

Stephan Schwingeler, Dorothee Weber

Das wahre Gesicht des Krieges: Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams

Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien

»Television today tends to provide the first visual reports of a given situation, while still photographs define the event in the public mind thereafter. In other words, television offers news, while photographs make history.«¹

Fotografien brennen sich also eher in das Gedächtnis der Öffentlichkeit ein als Filme. Im Vietnamkrieg ist eines der Fotos, welches sich im öffentlichen Gedächtnis verankert hat, die *Hinrichtung in Saigon* des Fotografen Eddie Adams für Associated Press (AP) aus dem Jahr 1968. Dieses Bild bildet gemeinsam mit drei weiteren Fotografien die »Ikonen« des Vietnamkrieges. Dabei handelt es sich einmal um die Fotografie eines buddhistischen Mönches, der sich in Saigon verbrannte, um gegen die politische Diskriminierung der Buddhisten zu protestieren, sowie die bereits genannte *Hinrichtung in Saigon*, ferner die Fotografie des späteren AP-Fotografen John Filo *Tod auf dem Campus* von 1971 und schließlich das berühmte Bild *Napalm-Mädchen von Trang Bang*, aufgenommen vom AP-Fotografen Nick Ut im Jahr 1972. Susan Sontag schreibt über den Unterschied von Fotografie und Film: »Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln. Film und Fernsehprogramme flimmern vor uns auf und verlöschen wieder.«² Spätestens seit dem Vietnamkrieg wird Fotografien nicht mehr nur ein dokumentarischer Wert und die Vermittlung von Authentizität zugesprochen, sondern auch die Fähigkeit, »das wahre Gesicht des Krieges«³ zu zeigen und dieses für die Ewigkeit zu konservieren. Es gibt also Fotos, die zu Ikonen wurden. Was aber ist in diesem Zusammenhang eine Ikone? Welche Qualitäten müssen Fotos besitzen, um zu Ikonen zu avancieren? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Bildtheoretischer Hintergrund

Vicky Goldberg attestiert der Fotografie Folgendes: »Photographs are the swiftest keys to memory; they unlock events and eras and feelings in the blink of an eye.«⁴ Der Analyse der genannten Fotografie von Eddie Adams sollen bildtheoretische Überlegungen zugrunde gelegt werden, die bereits im Ansatz erklären, wodurch Bilder diese von Goldberg genannte Fähigkeit besitzen. Diese bildtheoretischen Überlegungen beruhen sowohl auf Untersuchungen von Roland Barthes, Erwin Panofsky, aber auch von Nicholas Mirzoeff, Christian Doelker, Gunther Kress und Theo van Leeuwen. Sie alle beschreiben den Vorgang der Entschlüsselung von Bildern, deren Bedeutungsebenen und ihre Interpretation durch den Betrachter, Vorgänge, die für das Entstehen von Ikonen eine entscheidende Rolle spielen.

Theo van Leeuwen vergleicht in seinem Aufsatz *Semiotics and Iconography*⁵ zwei Modelle zur systematischen Betrachtung und Interpretation von Bildern. Dabei handelt es sich um Roland Barthes *Visuelle Semiotik* und Erwin Panofskys *Ikonographie und Ikonologie*.

Die *Visuelle Semiotik* von Barthes ist aus der Linguistik abgeleitet und bezieht deren Begrifflichkeit auf visuelle Medien: »The key idea is the layering of meaning. The first layer is the layer of denotation, of 'what, or who, is being depicted here?'. The second layer is the layer of connotation, of 'what ideas and values are expressed through what is represented, and through the way in which it is represented?'.«⁶

Denotation ist demnach die erste Bedeutungsebene. Der Rezipient erkennt unmittelbar, was auf dem Foto abgebildet ist. Die denotative Bedeutungsebene bedarf keiner Interpretation, sie besteht lediglich aus den Fakten, die auf dem Bild zu sehen sind. Van Leeuwen erweitert Barthes Gedanken um einen weiteren Aspekt. Die Denotation ist nicht ausschließlich vom Betrachter abhängig, sondern auch durch dessen persönliches Umfeld und durch die Präsentation des Bildes mit Bildunterschrift, erläuterndem Text, Größe, Platzierung etc. geprägt.

Die zweite Ebene nennt Barthes Konnotation. Das Bild wird ausgehend von den abgebildeten Fakten interpretiert. In die Interpretation fließen aber auch Ideen, moralische Normen und Werte, Affekte und Ideologien ein. Die konnotative Ebene einer Fotografie wird durch fotografische Techniken beeinflusst beispielsweise durch Kadrage, Licht, Einstellungsgröße, Belichtungszeit, Schärfte. Laut Barthes besteht die Möglichkeit, dass das Bild eine Interpretation provoziert und den Betrachter somit in eine intendierte Richtung lenkt. Barthes bezeichnet die Konnotationen in erster Linie als »Mythen«, weil es sich häufig um diffuse Assoziationen handelt. Der Rezipient liest also die eigenen Wertvorstellungen, Ideen und Weltanschauungen in das Bild hinein und projiziert diese auf das Bild. Dies wiederum kann Interpretationen hervorrufen, die über die ursprüngliche Bedeutung des Bildes hinausgehen.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky formuliert in seinem 1939 geschriebenen Aufsatz *Ikonographie und Ikonologie*⁷ eine ähnliche Methode zur Bildbetrachtung und Interpretation. Panofsky beschränkt sich zwar auf die Interpretation von Malerei, trotzdem sind seine Ausführungen auch auf fotografische Bilder anwendbar. Er operiert in drei Schritten: An erster Stelle steht die »vorikonographische«⁸ Betrachtung des Bildes, wobei es sich um eine reine Beschreibung handelt. Dies entspricht dem Begriff der Denotation bei Barthes. Bei der ikonographischen Analyse auf der zweiten Ebene handelt es sich um die Dechiffrierung des Dargestellten. Dazu werden Hintergrundwissen und Kenntnisse über das jeweilige Zeichensystem benötigt. Christian Doelker bezeichnet diese als Kode.⁹ Der »konventionale Kode« beispielsweise ist »die Verständigung mit Symbolen und Regeln [...], die durch gesellschaftliche Vereinbarung – durch Konventionen – mit einer festen Bedeutung versehen sind [...]«¹⁰ Der letzte Schritt der ikonologischen Analyse geht über das Identifizieren akzeptierter Zeichen hinaus und interpretiert diese in einem größeren Zusammenhang. Der Gesamtkontext des Bildes ist hierbei von großer Bedeutung, so z.B. Autorschaft, Entstehungszeit, Stil, historischer, soziokultureller Hintergrund etc.

Panofsky und Barthes haben also eine weitere Gemeinsamkeit: In jedem Bild ist eine »Ideologie« verborgen. Die Bedeutung eines Bildes kann je nach subjektiver

Betrachtungsweise variieren,¹¹ d. h. es kann zu individuellen Auslegungen kommen. Außerdem können sich Bedeutungen mit der Zeit verändern und verschieben; es kommt zu Bedeutungen, die nicht zwingend vom Autor des »visuellen Textes« bzw. durch den Verwendungszweck und Kontext intendiert sind.

Visual Culture und Pictorial Turn

Nicholas Mirzoeff formuliert den Begriff der »Visual Culture« folgendermaßen: »Visual Culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology.«¹² Damit ist gemeint, dass sich Kommunikation nicht mehr in erster Linie über das Wort, sondern vielmehr über das Bild vollzieht. Visuelle Kultur definiert sich dabei nicht über das einzelne Bild an sich, sondern über die moderne Tendenz, die Welt zu visualisieren. Die Visualisierung schafft den radikalen Unterschied zwischen der mittelalterlichen Welt und der Moderne. In der Moderne verlagert sich die Visualisierung aus dem Bereich der Kunst heraus ins alltägliche Leben. Zur Entschlüsselung des Alltags wird Kenntnis über die »Visual Culture« und »visual literacy« benötigt, also eine stärker ausgeprägte visuelle Lesefähigkeit.¹³ Diesen »Pictorial Turn«¹⁴ beschreibt Mirzoeff mit folgenden Worten: »[...] some aspects of Western philosophy and science have come to adopt a pictorial, rather than textual, view of the world. [...] even literary studies have been forced to conclude that the world-as-a-text has been replaced by the world-as-a-picture.«¹⁵

Hauptmerkmal visueller Kultur ist die Visualisierung des »Sublimen«, d. h. die Visualisierung der abstrakten, physisch nicht greifbaren Welt, die Visualisierung von Gefühlen beispielsweise. Dabei geht das Lesen von Bildern über das rein ikonographische Verstehen hinaus und verlangt vom Betrachter eine weiterführende, im Sinne Panofskys ikonologische Interpretation. Der Rezipient tritt mit dem Abgebildeten in Interaktion. Eine Methode zur Entschlüsselung der »Welt als Bild« liefern Gunther Kress und Theo van Leeuwen im Jahr 1996 mit der »social semiotic analysis of visual communication«.¹⁶ Dabei unterscheiden sie zwischen drei Formen der semiotischen Arbeit. Diese beziehen sich auf die Entschlüsselung der Bedeutungsebenen durch den Betrachter. Diese drei Schichten nennen sie »representational meaning«, »interactive meaning« und »compositional meaning«.¹⁷

Representational meaning: Die Syntax des Bildes beschreibt die »representational meaning« eines Bildes. Wer oder was ist abgebildet und in welchen narrativen bzw. konzeptuellen Strukturen sind diese miteinander verbunden? Es handelt sich bei diesem Schritt um die formale Analyse des Bildes. Erzählt ein Bild eine bestimmte Geschichte, wird diese mit Hilfe von »Vektorlinien« vermittelt. Ein ausgestreckter Arm, der eine Linie beschreibt, erweckt den Eindruck einer Handlung.

In konzeptuell strukturierten Bildern übernimmt diese Aufgabe die Ikonographie. Durch festgelegte Bedeutungen der Bildinhalte und deren Zusammenspiel ergibt sich ein Gesamtkontext.¹⁸

Interactive meaning: Bilder können eine Verbindung zwischen Betrachter und dem Abgebildeten herstellen. Die Interaktion entsteht durch »contact«, »distance« und »point of view«.¹⁹ Kontakt entsteht beispielsweise durch die direkte Adressierung des Betrachters. Auch die Einstellungsgröße spielt bei der Interaktion eine Rol-

le. Die räumliche Distanz zum Objekt bedingt den Grad der Interaktion. Je näher der Rezipient ans Geschehen gerückt ist, desto größer ist die Intimität.

Compositional Meaning: Die dritte Lesart, die ein Bild vorgeben kann, ist die »compositional meaning«. ²⁰ Dabei handelt es sich um die Wirkung, die durch Layout, Textdesign und Gestaltung entsteht. Kress/van Leeuwen unterscheiden dabei zwischen »information value«, »framing«, »salience« und »modality«. ²¹ Unter »information value« versteht man die Platzierung der einzelnen Bilder oder Textelemente. Der Begriff »Bild« wird dabei nicht im wörtlichen Sinne verwendet, sondern auf die Komposition verschiedener Elemente im Bild bezogen. Durch »framing« werden die einzelnen Elemente miteinander verbunden bzw. voneinander abgegrenzt, z. B. durch Linien, Rahmen, Farbkontraste, Freiraum zwischen den Bildteilen oder durch Inhalt und ikonographische Ausrichtung. Der Begriff »salience« wird von Kress/van Leeuwen dazu verwendet, um darzustellen, dass es »Teilbilder« gibt, die dem Betrachter stärker auffallen als andere. Die letzte Bedeutungsebene innerhalb dieser Theorie heißt »modality«. ²² Als Synonym dafür verwenden Kress/van Leeuwen »reality value«. ²³ Unterschieden wird zwischen Fotografien, die einen konkreten, spezifischen Realitätswert haben, und Grafiken oder Diagrammen, die abstrakten, allgemeinen und konventionellen Wert haben.

Alle diese Prozesse der Entschlüsselung laufen laut Jewitt/Oyama ²⁴ gleichzeitig ab und verbinden sich miteinander. Es handelt sich also nicht um ein stufenweise aufgebautes Dechiffrierungsmodell. Der Rezipient von Bildern beurteilt diese von unterschiedlichen Standpunkten, um deren Inhalt zu erschließen. Die Interpretation kann dabei von Individuum zu Individuum variieren.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die *Hinrichtung in Saigon* ihre spezifische Bedeutung.

Der historische Hintergrund des Fotos: Tet-Offensive 1968

Die US-amerikanische und südvietnamesische Armee verstärkte bis 1968 ihre Angriffe auf Nordvietnam. Am 29. Januar 1968 starteten die Vietcong und die nordvietnamesischen Streitkräfte die große Tet-Offensive gegen Südvietnam und brachen damit die vereinbarte Waffenruhe zum Neujahrsfest.

Die 1960 gegründete Nationale Befreiungsfront für Südvietnam (FNL) ²⁵ hatte die Feststimmung am vietnamesischen Neujahrsfest Tet benutzt, um einen Generalangriff in ganz Südvietnam auszulösen. Bei diesem Überraschungsangriff gerieten fast sämtliche Ortschaften des Mekong-Deltas in die Hand der Aufständischen. Nach ca. vierzig Tagen brach die Tet-Offensive zusammen und die amerikanischen und südvietnamesischen Truppen konnten die Angreifer zurückdrängen. Militärisch gesehen war die Niederschlagung der Tet-Offensive ein großer Erfolg. Allerdings hatte sich, wie Peter Scholl-Latour schreibt, »mit diesem tragischen Auftakt des Jahres des Affen das Schicksal endgültig zugunsten Nordvietnams entschieden«. ²⁶ Zudem hatte der Überraschungsangriff der Nordvietnamesen den amerikanischen Gegner demoralisiert.

Während der Tet-Offensive ereigneten sich Zwischenfälle, welche die Stimmung der Bevölkerung in den USA und der westlichen Welt umschlagen ließ. In den USA und in Europa steigerte sich die Protesthaltung gegen diesen Krieg zu einer

mächtigen Antikriegsbewegung. So ereignete sich der wohl berühmteste Zwischenfall der Tet-Offensive am 1. Februar 1968, die Erschießung eines vermeintlichen Vietcong durch den Polizeichef der Stadt Saigon Nguyen Ngoc Loan auf offener Straße.

Eddie Adams: Hinrichtung in Saigon, 1968

Am zweiten Tag der Tet-Offensive 1968 hatte sich der AP-Fotograf Eddie Adams²⁷ mit seinem Kollegen Vo Su, einem Kameramann von der *NBC*, verabredet, um Gerüchten über Kämpfe in Cholon, dem Chinesenviertel Saigons, nachzugehen. Als Adams und Vo Su in Cholon ankamen, waren die Kämpfe bereits abgeflaut und die beiden wollten schon umkehren, als sie mehrere Schüsse hörten. Sie beobachteten, wie zwei vietnamesische Soldaten einen jungen Vietnamesen mit auf dem Rücken gefesselten Armen aus einem Hauseingang zerrten. Die Soldaten führten ihn in die Richtung, in der sich Eddie Adams und Vo Su befanden. Eddie Adams sagte später dazu in einem Interview: »Ich verfolgte die drei mit der Kamera und machte einige Bilder. Als sie direkt vor uns standen – vielleicht zwei, drei Meter entfernt –, blieben



1 Eddie Adams: Zwei Soldaten führen einen vermeintlichen Vietcong in Saigon ab. 1968 (AP)



2 Eddie Adams: Hinrichtung in Saigon: General Nguyen Ngoc Loan erschießt einen vermeintlichen Vietcong in Saigon. (AP) 1968



3 Eddie Adams: Der exekutierte Vietcong fällt tot zu Boden. 1968

die Soldaten stehen und traten etwas zurück. Ich sah, wie sich jemand von links vor meine Kamera schob. Er zog eine Pistole und richtete sie auf den Gefangenen. [...] Ich hatte keine Ahnung, dass er schießen würde. Es war dort zwar üblich, bei Verhören die Pistole auf den Kopf des Gefangenen zu richten, und deshalb war ich nicht überrascht. Doch der Mann zog die Pistole, zielte auf den Kopf des Mannes und knallte ihn ab. Im selben Augenblick machte ich die Aufnahme.«²⁸

Der Gefangene fiel zu Boden. Der Schütze steckte seine Waffe ein, wandte sich zu Adams und Su und sagte laut Eddie Adams: »Sie haben viele meiner Leute getötet. Und auch eure.«²⁹ Wie sich herausstellte, handelte es sich bei dem Schützen um den südvietnamesischen Polizeichef Nguyen Ngoc Loan; er wurde später zum Brigadegeneral befördert. Bei Kriegsende verließ Loan Vietnam und ließ sich in Virginia in den USA nieder, wo er ein kleines Restaurant eröffnete. Loan starb 1998. Hans Wilhelm Vahlefeld³⁰ bemerkte zu diesem Foto 1998 im Rückblick: »Zehn Jahre nach dem Ende des Vietnamkriegs berichtete Eddie Adams sinngemäß: General Loan habe den Vietcong erschossen, weil dieser Augenblicke vorher seinen besten Freund umgebracht habe, dessen Frau und sechs Kinder.«³¹

Neben der Fotoserie (Abb. 1-3) von Eddie Adams entstand auch ein Film von Vo Su, der noch am selben Abend im US-amerikanischen Fernsehen lief. Eddie Adams lieferte seinen Film in der Redaktion ab. Seine Bilder wurden bereits am folgenden Tag auf den Titelblättern vieler amerikanischer Zeitungen gedruckt. Ein Journalist kommentierte einmal, das Foto zeige »ein[en] Schuss, den die Welt nicht gehört, dafür aber gesehen hatte.«³²

Mit dem Foto *Hinrichtung in Saigon* gewann Eddie Adams im Jahr 1969 den Pulitzerpreis.

In Deutschland erschien das Foto von Eddie Adams im *Stern* und löste in den anderen Medien und in der Politik Diskussionen aus. Am 9./10. März 1968 erschien in der *Süddeutschen Zeitung* eine Meldung zu diesem Thema. Dort ist zu lesen, dass die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften den Antrag des Familienministeriums abgelehnt habe, die Ausgabe des *Stern* vom 18. Februar 1968 zu indizieren. Nach Auffassung des Ministeriums hätte die Bilderfolge von der Erschießung in Saigon eine verrohende Wirkung haben können.

Das Entstehen einer Ikone des Krieges durch die Printmedien

Im Folgenden wird die Fotografie anhand der vorgestellten bildtheoretischen Überlegungen analysiert. Zunächst soll der Begriff der »Ikone« geklärt werden. Gemeinhin wird die Ikone schlicht als Kultbild der Ostkirche definiert, wobei die Bedeutung auch über den religiösen Kontext hinausgehen kann. Martin Lister und Liz Wells erweitern den Begriff »iconic sign«: »It also approaches, at the more abstract end of his spectrum, the semiotic premise that many kinds of signs are 'arbitrary'; that is their meaning is not directly dependant upon some intrinsic qualities that they have. Rather, within a culture a certain kind of mark has been matched (and agreed by all who can understand the convention, the language, or the code, that it is so matched) with a certain kind of object or quality of objects in the real world.«³³

Demnach gibt es eine *communis opinio*, dass es sich bei bestimmten Bildern um »Ikonen« handelt. Dieser Konsens hat allerdings dynamischen Charakter; er

kann sich also im Laufe der Zeit verändern. Hariman und Lucaites definieren in ihrem Artikel *Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of 'Accidental Napalm'* Kriterien für ikonische Fotografie. Diese sind u. a. »moments of visual eloquence«, »importance within public life«, »definitive representations of political crises« und sie haben die Fähigkeit, »[to] motivate public action on behalf of democratic values«. ³⁴ Ikonische Fotografien sind durch Massenmedien in ständiger Zirkulation und werden in Verbindung mit der offiziellen Geschichtsschreibung verwendet. Außerdem bemerken die Autoren: »[...] their meaning and effects are likely to be established slowly, shift with changes in context and use, and be fully evident only in a history of both official and vernacular appropriations.« ³⁵

So ist zu prüfen, ob das Foto *Hinrichtung in Saigon* die Kriterien ikonischer Fotografie erfüllt.

Ikonenbildung durch die Printmedien?

Das Foto von der Erschießung des vermeintlichen Vietcong (Abb. 2) ist seit seiner Entstehung im Jahre 1968 immer und immer wieder publiziert worden. Die vollständige Publikationsgeschichte zu behandeln, würde den hier gegebenen Rahmen sprengen. Zunächst ist eine Beschreibung der Syntax des Bildes sinnvoll. Die Syntax des Bildes gibt dabei Aufschluss über weitere Bedeutungsebenen. Eddie Adams' Foto ist eine Außenaufnahme einer nahezu unbelebten Straße, die zugleich die Mittelachse des Fotos bildet. Auf der rechten Seite sieht man im Hintergrund eine Häuserfront. Links der Straße stehen einige Bäume. Der Hintergrund ist unscharf, dennoch sind etwa im Zentrum des Bildes die Silhouetten einiger Menschen und Fahrzeuge zu sehen. Der Hintergrund erscheint im Vergleich zum Vordergrund sehr hell. Im Vordergrund sind drei Männer asiatischer Herkunft abgebildet. Am linken Bildrand steht ein Mann mit Helm und in Camouflage-Uniform. Er ist frontal aufgenommen. Seine Augen sind durch den Helm verschattet, seine Zähne sind zu sehen. Offensichtlich richtet er seinen Blick auf die Szene, die sich vor ihm abspielt. Dort stehen zwei weitere Männer. Der Mann auf der linken Seite hat dem Betrachter den Rücken zugewendet, sein Gesicht ist im Profil zu sehen. Er trägt über einem Hemd eine Weste. Seine Hemdsärmel sind hochgekrempelt, der Kragen der Weste ist aufgestellt. Sein rechter Arm ist ausgestreckt und bildet die Haupthorizontale des Bildes. In der rechten Hand hält er eine Pistole, der Abzug ist durchgedrückt. Man sieht die Kontraktion der Muskeln seines Unterarms. Sein linker Arm hängt senkrecht nach unten. Sein rechter Arm bildet im Verhältnis zu seinem Körper nahezu einen rechten Winkel. Die Haltung strahlt insgesamt Spannung aus. Der ausgestreckte Arm lenkt den Blick zur rechten Bildhälfte. Man sieht einen dritten Mann. Dieser steht frontal zum Betrachter. Er trägt ein kariertes Hemd und eine kurze Hose. Die Arme sind hinter dem Rücken verschränkt. Sein Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Sein linkes Auge ist leicht geöffnet, sein rechtes ist geschlossen. Der Mund ist etwas geöffnet. Der gesamte Gesichtsausdruck erscheint verzerrt. Das Bild ist trotz seines Schnappschusscharakters formal ausgewogen und durchkomponiert.

Bei diesem Foto handelt es sich nach Kress/van Leeuwen um ein narrativ strukturiertes Bild. Der ausgestreckte Arm bildet die Vektorlinie, welche einen nar-

rativen Zusammenhang herstellt.³⁶ Dem westlichen Betrachter erschließt sich die Handlung, indem er dieser Linie in seiner gewohnten Leserichtung von links nach rechts folgt. Der Betrachter versteht, dass es sich bei dieser Szene um eine Erschießung handelt, wobei offensichtlich eine Synchronität zwischen dem Ziehen des Abzuges und dem Drücken des Auslösers besteht. Entscheidend für das Verständnis sind dabei konventionale Zeichen im Sinne Christian Doelkers.³⁷ Die auf den Kopf eines Menschen gerichtete Pistole und der dabei ausgestreckte Arm sind für den Betrachter als festes Zeichen einer Erschießung erkennbar. Der verzerrte Gesichtsausdruck des Mannes auf der rechten Seite und die auf dem Rücken verschränkten, wahrscheinlich gefesselten Arme identifizieren diesen als Opfer. Der Mann am linken Bildrand ist durch seine Kleidung als Soldat ausgewiesen und verlagert die Szene in einen militärischen Kontext.

Zum vollständigen Verständnis und zur Interpretation des Bildes sind die Umstände seiner Entstehung und der historische Hintergrund notwendig.

Das Foto ist zufällig entstanden und lässt damit keinen Zweifel über seine Authentizität zu. Susan Sontag äußert folgende weiterführende These über den Ablauf des Geschehens und den daraus resultierenden Schnappschuss: »Und doch ist dieses Foto gestellt – von General Loan selbst. Er führte den Gefangenen, dem die Hände hinter dem Rücken gefesselt waren, auf die Straße, wo sich einige Journalisten versammelt hatten; er hätte ihn dort nicht kurzerhand exekutiert, wenn die Journalisten nicht anwesend gewesen wären und zugeschaut hätten. Loan stand neben seinem Gefangenen, so daß sein eigenes Profil und das Gesicht des Gefangenen für die Kameras hinter ihm sichtbar waren, während er aus kürzester Entfernung schoß.«³⁸ Nach Sontag ist das Bild in zweierlei Hinsicht öffentlich: Das Geschehen ereignet sich in der Öffentlichkeit und das Bild ist für die Öffentlichkeit entstanden.

Erfolgt vor diesem Hintergrund eine ikonologische Interpretation durch den Betrachter, so muß er die Handlung zwangsläufig als »Selbstjustiz« erkennen.³⁹ Er sieht die offensichtliche Willkür der Erschießung und schließt daraus, dass der General mit ungewöhnlicher Kaltblütigkeit und Brutalität einen Mord auf offener Straße begeht. Obwohl sich die Szene im militärischen Kontext und sogar im Krieg abspielt, wird der Betrachter durch die unmittelbare Abbildung des Todes⁴⁰ geschockt. Besitzt der Betrachter die zusätzliche Information, dass das Opfer kurz zuvor die Familie eines Freundes von General Nguyen Ngoc Loan ermordet hat, entsteht eine leicht veränderte Lesart des Bildes. Diese entschuldigt zwar nicht die Handlung General Loans, sie macht diese allerdings bis zu einem gewissen Grad verständlich. Die Willkür wird abgeschwächt. Allerdings bleibt der schockierende Eindruck erhalten.

Diese unterschiedlichen Lesarten des Bildes, einerseits als Kriegsverbrechen und Selbstjustiz und andererseits als menschliche Reaktion und Schwäche, sind bereits in der ersten Publikation des Bildes 1968 und dessen Einbindung in das Zeitungs-Layout angelegt. Als Beispiel kann hier die Ausgabe der *New York Times* vom 2. Februar 1968 herangezogen werden (Abb. 4). In dieser Ausgabe ist das Bild unter folgender Überschrift auf der ersten Seite abgedruckt: »Street clashes go on in Vietnam, Foe still holds part of the cities, Johnson pledges never to yield«.⁴¹ Das Foto ist vierspaltig am rechten oberen Seitenrand platziert und mit folgender Bildunterschrift versehen: »Guerilla dies: Brig. Gen. Nguyen Ngoc Loan, national police chief, executes man identified as a Vietcong terrorist in Saigon. Man wore civilian dress and had a pistol. A picture sequence of the execution is on Page 12.«



4 New York Times, Seite 1, 02.02.1968

Das Foto ist im Vergleich zum oben beschriebenen Bild beschnitten. Der Soldat am linken Bildrand sowie ein Teil des Hintergrunds am oberen Bildrand sind nicht mehr zu sehen. Das Foto beschränkt sich auf die beiden Hauptpersonen. Direkt unter der Bildunterschrift befindet sich ein weiteres Bild. Auf diesem ist ein Soldat zu sehen, der in seinen Armen ein verletztes oder totes Kind hält. Die Bildunterschrift beginnt mit den Worten: »His family slain by Vietcong« und besagt, dass die Vietcong eine Militärbasis überfallen sowie Frauen und Kinder ermordet haben. Auf der Seite 1 der *New York Times* finden sich weitere Artikel über das aktuelle Kriegsgeschehen in Vietnam.

Wendet man die »social semiotic analysis of communication« von Kress/van Leeuwen auf dieses Bild an, wobei hier mit dem Begriff »Bild« die gesamte Zeitungsseite gemeint ist, lässt sich Folgendes feststellen: Das Foto von der Erschießung hat den höchsten Informationswert, da es das größte Bild auf der Seite ist und an prominenter Stelle platziert wurde. Im Sinne des Ausdrucks »framing«⁴², der sich auf die Verbindung verschiedener Text- und Gestaltungselemente untereinander bezieht, steht das Foto der Erschießung in Korrespondenz zu dem kleineren, zweispaltigen Bild. Die beiden Bilder sind nur durch die Bildunterschrift des oberen Fotos getrennt, während das untere Foto durch eine doppelte durchgezogene Linie vom folgenden Artikel (»Hanoi Says Aim of Raids Is to Oust Saigon Regime«) getrennt ist. Zu dieser Einheit gehören noch zwei weitere Elemente, die das kleinere Foto flankieren. Dabei handelt es sich einerseits um einen Artikel mit der Ankündigung des amerikanischen Präsidenten Johnson, das Bombardement in Nordvietnam nicht einzustellen, andererseits um den bereits erwähnten, allgemeineren Bericht über die Hintergründe der Tet-Offensive. Die gesamte rechte Hälfte der Titelseite ist dem



5 New York Times, Seite 12, 02.02.1968, Fotoserie von Eddie Adams.

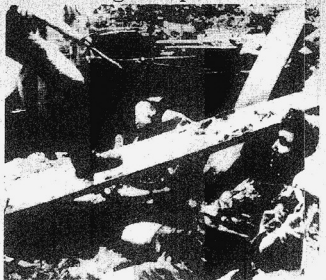
Thema »Vietnam« gewidmet und von der alle Elemente verbindenden Überschrift zusammengefasst. Ein Teil des Themenkomplexes wird auf Seite 12 fortgesetzt. Dabei handelt sich um die Hintergrundberichte. Die gesamte Seite 12 der *New York Times* wird von der Bilderserie Eddie Adams' (Abb. 5) und den Bildunterschriften der Erschießung eingeleitet.⁴³ Diese Fortsetzung bzw. die visuelle Abbildung des Kontexts der Erschießung macht es dem Betrachter möglich, sich den Ablauf der Situation bildlich vorzustellen und nachzuvollziehen.

Durch die Gestaltung der Titelseite und der Seite 12 können folgende Wirkungen beim Rezipienten entstehen: Das Foto des ermordeten Kindes und dessen Bildunterschrift auf der Titelseite führen dem Betrachter die Greueltaten des Vietcong vor Augen. In gewisser Weise werden dadurch die Vietcong im Allgemeinen verurteilt, so dass es zu negativen Konnotationen kommen kann. Diese könnten beim Betrachter bewirken, dass sie das Verhalten General Loans entschuldigen. Dafür spricht auch die Überschrift des Themenkomplexes, in der die Exekution in den Zusammenhang von Straßenschlachten gebracht wird.⁴⁴ Diese intendierten Wirkungen decken sich mit der offiziellen Informationspolitik der USA 1968. Vermutlich hat im behandelten Fall eine Art Selbstzensur der Journalisten stattgefunden, indem sie das Foto in einen Kontext einbinden, der den Schrecken relativiert. Aber allein das Abdrucken dieses Bildes, auf dem ein Zivilist von einem südvietnamesischen Militär exekutiert wird, macht dennoch die Ungerechtigkeit des Krieges deutlich. In der Berichterstattung in Deutschland waren diese kritischen Töne deutlicher als in den USA. Die Veröffentlichung im *Stern* 1968 findet in einem kritischen Kontext statt, der mit der Überschrift »Amerika, wo ist dein Sieg?«⁴⁵ zusammengefasst ist. Der Vorspann des Artikels lautet: »Mit ihrer mörderischen Offensive auf die Städte Südvietnams haben die kleinen Männer aus dem Dschungel die Weltmacht Amerika das Fürchten gelehrt.« Das Foto der Erschießung erscheint dabei im Kontext einer Foto-*strecke*,⁴⁶ die Darstellungen zahlreicher toter und gefangener Vietcong zusammen mit amerikanischen Soldaten zeigt. Als Beispiel für die deutsche Presse übt der *Stern* nicht nur Kritik an General Loan, sondern auch an der US-amerikanischen Armee. Die *New York Times* stellt hingegen die Verbindung zwischen amerikanischen Soldaten und der Willkür des südvietnamesischen Generals nicht her.

The Execution of a Vietcong Suspect Mark a Day of Violence in Saigon

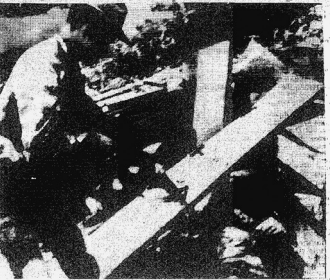


A seriously wounded Vietcong suspect, Ngo Van Triach, being offered water yesterday morning by a South Vietnamese marine in Saigon. The suspect, wounded after the start of a new Vietcong assault on Saigon, said he had been taken from his home in Thudom, southeast of Saigon, night before by Vietcong and forced to carry ammunition.



The suspect is then questioned and threatened by another South Vietnamese

Saigon. South Vietnam, Feb. 18 (AP)—His leg swollen, Sgt. Van Triach crouched in the wreckage of a wonder hut on the edge of Saigon. A soldier, Ngo Van Triach, 28 years old, told of having been forced to carry ammunition for the Vietcong. He said he was attacked about the middle of Saigon on the northern outskirts of Saigon. The first South Vietnamese marine to capture him gave him water. The first marine to pass by questioned him harshly. A marine in the third group killed him with a burst of rifle fire in the chest. He then was another marine to fire at him in the continuing battle of the city. The slotted area sees no advantage in the killing of prisoners. In the case of the wounded



A third South Vietnamese marine first knifed prisoner, then killed him with a rifle-burst

prisoner killed the South Vietnamese rifle officer had earlier killed last he was saved given medical treatment an hour later a private at the prisoner and of his weapon when he fired. The wounded man had told photographers that he lived in the north district of Thudom. He said he was recruited last night by the Vietcong as they passed through toward Saigon. "I had no choice," he said. "I was wounded an hour ago when the marines began to counterattack." The killing of wounded by both sides has become common in recent weeks. An American helicopter adviser returned last week. "We usually kill the seriously wounded Vietcong for our reasons. One in four hospitals are so full of war-wounded soldiers and civilians there is no room for the enemy." "The second is that when you're seen (you're old) you're shot. You're shot blindfolded, with their eyes blindfolded, with their hands behind their backs and blindfold in front. You look for revenge. I saw two little girls like that, their parents, one had one, I shot a wounded Vietcong."

6 New York Times, Seite 14, 18.02.1968, Fotoserie einer anderen Exekution auf offener Straße

Was dem heutigen Leser des Artikels bewusst ist, die Tatsache, dass es sich bei der Tet-Offensive um den entscheidenden Wendepunkt im Vietnamkrieg handelte, wird im *Stern* bereits angedeutet: »Es fällt immer schwerer zu glauben, dass die Amerikaner diese Schlacht gewinnen, wie sie behaupten.«⁴⁷ Vom heutigen Blickwinkel aus gilt das Foto als Zeichen des Scheiterns der USA in Vietnam und als Ausdruck der Ungerechtigkeit der USA gegenüber Nordvietnam. Ebenso bezieht sich die Kritik nicht mehr allein auf den südvietnamesischen General, sondern auf die USA und deren Einmischung in Vietnam. Die Bedeutung der Ikone hat sich im Laufe der Geschichte also verändert. Dieses Täterbild⁴⁸ löst beim Betrachter eine kritische Einstellung gegenüber der US-amerikanischen Handlungsweise aus. Stefan Schallenger attestiert diesem Bild, dass es »einen Beitrag zu zunehmender Skepsis gegenüber dem ›Kriegsengagement für die freie Welt‹«⁴⁹ geleistet hat. Die Antikriegsbewegung und die Metadiskussion in den Medien (z. B. die Indizierungsfrage in Deutschland) seit 1968 haben dazu beigetragen, dass sich das Bild und die damit verbundene Kritik in der öffentlichen Meinung verfestigt haben.

Selbstverständlich kann ein Bild nicht unmittelbar nach seiner Entstehung zur Ikone avancieren. Vielmehr entwickelt es sich langsam dazu. In diesem Fall spielt dabei die Antikriegsbewegung eine entscheidende Rolle: »Das Foto von der Hinrichtung auf offener Straße hatte eine nachhaltige Wirkung auf die Öffentlichkeit. Es wurde wieder und wieder abgedruckt und war vor allem auf den Plakaten der Antikriegsbewegung zu sehen.«⁵⁰ Elvira Claßen begründet den Bruch im Konsens der amerikanischen Öffentlichkeit über die Rechtfertigung des Vietnamkrieges damit, dass es sich bei dem Bild von Eddie Adams um ein »situationales Symbol«⁵¹ handelt. Bei diesen handelt es sich um »nicht-organisierte ›zufällige‹ sowie »ungeplant und unbeabsichtig[t]e« Zeichen.⁵² Diese Art situativer Symbole stand in Widerspruch »zu den Interpretationsvorgaben, die von US-amerikanischen Politikern oder Militärsprechern offiziell verbreitet wurden.«⁵³ Die zentrale Bedeutung der Ikone besteht dabei darin, dass ihr die Funktion zugewiesen wird, das »wahre Gesicht des Krieges«⁵⁴ zu zeigen.

Dabei ist jedoch herauszustellen, dass nicht jedes Bild die Fähigkeit hat, in dieser Art und Weise eine fotografische Ikone zu werden. Eddie Adams' Foto erfüllt nämlich, wie oben ausgeführt, auch alle formalen Voraussetzungen: Es ist ein gutes Bild. Andere Bilder von Exekutionen (Abb. 6) aus dem Vietnamkrieg, zum Beispiel die Serie in der *New York Times* vom 18. Februar 1968, Seite 14, haben es nicht geschafft, sich im kollektiven Gedächtnis zu manifestieren und langfristig zu wirken. Eddie Adams äußerte sich zum Zusammenhang von fotografischer Qualität und Ikonenbildung im *Zeit-Magazin*: »... gute Kriegsfotos zeigen, was ein Krieg wirklich ist. Sie haben ein langes Leben und sie brennen sich ein in das Gedächtnis des Betrachters.«⁵⁵ *Hinrichtung in Saigon* stellt wohl eines der stärksten Bilder des Vietnamkriegs dar und ist auch heute noch im visuellen Gedächtnis verankert. Es hat nichts von seiner Stärke eingebüßt, eine Ikone eben.

Fazit

Die bildtheoretische und kontextuelle Analyse hat gezeigt, dass ein Foto bestimmte Voraussetzungen erfüllen muss, um zur Ikone zu avancieren. Voraussetzungen sind u. a. formal die herausragende Qualität, sowie die kompositionelle und ikonografische Ausrichtung. Hinzukommen die unmittelbare Emotionalität und Authentizität des abgebildeten Ereignisses. Somit bietet das Foto einen Schlüssel zur Erinnerung; es ruft ein Ereignis, eine Ära wach. Darüber hinaus weckt es Gefühle im Betrachter, die nicht ausschließlich auf den Vietnamkrieg beschränkt bleiben, sondern auf beinahe jeden Krieg bezogen werden können.

Es hat sich also gezeigt, dass es sich bei der untersuchten Fotografie um ein Schlüsselbild im Sinne einer »Ikone« handelt. Es ist ein eidetisches Bild, das fest im visuellen Gedächtnis der westlichen Öffentlichkeit eingebrannt hat. Allerdings trägt nicht nur die Qualität des Bildes allein, sondern auch die Publikation in den Printmedien und die damit verbundene Bedeutungsverschiebung durch die Begleitberichterstattung nicht unwesentlich zum Entstehen dieser Ikone bei. Die Instrumentalisierung der Fotografie durch die Antikriegsbewegung und die Auszeichnung mit dem Pulitzerpreis haben zu dieser Entwicklung beigetragen. Bezieht man ein weiteres Foto des Vietnamkrieges mit ein, zeigt sich allerdings auch, wie unterschiedlich der Prozess der Ikonenbildung ablaufen kann. So beschränkt sich im Falle des Fotos *Napalm Mädchen von Trang-Bang* der Ikonenstatus nicht nur auf das Bild, sondern hat sich auf die abgebildete Person ausgeweitet. Bei Eddie Adams' Fotografie zählt nur der Augenblick der Erschießung, während eigentlich erst die Folgen des Napalm-Angriffs für die Ikonenbildung des Fotos *Napalm Mädchen von Trang-Bang* ausschlaggebend sind. So steht Kim Phuc (das Mädchen auf dem Foto) ihr Leben lang im öffentlichen Diskurs, während erst Nguyen Ngoc Loans Tod im Jahre 1998 eine schlichte Randnotiz hervorruft: »Der Mörder ist tot.«⁵⁶

Das Besondere an der Fotografie von Eddie Adams liegt jedoch in ihrem ambivalenten Charakter. Sie ist einerseits dokumentarisches Abbild des Kriegsgeschehens in Vietnam, andererseits handelt es sich hierbei um ein inszeniertes Bild. Diese Inszenierung erfolgt zum einen durch den General Nguyen Ngoc Loan selbst, sowie durch die dramatische Schilderung der Ereignisse durch Eddie Adams. Zum anderen spielt die nachträgliche Inszenierung bzw. Instrumentalisierung durch die Medien

und die Antikriegsbewegung eine entscheidende Rolle. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Dokumentation und Inszenierung hebt die *Hinrichtung in Saigon* neben ihren formalen und ikonografischen Qualitäten aus der Masse der Kriegs fotografien hervor und ermöglichte so ihren Aufstieg zur Ikone.

Anmerkungen

- 1 New York Times, 10.05.1992, S. 32.
- 2 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. München, Wien 2003, S. 9.
- 3 Elvira Claßen: Kriegsberichterstattung als Indikator gesamtgesellschaftlichen Wandels. Eine Untersuchung der Vietnam- und Golfkriegsberichterstattung in Fernsehnachrichtensendungen der Bundesrepublik Deutschland und der USA. In: Peter Ludes (Hrsg.), Informationskontexte für Massenmedien. Theorien und Trends. Opladen 1996, S. 264-318; hier: S. 285.
- 4 New York Times, 30. April 1995, S. 38.
- 5 Carey Jewitt/Theo van Leeuwen (Hrsg.): Handbook of Visual Analysis. London u. a. 2001, S. 92-118.
- 6 Ebd., S. 94.
- 7 Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien Entwicklung Probleme. Köln 1984, S. 207-226.
- 8 Ebd., S. 210.
- 9 Christian Doelker: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimediale Gesellschaft. Stuttgart 1997.
- 10 Ebd., S. 139.
- 11 Ebd., S. 146.
- 12 Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture. London/New York 1999, S. 3.
- 13 W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Chicago 1994, S. 16.
- 14 Ebd., S. 11.
- 15 Mirzoeff (wie Anm. 12), S. 6f.
- 16 Jewitt/van Leeuwen (wie Anm. 5), S. 140.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., S. 141.
- 19 Ebd., S. 145.
- 20 Ebd., S. 147f.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 151 ff.
- 23 Ebd., S. 151.
- 24 Ebd., S. 134ff.
- 25 Im Text als Vietcong bezeichnet.
- 26 Peter Scholl-Latour: Der Tod im Reisfeld. Dreißig Jahre Krieg in Indochina. Frankfurt am Main, Wien, Berlin 1981.
- 27 Eddie Adams war zu dieser Zeit das dritte Mal als Reporter für die Associated Press in Vietnam. Er hatte als US-Marine am Koreakrieg teilgenommen und sich in den 60er Jahren einen Namen als Kriegs fotograf gemacht.
- 28 Zitiert nach: Hal Buell: Zeitbilder. 45 Jahre Pulitzer-Preis-Fotografie. Köln 2000, S. 79.
- 29 Ebd. S. 79.
- 30 Hans Wilhelm Vahlefeldt wurde 1928 geboren. Nach dem Studium der Philosophie und Rechtswissenschaft in Freiburg, Hamburg und München war er seit 1954 Redakteur der Tagesschau in Hamburg. 1958 unternahm er Reisen als Kameramann und Reporter durch den Nahen und Fernen Osten; von 1960 bis 1968 war er erster ARD-Fernsehkorrespondent in Ostasien, zunächst in Tokio, später in Hongkong. Anschließend war er für Die Welt tätig, später in leitender Stellung beim NDR-Fernsehen. Er beendete seine journalistische Tätigkeit nach acht Korrespondentenjahren in Washington.
- 31 FAZ, 23. Februar 1998, S. 8.
- 32 Ebd.
- 33 Jewitt/van Leeuwen (wie Anm. 5), S. 72.
- 34 Robert Hariman/John Louis Lucaites: Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of »Accidental Napalm«. In: Critical Studies in Media Communication, Vol. 20, Nr. 1, 2003, S. 35-66, hier: S. 38.
- 35 Ebd.
- 36 Jewitt/van Leeuwen (wie Anm. 5), S. 141.
- 37 Doelker (wie Anm. 9), S. 139.
- 38 Sontag (wie Anm. 2), S. 71f.
- 39 Stern Nr. 7, 1968, S. 22.
- 40 Sontag (wie Anm. 2), S. 71.
- 41 NYT, 2. Februar 1968, S. 1. Die folgende

- Beschreibung und die Zitate stammen aus dieser Ausgabe von S. 1.
- 42 Jewitt/van Leeuwen (wie Anm. 5), S. 140.
- 43 NYT, 2. Februar 1968, S. 12.
- 44 Vgl. NYT, 2. Februar 1968, S. 1.
- 45 Stern Nr. 7, 1968, S. 18.
- 46 Ebd., S. 18-27.
- 47 Ebd., S. 26.
- 48 vgl. Dieter Reiffarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Kamera der Täter. In: Hannes Heer/Klaus Naumann: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hamburg 1995, S. 475-504, hier: S. 475 ff.
- 49 Stefan Schallenger: Moralisierung im Kriegsdiskurs. Eine Analyse von Printmedien zum Golfkrieg und zum Vietnamkrieg. Frankfurt am Main 1999, S. 219f.
- 50 Buell (wie Anm. 28), S. 80.
- 51 Claßen (wie Anm. 3), S. 284.
- 52 Ebd., S. 285.
- 53 Ebd., S. 284.
- 54 Ebd., S. 285.
- 55 Eddie Adams, in: Zeitmagazin 9/91, S. 10.
- 56 Süddeutsche Zeitung, 17. Juli 1998.