

Bachelorarbeit



Bildnerische Analyse eines Krieges

Philip Jones Griffiths' *Vietnam Inc.* als Gegenerzählung zur damaligen offiziellen Deutung des Vietnamkrieges

vorgelegt von: Kathrin Königl
Matrikel-Nr.: 20092953
Fachbereich: Kommunikation und Medien
Studiengang: Journalistik/Medienmanagement

vorgelegt am: 28.03.2014

Erstprüfer: Dr. phil. Berthold Petzinna
Zweitprüfer: Prof. Uwe Mann

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	I
Abkürzungsverzeichnis	II
1. Einleitung	1
2. Der Vietnamkrieg	3
2.1. Vorgeschichte.....	3
2.2. Beginn der militärischen Intervention.....	6
2.3. Wendepunkt des Konflikts.....	10
2.4. Weiterer Kriegsverlauf in Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit.....	12
3. Die Rolle der Medien im Vietnamkrieg	14
3.1. Der unzensurierte Krieg.....	14
3.2. Der Fernsehkrieg.....	15
3.3. Wechsel des Informationsgehaltes in Wechselwirkung mit dem Publikum.....	16
3.4. Perspektiv- und Sujetwechsel.....	18
3.5. Fotografische Beispiele.....	20
3.6. Der Krieg als Event.....	30
4. Philip Jones Griffiths	31
5. Vietnam Inc.	32
5.1. Entstehung des Buches.....	32
5.2. Komposition des Buches.....	34
5.3. Bildanalysen als Gegenerzählung.....	41
6. Resümee	87
7. Ausblick	93
Quellen- und Literaturverzeichnis	III
Anhang: Weitere Pressestimmen	IV

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.	Tod eines Milizionärs.....	19
Abb. 2.	Schuss in Saigon.....	20
Abb. 3.	Das Massaker in My Lai.....	22
Abb. 4.	Zivilisten in Panik.....	24
Abb. 5.	Shellshocked US-Marine.....	26
Abb. 6.	Kim Phuc.....	28
Abb. 7.	GI mit vietnamesischem Mädchen.....	36, 41
Abb. 8.	Reisbäuerin.....	37
Abb. 9.	Strategiebesprechung.....	38
Abb. 10.	Zerstörung.....	39, 85
Abb. 11.	Limits of friendship.....	43
Abb. 12.	Personal hygiene.....	45
Abb. 13.	The presence of GIs.....	48
Abb. 14.	The women of Vietnam.....	51
Abb. 15.	Die Anatomie des Dr. Tulp.....	53
Abb. 16.	Beachhead assault.....	55
Abb. 17.	Pacification.....	57
Abb. 18.	War Room.....	59
Abb. 19.	Forced urbanisation.....	60
Abb. 20.	Captured Suspects.....	63
Abb. 21.	Szene aus Django unchained.....	65
Abb. 22.	Captured Vietcong.....	66
Abb. 23.	Ecce Homo.....	68
Abb. 24.	Bomb-laden planes.....	69
Abb. 25.	Mobilmachung.....	72
Abb. 26.	Joseph als Zimmermann.....	73
Abb. 27.	GIs.....	75
Abb. 28.	Nordvietnamesische Soldaten.....	76
Abb. 29.	Wounded Vietcong.....	79
Abb. 30.	Szene aus Apocalypse Now.....	80
Abb. 31.	Entombment.....	81
Abb. 32.	Mother and child.....	82
Abb. 33.	Flaggen hissende Marines.....	84
Abb. 34.	Der Denker.....	84

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
ARVN	Armee der Republik Vietnam
ca.	circa
CBS	Columbia Broadcasting System
ebd.	ebenda
f.	folgende (Seite)
ff.	folgende (Seiten)
GI	US-amerikanischer Soldat
Hrsg.	Herausgeber/in
M16	Maschinengewehr
NLF	National Liberation Front
NVA	North Vietnamese Armee
o.g.	oben genannt(e, en)
o.J.	ohne Jahreszahl/-angabe
Prod.	Produktion
Rev.	Review (benutzt)
S.	Seite(n)
UK	United Kingdom
USA	United States of America
US	United States
VC	Viet Cong
vgl.	vergleiche

1. Einleitung

„Krieg ist das absolute Gegenstück zu Kompromißbereitschaft und Harmoniebestreben, er ist die radikale Antithese zu zwischenmenschlichem Frieden und versöhnlicher Koexistenz.“¹

(Waltraud „Wara“ Wende)

Dieses Zitat der Kultur- und Medienwissenschaftlerin Waltraud Wende soll den Interpretationsrahmen der vorliegenden Arbeit vorgeben, deren Ziel es ist, die Hintergründe des Vietnamkrieges und somit die Wahrheit über Krieg näher zu beleuchten. Denn das Bewusstsein über den längsten Krieg des 20. Jahrhunderts und die erste Niederlage der USA² wurde und wird nachhaltig verschleiert. „Dazu gehört auch die nachdrückliche Weigerung mehrerer amerikanischer Regierungen, das politische und militärische Versagen einzugestehen“,³ so die Journalistin Mira Beham.

Die Arbeit beleuchtet primär die Fehlschläge der amerikanischen Seite, die der Hauptaggressor eines Krieges war, der aus diesem Grund häufig auch als „amerikanischer Krieg“ bezeichnet wird.⁴ Diese Fokussierung soll jedoch nicht zu dem Schluss führen, die andere Kriegspartei hätte sich nicht ebenso der Menschenrechtsverletzung schuldig gemacht.

Mit dem Vietnamkrieg nahm das positive Image der USA dauerhaft Schaden,⁵ da eine breite Öffentlichkeit erkennen musste, dass die Vereinigten Staaten von Amerika nicht so altruistisch und demokratisch handelten, wie es bis dahin den Anschein hatte.

Eine tragende Rolle in diesem Konflikt spielten die Medien, in Wechselwirkung mit der bis heute weltweit größten Anti-Kriegs-Bewegung. Dem Historiker Gerhard Paul zufolge generierte der Vietnamkrieg einen Sonderfall in der Geschichte der visuellen Kommunikation, woraus der Wendepunkt in der Visualisierung des modernen Krieges resultierte.⁶ Diese Entwicklung wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls skizziert.

„Krieg ist das Austragen von gesellschaftlichen Spannungen, politischen Machtansprüchen und ökonomischen Interessen mit anderen als verbalen Mitteln, Krieg ist das Ende jedweder Toleranz gegenüber divergierenden Vorstellungen von

¹ Wende 2005, S. 10.

² Vgl. Koetzle 2012, S. 234f.

³ Beham 1996, S. 79.

⁴ Vgl. Zeithistorische Forschungen (o.J):

<<http://www.zeithistorischeforschungen.de/site/40208300/default.aspx>> Rev. 22.03.2014.

⁵ Vgl. Koetzle 2012, S. 235.

⁶ Vgl. Paul 2005, S. 80.

‚richtig‘ und ‚falsch‘, Krieg ist der Anspruch auf totale Hegemonie der eigenen Vorstellungswelt. Als gesellschaftlicher Ausnahmezustand ist Krieg das absolute Gegenteil von Ordnung und Normalität, unberechenbar in seinem Ausgang geht er einher mit nicht-kontrollierbarem und nicht-planbarem Chaos. Er bedeutet Inhumanität, Destruktion und seelische Mobilmachung, er bringt Abschied, Trennung und Gewalt, und er ist natürlich auch verbunden mit neuen Körpererfahrungen, mit Schmerzen, Verwundungen und massenhaftem Sterben.“⁷

Das Buch *Vietnam Inc.* des Fotografen Philip Jones Griffiths visualisiert unter anderem das, was Wende in den obenstehenden Zeilen über den Krieg schreibt. Es steht stellvertretend für diese neue Art der visuellen Kommunikation, die die Struktur von Krieg aufdeckt. Anhand von Griffiths' Fotografien zeichnet sich eine Gegenerzählung zu der offiziellen Begründung einer Notwendigkeit der amerikanischen Intervention ab, die das US-amerikanische Außen- und Verteidigungsministerium zu dieser Zeit vorgaben.

Er lässt sich deshalb zu den Fotografen zählen, die der Gesellschaft „die Augen öffneten“, indem er das Leiden der Zivilbevölkerung in den Mittelpunkt seiner Arbeit rückte.

Anhand von Bildanalysen soll untersucht werden, wie seine Bilder zu einer Sensibilisierung der Öffentlichkeit führten.

Die in dieser Arbeit analysierten Bilder stellen lediglich eine Auswahl aus über 150 Fotografien dar. Die meisten der verwendeten Bilder sind, der Bildqualität wegen, dem Internet entnommen. Die Angabe der Seitenzahl, in der die Fotografien in *Vietnam Inc.* zu finden sind, ist der jeweiligen Abbildung beigelegt.

Wenn von Amerika die Rede ist, sind damit ausschließlich die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint.

Der Name des Fotografen wird in der Arbeit mit Griffiths abgekürzt, der vollständige Nachname lautet jedoch Jones Griffiths.

Um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen, wurde aufgrund der Abundanz von Worten wie „Rezipient/in“ und „Betrachter/in“, auf die Splittung generischer Pronomen verzichtet. Um jedoch die Gleichwertigkeit der Geschlechter zu wahren, werden deshalb sowohl das generische Femininum, als auch das Maskulinum verwendet. Dabei wurde auf ein ausgewogenes Verhältnis geachtet. Bei Beschreibungen die den Vietnamkrieg betreffen wurde ausschließlich die männliche Variante benutzt, da zu dieser Zeit überwiegend männliche Akteure agierten.

⁷ Wende 2005, S. 10.

2. Der Vietnamkrieg

2.1. Vorgeschichte

Für die USA begann der Vietnamkonflikt mit den letzten Jahren der französischen Kolonialherrschaft in Indochina.

Im Verlauf des Zweiten Weltkrieges, als das seit einigen Jahrzehnten durch Frankreich kolonialisierte Vietnam von Japan besetzt wurde, etablierte sich eine politische Widerstandsbewegung unter der Führung des Kommunisten Ho Chi Minh, die sich Viet Minh nannte und die dazu entschlossen war, sich mit allen Kräften aus der Unterdrückung ihres Landes zu befreien.⁸

Die darauf folgende Niederlage der Japaner im Jahr 1945 ermöglichte Ho die Gründung der Demokratischen Republik Vietnam. Seine Politik verzeichnete zu dieser Zeit bereits eine große Anhängerschaft, und erstmals in der jüngeren Geschichte schien der Nation eine unabhängige politische Entwicklung möglich. Diese wurde jedoch schon nach wenigen Wochen mit der erneuten Besetzung des südlichen Indochinas durch das mit den Vereinigten Staaten alliierte England unterbunden.

Währenddessen besetzte das nationalistische China den Norden Indochinas, wurde aber von den USA dazu gebracht, es an Frankreich zurück zu geben. Nachdem auch England die eroberten Gebiete an Frankreich abtrat, schien der in der Kolonie erzwungene Status quo der Vorkriegszeit wieder hergestellt.

Das Engagement in Vietnam seitens der USA beschränkte sich bis zu diesem Zeitpunkt darauf, Frankreich durch diese Unterstützung als den benötigten Verbündeten im Kampf gegen den Sozialismus in Europa zu gewinnen.⁹ Ho Chi Minh benannte daraufhin eine Tatsache, die das Weltgeschehen der nächsten Jahre mitdiktieren sollte: „Wir stehen offensichtlich recht allein da. ...Wir müssen uns wohl auf uns selbst verlassen.“¹⁰

Er gilt heute als Ikone der 68-er Bewegung und steht für den antikapitalistischen Guerillakampf.¹¹

Es folgte der achtjährige französische Indochinakrieg zwischen der Kolonialmacht und den Viet Minh, der durch die Bombardierung des Hafens Haiphong von den Franzosen initiiert wurde und mit deren Niederlage in Dien Bien Phu 1954 endete.

In ihrer Fähigkeit zur strategischen Kriegsführung und den schier unerschöpflichen menschlichen Ressourcen unterschätzt, zwangen die Viet Minh das siegessichere Frankreich zu einem

⁸ Vgl. Zinn 2006, S. 9.

⁹ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (19.06.2008): <<http://www.bpb.de/apuz/31129/die-usa-und-vietnam?p=all>> Rev. 17.02.2014.

¹⁰ Zinn 2006, S. 10f.

¹¹ Vgl. Großheim 2011, S. 1.

Rückzug in das südliche Vietnam. Zu dieser Zeit vertrat die USA bereits ein direktes politisches Interesse an Vietnam, da sich durch den 1949 in China vollzogenen kommunistischen Regimewandel nach Meinung der amerikanischen Regierung in Indochina eine reale Bedrohung durch den Kommunismus anbahnte.¹²

Im Zuge dessen etablierte sich unter den Westmächten die Sichtweise der „Dominotheorie“, nach deren Prinzip ein Land nach dem anderen in Indochina wie Dominosteine an den Ostblock fallen würde, hielt der Kommunismus erst Einzug in Vietnam. Der sich daraufhin verschärfende Konflikt entwickelte sich zu einem Stellvertreterkrieg innerhalb des Kalten Krieges für die Interessen des kapitalistischen Westens, der seine Legitimation in der Begründung fand, für die Verteidigung der „freien Welt“ unabwendbar zu sein.¹³ Vietnam galt diesbezüglich als der zentrale Posten, den es mit allen Mitteln zu verteidigen galt.¹⁴

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die finanzielle Unterstützung Frankreichs durch die USA, die bis 1954 bereits für 78 Prozent der französischen Kriegskosten aufkamen.¹⁵

Während der Vietnamkrieg für die USA eine realpolitische Intervention darstellte, kämpften die Vietnamesen diesen Krieg für etwas wesentlich essentielleres, für ihre Selbstbestimmung und die Unabhängigkeit ihres Landes.¹⁶ Dieser Interessenskonflikt sollte für den Kriegsausgang eine zentrale Rolle spielen.

Die Niederlage Frankreichs führte nach Verhandlungen über ein Friedensabkommen zu einer vorübergehenden Teilung des Landes, in das von Ho Chi Minh regierte Nordvietnam und das den Westmächten überlassene Südvietnam, mit der Einigung, das vietnamesische Volk innerhalb von zwei Jahren durch freie Wahlen selbst über seine Regierung entscheiden zu lassen.

Die USA förderten Ngo Dinh Diem, einen ehemaligen vietnamesischen Beamten, der lange Zeit in den Staaten lebte und mit dieser Unterstützung schließlich zum neuen Regierungschef von Südvietnam ernannt wurde. Sich der großen Anhängerschaft für Ho bewusst, riet das Weiße Haus Diem, die bevorstehenden Wahlen zu blockieren.¹⁷ Außerdem herrschte innerhalb des amerikanischen Regierungsapparats Ungewissheit darüber, ob Ho tatsächlich „nur“ für die Unabhängigkeit Vietnams kämpfte, oder bereits als Spielball der Sowjetunion fungierte.¹⁸

Diem, der selbst als eine „Marionette“ Washingtons galt, verhinderte immer wieder die von den Viet Minh geforderten Wahlen, während er, von den Staaten finanziert und mit Waffen ausgerüstet, seinen Einfluss zugunsten der westlichen Wirtschaftspolitik auszubauen

¹² Vgl. Zinn 2006, S. 12ff.

¹³ Vgl. Frey 1998, S. 31.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁵ Vgl. Weiss 1971, S. 52.

¹⁶ Vgl. Margara 2012, S. 13.

¹⁷ Vgl. Zinn 2006, S. 14.

¹⁸ Vgl. Frey 1998, S. 31.

versuchte.¹⁹ In den später veröffentlichten Pentagon Papers²⁰ hieß es: „Südvietnam wurde im Grunde von den Vereinigten Staaten erschaffen.“²¹ 1956 empfand John F. Kennedy Diems „politische Freiheit“ noch als „Inspiration.“²²

Dessen Einfluss wuchs in den kommenden Jahren zunehmend unter Zwang; er verschaffte sich Autorität, indem er sukzessiv bedeutsame Ämter mit systemkonformen Militärs neu besetzte. Regimegegner wurden durch die ihm unterstellte Armee der Republik Vietnam, kurz ARVN, inhaftiert.

Diese Entwicklungen führten zu einer wachsenden Oppositionsgröße, die ab 1958 in ersten Guerilla-Aktivitäten gegen Diems Politik mündete und deren Ressourcen sich 1960 mit der Gründung der Nationalen Befreiungsfront (National Liberation Front, kurz NLF), auch bekannt als Vietcong, bündelten.²³

In Saigon verteilten die Widerstandskämpfer Flugblätter mit der Aufschrift „Sobald Fremde in unser Land kommen, herrscht Krieg. Wenn sie unser Land verlassen, herrscht Frieden“²⁴ (in englischer und vietnamesischer Sprache).

Die offensichtliche Entstehung einer „Neo-Viet Minh“ führte indessen nicht zur Einsicht bei den „Fremdbeteiligten“, sondern zu einer Verhärtung der Fronten. Man ließ Diem bei der Entwicklung eines autoritären Regimes gewähren, der mit der Begründung, die Bevölkerung vor dem Einflussbereich der Vietcong zu schützen, einen Großteil der Zivilisten in sogenannte Wehrdörfer umsiedeln ließ.²⁵ Vietcong-Verdächtige ließ er foltern und ermorden.²⁶

Seit der Amtsübernahme Kennedys 1961 wuchs die Zahl der, zunehmend auch an Kampfhandlungen beteiligten, amerikanischen Militärberater in Vietnam auf 16.000 an. Dem Genfer Abkommen²⁷ nach hätten es 658 sein dürfen.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 53.

²⁰ Die Pentagon Papers sind Geheimdokumente über die Zusammenhänge des Vietnamkrieges, die vom damaligen Verteidigungsminister Robert McNamara in Auftrag gegeben wurden. Sie enthalten brisante Informationen über die Hintergründe des Indochinakonfliktes und belegen, dass die USA darin tiefer verstrickt waren, als offiziell bekannt. Insgesamt waren über zwei Jahrzehnte fünf US-Präsidenten darin involviert, die über die wahren Hintergründe des amerikanischen Engagements hinwegtäuschten. Daniel Ellsberg, Mitarbeiter des Pentagon, ließ die geheimen Papiere diversen Zeitungen zukommen. Im Juni 1971 wurden Auszüge daraus in der *New York Times* publiziert. Vgl. Sheehan 1971, S. I.

²¹ Zitiert nach: Zinn 2006, S. 15.

²² Zitiert nach: ebd., S. 17.

²³ Vgl. Zinn 2006, S. 15f.

²⁴ Zitiert nach: Page 2002, S. 8.

²⁵ Vgl. Au Duong 1979, S. 56. Wehrdörfer waren notdürftig errichtete, Camp-ähnliche, befestigte Siedlungen, in die die Menschen umgesiedelt wurden. Die Wehrdörfer wurden errichtet, um die vietnamesische Zivilbevölkerung besser bewachen zu können. Das Militär erhoffte sich dadurch, der Vietcong die wichtigste Nachschubquelle (Nahrung, Rekruten) zu entziehen und diesen von der Zivilbevölkerung zu isolieren. Vgl. ebd., S. 112.

²⁶ Vgl. Weiss 1971, S. 53f.

²⁷ Das Abkommen wurde im Zuge der Indochinakonferenz, die vom 8. Mai bis 21. Juli 1954 in Genf stattfand, vereinbart. Diese Großmächtevereinigung, bestehend aus der Sowjetunion, Frankreich, Großbritannien und den USA, führte zu einer Liquidierung des Indochinakonfliktes. Im Rahmen der

Diems Fanatismus führte zu einem Kontrollverlust und wurde für die amerikanische Regierung zunehmend zu einer außenpolitischen Peinlichkeit. In einem, von vietnamesischen Generälen geplanten, Putsch wurde Diem 1963 ermordet. Kennedy, der wissentlich nicht einschritt, wurde drei Wochen später selbst Opfer eines tödlichen Attentats. Lyndon B. Johnson trat seine Nachfolge an.²⁸

Johnson hatte, anders als Kennedy, keinerlei Bedenken an der Notwendigkeit des amerikanischen Engagements in Vietnam und ließ das Pentagon die Planungen für einen Luftangriff auf Nordvietnam intensivieren, nachdem die beidseitigen Verhandlungsbemühungen erneut scheiterten.²⁹

Da die öffentliche Meinung in den USA gespalten über den neuen Kurs der Südostasien-Politik war,³⁰ nutzten Johnson und sein politisch gleichgesinnter Verteidigungsminister Robert McNamara einen Vorwand, um weitere militärische Interventionen zu legitimieren.

Im August 1964 beschossen nordvietnamesische Torpedoboote einen amerikanischen Zerstörer, der fälschlicherweise mit einem südvietnamesischen Angriff in Verbindung gebracht wurde. Johnson nutzte das Ereignis, um es öffentlich als „militärische Provokation“ darzustellen und festigte dieses Bild, indem er einen zweiten Zerstörer in den Golf von Tonkin beorderte.

Später sollte sich herausstellen, dass die kurz darauf gemeldeten erneuten Feindangriffe auf die beiden amerikanischen Kriegsschiffe nie stattfanden, auf deren Basis Johnson in einem Kongressbeschluss dazu ermächtigt wurde, alle notwendigen Militäraktionen zur Feindbekämpfung in Südostasien zu initiieren.³¹

2.2. Beginn der militärischen Intervention

Unmittelbar nach dem Beschluss wurde mit der Bombardierung Nordvietnams begonnen. Die Luftoffensive sollte eine Infiltration des Südens verhindern und den Norden zur Kapitulation und zur Anerkennung der politischen Bedingungen des Südens zwingen.

Zunächst konzentrierten sich die Operationen auf die entmilitarisierte Zone - der politischen Grenze zwischen Nord- und Südvietnam - und militärisch bedeutsame Ziele im Norden. Das Kalkül der Staaten, durch diese Maßnahmen Ho Chi Minhs Regime zu schwächen, ging allerdings nicht auf.

Konferenz einigte man sich auf eine vorübergehende Teilung des Landes in Nord- und Südvietnam. Vgl. Frey 1998, S. 36ff.

²⁸ Vgl. Zinn 2006, S. 17ff.

²⁹ Vgl. Frey 1998, S. 99ff.

³⁰ Vgl. Zinn 2006, S. 62.

³¹ Vgl. Frey 1998, S. 103f.

Im Gegenteil: Die Luftangriffe mobilisierten die vietnamesische Gesellschaft und mit chinesischer und sowjetischer Unterstützung konnten größere Schäden zügig repariert werden. Um sich gegen weitere Luftangriffe zu schützen, wurden ganze Industriebetriebe unter die Erde verlegt. Es entstand ein 40.000 km langes Tunnelsystem, durch das die Luftangriffe an Wirkung verloren.³² Außerdem stellte der 2.000 km lange Ho Chi Minh Pfad, über den Soldaten und Güter in den Süden transportiert werden konnten, eines der größten Probleme für die amerikanische Seite dar.

Die weltweit größte Wirtschaftsmacht USA stand dem Entwicklungsland Vietnam in einem asymmetrischen Krieg gegenüber.³³ Sich mit einer unerwarteten Willensstärke und Ausdauer der Vietnamesen konfrontiert gesehen, vertrat die USA die Annahme, den Gegner durch technischen Fortschritt und den ihnen zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln gefügig machen zu können. Unter anderem setzten die USA auf die sogenannten „Pazifizierungsprogramme“, mit denen sie sich eine Kooperation der vietnamesischen Zivilbevölkerung erhofften. Dazu wurden Teams zu jeweils 59 Vietnamesen in die Dörfer gesandt, um dort mit den Menschen zusammen zu leben und soziale Dienste zu verrichten. Dadurch erhoffte man sich eine unterschwellige Beeinflussung der Bevölkerung, um sie zu systemkonformen Anhängern des südvietnamesischen Regimes zu erziehen.³⁴

Im Verlauf des Krieges wurde die historisch größte Menge an Bomben und Vernichtungsmittel auf ein Land abgeworfen, das bis dahin fast ausschließlich von der Landwirtschaft lebte.³⁵

General William DePuy verkündete Ende 1967: „Die Lösung für Vietnam sind mehr Bomben, mehr Granaten, mehr Napalm [...], bis die andere Seite zusammenbricht und aufgibt. [...] Wir werden sie zu Brei zerstampfen.“³⁶

Die Zahl der in Vietnam stationierten Soldaten erhöhte sich bis 1968 auf 500.000 GIs,³⁷ die zusammen mit rund einer Million südvietnamesischer Soldaten und 60.000 Soldaten aus anderen asiatischen Ländern gegen 300.000 im Süden stationierte nordvietnamesische Soldaten kämpften, denen allerdings ca. eine Million Reservisten im Norden abrufbereit standen.

Was als Guerilla-Krieg begann, entwickelte sich zu einem Krieg unter Einsatz moderner Waffen, da auch Nordvietnam mit Unterstützung der Sowjetunion und Chinas nachrüsten konnte.

Ende der 1960er-Jahre zeichnete sich ab, dass man in eine Pattsituation geraten war.³⁸

³² Vgl. ebd., S. 126ff.

³³ Vgl. Greiner 2007, S. 44.

³⁴ Vgl. Frey 1998, S. 175.

³⁵ Vgl. Zinn 2006, S. 24.

³⁶ Zitiert nach: Greiner 2007, S. 74.

³⁷ Vgl. Zinn 2006, S. 22.

³⁸ Vgl. Au Duong 1979, S. 20f.

Die Vietcong, aber auch die vietnamesische Zivilbevölkerung, waren dem amerikanischen Bombenhagel zunächst beinahe hilflos ausgesetzt und verzeichneten herbe Verluste. Es gelang der Vietcong jedoch, durch die Anpassung an die amerikanische Kriegsstrategie mit einer Bodentaktik, mit der sie den Gegner in die Zerstreuung in kleinere Bodentruppen zwangen, ihre Stärke, die in der Kenntnis der örtlichen Begebenheiten bestand, erfolgreich einzusetzen. In unwegsamem Gelände befanden sich die Guerillakämpfer im entscheidenden Vorteil. Sie griffen vorwiegend nachts und bei Nebel die feindlichen Stützpunkte an und errichteten - meist tödliche - Fallen im Dschungel, während sie die Tage geschützt in ihren Tunnelsystemen verbrachten.

Damit wurde nicht nur der vermeintliche Vorteil durch Technik und Material für die amerikanische Seite beinahe wirkungslos,³⁹ die NLF diktierten fortan häufig den Zeitpunkt und den Ort des Kampfes. Diese Zermürbungstaktik führte zu einer konsequenten Übermüdung der amerikanischen Soldaten. Es passierten Fehler.⁴⁰

Amerikanische Oberkommandeure initiierten daraufhin einen Abnutzungskrieg,⁴¹ dessen Strategie aus drei Kategorien - „suchen und zerstören“, „Vertreibung“ und „Sicherungsoperationen“ – bestand, nach denen die Soldaten systematisch vorzugehen hatten.

Da es, außer im Stellungskrieg in der entmilitarisierten Zone, keine Fronten gab, wurden zwei Messwerte zum Maßstab für den Erfolg der Abnutzungsstrategie: das „Körperzählen“ (body count) der getöteten Feinde und die „Tötungsrate“ (kill ratio).⁴²

„Search and Destroy“ befähigte die Soldaten, überall dort, wo sie Vietcong vermuteten, den gesamten Sektor dem Erdboden gleich zu machen.⁴³ Weite Teile südlich der entmilitarisierten Zone galten als „freie Schusszone“, selbst Frauen und Kinder, die unter dem Verdacht standen, die Vietcong zu unterstützen, wurden hingerichtet oder in Wehrdörfer gebracht.⁴⁴

In einem Programm namens „Operation Phönix“, dem Gegenpol zu den Pazifizierungsprogrammen, sollen allein mehr als 20.000 verdächtige Zivilisten ohne Gerichtsverfahren getötet worden sein.⁴⁵

Ebenfalls in den Pentagon Papers dokumentiert, ist McNamaras Feststellung aus dem Jahr 1967: „Das Bild der größten Supermacht der Welt, die wöchentlich 1.000 Zivilisten tötet oder schwer

³⁹ Vgl. Frey 1998, S. 137.

⁴⁰ Vgl. Herr 1979, S. 64.

⁴¹ Vgl. Frey 1998, S. 129.

⁴² Vgl. ebd., S. 131f.

⁴³ Vgl. Schoendoerffer, The Anderson Platoon 1967, <http://www.youtube.com/watch?v=iw_7AJjd6Yo> Rev. 17.02.2014. Der französische Dokumentarfilm begleitet eine Kampfeinheit und zeigt den Vietnamkrieg aus der menschlichen Perspektive. Der Film wurde für seine nüchterne und objektive Darstellung gelobt, mit der er die Soldaten portraitiert. Vgl.

<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=57229&sucheNach=titel> Rev. 17.02.2014.

⁴⁴ Vgl. Zinn 2006, S. 23.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 3.

verwundet, um ein kleines, zurückgebliebenes Land zum Einlenken zu zwingen für ein höchst umstrittenes Ziel, ist kein schönes“.⁴⁶

Langsam etablierte sich der Widerstand in der amerikanischen Gesellschaft. Zielscheibe der Kritik wurde zunächst die Konstellation des in Vietnam stationierten Militärs.

Überproportional viele Offiziere höherer Ränge wurden, dem Politikwissenschaftler Bernd Greiner zufolge, nur deshalb nach Vietnam geschickt, weil seit Ende des Zweiten Weltkriegs zu viele Militärs in den USA ausgebildet wurden, für die man bis dahin, häufig aufgrund von mangelnden Führungsqualitäten, keine Einsatzmöglichkeiten fand und denen sich in Vietnam die Gelegenheit bot, sich zu profilieren und ihre Karriere voranzubringen. Ihnen unterstellt waren wehrpflichtige Soldaten, deren Durchschnittsalter bei 19 Jahren lag. Im Zweiten Weltkrieg lag es noch bei 27.⁴⁷

Ein weiterer Unterschied zu früheren Kriegen lag in der hohen Prozentzahl an Soldaten aus der bildungsfernen Unterschicht.⁴⁸ Weil Studenten kaum eingezogen wurden, stammte die Mehrzahl der Soldaten aus Arbeiterfamilien.⁴⁹ In den ersten Jahren wurden überdurchschnittlich viele Afroamerikaner in den Krieg geschickt. Erst durch massive Proteste von Bürgerrechtlern, wie Martin Luther King, konnte ein ausgewogenes Verhältnis erreicht werden.

Die größte Schwierigkeit stellte allerdings der kulturelle Unterschied zwischen den Amerikanern und den Vietnamesen dar. Die meisten amerikanischen Soldaten hatten kaum bis kein Verständnis für die vietnamesische Kultur und verstanden weder die Sprache, noch das Verhalten der Vietnamesen. Mehr und mehr festigte sich deshalb ein Feindbild, demnach jeder Vietnameser auch ein potentieller Vietcong war.⁵⁰

In den eigenen Reihen kam es häufig zu Zwischenfällen unter den Marines, die dem U.S. Marine Corps unterstellt waren, und den Soldaten der U.S.-Army. Weiße richteten ihre Aggression gegen Schwarze, und alle gemeinsam empfanden wenig Sympathie für die vietnamesischen Soldaten der ARVN.⁵¹

Die meisten amerikanischen Soldaten glaubten zunehmend weniger an einen Krieg für die „freie Welt“.⁵² Die von ihnen empfundene Sinnlosigkeit und die Selbstlegitimation zur Gewalt führten zu einer erheblichen Senkung der Kampfmoral,⁵³ je nach Einsatzort kam es entweder zu chronischer Übermüdung oder zu Langeweile – beides führte häufig zu brutalen Vergehen an

⁴⁶ Zitiert nach: Frey 1998, S. 127.

⁴⁷ Vgl. Frey 1998, S. 134f.

⁴⁸ Vgl. Schoendoerffer, The Anderson Platoon 1967, <http://www.youtube.com/watch?v=iw_7AJjd6Yo> Rev. 17.02.2014.

⁴⁹ Vgl. Greiner 2007, S. 160.

⁵⁰ Vgl. Frey 1998, S. 135f.

⁵¹ Vgl. Herr 1979, S.174ff.

⁵² Vgl. Frey 1998, S. 129.

⁵³ Vgl. ebd., S. 134f.

gefangenen Vietcong, aber auch an Zivilisten. Viele Soldaten flüchteten sich in den Drogenrausch. Schätzungen zufolge konsumierten 44 Prozent der Soldaten Heroin.⁵⁴ Die Zahl der Vergewaltigungsopfer stieg. Immer mehr Zivilisten wurden aus Rache hingerichtet.⁵⁵

Dem gegenüber standen auf vietnamesischer Seite ideologische Krieger, deren Kampfmoral zwar ebenfalls proportional zur Dauer des Konfliktes sank, die aber bereit waren, ihr Land bis in den Tod zu verteidigen⁵⁶ und die sich immer wieder aus den eigenen Reihen mit motivierten Soldaten rekrutieren konnten. Dementsprechend lässt sich bei diesem Krieg auch von einer Einstellungsasymmetrie sprechen.

Die Präsenz der Amerikaner im Süden verwandelte Saigon zunehmend in ein Konsumparadies nach amerikanischem Modell. Es entstanden Vergnügungsviertel mit riesigen Reklametafeln und Kinos. Westliche Kleidung, Lebensmittel und Dienstleistungen wurden überall angeboten,⁵⁷ mehr als 200.000 Frauen arbeiteten als Prostituierte in Südvietnam.⁵⁸ Tonnenweise wurden Speiseeis und Pizza eingeflogen.⁵⁹ Viele Soldaten verbrachten ihre Urlaube mit ausgedehnten Strandpartys in Südvietnam.⁶⁰

2.3. Wendepunkt des Konflikts

Die entscheidende Wende für den weiteren Kriegsverlauf brachte die Tet-Offensive, die am Neujahrsfest Tet am 31. Januar 1968 mit der gewaltsamen Einnahme mehrerer Städte, darunter auch Saigon, durch die NLF begann. Der Feiertag war traditionell mit einer Waffenruhe bedacht, weshalb niemand mit einer derartigen Aktion rechnete. Außerdem wurden die Vietcong erneut unterschätzt, denen man eine derart komplizierte Operation nicht zutraute.

Die Guerillas besetzten beinahe ungehindert Ministerien, den Präsidentenpalast und die amerikanischen- und vietnamesischen Hauptquartiere in Saigon.⁶¹

Die Vietcong spekulierten mit einem gesellschaftlichen Aufstand bei der Aktion, konnten aber nur wenige neue Anhänger mobilisieren. Das politische Kalkül ging somit nicht auf.⁶²

⁵⁴ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (10.10.2008):

<<http://www.bpb.de/internationales/amerika/usa/10620/vietnamkrieg?p=all>> Rev. 17.02.2014.

⁵⁵ Vgl. Greiner 2007, S. 197ff.

⁵⁶ Vgl. Page 2002, S. 11.

⁵⁷ Vgl. Schoendoerffer, The Anderson Platoon 1967, <http://www.youtube.com/watch?v=iw_7AJjd6Yo> Rev. 17.02.2014.

⁵⁸ Vgl. Frey 1998, S. 222.

⁵⁹ Vgl. Greiner 2007, S. 158.

⁶⁰ Vgl. Au Duong 1979, S. 107ff.

⁶¹ Vgl. Frey 1998, S. 160ff.

⁶² Vgl. Au Duong 1979, S. 138.

Doch obwohl die Verluste der NLF durch die Operation drastisch waren⁶³ und aus militärischer Sicht bald darauf deren Niederlage gedroht hätte, war es aus politischer Sicht der bis dahin größte Erfolg.

Denn die Offensive führte zu einem kollektiven Schock in den USA, wo man bis dahin von einem nahenden Sieg der amerikanischen Seite ausging. Johnson verlor massiv an Glaubwürdigkeit.⁶⁴

„Tet“ brachte die US-Regierung zum Umdenken und ließ die amerikanische Bevölkerung an der Richtigkeit des Krieges zweifeln,⁶⁵ weil schon über 40.000 amerikanische Soldaten starben und das versprochene Kriegsende nicht in Sicht war.⁶⁶ Auch die Medien, die bis dahin eine eher kriegsunterstützende Rolle einnahmen, begannen fortan kritischer zu berichten.⁶⁷

Zwei Institutionen waren Vertretern des Kalten Krieges nach der „Feind“, wegen dem der Krieg verloren wurde: Die Medien⁶⁸ und die Universitäten. Studierende erreichten durch ihre andauernden Proteste und Demonstrationen eine allgemeine Veränderung der Geisteshaltung gegenüber Krieg und eine Neubestimmung des Wertesystems. Die Außenpolitik wurde als „imperialistisch“ und die gesellschaftliche Ordnung als „kapitalistisch“ bezeichnet.⁶⁹

Nach „Tet“ kam es zu erneuten Verhandlungen, bei denen die Sowjetunion, die an einer Verbesserung der Beziehungen zu Amerika interessiert war, versuchte, Nordvietnam zum Einlenken zu bringen.⁷⁰

Da keine Kriegspartei zu einem diplomatischen Kompromiss bereit und Nordvietnam mit sowjetischer Unterstützung stark genug für eine Fortführung des Krieges war, wurde die Gelegenheit zum Einlenken erneut vertan. Es herrschte bei beiden Kriegsparteien Konsens, dass über Sieg und Niederlage nur militärisch entschieden werden konnte.⁷¹ Eine Radikalisierung des Krieges war die Folge.⁷²

Zunehmend war nun von der „De-Amerikanisierung“ die Rede, die auch schon 1965 das eigentliche Ziel war. Amerikanische Soldaten sollten schrittweise abgezogen und deren Aufgaben an die südvietnamesische Armee übertragen werden. Da der ARVN aber

⁶³ Vgl. Greiner 2007, S. 261f. Bis zum Ende der Offensive im September 1968 verloren NVA und Vietcong amerikanischen Schätzungen nach 50.000 bis 1000.000 Soldaten.

⁶⁴ Vgl. Frey 1998, S. 165f.

⁶⁵ Vgl. Zinn 2006, S. 28.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 33.

⁶⁷ Vgl. Frey 1998, S. 151.

⁶⁸ Vgl. Beham 1996, S. 79

⁶⁹ Vgl. Frey 1998, S. 150.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 169ff.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 173f.

⁷² Vgl. Greiner 2007, S. 257.

anspruchsvolle Operationen nicht zugetraut wurden und sie auch nicht entsprechend ausgebildet war,⁷³ verzögerte sich der Abbau amerikanischer Truppen.⁷⁴

Johnson wurde in der amerikanischen Öffentlichkeit sehr unbeliebt. Er zog daraus die Konsequenzen und ließ sich nicht zur Wiederwahl aufstellen.⁷⁵

Auf menschlicher Seite waren die Folgen von „Tet“ verheerend. Die Moral befand sich beidseitig an ihrem Tiefpunkt, tausende Zivilisten wurden gefoltert und ermordet.⁷⁶ Viele amerikanische Soldaten entluden ihre angestauten Emotionen bei der südvietnamesischen Zivilbevölkerung. Die erlebten Misserfolge, die ständige Angst vor dem eigenen Tod und der Wunsch nach Rache für ermordete Kameraden führten zu grausamen Massakern an ganzen Dorfgemeinschaften.⁷⁷ Eine eindeutige Klärung der Vorwürfe gegenüber amerikanischen Soldaten fand zwar nie statt, aber es liegen Anschuldigungen für mehr als zwanzig Massenexekutionen an Zivilisten vor.⁷⁸

Dem amerikanischen Journalisten Seymour M. Hersh ist es zu verdanken, dass die Weltöffentlichkeit, wenn auch erst knapp eineinhalb Jahre später, einen Einblick in die grausamen Kriegsverbrechen der Amerikaner bekam. In einem viel publizierten Artikel berichtete er über das Massaker, das wenige Wochen nach Beginn der Tet-Offensive in dem Dorf My Lai stattfand, bei dem mehrere hundert Zivilisten, überwiegend Frauen, Kinder und Babys, von amerikanischen Soldaten hingerichtet wurden.⁷⁹

Kurz darauf strahlte der amerikanische Sender CBS die vom Armeefotografen Ronald Haeberle stammenden Aufnahmen des Massakers in den Abendnachrichten aus und erreichte damit ein Millionenpublikum.⁸⁰ My Lai wurde zum Symbol amerikanischer Kriegsverbrechen, das zu einem kollektiven Umdenken in der Gesellschaft führte. Erstmals erkannte die breite Öffentlichkeit, unter welchen Bedingungen dieser Krieg geführt wurde.⁸¹

2.4. Weiterer Kriegsverlauf in Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit

Das politische Klima hatte sich durch den Druck von Medien und Öffentlichkeit verändert. Dessen war sich der im Herbst 1968 zum neuen amerikanischen Präsidenten gewählte Republikaner Richard Nixon bewusst. Zwar betrachtete er den Krieg differenzierter als Johnson,

⁷³ Vgl. Frey 1998, S. 131.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 169.

⁷⁵ Vgl. Zinn 2006, S. 33

⁷⁶ Vgl. Greiner 2007, S. 258f.

⁷⁷ Vgl. Frey 1998, S. 164.

⁷⁸ Vgl. Greiner 2007, S. 365ff.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 9, 13ff.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 15.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 10.

forderte jedoch, um die internationale Machtposition aufrechterhalten zu können, eine weitere Radikalisierung des politischen und militärischen Vorgehens in Vietnam. Mit seiner Strategie der „Vietnamisierung“ – die in den Grundzügen auch Johnsons „De-Amerikanisierung“ entsprach, versprach er der amerikanischen Bevölkerung, den Krieg zu beenden und ließ bis 1972 schrittweise amerikanische Soldaten abziehen.⁸² Die verbliebenen Soldaten sollten die südvietnamesische Armee weiter aufbauen.

Der Krieg ging somit weiter, wenn auch weniger auf Kosten amerikanischer Menschenleben, wodurch sich das Pentagon eine Deeskalation der Protestbewegungen im politischen Amerika erhoffte.⁸³

Mit einer Geheimdiplomatie von Nixon und dem neuem Sicherheitsberater Henry Kissinger versuchte Washington, sich durch eine „Entspannungspolitik“ mit der Sowjetunion und China zu versöhnen, unter der Bedingung, dass diese ihre Unterstützung für Nordvietnam einschränkten.⁸⁴ Parallel dazu erhöhten sie den Druck auf den Norden, indem sie mit der totalen Vernichtung drohten und unter strengster Geheimhaltung 100.000 Tonnen Bomben über vietnamesische Stützpunkte in Laos, Kambodscha und Nordvietnam abwerfen ließen.

Nixon rechnete fest mit der endgültigen Zerschlagung der nordvietnamesischen Regierung und musste, wie seine Vorgänger, erkennen, dass Nordvietnam standhaft blieb.⁸⁵

Die Anti-Kriegs-Proteste erreichten ihre Höhepunkte nach der Invasion in Kambodscha 1970 und blieben von da an auf diesem hohen Level.⁸⁶

Ein letztes Mal intensivierten sich die militärischen Operationen während der Oster-Offensive 1972, die in den taktischen Grundzügen der Tet-Offensive ähnelte. Nixon kündigte mit der Verminung des Hafens von Hải Phòng, einer Seeblockade und einer erneuten Luftoffensive die bis dahin schwerste Eskalation des Krieges an.⁸⁷

Letztendlich musste das Pentagon erkennen, dass die ARVN ohne amerikanische Unterstützung nicht überlebensfähig war und ließ bis 1973 die verbliebenen amerikanischen Soldaten zurückziehen.⁸⁸ Ohne die nötige finanzielle Unterstützung seitens der Amerikaner, die sukzessiv weniger wurde, konnte die ARVN nicht gewinnen und Nordvietnam eroberte schrittweise die besetzten Gebiete zurück,⁸⁹ bis der Krieg Ende 1975 mit der Stürmung Saigons durch die Nordvietnamesen beendet werden konnte.

⁸² Vgl. Frey 1998, S. 169.

⁸³ Vgl. Zinn 2006, S. 33.

⁸⁴ Vgl. Au Duong 1979, S. 228ff.

⁸⁵ Vgl. Frey 1998, S. 190ff.

⁸⁶ Vgl. Griffiths 2001, S. I.

⁸⁷ Vgl. Frey 1998, S. 206.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 214.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 217ff.

Saigon wurde zu Ho Chi Minh City und das geteilte Vietnam wurde als Demokratische Republik Vietnam wiedervereint.⁹⁰

3. Die Rolle der Medien im Vietnamkrieg

3.1. Der unzensierte Krieg

Mit dem Zweiten Weltkrieg fand eine endgültige Professionalisierung der Kriegsberichterstattung statt.⁹¹ Allerdings bestand der klassische Kriegsjournalismus auch in Vietnam in den ersten Jahren noch in der Heroisierung der Soldaten und führte somit das aus früheren Kriegen bekannte Prinzip der Propaganda fort.⁹² Die Medien wurden außerdem weitestgehend reguliert. Um die systemkonforme Berichterstattung sicherzustellen, waren Fotografen und Kameraleute in der Regel in die militärischen Strukturen involviert.

Trotzdem gilt der Vietnamkrieg, im Gegensatz zum Ersten und Zweiten Weltkrieg und den Kriegen des 21. Jahrhunderts, als der „unzensierte Krieg“,⁹³ denn dem unübersichtlichen Kriegsschauplatz ist es dem Fotografen Horst Faas nach zu verdanken, dass die Fotografen diesen Krieg verhältnismäßig unzensiert fotografieren konnten.⁹⁴

Ein Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen Kriegen entwickelte der Vietnamkrieg mit dem „Tonkin-Zwischenfall“ 1964. Das Pentagon initiierte eine international angelegte PR-Kampagne, die sich insofern von der Propaganda des Zweiten Weltkrieges unterschied, als dass sie Korrespondenten nicht mehr zwangsläufig in die militärische Struktur integrierte. Sie benötigten nur eine Akkreditierung und konnten sich daraufhin relativ ungehindert vor Ort bewegen.

Dieser Umstand liegt Gerhard Paul zufolge in der Selbstsicherheit der USA in Bezug auf ihr Engagement in Vietnam begründet.⁹⁵ Außerdem ging die US-Administration davon aus, dass sich die Berichtersteller nicht gegen das nationale Interesse stellen würden.⁹⁶

Über 600 Reporter folgten daraufhin der Einladung des Pentagon nach Vietnam. Sie konnten allerdings nicht komplett „frei“ berichten und waren nach wie vor an diverse Richtlinien gebunden.⁹⁷ Daher relativiert Paul die Bezeichnung des „unzensierten Krieges“.⁹⁸

⁹⁰ Vgl. Zinn 2006, S. 60.

⁹¹ Vgl. Paul 2005, S. 80.

⁹² Vgl. Greiner 2007, S. 10.

⁹³ Vgl. Paul 2005, S. 80.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 82.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 81.

⁹⁶ Vgl. Greiner 2007, S. 10.

⁹⁷ Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 327.

⁹⁸ Vgl. Paul 2005, S. 81.

Besonders die täglich in Saigon vom Militär einberufenen Pressekonferenzen, an denen die Mehrzahl der Korrespondenten teilnahm,⁹⁹ indizieren Pauls Annahme.

3.2. Der Fernsehkrieg

Innerhalb der Kriegsberichterstattung änderte sich das Verhältnis der Medien untereinander. Das Fernsehen gewann quantitativ, nicht unbedingt aber qualitativ an Bedeutung.¹⁰⁰ Dies lag in erster Linie in der zunehmenden Verbreitung von Fernsehgeräten innerhalb der amerikanischen Bevölkerung und den weiterentwickelten technischen Möglichkeiten in der Fernsehproduktion begründet. Deshalb etablierte sich der Vietnamkrieg als der erste Fernsehkrieg in der Geschichte.¹⁰¹

Die Amerikaner konnten den Krieg vom Bildschirm aus zwar nicht live, trotzdem aber hautnah erleben, was ihnen ein Gefühl von Authentizität und Unmittelbarkeit suggerierte.¹⁰² Die extreme Verkürzung der Fernsehbeiträge, auf durchschnittlich drei Sendeminuten pro Tag, entkräftete allerdings deren Wirkung. Außerdem lehnte die Berichterstattung noch stark an die Heroisierung der Soldaten an und war primär kriegsbefürwortend, wodurch die Bevölkerung in den ersten Kriegsjahren kaum aufgeklärter als in früheren Kriegen zu sein schien. Von daher ist dem Medium Fernsehen in Bezug auf die Informationsvermittlung weniger Bedeutung beizumessen, als dies zunächst den Anschein macht,¹⁰³ denn „sie lieferten Neuigkeiten, aber keine Informationen.“¹⁰⁴ Lediglich die Nähe zum Kriegsschauplatz war für die Zuschauer neu und ermöglichte ihnen die dortigen Entwicklungen täglich mit zu verfolgen.

Paul zufolge bildeten die Medien, insbesondere das Fernsehen, zunächst eine Basis für die Befürwortung des Krieges innerhalb der amerikanischen Bevölkerung. Dieses Phänomen lässt sich mit der Unwissenheit der breiten Bevölkerung begründen, denn „es war ein Krieg, über den die Öffentlichkeit so wenig wie möglich erfahren sollte, jedoch mehr als über jeden anderen militärischen Konflikt zu sehen und lesen bekam und am Ende dann doch nur einen Bruchteil wußte“,¹⁰⁵ schlussfolgert Beham.

⁹⁹ Vgl. Ferrari / Tobin 2003, S. 25.

¹⁰⁰ Vgl. Paul 2004, S. 312.

¹⁰¹ Vgl. Carruthers 2011, S. 96f.

¹⁰² Vgl. Paul 2004, S. 314.

¹⁰³ Vgl. Paul 2005, S. 82ff.

¹⁰⁴ Zitiert nach: Greiner 2007, S. 12f.

¹⁰⁵ Beham 1996, S. 79.

3.3. Wechsel des Informationsgehaltes in Wechselwirkung mit dem Publikum

Betrachtet man die Berichterstattung als dynamische Reaktion auf die Stimmungslage der Öffentlichkeit, dann lassen sich, Oscar Patterson zufolge, drei Phasen der Berichterstattung im Vietnamkrieg erkennen.

Von 1965 bis 1967/68 dominierten aufgrund der Bedürfnisse des Publikums Action-Szenen, die nicht zu viel Blut zeigten und die amerikanischen Soldaten als die „Guten Jungs“ darstellten. Zu dieser Zeit wurden die Truppen meistens von Korrespondenten begleitet.¹⁰⁶

Selten gelang es, die wirklichen Kampfszenen einzufangen, weshalb sich die Medienproduzenten dem bewährten Muster der NS-Propaganda bedienten und Kampfhandlungen nachstellten.

Fotografien und Filme, die Tote und Verletzte zeigten, kamen in den Massenmedien kaum vor. Derartige Aufnahmen hielten die Redaktionen in den ersten Jahren mit der Begründung, das Publikum nicht verstören oder schockieren zu wollen, bewusst zurück.¹⁰⁷

Die Frage, warum das Gros der Journalisten nicht von den faktisch gegebenen Möglichkeiten einer kritischeren Berichterstattung Gebrauch machte, lässt sich vermutlich genauer mit den folgenden Motiven erläutern.

Viele Reporter sahen den Vietnamkonflikt in erster Linie als ein Karrieresprungbrett. Ihrem Geltungsdrang und der Chance auf gut bezahlte Arbeit entsprechend, waren sie auf der Jagd nach spektakulären Bildern von Napalm- und Luftangriffen und versäumten dabei, differenziert über die Hintergründe des Krieges zu berichten.

Mitunter lässt sich den Medien sogar eine Mitschuld an diversen Eskalationen geben, denn viele Offiziere versuchten ebenfalls, über eine gute Story ihre Karriere anzukurbeln. Mit dem Erfolgsmessungsprinzip der „Body-Count-Strategie“ ergab das eine fatale Kombination.¹⁰⁸

Aber auch diejenigen Journalisten, die aus anderen Beweggründen in Vietnam arbeiteten, hinterfragten die Methoden der amerikanischen Kriegsführung kaum kritisch. Entweder weil sie den Mut der Soldaten bewunderten und durch die Nähe zu ihnen ein solidarisches Verhältnis entstand oder weil sie diese als Beschützer benötigten. Einige fürchteten auch um ihre Akkreditierung im Falle einer kritischen Berichterstattung.

Neil Sheehan von der *New York Times* zufolge führte eine unkritische Berichterstattung aus derartigen Gründen zwangsläufig zu einer Selbstzensur der Journalisten.¹⁰⁹ Michael Herr¹¹⁰ hielt deshalb nur wenige der über 600 akkreditierten Korrespondenten für gute Journalisten.¹¹¹

¹⁰⁶ Vgl. Paul 2005, S. 84.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 84f.

¹⁰⁸ Vgl. Ferrari / Tobin 2003, S. 135f.

¹⁰⁹ Vgl. Greiner 2007, S. 13.

¹¹⁰ Michael Herrs Buch über den Vietnamkrieg „An die Hölle verraten“ gilt als eine der besten Beschreibungen von Männern im Krieg.

¹¹¹ Vgl. Herr 1979, S. 240ff.

Den Kerngedanken dessen beschreibt auch Griffiths. Seiner Einschätzung nach befürworteten 98 Prozent der Reporter den Krieg in jeder Hinsicht. 1,99 Prozent waren zwar für den Krieg, standen aber den praktizierten Methoden zur Durchführung kritisch gegenüber. Nur er und ein paar Kollegen empfanden den gesamten Krieg als fundamental falsch¹¹² und konzentrierten sich von Anfang an auf die Beleuchtung der Missstände.

Bis zur Eskalation während der Tet-Offensive wurde somit weitestgehend kriegsbefürwortend berichtet. Der Fokus lag auf dem waffentechnischen Fortschritt der USA und den Soldaten, die der Zivilbevölkerung „halfen“,¹¹³ wodurch sich das Bild der amerikanischen „Weltpolizei“ festigte. Erst mit der hohen Anzahl an Toten durch „Tet“ wurden viele Korrespondenten auf die Grauen des Krieges aufmerksam. Der Tod etablierte sich in der Berichterstattung.¹¹⁴ Allerdings konzentrierten sich die Medien zunächst in erster Linie auf amerikanische Opfer.

Eine 1968 durchgeführte Zeitungsanalyse ergab, dass von 39 Tageszeitungen keine für eine Beendigung des amerikanischen Kampfeinsatzes plädierte. Im Mittelpunkt lag nicht die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Krieges sondern die Kritik an der Art der Kriegsführung und die Angst um weitere amerikanische Soldatenleben. Das Leid der Anderen interessierte nicht, obwohl diverse Protokolle zur Kriegsrecht verletzenden Kriegsführung vorlagen, die auf den Tod hunderttausender Zivilisten hinwiesen.¹¹⁵

Trotzdem wurde die Berichterstattung durch „Tet“ distanzierter und differenzierter.¹¹⁶

Die Fernsehbilder konzentrierten sich fortan mehr auf die politische Debatte des Krieges und veränderten sich dadurch.¹¹⁷ Empirischen Studien zufolge rückten das Leid der vietnamesischen Zivilbevölkerung und somit das neue Bild des Krieges jedoch erst durch die veränderte öffentliche Meinung in den Mittelpunkt der Berichterstattung.¹¹⁸

Unter anderem die Veröffentlichung der Bilder vom Massaker in My Lai ebnete den Weg für eine kriegskritische Berichterstattung. „Wir haben das Entscheidende verpasst“¹¹⁹, resümierte Neil Sheehan selbstkritisch in Bezug auf die bis dahin gängige Berichterstattung.¹²⁰ Ab diesem Zeitpunkt dominierten Bilder vom Schrecken des Krieges.¹²¹

¹¹² Vgl. Magnum Photos (o.J.), <<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths>> Rev. 18.02.2014.

¹¹³ Vgl. Greiner 2005, S. 85f.

¹¹⁴ Vgl. Paul 2005, S. 87.

¹¹⁵ Vgl. Greiner 2007, S. 11f.

¹¹⁶ Vgl. Paul 2005, S. 87.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S.87

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 88.

¹¹⁹ Zitiert nach: Greiner 2007, S. 10.

¹²⁰ Vgl. Greiner 2007, S. 10.

¹²¹ Vgl. Paul 2005, S. 87.

„Tet“ und die Folgen der Offensive gelten deshalb als Auslöser für den endgültigen Kontrollverlust über die Berichterstattung in Vietnam.¹²² Daraus folgte die zweite Phase der Berichterstattung, in der sich noch mehr Korrespondenten akkreditieren ließen.¹²³

Das Medieninteresse sollte jedoch nur vorübergehend groß sein und nahm bis zum Ende des Krieges sukzessiv ab. 1968 waren 637 Journalisten akkreditiert, bis 1974 nur noch 35. Beham sieht die Gründe vor allem darin, dass die Medienschaffenden ihr Fehlverhalten nicht weiter beleuchten wollten.

Dabei – und das ist eine Kritik an den Medien im Nachhinein – eskalierte der Krieg gerade dann, als kaum noch jemand Notiz von ihm nahm, denn durch die Ausweitung des Konfliktes auf Laos und Kambodscha stieg die Zahl getöteter Zivilisten nochmals dramatisch an.¹²⁴

Immerhin war die Öffentlichkeit nun aber bereit für schockierende, wachrüttelnde Bilder, die nach My Lai auch weiterhin veröffentlicht wurden.

3.4. Perspektiv- und Sujetwechsel

Die Perspektive der Kriegsfotografie veränderte sich. „Die Nahaufnahme und die Halbtotale ersetzen die Totale des Feldherrenblicks.“¹²⁵ Somit unterschieden sich die Bilder von denen früherer Kriege.

Der Fokus auf die zerstörte Natur glich den Aufnahmen des Ersten Weltkrieges, die Nähe und die Direktheit zu den Kämpfen und den Protagonisten erinnerte an die des Spanischen Bürgerkrieges.¹²⁶ Die Leidtragenden des Krieges bekamen ein Gesicht. Dadurch hervorgerufene Emotionen ermöglichten der Rezipientin eine Identifikation mit ihnen.¹²⁷

Diese Nähe zu den Soldaten förderte zwar einerseits die Solidarität mit ihnen, zeigte sie aber andererseits, wie auch die vietnamesische Zivilbevölkerung, als Opfer eines Krieges. Die Anti-Kriegs-Stimmung verbreitete sich weiter.¹²⁸

Anders als in früheren Kriegen und anders als die Kriegsinitiatoren teilten die Fotografen den Kriegsalltag der Soldaten. Sie dokumentierten die Schrecken des Krieges und generierten dadurch internationale Anteilnahme und Öffentlichkeit.¹²⁹

Ab 1968 entwickelte sich das Sujet hin zu einer Täter-Opfer-Ikonographie, die aus der gezeigten Gleichzeitigkeit von Täter und Opfer resultierte. Der Gewaltakt selbst wurde nun dokumentiert,

¹²² Vgl. Paul 2004, S. 313.

¹²³ Vgl. ebd., S.86f.

¹²⁴ Vgl. Beham 1996, S. 85.

¹²⁵ Paul 2005, S. 87.

¹²⁶ Vgl. Paul 2004, S. 312.

¹²⁷ Vgl. Paul 2005, S. 88.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 92.

¹²⁹ Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 31.

was einen weiteren Unterschied zur visuellen Berichterstattung früherer Kriege darstellte, die sich in der Regel auf das „Vorher“ oder das „Nachher“ konzentrierte.¹³⁰ Auch hier stellt der Spanische Bürgerkrieg wieder eine Ausnahme dar, wovon das berühmte Bild „Tod eines Milizionärs“ von Robert Capa zeugt, das einen Mann im Moment seiner Erschießung zeigt.¹³¹



Abb. 1. Tod eines Milizionärs

Dem veränderten Meinungsklima ist es zu verdanken, dass die, retrospektiv betrachtet, berühmtesten Fotografien über den Vietnamkrieg Beachtung fanden. Bis dahin galten sie als zu schockierend, um sie der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹³²

Bilder, die Prostitution, Zerstörung, Elend, Resignation, Todesangst und verstümmelte Leichen, insbesondere aber die ungleiche Kräfteverteilung von technischem Fortschritt und Reisbauern zeigten, sollten sich ins kollektive Gedächtnis verankern.¹³³

¹³⁰ Vgl. Paul 2005, S. 86.

¹³¹ Die Authentizität des Bildes ist jedoch umstritten. Unter anderem, weil keine Schusswunde zu erkennen ist. Da das Originalnegativ verschollen ist, können diesbezüglich keine weiteren Nachforschungen angestellt werden. Vgl. Koetzle 2012, S. 141f.

¹³² Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 330.

¹³³ Vgl. Paul 2005, S. 88.

3.5. Fotografische Beispiele

Den Wendepunkt in der visuellen Kriegsberichterstattung brachten die beiden folgenden Bilder, die zu Ikonen des Vietnamkrieges wurden.¹³⁴

-Eddie Adams



Abb. 2. Schuss in Saigon

Das Bild von Eddie Adams entstand zu Beginn der Tet-Offensive. Der südvietnamesische Polizeichef exekutierte einen Vietcong in Saigon auf offener Straße, ohne Gerichtsverfahren. Die Aufnahme, für die Adams mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde, avancierte zum Sinnbild für den Täter-Opfer-Diskurs und verstärkte die Anti-Kriegs-Stimmung in den USA. Diese Reaktion löste das Bild Paul zufolge durch die klare Trennung von „Gut“ und „Böse“ aus, die eine Identifikation mit dem Opfer offeriert.¹³⁵

Das Foto trifft bei der westlichen Betrachterin auf ein gängiges Rezeptionsmuster, das in der symbolischen und formalästhetischen Komposition des Bildes begründet liegt und wodurch sich seine durchdringende Wirkung erklären lässt.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Paul 2004, S.327.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 327.

¹³⁶ Vgl. ebd.

Der helle Straßenverlauf im Hintergrund erzeugt eine Tiefenräumlichkeit durch die das Bild ästhetisch wirkt. Der ausgestreckte Arm des Polizeichefs bildet eine Horizontale. Der Leserichtung des westlichen Rezipienten entsprechend, verweist das Bild somit klar vom Täter zu seinem Opfer.¹³⁷ Diese verdichtete Handlung ist auch ein Beispiel der Gleichzeitigkeit von Täter und Opfer. Sie beziehen sich aufeinander.

Der Vietnameser links neben dem Polizeichef enttarnt sich durch sein Zusehen als Voyeur und der Seite des Erschießers zugehörig, ist für die Bildaussage aber nicht relevant.¹³⁸

Der gedrückte Abzug entziffert den Moment der Aufnahme als den Moment der Tötung. Das verzerrte Gesicht des Vietnamesen ist auf den Schuss zurückzuführen, der ihn in diesem Moment trifft.

Der Täter zeigt sich dem Betrachter nicht, das Opfer schon. Die Identifikation mit dem Opfer wird somit schon formal erzeugt. Außerdem weist sich der Täter durch seine Kleidung als Militär aus. Der Vietnameser trägt ein kariertes Hemd, was ihn als Zivilisten ausweist.

Durch die gewählte Halbtotalen und die Unmittelbarkeit durch die Nähe zur Handlung, positioniert sich der Rezipient zwischen Täter und Opfer. Er wird Zeuge der Erschießung eines Zivilisten. Diese Handlung stellt den Kern der Bildaussage dar und erschließt sich der Rezipientin ohne eine kontextbezogene Zuordnung. Für eine eindeutige Klärung des Bildinhaltes ist diese jedoch wichtig.

Denn zu sehen ist ein Polizeibeamter, der einen gefesselten Zivilisten auf offener Straße hinrichtet. Sein Handeln wirkt brutal, skrupellos und verstößt gegen das Kriegsrecht. Dass der Vietnameser aber kurz zuvor die Frau und Kinder eines Bekannten des Polizeichefs getötet hat, geht erst aus den Bildinformationen hervor. Dies rechtfertigt zwar nicht die Selbstjustiz des Beamten, macht sie vor diesem Hintergrund aber verständlicher.¹³⁹

Obwohl die kontextuelle Zuordnung wichtig ist, steht der ikonographische Wert des Bildes im Vordergrund. Das Hinrichten von Menschen ohne Prozess, als Alltagsszenario im Vietnamkrieg. Deshalb wurde es zum Symbol der Anti-Kriegs-Proteste und für den schmutzigen Krieg.

¹³⁷ Vgl. Paul 2008, S. 357.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., S.358.

- Ronald Haeberle



Abb. 3. Das Massaker in My Lai

Der Armeefotograf Ronald Haeberle dokumentierte im März 1968 ein von US-Soldaten ausgeübtes Massaker an vietnamesischen Zivilisten in My Lai. Das Bild zeigt das Resultat eines „Search and Destroy“-Einsatzes. Eine Einheit tötete auf Befehl eine komplette Dorfgemeinschaft, die zum Zeitpunkt der Invasion fast ausschließlich aus Greisen, Frauen, Kindern und Babys bestand.¹⁴⁰ Das Massaker wurde vom Militär lange vertuscht und erst eineinhalb Jahre später, mit der Veröffentlichung von Haeberles Bildern, publik gemacht.¹⁴¹

Zu sehen sind ausschließlich tote, unbewaffnete Zivilistinnen auf einem Feldweg. Im vorderen Bildbereich befindet sich eine Gruppe toter Frauen, Kinder und Babys, die teilweise übereinander liegen.

Der Feldweg bildet zwei Diagonalen, deren gemeinsamer Fluchtpunkt außerhalb des rechten oberen Bildbereiches liegt. Bis zum Ende dieses Weges liegen vereinzelt weitere Kinderleichen. Dadurch stehen sie stellvertretend für alle im Krieg getöteten unschuldigen Zivilisten, die sinnbildlich den Wegesrand eines Invasionsmarsches säumen.

Das Bild ist ein Beleg für die moralische Verrohung der Soldaten¹⁴² und ein Symbol für das Versagen von Politik und Militär.¹⁴³ Es zeigt eine offensichtliche Bipolarität zwischen Tätern

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 372.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 370.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 374.

und Opfern. Obwohl die Täter nicht zu sehen sind, beziehen sich die Toten auf sie. Die Frauen und Kinder standen ihren Mördern wehrlos gegenüber, dadurch wird das Bild zu einer stummen Anklage der Täter, auch ohne diese zu zeigen.

Die extreme Schockwirkung der Bilder löst eine intensive Gefühlsreaktion aus.¹⁴⁴ Die Rezipientin identifiziert sich mit den Opfern und distanziert sich von den Tätern. Das Bild zeigt, dass auch im modernen Krieg archaische Strukturen vorherrschen¹⁴⁵ und sich amerikanische Soldaten ebenso der Barbarei hingeben wie andere Nationen dies in früheren Kriegen taten.¹⁴⁶ Vielen Amerikanern wurde mit der Veröffentlichung dieser Bilder des Massakers die Augen geöffnet.¹⁴⁷

Haerberles Aufnahme steht ebenfalls exemplarisch für den ungleichen Täter-Opfer-Diskurs und die Grausamkeiten des Vietnamkrieges. Gemeinsam mit Adams Foto zeigte es erstmals alle Facetten des Krieges und ließ die amerikanische Bevölkerung an der Sinnhaftigkeit des Krieges zweifeln. Auch wenn die Bilder den Protest gegen den Krieg möglicherweise nicht entfachten, so verstärkten sie ihn medial¹⁴⁸, wurden zu Sinnbildern des Widerstandes gegen den Vietnamkrieg¹⁴⁹ und ebneten den Weg für eine neue visuelle Kommunikation in der Kriegsberichterstattung.¹⁵⁰

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 376.

¹⁴⁴ Vgl. Paul 2004, S. 328.

¹⁴⁵ Vgl. Paul 2005, S. 88.

¹⁴⁶ Vgl. Greiner 2007, S. 11.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁴⁸ Vgl. Paul 2004, S. 328.

¹⁴⁹ Vgl. Paul 2008, S. 374.

¹⁵⁰ Vgl. Paul 2004, S. 327.

- Horst Faas



Abb. 4. Zivilisten in Panik

1965 griffen die Vietcong das ARVN-Lager in Dong Xoai an, in dem sich auch hunderte flüchtige Zivilisten aufhielten, die dort Schutz suchten. Nur wenige überlebten das tagelange, schwere Gefecht.¹⁵¹

Die Aufnahme des Fotografen Horst Faas zeigt eine Gruppe Überlebender, denen die Panik und das Entsetzen anzusehen ist. Die genaue Konstellation erklärt sich dem Rezipienten nicht, aber die Nähe zueinander lässt darauf schließen, dass es sich um eine Familie handelt. Dadurch lassen sie sich - aus dem Kontext des Krieges herausgelöst - als eine Einheit betrachten, die nichts zwischen den Fronten eines militärischen Gefechts zu suchen hat. Sie stehen beispielhaft für die vielen Familien, die unschuldig in einen Krieg geraten sind.

Die beiden Frauen sehen verzweifelt aus. Die vordere Frau wirkt dermaßen entkräftet, dass sie das Baby kaum noch halten kann. Der Junge rechts im Bild blickt abwesend ins Leere. Er kann die Geschehnisse wohl kaum einordnen, spürt aber die Panik der Erwachsenen. Der Mann legt schützend den Arm um die vordere Frau und hält die Gruppe zusammen.

¹⁵¹ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung (11.05.2012): <<http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/fotograf-horst-faas-den-krieg-so-brutal-zeigen-wie-er-ist-11747682.html>> Rev. 18.02.2014.

Während die Frauen in ihren Schmerz versunken zu sein scheinen, blickt der Mann mit entsetztem Gesichtsausdruck nach links, zu etwas, das sich außerhalb des Bildrandes befindet. Er stellt die Verbindung zwischen der Gruppe und der Ursache ihrer Panik her.

Sie überträgt sich auch auf die Betrachterin und macht das Leid der Zivilbevölkerung für einen Moment spürbar, was zu einer Identifikation mit den Opfern führt. Gleichzeitig löst die Gruppe beim Rezipienten ein Ohnmachtsgefühl aus, da weder er als außenstehende Person noch der unbewaffnete Mann im Bild, die Frauen und Kinder retten könnten.

Das Bild fungiert als ein anderes Beispiel des Massenmordes an Zivilisten. Während die Aufnahme von My Lai in erster Linie schockiert, gelingt es Faas mit diesem Bild, die Panik der Zivilbevölkerung aufzuzeigen, spürbar zu machen und zu verdeutlichen, dass sie an keinem Ort in Vietnam vor ihrer Tötung sicher sein konnte.

Die getöteten Zivilisten kamen durch Übergriffe der Vietcong-Anhänger, also der anderen Kriegspartei, ums Leben. Daraus lässt sich ein Kerngedanke ableiten, der auch für die Analyse von Griffiths Bildern entscheidend ist. Der Vietnamkrieg hat in erster Linie zivile Opfer gefordert. Entscheidend ist nicht, durch welche Seite sie um Leben kamen, entscheidend ist, dass Krieg immer mit dem Tod unschuldiger Zivilisten einhergeht.

- Don McCullin



Abb. 5. Shellshocked US-Marine

Das Portrait eines US-Marines gilt als das berühmteste Bild des Fotografen Don McCullin. Es entstand während der Schlacht in Hué, eine der Städte, die im Zuge der Tet-Offensive von den Vietcong überraschend angegriffen wurden.

Die Nahaufnahme zeigt einen vor Angst zitternden Soldaten, der mit den Händen seinen Gewehrlauf umklammert. Durch die gewählte Perspektive ist der Soldat nur bis zu seiner Hüfte abgebildet, wodurch nichts von den für die Bilddeutung relevanten Elementen ablenkt. Die Angst, die der Soldat ausstrahlt, äußert sich in seiner Körperhaltung und ist ihm an den Augen abzulesen. Mit angezogenen Schultern umklammert er sein Gewehr, das in dem Moment das einzige zu sein scheint, woran er sich festhalten kann. Dabei führte genau dieser Aspekt dazu, dass der Krieg noch mehr als sieben Jahre dauern sollte, denn keine Kriegspartei war dazu

bereit, ihre Waffen zuerst niederzulegen.¹⁵² In dem Moment der Aufnahme zeugt diese Geste allerdings eher von der einzigen Möglichkeit, sein Leben zu schützen.

Seine Augen fixieren einen Punkt über ihm, der sich außerhalb des Bildes befindet. Als würde er denken, ein Gott könne ihm helfen. Der leicht geöffnete Mund signalisiert Sprachlosigkeit.

All das drückt seine Vulnerabilität aus und zeigt einen Moment, in dem die grausame Realität des Krieges auch den Soldaten ergreift. Darin liegt die Stärke des Bildes, denn seine Uniform, der Helm und sein Gewehr weisen ihn als Soldaten aus, ein Symbol der Furchtlosigkeit. Seine Körpersprache steht jedoch in einem Widerspruch zu dieser Position.

Mit der Veröffentlichung solcher Bilder wurden erstmals die Menschen hinter der Funktion Soldat sichtbar, mit denen sich die Rezipientin identifizieren kann.

Als der Journalist Sean O'Hagan den Fotografen zu diesem Bild befragte, entgegnete dieser „it kind of gets on my nerves now, because it has appeared everywhere. It's like the Eddie Adams shot of the execution of a Vietnamese prisoner.“¹⁵³ Damit verdeutlicht er den symbolischen Charakter, den das Bild in erster Linie aufweist und der den, bis dahin meist heroisierenden, Aufnahmen siegessicherer Soldaten diametral gegenüber steht.

¹⁵² Vgl. Greiner 2007, S. 30.

¹⁵³ Zitiert nach: The Guardian (07.02.2010):

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 19.02.2014

- Nick Ut



Abb. 6. Kim Phuc

Die berühmte Fotografie von Nick Ut aus dem Jahr 1972 zeigt eine Gruppe von fünf vietnamesischen Kindern, gefolgt von vier Bildreportern, die nach einem Napalm-Angriff südviетnamesischer Flugzeuge aus dem zerstörten Dorf Trang Bang fliehen.¹⁵⁴

Das Bild, für das Ut einen Pulitzer-Preis erhielt,¹⁵⁵ wurde laut der Publizistin Susan Sontag¹⁵⁶ zum „Inbegriff der Schreckens des Vietnamkrieges“¹⁵⁷ da es die Qualität eines historischen Referenzbildes aufweist. Als solche gelten Schlüsselbilder, die mit bestimmten Ereignissen verbunden werden.

Zunächst vermittelt es Authentizität, die von den schreienden Kindern ausgeht. Der Junge links im Bild ist angeschnitten und wird im nächsten Moment aus dem Blickfeld des Fotografen verschwinden.

¹⁵⁴ Vgl. Paul 2004 S. 329.

¹⁵⁵ Vgl. Paul 2013 S. 435.

¹⁵⁶ Sontag war eine bekannte Kritikerin der gesellschaftlichen Verhältnisse und der US-amerikanischen Regierung. Außerdem war sie bekannt für ihren Einsatz für Menschenrechte.

¹⁵⁷ Sontag 2003, S. 68.

Durch den Rauch im Hintergrund lässt sich das Bild als narrativ bezeichnen, denn der Rauch zeigt sowohl den Ausgangspunkt als auch die Ursache der Flucht.

Die Kinder laufen unmittelbar auf die Betrachterin zu und sprechen sie somit direkt an.

Die emotionale Wirkung auf den Rezipienten entfaltet das Bild aber in erster Linie durch die Schreie der Kinder, die zwar nicht hörbar, trotzdem aber vorstellbar sind. Ihre Körpersprache zeugt von physischer und psychischer Überwältigung und appelliert an den Beschützerinstinkt der Betrachterin.

Die Konzentration auf die Gebärdefigur, die neunjährige Kim Phúc, wird einerseits durch deren Nacktheit, andererseits durch ihre Position in der Bildmitte erzeugt.¹⁵⁸ Ihr Leiden, ihre Nacktheit und ihre Arme, die sie von sich streckt, erinnern an die Bilder der Kreuzigung Jesus Christus, was die Fotografie zu einer Art Heiligenbild avancieren ließ und den Aufstieg zur Medienikone zusätzlich begünstigte.¹⁵⁹

Die Fotografie wurde zum Titelbild des Buches *Bilder vom Krieg* von Rainer Fabian und Hans Christian Adam, das einen Querschnitt der visuellen Berichterstattung aus 130 Jahren Krieg bildet. Dies zeugt von seiner ikonischen Qualität. Auch der Journalist Phillip Knightley bezeichnete es als „one of the most iconic war images of all time“.¹⁶⁰

Das Bild wurde zu dem klassischen Opferbild des Krieges, denn „die Lebenden vermitteln die Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr“¹⁶¹, begründet die chinesische Autorin Denise Chong.

- Zusammenfassung Bildwirkung

Die vorangegangenen Bilder entfalten deshalb ihre Wirkung, weil sie sich an das konditionierte Rezeptionsmuster des westlichen Betrachters anpassen. Dazu eignen sich Situationsaufnahmen besonders, denn sie haben die Chance sich als „historische Referenzbilder“ zu etablieren. Die benannten Bilder wurden, durch ihre formalästhetischen und besonderen medienspezifischen Qualitäten, zu Schlüsselbildern, die eine Umdeutung des Krieges in der breiten Öffentlichkeit begünstigten. Derartige Bilder weisen teilweise eine hohe Affinität zu vertrauten Ikonographien auf, die der Betrachterin häufig aus der christlichen Bildwelt bekannt sind.¹⁶² In der Regel involvieren sie den Rezipienten in das abgebildete Geschehen, wodurch eine Identifikation mit den Protagonisten möglich wird.¹⁶³

¹⁵⁸ Vgl. Paul 2008, S. 428f.

¹⁵⁹ Vgl. Paul 2013, S. 435.

¹⁶⁰ Zitiert nach: Paul 2004 S. 329.

¹⁶¹ Zitiert nach: Paul 2013 S. 440.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 440f.

¹⁶³ Vgl. Paul 2004, S. 330.

Auch die Simultandarstellung, durch die sich Täter und Opfer häufig aufeinander beziehen, steht für einen neuen Täter-Opfer-Diskurs und zeigt die unschöne Wahrheit, die sich hinter dem Begriff Krieg verbirgt. Somit erhalten diese Bilder auch eine gewisse Allgemeingültigkeit.¹⁶⁴ Weitere Merkmale sind die zeitliche Verdichtung, die den Bildern einen narrativen Charakter verleiht und die aus den Situationsaufnahmen resultierende Authentizität, die häufig eine Schockwirkung beim Rezipienten auslöst.¹⁶⁵

Ihre Wirkung entfalteten diese Bilder erst im Kontext der Massenproteste. Von ihnen alleine ging keine klare Botschaft aus. Sie konnten also nur so stark wirken, weil sie das Bild der Kriegsgegner unterstrichen und zu einer „ikonischen Verdichtung“ der zweiten Phase der Berichterstattung wurden,¹⁶⁶ indem sie die „Perversion eines im Namen von Freiheit und Demokratie geführten Krieges“ sichtbar machten,¹⁶⁷ so Paul.

Nicht die Tatsache, dass der Krieg den Menschen das Leben kosten könnte, lässt die Öffentlichkeit die Notwendigkeit von Krieg infrage stellen, resümiert Sontag. Es sind die Bilder vom Krieg, die diese abstrakte Vorstellung greifbar machen und erst die gesellschaftliche Stimmung verleiht einer Fotografie ihre Bedeutung.¹⁶⁸

3.6. Der Krieg als Event

Sontag verdeutlicht, dass die Bilder aus Vietnam erstmals fast immer gleichzeitig auch eine Kritik am Krieg waren.¹⁶⁹ Darin unterschieden sie sich von den Fernsehbeiträgen, durch die der Vietnamkrieg als Event und Entertainment vermarktet wurde.¹⁷⁰

Der Fernsehkritiker Michael J. Arlen, der den Begriff „Living-Room War“¹⁷¹ prägte, erörterte, dass das Fernsehen den Krieg trivialisierte, indem es ihn als Medienereignis zwischen Werbeblocks und Quiz-Shows platzierte.¹⁷² Dies führte dazu, dass Wirklichkeit und Filmsequenzen verwischten.

Michael Herr berichtet von Soldaten, die anfangen wie Schauspieler zu posieren, wenn Fernseherteams in der Nähe waren. Einige kamen deshalb durch ihre Mutproben für die Kameras ums Leben.¹⁷³ Herr sieht die Ursache darin, dass diese Soldaten früh durch das Fernsehen

¹⁶⁴ Vgl. Paul 2005, S. 91.

¹⁶⁵ Vgl. Paul 2004 S. 330.

¹⁶⁶ Vgl. Paul 2005, S. 91.

¹⁶⁷ Paul 2004. S. 330.

¹⁶⁸ Vgl. Sontag 2003, S. 47f.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁷⁰ Vgl. Paul 2005, S. 93.

¹⁷¹ Zitiert nach: Carruthers 2011, S. 97.

¹⁷² Vgl. Neuman 1996, S. 172.

¹⁷³ Vgl. Herr 1979, S. 228f.

geprägt wurden. Diese „jahrelange Medienübersättigung hatte bestimmte Zusammenhänge problematisch werden lassen“.¹⁷⁴

Daraus resultierte die dritte Phase der Berichterstattung, die überwiegend retrospektiv stattfand. Vor allem die Bilder von Eddie Adams, Ronald Haerberle und Nick Ut fanden großen Anklang in der Kunstszene, die sich kritisch mit den Ereignissen des Krieges auseinandersetzte und die Umdeutung des Krieges weiter vorantrieb.

Es entstanden Filme wie *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola aus dem Jahr 1979, der die Gegenüberstellung von Realität und psychedelischer Halluzination inszenierte und die Grenzen zwischen Krieg und Massenkultur weiter verwischen ließ.¹⁷⁵

Besonders relevant ist Stanley Kubricks Film *Full Metal Jacket* aus dem Jahr 1985, der den Krieg als Medienereignis darstellt, indem er ihn als den Krieg der Bilder pointiert und dabei die Rolle der Medien kritisiert.¹⁷⁶

4. Philip Jones Griffiths

Einer der Fotografen, dem es mit seinen Bildern gelang, das wahre Gesicht des Krieges zu zeigen, war Philip Jones Griffiths.

1936 in Rhuddlan, Wales geboren, arbeitete er bereits während seines Pharmaziestudiums als Teilzeit-Fotograf. Ab 1961 war er freiberuflich für verschiedene Zeitungen in England tätig. Mit seiner Arbeit für den *Observer* in London erzielte er erste größere Erfolge.

Der zu dieser Zeit herrschende Krieg in Algerien bewegte Griffiths, besonders vor dem Hintergrund, dass kein Fotograf die dort ausgeübte Gewalt an Zivilisten dokumentierte. Er selbst wurde durch die Besetzung seiner Heimat von England früh darauf sensibilisiert, was Unterdrückung bedeutet.

Dies veranlasste den damals 25-jährigen zu einer Reise nach Nordafrika, um die Zustände in einem algerischen Wehrdorf zu dokumentieren. Er war der erste Fotograf, der davon Fotos machte und auch der erste Fotograf, dessen Bilder ganzseitig in einer überregionalen Zeitung gedruckt wurden.¹⁷⁷

In Interviews sagte er, dass er früh realisierte, wo seine journalistische Priorität lag. Ein Londoner Redakteur lehrte ihn einmal, die fünf Basisfragen in jeder Bildunterschrift zu

¹⁷⁴ Ebd. S. 229.

¹⁷⁵ Vgl. Paul 2005, S. 93f.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 94f.

¹⁷⁷ Vgl. Photo Histories (o.J): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 20.02.2014.

beachten: „Wer?“ „Was?“ „Warum?“ „Wo?“ und „Wann?“ Griffiths empfand die ersten und die letzten beiden Fragen als vernachlässigbar. Er sah die Aufgabe darin zu fragen „Warum?“¹⁷⁸ Diese Einstellung ließ ihn zu einem der bedeutendsten Anti-Kriegs-Fotografen werden.¹⁷⁹ Ab 1961 galt ein Großteil seines Wirkens der Kriegsdokumentation. 1966 wurde er Mitglied der internationalen Agentur Magnum Photos,^{180 181} bei der er von 1980-1985 als Präsident fungierte.¹⁸² Seine Bilder wurden weltweit in den Leitmedien veröffentlicht. 2008 erlag er im Alter von 72 Jahren seinem Krebsleiden in London.¹⁸³

5. Vietnam Inc.

5.1. Entstehung des Buches

Von 1966 bis 1968 und ab 1970 arbeitete Griffiths in Vietnam.¹⁸⁴ Über dreißig Mal bereiste er das Land und dokumentierte dessen Entwicklung auch lange über den Krieg hinaus.¹⁸⁵ Er fühlte sich mit dem Land zutiefst verbunden. „I felt this where in a sense my people. I don't mean that in a condesending way. I mean that I felt an empathy with them.“¹⁸⁶ Wenn er eine Liste von Eigenschaften hätte machen müssen, die man an Menschen schätzt - die Vietnamesen hätten sie seiner Meinung nach alle: „Aufmerksamkeit, Freundlichkeit, Zurückhaltung, Kreativität, Stärke, Mut, Ausdauer, Treue, Gastfreundschaft, Einfühlungsvermögen, Bescheidenheit. Und das wäre erst der Anfang.“¹⁸⁷

¹⁷⁸ Vgl. New York Times (20.03.2008):

<http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=0> Rev. 20.02.2014.

¹⁷⁹ Vgl. The Guardian (07.02.2010): <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 20.02.2014.

¹⁸⁰ Vgl. Photo Histories (o.J.): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 20.02.2014.

¹⁸¹ 1947 wurde die Agentur von berühmten Fotografen wie Robert Capa und Henrie Cartier Bresson in Paris gegründet. Sie ist die älteste und bekannteste Fotoagentur der Welt, deren Ziel es ist, humanistisch gleichgesinnte Fotografen zu organisieren und deren Unabhängigkeit zu wahren.

Vgl. planet wissen (Stand vom 01.06.2009):

<http://www.planetwissen.de/kultur_medien/fotografie/geschichte_des_fotojournalismus/fotoagentur_magnum.jsp> Rev. 20.02.2014.

¹⁸² Vgl. The Guardian (07.02.2010): <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 20.02.2014.

¹⁸³ Vgl. New York Times (20.03.2008):

<http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=0> Rev. 21.02.2014.

¹⁸⁴ Vgl. The Guardian (07.02.2010): <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 21.02.2014.

¹⁸⁵ Vgl. Merian (11.2009): <<http://www.merian.de/magazin/vietnam-interview-philip-jones-griffith.html>> Rev. 21.02.2014.

¹⁸⁶ Zitiert nach: Magnum Photos (o.J.), <<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths>> Rev. 21.02.2014.

¹⁸⁷ Zitiert nach: Merian (11.2009): <<http://www.merian.de/magazin/vietnam-interview-philip-jones-griffith.html>> Rev. 21.02.2014.

Er wusste damals nicht genau, was in Vietnam vor sich ging, aber er wusste, dass etwas Entscheidendes passierte, deswegen beschloss er 1966 dort hin zu gehen. Vor Ort wurde ihm schnell klar, dass die Realität nicht mit den verbreiteten Nachrichten übereinstimmte und dass er jemand sei, der herausfinden würde, was dort wirklich passierte.

Um den Krieg zu verstehen und dessen wahres Gesicht zu zeigen, war es seiner Meinung nach wichtig, mit den Soldaten hinaus in den „Schlamm“ zu gehen. Es obliege ihm zufolge außerdem der Entscheidung des Fotografen, ob er in kurzer Zeit möglichst viele Bereiche oberflächlich abdeckt, oder ob er sich auf etwas fokussiert und darin tiefer gräbt. Für diesen Weg habe er sich entschieden und nur so konnte er diese Bilder machen.¹⁸⁸

Zu seinem Glück wurde die Gefahr, die von den Fotografen ausging, zu dieser Zeit noch nicht erkannt. In einer Anekdote erzählt Griffiths von seiner Anfrage, in einem Helikopter mitgeflogen zu werden, der einige vietnamesische Dörfer zerstören sollte. „We got a newsman he wants to go up on a job“ richtete ein Soldat dem befehlshabenden Offizier aus, der ihm antwortete „tell him no. There is no way [...] We don't want people to see what we are doing.“ Er bemerkte nicht, dass Griffiths das Gespräch mithören konnte und fügte hinzu „I hate that. We should be proud of everything we do in this country.“ Der Soldat fragte ihn, ob er seine Meinung nicht ändern könne, Griffiths sei nur ein Fotograf. „Oh he is only a photographer? Ok he can go“.¹⁸⁹

Lange fand Griffiths keinen Verlag, der sein Buch publizierte. „I was told that my photographs were too harrowing for the American market“¹⁹⁰, so Griffiths. Erst nach der Veröffentlichung der Bilder von My Lai waren die Verlage an einer Veröffentlichung interessiert.¹⁹¹ 1971 erschien sein Bildband *Vietnam Inc.*¹⁹²

Nach der Veröffentlichung des Buches wurde er 1971 wegen seiner kritischen Berichterstattung sogar des Landes verwiesen.¹⁹³ „Let me tell you there are many people I don't want back in my country, but I can assure you Mr. Griffiths name is at the top of the list“,¹⁹⁴ soll der südvietnamesische Präsident über ihn gesagt haben. Eine erneute Einreise war ihm deshalb erst nach dem Ende des Krieges wieder möglich.¹⁹⁵

¹⁸⁸ Vgl. Magnum Photos (o.J.), <<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths>> Rev. 21.02.2014.

¹⁸⁹ Zitiert nach: Magnum Photos (o.J.), <<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths>> Rev. 21.02.2014.

¹⁹⁰ Zitiert nach: Appy 2006, S. 241.

¹⁹¹ Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 330.

¹⁹² Vgl. The Guardian (07.02.2010): <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 21.02.2014.

¹⁹³ Vgl. Appy 2006, S. 241.

¹⁹⁴ Vgl. Photo Histories (o.J.): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 21.02.2014.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

5.2. Komposition des Buches

Vietnam Inc. veranschaulicht einen Krieg, in dem Menschen auf beiden Seiten zu Opfern von Kräften wurden, die sie nicht verstanden und die sie nicht kontrollieren konnten. Das Buch ist ein Sprachrohr für eine Welt, in der ein Konflikt durch die verlorengegangenen Ideale der USA, wie Freiheit, Demokratie und Menschenwürde zu einer abwärts führenden Spirale der Zerstörung wurde und dessen Konsequenzen sich beim Durchblättern entblößen.¹⁹⁶

Die 2001 erschienene Ausgabe wird durch ein Vorwort von Noam Chomsky¹⁹⁷ eingeleitet. Darin resümiert er, dass die Mehrheit heute, im Gegensatz zur damaligen Zeit, den Krieg nicht nur als einen Fehler, sondern als fundamental falsch und unmoralisch bewertet. Um das Buch in den richtigen Kontext zu setzen, ist es seiner Meinung nach von großer Bedeutung, den damaligen Zeitgeist vor Augen zu haben.¹⁹⁸

Griffiths beschreibt zunächst mit einer, von Ironie gezeichneten, „Verkaufsstrategie“ den Versuch der USA, den Kapitalismus nach Vietnam zu exportieren:

Amerika habe versucht eine Doktrin an die Vietnamesen zu „verkaufen“, die es zuvor bereits an China hätte „verkaufen“ wollen und damit erfolglos geblieben sei. Die USA, die ihre selbsternannte Aufgabe der „Weltpolizei“ sehr ernst genommen haben sollen, hätten schon China dabei helfen wollen, sich aus seiner 3000-jährigen Dunkelheit zu befreien. „But despite the enticements and the Coca-Cola, China turned and bit the hand that was tempting it toward ‚civilization‘.“

Dies hätte Amerika China nie verziehen, vielleicht auch, weil es nie verstanden habe, wie ein Land sich dem Kommunismus habe verschreiben können. Die einzigen Erklärungen für die Ablehnung des Amerikanismus schienen eine russische Verschwörung oder der kollektive Wahnsinn der Chinesen zu sein. Nie sei hinterfragt worden, ob die Doktrin, die Amerika zu „exportieren“ versuchte, erwünscht wurde. Oder warum nicht. Dasselbe - nahezu selbstlose - Angebot, soll es nun auch Vietnam unterbreitet haben.

Um Europa stark gegen den neuen gemeinsamen Feind Russland zu machen, hätten die USA die Möglichkeit genutzt, sich mit Frankreich zu verbünden, indem sie ihm Unterstützung bei

¹⁹⁶ Vgl. Photo Histories (o.J): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 21.02.2014.

¹⁹⁷ Chomsky ist Professor für Linguistik, politischer Aktivist, bekennender Anarchist und gilt als einer der meistzitierten Wissenschaftler der Welt. Seit den 1960er Jahren zählt er zu den prominentesten Kritikern diverser Aspekte der US-amerikanischen Politik. Vgl. Wikipedia (Stand 26.02.2014) <http://de.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky> Rev. 21.02.2014.

¹⁹⁸ Vgl. Griffiths 2001, S. If.

dem Versuch boten, den Kolonialkrieg zu gewinnen. Als Frankreich jedoch gezwungen war aufzugeben, sei Amerika unter dem Vorwand geblieben, den Feind China weiter zu kontrollieren. Dafür habe es in Südvietnam eine Abhängigkeit von Amerika erzeugt.

Frankreich sei nun als eine Kolonialmacht dargestellt worden, die nur gekommen sei um zu plündern. Amerika hingegen sei nicht gekommen um etwas zu holen, sondern um zu geben. Im Gegenzug habe es lediglich erwartet, dass die Vietnamesen dessen Werte, Normen, Moralvorstellungen und Glaubenssätze – kurz, seine komplette Ideologie, akzeptierten.

Zehn Jahre lang, von 1954 bis 1964, sollen es die USA mit dem „soft sell“ ihrer Ideologie versucht haben. Über die Jahre und mit zunehmendem Scheitern sei der „Verkauf“ härter geworden. Die „Verkäufer“ seien ungeduldig geworden, jeglicher Widerstand sei der kommunistischen Verschwörung zugeschrieben worden. 1965 sei der „Verkaufswiderstand“ so groß geworden, dass die Marine und weitere zwei Millionen Militärs gesandt werden mussten, um den „hard sale“ durchführen zu können „and it became permissible to kill off anyone sick enough to prefer the other brand – communism“.

Der „Verkauf“ sei weiterhin schlecht verlaufen, aber sein Widerstand wuchs. Um die „Verkaufsquote“ zu erhöhen, hätten drastischere Maßnahmen ergriffen werden müssen. Die Vietnamesen hätten „umstrukturiert“ werden müssen, noch mehr Menschen hätten getötet werden müssen, bis schließlich der absolute Wahnsinn erreicht worden sei: „The people were killed to be ‚saved‘ from the different flavor of the other brand.“¹⁹⁹

Griffiths schließt daraus, dass nur diejenigen den Glauben an die US-amerikanische Außenpolitik nicht verlieren könnten, die keinen Verkäufer der amerikanischen Politik in Aktion sahen.²⁰⁰

Das Buch generiert eine Gegenerzählung zur damals vorherrschenden öffentlichen Meinung, die Politik und Militär vorgaben und die von den Medien meist unreflektiert verbreitet wurde.

Der „Verkaufsstrategie“ stellt Griffiths bereits mit den ersten vier Bildern in *Vietnam Inc.* den Grundgedanken seiner Gegenerzählung gegenüber:

¹⁹⁹ Vgl. ebd. 2001, S. 4

²⁰⁰ Vgl. ebd.

-Menschen sind gleich

Abb. 7. GI mit vietnamesischem Mädchen (Vgl. S. 5)

Das Portrait eines amerikanischen Soldaten und eines vietnamesischen Mädchens auf seinem Schoß symbolisiert den roten Faden der Gegenerzählung und zeigt das, was über die Dauer des Konflikts immer mehr abhanden kam: Menschlichkeit. Wie ein Deutungsvorschlag leitet das Bild den Inhalt des Buches ein.

– das ursprüngliche Vietnam



Abb. 8. Reisbäuerin (Vgl. S.6f)

Das Foto zeigt den Status quo ante. Über 2000 Jahre lebten die Vietnamesen als einfache Reisbauern in einem sinnreichen Gesellschaftssystem im Einklang mit der Natur. Griffiths ist sich sicher, dass sie auch heute noch nach diesem Prinzip leben würden, hätte Amerika diesen Lebensentwurf nicht zerstört.²⁰¹

Für ein tiefgründiges Verständnis der vietnamesischen Kultur beschreibt er in einem Kapitel diese Gesellschaftsstruktur:

Der Reis galt den Menschen nicht nur als Nahrungsquelle. Er symbolisierte für sie vielmehr den gesamten Kreislauf des Lebens. Die Toten wurden im Feld begraben auf dem wieder der Reis gedieh. Bräuche und Rituale gaben ihrer Arbeit Bedeutung, so dass Reis essen niemals nur der Nahrungsaufnahme diente.

Das Fundament ihrer Weltanschauung bildeten die drei großen Lehren – Buddhismus, Konfuzianismus und Daoismus. Das Geheimnis ihrer Stärke lag in der Struktur ihrer Gesellschaft, deren Basis das Dorf bildete. Die Dörfer waren durch ihre Autonomie sehr stabil, bildeten aber mit den anderen Dörfern ein Netzwerk zur Kultivierung des Reises. Da fast das gesamte Land für den Reisbau benötigt wurde, lebten die Menschen auf sehr engem Raum.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 12f.

Harmonie mit sich, dem Dorf und der Natur hatte den höchsten Stellenwert. Innerhalb dieser strikten Ordnung blieb wenig Raum für Individualität im westlichen Sinn. Alles wurde auf das Wohlergehen der Dorfgemeinschaft ausgerichtet. Dadurch gelang es den Vietnamesen, sich selbst zurück zu nehmen und dafür waren sie auch bereit, schwer in den Feldern zu schuften.²⁰²

- Eliminierung der Kultur durch Strategie



Abb. 9. Strategiebesprechung (Vgl. S. 8f)

Durch dieses Bild verdeutlicht sich der Kontrast der beiden Kulturen. Die Amerikaner analysierten in künstlicher Umgebung Statistiken, die Aufschluss über den Erfolg ihrer Pazifizierungsprogramme geben sollten. In klimatisierten, fensterlosen Räumen in Saigon bewerteten sie einen Krieg, den sie teilweise nie zu Gesicht bekamen.

Zur Erhebung der Daten wurde das sogenannte „Hamlet Evaluation System“ (HES) entwickelt, mit dem sich die Loyalität der Menschen messen lassen sollte. Die Entwickler waren der festen Überzeugung, anhand von Fragebögen die Gesinnung der Menschen evaluieren zu können.

Da die Ergebnisse jedoch zu ungenau waren, wurde es zu „HES 70“ weiterentwickelt und galt nun als sichere Messmethode. Ein Fragebogen mit 139 Fragen sollte die Affinität der vietnamesischen Bürger gegenüber Konsumgütern feststellen.

²⁰² Vgl. ebd.

Das Programm gilt als historisch größtes Projekt des Selbstbetrugs, denn die Tatsache, dass damit mehr die Kontrolle über die Menschen und weniger deren Loyalität erfasst wurde, ignorierten die Analytiker.²⁰³

- Das Resultat der amerikanischen Intervention



Abb. 10. Zerstörung (Vgl. S. 10f)

Das letzte Bild symbolisiert die Sinnlosigkeit von Krieg und zeigt das Resultat der amerikanischen Intervention. Es verdeutlicht, dass die USA nicht selbstlos handelten, sondern mit einer massiven Zerstörung von Leben und Raum ihren politischen Willen durchzusetzen versuchten.

Im Verlauf dieser vier Bilder zeichnet sich die Quintessenz der Gegenerzählung ab. Die Asymmetrie des Krieges. Das mächtigste Land der Welt gegen ein Entwicklungsland. David gegen Goliath. Der Einsatz modernster Waffen, um ein Land, das größtenteils aus Reisfeldern bestand, zu zerstören.

Damit gelingt es dem Fotografen, den Hintergrund des Konflikts zu visualisieren und ad absurdum führen.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 160f.

Mit *Vietnam Inc.* möchte Griffiths aufzeigen, dass der Konflikt eskalierte, weil es dessen Verursachern in ihrer Ignoranz und Arroganz an Weisheit fehlte. Für ihn sei Vietnam ein Goldfischglas gewesen, in dem sich die Werte beider Kulturen beobachten und studieren ließen. So kam er zu dem Fazit, dass die Beweggründe des amerikanischen Engagements und der Grund des Scheiterns in fundamentalen Defiziten innerhalb des amerikanischen Systems begründet liegen mussten.²⁰⁴

Griffiths' Arbeit lässt sich als ein durchkomponiertes Gesamtkunstwerk betrachten. Er setzt seine Bilder bewusst in einen größeren Kontext, wodurch er der Struktur dieses Krieges eine Allgemeingültigkeit verleiht. Dabei drängt er sich dem Rezipienten nicht auf, wie es die manipulative Arbeitsweise vieler Kriegsfotografen tut. Er sensibilisiert ihn vielmehr, wodurch ihm eine Reflexion ermöglicht wird. Dies gelingt Griffiths durch eine authentische, dokumentarische Arbeitsweise, der auf der Metaebene häufig ikonographische, symbolische und metaphorische Komponenten ihren tieferen Sinn geben, die seine Bildsprache ausmachen.

Während Griffiths in *Vietnam Inc.* der Frage nach dem „Warum?“ nachging, wird im Folgenden versucht das „Wie?“ anhand von wiederkehrenden Stilmitteln aufzuzeigen.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 4.

5.3. Bildanalysen

- Grundsatz



Abb. 7. GI mit vietnamesischem Mädchen (Vgl. S. 5)

Das erste Foto des Bildbandes steht für sich alleine, ohne Bildinformation, was den Kontext unterstreicht, dass es hier nicht um eine Definition der Beziehung von Menschen zueinander, die Kategorisierung der Ethnie oder ihres Status geht. Es suggeriert vielmehr das Grundbedürfnis nach körperlicher Nähe, dass allen Menschen gemein ist. Und dass weitere Informationen in diesem Fall nebensächlich sind, da sie von diesem Gedanken nur ablenken würden.

Bereits der gewählte Bildausschnitt drückt auf sehr authentische Weise Nähe aus. Er konzentriert sich nur auf die Personen, die beinahe die gesamte Bildfläche einnehmen. Die starke Verbindung und Vertrautheit der beiden wird durch die Position des Mädchens und der Art wie der Soldat dessen Hose greift deutlich. Der am linken Ringfinger des Mannes zu erkennende (Ehe)Ring ist ein - im westlichen Kulturkreis - klassisches Symbol für Bindung.

Der Soldat verkörpert eine rohe Männlichkeit, die durch die starke Brust- und Armbehaarung unterstrichen wird. Das Mädchen bildet den unschuldigen kindlichen Kontrast, der auch verdeutlicht, dass der Mensch nicht von Geburt an schlecht ist, sondern die Prägung für das zukünftige Handeln entscheidend ist.

Diese Interpretation wird durch die (Un)Farben des Bildes besonders hervorgehoben. Das Mädchen trägt weiß – die Farbe der Unschuld. Die Kleidung des Soldaten ist dunkel. Als symbolisierten sie Engel und Teufel. Dabei dominiert das Dunkle im Bild. Es umrahmt das Mädchen wie der Krieg dessen Opfer. Die verschmutzte Kleidung der beiden versinnbildlicht auf der metaphorischen Ebene, dass es einen sauberen Krieg nicht gibt.

Während er mit durchdringendem Blick direkt in die Kamera sieht, schweift der Blick des asiatischen Mädchens zu einem Punkt außerhalb des Bildes ab. Auffällig ist ihr sehr erwachsener, ernster, gar sorgenvoller Blick, der nicht altersentsprechend ist. Beide wirken, als hätten sie Schlimmes gesehen oder selbst erlebt. Wie eine Vorwarnung leiten ihre Gesichtsausdrücke den Bildband ein und klagen diejenigen stumm an, die das Selbstverständnis von Menschlichkeit durch Glaubenssätze zu verdrängen versuchten. Damit erfüllt dieses Foto das den Bildern anhaftende Klischee „ein Bild sagt mehr als tausend Worte“.

Zu erkennen ist eine deutlich bipolare Struktur (Erwachsener/Kind, männlich/weiblich, hell/dunkel, groß/klein, Weißer/Asiatin), die ein zentrales Element in Griffiths Bildsprache darstellt und wodurch die Asymmetrie des Krieges visualisiert wird. Es ist eines der wenigen Bilder in *Vietnam Inc.*, bei dem diese offensichtliche Bipolarität und auch die, häufig durch das Hochformat erzeugte, Hierarchie nicht befremdlich wirken. Der Soldat ist dem Mädchen kräftebedingt überlegen, es ihm aber moralisch. Dass diese Stärke der anderen naturgemäß unterliegt, wird durch den Bildaufbau und das gewählte Hochformat deutlich.

- Das Eindringen in eine fremde Welt



Abb. 11. Limits of friendship (Vgl. S. 34f)

Abgebildet ist ein Marinesoldat, der einem vietnamesischen Bauernmädchen die Verwendung von Filterzigaretten erklärt. Mit diesem und anderen kleinen „Geschenken“ versuchten die Amerikaner die Herzen der Vietnamesen zu erobern.²⁰⁵ Im Hintergrund ist ein etwas älteres Kind mit einem angeleiteten Wasserbüffel, eine dritte Person auf einem Wasserbüffel sitzend und eine vierte, anscheinend rennende Person, am Horizont des Feldes zu erkennen.

Das Bild ist von einer strukturellen Ordnung geprägt und wirkt dadurch außerordentlich harmonisch. Die Anordnung der Figuren wirkt zunächst wie vor einer Kulisse arrangiert, wodurch sich ein Gefühl der Inszenierung aufdrängt.

Der Verlauf der Graustufen, die nach oben heller werden, unterstreicht die surreal wirkende Bildkomposition. Ein Authentizitätsmerkmal, das die Wirkung entschärft, ist die rennende Person im Hintergrund. Außerdem verleiht sie dem Bild eine gewisse Dynamik. Die durch Harmonie erzeugte Schönheit wird durch die unterschiedlichen Blickrichtungen der abgebildeten Personen und Wasserbüffel verstärkt, wodurch der Einzelne als Individuum hervor geht.

Der GI erscheint als einziger „Fremdkörper“ im Bild. Die Dienstkleidung und der Helm des Soldaten, insbesondere aber sein Maschinengewehr, durchdringen die ausgestrahlte Idylle.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 35.

Seine Waffe ragt wie ein Kreuz, ein Symbol des Christentums, in die Höhe, wodurch der missionarische Charakter seines Handelns unterstrichen wird.

Obwohl der Soldat, kompositorisch betrachtet, die Ästhetik des Bildes eher betont, drängt sich durch ihn auf der inhaltlichen Ebene der Gedanke in den Vordergrund, dass der Schein trügt – und zwar gewaltig. In Anbetracht der Kenntnisse über diesen Konflikt, stellt sich bei der abgebildeten Handlung ein diffuses und trotzdem starkes Gefühl von Unbehagen ein. Dies begründet sich in diesem Fall darin, dass der Soldat die Neugier eines Kindes ausnutzt, um es unterschwellig für den Konsum zu sensibilisieren, wodurch eine Assoziation des fremden Mannes mit Süßigkeiten, vor dem Eltern ihre Kinder warnen, entsteht.

Die Bipolarität verdeutlicht sich auf diesem Foto durch die Tatsache, dass er die anscheinend einzige bewaffnete Person darstellt. Im Ernstfall wären ihm die Bauern ausgeliefert.

Damit visualisiert Griffiths eine Einstellung, die ihm zufolge den Vietnamesen über Jahrtausende als Überlebensstrategie diente. Sie haben gelernt Zustimmung vorzugeben und keinen Widerstand zu leisten, wenn Unterwerfung die bessere Taktik wäre. Sie täuschen eine Kooperation vor, ohne dem Angreifer dabei wirklich nützliche Informationen zu geben.²⁰⁶

In den 1960er-Jahren gab es in Vietnam vermutlich keine landwirtschaftliche Maschinerie. Die im vorderen Bildbereich zu erkennende Spur könnte also von einem Panzer stammen. Diese Spur bildet eine Parallele zu den leicht diagonal verlaufenden Linien, die der Horizont des Feldes und die Gebirgskette erzeugen, wodurch sich vier Balken abzeichnen, die auf formalästhetischer und bildkompositorischer Ebene die Qualität des Bildes unterstreichen, da sie ebenfalls Harmonie erzeugen. Auf der Metaebene impliziert diese Spur den Eindruck des „Eindringens“ in eine heile Welt. Die Vietnamesen haben Jahrtausende in dieser natürlichen Umgebung gelebt, ohne sie zu beschädigen. Mit dem Einmarsch der Amerikaner hinterlassen diese selbst auf einem Acker Blessuren.

Das vermittelte Gefühl des „Eindringens“ ist natürlich stark romantisiert und bezieht sich in diesem Fall auf die Umwelt. Denn die Welt, in der die Vietnamesen lebten, war nicht heil. Die Folgen des französischen Kolonialkrieges waren noch spürbar und fehlende Behandlungsmöglichkeiten bei Krankheiten und die witterungsbedingte Nahrungsmittelversorgung waren sicherlich entwicklungsbedürftig. Symbolisch betrachtet geht es aber weniger um diese wörtlich gemeinte Realität, als vielmehr um eine Gesellschaftsstruktur, die konträrer zur amerikanischen kaum sein konnte. Und um die Art der Beeinflussung, durch die Amerika sie zu zerstören versuchte.

Wieder bilden die Kinder den hellen Kontrast zu den Erwachsenen und den Tieren, wodurch sich die Assoziation der kindlichen Unschuld wiederholt. Das hell/dunkel-Prinzip ist somit auch

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 13.

auf diesem Foto ein wichtiges Ausdrucksmittel der bereits erwähnten Bipolarität, durch die Griffiths die asymmetrische Komponente des Zusammentreffens häufig visualisiert.

Durch die Farbgebung wird die Bipolarität (Soldat/Zivilisten, Eindringling/Einheimische, Erwachsene/Kinder, Mensch/Tier, bewaffnet/unbewaffnet) der Situation verstärkt.

Die sich durch seine Haltung abzeichnende „Erobererpose“ des Soldaten verstärkt ebenfalls den Kontrast zu der kindlichen Unschuld, der sie gegenübersteht und die durch den Hut des Mädchens, der wie ein Heiligenschein wirkt, eine zusätzliche Gewichtung bekommt.

Auffällig ist auch, dass sich nur die beiden Kinder der Betrachterin zeigen, die vietnamesischen Erwachsenen sind nur teilweise zu erkennen und der GI zeigt sich dem Betrachter überhaupt nicht, da er mit dem Rücken zur Kamera steht.

Das Foto stellt eines der symbolträchtigsten und metaphorischsten Bilder in *Vietnam Inc.* dar.

- Mangel an Kulturverständnis



Abb. 12. Personal hygiene (Vgl. S. 162f)

Jedes Mal wenn ein Amerikaner einen Vietnamesen kritisierte, geschah dies Griffiths' Beobachtungen nach auf eine sehr selbstgerechte Weise. Die Kritik basierte ihm zufolge auf einer als natürlich empfundenen Überlegenheit, die von dem unhinterfragten Glauben an die

moralische Monopolstellung der USA abgeleitet wurde.²⁰⁷ Ein Glaube, der durch Johnson in seiner Rede zum Amtsantritt angespornt wurde: „The American covenant called on us to help show the way for the liberation of man. That is our goal...If American lives must end, and American treasure be spilled, in countries we barely know, that is the price that change has demanded of conviction.“²⁰⁸

Vor diesem Hintergrund veranschaulicht das Bild präzise die US-amerikanische Geisteshaltung, nach der die Vietnamesen dringend ihre Entwicklungshilfe benötigten, selbst bei Alltäglichem wie ihrer Körperhygiene. Der Bildunterschrift nach hielten sie die Vietnamesen für „unhygienisch“. Auf der anderen Seite verstanden die sich mehrmals pro Tag badenden Vietnamesen nicht, warum sich die Amerikaner auf weniger beschränkten.²⁰⁹ „In countries we barely know“²¹⁰ beinhaltet in diesem Fall also eine unfreiwillige Offenbarung des eigenen Unvermögens in Bezug auf die Empathiefähigkeit.

Auf dem Foto ist ein Soldat zu sehen, der einen kleinen, nackten vietnamesischen Jungen einseift, während dieser in einer Schüssel voll Wasser steht. Im Hintergrund beobachten ungefähr zwanzig Personen, teilweise stehend, teilweise auf dem Boden sitzend, das Szenario. Bis auf zwei weitere Soldaten, deren Köpfe die Menge überragen, handelt es sich um vietnamesische Frauen und Kinder.

Auffallend ist der konzentrierte Gesichtsausdruck des agierenden Soldaten, der ganz in den Einseifprozess vertieft zu sein scheint, während der Junge die Augen zusammenkneift und sich von ihm wegdreht. Dabei deutet er mit leicht erhobenen Armen eine Abwehrhaltung an, wobei seine kindliche Authentizität eine angemessene Reaktion auf das amerikanische Engagement zu sein scheint.

Obwohl nur der Ausschnitt einer Szene zu sehen ist, da sowohl der Soldat im Vordergrund, als auch das Publikum, angeschnitten sind, erschließt sich die Handlung der Rezipientin im Wesentlichen.

Im unteren Bilddrittel befindet sich auf der rechten Seite eine freie Fläche, die den räumlichen Abstand der Zuschauer zum Geschehen verdeutlicht und wodurch mit der Handlung im Bildvordergrund die Stimmung einer Zirkusmanege erzeugt wird.

Der Junge bildet eine vertikale Linie, die das Bild grob in links (der Soldat) und rechts (die Zuschauer) einteilt und verleiht somit der bipolaren Struktur auf diesem Foto auch formal Ausdruck. Er symbolisiert die Teilung der beiden Kulturen. Durch ihn als Angelpunkt entfaltet sich die asymmetrische Wirkung des Bildes.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 24.

²⁰⁸ Zitiert nach: ebd.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 162.

²¹⁰ Zitiert nach: ebd., S. 24.

In diesem Fall ist es nicht die helle Kleidung des Kindes, die seine Unschuld unterstreicht, es ist seine völlige Nacktheit, die seine Vulnerabilität noch unmittelbarer und durchdringender erscheinen lässt. Durch das zur Schau stellen des Jungen wird der Beschützerinstinkt des Betrachters angesprochen, womit sich die starke Wirkung auf den Rezipienten erklären lässt.

Wieder bildet der Soldat die dunkelste Stelle des Bildes. Das Wasser, in dem der Junge steht, ist der hellste Punkt. Die spritzenden, hellen Wassertropfen verleihen dem Bild seine Dynamik und lassen auch die Intensität des Einseifens erkennen.

Bei allen drei Soldaten ist der Kopf so angeschnitten, dass er nur bis zu den Augen zu sehen ist. Die dadurch fehlende Stirn, hinter der sich das Gehirn des Menschen befindet, verleitet zu der Assoziation, dass es den Soldaten bei derlei Aktionen schlicht an Intelligenz fehlte. Denn dass ein Soldat den abgebildeten Frauen, unter denen sich vermutlich einige Mütter befinden, erklären möchte, wie sie ein Kind zu waschen haben, wirkt befremdlich und verdeutlicht die Sichtweise der Amerikaner, nach der Vietnamesen eine unterentwickelte menschliche Rasse zu sein schienen, die auf die Hilfe Privilegierter angewiesen waren.

Griffiths zufolge blieb es den meisten Soldaten ein großes Rätsel, warum die Vietnamesen deren Verbesserungsvorschläge so ungern annahmen. Mit dem sogenannten „WHAM“ Programm (winning hearts and minds), als Teil des Pazifizierungsprogrammes, versuchten sie, die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass sie sich von der ausbeuterischen französischen Kolonialmacht stark unterschieden und nur das Beste für die Vietnamesen im Sinn hätten. Es schien Konsens darüber zu herrschen, dass die Vietnamesen durch die vielen Vorzüge, die ihnen geboten wurden, früher oder später kooperieren würden.

Die Vietnamesen wiederum sollen das amerikanische Engagement nie verstanden haben. Größtenteils hätten sie die Geschenke der Amerikaner angenommen, da sie keinen Grund sahen dies nicht zu tun, denn im Gegenzug wurde nichts von ihnen verlangt.²¹¹ Mit dem Motto der Vietnamesen „the bamboo bends under the wind and survives, while the pine stands erect and is hurled down“²¹² lässt sich ihr Verhalten vermutlich am besten erklären.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 25.

²¹² Zitiert nach: ebd., S. 13.

- Das Abfärben der amerikanischen Kultur



Abb. 13. The presence of GIs (Vgl. S. 189)

Das Foto lädt, aufgrund seiner Ereignisdichte und der strukturellen Anordnung der abgebildeten Figuren und Elemente, zu einer tiefgründigen Betrachtung ein.

Im Hintergrund spazieren einige GIs in dunkler Dienstkleidung mit dem Rücken zur Kamera die Straße entlang. Links und rechts ist im Verlauf ein Straßenzug mit Geschäften zu erkennen. Die mittlere Bildebene bilden zwei, in Motorrad-Rikschas sitzende, Vietnamesen. Im Vordergrund präsentiert sich ein vietnamesischer Junge der Betrachterin durch die Nähe zur Kamera unmittelbar.

Die Soldaten, von denen die vorderen vier in einer Reihe laufen, bilden eine abfallende Diagonale, die parallel zur Mauer auf der rechten Seite verläuft. Die Rikschas bilden ebenfalls zwei Diagonalen, deren gemeinsamer Fluchtpunkt sich bei dem hinteren Soldaten in der Reihe

befindet. Dadurch entsteht ein Dreieck im vorderen Bildbereich, das den Jungen umschließt, wodurch sich der Fokus auf ihn verstärkt.

Das Bild weist sowohl symmetrische (die Rikshas) als auch asymmetrische Elemente (die Soldatenreihe) auf. Die dadurch entstandene Harmonie erzeugt einen Kulissencharakter, durch den das Bild auf den ersten Blick arrangiert wirkt. Die Pose der beiden vietnamesischen Männer und die zur Kamera gerichtete Blickrichtung der drei vorderen Personen verstärken diese Wirkung und erwecken den Eindruck der Inszenierung. Dieser Eindruck lässt sich aber, zumindest teilweise, durch die abgebildeten Soldaten entkräften, da diese die Anwesenheit des Fotografen anscheinend nicht mitbekamen oder ihn ignorieren. Beides spricht gegen eine Inszenierung.

Eine zentrale Rolle für die Bildanalyse stellt der Junge dar. Die durch seine Sonnenbrille bedeckten Augen gewähren zwar keinen tieferen Einblick in seine Gefühlslage, seine gerunzelte Stirn und der leicht geöffnete Mund lassen aber eine Irritation erkennen. Der zur Seite geneigte Kopf könnte Interesse an der Kamera oder dem, was sich im Off²¹³ ereignet, bedeuten.

Durch die gewählte Perspektive erscheint er außerdem wie das Zugpferd der beiden Rikshas. Zugpferde dienen dazu, eine gewisse Last zu tragen. Diese Interpretation lässt sich damit verdichten, dass seine Generation, übergeordnet betrachtet, die Konsequenzen des Krieges tragen wird. Seine ebenfalls ausschnittsbedingte, büstenförmige Erscheinung untermauert seine Bedeutung auf dem Foto. Eine Büste ist eine gegossene oder geformte Figur, die in der Regel eine bedeutsame Persönlichkeit verewigen soll. Der Junge ist insofern bedeutsam, als dass er die Zukunft des Landes repräsentiert. Und auch er wird „geformt“ durch zwei aufeinanderprallende Kulturen, in deren Spannungsfeld er aufwächst. Überträgt man diese Assoziation auf das Medium Fotografie, das gewissermaßen eine andere Form der Verewigung darstellt, dann gelang es Griffiths mit dieser Aufnahme, die durch die Mimik des Jungen ausgestrahlte Frage „Was geschieht hier eigentlich?“ dauerhaft festzuhalten.

Die - dem westlichen Kleidungsstil entsprechenden - Outfits der drei abgebildeten Vietnamesen zeugen von einer bereits stattfindenden Abfärbung der fremden Kultur. Die lässige „Poser“-Attitüde der beiden Männer deutet an, dass sich die Anpassung nicht nur auf den adaptierten Kleidungsstil beschränkt, sondern sich der amerikanische Einfluss bereits auf ihre Persönlichkeit übertragen hat. Die angeschnittenen Motorrad-Rikshas vervollkommen den Eindruck des sich abzeichnenden Lebenswandels.

In der Bildunterschrift beschreibt Griffiths, dass die Präsenz der GIs zu einer Veränderung vieler vietnamesischer Männer führte. Ihre Geringschätzung gegenüber Frauen wuchs und ließ

²¹³ Off = außerhalb. Gemeint ist damit der Bereich außerhalb des Bildausschnittes, den das Gezeigte impliziert.

sich, der Bildunterschrift zufolge, daran erkennen, dass sie deren „Dienste“ so bereitwillig an amerikanische Soldaten „verkauften“.²¹⁴

Die Bipolarität als Stilmittel zeichnet sich auf diesem Bild besonders durch die Gegenüberstellung der verblassenden Authentizität der Vietnamesen und ihrer, durch äußere Einflüsse, neu konstruierten Identität aus. Bereits bekannte bipolare Elemente sind der Kontrast Zivilisten/Soldaten, Kind/Erwachsene und die Gegenüberstellung Weiße/Asiaten, die für die Geisteshaltung der amerikanischen Seite auf diesem Bild bedeutsam ist. Denn dem Bildaufbau entsprechend, entsteht der Eindruck eines sehr einseitig geprägten kulturellen Austauschs. Während die drei Vietnamesen als Personen wahrgenommen werden und sich der Kamera präsentieren, erscheinen die GIs nur schemenhaft. Sie geben wenig von sich preis und nehmen offensichtlich keine Notiz von dem Geschehen im Vordergrund.

Der Fluchtpunkt der sich durch die Rikschas bildenden Diagonalen befindet sich direkt am Gesäß des hinteren Soldaten. Die Aussage „Das tangiert mich peripher“ passt hier insofern, als dass von der Bildkomposition eine starke Assoziation hin zu der Gleichgültigkeit gegenüber dem vietnamesischen Volk, insbesondere seiner Kultur, seitens der Amerikaner ausgeht.

Das Bild stellt, wie die meisten hochformatigen Bilder in *Vietnam Inc.*, eine Hierarchie dar. Die Soldaten sind die Quelle des neuen Lebensstils, der von den vietnamesischen Männern übernommen wurde und der den Jungen von Grund auf prägen wird. Er unterliegt außerdem alters- und kräftebedingt den beiden Vietnamesen in den Rikschas und diese unterliegen den GIs waffentechnisch.

Übergreifend verweist der Bildaufbau zusätzlich auf das ikonographische Symbol der Dreifaltigkeit: Gott – die Soldaten im oberen Bildbereich, Vater – die vietnamesischen Männer und Sohn – der Junge. Die hervorgerufene Assoziation mit Gott ist dabei als „Gott spielen“ zu interpretieren und lässt sich mit der selbsternannten Entscheidungshoheit der Amerikaner über Leben und Tod begründen.

Der hell/dunkel-Verlauf ist auf diesem Bild erneut ein Verweis auf die Opferstruktur. Die dunkel gekleideten GIs bilden einen Kontrast zu den Vietnamesen, die durch ihre Kleidung hell sind und zu Opfern des ihnen instruierten Lebensstils mit all seinen Konsequenzen wurden.

Der Junge besitzt die Macht des Bildes, da er sowohl den abgebildeten Personen als auch dem Betrachter durch seine kindliche Unschuld moralisch überlegen bleibt. Durch die Unmittelbarkeit, mit der er sich der Kamera präsentiert, macht er ein Wegsehen unmöglich. Die schwarzen Gläser seiner Sonnenbrille verstärken diesen Effekt. Sie wirken wie ein dunkler, symbolischer Spiegel, durch den sich die Rezipientin angesprochen fühlt. Als könne sie

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 189.

mitentscheiden, welche Wendung der Konflikt nimmt und auf welcher Basis sich die Zukunft des Jungen abspielt.

Es ist der zeitlichen Distanz geschuldet, dass sie darauf tatsächlich keinen Einfluss hat. Aber - und das ist der Kern dessen, warum *Vietnam Inc.* so bedeutsam ist – man fühlt sich mitverantwortlich für das, was in der Gegenwart durch eine eventuelle Passivität zugelassen wird.

- Lebenswandel durch amerikanische Intervention I



Abb. 14. The women of Vietnam (Vgl. S. 182f)

Das Foto ist Teil einer Serie, deren Bildunterschrift erklärt, dass vietnamesische Frauen zu einer Gesellschaft gehörten, in der sie traditionell für ihre Reinheit und Gelassenheit verehrt wurden. Ihre Rolle veränderte sich mit der amerikanischen Intervention, durch die ihnen gegenüber ein Entmenschlichungsprozess stattfand, der sie häufig zu Dienstmädchen oder Prostituierten der Soldaten degradierte.²¹⁵

Mit dem abgebildeten Foto gelang Griffiths eine treffende Visualisierung dieser männlichen Geisteshaltung gegenüber Frauen, die zu dieser Zeit auch in der westlichen Welt als inferior galten.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 180.

Zu sehen sind zwei US-Amerikaner, die sich mit einer Vietnamesin auf dem Teppichboden eines Raumes befinden. Der Mann links im Bild ist von schräg hinten zu sehen, wodurch sein Gesicht nicht zu erkennen ist, wohl aber, dass er lachend der Handlung folgt, der er sich, mit der linken Hand voraus, zuwendet. Von dieser Dynamik zeugt die bewegungsbedingte Unschärfe seiner Hand, die vermutlich im nächsten Moment ihren Oberschenkel berühren wird. Dadurch erscheint er zum Zeitpunkt der Aufnahme zwar passiv und voyeuristisch, wird aber vermutlich schon einen Augenblick später selbst zum „Täter“.

Oben beugt sich ein Soldat in amerikanischer Camouflage-Uniform über den Oberkörper der Frau, deren Gesicht er mit seinem Mund berühren möchte. Da sie sich in diesem Moment von ihm abwendet, wirkt es, als würde er sie bedrängen.

Die Asiatin liegt rechts im Bild rücklings auf dem Teppich. Ihr schwarzes Kleid bedeckt ihre übereinander liegenden Beine nicht und sie scheint auch keine Unterwäsche zu tragen. Würden die Männer nicht wie Wölfe über sie herfallen, würde das Foto ein gelungenes Pin-up Bild darstellen, das sich durch eine Andeutung von sexuellen Reizen auszeichnet, die auf diesem Foto mit den entblößten Beinen und der Pose der Frau durchaus gegeben sind.

Sie wird in einer defensiven Position dargestellt. Der über sie gebeugte Soldat übernimmt eine offensive, aktive Rolle. Ihre Positionen heben die männliche Intention des Zusammentreffs hervor. Die nackten Beine der Vietnamesin, die den Bildmittelpunkt darstellen, verdeutlichen die der Frau zugeschriebene Rolle. Sie versucht sich mit weit geöffnetem Mund von ihm abzuwenden und signalisiert durch ihre erhobenen Arme eine Abwehrhaltung. Die dem unteren Soldaten zugewandten Beine deuten jedoch an, dass sie sich den Soldaten vermutlich nicht komplett verweigern wird. Ihr abgewandter Kopf signalisiert vielmehr, dass die Soldaten zwar ihren Körper „benutzen“ können, sie ihnen jedoch ihren „Geist“ verwehren wird. Dies wird durch die Fokussierung ihres halbnackten Körpers unterstrichen, der im Vergleich zu ihrem Kopf komplett zu sehen ist.

Auf dem Foto zeichnet sich erneut eine hierarchische Struktur ab, an deren Pyramidenspitze der weiße Mann steht und aus dessen Perspektive die Frau ein Instrument seiner Bedürfnisbefriedigung ist. In diesem Fall dient die Frau der sexuellen Befriedigung des Mannes. Es lässt sich jedoch nicht sicher sagen, dass dies gegen ihren Willen geschieht. Ihre abwehrende Haltung könnte auch Teil des „Spiels“ sein. Trotzdem scheint es wahrscheinlicher, dass sie von den Männern dazu gedrängt wurde.

Die Frau, das schwache Geschlecht, liegt am Boden. Die beiden Männer befinden sich in überlegenen Positionen und nehmen sich, was sie wollen.

Auch dieses Bild weist wieder deutlich bipolare Elemente auf (Mann/Frau, Soldaten/Zivilistin, offensiv/defensiv).

Durch den Farbverlauf entsteht außerdem eine Assoziation mit der Yin und Yang-Symbolik. Die linke Bilddiagonale (von links unten nach rechts oben) ist schwarz, das Gesicht des Soldaten bildet den weißen Punkt. Die rechte Hälfte ist hell, das schwarze Kleid der Frau bildet den schwarzen Punkt.

Roger T. Ames, Professor am sinologischen Zentrum einer hawaiianischen Universität, definierte die Bedeutung der Symbolik folgendermaßen: “Yin and Yang are terms used to express a contrastive relationship that obtains between two or more things.”²¹⁶

Diese gegensätzliche Beziehung resultiert hier aus den konträren Intentionen der abgebildeten Personen. Während die Frau anscheinend versucht, sich von den Soldaten zu distanzieren, versuchen die Männer, ihr so nah wie möglich zu kommen.

Durch den dunklen Bildrand entsteht ein Vignettierungseffekt, der den Fokus zusätzlich auf den hellen Bildmittelpunkt lenkt, den ihre entblößten Beine darstellen und wodurch die Wirkung verstärkt wird, dass es auf diesem Bild um den Körper der Frau und nicht um sie als Person geht.

Diese Lichtsetzung, die Inszenierung von Licht und Schatten, ist auch ein typisch barockes Stilmittel in der Malerei. Die Ähnlichkeit zu Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* ist auf formaler und inhaltlicher Ebene sogar auffallend stark.



Abb. 15. Die Anatomie des Dr. Tulp

²¹⁶ Zitiert nach: Wikipedia (Stand 21.02.2014): <http://de.wikipedia.org/wiki/Yin_und_Yang> Rev. 24.02.2014.

Bei beiden Bildern steht der - teilweise entblößte - Körper im Mittelpunkt, auf den die jeweiligen Personen im Zentrum des Bildes reduziert werden. Beide Bilder veranschaulichen die Begierde nach nackten Körpern im anthropologischen Sinn.

Der sensationsgierige Blick der Zuschauer auf Rembrandts Gemälde lässt sich vermutlich nicht ausschließlich auf das Handwerk des Sezierens zurückführen. Ebenso wenig wie der Körper der Frau die animalisch wirkende Geste der Soldaten erklären kann.

Durch die Farbgebung werden die Gesichter betont und lassen die Situationen wie eine bühnenmäßige Inszenierung wirken. Der die Personen umrahmende schwarze Schatten unterstreicht bei beiden Bildern den voyeuristischen Charakter der Szene.

Bei Griffiths Foto wirkt der Lichtkegel wie ein Scheinwerfer oder wie das Licht, das durch ein überdimensional großes Schlüsselloch in den Raum fällt. Dadurch bekommt auch der Fotograf eine stark voyeuristische Note, da so die Frage aufkommt, wie er zu dieser Aufnahme kam, ohne selbst Akteur gewesen zu sein.

Durch das gewählte Querformat ist der Bildausschnitt an den natürlichen Blickwinkel des Menschen angepasst, wodurch auch beim Betrachten des Bildes das Gefühl aufkommt, sich als Beobachterin mit im Raum zu befinden.

Das Bild provoziert den Rezipienten, der sich perspektivisch direkt vor den entblößten Beinen der Frau befindet, indem es an dessen Moral zu appellieren versucht.

- Lebenswandel durch amerikanische Intervention II



Abb. 16. Beachhead assault (Vgl. S. 102)

Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass es bei den Soldaten im Verlauf des Krieges zu immer ausgedehnteren Freizeitaktivitäten kam, die häufig aus ausgedehnten Strandpartys bestanden.²¹⁷ Das Foto zeigt mehrere Soldaten, die gerade mit einem Boot an einem Strand anlegen, an dem sich bereits drei weibliche Personen befinden. Eine asiatische Frau liegt, zwei Mädchen sitzen auf einer Camouflage-Decke, womit sich eine Zugehörigkeit zu den Amerikanern erklärt. Die Bademode und der Schmuck lassen darauf schließen, dass sie zu den wohlhabenderen Vietnamesen gehören. Alle drei tragen Badeanzüge nach westlichem Modell.

²¹⁷ Vgl. Griffiths 2001, S. 103.

Die Frau trägt eine Halskette und einen Armreif, was erneut auf das Abfärben des amerikanischen Lebensstils verweist. Sie liegt auf dem Rücken, der linke Arm ruht auf ihrem Bauch, eine Geste der Entspannung. Von den Männern scheint also für sie in diesem Moment keine Gefahr auszugehen. Den rechten Arm streckt sie dem kleineren Mädchen rechts im Bild entgegen. Ihr Gesicht ist nur von schräg oben zu sehen, da es ebenfalls dem Mädchen zugewandt ist. Möglicherweise schläft sie gerade. Sie ist jedenfalls die einzige, die von dem, was sich auf dem Wasser abspielt, keine Notiz nimmt.

Das Mädchen in der Mitte trägt einen schwarzen Badeanzug und ist nur von hinten zu sehen. Es hat zwei lange, seitlich geflochtene Zöpfe, die seine kindliche Unschuld betonen. Sein Kopf bildet den ungefähren Bildmittelpunkt.

Das andere Mädchen, im karierten Badeanzug, ist ebenfalls nur von hinten zu sehen. Beide beobachten höchstwahrscheinlich die Soldaten.

Fünf Männer befinden sich im Wasser, weitere neun sind auf dem Boot zu erkennen. Das um den Hals hängende Handtuch des vordersten Mannes und die Kiste, die der Mann dahinter Richtung Ufer trägt, lassen darauf schließen, dass sie gerade zu einem Badeaufenthalt anlegen. Einige Männer tragen Freizeitkleidung und Fischerhut, andere sind uniformiert. Dadurch scheint die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit zu verwischen.

Die Uniformen, besonders aber die auf dem Boot emporrage US-amerikanische Nationalflagge, durchbrechen den Freizeitcharakter regelrecht und führen die Betrachterin zurück zu dem, was die eigentliche Ursache des Aufenthalts der Männer ist, - Krieg.

Durch das Boot und die sich in der Überzahl befindenden Männer, wandelt sich der von der Frau und den Mädchen ausgehende Urlaubscharakter hin zu einem Invasionscharakter.

Das Foto bildet eine in sich geschlossene Handlung ab und weist durch eine hohe Ereignisdichte einige formalästhetische Besonderheiten auf. Zwei parallel verlaufende, leicht abfallende Diagonalen trennen die Bildebenen in Land und Wasser und hinten wieder in Wasser und Land/Himmel. Sie bilden das Grundgerüst dieser ausgewogenen Bildkomposition, erzeugen aber auch erneut den Eindruck einer Kulisse.

Der Kopf des Mädchens in der Mitte verbindet die vordere Ebene mit der mittleren, da der Blick des Betrachters zunächst auf ihren Kopf gelenkt wird und von diesem Punkt aus ihrem Blick zu folgen versucht, womit er bei den Männern und dem Boot landet. Durch die Verknüpfung der beiden Bildebenen, die für sich alleine schon jeweils eine Handlung darstellen, prallen zwei Welten aufeinander.

Wieder gelingt es Griffiths, durch die Verwendung des Hochformats ein Machtverhältnis zwischen den abgebildeten Personen auszudrücken. In diesem Fall sind im unteren Bildbereich die Frau und die Mädchen zu sehen. Die Frau liegt, die Mädchen sitzen. Im oberen Bildbereich

sind die Männer zu sehen. Einer kniet, die anderen stehen. Sowohl die unterschiedliche Körperhaltung der abgebildeten Personen, als auch die Bildaufteilung, symbolisieren die Unterlegenheit des weiblichen Geschlechts beziehungsweise die Überlegenheit des Männlichen. Diese verstärkt sich durch die tradierte Symbolik, die aus der Kombination von Wolken, der Flagge als Statussymbol und den auf dem Boot stehenden Männern entsteht und sie göttergleich erscheinen lässt.

Durch ihre Badekleidung sind die Frau und die Mädchen nur leicht bedeckt, was ihre Vulnerabilität hervorhebt und sie als Zivilistinnen ausweist. Mann und Frau, Soldaten und Zivilistinnen, Freizeit und Krieg, aber auch der Kontrast von Land und Wasser, stehen sich also auch auf diesem Bild in einer kalkulierten Bipolarität gegenüber und drücken auf der metaphorischen Ebene die Asymmetrie des Krieges aus.

Das Bild drückt außerdem auch eine politische Intention aus, nach der Vietnam zu einem Konsumparadies werden sollte.

- Der Technokrat abstrahiert das Menschliche



Abb. 17. Pacification (Vgl. S. 158f)

Zu sehen sind fünf uniformierte Männer in einem dunklen, fensterlosen Konferenzraum, der künstlich beleuchtet wird. Links im Bild sitzen vier Männer in einer Reihe, die zu dem fünften

Mann sehen, der hinter einem Rednerpult steht. Neben ihm ist ein überdimensional großer Bildschirm mit einer Statistik abgebildet.

Die Überschrift „Victims of VC Terrorism“ und ein weiterer Bildschirm hinter den Zuhörern mit der Aufschrift „Pacification Objectives“, auf dem die Ziele des Pazifizierungsprogrammes visualisiert werden, erklären den Grund des Zusammentreffens.

Die vier Männer, die jeweils nur im Profil zu erkennen sind, scheinen dem Vortrag interessiert zu folgen. Ihre Gesichtsausdrücke zeugen von einer entspannten und angenehmen Stimmung. Teilweise ist ein Stift in ihren Händen zu erkennen. Alle vier haben einen Arm auf den Papieren vor sich auf dem Tisch liegen, auf dem sich ansonsten nur noch drei Glasaschenbecher befinden.

Der Redner wendet sich ebenfalls den Männern zu. Er wird von unten hell angestrahlt, wodurch sich beim Betrachten des Bildes der Fokus zunächst auf ihn richtet. Die US-amerikanische Nationalflagge, die sich zwischen ihm und der Statistik befindet, wird ebenfalls beleuchtet.

Die hell/dunkel-Dynamisierung erzeugt auch auf diesem Foto eine Analogie zur barocken Bildkunst. Wieder wirken die Gesichter besonders stark im Kontrast zu ihrer dunklen Umgebung. Die Männer werden durch diese Lichtsetzung in eine Beziehung zu den erleuchteten Bildschirmen gesetzt. Das Menschliche und das Abstrakte.

Durch die weitwinklige Perspektive werden auf dem Foto einige Diagonalen erzeugt, deren Fluchtpunkte eine klare Verweisstruktur auf die Flagge und den Bildschirm ergeben.

Die gewählte Perspektive erzeugt außerdem eine Dynamik, die in Kombination mit der von den Männern ausgestrahlten Harmonie, der strukturellen Ordnung und der durch die Lichtsetzung in Szene gesetzten US-Flagge, dem Bild das Potenzial eines gelungenen Propagandafotos für den Vietnamkrieg verleihen.

Durch den Kontext, in den es in *Vietnam Inc.* gesetzt wird, kehrt sich die Wirkung des Bildes jedoch um. Wie diese Strategen ihre Statistiken besprechen, durch die Menschenleben zu Zahlen werden, wirkt nicht heldenhaft, wie Propaganda es zu vermitteln versucht. Es verdeutlicht vielmehr, dass sich Humanität und Kalkül gegenseitig ausschließen und dass Kalkül die falsche Methode ist, um über die Zukunft von Menschen zu richten. Dass Humanität in der Regel Empathie voraussetzt, die sich einer abstrakten Statistik kaum entgegenbringen lässt. Und dass, wenn der Bezug zu den Menschen fehlt, Entscheidungen über sie leichter fallen, besonders, wenn man sich dafür selbst nicht die Hände schmutzig machen muss.

Vor allem aber zeigt es, dass die „Cold War Intellectuals“²¹⁸ die Vietnamesen nicht verstanden haben, deren Wertvorstellungen sich nicht durch strukturierte Arbeitsschritte ändern ließen und dass derartige Pläne zur Eskalation führen mussten.

²¹⁸ Vertreter der Dominotheorie

Deshalb stellt dieses Bild übergeordnet die Frage, was Menschen dazu veranlasst, ihre Allmachtsphantasien über Menschenleben zu stellen.

Der abgebildete Raum steht demnach repräsentativ für militärische Entscheidungsorte, die in der Regel eine Sterilität aufweisen, die diametral dem Schauplatz entgegensteht, auf dem sich die dort gefällten Entscheidungen realisieren.

Diesen Irrsinn parodiert Stanley Kubrick in seinem 1964 erschienenen Film *Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben*, indem er die Auswirkung militärischen Kalküls überspitzt darstellt.

In dem Film sitzen Experten aus Politik und Militär – die ebenfalls alle männlich sind – an einem runden Konferenztisch und richten über den Tod von mindestens zwanzig Millionen Zivilisten.

Wie sie taktisch über die Zahl möglicher Opfer sprechen, lässt keine Zweifel an ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben oder Sterben von Zivilisten.



Abb. 18. War Room

Der sogenannte „War Room“ weist eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Konferenzraum in Saigon auf, obwohl das Foto einige Jahre später entstanden ist.

Auf beiden Bildern wirken der Raum und die Atmosphäre so artifiziell wie die in Vietnam geplante Pazifizierung, die vielmehr eine „Amerikanisierung“²¹⁹ war.

- Die Umsiedlung



Abb. 19. Forced urbanisation (Vgl. S. 80f)

Das zentrale Element des Bildes stellt ein GI dar, der vietnamesische Zivilisten vor sich hertreibt. Die Gruppe bewegt sich frontal auf die Betrachterin zu.

Dem taillierten Schnitt der traditionellen Kleidung nach zu urteilen, scheint die angeschnittene Person links im Bild eine Frau zu sein. Ihre Augen sind durch einen asiatischen Kegelhut bedeckt, der Mimik nach versucht sie sich auf das Fortbewegen zu konzentrieren, das ihr durch das geschulterte Gepäck erschwert wird. Neben ihr ist schemenhaft ein Kind zu erkennen, das durch seinen Kegelhut und im Schatten des Gepäcks der Frau jedoch beinahe unsichtbar wird. Rechts im Bild trägt ein weiteres Kind mit angestrengtem Gesichtsausdruck und in die Kamera blickend ein Kleinkind auf dem Arm, dessen kompletter Oberkörper von einem Kegelhut bedeckt wird. Die Vietnamesen tragen auf diesem Foto nicht nur symbolisch die Last des Krieges.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 158.

Hinter ihnen befindet sich der Soldat, auf dessen Gesicht der Schärfepunkt des Bildes liegt, was den Fokus neben der bildkompositorischen Perspektive zusätzlich auf ihn richtet. Er trägt ein nach links ausgerichtetes Maschinengewehr vor sich, wobei er weder böse wirkt noch dazu in der Lage, diese tödliche Waffe auch zu bedienen. Diese Wirkung wird möglicherweise durch seine Brille, die als ein Zeichen von Intelligenz und Intellektualität gilt, hervorgerufen.

Hinter ihm erstreckt sich eine Gebirgskette über die gesamte Bildbreite, vor der sich eine scheinbar tropische Idylle aus Palmen und Bambushütten abzeichnet. Hier scheint auch der Ausgangspunkt der Marschierenden zu liegen. Ein Reisfeld verbindet die hintere Bildebene mit der Gruppe im Vordergrund.

Das abgebildete Sujet visualisiert die Zwangsumsiedlung von geschätzten sechs Millionen Vietnamesen.²²⁰ Kriegsstrategen nutzten das Wissen um die zentrale Rolle des Dorfes, um mit der Umsiedlungsmaßnahme, als Teil der psychologischen Kriegsführung, den Willen der Zivilisten zu brechen und die Infiltration der eigenen Ideologie zu erleichtern.²²¹

Außerdem schien, aus militärischer Sicht, die einzig effektive Taktik, die VC zu bekämpfen, darin zu bestehen, deren Versorgungsmöglichkeiten zu zerstören. Deshalb wurde die Verwüstung ihres Lebensraumes und der Reisfelder befohlen und mit der Umsiedlung der Bauern, die diese Felder bestellten, begonnen. Offiziell wurde diese Methode „experiments with population and resources control methods“²²² genannt.

Nach der Räumung folgten die Soldaten der Anweisung, nichts zurück zu lassen, was die Vietcong gebrauchen könnten und brannten die Dörfer nieder. Anschließend wurde der gesamte Bereich zur freien Schusszone erklärt.²²³

Laut den Genfer Konventionen²²⁴ war die Zerstörung der geräumten Siedlungen Unbeteiligter verboten. Die Missachtung ist ein weiterer Beleg für die selbsternannte Allmacht der USA.²²⁵

Die „Umstrukturierung“ wurde mit einer Gleichgültigkeit gegenüber menschlichem Leiden vollzogen. Ein Soldat sagte zu Griffiths „it’s great to see these people voting with their feet!“²²⁶, während er eine Frau, mit seinem Gewehr in ihrem Rücken, vor sich hertrieb.

Offiziell gab das Militär bekannt, dass diese Menschen vor den Vietcong geflohen seien und dabei von den GIs Unterstützung erhielten.²²⁷

²²⁰ Vgl. ebd., S. 81.

²²¹ Vgl. ebd., S. 76.

²²² Zitiert nach: ebd., S. 77.

²²³ Vgl. ebd., S. 66f.

²²⁴ Die Genfer Konventionen sind ein zwischenstaatliches Abkommen und bildet eine essentielle Komponente des humanitären Völkerrechts. Das Abkommen soll dem Schutz von Personen dienen, die nicht in Kampfhandlungen involviert sind. Vgl. Wikipedia <http://de.wikipedia.org/wiki/Genfer_Konventionen> Rev. 08.03.2014.

²²⁵ Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 331.

²²⁶ Zitiert nach: Griffiths 2001, S. 77.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 77.

Viele Zivilisten wurden in das 1962 erbaute Wehrdorf Song Tra gebracht,²²⁸ in dem die meisten bis zum Ende des Krieges hausen mussten. Mit der Zeit durften einige jedoch wieder die Reisfelder bewirtschaften, von denen inzwischen allerdings viele durch das massenhaft eingesetzte Entlaubungsmittel Agent Orange unbrauchbar waren.

Viele Menschen starben durch Epidemien, die sich aufgrund der Enge und den mangelhaften hygienischen Bedingungen in den Wehrdörfern schnell ausbreiteten.²²⁹

Griffiths konnte ein Gespräch zwischen zwei Soldaten mithören, in dem sie sich über den Zustand in Song Tra lustig machten. Der eine: „One big tinderbox, with all that thatch one spark and the whole thing'll go up in a second!“ Worauf der andere erwiderte: „Hell, no man! Just wait until the monsoon really gets going – they'll be up to their eyeballs in mud.“²³⁰

Das Bild zeigt also eine Realität, mit der sich eine Vielzahl der Frauen und Kinder in ländlichen Regionen konfrontiert sahen und die in einem extremen Widerspruch zu den medial propagierten Verbesserungen seitens der Amerikaner stand.

Auch dieses Bild weist einige bipolare Faktoren auf. Die stärkste Bipolarität ergibt sich jedoch aus dem, was sich dem Betrachter nicht erschließt, da sich der eine Pol im Off befindet. Hinter den Menschen befindet sich das „Paradies“, vor ihnen wartet die „Hölle“. Das Bindeglied zwischen diesen beiden symbolischen Orten ist der Soldat.

Das Mädchen trägt das Leben auf dem Arm, er den Tod. Die Gleichzeitigkeit von Kleinkind und Maschinengewehr auf einem Bild wirkt sehr emotional und verstörend. Es kristallisiert sich also wieder das Verhältnis von Täter und Opfer heraus. Wobei der Soldat durch seine Erscheinung selbst wie ein Opfer wirkt. Als würde auch er, durch ein unsichtbares Maschinengewehr in seinem Rücken, angetrieben werden.

Erneut ist der GI der einzige „Störfaktor“ auf dem Foto, der durch den Blickkontakt zur Kamera auch den Rezipienten direkt anspricht. Während die Vietnamesen einen Augenblick später links und rechts am Betrachter vorbeigehen, kommt der Soldat frontal auf die Rezipientin zugelaufen und impliziert somit die Wahlmöglichkeit, ihn aufzuhalten, oder ihn weiterziehen zu lassen.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 64.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 67.

²³⁰ Zitiert nach: ebd.

- Mangelnde Moral I



Abb. 20. Captured Suspects (Vgl. S. 52f)

Zwei uniformierte GIs treiben eine Gruppe von zwölf gefangengenommenen Vietnamesen über ein Feld. Die Männer sind mit einem Seil, das straff um ihre Hälse gewickelt ist, miteinander verbunden.

Der vordere Soldat, mit Zigarette im Mund, fasst sich an den Hals, als würde er sich selbst würgen. Er blickt dabei direkt in die Kamera. Da es unwahrscheinlich ist, dass er mit dieser Geste dem Fotografen zu erklären versucht, wie die Gruppe zusammengehalten wird, liegt es nahe, dass er sich über ihre Situation belustigt.

Der hintere Soldat hält das Ende des Seils in der Hand. Seine Körperhaltung und Gestik verdeutlicht die treibende, scheuchende Dynamik des Marsches. Während der vordere GI die Gruppe anführt, wirkt der hintere, als würde er der Gruppe kaum folgen können, als würde er jeden Moment stolpern. Dies wird durch seinen unsicher wirkenden Blick auf den Boden verstärkt.

Die Gefangenen blicken teilweise in die Kamera, teilweise auf den Boden oder nach vorne. Einige versuchen mit den Händen das Seil zu lockern, andere fassen ihren Vordermännern an die Schulter, um der Menschenkette Stabilität zu geben. Alle haben einen angespannten, angestrengten, teilweise besorgten Gesichtsausdruck und manche beißen die Zähne zusammen, als hätten sie Schmerzen. Würde einer von ihnen stolpern, könnte er die gesamte Gruppe schwer verletzen, möglicherweise sogar strangulieren.

Die Gefangenen sind unterschiedlich gekleidet. Einige tragen nur Shorts. Diese individuelle Bekleidung weist sie als Zivilisten aus.

Das Bild schließt nach oben mit einigen Büschen ab, die einen schmalen, dunklen Streifen ergeben, durch den die Bildtiefe erzeugt wird. Die Abgrenzung zu dem Feld, das den restlichen Bildhintergrund darstellt, bildet eine abfallende Diagonale. Auch im Feld selbst zeichnen sich einige abfallende Diagonalen ab. Der Wind lässt sogar das Gras in die gleiche Richtung wie die marschierende Gruppe, also nach rechts, leicht abwärts, verlaufen.

Zusammen mit den Dreiecken und den spitzen Winkeln, die von den Beinen der Männer gebildet werden, entsteht eine Dynamik, die Fortbewegung andeuten. Dies wird durch die leicht nach vorne geneigte Körperhaltung der meisten Männer unterstrichen.

Der Bildaufbau ist klar, die Menschen bilden Senkrechte und die Linien der Umgebung ergeben durch ihren waagerechten bis diagonalen Verlauf ein Lot zu den Menschen, wodurch eine kompositorische Ästhetik entsteht.

Die durch die unterschiedliche Kleidung erzeugte hell/dunkel-Dynamisierung, verstärkt die Individualisierung des Einzelnen in der Gefangenenengruppe, womit ihr Status als Zivilisten zusätzlich hervorgehoben wird. Im Kontrast zu den dienstlich gekleideten Soldaten entsteht auch auf diesem Bild eine Bipolarität, die auf der höheren Ebene wieder Täter und Opfer, Weiße und Asiaten in einer kalkulierten Gegensätzlichkeit darstellt.

Obwohl der hintere GI stark angeschnitten ist, wird eine in sich geschlossene Handlung dargestellt, deren Mitte die Gruppe bildet, von der, bedingt durch den neutralen Hintergrund, nichts ablenkt. Trotzdem erklärt sich die Motivation der Treibenden nicht von alleine, sie wird maximal angedeutet. Erst die Bildunterschrift klärt über die Konstellation der Männer auf, nach der die Gefangenen, wie alle 15-50-jährigen männlichen Vietnamesen, als VC-Verdächtige gelten,²³¹ was den USA zur Legitimation eines derartigen Verhaltens ihrer Soldaten auszureichen scheint.

In seinem Buch „Dispatches – An die Hölle verraten“ beschreibt Michael Herr, wie ein Soldat zu ihm sagt, die Amerikaner würden die Vietnamesen wie Tiere behandeln. „Sie wissen, was wir mit Tieren machen...wir töten sie und verwunden sie und prügeln sie, um sie zu dressieren. Scheiße, wir behandeln die Schlitzaugen nicht anders.“²³²

Wieder wird der Fotograf - und dadurch auch der Rezipient - von den Soldaten als ein Komplize wahrgenommen, vor dem der anführende GI keinen Hehl daraus macht, dass er sich über die missliche Lage seiner Gefangenen amüsiert. Das zeugt von der Selbstsicherheit der Amerikaner,

²³¹ Vgl. ebd., S. 52f.

²³² Zitiert nach: Herr 1979, S. 239.

die sich keiner Schuld bewusst zu sein scheinen und löst beim Betrachten des Bildes unangenehme Gefühle aus, denn die offenkundige Ungerechtigkeit, die den vietnamesischen Männern hier widerfährt, stellt eine grobe Verletzung ihrer Menschenwürde dar.

Doch obwohl sich der Soldat in diesem Fall klar als Täter zu erkennen gibt, ist auch er in gewisser Weise ein befehlsausführendes Opfer von Männern, die ihn aus sicherer Distanz steuern.

Griffiths gelingt es mit diesem Foto erneut, bei der Betrachterin eine abwehrende Haltung gegenüber dem amerikanischen Engagement auszulösen, ohne sich dabei einer blutigen Gräueltat bedienen zu müssen. Durch das was er zeigt, impliziert er außerdem eine Frage bezüglich dem, was er nicht zeigt: Wie behandelten die Soldaten erst diejenigen, denen tatsächlich eine Zugehörigkeit zu den Vietcong nachzuweisen war? Hierbei ist die Macht der eigenen Vorstellungskraft möglicherweise eindrucksvoller, als Bilder es sein könnten.

Das Foto fungiert ebenfalls wieder als Verweis auf die hierarchische Pyramide. Wobei der Hang zur Fremdbestimmung anderer Menschen so alt ist, wie die USA selbst. Deshalb wirkt das Bild zeitlos und steht stellvertretend für den Umgang mit unterdrückten Völkern. Diese Zeitlosigkeit wird im Vergleich mit dem folgenden Bild besonders deutlich.



Abb. 21. Szene aus *Django unchained*

Die abgebildete Szene aus dem Film *Django unchained* von Quentin Tarantino spielt im Jahr 1858, also ungefähr 110 Jahre vor der Entstehung von Griffiths' Foto. Die afroamerikanischen Sklaven tragen Fußfesseln und werden, ebenfalls ungeachtet ihrer Menschenwürde, von US-Amerikanern getrieben.

Bei beiden Abbildungen zeichnet sich durch den kargen Hintergrund ein Niemandsland ab, durch das die Gefangenengruppe marschiert. Dies deutet einen langen, zermürbenden Marsch an und betont die Gewissenlosigkeit der Amerikaner, denen sich auf diesem Weg theoretisch genug Zeit zur Reflexion bieten würde.

- Mangelnde Moral II



Abb. 22. Captured Vietcong (Vgl. S. 40f)

Im oberen Bilddrittel sind die Beinpaare von drei Personen zu erkennen, die zum Bildmittelpunkt ausgerichtet sind. Sie tragen alle die gleichen schwarzen Stiefel, die sie als Soldaten ausweisen. Rechts im Bild ist der Fuß einer sich entfernenden Person zu sehen. Links unten ist die Hand einer fünften Person zu erkennen, die mit dem Zeigefinger auf einen, im Schlamm liegenden, Vietcong deutet. Sein Kopf bildet den Bildmittelpunkt.

Der offensichtlich verletzte Vietnamese lässt mit fast geschlossenen Augen und halb geöffnetem Mund seinen Kopf nach hinten hängen, was seine Position als Leidensfigur verstärkt. Die drei oben stehenden Beobachter können ihm aus ihrer Perspektive direkt ins Gesicht sehen. Der Verletzte stützt sich mit den Ellenbogen ab. Sein Körper bildet einen Verlauf zur rechten unteren Bildecke, die mit seinen Beinen abschließt. Die komplette Szene spielt sich auf einem schlammigen Untergrund ab.

Durch die weitwinklige Perspektive und den extremen Anschnitt der einzelnen Personen wird wieder nur ein Ausschnitt einer Szene gezeigt, die Geschichte wird also nur angedeutet, sie wird nicht erzählt.

Die abgebildeten Menschen sind extrem angeschnitten, wodurch sie als Beobachter eine anonymisierte Haltung einnehmen. Sinnbildlich steht das für einen Akt der Feigheit. Nur der Verletzte präsentiert sich der Kamera, was den voyeuristischen Charakter der Szene

unterstreicht. Durch die „Ego-Perspektive“, die dem natürlichen Blickfeld des Menschen sehr nahe kommt, wird jedoch auch die Betrachterin des Bildes als Zuschauerin entlarvt.

Eine Verzerrung des Bildrandes, die aus der weitwinkligen Bildkomposition resultiert, arrangiert die angedeuteten Personen in einem Halbkreis um ihre „Beute“. Dadurch ergibt sich eine zentrierte Bildstruktur, die einen klaren Verweis auf das Opfer gibt. Das Leiden wird somit in den Mittelpunkt der Wahrnehmung gerückt. Die Wechselwirkung zwischen ihm und seinen Beobachtern weist das Betrachten von Leid als Sujet des Bildes aus.

Das Bild ist von einer formalen Ordnung geprägt. Das Arrangement der einzelnen Bildelemente verdichtet außerdem die Hypothese, dass sich „Täter“ und „Opfer“ aufeinander beziehen. Die Beine der Beobachter erzeugen vertikale Linien. Die Hand unten links und der Fuß oben rechts ergeben ungefähr eine ansteigende Diagonale und bilden zwei symbolische Pole. Zusehen und Wegsehen stehen ebenfalls in einer Wechselwirkung zueinander und offenbaren zwei Handlungsoptionen, die im humanistischen Sinn beide falsch sind.

Die abfallende Diagonale, die aus der Position des Opfers resultiert, bildet ein Lot zu der anderen, wodurch sie ebenfalls in einem Verhältnis zueinander stehen. Die Grundstruktur des Untergrunds verläuft, wie die Position des Opfers, abfallend diagonal. Als würde der Mann eins werden mit dem schlammigen Boden. Dadurch wird der Symbolik „sie behandeln ihn wie Dreck“ auch formal Ausdruck verliehen. Die Gleichzeitigkeit von Stiefeln und Kopf auf dem Boden, unterstreichen dieses Symbol und deuten erneut eine Hierarchie an.

Wieder gibt der Kontrast heller und dunkler Bildelemente Auskunft über die jeweilige Position der Personen. Das Opfer und die ausgestreckte Hand sind die hellsten Bildpunkte. Die Stiefel sind dunkel. Der gleiche Farbton der Hand und des Kopfes verstärkt die bipolare Konstruktion zwischen „Täter“ und Opfer“.

Das beobachtete Leiden wird besonders durch die auf das Opfer zeigende Hand symbolisiert und verstärkt den voyeuristischen Charakter des Bildes.

Mit dem Finger auf jemanden zeigen, als Ausdruck des Hohns, ist auch ein ikonographisches Symbol in der christlichen Bildwelt. Auf dem Bild *Ecce Homo* des Künstlers Honoré Daumier, (zwischen 1849 und 1852 entstanden), bildet genau diese Geste den Kern der Bildaussage.



Abb. 23. Ecce homo

Ecce homo stellt eine Szene dar, in der eine - ebenfalls anonyme - Menschenmasse Jesus Christus verspottet und seine Kreuzigung fordert. Das „göttliche Licht“, das von Jesus ausgeht und ihn von der Masse trennt, findet sich auch auf Griffiths' Foto in Form der hellen Pfützen um den Vietnamesen. Dieser durch Licht erzeugte Verweis auf die Hauptfigur lehnt abermals an Kompositionen barocker Künstler wie Goya und Rembrandt an.²³³

Griffiths Foto ist also eine stumme Anklage derjenigen, die einfach zusehen, statt einzuschreiten. Gerade die Schuhe, die auf Dienstkleidung schließen lassen, verdeutlichen, dass Militärs dies geschehen ließen. Durch das Foto werden die Ankläger selbst zu Angeklagten.

Es ist eines der stärksten symbolischen Bilder in *Vietnam Inc.*, denn durch die Pfützen und ihrer spiegelnden Eigenschaft überträgt sich diese Anklage auch auf den Rezipienten, der sich durch die reine Betrachtung von Leid der Mittäterschaft durch Passivität schuldig macht.

²³³ Vgl. Museum Folkwang (o.J): <<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=2995&viewType=detailView&lang=de>> Rev. 24.02.2014.

- Mangelnde Moral III



Abb. 24. Bomb-laden Planes (Vgl. S. 198f)

Das Foto zeigt acht Männer, die sich mit einem US-Bomben-Flieger auf einem amerikanischen Flugzeugträger befinden. Ihre Helme, die Schutzbrillen und die Lärmschutzkopfhörer zeichnen die Männer als Deckpersonal des Flugzeugträgers aus. Alle scheinen Cargohosen, Sweatshirt und Weste zu tragen, wodurch ihre Gruppenzugehörigkeit betont wird. Auf den Helmen ist die jeweilige Nummer der Deckarbeiter zu erkennen, was impliziert, dass sie alle Nummern in einem System sind und in diesem Fall nicht als menschliches Individuum zählen.

Besonders prägnant erscheint der Mann mit der Nummer 101, der mit verschränkten Armen direkt in die Kamera sieht. Seine Körpersprache suggeriert eine Abwehrhaltung, möglicherweise auch Trotz. Er wirkt sehr jung, wodurch seine Pose als pupertäre „Bockigkeit“ gedeutet werden kann. Diese Wirkung scheint er bewusst zu provozieren, denn er hält seinen Kopf leicht gesenkt, während er den Blickkontakt zum Fotografen hält. So würde er auch einen guten Bösewicht in einem amerikanischen Blockbuster darstellen.

Rechts im Bild startet der Flieger, was durch seine hinterlassende Dampfspur zu erkennen ist, die durch den Einsatz eines Dampfkatapults erzeugt wurde, mit dem die Flugzeuge in die Luft geschleudert werden.

Der Mann mit der Nummer 35 auf der rechten Bildhälfte, der seine Hände lässig in die Hosentaschen gesteckt hat und nur von der Seite zu erkennen ist, stellt die Verbindung zu dem Flugzeug her, dessen Startvorgang er beobachtet.

Das Foto wirkt sehr dynamisch. Diese Wirkung wird durch den extremen, weitwinkligen Anschnitt erzeugt, durch den auch nur die Oberkörper der beiden sitzenden Deckarbeiter im Bildvordergrund abgebildet sind.

Durch die gewählte Perspektive bildet der Flugzeugträger zwei flach ansteigende Diagonalen, die die klare Linie des Horizonts unterbrechen. Das Flugzeug, als Symbol für Geschwindigkeit, erzeugt auch sinnbildlich eine Dynamik. Es steht außerdem statussymbolisch für den technischen Fortschritt der USA.

Umso bedeutender scheint die Tatsache, dass die technischen Möglichkeiten oft wirkungslos blieben und häufig die „falschen“ Menschen das Leben kosteten, da die Unfallrate auf den Flugzeugträgern sehr hoch war. Kleinere Bomber stürzten häufig bei ihrem Startversuch, die größeren beim Landeversuch ins Meer.²³⁴

Deckarbeiter Nummer 101 ist der Angelpunkt für die Bilddedeutung des Fotos. Sein Blick und seine Körperhaltung stehen repräsentativ für die Gleichgültigkeit gegenüber den Gräueltaten, die US-Amerikaner an vietnamesischen Zivilisten verrichteten.

Aus dem arbeitsteiligen Prozess resultiert für die Arbeiter auf dem Flugzeugträger eine Distanz zu den Opfern. Durch ihre Isolation bekommen sie das Ausmaß ihres Wirkens nicht zu Gesicht. Der Tod wird durch diese Trennung von rationalem und emotionalem Handeln zu etwas Abstraktem. Die „Beihilfe“ zur Ermordung aus der Ferne ist insofern gefährlich, als dass die Männer keinen natürlichen Schutzmechanismus benötigen, um derartige Befehle auszuführen. Unter dieser Bedingung fällt es Menschen leichter, skrupellos zu agieren. Doch auch die Piloten der Flugzeuge waren durch ihren sicheren Abstand zu den Opfern zu einer Ausblendung des durch sie erzeugten Leidens fähig. Michael Herr schreibt über Gespräche mit amerikanischen Soldaten, die dies belegen.

Ein GI berichtete ihm von einem Kommandeur, der über zwanzig tote Vietcong in einem Lastennetz per Hubschrauber transportiert haben soll, um sie aus einer Distanz von ungefähr sechzig Metern über ihrem Dorf abzuwerfen.²³⁵ „Ach, psychologische Kriegsführung!“²³⁶, soll er lächelnd dazu gesagt haben.

Herr ist sich sicher, dass das Töten von Zivilisten eskalierte, als es den Soldaten selbst überlassen wurde, ob sie schossen oder nicht und schildert diverse Praktiken, die bei den Soldaten der Kampfhubschrauber angewandt wurden.

²³⁴ Vgl. Griffiths 2001, S. 198f.

²³⁵ Vgl. Herr 1979, S. 191.

²³⁶ Zitiert nach: ebd.

Einige praktizierten die „lockere Taktik“ und feuerten auf Zivilisten, die erstarrten, wenn die Maschinen über sie flogen. Andere schossen auf sie wenn sie rannten oder „in Deckung gingen“. Ein Helikopterpilot soll es als „Luftsport“ bezeichnet haben und schilderte Herr seine Gefühle dabei: „Nichts ist schöner, du bist da oben auf zweitausend, du bist Gott, bloß die Klappen aufmachen und es rausrieseln sehen, diese Dreckskerle an die Reisfeldmauer nageln, nichts ist schöner, umkehren und das Karibu kriegen.“²³⁷

Bei einer anderen Gelegenheit bekam er mit, wie ein Reporter einen Bordschützen fragte „wie kannst du Frauen und Kinder erschießen?“ und dieser ihm antwortete „das ist leicht, du pumpst sie bloß nicht so voll.“²³⁸

Während der Bomber in Richtung des Fluchtpunktes aufbricht, vermutlich um seine tödliche Ladung abzuwerfen, nehmen die Deckarbeiter, bis auf zwei Ausnahmen, anscheinend keine Notiz von dieser Aktion. Bei den meisten Männern lässt sich ihr eher gelangweilt erscheinendes Wegsehen als Gleichgültigkeit gegenüber dem auslegen, was sie durch ihre Isolation auf dem Flugzeugträger selbst nicht erleben, aber mitverantworten. Sie führen Befehle aus, ohne mit den Konsequenzen konfrontiert zu werden.

Arbeiter Nummer 101 hingegen erweckt durch seine demonstrative Körperhaltung beim Betrachter das Gefühl eine sadistische Freude an der Beihilfe zur Tötung von Zivilisten zu haben.

Das eigene Handeln und das Ausblenden der Konsequenzen, stehen sich auf diesem Foto in der Anordnung von Flieger und Deckarbeiter Nummer 101 bipolar gegenüber. Metaphorisch betrachtet unterstreicht die Bildkomposition deshalb genau diese gleichgültige Geisteshaltung der Männer. Auch die Bösewichte in Filmen zeichnen sich oft durch ihr hinterhältiges Verhalten aus, das sie ungeachtet von Moral und Empathie handeln lässt.

²³⁷ Zitiert nach: Herr 1979, S. 72.

²³⁸ Zitiert nach: ebd., S. 43.

- Die Kultur aus vietnamesischer Sicht



Abb. 25. Mobilmachung (Vgl. Titelbild)

Das Portrait zeigt den Kopf einer vietnamesischen Person, die rechter Hand ein brennendes Streichholz hält, mit dem sie eine Flamme entzündet. Als Gefäß dient ihr eine *Coca Cola*-Dose, an der im unteren Bereich eine Delle zu erkennen ist.

Die Person trägt einen weißen Helm, auf dem vertikal ein dunkler Streifen verläuft, der im Stirnbereich von einem dunklen Kreis unterbrochen wird. In diesem Kreis ist vage ein nach links gerichteter, heller Pfeil zu erkennen. Aus der „Egoperspektive“ zeigt der Pfeil nach rechts. Der europäischen Leserichtung entsprechend wird ein Bild von links nach rechts gelesen, wobei rechts symbolisch betrachtet für die Zukunft steht. Deshalb könnte der Pfeil als Mobilmachung gegen das amerikanische Wertesystem interpretiert werden.

Ein weiteres Merkmal, das diese Hypothese zulässig erscheinen lässt, stellt die Form des Helmaufdruckes dar, die an eine Stirnlampe erinnert, wie Bergwerksarbeiter sie häufig auf ihren Schutzhelmen anbringen. Diese Gedankenkette führt wiederum zurück zu dem Höhlensystem des VC, was den Inbegriff des Widerstands im Vietnamkrieg darstellt.

Die völlige Dunkelheit, von der die Person umgeben ist, unterstreicht das Gefühl der Isolation. Nicht nur die Umgebung drückt Isolation aus, auch die Person selbst isoliert sich, indem sie ihren Blick konzentriert auf die Fackel vor ihr richtet und somit nicht mit dem Fotografen interagiert, der sich, der frontalen Perspektive entsprechend, unmittelbar vor ihr befinden musste. Dieser konzentrierte Blick lässt sich auch als Entschlossenheit deuten.

Die Fackel stellt den hellsten Bildpunkt dar. Sie erleuchtet den Arm und das Gesicht der Person, wobei sich durch die restlose Dunkelheit, die sie umgibt, nicht zu erkennen ist, ob die Hand tatsächlich zu ihr, oder zu einer anderen Person gehört.

Durch das Verhältnis von Licht und Schatten zeichnet sich auf diesem Bild wieder eine barocke Bildstruktur ab, durch die der Fokus auf das für die Bilddeutung Wesentliche gelenkt wird. Dieses Wirkungspotenzial durch Lichtsetzung findet sich auch auf dem Bild *Joseph als Zimmermann* von Georges de la Tour aus dem Jahr 1642.



Abb. 26. Joseph als Zimmermann

Das Foto ist das Titelbild von *Vietnam Inc.*, was sich mit „Vietnam Eingliederung“ übersetzen lässt. Der Zusatz „Inc.“ wird außerdem im Gesellschaftsrecht der Vereinigten Staaten gelistet, was sicher nicht zufällig eine Assoziation mit dem kapitalistischen System der USA hervorruft. Das Bild stellt also, in Verbindung mit dem Buchtitel, eine Gegenüberstellung von amerikanischem Wunsch und vietnamesischer Wirklichkeit dar.

Damit gelang es Griffiths, auf nur einem Foto die Bipolarität des gesamten Konflikts zu visualisieren.

Das Bild entkräftet den Glaubenssatz „When the Vietnamese are more worried about meeting the payments on their electric rice cookers than about what goes inside them, the war will be won because the ‚American-sponsored urban revolution‘ will have succeeded“²³⁹, der davon zeugt, dass die USA das vietnamesische System nicht verstanden haben.

Die *Coca Cola*-Dose, ein Symbol des amerikanischen Konsums, steht in Flammen, wodurch sie zu einem Sinnbild für den Kampf gegen den Kapitalismus wird. Die Dose zeigt aber auch eine gegensätzliche Einstellung der beiden Gesellschaftssysteme auf. In der westlichen Welt gilt sie in der Regel als Abfallprodukt. Vietnamesen produzieren keinen Müll. Sie verarbeiten alle Elemente und nutzen sie mehrfach. Umso aussagekräftiger erscheinen die Tonnen an Müll, die amerikanische Soldaten an den vietnamesischen Stränden zurück ließen.²⁴⁰

Lange hielt sich in der amerikanischen Bevölkerung der Glaube an die vorgeschobene Argumentation der USA, in Vietnam nicht aus machstrategischen Gründen zu agieren, sondern das Land vor dem Kommunismus zu schützen. Diese Behauptung wurde mit dem Beweis unterstrichen, dass nach der Teilung des Landes 1954 durch die Genfer Konventionen eine Massenabwanderung von Nord- nach Südvietnam erfolgte. Dabei wurde allerdings verschwiegen, dass die meisten Abwanderer Katholiken waren, die sich durch die französische Kolonialzeit von den Nationalisten entfremdeten.²⁴¹

Die geschürte Angst und Ungewissheit, mit der die Vietnamesen, die zwangsumgesiedelt wurden, leben mussten, und die fehlende, stabilisierende Funktion der Dorfstruktur, führten sukzessiv zu einem Zusammenbruch des traditionellen Wertesystems.

In den Camps fand häufig auch ein Demoralisierungsprozess statt, der Prostitution und Kriminalität gedeihen ließ und der dazu führte, dass viele Vietnamesen nach deren Auflösung nicht mehr in ihre Dörfer zurückkehrten, um diese wieder aufzubauen.

Offiziell ließen die zuständigen Offiziere aber eine andere Geschichte medial verbreiten. Sie gaben nach der „erfolgreichen“ Umsiedlungsmaßnahme nach Song Tra bekannt, dass fünftausend Menschen vor den Vietcong geflohen waren, um ein „neues Leben“ in Freiheit zu führen, was ein klares Indiz für einen baldigen Sieg der südvietnamesischen Regierung sei.²⁴²

So erfolgreich die vietnamesische Gesellschaftsstruktur durch das gewaltsame Einschreiten der USA dauerhaft zerstört wurde, so kontraproduktiv war die gewählte Methode für die Durchsetzung des amerikanischen Plans. Denn die Brutalität, mit der amerikanische Soldaten

²³⁹ Griffiths 2001, S. 77.

²⁴⁰ Vgl. Herr 1979, S. 97.

²⁴¹ Vgl. Griffiths 2001, S. 97.

²⁴² Vgl. ebd., S. 64.

intervenierten, bildete ein Fundament, auf dem das VC-Rekrutierungsprogramm wirkungsvoll gedeihen konnte.²⁴³

- Amerikanische Soldaten



Abb. 27. GIs (Vgl. S. 151)

Das Foto zeigt zwei Soldaten, die sitzend an einer weißen Wand lehnen und eine Zigarette rauchen. Der vordere Soldat schaut abwesend zu einem Punkt, der sich links außerhalb des Bildes befindet, während die Zigarette in seinem Mundwinkel hängt. Sein linkes Bein ist angewinkelt, mit der linken Hand hält er eine M16 neben sich, auf der sein rechter Arm ruht. Der Soldat rechts neben ihm wirkt ebenfalls in Gedanken versunken. Er visiert einen Punkt rechts außerhalb des Bildrandes an. Die Zigarette hält er in der rechten Hand, mit der linken fasst er sich an die Brusttasche. Seiner dunkleren Hautfarbe nach könnte er lateinamerikanischer Abstammung sein. Durch seinen Bart wirkt er etwas älter als sein Kamerad, dessen jugendliche Erscheinung durch den schwächtigen Körperbau und seine abstehenden Ohren betont wird. Dadurch steht das Foto repräsentativ für zwei bereits angesprochene Aspekte, durch die sich der Vietnamkrieg stark von anderen Kriegen unterschied. Das Durchschnittsalter der Soldaten lag

²⁴³ Vgl. ebd., S. 67.

bei gerade mal 19 Jahren²⁴⁴ und überproportional viele Soldaten stammten aus Familien, die aufgrund ihrer sozialen Herkunft benachteiligt waren.²⁴⁵

Die Körpersprache der beiden drückt Resignation und Erschöpfung aus. Die verquollenen Augen des vorderen GIs zeugen von seiner starken Übermüdung. Die verschmierten Hände und die nasse Kleidung verweisen auf den permanenten Kampfeinsatz als eine mögliche Ursache ihres Zustandes.

Aus der Bildunterschrift geht hervor, dass die beiden nur knapp ihrem Tod entkamen, da ihre Kameraden ihnen nicht ausreichend Rückendeckung gaben, um vor einem vietnamesischen Heckenschützen zu fliehen.²⁴⁶ Deshalb ist das Foto eine authentische Momentaufnahme, denn derartige Fehler häuften sich aufgrund der chronischen Erschöpfung der Soldaten. Laut Herr mussten viele von ihnen sterben, weil sie zu müde waren, um Sicherheitsfaktoren zu beachten, oder auf Warnsignale zu reagieren. Besonders nach „Tet“ wurde dieser Erschöpfungszustand alltäglich.²⁴⁷

Das Bild wirkt deswegen so stark, weil es sich von den üblichen, heroisierenden Aufnahmen von Soldaten stark unterscheidet und deren eigentliche Vulnerabilität visualisiert.

Sie wirken nicht motiviert, um für ihr Land zu kämpfen oder entschlossen, diesen Krieg zu gewinnen, wie es nordvietnamesische Soldaten bis zum Kriegsende taten.



Abb. 28. Nordvietnamesische Soldaten

²⁴⁴ Vgl. Frey 1998, S. 134.

²⁴⁵ Vgl. Greiner 2007, S. 161.

²⁴⁶ Vgl. Griffiths 2001, S. 151.

²⁴⁷ Vgl. Herr 1979, S. 65.

In der Gegenüberstellung zu diesem Foto wird die bereits erwähnte „Einstellungsasymmetrie“ der gegnerischen Soldaten besonders deutlich. Das Foto zeigt zwei nordvietnamesische Soldaten in Südlas. Es entstand 1971, zu einer Zeit also, in der die amerikanischen Soldaten längst nicht mehr für die „Sache“ kämpften.

Diesen Aspekt fasste der Journalist Henry Allen in seinem Vorwort in *Ein anderes Vietnam* zusammen. „Wir Amerikaner hatten angespannte, müde Gesichter, weil wir die ganze Zeit im Einsatz waren, doch keiner von uns schien an die Zukunft zu denken. ‚Morgen‘ gab es nur auf unseren Dienstplänen. Die Gespräche drehten sich um Heimweh, um Zeitsoldaten und Einzelschicksale. Niemand sprach vom Sieg. Das Thema kam gar nicht erst auf. [...] Aus unseren Mienen sprach keine Entschlossenheit, unsere Augen blickten nicht wie die vieler Nordvietnamesen in diesem Buch in eine ferne, aber klar erkannte Zukunft.“²⁴⁸

Die formale Ordnung des Fotos unterstreicht die Bildaussage, die gewählte Halbtotale verstärkt den Portraitcharakter des Bildes. Die weiße Wand erfüllt den gleichen Zweck, wie ein weißer Hintergrund in einem Fotostudio, durch den nichts von den davor abgebildeten Personen ablenkt.

Auch die Linienführung unterstreicht die starke Portraitwirkung des Bildes. Das Gewehr des vorderen GI, die diagonal verlaufende Linie über seinem Kopf und eine weitere Linie rechts neben ihm, rahmen den Kopf des jungen Soldaten wie ein Bilderrahmen ein. Der Blick des Betrachters wird dadurch unmittelbar auf seinen Kopf gelenkt. Dadurch wird er zur Hauptperson der Bildinterpretation.

Die Soldaten sind durch ihre Kleidung dunkel vor einer weißen Wand. Dadurch verdeutlicht sich zusätzlich, dass es um sie als Personen geht. Mit der Fokussierung wird die Intention des Fotografen deutlich, der die Männer vorrangig als Menschen zeigt. Griffiths gestaltet damit einen Widerspruch zu Krieg, denn hier steht der Mensch im Mittelpunkt und nicht die „Sache“ für die er zu kämpfen hat.

Helm und Gewehr stehen symbolisch für Kampf und Stärke und definieren die Männer als Soldaten. Die Ausstrahlung der Männer, insbesondere des vorderen, steht dieser Symbolik diametral gegenüber, denn ihre sprachlose Erschöpfung drückt die Sinnlosigkeit von Krieg auf sehr eindringliche Weise aus.

Somit entsteht eine Ambivalenz zwischen Resignation, Erschöpfung und Leere, den Eigenschaften, die sie im Moment der Aufnahme als Menschen verkörpern und Kampfgeist, Tatkraft und Patriotismus, als Eigenschaften, die von Soldaten erwartet werden.

²⁴⁸ Zitiert nach: Page 2002, S. 10.

Die Zigarettenpause stellt einen Moment des Innehaltens dar. Dadurch gewinnen die Gesichtsausdrücke der Männer an Schwere. Die Lässigkeit, mit der der Junge die Zigarette im Mund hat und der hintere Soldat in der Hand hält, steht ebenfalls konträr zu ihren Gesichtsausdrücken, die kraftlos wirken, was sich durch die gerunzelte Stirn des hinteren Mannes und den abwesenden Gesichtsausdruck des vorderen verdeutlicht. Dadurch scheint der Versuch, sich eine Auszeit von etwas zu nehmen, wovon sich keine Auszeit nehmen lässt zu scheitern. Denn kommt der Körper zur Ruhe, beginnt der Geist zu arbeiten. Viele Soldaten litten unter Albträumen.²⁴⁹

Selbst in der Pause kann der Soldat sich nicht entspannen und das Gewehr zur Seite legen, was ebenfalls die Tatsache unterstreicht, dass es im Krieg keine Pause gibt. Das Foto steht somit auch sinnbildlich für die systematische Zermürbung des menschlichen Organismus im Krieg.

Dem jungen Soldaten ist zuzutrauen, dass er Befehle ausführen und Menschen erschießen kann, womit er seiner Aufgabe als Soldat gerecht wird. Aber es scheint schwer vorstellbar, dass er auch die Folgen seines Handelns überblicken und darüber ein qualifiziertes Urteil fällen kann. Dadurch wird auch ein gewisses Kalkül seitens der Verantwortlichen sichtbar. Soldaten sollen nicht hinterfragen, sie sollen Befehle ausführen. Nur so kann Krieg funktionieren. Dementsprechend eignen sich junge und ungebildete Männer besonders für diesen „Job“.

Diesem Fakt ist sogar ein Lied entsprungen. 19 von Paul Hardcastle, das „Spoken-Word-Passagen“ aus dem Dokumentarfilm *Vietnam Requiem* beinhaltet, hebt durch das stakkatohafte „ni-ni-ni-nineteen“ die Bedeutung dieser Selektion hervor.²⁵⁰

Der abwesende Blick des Jungen wirft die Frage auf, wo er in diesem Moment mental ist. Er hält die M16 wie ein Schutzschild vor sich. Oder als würde er sich dahinter verstecken. Als würde er die Dinge dadurch nicht an sich heran lassen müssen. Eigentlich sollte so seine Freundin an ihm lehnen.

Das Bild ist journalistisch sehr wertvoll, da es die ungeschönte Realität zeigt und somit ein hohes Kritikpotential gegen Krieg aufweist.

Es zeigt eine Sinnlosigkeit, weil ein beginnendes Leben weggeworfen wird. Selbst wenn er überlebt, wird es schwer sein, die psychischen Belastungen so aufzuarbeiten, dass er ein erfülltes Leben führen kann, denn derartig traumatisierende Erlebnisse sind ein unnatürlicher Eingriff in den menschlichen Organismus.

Das Foto zeigt, dass diese Menschen während des Krieges Opfer der amerikanischen Außen- und Verteidigungspolitik waren und nach dem Krieg zu Opfern der gesellschaftlichen

²⁴⁹ Vgl. Herr 1979, S. 78.

²⁵⁰ Vgl. Wikipedia (Stand 27.01.2014): <[http://de.wikipedia.org/wiki/19_\(Lied\)](http://de.wikipedia.org/wiki/19_(Lied))> Rev. 28.02.2014.

Verachtung wurden. Das unterschied diese Soldaten zusätzlich von denen früherer Kriege, die bei ihrer Rückkehr in der Regel als Helden gefeiert wurden.

- Ambivalenz im Verhalten



Abb. 29. Wounded Vietcong (Vgl. S. 44f)

Drei uniformierte und behelmte GIs knien um einen verletzten Vietcong, der auf einer Trage vor ihnen liegt. Der linke Soldat gab ihm gerade Wasser aus einer Feldflasche, die er noch in der Hand hält. Der Rechte stützt den Kopf des Verletzten. In der anderen Hand hält er sein Maschinengewehr. Auch der Soldat über ihm hält sein Gewehr bereit. Nur der Soldat links im Bild hat es neben sich auf getrockneten Palmwedeln abgelegt. Auf der rechten Bildhälfte spiegeln sich Wolken in einem See.

Die beiden Soldaten im Bildvordergrund sind jeweils nur im Profil zu sehen, der hinter dem VC kniende Soldat neigt den Kopf nach unten zu dem Gesicht des Verletzten. Dessen Gesicht ist das einzige, das sich dem Betrachter präsentiert. Er hat die Augen geschlossen und Wasser läuft ihm aus dem offenen Mund. Auf seinem Bauch befindet sich der Bildunterschrift nach eine Pfanne, die er sich umgebunden hat.

Seit drei Tagen überlebte er mit einer offenen Bauchverletzung, die er damit zu schützen versuchte. Die Bildunterschrift thematisiert eine Anekdote, die auch in dem Film *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppola aus dem Jahr 1979 aufgegriffen wurde.



Abb. 30. Szene aus Apocalypse Now

Häufig zeigten die Soldaten dem Feind gegenüber Mitgefühl, das ihrer Bewunderung gegenüber der Hingabe und Tapferkeit der Vietnamesen entsprang. Als der Verletzte zur Stabskompanie zum Verhör gebracht wurde, gab er an durstig zu sein. „OK, him VC, him drink dirty water,“ schlug der vietnamesische Dolmetscher vor und zeigte auf das trübe Wasser des Reisfelds. Regelrecht wütend soll ihm ein GI befohlen haben ruhig zu sein und murmelte, „Any soldier who can fight for three days with his insides out can drink from my canteen any time!“²⁵¹

Diese Anwandlung drückt aus, dass es um die Leistung geht, die ein Mensch vollbringt und weniger um den Menschen selbst. Dadurch offenbart die Aussage des GIs im Kern einen essentiellen Kritikpunkt am eigenen Gesellschaftssystem.

Außerdem zeichnet sich durch diese Geste abermals eine hierarchische Struktur ab, die dem Allmachtsgedanken der USA entspricht. Das Schicksal des Vietnamesen hängt ganz vom Ermessen der amerikanischen Soldaten ab. Die dargestellte Ausnahme steht in ihrer Gesamtheit bipolar zum Kriegsalltag, da menschliches Handeln und Empathie gegenüber dem Feind das Gegenteil von Krieg bedeuten würden.

Auf Griffiths Bildern sind häufig nur die Vietnamesen mit ihrem Gesicht zu erkennen. Die US-Soldaten stellt er oft schemenhaft oder mit dem Rücken zur Kamera dar. Diese Fokussierung auf die Opfer entspricht der Intention seines Buches, mit dem er versucht, die vietnamesische Seite des Konflikts aufzuzeigen.

Auch dieses Foto zeigt nur den Ausschnitt einer Szene. Der Körper des Verletzten ist nur bis zu seinem Becken abgebildet, die Beine befinden sich außerhalb des Bildrandes. Dadurch ergeben die vier Personen die Figur eines Vierecks. Davon bilden die Soldaten drei Ecken, die Bauchwunde des Vietnamesen die vierte. So wird unterstrichen, dass sich die vier Ecken

²⁵¹ Vgl. Griffiths 2001, S. 44.

aufeinander beziehen. In der Mitte des Vierecks befindet sich der Kopf des Vietcong. Durch diese zentrierte Darstellung scheint der Vietnamese überhaupt erst als Mensch wahrgenommen zu werden. Die Flächen über den beiden seitlich abgebildeten Soldaten ergeben jeweils zwei große Dreiecke. Von den unteren Bildecken ausgehend, zeichnen sich zwei kleinere Dreiecke ab. Die Dreiecke rahmen das menschliche Viereck ein und fokussieren es zusätzlich. Dadurch wird eine Harmonie erzeugt, durch die das Bild, trotz des unruhigen Hintergrundes, sehr ästhetisch wirkt.

Das Maschinengewehr des in der oberen Bildhälfte knienden Soldaten bildet eine Vertikale, die grob durch die Trage bis zur unteren Bildseite verlängert wird. An dieser Achse teilt sich das Bild formal in zwei symmetrische Bildhälften.

Die linke Bildfläche (der Boden) und die rechte Bildfläche (der gespiegelte Himmel) können als Verweis auf die religiösen Hintergründe der beiden Kulturen gedeutet werden. Die linke Bildhälfte stellt den symbolischen Ort der Auferstehung der Vietnamesen dar. Wie bereits erwähnt, begraben sie ihre Toten in den Reisfeldern, wodurch sie wieder in den Reis übergehen. Der gespiegelte Himmel symbolisiert eine Vorstellung aus dem Christentum, der nach der Mensch nach seinem Tod in den Himmel auffährt. Beides sind symbolische Orte des ewigen Lebens.

Der durch die Symmetrie entstehende Spiegeleffekt der beiden Bildhälften verdeutlicht metaphorisch also die Gleichheit des Menschen. Die meisten Menschen werden von Glaubenssätzen angetrieben, deren Rahmenbedingungen sich zwar voneinander unterscheiden, im Kern aber der gleichen Motivation entspringen.

Die gesamte Bildkomposition erinnert an Gemälde aus der christlichen Ikonographie. Wie der Verletzte aufgebahrt zwischen den Soldaten liegt, wie sie um ihn knien und sich behutsam um ihn kümmern, strahlt etwas Sanftmütiges aus und erinnert an die letzte Ölung.



Abb. 31. Entombment

Das Bild *Entombment* von Fra Angelico, das zwischen 1438 und 1440 entstanden ist, lässt sogar einen auffallend ähnlichen Bildaufbau erkennen. Die abgebildeten Personen bereiten Jesus Christus für sein Begräbnis vor.

Die Helme der Soldaten erinnern an die Heiligenscheine der Figuren und die Maschinengewehre der GIs führen den Betrachter wieder zurück zu der Ursache des Leidens. Diese Überleitung zeigt, dass ihre Hilfestellung sinnlos ist, solange sie die Gewehre nicht dauerhaft beiseite legen.

- Mangelnde Moral III



Abb. 32. Mother and child (Vgl. S. 88f)

Das Bild zeigt einen bewaffneten GI, der eine Vietnamesin und ihr Kind beobachtet. Sein linkes Bein lehnt im rechten Winkel auf einem Felsen. Mit dem linken Arm, den er auf seinem Oberschenkel abstützt, fasst er sich an sein Kinn. Er trägt eine Uniform, inklusive Schutzhelm, Feldflasche, Maschinengewehr und geschultertem Munitionsgürtel.

Die Vietnamesin sitzt vor einem großen, geflochtenen Silo und hält mit geschlossenen Augen ihr Kind, das auf ihrem Schoß schläft.

Die Szene wirkt durch das schlafende Kind ruhig. Der Soldat erweckt, obwohl er bewaffnet ist, durch seinen beobachtenden Blick beim Betrachter den Eindruck, als würde von ihm keine Gefahr für die beiden ausgehen. Erst der Gesichtsausdruck der Mutter deutet an, dass dem nicht

so ist. Sie scheint zwar in sich zu ruhen, ihr geneigter Kopf und die Sorgenfalte heben allerdings ihren trauernden, resignierten Gesichtsausdruck hervor. Die Bildunterschrift besagt, dass die Frau und ihr Kind wenige Momente später von US-Soldaten erschossen wurden.

Die Einheit tötete kurz vor der Entstehung der Aufnahme bereits ihren Ehemann zusammen mit den anderen Männern, die sich noch in ihrem Dorf befanden und sich in einem Tunnel versteckten. Nachdem die Einheit alle Tunnel und Bunker gesprengt hatte, eröffneten die GIs das Feuer auf die schutzlosen verbliebenen Einwohner.

Das Bild entstand sechs Monate vor dem Massaker in My Lai.²⁵² Fast zwei Jahre, bevor die breite Öffentlichkeit in den USA auf das Ermorden von Zivilisten aufmerksam wurde.

Die Frau und das Kind tragen schwarze traditionelle Kleidung. Dadurch dominiert die dunkle, schattige Fläche im rechten Bildbereich, der mit einem schwarzen Verlauf abschließt. Dieser Farbverlauf kündigt auf der metaphorischen Ebene bereits den Tod an, der hinter ihnen wartet. Der Vollstrecker ihrer Hinrichtung hat schon die Hand am Abzug seines todbringenden Gewehrs.

Die linke Bildfläche ist von der Sonne, die durch die Büsche fällt, deutlich heller.

Durch die ansteigende Diagonale, die sich von den Schuhen des Soldaten bis zu dem Kopf der Mutter erstreckt, wird das Bild in zwei Bereiche geteilt. Der helle Fuß des Kindes und der dunkle Oberkörper des Soldaten befinden sich im Zentrum der jeweiligen Bildhälfte. Die Yin Yang-Symbolik wiederholt sich auf diesem Foto. Der Soldat verkörpert den Tod, das Kind steht für Leben. Umso radikaler und unmenschlicher erscheint die Handlung des Erschießens und umso fassungsloser wird das Gefühl, das diese Vorstellung bei der Rezipientin auslöst.

Auch dieses Foto weist einen deutlich bipolaren Charakter auf, den hier der Soldat selbst verkörpert. Bis auf seinen linken Arm und sein Gesicht erinnert seine Körperhaltung wieder an die typische „Erobererpose“, die durch seine Kriegsmontur unterstrichen wird. Seine weichen Gesichtszüge und die Faszination, mit der er die Frau ansieht, wirken auf den Betrachter aber tendenziell gutmütig. Diese Wirkung wird durch seine Brille unterstrichen, die ihn intelligent erscheinen lässt. Abgerundet wird dieser Eindruck durch die Art, wie er seinen Kopf hält, die an eine typische „Denkerpose“ erinnert.

Die Bipolarität resultiert deshalb aus der Gegenüberstellung des sanftmütigen Denkers und des patriotischen Befehlsausführers, die er beide verkörpert. Es entsteht eine Widersprüchlichkeit zwischen der formalen Ordnung des Krieges, die er durch seine Bewaffnung darstellt und den Gefühlen des Soldaten als Mensch dahinter.

²⁵² Vgl. ebd., S. 59.



Abb. 33. Flaggen hissende Marines

Abb. 34. Der Denker²⁵³

Doch selbst wenn der Soldat im Moment der Aufnahme nachdenklich wirkt, scheinen entweder seine Fähigkeit zu Einsicht oder zu Menschlichkeit nicht ausgeprägt genug zu sein, um ihn davon abzuhalten, Teil eines Tötungskommandos zu werden, das Frauen und Kinder hinrichtet. Die Ruhe, mit der er sie betrachtet, schließt außerdem eine Affekthandlung aus, von der viele Soldaten nach My Lai berichteten.²⁵⁴ So bekommt seine Haltung etwas sadistisches und erzeugt Abscheu beim Betrachter.

Erneut findet außerdem eine Gegenüberstellung eines bewaffneten Soldaten und wehrlosen Zivilisten statt. Auch hier entsteht durch die Position der abgebildeten Personen eine Hierarchie. Der Mann steht, die Frau sitzt.

Während der GI posiert, strahlt die Frau eine starke Authentizität aus. Ihre Ruhe wirkt weise, ein Kernelement der vietnamesischen Kultur. Das Foto versinnbildlicht somit ebenfalls den Kontrast der beiden Gesellschaftsstrukturen.

Das Bild übt zweifelsfrei eine starke Wirkung auf die Betrachterin aus und zeigt auf andere Weise das gleiche Sujet wie Haerberles Aufnahmen von My Lai. Haerberles Bilder wirken allerdings so schockierend, dass das menschliche Leiden beinahe abstrakt wird.

Griffiths gelingt es mit diesem Bild ebenfalls, den Betrachter zu bewegen, allerdings hat dieses Bild eine emotionalere Komponente, da die Opfer noch leben und die Gewissheit, dass sie sterben werden, den Beschützerinstinkt beim Rezipienten anspricht. Außerdem rückt hier die zwischenmenschliche Verbindung zwischen Täter und Opfer in den Mittelpunkt der

²⁵³ Das Propagandabild von Joe Rosenthal wurde eine Ikone aus dem Zweiten Weltkrieg und drückt Patriotismus und Mut, aber auch Verzweiflung aus. Es visualisiert die Sinnlosigkeit einer Ideologie zu folgen. Vgl. Stern (25.07.2007): <<http://www.stern.de/fotografie/ein-bild-und-seine-geschichte-die-flagge-der-verzweiflung-587808.html>> Rev. 01.03.2014. Das zweite Bild zeigt eine Plastik von Rodin, die zwischen 1880 und 1882 entstand. Sie gilt als der Inbegriff des Denkersymbols.

²⁵⁴ Vgl. Greiner 2007, S. 10.

Betrachtung, die auch formal zu erkennen ist. Die Köpfe der abgebildeten Personen bilden ein Dreieck, dadurch beziehen sie sich aufeinander („face to face“).

Die Frau weiß, was ihr und ihrem Kind bevorsteht. Sie nimmt es mit einer Ruhe hin, die sich auf ihr Kind überträgt. Dies ist in diesem Moment das einzige, was sie noch für ihr Kind tun kann.

In James Camerons *Titanic*, wirkt eine Szene, nach der Kollision mit dem Eisberg, ähnlich nachhaltig. Eine Mutter aus der dritten Klasse, die weiß, dass für sie und ihre Kinder keine Rettung besteht, legt sich mit ihnen ins Bett und liest ihnen Geschichten vor, wodurch sie bis zu dem unausweichlichen Moment der Todesangst ruhig bleiben.

Derartige Momente mütterlicher Stärke rühren den Betrachter. Möglicherweise wirkt hier der Aspekt, dass der Moment ihres Todes nicht gezeigt wird, besonders stark. Denn er ist trotzdem spürbar und diese Vorstellung wirkt sehr emotional auf die Rezipientin.

Wieder gelingt es Griffiths, die Grausamkeit nicht zu zeigen, sondern lediglich anzudeuten.

- Die totale Verwüstung



Abb. 9. Zerstörung (Vgl. S. 10f)

Ein Mann beugt sich mit nacktem Oberkörper über eine große Pfütze inmitten eines Bombenkraters, der sich über die gesamte Bildbreite erstreckt. Im Hintergrund sind mehrere

abgebrannte Bäume und Sträucher und eine gehisste US-Flagge zu erkennen. Das Bild schließt nach oben mit einer Gebirgskette und dem bewölkten Himmel ab.

Der Krater nimmt fast die gesamte Bildfläche ein und endet in einer horizontalen Linie vor dem oberen Bildfünftel. Die runde Pfütze in der unteren Bildmitte lenkt den Blick des Betrachtes an diese Stelle. Die Flagge und zwei weitere Maste bilden zusammen mit den verbrannten Baumstämmchen die einzigen Vertikalen auf dem Foto. Die kreisförmigen Wasserwellen in der Pfütze finden ihren Ursprung vor den Füßen des Mannes, wodurch er sich auch als der Verursacher der Wasserbewegung ausweist.

Das Foto stellt eine in sich geschlossene Szene dar und ist weitestgehend symmetrisch angeordnet. Bei einer vertikalen Spiegelung wären die beiden Bildhälften beinahe deckungsgleich. Die USA haben die Metapher „dem Erdboden gleich gemacht“ real werden lassen.

Michael Herr erklärt in seinem Buch einen Witz, den sich die Soldaten erzählten: „Folgendes mußt du machen, du lädst all die lieben Vietnamesen auf Schiffe und fährst sie raus aufs Südchinesische Meer. Dann bombst du das Land flach. Dann versenkst du die Schiffe.“²⁵⁵

Er resümiert, dass die meisten Soldaten wussten, dass sie das Land nie einnehmen, sondern nur zerstören konnten. Von diesem Gedanken schienen einige besessen zu sein. „Sie streuten die Samen der Krankheit aus, das Fieber der Weißen, bis es das Ausmaß einer Seuche bekam und einen aus jeder Familie wegnahm, eine Familie aus jedem Dorf, ein Dorf aus jeder Provinz, bis ne Million dran gestorben waren und weitere Millionen in ihrer Flucht davor entwurzelt und verloren zurückblieben.“²⁵⁶

Die wenigen Asymmetrien finden sich zum einen im oberen Bilddrittel, wo eine imaginäre Linie von Bombenkrater und Gebirgskette eine aufsteigende Diagonale bilden und zum anderen bei dem Soldaten und der Baumwurzel neben ihm. Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Elemente wird wieder ein Bezug hergestellt. Der Soldat verkörpert die Ursache der Zerstörung, die freiliegende Baumwurzel das Ausmaß. Sinnbildlich lässt sich daraus die Kernstrategie der amerikanischen Politik ableiten, deren Ziel es war, die Menschen durch ihre Entwurzelung gefügig zu machen.

Der Soldat bildet innerhalb des Kraters den hellsten und den dunkelsten Bildpunkt und erzeugt dadurch Aufmerksamkeit. Außer dem hellen Himmel ist das Bild von Grautönen dominiert. Die Eintönigkeit, die geblieben ist, nachdem die USA die historisch größte Menge an Bomben über Vietnam abwarf.²⁵⁷

²⁵⁵ Zitiert nach: Herr 1979, S. 69.

²⁵⁶ Ebd., S. 69f.

²⁵⁷ Vgl. Zinn 2006, S. 24.

Das Bild drückt die Sinnlosigkeit des Krieges auf besonders paradoxe Weise aus. Da wäscht sich ein amerikanischer Soldat in einer Pfütze des von Amerikanern verursachten Bombenkraters. Er geht also einem natürlichen Bedürfnis inmitten der von ihm und seinen Kameraden zerstörten Natur nach.

Die gehisste Flagge unterstreicht den abgebildeten Irrsinn. Durch sie bekommt das chauvinistische Verhalten der „Cold War Intellectuals“ eine tragikomische Komponente, die an das Revier markieren männlicher Tiere erinnert, die im Gegensatz zu den Menschen keine andere Möglichkeit haben sich auszudrücken.

Das Foto wirkt durch seine Bildkomposition surreal. Es herrscht die totale Zerstörung, die durch den Bildaufbau bis zum Himmel reicht. Symbolisch steht das Bild für die Wirkungslosigkeit des technischen Fortschritts und der finanziellen Möglichkeiten der USA. Der Soldat, also der Mensch, geht in diesem Bild fast unter. Deshalb kann dieses Foto auch für das große Scheitern in der amerikanischen Geschichte stehen.

Die totale Zerstörung als Resultat eines dreißigjährigen Konfliktes, an dem es am Ende auf beiden Seiten nur Opfer gab. Im Vergleich zu anderen Bildern erscheint die US-Flagge sehr klein. Sie fungiert hier weniger als Statussymbol - eher als Mahnmal.

6. Resümee

In einem Interview mit der *New York Times* erklärt Griffiths, nahezu die gesamte Gesellschaft glaube an das, was sie glaube, nicht durch unmittelbare Erfahrungen, sondern durch das, was man ihr berichte. Die Fotografen seien deshalb in der bedeutenden und privilegierten Position, dies für die Gesellschaft zu prüfen. Deswegen seien sie so gefährlich. Weil sie dort waren, weil sie sahen was passierte.²⁵⁸ „Journalists should be by their very nature anarchists, people who want to point out things that are not generally approved of“,²⁵⁹ so Griffiths. Mit dieser Einstellung gelang ihm diese Gegenerzählung zur offiziellen Deutung des Vietnamkrieges.

Griffiths zeigt mit analytischem Verständnis auf, dass die Verteidigung des Westens nur ein vorgeschobenes Argument sein konnte, das etwas Grundsätzliches zunächst erfolgreich verschleierte, - das Fehlen von Moral.²⁶⁰

Er verdeutlicht, was auch die 68er-Bewegung antrieb, dass es nämlich keinen moralischen Unterschied zwischen der amerikanischen und der sowjetischen Machtausübung gibt.²⁶¹ Griffiths Werk deckt sich mit der Intention der damaligen Kulturrevolution, die sich „gegen

²⁵⁸ Vgl. *New York Times* (20.03.2008):

<http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=0> Rev. 17.03.2014.

²⁵⁹ Zitiert nach: ebd.

²⁶⁰ Vgl. Frey 1998, S.154.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 155.

bestehende Machtstrukturen, gegen die fortschreitende Rationalisierung [...] des menschlichen Daseins, gegen Bürokratie [...], gegen ‚Konsumkultur‘ und Leistungsdruck“²⁶² wehrte. Dies gelang ihm, ohne dabei den moralischen Zeigefinger zu erheben oder sich der Rezipientin aufzudrängen.

Er lässt sich zu den Fotografen zählen, „die keine Bilder von Kriegern, [...] sondern Bilder vom Krieg“ machten.²⁶³ Damit war er seiner Zeit, insbesondere den meisten seiner Kollegen, weit voraus, die sich häufig auf den militärpolitischen Aspekt des Konfliktes konzentrierten und somit die Propagandatrommel für die „freie Welt“ rührten, ohne dies zu hinterfragen.

Griffiths besaß eine Fähigkeit, die einen guten Kriegsphotografen möglicherweise von einem schlechten unterscheidet: Empathie. Er konnte sich in die vietnamesische Kultur einfühlen und verstand, wie sinnlos der amerikanische Versuch der Verwestlichung war. „I never met a foreigner who cared as wisely for the Vietnamese, or about ordinary people everywhere under the heel of great power, as Philip Jones Griffiths. He was the greatest photographer and one of the finest journalists of my lifetime, and a humanitarian to match“, beschrieb ihn der Journalist John Pilger, der Griffiths während seiner Zeit in Vietnam kennenlernte. „His photographs of ordinary people, from his beloved Wales to Vietnam and the shadows of Cambodia, make you realise who the true heroes are. He was one of them.“²⁶⁴ würdigt er ihn abschließend.

Vietnam Inc. verdeutlicht, dass die Amerikaner die Vietnamesen nie verstanden haben. Dieser Eindruck wird umso deutlicher, je mehr man über das vietnamesische Volk in diesem Buch erfährt. „Griffiths’ s images were some of the first to clearly show the mismatch of American soldiers in a place they didn’t belong. America had become lost in a conflict run by a government which had lost its perspective about its place in the world“²⁶⁵ (*Musarium*).

Es sei Griffiths nicht leicht gefallen, seine Emotionen während der Arbeit zu bändigen. Er habe versucht, die Energie seiner Gefühle in seine Fotos zu übertragen: „Ich war wütend, doch meine Wut sollte in den Auslöser der Kamera gehen. Ich wollte aber nie Fotos machen, bei denen die Leute die Augen verschließen müssen. Die Pornographie der Gewalt ist nicht meine Sache“²⁶⁶, sagte Griffiths im Rückblick. Durch diese angedeuteten Grausamkeiten gelingt es ihm, die Rezipientin zu faszinieren²⁶⁷ und zum Nachdenken anzuregen.

²⁶² Ebd. S. 156.

²⁶³ Zitiert nach: Page 2002, S. 10.

²⁶⁴ John Pilger (27.03.2008): <<http://johnpilger.com/articles/a-tribute-to-philip-jones-griffiths-who-understood-war-and-peace-and-people>> Rev. 17.03.2014

²⁶⁵ Musarium (o.J): <<http://www.musarium.com/stories/vietnaminc/>> Rev. 17.03.2014.

²⁶⁶ Zitiert nach: Deutsche Börse (o.J): <https://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/de/kir/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collection/40_artists/02_F-L/281_griffiths> Rev. 18.03.2014.

²⁶⁷ Vgl. Appy 2006, S. 242.

Die meisten seiner Fotos erzielen ihre Wirkung durch die Fokussierung auf die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Täter und Opfer, die auch Rainer Fabian bei Griffiths Bildern sieht. Diese Bilder deuten an, „was Menschen im Krieg einander antun“.²⁶⁸ Dies visualisiert Griffiths häufig durch die bildkompositorische Gleichzeitigkeit von Täter und Opfer. Mit dieser Gegenüberstellung deckt Griffiths auch die Bipolarität des Konfliktes auf, die ungleiche Kräfteverteilung zwischen bewaffneten Soldaten und unschuldigen Zivilisten.

Er pointiert auch die Weltanschauung der herrschenden Klasse, die den Wert des Menschen häufig an körperlichen, ethnischen und kulturellen Merkmalen ausmacht. Dies veranschaulicht er, indem er die Soldaten oft in erhabener Position zeigt und ihnen die Asiaten durch die gewählte Bildkomposition unterordnet. Durch die, teilweise überspitzte, Darstellung der Allmachtsgedanken der Amerikaner, führt er das Vorhaben der USA häufig ad absurdum. „Eventually I believed what America was doing in Vietnam was genocide. There was no possible justification for what was going on and nothing to back up the righteousness of American side.“²⁶⁹

Er zeigt den amerikanischen Soldaten „als Knopfdrucksoldat, als Herumhurer, als Shooter, als Todesingenieur, als Verhörspezialist, aber auch als sanften Jungen, als kaputten Mann, als verzweifelten Mann.“²⁷⁰

Ein Sanitäter im Vietnamkrieg sagte zu Herr: „Wenns nich verflucht nochmal reinkommt, geht’s verflucht nochmal raus. Der einzige Unterschied is, wens verflucht nochmal erwischt, und da gibt’s verflucht nochmal keinen Unterschied.“²⁷¹ Diese Einstellung impliziert Griffiths durch eine perspektivische Nähe zu den Protagonisten, durch die es ihm gelingt, auch die Soldaten als Opfer des Krieges zu zeigen.

Mit verschiedenen Stilmitteln, wie der häufig auftretenden hell/dunkel-Dynamisierung, gelingt es Griffiths, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die für die Bilddeutung relevanten Aspekte zu lenken, die seine Gegenerzählung verdichten. Ähnlich wie in der Malerei nutzt Griffiths die Lichtsetzung, um auf eine bestimmte Symbolik hinzuweisen. Sie bildet bei vielen Fotografien eine klare Verweisstruktur auf das Opfer und kehrt damit zusätzlich die menschliche Komponente des Konfliktes heraus.

Die Anlehnung an die barocke Bildkunst erzeugt bei mehreren Bildern ein Referenzbild, wodurch sich die Wirkung auf die Betrachterin verstärkt. Es entstehen Assoziationen, die teilweise erst bei genauerer Betrachtung auffallen. Besonders die Anlehnung an die christliche Ikonographie ist ein Beispiel dafür, dass die kulturelle Prägung der Rezipientin für die

²⁶⁸ Adam / Fabian 1983, S. 330.

²⁶⁹ Zitiert nach: Appy 2006, S. 242.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Herr 1979, S. 38f.

Bilddedeutung entscheidend ist. Für eine abschließende Bewertung ist somit weniger die Intention des Fotografen, als die ideologische Prägung des Betrachters ausschlaggebend.²⁷²

Die Kombination aus Bildkomposition und Lichtsetzung erzeugt eine außerordentlich ästhetische Bildsprache, die Griffiths' Bildsprache besonders macht. Der berühmte Fotograf Henri Cartier Bresson, der den jungen Griffiths maßgeblich prägte, würdigte dessen Talent, das wahre Gesicht des Krieges sichtbar zu machen, mit dem Vergleich „not since Goya has anyone portrayed war like Philip Jones Griffiths.“²⁷³

Sicherlich polemisiert Griffiths in seinen Texten teilweise. Im Kontext des Buches mit seinen Bildern erscheint dies jedoch angemessen und unterstreicht die Authentizität seiner Arbeit. Außerdem erzielt das Buch seine tiefsinnige Wirkung gerade durch die Kombination von journalistischen Elementen, die den Rezipienten auf der kognitiven Ebene ansprechen, und der emotionalen Komponente, durch die Griffiths ihn auch auf der affektiven Ebene erreicht.

Der weitwinklige Anschnitt bei vielen Bildern erzeugt Off-Bereiche und deutet die Situationen teilweise nur an. Damit fordert Griffiths die kognitive Fähigkeit des Betrachters heraus und lässt einer Interpretation viel Spielraum.

Um aber die Bilder in den richtigen Kontext zu setzen, sind die Begleittexte unverzichtbar. Erst durch sie erschließt sich der Rezipientin Griffiths' Botschaft dahinter. Auch Sontag ist der Meinung, dass die Bedeutung des Bildes und die Reaktion der Betrachterin davon abhängen, ob ein Bild als richtig oder falsch bewertet wird, und das geschieht durch Worte.²⁷⁴

Für eine Identifikation ist jedoch die affektive Ebene ausschlaggebend. Sie spricht die bei den meisten Menschen angeborene Fähigkeit zu Mitgefühl und zur Beurteilung von Unrecht an.

Dass man sich jedoch nicht grundsätzlich verändert, wenn man solche Bilder sieht, bedeutet nicht, dass Bilder wie die von Griffiths, nicht von hohem ethischen Wert sind. Für Sontag ist das Entscheidende, darüber nachzudenken, wer das Leiden verursacht hat und ob so etwas nicht vermeidbar wäre.²⁷⁵

Um in Erinnerung zu bleiben, eignen sich ihr zufolge Standbilder besser als Bewegtbilder, denn das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern²⁷⁶ und die Bilderflut des Fernsehens macht eine Rangordnung zwischen den einzelnen Bildern kaum möglich.²⁷⁷ Vom „großen stillen Bild“ spricht deshalb der Medienwissenschaftler Norbert Bolz, „das im Datenstrom so etwas wie Halt

²⁷² Vgl. Sontag 2003, S. 48.

²⁷³ Zitiert nach: The Guardian (07.02.2010):

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 19.03.2014.

²⁷⁴ Vgl. Sontag 2003, S. 36f.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 136.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 29.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 123.

gewährt“²⁷⁸ und der Fotograf Horst Wackerbarth sieht in der Fotografie „die einzige Gattung, die populär über die sichtbare Oberfläche und elitär über den ersten Augenblick hinaus eine tiefere, feinsinnige Wirkung erzielen kann“.²⁷⁹

Deshalb waren es auch nicht die Fernsehbilder über den Vietnamkrieg, sondern die Fotografien, die sich ins kollektive Gedächtnis einbrannten.²⁸⁰ Die Bilder von Eddie Adams und Nick Ut gelten als zwei Beispiele hierfür. Von beiden Motiven gibt es auch Filmsequenzen, die jedoch vergleichsweise wenig Beachtung fanden.²⁸¹²⁸² Als die breite Öffentlichkeit durch Haeberles Aufnahmen erstmals auf das Leiden der Zivilbevölkerung aufmerksam wurde, waren es ebenfalls Standbilder, die im Fernsehen gezeigt wurden.²⁸³

Retrospektiv betrachtet, erzielten demnach die Bilder eine stärkere Wirkung in der Öffentlichkeit, die Gerhard Paul zu dem Resümee “trotz der gewiss großen Bedeutung des Fernsehens verteidigte die Kriegsfotografie in Vietnam qualitativ letztmalig ihre Bastion gegenüber den laufenden Bildern“ veranlassten.²⁸⁴

Die Politik machte jedoch in erster Linie das Fernsehen für den Stimmungsumschwung in den USA verantwortlich. Einen Tag nach der Fernsehausstrahlung über das Massaker von My Lai soll Johnson deshalb den Präsidenten des Senders CBS angerufen haben um ihm vorzuwerfen „you shat on the American flag“.²⁸⁵ Aufgrund der Fernsehberichte soll er auch die Konsequenzen gezogen haben, sich nicht mehr für eine Wiederwahl aufstellen zu lassen.²⁸⁶ Sein Amtsnachfolger Nixon machte ebenso explizit das Fernsehen für den Stimmungsumschwung in den USA verantwortlich.²⁸⁷

Das zeugt von der Uneinsichtigkeit seitens der Politik, die mehr an der Aufrechterhaltung ihres Images interessiert zu sein schien, als dies zum Anlass zu nehmen das eigene Handeln zu reflektieren.

Paul relativiert indessen die Bedeutung, die dem Fernsehen als „Speerspitze der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung“²⁸⁸ beigemessen wurde. Dies belegt auch das Ergebnis einer Umfrage, die der Journalist Edward Jay Epstein durchführte. Zwei Drittel aller US-Bürger gaben an, das Fernsehen hätte ihren Meinungswandel kaum beeinflusst.

Für die Beendigung des Vietnamkrieges seien Fabian zufolge andere Gründe ausschlaggebend gewesen. Dazu zählte die Dauer des Krieges, die unbezwingbaren Vietcong, die militärischen

²⁷⁸ Zitiert nach: Koetzle 2012, S. 7.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Vgl. Paul 2005, S. 92.

²⁸¹ Vgl. Paul 2004, S. 330.

²⁸² Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 334.

²⁸³ Vgl. Allan / Zelizer 2004, S. 119.

²⁸⁴ Vgl. Paul 2004, S. 312.

²⁸⁵ Zitiert nach: Ferrari 2003, S. 139f.

²⁸⁶ Vgl. Neuman 1996, S. 171.

²⁸⁷ Vgl. Paul 2005, S. 95.

²⁸⁸ Ebd. S. 87.

Misserfolge und schließlich auch die Sinnlosigkeit des Krieges. „Die Wunden im Bewusstsein der Öffentlichkeit“,²⁸⁹ schlugen ihm zufolge deshalb die Fotografien. „Die Bilder gegen den Krieg wurden auf Poster gedruckt und an die Mauern der Städte geklebt, sie wurden auf Transparenten bei Demonstrationen mitgeführt und von Illustrierten und Zeitungen veröffentlicht. Sie lagen in den Wohnzimmern der Amerikaner, wie ein Blutleck auf dem Teppich“²⁹⁰ (*New York Times*).

Erstmals in der Geschichte der Kriegsfotografie wurden die Schrecken des Krieges für die Öffentlichkeit sichtbar, eine Voraussetzung, um darauf reagieren zu können.²⁹¹

Auch Sontag ist der Meinung, dass die Proteste gegen den Vietnamkrieg durch Bilder mobilisiert wurden.²⁹² Paul hingegen betrachtet es differenzierter. Er vertritt die Ansicht, dass die Bilder zwar nicht ausschlaggebend für die Proteste gegen den Vietnamkrieg waren, diese aber medial verstärkten.²⁹³ Er bezieht sich dabei auf zwei unabhängige Studien von Michael D. Sherer und Oscar Patterson, die zu dem Ergebnis kamen, dass in der Zeit des öffentlichen Zuspruchs hauptsächlich saubere Bilder („good guys“) gezeigt wurden, die sich auf den waffentechnischen Fortschritt und die technische Überlegenheit konzentrierten. Erst mit der abnehmenden öffentlichen Unterstützung wurden vermehrt Kampf-Fotos und Anti-Kriegs-Proteste gezeigt.²⁹⁴

Der Publizist David Campbell, der als Kritiker auf dem Gebiet der visuellen Erzählkunst gilt, versucht den Mythos der kriegsbeendenden Macht der Bilder am Beispiel von *Vietnam Inc.* mit analytischem Verständnis zu beseitigen. Er bezieht sich dazu auf den von *Magnum Photos* bei *Twitter* veröffentlichten Kommentar „Philip Jones Griffiths' ‚Vietnam Inc.‘ was crucial in the movement to put an end to the Vietnam War“.²⁹⁵ Zweifelsfrei sei das Buch ein Meisterwerk des Fotojournalismus, aber für eine vorzeitige Beendigung des Konfliktes kann es seiner Meinung nach kaum ausschlaggebend gewesen sein.

Die Chronik des Kriegsverlaufs verdeutliche, dass die Bilder eher Teil einer bereits existierenden Anti-Kriegs-Bewegung waren, die aus dem Desaster der Tet-Offensive resultierte.²⁹⁶ Da Haerberles schockierende Bilder des Massakers erst eineinhalb Jahre später

²⁸⁹ Adam / Fabian 1983, S. 333f.

²⁹⁰ Zitiert nach: ebd.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 334.

²⁹² Vgl. Sontag 2003, S. 121.

²⁹³ Vgl. Paul 2005, S. 91.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 88.

²⁹⁵ Zitiert nach: David Campbell (31.01.2013): < <http://www.david-campbell.org/2013/01/31/mythical-power-understanding-photojournalism-in-vietnam-war/>> Rev. 19.03.2014.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

publiziert wurden, kann den Bildern allgemein nur eine unterstützende Rolle zugeschrieben werden.²⁹⁷

Durch Griffiths und andere Medienschaffende fand demnach eher eine Sensibilisierung in Teilen der Gesellschaft statt, denn Campbell merkt außerdem an, dass die Bilder bedeutender Fotografen wie Larry Burrows, Don McCullin und Philip Jones Griffiths zu dieser Zeit kaum in den Leitmedien veröffentlicht wurden.²⁹⁸

Er argumentiert weiter, dass *Vietnam Inc.* nie den Massenmarkt erreichte, sondern bei einer relativ kleinen Gesellschaftsgruppe Beachtung fand²⁹⁹ und erst 1971 veröffentlicht wurde. „Certainly Vietnam Inc exerts a great deal of power, both now and in the context of its reception in 1971. The question perhaps is not whether it is powerful, but in what ways does it both acquire and exert its power.“³⁰⁰

Auch Griffiths selbst ist der Ansicht „the idea that the press lost the Vietnam War is nonsense, because the press were always way behind the people.“³⁰¹ In einem Interview erklärte er, dass er sich auch nicht als Journalist im klassischen Sinn sah. “I saw myself as producing a historical document,”³⁰²

Das Buch spielte also weniger für die Wende des Kriegsverlaufs eine Rolle, als vielmehr für das retrospektive Verständnis und die Einordnung der tatsächlichen Beweggründe, die die Vereinigten Staaten von Amerika einen Krieg gegen ein Entwicklungsland führen ließen.

7- Ausblick

Die Politik hat aus der Niederlage in Vietnam ihre Lektion gelernt und daraus Konsequenzen gezogen. Deshalb war der Vietnamkrieg der erste und zugleich der letzte Krieg, den die Journalisten verhältnismäßig unkontrolliert dokumentieren konnten. Aber auch die sich damals abzeichnende Revolution blieb aus. Die Beliebtheit des US-Präsidenten Barack Obama zeugt davon, dass nur eine kleine Bevölkerungsgruppe weiterhin kritisch über die US-amerikanische

²⁹⁷ Vgl. Adam / Fabian 1983, S. 328.

²⁹⁸ Vgl. David Campbell (31.01.2013): <<http://www.david-campbell.org/2013/01/31/mythical-power-understanding-photojournalism-in-vietnam-war/>> Rev. 19.03.2014.

²⁹⁹ 2002 machte der Spiegel in einer Mitteilung auf die Neuauflage des Buches aufmerksam. Die Originalauflage mit 40.000 Exemplaren sei 1971 schnell vergriffen gewesen. Vgl. der Spiegel (14.01.2002): <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21197912.html>> Rev. 18.03.2014.

³⁰⁰ Zitiert nach: David Campbell (31.01.2013): <<http://www.david-campbell.org/2013/01/31/mythical-power-understanding-photojournalism-in-vietnam-war/>> Rev. 19.03.2014.

³⁰¹ Zitiert nach: Photo Histories (o.J): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 19.02.2014.

³⁰² Zitiert nach: New York Times (20.03.2008): <http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=0> Rev. 19.03.2014.

Politik denkt. Dabei haben sich unter Obama die Bedingungen für investigativen Journalismus sogar verschärft.³⁰³

Das Verständnis für Krieg ist heute trotzdem ein anderes als früher. Sontag erklärt, dass ein wesentliches Element des heutigen Weltverständnisses und des ethischen Empfindens die Überzeugung sei, dass Krieg der falsche, wenn auch unvermeidbare Weg ist.³⁰⁴

Das ist vermutlich in erster Linie der Arbeit investigativer Journalisten zu verdanken, durch deren Recherche die Öffentlichkeit erst über Hintergründe informiert sein kann.

Der Vietnamkrieg zeigt auch, dass die Menschen dazu in der Lage sind, sich richtig zu verhalten, wenn sie die Wahrheit kennen. Wenn aber Journalisten an ihrer Arbeit gehindert werden oder diese aus den falschen Beweggründen ausführen, kann die Bevölkerung nicht darauf reagieren, da die Menschen nur dann zu mündigen Bürgern werden, wenn sie die Wahrheit kennen.

Die Medien tragen somit eine große Verantwortung.

Griffiths warnt deshalb vor einer „Volksverblödung“, zu der seiner Meinung nach die Arbeit der Medien teilweise führt. Das begründet er damit, dass eine weniger hinterfragende Öffentlichkeit leichter zu kontrollieren sei, sowohl aus politischen als auch aus kommerziellen Gründen. “The thinking mind doesn’t sit well with people who either want to make you buy things that you don’t need at prices that you can’t afford or they want you to believe lies essentially, in political terms”³⁰⁵, so Griffiths.

Dafür sind die Medien insofern mitverantwortlich, als dass Journalisten heute mehr denn je von der Wirtschaft abhängig sind,³⁰⁶ was zu einer abschließenden Frage führt: Wie würde unser Weltssystem aktuell aussehen, wenn wir in allen Bereichen die Möglichkeit hätten, die Hintergründe zu kennen?

³⁰³ Vgl. Spiegel (10.10.2013): <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/us-pressefreiheit-obamas-regierung-schafft-ein-klima-der-angst-a-927001.html#js-article-comments-box-pager>> Rev. 19.03.2014.

³⁰⁴ Vgl. Sontag 2003, S. 87.

³⁰⁵ Zitiert nach: Photo Histories (o.J): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 20.03.2014.

³⁰⁶ Vgl. Volker Pispers (21.08.2012): <<http://www.youtube.com/watch?v=IAFgMqCTgyo>> Rev. 20.03.2014.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Adam, Hans Christian / Fabian, Rainer: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsphotografie – eine Anklage. 1. Auflage. Gruner+Jahr AG & Co. Hamburg, 1983.

Allan, Stuart / Zelizer, Barbie: Reporting War. Journalism in Wartime. 1. Auflage. Routledge. Abingdon, New York, 2004.

Appy, Christian G.: Vietnam. The definitive oral history, told from all sides. Ebury Press, Random House Group. Beccles, 2006.

Au Duong, The: Die Vietnampolitik der USA – von der Johnson- zur Nixon-Kissinger-Doktrin. 1. Auflage. Verlag Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main, 1979.

Beham, Mira: Kriegstromein. Medien, Krieg und Politik. Originalausgabe. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München, 1996.

Carruthers, Susan L.: The Media at War. 2. Auflage. Palgrave Macmillan. London, 2011

Ferrari, Michelle / Tobin, James: Reporting America at war: an oral history. 1. Auflage. Goodhue Pictures, Inc. New York 2003.

Frey, Marc: Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums. Originalausgabe. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck). München, 1998.

Greiner, Bernd: Krieg ohne Fronten. 1. Auflage. Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH. Hamburg, 2007.

Großheim, Martin: Ho Chi Minh. Der geheimnisvolle Revolutionär. Originalausgabe. Verlag C.H.Beck oHG. München, 2011.

Herr, Michael: An die Hölle verraten (Dispatches). Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG. München, 1979.

Koetzle, Hans-Michael: 50 Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. Taschen GmbH. Köln, 2012.

Margara, Andreas: Der Amerikanische Krieg. Erinnerungskultur in Vietnam. 1. Auflage. Regiospetra Verlag. Berlin, 2012.

Neuman, Johanna: Lights, Camera, War. Is Media Technology Driving International Politics? 1. Auflage. St. Martin's Press. New York, 1996.

Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Verlag Ferdinand Schöningh. Paderborn, 2004.

Paul, Gerhard: Bildermacht. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts. Wallstein Verlag. Göttingen 2013.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG. Göttingen, 2008.

Sheehan, Neil: Die Pentagon Papiere. Die geheime Geschichte des Vietnamkrieges. Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München, Zürich, 1971.

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Carl Hanser Verlag. München, Wien, 2003.

Zinn, Howard: Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. Band 8: Von Vietnam bis Watergate. Schwarzerfreitag GmbH. Berlin, 2006.

Bildbände

Griffiths, Philip Jones: Vietnam inc. Phaidon Press Limited. London, New York, 2001.

Page, Tim: Ein anderes Vietnam. Bilder des Krieges von der anderen Seite. G+J/RBA, Hamburg, 2002.

Leroy, Catherine: Under fire. 1. Auflage. The Random House Publishing Group. New York, 2005.

Aufsätze

Paul, Gerhard: Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges? In War Visions, Knieper, Thomas, Müller, Marion G. (Hrsg.). Herbert von Halem Verlag. Köln, 2005.

Weiss, Peter: Vietnam! In Rapporte 2. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1971.

Wende, Waltraud „Wara“: Krieg ist immer – Die Medien und der Krieg. In Krieg und Gedächtnis. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. Würzburg, 2005.

Internetquellen

Butt, Salim in *planet wissen* (Stand vom 01.06.2009): Fotoagentur Magnum. (Kultur & Medien, Fotografie, Geschichte des Fotojournalismus) <http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/fotografie/geschichte_des_fotojournalismus/fotoagentur_magnum.jsp> Rev. 20.02.2014.

Campbell, David in *David Campbell. Visual storytelling: creative practice and criticism* (31.01.2013): Mythical power: Understanding photojournalism in the Vietnam War. (Photography, politics) <<http://www.david-campbell.org/2013/01/31/mythical-power-understanding-photojournalism-in-vietnam-war/>> Rev. 21.03.2014.

Der Spiegel (14.01.2002): Website. Krieg, zweite Auflage. (Fotografie) <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21197912.html>> Rev. 18.03.2014.

Deutsche Börse Group (o.J): Website. Philip Jones Griffiths. (Corporate Responsibility, Art Collection, Künstler) <https://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/de/kir/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collection/40_artists/02_FL/281_griffiths> Rev. 18.03.2014.

Frey, Marc in *Zeithistorische Forschungen* (o.J.): Website. Das Scheitern des „begrenzten Krieges“: Vietnamkrieg und Indochinakonflikt. (Archiv) <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208300/default.aspx>> Rev. 22.03.2014.

Gülland, Philipp in *stern.de*. Ein Bild und seine Geschichte. Die Flagge der Verzweiflung. (Fotografie) <<http://www.stern.de/fotografie/ein-bild-und-seine-geschichte-die-flagge-der-verzweiflung-587808.html>> Rev. 01.03.2014.

Harrison, Graham in *Photo Histories* (o.J.): Philip Jones Griffiths. (Interviews) <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 21.03.2014.

Kennedy, Randy in *New York Times* (20.03.2008): Philip Jones Griffiths, Photographer, Dies at 72. (Art & Design) <http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=1&> Rev. 21.03.2014.

Langer, Freddy in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11.05.2008): Fotograf Horst Faas. Den Krieg so brutal zeigen, wie er ist. (Gesellschaft) <<http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/fotograf-horst-faas-den-krieg-so-brutal-zeigen-wie-er-ist-11747682.html>> Rev. 18.02.2014.

Maxner, Stephen in *Bundeszentrale für politische Bildung* (19.06.2008): Die USA und Vietnam. (Aus Politik und Zeitgeschichte) <<http://www.bpb.de/apuz/31129/die-usa-und-vietnam?p=all>> Rev. 17.02.2014

Musarium (o.J.): Website. Philip Jones Griffiths Vietnam Inc.. (Photo) <<http://www.musarium.com/stories/vietnaminc/>> Rev. 17.03.2014.

Museum Folkwang (o.J.): Website. <<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=2995&viewType=detailView&lang=de>> Rev. 24.02.2014.

Oh'Hagan, Sean in *The Guardian* (07.02.2014): Shaped by War: Photographs by Don McCullin. (Culture, art and design) <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/07/don-mccullin-shaped-war-review>> Rev. 19.03.2014

Phaidon (o.J.): Website. Vietnam Inc.. (Phaidon Store) <<http://www.phaidon.com/store/photography/vietnam-inc-9780714846033/>> Rev. 21.03.2014.

Pilger, John in *John Pilger.com* (27.03.2008): A tribute to Philip Jones Griffiths, who understood war and peace, and people. (Articles) <<http://johnpilger.com/articles/a-tribute-to-philip-jones-griffiths-who-understood-war-and-peace-and-people>> Rev. 17.03.2014

Pispers, Volker auf *youtube* (21.08.2012): Medien und Journalismus – bis neulich Dienstag Volker Pispers! Die Bananenrepublik. <<http://www.youtube.com/watch?v=IAFgMqCTgyo>> Rev. 20.03.2014.

Spinrath, Andreas in *Spiegel* (10.10.2013): <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/us-pressefreiheit-obamas-regierung-schafft-ein-klima-der-angst-a-927001.html#js-article-comments-box-pager>> Rev. 19.03.2014.

Steininger, Rolf Prof. Dr. in *Bundeszentrale für politische Bildung* (10.10.2008): Der Vietnamkrieg. (Dossier USA) <<http://www.bpb.de/internationales/amerika/usa/10620/vietnamkrieg?p=all>> Rev. 17.02.2014

Waldherr, Gerhard in *Merian* (11.2009): Vietnam. Interview mit Fotograf Philip Jones Griffiths. (Reiseziele) <<http://www.merian.de/magazin/vietnam-interview-philip-jones-griffith.html>> Rev. 21.02.2014.

Wikipedia (Stand 27.01.2014): 19 (Lied). <[http://de.wikipedia.org/wiki/19_\(Lied\)](http://de.wikipedia.org/wiki/19_(Lied))> Rev. 28.02.2014.

Wikipedia (Stand 24.02.2014): Genfer Konventionen.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Genfer_Konventionen> Rev. 08.03.2014.

Wikipedia (Stand 26.02.2014): Noam Chomsky. <http://de.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky> Rev. 21.02.2014.

Wikipedia (Stand 21.02.2014): Yin und Yang. <http://de.wikipedia.org/wiki/Yin_und_Yang> Rev. 24.02.2014.

Williams, Val in *Independent* (22.03.2008): <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/philip-jones-griffiths-photographer-whose-vietnam-images-changed-photojournalism-799333.html>> Rev. 21.03.2014.

Zweitausendeins.de (o.J.): 2. Kompanie, 1. Zug, Vietnam 1966. (Filmlexikon)
<<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=57229&sucheNach=titel>> Rev. 17.02.2014.

Jones Griffiths, Philip in *Magnum Photos* (o.J.): Vietnam. Philip Jones Griffiths. (Essay)
<<http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths>> Rev. 18.02.2014.

Filme

Spielfilme

Apocalypse Now Redux (directors cut) - USA 2001. Regie: Francis Ford Coppola, Prod.: John Ashley, Eddie Romero, Mona Skager. (Neufassung von *Apocalypse Now*, 1979).

Full Metal Jacket – USA, UK 1987. Regie: Stanley Kubrick, Prod.: Jan Harlan.

Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben – UK 1964. Regie: Stanley Kubrick, Prod.: Stanley Kubrick, Hawk Films.

Dokumentarfilme

Der gefährlichste Mann in Amerika. Daniel Ellsberg und die Pentagon-Papiere - USA 2009. Regie und Prod.: Rick Goldsmith, Judith Ehrlich

The Anderson Platoon – Frankreich 1967. Regie: Pierre Schoendoerffer, Prod.: Pierre Schoendoerffer.

The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara – USA 2003. Regie: Errol Morris, Prod.: Errol Morris, Michael Williams, Julie Ahlberg.

Bildquellen

Abb. 1:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Robert_Capa,_La_muerte_de_un_miliciano.jpg>

Abb. 2:

<http://www.google.de/imgres?sa=X&esvd=210&es_sm=119&biw=1160&bih=602&tbm=isch&tbnid=10VCA30C9BQdUM%3A&imgrefurl=http%3A%2F%2Fpotd.pdnonline.com%2F2013%2F10%2F22898&docid=ExWYv7RtHilg5M&imgurl=http%3A%2F%2Fpotd.pdnonline.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F10%2Fap-vietnam-real-war_03.jpg&w=954&h=636&ei=lpQLU9L0G4nNygP53YKYBA&zoom=1&iact=rc&dur=487&page=4&start=60&ndsp=18&ved=0CKACEK0DMEE>

Abb. 3:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/My_Lai_massacre.jpg>

Abb.4:

<http://media.sacbee.com/static/weblogs/photos/images/2012/may12/horst_faas_sm/horst_faas_11.jpg>

Abb. 5:

<<http://static.guim.co.uk/sys-images/Observer/Pix/pictures/2010/2/4/1265294749362/Shellshocked-soldier-006.jpg>>

Abb. 6: <<http://periodismohumano.com/files/2010/12/NU.jpg>>

Abb. 7, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 32:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535HON>

Abb. 8: http://img.fffound.com/static-data/assets/6/83b5ffb85fa73caab6b519ef75ba3b147935ba21_m.jpg

Abb. 12:

<http://on.net.mk/sites/default/files/galerii/v2/VietnamInc/images/On.net_Vietnam_inc_009.jpg>

Abb. 13, 19: Philip Jones Griffiths *Vietnam Inc.*, S. 189, 80f.

Abb. 15: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Anatomy_Lesson.jpg>

Abb. 18: <<http://epiconference.com/2011/sites/epiconference.com.2011/files/artifact/160/war-c.jpg>>

Abb. 21: Screenshot Film *Django unchained*

Abb. 23: <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=2995&viewType=detailView&lang=de>

Abb. 26: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tour.jpg

Abb. 28: Tim Page *Ein anderes Vietnam*, S. 204.

Abb. 30: Screenshot Film *Apocalypse Now*

Abb. 31: <<http://www.wikipaintings.org/en/fra-angelico/entombment-1440>>

Abb. 33: <http://www.stern.de/fotografie/ein-bild-und-seine-geschichte-die-flagge-der-verzweiflung-587808.html>

Abb. 34: <<http://s0.artquid.fr/art/1/122/96994.453193792.1.575.jpg>>

Anhang

Weitere Pressestimmen:

„*Vietnam Inc.* defines the meaning of photojournalism“¹ (*Photohistories*)

„The most powerful written memories of the war in Vietnam came from Michael Herr in his reports for Rolling Stone magazine, but the most acute photographic statement was undoubtedly made by Jones Griffiths.“² (*Independent*)

„One of the most excoriating indictments of US involvement in the Vietnam War ever published ...The book masterfully juxtaposes a rural, civilian peaceful population with that of a technically-advanced army intent on ‚helping‘ them depose government and ideology that the people actually chose ... Jones Griffiths‘ often wry, ironic and direct commentary helps put US military intentions in true perspective ...The enduring strength of *Vietnam Inc.* is two-fold: Griffiths was not ‚embedded‘ as journalists now choose to be and he was not afraid to take a moral stance about the reasons behind the US intervention and the conduct of its army.“³ (*Tribune*)

„If I had to pick a single book of photojournalism to represent the Vietnam War, I‘d choose Philip Jones Griffiths‘ *Vietnam Inc.* ...Griffiths‘ masterpiece remains the most trenchant image-text analysis of this war ever published in English.“⁴ (Photography in *New York International*)

„Philip Jones Griffiths (was) a crusading photojournalist whose pictures of civilian casualties and suffering were among the defining images of the war in Vietnam“⁵ (*New York Times*)

„One of the most powerful photo documents to come out of Vietnam War.“⁶ (*ASPP, The Picture Professional*)

¹ Photo Histories (o.J.): <<http://www.photohistories.com/interviews/23/philip-jones-griffiths?pg=all>> Rev. 21.03.2014.

² Independent (22.03.2008): <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/philip-jones-griffiths-photographer-whose-vietnam-images-changed-photojournalism-799333.html>> Rev. 21.03.2014.

³ Zitiert nach: Phaidon (o.J.): <<http://www.phaidon.com/store/photography/vietnam-inc-9780714846033/>> Rev. 21.03.2014.

⁴ Zitiert nach: ebd.

⁵ New York Times (20.03.2008): <http://www.nytimes.com/2008/03/20/arts/design/20griffiths.html?_r=0> Rev. 21.03.2014.

⁶ Zitiert nach: Phaidon (o.J.): <<http://www.phaidon.com/store/photography/vietnam-inc-9780714846033/>> Rev. 21.03.2014.

„Philip Jones Griffith’s book *Vietnam Inc.*, published in 1971, is certainly one of the seminal and most fully realized works of any kind dealing with the Vietnam war.“⁷ (David Campbell)

„Few photo books can claim the social and historic importance of *Vietnam Inc.*“⁸ (*Bookforum*)

„Despite, or perhaps because of, the many Hollywood re-enactments of the war, *Vietnam Inc.* remains a shocking and powerful book...What distinguishes *Vietnam Inc.* from other books about the war is that it looks beyond the front-line action and seeks an understanding of life behind the headlines.“⁹ (*British Journal of Photography*)

„[Philip Jones Griffiths’] combination of death and destruction against a backdrop of folklife and peasant culture, contextualized by his own sharp text, seemed to expose the futility of this conflict better than wall-to-wall TV and magazine coverage.“¹⁰ (*Photo District News*)

„Remains a quintessential book on the subject.“¹¹ (*International Center of Photography*)

⁷ David Campbell (31.01.2013): <<http://www.david-campbell.org/2013/01/31/mythical-power-understanding-photojournalism-in-vietnam-war/>> Rev. 21.03.2014.

⁸ Zitiert nach: Phaidon (o.J.): <<http://www.phaidon.com/store/photography/vietnam-inc-9780714846033/>> Rev. 21.03.2014.

⁹ Zitiert nach: ebd.

¹⁰ Zitiert nach: ebd.

¹¹ Zitiert nach: ebd.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ort, Datum

Unterschrift