Fotografie als visuelle Geschichtsschreibung

Ein Gespräch mit Barbara Klemm

Wie kaum eine andere deutsche Fotografin hat Barbara Klemm (geb. 1939) das Zeitgeschehen der letzten Jahrzehnte mit der Kamera begleitet. Von 1970 bis 2004 als feste Redaktionsfotografin der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" (FAZ) tätig, hat sie zahllose Ereignisse und Personen der deutschen und internationalen Politik und Kultur bildlich festgehalten – ohne die im Fotojournalismus nicht selten anzutreffende Sensationsgier, sondern mit Gespür für Nuancen und Respekt vor den fotografierten Menschen.[1] Auch wer auf die kleine Zeile „Foto Barbara Klemm" bei der Lektüre der „FAZ" noch nie geachtet haben mag, wird viele ihrer Fotos kennen, weil sich diese von der üblichen Bilderflut abheben und Zeitgeschichte prägnant auf den Punkt bringen. Barbara Klemm hat etliche Auszeichnungen erhalten, zum Beispiel den Erich-Salomon-Preis der Deutschen Gesellschaft für Fotografie. Das folgende Interview, das Irmgard Zündorf und Jan-Holger Kirsch am 19. Februar 2005 in Berlin führten, kreist um die Fotografie als Modus der (Geschichts-)Beobachtung, um praktische Erfahrungen des Fotojournalismus und nicht zuletzt um die kleinen Zufälle, die für gute Bilder ebenso essentiell sind wie das handwerkliche Können.

Unmittelbar vor diesem Gespräch haben wir die Ausstellung zu Willy Römer (1887–1979) im Deutschen Historischen Museum besucht. Wie nehmen Sie als Fotografin diese Ausstellung wahr? Römer, einem sehr bedeutenden Pressefotografen vor allem der Weimarer Republik, ging es darum, sowohl politische Schlüsselmomente als auch gesellschaftliche Strukturveränderungen zu beobachten. Selbst wenn die Zeitdistanz zur Weimarer Republik inzwischen recht groß ist, gibt es vielleicht Berührungspunkte mit Ihrer eigenen Arbeit.

Die Ausstellung ist wirklich hochinteressant, weil sie so viele politische und soziale Aspekte aufzeigt. Ich finde es sehr spannend, wie die Leute früher gelebt haben und wie die sozialen Strukturen aussahen; das ist in der Tat etwas, was mich an meiner Arbeit auch interessiert hat und noch interessiert. Aber als Fotograf(in) arbeitet man heute natürlich anders als Willy Römer. Für ihn war es

[1] Einen Einblick in Barbara Klemms Werk geben u.a. ihre folgenden Bildbände: *Bilder von Gehenden, Sitzenden, Wartenden*, Frankfurt a.M. 1991; *Blick nach Osten. 1970–1995*, Frankfurt a.M. 1995; *Unsere Jahre. Bilder aus Deutschland 1968–1998*, München 2000; *Künstlerporträts*, Berlin 2004.

Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 2 (2005), S. 246-265
© Vandenhoeck & Ruprecht 2005
ISSN 1612–6033

viel schwieriger, mit einer alten Kamera und einem Stativ Straßenszenen zu fotografieren oder politische Ereignisse. Dass er trotz dieses Handikaps zu so tollen Aufnahmen gekommen ist, das ist schon sehr bewundernswert. Heute haben wir es in technischer Hinsicht leichter als Römer mit seiner großen Plattenkamera, aber es gibt auch viel mehr Fotografen, die besonders bei politischen Ereignissen um die Motive kämpfen. Außerdem sind die Sicherheitsvorkehrungen in den letzten Jahren und Jahrzehnten viel schärfer geworden, so dass wir an bestimmte Ereignisse nicht mehr so nah herankommen, wie es zur Weimarer Zeit möglich war.

Theodor W. Adorno, Institut für Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1969

1. Einflussreiche Fotos – einige Beispiele

Sie haben ja über mehrere Jahrzehnte hinweg für die „FAZ" gearbeitet. Haben Sie bei dieser langen Tätigkeit bestimmte Lieblingsthemen gehabt? Gibt es aus heutiger Sicht bestimmte Fotos, die Ihnen besonders viel bedeuten?

Wenn ich über die Bilder in zeitlicher Reihenfolge etwas sagen soll, dann würde ich mit dem Foto von Adorno mit dem Polizisten und den Studenten an-

fangen. Es entstand 1969 und wurde ein Schlüsselbild der Studentenrevolte. Ein anderes ganz wichtiges Bild, mit dem ich das erste Mal auch politisch etwas erreicht habe – was leider sehr selten geschieht –, war ein Foto aus dem Bundestagswahlkampf 1969, als die NPD mit Saalschutz aufgetreten ist. Bei einer Veranstaltung in Frankfurt gab es ganz fette Ordner, die ich fotografiert habe, wirklich miese Typen. Das Bild wurde zuerst natürlich in der „FAZ" veröffentlicht, dann im „Spiegel" und in der gesamten europäischen Presse nachgedruckt. Außenminister Walter Scheel hat damals gesagt, ich hätte mit dem Foto mehr als alle Parteien dazu beigetragen, dass die NPD an der Fünfprozenthürde scheiterte.

NPD-„Saalschutz", Frankfurt a.M. 1969

Das wiederum hat es mir ermöglicht, für das Treffen von Scheel und Breschnew 1973 eine Poolkarte zu bekommen (die man brauchte, um als Journalist überhaupt irgendwo eingelassen zu werden). Im Auswärtigen Amt hat mich jemand darauf aufmerksam gemacht, dass diese Poolkarte dieselbe Farbe hatte wie die für das Mittagessen mit Brandt und Breschnew. Da habe ich gedacht, ich probiere es – und es ist mir geglückt, zu dem Vorgespräch hineinzukommen, wo dann alle Termine umgelegt wurden. Außer mir gab es nur noch einen Vertreter vom Bundespresseamt (das überall dabei ist), einen dpa-Foto-

grafen und zwei Russen, aber sonst kein Kamerateam. Ich habe mit zwei Kameras gearbeitet, auf der einen ein Tele-, auf der anderen ein Weitwinkelobjektiv. In solchen Situationen hat man immer Angst, dass man hinausgeworfen wird, dass es nur ein paar Minuten geht. In diesem Fall – es war mein erstes politisches Großereignis – habe ich Glück gehabt, und ein Ergebnis war das Bild von Brandt und Breschnew, das für die Ostverträge und die ganze politische Entwicklung steht.

Leonid Breschnew, Willy Brandt, Bonn 1973

Natürlich habe ich auch auf allen Parteitagen fotografiert; da konnte man früher lange Studien treiben. Zum Beispiel entstand beim CDU-Parteitag 1971 ein Bild vom scheinheilig grinsenden Hans Filbinger, das Klaus Staeck auch zu einem Plakat verarbeitet hat.[2] Beim SPD-Parteitag 1973 habe ich Willy Brandt und Helmut Schmidt zusammen aufgenommen – jeder guckt in eine andere Richtung, und trotzdem sind sie wie ein Januskopf verbunden. Besonders aussagekräftig ist auch das Foto vom konstruktiven Misstrauensvotum gegen

[2] Abbildung in: Burkhard Asmuss/Kay Kufeke/Philipp Springer (Hg.), *1945 - Der Krieg und seine Folgen. Kriegsende und Erinnerungspolitik in Deutschland*, Berlin 2005, S. 145. Die Textzeilen lauten: „Seit 33 Jahren pausenlos in Sorge um Deine innere Sicherheit. Allunionschrist Filbinger (Marinestabsrichter a.D.)."

Brandt 1972, wie Rainer Barzel da in seinen Stuhl zurücksackt und es kaum fassen kann, dass er es nicht gepackt hat.

Hans Filbinger, CDU-Parteitag, Saarbrücken 1971

Diese Bilder und noch viele andere sind gleichsam zu Ikonen der Zeitgeschichte geworden – zum Beispiel auch Ihr Foto Joschka Fischers bei der Vereidigung 1985 in Hessen, als erster Minister in Turnschuhen. Inwieweit war Ihnen bei solchen Aufnahmen schon im Moment des Fotografierens bewusst, dass es ein historisch besonders markantes Foto werden könnte?

Bei Fischer war klar, dass man da nicht bloß Joschka Fischer beim Eid aufnimmt, sondern dass die Füße mit im Bild sein müssen. Es war das erste Mal, dass sich jemand so etwas geleistet hat, also derart gegen die Kleiderordnung verstoßen hat, gegen die Etikette. Das passte natürlich zu Joschka – heute würde er sich das wohl zweimal überlegen; er hat sich ja vollkommen verändert. Ja, in solchen Fällen weiß man schon um die Bedeutung der Situation, aber manchmal kann man es auch nicht abschätzen, dass ein bestimmtes Bild besonders wichtig werden wird.

Ministervereidigung von Joschka Fischer, Holger Börner, Wiesbaden 1985

Können Sie dafür ein Beispiel nennen?

Die Fotos mit Günter Guillaume, der bei Auftritten mit Bundeskanzler Willy Brandt stets in der zweiten Reihe agierte, haben nach seiner Enttarnung eine ganz neue Bedeutung bekommen.

2. Fotografische Grenzüberschreitungen im Kalten Krieg

Schon seit den 1970er-Jahren sind Sie regelmäßig nach Osteuropa gefahren und auch in die DDR. Mit welchen Schwierigkeiten war das journalistische Fotografieren in realsozialistischen Staaten verbunden? Sind Sie zum Beispiel von Leuten begleitet worden, die Sie kontrolliert haben?

In der DDR war es zunächst so, dass man als Journalistin zur Leipziger Messe oder zur Ostsee-Woche nach Rostock reisen durfte, wenn man einen Visumantrag stellte. Dann konnte man sich aber nur in der jeweiligen Stadt frei be-

wegen, ohne dass man einen Aufpasser dabei hatte. Inwieweit man unbemerkt überwacht wurde, weiß ich nicht. Ich bin jedenfalls immer geschlendert und habe auf der Straße fotografiert, was es zu sehen gab. In Leipzig waren wir auch im Hochleistungszentrum für Sportler; dort habe ich 1970 ein Mädchen an den Ringen aufgenommen. Oder ich bin in eine Schule hineingegangen und habe im Flur fotografiert. Ich habe es einfach probiert, und es gab ganz selten Ärger.

Deutsche Hochschule für Körperkultur, Leipzig 1970

Einmal, es war 1972, bin ich bei einem Messebesuch hinausgeworfen worden. Bevor Honecker seinen Rundgang mit dem Politbüro machte, wurden die Hallen aus Sicherheitsgründen immer abgeriegelt. Als ich zu einer geschlossenen Halle kam, bin ich die Längsseite entlanggegangen, habe jede Türklinke heruntergedrückt – und eine ging auf. Ich kam hinter einem Biertresen heraus und hörte Applaus in der Nähe. So kam ich zum offiziellen Rundgang dazu und habe neben meinen männlichen DDR-Kollegen fotografiert. Das ging fünf Minuten gut – dann merkte ich, wie mir jemand in die Kamera guckte, ganz schnell den Ausweis verlangte und mich vor die Tür setzte. Aber er hat mir den Film nicht abgenommen, und in der nächsten Tiefdruckbeilage („Bilder und Zeiten“) hatten wir eine ganze Seite mit dem DDR-Politbüro.

Beim 30. Jahrestag der DDR 1979 hatte ich eine Akkreditierung für den Palast der Republik. Hinterher mussten die Westfotografen auf die andere Seite der Straße Unter den Linden, um den Fackelaufmarsch zu fotografieren, aber die Tribüne mit der Prominenz war auf der gegenüberliegenden Seite, also war nichts zu sehen von all den Ostblock-Bonzen. Deshalb bin ich den Gästen nachgelaufen, die aus dem Palast der Republik herauskamen, aber ich hatte keine Ahnung, wo sie hingehen würden, und landete plötzlich vor der Tribüne. Da ging das Antichambrieren mit den Sicherheitsleuten los, die merkten, dass ich auf die andere Seite gehörte, und mich wegschicken wollten. In solchen Fällen habe ich eine freundliche Penetranz, und das Ganze zog sich über eine Stunde hin. Irgendwann kam jemand und sagte: „Frau Klemm, fotografieren Sie mal, aber stören Sie die Kollegen nicht." In dem Moment standen alle oben vor mir auf der Bühne – Schiwkow, Gierek, Kádár, Husák und Honecker. Ich bekam die ganze Ostblock-Führung auf ein Bild, alle gleich aussehend mit denselben Hüten auf und mir freundlichst in die Kamera lächelnd. Auf dem Rückweg von der Veranstaltung wusste ich genau, dass mir ein tolles Bild geglückt war, und die drei, vier Stunden in der Kälte waren vergessen.

30. Jahrestag der DDR mit den Ostblockführern, Berlin 1979

In Polen war es anders. 1970 hatten wir einen Dolmetscher, der gleichzeitig auch auf uns aufgepasst hat. Ich war mit einem jungen Redakteur an die Oder-

Neiße-Grenze geschickt worden, und es war ziemlich mühsam, weil der Dolmetscher sehr genau beobachtet hat, was ich fotografierte. Dem bin ich entgangen, indem ich vor dem Frühstück schon das Hotel verlassen und Bilder gemacht habe und dann rechtzeitig wieder zurück war. Dem Redakteur ist es auch wunderbar gelungen, unseren Begleiter mit Fragen abzulenken – so konnte ich fotografieren. In Polen konnte ich nach langem Insistieren sogar in ein Bergwerk einfahren und die Arbeitsbedingungen unter Tage kennenlernen. Ich habe gesehen, unter welchen Strapazen die Stempel von Hand gesetzt wurden und wie schnell das gehen musste, damit nichts nachbrach. Licht gab es nur durch die Grubenlampe, die ich oben auf dem Helm trug; das war ein wahnsinnig schwieriges Fotografieren. Als ich oben wieder ankam, dachte ich, ich hätte mindestens 10 Loren mit Kohle gefüllt, so erschöpft war ich. Zu erleben und zu zeigen, wie die Leute dort arbeiten mussten, war mir ungemein wichtig.

Kohlengrubenarbeiter, Katowice, Polen 1971

In Russland sind wir 1978 mit dem Auto von Moskau nach Kiew gefahren. Es war ein russischer Dolmetscher dabei, der schrecklich gelangweilt war und bei allen Fotowünschen sagte, dass es nicht gehen werde. Da entgegnete ich ihm: „Ich glaube, Sie werden das möglich machen, dafür haben wir Sie nämlich dabei." Es war ein ziemlicher Kampf. Auch in China kostete das Aushandeln wahnsinnige Kraft. Ich war dort mit einer reizenden Dolmetscherin un-

terwegs. Als wir an Lehmdörfern vorbeigefahren sind und ich ihr immer wieder sagte, dass ich aussteigen und fotografieren wolle, hat die Kleine irgendwann geantwortet, dass es nicht gehe. Da musste ich mich zurücklehnen und konnte nichts machen. Solche Geschichten gehören einfach dazu, und meist kommt man dann doch zu Fotos, wenn auch zu anderen als den eigentlich beabsichtigten.

3. „Lasst doch das Mädchen mitfahren"

In der Pressefotografie gibt es ja eine deutliche Männerdominanz. Mussten Sie sich gegenüber Ihren männlichen Kollegen erst ein Standing erarbeiten, um ernstgenommen zu werden? Und inwieweit spielt es eine Rolle, ob eine Frau hinter der Kamera steht – bringt es eventuell andere Perspektiven mit sich?

Das Standing musste ich mir schon erarbeiten, das ist richtig. Die Zeitung bekam ja auch von allen Agenturen und von freien Fotografen Bilder herein, und meine Arbeiten mussten sich gegenüber der Konkurrenz behaupten. Am Anfang war es ein enormer Druck. In der Tat war ich bei großen politischen Anlässen fast die einzige Frau unter den Fotografen. Das war auch ein Plus, weil die Politik ebenfalls eine Männerdomäne war und die Politiker ganz gern mal eine nette junge Frau sahen. Sie machten es mir vielleicht einen Hauch leichter, mit der Kamera an sie heranzukommen. Das war zum Beispiel bei Breschnew so: Wie mir die Russen hinterher erzählten, hat er sich gefreut, dass endlich mal eine Frau dabei war, und hat sich für mich zusammen mit Brandt in Positur gestellt.

Mitunter bin ich als Fotografin an Bilder gekommen, obwohl ich eigentlich nicht zugelassen war. Bei der Eröffnung der Leipziger Messe, in der Oper, bin ich einmal zusammen mit Honecker, Stoph und zwei russischen Offizieren in den Fahrstuhl gelangt. Ein Sicherheitsbeamter wollte mich zur Seite zerren, aber Honecker sagte: „Lasst doch das Mädchen mitfahren." So kam ich oben an und konnte während der Veranstaltung ausgezeichnete Bilder machen. Meine Professionalität wurde immer etwas unterschätzt, und ich fand das ganz wunderbar, weil man dann viel besser arbeiten kann. Im Ostblock bin ich herumgelaufen wie irgendein Amateur oder eine Reisende, die so guckt und mal irgendwo draufdrückt. Sich so weit wie möglich unprofessionell zu verhalten öffnet einem manche Tür.

Im Gedränge auf westlichen Parteitagen hatten die Männer einfach mehr Kraft als ich. Gelegentlich muss man sich mit jemandem auch wirklich hart auseinandersetzen – in einer Wahlnacht habe ich einen sehr unangenehmen Kollegen fast stürzen lassen, weil er immer so gedrückt hat. Ich bin einfach ein Stück zurückgegangen, und er wäre fast ins Leere gefallen. Aber eigentlich ist das nicht meine Art, sondern ich habe mir meinen eigenen Weg gesucht oder

war eine Stunde vorher da, damit ich einen bestimmten Platz bekam, den ich haben wollte. Ich glaube, man macht als Frau keine besseren oder anderen Aufnahmen als ein sensibler Mann – das hat mehr mit dem Einfühlungsvermögen zu tun als mit dem Geschlecht. Einen spezifisch weiblichen Blick kann ich in der Fotografie nicht erkennen.

4. „Mit einer gewissen Freundlichkeit" – Fotografie als teilnehmende Beobachtung

Bei manchen Ihrer Fotos haben wir uns gefragt, ob es eigentlich ein Schnappschuss oder eine bewusste Komposition gewesen ist. Vielleicht können Sie ein wenig erläutern, inwieweit Ihre Fotos geplant sind oder inwieweit Sie sich auf die Intuition und den Augenblick verlassen.

Planung ist bei meiner Art Fotografie kaum möglich. Wenn ich ein Thema gestellt bekomme, überlege ich mir manchmal, wie ich es in den Griff kriegen könnte, informiere mich vorab über die äußeren Bedingungen und lasse mir Material aus unserem Zeitungsarchiv kommen. Aber dann ist die Situation vor Ort oft ganz anders, als man sie sich vorgestellt hat, und Sie müssen sehr schnell, sehr intuitiv reagieren.

Häufig sind es Personen, die mich als Motive am meisten reizen. Manchmal stehen die Figuren plötzlich wie in einer Theaterinszenierung auf der Straße, obwohl kein Mensch sie so hingestellt hat – um das zu erwischen, muss man sehr schnell sein. Leider kann man mit der Kamera nie so schnell sein, wie man etwas sieht. Wenn man Menschen fotografiert, muss man zudem Hemmungen abbauen, weil man zu einem gewissen Grad immer in die Intimsphäre eindringt und die Fotografierten nicht wissen, wofür sie benutzt werden. Deshalb schwingt stets Angst mit, dass Menschen verärgert reagieren, was ja auch ihr gutes Recht wäre. Andererseits muss man diese Angst überwinden. Ich versuche es entweder mit Schnelligkeit oder mit einer gewissen Freundlichkeit. Es gibt Gespräche über die Augen, und mitunter hole ich mir das Einverständnis im Nachhinein über einen Augenkontakt. Ich bin in viele Länder gereist, deren Sprachen ich überhaupt nicht konnte, und mangelnde Sprachkenntnisse sind auch beim Fotografieren ein Handikap. Auf den meisten Reisen hatte ich Glück, dass ich mit unseren Korrespondenten oder den Redakteuren zusammen war, die mir einen Zugang verschafft und für mich geredet haben. Trotzdem muss man beim Fotografieren auch immer selbst irgendeinen Weg finden.

Sie betonen, dass man schnell reagieren muss. Bei vielen Fotos scheinen Sie aber auch lange beobachtet und gewartet zu haben, bis eine bestimmte Konstellation

ein Bild ergeben hat – Sie haben selbst schon den Begriff der Inszenierung gebraucht. Ein Beispiel wäre das Foto von 1982, wo drei Polizisten einen auf der Erde liegenden jungen Mann einkreisen und ihre Knüppel schwingen – das könnte kein Choreograph besser inszenieren.

Beim Besuch Präsident Reagans, Berlin 1982

Das Foto entstand am Winterfeldtplatz in Berlin, als US-Präsident Ronald Reagan zu Besuch war. Zwei Studenten hatten mich freundlich mit in ihre Wohngemeinschaft genommen; ich stand auf dem Balkon. Vorher war ich unten auf der Straße gewesen, es flogen dicke Wackersteine, die Polizei hat Tränengas geschossen, und man sah nichts mehr. So hatte ich Glück, dass ich von oben herunter fotografieren konnte. Trotzdem hatte ich maßlose Angst – ich könnte zum Beispiel nie in einem Krisengebiet fotografieren. Dass in diesem Fall so ein Tanzbild herausgekommen ist, war mir in dem Moment nicht bewusst. Es gab eine ganze Fotosequenz, und es ist mir immer wichtig, dann das Beste auszuwählen und nicht mit drei oder vier Bildern eventuell das Stärkste schwächer zu machen.

In Kommentaren zu Ihren Fotos wird oft darauf hingewiesen, dass Ihr Vater Fritz Klemm Maler war. Sind Sie mit der Malerei aufgewachsen, und welchen Einfluss hat dies eventuell gehabt?

Meine fünf Geschwister und ich sind mit der Kunst großgeworden – meine Mutter war übrigens auch Malerin, meine Eltern hatten sich auf der Kunstakademie kennengelernt. Mein Vater ist zwar nicht mit uns in die Museen gegangen und hat uns die Bilder erklärt – das hat er erst später gemacht –, aber das Gefühl für Kunst war da. Mit der Zeit lernt man natürlich auch dazu und achtet zum Beispiel darauf, dass Personen besser einzeln im Bild stehen als mit Überschneidungen. Maler haben es leichter, weil sie eine Komposition anlegen können, wie sie es möchten. Wir Fotografen sind viel abhängiger von den äußeren Bedingungen – es läuft einem jemand ins Bild, oder es passiert etwas anderes Unvorhergesehenes. Eine gute Komposition in eine Fotografie zu bekommen ist ziemlich schwierig.

Politiker setzen sich vor der Kamera ja bewusst in Positur; sie inszenieren sich, um in bestimmter Weise ins Bild zu kommen. Agieren deutsche Politiker nach Ihrem Eindruck heute stärker kamerabezogen als früher, oder war das schon immer so?

Willy Brandt zum Beispiel war noch kein ausgesprochener Medienkanzler. Natürlich weiß jeder Politiker, wie wichtig die Medien für ihn sind, aber Brandts Auftreten hatte für heutige Verhältnisse noch etwas sehr Normales. In den letzten 10 bis 15 Jahren hat sich dabei viel verändert, auch in den Arbeitsbedingungen für die Fotografen. Durch die vielen privaten Fernsehteams ist der Pulk immer größer geworden. Die Politiker arrangieren jetzt vieles vor und zeigen sich uns nur so, wie sie gesehen werden wollen. Am Anfang eines offiziellen Ereignisses und am Ende kann man manchmal noch Bilder bekommen, die etwas mehr dokumentieren als die Schauseite – aber das ist wahnsinnig schwer geworden. Bei den Parteitagen halten die Politiker uns Fotografen soweit zurück, dass man mit dem 600er Teleobjektiv die Köpfe herausfischen muss. Das ist kein richtiges Arbeiten mehr. Früher haben wir tagelang unsere Beobachtungen, Studien gemacht und waren immer auf der Lauer, wenn irgendetwas gekungelt wurde und die Gruppierungen zusammen waren.

5. Technik, Kreativität und Glück

Ob man als Fotograf(in) den richtigen Moment erwischen kann, hängt nicht zuletzt von der Ausrüstung und den technischen Möglichkeiten ab. Mit was für einer Kamera haben Sie selbst begonnen? Sind Sie später auf eine andere umgestiegen?

Angefangen habe ich mit einer Spiegelreflex-Kamera, mit der Pentax. Sie hatte ein Schraubgewinde für die Objektive, was natürlich etwas umständlich war. Ich hatte ein Kameragehäuse und zwei Objektive, ein Weitwinkel und ein Halbtele – wenn man die eilig austauschen musste, dann verkantete man sie

häufig beim Schraubgewinde und war nicht schnell genug. Manche Bilder sind mir dadurch entgangen. Später irgendwann hatte ich zwei Kamerakörper und wechselte zu Canon. Die Canon war einfacher zu bedienen als etwa die Nikon und hatte die besten lichtstarken Objektive. Bis heute, auch im Digitalbereich, arbeiten die meisten Kollegen mit Canon. Ich selbst habe eigentlich nie mehr als zwei Kameras benutzt, weil ich das Gefühl hatte, dass man immer unbeweglicher und langsamer wird, je mehr man sich vollpackt. Auf dem einen Gehäuse habe ich ein Weitwinkel, auf dem anderen ein Halbtele oder ein Zoom von einer bestimmten Brennweite bis 200 mm. Außerdem verwende ich seit ungefähr 15 Jahren eine Leica M6, mit der ich vor allem in Räumen fotografiere, wo man es nicht sehen und hören soll. (Natürlich sieht man es trotzdem, aber es fällt viel weniger auf.) Die Leica habe ich immer dabei – zum Beispiel auch jetzt –, weil es ärgerlich wäre, wenn man etwas sieht und die Kamera nicht parat hätte. Mit der Technik muss man irgendwie fertigwerden, aber eigentlich ist sie nicht so wichtig.

Sie waren durch die Zeitung ja gewissermaßen festgelegt auf Schwarzweißfotografie. Vielleicht war es aber auch eine bewusste Entscheidung, Schwarzweißfotos zu machen, weil dies eine besondere Kunstform ist. Haben Sie irgendwann einmal überlegt, auf Farbfotografie umzusteigen oder zumindest für Ausstellungen und Bildbände Farbfotos zu machen?

Ich habe die Schwarzweißfotografie weniger als Kunstform gesehen. Vielmehr ist sie für die journalistische Fotografie – meines Erachtens bis heute – die wichtigste Form der Wiedergabe. Der Text ist grau, und das Bild hat Schwarz- und Grautöne; so stehen Text und Bild gleichberechtigt nebeneinander. Bei einem Farbbild dagegen platzt die Farbe auf der Seite erst mal heraus, und der Text verschwindet hinter dem Bild – das kann für eine Zeitung nicht das Richtige sein. Außerdem werden in Grautönen die Formen und Inhalte viel schneller klar als bei einem Farbbild, so dass der Leser das Bild leichter erfassen kann. Farbfotografie war nie mein Medium. Als das Magazin der „FAZ“ gegründet wurde, habe ich es zwei Jahre lang versucht und bin dann wieder ausgestiegen. Auch privat interessieren mich Farbbilder nicht; meine Ausdrucksform ist die Schwarzweißfotografie.

In der Fotografie gibt es ja häufig ungewisse Momente, wenn man eine wichtige Aufnahme gemacht hat und dann hofft, dass sie beim Entwickeln tatsächlich so herauskommt, wie man das Motiv gesehen hat. Erinnern Sie sich an Situationen, in denen Bilder aus irgendwelchen technischen Gründen missraten oder verlorengegangen sind?

Das ist immer die schrecklichste Angst. Wenn ich der Laborantin Filme zum Entwickeln gab, habe ich stets gefragt, ob etwas darauf sei. Natürlich war immer etwas darauf, aber ob es das ist, was man gesucht oder gehofft hat, und ob es dann richtig belichtet ist, ist noch eine andere Frage. Ganz leicht verwackelt man etwas, zumal ich nie blitze und nur mit dem natürlichen Licht arbeite. Fast immer habe ich Glück gehabt, dass in einer Serie von Bildern zumindest ein brauchbares dabei war. Durch die Menge kann man sich ein bisschen mehr absichern (was Willy Römer in der Weimarer Zeit noch nicht konnte).

Einmal habe ich mit zwei Kameras gearbeitet, und in der einen – ausgerechnet der mit dem Tele – war kein Film. Das war während eines Treffens von Mitterrand und Kohl. Erst beim Hinausgehen habe ich gemerkt, was passiert war, und stand mit hochrotem Kopf da. Dann habe ich mir überlegt, ich geh' mal um das Haus herum. Es war irgendein kleines Schlösschen in der Pfalz. Und tatsächlich: Gerade im richtigen Moment schauten Mitterrand, Kohl und die Dolmetscherin oben aus dem Fenster heraus und betrachteten die Landschaft. Niemand sonst hatte dieses Motiv. Aber das sind dann wirklich Momente, wo einem das Herz in die Hose fällt.

Heute wird ja meist digital fotografiert, so dass alles nachträglich bearbeitet werden kann. Ganz leicht können Leute heraus- oder hineinretuschiert werden; es können farbliche Veränderungen gemacht und Perspektiven völlig umgekehrt werden. Trotz aller Manipulationsmöglichkeiten, die es immer schon gab, konnte man früher in gewisser Weise annehmen, dass Fotos politisch-historische Zeugnisse sind. Was wird durch die Digitalfotografie nun aus dem Quellencharakter, dem dokumentarischen Wert von Fotos?

Das hängt sehr davon ab, in wessen Hände die Bilder kommen und wie damit umgegangen wird. Man kann schon Angst haben, dass Dinge vermischt und zusammengezogen werden – und sei es nur, dass man Personen enger zusammenschiebt oder eine störende Pflanze wegnimmt. Auch wenn es inhaltlich vielleicht nichts verändert, ist es eine Manipulation. Für die journalistische Fotografie sehe ich das als eine ziemlich verheerende Sache an. Ein anderer Punkt ist, dass heute alles fotografiert wird, ob wichtig oder unwichtig. Zum Teil kommen so belanglose Bilder in die Zeitungen, dass die Frage der Manipulation beinahe gleichgültig ist. Ich vergleiche dies immer mit dem Unterschied zwischen einer Schellackplatte und einer CD. Wie den CD-Aufnahmen fehlt den heutigen Massenbildern etwas an Tiefe – sie haben eine unglaubliche, flächige Kälte. Was Manipulation und Montage angeht, wird es immer Zeitungen geben, die damit seriös umgehen, aber auch genügend andere, denen der Dokumentcharakter von Fotos völlig egal ist.

6. „Gute Bilder für die Zeitung machen" – Die Tätigkeit für die „FAZ"

Im Zeitungsjournalismus haben Bilder vor allem die Funktion, den Text in irgendeiner Weise zu begleiten, zu unterstützen, zu „illustrieren". Wie funktionierte während Ihrer Arbeit bei der „FAZ" die Zusammenfügung von Bild, Text und Bildlegende? Gab es gelegentlich Konflikte, wenn ein Foto nicht so verwendet wurde, wie Sie es sich eigentlich vorgestellt hätten?

Es gibt immer Dinge, die schiefgehen: eine unpassende oder irreführende Bildunterschrift zum Beispiel. Auf die Unterschriften habe ich fast nie Einfluss gehabt; die haben meist die Redakteure und sehr oft auch die Herausgeber festgelegt. In der Tiefdruckbeilage („Bilder und Zeiten") gab es für die Gestaltung ein eigenes Team. Oft war es eine gute Zusammenarbeit, aber man musste auch Kompromisse machen. Der Layouter tendierte mehr dazu, den Text zu bebildern, während es mir wichtiger war, etwas Eigenständiges hinzuzufügen. Manchmal wurde am Bild etwas abgeschnitten, oder wir haben um die Bildgröße gestritten. Ich glaube, es ist in allen Berufen so: Wenn Sie gute Ergebnisse haben wollen, müssen Sie sich bis zum Schluss selbst um alles kümmern – und das habe ich gemacht, soweit die Zeit es zuließ. Ich habe gedacht: Das sind meine Bilder, ich hab' lange irgendwo gestanden und gewartet – dann sollen gute Bilder nicht hinterher verändert werden.

Mit Ihrer Affinität zur Studentenbewegung und zur politischen Linken waren Sie bei der konservativen „FAZ" etwas exotisch. Inwieweit haben Sie Pressefotografie als politisches Mittel oder als Möglichkeit zur Darstellung politischer Standpunkte verstanden? Ihre Fotos enthalten meist ja keine offenkundigen politischen Botschaften, sondern es fällt vor allem die genaue Beobachtungsgabe auf – wie Sie Menschen darstellen und sich in deren Situation einfühlen können. Wie wichtig sind Ihnen politische Aussagen der Fotos?

Es war mir immer wichtig, Objektivität anzustreben und die eigene Einstellung ein Stück zurückzunehmen. Als Journalist(in) und auch als Fotograf(in) sollte man sich nicht an irgendeine Seite binden – zum Beispiel würde ich nie in eine Partei eintreten. Auf Bildern kann man sehr viel sehen. Auch wenn mir die Linie mancher Artikel missfallen hat, dachte ich, die Leute können sich aus der Mischung von Foto und Text eine eigene Meinung bilden. Es lag mir nicht, einen Politiker wie etwa Franz-Josef Strauß als besonders unsympathisch festzuhalten, was ja oft im „Spiegel" gemacht wurde. Das ist Aufgabe von Karikaturisten; als Fotograf hat man das nicht nötig. Schon während der Studentenrevolte um 1968 habe ich eine ganz interessante Erfahrung gemacht: Man kann besser arbeiten, wenn man sich nicht so ganz ins Gewühl hineinstürzt und sich

einverleiben lässt. Um etwas aufzuzeigen, ist es immer besser, sich ein Stück herauszunehmen und einen größeren Überblick zu haben. Auch später war es mir immer wichtig, die verschiedenen Seiten mit auf das Bild zu bekommen. Natürlich muss man zugleich aber seinen Standpunkt behalten, das ist ganz wichtig, sonst wird die Arbeit Larifari.

Krakau, Polen, 1992

Ende 2004 gab es in der „FAZ" einen längeren Artikel zu Ihrem Abschied als Redaktionsfotografin; darin sind Sie als „Reporterin" und gleichzeitig als „Künstlerin" bezeichnet worden.[3] *Wie sehen Sie selbst das Verhältnis zwischen der künstlerischen und der dokumentierenden Seite Ihrer Fotografien?*

Ich habe mich immer als Dokumentaristin gesehen. Wenn bei einem Bild noch dazu eine Komposition besonders glückt, dann kann man vielleicht auch von Kunst reden. Mir waren meine Arbeiten aber nie als Kunst wichtig; ich wollte gute Bilder für die Zeitung machen. Was ich sehe und was mich interessiert,

[3] Rose-Maria Gropp, Die Welt kann ihre Bilder lesen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.12.2004, S. 42.

will ich so gut wie möglich festhalten und an Leute weitergeben, die es auch interessieren könnte.

Sie waren bei der „FAZ" fest angestellt, was eine besondere Situation war. Viele Fotografen arbeiten ja für Bildagenturen oder sind freiberuflich tätig. Wäre es für Sie auch eine Option gewesen, ohne einen festen Auftraggeber zu arbeiten? Wahrscheinlich hat dies auch Vorteile, weil man sich stärker eigene Schwerpunkte suchen kann. Oder etwas anders gefragt: Wie stark ist Ihre Bindung an die „FAZ" gewesen? Haben andere Zeitungen oder Magazine versucht, Sie dort abzuwerben?

Als fest angestellte Fotografin bei der „FAZ" hatte ich das Privileg, dass ich nicht nach Menge arbeiten musste, sondern auf die Qualität achten konnte – das war ein erheblicher Vorteil gegenüber einer freiberuflichen Existenz. Mitte der 1970er-Jahre, also relativ früh, wollte mich der „stern" haben – Robert Lebeck[4] hatte mich vorgeschlagen. Da war ich sehr stolz, habe das Angebot aus mehreren Gründen aber abgelehnt. Mein Mann, er ist Psychoanalytiker, war beruflich an die Stadt gebunden, und ich wollte nicht weg. Ich habe mir auch überlegt, dass es mehr meine Stärke ist, Einzelbilder für die Zeitung zu machen und Ereignisse in einem Foto zu verdichten (während Lebeck mir sagte, ich müsse davon wegkommen und solle jetzt langsam Reportagen fotografieren). Ein weiterer Faktor war, dass ich nicht noch einmal so kämpfen wollte wie am Anfang bei der „FAZ". Der „stern" hatte damals 25 feste Fotografen im Impressum, von denen vielleicht 5 oder 6 kontinuierlich mit Bildern im Blatt zu sehen waren. Dann hatte ich auch noch gehört, ich solle mich um die Frauenthemen kümmern – das hätte mir überhaupt nicht gefallen. So habe ich nach acht Tagen Bedenkzeit abgesagt, und ich habe es nicht bereut.

Wenn man Ihre Fotografien über mehrere Jahrzehnte hinweg verfolgt, kann man Sie in gewisser Weise als Zeithistorikerin bezeichnen. Durch die vielen Ereignisse, die Sie miterlebt und mit der Kamera begleitet haben, ist eine Art visueller Geschichtsschreibung entstanden. Als Historiker versuchen wir ja auch, bestimmte typische oder exzeptionelle Momente einer Epoche und den gesellschaftlichen Wandel zu dokumentieren. Was macht für Sie das Spezifische der Fotografie aus – im Verhältnis zu schriftlichen Darstellungsweisen?

Ob etwas historisch geworden ist oder noch wird, müssen andere feststellen, denn in dem Moment, wo man es erlebt, ist es ja noch keine Geschichte. Natürlich ist der Zugang über das Bild leichter als über das Geschriebene. Da haben wir Fotografen einen Vorteil, aber Bildaussagen sind auch begrenzter. Sie

[4] Zu Lebeck vgl. Arnulf Siebeneicker, „Ich fixiere, was ist". Robert Lebecks Fotoreportagen für den stern, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 1 (2004), S. 111-121.

können ein Ereignis beim Schreiben, beim Beschreiben viel ausführlicher darlegen als mit Bildern. Ich muss gestehen, ich habe darüber so noch nicht nachgedacht, aber wahrscheinlich ist beides zusammen das Beste – wenn es gelingt, Bilder und Texte überzeugend zu kombinieren. Für die Geschichtsschreibung der heutigen Zeit ist allerdings noch offen, welchen Stellenwert Bilder überhaupt haben. Wir werden ja überflutet mit Bildern, es wird alles irgendwo festgehalten, und damit verliert es auch wieder an Gewicht, weil kaum etwas Bestimmtes hängenbleibt.

Dass Sie Ihre Tätigkeit für die „FAZ" beendet haben, heißt sicher nicht, dass Sie mit dem Fotografieren aufhören würden – aber die regelmäßigen Verpflichtungen sind nun weggefallen. Welche Pläne haben Sie für die nächste Zeit?

Darüber habe ich noch kaum nachdenken können. Natürlich möchte ich weiterhin fotografieren. Gestern, als ich von einer Reise zurückkam, bin ich in Frankfurt einfach losgelaufen und schaute in ein Café. Da sah ich fünf Mütter mit ihren Säuglingen in einer Ecke sitzen und habe gesagt, dass sie alle so reizend aussehen mit ihren kleinen Kindern und ich sie gern fotografieren möchte. Ich glaube, es ist ein schönes Bild geworden, und so ergeben sich häufig spontan Motive.

Frankfurt a.M., 2005

Haben Sie eventuell vor, eine größere Retrospektive Ihrer Arbeiten zu machen, damit man den größeren Werkzusammenhang sehen kann, oder möchten Sie eher bestimmte Schwerpunkte neu erschließen – zum Beispiel die Architekturfotografie?

Moskau, Russland, 1991

Früher habe ich immer gesagt, Architekturfotografie liege mir nicht, aber auch das kann man lernen – es macht mir inzwischen viel Spaß. Spannend wäre es auch, ein Buch mit Straßenszenen zusammenzustellen, die ich in aller Welt fotografiert habe. Das wird vielleicht eines der nächsten Projekte werden. Für eine Retrospektive finde ich mich noch zu jung, das ist zu früh. Ich habe immer Interesse an ganz vielen Dingen gehabt, und das bleibt wahrscheinlich auch so.

Frau Klemm, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Fotos: Barbara Klemm

Prof. Barbara Klemm, Böhmerstr. 52, D-60322 Frankfurt a.M.

Transkription: Marion Webers, Textredaktion: Jan-Holger Kirsch

Die Geschichte hinter dem Foto
Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg

Gerhard Paul

Eine fotografische Ikone des 20. Jahrhunderts: Das Foto Nick Uts vom 8. Juni 1972, wie es bereits am folgenden Tag auf der Titelseite der „New York Times“ erschien und 1973 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde. (Foto: Associated Press/Nick Ut)

Bei vielen Menschen hat sich das Bild des nackten Mädchens Kim Phúc dauerhaft in ihr visuelles Gedächtnis eingebrannt. Gisèle Freund prophezeite 1979, das Foto werde „für immer im Gedächtnis jener bleiben, die es gesehen haben“.[1] Für Phillip Knightley ist das Bild des auch als „napalm girl“ bezeichneten Mädchens „one of the most iconic war images of all time“.[2] Ein vom Department für Journalismus der New Yorker Universität zusammengestelltes

Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 2 (2005), S. 224-245
© Vandenhoeck & Ruprecht 2005
ISSN 1612–6033

Expertenteam setzte das Foto auf Platz 41 der 100 besten journalistischen amerikanischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts.[3] Auch der Fotograf selbst empfand das Bild als herausragend: „That photo showed the world what the war in Viet Nam was about. People, regardless in their nationality or language, could understand and relate to the tragedy. [...] The picture for me and for many others could not have been more real. It was as authentic as the war itself."[4]

Bilder spiegeln Geschichte nicht nur einfach wider. Vielmehr vermögen sie diese als Bildakt selbst zu prägen. Sie sind gleichermaßen Zeugnis und Urteil, und es wohnt ihnen ein bemerkenswerter Eigensinn inne.[5] In besonderem Maße trifft dies für die Fotografie des Mädchens Kim Phúc zu, die als authentisches Dokument des Vietnamkriegs millionenfach reproduziert und damit zur Ikone wurde. Als solche führt sie im kollektiven Gedächtnis ein eigenes Leben und hat eine eigene Wirklichkeit generiert, die mit der ursprünglich abgebildeten nur mehr wenig gemein hat. Immer wieder ist das Bild für die unterschiedlichsten politischen, kommerziellen und religiösen Zwecke funktionalisiert und in neue Kontexte gestellt worden.

Die umfangreiche Literatur zu der Fotografie erlaubt es, an ihr exemplarisch das Verhältnis von Geschichte und Bildgeschichte zu studieren, den Prozess der Ikonisierung eines Bildes zu analysieren und damit den Prozess der Überzeichnung und Überschreibung der ursprünglichen Bilder zu ergründen, der jedem großen Krieg folgt. Die Untersuchung der Produktionszusammenhänge und der Rezeptionsgeschichte liefert zugleich Einblicke in die Bedeutung und Funktion der Medien im modernen Krieg, und sie macht beispielhaft deutlich, wie kulturelles Erinnern in der globalen Medienöffentlichkeit funktioniert.

1. Der politische und mediale Produktionskontext des Fotos

Das Bild des Mädchens Kim Phúc zeigt einen kurzen Moment in der Geschichte des Vietnamkrieges. Es entstand in einer Phase, in der die „Vietnamisierung" des Krieges und damit der Abzug der US-Truppen aus Vietnam bereits in vollem Gange war. Zum Jahresende 1971 war die Zahl der in Südvietnam stationierten amerikanischen Soldaten auf 157.000 zurückgegangen (gegen-

[1] Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek 1979, S. 239.
[2] Phillip Knightley, *The Eye of War. Words and Photographs of the Front Line*, London 2003, S. 202.
[3] Siehe die Liste der 100 Arbeiten unter <http://infoplease.com/ipea/A0777379.html>.
[4] Interview mit Nick Ut aus dem Jahr 2003: <http://vietnamnews.vnagency.com.vn/2003-10/25/Stories/35.htm>. Diese Seite ist 2005 nicht mehr erreichbar.
[5] Siehe hierzu Horst Bredekamp, Bildakte als Zeugnis und Urteil, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Bd. 1*, Mainz 2004, S. 29-66.

über 334.000 im Jahr 1970). Während die US-Airforce weiterhin massive Angriffe auf Stellungen und Städte in Nordvietnam flog, hatte sie in Südvietnam vorwiegend defensive Aufgaben übernommen. Im März 1973 schließlich verließen alle US-Kampftruppen das Land.[6]

Anders als in der Frühphase des Krieges und während der Tet-Offensive des Jahres 1968 waren spektakuläre Bilder von den verbliebenen Kriegsschauplätzen für die noch in Vietnam tätigen Fotoreporter und Kameramänner kaum mehr zu bekommen. Umso mehr wurden seit der Osteroffensive des Vietcong von 1972 selbst kleinste Scharmützel zwischen Vietcong-Einheiten bzw. nordvietnamesischen Einheiten und Truppen der südvietnamesischen Armee genutzt, um den Bilderhunger der Agenturen zu bedienen. Nachdem im Saigoner Büro der Nachrichtenagentur Associated Press die Meldung eingetroffen war, dass sich im Dorf Trang Bang (25 Kilometer nordwestlich von Saigon) nordvietnamesische Soldaten verschanzt haben sollten und die wichtigste Verbindungsstraße zwischen Saigon und Hanoi kontrollierten, machte sich am frühen Morgen des 8. Juni 1972 der junge AP-Fotoreporter Nick Ut auf den Weg.[7]

Huynh Cong – genannt Nick – Ut stammte aus dem südlichen Mekong-Delta.[8] Obwohl er gerade einmal 21 Jahre alt war, arbeitete er bereits seit sechs Jahren für AP. Zunächst hatte er im Labor der von Horst Faas geleiteten Agentur in Saigon mitgearbeitet, 1967 aber wie sein älterer, im Vietnamkrieg getöteter Bruder eine Stelle als Fotoreporter erhalten. Nach der Kapitulation des Südens und dem vollständigen Abzug der USA ging Ut 1975 nach Tokio, später dann in die USA, wo er weiterhin für AP arbeitete. 1993 eröffnete er das neue AP-Büro in Hanoi. Im Jahr 2000 besuchte er erstmals wieder das Dorf Trang Bang, wo die Verwandten von Kim Phúc bis heute leben.[9]

Ut fotografierte mit einer deutschen Leica M2 aus dem Jahr 1965, wie sie von AP-Reportern damals üblicherweise benutzt wurde. In der Regel benutzte er einen Schwarzweißfilm von Kodak mit einer Lichtempfindlichkeit von 400 ASA. Ut lud seine Kamera, eine schusssichere Weste und seinen Stahlhelm in einen Kleinbus, der von einem vietnamesischen Fahrer gesteuert wurde. Er

---

[6] Ausführlich Marc Frey, *Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums,* München 1998, S. 194ff. Siehe auch ders., Das Scheitern des „begrenzten Krieges": Vietnamkrieg und Indochinakonflikt, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2 (2005), S. 17-34.

[7] Siehe Horst Faas/Marianne Fulton, The Bigger Picture. Nick Ut recalls the Events of June 8, 1972, online unter URL: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng2.htm>.

[8] Dies., Nick Ut – Still a Photographer with the Associated Press, online unter URL: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng6.htm>; SuJ'n Chon, Huynh Cong Ut. He changed the public's perspective on the Vietnam War with one shot... from a camera (Oktober 2003), online unter URL: <http://www.asiansinamerica.org/museum/1003_museum.html>.

[9] Richard Pyle, Epilogue: Trang Bang Revisited, April 2000, online unter URL: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng7.htm>.

selbst trug eine militärähnliche Uniform mit der Aufschrift „Bao Chi“ (Presse), seinem Namen sowie dem Schriftzug der Presseagentur Associated Press.

Gegen 7.30 Uhr erreichte Ut mit seinem Fahrer auf der Nationalstraße Nr. 1 die Außenbezirke von Trang Bang, wo der Verkehr zum Erliegen gekommen war und sich ein Stau gebildet hatte.[10] Etwa eine Meile weiter kontrollierten nordvietnamesische Truppen einen Abschnitt der Straße. Soldaten der 25. Division der südvietnamesischen Armee hatten daraufhin Trang Bang umstellt und begonnen, das Dorf nach gegnerischen Kräften zu durchkämmen, ohne indes fündig zu werden. Aus Angst vor Kampfhandlungen hatten etliche Dorfbewohner ihre Häuser verlassen. Sie kochten und schliefen außerhalb des Ortes und hofften, nach Beendigung der Kämpfe zurückkehren zu können. Ut fotografierte die Menschen auf den Feldern sowie die südvietnamesischen Soldaten und begab sich dann zurück zu der Fahrzeugkolonne.[11]

Unter den Wartenden, die sich „wie das Publikum auf einem großen Jahrmarkt“ verhalten haben sollen,[12] befanden sich etliche Korrespondenten und Bildreporter wie David Burnett von „Time Magazine“, der südvietnamesische Freelance-Fotograf Hoang Van Danh, der AP-Reporter Peter Arnett, Fox Butterfield von der „New York Times“, der NBC-Kameramann Le Phuc Dinh, ITN-Reporter Christopher Wain sowie ein Fernsehteam der BBC. Auf einer UPI-Fotografie sind in der ersten Reihe zwölf Reporter zu erkennen, die den Einschlag weißer Phosphor- und Napalm-Bomben in Trang Bang fotografieren bzw. beobachten. In einigen hundert Metern Entfernung verfolgen weitere Korrespondenten das Geschehen, wie dem NBC-Film kurz zu entnehmen ist.

Gegen Mittag bat der Kommandeur der südvietnamesischen Truppen um zusätzliche Unterstützung der südvietnamesischen Luftwaffe. Ein Soldat markierte daraufhin das Ziel des Luftschlags mit einer gelben Rauchgranate. Um etwa 13 Uhr erreichte das erste Flugzeug einer südvietnamesischen Luftwaffeneinheit den Luftraum über Trang Bang und warf eine Bombe ab. Weitere vier Napalmbomben-Kanister schlugen am Rande des Dorfes und auf der Straße ein, auf der sich neben südvietnamesischen Soldaten noch einige Dorfbewohner befanden. Zusätzlich wurde Trang Bang mit schwerem MG-Feuer belegt, ohne dass sich aus dem Dorf selbst Widerstand regte. Bei dem „friendly fire“ wurden auch etliche südvietnamesische Soldaten verletzt. Insgesamt waren zwei Propellermaschinen an dem von einem südvietnamesischen Offizier befehligten Luftschlag beteiligt, den NBC-Kameramann Le Phuc Dinh auf einem 16mm-Tonfilmstreifen festhielt.[13] Schon früh berichteten Nachrichtenagenturen und Reporter wie Peter Arnett und Fox Butterfield, dass ausschließ-

[10] Ausführlich hierzu Denise Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto. Die Geschichte der Kim Phuc,* Hamburg 2001, Tb.-Ausg. Bergisch Gladbach 2003, S. 20ff.

[11] Siehe die AP-Fotografien vom Geschehen: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng2.htm>.

[12] So Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 79.

lich Vietnamesen in den Vorfall verwickelt gewesen seien. Die einzigen Fremden am Ort des Geschehens seien ausländische Reporter gewesen.

Das Bild eines unbekannten Fotografen zeigt die erste Reihe von 12 Reportern, die den Luftangriff auf Trang Bang am 8. Juni 1972 fotografieren. In den nächsten Sekunden gerät ihnen die Gruppe um Kim Phúc in den Blick der Objektive. (Foto: Bettmann/CORBIS)

Nachdem die Flugzeuge abgedreht hatten und sich die Rauchschwaden aufzulösen begannen, kamen die ersten verängstigten Anwohner sowie einige ebenfalls von dem Angriff überraschte südvietnamesische Soldaten aus Richtung Trang Bang auf die vor dem Dorf wartenden Journalisten und Soldaten zu, unter ihnen das neunjährige Mädchen Kim Phúc, ihre Geschwister sowie ihre Großmutter mit dem sterbenden Enkelsohn im Arm. Eine Gruppe von Journalisten war den Fliehenden bereits entgegengegangen, ohne aber helfend einzugreifen – so auch Nick Ut, auf den die Kinder frontal zuliefen. Einige Reporter wechselten ihre Filme; andere erwarteten die Gruppe angesichts der enormen Hitze aus etwas größerer Entfernung. Dabei fokussierte sich der Blick der Kameras schnell auf die nackte Kim Phúc, während ihre Großmutter mit dem verbrannten Baby im Arm sowie die Soldaten im Hintergrund kaum Interesse auf sich zogen. In einem späteren Interview schilderte Nick Ut die

[13] Ausschnitte dieses Films sowie Auszüge aus Interviews mit Kim Phúc, Nick Ut und Christopher Wain sind auf der Website der KIM-Foundation zu finden (<http://www.kimfoundation.com>).

Szene so: „When we [the reporters] moved closer to the village we saw the first people running. I thought ‚Oh my God' when I suddenly saw a woman with her leg badly burned by napalm. Then came a woman carrying a baby, who died, then another woman carrying a small child with its skin coming off. When I took a picture of them I heared a child screaming and saw that young girl who pulled off all her burning clothes. She yelled to her brother on her left."[14] Die wartenden Fotografen wussten, so die chinesische Autorin Denise Chong, „dass sie das Bild des Tages vor sich hatten. Sie schossen ein Foto nach dem anderen, bis sie keinen Film mehr in den Kameras hatten. Sie stellten sich schon vor, wie sie das Bild aussuchen würden, das Leben und Tod voneinander trennte. Die Lebenden vermitteln die Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr."[15] Erst nachdem die Kameraleute und Fotografen ihre Bilder gemacht und ihre Filme verschossen hatten, kümmerte man sich um die Kinder. Deren Perspektive auf die Gruppe der vor dem Dorf wartenden und das Geschehen beobachtenden Reporter hatte diametral anders ausgesehen. Sie dürften die Journalisten in ihren Kampfanzügen und mit den langen Objektiven, die aus der Ferne wie Gewehrläufe aussahen, für Soldaten gehalten haben.[16]

2. Die Fotografie als historisches Referenzbild

Interessanterweise ist nicht die Filmsequenz des NBC-Kameramannes Le Phuc Dinh, sondern das stille Bild des Fotografen Nick Ut ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen, womit sich die Vermutung Susan Sontags zu bestätigen scheint, dass es weniger die flüchtigen Bilder des Films und des Fernsehens sind, die sich einprägen und das Gewissen mobilisieren, sondern eher die stillen Aufnahmen der Fotografie.[17] Das Bild der kleinen Kim Phúc lässt sich als „historisches Referenzbild" kennzeichnen. Unter diesem Begriff werden diejenigen Bilder subsumiert, „die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben". Es sind gleichsam Schlüsselbilder, „mit deren Wiedererkennen bestimmte Erinnerungsinhalte aktualisiert werden".[18] Für den Kunsthistoriker Martin Hellmold reiht sich die hier beschriebene Fotografie in die Gruppe jener Ereignisbilder des Krieges ein, die Menschen im Augenblick einer existenziellen Bedrohung zeigen und damit eine Schockwirkung bei

[14] Zit. nach Faas/Fulton, The Bigger Picture (Anm. 7).
[15] Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 87.
[16] Ebd., S. 86.
[17] Susan Sontag, In Platos Höhle, in: dies., *Über Fotografie*, Frankfurt a.M. 1980, S. 22f.
[18] Martin Hellmold, Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.), *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen" Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1,* Osnabrück 1999, S. 34-50, hier S. 36.

den Betrachtern auslösen – wie Francisco de Goyas Gemälde der Exekution der Aufständischen gegen die französische Besetzung Spaniens von 1814, Robert Capas Inszenierung der Erschießung eines republikanischen Milizionärs 1936 in Spanien oder Eddie Adams' Fotografie der Hinrichtung eines Vietcong auf offener Straße 1968 in Saigon. Solche Bilder scheinen den Krieg wie in einem „Schnappschuss" auf seinen wesentlichen Kern zu verdichten – fernab jeder Entdramatisierung und Ästhetisierung. Aus kunsthistorischer Sicht verfügen die genannten Bilder über einige gemeinsame ästhetische Merkmale, die sie erst befähigten, zu Ikonen des modernen Krieges zu avancieren: die Suggestion von Authentizität, die zeitliche Verdichtung der Handlung, die Dominanz einer Gebärdefigur im Bildzentrum, die Evozierung einer synästhetischen Wahrnehmung sowie die Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off.[19]

Was bedeutet dies für die Wirkungspotenziale von Uts Fotografie? Zunächst können formale Elemente wie das Anschneiden von Personen als Hinweise auf eine flüchtige, spontane Bildentstehung gedeutet werden. Sie vermitteln den Anschein einer sichtbaren Authentizität. In unserem Falle ist dies der Junge am linken und unteren Bildrand, der im nächsten Augenblick dem Sichtfeld der Kamera zu entschwinden droht; sein rechter Arm und beide Unterschenkel sind angeschnitten. In dem Bild scheint somit eine authentische Situation dokumentiert, die im Unterschied zu zahlreichen anderen Kriegsbildern nicht im Verdacht der Inszenierung steht.

Ihre Wirkung entfaltet die Aufnahme darüber hinaus vor allem durch ihre narrative und zeitlich verdichtende Struktur. Es wird nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern mehrere Phasen einer Handlung werden bildlich zu einem Augenblick zusammengeführt. Die Fotografie bringt gleichsam einen Zeitablauf zur Abbildung. Die flüchtenden Kinder erscheinen diagonal im Bildraum gestaffelt. Ihre Positionen zeigen drei Phasen des Vorbeilaufens, wodurch der Raum zeitlich gegliedert ist. Die Kinder kommen dem Betrachter im doppelten Sinne entgegen: Sie laufen auf den Betrachter zu und wirken durch ihre Fluchtbewegung von rechts hinten nach links vorne gleichzeitig der traditionellen Leserichtung entgegen, wodurch zusätzliche Aufmerksamkeit erzeugt wird. Durch die Abbildung eines furchtbaren Augenblicks, der sich im Weinen und Schreien der Kinder offenbart, wird der Handlungsablauf zeitlich verdichtet. Bei der Fotografie handelt es sich zugleich um ein narratives Bild. Der aufsteigende Rauch im Bildhintergrund zeigt dabei Ursache und Ausgangspunkt der Flucht. Der Standpunkt des Betrachters mag als Endpunkt der Fluchtbewegung gedeutet werden. Indem die Kinder fast frontal auf den Betrachter zulaufen, wird dieser zur Stellungnahme gezwungen. Die Funktion der Soldaten, die sich zwischen den Kindern und der Rauchwolke befinden, bleibt unklar. Dass auch sie Opfer sind, ist dem Betrachter nicht präsent. Sie fungieren viel-

[19] Dies und das Folgende orientiert sich an Hellmolds mustergültiger Interpretation.

mehr allgemein als konträre, den Krieg verkörpernde Zeichen, können fälschlich aber auch als Verantwortliche der abgebildeten Situation gedeutet werden.

Die emotionale Ansprache des Betrachters wird zudem durch die Konzentration wesentlicher Bildaussagen in einer so genannten Gebärdefigur erzielt. Darunter versteht die Kunstgeschichte eine einzelne Person oder eine Personengruppe, deren gesamte Gebärde – Körperhaltung, Gestik und Mimik – von einem Affekt geprägt ist und ein existenzielles Gefühl zum Ausdruck bringt. Dabei scheint sich der ganze Körper der Person dem Betrachter mitzuteilen. In unserem Beispiel wurde dieses Bildmuster – wie noch zu zeigen ist – erst nachträglich durch Beschneidung des rechten Bilddrittels hergestellt. Der gesamte Körper der kleinen Kim Phúc scheint sich dem Affekt unterzuordnen. Die Gebärden der Kinder können als spontane Körpersprache im Moment ihrer physischen und psychischen Überwältigung wahrgenommen werden. Sie teilen dem Betrachter mit, dass diese Körper nicht länger einer bewussten Steuerung unterliegen, sondern nur mehr als Objekt des Affekts reagieren. Durch die Fokussierung auf das (namentlich identifizierbare) Opfer, verstärkt durch die Nacktheit des Mädchens, appelliert das Bild an das Gefühl des Betrachters, an seine Fähigkeit zur Teilnahme und Empathie. Die Gebärdefigur liegt kompositorisch exakt im Bildmittelpunkt. Die Augen Kim Phúcs und die Köpfe der größeren Kinder befinden sich exakt auf der Horizontlinie, die den Bewegungsraum der Figuren vom rauchgeschwärzten Himmel im Hintergrund trennt. Vertikal gliedert sich das Bild in drei Streifen von gleicher Breite, die durch drei Figurengruppen ausgefüllt werden, wodurch jedem Kind im Vordergrund eine Assistenzfigur im Hintergrund zugeordnet erscheint.

Das Bild evoziert schließlich eine synästhetische Wahrnehmung. Darunter wird das Hervorrufen eines bestimmten Sinneseindrucks durch die Reizung eines anderen Sinnesorgans verstanden. Hier erzeugt die visuelle Gebärdefigur die akustische Imagination von Schreien und Hilferufen. Zwar hört der Betrachter die Schreie der Kinder nicht, vermag sich diese aber konkret vorzustellen, wodurch er zusätzlich in das Bildereignis involviert wird. Mit dem Rauch im Hintergrund werden weitere Lärmgeräusche wie der Krach von Explosionen und loderndem Feuer beim Betrachter hervorgerufen. Zugleich schafft der Rauch einen imaginären Bildraum außerhalb des Bildes selbst; er suggeriert die Existenz eines Bombenflugzeuges bzw. allgemein einer größeren Gefahr.

Lassen sich zur Wirkung des Bildes auf Menschen in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen auch kaum differenzierte Aussagen treffen, so kann seine Hauptwirkung auf die Betrachtenden doch darin gesehen werden, dass diese regelrecht in das Geschehen involviert werden. Die Eindringlichkeit der Gebärdefigur, ihre appellative Ausrichtung zu den Betrachtenden hin, die kompositorische Struktur des Bildes, die Evokation einer synästhetischen Wahrnehmung, die Erzeugung eines imaginären Bildraumes außerhalb des Bildes – all dies sind Bildmittel, die die Betrachter gleichsam in das Bildgesche-

hen hineinziehen. Damit reiht sich Uts Foto in eine Tradition der modernen Kriegsfotografie ein, die versucht, die räumliche Kluft zwischen Front und Heimat zu überbrücken und das Publikum zuhause visuell und/oder virtuell an den Ereignissen am Kampfgeschehen teilhaben zu lassen.[20] Politisch bleibt die Wirkung einer solchen Schein-Teilhabe indes ambivalent. Einerseits kann auf diese Weise zwar eine Entfremdung zwischen Militär und Gesellschaft vermieden werden, andererseits aber werden die produzierten Bilder dem privatfamiliären Diskurs mit seinen gänzlich anderen moralischen Bewertungsmaßstäben unterworfen. Dies dürfte auch im Falle des Bildes der kleinen Kim Phúc geschehen sein, wobei die Betrachter der konkrete militärisch-politische Kontext der abgebildeten Situation kaum interessiert haben dürfte, sondern die Fotografie vermutlich ganz allgemein und von der Situation unabhängig als Synonym für den Schrecken des Krieges und der Gewalt gedeutet worden ist.

Ikonographisch ist der Blick der Betrachter auf das Foto der kleinen Kim Phúc nicht voraussetzungslos, sondern besitzt Vorbilder in der Malerei und der Fotografie, was die Bildwirkung zusätzlich verstärkt haben dürfte. Die Fotografie knüpft an Edvard Munchs bekanntes Gemälde „Der Schrei" von 1893 an.[21] Kaum ein anderes Bild der Kunstgeschichte hat das Phänomen der Angst als eines existenziellen menschlichen Zustandes so unmittelbar zum Ausdruck gebracht wie dieses Gemälde. Auch hier kommt ein völlig verängstigter, schreiender, Hilfe suchender Mensch mit weit geöffnetem Mund in fast identischer Laufrichtung direkt auf den Betrachter zu. Wie wir aus der Kunstgeschichte wissen, haben aktuelle Bilder eine größere Aufmerksamkeitschance, wenn sie an solche Vor-Bilder anzuknüpfen vermögen.

Fotografiegeschichtlich zählt die Aufnahme Nick Uts, wie der Kunsthistoriker Peter Burke hervorgehoben hat, zu jenen Bildern des 20. Jahrhunderts, mit denen sich ein neuer Blick auf den Krieg „von unten" verbindet.[22] Unter den Bildern des Vietnamkrieges reiht sie sich ein in die Gruppe der (Täter-)Opfer-Aufnahmen von Fotografen wie Eddie Adams, Kyiochi Sawada und Ronald Haeberle, die den Vietnamkrieg insgesamt charakterisieren und ihm seine spezifische ästhetische Kennung gegeben haben.[23]

[20] Ausführlich Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.

[21] Interessanterweise hat ausgerechnet die *BILD*-Zeitung vom 30.11.1999 auf diesen Zusammenhang hingewiesen und die Fotografie Nick Uts im Stile Munchs von einem Grafiker neu gestalten lassen: <http://www.laurentianum.waf-online.de/bild/bi1972a.htm>.

[22] Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, S. 171.

[23] Siehe Paul, *Bilder des Krieges* (Anm. 20), S. 324ff., S. 352ff.

3. Publikations- und Rezeptionsgeschichte

Wenige Sekunden nach dem Foto von Nick Ut entstand diese Aufnahme, auf der sich Kim Phúc bereits beruhigt hat. Die Kinder erscheinen hier regelrecht als Getriebene der Medien. Vermutlich handelt es sich um ein Standbild aus dem Filmstreifen des NBC-Kameramannes Le Phuc Dinh. Das Bild wird von der Agentur Corbis vertrieben, allerdings ohne präzisen Hinweis auf den Fotografen. (Foto: Bettmann/CORBIS)

Ikonographische und kunsthistorische Betrachtungsweisen vermitteln zwar wichtige Hinweise zum Wirkungspotenzial des Bildes. Über die genauen Produktions- und Rezeptionszusammenhänge aber verraten sie nichts oder verbreiten hierüber selbst wiederum nur Fehlinformationen und Spekulationen.[24] Anders als gemeinhin vermutet wird und das Bild selbst suggeriert, ist dessen Wirkung nicht Ausdruck eines spontanen und zufälligen Prozesses, sondern Resultat eines medial bewusst herbeigeführten „Framings". Als Frames werden Interpretationsmuster verstanden, die helfen, „neue Ereignisse und Informationen sinnvoll einzuordnen und effizient zu bearbeiten". Sie strukturieren die Beurteilung von Sachverhalten, „indem sie bestimmte Aspekte in den Vordergrund rücken und andere vernachlässigen. Dadurch wer-

[24] So wird auch Hellmold, Warum diese Bilder? (Anm. 18), S. 46, selbst Opfer der Behauptung, bei dem Angriff auf das Dorf Trang Bang habe es sich um einen amerikanischen Napalmangriff gehandelt.

den bestimmte Entscheidungen und Bewertungen nahegelegt."[25] Am Beispiel der hier vorgestellten Fotografie lassen sich verschiedene Schritte dieses Framing-Prozesses rekonstruieren: die Auswahl des Bildes und ein damit verbundener gezielter Tabubruch in der bisherigen Ikonographie des Krieges, die Beschneidung des Bildes am rechten Rand sowie eine zusätzliche Bedeutungsaufladung durch beständiges Zitieren des Motivs.

Aus der großen Zahl der Aufnahmen, die Nick Ut in Trang Bang gemacht hatte, wählte man noch am selben Tag am Leuchttisch im Saigoner AP-Büro das Foto Nr. 7a mit der weinenden und nackten Kim Phúc aus. Dabei handelte es sich um ein typisches Opferbild des Krieges. Nicht zur Veröffentlichung geeignet erschienen diejenigen Bilder, die nur wenige Sekunden später entstanden waren und ein bezeichnendes Licht auf die Rolle der Medien im modernen Krieg werfen. Sie zeigen Kim Phúc, die sich in der Zwischenzeit beruhigt hatte, sowie zwei Fotografen und zwei weitere Kameramänner (zum Teil in ziviler Kleidung, zum Teil in militärischer Uniform), von denen allerdings wie auf dem ausgewählten Bild niemand irgendwelche Anstalten machte, den Kindern zu Hilfe zu kommen. Diese erscheinen eher als Getriebene der Medien denn als Opfer des Kriegsschreckens im Bildhintergrund. Berücksichtigt man, dass eine ganze Reihe weiterer Fotografen und Kameramänner wie auch Nick Ut nicht zu sehen sind, weil diese die Situation nutzen wollten, um die Kinder frontal ins Bild zu bekommen, wird der Eindruck noch verstärkt, dass die Kinder zwischen die Fronten der Medien geraten sind. Auf der NBC-Filmsequenz ist kurz eine Gruppe von etwa zwölf Bildreportern zu sehen, die sich wie eine lebende Barriere noch im Rücken von Nick Ut formiert haben, um das Geschehen festzuhalten. Erst später eilten Soldaten und Journalisten den Kindern zu Hilfe und reichten dabei auch der kleinen Kim einen Umhang und Wasser. Anders als Nick Ut später immer wieder behauptete, bilden gerade diese Aufnahmen weniger „den Krieg an sich" ab als vielmehr das Verhalten der Medienvertreter gegenüber den Opfern.

Nur selten sind diese Fotos gezeigt worden. So wurde im „stern"-Buch „Bilder vom Krieg" ein Ausschnitt aus der Aufnahme publiziert, in der die Kinder regelrecht als Opfer der Medien erscheinen. Die entsprechende Bildlegende lautet knapp: „Trang Bang 1972: Die Allgegenwart der Massenmedien im Vietnamkrieg".[26] Fälschlicherweise ordneten die Autoren die Aufnahme allerdings dem französischen Fotografen Henry Huet zu, der bereits im Dezember 1971

[25] Bertram Scheufele, Visuelles Medien-Framing und Framing-Effekte. Zur Analyse visueller Kommunikation aus der Framing-Perspektive, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln 2001, S. 144-158, hier S. 144.

[26] Rainer Fabian/Hans Christian Adam, *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage*, Hamburg 1983, S. 41; eine vollständige, unbeschnittene Variante dieser Aufnahme findet sich unter <http://site.www.umb.edu/forum/1/DANA/member/Forums/51481769.html>.

in Laos ums Leben gekommen war. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Aufnahme um ein Standbild aus dem 16mm-Streifen von NBC.[27] Tatsache ist, dass das Bild heute von der Bildagentur Corbis in drei Varianten unter dem Titel „Children Fleeing from Napalm" bzw. „Children Flee From Their Homes" vertrieben wird, dabei zweimal ohne Hinweis auf den Bildproduzenten und einmal mit der Angabe „Nick Ut" als Fotograf.

Verbunden mit der Auswahl des später um die Welt gehenden Bildes war ein kalkulierter Tabubruch, wie Horst Faas im Rückblick berichtete: „Nick and Ishizaki prepared a selection of eight 5x7 inch prints for the next ‚radio photo cast' at 5 PM – but an editor at AP rejected the photo of Kim Phuc running down the road without clothing because it showed frontal nudity. Pictures of nudes of all ages and sexes, and especially frontal views were an absolute nono at the Associated Press in 1972. While the argument went on in the AP bureau, writer Peter Arnett and Horst Faas [...] came back from an assignment. Horst argued by telex with the New York headoffice that an exception must be made, with the compromise that no close-up of the girl Kim Phuc alone would be transmitted. The New Yorker photo editor, Hal Buell, agreed that the news value of the photograph overrode any reservations about nudity."[28] Da man Schatten auf dem Körper Kim Phúcs als Schamhaare hätte deuten können, wurde der Abzug laut Denise Chong auf Bitte von Faas leicht retuschiert und damit entschärft.[29]

Für die geplante Veröffentlichung ließ man das Foto Nr. 7a zusätzlich beschneiden. Das gesamte rechte Drittel des ursprünglichen Bildes, das am Straßenrand weitere Fotografen in militärischer Uniform zeigt, von denen einer gerade den Film seiner Kamera wechselt, aber keiner bereit ist, den verängstigten und weinenden Kindern zu helfen, fiel der Schere zum Opfer. Auch dieses nur selten publizierte unbeschnittene Bild[30] hätte einen kritischen Hinweis auf das Verhalten der Medienvertreter geliefert und erschien für eine aktuelle Veröffentlichung demnach wenig geeignet. Mit der Fokussierung auf das nackte Mädchen und ihr schmerzverzerrtes Gesicht bedienten die Beteiligten gleichsam anthropologische Bedürfnisse des Publikums nach Bildern leidender und nackter Körper. Folgt man Susan Sontag, so ist „der Appetit auf Bilder, die Schmerzen leidende Leiber zeigen, fast so stark wie das Verlangen nach Bildern, auf denen nackte Leiber zu sehen sind".[31] Das ausgewählte Bild vereinte

[27] So Armin Hemberger, „Wie in einem Feuerofen". Information, Irreführung und Manipulation durch Bilder im Vietnamkrieg 1972, in: *Praxis Geschichte* 14 (2004) H. 4, S. 10-13.
[28] Horst Faas/Marianne Fulton, How the Picture Reached the World, online unter URL: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng4.htm>.
[29] Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 98.
[30] Es findet sich bei Knightley, *The Eye of War* (Anm. 2), S. 202, und auf dem Cover des Buches von Marie-Monique Robin, *Die Fotos des Jahrhunderts. Das Buch zur arte-Serie,* Köln 1999.
[31] Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 50.

effektvoll beide Sujets. Nach der Auswahlentscheidung, der Festlegung des Bildausschnitts und dem Retuschieren des Abzuges wurde das Foto auf elektronischem Wege Zeile für Zeile zunächst nach Tokio und von dort weiter nach New York und London übermittelt, von wo aus das Bild an AP-Büros und Zeitungsredaktionen in aller Welt ging.

Das ursprüngliche Foto Nr. 7a aus dem Kontaktstreifen des Fotografen Nick Ut vom 8.6.1972

Erstmals publiziert wurde die beschnittene Momentaufnahme bereits am folgenden Tag, dem 9. Juni 1972, auf der Titelseite der „New York Times" zu einem Bericht von Fox Butterfield. In seinem Artikel „South Vietnamese Drop Napalm on Own Troops" heißt es einleitend: „Standing in the company command post here today, Sgt. Nguyen Van Hai watched ingredulously as a South Vietnamese plane mistakenly dropped flaming napal, right on his troops and a cluster of civilians. In an instant five women and children and half a dozen South Vietnamese soldiers were badly burned, their skin peeling off in huge pink and black chunks." Andere Zeitungen wie die Pazifik-Ausgabe von „Stars and Stripes" (10. Juni 1972) platzierten Uts Foto neben einer Aufnahme der einschlagenden Napalmbombe und unter der Überschrift „A Misplaced Bomb... And a Breath of Hell" zu einem Artikel von Peter Arnett. Obwohl das Bild in den begleitenden Texten in den richtigen historischen Kontext gerückt und das Mädchen Kim Phúc als Opfer eines „friendly fire" dargestellt wurde, verblasste schon bald die Erinnerung an diese Zusammenhänge. Das Bild erwies sich als stärker und verdrängte mit zunehmendem zeitlichem Abstand die konkreten historischen Zusammenhänge.

Die große Resonanz, die das Foto vor allem in den USA fand, lag unter anderem darin begründet, dass es die konträren Lager gleichermaßen bediente: Die Befürworter eines weiteren Militärengagements in Vietnam konnten sich mit dem Bild identifizieren, da sie es als Beleg ihrer Kritik der „Vietnamisierung" des Krieges deuten konnten – Südvietnam sei gar nicht in der Lage, den Krieg erfolgreich zu Ende zu führen. Die Kriegsgegner und Pazifisten wiederum bestätigte die Fotografie in ihrer generell ablehnenden Haltung gegenüber dem Krieg in Vietnam und dem Krieg im Allgemeinen.

Eine zusätzliche Bedeutungsaufladung erfuhr die Fotografie schon 1972 durch ihre Verwendung im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf gegen Richard Nixon sowie durch die Tatsache, dass „Life" sie in der letzten Ausgabe

vom 29. Dezember 1972 als eines der denkwürdigsten Bilder dieses ereignisreichen Jahres noch einmal abdruckte. Um den emotionalen Eindruck zu dämpfen, hatte die Redaktion neben das Foto der nackten Kim Phúc ein Porträt des nun wieder lächelnden Mädchens gestellt und über den Genesungsprozess des Kindes berichtet. Den vorläufigen Höhepunkt der Rezeptionsgeschichte bildete 1973 schließlich die Verleihung des Pulitzer-Preises an Nick Ut für sein beschnittenes Bild aus Trang Bang.[32] Weitere Preise wie der World Press Photo Award, der George Polk Memorial Award sowie der Award der Associated Press Managing Editors folgten.

Von den insgesamt acht Kodak-Rollen mit mehr als 240 Aufnahmen, die Ut am 8. Juni 1972 verschossen hatte, sind ganze 31 Negative erhalten geblieben. Der Rest ging vermutlich noch in Saigon verloren. 12 Negative werden heute in einem Safe von AP unter dem Titel „Kim Phuc incident" archiviert, darunter jenes Bild, für das Ut den Pulitzer-Preis erhielt. Da es im oberen Bildteil einen größeren Kratzer aufwies, wurde es digital rekonstruiert. Abzüge für Presseveröffentlichungen werden nur mehr von diesem digital bearbeiteten Bild angefertigt. Weitere 19 Negative befinden sich im Privatarchiv des Fotografen.

4. Legendenbildung und Mythologisierung

Jedem großen Krieg des 20. Jahrhunderts folgte ein Kampf um die visuelle Erinnerung, in dem die zeitgenössischen Bilder umgedeutet, mit neuen Narrativen überschrieben und zum Teil in völlig neue Zusammenhänge gestellt wurden.[33] Angesichts des Vietnamtraumas kam diesem Deutungskampf in den USA – ähnlich wie in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg – eine besondere Bedeutung zu. Aber auch in Europa wurden die Bilder aus Vietnam beständig neu verwendet und interpretiert. Eine weitere Verengung des Bildausschnitts auf die nackte Kim Phúc sowie eine Herauslösung des Bildes aus seinem Entstehungszusammenhang öffneten Fehldeutungen Tür und Tor. Sie begründeten die weitere Karriere des Bildes als überzeitlicher fotografischer Ikone für Krieg und Gewalt bzw. als eines weltweiten Symbols der Anti-Kriegs-Bewegung.

Nach 1972 wurde das Bild oftmals ganz ohne erläuternden Text publiziert. Vor allem auf den Coverseiten von Büchern erschien es nun als reduziertes Symbol des schmutzigen Vietnamkrieges. Zwei Beispiele – beide aus dem Jahr 1999 – mögen dies belegen. Denise Chongs sehr erfolgreiches Buch „The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, the Photograph, and the Vietnam War" fokussierte in einem Teil seiner Auflage ganz auf das Bild des nackten Mäd-

[32] Siehe *Zeitbilder. 45 Jahre Pulitzer-Preis-Fotografie*, Köln 2000, S. 102f.

[33] Siehe Susan L. Carruthers, *The Media at War: Communication and Conflict in the Twentieth Century,* Houndmills 2000, S. 244; Paul, *Bilder des Krieges* (Anm. 20).

chens und blendete alle anderen Personen durch Beschnitt aus. Kim Phúc schien sich hier regelrecht vor den Soldaten im Bildhintergrund auf der Flucht zu befinden. In Kombination mit dem Untertitel des Buches lautete das neue Narrativ: Im schmutzigen Vietnamkrieg haben Soldaten selbst vor wehrlosen Kindern nicht Halt gemacht. Eine ähnliche Aussage legte das Cover des 1999 in der Reihe „Verbrechen gegen die Menschlichkeit" des Frankfurter Zambon-Verlages erschienenen Bandes „Abels Gesichter. Vietnam – Bilder eines Krieges" nahe. Aus Gründen des Layouts sowie in dramatisierender Absicht wurde die über das gesamte Cover laufende, gelb-grünlich eingefärbte Fotografie zunächst gespiegelt. Die das Mädchen begleitenden Kinder wurden angeschnitten, und die nackte Kim Phúc wurde durch einen weißen Rahmen zusätzlich herausgestellt. Kein Wunder war es dann, dass Susan Sontag in ihrem viel beachteten Essay „Das Leiden anderer betrachten" die Aufnahme Nick Uts zum authentischen Bild schlechthin und zum „Inbegriff der Schrecken des Vietnamkrieges" erklärte.[34]

Noch einen Schritt weiter waren bereits 1983 die Herausgeber des schon erwähnten „stern"-Buches „Bilder vom Krieg" gegangen, die das Bild so beschnitten, dass nur mehr Kim Phúc mit ihren beiden Brüdern auf der Flucht vor dem Schatten eines Soldaten im Hintergrund zu sehen war.[35] Der Buchtitel verwandelte das Bild zu einem allgemeinen visuellen Symbol des modernen Krieges. Vollständig entkonkretisiert erschien das Foto auch 1998 auf dem Cover des „Spiegel" – zum Auftakt der Serie „Das 20. Jahrhundert".[36] Das weinende und nackte Mädchen befand sich im kompositorischen Zentrum des Covers unter dem Atompilz und dem Eingangstor von Auschwitz, eingekeilt zwischen zentralen Persönlichkeiten des 20. Jahrhundert wie Hitler, Lenin, Bill Gates und Adenauer.

Ähnlich wie Eddie Adams' Fotografie der Exekution eines Vietcong auf offener Straße 1968 in Saigon wurde auch Uts Aufnahme zum Gegenstand künstlerischer Produktion – zum Beispiel in der Arbeit des französischen Künstlers Jean-Luc Verna, der in seinem Bild „Nick Ut, Kim Phuc Phan Thi, Sud-Vietnam, 8 juin 1972" aus dem Jahr 2001 in provozierender Absicht vollständig auf die zur Abstraktion geronnene Gebärdefigur des nackten Mädchens fokussierte und einen tänzelnden nackten Mann in der Position Kim Phúcs ablichtete.[37]

[34] Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* (Anm. 31), S. 68.
[35] Fabian/Adam, *Bilder vom Krieg* (Anm. 26).
[36] *Spiegel*, 2.11.1998; siehe die Abbildung unter <http://service.spiegel.de/digas/servlet/epaper?Q=SP&JG=1998&AG=45&SE=1>.

Verbunden mit der Entkontextualisierung und symbolischen Verallgemeinerung des Bildes waren eine Reihe von falschen historischen Zuordnungen und Fehldeutungen. Frühzeitig entstand die zählebige, vermutlich von der internationalen Anti-Kriegs-Bewegung aufgebrachte Legende, der Angriff auf Trang Bang sei von amerikanischen Kommandeuren angeordnet und von US-Piloten geflogen worden. Massenwirksam kolportiert wurde sie in Deutschland vor allem von ZDF-Chefhistoriker Guido Knopp (siehe hierzu unten, Teil 6). Selbst die „Frankfurter Rundschau" behauptete noch 2003 in einem Artikel über den Einsatz von Napalm im Irak: „Damals ging das Bild des vietnamesischen Mädchens Kim Phúc um die Welt, das am 8. Juni 1972 Opfer eines Napalm-Angriffs der USA wurde."[38]

Darüber hinaus wurde und wird immer wieder die Auffassung verbreitet, Uts Bild habe geholfen, den Einsatz der USA in Vietnam zu beenden. Mit seiner Aufnahme habe Ut nicht nur die öffentliche Perspektive auf den Vietnamkrieg verändert, sondern „mehr dazu beigetragen, den schrecklichen Krieg in Vietnam zu beenden, als viele politische Bemühungen und Konferenzen".[39] Im Vorwort zur deutschen Ausgabe des Buches von Denise Chong behauptete der ehemalige „stern"-Kriegsberichterstatter Perry Kretz 2001, das Foto seines AP-Kollegen Nick Ut habe in „seiner schonungslosen Unmittelbarkeit den Verlauf des Vietnamkrieges [ver]ändert", denn den Amerikanern und der gesamten Weltöffentlichkeit sei durch dieses Bild klar geworden, „was das ‚militärische Engagement' der USA in Vietnam anrichtete – darüber hinaus, was jeder Krieg unter der zivilen Bevölkerung anrichtet".[40] Unter dem Motto „War Photos That Changed History" wurde das Foto 2004 schließlich in eine Galerie geschichtsmächtiger Aufnahmen eingereiht – zusammen mit Matthew Bradys frühem Bild der Gefallenen des Amerikanischen Bürgerkrieges, Eddie Adams' Foto von der Tötung eines Vietcong 1968 in Saigon, den Aufnahmen Ronald Haeberles vom US-Massaker 1968 in My Lai, dem Bild eines geschändeten amerikanischen Soldaten 1983 in den Straßen von Mogadischu sowie dem Digitalfoto der Gefreiten Lynndie England 2004 im Gefängnis von Abu Ghraib.[41] In solchen Behauptungen und Vergleichen wurde dem Medium Fotografie die Kraft zugesprochen, gleichsam aus sich selbst heraus politische Veränderungen zu bewirken. Weitestgehend ungehört blieben demgegenüber die Anmerkun-

[37] Siehe die Abbildung unter <http://www.airdeparis.com/verna/photos/viet.html>. Mit der zu einem abstrakten Symbol geronnenen Gebärdefigur wirbt seit 1998 auch die KIM-Foundation für ihre Arbeit; siehe die Animation unter <http://www.kimfoundation.com>.

[38] Daniel Herrmann, USA warfen in Irak Napalm, in: *Frankfurter Rundschau*, 8.8.2003; ähnlich *Flensburger Tageblatt,* 29.4.2005.

[39] Lotte Bormuth, Gottes Liebe besiegt allen Hass, online unter URL: <http://www.marburger-medien.de/shop/index.php?Content=produktdetail&ID=421>.

[40] Perry Kretz, in: Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 5.

[41] Michael Browning, War photos that changed history, in: *Palm Beach Post*, 12.5.2004, URL: <http://palmbeachpost.com/news/content/news/special_reports/war_photos/history.html>.

gen des Vietnam-Veteranen Ronald N. Timberlake, der im Internet immer wieder auf die historischen Fakten verwies. Er trat der weit verbreiteten Sicht entgegen, Uts Bild habe dazu beigetragen, den Krieg zu beenden. Vielmehr habe es zu dieser Zeit gar keine US-Bodentruppen mehr in der umkämpften Region gegeben.[42]

5. „Hijacking the history": Neue Narrative und Mythen

Nachdem Kim Phúc mit ihrer jungen Familie 1992 in Kanada Asyl beantragt und erhalten hatte, wurde sie rasch zum Medienereignis – so bekannt waren ihr Bild und ihre Geschichte. Erneut ging eine Fotografie um die Welt, die die Erinnerung an das nackte schreiende Mädchen von 1972 reaktivierte. Für seine Nahaufnahme der erwachsenen, ihren kleinen Sohn auf dem Arm haltenden Kim Phúc mit der vernarbten Brandwunde auf der linken Schulter erhielt der Fotograf Joe McNally 1996 den World Press Photo Award in der Kategorie „Image of Survival".[43] Nun begann eine Geschichte mit völlig neuen Narrativen, die nur zu sehr den Bedürfnissen eines Teils der nach wie vor unter dem Vietnamtrauma leidenden amerikanischen Gesellschaft entsprach.

Am 11. November 1996, dem Veterans Day, kam es am Vietnam Memorial in Washington zu einem durch ein kanadisches Fernsehteam arrangierten Treffen von Kim Phúc und dem Vietnam-Veteranen John Plummer, der von sich behauptete, der Verantwortliche des Bombenangriffs auf Trang Bang gewesen zu sein. Die Szene hätte melodramatischer nicht sein können. Mit den Worten „Ich verzeihe, ich verzeihe" begegnete Kim Phúc dem ehemaligen US-Captain, der seit 1990 Pfarrer einer kleinen Methodistengemeinde in den USA war.[44] So war ein neuer Mythos geboren und die Geschichte zur abschließenden religiösen Deutung freigegeben. Als erster griff Jan Scruggs, Memorial Fund Founder und Methodisten-Funktionär, die Geste des Verzeihens publizistisch auf.[45] In Dutzenden von Artikeln und Fernsehinterviews bezichtigte sich Plummer wiederholt seiner Verantwortlichkeit für das Bombardement vom 8. Juni 1972 – eine Geschichte, an die er schließlich wohl selbst glaubte. Plummer bekannte sich dazu, so massiv unter dem Vietnamtrauma gelitten zu haben, dass er alkoholkrank geworden sei und zwei Ehen aufgrund seiner psychischen Verfasstheit gescheitert seien. Auch bildlich wurde die Geste der Verzeihung in einer Fotografie der beiden sich umarmenden Akteure umgesetzt.

[42] Ronald N. Timberlake, The Myth of the Girl in the Photo (November 1997), online unter URL: <http://hometown.aol.com/ecperry/myth1.html>.
[43] Siehe <http://pdngallery.com/legends/legends5/editorial/6.html>.
[44] Vgl. die Beschreibung der Szene bei Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 436f.
[45] Jan Scruggs, Vietnam and Veterans Day: A child of war forgives, in: *Opinion USA – USA Today*, 11.11.1996.

„A photograph which encapsulated horror resulted in forgiveness, but the photograph of Kim and John together shows them wreathed in the smiles of that forgiveness. It is both inspirational and a triumph."[46]

Kim Phúc 2003 als UNESCO-Friedensbotschafterin auf einer Veranstaltung aus Anlass des internationalen Friedenstages in Luxemburg. Die Fotografie von 1972 (vor dem Lesepult) bestätigt gleichsam die Authentizität und Bedeutung der Referentin. (Foto: KIM-Foundation)

Im Glanze der Versöhnungs- und Vergebungsgeste „sonnten" sich auch Dritte. 1997 entstand in Kanada die Fernsehdokumentation „Kim's Story: The Road From Vietnam", in der Plummer einmal mehr erzählte, wie er das Bild der nach Kanada geflohenen Kim Phúc im Fernsehen gesehen und das innere Bedürfnis verspürt habe, sich bei seinem „Opfer" von damals zu entschuldigen. Höhepunkt auch dieses Filmes war die Versöhnungsgeste.[47] Für ihren Film, der von zahlreichen US-Sendern und in weiteren 30 Ländern ausgestrahlt wurde, erhielt die Autorin Shelley Saywell die „Gandhi Silver Medal" der

[46] *This is Plymouth*, 14.6.2004.
[47] Siehe <http://www.peace.ca/kimstory.htm>.

UNESCO „for promoting the culture of peace“ und wurde noch mit zahlreichen weiteren Preisen überhäuft. Kolportiert wurde die Vergebungs- und Versöhnungsszene darüber hinaus in dem ansonsten gut recherchierten, erstmals 1999 in den USA erschienenen Buch von Denise Chong.[48]

Als Reaktion auf ihre große öffentliche Geste der Vergebung ernannte die UNESCO Kim Phúc am 10. November 1997 zur ehrenamtlichen Botschafterin für eine Kultur des Friedens. Ihre Aufgabe sei es, die Überzeugung zu verbreiten, „dass Versöhnung, gegenseitiges Verständnis, Dialog und Verhandlung nötig sind, um Konfrontation und Gewalt zu ersetzen“.[49] In der Laudatio hieß es: „Kim Phúc is a living symbol throughout the world of the atrocity of war. These horrors must be transformed into a symbol of reconciliation worldwide.“[50] Als Botschafterin des Friedens und der Versöhnung war Kim Phúc nun gern gesehene Rednerin in allen Teilen der Welt. Ein selbstreferenzielles System war entstanden, in dem sich Medien und das bekannte Opfer von damals gegenseitig benötigten. Dass die Geschichte der Vergebung letztlich auf einer Fiktion basierte und in der amerikanischen Öffentlichkeit zunehmend Zweifel an Plummers Bekenntnis auftauchten,[51] passte allerdings nicht in das moderne Medien-Märchen, wie es fortan besonders die UNESCO und die KIM-Foundation transportierten.

Unter dem Titel „Hijacking the history of the Vietnam veteran“ sah sich Vietnam-Veteran Timberlake nach dem Erscheinen des Buches von Denise Chong 1999 erneut zu einer Klarstellung veranlasst. Er unterstellte den Kolporteuren der Legende nun gar kommerzielle Interessen: „If a picture speaks a thousands words, most of the words now associated with this photo are false or misleading. It is a counterfeit commercial parable to generate maximum donations. It relies not on what actually occured in 1972, but on dramatic fabrications that appear to have been invented specially to enhance the impact of the Canadian produced documentary, and increase revenues for certain foundations.“[52]

Nachdem auch Plummers ehemalige Vorgesetzte bestätigt hatten, dass dieser in keiner Weise an den Ereignissen von 1972 beteiligt gewesen war und sich darüber hinaus der südvietnamesische Pilot gemeldet hatte, sah sich Plummer

[48] Chong, *Das Mädchen hinter dem Foto* (Anm. 10), S. 105ff.
[49] Zit. nach ebd., S. 441f.
[50] Zit. nach der Website der KIM-Foundation: <http://www.kimfoundation.com>.
[51] Timberlake, The Myth of the Girl in the Photo (Anm. 42); Reed Irvine/Joe Goulden, Energetic Vietnam Veteran Exposes a Big War Lie (15.1.1998), online unter URL: <http://www.opinioninc.com/aim/1998/011598.html>; Veteran's admission to napalm victim a lie, in: *Baltimore Sun*, 14.12.1997; Horst Faas/Marianne Fulton, After The War Ended. Who Dropped the Bombs?, online unter URL: <http://digitaljournalist.org/issue0008/ng5.htm>.
[52] Ronald N. Timberlake, The Fraud Behind The Girl in The Photo. Hijacking the history of the Vietnam veteran (Januar 1999), online unter URL: <http://www.mystae.com/reflections/vietnam/myth.html>.

gezwungen, seine Aussagen zu relativieren. Er habe die Attacke nicht angeordnet, sondern lediglich koordiniert. Gleichzeitig waren allerdings auch Archivdokumente aufgetaucht, die belegten, dass es in der Region um Trang Bang 1972 gar keine US-Berater mehr gegeben hatte. Plummers „Korrektur" erschien auf einer Methodisten-Website, die dennoch grundsätzlich an Plummers Story festhielt, ließ sich mit ihr doch trefflich der christliche Mythos der Vergebung und Versöhnung transportieren. Und auch Plummer kam von seiner Geschichte nicht los. In der 1998 ausgestrahlten Videoproduktion „The Wall That Heals" behauptete er einmal mehr im Brustton der Überzeugung: „In 1972, I ordered an air strike."

6. „Glaubenskrieger": Guido Knopp, die „BILD"-Zeitung und die Kirche

An den Zeitgeschichtsproduzenten des ZDF schien die amerikanische Kontroverse spurlos vorübergegangen zu sein. Vielleicht hatte man die eigene Sendung schon abgedreht oder die Rechte an der kanadischen Fernsehproduktion für teures Geld mit den Interviews der beiden Beteiligten erworben und sich damit in Zugzwang gesetzt. Jedenfalls tischte Guido Knopp im Rahmen seiner TV-Serie „100 Jahre" die Story des John Plummer erneut auf.[53] Abgesehen davon, dass Knopps Beitrag von historischen Fehlern wimmelte und Personen falsch zuordnete, las sich die Story der Kim Phúc im ZDF-Originalton nun so: „Die Bauern in dem kleinen Dorf Trang Bang ahnen noch nichts von der drohenden Katastrophe. Der Krieg scheint hier weit weg. Doch zwei amerikanische Kampfflugzeuge sind bereits gestartet zu einer tödlichen Mission." Der Film verwendet vor allem das Material des NBC-Kameramannes Le Phuc Dinh, das immer wieder durch knappe Statements John Plummers und Kim Phúcs unterbrochen wird. Beide Protagonisten werden von Knopp als gleichberechtigte Opfer vorgeführt: Kim als Opfer des amerikanischen Angriffs von 1972 und der vietnamesischen Propaganda nach 1975; Plummer als psychisches Opfer, der unter dem Trauma des Krieges gelitten habe und in den Alkohol geflüchtet sei. Dramatischer Höhepunkt des Filmes ist die Versöhnungsgeste, die mit den Worten gekrönt wird: „John Plummer aber ist vergeben worden, als er sich mit seinem Opfer traf. [...] Am Ende fanden sie den Frieden."

In dem zeitgleich zur ZDF-Sendereihe erschienenen Buch „100 Jahre – Die Bilder des Jahrhunderts" legte das Knopp-Team noch einmal nach. Der dra-

[53] 100 Jahre – Kriegsschicksale des Vietnamkrieges am Beispiel von Kim Phúc und John Plummer, ZDF 1999; ähnlich auch die von Knopp moderierte Sendung „Apokalypse Vietnam" in der Reihe „ZDF History" vom 25.7.2004.

matisierten Version zufolge hatte Plummer nun selbst das Flugzeug geflogen, das den Napalm-Angriff auf Trang Bang geführt hatte. Das hatte sogar Plummer nie behauptet. Einleitend heißt es zur Geschichte des Bildes: „US-Pilot John Plummer zog seine ‚Skyraider' wieder hoch. Hinter ihm lag das südvietnamesische Dorf Trang Bang, das er mit seiner Fliegerstaffel gerade in ein Flammenmeer verwandelt hatte."[54] Die gesamte Szene wurde nun auch hier mit einem religiösen Narrativ überschrieben. Danach deutete die in der Zwischenzeit zum Christentum konvertierte Kim Phúc die Ereignisse von 1972 als gottgewollt und sinnhaft: „Gott hat mich an diesem Tag gebraucht. Mein ganzer Körper war verletzt, nur meine Füße nicht. So konnte ich weiterlaufen und das Bild ermöglichen. Es hat viele Menschen gerettet."[55] Die weltweite Veröffentlichung des Fotos habe schließlich dazu beigetragen, dass die USA und Nordvietnam einen Waffenstillstand vereinbart hätten. Wiederum markiert die Versöhnungsszene den krönenden Schluss: „Der Mann, der ihre Gesundheit auf dem Gewissen hat, ist heute ihr Freund. Der Pilot John Plummer floh vor dem Trauma seiner Schuld erst in den Alkohol, dann ließ er sich zum Pastor ordinieren. Auch Kim Phúc war mittlerweile zum Christentum konvertiert. 1996 begegneten sich Täter und Opfer als ‚Glaubensgeschwister' vor der Vietnam-Gedenkstätte in Washington. Ihre Umarmung hatte symbolischen Charakter. Im Frühjahr 1997 eröffneten Vietnam und die USA Botschaften in Hanoi und Washington."[56]

Auf der Basis der ZDF-Sendung erfuhr die Story durch die „BILD"-Zeitung eine weitere Popularisierung. Konzentriert bündelte das Massenblatt in einem Artikel vom 30. November 1999 dabei noch einmal alle Fehler und schiefen Deutungsmuster: „US-Pilot John Plummer verwandelte mit seiner Staffel das Dorf Trang Bang in Nordvietnam am 8. Juni 1972 in ein Flammenmeer. Sie warfen Napalm-Brandbomben ab, die eine Temperatur von mehr als 2.000 Grad entwickelten und praktisch nicht löschbar waren. Auf der Straße rannten Menschen um ihr Leben, darunter die neunjährige Kim Phuc. Sie riß ihre Kleidung vom Körper: ‚Ich dachte, mein Körper verbrennt von innen nach außen, und ich sah nichts mehr, nur Feuer überall.' Kim schrie vor Schmerzen. In diesem Moment drückte Fotoreporter Nick Ut auf den Auslöser. Das Foto schockte die Welt. Historiker sind heute der Meinung, daß es dazu beitrug, die Kampfeinsätze der Amerikaner zu stoppen. Südvietnam kapitulierte am 30. April 1975. [...] Pilot Plummer konnte das Vietnam-Trauma nicht überwinden. Er hatte quälende Alpträume, floh in den Alkohol. 1990 wurde er Pfarrer.

[54] Guido Knoop, *100 Jahre – Die Bilder des Jahrhunderts. Das Buch zur Serie*, München 1999, S. 310. Anders als die bibliographische Angabe suggeriert, handelt es sich bei dem Band um einen von Knopp herausgegebenen Sammelband. Der Text zum Bild des Mädchens Kim Phúc stammt von Markus Spieker.

[55] Zit. nach ebd., S. 311.

[56] Ebd.

1996 begegnete er Kim, die ebenfalls zum Christentum übergetreten war. Sie umarmten einander. ‚Ich habe ihm vergeben', sagte sie."

Unter der Überschrift „Gottes Liebe besiegt allen Hass" musste die Versöhnungsszene schließlich in einem Evangelistenmagazin zur Bestätigung religiöser Grundannahmen herhalten. Der „böse Geist" des Bildes von 1972 wurde mit dem neuen Bild der Vergebung „ausgetrieben", so das Blatt: „Der bewegendste Augenblick seines Lebens ist nun gekommen: John Plummer gesteht der jungen Frau, dass er der Offizier sei, der den Befehl zum Bombenabwurf gegeben habe. Er blickt Kim in die Augen und bittet sie um Verzeihung. Noch einmal durchleidet Kim in der Erinnerung die Schrecksekunden, in denen ihr das Napalm die Haut in Fetzen vom Leib löst. Sie sieht vor ihrem inneren Auge noch einmal die Glutwolke aus Feuer, Rauch und Entsetzen. Sie spürt den Schmerz der Verbrennungen und steht Todesängste aus. Sie fürchtet sich auch vor jeder neuen Operation. Aber Kim steht unter der Macht Christi. Sie zeigt Größe, reicht dem Bomberpiloten zur Versöhnung die Hand. Mit überzeugenden Worten macht sie ihm deutlich, dass sie ihm diese Schuld nicht länger anrechnen will. Ja, sie schließt diesen ehemaligen Offizier in ihre Arme. Ihre Liebe überwindet alle Regungen des Zorns und der Verbitterung. Sie spricht das lösende Wort: ‚Um Christi willen verzeihe ich dir'. Tief atmet der Hüne von Mann durch. Er weiß, was er der jungen Frau angetan hat, und begreift ganz neu Gottes großes Erbarmen."[57]

Es bleibt zu vermuten, dass religiöse Deutungen wie diese nicht die letzten gewesen sind, sondern dass das Bild des Mädchens Kim Phúc mit zunehmender Zeitdistanz für weitere Interessen funktionalisiert werden wird. Und angesichts des immer noch schwachen Stands der zeithistorischen Bildquellenforschung in Deutschland dürften auch die hier skizzierten falschen und schiefen Deutungsmuster des Fotos kaum an Wirkungsmacht verlieren.

Prof. Dr. Gerhard Paul, Universität Flensburg, Institut für Geschichte und ihre Didaktik, Auf dem Campus 1, D-24943 Flensburg, E-Mail: paul-flensburg@t-online.de

[57] Bormuth, Gottes Liebe besiegt allen Hass (Anm. 39).