrund. Eine vergleichbare Fotografie wäre hier eine bekannte Schwarz-Weiß-Aufnahme der jungen Widerstandskämpferin Sophie Scholl, die ebenfalls im Bildmittelpunkt, entschlossen in die Ferne schauend, abgelichtet wurde. Auch nennenswert ist eine Schwarz-Weiß-Fotografie von Anne Frank, wie sie lächelnd zur Seite schaut. Sie alle haben gemeinsam, dass sie junge Frauen waren und im Zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus kämpften, einmal mehr, einmal weniger laut.

Zumeist werden Frauen im Krieg eher als trauernde Hinterbliebene an Gräbern gezeigt oder als passive Leidtragende (vgl. Thiele 2010: 68). In unserem Fall sieht man jedoch vielmehr eine aktive Kriegerin, die laut Bildbeschreibung zum Zeitpunkt der Aufnahme darüber hinaus auch schwanger ist. Sie wirkt überhaupt nicht verletzlich oder schutzbedürftig wie es das herkömmliche Bild von Schwangeren wohl annimmt. Vielmehr ist Olga Mekheda hier ein Beispiel für eine mutige und kämpfende Mutter. Sie kämpft um die Zukunft ihres Kindes, so könnte es der Betrachter_in in den Sinn kommen. Kämpfende Mütter finden wir vor allem in der Tierwelt, was der Abgebildeten zusammen mit dem Fellmantel hier möglicherweise etwas Animalisches verleihen könnte. Kämpfende Frauenfiguren bekommen dann viel Aufmerksamkeit, wenn sie besonders mutig und entschlossen vorgehen, da diese Attribute allgemein eher Männern zugeschrieben werden. Sie werden außerdem auch als ein Indiz für die Wichtigkeit und Ernsthaftigkeit eines Krieges gesehen. Dennoch bleibt ihnen der offizielle Status als Soldatinnen meist verwehrt und sie gelten als Ausnahmen.

II. PHILIP JONES GRIFFITHS (1971)

DER FOTOGRAF

Philip Jones Griffiths (18. Februar 1936 – 19. März 2008) war als Fotojournalist regelmäßig in Krisengebieten unterwegs. In seinem Hauptwerk, dem Bildband *Vietnam Inc.*, dokumentiert er mit 250 Fotografien und eigenen Texten den Vietnamkrieg. Aus selbigem Bildband ist auch die folgende Fotografie, die wir im Anschluss einer semantischen Analyse unterziehen werden. Auf die Untersuchung einer sprachlichen Botschaft wird hierbei nicht weiter eingegangen, da keinerlei Beschriftungen innerhalb der Aufnahme eindeutig erkennbar sind und auch jegliche Bildunterschriften bzw. -Texte fehlen.

SEMIOTISCHE ANALYSE: DENOTATION

Die denotierte Botschaft in der Fotografie ist rein analogisch, das heißt sie beruht auf keinerlei Code, ist also kontinuierlich und somit besteht keine Veranlassung nach signifikanten Einheiten der ersten Botschaft zu suchen. (Barthes 1990: 15)

Ebenso wichtig für das *Lesen* von Fotografien ist unsere kulturelle und historische Vorbildung:

»Dank ihres Konnotationscodes ist die Lektüre der Fotografie also immer historisch; sie hängt vom Wissen des Lesers ab, ganz so, als handelt es sich um eine wirkliche und nur dann intelligible Sprache, wenn man deren Zeichen gelernt hat.«

(Barthes 1990: 23)

Die schwarz-weiß Abbildung zeigt einen Strand, an dem gerade ein Boot anlegt. Flüchtig betrachtet kann man zwei Personengruppen erkennen, eine auf dem Strand, die andere im Wasser, auf dem Boot und um das Boot herum. Im Vordergrund des Bildes, auf dem Strand,

sind drei vietnamesische Mädchen in Badeanzügen zu sehen, deren Körperhaltung dem Fotograf abgewiesen ist. Eines der Mädchen liegt auf dem Rücken, die anderen beiden blicken auf das Boot und beobachten das Treiben der anderen Personengruppe. Auf diesem Boot, welches wie ein einfacher Fischerkutter aussieht, befinden sich insgesamt circa zehn Männer, dann gibt es noch einen der vom Bug springt und vier weitere im Wasser darum herum. Sie sind gerade dabei gemeinschaftlich das Boot zu entladen.

Geometrisch kann mal das Bild grob in zwei Hälften einteilen, in welcher sich je eine der Personengruppen aufhält. In dem oberen Bildabschnitt befinden sich die Männer mit dem Boot und im unteren Teil sitzen die Frauen mit der Decke auf dem Sand. Dazwischen bildet die Gischt eine feine Trennlinie dieser zwei Bildelemente.

Kontrovers zu der ausgewogenen geometrischen Aufteilung nimmt die Betrachtung der oberen Bildhälfte mit den Soldaten einen höheren Zeitaufwand in Anspruch, da sich in diesem Abschnitt viel mehr Details und Personen befinden. Außerdem gibt es eine Bewegung, die durch den abspringenden Soldat verursacht wird, was ihn in der Aufnahme sogar verschwommen erscheinen lässt. Unvermeidlich möchte man einen genaueren Blick darauf werfen, um zu erkennen, was sich in diesem Abschnitt abspielt.

Wogegen die Entfernung, aus der die Fotografie aufgenommen worden ist, es schwer macht Details, wie zum Beispiel die Aufschriften auf den Kisten, zu erkennen, auch die Gesichtsausdrücke der Männer sind nur undeutlich zu entschlüsseln. Jedoch kann man aufgrund der amerikanischen Militäruniformen, die einige der abgebildeten Personen tragen, und der Flagge, welche auf dem Boot gehisst ist, davon ausgehen, dass es sich um amerikanische Soldaten handelt. Neben den Uniformierten treten indes mindestens drei Männer in ziviler Kleidung auf. Sie tragen Badeshorts und Fotoapparate um den Hals, was sie eher wie Urlauber aussehen. Dennoch bewegen sie sich wie selbstverständlich unter den Uniformierten, als würden sie zur Gruppe dazu

gehören. Man kann also davon ausgehen, dass es sich bei ihnen ebenfalls um amerikanische Soldaten handelt, die gerade mit ihrer Freizeitkleidung angezogen sind.

Weiterhin auffällig ist, dass die Handlung an einem sehr kriegs-untypischen Ort statt findet. Beim Anblick dieser Landschaft, ebenso wie bei den Männern in Zivilkleidung würde man nicht sofort an eine Kriegssituation, sondern eher an einen Urlaubsort denken. Man sieht einen Sandstrand, auf den das Meer sanft Wellen schlägt und am Horizont erkennt man die Silhouette der gebirgigen Landschaft einer Insel die einige Meter vor der Brandung im Wasser liegt. Mit großer Wahrscheinlichkeit würde man diesen Ausschnittes im ersten Moment weder als ein Schlachtfeld, noch als ein Krisengebiet eindeutig identifizieren können. Viel mehr macht es einen befremdlichen Eindruck, wie die Soldaten in diese malerische Landschaft eingebettet sind.

Aus dem Kontext, dem Bildband, in dem diese Fotografie erschienen ist, erfährt man allerdings, dass die Abbildung in Vietnam, während des Vietnamkrieges entstanden ist.

SEMIOTISCHE ANALYSE: KONNOTIERTE BOTSCHAFT:

»Die Konnotation, das heißt die Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche fotografische Botschaft [...].« (Barthes 1990)

Weiterhin geht Barthes davon aus, dass der Konnotationscode weder natürlich noch künstlich, sondern historisch oder kulturell ist und dass die Lektüre der Fotografie immer vom Wissen des Rezipienten abhängt. (Barthes 1990: 23)

Um nun weitergehend die Fotografie auf seine konnotierte Botschaften untersuchen zu können, müssen wir zunächst für uns reglementieren, mit welchem Code des konnotierten Systems wir vorgehen wollen. In diesem Fall werden wir uns an einer universale Symbolik (Vgl. Barthes 1990: 13) und an dem Beispiel von Barthes *Rhetorik des Bildes* (1990) orientieren.

Die Situation wirkt entspannt und deutet auf keinerlei Kampfhandlungen hin, was durch das Fehlen von Waffen oder anderen Kampfgeräten gestützt wird. Bis auf die Soldaten, insbesondere deren Uniformen, die ein paar der Männer tragen, gibt es keine weiteren Signifikanten, die auf einen Krieg verweisen.

Ihre unverkrampfte Haltung und ihr unbekümmertes Auftreten lassen vermuten, dass sich die Soldaten in einer sicheren Zone befinden. Dabei tritt besonders der Strand signifikant als ein Ort des Rückzugs hervor. Einen weiteren Hinweis dafür liefert die zivile Bekleidung, die der abgebildeten Szene einen gewissen ›Urlaubscharakter‹ verleiht, der wohl im Sinne der Männer zu einem weniger schreckenerregenden Kriegsalltag beiträgt und eventuell sogar beabsichtigt ist.

Die Männer werden nicht als reine Streitmacht oder Spielfiguren des Krieges dargestellt, sondern gezeigt wird deren Alltag zwischen den Kriegshandlungen und ihr Bedürfnis nach Normalität, abseits der Kampffront in einer geschützten Umgebung. In diese paradiesische Umgebung eingebettet, wirken die Soldaten mit ihren Uniformen beinahe wie Eindringlinge. Es ist eine Momentaufnahme, nahezu wie ein Schnappschuss aus einem Fotoalbum von einer Reise, die die amerikanische Armee und vietnamesische, einheimische Frauen gemeinsam auf einer Aufnahme zeigt. Dabei ist das Konnotationssignifikat der Bewegungsunschärfe ein weiterer Hinweis für die konnotierte Vergänglichkeit dieses Momentes. (vgl. Barthes 1990)

Zwischen den zwei Personengruppen besteht beim ersten Hinsehen keine evidente, unmittelbare Verbindung, jedoch lässt sich bei genauerem Betrachten feststellen, dass die Frauen auf einer Decke im Tarnmuster liegen. Somit wird eine imaginäre Verbindung zwischen den Soldaten und den Frauen geschaffen. Die Blickrichtung der Frauen pointiert diese unsichtbare Linie zwischen ihnen und kriert somit eine Interaktion, was die Frage aufwirft, inwiefern eine Verbindung oder sogar Beziehung zwischen den beiden Gruppen besteht. Darüber hinaus liefert uns die Fotografie jedoch keine weiteren An-

haltspunkte, da auch die Gesichter der Frauen verborgen sind. Die Identität der abgebildeten Personen in der Aufnahme scheint also für die intendierte Konnotation von Griffiths unwichtig zu sein. Dennoch wird der Eindruck vermittelt, es ist maßgebend, dass sie als Frauen zu erkennen sind. Ihre figurbetonte Badebekleidung lässt sie graziös und geschlechtlich erscheinen. Offenbar hat ihre Anwesenheit jedoch keinen weiteren entscheidenden Einfluss auf die Handlungsabläufe in der oberen Bildhälfte, sie nehmen also nur passiv an den Geschehnissen im Bild teil. Worauf sich die Schlussfolgerung drängt dies auf die allgemeine Kriegssituation zu beziehen, was keinesfalls abwegig ist, da es traditionellerweise eher untypisch war, dass Frauen aktiv am Krieg beziehungsweise an den Kampfhandlungen teilnehmen.

Weiterhin es gibt keine Anzeichen dafür, dass es sich hierbei um eine inszenierte Darstellung handelt. Vielmehr begibt sich der Fotograf in eine observierende Position, da die Fotografierten keine Reaktionen auf seine Anwesenheit und die der Kamera zeigen. Ihre Posen wirken natürlich und nicht vom Griffiths beeinflusst.

III. VERGLEICH

Anhand der beiden Abbildungen kann man nun exemplarisch aufzeigen, wie unterschiedlich oder gegensätzlich die Rollen einer Frauen in einem Kriegskontext sein können. In der Fotografie von Griffiths sehen wir drei Frauen, die uns als passive Zuschauerinnen erscheinen, währenddessen in der Fotografie von Shaikhet eine einzelne eher als aktive Kämpferin abgebildet ist. Gestützt wird dieser Eindruck vom jeweiligen Bildaufbau. Die passiven Zuschauerinnen werden von hinten gezeigt, während die Partisanin frontal und relativ nah aufgenommen wurde. Hingegen der Identität der Partisanin, die eine relativ große Bedeutung zu haben scheint, spielt die der von hinten abgebildeten Frauen am Strand eine eher nebensächliche Rolle. Vermutlich ging es Griffiths nicht darum, wer diese Frauen sind, sondern darum, *dass* sie

Frauen sind. Sie tragen Badeanzüge und versprühen damit eine gewisse Leichtigkeit und Entspannung im Bild. Die Körper der Frauen sind viel sichtbarer und lenken den Fokus auf ihre Geschlechtlichkeit. Das Bild bekommt dadurch, möglicherweise auch durch die Pose der Frau im linken Bildrand, etwas sinnliches. Die junge Partisanin im Gegenteil ist mit einem schweren Fellmantel bekleidet um der russischen Kälte zu trotzen. Das Bild der Partisanin wirkt formeller. Einen weiteren signifikanten Unterschied stellt die schwere Bewaffnung in Shaikhets Abbildung dar, was die Frau insgesamt stärker und wehrhafter wirken lässt. Gleichzeitig hat sie auch eine größere Last zu tragen, die Frauen am Strand hingegen machen einen unbekümmerten Eindruck.

Diese fotografischen Beispiele verdeutlichen, wie tief die Kluft zwischen einer aktiv am Krieg teilnehmenden Frau und einer Frau, die entspannt einen sonnigen Tag am Strand genießt, sein kann.

Dennoch kann man Parallelen ziehen. In beiden Abbildungen wird die Weiblichkeit der Frauen besonders betont. Bei Shaikhet durch die bewusste >in Szene<-Setzung einer schwangeren Kriegerin und bei Griffiths eben durch ihre leichte, figurbetonte Bekleidung. Zudem haben in beiden Situationen die Frauen am abgebildeten Geschehen teil, sie sind jedoch nicht in eine aktive Kampfhandlung verwickelt.

Sowohl bei dem Foto von Shaikhet als auch bei dem von Griffiths sind auch Männer im Foto abgebildet. Auffällig dabei ist, dass sie sich immer im Bildhintergrund befinden. Wobei bei der Abbildung von Griffiths trotz der räumlichen Zurückstellung der Männer, sie dennoch den optischen Fokus bilden und durch ihren Detailreichtum das Auge des Betrachters auf sich ziehen. Was wiederum noch einmal die Dominanz der Männer im Hinblick auf die Kriegsgeschehnisse in diesem Foto hervor hebt.

Weiterhin auffällig ist, wie unterschiedlich die beiden Fotografen ihre Bildsubjekte wahrnehmen. Während Shaikhet bei der Aufnahme von dem *Partisan Girl* bewusst die Inszenierung wählt, hält

sich Griffith eher im Hintergrund und hält damit einen Moment fest, der in Bewegung ist und zufällig wirkt.

Man kann anhand dieser beiden Beispiele deutlich die unterschiedlichen Stellungen aufzeigen, die Frauen in einem Krieg einnehmen können.

BILDANGABEN

- Griffiths, Philip Jones (1970): »Cambodia. This amphibious assault was to establish a beachhead...« © Magnum Photos, abrufbar unter: <http://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/5/a/e/c/PAR94012.jpg>, Zugriff am: 03.04.2014
- Shaikhet, Arkady (1942): *Partisan Girl*, © Arkady Shaikhet Estate, Courtesy Nailya Alexander Gallery.
(s. S. 192)

WEITERE BILDANGABEN

- Bunyan, Marcus (2012): *Exhibition: >War/Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath< at the Museum of Fine Arts, Houston – Posting Part 1*. 09.12.12, abrufbar unter: <http://artblart.com/tag/arkady-shaikhet-partisan-girl/>, Zugriff am: 25.01.2014.
- Eugenia (2010): *21+ Depressing Photos of Post-Revolutionary Russia by Arkady Shaikhet*. 17.02.2010, abrufbar unter: <http://www.rea-lussr.com/ussr/21-depressing-photos-of-post-revolutionary-russia-by-arkady-shaikhet/>, Zugriff am: 23.01.2014.
- Griffiths, Philip Jones & Chomsky, Noam (2001): *Vietnam Inc.. London [u.a.]: Phaidon.*

LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. L'obvie et l'obtus: Das Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nailya Alexander Gallery (o. J.): *Description about Arkady Shaikhet*. Abrufbar unter: <http://nailyaalexandergallery.com/node/180/artist-description>, Zugriff am: 23.01.2014.

- Shneer, David (2011): Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust, University of Colorado at Boulder: Rutgers University Press.*
- Shudakov, Grigory/Suslova. Olga/Ukhtomskaya, Lilya (1983): Pioneers of Soviet Photography, New York: Thames & Hudson.*
- Thiele, Martina (2010): Medial vermittelte Vorurteile, Stereotype und >Feindinnenbilder<, in: Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. 1. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.*

JOHANNA BAIER
FLORIAN BUEHRER
SOPHIE KÄPPLER
LAURA SCHILOW

AUF DER SUCHE NACH DER INTENTION HINTER DEM BILD — WAS ZEIGT UNS ROBERT CAPA?

Dieser Text analysiert die Zeichen, die die Bildredaktion bzw. die Illustrierte, die abgebildeten Personen und der Fotograf selbst als primäre >Zeichenproduzenten< senden, um Aussagen über die Wirkung der Aufnahmen und deren Intention machen zu können. Die Abgebildeten senden Zeichen mit ihrer Mimik, ihrem Habitus, ihrem allgemeinen Auftreten. Sie strahlen die positive Stimmung auf Seiten der Republikaner aus. Die Bildredaktion versucht, die Gleichberechtigung der spanischen Frau zum Mann und die Notwendigkeit des Krieges zu verdeutlichen. Der Fotograf entscheidet über das Motiv. Die Auseinandersetzung mit der Aufnahme zeigt also, dass sie nicht nur zu dokumentieren weiß, sondern verschiedene Zeichen die Lesart beeinflussen.



In einem dem Ende der Fotografie gewidmeten Themenabend des Kunstforum International, überraschte Christoph Ribbat vor einigen Jahren mit einem bemerkenswerten Aufsatz, der den pointierten Untertitel *Wie ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren* (Ribbat 2004: 39-42) trug. In der Tat fällt es schwer, fotografische Überlegungen anzustellen und dabei den französischen Semiologen und dessen »letztgültige[n], allgemein anerkannte[n] und überall zitierte[n] Ausformulierungen« (Stiegler 2001: 18) zur Fotografie außen vor zu lassen. Das originäre Wesen der Fotografie beschrieb der französische Fototheoretiker André Bazin 1945 wie folgt: »Die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Malerei besteht also in ihrer Objektivität« (Bazin 2009: 38). Ihm nach ist das fotografische Abbild das Ergebnis eines automatischen Prozesses, an dem der Mensch nicht beteiligt sei. erinnert sei hier nur an den von Bazin geprägten Begriff des »Tatsachen-Bildes« (ebenda: 319). An diese Ausführungen knüpft Barthes in seinem 1961 erschienen Aufsatz *Die Fotografie als Botschaft* an, wenn er die Fotografie als »eine Botschaft ohne Code«, als ein »mechanisches Analogon des Wirklichen« (Barthes 1990a: 14f) bezeichnet. Ähnlich wie Umberto Eco (1987) geht allerdings auch Barthes davon aus, dass die Wahrnehmung von Pressefotografien auf kulturellen Codes beruhe, ihr Wesen sei es also, sie konnotativ zu deuten. Unter einer konnotier-

ten Botschaft versteht Barthes dabei die »Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche [...] Botschaft« (Barthes 1990a: 16). »Wie gelangt der Sinn in das Bild?« (Barthes 1990b: 28) fragt Barthes folglich in seiner Rhetorik des Bildes und grenzt sich somit explizit von einer substantialistischen Auffassung des Sinns ab, wie man sie beispielsweise im »akademische[n] Urzustand« (ebenda: 37f.) der Fotografie, in ihrem denotierenden Status vermutet. Der Sinn einer Fotografie äußert sich dem Betrachter dabei in Form eines Zeichensystems, das wiederum »unmittelbar zu den Sinnen spricht« (Langer 1984: 102). Die Ebene der Rezeption der Fotografie, die Visualität der ›Leiden der Anderen‹ in Kriegsgebieten lebt von diesen Zeichen, erst sie ›erzählen‹ uns vom Krieg.¹ Der wohl bedeutendste ›Kriegserzähler‹ des vergangenen 20. Jahrhunderts war der in Budapest geborene Robert Capa. Angesichts seiner ›linken‹ Gesinnung und dem Aufkommen des Faschismus in den dreißiger Jahren war es letztendlich wohl die logische Konsequenz, dass der junge Fotolaborant zum Prototyp des Bildjournalisten, des ›engagierten‹ Fotografen wurde. Zusammen mit seiner Freundin, der Fotografin Gerda Taro, landete er am 5. August 1936 in Barcelona.² Im Verlauf des Spanischen Bürgerkriegs sollte seine Leica regelrecht zu einer Waffe werden, in Barcelona ›schoss‹ er eine seiner bedeutendsten Aufnahmen des Kriegs, die nun aus einem ›semiotischen Blickwinkel‹ betrachtet werden soll (s. S. 208). Was zeigt uns also Robert Capas Aufnahme? An der Zeichenproduktion einer Fotografie sind verschiedene Akteure beteiligt. So sollen nun die Bildredaktion bzw. die Illustrierte, die abgebildeten Personen und der Fotograf selbst als primäre ›Zeichenproduzenten‹ näher untersucht werden, um Aussagen über die Wirkung der Aufnahmen und deren Intention machen zu können.

Eine semiotische Analyse nimmt naturgemäß zuerst den ›Reinzustand des Bildes‹ in ihr Blickfeld. Würde man jegliche konnotativen Bedeutungen eines Bildes auslöschen, so bliebe die buchstäbliche ›Restbotschaft‹. Nach Barthes stellt die Ebene des denotierten Bildes

»den ersten Grad des Intelligiblen« dar (Barthes 1990b: 37), eine Art Grundebene des Erkennens. »Unterhalb dieses Grades würde der Leser lediglich Linien, Formen und Farben wahrnehmen« (Barthes 1990b: 37).

Auf dieser ersten Ebene beinhaltet Capas Schwarz-Weiß-Aufnahme aus Barcelona folglich zwei Personen als zentrales Bildelement, die den Fokus der Aufnahme bilden. Beide Personen, eine männlich und eine weiblich, sitzen auf einem öffentlichen Platz, darauf deuten zumindest die abgeschnittenen Beine am oberen Bildrand, in einer Art Gartenmöbelstück und lächeln sich dabei an. Capa fotografierte die männliche Person schräg versetzt als Halbfigur. In seiner linken Hand hält er ein Gewehr, sein Kopf ist zur weiblichen Person links neben ihm gewandt, es kommt jedoch zu keinem Blickkontakt, da die Frau ihre Augen geschlossen hält. Sie erscheint im Hüftbild, hat ihren Kopf zur männlichen Person gewandt, während sie mit ihrem rechten Arm Körperkontakt zum Mann unterhält. Die Gesichter beider Personen scheinen von der Sonne gleichmäßig ausgeleuchtet, die Umgebung ist nicht näher bestimmbar, der Hintergrund verschwindet in einem schattenhaften Grau, die erwähnten Beine am linken oberen Bildrand und die angeschnittene schwarz-graue schattenhafte Silhouette am rechten Bildrand verdeutlichen die Rahmung des Ausschnitts. Man ist versucht, die beiden Personen als glücklich zu konnotieren, die Kleidung, ja beinahe die gesamte Szenerie wird vom Betrachter wohl eher mit einem Urlaubsschnappschuss assoziiert als mit einer Aufnahme aus dem Bürgerkrieg. Einzig das Gewehr liefert einen ersten, offensichtlichen Anknüpfungspunkt zu Krieg und Gewalt. Capas Aufnahme stammt aus einer Serie während der »revolutionären Hochstimmung in Barcelona« (Lugschitz 2012: 129), sie zeigt den scheinbaren Widerspruch zwischen Krieg und Alltag: ein fröhliches, lachendes Paar auf zwei Stühlen, er in Latzhose mit Krawatte und »Militärkappe« sie jedoch im zeitgenössischen Milizanzug, zwischen ihnen ein Gewehr, höchst wahrscheinlich ein veraltetes Mausergewehr.³ Der

Mann dominiert den Bildaufbau, durch sein weißes Oberteil erscheint er dominanter, er nimmt von beiden den größeren Raum ein. Die Frau scheint in ihrer dunklen Uniform in dem Schwarz der Aufnahme unterzugehen. Um nun verlässliche Aussagen über die Aufnahme zu treffen, sollen die einzelnen bildinternen Zeichen jeweils kurz skizziert werden. Auch wenn Susan Sontag den Terminus der ›Schockbilder‹ in einem anderen Zusammenhang aufwirft, möchten wir doch auch hier von einer Art ›Schockbild‹ sprechen, den Begriff jedoch positiv verwenden. »Fotos schockieren, insofern sie etwas Neuartiges zeigen« (Sontag 1980: 25). Spricht Sontag hier von »Fotos von Unterdrückten, Ausgebeuteten, Verhungerten und Hingemetzelten« (ebenda), ›schockiert‹ oder überrascht uns Capas Aufnahme, da sie nicht die von uns erwarteten Gräueltaten des Kriegs zeigt, sondern auf den ersten Blick die ›Banalität des Alltags‹, eine gelöste Stimmung und beinahe die Unsichtbarkeit des Krieges. Das Bild schockiert daher dadurch, dass es nur durch den Kontext mit dem Krieg assoziiert werden kann und nicht durch sichtbare Attribute im Bild selber. Schockierend ist das Bild erst, wenn man den Kontext des Bildes kennt. Es handelt sich also um eine Schockaufnahme im positiven Sinne. Um eine Aussage über die Aufnahme treffen zu können, sollen nun die jeweiligen ›Bildproduzenten‹ in Kürze untersucht werden.

DIE BILDREDAKTION/ILLUSTRIERTEN ALS ZEICHENPRODUZENT

Um den Kontext der Aufnahme genauer zu erläutern, soll auf die Bildredaktion bzw. die Illustrierte als erster ›Zeichenproduzent‹ eingegangen werden. Die Aufnahme ist Teil einer Serie von Capa und Taro, die die Abfahrt freiwilliger Milizionäre der Volksfront an die Front in Aragón zeigt. Folglich kann man bei dieser Aufnahme im Kontext der gesamten Serie von einem Kriegsbild sprechen. Die ersten Aufnahmen beider Fotografen⁴ in Barcelona zeigen die Bewohner der katalanischen Hauptstadt in der Milizuniform, dem ›Mono Azul‹, Frauen beim Waffentraining oder spielende Kinder in Milizkleidung

(Capa s. S. 208, Taro, s. S. 221 links oben). Besonders Katalonien erlebte eine Welle der Begeisterung für die Volksarmee. Magazine wie die spanische *Vu* (s. S. 221 links unten) hielten die Kriegsbegeisterung innerhalb der republikanischen Bevölkerung hoch, indem sie ihre Titelbilder mit republikanischen Milizen verzierten, die stolz ihre Waffen und die rote Fahne gen Himmel reckten. Auch die französische *Regards* (s. S. 221 rechts mittig) vom September 1936 zeigt die republikfreundliche Gesinnung und Unterstützung eines Großteils der spanischen und europäischen Presselandschaft, wenn sie auf ihrem Titelbild freudige Milizen im Moment ihrer Abfahrt an die Front zeigt. Die ausgelassene Stimmung, die fröhlichen Gesichter, aber auch das auf den Arm gehaltene Kleinkind steht im Kontrast zum Schrecken des Krieges und steht sinnbildlich für die ›kriegsfreudige‹ Stimmung auf Seiten der republikanischen Anhänger.⁵ Josep Lluís Gómez Mompert kam in einer Untersuchung von Magazinen und Zeitungen aus Barcelona im Zeitraum 1936-1937 zu dem Schluss, dass über die Hälfte der abgedruckten Fotografien mit dem Ziel arrangiert wurden, die Kriegsbegeisterung der Bevölkerung zu gewinnen und somit hoch zu halten (Mompert 1990: 135).

Neben der Bildauswahl seitens der Redaktionen kommt allerdings auch der sprachlichen Botschaft, sprich der Bildlegende bzw. dem Bildtitel, eine immense Bedeutung zu. Für Barthes stellt die Kombination von Bild und Text eine »parasitäre Botschaft« (Barthes 1990a: 21) dar, sie drängt der ursprünglich nichtkodierten bildlichen Botschaft ein zusätzliches Signifikat auf. Die Bildinsignien, man kann auch beinahe schon von Appellen sprechen, »la défense de la République« (die Verteidigung der Republik) und »Des Canons pour l'Espagne!« (Kanonen nach Spanien!) verdeutlichen die Sympathie der verschiedenen Magazinen mit der Spanischen Republik. Wie diese euphorische Haltung jedoch in ihr Gegenteil umschlug, veranschaulicht das *Regards*-Cover von 1939 (s. S. 221 rechts unten). Wieder gelang

es Capa, die Mobilisierung junger Männer in Barcelona festzuhalten, seine Aufnahme auf dem *Regards*-Titel zeigt wieder den Moment des Abschieds eines jungen Freiwilligen von seiner Familie. Sprühten die Bilder drei Jahren zuvor noch vor Fröhlichkeit, ist nun die Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit der Republikaner förmlich zu spüren. Bekanntlich schwand Anfang 1939 die revolutionäre Hoffnung, mit der der Krieg begonnen hatte und die anschließende Niederlage der Spanischen Republik und die darauf folgende ideologische Repression der Franco-Diktatur teilte die spanische Gesellschaft in Sieger und Besiegte. Diese innere Zerrissenheit kommt in Capas Aufnahme bereits zum Ausdruck.

Was ergibt sich also daraus für unsere semiologische Betrachtung? Der Bildtitel einer Fotografie ist für eine semiotische Betrachtung deshalb von Bedeutung, da darüber eine Aussage gemacht wird, wie die visuellen Zeichen von der Bildredaktion gelesen und wie sie anschließend an den Rezipienten weitergereicht werden. Aus dieser Perspektive werden in den Aufnahmen beider Milizen aus Barcelona keine sprachlichen Zeichen seitens der Bildredaktionen gesendet, da die Aufnahmen zur damaligen Zeit in keiner Illustrierten veröffentlicht wurden. Im Kanon der erwähnten Aufnahmen und Veröffentlichungen ist es jedoch offensichtlich, dass die erwähnten und auch meisten Bildredaktionen und Illustrierten mit ihrer Bildauswahl und Kommentierungen eindeutig Partei pro Spanischer Republik und ihrer Verteidiger ergriffen.

DIE ABGEBILDETEN ALS ZEICHENPRODUZENTEN

»Es lässt sich in der Fotografie nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muss man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der

Fotografie ansehen. Der Begriff des Noemas in der Fotografie sei also ein: >Es-ist-so-gewesen‘«
(Barthes 1985: 87)

Bis zu der Zeit von Photoshop mag die Fotografie vermutlich ein Beweis dafür gewesen sein, dass das Fotografierte real und nicht manipuliert war. Barthes Credo >Es-ist-so-gewesen< stand lange Zeit für den Authentizitätsanspruch der Fotografie. Es liegt jedoch nahe, dass die Abgebildeten sich weit weniger passiv verhalten als es Barthes Credo nahelegt, vielmehr sind die abgebildeten Personen in einer Aufnahme die primärsten >Zeichenproduzenten<. Man kann stets davon ausgehen, dass sie sich der Anwesenheit einer Kamera bewusst sind und somit, bewusst oder unbewusst, Zeichen setzen. In seinen Untersuchungen zur Werbung spricht Barthes von einer »Pseudowahrheit« (Barthes 1990b: 40), da die Aufnahme bereits eine bestimmte Intention beinhaltet. Was für Zeichen zeigen uns also die beiden abgebildeten Personen? Beide Personen vermeiden direkten Blickkontakt zur Kamera, vielmehr lächeln sie sich an, als seien sie sich ihrer Sache, in diesem Fall des Sieges der Spanischen Republik, sicher. Das >sich Anlächeln< kann als gegenseitige Zuneigung interpretiert werden, vielmehr ist es aber offensichtlich, diese Gefühlsregung, mit Blick auf die politischen Hintergründe, als Ausdruck eines gewissen Sieges zu interpretieren. Auch das Gewehr in der linken Hand des Mannes sendet Zeichen an den Betrachter. Die Positionierung der Waffe lässt den Schluss zu, dass der Krieg anwesend ist. In der soziohistorischen Forschung ist die Bedeutungen von Waffen und Fahnen nunmehr bestens aufgearbeitet.⁶ In Capas Aufnahme symbolisiert das Gewehr höchst wahrscheinlich die Kriegsbereitschaft der republikanischen Seite. Von einer expressiven, symbolträchtigen Bedeutung des Gewehres würden wir absehen wollen. Der Deutung des Gewehrs als Phallus-Symbol, als »ewig erigiertes Symbol für Macht und Potenz« (Steele 1996: 84) steht die Rolle der Frau im Spanischen Bürgerkrieg gegenüber. Zur Verwirklichung

einer bürgerlich-demokratischen Gesellschaftsordnung gehörte auch ein geändertes Verständnis der Rolle der Frau. Das Frauenwahlrecht, sowie eine aktive Teilhabe am politischen und gesellschaftlichen Leben gehörten dazu. So war auch ganz selbstverständlich, dass gemäß dem Schlachtruf »El hombre al frente, la mujer a la retaguardia« (Männer an die Front, Frauen in die Nachhut) die »aktive, neue Frau« ganz selbstverständlich militärische Aufgaben übernahm.⁷ Auch ist es die Frau, die in ihrer Milizuniform, dem »Mono Azul« direkt als Angehörige der Volksarmee zu erkennen ist. Dabei sieht Valerie Steele gerade die Uniform als Phallussymbol, als Symbol von Macht und Gewalt an (Steele 1996: 186). Bezieht sich Steele auf das Fetischpotential der Uniform, lassen sich ihre Erkenntnisse uneingeschränkt auf das Militärische übertragen. Die Abgebildeten setzen also eindeutige Zeichen, die uns in unserer Lesart des Bildes zu beeinflussen versuchen. Daher ist zumindest die Pressefotografie kein Analogon der Realität, denn ohne die Anwesenheit eines Robert Capas hätten die Abgebildeten vermutlich diese eindeutigen Zeichen nicht gesendet.

DER FOTOGRAF ALS ZEICHENPRODUZENT

Schlussendlich soll noch der Fotograf selbst als Zeichenproduzent erwähnt werden. Vor allem in der Pressefotografie kann es eine Botschaft ohne Code nicht geben, da sie immer intentional ist. Intentional ist die Pressefotografie und im Besonderen die Kriegsfotografie daher, da der Fotograf das Bild mit einer Intention macht. Auch in dieser Aufnahme ist Capas journalistische Intention zu erkennen. Capa hegte tiefe Sympathien für alles Menschliche, er fotografierte weniger das Kriegsgeschehen an sich als vielmehr die Leiden der Zivilbevölkerung, so betont Beaumont-Maillet (2005: 23). Für Capa war die Kamera eine Waffe gegen den Faschismus (ebd.). Er wollte nicht nur berichten, er wollte agieren und sich in den Dienst der Volksarmee stellen. Der Kampf gegen den Faschismus war Capas und Taros vorrangiges Ziel (Lebrun 2011: 86). Man kann also davon ausgehen, dass die abge-

bildete Szene explizit so gewählt wurde, um die bildliche Botschaft eindrucksvoll und eindeutig zu vermitteln. Und die Botschaft scheint klar und wurde bereits zu Häufe genannt: »¡No pasarán!« hieß der Schlachtruf der Verteidiger der Republik. Capas Aufnahmen aus Barcelona vermitteln den Esprit und die Hoffnung der Verteidiger, die bildliche Botschaft, die er vermittelte, war klar: »Wir werden siegen!« scheinen seine Bilder förmlich zu rufen. Dieser Kontext wird jedoch lediglich in der Bildserie ersichtlich, in der vorliegenden Aufnahme konzentrierte er sich nur auf das genannte Pärchen. Capa konnte prinzipiell jedes Szenario fotografieren, er deutete manche Momente jedoch bedeutsamer als andere und machte sie somit zum fotografischen Zeichen. Als bald der Fotograf persönlich die Aufnahme mit einem Bildtitel versieht, nutzt er ebenso die sprachliche Ebene und sendet eine konnotierte Botschaft. Capa betitelte die vorliegende Aufnahme mit *Republican militiamembers*. Beide Personen werden also als Mitglieder der republikanischen Miliz genannt. Es wird also deutlich, dass auch die scheinbar zivile Kleidung des Mannes auf eine militärische Affiliation hinweist. Ebenso symbolisiert der Titel aber auch, dass es nichts Ungewöhnliches war, dass auch Frauen in die Miliz eintraten. Luc Boltanski nannte den Bildtitel eine »Gebrauchsanweisung«, der die Bedeutung des Bildes sichtbar macht (Boltanski 1981; 148). Diese sprachliche Botschaft sendet Capa erneut, wenn er eine weitere Aufnahme von diesem Tag mit *A Loyalist militia Woman* (s. S. 221 rechts oben) betitelt. Diese Aufnahme zeigt eine Frau in Uniform, die gerade in einer Modezeitschrift blättert. Der Physiognomie nach könnte es sich bei dem Mann rechts neben ihr um den Milizionär unseres untersuchten Bildes handeln. Neben der Uniform und dem Gewehr erkennen wir noch ein weiteres sprachliches Kriegszeichen. Die Armbinde der Person links neben der Frau mit den Buchstaben »UGT« kennzeichnet die Person als Frontkämpfer der *Unión General de Trabajadores*, einer marxistisch angehauchten katalanischen Gewerkschaft. Die genannten Zeichen verdeutlichen also, welche Intention Capa mit dem

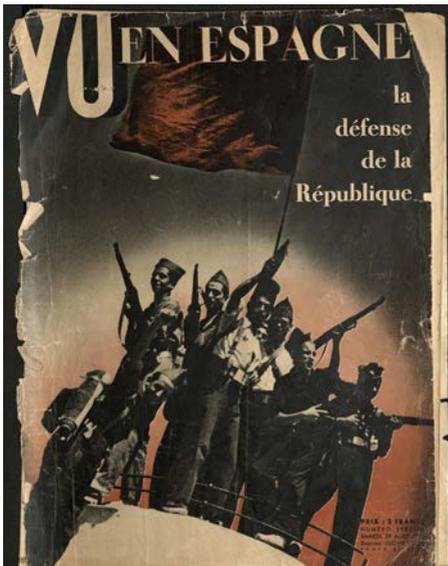
Szenario verfolgte. Die fröhliche Zweisamkeit des Paares lässt nicht unbedingt an Kriegsgeschehen denken, die Uniform und auch das Gewehr unterbricht das sommerliche Idyll. Wie Beaumont-Maillet betont, wollte Capa nicht nur den Krieg selbst festhalten, sondern auch dessen Vorbereitungen und Auswirkungen. Diese Fotografie strahlt die Ruhe und Zuversicht vor dem Kampf aus, die auf republikanischer Seite herrschte. Der Mann und die Frau scheinen sich nicht vor den Gräuel des Krieges zu fürchten, noch sind Schmerz und Verlust nicht in die entspannte Szene eingedrungen. Die immense Bedeutung des Spanischen Bürgerkriegs verdeutlicht auch Willy Brandts Charakterisierung des Kriegs als »Vorgefecht in der großen, unweigerlich heranahenden Weltauseinandersetzung zwischen Fortschritt und Reaktion, zwischen Faschismus und Sozialismus« (Brandt 1987: 38). Capas Mission war es sicherlich darzustellen, dass die Menschen sich auf der richtigen Seite wähnten. Erinnern wir uns an seine antifaschistische Haltung, scheint es wohl nicht zu weit hergeholt, wen man behauptet, Capa wollte die Zuversicht der republikanischen Kämpfer im Bilde festhalten und sich mit ihnen solidarisieren.

SCHLUSSFOLGERUNG

Der Schweizer Psychoanalytiker und freiwillige Partisanenkämpfer Paul Parin reflektierte über den Spanischen Bürgerkrieg im Nachhinein: »Wer einigermassen wach und lebendig war, musste gegen den aufkommenden Faschismus sein – oder eben dafür. Es war immer eine Wahl fürs Leben« (Parin 1992: 30). Capas hier untersuchte Fotografie stammt aus einem Konflikt, der nicht nur die Menschen in Spanien auch heute noch bewegt. Die Frage, die diesem Aufsatz zugrunde lag war: *Was zeigt uns Robert Capa?* Da die Semiotik allgemein hin als die Lehre der Zeichen gilt, galt es, anknüpfend an die Überlegungen Barthes, zu untersuchen, welche bildinternen Zeichen sich erkennen lassen und wie nun diese unsere Betrachtung der Aufnahme beeinflussen. Die Fotografie ist nicht nur selbst ein Zeichen, sie sendet auch verschie-

dene Zeichen. Die Gewichtigkeit dieser Zeichen hängt ab von verschiedenen Akteuren. Die Abgebildeten senden Zeichen mit ihrer Mimik, ihrem Habitus, ihrem allgemeinen Auftreten. Hier ist es offensichtlich, dass die Abgebildeten die positive Stimmung auf Seiten der Republikaner ausstrahlen. Bei Capas Serie aus Barcelona ist es offensichtlich, dass die abgebildeten Volkskämpfer sich der Anwesenheit seiner Kamera bewusst waren und somit explizit Zeichen sendeten. Demnach ist eine Fotografie mehr als ein »Pencil of Nature« (Talbot 2011), ein »Analogon der Wirklichkeit«, selbst Barthes geht davon aus, dass »Codes selbstverständlich ihre Lektüre lenken« (Barthes 1989: 99). Die sprachlichen Botschaften, produziert durch die Bildredaktion, manchmal auch durch den Fotografen selbst, steuern ebenfalls die Lesart der Aufnahme. Was uns hier die sprachlichen Zeichen zu verdeutlichen versuchen, ist die Gleichberechtigung der spanischen Frau zum Mann und die Notwendigkeit des Krieges. Aber auch der Fotograf produziert Zeichen. Er entscheidet über das Motiv. Die Auseinandersetzung mit der Aufnahme zeigt also, dass sie nicht nur zu dokumentieren weiß, sondern verschiedene Zeichen die Lesart beeinflussen. Eine Interpretation jeder Pressefotografie unternimmt wahrscheinlich jeder Rezipient für sich selbst, eine semiotische Auseinandersetzung kann nur Anleitung zur Interpretation leisten.

- 1: Passenderweise hieß eine Fotoausstellung zweier britischer Kriegsphotografen in Mannheim *Erzähl mir vom Krieg*. <http://zephyr-mannheim.com/ori-gersht-simon-norfolk/>
- 2: Im Zuge der Eröffnung der Spartakiade am 19. Juli 1936 sollte Barcelona für kurze Zeit zum Zentrum einer tiefgreifenden sozialen Revolution werden. Die Stadt wurde zum Tummelplatz junger motivierter Foto-Reporter, die aufgrund politischer Verfolgungen ihre Heimatländer verlassen mussten und nun für internationale Illustrierten oder Agenturen aus Spanien berichteten. Als Beispiele seien nur die deutschen Fotografen Georg Reisner und Hans Namuth genannt (Kerbs 1986).
- 3: Den schlechten, veralteten Zustand der Waffen auf republikanischer Seite beschreibt George Orwell 1975 eindrucksvoll in seiner Hommage *Mein Katalonien*. Besonders S. 25-35.
- 4: Bis heute ist bei vielen Aufnahmen nicht klar, wer von beiden den Auslöser der Kamera betätigte. Taro fotografierte mit einer Rolleiflex, Capa mit einer Leica, beide tauschten ihre Kameras jedoch häufig. Die Problematik der korrekten Zuschreibung lässt sich ebenso im hier untersuchten Motiv ausmachen. Gerda Taro fotografierte das gleiche Motiv aus identischer Perspektive, der Bildausschnitt hier ist jedoch größer gewählt, die Pose der Abgebildeten wirkt noch ausgelassener als auf Capas Aufnahme.
- 5: Den Enthusiasmus der Zivilbevölkerung schildert Hans Magnus Enzensberger (1972) in literarischer Form ebenso anschaulich wie eindringlich in seiner Biographie zum spanische Revolutionsführer Buenaventura Durruti.
- 6: Für die Bedeutung von Waffen und Fahnen als magische Gegenstände siehe Lange, 2002, S. 246-253. Ebenso: Evert, 2009, S. 50-74.
- 7: In den letzten Jahren erschienen zahlreiche Studien, welche sich eingehend mit der Stellung der Frau während der Zweiten Spanischen Republik und des Bürgerkriegs beschäftigten. Hervorzuheben sei hier vor allem Renée Lugschitz (2012), Mary Nash (1999) sowie die Arbeiten von María Teresa Gallego-Méndez (1983) und Alexandra Kollontai (1937).



BILDANGABEN

Capa, Robert (1936): Republican militiamembers, Barcelona, August 1936 © International Center of Photography / Magnum Photos. (s. S. 208)

Capa, Robert (1936): A Loyalist militiawoman, Barcelona, August 1936 © International Center of Photography / Magnum Photos. (s. S. 221)

Regards (10. September 1936): Cover © Michel Lefebvre. (s. S. 221)

Regards (26. Januar 1939): Cover © Michel Lefebvre. (s. S. 221)

Taro, Gerda (1936): Angehörige einer republikanischen Miliz, Barcelona, August 1936 © International Center of Photography / Magnum Photos. (s. S. 221)

Vu (29. August 1936): Cover © Michel Lefebvre. (s. S. 221)

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, übersetzt aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1990a): Die Fotografie als Botschaft, in: Barthes, Roland (Hg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III, übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11-27.

Barthes, Roland (1990b): Die Rhetorik des Bildes. in: Barthes, Roland (Hg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn – Kritische Essays III, übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 28-46.

- Bazin, André (2009): *Was ist Film? [Qu'est-ce que le cinéma?]*, herausgegeben von Robert Fischer, übersetzt aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee, Berlin: Alexander.
- Beaumont-Maillet, Laure (2005): *Robert Capa, ein Leben voller Leidenschaft*, in: Beaumont-Maillet, Laure (Hg.): *Robert Capa. Retrospektive*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, S. 13-37.
- Boltanski, Luc (1981): *Die Rhetorik des Bildes*, in: Bourdieu, Pierre (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, übersetzt aus dem Französischen von Udo Rennert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 137-163.
- Brandt, Willy (1987): *Ein Jahr Krieg und Revolution in Spanien. Referat auf der Sitzung der erweiterten Parteileitung der SAP (1937)*, in: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, Nr. 34 (1), S. 38-53.
- Capa, Robert (1964): *Images of the war. Robert Capa. With text from his own writing, mit einem Vorwort von John Steinbeck*, New York: Paragraphic Books.
- Eco, Umberto (1987): *Semiotik – Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink.
- Enzensberger, Hans Magnus (1972): *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrui's Leben und Tod*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Evert, Urte (2009): »Gute Sach stärkt den Mann.« : *Sachkundliche Überlegungen zu symbolischen Funktionen der frühneuzeitlichen Militärwaffen*, in: *Militär und Gesellschaft in der frühen Neuzeit*, Themenheft: *Militär und materielle Kultur in der Frühen Neuzeit*, Heft 13, S. 50-74.
- Gallego-Méndez, Maria Teresa (1983): *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus.
- Gómez Mompert, Josep Lluís (1990): *L'origen de la comunicació visual de masses (1936-1939)*, in: *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, Nr. 13, S. 129-136.

- Kerbs, Diethar (1986): *Hans Namuth, Georg Reisner. Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs*, Berlin: Nischen Kommunikation.
- Kollontai, Alexandra (1937): *La juventud comunista y la moral sexual*, übersetzt aus dem Russischen von María Teres Andrade, Barcelona: Editorial Fontamara.
- Lange, Sven (2002): *Der Fahneneid. Die Geschichte der Schwurverpflichtung im deutschen Militär*, Bremen: Edition Temmen.
- Langer, Susanne (1984): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lebrun, Bernard/Lefebvre, Michel (2011): *Robert Capa. Traces d'un légende*, Paris: Editions de la Martinière.
- Lugschitz, Renée (2012): *Spanienkämpferinnen. Ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*, Münster: LIT.
- Nash, Mary (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid: Taurus.
- Orwell, George (1975): *Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg*, 19. Auflage, Zürich: Diagonales.
- Parin, Paul (1992): *Es ist Krieg und wir gehen hin*, Berlin: Europäische Verlagsanstalt.
- Ribbat, Christoph (2004): *Smoke Gets in Your Eyes oder: Wie ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren [How I learned to write about photography without quoting Roland Barthes]*, in: *Kunstforum International*, Band 172, S. 39-42.
- Sontag, Susan (1980): *Über Fotografie*, 21. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Steele, Valerie (1996): *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, Berlin: Berlin.
- Stiegler, Bernd (2001): *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink.
- Talbot, William Henry Fox (2011): *The Pencil of Nature*, Nachdruck von 1944, Chicago: KWS Publishers.

DEAD OR ALIVE?

EINE SEMIOTISCHE ANALYSE ZWEIER ERSCHIESSUNGSFOTOGRAFIEN

Zwei Pressefotografien zum Thema Erschießung sollen im Folgenden einer semiotischen Analyse unterzogen und dabei auf ihre Zeichenhaftigkeit, sowie auf ihre mit Hilfe der bildinhärenten Zeichen erzeugten Botschaften hin untersucht werden. Es ist zu diesem Zweck unabdingbar, eine Definition des stets kontrovers diskutierten Zeichenbegriffs voranzustellen, der dieser Analyse zugrunde liegen soll. Mit Umberto Eco lässt sich dieser wie folgt konkretisieren: »Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen lässt.« (Eco 1987: 26) Die bedeutendste Eigenschaft des Zeichens ist also seine Stellvertreter-Funktion. Ein Zeichen wird dadurch zu einem Zeichen, dass es für etwas anderes steht.

Nach einer kurzen theoretischen Einführung über Struktur und Verhältnis von Text und Bild nach Roland Barthes, werden nacheinander in beiden Fotografien die Ebenen der denotierten und konnotierten bildlichen Botschaft, sowie der sprachlichen Botschaft analysiert. Zentral ist dabei die Fragestellung, inwieweit sich bildliche und sprachliche Ebene bei der Deutung zweier Pressefotografien ergänzen, bedingen oder gar behindern und inwiefern sich dann aus dem jeweiligen Verhältnis von Bild und Text eine eindeutige Pressefotografie für den Betrachter herausbildet.





In seinem Aufsatz *Die Fotografie als Botschaft* vertritt Roland Barthes den Standpunkt, dass im Bereich der Pressefotografie Text (gemeint sind jegliche Arten von Text, etwa Bildtitel oder Begleittexte) und Bild nur im gemeinsamen und einander ergänzenden Zusammenspiel die volle Bandbreite an Informationen übermitteln können, die der Sender über ein bestimmtes Vorkommnis zu berichten intendiert. Da es sich zum einen um eine bildliche und zum anderen um eine sprachliche Struktur handle, seien diese nicht miteinander homogenisiert, sondern koexistierten vielmehr. (Barthes 1990: 12) Neben der Einteilung in sprachliche und bildliche Struktur, nimmt Barthes noch eine weitere Aufspaltung der bildlichen Botschaft in eine denotierte und eine konnotierte Botschaft vor:

Die denotierte Botschaft könne man als »Analogon« (ebd.: 13) der Wirklichkeit betrachten. Die Wirklichkeit wird im Bild zwar nicht zu einer realen Wirklichkeit, sie kann aber nahezu analog reproduziert werden. Die Botschaft des Bildes enthält im »Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche« (Dubois 1990: 112) keinen Code.¹

Wenn der Rezipient², der einem konkreten sozialen und kulturellen Umfeld entstammt, jedoch in einer von seiner jeweiligen Sozialisierung geprägten Weise über ein Bild nachdenkt und es zu reflektieren beginnt, eröffnet sich auch die codierte (konnotierte) Botschaft des

Bildes. Barthes beschreibt diesen Prozess wie folgt: »[...] und zum anderen wird eben diese Fotografie nicht bloß wahrgenommen und rezipiert, sie wird gelesen, vom konsumierenden Publikum mehr oder weniger bewußt mit einem überlieferten Zeichenvorrat in Zusammenhang gebracht« (Barthes 1990: 15).

Die sprachliche Botschaft als andersartige Struktur betrachtet Barthes gegenüber der (zweifachen) bildlichen Botschaft als »parasitär« (ebd.: 21) Der jeweilige Titel oder Text zu einem Bild hat dabei das Vermögen, dieses zu konnotieren. In welchem Umfang ein Text dazu in der Lage ist, hängt davon ab, wie eng sich das Wort an das Abgebildete hält. In unterschiedlich starkem Maße kann dem Bild dann durch den Text etwa eine bestimmte Kultur oder Moral aufoktroziert werden (ebd.: 21).

I. BILDBESCHREIBUNGEN

Im Folgenden soll versucht werden, die zu analysierenden Bilder zunächst auf ihre denotierten (uncodierten) Botschaften hin zu untersuchen. Somit sollen die Fotografien so gut wie möglich ohne einen Rückgriff auf das eigene kulturelle Wissen, bzw. das eigene Weltwissen beschrieben werden. Auch die sprachlichen Botschaften werden zum Zweck einer möglichst unbefangenen Beschreibung an dieser Stelle noch nicht hinzugezogen. Ein solches getrenntes Vorgehen bei der Analyse von Pressefotografien schlägt auch Barthes vor (ebd.: 12, 33).

EDWARD ADAMS (1968)

Die Schwarzweißfotografie zeigt vier Personen, die sich auf einer Straße aufhalten. Unterstützt durch die tunnelartige Perspektive, deren Fluchtpunkt sich in der Weite der Straße findet, treten im Vordergrund des Bildes zwei Männer aus der Szenerie heraus: Im linken Vordergrund des Bildes ist der Oberkörper eines Mannes in seitlicher Rückenansicht zu sehen. Sein Gesicht ist daher nur im Profil für den

Betrachter sichtbar. Er trägt eine Art Multifunktionsjacke, deren rechten Ärmel er bis über den Ellenbogen hochgekrempt hat. An der Rückenseite der Jacke befinden sich deutliche Verschmutzungen und Verschleißspuren. Der Mann schaut starr geradeaus, für den Betrachter nach rechts. Er hat den rechten Arm gerade ausgestreckt und hält eine Pistole in der Hand. Der Zeigefinger liegt auf dem Auslöser der Pistole und ist stark zurückgezogen.

Der andere Mann steht im rechten Vordergrund des Bildes. Seine Beine sind auf dem Bild nicht mehr erfasst. Er trägt ein kariertes kurzärmeliges Hemd und hat beide Arme hinter dem Rücken. Für den Betrachter ist nicht ohne weiteres ersichtlich, ob er die Arme aus eigenem Antrieb oder durch Zwang in dieser Position hält. Seine rechte Gesichtshälfte ist besonders nahe der Schläfe stark verzerrt. Es ist ein schwarzer Schatten an seinem Kopf genau auf der Höhe erkennbar, auf der sich die Pistole des anderen Mannes befindet. Das Gesicht des Getroffenen verformt sich unter der Einwirkung des Geschosses, welches auf der rechten Stirnseite in seinen Kopf einschlägt. Sein rechtes Auge ist zusammengekniffen und der Mund ist leicht geöffnet. Ob Angst oder Schmerzen diese Mimik ausgelöst haben könnten, ist für den Betrachter nicht klar zu ersehen.³

Seitlich dieses im Fokus stehenden Geschehens sind noch zwei weitere Personen auf dem Bild auszumachen: Am vorderen linken Bildrand ist ein Mann zu sehen, der einen Helm und Kleidung im Camouflage-Muster trägt. Er wendet seinen Blick in Richtung der erhobenen Pistole, scheint aber darüber hinaus im Moment des Fotos keine Handlung zu vollziehen. Am rechten vorderen Bildrand findet sich außerdem eine Person, welche der Handlung im Vordergrund keine Beachtung zu schenken scheint. Vielmehr dreht der Mann dem Geschehen den Rücken zu und wirkt in einer Laufbewegung begriffen zu sein, durch die er sich weiter von den Männern im Vordergrund entfernt.

ITSUO INOUYE (2003)

Die Farbfotografie zeigt eine Gruppe von Personen. Zunächst ist anzunehmen, dass es sich um drei Männer handelt. Auf den zweiten Blick jedoch wird deutlich, dass im linken Vordergrund noch eine vierte Person teilweise zu sehen ist. Das Zentrum des Bildes stellt ein Mann in einer Uniform¹⁴ dar, der auf dem Boden sitzt. Seine Hände befinden sich zusammengenommen hinter seinem Rücken, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob dies aus eigenem Antrieb geschieht oder er sie möglicherweise unter Zwangseinwirkung hinter dem Rücken verschränken muss. Seine Uniform ist olivgrün und er trägt einen Stern auf der linken Schulterklappe. In seiner linken Brusttasche ist eine zusammengefaltete Kopfbedeckung zu erahnen. Sein Kopf liegt im Nacken und sein Gesicht ist nach oben gerichtet. Er hat die Augen geschlossen und den Mund deutlich geöffnet, während ihm Wasser von der Unterlippe über das Kinn läuft. Die Mündung eines Maschinengewehrs ist auf seine Stirn gerichtet.

Zu seiner Rechten (im Bild) steht ein ebenfalls uniformierter Mann. Seine Uniform ist im Camouflage-Muster gehalten und unterscheidet sich in ihrem Aussehen deutlich von der des sitzenden Mannes. Der Mann steht im Vergleich zum Sitzenden deutlich erhöht und hat seinen Blick von oben auf ihn gerichtet. Er schaut konzentriert auf den sitzenden Mann und gießt ihm mit der linken Hand Wasser aus einer Flasche in den Mund. Mit der rechten Hand hält er den Kopf des Trinkenden fest. Ob er den Kopf lediglich berührt oder gewaltsam in dieser Position hält, ist hier nicht zu beurteilen.

Zur Linken des Sitzenden hockt leicht vor ihm ein weiterer Mann, der ebenfalls Kleidung im Camouflage-Muster trägt, die der Uniform des Mannes im rechten Bildteil nahezu vollständig gleicht. Auch er blickt von oben auf den trinkenden Mann herab. Sein Gesicht ist durch das Maschinengewehr im Vordergrund nur teilweise sichtbar. Zur Unterstützung seiner Sitzposition hat er seine rechte Hand auf

sein Knie gelegt, wirkt davon abgesehen aber im Moment des Fotos nicht, als würde er eine Handlung vornehmen.

Im linken Vordergrund des Bildes ist ein Maschinengewehr zu sehen, dessen Gewehrmündung von oben auf die Stirn des trinkenden Mannes gerichtet ist. Der Halter des Gewehrs ist nicht vollständig vom Foto erfasst, nur seine Hand ist am Corpus des Gewehrs sichtbar. Ein sehr kleines Stück des Ärmels ist ebenfalls sichtbar. Die beiden hockenden Männer wirken von der Präsenz des Gewehrs nicht verunsichert. Dieser Umstand zusammen mit der Farbe des Armzipfels legen die Vermutung nahe, dass der Gewährträger den Männern in den camouflagefarbenen Uniformen nahe steht oder ihnen zumindest nicht feindlich gesinnt ist.

II. DIE »GUTE« PRESSEFOTOGRAFIE NACH BARTHES

Sicherlich wird man einer Fotografie⁵ zugestehen können, in einem höheren Maße eindeutig, also nur eine Deutung zulassend zu sein, als etwa ein Gemälde. Jene Annahme, dass die Eindeutigkeit der Fotografie gegenüber anderen bildlichen und sprachlichen Ausdrucksmitteln signifikant höher sei, rührt vor allem daher, dass jenes auf einem Foto festgehaltene Geschehen zunächst einmal zweifelsfrei in der Realität passiert ist.⁶ Dieser Umstand ist auch völlig unabhängig davon, ob diese Realität im Moment der Aufnahme möglicherweise 'nur' eine inszenierte Realität war.

Doch lediglich weil sich die dargestellte Situation in der Wirklichkeit abgespielt hat, muss ihre Interpretation bei der durch das Medium Fotografie ermöglichten nachträglichen Betrachtung nicht eindeutig sein. Bei der Lektüre einer Fotografie spielt wie schon erwähnt die eigene (kulturelle) Bildung und das eigene Weltwissen (Barthes 1990: 24) eine immense Rolle. Doch die Basis für eine Interpretation in die eine oder in die andere Richtung begründet sich bereits im Zusammenspiel der verschiedenen Zeichen innerhalb eines Fotos:

»und es ist wahrscheinlich, daß eine gute Pressefotografie [...] das beim Leser vorausgesetzte Wissen mit einkalkuliert, indem Abzüge ausgewählt werden, die eine möglichst große Menge derartiger Informationen enthalten, um solcherart die Lektüre zu euphorisieren; [...] denn die dem Wissen entsprungene Konnotation ist immer eine beruhigende Kraft: Der Mensch liebt die Zeichen und er liebt ihre Klarheit.«

(Barthes 1990: 24)

Aus seiner Äußerung lässt sich die These ableiten, dass für Roland Barthes eine Pressefotografie nur dann ›gut‹ ist, wenn sie den Betrachter gewissermaßen an dessen Wissensstand abholt (s.o.) und wenn die Zeichen innerhalb einer Fotografie schlüssig interpretierbar miteinander agieren, indem sie aufeinander referieren. Barthes' Forderung nach Klarheit der Zeichen schließt dabei wohl auch ein, dass diese Zeichen für den Betrachter so eindeutig sein sollen, dass er zu ihrer Deutung keine weiteren Wissensquellen wie etwa Bilderläuterungen sprachlicher Natur benötigt. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass Barthes die sprachliche Ebene der Pressefotografie etwa für unbedeutend hielte. Über sie wird daher später noch zu sprechen sein.

III. EIN DEUTUNGSVERSUCH: DIE KONNOTIERTEN BOTSCHAFTEN INNERHALB DER BEIDEN FOTOGRAFIEEN UND DIE SUCHE NACH EINDEUTIGKEIT

Anschließend an die reine Bildbeschreibung, die darauf abzielte, möglichst jegliche Codierung der beiden Fotografien durch das Vorwissen des Betrachters zu vermeiden, soll nun der Versuch unternommen werden, die konnotierten Botschaften der beiden Fotografien zu entschlüsseln. Die unter 2. angestellten Vorüberlegungen zur Eindeu-

tigkeit einer Pressefotografie sollen in die folgende Deutung der beiden Fotografien einfließen. Die sprachliche Botschaft soll erst zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls in die Betrachtungen einbezogen werden.

EDWARD ADAMS (1968)

Bei der gezeigten Interaktion zwischen den zwei Männern im Vordergrund des Fotos handelt es sich um eine Erschießungsszene, die sich auf offener Straße zuträgt. Diese Straße könnte sich in einer (größeren) Stadt befinden, da sie breit angelegt ist und vor allem am rechten Bildrand einige mehrgeschossige Häuser erkennbar sind. Der Mann auf der linken Bildseite hat seine Pistole auf den Kopf des anderen Mannes gerichtet und bereits abgedrückt. Die Verzerrung der rechten Kopfseite des Getroffenen verschafft Klarheit darüber, dass die Kugel aus der Pistole ihn erreicht hat. Für den Betrachter ergibt sich aus den verschiedenen bildinhärenten zusammenspielenden Zeichen, nämlich der ausgelösten Pistole und dem Kugeleinschlag in den Kopf des Gegenübers, sowie aus dem Wissen darüber, dass Kopfschüsse aus so geringer Distanz in der Regel tödlich sind, die Botschaft, dass der Schütze den Mann neben sich in diesem Moment umbringt. Man könnte mit Barthes sagen, dass die Fotografie in dieser Hinsicht eindeutig ist. Die Haupthandlung auf der Fotografie ist mithilfe der ihr innewohnenden Zeichen zweifelsfrei zu entschlüsseln. Die Empathie des Betrachters gilt dem Erschossenen, der in diesem Moment seiner Tötung völlig wehrlos und ausgeliefert erscheint.

Sogar die Zukunft, die sich an das Bild anschließen könnte, ist für den Betrachter sehr konkret imaginierbar: Der Schütze wird seine Pistole sinken lassen und der Angeschossene wird entweder direkt tödlich getroffen oder unter starken Schmerzen zu Boden sinken und dann sterben. Durch diese Dynamik, die durch den Erschießungsprozess im Foto erzeugt wird, entspinnt sich für den Rezipienten also sogar eine vorstellbare Zukunft, die über das Foto hinausgeht, jedoch

bereits in den aufeinander Bezug nehmenden Zeichen im Foto selbst angelegt ist.

Doch andere Fragen lassen sich allein anhand des Fotos nicht mit dieser Klarheit beantworten: Das Foto gibt etwa keinerlei Hinweise darauf, aus welchem Grund hier eine Exekution stattfindet. Auch das Verhältnis der beiden Männer zueinander wird aus den Zeichen im Foto nicht deutlich. Ebenso wirft das Bild die Frage auf, unter welchen politischen und historischen Umständen es entstanden ist. Die beiden Hauptakteure tragen Kleidungsstücke, die darauf hindeuten, dass sie der Zivilbevölkerung angehören. Der Mann am linken Bildrand jedoch ist deutlich erkennbar mit einer militärischen Uniform bekleidet und der Mann am rechten Bildrand trägt eine Art Matrosenmütze und eine weiße Hose, so dass er eventuell zu einer Marineeinheit gehören könnte. Im Hintergrund fährt auf der Straße ein möglicherweise militärisches Fahrzeug. Diese Indizien legen die Vermutung nahe, dass zum Zeitpunkt der Exekution auch kriegerische Umstände Einfluss auf das Geschehen gehabt haben könnten. Jedoch lassen sich diese Fragen und Mutmaßungen – ebenso wie eine genaue zeitliche und örtliche Lokalisation des Geschehens – nicht klar anhand der Zeichen innerhalb der Fotografie bestätigen. Es lässt sich lediglich vermuten, dass sich die fotografierte Situation im asiatischen Raum abspielt. Die mandelförmig ausgeprägten Augenpartien der beiden Männer im Vordergrund könnten auf Basis von vorhandenem Weltwissen als Signifikanten für das Signifikat »aus Asien kommend« zu deuten sein.⁷ Aber eine genauere Aussage über die mögliche geographische Lage des Schauplatzes ist für einen Laien an dieser Stelle nicht zu treffen.

ITSUO INOUE (2003)

Keineswegs eindeutig zu entschlüsseln ist für den Betrachter das auf der zweiten Fotografie dargestellte Geschehen. Zum einen könnte es sich wie auch bei der ersten Fotografie um eine Erschießungsszene handeln: Ein Mann sitzt wehrlos mit hinter dem Rücken gehaltenen

Armen auf dem Boden und ist von drei Männern umringt. Auf seine Stirn ist ein Maschinengewehr gerichtet. Doch die Zeichen sind nicht klar. Es ist für den Betrachter nicht erkennbar, ob der Mensch hinter dem Maschinengewehr die Absicht hegt, den Auslöser zu betätigen und den Mann vor sich damit zu töten.

Doch sind die bildinhärenten Zeichen hier nicht nur uneindeutig, sie widersprechen sich sogar: Der potentiellen Gräueltat einer Erschießung steht eine humane Tat gegenüber. Die drei Soldaten (ihre einheitliche, für uns militärisch konnotierte Kleidung legt diese Bezeichnung nahe) geben dem Sitzenden aus einer Flasche zu trinken. Dessen von den Übrigen verschiedene militärische Kleidung legt nahe, dass er einem anderen militärischen Bund angehört, weshalb ein feindliches Verhältnis zwischen ihnen angenommen werden kann. Der Trinkende wirkt durch den geöffneten Mund und durch seine Körpersprache so, als würde er dieses Wassers dringend bedürfen.

Die Kontrarität der Handlungen, die zugleich in diesem Foto erfasst sind, lässt den Betrachter ratlos zurück. Es ist unmöglich, das tatsächliche Geschehen zu rekonstruieren und sich emotional zum Gesehenen zu positionieren: Werden die drei Soldaten den Feind unmittelbar erschießen und reichen ihm vorher noch einen letzten Schluck Wasser? Oder helfen die Soldaten dem Feind, indem sie ihm Wasser geben und bedrohen ihn nur deshalb mit der Waffe, weil sie fürchten, er könne sie sonst seinerseits angreifen?

Auch weitere Fragen nach dem historischen, politischen und örtlichen Kontext lassen sich nicht aus dem Foto ableiten. Die Zeichen innerhalb der Fotografie verweisen hier nicht aufeinander. Es gelingt dem Betrachter nicht, mit seinem Vorwissen das Bild so zu deuten, dass sich für ihn ein schlüssiges Bild der Situation ergäbe. Auch die Vorstellung eines zeitlichen Vorher und Nachher ist nicht im Foto angelegt. Es gibt keine stichhaltigen Zeichen, die dem Rezipienten eine Ahnung darüber ermöglichen, wie die Situation sich bis zu diesem Punkt entwickelt hat und welchen weiteren Verlauf sie nehmen wird. In Orientierung an

Barthes müsste man also zunächst einmal davon ausgehen, dass es sich hierbei um eine »schlechte« Pressefotografie handelt.

ZWISCHENFAZIT

Die Deutungsversuche der beiden Fotografien mit Blick auf ihre konnotierten Botschaften haben ergeben, dass es dem Betrachter durchaus möglich ist, das in einer Fotografie gezeigte Geschehen sehr klar zu durchdringen und es mithilfe der bildinhärenten Zeichen zu entschlüsseln. Deutlich besser gelingt dies in der ersten Fotografie, da hier die Zeichen klar aufeinander Bezug nehmen und die Haupthandlung als den Akt einer tödlichen Erschießung in der Öffentlichkeit identifizieren.

Bei der Deutung der zweiten Fotografie hingegen wird ersichtlich, wie Zeichen sich innerhalb eines Bildes auch widersprechen und sich somit gegenseitig ihrer Klarheit, die der Mensch laut Barthes liebt (s.o.), berauben können. Die Pressefotografie ist nicht mehr eindeutig. Und obwohl bei der Deutung der bildlichen Ebene beider Fotografien durchaus gewichtige Fragen offen geblieben sind, müssen diese deshalb nicht schlecht oder als Pressefotografien ungeeignet sein. Hier muss nun die Rolle der sprachlichen Struktur beleuchtet werden, die Barthes wie oben bereits erläutert ebenso als Teil des Genres Pressefotografie ansieht.

IV. DIE SPRACHLICHE BOTSCHAFT UND IHR BEITRAG ZUR (»GUTEN«) PRESSEFOTOGRAFIE

Neben der doppelten bildlichen Botschaft trägt auch die sprachliche Botschaft nach Barthes dazu bei, dass eine Pressefotografie den größtmöglichen Umfang an Informationen zu einem Geschehnis übermitteln kann. Da oben bereits auf das Verhältnis dieser beiden Strukturen zueinander eingegangen wurde, soll nun versucht werden, mit Hilfe

eines Rückgriffs auf Barthes Ausführungen in seinem Aufsatz *Rhetorik des Bildes* über die drei Botschaften in der Werbefotografie die Funktionen der sprachlichen Botschaft in der Pressefotografie herauszuarbeiten. Anschließend soll der Einfluss der konkreten sprachlichen Botschaft auf die jeweilige Fotografie untersucht werden.

DIE FUNKTIONEN DER SPRACHLICHEN BOTSCHAFT NACH BARTHES

Barthes schreibt der sprachlichen Botschaft (zunächst einmal im Genre der Werbefotografie) zwei Funktionen zu: Eine Relais- und eine Verankerungsfunktion (Barthes 1990: 34.). Während die Relaisfunktion als eine Verbindungsfunktion in unbewegten Bildern eher selten vorkommt, ist sie bei bewegten Bildern, also Filmen, von wichtiger Bedeutung, da sie dort die Handlung vorantreibt und nicht wie im unbewegten Bild lediglich eine Erhellungsfunktion innehat (ebd.: 36).

In der Verankerung hingegen sieht Barthes die häufigste Funktion der sprachlichen Botschaft. Ebenso wie in der Werbung sei sie, im Gegensatz zur Relaisfunktion, auch in der Pressefotografie anzutreffen (ebd.: 36). Barthes spricht von einer Erhellungsfunktion der sprachlichen Botschaft, die immer selektiv arbeite: »der Text führt den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren.« (ebd.: 35) Mit anderen Worten: Der Text kann die Rezeption der schon im Bild angelegten Zeichen in verschiedene Richtungen steuern. Durch ihr selektives Vorgehen schreibt Barthes der sprachlichen Botschaft nicht nur ein die Interpretation steuerndes, sondern auch ein die Interpretation einschränkendes Vermögen zu. Dass Barthes die sprachliche Botschaft dennoch als vollwertigen und unabdingbaren Teil der Pressfotografie sieht, geht wie bereits erläutert daraus hervor, dass er nur im Zusammenspiel von bildlicher und sprachlicher Struktur die Möglichkeit auf maximale Informationsübermittlung über ein Ereignis gegeben sieht.

EDWARD ADAMS (1968)

Die erste Fotografie wurde am 1. Februar 1968 von dem amerikanischen Fotografen Eddie Addams in Saigon (Vietnam) geschossen und einen Tag darauf von seiner Agentur *Associated Press* in der Tageszeitung *The New York Times* veröffentlicht. Die Fotografie trägt den Titel *Saigon Execution*. 1969 erhielt Eddie Adams für diese Fotografie den Pulitzer Preis. Sie entstand im Zuge umfangreicher Fotografie-Arbeiten über den Vietnamkrieg. Folgender Text wurde von der Redaktion seiner Agentur *Associated Press* dem Bild hinzugefügt:

»South Vietnamese Gen.[eral] Nguyen Ngoc Loan, chief of the national police, fires his pistol, shoots, executes into the head of suspected Viet Cong officer Nguyen Van Lem (also known as Bay Lop) on a Saigon street Feb. 1, 1968, early in the Tet Offensive.«
(AP Photo 2014b)

Zunächst ist festzustellen, dass Titel und auch Begleittext die oben versuchte Deutung der Erschießungsszene in ihren Hauptzügen bestätigen. Bereits der Titel bringt die Erschießung als wesentlichen Handlungsmoment sowie ihren genauen Schauplatz, nämlich Saigon, die ehemalige Hauptstadt Vietnams, zum Ausdruck. Die sprachliche Botschaft in Form des Begleittextes der Redaktion baut die Dichte an Informationen, die nun an den Rezipienten durch das Zusammenspiel von Bild und Text herangetragen werden, noch einmal signifikant aus: Wir erfahren, wann genau sich die Exekution zugetragen hat, welche zwei Hauptpersonen auf dem Bild zu sehen sind, und in welchem institutionellem Verhältnis sie zueinander stehen.⁸ Durch den Begleittext zeigt sich, dass die Exekution sich nicht wie gemutmaßt zwischen zwei Zivilpersonen abspielt, sondern durchaus im übergeordneten politisch-militärischen Bezugsrahmen des Vietnamkrieges zu sehen ist. Die Verankerungsfunktion der sprachlichen Botschaft nach Barthes wird an diesem Beispiel unmittelbar deutlich. Der Text bettet das Bild

in einen konkreten Kontext ein. Weiterhin greifen Titel und auch Text die Erschießungshandlung selektiv als zentrales Moment heraus und steuern die Aufmerksamkeit des Rezipienten ausschließlich auf die Szene im Vordergrund, während sie ihn etwa an einer eingehenderen Betrachtung der beiden Personen an den Bildrändern vorbeilenken.

ITSUO INOUE (2003)

Die zweite Fotografie wurde von Itsuo Inouye am 21. März 2003 im Südirak aufgenommen. Sie trägt im Gegensatz zur Fotografie *Saigon Execution* keinen Titel. Doch auch an diesem Beispiel lässt sich – diesmal an ihrem Fehlen – die überaus wichtige Funktion der sprachlichen Botschaft für eine eindeutige Pressefotografie sehr schlüssig ableiten: Wie oben gezeigt, beinhaltet diese Fotografie keine eindeutig entschlüsselbaren, sondern widersprüchliche Zeichen mit deren Hilfe der Bildbetrachter das Foto nicht zweifelsfrei zu interpretieren vermag. Ein Bildtitel könnte hier für erste Klarheit sorgen. Durch seine Abwesenheit stehen sich im Bild jedoch die Gräueltat einer potentiellen Erschießung und die humane Tat des Wassergebens weiterhin antagonistisch gegenüber.

Erst die Hinzunahme des von der Agentur *Associated Press* hinzugefügten Begleittextes bringt dem Betrachter die ersehnte Klarheit über die bildinhärenten Zeichen:

»Cpl. David Briggs from Broken Arrow, Oklahoma, right, of the 15th Marine Expeditionary Unit, helps an Iraqi soldier with water from a canteen in southern Iraq, on Friday, March 21, 2003. Some 200 Iraqi soldiers surrendered to the U.S. 15th Marine Expeditionary Unit just after an hour after it crossed the border into Iraq from northern Kuwait.«
(AP Photo 2014a)

Neben der Verankerung der Szene in einem zeitlichen, örtlichen und politischen Kontext ist hier vor allem die Verengungs- und gleichzeitige Erhellungsfunktion des Textes als für die Eindeutigkeit dieser Fotografie überaus relevant hervorzuheben: Erst der Text verengt die im Bild angelegten Zeichen hin zu nur einer möglichen Deutung des Geschehens: Das Wassergeben als humane Tat durch einen amerikanischen Soldaten gegenüber einem irakischen mitten im Irakkrieg bildet den Gegenstand dieser Fotografie. Erst in diesem Wissen gelingt dem (jetzt erhellten) Betrachter eine klare Interpretation des Geschehens und es ist ihm möglich, sich emotional zugewandt zu dem Gesehenen als etwas Zwischenmenschlichem mitten im Krieg zu positionieren.

V. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Die Analyse der beiden Kriegsfotografien *Saigon Execution* von Eddie Adams aus dem Vietnamkrieg im Jahre 1968 und des unbetitelten Fotos von Itsuo Inouye aus dem Irakkrieg im Jahre 2003 hat gezeigt, welche Komponenten einer Pressefotografie maßgeblichen Einfluss auf ihre Zeichenhaftigkeit und ihre Eindeutigkeit haben:

Während das Lesen einer denotierten bildlichen Botschaft dem Betrachter weitestgehend ohne Vor- und Hintergrundwissen möglich ist und ihm noch keine Interpretationsversuche abverlangt, spielt der kulturelle Hintergrund des Rezipienten bei der Entschlüsselung der konnotierten (codierten) bildlichen Botschaft eine unverzichtbare Rolle. Der Betrachter deutet auf Basis seines kulturellen Weltwissens bestimmte Elemente in einem Foto⁹ und erschließt sich anhand der aufeinander referierenden bildinternen Zeichen eine Deutung des Geschehens. Während in der Fotografie über die Erschießung in Saigon eine solche eindeutige Interpretation der Haupthandlung als Exekution auf Grund der aufeinander verweisenden Zeichen, wie etwa die ausgelöste Pistole und das vom Kugelerbschlag verzerrte Gesicht, ohne Weiteres möglich ist, deuten die Zeichen in der zweiten Fotografie

keineswegs aufeinander hin, sondern stehen sich derart gegenüber, dass sie divergente Deutungsmöglichkeiten beim Betrachter hervorrufen. Der Rezipient sieht sich entweder mit der bildlichen Dokumentation eines Erschießungsszenarios oder einer karitativen Tat konfrontiert. Besonders anhand dieses Beispiels wird die beträchtliche Bedeutung der sprachlichen Botschaft für die Pressefotografie und ihre Eindeutigkeit offenbar. Trotz Roland Barthes Forderung nach der Klarheit bildlicher Zeichen als Bedingung für eine gute Pressefotografie, sieht er die sprachliche Botschaft für diese als unabdingbar an und schreibt ihr im Bereich Pressefotografie vor allem die Verankerung als erhellende und selektive Funktion zu, welche den Leser durch das Bild steuert, seine Interpretation lenkt und oft auch einschränkt. Während in *Saigon Execution* die sprachliche Ebene die bildliche Ebene gewissermaßen illustriert und durch Kontextinformationen anreichert, besitzt der Begleittext für Inouyes Fotografie eine sowohl einengende als auch erschließende Funktion: Der Betrachter wird durch das Lesen des Textes auf nur eine Deutungsmöglichkeit beschränkt und erfährt, dass an dieser Stelle nicht die Grausamkeit der Krieges, sondern ein Funke Menschlichkeit im Krieg bildlich festgehalten worden ist. Nur dank dem hiesigen Zusammenspiel von Bild und Text wissen wir, dass dieser irakische Soldat – im Gegensatz zum 1968 in Saigon erschossenen Nguyen Van Lem – im außerbildlichen Nachher lebendig sein wird.

- 1: Den Hinweis auf die codelose Botschaft eines Fotos im expliziten Moment seiner chemischen Produktion halte ich für sinnvoll, da der Fotografie auch schon vor ihrer eigentlichen Entstehung eine Konnotation nachgesagt werden könnte: Der Fotograf in seiner individuellen kulturellen Verfasstheit wählt in der Regel genau diesen einen Geschehensmoment aus, um ihn festzuhalten und hegt damit bereits eine Intention, gerade auch im Hinblick darauf, was für Zeichen er dem Rezipienten zur Interpretation bereitstellt.
- 2: Einzig für eine bessere Lesbarkeit wird im Folgenden nur die männliche Variante benutzt.
- 3: Es dürfte damit jedem Betrachter klar sein, dass im Moment des Fotos gerade eine Kugel aus der Waffe abgefeuert worden ist. Doch diese Erkenntnis basiert bereits auf einem gewissen Grad an Weltwissen darüber, wie eine Pistole funktioniert. Aus diesem Grund fand diese schon (leicht) konnotierte Beobachtung keinen Platz in der Beschreibung.
- 4: Ebenso verhält es sich mit dem Uniform-Begriff. Korrekter wäre es, von olivgrüner Kleidung zu sprechen. Um die weitere Beschreibung übersichtlicher gestalten zu können, wird der Begriff nun jedoch in diesem Wissen verwendet.
- 5: Gerade wenn man sie mit Barthes in ihrer denotierten Funktion als Analogon der Wirklichkeit betrachtet.
- 6: Sieht man an dieser Stelle von den vielfältigen Möglichkeiten der Manipulation von Fotografien ab.
- 7: Genauere Erläuterungen zu den Begrifflichkeiten Signifikant und Signifikat siehe Glossar.
- 8: Es gilt anzumerken, dass im Zuge der hitzigen Diskussionen, die bis heute über das Bild, seinen moralischen Gehalt und seine Bedeutung (für die Betroffenen, den Fotografen, aber auch für die Amerikaner und ihr Verhältnis zum Vietnamkrieg) geführt wurden, immer mehr Details über die gezeigte Situation publik wurden: So stand der Erschossene etwa im Verdacht, kurz zuvor mehrere dem General nahestehende Personen ermordet zu haben.
- 9: Das Foto selbst ist natürlich ebenfalls ein Zeichen, da es als Stellvertreter für die dargestellte Realität fungiert.

BILDANGABEN

Adams, Edward (1968): Saigon Execution.

(s. S. 227)

Inouye, Itsuo (2003): Ohne Titel.

(s. S. 228)

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn.

Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dubois, Philippe (2010): Die Fotografie als Spur eines Wirklichen

(1990), in: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam, S. 110-114.

Eco, Umberto (1987): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen,

München: Fink.

KIRA DELL
JUDITH KRICK
FINN SCHÜTT
FABIENNE WISNIEWSKI

MENSCHENLEERE KRIEGSFOTOGRAFIEN

Die folgende Betrachtung zweier Kriegsfotografien von Jérôme Sessini (2013) und Bernat Armangué (2012), welche sich insbesondere an den Ausführungen von Roland Barthes orientiert, wendet sich im speziellen der Wirkung menschenleerer Kriegsfotografien zu. Analysiert wird die Rezeption der darin auftretenden Zeichen und Bildformeln. Da die Abwesenheit abgebildeter Personen eine zwischenmenschliche Empathie – das Lesen aus Gesichtern – die Deutung des abgebildeten Geschehens zu erschweren scheint, wird zwischen einer ersten Analyse ohne kontextuellen Hintergrund und einer Betrachtung im Hinblick auf die jeweilige Untertitelung der Bilder differenziert. Für die Frage, inwiefern Titel und Bildbeschreibung in die Bildwirkung eingreifen, unterscheidet Barthes die Verankerungs- und Relaisfunktion der sprachlichen Botschaft (vgl.

Barthes 1990: 34). Auf diese soll im Weiteren eingegangen werden. Weitere Bedeutung kommt in Folge Barthes Begriff der Schockphotografie zu, wobei im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung evident wird, dass die Einordnung einer Fotografie unter diesem Begriff gehemmt wird, wenn die auftretenden Zeichen durch die Abwesenheit menschlicher Symbolträger geprägt sind.



Fotografien, die uns aus den Kriegen dieser Welt ereilen, leben häufig von denen, welche sie abbilden. Sie zeigen Gefolterte, Verwundete, Soldaten, Flüchtlinge oder Leichen. Emotionen wie Trauer und Ängste lassen sich so unschwer kommunizieren und zu zeichenhaften Bildformeln verdichten, denn die Abgebildeten lassen in uns ein Gefühl zwischenmenschlicher Empathie erwachen. Doch wie funktionieren die Bilder eines Krieges, wenn sie keine Menschen zeigen, wenn Ruinen, die Leere selbst zum Thema wird? Gibt es auch hier Bildformeln und Zeichen, die zwischen den vielschichtigen und kulturell geprägten Bedeutungsebenen eines Bildes ›ebenso eindeutig‹ vom Rezipienten gelesen und emotional erfahren werden oder bedarf es hier noch stärker der textlichen Information zur Zeichengenerierung? Der Mensch kann aus eigener Lebenserfahrung Zeichen deuten, wenn er Menschen auf Bildern sieht, doch wie verarbeitet er jene Fotografien, welche ohne Gesichter und deren Geschichten auskommen müssen? Welche Zeichen sind es, die sie als Kriegsfotografien zu erkennen geben? Und was ist es, was sie uns spezifisch in einem Bürgerkriegsszenario verorten lässt?

All diese Fragen sollen anhand der beiden menschenleeren Pressefotografien von Bernat Armangué und Jérôme Sessini näher untersucht werden. Theoretisch und methodisch orientiert sich die folgende Analyse hierbei an der Semiotik Roland Barthes' und folgt seiner

grundlegenden Differenzierung zwischen denotierter und konnotierter Botschaft (vgl. Barthes 1990: 13) der Fotografie. Barthes geht von einer »Botschaft ohne Code« (Barthes 1990: 38) der Fotografie aus. Erst durch die Einbettung in einen Kontext werde die Pressefotografie zu einer konnotierten Botschaft (vgl. ebd.: 15). Die sich anschließende Untersuchung soll sich an diesem semiotischen Modell orientieren und stützt sich auf Barthes Zeichenverständnis, das ein Korrelat aus Signifikat und Signifikanten zum Zeichen erklärt (vgl. Barthes 2010: 256). Die folgenden Betrachtungen lassen sich demnach in zwei Analyseschritte unterteilen: Zum einen die Betrachtung der bildinhärenten Strukturen, Zeichen und Symbole und daran anschließend eine Studie der Zeichenfunktionen des Titels und des begleitenden Textes. Welches Verständnis ergibt sich für den Rezipienten auf der Bildebene und inwiefern greift die Textinformation in diese Wirkung ein? Abschließend sollen die Ergebnisse auf Barthes Überlegungen zur Schockfotografie bezogen und die Frage beantwortet werden, in wie weit von einer Differenz der Bildwirkung zwischen menschenleeren Kriegs fotografien und drastischen Gewaltdarstellungen ausgegangen werden kann.

RAUCH UND VERHÜLLUNG: DIE BILDLICH KODIERTE BOTSCHAFT

Die folgende Bildbeschreibung setzt auf den Ebenen der Produktion und Rezeption an, auf denen die Fotografie nach Barthes konnotiert, das heißt über verschiedene Konnotationsverfahren mit Bedeutung versehen wird (vgl. Barthes 1990: 14). Welche Signifikanten bezeichnen jeweils das Signifikat des Kriegsschauplatzes und welche spezifischen Zeichen bilden sich im Zusammenschluss heraus, angenommen keine textliche Hilfestellung ordnet die Szene für den Betrachter ein?

Das Foto von Jérôme Sessini (s. Bildangaben) zeigt eine menschenleere und verwüstete Gasse. Der Blick wird entlang eines Vorhangs aus bunt gemusterten Laken geleitet, der sich in zwei Reihen zwischen zwei Hauswänden aufspannt. Ein Wall aus Sandsäcken sta-

pelt sich vor dem Vorhang. Rechts und links rahmen arabische Schriftzeichen an beiden Hauswänden der zentral aufsteigenden Straße das Bild. Die aufgehängten Bettlaken rufen die Ideenassoziation an eine Wäscheleine hervor, an Haushalt, Geborgenheit und den Alltag einer Zivilbevölkerung, können ohne kontextuelles Vorwissen jedoch nicht eindeutig als Signifikant gelesen werden. Gemeinsam mit den aufgeschichteten Sandsäcken, die den Vorhang aus Laken zu verlängern scheinen, und auf das Signifikat Schutz verweisen, verdichtet sich bereits die Deutungsmöglichkeit in die Richtung eines fragilen Schutzwalls. Die Schriftzeichen an den Hauswänden verorten das Bild im arabischen Raum, lassen aber ohne Sprachkenntnis keine Deutung zu, ob es sich um alltägliche ›Tags‹ oder politische Botschaften handelt.

Das Signifikat Zerstörungskraft markieren die verwüstete Straßenecke, die Hausfassade nach einem Bombeneinschlag, zersplittertes Fensterglas, freiliegende Kabel und Drähte. Zusammen bilden sie das Zeichen für eine militärische Bedrohung und verweisen auf einen Kriegsschauplatz, könnten jedoch auch, wüsste der Betrachter nicht um die Einordnung des Bildes als Kriegsphotografie, auf eine Naturkatastrophe, wie beispielsweise ein Erdbeben, hindeuten.

Das Foto von Bernat Armangué (s. S. 248) zeigt eine große Rauchwolke über einer Stadt. Sie beherrscht den gesamten Bildraum und wird zum dominanten Zeichen der Fotografie. Rauch kann als ein Zeichen der Zerstörung gedeutet werden, muss aber nicht sofort damit in Verbindung gebracht, sondern kann allgemein mit Explosion, Feuer, Gefahr oder Angriff assoziiert werden. Der Signifikant Rauch wird hier durch zerstörte Gegenstände, die sich im Bildvordergrund erahnen lassen, ergänzt und kann schnell als Signifikat für Zerstörung verstanden und als Zeichen für Krieg gelesen werden. Zerstörung wird also nicht direkt gezeigt sondern über den Signifikant Rauchwolke kommuniziert. Signifikanten wie die Palme, der Sand und die Architektur der Häuser verorten die Szene geographisch in der südlichen Hemisphäre. Die Rauchwolke gibt den Blick stellenweise auf

eine unversehrte Stadt frei. Die Szene wirkt wie ein Einschlag in eine intakte Welt. Die Menschenleere des Bildes kann als Reaktion auf die Explosion gelesen werden und dient unterstützend als Signifikant für die dargestellte Bedrohung.

Auf der Produktionsebene stehen die Perspektive und Farbgebung als Signifikanten beider Fotos im Mittelpunkt. Jérôme Sessinis Fotografie wurde aus der Zentralperspektive aufgenommen, die der mittig aufsteigenden Gasse folgend in eine leichte Froschperspektive übergeht und als Signifikat für die Beteiligung des Betrachters gesehen werden kann. Durch das Aufschauen zu den Trümmern wird eine Betroffenheit erzeugt, der Blick auf den Horizont ist verstellt und verstärkt die vermittelte Ausweglosigkeit. In der zentralperspektivischen Zweiteilung des Bildes stehen die Zeichen für Zerstörungskraft und Bedrohung links den vermeintlichen Zeichen für das Schutzgesuch rechts gegenüber. Die Farbgebung unterstreicht den Gegensatz zwischen farbigen Laken als Zeichen für Zivilisation und Alltäglichkeit im Kontrast zu den Grau- und Brauntönen der Trümmer. Die Musterrung und Farbigkeit der Laken und Sandsäcke wirken widerständig im einheitlich grauen Bild der Zerstörung.

Das Foto von Bernat Armangué zeigt die Rauchwolke über der Stadt aus einer Luftperspektive und schafft dadurch Distanz. Das Geschehen wird aus dieser Perspektive vom Betrachter als entfernt wahrgenommen und kann so im Unterschied zu Sessinis Bild als Signifikat für eine distanzierte Berichterstattung gedeutet werden. Das Bild wirkt weit aufgezogen, fast schon Panoramen gleich und ermöglicht somit den Blick auf das Ausmaß des in der Szene Vorgefallenen. Analog zu Sessinis Foto dominiert dabei das Grau der Zerstörung die Farbgebung. Im Vordergrund stechen ein großes rot-grünes Werbeplakat an einer Hauswand und ein grell rot leuchtendes Geschäftsschild farblich hervor. Zusammen mit den begrüneten Verkehrsinseln und der freistehenden Palme im linken Bildvordergrund vermögen auch hier

die, wenn auch reduzierten Farbsprenkel den Alltag und die Zivilisation widerzuspiegeln.

Aufgrund der perspektivischen Distanz, der farblichen Reduktion und der Menschenleere sensibilisiert das Foto weniger für Panik und Not der Betroffenen, sondern lässt den Betrachter zunächst buchstäblich in der Luft hängen und mit der Eigendynamik des Rauchgebildes mitgehen. Der Dunstschleier versperrt einen eindeutigen Zugang zum Bild, indem wichtige Zeichen zur Dechiffrierung und Einordnung der Szene ›in Rauch aufgehen‹. Nicht das, was zerstört wurde, oder wer betroffen ist, wird abgebildet, sondern die Momentaufnahme der Zerstörung als solche. Mit der Lesart von Pressefotografien als klares Informationskonstrukt wird in diesem Falle gebrochen.

Auf der bildlich kodierten Ebene zeigt sich somit die unterschiedliche Lesbarkeit beider Bilder. Während Armangué dem Betrachter aus der Ferne keine Antworten liefert, fügen sich bei Sessini aus dem direkter greifbaren Zeichenvorrat eher Ansatzpunkte zur eigenen Bildinterpretation zusammen.

»SMOKE RISES«: DIE SPRACHLICHE BOTSCHAFT

Für die Frage, inwiefern Titel und Bildbeschreibung in die Bildwirkung eingreifen, unterscheidet Barthes die Verankerungs- und Relaisfunktion der sprachlichen Botschaft (vgl. Barthes 1990: 34). Die Verankerungsfunktion hebt gezielte Elemente des Bildes erklärend hervor und unterdrückt andere – »der Text führt den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren« (ebd.: 35). Die Polysemie der Zeichen wird in der textlichen Verankerung eingeschränkt, während die Relaisfunktion neue Bedeutungsebenen anknüpft (vgl. ebd.).

Die Fotoagentur Magnum veröffentlichte Sessinis Bild in einer Fotoserie zum syrischen Bürgerkrieg zwischen 2012 und 2013. Betitelt wird das Foto mit der Datums- und Ortsangabe *SYRIA. Aleppo. February 10, 2013*. Beigefügt ist die Erklärung: *To protect against snipers,*

FSA fighters tended sheets on a street in Sala Al Din. South of Aleppo. Ohne kontextuelles Vorwissen erklärt sich die Funktion der Laken erst über diesen Zusatz. Der Betrachter lernt die Laken als Sichtschutz der syrischen Befreiungskämpfer gegen Scharfschützen zu deuten. Durch die Verankerung im Text wird der Rezipient auf das Zeichen aufmerksam gemacht, das Signifikat (improvisierter Sichtschutz) und Signifikant (Bettlaken) bilden die Zerbrechlichkeit und Fragilität dieses zivilen Widerstandes. Das Zeichen tritt durch die textliche Verortung im syrischen Bürgerkrieg deutlich in Kontrast zum Symbol der militärischen Zerstörungskraft, das ihm im Bild symbolisch gegenübergestellt wird. Somit könnten die Zeichen als Sinnbild für die Front asymmetrischer Kriege interpretiert werden. Aus der Perspektive des Häuserkampfes werden die Fragilität sowie die Undurchdringlichkeit des improvisierten Widerstands auf Seiten der Rebellen gezeigt und der Militärgewalt entgegengestellt.

Bernat Armangués Fotografie mit dem Titel *GAZA. 18 November 2012. Gaza City, Palestinian Territories. Smoke rises in Gaza City after an Israeli airstrike.* wurde unter anderem im textualen Kontext, sprich von einer Bildunterschrift begleitet, in großen Zeitungen wie *The Times* und *The Guardian* veröffentlicht und somit Rezipienten weltweit zugänglich gemacht. Schnell ermöglicht ebendieser textuale Zusatz des Bildes dem Betrachter, die Szene nicht nur geografisch genauestens zu verorten, sondern greift darüber hinaus einen Konflikt zweier Parteien auf, welcher dem Rezipienten bereits geläufig sein sollte – den bis heute andauernden Nahostkonflikt. Ohne eine Wertung vorzunehmen informiert der Titel nicht nur darüber, was die Rauchwolke ausgelöst habe, sondern auch, wer dafür verantwortlich war. Erst jetzt lüftet sich der Schleier und der Signifikant der das Bild dominierenden Rauchwolke erweist sich als Signifikat für einen Luftangriff der Israelis. Auf dieser Zusatzinformation basierend wird es dem Betrachter erstmals ermöglicht, sich trotz der distanzierten Perspektive, aus

welcher das Bild aufgenommen wurde, der Szene anzunähern und eine Form des empathischen Fühlens zu kreieren.

Auch in diesem Falle, so lässt sich festhalten, begegnen wir der Untertitelung der vorliegenden Fotografie in ihrer Verankerungsfunktion. Jedoch bleibt hinzuzufügen, dass durch den Ausdruck *smoke rises* die Bildbedeutung um eine zusätzliche, dynamische Bildebene erweitert wird. Die Bewegung des Rauches wird spezifisch aufgegriffen, welche bei einer ersten flüchtigen Betrachtung des Bildes möglicherweise in den Hintergrund tritt oder gar völlig verloren ginge. Somit erfüllt der Titel zusätzlich eine Form der Relaisfunktion, indem er das Augenmerk auf die ästhetische, über die zeitliche Grenze des Abgebildeten hinaus fortschreitende Dynamik des Rauches lenkt.

Doch betrachtet man nochmals die besprochenen menschenleeren Kriegsfotografien abgesehen von ihrem Bedeutungswandel, welcher ihnen durch eine Bildunterschrift oder einen sonstigen textuellen Kontext zugeschrieben wird und wendet man sich erneut der reinen Bedeutungsebene des Abgebildeten zu, so gilt es eine Frage zu beantworten: Vermag eine Fotografie frei vom menschlichen Abbild der Leiden und Emotionen anderer uns so sehr zu bewegen, dass sie in unseren Köpfen über den Moment der direkten visuellen Rezeption hinaus bestehen bleibt und somit eine weitergehende gedankliche Auseinandersetzung mit dem Gesehenen nach sich zieht?

SCHOCK UND LEERE

Je lesbarer, plakativer die Zeichen eines Schockphotos, desto geringer fällt nach Barthes ihre Wirkung aus. »Sie hallen nicht nach, verwirren nicht, unsere Empfindung schließt sich zu rasch über einem reinen Zeichen« (Barthes 1964: 56). Die beiden ausgewählten Fotografien verzichten demnach also auf eine unmittelbare Schockwirkung durch gezielte Gewaltdarstellung und rücken stattdessen nur die Spuren der Zerstörung ins Licht. Sie sind schwerer lesbar, die Zeichen bleiben vage und basieren stärker auf Ideenassoziationen. Barthes beschreibt ein

positives Gegenbeispiel zu den kritisierten Schockphotos mit Bildern, die faszinieren, »weil sie auf den ersten Blick fremdartig scheinen, fast ruhig, also weniger als ihre Unterschrift; sie sind visuell vermindert« (ebd.: 57). Auch die gewählten Bildbeispiele menschenleerer Kriegs fotografie scheinen visuell vermindert, die Leere selbst wird als Zeichen eingesetzt, das den Betrachter auf sich selbst zurückwirft.

Bernat Armangué entwirft ein ästhetisierendes Bild, das mit der scheinbar existierenden menschlichen Faszination für Explosion und Zerstörung spielt. Ohne Leid abzubilden schafft er Aufmerksamkeit für das Geschehen und lässt den Betrachter darüber in einer Ungewissheit zurück, die emotional vermutlich wenig schockiert. Jérôme Sessini verzichtet im ausgewählten Bild ebenfalls auf direkte Gewaltdarstellung, verknüpft aber anders als Armangué den reichen Zeichenvorrat des Bildes mit Ideenassoziationen um Geborgenheit, Haushalt und Schutz. Der Betrachter wird stärker über persönliche, alltägliche Erinnerungen an die Fotografie gebunden. Eine emotionale Nähe zum Abgebildeten ist so trotz der Abwesenheit menschlicher Gestalten möglich, da den Rezipienten nichts auf den ersten Blick schockiert und unweigerlich abstößt. Die dargestellte Not liegt nicht mehr gänzlich außerhalb der eigenen Welt des Rezipienten und will vom Betrachter erforscht und verstanden werden. Sie hallt nach.

Die analysierten Fotobeispiele zeigen somit auf, dass es nicht das Offensichtliche ist, was unsere Gedanken und Emotionen am meisten fördert. Ebenso können es menschenleere Kriegs fotografien sein, welche dank der ihnen innewohnenden Mehrdeutigkeit der Zeichen und der damit verbundenen Abhängigkeit der Entschlüsselung und Interpretation der selbigen durch den Betrachter selbst an Aufmerksamkeit gewinnen. Sie zwingen uns zur Auseinandersetzung, zur selbständigen Deutung nicht immer ersichtlicher Zeichen, in dessen Verlauf wir nicht ausschließlich auf textuelle Zusatzinformationen in sprachlicher Form angewiesen sind. Dennoch erleichtern sie uns häufig, das Gesehene zuzuordnen, mit unseren Erfahrungen und unserem weltlichen

Wissen zu verknüpfen, uns ein Urteil zu bilden, zu werten. Einer Aufgabe, welcher sich der Betrachtende nur zu häufig zu entziehen vermag, sieht er sich einem auf den ersten Blick zu erschließenden Bild gegenüber, über welches er sich kurz empört, bevor seine Gedanken seinem Blick folgend abdriften.

BILDANGABEN

Armangué, Bernat (2012): GAZA. 18 November 2012.

(s. S. 248)

Sessini, Jérôme (2013): SYRIA. Aleppo. February 10, 2013. Abrufbar unter: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=SearchDetailPopupPage&VBID=2K1HZS2F54OID&PN=4&IID=2TYRYDCSMCEV>, Zugriff: 15.04.2014.

LITERATURANGABEN

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2010): Mythen des Alltags, Berlin: Suhrkamp.

DIE UNSICHTBARKEIT VON SYMBOLIKEN DES TODES IN DER KRIEGSFOTOGRAFIE

WELCHE UNTERSCHIEDE GIBT ES IN DER
(NICHT-) DARSTELLUNG VON KRIEGSTOTEN UND
WAS BEWIRKEN SIE?

Von der Frage ausgehend, welche Unterschiede es in der Darstellung bzw. in der Nicht-Darstellung von Kriegstoten gibt und was sie bewirken, habe ich nach Fotografien Ausschau gehalten, bei denen auf möglichst vielen Ebenen kontrastreiche Gegenüberstellungen möglich sind. Die finale Entscheidung fiel dabei auf zwei Abbildungen, welche mit der Ablichtung von Kriegsgefallenen einen zentralen, gemeinsamen Nenner haben, sich in ihrer Komposition jedoch nahezu komplett unterscheiden.

Meine Untersuchungen zu den Fotografien beziehen sich unter anderem auf die Thesen der amerikanischen Schriftstellerin Susan Sontag, Catarina Caetano da Rosa und des österreichischen Kulturwissenschaftlers Thomas Macho. Seiner Arbeit zufolge werden heutzutage mehr Leichen gezeigt als je zuvor. Entsprechend rücken die Symboliken des Todes und der damit einhergehende Verlust in den Fokus medialer Berichterstattung.

Die Analyse der Bilder teilt sich nach Roland Barthes in drei Betrachtungsebenen. Zuerst die bloße Bildbeschreibung, anschließend die Analyse der semiotischen Zeichen mit Einbezug der Bildbetitelung und abschließend die weiterführende Interpretation. Infolge dessen werden die Ergebnisse der beiden Analysen im Vergleich gegenübergestellt.



Im ersten Schritt der Analyse des ersten Bildbeispiels *Trauernde Vietnamesin über einen in Plastikfolie verschnürten Leichnam* von Horst Faas (s. S. 261) wird ausschließlich die Fotografie betrachtet. Das Bild kann als Momentaufnahme kategorisiert werden. Mit beschränkter Aussicht auf ein Stück kahler Sandwüste zeigt es im Vordergrund eine trauernde, asiatisch aussehende Frau, welche mit ausgestreckten Händen über einen, in Plastikfolie verschnürten und mit einem vietnamesischen Kegelhut bedeckten, Leichnam sitzt. Dieser ist nicht eindeutig gekennzeichnet, weshalb an dieser Stelle nur vermutet werden kann, dass sich in der Plastikfolie eine Leiche befindet. Unter Beachtung des großen Leids, welches in Person der trauernden Frau ausgedrückt wird, liegt die Vermutung jedoch nahe. Durch die Haltung und Position der beiden erinnert die Szene an die Darstellung Marias als Mater Dolorosa mit dem Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Jesus Christus, dem Vesperbild. Es kann entsprechend als schonungslosere Version der Pietà gesehen werden.

Da es sich um eine Schwarzweißfotografie handelt, ist bezüglich der Farbaufteilung nur in hell und dunkel zu unterscheiden. Sowohl der Leichnam als auch die Frau sind dabei in schwarz und weiß zweigeteilt, ihre Hose sowie der ›Leichensack‹ sind vermeintlich schwarz, der Hut und ihr Oberteil jeweils das weiße Gegenstück. Der sandige Boden, auf dem nur vereinzelt einige Büschel Gras zu sehen sind, füllt das gesamte Bild. Damit entsteht eine auffallend helle Grundierung

der Fotografie, auf welcher die jammernde Protagonistin samt Leichensack noch intensiver wirken als ohnehin schon. Auffallend ist, dass der provisorisch in Plastikfolie verschnürte Leichnam insbesondere im Größenvergleich zur Frau erstaunlich klein erscheint. Dies legt den Rückschluss nahe, dass es sich um eine Kinderleiche oder um eine unvollständige Leiche handelt. Unvollständig meint in diesem Fall, dass die Leiche in der Plastikfolie geteilt sein könnte, was auf eine aktive Kriegsbeteiligung hinweisen würde. Anhand des Fotos lässt sich nicht feststellen, in welcher Gegend sich das Geschehen abspielt, wie der Leichnam dort hinkommt, wieso er in Plastikfolie verschnürt ist oder was überhaupt vorgefallen ist. Ebenso wenig wird klar, in welcher Beziehung die Frau zu dem vermeintlichen Leichnam steht.

I. HORST FASS (1969)

SEMIOTISCHE ANALYSE

In Ebene 2 der Analyse nehmen wir bei unserer Betrachtung des Bildes den Bildtitel als Informationsquelle zum abglichteten Ereignis hinzu. Nach Roland Barthes' Thesen fügen Bildunterschriften dem bestehenden Bild weitere Informationen hinzu oder schränken die vorhandenen, visuellen ein (Barthes 1990: S. 21-22). Der deutsche Fotograf Horst Faas fotografierte diesen Moment im April 1969 in Vietnam, die Betitelung der ersten Publikation lautete wie folgt: *Eine vietnamesische Frau trauert um ihren Ehemann, der mit 47 anderen in einem Massengrab in der Nähe von Hue gefunden wurde.*

Durch die zusätzlichen Informationen zum Bild lassen sich nun konkrete Rückschlüsse ziehen. Unter Berücksichtigung der historischen und politischen Situation zur damaligen Zeit wird der zeitliche und räumliche Kontext nun klar. Es handelt sich um eine Kriegsfotografie, die während eines Krieges in Vietnam aufgenommen wurde. Der Titel beinhaltet des weiteren den Ort bzw. die Region in der das

Foto gemacht wurde. Hue ist eine Stadt in Zentralvietnam und war bis Mitte des vergangenen Jahrhunderts noch die Hauptstadt des Landes. Die Frau und der mutmaßliche tote Angehörige lassen sich nun der einheimischen, vietnamesischen (Kriegs-)Partei zuordnen. Unmöglich ist allerdings eine genauere Kategorisierung, da unklar bleibt, ob es sich hierbei um Nord- oder Südvietnamesen handelt. Der Titel weist auf ein Massengrab mit weiteren Leichen hin, welches in der Fotografie nicht zu sehen ist.

Das Gezeigte kann nun also teilweise verortet werden, doch trotz der Informationen durch den Titel bleiben noch viele Unklarheiten, wie etwa die exakte Zeit des Ereignisses oder die Frage, ob es sich bei den Abgelichteten tatsächlich um Zivilisten oder vielleicht um vietnamesische Soldaten handelt. Ebenso wenig ist darüber zu erfahren, wann und in welchem Krieg der Gefallene gekämpft hatte, sowie ob er für oder gegen die Nationale Front für die Befreiung Südvietnams gekämpft hatte. Genauso wenig lässt sich darüber sagen, wer seinen Tod und den der anderen 47 Toten zu verantworten hatte. Die Betrachtung der semiotischen Zeichen im Bild hilft bei der Beantwortung dieser Fragen nicht weiter, auch weil sie auffällig rar sind. Es sind keine Waffen oder Kriegsschäden zu sehen, nur der Tod in den Armen einer (Über-) Lebenden. Genau dieser Umstand macht das Besondere dieser Aufnahme aus und macht sie zum Spiegelbild des Krieges. Ein Spiegel, der das Leiden der Bevölkerung zeigt.

Dieses Foto ist ein historisches und dauerhaftes Dokument des Krieges, welches in erster Instanz einen in sich geschlossenen Moment aufzeigt, dabei jedoch auch gleichzeitig auf anderes – zuvor und nachher Geschehenes – verweist.

Nach Charles S. Peirce definieren sich Symbole dadurch, dass sie mithilfe von Erinnerung repräsentative Werte vermitteln und kulturelles Wissen, Erfahrung und Vorstellung verbinden (Peirce 1986: 199f.). Das Foto dient in diesem Fall als Spiegelbild der leidenden, zivilen Bevölkerung Vietnams. Viele Betroffene verloren nicht nur Haus

und Hof, vielerorts wurden ganze Familien oder gar komplette Dörfer ausgelöscht. Diese Fotografie wurde wortwörtlich mitten im Krieg aufgenommen, vierzehn Jahre nach Kriegsbeginn unterstreicht es die vorherrschende Hoffnungslosigkeit.

Es ist auffallend, dass beim Originaltitel des Bildes *A woman mourns over the remains of her husband, found with 47 other in a mass grave in Vietnam in 1969* Credit: AP Photo/Horst Faas, nur indirekt auf eine Kriegshandlung hingewiesen wird, obwohl die Fotografie dies für sich genommen ebensowenig tut. Wie bereits erwähnt war Vietnam bereits Jahrzehnte lang zuvor ein Krisengebiet; ohne genauere Angaben lässt sich der Ursprung des Massengrabs nicht eindeutige einer derzeit vorherrschenden Kampfhandlung zuordnen. Die Gründe dafür mögen unterschiedlich sein, sie trugen aber mit großer Wahrscheinlichkeit dazu bei, dass sich dieses Bild zur Ikone des Leids entwickelte. Denn schließlich liegt die Deutung dieser Szene als Teil oder Folge einer Kriegshandlung allemal nahe. Es erzeugt eine derart intensive Wirkung, dass eine solche Schlussfolgerung geradezu impliziert zu sein scheint.

Interessant ist bei dieser Aufnahme der Einbezug der Gender-Frage, denn in der Kriegsphotografie ist die eklatante Mehrheit der abgebildeten Akteure männlich, doch rückt dieses Bild die Frau ins Zentrum der Aufmerksamkeit inmitten des Krieges. Eine offenbar hysterisch und hilflos wirkende Frau, welche allein auf sich gestellt, zurückgelassen wurde. Ein festgehaltener Augenblick als Metapher für die unzähligen Witwen, welche der Krieg hinterlässt.

WEITERFÜHRENDE INTERPRETATION

Nach Betrachtung der denotativen und der konnotativen Botschaften des Bildes fahren wir mit der dritten Ebene nach Barthes, der des fotografischen Paradoxes (Barthes 1990: 11-16), fort. Für das Verstehen und Lesen von Bildern benötigt der Betrachter das Wissen um kulturelle Hintergründe.

Wie bereits erläutert gibt die Fotografie allein und ebenso wenig unter Berücksichtigung des Bildtitels keinen Aufschluss darüber, in welchem vietnamesischen Krieg diese Aufnahme gemacht wurde. Im kulturellen Kontext eingebettet und mit dem Wissen um den Hintergrund des Fotografen, lässt sich der Zeitpunkt der Aufnahme jedoch genauer einordnen. Wird die zu klein erscheinende Größe der in der Plastikfolie eingeschnürten Leiche nun als Indiz miteinbezogen, lassen sich weitere, präzisere Vermutungen anstellen.

Wie bereits angesprochen scheint die Leiche unvollständig zu sein, ein Grund dafür könnte sein, dass sie bereits zum Großteil verrottet ist. Dies würde darauf schließen lassen, dass dieses Massengrab schon vor langer Zeit angelegt wurde und damit würde die Wahrscheinlichkeit steigen, dass es sich bei diesem Massengrab um ermordete Zivilisten handelt, allerdings gibt es keinerlei Anhaltspunkte darauf, wer an dieser Kriegshandlung beteiligt war. Schließlich starben noch vor dem Kriegseingriff der direkt und indirekt beteiligten Supermächte 1965 zwischen zwei und vier Millionen vietnamesische Zivilisten und >nur< 1,3 Millionen vietnamesische Soldaten im vorangegangenen Bürgerkrieg (Steininger 2008). Zum damaligen Zeitpunkt war es insbesondere in den amerikanischen Medien wichtig, die Bevölkerung von der Notwendigkeit der eigenen Kriegsbeteiligung an diesem fernab gelegenen Kriegsschauplatz zu überzeugen. Inwiefern passt diese Pressefotografie in diese politische Ausrichtung? Welchen Einfluss nimmt der Fotograf auf die Betrachter des Bilders?

Durch die Auswahl des Bildausschnitts rückte Faas den Leichnam und die trauernde Frau in den Mittelpunkt des Bildes, umgeben von nichts als Sand. So werden die beiden zum Hauptmerkmal und Bedeutungsträger der Fotografie. Durch diese Technik lässt die Aufnahme kaum Tiefe zu, rückt dafür aber den Vordergrund in den Fokus. Es ist zwar kein Porträt, aber eine Nahaufnahme, die ausreicht, um die Emotionen von Trauer und Verzweiflung hervorzuheben und

diese als zentrales Moment dem Betrachter zu vermitteln. Dabei gibt es kaum Distanz, der Fotograf macht das Bild aus nächster Nähe.

Wie bereits erwähnt schuf Faas, weil er genau diese Ausrichtung für die Aufnahme wählte, mit der Komposition der beiden Körper eine erschreckend grausame Version des Vesperbildes, nur das hier nicht die Mutter Gottes um ihr ermordetes Kind weint. In diesem Fall dokumentiert die Darstellung eines Kriegstoten symbolisch die vielen grausamen Opfer einer bestimmten Kriegsregion und die bei Bürgerkriegen vorherrschende Verzweiflung am Tod. Diese Fotografie, bei der sich die Trauer und das Leid eines ganzen Volkes im Ausdruck dieser trauernden Frau wiederfinden, zwingt den Betrachter zur Teilnahme und Empathie.

Aufgrund der Informationen im Bildtitel steht fest, dass diese Abbildung explizit kein einmaliges oder zeitlich begrenztes Vorkommen zeigt, im Gegenteil, allein im Kontext des Bildes gab es weitere 47 Leichen, die dieser in nichts nachstehen. Bereits an der klaren Ausrichtung Horst Faas' hinsichtlich seiner Arbeit wird deutlich, dass die gewünschte Wirkung von (nicht-)abgebildeten Kriegstoten stark vom Standpunkt des Fotografen abhängig ist. Die emotionale Wirkung des Bildes ist das eine; wie sieht es derweil mit der vermeintlichen Botschaft, welche die Fotografie übermitteln soll, aus? Der inzwischen verstorbene deutsche Kriegsphotograf und zweifache Pulitzer-Preisträger Horst Faas wurde vor allem durch seine Fotos aus dem Vietnamkrieg, von dem er von 1962 bis 1974 für die US-Nachrichtenagentur Associated Press berichtete, berühmt (o.A. 2012). Insbesondere bei diesem Foto wird die Intention seiner Arbeit deutlich: Er wollte den Krieg so brutal zeigen, wie er ist, um zu Mahnen und zu Warnen (Prevezanos 2012). Seine Arbeiten galten als Musterstücke der Kriegsbildberichterstattung und waren mitunter Vorlage für spätere Hollywood-Szenen, wie die Passage des Hubschrauber-Angriffs in *Apocalypse Now*, was die Strahlkraft seiner Fotografien unterstreicht (Backhaus 2012).

Faas war Teil der Kriegsberichterstattung auf Seiten der Amerikaner, es liegt nahe, dass er die zu vermittelnde Botschaft entsprechend für den Einsatz amerikanischer Truppen in Vietnam plädieren sollte. Während die russische Gegenseite die Nationale Front für die Befreiung Südvietnams (NLV) militärisch unterstützte, kämpften die USA für das anti-kommunistische Südvietnam. Das Land wurde im Anschluss an den Indochinakrieg 1954 geteilt in Nord und Süd, doch wollten die Viet Minh aus dem Norden die neue Regierung des Südens stürzen, um die beiden Teile wiederzuvereinen. Dass dafür nicht nur mehr als eine Millionen vietnamesische Soldaten ihr Leben ließen, sondern auch dreimal so viele Zivilisten, war für die amerikanische Regierung einer der Hauptgründe, welche in der Debatte um eine Kriegsbeteiligung angeführt wurden. Angeführt vom frisch gewählten Präsidenten L. B. Johnson trat die USA 1964 offiziell in den Krieg ein (International Services Company o.J.).

Das grausame Elend vor Ort aufzuzeigen und den Menschen zuhause in den Staaten nach Jahren ohne Beteiligung an einem großen Krieg wieder ins Gedächtnis zu rufen, war ausgesprochen wichtig, denn das Lager der Kriegsopposition in den USA wuchs von Tag zu Tag. Landesweiten Umfragen zufolge hielt die Mehrheit der US-Bürger die Beteiligung am Vietnamkrieg nur in den ersten Jahren für richtig und dieser Anteil an Befürwortern nahm mit der Dauer und der Zunahme der Opfer stetig ab (Harris 1971). Hinsichtlich der Fotografie lässt sich das ähnlich polarisierend deuten, bei einem Betrachter dürfte es das Bedürfnis auslösen, diesem Elend ein Ende zu bereiten, der Nächste sieht darin eine Anti-Kriegsfotografie und skandiert womöglich gegen jegliche Form von Kriegshandlung.

Um nun beispielhaft einige Unterschiede in der (Nicht-) Darstellung von Kriegstoten und deren Wirkung herauszuarbeiten, werde ich eine weitere Fotografie (Todd Heislers *Final Salute* - s. Bildangaben)

analysieren, um die daraus resultierenden Erkenntnisse den bereits getätigten Aussagen zum ersten Bild gegenüberzustellen.

Auf der ersten Ebene der Bildbetrachtung, welche die denotative Botschaft beinhaltet (die Fotografie als Analogon zur Wirklichkeit nach Barthes) sehen wir eine Aufnahme eines ›Medium shots‹, welches einen Teil eines Passagierflugzeugs abbildet. Das Flugzeug füllt dabei das komplette Bild, ist aber dennoch nur ausschnittsweise zu sehen. Am oberen Rand schließt das Foto mit der Fensterreihe der Flugzeugkabine ab, in welcher acht Fenster zu erkennen sind und aus denen jeweils wiederum verschiedene Menschen dem Betrachter entgegenblicken.

Von links nach rechts ist im ersten Fenster ein Mann mit Schnurrbart zu sehen, der sich wie gebannt komplett zum Fenster dreht um hinauszustarren, das zweite Fenster ist zur Hälfte mit einem roten Anzug gefüllt, darüber der Kopf eines älteren Herren, der nahezu gelassen über seine rechte Schulter blickt, entgegen seiner Körpersprache drückt sein Blick ein ernst gemeintes Bedauern aus. Das dritte Bild zeigt einen Mann im grauen Sakko, der zwar ebenso interessiert am Geschehen außerhalb des Flugzeugs zu sein scheint, seinen Körper jedoch nur halb zum Fenster eindreht. Der Mann am nächsten Fensterplatz scheint der Einzige zu sein, der dem Ganzen keinerlei Aufmerksamkeit widmet, abgesehen von seiner Schulter und seiner Nasenspitze ist er nicht zu sehen. Dies könnte, vielleicht in Form des Unwillens, fotografiert zu werden, auch ein Hinweis auf die Präsenz des Fotografen sein. Seine beiden Sitznachbarn hingegen versuchen aufgeregt, einen Blick an ihm vorbei darauf zu erhaschen, was draußen passiert. Im fünften Fenster sieht man eine Frau in einem weißen Oberteil, die über Schulter nach draußen blickt, fast so, als würde sie posieren, doch ihrem Gesicht nach zu urteilen scheint der Anblick sehr bedrückend zu sein. Das nächste Fenster ist leer, zu sehen ist nur jemand, vermutlich das Flugpersonal, der mit weißem Hemd im Gang der Flugzeugkabine steht. In den letzten beiden Fenstern sitzen zwei

Männer in Jackets, der linke wirkt ratlos, fast erschrocken mit der Hand vor dem Mund und der rechte scheint ebenfalls betroffen auf das Flugfeld zu blicken. Es fällt auf, dass sämtliche Fluggäste am Fenster >weiß< sind und dass von dreizehn abgelichteten Personen auf dem Foto lediglich eine von ihnen weiblich ist.

Die Lackierung der oberen Hälfte der Maschine (und des Bildes) ist gestreift und verschiedenfarbig unterteilt, die Fensterreihe ist dunkelblau, die Linie darunter weiß und darauf folgt rot. Die untere Bildhälfte zeigt den Flugzeugbauch, im rechten Drittel dieses Bereichs ragt eines der weiß lackierten Flugzeugtriebwerke in die Aufnahme hinein. Zentriert in den linken zwei Dritteln der unteren Bildhälfte spielt sich der zentrale Moment der Fotografie ab: die Ladeklappe zum Transportraum ist geöffnet, der Innenraum leuchtet weiß und es sind drei Soldaten in Uniform zu sehen, welche dabei sind, einen mit der amerikanischen Flagge bedeckten Sarg ins Flugzeug hinein oder hinaus ins Freie zu befördern. Die Abzeichen der Soldaten sind nicht eindeutig zu erkennen und einer der drei Soldaten wird von den beiden näher am Ausgang zur Ladeluke stehenden verdeckt. Der linke von den beiden vorderen Männern ist >schwarz< und sein gegenüber ist >weiß<, beide tragen weiße Hüte und weiße Handschuhe. Die einzige lesbare Beschriftung des Flugzeugs befindet sich im Laderaum, diese lässt aber keine Rückschlüsse auf die Flugzeuggesellschaft zu.

Wie erwähnt blickt die Mehrheit der Passagiere dem Betrachter entgegen, dabei ist nicht ersichtlich, ob sie vielleicht >nur< den Fotografen oder jemand anderen beobachten. Schließlich ist die Wahrscheinlichkeit, dass Angehörige auf dem Rollfeld warten, hoch. Genauso könnten dort in Reih und Glied aufgestellte Soldaten stehen oder ein Leichenwagen. Ihre Blicke betonen diese Rätselhaftigkeit, einzeln schauen die Insassen nämlich auf den Bereich vor dem Eingang zum Laderaum. Auf dem Bild ist eine Laderampe zu erkennen, auf welche die Soldaten den Sarg zu schieben versuchen, diese könnte also auch vom Passagierraum sichtbar sein.

Die Aufregung, welche sich facettenreich in jedem der Gesichter in den Fenstern abzeichnet, deutet darauf hin, dass sie bereits wissen, was gerade passiert. Ob nun im Wissen davon, wem die Ehrenwache dort das letzte Geleit erweist oder darüber, welche zentrale Figur der Szene die Fotografie vorenthält, im Gegensatz zum Betrachter scheinen die Flugzeuginsassen wortwörtlich im Bilde zu sein.

Durch die verschiedenen Symbole, wie die auf dem Sarg drapierte Flagge, lassen sich die Soldaten sowie der gefallene Heimkehrer dem amerikanischen Militär klassifizieren, was eine US-Herkunft vermuten lässt. Gleiches gilt für die Flugzeuginsassen, welche ebenso Einheimische oder Touristen sein könnten. Der Lackierung der Maschine nach zu urteilen scheint es sich um eine amerikanische Airline zu handeln. Sie gleicht einem verzerrten, überdimensionalen Spiegelbild der Flagge.

Eine geschlechterspezifische Betrachtung lässt auch bei dieser Fotografie interessante Schlüsse zu. Wie bereits erwähnt sind dreizehn Menschen zu sehen und darunter befindet sich nur eine Frau, welche ebenfalls unter den Passagieren am Fenster sitzt, fast mittig der Fensterreihe und in weiß gekleidet. Bildlich gesprochen ist sie komplett der Situation zugewendet, Anteil nehmend und doch mit Haltung, welche Ehrerbietung ausstrahlt, gegenüber denen auf dem Rollfeld.

II. TODD HEISLER (2005)

SEMIOTISCHE ANALYSE

Im zweiten Schritt der Analyse ziehen wir die Betitelung der Fotografie, *Final Salute – Als 2nd Leuitnant James Catheys Leiche am Flughafen von Reno (Nevada, USA) ankam, kletterten Marines in den Laderaum des Flugzeugs und drapierten die US-Fahne über seinem Sarg – gleichzeitig beobachten Passagiere, wie seine Familie auf der Landebahn zusammenkam*, als zusätzliche Quelle an Informationen hinzu. Ein weiterer Titel der Fotoserie, aus der die Aufnahme entnom-

men wurde, lautete: *Jim comes home*. Die Aufnahme dieses Moments, der 2005 veröffentlicht wurde, gelang Todd Heisler, einem Fotografen der *Rocky Mountain News*. Durch die hinzugewonnenen Daten wird die Annahme, dass es sich um die amerikanische Flagge und dementsprechend um amerikanische Soldaten handelt, nun zum Fakt.

Des Weiteren ist jetzt klar, was bzw. wer die Aufmerksamkeit der Passagiere auf sich zieht, es sind die Angehörigen des Kriegsgefallenen James Cathey. Nicht aufgelöst wird, wann die festgehaltene Situation von statten ging, ebenfalls erfahren wir nicht, wo der 2nd Leutnant gefallen war. Auch nicht wie, selbst wenn die Annahme, dass er im Kampfeinsatz gefallen war, nahe liegt. Der Fotograf hielt den Augenblick fest, in dem die Menschen im Bild Zeugen einer Tragödie wurden. Dies aber nicht dadurch, dass er die Leidenden zeigt, die Angehörigen etwa, sondern durch einen Gegenschuss: Der Betrachter schlüpft in diesem Fall in die Position der Angehörigen, sieht die Augenausdrücke in den fremden Gesichtern auf sich selbst gerichtet, mit gleichzeitig eigener Sichtweise auf den Sarg. Dieser wird mehrfach hervorgehoben, durch die Flagge vor dem erstrahlenden, weißen Frachtraum, darum die festlich uniformierten Soldaten der Ehrengarde und selbst das zwecklos ins Bild ragende Triebwerk des Flugzeugs scheint in diesem Fall auf das Geschehen hinzuweisen.

Wieder ist ein Foto zu sehen, welches zum historischen Dokument des Krieges wird, eines, das ebenfalls einen geschlossenen Moment aufzeigt, die Ankunft des Gefallenen US-Soldaten im >Heimathafen<. Währenddessen verweist es wiederum auf die Geschehnisse, die sich früher ereigneten und auch auf die, welche dieser Moment noch nach sich ziehen wird.

Die Theorien von Peirce auf diese Fotografie angewendet sehen wir ein Bild, welches den Gemütszustand einer gesamten Nation einfängt: Von Desinteresse und mitleidigen Bedauern über schaulustige Neugier bis hin zur Fassungslosigkeit – wie in Schaufenstern spiegeln

die Emotionen der Passagiere die Gefühlslage der US-Bevölkerung während des Irak-Krieges wider.

Erneut fällt auf, dass weder Bildtitel noch Bildunterschrift Hinweise darauf liefert, aus welchem Krieg der Gefallene zurückgebracht wird.

WEITERFÜHRENDE INTERPRETATION

Um näher zu beleuchten, in welchem medialen Zusammenhang das Bild publiziert wurde, ist es notwendig zu erwähnen, dass es aus der Fotoreihe *Final Salute* stammt, mit welcher Todd Heisler versucht, eine unkonventionelle Perspektive auf die Berichterstattung zum Irak-Krieg einzunehmen (vgl. Heisler 2005). Mit seinen Bildern möchte er eine Geschichte von denen erzählen, die sonst medial verschwiegen werden (Sheeler 2005). Es handelt sich um Geschichten von Gefallenen, von den zerstörten Familien, welche zurückbleiben und vom Versuch der Männer, die helfen wollen, die Wunden der Angehörigen zu heilen (ebd.).

In Bezug auf die Frage der Wirkung der Darstellung von Kriegstoten ist interessant zu sehen, dass Heislers Fotoarbeiten im Verbund mit dem dazu erschienen Artikel, geschrieben von Jim Sheeler, eine zielgerichtete, sehr eindeutige Botschaft zu vermitteln versuchen, wohingegen die Fotos für sich allein genommen eine breite Palette verschiedenster Deutungen und Denkanstöße liefern. Sie bilden einen starken Gegenpol zur sonstigen medialen Berichterstattung, welche mit unpersönlichen Kriegsstatistiken Soldaten anonymisiert und entmenschlicht oder durch militärische Floskeln das Grauen des Krieges beschönigt. Der Text zur Fotoserie jedoch ist keiner über Politik oder Krieg, vielmehr geht es um Verlust und Liebe. Es geht um die Liebe zu den Familienangehörigen, die Liebe unter Kriegskameraden und die zum Vaterland (ebd.).

Im Artikel zur Bildserie wird erwähnt, dass der Kapitän des Flugzeugs vor der Landung, also kurz vor der Aufnahme der Fotogra-

fie, den Passagieren den Grund für ihre Zwischenlandung mitteilte. Während die Ehrenwache der Marines den Sarg auslädt, sitzen sie an den Fenstern und sehen zu und der Betrachter fragt sich, was ihnen wohl durch den Kopf geht, nun wissend, dass sie in dem Flugzeug sitzen, dass James Cathey nach Hause brachte. Sie werden sich ihr Leben lang daran erinnern, in diesem Flugzeug gesessen zu haben, daran, dass sie einen Marine zurück nach Hause brachten. Es ist nicht nur die Haut der Angehörigen, in welche der Betrachter schlüpft, es ist ebenso die desjenigen Marines, der den Trauernden in diesem Moment, sowie in der Zeit vorher und nachher, beisteht.

Wie eingangs bereits erwähnt entsteht durch das Starren der Passagiere in Richtung des Bildbetrachters mitunter das Gefühl, beobachtet zu werden. Ganz so, als würden sie es sein, die sich fragen, was dem Bildbetrachter durch den Kopf geht, beim Anblick der Fotografie. So, als würden sie die Verantwortung dafür, den Gefallenen zu ehren, indem er nicht in Vergessenheit gerät, sondern bedacht wird, einfach an den Betrachter des Fotos weitergeben.

III. VERGLEICH DER BILDBEISPIELE

In unserer Kultur, insbesondere im Bereich der Kunst, finden sich unterschiedlichste Symbole, welche eindeutig mit dem Sterben oder mit dem Töten assoziiert werden, wie beispielsweise ein Totenkopf auf orange-farbenem Hintergrund, eine gelöschte Fackel oder ein Basilisk (Hartmann 1996). Auch die Medien als ein weiteres, kulturelles Segment, arbeiten mit solchen Verknüpfungen. Catarina Caetano da Rosa, Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte der Technik in Darmstadt, nennt Beispiele für derartige Assoziationen, wie etwa das Bild einer stillstehenden Uhr, welche den 6. August 1945 um 8:15 Uhr zeigt oder die Fotografien aus Tschernobyl (Caetano Da Rosa 2009). Beide Bilder sind Symbole, welche untrennbar mit einem bestimmten Ereignis, einer Katastrophe, in Verbindung stehen und beide rufen

gleichzeitig weitere Assoziationen, beispielsweise mit den Opfern der jeweiligen Langzeitfolgen, hervor. Die beiden gewählten Bilder sind dabei bezeichnend für die Trauer bzw. die Trauerkultur der ›westlichen‹ Welt, in Form der USA, und der ›östlichen‹ Welt, in Form von Vietnam. Das Bild vom zurückgeführten Soldaten, der augenscheinlich ein ehrenvolles Begräbnis erhält, ist ein in Amerika sehr oft gezeichnetes Bild, als Symbol für den gelebten Patriotismus. Dies ist auch hier der Fall, auch wenn oder gerade weil nicht klar wird, aus welchem Krieg der Gefallene stammt, weckt es Assoziationen mit jedemöglichen Kriegsschauplätzen dieser Welt, an denen die USA beteiligt ist. Gleiches gilt für die Aufnahme ›der trauernden Vietnamesin‹. Unvermeidlich verbindet der Betrachter dieses Bild mit Trauer und Verlust. Und damit auch mit Krieg. Genauer: mit Kriegen im asiatischen Teil dieser Welt.

Caetano da Rosa schreibt in ihrer Arbeit über die Unsichtbarkeit von Unfalltoten, Teile ihrer Überlegungen spielen aber auch im Bezug auf Kriegssopfer eine Rolle (Caetano Da Rosa 2009). Im Unterschied zu Unfällen, die sich für gewöhnlich plötzlich ereignen, unvorgesehen und unangekündigt, kommt es zu Kriegssopfern in der Regel eher sehr bewusst, beabsichtigt und mit militärischer Strategie organisiert. Während der Schaden bei Ersterem normalerweise ungewollt entsteht, ist er bei Zweiterem pures Kalkül. Es gibt keinen Krieg, bei dem nicht ein etwaiger Kollateralschaden in Kauf genommen wird. Solche Assoziationsketten finden sich auch in den beiden verglichenen Beispielfotografien von Faas und Heisler. Der verhüllte Tod in beiden Darstellungen ist Sinnbild für die vorangegangene Tragödie. Im Gegensatz zur Vergangenheit sind viele Arten von Kriegsführung und der daraus resultierenden Gewalt heutzutage nicht mehr sichtbar, eine Bewertung des vermeintlichen Kriegsszenarios erfolgt deshalb mehr und mehr aufgrund der Konsequenzen eben jener vorangegangenen Gewalt. Die dargestellte Aktion kann bei beiden als ein Symbol für das letzte Geleit

gedeutet werden, die Trauerschreie der Angehörigen zum einen und die feierliche Ehrenwache zum anderen.

Ein weiteres Beispiel der Medienwelt ist die Andeutung von Kriegsgeschehen, wie durch die Darstellung von zerstörten Kriegsrelikten. Zerstörte Städte oder ausgebrannte Panzer vermitteln dem Rezipienten die klare Botschaft, dass es am Schauplatz zu Kriegshandlungen kam, ohne die vermeintliche Tragödie selbst zu zeigen. Dies trifft sowohl bei Faas' Fotografie der in Plastikfolie eingewickelten Leiche, als auch bei Heislers *Final Salute* zu. Der Betrachter denkt unweigerlich an die zahlreichen Toten im Massengrab oder an die Angehörigen des gefallenen Marines, obwohl diese im Bild selbst nur zu erahnen sind.

Historisch gesehen sind Abbildungen von Leichen nichts Neues. Das Grauen packte die Welt nach dem Zweiten Weltkrieg, als sie Bilder von Leichenbergen in Vernichtungslagern zur Kenntnis nehmen musste. Sie führten der Öffentlichkeit das menschliche Elend in nie zuvor dagewesenem Ausmaß vor Augen. Zudem unterstrichen diese Bilder, wie notwendig die Teilnahme der Siegnationen wie Amerika am Krieg war. An diesem Beispiel zeigt sich, wie unterschiedlich die Botschaften einer einzigen Fotografie insbesondere im Bereich der Kriegsbildberichterstattung sein können.

Eine ähnliche Absicht in der Wirkung der Fotografie liegt auch im Falle unserer Beispielbilder vor. Faas arbeitete auf Seiten der amerikanischen Presse. Diese genoss zwar den Schutz der Pressefreiheit, doch gerade unter Anbetracht der damaligen politischen Lage lässt sich annehmen, dass der Großteil der Kriegsberichtersteller mitunter die Aufgabe hatten, die Bevölkerung zuhause weiterhin im Glauben daran zu bestärken, dass die Beteiligung im Vietnamkrieg, fernab der Heimat, notwendig sei. Natürlich lässt sich nicht in aller Deutlichkeit sagen, dass Horst Faas diesem Einfluss ebenfalls unterstand.

Roland Barthes zufolge gibt es ein historisch belegtes, menschliches Bedürfnis, wonach wir Gräueltaten bzw. Leid sehen wollen (Barthes 1957: 55 ff.). Exakt dieses Verhalten wird in Heislers Aufnahme

in Form der Passagiere und ihrer Schaulust thematisiert. Der Kapitän hatte die Flugzeuginsassen vor der Landung darüber informiert, was passieren würde und die Fluggäste überstürzen sich teils gegenseitig, um einen Blick auf die vor sich gehende Tragödie werfen zu können. Auch wenn Heisler mit seiner Fotoserie diejenigen in den Mittelpunkt zu stellen versuchte, die ansonsten oft ausgeblendet werden, die Angehörigen der Gefallenen und die Soldaten, die sich um sie kümmern, rückt in dieser Aufnahme der weitestgehend Unbeteiligte in den Vordergrund: der fremde Passagier genauso wie der fremde Betrachter des Bildes. In ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* (2005) setzt sich Susan Sonntag in knapp einem Dutzend verschiedener Essays mit dem Thema der ›Kriegsfotografie‹ auseinander. Im Vergleich zu früheren Werken revidiert sie darin mitunter einige ihrer zuvor getätigten Kernaussagen. Demnach diene die Publizierung von Kriegsfotografien, welche das Grauen des Krieges zeigen, durchaus dem Zweck, beim Betrachter eine kollektive Reaktion der Ablehnung und Kriegsverweigerung zu erzeugen.

Thomas Macho erläuterte in einem Gespräch mit Bildmedientheoretiker Hans Belting unter anderem die Darstellung der Toten in den neuen Medien (in Macho/Marek 2007). Seiner Ansicht nach gehört die Darstellung des Todes mittlerweile zum Alltagsgeschäft der Medienbranche. Er kommt letztendlich zu der Annahme, dass die heutige Medienwelt ein klar geformtes Bild des Todes sowie der Toten präsentiert, welches beim Publikum jedoch zunehmend zur Abstumpfung und dem Verlust reflektierten Empfindens dem Sterben bzw. der Toten gegenüber führt (vgl. ebd.).

Dieser Behauptung kann ich die beiden Beispielbilder als Muster entgegensetzen. Wie in diesen Bildern sind Kriegstote in der Regel in den Medien nicht zu sehen, sie werden angedeutet oder ganz verdeckt. In den Vordergrund rücken vielmehr die Symboliken des Siegers, wie das Hissen der Siegerflagge auf dem Schlachtfeld oder ähnliches. Die im Krieg Gefallenen zu zeigen ist eher die Ausnahme. Im Gegensatz

zum strahlenden Sieger werden die Opfer meist abstrakt auf Zahlen reduziert.

Mittels dieser Gegenthese möchte ich zu der eingangs gestellten Frage, welche Unterschiede es in der Kriegsfotografie bei der Darstellung bzw. Nicht-Darstellung von Kriegstoten gibt und wie diese wirken, zurückkehren. Für diese hat nämlich vor allem der Hintergrund des jeweiligen Medienformates (z. B. dessen politische Ausrichtung) ausschlaggebendes Gewicht. Davon abhängig arbeiten Foto-Journalisten mit unterschiedlichen moralischen und ethischen Vorgaben. Dem Bildkodex des deutschen Presserats zufolge dürfen Bilder beispielsweise nur dann publiziert werden, wenn die abgelichteten Personen ihr Einverständnis dazu geben (Deutscher Presserat 2006: 3). Bei der Bildberichterstattung sei das Privatleben, die Intimsphäre und das Recht auf informationelle Selbstbestimmung eines jeden Menschen zu beachten (ebd.).

Heislers Aufnahme war zwar letztendlich ebenfalls patriotistisch orientiert, doch steckte darin kein politischer Ansatz. Der Gedanke galt mehr den humanitären und sozialen Konsequenzen des Krieges – nicht etwa auf dem Schlachtfeld selbst, sondern denen ›zuhause‹, im Heimatland der beteiligten, gefallenen Soldaten.

IV. FAZIT

Die Aspekte kulturwissenschaftlicher Forschung in diesem Bereich widmen sich mehr und mehr Fragen der kulturellen Prägung, wie z. B. welche Beteiligten im Bild sind oder nicht sind und welche Werte präsentiert bzw. repräsentiert werden.

Wie im Vergleich herausgearbeitet spielen im Bereich der Kriegsfotografie die Toten selbst meist eine untergeordnete Rolle, viel wichtiger ist gemeinhin die Darstellung des Siegers und des Verlierers, welche in den beiden Beispielfotografien nur im Subtext angedeutet werden. Zur Ausgangsfrage, welche Unterschiede es in der (Nicht-)Darstellung

von Kriegstoten gibt und was ihre Wirkung ist, lässt sich festhalten, dass die in Kriegen getöteten Menschen selten direkt medial vermittelt werden. In der Berichterstattung im und nach einem Krieg ist die Darstellung des Sieges die Regel, die Darstellung der dabei umgekommenen Menschen jedoch die Ausnahme. Der Sieger bleibt konkret; die dafür geopfert Menschen werden abstrakt oder auf Zahlen reduziert. Die Opfer in den Beispielen werden nicht gezeigt und bleiben ebenso abstrakt.

Von der Schaulust des Betrachters, welche von Heisler im doppelten Sinne perfekt inszeniert wurde, abgesehen, liegt die Aufmerksamkeit und die Faszination dieses speziellen Genres der Fotografie für gewöhnlich beim Sieger, was sich relativ einfach mit der alten Weisheit ›Der Sieger schreibt die Geschichte‹ erklärt und damit, dass eben dieser seinen Sieg nicht mit dem zur Schau stellen der Kriegsoffer schmälern möchte. Bei dieser Betrachtungsweise, welche durchaus auch auf die beiden Beispielen angewendet werden kann, werden die Gefallenen nicht pietätlos und indiskret zur Schau gestellt, dafür aber in anderer Art und Weise durch ihre bewusste Nicht-Darstellung instrumentalisiert: Der Sieg des Kriegsgewinners behält durch die Nicht-Darstellung der Kriegstoten seine Strahlkraft, da die für den Sieg notwendigen Opfer ausgeklammert werden.

Natürlich möchte Heisler mit seiner Aufnahme eine andere Geschichte erzählen, doch die patriotistische Note des Bildes bleibt dennoch nicht aus, dafür sorgt die Omnipräsenz der amerikanischen Flagge zum einen, sowie dieses ehrenvoll inszenierte letzte Geleit für einen Soldaten, der sein Leben für sein Vaterland gelassen zu haben scheint.

Im Falle der Fotografie von Faas ist die Sache offensichtlich anders gelagert, schließlich arbeitete er auf Seiten einer Kriegsmacht im Einsatz. Sein Foto und die damit erzählte Geschichte waren in erster Linie für die Menschen ›zu Hause‹, im eigenen Land und im ›Westen‹, bestimmt. Die Botschaft ist klar: Es lag allein an den Amerikanern,

dieser Ungerechtigkeit im fernen Vietnam Einhalt zu gebieten. Natürlich kann gerade im Kontext der Kriegsfotografie die Identität des abgelichteten Kriegstoten von enormer Bedeutung sein. In der Darstellung des Toten macht es einen immensen Unterschied, ob es sich dabei um Kriegsverbrecher wie Osama bin Laden oder um ein namenloses, ziviles Opfer handelt. Es ist absehbar, dass die Wirkung der abgebildeten Kriegsleiche in beiden Fällen äußerst unterschiedlich sein dürfte.

BILDANGABEN

Faas, Horst (1969): *A woman mourns over the remains of her husband, found with 47 other in a mass grave in Vietnam*, in: *US Associated Press*.

(s. S. 261)

Heisler, Todd (2005): *Passengers aboard the commercial flight bringing home the body of 2nd Lt. Jim Cathey watch as his casket is unloaded by a Marine honor guard at Reno-Tahoe International Airport. Maj. Steve Beck described a similar scene last year at Denver International Airport on the arrival of another fallen Marine:*

»See the people in the windows? They'll sit right there in the plane, watching those Marines. You gotta wonder what's going through their minds, knowing that they're on the plane that brought him home. They're going to remember being on that plane for the rest of their lives. They're going to remember bringing that Marine home. And they should, in: *Rocky Mountain News*, abrufbar unter: <http://todd-heisler.squarespace.com/final-salute>, Zugriff am: 11.06.2014.

Heisler, Todd (2005): *Final Salute*, Bildreihe, abrufbar unter: <http://todd-heisler.squarespace.com/final-salute>, Zugriff am: 11.06.2014.

LITERATURANGABEN

Backhaus, Andrea (2012): *Das Auge des Vietnamkriegs ist tot*, in: *Die Welt*, abrufbar unter: <http://www.welt.de/kultur/article106291969/Das-Auge-des-Vietnamkrieges-ist-tot.html>, Zugriff am: 11.06.2014.

Barthes, Roland (1990): *Die Fotografie als Botschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Caetano Da Rosa, Catarina (2009): *Die Unsichtbarkeit von Unfalltoten*, in: Groß, Dominik (Hg.): *Die dienstbare Leiche. Der tote*

- Körper als medizinische, soziokulturelle und ökonomische Resource, Kassel: Kassel University Press.*
- Harris, Louis (1971): *Tide of Public Opinion Turns Decisively Against the War*, in: *Washington Post*, Statistik abrufbar unter: <http://www.clemson.edu/caah/history/FacultyPages/EdMoise/VNStats.html>, Zugriff am: 18.06.2014.
- Hartmann, Peter W. (1996): *Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann Online*, Neumarkt/W.: *BeyArs*.
- International Services Company (o. J.): *Die Rolle der USA im Vietnamkrieg*, abrufbar unter: <http://vietnamkrieg.org/die-rolle-der-usa-im-vietnamkrieg>, Zugriff am: 11.06.2014.
- Macho, Thomas/Marek, Kristin (2007): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München: *Fink*.
- o. A. (2012): *Photography Legend Horst Faas Dies*, in: *ITV*, abrufbar unter: <http://www.itv.com/news/2012-05-11/vietnam-war-photographer-horst-faas-dies>, Zugriff am: 11.06.2014.
- Peirce, Charles Sanders (1986): *Semiotische Schriften*, Frankfurt a. M.: *Subrkamp*.
- Prevezanos, Klaudia (2012): *Trauer um Pulitzer-Preisträger Horst Faas*, in: *Deutsche Welle*, abrufbar unter: <http://www.dw.de/trauer-um-pulitzer-preistr%C3%A4ger-horst-faas/a-15943341>, Zugriff am: 11.06.2014.
- Rass, Christoph (2009): *Tote Soldaten auf den Schlachtfeldern der Weltkriege – dienstbare Leichen zwischen tabuisiertem Sterben und kollektivem Totenkult?*, in: Groß, Dominik (Hg.): *Die dienstbare Leiche. Der tote Körper als medizinische, soziokulturelle und ökonomische Ressource*, Kassel: *Kassel University Press*.
- Sheeler, Jim/Heisler, Todd (2005): *Final Salute*, in: *Rocky Mountain News*, abrufbar unter: <http://www.rockymountainnews.com/news/2005/nov/11/final-salute/>, Zugriff am: 11.06.2014.
- Sontag, Susan (2005): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt a. M.: *Fischer*.

Steininger, Rolf (2008): Der Vietnamkrieg, in: Bundeszentrale für politische Bildung, abrufbar unter: <http://www.bpb.de/internationales/amerika/usa/10620/vietnamkrieg?p=1>., Zugriff am: 11.06.2014.

VINCENT FINDEISS
TIM GOSSLER
ANN ROY
JANNE VON SEGGERN

ZWEI KRIEGSBILDER INNERHALB UNTERSCHIEDLICHER KONTEXTE

Unsere Arbeitsgruppe beschäftigte sich mit der Interpretation zweier Kriegsbilder, die durch verschiedene Fotografen und innerhalb unterschiedlicher Kriegssituationen entstanden sind. Zunächst wird im Sinne Charles Peirce bildtheoretischer Analyse das Abgebildete beschrieben, um so die vorhandenen Similes darzustellen. Erst der zweite Schritt soll der interpretativen Analyse dienen, in dem Symbole und Indizes untersucht werden. Zuletzt werden diese von uns eher zufällig ausgewählten zwei Bilder gegenübergestellt und so Überschneidungen und Unterschiede aufgewiesen.



Das erste zu analysierende Bild (s. Bildangaben) wurde vom US-amerikanischen Fotografen Chris Hondros aufgenommen, der 2011 bei einem Straßengefecht in Libyen verstarb. Auf dem Bild sieht man zentriert im Vordergrund einen farbigen Mann mit nacktem Oberkörper. Er hält in der rechten Hand und über der rechten Schulter einen Raketenwerfer. Mit den Füßen berührt er den Boden nicht, sondern ist im Sprungmoment aufgenommen worden und hat seine Arme zu beiden Seiten angehoben. Sein Mund ist geöffnet und erinnert gleichermaßen an ein Lachen und einen Schrei. Der Mann befindet sich auf einer Brücke von der ihre weiße Farbe abblättert und die dadurch grau und abgewetzt aussieht. Auf der Brücke liegen Splitter und Patronenhülsen. Hinter dem Mann sieht man eine andere Person auf dem Boden kniend. Im Hintergrund sind die Dächer von mehreren Häusern und einzelne Bäume zu erkennen. Hinter dem Mann im Vordergrund ist Rauch zu sehen, der den Hintergrund verschwimmen lässt. Versuchen die Betrachtenden des Bildes nun es in einen Kontext einzuordnen, reicht nicht allein die auszumachenden Gegenstände im Bild aus, um auf eine Kriegssituation zu schließen. Der Mann im Vordergrund trägt beispielsweise keine Uniform. Der Raketenwerfer und die Patronenhülsen auf dem Boden der Brücke sind die Signifikanten, die auf eine Kriegssituation hindeuten.

Aufgrund dieser Signifikanten schließen wir, vier Studierende, auf eine Kriegssituation, wenngleich die Mimik des Mannes im Vordergrund dazu paradox erscheint. Seine Mimik spiegelt intensive Emotionen wider, so lesen wir aus seinem Gesichtsausdruck einen euphorischen Schrei. Die Abbildung positiver Emotionen ist allerdings keine Darstellungsweise, die wir in einen Kriegskontext einordnen würden. Dies geschieht aus einer Perspektive innerhalb einer westlicher Gesellschaften heraus, in der ein Kriegskontext negativ konnotiert ist. Das Fehlen der Uniform des Mannes kann ebenfalls als ein Widerspruch dazu eingeordnet werden, das ein für westliche Gesellschaften typisches Soldatenmerkmal, nämlich die Uniform, innerhalb dieser Kriegssituation fehlt. Gleichzeitig könnte es als ein Anzeichen für einen Bürgerkrieg verstanden werden, in dem die zivile Bevölkerung kämpft.

Der Mann erinnert in seiner Position, mit den ausgebreiteten Armen, den gestreckt nebeneinander angeordneten Beinen und in der Luft schwebend auf den ersten Blick an die Figur des gekreuzigten Jesus. Der Mann erscheint in diesem Sinne eher als sich aufopfernd, gerade im Gegensatz zu dem sich duckenden Mann im Hintergrund, der sich versteckt und schützt. Der nackten Oberkörper des Mannes im Vordergrund könnte als ein weiteres Zeichen dieser Aufopferung dafür verstanden werden, genauso spiegelt er aber auch Stärke und Kraft wider, klare positive Zuschreibungen, die wenn überhaupt mit der kriegsgewinnenden Seite assoziiert werden könnten. Gleichzeitig kann die Freude oder Verzweiflung ausdrückende Mimik vielleicht auch nur Ichbezogen und nicht aufopfernd zu verstehen sein, gerade auch, weil der Soldat sich von der anderen im Bild zu sehenden Personen weg bewegt.

Allein die Mimik des Mannes könnte allerdings auch einen Hilfeschrei und in diesem Sinne Verzweiflung ausdrücken. Durch die Betitelung des Bildes *Government militia commander fires a rocket at enemy positions, and then exults after his direct hit* und weitere Bilder

derselben Situation, auf denen der Mann eindeutig als lachend zu erkennen ist, lässt sich die Situation folgendermaßen verstehen: Das Bild wurde während einem militärischen Gefecht in Liberia aufgenommen und zeigt einen Offizier der Regierungsarmee nach einem erfolgten Angriff auf den Kriegsgegner. Hieran wird deutlich, dass das Bild unstimmmige Signifikanten wiedergibt und die Bildbetrachtenden erst durch die Beschriftung des Bildes, eine klare Einordnung vornehmen können.

Gleichzeitig kommen wir dadurch zu der Vermutung, dass der Offizier den Kriegskontext und damit die Gefahr um sich herum zu vergessen scheint und stattdessen für die Kamera posiert. Wir fragen uns deshalb, inwieweit er dies auch ohne die Anwesenheit des Fotografen getan hätte und ob das hieße, dass der Fotograf durch seine Anwesenheit die Situation, die er vermeintlich realistisch abbildet, verändert hat und den Fotografierten damit eventuell sogar in zusätzliche Gefahr gebracht hat.

Um das Bild (s. S. 285) des australischen Fotografen Ashley Gilbertson zu analysieren, müssen zunächst die Zeichen auf rein bildlicher Ebene besprochen werden. Im Vordergrund sehen wir einen Mann mit nacktem Oberkörper, dem die Hände hinter dem Rücken gefesselt sind. Er sitzt in einer gekrümmten Haltung auf dem Boden vor einer Wand. Über seinen Kopf ist ein schwarzes Stoffstück gelegt, sodass sein Gesicht und Kopf bedeckt sind. Blut läuft von einer versorgten Wunde auf der rechten Seite des Mannes zu Boden. Hinter dem Mann zeichnet sich an der sandfarbenen Wand ein Schatten ab, welcher fast das gesamte Bild ausfüllt und sich in der Bildmitte befindet. Rechts neben dem Schatten an der Wand ist ein weiterer Schatten zu erkennen, dessen Konturen stark an die einer Waffe oder eines Gewehres erinnern. Der Schatten lässt also auf einen bewaffneten Menschen schließen. Seine Blickrichtung ist von dem Verwundeten abgewandt. Dies erkennt man an der dem Schatten des Kopfes. Hier sehen wir eine

Erhebung die auf eine Nase in Seitenansicht schließen lässt und auch der Schatten eines Helmes lässt sich erkennen und deutet durch seine Form auf einen nach rechts gewandten Kopf hin.

In diesem Bild gibt es mehrere Signifikate, die der Betrachter auch als Signifikanten interpretieren kann (die Begriffe Signifikat und Signifikant werden hier nach Eco verwendet - vgl. Eco 1981/2002). Das wohl am ehesten mit Krieg assoziierte Zeichen in diesem Bild ist der Schatten der Waffe an der Wand. Auch die Wunde des gekrümmten Mannes kann für Krieg stehen. Ein weiteres interessantes Objekt in diesem Bild ist das schwarze Tuch über dem Kopf des Verwundeten. Bei einer ersten flüchtigen Betrachtung des Bildes kann das schwarze Tuch als eine Art Kopfbedeckung gesehen werden und die Haltung des auf dem Boden sitzenden Mannes auch als betend interpretiert werden. Mit dieser Blickweise entsteht eine Assoziation mit dem Mann als Muslim. Erst durch näheres Hinsehen erkennt man die Fesseln an den Händen und die Wunde des Mannes. Nun verändert sich die Bedeutung des schwarzen Tuches und kann an eine Szene aus einer Hinrichtung erinnern, bei der dem Verurteilten das Gesicht für gewöhnlich verdeckt wird.

Durch die Bildunterschrift erfahren wir, dass es sich bei dem Mann auf dem Boden um einen irakischen Arzt handelt, der von einem US-Amerikanischen Bataillon verwundet wurde. Das Bild wurde 2004 in Fallujah aufgenommen. Die Bildunterschrift und die aus ihr erhaltenen Informationen haben unsere weitere Interpretation des Bildes stark beeinflusst.

Da wir nun wissen, dass das Bild aus dem Irak stammt und der Schatten zu einem voll ausgerüsteten amerikanischen Soldaten gehört, wird der Schatten zu einem Sinnbild für die amerikanische Übermacht und Kriegsführung im Irak. Der Schatten >thront< in diesem Sinne über dem Verwundeten Iraker. Seine Überlegenheit wird durch den Kontrast der Waffe und die Ausrüstung des Soldaten und dem auf dem Boden sitzenden hilflosen Iraker sehr deutlich. Dem Arzt

aus Fallujah sind die Hände gefesselt, ihm sind also die Hände gegen die technologische Überlegenheit der Amerikaner gebunden. Jedes menschliche Wesen wirft einen Schatten, der Schatten des Irakers wird jedoch von dem Schatten des amerikanischen Soldaten ›verschluckt‹, dies führt zu einer Entmenschlichung des Irakers. Auch dass der Blick des Soldaten von dem Gefangenen abgewandt ist, verdeutlicht, dass dieser nicht mehr als ernstzunehmende Bedrohung angesehen wird, die es Wert wäre, beachtet zu werden.

Die Gesichter der beiden Männer sind nicht zu sehen. Dadurch, dass die abgebildeten Menschen nicht als eindeutige Individuen identifiziert werden können, kann also jeder amerikanische Soldat der Schatten sein und jeder Iraker kann zum verletzte Mann am Boden werden und dies an jedem Ort im Irak. Dies ist jedoch nur eine Interpretationsmöglichkeit von vielen. Die sandfarbene Wand und der sandfarbene Boden könnten als Sinnbild für das von Trockenheit geprägte Gebiet des Iraks gesehen werden. Das Bild kann durch diese Endindividualisierung zur Ikone werden.

Vielleicht hat der Fotograf die Protagonisten bewusst positioniert, um eine kritische Aussage über den Irakkrieg zu produzieren. Genauso wahrscheinlich ist es jedoch, dass sich bei dem Betrachter nur die Frage nach der Inszenierung stellt, da er durch die genauere Beschäftigung mit dem Bild zwangsläufig mit der Frage nach der Entstehung und Kontextualisierung des Bildes konfrontiert wird. Ob nun aber der Fotograf eine Aussage gewollt produziert hat oder nur der Betrachter nach seiner Interpretation zu dieser Aussage kommt, oder beides der Fall ist, fällt für unsere Interpretation nicht weiter ins Gewicht. Sie verdeutlicht nur das Kriegsfotografie auch mehr sein kann als bloße Dokumentation der Geschehnisse, sie kann auch werten, kritisieren und politische Aussagen treffen.

GEGENÜBERSTELLUNG

Abschließend sieht man bei dem direkten Vergleich der beiden Bilder viele Unterschiede. Einer ist die klare Opfer-Täter-Rollenverteilung im zweiten Bild. Die Aussage des Bildes lässt keine weiteren Aspekte des Kriegs zu, sondern nur die klare Schwarz-Weiß-Aufteilung zwischen leidenden Opfern und überlegenen Tätern. Das erste Bild jedoch zeigt im Gegensatz dazu eine für uns ungewöhnliche Assoziation mit Krieg, nämlich die, dass es an beiden Fronten auch ein positives Gefühl wie Freude geben kann. Ein Gefühl wie Freude ist keine gewöhnliche Assoziation, die man mit Krieg verbindet. Dieses Bild verdeutlicht so, dass es im Krieg auch Grauzonen gibt, die nicht den allgemein geprägten Vorstellungen entsprechen.

Ein weiterer Unterschied besteht in der unterschiedlichen Bedeutung der nackten Oberkörper der Protagonisten. Im ersten Bild wird der nackte Oberkörper zu einem Signifikat für Stärke, während der nackte Oberkörper im zweiten Bild als Signifikat für Schwäche steht. Dies geschieht durch die unterschiedliche Kontextualisierung des Signifikanten ›nackter Oberkörper‹. Durch das Gesamtbild des freudigen Luftsprunges des Mannes, des euphorischen Schreies und dem muskulösen nackten Oberkörper, wird letzter zu Signifikat von Stärke und Unverwundbarkeit. Im zweiten Bild wird durch das Gesamtbild der Wunde, der Fesseln, der gekrümmten Haltung und dem nackten Oberkörper letzterer jedoch zum Signifikat für Schwäche und Verwundbarkeit. Dies zeigt eindeutig, dass manche Signifikanten erst durch ihre Kontextualisierung zu bestimmten Signifikaten werden.

Ein letzter Unterschied ist die Gewichtigkeit von Mimik. Im ersten Bild ist die Mimik des liberianischen Soldaten eines der wichtigsten Zeichen, auf welches auch durch die zentrale Anordnung im Bild viel Aufmerksamkeit gelegt wird. Bei dem zweiten Bild jedoch wird bewusst auf das Zeigen der Mimik der Protagonisten verzichtet. Hierdurch entsteht wie schon erwähnt das Potential des zweiten Bildes

zur Ikone zu werden, während dieses beim ersten Bild nicht vorhanden ist.

Diese zwei Bilder verdeutlichen sehr gut wie vielfältig die Kriegsfotografie sein kann und wie unterschiedlich sie von vielen Fotografen betrieben wird. So ist bei beiden Bildern die Frage von Bedeutung, in wie fern die Anwesenheit des Fotografen die Bilder beeinflusst hat. Beim ersten Bild stellt sich die Frage ob der liberianische Soldat bewusst für die Kamera posiert. Beim zweiten Bild stellt sich die Frage ob die Protagonisten vom Fotografen positioniert wurden um eine Aussage über den Irakkrieg zu produzieren. Auch die unterschiedliche Gewichtung der Mimik in beiden Bildern lässt einen starken Kontrast entstehen. Im ersten Bild wird durch das Zeigen der Mimik schlichtweg eine Facette des Krieges dokumentiert, während im zweiten Bild durch das Weglassen der Mimik eine ikonenhaftes Bild entsteht, welches übertragen Sinnbild für die Machtverhältnisse im Irakkrieg werden kann. Durch die Gegenüberstellung der zwei unterschiedlichen Bilder wird ebenso deutlich, wie zwei identische Signifikanten durch unterschiedliche Kontextualisierung beim Betrachter unterschiedliche Assoziationen wecken können.

BILDERANGABEN

- Hondros, Chris (2003): Government militial commander fires a rocket at enemy positions, and then exults after his direct hit. Abrufbar unter: http://www.chrishondros.com/work_int/liberia/final/liberia_10.htm, Zugriff am: 21.02.2014.*
- Gilbertson, Ashley (2010): kein Titel.
(s. S. 285)*

LITERATURANGABEN

- Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage, Frankfurt a. M: Suhrkamp.*
- Eco, Umberto (2002): Einführung in die Semiotik. 9., unveränderte Auflage, München: W. Fink.*

JOSEPHINE-THERESE TIPKE
LUKAS KOZMUS
ANN ROY
JANNE VON SEGGERN
ULRIKE HERINGER
YANNICK KOZMUS

GLOSSAR

ANALOGON

Barthes versteht die Fotografie als perfektes, mechanisches Analogon der Wirklichkeit. Diese Eigenschaft zeigt die Objektivität, die Natürlichkeit und das Kontinuierliche der Fotografie. Das Analogon meint eine rein denotierte Botschaft, eine Botschaft ohne Code. Dies ist wohl das wichtigste Charakteristikum der Fotografie, auf dem ihre Glaubwürdigkeit beruht. Die Beschreibung der analogischen Abbildung der Wirklichkeit, der Kopie, bildet die Konnotation des Analogon und wird so zu dem, was Barthes als fotografisches Paradox bezeichnet: Die Koexistenz von zwei Botschaften, einer denotierten, ohne Code (das Analogon) und einer konnotierten, mit Code.

Josephine-Therese Tipke

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BELICHTUNGSZEIT

Die Belichtungszeit oder Verschlusszeit bezeichnet in der Fotografie die Dauer des Lichteinfalls auf ein lichtsensibles Medium wie den Film oder den Sensor, sie wird in Sekunden angegeben (z. B. 1/8000s oder 30s). Ein mechanischer Verschluss kontrolliert die Zeitspanne des Lichteinfalls.

Die Zeitspanne für die korrekte Belichtung eines Fotos ist von mehreren Faktoren abhängig: dem verfügbaren Licht, von der einfallenden Lichtmenge (s. Blende) und von der Lichtempfindlichkeit des zu belichtenden Mediums. Die Belichtungszeit ist also ein wichtiges Gestaltungsmittel der Fotografie. So kann man durch die Wahl einer zu kurzen, bzw. zu langen Verschlusszeit ein Foto unter- und überbelichten. Durch eine Verschlusszeit, die nur wenige Tausendstelsekunden beträgt, ist es beispielsweise möglich, schnellste Bewegungen in einem Moment einzufrieren, der für das menschliche Auge normalerweise nicht erkennbar wäre. Umgekehrt kann durch die Wahl einer sehr langen Verschlusszeit z. B. das Wandern der Sterne am Nachthimmel sichtbar gemacht werden.

Lukas Kozmus

BLLENDE

Die Blende ist der Mechanismus einer Fotokamera, welcher die Stärke des Lichteinfalls auf ein lichtsensibles Medium steuert. Es handelt sich hierbei um eine mechanische Vorrichtung aus kreisförmigen Lamellen im Objektiv, die sich öffnen und schließen lassen, sodass der Lichteinlass enger oder weiter und das einfallende Lichtbündel dadurch größer oder kleiner wird. Mit Verschlusszeit und Blende lässt sich die Belichtung des Fotomediums steuern. Die Blende hat durch einen optischen Effekt außerdem direkten Einfluss auf die Schärfentiefe eines Fotos: ist die Blendenöffnung groß, so ist der Bereich der auf dem Foto scharf

dargestellt wird kleiner. Die einfallenden Lichtkörper bilden Lichtkegel auf der Oberfläche des zu belichtenden Mediums, sind diese groß, entstehen unscharfe Stellen, wo sich diese Lichtkegel überlappen. Das Bild wird also umso schärfer, desto kleiner die Blendenöffnung ist. Die Blende wird mit der Blendenzahl angegeben (z. B. f2.2 oder f16), zu beachten hierbei, dass eine kleine Blendenzahl für eine große Blendenöffnung, entsprechend eine hohe Blendenzahl für eine kleine Blendenöffnung steht.

Lukas Kozmus

DENOTATION

Ein denotatives Bild ist eines ohne Kode, es wird als Analogie zur Wirklichkeit verstanden und funktioniert so als eine unkodierte Botschaft (Barthes 1990).

Dubois ergänzt, dass eine Fotografie nur im Moment des Ablichtens als unkodiert verstanden werden kann. Bilder sind davor und danach immer mit Bedeutung/Kode aufgeladen bzw. gibt es davor und danach kulturell kodierte, von menschlichen abhängige Gesten, zum Beispiel von dem Blickwinkel oder der Art der Veröffentlichung (Dubois 1998).

Ann Roy, Janne von Seggern

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dubois, Philippe (1998): Der fotografische Akt. Eine Pragmatik des Index und der Abwesenheitseffekte, in: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.

DESIGNATIONSPROZESS

Eco geht davon aus, dass ein kultureller Rahmen ein System der Einordnung entstehen lässt, in dem bestimmte Gegenstände mit einer bestimmten Bedeutung verbunden werden. Der Designationsprozess ist in diesem Sinne die Dekodierung und das Verstehen oder Einordnen eines Gegenstands, welches durch den kulturellen Kontext in dem es stattfindet geprägt ist (Eco 2002).

Ann Roy, Janne von Seggern

Eco, Umberto (2002): Einführung in die Semiotik, 9., unveränderte Auflage, München: Fink.

ES-IST-SO-GEWESEN

Die Eigenschaften des Analogons verleihen der Fotografie eine enorme Glaubwürdigkeit. Daher implizieren wir bei der Betrachtung einer Fotografie, dass es tatsächlich so gewesen sein muss. Der Fotograf war dort, das Objekt ebenfalls. Doch es gilt klar, dass eine Fotografie nur die exakte Abbildung der Vergangenheit darstellen kann, nicht die der Gegenwart. So entsteht also nicht ein Bewusstsein des ›Daseins‹ der abgebildeten Sache sondern des ›Dagewesenseins‹. Der Betrachter entwickelt eher ein Zuschauerbewusstsein als ein Gefühl der Teilnahme.

Josephine Theresa-Tipke

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

IKON

Nach Charles S. Peirce existieren drei Kategorien von Zeichen, die sich jeweils durch ihre Verbindung zu ihrem Referenten unterscheiden. Das Ikon oder Simile zeichnen sich dadurch aus, dass es den dargestellten Gegenstand nachahmt oder ihm in gewisser Hinsicht gleicht (vgl. Peirce 1986: 193). Eco geht davon aus, dass ein Ikon ein Zeichen ist, »das aufgrund einer Ähnlichkeit, aufgrund innerer Merkmale (...) die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren, auf den bezeichneten Gegenstand verweist.« (Eco 1981: 60)

Ulrike Heringer

Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Peirce, Charles S. (1986): Semiotische Schriften, Band I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

INDEX

Der Index bzw. Indikator unterscheidet sich nach Charles S. Peirce von den anderen Zeichenklassen (Ikon, Symbol) durch seine physische Verbundenheit mit einem Gegenstand (vgl. Peirce 1981). Nach Eco kann entweder eine physische Kontiguität oder ein kausaler Zusammenhang zwischen Index und Gegenstand bestehen, wobei der Kausalzusammenhang unmittelbar oder »zeitlich gedehnt« sein kann (Eco 1981: 61).

Beispiele für indexikalische Zeichen sind nach Eco etwa »der Finger, mit dem man auf einen Gegenstand zeigt, die Windfahne, die sich je nach dem Wind bewegt, der Rauch als Symptom, aus dem es hervorgeht, daß Feuer da ist (...)« (Eco 1981: 60).

Ulrike Heringer

Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Peirce, Charles S. (1986): Semiotische Schriften, Band I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

KONNOTATION

Die konnotative Untersuchung eines Bildes beschäftigt sich mit der Bedeutung, die die BetrachterInnen dem Bild aufgrund ihrer kulturellen Prägung zuschreiben. Ein Bild ist also mit einem Kode aufgeladen, der dekodiert wird um es zu verstehen oder einordnen zu können (Barthes 1990). Im Seminar erarbeitetes Beispiel zur Unterscheidung der Begriffe:

Nacht = Denotation

Romantik, unheimlich = Konnotation

Ann Roy, Janne von Seggern

Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

MOMENTDARSTELLUNG

Nach Martin Hellmold kann die Verdichtung einer Handlungsfolge im Bild zwei Formen annehmen: die der Simultandarstellung und die der Momentdarstellung. Bei der Momentdarstellung ist ein einzelner Ereignismoment abgebildet. Anhand dieses dargestellten Momentes lässt sich der Verlauf der Handlung erschließen. Im Bildmoment ist also die Vorstellung der vorhergehenden und/oder nachfolgenden Ereignismomente enthalten.

Beispiel: In Robert Capas Tod eines Milizionärs (Capa 1936) zeigt sich eine Momentdarstellung. Im Bildmoment, der das Fallen

eines Soldaten zeigt, ist sowohl die Vorstellung der aufrechten Haltung des Soldaten als auch die des Liegens enthalten (vgl. Hellmold 1999: 37).

Yannick Kozmus

Capa, Robert (1989): Tod eines Milizionärs. Spanien 1936, in: Zeitblende. Fünf Jahrzehnte Magnum-Photographie, Ausstellung im Museum Folkwang, Essen/München: Schirmer/Mosel.

Hellmold, Martin (1999): Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege. In: Schneider, Thomas F. (Hg.): Kriegerlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Fotografie und Film, Band I, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.

PUNCTUM

Roland Barthes beobachtet bei der Betrachtung verschiedener Fotos die gleichzeitige Präsenz zweier heterogener Elemente, eine Art von Dualität. Die Existenz (das »Abenteuer«) der Fotografien verdankt sich der Existenz dieser Heterogenität. Eines dieser Elemente nennt Barthes punctum. Es durchbricht das andere Element, das studium, bringt es aus dem Gleichgewicht und trifft den Betrachter wie ein Pfeil. Das punctum ist das Zufällige an einer Fotografie. Diejenigen Details, die sich dem Intellekt des Betrachters nicht unmittelbar erschließen, ihn emotional berühren, bestechen und auch verwunden können. Auf diese Weise sagt das punctum mitunter mehr über den Rezipienten als über den Produzenten des Fotos aus (vgl. Barthes 2012: 31-37).

Beispiel: »Das Schauspiel interessiert mich, aber es »besticht« mich nicht. Was mich besticht, ist, merkwürdig genug, der weite Gürtel der Schwester [...], sind ihre nach Art einer Schülerin auf dem

Rücken verschränkten Arme und vor allem ihre Spangenschuhe [...]. Dieses punctum weckt in mir ein großes Wohlwollen, fast Rührung.« (Barthes 2012: 53)

Yannick Kozmus

Barthes, Roland (2012): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, 14. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SENDER-EMPFÄNGER-MODELL

Das Sender-Empfänger Modell versteht Kommunikation als die Übermittlung einer Nachricht vom Sender an einen Empfänger via Übertragungsmedium (z. B. Sprache). Die Übermittlung findet innerhalb eines situierten Kontexts statt, innerhalb dessen sich Empfänger und Sender eines bestimmten Zeichenvorrats bedienen, mit dem die Nachricht vom Sender kodiert und vom Empfänger dekodiert wird (Eco 1981). Zum Dekodieren einer Nachricht muss »[z]wischen Sender und Empfänger [...] also ein beider gemeinsamer Kode existieren, d.h.: eine Reihe von Regeln, die dem Zeichen eine Bedeutung zuordnen.« (Eco 1981: 26).

Ann Roy, Janne von Seggern

Eco, Umberto (1981): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SIMULTANDARSTELLUNG

Laut Martin Hellmold ist die Simultandarstellung eine von zwei Formen, die die Verdichtung einer Handlungsfolge in einem Bild oder einem Foto annehmen kann. Dabei werden die verschiedenen Phasen einer Handlungs- bzw. Bewegungsabfolge in der Gleichzeitigkeit eines Bildes oder Fotos dargestellt.

Beispiele: In Nick Uts Fotografie Kim Phuc (Nick Ut 1972) findet sich eine Simultandarstellung: Die vier flüchtenden Kinder stellen drei Phasen des Vorwärtslaufens dar (vgl. Hellmold 1999: 37).

Yannick Kozmus

Hellmold, Martin (1999): Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Schneider, Thomas F. (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Band I, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.

Ut, Nick (eig. Huynh Cong Ut) (1980): Kim Phuc. Vietnam 1972, Life im Krieg, New York (u. a.): Time Life Books.

STUDIUM

Das studium ist, neben dem punctum, eines jener Elemente, deren Präsenz Roland Barthes bei der Betrachtung verschiedener Fotos beobachtete. Es umfasst einen Bereich, den der Betrachter eines Fotos aufgrund seines Wissens, seiner Kultur ungezwungen wahrnehmen kann. Das studium kann im Betrachter ein allgemeines Interesse, eine Form von Ergriffenheit auslösen, beide werden durch das »vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert.« (Barthes 2012: 35) Das Interesse, das das studium erzeugt, bleibt vage, oberflächlich und verantwortungslos. Das studium entspricht einer Begegnung mit den Intentionen des Fotografen, es erlaubt mir, die Absichten des Fotografen nachzuvollziehen. (vgl. Barthes 2012: 31-37)

Beispiel: »Da ist eine schwarze amerikanische Familie, 1926 von James Van der Zee fotografiert. Das studium liegt auf der Hand: ich interessiere mich als gutwilliges Subjekt unserer Kultur voller Sympathie für die Aussage dieser Photographie, denn sie ist ansprechend

[...]: Sie spricht von der Achtbarkeit, dem Familiensinn, dem Konformismus [...].« (Barthes 1989: 53)

Yannick Kozmus

Barthes, Roland (2012): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, 14. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SYMBOL

Das Symbol ist für Charles S. Peirce neben Ikon und Index dasjenige Zeichen, dessen Verbindung zum Ding rein durch Konventionen bestimmt wird (vgl. Peirce 1986). Ein Symbol wird rein durch seine Verwendung zu einem Zeichen eines Dings, hat aber keine physische Verbindung oder Ähnlichkeit zum Ding. Ein Beispiel für ein Symbol ist ein sprachliches Zeichen.

Ulrike Heringer

Peirce, Charles S. (1986): Semiotische Schriften, Band I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

SYMPTOM

Das Symptom ist nach Charles Sanders Peirce eine Unterart des Index. Es verweist wie ein Index auf eine Kausalität, es besteht eine direkte, reale Beziehung zwischen einem >Anzeichen< und einem Objekt. Das Symptom verweist jedoch auf den besonderen Zustand eines Objektes oder einer Situation. Fieber ist beispielsweise ein Symptom für Krankheit. Das Fieber einer Person steht in direkter und kausaler Beziehung zu dem Zustand der Krankheit jener Person (vgl. Johansen, Larsen 2002).

Lukas Kozmus

Johansen, Jørgen Dines. Larsen, Svend Erik (2002): Signs in Use. An Introduction to Semiotics, London & New York: Routledge.

SYNTAX

Die Syntax untersucht, wie die verschiedenen Zeichen in Verbindung zueinander stehen, zum Beispiel, wie Signifikant und Signifikat sich bedingen oder wie eine Fotografie zusammen mit einem Titel oder einem Text wirkt. Auch kann eine Fotografie zusammen mit anderen in Relation stehen und eine Sequenz bilden, die dann zum Beispiel eine Bewegung oder eine Wiederholung zeigen, um so Komik darzustellen. Bei der Syntax geht es eher darum, einen rein formalen Zusammenhang zu untersuchen, also um Zeichenanordnung, Kombinationsmöglichkeiten oder Ordnungssysteme, weniger um die Bedeutung der Zeichen im Einzelnen.

Josephine-Therese Tipke



Q-PROGRAMM
BOLOGNA.LAB