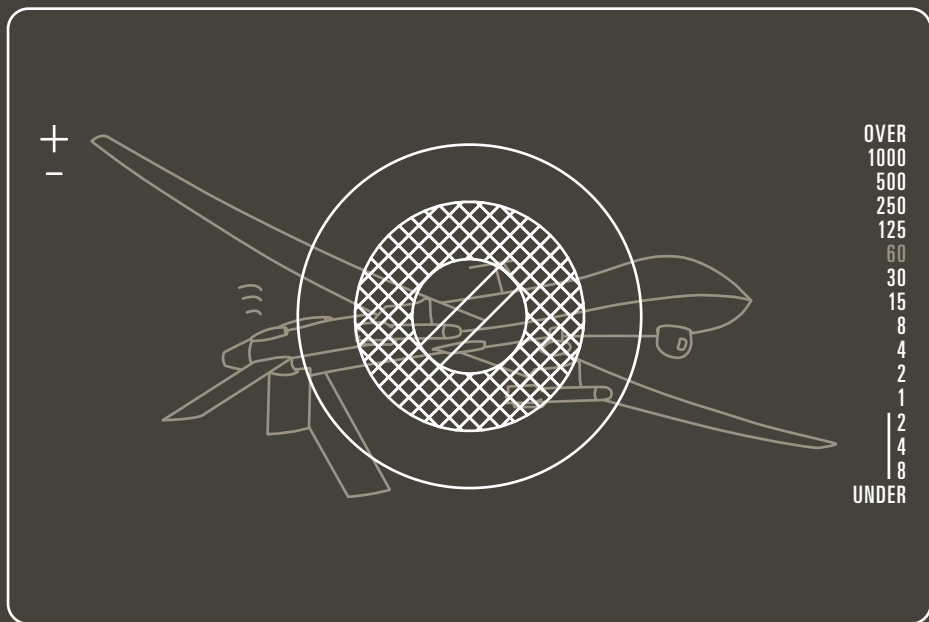


ZEICHEN DES KRIEGES

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>

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 Kriegs fotografien* 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.*