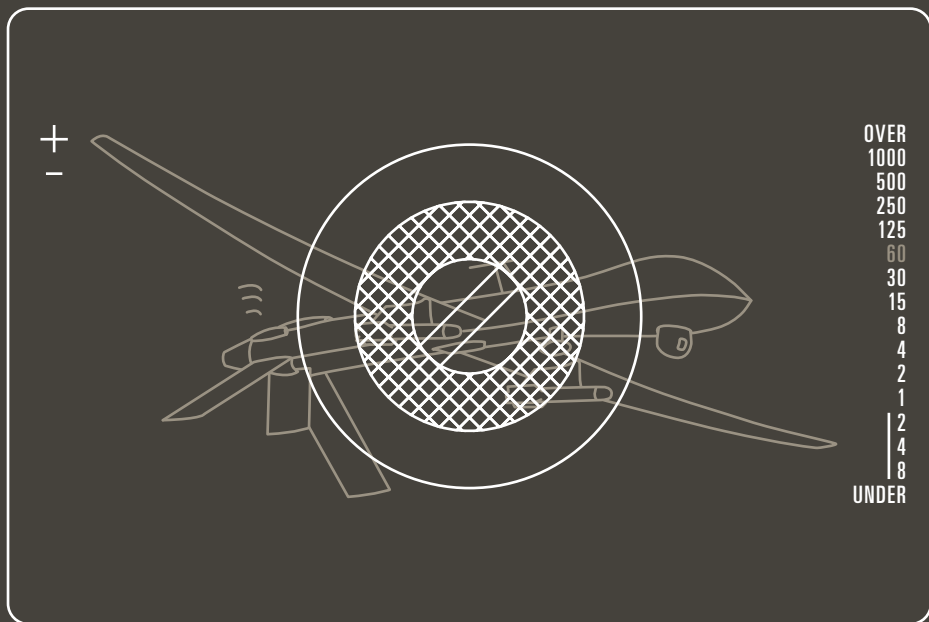


ZEICHEN DES KRIEGES

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>

HINNERK BEETZ
ANNETT STENZEL
JOSEPHINE-THERESE TIPKE

DAS POOL-KRIEGSBILD

EINE ANALYSE ZUR WIRKUNGSMACHT SUBTILER
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.*