

Stefanie Pannier / Jeldrik Pannier



Bilder prägen

Eine interdisziplinäre Untersuchung der
Einflüsse auf die Produktion visueller
Kriegs- und Krisenkommunikation



Bilder prägen

Eine interdisziplinäre Untersuchung der
Einflüsse auf die Produktion visueller
Kriegs- und Krisenkommunikation

Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin sowie eines Doktors
der Philosophie (Dr. phil.) der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

vorgelegt von:
Stefanie Pannier (geb. Frie), Remscheid
Jeldrik Pannier, Hamburg

Bielefeld 2012



Erstgutachter: Prof. Dr. Horst Niesyto
Zweitgutachter: Prof. Dr. Matthias Rath

Datum der mündlichen Prüfung: 18. Juni 2012

Druck: TV Druck, Bielefeld
Satz: synpannier. Gestaltung & Wissenschaftskommunikation, Bielefeld

Stefanie Pannier / Jeldrik Pannier

Bilder prägen

Eine interdisziplinäre Untersuchung der
Einflüsse auf die Produktion visueller
Kriegs- und Krisenkommunikation



Wir bedanken uns für die finanzielle Unterstützung bei:



für die Forschungsmittel, die uns die Erhebung
in diesem Umfang erst möglich gemacht haben.



für das Promotionsstipendium (Jeldrik Panier)

DAAD

Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service

für die Förderung im Rahmen
der Feldphase in den USA

Deutsche
Forschungsgemeinschaft

DFG

für den Zuschuss zur Präsentation unserer For-
schung auf der Jahrestagung der International
Communication Association (ICA) in Chicago

Besonderer Dank gilt den folgenden Menschen,
ohne die diese Arbeit nicht hätte entstehen können:

Karin & Manfred Frie

Ihr habt uns von Anfang an, in jeder Phase und nach besten Kräften immer unterstützt – vielen Dank dafür. Es hat uns die Arbeit in vielen Situationen erleichtert.

Dr. Stefanie Rhein

Dein Lektorat hat nicht nur unzählige Fehler beseitigt, sondern die Arbeit durch deine Kommentare, Fragen und Anregungen auch inhaltlich vielseitig bereichert.

Prof. Dr. Horst Niesyto & Prof. Dr. Matthias Rath

Vielen Dank, dass ihr uns trotz der eher ungewöhnlichen Kombination von Disziplinen und Forschungsrichtungen sowie der kooperativen Grundausrichtung dieser Arbeit als Doktoranden angenommen und betreut habt.

Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI)

Wir möchten uns beim IZI – vor allem bei Maya Götz – für die kollegiale Bereitstellung der Daten für unsere Sekundäranalyse zu den Kinderzeichnungen bedanken.

Unseren Interviewpartnern

Ohne die Bereitschaft mit uns über euer Leben, Arbeit und Erlebnisse zu sprechen und ohne die Offenheit, die ihr uns dabei entgegengebracht habt, wäre diese Forschungsarbeit nicht möglich gewesen.

Lou & Paul Tenarvitz

Nur durch eure Hilfe konnten wir unsere Interviews in den USA in diesem Umfang durchführen. Vielen Dank für die Unterkunft, die Verpflegung, euer Auto und vor allem für die Freundschaft.

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung – Bilder prägen.	17
i Zum Thema	18
ii Zum Aufbau	21
iii Zum Forschungsdesign	23
iv Ein Ausblick	28
II Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation	33
i Bildbegriff und Bildverständnis	34
ii Bilder als Kommunikate	36
iii Bildproduzenten	38
III Bildkommunikation als Symbolkommunikation	43
i Bildkommunikation und präsentative Symbolisierung	46
IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion	51

Teil 1 Professionelle Produktion

A Forschungsstände	59
1 Visuelle Kommunikationsforschung	60
2 Bildjournalismus – Fotojournalismus	64
3 Kriegs- und Krisenberichterstattung	67
3.1 Kriegs- und Krisenfotografie	74
B Methoden und Forschungsfragen	83
1 Forschungskonzeption und Forschungsfragen	84
1.1 Forschungskonzeption	84
1.2 Forschungsfragen	84
1.3 Methoden und Triangulation	85
2 Methoden – Erhebung – Auswertung	86
2.1 Qualitative und interpretative Sozialforschung	86
2.1.1 Biographie und biographische Forschung	89
2.1.1.1 <i>Biographische Forschung</i>	89

2.1.1.2	<i>Biographie</i>	92
2.1.1.3	<i>Biographische Erzählung und Narrative Identität</i>	93
2.1.1.4	<i>Das narrativ biographische Interview</i>	98
2.1.1.5	<i>Biographische Fallrekonstruktion</i>	104
2.2	Medien-Biographieanalyse	109
2.2.1	Einleitung	109
2.2.2	Das Medienkaleidoskop	111
2.2.3	Erhebung	116
2.2.4	Auswertung	116
2.3	Foto-/Bildanalyse	123
2.3.1	Kategorisierung und Einzelbildauswahl	124
2.3.2	Die Analyse	125
2.3.2.1	<i>Die ikonographisch-ikonologische Methode</i>	126
2.3.2.2	<i>Die Erweiterung/Anpassung der ikonographisch-ikonologischen Methode</i>	128
2.4	Experten-Interview	134
C	Die Fotografen	137
I	Vorgehen – Forschungsprozess und Ablauf	139
1.1	Die Suche nach Interviewpartnern	140
1.1.1	Deutschland	140
1.1.2	USA	142
1.2	Setting und Ablauf	144
1.3	Die interviewten Fotografen und Fotografin	145
1.3.1	Deutschland	145
1.3.2	USA	146
1.3.3	Experteninterviews	148
2	Sample – Fallauswahl	151
2.1	Daten und Fakten	152
2.2	Fallauswahl	152
2.2.1	Sampling und theoretische Sättigung	152
2.2.2	Auswahl der Einzelfälle	154
2.2.3	Falldarstellungen kompakt	156
2.2.3.1	<i>Georg Briese</i>	156
2.2.3.2	<i>Lorenzo Boschetti</i>	158
2.2.3.3	<i>Antonino Pallini</i>	160
2.2.3.4	<i>Steve Sotirios</i>	162

3 Der Fall Joshua Fisher	165
3.1 Biographieanalyse	166
3.1.1 Kontakt und Interviewsituation	166
3.1.2 Biographie – gelebtes Leben – die Struktur der Handlungsgeschichte	167
3.1.2.1 <i>Methodische Vorbemerkung</i>	167
3.1.2.2 <i>Geburt und Familiensituation</i>	169
3.1.2.3 <i>Elementary School</i>	170
3.1.2.4 <i>Highschool und erste Fotoerfahrungen</i>	171
3.1.2.5 <i>College – Emanzipation und Ausbildung zum Journalisten</i> ..	171
3.1.2.6 <i>Berufseinstieg</i>	173
3.1.2.7 <i>Auszeit in Schweden und Tod der Mutter</i>	173
3.1.2.8 <i>Erste Erfahrungen als Fotograf in Krieg und Krise</i>	174
3.1.2.9 <i>2001: Tod des Vaters; Geburt der Tochter; 9/11</i>	177
3.1.2.10 <i>Afghanistan 2003</i>	180
3.1.2.11 <i>Irak 2004</i>	186
3.1.2.12 <i>Die Zeit nach dem Irak-Krieg</i>	198
3.1.2.13 <i>Tod des Schwiegervaters</i>	199
3.1.2.14 <i>Zusammenfassung und Strukturhypothesen</i>	200
3.1.2.15 <i>Hypothesen zur Gestalt der erzählten Lebensgeschichte</i>	203
3.1.3 Text- und thematische Feldanalyse – erzähltes Leben	205
3.1.3.1 <i>Methodische Vorbemerkung</i>	205
3.1.3.2 <i>Die thematische Struktur der Eingangserzählung von Joshua Fisher</i>	206
3.1.3.3 <i>Die thematische Struktur des Nachfrageteils</i>	230
3.1.4 Fallrekonstruktion – erlebtes Leben	264
3.1.4.1 <i>Methodische Vorbemerkung</i>	264
3.1.4.2 <i>Einsatz im Irak mit Todesangsterfahrung und die Entwicklung einer PTBS als herausragendes biographisches Ereignis</i>	265
3.1.4.3 <i>Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung</i>	280
3.1.4.4 <i>Hypothesen zu möglichen Folgen der Erlebnisse für Joshua Fisher</i>	293
3.1.5 Kontrastierung von erlebter und erzählter Lebensgeschichte	325
3.1.5.1 <i>Methodische Vorbemerkung</i>	325
3.1.5.2 <i>Die Kontrastierung</i>	327

3.2	Medien-Biographieanalyse	333
3.2.1	Deskriptive Aufstellung relevanter Items	333
3.2.1.1	<i>Zahlen und Fakten</i>	333
3.2.1.2	<i>Inhaltliche Auswertung</i>	336
3.2.2	Zusammenführung der Erkenntnisse aus der Biographie- und der Medien-Biographieanalyse	339
3.2.2.1	<i>Medienrezeption in Kindheit und Jugend</i>	339
3.2.2.2	<i>Vietnamberichterstattung</i>	339
3.2.2.3	<i>Medienproduktion in Kindheit und Jugend</i>	340
3.2.2.4	<i>Berufsbiographie vom Hobby zur Profession:</i>	341
3.2.2.5	<i>Kriege und Krisen</i>	341
3.2.2.6	<i>Einflüsse aus Kunst, Literatur und Medien</i>	344
3.2.3	Bedeutung der Hypothesen für die Bildanalyse	346
3.3	Bildanalysen	347
3.3.1	Informationen zum Datenbestand	347
3.3.1.1	<i>Auswahl für die Einzelbildanalyse</i>	347
3.3.2	Einzelbildanalysen	350
3.3.2.1	<i>World Trade Center</i>	350
3.3.2.2	<i>Afghanistan</i>	357
3.3.2.3	<i>Irak 1</i>	361
3.3.2.4	<i>Irak 2</i>	367
3.3.2.5	<i>Zusammenfassung</i>	370
3.4	Zusammenführung aller Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Joshua Fisher – Einflüsse auf seine Produktion	372
3.4.1	Visuelle Vorprägung	372
3.4.2	Ästhetische Nähe zum Film	376
3.4.3	Vietnamberichterstattung	383
3.4.4	Embedding	387
3.4.4.1	<i>Zugang – Möglichkeiten und Einschränkungen</i>	388
3.4.4.2	<i>Psycho-soziale Situation – emotionale Verbundenheit, Freundschaft und Integration</i>	389
3.4.4.3	<i>Emotionale Verbundenheit</i>	391
3.4.5	Abschlussbetrachtung	396
4	Der Fall Christian Wirths	399
4.1	Biographieanalyse	401
4.1.1	Kontakt und Interviewsituation	401
4.1.2	Sequenzielle Analyse der biographischen Daten	401

4.1.2.1	<i>Zusammenfassende Strukturhypothesen zum gelebten Leben</i>	421
4.1.3	Thematische Feldanalyse	422
4.1.3.1	<i>Einleitung</i>	422
4.1.3.2	<i>Thema »Mein Leben als erfolgreicher Agenturfotograf«</i>	423
4.1.3.3	<i>Thema »Mein Konflikt mit dem Agentursystem«</i>	439
4.1.3.4	<i>Zusammenfassende Strukturhypothesen zum erzählten Leben</i>	446
4.1.4	Fallrekonstruktion	447
4.1.4.1	<i>Tod des Kollegen – Folgen und Auswirkungen</i>	448
4.1.4.2	<i>Der Unfall – Folgen und Auswirkungen</i>	460
4.1.5	Kontrastierung	465
4.2	Medien-Biographieanalyse	468
4.2.1	Fernsehen, Film und Kino	468
4.2.2	Musik	471
4.2.3	Fotografie	472
4.2.4	Zusammenfassung	476
4.3	Bildanalyse	477
4.3.1	Datenbestand und Einzelfälle	477
4.3.2	Bildanalysenzusammenfassung	480
4.3.2.1	<i>Der bewusste Ausschnitt</i>	480
4.3.2.2	<i>Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft</i>	483
4.3.2.3	<i>Der besondere Moment</i>	487
4.3.2.4	<i>Kritischer Blick auf die eigene Zunft</i>	489
4.4	Zusammenführung der Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Wirth	492
5	Einflussfaktoren auf der Subjektebene – Zusammenfassung	495
5.1	Die Einflussfaktoren	496
5.1.1	Motivation / Intention	497
5.1.1.1	<i>Reise- und Abenteuerlust – Neugierde</i>	497
5.1.1.2	<i>Karriere</i>	499
5.1.1.3	<i>Persönlicher Antrieb</i>	499
5.1.2	Berufsbiographie	502
5.1.3	Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislauf	503
5.1.3.1	<i>Zeitungen / Magazine</i>	503
5.1.3.2	<i>Fotografie allgemein</i>	504
5.1.3.3	<i>Literatur / Malerei / Film / Musik</i>	506
5.1.3.4	<i>Teil des Mediensystems</i>	507

5.1.4	Vietnamberichterstattung	508
5.1.5	Persönlichkeitseigenschaften (Charakter)	510
5.1.6	Situation vor Ort	511
5.1.6.1	<i>Risikobereitschaft</i>	511
5.1.6.2	<i>Embedding</i>	513
5.1.6.3	<i>Instrumentalisierung der Medien</i>	515
5.1.7	Extremerfahrungen	517
5.1.7.1	<i>Verlust der ‚Objektivität‘</i>	517
5.1.7.2	<i>Rückgriff auf internalisierte Muster</i>	522
5.2	Das Zusammenwirken von Einflussfaktoren	525
D	Die Experten	527
1	Einleitung	528
2	Bilderdienste von Nachrichtenagenturen	530
2.1	Associated Press	531
2.2	Die Experten	532
2.3	Organisationsstruktur von AP	533
2.3.1	Szenario I : Fußballweltmeisterschaft	536
2.3.2	Szenario II: Krisengebiet	537
2.4	Einflussfaktoren	539
2.4.1	Die Themenwahl	539
2.4.2	Die Fotografenauswahl	541
2.4.3	Die Vorbereitung	542
2.4.4	Die Kundenwünsche	545
2.4.5	Der Selektionsprozess	547
3	Bildredaktionen	552
3.1	Die Experten	553
3.2	Arbeitsabläufe	554
3.2.1	Stern	554
3.2.2	BILD-Zeitung	557
3.2.3	London Times	559
3.3	Aufgaben in einer Bildredaktion	560
3.4	Einflussfaktoren	562
3.4.1	Wir brauchen Bilder	562
3.4.2	Selektionsprozess	564
3.4.3	Weiterer Arbeitsablauf	565
3.4.4	Prädisposition	566

3.4.5	Problematische Bilder	567
3.4.6	Fotografischer Stil	569
4	Zusammenfassung der Ergebnisse	571

Teil 2 Kinderzeichnungen zum Krieg

A	Einleitung und Forschungsfragen	579
----------	--	------------

B	Forschungsstand der Kinderzeichnungsforschung	583
----------	--	------------

C	»Kinder sehen und malen den Krieg« Studienvorstellung	593
----------	--	------------

1	Kinder in Deutschland und ihre Wahrnehmung vom Krieg im Irak – Ergebnisse der Teilstudie	595
2	Zugang zu Informationen und Wissen der Kinder	597
3	Emotionen und Träume zum Thema	598
4	Wahrnehmung der Berichterstattung und Wünsche an die Medien	598
5	»Die Bilder der Kinder vom Krieg«– Ergebnisse der IZI-Analyse	599
6	Zusammenfassung der Erkenntnisse und Ziele der Sekundäranalyse	601

D	Diskussion des Datenbestandes	603
----------	--	------------

1	Das Ausgangsmaterial	604
2	Bestimmung der Einzelfälle	605

E	Methodenvorstellung	613
----------	----------------------------------	------------

1	Besonderheiten von Kinderzeichnungen	614
2	Analysemethode für Kinderzeichnungen	619
2.1	Vorannahmen	619
2.2	Methodisches Vorgehen	620

F	Analysen und Ergebnisse	625
----------	--------------------------------------	------------

1	Einleitung	626
2	Präsentation der Einzelfallanalysen	627
2.1	Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre	627
2.2	Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre	632
2.3	Bildinterpretation von Anna, 7 Jahre	640
2.4	Bildinterpretation von Simon, 9 Jahre	643

2.5	Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre	651
2.6	Bildinterpretation von Peter, 9 Jahre	656
2.7	Bildinterpretation von Julia, 9 Jahre	658
2.8	Bildinterpretation von Dominik, 10 Jahre	664
2.9	Bildinterpretation von Sophia, 8 Jahre	668
3	Ergebnisdarstellung	674
3.1	Intuitive Gestaltungscompetenz	674
3.2	Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus	677
3.3	Differenz zwischen Darstellung und Geschichte	677
3.4	Visuell offenes Ende	679
3.5	Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen ..	681
3.6	Emotional Involvement	685
3.7	Bezug zur eigenen Lebenswelt	686
3.8	Medienspuren	687
3.8.1	Die Ebene der thematischen Verteilung	688
3.8.2	Die visuelle Ebene	689
3.8.3	Die inhaltliche Ebene	690
3.8.4	Die Ebene der Imagination	693
3.8.5	Zusammenfassung – Medienspuren	694
G	Fazit & Pädagogische Implikationen	697
1	Funktionen der medienbezogenen Kinderzeichnung und aktiver Umgang mit Medienerfahrungen auf der präsentativen und der diskursiven Ebene	700
2	Der Einsatz medienbezogener Kinderzeichnungen in pädagogischen Kontexten	701
2.1	Mitteilung und Ausdruck – Gesprächssituation	701
2.2	Anlässe für eine Zeichnung initiieren	703
2.3	Verarbeitung von Erfahrungen und Erlebnissen – Entwicklung und Erweiterung von Bewältigungsstrategien	704
2.4	Entwicklung und Erweiterung von Handlungskompetenzen	706
2.5	Identitätsarbeit – Selbst- und Weltsicht & kritisch-reflexive Kom- petenz	707
V	Medienethische Reflexion	709
i	Medien, Gesellschaft, Verantwortung	710
ii	Medienethik	712

iii	Medienethik in der Praxis	718
a)	Medienethisches Handeln – Bildredakteure	719
b)	Medienethisches Handeln – Fotografen	739
c)	Medienethische Aus- und Weiterbildung	743
VI	Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen	751
i	Das Medienkaleidoskop – Erstellung, Anwendung und Auswertung	753
ii	Das narrativ-biographische Interview kombiniert mit dem Medienkaleidoskop	755
iii	Die Kombination aus Biographie-, Medien-Biographie- und Produktanalyse	757
iv	Die ikonographisch-ikonologische Methode zur Analyse von Kinderzeichnungen	759
VII	Schlussbetrachtungen	763
i	Bildproduktion und Habitus	764
a)	Einflüsse auf die Produktion visueller Kommunikation und die Rolle des Habitus	765
ii	Fotojournalismus ein illegitimer Nachrichtenjournalismus?	775
VIII	Literaturverzeichnisse	779
	Kapitel I–IV	780
	Teil 1	785
	Kapitel A	785
	Kapitel B	791
	Kapitel C	795
	Kapitel D	802
	Teil 2	803
	Kapitel V–VII	806
IX	Anhang	811
i	Transkriptionszeichen	814
ii	Lebensläufe	815

*Bilder prägen uns und unsere Zeit,
wir prägen unsere Bilder.
Sie sind Objekte, die wir betrachten,
und sie spiegeln wider, wer wir sind.*

I Einleitung – Bilder prägen.

i Zum Thema

Eine Statue stürzt, von Ketten gezogen; zwei Bürotürme fallen in sich zusammen; eine gigantische Welle überflutet eine Region; ein Erdbeben zerstört ein Atomkraftwerk ... Zu all diesen Ereignissen existieren Bilder – Bilder von Augenzeugen, mediale Bilder und auch imaginäre, innere Bilder. Was all diese Bilder auszeichnet, mehr noch, was sie zu einem wichtigen Bestandteil unserer multikulturellen und globalen Kommunikation macht, ist ihre prägende Wirkung.

Bilder prägen uns und unsere Umwelt.

Doch wer und was prägt die Bilder – und vor allem: Wie vollzieht sich dieser Prozess?

Diesen elementaren Fragen wollen wir in der vorliegenden Untersuchung nachgehen. Zugrunde gelegt ist der im Folgenden dargestellten Studie die Annahme, dass es sich bei *Bildkommunikation* um *Symbolkommunikation* handelt, elementar.¹ Denn der Akt der Symbolisierung ist ein Akt der Sinngebung und somit nicht nur Struktur sondern in besonderem Maße auch stark subjektgebunden. Das bedeutet, das Subjekt, welches ein Bild malt oder auch ein Foto macht, konstruiert – bewusst oder auch in Teilen unbewusst – Sinn. Mit dieser Sinnkonstruktion fließt die eigene Selbst- und Weltsicht in das Kommunikat ein. Möchte man also den Prozess der Produktion von visueller Kommunikation verstehen beziehungsweise seine Einflussfaktoren ergründen und ihre Zusammenhänge nachvollziehen, so muss man sich sowohl mit dem Produkt als auch vor allem mit dem kommunizierenden Subjekt selbst beschäftigen. Für diese Auseinandersetzungen ist ein qualitatives Vorgehen im besonderen Maße gegenstandäquäat.

Untersuchungen dieser Art gibt es bereits im Bereich der medienpädagogischen (Praxis)Forschung. Durch die Analyse der Eigenproduktionen von Kindern und Jugendlichen sowie in Teilen auch des Produktionsprozesses findet eine Beschäftigung mit dem Selbsta Ausdruck durch Medien, der Medienaneignung, ihrer Funktion zur Identitätskonstruktion, der Mediensozialisation sowie dem medialen Ausdruck von Jugendkultur statt.² Wir wollen uns in dieser Arbeit allerdings hauptsächlich einer

1 Siehe dazu ausführliche [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt III *Bildkommunikation als Symbolkommunikation*](#) (S. 43).

2 Siehe z. B.: NIESYTO, 2001; NIESYTO/MAURER, 2005; WITZKE, 2004; WINTER, 1995; Süß, 2004; FRIEBERTSHÄUSER, 2007.

anderen Produzentengruppe zuwenden. Im Sinne der einleitenden Bemerkungen stellen wir die Bildproduktion im Rahmen der Berichterstattung über Ereignisse von hoher politischer und gesellschaftlicher Relevanz in den Fokus – konkret geht es uns um den Bereich der visuellen Kriegs- und Krisenberichterstattung und dabei um die Gruppe der Fotojournalisten als zentrale Akteure in dem entsprechenden Bildproduktionsprozess.

Der Grund, warum wir uns gerade diesem Bereich zuwenden, ergibt sich aus dem Umstand, dass die Kriegs- und Krisenfotografie zum einen das Bild, welches die Menschen sich von einem Krieg machen, und zum anderen die politischen Entscheidungen als auch deren Akzeptanz oder Ablehnung maßgeblich mit beeinflusst. Sie nimmt innerhalb der allgemeinen (politischen) Berichterstattung einen speziellen Platz ein. Darüber hinaus unterscheidet sich die Kriegs- und Krisenfotografie durch die Umstände ihrer Produktionssituationen als auch wegen der inhaltlichen Auseinandersetzung mit existentiellen Emotionen wie Trauer, Leid und Schmerz sowie mit Zerstörung und Tod in ihrer Intensität von anderen Bereichen der Pressefotografie.

Diese besonderen Merkmale erklären, warum die Kriegs- und Krisenberichterstattung immer wieder zum Objekt wissenschaftlicher Studien wird.³ In den meisten Fällen werden die Daten dabei mittels inhaltsanalytischer Methoden untersucht. Die Ergebnisse dieser Studien bleiben damit oftmals auf einer deskriptiven Ebene verhaftet. Als Folge dieses Forschungsdefizits benennen Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen die Notwendigkeit, sich mit den handelnden Subjekten zu beschäftigen.⁴ Doch im Bereich der Journalismusforschung, der Kommunikationswissenschaft oder der visuellen Kommunikationsforschung liegen kaum empirische Untersuchungen, die den Menschen hinter der Kamera sowie die produktionsbeeinflussenden Faktoren in den Fokus nehmen, vor. Die vorliegende Studie will dies ändern.

Zur Bewältigung dieser anspruchsvollen Aufgabe ist es notwendig, das starre Denken in einzelnen Disziplinen zu überwinden und ein interdisziplinäres Forschungskonzept zu entwickeln. Dass wir dabei die Medienpädagogik als Ausgangspunkt nutzen können, empfinden wir aus mehreren Gründen als vorteilhaft. Als Querschnittsdisziplin umfasst sie bereits ein weites Spektrum an Forschungsrichtungen: Erziehungs-, Kommunikations- und Medienwissenschaften sowie Entwicklungspsychologie und

3 U. a. ALLAN/ZELIZER, 2004; BAUM/FISCHER, 2001; BAUMGARTNER, 1994; BILKE, 2008; DANIEL, 2006; GRIMM/VITOUCH; WIENER, 1991; TUMBER/WEBSTER, 2006; LÖFFELHOLZ, 2004; LÖFFELHOLZ et al., 2008.

4 U. a. KORTE/TÖNN, 2007; PAUL, 2004; ZELIZER, 2004; LÖFFELHOLZ, 2004; MÜLLER/KNIEPER, 2005.

Soziologie. Über die im Kinder- und Jugendbereich etablierten Untersuchungen von Eigenproduktionen⁵ lässt sich darüber hinaus eine Brücke zur *professionellen* Medienproduktion schlagen. »Medienpädagogik ist eine integrale wissenschaftliche Disziplin schon von ihrem Namen her, der auf die Zusammenführung ihrer beiden Stammdisziplinen Erziehungswissenschaft und Medienwissenschaft verweist. Integral sollte Medienpädagogik darüber hinaus unter zwei Aspekten sein. Zum einen integriert sie in eigene Forschungsergebnisse die Ergebnisse anderer Disziplinen, die sich mit Medien und Menschen auseinandersetzen. Zum anderen führt sie als Disziplin Theorie, Empirie und Praxis zusammen, halt also den Anspruch, ihre Empirie und Praxis theoretisch zu fundieren und ebenso die theoretisch fundierte Empirie in pädagogischer Praxis nutzbar zu machen.«⁶ Die ›Aufnahme‹ der professionellen Medienschaffenden in den medienpädagogischen Fokus stellt damit unseres Erachtens eine natürliche und notwendige Erweiterung dar. Nur durch die Beschäftigung mit *allen*, an einer Mediengesellschaft beteiligten Personen und Gruppen können umfassende Erkenntnisse über notwendige individuelle sowie strukturelle Maßnahmen zum Wohle einer humanen Gesellschaft erreicht werden.

Ziel unserer Untersuchung ist es, aus dem gewonnenen Verständnis über die Zusammenhänge und Einflüsse auf die Produktion von visueller Kommunikation, Handlungsoptionen für ihren Umgang zu entwickeln. Die Idealvorstellung, die dieser Absicht zugrunde liegt, ist die Annahme, dass ein verantwortungsbewusster Umgang mit Bildern nur dann möglich ist, wenn ihre Bedeutungen auf der einen und die sie prägenden Produktionsfaktoren auf der anderen Seite bekannt und verstanden werden.

5 U. a. NIESYTO et al., 2007; NIESYTO, 2001; MAURER, 2004; NIESYTO / MAURER, 2005; NIESYTO, 2003; THEUNERT, 2009; ANFANG, 2003; SCHELL, 2003.

6 SCHORB, 2006, S. 18.

ii Zum Aufbau

Strukturell ist die Arbeit in zwei Hauptteile untergliedert. *Teil 1* konzentriert sich auf die professionelle Produktion – also auf die Fotografen und Experten; *Teil 2* beschäftigt sich mit den Kinderzeichnungen vom Krieg. Erläuterungen zu Methoden, Forschungsständen sowie die Einführung in das Datenmaterial finden sich jeweils zu Beginn der einzelnen Teile.

Neben den beiden Hauptteilen gibt es einen Vorlauf, der sich mit den theoretischen Grundlagen, Annahmen und Modellen beschäftigt sowie mehrere nachgelagerte Kapitel, die der Reflexion bestimmter Aspekte der Arbeit gewidmet sind. Diese Kapitel sind zur Unterscheidung mit römischen Ziffern gekennzeichnet.

Da es in dieser Arbeit zu vielen Querverweisen auf andere Teilbereiche der Untersuchung kommt, ist eine sprachliche Regelung zur genauen Identifizierung von Nöten. Jeder *Teil* besteht aus mehreren *Kapiteln*, diese gliedern sich wiederum in einzelne *Abschnitte*. Die Abschnitte sind numerisch bis zur vierten Ebene gekennzeichnet – ein Beispiel: Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 4.1.4.2

Aus Gründen der besseren Handhabung für den Lesenden haben wir uns entschieden, sortierte Literaturverzeichnisse zu erstellen. Das bedeutet, alle verwendeten Quellen z. B. in einem Kapitel aus Teil 1 werden separat aufgeführt. Um auf der Suche nach Literaturangaben jedoch nicht in der gesamten Arbeit blättern zu müssen, befinden sich die Angaben gesammelt am Ende der Arbeit. Die sich ergebenden Redundanzen z. B. bei Verwendung einer Quelle in mehreren Teilen oder Kapiteln haben wir zu Gunsten einer besseren Übersichtlichkeit in Kauf genommen.

Aufgrund des sehr umfangreichen Inhaltsverzeichnisses, wollen wir an dieser Stelle eine komprimierte Übersicht geben:

Kurzübersicht des Inhaltsverzeichnisses

- I. Einleitung / Vorbemerkung
- II. Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation
- III. Bildkommunikation als Symbolkommunikation
- IV. Medien, Wirklichkeitskonstruktion und Identitätskonstruktion

Teil 1: Professionelle Produktion

- A. Forschungsstände
- B. Methoden und Forschungsfragen
- C. Die Fotografen
- D. Die Experten

Teil 2: Kinderzeichnungen zum Krieg

- A. Einleitung und Forschungsfragen
- B. Forschungsstand der Kinderzeichnungsforschung
- C. »Kinder sehen und malen den Krieg« Vorstellung der Primärstudie
- D. Diskussion des Datenbestandes
- E. Methodenvorstellung
- F. Analysen und Ergebnisse
- G. Fazit und Pädagogische Implikationen
- V. Medienethische Reflexion
- VI. Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen
- VII. Schlussbetrachtungen
- VIII. Literaturverzeichnisse

iii Zum Forschungsdesign

Die Beantwortung der Frage, welche Faktoren die Produktion von visueller Kommunikation beeinflussen und vor allem *wie* sich dieser Prozess gestaltet, bedarf eines qualitativen und interdisziplinären Vorgehens. Wir werden im Folgenden die einzelnen Ebenen unseres Forschungsdesigns kurz vorstellen, eine Vertiefung der Forschungsfelder findet sich in den jeweiligen Kapiteln.

Untersuchungsgruppe 1 – Die Fotografen

Diese Untersuchungsgruppe besteht aus deutschen und US-amerikanischen Fotografen mit Erfahrungen im Bereich der Kriegs- und Krisenfotografie. Die Ausweitung auf US-amerikanische Fotojournalisten erscheint uns aus zweierlei Gründen notwendig. Zum einen ist die Zahl der Fotografen in Deutschland, die diese Art von Erfahrungen gemacht haben, verhältnismäßig gering und zum anderen sind die USA in viele der letzten sowie aktuellen kriegerischen Auseinandersetzungen von hoher medialer Aufmerksamkeit involviert. Dies, zusammen mit dem Umstand, dass zwei der größten und global operierenden Nachrichtenagenturen der Welt – *Associated Press* und *Getty* – ihren Firmensitz in den USA haben, führt zu einer hohen Anzahl international veröffentlichter Aufnahmen amerikanischen Ursprungs. Daher erweist sich die Berücksichtigung der amerikanischen Perspektive respektive amerikanischer Fotografen für die Beschäftigung mit visueller Kriegs- und Krisenberichterstattung unter den heutigen Umständen als notwendig.

Wie oben bereits angemerkt, gehen wir davon aus, dass sich das Selbst- und Weltbild des Produzenten in gewisser Form und Ausprägung auch in dessen visuellen Kommunikaten wiederfindet. Da wir es hier mit Phänomenen der individuellen Wahrnehmung und Deutung von Welt zu tun haben, bedienen wir uns Methoden der *interpretativen Sozialforschung*. Konkret geht es um die Analyse der *Biographien* dieser Fotografen, da sich so Einblicke in das Selbst- und Weltbild gewinnen lassen. Zur Erhebung verwenden wir das *narrativ-biographische Interview*⁷ nach FRITZ SCHÜTZE und GABRIELE ROSENTHAL. Als Auswertungsverfahren kommt die *biographische*

7 Siehe Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 *Das narrativ biographische Interview* (S. 98).

Fallrekonstruktion,⁸ wie sie von ROSENTHAL in Bezugnahme auf die objektive Hermeneutik ULRICH OEVERMANNs entwickelt wurde, zur Anwendung.

Darüber hinaus interessieren wir uns für die *Berufs-Biographie* sowie die *Medien-Biographie*⁹ der Fotografen. Die Berufs-Biographie wird im Rahmen des narrativ-biographischen Interviews erhoben. Die Erhebung und Analyse der Medien-Biographie stellt sich dagegen als methodische Herausforderung dar. Um die Rezeption der Sinnangebote der Massenmedien adäquat analysieren zu können, bedarf es der Berücksichtigung des triadischen Ineinanders von Medienstruktur, Subjektstruktur und Kontextstruktur.¹⁰ In der Interviewsituation sind spezifische Medien- und Rezeptionserinnerungen oftmals, nicht zuletzt auf Grund der hohen Durchmischung von Alltags- und Medienerfahrungen, schwer zugänglich. An dieser Stelle kommt das *Medienkaleidoskop*¹¹ zum Einsatz. Dieses Erhebungsinstrument wurde ursprünglich von SILVIA SCHNEIDER 1991 entwickelt, doch abgesehen von dem Einsatz in ihrem eigenen Forschungsprojekt fand es darüber hinaus unseres Wissens keine Anwendung mehr. Auch gibt es keinerlei Aufzeichnungen über die methodische Auswertung der so erhobenen Daten. Da wir die Grundkonzeption sowohl als adäquat für unser Vorhaben als auch im besonderen Maße kompatibel mit dem narrativ-biographischen Interview erachten,¹² haben wir dieses Instrument für unsere Bedürfnisse angepasst und auch eine eigene Auswertungsmethode entwickelt.¹³

Produktanalyse 1 – Kriegs- und Krisenfotos

Neben der Auseinandersetzung mit den biographischen Aspekten besteht die Notwendigkeit der Analyse der Produkte der Fotografen, denn ohne diese detaillierte und qualitative Untersuchung ihrer Bilder ist ein Rückschluss auf potentielle Einflussfaktoren schlicht nicht möglich. Daher haben wir die Fotografen aus dem letztendlichen engeren Sample¹⁴ gebeten, uns eine Auswahl von etwa 20 ihrer Bilder aus Kriegs- und Krisenregionen zu übersenden. Wir haben dabei keine einschrän-

8 Siehe Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.5 *Biographische Fallrekonstruktion* (S. 104).

9 Zum Konzept der Medien-Biographie siehe Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.2 *Medien-Biographieanalyse* (S. 109).

10 Vgl. SCHNEIDER, 1991, S. 3.

11 Siehe Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.2.2 *Das Medienkaleidoskop* (S. 111).

12 Zur methodischen Passung siehe Kapitel VI | Abschnitt ii *Das narrativ-biographische Interview kombiniert mit dem Medienkaleidoskop* (S. 755).

13 Siehe Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.2.2 *Das Medienkaleidoskop* (S. 111).

14 Zur Fallauswahl siehe Teil I | Kapitel C | Abschnitt 2 *Sample – Fallauswahl* (S. 151).

kenden Vorgaben gemacht. Jedem Fotografen blieb es selbst überlassen, Bilder nach den eigenen Relevanzkriterien herauszusuchen. In diesem Vorgehen spiegelt sich das *Prinzip der Offenheit*¹⁵ der interpretativen Sozialforschung wieder.

Für die Einzelbildanalysen haben wir auf die Methode der *ikonographisch-ikonologischen Bildinterpretation*¹⁶ nach ERWIN PANOFSKY zurückgegriffen. Damit bedienen wir uns einer Methode, die ursprünglich aus der Kunstwissenschaft bzw. der Kunsthistorik kommt, aber in leichten Variationen ebenso in der Kommunikations- und Medienwissenschaft wie auch in der Medienpädagogik Verwendung findet. Für unseren Anwendungskontext mussten wir die Methode entsprechend für das Feld der Pressefotografie modifizieren.

Untersuchungsgruppe 2 – Die Bildredakteure

Obwohl unser Fokus auf der Analyse der subjektbezogenen Faktoren liegt, wollen wir doch auch die strukturellen bzw. systemischen Aspekte nicht völlig außen vor lassen. Aus diesem Grund beschäftigen wir uns auf einer weiteren Ebene mit dem was wir den »erweiterten Produktionsprozess« nennen. Dieser umfasst potentielle Einflussfaktoren wie unter anderem:

- die Fotografenauswahl durch die Nachrichtenagentur / Bildredaktion
- den Auftrag bzw. das spezielle Briefing an die Fotografen
- das Unternehmensprofil bzw. die Unternehmensleitsätze
- die Bildselektion
- das Weiterreichen von Kundenwünschen
- u. a.

Zu diesem Zweck ergänzen Experteninterviews¹⁷ mit leitenden Bildredakteuren aus Nachrichtenagenturen und Bildredaktionen von verschiedenen Medienunternehmen die Untersuchung.

15 Vgl. ROSENTHAL, 2005; HOFFMANN-RIEM.

16 Siehe Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.2 *Die Analyse* (S. 125).

17 Siehe Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.4 *Experten-Interview* (S. 134).

Produktanalyse 2 – Kinderzeichnungen zum Thema Krieg

Neben den basalen biographischen Faktoren sehen wir im *Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislauf* einen weiteren relevanten Aspekt für unsere Fragestellung. Der Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislauf bezieht sich auf die Annahme, dass jeder Medienproduzent auch immer Medienrezipient ist und dass sich die Medienrezeption auch auf die Produktion auswirken kann. Da Medienrezeption zum Bestandteil des Alltagshandelns geworden ist, erweist sich die Untersuchung dieser Annahme als äußerst schwierig. Ein Teilbereich dieser Aufgabe wird dabei durch die Analyse der Medien-Biographie abgedeckt, doch wir haben uns gefragt, wie man diesen Kreislauf darüber hinaus erforschen könnte.

Die Komplexität selbst brachte uns dann auf die Lösung – um diesen Kreislauf zu erforschen bedarf es der Reduktion eben dieser Komplexität. Neben der Analyse der Bilder der Fotografen und der oben angeführten Einflussfaktoren haben wir des Weiteren *Kinderzeichnungen* in den Blick genommen. Durch die Reduktion der gestalterischen Mittel auf der einen und der Begleitumstände auf der anderen Seite treten die verbliebenen Einflussfaktoren wesentlich deutlicher zu Tage. Um den Aspekt des Einflusses der Medienrezeption auf die Produktion klarer untersuchen zu können und wegen der Parallelität zu der Analyse der Fotografen und ihrer Bilder, haben wir uns für eine Sekundäranalyse von Kinderzeichnungen zum Thema Krieg entschieden.

Als sich die Lage im Irak im Jahr 2003 zuspitzte und ein militärischer Einsatz der USA und ihrer Alliierten immer wahrscheinlicher wurde, konzipierte das *Internationale Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen* (IZI) in Zusammenarbeit mit internationalen Wissenschaftlerinnen eine Untersuchung, welche die Fernsehberichterstattung sowie die Sicht der Kinder auf diesen Krieg in den Blick nehmen sollte.¹⁸ Im Rahmen dieser Studie wurden die Kinder gebeten zu malen, was ihnen einfällt, wenn sie an den Irak Krieg denken. Da die Kinder in dieser Untersuchung keine eigenen Kriegserfahrungen haben, beruhen ihre Vorstellung über Krieg auf Gesprächen, fiktiven und realen Erzählungen bzw. Geschichten und vor allem auf dem, was sie durch die Medien über kriegerische Auseinandersetzungen erfahren haben. Die medialen Erfahrungen zum Thema Krieg werden somit zu Primärerfahrungen.

Ein weiterer Aspekt, den wir anhand der Kinderzeichnungen untersuchen wollen, ist die Frage nach visuellen Kommunikationsstrategien im Bereich des Themas Krieg.

18 INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI), 2003.

- Welche Symbole verwenden die Kinder, um ihre Sicht auf Krieg zu visualisieren?
- Gibt es dabei kompositorische Besonderheiten?
- Finden sich mediale Vorbilder in den Kinderzeichnungen?

Diesen und anderen Fragen werden wir im *Teil 2 Kinderzeichnungen zum Krieg* (S. 578) nachgehen. Zur Analyse der Kinderzeichnungen verwenden wir ebenfalls die ikonographisch-ikonologische Bildinterpretation nach PANOFSKY. Wie auch bei den Bildern der Fotografen haben wir die Methode für diesen speziellen Verwendungskontext modifiziert.¹⁹ Nach aktuellem Kenntnisstand, wurde die ikonographisch-ikonologische Bildinterpretation in dieser Form bisher noch nicht für Kinderzeichnungen angewandt. Die erzielten Ergebnisse zeigen, dass die Methode dabei sowohl gegenstandsadäquat als auch gewinnbringend ist.²⁰

Zum Forschungsprozess allgemein

Anhand dieser unterschiedlichen Forschungsebenen wird deutlich, dass wir an einer möglichst umfassenden Untersuchung der Forschungsfragen interessiert sind. Aus diesem Wunsch heraus haben wir das Forschungsdesign von vorne herein interdisziplinär konzipiert. Des Weiteren streben wir – sofern es forschungspraktisch vertretbar ist – eine maximale Datentiefe sowie qualitative Untersuchungsbreite sowohl in der Erhebung als auch bei der Auswertung an.

Diese Anzahl an Untersuchungsmethoden erfordert von den Forschenden eine exakte und teilbereichsimmanente Arbeitsweise. Das bedeutet, dass erst jeder Bereich strikt für sich mit den jeweiligen Methoden und Verfahren bearbeitet wird, bevor die einzelnen Ergebnisse in Zusammenschauen miteinander in Verbindung gebracht werden. Durch dieses Vorgehen wird die Vermeidung einer vorzeitigen Durchmischung und gegenseitigen Beeinflussung der einzelnen Untersuchungsbereiche angestrebt. Das Gebot der Transparenz dient in diesem Fall als Regulativ.

19 Siehe *Teil 2 | Kapitel E Methodenvorstellung* (S. 613).

20 Zur Reflexion dieser Methode und des Verwendungskontextes siehe *Kapitel VI | Abschnitt iv Die ikonographisch-ikonologische Methode zur Analyse von Kinderzeichnungen* (S. 759).

iv Ein Ausblick

An dieser Stelle möchten wir einen Ausblick auf die Ergebnisse in den einzelnen Teilbereichen geben.

Teil 1: Professionelle Produktion – Die Fotografen

Die Vielfältigkeit und die Tiefe des erhobenen Datenmaterials haben uns überrascht. Während viele Studien, die sich mit Pressefotografie beschäftigen,²¹ lediglich auf bildbezogene Informationen wie:

- Quelle (dabei wird in den meisten Fällen nur der Agentur- statt der Fotografenname veröffentlicht),
 - Veröffentlichungsdatum,
 - Inhalt des Dargestellten sowie
 - Größe und Platzierung in der jeweiligen Veröffentlichung
- zurückgreifen können, hatten wir die Möglichkeit unter anderem folgende Daten zur Analyse zu nutzen:
- Rohdaten der Bilder (d. h. unbeschnitten und unbearbeitet – Originalaufnahmen, wie sie der Fotograf an die Nachrichtenagentur oder die Bildredaktion einer Zeitung sendet.)
 - persönliche Daten des Fotografen (inkl. Einblicke in seine Selbst- und Weltsicht)
 - Hintergründe über die Entstehungssituation des einzelnen Bildes (sowohl faktische als auch emotionale)
 - im Falle von Embedded Journalists Daten über Hintergründe von militärischen Operationen (während bei der Veröffentlichung eines Bildes nicht unbedingt auch der Name der militärischen Operation genannt wird, ist dieser den Rohdaten des Fotografen beigelegt, so dass sich z. B. in den Archiven des US-Militärs danach recherchieren lässt.)

Durch die Verknüpfung der Auswertungen all dieser Daten und Untersuchungsebenen können wir erstmals empirisch das Einwirken der einzelnen Einflussfaktoren auf die Produktion von Kriegs- und Krisenbilder am Einzelfall nachzeichnen. So zeigt

21 U. a. BALLENSIEFEN, 2009; BATZIOU, 2010; PANNIER, 2004; HINTERRAMSKOGLER, 2009.

die Studie beispielsweise, wie sich die Medien-Biographie respektive die Medienrezeption ganz bestimmter Inhalte sowohl auf den Moment der Bildentstehung als auch auf die anschließende Verarbeitung und Bewertung des gemachten Bildes und der Situation auswirken kann.²² Andere Teilergebnisse betreffen unter anderem die möglichen Auswirkungen des Embeddings²³ und der eigenen Persönlichkeit²⁴ auf die Bildproduktion. Darüber hinaus haben die Analysen gezeigt, dass die Vietnamkriegsberichterstattung auch heute noch einen prägenden Einfluss auf die Fotografen ausüben kann.²⁵ Welche Auswirkungen das Erleben von Extremerfahrungen vor Ort haben kann, konnten wir vor allem an zwei Fällen, in denen die Fotografen während ihres Einsatzes in einem Kriegsgebiet angeschossen wurden, zeigen.²⁶

Teil I: Professionelle Produktion – Die Bildredakteure

Neben den Einblicken in die Selbst- und Weltsicht der Fotografen sowie in die verschiedenen sich daraus ableitenden Arbeitsweisen, konnten wir durch die Gespräche mit den leitenden Bildredakteuren der *Associated Press* in Frankfurt, London und New York und mit denen der *Bild-Zeitung*, des *Sterns* und der *London Times* umfangreiche Informationen über den gesamten weiteren Produktionsprozess gewinnen. Die Erkenntnisse erstrecken sich dabei von der Auswahl des ›richtigen‹ Fotografens für den jeweiligen Auftrag,²⁷ die internen Selektionsprozesse²⁸ über die Evaluationsmethoden der Einzelleistung jedes Agenturfotografens bis hin zum Umgang mit problematischen Bildern.²⁹

22 Siehe dazu speziell Teil I | Kapitel C | Abschnitt 3.4.2 *Ästhetische Nähe zum Film* (S. 376).

23 Siehe zusammenfassend Teil I | Kapitel C | Abschnitt 5.1.6.2 *Embedding* (S. 513) sowie ausführlich Teil I | Kapitel C | Abschnitt 3.4.4 *Embedding* (S. 387).

24 Siehe u. a. Teil I | Kapitel C | Abschnitt 4.4 *Zusammenführung der Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Wirth* (S. 492).

25 Siehe Teil I | Kapitel C | Abschnitt 5.1.4 *Vietnamberichterstattung* (S. 508).

26 Siehe Teil I | Kapitel C | Abschnitt 5.1.7 *Extremerfahrungen* (S. 517).

27 Siehe Teil I | Kapitel D | Abschnitt 2.4.2 *Die Fotografenauswahl* (S. 541).

28 Siehe Teil I | Kapitel D | Abschnitt 2.4.5 *Der Selektionsprozess* (S. 547) und Teil I | Kapitel D | Abschnitt 3.4.2 *Selektionsprozess* (S. 564).

29 Siehe Teil I | Kapitel D | Abschnitt 3.4.5 *Problematische Bilder* (S. 567) und Teil I | Kapitel D | Abschnitt 4 *Zusammenfassung der Ergebnisse* (S. 571) sowie Kapitel V | Abschnitt 4 *Medienethik in der Praxis* (S. 718).

Teil 2 Kinderzeichnungen zum Krieg

Auch die Analyse der Kinderzeichnungen hat überraschende Ergebnisse in Bezug auf die gestalterischen Strategien und Kompetenzen erbracht. So zeigt sich in der Verwendung von visuellen Symbolen eine fast schon *intuitive Gestaltungskompetenz*³⁰ bzw. eine sehr frühe Internalisierung des Umganges mit ihnen. Auch Aspekte des *Emotional Involvement*³¹ und der *Bezug zur eigenen Lebenswelt*³² lassen sich gestalterisch wie inhaltlich in den Bildern finden. Für das Thema Krieg beziehungsweise für den zeichnerischen Umgang mit ihm, konnte die Analyse überaus interessante Gestaltungsstrategien aufzeigen. Mit dem *Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen*³³ sowie dem *visuell offenen Ende*³⁴ haben die Kinder zwei sehr unterschiedliche gestalterische Methoden mit ihren Vorstellungen vom Krieg umzugehen. Die Bildanalysen konnten darüber hinaus Medienspuren und ihren Niederschlag auf unterschiedlichen Ebenen zeigen.³⁵

In einem eigenen Kapitel geben wir, beruhend auf den Erkenntnissen unserer empirischen Untersuchung sowie den theoretischen Überlegungen, Anregungen und Empfehlungen für den Einsatz medienbezogener Kinderzeichnungen in verschiedenen Kontexten der pädagogischen Praxis.³⁶ Obwohl sich die Ausführungen inhaltlich auf den Bereich der medialen Kriegs- und Krisenkommunikation beziehen, lassen sich doch viele der Empfehlungen auch auf den Umgang mit anderen (Medien-)Erfahrungen übertragen.

Medienethische Reflexion

Was bedeuten die gefundenen Einflussfaktoren auf die Produktion von visueller Kriegs- und Krisenberichterstattung für einen – im medienethischen Sinne guten und richtigen – Umgang mit eben diesen Bildern? Dieser Frage gehen wir im Kapitel V nach. Dabei war für uns die Übertragung dieser Überlegungen in die Praxis von

30 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.1 *Intuitive Gestaltungskompetenz* (S. 674).

31 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.6 *Emotional Involvement* (S. 685).

32 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.7 *Bezug zur eigenen Lebenswelt* (S. 686).

33 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.5 *Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen* (S. 681).

34 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.4 *Visuell offenes Ende* (S. 679).

35 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.8 *Medienspuren* (S. 687).

36 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel G *Fazit & Pädagogische Implikationen* (S. 697).

besonderer Relevanz. Neben den Aspekten der Verantwortung und des Konzeptes der gestuften Verantwortung gehen wir an einem konkreten Fall auf:

- die rechtlichen Vorgaben für die Bildberichterstattung – das Gesetz,
- die Vorgaben des Presserates als Instanz der publizistischen Selbstkontrolle – die Gesinnungs- bzw. Standesethik und
- die Vorgaben ›eigener‹ und anderer ›Werte und Normen‹ ein.

Besonderen Wert haben wir dabei auf den letzten Punkt gelegt. Anhand eines exemplarischen Gedankenexperimentes wenden wir die Theorie des humanen Utilitarismus dazu an, Abwägungen für die Veröffentlichung von Bildern aus dem Folterskandal aus dem Gefängnis in Abu Ghraib zu treffen.

Darüber hinaus stellen wir Überlegungen zur Implementierung von medienethischen Inhalten in die Aus- und Weiterbildung von Medienschaffenden an. An diesem Punkt zeigt sich, dass die Beschäftigung mit den Akteuren der professionellen Mediengestaltung nicht nur im Sinne einer medienpädagogischen und medienwissenschaftlichen Forschung, sondern auch im Hinblick auf medienpädagogische und medienethische Praxisangebote sowie Weiterbildungsangebote für eben diese Zielgruppe notwendig ist.

Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen

In dem Kapitel über die Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen³⁷ betrachten wir die methodischen Besonderheiten dieser Forschungsarbeit. Dies erscheint uns notwendig, da wir zum einen einige der verwendeten Methoden entweder stark weiterentwickelt oder angepasst haben und zum anderen Methoden miteinander kombiniert haben, wie es in dieser Weise bisher noch nicht erfolgt ist. Vor allem mit den Überlegungen zur Methodenkombination wollen wir uns für mehr Interdisziplinarität für diese Art der Forschungen aussprechen.

37 Siehe [Kapitel VI Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen](#) (S. 75f).

II Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation

Das hier vorgestellte Forschungsvorhaben hat zum Ziel, die komplexen Strukturen und Prozesse visueller Kommunikation näher zu ergründen. Generell wird im Rahmen Visueller Kommunikationsforschung angestrebt, die Prozesse visueller Kommunikation transparent zu machen sowie sie zu erklären.³⁸

i Bildbegriff und Bildverständnis

»Bilder sind nicht bloß eine spezielle Art von Zeichen, sie sind vielmehr so etwas wie ein Schauspieler auf der Bühne der Geschichte, eine Gestalt oder ein Charakter von legendärem Status in einem historischen Zusammenhang, der den Geschichten entspricht und an ihnen beteiligt ist, die wir uns über den Gang unserer Entwicklung erzählen: einer Entwicklung von Geschöpfen, die ›nach dem Bilde‹ eines Schöpfers geschaffen sind, zu Wesen, die sich selbst und ihre Welt nach ihrem eigenen Bilde schaffen.«³⁹

Primärer Gegenstand visueller Kommunikationsforschung sind visuelle Phänomene, die sich in Form von Bildern materialisieren.⁴⁰ Bei unserem Vorhaben handelt es sich dabei konkret um professionelle Fotografien aus der Kriegs- und Krisenberichterstattung und um Zeichnungen, die von Kindern im Rahmen einer Studie des *Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsfernsehen* (IZI) zum Irak-Krieg 2003 erstellt wurden. Wir behandeln demnach Standbilder verschiedener Art und aus unterschiedlichen Produktionskontexten. Im Folgenden werden wir auf die Gemeinsamkeiten dieser Standbilder als visuelle Kommunikate eingehen sowie das dieser Arbeit zu Grunde liegende Bildverständnis darlegen.

»Everybody knows what an image is, or at least we think we do.«⁴¹ Mit dieser Aussage verweist MARION MÜLLER auf die Notwendigkeit und gleichzeitig auf die Schwierigkeit der Klärung des Bildbegriffs. Zum einen unterliegt dieser dem zeitlichen, kulturellen, sozialen und individuellem Verständnis sowie Wandlungsprozessen.

38 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel A | Abschnitt 1 Visuelle Kommunikationsforschung](#) (S. 60).

39 MITCHELL et al., 2008, S. 19.

40 Vgl. MÜLLER, 2003.

41 MÜLLER, 2007, S. 9.

Zum anderen wird der Bildbegriff oftmals sehr weit gefasst und auf eine Vielfalt von Phänomenen angewandt.⁴²

Für die Auffassung des Bildbegriffs spielen weiterhin der disziplinäre (z. B. in der Kunstwissenschaft, Philosophie, Linguistik, Kommunikationswissenschaft, Soziologie etc.)⁴³ und der nationale bzw. sprachliche Kontext eine entscheidende Rolle.⁴⁴ »But, the definitions vary according to language traditions. And, there are slight differences between the meanings of the English terms ›the visual‹, ›the image‹, ›the picture‹, the German expressions ›das Bild‹, ›das Visuelle‹, the French corollaries ›l' image‹, le visuel‹, and the Italian ›l' immagine‹.«⁴⁵

Für diese Arbeit werden wir den kommunikationswissenschaftlichen Bildbegriff, wie er von MARION MÜLLER mit Rekurs auf ABY WARBURG (1866–1929) und ERWIN PANOFSKY (1892–1968)⁴⁶ sowie W. J. T. MITCHELL⁴⁷ expliziert wird, zu Grunde legen. In der Tradition der Ikonographie wird dabei zwischen Denkbildern und Abbildern unterschieden.⁴⁸ Auch wenn beide untrennbar miteinander verbunden sind und Gegenstände visueller Kommunikationsforschung darstellen, spielen sie dennoch eine unterschiedliche Rolle. Immaterielle Bilder, wie Träume, Ideen, sprachliche Metaphern etc., welche nicht in materialisierter Form vorliegen, können nicht als Gegenstand visueller Kommunikationsforschung Betrachtung finden. MÜLLER konstatiert in diesem Zusammenhang: »Für den kommunikationswissenschaftlichen Bildbegriff ist der Abbildcharakter unabdingbar.«⁴⁹

Die ästhetische oder künstlerische Qualität eines Bildes hingegen hat keine Relevanz. Weiterhin ist weder der Produktionsweg (durch Menschenhand oder maschinell) oder Produktionskontext (journalistisch, wissenschaftlich, kommerziell etc.) noch der Rezeptionskontext ausschlaggebend dafür, ob ein Gegenstand als Objekt der visuellen Kommunikationsforschung qualifiziert werden kann.⁵⁰

Die folgende Grafik stellt den angewandten Bildbegriff und seine Ausprägungen sowie potentiellen Erscheinungsformen präzise dar:

42 Vgl. MITCHELL et al., 2008.

43 Siehe hierzu ausführlich MÜLLER, 2003 und MÜLLER, 2007.

44 Vgl. MÜLLER, 2007.

45 MÜLLER, 2007, S. 9.

46 Vgl. MÜLLER, 2003.

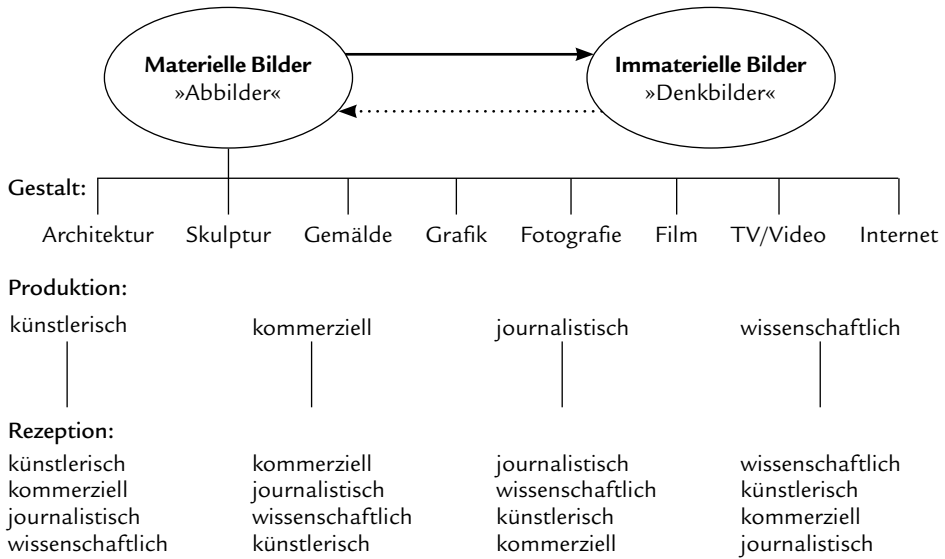
47 Vgl. MITCHELL et al., 2008.

48 Vgl. MÜLLER, 2003, S. 20; MITCHELL et al., 2008; PANOFSKY, 2006.

49 MÜLLER, 2003, S. 20.

50 Vgl. MÜLLER, 2003.

Bildbegriff



Quelle: MÜLLER, 2003, S. 22

ii Bilder als Kommunikate

Die Produktion und Rezeption von Bildern wird von uns als Akt der Kommunikation betrachtet. In diesem Sinne verstehen wir Bilder als Kommunikate.⁵¹ »Bilder als Kommunikate werden innerhalb der visuellen Kommunikationsforschung analysiert, um den Kommunikationsprozess sowie die kommunizierten Bildbedeutungen zu erforschen.«⁵² Kommunikation gestaltet sich in diesem Kontext als ein vielschichtiger Prozess, den es, auf verschiedenen sich durchdringenden Ebenen und aus verschiedenen Perspektiven, zu betrachten und zu analysieren gilt. Bei der Analyse dieser oftmals komplexen Prozesse, sind vor allem die Besonderheiten der Bildkommunikation zu berücksichtigen. Von wesentlicher Bedeutung ist dabei das Charakteristikum der

51 Vgl. MÜLLER, 2001.

52 MÜLLER, 2003, S. 34.

assoziativen Logik visueller Kommunikation, durch welche sie sich wesentlich von der text- und wortsprachlichen Kommunikation unterscheidet.⁵³ Darüber hinaus zeichnen sich Bilder durch ihre Polysemie aus.⁵⁴ Das Charakteristikum der Vieldeutigkeit wirkt sich erheblich auf den Prozess der visuellen Kommunikation aus, da die Bedeutung und Entschlüsselung eines visuellen Kommunikates auch wesentlich vom jeweiligen Betrachter abhängt.⁵⁵

Einerseits beinhaltet ein Bild also per se eine Mehrzahl von Bedeutungsgehalten und dabei auch solche, die vom Produzierenden potentiell nicht (bewusst) intendiert waren. Andererseits werden jedoch auch gezielt codierte und intendierte Botschaften nicht automatisch immer in entsprechender Weise vom Rezipienten wahrgenommen bzw. rezipiert und decodiert.⁵⁶

RAINER WINTER erklärt diese Differenz wie folgt: »Sobald es signifikante soziale oder historische Differenzen zwischen den Produzenten und den Zuschauern gibt, wird ein medialer Text durch eine andere Gruppe von Codes und Konventionen decodiert werden als durch die, die bei seiner Encodierung bzw. Produktion verwandt wurde.«⁵⁷ Als Beispiel führt er dazu an: »... nicht nur Ronald Reagan ist ein Fan der Rambo-Filme, diese genießen auch in Australien unter Aborigines Kultstatus. Allerdings zeigt eine ethnographische Analyse (Michaels 1986), daß die Aborigines nicht wie Ronald Reagan die beispielsweise in Rambo II (1985) enthaltene nationalistische und patriotische Ideologie schätzen. Stattdessen ist der Film bei ihnen deshalb so populär, weil sie davon überzeugt sind, daß Rambo (Sylvester Stallone) mit den Kameraden, die er befreit, verwandt sei. Sie nehmen den Film also gemäß der Kategorien ihres Verwandtschaftssystems wahr und produzieren ›Stammesbedeutungen‹.«⁵⁸

Weiterhin erklärt WINTER diese Interpretationsvariabilität mit Bezug auf STUART HALL (1980) und dessen dreistufiges Rezeptionsmodell wie folgt:⁵⁹

1. *Die Vorzugslesart*; diese stellt sich ein, wenn der Betrachter den herrschenden hegemonialen Code voll und ganz akzeptiert. The recipient »takes the connoted meaning from, say, a television newscast or current affairs program full

53 Vgl. DOELKER, 2002; MÜLLER, 2003; MITCHELL, 1995; WOLF, 2006.

54 Vgl. LANGER, 1979.

55 Vgl. MÜLLER, 2003; MÜLLER, 2001; WINTER, 1995.

56 Vgl. DOELKER, 2002.

57 WINTER, 1995, S. 86.

58 WINTER, 1995, S. 86.

59 Vgl. WINTER, 1995.

and straight, and decodes the message in terms of the reference code in which it has been encoded.«⁶⁰

2. *Die ausgehandelte Lesart* (negotiated position); der Betrachter akzeptiert grundsätzlich den herrschenden Code, konstruiert allerdings einen Sinn nach *seinen* sozialen Erfahrungen. »Negotiated codes operate through what we might call particular or situated logics: and these logics arise from the differential and unequal relation to power.«⁶¹ Diese Lesart spiegelt sich in dem bereits erwähnten Beispiel mit den Aborigines, die Rambos Taten für die Befreiung seiner Familie hielten, wieder.
3. *Die oppositionelle Lesart*; unter dieser Lesart versteht man die Reaktion des Betrachters, wenn dieser die angebotene Vorzugslesart zwar versteht, sie jedoch total ablehnt. Der Betrachter erkennt z. B. die Inszenierung eines Soldaten als Helden auf einer Fotografie und weiß welche Botschaften transportiert werden sollen, lehnt diese jedoch kategorisch ab.»Diese Position wird insbesondere von Zuschauern eingenommen, die sich in direkter Opposition zum ›hegemonialen Code‹ befinden.«⁶²

Was hier für die Medienkommunikation im Allgemeinen gilt, trifft ebenso auf die Bildkommunikation im Speziellen zu.

iii Bildproduzenten

Die Frage nach den Einflüssen auf die Produktion visueller Kommunikation impliziert auch Fragen nach dem Bildproduzenten, also demjenigen, der für die Encodierung der Bedeutungen im jeweiligen Bild zuständig ist. In diesem Kontext ist für uns von besonderem Interesse, dass Bilder immer auch etwas über ihren Produzenten aussagen. MARION MÜLLER verweist darauf, dass Bilder aus sozialwissenschaftlicher Perspektive Quellen sind, »die den Schlüssel zu den Denkbildern in den Köpfen der Menschen in sich bergen.«⁶³

60 HALL 1980, S.136 zit. nach WINTER, 1995, S. 88.

61 HALL 1973, S.14 zit. nach WINTER, 1995, S. 89.

62 WINTER, 1995, S. 89.

63 MÜLLER, 2003, S. 260 siehe dazu auch MÜLLER, 2003, S. 23.

Abbilder und Denkbilder spielen sowohl bei der Produktion bzw. Entstehung eines Bildes eine wesentliche Rolle als auch bei dessen Rezeption. Auf der Rezeptionsseite lösen die Abbilder Assoziationsketten aus, welche entsprechende innere bzw. geistige Bilder hervorrufen. Ebenso gehen materialisierten Bildern immer geistige Bilder voraus. Es gibt demnach keine Abbilder *ohne* Denkbilder, jedoch geht umgekehrt nicht aus jedem Denkbild zwangsläufig ein Abbild hervor.⁶⁴ Für unseren Forschungskontext ist dabei von Bedeutung, dass es sich bei den Denkbildern im Produktionskontext weniger um konkrete Vorstellungen eines zu materialisierenden Abbilds handelt. Vielmehr bezeichnen sie imaginäre (visuelle) Assoziationen sowie Emotionen, welche in enger Verbindung mit dem Selbst- und Weltbild des Produzierenden stehen. Unabhängig von seiner materialisierten Form (Zeichnung, Fotografie, Skulptur etc.) findet sich demnach das Selbst- und Weltbild in gewisser Form und Ausprägung im Abbild wieder. Insgesamt ist der Bereich der Produktionsanalyse einer der am wenigsten untersuchten in der visuellen Kommunikationsforschung.⁶⁵ Insbesondere über die Produzierenden und ihren Einfluss auf das Produkt ist bisher nur wenig bekannt.⁶⁶

Während dieser Aspekt also in vielen Bereichen visueller Kommunikationsforschung bisher wenig Beachtung fand, spielt er in der medienpädagogischen (Praxis)Forschung eine zunehmende Rolle. Im Zentrum stehen hierbei allerdings eher Kinder oder Jugendliche als Medienproduzenten und weniger die ›professionellen‹ / ›kommerziellen‹ Bild- und Medienschaffenden. Insgesamt spielen dabei die medialen Kommunikate als auch der Produktionsprozess zwar eine nicht unwesentliche Rolle, das Hauptaugenmerk liegt jedoch eher in der Auseinandersetzung mit dem Selbstausdruck mit Medien, der Medienaneignung, ihrer Funktion zur Identitätskonstruktion, der Mediensozialisation sowie dem medialen Ausdruck von Jugendkultur.⁶⁷

Mediale Eigenproduktionen von Kindern und Jugendlichen als Gegenstand der (medienpädagogischen) Forschung können für HORST NIESYTO Aufschluss über den Einfluss von »medienästhetischen Innovationen«⁶⁸ auf die subjektiven Wahrnehmungen und Erfahrungen von Wirklichkeit geben. Dabei sind für ihn zum einen Rezeptionsformen und Fragen nach dem Verhältnis von medienästhetischen

64 Vgl. MÜLLER, 2003.

65 Vgl. MÜLLER, 2003; BARNHURST et al., 2004.

66 Eine Ausnahme stellen hier kunsthistorische Forschungen dar, die sich zur Interpretation von Kunstwerken mit der Biographie des Künstlers beschäftigt haben.

67 Siehe z. B.: NIESYTO, 2001; NIESYTO/MAURER, 2005; WITZKE, 2004; WINTER, 1995; SÜSS, 2004; FRIEBERTSHÄUSER, 2007.

68 NIESYTO, 2001, S. 9.

Angebotsweisen, individuellen Wahrnehmungsmustern und sozialem Handeln von Interesse. Zum anderen sieht er es als Aufgabe und Chance der medienpädagogischen Praxisforschung, etwas über die medialen Ausdrucksformen von Kindern und Jugendlichen zu erfahren. Rezeption und Produktion stehen für ihn dabei in einem wechselseitigen Beeinflussungsverhältnis.⁶⁹

»Wer in der heutigen ›Mediengesellschaft‹ etwas über die Vorstellungen, die Lebensgefühle, das Welterleben von Kindern und Jugendlichen erfahren möchte, sollte ihnen die Chance bieten, sich – ergänzend zu wort- und schriftsprachlichen Formen – auch in präsentativ-symbolischen Formen auszudrücken.«⁷⁰ Die Erforschung von Produktionsprozessen und dabei speziell die Analyse und Interpretation von Symbolproduktion auf präsentativer sowie diskursiver Ebene, solle einen Zugang zur subjektiven Selbst- und Weltwahrnehmung ermöglichen.⁷¹ Er selbst weist darauf hin, dass sich Eigenproduktionen von Kindern und Jugendlichen wesentlich von professionellen Produkten unterscheiden und dass daher zur Untersuchung jeweils ein geeignetes methodisches Instrumentarium anzuwenden sei.⁷²

Unabhängig des Gegenstandsbereiches, sind für unseren Kontext drei grundlegende Aspekte, die von NIESYTO dargelegt wurden, von Relevanz. *Erstens*, dass sich Selbst- und Welterleben in visuellen Ausdrucksformen niederschlagen und durch die Analyse und Interpretation der Produkte zugänglich gemacht werden können. *Zweitens*, dass nicht nur das Selbst- und Welterleben durch die Rezeption von Medien geprägt wird sondern darüber hinaus die mediale Produktion ebenfalls von der Medienrezeption beeinflusst wird. *Drittens*, die Aussage, dass es sich bei der Medienproduktion generell und damit bei der Bildproduktion speziell um Symbolproduktion handelt. Der Bereich der Symbolkommunikation soll im Folgenden nähere Betrachtung finden.

69 Vgl. NIESYTO, 2001; BELGRAD / NIESYTO, 2001.

70 NIESYTO, 2001, S. 9.

71 Vgl. NIESYTO, 2001.

72 Siehe dazu auch [Teil 2 | Kapitel E | Abschnitt 1 Besonderheiten von Kinderzeichnungen](#) (S. 614).

III Bildkommunikation als Symbolkommunikation

»Bilder sind Träger und Vermittler sozialen Sinns, sie sind eigenständige Formen symbolischen Ausdrucks und bedingen ebenso eigenständige Modi der Wahrnehmung.«⁷³ In Anlehnung an diese Aussage von JÜRGEN RAAB kann man generell konstatieren, dass Bildkommunikation im Wesentlichen Symbolkommunikation ist. In seiner Symboltheorie bezeichnet ERNST CASSIRER (1874–1945) den Menschen als *animal symbolicum*.⁷⁴ Er schaffte damit einen grundsätzlich neuen Blick auf den Menschen. Anstelle des *animal rationale*, wie ARISTOTELES ihn definierte, stellte sich für CASSIRER der Mensch als ein Wesen dar, welches nicht nur die Fähigkeit zur Symbolisierung besitzt sondern sich eben dadurch grundlegend charakterisieren lässt.⁷⁵ CASSIRER geht noch einen Schritt weiter, indem er die Symbolisierungsfähigkeit nicht nur als anthropologisches Kennzeichen sieht sondern diese als eine für den Menschen existentielle Notwendigkeit deklariert. Der Mensch ist demnach »ein Wesen, das sich seine Identität in der Welt durch den Gebrauch von Symbolen verschaffe. Die symbolische Ideation sei die grundlegende Aktivität der Menschen.«⁷⁶

Da der Mensch mit seiner Umwelt nicht direkt in Kontakt treten kann, ist sie für ihn immer eine vermittelte. Dieses »Defizit menschlicher Welterfassung«⁷⁷ macht den Menschen zu einem besonderen, sich von allen anderen unterscheidenden Wesen und zwingt ihn quasi gleichzeitig dazu, sich selbst und seine Welt symbolisch zu erfassen. »(...) selbst in der praktischen und theoretischen Auseinandersetzung mit Welt hat es der Mensch statt mit den Dingen (was immer das auch sei) »ständig mit sich selbst zu tun« (Cassirer 1944 / 1996, S.50). Er ist das Wesen, das sich seine Welt symbolisch erschließt, ja dem die Welt nur und ausschließlich in Symbolen erscheint. Er ist *animal symbolicum*.«⁷⁸ Symbolfähigkeit ist also eine spezifisch menschliche Fähigkeit, die »untrennbar mit der Möglichkeit verbunden [ist] Dingen, Personen, Situationen *Bedeutung* zuzuschreiben.«⁷⁹

73 RAAB, 2001, S. 41.

74 Das Konzept des *animal symbolicum* wurde von CASSIRER in seinem dreibändigen Werk zur »Philosophie der symbolischen Formen« (zuerst: *Die Sprache* 1923, *Das mythische Denken* 1925, *Phänomenologie der Erkenntnis* 1929) sowie in »An Essay on Man« (1944) [dt. »Versuch über den Menschen« 1960] expliziert. Vgl. CASSIRER, 1953; CASSIRER, 1990.

75 Vgl. PAETZOLD, 1993; RATH, 2001.

76 PAETZOLD, 1993, S. 10.

77 RATH, 2001, S. 35.

78 RATH, 2001, S. 36–37.

79 BELGRAD / NIESYTO, 2001, S. 5.

Damit ist jedes Welt- und Selbsterleben vorgeprägt. Dieser Aspekt wird bei CASSIRER mit dem Begriff bzw. dem Konzept der symbolischen Prägung ausgedrückt.⁸⁰ »Prägung muss also verstanden werden als Prägung oder als Formung. Symbolische Prägung meint dann soviel wie die Artikulation einer Erfahrung: Allen menschlichen Erfahrungen liegen Erlebnisse der symbolischen Prägung zugrunde.«⁸¹

Symbolisierung zeichnet sich dabei als ein sozialer Prozess aus, der sich in der Auseinandersetzung und Interaktion mit anderen vollzieht.⁸² MATTHIAS RATH verweist darauf, dass selbst wenn das einzelne Individuum sich seine Welt als eine gedeutete vorstellt und es sich dabei um subjektive Konstruktionen von Wirklichkeiten handelt, hat dies kein pluralistisches Nebeneinander von Welten zur Folge. Vielmehr handelt es sich um kulturell tradierte Beschreibungen von Welten, die vom einzelnen im Prozess der Sozialisation angeeignet werden.⁸³

»Diese Weltinterpretationen sind es, die Cassirer mit dem Ausdruck ›symbolische Formen‹ belegt und die einen grundlegenden Formcharakter, d. h. Interpretationsrahmen für die Mitglieder einer kulturell tradierten symbolischen Form bereitstellen.«⁸⁴ Symbolische Formen dienen somit nicht nur dem Selbst- und Weltverständnis sondern schaffen ebenfalls die Grundlage zur intersubjektiven Kommunikation über Deutungen von Welt. Sie sind somit notwendig für die Konstitution, Aufrechterhaltung und Entwicklung von Kultur.

»Symbolische Formen sind demnach universelle, intersubjektiv gültige Formen oder Grundformen des Verstehens der Welt. Mit den symbolischen Formen schaffen sich die Menschen Organe, die es ihnen ermöglichen, kulturell bedeutsame Lebenswelten zu konstituieren. Jede symbolische Form ist eine ›Matrix‹ (Krois) der Kultur. Sie ist ein dynamisches Zentrum, das den Prozess kultureller Deutungen bestimmt und strukturiert.«⁸⁵

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Symbolverstehen und Symbolproduktion zwischen Subjekt und Umwelt sowie zwischen verschiedenen Subjekten vollziehen und in einem sich wandelnden sozialen, kulturellen und historischen Kontext stattfinden. Es wird dabei eine Zuordnung von Symbolen zu Symbolsystemen

80 Vgl. CASSIRER, 1953.

81 PAETZOLD, 1993, S. 44.

82 PAETZOLD, 1993, S. 44.

83 Vgl. RATH, 2001; siehe hierzu auch BELGRAD/NIESYTO, 2001.

84 RATH, 2001, S. 37.

85 PAETZOLD, 1993, S. 47.

(z. B. Religion, Wissenschaft, Kunst etc.) sowie eine Hierarchisierung von Symbolen vollzogen, welche jedoch nie absolut bzw. als abgeschlossen betrachtet werden kann.

Generell liegt dieser Arbeit ein weit gefasster Symbolbegriff zu Grunde. Dieser geht von »(...) der prinzipiellen Mehrdeutigkeit symbolischen Ausdrucks aus (...).«⁸⁶ Dabei ist für unseren Kontext die Unterscheidung zwischen *diskursiver Symbolik* und *präsentativer Symbolik*, wie sie von SUSANNE LANGER (1942) vorgenommen wurde, von besonderer Bedeutung. Für den Bereich der Bildkommunikation spielt dabei die präsentative Symbolisierung eine wesentliche Rolle, auf diese wird daher im Folgenden gesondert eingegangen.

i Bildkommunikation und präsentative Symbolisierung

»Nun ist aber die Form aller Sprachen so, daß wir unsere Ideen nacheinander aufreihen müssen, obgleich Gegenstände ineinanderliegen; so wie Kleidungsstücke, die übereinander getragen werden, auf der Wäscheleine nebeneinander hängen. Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus heißt Diskursivität; ihretwegen können überhaupt nur solche Gedanken zur Sprache gebracht werden, die sich dieser besonderen Ordnung fügen; jede Idee, die sich zu dieser ›Projektion‹ nicht eignet, ist unaussprechbar, mit Hilfe von Worten nicht mitteilbar.«⁸⁷

Charakteristisch für die diskursive Symbolik, welche sich vornehmlich auf die Wort- und Schriftsprache bezieht, sind somit die Regelmäßigkeit, die Begrifflichkeit und die Linearität.⁸⁸

Wie bereits in der Aussage LANGERS angedeutet, werden damit allerdings nicht alle Formen des symbolischen Ausdrucks erfasst. Für sie ist eine Theorie, die nur den diskursiven Symbolismus als Träger von Ideen anerkennt und damit ›das Denken‹ als einzige geistige Tätigkeit ansieht, nicht nur beschränkt sondern auf Grund dieser Konsequenz ebenso verdächtig.⁸⁹ Da für LANGER nicht jeder artikulierte Symbolismus diskursiver Natur ist, stellt sie diesem den präsentativen Symbolismus gegenüber.

86 BELGRAD / NIESYTO, 2001, S. 7.

87 LANGER, 1979, S. 88.

88 Vgl. LANGER, 1979.

89 Vgl. LANGER, 1979, S. 94.

»Visuelle Formen – Linien, Farben, Proportionen usw. – sind ebenso der Artikulation, d. h. der komplexen Kombination fähig wie Wörter. Aber die Gesetze, die diese Art von Artikulation regieren, sind von denen der Syntax, die die Sprache regieren, grundverschieden. Der radikalste Unterschied ist der, daß visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfaßt werden.«⁹⁰

Die präsentative Symbolisierung bezieht sich demnach auf Formen wie die Bild- und Körpersprache sowie andere entsprechende Ausdrucksformen. Sie zeichnet sich durch die Charakteristika Ganzheitlichkeit, Gleichzeitigkeit und Anschaulichkeit aus.⁹¹ Für LANGER kann eine Theorie der Symbole nur dann den Anspruch auf Ganzheitlichkeit erfüllen, wenn sie sowohl die diskursive als auch die präsentative Symbolik berücksichtigt. Weiterhin ist es für sie von besonderer Bedeutung, die Gleichwertigkeit beider Formen des Symbolismus herauszustellen. »Die Anerkennung des präsentativen Symbolismus als eines normalen Bedeutungsvehikels von allgemeiner Gültigkeit erweitert unsere Vorstellung von Rationalität weit über die traditionellen Grenzen hinaus und wird doch der Logik im strengsten Sinne niemals untreu. Wo immer ein Symbol wirkt, gibt es Bedeutung; andererseits entsprechen verschiedene Erfahrungstypen, wie Erfahrung durch Verstand, Intuition, Wertschätzung – verschiedenen Typen symbolischer Vermittlung.«⁹²

Eine Besonderheit der Bildkommunikation im Sinne des präsentativen Symbolismus ist ihre assoziative Kraft. »Visuelle Kommunikation folgt einer eigenen, nicht-rational-argumentativen Logik. Das Prinzip dieser Logik ist die Assoziation.«⁹³ Bilder werden dadurch zum einen schnell aufgenommen und zum anderen vermitteln Bilder gefühlsmäßige Einstellungen gegenüber einem Gegenstand, ohne dass dieser Vorgang zwangsläufig einer gedanklich rationalen Kontrolle unterliegt.⁹⁴

Mit Bezug auf den aktuellen Kenntnis- und Forschungsstand formuliert THOMAS SCHIERL die folgenden Aspekte als charakteristisch für die Bildrezeption:

90 LANGER, 1979, S. 99.

91 Vgl. LANGER, 1979, S. 99ff.

92 LANGER, 1979, S. 103.

93 MÜLLER, 2001, S. 22.

94 Vgl. KRZEMINSKI, 2001.

»Bilder werden eher, häufiger und länger betrachtet als andere Gestaltungselemente. (...) Bilder werden am schnellsten erfasst und verstanden. (...) Bilder eignen sich besonders gut für einen Emotionstransfer. (...) Bilder werden besser behalten.«⁹⁵

Relevant für die Auseinandersetzung mit Bildern ist darüber hinaus die Tatsache, dass sie einen eigenen Informationswert besitzen und nicht nur als Verstärker oder Begleiter von Text- und Sprachbotschaften fungieren.

»Die multimediale Realität des 21. Jahrhunderts funktioniert aufgrund einer assoziativen Logik, die nicht rational und manchmal auch nicht einmal richtig sein muß. Im besten Fall können assoziativ erzeugte Informationen und Behauptungen einen Argumentationsstrang untermauern. Im schlimmsten Fall zerstören assoziativ generierte Bedeutungen die argumentative Logik, indem sie sie mit emotionalen Werten überlagern und die rationale Diskussion verhindern. Visuelle Assoziation an und für sich ist dabei eine *wertfreie* Wahrnehmungsform, die jedoch instrumentalisiert werden kann – im guten wie im schlechten Sinne.«⁹⁶ Sinnzuschreibungen entstehen dabei immer auch auf dem Hintergrund situationaler, biographischer, sozialer und kultureller Faktoren.

95 SCHNIERL, 2001, S. 196–199.

96 MÜLLER, 2001, S. 22.

IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion

Die Verbreitung vor allem audio-visueller Medien(-angebote) und die damit einhergehende mediale Durchdringung des Alltags haben, zusammen mit den veränderten sozio-kulturellen Bedingungen,⁹⁷ das Zusammenleben und die Wahrnehmungsmodalitäten der Menschen in vielen Gesellschaften nachhaltig verändert – Medienwelt und Lebenswelt sind miteinander verschmolzen.⁹⁸ Im Folgenden soll daher nun auf die veränderten Bedingungen zur Identitätskonstruktion der Postmoderne eingegangen werden, um anschließend die Funktion und Bedeutung der Medien in diesem Kontext zu erörtern.

Wie die Menschen sich in der Welt, in der sie leben, erleben, hängt immer auch maßgeblich von den vorherrschenden gesellschaftlichen Bedingungen ab. Die entwicklungspsychologischen, als auch die sozialisatorischen Rahmenbedingungen unter denen sich Identitäten konstruieren, haben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bedeutend verändert.⁹⁹ Als charakteristisch für die Nachmoderne formuliert BECK (1986): »die Menschen werden aus den Sozialformen der industriellen Gesellschaft – Klasse, Schicht Familie, Geschlechterrollen – freigesetzt und zunehmend auf individualisierte Existenzformen verwiesen.«¹⁰⁰

Für die Subjekte hat dies sowohl eine Befreiung als auch eine Entwurzelung zur Folge und ist somit Chance und Bürde in einem.¹⁰¹ Der Mensch wird nicht mehr in die Vorgaben der traditionellen Gesellschaft hineingeboren. Identitätsbildung in der Postmoderne zeichnet sich somit durch aktive Leistungen der Subjekte aus, die risikoreich sind, aber auch die Möglichkeit einer selbstbestimmten Konstruktion in sich bergen.¹⁰² Welche Veränderungen diese neuen Bedingungen mit sich bringen erläutern BECK / BECK-GERNSHEIM (1994) folgendermaßen: »Was sich im Zuge dieser Entwicklung letztlich ankündigt, ist das Ende der festen vorgegebenen Menschenbilder. Der Mensch wird (im radikalisierten Sinne Sartres) zur Wahl seiner Möglichkeiten, zum homo optionis. Leben, Tod, Geschlecht, Körperlichkeit, Identität und Religion, Ehe, Elternschaft, soziale Bindungen – alles wird sozusagen bis ins Kleingedruckte hinein entscheidbar, muß, einmal zu Optionen zerschellt, entschieden werden.«¹⁰³

97 Vgl. BECK, 2007; BECK / BECK-GERNSHEIM, 2004; KEUPP et al., 1999.

98 Vgl. u. a. BAACKE et al., 1990; RÖLL, 1998; CHARLTON / NEUMANN-BRAUN, 1992; CHARLTON / NEUMANN, 1986; SÜSS, 2004.

99 Vgl. KEUPP et al., 1999.

100 BECK, 2007, S. 117.

101 Vgl. KEUPP et al., 1999.

102 Vgl. KEUPP et al., 1999.

103 BECK / BECK-GERNSHEIM, 2004, S. 16f.

Die Befreiung des Individuums aus Schicht und Stand muss allerdings in gewissem Maße relativiert werden. Auch wenn die Schichten durchlässiger und die Möglichkeiten und Chancen im Vergleich zur Moderne vielfältiger geworden sind, bleibt die soziale Herkunft ein wesentlicher Einflussfaktor. »Heranwachsende sind in Zwangsgemeinschaften eingebunden, d. h. in Gruppen, welche sich die Kinder nicht ausgewählt haben, z. B. die Familie und die Schulklasse.«¹⁰⁴

Diverse Studien haben in den letzten Jahren deutlich gemacht, dass gerade in Deutschland ein enger Zusammenhang zwischen sozialer Herkunft und Bildung besteht.¹⁰⁵ Insbesondere auch im Hinblick auf den Umgang mit Medien haben sich soziale Unterscheide als wesentlich erwiesen.¹⁰⁶ Dieser Aspekt sollte bei der Auseinandersetzung mit der sozialisatorischen Bedeutung von Medien und ihrer Funktion bei der Identitätskonstruktion berücksichtigt werden.

Grundsätzlich kann jedoch konstatiert werden, dass die traditionellen Leitbilder ihre verbindliche Funktion verloren haben und somit in der Gesellschaft vielfältige Lebensformen und Lebensstile entstanden sind. Im Zuge dessen hat sich seit den 1960er Jahren auch ein Wandel der Familie vollzogen. Dabei handelt es sich sowohl um eine Pluralisierung von Familienformen, als auch um eine Veränderung im Innen-Setting der Familie. Hinsichtlich des Wandels der Familie heben BARTHELMES und SANDER die folgenden Punkte als besonders wirksam hervor: »der Wandel der Geschlechtsrollen, bzw. ein neues Rollenverständnis von Müttern und Vätern; die Veränderung der ›Normalbiographie‹ von Frauen und damit verbunden die wachsende Bildungsbeteiligung junger Frauen; die Zunahme der Dauer an Bildungs- und Ausbildungszeiten; die zunehmende Berufstätigkeit junger Mütter; die Liberalisierung der Einstellungen zur Sexualität; die Zunahme des Bewusstseins der Eltern in Sachen Erziehung und Sozialisation; die neue Bewertung von Kindheit und damit verbunden ein anderes Verhältnis zum eigenen Kind; die Veränderung der Leitbilder von Ehe und Familie und damit verbunden ein verändertes Verhalten bei Heirat, Elternschaft und Berufskarriere; die Veränderung in der Gestaltung der Paarbeziehungen insgesamt.«¹⁰⁷

104 Süss, 2004, S. 39.

105 Siehe hierzu unter anderem die Ergebnisse der PISA-Studien (Programme for International Student Assessment) der OECD (www.oecd.org) und der IGLU-Studien (Internationale Grundschul-Lese-Untersuchung, www.iglu.ifs-dortmund.de) des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und der Kultusminister der Länder.

106 Vgl. NIESYTO, 2007; NIESYTO, 2009; NIESYTO, 2010.

107 BARTHELMES/SANDER, 1997, S. 24.

Die zunehmende Auflösung traditioneller Bande entsprechen nach BAAKE, SANDER und VOLBRECHT einer Entstrukturierung der Jugendphase insofern, als die Ein- und Ausgänge der Jugend zeitlich immer weiter auseinander liegen.¹⁰⁸ Darüber hinaus bringt eine zunehmende Entstrukturierung der lebensweltlichen Bindungen, die durch die Medien forciert werden, da sie die Menschen lokal und übergreifend erreichen und insofern neue parasoziale Interaktionen anbieten, auch eine zunehmende Entstrukturierung der Jugendphase mit sich.¹⁰⁹ RÖLL verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Kindheit und Jugend nicht mehr in einem ganzheitlichen Lebenszusammenhang stehen.¹¹⁰ »Der neue Lebensraum von Kindern besteht nunmehr aus einzelnen Segmenten (Kitas, Schule, Freunde, Verein), meist gesellschaftlich organisierten Spezialräumen, die wie Inseln (Segmente) in einem größeren, unüberschaubar gewordenen Gesamttraum liegen. Damit geht eine Zunahme institutionalisierter Regulierungen des Lebenslaufs einher. Dieser Lebensraum vermittelt keine sinnliche Einheit mehr, er ist abstrakt und bruchstückhaft.«¹¹¹

Schon früh wird von Kindern die Bereitschaft und Fähigkeit gefordert, sich ständig wechselnden Umgebungen und Situationen anzupassen. VOGELGESANG bezeichnet den Menschen, in diesem Zusammenhang als sozio-kulturellen Grenzgänger, der höchst unterschiedliche Lebensbereiche koordinieren und integrieren muss.¹¹² Für ihn ist daher Identität heute »partizipative oder multiple Identität, da aufgrund individuell arrangierter räumlicher, zeitlicher, sachlicher und sozialer Rollentrennung (Teil-) Identitäten und Selbstdarstellungen neben- und nacheinander existieren. Die diachrone und synchrone Einheit der Persönlichkeit löst sich in der Multioptionsgesellschaft auf, mit der Konsequenz, dass individuelle Identitätsinszenierungen zu einer strategischen Daueraufgabe werden.«¹¹³

Parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen kommt es, etwa seit den 1960er Jahren, zu einer rasanten Entwicklung der audio-visuellen Medien. Hierbei handelt es sich zunächst um die zunehmende Vollversorgung der Haushalte mit Fernsehgeräten.¹¹⁴ Der Einzug der audio-visuellen und der digitalen Medien in den Alltag der

108 Vgl. BAAKE et al., 1990.

109 Vgl. RÖLL, 1998.

110 Vgl. RÖLL, 2003.

111 RÖLL, 1998, S. 34.

112 Vgl. VOGELGESANG, 2000.

113 VOGELGESANG, 2000, S. 246.

114 Die Vollversorgung der Haushalte in der BRD mit Hardware für die Nutzung der klassischen elektronischen Medien wie Fernsehen und Hörfunk ist seit längerer Zeit erreicht (ARD ZDF MEDIENKOMMISSION, 2010). Inzwischen sind auch knapp 70 Prozent der Deutschen täglich

Familien, hat das Zusammenleben und die Bedingungen unter denen sich Selbstkonzepte entwickeln, grundlegend verändert. Das Zeitbudget für die Mediennutzung ist in den letzten Jahrzehnten erheblich angestiegen. Das Medienzeitbudget hat sich laut der Studie »Massenkommunikation 2010« seit 1964 von 3:14 auf 9:43 Stunden erhöht und damit verdreifacht.¹¹⁵ Hierbei nehmen Fernsehen, Internet und Radio den größten Raum bei der Mediennutzung ein.¹¹⁶ Die Mehrheit der Menschen in Deutschland verbringt den Großteil der wachen Zeit mit Medien. Hieraus lässt sich folgern:

Lebenszeit ist Medienzeit.

*Familienalltag ist Medienalltag.*¹¹⁷

*Lebenswelten sind Medienwelten.*¹¹⁸

Seit nunmehr mehreren Jahrzehnten wachsen Kinder in einem Umfeld mit einer Vielzahl von Medienangeboten auf. Die veränderten Bedingungen zur Identitätskonstruktion und die mediale Durchdringung des Alltags führen dazu, dass im Hinblick auf den Sozialisationsprozess auch die (Massen-)Medien als Sozialisationsagenten neben Familie, Schule und Peer-Group zu betrachten sind.¹¹⁹ Kinder und Jugendliche setzen nunmehr ihre Weltbilder zunehmend aus medialen Erfahrungen – aus fiktiven Wirklichkeiten zusammen. Sie bedienen sich u. a. »der Symbole, Handlungsmuster und Biographieentwürfe der Medienangebote, um aus ihnen das Material für ihre Weltentwürfe und Identitätskonstruktionen zu nehmen.«¹²⁰ In einer Mediengesellschaft wird folglich die subjektive Wirklichkeitsaneignung¹²¹ immer auch von Medien geprägt. Da sich die Bildung von Wirklichkeit über Wahrnehmungsprozesse alltäglich und lebenslang vollzieht, ist dieser Prozess nicht auf die Kindheit und Jugendzeit

oder gelegentlich im Internet (VAN EIMEREN / FREES, 2010, S. 335). Bei den 12- bis 19-Jährigen haben 98 Prozent (MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST, 2010a, S. 6) einen Internetzugang und bei den 6 bis 13-Jährigen sind es 89 Prozent (MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST, 2010b, S. 7).

115 Vgl. ARD ZDF MEDIENKOMMISSION, 2010.

116 Vgl. ARD ZDF MEDIENKOMMISSION, 2010.

117 Vgl. BARTHELMES / SANDER, 1997.

118 Vgl. BAACKE et al., 1990.

119 Vgl. SÜSS, 2004.; VOLLBRECHT / WEGENER, 2009.

120 BAACKE / SANDER, 1990, S. 12.

121 »Die Wahrnehmung von Wirklichkeit ist Resultat von Deutungen des sich Welt aneignenden Subjekts. (...) Realität wird dabei definiert als der Bereich, der vorfindbar ist, während Wirklichkeit als der Bereich gilt, den der einzelne zur Konstruktion seines Weltbildes stets neu zu schaffen hat.« RÖLL, 1998, S. 48.

beschränkt. »Die Welt und deren Bezug zur eigenen Identität stehen nunmehr in Korrespondenz mit der täglichen Erfahrung der ästhetischen Kommunikation der Bilder. Die mediale Vorstellung von Welt bildet jetzt eine der Grundlagen für Entscheidungen, die Erfahrungsdimension der ›Realität‹¹²² verliert ihre bisherige dominante Bedeutung.«¹²³

Konstruierte Medienrealität, Alltagsrealität und simulierte Realität existieren allerdings nicht nur nebeneinander, sondern sie durchdringen und bedingen sich gegenseitig. Daher sind sie oftmals nicht mehr eindeutig voneinander zu unterscheiden bzw. zu trennen.¹²⁴ Als Folge dessen basiert die konstruierte Wirklichkeit in von Medien dominierten Gesellschaften maßgeblich auf ästhetischen Kategorien.¹²⁵ Die ›Erfolgsgeschichte‹ der Bildkommunikation liegt allerdings nicht alleine in der technischen Entwicklung und Verbreitung von (audio-)visuellen Medien begründet. Die visuelle Kommunikation zeichnet sich – wie bereits dargelegt – vor allem durch ihre spezifische Funktionalität aus, durch die sie sich maßgeblich von der Wort- und Schriftsprache unterscheidet.¹²⁶

Resultierend daraus sei nochmals der Umstand hervorgehoben, dass Medienkommunikation in Form von Bildkommunikation eine wesentliche Rolle bei der Wirklichkeits- und Identitätskonstruktion spielt.¹²⁷

122 »Als Realität bezeichne ich die konkret physisch vorfindbare Welt. Wirklichkeit nenne ich die subjektive Aneignung dieser Welt.« RÖLL, 1998, S. 48.

123 RÖLL, 1998, S. 35.

124 Vgl. RÖLL, 1998.

125 Vgl. RÖLL, 2004, S. 9.

126 Siehe [Kapitel II | Abschnitt ii *Bilder als Kommunikate* \(S. 36\)](#).

127 Vgl. PIETRASS, 2003.

Teil 1

Professionelle Produktion

A Forschungsstände

1 Visuelle Kommunikationsforschung

Forschungsansätze der Visuellen Kommunikation finden sich in einer Vielzahl von Disziplinen wieder, sowohl im geistes- und sozialwissenschaftlichen Bereich als auch in den Naturwissenschaften.¹ Dennoch konstatieren Vertreter dieser Forschungsrichtung, dass die Entwicklung der Visuellen Kommunikationsforschung zu einer Expertenwissenschaft noch nicht abgeschlossen sei.² Dies begründet sich zum einen durch die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen in den jeweiligen Wissenschaften und ihre mangelnde Vernetzung untereinander. Zum anderen stellte die systematische wissenschaftliche Beschäftigung mit visuellen Phänomenen, außer im Bereich der Kunstwissenschaft, lange Zeit eine randständige Erscheinung dar.³ Seit einigen Jahren scheint sich diese Situation jedoch allmählich zu verändern. »Visual studies in communication is an expanding field, paralleling another phenomenon that many scholars describe as global: the rise and dominance of imagery.«⁴

Die zunehmende Bedeutung des Visuellen führt zu einer verstärkten Hinwendung zu diesem Bereich, insbesondere auch in den Kommunikations- und Medienwissenschaften. Bezeichnet wurde die gesamte Entwicklung unter anderem auch als *iconic-turn* (GOTTFRIED BOEHM)⁵ oder *pictorial turn* (W. J. T. MITCHELL)^{6,7}. Trotz der offensichtlichen Notwendigkeit und des gesteigerten Interesses, ist die aktuelle Forschungslage dennoch unzureichend und lückenhaft.⁸ In diesem Kontext bemerkt MARION MÜLLER: »And, visuals are by comparison to text, an understudied field of communication research.«⁹

Viele Autoren stellen diesbezüglich eine Diskrepanz zwischen dem tatsächlich gestiegenen Bedarf, der vielfach betonten Notwendigkeit der Erforschung Visueller Kommunikation und dem aktuellen Forschungsstand fest.¹⁰ Sie machen dafür zum

1 Vgl. MÜLLER, 2003.

2 Vgl. GEISE, 2011; MÜLLER, 2003.

3 Vgl. GEISE, 2011; MÜLLER, 2003; BARNHURST et al., 2004.

4 BARNHURST et al., 2004, S. 636–637.

5 Vgl. BOEHM, 2006.

6 Vgl. MITCHELL, 1992.

7 Zur Differenzierung dieser Konzepte und ihrer Begrifflichkeiten siehe MÜLLER, 2007; MÜLLER, 2003; BREDEKAMP, 2005.

8 Vgl. MÜLLER, 2007; BARNHURST et al., 2004; MÜLLER, 2003.

9 MÜLLER, 2007, S. 13.

10 Vgl. GEISE, 2011.

einen ein Theoriedefizit bzw. eine facettenreiche sowie teilweise auch »ideologisch geprägte, Theorie- und Forschungssituation verantwortlich.«¹¹ Zum anderen wird vermutet, dass die Gründe hierfür im Untersuchungsgegenstand selbst liegen könnten, welcher »hohe Anforderungen an die Methodenauswahl und Forschungsdurchführung stellt.«¹²

Wie bereits im [Kapitel II Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation \(S. 33\)](#) dargelegt, befasst sich die Visuelle Kommunikationsforschung mit visuellen Phänomenen, die sich meist in Form von Bildern¹³ materialisieren. Sie »macht die Prozesse visueller Wahrnehmung und visueller Kommunikation transparent und versucht sie zu erklären.«¹⁴

Die Visuelle Kommunikationsforschung umfasst dabei drei Ebenen: die Produktionsanalyse, die Produktanalyse und die Wirkungsanalyse.¹⁵ Aus forschungspraktischen Gründen und auf Grund der oftmals mangelnden Vernetzungen unter den Forschenden, liegt der Untersuchungsfokus vieler Studien jedoch meist auf einer der drei Ebenen.

Produktionsanalyse

Die Produktionsanalyse befasst sich vornehmlich mit der Entstehung und den Produktionsprozessen visueller Kommunikate. Sie fragt danach *warum*, *wann* und *wie* ein Bild entstanden ist.¹⁶ Oder anders formuliert geht es um die Frage »(...), warum ein gegebener Inhalt unter welchen Bedingungen in einer historischen Situation in dieser Form umgesetzt wird.«¹⁷

Dieser Bereich weist die bisher größten Forschungslücken auf.¹⁸ Die zu untersuchenden Prozesse sind oftmals sehr komplex und zu ihrer Ergründung bedarf es meist verschiedener aufeinander abgestimmter Verfahren und Zugänge. Eine Analyse kann daher in der Regel nur von einem interdisziplinären Team durchgeführt werden und bringt einen erheblichen Aufwand mit sich. Dies kann als einer der wesentlichen Gründe für die schlechte Forschungslage gesehen werden.

11 Vgl. GEISE, 2011, S. 25 und 40, LEIFERT, 2007; MÜLLER, 2003; BARNHURST, 2001;

12 GEISE, 2011, S. 26.

13 Zum Bildbegriff siehe [Kapitel II | Abschnitt i Bildbegriff und Bildverständnis \(S. 34\)](#).

14 MÜLLER, 2003, S. 13.

15 Vgl. MÜLLER, 2003.

16 Vgl. MÜLLER, 2003.

17 MÜLLER, 2001, S. 16.

18 Vgl. MÜLLER, 2003; KNIEPER/MÜLLER, 2001.

Produktanalyse

Bei der Produktanalyse wird der visuelle Gegenstand selbst in den Blick genommen. Dabei wird sowohl die Materialität als auch das Motiv des Bildes untersucht. Die Produktanalyse »fragt nach den bildimmanenten Bedeutung: Was ist auf dem Bild wie dargestellt?«¹⁹

Je nach Disziplin und/oder Erkenntnisinteresse unterscheiden sich dabei die methodischen Vorgehensweisen.²⁰ Eines der etabliertesten Verfahren aus dem Bereich der Kunstwissenschaft, welches auch in anderen Disziplinen vermehrt Anwendung findet, ist die *Ikonomographisch-Ikonologische Methode* von ERWIN PANOFSKY.²¹ Es handelt sich dabei um ein dreistufiges Interpretationsverfahren zur qualitativen Einzelbildanalyse.²² Im [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3 Foto-/Bildanalyse \(S. 123\)](#) wird diese Methode sowie die von uns angewandte Vorgehensweise ausführlich dargestellt.

Wirkungsanalyse

Die Wirkungsanalyse befasst sich im Wesentlichen mit der Rezeption und der Wirkung von visuellen Produkten. »Sie fragt nach den Adressaten und Rezipienten visueller Kommunikation: Auf wen wirkt das Bild wie?«²³

Die Klärung der Frage nach *handlungsrelevanten* Wirkungen von Bildern ist dabei außerordentlich schwierig und stellt für die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen eine besondere Herausforderung dar. Die Problematiken verhalten sich hier ähnlich wie in der ihr übergeordneten Medienwirkungsforschung.²⁴ *Wahrnehmungsrelevante* Wirkungen von Bildern hingegen, konnten im Rahmen visueller Kommunikationsforschung bereits nachgewiesen werden.²⁵

19 MÜLLER, 2003, S. 16; Die Analyse von Bewegtbildern hingegen gestaltet sich komplexer und es sind entsprechend andere Verfahren anzuwenden bzw. die Bildanalyse muss durch entsprechende Text- und/oder Audioanalysen ergänzt werden. Da sich diese Arbeit ausschließlich mit Standbildern befasst, wird auf diesen Bereich nicht weiter eingegangen.

20 Siehe hierzu MÜLLER, 2003; MAROTZKI/NIESYTO, 2006; EHRENSPECK, 2003.

21 Vgl. PANOFSKY, 2006.

22 Zu eher qualitativ/inhaltsanalytischen und serielle-ikonographischen Verfahren siehe GRITTMANN, 2001; GRITTMANN, 2007; PILARCZYK, 2005; BELL, 2007.

23 MÜLLER, 2003, S. 17.

24 Siehe hierzu SCHENK, 1997; SCHENK, 2007; BONFADELLI, 2004.

25 Vgl. MÜLLER, 2003.

Neben den Forschungsdefiziten in den Einzelbereichen der Analyse visueller Kommunikation, steht weiterhin ihre ganzheitliche Untersuchung und insbesondere das Verhältnis und die Durchdringung der drei Ebenen Produktion, Produkt und Rezeption, bislang noch aus.²⁶ MÜLLER verweist in diesem Kontext darauf, dass für viele Themen im Bereich der Visuellen Kommunikationsforschung entsprechend gilt, »Studien nur im Team, nicht als Einzelforschenden durchzuführen.«²⁷

26 Vgl. KNIEPER/MÜLLER, 2001; MÜLLER, 2003; MÜLLER, 2007.

27 MÜLLER, 2003, S. 270.

2 Bildjournalismus – Fotojournalismus

Dieser Teilbereich unserer Untersuchung befasst sich mit den Einflüssen auf die Produktion von Kriegs- und Krisenfotografie, welche im Wesentlichen dem Bildjournalismus und speziell dem Fotojournalismus zugeordnet werden kann.²⁸ Im Folgenden werden wir uns daher zunächst diesem Bereich zuwenden, um anschließend auf die Kriegs- und Krisenberichterstattung im Allgemeinen und die Kriegs- und Krisenfotografie im Besonderen einzugehen.

»Fotojournalismus ist jedoch keine Kunst, Fotojournalismus ist Journalismus.«²⁹ Dieser Aussage folgend, wird der Bild- bzw. Fotojournalismus als ein Subsystem des Journalismus betrachtet.³⁰ Der Fotojournalismus kann dabei aber nicht wie die thematisch variierenden Ressort-Journalismen, wie z. B. der Auslandsjournalismus, die Politikberichterstattung oder der Sportjournalismus betrachtet werden. »Die besonderen Merkmale des Fotojournalismus liegen vielmehr bei seiner spezifischen Medialität und Repräsentationsform, eben der Fotografie, die wiederum mit spezifischen, konkreten Regeln und Praktiken im Arbeitsprozess verbunden ist.«³¹

Die Klassifikation des Fotojournalismus als Subsystem des Journalismus erfolgt auf Grund bestimmter Kriterien. Fotografie ist dann journalistische Fotografie, wenn sie die journalistische Leistung erfüllt, Ereignisse aus dem gesellschaftlichen Gesamtgeschehen auszuwählen, aufzubereiten und in die öffentliche Diskussion einzubringen. Als die dabei wesentlichen Aktualitätskriterien benennen GRITTMANN, NEVERLA und AMMANN den »Neuigkeitsbezug«, den »Faktenbezug« und die »soziale Relevanz«.³² Die Autorinnen bemerken diesbezüglich jedoch auch: »Diese Kriterien sind nicht in allen Fällen ohne Einschränkungen erfüllt; je dichter sie erfüllt sind, umso mehr handelt es sich um den Kernbereich des Fotojournalismus, je weniger dicht, umso mehr um die Peripherie des Fotojournalismus und damit um eine Übergangszone – etwa im Fall einer montierten Fotografie für eine Homestory in der Yellowpress, oder im Fall einer künstlerisch anspruchsvollen Fotografie im Rahmen einer Reisereportage

28 Zur Differenzierung zwischen Bildjournalismus, Fotojournalismus und Pressefotografie siehe GRITTMANN, 2007.

29 GRITTMANN et al., 2008, S. 9.

30 Vgl. GRITTMANN, 2007; GRITTMANN et al., 2008.

31 GRITTMANN et al., 2008, S. 15.

32 Vgl. GRITTMANN et al., 2008.

in einem Special-Interest-Magazin.«³³ Dieses Verhältnis zwischen Kernbereich und Peripherie kann als für den Journalismus generell charakteristisch bezeichnet werden.³⁴

ELKE GRITTMANN bemerkt, dass sich die Journalistik sowie die Kommunikationswissenschaft in ihrer Theoriebildung als auch der empirischen Forschung auf die verbalsprachlichen bzw. textlichen Bereich konzentrieren und der Fotojournalismus bisher kaum Beachtung gefunden hat.³⁵ Sie stellt weiterhin fest, dass es im Falle einer Beschäftigung mit der Pressefotografie diese dabei »weitestgehend den jeweiligen allgemeinen Paradigmen, den Theorien, die für den Wortjournalismus entwickelt wurden«³⁶, folgt.

Was für die visuelle Kommunikationsforschung im Allgemeinen gilt, kann auch für die Erforschung des Visuellen im Journalismus konstatiert werden – und zwar ein erhöhter Forschungsbedarf.³⁷ »Eine theoriegeleitete empirische Forschung ist für die Pressefotografie insgesamt eindeutig unterentwickelt.«³⁸

Im Hinblick auf bildjournalistische Produktionsprozesse ist bisher relativ wenig über die wesentlichen Strukturen und Routinen bekannt. Die bisher vorliegenden Studien werden dabei von GRITTMANN als oftmals theorieelos und methodisch unzureichend angesehen.³⁹

Wesentlich mehr Untersuchungen finden sich hingegen im Bereich der Bildinhaltsforschung. Die jeweiligen Studien fokussieren dabei entweder auf die formalen Gestaltungsaspekte im Zeitungskontext, auf Darstellungsweisen oder auf inhaltlicher Ebene auf einzelne Bildelemente oder Themenbezüge der Fotos.⁴⁰ Auch hier wird jedoch in vielen Fällen insbesondere die methodische Vorgehensweise als problematisch erachtet. So kritisiert GRITTMANN, dass die Themenanalysen meist nur erfassen, auf welchen Ereigniskontext sich ein Bild bezieht, dabei aber nicht, welcher Moment des Ereignisses festgehalten wurde. »Das lässt sich mit einer Argumentationsanalyse vergleichen, die nicht die Argumente eines Beitrags, sondern dessen Thema erheben würde. Die Analyse würde lediglich als Ergebnis erbringen, zu welchen Themen Argumente genannt wurden, nicht jedoch, um welche Argumente es sich handelt.«⁴¹

33 GRITTMANN et al., 2008, S. 14.

34 Vgl. GRITTMANN et al., 2008.

35 Vgl. GRITTMANN, 2007; GRITTMANN et al., 2008.

36 GRITTMANN, 2007, S. 89.

37 Vgl. GRITTMANN et al., 2008; GRITTMANN, 2007; HALLER/SCHLEVOIGT, 2008.

38 GRITTMANN, 2007, S. 92.

39 Vgl. GRITTMANN, 2007.

40 Vgl. GRITTMANN, 2001.

41 GRITTMANN, 2001, S. 271.

Insgesamt wird der Fotojournalismus bislang nur punktuell und unsystematisch sowie unverbunden untersucht.⁴² Der Sammelband »Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute« herausgegeben von ELKE GRITTMANN, IRENE NEVERALA und ILONA AMMANN (2008) kann als wichtiger Schritt gesehen werden, einen aktuellen Ein- und Überblick zum Fotojournalismus und zur seiner Erforschung zu geben. Diese Publikation macht allerdings auch deutlich, dass die Ergründung des Forschungsfeldes noch am Anfang steht.

Da wir uns in der vorliegenden Arbeit mit dem Spezialgebiet der Kriegs- und Krisenfotografie befassen, werden wir uns im Folgenden auf die Darstellung der Erkenntnisse dieses Teilbereichs der Kriegs- und Krisenberichterstattung konzentrieren.

⁴² Vgl. GRITTMANN, 2001; GRITTMANN, 2007.

3 Kriegs- und Krisenberichterstattung

»Das Siegel des Krieges ist auf die Geschichte der Menschheit gedrückt. (...) Krieg scheint ebenso wie Kommunikation eine Universalie der *conditio humana* zu sein und da und dort auch ein und dasselbe, wenn man Krieg als die unmittelbarste und existentielle Form von Kommunikation versteht. Der Krieg ist aber keine Krise, sondern der Ernstfall und es geht regelmäßig um mehr als bei jeder anderen Form der menschlichen Interaktion: Es geht schlechterdings um Leben und Tod.«⁴³

Die Kommunikation über Kriege und Krisen bzw. gewaltsam ausgetragene Konflikte zwischen sozialen Gruppen reicht daher weit zurück und über die Ursprünge lassen sich entsprechend nur Vermutungen anstellen.⁴⁴ Vor Beginn der Schriftkultur bestand die Kommunikation über Kriege und Krisen im Wesentlichen aus mündlichen Überlieferungen und verschiedenen Formen der visuellen Darstellung – von der Höhlenmalerei über die Schlachtenmalerei bis zur digitalen Bildstrecke im Online-Portal eines Nachrichtenmagazins.⁴⁵

Auf die visuelle Kriegskommunikation und dabei speziell auf die Kriegs und Krisenfotografie werden wir ausführlich in [Teil 1 | Kapitel A | Abschnitt 3.1 Kriegs- und Krisenfotografie \(S. 74\)](#) eingehen, zunächst richten wir jedoch den Blick auf die Kriegs- und Krisenberichterstattung allgemein und ihre wissenschaftliche Ergründung.

Krieg und Krise

Bevor wir uns der Berichterstattung zuwenden, gilt es zunächst ihren Gegenstand zu bestimmen. In wissenschaftlichen Auseinandersetzungen als auch im journalistischen Gebrauch finden wir in der Regel immer die Begriffskombination »Kriegs- und Krisenberichterstattung«. Es handelt sich demnach um eine Berichterstattung, die zwei oder mehr Konfliktformen zum Thema hat. Darüber hinaus scheinen diese Bereiche offenbar sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Was ist gemeint, wenn wir von einer Krise sprechen und ab wann handelt es sich um einen Krieg? Die *Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung* (AKUF)⁴⁶ der Universität

43 KARMASIN, 2007, S. II.

44 Vgl. KARMASIN, 2007.

45 Vgl. KARMASIN, 2007; PAUL, 2004.

46 www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/index.htm [Zugriff 12.06.2011].

Hamburg als auch das *Heidelberger Institut für Internationale Konfliktforschung e. V.* (HIIK)⁴⁷ bieten eine differenzierte Bestimmung verschiedener Konfliktformen.

Die AKUF unterscheidet dabei im Wesentlichen zwischen Krieg und bewaffneten Konflikten. Ihre Definition von Krieg basiert auf den Überlegungen des Friedensforschers ISTVÁN KENDE (1917–1988) und bezeichnet einen gewaltsamen Massenkonflikt, der mehrere Merkmale aufweist.⁴⁸

- »(a) an den Kämpfen sind zwei oder mehr bewaffnete Streitkräfte beteiligt, bei denen es sich mindestens auf einer Seite um reguläre Streitkräfte (Militär, paramilitärische Verbände, Polizeieinheiten) der Regierung handelt;
- (b) auf beiden Seiten muß ein Mindestmaß an zentralgesteuerter Organisation der Kriegführenden und des Kampfes gegeben sein, selbst wenn dies nicht mehr bedeutet als organisierte bewaffnete Verteidigung oder planmäßige Überfälle (Guerrillaoperationen, Partisanenkrieg usw.);
- (c) die bewaffneten Operationen ereignen sich mit einer gewissen Kontinuität und nicht nur als gelegentliche, spontane Zusammenstöße, d. h. beide Seiten operieren nach einer planmäßigen Strategie, gleichgültig ob die Kämpfe auf dem Gebiet einer oder mehrerer Gesellschaften stattfinden und wie lange sie dauern. Kriege werden als beendet angesehen, wenn die Kampfhandlungen dauerhaft, d. h. für den Zeitraum von mindestens einem Jahr, eingestellt bzw. nur unterhalb der AKUF-Kriegsdefinition fortgesetzt werden.«⁴⁹

In Abgrenzung dazu verwendet die AKUF die Bezeichnung »bewaffnete Konflikte«, wenn es sich um gewaltsame Konfrontationen handelt, welche die oben genannten Kriterien nicht ausreichend aufweisen.⁵⁰

Das HIIK hingegen verwendet für alle Formen der gewaltsamen und auch der nicht gewaltsamen Auseinandersetzungen zunächst den Oberbegriff Konflikt. »Konflikte sind Interessengegensätze (Positionsdifferenzen) um nationale Werte (Territorium, Sezession, Dekolonisation, Autonomie, System/ Ideologie, Nationale Macht, Regionale Vorherrschaft, Internationale Macht, Ressourcen, Sonstiges) von einiger Dauer und Reichweite zwischen mindestens zwei Parteien (organisierte Gruppen,

47 <http://hiik.de> [Zugriff 12.06.2011].

48 www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege_aktuell.htm#Def . [Zugriff 12.06.2011].

49 www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege_aktuell.htm#Def . [Zugriff: 12.06.2011].

50 Vgl. www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege_aktuell.htm#Def . [Zugriff: 12.06.2011].

Staaten, Staatengruppen, Staatenorganisationen), die entschlossen sind, sie zu ihren Gunsten zu entscheiden.«⁵¹

Die hierunter fallenden verschiedenen Konfliktformen werden weiterhin hinsichtlich ihrer Intensität entsprechend ausdifferenziert, wie die folgende Tabelle veranschaulicht:

Tabelle: Konfliktintensitäten

Gewaltgrad	Int.-Gruppe	Int.-stufe	Intensitätsbezeichnung	Definition
nicht gewaltsam	niedrig	1	Latenter Konflikt	Eine Positionsdifferenz um definierbare Werte von nationaler Bedeutung ist dann ein latenter Konflikt, wenn darauf bezogene Forderungen von einer Partei artikuliert und von der anderen Seite wahrgenommen werden.
		2	Manifester Konflikt	Ein manifester Konflikt beinhaltet den Einsatz von Mitteln, welche im Vorfeld gewaltsamer Handlungen liegen. Dies umfasst beispielsweise verbalen Druck, die öffentliche Androhung von Gewalt oder das Verhängen von ökonomischen Zwangsmaßnahmen.
gewaltsam	mittel	3	Krise	Eine Krise ist ein Spannungszustand, in dem mindestens eine der Parteien vereinzelt Gewalt anwendet.
	hoch	4	Ernste Krise	Als ernste Krise wird ein Konflikt dann bezeichnet, wenn wiederholt und organisiert Gewalt eingesetzt wird.
		5	Krieg	Kriege sind Formen gewaltsamen Konfliktaustrags, in denen mit einer gewissen Kontinuität organisiert und systematisch Gewalt eingesetzt wird. Die Konfliktparteien setzen, gemessen an der Situation, Mittel in großem Umfang ein. Das Ausmaß der Zerstörung ist nachhaltig.

Quelle: http://hiik.de/de/methodik/methodik_ab_2003.html [Zugriff 12.06.2011]

51 http://hiik.de/de/methodik/methodik_ab_2003.html [Zugriff 12.06.2011].

Dieser Kategorisierung folgend, finden wir in der Berichterstattung alle diese Formen vor.⁵² Hinsichtlich der journalistischen Behandlung der verschiedenen Konfliktformen schlagen wir jedoch eine Differenzierung zwischen einem engeren und einem weiteren Bereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung vor. In den weiteren Bereich fallen dabei die gewaltfreien Konflikte, welche demnach auch entsprechend eher dem Bereich der Krisenberichterstattung zugeordnet werden können. In den engeren Bereich der Krisenberichterstattung werden somit jene Inhalte eingeordnet, die Konflikte der Intensitätsstufe 3 und 4 behandeln. Die Kriegsberichterstattung im engeren Sinne würde sich letztlich dann im Wesentlichen auf Konflikte der Stufe 5 beziehen, welche hier auch als Krieg bezeichnet werden. Meist ist ein Konflikt durch schnelle dynamische Entwicklungen geprägt, was eine klare Zuordnung der Berichterstattung oftmals erschwert – von daher sind diesbezüglich die Grenzen zwischen den Bereichen fließend.⁵³ In unserem Forschungskontext werden alle Konfliktformen einbezogen, daher verwenden wir im Folgenden die Begriffskombination *Kriegs- und Krisenberichterstattung*.

Kriegs- und Krisenberichterstattung – Forschungsstand

»In demokratischen Gesellschaften gehören Entscheidungen über Krieg und Frieden zu den wichtigsten Themen.«⁵⁴ Damit nimmt die Kriegs- und Krisenberichterstattung innerhalb der allgemeinen (politischen) Berichterstattung einen besonderen Platz ein. Sie beeinflusst zum einen das Bild, welches die Menschen sich von einem Krieg machen und darüber hinaus die politischen Entscheidungen, als auch deren Akzeptanz oder Ablehnung. Gleichzeitig beeinflusst die Kriegs- und Krisenberichterstattung nicht nur gesellschaftliche Diskurse, sondern wird selbst wiederum durch diese geprägt.⁵⁵ Wir haben es auch hier wiederum mit einem Phänomen zu tun, welches sich durch Komplexität und wechselseitige Durchdringungen auszeichnet. In verschiedenen Disziplinen wird aus unterschiedlichen Perspektiven mit diversen Methoden der Versuch unternommen, dieses vielschichtige Gebilde zu ergründen.

52 Ob und in welchem Umfang ein Konflikt in der Berichterstattung behandelt wird, hängt dabei nicht unbedingt von seiner Intensität ab sondern von der Kombination verschiedener Faktoren. Insbesondere der so genannte Nachrichtenwert spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle.

53 Zu den Besonderheiten und Problemen der Einstufung von Terror bzw. Terrorismus siehe ROELL, 2008.

54 LÖFFELHOLZ, 2004b, S. 55; siehe dazu auch KARMASIN, 2007.

55 Vgl. LÖFFELHOLZ, 2004b.

Insbesondere zeigt sich dies anhand der zu diesem Themenkomplex durchgeführten Tagungen der letzten Jahre – vor allem auch im Anschluss der Ereignisse vom 11. September 2001 und den nachfolgenden Konflikten. Aus diesem und anderen Kontexten sind entsprechende Sammelbände hervorgegangen, welche einen Einblick in die (aktuelle) Forschungslage zu diesem Bereich geben.⁵⁶

Die meisten empirischen Studien zur Kriegs- und Krisenkommunikation liegen im Bereich der Medieninhaltsforschung vor. Wir werden im Folgenden auf die Studien, mit für unser Vorhaben relevanten Ergebnissen, etwas näher eingehen. Neben ausgewählten Beiträgen aus anderen Publikationen werden wir uns dabei vornehmlich auf eine umfangreiche Zusammenschau von MARTIN LÖFFELHOLZ beziehen, der in seinem Beitrag »Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld« einen umfassenden und systematischen Ein- und Überblick dazu liefert.⁵⁷

Die verbreitete Verwendung der Inhaltsanalyse in diesem Forschungsfeld beruht, so LÖFFELHOLZ, vermutlich hauptsächlich auf forschungspraktischen Gründen. In Zeiten eines Konflikts fehlen oft die Mittel und Möglichkeiten, eine Untersuchung mehrdimensional durchführen zu können. Daher greifen viele Studien auf das Instrument der Inhaltsanalyse zurück. Diese Vorgehensweise ermöglicht allerdings »keine unmittelbaren Einblicke in die Produktion und Rezeption von Krisen- und Kriegsberichterstattung, vermittelt aber Einsichten in die Modelle, mit denen Printmedien und Rundfunk Krisen und Kriege darstellen.«⁵⁸

In seiner Zusammenschau der bisherigen Forschungsergebnisse dieses spezifischen Bereichs, bemerkt LÖFFELHOLZ in Bezug auf die Befunde, dass die Medienberichterstattung über Krisen und Kriege offenbar bestimmten Mustern folgt.⁵⁹ So zeigte z. B. eine vergleichende Studie von ANDREAS BAUMGARTNER zur Berichterstattung über den Zweiten Golfkrieg, den Falklandkrieg und den Zweiten Weltkrieg in einer österreichischen Tageszeitung, dass diese in Struktur und Inhalt deutliche Ähnlichkeiten, trotz der unterschiedlichen Zeitpunkte und Umstände, aufwiesen.⁶⁰ Darüber hinaus verweisen einige Untersuchungen auf eine Differenz der Berichterstattung zwischen jenen Ländern, die direkt an einem Konflikt beteiligt sind und solchen,

56 Vgl. unter anderem ZÖLLNER, 2001; KNIEPER/MÜLLER, 2005; CAPURRO/GRIMM, 2004; BÜTTNER, 2005; DANIEL, 2006; BEUTHNER et al., 2003; LÖFFELHOLZ, 2004a; LÖFFELHOLZ, 2004b; KARMASIN/FAULSTICH, 2007; KORTE/TONN, 2007b.; ALLAN/ZELIZER, 2004.

57 Vgl. LÖFFELHOLZ, 2004b.

58 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 32.

59 Siehe hierzu ausführlich LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 32ff.

60 Vgl. BAUMGARTNER, 1994.

die nicht direkt involviert sind. »Medien, so schlussfolgern die Autoren [Eidlers & Lüter 2000; Anm. d. A.], sind in Kriegszeiten weniger kritisch und geben partiell ihre Wächterfunktion auf.«⁶¹

Generell zeigen die inhaltsanalytischen Studien, dass sich die Kriegs- und Krisenberichterstattung thematisch auf die Bereiche Kriegsführung, Opfer und Schäden sowie auf Kriegsreaktionen konzentriert. Darüber hinaus zeigt UDO KRÜGER im Rahmen einer Inhaltsanalyse deutscher Fernsehsender zum Irak-Krieg 2003 auf, dass sich der Journalismus in Kriegen und Krisen intensiv selbst thematisiert.⁶² In diesem Kontext wurde im Hinblick auf die Selbstthematisierung und Reflektion eine Differenz zwischen den jeweiligen Medien festgestellt.⁶³

Ein weiterer Schwerpunkt der Erforschung der Kriegsberichterstattung liegt im Bereich der Medienrezeption. Ein Großteil der Untersuchungen geht in diesem Kontext davon aus, dass die Rezeption durch eine Vielzahl von Faktoren beeinflusst wird. »Publikumsvorstellungen vom Krieg basieren auf individuellen, sozialen und kulturellen Konstruktionsprozessen. Zu den prägenden Faktoren gehören unter anderem die Rezeptionssituation, der Grad an persönlichem Beteiligtsein (Involvement) der Rezipienten, ihr Vorwissen, die politische Bewertung des Konflikts oder die den Medien zugeschriebene Glaubwürdigkeit.«⁶⁴ Entsprechend schwierig gestaltet sich die Konzeption und Durchführung von entsprechenden Untersuchungen.

Verschiedene Studien konnten eine zwar temporär auf den Beginn der Berichterstattung begrenzte, aber nahezu kollektive Aufmerksamkeitssteigerung und -bindung der medialen Kommunikation über bestimmte Kriege und Krisen beim Publikum empirisch nachweisen. Darüber hinaus zeigte sich, dass mit zunehmender Konfliktdauer das Interesse abklingt. Zusätzlich fand man heraus, dass die Rezipierenden zu einer Gleichgültigkeit gegenüber Konflikten neigen, die sie gar nicht oder nur indirekt betreffen.⁶⁵

Ein für unseren Forschungszusammenhang besonders relevantes Phänomen besteht in der Beobachtung, dass sich im Hinblick auf Rezeptionsmuster vor allem eine Hinwendung zu visuellen Informationen zeigte. Eine Untersuchung über die

61 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 34.

62 KRÜGER, 2003; Veröffentlichungen, wie z. B. von KATOVSKY / CARLSON, 2004 und FOGGENSTEINER, 1993 zeigen die Bereitschaft zur Selbstthematisierung auch für den US-amerikanischen und europäischen Raum auf.

63 Zu weiteren inhaltlichen Aspekten und untersuchten Themenkomplexen siehe LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 30–41.

64 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 38.

65 Vgl. LÖFFELHOLZ, 2004a.

Rezeption der Berichterstattung zu den Anschlägen auf das Pentagon und das World Trade Center von MARTIN EMMER (2002) ergab, dass eine Vielzahl derjenigen, die die Nachricht zunächst nicht über das Fernsehen erreichte, umgehend zu diesem Medium wechselten.⁶⁶

Generell konstatiert LÖFFELHOLZ (2004), dass bei Ereignissen mit extremem Nachrichtenwert sich die Medienrezeption grundlegend verändert. Beispielsweise benutzen Rezipienten zum Teil andere Muster bei der Informationssuche und es kommt zu einer Verstärkung der interpersonalen Kommunikation über den jeweiligen Themenkomplex (Agenda-Setting). Darüber hinaus betont er, dass sich die entsprechenden Ereignisse tief in das Gedächtnis der Rezipienten eingraben.⁶⁷ Weiterhin wird betont, dass die Konflikte selbst und ihre Berichterstattung durchaus verschiedene Gefühlsreaktionen bei den Rezipienten hervorrufen. »Krisen und besonders Kriege lösen (...) ambivalente Gefühlsreaktionen aus: Verunsicherung, Deprimierung, Ängstlichkeit, aber auch – in Abhängigkeit vom jeweiligen Konflikt – Zufriedenheit, dass eine Problemlösung versucht wird – und sei es eine gewalttätige.«⁶⁸

Zentral für das hier vorgestellte Forschungsvorhaben sind Erkenntnisse im Bereich der Medienproduktionsforschung. Allerdings ist die Zahl der existierenden Untersuchungen, die sich mit Medienproduzenten und den Bedingungen und Strukturen unter denen Medienprodukte in diesem Bereich entstehen, bisher sehr gering.⁶⁹ »Wie die mediale Wirklichkeit von Krisen und Kriegen im Detail entsteht, wie sich beispielsweise die offenkundigen Abhängigkeiten des Journalismus vom sicherheitspolitisch-militärischen Kommunikationsmanagement auf die redaktionelle Arbeit auswirken, ist empirisch bislang kaum erforscht.«⁷⁰

Bisher sind Einsichten in die Arbeitsbedingungen und Strukturen der Kriegs- und Krisenberichterstattung vornehmlich beschränkt auf jenes Material, das die Medienschaffenden selbst produzieren. LÖFFELHOLZ verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich seit einiger Zeit nach jedem medial stark beachteten Konflikt, die Anzahl entsprechender subjektiv-journalistischer Selbstdarstellungen und -reflexionen erhöht. Er bedauert, dass diese Materialfülle internationaler Werke der journalistischen Selbstbeschreibung bislang noch nicht analysiert wurde. Dabei

66 Vgl. LÖFFELHOLZ, 2004a.

67 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 40.

68 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 40.

69 Siehe hierzu auch die Ausführungen Teil 1 | Kapitel A | Abschnitt 1 *Visuelle Kommunikationsforschung* (S. 60).

70 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 41.

wäre aus seiner Sicht eine komparative Analyse sinnvoll, »um ein über individuelle Einschätzung hinausgehendes Bild der Abhängigkeiten und Arbeitsbedingungen des Journalismus im Krieg zu zeichnen – und darüber hinaus Strukturen und Konzepte der Selbstbeobachtung des Krisenjournalismus zu beschreiben. Auf diese Weise können nicht nur zentrale Handlungsmaximen der Krisen- und Kriegsberichterstattung aufgezeigt, sondern auch (...) generelle Einsichten in die Reflexionsfähigkeit des modernen Journalismus gewonnen werden.«⁷¹

Generell vermerkt LÖFFELHOLZ einen erhöhten Forschungsbedarf in dem Feld der Kriegs- und Krisenkommunikation. Als besonders dringlich erachtet er dabei die fallorientierte Ergründung der journalistischen Tätigkeiten und der Produktion von Medienaussagen in Krisen und Kriegen. Gleichmaßen fordert er eine repräsentative, möglichst ländervergleichende Befragung von Kriegs- und Krisenjournalisten. Darüber hinaus wären Beobachtungen und Analysen von Redaktionen und redaktionellen Entscheidungsprozessen im Rahmen von Kriegs- und Krisenberichterstattung aufschlussreich und relevant, da Journalismus als ein komplexes soziales System operiert, »dessen Strukturen den Produktionsprozess von Medienaussagen stark beeinflussen. Empirisch zu analysieren sind daher unter anderem (...) die journalistische Verarbeitung systemexterner Ansprüche oder die Unterschiede zwischen Routine- und Krisenkommunikation. Darüber hinaus sind komplexe (Multimethoden-)Untersuchungen anzugehen, in denen die Beziehungen zwischen Journalismus und sicherheitspolitischer Public Relations empirisch analysiert werden.«⁷²

3.1 Kriegs- und Krisenfotografie

Wir werden uns im Folgenden mit der Kriegs- und Krisenfotografie als Teilbereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung befassen.⁷³ Auch hier ist im Hinblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Feld, ein großes Forschungsdefizit

71 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 43.

72 LÖFFELHOLZ, 2004a, S. 44.

73 Da wir uns im Rahmen dieser Arbeit vornehmlich mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Kriegsfotografie im journalistischen Kontext befassen, werden andere Bereiche in denen die Kriegsfotografie ebenfalls eine Rolle spielt, wie z. B. in der Kunst oder im Film oder Fernsehen, nicht behandelt. Weiterhin finden Bildbände, die im Wesentlichen lediglich eine Zusammenstellung einer Auswahl von Fotografien einzelner oder mehrere Krisen und Kriege darstellen und somit nicht analysiert und/oder untersucht wurden, keine Berücksichtigung.

zu konstatieren.⁷⁴ »Der Forschungsstand zur Ikonographie des modernen Krieges wie zum Krieg der Bilder ist somit allenfalls als lückenhaft zu bezeichnen. Grundlegende Studien zum ›Fotografier-‹, ›Film-‹ und ›Fernsehgesicht‹ des Krieges sind ebenso Mangelware wie größere Bild-Dokumentationen.«⁷⁵

Fündig wird man jedoch in den Geschichtswissenschaften sowie der (jüngerer) Journalismus- und Visuellen Kommunikationsforschung.⁷⁶ Insbesondere der Historiker und Sozialwissenschaftler GERHARD PAUL hat sich intensiv mit Kriegsbildern befasst. In seiner Publikation »Bilder des Krieges – Krieg der Bilder«⁷⁷ behandelt er die Geschichte der Visualisierung der kriegerischen Auseinandersetzungen vom Beginn der Moderne bis in die Gegenwart.⁷⁸ PAUL zufolge entziehen sich sowohl die Kriege der Vergangenheit wie jene der Gegenwart letztlich der bildlichen Repräsentation und zwar hinsichtlich ihres Mangels, diesen in all seiner Fülle, Formen und Grausamkeiten überhaupt abbilden zu können. Sie sind damit Reduktionen und Transformationen einer Realität die auf Grund ihrer Komplexität eine umfassende Darstellung unmöglich macht.⁷⁹

»Bereits eine Produktanalyse der visuellen Kriegsberichterstattung macht deutlich, dass die technisch wie die elektronisch erzeugten äußeren Bilder des Krieges bis auf wenige Ausnahmen nichts anderes als der Versuch sind, den Krieg zu humanisieren und den Kriegstod wenn nicht ganz zu verdämmen, so ihn doch zu ästhetisieren bzw. zu entkörperlichen. Die modernen Bildmedien Fotografie, Film und Fernsehen – so eine zentrale These dieses Buches – versuchten das katastrophisch antizivilisatorische Ereignis des Krieges zu einem zivilisatorischen Akt umzuformen, ihm eine Ordnungsstruktur zu verpassen, die dieser per se nicht besitzt. Auf diese Weise trugen und tragen die medial generierten Bilder des Krieges zur immer wieder neuen Illusion seiner Plan- und Kalkulierbarkeit bei.«⁸⁰

Visuelle Kommunikate des Krieges sind für ihn keine Abbildungen sondern Interpretationen, welche in einem historischen und kulturellen Kontext entstehen und

74 Vgl. PAUL, 2004; LÖFFELHOLZ, 2004b; MÜLLER, 2003.

75 PAUL, 2004, S. 19.

76 Vgl. KNIEPER/MÜLLER, 2001; PAUL, 2004; PAUL, 2005a; PAUL, 2007; SCHNEIDER, 1999; PERLMUTTER, 1998; PERLMUTTER, 1999; GRIFFIN, 1999; GRIFFIN, 2004; GRITTMANN/AMMANN, 2008; BEUTHNER et al., 2003; BROTHERS, 1997b; ZELIZER, 2004.

77 PAUL, 2004.

78 Vgl. PAUL, 2004.

79 Vgl. PAUL, 2004.

80 PAUL, 2004, S. 13.

eben diesen wiederum prägen.⁸¹ PAUL geht dabei davon aus, dass Bilder generell unsere Wahrnehmung und Erinnerung formen. Für Menschen ohne eigene Kriegserfahrung ist damit das medial vermittelte Bild vom Krieg die Grundlage für ihre Vorstellung davon, was Krieg ist.⁸² Generell spricht er dabei den Bildern des Krieges eine gewisse dokumentarische Leistung nicht ab, noch würde er sich grundsätzlich gegen eine Bebilderung des Krieges aussprechen. Wichtig ist ihm dabei im Wesentlichen der reflektierte Umgang mit den visuellen Kommunikanten des Krieges. Dabei geht es ihm nicht nur um die Reflektion der Konstruktionen einer vermeintlichen Kriegsrealität sondern auch um deren Instrumentalisierung.⁸³

»Der Eingriff der Medien in die außermediale Realität des Krieges hat diesen zunehmend als visuellen Kampfplatz konstituiert, wodurch dieser wiederum für die mediale Darstellung hin inszeniert wurde. Vorläufiger Endpunkt dieser Entwicklung ist die Herausbildung einer immer bedeutsamer werdenden, in den Zivilgesellschaften des Westens mitunter Krieg entscheidenden ›vierten Front‹. Kriege werden heute für und in den Medien geführt.«⁸⁴

Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Krieg und Medien führt er darüber hinaus an, dass diese bereits von Beginn an in einem sich wechselseitig bedingenden Verhältnis stehen. »Der Krieg brachte bestimmte Formen der Kriegsberichterstattung hervor, begründete die Profession des Bildberichterstatters, begünstigte den Aufstieg der illustrierten Massenpresse und beförderte eine bestimmte Weise des Sehens auf kriegerische Gewalt. Die Medien demgegenüber verpassten dem Krieg ein Image oder, wie es Siegfried Kracauer formulierte, ein ›Photographiergesicht‹, das den Schrecken mitunter dramatisierte, meistens jedoch entdramatisierte, ihn in jedem Fall aber in den Alltag der Zivilgesellschaften einfügte.«⁸⁵

Seine Analyse der Bilder des Krieges erbrachte weiterhin zwei sich auf den ersten Blick widersprechende Erkenntnisse. Zum einen stellt PAUL fest, dass jeder Krieg seine eigene »unverwechselbare visuelle Individualität«⁸⁶ ausprägt. Sowohl kulturell-historische Aspekte, politische Intentionen als auch technologische Entwicklungen spielen hinsichtlich der »ästhetischen Kennung«⁸⁷ eines Krieges eine wesentliche Rolle.

81 Siehe hierzu auch ZELIZER, 2004.

82 Vgl. ZELIZER, 2004; Siehe dazu auch [Kapitel IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion](#) (S. 51).

83 Vgl. PAUL, 2004.

84 PAUL, 2004, S. 471.

85 PAUL, 2004, S. 471.

86 PAUL, 2004, S. 14.

87 PAUL, 2004, S. 14.

Gleichzeitig erkennt PAUL jedoch auch wiederkehrende, z.T. überzeitliche und interkulturelle ikonographische Deutungs- und Überschneidungsmuster.⁸⁸ Er identifiziert in der Kriegsfotografie, im non-fiktionalen Kriegsfilm sowie im Fernsehen fünf Modellierungstypen welche sich auf die inhaltliche und/oder die ästhetischer Ebene beziehen.

1. Modellierung des Krieges als saubere, hygienische und aseptische Angelegenheit in Bildern des aufgeräumten Schlachtfeldes.
2. Caritas-Modellierung: Darstellungen der Umsorgung von Soldaten, Verwundeten und Kriegsgefangenen im Kontext des militärischen Versorgungs-, Sanitär- und Kriegsgefangenenwesens.
3. Entdramatisierung durch Ästhetisierung und Romantisierung in der Malerei und frühen Fotografie; seit dem 20. Jahrhundert wird dieses Darstellungsmuster durch Bilder repräsentiert, die den Krieg als »Verlängerung bzw. temporäre Unterbrechung kollektiver industrieller Arbeit oder allgemein als moderner Job in Bildern des professionellen Umgangs mit der Waffe, angespannter Konzentration oder gemeinschaftlich verbrachter Kampfpausen«⁸⁹ zeigen.
4. Entertainisierung des Krieges als Sport, Event und Reise.
5. Kulturelle Überwölbung des Krieges durch Bilder, die die kulturellen Tätigkeiten der Soldaten während des Krieges präsentieren: der Soldat als Zeitungsleser, als Briefeschreiber, als Klavierspieler etc.⁹⁰

Nach PAUL bewirken diese Muster eine normalisierte und entdramatisierte Darstellung des Krieges. Die Verwendung entsprechender stereotyper ikonographischer Bildfloskeln stellt für ihn eine Eingrenzung und Verzerrung des »komplex-chaotischen Realereignisses Krieg«⁹¹ dar.

»Diese Transformationen und Modellierungen geschahen teils unbewusst, indem Fotografen und Kameramänner unreflektiert ästhetische Vorgaben der künstlerischen Darstellung von Krieg und Gewalt reproduzierten, mit denen sie selbst sozialisiert worden waren, teils bewusst durch Inszenierungen für Fotoapparat und Filmkamera.«⁹² Diese Darstellungstypen bzw. -muster wurden in der Geschichte der Visualisierung des Krieges aber immer auch von Zeit zu Zeit durchbrochen. So verweist PAUL in

88 Vgl. PAUL, 2004, S. 471.

89 PAUL, 2004, S. 472.

90 PAUL, 2004, S. 472.

91 Vgl. PAUL, 2004, S. 742.

92 PAUL, 2004, S. 473.

diesem Kontext auf die Bilder von JAMES ROBERTSON aus dem Krim-Krieg und die Fotografien von MATHEW B. BRADY und TIMOTHY O'SULLIVAN aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg.⁹³ Insbesondere zu propagandistischen Zwecken kommt es während eines Krieges oftmals dann zur Veröffentlichung von Gräueltaten, wenn sie der Diskreditierung des Gegners dienen. In den Bereich der aufklärerisch intendierten und die mediale Normalisierung des Krieges entgegenwirkende Berichterstattung, stellt PAUL insbesondere die fotografischen Ikonen der zweiten Phase des Vietnamkrieges. Auch im Anschluss eines Krieges kommt es aus unterschiedlichen Gründen oftmals zur Veröffentlichung von Schreckensbildern in den Nachkriegsgesellschaften. Die Bedeutung des Durchbrechens der dominanten Darstellungsmuster des Krieges stellt PAUL abschließend wie folgt dar:

»Diese Bilder, so unterschiedlich motiviert sie alle sind und so verstellt ihr Blick auf die kriegerische Gewalt auch immer ist, haben die Erinnerung an den Schrecken des Krieges – wie schwach auch immer – wach gehalten. Der Schatten der Gewalt, die authentische Spur des Realen schimmert in ihnen weiterhin durch. Sie bleiben damit ein Stachel im kollektiven Bewusstsein und in der kollektiven Erinnerung, die sich der vollendeten Anästhetisierung sperren.«⁹⁴

Zunächst ungeachtet der spezifischen Darstellungsweisen und Funktionen von Kriegsbildern, kommen MARION G. MÜLLER und THOMAS KNIEPER zu der Erkenntnis, dass nur Kriege, die massenmediale Bildzeugnisse hinterlassen im Gedächtnis haften bleiben.⁹⁵ Wie auch PAUL kommen sie zu dem Ergebnis, dass die visuellen Kommunikate dabei unterschiedliche Effekte erzielen können. »Bilder können also distanzieren und entfremden, sie können aber auch umgekehrt Nähe und Solidarität signalisieren. In jedem Fall machen Bilddokumente auf Kriege aufmerksam. Kriege ohne Bilder existieren in der öffentlichen Wahrnehmung nicht.«⁹⁶

Neben der Bedeutung von Bildern für die aktuelle Berichterstattung und die öffentliche Wahrnehmung eines Krieges, wird im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion, insbesondere auch auf die Ikonen der Kriegsfotografie verwiesen.⁹⁷ Während für erstere eine oftmals unüberschaubare Vielfalt von Bildern kennzeichnend ist⁹⁸ so

93 PAUL, 2004.

94 PAUL, 2004, S. 483.

95 Vgl. MÜLLER/KNIEPER, 2005.

96 MÜLLER/KNIEPER, 2005, S. 20.

97 Vgl. FAHLENBACH KATRIN/REINHOLD VIEHOFF, 2005; PAUL, 2004; PAUL, 2005a; GRITTMANN/AMMANN, 2008.

98 Mit Ausnahme jener Kriege bei denen die Bildkommunikation stark begrenzt und zensiert wurde wie bspw. während des Falklandkriegs.

handelt es sich bei letzteren um eine geringe Anzahl oder auch um Einzelbilder. Sie haben eine Bedeutung über die aktuelle Berichterstattung hinaus und fungieren als verdichtete, symbolische, visuelle Repräsentanten eines Krieges.⁹⁹ Damit prägen sie das visuelle kollektive Gedächtnis einer oder mehrere Gesellschaften und Generationen.¹⁰⁰ Meist handelt es sich bei diesen Ikonen um Einzel- bzw. Standbilder und in der Mehrzahl konkret um Fotografien. Die Analysen in diesem Bereich befassen sich im Wesentlichen mit der Frage was ein ikonisches Bild ausmacht und wie eine Fotografie überhaupt zu einer Ikone wird. Dabei werden zum einen bildimmanente Aspekte untersucht und zum anderen werden die Wege und Strukturen bzw. der Prozess rekonstruiert sowie analysiert, den das Bild nach seiner Veröffentlichung durchläuft.¹⁰¹

Neben eher historisch orientierten Untersuchungen¹⁰² und Analysen zur Ikonenbildung in der Kriegsfotografie finden sich weiterhin Studien, welche sich speziell mit der Bildberichterstattung einzelner bzw. mehrerer ausgewählter Kriege und Krisen befassen, so etwa zum zweiten Weltkrieg, dem Vietnamkrieg, den Irakkriegen von 1991 und 2003 etc. Hierbei handelt es sich oftmals um inhaltsanalytische Untersuchungen, ausgewählte Einzelbildanalysen oder auch um Vergleiche zwischen verschiedenen Kriegen/Krisen und ihrer Darstellung im jeweiligen historischen, journalistischen und/oder gesellschaftlichen bzw. kulturellen Kontext(en).¹⁰³

Die Produzierenden

Mit den Produzierenden selbst befasst sich bisher nur ein kleiner Teil der vorliegenden Untersuchungen. Das Handbuch »Krieg- und Krisenberichterstattung« von LÖFFELHOLZ, TRIPPE und HOFFMANN lässt sowohl Wissenschaftler als auch Journalisten zu Wort kommen und gibt einen Einblick in die Arbeitsweisen, Routinen

99 Eine ausführliche Definition findet sich unter anderem bei GRITTMANN / AMMANN, 2008.

100 Vgl. GRITTMANN / AMMANN, 2008; FAHLENBACH KATHRIN / REINHOLD VIEHOFF, 2005; PAUL, 2004.

101 Vgl. unter anderem PERLMUTTER, 1998; GRITTMANN, 2001; GRITTMANN / AMMANN, 2008; FAHLENBACH / VIEHOFF REINHOLD, 2001; GRIFFIN, 1999.

102 Vgl. unter anderem WILKE, 2005; SCHNEIDER, 1999; PAUL, 2004; WERNER, 2005; PERLMUTTER, 1999; GRIFFIN, 1999; DANIEL, 2006; KELLER, 2002.

103 Siehe dazu unter anderem SPINDLER, 2001; BROTHERS, 1997a; PAUL, 2005a; PAUL, 2007; PAUL, 2005b; PAUL, 2006; ZELIZER, 1999; GRIFFIN, 2004; KLEINSTEUBER, 2003; KUNTZE, 2003; BEUTHNER et al., 2003; EISERMANN, 2000; HOLZER, 2003.

und Besonderheiten dieses Bereichs.¹⁰⁴ Diese Zusammenstellung ist allerdings weniger als wissenschaftliche Reflexion und Analyse zur Kriegs- und Krisenberichterstattung gedacht sondern eher als ein als Handbuch für die (journalistische) Ausbildung und Praxis konzipiert.¹⁰⁵

Mit Kriegskorrespondenten als Deutungsinstanzen der Mediengesellschaft befassen sich die Beiträge des Sammelbandes herausgegeben von BARBARA KORTE und HORST TONN.¹⁰⁶ Im Wesentlichen wird hier der Korrespondent oder die Korrespondentin generell betrachtet – eine gesonderte Betrachtung verschiedener Tätigkeitsfelder findet sich nicht. Ist dies doch der Fall, werden in der Regel entweder schreibende Journalisten und Journalistinnen oder Fernsehkorrespondenten und -korrespondentinnen in den Blick genommen. Fotografen und Fotografinnen stellen nicht nur in diesem Band sondern generell eine wenig bis kaum beachtete Gruppe dar. Lediglich in der Traumaforschung wurden Kriegs- und Krisenfotografen als besondere Risikogruppe identifiziert und thematisiert.¹⁰⁷

Auch wenn das Konzept des *Embeddings* kein grundlegend neues Phänomen darstellt,¹⁰⁸ haben sich einige Studien, insbesondere mit Bezug auf den Irakkrieg 2003, verstärkt mit seinem Einfluss auf Kriegsberichtersteller befasst. Während dabei zum einen das Konzept einer mehr oder weniger kritischen Reflektion unterzogen wird, werden zum anderen die Berichterstattenden selbst in den Blick genommen. Der Fokus liegt dabei auf der Analyse von Selbsteinschätzungen und -aussagen der Journalisten hinsichtlich ihrer Erfahrungen mit dem Embedding, welche über Interviews oder Fragebögen erhoben wurden.¹⁰⁹

Dabei zeigt sich unter anderem, dass die angenommenen Wirkungen des Embeddings hinsichtlich der Identifizierung der Journalisten mit den Truppen und einer sich daraus potentiell ergebenden positiven Berichterstattung, maßgeblich

104 Vgl. LÖFFELHOLZ, 2004b.

105 Vgl. LÖFFELHOLZ et al., 2004; ebenso verhält es sich mit der Publikation »Journalists Under Fire. Information War and Journalistic Practises.« von HOWARD TUMBER und FRANK WEBSTER 2006.

106 Vgl. KORTE/TONN, 2007b.

107 Vgl. FEINSTEIN, 2006; FEINSTEIN / GHAFAR, 2005; FEINSTEIN et al., 2002; NEWMAN et al., 2003; siehe dazu auch die Ausführungen im [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3 Der Fall Joshua Fisher \(S. 165\)](#).

108 Vgl. PAUL/KIM, 2004.

109 Vgl. DIETRICH, 2007; MANGOLD/ULTZSCH, 2004; TUMBER/PALMER, 2004; KRYSZONS, 2007; LEWIS et al., 2004 .

von subjektiven Prädispositionen abzuhängen scheint.¹¹⁰ Um tatsächliche Aussagen über die stattgefundenene Berichterstattung machen zu können, wäre eine Analyse der Produkte im Vergleich zu den Aussagen der Journalisten durch zu führen. Dies ist bisher jedoch nicht realisiert worden. Weiterhin werden in den bereits vorliegenden Untersuchungen Journalisten mit verschiedenen Tätigkeitsbereichen und aus verschiedenen Kontexten einbezogen, im Hinblick auf die Darstellung der Ergebnisse werden jedoch keine Differenzierungen diesbezüglich vorgenommen. Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang bestünde dabei darin, ob und inwiefern strukturelle und individuelle Unterschiede oder Gemeinsamkeiten in der Beeinflussung der Produktion und des Produkts hinsichtlich verschiedener Tätigkeitsfelder bestehen und welche Rolle die ausgeübte Tätigkeit dabei spielt.

Es lässt sich im Hinblick auf die bisherige Forschung zur Kriegs- und Krisenberichterstattung generell und der Kriegs- und Krisenfotografie speziell festhalten, dass sowohl strukturelle als auch individuelle Faktoren im Produktionsprozess eine bedeutende Rolle spielen. Dabei scheint die individuelle Seite noch weitestgehend unergründet, findet jedoch zunehmend Beachtung. KORTE und TONN stellen im Rahmen ihrer Ausführung fest: »Bei aller struktureller Determiniertheit agieren Kriegskorrespondenten aber auch als Subjekte, die über Handlungs- und Gestaltungsräume verfügen. Dabei sind sie geleitet durch politisch-ideologische Voreinstellungen, ethisch-moralische Grundhaltungen, professionelle Normen und Bilder von ihrem Berufsstand.«¹¹¹ Insbesondere für das Feld der Kriegs- und Krisenfotografie fehlen dazu die empirischen Belege. Weiterhin ist dabei insbesondere die Frage ungeklärt *wie* individuelle und situative Faktoren die Produktion und das Produkt beeinflussen. Dieser Frage nachzugehen ist Ziel der vorliegenden Arbeit.

110 Vgl. MANGOLD/ULTZSCH, 2004; DIETRICH, 2007;.

111 KORTE/TÖNN, 2007a, S. 10; siehe dazu auch PAUL, 2004; ZELIZER, 2004.

B Methoden und Forschungsfragen

1 Forschungskonzeption und Forschungsfragen

1.1 Forschungskonzeption

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, die Einflussfaktoren auf die Produktion visueller Kommunikation im Bereich der Kriegs- und Krisenkommunikation näher zu ergründen. Auch wenn strukturelle Faktoren dabei nicht gänzlich unbeachtet bleiben, liegt der Schwerpunkt auf der Analyse von Subjekteinflüssen. Da es sich insgesamt um die Erforschung eines komplexen Beziehungsgeflechts handelt, ist es notwendig die Untersuchung in mehrer Teilbereiche zu gliedern. Im Folgenden werden die Fragestellungen im Bereich der professionellen Produktion, bezogen auf die jeweiligen Einzelbereiche und im Hinblick auf das Zusammenwirken derselben, dargelegt. Eine analytische Trennung der Ebenen wird zunächst auch im Rahmen der Auswertung beibehalten. Die Fragen zum Zusammenhang bzw. das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen wird im Anschluss der Analyse der Einzelbereiche behandelt.

1.2 Forschungsfragen

Forschungsleitende Frage

- Welche Faktoren beeinflussen in welcher Art und Weise die Produktion visueller Kommunikation im Bereich Kriegs- und Krisen fotografie?

Kernfragen ›Produzierende, Produktionsprozess und Produkt‹

- Wie sehen die Biographie, die Medien- und die Berufsbiographie der Produzierenden aus?
- Welche direkten und indirekten Einflüsse herrschen bei der Produktion vor?
- Welche Sinngehalte bzw. Symbole finden sich in den Kriegs- und Krisen fotografien der Einzelfälle? Wie werden diese fotografisch dargestellt?
- Lassen sich individuelle ästhetische Muster und/ oder thematische Schwerpunkte identifizieren?
- Welchen Weg bzw. durch welche Arbeitsroutinen geht das Produkt?

Kernfragen ›Zusammenhang‹

- Welche Einflüsse haben Subjektfaktoren auf die Produktion und das Produkt?
- Wie gestaltet sich der Rezeptions-Produktions-Kreislauf? Welche Rolle spielen eigene Mediene Erfahrungen und Rezeptionsmuster bei der Medienproduktion?
- Welche Rolle spielen weitere, insbesondere biographische und berufsbiographische Erfahrungen bei der Medienproduktion?
- Welches Verhältnis besteht zwischen der diskursiven und der präsentativen Präsentation der Selbst- und Weltansicht?

Die Ergründung dieser Fragen stellt hohe Ansprüche an die Methoden und macht weiterhin die Kombination verschiedener Verfahren notwendig. Das gewählte Vorgehen sowie die Triangulation werden wir im Folgenden näher erläutern.

1.3 Methoden und Triangulation

Für die Untersuchung der dargelegten Forschungsfragen erweisen sich qualitative Vorgehensweisen als besonders gegenstandsadäquat. Auch im Hinblick auf die Triangulation der Verfahren und die Zusammenführung der Erkenntnisse aus den jeweiligen Analyseebenen ist die Kombination von qualitativen Methoden sinnvoll.

Dabei dient die Triangulation in diesem Vorhaben zum einen zur Anreicherung von Perspektiven und eröffnet zum anderen die Möglichkeit, möglichst viele verschiedene Datensorten zur Untersuchung eines Phänomens zu nutzen.¹ Die Ergebnisse des erhobenen und ausgewerteten Materials sollen letztlich nicht in Konkurrenz zu einander stehen. Vielmehr müssen »die Erkenntnisse ineinandergreifen und sich gleichwertig ergänzen, aber nicht deckungsgleich sein. Die Bedeutung einer so verstandenen Triangulation von verschiedenen Methoden, empirischen Materialien und Perspektiven gilt als Strategie, um Untersuchungen nicht nur Geltungskraft, sondern auch Breite und Tiefe zu verleihen.«² Im Rahmen unserer Untersuchung bezieht sich die Triangulation sowohl auf die Methoden als auch auf die Datenquellen bzw. das Datenmaterial. Im Folgenden werden wir die von uns angewandten Methoden ausführlich darstellen. Eine Reflexion des Verfahrens insbesondere mit Blick auf die Methodenkombination nehmen wir in [Kapitel VI Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen \(S. 751\)](#) vor.

1 Vgl. BRÜDIGAM, 2003; FLICK, 2008.

2 BRÜDIGAM, 2003, S. 275.

2 Methoden – Erhebung – Auswertung

2.1 Qualitative und interpretative Sozialforschung

»Jede eindeutige und klare Antwort auf die Frage, was man unter qualitativer Sozialforschung versteht, würde die Vielfalt und Unterschiedlichkeit qualitativer Verfahren verfehlen.«³

Diese Aussage von GABRIELE ROSENTHAL macht deutlich, dass die qualitative Sozialforschung nicht nur ein weites sondern auch ein ›buntes‹ Forschungsfeld darstellt.⁴ Der Versuch, es allumfassend und eindeutig zu beschreiben, scheint vor diesem Hintergrund problematisch. Innerhalb der qualitativen Sozialforschung unterscheidet sie zwischen solchen Positionen und Verfahren, die sich eher an einer quantitativen Logik orientierten und jenen, die interpretative und rekonstruktive Verfahren verwenden.⁵ Letztere stehen dabei in der Tradition einer verstehenden Sozialwissenschaft.⁶ Um sich innerhalb der qualitativen Sozialforschung besser abgrenzen und positionieren zu können, verwendet ROSENTHAL als Vertreterin dieser Forschungslogik die Bezeichnung »Interpretative Sozialforschung«⁷. Diese ist gekennzeichnet durch eine Logik des Entdeckens. Damit ist vor allem das Hypothesen und Theorie generierende Vorgehen innerhalb dieser Forschungsrichtung gemeint.⁸ Es geht hierbei vornehmlich um die Entwicklung von Theorien zur Beschreibung und Erklärung ›neuer‹ sozialer und gesellschaftlicher Phänomene.⁹ Trotz der Unterschiede, die sich selbst innerhalb der interpretativen Sozialforschung hinsichtlich der angewandten Methodologien und Methoden finden lassen, gibt es geteilte Grundannahmen.

Alle verbindet die Annahme, »dass Menschen auf der Grundlage ihrer Deutungen der sozialen Wirklichkeit handeln und diese Wirklichkeit nach bestimmten sozialen

3 ROSENTHAL, 2005, S. 13.

4 Siehe dazu auch FLICK, 2006 und KROTZ, 2005.

5 Vgl. ROSENTHAL, 2005.

6 Begründet durch Max Weber (1864 – 1920).

7 ROSENTHAL, 2005, S. S.14; Die Bezeichnung geht zurück auf das interpretative Paradigma (WILSON 1970/1973), welches den Menschen als einen handelnden und erkennenden Organismus betrachtet, der in Interaktion mit anderen soziale Wirklichkeit erzeugt.

8 Zur weiteren Ausdifferenzierung qualitativer und theoriegenerierender Verfahren siehe KROTZ, 2005.

9 Vgl. ROSENTHAL, 2005; KROTZ, 2005.

Regeln immer wieder neu interaktiv handelnd herstellen.«¹⁰ Die Wirklichkeit ist damit eine subjektiv und interaktiv konstruierte und immer auch schon interpretierte Wirklichkeit.¹¹ Ziel qualitativer Sozialforschung ist es, diese aus der Perspektive der Handelnden in der Alltagswelt zu erfassen sowie die komplexen Praktiken und Strukturen sozialen Handelns zu ergründen. Dabei ist insbesondere die Berücksichtigung der entsprechenden Kontexte von Bedeutung. Weiterhin gilt es, durch bestimmte Verfahren implizite Wissensbestände zugänglich zu machen und interaktiv erzeugte Bedeutungen zu analysieren.¹²

Um diese Konstruktionen entschlüsseln zu können, liegen der interpretativen Sozialforschung zwei wesentliche Prinzipien zu Grunde: das *Prinzip der Kommunikation* und das *Prinzip der Offenheit*.¹³ Ersteres fordert die Orientierung am Regelsystem der Alltagskommunikation und letzteres die Gegenstandsorientierung sowie den damit verbundenen Verzicht auf ein hypothesenprüfendes Verfahren.

Das Prinzip der Kommunikation wirkt sich insbesondere auf die Wahl sowie Gestaltung der Erhebungs- und Auswertungsmethoden aus. Tritt man im Rahmen eines Forschungsprozesses in Kontakt mit anderen Menschen so gilt es, die Kommunikationssituation so weit wie möglich entsprechend den Regeln des Alltags zu gestalten. Dabei soll den »Alltagshandelnden«¹⁴ der Raum und die Möglichkeit gegeben werden, ihre Selbstsicht, ihre Perspektive auf die Welt sowie die Forschungssituation auszudrücken. Das kann jedoch nur gelingen, wenn die Erhebungssituation dies ermöglicht und fördert.¹⁵ Hier kommt wiederum das Prinzip der Offenheit zur Geltung, welches die Orientierung am Gegenstand fordert. Bei einem offenen Interview beispielsweise bedeutet dies, »dass es den Befragten ermöglicht wird, entlang ihrer Relevanzen zu einem Thema sprechen oder erzählen zu können, bevor das Gespräch mit den für die ForscherInnen relevanten Fragen gestaltet wird.«¹⁶

10 ROSENTHAL, 2005, S. 39.

11 Als Bezugstheorien lassen sich im Wesentlichen der Symbolische Interaktionismus, die Ethnomethodologie und die Phänomenologie benennen – siehe dazu auch ROSENTHAL, 2005; FLICK, 2006.

12 Vgl. ROSENTHAL, 2005.

13 Vgl. ROSENTHAL, 2005; HOFFMANN-RIEM.

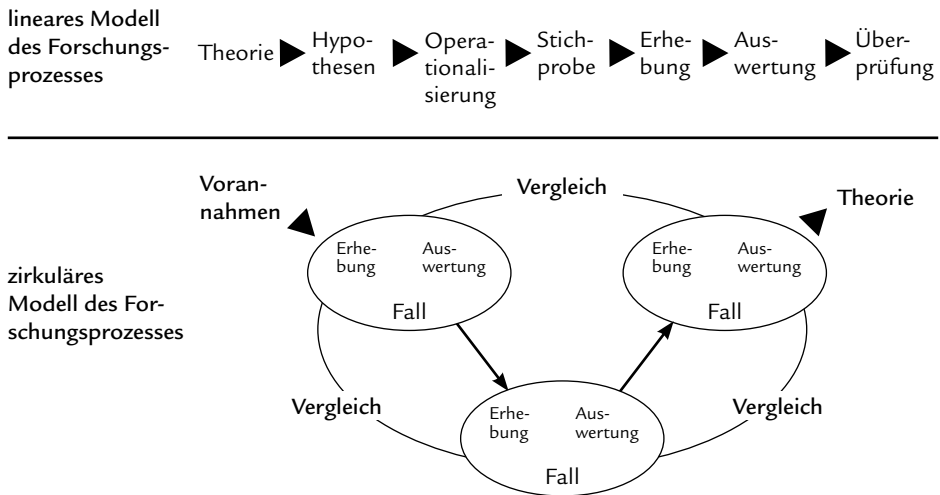
14 Vgl. ROSENTHAL, 2005; Mit der Verwendung dieses Begriffes bezieht sich ROSENTHAL auf ALFRED SCHÜTZ (1932) und die von ihm dargelegte Phänomenologie des Alltags; vgl. ROSENTHAL, 2005, S. 44.

15 Zu den verschiedenen Verfahren qualitativer Forschung siehe FLICK, 2006; ROSENTHAL, 2005; FRIEBERTSHÄUSER / PRENGEL, 2003.

16 ROSENTHAL, 2005, S. 53.

In Hinblick auf unsere Fragestellung erwies sich das narrativ biographische Interview nach ROSENTHAL als gegenstandsadäquat. Auf dieses Verfahren wird daher im [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 Das narrativ biographische Interview \(S. 98\)](#) näher eingegangen.

Das Prinzip der Offenheit wirkt sich auf den gesamten Forschungsprozess und damit entsprechend auch auf die Auswertung aus. Dies bedeutet, dass der Verlauf sowie die Analyse der Daten einen zirkulären Prozess darstellen. Die folgende Grafik von FLICK zeigt das zirkuläre Modell im Vergleich zum linearen Vorgehen der quantitativen Forschung.



Quelle: FLICK, 2006, S. 73.

Im Verlauf eines qualitativen bzw. theoriegenerierenden Forschungsprozesses kommt es immer wieder zur Neustrukturierung und Re-Interpretation des vorhandenen Wissens und der vorliegenden Daten sowie ggf. der Erweiterung und oder Anpassung der Erhebung. Die Analyse und Erhebung der Daten gehen dabei Hand in Hand und sind im Prinzip erst dann abgeschlossen, wenn eine hinreichende Theorie entwickelt werden konnte.¹⁷

¹⁷ Vgl. KROTZ, 2005.

Im Rahmen unserer Forschung haben wir uns im Hinblick auf die Verwendung des narrativ biographischen Interviews nach ROSENTHAL auch für das von ihr entwickelte Auswertungsverfahren, die *rekonstruktive Fallanalyse* entschieden. Dieses wird entsprechend in [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.5 Biographische Fallrekonstruktion \(S. 104\)](#) gesondert ausgeführt. Auf das Verfahren des theoretischen Samplings werden wir im [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 2.2.1 Sampling und theoretische Sättigung \(S. 152\)](#) gesondert eingehen.

Da unser Erkenntnisinteresse insbesondere auch Fragen zu Biographie impliziert, werden wir uns Folgenden mit der biographischen Forschung befassen und anschließend das von uns in diesem Bereich angewandte Erhebungs- und Auswertungsverfahren darlegen.

2.1.1 Biographie und biographische Forschung

2.1.1.1 Biographische Forschung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Biographien und insbesondere Autobiographien reicht weit zurück und hat vielfältige Wurzeln.¹⁸ So stellt WERNER FUCHS-HEINRITZ im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen biographischer Kommunikation fest, dass die Entstehung eines Individualitätsanspruchs und die Durchsetzung des Identitätsgefühls als Ausdruck eines besonderen Lebens im Sozialzusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der modernen bürgerlichen Gesellschaft zusammen hängen.¹⁹

»Das heißt nicht, dass es Autobiographie nicht schon in der Antike gegeben habe, dass selbstbewusste Ich-Erzählungen erst mit der bürgerlichen Lebensweise aufgekomen seien. Aber die Entfaltung der modernen Wirtschafts- und Lebensweise hat die Formen und Inhalte biographischer Reflexion und Kommunikation zu jenem breiten Feld werden lassen, das wir heute kennen.«²⁰

Im Zuge der Aufklärung kam es zu der Befreiung des Menschen aus den Zwängen und Beschränkungen von Schicht und Stand. Idealtypisch sollte die Herkunft nicht

18 Vgl. FUCHS-HEINRITZ, 2005; HIRZINGER, 1991.

19 Vgl. FUCHS-HEINRITZ, 2005.

20 FUCHS-HEINRITZ, 2005, S. 78–79.

mehr bedingen, welche Position man innerhalb einer Gesellschaft einnehmen kann. Es entstand die Vorstellung des bürgerlichen Individuums mit persönlicher Biographie.²¹

Das neuzeitliche Subjekt ist dazu bestimmt, »sich aus der ›selbstverschuldeten Unmündigkeit‹ (Kant) zu befreien und – auch das eine Aufklärungsbotschaft – seinen eigenen authentischen Lebenssinn zu finden, das ›eigene Maß‹ (wie es Herder nennt), das individuell für jeden Menschen existiert.«²²

Nach HEINZ-HERMANN KRÜGER können die Anfänge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Biographien im 18. Jahrhundert festgemacht werden.²³ Als wesentlich an der Begründung der Biographieforschung beteiligt, sieht er dabei die Historiographie, die Literaturwissenschaft, die Philosophie sowie die Pädagogik.²⁴ Auch FUCHS-HEINRITZ verweist auf die mannigfaltigen Wurzeln der biographischen Forschung. Für ihn spielen im Hinblick auf ihre Entwicklung die Sozialwissenschaften und die Psychologie eine bedeutende Rolle.²⁵ In diesem Kontext verweist er allerdings darauf, dass die biographische Forschung in der Geschichte der Sozialwissenschaften »keine Hauptströmung, eher ein verzweigtes Nebensystem«²⁶ darstellt. Als ein bedeutendes und grundlegendes Werk der biographischen Forschung im Rahmen soziologischer Forschung wird die Studie »The Polish Peasant in Europe and America« (1918–1920) von FLORIAN W. ZNANIECKI und WILLIAM I. THOMAS betrachtet.²⁷

Vor allem in den USA im Umkreis der Chicagoer Schule der Soziologie spielten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts biographische Verfahren, Fallanalysen, teilnehmende Beobachtung sowie beschreibende Verfahren eine zunehmende Rolle. Dennoch setzten sich insbesondere in den Sozialwissenschaften und der Psychologie ab etwa den 1930er Jahren zunächst quantitative Verfahren durch. Im Zuge dessen wurde die Entwicklung der biographischen Forschung zurückgedrängt und fand eher geringe Anwendung sowie randständige Beachtung.²⁸

»Erst in den 1960er Jahren gewann in der amerikanischen Soziologie die Kritik an standardisierter, quantifizierender Sozialforschung und vor allem an deren Theorieverständnis (Cicourel 1964; Glaser & Strauss 1967/1998) wieder an Bedeutung, die in den 1970er Jahren in breiterem Maß auch im deutschen Sprachraum

21 Vgl. KEUPP et al., 1999.

22 KEUPP et al., 1999, S. 19.

23 Vgl. KRÜGER, 2003.

24 Vgl. KRÜGER, 2003.

25 Vgl. FUCHS-HEINRITZ, 2005.

26 FUCHS-HEINRITZ, 2005, S. 85.

27 Vgl. FUCHS-HEINRITZ, 2005; HIRZINGER, 1991; FLICK, 2006.

28 Vgl. FLICK, 2006; FUCHS-HEINRITZ, 2005; KROTZ, 2005.

aufgegriffen wurde.«²⁹ Im Zuge dessen kam es auch erneut zu einer Beschäftigung mit biographischer Forschung und Methoden im Rahmen sozialwissenschaftlicher Studien. Insbesondere die Entwicklung des narrativ biographischen Interviews durch FRITZ SCHÜTZE (1977), der objektiven Hermeneutik durch ULRICH OEVERMANN et al. (1979) sowie die biographie-theoretischen Arbeiten von MARTIN KOHLI (1978); haben wesentlich dazu beigetragen.

In diesem Kontext entwickelte sich eine Biographieforschung, welche sich zunächst einmal generell mit den Lebensverläufen von Menschen befasst. Jene hat es sich dabei zur Aufgabe gemacht, das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft zu ergründen. Ein Schwerpunkt ist dabei auf die Erforschung der ›Innenseite des Individuums‹ – dessen subjektive Wahrnehmung und Deutung von Welt – gerichtet. Jedoch besteht in der Subjektperspektive nicht das einzige Interesse im Rahmen biographischer Forschung. Parallel wird versucht, anhand der Lebensgeschichten gesellschaftliche Strukturen zu analysieren bzw. abzuleiten. Grundsätzlich geht man somit davon aus, dass sich Individuum und Gesellschaft immer wechselseitig bedingen – dieses Beziehungsgefüge gilt es zu ergründen.³⁰

Eine weitere Grundlage der Biographieforschung besteht in der Annahme, dass Lebenserfahrungen geteilte Erfahrungen sind.³¹ Somit ist die individuelle Lebensgeschichte immer auch Teil einer kollektiven Geschichte und letztlich sogar der Geschichte der Menschheit insgesamt. Dies beruht auf dem Umstand, dass die Menschen ihre Lebenserfahrungen und damit auch ihre Lebensgeschichten in Interaktion mit anderen erwerben. Beide werden demnach geteilt mit den Menschen, mit denen das Individuum zusammenlebt und für die die gleichen oder ähnliche Eindrücke und Ereignisse in derselben oder ähnlichen Weise bedeutsam sind bzw. sein können. In einer gewissen Hinsicht und mit entsprechender Abstufung teilt ein Mensch seine Erfahrungen mit Menschen aus vielen Gruppen – zunächst mit seinen Angehörigen, dann mit Freunden und Bekannten, mit Kollegen, Nachbarn, den Bewohnern der gleichen Stadt – aber auch mit den Menschen desselben Geschlechts, derselben sozialen Schicht, derselben Generation, desselben Volkes usw.³² Eine Lebensgeschichte entsteht und entwickelt sich im sozialen Raum – innerhalb einer Gesellschaft – wobei zunächst die soziale Welt im Verlauf der Sozialisation

29 FLICK, 2006, S. 21; Zur Entwicklung und Diskussion in den deutschen Sozialwissenschaften siehe FLICK, 2006 und FUCHS-HEINRITZ, 2005.

30 Vgl. FUCHS-HEINRITZ, 2005; FISCHER-ROSENTHAL, 1996; SCHÜTZE, 1983; SCHULZE, 2003.

31 Vgl. SCHULZE, 2003.

32 Vgl. SCHULZE, 2003.

internalisiert wird. Im ersten Schritt prägt somit die Gesellschaft das Individuum, doch durch das Handeln des Individuums innerhalb dieser Gesellschaft beeinflusst dann jenes wieder eben diese. Wir haben es also mit einem dialektischen Verhältnis zwischen den Subjekten und der Gesellschaft zu tun.³³

»Man könnte sagen, in Biographien, und das gilt schon für jede einzelne, spielt sich Gesellschaft ab. Wenn man also etwas über das Funktionieren von Gesellschaft erfahren will, darüber wie Gesellschaft in ihrer Geschichte im Ablauf eines Lebens erlebt wird und wie die Gesellschaft, auch im Handeln von Gesellschaftsmitgliedern modifiziert wird, dann kann man Biographien analysieren.«³⁴

2.1.1.2 *Biographie*

Nach THEODOR SCHULZE versteht man unter dem Begriff Biographie »zunächst einen Text, in dem die Geschichte eines einzelnen menschlichen Lebens erzählt oder beschrieben wird, dann aber auch das Leben selbst, das in diesem Text als eine Geschichte erzählt oder beschrieben wird. Und beides setzt ein Drittes voraus: ein ›biographisches Subjekt«, das Träger oder ›Held‹ dieser Lebensgeschichte ist und das in einer Autobiographie zugleich zu ihrem Erzähler wird.«³⁵

Die Autobiographie ist demnach ein Text, den der Mensch, dessen Leben beschrieben wird selbst erstellt hat. Ist die Lebensgeschichte von einer anderen Person als dem Biographieträger verfasst worden, so handelt es sich entsprechend um eine Biographie. Sowohl bei der Biographie als auch bei der Autobiographie gilt es darüber hinaus zu unterscheiden, ob es sich um eine mündliche Erzählung oder eine schriftliche Darstellung handelt.³⁶

Diese Formen der Lebensgeschichten, vor allem aber die autobiographischen Äußerungen des biographischen Subjekts, z. B. in Form von Interviewaufzeichnungen, Briefen oder Tagebüchern, bilden die Informationsgrundlage der biographischen Forschung. Grundlegend für die Arbeit der Forscher und Forscherinnen ist es, dass das Individuum seine (Lebens-) Geschichten, in welcher Form auch immer, mitteilt. Genau betrachtet handelt es sich dabei sogar um eine alltägliche Angelegenheit. Wir erzählen unsere Geschichten Menschen, die wir neu kennenlernen, Freunden die wir länger nicht gesehen haben, bei Vorstellungsgesprächen und in vielen anderen

33 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

34 FISCHER-ROSENTHAL, 1996, S. 149.

35 SCHULZE, 2003, S. 323.

36 Vgl. SCHULZE, 2003.

Situationen.³⁷ Innerhalb der Biographieforschung geht man daher davon aus, dass wir Menschen uns als ›storied beings‹ begreifen und präsentieren. D. h. wir verstehen uns als Wesen mit einer Geschichte – eine Geschichte, die uns ausmacht, die zeigt wer wir sind. Von besonderer Bedeutung dabei ist, dass wir unsere (Lebens-)Geschichten erst im Prozess des Erzählens generieren. Wir erschaffen uns bzw. unsere Biographie durch das Erzählen persönlicher, individueller Geschichten. Das heißt, »das biographische Subjekt ist nicht direkt, sondern nur in seiner Arbeit und seiner Arbeitsweise fassbar. Es tritt in Erscheinung in seinen Erfahrungen und in den Versuchen, seinen Erfahrungen in lebensgeschichtlichen Äußerungen Ausdruck zu verleihen.«³⁸

2.1.1.3 *Biographische Erzählung und Narrative Identität*

GABRIELE LUCIUS-HOENE und ARNULF DEPPEMANN haben sich insbesondere damit befasst, wie durch Narrationen Identität konstruiert und kommuniziert wird.³⁹ Sie definieren das autobiographische Erzählen als »das Erzählen von Selbsterlebtem, das über die Erzählsituation hinaus biographische Bedeutung hat und in dem die erzählende Person etwas für sie Wichtiges im Hinblick auf sich selbst, ihre Erfahrung und ihre Weltsicht ausdrückt.«⁴⁰ Ihnen zufolge ist die Kommunikation mit anderen bzw. der Akt des Erzählens eine soziale Leistung, in der sich unsere Identität⁴¹ sowie unser Verhältnis zur Welt vollziehen. Sie machen damit einen wichtigen Teil unseres Selbsterlebens aus und dienen uns darüber hinaus auch zur Fremd- und Selbstversicherung.⁴²

Mit dem Konzept der biographischen Kernnarrationen erklären HEINER KEUPP u. a. die Funktionen des biographischen Erzählens folgendermaßen: »Denn sie (die biographischen Kernnarrationen, Anm. d. A.) bieten Lesarten des eigenen Selbst (›So will ich gesehen werden‹ bzw. ›Ich bin so, weil...‹) und dienen damit der Verständigung mit anderen. Neben dieser interaktiven Funktion haben biographische Kernnarrationen aber auch eine wichtige Rolle für das Subjekt selbst. Während sich im Identitätsgefühl das Vertrauen zu sich selbst ausdrückt, handelt es sich bei den biographischen Kernnarrationen um die Ideologie von sich selbst. Ein Subjekt

37 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

38 SCHULZE, 2003, S. 324.

39 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

40 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 20.

41 Wir legen hier das Identitätskonzept von KEUPP et al., 1999 zu Grunde.

42 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

bündelt seine Geschichte(n) nicht nur für andere, sondern auch für sich selbst. Mit diesen erklärt das Subjekt sich selbst, welche Lesart seiner Identitätsentwicklung die derzeit dominierende ist.«⁴³

Die biographischen Erzählungen basieren dabei auf erlebten und erinnerten Erfahrungen und beinhalten, neben der Darstellung des Geschehenen, auch immer die subjektive Bedeutung für den Erzähler. »So besitzt die persönliche Erfahrungsgeschichte immer auch eine über die Ereignisdarbietung hinausgehende evaluative Komponente oder einen ›Mehrwert‹, sie kann Emotionen, Bedürfnisse, Motive transportieren. Die Geschichte fungiert als Träger einer Botschaft, einer Moral, die dem Plot mit seinem Ergebnis eingeschrieben ist, Werthaltungen und Weltansichten beinhaltet und einen Teil der Erzählwürdigkeit der Geschichte mitträgt.«⁴⁴

Erleben, Erinnern, Erzählen

In diesem Kontext wird deutlich, dass es sich bei der Wiedergabe des Erlebten nicht um eine ›objektive‹ Darstellung von Ereignissen handelt. GABRIELE ROSENTHAL hat sich mit dem Verhältnis zwischen erlebter und erzählter Lebensgeschichte eingehend befasst und in diesem Zusammenhang die Beziehung zwischen dem Erlebnis, der Erinnerung und der Erzählung erörtert.⁴⁵ Demnach bedingen sich in biographischen Erzählungen Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges wechselseitig. Dabei handelt es sich um einen konstruktiven Prozess, dessen Ergebnis in Form einer erzählten Lebensgeschichte in keiner Weise als ein konstantes Objekt betrachtet werden kann.⁴⁶ Sowohl die erlebte als auch die erzählte Lebensgeschichte werden dabei allerdings auch nicht beliebig neu konstruiert.⁴⁷ Das Entstehen einer je spezifischen (narrativen) Gestalt hängt von verschiedenen Faktoren ab.

»Die erzählte Lebensgeschichte konstituiert sich wechselseitig aus dem sich dem Bewußtsein in der Erlebenssituation Darbietenden (Wahrnehmungsnoema) und dem Akt der Wahrnehmung (Noesis), aus den aus dem Gedächtnis vorstellig werdenden und gestalthaft sedimentierten Erlebnissen (Erinnerungsnoemata) und dem Akt der

43 KEUPP et al., 1999, S. 232.

44 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 23.

45 Vgl. ROSENTHAL, 1995.; ROSENTHAL, 2005.

46 Vgl. ROSENTHAL, 1995; LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004; KEUPP et al., 1999.

47 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

Zuwendung in der Gegenwart des Erzählens. Erlebte und erzählte Lebensgeschichte stehen in einem sich wechselseitig konstituierenden Verhältnis.«⁴⁸

Wie wir Ereignisse wahrnehmen ist somit bedingt durch unsere bisherigen (biographischen) Erfahrungen, deren Bedeutung, unsere Selbst- und Weltsicht zum Zeitpunkt des Erlebens sowie die aktuellen Umstände. Bereits der Akt des Erlebens ist insofern ein aktiver, subjektiver, selektiver und interpretativer.⁴⁹ Wenden wir uns nunmehr in der Gegenwart einem Erlebnis in der Vergangenheit zu, dann wird diese Zuwendung bzw. die Erinnerung wiederum von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Bezogen auf die Art und Weise der Narrationen von Erlebnissen, spielt dabei zunächst die Gegenwartsperspektive eine bedeutende Rolle.

»Erzählungen über die Vergangenheit sind an die Gegenwart des Erzählens gebunden. Die gegenwärtige Lebenssituation bestimmt den Rückblick auf die Vergangenheit bzw. erzeugt eine jeweils spezifische erinnerte Vergangenheit.«⁵⁰ Die Bedeutung von Erlebnissen verändert sich durch die Aufschichtung von Erfahrungen im Laufe des Lebens als auch auf Grund der damit verbundenen, sich jeweils verändernden subjektiven Sicht auf das Selbst und die Welt in der Vergangenheit und der Gegenwart.

Versteht man die Herstellung von Identität als einen lebenslangen Prozess und folgt dabei dem Konzept der Patchwork-Identität, wie es von KEUPP u. a. vertreten wird, wird deutlich, dass auch die biographischen Narrationen ständig angepasst werden müssen und damit einem stetigen Wandel unterliegen.⁵¹ Da wir über eine Vielzahl von selbstbezogenen Erinnerungen verfügen, die wesentlich für unser Selbst-, Identitäts-, und Kontinuitätsgefühl sind, bedarf es somit im Hinblick auf den jeweiligen Erzählkontext einer entsprechenden Selektion.⁵² Dabei bestimmt die aktuelle Gegenwartsperspektive in besonderem Maße sowohl die Auswahl an Erinnerungen als auch die Art der Darbietung der Erlebnisse sowie unsere Zuwendung zu ihnen.

»Erzählungen eigenerlebter Erfahrungen verweisen also sowohl auf das heutige Leben mit dieser Vergangenheit als auch auf das damalige Erleben. Ebenso wie sich das Vergangene aus der Gegenwart und der antizipierten Zukunft konstituiert, entsteht die Gegenwart aus dem Vergangenen und dem avisiert Zukünftigen.«⁵³ Darüber

48 ROSENTHAL, 1995, S. 20.

49 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004; Das Konzept der subjektiven Konstruktion und Deutung von Wirklichkeit geht dabei maßgeblich zurück auf den Symbolischen Interaktionismus. Siehe dazu u. a. FLICK, 2006; ROSENTHAL, 2005.

50 ROSENTHAL, 2005, S. 166.

51 Vgl. KEUPP et al., 1999.

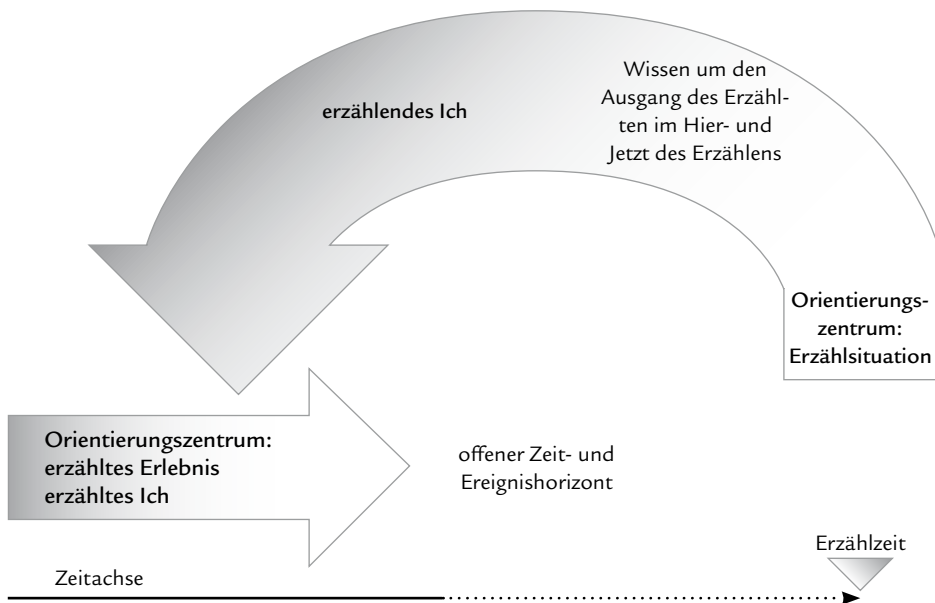
52 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

53 ROSENTHAL, 2005, S. 168; siehe dazu auch LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 31.

hinaus wirkt sich die Versprachlichung der Erinnerungen in der Form, wie sie in der entsprechenden Erzählsituation dargeboten und konnotiert werden, wiederum darauf aus, wie wir sie in Zukunft in unserem Gedächtnis bewahren.⁵⁴

Erzählsituation

Auch LUCIUS-HOEHNE und DEPPEMANN verweisen auf die Dialektik von Erlebtem und Erzähltem. Konstitutiv für die Erzählsituation ist für sie die doppelte Zeitperspektive des Erzählens. Es kommt zu einer »Verdopplung des Ich«,⁵⁵ welches sich aufspaltet in das »erzählende Ich«⁵⁶ und das »erzählte Ich«.⁵⁷



Quelle: LUCIUS-HOENE / DEPPEMANN, 2004, S. 25.

54 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.
55 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 24.
56 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 24.
57 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 24.

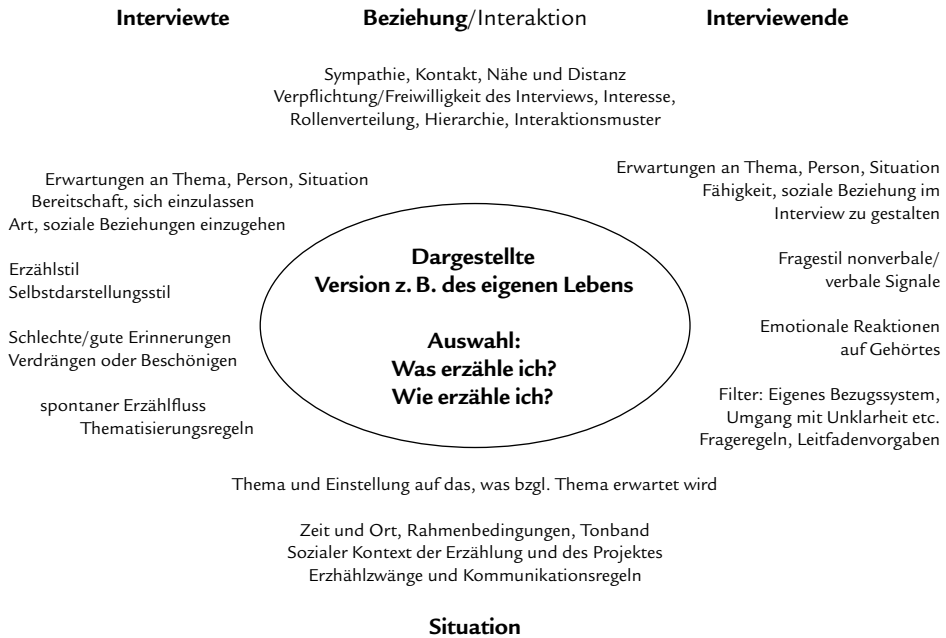
Aus dieser doppelten Zeitperspektive ergeben sich zwei idealtypische Darstellungsmodi des Erzählens: »(...)die Perspektive der *erzählten Zeit* (der Zeit, in der die Geschichte sich abspielte) mit ihrem damaligen Orientierungszentrum und die Perspektive der *Erzählzeit* (die Zeit, in der erzählt wird, Hier und Jetzt des Erzählens) als aktuellem Orientierungszentrum.«⁵⁸

Bei der Erzählung zu einem Ereignis aus der Vergangenheitsperspektive ist die Nähe zum und die Identifikation mit dem damalig erlebenden Ich sehr hoch. Auch wenn aus der Position des vergangenen Ichs erzählt wird, kommt der Erzähler in der Gegenwart immer nur so nah an die jeweilige Situation heran, wie sie »*im erinnernden Nacherleben verfügbar* ist.«⁵⁹ Liegt die Perspektive in der aktuellen Erzählzeit, dann stellt der Erzähler ein Ereignis aus der Position des allwissenden Erzählers dar, der den Verlauf und den Ausgang der Geschichte bereits kennt. Diese Darstellungen sind von einer höheren Distanz gekennzeichnet und der Erzähler kann eine interpretierende, bewertende oder reflektierende Haltung dazu einnehmen und kommunizieren. Bei der Präsentation von Lebensgeschichten finden sich in der Regel beide Darstellungsformen, wobei erstere eher den Sonderfall darstellen und letztere überwiegen.⁶⁰ Der Erzählkontext und die jeweilige Erzählsituation spielen diesbezüglich allerdings ebenfalls eine bedeutende Rolle, denn die Kontexte, in denen biographische Kommunikation im Alltag stattfindet, unterscheiden sich nicht nur untereinander sondern z. B. auch von jenen in einem Forschungszusammenhang. Weiterhin wirken sich die Beziehung und Interaktion der beteiligten Personen wesentlich auf die Narrationen aus. Die folgende Grafik von CORNELIA HELFERICH veranschaulicht die Bedingungsfaktoren für die Produktion einer Version einer Erzählung am Beispiel einer Interviewsituation:

58 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 25.

59 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 25.

60 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004; ROSENTHAL, 1995.



Quelle: HELFFERICH, 2005, S. 52

Die Erzählsituation, die Interaktion sowie der Interviewverlauf hängen auch wesentlich von der jeweiligen Interviewmethode und ihrer Durchführung ab. Im Rahmen unserer Untersuchung haben wir unter anderem die Methode des narrativ biographischen Interviews zur Erhebung eingesetzt. Diese spezielle Interviewtechnik sowie das von uns verwendete Verfahren zur Auswertung der damit gewonnenen Daten wird im Folgenden dargestellt.

2.1.1.4 Das narrativ biographische Interview

Um autobiographische Äußerungen (neben Tagebüchern und Briefen) des biographischen Subjekts gezielt als Informationsquelle für die Biographieforschung nutzbar zu machen, ist eine entsprechende Methode zur Datenerhebung notwendig.

Das *narrative Interview* ist ein Datenerhebungsverfahren der qualitativen Sozialforschung, welches von FRITZ SCHÜTZE Mitte der 1970er Jahre entwickelt wurde und heute in verschiedenen Fachdisziplinen, aber vor allem in der Biographieforschung, seine Anwendung findet. »Das autobiographische narrative Interview

erzeugt Datentexte, welche die Ereignisverstrickungen und die lebensgeschichtliche Erfahrungsaufschichtung des Biographieträgers so lückenlos reproduzieren, wie das im Rahmen systematischer sozialwissenschaftlicher Forschung überhaupt nur möglich ist.«⁶¹

Bei dieser Erhebungsmethode wird das biographische Relevanzsystem des Befragten eruiert und der Forscher erhält einen subjektnahen Einblick in dessen Welterleben. Im Wesentlichen unterscheidet sich diese Interviewtechnik von anderen Verfahren dadurch, dass es keinen standardisierten Fragenkatalog gibt, vielmehr wird der Biograph mit einer relativ allgemein gehaltenen Erzählaufforderung um die Erzählung seiner Lebensgeschichte gebeten. In Form einer Stehgreiferzählung erfolgt daraufhin die Haupterzählung, hier nimmt der Interviewer die Position des aktiven Zuhörers ein, erst wenn der Sprecher deutlich (durch ein entsprechendes Erzählkoda) zu erkennen gibt, dass die Erzählung beendet ist, beginnt die zweite Phase des Interviews, in der der Biographieträger mit Hilfe von erzählgenerierenden Fragen zu weiteren Erzählungen motiviert wird. Besonders zu beachten ist, dass die Regie bei der Gestaltung der Erzählung dem Biographen überlassen ist, denn nur er ist der Experte seiner Lebensgeschichte und setzt demnach die Themen.⁶² Nach SCHÜTZE (1983) ist das Ergebnis dieser Vorgehensweise »ein Erzähltext, der den sozialen Prozeß der Entwicklung und Wandlung einer biographischen Identität kontinuierlich, d. h. ohne exmanente, aus dem Methodenzugriff oder den theoretischen Voraussetzungen des Forschers motivierte Intervention und Ausblendungen, darstellt und expliziert.«⁶³

Die Methode des narrativen Interviews entspricht den allgemeinen für die qualitative Sozialforschung geltenden Prinzipien der Offenheit und der Kommunikation.⁶⁴ Das *Prinzip der Offenheit* bezieht sich auf den Forschungsgegenstand als auch auf den Forschungsprozess. Die befragten Personen und ihre Bedeutungszuweisungen stehen im Mittelpunkt der Forschungsarbeit und strukturieren demnach den Gegenstand und den Prozess. Bei dieser Vorgehensweise wird auf eine hypothesengeleitete Datengenerierung verzichtet.⁶⁵ Das *Prinzip der Kommunikation* wird dadurch erfüllt, dass sich die Form des narrativen Interviews weitestgehend an den Regelsystemen der Alltagskommunikation orientiert. Um die Betrachtung des Subjekts unter künstlichen Laborbedingungen und eine damit einher gehende Verzerrung

61 SCHÜTZE, 1983, S. 285.

62 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

63 SCHÜTZE, 1983, S. 285.

64 Beide Prinzipien wurden von HOFFMANN-RIEM ausführlich diskutiert.

65 Vgl. ROSENTHAL, 1987.

der Daten schon bei der Erhebung zu vermeiden, wird ein möglichst natürlicher Kommunikationsprozess angestrebt.

ROSENTHAL (1995) hat speziell für die Durchführung narrativ biographischer Interviews die folgenden sieben Prinzipien aufgestellt:

1. »Raum zur Gestaltentwicklung,
2. Förderung von Erinnerungsprozessen,
3. Förderung der Verbalisierung heikler Themenbereiche,
4. eine zeitlich und thematisch offene Erzählaufforderung,
5. aufmerksames und aktives Zuhören,
6. sensible und erzählgenerierende Nachfragen,
7. Hilfestellung beim szenischen Erinnern.«⁶⁶

Zunächst muss dem Biographen Raum zur Gestaltentwicklung gegeben werden. Mit einer zeitlich und thematisch offen formulierten Erzählaufforderung (4. zeitlich und thematisch offene Erzählaufforderung) wird ihm der Raum dafür gelassen, seine Lebensgeschichte im Hinblick auf die eigenen Relevanzen zu gestalten. Er selbst entscheidet, welche Bereiche seines Lebens er thematisieren möchte und in welcher Ausführlichkeit er dies tut. Um die Struktur der Darstellung nicht zu beeinflussen und sich nicht die Chance zu verbauen, zu sehen wann und wie der Biograph selbständig Details einführt, unterbricht der Interviewer während der Haupterzählung den Erzähler nicht und stellt keine Detaillierungsfragen. »Die Bedeutung einzelner Episoden einer Lebensgeschichte werden sowohl in ihrem damaligen Erleben wie auch in ihrer heutigen Darbietung erst im Wie ihrer Positionierung innerhalb der biographischen Selbstpräsentation rekonstruierbar. Wie der Autobiograph seine Präsentation gestaltet, worüber er erzählt, was er ausläßt und in welche thematischen Felder er welche biographischen Ereignisse einbettet, gibt uns Aufschluss über die Struktur seiner biographischen Selbstwahrnehmung und die Bedeutung seiner Lebenserfahrungen.«⁶⁷

Der Interviewpartner wird demnach als Experte seines Lebens betrachtet. Damit sich der Biograph bei der Erzählung seiner Lebensgeschichte dem Fluss seiner Erinnerungen überlassen kann, ist es wichtig, dass der Interviewer diese Erinnerungsprozesse fördert (2. Förderung von Erinnerungsprozessen) und nicht unterbricht. Dies gelingt ihm durch aufmerksames und aktives Zuhören. Seinem Gegenüber

⁶⁶ ROSENTHAL, 1987, S. 187.

⁶⁷ ROSENTHAL, 1995, S. 193.

Aufmerksamkeit zu signalisieren, beruht neben parasprachlichen Bekundungen wie ›Hmhm‹ oder ›Aha‹, auf Körperhaltung, Mimik und Blickkontakt. Um dem Erzähler das Gefühl zu geben, angenommen und verstanden zu werden, ist es von besonderer Bedeutung, gesprächshinderliche Signale wie Unverständnis oder Desinteresse zu vermeiden. Das aktive Zuhören hat zum Ziel, den Erzähler in seiner Erzählung zu begleiten und zu unterstützen. In Gesprächspassagen, bei denen es dem Biographen schwer fällt, über bestimmte Erfahrungen zu sprechen, kann der Interviewer, ohne den Erzählfluss dabei zu unterbrechen, durch die knappe Wiedergabe des Gesagten dem Biographen Verständnis vermitteln. »Mit dem ›Verbalisieren von emotionalen Erlebnisinhalten‹ versucht der Zuhörer, auf die Gefühle, die er bei der Erzählung ›heraus hört‹, einzugehen und sie dem Erzähler zurückzuspiegeln.«⁶⁸

Diese Technik wirkt in der Regel gesprächsfördernd und bietet dem Erzähler eine Hilfestellung zum Weitererzählen. Darüber hinaus wird damit, als auch durch die Nähe die sich zwischen Zuhörer und Erzähler im Laufe der Interaktion entwickelt, die Verbalisierung heikler Themenbereiche (3.) ermöglicht. Erst wenn der Biograph signalisiert, dass er mit der Erzählung seiner Lebensgeschichte am Ende ist (z. B. mit den Worten: »So, das war's« oder »Mehr fällt mir nicht ein«) kann der Interviewer Nachfragen zu Themen oder Ereignissen stellen, die unklar sind oder zu denen er noch mehr wissen möchte. Die Entwicklung von sensiblen und erzählgenerierenden Nachfragen (6.) basiert auf den Notizen, die sich der Interviewer während der Haupterzählung gemacht hat. Er hat demnach für den Nachfrageteil einen individuellen, am Einzelfall entworfenen Leitfaden erstellt, anhand dessen er nun den Biographen zu weiteren Erzählungen z. B. über eine bestimmte Lebensphase auffordert. Dabei dienen die Nachfragen dazu, weitere Aussagen zu gewinnen und haben die Funktion, Annahmen die sich während der Haupterzählung entwickelt haben zu überprüfen. Der Interviewer sollte versuchen, diese Phase mit möglichst offenen Fragen zu beginnen und erst nach und nach bestimmte Bereiche zu fokussieren bzw. dem Biographen die Möglichkeit der Fokussierung überlassen. »Entweder fordern wir im narrativen Interview allgemein dazu auf, über eine Lebensphase oder ein bereits erwähntes Erlebnis mehr zu erzählen, oder wir fragen, ob dem Erzähler zu einem bestimmten Thema Situationen einfallen.«⁶⁹

Unter Hilfestellung beim szenischen Erinnern (7.) versteht ROSENTHAL, dass der Zuhörer dem Erzähler dabei hilft, sich in bestimmte Situationen zurück zu versetzen,

68 ROSENTHAL, 1995, S. 201.

69 ROSENTHAL, 1995, S. 205.

um dann die hervorgerufenen Erinnerungen und Empfindungen in Geschichten zu übersetzen. »Vor allem an sinnlichen und leiblichen Erinnerungsfragmenten ansetzend, können wir mit Fragen nach einzelnen Details jene Szenen allmählich ausgestalten, indem wir zunächst den ›äußeren‹ Rahmen – den Ort, das Klima, die Geräusche, die Gerüche, die anwesenden Menschen etc. – wieder in Erinnerung rufen.«⁷⁰

Diese Technik sollte dann eingesetzt werden, wenn der Biograph zuvor ein Mitteilungsbedürfnis signalisiert hat, es ihm aber schwer fällt sich an z. B. traumatische Erlebnisse zu erinnern und diese für sich und für andere nachvollziehbar zu machen und zu erzählen.⁷¹

Ablauf eines biographisch-narrativen Interviews

Bevor das Interview beginnt, ist es notwendig, mit dem Biographen ein Vorgespräch zu führen. Unter anderem wird die Interviewsituation entscheidend davon geprägt sein, wie im Vorfeld verschiedene Aspekte erklärt und abgesprochen wurden. Im Vorgespräch ist es daher von besonderer Bedeutung, dem Interviewpartner das spezifische Interesse am Thema zu erklären. Bei einem narrativen Interview geht es nicht um die Beantwortung vorformulierter Fragen, allerdings erwarten die Interviewpartner in der Regel eine Interviewsituation, die sich anhand eines Fragenkatalogs strukturiert. Es ist daher notwendig ihnen vorab zu erklären, dass ihre persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse im Mittelpunkt stehen und diese vom Interviewer nicht abgefragt werden können, ihnen aber auf jeden Fall der Einstieg in die Erzählphase ermöglicht wird. Weiterhin müssen die äußeren Bedingungen des geplanten Interviews, wie Zeit, Ort, Dauer usw. benannt und abgestimmt werden. Zusätzlich ist es unerlässlich, dass der Interviewer den Biographen darüber aufklärt, dass das gesamte Interview auditiv aufgezeichnet und gegebenenfalls transkribiert wird. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll darauf hinzuweisen, dass alle Daten anonymisiert werden und ein respektvoller Umgang mit dem Interviewmaterial gewährleistet wird. Der eigentliche Interviewablauf ist in drei Phasen gegliedert: die *biographische Haupterzählung*, den *erzählinternen Nachfrageteil* und den *erzählexternen Nachfrageteil*.⁷² Zu Beginn steht die Erzählaufforderung, durch die eine Stehgreiferzählung evoziert wird und die den Hauptteil des Interviews einleitet. Wie bereits bei der Erläuterung der Prinzipien

70 ROSENTHAL, 1995, S. 207.

71 Siehe hierzu auch Rosenthals Ausführungen über die heilende Wirkung biographischen Erzählens ROSENTHAL, 1995, S. 173ff.

72 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

zur Durchführung eines narrativ-biographischen Interviews nach ROSENTHAL (1995) aufgeführt, hat der Interviewer während dieser Phase die Rolle des aktiven und aufmerksamen Zuhörers inne und dem Biographen bleibt die Regie bei der Gestaltung der Erzählung überlassen. Nach SCHÜTZE (1977) wird die Haupterzählung durch drei Erzählpflichten⁷³ gesteuert.

*1. der Gestaltschließungspflicht:*⁷⁴

Dieser Zwang beruht auf der Annahme, dass ein Erzähler, hat er einmal mit der Darstellung einer kognitiven Struktur begonnen, sich gehalten sieht, diese auch abzuschließen. Es geht also um die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Teilelementen durch die ein Gesamtzusammenhang bzw. eine Gesamtgestalt erkennbar wird.

*2. der Kondensierungspflicht:*⁷⁵

In seiner Erzählung konzentriert sich der Biograph auf die Präsentation von Ereignissen und Erfahrungen, die hinsichtlich der von ihm vorgenommenen Bedeutungszuschreibungen innerhalb der zu erzählenden Gesamtgeschichte relevant sind. Er setzt sich dem Zwang aus, die Erzählung so weit zu verdichten, dass sie angesichts der begrenzten Zeit für den Interviewer nachvollziehbar ist.⁷⁶

*3. der Detaillierungspflicht:*⁷⁷

Der Detaillierungspflicht steht dem Kondensierungspflicht entgegen. Der Befragte sieht sich in manchen Situationen (auch aufgrund der mitgedachten Wahrnehmungsperspektive des Interviewers) aufgefordert, Zusatzinformationen in Form von Hintergrunderzählungen einzubringen, um die Erzählung plausibel zu gestalten.

Diese Erzählpflichten beruhen auf der Tatsache, dass der Erzähler seine Geschichte unter begrenzten Bedingungen innerhalb einer spezifischen Situation kommunizieren muss.⁷⁸ Um innerhalb dieses Rahmens und unter den gegebenen Umständen dennoch eine erzählerische Gesamtfigur herstellen zu können, bedarf es der ständigen Auswahl

73 Vgl. SCHÜTZE, 1977.

74 Vgl. SCHÜTZE, 1977.

75 Vgl. SCHÜTZE, 1977.

76 Vgl. GLINKA, 1998; LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

77 Vgl. SCHÜTZE, 1977.

78 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

und Kompromisse. Der Interviewte »muss im Erzählprozess ständig zwischen den Forderungen der Sinnbildung (Gestaltschließungszwang), der Darstellungsökonomie und der Prägnanz seiner Geschichte (Kondensierungszwang) und der Plausibilisierung und Verständigung (Detaillierungszwang) vermitteln.«⁷⁹

Die Haupterzählung wird vom Biographen durch ein Erzählkoda abgeschlossen und es folgt die Nachfragephase.⁸⁰ Die erzählinternen oder auch immanenten Nachfragen beziehen sich auf Themen, die in der Erzählphase vom Erzähler bereits angesprochen wurden und nun weiter ausgeführt bzw. plausibilisiert werden sollen. »Es ist besonders wichtig, daß diese Fragen wirklich narrativ sind.«⁸¹ Mit diesen Nachfragen soll demnach erneut ein Erzählvorgang evoziert werden. Im erzähl-externen Nachfrageteil werden mittels exmanenten Fragen die Bereiche im Leben des Biographen angesprochen, die bisher von ihm noch nicht benannt wurden. An dieser Stelle muss sich der Interviewer nicht mehr nach den Relevanzen des Biographen richten und kann unter anderem auch spezielle Fragen bezüglich des generellen Forschungsinteresses anbringen. Der Biograph hat während des Interviews viele Themen angesprochen und manche Situationen seines Lebens »wiedererlebt«, was ihn vermutlich auch erschöpft haben wird. Es ist daher wichtig, nach Ausschalten des Tonbandes die Interviewsituation ausklingen zu lassen und dem Biographen z. B. mit der Frage »Wie geht es ihnen jetzt?« die Möglichkeit zu geben, zu thematisieren, wie er den Interviewverlauf erlebt hat.

2.1.1.5 Biographische Fallrekonstruktion

Der Auswertung liegt, ebenso wie der Erhebung, das Prinzip der Offenheit zu Grunde. Dem Untersuchungsgegenstand wird somit weder mit vorformulierten Hypothesen noch mit theoretischen Vorstrukturierungen begegnet. Damit soll vermieden werden, dass der Text unter alltagsweltlichen und wissenschaftlichen Relevanz- und Theoriesystemen subsumiert wird. Vielmehr sollen im Prozess der Auswertung die Regeln seiner Strukturiertheit rekonstruiert werden.⁸² Bei einer rekonstruktionslogischen Vorgehensweise wird versucht, anhand der Daten selbst eine Theorie zu generieren.⁸³

79 LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 36.

80 Der Interviewer sollte nach dem Erzählkoda allerdings noch einige Sekunden abwarten, denn es besteht immer die Möglichkeit, dass der Biograph nach einer Pause doch noch weiter fortfährt.

81 SCHÜTZE, 1983, S. 285.

82 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

83 Siehe hierzu auch ausführlich KROTZ, 2005.

Ziel dieses Ansatzes ist es demnach nicht, Hypothesen zu überprüfen, sondern es handelt sich um eine *prozessuale Hypothesengenerierung* auf der Basis der Daten, die im Verlauf der Auswertung entwickelt werden.

Das Prinzip der Sequenzialität besagt, dass »bei der Analyse sowohl der erlebten wie der erzählten Lebensgeschichte dem prozessualen Charakter sozialen Handelns Rechnung getragen«⁸⁴ wird. Ein Interviewtext muss demnach in der gleichen Reihenfolge interpretiert werden, wie er produziert wurde. Bei der sequentiellen Analyse von Interviewtexten werden in einem abduktiven Verfahren Lesarten des Textes erzeugt. Rosenthal fasst das abduktive Verfahren wie folgt zusammen: »1. Von einem empirischen Phänomen ausgehend, wird auf eine allgemeine Regel geschlossen. Dieser Schritt bedeutet das eigentliche abduktive Schließen. Wesentlich dabei ist jedoch, daß nicht nur auf eine Regel oder Lesart geschlossen wird, sondern auf alle zum Zeitpunkt der Auslegung möglichen, das Phänomen erklärenden Lesarten. 2. Aus den formulierten Lesarten werden Folge-Phänomene deduziert, d. h. es wird von der Regel auf weitere, diese Regel bestätigende empirische Fakten geschlossen. 3. Hier folgt der empirische Test im Sinne des induktiven Schließens. Entsprechend der deduzierten Folge-Phänomene wird am konkreten Fall nach entsprechenden Indizien gesucht. Die Lesart die nicht falsifiziert werden kann, die also beim Hypothesentest in Abgrenzung von den unwahrscheinlichen Lesarten übrig bleibt, gilt dann als die wahrscheinlichste.«⁸⁵

Im Sinne des abduktiven Verfahrens nimmt das alltagsweltliche und theoretische Wissen des Forschers bei der rekonstruktiven Analyse einen heuristischen Stellenwert ein. Die Entscheidung, welche der generierten Lesarten letztendlich plausibel sind, richtet sich nach dem Text als oberste Instanz, d. h. alle Hypothesen müssen am Material überprüft werden.

Transkription

Zur Auswertung des Materials ist die Verschriftlichung der Tonbandaufnahmen notwendig, denn dadurch wird eine Textanalyse überhaupt erst möglich. Grundsätzlich wird das gesamte Interview transkribiert, wobei insbesondere auch auf die Darstellung der lautlichen Notation geachtet wird. Alle phonologischen und parasprachlichen Phänomene werden festgehalten und mit Hilfe von Transkriptionszeichen⁸⁶

84 ROSENTHAL, 1995, S. 213.

85 ROSENTHAL, 1995, S. 213.

86 Siehe [Seite 814](#).

wiedergegeben. Der so entstandene Text gibt annähernd authentisch das Interview wieder. Zusätzlich dienen Protokolle, die im Anschluss an die Interviewsituation angefertigt werden dazu, weitere nicht hörbare Informationen für die Auswertung verfügbar zu machen.

Rekonstruktive Fallanalyse

Die Auswertung der von uns geführten Interviews erfolgte hauptsächlich anhand der von ROSENTHAL entwickelten rekonstruktiven Fallanalyse.⁸⁷ Im Folgenden werden an dieser Stelle die grundlegenden methodischen Schritte des Analyseverfahrens nach ROSENTHAL dargelegt. Zur besseren Anbindung an die durchgeführten Fallanalysen wird darüber hinaus im Fall Joshua Fisher jeder Auswertungsschritt exemplarisch dargestellt. Den jeweiligen Phasen werden dabei weiterhin konkrete methodische Implikationen und Ergänzungen bzw. Modifikationen anderer Autoren vorangestellt.⁸⁸

Die Auswertung biographischer Selbstpräsentationen erfolgt in fünf aufeinander folgenden Schritten:

1. Die sequentielle Analyse der biographischen Daten

An dieser Stelle werden alle objektiven Daten, solche die nicht interpretativ erschlossen werden können, ausgewertet. Dabei handelt es sich um institutionelle Daten, wie z. B. Geburtstag, Einschulung, Ausbildungsbeginn und um nicht institutionelle Daten wie z. B. Umzüge und Trennungen, die den historischen und soziopolitischen Hintergrund der Biographie aufzeigen. Diese Daten werden anhand ihrer zeitlichen Abfolge, ohne Berücksichtigung des Folgedatums und der gesamten Lebensgeschichte, analysiert. »Der Kontext für ein Ereignis, mit dem der Autobiograph konfrontiert war, wird rekonstruiert, und die Handlungsprobleme, die daraus resultieren, sowie die Alternativen, die ihm in der Situation zur Verfügung standen, werden gedankenexperimentell entworfen.«⁸⁹ Im Folgenden werden Prognosen darüber entworfen, wie der weitere Verlauf der Lebensgeschichte aussehen könnte. Diese werden

87 Vgl. ROSENTHAL, 1987; ROSENTHAL, 1995; ROSENTHAL, 2005, Die Vorgehensweise von GABRIELE ROSENTHAL stellt im Grunde eine Verbindung verschiedener Methoden dar und beruht im Wesentlichen auf der Objektiven Hermeneutik von ULRICH OEVERMANN u. a. (OEVERMANN, 1979; OEVERMANN, 1980), der Erzählanalyse von FRITZ SCHÜTZE (SCHÜTZE, 1976; SCHÜTZE, 1983; SCHÜTZE, 1984) und der thematischen Feldanalyse von WOLFRAM FISCHER (FISCHER, 1978 – siehe dazu auch ausführlich ROSENTHAL, 1987).

88 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3 *Der Fall Joshua Fisher* (S. 165).

89 ROSENTHAL, 1995, S. 216.

in einem nächsten Schritt mit dem Folgedatum konfrontiert, was letztendlich zum Ausschluss oder zur Bestätigung der jeweiligen Hypothesen führt. Am Ende der Analyse bleiben eine oder mehrere Strukturhypothesen als wahrscheinlich übrig, die als spezifische Fragen mit in die weitere Auslegung des Einzelfalls übernommen werden. »Dieser Schritt dient zur Vorbereitung der Rekonstruktion der Fallgeschichte, bei der unsere Analyse kontrastiert wird mit den Erzählungen des Autobiographen zu den einzelnen biographischen ›Daten‹. Außerdem liefert er uns eine Kontrastfolie für die Text- und thematische Feldanalyse, bei der wir dann sehen können, welche biographischen Daten von den AutobiographInnen erzählerisch ausgebaut und in welcher Reihenfolge präsentiert werden.«⁹⁰

2. Die Text- und thematische Feldanalyse

Zur Vorbereitung dieses Auswertungsschritts wird der Interviewtext sequenziert. Die Sequenzierung orientiert sich an formalen Kriterien wie Redewechsel zwischen Biograph und Interviewer, Wechsel der Textsorte (Argumentation, Beschreibung oder Erzählung und deren Unterkategorien) und dem thematischen Wechsel.⁹¹ Bei der Text- und thematischen Feldanalyse wird die Präsentation der Lebensgeschichte im Hinblick auf Darstellung und Struktur untersucht. Ziel der Analyse ist es, die Mechanismen herauszukristallisieren, durch welche die Auswahl der temporalen und thematischen Verknüpfungen der jeweiligen Geschichten der Selbstpräsentation gesteuert wird. Es geht nicht darum zu rekonstruieren, ›was‹ der Biograph damals erlebt hat, sondern wie sich die heutige Perspektive auf die Erlebnisse gestaltet. Man geht dabei davon aus, dass die erzählte Lebensgeschichte unter einer bestimmten Sinnordnung des Biographen erfolgt. Allerdings soll nicht ausschließlich der subjektive Sinn rekonstruiert werden. »Rekonstruiert werden soll vielmehr die sich im Akt der Zuwendung darbietende Gesamtgestalt der Biographie, die interaktiv konstituierte Bedeutung der Erfahrungen und Handlungen der Subjekte, die sich zum Teil ihren Intentionen entzieht. Wir wollen also nicht nur analysieren, wie die Biographen die soziale Welt erleben, sondern ebenso, wie die soziale Welt ihr Erleben konstituiert.«⁹²

Bei diesem Analyseschritt geht es darum, die latent wirkenden Steuerungsmechanismen herauszufinden. Zu den Sequenzen werden nun, dem Aufbau des Textes entsprechend, wieder gedankenexperimentell verschiedene Lesarten und Folgehypothesen

90 ROSENTHAL, 1995, S. 21.

91 Siehe hierzu die ausführliche Darstellung der »Kategorien für die Sequenzierung« bei ROSENTHAL, 1995, S. 240–241.

92 ROSENTHAL, 1995, S. 218.

aufgestellt. Durch die Konfrontation mit der jeweils folgenden Sequenz werden die Hypothesen entweder bestätigt oder müssen verworfen werden. Im Verlauf der Analyse wird deutlich: »a) welche Themen nicht thematisiert werden, obwohl sie ko-präsent sind – und zwar unabhängig von den Selbstdeutungen der Autobiographen, und b) wie der Autobiograph seine Erlebnisse systematisch nur in spezifische Felder einbettet und mögliche andere den Erlebnissen inhärente Rahmungen vermeidet.«⁹³

3. *Die Rekonstruktion der Fallgeschichte*

Im vorhergegangenen Auswertungsschritt wurden die Gegenwärtsperspektive des Biographen und die Funktion der Erzählungen für die Präsentation der Lebensgeschichte untersucht. Bei der Rekonstruktion der Fallgeschichte müssen wir uns regelrecht in die Vergangenheit begeben, um die damalige Perspektive des Biographen und die Bedeutung der einzelnen Erlebnisse und Erfahrungen zu verstehen und nachzuzeichnen. Ziel ist es, die Gestalt der erlebten Lebensgeschichte zu entschlüsseln. An dieser Stelle werden alle biographischen Daten und Erlebnisse in ihrer chronologischen Abfolge rekonstruiert. »Hier geht es um die Rekonstruktion der funktionalen Bedeutsamkeit eines biographischen Erlebnisses für die Gesamtgestalt der erlebten Lebensgeschichte und um die konsequente Vermeidung einer Atomisierung einzelner biographischer Erlebnisse. (...) Wir versuchen also, den Gestaltungsprozeß sowohl der erzählten als auch der erlebten Lebensgeschichte nachzuzeichnen, ohne dabei deren wechselseitige Durchdringung aus den Augen zu verlieren. In getrennten Auswertungsschritten wird lediglich die eine oder die andere Seite stärker fokussiert.«⁹⁴

4. *Die Feinanalyse*

Die aus den bisherigen Analyseschritten gewonnen Hypothesen werden anhand der Feinanalyse überprüft. Darüber hinaus dient sie der Entdeckung bisher ungeklärter Mechanismen und Regeln der Fallstruktur. Zur Überprüfung der Hypothesen werden Textstellen ausgewählt, die auf Grund ihres Inhalts als geeignet erscheinen oder solche, deren Bedeutung bisher nicht entschlüsselt werden konnte. Die einzelnen Sinneinheiten werden sequentiell, entsprechend ihrer Abfolge, unabhängig von den bereits im Vorfeld gewonnen Interpretationen und dem biographischen Verlauf, ausgelegt. Von Sequenz zu Sequenz – bzw. von Sinneinheit zu Sinneinheit – fortschreitend, entfaltet sich immer mehr der innere Kontext im Verwendungszusammenhang.⁹⁵

93 ROSENTHAL, 1995, S. 219.

94 ROSENTHAL, 1995, S. 221.

95 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

5. *Die Kontrastierung von erzählter und erlebter Lebensgeschichte*

In diesem letzten Auswertungsschritt der hermeneutischen Fallrekonstruktion erhält man »Aufschluß über die Mechanismen des Vorstelligwerdens und der Auswahl von Erlebnissen aus dem Gedächtnis und über deren jeweilige Darbietung, über die Unterschiede zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsperspektive und über die damit verbundene Differenz in der Temporalität von erzählter und erlebter Lebensgeschichte.«⁹⁶

Bei der Kontrastierung geht es darum zu ergründen, welche Funktion die Art der Präsentation für den Biographen hat und welche lebensgeschichtlichen Erfahrungen zu dieser Darstellung geführt haben.

2.2 Medien-Biographieanalyse

2.2.1 Einleitung

Im Zuge der zunehmenden Medienkommunikation, des Ausbaus von Kommunikations- und Informationstechnologien und der damit verbundenen medialen Durchdringung des Alltags hielt die biographische Untersuchungsperspektive zu Beginn der 1980er Jahre Einzug in die qualitative Medien- und Kommunikationsforschung.⁹⁷ Dieser relativ neuen Perspektive liegen nach KLAUS NEUMANN-BRAUN und SILVIA SCHNEIDER die folgenden beiden Fragenkomplexe zu Grunde:

»1. Wie greifen Mediengeschichten und Lebensgeschichten ineinander? Welche Spuren hinterlassen Medieninhalte, Medienereignisse oder auch Veränderungen auf dem Medienmarkt in Lebensgeschichten?

2. Welche Bedeutung hat der Mediengebrauch für ein Individuum im Rahmen der Lebensbewältigung? Welcher Stellenwert ist den Medien zuzusprechen bei den Prozessen der Bildung und Bewahrung von Identität, d. h. auch: bei der Konstruktion von Biographien?«⁹⁸

96 ROSENTHAL, 1995, S. 225.

97 Vgl. SANDER/LANGE, 2005.

98 NEUMANN-BRAUN/SCHNEIDER, 1993, S. 194.

Eine Übersicht über entsprechende Forschungsprojekte und -konzepte findet sich z. B. bei STEFAN AUFENANGER,⁹⁹ MARIA HIRZINGER,¹⁰⁰ CHARLTON / NEUMANN-BRAUN¹⁰¹ und SANDER / LANGE.¹⁰² MICHAEL CHARLTON und KLAUS NEUMANN-BRAUN sehen die Relevanz eines biographischen Vorgehens in der Medienforschung als weitgehend anerkannt,¹⁰³ obwohl dieses Vorgehen in der Medienforschung insgesamt keine hervorgehobene Rolle spielt.¹⁰⁴ In den letzten Jahren ist allerdings ein Rückgang der Verwendung des biographischen Ansatzes in der Medienforschung zu verzeichnen. Dieser scheint vornehmlich auf forschungsmethodische und forschungswirtschaftliche Aspekte zurück zu führen zu sein. Auch AUFENANGER bemängelt die bisher oftmals fehlende oder nur ungenügende Anwendung angemessener Auswertungsmethoden. Für ihn besteht die Notwendigkeit, »die aus den Sozialwissenschaften und der Erziehungswissenschaft hervorgegangenen Weiterentwicklungen der Biographieforschung aufzugreifen und deren methodisches Instrumentarium präzise und begründet anzuwenden.«¹⁰⁵

Hervorzuheben sind in diesem Kontext die Forschungsarbeiten von CHARLTON / NEUMANN¹⁰⁶ und von NEUMANN-BRAUN / SCHNEIDER.¹⁰⁷ Sie weisen mit ihrem Ansatz der strukturanalytischen Rezeptionsforschung ein systematisches und wissenschaftlich adäquates Forschungsdesign zur Untersuchung der Bedeutung von Massenmedien im Leben von Menschen auf.

Für unser Vorhaben ist von Relevanz, dass die bisherige biographische Medienforschung die Verwobenheit von Medienerfahrungen bzw. Medienhandeln und Alltagserfahrungen bzw. Alltagshandeln auf besonders anschauliche Weise aus der Subjektperspektive verdeutlichen konnte. Darüber hinaus konnte die »identitätsstiftende und Selbstvergewisserung ermöglichende Funktion der Medien für die Rezipienten expliziert«¹⁰⁸ werden. Aufbauend auf diesen Erkenntnissen möchten wir ergründen, ob und inwiefern Medienerfahrungen die eigenen produktiven Medientätigkeiten – in unserem Fall konkret die Fotoproduktion – beeinflussen. Wir sehen dabei die

99 AUFENANGER, 2006.

100 HIRZINGER, 1991.

101 CHARLTON / NEUMANN-BRAUN, 1992.

102 SANDER / LANGE, 2005.

103 Vgl. CHARLTON / NEUMANN-BRAUN, 1992.

104 Vgl. AUFENANGER, 2006 und HIRZINGER, 1991.

105 AUFENANGER, 2006, S. 523.

106 CHARLTON / NEUMANN, 1990.

107 NEUMANN-BRAUN / SCHNEIDER, 1993.

108 NEUMANN-BRAUN / SCHNEIDER, 1993, S. 207.

Medienbiographie nicht als eine eigene, von der eigentlichen Biographie losgelöste Struktur an. Vielmehr sind die Medienerfahrungen und -erlebnisse als eingebettet in den gesamten Lebenszusammenhang zu betrachten. Medienbiographische Forschung ist damit immer zugleich auch biographische Forschung.¹⁰⁹

2.2.2 Das Medienkaleidoskop

Die Ergründung der Medien-Biographie stellt sich forschungspraktisch als eine besondere Herausforderung dar. Ein unserer Ansicht nach besonders geeignetes Erhebungsinstrument ist das von SILVIA SCHNEIDER entwickelte *Medienkaleidoskop*. Um die Rezeption der Sinnangebote der Massenmedien adäquat analysieren zu können bedarf es, so SCHNEIDER, der Berücksichtigung des triadischen Ineinanders von Medienstruktur, Subjektstruktur und Kontextstruktur.¹¹⁰ In der Interviewsituation sind spezifische Medien- und Rezeptionserinnerungen oftmals, nicht zuletzt auf Grund der hohen Durchmischung von Alltags- und Medienerfahrungen, schwer zugänglich. An dieser Stelle kommt das Medienkaleidoskop zum Einsatz. »Das Kaleidoskop stellt eine Erinnerungsvorlage dar, die es ermöglicht, sich in bestimmte Zeitabschnitte der Vergangenheit zurück zu versetzen, um sich dann auf dieser Folie mit seinen persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen zu verorten.«¹¹¹

Konzipiert ist das Kaleidoskop im Sinne einer vielfältigen Sammlung von Informationen und Bildern. Durch diese Impulse wird versucht, das Vergangene wieder lebendig zu machen und – ähnlich wie bei dem Betrachten eines Fotoalbums – Erlebnisse und Erinnerungen zu aktivieren. Dabei wird den Interviewpartnern freigestellt, wie sie mit den Anregungen durch das Kaleidoskop umgehen möchten, wie sie anfangen, was sie erzählen bzw. kommentieren wollen, oder auch ob sie sich lieber nicht damit befassen möchten. »Das Kaleidoskop ist in diesem Sinne als Gesprächsangebot zu betrachten (...).«¹¹²

Das Kaleidoskop von SILVIA SCHNEIDER, welches die Jahre von 1954–1991 beinhaltet, diente uns als erste Grundlage für die Erstellung unseres eigenen Medienkaleidoskops.

109 Vgl. BAACKE/SANDER, 1990; Auf die Kombination von biographischer Forschung und medienbiographischer Forschung in diesem Vorhaben gehen wir im [Kapitel VI Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen](#) (S. 75f) gesondert ein.

110 Vgl. SCHNEIDER, 1991, S. 3.

111 SCHNEIDER, 1991, S. 14.

112 SCHNEIDER, 1991, S. 18.

Generell werden dabei jahres- und medienspezifische Ereignisse zusammengestellt, die zumindest für einen Großteil der Öffentlichkeit zugänglich waren.¹¹³ Ein Teil der von SCHNEIDER aufgeführten Bereiche wurden dabei von uns übernommen, andere wurden weggelassen und einige haben wir hinzugefügt. Diese Anpassung des Erhebungsinstruments war aus verschiedenen Gründen notwendig. Konsequenter und logischer Weise galt es zunächst, das Kaleidoskop weiter fort zu schreiben, um auch die Ereignisse und Entwicklungen seit 1991 bis etwa zum Zeitpunkt der Interviews als Stimuli bzw. Erinnerungsimpulse zu implementieren. Der somit dargestellte Zeitraum umfasste nunmehr die Jahre 1955 bis 2005. »Der Rezipient eines solchen Kaleidoskops wird dadurch in die Lage versetzt, historische Zeit und Lebenszeit aufeinander zu beziehen (...). Die Variationsbreite des Materials soll gewährleisten, daß sich Personen unterschiedlichen Alters und mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund gleichermaßen persönlich verorten können.«¹¹⁴

Im Hinblick auf unsere spezifische Zielgruppe und unsere Fragestellungen wurden von uns zusätzliche Bereiche in das Kaleidoskop aufgenommen und andere Bereiche modifiziert.¹¹⁵ Folgende Zusammenstellung von Themenbereichen hat sich daraus ergeben:

- Schlagzeilen
- Kino
- Fernsehen
- Werbung
- Jugendkultur
- Kriege und Krisen
- Medienentwicklung
- Musik
- Fotografie
- Literatur / Kunst / Kultur

Es wurde versucht, für jedes Jahr Items für alle Bereiche vorzuhalten. In gelegentlichen Fällen konnte es jedoch aus Platzgründen oder auf Grund von Datenmangel dazu kommen, dass der ein oder andere Bereich in einem Jahr nicht aufgeführt werden konnte. Die Quellen, aus denen wir uns bei der Erstellung des Medienkaleidoskops bedienten, waren vielfältig. Sie reichten von publizierten Chroniken (Jahreschroniken

113 SCHNEIDER, 1991, S. 14.

114 SCHNEIDER, 1991, S. 16.

115 Für die ursprüngliche Konzeption siehe SCHNEIDER 1991, S.14/15.

oder Jahrhundertchroniken), Online-Chroniken und Datenbanken (z. B. Filmdatenbanken, Musikdatenbanken, etc.) über die Recherche in Bildarchiven (z. B. *Getty Images*, *dpa*, AP, etc.) und zahlreichen Studien (wie JIM- und KIM-Studie, *Media Perspektiven*, etc.) bis zu diversen thematischen Dokumentationen (z. B. *Bilder vom Krieg*, *Word Press Photo Award*, *50 Jahre Werbung/Popmusik/Jugendkultur in Deutschland*, etc.). Insgesamt haben wir vor der Aufnahme eines Items in das Kaleidoskop versucht, seine Bedeutsamkeit bzw. Relevanz für das jeweilige Jahr durch einen Quellenabgleich sicher zu stellen. Sicherlich kann bei dem Zwang zur Reduktion – für jedes Jahr hatten wir zwei DIN A4 Seiten zur Verfügung – nicht von einer vollständigen Abbildung aller relevanten Jahresereignisse gesprochen werden, noch kann die Auswahl den Anspruch erheben, die Zeitgeschichte objektiv darzustellen. Jedoch steckt besonders in diesem ›Mangel‹ konstruktives Potential. Es »motiviert den / die Leser / in gerade durch seine Unvollständigkeit und seine Skizzenhaftigkeit, die Vorlage mit der eigenen Geschichte zu füllen.«¹¹⁶ In beiderlei Hinsicht wird angestrebt, dass es durch die Aktualisierung der affektiven Gehalte von Erinnerungen zu einer Dynamisierung des Erzählablaufs kommt.¹¹⁷

Besonders hervorzuheben ist die Neugestaltung des Medienkaleidoskops. Die technischen Möglichkeiten ein solches Kaleidoskop anzufertigen, haben sich seit der Erstellung durch SILVIA SCHNEIDER erheblich verbessert. Während jenes von 1991 noch sehr textlastig ist und mit wenigen (schwarz-weiß) Bildern versehen wurde, haben wir eine Vielzahl von vierfarbigem visuellem Material eingebunden. Dies kommt unserer Zielgruppe, die ja vor allem visuell tätig ist, entgegen und wird insgesamt den (veränderten) Rezeptionsgewohnheiten und dem vornehmlich mit Bildern und Emotionen arbeitenden Gedächtnis gerecht. Darüber hinaus hat die visuelle Kommunikationsforschung gezeigt, dass Bilder das Potential einer starken Emotionalisierung in sich bergen und sich darüber hinaus durch ihre assoziative Logik auszeichnen.¹¹⁸ Dies macht sie zu einem besonders geeigneten Impulsgeber für die angestrebte Erinnerungsaktivierung.

Nachfolgend eine Abbildung des ursprünglichen Medienkaleidoskops von SYLVIA SCHNEIDER sowie unserer neu erstellten Version.

116 SCHNEIDER, 1991, S. 16.

117 Vgl. SCHNEIDER, 1991, S. 17.

118 Siehe dazu auch die Ausführungen des in [Kapitel II Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation](#) (S. 33).

1 9 8 5

Das Greenpeace-Schiff "Rainbow Warrior" wird vom französischen Geheimdienst vor Neuseeland gesprengt - Frostschutzmittel im Wein - Joschka Fischer wird der erste grüne Minister - höchster Stand der Arbeitslosigkeit - Schreckgespenst Geburtenrückgang - Michail Gorbatschow neuer KPdSU-Generalsekretär - Boris Becker wird Wimbledon-Sieger.

KINO

Sylvester Stallone ist mit George P. Cosmatos' *Rambo II* in deutschen Kinos zu sehen und dreht derweil die vierte Auflage von *Rocky*.

Außerdem erfolgreich:

Wim Wenders' *Paris, Texas* mit Harry Dean Stanton und Nastassja Kinski und Woody Allens *The purple rose of Cairo* mit Mia Farrow.

Rock Hudson stirbt an AIDS.

VIDEO

Videotheken, die indizierte Filme anbieten, dürfen nur von Erwachsenen betreten werden.

"Videopiraterie" macht der Branche Sorgen.

FERNSEHEN

22.10.: ZDF startet die *Schwarzwaldklinik*, die alle Zuschauerrekorde bricht: "West German Clinic Kitsch outsoaps Dallas" (The International Herald Tribune).

8.12.: ARD kontert mit der *Lindenstraße*.

LITERATUR

Heinrich Böll stirbt. Wallraffs Buch *Ganz unten* wird zum erfolgreichsten politischen Buch.

Bestseller:

Allende: *Das Geisterhaus*, Süskind: *Das Parfum*, Wimschneider: *Herbstmilch*.

MUSIKSZENE

Bob Geldof initiiert das "Live-Aid"-Festival-Spektakel im Londoner Wembley-Stadion und im amerikanischen Philadelphia; die halbe Welt ist per Satellit dabei und spendet für Afrika - Paul Simons *Graceland* verschafft der südafrikanischen Ghetto-Popmusik weltweit Gehör - Topverdiener: Madonna und Prince - neue Frau im Pöppeschäft: Suzanne Vega.

Deutsche Charts:

Opus: *Live Is Life*.

Modern Talking: *Cheri, Cheri Lady* und *You're My Heart, You're My Soul*.

Tina Turner: *We Don't Need Another Hero*.

Tears For Fears: *Shout*.

Falco: *Rock Me Amadeus*.

U.S.A. For Africa: *We Are The World*.

Band Aid: *Do They Know It's Christmas?*

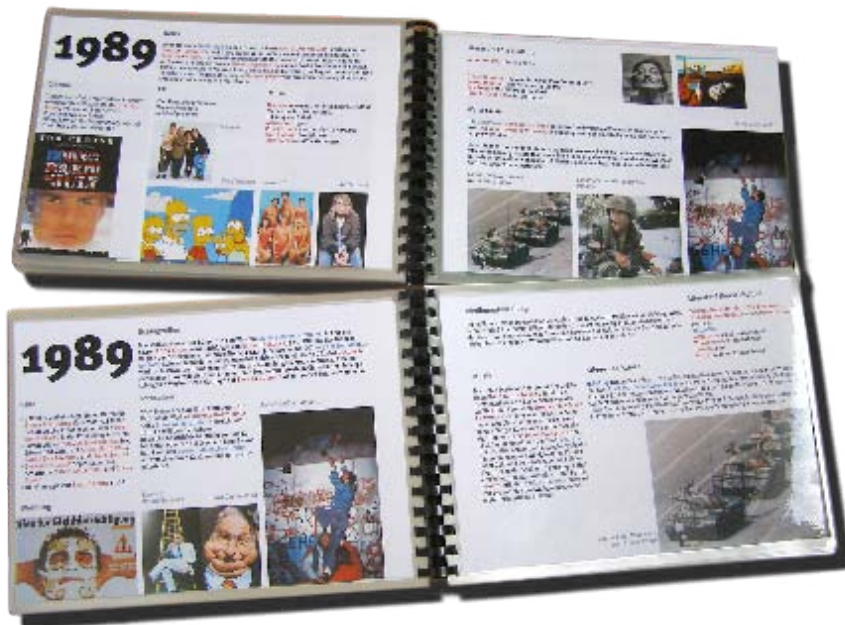


<Die chemische Industrie betreibt Image-Pflege.>

1.1.: SAT 1, das erste bundesweit empfangbare deutschsprachige Satellitenprogramm unter privater Verantwortung nimmt Sendebetrieb auf - 28.8.: RTL plus startet Satellitenprogramm - 16.12.: Baden-Württemberg verabschiedet Landesmediengesetz - Neuregelung des "Gesetzes zum Schutz der Jugend in der Öffentlichkeit" regelt die Altersfreigabe von Videofilmen.



Neben der Version für die Interviews mit den deutschen Fotografen haben wir auf Grund von kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Unterschieden eine weitere für die Gespräche mit den US-amerikanischen Fotografen erstellt. Dabei blieben Ereignisse, die weltweite Relevanz hatten, wie beispielsweise der Fall der Mauer in beiden Ausgaben erhalten. Andere, wie aktuelle Filme, Werbung, etc., wurden entsprechend neu für die USA recherchiert.



oben: die US-Version; unten: die deutsche Version des Medienkaleidoskops

2.2.3 Erhebung

Im Rahmen unserer Erhebung kommt das Kaleidoskop im Anschluss an den erzähl-externen Nachfrageteil des biographischen Interviews zum Einsatz. Dies ermöglicht ein methodisch stringentes Vorgehen bei der Durchführung des narrativ biographischen Teils der Interviews und knüpft in einer Phase an, in der bereits mit Narrationen evozierenden Fragen gearbeitet wurde.¹¹⁹ Mit folgender Aufforderung übergaben wir den Interview-Partnern das Medienkaleidoskop:

»Wir sind auch an ihren Erfahrungen, die sie mit und durch Medien gemacht haben interessiert. Dafür haben wir eine Zusammenstellung von Ereignissen, zum Teil auch Medienereignissen, der letzten 50 Jahre mitgebracht. Wir bitten sie, dieses Kaleidoskop durch zu sehen und dort, wo sie etwas erinnern, uns von diesen Erinnerungen zu erzählen.«

Genau wie der vorangegangene Teil wurde auch dieser Interview-Abschnitt auf Mini-Disc mitgeschnitten. Zusätzlich hat ein Forscher die Aufgabe übernommen, in Stichpunkten die geäußerten Kommentare zu den spezifischen Seiten bzw. Jahreszahlen und Items zuzuordnen. Ohne diese Notizen wäre die spätere Zuordnung z. B. der Äußerung »ja, kenn' ich« zu einer speziellen Fernsehserie nicht möglich gewesen. Eine detaillierte Reflexion der Erfahrungen mit diesem Instrument findet sich im [Kapitel VI *Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen* \(S. 751\)](#).

2.2.4 Auswertung

Im Gegensatz zur Erhebung gab es für die Auswertung der mittels des Medienkaleidoskops erhobenen Daten keinerlei theoretische oder praktische Grundlagen, auf denen wir aufbauen konnten. Nachdem wir anfänglich mit einem eher visuell orientierten Ansatz zur Auswertung experimentiert hatten, zeigte sich, dass das Kodieren der Texte unter Verwendung einer Computersoftware für das Material und unserer Forschungsinteresse den besseren Ansatz darstellte. Wir werden unser Vorgehen im Folgenden schrittweise darstellen.

119 Zum Ablauf und zur Durchführung des narrativ biographischen Interviews siehe [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 *Das narrativ biographische Interview* \(S. 98\)](#).

1. Schritt Transkription

Wie auch bei der biographischen Fallrekonstruktion, benötigen wir für die Analyse eine Verschriftlichung des Interviews. Anders als bei der Transkription des narrativ-biographischen Teils, kann hier jedoch auf die Berücksichtigung parasprachlicher Phänomene weitestgehend verzichtet werden.

2. Schritt Kodieren mittels MAXQDA

Um eine möglichst effiziente und flexible Arbeitsumgebung für die entstehenden Daten zu schaffen, haben wir uns für die Verwendung der Computersoftware MAXQDA entschieden. Die verwendeten Screenshots stammen aus dem MAXQDA Reader Version 10.

Für die nachfolgenden Arbeitsschritte und die anschließende Auswertung ziehen wir neben dem speziellen Medienkaleidoskop-Teil zusätzlich das gesamte narrativ-biographische Interview hinzu. Die Anzahl der relevanten Textstellen wird dabei im narrativ-biographischen Teil selbstverständlich wesentlich geringer sein. Dennoch sollte man sämtliche Aussagen des Biographen mit berücksichtigen. Zur besseren Evaluation der Methode haben wir jedoch die beiden Interviewteile in einzelnen Dokumenten verarbeitet.

In einem ersten Durchgang werden sämtliche Textstellen in dem Material kodiert, die Aussagen bzw. Aspekte enthalten, die etwas mit Medien zu tun haben. Dies kann beispielsweise die Nennung eines konkreten Medienproduktes sein (»Oh, Fury. Kenn ich.«) oder aber auch die Beschreibung eines Ereignisses, bei dem Medien eine Rolle spielten (»Wir haben die Mondlandung live im TV verfolgt und saßen dabei auf unserer Terrasse und haben zum Himmel geschaut.«).

Um sich einen ersten Eindruck / Überblick über die relevanten Passagen der Texte zu verschaffen, können die kodierten »Medien-Items« durch das Programm in einer Liste dargestellt werden. Diese Form der Darstellung erleichtert ebenfalls das weitere Vorgehen.

In dem folgenden Schritt geht es um die Ausdifferenzierung der Medien-Items. Zu diesem Zweck hat man in MAXQDA die Möglichkeit, Textstellen mit beliebig vielen Codes zu versehen. So konnten wir den einzelnen Textstellen inhaltliche Kategorien zuweisen. Die Kategorien ergaben sich dabei sowohl aus dem Material selbst als auch aus den Rubriken des Medien-Kaleidoskops. Im Sinne des offenen Kodierens nach Glaser / Strauss¹²⁰ war das Kategoriensystem nicht starr und konnte bei Bedarf erwei-

120 Siehe u. a. KUCKARTZ, 2003; KROTZ, 2005, S. 179ff.; FLICK, 2006, S. 257ff.

tert werden. So war es möglich, alle Fälle innerhalb desselben Kategoriensystems zu behandeln. Letztendlich ergaben sich inhaltlich zehn Kategorien: Krieg und Krise, Film und Fernsehen, Literatur, Kunst und Malerei, Musik, allgemeine Zeitgeschichte, Zeitungen und Zeitschriften, beruflicher Kontext, Werbung, unklar.

Wie man anhand der Aufzählung schon erkennen kann, gab es die Möglichkeit, ein Medien-Item mehreren Kategorien zuzuordnen.

8 Je: you don't have to read everything just ah what

9 S: just when something affects you ((laughing))

10 #01:08:42#

11 J: well i certainly remember marlon brando and i certainly remember him from apocolypse now

12 S: uh huh

..02_Film und Fernsehen
 ..01_Krieg und Krise
 ..01_einfaches Medien-Item
 01_Items

Screenshot MAXQDA; hier kann man sehen, wie am linken Rand mehrere Kategorien auf die hinterlegte Textstelle angewandt wurden.

In diesem Beispiel wurde die Aussage des Biographen, dass er Marlon Brando aus dem Kriegsfilm *Apocalypse Now* kennt, mit den Codes »Medien-Item«, »Film und Fernsehen« und »Krieg und Krise« versehen.¹²¹ Hier wird auch schon ersichtlich, dass wir die Inhalte der Kategorie »Krieg- und Krise« recht weit gefasst haben. Dies erklärt sich aus unserem speziellen Interesse an allem, was der Biograph über die Themen Krieg und Krise äußert, mit ihnen in Verbindung bringt, über sie weiß, denkt, etc.

Die bisherigen Kodierungen gestatten uns, Aussagen über das Was und eventuell über thematische Präferenzen bzw. Vorlieben für bestimmte Mediengattungen zu machen. Für die Erstellung der Medien-Biographie ist darüber hinaus jedoch auch die *Art* der Zuwendung zu dem Medien-Item von hohem Interesse. Im letzten Kodierungsschritt haben wir deshalb jedes Medien-Item im Hinblick auf die Art der Zuwendung durch den Biographen kodiert. Die möglichen Zuwendungs-Kategorien waren dabei:

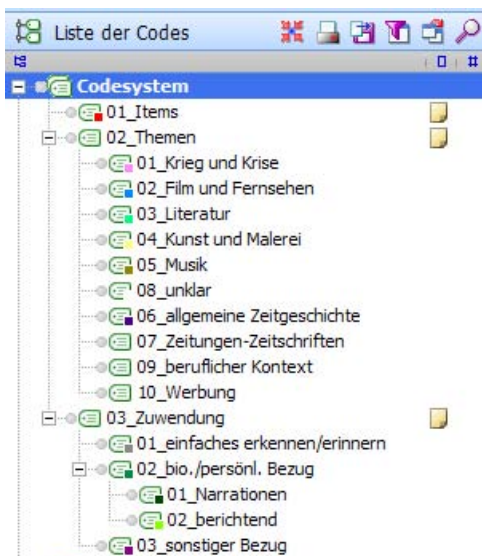
121 Auf den letzten Eintrag gehen wir im nächsten Schritt ein.

- *einfaches erkennen/erinnern*: »and there's Elvis«
- *biographischer/persönlicher Bezug*: »I had to photograph Anthony Perkins
S: yeah cool
J: when I was at a at the LA Times internship in front of the house and I just remember that was such a cool thing«
- *sonstiger Bezug*: »I can't believe Bob Marley died from an infected big toe«

Da für uns besonders die persönliche bzw. biographische Hinwendung zu einem Medien-Item von Interesse ist, haben wir diese Kategorie in zwei Unterkategorien aufgeteilt:

- *Narrationen*: »that was a big one for me when Lennon died I was s fif fifteen or sixteen but I know li wasn't driving at the time and I wanted to go to new york.
S: So you were 15.
J: I wanted my mom to take me then to New York then I couldn't believe it who the hell would kill John Lennon you know that was like the beginning of realizing the world's not a fair place.
- *berichtend*: »Gunsmoke I grew up watching reruns of Gunsmoke«

In MAXQDA sah das Codesystem folgendermaßen aus:



Screenshot MAXQDA; das komplette Codesystem mit Unterkategorien.

Nachdem die Texte und einzelnen Passagen auf diese Weise kodiert wurden, kommt die eingangs erwähnte Flexibilität der Software zur Vorbereitung der eigentlichen Analyse zum Einsatz. In MAXQDA ist es nun möglich, sich die kodierten Passagen auf unterschiedlichste Art und Weise und in verschiedenster Kombination anzeigen zu lassen und zu exportieren.

3. Schritt statistische Auswertung

An dieser Stelle kann es hilfreich sein, den Rückbezug zum Medienkaleidoskop und zum Originaltranskript zu schaffen. Dies ist – je nach weiterem Umgang mit dem Material – notwendig, da MAXQDA leider nicht mit PDF-Dokumenten arbeiten kann und somit keine Referentialität zu einzelnen Textstellen gegeben ist. Das heißt MAXQDA verwendet andere Zeilennummerierungen und verzichtet vollständig auf Seitenzahlen.

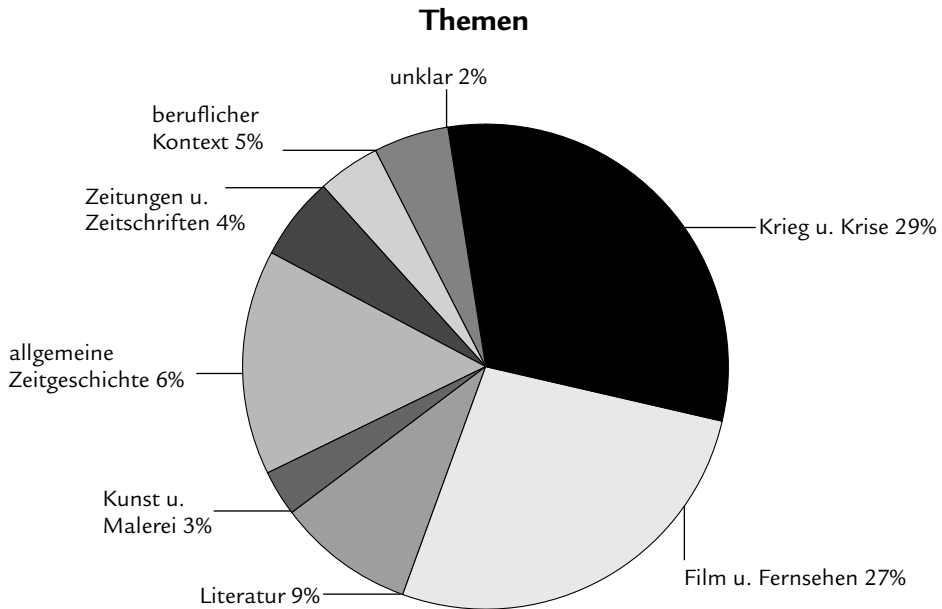
In diesem Zuge ist es ebenfalls sinnvoll, die jeweiligen Jahreszahlen der Doppelseiten des Medienkaleidoskops mit hinzuzufügen.

Medien-Biographie Fisher-Items-komplett

Transkript-Stelle	Segment	Jahr im Kaleidoskop
50,12-50,14	everyone knows about rosa parks and they just celebrated ah her in philadelphia a year or two ago and i think busses across america nobody sat in the front seat to honor her	1955
50,22-50,23	lawrence ferlinghetti from the beat generation with ah ginsberg and jack kerouac	1956
50,23-50,24	i read a lot of jack kerouac	
50,26	and there's elvis	1956
50,28-50,32	ah everybody loves elvis ((laughing))	1956
	S: ((laughing))	
	J: who doesn't like elvis one of my wife's favorite songs is	
	#01:10:05#	
	J: love travels on a gravel road	
50,32-51,1	also sung by nick lowe who wrote what's so funny about peace love and understanding with elvis costello	

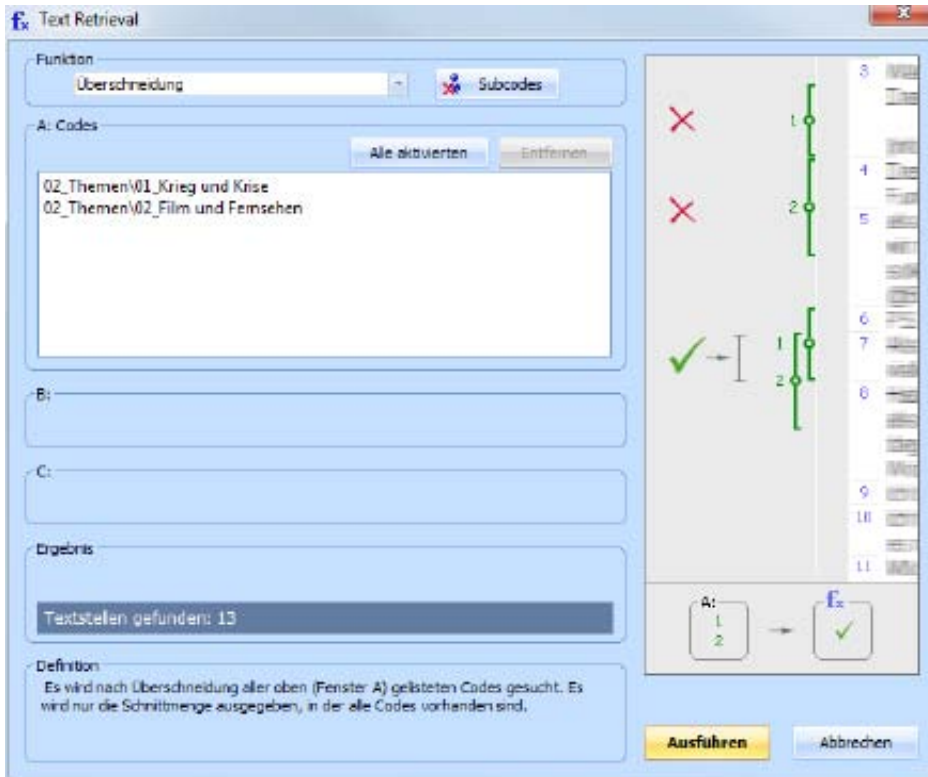
Ausschnitt aus der Medien-Item-Liste von Joshua Fisher, siehe auch Anhang ii-08_Medien-Biographie_Itemlist.pdf

Vor der eigentlichen qualitativen Auswertung kann eine vorgeschaltete quantitative Analyse erfolgen. Diese ist hilfreich, um einen detaillierteren Überblick über die vorliegenden Daten eines Falles zu bekommen. Auf diese Weise fallen statistische Besonderheiten sofort auf. Ein Beispiel kann u. a. die visuelle Darstellung der Verteilung der thematischen Zuordnungen sein. Die folgende Grafik wurde durch das Übertragen der Zahlen in eine Excel-Liste erstellt.



Beispiel aus dem Fall Joshua Fisher.

Auch ist es möglich, sich mittels speziellem *Text Retrieval* Textstellen von besonderem Interesse ausgeben zu lassen – beispielsweise alle Passagen, die mit »Film und Fernsehen« und *zusätzlich* mit »Krieg- und Krise« kodiert wurden.



Screenshot MAXQDA; Text Retrieval Dialogfenster.

4. Schritt inhaltliche Auswertung

Ziel dieses letzten Analyseschrittes ist es, einen deskriptiven Text über die Medien-Biographie des Biographen zu erstellen. Der deskriptive Aspekt ist hier besonders wichtig, da das Ergebnis im weiteren Forschungsprozess zu einer Interpretationsfolie – in unserem Fall für etwaige Einflüsse auf die Produktion – wird.

Da die Forschenden in den seltensten Fällen über genügend inhaltliche Kenntnisse über die angesprochenen Medien-Items verfügen, ist es notwendig, diese Wissenslücken zu schließen. Das bedeutet, dass Hintergrundinformationen über relevante Medien-Items eingeholt werden müssen. Was relevant ist, hängt dabei sowohl von dem Forschungsinteresse ab als auch von der Bedeutung, die das Medien-Item für den Biographen hat. Die Beschaffung der Hintergrundinformationen kann von einfachen Recherchen zu Autoren, Regisseuren oder Künstlern (über [Auto-]Biographien,

Lexika-Einträgen, persönliche Webseiten, etc.) bis zur eigenen Rezeption bestimmter Filme oder Kunstwerken und deren Rezensionen reichen. Generell gilt, je wichtiger ein Medien-Item dem Biographen zu sein scheint, desto mehr sollte man über dieses in Erfahrung bringen.

An dieser Stelle endet der deskriptive Teil der Auswertung der Medien-Biographie. Wie mit diesen Informationen innerhalb des empirischen Forschungsprozesses verfahren wird, zeigt besonders anschaulich der Fall Joshua Fisher – siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.2.2 Zusammenführung der Erkenntnisse aus der Biographie- und der Medien-Biographieanalyse \(S. 339\)](#) Dabei ist vor allem der Aspekt der Beziehung Joshuas zu dem Maler ROCKWELL interessant.¹²² So berichtet Joshua im Interview von dem Einfluss, den dieser Maler auf ihn gehabt hat, und er zitiert auch ein spezielles Bild. Auf Grund der Bildbeschreibung ließ sich das Gemälde identifizieren und zur Analyse im Hinblick auf die Fragestellung heranziehen.

Auch im Fall Christian Wirths zeigte sich, wie enorm wichtig dieser 4. Schritt in der Auswertung der Medien-Biographie ist. Ohne Kenntnisse über die genannten Künstler und deren Werke (siehe dabei vor allem [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 4.2.1 Fernsehen, Film und Kino \(S. 468\)](#) und [4.2.2 Musik \(S. 471\)](#)) wären viele Interpretationen und das Herstellen von Zusammenhängen zu seiner Arbeit und Person nicht möglich gewesen.

2.3 Foto-/Bildanalyse

Bevor wir die verwendete Methode näher beschreiben, wollen wir kurz auf die zu untersuchenden Bilder an sich eingehen. Bei den Fotografien, mit denen wir es in diesem Forschungsprozess zu tun haben, handelt es sich um Bilder aus Kriegs- und Krisengebieten. Diese Fotografien sind allesamt in einem Presse- bzw. fotojournalistischen Kontext entstanden.¹²³ Darüber ob und / oder wo sie eventuell veröffentlicht wurden, liegen uns keine Angaben vor, denn wir haben die Bilder direkt von den von uns interviewten Fotografen erhalten. Dazu baten wir die Fotografen, uns zu Analyse Zwecken ca. 20 ihrer Bilder aus Kriegs- und Krisengebieten zu schicken. Über die Art der Bilder – also ob Landschaft, Portrait, militärisches Gerät etc. – machten wir ebenso keinerlei Vorgaben wie über das Land oder den jeweiligen Krieg bzw. die

122 Siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.2.2.6 Einflüsse aus Kunst, Literatur und Medien \(S. 344\)](#).

123 Zum fotojournalistischen Kontext siehe ausführlich [Teil 1 | Kapitel A | Abschnitt 2 Bildjournalismus – Fotojournalismus \(S. 64\)](#).

jeweilige Krise. So lag die Entscheidung, welche Bilder die Fotografen uns in diesem Kontext überlassen wollten, ganz bei ihnen selbst. Dieses methodische Vorgehen weist bewusst Parallelen zur Methode des narrativen Interviews auf. Auch dort ist man bemüht, die Erzählaufforderung so offen wie möglich zu halten, um es dem Biographen zu ermöglichen, nach seinen eigenen Relevanzstrukturen die Inhalte auszuwählen.¹²⁴

Was uns im Ergebnis erstaunte waren zweierlei Dinge. Zum einen kam jeder Fotograf, den wir um Bilder baten, dieser Bitte auch nach. Und zum anderen überraschte uns die unterschiedliche Menge an Bildern, die wir daraufhin erhalten haben. Sie reichte von 15 bis zu 130 Aufnahmen. Dies machte einen zusätzlichen methodischen Schritt erforderlich, da wir aus forschungspraktischen Gründen nicht jedes Bild einer Analyse unterziehen konnten. Wir mussten also aus jedem Bildkorpus methoden-geleitet Einzelfälle auswählen.

2.3.1 Kategorisierung und Einzelbildauswahl

Da wir es thematisch wie ästhetisch mit sehr unterschiedlichen Bildbeständen zu tun haben, war eine übergreifende inhaltliche Kategorisierung nicht möglich. Für jeden Bildkorpus musste daher ein eigenes Kategoriensystem erstellt werden. Die gebildeten Kategorien können dabei sowohl thematisch als auch ästhetisch begründet sein. Sollten die Bilder innerhalb einer Kategorie noch zu große Unterschiede aufweisen, haben wir sie weiter in Unterkategorien ausdifferenziert.

Auch wenn wir die Fotografen gebeten haben, uns Bilder aus Kriegs- und Krisengebieten zu schicken, kam es in Einzelfällen vor, dass wir auch Bilder zu anderen Themen bekamen. Diese wurden entsprechend aussortiert und fanden im weiteren Verlauf keine Berücksichtigung mehr.

Anschließend haben wir in jeder Kategorie bzw. Unterkategorie das fotografisch-formal stärkste und/oder thematisch dichteste Bild für eine intensive Bildanalyse ausgewählt. Fotografisch-formale Kriterien beziehen sich u. a. auf die Komposition, die Kontraste, den Bildausschnitt, die Perspektive etc. Die thematische Dichte beschreibt die Intensität und Komplexität, in der das jeweilige Thema dargestellt ist. Der Hintergrund dieses Vorgehens basiert auf der Überlegung, dass Bilder, die eine hohe thematische Dichte bzw. überdurchschnittlich ausgeprägte fotografisch-formale

124 Siehe Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 *Das narrativ biographische Interview* (S. 98).

Attribute aufweisen, auch mehr über den Fotografen aussagen als z. B. standardisierte Bilder. Ein Beispiel für ein standardisiertes Bild wäre die Aufnahme eines für die die Presse inszenierten ›Politiker-Shake-Hands‹-Bildes.

Um diesen Schritt auch intersubjektivnachvollziehbar zu machen, hat jeder Forscher jedem Bild 1 bis 5 Punkte für seine fotografisch-formale Qualität und für die thematische Dichte vergeben. Anschließend wurden die ›Bewertungen‹ mit einander verglichen und diskutiert, bis es zu einem einvernehmlichen Ergebnis kam. Die Erfahrung hat gezeigt, dass Bildanalysen bei Bildern mit einer Bewertung von 4 und 5 Punkten am aussagekräftigsten sind.

2.3.2 Die Analyse

Es gibt im Bereich der Foto- / Bildanalyse unterschiedliche Methoden und Herangehensweisen. Diese Unterschiede ergeben sich zum einen aus den verschiedenen Traditionen, in der die jeweils Forschenden sich sehen und zum anderen aus dem jeweiligen Fokus, der der Untersuchung vorangestellt ist. Diesen Punkt unterstreicht auch HORST NIESYTO in seinem zusammenfassenden Beitrag im Sammelband *Bildinterpretation und Bildverstehen*. »Ein Vergleich methodischer Modelle kann nicht unabhängig von methodologischen Überlegungen erfolgen. Die Anwendung von Methoden ist immer in Zusammenhang mit den jeweiligen Forschungsansätzen, Fragestellungen und konkreten Gegenständen zu sehen. Es macht z. B. einen großen Unterschied, ob ein Forschungsprojekt einen ethnografisch-explorativem Ansatz folgt, der eng mit Feldbeobachtungen verknüpft ist, oder ob ein Projekt auf einen historischen Korpus von Fotoaufnahmen im Rahmen einer seriell-ikonografischen Fotoanalyse zurückgreift, für den nur begrenztes Kontextwissen zur Verfügung steht.«¹²⁵

In den beiden Sammelwerken *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*¹²⁶ und *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft: Ein Handbuch*¹²⁷ finden sich zum methodischen Vorgehen bei der Bild- und Fotoanalyse zahlreiche Beiträge. Neben den individuellen Unterschieden im methodischen Vorgehen, gibt es dabei jedoch auch starke Gemeinsamkeiten. So beziehen sich fast alle Autoren, denen es vor allem um die Entschlüsselung von Subtexten in Bildern geht, auf die Methode von ERWIN

125 NIESYTO, 2006, S. 271.

126 MAROTZKI/NIESYTO, 2006.

127 EHRENSPECK, 2003.

PANOFSKY aus den 1930er Jahren. Zwar wird diese ikonographisch-ikonologische Methode von den jeweiligen Forschenden oftmals angepasst, erweitert oder anders benannt, sie findet in ihren Kernelementen jedoch nach wie vor Anwendung. Wir werden diese im Folgenden kurz darlegen und im Anschluss unser methodisches Vorgehen beschreiben.

2.3.2.1 *Die ikonographisch-ikonologische Methode*

Bei der von ERWIN PANOFSKY in den 1930er Jahren entwickelten Methode zur wissenschaftlichen Untersuchung von Bildern handelt es sich um ein dreistufiges Modell, welches aus der Kunsthistorik stammt. Der Bildbegriff, der dieser Methode zu Grunde liegt, betrachtet das Bild als reinen Kunstgegenstand. Dieses bei der Betrachtung der nun folgenden kurzen Beschreibung der drei Phasen der Bildanalyse im Hinterkopf zu behalten, ist für die spätere Erweiterung dieser Methode auf kommunikationswissenschaftliche Fragestellungen von Bedeutung.

1. Präikonographische Beschreibung (Phänomensinn)

In dieser Stufe der Analyse gilt es, das auf dem Bild Dargestellte so detailliert wie nur möglich zu beschreiben. In deskriptiver Weise werden Personen, Gegenstände oder auch Farbgebungen genannt und aufgezählt, ohne sie jedoch zu interpretieren oder in Beziehungen zu setzen. Diese Vorgehensweise soll den Blick für die einzelnen Bildelemente öffnen und die Grundlage für die spätere Interpretation schaffen. PANOFSKY schreibt in einem Aufsatz aus dem Jahr 1931 über diese Phase: »Wir wollen jene ›primäre‹ Sinnschicht, in die wir auf Grund unserer vitalen Daseinserfahrungen eindringen können, als die Region des Phänomensinnes bezeichnen, den wir, wenn wir wollen, in Sach-Sinn und Ausdrucks-Sinn aufteilen können (denn es ist ja ein wichtiger Unterschied, ob mich das bildnerische Zeichen als die Darstellung eines Menschen, oder aber als die Darstellung eines ›schönen, ›häßlichen‹, ›traurigen‹ oder ›fröhlichen‹, ›bedeutenden‹ oder ›stumpfsinnigen‹ Menschen anspricht)«¹²⁸ In diesem Schritt ist die Ausklammerung von Kontextwissen elementar, denn nur auf diese Weise kann die deskriptive Beschreibung im weiteren Prozess zu einem Erkenntnisgewinn führen.

2. Ikonographische Analyse (Bedeutungssinn)

Im Rahmen der ikonographischen Analyse werden, die in der ersten Stufe benannten Personen oder Objekte, thematisch eingeordnet respektive in Beziehung gesetzt. Das bedeutet, die Person, deren Kleidung während der ersten Phase als einfach, grob und dreckig beschrieben wurde, kann nun zum Beispiel als Bauer identifiziert werden. Um zu diesem Ergebnis zu kommen, ist es oftmals notwendig, über ein umfassendes Wissen über die Darstellungen und Themen in der Kunst sowie ihrer Umsetzung in den unterschiedlichen Epochen zu verfügen. Zur eindeutigeren Interpretation sind kunsthistorische Quellen sowie Vergleichsbilder zu Rate zu ziehen.

3. Ikonologische Interpretation (Dokumentsinn)

In der letzten Phase werden die Erkenntnisse der ikonographischen Analyse in einem größeren Kontext betrachtet. Dieser Kontext kann, je nach Fragestellung, mit der man an die Analyse des Bildes herangegangen ist, ein gesellschafts-politischer, ein persönlicher – also nur den Künstler betreffender – oder ein ähnlicher nicht bild-immanenter Zusammenhang sein. In dieser letzten Stufe gilt das Interesse vor allem den latenten Bildinhalten und ihren Bedeutungen. So könnte die spezifische Darstellung des Bauern, um bei diesem Beispiel zu bleiben, als Symbol oder Verweis auf die Spannungen innerhalb der Ständegesellschaft hindeuten.

Zusammenfassend

Wichtig ist, dass diese drei Analysestufen nicht getrennt voneinander zu sehen sind. Alle drei Stufen bilden einen einzigen organischen und unteilbaren Prozess, dies bedeutet, dass ihre Übergänge fließend sind. »Und darum sei zum Schluß die Selbstverständlichkeit betont, dass sich diejenigen Vorgänge, die unsere Analyse als scheinbar getrennte Bewegungen in drei getrennten Sinnschichten und gleichsam als Grenzkämpfe zwischen subjektiver Gewaltanwendung und objektiver Geschichtlichkeit darstellen mußte, in praxi zu einem völlig einheitlichen und in Spannung und Lösung organisch sich entfaltenden Gesamtgeschehnis verweben, das eben nur ex post und theoretisch in Einzelelemente und Sonderaktionen auflösbar ist.«¹²⁹

Die nachfolgende Tabelle ist eine Zusammenführung aus PANOFSKY, 1970, S. 66 und PANOFSKY/MICHELS, 1998, S. 1076 und soll die Methode von PANOFSKY schematisch darstellen.

Gegenstand der Interpretation	Act of Interpretation	Subjektive Quelle der Interpretation	Objektives Korrektiv der Interpretation
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)	Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis).	Vitale Daseins-erfahrung	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen)
2. Bedeutungssinn	Iconographical analysis.	Literarisches Wissen	Typengeschichte (Inbegriff des Vorstellungsmöglichen)
3. Dokumentsinn (Wesenssinn)	Iconological interpretation.	Weltanschauliches Urverhalten	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen)

2.3.2.2 Die Erweiterung/Anpassung der ikonographisch-ikonologischen Methode

Vorbemerkung

Vorab lässt sich konstatieren, dass das Modell von PANOFSKY – auch wenn es für die Interpretation von Gemälden in einem kunsthistorischen Kontext entwickelt wurde – durchaus auch auf sozialwissenschaftliche Fragestellungen bzw. auf die Interpretation von Fotografien anwendbar ist.¹³⁰ Es sei ebenfalls erwähnt, dass die Anwendung des mehrstufigen Verfahrens von PANOFSKY oft unter anderer Nomenklatur stattfindet. So nennen z. B. WINFRIED MAROTZKI und KATJA STOETZER ihre Phasen »(1) Objektebene, (2) Ordnung der Objekte, (3) Inszenierung der Objekte, (4) bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenz«¹³¹ Die Entsprechungen bei Panofsky liefern sie dabei gleich mit:

¹³⁰ Siehe u. a. die Arbeiten von BOHNSACK, 2003, MAROTZKI/STOETZER, 2006, MÜLLER, 2003, MÜLLER-DOOHM, 1997. Dass sich diese Methode im Kern auch für die Analyse von Kinderzeichnungen eignet, werden wir im [Teil 2 | Kapitel E | Abschnitt 2 Analysemethode für Kinderzeichnungen](#) (S. 619).

¹³¹ MAROTZKI/STOETZER, 2006, S. 17.

- *Objektebene* = »Verschiedene Phänomene, Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die auf dem Bild zu sehen sind, werden benannt. Bei Panofsky handelt es sich dabei um die ›vorikonographische Beschreibung.«¹³²
- *Ordnung der Objekte* = »Panofsky nennt diesen Schritt die ›ikonographische Analyse« (...)«¹³³
- *Bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenzen* = »diese letzte Stufe der Interpretation arbeitet den gesellschaftlichen Gehalt des Bildes heraus. Panofsky nennt diese Stufe, bei ihm ist es die dritte, ›ikonologische Interpretation«, die Bestimmung des Gehaltes eines Phänomens.«¹³⁴

Das dreistufige Interpretationsmodell, auf welches sich STEFAN MÜLLER-DOOHN (1997) in seinem vierten Analyseschritt bezieht, gleicht ebenfalls dem von PANOFSKY. Er benennt die drei Stufen mit: a. Deskriptionsanalyse, b. Rekonstruktionsanalyse und c. kultur-soziologische Interpretation. Die Arbeitsschritte der von BOHNSACK entwickelten, Methode der Bildinterpretation gliedern sich wie folgt:

»1. *Formulierende Interpretation*

1.1. Vor-ikonographische Ebene

- Bildvordergrund
- Bildmittelgrund
- Bildhintergrund

1.2. Ikonographische Elemente:

kommunikativ-generalisierende Typisierungen

2. *Reflektierende Interpretation*

2.1. Formale Komposition

- 2.1.1. Planimetrische Komposition
- 2.1.2. Szenische Choreographie
- 2.1.3. Perspektivische Projektion
- 2.2. Ikonologisch-ikonische Interpretation
- 2.3. Interpretation des Bildtitels«¹³⁵

In der nachfolgenden Tabelle werden die angesprochenen Methoden und ihre Entsprechungen gegenüber gestellt.

132 MAROTZKI/STOETZER, 2006, S. 17.

133 MAROTZKI/STOETZER, 2006, S. 20.

134 MAROTZKI/STOETZER, 2006, S. 26.

135 Diese Auflistung entspricht der Gliederung des Beitrags »Heidi« von BOHNSACK in »Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation« In: EHRENSPECK, 2003.

Panofsky	Marotzki	Müller-Doohm	Bohnsack
Präikonographische Beschreibung	Objektebene	Deskriptionsanalyse	Formulierende Interpretation: – Vor-ikonographische Ebene – Ikonographische Elemente: kommunikativ-generalisierende Typisierungen
Ikonographische Analyse	Ordnung der Objekte	Rekonstruktionsanalyse	Reflektierende Interpretation: – Formale Komposition – Ikonologisch-ikonische Interpretation – Interpretation des Bildtitels
	Inszenierung der Objekte		
Ikonologische Interpretation	Bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenzen	kultur-soziologische Interpretation	

Abschließend bleibt festzuhalten, dass neben den sprachlichen Unterschieden, die auf die jeweiligen methodischen und wissenschaftstheoretischen Standpunkte zurück zu führen sind, die Gemeinsamkeiten im Vorgehen bei der Bildinterpretation überwiegen.

Auslegung und Erweiterung

Die oben beschriebenen drei Phasen von PANOFSKY stellen auch in unserem Verfahren den Kern unseres methodischen Vorgehens dar. Neben der Untrennbarkeit dieser Phasen, soll an dieser Stelle auch deren – je nach Bild – variierende Komplexität erwähnt werden. So gehen die Phasen nicht nur in einander über sondern finden je nach Bild auch eine unterschiedliche Gewichtung.

Ebenso fallspezifisch haben wir der präikonographischen Beschreibung den Analyseschritt des *Erstverstehens* bzw. den einer *Ersteindrucksanalyse* vorgeschaltet. Denn »[b]ei Bildbeschreibungen gibt es weiterhin das Problem der *Simultaneität*: das Foto erscheint auf einen Blick – im Unterschied zum gesprochenen und geschriebenen Wort, das sequentiell dokumentiert und erschlossen werden kann. [...] Da der Blick der betrachtenden und beschreibenden Forschungsperson immer subjektiv ist, macht es [...] Sinn, die eigenen Blickrichtungen und Fokussierungen zu dokumentieren; hierin spiegeln sich eigene Sehgewohnheiten und -präferenzen, die sich bewusst zu machen für eine Entfaltung eines distanzierteren Blicks im weiteren Verlauf des Bildverstehens nützlich sein kann. [...] Insofern spricht einiges für Konzepte einer alltagskulturell orientierten Bildhermeneutik, die von Formen des Erstverstehens

über eine möglichst genaue Bildbeschreibung zu immer feineren Schichtungen eines Symbolverstehens des Bildgehaltes vordringt.«¹³⁶

Auch ALFRED HOLZBRECHER verweist in der Beschreibung seines Vorgehens bei der Bildinterpretation auf die hohe Relevanz der Reflektion der eigenen Deutungsmuster. So beruht das von ihm präferierte Verfahren der Bildanalyse auf dem Modell von FRIEDMANN SCHULZ VON THUN (1981). »Schulz von Thun geht in seinem kommunikationspsychologischen Modell über die vier Ebenen auf der Senderseite auch von der Unterscheidung von ›vier Ohren‹ auf der Empfängerseite aus: Der Rezipient, also derjenige, der die Zeichen ›liest‹, z. B. ein Foto deutet, nimmt

1. auf dem ›Sachohr‹ wahr (primär inhaltliche Botschaften, Sachinhalte),
2. auf dem ›Beziehungsohr‹ (oft indirekt zum Ausdruck kommende Beziehungsbotschaften),
3. auf dem ›Appellohr‹ (Aufforderungsgehalt) und
4. auf dem ›Selbstoffenbarungsohr‹ mit dem einfühlsam herausgehört wird, was der ›Sender‹ mit seinem Zeichen über sich selbst aussagt bzw. aussagen könnte.«¹³⁷

Nachdem wir in assoziativer und intuitiver Manier den ersten Eindruck des zu interpretierenden Bildes festgehalten haben, haben wir mit der präikonographischen Beschreibung begonnen. Die genaue und möglichst exakte textliche Beschreibung der Fotografie ist ein elementarer Schritt, verschafft er einem doch erst den reflektierten Zugang zu den einzelnen Elementen des Bildes. Dabei gilt es jedoch, die Forschungsökonomie im Blick zu behalten. Konkret bedeutet dies, dass man die offensichtliche Abbildung eines Gewehrs durchaus als »Gewehr« bezeichnen kann und sich nicht die Mühe machen müsste, den Gegenstand in den Händen der Person als schwarz, ca. 1 m lang, flach an einem und spitzzulaufend am anderen Ende etc. zu beschreiben. Wann etwas offensichtlich ist und wann nicht, muss der Forscher dabei fallspezifisch entscheiden. Besteht in diesem Punkt jedoch eine gewisse Unsicherheit, ist die reine Beschreibung einer Vorinterpretation vorzuziehen.

Ein Fall, in dem eine Vorinterpretation z. B. definitiv zu vermeiden ist, wäre die Abbildung von mehreren uniform gekleideten Personen. Diese sind als solche zu beschreiben und nicht als »Soldaten« zu benennen. Denn dadurch würde man eindeutig der inhaltlichen Interpretation vorausgreifen. Im Rahmen der präikonographischen Beschreibung werden diese Personen inkl. ihrer Kleidung genau beschrieben – so

136 NIESYTO, 2006, S. 274.

137 HOLZBRECHER/TELL, 2006, S. 108.

auch ihre Ähnlichkeiten als auch etwaige Unterschiede z. B. unterschiedlich viele Streifen auf der Schulter oder mehrere bunte Plättchen auf der Brust.

Die Benennung dieser Personen als »Soldaten« oder unter Umständen als »US-Soldaten« findet dann in der Phase der ikonographischen Analyse statt. Um dabei die uniform gekleideten Personen auf einem Bild als US-Soldaten zu deuten, bedarf es des Wissens bzw. der Kenntnis über das Aussehen der Uniformen von Soldaten der US-Armee zum Zeitpunkt des Entstehens der Aufnahme.

Weiterhin haben wir in dieser Phase verstärkten Wert auf die Analyse der formalen Komposition gelegt. Damit schließen wir uns dem methodischen Vorgehen von RALF BOHNSACK an, welches unseres Erachtens gerade bei professionellen Produkten, auf Grund des bewussten Umganges mit der Komposition, besonders geeignet ist. Bei BOHNSACK ist zum einen der Einfluss KARL MANNHEIMS und dessen dokumentarischer Methode auf PANOFSKY von Bedeutung. Zum anderen kommt bei ihm die kritische Weiterentwicklung des panofskyschen Modells durch MAX IMDAHL zum Tragen.¹³⁸ Für ihn geht es vor allem um die stärkere Einbeziehung der formalen Komposition des Bildes in die Analyse. BOHNSACK erweitert daraufhin das Modell um die Interpretation der formalen Struktur mit den Bereichen der *planimetrischen Komposition*, der *szenischen Choreographie* und der *perspektivischen Projektion*.¹³⁹

Dabei ist für ihn von besonderer Bedeutung, dass die planimetrische Komposition ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten schafft – quasi im Sinne eines »auto-poetischen Systems«. Bei der Rekonstruktion orientiert man sich, im Rahmen der Interpretation, nicht an der Außenwelt, sondern geht alleinig vom Bildfeld aus. Das Bild wird als ganzheitliches System betrachtet, in dem »die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden«. ¹⁴⁰ Diese Dimension bildet, so BOHNSACK, die Grundlage für das sehende Sehen.¹⁴¹ Durch die entsprechende Vorgehensweise wird in diesem Schritt der Interpretation, die Analyseeinstellung auf die Totalität des im Bild Dargestellten gerichtet.

138 Vgl. BOHNSACK, 2003.

139 Siehe hierzu ausführlich BOHNSACK, 2003, S. 96–99.

140 IMDAHL, 1996, S. 21 zit. nach BOHNSACK, 2003, S. 98.

141 Das »sehende Sehen« bezieht sich auf die Wahrnehmung der formalen Struktur der Bildkomposition, das »wiedererkennende Sehen« steht für eine Wahrnehmungsform, die die Identifikation von Gegenständen beinhaltet. Im Wahrnehmungsprozess gehen diese beiden Formen in einander über. Siehe hierzu BOHNSACK, 2003, S. 89f/98.

Im zweiten Schritt der szenischen Choreographie liegt der Fokus auf der sozialen Bezogenheit der Figuren. »Dies betrifft die räumliche Positionierung der Akteure bzw. der Figuren zueinander ebenso wie den Bezug ihrer Gebärden, aber auch Blicke, aufeinander.«¹⁴² Für die Rekonstruktion der szenischen Choreographie ist das wiedererkennende Sehen gefordert. D. h. das Wiedererkennen ist bezogen auf die Außenwelt des Bildes, hier insbesondere auf die, in der Umwelt existierenden sozialen Beziehungen und Konstellationen.¹⁴³ Bei der perspektivischen Projektion werden die räumlichen Gesetzmäßigkeiten des Bildes rekonstruiert. Auch hier kommt das wiedererkennende Sehen zum Einsatz. Zur Erfassung der Raumkonzeption orientiert man sich an Konstellationen in der Außenwelt und erschließt die perspektivische Wirkung auf den Betrachter.¹⁴⁴

Im letzten Analyseschritt – der ikonologischen Interpretation – verwenden wir sämtliche Informationen, die uns zur Verfügung stehen zur Deutung des Bildes. Dies bedeutet auch, dass wir teilweise auf die IPTC-Kerndaten der von den Fotografen übermittelten Bildern zurückgegriffen haben. IPTC-Daten (*International Press Telecommunications Council*) sind Informationen, die der Fotograf in eine Bilddatei vor dem Übermitteln an z. B. eine Nachrichtenagentur einträgt. Mit Hilfe von speziellen Programmen können diese Daten – z. B. Aufnahmeort, Zeit, eine Bildbeschreibung, etc. – ausgelesen werden und stehen somit der Analyse zur Verfügung. Über solche Daten haben wir in einigen Fällen den Namen bzw. die offizielle Bezeichnung von bestimmten militärischen Operationen erfahren. Nach diesen Namen konnten wir dann in den Archiven z. B. des US Militärs recherchieren und so den Operationsbericht als Kontextinformationen mit einbeziehen.

Zur Beantwortung der Fragen: Was wird wie auf dem Bild mit welcher Intention oder mit welchen Subtexten dargestellt? beziehen wir die einzelnen Bildelemente, ihre Komposition und Beziehung zueinander sowie das Kontextwissen mit ein. Durch diese Zusammenschau gelangen wir zum Kern des Bildes.

142 BOHNSACK, 2003, S. 97.

143 BOHNSACK, 2003, S. 98.

144 BOHNSACK, 2003, S. 96.

2.4 Experten-Interview

Um Einflussfaktoren auf die Produktion von Kriegs- und Krisen fotografie zu identifizieren, die nicht *direkt* mit dem Fotografen verbunden sind, die ihn aber durchaus tangieren können, haben wir uns für die Untersuchung des redaktionellen Umfeldes entschieden. Indem wir Informationen über nichtdokumentierte Prozessabläufe erheben sowie die Entscheidungsmaximen von verantwortlichen Bildredakteuren untersuchen, versuchen wir, die Sicht auf mögliche produktionsrelevante Faktoren zu erweitern. Des Weiteren ging es uns um die Gewinnung von tieferen Einblicken in alltägliche Handlungsrouninen im bildjournalistischen Produktionsprozess.

Zur Gewinnung dieser Informationen haben wir uns für die Methode des leitfadengestützten offenen Experten-Interviews entschieden. Denn »geht es um die Rekonstruktion des handlungsorientierenden Wissens von Experten, ließe sich mit standardisierten Befragungen allenfalls Wissen auf der Ebene des diskursiven Bewusstseins erfassen; hierbei handelt es sich vielfach um rationalisierte und vor allem legitimationsfähige Argumentationsfiguren. (...) Außer in den äußerst seltenen Fällen, in denen ein Interviewpartner sich quasi verschließt, d. h. nur in der Form ›offiziöser‹ Statements antwortet, geben die Experten freilich mehr über ihre funktionsbezogenen Relevanzen und Maximen preis: immer dann, wenn sie fortfahren und erläutern, extemporieren, Beispiele geben oder andere Formen der Exploration verwenden. Solches kann nur in offenen Interviewsituationen gelingen. Für die Interviewführung ergibt sich daraus die Notwendigkeit eines thematischen Leitfadens und seiner flexiblen Handhabung.«¹⁴⁵

Des Weiteren will auch der Zeitpunkt, zu dem Experten-Interviews innerhalb des Forschungsprozesses geführt werden, wohl überlegt sein. BARBARA FRIEBERTSHÄUSER weist darauf hin, dass »Leitfaden-Interviews ein gewisses Vorverständnis des Untersuchungsgegenstandes auf Seiten der Forschenden voraus [setzen], denn das Erkenntnisinteresse bei Leitfaden-Interviews richtet sich in der Regel auf vorab bereits als relevant ermittelte Themenkomplexe.«¹⁴⁶ Aus diesem Grund haben wir mit den Fotografen-Interviews begonnen und zusätzlich die Experten-Gespräche nicht ›en bloc‹ sondern quasi zwischendurch geführt. So hatten wir Gelegenheit, den Leitfaden¹⁴⁷ entsprechend unseres Kenntnisstandes anzupassen bzw. in den Fotografen-Interviews neu aufgetretene Themen mit einzuarbeiten. »Gemäß dem

145 MEUSER/NAGEL, 2009, S. 472.

146 FRIEBERTSHÄUSER, 2003, S. 375.

147 Zur Einsicht in die Leitfäden siehe im Anhang viii – x_Leitfäden...pdf.

Prinzip einer offenen und flexiblen Interviewführung enthält der Leitfaden Themen, die anzusprechen sind, nicht aber detaillierte und ausformulierte Fragen.«¹⁴⁸ Dabei schneidet der Leitfaden »die interessierenden Themen aus dem Horizont möglicher Gesprächsthemen der ExpertInnen heraus und dient dazu, das Interview auf diese Themen zu focussieren [sic !].«¹⁴⁹

Als »Experten« kamen in unserem Fall vor allem Bildredakteure in Frage, da sie es in der Regel sind, die im direkten Kontakt mit den Fotografen stehen. Dabei gibt es zwei »Arten« von Bildredaktionen; einmal die Bildredaktionen von Nachrichtenagenturen und zum anderen die innerhalb von einzelnen Medienformaten (wie z. B. Zeitungen oder Magazinen). MEUSER und NAGEL sagen über die Auswahl der zu interviewenden Experten, dass sie in Kenntnis der Organisationsstrukturen, Kompetenzverteilungen, Entscheidungswege des jeweiligen Handlungsfeldes geschehen sollte.¹⁵⁰ Zu diesem Zweck haben wir versucht, den jeweiligen verantwortlichen Entscheidungsträger als Gesprächspartner zu gewinnen.

Jedes dieser Gespräche wurde mittels eines digitalen Aufnahme­gerätes mit­ge­sch­nit­ten. So konnten im Rahmen der anschließenden Arbeit mit den Interviews thematisch relevante Passagen entweder transkribiert oder in paraphrasierter Form der weiteren Auswertung zugänglich gemacht werden. Im anschließenden Schritt wurden diese Passagen kodiert bzw. thematisch geordnet. Im Gegensatz zum narrativ-biographischen Interview wurde dabei die Sequenzialität des Textes aufgehoben. Nachdem alle Interviews diese Schritte durchlaufen hatten, konnten wir die Aussagen zu bestimmten Themen interviewübergreifend vergleichen bzw. zusammenstellen. In der abschließenden Darstellung der Ergebnisse fanden die Erkenntnisse über die produktionsbeeinflussenden Faktoren ihren Niederschlag.¹⁵¹

148 MEUSER/NAGEL, 2003, S. 487.

149 MEUSER/NAGEL, 2003, S. 488.

150 Vgl. MEUSER/NAGEL, 2003, S. 486.

151 Zur Auswertung siehe auch MEUSER/NAGEL, 2003 und MEUSER/NAGEL, 2009.

C Die Fotografen

1 Vorgehen – Forschungsprozess und Ablauf

1.1 Die Suche nach Interviewpartnern

1.1.1 Deutschland

Die anfängliche Sorge, ob wir für unser Forschungsprojekt auch Fotografinnen und Fotografen finden würden, die sowohl Erfahrungen im Bereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung haben als auch ein Interesse, mit uns zu sprechen, stellte sich schnell als unbegründet heraus.

Dabei war die größte Hürde nicht, die Kombination aus Erfahrung und Interesse zu finden, sondern überhaupt an Namen und Kontaktadressen zu gelangen. Als Gründe für diese Schwierigkeit lassen sich vor allem die folgenden drei benennen:

1. *Mangelnde Transparenz der Urheberschaft bei Agenturfotografien.*

Während man in Zeitungen und Zeitschriften bei Textbeiträgen stets den Namen (oder ein recherchierbares Namenskürzel) des Autors findet, wird bei vielen Agenturfotos oftmals ausschließlich auf die Agentur als Quelle verwiesen.

2. *Arbeitssituation für Fotojournalisten.*

Als erschwerend für unsere Suche erwies sich auch die strukturelle Situation der Fotografen in Deutschland. Anders als beispielsweise bei amerikanischen Zeitungen beschäftigen deutsche Zeitungen und Magazine in der Regel keine oder kaum eigene Fotografen, die sie mit Material aus Kriegs- und Krisengebieten beliefern. Freie Fotografen gibt es dagegen reichlich. Ihre Dienstleistungen reichen dabei von Gesellschafts- und Reise- über Sport-, Portrait- und Werbefotografie. Dieser Aspekt ist eng mit dem nächsten verknüpft.

3. *Kriegsfotografen gibt es nicht.*

Wir mussten feststellen, dass die Suche nach der Kriegsfotografin oder dem Kriegsfotografen falsch formuliert war, da es keine genuinen Kriegsfotografen gibt. Es handelt sich stets um Fotografen, die unter anderem *auch* in Kriegs- und Krisengebieten fotografierten oder fotografieren.

Als Resultat dieser Überlegungen und ersten Erfahrungen wurde uns klar, dass wir die Suche nach Interviewpartnern möglichst breit auslegen mussten und dies sowohl im Hinblick auf die zu nutzenden Ressourcen als auch was die Ansprache selbst anging. Wir formulierten daher folgende Email:

Betreff: Interviews zu visueller Kriegs- und Krisenberichterstattung

Im Rahmen unserer Doktorarbeit über die Einflüsse auf die Produktion von visueller Kommunikation wollen wir Menschen interviewen, die in ihrer journalistischen Arbeit mit Fotografie zu tun haben. Während wir mit z. B. mit FotoredakteurInnen Experteninterviews über ihre Arbeit und den Umgang mit Fotografien führen, wollen wir mit Fotografinnen und Fotografen in biographischen Gesprächen mehr über ihren Werdegang, ihr Leben und ihre Erlebnisse erfahren. Unser Schwerpunkt liegt thematisch dabei vor allem auf dem Bereich des visuellen Kriegs- und Krisenjournalismus.

Wir brauchen ihre Hilfe. Wenn sie in einem der genannten Bereiche tätig sind und ein Interesse daran haben, uns mehr über die Welt hinter den Bildern, ihre Entstehung und Verarbeitung zu erzählen, dann nehmen sie Kontakt mit uns auf. Vielleicht kennen sie auch Kolleginnen und Kollegen, deren Erfahrung und Wissen für unsere Untersuchung hilfreich sein könnten, dann leiten sie diese Mail einfach an sie weiter.

Vielen Dank und viele Grüße aus Ludwigsburg

Stefanie Frie und Jeldrik Pannier

Als Distributionskanäle bzw. Ansprechpartner nutzten wir:

- Nachrichten/Bildagenturen (u. a. *dpa*, *laif*, *Picture Press*, *Reuters*, *Getty Images*, *epd*, *Visum*)
- Verbände und Organisationen (u. a. *Freelens*, *Presserat*, *Deutscher Journalisten Verband*, *Deutsche Gesellschaft für Photographie*)
- Direktkontakte aus Internetrecherchen
- persönliche Bekannte aus dem Bereich Fotografie, Wissenschaft und Journalismus
- Wettbewerbsteilnehmer »Rückblende«

Es stellte sich dabei heraus, dass die Kontaktaufnahme mit den einzeln recherchierten Fotojournalisten und die Ansprache der ca. 150 Teilnehmer des Wettbewerbs »Rückblende« am gewinnbringendsten waren. Dieser Wettbewerb für politische Fotografie und Karikatur¹ wird von der *Landesvertretung Rheinland-Pfalz* und dem *Bundesverband der Deutschen Zeitungsverleger* in Kooperation mit der *Bundespressekonferenz* veranstaltet. Bei Internetrecherchen stießen wir auf diesen Wettbewerb und

1 Siehe www.rueckblende.de.

auf ein PDF, welches neben den Namen der Teilnehmer auch deren Emailadressen, Telefonnummern und Webseitenadressen enthielt.

Nachdem wir die ersten positiven Rückmeldungen bzw. Interessensbekundungen erhalten hatten, führten wir ein kurzes telefonisches Vorgespräch, um sowohl sicher zu stellen, dass die Fotografen auch Erfahrungen im Bereich Kriegs- und Krisenfotografie hatten, als auch dass sie einem biographischen Interview zustimmten.

Bereits in diesem Stadium begann der ›Schneeballeffekt‹ zu wirken. Wir bekamen andere Fotografen vermittelt oder Tipps für potentielle weitere Kontaktaufnahmen. Dieser Effekt verstärkte sich noch nachdem wir die ersten Interviews durchgeführt hatten. Wir wussten, dass wir unsere Kontaktrecherchen einstellen konnten, als wir von verschiedenen Seiten immer wieder auf dieselben Namen stießen oder hingewiesen wurden. Denn trotz einer vielfältigen Presselandschaft gibt es in Deutschland nicht viele Fotojournalisten, die auf Erfahrungen im Bereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung zurückblicken können.

1.1.2 USA

Erwartungsgemäß gestaltete sich die Kontaktaufnahme mit den Fotojournalisten in den USA deutlich schwieriger als in Deutschland. Die Medienlandschaft ist größer, die Bevölkerung knapp vier Mal so groß und die USA waren (und sind) in mehreren Ländern in bewaffnete Konflikte verwickelt – was dazu führt, dass der Bedarf an Kriegs- und Krisenberichterstattung insgesamt hoch ist.

Wir wendeten ähnliche Suchroutinen wie schon in Deutschland an, nur dauerte es um einiges länger, dieser Gruppe näher zu kommen. Wir bedienten uns dabei unter anderem des sozialen Netzwerkes *Lightstalkers*.² In diesem Netzwerk sind vor allem Fotografen vertreten, die viel in andere Länder reisen. Sie nutzen es als Plattform um sich auszutauschen, zu helfen und in Kontakt zu bleiben.

Insgesamt erlebten wir bei unserer Recherche eine große Hilfs- und Gesprächsbereitschaft. Hatten wir erst einmal das Interesse eines Fotografen geweckt, wurden wir auch schnell an seine Kollegen weiterverwiesen. Hier zwei Beispiele für solch positive Rückmeldungen:

2 Siehe www.lightstalkers.org.

stefanie and jeldrik,

if i am in town, i would love to hear more about and participate in your project. there are a few others you might wish to speak with at contact press images. can you tell me a little more about the project so that i can tell others?

steve

Aus praktischen, zeitlichen und finanziellen Gründen mussten wir uns auf eine bestimmte Region der Vereinigten Staaten von Amerika konzentrieren. Wir entschieden uns für die Ostküste der USA.

Bei der Detailplanung unserer ›Interview-Tour‹, die uns letztendlich vier Wochen lang von Washington nach Philadelphia und New York, dann weiter nach Toronto und Chicago führen sollte, wurden wir mit einem neuen Problem konfrontiert. Es stellte sich als äußerst schwierig heraus, Interviewtermine Wochen im Voraus zu planen. Die häufigste Antwort auf die Frage wann wir uns treffen könnten war »Ruft mich an, wenn ihr in der Stadt seid.« Auch bekamen wir Emails von Fotografen aus dem Irak und dem Libanon, in denen sie uns mitteilten, dass sie schon wieder weg sind, länger bleiben oder zum geplanten Termin bereits wieder woanders sind. Ein typisches Beispiel für solch eine Mail ist die folgende Antwort eines Fotografen:

Hi There,

I'm in Africa right now - back in the States first week in September but then off again to China. Touch base with me the first week in August and I will see if I can be of assistance. I live in NYC. -K

Aus diesem Grund sind einige Interviews trotz vorheriger Zusage nicht zu Stande gekommen.

1.2 Setting und Ablauf

Nachdem der Kontakt – meistens per Email – mit den Fotografen zustande gekommen ist, haben wir in einem telefonischen Gespräch die Einzelheiten besprochen. Dabei haben wir vor allem noch einmal auf die Besonderheit, nämlich dass es sich um ein biographisches Interview handelt, und auch auf den Zeitrahmen von 2–3 Stunden hingewiesen. In fast allen Fällen haben die Fotografen dann auch mind. zwei Stunden Zeit für das Gespräch eingeplant.

Grundsätzlich haben wir den Fotografen den Ort des Treffens freigestellt. Es sollte jedoch ein Ort sein, an dem wir uns ›relativ‹ ungestört unterhalten können. Diese freie Ortswahl sollte die Grundlage für ein angenehmes Gesprächsklima liefern. Die Orte, an denen wir uns letztendlich mit den Fotografen getroffen haben, waren äußerst unterschiedlich. In vielen Fällen handelte es sich um Cafés oder Restaurants – vor allem in New York und Washington – aber auch Gespräche im eigenen Büro, Hobbyraum, Atelier, Wohnzimmer oder in der Galerie und im Central Park in New York waren darunter.

Bei sämtlichen Interviews waren wir jeweils beide zugegen. Dieser Umstand erwies sich nicht nur für die anschließenden Gesprächsprotokolle und den Austausch sondern vor allem während des Gespräches als äußerst hilfreich. In fast jedem Interview hat sich der Gesprächspartner einen primären Kommunikationspartner ausgesucht bzw. die Situation hat sich entsprechend ergeben. So konnte sich ein Forschender primär auf die ›Interviewführung‹ konzentrieren, während sich der andere vermehrt Notizen machen konnte. Auch wurden alle Gespräche, mit Einverständnis der Fotografen, auf Mini-Disc aufgenommen. Des Weiteren wurde allen Teilnehmern Anonymität zugesichert.

1.3 Die interviewten Fotografen und Fotografin

Im Folgenden geben wir einen kurzen Überblick über die in 2006 und 2007 geführten Interviews bzw. die jeweiligen Gesprächspartner. Die Fotografennamen sind aufgrund der Zusicherung der Anonymität Pseudonyme. Auch haben wir die Städte, in denen die einzelnen Fotografen leben, nicht genannt.

1.3.1 Deutschland

HORST BERGER

Horst Berger ist mit 80 Jahren der älteste Fotograf in unserem Sample. Er hat viele Kriege und Konflikte in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren fotografiert und war unter anderem als Fotojournalist im Vietnamkrieg.

LORENZO BOSCHETTI

Lorenzo Boschetti ist langjähriger Agenturfotograf und war einer der wenigen deutschen Fotografen, die während des Irak-Krieges 2003 als *Embedded Journalist* gearbeitet haben.

GEORG BRIESE

Nach einer Karriere als Agenturfotograf in den 1980er Jahren machte er sich als freier Fotojournalist selbstständig. Seine Arbeit führte ihn unter anderem nach Somalia wo er die Situation der Menschen nach der großen Hungersnot dokumentierte. Er begleitete mehrere Einsätze der Deutschen Bundeswehr im Ausland. Ein weiterer seiner Schwerpunkte ist die Arbeit über Straßenkinder in den Ländern der Dritten Welt.

STEFAN MENZEL

Stefan Menzels Schwerpunkt ist die Theaterfotografie, er lebt und arbeitet hauptsächlich in Berlin. Sein Bezug zur Kriegs- und Krisenfotografie sind seine Aktivitäten und sein Interesse an dem Thema der Kindersoldaten im Bürgerkriegsgebiet in Norduganda.

HARALD NEUSTÄDTER

Sein Arbeitsschwerpunkt liegt auf der innenpolitischen Berichterstattung. Während des Krieges auf dem Balkan fotografierte er zum Teil frei, zum Teil innerhalb der Deutschen Bundeswehr die Situation in Bosnien und Serbien.

ANTONIO PALLINI

Antonio Pallini ist langjähriger Agenturfotograf und war einer der wenigen deutschen Fotografen, die sich während des Irak-Krieges 2003 in Bagdad aufhielten.

DANIEL SCHÖNHAGEN

Der Berliner Künstler war beteiligt an vielen Ausstellungen und Katalogen über den Krieg in Bosnien. In großformatigen Bildern zeigt er in technischer Präzision jedes Detail der Kriegsrealität – dabei vor allem die Zerstörung der Landschaften. Neben der Fotografie produziert er auch Dokumentarfilme.

THOMAS VOGEL

Als freier Fotograf arbeitet er für diverse deutsche und internationale Magazine und Unternehmen (*Time Magazin, Stern, Tomorrow, Audi Magazin, Deutsche Bank* etc.). In seinen Fotostrecken erzählt er unter anderem von den katastrophalen Auswirkungen der Hungersnot in Nigeria, den brutalen Straßengangs in El Salvador und den geheimen Archiven der Polizei in Guatemala.

CHRISTIAN WIRTHS

Seit einigen Jahren ist Christian Wirths freier Fotograf. Zuvor war er mehrere Jahre als Agenturfotograf in verschiedenen Kriegs- und Krisengebieten wie Rumänien, Kroatien, Bosnien, Ruanda, Somalia, Tansania und Tschetschenien tätig. Nach einem lebensbedrohlichen Unfall entschied er sich, aus diesem Bereich auszusteigen und seinen fotografischen Schwerpunkt zu verändern. Unter anderem gewann Christian den Pulitzer Preis.

1.3.2 USA

MICHAEL ANDREWS

Während der letzten 20 Jahre hat er fast jeden größeren bewaffneten Konflikt und jede größere Krise auf der Welt fotografiert: Balkan, Somalia, Süd Afrika, Haiti, Indonesien, Afghanistan, Irak-Krieg 1991 und 2003, Israel, etc. Mittlerweile war er in 85 Ländern aktiv.

Seine Fotografien waren über 40 Mal auf den Covern von *Newsweek* zu sehen, außerdem arbeitet er für Magazine wie: *Stern, Paris Match, GEO, Life, National Geographic, The London Sunday Times, Le Figaro, Le Monds* etc.

TAYLOR BROWN

Der 41-jährige Fotojournalist und Korrespondent hat in den letzten 13 Jahren Erfahrungen in über 30 Ländern gesammelt. Er hat Bürgerkriege und bewaffnete Auseinandersetzungen unter anderem in folgenden Ländern dokumentiert: Afghanistan, Kambodscha, Jugoslawien, Bosnien, Burundi und Mexiko. Sein aktueller Schwerpunkt liegt auf der Arbeit über den Balkan.

DEAN CAMERON

Dean Cameron ist einer der wenigen Fotografen, denen es gelang, kurz nach den Anschlägen vom 9.11.2001 Aufnahmen vom Ground Zero zu machen. In der Folge machte er es sich zur Aufgabe, aus künstlerischer Perspektive den Krieg gegen den Terror in Afghanistan und im Irak zu dokumentieren. Mit seinen Arbeiten gewann er unter anderem den Times Photos of the Year Award.

HANNAH FELDMAN

Die freie Fotografin machte ihre ersten Erfahrungen mit Kriegsfotografie im Irak. Sie hat dort sowohl *embedded* als auch *unembedded* fotografiert. Im Libanon hat sie unter anderem eine Fotostrecke über muslimische Frauen, die in einem Kriegsgebiet in der Psychiatrie leben, gemacht.

JOSHUA FISHER

Joshua Fisher ist langjähriger fest angestellter Fotograf einer US-amerikanischen Zeitung. Fisher hat unter anderem Konflikte in Kroatien, Bosnien, Georgien und Afghanistan dokumentiert. Während des Irakkrieges wurde er als Embedded Journalist in einer US-Marine Einheit angeschossen.

VICTOR GARCIA

Sein fotografischer Fokus liegt auf der Dokumentation der politischen und sozialen Lage in Lateinamerika und den USA. In mehreren Ausstellungen hat er seine Fotografien aus dem Bürgerkrieg in Kolumbien präsentiert. Er gewann den World Press Photo Award und den National Press Photographers Association Best of Photojournalism Award. Zu seinen Auftraggebern/Kunden gehören unter anderem *Newsweek*, *LA Times Magazine*, *Washington Post Magazine*, *Washingtonian* und Organisationen wie *American Red Cross*, *Greenpeace* und *Amnesty International*.

JACOB RONIN

Jacob Ronin ist Mitbegründer einer mit vielen Preisen ausgezeichneten Agentur mit Sitz in New York. Er gewann bereits den World Press Photo Award, die Auszeichnung Pictures of the Year und Overseas Press Club sowie die Leica Medal of Excellence. Seine Arbeiten werden in internationalen Magazinen abgedruckt: *Fortune*, *The NY Times Magazine*, *Time*, *Vanity Fair*, *Paris Match* und *Stern*. Auch waren sie in zahlreichen Ausstellungen in Museen und Galerien zu sehen (u. a. in *United Nations*, *The Louvre* and *The Council on Foreign Relations*).

STEVE SOTIRIOS

Steve Sotirios ist ein Agenturfotograf mit langjähriger Erfahrung in der Kriegs- und Krisenberichterstattung. Er fotografierte unter anderem im Kosovo, Angola, Sierra Leone, Afghanistan, Kaschmir, West Bank, Irak, Libanon, und Liberia. Seine Bilder erschienen auf den Titelseiten von Magazinen wie *Newsweek* und *The Economist* als auch in US-Amerikanischen Tageszeitungen wie *The New York Times*, *Washington Post* und *Los Angeles Times*.

Seine Arbeiten wurden vielfach ausgezeichnet u. a. durch: Robert Capa Gold Medal, World Press Photo Award, National Pictures of the Year Competition, Visa Pour L'Image und John Faber Award des Overseas Press Club in New York.

THOMAS WOODS

Diente bis vor einem Jahr in der US Navy und arbeitete dort als Militärfotograf. Er fotografierte dabei unter anderem Einsätze im Rahmen der US-Militärintervention *Operation Enduring Freedom* / *Operation Iraqi Freedom*. Seit seinem Ausscheiden aus der Navy arbeitet er als Freelancer und hält gelegentlich Vorträge über seine Arbeit und Erfahrungen an einer US-Universität.

1.3.3 Experteninterviews

THORSTEN FLEISCHHAUER, *Bild-Zeitung*, Hamburg

Thorsten Fleischhauer war mehrere Jahre als freier und angestellter Fotograf tätig, bevor er als Fotoredakteur in die Außenredaktion der Bildzeitung Essen kam. Seit 2004 ist er stellvertretender Ressortleiter des Bereichs Foto der Bundesausgabe der Bild-Zeitung in Hamburg.

JON JONES, *London Times*, London

Als Fotojournalist hat er mehrere Jahre aus vielen Kriegs- und Krisengebieten der Welt, u. a. Bosnien, Serbien, Kosovo, Albanien, Rumänien, Tschechien, Georgien, Russland, Mittlerer Osten, Irak, Somalia, Sudan, Rwanda, Sri Lanka und Süd Afrika, berichtet. Seine Arbeiten wurden in vielen anerkannten und renommierten Magazinen und Zeitungen wie z. B. *Time*, *Newsweek*, *Paris Match*, *Life*, *The Sunday Times*, *The New York Times*, *Stern*, *Le Monde*, *Marie-Claire* und *American Photo*, veröffentlicht. Darüber hinaus wurde er vielfach ausgezeichnet u. a. durch die Verleihung des World Press Award, als Fuji European Photographer of the Year, Feature Photographer of the Year und als News Photographer of the Year UK. Seit 2006 ist er chief photo editor der London Times.

VOLKER LENSCH, *Stern*, Hamburg

Volker Lensch war mehrere Jahre bei der Bundesausgabe der Bildzeitung in Hamburg tätig. Seit 1992 arbeitet er in der Bildredaktion des *Stern*. Die Position des Ressortleiters für den Bereich Foto hat er seit 1996 inne.

SANTIAGO LYON, *Associated Press*, New York

Nach einer erfolgreichen Karriere als Fotojournalist arbeitet er nun als Director of Photography der Associated Press in New York. Damit leitet und koordiniert er weltweit die Einsätze der ca. 500 fest angestellten und freien Fotografen der AP. Er bringt Erfahrungen aus mehr als 50 Ländern mit in seine Arbeit ein. Als Agenturfotograf berichtete er unter anderem aus Mexiko, Zentral- und Südamerika, dem Golfkrieg 1991, dem Balkan, Israel, Lybien, Syrien, Somalia, Ruanda, Sri Lanka und Afghanistan. Während eines Einsatzes in Sarajewo 1995 wurde er von einem Schrapnell verwundet. Auch überstand er eine Geiselnahme im Südirak.

OLIVER MULTHAUP, *Associated Press*, Frankfurt

Er leitet als verantwortlicher Bildchefredakteur von Associated Press den Bereich Bilderdienste Deutschland / Österreich / Schweiz / Osteuropa in Frankfurt. Während seiner Karriere hat er als angestellter Fotograf unter anderem für die Bild-Zeitung und für die Nachrichtenagentur Reuters gearbeitet.

ALAN THORP, *Associated Press*, London

Alan Thorp ist der Deputy Regional Photo Editor der Associated Press und damit zuständig für die Bildberichterstattung in Europa, dem mittleren Osten und Afrika.

2 Sample – Fallauswahl

2.1 Daten und Fakten

Im Folgenden wollen wir einige Daten und Fakten über die Erhebung sowie das gewonnene Material darstellen.

Erhebungszeitraum:	2006–2007
Anzahl geführter Fotografen-Interviews:	18 (17 Männer, 1 Frau)
Gesamtlänge aller Fotografen-Interviews:	34,5 Stunden
Kürzestes Fotografen-Interview:	50 Minuten
Längstes Fotografen-Interview:	160 Minuten
Anzahl transkribierter Interviews:	6
Gesamtumfang aller Transkripte:	513 Seiten
Anzahl der übersandten Fotos:	477
Anzahl geführter Experten-Interviews:	6
Gesamtlänge aller Experten-Interviews:	7 Stunden 11 Minuten
Durchschnittliche Länge eines Experten-Interviews:	71 Minuten

2.2 Fallauswahl

2.2.1 Sampling und theoretische Sättigung

Wie bereits im [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1 *Qualitative und interpretative Sozialforschung*](#) (S. 86) dargelegt, handelt es sich bei der vorliegenden Studie um eine qualitative Untersuchung. Sowohl der Forschungsprozess als auch das Sampling unterscheiden sich daher wesentlich von quantitativen Untersuchungen. Das zirkuläre Vorgehen einer qualitativen Studie erstreckt sich dabei sowohl auf die Phase der Erhebung als auch auf die der Auswertung. Mit Blick auf die Stichprobe sowie das Sampling bedeutet dies, dass weder die Anzahl der Fälle noch deren Merkmale vorab genau festgelegt werden können. Neben dem Ziel der Exploration eines Feldes und/oder der Theoriegenerierung ist dieses Vorgehen insbesondere auf das Prinzip der Offenheit zurückzuführen.³ Wir können somit zu Beginn einer solchen

³ Vgl. ROSENTHAL, 2005.

Untersuchung nicht wissen, »(...) wie viele unterschiedliche, für unsere Forschungsfrage wichtige ›Typen‹ sich zu einem gegebenen Zeitpunkt auffinden lassen und schon gar nicht können wir vorab die funktionalen Bestandteile dieser Typen definieren.«⁴ Erst im Verlauf der Erhebungen und auf Grund der ersten Auswertungen des bereits erhobenen Materials, wird demnach der weitere Prozess strukturiert. Der Forscher entscheidet über den weiteren Verlauf der Erhebungen immer auf Grund der Basis der bereits vorliegenden Daten, was einen ständigen Wechsel zwischen Erhebung und Auswertung mit sich bringt.⁵

»Dieser Prozess der Stichprobenziehung wird beendet, wenn keine neuen Phänomene mehr gefunden werden können, die die bereits rekonstruierten theoretischen Einsichten modifizieren oder zu Konstruktion neuer Typen führen könnten, sondern sich die die bisherige Konzeption bestätigenden Phänomene wiederholen.«⁶

Ist dieser Punkt erreicht, spricht man auch von einer theoretischen Sättigung.⁷ Je nach Untersuchungsgegenstand bzw. Fragestellung kann dieser Zustand relativ schnell oder auch praktisch nie erreicht werden. Oftmals muss eine Untersuchung aus forschungspraktischen und/oder forschungsökonomischen Gründen beendet bzw. abgebrochen werden noch bevor eine theoretische Sättigung erzielt wurde. Das Erreichen der theoretischen Sättigung bzw. der so vollzogene Abschluss des Forschungsverfahrens erweist sich damit als idealtypisch, jedoch in vielen Fällen nicht gänzlich realisierbar.⁸

Nach ROSENTHAL bedingt ein solches Vorgehen die Unterteilung des Materials in zwei Stichproben. Diese unterscheiden sich im Wesentlichen im Hinblick auf die Intensität der Analyse des Materials. »Die erste Stichprobe umfasst alle während des Projekts geführten Interviews bzw., präziser formuliert, alle untersuchten Fälle. Die zweite Stichprobe umfasst nur die Fälle, die auf der Basis der transkribierten Interviews einer besonders sorgfältigen Auswertung unterzogen werden.«⁹ Unter dem Punkt [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 1.3 Die interviewten Fotografen und Fotografin](#) (S. 145), findet sich die gesamte Stichprobe und eine Kurzvorstellung der jeweiligen Fälle. Unsere zweite Stichprobe umfasst sechs Fälle, welche von uns ausführlich

4 ROSENTHAL, 2005, S. 86.

5 Vgl. STRAUSS/HILDENBRAND, 1991.

6 ROSENTHAL, 2005, S. 87.

7 Vgl. ROSENTHAL, 2005; GLASER/STRAUSS, 1967.

8 Vgl. ROSENTHAL, 2005.

9 ROSENTHAL, 2005, S. 89.

analysiert wurden.¹⁰ Den Prozess der Fallauswahl sowie die Fälle selbst werden wir im Folgenden darstellen.

2.2.2 Auswahl der Einzelfälle

Wie bereits in [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 1 \(S. 139\)](#) dargelegt, vollzog sich der Forschungsverlauf in mehreren Phasen. Im Laufe dieses Prozesses waren wir immer wieder auf die Weitervermittlung durch bereits interviewte Fotografen angewiesen, was die Stichprobenszusammensetzung wesentlich geprägt hat. Auch wenn im Vorfeld durch Emails oder Telefonate versucht wurde abzuklären, ob sich eine Person für ein Interview ›eignet‹, so war dies immer nur begrenzt vorab einzuschätzen. Im Hinblick auf die Zusammensetzung der Gesamtstichprobe muss weiterhin darauf verwiesen werden, dass sich die Abläufe in Deutschland und den USA allein schon auf Grund der zeitlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen entsprechend unterschieden haben.

Die Stichprobe setzt sich aus festangestellten und freien Fotografen zusammen. Auch im Hinblick auf die Anzahl der Kriegs- bzw. Kriseneinsätze wurde keine Vorauswahl getroffen. Weiterhin spielten bei der Wahl der Interviewpartner die Regionen oder Kriege und Krisen, aus denen berichtet wurde, keine Rolle. Da im Vorfeld nicht abgesehen werden konnte, ob Alter oder Geschlecht für das Erkenntnisinteresse von Relevanz sind, ergaben sich daraus ebenfalls keine Selektionskriterien. Im Verlauf der Erhebung wurde demnach versucht, möglichst viele verschiedene ›Typen‹ (Zeitungs-, Agentur- o. Magazin Fotografen; festangestellte o. freie; künstlerisch, dokumentarisch o. journalistisch arbeitend; etc.) von Fotografen und Fotografinnen in die Stichprobe zu integrieren, um auf dieser Basis eine Auswahl für die zweite Stichprobe treffen zu können.

Zu Beginn der Untersuchung standen uns vornehmlich männliche, freiberufliche Fotografen im Alter zwischen 40 und 50 Jahren für ein Interview zur Verfügung. Somit haben wir unsere Bemühungen im Weiteren darauf ausgerichtet, sowohl jüngere, ältere und angestellte sowie weibliche Personen zu akquirieren. Nachdem wir knapp 20 Interviews geführt hatten, wurde klar, dass wir die oben erwähnte theoretische Sättigung auf diesem Feld nicht erreichen würden. Die Bandbreite der

10 Diese Fälle wurden jeweils dem gesamten Verfahren der Analyse wie sie in [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1 Qualitative und interpretative Sozialforschung \(S. 86\)](#), [2.2 Medien-Biographie-analyse \(S. 109\)](#) und [2.3 Foto-/Bildanalyse \(S. 123\)](#) dargestellt wurden unterzogen.

Typen, die sich bereits nach der ersten Sichtung zeigte, war zu groß. Daher beendeten wir die Erhebungsphase im Jahr 2007. Um die Fälle für die zweite Stichprobe zu bestimmen, wurden die bis dahin erhobenen Fälle einer Sichtung unterzogen und im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse ausgewertet.¹¹ In dieser Phase wurde es notwendig, zunächst den Gegenstand der Untersuchung zu konkretisieren. Während zu Beginn der Erhebung alle Formen der Kriegs- und Krisenfotografie einbezogen wurden, haben wir uns für die weitere Analyse auf Nachrichtenfotografie im weitesten Sinne fokussiert. Damit haben wir die Bereiche der eher künstlerischen und der Sozialfotografie ausgeschlossen. Eine gemeinsame oder kombinierte Analyse mit den Nachrichtenfotografien haben wir aufgrund der stark unterschiedlichen Produktions- und Verwertungsprozesse ausgeschlossen. Mit Blick auf die verbleibenden Fälle wurde deutlich, dass die Gruppe der Agentur- u. Zeitungsfotografen für die Ergründung der Fragestellungen das größte Potential bot.

Generell konnte durch die Globalanalyse festgestellt werden, dass alle Fälle für die Betrachtung von Subjekteinflüssen prädestiniert waren. Für die Analyse der Einflüsse auf die Produktion der Bilder und dabei insbesondere im Hinblick auf die Komplexität des Produktionsprozesses erwiesen sich die (ehemaligen und aktuellen) Agenturfotografen jedoch als besonders geeignet. Ob der interviewte Fotograf aus Deutschland oder den USA stammte, spielte dabei keine hervorgehobene Rolle.

Im Folgenden werden wir auf die sechs Fälle der zweiten Stichprobe näher eingehen. Dabei werden vier der Fälle in kompakter Form dargestellt, bei zwei Fotografen werden wir im Anschluss eine ausführliche Falldarstellung für alle Ebenen der Analyse vorlegen.¹² Die Erkenntnisse der Analyse der vier anderen Fotografen sind in die Gesamtbetrachtung der Einflussfaktoren auf der Subjekteben¹³ eingeflossen und entsprechend dort, teils in abstrakter, teils in exemplarischer Form, zu finden.

11 Neben dem Erkenntnisinteresse spielte auch die ›Qualität‹ der Daten eine wesentliche Rolle. So gab es zwei Fälle, in denen die Methode des biographischen Interviews fehlschlug bzw. ein biographisches Interview verweigert wurde und während des Gesprächs entsprechend keine biographische Narration entwickelt wurde.

12 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3 *Der Fall Joshua Fisher* (S. 165) und Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 4 *Der Fall Christian Wirths* (S. 399).

13 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5 (S. 495).

2.2.3 Falldarstellungen kompakt¹⁴

2.2.3.1 *Georg Briese*

Selbst und Weltsicht – biographisch-diskursive Ebene

Georg Briese stellt in unserem Sample in gewisser Weise einen Sonderfall dar, da er im Laufe seiner beruflichen Karriere sowohl angestellter Agenturfotograf gewesen ist als auch freiberuflicher Fotograf. Zum Zeitpunkt des Interviews ist er bereits seit mehr als 20 Jahren selbstständig und bedient sowohl den Nachrichtenmarkt als auch andere Segmente. Insbesondere in den 1990er Jahren hat Georg in diesem Rahmen in verschiedenen Kriegs- und Krisengebieten fotografiert. Bei diesem Fall zeigten sich als wesentliche Einflussgrößen die eigene Biographie und damit verbunden die Selbst- und Weltsicht als auch die jeweilige Situation vor Ort.

Im Hinblick auf die Selbst- und Weltsicht weist dieser Fall deutliche Ambivalenzen auf. Georg Briese ist ein sehr reflektierter Mensch, der viel über sich und über Geschehnisse und Entwicklungen in der Welt nachdenkt. Dabei ist die Auseinandersetzung mit seiner Funktion bzw. damit, welche Rolle seine Person spielt, zentral. Die Ambivalenz dieses Themas spiegelt sich in der Betrachtung der Privatperson und der des Fotografen wieder. Georg Briese präsentiert sich als sehr professioneller und reflektierter sowie realistischer und pragmatischer Fotograf. Dieser Teil seiner Persönlichkeit macht im Wesentlichen die berufliche Identität aus. In diesem Sinne versteht er seine journalistische Aufgabe darin, der Welt das bestehende Leid, Gräueltaten und Ungerechtigkeiten, wenn auch nur ansatzweise, zu zeigen. Dabei geht er nicht davon aus, mit seiner Tätigkeit die Welt verbessern zu können und lehnt diese Form von Idealismus ab.

Die biographische Analyse hat weiterhin ergeben, dass Georg unter einer gewissen inneren Zerrissenheit leidet. Diese resultiert aus familiären und beruflichen Erfahrungen seiner Vergangenheit sowie aus seiner aktuellen Lebenssituation. Immer wieder kommt es in Georgs Leben zur Auseinandersetzung mit diesen Erlebnissen. Dies vollzieht sich einerseits auf einer rational-reflektierten und andererseits auf einer emotional-unterbewussten Ebene. Beide bewirken eine temporäre Relativierung seiner Person und damit auch die Relativierung seiner Probleme. Auf ersterer Ebene betrachtet er sich im Kontext eines größeren Zusammenhangs, in dem er selbst nur

14 Im Anhang finden sich die Transkripte sowie die Kontaktabzüge der Bilder der Fotografen.

ein kleiner Teil einer großen komplexen Welt ist. Auf der zweiten Ebene kommt es zur Relativierung durch die Konfrontation und das Fotografieren von Leid bzw. leidenden Personen. Die eigenen Probleme wirken dabei, verglichen mit dem Leid der anderen Menschen, klein und unwichtig. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass es sich in beiden Fällen immer nur um temporäre Effekte handelt, nicht um langfristige.

Die Ambivalenz bzw. Zerrissenheit seiner Person drückt sich insbesondere auch dadurch aus, dass es einen ständigen Konflikt zwischen dem emotionalen und dem rationalen Teil seiner Persönlichkeit gibt. Daran gekoppelt ist ebenfalls die Bedeutung und Bewertung von Erlebnissen, die von ihm als selbstbestimmt und fremdbestimmt wahrgenommen werden. Erfolge und Erfolgserlebnisse werden dabei meist als selbstbestimmt interpretiert, Versagen und Probleme als fremdbestimmt wahrgenommen. Dies führt dann zu Konflikten in der Wahrnehmung als auch der Selbstpräsentation, wenn diese Trennung bzw. Zuordnung nicht aufrechterhalten werden kann.

Die fotografische Arbeit – visuell-präsentative Ebene

Die Aufnahmen, die uns Georg Briese übersandte, stellen alle emotional sehr bedrückende Situationen und Ereignisse dar. Unter den Bildern gab es Aufnahmen, die uns persönlich sehr bewegt haben. Diese subjektiven Eindrücke konnten wir im Rahmen der Ersteindrucksanalyse äußern und sie so innerhalb der Hauptanalyse reflektieren.¹⁵

Betrachtet man alle 18 Aufnahmen fällt sofort auf, dass auf allen Bildern (mit einer Ausnahme) Menschen und ihr Leiden thematisiert werden. Der Betrachter wird mit diesem meist existentiellen Leid unmittelbar konfrontiert. Bei fast allen Bildern kann der Betrachter schnell eine emotionale Beziehung zu den dargestellten Menschen aufbauen. Dabei unterscheidet sich die Darstellungsweise des menschlichen Leidens auf den Bildern mit Leichenbergen in Goma von der Präsentation des Leidens von Individuen. Der Unterschied liegt zum einen in dem viel weiteren Bildausschnitt und zum anderen in der Normalperspektive, das heißt Georg hat keine spezielle höhere oder tiefere Perspektive als seine Augenhöhe gewählt.

Nach der Analyse der Aufnahmen kann man über den fotografischen Stil von Georg Folgendes sagen: Er stellt große Nähe zu den Menschen her, die er fotografiert. Diese emotionale Nähe erzeugt er zum einen über seine physische Präsenz – er ist stets sehr nah an den Menschen dran – auch begibt er sich perspektivisch auf gleiche

15 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.2.2 Die Erweiterung/Anpassung der ikonographisch-ikonologischen Methode](#) (S. 128).

Augenhöhe mit ihnen. Und zum anderen wird diese Nähe oftmals dadurch erzeugt, dass er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Gesichtsausdruck der fotografierten Menschen lenkt. Dabei stellt er z. B. das portraitierte Gesicht nicht in den Mittelpunkt des Bildes, sondern er führt die Aufmerksamkeit des Betrachters durch eine geschickte Bildkomposition immer wieder zu dem Menschen hin. Das gezeigte Umfeld dient dabei der Kontextualisierung und führt damit bei den Betrachtenden zu noch mehr Verständnis und Mitgefühl mit den abgebildeten Menschen.

Aufnahmen, die in Krankenhäusern entstanden sind, fallen durch ihren eher dokumentarischen als kommentierenden Charakter auf. In diesen Fällen hat man das Gefühl, dass sich Georg bei der Komposition des Bildes zu Gunsten der Situation zurücknimmt. Diese Bilder sind, ähnlich denen mit Leichenbergen, aus der Normalperspektive aufgenommen und zeigen mehr Kontextinformationen. Das auf diesen Fotografien sichtbare Leid, die Versehrtheit des menschlichen Körpers, lässt den Betrachter dennoch nicht ungerührt. Im Rahmen der Bildanalyse einer Aufnahme aus einem Krankenhaus in Kabul haben wir vergeblich versucht, eine Bildbeschreibung anzufertigen. Wir fanden für das Abgebildete keine Worte. Georg schreibt über diese Aufnahme: »Die Qualen dieses Mädchens und all der anderen Verletzten zu beschreiben und darzustellen, ist schier unmöglich. So sehr ich an die Kraft der Fotografie glaube, in den Krankenhäusern Kabuls musste ich erkennen, dass manche Dinge stärker sind. Leid, Schmerz und Tod liegen jenseits von Worten und Bildern.«¹⁶

2.2.3.2 *Lorenzo Boschetti*

Selbst und Weltsicht – biographisch-diskursive Ebene

Lorenzo Boschetti ist ein Fotojournalist, der zum Zeitpunkt des Interviews auf ca. 25 Jahre Berufserfahrung zurückblicken kann. Er hat in dieser Zeit sowohl für mehrere Agenturen als auch für große Zeitungen und Magazine gearbeitet. Mitunter hatte er auch Leitungspositionen inne, die er aber nach kurzer Zeit zu Gunsten der praktischen Arbeit mit der Kamera wieder aufgab.

Lorenzo ist ein selbstbestimmter und selbstbewusster Mensch, der stets offen für Neues ist und der nach Herausforderungen sucht. Er präsentiert sich darüber hinaus als praxisnaher, erfahrener und vielseitiger Fotojournalist, der im Laufe seiner Karriere auch ab und zu in Kriegs- und Krisengebieten tätig war bzw. ist. Er begreift die

16 Aus Gründen der Wahrung der Anonymität nennen wir die Zitatquelle nicht.

Arbeit in solchen Gebieten als ›normalen‹ Bestandteil seines Berufes. Dabei spiegelt sein Verständnis von Kriegen und Krisen seinen differenzierten und reflektierten Blick auf die Welt und die Menschen wider. Für Lorenzo gehören Kriege und Krisen zum menschlichen Leben dazu und sind so ein fast schon ›natürlicher‹ Bestandteil. Er verbindet daher auch keinerlei höhere idealistische Ziele mit seiner Arbeit in Kriegen- und Krisen. Stattdessen versteht er sich als Dokumentarist, dessen Aufgabe es ist, für die Kunden der Agentur Bilder zu liefern. Darüber hinaus empfindet Lorenzo das ›freiere‹, unkonventionelle und stark situative Arbeiten in Kriegs- und Krisenregionen als eine willkommene Abwechslung zu der Routinearbeit im alltäglichen Agenturgeschäft. Auch spielt der Aspekt des Abenteuers, den das Arbeiten in solchen Gebieten mit sich bringt, eine verstärkende Rolle.

Ein Thema, das ihn in Bezug auf seine Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten besonders beschäftigt, ist die persönliche Sicherheit. Die eigene Sicherheit steht bei Lorenzo stets im Vordergrund, seiner Meinung nach ist es kein Bild wert, dafür sein Leben zu riskieren. Das bedeutet, dass er zwar – wie im Grunde jeder Journalist, der sich in ein Kriegs- und Krisengebiet begibt – ein grundsätzliches Risiko in Kauf nimmt, dennoch versucht er, sich beispielsweise aus besonders harten Gefechten herauszuhalten. Doch auch mit diesem bewussten Risikomanagement konnte es Lorenzo nicht verhindern, dass er während seiner Einsätze Verletzungen erlitten hat. So wurde er in Sarajewo durch Granatsplitter verletzt, bekam auf einer Demo im Kongo einen Stein an den Kopf und wurde im Irak angeschossen. Aufgrund seiner sehr pragmatischen Sichtweise und seiner professionellen und reflektierten Grundeinstellung, haben diese Erlebnisse keinen negativen bzw. langfristigen Einfluss auf seine Persönlichkeit gehabt.

Ein zweites für ihn wichtiges Thema ist das der Subjektivität bzw. der unmöglichen Objektivität im Fotojournalismus. Für Lorenzo ist es bedeutsam, stets eine möglichst neutrale Haltung bei seiner Arbeit einzunehmen. Doch besonders die Umstände während seines Embeddings im Irak-Krieg 2003 zeigten ihm, dass ein Einzelner keine objektive Berichterstattung gewährleisten kann. Diese Einsicht lässt sich vor allem auf die Geschehnisse nach seinem Anschuss zurückführen. Sobald Lorenzo in Sicherheit und medizinisch versorgt war, suchten die Soldaten ›seiner‹ Einheit den Scharfschützen, der auf sie geschossen hatte. Nachdem sie ihn gestellt und getötet hatten, legten sie Lorenzo die kopflose Leiche vor die Füße.¹⁷ Diese Situation führte ihm vor Augen, dass er persönlich zu sehr involviert war, um dem Anspruch

17 Für eine ausführliche Beschreibung und Analyse dieses Vorfalles siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5.1.7.1 Verlust der ›Objektivität‹ \(S. 517\)](#).

des ›objektiven Journalismus‹ gerecht zu werden. Dass diese Erkenntnis zu keinem Problem für Lorenzo wurde, liegt in seinem Pragmatismus begründet. Er ist sich bewusst, dass er die Dinge um sich herum nur aus *seiner* subjektiven Perspektive fotografieren kann und dass es die Aufgabe von anderen (z. B. Bildredakteuren) ist, aus den vielen subjektiven Sichtweisen ein möglichst neutrales Gesamtbild herzustellen.

Die fotografische Arbeit – visuell-präsentative Ebene

Bei der Analyse der fotografischen Arbeiten, die Lorenzo im Auftrag der Nachrichtenagentur gemacht hat, zeigt sich weder eine übergreifende inhaltlich-thematische Fokussierung noch eine ästhetisch-stilistische Präferenz. Er fotografiert die Themen, die er bei seiner Arbeit vor Ort vorfindet. Die jeweiligen Situationen, Einsatzgebiete oder lokalen Besonderheiten werden von ihm dokumentiert. Die Art und Weise, wie er diese Themen fotografisch umsetzt, variiert dabei stark. Lorenzo bezeichnet sich selbst als soliden Handwerker¹⁸ und die Analyse bestätigt diese Selbsteinschätzung. Die Bilder sind ästhetisch sehr gut gemacht, dies umfasst sowohl die Wahl des Bildausschnittes als auch die Komposition der Bildelemente. Der Einsatz der Tiefenschärfe und die stets perfekte Belichtung zeigen eine hohe Professionalität im Umgang mit der Kamera.

Lorenzo erzählt mit seinen Bildern keine Geschichten, vielmehr bildet er einzelne Situationen ab. Er macht dies auf eine Weise, die dem Betrachter das Geschehen sehr nahe bringt. Dies gelingt ihm unter anderem durch die Einnahme der Position des aktiven Beobachters. Aktiv deswegen, weil er sich selbst und damit die Kamera stets dem Geschehen anpasst. Wenn es die Situation erfordert, dann fotografiert er im Liegen, Kriechen oder Hocken. Er nimmt dabei oft die Perspektive eines in der Situation Betroffenen ein. Lorenzo bildet dabei nicht nur die Faktizität der Ereignisse ab, sondern er dokumentiert in seinen Bildern auch deren emotionale Aspekte.

2.2.3.3 Antonino Pallini

Selbst- und Weltsicht – biographisch-diskursive Ebene

Antonino Pallini hat die Leidenschaft für die Fotografie bereits im Alter von acht Jahren für sich entdeckt. Zu diesem Zeitpunkt bekam er seine erste Kamera geschenkt. Dass aus dem anfänglichen Hobby einmal sein Beruf werden würde, ahnte er nicht.

18 Vgl. Transkript Boschetti II,29.

Der Übergang vom Hobby- zum Berufsfotografen war eher ein schleichender Prozess. Während seiner Schulzeit und noch während seiner Zeit als Berufssoldat bei der Bundeswehr hat er nebenbei immer für regionale Zeitungen als freier Fotograf gearbeitet. Nachdem er sich für eine vorzeitige Beendigung seines Zeitvertrages bei der Bundeswehr entschieden hatte, begann er als festangestellter Fotograf bei einer neu gegründeten Zeitung. Im Laufe seiner Berufslaufbahn wechselte Antonino mehrmals zu verschiedenen Zeitungen und Agenturen. Neben seiner Arbeit als Fotograf bekam er bei all seinen Anstellungen schnell leitende und koordinierende Aufgaben übertragen – entweder als Bildredakteur oder Ressortleiter.

Durch seine Jahre als Berufssoldat war er prädisponiert für Einsätze in Kriegs- und Krisengebieten. Er kannte die erforderlichen Verhaltensregeln und wusste, wie er sich in einem militärischen Umfeld bewegen musste. Seine ersten Erfahrungen sammelte er im Balkan-Konflikt. Während des Irak-Krieges 2003 berichtete er für seine Agentur aus Bagdad. Dabei war er nicht als *Embedded Journalist* vor Ort, trotz oder wegen seiner eigenen militärischen Vergangenheit ist es ihm wichtig, dies stets zu betonen. Er hätte sich auf keinen Fall embedden lassen.

Bei seiner Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten geht es ihm inhaltlich vor allem um das Erzählen der jeweiligen Folgen für die Menschen. Dabei versucht er, so unparteiisch und unvoreingenommen zu sein wie möglich. Die Analyse konnte zeigen, dass seine sehr professionelle und journalistische Grundhaltung ihm hilft, persönlich und emotional mit den Folgen von Kriegen umzugehen. Dazu bedient er sich u. a. der Kamera als eine Art ›Schutzschild‹. Indem er das Leid und die Zerstörung durch den Sucher seiner Kamera sieht, kann er eine gewisse Distanz zu dem Gesehenen aufbauen. Auch der Umstand, dass er in Deutschland oft mit Leid, Tod und schlimmen Verletzungen konfrontiert wurde (z. B. bei Autobahnunfällen, einem großen Flugzeugabsturz, etc.), hat ihn in diesen Aspekten vorbereitet.

Die fotografische Arbeit – visuell-präsentative Ebene

Die Bildauswahl, die uns Antonino zur Analyse geschickt hat, spiegelt eine Bandbreite von unterschiedlichen Themen und ›Qualitäten‹ – dies war wahrscheinlich auch von ihm so beabsichtigt. Neben hoch ästhetischen Aufnahmen, deren Bildkompositionen sehr bewusst und präzise gewählt wurden, gibt es Bilder mit eher schnappschussartigem Charakter. Thematisch reichen die dargestellten Inhalte vom anrührenden Schicksal eines kleinen Mädchens mit schweren Verbrennungen im Gesicht über Darstellungen von Soldaten im Einsatz bis zu Detailaufnahmen von geborgenen Skeletten.

Diese Diversität lässt bei der Gesamtbetrachtung des Bildkorpus keine allgemeinen Aussagen über Antoninos Stil oder etwaige thematische Präferenzen zu. Die Erkenntnisse aus der Biographieanalyse lassen sich zwar in den Bildern wiederfinden, jedoch erweitern diese nicht die Ergebnisse aus den anderen Fällen. Auch zeigten sich keine speziellen medienbiographischen Einflussfaktoren auf seine Fotografie.

2.2.3.4 *Steve Sotirios*

Selbst- und Weltsicht – biographisch-diskursive Ebene

Steve Sotirios stellt in mehreren Belangen eine Ausnahme in unserem Sample dar. Nach einem Studium der Englischen Literatur hat er seinen Masterabschluss in Visueller Kommunikation gemacht. Anschließend hat er als festangestellter Fotograf bei einer Zeitung gearbeitet, bis er zu einer der größten internationalen Agenturen wechselte. Er weist in unserem Sechser-Sample mit Abstand die größte Erfahrung im Bereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung auf. Das heißt, er hat aus mehr Ländern und mehr Kriegsregionen berichtet als die fünf anderen Fotografen. Im Bereich der internationalen fotografischen Kriegsberichterstattung ist er seit Jahren eine feste Größe. Darüber hinaus wurden seine Arbeiten mit etlichen Fotopreisen ausgezeichnet. Insofern verwundert es nicht, dass der Aspekt der Professionalität in allen Bereichen besonders hervorsticht.

Diese hohe Professionalität ist es dann auch, die das Interview noch auf einer anderen Ebene von den anderen unterscheidet. Steve ist es gewohnt, Interviews zu geben und von seiner Arbeit zu erzählen. Was für ein Experteninterview von Vorteil sein kann, entpuppt sich bei einem narrativ-biographischen Interview als Nachteil. Sein professioneller Impetus hatte zur Folge, dass er wenig von sich persönlich erzählt hat. Auch die Länge des Gespräches kann als eine Folge dieser professionellen Einstellung betrachtet werden. Es ist mit etwas mehr als einer Stunde das kürzeste unserer geführten Gespräche dieses Samples. Dass die Methode des narrativ-biographischen Interviews grundsätzlich auch bei Personen mit professioneller Interviewerfahrung funktioniert, zeigte sich nach dem eigentlichen Ende unseres Interviews mit Steve. Nach dem die Aufnahme bereits gestoppt war und ihm das Mikrophon abgenommen wurde, begann er noch 20 Minuten über seine politische und gesellschaftliche Weltsicht zu sprechen. Hätten wir mehr Zeit in New York gehabt, hätte man sicherlich bei einem Folgetermin mehr in die Tiefe gehen können bzw. hätte er die Gelegenheit bekommen, sich weniger als Experte präsentieren zu ›müssen‹. Es verwunderte dann

auch nicht, dass im Vergleich mit den anderen Fällen die Biographieanalyse dieses Interviews entsprechend geringere Erkenntnisse erbrachte.

Das wesentlichste Ergebnis bezog sich dann wiederum auf den Aspekt der Professionalität. Diese war bereits handlungsleitend bei der Entscheidung, in Kriegs- und Krisengebieten zu fotografieren. Er sah dies als logischen nächsten Schritt in seiner Karriere, wenn er sich denn weiterentwickeln und nicht nur Lokales fotografieren wollte. Auch bei der Bewältigung der emotionalen Belastungen hat ihm sowohl die professionelle Grundhaltung als auch die intensive Vorbereitung auf die einzelnen Einsätze geholfen. Steve hat sich im Laufe der Jahre ein profundes Wissen über die Geschichte der Länder, in denen er gearbeitet hat, und die Lage der Menschen vor Ort erworben. Dieses Wissen hilft ihm, die Konflikte zu verstehen, und seine professionelle bzw. neutrale Haltung ermöglichte es ihm auch Gräueltaten zu dokumentieren, ohne an den emotionalen Folgen persönlich zu leiden.

Neben all der Professionalität pflegt Steve auch einen direkten und offenen Umgang mit den Menschen, die er bei seiner Arbeit trifft. Er kann sich gut auf Situationen und Menschen einstellen. Dies ermöglicht ihm in vielen Fällen Aufnahmen von Geschehnissen zu machen, zu denen ein ›Fremder‹ im Normalfall kaum Zugang erhält.

Die fotografische Arbeit – visuell-präsentative Ebene

Wollte man in der Arbeit von Steve Sotirios einen thematischen Schwerpunkt benennen, so wäre er am ehesten mit ›Interesse am Leben der Menschen‹ zu umschreiben. Steve zeigt die Situationen in denen sich Menschen in Kriegen und Krisen befinden in einer sehr direkten und oftmals schonungslosen Weise. Dazu bedient er sich vielfältiger fotografischer und gestalterischer Techniken. Diese reichen von bewusster Abweichung von der horizontalen Bildausrichtung über starke Auf- und Untersichten bis zu Momentaufnahmen aus geringer Distanz mit Bewegungsunschärfen.

Oftmals spielt der Gesichtsausdruck der Beteiligten die zentrale Rolle in seinen Bildern – von traurig, nachdenklich bis hin zu von Wut und Schmerz stark verzerrten Gesichtern reicht die Spannbreite. Daneben finden sich auch Aufnahmen, die stärker von der Verwendung bzw. dem In-Szene-Setzen von Symbolen geprägt sind. Insgesamt kann man die fotografische Arbeit von Steve Sotirios als äußerst professionell, vielseitig und nah am Geschehen charakterisieren.

3 Der Fall Joshua Fisher

3.1 Biographieanalyse

3.1.1 Kontakt und Interviewsituation

Der Kontakt zu Joshua Fisher kam über einen deutschen Fotografen zustande, den wir ebenfalls interviewt hatten. Die beiden haben sich kennen gelernt, während sie im Irak embedded waren. Obwohl sie unterschiedlichen Einheiten zugeteilt waren, trafen sie in einem sogenannten *Combat Outpost Camp* aufeinander. Beide verbindet, dass sie in einem Zeitraum von nur wenigen Tagen angeschossen wurden. Somit kam es auch, dass sie für einige Tage zusammen waren und teilweise auch gemeinsam gearbeitet haben.

Der erste Kontakt kam per Email zustande, wir schrieben ihm, dass wir seine Adresse von einem Kollegen bekommen haben, und schilderten ihm unserer Vorhaben. Joshua meldete sich noch am gleichen Tag mit einer kurzen Mail zurück:

I'm sure I would be happy to help.
J

Als wir absehen konnten, wann wir in seiner Stadt sein würden, machten wir einen Tag für unser Treffen aus. Joshua gab uns seine Telefonnummer, damit wir ihn noch mal anrufen, um einen genauen Zeitpunkt und einen Ort für das Interview auszumachen.

Generell überließen wir es den Interviewten auszusuchen, wo das Gespräch stattfinden soll. So war es dann auch bei Joshua, der ein Treffen zum Mittagessen in einem Restaurant vorschlug. Im Vorfeld haben wir ihm in einer Email mitgeteilt, dass er etwa 2–3 Stunden Zeit mitbringen solle. Als wir dann telefonisch den Termin und den Ort ausmachten, teilte er uns mit, dass er genügend Zeit habe, allerdings im Anschluss noch einen Fotoauftrag hätte.

Das Restaurant war in einen unteren und einen oberen Bereich eingeteilt. Wir waren schon etwas früher dort und wählten einen Tisch auf der Galerie im oberen Bereich –etwas abseits von den anderen Gästen. Bei seiner Ankunft schaute sich Joshua suchend um, wodurch wir ihn als unseren Interviewpartner ausmachten. Wir winkten ihn zu unserem Tisch herauf und begrüßten ihn. Als wir sahen, dass ein Päckchen Zigaretten in seiner Hemdtasche steckte, boten wir ihm an uns in den Raucherbereich zu setzten, wenn es ihm angenehmer wäre – er lehnte dies ab.

Joshua Fisher ist ein großer, kräftiger und gepflegter Mann mit blonden Haaren sowie leicht gebräunter Haut. Seine Kleidung war ›casual‹ und er machte einen etwas nervösen und unsicheren Eindruck.

Wir begannen mit Smalltalk über die Stadt und bestellten alle ein *Chicken-Wrap* aus dem Mittagsmenü, Joshua trank dazu ein Bier. Er erzählte uns, dass seine Frau aus Schweden kommt und neben sehr gutem Englisch auch etwas Deutsch spricht. Seine anfängliche Nervosität schien sich zu legen und wir begannen mit dem Interview.

3.1.2 Biographie – gelebtes Leben – die Struktur der Handlungsgeschichte

3.1.2.1 *Methodische Vorbemerkung*

Dieser erste Analyseschritt befasst sich mit den biographischen Daten in ihrer chronologischen Abfolge. Die Zusammenstellung der Daten erfolgt anhand des Interviewtextes und anderer verfügbarer Informationen zum jeweiligen Fall. »Von besonderem Interesse sind diejenigen Daten, an denen eine fallspezifische Selektion von Handlungsmöglichkeiten in einem vorgegebenen Handlungsrahmen sichtbar wird. Die Relevanz der einzelnen Daten kann jedoch nicht vorab bestimmt werden. Sie ergibt sich erst in der sequenziellen Analyse des jeweiligen Falles.«¹⁹ Die Interpretation der Daten erfolgt in dieser Phase unabhängig von den Selbstaussagen und Deutungen des Biographen. Die Lebensereignisse werden jedoch nicht kontextfrei betrachtet. Die Deutung des jeweiligen Lebensereignisses erfolgt im Hinblick auf die jeweiligen historischen, gesellschaftlichen, milieuspezifischen, familiären, entwicklungspsychologischen und anderer, als bedeutsam erachteter, Bedingungen und Faktoren.²⁰ Es geht dabei um die hypothetische Entwicklung von Möglichkeitshorizonten. Die Analyse erfolgt dabei anhand der folgenden Fragen:

- In welche Familienverhältnisse wird der Biograph hineingeboren?
- Welche gesellschaftlichen und politischen Merkmale bestimmen die Situation?
- Was für ein Leben liegt vor ihm?
- Was bedeutet das jeweilige Datum / Ereignis für die Familie?
- Was bedeutet das jeweilige Datum / Ereignis für den Biographen?
- Wie verändert sich seine Gegenwart?
Wie verändert sich seine mögliche Zukunft?
- Welche Handlungsprobleme treten auf?
- Welche Handlungsmöglichkeiten/-lösungen sind denkbar?

¹⁹ BRECKNER, 2005, S. 186.

²⁰ Vgl. BRECKNER, 2005 und ROSENTHAL, 2005.

Bei diesem Schritt fungieren diese Fragen als Orientierung. Sie müssen, je nach Datum, nicht alle gleichermaßen beantwortet werden. Wichtig ist es hierbei, das Wissen über den Fall und den weiteren Fortgang zunächst auszuklammern. Dadurch werden die potentiellen Verläufe und Entwicklungen weitestgehend offen gehalten und die letztlich folgenden Ereignisse nicht als einzig mögliche Variante eines Prozesses determiniert. »Wenn wir ein ganzes Spektrum von in der jeweiligen Situation denkbaren Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten vor Augen haben (z. B. wegzugehen oder zu bleiben) wird die jeweilige Wahl erklärungsbedürftig und wir können Fragen an die spezifische Handlungsorientierung bzw. die implizite Regel der Wahl zwischen verschiedenen Handlungsoptionen richten.«²¹

In welchem Ausmaß die Analyse der jeweiligen Daten erfolgt, hängt immer auch mit dem Umfang der entsprechenden Informationen aus dem Interview sowie mit der Verfügbarkeit von Kontextinformationen, die für die jeweiligen Ereignisse oftmals speziell recherchiert werden müssen, zusammen. Prinzipiell wird versucht, möglichst viele Hypothesen und Lesarten zu bilden. Die Auslegung wird dann mit dem nächsten Datum kontrastiert, wodurch es zu einer Eingrenzung möglicher Lesarten kommt. Dieses Verfahren vollzieht sich entlang des Lebensverlaufes bis zum letzten verfügbaren Datum, wobei an jeder Stelle gedankenexperimentelle Prognosen und Hypothesen zu den neuen Lebenskonstellationen erzeugt werden. Generell steht bei diesem Analyseschritt die Frage im Vordergrund, »welche Konstellationen und Ereignisverläufe die Dynamik der Lebensgeschichte bestimmt haben könnten und welche Handlungsmuster der Biograph als ›Antwort‹ auf vorgefundene Problemzusammenhänge entwickelt hat.«²² Ziel ist es, vor diesem Hintergrund erste Hypothesen über die individuellen Handlungsmuster, Handlungsverkettungen, Verläufe und Veränderungen sowie potentielle biographische Wendepunkte zu formulieren. »Das vorläufige Ergebnis dieses Auswertungsschrittes, der nur zur Vorbereitung der späteren Analyse dient, ist von Fall zu Fall unterschiedlich und auch abhängig von der Dichte der vorhandenen Daten. Manchmal weisen die Daten bereits deutlich auf eine bestimmte Verlaufsstruktur hin, d. h. auf die systematische, immer ähnlich erscheinende Wahl aus Handlungsmöglichkeiten, während man bei anderen Fällen am Ende der Analyse eher vor einer noch nicht in eine Struktur zu bringende Anzahl von weiterhin als plausibel erscheinenden Hypothesen und auch Fragen steht.«²³

21 BRECKNER, 2005, S. 186.

22 BRECKNER, 2005, S. 185.

23 ROSENTHAL, 2005, S. 176.

Die Analyse der biographischen Daten dient zur Vorbereitung für die Rekonstruktion der Fallgeschichte, bei der die hier aufgestellten Hypothesen mit den Selbstaussagen des Biographen kontrastiert werden.

3.1.2.2 *Geburt und Familiensituation*

Joshua Fisher wurde 1964 in einer Kleinstadt nahe der US-amerikanischen Ostküste geboren. Er hat zwei wesentlich ältere Schwestern, deren genaues Alter nicht aus dem Interview hervor geht. Es fehlen auch die genauen Angaben über das Alter der Eltern. Auf Grund der Angabe, dass sie beide im 2. Weltkrieg in der Navy gedient haben, lässt sich rekonstruieren, dass sie bei seiner Geburt etwa Anfang bis Mitte 40 gewesen sein könnten. Als Joshua geboren wurde, waren beide nicht mehr beim Militär. Der Vater hat, wie zuvor der Großvater, den Beruf des Ingenieurs ergriffen, über die Tätigkeit der Mutter liegen keine Angaben vor.

Die Stadt, in der die Familie lebte, liegt etwa hundert Kilometer von der Küste und den beiden nächsten Großstädten entfernt im Landesinneren. In der Gegend haben sich unter anderem die Stahl- und Automobilindustrie sowie deren Zulieferer niedergelassen. Die meisten Bewohner des Bundesstaates sind weiß und haben deutschstämmige Vorfahren. Politisch ist der Bundesstaat stark gespalten, es finden sich ebenso viele Anhänger der Republikaner wie der Demokraten. Auf Grund der ehemaligen Militäranghörigkeit der Eltern ist eine republikanische politische Gesinnung eher anzunehmen. Weiterhin waren zu jener Zeit in dieser Region viele verschiedene Glaubensrichtungen und religiöse Orientierungen vertreten, die meisten Angehörigen konnte dabei die Katholische Kirche verzeichnen.²⁴ Dass Joshua eine, in welcher Form auch immer, an religiösen Normen und Werten orientierte Erziehung erhalten würde, war demnach ebenfalls wahrscheinlich.

Zusammenfassend kann angenommen werden, dass Joshua in eine mittelständische Familie mit Militärhintergrund und einer eher christlich-patriotischen Gesinnung hineingeboren wurde. Weitere Angaben zur damaligen familiären Situation liegen nicht vor. So können wir beispielsweise nicht sagen ob Joshua ein geplantes Kind war. Auch bleibt bis hierhin unklar, wie seine frühe Kindheit verlaufen ist. Auf Grund des hohen Altersunterschiedes zu den Schwestern, kann Joshua vermutlich eher als ein Einzelkind gesehen werden. Aber auch ein enger Kontakt zu den Schwestern ist

24 Auf Grund der Anonymisierung der Daten können hier keine Angaben zu den Quellen gemacht werden.

möglich – denkbar wäre dabei auch, dass er die Position des Nesthäkchens innehatte. Er ist der erste Sohn nach zwei Mädchen und damit Fortführer des Familiennamens. Inwiefern daran auch Erwartungen z. B. hinsichtlich der Fortführung von Familientraditionen verbunden waren, wird gegebenenfalls durch den weiteren biographischen Verlauf sowie die im Anschluss folgenden Analyseschritte ersichtlich. Im Hinblick auf die bisherigen Angaben zur Familienstruktur und -konstellation erscheint dies aber als durchaus wahrscheinlich.

3.1.2.3 *Elementary School*

Im Alter von fünf oder sechs Jahren – das genaue Datum liegt nicht vor – kam Joshua in die *Elementary School*.²⁵ Ob er vorab einen Kindergarten besuchte, wissen wir nicht. Gehen wir davon aus, dass nicht, ist für ihn der Eintritt in die *Elementary School* nicht nur etwas Neues sondern auch mit dem Umstand verbunden, von nun an einen Großteil des Tages in der Schule und nicht zu Hause zu sein. Auch wird er hier vielen neuen Kindern begegnet sein und reichlich neue Erfahrungen gemacht haben.

War er vorab bereits in einer *Nursery School*, *Preschool* oder in einem *Kindergarten*, wird er die räumliche Trennung von seiner Familie als nicht ganz so gravierend empfunden haben. In diesem Fall wäre auch denkbar, dass Kinder, die er bereits kennt nun mit ihm gemeinsam zur Schule gehen.

Der Eintritt in die Schule kann generell als wesentliches biographisches und soziales Ereignis gesehen werden. Es erweitern sich die sozialen Erfahrungsräume mit Gleichaltrigen und das Kind erhält weiterhin einen neuen Status bzw. eine soziale Rolle, die des Schülers. Sowohl innerhalb der Klasse als auch im Hinblick auf die neue Rolle, gilt es seine Position zu finden. Beides kann als soziale Aufgabe bezeichnet werden, die vom Kind aktiv gestaltet oder auch passiv erlebt werden kann.²⁶

Die Institution Schule weist weiterhin auch eine eigene Struktur auf und ist primär ausgerichtet auf das Lehren und Lernen.

25 Die *Elementary School* ist in etwa mit der Grundschule zu vergleichen. Die Verweildauer an einer *Elementary* bzw. *Primary School* variieren zwischen den verschiedenen Bezirken, wonach die Kinder bis nach der vierten oder sechsten Klasse dort bleiben. Sofern die Schulbezirke so klein sind, dass sie keine *Middle* oder *Junior Highschools* haben, ist ein Besuch dieser Schulform sogar bis zur achten Klasse möglich. Siehe dazu weiter eine Grafik zum US Schulsystem: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Education_in_the_United_States.svg&filetimestamp=20090717034405#file [Zugriff 13.09.2011].

26 Siehe zur Entwicklungsaufgabe ›Schulanfang‹ u. a. NAUMANN, 2010; BEELMANN, 2006.

Nicht nur für das Kind, insbesondere auch für die Eltern ist diese Zeit mit vielen Veränderungen und Neuerungen verbunden. Die Trennung vom Kind, das Loslassen und die neuen Herausforderungen, die mit dem Schuleintritt verbunden sind, beschäftigen in der Regel die einzelnen Familienmitglieder – jeden auf seine eigene Weise und in Anhängigkeit der bisherigen Beziehungskonstellationen.

Die *Elementary School*, die Joshua besuchte, lag in der Nähe seines Elternhauses. Es ist möglich, dass er diese auch zu Fuß erreichen konnte, falls nicht, wird er vermutlich auf dem ›klassisch amerikanischen Weg‹ mit einem gelben Schulbus zur Schule gebracht worden sein. Aus den ersten Jahren der Schulzeit liegen uns keine weiteren biographischen Daten vor.

3.1.2.4 *Highschool und erste Fotoerfahrungen*

Während seiner Zeit auf der *Highschool* machte Joshua erste Erfahrungen mit dem Fotografieren. Was zunächst als Hobby begann, wurde später zum Nebenjob. Er verdiente sich etwas Geld nebenbei, indem er Fotografien von Unfällen, Bränden und anderen Ereignissen der Region an die lokale Zeitung verkaufte. Neben dem finanziellen Aspekt ist es denkbar, dass den jugendlichen Joshua dabei die Action, Aufregung und Anerkennung reizten. Weiterhin ist anzunehmen, dass er so auch mit Verletzten, Zerstörung und Leid konfrontiert wurde.

1980 verlor Joshua im Alter von 16 seinen besten Freund aus der *Highschool* bei einem Autounfall. Über die näheren Umstände geht aus dem Interview nichts hervor. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass dies ein schwieriges und belastendes Ereignis für ihn darstellte.

3.1.2.5 *College – Emanzipation und Ausbildung zum Journalisten*

Nach Beendigung der *Highschool* 1983 ging Joshua im Alter von 19 Jahren auf das *College*. Wie sein Vater und Großvater besuchte Joshua die *School for Engineering*. Es ist möglich, dass er angeregt durch die Tätigkeit des Vaters ein besonderes Interesse für diesen Beruf entwickelte. Auch ist denkbar, dass er mit dieser Wahl Familientradition fortführen wollte. Ebenso kann es sein, dass er diesen Weg ging, weil er keine Alternativen kannte oder es von ihm, insbesondere als einzigem männlichen Nachkommen, erwartet wurde.

Bereits nach einem Jahr brach er diese Ausbildung ab. Es ist denkbar, dass Joshua erkannte, dass diese erste Berufswahl nicht die richtige für ihn war. Joshua entschied sich nun für die Ausbildung zum Journalisten und besuchte von nun an die *School*

for Journalism. Neben dem Interesse an diesem Beruf, welches wahrscheinlich auch durch seine bisherigen Erfahrungen mit den fotografischen Tätigkeiten für die lokale Zeitung geweckt wurde, können weitere Motive zu diesem Entschluss beigetragen haben. Eventuell wollte Joshua mit dem Abbruch der Ausbildung und dem Wechsel in einen gänzlich anderen Bereich gegen das Elternhaus und die Familientradition rebellieren. Er schien sich nunmehr von den Vorgaben und dem Lebensstil seiner Eltern zu emanzipieren. Es ist möglich, dass dies auch zu Konflikten und Spannungen mit seinen Eltern bzw. seinem Vater geführt hat.

Der weitere biographische Verlauf zeigt, dass Joshua bei seiner Entscheidung blieb und nun konsequent seine Ausbildung zum Journalisten verfolgte. Ob dies mit oder ohne Zustimmung der Eltern geschah, werden wir gegebenenfalls in einem späteren Auswertungsschritt klären können. Sollte er gegen den Willen der Eltern gehandelt haben, dann würde sich die Emanzipationshypothese weiter bestätigen. Darüber hinaus könnte die Hypothese aufgestellt werden, dass Joshua einen starken Willen und Durchsetzungsvermögen aufweist und sich hinsichtlich seiner beruflichen Wünsche und Entscheidungen auch gegen familiäre Widerstände durchsetzt bzw. diese und deren Folgen in Kauf nimmt.

In diesem Kontext ist hervorzuheben, dass er – wie sonst oft in diesem Bereich üblich – sich den Beruf nicht ausschließlich auf dem Weg *learning on the job* aneignete, sondern die Ausbildung über eine Schule für Journalismus wählte. Es wäre möglich, dass Joshuas Eltern darauf bestanden haben, dass wenn er schon einen anderen Beruf wählt, er diesen über eine schulische Ausbildung erlernt und einen College Abschluss macht. Vielleicht stellt diese Entscheidung auch einen Kompromiss dar. Genauso ist es möglich, dass Joshua selbst diesen Weg präferierte.

Wie Joshua das Studium finanzierte ist unklar. Entweder er erhielt eine finanzielle Unterstützung von seinen Eltern oder er finanzierte sich durch Nebenjobs. Ersteres wäre auch dann denkbar, wenn seine Eltern seine Entscheidung nicht gut heißen, aber dennoch tolerierten. Im zweiten Fall würde Joshuas Willensstärke und die Bedeutung der Entscheidung für diesen Berufswegweiter gesteuert.

Während seines Studiums absolvierte er Praktika bei namhaften Zeitungen in Los Angeles und New York. Es zeigt sich, dass er nicht auf sein lokales Umfeld fixiert war. Er wird in dieser Zeit nicht nur journalistische Erfahrungen auf einer ganz neuen Ebene als bisher im lokalen Bereich gesammelt haben, sondern weiterhin viele neue Erlebnisse in einem anderen Umfeld gemacht haben können.

Während der Zeit auf dem College, das genaue Datum liegt nicht vor, starb ein Freund an übermäßigem Alkohol- und Zigarettenkonsum. Für Joshua ein weiterer Verlust in jungen Jahren, der vermutlich nicht einfach zu verkraften war.

3.1.2.6 *Berufseinstieg*

Noch während seines Studiums an der Journalismus-Schule begann er im Jahr 1986 als freier Fotograf bei einer großen Tageszeitung (sie gehört zu den zehn auflagenstärksten Tageszeitungen der USA) in einer Großstadt in der Nähe seiner Heimatstadt zu arbeiten. Sieht man einmal von dem Jahr auf der *Engineering School* ab, so zeigt sich eine recht gradlinige Entwicklung vom Hobbyfotografen zum Nachrichtenfotografen. Während seiner Journalistenausbildung, die ja breiter angelegt ist, wurde die Fotografie als Freelancer von ihm weiter auf professioneller Ebene ausgeübt. Es erscheint daher konsequent und konsistent, dass er sich nach Beendigung seiner Ausbildung im Jahr 1988 für die Ausübung des Berufs als Fotojournalist entschieden hat.

3.1.2.7 *Auszeit in Schweden und Tod der Mutter*

Ein Jahr nach seinem Abschluss entschied sich Joshua, seine Ausbildung weiter fortzusetzen. 1989 erhielt er ein Graduiertenstipendium, um in Schweden zu studieren. Diese Entscheidung hing vermutlich mit mehreren Motivationen zusammen. Zum einen bot sich ihm die Chance zur Weiterqualifizierung, dies diente seiner beruflichen Karriere. Zum anderen gab ihm dieses Stipendium die Möglichkeit, finanziell unabhängig zu sein, Reisen zu können und für eine Zeit in einem anderen Land auf einem anderen Kontinent zu leben.

Es kann auch sein, dass ihm die Möglichkeiten bei seiner Zeitung nicht mehr ausreichten, ihn der Arbeitsalltag langweilte und er neue Erfahrungen und Herausforderungen suchte.

Dass er ein solches Stipendium bekam, lässt annehmen, dass er ein engagierter und besonders guter Student und Journalist war.

Aus den Interviewdaten geht hervor, dass Joshua seine Studien dort zwar aufnahm aber schon nach sehr kurzer Zeit wieder abbrach. Schon nach der ersten Sitzung des Semesters entschied er, dass er nicht weitermachen würde. Dennoch geht er nicht direkt wieder zurück in die USA sondern bleibt in Schweden. In den ersten Monaten dort lernte er die Schwedin Tina kennen und sie wurden ein Paar. Er konnte bei ihr und ihren Eltern bleiben, welche ein Haus auf einer Insel etwas abseits der Küste besitzen.

Joshuas Mutter starb 1989 an Krebs. Da kein genaues Datum vorliegt, können wir nur vermuten, ob Joshua zu diesem Zeitpunkt noch in Schweden oder bereits wieder in den USA war. Die Entscheidung ins Ausland zu gehen kann auch im Zusammenhang mit der Krankheit seiner Mutter gestanden haben. Es ist durchaus

denkbar, dass er ihr Leiden nicht miterleben wollte/konnte und die Reise nach Schweden eine Art Flucht darstellte. Auch dass er nach dem Abbruch des Studiums nicht gleich zurück fuhr, bestärkt die Vermeidungshypothese.

Welche Gründe für diese eventuelle Vermeidung und Flucht ausschlaggebend sind, ist zu diesem Zeitpunkt nicht ersichtlich und kann eventuell an einer anderen Stelle der Analyse geklärt werden.

Weiterhin schien sich Joshua eine Auszeit zu nehmen. Vielleicht brauchte er diese Zeit, um herauszufinden was er wollte und wie es weiter gehen sollte. Weitere Hypothesen zu dieser Auszeit können im Hinblick auf seine berufliche Situation aufgestellt werden.

Bisher schienen seine Entscheidungen und Handlungen konsequent auf eine berufliche Karriere ausgerichtet gewesen zu sein. Er schien seine Ziele zu verfolgen und ging seinen Weg. Die beschriebene Auszeit bzw. der Rückzug können auf einen möglichen Einbruch verweisen. Trifft die Hypothese, dass er mit seiner Arbeit in den USA unzufrieden war und eine neue Herausforderung und Abwechslung suchte zu, dann versuchte er hier vielleicht nach dem Abbruch des Studiums herauszufinden, was er eigentlich wollte bzw. in welche Richtung er beruflich weiter gehen möchte. Bisher hatte er alle seine Anstrengungen auf ein Ziel hin ausgerichtet. Nun, da er als Fotojournalist tätig war, reichte ihm dies in dieser Form vielleicht nicht mehr bzw. entsprach nicht seinen Erwartungen und Wünschen. Daraus kann sich eine berufliche und/ oder private (Identitäts-)Krise entwickelt haben. Im weiteren biographischen Verlauf wird sich zeigen, wie er damit umging, welche Lösungen er fand und was sich daraus im Hinblick auf seine Handlungsmuster und -möglichkeiten ableiten lässt. Die Rekonstruktion der Fallgeschichte wird darüber hinaus aufzeigen, wie der diese Phase erlebt haben könnte und welche Rolle seine damalige Freundin und ihre Eltern dabei gespielt haben.

3.1.2.8 Erste Erfahrungen als Fotograf in Krieg und Krise

Kroatien

Im Jahr 1991 ging Joshua nach Kroatien, um dort den Konflikt zu fotografieren. Er machte dies auf private Kosten und eigenes Risiko, die Zeitung, für die er als Freelancer arbeitete, bezahlte ihn erst im Nachhinein.

Es wäre anzunehmen, dass er hierbei einen neuen Weg einschlug und ein neues Karriereziel verfolgte: Auslands- bzw. Kriegs- und Krisenfotograf. Damit scheint er einen Weg gefunden zu haben, in seinem bisherigen Beruf zu bleiben und sich

dennoch einer neuen Herausforderung zu stellen. Dies zeigt, dass er sich anscheinend grundsätzlich mit dem Beruf des Fotografen identifiziert hatte und diesen auch weiter ausüben wollte. Er nutzte die Ressourcen und Qualifikationen, die er bereits erworben hatte, und richtete sie auf ein neues Ziel aus. Es ist denkbar, dass dieses Ziel bzw. diese Karriereplanung das Resultat seiner Auseinandersetzung und Auszeit in Schweden darstellte. In diesem Fall schien Joshua demnach in der Lage gewesen zu sein, eine Lebenslage, die für ihn mit Ungewissheiten und Zweifeln besetzt war, konstruktiv zu nutzen und gestärkt mit neuen Perspektiven daraus hervor zu gehen.

Mit der Entscheidung, aus einem Krieg zu berichten, knüpfte er ansatzweise auch an vorherige Erfahrungen und Tätigkeiten an. Joshua hatte ja bereits Unfälle, Brände und ähnliches fotografiert. Aus einem Kriegsgebiet zu berichten, stellte in diesem Sinne eine Steigerung dar. Auch hier kann erneut die Hypothese aufgestellt werden, dass Joshua eine Affinität zu Action, Abenteuer und Gefahr zu haben scheint.

Seine ersten Erfahrungen in einem Kriegsgebiet machte er demnach Ende 1991. Er hielt sich zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich in Kroatien auf. Der Unabhängigkeitskrieg hatte gerade erst begonnen und Joshua war damit noch vor dem offiziellen Ausbruch des sogenannten Bosnienkrieges vor Ort.²⁷

Er traf in Split auf einen britischen Fotografen, mit dem er sich einen Wagen mietete und gemeinsam reiste. Obwohl vermutlich nicht geplant, war es für Joshua wahrscheinlich in vielerlei Hinsicht hilfreich, bei diesen ersten Erfahrungen in einem Kriegsgebiet nicht allein zu sein. Er war zum ersten Mal in seinem Leben entsprechenden Gefahren und Erlebnissen ausgesetzt. Da die Kampfhandlungen in diesen ersten Kriegsmonaten sehr heftig waren, ist davon auszugehen, dass er mit einem erheblichen Ausmaß an Leid und Zerstörung konfrontiert wurde. Dabei nicht alleine gewesen zu sein, kann einen wesentlichen Einfluss auf das Erleben und die

27 Zum Kroatienkrieg: »In der Folge eines abgehaltenen Referendums über die Unabhängigkeit Kroatiens, in dem 93,2 % der Wahlberechtigten bei einer Wahlbeteiligung von 93,5 % für die Souveränität stimmten, erklärte Kroatien im Juni 1991 unter Franjo Tuđman seine Unabhängigkeit. Die internationale Anerkennung folgte vom 26. Juni 1991 an. Die de facto von Serbien dominierte Jugoslawische Volksarmee versuchte die Unabhängigkeitsbestrebungen militärisch niederzuwerfen. Der militärische Versuch, kroatische Gebiete sowohl mit großem als auch geringem Anteil an serbischer Bevölkerung von Kroatien abzuspalten und mittelfristig an Serbien anzugliedern, mündete in dem fast vier Jahre andauernden Kroatienkrieg, der erst nach militärischen Erfolgen der Kroaten 1995 nach der Militäroperation Sturm mit dem Vertrag von Dayton vom 14. Dezember 1995 endete.« Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Kroatien#Unabh.C3.A4ngigkeitskrieg_Kroatiens_.281991.E2.80.931995.29 [Zugriff 06.10.2008].

Bewältigung gehabt haben.²⁸ Wie lange Joshua dort blieb und was er im Detail vor Ort machte und erlebte, geht aus den vorliegenden biographischen Daten nicht hervor. Er kam allerdings physisch unversehrt in die USA zurück und wurde von seiner Zeitung für seine Arbeit bezahlt und arbeitete dort weiterhin als lokaler freier Fotograf.

Mit seiner schwedischen Freundin Tina führte er zunächst eine Fernbeziehung. 1992 kam sie zu ihm in die USA und besuchte dort die *Graduated School*. Irgendwann heirateten die beiden – die genauen Daten liegen nicht vor – und Tina blieb in den USA.

Georgien

1992 begab sich Joshua erneut auf eigene Kosten in ein Krisengebiet – nach Georgien.²⁹ Die Lage in Georgien war angespannt und es kam zu militärischen Auseinandersetzungen und zu einem durch einen Putsch herbeigeführten Regierungswechsel. Das Land befand sich in der wirtschaftlichen Isolation, es herrschte Chaos und Armut. Die Lage in Georgien war nicht vergleichbar mit Kroatien und somit werden die Bedingungen und Erfahrungen für Joshua auch andere gewesen sein. Interessant ist die Tatsache, dass er erneut auf eigene Faust eine solche Unternehmung anging. Zum einen steht dies wahrscheinlich im Zusammenhang damit, dass Kroatien für ihn erfolgreich war. Weiterhin ist anzunehmen, dass er die Erlebnisse in Kroatien gut verarbeitet hatte und es für ihn kein Problem darstellte, sich wieder in eine Krisenregion zu begeben. Vielleicht stellte gerade das Fotografieren in Kriegen und Krisen für ihn eine besondere Herausforderung und einen Reiz dar. Auch ist es möglich, dass Joshua damit ein Karriereziel verfolgte, dem er durch diese Einätze näher kommen wollte.

28 Vgl. EHLERS, 1999; LÖFFELHOLZ et al., 2008; FEINSTEIN, 2006.

29 »Während der späten 1980er Jahre entwickelte sich eine starke georgische Unabhängigkeitsbewegung. Am 9. April 1991 erklärte sich Georgien erneut unabhängig. In Abchasien und Südossetien kam es zu Sezessionskriegen. Wegen der starken Militärpräsenz Russlands hat die georgische Regierung noch heute keine Kontrolle über weite Teile ihres Territoriums. Georgiens erster Präsident nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit, Swiad Gamschurdia, wurde durch einen Putsch abgelöst. Sein Nachfolger wurde der frühere georgische KP-Chef und sowjetische Außenminister Eduard Schewardnadse. Er leitete demokratische Reformen ein. Die Wirtschaft stagnierte jedoch auf niedrigem Niveau. Hinzu kamen eine weitverzweigte Korruption und regelmäßige Wahlfälschungen.« Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Georgien#Geschichte> [Zugriff 12.07.2011].

3.1.2.9 2001: Tod des Vaters; Geburt der Tochter; 9 / 11

Das nächste vorliegende biographische Datum liegt erst wieder im Jahre 2001. Es gibt keine Angaben über die bis dahin vergangene Zeit. Aus den Interviewdaten geht lediglich hervor, dass Joshua in keine weiteren Kriegs- und Krisenregionen fuhr und dass er 1997 bei der Zeitung, für die er seit 1986 als Freelancer tätig war als *Staff Photographer*³⁰ fest angestellt wurde. Er war in seinem Job erfolgreich und schien sich zunächst also eher lokal zu etablieren. Die angenommene Karriere des Auslands- bzw. Kriegs- und Krisenfotografen verfolgte er anscheinend nicht weiter. Dies konnte private aber auch berufliche Gründe gehabt haben.

Tod des Vaters

Im Jahr 2001 starb sein Vater. Über die damalige Beziehung zu seinem Vater und die Umstände dessen Todes erfahren wir aus dem Interview nichts. Von daher ist es auch schwierig, die Auswirkung und Bedeutung dieses Ereignisses für Joshua auszumachen.

Geburt der Tochter

Im April desselben Jahres wurde seine Tochter Emilia geboren. Diese Geburt war ein besonderes Ereignis, sowohl für Joshua als auch für seine Frau Tina. Sie waren nun eine kleine Familie und vieles in ihrem Lebensalltag änderte sich. Welche biographische Relevanz die Geburt seiner Tochter für Joshua hatte, wie er sie empfand und wie sich seine Vaterrolle entwickelte, als auch die Darstellung seiner Vaterrolle aus der Gegenwartspektive des Interviews, gilt es, gegebenenfalls im Rahmen der weiteren Analyseschritte entsprechend zu untersuchen.

Mit dem Tod des eigenen Vaters und dem Umstand, nun selbst Vater geworden zu sein, kann sich die Selbstwahrnehmung und die Zuwendung zur eigenen familiären Vergangenheit und familiären Beziehungen verändern haben. Darüber hinaus kann eine verstärkte Auseinandersetzung mit diesen Themen ausgelöst worden sein.

30 Als *Staff Photographer* werden festangestellte Fotografen bei Zeitungen und in Agenturen bezeichnet.

11. September 2001 und die folgende Woche in New York

Am 11. September 2001 wurde ein Anschlag auf das World Trade Center verübt.³¹ Joshua arbeitete zu der Zeit immer noch für die gleiche Zeitung in einer Großstadt an der Ostküste der USA, ein paar Autostunden von New York entfernt. Nachdem das zweite Flugzeug in einen der Türme des World-Trade Centers flog, bekam Joshua den Auftrag seines Chefs, sich nach New York zu begeben, um die Geschehnisse fotografisch zu dokumentieren.

Auf Grund der Ereignisse brauchte Joshua für die Strecke 14 Stunden. Zum Zeitpunkt seiner Ankunft, hatte sich dieses Ereignis bereits zu einem globalen Medienereignis entwickelt – die Fernsehsender zeigten in Endlosschleifen immer wieder, wie die Flugzeuge in die Türme rasten. Vertreter und Vertreterinnen aller Medienformen berichteten über die Ereignisse und Entwicklungen.³² Während Rettungsdienste, Polizei, Feuerwehr und andere versuchten, Verletzte und Tote zu bergen sowie erste Trümmer zu beseitigen, versuchten Kamerateams und Fotografen möglichst nah dabei zu sein, um alles visuell festzuhalten und zu übermitteln. Die Bestrebungen, die Medien vom Zentrum der Katastrophe dem Ground Zero möglichst fernzuhalten bzw. die Berichterstattung weitestgehend zu kontrollieren, konnten unter den gegebenen Umständen nicht vollständig umgesetzt werden.

Vor Ort angekommen war Joshua einer der Fotografen, der bis zum *Ground Zero* vordringen konnte. Wie und unter welchen Bedingungen ihm das gelang, geht aus den Interviewdaten nicht hervor. Wir können allerdings davon ausgehen, dass das Ausmaß an Zerstörung, mit welchem er dort konfrontiert wurde, enorm war und für Joshua auch schockierend gewesen sein mag. Insgesamt arbeitete und verbrachte er eine ganze Woche in New York. Neben der täglichen Auseinandersetzung mit dem Leid und den Folgen des Anschlags kann es sein, dass auch ein gewisser Druck auf Joshua gelegen hat, von diesem Ereignis immer wieder neue Bilder liefern zu müssen. ANTHONY FEINSTEIN findet in einer seiner Untersuchungen heraus, dass Journalisten und Journalistinnen, die von den Anschlägen direkt aus New York berichtet haben, in vielen Fällen eine akute Belastungsstörung aufwiesen.³³ Sowohl für direkt Beteiligte

31 Eine Auswahl an Literatur zum 11. September findet sich z. B. bei PAUL, 2004; weitere Verweise und Informationen zum Anschlag siehe z. B. auch http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/onTEAM/preview/lpw/Akuf/kriege/285_afghanistan.htm und SCHREIBER, 2002; CHERMAK et al., 2003.

32 Vgl. PAUL, 2004; CHERMAK et al., 2003.

33 Vgl. FEINSTEIN, 2006.

und Betroffene als auch für viele Menschen in den USA generell, war dieser Anschlag ein äußerst traumatisches Erlebnis.³⁴ Wie es auf Joshua gewirkt hat und welche Rolle seine Arbeit als Fotograf dabei spielte, werden wir im Rahmen der Analyse der erzählten Lebensgeschichte und der Rekonstruktion der Fallgeschichte näher betrachten.

Zu diesem Zeitpunkt der Analyse können wir hier jedoch bereits die Hypothese formulieren, dass das Jahr 2001 mit dem Tod seines Vaters, der Geburt seiner Tochter und den Anschlägen vom 11. September ein Jahr der biographisch relevanten Ereignisse und möglichen biographischen Wendepunkte darstellte.

Ende des Jahres, als sich abzeichnet, dass die USA eine militärische Offensive in Afghanistan planen, wurde Joshua gefragt, ob er aus Pakistan berichten würde. Er lehnte diesen Einsatz ab.

Der bisherige biographische Verlauf und Joshuas Handlungsentscheidungen deuten darauf hin, dass er, vor allem beruflich, auch nach neuen Herausforderungen strebte und dabei auch Gefahren und Risiken einging. Auf Grund der privaten Initiativen nach Kroatien und Georgien zu gehen, haben wir die Hypothese entwickelt, dass er eine Karriere als Auslands- bzw. Kriegs- und Krisenfotograf anstrebte. Dass er nun eine solche Möglichkeit ablehnte, könnte verschiedene Gründe gehabt haben. Entweder Joshua wollte und / oder konnte auf Grund seiner früher gemachten Erfahrungen nicht mehr in ein solches Gebiet fahren. In diesem Fall wäre zu ergründen, welche Erfahrungen dazu geführt hatten und welche Konsequenzen dass für Joshua und seinen weiteren beruflichen Werdegang haben könnte. Gegebenenfalls wäre es dann sogar denkbar, dass er erneut auf die Suche nach neuen Perspektiven gehen müsste. Es sei denn, die neuen familiären Entwicklungen und andere Ereignisse der letzten Jahre führten dazu, dass er diese potentielle Karriere gar nicht mehr für erstrebenswert hielt.

Es ist auch möglich, dass er dies aus privaten Gründen – z. B. auf Grund der Verantwortung und Fürsorge für seine Familie – ablehnte. Auch die Haltung und Wünsche seiner Frau können dabei eine Rolle gespielt haben. In diesem Fall würde es bedeuten, dass er seiner Familie gegenüber seinen beruflichen Zielen und Wünschen Priorität eingeräumt hätte.

34 Vgl. KÜHNER, 2002; YOUNG, 2006; COATES et al., 2003.

3.1.2.10 *Afghanistan 2003*

Zwei Jahre später fielte Joshua eine andere Entscheidung, indem er den Auftrag für einen Einsatz in einem Kriegsgebiet annahm. Im Jahr 2003 ging Joshua für seine Zeitung als Fotograf nach Afghanistan. Er war dort zunächst für drei Monate und später noch einmal für einen Monat als *Embedded Journalist* bei der US-Army.

Die Hypothese, dass er das Karriereziel eines Kriegs- und Krisenfotografen anstrebte, erweist sich nun wieder als plausibel. Es ist dabei anzunehmen, dass dieses nur temporär – aus anderen oben angeführten Gründen – zurückgestellt und dann wieder verstärkt angestrebt wurde. Wie es dazu kam und was ihn dazu bewogen hat, wird uns die Kontrastierung möglicherweise zeigen.

Afghanistan – Bedingungen und Situation

Krieg in Afghanistan Beginn und Verlauf

Am 07. Oktober 2001 begann der Krieg der USA und ihrer Alliierten gegen Afghanistan mit einem massiven Luftangriff. Diese militärische Intervention, bezeichnet als *Operation Enduring Freedom* (OEF), war eine Reaktion auf die, von Anhängern der *al-Qaida* verübten Terroranschläge des 11. September 2001. »Auftrag der Operation ist die Bekämpfung des Terrorismus. Die USA führen die Mission, an der etwa 20 Nationen beteiligt sind.«³⁵

Der Talibanregierung in Afghanistan wurde die Unterstützung von Terroristen und insbesondere der *al-Qaida* vorgeworfen. Weiterhin verweigerten die Taliban die Auslieferung OSAMA BIN LADENS, Anführer der *al-Qaida*, an die USA.³⁶

»OEF beruht auf Artikel 51 der Charta der VN (Vereinten Nationen Anm. d. A.), der das Recht zur individuellen und kollektiven Selbstverteidigung garantiert. In seiner Resolution vom 12. September 2001 hat der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen die terroristischen Angriffe mit einem Verweis auf das Selbstverteidigungsrecht verurteilt.«³⁷ In diesem Sinne wurden die Anschläge auf das World Trade Center als Angriff auf die Vereinigten Staaten und damit auf einen Bündnispartner der NATO gewertet. Ein Gegenschlag wurde mit dieser Entscheidung entsprechend formell

35 AUSWÄRTIGES AMT, 2008, S. 1.

36 Vgl. SCHREIBER, 2004.

37 AUSWÄRTIGES AMT, 2008, S. 1.

legitimiert.³⁸ Obwohl noch im November des gleichen Jahres die Hauptstadt Kabul eingenommen wurde, hielten die erbitterten Kämpfe im Rest des Landes weiter an. Auch die Talibanbewegung, welche in den ersten Monaten an Rückhalt verlor, konnte im Laufe des Konfliktes nicht besiegt und verdrängt werden.³⁹ In den Jahren 2003–2005 gelang es ihr sogar, wieder zu erstarken und sich teilweise zu restrukturieren. Auf Grund ständiger Kämpfe zwischen rivalisierenden politischen und militärischen Akteuren, bestand insgesamt eine unsichere Lage, vor allem für die Bevölkerung.⁴⁰

Die Lage ist demnach im Jahr 2003, als Joshua nach Afghanistan ging, weiterhin gefährlich und wurde von kriegerischen Auseinandersetzungen bestimmt.

Zur Situation der Medien und Berichtersteller in Afghanistan

Joshua arbeitete als *Embedded Journalist* innerhalb der US-Army in Afghanistan. Über die Berichterstattung zum Afghanistan-Krieg heißt es: »Wie kein Krieg zuvor entzog sich dieser Krieg jedoch der Berichterstattung und der Visualisierung.«⁴¹ Ähnlich wie zuvor im Golfkrieg von 1991 verschärfte die US-Regierung die Restriktionen ihrer Informationspolitik. In einem sogenannten *Medien Pool* wurden ausgewählte Medienvertreter mit Informationen des Militärs versorgt und damit die Informationen kontrolliert. Zu Beginn des Krieges blieb den Journalisten der Zugang zum Kampfgeschehen von Seiten des Militärs verwehrt. Weiterhin wurden beim US-*Department of Defense* alle Rechte auf Bilder aus Afghanistan monopolisiert und von Seiten der US-Regierung eine Militärpropaganda betrieben, die das Ziel verfolgte einen sauberen High-Tech-Krieg zu inszenieren.⁴² Daraus resultierte ein tiefes Misstrauen der Medien hinsichtlich der Authentizität und Glaubhaftigkeit der Berichte und Bilder, welche sie ihrem Publikum kommunizierten. Es ist davon auszugehen, dass die restriktive Politik auch beibehalten wurde, als Journalisten zu den Kampfschauplätzen in Form des *Embeddings* zu gelassen wurden.

Insgesamt war die Lage für Journalisten gefährlich. Sowohl in den Jahren zuvor als auch in 2003 verloren Medienberichtersteller dort ihr Leben, wurden verletzt,

38 Die aus der UN Resolution 1368 abgeleitete Legitimation wurde damals und wird bis heute – teilweise vehement – kritisiert.

39 Vgl. KHALATBARI, 2007; SCHREIBER, 2004.

40 Vgl. DER HOHE FLÜCHTLINGSKOMMISSAR DER VEREINTEN NATIONEN VERTRETUNG IN DEUTSCHLAND, September; SCHREIBER, 2004.

41 PAUL, 2004, S. 450.

42 Vgl. PAUL, 2004.

entführt, festgenommen oder bedroht.⁴³ Während Joshua in Kroatien und Georgien in eigener Regie und auf eigenes Risiko tätig war, so war er nun in eine Einheit des Militärs eingebettet. Diese gewährte ihm Schutz und eine gewisse Infrastruktur. Auf der anderen Seite bedeutete dies möglicherweise aber auch, wie oben dargelegt, Einschränkungen hinsichtlich der Bewegungsfreiheit und kann ggf. auch Kontrolle und Zensur mit sich gebracht haben.⁴⁴ Sicher ist, dass er auf jeden Fall andere Bedingungen antraf, als in den Kriegs- und Krisengebieten in denen er bisher tätig war.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie Joshua damit umgegangen ist. Einerseits könnte er sich den Umständen und Bedingungen angepasst haben. In Afghanistan wurden nicht viele Fotografen embedded, vielleicht sah er dadurch seinen Einsatz als eine besondere und einzigartige Gelegenheit und nahm die damit verbundenen Restriktionen in Kauf, um überhaupt berichten bzw. fotografieren zu können.

Andererseits wäre auch denkbar, dass er sich aufgelehnt hat, was allerdings ein Ausschluss aus dem Embedding mit sich gebracht haben könnte und ggf. auch Konsequenzen für seine Arbeitsstelle haben könnte.

Hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass sich Joshua – trotz des Schutzes der US-Army – in eine sehr gefährliche und schwierige Situation begab. Es stellt sich die Frage, warum er diesen Auftrag annahm. Vielleicht wollte er seine Karriere als Fotograf damit weiter voranbringen.

Das politische und mediale Hauptaugenmerk lag in diesem Jahr nicht auf den Konflikten in Afghanistan sondern konzentrierte sich auf die Auseinandersetzungen mit dem Irak. Eventuell wurde ihm in Aussicht gestellt, nach einem erfolgreichen Einsatz in Afghanistan auch eines der begehrten Embeddings im Irak zu bekommen. Es ist auch denkbar, dass seine Zeitung von ihm verlangte, aus diesem Konflikt zu berichten. Aus den Gesprächen mit anderen Fotografen sowie Agentur- und Zeitungsredakteuren haben wir erfahren, dass es zwar eher ungewöhnlich ist, einen Fotografen mit Familie in ein Kriegsgebiet zu senden, aber dennoch möglich. Er ist einer der wenigen festangestellten Fotografen seiner Zeitung und hatte bereits erste Erfahrungen in Kriegs- und Krisengebieten gesammelt, daher liegt die Möglichkeit nahe, dass er zu diesem Auftrag direkt aufgefordert wurde.

Amerikanische Zeitungen entsenden eher eigene Fotografen in solche Gebiete als dies z. B. in Deutschland der Fall ist. Für sie ist es besonders wichtig, in solchen Gebieten auch unabhängig von Agenturen zu sein und gezielteren Einfluss auf das

⁴³ Vgl. REPORTER OHNE GRENZEN, 2001; REPORTER OHNE GRENZEN, 2003.

⁴⁴ Vgl. PAUL, 2004.

Material nehmen zu können. Zu Beginn des Afghanistankrieges waren die Zugänge zu den Kampfschauplätzen streng reglementiert und auch im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung gab es nur wenige Embedded Journalists. Für Joshuas Zeitung bot dieses Embedding wahrscheinlich eine besondere Gelegenheit, aus Afghanistan mit einem eigenen Fotografen berichten zu können.

Dennoch kann hier nicht genau gesagt werden, wie die Zeitung, bei der er arbeitete, dazu stand und was sie von ihm in diesem Kontext erwartete. Es ist allerdings, unabhängig von den Erwartungen seiner Zeitung, auch möglich, dass er diesen Einsatz von sich aus wollte. Entweder, weil es ihn besonders reizte und herausforderte, dort zu fotografieren und zu arbeiten, oder weil er, wie bereits vorab vermutet, sich davon weitere Karrieremöglichkeiten versprach. Fest steht, dass er sich in eine gefährliche Situation begab.⁴⁵ Die Hypothese, dass er das Risiko und die Gefahren zu Gunsten seiner Karriere und des Abenteuers nicht scheute, wird damit weiter plausibilisiert. Weiterhin bedeutet seine Entscheidung, dass er eine längere Zeit nicht bei seiner Familie sein konnte. Es bestand zu diesem Zeitpunkt die Gefahr, dass im Falle einer schweren Verletzung oder seines Todes seine Frau mit seiner Tochter alleine zurück bleiben würde.

Damit betraf diese Entscheidung nicht nur ihn sondern auch seine Frau und seine kleine Tochter. Für Tina ist es vermutlich nicht einfach gewesen, mit dieser Situation umzugehen. Es besteht die Möglichkeit, dass sie den Einsatz ihres Mannes befürwortete und ihn in dem was er tut bestärkte. Sie selbst war damals in der Filmbranche und als Dozentin tätig. Unabhängig davon, ob sie freiberuflich oder angestellt war, bedeutet Joshuas mehrwöchige Abwesenheit, dass sie vermutlich ihre eigenen beruflichen Tätigkeiten und Pläne zurückstellen musste. Da Joshuas Eltern bereits verstorben waren und ihre Familie in Schweden lebte, ist auch niemand aus der Familie vor Ort, der sie unterstützen konnte, so dass sie sich alleine um ihre Tochter und den Haushalt kümmern musste. Ob sie eventuell Unterstützung von Freunden oder anderen Verwandten hatte, geht aus dem vorliegenden Material nicht hervor. Die Sorgen und Ängste um ihren Ehemann und die Zukunft ihre Familie könnten sich ebenfalls als große Belastung erwiesen haben. Im Falle, dass sie seine Entscheidung ablehnte, könnte dies darüber hinaus zu einem schweren Konflikt geführt haben und die Ehe wäre auf eine harte Probe gestellt worden. Auch hier gilt es, diese Hypothesen in der Rekonstruktion der Fallgeschichte bzw. der Kontrastierung zu überprüfen.

⁴⁵ Vgl. SCHREIBER, 2004.

Afghanistan – Ereignisse während des Aufenthaltes

Aus dem Interview gehen keine genauen Angaben über einzelne Ereignisse und Erlebnisse während seiner Zeit in Afghanistan hervor. Auf Grund der uns von Joshua zur Verfügung gestellten Fotografien und der dazugehörigen *Captions*⁴⁶ können wir jedoch Ereignisse, bei denen Joshua im Einsatz war, bis zu einem gewissen Grad rekonstruieren. Aus diesen Informationen geht hervor, dass er bei einer Einheit embedded war, die in Kooperation mit weiteren US-Militäreinheiten und dem Afghanischen Militär gegen Rebellen in einer bestimmten Bergregion vorgegangen ist. Die Operation dauerte zehn Tage und lief in schwer zugänglichem Gelände ab. Als eingebetteter Journalist muss sich auch Joshua unter diesen erschwerten Umständen zurechtfinden und dabei versuchen, möglichst gute Arbeit zu leisten. Neben der ständigen Gefahr, welche in erster Linie eine psychische Belastung darstellt, werden sich die klimatischen Bedingungen und die mit dem Einsatz verbundenen körperlichen Anstrengungen auch auf das physische Befinden niedergeschlagen haben. Über seine damalige körperliche und psychische Konstitution haben wir keine genauen Angaben und es bleibt somit unklar, wie er mit den Bedingungen umgegangen ist bzw. welche Ressourcen er hatte. Die Bilder, welche uns von diesem Einsatz vorliegen, zeigen jedoch, dass es ihm gelungen ist, professionelle Arbeit zu leisten. Die Bilder sind auch ein Beleg für seine technischen und fotoästhetischen Kompetenzen, die er sich bis zu diesem Zeitpunkt angeeignet hatte. Darüber hinaus scheint Joshua Routinen und Fähigkeiten zu besitzen, die es ihm ermöglichten, auch unter erschwerten Bedingungen entsprechende Leistungen zu erzielen. Dies weist wiederum darauf hin, dass er im Hinblick auf seine Tätigkeiten besonders fokussiert und konzentriert war und seine Arbeit einen hohen Stellenwert für ihn einnahm.

Rückkehr aus Afghanistan

Mit einer Unterbrechung war Joshua in diesem Jahr insgesamt vier Monate in Afghanistan. Die Rückkehr aus einem anderen Land, zumal aus einem Kriegsgebiet, stellte für ihn wahrscheinlich eine große Umstellung dar. Er war in einer Einheit embedded, mit eigenen Regeln und Abläufen, nach denen sich auch der eingebettete Journalist richten musste. Auch wenn die Versorgung durch das Militär gesichert war, so war diese Zeit mit vielen Entbehrungen und Einschränkungen verbunden. Dazu kamen außergewöhnliche Erlebnisse und Erfahrungen sowie psychische und

46 Bei *Captions* handelt es sich um Bildbeschreibungen und Daten, die der Fotograf in die jeweilige Bilddatei schreibt.

physische Anspannung. In der Zeit in der Joshua in Afghanistan war, lief das ›normale‹ Leben zu Hause weiter. Während es für die daheim Gebliebenen vermutlich nicht einfach war nachzuvollziehen, wie es ihm ergangen ist, so fiel es Joshua eventuell nicht leicht, sich wieder auf den Alltag einzulassen. Beide Seiten mussten sich erst wieder annähern, dabei spielte womöglich die Ausgangssituation zum Zeitpunkt seiner Abreise eine nicht unwesentliche Rolle.

Joshuas Frau war vermutlich glücklich und erleichtert, dass er unverseht zurückgekehrt ist. Ob dieser Einsatz für Joshua auch ohne psychische Folgen bleiben wird, kann sich erst im weiteren Verlauf zeigen.⁴⁷

Wenige Tage nach seiner Rückkehr zeigte er Reaktionen und Verhaltensweisen wie Nervosität, Reizbarkeit, Überreaktionen, Schlafprobleme etc., die auf eine akute Belastungsreaktion hindeuten.⁴⁸ Solche Reaktionen treten bei Journalisten, die in Kriegs- oder Krisengebieten tätig waren, kurz nach der Rückkehr häufig auf und sind in der Regel auf die Anspannungen und Belastungen, die während des Einsatzes vorherrschten, zurückzuführen. Ursache bzw. Auslöser sind dabei entweder die Umstände allgemein und / oder auch einzelne belastende Situationen und Erlebnisse, die potentiell in Form eines traumatischen Stressors erlebt wurden. Eine Umstellung auf den Alltag und das Abklingen der Belastungsreaktionen braucht dabei seine Zeit – bei manchen einige Tage, bei anderen hingegen mehrere Wochen.⁴⁹

Können die Erlebnisse jedoch nicht bewältigt werden und tauchen entsprechende Symptome weiterhin auf oder werden gar verstärkt, dann besteht die Möglichkeit einer Posttraumatischen Belastungsstörung.⁵⁰ Da uns aber keine Angaben über spezifische Erlebnisse und Erfahrungen aus dieser Zeit vorliegen, können dazu keine weiteren Aussagen und Hypothesen gemacht werden.

Wie er insgesamt seine Entscheidung, die Situation und seine Erfahrungen in Afghanistan sowie seine Rückkehr beschreibt und vielleicht auch wie seine Frau mit

47 Vgl. FEINSTEIN, 2006; EHLERS, 1999; siehe hierzu auch [Teil I | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung \(S. 280\)](#).

48 ICD-10 F43.0 Akute Belastungsreaktion: Eine vorübergehende Störung, die sich bei einem psychisch nicht manifest gestörten Menschen als Reaktion auf eine außergewöhnliche physische oder psychische Belastung entwickelt, und die im allgemeinen innerhalb von Stunden oder Tagen abklingt.« DEUTSCHES INSTITUT FÜR MEDIZINISCHE DOKUMENTATION UND INFORMATION, 2009. Vgl. hierzu den oben erwähnten Exkurs [Seite 280](#).

49 FEINSTEIN, 2006.

50 Vgl. FEINSTEIN, 2006; EHLERS, 1999 und Exkurs [Seite 280](#).

der der Situation aus seiner Sicht umgegangen ist, wird gegebenen Falls aus der Text- und thematischen Feldanalyse und der Rekonstruktion der Fallgeschichte hervorgehen.

3.1.2.11 *Irak 2004*

Sein Einsatz in Afghanistan schien in beruflicher Hinsicht entsprechend erfolgreich verlaufen zu sein, so dass Joshua von seiner Zeitung 2004 den Auftrag erhielt, in den Irak-Krieg zu gehen, um dort für sie zu fotografieren. Er nahm erneut an und hielt sich in diesem Rahmen insgesamt fast zwei Monate im Irak auf, davon zwei Wochen als Embedded Journalist bei einer Einheit der US-Marines.

Auch in diesem Kontext bleibt die Frage offen, wie seine Frau dazu stand und ob er sich mit ihrer oder gegen ihre Zustimmung für einen weiteren gefährlichen Einsatz in einem Kriegsgebiet entschieden hatte.

Die Vermutung, dass er eine Karriere als Kriegsphotograf anstrebte, wird mit dieser Entscheidung bekräftigt und erweist sich als weiterhin plausibel. Auch andere Motive, wie Abenteuerlust, der Reiz die besondere Gelegenheit nutzen zu wollen, bleiben hypothetisch bestehen – auch eine Kombination dieser Motive ist denkbar.

Krieg im Irak – Verlauf und Situation 2004

»Seit dem Sturz des Regimes von Saddam Hussein und dem bereits am 1. Mai 2003 seitens der USA verkündeten Ende der Hauptkampfhandlungen prägt Gewalt den Alltag im Irak. Sowohl unter den Schiiten um ihr Zentrum Nadschaf als auch unter den Sunniten um ihre Hochburg Falludscha gab es im Berichtsjahr Aufstände, bei denen die unter US-amerikanischem Oberbefehl stehenden Koalitionstruppen die Kontrolle über weite Teile des Irak verloren. Zudem wurden täglich Anschläge auf die Besatzungstruppen, die mit ihnen kooperierenden irakischen Sicherheitskräfte und auf Ölpipelines verübt. Durchschnittliche 70 Anschläge dieser Art ereigneten sich pro Tag im gesamten Irak. Auch Entführungen ausländischer Soldaten und Arbeiter waren an der Tagesordnung, die häufig mit der Tötung der Geiseln endeten. Seit dem so genannten Ende der Hauptkampfhandlungen starben bei Gefechten, Anschlägen und Entführungen nach stark abweichenden Angaben mehr als 20.000 Iraker und über 1.100 Koalitionssoldaten. Dies sind deutlich mehr als während der gesamten vorangegangenen Phasen des Krieges.«⁵¹

51 SCHREIBER, 2005, S. 133.

Die Lage im Irak war im Jahr 2004 weiterhin sehr instabil und von Gewalt geprägt. Eine Stabilisierung war auf Grund der unzureichenden personellen Stärke der Besatzungstruppen vorerst nicht in Sicht. Die irakische Armee und Polizei befanden sich noch im Neuaufbau und wurden ihrerseits häufig zum Ziel von Anschlägen.⁵²

Zur Situation der Medien und Berichtersteller im Irak

Die Lage im Irak war nicht nur für Einheimische, Soldaten und ausländische Arbeiter und Arbeiterinnen sehr gefährlich sondern auch für Journalisten und Journalist(inn)en.⁵³ Im Jahr 2004 sind insgesamt 29 Journalisten und Journalistinnen im Irak ums Leben gekommen.⁵⁴ Davon 14 im Zeitraum von Januar bis April, also vor und während der Zeit, in der Joshua im Irak war.

Joshua war in einer Einheit der Marines embedded. Das Embedding gab dabei bestimmte Rahmenbedingungen vor, welche im Folgenden kurz dargestellt werden. WILLIAM KATOVSKY und TIMOTHY CARLSON beschreiben das Embedding des Irakkriegs wie folgt:

»Embedded reporters ate, lived, traveled, and slept with the troops. They choked on the same sandstorm grit, and carried the same mandatory gas mask and chem suits. They dined on the same MREs (Meals Ready to Eat), and bounced along the same rutted desert tracks. They faced the same enemy fire.«⁵⁵

Die Journalisten teilten mit den Soldaten deren ›Alltag‹ in vielerlei Hinsicht. Für ihre journalistische Arbeit hat das Pentagon strikte Richtlinien vorgegeben.⁵⁶ Insbesondere gab es Restriktionen hinsichtlich der Informationsweitergabe von z. B. taktischen Details, präzisen Standorten, Truppenzahlen oder der namentlichen Bekanntgabe von Soldatenopfern vor Ablauf einer bestimmten Frist. Diese und weitere Richtlinien wurden in einem Dokument des Pentagons mit dem Titel »Public Affairs Guidance (PAG) on embedding media during possible future operations/ deployments in the U. S. Central Commands (CENTCOM) Area of Responsibility (AOR)« entsprechend aufgeführt.⁵⁷

52 Vgl. SCHREIBER, 2005.

53 Vgl. TUMBER / WEBSTER, 2006.

54 Vgl. REPORTERS WITHOUT BORDERS, 2004.

55 KATOVSKY / CARLSON, 2004, S. II.

56 Vgl. GÖRKE, 2004; KATOVSKY / CARLSON, 2004.

57 Siehe www.defense.gov/news/feb2003/d20030228pag.pdf bzw. Anhang: ii-03_PAG_Embedding-Pentagon.pdf [Zugriff 19.09.201].

Die eingebetteten Journalisten mussten eine Verpflichtungserklärung abgeben, mit der sie einer Befolgung der Richtlinien zustimmten. Bei einem Verstoß behält sich die Regierung vor, das Embedding entsprechend zu beenden – dieses Recht behält sie sich auch aus anderen Gründen vor.⁵⁸

Um überhaupt für das Embedding zugelassen zu werden, muss man versichern, dass man in einem guten gesundheitlichen Zustand ist und auch über die entsprechende Fitness verfügt. Weiterhin verweist das *Department of Defense* auf die folgenden mit dem Embedding verbundenen Gefahren hin:

»a. The embedding process will expose media employees to all hazards of a military environment, including but not limited to the extreme and unpredictable hazards of war, combat operations, and combat support operations. The military environment is inherently dangerous and may result in death or personal injury of media employees or damage to personal property.

b. The embedding process may include strenuous and inherently dangerous activities, including transportation in, and close proximity to, military tactical vehicles, aircraft, watercraft, and other Government (and Government contracted) vehicles and may involve substantial risk of serious injury or death as the result of the media employees own actions or inaction, the actions or inactions of others including agents, contractors, officers, service members, and employees of the Government, the conditions of the Government facility and the natural environment, the known or unknown condition of any government-furnished equipment, and the inherent dangers of war, combat operations, and combat support operations.«⁵⁹

Letztendlich oblag es der US Regierung zu entscheiden, welche Journalisten aus welchen Ländern und von welchen Medien bzw. Medienunternehmen die begehrten Embedding Plätze erhielten und auf Grund welcher Faktoren diese Entscheidung getroffen wurde. Der Kommandant der jeweiligen Einheit war verantwortlich für die Einhaltung der Richtlinien vor Ort. Dadurch gestaltete sich das Embedding nicht für alle gleich, sowohl hinsichtlich der allgemeinen Umstände als auch der journalistischen Bedingungen. Dies geht vor allem aus verschiedenen Erfahrungsberichten und Studien zum Embedding während des Irakkrieges hervor.⁶⁰

58 Siehe <http://www.defense.gov/news/feb2003/d20030210embed.pdf> [Zugriff 19.09.2011] bzw. Anhang: ii-04_Agreement.pdf.

59 Siehe <http://www.defense.gov/news/feb2003/d20030210embed.pdf> [Zugriff 19.09.2011] bzw. Anhang: ii-04_Agreement.pdf, S. 1.

60 Vgl. KATOVSKY/CARLSON, 2004; MANGOLD/ULTZSCH, 2004; FEINSTEIN, 2006; TUMBER/WEBSTER, 2006.

Durch das Embedding erhielten die Journalisten also eine entsprechende Infrastruktur und potentiellen Zugang zu Kampfschauplätzen. Dabei waren sie allerdings abhängig von ihrer Einheit und deren Aktivitäten. Dadurch kam es wiederum zu sehr unterschiedlichen Möglichkeiten der Berichterstattung und Erfahrungen. In jedem Fall wird der Blick auf das Kriegsgeschehen durch den Aktionsradius der jeweiligen Einheit begrenzt. Weiterhin kann eine Einheit dem Journalisten einerseits Schutz bieten, andererseits wird er gerade durch das Embedding, wie oben beschrieben, als Teil dieser Einheit auch entsprechenden Gefahren ausgesetzt und zur potentiellen Zielscheibe. Zu Beginn und auch im weiteren Verlauf des Irakkrieges kamen neben sogenannten ›*unilaterals*‹, also freien bzw. nicht eingebetteten Journalisten, auch immer wieder Embedded Journalists ums Leben.⁶¹

Auch wenn Joshua bereits erste Erfahrungen mit dem Embedding in Afghanistan gemacht hatte, welche in vielerlei Hinsicht von Vorteil gewesen sein werden, so wird er im Irak dennoch andere Rahmenbedingungen angetroffen haben. Diese wurden eigens für den Irakkrieg (s. o.) entsprechend gestaltet und stellten in dieser Form eine neue Strategie der Medienkommunikation der US-Regierung dar. KATOVSKY und CARLSON merken zu diesen Rahmenbedingungen an:

»In this new era of embedded media, however, a tension existed between freedom of expression and following the rules. For embeds, the latter was a slack leash, but it was a leash nonetheless, leading critics to question the critical distinction between propaganda and journalism.«⁶² Wie er mit diesem Spannungsverhältnis umgegangen ist bzw. ob es sich für ihn als solches überhaupt dargestellt hat, wird gegebenenfalls aus der Text- und thematischen Feldanalyse hervorgehen. Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass er mit vielen neuen Umständen und Erfahrungen konfrontiert wurde. Auch seine damalige Haltung zum Krieg insgesamt, zu den Aktivitäten seiner Einheit, zum Embedding und den damit verbundenen journalistischen Grenzen und Möglichkeiten, werden sein Verhalten und seine Erfahrungen geprägt und beeinflusst haben. Aus dem Interview und anderen Quellen stehen Angaben zu konkreten Ereignissen und Erlebnissen, die Joshua im Irak gemacht hat zur Verfügung. Diese werden im Folgenden nähere Betrachtung finden.

61 Vgl. KATOVSKY/CARLSON, 2004; REPORTERS WITHOUT BORDERS, 2006.

62 KATOVSKY/CARLSON, 2004, S. 15–16.

Irak – Ereignisse während Joshuas Aufenthalt im März und April 2004

Die Erlebnisse während seines Aufenthaltes im Irak werden in unterschiedlicher Intensität und Ausführlichkeit an verschiedenen Stellen im Interview thematisiert. An dieser Stelle interessieren wir uns jedoch *nicht* für die *Art und Weise* der Darstellung der Ereignisse sondern versuchen den Fokus auf die *Geschehnisse* und deren *Abfolge* selbst zu richten, dabei müssen wir, so weit wie möglich, die Zuwendung und Interpretation des Biographen ausblenden.⁶³ Dies ist in der Regel besonders schwierig, da seine Aussagen als Hauptquelle für die Informationen dienen. In diesem Fall liegt uns ein Bericht über eines der Ereignisse aus einer weiteren Quelle⁶⁴ vor, welche uns die Rekonstruktion erleichtert und zusätzliche sowie vom Biographen unabhängige Informationen bietet. Darüber hinaus können wir auf ein Video⁶⁵ zurückgreifen, dass der Biograph aus den von ihm gemachten Bildern im Irak zusammengestellt hat. Hier werden zwar die Ereignisse ebenfalls kommentiert, jedoch gibt das Video mehr Aufschluss über die Abfolge der Ereignisse als das Interview. Von daher kann es zu diesem Zweck – bei Ausgrenzung der Kommentierung – als weitere nützliche Quelle hinzugezogen werden.

Im Folgenden werden wir durch die Kombination dieser Daten versuchen, eine möglichst umfassende Rekonstruktion zu leisten. Eine Chronologie der Ereignisse soll dabei den Ablauf veranschaulichen. Anschließend werden die einzelnen Geschehnisse detailliert betrachtet. Die Hypothesen zu den Ereignissen hinsichtlich der biographischen Relevanz und dem Erleben in der Vergangenheit werden kompakt im Anschluss an diese Ausführungen dargelegt. In der Rekonstruktion der Fallgeschichte sowie der Kontrastierung werden wir die Daten dann unter Hinzunahme der Selbstaussagen umfassend betrachten sowie die Hypothesen dieses Auswertungsschrittes überprüfen und gegebenenfalls ergänzen.

*Chronologie der Ereignisse –**Ausführliche Rekonstruktion und Darstellung der Ereignisse im Irak 2004*

Joshua verbrachte drei Wochen im Irak in der Nähe Bagdads und wartete darauf, in eine Einheit embedded zu werden. Kurz nach einem Vorfall in Falludscha – bei dem amerikanische Mitarbeiter privater Militärfirmen getötet und deren Leichen

63 Siehe dazu auch [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1 Qualitative und interpretative Sozialforschung \(S. 86\)](#).

64 Siehe Anhang: ii-05_Turning-Ambush-into-Victory.pdf.

65 Siehe Anhang: ii-06_Video.

geschändet sowie an einer Brücke aufgehängt wurden⁶⁶ – bekam Joshua die Aufforderung sich bei einer Einheit eines Bataillons der US-Marines, die in einer Stadt westlich von Bagdad stationiert war, zu melden. Das Embedding war zunächst für einen Zeitraum von für 4–5 Tagen vorgesehen. Für die Fahrt dorthin hatte Joshua einen einheimischen Fahrer engagiert. Die Lage war nach den letzten Vorfällen sehr angespannt und um zum Lager des Bataillons zu gelangen, mussten er und sein Fahrer auch die Brücke passieren, an der kurz zuvor die Leichen der US-Amerikaner aufgehängt wurden. Sie wurden während der Fahrt mehrmals von verschiedenen irakischen Streckenposten angehalten und kontrolliert. Nach zwei Stunden Fahrt hatten sie ihr Ziel erreicht und Joshua kam sicher beim Camp der US-Marines an.

Er wurde dort vom Captain der Einheit, in die er embedded werden sollte, in Empfang genommen und eingewiesen. Joshua wurde es gestattet, sowohl im Camp selbst zu arbeiten als auch die Einheiten bei ihren Einsätzen und Patrouillen außerhalb zu begleiten. Joshua begab sich in den folgenden Tagen immer wieder mit einer Einheit auf Patrouillen und begleitete sie auch bei Razzien in der umliegenden Gegend des Camps. Der Captain seiner Einheit ermöglichte es Joshua darüber hinaus bei einem Kontrolleinsatz auf einer *marine supply route* (Versorgungsstraße) dabei zu sein. Bei diesem Einsatz wurden die wesentlichen Versorgungs- und Verbindungsstraßen nach Minen abgesucht und ggf. gesprengt. Diese Kontrollen nehmen in der Regel einen ganzen Tag in Anspruch und der Verlauf sowie die Ereignisse sind schwer vorauszusehen.

Joshua war nun schon einige Tage im Camp und teilte den Alltag mit den Soldaten, aß mit ihnen, schlief in den gleichen Zelten, begab sich auf die gleichen Einsätze usw., so dass anzunehmen ist, dass sich die Soldaten allmählich an ihn gewöhnten

66 »Nach den schweren Anschlägen gegen die Schiiten führten US-Soldaten in den folgenden Wochen verstärkt Aktionen gegen Aufständische im so genannten sunnitischen Dreieck zwischen Bagdad, Falludscha und Tikrit durch. Unterstützt wurden sie hierbei von Angestellten privater Militärfirmen, von denen sich über 20.000 im Irak befinden. Die Söldner erhalten ihre Aufträge von US-Regierungsbehörden und schützen private Unternehmen aber auch Regierungsgebäude und die Mitglieder der US-Zivilverwaltung: Am 31. März, kurz nach der Ermordung des Hamas-Chef Scheich Ahmed Jassin in Palästina, wurden vier dieser Söldner von einer aufgebracht Menge in Falludscha, der westlich von Bagdad gelegen Hochburg des sunnitischen Widerstands, ermordet und an einer Brücke aufgehängt. Zu den Tötungen bekannten sich die Brigaden des Märtyrers Ahmed Jassin. Am 5. April riegelten daraufhin US-Truppen die Stadt ab. Bei schweren Luft- und Bodenangriffen wurden innerhalb der folgenden Woche mindestens 600 Iraker und 70 US-Soldaten getötet. Etwa 70.000 Menschen flüchteten aus Falludscha. Bis Ende April griffen die Koalitionstruppen Falludscha immer wieder an, ohne jedoch die Kontrolle über die Stadt dauerhaft wiedererlangen zu können.« SCHREIBER, 2005, S. 138.

sowie er sich an sie und er immer mehr zu einem Teil der Einheit wurde. Gerade die Einbindung in die Einheiten des Militärs hatte ja nicht primär logistische Gründe. Mit dem Konzept des *embedded journalism* wurde auch eine Bindung an das Militär evoziert. Diese bezieht sich dabei nicht nur auf die räumliche Gebundenheit an die Einheit, der eingebettete Journalist soll auch eine emotionale Beziehung zu den Soldaten aufbauen.

»Embedded journalists, so hoffte das US-Militär, würden ihre Unparteilichkeit auf Grund des Solidarisierungseffektes der Reporter mit der kämpfenden Truppe zugunsten einer patriotischen, heldenhaften und positiven Kriegsberichterstattung aufgeben.«⁶⁷ Inwiefern dies tatsächlich einen Einfluss auf Joshuas Einstellung, Verhalten und Berichterstattung gehabt hat, wird sich gegebenenfalls in einem der weiteren Auswertungsschritte und in durch die Bildanalyse ergründen lassen.

Ursprünglich war nach diesen Tagen die geplante Dauer des Embeddings abgelaufen. Auf Grund der Ereignisse bei Falludscha und beginnender Straßenkämpfe in der umliegenden Gegend, wurden nun jedoch die Zufahrtstrassen nach Bagdad vorläufig geschlossen, was für Joshua bedeutete, dass er nun noch einige Zeit länger bei den Marines bleiben würde.

Somit begab sich Joshua am nächsten Tag erneut mit einer Einheit auf Patrouille, bei der es plötzlich zu einem Feuergefecht kam. Ein anderer Trupp des Bataillons war unter Beschuss geraten und bat um Verstärkung. Daraufhin begaben sich die Einheit, mit der Joshua unterwegs war, sowie eine weitere Einheit des Bataillons in die entsprechende Gegend. Geplant war, dass diese beiden Einheiten am Stadtrand zusammentreffen sollten, um von da aus vorzudringen. Dort angekommen wurden sie ihrerseits ebenfalls angegriffen. Die Einheit fand in einem Haus Schutz und versuchte, vom Dach aus die Angreifer zu bekämpfen, und die zweite Einheit des Bataillons, welches sich teilweise noch in ihren Fahrzeugen auf der Straße befand und fest saß, zu decken. Das Haus stand unter schwerem Beschuss und auf Grund anderer Straßenkämpfe in der Umgebung mussten sie mehrere Stunden auf dem Dach ausharren, bis die angeforderte Luftverstärkung eintraf und die Situation unter Kontrolle bringen konnte. Aus Joshuas Einheit wurde ein Leutnant schwer verletzt und evakuiert, konnte jedoch nicht gerettet werden. Eine andere Einheit musste vor Ort ebenfalls den Verlust eines Marines vermelden, acht weitere Marines kamen in ihren Wagen um. Insgesamt verloren zwölf Marines dieses Bataillons an jenem Tag in Folge der Gefechte ihr Leben – die Anzahl der getöteten Iraker liegt uns nicht

67 DIETRICH, 2007, S. 81–82; siehe hierzu auch KATOVSKY / CARLSON, 2004 sowie PAUL, 2005a.

vor. Über die Rückfahrt zum Camp sowie die nächsten zwei Tage liegen ebenfalls keine Angaben vor.

Am dritten Tag nach dem Feuergefecht begleitete Joshua erneut eine Einheit bei einer Patrouille, die in den frühen Morgenstunden noch vor Sonnenaufgang begann. Früh am Morgen, als sie sich auf einem Feld nahe mehrerer Behausungen befanden, wurden sie plötzlich unter Beschuss genommen. Von einem der ersten Schüsse wurde Joshua in den Arm getroffen. Einige andere Soldaten erlitten Brüche oder Anschüsse. Als die Luftunterstützung eintraf, gelang es der Einheit, in einem nahe gelegenen Haus Schutz zu finden.

Auch dieses Gebäude wurde unter Beschuss genommen, was die Flucht auf das Dach eines weiteren Hauses notwendig machte. Durch den verstärkten Einsatz der Helikopter endete kurz darauf das Gefecht. Wie sie letztlich zurück zum Camp gekommen sind, geht weder aus dem Interview noch aus dem vorliegenden Bericht hervor. Zurück im *Combat Outpost Camp* stellten die Sanitäter fest, dass es sich bei Joshuas Verletzung um einen Streifschuss handelte und er wurde entsprechend versorgt. Einige Tage nach seiner Verletzung verließ Joshua das Camp und fuhr zurück nach Bagdad, wo er noch einige Tage blieb, bis er einen Flug zurück in die USA bekam und seine Rückreise antreten konnte.

Hypothesen zum Erleben und zur biographischen Relevanz der Erlebnisse und Erfahrungen.

Bagdad, Fahrt und Ankunft

Während seines Aufenthaltes in Bagdad verbrachte Joshua die meiste Zeit damit, in seinem Hotelzimmer die Nachrichten zu verfolgen und Anfragen für das Embedding zu verfassen. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Stadt selbst weitestgehend durch die US-Armee und ihre Alliierten kontrolliert, dennoch bestand natürlich jederzeit die Gefahr von Anschlägen und Übergriffen. Die Situation, in der sich Joshua befand, war vermutlich wechselseitig von Anspannung und Langeweile gekennzeichnet. Der Vorfall in Falludscha veränderte die Lage in der Region, insbesondere für US-Amerikaner und andere Personen aus westlichen Ländern. Genau an dem Tag kam dann die Aufforderung, dass sich Joshua bei einer Einheit westlich von Bagdad melden sollte. Nach drei Wochen Wartezeit einerseits eine erfreuliche Nachricht, andererseits bedeutete dies auch, dass es für Joshua nun ernst wurde. Vielleicht hatte er in Betracht gezogen das Embedding nun doch nicht anzunehmen, dies hätte jedoch gegebenenfalls berufliche Konsequenzen mit sich bringen können. Dass das Embedding gerade zur der Zeit beginnen sollte, als sich die Lage in dieser Region des Iraks wieder verschärfte, machte

es für Joshua möglicher Weise nicht leichter. Auf der anderen Seite ist es auch denkbar, dass ihn gerade das Risiko und das Abenteuer reizten und eine willkommene Herausforderung darstellten. Aus dem weiteren Verlauf wissen wir, dass er sich zur Einheit begab und einbetten ließ. Wie er selbst diese Entscheidung begründet und darstellt, werden wir ggf. der Text- und thematischen Feldanalyse entnehmen können. Auf Grund der angespannten Lage, war die Fahrt zum Stützpunkt mit großen Risiken verbunden. Es ist anzunehmen, dass bei jedem Kontrollpunkt, den er und sein Fahrer passierten, die Anspannung enorm hoch war, denn es bestand jedes Mal die Möglichkeit, dass sie nicht passieren durften, festgenommen wurden oder Schlimmeres. Die Gefahren bestanden auf der gesamten Strecke, auch Anschläge oder Überfälle waren jederzeit möglich. Dieser Belastung mehrere Stunden ausgesetzt zu sein, war wahrscheinlich anstrengend und mit einem erheblichen Maß an psychischer Anspannung verbunden.

Unversehrt im Camp anzukommen zu sein, stellte dann vermutlich eine große Erleichterung dar. Hier allerdings wurde Joshua gleich wieder mit neuen Bedingungen und Unsicherheiten konfrontiert, insbesondere hinsichtlich der Fragen, wie er aufgenommen werden würde, welche Arbeitsbedingungen vorherrschen würden, was er erwarten konnte und was von ihm erwartet werden würde. Auch wenn die Vorgaben des Pentagons einen freien Zugang zu allen Bereichen für die Journalisten vorsahen, lag die letztlich Entscheidung darüber beim Captain der Einheit. Weiterhin kannte Joshua bisher nur das Embedding aus dem Afghanistan Krieg, welches sich in einigen Punkten vom Embedding Konzept des Irak-Kriegs unterschied.⁶⁸ Mehr Freiheiten und Zugang zu den Ereignissen zu haben, wird ihn daher vermutlich positiv überrascht haben. Gleichzeitig bedeutete dies aber auch, erneut entscheiden zu müssen, welche Risiken er bereit war einzugehen. Wie der weitere Verlauf zeigt, entschied sich Joshua, verschiedene Einsätze zu begleiten und sich erheblichen Gefahren auszusetzen. Ob er sich zu diesem Zeitpunkt im Klaren darüber war, dass er dabei auch potentiell sein Leben in Gefahr bringen könnte, ist schwer zu sagen. Zumindest nach dem ersten ernsthaften Feuergefecht, bei dem auch einige Soldaten getötet und verletzt wurden, ist jedoch davon auszugehen.

Joshua hatte die Chance, ganz nah am Geschehen zu sein und seiner Zeitung exklusives Bildmaterial aus einer Region zu liefern, die gerade im Fokus der internationalen Aufmerksamkeit stand. Diese Gelegenheit zu nutzen, könnte möglicher Weise Priorität gehabt haben und würde in diesem Sinne dann im Kontext seiner Karriereplanungen zusehen sein.

68 Vgl. DIETRICH, 2007; KATOVSKY/CARLSON, 2004; PAUL, 2004.

Feuergesecht 1

Wie oben dargestellt kam es während einer der Patrouillen zu einem Feuergesecht, bei dem sich Joshua und die Soldaten auf das Dach eines Hauses in Deckung bringen mussten und dort mehrere Stunden unter Beschuss standen. Bei diesem Gesecht kamen auch mehrere Marines, die auf einem Platz vor dem Haus in einen Hinterhalt geraten waren, ums Leben. Es handelte sich bei diesem Erlebnis höchst wahrscheinlich um eine Extremerfahrung. Es kann davon ausgegangen werden, dass Joshua in dieser lebensbedrohlichen Situation auch Todesängste ausstehen musste. Vor allem während des Schusswechsels, als nicht klar war wann die Luftunterstützung kommen würde und die Munition knapper wurde, ist es denkbar, dass sich Joshua gefragt hat, ob er lebendig von diesem Dach herunter kommen würde. Die Text- und thematische Feldanalyse sowie die Rekonstruktion und Kontrastierung werden gegebenenfalls mehr Aufschluss über das Erleben der Situation, ihre biographische Relevanz sowie ihrer Darstellung aus der Gegenwartsperspektive im Interview geben.

Nun hatte Joshua am eigenen Leib erfahren, was die Soldaten erleben und wie sie in einer solchen Situation agieren. Auch wurde er Zeuge des Todes von mehreren Marines und Irakern. Eine mögliche Konsequenz aus diesem Erlebnis wäre, dass sich Joshua auf keine weiteren Einsätze außerhalb des Camps mehr begibt. Dann hätte er, sobald die Straßen wieder frei waren, nach Bagdad zurückkehren und von dort in die USA fliegen können. Aus dem weiteren Verlauf geht jedoch hervor, dass er sich schon wenige Tage darauf erneut einer Patrouille anschloss.

Feuergesecht 2 und eigener Anschlag

Die angespannte Lage in der Region bestand zu diesem Zeitpunkt weiter fort und auch die Feuergesechte nahmen nicht ab. Dass sich Joshua wieder in Gefahr begibt, kann darauf hindeuten, dass er das erste Feuergesecht gut verkraftet hat. Auch ist es möglich, dass er nach diesem ersten Erlebnis nun das Bedürfnis hatte, erneut eine so intensive Erfahrung zu machen. Einige Kriegs- und Krisenjournalisten berichten davon, in solchen Situationen einen regelrechten *Adrenalin-Kick* zu bekommen. Diesen wieder zu erleben, bringt manch einen dazu, sich immer wieder und teilweise auch immer größeren Gefahren auszusetzen.⁶⁹ Weiterhin ist denkbar, dass er von Seiten seiner Redaktion ein positives Feedback zu den bisher gemachten Fotos bekam, verbunden mit der Aufforderung, mehr solches Material zu liefern. Wahrscheinlich ist auch, dass er nach dem letzten Erlebnis, aus dem er physisch unbeschadet heraus-

69 Vgl. FEINSTEIN, 2006.

kam, nun davon ausgeht, ihm könne nichts passieren und er sei schon ausreichend durch die Marines geschützt.

Joshua wurde zu Beginn des Schusswechsels angeschossen. Als er diesen Umstand nach wenigen Sekunden realisierte, ist anzunehmen, dass er sich daraufhin in einer Art Schockzustand befunden haben könnte. Die Situation schien zu eskalieren und es war nicht absehbar, ob er sie überleben würde. Man kann davon ausgehen, dass Joshua in diesen Momenten Todesängste ausgestanden hat. Der eigene Anschuss, die Verletzungen anderer Soldaten in seiner unmittelbaren Nähe sowie der Anschuss des Captains führten zu einer zunehmenden Eskalation der Lage. Dies wird sich vermutlich auch auf Joshuas Befinden ausgewirkt haben.

Neben den Ängsten und Schmerzen, die Joshua erlitt, kann es unter entsprechenden Umständen auch zu unkontrollierten körperlichen Aktivitäten wie Erbrechen und Verlust der Schließmuskelkontrolle kommen. Etwas, das meist erst später bemerkt bzw. dem Betroffenen bewusst wird und die extremen Ausmaße der Erfahrungen verdeutlicht. Die Erleichterung, als die Luftunterstützung in Form eines Helikopters ankam und das Feuergefecht endete, muss für Joshua groß gewesen sein. Er hatte überlebt. Seine Verletzung war nicht sehr schwer und er wurde im *Combat Outpost Camp* behandelt. Nach ein paar Tagen war Joshua wieder weitestgehend gesund und es waren keine körperlichen Folgeschäden zu erwarten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auch dieses zweite Feuergefecht eine Extremerfahrung für Joshua darstellte und dies nicht nur in physischer sondern vor allem auch in psychischer Hinsicht. Welche potentiellen Auswirkungen und Folgen diese Erfahrung psychisch gehabt haben könnte, wird in der Rekonstruktion der Fallgeschichte zu ergründen sein. Es kann allerdings bereits die Hypothese formuliert werden, dass diese Erlebnisse von besonderer biographischer Relevanz sind.

Nach der Behandlung seiner Wunde hielt sich Joshua im *Combat Outpost Camp* auf. Dort verbrachte er viel Zeit mit einem deutschen Fotografen, der ebenfalls als Embedded im Irak arbeitete und der ebenfalls in einem Feuergefecht ein paar Tage zuvor angeschossen wurde. Die beiden tauschten sich aus und fotografierten gemeinsam während ihrer Zeit im Camp. Diese Begegnung und der Austausch mit einem ›Leidensgenossen‹ kann erhebliche Auswirkungen auf das Erleben und die Verarbeitung der eigenen Erlebnisse gehabt haben.⁷⁰

70 Vgl. FEINSTEIN, 2006; TEEGEN, 2003; TEEGEN / GROTWINKEL, 2001.

Rückkehr aus dem Irak

Wieder zurück in den USA und bei seiner Familie, musste sich Joshua erneut mit den extremen Gegensätzen von Kriegsgebiet und normalem Alltag auseinandersetzen. Es ist möglich, dass es nicht einfach war, seine Erfahrungen und Erlebnisse zu verarbeiten und mit seiner Familie und Freunden zu teilen. Auch kann es für ihn und seine Familie insgesamt problematisch gewesen sein, mit den Ereignissen umzugehen. Für seine Frau wird es vermutlich erschreckend gewesen sein zu erfahren, dass er verletzt wurde und sich darüber hinaus in akut lebensbedrohlichen Situationen befunden hat. Auch wenn die Partner von Kriegs- und Krisenjournalisten die Gefahren kennen, so hoffen sie natürlich immer, dass der Partner unversehrt bleibt. Im Rahmen seiner Untersuchungen hat sich ANTHONY FEINSTEIN neben den Kriegs- und Krisenjournalist(inn)en auch mit deren Partnern befasst.⁷¹ Dabei wurde deutlich, dass die Lebenspartner für die Bereiche Depression und psychischer Stress ähnlich hohe Werte wie die Gruppe der Kriegs- und Krisenjournalist(inn)en aufwiesen und damit über dem Durchschnitt der Normalbevölkerung liegen.⁷² Zum einen empfinden die Partner Sorge um das Wohl ihrer Lebensgefährten, sie können nie sicher sein, ob sie zurückkommen und in welcher körperlichen und seelischen Verfassung sie dann sein werden. Zum anderen müssen sie in der Zeit ihrer Abwesenheit sämtliche Dinge des Alltags regeln und sind damit einer weiteren Belastung ausgesetzt. Während es für die zurückkehrenden Journalist(inn)en oftmals schwer ist, sich wieder in den Alltag einzugewöhnen, so ist es für die Partner und Familien ebenso schwierig, mit dieser Situation umzugehen. Oftmals ist jene auch von gegenseitigen Unsicherheiten geprägt z. B. hinsichtlich der Frage wie man miteinander umgehen soll, was man erzählen kann und was nicht.⁷³ Insbesondere das Aufkommen einer akuten oder chronischen Belastungsstörung mit Symptomen wie Wut, Trauer, Aggressivität, Depressivität, Nervosität, Schlaflosigkeit, Alpträumen, Substanzmissbrauch etc. können das Verhältnis belasten. Auch wenn FEINSTEIN für seine Ergebnisse keine Repräsentativität beanspruchen kann, so weisen sie doch auf ein ernstzunehmendes Problem hin und geben Einblicke in die teilweise schwierigen Lebensumstände der Angehörigen von Kriegs- und Krisenjournalist(inn)en.

Nach seiner Rückkehr litt Joshua unter Schlafstörungen, die auf eine Traumatisierung hinweisen aber auch zunächst eine Folge der Zeitumstellung sein können. Diese klangen jedoch auch nach einiger Zeit nicht ab. Weiterhin kam es zu Intrusionen

71 Vgl. FEINSTEIN, 2006.

72 Vgl. FEINSTEIN, 2006, S.130.

73 Vgl. FEINSTEIN, 2006, S.133.

und er zeigte eine erhöhte Reizbarkeit und Schreckhaftigkeit. Diese Symptome können von selbst abklingen oder sich zu einer chronischen Störung im Sinne einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) entwickeln. Dies wird die Analyse des weiteren biographischen Verlaufs und die Rekonstruktion der Fallgeschichte entsprechend zeigen.

Die Verarbeitung der Erlebnisse und deren Folgen können auch einen wesentlichen Einfluss auf Joshuas Haltung und Bereitschaft zu Einsätzen in Kriegs- und Krisengebieten haben. Es ist demnach einerseits möglich, dass Joshua auf Grund dieser Erfahrungen nicht wieder in ein Kriegs- oder Krisengebiet gehen wird. Die Entscheidung dafür oder dagegen ist dabei allerdings nicht zwangsläufig nur davon abhängig, wie er die Erlebnisse verarbeitet. Es kommt auch häufig vor, dass Journalist(inn)en die hochgradig traumatisiert sind bzw. an einer chronischen Posttraumatischen Belastungsstörung leiden, sich dennoch wieder in Kriegs- und Krisengebiete begeben.⁷⁴ In einem solchen Fall, wären die Motive und Intentionen genauer zu ergründen.

3.1.2.12 Die Zeit nach dem Irak-Krieg

Joshua gewann mit einem Foto, das er im Irak geschossen hat, mehrere bedeutenden Fotopreise. Dies stellte für ihn vermutlich einen Höhepunkt in seiner Karriere dar. Diese Preise brachten ihm viel Prestige und Anerkennung. Denkbar wäre nun ein beruflicher Karrieresprung bzw. der Wechsel zu einer größeren Zeitung oder einer renommierten Agentur.

Hinsichtlich der Frage, ob Joshua potentiell wieder in einem Kriegsgebiet arbeiten würde, könnten diese Preise durchaus einen Anreiz darstellen. Denn sie sind nicht nur eine Auszeichnung sondern bedeuten sie vor allem auch Anerkennung für die geleistete Arbeit, die erbrachten Opfer und Entbehrungen.

Im gleichen Jahr verwüstete der Hurrikane *Katrina*⁷⁵ einen Teil des Südostens der USA und weite Gebiete an der Golfküste. Ein tragisches Ereignis nicht nur für

⁷⁴ Vgl. FEINSTEIN, 2006.

⁷⁵ »Hurrikan Katrina gilt als eine der verheerendsten Naturkatastrophen in der Geschichte der Vereinigten Staaten. Der Hurrikan richtete im August 2005 in den südöstlichen Teilen der USA, insbesondere an der dortigen Golfküste, enorme Schäden an und erreichte zeitweise die Stufe 5. Zu den betroffenen Bundesstaaten gehörten Florida, Louisiana (besonders der Großraum New Orleans), Mississippi, Alabama und Georgia. Durch den Sturm und seine Folgen kamen etwa 1800 Menschen ums Leben. Der Sachschaden belief sich auf etwa 81 Milliarden US-Dollar. Insbesondere die Stadt New Orleans war stark betroffen: Durch ihre geographische Lage führten zwei Brüche im Deichsystem dazu, dass bis zu 80 Prozent des

die Menschen, die direkt betroffen waren. Joshua fuhr in diese Gebiete, um von dort zu berichten. Auch wenn die Bedingungen und Umstände in einem solchen Katastrophengebiet deutlich von denen einer Kriegsregion abweichen – vor allem im Hinblick auf die eigene Gefährdung – so wurde Joshua dort dennoch mit viel Leid und Zerstörung konfrontiert. Hurrikan *Katrina* zählt zu den bisher größten Naturkatastrophen der USA – vor Ort zu sein und die Folgen zu fotografieren, kann wiederum ein traumatisches Erlebnis darstellen.

Genauso ist es möglich, dass Joshua bereits auf Grund seiner bisherigen Erfahrungen in Kriegs-, Krisen- und Katastrophengebieten Strategien entwickelt hat, mit solchen Erfahrungen und Erlebnissen umzugehen. Im Laufe des Jahres entwickelten sich bei Joshua Angstzustände, die unter ganz bestimmten Umständen auftraten. Er hatte weiterhin Schlafprobleme, Intrusionen und war depressiv. Er begann vermehrt und verstärkt Alkohol zu trinken, vermutlich um diese Zustände erträglicher zu machen. Für ihn und seine Familie waren dies wahrscheinlich belastende und schwierige Umstände. Joshua suchte das Gespräch mit Kollegen und begab sich in verschiedene Therapien. Wann welche Symptome genau aufgetreten sind und wann er welche Therapie gemacht hat und welchen Effekt diese erzielten, lässt sich auf dieser Ebene der Analyse und den vorliegenden Daten nicht genau rekonstruieren. Auch die Frage danach, ob ein Erlebnis oder mehrere Erfahrungen zu diesen Reaktionen geführt haben, bleibt auf dieser Analyseebene vorerst offen. Möglicherweise können wir im Anschluss durch die Analyse der erzählten Lebensgeschichte und im Rahmen der Rekonstruktion der Fallgeschichte Aufschluss darüber erhalten, wie er selbst diese Problematik darstellt und welche biographische Rolle sie einnimmt.

3.1.2.13 *Tod des Schwiegervaters*

Das letzte vorliegende Datum, mit welchem wir uns in diesem Auswertungsschritt näher befassen, ist der Tod von Joshuas Schwiegervater im Jahr 2006. Dieser litt an einer schweren Krankheit, bei der man nach und nach die Kontrolle über seinen Körper verliert, der Verstand jedoch aktiv bleibt. Um dem unausweichlichem Siechtum zu entgehen, wählte sein Schwiegervater den Freitod durch Erhängen.

Über die konkrete Beziehung zwischen Joshua und seinem Schwiegervater liegen uns keine genauen Daten vor. Wir wissen lediglich, dass er während seiner Zeit in

Stadtgebietes bis zu 7,60 Meter tief unter Wasser standen.« Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Hurrikan_Katrina [Zugriff: 07.10.2008].

Schweden bei der Familie seiner Frau gewohnt hat. Auch ist er mit Tina und seiner Tochter des Öfteren in Schweden bei ihnen zu Besuch und zum Urlaub gewesen. Dies und die Umstände des Todes des Schwiegervaters lassen darauf schließen, dass es für Joshua ein trauriges Ereignis gewesen ist. Insbesondere für Joshuas Frau war dies vermutlich ein schwerwiegender Verlust.

Aus den Daten geht nicht hervor, ob sie und Joshua in der Zeit vor seinem Tod bei ihm gewesen sind und seinen Krankheitsverlauf miterlebt haben. Für den Fall, dass sie eventuell mit ansehen mussten, wie der Vater immer kränker wurde und sie nichts dagegen tun konnten, könnten sie Hilflosigkeit und Frustration empfunden haben. Waren sie nicht bei ihm und tausende von Kilometern entfernt, so könnte dieser Umstand ebenfalls schwer auf ihnen gelastet haben.

Da auch Tinas Mutter nicht mehr lebte, erbten Joshua und seine Frau das Haus und die kleine Insel in Schweden. Joshua war zu diesem Zeitpunkt bei seiner Zeitung fest angestellt, so dass es eher unwahrscheinlich erscheint, dass die Familie sich entschließen würde, nach Schweden zu gehen. Wenn es ihnen finanziell möglich ist, werden sie vielleicht das Haus behalten, um Urlaub zu machen und sich ggf. dort zur Ruhe zu setzen. Zum Zeitpunkt des Interviews⁷⁶ haben Joshua und seine Frau diesbezüglich noch keine Entscheidung getroffen.

3.1.2.14 Zusammenfassung und Strukturhypothesen

Welche Konstellationen und Ereignisse haben die Biographie von Joshua Fisher im Wesentlichen geprägt und welche Handlungsentscheidungen hat er getroffen? Dies soll im Folgenden im Rahmen einer zusammenfassenden Betrachtung rekonstruiert werden. Dabei wird versucht, erste Hypothesen zu möglichen Handlungsmustern und biographischen Wendepunkten zu formulieren.

Joshuas Kindheit und Jugend verlief anscheinend nach dem Muster einer US-amerikanischen Normalbiographie einer Mittelschichtsfamilie mit Militärhintergrund. Während der *Highschool* machte Joshua die Fotografie zu seinem Hobby und von da an zeigte sich eine weitestgehend konsistente Entwicklung zum professionellen Fotojournalisten. Insbesondere im Hinblick auf die Berufsbiographie wurde deutlich, dass Joshua offenbar zielstrebig, selbstinitiativ und konsequent handelte. Bis auf das eine Jahr auf der *School for Engineering*, schien er seine Vorstellungen und Wünsche hinsichtlich seiner Berufsausbildung verwirklichen zu können. Die Hypothese,

dass es diesbezüglich zu familiären Verwerfungen und Konflikten gekommen sein könnte, muss in weiteren Schritten der Analyse überprüft werden. Diese gradlinige Berufsbiographie weist auch eine Auszeit bzw. Orientierungsphase auf. Auf Grund des Stipendiums wurde zunächst die Hypothese formuliert, dass die Zeit in Schweden auch der Weiterqualifizierung dienen würde. Diese erwies sich jedoch bei der Kontrastierung mit den darauf folgenden biographischen Daten als nicht haltbar, auch wenn diese eventuell angestrebt war. Joshua zog sich während seiner Zeit dort auf die Insel der Eltern seiner Freundin zurück und verbrachte viel Zeit mit Lesen, Schreiben und Nachdenken. Daraus entwickelten wir die Annahme, dass er eine Auszeit brauchte, um sich über sein weiteres Leben und seine Pläne klar zu werden. Dafür die Heimat zeitweise zu verlassen, kann ihm nicht nur räumliche sondern auch emotionale Distanz verschafft haben.

Unabhängig davon, wie diese Phase erlebt wurde, zeigt der weitere biographische Verlauf, dass sie offenbar konstruktiv genutzt wurde. Er scheint mit einer neuen Perspektive und Zukunftsplänen daraus hervor zu gehen. Auf Grund der nachfolgenden Daten wurde die Hypothese gebildet, dass Joshua nun eine Karriere als Auslands- bzw. Kriegs- und Krisenfotograf anstrebte.

Die Annahmen hinsichtlich des Todes der Mutter, welcher sich in dieser Zeit ereignete, konnten auch am Ende der Analyse nicht bestätigt oder verworfen werden.

Seine Tätigkeiten in Kroatien und Georgien bestätigen die vorherigen Hypothesen, der zielstrebigem und selbstinitiativen Persönlichkeit. Weiterhin wurde angenommen, dass Joshua immer wieder nach neuen Herausforderungen suchte – er sich also nicht mit dem zufrieden gab, was er schon erreicht hat sondern immer weiter wollte. Nun hätte er sich auch für andere Bereiche der Fotografie als die der Kriegs- und Krisenfotografie entscheiden können. Auf Grund seiner Entscheidungen gehen wir deshalb weiterhin davon aus, dass Joshua eine Persönlichkeit besitzt, die Abenteuer und Gefahr reizt oder sich zumindest in seinem Streben von diesen nicht abhalten lässt. Dass er jedoch nach seinem Einsatz in Georgien über zehn Jahre das angenommene Karriereziel Auslands- bzw. Kriegs- und Krisenfotograf nicht weiter verfolgte, lässt an dieser Hypothese zunächst zweifeln. Gründe konnten diesbezüglich nur vermutet, bisher aber noch nicht vollständig aufgeklärt werden. Vielleicht spielte dabei auch die Beziehung zu Tina, die für ihn in die USA kam und die er kurz darauf heiratete, eine wesentliche Rolle.

Dass keine Daten über Ereignisse dieser vielen Jahre vorliegen kann auch darauf hindeuten, dass sie für den Biograph zum Zeitpunkt des Interviews als ereignislos wahrgenommen wurden. Ob dies mit dem Empfinden in der Vergangenheit kongruent ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Da wir angenommen haben,

dass Joshua ein selbstbestimmter Mensch ist, wird für die damalige Situation wichtig gewesen sein, dass er die Entscheidung selbst getroffen hat, das angenommene Karriereziel zunächst nicht weiter zu verfolgen, und stattdessen den Schwerpunkt auf eine befriedigende private Lebenssituation zu legen. Dass die nächsten biographischen Daten im Jahr 2001 liegen, erscheint im Hinblick auf den biographischen Verlauf plausibel und bedeutsam. Auf Grund der Ereignisse und deren hypothetisch rekonstruierten Bedeutungen für Joshua, haben wir dieses Jahr als eines mit potentiellen biographischen Wendepunkten angesehen.

Die Text- und thematische Feldanalyse sowie die Fallrekonstruktion werden ggf. zeigen können, inwiefern dies zutrifft und welche Bedeutung die Erlebnisse für Joshua hatten und ggf. immer noch haben.

Im Folgenden erwiesen sich mehrere vorab formulierte Hypothesen als weiterhin plausibel. Die Hypothese der angestrebten Karriere als Kriegs- und Krisenfotograf kann, auf Grund seiner Entscheidung als eingebetteter Fotograf aus den Kriegen in Afghanistan und dem Irak zu berichten, weiterhin aufrechterhalten werden. Darüber hinaus wird hier das Bedürfnis nach beruflichen Herausforderungen und der Reiz oder die Akzeptanz von Abenteuer und Gefahr weiter bestätigt.

Die Erlebnisse und Erfahrungen während seiner Aufenthalte, haben die Biographie Joshua Fishers dabei wesentlich geprägt. Es kam bei seinen Einsätzen zu extremen physischen und psychischen Belastungen. Im weiteren biographischen Verlauf treten bei Joshua verschiedene Symptome wie Schlafstörungen, Angstzustände etc. auf, die vermutlich eine Folge dieser Belastungen darstellen und potentiell Anzeichen für eine Posttraumatische Belastungsstörung aufweisen. Es ist anzunehmen, dass die Erlebnisse und ihre Folgen eine wesentliche biographische Wende markieren.

Während sich der Großteil des biographischen Verlaufs und Joshuas Handlungsentscheidungen durch Gradlinigkeit, Selbstbestimmtheit, beruflichem Erfolg und Beständigkeit im Privatleben auszeichneten, so kann es durch diese Traumata und deren Auswirkungen zur Veränderung dieser Struktur kommen. Für einen bisher eher selbstbestimmten, selbstinitiativen und erfolgreichen Mann wäre es sehr schwierig, mit dieser Veränderung umzugehen. Eine Posttraumatische Belastungsstörung kann sich auf das Wesen der Person auswirken, und stellt nicht nur ein Problem für den Betroffenen dar sondern kann sich auch als Belastung für die Familie, Freunde und andere Personen des privaten und beruflichen Umfelds darstellen.⁷⁷ Neben den

77 Vgl. EHLERS, 1999; FEINSTEIN, 2006.

krankheitsbedingten Problemen liegt meist auch die Schwierigkeit darin, zu erkennen und zu akzeptieren, dass man krank ist und Hilfe braucht.

Der bisherige Lebensverlauf lässt vermuten, dass Joshua ein eher positiver nach vorne gewandter Mensch ist, der konsequent seine Ziele verfolgt. Dies könnte ihm dabei helfen, sich zu öffnen und Hilfe zu suchen. Insbesondere in beruflicher Hinsicht ist fraglich, ob er weitere Einsätze in Kriegs- und Krisengebieten annehmen würde. Da er aber generell ein Mensch zu sein scheint, der Herausforderungen und neue Ziele braucht, so wird er sich diese neu erschließen müssen.

Im Falle einer Entwicklung und eines chronischen Verlaufes einer Posttraumatischen Belastungsstörung kann dies langfristig negative Auswirkungen für den privaten wie auch beruflichen Bereich mit sich bringen.

3.1.2.15 Hypothesen zur Gestalt der erzählten Lebensgeschichte

Hinsichtlich des dargestellten biographischen Verlaufs und der angenommenen Strukturhypothesen werden nun Hypothesen dazu formuliert, wie Joshua im Interview seine Lebensgeschichte präsentieren wird. Diese beziehen sich dabei auf den selbststrukturierten Teil bzw. auf die Eingangserzählung. Welche Themen wird er in den Mittelpunkt stellen, welche werden in den Hintergrund treten oder gar nicht auftauchen? Wie könnte er die Präsentation strukturieren und in welcher Form könnte er dies tun? Welches Präsentationsinteresse verfolgt er und welches Bild von sich und seinem Leben wird er im Interview vermitteln wollen? Dies sind im Wesentlichen die Fragen, welche in der nachfolgenden Text- und thematischen Feldanalyse erörtert werden sollen. Sie bereits hier hypothetisch zu diskutieren, hilft aufzuzeigen dass dieser Lebensverlauf verschiedene Möglichkeiten der Selbstpräsentation in sich birgt. Aufgrund dieser Vorüberlegungen erhalten wir somit eine Kontrastfolie, die wir mit der tatsächlichen Darstellung kontrastieren können.⁷⁸

Hypothese 1

Joshua könnte eine zweigeteilte Biographie präsentieren. Im ersten Teil würden die Ereignisse und Erlebnisse bis zur Entwicklung der Posttraumatischen Belastungsstörung zusammenhängend präsentiert werden. Und im zweiten Teil würde die Zeit danach ebenfalls als eigenständiges Konstrukt dargestellt werden. Allerdings wäre anzunehmen, dass diese beiden Bereiche nicht in Verbindung gebracht werden, es

⁷⁸ Siehe hierzu auch BRECKNER, 2005.

also in der Erzählung zu einem Bruch kommt, der sie klar voneinander trennt. In diesem Fall müsste Joshua in der Lage sein, sich in die Vergangenheit entsprechend zurück versetzen zu können, um weitestgehend unabhängig von der heutigen Perspektive die damaligen Erlebnisse darzustellen. Dabei wäre es denkbar, dass er uns einen früheren Joshua (einen selbstbewussten und erfolgreichen) und einen aktuellen (einen leidenden und Hilfe suchenden) präsentiert. Damit würden sich dann die Schilderungen der jüngeren Ereignisse sowohl in der Perspektive als auch in den Erzählformen unterscheiden.

Es ist fraglich, ob sich Joshua im Hinblick auf die Darstellung der traumatischen Erlebnisse seinen Erinnerungen zuwenden kann und ob es dabei zu einem Erzählstrom kommen wird. Durch die Zuwendung zu diesen Themen könnte es jedoch auch zu einer ungewollten Intensität der Erinnerung und des Wiederbelebens kommen. Dieses könnte sich dann deutlich auf die Erzählform sowie die Interviewsituation und den Interviewverlauf auswirken.

Bei dieser Variante wäre ein primär chronologischer Aufbau zu vermuten, bei dem sich die Darstellung der Ereignisse an der zeitlichen Handlungsabfolge orientiert. Eine Ausrichtung an den biographischen Wendepunkten wäre dabei ebenfalls plausibel. Durch die Trennung beider Bereiche wäre jedoch zu vermuten, dass es Joshua nicht gelingt bzw. es für ihn schwierig würde, bei der Darstellung der Lebensgeschichte Konsistenz herzustellen.

Hypothese 2

Joshua könnte eine Erfolgsgeschichte präsentieren und sich dabei vornehmlich auf seinen beruflichen Werdegang konzentrieren. Im Hinblick auf die Verwendung von Textformen könnten dabei vor allem Erzählungen, Berichte und Argumentationen zum Einsatz kommen.

Die traumatischen Ereignisse würden in dieser Variante eher in den Hintergrund geraten oder gar nicht thematisiert werden. Auch hier wäre ein chronologischer Aufbau der Erzählung anzunehmen, wobei dieser dann von größeren zeitlichen Sprüngen und thematischen Auslassungen gekennzeichnet wäre.

Hypothese 3

Es wäre auch denkbar, dass Joshua sein Leben in Form einer Leidensgeschichte darstellt. In diesem Fall wäre die Gegenwartsperspektive dominant und entsprechend von seiner krankheitsbedingten psychischen Verfassung geprägt. Vor diesem Hintergrund wäre ein eher an Themen orientierter Aufbau zu vermuten. Dabei wäre es möglich, dass sich Joshua vor allem problematischen Ereignissen zuwendet bzw. Erlebnisse

nachträglich problematisiert und diese in den Vordergrund stellt. Entscheidungen, z. B. in Kriegen zu fotografieren, würden dabei aus der heutigen Perspektive potentiell als Fehler bewertet und dargestellt werden. Erfolgserlebnisse geraten bei dieser Form mehr in den Hintergrund, werden relativiert oder re-interpretiert. Als verwendete Textsorten wären hierbei vor allem die der Erzählung und der Argumentation denkbar.

Für alle drei Varianten ist weiterhin anzunehmen, dass auf Grund der teilweise fehlenden biographischen Daten und Informationen, die Familiengeschichte, die Ursprungsfamilie sowie die Kindheit und Jugend kaum thematisiert werden.

3.1.3 Text- und thematische Feldanalyse – erzähltes Leben

3.1.3.1 *Methodische Vorbemerkung*

In diesem Auswertungsschritt geht es darum zu analysieren, *wie* Joshua Fisher seine Biographie präsentiert und welches Ziel der Selbstdarstellung er dabei verfolgt.⁷⁹ Generell wird davon ausgegangen, dass der Darstellung einer Lebensgeschichte ein Prinzip bzw. eine Struktur zu Grunde liegt, welche die Auswahl, Abfolge und Präsentationsform der jeweiligen Themen steuert.⁸⁰ Um diese Struktur herauszuarbeiten, stellten wir uns während der Analyse bei jeder Sequenz die folgenden Fragen:

»Warum dieses Thema an dieser Stelle, in dieser Textsorte, in dieser Länge und welches thematische Feld ist damit verknüpfbar?«⁸¹

Bei der Interpretation sind wir nach dem abduktiven Prinzip vorgegangen.⁸² Weiterhin werden die Interaktion zwischen Interviewer und Interviewtem sowie der Interviewverlauf mit in die Analyse einbezogen.

Diese Auswertungsebene und ihre Ergebnisse werden wir im Folgenden am Falle von Joshua Fisher ausführlich darstellen.⁸³ Es ist dabei nicht möglich, den kompletten Analyse- und Interpretationsvorgang in Gänze abzubilden.⁸⁴ Um dennoch einen

79 Vgl. FISCHER-ROSENTHAL, 1996.

80 Vgl. BRECKNER, 2005 und ROSENTHAL, 1995.

81 FISCHER-ROSENTHAL, 1996, S. 175.

82 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.5 Biographische Fallrekonstruktion \(S. 104\)](#).

83 Die zweite Falldarstellung sowie die zusammenfassende Darstellung weiterer Interviewanalysen konzentrieren sich auf die Präsentation der Analyseergebnisse und erfolgen daher in einer anderen Form.

84 Dies ist bereits an anderer Stelle ausführlich gemacht worden: siehe hierzu exemplarisch BRECKNER, 2005, S. 223ff; ROSENTHAL, 1987, S. 181ff; FISCHER-ROSENTHAL, 1996, S. 174ff.

möglichst detaillierten Einblick in unser Vorgehen zu geben, werden wir zunächst in der sequenziellen und zeitlichen Abfolge des Textes vorgehen und dabei in Teilen den Prozess der Hypothesen- und Lesartenbildung darlegen. Dadurch möchten wir veranschaulichen, *wie* es zur jeweiligen Identifizierung von Themen,⁸⁵ thematischen Feldern und Strukturen kommt. Weiterhin werden wir zeigen, wie sich der Interviewverlauf gestaltet und an einzelnen Stellen die Funktion und Auswirkungen der Interviewinteraktion im Detail beleuchten. Um besser aufzeigen zu können, welche Subsegmente zu welchen Themen gehören und wie sich die Themen untereinander und zum thematischen Feld verhalten, werden wir im weiteren Verlauf unserer Ausführungen die Orientierung an der temporalen Struktur aufgeben.

In der Regel werden wir die Interpretationen und Ergebnisdarstellungen anhand von Originalzitataten aus dem Interviewtranskript vornehmen. Da dies jedoch nicht an allen Stellen sinnvoll und notwendig ist, wird das Gesagte stellenweise in zusammengefasster und paraphrasierter Form wiedergegeben.

3.1.3.2 Die thematische Struktur der Eingangserzählung von Joshua Fisher

Bestimmung des thematischen Feldes

Wir werden im Folgenden aufzeigen, wie das thematische Feld in der Eingangserzählung von Joshua Fisher aufgebaut und präsentiert wird. Weiterhin legen wir, so weit möglich, dar, wie sich die thematische Struktur gestaltet und wie wir sie nach und nach identifiziert haben.

Betrachten wir dazu zunächst die Eingangssequenzen im Anschluss an die Erzählaufforderung,⁸⁶ da sie uns bereits ersten Aufschluss über mögliche Themensetzungen und Relevanzen geben.

J: uhm well i think most importantly, my parents, had me late in life

S: uh huh (2,6-2,8)⁸⁷

85 Die Begriffe Thema und Segment werden synonym verwendet.

86 Siehe hierzu [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 *Das narrativ biographische Interview* \(S. 98\)](#).

87 Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf das Transkript – die erste Zahl nennt die Seite, die zweite bestimmt die Zeile. Des Weiteren wurde dieses Interview von einer Muttersprachlerin transkribiert. So kommt es, dass z. B. der zustimmende Laut »ah hah« mit »uh huh« wiedergegeben wurde.

Im Anschluss an die Erzählaufforderung beginnt Joshua die Präsentation seiner Lebensgeschichte mit einer Evaluation. Es handelt sich hierbei um eine explizite Bewertung und möglicherweise auch um einen metanarrativen Kommentar.⁸⁸ Dieser hat die Funktion einer interpretationsleitenden Rahmung, welche sich auf sein gesamtes Leben und / oder auf den entsprechenden Lebensabschnitt, hier die Geburt, beziehen kann. Mit der Aussage, seine Eltern hätten ihn spät in ihrem Leben bekommen und der vorausgehenden Bewertung, dies sei »das Wichtigste« stellt er sich als Kind »alter Eltern« dar und macht ebenfalls deutlich, dass dieser Umstand einen wesentlichen Einfluss auf ihn und sein Leben hatte bzw. wesentlich für das Verständnis seiner Lebensgeschichte sei. Er stellt damit diesen Aspekt als zentral dar und gibt gleichzeitig eine Rahmung für die nachfolgenden Aussagen vor. Der folgende Verlauf wird zeigen, ob sich diese Rahmung dabei auf ein einzelnes Segment oder gar auf die gesamte Präsentation bezieht.

Auf Grund dieser Eingangssequenz lassen sich nunmehr verschiedene mögliche Anschluss Themen formulieren:

1. Eltern / Familiengeschichte
2. Geburt und Geburtssituation
3. Einfluss der Eltern auf mich und meine Entwicklung

Die darauf folgende Sequenz gibt einen weiteren Hinweis und schränkt die möglichen Themen ein:

J: so, generationally i have maybe an older mind set
S: uh huhm (2,9-2,10)

Es geht also zunächst nicht um die Darstellung der Familiengeschichte und das zentrale Thema sind auch nicht die Eltern selbst. Joshua führt hingegen an, welche Auswirkungen die Familiensituation bzw. das Alter der Eltern auf ihn und seine Entwicklung gehabt haben.

Das Alter der Eltern wird dabei hinsichtlich ihrer Auswirkung auf seine Geisteshaltung (»mind set«) als besonders bedeutsam herausgestellt. Gleichzeitig vollzieht Joshua eine Abgrenzung gegenüber anderen Menschen »seiner« Generation. Dahinter verbirgt sich die Annahme, dass Angehörige einer Generation Gemeinsamkeiten ausprägen und dass dadurch, in gewissem Maße, Charakteristika dieser Gruppe auch auf Einzelpersonen übertragen werden können. Für den Biographen scheint es in der Interviewsituation wichtig, den Zuhörern von Beginn an zu verdeutlichen,

88 Vgl. LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 240.

dass diese Annahme eben auf Grund der familiären Umstände bzw. dem Alter seiner Eltern auf ihn nicht zu trifft. Mit dem Einschub »maybe« – also »vielleicht« – lässt er allerdings einen Spielraum offen und verstärkt gleichzeitig den Bedarf einer anschließenden Erklärung, da aus seiner Aussage bisher nicht hervorgeht, auf welche Eigenschaften bezogen er dies genau versteht. Die Abgrenzung und Begründung bleiben daher relativ allgemein.

Zu diesem Zeitpunkt kann weiterhin die Hypothese aufgestellt werden, dass sich seine Aussage nicht nur auf seine gegenwärtige Geisteshaltung bezieht, sondern ebenfalls für seine Kindheit gilt. Er würde damit das Bild vermitteln, schon als Kind nicht so gewesen zu sein wie andere Kinder seines Alters.

Im Folgenden wäre es möglich, dass Joshua die damaligen Umstände seiner Geburt anführt. Auch eine Begründung, warum seine Eltern ihn spät bekommen haben ist denkbar. Naheliegend wäre insbesondere, dass er anführt inwiefern es sich zeigt, dass er »an older mind set« hat.

J: and (i) they're very=they were, both are deceased now but they were both very nostalgic people (--) saved life magazine (-) saved newspapers of every important event

S: uh huhm

J: and (-) ah (--) my sisters are much older than me so my time as a youth was spent looking through boxes (-) of (-) photographs and and and

S: uh huh

J: newspaper covers of the kennedy assassination

S: uh huhm

J: uhm (i) the nixon resignation (---) ah and and just memorizing all of these popular ph- photographs that i'd see (i) you know over and over again

S: yeah (2,11-2,23)

Durch diese Sequenzen wird die thematische Rahmung bestätigt und weiter ausgearbeitet. Joshua begründet und konkretisiert die vorhergegangenen Aussagen, indem er seine Eltern als nostalgische Menschen charakterisiert, die eine Sammelleidenschaft für Berichte und Bilder wichtiger Ereignisse hatten. Hinzu kommt die Angabe, dass er zwei Schwestern hat, die sehr viel älter sind als er. Diese beiden Umstände führen in seiner Darstellung zu dem logischen Schluss, dass er als Jugendlicher seine Zeit damit verbrachte, sich Fotos und Titelbilder bedeutender Ereignisse der US-amerikanischen Politikgeschichte anzusehen. Er stellt sich quasi als Einzelkind dar, welches sich alleine mit den ihm gebotenen Möglichkeiten beschäftigte. Bei der Darstellung der Umstände und Handlungen geht es dabei nicht um die Präsentation einer Leidensgeschichte. Wir bekommen das Bild eines Jugendlichen vermittelt, der in alten Kisten stöbert und fasziniert ist von den Fotografien, die er dort findet. Das

»alleine sein« und »anders sein« wird in diesem Abschnitt weder auf der manifesten noch auf der latenten Ebene problematisiert. Diese Erfahrungen werden vielmehr als positiv und von besonderer Bedeutung präsentiert. Das zeigt sich insbesondere durch die anschließende Evaluation:

J: uhm (1,5) so i i it was just instilled in me (1) ah the power of photography (1,5) that (---) i didn't really need to read the words i i'd just enjoy the photographs (2,6-2,27)

»*the power of photography*« also die Macht der Fotografie ist der zentrale Gegenstand der Ausführungen. Durch die intensive und wiederholte Betrachtung:

J: ah and and just memorizing all of these popular ph- photographs that i'd see (1) you know over and over again (2,21-2,31)

wird ihm in seiner Darstellung die Macht der Fotografie geradezu durch diese selbst beigebracht. Indirekt wird hier auch die spezifisch assoziative Qualität von Bildern thematisiert. Dennoch stellt er sich nicht als passiv dar sondern ist aktiv an diesem Prozess beteiligt. Joshuas Präsentation dieser Erfahrungen ist positiv konnotiert, dies wird durch die Evaluation: »i i'd just enjoy the photographs« deutlich. Die Macht der Fotografie ist also nichts Bedrohliches, sie ist angenehm, etwas, das ihm Genuss bereitet. Das englische Wort »power« ist auch mit den Begriffen Stärke und Kraft übersetzbar, welche insbesondere in diesem Kontext sinnvoll erscheinen und zur Erweiterung des Verständnisses beitragen. Bei der Darstellung der Erfahrung geht es insgesamt weniger um die Präsentation einer spezifischen Situation sondern eher um den Prozess und den Akt und den damit verbundenen Effekt. Es handelt sich hier im Grunde um die Präsentation eines Schlüsselerlebnisses in kondensierter Form in dessen Zentrum die *Wirkung* der Handlung und nicht sie selbst steht. In diesem Kontext ist die verwendete Textsorte »Bericht mit anschließender Evaluation« als funktional anzusehen.

Joshua stellt die Erlebnisse im Sinne eines Weges zu einer Erkenntnis dar. Die wiederholten Betrachtungen der Fotografien von besonderen Ereignissen ließen ihn die Stärke der Fotografie erkennen, welche wiederum langfristig von ihm internalisiert wurde. Diesbezüglich ist auch von Bedeutung, dass es sich bei den Bildern wahrscheinlich um ausdrucksstarke, symbolische und ikonische Fotografien handelt. Diese Vermutung basiert auf den von ihm angeführten Beispielen: die »kennedy assassination« und die »nixon resignation«. Die Bilder des ersten Ereignisses nehmen in der US-amerikanischen Politik, Geschichte und im Journalismus einen besonderen Stellenwert ein. Sie zeichnen sich dabei nicht unbedingt durch ihre spezifische

photografische Qualität aus sondern stehen für den Prozess, wie Bilder von bestimmten Ereignissen zu Ikonen (gemacht) werden. Fotografien eines politischen Ereignisses wie der Amtsniederlegung Nixons stehen eher stellvertretend für ihre Inszenierung und starke Symbolhaftigkeit.

Thematisch geht es also um die Fotografie und die Darstellung seiner ersten rezeptiven Erfahrung mit ihr. Auf dieses Segment bezogen kristallisiert sich die folgende Lesart heraus: Mein Leben wurde schon früh von der Fotografie geprägt.

An dieser Stelle des Interviews lässt sich bereits eine erste Hypothese zum thematischen Feld der Lebenspräsentation formulieren. Dieses könnte lauten:

Mein Leben und die Fotografie.

Wenn es sich hier möglicherweise um die Präsentation einer Berufsbiographie handelt – dann wäre als thematisches Feld auch *Meine Entwicklung zum Fotografen* denkbar.

Im weiteren Verlauf der Eingangserzählung werden keine anderen Erlebnisse und Erfahrungen aus seiner Kindheit und frühen Jugend präsentiert. Der thematische Fokus *Fotografie* steuert demnach die Auswahl von Erlebnissen und Erfahrungen, die die Verbindungen zwischen seinem Leben und der Fotografie aufzeigen.

Mit diesem Rückblick auf seine Kindheit aus der Gegenwartsperspektive zeigt er einen Jungen, der das Wesen der Fotografie durch die intensive Rezeption von Bildern schon früh verinnerlicht hat. Joshua stellt diese Erfahrungen ins Zentrum der *gesamten* Darstellung seiner Kindheit und frühen Jugend. Sie fungiert damit als potentieller Grundstein für die spätere Entwicklung zum Fotografen.

Die oben angenommene Hypothese zum thematischen Feld *Meine Entwicklung zum Fotografen*, konnte im Verlauf der Analyse bestätigt werden. Die Eingangserzählung weist darüber hinaus keine weiteren thematischen Felder auf. Die nachfolgende Grafik veranschaulicht die bereits beschriebenen Subsegmente und wie sie das Thema / Segment »Was mich beeinflusst hat (Einflüsse)« bilden.

Exkurs: Das 3D-Planeten-Modell der Text- und thematischen Feldanalyse

Um die Beziehungen zwischen Themen und ihren Subsegmenten sowie zwischen verschiedenen Themen oder auch um die Zugehörigkeit von Subsegmenten zu mehreren Themen darstellen zu können, haben wir das 3D-Planeten-Modell für die Text- und thematische Feldanalyse entwickelt. Durch diese Art der Visualisierung werden latente, vom Biographen also nicht explizit genannte Zusammenhänge und Verbindungen sichtbar. Die Anlehnung an die schematische Darstellung eines Universums mit Planeten, Umlaufbahnen und ihren Trabanten passt unseres Erachtens

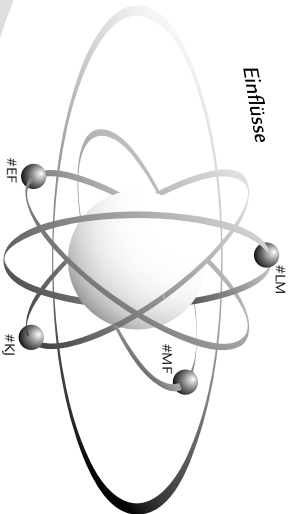
sehr gut zu dem lebensgeschichtlichen Universum, wie es sich dem Forschenden bei der Analyse eines biographischen Interviews eröffnet.

Das Modell besteht dabei aus drei Ebenen. Die strukturell höchste Ebene stellt das thematische Feld dar. Es umschließt alles andere. Innerhalb des thematischen Feldes befinden sich die verschiedenen Themen. Die Themen werden dabei als Kugeln dargestellt. Um diese Themen ›kreisen‹ die verschiedenen Subsegmente. Wenn Themen eine besonders enge Beziehung zu einander aufweisen, berühren sich ihre ›Planetenringe‹. Haben sie dagegen wenig oder gar nichts miteinander zu tun, wird dies über die räumliche Distanz visualisiert. Wenn Subsegmente zu mehreren Themen gehören, befinden sie sich im Schnittfeld der beiden Themen.

Um in der Ergebnispräsentation jedes Subsegment und damit seine inhaltliche Interpretation, Funktion, etc. auch in dem 3D-Planeten-Modell referenzieren zu können, erhält es eine Identifikationsbezeichnung z. B. #XY. Diese Identifikationsbezeichnung besteht aus dem Symbol ›#‹, und einer gewählten Kombination aus zwei Großbuchstaben. Die Großbuchstaben können beliebig kombiniert sein oder auch einen Bezug zur ›Bezeichnung‹ des Subsegmentes haben z. B. »Private Konflikte« = #PK. Wichtig ist dabei nur, dass innerhalb einer Text- und thematischen Feldanalyse eine Identifikationsbezeichnung stets nur einmal vergeben werden darf. Der Grund für diese, auf den ersten Blick umständlich wirkenden Bezeichnungsvergabe, liegt in dem unchronologischen Umgang mit den Subsegmenten in der Ergebnispräsentation begründet. Würde beispielsweise eine Nummerierung der Subsegmente entlang ihres chronologischen Auftretens im Text geschehen, hätte dies unter Umständen zur Folge, dass die Subsegmente #01, #02, #03 und #06 zu einem Thema assoziiert sein könnten. Da dies zu Verwirrungen in Bezug auf ihre Wertigkeit – im Sinne einer Rangfolge – und / oder in Bezug auf ihre Vollständigkeit – im Sinne eines Fehlens von Subsegmenten – führen könnte, wurde diese ›neutrale‹ Art der Bezeichnung gewählt.

Thematischesfeld der Eingangserzählung

Meine Entwicklung zum Fotografen.



Einflüsse

- #EF Eltern/Familien-situation: Kind alter Eltern, ältere Schwester: Einzelkind
- #KJ Kindheit/Jugend: The power of photography was instilled in me.
- #LM Life Magazine: enjoying the pictures
- #MF Militärarmie
- #LI Literatur, Malerei und Fotografie
- #PP Patrouische Fotografie

Identifizierung weiterer Themen im thematischen Feld

Neben den Einflüssen »#EF Eltern / Familiensituation: Kind alter Eltern, ältere Schwester: Einzelkind« führt der Biograph in der Eingangserzählung weitere Aspekte an, die in Beziehung zu seiner Entwicklung zum Fotografen stehen. Es handelt sich dabei unter anderem um zwei Schlüsselerfahrungen, die auch als solche präsentiert werden.⁸⁹ Wir haben diese Schlüsselerfahrungen als Subsegmente »#KF Erste Kameraerfahrung« und »#FB Spontanes Feuerwehrmann-Bild« referenziert.

and somebody (-) had a camera that they let me borrow (---) and boy you got what you SAW

S: uh huh

J: there was no way around (--) you know (-) if if you saw it in the viewfinder you got it (1,5) (3,2-3,6)

Joshua betont hier, dass ihn die Direktheit und die Möglichkeit einer realitätsgetreuen Wiedergabe des Gesehenen faszinierten. In der vorausgegangenen Sequenz berichtet er davon, sich im Malen und Zeichnen versucht zu haben, er aber seine Fähigkeiten als nicht besonders gut empfand. Im Gegensatz dazu zeigt seine Darstellung der Erfahrung mit der Kamera, dass man hierfür zunächst keine speziellen Fähigkeiten benötigt, sondern der Fotoapparat quasi wie von selbst das Ergebnis produziert. Man braucht nur durch den Sucher zu sehen und schon hat man das Bild – genau so, wie man es gesehen hat.

Diese Präsentation eines Schlüsselerlebnisses bleibt in der Ausführung weitestgehend abstrakt und situationsungebunden. Bei der von ihm im Anschluss angeführten Erfahrung hingegen bezieht sich Joshua auf eine konkrete Situation.

uhm (2) what whatever possessed me but i was coming home from high school and there was a fire (-) at a house (-) and i stopped with my camera (---) a fireman had collapsed from exhaustion (-) and i photographed him, went home and made horrible (-) five by seven prints, took it to the local newspaper and they said (what), yeah we'll run it where do we send the check (1) (3,6-3,12)

89 »Als Schlüsselerzählung können wir eingelagerte episodische Schilderungen bezeichnen, in denen gesamtbiographisch bedeutsame Ereignisse oder Erfahrungen wiedergegeben und Erfahrungsprozesse oder Selbstdeutungen in kondensierter Form auf den Punkt gebracht werden. Sprachlich sind sie von ihrer textuellen Umgebung durch eine Erhöhung des erzählerischen Auflösungsgrads, zunehmende Dramatisierung und pointierte Darstellungsweise gekennzeichnet.« LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 135.

Joshua beschreibt mit dieser Anekdote seinen Einstieg in den Fotojournalismus. Dass er talentiert ist, stellt er unter Beweis, indem er in dieser spontanen und zufälligen Situation intuitiv handelt und dabei, die sich ihm bietenden Motive fotografisch professionell umsetzt.

Neben dem ›heldenhaften / tapferen Feuerwehrmann‹ handelt es sich bei dem visuellen Topos ›erschöpfter bzw. helfender Feuerwehrmann‹ um eine weit verbreitete Darstellungsform dieser Berufsgruppe.⁹⁰ Bilder dieser Art werden häufig in der Presse und anderen Medien verwandt und haben eine lange Tradition in der US-amerikanischen Kunst- und Mediengeschichte.⁹¹ Indem Joshua seine Darstellung auf dieses eine zentrale Motiv konzentriert, obwohl anzunehmen ist, dass er viele unterschiedliche Bilder dieses Geschehens gemacht hat, stellt er einen Bezug zu dieser Tradition her.

Betrachtet man dies nun im Zusammenhang mit der Erzählung über das ›Studium‹ der Fotografien der Zeitungen und Zeitschriften seiner Eltern wird deutlich, dass die Darstellung dieses Erlebnisses mehrere Funktionen erfüllt. Sie veranschaulicht den Übergang von der Rezeption zur Produktion und liefert dabei gleichzeitig auch eine Positionierung bzw. Orientierung im fotojournalistischen Bereich. Mit der Darstellung der gelungenen (Re-)Produktion eines früh internalisierten, journalistisch wie gesellschaftlich populären Motivs stellt er sich als fotojournalistisches Talent dar. Im Rückblick erhält das ›Studium‹ der bedeutenden Fotografien damit wiederholt eine positive Konnotation und eine für die Entwicklung zum Fotografen relevante Funktion.

Er stellt sich dabei zwar auch als etwas unerfahrener Anfänger in Sachen fotochemischer Bildentwicklung dar, doch das hat keinen Einfluss auf seinen Erfolg bei der lokalen Zeitungsredaktion. Er lässt mit der Präsentation dieses Ereignisses, seine Professionalität und sein Talent somit zusätzlich durch eine externe Fachkompetenz bestätigen. Joshua verdeutlicht diesen Aspekt noch weiter in dem er in der folgenden Aussage davon berichtet, dass er von da an mit dem Fotografieren von Unfällen und Ähnlichem nebenbei Geld verdiente.

J: and (2) from from then on out i was chasing ambulances (-- ah (--)) i lived close to a firehouse so whenever the, siren went off i'd juhmp in my car i could get there as quick as the volunteer firemen

S: uh huh

90 Vgl. WALKER, 2005.

91 Vgl. WALKER, 2005.

J: and i'd you know make thirty bucks, photographing car crashes (--)
(3,14-3,20)

Der nun folgende Bericht über seinen weiteren beruflichen Werdegang, stellt seinen Weg zum Fotojournalisten als weitestgehend gradlinig dar. Es fällt dabei vor allem auf, dass er anführt, ein anderer Journalist habe ihm empfohlen, eine Schule für Journalismus zu besuchen. Dies fungiert hierbei wiederholt als externe Bestätigung seines Talents. Vorab berichtete er, dass er im Sinne der Familientradition zunächst eine Ausbildung zum Ingenieur begonnen hatte. Diese brach er allerdings ab als er feststellte, dass dieser Bereich thematisch nicht seinen Vorstellungen und Bedürfnissen entsprach. Über die Reaktion seiner Familie zum (Ab)Bruch erfahren wir in diesem Abschnitt nichts weiter. Zu diesem Zeitpunkt des Interviews wirkt die Darstellung der damaligen Entscheidung selbstbewusst und selbstbestimmt. Erst später im Interview erfahren wir vom Biographen etwas über die Ablehnung der Eltern, insbesondere des Vaters, hinsichtlich seines Berufes.

my father never wanted me to be a photographer (9,7-9,8)

Da es in diesen Sequenzen jedoch primär um die Darstellung seines Werdegangs zum Fotografen und sein von fachkundiger Seite bestätigtes Talent geht, wird die kritische Haltung seiner Eltern dazu hier nicht thematisiert. Dies stände nicht im Einklang mit der bis hierhin präsentierten Erfolgsgeschichte.

Den »Abschluss« dieser Erfolgsgeschichte bildet eine Sequenz zum Ende der Eingangserzählung, in der er in einem zeitlich stark gerafften Bericht seinen weiteren beruflichen Weg beschreibt. Dieser Bericht endet mit der Anstellung als *Staff Photographer*.

J: so (-) ah (-) i've been at this newspaper for twenty years

S: uh huh okay

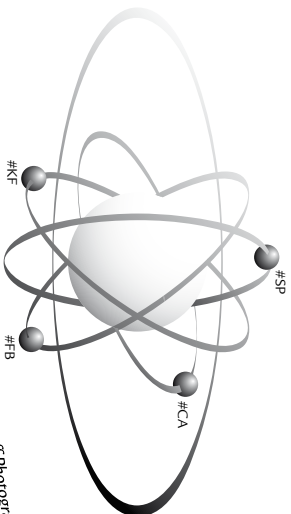
J: ah there was a time i was freelancing and i worked my way to staff
photographer

S: good (6,7-6,12)

Zusammenfassend kann man die beschriebenen Subsegmente zu dem Thema »Professionalisierung – vom Freelancer zum Staff Photographer« zusammenfassen.

Thematischesfeld der Eingangserzählung

Meine Entwicklung zum Fotografen.



Professionalisierung – vom Freelancer zum Staff-Photographen

Professionalisierung – vom Freelancer zum Staff-Photographen

#KT Erste Kameraerfahrung

#FB Spontanes Feuerwehmann-Bild

#CA Chasing Ambulances

#SP Studium und Praktika

Verbindung der Themen »Einflüsse« und »Professionalisierung«

Joshua verlässt nun gänzlich die chronologische Struktur seiner Erzählung und verlagert die Darstellung auf die Subsegmente »Literatur, Malerei und Fotografie« (#LI) und »Patriotische Fotografie« (#PF). Im Hinblick auf die Gesamtstruktur der biographischen Selbstpräsentation sind diese sowohl mit dem Thema *Professionalisierung* als auch mit dem Thema *Einflüsse* eng verbunden.

and Always had this fascination with, war photography

S: uh huhm

J: again life magazine (---) ah my, my mother And my father both in world
war two (---) in the navy

S: okay

J: and ah having books (-) about, written by ernie pyle

S: uh huhm I heard about him uh huhm (3,27-4,2)

In diesem Abschnitt erwähnt Joshua zum ersten Mal den Bereich der Kriegsfotografie. Er gibt an, dass sie ihn schon immer fasziniert hat und nennt als Ursprung dieser Faszination die Beschäftigung mit den gesammelten *Life-Magazinen* seiner Eltern. Im Anschluss daran führt er an, dass seine Eltern beide im 2. Weltkrieg bei der Navy waren. Dies dient hier als Erklärung und Hintergrundinformation, warum sie Bücher von ERNIE PYLE besaßen.

Insgesamt wird der Eindruck vermittelt, dass seine Eltern auf Grund ihrer eigenen Biographie als Soldaten, ihrer Sammelleidenschaft von Fotos und Berichten bedeutender Ereignisse und den Besitz von Literatur eines berühmten Kriegsberichterstatters einen prägenden Einfluss auf sein Interesse an Kriegsgeschehnissen allgemein und Kriegsfotografie im Besonderen hatten. Da Joshua auch an anderen Stellen auf die militärische Vergangenheit seiner Familie eingeht, haben wir das Segment *Einflüsse* um dieses Subsegment (#MF) erweitert.

Bemerkenswert ist allerdings, dass die Art und Weise der Darstellung passiv bleibt. Nicht die Eltern selbst bzw. bestimmte Interaktionen oder Erfahrungen mit ihnen werden präsentiert, sondern situationsunabhängige Aspekte und Umstände werden für die Darstellung ihres Einflusses herangezogen. Dass es nicht primär um seine Eltern sondern um ihn prägende Einflüsse und Vorbilder geht, zeigt dann auch die anschließende Sequenz, in der er weitere Angaben zu ERNIE PYLE macht.

S: uh huhm I heard about him uh huhm

J: uhm a very famous american writer that that would get in the trenches
with the soldiers and (-) and (-) tell their home town and tell their age and
what they ate for breakfast

S: ((short laughing))

J: more than (1,5) wha- what the battle was doing

S: uh huh

J: it brought it down to earth (4,2-4,9)

Bevor wir diesen Abschnitt inhaltlich genauer betrachten, möchten wir zunächst auf die Interaktion mit den Interviewern näher eingehen. Die Interviewerin gibt an, schon mal von diesem Autor gehört zu haben. Die anschließenden Ausführungen des Biographen zeigen, dass eine *vage* Kenntnis seitens der Interviewer nicht ausreicht, um für ihn sicherstellen zu können, dass genügend Informationen vorliegen, diesen Einfluss auch wirklich verstehen zu können. Es geht ihm um ganz spezifische Aspekte der Arbeit und Arbeitsweise ERNIE PYLES, die er entsprechend anführt und die für ihn und seine eigene Arbeit relevant sind. Wäre dem nicht so, dann würde es vermutlich, nachdem die Interviewerin angegeben hat, diesen Autor zu kennen, zu keinem weiteren Ausbau dieses Subsegments kommen.

Betrachten wir nun die Ausführungen inhaltlich genauer. Joshua bezeichnet ERNIE PYLE als »writer« also als Autor bzw. Schreiber. PYLE ist allerdings kein Romanautor, er ist Journalist und insbesondere Kriegsberichterstatter.⁹² Was ist es nun, dass einen Fotojournalisten dazu bringt, einen schreibenden Journalisten als Vorbild bzw. prägend zu empfinden bzw. darzustellen? Sind doch die Produkte, welche beide erstellen, sowie die Arbeitsweisen in vielen Aspekten sehr unterschiedlich.

Bei dieser Darstellung wird besonders deutlich, dass es die Nähe PYLES zu den Soldaten ist, die für Joshua eine wesentliche Rolle spielt. So wie er dessen Arbeit schildert, würde man heute auch die Vorgehensweise und Umstände eines eingebetteten bzw. *Embedded Journalist* beschreiben. Das Besondere ist hier jedoch, dass in der Darstellung Joshuas PYLE nicht eingebettet *wird* sondern sich quasi selbst einbettet. Er präsentiert ihn als Menschen, der die Intention verfolgt, über mehr als nur das eigentliche Kriegsgeschehen zu berichten. Diese Darstellung soll PYLE als Autor charakterisieren, welcher ein Interesse an den Soldaten als Menschen hat. Dabei spielt vor allem das Berichten über den Alltag der Soldaten im Krieg eine entscheidende Rolle. Der sonst anonyme Soldat wird bei PYLE wieder zum Individuum mit Name, Herkunft, Familie und Alter. Dieser besondere Stil hat PYLE Popularität und einen Pulitzer Preis beschert und ihn über seine Zeit hinaus berühmt gemacht.⁹³

Die Soldaten als Individuen zu betrachten, mit ihnen ihren Alltag zu teilen, damit eine spezifische Perspektive auf den Krieg einzunehmen und diesen dadurch

92 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Ernie_Pyle [Zugriff: 13.12.2010].

93 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Ernie_Pyle [Zugriff: 13.12.2010].

»down to earth«– also auf den Boden der Realität zu bringen – ist es, was Joshua beeindruckt. Es ist demnach die Intention und die Vorgehensweise des Schreibers, welche sich der Biograph möglicherweise auch für seine eigene Arbeit als Fotograf in Kriegen zum Vorbild nimmt.

Im weiteren Interviewverlauf bleibt Joshua bei dem Thema Einflüsse und führt nun den Maler NORMAN ROCKWELL an.

J: another influence on me, ah (2) you know you could laugh it off is norman rockwell do you know who he is

Je: un uhm

S: un uhm

J: very=very sentimental american painter

S: uh huh

J: ILLUstrator (--) and he could capture so many things (-) in (-) very realistic scenes for example (---) ah a runaway boy and a policeman at a di:ner (4,12-4,20)

Es fällt hier zunächst auf, dass Joshua annimmt, die Interviewer könnten ihn auslachen, weil er NORMAN ROCKWELL als prägenden Einfluss angibt. Dass er dies nicht auf die bisherige Interaktion im Interview zurückführt, erklärt sich, wenn man sich die Arbeit und Person ROCKWELLS ansieht. Die Arbeiten ROCKWELLS werden von Kritikern oftmals als kitschig bezeichnet und zwischen ihnen und ROCKWELLS Anhängern gibt es darüber entsprechende Kontroversen.⁹⁴ Für Joshua wäre es demnach vermutlich nichts Neues oder Ungewöhnliches, auf Personen zu treffen, die eine ablehnende oder gering schätzende Haltung zu diesem Maler haben könnten. In dem er seine Bewunderung für ROCKWELL dennoch anführt, zeigt er sich diesbezüglich selbstbewusst. Selbst wenn man ihn dafür belächeln würde, könnte dies an seiner Einstellung zu ROCKWELL nichts ändern, denn seine Meinung ist in diesem Punkt gefestigt.

Nachdem die Interviewer auf seine Nachfrage angeben, diesen Maler nicht zu kennen, geht Joshua näher auf dessen Arbeit ein. Die Interviewer zeigen, dass sie unbefangen und unvoreingenommen sind und er hat somit die Möglichkeit, seine Sichtweise auf diesen Künstler zu veranschaulichen. Er beschreibt ROCKWELL als einen einfühlsamen Maler und Illustrator, dem es gelingt Situationen und Szenen besonders gut und realistisch einzufangen. Um dies zu veranschaulichen, greift Joshua auf eines seiner Bilder zurück. Anstatt jenes nun detailliert zu beschreiben, geht er nur kurz auf den dargestellten Inhalt ein.

94 Vgl. MARLING/ROCKWELL, 2005.

J: ILLUstrator (--) and he could capture so many things (-) in (-) very realistic scenes for example (---) ah a runaway boy and a policeman at a di:ner

S: uh huh

J: and you know you know the policeman's taken this boy, he Found the boy and took him to lunch (--) (4,18-4,23)



»The Runaway« (Der Ausreißer), 1958, Gemälde für das Titelbild der »Saturday Evening Post«, 20. September 1958, Öl auf Leinwand, 91 x 90 cm, Stockbridge, MA, The Norman Rockwell Museum

Die anschließenden Zeilen zeigen dann auch, dass es Joshua im Kern um die Darstellung des Stils des Malers geht. Anstatt dies über die genaue Beschreibung des

Bildes zu vermitteln, benennt er nun klar die Charakteristika, um die es ihm geht, und stellt anschließend einen Bezug zu seiner eigenen Arbeit her.

- J: and you know you know the policeman's taken this boy, he Found the boy
and took him to lunch (--) just, just very, stereotypical
S: uh huh
J: (i) Iconic (--) images
S: uh huh
J: so so my photography i try to be very CLEAN (i) not complicated, bring it
to its basic (---) ah (--) MEaning
S: uh huhm
J: sentimental, patriotic (i) (4,22-4,31)

Für Joshua sind ROCKWELLS Bilder »stereotypical« und »iconic«. Diese Attribute werden in diesem Kontext positiv konnotiert. Er drückt damit aus, dass die Bilder auf Grund ihrer spezifischen Eigenschaften besonders eingängig sind und sich durch die Verwendung klarer und starker Symboliken auszeichnen. Genau diese formalen Stärken sind es dann auch, die er sich zum Vorbild nimmt und die er versucht, in seinen Fotografien ebenfalls umzusetzen. Er will Bilder erschaffen, deren wesentliche Aussage – sozusagen auf Anhieb – vom Rezipienten erkannt werden kann. Des Weiteren schreibt er seinen eigenen Arbeiten die Eigenschaften »sentimental« und »patriotic« zu.

Trotz aller Klarheit und Direktheit hat Joshua demnach den Anspruch, dass seine Fotografien auch gefühlvoll sein sollen bzw. den Betrachter anrühren und berühren sollen. Im Hinblick auf die Arbeiten von ROCKWELL kann das Attribut »patriotic« hier so interpretiert werden, dass es sich inhaltlich und stilistisch auf die positive Darstellung US-amerikanischer Lebensart und Kultur bezieht. Bis hierhin wird auch dieser Aspekt als unproblematisch dargestellt.

- S: uh huhm
J: sentimental, patriotic (i) which some people would say is a bad word but
(i) (4,30-5,1)

Er lässt diesen Aspekt des »patriotic« jedoch nicht im oben genannten Sinne stehen sondern sieht sich veranlasst, nach einer 1-sekündigen Pause eine weitere Argumentation dazu anzuführen. Dass eine Erklärung notwendig ist, begründet er selbst damit, dass manche Leute meinen, »patriotic« sei ein Schimpfwort. Durch die Verwendung des »but« vor der Pause wird hier ein Einspruch angedeutet, von dem man annehmen kann, dass er in einer anschließenden Argumentation ausgeführt wird. Es wäre zu vermuten, dass es sich dabei um eine Auseinandersetzung mit der

Kritik mancher Menschen am Patriotismus bzw. einer patriotischen Haltung im Allgemeinen handeln könnte. Auch könnte sich diese, im Hinblick auf die vorausgegangenen Ausführungen, direkt auf den Bereich patriotischer Malerei oder Fotografie beziehen. Es stellt sich die Frage, warum Joshua an dieser Stelle den Aspekt problematisiert. Vielleicht hat es etwas damit zu tun, dass die Interviewer aus Deutschland kommen, einem Land in dem Patriotismus oftmals problematisch behaftet ist. Weiterhin könnte man annehmen, dass er selbst schon für den Patriotismus in seiner Fotografie kritisiert wurde. Dies erscheint, vor allem hinsichtlich der nun folgenden Sequenz wahrscheinlich.

S: uh huhm

J: sentimental, patriotic (i) which some people would say is a bad word but (i) you know in afghanistan and iraq those are the guys who you're (--) staying with they're (when) the otherones feeding you

S: oh yeah

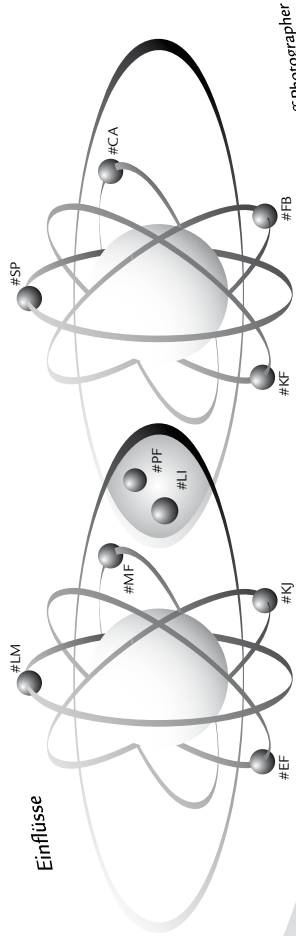
J: giving you shelter (--) ah (i) the days of BOsnia of ah unilateral crossing the lines are over (4,30-5,7)

Aus seiner Argumentation lässt sich schließen, dass sich die angenommene Kritik auf Fotografien, die er im Irak und in Afghanistan gemacht hat, beziehen könnte. Seine Ausführungen fungieren hier im Sinne einer Begründung für eine patriotische Fotografie in diesem Kontext. Die Soldaten, mit denen er in den Kriegsgebieten zusammen war, waren seine Beschützer und Versorger. Unter diesen Umständen macht Joshua Fotografien, in denen diese Soldaten auch positiv dargestellt werden und in diesem Sinne dann als patriotisch gelten. Mit seiner Argumentation zeigt er auf, dass *andere* dies als schlecht und problematisch empfinden, nicht dass er das so sieht. Seine Darstellung macht deutlich, dass er eine patriotische Fotografie in der Tradition ROCKWELLS als unproblematisch und eher im Sinne der Verwendung eines spezifischen Stils versteht. Bezogen auf seine Fotografien aus dem Irak und Afghanistan Krieg mag die Bezeichnung »patriotic« zutreffen, ist hier aber den Umständen geschuldet. Dies wird von Joshua selbst nicht als Problem sondern, mit Verweis auf die Veränderungen der Bedingungen im Vergleich zum Bosnien-Krieg, als Tatsache dargestellt. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang auch seine vorherigen Aussagen zu PYLES Arbeitsweise, dann ist für ihn gerade die Nähe zu den Soldaten von Bedeutung. Dass diese dann auch im Zentrum seiner Fotografie stehen, erscheint damit konsistent.

Die nachfolgende Grafik visualisiert die Verbindung der beiden Segmente »Einflüsse« und »Professionalisierung – vom Freelancer zum Staff Photographer« durch die Subsegmente »Literatur, Malerei und Fotografie« und »Patriotische Fotografie«.

Thematischesfeld der Eingangserzählung

Meine Entwicklung zum Fotografen.



Einflüsse

- #EF Eltern/Familiensituation: Kind alter Eltern, ältere Schwester: Einzelkind
- #KJ Kindheit/Jugend: The power of photography was instilled in me.
- #LM Life Magazine: enjoying the pictures
- #MF Militärfamilie
- #LI Literatur, Malerei und Fotografie
- #PF Patriotische Fotografie

Professionalisierung – vom Freelancer zum Staff Photographer

- #KF Erste Kameraerfahrung
- #FB Spontanes Feuerwehmann-Bild
- #CA Chasing Ambulances
- #SP Studium und Praktika

Einführung des Themas: »Erfahrungen in Kriegs und Krisengebieten«

Der Interviewverlauf wird an dieser Stelle durch den Kellner unterbrochen. Nachdem der Kellner weg ist, fährt Joshua wie folgt fort:

so:: ah again (-) my mother and father were in the war (--)(5,16)

Es ist nicht genau zu sagen, ob und inwiefern die Argumentation zu dem Aspekt »patriotic« oder auch zu den (veränderten) Bedingungen für Fotografen in Kriegsgebieten ohne diese Unterbrechung weitergeführt worden wäre. Mit dem wiederholten Verweis darauf, dass seine Eltern beide im Krieg waren, scheint Joshua zu versuchen, den ursprünglichen Faden wieder aufzugreifen, denn genau diese Formulierung verwendete er auch, als er das Thema *Einflüsse* einleitete (3,30–3,31) und dort dann zunächst auf ERNIE PYLE eingeht. An dieser Stelle wird nun inhaltlich ein anderer Aspekt angeführt.

so:: ah again (-) my mother and father were in the war (--) i never enlisted (1) i think this is my part of (3,5) what i can do for my country (1,5) (5,16–5,18)

Wie wir sehen, verfolgt er weder die vor der Unterbrechung geführte Argumentation weiter, noch knüpft er wieder an das Thema *Einflüsse* an – er bezieht sich nun auf den Aspekt »Dienst am Land«. In diesem Abschnitt thematisiert Joshua, dass er zwar aus einer Militärfamilie kommt, selbst aber nicht dieser Tradition gefolgt ist. Dennoch stellt er einen Bezug zwischen dem Militärdienst seiner Eltern und seiner eigenen Arbeit her. Während Joshua – wie eben beschrieben – unter anderem die Umstände seiner Einsätze in Kriegsgebieten als Erklärung für den Patriotismus in seiner Fotografie herangezogen hat, kommuniziert er mit der anknüpfenden Aussage eine grundlegende patriotische Haltung.

and i've always (---) said to people i'm i'm not anti war i'm not pro war (-)
(5,18–5,19)

Hier macht er deutlich, dass diese Grundhaltung und das Bedürfnis seinem Land einen Dienst zu erweisen, bei ihm nicht zu einer Positionierung in der Diskussion um die Kriegsaktivität der US-Regierung führen. Hier vermittelt er, eine neutrale bzw. keine Haltung für oder gegen den Krieg zu vertreten. Die im Anschluss angeführte Motivation für seine »Kriegseinsätze« lässt jedoch durchblicken, dass er zumindest, bezogen auf die Kriegsfolgen, eine Haltung einnimmt, diese aber nicht explizit äußert:

but i want people to know (-) what you might lose if you if you go into a war
(5,19–5,20)

Mit dieser Aussage gibt Joshua indirekt ein Motiv an, warum er in Kriegen fotografiert. Er will die Verluste zeigen, die ein Krieg mit sich bringt. Seine Formulierung ist hier jedoch noch relativ allgemein gehalten, so dass nicht deutlich wird, *wer* etwas verliert oder um *was* genau es sich dabei handelt. Ob er damit nun ein aufklärerisches Motiv verfolgt und Menschen davon abhalten will Krieg zu führen oder ob es ihm eher um die Dokumentation von Krieg und Kriegsfolgen geht, bleibt ebenfalls unklar. Es kommt demnach auch zu keinem direkten Widerspruch hinsichtlich der vorab postulierten neutralen Haltung gegenüber Krieg.

and i've always (---) said to people i'm i'm not anti war i'm not pro war (-)
but i want people to know (-) what you might lose if you if you go into a war
S: uh huhm
J: so i'm very pro troops (1) (5,16–5,22)

Im Weiteren gibt er an »pro troops« zu sein – er ist für die Truppen bzw. Soldaten. Es geht ihm also darum zu zeigen, welche Verluste die Soldaten erleiden. Im Hinblick auf seine vorherigen Ausführungen können wir an dieser Stelle mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er sich dabei auf US-amerikanische Soldaten bezieht. Seine Argumentation zeigt, dass es für Joshua nicht widersprüchlich erscheint, dem Krieg gegenüber eine neutrale Haltung einzunehmen und gleichzeitig »pro troops« zu sein. Dies ist aus mehreren Gründen plausibel. Zum einen hat er mehrmals betont, dass seine Eltern beide im Krieg waren und er somit aus einer Militärfamilie stammt. Seine Eltern waren damit auch einmal Teil der Truppen. Eine kritische oder gar eine Haltung gegen die Truppen einzunehmen, würde auch bedeuten, den Dienst seiner Eltern zu problematisieren. Dies könnte er jedoch vermeiden, indem er die jeweiligen Kriege vergleichen und ihre Legitimation diskutieren würde. Jene Diskussion vermeidet er aber indem er sich diesbezüglich gar nicht positioniert. Eventuell ist das – folgender Gedankengang vorausgesetzt – auch gar nicht nötig. Denn auch als Patriot muss man nicht mit allen Entscheidungen seiner Regierung einverstanden sein und kann dennoch zu den Truppen stehen. Die Soldaten führen in diesem Sinne ja letztlich nur Befehle aus und haben die politischen Entscheidungen nicht zu verantworten. Damit macht es auch Sinn, dass eine »pro troops« Haltung nicht automatisch zu einer »pro war« Einstellung führen muss. Die folgende Argumentation zeigt nun, dass er versucht seine Haltung entsprechend zu plausibilisieren.

- J: ah I'm twice as old as these kids
 S: uh huhm
 J: uhm (2,5) you know i have i have JEAns or cd and cds that are older than these guys
 S: ((laughing))
 J: so
 S: ((laughing)) yes
 J: se:riously (-) i mean (---) and=and these mari:nes these 18 19 20-year-old marines have hanging brittany SPEARs posters
 S: uh huhm
 J: i would think that is (1) (5,22-6,2)

Joshua verweist durch die Anführung des Alters der Soldaten indirekt darauf, was man im Krieg verlieren kann – nämlich ein junges Leben bzw. die Jugend. Er gibt an, doppelt so alt zu sein und Jeans sowie CDs zu besitzen, die älter sind als diese ›Kinder‹. Auffällig ist, dass er dabei eine geradezu väterliche Haltung einnimmt. Die Bezeichnung der Soldaten als Kinder zeigt, dass sie für ihn eigentlich zu jung sind, um in den Krieg zu gehen – sie haben ihr Leben noch vor sich. Dadurch, dass er seine Ausführungen abbricht, vermeidet er es diese Aussage direkt und konkret zu machen.

- (1) anyway (2) ah (2) am i al on the right track here
 S: oh yes of course
 J: for what you want
 S: yeah just keep on (1,5) (6,2-6,5)

Dieses Thema und die damit verbundene Auseinandersetzung scheinen für ihn schwierig und eventuelle auch emotional belastend zu sein. Er bricht ab, indem er sich rückversichert ob das was er erzählt, das ist, was die Interviewer wissen wollen. Diese Rückversicherung kann somit zum einen im Hinblick auf eine Orientierung am angenommenen Interesse der Interviewer verstanden werden. Zum anderen vermittelt er entsprechend den Eindruck, dass Interview ›richtig‹ machen zu wollen. Primär dient ihm der Abbruch und die Frage an dieser Stelle im Interview jedoch dazu, einen Themenwechsel einzuleiten, da er im Weiteren trotz der Aufforderung der Interviewer nicht an das vorherige Segment anknüpft bzw. damit fortfährt.

- J: i would go off to different wars on my own (--) Penny
 S: uh huhm
 J: and then they would pay me when i came back so i i did (-) bosnia ah georgia (-) uhm (1,5) you know on my own (--) on my own dime (---) and then=ah (--) after nine eleven happened (-) ah that's when (---) you know they sent me to (-) afghanistan (-) and iraq (1,5) uhm (---) and i was there

for (1) i was in Iraq (-) for TWO months in afghanistan twice (-) for three-
months and one month (3) so (2) (6,13 – 6,21)

Auch hier bleibt es bei einer knappen Wiedergabe der Ereignisse in Berichtform. Dabei stellt Joshua sein besonderes Interesse an Kriegen und Krisen durch den Hinweis, auf eigene Kosten in solche Gebiete gefahren zu sein, dar. Seine Motivation für diese Einsätze wird von ihm nicht thematisiert. Wahrscheinlich nimmt er an, dass er mit dem Erzählen seiner Kindheitserfahrungen und dem Berichten über die Faszination von Kriegsphotografie bereits eine ausreichende Grundlage zum Verständnis seiner Handlung gegeben hat. Anders verhält es sich dann im Nachfrageteil, wo sich die Motivationsfrage ganz wesentlich und existentiell stellt. Was sich in diesem Abschnitt zeigt, ist dass sich die Erfahrungen, die er in diesen ersten, auf eigene Kosten unternommenen Einsätzen gesammelt hat, ausgezahlt haben. Er wurde von seiner Zeitung nach Afghanistan und in den Irak geschickt – er handelte also im Auftrag und wurde für seine Arbeit auch bezahlt. Auf seine Erfahrungen und Erlebnisse in diesen Gebieten geht der Biograph nicht weiter ein. Diese Präsentation steht auch im Kontext der Darstellung des beruflichen Werdegangs – seiner Karriere.

(3) so (2) yo:u have to ask some questions (6,21)

Das Ende des selbststrukturierten Teils wird eingeleitet durch zwei längere Pausen und die Aufforderung an die Interviewer, ihm nun Fragen stellen zu müssen.

Joshua hat seinen berufsbiographischen Werdegang präsentiert und ist in der Gegenwart angekommen. Darüber hinaus hat er die für ihn wesentlichen Einflüsse auf seine Arbeit und seinen Stil dargestellt. Er gibt mit dieser Aufforderung das Signal nachzufragen – selbstständig wird er einzelne Themen oder Bereiche wahrscheinlich nicht weiter ausbauen oder vertiefen. Gleichzeitig gibt er damit die Steuerung des Interviews an die Interviewer ab bzw. zurück.

Zusammenfassung Eingangspräsentation

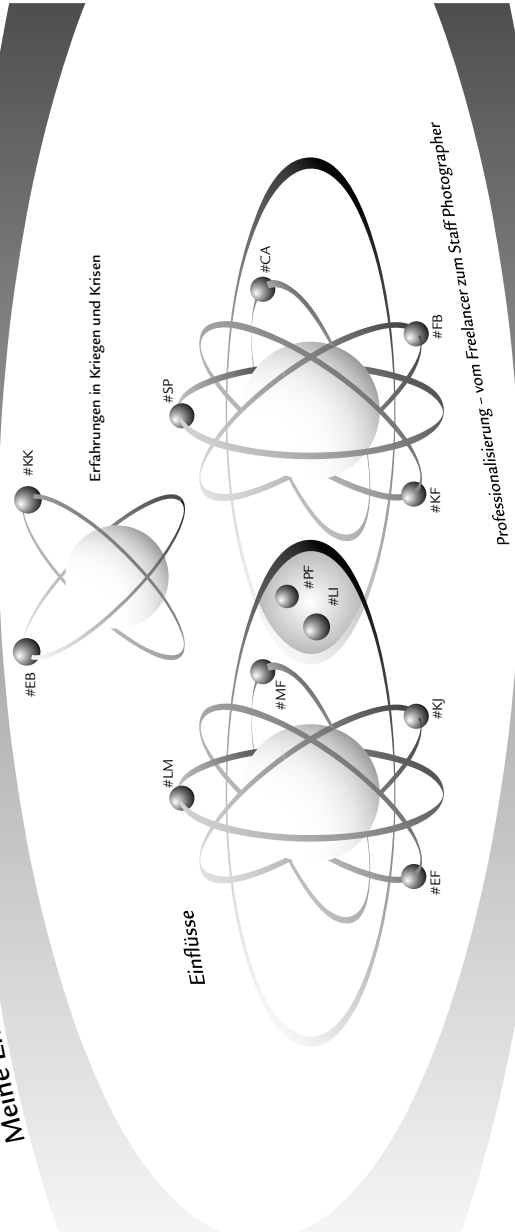
Die gesamte Eingangspräsentation ist auf die Darstellung der Entwicklung zum Fotografen und »Kriegsfotografen« ausgerichtet. Die hierzu vom Biographen dargestellten Erlebnisse und Ereignisse dienen der Illustration dieses Werdegangs und wurden für eben diese Präsentation ausgewählt. Auf Grund der spezifischen Auswahl und der Art der Darstellung wird diese Entwicklung als logisch und weitestgehend konsistent präsentiert. Zusammenfassend konnte für die Eingangserzählung ein übergreifendes und strukturierendes thematisches Feld sowie dessen Identifizierung dargelegt

werden. Es handelt sich insgesamt um die Präsentation einer Erfolgsbiographie vom Hobbyfotografen zum festangestellten, professionellen Fotojournalisten, der unter anderem auch von Kriegen und Krisen berichtet.

Die grafische Übersicht gibt die Struktur der Eingangserzählung wieder und hat sowohl die Funktion, diese zu veranschaulichen als auch die Komplexität des Interviews zu Gunsten einer besseren Übersichtlichkeit zu reduzieren. Sie zeigt den Aufbau als auch die Verkettung der Themen untereinander und orientiert sich daher nicht am chronologischen und sequenziellen Ablauf des Interviews sondern an jener latenten Struktur, die der Präsentation der Lebensgeschichte zu Grunde liegt.

Thematischesfeld der Eingangserzählung

Meine Entwicklung zum Fotografen.



Einflüsse
 #EF Eltern/Familiensituation: Kind alter Eltern, ältere Schwester: Einzelkind
 #KJ Kindheit/Jugend: The power of photography was instilled in me.
 #LM Life Magazine: enjoying the pictures
 #MF Militärfamilie
 #LJ Literatur, Malerei und Fotografie
 #PF Patriotische Fotografie

Professionalisierung - vom Freelancer zum Staff Photographer
 #KF Erste Kameraerfahrung
 #FB Spontanes Feuerwehmann-Bild
 #CA Chasing Ambulances
 #SP Studium und Praktika

Erfahrungen in Kriegen und Krisen
 #KK Kriegs- und Kriseneinsätze: Bosnien, Georgien, Afghanistan, Irak
 #EB Embedding: Irak und Afghanistan

Einflüsse
 #LM Life Magazine: enjoying the pictures
 #MF Militärfamilie
 #LJ Literatur, Malerei und Fotografie
 #PF Patriotische Fotografie

3.1.3.3 Die thematische Struktur des Nachfrageteils

Wie im [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 Das narrativ biographische Interview](#) (S. 98) bereits dargestellt, hat der interne Nachfrageteil zum Ziel weitere Narrationen zu evozieren. Dabei stellt der Interviewer Fragen zu bereits angesprochenen Themen, die weiter ausgeführt bzw. plausibilisiert werden sollen.

In der Regel wird Nachfrageteil nicht so ausführlich interpretiert und dargelegt. Da sich in diesem Fall die Ausgestaltung des Nachfrageteils wesentlich von der Eingangserzählung unterscheidet, ist unseres Erachtens eine detaillierte Ausführung und Erklärung erforderlich.

Bestimmung des thematischen Feldes

Wir werden im Folgenden die latente Struktur rekonstruieren und die Identifizierung des thematischen Feldes des Nachfrageteils darlegen. Weiterhin werden wir die Verbindung der wesentlichen Segmente und Subsegmente untereinander und zum thematischen Feld aufzeigen.⁹⁵ Wir orientieren uns dabei, je nach Relevanz und Notwendigkeit, an der manifesten und / oder der latenten Struktur des Textes.

S: okay (-) so just uhm tell us your maybe your FIRST experiences when you started to do ah covering war (1) do you remember that (6,23 – 6,25)

Die Interviewer gehen der Aufforderung des Biographen, Fragen zu stellen (6,21) nach und knüpfen an ein in der Eingangserzählung bereits angesprochenes Thema ›Erfahrungen in Kriegen und Krisen‹ an. Es wird nach den ersten Erfahrungen gefragt, was es dem Biograph ermöglicht, eine zeitliche und räumliche Verortung vorzunehmen und nicht gänzlich selbstständig aus den bisherigen Erfahrungen nach einem anderen Kriterium auswählen zu müssen. Die thematische und strukturelle Ausgestaltung obliegt dabei dem Interviewten und bietet somit genug Freiraum für die Gestaltung nach der eigenen Relevanzstruktur.

Segment: Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata

Joshua kommt dieser Aufforderung nach und berichtet von seinen Erlebnissen in Bosnien. Im Zentrum des Berichts steht die Aussage:

⁹⁵ Es kann dabei allerdings nicht auf alle Segmente und Subsegmente eingegangen werden.

(--) i think that was the first time i really saw DEATH you know the (-) burned
bodies on the on the road and (I) i was in my eleMent you know (I) ah (2)
(6,31–6,33)

Hiermit macht der Biograph deutlich, dass für ihn die Konfrontation mit dem Tod und den verbrannten Leichen damals kein Problem darstellte – im Gegenteil, er gibt an, in dieser Situation in seinem Element gewesen zu sein. Er stellt damit die Faszination von Krieg und Tod in den Mittelpunkt.

and i came home from that thinking (I) shit i can do anything now if i've gone
and done that (7,2–7,3)

Diese Evaluation deutet darauf hin, dass die Erfahrungen und Erlebnisse auch eine Herausforderung für ihn waren, die er gemeistert hat. Er beschreibt, dass er damals ein Hochgefühl empfand, meinte alles tun zu können und dass es für ihn keine Grenzen gab.

J: ah (2) didn't have any close calls i i look back and realize how many stupid
things i DID there

S: uh huhm

J: ah you know just hitchhiking around by myself (-) (7,6–7,10)

Rückblickend merkt er in der nächsten Sequenz an, dass er jung und naiv war und viele Dinge getan hat, die gefährlich und dumm waren. Hier deutet sich bereits an, dass das zuvor beschriebene Hochgefühl trügerisch war und sich die heutige Sicht der Dinge anders gestaltet.

NOW i'm freaked out, NOW i'm freaked out when i'm (-) in a country (-)
traveling alo::ne (7,10–7,12)

Er zeigt, dass sich nicht nur die Sicht auf das Handeln in der Vergangenheit verändert hat sondern auch seine heutigen Reaktionen auf bestimmte Umstände. Für »freaked out« gibt es keine exakte Übersetzung ins Deutsche, da es sich um eine stark umgangssprachliche Redewendung handelt. Die Bedeutung liegt im Bereich von: »wegen etwas ausflippen«, »Angst vor etwas bekommen«, »sich stark aufregen«, »von etwas fertig gemacht werden«, »etwas macht einen wahnsinnig« etc. Die sprachliche Intensität, sichtbar durch das schnelle und doppelte Hervorbringen seiner Aussage »NOW i'm freaked out«, deutet auf eine eher heftigere emotionale Reaktion hin. Mit dieser Sequenz sagt er klar, dass er Angstzustände bekommt, wenn er alleine reist. Aus unseren Interviews mit Fotografen, die in Kriegs- und Krisengebieten arbeiten, wissen wir, dass erfahrene und vorsichtige Fotografen es stets vermeiden, alleine

unterwegs zu sein. Sie suchen so oft wie möglich den Kontakt zu anderen, das geht bis zum ›Abmelden‹ bei Kollegen bei einem bevorstehenden ›Alleingang‹. Der Sinn dahinter ist klar: Nur wenn jemand weiß, wo ein Kollege ist und wann dieser wieder kommen wollte, kann bei ›Nichtwiedererscheinen‹ entsprechend reagiert werden. Joshuas Aussage verweist jedoch darauf, dass ihm dies anscheinend nicht immer möglich ist/war. So kann es dennoch dazu kommen, dass er alleine reist/arbeitet, was wiederum entsprechend problematische Auswirkungen für ihn mit sich bringt.

Im Hinblick auf die vorherigen Sequenzen erscheint seine Aussage erklärungs- bzw. erläuterungsbedürftig. Es ist möglich, dass es sich in 7,10–7,12 um eine einleitende Evaluation handelt, auf die nun eine Erzählung (auch in szenisch-episodischer Form), eine Argumentation oder ein Bericht folgen könnten.

- J: ah (1) just because it's changed with the kidnappings (---) ah the beheadings
 S: uh huhm
 J: uhm (2,5) it that it's it's just not nice anymore
 S: uh huhm
 J: you know journalists are not a third, entity
 S: okay
 J: they're just fair game (1) uhm (2) i can't i can't foresee any more future wars where you can just go in and and be respected as an independent [observer] (7,14–7,23)

In diesen Argumentationen erklärt Joshua seine heutige Reaktion mit den veränderten Bedingungen und größeren Gefahren für Journalisten in Kriegs- und Krisengebieten. Dabei ist insbesondere die für Argumentationen typische objektivierende und plausibilisierende Darstellung hervorzuheben. Er macht hiermit deutlich, dass nicht die Erlebnisse in Bosnien, welche ja primär als positiv dargestellt werden sondern andere Erfahrungen, Ursache für seine Ängste sind. Somit stellt er seine Angst als nachvollziehbar und begründet dar und vermeidet einen Widerspruch zur vorhergegangenen Evaluation (6,31–6,33). Weiterhin verlagert er die Gründe seiner Angst auf äußere Umstände. In seiner Darstellung problematisiert er primär die Zustände für die gesamte Gruppe der Journalisten. Eine entsprechende Reaktion z. B. in Form von Angstzuständen wird dadurch normalisiert und auf jeden übertragbar, der den gleichen Bedingungen ausgesetzt ist und stellt so kein spezifisch persönliches Problem dar. In diesen Sequenzen lässt sich das Segment »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« identifizieren.

Obwohl an dieser Stelle des Interviews die Darstellungen relativ abstrakt bleiben und nicht deutlich wurde, auf welche konkreten Erfahrungen Joshua seine Ängste zurückführt oder wie sich diese im Einzelnen äußern, gehen weder er noch die

Interviewer weiter auf diese Themen ein. Nach einer kurzen Pause (2,5 Sekunden) bitten sie den Biographen, chronologisch fortzufahren und zu erzählen, welche Einsätze er anschließend gemacht hat. Joshua geht auf die Frage ein, indem er kurz von Georgien berichtet, hier aber gleich deutlich macht, dass es sich dabei für ihn nicht um einen Krieg gehandelt hat. Im Anschluss beginnt er, über eine einleitende Evaluation von seinem Einsatz in Afghanistan zu berichten. Die Ausgestaltung dieses Subsegments (#AF Afghanistan) macht dabei deutlich, dass er damit das von ihm vorab eingeleitete Segment »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« erneut aufgreift. Hierdurch wird deutlich, dass dieses Thema offenbar steuernd und wesentlich für seine Darstellung ist. Gleichzeitig ist er bemüht, den Interviewern gerecht zu werden und orientiert sich zunächst auch am chronologischen Verlauf.

a::h (4,5) and i think i think the first real time (2) i really thought i was, in the thick of it was in Afghanistan (1,5) ah (--) i mean i i i don't know if the people you've talked i i (-) i am a news photographer for a newspaper that ocasionally goes to war

S: okay

J: i'm not (-) you know jim nachtwey that goes every (---) three months

S: uh huhm

J: is that (--) cool (1,5) you know i mean is that

Je: uh huhm

J: part of your (-)

S: yeah (8,8-8,19)

Das erste Mal »in the thick of it«, also mitten im Krieg/ im dichtesten Gewühl/ im Schlachtgetümmel, war er in Afghanistan. Eine Erklärung, was er damit genau meint, bleibt zunächst aus, stattdessen ist es ihm wichtig, den Interviewern zu verdeutlichen, dass er nur gelegentlich in Kriegen arbeitet und kein »Jim Nachtwey«⁹⁶ sei. Dieser, durch viele Auszeichnungen und einen Dokumentarfilm sehr bekannt gewordene Kriegsphotograf wird hier von Joshua beispielhaft für Fotografen angeführt, die regelmäßig und hauptberuflich von Kriegen berichten.

Es scheint für ihn von Bedeutung zu sein, dass die Interviewer seine Erfahrungen unter diesem Gesichtspunkt einordnen. Dieser Teil des Abschnittes hat die Funktion, den Zuhörern klar zu machen, dass die Arbeit in Kriegsgebieten für ihn keine Routine bedeutet. Für ihn ist die Situation in einem Krieg außergewöhnlich – also in seinem Verständnis anders als für hauptberufliche Kriegsphotografen. Implizit argumentiert

96 Entweder Joshua hat sich hier versprochen oder er benutzt Jim als Abkürzung für James, denn der Fotograf heißt JAMES NACHTWEY.

er damit ebenfalls, dass sich daher die Erlebnisse während des Aufenthalts in einem Kriegsgebiet auch entsprechend stärker oder anders auf ihn auswirken.

Segment: Tod im beruflichen Umfeld

(3,5) it's it's just, gotten gotten increasingly Dangerous, you know i stayed at the hotel in jalalabad where the four journalists were killed and

S: uh huhm

J: danny pearl you know, thirty miles away (-) was beheaded (-) in ah outside of pakistan i can't recall what city it was but (-) uhm (-) so it's just become more and more unnerving (8,21-8,27)

Hiermit wird auch klar, dass für ihn in einem Krieg »mittendrin« zu sein, etwas mit der Gefahr, die dort vorherrscht, zu tun hat. Seine Aufzählung zeigt hierbei, dass es ihm, wie bereits in der vorher gegangenen Argumentation (7,14-7,26), insbesondere um die gestiegene Gefahr für Journalisten geht. Die Enthauptung des Journalisten DANNY PEARL dient als Beleg für diesen hohen Grad seiner Gefährdung und veranschaulicht die Bedrohung seines Lebens. Dies wird vor allem auch durch die Nennung der räumlichen Nähe der Ereignisse zu ihm unterstrichen – er war eben »mitten drin«. Die Aufzählung der Gefahren erfährt ihren Höhepunkt in der Aussage:

uhm (2,5) and then iraq you know getting getting grazed in the arm (-) you know (2) (8,29-9,1)

Joshua macht damit deutlich, dass er sich nicht nur bedroht fühlte, sondern auch letztlich selbst angeschossen und damit zum Opfer wurde. Die Umstände werden als anspannend, entnervend und sehr belastend dargestellt. Es kommt zu einer Steigerung und Zuspitzung durch die Anführung der körperlichen Verletzung. Die Präsentation der psychischen als auch physischen Belastungen und Folgen der Arbeit in Kriegsgebieten stehen hier im Fokus der Ausführung. Es kommt zu einem Ausbau des Segments »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« – ob dieses auch das thematische Feld bezeichnet, wird der weitere Verlauf der Analyse zeigen.

Weiterhin wird ein neues Segment »Tod im beruflichen Umfeld« eingeführt, welches damit eng verwoben zu sein scheint. Es wäre möglich, dass Joshua im Folgenden die Erlebnisse und Ereignisse der Verletzungssituation näher darstellt. Dass er eine Pause (2 Sekunden) macht, kann ihm dazu dienen, seine Erinnerungen zu sammeln, um sich dann diesem potentiell schwierigen Thema zu wenden zu können. Es ist aber auch möglich, dass die Erinnerungen an diese Erfahrungen belastend und problematisch sind, so dass durch die Pause ein Wechsel eingeleitet und damit dieses Thema abgebrochen wird.

the days (-) you know (-) more and more you do it, the more and more you think about NOT doing it (9,1-9,3)

Joshua geht nicht weiter auf seine Erfahrungen und Erlebnisse ein, es kommt zu keinem Erzählfluss – im Grunde erfahren wir nichts über den Ablauf und erhalten keine Details über die Ereignisse selbst. Die Annahme, dass es für den Biographen an dieser Stelle schwierig ist, sich seinen Erinnerungen zuzuwenden, erweist sich als zunächst plausibel. Er konzentriert sich stattdessen auf das Hier und Jetzt und fokussiert dabei auf die Konsequenzen und Überlegungen, die er aus seinen Erfahrungen zieht. Das Thema wird damit nicht direkt abgebrochen sondern der Biograph kommt ohne weitere Ausführungen zur Bewertung seiner Erlebnisse. In Form einer Evaluation, die vor allem Aufschluss über seine Gegenwartsperspektive gibt, teilt er uns mit, dass er es in Betracht zieht, nicht mehr in Kriegen zu arbeiten.

Zunächst fällt dabei die Verwendung von »you«, also »du« bzw. »man«, auf. Indem Joshua nicht die Ich-Form »I« verwendet, erreicht er wiederum einen Verallgemeinerungseffekt. Er überträgt also damit die Problematik bzw. Frage auch auf potentielle Andere, ähnlich wie er es bereits vorab in den Sequenzen zur Begründung der Angstreaktion in Verbindung mit der gesteigerten Gefahr für die Journalisten generell (7,10-7,23) gemacht hat. Auf Grund des direkten Bezugs zu den vorherigen Sequenzen bleibt dabei über die Evaluation gleichzeitig der persönliche Bezug bestehen.

Hinsichtlich der Aussage dieser Evaluation ist hervorzuheben, dass er nicht sagt, dass er aufhört, sondern dass er darüber *nachdenkt* aufzuhören. Er drückt damit aus, dass er sich gegenwärtig noch in einem Entscheidungsprozess befindet. Möglich wäre nun, dass er mit einer Argumentation fortfährt bzw. seine Überlegungen dazu weiter ausführt. Denkbar wäre auch, dass er im Folgenden schon eine Entscheidung in dieser Frage präsentiert.

Segment: Wem gegenüber muss ich etwas beweisen?

and and who am who do i need to prove myself to (i) (9,5)

Diese Frage, die sich der Biograph im direkten Anschluss stellt, ist in vielerlei Hinsicht zentral. Sie zeigt auf, dass Joshua versucht, eine Entscheidung zu treffen, indem er seine Motivation hinterfragt. Dabei geht es ihm darum herauszufinden, wem gegenüber er etwas beweisen müsse. Es geht hier allerdings zunächst *nicht* um die Frage, warum er Fotograf ist bzw. als Fotograf arbeitet, sondern ob er auch weiterhin in Krisen und Kriegen tätig ist und sich dabei entsprechenden Risiken aussetzt. Diese Frage steht auch gleichermaßen für ein weiteres Segment (»Wem muss ich etwas

beweisen?«), welches deutlich mit der Präsentation der Gefahren, Bedrohungen und Folgen der Arbeit in Kriegen und Krisen in Zusammenhang steht.

Bei der näheren Betrachtung der Sequenzen fällt zunächst auf, dass Joshua einen Zusammenhang zwischen dem Bedürfnis, in Kriege zu gehen und damit jemanden etwas beweisen zu müssen, herstellt. Dies scheint den Kern seiner ursprünglichen Motivation darzustellen, welche er nun hinterfragt. Andere Motive werden nicht genannt oder in seine Argumentation einbezogen. Damit erhält dieser Aspekt eine zentrale Funktion.

Die Frage, die Joshua sich stellt, ist also die nach seiner Motivation und dabei konkret die Frage danach *wem* er damit etwas beweisen müsse. Es gibt auf diese Frage verschiedene Antwortmöglichkeiten. Joshua könnte z. B. feststellen, dass er sich selbst etwas beweisen müsse. In der Konsequenz würde er dann einen inneren Diskurs führen, um dieses Bedürfnis zu klären. Er kann jedoch auch zu dem Schluss kommen, er wolle jemand anderem etwas beweisen. In beiden Fällen müsste er die Frage nach dem warum bzw. dem Grund dafür klären, um daraufhin eine Entscheidung herbeizuführen.

Was bedeutet es also generell ›jemandem etwas beweisen zu müssen‹? Man will z. B. sich oder anderen zeigen, dass man etwas Bestimmtes kann. Dabei ist wesentlich, dass derjenige, der etwas beweisen will, davon ausgeht, dass der oder die anderen annehmen, man wäre nicht fähig, dieses oder jenes zu tun. Das Gegenteil zu demonstrieren wird zum Ziel, welches durch eine oder mehrere entsprechende Handlung(en) erreicht werden soll. Letztlich erhofft man sich, durch den Erfolg Anerkennung zu erhalten oder zumindest den anderen umzustimmen. Es geht also darum zu zeigen, dass man etwas *doch* kann. Im positiven Fall, kann dies dann zu einem gesteigerten Selbstbewusstsein und einer veränderten Fremdwahrnehmung führen. Im Umkehrschluss kann man davon ausgehen, dass die Selbst- und angenommene Fremdwahrnehmung in diesem Kontext konflikthaft und defizitär besetzt ist.

Im Gegensatz zur Eingangserzählung zeigt er durch die Präsentation dieses Konflikts auch eine andere Seite von sich. Während er sich dort eher als selbstbewusst, zielstrebig und erfolgreich darstellte, zeigt er sich hier verunsichert. Dabei geht es allerdings zunächst nicht darum, seinen Beruf und seine Karriere generell in Frage zu stellen, sondern um den spezifischen Aspekt seiner Tätigkeit als Fotograf in Kriegen und Krisen. Joshuas Gegenwarts Perspektive ist also offenbar geprägt von persönlichen und biographisch wesentlichen Fragen und Problemen, die noch nicht geklärt sind. Um Antworten zu finden, wendet er sich im Interview nun seiner Vergangenheit zu.

Subsegment: Anerkennung / Ablehnung durch Eltern / Vater (#AA)

uhm (1) i don't know if i'm still trying to prove it to my parents for whatever upbringing i had that (-) maybe (1,5) (9,5-9,7)

Er spricht in dieser Sequenz seine Eltern und seine Erziehung an. Auffällig ist hier die Formulierung »still« also »immer noch« – die darauf hindeutet, dass er nicht erst jetzt sondern schon seit längerem, vielleicht sogar schon immer, versuchte, seinen Eltern etwas zu beweisen. Auf der Ebene des erlebten Lebens kann dies gegebenenfalls in der Fallrekonstruktion aufgeklärt werden. Warum er seinen Eltern möglicherweise etwas beweisen müsse, erklärt er damit, dass sein Vater nie wollte, dass er Fotograf wird.

(-) maybe (1,5) i never (--) my father never wanted me to be a photographer

S: uh huhm

J: he thought that was (1) his image of a photographer was somebody wearing a fedora with a press card sticking out of the hat (-) you know sleazy character (--) uhm (2) my mother promoted the artistic side of me but they=i don't think they ever realized you could make a living out it

S: uh huhm

J: and ah you know (1) i make make more than my father ever made (9,7-9,14)

Die Verwendung der Textsorte Argumentation verweist darauf, dass er die Haltung des Vaters für erklärungsbedürftig hält. Joshua versucht im Folgenden die ablehnende Einstellung des Vaters zu plausibilisieren, indem er als Grund dafür ein Missverständnis anführt, welches anscheinend nie aufgeklärt werden konnte. Die Eltern werden von ihm so präsentiert, als haben sie es nicht besser gewusst und sich eher Sorgen gemacht, dass er von seinem Beruf nicht leben könne. Obwohl er mit seiner Aussage, dass er mehr Geld verdient als es sein Vater jemals getan hat, einen Gegenbeweis in diesem Punkt erbracht hat, bleibt das Grundproblem bestehen. Joshua versucht, die Ablehnung des Vaters in dieser Darstellung rein auf das Berufsbild und die damit verbundenen Vorurteile des Vaters zu konzentrieren. Dass diese sich aber damit auch auf ihn übertragen könnten, wird nicht direkt geäußert, ist den Aussagen jedoch implizit. Joshua vermittelt den Eindruck immer noch das Gegenteil beweisen zu müssen – nämlich kein »schmieriger Typ mit schlechtem Charakter« zu sein, sondern ein anständiger Fotojournalist. In diesem Kontext will er also insbesondere seinem Vater beweisen, dass das, was er tut, etwas Besonderes ist, dass er sich aufopfert, sich in Gefahr begibt, seinem Land einen Dienst erweist – so wie es seine Eltern als Soldaten getan haben. Die großartigen Fotografien, die sie von den bedeutenden Ereignissen gesammelt haben – solche Bilder will auch er machen, um

damit die Anerkennung und die Gunst seiner Familie zubekommen, erst dann, so scheint es, steht sein Selbstbild mit dem Fremdbild in Einklang.

In seiner Aussage schwingt weiterhin das Bedürfnis mit, sich dankbar zu erweisen für die Erziehung, die seine Eltern ihm gegeben haben, und zu zeigen, dass sie sich in etwas Wertvollem niedergeschlagen hat. Sie sollen sehen, dass er etwas Gutes aus seinem Leben gemacht hat, dass aus ihm etwas geworden ist, dass er Respekt und Anerkennung verdient hat. Die Auseinandersetzung, die Joshua hier präsentiert, ist im Kern ein inneres Dilemma. Er sagt und weiß, dass seine Eltern tot sind und ihm diese Anerkennung nicht mehr geben können. Es ist ihm faktisch nicht mehr möglich, ihnen etwas zu beweisen. Im Folgenden müsste er nun erklären, warum er dieses Bedürfnis immer noch hat bzw. warum dies so wichtig für ihn ist. Generell können wir an dieser Stelle festhalten, dass die Anerkennung der Eltern als ein zentrales Motiv für ihn, ›in Kriege zu gehen‹, benannt wird. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, dass diese Aussage die Gegenwartsperspektive widerspiegelt. Zu einem anderen Zeitpunkt, z. B. als er nach Bosnien oder auch bevor er in den Irak gegangen ist, hätte er ggf. ganz andere Beweggründe benannt.

Subsegment: Abenteurer (#AT) und Subsegment: Jemand besonderes sein (#JB)

you know but (--) it's not that (-) it's Definitely NOT the money (i) it('s) (-)
 but (---) how many things have i done in my life (4) (that tha that a ah)
 without s trying to sound (i) egotistical but how many people have (3) taken
 a turkish bath with the press secretary for edward schewardnadse in a (-) salt
 cellar
 S: okay
 J: how many people have (--)
 S: uh huh
 J: smoked the hubbly bubbly in (-) faloosha with (-) iraqies how many people
 have (-) you know (-) hung out with the presidents and just (-) bull-shitted
 rather than (---) met them in a formal affair (-- it=it (---) it's a way of
 seeing life from a different (i) door
 S: uh huh
 J: or a different side line or a different (2) venue (9,20-10,6)

Auch wenn Joshua mehr verdient als sein Vater, stellt er hier heraus, dass das Geld nie ein Grund für ihn darstellte, in Kriege und Krisen zu gehen. In diesen Sequenzen möchte er aufzuzeigen, dass es ihm darum geht, etwas Besonderes, Außergewöhnliches zu tun und dadurch selbst besonders zu sein.

Joshua präsentiert sich hier als weltmännisch, als Mensch, der schon viel erlebt und gesehen hat, der durch seine Arbeit Einblicke bekommt und Erfahrungen macht,

die andern Menschen verwehrt bleiben. Es sind besondere Erlebnisse, die ihm eine andere Perspektive auf die Dinge und die Welt ermöglichen. Dadurch, dass er Teil dieser besonderen Ereignisse ist, wird er wiederum selbst zu etwas Besonderem.

Indirekt erklärt er damit, wie er versucht hat, seinen Eltern etwas zu beweisen. Dadurch, dass er aber immer noch den Konflikt austrägt, zeigt er, dass dieser Versuch anscheinend gescheitert ist. Es könnte sein, dass er nun versucht zu klären, warum es ihm nicht gelang.

(1,5) uhm i don't know maybe i'm=i'm still trying to impress my parents
(10,6–10,7)

Mit dieser abschließenden Evaluation zeigt sich, dass Joshua seine Fragen und Probleme nicht lösen kann. Am Ende seiner Ausführungen ist er wieder am Anfang angelangt und damit bei der Frage, ob er seine Eltern immer noch beeindrucken möchte / muss. Diese einleitende Frage beendet auch das Thema, ohne die zentralen Probleme geklärt zu haben. Dieser metanarrative Kommentar⁹⁷ fungiert wiederum als interpretationsleitendes Rahmenelement sowohl einleitend (9,5–9,7) als auch ausleitend (10,6–10,7). Joshua dreht sich im Kreis und findet keine Lösung für sein Dilemma. Das Bild welches er damit von sich vermittelt, ist das eines Sohnes, der seine Selbstbestätigung aus der Anerkennung seiner Eltern zieht, die ihm diese allerdings nicht mehr geben können. Er präsentiert sich damit als tragische und verzweifelte Person.

Im Interviewverlauf folgen nun zwei Pausen mit jeweils einer Dauer von zwei Sekunden. Dadurch wird der Abschluss dieses Themas bestärkt.

Zwischen-Zusammenfassung

Bevor wir nun den weiteren Interviewverlauf analysieren, wollen wir die Struktur und den Verlauf dieser Sequenzen bis hierhin noch einmal insgesamt betrachten. Zunächst wurde eine Sequenz eingeleitet durch die Frage ›Wem gegenüber muss ich mich beweisen?‹, welche insbesondere auf den Aspekt der Motivation abzielte. Diese steht in Verbindung mit dem vorab präsentierten Thema »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata«. Im weiteren Verlauf wurde nun ersichtlich, dass die dahinter liegende Thematik sich viel tiefgreifender gestaltet. Es wird deutlich, dass der Biograph seine aktuelle Selbstwahrnehmung und Identitätskonstruktion hinterfragt.

97 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 240.

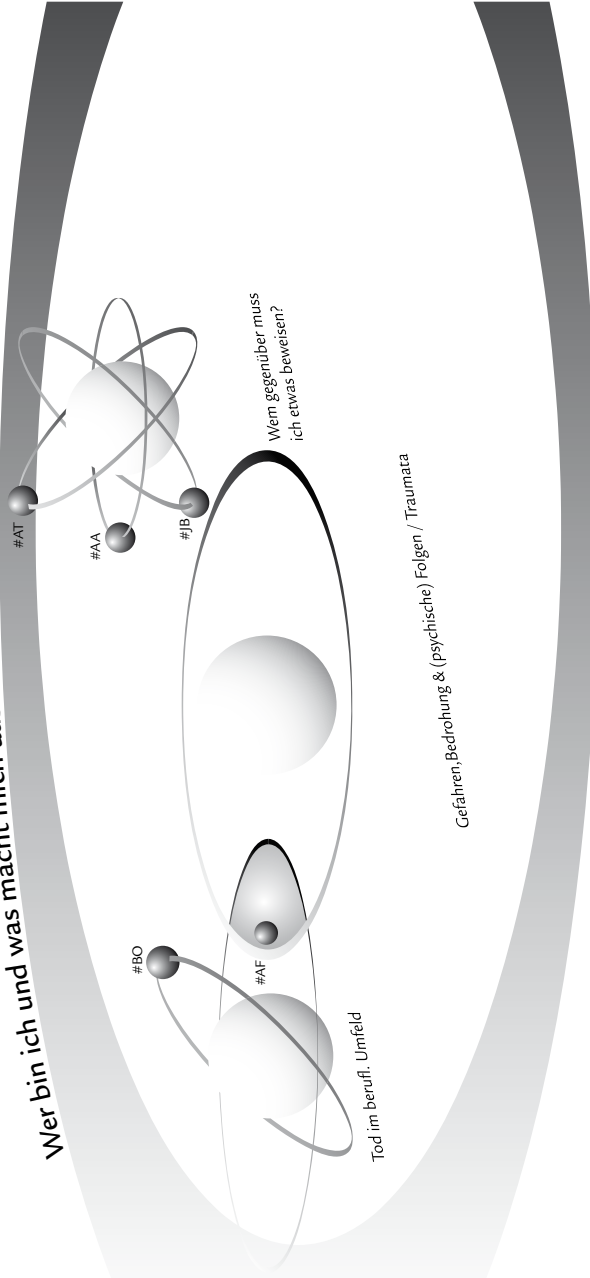
Es geht für ihn darum, herauszufinden *Wer bin ich und was macht mich aus?* Diese Frage bezeichnet damit auch das thematische Feld des Nachfrageteils.

An dieser Stelle lässt sich nun eine entsprechende Strukturhypothese zur Gesamtgestalt des Nachfrageteils aufstellen. Während es dem Biographen in der Eingangserzählung gelingt, eine Erfolgsgeschichte seiner beruflichen Entwicklung und die damit verbundene Identität des ›Fotografen Fisher‹ zu präsentieren, ist im Nachfrageteil die Darstellung einer Identitätskrise zentral und strukturgebend. Dies weist darauf hin, dass die Identität als Fotograf weiterhin besteht und auch von existentieller Relevanz ist. Der Konflikt bezieht sich ja nicht auf seine gesamte Tätigkeit als Fotograf, sondern speziell auf die Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten. Diese Tätigkeit wird jedoch als von besonderer Bedeutung für das Selbstbild und die Fremdwahrnehmung präsentiert. Aufschluss über die Gründe für die Unterschiede in den beiden Interviewteilen lassen sich möglicherweise bei der Fallrekonstruktion und der Kontrastierung erkennen.

Die Zuordnung bzw. Einordnung der bisher im Nachfrageteil angeführten Themen zu diesem thematischen Feld hinsichtlich ihrer Funktion und Aussage werden nun deutlich und stellen sich wie folgt dar:

Thematischesfeld des Nachfrageteils

Wer bin ich und was macht mich aus?



Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata
#AF Afghanistan

Wem gegenüber muss ich etwas beweisen?
#AA Anerkennung/Ablehnung durch Eltern/Vater
#AT Abenteurer
#JB Jemand besonderes sein

Tod im beruflichen Umfeld
#BO Bosnien
#AF Afghanistan

Analyse weiterer relevanter Themen

Die hohe Relevanz des thematischen Felds »Wer bin ich und was macht mich aus?« konnte durch die weitere Analyse bestätigt werden. Dabei haben sich die Themen »Tod im privaten Umfeld, Tod im beruflichen Umfeld« und »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« als besonders bedeutsam erwiesen.

Im Folgenden wird jeder Themenbereich mit seinen Subsegmenten und ihrer Ausgestaltung dargestellt sowie seine Verbindung zu den anderen Themen und dem thematischen Feld aufgezeigt.

Segment: Tod im privaten Umfeld

Betrachten wir zunächst die Einführung des Themas »Tod im privaten Umfeld« im Interview, welche uns erste Hinweise zu dessen Stellenwert und Funktion gibt.

(2)

S: uhm

(2)

Je: yo you said uhm you chased the ambulance and so on and so you got con
ah confronted with ah [with seeing

J: [i've seen i've seen] death since sixteen, years on (---)

(10,10-10,16)

Nach zwei Pausen von jeweils zwei Sekunden versucht der Interviewer ein bereits früher im Interview angesprochenes Ereignis wieder aufzugreifen, indem er mit eigenen Worten das Gesagte zusammenfassend wiedergibt. Noch bevor der Interviewer seinen Satz beenden kann bzw. eine Frage stellt, reagiert Joshua und ergreift das Wort. Er übernimmt die Beendigung des Satzes und gestaltet diesen nach seinem Relevanzsystem.

Wesentlich für das Erkennen der Funktion sowie für die Interpretation dieser Textstelle ist nicht, was der Interviewer letztlich sagen wollte bzw. wie die Sequenz potentiell hätte fortgeführt werden können, sondern der Vollzug des Sprecherwechsels und die Aussagen des Interviewten. Joshua hat in dieser Situation das Bedürfnis, die Kontrolle über den Ausgang der Sequenz zu übernehmen. Für ihn ist es wichtig, eine ganz bestimmte Aussage zu tätigen und damit den Interviewverlauf entsprechend zu gestalten. Dies gelingt ihm, indem er die Ausführungen des Interviewers selbst zu Ende bringt. Warum dies von Bedeutung ist und welche Funktion diese Handlung im Interview hat, wird bei näherer Betrachtung der Sequenzen und ihrer Einbettung in die jeweiligen Interviewkontexte deutlich.

Die Ursprungssequenz, auf welche sich der Interviewer bezieht, stammt aus der Eingangserzählung.

and (2) from from then on out i was chasing ambulances (-) (3,14)

Hierbei handelte es sich um eine Bemerkung von Joshua im Kontext der Darstellung der Berufsbiographie.⁹⁸ Als der Interviewer im Nachfrageteil auf dieses Thema zurückkommen will (10,10–10,16), kommt es durch die, in Form einer Evaluation getätigte Aussage des Biographen »i've seen death since sixteen, years on« und besonders durch die Verwendung des Begriffs »death« zu einer Zuspitzung und Dramatisierung der ursprünglichen Darstellung. Die Aussage »i was chasing ambulances« (3,14) steht nunmehr in einem gänzlich anderen Kontext und erhält eine völlig andere Funktion als im vorherigen Interviewteil.

In der Eingangserzählung gehörte das Subsegment »Chasing the ambulances« (#CA) zum Segment »Professionalisierung« und zum thematischen Feld *Meine Entwicklung zum Fotografen*. Da der Nachfrageteil jedoch von einem anderen thematischen Feld, nämlich *Wer bin ich, was macht mich aus?*, bestimmt wird, erfährt auch das »Chasing the ambulances« eine andere Einbettung. Joshua nutzt den Verweis des Interviewers, um das Segment »Tod im privaten Umfeld« einzuführen.

Der Umstand der unterschiedlichen thematischen Felder erklärt, warum Joshua in den Redefluss des Interviewers eingreift und die Aussage selbst bestimmt. Es ist für ihn wichtig, die Darstellung des Ereignisses an der maßgeblichen Struktur *dieses* Interviewteils auszurichten und in *diese* Gestalt einzubinden. Der Rekurs auf ein und dasselbe Ereignis führt nunmehr zu zwei unterschiedlichen thematischen Darstellungen und Einbettungen – in einen beruflichen und einen privaten Kontext. Die Trennung dieser beiden Bereiche scheint dabei von Bedeutung zu sein.

Das Thema wird im Interviewverlauf weitergeführt, indem Joshua kurz berichtet, dass er seinen besten Freund bei einem Autounfall verloren hat und einer seiner Freunde auf dem College an übermäßigem Alkohol- und Nikotinkonsum gestorben ist (Subsegment #FK »Tod von Freund und Kollege«). Diese kurze Darstellung dient als Belegbericht für die schon frühe Konfrontation mit dem Tod und Verlust im privaten Umfeld. Durch die nun anschließende Evaluation kommt es zu einer Zuspitzung und die wesentliche Bedeutung des Themas und dessen Funktion wird ersichtlich:

(1,5) for some reason i'm in uhm all these different situations where (-) ah death seems to happen (10,18–10,20)

98 Siehe Seite 214.

Joshua stellt sich als jemand dar, der ständig mit dem Tod konfrontiert wird. Obwohl er bislang erst zwei Situationen angeführt hat, soll der Verweis auf »all these different situations« auf weitere entsprechende Erfahrungen hindeuten. Die Formulierung »for some reason« impliziert dabei, dass er sich diesen Umstand nicht erklären kann, dennoch einen Grund dafür vermutet.

Joshua erzählt im Weiteren über mehrere Sequenzen hinweg, unter anderem auch in szenisch-episodischer Form,⁹⁹ von einem Ereignis, durch welches das Thema weiter ausgebaut wird. Auch führt er dieses Ereignis als einen zusätzlichen Beleg für die wiederholte Konfrontation mit dem Tod an.

Inhaltlich handelt es sich dabei um die Darstellung eines Strandausflugs, den er mit seiner Tochter unternommen hat (Subsegment #FU »Flugzeugunfall bei Strandausflug«). An diesem Tag fand in der Nähe des Strands eine Flugshow statt, bei welcher es zu einem Unglück durch die Kollision zweier Flugzeuge kam.

Die Ereignisse und sein damaliges Erleben werden von Joshua folgendermaßen dargestellt:

J: and why did i have to see this (--)
 S: on your week-
 J: on my day o:ff (-) and i remember taking off my hat my baseball hat and just [smacking it] on my side
 S: [smack it]
 J: and going (--) just <<whispered>FUCK> why do i have to see it today
 S: uh huh (10,30-11,6)

Joshua erzählt hier, dass es ihn furchtbar aufgeregt hat, dies miterleben zu müssen und zwar mit der folgenden Begründung:

and it it's not upsetting that it's death, but why do i have to see it more than any other person (4) which may sound stupid coming from somebody who photographs wars but
 S: yeah
 J: ((laughing))<<laughing> but why do i have to see it on my day off> you know (11,7-11,12)

Diese Sequenz liefert gleich mehrere Erklärungen auf verschiedenen Ebenen. Zum einen wird hier manifest, was in den vorherigen Sequenz noch latent blieb – die Selbstdarstellung als ein »vom Tod Verfolgter«. Die Präsentation dieses Ereignisses

99 Zur Besonderheit von szenisch-episodischen Erzählungen siehe *Funktion und Bedeutung der Verwendung der Textsorte »szenisch-episodische Erzählung«*, Seite 254.

soll belegen, dass er auf verschiedene Art und Weise ständig dem Tod begegnet – und das mehr als jeder andere. Was da um ihn herum und mit ihm passiert, wird von ihm als unnorm und belastend dargestellt. Die starke emotionale Reaktion und die Verwendung der szenisch-episodischen Erzählform unterstreichen dies und zeigen, dass die Zuwendung auch noch in der Gegenwart starke Gefühlsregungen hervorruft.

Das potentiell Paradoxe an seiner Interpretation – nämlich es ungewöhnlich zu finden, als Kriegsphotograf häufiger mit dem Tod konfrontiert zu werden als andere Menschen – wird von ihm aufgelöst, indem er zunächst, die für ihn problematischen Erfahrungen ausschließlich dem Bereich des Privaten zuordnet. Funktional ist diesbezüglich auch die Aussage »kein grundsätzliches Problem mit dem Tod zu haben« (»and it it's not upsetting that it's death« 11,7). Nur an seinem freien Tag möchte er damit nicht konfrontiert werden » <<laughing> but why do i have to see it on my day off> you know« (11,12). Sein Lachen verleiht der Aussage etwas Ironisches, fast schon Zynisches und ist gleichermaßen Ausdruck seiner diesbezüglichen Verzweiflung. Hierbei kommt weiterhin der Anspruch bzw. das Bedürfnis zum Ausdruck, entsprechende Erfahrungen im Privaten und im Beruflichen trennen zu wollen – mehr noch, auf diese Trennung einen Anspruch zu haben. Diesen Anspruch geltend zu machen, liegt dabei außerhalb seiner Macht. Er stellt sich diesem Phänomen gegenüber als ausgeliefert und hilflos dar. Was ihn daran insbesondere belastet und warum er sich damit so sehr beschäftigt, wird von ihm mit einer abschließenden Evaluation verdeutlicht:

J: uhm (3,5) i don't know maybe it's i'm thinking about my mortality

S: uh huhm

J: maybe that my paren- i know i keep coming back to my parents but maybe because my parents are gone, i realize i'm next in line (3) (11,14 – 11,19)

Während es in den vorhergegangenen Abschnitten eher um den Tod anderer und die Konfrontation mit dem Tod ging, kommt hier die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod zur Sprache. Diese Stelle zeigt, dass ihm nicht nur die Hilflosigkeit im Hinblick auf die Verletzlichkeit und den Tod von Freunden und Verwandten zu schaffen macht, sondern dass die ständige Konfrontation mit dem Sterben zur Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit führt. Hier wird insbesondere der Tod der eigenen Eltern als Anlass für diese Gedanken angegeben. Mit der Präsentation der Entdeckung der eigenen Sterblichkeit wird ein wesentlicher Wechsel in der Darstellung vollzogen. Stellte sich Joshua bislang als vom Tod verfolgt, aber nicht selbst bedroht dar, so rückt nunmehr sein eigener Tod ins Blickfeld und scheint nicht nur realistisch, sondern auch unausweichlich zu sein. Dabei geht es nicht darum, *wann* es passiert, sondern um die Feststellung, dass es zwangsläufig passieren wird. Mit dieser Erkenntnis hat der Rest seines Lebens begonnen.

Insgesamt präsentiert sich Joshua als Leidtragender und Opfer der Konfrontation mit dem Tod. Dabei ist nicht der Tod der anderen wesentlich sondern das eigene Leid durch Zeugenschaft und Verlust stehen im Zentrum. Exemplarisch zeigt sich dies besonders in der Darstellung des Todes der Eltern – nicht ihr Tod selbst wird thematisiert sondern das, was für ihn daraus an negativer Konsequenz resultiert.

Um Aufschluss darüber zu erhalten, welche Ereignisse zu dieser Gegenwartspektive geführt haben, wird die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und der eigenen Sterblichkeit in der späteren Kontrastierung von erlebter und erzählter Lebensgeschichte bzw. in der Fallrekonstruktion besonders zu betrachten sein.

Im Hinblick auf das thematische Feld und die Gesamtgestalt werden nun auch die Bezüge untereinander deutlich. Das Thema »Tod im privaten Umfeld« und das Subsegment »Eigene Sterblichkeit« (#ES) stehen inhaltlich und strukturell in enger Verbindung zueinander und sind von wesentlicher Bedeutung für die Frage *Wer bin ich und was macht mich aus?* Bei der Präsentation dieses Themas und der Subsegmente geht es insbesondere darum, Gründe und Erklärungen für die Lebenskrise zu finden.

Im Interviewverlauf werden diese Bereiche vom Biographen unter anderen immer wieder durch die Thematisierung der Eltern miteinander in Verbindung gebracht. Dies geschieht nicht nur latent und unbewusst, sondern wird von Joshua auch konkret expliziert: »maybe that my paren- i know i keep coming back to my parents« (II,19)

Auch hier präsentiert der Biograph jedoch nicht das Ende seiner Suche nach Ursachen für seine Problemsituation. Erneut setzt er den bereits vorab mehrfach verwendeten metanarrativen Kommentar ein, welcher wiederum darauf verweist, dass er eine Antwort auf seine Fragen sucht, diese aber noch nicht gefunden hat. Er selbst deutet an, dass es daran liegen könnte, dass er sich immer wieder die gleiche Frage stellt – bzw. immer wieder auf seine Eltern zurückkommt – aber dies zu keiner befriedigenden Antwort führt. Erst die Betrachtung der erneuten Hinwendung zu den Themen »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« und »Tod im beruflichen Umfeld« sowie deren inhaltlicher Ausbau führen zu weiteren Erkenntnissen.

Der Ausbau dieser Themenbereiche verweist darauf, dass Joshua die im Kern seiner Selbstpräsentation stehende Frage *Wer bin ich und was macht mich aus?* für erklärungsbedürftig hält. Der Gestaltschließungszwang sowie der Detaillierungszwang evozieren dabei diese erneute und vertiefte Zuwendung zu diesen, für Joshua schwierigen Themen und den zunächst ausgeklammerten bzw. nur oberflächlichen behandelten Bereichen und Erfahrungen.

Psychische Folgen / Trauma & Tod im beruflichen Umfeld

Wesentlich für die Verbindung der Themen untereinander und für die Darstellung der Ursachen von Joshuas Lebenskrise ist das Segment »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata«. Da dieses Thema eine besonders enge Verbindung zum Segment »Tod im beruflichen Umfeld« aufweist, wird auch dieses im Folgenden zur Analyse herangezogen.

Im Interviewverlauf kommt es zu einer Überleitung vom Thema »Tod im privaten Umfeld« zum Thema »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata« durch die folgenden Sequenzen.

J: and (--) another another personal thing is i i came back from Afghanistan, i felt like superman (-) and then we had friends over with their dog and my my daughter got (-) bit in the face NOT BAD but just (-)

S: but it=it

J: a=a little NIP in the face (-) and that upset me more than anything (else) anything i saw (---) OBVIOUSLY it's my daughter (--) but that upset me more than anything i saw over there you know (-) emaciated two-year-olds crawling around in in in the rubble of bricks you know

S: uh huhm

(2)

J: s so

S: wow

(2,5) (11,22 - 12,7)

Im Kern dieser Ausführungen geht es um die Darstellung und Bewertung einer psychischen Reaktion auf ein Ereignis im privaten Umfeld und seine Relation zu Erlebnissen und Reaktionen im beruflichen Kontext in einer Kriegs- bzw. Krisenregion. Joshua präsentiert hier verschiedene emotionale Zustände in Folge seines Aufenthaltes in Afghanistan. Während die positiven Effekte »i felt like superman« unkommentiert bleiben, werden die Reaktionen auf den Hundebiss der Tochter von ihm als unverhältnismäßig bewertet. Diese Unverhältnismäßigkeit stellt er durch den Vergleich mit Erlebnissen in Afghanistan her. Dass diese oder andere Erlebnisse dort auch die Ursache seiner psychischen Veränderungen und seines emotionalen Zustands sein könnten, bleibt hier zunächst latent. In der manifesten Darstellung entsteht eher der Eindruck, Joshua könnte sich diesen Umstand nur schwer erklären und sei über sich selbst verwundert.

Weiterhin zeigt sich, dass die Hinwendung zum Thema »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata« durch die Verbindung zweier Subsegmente »Hundebiss Tochter« (#HT) und »Afghanistan« (#AF) innerhalb eines Berichts erfolgt. Damit

wird bereits bei der Einführung eine enge Verbindung der Segmente »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« und »Tod im beruflichen Umfeld« untereinander hergestellt.

Im Anschluss an diese Ausführung kommt es zu einer Anschlussfrage der Interviewerin: »S: how do you deal with those experiences«.

Die Interviewerin geht auf den emotionalen Aspekt der Erlebnisse ein und fragt den Biograph, wie er damit umgeht. Die Frage ist dabei so offen gehalten, dass Joshua auf verschiedene Aspekte eingehen könnte. Sie wird von Joshua nunmehr dadurch beantwortet, dass er sein Bierglas hebt und mit einem Nicken auf es weist. Die Geste kann dahingehend interpretiert werden, dass Joshua ausdrücken will, dass er trinkt bzw. Alkohol braucht, um mit den Erlebnissen und Erfahrungen umgehen zu können. Die Verwendung einer Geste kann damit zusammenhängen, dass Joshua nicht direkt aussprechen möchte oder kann, dass er trinkt. Wesentlich erscheint dabei nicht nur, *wie* er antwortet, sondern dass er thematisiert, Alkohol zu trinken um mit seinen Erfahrungen umzugehen. Es ist also nichts, was er verheimlicht – auch wenn die Art und Weise der Darstellung darauf hindeutet, dass ihm dieser Umstand unangenehm sein könnte. An dieser Stelle zeigt sich auch, dass im Laufe des Interviews ein gewisses Maß an Vertrauen hergestellt werden konnte. Es ist eine Atmosphäre entstanden, in der der Interviewte auch heikle Themen anspricht. Dass er ernst genommen und speziell im Hinblick auf das angedeutete Verhalten nicht verurteilt oder abgelehnt wird, zeigt sich bei der Betrachtung der gesamten Interaktion:

S: how do you deal with those experiences

J: ((er hebt sein glas und nickt auf es))

S: you do

J: yeah

S: does it help

J: helps at night (1) uh (1) you know (1,5) (12,8–12,13)

Die Interviewerin geht auf die Geste ein und zeigt Verständnis sowie Interesse. Durch die sensible Nachfrage versucht sie, das Thema zu vertiefen und signalisiert dem Biographen damit, dass sie ihn und seine Problematik ernst nimmt. Weiterhin gibt sie ihm die Möglichkeit, seine Geste zu kommentieren und den Aspekt weiter auszubauen. Dass Joshua sich verstanden fühlt, zeigt sich in seiner Antwort:

helps at night (1) uh (1) you know (1,5) (12,13)

Er führt keine Argumentation zu seiner Rechtfertigung an sondern thematisiert nunmehr indirekt ein weiteres Problem und zwar Schlafstörungen bzw. Schwierigkeiten

in der Nacht. Joshua spricht damit an, dass er Probleme hat, zur Ruhe zu kommen und dass sich die psychischen Auswirkungen der Erlebnisse in der Nacht zeigen. Der Alkohol wird somit zum Schlaf- und Beruhigungsmittel. Gleichzeitig kommt es in dieser Sequenz auch zu einer Einschränkung: »helps at night« kann dabei bedeuten, dass die Probleme nur nachts auftreten bzw. er nur nachts/abends trinkt, jedoch nicht am Tag. Es kann allerdings auch gemeint sein, dass er tagsüber andere Kompensationsstrategien entwickelt hat bzw. der Alkohol ihm dann nicht hilft. Insgesamt vermittelt der Biograph den Eindruck, unter seinem Zustand und den Umständen zu leiden. Der Alkoholgebrauch wird nicht als befriedigende und ausreichende Bewältigungsstrategie sondern eher als Notlösung präsentiert.

(1,5) it's it=it must be (-) you know it obviously you know what post-traumatic is (-)

S: uh huh

J: post-traumatic stress (--) i don't think it was ANY, one incident but just, the last (1) twenty years have have just built up (-) <<den Tränen nah> so > (---) (12,14 - 12,19)

Joshua thematisiert im Weiteren, dass er unter posttraumatischem Stress leidet. Dabei führt er diesen nicht auf ein bestimmtes Ereignis zurück, viele Dinge, die er erlebt und erfahren hat, haben aus seiner Sicht zu dieser psychischen Reaktion geführt. Er ist emotional stark berührt, seine Augen sind feucht. Er berichtet im weiteren Verlauf, dass er bereits bei einigen Psychologen war und auch mit Kollegen über seine Probleme gesprochen hat.

(2) and they just said you know (1,5) this is what you DO, either stop doing it or (2,5) or continue and and don't let it affect you (12,20 - 12,22)

Resümierend stellt er dar, dass ihm geraten wurde, entweder mit der Kriegs fotografie aufzuhören oder weiterzumachen, dann aber nichts mehr an sich ran zu lassen. Wesentlich für die Analyse ist nicht der »Wahrheitsgehalt« dieser Angaben, also ob ihm diese Empfehlungen auch genauso gegeben wurden, sondern dass er anspricht, mit anderen über seine Probleme zu reden und dass er nach Hilfe sucht. Er ist dabei sehr emotional und zeigt sich verletzlich. Darüber hinaus findet durch diese Aussage eine Zuordnung der Posttraumatischen Belastungsstörung zu Erfahrungen aus der Arbeit in Kriegsgebieten statt. Während im Vorfeld das Thema »Tod im privaten Umfeld« im Vordergrund der Auseinandersetzung mit seinen Problemen stand, so geht es hier um die Verbindung der Themen »Tod im beruflichen Umfeld sowie Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata« und deren Funktion hinsichtlich der Suche nach Ursachen seiner prekären Situation. Durch die nun

anschließende Argumentation wird die Problematik, in der sich Joshua befindet, weiter zugespitzt und zeigt darüber hinaus die entsprechenden Verbindungen zum thematischen Feld auf:

- J: (2) and they just said you know (1,5) this is what you DO, either stop doing it or (2,5) or continue and and don't let it affect you, you're out to show (1) the world what you want them to see (-) you're artistic about it (---) it's you're not doing it for vo- voyeuristic reasons
 S: uh huhm
 J: uhm (1) it's just who you are (---) (12,20-12,26)

Joshua bedient sich der Redewiedergabe unter Verwendung der Außenperspektive. Dabei stellt er sich mit den Worten anderer als Fotografen dar, der einen künstlerischen sowie journalistischen Anspruch an seine Arbeit hat. Mit »it's just who you are« wird herausgestellt, dass es das ist, was ihn aus Sicht derer ausmacht.

Die Aussage »it's just who you are« liefert dabei die Antwort auf die Frage *Wer bin ich und was macht mich aus?* Das Dilemma wird dann jedoch durch die nähere Betrachtung der Empfehlung »either stop doing it or (2,5) or continue and don't let it affect you« deutlich. Dem nachzukommen, wird von anderen als klare, rationale Entscheidung dargelegt. Mit »they just said« wird impliziert, dass es von außen betrachtet einfach scheint, eine solche Empfehlung zu geben. Wer er ist, was ihn ausmacht und warum das Fotografieren in Kriegen dabei eine besondere Rolle spielt, erklärt Joshua mit anderen Worten an einer späteren Stelle im Interview:

- J: well (5) it's an extre:::me, situation, war
 Je: uh huhm
 (2)
 J: why not (1,5) go to cover a h how do ya how do i say this (4) it's the most (---) emOtional of situations
 Je: uh huh
 J: good emotions bad emotions
 S: uh huhm
 J: photography to me is all about, capturing emotions
 S: okay
 J: so (2)
 S: this is a-
 J: it's a place where all that stuff happens
 S: uh huh
 Je: uh huh
 J: and (-) you know you can get some great photos over there i'm Not about photographing beauty that's not me (---) (30,18-31,3)

Er argumentiert, dass es nur unter entsprechend extremen Bedingungen, wie sie in einem Krieg herrschen, auch zum Ausdruck extremer Emotionen kommt. Diese dann fotografisch einzufangen, bezeichnet er als seine Motivation und Passion. Damit gibt er auch sein grundlegendes Verständnis davon wieder, was Fotografie für ihn bedeutet. Wesentlich im Hinblick auf die Frage *Wer bin ich und was macht mich aus?* ist dabei insbesondere die abschließende Evaluation:

i'm Not about photographing beauty that's not me (---) (31,2-31,3)

Hier wird wiederholt die starke und intensive Identifizierung mit der spezifischen Art der Kriegsfotografie und ihrer Inhalte deutlich. Er stellt damit dar, dass es für ihn eben nicht einfach ist aufzuhören, denn dann verliert er einen wesentlichen Teil dessen, was ihn aus seiner Sicht beruflich und persönlich ausmacht.

Das Joshua die Empfehlung »either stop doing it or (2,5) or continue and don't let it affect you« nicht als Option sieht, zeigt sich besonders auch in der folgenden Sequenz:

(--) and i think i still need to do the war stuff (--) and maybe i'm freaking out a little now because i'm Not doing it

S: uh huhm

J: i'm edgy i'm bored

S: uh huhm

J: and i know if i went (-) i would be great over there, and probably come back and be like worse again (29,30-30,4)

Insgesamt schreibt der Biograph an mehreren Stellen im Interview vielen Erfahrungen, die er als Fotograf in Kriegen gemacht hat, negative bzw. für ihn problematische Auswirkungen zu. In der Konsequenz ist das, was ihn ausmacht also auch gleichzeitig das, was ihn zerstört. Joshua präsentiert einen Identitätskonflikt, eine Krise, die sein Selbstbild existentiell gefährdet. Er kann nicht mehr der sein, der er bis dato war und kann daher auch die Empfehlungen anderer nicht umsetzen. Durch die Präsentation einer Hilfesuche, die sich für ihn nicht positiv auswirkt sondern sein Dilemma eigentlich nur verstärkt, stellt er sich selbst als hilflos und seine Situation als ausweglos dar.

Während Joshua in diesem Teil des Interviews hinsichtlich der Darstellung der problematischen Erlebnisse aus Kriegen und Krisen sehr allgemein bleibt und lediglich angibt, die Erlebnisse in den letzten 20 Jahren hätten sich nach und nach psychisch ausgewirkt (»(--)) i don't think it was ANY, one incident but just, the last (1) twenty years have have just built up (-) «) – so finden sich im späteren Interviewverlauf konkrete und detaillierte Ausführungen, die wir im Folgenden näher betrachten werden.

Subsegment Irak Verletzung und Todesangst

Eine besondere Funktion für die Darstellung der Identitätskrise, der psychischen Folgen und den zu Grunde liegenden Ursachen nimmt das Subsegment »Irak Verletzung und Todesangst« (#VT) ein. Hinsichtlich der Darstellung dieses Subsegmentes sind die Präsentationsformen und deren Veränderung im Verlauf des gesamten Interviews besonders auffällig. Während in der Eingangserzählung dieser Bereich gar nicht angesprochen wird, kommt es auch im Nachfrageteil erst nach und nach zu dessen Thematisierung. Zunächst finden wir dabei vor allem Ausführungen in Berichtform oder Argumentationen vor. Auch inhaltlich konzentriert sich Joshua auf die Darstellung von Abläufen und Routinen. Einzig die Evaluationen verweisen in diesem Stadium auf eine tieferliegende Bedeutung.

and so i have trouble on highways now cause it was just two hours of sheer
 (--) Terror (13,4–13,5)
 but I know that freaked me out terribly (13,14)
 it's life or death it's it's it's not a (-) fuckin joke (19,6–19,8)

Besonders deutlich wird die Veränderung der Präsentationsformen, wenn man die Sequenzen betrachtet, in denen er von seiner Verwundung im Irak spricht. Während wir zu Beginn des Nachfrageteils lediglich kurz erfahren: »and then iraq you know getting getting grazed in the arm« (8,29–9,1) so wird dieses Thema an späterer Stelle mit einem Bericht weiter ausgestaltet:

J: uhm, and there was one situation we were pinned on a roof, and ah a dead marine (-) they took the weapon from a dead marine and put it next to me (-) if i needed it ca cause we had they had limited amount of ammunition and we were under attack i never fired it but ah it was there if i needed it and this is the day i was shot so, again it was no, no joke
 S: this was the day you were shot too or
 J: yeah (-) one other one marine died that day and the captain was hit in the head (-) ah (-) with a bullet but it it dinged off his helmet (-) uhm (-) and this is the day, did did you see my, video thing
 S: i i heard that there is one but we didn't see it yet (19,10–19,21)

Wir bekommen hier einen ersten Einblick in das Geschehen, es kommt jedoch weder zu einer re-inszenierenden Darstellung noch bekommen wir eine ausführliche Beschreibung. Als besonders wichtig für den weiteren Verlauf erweist sich das Ende des Abschnittes. Joshua verweist auf ein Video¹⁰⁰, in welchem er seine Erlebnisse be-

100 Siehe Anhang: ii-o6_Video.

schreibt und fragt, ob die Interviewer es gesehen haben. Dies wird verneint, was im Folgenden dazu führt, dass der Biograph seine Darstellung der Erfahrungen ausgestaltet. Er lässt sich auf seine Erinnerungen ein und es kommt zu einem Erzählfluss in szenisch-episodischer Form. Da es sich bei dieser Textstelle um eine Schlüsselstelle handelt, führen wir sie vollständig auf und gehen im Anschluss detailliert auf die Präsentationsform sowie den Inhalt ein.

J: okay it's me describing the whole

S: oh

J: time there but ah we were ambushed we had to dive into like literally a
huhman (--) ah (-) piss ditch

S: uh huh

J: you know the their bathroom along the cement wall (--) ah covered in (--)
ah (--) shit getting shot at (-) i got shot and the guy in front of me got shot
and the guy behind me broke his leg jumping in the ditch the captain's in
the ditch and i was totally resigned that that was the day i was going to die
(-) and i i'm just (-) laying in this thing and i don't know what compelled
me but i'm photographing ahead of me and behind me (-) to show my wife
where i died (-) and i i peered up to look at the fire fight, and all the guys
here on the ground the size of like a soccer field (--) and it was just this
(2,5) symphony of red (-) tracer bullets (1)

S: wow

J: and i'm mesmerized and i'm smelling clover because i'm so close to the wet
grass and this was six in the morning (--) and ah (3) you: want to (1,5) and
i he hear this from other people but you want to throw up (1) and piss and
shit at the same time

S: at the same time

J: cause you're so (--) (messed) (--) i had a great life, my daughter is not
going to have somebody to dance with at her wedding (---) but i didn't die
(1) [you know]

S: [you made it]

J: we (-) got to the edge (-) got out of the ditch, had to run to a house on s
s::o::aking wet s:lippy muddy, and there were cows some dead cows that
were shot, other cows, and there was uh, like a little water, trough for the
cows to drink water from and i had to run over this thing (-) and as i got to
the top i slipped and fell in the water and A:ll i could do was laugh

S: ((little laugh))

J: i'm still getting shot at and all i could do was laugh hysterically like

S: uh huh

J: holy shit what else do i have to do to get out of this situation

S: uh huh

J: got to the house (-) wi- with the translator that was with us (--) the house
is getting hit and i'm like (-) where is

- S: where yeah
J: the best place to be you know and they're like <<lachend> not here go to that house> and we're like running
S: running again
J: i think my h heart's going to explode (--) i mean realizing i'm forty thirty-nine at the time (---) and ah hah (-) i'm not the type of person that would like if you said here have a sip of my, coke i just wouldn't like to drink from somebody else's drink
S: uh huh
J: but i had i didn't have any water on me (-) and i grabbed the other person's camelback, you know what that is
S: uh huhm
Je: uh huhm
J: with a tube and it was like ((slurping sounds))
S: suck in yeah
Je: ((laughing))
J: totally cotton mouth dry mouth
S: ah yeah
J: and (-) ah (-) my ci my cigarettes were soaked, and i was like somebody (-) give me a cigarette (-) and ah some gu some black guy gave me some menthol cigarettes which i hate and i was just like ((sucking smoke sound)) best fucking cigarette i ever had in my life, and ah (-) i'm jus i'm
S: wow
J: i'm just that's what THAT day was like (1,5) then we got up on the roof and were getting fired at (-) and ah (3) lived lived to tell about it (19,22-21,32)

Da die Interviewer sein Video nicht kennen, beginnt Joshua, von dem zentralen Erlebnis, welches er im Irak als Embedded Journalist gemacht hat, zu erzählen. Es kommt zu einer sehr detaillierten, emotionalen und ausführlichen Darstellung der Ereignisse. Joshua gewährt dabei einen sehr tiefen Einblick in sein damaliges Erleben. Er wendet sich intensiv seinen Erinnerungen zu, was auch die Darstellungsform *szenisch-episodische Erzählung* belegt.

Wir werden im Folgenden diese Darstellungsform genauer betrachten und dabei auch die Funktion und Bedeutung der Verwendung der Textsorte in diesem Kontext herausstellen.

Funktion und Bedeutung der Verwendung der Textsorte »szenisch-episodische Erzählung«

LUCIUS-HOENE und DEPPERMAN charakterisieren die szenisch-episodische Erzählung folgendermaßen: »Hauptmerkmal ist die Herstellung einer Szene mit einer dramatisierenden Form der Darstellung aus der Perspektive des damaligen Handelns und

Erlebens. Der Erzähler baut einen Vorstellungsraum auf, in dem er das Geschehen re-inszeniert. Die Ereignisse und Handlungen werden als dynamische Entwicklung aufeinander bezogen und auf einen Höhepunkt hin organisiert, der als Pointe oder ›Skandalon‹ (Rehbein, 1982) die Erzählwürdigkeit begründet. Über den bloßen Ereignisablauf hinaus vermittelt die Erzählung auch eine Bewertung, eine Moral oder Botschaft.«¹⁰¹

Sowohl im Hinblick auf *verschiedene* Themen aber auch bezogen auf *ein* Thema kann die jeweilige Zuwendung des Biographen im Interviewverlauf variieren. Dies geht dabei in der Regel mit dem Grad der emotionalen Beteiligung einher.

Eine größere Distanz zwischen der Erzählperspektive und den früheren Ereignissen drückt sich meist in der Verwendung von Textformen wie Argumentationen, Berichten und Beschreibungen aus. Hierbei wird zwischen dem früheren Selbst und dem heutigen Selbst eine deutliche Trennung vollzogen. Eine hohe emotionale Beteiligung sowie eine starke Identifizierung mit der Sicht des früheren Selbst, finden wir hingegen bei der Verwendung der Textformen szenisch-episodische Erzählung bzw. im Rahmen re-inszenierenden Erzählpassagen. Die Analyse der jeweiligen Verwendung von Textformen und ggf. sich verändernden Zuwendungen im Interviewverlauf gibt uns somit Aufschluss über die subjektive Bedeutsamkeit von Themen und biographischen Episoden.¹⁰² LUCIUS-HOENE und DEPPERMAN benennen weiterhin drei Darstellungsstrategien von re-inszenierenden Erzählpassagen sowie deren Funktionen:

- Darstellungsstrategie *Szenisches Präsens*:
 - »*Szenisches Präsens* (Quasthoff, 1980, S. 224ff): Der Erzähler wechselt von der Vergangenheits- in die Gegenwartsform (›da sagte ich‹ → ›da sag ich‹). Es markiert oft den dramatischen Höhepunkt einer Erzählung.«¹⁰³
- Darstellungsstrategie Re-Aktualisierung der deiktischen Erlebnisperspektive und der früheren Wahrnehmungs- und Wissensbasis:
 - »Der Erzähler versetzt sich und seine ZuhörerIn in die raumzeitliche Position der erzählten Zeit und referiert auf Objekte und Ereignisse, als ob sie räumlich anwesend seien bzw. sich gerade ereigneten (z. B. ›da kam sie plötzlich von links‹). Dazu gehört insbesondere, dass der Erzähler sein Wissen um den Fortgang der Geschichte, über welches er aus heutiger Sicht verfügt, suspendiert und die damalige Wissens- und Erwartungsperspektive reaktualisiert. M. a. W.: Der Erzähler beschränkt sich ganz bewusst auf die begrenzte

101 LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 146.

102 Vgl. LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 228f.

103 LUCIUS-HOENE / DEPPERMAN, 2004, S. 228.

Wahrnehmungs- und Wissensposition, die er zum Zeitpunkt des geschilderten Erlebens inne hatte, und verzichtet darauf, später erworbene, ihm damals aber nicht zugängliche Ansichten des Geschehens, Ursachenerklärungen, interpretative Rahmungen etc. der Darstellung zu Grunde zu legen. Diese Zurückversetzung in die frühere Erwartungs- und Wissensperspektive wird sprachlich bspw. durch Markierungen der Überraschung (›plötzlich‹, ›auf einmal‹) oder durch die Inszenierung von Gefühlen und Denkakten verdeutlicht. (...) Somit wird auch der ZuhörerIn die Vergangenheitsperspektive als Standpunkt der Erzählrezeption angetragen. Solche Darstellungsstrategien sind insbesondere dazu geeignet, um für Spannung und Dramatik zu sorgen, da sie den Ausgang der Geschichte (oder wenigstens die Schritte, die zu ihm führten) offen erscheinen lassen.«¹⁰⁴

- Darstellungsstrategie Hoher erzählerischer Auflösungsgrad:
 »Handlungssequenzen werden sehr kleinschrittig, in ›Echtzeit‹ wiedergegeben: Zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit besteht Isochronie (...). Dies führt zu einer Dynamisierung der Darstellung. Selbst kleine Details des Szenarios werden wiedergegeben. Beides vermittelt einen konkreten bildlichen Eindruck des Geschehens, und insbesondere scheinbar nebensächliche Einzelheiten vermögen die Authentizität und Glaubwürdigkeit der Darstellung zu steigern.«¹⁰⁵

Alle ausgeführten Strategien finden sich in der oben angegebenen Passage des Interviews wieder. Darunter fallen mehrere Verwendungen des szenischen Präsens, wie beispielsweise an den folgenden Stellen:

and i'm mesmerized and i'm smelling clover because i'm so close to the wet grass (20,10-20,11)

holy shit what else do i have to do to get out of this situation (21,1)

J: the house is getting hit and i'm like (-) where is

S: where yeah

J: the best place to be you know and they're like <<lachend> not here go to that house> and we're like running

S: running again (21,5-21,9)

Die Erzählung weist insgesamt mehrere Höhepunkte auf, wobei die Verwendung des szenischen Präsens nicht unbedingt als Markierer fungiert. Vielmehr geht es hier um

104 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 229.

105 LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 229.

die Re-Aktualisierung der früheren Wahrnehmungsperspektive. Die Beschränkung auf die damalige Wissensbasis wird dabei nur begrenzt vollzogen bzw. durch einen temporären Perspektivwechsel unterbrochen, wie folgend in Form einer eingeschobenen Evaluation:

but i didn't die (t) [you know] (20,17)

In diesem Fall handelt es sich allerdings nicht um eine dysfunktionale Vorwegnahme des Ausgangs der Geschichte. Im Hinblick auf sein Überleben ist dies ja bereits durch seine Anwesenheit im Interview klar. Bei dieser Erzählung ist gerade die Frage nach dem *Wie* relevant für den Verlauf und die Dynamik. Joshua und die Zuhörer wissen zu dem Zeitpunkt zwar, dass er überlebt hat, jedoch bleibt zunächst offen, wie er die Situation übersteht. Durch die eingeschobene Evaluation und die Verzögerung in Form einer kurzen Pause wird die Spannung erhöht. Auch wenn Joshua stellenweise einen Tempus- bzw. Perspektivwechsel vornimmt, bleibt er bis auf wenige Ausnahmen (wie z. B. »and i he hear this from other people« 20,12 – 20,13) in der damaligen Situation und folgt der Chronologie der Ereignisse.

Neben der Darstellung von Gerüchen (»i'm smelling clover«) werden auch Emotionen und Gedanken zur Re-Aktualisierung und Veranschaulichung herangezogen:

and i was totally resigned that that was the day i was going to die (-)
(20,1 – 20,2)

and i'm mesmerized (20,10)

J: ll i could do was laugh

S: ((little laugh))

J: i'm still getting shot at and all i could do was laugh hysterically like
(20,24 – 20,27)

i think my h heart's going to explode (--)(21,10)

Joshua stellt die gesamte Situation und ihren Verlauf besonders detailreich dar. Der hohe erzählerische Auflösungsgrad wird dabei durch das Anführen einzelner Geräusche und Gerüche sowie durch die mit mehreren Attributen versehene Beschreibung des Untergrunds, über den er laufen muss »s s::o::aking wet s:loppy muddy«, erzielt. Auch der Einsatz von Geräuschen bzw. das Nachspielen damaliger Handlungen unter Verwendung von spezifischen Lauten wie im folgenden Abschnitt erhöhen den Auflösungsgrad, befördern die Re-Aktualisierung und tragen zur Authentifizierung bei.

- J: but i had i didn't have any water on me (-) and i grabbed the other person's camelback, you know what that is
S: uh huhm
Je: uh huhm
J: with a tube and it was like ((slurping sounds)) (21,15–21,19)

Ein weiteres wesentliches Darstellungsmittel der Re-Inszenierung ist die Anführung von Dialogen in der wörtlichen Rede.¹⁰⁶ Eine entsprechende Dialogwiedergabe finden wir auch in diesem Textabschnitt:

- J: got to the house (-) wi- with the translator that was with us (--) the house is getting hit and i'm like (-) where is
S: where yeah
J: the best place to be you know and they're like <<lachend> not here go to that house> and we're like running (21,4–21,8)

Joshua gibt hier die eigene wörtliche Rede in der damaligen Situation und eine darauf folgende Entgegnung wieder. Bei dieser Dialogwiedergabe geht es vornehmlich um die Darstellung von Befindlichkeiten und sie trägt weiterhin zur Dramatisierung und Dynamisierung der Situation bei. Joshua veranschaulicht durch diesen kurzen Redewechsel seine damalige Ausweglosigkeit und die akute anhaltende Bedrohung.

Der Dialogwiedergabe wohnt wiederum ein immenses Authentifizierungspotential inne. Bei der Analyse muss jedoch immer berücksichtigt werden, dass es sich um eine rhetorische Konstruktion mit einer spezifischen Funktion für die Erzählung in der gegenwärtigen Situation handelt. Bei der Präsentation eines Redewechsels ergibt sich für den Erzähler die Möglichkeit zur Positionierung des damaligen Ichs im Verhältnis zu den Interaktionspartnern. In der angeführten Sequenz besteht die spezifische Funktion nunmehr darin, Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede herauszustellen. Die Darstellung der Gemeinsamkeiten bezieht sich auf die Gefahr, der alle Beteiligten ausgesetzt sind. Der Unterschied zwischen ihnen besteht dabei darin, dass Joshua der Fragende und Ratsuchende ist und die Soldaten als diejenigen dargestellt werden, die eine bessere Einschätzung der Lage vornehmen und Anweisungen geben können. Damit werden die Umstände, in denen sich das damalige Ich befand, als chaotisch und ausweglos charakterisiert. Das frühere Ich ist dabei diesen Umständen ausgeliefert und seine Handlungen werden als (unbewusste) Reaktionen und nicht als Aktionen dargestellt:

- i don't know what compelled me but i'm photographing ahead of me and behind me (-) (20,3–20,5)

106 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004.

J: and there was uh, like a little water, trough for the cows to drink water from and i had to run over this thing (-) and as i got to the top i slipped and fell in the water and A:ll i could do was laugh

S: ((little laugh))

J: i'm still getting shot at and all i could do was laugh hysterically (20,21-20,26)

Die Erzählung endet mit einer evaluierenden Zusammenfassung.

that's what THAT day was like (1,5) (21,30)

Und der folgenden Pointe:

(-) and ah (3) lived lived to tell about it (21,31-21,32)

Diese Evaluation schließt die Erzählung endgültig ab und fungiert weiterhin als Erzählbegründung. Aus dem Hier und Jetzt sieht er den Grund für sein Überleben darin, davon zu berichten. Dabei bleibt offen, ob er dies im journalistischen oder privaten Sinne meint. Ersteres würde bedeuten, dass er das Ereignis nicht nur als persönlich bedeutsam empfindet, sondern ihm auch eine Bedeutung darüber hinaus zu schreibt.

Inhaltliche Zusammenfassung und Funktion der Darstellung

Joshua präsentiert in der angeführten Interviewpassage ein für ihn zentrales Erlebnis. Es handelt sich um die re-inszenierende Darstellung einer Todesangsterfahrung. Die Präsentation einzelner Aspekte, wie beispielsweise der Umstand von Exkrementen bedeckt zu sein, beschossen und verletzt zu werden, hilflos zu sein als auch die Vielzahl der präsentierten Erfahrungen machen deutlich, dass es sich hierbei um eine Extremerfahrung mit hoher biographischer Relevanz handelt.

Dabei fällt besonders auf, dass viele Aspekte der Geschehnisse detailliert und umfangreich ausgestaltet werden, der eigene Anschuss wird hingegen jedoch sehr knapp und im Rahmen einer Aufzählung angeführt.

you know the their bathroom along the cement wall (--) ah covered in (--) ah (--) shit getting shot at (-) i got shot and the guy in front of me got shot and the guy behind me broke his leg (19,28-19,30)

Die Analyse hat gezeigt, dass eine erhebliche emotionale Beteiligung sowie eine geringe Distanz zwischen dem erzählenden Ich und dem damaligen Ich bestehen. Eine Erklärung für diese Ausgestaltung bestünde nunmehr in der Annahme, dass es für Joshua schwierig sein könnte, sich in die Verletzungssituation hinein zu versetzen und diese detailliert wieder zu geben. An einer späteren Stelle im Interview geht er jedoch auf Nachfragen der Interviewerin ausführlich auf diesen spezifischen Moment ein:

S: did you feel any pain at that moment

J: no: it was just, seriously just like this (-) and not that was it was almost like one of the first shots (--) and we were walking through this field and it was like stop (--) and i was shooting (-) and then fuhmpque and it was like (3) i thought the guy behind me pulled my arm back

S: okay

J: and I (-) i i can distinctly remember trying to say (-) he::y (-) i think i just got sho:t (-) and then that's when like the whole wall got hit with bullets and we dove in the ditch (-) and nobody knew until (---) i mean i was feeling through my shirt and it was like doesn't hurt (22,8–22,19)

Es kommt zu einer deutlichen Zuwendung sowie einer Re-Inszenierung der Erlebnisse. Joshua ist demnach in der Lage, sich den Erinnerungen zuzuwenden und die Verletzungssituation auszugestalten. Eine mögliche Erklärung ergibt sich bei der Betrachtung der Kernfunktion der gesamten Erzählung. Diese besteht darin, eine Todesangstsituation sowie die Dramatik und Dynamik der Ereignisse darzustellen. Dabei markiert der eigene Anschuss nicht den Höhepunkt der Erzählung und Ereignisse, sondern stellt einen Aspekt unter mehreren dar, die in ihrer Gesamtheit die Erfahrung zu einem Extremerlebnis machen.

Die Auseinandersetzung und Konfrontation mit der eigentlichen Sterblichkeit, die bereits im Vorfeld in einem anderen Kontext thematisiert wurde, spielt hier erneut eine bedeutende Rolle und wurde insbesondere durch die folgende Passage deutlich:

and i was totally resigned that that was the day i was going to die (-) and i i'm just (-) laying in this thing and i don't know what compelled me but i'm photographing ahead of me and behind me (-) to show my wife where i died (-) (20,1–20,5)

Im Hinblick auf die Gestalt der erzählten Lebensgeschichte ist zusammenfassend festzuhalten, dass Joshua diese Erfahrungen im Kontext des Segments »Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen/Traumata« in Form einer Schlüsselerzählung präsentiert. Diese Präsentationsform verweist auf eine hohe biographische Bedeutung der Erlebnisse.¹⁰⁷ Welchen Stellenwert sie im gesamtbiographischen Verlauf einnehmen und wie sie die Gegenwartsperspektive bedingen, kann ggf. im Rahmen der Fallrekonstruktion aufgezeigt werden.

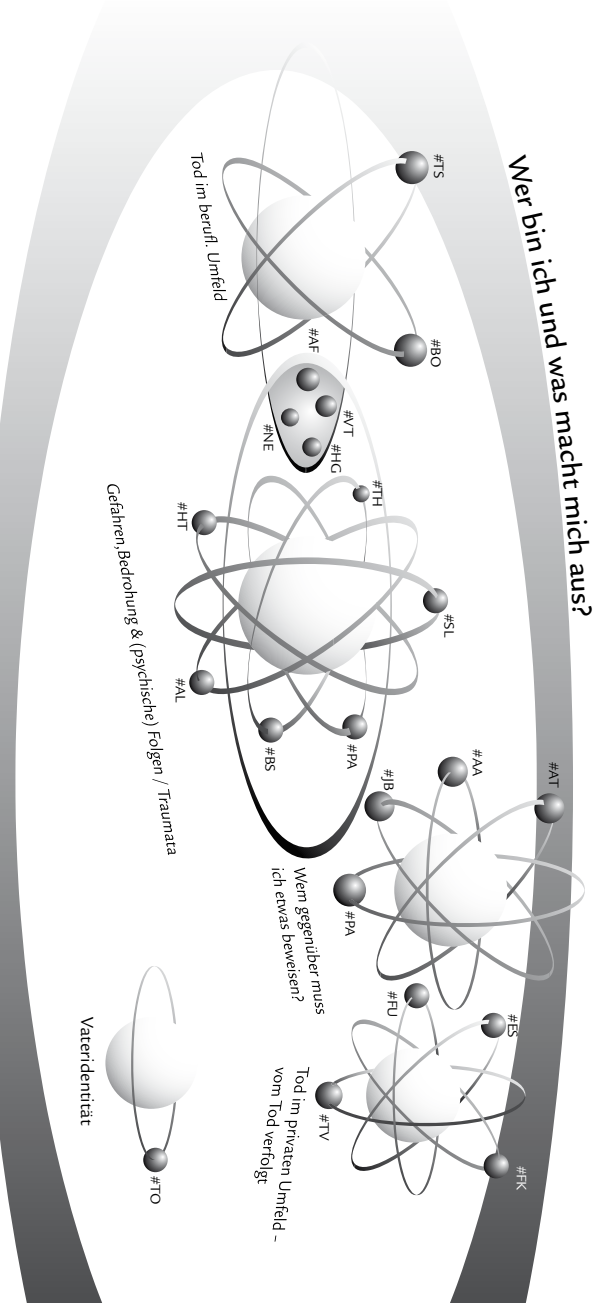
Auch wenn er vorab angab, er könne seine Probleme nicht auf ein bestimmtes Ereignis zurückführen, so verweist die Text- und thematische Feldanalyse darauf, dass dieses Erlebnis eine wesentliche Rolle zu spielen scheint. Weiterhin handelt es sich bei der Interviewpassage um die Präsentation einer Leidensgeschichte, an deren Ende er

107 Vgl. LUCIUS-HOENE/DEPPERMAN, 2004, S. 135.

zwar überlebt, letztlich überwiegen aber die Darstellung der Hilflosigkeit, Verzweiflung und körperlichen sowie emotionalen Begleiterscheinungen der Todesangsterfahrung. Textstrukturell wird eine Verbindung zwischen diesen Erfahrungen und den psychischen Folgen in Form einer Posttraumatischen Belastungsstörung hergestellt.

Im weiteren Verlauf des internen und externen Nachfrageteils werden die bereits angesprochenen Themen und Subsegmente weiter ausgebaut. Auf diese wird hier nicht weiter eingegangen, da aus ihnen keine neuen Erkenntnisse hinsichtlich der Präsentationsstruktur hervorgehen. Abschließend zeigt die folgende Grafik die Gesamtstruktur des Nachfrageteils:

Thematischesfeld des Nachfrageteils



Gefahren, Bedrohung & (psychische) Folgen / Traumata
 #HT Hundebiss Tochter
 #AL Alkohol
 #BS Posttraumatische Belastungsstörung
 #VT Irak: Verletzung und Todesangst
 #PA Parklärmen
 #SL Schlahlosigkeit
 #NE 9/11
 #HG Highway
 #TH Therapie

Wem gegenüber muss ich etwas beweisen?
 #AA Anerkennung/ Ablehnung durch Eltern/Vater
 #AT Abenteurer
 #B Jemand besonderes sein
 #PA Kriegsfotograf - Pause/Ausstieg

Tod im privaten Umfeld - vom Tod verfolgt
 #FK Tod von Freund und Kollegen
 #TV Tod von Verwandten
 #FU Flugzeugunfall bei Strandausflug
 #ES Eigene Sterblichkeit

Tod im beruflichen Umfeld
 #TS Irak: Tod von Soldaten
 #BO Bosnien
 #AF Afghanistan
 #TO Tochter
 #TO Tochter

Vateridentität

Fazit

Die Entschlüsselung des thematischen Feldes sowie der Segmente und Subsegmente des Nachfrageteils haben sich als besonders aufwändig erwiesen. Dies hängt vermutlich mit der Gegenwartspektive und der ihr zu Grunde liegenden Lebensproblematik des Biographen zum Zeitpunkt des Interviews zusammen. Insgesamt präsentiert Joshua in diesem zweiten Teil des Interviews nicht mehr nur den erfolgreichen selbstbewussten Fotografen, sondern er thematisiert auch für ihn problematische und schwierige Erfahrungen bzw. Erlebnisse. Dabei handelt es sich um die Darstellung einer Identitäts- und Lebenskrise sowie mehrerer traumatischer und belastender Erlebnisse. Das Dilemma des zerstörten Selbstbildes und die Frage danach, wer er ist und was ihn ausmacht, bilden den Kern der Präsentation und sind im Sinne eines thematischen Feldes für den Nachfrageteil strukturgebend. Damit unterscheidet sich dieser Teil der Selbstpräsentation deutlich von der Eingangspräsentation. Warum seine Gegenwartspektive von dieser Frage bzw. Auseinandersetzung geprägt ist und warum sich beide Interviewteile dermaßen unterscheiden, kann möglicherweise in der Fallrekonstruktion und der Kontrastierung aufgeklärt werden.

In diesem Auswertungsschritt war unser Augenmerk auf die Analyse der Form und Funktion der Selbstdarstellung gerichtet. Zusammenfassend spiegelt die Selbstpräsentation und ihre Struktur im Wesentlichen die Suche nach Antworten auf die zentrale Frage *Wer bin ich und was macht mich aus?* wider. Vor allem die Suche nach den Ursachen für die aktuelle Problematik führte dabei zu zeitlichen und thematischen Wechseln im Interview. Die oben stehende Übersichtsgrafik zum Aufbau des Nachfrageteils macht vor allem die Komplexität und Verwobenheit der Segmente deutlich. Im Interviewverlauf und in der manifesten Gestalt des Interviewtextes fanden wir eine immense Fragmentierung der einzelnen Bereiche vor. Dadurch erwiesen sich die Rekonstruktionen der Zugehörigkeiten und die Analyse der Gestalt als entsprechend aufwändig. Die Zerrissenheit des Biographen hat sich quasi auf die Gestaltung der Selbstpräsentation ausgewirkt. In diesem Sinne haben wir es mit einer kongruenten Präsentation zu tun, welche jedoch gerade auf Grund ihrer spezifischen Ausgestaltung schwer aufzudecken war.

3.1.4 Fallrekonstruktion – erlebtes Leben

3.1.4.1 *Methodische Vorbemerkung*

Bevor wir uns der Rekonstruktion der Fallgeschichte von Joshua Fisher widmen, werden wir auch hier zunächst einige grundlegende methodische Angaben zu diesem Analyseschritt und unserer Vorgehensweise machen.

Die vorausgegangene Analyse der biographischen Daten¹⁰⁸ hat bereits erste Erkenntnisse sowie Hypothesen zum biographischen Verlauf und der biographischen Gestalt erbracht. Aus der Text- und Thematischen Feldanalyse¹⁰⁹ konnten, neben Erkenntnissen zur Präsentationsform und Darstellungsintention, insbesondere Informationen zur Gegenwartsperspektive, gewonnen werden. Während dabei der Fokus auf der Textanalyse und dem *Wie* der Darstellung lag, wird im Rahmen der Fallrekonstruktion vornehmlich die *Bedeutung* der jeweiligen Erlebnisse in der Vergangenheit ergründet. Hinsichtlich der Rekonstruktion der Erfahrungsaufschichtung wird dabei die Funktion und Bedeutung der Ereignisse im Kontext vorhergehender und folgender Erlebnisse und Ereignisse analysiert. Dabei wird auch ihre sich potentiell veränderte Bedeutung in der Zeit berücksichtigt.¹¹⁰

Zum einen werden nunmehr also die Hypothesen aus dem ersten Analyseschritt (Analyse der biographischen Daten) bestätigt, verworfen oder ergänzt, zum anderen wird das jeweilige Erlebnis selbst sowie seine funktionale Bedeutsamkeit in der Vergangenheit für die biographische Gesamtgestalt und die Gegenwartsperspektive rekonstruiert.

Während bei der Analyse der biographischen Daten der Interviewtext weitestgehend ausgeklammert wurde, werden nun entsprechende Kontextinformationen aus dem Interview herangezogen. Die Analyse verläuft entlang der Chronologie der Lebensgeschichte. Zu jedem Ereignis werden dabei die Interviewpassagen herangezogen, in denen der Biograph sich dazu äußert.¹¹¹ Dabei gilt es jedoch weiterhin die (Selbst-)Deutungen des Biographen so weit wie möglich auszuklammern. »Ziel ist es jeweils, der zum Zeitpunkt des Geschehens relevanten Erlebnisperspektive näher zu kommen.«¹¹²

108 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.2.14 *Zusammenfassung und Strukturhypothesen* (S. 200).

109 Siehe Seite 263.

110 Vgl. BRECKNER, 2005.

111 Vgl. ROSENTHAL, 2005.

112 BRECKNER, 2005, S. 242.

Neben der schon durchgeführten Einbettung der biographischen Daten in den gesellschaftlich-kulturellen sowie sozialen Kontext im Rahmen des ersten Auswertungsschrittes, werden zur Rekonstruktion der Fallgeschichte und dabei insbesondere zur Entschlüsselung von biographischen Wendepunkten sowie Schlüsselerlebnissen, entsprechende Theorien und Studien sowie Kontextinformationen aus weiteren Quellen (z. B. Fotos, Videos, Berichte) herangezogen.¹¹³

Im Folgenden wird nicht der gesamte Analyseverlauf, bei dem die biographischen Daten den jeweiligen Interviewpassagen gegenüber gestellt werden, nachgezeichnet. Stattdessen werden wir uns vornehmlich auf die Ergebnisdarstellung konzentrieren. Die Rekonstruktion und Bedeutung von Ereignissen mit besonderer biographischer Relevanz sowie biographische Wendepunkte werden wir dabei entsprechend ausführlich darlegen.

3.1.4.2 *Einsatz im Irak mit Todesangsterfahrung und die Entwicklung einer PTBS als herausragendes biographisches Ereignis*

Rekonstruktion Irak: Feuergefecht 1 – das Erleben der Situation

Die ursprüngliche Aufenthaltsdauer bei der Einheit sollte etwa 3–4 Tage betragen. Auf Grund der Reaktionen auf die Ereignisse bei Falludscha¹¹⁴ und beginnender Straßenkämpfe in der umliegenden Gegend, wurden nun jedoch die Zufahrtstrassen nach Bagdad vorläufig geschlossen, was für Joshua bedeutete, dass er nun noch einige Zeit länger bei den Marines bleiben würde – insgesamt wurden es zwei Wochen.

Am vierten Tag seines Embeddings begab sich Joshua wieder mit einer Einheit auf eine Patrouille, bei der es plötzlich zu einem Feuergefecht kam. Ein anderer Trupp des Bataillons war unter Beschuss geraten und bat um Verstärkung. Daraufhin begab sich die Einheit, mit der Joshua unterwegs war und eine weitere in die entsprechende Gegend. Geplant war, dass diese beiden Einheiten am Stadtrand zusammentreffen sollten, um anschließend gemeinsam weiter vorzudringen. Dort angekommen, wurden sie ihrerseits aus einem Hinterhalt angegriffen. Die Einheit, in der Joshua

113 Im Folgenden werden wir auch auf Auszüge aus dem bereits erwähnten Video von Joshua verweisen – diese sind mit dem Kürzel »mt« für »Movie Transkript« gekennzeichnet. Das Movie Transkript befindet sich im Anhang: ii-07_MovieTranskript.pdf Des Weiteren beziehen wir uns auch auf den Bericht »Turning Ambush into Victory«, der ebenfalls im Anhang: (ii-05_Turning-Ambush-into-Victory.pdf) zu finden ist.

114 Siehe [Seite 265](#).

embedded war, war zu Fuß unterwegs, was sich nachträglich als Vorteil erwies. Als der Beschuss begann, fingen die Soldaten an zu laufen, der Captain gab den Befehl Deckung zu suchen, aber dabei zusammen zu bleiben.

they all start running and i'm twice the age of these kids captain shepard radio operator he's holding his radio on his back hopefully i (weigh) as much as this kid and his radio cause i got to keep up with these guys the radio operator is having a bit of trouble and captain shepardis just screaming at him suck it up find it find it in your belly you have marines being shot right now find it just find it i think my heart is going pop and i'm just trying to keep up with this kid as long as i can keep up with this radio operator i'm ok cause he's got a cord attached to captain shepardhad that's the first feeling of the fire fight that became intense when i could tell from captain shepard this was really happening marines might be getting injured i didn't think any marines would dying at this point but he is just screaming at this radio operator find it in your stomach let's go keep up with me (2) we just ran for ever (4,6–4,20 mt)

Der Funkoffizier hatte Schwierigkeiten mit seinem Gerät und die Situation drohte zu eskalieren. Joshua hatte Probleme das Tempo zu halten, schaffte es aber in der Nähe des Funkers zu bleiben. Letztlich fand die Einheit in einem Haus Schutz. Vom Dach des Hauses versuchten sie, die Angreifer zu bekämpfen und gleichzeitig die Soldaten der zweiten Einheit des Bataillons, welche sich teilweise noch in ihren Fahrzeugen auf der Straße befanden, zu decken. Joshua ist das erste Mal in einer Situation, bei der er sich unter Beschuss befindet. Er scheint sich zunächst weitestgehend durch die Marines geschützt zu fühlen, dennoch wird er die Situation als anspannend und bedrohlich erlebt haben.

it is so loud i can not tell where the fire even is coming from, i can hear bullets hitting the side of this house and crouched below window protected jeremy bennet is shooting at figures in the field behind this house we're in this washroom i just can not believe i'm in the middle of a fire fight (3) (4,22–4,26 mt)

Zu diesem Zeitpunkt scheint Joshua die Situation eher als surreal wahrzunehmen. Es ist denkbar, dass Joshua auf Grund der extremen Umstände zeitweilig unter einer Derealisation litt – welche dazu führt, dass die betroffene Person die Umgebung und Abläufe als unwirklich und künstlich wahrnimmt. Diese Reaktion hängt dabei mit der Belastungssituation zusammen und gehört zu den sogenannten Belastungsreaktionen.¹¹⁵

115 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung* (S. 280).

Joshua ist trotz allem in der Lage zu fotografieren. Dies lässt zum einen auf ein hohes Maß an Professionalität schließen und zeigt, dass Joshua auch unter extremen Bedingungen arbeiten kann. Weiterhin wäre es möglich, dass es ihm dieser routinierte Akt des Fotografierens ermöglicht, der chaotischen und bedrohlichen Situation etwas entgegen zu setzen, indem er eine vertraute Handlung ausübt.¹¹⁶

the roof that would be our home for the next five hours (what) we first got on top it was taking fire the different marines would cover each corner each five corners because it was an (un) shaped house and take out the enemy and no uncertain it is very loud you can literally hear bullets flying above us hitting walls and tumbling they sound like a bee a very fast bee whipping above you (1) you look for comfort you look for protection from these walls anything can happen but you play in the (ads) and sitting or standing or crouching behind one of these walls and it's your best or only option (2) (4,22-5,6 mt)

Das Haus stand unter schwerem Beschuss, die Soldaten besetzten zu zweit alle Ecken des Daches und feuerten im Wechsel.



Unter Beschuss, 1. Feuergefecht im Irak, Videoscreenshots

Joshua hielt sich geduckt hinter einer der Mauern, fotografierte das Geschehen aber dennoch soweit es ihm möglich war. Auf Grund anderer Straßenkämpfe mussten sie mehrere Stunden auf dem Dach ausharren, bis die angeforderte Luftverstärkung eintraf und die Situation unter Kontrolle bringen konnte.

Über mehrere Stunden hinweg unter Beschuss zu stehen und nicht zu wissen, ob man diese Situation unverletzt und lebend überstehen wird, muss eine immense

116 Siehe zur Funktion des Fotografierens in Extremsituationen [Seite 267](#).

Belastung gewesen sein. Joshua wird starke Ängste ausgestanden und sowohl physisch und psychisch unter einer großen Anspannung gelitten haben. Es handelte sich bei diesen Erlebnissen um außergewöhnliche Erfahrungen, die auch als traumatische Stressoren klassifiziert werden können.¹¹⁷

Aus Joshuas Einheit wurde ein Leutnant schwer verletzt und evakuiert, konnte jedoch nicht gerettet werden. Es handelte sich dabei um einen Soldaten, mit dem Joshua am Vortag bei einer Patrouille unterwegs war und zu dem er eine freundschaftliche Beziehung aufgebaut hat.¹¹⁸ Eine andere Einheit musste vor Ort ebenfalls den Verlust eines Marines vermelden, mehrere Marines kamen in ihren Wagen um.

Als sich Joshua mit den Soldaten auf den Platz und die Straße vor dem Haus begab, lagen dort auch mehrere irakische Männer tot auf der Straße. Insgesamt verloren zwölf Marines dieses Bataillons an jenem Tag in Folge der Gefechte ihr Leben – die Anzahl der getöteten Iraker liegt uns nicht vor.

Joshua fotografiert den Kampfplatz, die Soldaten bei den Aufräumarbeiten und der Bergung der Toten. Die toten Soldaten wurden in Leichensäcken zum Camp gebracht. So wie die Soldaten nach diesen anstrengen Stunden ihre Arbeit verrichteten und ihre toten Kameraden borgen, so scheint auch Joshua in der Lage gewesen zu sein, seiner Arbeit nach zu gehen. Wie es ihm dabei ergangen ist, können wir kaum rekonstruieren. Jedoch ist anzunehmen, dass die Anblicke, die sich ihm dabei boten belastend gewesen sind. Die folgenden Fotografien geben uns einen Eindruck davon, wie sich die Situation für Joshua darstellte bzw. wie es sie fotografisch festgehalten hat.

117 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung* (S. 280).

118 Siehe *Der Tod von Soldaten als traumatischer Stressor*, Seite 298.



Nach dem Beschuss, 1. Feuergefecht im Irak, Videoscreenshots

Joshua macht Aufnahmen von getöteten Irakern und auch wenn es sich nicht um Nahaufnahmen handelt, so sind dennoch einige Details erkennbar. Es ist ersichtlich, dass er zwar aus einer gewissen Distanz fotografiert, aber dabei dennoch deutlich die Folgen dieses Feuergefechts dokumentiert. Joshua ist schon früher mit Verletzten und Leichen bei seiner Arbeit in Kontakt gekommen, dieses Mal war er jedoch direkt dabei, als diese Menschen getötet wurden und in der Situation selbst war auch sein Leben bedroht. Dies Erlebnis wird eine gänzlich neue Erfahrung für Joshua dargestellt haben, so dass es damit vermutlich einen besonderen Stellenwert einnehmen wird.

Während die ersten Tage mit der Einheit eher als abenteuerlich und aufregend empfunden und erlebt wurden, so musste Joshua nun auch die schwierigen, bedrohlichen und gefährlichen Seiten des Einsatzes miterleben. Sein persönliches und berufliches Bedürfnis, ganz nah dabei zu sein, bringen auch schmerzliche und schockierende Erlebnisse mit sich. Das Risiko und die Folgen werden dabei im Vorfeld nur schwer abschätzbar gewesen sein.

J: you get there (-) they ask you what you want to do

S: uh huhm

J: what, amount of risk you want to take

S: okay

J: i said well you know (2)

Je: there [are different]

J: [i i'm not going] to i'm a photographer i'm not going to stay at the base and

S: okay

J: in interview, marines when they come back (-) i have to be there when it Happens (17,32-18,11)

Insbesondere die Konfrontation mit dem Tod von Soldaten, mit denen er die letzten Tage verbracht hat, ist dabei eine für ihn neue und emotional belastende Erfahrung.

Während er die Bergungsarbeiten der Soldaten dokumentierte fand Joshua eine blutverschmierte Brille, die einem der Soldaten des Bataillons gehört und der ebenfalls bei diesem Gefecht ums Leben kam. Anstatt sie aufzuheben entschied er sich ein Foto von ihr zu machen.



Nach dem Beschuss, 1. Feuergefecht im Irak, Videoscreenshot

Über diese Situation sagt er:

i noticed this pair of glasses and it just got a little bit blood one their one side and it was one quick frame it says more than i thought at the time private jereback wore these glasses a few hours ago (1) that's the difficulty with being embedded is i wanted to pick these glasses up and bring 'em home to his family and i didn't (2) (6,9 – 6,14 mt)

Ob ihm diese Schwierigkeiten in dem Moment selbst bewusst waren oder ob er dies erst später erkannt hat, ist für das Erleben der Situation irrelevant. Die Fotografie von dieser Brille hat für Joshua nicht erst im Nachhinein eine symbolische Bedeutung sondern bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. Dabei ist anzunehmen, dass die Art der Symbolisierung im Akt des Fotografierens unbewusst gesteuert wurde. Durch das von Joshua beschriebene Bedürfnis, damals die Brille der Familie des Opfers bringen zu wollen, wird weiterhin deutlich, dass Joshua eine persönliche Beziehung zu diesem Soldaten aufgebaut hat und das ihn sein Tod berührt.¹¹⁹ Es ist für ihn damit nicht nur ein Soldat gestorben sondern ein Mensch, den er kennen lernte und der eine Familie hatte, die nun einen schweren Verlust zu verzeichnen hatte.

Joshua macht weiterhin ein Foto eines Soldaten, der einige Tage später bei einem weiteren Feuergefecht ums Leben kommen sollte. Rückblickend macht er dazu die folgende Aussage:

you want to be there if something bad happens if something good happens as a photographer you want to be there to capture it but what sad is eric died three days later (5,27 – 5,30 mt)

Dieses Zitat zeigt, dass sich Joshua aus der Retrospektive der Tragik der Ereignisse und insbesondere dem damit für ihn verbundenen Dilemma bewusst ist. Aus der Perspektive des Fotojournalisten muss und will er da sein, um die schönen aber auch die schrecklichen Geschehnisse zu dokumentieren. Eine emotionale Distanz dazu kann er aber nicht aufbauen und will es vielleicht auch gar nicht. Es ist anzunehmen, dass diese Betroffenheit und emotionale Verbundenheit nicht erst im Nachhinein vorhanden war, sondern sich bereits im Erleben der damaligen Situation niederschlagen hat. Es ist weiterhin möglich, dass Joshua, während er die Toten und den Schauplatz fotografierte, bewusst wurde, wie knapp er selbst dem Tod entkommen ist. Dies zu realisieren, kann allerdings auch erst einige Stunden oder gar Tage und Wochen später eingesetzt haben.

119 Siehe *Zur Situation der Medien und Berichtersteller im Irak*, Seite 187.

Über die Rückfahrt zum Camp und die folgenden zwei Tage liegen keine näheren Angaben vor. Die potentiellen Auswirkungen und Folgen solcher Erfahrungen werden wir im Zusammenhang mit dem nächsten Ereignis an späterer Stelle analysieren.

Im Folgenden werden wir nun zunächst das zweite Feuergefecht, in das Joshua während seines Embeddings geraten ist, rekonstruieren.

Rekonstruktion Irak: Feuergefecht 2 – das Erleben der Situation

Am dritten Tag nach dem Feuergefecht 1 begleitete Joshua erneut eine Einheit bei einer Patrouille, die in den frühen Morgenstunden noch vor Sonnenaufgang begann.

Bereits im Rahmen der Analyse der biographischen Daten haben wir uns mit der Frage befasst, warum sich Joshua nach den Ereignissen des letzten Feuergefechts erneut mit den Soldaten auf einen Einsatz begibt. Seine im Interview sowie im Video gemachten Aussagen bestätigen die dort aufgestellten Hypothesen.¹²⁰ Neben den dort angeführten persönlichen, beruflichen und journalistischen Interessen können weitere Motive angenommen werden, die auf die Erfahrungen während des Embeddings zurück zu führen sind.¹²¹ Auf Grund der Beziehungsbindung und der gemeinsamen Erlebnisse während des letzten Feuergefechts ist denkbar, dass Joshua es nunmehr auch als seine Pflicht der Einheit gegenüber betrachtet, sie zu begleiten. Er ist Teil der Einheit und als dieser sieht er sich verpflichtet, seinen Job zu machen, so wie es die Soldaten auch tun.

Zur Rekonstruktion der Ereignisse und des Erlebens des zweiten Feuergefechts werden wir, neben dem Interviewtext weiterhin Joshuas Fotografien sowie die Bilder und Aussagen aus seinem Video heranziehen.

Über den Beginn des Schusswechsels erfahren wie aus dem Video folgendes:

six o'clock in the morning i'm (nearing) behind (duce) we heard gun fire
captain rampard screamed to stand firm so we all took a knee (6,18–6,20 mt)

Demnach hörten sie gegen sechs Uhr früh erste Schüsse als sie sich gerade auf einem Feld in der Nähe mehrerer Behausungen befanden. Der Captain gab den Befehl zusammen zu bleiben und hinter einer nahe gelegenen Mauer Deckung zu suchen. Von einem der ersten Schüsse wurde Joshua in den Arm getroffen. Im ersten Moment

120 Siehe *Feuergefecht 2 und eigener Anschluss*, Seite 195.

121 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.4.4 *Embedding* (S. 387).

hatte es für ihn den Anschein, als ob jemand seinen Arm zurückgezogen habe, dann erst realisierte er, dass er getroffen war.

S: did you feel any pain at that moment

J: no: it was just, seriously just like this (-) and not that was it was almost like one of the first shots (--) and we were walking through this field and it was like stop (--) and i was shooting (-) and then fuhmpque and it was like (3) i thought the guy behind me pulled my arm back

S: okay

J: and I (-) i i can distinctly remember trying to say (-) he::y (-) i think i just got sho:t (-) and then that's when like the whole wall got hit with bullets and we dove in the ditch (-) and nobody knew until (---) i mean i was feeling through my shirt and it was like doesn't hurt

S: uh huhm

J: you know i there's nothing in me (3,5) (22,8-22,21)

Als er sich auf den Boden warf fühlte er nach der Wunde und bemerkte, dass das Blut durch seine Kleidung drang.

i look down and it's a graze and i keep steering at it and the blood is black and must have cauterized at that point more bullets were hitting the wall to our right and we all dove in the ditch and spend the next fifteen twenty minutes crawling through mud and wet grass (6,24-6,28 mt)

Als sie in den Graben gesprungen sind, brach sich der Soldat hinter Joshua das Bein.

(-) i got shot and the guy in front of me got shot and the guy behind me broke his leg juhmping in the ditch the captain's in the ditch (19,29-20,1)

Weitere Geschosse trafen die Mauer und sie duckten sich tiefer in den matschigen Boden. Da die Mauer von den Bewohnern der angrenzenden Häuser auch als Abort benutzt wurde, mussten sie nicht nur durch Schlamm sondern auch durch Fäkalien robben, um in Deckung zu bleiben.

J: we were ambushed we had to dive into like literally a huhman (--) ah (-) piss ditch

S: uh huh

J: you know the their bathroom along the cement wall (--) ah covered in (--) ah (--) shit getting shot at (-) (19,24-19,29)

Nach einigen Minuten schrie der Captain auf, er sei in den Kopf getroffen worden, stellt wenige Sekunden später jedoch fest, dass die Kugel in seinem Helm stecken geblieben war und ihn nicht verletzt hatte.

a few minutes into this the captain screams i'm hit i Hit in the head
(6,29 – 6,30 mt)

a few seconds later he said i'm ok there's no hole (7,2 – 7,3 mt)

Einer der Soldaten legte sich über Joshua und feuerte seine Waffe in die Richtung, aus der sie die Angreifer vermuteten.

during this fire fight duce turned around climbed on my back an started firing his weapon of my back and i'm thankful but i don't know if he was using me as a platform or if he was just lying on me to cover me (7,6 – 7,6 mt)

In dieser chaotischen und bedrohlichen Situation versuchten sie, sich gegenseitig zu unterstützen.

we kept asking each other you're ok yeah im fine and you're ok i'm fine (1) so we continued to slide through this muck being cold and this mud on the front half of me and being grazed in the arm (7,6 – 7,9 mt)

Auch dieser Soldat wurde im weiteren Verlauf von Schrapnellsplittern verletzt.

the marine behind me screaming from his broken leg and duce in front of me getting hit with shrapnel (7,10 – 7,12 mt)

Joshua selbst sagt über diese Erfahrungen und die Situation:

i was totally resigned that that was the day i was going to die (-) (20,2 – 20,3)
and it was just horrible this is probably the most scared i've ever been
(6,28 – 6,29 mt)

and the smell and just the smell of gun fire scared out of my pants (1)
(7,13 – 7,14 mt)

Auch unabhängig dieser Selbstdeutungen und Einschätzungen wird ersichtlich, dass es sich hierbei um eine Extremerfahrung handelt. Der unaufhörliche Beschuss, die Verletzungen der anderen Soldaten, die eigene Verletzung und die Ungewissheit, ob die Situation lebend überstanden werden kann, haben das aktuelle Erleben der Ereignisse stark geprägt.

Ob ihm die Tatsache, dass er das Feuergefecht einige Tage zuvor lebend überstanden hat, hier die Hoffnung gibt, auch dieses Mal davon zu kommen, ist fraglich. Eher scheint in dieser Situation die Befürchtung zu bestehen, dass er ein zweites Mal vielleicht nicht solches Glück haben wird.

Konkret kann man davon ausgehen, dass es sich um eine tatsächliche und akute Todesangsterfahrung gehandelt hat. Auch wenn Joshua angibt:

you: want to (1,5) and i he hear this from other people but you want to throw up (1) and piss and shit at the same time (20,12 – 20,13)

scheinen in der Situation selbst die physischen Befindlichkeiten offenbar eine neben-sächliche Rolle gespielt zu haben. Es deutet vieles darauf hin, dass die psychische Belastung während der Ereignisse enorm hoch war.

so we continued to slide through this muck being cold and this mud on the front half of me and being grazed in the arm which was no big deal but it was a big deal but it was not a big deal (7,7–7,10 mt)

Dieser Auszug zeigt die Durchmischung und den Wechsel zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsperspektive besonders deutlich. Aus der heutigen Sicht war es keine ›so große Sache‹ angeschossen zu werden – vor allem im Hinblick auf die körperlichen Folgen. In der Situation selbst mag es vielleicht körperlich auch nicht so gravierend wahrgenommen worden sein, Joshua hat ja an anderer Stelle angegeben, zunächst keinen Schmerz gespürt zu haben (22,9). Die Bedrohung und Anspannung insgesamt sowie die Angst um das eigene Leben waren hingegen ›eine große Sache‹ – sowohl im Erleben der damaligen Situation als auch aus der heutigen Perspektive.

Um den Interviewern die Erlebnisse zu beschreiben, greift Joshua an einer anderen Stelle auf eine Filmszene zurück:

J: ah there's a movie called the thin red line

S: uh huh

J: and there's one scene where that red tracer bullet comes right at you, in the movie that's done so well (1,5) i'm just trying to tell you like, the visions I, remember distinctly of it, like tracer bullets (-) (24,17 – 24,23)

Die Filmszene, die Joshua dort beschreibt, kommt aus dem Film *The thin red line*.¹²² Dabei geht es um eine Gruppe von US-Soldaten, die im Begriff ist einen Hügel auf der japanisch besetzten Insel Guadalcanal zu erstürmen. Dazu müssen sich die Soldaten tief in das überall wachsende Gras ducken, denn sie werden von über ihnen gelegenen Stellungen aus beschossen. Von Zeit zu Zeit tauchen die Soldaten aus der Deckung auf und schießen zurück. Während einer dieser kurzen Gewehrsalven-Schlagabtausche kommt es zu der von Joshua beschriebenen Situation. Wesentlich stärker als die nur für Millisekunden sichtbaren Leuchtspurgeschosse ist der Sound für den Betrachter. Er hat den Eindruck, dass tatsächlich auf ihn geschossen wird und dass er nur knapp den Kugeln entgangen ist.



Quelle: Standbild aus: *Der schmale Grat* (MALICK, 2000)

Durch den Verweis auf die Filmszene werden die Bedrohung und die Beschuss-Situation sehr gut nachvollziehbar. In diesem Kontext ist es schwierig zu klären, ob die Filmbilder die Erinnerung nachträglich überlagern oder ob das Erleben in der Vergangenheit tatsächlich dem der filmischen Darstellung in einem hohen Maße entspricht. Für die Rekonstruktion des Erlebens ist eine eins zu eins Entsprechung auch gar nicht notwendig, denn es geht dabei weniger um die konkrete Szenerie, als um die Vermittlung der Perspektive und die Beschreibung der Situation. Die Betrachtung der Filmszene ermöglicht es dem Interviewer – mehr als eine wörtliche Beschreibung im Interview, sich in seine Lage zu versetzen. Diese Lage ist demnach lebensbedrohlich und äußerst angespannt.

Die Situation, in der sich Joshua befunden hat, ist demnach äußerst bedrohlich und spitzt sich dramatisch zu. Joshua stellt dar, dass er in dieser Situation dennoch Folgendes tut:

i was totally resigned that that was the day i was going to die (-) and i i'm just (-) laying in this thing and i don't know what compelled me but i'm photographing ahead of me and behind me (-) to show my wife where i died (-) and i i peered up to look at the fire fight, and all the guys here on the ground the size of like a soccer field (-) and it was just this (2,5) symphony of red (-) tracer bullets (1) (20,1-20,8)

Joshua versuchte also, unter diesen Umständen so viel wie möglich mit der Kamera festzuhalten und fotografierte im Liegen was hinter und vor ihm geschah. Die vorliegenden Fotografien belegen, dass Joshua tatsächlich in dieser Extremsituation noch fotografiert hat.



Unter Beschuss, 2. Feuergefecht im Irak, Videoscreenshots

Welche Funktion damit verbunden sein könnte und wie es sich auf das Erleben der Situation potentiell ausgewirkt hat, werden wir an einer späteren Stelle¹²³ analysieren. Nach einiger Zeit (die genaue Dauer lässt sich nicht genau rekonstruieren) verlassen sie die Mauer und suchen Deckung bei einem Haus. Auf dem Weg dorthin passiert folgendes:

we (-) got to the edge (-) got out of the ditch, had to run to a house on s::o::aking wet s:loppy muddy, and there were cows some dead cows that were shot, other cows, and there was uh, like a little water, trough for the cows to drink water from and i had to run over this thing (-) and as i got to the top i slipped and fell in the water and A:ll i could do was laugh
S: ((little laugh))

- J: i'm still getting shot at and all i could do was laugh hysterically like
S: uh huh
J: holy shit what else do i have to do to get out of this situation
S: uh huh
J: got to the house (-) wi- with the translator that was with us (-) the house is getting hit and i'm like (-) where is
S: where yeah
J: the best place to be you know and they're like <<lachend> not here go to that house> and we're like running
S: running again
J: i think my h heart's going to explode (-) (20,19-21,10)

Als die Luftunterstützung eintraf, gelang es der Einheit, in einem nahe gelegenen Haus Schutz zu suchen. Auf dem Weg zu einem ersten Gebäude bemerkt Joshua, dass überall tote Kühe herumlagen. Beim Laufen rutschte er aus und landet in einer Viehtränke. Er schaffte es, sich daraus zu befreien und unter Beschuss das Haus zu erreichen. Als auch dieses Gebäude unter Beschuss genommen wurde, flüchtet er gemeinsam mit dem Übersetzer der Einheit zu einem weiteren Haus, wo sie erschöpft auf den Boden sanken.

so the air support came and that's when the battle pretty much ended cobras and hewies circled over head taking passes at a tree line (...) well we got out of there and we ran to another house and finally made it to a cement wall with a translator and we just collapsed (7,14-7,19 mt)

Durch den Einsatz der Helikopter endete kurz darauf das Gefecht.

Welche extreme Erleichterung daraufhin bei ihm einsetzte, zeigt der folgende Interviewausschnitt:

- J: (-) i'm not the type of person that would like if you said here have a sip of my, coke i just wouldn't like to drink from somebody else's drink
S: uh huh
J: but i had i didn't have any water on me (-) and i grabbed the other person's camelback, you know what that is
S: uh huhm
Je: uh huhm
J: with a tube and it was like ((slurping sounds))
S: suck in yeah
Je: ((laughing))
J: totally cotton mouth dry mouth
S: ah yeah
J: and (-) ah (-) my ci my cigarettes were soaked, and i was like somebody (-) give me a cigarette (-) and ah some gu some black guy gave me some menthol cigarettes which i hate and i was just like ((sucking smoke sound)) best fucking cigarette i ever had in my life, and ah (-) (21,10-21,28)

Neben der Darstellungsintention dieser Aussage, macht sie auch die extreme Anspannung und Belastung im Vorfeld deutlich. Nach einer solchen Erfahrung sind sonstige Befindlichkeiten nebensächlich – was zählt, ist einzig die Tatsache überlebt zu haben. Körperlich und psychisch fällt die Anspannung ab und es stellt sich erste Erleichterung und, ausgelöst durch den immer noch hohen Adrenaliningehalt im Blut, vielleicht sogar ein erstes Hochgefühl ein.

Wie sie letztlich zurück zum Camp gekommen sind, geht weder aus dem Interview noch aus dem Bericht hervor.

Zurück im *Combat Outpost Camp* stellten die Sanitäter fest, dass es sich bei Joshuas Verletzung um einen Streifschuss handelte und er wurde entsprechend versorgt.

Auswirkungen und Folgen

Die Rekonstruktion der Erlebnisse im Irak hat gezeigt, dass es sich dabei um Extremereignisse handelte, die sich biographisch in verschiedener Form auswirken können. Auch im Rahmen der Analyse der biographischen Daten sowie der Text- und thematischen Feldanalyse wurde deutlich, dass diese Ereignisse und Erfahrungen sowie deren Folgen von besonderer biographischer Relevanz zu sein scheinen. Erlebt der Biograph diese als tiefe biographische Einschnitte, können sie sich in Form eines biographischen Wendepunktes und Funktion eines Interpretationspunktes auswirken. Diese können eine Re-Interpretation der Vergangenheit, der Gegenwart und des Zukunftshorizontes bewirken und nehmen einen besonderen Stellenwert für die Gestaltbildung der Darbietung der erlebten Lebensgeschichte ein.¹²⁴ In diesem Kontext erscheint die (potentielle) Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung von besonderer Bedeutung für das Erleben und die Interpretation der Erlebnisse durch den Biographen selbst sowie deren Einordnung und Bewertung im biographischen Verlauf zu sein. Joshua gibt im Interview selbst an, unter einer Posttraumatischen Belastungsstörung zu leiden (12,13–12,19). Ob diese von den durch ihn aufgesuchten Psychologen diagnostiziert wurde (12,18–12,19) oder ob es sich dabei um seine Interpretation für bestimmte Probleme und Symptome handelt, ist schwer zu rekonstruieren.

Wir werden daher im Folgenden zunächst diese Selbsteutung außer Acht lassen und zunächst anhand von externen Quellen in Form von Theorien, Studien und Diagnosemanuals versuchen zu klären, inwiefern diese Erlebnisse als traumatisch

124 Vgl. ROSENTHAL, 1995, S. 143.

charakterisiert werden können und mit welchen potentiellen Folgen sie verbunden sein können. Da dazu ausführliche Rückgriffe und Ausführungen notwendig sind, geschieht dies in Form eines Exkurses, dessen Erkenntnisse im Anschluss auf Joshuas Situation und Erfahrungen angewandt werden.

3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung*

Traumatische Stressoren

Was macht ein Erlebnis oder eine Erfahrung traumatisch und wann spricht man von einem Trauma? Antworten auf diese Fragen, die über das alltägliche Verständnis des Begriffs ›Trauma‹ und seiner Verwendung gehen, finden sich im »Diagnostischen und statistischen Handbuch psychischer Störungen IV« (DSM-IV)¹²⁵ und im Verzeichnis für »Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme 10« (ICD 10).¹²⁶

»Das traumatische Ereignis beinhaltet das direkte persönliche Erleben einer Situation, die mit dem Tod oder der Androhung des Todes, einer schweren Verletzung oder einer anderen Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit zu tun hat, oder die Beobachtung eines Ereignisses, das mit dem Tod, der Verletzung oder der Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit einer anderen Person zu tun hat, oder das Miterleben eines unerwarteten oder gewaltsamen Todes, schweren Leides oder Androhung des Todes oder einer Verletzung eines Familienmitgliedes oder einer nahestehenden Person. (DSM-IV 1998: 487)«¹²⁷ Diese Charakterisierung macht deutlich, dass sowohl das eigene direkte Erleben einer bedrohlichen Situation sowie auch deren Beobachtung als ein traumatischer Stressor klassifiziert werden kann. Bezeichnend für solche Erlebnisse ist, dass diese außerhalb der normalen menschlichen Erfahrungen liegen. Nach ICD-10 gehören dazu belastende Ereignisse oder Situationen außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophentypigen Ausmaßes, wobei die Dauer des Erlebnisses keine Relevanz hat.¹²⁸

Als Beispiele werden unter anderem schwere Unfälle, Kriegshandlungen, Folterung, Entführung, Terroranschläge, Vergewaltigung, von Natur- oder durch Menschen

125 »Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders«.

126 »International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems«.

127 ROJAS, 2008, S. 299.

128 Vgl. EHLERS, 1999.

verursachte Katastrophen sowie die Diagnose einer lebensbedrohlichen Krankheit genannt.¹²⁹ Während nach ICD-10 die Belastung so schwerwiegend sein muss, dass sie bei fast jedem eine tiefe Verstörung hervorrufen würde, spielt nach DSM-IV das subjektive Empfinden eine entscheidende Rolle. Neben der spezifischen Situation gilt hier als weiteres Kriterium für die Klassifizierung eines traumatischen Stressors, die subjektive Reaktion auf diese Situation, welche von Individuum zu Individuum durchaus unterschiedlich sein kann.¹³⁰

Die Reaktionen während und direkt im Anschluss an das traumatische Erlebnis werden auch als akute Belastungsreaktionen bezeichnet.¹³¹ »Die Reaktion beginnt innerhalb weniger Minuten, wenn nicht sofort nach dem Ereignis und klingt häufig innerhalb von Stunden oder Tagen ab. Meist sind bereits nach 1–2 Tagen die Symptome nur noch gering vorhanden. Es liegt ein unmittelbar klarer zeitlicher Zusammenhang zwischen einer ungewöhnlichen Belastung und dem Beginn der Symptome vor. Die ABR [Akute Belastungsreaktion; Anm. d. Autoren] zeichnet sich durch ein gemischtes und auch wechselndes Bild von depressiven Symptomen, Angst, Verzweiflung, Ärger, Rückzug und Hyperaktivität aus.«¹³²

Auch Empfindungslosigkeit, Wahrnehmungsstörungen, Gedächtnisverlust, Derealisation und Depersonalisation können als Symptome auftreten. Weiterhin kann es zu vegetativen Zeichen wie Tachykardie (Herzrasen), Schwitzen und Erröten kommen.¹³³

Die auf eine akute Belastungssituation folgenden Reaktionen, werden bei GOTTFRIED FISCHER und PETER RIEDESSER in Bezugnahme auf HOROWITZ in Phasen eingeteilt. Dabei wird nach einer normalen und einer pathologischen Variante des Verlaufs unterschieden:

»Die normale Reaktion bezeichnet Horowitz als »stress response«, die pathologische Variante stellt die traumatische Reaktion im engeren Sinne dar:

1. Die peri-traumatische Expositionsphase. Die normale Antwort sind Aufschrei, Angst, Trauer, Wutreaktionen. Der pathologische → Erlebniszustand ist gekennzeichnet durch Überflutung von den überwältigenden Eindrücken. Die betroffene Persönlichkeit wird von der unmittelbaren emotionalen Reaktion überschwemmt

129 Vgl. AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1996.

130 Vgl. EHLERS, 1999.

131 Vgl. BENGEL/BECKER, 2009; HAUSMANN, 2006; MAERCKER, 2003.

132 BENGEL/BECKER, 2009, S. 165.

133 Siehe ICD-10 F43.0 und vgl. NEU/ERBE, 2008; GLATZEL, 2010; DEUTSCHES INSTITUT FÜR MEDIZINISCHE DOKUMENTATION UND INFORMATION, 2010.

- und befindet sich manchmal noch lange Zeit über in einem Zustand von Panik bzw. Erschöpfung, der aus den eskalierenden emotionalen Reaktionen entsteht.
2. Verleugnungsphase (bzw. -zustand). Die Betroffenen wehren sich gegen Erinnerungen an die traumatische Situation. Pathologische Variante: Extremes Vermeidungsverhalten evtl. unterstützt durch Gebrauch von Drogen und Medikamenten, um den seelischen Schmerz nicht erleben zu müssen.
 3. Phase (bzw. Zustand): Eindringen von Gedanken oder Erinnerungsbildern. Pathologische Variante: Erlebniszustände mit ständig sich aufdrängenden Gedanken und Erinnerungsbildern vom Trauma (intrusive Phänomene des PTBS)
 4. Phase bzw. Erlebniszustand: Durcharbeiten. Hier setzen sich die Betroffenen mit den traumatischen Ereignissen und ihren persönlichen Reaktionen auseinander.
 5. Relativer Abschluss (completion). Ein Kriterium ist die Fähigkeit, die traumatische Situation in ihren wichtigen Bestandteilen erinnern zu können, ohne zwanghaft daran denken zu müssen.

Die pathologische Variante zu Phasen 4 und 5 sind ›frozen states‹: erstarrte Zustände mit psychosomatischen Symptomen wie körperlichen Missempfindungen verschiedener Art und Verlust der Hoffnung, die traumatische Erfahrung durcharbeiten und abschließen zu können; ferner Charakterveränderungen als Versuch, mit der subjektiv nicht zu bewältigenden traumatischen Erfahrung zu leben. Ausgedehnte Vermeidungshaltungen gehen mit der Zeit in phobische Charakterzüge über. Als ein allgemeines Merkmal traumabedingter Charakterveränderungen kann die Störung von Arbeits- und Liebesfähigkeit angesehen werden.

(...) Es handelt sich um den regelhaft wiederkehrenden Wechsel zwischen Intrusion (Eindringen) und Verleumdung der traumatischen Erinnerungsbilder. Dieser zweiphasige Charakter der traumatischen Reaktion steht nach Horowitz im Dienste einer Tendenz zur Erledigung unvollendeter Aufgaben (completion tendency, →Vollendungstendenz) (...)»¹³⁴

Die Stärke und das Ausmaß der Reaktionen sind auch hier wiederum abhängig von der individuellen Vulnerabilität und den zur Verfügung stehenden Bewältigungsmechanismen. Wie lange die einzelnen Phasen andauern ist ebenfalls von Fall zu Fall unterschiedlich.¹³⁵

Es wird weiterhin ersichtlich, dass nicht jedes traumatische Erlebnis auch eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) zur Folge haben muss. Die Wahrscheinlichkeit

134 FISCHER / RIEDESSER, 2009, S. 97–98.

135 Vgl. DEUTSCHES INSTITUT FÜR MEDIZINISCHE DOKUMENTATION UND INFORMATION, 2009.

der Entwicklung einer PTBS hängt dabei insbesondere von der Art des traumatischen Ereignisses ab. »Gewalttaten, insbesondere sexuelle Gewalt, und Kampfeinsatz im Krieg führen mit höherer Wahrscheinlichkeit zu PTBS als Unfälle und Natur- oder industrielle Katastrophen.«¹³⁶

Betrachten wir im Folgenden die Symptome und Diagnosekriterien wie sie im DSM-IV und ICD 10 für eine Posttraumatische Belastungsstörung aufgeführt werden.

Symptome und Verlauf einer Posttraumatischen Belastungsstörung Aufstellung der Symptome nach den Diagnosekriterien von DSM-IV und ICD-10

*Diagnostische Kriterien für die Posttraumatische Belastungsstörung
nach DSM-IV, 1996 (309.81):*

»A. Die Person wurde mit einem traumatischen Ereignis konfrontiert, bei dem die beiden folgenden Kriterien vorhanden waren:

- (1) Die Person erlebte, beobachtete oder war mit einem oder mehreren Ereignissen konfrontiert, die tatsächlichen oder drohenden Tod oder ernsthafte Verletzung oder eine Gefahr der körperlichen Unversehrtheit der eigenen Person oder anderer Personen beinhalteten.
- (2) Die Reaktion der Person umfasste intensive Furcht, Hilflosigkeit oder Entsetzen.

B. Das traumatische Ereignis wird beharrlich auf mindestens eine der folgenden Weisen wiedererlebt:

- (1) Wiederkehrende und eindringliche belastende Erinnerungen an das Ereignis, die Bilder, Gedanken oder Wahrnehmungen umfassen können.
- (2) Wiederkehrende belastende Träume von dem Ereignis.
- (3) Handeln oder Fühlen, als ob das traumatische Ereignis wiederkehrt (beinhaltet das Gefühl, das Ereignis wieder zu erleben, Illusionen, Halluzinationen und dissoziative Flashback-Episoden, einschließlich solcher, die beim Aufwachen oder bei Intoxikationen auftreten).
- (4) Intensive psychische Belastung bei der Konfrontation mit internalen oder externalen Hinweisreizen, die einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern.

- (5) Körperliche Reaktionen bei der Konfrontation mit internalen oder externalen Hinweisreizen, die einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern.

C. Anhaltende Vermeidung von Reizen, die mit dem Trauma verbunden sind, oder eine Abflachung der allgemeinen Reagibilität (vor dem Trauma nicht vorhanden).

Mindestens drei der folgenden Symptome liegen vor:

- (1) Bewusstes Vermeiden von Gedanken, Gefühlen oder Gesprächen, die mit dem Trauma in Verbindung stehen.
- (2) Bewusstes Vermeiden von Aktivitäten, Orten oder Menschen, die Erinnerungen an das Trauma wachrufen.
- (3) Unfähigkeit, einen wichtigen Aspekt des Traumas zu erinnern.
- (4) Deutlich vermindertes Interesse oder verminderte Teilnahme an wichtigen Aktivitäten.
- (5) Gefühl der Losgelöstheit und Fremdheit von anderen.
- (6) Eingeschränkte Bandbreite des Affekts (z. B. Unfähigkeit, zärtliche Gefühle zu empfinden).
- (7) Gefühl einer eingeschränkten Zukunft (z. B. erwartet nicht, Karriere, Ehe, Kinder oder normal langes Leben zu haben).

D. Anhaltende Symptome erhöhten Arousal (vor dem Trauma nicht vorhanden).

Mindestens zwei der folgenden Symptome liegen vor:

- (1) Schwierigkeiten, ein- oder durchzuschlafen.
- (2) Reizbarkeit oder Wutausbrüche.
- (3) Konzentrationsschwierigkeiten.
- (4) Übermäßige Wachsamkeit (Hypervigilanz).
- (5) Übertriebene Schreckreaktionen.

E. Das Störungsbild (Symptome unter Kriterium B, C und D) dauert länger als 1 Monat.

F. Das Störungsbild verursacht in klinisch bedeutsamer Weise Leiden oder Beeinträchtigungen in sozialen, beruflichen oder anderen wichtigen Funktionsbereichen.

Bestimme, ob:

Akut: Wenn die Symptome weniger als 3 Monate andauern.

Chronisch: Wenn die Symptome mehr als 3 Monate andauern.

Bestimme, ob:

Mit verzögertem Beginn: Wenn der Beginn der Symptome mindestens 6 Monate nach dem Belastungsfaktor liegt.«¹³⁷

Tabelle: Kriterien für die Posttraumatische Belastungsstörung nach den ICD-10 diagnostischen Leitlinien

	Kriterien:
Stressor	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ereignis oder Situation außergewöhnlicher Bedrohung oder katastrophenartigen Ausmaßes 2. würde bei fast jedem eine tiefe Verstörung hervorrufen
Symptome	<p>Notwendige Symptome:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wiederholte unasuweichliche Erinnerung oder Wiederinszenierung des Ereignisses in Gedächtnis, Tagträumen oder Träumen <p>Andere typische Symptome:</p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Andauerndes Gefühl von Betäubsein und emotionaler Stumpfheit, Gleichgültigkeit gegenüber anderen Menschen, Teilnahmslosigkeit gegenüber der Umgebung, Anhedonie 3. Vermeidung von Aktivitäten und Situationen, die Erinnerungen an das Trauma wachrufen könnten <p>Gewöhnliche Symptome:</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Vegetative Übererregtheit mit Vigilanzsteigerung, übermäßiger Schreckhaftigkeit und Schlaflosigkeit 5. Angst und Depression <p>Seltene Symptome:</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Dramatische, akute Ausbrüche von Angst, Panik oder Aggression
Zeitlicher Rahmen	Symptome treten üblicherweise innerhalb von 6 Monaten nach dem belastenden Ereignis auf

Quelle: EHLERS, 1999, S. 6

Es zeigt sich, dass wenn es zu einer PTBS kommt, meist die ersten Symptome sofort nach dem traumatischen Erlebnis auf treten. Ein Auftreten bis zu 6 Monate nach dem Ereignis ist nach den oben aufgeführten Diagnostischen Kriterien ebenfalls möglich. Auch ohne eine Behandlung lassen die Symptome bei etwa der Hälfte der Fälle innerhalb des ersten Jahres nach oder gehen ganz zurück. Allerdings kommt

137 AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1996.

es bei einem Drittel der Personen, die eine PTBS entwickeln, zu einem chronischen Verlauf, hierbei steigt das Risiko im Zusammenhang mit der Schwere des Auftretens der anfänglichen Symptome.¹³⁸

Weiterhin wurde in verschiedenen Studien eine hohe Komorbidität der PTBS mit affektiven Störungen, Depressionen, anderen Angststörungen, Substanzmissbrauch und Somatisierungen nachgewiesen.¹³⁹

Interpretation des Traumas und/ oder seiner Konsequenzen

Eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung und dem Verlauf einer Posttraumatischen Belastungsstörung spielt die Interpretation des Traumas und/ oder seiner Konsequenzen.

Als eines der wesentlichen Symptome wurde die wiederholte und unausweichliche Erinnerung oder Wiederinszenierung des Ereignisses in Gedächtnis, Tagträumen oder Träumen benannt. Insbesondere bei Personen mit chronischer PTBS wird angenommen, dass diese entsprechend nicht in der Lage sind, das traumatische Erlebnis als zeitbegrenzt zu sehen und dies zu einer Wahrnehmung einer gegenwärtigen Bedrohung führt.¹⁴⁰ In der folgenden Tabelle gibt EHLERS Beispiele für individuell verschiedene negative Interpretationen, die zur Wahrnehmung einer gegenwärtigen Bedrohung führen:

138 Vgl. EHLERS, 1999.

139 Vgl. EHLERS, 1999.

140 Vgl. EHLERS, 1999.

Tabelle: Beispiele für individuell verschiedene negative Interpretationen, die zur Wahrnehmung einer gegenwärtigen Bedrohung führen

Was wird interpretiert?	Negative Interpretation
Traumatisches Erlebnis	
Eintreten des traumatischen Ereignisses	»Ich bin nirgends sicher« »Das nächste Unglück wird bald eintreten«
Das Trauma passierte mir	»Ich ziehe Unglück an« »Andere sehen mir an, dass ich ein leichtes Opfer bin«
Eigenes Verhalten/Emotionen während des Traumas	»Ich verdiene es, dass mir schlimme Dinge passieren« »Ich breche bei Stress zusammen«
Anfängliche PTB-Symptome	
Reizbarkeit, Wutausbrüche	»Ich habe mich als Person zum Schlechten verändert« »Meine Ehe wird in die Brüche gehen« »Ich kann mir nicht trauen, wenn ich mit meinen eigenen Kindern zusammen bin«
Emotionale Taubheit	»Ich bin innerlich tot« »Ich werde mich anderen nie wieder nahe fühlen«
Intrusives Wiedererleben, Alpträume	»Ich werde verrückt« »Ich komme nie darüber hinweg«
Konzentrationsprobleme	»Mein Hirn hat einen Schaden abbekommen« »Ich werde meine Stelle verlieren«
Reaktionen anderer Menschen	
Positive Reaktionen	»Sie denken, ich bin zu schwach, um selbst damit klarzukommen« »Ich kann mich niemanden nahe fühlen«
Negative Reaktionen	»Niemand ist für mich da« »Ich kann mich auf niemanden verlassen«
Andere Konsequenzen des Traumas	
Körperliche Folgen	»Mein Körper ist ruiniert« »Ich werde nie mehr ein normales Leben führen können«
Verlust der Arbeit, finanzielle Einbußen	»Ich werde meine Kinder verlieren« »Bald bin ich obdachlos«

Im Hinblick auf die Konfrontation mit potentiell traumatischen Ereignissen sowie die damit verbundene Möglichkeit der Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung gibt es bestimmte Risikogruppen. Dazu gehören unter anderem Soldaten, Rettungskräfte, Polizisten sowie Journalisten. Im Hinblick auf den vorliegenden Fall werden wir im Folgenden Studien zu Posttraumatischen Belastungsstörungen der letzteren Berufsgruppe näher betrachten.

Posttraumatische Belastungsstörung bei Journalisten – insbesondere Kriegs- und Krisenjournalisten

Mit Posttraumatischen Belastungsstörungen bei gefährdeten Berufsgruppen (inkl. Journalist(inn)en) hat sich unter anderem FRAUKE TEEGEN eingehend befasst.¹⁴¹ In einer Studie von TEEGEN und GROTWINKEL im Jahre 2001 gaben alle (n 61) Journalisten und Journalistinnen an, im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeit mehrfach mit traumatischen Stressoren konfrontiert worden zu sein.¹⁴² Dabei kam es bei 92% zu mindestens einer als extrem emotional empfundenen Belastung.¹⁴³ Im Hinblick auf die Art des Ereignisses wurde die Konfrontation mit Schwerverletzten, Sterbenden oder der gewaltsame Tod von Menschen angegeben.¹⁴⁴

»80% hatten über Katastrophen, Kriege oder humanitäre Notsituationen berichtet. Die meisten waren selbst in Lebensgefahr geraten oder hatten Verletzungen erlitten. 30% hatte den Tod von Kollegen durch Gewalteinwirkung und 15% den Selbstmord von Kollegen erlebt.«¹⁴⁵ Diese Angaben zeigen, dass Journalisten, neben der Gefährdung durch eine sogenannte sekundäre bzw. indirekte Traumatisierung, bei ihren beruflichen Tätigkeiten oftmals auch direkten psychischen und physischen Belastungen ausgesetzt sind.

Ein Großteil der befragten Journalist(inn)en (75%) benannte spezifische Verhaltensweisen zum Umgang mit extremen Belastungen. Sie gaben unter anderem an, persönliche Gefühle während und nach den Einsätzen ausblenden zu können oder sich zu distanzieren, indem die Geschehnisse »nur als Story« betrachtet wurden. Andere gaben an, dass für sie die Kamera im Sinne eines Schutzschildes fungiere.¹⁴⁶ Im

141 Vgl. TEEGEN, 2003 und TEEGEN / GROTWINKEL, 2001.

142 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 142.

143 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 142.

144 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 143.

145 TEEGEN, 2003, S. 143.

146 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 143.

Hinblick auf die Bewältigung des Erlebten gaben 43% an, Gespräche zu suchen, ein Drittel versuchte, eine Verarbeitung/ Ablenkung durch Hobbys, Sport, Arbeit oder ähnliches. Lediglich 8 % suchten professionelle Hilfe auf.¹⁴⁷

Weitere Ergebnisse der Studie zeigten: »Zum Zeitpunkt der Erhebung litt nahezu die Hälfte der Journalisten unter Intrusionen; etwa ein Drittel unter Symptomen, die mit einem erhöhten Erregungsniveau einhergehen und ein Fünftel unter Symptomen des Vermeidungsverhaltens. Bei 13% wurde eine voll ausgeprägte Posttraumatische Belastungsstörung und bei weiteren 15% wurde eine partielle PTBS festgestellt. Je ein Fünftel litt unter Depressivität und (psycho-) somatischen Störungen, vor allem gastrointestinalen Beschwerden und Kopf-, Rückenschmerzen.«¹⁴⁸

Mit einer PTBS-Prävalenz von über 20%¹⁴⁹ liegt diese deutlich über der allgemeinen Lebenszeit-Prävalenzrate von 8–9%.¹⁵⁰ Diese Studie weist weiterhin darauf hin, dass Journalisten, die von Katastrophen sowie aus Kriegs- und Krisengebieten berichten, besonders häufig mit belastenden Ereignissen konfrontiert werden.

Die Traumaforschung hat sich bisher im Wesentlichen auf die Erforschung von Soldaten und Zivilisten konzentriert und sich weniger mit den psychischen Folgen bei Journalisten, die in Kriegs- und Krisenregionen tätig sind, befasst. Auf Grund mangelnder empirischer Erkenntnisse wurden unter der Leitung von ANTHONY FEINSTEIN¹⁵¹ von 2000 bis 2005 erste entsprechende Studien mit Journalistinnen und Journalisten durchgeführt.¹⁵² In einer ersten Erhebung wurden gezielt Journalisten und Journalistinnen, die in Kriegs- und Krisenregionen tätig sind bzw. waren, gebeten, eine Reihe von Fragebögen auszufüllen. Die Erhebung umfasste dabei die folgenden Bereiche:

»(...) 1) basic demographic data, 2) details of alcohol and illicit drug use, and 3) assessment of PTSD¹⁵³, depression, psychological distress, and personality traits (...)«¹⁵⁴

147 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 143–144.

148 TEEGEN, 2003, S. 144.

149 Vgl. TEEGEN, 2003, S. 147.

150 Vgl. MAERCKER, 2003.

151 Wir haben ANTHONY FEINSTEIN während unserer Forschungsreise 2006 persönlich in Toronto getroffen, um uns mit ihm über seine Forschungen auszutauschen.

152 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002; FEINSTEIN / GHAFAR, 2005; FEINSTEIN, 2006.

153 Zur Erklärung: PTSD steht für Posttraumatic Stress Disorder; deutsch: Posttraumatische Belastungsstörung PTBS.

154 FEINSTEIN et al., 2002, S. 157f. Für eine ausführliche Darstellung des Designs siehe FEINSTEIN et al., 2002 und FEINSTEIN, 2006.

In einer zweiten Phase der gleichen Studie wurden persönliche Einzelinterviews durchgeführt. Aus forschungsökonomischen und -praktischen Gründen konnte nicht alle Probanden der Fragebogengruppe (n 140) interviewt werden. Entsprechend wurden durch ein Zufallsverfahren 20% der Journalisten ausgewählt – alle 28 stimmten dem Interview zu.¹⁵⁵ Beide Phasen der Untersuchung wurden auch mit einer Kontrollgruppe aus lokalen Journalisten, die noch nie aus einem Kriegs- oder Krisengebiet berichtet hatten, durchgeführt.

Die Fragebogenuntersuchung ergab, dass die Gruppe der Kriegs- und Krisenjournalisten im Vergleich zur Kontrollgruppe vermehrt PTBS-Symptome wie Intrusionen (das wiederholte unausweichliche Erinnern oder Wiedererleben von Aspekten eines traumatischen Ereignisses), Vermeidung und Übererregung aufweist. Weiterhin zeigten sich signifikant höhere Werte für den Bereich Depressionen.¹⁵⁶

Auch der Substanz- bzw. Alkoholgebrauch lag in der Gruppe der Kriegs- und Krisenjournalisten deutlich höher als bei der Kontrollgruppe. »Finally, substance abuse was higher in the war journalists, with over 50% of the group drinking to excess as defined by accepted weekly intake levels.«¹⁵⁷

Wie auch bei der Untersuchung von TEEGEN und GROTWINKEL zeigte sich hierbei, dass diese Journalisten jedoch nicht entsprechend häufiger eine professionelle (psychologische oder psychiatrische) Behandlung in Anspruch nahmen.¹⁵⁸

Die Einzelinterviews (n 19) bestätigten die Ergebnisse der Fragebogenerhebung insbesondere für den Bereich PTBS. 28,6% (n 8) der Journalisten mit Einsätzen in Kriegs- und Krisengebieten wurden mit einer chronischen PTBS, 10,7% (n 3) mit einer akuten PTBS und 3,6% (n 1) mit einer bereits vor dem Kriegseinsatz bestehenden PTBS diagnostiziert. In der Kontrollgruppe gab es keinen einzigen Fall mit PTBS.¹⁵⁹

Eine Diagnose für eine schwere chronische Depression wurde bei 21,4% der Journalisten (n 6) und für eine akute Depression bei 7,1% (n 2) gestellt.¹⁶⁰

FEINSTEIN weist in diesem Kontext darauf hin, dass bei den über 70% der Kriegs- und Krisenjournalisten, die keine (vollständige) Posttraumatische Belastungsstörung aufweisen, sich jedoch in fast allen Fällen Symptome für Intrusionen zeigten.¹⁶¹

155 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002; FEINSTEIN, 2006.

156 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002.

157 FEINSTEIN / GHAFAR, 2005, S. 2.

158 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002.

159 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002.

160 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002.

161 Vgl. FEINSTEIN, 2006, S. 30.

Die Erfahrungen der Kriegs- und Krisenjournalisten fassen FEINSTEIN et al. folgendermaßen zusammen: »Of the 28 war journalists interviewed, all had been shot at numerous times, three had been wounded (of whom one had been shot on four separate occasions), three had had close colleagues who were killed while they were working together on assignments, two had been subject to mock executions, two had bounties placed on their heads, one had survived a plane crash (the pilots were killed) only to be subsequently robbed by soldiers who looted the wreckage, and two had had close colleagues who committed suicide.«¹⁶²

Vor diesem Hintergrund befanden die Forscher ein erhöhtes Vorkommen von Posttraumatischen Belastungsstörung bei dieser Gruppe nicht erstaunlich. Auch hier stellen die Autoren eine deutlich erhöhte PTBS-Prävalenz für diese Berufsgruppe im Vergleich zur Normalbevölkerung fest. Die Prävalenzraten sind vergleichbar mit denen, die bei Kriegsveteranen erhoben wurden.¹⁶³

Ein für unseren Kontext besonders interessantes Ergebnis ergibt sich bei der Betrachtung der journalistischen Tätigkeitsfelder. FEINSTEIN et al. konnten hier einen Unterschied feststellen: »A notable observation here was that PTSD symptoms were differentially distributed according to the type of journalism practiced. Symptoms were more frequent and intense in stills photographers, followed by cameramen, and then print reporters and producers.«¹⁶⁴

Die Fotografen weisen demnach verstärkt PTBS-Symptome auf, nicht zuletzt vermutlich aus dem Grund, da sie für ihre Bilder immer möglichst nah am Geschehen sein müssen. Dabei ist oftmals nicht nur ihr Leben verstärkt in Gefahr, sondern sie werden auch mit der Zerstörung und dem Leid anderer hautnah konfrontiert.

Mit Trauma, Belastungen und PTBS bei Fotojournalisten im Speziellen haben sich ELENA NEWMAN, ROGER SIMPSON und DAVIS HANDSCHUH befasst.¹⁶⁵ In ihrer Untersuchung spielte es keine Rolle, welche Art von Fotojournalismus die Probanden ausübten, ob für die Lokalredaktion, in Kriegs- und Krisengebieten oder anderen Bereichen.

Allen Abonnenten der Zeitschrift *News Photographer* wurde ein Fragebogen mit der Januarausgabe 2000 zugesandt. Dabei wurden die Bereiche »Demographics«, »Trauma-related assignment«, »Organizational social support«, »PTSD Checklist«,

162 FEINSTEIN et al., 2002, S. 1573.

163 FEINSTEIN et al., 2002.

164 FEINSTEIN, 2006, S. 29.

165 Vgl. NEWMAN et al., 2003.

»Personal Trauma« und »Question about practise« abgefragt.¹⁶⁶ Die Forscher konnten einen Rücklauf von 875 Fragebögen verzeichnen. 98,4% gaben an, dass sie mindestens einmal während ihrer Arbeit mit einem Ereignis konfrontiert wurden, bei dem Menschen verletzt oder getötet wurden. Dabei empfanden die meisten Fotografen vor allem die Berichterstattung über Autounfälle als besonders belastend. Weiterhin gaben 90% an, mindestens einmal ein traumatisches Erlebnis außerhalb der Arbeit, also im privaten Umfeld z. B. durch den plötzlichen Tod von Verwandten, Naturunglücke oder Unfälle, gehabt zu haben. Die Auswertung zum Bereich PTBS ergab, dass 6,7 % der Fotografen PTBS-Symptome aufweisen.¹⁶⁷ Die Wahrscheinlichkeit für die Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung stand dabei unter anderem in einem signifikanten Zusammenhang mit der Anzahl der traumatischen Ereignisse über die berichtet wurde sowie deren Ausmaß, der persönlichen Traumgeschichte als auch der sozialen Unterstützung (von privater, professioneller oder Arbeitgeber Seite).¹⁶⁸

Sowohl NEWMAN / SIMPSON / HANDSCHUH als auch FEINSTEIN et al. und TEEGEN / GROTWINKEL befinden, dass diese Ergebnisse vor allem in der Branche selbst ernst genommen werden sollten. Bisher war das Thema eher tabuisiert¹⁶⁹ und es gab nur wenige Angebote und Unterstützung von Seiten der Arbeitgeber im Bereich der Vorbereitung und Aufklärung sowie der Behandlung für (betroffene) Journalisten.¹⁷⁰ Auch wenn dazu bisher keine empirischen Ergebnisse vorliegen, so nehmen die Forscher dennoch an, dass eine chronische Posttraumatische Belastungsstörung als auch schwere Depressionen sich langfristig auf die Arbeit der Journalistinnen und Journalisten auswirken könnten.¹⁷¹

»Good journalism depends on healthy journalists. For general public to be kept abreast of important world events, it is essential that the news not be filtered through the emotional distress of the men and women recording history.«¹⁷²

166 Ausführliche Angaben zur Studie finden sich bei NEWMAN et al., 2003.

167 Vgl. NEWMAN et al., 2003, S. 9.

168 Vgl. NEWMAN et al., 2003, S. 9.

169 Vgl. FEINSTEIN et al., 2002; FEINSTEIN, 2006.

170 Vgl. FEINSTEIN / GHAFAR, 2005; NEWMAN et al., 2003, TEEGEN / GROTWINKEL, 2001.

171 Vgl. FEINSTEIN / GHAFAR, 2005; NEWMAN et al., 2003.

172 FEINSTEIN / GHAFAR, 2005, S. 4.

Zusammenfassung

Die Ergebnisse der angeführten Studien weisen darauf hin, dass insbesondere Kriegs- und Krisenjournalisten und dabei speziell Fotografen eine erhöhte Prävalenz für die Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung und/ oder einer Depression aufweisen.

Besonders gefährdet sind dabei Personen, die wiederholt traumatischen Ereignissen ausgesetzt sind, das Ausmaß dieser Erlebnisse ist dabei ebenfalls von Relevanz. Weiterhin spielen die eigene Traumageschichte sowie die soziale Unterstützung und Eingebundenheit als auch die Möglichkeit, über die Erlebnisse sprechen zu können, eine Rolle.

Auch wenn der Großteil nicht von chronischen oder langanhaltenden Beschwerden betroffen ist, so sind die Raten für PTBS, Depression und Substanzabhängigkeit doch deutlich höher als in den Vergleichsgruppen oder der Normalbevölkerung.¹⁷³ FEINSTEIN et al. bemerken in diesem Kontext: »The data dent a longstanding myth that the profession has embraced, that one can enter a war conflict and emerge both physically and psychologically unscathed. This myth has perhaps been a necessary prerequisite to allow journalists to confront extreme danger. While it is germane to point out that the majority of journalists cope well with adversity, it is equally important to note a significant minority who do not. It is therefore imperative for news organizations to address the psychological health of their employees.«¹⁷⁴

3.1.4.4 Hypothesen zu möglichen Folgen der Erlebnisse für Joshua Fisher

Im Folgenden werden wir die oben aufgeführten Erkenntnisse auf die Situation von Joshua Fisher übertragen und diese für die Analyse nutzbar machen. Betrachten wir zunächst die Erlebnisse, Erfahrungen und Reaktionen im Zusammenhang mit den Feuergefechten.

Auf Grund der Definitionen des DSM-IV und des ICD 10 kann davon ausgegangen werden, dass es sich sowohl bei den Erlebnissen im Zusammenhang mit dem Feuergefecht 1 und insbesondere auch dem Feuergefecht 2 um traumatische Erlebnisse bzw. Erfahrungen gehandelt hat. Sowohl das eigene Leben war akut gefährdet als

173 Eine Zusammenstellung der Ergebnisse entsprechender Studien siehe NEWMAN / SMITH, 2009.

174 FEINSTEIN / GHAFAR, 2005, S. 4.

auch das anderer. Darüber hinaus wurde Joshua Zeuge schwerer Verletzungen und des Todes von Soldaten und Angreifern.

Beides – die direkte persönliche Betroffenheit als auch die Beobachtung der Verletzung und des Todes anderer – können als traumatische Stressoren klassifiziert werden. Joshua war demnach wiederholt einer akuten Belastungssituation ausgesetzt. Um die Rekonstruktion des Erlebens und die Folgen der Erfahrungen besser darstellen zu können, werden wir die diesbezüglichen Ausführungen aufteilen – einmal in den Bereich der eigenen Todesangsterfahrung und in den Bereich des Miterlebens der Verletzung und des Tode anderer.

Der Anschuss und die Todesangsterfahrung:

Die Symptome wie Herzrasen, Übelkeit, Angst / Panik und Hysterie, welche bei ihm *während* und in der unmittelbaren Zeit *nach* den Ereignissen auftraten, können wir als akute Belastungsreaktionen klassifizieren. Diese entsprechen somit einer normalen Reaktion auf ein extremes und belastendes Ereignis.¹⁷⁵ Die Erschöpfung bzw. der Zusammenbruch (»we collapsed«), welchen Joshua im Anschluss an ihre Flucht und beim Erreichen der sicheren Häuserwand beschreibt, wird dabei nicht als pathologisch sondern im Hinblick auf die Anstrengungen und Anspannungen als normale Belastungsreaktion eingeschätzt.

Das Joshua keinen Schmerz im Hinblick auf seinen Anschuss empfindet, hängt mit der erhöhten Konzentration von Stresshormonen (Adrenalin, Cortisol u. a.) im Blut zusammen, die in einer solchen Situation ausgeschüttet werden. Diese dienen dazu, alle Kräfte zu mobilisieren, so dass Körper und Geist eine extreme Stress- und Belastungssituation überstehen können und stellen die Flucht- und Kampfbereitschaft sicher.

Weiterhin lässt sich erklären, warum Joshua in dieser Situation fotografiert und welche Funktionen diese Handlungen hatten. Das Fotografieren stellt für Joshua eine Routinehandlung dar. Es ist ein vertrautes Handlungsmuster, das ihn in die Lage versetzt, in einer eigentlich von Ohnmacht und Hilflosigkeit geprägten Situation, handlungsfähig zu sein – die Handlung selbst ist dabei zweitrangig.¹⁷⁶

175 Vgl. BENGEL / BECKER, 2009; »Normal« heißt in diesem Kontext, dass es sich um eine bei den meisten Betroffenen zu erwartende Reaktion handelt vgl. BENGEL / BECKER, 2009.

176 Das Aufrechterhalten von professionellen Routinen und Handlungen während einer akuten Bedrohungs- oder Stresssituation findet sich auch bei anderen Professionen wie Rettungskräften, Polizei, Soldaten etc. (Vgl. TEEGEN, 2003).

Während viele Menschen in Extremsituationen das Gefühl haben zu träumen oder dass vor ihnen ein Film abläuft, so schafft sich Joshua diese Distanz zum Geschehen selbst, indem er es durch seine Kamera betrachtet. Auch wird bei dem Blick durch den Sucher die Perspektive eingeschränkt, was zu einer Fokussierung auf der einen Seite und zu einer Ausgrenzung auf der anderen Seite führt. Zumindest visuell konnte Joshua somit einige Dinge, die um ihn herum geschahen, ausblenden. Die Fotografien zeigen auch,¹⁷⁷ dass er seinen ›Fokus‹ nicht auf Details, wie z. B. Wunden, Einschusslöcher etc. gerichtet hat, die durch die nähere Betrachtung die Schutzfunktion des Fotoapparats potentiell hätten umkehren und zu einer Dramatisierung/Problemaisierung führen können. Ob die Perspektive und die Kamera selbst dabei bewusst oder unbewusst in dieser Weise eingesetzt wurden ist irrelevant – wesentlich sind die Funktionen bzw. die Auswirkungen auf das Erleben der Situation.

Wie bereits weiter oben dargestellt, schüttet der Körper in einer solchen extremen Stresssituation Hormone aus, die es ihm ermöglichen, alle Kräfte zu mobilisieren. Damit wird auch die Reaktionsfähigkeit, welche für eine Flucht dieser Art lebenswichtig ist, gestärkt und aufrechterhalten. Dadurch war es Joshua möglich, trotz der, durch einen Sturz verursachten Schwierigkeiten, das erste und später auch das zweite Haus zu erreichen und in Deckung zu gelangen. Dass es bei ihm im Laufe der Ereignisse nicht zu einer Schockstarre kam, mag dabei nicht nur auf die Ausschüttung der Hormone sondern teilweise auch auf den Akt des Fotografierens zurückzuführen sein.

Generell wird jedoch deutlich, dass Joshua im Großen und Ganzen auf die Umstände reagiert und weniger gezielt agiert bzw. agieren konnte. Chaos und die Angst um das eigene Leben beherrschten die Situation, aus der er nur eins will – lebend herauskommen:

holy shit what else do i have to do to get out of this situation (21,1)

Nicht nur die Erfahrungen in der Situation selbst, sondern auch die Ereignisse und Erlebnisse kurz nach dem traumatischen Erlebnis können einen Einfluss auf die Verarbeitung und das Erleben ausüben. Betrachten wir dazu zunächst den weiteren Verlauf der Ereignisse im Anschluss an die Rückkehr im *Combat Outpost Camp*. Joshua wird hier ärztlich versorgt und bleibt bis zu seiner Abreise nach Bagdad im Camp. Zu dieser Zeit hält sich dort ein Fotograf aus Europa auf, der auch bei einer Einheit des Bataillons embedded war und bei einem Feuergefecht einige Tage zuvor

177 Siehe [Seite 277](#).

ebenfalls angeschossen wurde. Die beiden verbrachten etwas Zeit miteinander und tauschten sich über ihre Erlebnisse aus. Zeitweise fotografierten sie auch gemeinsam bzw. bei den gleichen Ereignissen, wie z. B. bei einer Gedenkfeier für die bei den letzten Gefechten gefallenen Soldaten.¹⁷⁸

Seine Erlebnisse mit einem ›Leidgenossen‹ teilen zu können, kann sich positiv auf die Verarbeitung und die Bewertung der traumatischen Erlebnisse ausgewirkt haben. Auch die Trauerfeier und dabei insbesondere die eigene Trauerarbeit können bei der Bewältigung helfen. Dies gelingt jedoch nur, wenn die Trauer und der Schmerz zugelassen werden. Auf Grund der Datenlage ist es schwierig zu sagen, ob Joshua zu diesem Zeitpunkt diese Emotionen zulassen konnte oder sie eher unterdrückt bzw. verdrängt hat.

Neben den Ereignissen direkt *nach* der Belastungssituation können auch die Erlebnisse und Erfahrungen im *Vorfeld* auf die Verarbeitung des Traumas Einfluss haben. Um deren Auswirkungen einschätzen zu können, betrachten wir zunächst weitere wesentliche Erlebnisse, die Joshua während seiner Zeit im Irak gemacht hat, und versuchen, diese hinsichtlich des Erlebens und Verarbeitens des traumatischen Ereignisses zu rekonstruieren.

Der Anfang – Warten in Bagdad und die Fahrt zum Stützpunkt

Wir haben angenommen, dass bereits die ersten Tage in Bagdad, auf Grund der ständig drohenden Gefahr von Anschlägen und Übergriffen, von einer gewissen Anspannung geprägt worden sein könnten. Während dies jedoch hypothetisch bleiben muss, liegen über die Fahrt zum Stützpunkt konkrete Angaben vor. Insbesondere die Fahrt durch ein gefährliches Gebiet und die ständigen Unterbrechungen durch Kontrollen auf der Strecke, machen diese zu einem anspannenden und belastenden Erlebnis.

J: you know, i drove (1,5) uh when the four contractors (-) were killed in faloosha and hung from that green bridge (-) i drove the next day from baghdad to ramadhi through faloosha (-) through that bridge, and so i have trouble on highways now cause it was just two hours of sheer (--)
Terror

S: absolutely

J: and nobody else went, i thought, i'm in Iraq (1)

S: on your own

178 Durch unser Interview mit eben diesem Fotografen, liegen uns diesbezüglich auch seine Aussagen und Bilder vor.

J: WHAT else am i going to do if i don't DO IT Now, i mean seriously (1) i can't do anything from the hotel (2) i made a calculated risk i put on the kaffia, my driver (-) got the (-) dirtiest car he could find so nobody could see in

S: yeah, abso yeah

J: and ah (---) but i know that freaked me out terribly

S: uh huhm

J: and then i got to the marine base and i was (1) pretty good, felt fine, but it was just that two-hour drive on (--) very bright white highways (---) uhm with with (-) half a dozen check points (-) and ah (1) you know

S: wow

J: waiting for that rpg¹⁷⁹ to come in through the window (-) so (1,5)

Neben der Fahrt selbst waren auch der Zeitpunkt und die vorausgegangenen Ereignisse für die Einschätzung der Bedrohung und das Erleben bedeutsam. Joshua musste in der damaligen Situation damit rechnen, jederzeit festgenommen zu werden oder Schlimmeres.¹⁸⁰ Die Kontrollen können sich dabei jedes Mal wie eine Lebensbedrohung angefühlt haben. Das Risiko, welches er eingegangen ist, ließ sich von ihm entsprechend nur bis zu seinem gewissen Grad kalkulieren und beeinflussen. Mehr, als sich so weit wie möglich unauffällig zu verhalten, war ihm nicht möglich. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass sich Joshua insbesondere während der Kontrollen ausgeliefert und bedroht gefühlt hat. Im Hinblick auf die Charakteristika für eine Belastungssituation bzw. einen traumatischen Stressor lassen sich auch diese Erlebnisse als solche klassifizieren. Joshuas Gegenwartsperspektive und die Aussage, dass ihn die Erfahrungen ›verrückt gemacht haben‹ (and ah (---) but i know that freaked me out terribly (13,14)) verweisen darauf, dass diese nicht nur damals sondern auch rückblickend als belastend wahrgenommen wurden.

Weiterhin stellt er selbst eine Verbindung zwischen diesen Erlebnissen und seinen aktuellen Panikattacken und Problemen, Highways zu benutzen, her. Dass diese Einschätzung nicht nur subjektiv plausibel erscheint, zeigt sich durch den Einbezug der Erkenntnisse des Exkurses. Dabei ist davon auszugehen, dass die von ihm dargestellten Panikattacken durch das ungewollte Wiedererleben der traumatischen Situation hervorgerufen werden. Diese werden vermutlich verstärkt bzw. ausgelöst durch ähnliche Umstände bzw. Reize – wie helle Highways. Neben den Feuergefechten, welche wir deutlich als traumatische Belastungssituationen klassifizieren konnten, kam es während seines Aufenthaltes im Irak damit zumindest zu einer

179 RPG = Rocket-propelled grenade / Panzerabwehr-Granatwerfer.

180 Siehe [Seite 277](#).

weiteren Erfahrung in Form eines traumatischen Stressors. Die Ereignisse selbst scheinen sich dabei in ihrem Ausmaß und ihrer Intensität gesteigert zu haben. Es handelt sich somit um eine Erfahrungsaufschichtung traumatischer Ereignisse in einer relativ kurzen Zeitspanne. Die Häufung sowie die Art der Erlebnisse führen dabei zu einer erheblichen Belastung und können sich weiterhin negativ auf die Verarbeitung und das persönliche Empfinden auswirken. Weiterhin steigt damit für Joshua entsprechend das Risiko eine Posttraumatische Belastungsstörung zu entwickeln bzw. für einen möglichen pathologischen Verlauf der Belastungsreaktionen.

Der Tod von Soldaten als traumatischer Stressor – eine andere Folge des Embeddings

Wie bereits dargelegt, kann neben der eigenen Verletzung und den damit verbundenen extremen Erlebnissen der Umstand, dass bei den Feuergefechten mehrere Soldaten seiner und anderer Einheiten des Bataillons ums Leben kamen, ebenfalls als traumatischer Stressor betrachtet werden. Zum einen resultiert dies aus der Tatsache, Beobachter gewesen zu sein, zum anderen werden diese Erlebnisse und die Folgen der Ereignisse verstärkt durch den Umstand, dass Joshua in den letzten Tagen eine Beziehung zu diesen Menschen aufbaute.

what those two weeks for and what those two weeks mean of the parents and the families of the kids that aren't gonna come back and i'm close to these guys i don't know how i can't be close these kids i've walked with have died now and i only can imagine more will die while i'm here (5,5) (8,6–8,11 mt)

Diese Nähe ist vor allem durch die gemeinsamen Erlebnisse entstanden – sowohl durch die Guten als auch die Schlechten.

(...) i told them i was here for the good and the bad we are eating together walking next to each other showering next to each other smoking drinking cokes uhm going through exactly what they are going through (1) (1,29–2,2mt)

J: i i mean i'm gonna be friends for LIFE with this guy that climbed up my back in the ditch and starting shooting his gun off of my back

S: uh huhm

(1,5)

J: i mean (--) how do you ever forget that

S: never no

J: uhm (1) i don't care if i'm 20 years older than him this kid risked his life to save mine you know (31,21–31,29)

Die Entwicklung von Freundschaften und emotionalen Beziehungen zwischen Soldaten und Journalisten kann als eine direkte Auswirkung des Embeddings betrachtet werden. In vielen Fällen bewirken diese eine Solidarisierung der Embeds mit den Soldaten und der Einheit. Jene geht dabei oftmals einher mit einer Perspektivübernahme und positiver Sicht auf die Soldaten sowie einer engen Bindung zur Einheit und deren Mitgliedern.¹⁸¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass der Tod eines Menschen, der mit einem Gefahren überstanden hat, der einem unter Beschuss Deckung gibt, der gemeinsame Hobbys pflegte und mit dem man mehrere Tage den Alltag teilte, belastend ist.¹⁸² Insbesondere die Tatsache, dass die Marines teilweise in der direkten Nähe Joshuas erschossen oder verletzt wurden und er ihre Schreie hörte sowie ihre Leichen sah, macht diese Erfahrung zu einem traumatischen Erlebnis.

Neben den von Joshua bereits beschriebenen Alltagssituationen, haben weitere Ereignisse zur Integration in die Einheit und zur Beziehungsbildung zu einzelnen Soldaten beigetragen.

Der Captain seiner Einheit ermöglichte es Joshua, an einem Tag bei einem Kontroll-einsatz auf einer *Marine Supply Route* (Versorgungsstrasse) dabei zu sein. Bei diesem Einsatz wurden die wesentlichen Versorgungs- und Verbindungsstraßen nach Minen abgesucht und ggf. gesprengt. Die Einheit brach schon vor Sonnenaufgang auf, da die Kontrollen einen ganzen Tag in Anspruch nehmen würden. Auf ihrem Weg fanden sie drei IEDs (*Improvised Explosive Devices* auch *Booby Traps* genannt), welche einer kontrollierten Sprengung unterzogen wurden. Während der Patrouille verbrachte Joshua viel Zeit mit einem Leutnant und entdeckte dabei Gemeinsamkeiten:

so i walked this third day of being with this company with a lieutenant (...) we talk about everything he's from michigan we talked about my home town we somehow end up talking about fishing we both love to fish neither of us have been to colorado fishing and would love to get there we just spend the day talking (3,11–3,16 mt)

Auf dem Rückweg, kurz vor dem Erreichen des Camps, stießen sie auf zwei weitere, zwischen zwei Palmen aufgehängte Landminen und mussten auf eine Entschärfungseinheit warten. Nach zwei Stunden konnten sie dann ihren Rückweg fortsetzen.

181 Vgl. DIETRICH, 2007; KATOVSKY/CARLSON, 2004. Von dieser Form der Solidarisierung versprach sich die US-Regierung auch entsprechende Effekte für die Berichterstattung. Insbesondere erhoffte sie sich eine patriotische, heldenhafte und positive Berichterstattung, durch welche wiederum die öffentliche Wahrnehmung des Krieges günstig beeinflusst werden sollte. Vgl. DIETRICH, 2007.

182 Vgl. DIETRICH, 2007; FEINSTEIN, 2006.

Die Sonne ging bereits unter und Joshua fotografiert den Radio-Operator und den Leutnant der Einheit, wie sie der untergehenden Sonne entgegen gingen.



Nach einem Einsatz im Irak, Videoscreenshot

Am folgenden Tag wird dieser Leutnant, in Folge des Feuergefechts 1, ums Leben kommen. In der Zeit, in der Joshua embedded war, verloren insgesamt zwölf Soldaten der Einheit bei den Gefechten ihr Leben.

Über seinen Abschied von der Einheit erfahren wir aus dem Video folgendes:

i reached my limit at two weeks and when i left i couldn't believe they had another eight more month (3) (8,1-8,2)

what those two weeks for and what those two weeks mean of the parents and the families of the kids that aren't gonna come back and i'm close to these guys i don't know how i can't be close these kids i've walked with have died now and i only can imagine more will die while i'm here (5,5)

these marines where good kids (5) very polite very professional (3) and when i left when i waited for my ride back to baghdad i couldn't believe how many of them came up hand shook my hand and started calling me Joshua instead of sir (3) (8, 6-8,15 mt)

Joshua hatte zu den Soldaten eine Beziehung aufgebaut, die offenbar auch auf Gegenseitigkeit beruhte. Hier zeigt sich erneut, dass er zu einem Teil der Einheit geworden ist, und auch, wenn er froh war nach Hause zu fahren, so schien der Abschied dennoch schwer gefallen zu sein. Insbesondere das Wissen um die Gefahren, denen die Soldaten ausgesetzt waren, schien ihm Sorgen zu machen. Es selbst hat in seiner Zeit bei der Einheit einige von ihnen sterben sehen. Die geradezu väterliche Haltung den Soldaten gegenüber fällt dabei besonders auf. Dies weist auf eine starke emotionale Verbindung hin, die über eine professionelle Beziehung weit hinausgeht. Die Erlebnisse und Erfahrungen der gesamten Zeit werden zu diesem Erleben wesentlich beigetragen haben. Gerade deren Intensität wird unter anderem bewirkt haben, dass in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne eine solche Beziehung – vor allem auch von Joshuas Seite – aufgebaut wurde. Die Militärvergangenheit seiner Eltern sowie seine patriotische Grundhaltung können ebenfalls dazu entsprechend beigetragen haben.

Prädispositionen – zurückliegende biographische Erfahrungen als negativer Verstärker

Auch andere, weiter zurückliegende biographische Erlebnisse, können sich auf das Erleben und die Verarbeitung der im Irak gemachten Erfahrungen auswirken. Die angeführten Studien und Ausführungen zu traumatischen Stressoren und ihren psychischen Folgen haben gezeigt, dass die Verarbeitung von Mensch zu Mensch unterschiedlich sein kann und darüber hinaus von individuellen Prädispositionen abhängt. Betrachten wir diesbezüglich Joshuas bisherigen biographischen Verlauf, so scheint er eine erhöhte Prävalenz zur Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung aufzuweisen. Insbesondere auf Grund der Anzahl und Art der traumatischen Erlebnisse, mit denen er bereits im privaten als auch im beruflichen Kontexten konfrontiert wurde.¹⁸³ Hierzu zählen im privaten Bereich vor allem der frühe Verlust von nahen Freunden durch deren Tod sowie potentiell auch der Tod seiner Eltern – insbesondere seiner Mutter.

Weitere Erfahrungen und Erlebnisse in Kriegs- und Krisenregionen und dabei speziell die Erlebnisse, die er im Zusammenhang mit dem 11. September machte,

183 Vgl. EHLERS, 1999, S. 8.

können bereits in der damaligen Situation das Ausmaß traumatischer Stressoren angenommen haben. Auch wenn diese gegebenenfalls damals nicht zu einer pathologischen Belastungsreaktion oder einer Posttraumatischen Belastungsstörung geführt haben sollten, können sie sich nachträglich auf das Erleben und die Verarbeitung der Erlebnisse im Irak auswirken. Auf Grund der Tatsache, dass Joshua im Verlauf seines Lebens vermehrt traumatischen Erlebnissen ausgesetzt war, steigt sein Risiko für die Entwicklung einer PTBS.

Rückkehr aus dem Irak

Betrachten wir nun die Zeit nach den Erlebnissen im Irak. Hierbei werden wir zum einen rekonstruieren, wie sich seine Rückkehr gestaltete und wie er diese erlebte. Zum anderen werden wir analysieren, welche Reaktionen und Symptome er zeigte und inwiefern sich diese, im Hinblick auf die Verlaufsphasen einer Belastungsreaktion bzw. Posttraumatischen Belastungsstörung, einordnen lassen.

- J: when i when i first got back i took my wife out to lunch it was just down the road here at an outside caf café (1,5) and a car squealed out of a parking lot (--) this is like day two be home
S: uh huhm
J: i'm under the table
S: uh huhm
J: a::bsolutely under the table (--) on my stomach
S: (flat) of course
J: and ah (3) stupid
Je: no::
S: no it makes sense for me it makes absolutely sense (2)
(25,6–25,16)

Diese Reaktion bzw. Szene spielt sich kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus dem Irak ab. Diese kann unter Bezug auf die Charakteristika, wie sie im DSM-IV beschrieben werden, als akute Belastungsreaktion bestimmt werden.¹⁸⁴

Joshua bezeichnet seine Reaktion aus der Gegenwartsperspektive des Interviews als »stupid« also als dumm / dämlich. Auch in der damaligen Situation wird sich Joshua

184 »(5) Körperliche Reaktionen bei der Konfrontation mit internalen oder externalen Hinweisreizen, die einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern.« AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1996. Siehe auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung](#) (S. 280).

aus verschiedenen Gründen unwohl gefühlt haben. Zum einen hat er sich zunächst akut bedroht gefühlt. Ausgelöst durch die Geräusche kam es zu einem Wiedererleben der Gefahrensituationen, welche er im Irak durchgemacht hat. Seine Reaktion ist daher nachvollziehbar und begründbar. Gleichzeitig befand er sich in dem Moment in keiner realen Gefahrensituation. Daher wird ihm zum anderen sein Handeln bzw. seine Reaktion, als er sich selbst dessen bewusst wurde, in der Öffentlichkeit unangenehm gewesen sein. Auch wird vermutlich seine Frau zunächst erschrocken und verwundert reagiert haben, weiß sie vielleicht bis dato noch nicht, was Joshua alles erlebt hat und /oder dass diese Erlebnisse sich auch entsprechend auf seine Psyche und sein Verhalten auswirken können.

Insgesamt zeigt sich, dass es Joshua schwer fällt, in den Alltag zurück zu kehren:

J: (4) it takes me awhile to get over the time difference (---) and it's i think eight hour eight eight or nine eight or nine hours time difference between here and iraq

S: uh huhm

J: so i would come home and i'd wake up at like four in the morning, go build a fire (-) just sit in front of the fireplace smoking, trying to th think of things (25,19 – 25,26)

Dabei ist es nicht nur die Zeitverschiebung, welche ihm zu schaffen macht:

J: (3) but you know tough tough wife (-) tough wife she's Gre:at when i'm gone (-) it's when i come, that i've changed and she hasn't (-) and it i i have to figure out (1,5) the amount of things she wants to talk about Does she want to know (-) does she Not want to know

S: uh huhm

J: if i'm talking too much about it am i not talking enough about it (25,26 – 25,33)

Joshua merkt, dass ihn die Erfahrungen im Irak verändert haben, und dies schon kurz nach seiner Rückkehr. Seine Erlebnisse mit seiner Frau zu teilen, scheint ihm schwer zu fallen auch auf Grund der Unsicherheiten, was er ihr zumuten kann und was nicht. Auch diese Fragen zu klären, scheint ihm nicht möglich zu sein. Joshua sieht dabei die Probleme auf seiner Seite, er hat sich verändert, er hat schlaflose Nächste und er zeigt ungewöhnliche Reaktionen. Es ist möglich, dass diese Veränderungen und unausgesprochenen Fragen und Probleme die Beziehung der beiden zu diesem Zeitpunkt belastet hat. Joshua scheint jemanden zu brauchen, dem er sich anvertrauen kann und er ist sich nicht sicher, ob er dies seiner Frau zumuten kann. Statt sich zu öffnen oder Hilfe zu suchen, zieht sich Joshua zunächst zurück und versucht zu verstehen, was eigentlich mit ihm geschehen ist:

- J: and when i came ho:me (3) i again i felt grEAt i just felt grEAt (-) like oh the rest of life is going to be easy
- S: uh huhm
- J: and all i was doing was like, watching, war movies like black hawk down and
- S: uh huh
- J: apocalypse now (-) and really absorbing like (2) wha:t did i just go: through (1) you know it wasn't i KNOW it wasn't like, d-day and the invasion of Normandy (---) but was it black hawk down, was it (2,5) you know what was it
- S: what was it
- J: and it it was a pretty serious week of violence that i got through and the company i was with (--) lost more guys than any american company since Vietnam (-) i mean they took a hit they lost 35 our of 150 (-) killed
- S: that's a lot
- J: KILLED (-) and (--) ah (--) maybe 60 wounded you know missing arms missing fingers missing feet (-) you know and (23,18 – 24,2)

Der Wechsel zwischen Euphorie / Übererregtheit und Depression / Trauer, den Joshua durchlebt und der ihn verwirrt, ist charakteristisch für eine Belastungsreaktion, könnte allerdings auch schon auf eine sich entwickelnde Posttraumatische Belastungsstörung hinweisen. Unabhängig davon wird deutlich, dass Joshua seine Gefühle und Reaktionen schwer belasten. Anstatt die Konfrontation zu vermeiden, wie es häufig nach einer solchen traumatischen Erfahrung vorkommt, sucht er geradezu die Auseinandersetzung. Dabei wird deutlich, dass er versucht herauszufinden, was mit ihm passiert ist. In dem er Filme anschaut, die es ihm ermöglichen, sich in die Situation hinein zu versetzen, sucht er einen emotionalen Abgleich – eine Katharsis. Die Filme sollen ihm zum einen sagen, was geschehen ist, und ihn zum anderen davon erlösen. Auch wenn es dabei den Anschein macht, dass Joshua sich in einer Verarbeitungs- und Bewältigungsphase befindet bzw. durch diese Handlungen die Erlebnisse zu verarbeiten versucht, scheinen sie eher das Wiedererleben in einer belastenden Weise zu befördern. Seine Hilflosigkeit und Verzweiflung und vor allem die Schlafstörungen versucht Joshua dann auch, mit Alkohol zu betäuben:

- S: how do you deal with those experiences
- J: ((er hebt sein bierglas und nickt auf es))
- S: you do
- J: yeah
- S: does it help
- J: helps at night (1) uh (1) you know (1,5) (12,8 – 12,13)

Joshua hat auf mehreren Wegen versucht, seine Trauer zu überwinden und das Geschehene zu verarbeiten.

- J: i've spent a lot of time with the marines (-) ah that i was with over there stayed in touch with them
- S: okay
- J: went out went out to san diego when they came home (1,5) ah (-) i stay in touch with the parents of the kids that were killed (-) uh and try to hook them up because our government doesn't tell them how their sons died, they just say they died (--) in aluhmbar province on this date they don't say (--)
- S: anything about the
- J: was it was it hostile fire was it a bomb was it a (-)
- S: uh huh
- J: friendly fire and if i know the answer i try to hook up (--) the moms so somebody who knows what happened that day
- S: uh huhm
- J: just some just something (--) you know staying i s just been staying in touch with these guys (15,22-16,7)

Joshua hielt Kontakt mit den Menschen, die mit ihm diese Erlebnisse und Erfahrungen teilen. Auch wenn jeder seine eigenen Erinnerungen und Gefühle dazu hat, kann die Erfahrung, nicht alleine mit dem Schmerz und der Trauer zu sein, bei der Überwindung hilfreich sein. Wenn er mit diesen Menschen spricht, braucht er nichts auszulassen, in der Sorge, jemanden mit seinen Erzählungen zu schockieren oder zu beunruhigen. Weiterhin ist Joshua bemüht, seine Erlebnisse zu nutzen, indem er die Familien der gefallenen Soldaten über die Umstände ihres Todes aufklärt. Dies kann als Versuch gesehen werden, mit den eigenen negativen Erfahrungen anderen zu helfen, auch wenn dies immer nur begrenzt möglich ist.

An der Parade zu Ehren der gefallen Soldaten teilzunehmen, kann ebenfalls als ein Akt der Trauerarbeit gesehen werden.

- J: so before going out for the guys to be, honored, i stopped in colorado and fished (-) for him
- S: for him
- J: i just like something you know i'm very, again i'm not religious but i'm very symbolical (-) and spiritual and sentimental and appropriate uh (--) that's all so (44,2-44,8)

Unabhängig von seiner Selbsteinschätzung zeigen seine Handlungen, dass Joshua ein sehr emotionaler und sensibler Mensch ist. Im Andenken an den Leutnant, mit dem er eine Freundschaft aufbaute und der in einem der Feuergefechte ums Leben kam, fischen zu gehen, kann als aktiver Akt des Abschieds gesehen werden. Auf der anderen Seite können solche Aktivitäten aber auch dazu führen, dass sich Joshua nicht von seinen Erfahrungen lösen kann und sie damit immer wieder ins Gedächtnis gerufen werden.

Ein weiterer Versuch, die Erfahrungen zu verarbeiten, kann auch in der Produktion seines Videos gesehen werden. Indem er die von ihm gemachten Bilder zusammenstellt und in einen Film übersetzt, findet eine starke Auseinandersetzung mit den Erlebnissen statt. Nicht nur die Beschäftigung mit den Bildern, auch durch ihre Kommentierung bzw. das Verfassen und Erzählen einer Geschichte – seiner Geschichte – versucht er, das Erlebte in Worte und Bilder zu fassen. Dies setzt eine intensive Beschäftigung mit den Geschehnissen voraus und bringt diese gleichzeitig in eine Ordnung. Anders, als bei dem wiederholten und fast schon exzessiven Anschauen der Filme, könnte es ihm dabei gelingen, Emotionen die bisher in ihm fest steckten nach außen zu bringen. Dadurch schafft er sich Raum für eine Beschäftigung mit den Erfahrungen auf eine konstruktiv produktive Weise.

Auf Rat eines Freundes und Kollegen, der selbst unter einer Posttraumatischen Belastungsstörung in Folge der Erlebnisse des 11. September litt, suchte Joshua darüber hinaus eine Therapeutin auf:

J: and what this woman does is almost like what we're doing now is just you talk (1,5) and then she puts head phones on you with alternating drum beats

S: okay

J: and then she stands behind you and talks to you and taps you on the shoulders out of sync

S: uh huh

J: with the drumbeats, and what it's supposed to do is take the the recent (-) bad memories, and move it to a a different part of your brain

S: uh huh ((blowing nose))

J: so you can recall it if you need it but you're not obsessed by it

S: uh huh

J: it worked a little for me but (1,5) it worked great for him (28,1-28,15)

Auch wenn die Therapie für ihn nicht so erfolgreich verlaufen ist wie vielleicht erhofft, so geht aus dieser Passage hervor, dass Joshua sich anderen anvertraut, dass er sieht, dass er krank ist und dass er damit nicht alleine ist. Er hat darüber hinaus erkannt, dass er, um wieder genesen zu können, professionelle Hilfe braucht.

Dennoch wird zum Zeitpunkt des Interviews auch sehr deutlich, dass er immer noch unter der PTBS leidet und dass er sich mit seinem Zustand schlecht fühlt. Dies wird vor allem im folgenden Dialog während des Interviews deutlich:

J: is this is this the same kind of stuff you're getting from other people

S: mmmm everybody is very different

J: really

S: but some things are the same

- J: i know you're (...) i know you're not going to tell me
S: yeah but i mean ac well actually is really it's there're many things that you would say okay some people make similar experiences and struggle with certain things then you have totally different personalities to deal with that they all have
different ways to get through it or
J: am i the biggest wimp though (26,21-27,1)

Auch wenn er erkannt hat, dass er nicht der einzige ist, der unter den Folgen von entsprechenden Erlebnissen leidet, so scheint er das Bedürfnis zu haben, von den Interviewern zu erfahren, ob auch andere Fotografen ähnliches berichten.

Dabei stellt er die Frage, ob er im Vergleich zu den anderen eine ›Heulsuse‹ (›wimp‹) sei. Darin zeigt sich, wie sehr Joshua leidet und dass er inzwischen auch schon Anzeichen einer Depression, die häufig mit einer Posttraumatischen Belastungsstörung einhergeht, aufweist.

Nicht nur die PTBS macht ihm zu schaffen sondern auch die Konsequenzen für seine Arbeit, die diese mit sich bringt, bereiten ihm Probleme:

- J: i'm edgy i'm bored
S: uh huhm
J: and i know if i went (-) i would be great over there, and probably come back and be like worse again i don't know it's not like i know that you've you've heard the expression adrenaline junkie
Je: uh huhm (1,5)
J: maybe it's a little of that (30,1-30,9)

Er fühlt sich mit dem, was er als Fotojournalist für seine Zeitung tut, nicht ausgefüllt. Die Hypothesen, dass eine seiner Motivationen in Kriegen und Krisen zu arbeiten in Zusammenhang mit Abenteuerlust und damit verbundenen Herausforderungen steht, werden damit bestätigt. Gleichzeitig wird auch deutlich, dass Joshua seinen Zustand sehr genau kennt und im Hinblick auf seine psychische Verfassung für sich selbst Verantwortung trägt. Sich erneut Gefahren und extremen Belastungen auszusetzen, würde unweigerlich zu einer Verschlechterung seiner Lage und psychischen Gesundheit führen. Er selbst versucht sein Bedürfnis, wieder in einen Krieg zu gehen, mit der Sucht nach einem Adrenalinkick zu erklären. In Zusammenhang mit der bereits angesprochenen Abenteuerlust erscheint dies auch plausibel, ist aber letztlich nur ein Teil eines tieferliegenden Bedürfnisses.

Die Text- und thematische Feldanalyse hat gezeigt, dass gerade die Arbeit als Fotograf in Kriegen und Krisen Joshua in seinen Augen zu etwas Besonderem macht. Seine Arbeit als Fotograf generell und diese Einsätze im speziellen sind existentiell wichtig für sein Selbstbild.

Dieses Selbstbild resultiert dabei aus Erfahrungen und Erlebnissen seiner frühen Kindheit und Jugend. Dies lässt sich anhand des biographischen Verlaufs deutlich rekonstruieren.

Kindheit und Jugend

Da Joshuas Schwestern um einiges älter waren als er, musste er sich in jungen Jahren oftmals alleine beschäftigen. Seine Eltern waren leidenschaftliche Sammler von *Life*-Magazinen und Zeitungen. Sie hoben alles, was für sie ein bedeutendes Ereignis dokumentierte, in Kartons im Keller auf. Joshua verbrachte viel Zeit während seiner Jugend damit, diese immer und immer wieder zu durchstöbern. Dies deutet darauf hin, dass Joshua viel Zeit alleine mit sich verbracht hat und vielleicht auch einsam war. Wenn die Schwestern als Spielkameradinnen auf Grund des Altersunterschieds nicht zur Verfügung standen, so hätte Joshua seine Zeit auch mit Freunden und Kindern aus der Umgebung verbringen können. Warum er dennoch viel alleine gewesen ist und sich mit dem Stöbern in den Kisten die Zeit vertrieben hat, bleibt unklar. Die ausgiebige Beschäftigung mit den gesammelten Bildern und Artikeln ist an sich eigentlich eine eher ungewöhnliche Beschäftigung für ein Kind/Jugendlichen – zumal davon auszugehen ist, dass er viele der Berichte und Kontexte nicht unbedingt verstehen konnte. Es wäre möglich, dass die Bedeutung, welche die Eltern der Sammlung und den Ereignissen beimaßen, eine Rolle für sein Interesse spielte. Unabhängig davon wird ersichtlich, dass sich Joshua schon sehr früh in seinem Leben intensiv mit Zeitungs- bzw. Magazin fotografie beschäftigt hat. Diese Auseinandersetzung übte einen prägenden Einfluss auf sein späteres Berufsbild und die Ausübung seines Berufes aus. Diese Erfahrungen haben ihm schon damals gezeigt, dass zum einen nur die besonderen Fotografien bzw. die Bilder von als wesentlich eingestuftem Ereignissen ihren Weg in die Zeitungen und Zeitschriften finden. Zum anderen sind es auch nur diese, die es wert sind, (von seinen Eltern) aufgehoben und gesammelt zu werden.

Nicht nur gedruckte Bilder üben früh einen Einfluss auf Joshua aus, auch die Fernsehübertragungen des Vietnamkriegs gehören zu seinem Alltag:

S: have you had a tv ah when you were younger

J: black and white tv

S: black and white

J: yeah and i'd watch ah ah we lived close to my elementary school

S: uh huhm

J: and it was during the days that you could walk home from school for lunch

S: for lunch yeah

J: and i remember eating my chicken noodle soup and watching vietnam on tv (54,12 – 54,22)

Beim Mittagessen lief meist der Fernseher und Joshua sah bereits als Grundschulkind Nachrichten und Berichte über den Vietnamkrieg. Es lässt sich in etwa rekonstruieren, dass Joshua zu diesem Zeitpunkt zwischen sieben und acht Jahre alt war. Da seine Eltern beide beim Militär und im Krieg waren, ist anzunehmen, dass sie diesen Krieg mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgten. Wenn der Fernseher lief und es Berichte über den Vietnam-Krieg gab, wurden diese nicht vor Joshua zurückgehalten. Es schien ganz normal zu sein, dass er diese beim Mittagessen und auch ansonsten sah. Dies scheint auch insofern nicht ungewöhnlich, als der Vietnam Krieg als erster Fernsehkrieg in die Geschichte eingehen sollte.¹⁸⁵ Er war der erste Krieg, der den Menschen über das Medium Fernsehen direkt in die Wohnzimmer übertragen und daher auch als »living-room war« bezeichnet wurde.¹⁸⁶

»Für die Wahrnehmung des Krieges hatte dies insofern Bedeutung, als dieser nun zum Bestandteil des Alltags, gewissermaßen normalisiert und in vertraute Rezeptionsmuster involviert wurde.«¹⁸⁷

S: ((laughing)) how did you feel at that time do you remember when you watched that vietnam stuff

J: i don't remember i think i was fascinated

S: uh huhm

J: i think i was fascinated i don't know i really honestly can't tell you how i felt

S: okay (5)

J: i never thought about it really

S: uh huh

J: but i know it's a big part of my life was Vietnam (55,14 – 55,23)

Joshua kann sich nicht daran erinnern, wie er sich als Kind bei der Betrachtung der Vietnamkriegsberichte gefühlt hat. Er nimmt an, dass er fasziniert war. Diese Annahme kann stark durch die Gegenwartsperspektive geprägt sein. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er erinnern würde, wenn er geängstigt oder beunruhigt gewesen wäre. Er

185 Vgl. PAUL, 2004.

186 Vgl. ARLEN, 1982. »Während sich zwischen 1968 und 1973 lediglich 7 Prozent aller Artikel in den illustrierten Nachrichtenmagazinen Time, Newsweek und Life mit dem Vietnam-Krieg befassten, betrug der Anteil innerhalb der Fernsehnachrichten von CBS und NBC 25 Prozent.« PAUL, 2004, S. 315.

187 PAUL, 2004, S. 316.

wuchs in einem Haushalt auf, in dem beide Eltern bei Militär und im Kriegseinsatz gewesen sind. Es ist möglich, dass sie selbst zumindest eine befürwortende Haltung diesem Krieg gegenüber hatten und sich diese auch auf Joshuas Erleben ausgewirkt hat. Die Berichterstattung über diesen Krieg war in der ersten Zeit zunächst auch weitestgehend für diesen Krieg, patriotisch sowie heroisch.¹⁸⁸ Sie folgte, ähnlich der Kriegspropaganda der Regierung, einem Gut-Böse Schema, welche eigene Truppen heroisierte und den Gegner dehumanisierte.¹⁸⁹ Die von der US-Regierung initiierte Kriegspropaganda nutzte alle Medienformen und insbesondere den Film und das Fernsehen. Eine Legitimation der kriegerischen Aktivitäten des US-Militärs erfolgte dabei zum Beispiel durch den Film *Why Vietnam*, welcher in der Tradition von Propaganda-Filmen des Zweiten Weltkriegs konzipiert wurde¹⁹⁰ und damit unter anderem genau auf die Zielgruppe ehemaliger Militärangehörige, wie Joshuas Eltern, ausgerichtet war. Unabhängig jedoch davon, wie die Berichterstattung auf Joshuas Eltern gewirkt haben mag, lässt sich seine Vermutung, selbst von den Medienberichten fasziniert gewesen zu sein, durch deren Konzeption und Intention erklären. Im Rahmen seiner Ausführungen zur Berichterstattung des Vietnamkriegs im Fernsehen in der ersten Phase von 1965 bis 1967/68 bezeichnet GERHARD PAUL, unter Bezugnahme der Untersuchungen und Recherchen von ARLEN, HOLERT/TERKESSIDIS, KNIGHTLEY und PATTERSON als eine den Bedürfnissen des Publikums und der Werbeindustrie angepassten Darstellung. Diese war ausgerichtet auf Unterhaltung und unblutige Action-Szenen. Zwischen 1965 und 1970 befanden sich unter 2300 ausgewerteten Fernsehberichten von ABC, NBC und CBS gerade 76, welche reales Kampfgeschehen zeigten. Dabei wurden Bilder und Sequenzen von Toten und Verwundenden kaum gezeigt und waren damit faktisch in der Fernsehberichterstattung nicht vorhanden.¹⁹¹ In diesem Zuge wurden vornehmlich einseitige Action-Kampfszenen eingefangen oder »bei Bedarf« auch inszeniert. Diese Form der Berichterstattung erhielt im Nachhinein das Label »bang-bang-coverage«¹⁹²

Der Korrespondent fungierte in diesem Zusammenhang immer öfter nicht nur als Chronist sondern avancierte zum Protagonisten. Ein weiteres Phänomen der Berichterstattung und Medienpräsenz bestand in ihrer Wirkung auf die Streitkräfte selbst. Diese begannen ihr Verhalten mehr und mehr zu verändern und für die

188 Vgl. PAUL, 2004, S. 317.

189 Vgl. PAUL, 2004, S. 319.

190 Vgl. PAUL, 2004, S. 314.

191 Vgl. PAUL, 2004, S. 317.

192 HOLERT/TERKESSIDIS, 2002, S. 29 zit. nach PAUL, 2004, S. 317.

Kamera auszurichten bis hin zur Inszenierung des selbst imaginierten Hollywood-Helden. Im Endresultat erhielten die Zuschauer zu Hause vor den Fernsehgeräten kurze Filmsequenzen von US-Soldaten in action, »die oftmals so real oder unreal wie ein Kunstprodukt aus Hollywood waren.«¹⁹³

Von den amerikanischen Fernsehanstalten wurden somit Bilder von Leid und Tod zurückgehalten, um die amerikanische Öffentlichkeit nicht zu verstören. Viele handelten damit im Sinne der US-Regierung und unterstützten diese direkt als auch indirekt bei der Inszenierung eines sauberen Kriegs. Im Zuge der Tet-Offensive 1968 änderten sich nach und nach auch Teile der Berichterstattung, wobei insbesondere die Fernsehsender sich im Rahmen der Bild- und Filmberichte hinsichtlich der Darstellung von Gewalt und Tod weiterhin stark zurückhielten. Erst im Laufe der nächsten Jahre hielten dann vermehrt auch Negativberichte ihren Einzug.¹⁹⁴

Diese Ausführungen und Analysen zur Berichterstattung des Vietnamkriegs zeigen, welches Bild Joshua über die Medien von diesem Krieg vermittelt wurde. Damit wird auch deutlich, warum er, auch wenn er sich nicht sicher erinnern kann, dennoch nachträglich die Vermutung hat, dass er als Junge von den Fernsehberichten fasziniert gewesen sei. Die Berichterstattung in Hollywoodmanier, die den Kampf des Guten gegen das Böse in aufregender und actionreicher Weise inszenierte, hatte für einen Jungen seines damaligen Alters vermutlich hohen Unterhaltungswert. Durch die Ausblendung der gewaltvollen und grausamen Kriegsrealität dominierte dabei die Darstellung von Abenteuer und Heldentum. Im Kontext des Vietnamkriegs erinnert Joshua ein weiteres Ereignis:

that's another big factor in my life that's another big factor in my life are my
neigh my neighborhood uh older boys going off to war (54,24 - 54,26)

Joshua hat damals in Bezug auf den Vietnamkrieg wahrgenommen, dass die älteren Jungs aus seiner Nachbarschaft in den Krieg zogen. Da keine weiteren Informationen dazu aus dem Interview hervorgehen, können wir lediglich mutmaßen, wie dies auf ihn gewirkt haben mag. Im Hinblick auf die von ihm rezipierte Berichterstattung ist denkbar, dass er annahm, diese jungen Männer würden nun in ein großes Abenteuer ziehen. Sie sind Helden, die ihr Land verteidigen und dabei die Welt sehen werden. Da zunächst kaum Berichte über tote und verletzte Soldaten durch die Medien Verbreitung fanden und auch der Umstand, dass beide Eltern aus einem anderen Krieg

193 PAUL, 2004, S. 317.

194 Vgl. PAUL, 2004, S. 321.

unversehrt zurückkamen, schienen auch für Joshua die Gefahren, die diesen jungen Männern bevorstanden, nicht bewusst gewesen zu sein. Bei der Betrachtung des Medienkaleidoskops reagiert Joshua auch auf das folgende Bild:



Quelle: Titelbild Life Magazin, Vol.58, No.15

Er sagt dazu:

J: my favorite photographer david douglas or i'm sorry larry burrows a papa
papa something thirteen it's the first photo essay that ever impressed me

S: it was yeah it was very famous

J: yankee papa 13 was the name of the essay

S: uh huhm (53,25 – 53,31)

Diese Ausgabe der Zeitschrift *Life* mit dem oben abgebildeten Cover und dem angesprochenen Fotoessay *Yankee Papa 13* ist in dieser Form im April 1965 erschienen.¹⁹⁵

Joshua war zu diesem Zeitpunkt erst ein Jahr alt und es ist davon auszugehen, dass er sie demnach erst viel später nach ihrem Erscheinen zu Gesicht bekommen hat. Vermutlich im Zusammenhang mit seinem Interesse am Vietnamkrieg und der Sammlung von Zeitschriften und Zeitungen seiner Eltern. Was ihn genau an diesen Fotografien so beeindruckt hat, geht aus dem Interview selbst nicht direkt hervor. Bei der Betrachtung der Fotoreportage selbst lassen sich dazu dennoch entsprechende Hypothesen aufstellen. Die Bildstrecke von LARRY BURROWS stellt den Verlauf des Einsatzes der Crew eines amerikanischen Hubschraubers – dessen Bezeichnung *Yankee Papa 13* lautete – während des Vietnam-Krieges dar. Dieser begann zunächst ohne große Vorkommnisse und nahm im weiteren Verlauf immer dramatischere Züge an. *Yankee Papa 13* und andere Helikopter der Einheit wurden unter schweren Beschuss genommen. Einige der Soldaten wurden verletzt und nicht alle von ihnen haben diesen Tag überlebt. LARRY BURROWS fotografierte den gesamten Einsatz von Beginn an bis zum Ende des Tages. Neben den bis dato bekannten und für den Vietnamkrieg charakteristischen Aufnahmen wie diese:

195 Life Magazin Vol.58, No.15.



Quelle: BURROWS, 2002, S. 106–107



Quelle: BURROWS, 2002, S. 108–109

Machte er auch Aufnahmen von den verletzten und sterbenden Soldaten –auch die Trauer und den Schmerz der überlebenden Kameraden hielt BURROWS mit seiner Kamera fest:



Quelle: BURROWS, 2002, S. 116 – 123

Diese und weitere Fotografien wurden so oder in sehr ähnlicher Form auch im *Life* Magazin veröffentlicht. Neben der schon bekannten Darstellung des Soldatenalltags, der aus Action und Abenteuer besteht, wird hier auch die schmerzhafteste, bedrohliche und gefährliche Seite offenbart. Eine solche Bildberichterstattung stellte zu dem damaligen Zeitpunkt ein deutliches Kontrastprogramm zur Berichterstattung des Fernsehens dar. Beeindruckend für Joshua werden dabei sowohl die Bilder selbst gewesen sein als auch die dramatische Geschichte, welche sie erzählen. Ob sie bei ihm damals auch zu einem veränderten Bild von diesem Krieg geführt haben, kann nicht gesagt werden.

Insgesamt wird deutlich, dass der Vietnamkrieg und dabei insbesondere die Berichterstattung einen wesentlichen Stellenwert in Joshuas (Medien-)Biographie eingenommen haben. Seine ersten Eindrücke davon, wie ein Krieg aussieht bzw. dessen mediale Repräsentationen, basieren auf den Erfahrungen mit Vietnam und dies schon in sehr jungen Jahren. Insbesondere durch die alltägliche und intensive Beschäftigung mit diesen Bildern werden sie einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben.

Wie weit dies tatsächlich geht, zeigt die folgende Interviewpassage:

- J: but i know it's a big part of my life was vietnam
S: uh huhm
J: for some reason because of in the if you look at my video i i show photographs from iraq and then about it's in final cut but i desaturate the photo photographs to black and white
S: okay
J: and then i i say that if i ever thought what vietnam would look like i think it's this and then i take the marines walking through a field and go to black and white and it's and i everybody
S: yeah
J: you know
S: and when you were there in iraq you had the same feeling
J: yeah
S: like it feels like
J: yeah
S: vietnam like you had this imagination
J: palm trees wasn't there weren't rice paddies but it was winter grass
S: uh huhm
J: next to the euphrates you know the guys the uniforms didn't change much they still have msixteens
S: uh huhm
J: helmets are different but still gotta smoke cigarettes and sleeves rolled up to here and tattoos (55,23 – 56,13)

Während seines Aufenthalts im Irak stellte Joshua eine Verbindung zu den Bildern und Filmen, die er aus der Vietnamberichterstattung kannte, her. Man gewinnt fast den Eindruck, er imaginierte sich in diese Zeit zurück. Dieser Eindruck wird auch bestätigt durch seine Aussagen im Video:

my first petrol with the company and it was in a sand storm the light had no shadows a pink cast lit the afternoon if i had ever thought what vietnam must look like i think maybe this captures it they just walked through this crop and it could have been a rice patty from years ago (2,10 – 2,14 mt)

Mehr als durch diese Aussage wird sein Vergleich mit Vietnam durch den weiteren Umgang mit seinen Bildern deutlich. Die Fotografien, welche er während der oben erwähnten Situation im Irak machte, wurden von ihm in schwarz / weiß Fotografien umgewandelt, um so der Ästhetik der Vietnamfotografien noch näher zu kommen.¹⁹⁶ Nun hat Joshua dies im Nachhinein vollzogen, was aber bedeuten seine Aussagen

196 Siehe auch die Bildanalyse [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.3.2.3 Irak 1 \(S. 361\)](#).

hinsichtlich seines Erlebens im Irak und welche Rolle scheint die Rezeption der Vietnamkriegsberichterstattung dabei gespielt zu haben? Es konnte rekonstruiert werden, dass Joshua schon in jungen Jahren, ausgelöst durch sein Elternhaus und die Rezeption der Bilder und Filme zum Vietnamkrieg, eine Faszination für diesen Krieg entwickelte.¹⁹⁷ Es ist dabei sogar möglich, dass die spätere Berufswahl des Fotografen und der Wunsch des Einsatzes in Kriegen und Krisen, ebenfalls durch diese frühen Eindrücke beeinflusst wurden. Dabei könnte man nachträglich annehmen, dass ihn die Arbeit der Korrespondenten und Fotografen bei der Rezeption der Berichterstattung mehr beeindruckt und fasziniert hat als die der Soldaten.

Als erwachsener Mann begibt er sich als Fotograf in ein Kriegsgebiet und erfüllt sich nun seinen Kindheitstraum, am Abenteuer Krieg teil zu nehmen. Dieses Bedürfnis, in Vietnam dabei gewesen sein zu wollen, scheint auch im Nachhinein noch so stark, dass er die gemachten Fotografien entsprechend anpasst, um die inneren mit den äußeren Bildern abzugleichen. Die Erinnerungen an die Bilder aus Vietnam beeinflussen dabei seine Wahrnehmung der damaligen Erlebnisse im Irak. In der Regel wird die Wahrnehmung der Gegenwart immer auch durch die Erlebnisse und Erfahrungen der Vergangenheit beeinflusst, in diesem Fall scheinen wir es aber eher mit einer Überlagerung als mit einem sich gegenseitig bedingenden Gefüge von Vergangenheit und Gegenwart zu tun zu haben.¹⁹⁸

Die Analyse seiner Fotografien wird Aufschluss darüber geben, inwiefern dies auch seine Arbeit beeinflusst hat bzw. sich auf die Art und Weise seiner fotografischen Repräsentation der Erlebnisse während des Irakkriegs ausgewirkt hat.¹⁹⁹

Neben der Rezeption der Vietnamkriegsberichterstattung haben weitere Erlebnisse während seiner Jugend und in der nachfolgenden Zeit sein Selbstbild und Berufsbild wesentlich geprägt. Diese sollen im Folgenden ebenfalls, mit Blick auf das Erleben in der Vergangenheit, rekonstruiert werden.

Fotografie – Hobby und Professionalisierung

Einige Zeit später entdeckte Joshua auch die produktive Seite der Fotografie und machte sie zu seinem Hobby. Dabei mag der Anspruch oder Wunsch, Fotograf zu werden und von den bedeutenden Ereignissen der Welt zu berichten, zumindest

197 Siehe dazu auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.2.2.2 Vietnamberichterstattung](#) (S. 339).

198 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

199 Siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.3.2.3 Irak I](#) (S. 361).

zunächst womöglich keine bewusste Rolle gespielt haben. Betrachten wir es daher zunächst als ein Hobby, das ihn faszinierte und an dem er Freude hatte:

- J: and i and somebody (-) had a camera that they let me borrow (---) and boy you got what you SAW
S: uh huh
J: there was no way around (-- you know (-) if if you saw it in the viewfinder you got it (1,5) uhm (2) (3,2-3,6)

Dass daraus dann mehr als nur ein Hobby wurde, hing unter anderem wesentlich mit diesem Erlebnis und den darauf folgenden Entwicklungen zusammen:

- (2) what whatever possessed me but i was coming home from high school and there was a fire (-) at a house (-) and i stopped with my camera (---) a fireman had collapsed from exhaustion (-) and i photographed him, went home and made horrible (-) five by seven prints, took it to the local newspaper and they said (what), yeah we'll run it where do we send the check (1)
Je: uh huh
J: and (2) from from then on out i was chasing ambulances (-- ah (-- i lived close to a firehouse so whenever the, siren went off i'd juhm in my car i could get there as quick as the volunteer firemen
S: uh huh
J: and i'd you know make thirty bucks, photographing car crashes (3,6-3,19)

Im Kontext dieser Erlebnisse hat Joshua die ersten Erfahrungen als jugendlicher Fotograf gesammelt. Joshua erkennt auch, dass Zeitungsfotografie ein Geschäft mit eigenen Regeln ist. Dazu gehört es, zur richtigen Zeit am entsprechenden Ort zu sein, um die Bilder machen zu können, die die Zeitung abnehmen und drucken wird. Schnell vor Ort und möglichst nah dran zu sein, ist ebenfalls eine der Regeln, die er schon früh lernte und verinnerlichte. Neben dem finanziellen Aspekt und dem Umstand, dass ihm das Fotografieren Spaß machte und faszinierte, wird die Tatsache, seine Fotografien und seinen Namen darunter in der lokalen Zeitung gedruckt gesehen zu haben, eine Bestätigung als auch Motivation zum Weitermachen gewesen sein. Dass er sich auf den Bereich ›Unfälle, Unglücke und Brände‹ konzentrierte, kann wiederum mit seinem Interesse nach Abenteuer und Action in Verbindung gebracht werden. Weiterhin werden solche Themen und insbesondere die Fotografien dieser Ereignisse gerne prominent platziert, was als weiterer Motivationsfaktor fungiert haben könnte.

Aus seiner Zeit auf der *Highschool* erfahren wir lediglich, dass 1980 sein bester Freund bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. Dass er zu diesem Zeitpunkt auch selbst Unfälle fotografierte, kann möglicherweise auch auf das Erleben Auswirkungen gehabt haben. Durch seine Erfahrungen in diesem Bereich wird er sich einen

solchen Unfall genau und bildhaft vorgestellt haben können, was das Ereignis sehr greifbar und mitunter sehr drastisch gemacht haben kann.

Seine Eltern scheinen die Fotografie und den damit verbundenen Nebenjob bei der Zeitung nicht ernst genommen und vielleicht auch nicht besonders gerne gesehen zu haben. Es ist nicht klar, ob Joshua nach der *Highschool* den Wunsch hatte, Fotograf bzw. Journalist zu werden. Dem biographischen Verlauf entnehmen wir, dass er zunächst im Sinne der Familientradition ein Studium des Ingenieurwesens aufnimmt. Dieses brach er nach einem Jahr ab, um auf die *School for Journalism* zu wechseln. Ob diese Entscheidung zu einem Bruch mit der Familie geführt hat, ist nicht eindeutig rekonstruierbar, einen Konflikt hat es aber diesbezüglich offenbar gegeben.

J: my father never wanted me to be a photographer

S: uh huhm

J: he thought that was (1) his image of a photographer was somebody wearing a fedora with a press card sticking out of the hat (-) you know sleazy character (--) uhm (2) my mother promoted the artistic side of me but they=i don't think they ever realized you could make a living out it
(9,7-9,14)

Joshua fühlte sich unverstanden und wurde mit der antiquierten und negativen Haltung seines Vaters konfrontiert. Ein Mann wie Joshuas Vater, der als Soldat im Krieg war und einen ›ordentlichen‹ Beruf als Ingenieur ausgeübt hat, sieht in einem Zeitungs-Fotografen einen »schmierigen Typen«. Eventuell hat er auch bezweifelt, ob ein solcher Typ auch genug Geld verdient, um damit sich und eine Familie zu ernähren. Es trafen also zwei Generationen auf einander mit gänzlich unterschiedlichen Vorstellungen. So normal dieser Umstand auch sein mag, für Joshua bedeutet es, sich gegen seinen Vater durchzusetzen, gegen die Familientradition und -vorstellungen aufzubegehren und seinen eigenen Weg zu gehen. Er hat diesen Schritt gewagt und seinen Berufswunsch entsprechend verfolgt. Inwiefern dadurch auch Familienbeziehungen zu Bruch gegangen sind, muss vorerst weiterhin offen bleiben.

Joshua hat sich also entschieden, Journalist zu werden und den Beruf über ein Studium zu erlernen. Mit diesem Entschluss gehen viele Veränderungen einher und für Joshua begann ein neuer Lebensabschnitt. Er verlässt für das Studium seinen Heimatort und begibt sich in einen anderen Bundesstaat – etwa sechs Autostunden von zu Hause entfernt. Neben den Freiheiten und der Unabhängigkeit, die mit solchen Veränderung einhergehen, bedeutet dieser Schritt auch, mehr Eigenverantwortung zu übernehmen und selbstständig zu sein. Die Fragen hinsichtlich der Finanzierung des Studiums und der Beziehung zu den Eltern in dieser Zeit, konnten auch im Rahmen der Rekonstruktion nicht geklärt werden.

Das Fotografieren nimmt während seines Studiums weiterhin einen besonderen Stellenwert ein und noch vor seinem Abschluss begann er, als freier Fotograf bei einer größeren Zeitung zu arbeiten.

Die Bedeutung und das Erleben des Todes eines sehr guten College-Freundes, welcher in die Zeit seines Studiums fällt, konnte auf Grunde der geringen Datenlage nicht weiter rekonstruiert werden. Im Hinblick auf den bisherigen biographischen Verlauf ist es ein weiterer Verlust bereits in jungen Jahren, welcher vermutlich nicht einfach zu verkraften war.

Aus der Studienzeit liegen keine weiteren Angaben über Ereignisse und Erlebnisse vor, von daher sind weitere biographisch relevante Erfahrungen nicht rekonstruierbar.

Auszeit in Schweden und Tod der Mutter

Die nächsten, für seine Entwicklung und sein Selbstbild bedeutsamen Erlebnisse können für die Zeit, die er in Schweden verbracht hat, ausgemacht werden. Im Rahmen der Analyse der biographischen Daten wurde die Hypothese aufgestellt, dass Joshuas Auslandsaufenthalt in Verbindung mit der Krankheit und dem bevorstehenden Tod seiner Mutter gesehen werden kann. Diese gewinnt an Plausibilität bei näherer Betrachtung der folgenden Passage:

- S: uh huhm (3) what did you do in sweden when you met your wife
J: i had a (-) scholarship
S: uh huhm
J: and ah grad school for me (-) and i went for one hour ((laughing))
S: ((laughing))
J: i went to One class ((laughing)) and ah
(...)
J: and realized i didn't want to do it but i still wanted to stay there and again
i had met my wife (-- (a month) into it (-) and her, parents had a house on
an island
S: mhmm
J: off the coast and she's like why don't you go out and they write a little bit
too and i all i spent was like a half a year writing and reading and trying to
make the perfect, bacon and eggs
S: ((laughing))
J: trying to make the perfect letter home (-) and this is this is pre laptops this
is a MAnual typewriter and just trying to think about every key
Je: uh huhm
J: a and just trying to have like a perfect life
S: uh huhm

J: you know (4) that's all (32,20–33,12)

In einer Passage kurz davor erfahren wir, dass seine Mutter unter Krebs litt und im Sterben lag.

but but when when i met my wife in Norway, and my dad was alive my mother was dying of cancer (32,10–32,11)

Unabhängig davon, dass Joshua den Tod seiner Mutter in einer Nebenbemerkung thematisiert, wird deutlich, dass Joshua eine schwere Zeit durchgemacht hat. Seine Mutter stirbt und er hat Schwierigkeiten, die richtigen Worte zu finden, ihr und seiner Familie zu erklären, warum er nicht bei ihr ist. Drei Dinge scheinen in dieser Phase für Joshua von besonderer Bedeutung und für sein weiteres Leben prägend gewesen zu sein.

Erstens die Flucht vor der Auseinandersetzung mit der Krankheit und dem nahenden Tod seiner Mutter, welche ihm räumlich gelang – jedoch nicht emotional. Neben die Trauer wird sich Scham gesellt haben und das schlechte Gewissen, nicht bei ihr gewesen zu sein. Darüber hinaus befindet er sich nach dem Abschluss seines Studiums in einer Orientierungsphase. Es galt, eine Entscheidung über seinen künftigen beruflichen Weg zu treffen. Zunächst ein weiteres Studium anzuschließen, sollte diese Entscheidungen vermutlich erst einmal hinaus schieben und den Druck von ihm nehmen. Der Abbruch des Studiums zeigt deutlich, dass in einer Weiterqualifizierung nicht das primäre Ziel lag. Welche anderen Gründe gab es demnach für Joshua ins Ausland zu gehen und nun im Ausland zu bleiben? Joshua sah sich wahrscheinlich nicht in der Lage, für seinen weiteren Lebensweg Entscheidungen zu treffen. Er hatte nun die Gelegenheit, den Auslandsaufenthalt zu nutzen, um sich über seine Zukunft klar zu werden. Insbesondere die räumliche Distanz verschaffte ihm dabei die Möglichkeit, sich den Anforderungen und Erwartungen anderer zu entziehen. Joshua fand dazu auch die für ihn geeigneten Umstände und Personen vor. Die Eltern seiner Freundin, welche er in Schweden kennen lernte, ließen ihn bei sich wohnen. Er konnte sich Zeit nehmen, zu lesen und zu schreiben sowie den nötigen Abstand zu den Ereignissen zu Hause und zu sich selbst zu finden und dabei zu ergründen, wer er war und was er wollte. Dass Tina einmal seine Frau werden würde, war in diesem Stadium wohl noch nicht abzusehen. Für sein damaliges Empfinden wird jedoch bereits von besonderer Bedeutung gewesen sein, dass sie ihn, in dieser für ihn schwierigen Phase begleitet und unterstützt hat.

Seine Frau spielt in seinem weiteren Leben insgesamt eine bedeutende Rolle. Sie akzeptiert sein Bedürfnis, als Fotograf nicht nur lokal sondern auch in gefährlichen Regionen der Welt zu arbeiten. Auch wenn es für sie eine schwierige und belastende

Situation darstellte, scheint sie gewusst zu haben, dass die Arbeit in diesen Kriegen für Joshua von besonderer Bedeutung war.

J: you know (3,5) so (--) spent a week up there and then on the way home they said do you wanna go to pakistan (-) and i'm like (-) i don't think so and then it was do you want to go to afghanistan yeah i'll go there (-) but it was just too much having to see nineeeleven

S: uh huh

J: it was just like

S: yeah

J: not not with a five-month-old baby you know

S: uh huhm

J: so

S: you waited

J: yeah (-) waited a year (2) and my wife knew i wanted to go and she is like, get it out of your system (46,12-46,25)

Wie es letztendlich zu der Entscheidung gekommen ist, nicht nach Pakistan zu gehen und ob tatsächlich der Umstand, dass seine Tochter zu diesem Zeitpunkt erst wenige Monate alt war, dazu geführt haben, lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren. Joshua scheint diese Absage jedoch nicht leicht gefallen zu sein, vor allem im Hinblick auf seine bereits angestrebte Karriere als Kriegs- und Krisenphotograf. Als sich ein Jahr später erneut die Gelegenheit für einen Einsatz in einem Kriegsgebiet ergibt, scheint beiden klar gewesen zu sein, dass Joshua nicht noch einmal ablehnen wird. Ob er nur mit oder auch ohne die Zustimmung seiner Frau gegangen wäre, muss dabei offen bleiben. Tina Fisher entschied sich dazu, das Bedürfnis ihres Mannes zu akzeptieren, anstatt ihn unglücklich und unzufrieden zu sehen.

Joshua hat schon zu Beginn ihrer Beziehung in Kriegs- und Krisengebieten gearbeitet, dies war allerdings schon viele Jahre her und der Umstand, dass sie nun ein gemeinsames Kind haben, wird die Situation für seine Frau weiterhin erschwert haben. Tina muss sich während seiner Abwesenheit alleine um die gemeinsame Tochter kümmern. Weiterhin wird sie Ängste und Sorgen um ihren Mann gehabt haben, der sich in gefährliche und lebensbedrohliche Situationen begab.

J: but then you know (-) if i have the cover of the newspaper and she's on the train into the city and she sees somebody (-) reading the newspaper she'll start crying because she wants to go to that person and say my husband

S: is there

J: photographed that he Did it you know he took that photograph so you could sit in your train and read it (---) so

S: that's hard

J: she's good (...) (26,3–26,11)

Wie bereits dargelegt,²⁰⁰ befinden sich Ehefrauen von Kriegsjournalisten ebenfalls in einer für sie belastenden und anspannenden Lage. Unabhängig davon, ob sich diese Situation auch so abgespielt hat, wird deutlich, dass Joshua weiß, wie sehr seine Frau gelitten hat. Auch im Anschluss an seine Rückkehr – sowohl aus Afghanistan als auch dem Irak – sahen sich beide mit den Folgen dieser Einsätze konfrontiert. Joshua hatte mit den psychischen Auswirkungen der Erlebnisse zu kämpfen, was auch für seine Frau und ihre Beziehung belastend gewesen sein wird:

(3) but you know tough tough wife (-) tough wife she's Gre:at when i'm gone
 (-) it's when i come, that i've changed and she hasn't (-) and it i i have to
 figure out (1,5) the amount of things she wants to talk about Does she want to
 know (-) does she Not want to know (25,26–25,30)

Ob er sie nicht beunruhigen und mit seinen Erlebnissen konfrontieren wollte oder ob sie nicht in der Lage war, mit ihm darüber zu reden bzw. davon nichts hören wollte, bleibt dabei unklar. Was deutlich wird ist, dass Joshua zu diesem Zeitpunkt verunsichert war und annahm, er könne mit seiner Frau nicht über alles, was ihn bedrückt und was er erlebte sprechen. Da sie seine wichtigste Bezugsperson darstellte, wird dies für ihn sehr schwierig gewesen sein. Seine Reaktionen und die psychischen Folgen auf Grund der extremen Belastungen sowie damit einhergehenden Wesensveränderungen, die er selbst an sich wahrnahm, scheinen nicht nur ihm zu schaffen gemacht zu haben. Er sah sich als Belastung für seine Frau und wird in dieser Zeit vielleicht auch um ihre Beziehung geangstigt haben. Joshua hat eine starke Frau und sie scheinen auch eine starke Beziehung zu haben, die solche Krisen übersteht. 2006 zum Zeitpunkt des Interviews sind beide immer noch ein Paar.

Auszeit und Veränderungen

Zum Zeitpunkt des Interviews hat Joshua die Entscheidung getroffen, vorerst nicht mehr in den Irak zu gehen.

J:(1) i can't see going back to iraq now until there's a starbucks (---) you know
 S: ((laughing))
 (2,5)
 J: til there's a starbucks in Baghdad (1) and uh (---) (14,30–15,4)

Er nimmt sich eine unbestimmte Auszeit, auch wenn es ihm nicht leichtfällt:

200 Siehe *Rückkehr aus dem Irak*, Seite 197.

- J: uhm (--) just taking a break
S: yeah that's good
J: taking a break(5) (15,13–15,16)
J: and i think i still need to do the war stuff (--) and maybe i'm freaking out a little now because i'm Not doing it
S: uh huhm
J: i'm edgy i'm bored (29,30–30,1)

Diese Entscheidung basiert auf den gemachten Erfahrungen, der psychischen Belastungen und bis dato anhaltenden Probleme in Form einer Posttraumatischen Belastungsstörung. Weiterhin wird deutlich, dass diese auch mit der Angst verbunden ist, bei einem weiteren Einsatz erneut schlimme und für ihn nicht zu verkraftende Erfahrungen zu machen:

- and i know if i went (-) i would be great over there, and probably come back and be like worse again (30,3–30,4)

Für die Zukunft hält sich Joshua die Möglichkeit, wieder in einen Krieg zu gehen, offen:

- Je: so war is no issue anymore for you
J: i'll i'll do i'll do other wars (-) but right now i'm really digging my five year old daughter (-) you know (15,6–15,8)

In diesem Kontext ist nicht die Argumentationsweise in dieser Aussage relevant sondern die biographische Relevanz der Entscheidung. Die für das Selbstbild bisher als existenziell empfundene Berufsidentität scheint – auf Grund der gegebenen Umstände – zwangsläufig an Bedeutung zu verlieren. Die dadurch entstandene und für Joshua temporär problematische Lücke könnte nun durch die Vateridentität kompensiert bzw. abgelöst werden. Das heißt nicht, dass Joshua seinen Beruf nicht mehr als wesentlich und für sein Selbstbild als relevant empfindet. Da er aber eine für ihn bedeutsame Tätigkeit nun für eine Zeit oder vielleicht auch für immer aufgeben muss, braucht er etwas, auf das er seine Aufmerksamkeit ausrichten kann und vor allem etwas, das ihm Anerkennung und Befriedigung verschafft. Die daraus resultierende verstärkte Zuwendung zu seiner Tochter scheint dabei eine veränderte Wahrnehmung seiner Vaterrolle zu bewirken. Er entwickelt ein gesteigertes Interesse an ihr und dem was sie tut. Er erlebt die gemeinsamen Aktivitäten intensiv und zeigt Begeisterung und Stolz:

- J: i'll i'll do i'll do other wars (-) but right now i'm really digging my five year old daughter (-) you know

S: uh huhm

J: she just played her first soccer game last week and in it scored a goal (-)
scored her first goal in her first game so

S: cool (15,7-15,16)

Am Leben seiner Tochter Teil zu haben und in diesem eine wichtige Rolle zu spielen, könnte ihm die erforderliche Befriedigung verschaffen. In diesem Zusammenhang ginge es aus seiner Perspektive dann auch nicht darum, etwas für sich sondern für sie zu tun, indem er für sie da und ihr ein guter Vater ist. Er nimmt entsprechend war, dass sie dies auch von ihm verlangt bzw. einfordert:

J: it was different when our daughter was a baby

S: uh huhm

J: and but now when she's five and she wants your attention, every minute of the day (-) that's nearly another big reason why i'm kinda cooling things down it's really tough to have a fiveyear old (-) whereas a baby you can put hem to sleep in the in the bed and go do stuff

S: yeah yeah that's right (8) (26,11-26,20)

Seine Familie musste bisher seine Entscheidungen und Wünsche akzeptieren und dabei auch seine Abwesenheit und andere Folgen in Kauf nehmen. Vermutlich ist Joshua an dem Punkt angekommen, eigene Bedürfnisse, nicht nur im Hinblick auf seine psychische Gesundheit, sondern auch für seine Familie zurück zu stellen.

Er befindet sich insgesamt in einer Umbruchs- und Veränderungsphase. Joshua ist an einem biographischen Wendepunkt angelangt, welcher aus den Erfahrungen der letzten Jahre resultiert. Dieser Aspekt soll auch in der folgenden Kontrastierung von erzählter und erlebter Lebensgeschichte besondere Beachtung finden.

3.1.5 Kontrastierung von erlebter und erzählter Lebensgeschichte²⁰¹

3.1.5.1 *Methodische Vorbemerkung*

Im Rahmen der Kontrastierung von erzählter und erlebter Lebensgeschichte werden die bisher gewonnenen Erkenntnisse und Hypothesen aus den vorausgegangenen Analyseschritten einander gegenübergestellt und aufeinander bezogen. Dabei werden sowohl Differenzen zwischen der erzählten und erlebten Lebensgeschichte als auch

201 Dieser Schritt wird meist als Kontrastierung oder Vergleich bezeichnet, obwohl er im Wesentlichen auch die Zusammenfassung bzw. Zusammenstellung der Ergebnisse sowie die Darstellung des Zusammenhangs von erzählter und erlebter Lebensgeschichte beinhaltet.

ihr Zusammenhang ergründet.²⁰² Während in den vorhergegangenen Schritten der Fokus der Analyse eher auf die eine oder die andere Ebene gelegt wurde, wird nunmehr ihre wechselseitige Durchdringung in den Blick genommen. Ziel ist es dabei, die Verbindung zwischen Erlebenszusammenhängen und einer bestimmten Form der Darstellung der Lebensgeschichte zu erklären.²⁰³ Dabei wird davon ausgegangen, dass sich im Prozess der Erinnerens und Erzählens Gegenwarts- und Vergangenheitsperspektive gegenseitig beeinflussen.

»Die Gegenwartsperspektive und gegenwärtige Lebenspraxis des Erinnernden lassen also entsprechend ihrer Gestalt ein Erlebnis vorstellig werden, wie umgekehrt das vorstellig werdende Erlebnis die Gegenwart konstituiert. Um mich an etwas zu erinnern oder um etwas aus der Erinnerung Auftauchendes überhaupt wahrzunehmen, bedarf es einer Zuwendung, die aus meiner gegenwärtigen Situation mit meinem gegenwärtigen Relevanzsystem und Interesse entsprang. Ich benötige einen Erinnerungsrahmen oder, anders formuliert, eine Kontextualisierung der Erinnerung.«²⁰⁴

Die Erzählung der Lebensgeschichte beruht entsprechend auf einem lebensgeschichtlich konstituierten Sinnzusammenhang, der die Auswahl und Präsentation bestimmt. »Dieser Sinnzusammenhang, der sich durch den Fluß des Lebens ständig affirmiert und transformiert, konstituiert sich durch die unaufhebbare Verknüpfung von sozialen Vorgaben zu Planung und Deutung des Lebens, also den biographischen Ablaufschemata und den vorgegebenen Sinn- und Deutungshorizonten für ein sinnvolles Leben, mit den biographiewirksamen Erlebnissen sowie deren Reinterpretationen.«²⁰⁵

Durch die Zusammen- und Gegenüberstellung der erlebten und erzählten Lebensgeschichte, erhalten wir somit Aufschluss über die Mechanismen des Vorstelligwerdens und der Auswahl von Erlebnissen aus dem Gedächtnis sowie deren jeweilige Darbietung und Darstellung. Im Kern geht es hierbei um die Beantwortung der Frage, »welche Funktion diese Präsentation für den Autobiographen hat und umgekehrt, welche biographischen Erfahrungen zu dieser Präsentation führen.«²⁰⁶

202 Vgl. BRECKNER, 2005.

203 Vgl. BRECKNER, 2005.

204 ROSENTHAL, 1995, S. 85.

205 ROSENTHAL, 1995, S. 132.

206 ROSENTHAL, 1995, S. 225.

Die Ergebnisdarstellung erfolgt in einer die Fallstruktur erklärenden Hypothese. Nach BRECKNER handelt es sich dabei um eine Prozessstruktur, in der sich die analysierte Lebensgeschichte bewegt hat.²⁰⁷

»Die generalisierte Fallstrukturhypothese gibt uns also Auskunft darüber, wie der jeweilige Fall – ganz unabhängig von thematisch besonders interessierenden Aspekten – in einer allgemein zu beschreibenden Handlungs-, Erlebens-, und Deutungslogik strukturiert ist.«²⁰⁸

3.1.5.2 Die Kontrastierung

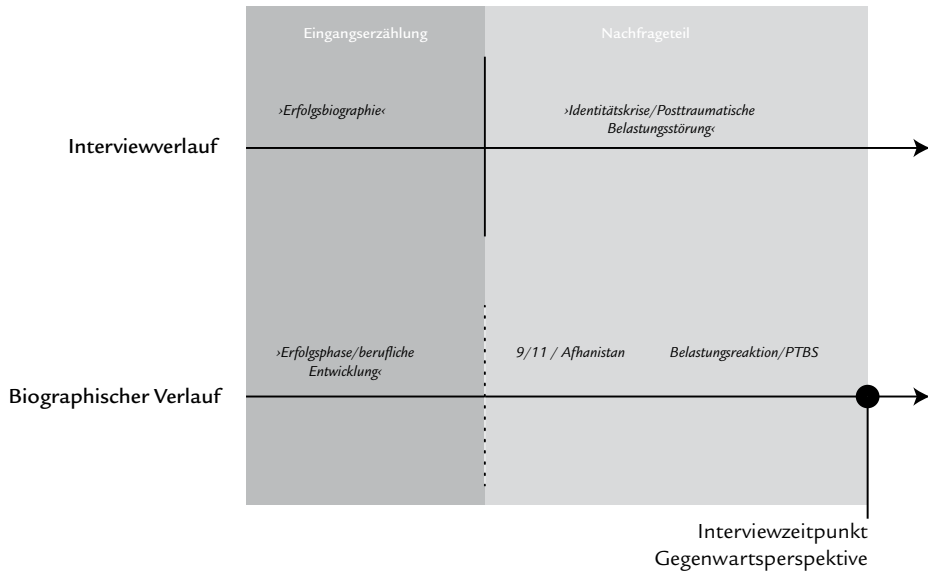
Die Text- und thematische Feldanalyse hat gezeigt, dass Joshuas erzählte Lebensgeschichte zweigeteilt ist. Im Rahmen der Eingangserzählung präsentiert er eine Erfolgsbiographie – vom Hobbyfotografen zum professionellen *Staff Photographer*, der bedeutende Ereignisse fotografiert und sich dafür als Fotojournalist auch in Kriege und Krisen begibt. Im Gegensatz dazu werden im Nachfrageteil eine Identitätskrise und die psychischen Folgen seiner Einsätze in Kriegen und Krisen thematisiert.

Die Zweiteilung der Präsentation der Lebensgeschichte vollzieht sich sowohl inhaltlich als auch strukturell. Diese Teilung hängt im Wesentlichen mit der Gegenwarts-perspektive zusammen, welche durch den biographischen Verlauf und insbesondere den letzten biographischen Wendepunkt geprägt ist. Genauer gesagt, verweist die Rekonstruktion der Fallgeschichte darauf, dass sich Joshua in der Gegenwart des Interviews an einem biographischen Wendepunkt befindet.

Die in der Eingangserzählung dargestellte Entwicklung des erfolgreichen Fotojournalisten und das damit verbundene Selbstbild waren bis zu einem gewissen Zeitpunkt des Lebensverlaufs funktional und konsistent. Dass dieses Selbstbild auf die Bitte hin, seine Lebensgeschichte zu erzählen, von Joshua in dieser Form präsentiert wird, verweist darauf, dass es immer noch in gewissem Maße Bestand hat.

207 Vgl. BRECKNER, 2005.

208 BRECKNER, 2005, S. 191.



Erzählte Lebensgeschichte & erlebte Lebensgeschichte

Das Arbeiten in Kriegen und Krisen spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Bedeutung für Joshuas Selbstbild. Schon in seiner Kindheit und Jugend hat sich Joshua intensiv mit journalistischer Fotografie beschäftigt. Dabei kann die Sammel Leidenschaft von Artikel und Fotografien von bedeutenden politischen Ereignissen, der seiner Eltern nachgingen, als wichtiger und prägender Faktor gesehen werden. In seiner Funktion, als Fotojournalist nun selbst von bedeutenden Ereignissen zu berichten, macht ihn in seinen Augen zu etwas Besonderem. Welche spezifisch existentielle Bedeutung dieser Tätigkeit zukommt, wird jedoch erst durch die Analyse des Nachfrageteils ersichtlich.

Erst ab dem Zeitpunkt an dem er merkt, dass die Arbeit in Kriegen und Krisen ihm psychisch nicht mehr gut tut, kommt es zur Krise und der Reflektion dieses Selbst- und Weltbildes. In diesem Zusammenhang erscheint es von besonderer Bedeutung, dass Joshua die Entscheidung, nicht mehr in den Irak zu gehen, zwar selbst fällt, sich dabei doch fremdbestimmt fühlt. Seine Posttraumatische Belastungsstörung zwingt ihn regelrecht dazu. Gleichzeitig lehnt er sich innerlich dagegen auf, indem er z. B. dieser Entscheidung ihre Absolutheit zu nehmen versucht.²⁰⁹ Die Reflexion

209 Siehe *Auszeit und Veränderungen*, Seite 323 (»I'll do other wars«).

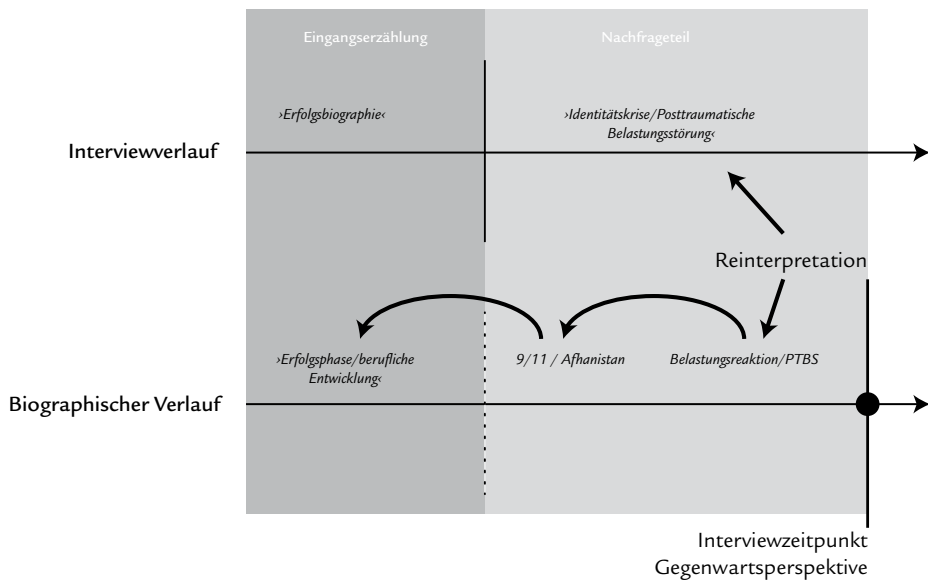
seiner Motivation (in Kriegen zu fotografieren) wird also im Wesentlichen durch die aktuelle Gegenwartsperspektive und die damit verbundenen vorausgegangenen Erlebnisse und Erfahrungen initiiert.

Die Rekonstruktion der Fallgeschichte hat hervorgebracht, dass insbesondere die Erlebnisse und Erfahrungen im Zusammenhang mit seinen Einsätzen in Afghanistan und im Irak, Auslöser für die Posttraumatische Belastungsstörung waren. Diese wiederum beeinflusst in gravierendem Maße sein aktuelles Selbstbild bzw. bringt es ins Wanken, was sich in der Folge in einer Identitätskrise niederschlägt.

Joshuas Gegenwartsperspektive ist geprägt von den Auswirkungen seiner psychischen Krankheit, welche im Nachfrageteil im Rahmen des thematischen Felds *Wer bin ich und was macht mich aus?* ausgestaltet wird. Im Rahmen der erzählten Lebensgeschichte trennt er also den ›alten Joshua‹ (Eingangserzählung) vom ›aktuellen Joshua‹ (Nachfrageteil). Zum einen hat er von sich selbst immer noch das Bild des erfolgreichen Fotojournalisten. Dies ist auch das Selbstbild, welches er – aus der Sicht des ›alten‹ Ichs – in der Eingangserzählung zunächst präsentiert. Zum anderen lässt es seine aktuelle Situation jedoch nicht zu, dieses Bild in Gänze weiter aufrecht zu erhalten. In dem Moment, in dem sich Joshua den Erlebnissen zuwendet, die für ihn mit problematischen und traumatischen Erfahrungen verbunden sind, werden der biographische Bruch und die aktuelle Problematik deutlich. Neben den psychischen Problemen befindet sich Joshua in einem existenziellen Dilemma. Dies wird im Rahmen der Analyse der erzählten Lebensgeschichte besonders deutlich. Als wesentlich für sein Selbstbild werden von ihm insbesondere die Tätigkeiten in Kriegen und Krisen empfunden. Fotojournalist zu sein reicht ihm alleine nicht aus – er muss etwas Besonderes tun, um sich selbst als jemand Besonderen sehen und verstehen zu können. Die positiven Effekte, die mit diesen Erfahrungen korrespondieren, haben auch weiterhin Bestand, die negativen Erlebnisse und ihre Folgen sind jedoch in der aktuellen Situation so dominant, dass es zu einem entsprechenden inneren Konflikt kommt. Jenes, was ihn zu etwas Besonderem macht, ist auch gleichzeitig das, was ihn belastet und, wenn er es weiter betreiben würde, potentiell zerstören könnte. Auf Grund der bereits dargestellten wichtigen und identitätsstiftenden Funktion seiner Arbeit in Kriegen und Krisen, fällt es ihm schwer, diese aufzugeben. Somit ist seine aktuelle Situation nicht nur geprägt von einer psychischen Krankheit sondern auch von einer Identitätskrise. Beides zu überwinden, stellt sich für Joshua als große biographische Herausforderung dar.

Insbesondere der Nachfrageteil des Interviews macht deutlich, dass er versucht zu verstehen, warum er das Bedürfnis hat, in Kriege und Krisen zu gehen. Gelänge es ihm sich diese Frage zu beantworten, wäre es ihm eventuell möglich, sich aus diesem

Dilemma zu befreien. Zumindest zeigt die Text- und thematische Feldanalyse, dass er die Hoffnung hat, durch diese Auseinandersetzung zu einer neuen Perspektive zu gelangen. Die Zuwendung zu seiner Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit der Ablehnung seines Vaters bringen ihn diesbezüglich jedoch nicht weiter. Die Frage danach, wer er ist und was ihn ausmacht, steht dabei in enger Verbindung mit der Frage, wem er mit seinen Einsätzen in Kriegs- und Krisengebieten etwas beweisen müsse. Diese Fragen bestimmen demnach im Nachfrageteil des Interviews seine Zuwendung zu Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend sowie der Beziehung zu seinen Eltern.



Reinterpretation Erzählte Lebensgeschichte & erlebte Lebensgeschichte

Hinsichtlich seiner aktuellen Problematik bzw. Krankheit geht Joshua selbst davon aus, dass die Summe der Erlebnisse und Ereignisse dafür verantwortlich seien:

- J: it's it=it must be (-) you know it obviously you know what post-traumatic is (-)
- S: uh huh
- J: post-traumatic stress (--) i don't think it was ANY, one incident but just, the last (1) twenty years have have just built up(-) <<den Tränen nah> so > (---) (12,13-12,18)

An einer anderen Stelle nimmt er an, die Erlebnisse in Zusammenhang mit dem 11. September wären der Auslöser:

spent a week up there and then on the way home they said do you wanna go to pakistan (-) and i'm like (-) i don't think so and then it was do you want to go to afghanistan yeah i'll go there (-) but it was just too much having to see nineeleven (46,12-46,16)

Die Rekonstruktion der Fallgeschichte und der Einbezug verschiedener Studien und Theorien über die Entstehung und Entwicklung Posttraumatischer Belastungsstörungen, haben gezeigt, dass sowohl die einzelnen Erlebnisse als auch ihre Summe entsprechend als Auslöser fungiert haben könnten. Die Analyse hat dabei ergeben, dass die Erlebnisse während seines Aufenthaltes im Irak als besonders starke traumatische Stressoren klassifiziert werden können. Rückblickend meint Joshua, selbst eine persönliche Veränderung und damit einhergehende Probleme nach dem Abklingen des Trubels um seine Person in Folge eines Preisgewinnes für seine Irakkriegsberichterstattung bemerkt zu haben:

S: so that was very intense (-) very intense experience

J: it wasn't it wasn't there (2,5)

S: it wasn't there, just after

J: yeah (-) it was it was after all the (3) uh (1) after all the (2) probably a year after i mean this was two years ago (2) and it was after all the hoopla died down (14,13-14,19)

Hierbei wird eine Diskrepanz zwischen erlebter und erzählter sowie innerhalb der erzählten Lebensgeschichte deutlich. Die Rekonstruktion der Fallgeschichte hat ergeben, dass die Erlebnisse im Irak für Joshua äußerst belastend und von hoher Intensität waren. Auch die Text- und thematische Feldanalyse konnte dies an verschiedenen Stellen deutlich aufzeigen. Joshua selbst hat die Intensität im Rahmen des Interviews dabei nicht nur latent sondern auch manifest zum Ausdruck gebracht. Auch wurde deutlich, dass die Folgen der Erlebnisse sich kurz nach seiner Ankunft in den USA, zunächst in Form von Belastungsreaktionen, niedergeschlagen haben.²¹⁰ Diese Diskrepanz lässt sich zum einen dadurch erklären, dass Joshua seinen Zustand und seine Probleme zeitweise verdrängt und verleugnet sowie mit Alkohol betäubt hat. Dies ist im Zusammenhang mit der Entwicklung einer Posttraumatischen Belastungsstörung nicht unüblich.²¹¹

210 Siehe *Rückkehr aus dem Irak*, Seite 197.

211 Siehe Seite 282.

Die Zuwendung dazu in der Interviewsituation bedingt somit eine temporale Verschiebung, die jedoch während des Interviewverlaufs nicht gänzlich durchgehalten werden kann. Immer wieder thematisiert der Biograph Probleme und Folgen der Erlebnisse, die vor dem Preisgewinn liegen. Dabei ist denkbar, dass Joshua diese Reaktionen in der Vergangenheit nicht mit den traumatischen Stressoren in Verbindung brachte – auch die Krankheit selbst kann entsprechend dazu beigetragen haben. Erst im Anschluss an den Preisgewinn und damit in einer Phase, in der Joshua mehr Zeit und Ruhe hatte, sich mit sich selbst zu befassen, kommt es zu einer veränderten Zuwendung. Damit einhergehen die Erkenntnis und die Einsicht, dass sich die traumatischen Erfahrungen bei ihm in Form einer psychischen Krankheit niedergeschlagen haben. Er befindet sich also zum Zeitpunkt des Interviews, nach einem pathologischen Verlauf der Belastungsreaktionen, nun in der Phase des Durcharbeitens und der Auseinandersetzung mit den traumatischen Ereignissen sowie den damit verbundenen persönlichen Reaktionen.²¹² Dies bedingt eine Reinterpretation der Erlebnisse und ihrer Bedeutung sowie Einordnung.²¹³ An dieser Stelle wird die temporale Diskrepanz zwischen gelebter, erlebter und erzählter Lebensgeschichte dieses Falles besonders deutlich. Zu bestimmten Zeitpunkten seines Lebens gestalteten sich dabei nicht nur die Erlebenssituationen jeweils unterschiedlich, sondern bedingten entsprechend auch seine Zuwendung zur Vergangenheit sowie Gegenwart und Zukunft.²¹⁴

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Gegenwartsperspektive von zwei zentralen Aspekten geprägt wird:

- einer Posttraumatischen Belastungsstörung und der beginnenden Auseinandersetzung und Aufarbeitung ihrer Ursachen und
- einer Identitätskrise und deren Bearbeitung.

Joshua befindet sich an einem biographischen Wendepunkt, welcher bei ihm eine innere Zerrissenheit bewirkt und eine Neuorientierung notwendig macht. Die Analyse des Nachfrageteils hat gezeigt, dass sich diese Zerrissenheit wesentlich auf die Zuwendung zur Vergangenheit und damit auf die Gestaltung der erzählten Lebensgeschichte ausgewirkt hat und macht die wechselseitige Durchdringung von erlebter und erzählter Lebensgeschichte deutlich.

212 Vgl. FISCHER/RIEDESSER, 2009.

213 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

214 Vgl. ROSENTHAL, 1995.

3.2 Medien-Biographieanalyse

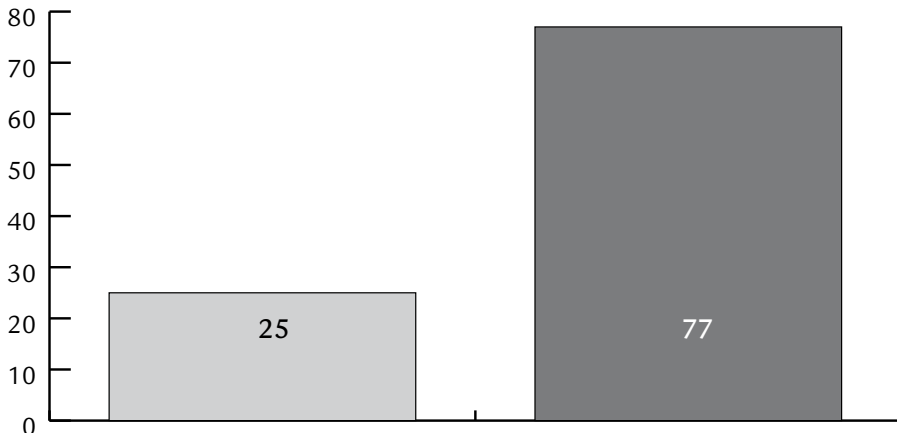
3.2.1 Deskriptive Aufstellung relevanter Items

Im Folgenden werden wir die für die medien-biographisch relevanten Items aus dem Interview mit Joshua Fisher darstellen. Betrachtet wird dabei sowohl der spezielle Medien-Kaleidoskop-Teil als auch der narrativ-biographische Interviewteil. Ziel dieser deskriptiven Aufstellung ist das Aufspannen eines medien-biographischen Horizontes, vor dem dann später u. a. die Arbeiten von Joshua betrachtet werden können. Am Ende dieser Aufstellung wird gezeigt, wie sich unterschiedliche Items zu thematischen Feldern zusammenfügen.

3.2.1.1 Zahlen und Fakten

Bevor wir jedoch zu der eigentlichen inhaltsbezogenen Auswertung kommen, möchten wir die Datenlage vorstellen.²¹⁵

Anzahl der insgesamt codierten Items in den beiden Interviewteilen.²¹⁶

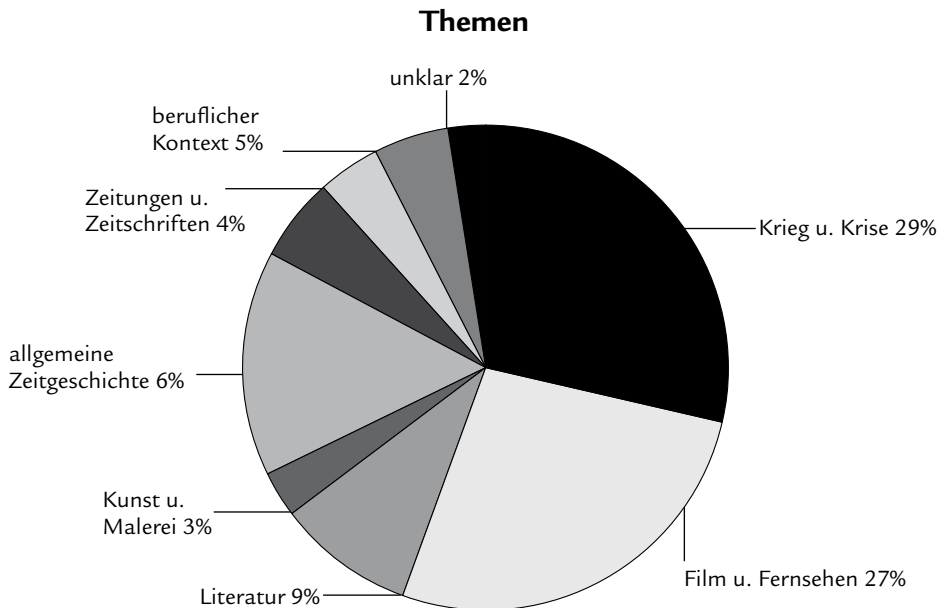


215 Zur Erhebung siehe [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.2 Medien-Biographieanalyse \(S. 109\)](#).

216 Für eine detaillierte Übersicht über die codierten Items siehe Anhang: ii-o8_Medien-Biographie_Itemlist.pdf.

Wie zu erwarten ist die Zahl der Items im Medien-Kaleidoskop-Teil wesentlich größer. Doch durch die Hinzunahme des gesamten Interviews konnten zusätzliche Items erfasst und so der Analyse zugänglich gemacht werden.

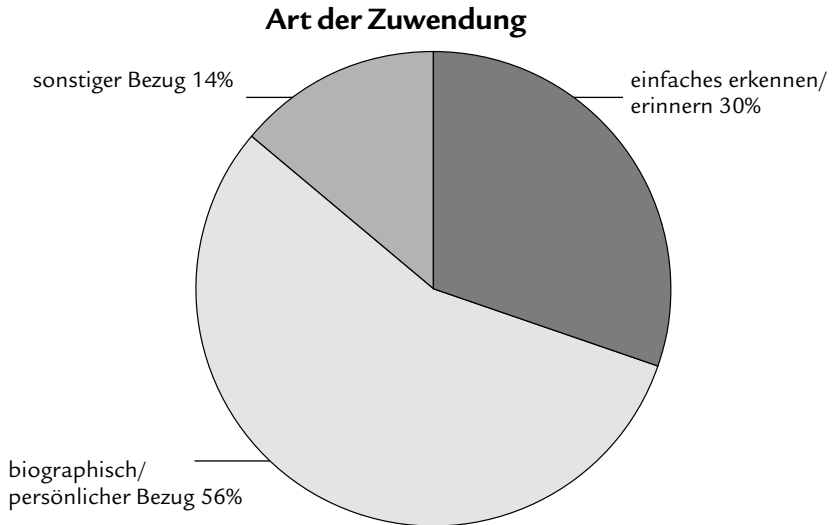
Thematische Aufteilung der codierten Items:²¹⁷



Beim Betrachten dieser Themenaufteilung muss man die Doppelcodierung im Bereich von »Krieg u. Krise« mit berücksichtigen. Das bedeutet, dass Items z. B. sowohl zum Thema »Film u. Fernsehen« als auch zu »Krieg u. Krise« zugeordnet wurden. Doch trotz dieses Umstandes kann der Darstellung die hohe Affinität Joshuas zu dem Themenbereich »Krieg u. Krise« entnommen werden.

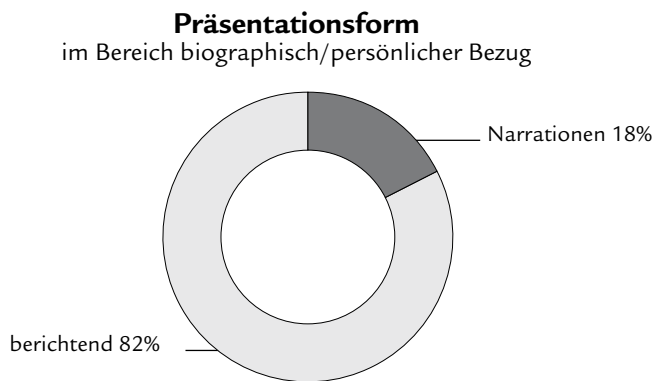
217 Für eine exemplarische Zusammenstellung der Items im Themenfeld »Krieg u. Krise« siehe Anhang: ii-09_Medien-Biographie_Thema-Krieg-Krise.pdf.

Art der Zuwendung zu dem Item.²¹⁸



Diese Aufstellung zeigt die besondere Stärke des Erhebungsinstrumentes. Der Interviewte kann beim Betrachten der Seiten des Medien-Kaleidoskops einen starken persönlichen Bezug zu einzelnen Medien-Items herstellen. Im Fall von Joshua überwiegt diese Art der Zuwendung bei weitem die des einfachen Erkennens/Erinnerns.

Art der Präsentationsform innerhalb der biographischen/persönlichen Zuwendung:



218 Für eine exemplarische Zusammenstellung der Items im Bereich der narrativen Zuwendung siehe Anhang: i-09_Medien-Biographie_Zuwendung_narrativ.pdf.

3.2.1.2 Inhaltliche Auswertung

Eine der wichtigsten medien-biographisch relevanten Erinnerungen von Joshua war der Umstand, dass er sich die Bilder in alten Ausgaben des *Life* Magazins angesehen hatte. Seine Eltern hoben diese Ausgaben sowie auch Zeitungen mit oder von wichtigen Ereignissen in Kisten auf. Die Bilder waren für ihn dabei wesentlich wichtiger als die geschriebenen Wörter: »i didn't really need to read the words i i'd just enjoy the photographs« (2,26–2,27). Überhaupt erwähnt er das *Life* Magazin häufiger in dem Interview. Es ist anzunehmen, dass er dort auch verstärkt mit dem Genre der Kriegsfotografie konfrontiert wurde.

Nach eigener Aussage besaß seine Familie früher einen Schwarz-Weiß-Fernseher. Auf diesem Gerät hat er Serien wie *Bonanza*, *Lassie* oder *Gunsmoke* gesehen. Auch erwähnte er den Fernseher in einer kleinen Anekdote zur Mondlandung 1969. Zu diesem Ereignis wurde das Gerät nachts hinaus – wahrscheinlich in den Garten oder auf die Terrasse – gestellt. Dort saß dann die Familie zusammen und hat sich die Mondlandung live im Fernsehen angesehen und dabei ab und zu zum Mond hinauf geschaut. Er berichtet davon als einem »big event« (56,32), bei dem die Nachbarn es ebenso gemacht hatten.

Eine weitere Erinnerung aus dieser Zeit betrifft den Vietnamkrieg. Als der 1964 geborene Joshua während der Mittagspausen von der Grundschule (etwa im Alter von sieben bis acht Jahren) zu seinem nahe gelegenen Zuhause ging, sah er sich dort die Berichterstattung über den Vietnamkrieg an: »i remember eating my chicken noodle soup and watching vietnam on tv« (54,21–54,22). Wann genau er mit der fotografischen Berichterstattung über den Vietnamkrieg in Berührung gekommen ist, lässt sich nicht genau feststellen. Die Arbeiten von DON McCULLIN, PHILLIP JONES GRIFFITH, EDDIE ADAMS und LARRY BURROWS sind ihm bekannt und werden von ihm hoch geschätzt.

Abgesehen von einem hohen Interesse an Nachrichten und Journalismus (er hat eine Journalisten-Schule besucht und Praktika bei der *Los Angeles Times* und der *New York Newsday* absolviert) scheint (Pop)Musik im Leben von Joshua stets eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Er mag unter anderem Künstler wie MADONNA, SIMON AND GARFUNKEL, BOB MARLEY, ABBA, BUDDY HOLLY, JIM MORRISON, LOUIS ARMSTRONG und FREDDY MERCURY. Eine besondere Beziehung hat er dabei zu den *Beatles*. So hat ihn die Ermordung von JOHN LENNON im Alter von 15 Jahren stark getroffen.

i wanted my mom to take me then to new york then i couldn't believe it who the hell would kill john lennon you know that was like the beginning of realizing the world's not a fair place (61,28–61,29).

Die *Beatles* tauchen auch noch an einer anderen Stelle im Interview auf. Auf die Frage nach seinen ersten Erfahrungen mit der Kriegsberichterstattung sagt er:

well that was bosnia (1) ah and i met (---) ah a british photographer (-) [...] in split (--) croatia (--) and we would drive in daily singing beatles tunes (-) ah cause the car (--) didn't the radio didn't work in the car [...] and ah (--) i think that was the first time i really saw DEATH you know (6,26–6,32).

Während seiner Zeit in der *High-* und *Gradschool* hat er viel gelesen. Er las unter anderem Autoren wie HEMINGWAY und JACK KEROUAC. Von diesen beiden sagt Joshua, dass sie eine große Bedeutung in seinem Leben gespielt haben. Auch die Werke von ERNIE PYLE und KNUT HAMSUN erwähnt er. Eine besondere Rolle spielte die Literatur für ihn, als er ein Jahr lang in Schweden lebte. Dort hat er auch selbst geschrieben. Um welche Themen oder um welche Art von Texten es dabei ging ist unklar. Er spielt aktuell mit dem Gedanken, eine Trilogie über seine Erfahrungen vom 11. September, Afghanistan und den Irak Krieg zu schreiben. In einem 15-minütigen Video,²¹⁹ welches aus seinen eigenen Fotografien geschnitten wurde, sprach er bereits über seine Zeit als Embedded Journalist im Irak.

Dem Genre des Kriegsfilmes gilt ein besonderes Interesse von Joshua. Werke wie *Apocalypse Now*, *The Thin Red Line* (*Der schmale Grat*), *Black Hawk Down*, *Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*), *The Battle of Algiers* oder *Mash* werden von ihm genannt. Aber er mag auch Filme wie *Pulp Fiction*, *Star Wars*, *The Sixth Sense* oder *Life of Brian* (*Das Leben des Brian*). Über den Film *All the President's Men* (*Die Unbestechlichen*) sagt er, dass er ihn beeinflusst hat.

J: all the president's men was influential

S: uh huhm in what way

J: the power of ah ah here's the honest answer it's cool to be a journalist

((laughing)) (59,16–59,19)

In dem Film geht es um die Macht und die Möglichkeiten von Journalisten. »Zwei amerikanische Journalisten, die hartnäckig und gegen starke Widerstände eine zunächst vage Spur verfolgen, decken ein Komplott in höchsten Regierungskreisen

219 Siehe Anhang: ii-06_Video.

auf. Kriminalfilm vor dem Hintergrund des authentischen Watergate-Skandals, der 1974 zum Sturz Nixons führte.«²²⁰

Bei der Betrachtung dieser Medien-Biographie fallen zwei übergreifende und ineinander verzahnte Themenbereiche besonders auf. Es handelt sich dabei um die Themen Krieg und Abenteuer. Den Aspekt des Abenteurers findet man in den TV-Serien *Bonanza*, *Gunsmoke* und *Lassie* sowie auch in den Werken von JACK KEROUAC und KNUT HAMSUN. Die beiden Letztgenannten haben verstärkt das Thema des Reisens oder des Reisenden behandelt. So handelt der Erfolgsroman von KEROUAC *On the Road* von zwei jungen Männern die quer über den nordamerikanischen Kontinent ›reisen‹. Dabei trampen sie, springen auf Güterzüge auf, fahren mit *Greyhound*-Bussen oder in gestohlenen Autos. »Von besonderem Interesse sind [für Kerouac] die Abweichungen von der Norm, welche in der US-amerikanischen Gesellschaft der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre deutlich werden, das Lebensgefühl der jugendlichen Außenseiter und ihre Beobachtungsperspektive auf den Rest der Gesellschaft.«²²¹

KNUT HAMSUN bezieht in seinen sehr autobiographischen Werken die Natur stärker mit ein. »Mit *Mysterien* verarbeitet er das Motiv, in der Fremde nicht Fuß zu fassen – ein Schicksal, das Hamsun selbst in Amerika und im europäischen Ausland erlitt.«²²² Für Joshua ist es vor allem »writing about the first person traveling (I) you know (-) the experiences are first person traveling« (33,19–33,21)

In den Autoren PYLE und HEMINGWAY kann eine Schnittstelle zwischen den Themen Abenteuer, Reisen und Krieg gesehen werden. Besonders im Fall von ERNIE PYLE wird dies deutlich. Anfangs schrieb er Kolumnen, die er während seiner Reisen durch Amerika verfasste und die später in dem Buch *Home Country* gesammelt veröffentlicht wurden. Während des zweiten Weltkrieges wurde PYLE Kriegsberichterstatter. Seine Berichte fielen durch einen sehr intimen Stil auf. »Instead of the movements of armies or the activities of generals, Pyle generally wrote from the perspective of the common soldier, an approach that won him not only further popularity but also the Pulitzer Prize in 1944«²²³. Auch HEMINGWAY war neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit Kriegsberichterstatter im ersten Weltkrieg. Über ihn sagt Joshua: »hemingway was a big part of my life too for some reason (-) he wrote bravado« (33,21–33,22).

220 Lexikon des internationalen Films 2007; Film: PAKULA, 1976.

221 <http://de.wikipedia.org/wiki/Unterwegs> [Zugriff: 14.07.2011].

222 http://de.wikipedia.org/wiki/Mysterien_%28Roman%29 [Zugriff: 14.07.2011].

223 http://en.wikipedia.org/wiki/Ernie_Pyle [Zugriff: 14.04.2011].

3.2.2 Zusammenführung der Erkenntnisse aus der Biographie- und der Medien-Biographieanalyse

Die Biographieanalyse als auch die Analyse der Medien-Biographie hat in mehreren Bereichen Hypothesen über potentielle Einflüsse auf die fotografische Produktion von Joshua Fisher hervorgebracht. Auch wenn Kindheit und Jugend, Berufsbiographie, Medien-Biographie und andere biographische Bereiche auf Grund ihrer gegenseitigen Durchdringung und Bedingung nicht voneinander zu trennen sind, werden wir zu Gunsten der Übersichtlichkeit die Erkenntnisse und Hypothesen bereichs- bzw. phasenbezogen darstellen.

3.2.2.1 *Medienrezeption in Kindheit und Jugend*

Die Angaben, welche im Interview von Joshua zu seiner Kindheit und Jugend gemacht werden, sind nicht besonders umfangreich. Allerdings haben sowohl die Text- und thematische Feldanalyse als auch die Rekonstruktion der Fallgeschichte gezeigt, dass die Erlebnisse und Erfahrungen, welche präsentiert werden, von besonderer Bedeutung sind. Dabei handelt es sich u. a. um die intensive Beschäftigung Joshuas mit der Sammlung von Artikeln und Fotografien bedeutender politischer und gesellschaftlicher Ereignisse seiner Eltern.

In der damaligen Lebenssituation haben insbesondere die Fotografien eine immense Faszination auf Joshua ausgeübt. Neben der Bedeutung, die seine Eltern dieser Sammlung beimaßen, spielten also die Bilder selbst und ihre Wirkung auf Joshua eine große Rolle.

Dass Joshua diese Erinnerungen im Interview auf diese bestimmte Art und Weise präsentiert, lässt auf eine hohe biographische Bedeutung schließen. Weiterhin konnte dargelegt werden, dass sie von besonderer Relevanz für das (aktuelle) Selbstbild sind.

Betrachten wir die Intensität der Rezeptionssituationen und ihrer Bedeutung für Joshua, so können wir annehmen, dass die Bildinhalte und insbesondere ihr Stil sowie ihre Ästhetik Joshua geprägt haben. Es kann demnach hypothetisch angenommen werden, dass die intensive und positiv konnotierte Rezeption von bestimmten Fotografien potentiell Einfluss auf seine eigene fotografische Arbeit ausübt.

3.2.2.2 *Vietnamberichterstattung*

Ein weiteres bedeutendes Medienereignis, welches Joshua im Interview anspricht, ist die Vietnamkriegsberichterstattung. Im Rahmen der Fallrekonstruktion konnte

dabei herausgearbeitet werden, dass Joshua etwa im Alter von sieben oder acht Jahren diesen Krieg insbesondere über das Medium Fernsehen mitverfolgte. Untersuchungen im Bereich Mediengeschichte und Medienwissenschaft haben ergeben, dass diese Berichterstattung sowohl qualitativ als auch quantitativ neue Wege einschlug.²²⁴ Die Inszenierung von Soldaten als Helden und die Darstellung des Kriegs als Abenteuer dominierten dabei die Berichterstattung der ersten Jahre. Joshua bekam damit ein Bild von diesem Krieg vermittelt, welches Helden in Action zeigte, die ihrem Land einen Dienst erweisen. Auch wenn Joshua zum Zeitpunkt des Interviews nicht beschreiben kann, was er genau bei der Betrachtung der Beiträge und Filmberichte empfunden hat, so erinnert er dennoch, dass er fasziniert gewesen sei und ist sich sicher, dass dieser Krieg und seine Bilder einen besonderen Stellenwert in seinem Leben einnehmen.

Neben den Fernsehbildern dieses Krieges befasste sich Joshua auch mit Berichten und Fotografien aus Zeitungen und Zeitschriften. Besonders in Erinnerung geblieben ist ihm dabei ein Fotoessay, welcher 1965 unter dem Titel *Yankee Papa 13* in der Zeitschrift *Life* erschienen ist. Auf Grund der Tatsache, dass Joshua bei Erscheinen des Essays erst ein Jahr alt war, können wir davon ausgehen, dass er diesen erst einige Jahre nach der ersten Veröffentlichung zu sehen bekam. Hypothetisch rekonstruktiv haben wir angenommen, dass für Joshua damals zum einen die Bilder selbst beeindruckend gewesen sein könnten als auch die dramatischen Geschichten, welche sie erzählen.

Zusammenfassend können wir annehmen, dass sowohl die Fernsehberichterstattung als auch die fotografische Darstellung des Vietnamkrieges Joshua faszinierte und beeindruckte und damit auch sein Bild von diesem Krieg sowie der visuellen Repräsentation von Krieg generell geprägt hat.

3.2.2.3 Medienproduktion in Kindheit und Jugend

Neben Erfahrungen der Medienrezeption werden im Interview auch Erinnerungen an erste Produktionserfahrungen dargestellt. In seiner Kindheit und frühen Jugend, angeregt durch seine Mutter, versuchte sich Joshua zunächst im Malen und Zeichnen. Während er mit der Malerei eher unbefriedigende Ergebnisse erzielte, verbindet er mit seinen ersten fotografischen Erfahrungen positive Gefühle. Wir kommen damit zum Übergang von der Rezeption zur eigenen Produktion.

224 U. a. PAUL, 2004; PAUL, 2005b; KLEIN, 2007; TONN, 2007.

3.2.2.4 *Berufsbiographie vom Hobby zur Profession:*

Die Eingangserzählung ist im Wesentlichen auf die Präsentation einer Berufsbiographie ausgerichtet. Joshua stellt seinen erfolgreichen Weg vom Hobbyfotografen zum Fotojournalist, der von aus Kriegen und Krisen berichtet, dar. Diese Entwicklung weist dabei verschiedene Stationen und Schlüsselerlebnisse auf. Als Joshua ein Foto von einem erschöpften Feuerwehrmann nach einem Hausbrand an die lokale Zeitung verkaufte, wurde für ihn die Fotografie zu mehr als nur einem Hobby. Von da an begann er, sich an Unglücks- und Unfallorte zu begeben, um diese zu fotografieren und die Bilder regionalen Zeitungen anzubieten. Auch wenn wir davon ausgehen können, dass Joshua dabei mit Leid und Zerstörung konfrontiert wurde, sind die Erinnerungen an und die Zuwendung zu diesen Erlebnissen positiv besetzt. Denn nicht die Ereignisse selbst spielten eine Rolle, sondern sein Erfolg und seine zunehmende Professionalisierung. Schon früh produzierte Joshua demnach Bilder für einen spezifischen Verwertungskontext und wurde Teil des bildjournalistischen Produktionsprozesses. Joshua betreibt also bereits in jungen Jahren Bildjournalismus auf lokalem Niveau und erfährt in diesem Kontext eine erste berufliche Sozialisation. Die Rückmeldungen zu seinen Bildern sowie der Austausch mit Redakteuren und Journalisten wird dabei seine Entwicklung maßgeblich geprägt haben. Joshua lernt schon zu Beginn seiner fotografischen Tätigkeiten, das fotografische Bild als journalistisches Produkt zu betrachten. Diese Erfahrungen können potentiell sein Berufsbild sowie seinen fotografischen Stil entsprechend geprägt haben.

Über Erlebnisse und Erfahrungen aus seiner Studienzeit, die seine fotografische Arbeit und Entwicklung betreffen, erfahren wir aus dem Interview nichts, von daher können diesbezüglich auch keine Annahmen gemacht werden. Es ist allerdings davon auszugehen, dass zumindest in der Gegenwartssituation des Interviews die Erlebnisse aus dieser Zeit als nicht wesentlich für den biographischen Verlauf und das Selbstbild empfunden wurden. Da die Intention der Eingangserzählung der erzählten Lebensgeschichte darin bestand, eine berufliche Erfolgsbiographie dazustellen, kann davon ausgegangen werden, dass in dieser Zeit tatsächlich keine prägenden Erfahrungen bezüglich der fotografischen Entwicklung gemacht wurden oder damit nicht in Verbindung gebracht werden.

3.2.2.5 *Kriege und Krisen*

Joshua machte seinen ersten Erfahrungen in einem Krieg 1991 in Kroatien. Die Analyse hat ergeben, dass die damit verbundenen Erlebnisse und Erinnerungen

sowohl auf der Ebene der erlebten als auch der erzählten Lebensgeschichte positiv konnotiert sind. Trotz der Konfrontation mit verbrannten und verstümmelten Leichen sowie mit viel Leid und Zerstörung verbindet Joshua mit dieser Zeit positive Erinnerungen und Gefühle. Sein Bedürfnis, von einem Krieg zu berichten, hat er sich selbst erfüllt und sagt in der Situation des Interviews, er sei damals in seinem Element gewesen. Vor allem in beruflicher Hinsicht ist dabei denkbar, dass Joshua im Anschluss an seine Auszeit und eine Phase der Unentschlossenheit einen Bereich entdeckt hat, der ihn fordert und ihm außergewöhnliche Erlebnisse und fotografische Motive bescherte. In persönlicher und fotografischer Hinsicht werden diese ersten Erfahrungen einen besonderen Stellenwert eingenommen haben. Auch mit seinem späteren, wiederum selbstinitiierten Aufenthalt während des Umbruchs und der darauffolgenden Krise in Georgien verbindet er positive Erfahrungen und Erinnerungen. Während Joshua in jungen Jahren die Fotografien aus Kriegen und Krisen sowie anderer weltpolitischer Ereignisse bewunderte, so begibt er sich von diesem Zeitpunkt an selbst an solche Orte. Seine Fotografien von diesen Ereignissen werden gedruckt – der Verbreitungsgrad ist dabei zunächst weniger relevant. Für sein Selbstbild werden in diesem Kontext nicht nur die besonderen – im Sinne von außergewöhnlichen – Erfahrungen an fremden Orten zu besonderen Zeiten eine wesentliche Rolle gespielt haben. Auch die Reaktionen anderer und das wachsende Renommee und die zunehmende berufliche Etablierung werden für Joshua von Bedeutung gewesen sein. Dies kann sich hinsichtlich seiner Arbeit und insbesondere seiner Arbeitsweise dahingehend ausgewirkt haben, dass Joshua verstärkt das Bedürfnis hatte, in solchen Gebieten tätig zu sein und sich dahingehend zu spezialisieren. Diese Einsätze und seine langjährige Tätigkeit als freier Fotograf brachten Joshua in der Folge auch eine Festanstellung bei seiner Zeitung. Auch wenn Joshua seine Arbeit in den folgenden Jahren nicht in Kriegs- oder Krisengebiete führte, so zeigt die Analyse, dass das Bedürfnis, solche Ereignisse zu fotografieren, bei ihm nicht abgeklungen ist. Er sah und sieht bis heute in diesen Einsätzen etwas Besonderes, was ihn wiederum zu einem besonderen Fotografen und einer besonderen Persönlichkeit macht. Im Jahr 2002, nach langer Zeit des Wartens, wieder in einen Krieg gehen zu können, wird ihm daher als große Chance erschienen sein, über die er sich gefreut haben wird. Joshua wird mit hohen Erwartungen und einer immensen Motivation in diesen Einsatz gegangen sein. Anders als bei seinen ersten Tätigkeiten in Kroatien und Georgien kann Joshua nun auf mehrere Jahre Erfahrung im professionellen Fotojournalismus zurückgreifen. Andererseits liegen seine letzten Auslandseinsätze auch einige Jahre zurück und sowohl die Art der kriegerischen Auseinandersetzungen haben sich verändert als auch die Bedingungen, unter denen

er arbeiten sollte. Als Einflussfaktoren können somit seine bisherigen Erfahrungen, seine spezifische persönliche und berufliche Motivation als auch die Bedingungen vor Ort angesehen werden. Inwiefern seine Zeitung spezifische Anforderungen an ihn stellt bzw. konkrete Erwartungen hatte, welche sich ebenfalls auf ihn und seine Arbeit ausgewirkt haben könnten, konnte nicht rekonstruiert werden. Es ist davon auszugehen, dass Joshua in diesem Einsatz die Chance auf einen Karrieresprung sah. Dies kann ihn zu Hochleistungen motiviert, jedoch auch entsprechend Druck auf ihn ausgeübt haben. Aus dem Interview selbst gehen kaum konkrete Informationen zu seinem Aufenthalt und seinen Aktivitäten in Afghanistan hervor. Die Angaben zu den damaligen Kriegsumständen und dem Kriegsverlauf, zur Situation der Medien und Berichterstatter als auch zur Konzeption des Embeddings lassen vermuten, dass diese ihren spezifischen Einfluss auch auf Joshua, seine Arbeitsbedingungen und seine Arbeit bzw. Fotografie selbst ausgeübt haben werden.

Hinsichtlich seines Irakeinsatzes erwiesen sich mehrere Faktoren als potentielle Einflussfaktoren. Auch hier spielte die aktuelle Kriegssituation und die Lage im Land auf mehreren Ebenen eine Rolle. Die Zuspitzung der Kämpfe und Auseinandersetzungen und die damit verbundene gesteigerte Anspannung in der Region wird sich auch auf Joshua selbst und sein Empfinden ausgewirkt haben. Im Hinblick auf seine fotografische Arbeit während seiner Zeit bei einer Einheit der US Marines, können wir weiterhin annehmen, dass das Embedding als Einflussgröße fungierte und zwar auch auf verschiedenen Ebenen. Zum einen in Form der strukturellen Vorgaben und Reglementierungen des Pentagons sowie deren Auslegung durch den diensthabenden Captain der Einheit. Zum anderen hinsichtlich der psychologischen Auswirkungen, die durch das Embedding angestrebt wurden. Ersteres bedingt die Orte und Zugangsmöglichkeiten und damit das, WAS Joshua zu sehen bekommt. Letzteres bedingt potentiell das WIE – also die Perspektive, den Stil und die Ästhetik der Fotografien. Es besteht also die Annahme, dass die Nähe zu den Soldaten und die starke Identifizierung mit der Einheit sich darauf auswirken könnte, was er fotografiert und wie er bestimmte Ereignisse ablichtet. In diesem Kontext ist anzunehmen, dass seine Herkunft aus einer Militärfamilie, seine Einstellung »pro troops« und seine patriotische Grundhaltung ebenfalls eine Rolle spielen.

An diesem Beispiel lassen sich gleich mehrere, sich bedingende und beeinflussende Faktoren aufzeigen, die sich in unterschiedlicher Gewichtung auf Joshua und seine Fotografie auswirken können. Joshuas biographischer und medien-biographischer Hintergrund, seine bisherigen beruflichen Entwicklungen, Erfahrungen und Qualifikationen prägen sein generelles und situationsbezogenes Selbst- und Weltbild. Diese

sind dabei jeweils eingebettet in kulturelle, soziale, gesellschaftliche, wirtschaftliche, historische und diverse weitere Kontexte.

An diesem Punkt wird die Komplexität sich gegenseitig bedingender Faktoren besonders deutlich. Darüber hinaus zeigt sich eine Durchmischung und Durchdringung individueller und struktureller Einflussgrößen. Die Bildanalysen sowie die Zusammenführung aller Analyseebenen kann gegebenenfalls Aufschluss darüber geben, wie sich dies fallspezifisch zeigt bzw. niederschlägt.

Da aus dem Interview und anderen Dokumenten sehr detaillierte Informationen zu spezifischen Ereignissen und Erlebnissen im Irak zu entnehmen waren, konnten weiterhin einzelne Produktionssituationen ausführlich rekonstruiert werden. Dies gibt uns Aufschluss über die konkreten Umstände und die Situationen, in denen Joshua bestimmte Aufnahmen erstellt hat. Wir wissen daher, dass er zum Beispiel im Rahmen der Feuergefechte unter enormer Anspannung gestanden hat und unter Todesangst fotografierte. Diese Umstände und persönlichen Zustände werden somit auch als besonders beeinflussende Faktoren angenommen.

3.2.2.6 *Einflüsse aus Kunst, Literatur und Medien*

Joshua selbst benennt im Interview Vorbilder aus den Bereichen Kunst, Literatur und Medien und schreibt jenen einen Einfluss auf seinen Stil zu bzw. gibt an, sich an diesen bei seiner Arbeit zu orientieren. Darüber hinaus hat die Analyse der Medien-Biographie weitere inhaltliche und genrespezifische Vorlieben aufgezeigt.

Kunst

Zu den Vorbildern Joshuas zählt unter anderem der Maler NORMAN ROCKWELL. Er beschreibt diesen im Interview als einen einfühlsamen Maler und Illustrator, dem es gelingt Situationen und Szenen besonders adäquat und realistisch einzufangen. Für Joshua sind ROCKWELLS Bilder »stereotypical« und »iconic«. Diese Attribute werden von ihm positiv konnotiert. Er drückt damit aus, dass die Bilder auf Grund ihrer spezifischen Eigenschaften besonders eingängig sind und sich durch die Verwendung klarer und starker Symboliken auszeichnen. Genau diese formalen Stärken sind es dann auch, die sich Joshua zum Vorbild nimmt und die er versucht, in seinen Fotografien ebenfalls umzusetzen. Er will Bilder erschaffen, deren wesentliche Aussage – sozusagen auf Anhieb – vom Rezipienten erkannt werden kann.

Des Weiteren schreibt er seinen eigenen Arbeiten die Eigenschaften »sentimental« und »patriotic« zu. Trotz aller Klarheit und Direktheit hat Joshua demnach den

Anspruch, dass seine Fotografien auch gefühlvoll sein sollen bzw. den Betrachter anrühren und berühren sollen. Im Hinblick auf die Arbeiten von ROCKWELL verwendet er ebenfalls das Attribut »patriotic« – offensichtlich steht für Joshua dieses Attribut für eine inhaltlich und stilistisch positive Darstellung US-amerikanischer Lebensart und Kultur.

Film, Fernsehen& Bildjournalismus

Dem Genre des Kriegsfilmes gilt ein besonderes Interesse von Joshua. Werke wie *Apocalypse Now*, *The Thin Red Line (Der schmale Grat)*, *Black Hawk Down*, *Deer Hunter (Die durch die Hölle gehen)*, *The Battle of Algiers* oder *Mash* werden von ihm genannt. Inwiefern bzw. ob sich die Rezeption dieser Filme inhaltlich, stilistisch, ästhetisch oder auf andere Weise auf Joshuas fotografische Arbeit niedergeschlagen hat, wird sich durch die Bildanalyse und die abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse zeigen.

Ein Film wie *All the President's Men (Die Unbestechlichen)*, von dem er sagt, dass er ihn beeinflusst hat, wird sich wohl eher auf sein Berufsbild und seinen Berufswunsch ausgewirkt haben. Diese können sich jedoch auch wiederum auf seine Arbeitsweise und -haltung entsprechend niederschlagen und damit das einzelne Produkt respektive die Fotografie beeinflussen.

Die Betrachtung der Medien-Biographie hat weiterhin eine Verbindung zwischen den Themen Krieg und Abenteuer aufgezeigt. Auch die Biographieanalyse hat gezeigt, dass Joshuas Motivation in Kriegen und Krisen zu arbeiten von familiären Bedingungen und Beziehungen sowie durch sein Selbstbild beeinflusst wird. Sowohl die von ihm schon in jungen Jahren rezipierten Vietnamberichterstattungen als auch verschiedene von ihm gern und oft gesehene Fernsehsendungen und Filme verbinden Krieg und Abenteuer auf teilweise ähnliche oder auch spezifisch eigene Weise. Im Rahmen der Biographieanalyse haben wir die Hypothese entwickelt, dass diese sein Bild vom Krieg wesentlich geprägt haben. Es ist durchaus denkbar, dass dieses bereits früh internalisierte Bild vom Krieg sich nunmehr auf seine Produktion, also seine visuellen (Re)Präsentationen des Krieges, auswirken. Die fiktiven Bilder aus Film und Fernsehen werden sich dabei mit den bildjournalistischen Darstellungen aus Zeitungen und Zeitschriften ergänzen und durchmischen. Vertreter des letzten Bereichs werden ebenfalls von Joshua benannt und geschätzt, darunter DON McCULLIN, PHILLIP JONES GRIFFITH, EDDIE ADAMS und LARRY BURROWS.

Literatur

Vorbilder aus dem Bereich der Literatur, die insbesondere einen Einfluss auf Joshua fotografische Arbeit ausüben könnten, sind die Autoren ERNY PYLE und ERNEST HEMINGWAY. Insbesondere PYLE wurde durch seine Berichterstattung über den Alltag der Soldaten des zweiten Weltkriegs bekannt. Sein Stil und die Nähe zu den Soldaten werden von Joshua besonders bewundert. Dies kann sich bei Joshua auf sein Erleben und Verhalten während des Embeddings und wiederum auch auf seine Art, die Soldaten zu sehen und abzubilden, ausgewirkt haben.

3.2.3 Bedeutung der Hypothesen für die Bildanalyse

Die anschließenden Bildanalysen dienen zunächst nicht der Überprüfung der hier aufgestellten Hypothesen sondern finden unabhängig davon statt. Die aus der Biographieanalyse gewonnenen Erkenntnisse, die Informationen aus dem Interview sowie anderen Dokumenten werden, dem methodischen Verfahren folgend, im Laufe der Analyse zur Erweiterung des Interpretationskontextes entsprechend herangezogen. Eine Zusammenführung der Ergebnisse aller Analyseebenen sowie die Überprüfung der hier aufgestellten Annahmen finden im Rahmen einer abschließenden Betrachtung statt.²²⁵

225 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.4 *Zusammenführung aller Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Joshua Fisher – Einflüsse auf seine Produktion* (S. 372).

3.3 Bildanalysen

3.3.1 Informationen zum Datenbestand

Der Bildkorpus, den wir von Joshua Fisher auf unsere Bitte hin erhalten haben, besteht aus 26 Aufnahmen. Darunter zeigen vier Aufnahmen die Folgen des Terroranschlags am 11. September, die restlichen Aufnahmen sind bei seinen Einsätzen als *Embedded Journalist* in Afghanistan und im Irak entstanden. Hauptmotiv dieser Bilder sind Soldaten im Kampfeinsatz. Das Auffälligste an diesem Bildkorpus waren nicht die dargestellten Themen sondern die Art ihrer Darstellung.

3.3.1.1 Auswahl für die Einzelbildanalyse

Um die Bilder für die Einzelbildanalyse zu bestimmen, haben wir uns für eine Kategorisierung nach der »Darstellungsart« entschieden. Auf diese Weise erhielten wir zwei Kategorien. Die erste Kategorie beinhaltet zwei Aufnahmen im Stil eines (mehr oder weniger) unbeteiligten Dokumentaristen, die übrigen 24 Fotografien der zweiten Kategorie haben einen eher filmischen Charakter. Was wir dabei unter »filmischen Charakter« verstehen und mit welchen Stilmitteln dieser Eindruck erweckt wird, werden wir im Folgenden anhand von einzelnen Bildinterpretationen darlegen.

Aufnahmen der Kategorie mit filmischem Charakter



NYC ★★ ★



NYC ★ ★



NYC ★★ ★ ★



NYC ★★ ★ ★ ★



Afghanistan ★★ ★



Afghanistan ★★ ★ ★



Afghanistan ★ ★



Afghanistan ★★ ★ ★ ★



Afghanistan ★★ ★ ★ ★



Afghanistan ★★ ★ ★



Afghanistan ★ ★



Afghanistan ★★ ★ ★ ★



Afghanistan ★



Afghanistan ★ ★



Irak ★★ ★ ★ ★



Irak ★ ★



Irak ★



Irak ★★ ★ ★ ★



Irak ★ ★



Irak ★★ ★ ★



Irak ★ ★



Irak ★



Irak ★



Irak ★★ ★ ★ ★

Aufnahmen der dokumentarischen Kategorie



Die beiden Aufnahmen in der dokumentarischen Kategorie stellen im Gesamtkorpus zahlenmäßig eine Ausnahme dar, so dass wir unsere Aufmerksamkeit auf die größere Kategorie gerichtet haben. Wie bereits erwähnt, stammen die Bilder aus New York, Afghanistan und dem Irak. Bei unserer letztendlichen Einzelbildauswahl haben wir darauf geachtet, Aufnahmen aus allen drei Einsätzen zu untersuchen. Wie bereits im Methodenteil erwähnt²²⁶, haben wir die Aufnahmen in der jeweiligen Kategorie und von den jeweiligen Einsatzorten im Hinblick auf ihre fotografisch-formalen Stärken und/ oder ihre thematische Dichte in eine Rangfolge gebracht. Dafür haben wir jedes Bild mit Punkten – von eins bis fünf – bewertet.

Bei den 4 Aufnahmen aus New York:

1 Punkt	2 Punkte	3 Punkte	4 Punkte	5 Punkte
0	1	2	0	1

Bei den 10 Aufnahmen aus Afghanistan:

1 Punkt	2 Punkte	3 Punkte	4 Punkte	5 Punkte
1	3	3	2	1

Bei den 10 Aufnahmen aus dem Irak:

1 Punkt	2 Punkte	3 Punkte	4 Punkte	5 Punkte
3	3	1	0	3

226 Siehe Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.1 *Kategorisierung und Einzelbildauswahl* (S. 124).

Damit standen die beiden, jeweils mit fünf Punkten bewerteten Aufnahmen aus New York und Afghanistan für die Einzelbildanalyse fest. Unter den drei hochbewerteten Fotos aus dem Irak befindet sich eine Aufnahme, mit der Joshua einen wichtigen Fotopreis gewonnen hat. Aus Gründen der Anonymisierbarkeit und der gegebenen Auswahl, haben wir dieses Bild nicht in die Einzelfallauswahl aufgenommen.

3.3.2 Einzelbildanalysen

3.3.2.1 *World Trade Center*



Bei dem ersten Bild handelt es sich um eine Aufnahme von dem zerstörten World Trade Center nach den Anschlägen am 11. September 2001. Die einzelnen Elemente auf dieser hochformartigen Fotografie sind nicht auf den ersten Blick zu erschließen, da es ihrer sehr viele sind. Das Bild lässt sich in einen oberen Teil und einen unteren Teil gliedern. Den oberen Teil des Bildes macht ein riesiger, nach rechts aufsteigender Trümmerberg aus. Die Trümmer bestehen dabei zum größten Teil aus unzähligen Stahlstücken in den unterschiedlichsten Formen. Neben großen Stahlträgern ragen Moniereisen, Rohre, Kabel und Stahlstreben aus dem Berg. Über diesem gewaltigen Trümmerberg liegt ein Dunst aus Rauch. Der Rauch ist am rechten Bildrand so stark, dass er die Konturen der Trümmer vollständig auflöst. Auch der Bereich hinter dem Trümmerberg wird durch den Dunst zu einer undefinierbaren Struktur reduziert. Die Szenerie ist in ein schwaches gelbliches Licht getaucht.

Das Gewirr aus Trümmerstücken im oberen Teil des Bildes wird durch ein einziges zusammenhängendes Trümmerstück – ebenfalls im schrägen Winkel nach rechts aufsteigend – vom unteren Teil des Bildes getrennt. Der sichtbare, dem Betrachter zugekippte Teil des Stückes ist tiefschwarz. Aus ihm schauen ebenfalls Stahlstreben und Moniereisen heraus. Am rechten Ende, also gleich unterhalb des von Rauch dominierten Bildteiles, ragt ein Teil des Trümmerstückes weit in den in oberen Bereich des Bildes hinein.

Wie riesig der Berg aus Trümmern ist, zeigt sich durch die Anwesenheit von ca. 15 Personen, die sich in der Mitte im unteren Bildteil befinden. Auch sie stehen auf einem Trümmerhaufen, vor dem sich seinerseits wiederum ein weiterer Trümmerhaufen aus Metall am unteren Bildrand erhebt. Nahe bei den Personen ragt ein riesiger Doppel-T-Stahlträger schräg nach links auf. Der Träger ist hell – fast weiß – und an seiner Spitze ist eine große Fahne samt Fahnenstab angebracht. Die Fahne wird dabei von der Sonne beschienen und bildet durch ihre Farbigkeit (Blau, Weiß und Rot) den optischen Mittelpunkt des Bildes.

Was die Personen in dem Bild machen ist nicht genau zu erkennen. Es scheint, als ob sie in einer Reihe von unten kommend unter dem T-Träger hindurch nach rechts gehen würden. Die meisten von ihnen tragen Schutzhelme und Arbeitskleidung, andere sind mit Jeans und T-Shirt bekleidet. Vor den Personen steigt ein bläulicher Rauch empor.

Es sind mehrere Faktoren, die dieses Bild zu einer imposanten Aufnahme machen. Als erstes sind es die schieren Dimensionen der Trümmerberge. Die räumlichen Ausmaße können vom Betrachter zwar nicht in ihrer Gänze erfasst werden, dazu zeigt das Bild ganz offensichtlich nur einen Ausschnitt, aber ausgehend von den Proportionen der Personen sind die Trümmerstücke enorm. Neben den Größenverhältnissen

und der räumlichen Staffelung der oben beschriebenen Ebenen ist das prägendste Element dieser Szenerie im oberen Teil des Bildes zu sehen. Dieser, unter gelblichem diffusen Rauch kontrastlos und zweifarbig erscheinende Bereich des Trümmerberges ist es, der die Ausmaße des vorausgegangenen Ereignisses belegt.

Der Betrachter sieht die Zerstörung und kann sie doch nicht fassen. Der obere Teil des Bildes verkörpert genau dieses Unfassbare, das Surreale, indem er sich einer genaueren Betrachtung entzieht. Das Auge des Betrachters sieht Einzelheiten, kann sogar einzelne Rohre erkennen und doch gelingt es nicht, all diese Eindrücke zu einem Ganzen zusammen zu bringen. Dass der Rauch die Konturen an den Rändern aufzulösen scheint, rückt die Szenerie fast schon in den Bereich des Traumes.

Im unteren Teil des Bildes wird der Traum – oder auch Alptraum – dann real. Die Personen mit ihrer teilweise farbigen Kleidung stehen im starken visuellen Kontrast zum oberen Bereich. Sie sind klar zu erkennen, auch die Tatsache, dass sie eine scheinbare Aufgabe haben, stellt einen Gegenpunkt zum oberen Unfassbaren, Chaotischen dar. Dass dieser Teil des Fotos einen wesentlich höheren Bildkontrast aufweist als der obere Trümmerberg, verstärkt diesen Eindruck noch weiter.

Die Flagge der USA auf dem hellen und geraden Stahlträger stellt eine grafische Verbindung zwischen den beiden Teilen im Bild her. Sie reckt sich dem alptraumhaften Gebilde entgegen. Dieser Eindruck des Entgegenreckens ergibt sich zum einen durch die Neigung nach links oben – also gegen die Leserichtung und gegen die Steigung des Trümmerberges –, und zum anderen durch die klaren kontrastreichen Farben Rot, Weiß und Blau.

Dieses Bild entstand kurz nach dem Anschlag auf das World Trade Center in New York City. Folgt man der eben ausgeführten Lesart, dann ist die Flagge als ein Zeichen des Widerstandes des US-amerikanischen Volkes zu sehen. Die Menschen wehren sich symbolisch gegen den Angriff auf ihr Land, denn als solcher wurde der Anschlag auf das World Trade Center gesehen und auch offiziell bezeichnet.

Die Menschen zeigen mit dem Hissen der Flagge, dass sie sich nicht unterkriegen lassen werden und dass sie stolz auf ihr Land sind. In dem Bild reckt sich die Flagge über den Köpfen der Männer der Zerstörung entgegen. Mit dieser Geste, die ihren Ursprung in dem Bekunden eines Sieges hat, wird die eben erlebte Niederlage in einen symbolischen Sieg umgedeutet.

Warum die Flagge der USA den Menschen so viel bedeutet, »hat sich auch Robert Justin Goldstein, Professor an der Oakland University, gefragt. Auf der Suche nach Antworten hat er sich bis zur ersten Fahne aus dem Bürgerkrieg durchgearbeitet und herausgefunden, dass sie ein Produkt der Politik ist. Geschaffen, um das Volk in schweren Zeiten zu einen, als Symbol nicht nur des Landes, sondern auch seiner

Ideale. Als ein beinahe religiöses Symbol steht sie heute für das, worauf sich Amerika gegründet hat: life, liberty and the pursuit of happiness. Wer die Nationalhymne singt, besingt die Schönheit des Sternenbanners. Wer hier einwandert, der schwört nicht Treue zur Verfassung, sondern zur Flagge.«²²⁷

Ein Blick in den »US-State Code« zeigt, wie stark die Flagge auch institutionell verankert ist. Der »US-State Code« ist die offizielle themenbezogene Zusammenstellung von aktuell gültigen Bundesgesetzen mit grundlegendem und dauerhaftem Charakter. Unter dem Punkt 36 »Patriotic Societies and Observations« in Kapitel 10 »Patriotic Customs« regeln die Paragraphen 170 bis 189 den Gebrauch und Umgang mit der amerikanischen Flagge.²²⁸ Die Beschreibungen reichen dabei vom Verhalten beim Hissen und Einholen der Flagge (§177. Conduct during hoisting, lowering or passing of flag) über ihre Präsentation (§175. Position and manner of display) bis hin zu ihrer »Bestattung« am Ende ihrer »Lebenszeit« (§176. Respect for flag): »The flag, when it is in such condition that it is no longer a fitting emblem for display, should be destroyed in a dignified way, preferably by burning.«²²⁹ Zum letztgenannten Punkt gibt es in den USA Gruppen und Vereine, die alte Flaggen sammeln und sie am Flag Day (14. Juni) in einer Zeremonie verbrennen.²³⁰

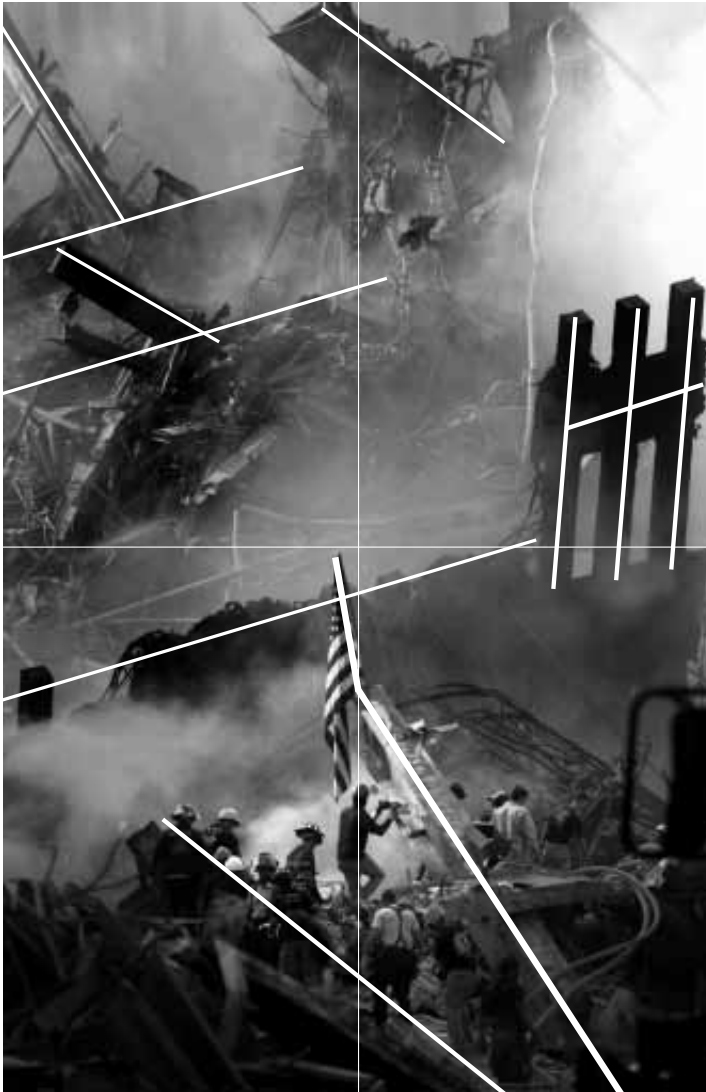
Joshua komprimiert in seinem Foto den Angriff, die alptraumhafte Zerstörung und den Widerstand in einer einzigen Aufnahme, deren Komposition sehr speziell ist.

227 IRLenkÄUSER, 2003.

228 OFFICE OF THE LAW REVISION COUNSEL OF THE UNITED STATES HOUSE OF REPRESENTATIVES, 2010.

229 OFFICE OF THE LAW REVISION COUNSEL OF THE UNITED STATES HOUSE OF REPRESENTATIVES, 2010.

230 Siehe dazu auch IRLenkÄUSER, 2003.



Die eingezeichneten Kompositionslinien visualisieren die oben beschriebenen Beziehungen der einzelnen Bildelemente. Dabei lassen sich die Aspekte des *Widerstandes* und des *Entgegenreckens* besonders gut nachvollziehen. Wie entscheidend diese Komposition für die Aussage des Bildes ist, zeigt sich, wenn man sie verändert. Im folgenden Beispiel haben wir das Bild beschnitten.



Damit haben wir nicht nur Informationen weggelassen sondern auch noch das Bildformat geändert. Dieser Eingriff zeigt deutlich, wie das Bild an Kraft und inhaltlicher Prägnanz verliert.

Die ikonischen historischen Vorläufer dieses Bildes lassen sich bis in die Schlachtenmalerei zurückverfolgen. Hier sei exemplarisch das Werk *Der Übergang nach Alsen* von WILHELM CAMPHAUSEN genannt:



Für Joshua wird dabei allerdings eine andere Ikone von weitaus stärkerer Relevanz gewesen sein. Das Hissen der Flagge auf der Insel Iwo Jima:



»Rosenthals Bild knüpfte an ältere Visualisierungen des Sieges in der Historienmalerei an. Kein anders Bild des Zweiten Weltkrieges im Allgemeinen und des Pazifik-Krieges im Besonderen wurde in den USA so häufig zitiert und nachgebildet wie das Bild von Iwo Jima, so zuletzt in der Hissung des Sternenbanners auf Ground Zero in New York am 11.9.2001 durch Thomas E. Franklin.«²³¹ »Wie in der Malerei war auch in Fotografie und Film die Inszenierung des Sieges zentraler Bestandteil der Ikonographie eines jeden konventionell geführten zwischen staatlichen Kriegen. Und wie in der Malerei handelte es sich auch bei den fotografischen Visualisierungen des Sieges vielfach um konventionelle Inszenierungen, die sich als patriotische Ikonen in das kollektive Bildgedächtnis der Siegesgesellschaften einbrannten. Auf zahlreichen Siegesikonen wurde wie in Camphausens Gemälde Der Übergang nach Alsen von 1866 das Banner des Sieges von den Siegern in einem gemeinsamen Kraftakt in das ›Fleisch‹ des unterlegenen Landes gerammt. In der Regel fand dieser symbolische Todesstoß weithin sichtbar auf einer Anhöhe oder auf einem öffentlichen Gebäude statt. Die enorme kollektive Bedeutung solcher Ikonen für die Siegesgesellschaften setzte bestimmte Merkmale des Bildaufbaus voraus, die von einem Schnappschuss

nicht zu erwarten waren: die gleichzeitige symbolische Präsenz der unter- und der überlegenen Seite, die Darstellung des Krieges als Gemeinschaftsereignis, die Degradierung des Gegners usw. Oft bediente man sich daher auch zu Ende des Zweiten Weltkrieges des Mittels der nachträglichen Inszenierung.«²³²

Die Dimension der patriotischen Inszenierung spielt auch in dem Bild von Joshua eine Rolle. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine klassische Inszenierung durch den Fotografen, sondern vielmehr um kulturelle und symbolische Inszenierungen – und dies auf mehreren Ebenen. Der Akt des Flaggehissens, die Art und Weise des Hissens, das Setting für einen solchen Akt und die fotografische Umsetzung dieser Szene sind dabei durch vielfältige kulturelle Einflüsse (Geschichte, Malerei, Fotokonen und Hollywood-Filme) geprägt. Daher verwundert es auch nicht, dass das Foto von Joshua ästhetisch an die Momentaufnahme aus einem aufwendigen Kinofilm erinnert, in dem es um Helden geht, die sich ihren Widersachern entgegenstellen und am Ende erfolgreich sein werden.

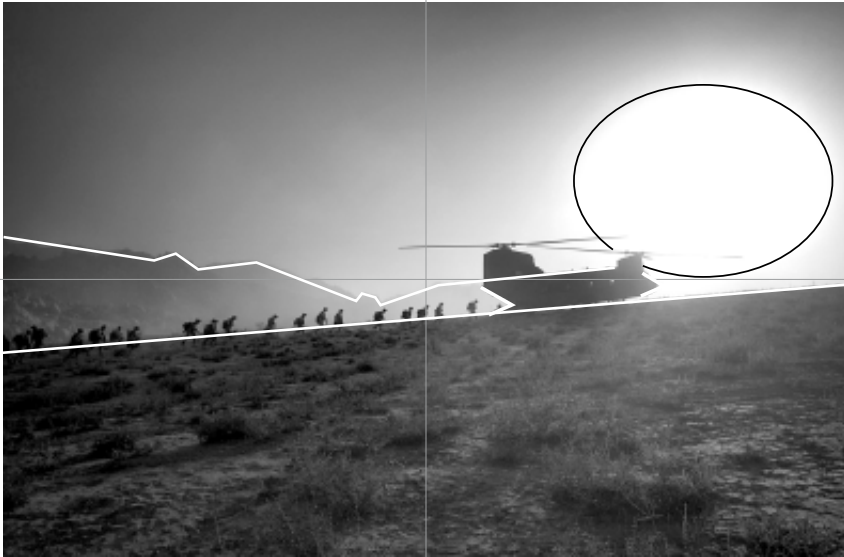
3.3.2.2 *Afghanistan*



Das inszenierende Moment prägt auch das nächste Bild. Auf diesem querformatigen Foto aus Afghanistan ist im Vordergrund ein stetig nach rechts ansteigender karg bewachsener Hügel zu sehen. Zwischen den spärlichen Bodensträuchern ist die bloße Erde zu erkennen. Hinter dem Hügel ist die Silhouette eines Gebirgszuges auszumachen. Über dem Gebirge ist der Himmel wolkenlos und von dunklem Blau. Die gesamte Szenerie ist im direkten Gegenlicht aufgenommen. Dabei ist die Sonne als großer weißer strahlender Kreis am rechten Bildrand vollständig zu sehen. Ihr weißer Rand berührt fast den Hügelkamm, so dass sich dieser scharf als Horizontlinie abzeichnet.

Vor der runden weißen Sonne ist die Silhouette eines großen Hubschraubers mit zwei enormen Rotoren im Profil zu erkennen. Der Helikopter steht auf der Horizontlinie, das Cockpit ist nach rechts zum Hügelgipfel gerichtet. Seine Rotorblätter zeichnen sich teils vor dem Himmel teils vor der Sonne deutlich ab. Am Heck des Gefährts ist eine Laderampe geöffnet und rund 20 Personen bewegen sich von links kommend auf diese zu. Dabei gehen sie hintereinander in einer geraden Linie. Die Personen sind durch das starke Gegenlicht nur als schwarze Konturen zu erkennen. Auffällig ist, dass sie alle einen großen und scheinbar schweren Rucksack tragen, da ihre Körperhaltung stark hügelaufwärts geneigt ist.

Das zentrale Element in diesem Bild ist der Helikopter. Das liegt neben den gigantischen Ausmaßen für einen Hubschrauber auch an der gesamten Bildkomposition. Er stellt die Spitze aller Bewegungslinien in dem Bild dar.



Die Sonne steht zwar höher als der Hubschrauber, aber sie tritt nicht in eine kompositorische Konkurrenz. Im Gegenteil, durch ihre fließende Kontur und ihre strahlende Helligkeit verleiht sie dem Hubschrauber visuelle Kraft und Klarheit.

Damit dominiert er nicht nur formal das Foto, sondern auch inhaltlich. Abstrahiert man nun von dem abgebildeten Hubschrauber und fragt nach seiner Repräsentanz – wird klar, dass es hier um die Dominanz der Technik geht. Der Mensch, der sich der Technik bedient, ist zwar auch abgebildet, er spielt aber im bildlichen Sinne des Wortes eine untergeordnete Rolle. Mit fast schon geneigtem Haupt steigen die Menschen in den Rumpf des Helikopters. Dass man nur ihre uniformen Konturen sehen kann, tut ein Übriges zu diesem Eindruck. In dieser Uniformität gleichen sie den vereinzelt Sträuchern im Vordergrund. Somit bleibt die Silhouette des Helikopters die einzig individuelle und klar umrissene Form in diesem Bild.

Wenn man nun die Dominanz der Technik in diesem Bild auch als eine Dominanz der Technik über die Natur deutet, dann ist diese jedoch keineswegs wertend zu verstehen. In diesem Bild zeigt sich nicht ein ›Kampf‹ zwischen Natur und Technik – eher im Gegenteil. Es kommt zu einer Harmonisierung zwischen beidem. Der Anblick dieser Szenerie würde auch ohne den Helikopter und die Menschen ein imposantes

Landschaftsbild abgeben. Wäre dieses Bild auf einem Flughafen aufgenommen worden und würde zeigen, wie Menschen dort in einen Hubschrauber einsteigen, so wäre es höchstwahrscheinlich nicht annähernd so emotional und aussagekräftig. In diesem Fall sonnt sich das technische Gerät – im wahrsten Sinne des Wortes – im Antlitz der Natur, ohne es zu schmälern.

Das Bild stammt aus der Berichterstattung über den Einsatz amerikanischer Soldaten in Afghanistan im September 2003. In der Operation »Leopard Attack«,²³³ die als eine Mission innerhalb des »War on Terrorism« des US Department for Defense geführt wurde, arbeiteten zahlreiche unterschiedliche US-Militär-Einheiten sowie das Afghanische Militär zusammen, um Rebellen in einer bestimmten Bergregion zu stellen.

Das militärische Vorgehen wurde durch das unzugängliche Gelände extrem erschwert. Landfahrzeuge konnten so gut wie nicht eingesetzt werden. Somit kam dem Einsatz von Hubschraubern wie der abgebildeten *Boeing Vertol CH-47 Chinook* eine große Bedeutung zu. Im Laufe dieser 10-tägigen Operation starben 120 Rebellen, die Verluste auf Seiten der Koalition waren dagegen eher gering – sechs Tote und sieben Verletzte.

Dieses Foto beschreibt die Operation »Leopard Attack« mit visuellen Mitteln sehr treffend. Es geht um die technologische Vorherrschaft des US-Militärs, die es ihm in dem schwierigen Gelände letztendlich ermöglichte, erfolgreich zu sein. Auch der physische Einsatz der Soldaten wird in diesem Bild gewürdigt. So ergibt sich der harmonische Dreiklang aus Technik, Natur und Kämpfer.

Dieser Dreiklang ist ein literarisch wie auch filmisch oft verwendetes Thema. Stets spielt die stimmungsvoll eingefangene Atmosphäre der meist unberührten Natur eine wichtige Rolle, z. B. wenn die Protagonisten bzw. die Kämpfer und Helden mit ihrem besonderen Schwert oder ähnlichem auf der Spitze eines Berges oder am wilden Ozean trainieren – siehe MULCAHY, 1985, AVILDSSEN, 1983, FIRSTENBERG, 1985. Ein visueller Topos ist auch die Darstellung eines Helden bzw. einer Gruppe von Kämpfern, die sich ihren Weg über eine Steppe, durch ein Gebirge, durch eine Dschungel etc. bahnen – angeführt seien hier Filmgenre wie der klassische Western, Mantel-und-Degen- oder auch Kriegsfilm. Inhaltlich geht es um die heroische und erfolgreiche Überwindung von Hindernissen und Widrigkeiten.

233 Name wurde geändert. Für Informationen über diese Operation siehe Anhang: ii-II_Operation-Leopard-Attack.pdf.

3.3.2.3 Irak 1

Das nachfolgende Bildbeispiel erinnert auf den ersten Blick an eine Filmszene. Im Sinne des Erstverstehens erkennt man Soldaten, die durch eine unbekannte – fast schon surreale – Landschaft streifen. Sie wirken zwischen so viel Natur fast störend – und auch wieder nicht. Die Farben wirken unecht und auch wieder nicht. Das Bild wirkt harmonisch und auch wieder nicht. Insgesamt hat die Szene etwas Schönes, aber auch etwas Bedrohliches, Seltsames und Dramatisches.



Dieses querformatige Foto gewährt dem Betrachter einen tiefen Blick in einen Wald aus Palmen. Die Stämme der Palmen ragen hoch in den Himmel und durch die Palmwedel in den Kronen fällt ein orange-gelbes Licht auf die gesamte Szenerie. Da die Palmen weit voneinander entfernt stehen und es auch kein Unterholz gibt, kann dieses Licht durch den gesamten Wald fluten. Im vorderen Drittel des Bildes ist der Boden mit einer grünen grasähnlichen Pflanze bewachsen. Der restliche Boden zwischen den Palmen weist dagegen eine eher erdige Färbung auf.

Im Bildmitte ist eine Person zu sehen, die auf den Betrachter zugeht. Sie trägt sandfarbene Kleidung, einen Helm und ist mit einem Gewehr, welches sie mit beiden

Händen vor dem Körper trägt, bewaffnet. Zu ihrer Linken sind zwischen den Palmen zwei weitere, ebenso gekleidete, Personen mit Gewehren zu erkennen. Am rechten Bildrand sind drei Personen in schwarzer Kleidung zu sehen. Hinter diesen Personen, kann man eine Vielzahl von vierbeinigen Tieren erkennen. Um welche Tiere es sich dabei genau handelt ist nicht auszumachen, da sie nur undeutlich zu sehen sind.

Bevor wir mit der Interpretation dieses Bildes fortfahren, muss erwähnt werden, dass uns zu diesem Bild Selbstaussagen des Fotografen vorliegen. In diesen deutet und interpretiert er das Bild auf seine persönliche Weise. Um zu vermeiden, dass diese Gedanken eine Richtung bei der Analyse des Bildes vorgeben, zerlegen wir es in einzelne Aspekte. Dadurch entstehen multiple Deutungen, die auch konträr zueinander sein können.

Symmetrie und Harmonie



Die Betrachtung der Kompositionslinien verdeutlicht die starke Symmetrie in diesem Bild. Durch den Blick in diesen sehr wahrscheinlich künstlich angelegten ›Wald‹ aus Palmen ergibt sich eine Zentralperspektive, deren Schnittpunkt exakt in der Bildmitte

und am ›Horizont‹ hinter dem Soldaten in der Mitte liegt. Durch die künstliche Pflanzung ergeben sich weitere parallele Linien. So ragen die Stämme der vorderen vier Palmen jeweils im gleichen optischen Abstand zum Bildrand in den Himmel. Der scharf abgegrenzte grüne Bereich im Vordergrund teilt das Bild horizontal in ein Verhältnis von ein Drittel zu zwei Drittel. Selbst die Menschen in diesem Bild verteilen sich annähernd symmetrisch.

Die beiden dominierenden Farben sind Grün und ein gelbliches Orange. Mit Grün wird oftmals Leben, Frische und Natur assoziiert und mit diesem Orangeton Behaglichkeit, Kerzenschein und Wärme.

Bedrohlichkeit

Der Ausgangspunkt für den bedrohlichen ›Unterton‹ sind die Soldaten. Sie kommen, von der Zentralperspektive verstärkt, auf den Betrachter zu. Doch nicht die Tatsache, dass sie mit M16-Sturmgewehren bewaffnet sind, lässt sie als Bedrohung erscheinen, sondern das was hinter ihnen liegt. Hinter den Soldaten liegt scheinbar verdorrtes, ödes Land, die Farbe des Bodens lässt an vertrocknetes Gras denken. Vor den Soldaten befindet sich dieser Streifen mit sattem Grün – noch, so scheint es. Und auf einmal verändert sich die Assoziation zu dem warmen Farbton von Kerzenschein zu einer glühenden Hitze, die alles verbrennt was sie berührt.

Abenteuer

Beim Betrachten dieses Bildes schwingt auch das Thema ›Abenteuer‹ mit: Menschen, die sich in einem fernen und exotischen Land in einer unbekanntem Gegend bewegen. Das goldene Licht verstärkt diesen Aspekt noch und verleiht ihm auch noch ein wenig Fernweh.

Vietnam

Soldaten, die durch einen Wald aus Palmen laufen, wecken unweigerlich Assoziationen zu den Bildern des Vietnamkrieges. Besonders stark ist diese Assoziation, wenn man sich diese Szene als Schwarz-weiß-Bild vorstellt. Auch die ähnliche Kleidung und dieselbe Bewaffnung der Soldaten, wie sie im Vietnamkrieg verwendet wurde, forcieren diesen Eindruck noch.



Bildlegende: »Gilles Caron. Vietnam 1967. Troops of the 173rd Airborne Brigade on Hill 875, where the jungle concealed enemy bunkers. In five days of pitched fighting, many Americans never saw an enemy soldier.«²³⁴

Dass dieses Bild bzw. diese Thematik auch den Fotografen Joshua an die Darstellungen aus dem Vietnamkrieg erinnerten, belegt eine Stelle im Interview, in der er sich direkt auf das Bild mit dem Palmenwald bezieht:

J: but i know it's a big part of my life was vietnam

S: uh huhm

J: for some reason because of in the if you look at my video i I show photographs from iraq and then about it's in final cut but i desaturate the photo photographs to black and white

S: okay

J: and then i i say that if i ever thought what vietnam would look like i think it's this and then i take the marines walking through a field and go to black and white and it's and i everybody

S: yeah
J: you know
S: and when you were there in iraq you had the same feeling
J: yeah
S: like it feels like
J: yeah
S: vietnam like you had this imagination
J: palm trees wasn't there weren't rice paddies but it was winter grass
S: uh huhm
J: next to the euphrates you know the guys the uniforms didn't change much they still have msixteens
S: uh huhm
J: helmets are different but still gotta smoke cigarettes and sleeves rolled up to here and tatoos
S: yeah
J: and girlfriend's photos on the back of the guns (55,23-56,15)

In dem Video²³⁵, auf das er sich bezieht, hat Joshua Bilder aus seiner Zeit als Embedded Journalist im Irak zusammengestellt. In diesem Film sagt er über dieses Foto:

My first patrol with the company and it was in a sand storm the light had no shadows a pink cast lit the afternoon. If I had ever thought what Vietnam must look like I think maybe this captures it. They just walked through this crop and it could have been a rice patty from years ago. (2,10-2,14 mt)

Am Ende der Sequenz in der dieses Bild gezeigt wird, wandelt sich die Farbaufnahme in ein Schwarz-Weiß-Bild um. Damit rückt Joshua die eben beschriebene Szene noch näher an die Aufnahmen und Bilder aus dem Vietnamkrieg.

235 Siehe Anhang: ii-06_Video.



Durch die kumulative Betrachtung der einzelnen Aspekte in diesem Bild und der gegebenen Kontextinformationen lässt sich der ambivalente Ersteindruck erklären. Es ist stets ein Sowohl und ein Als-auch – also sowohl die Darstellung von positivem Abenteuer als auch von Bedrohung, sowohl von Harmonie als auch von Krieg, sowohl von modernem Hollywood-Film als auch von historischer Vietnamkriegsberichterstattung.

3.3.2.4 Irak 2



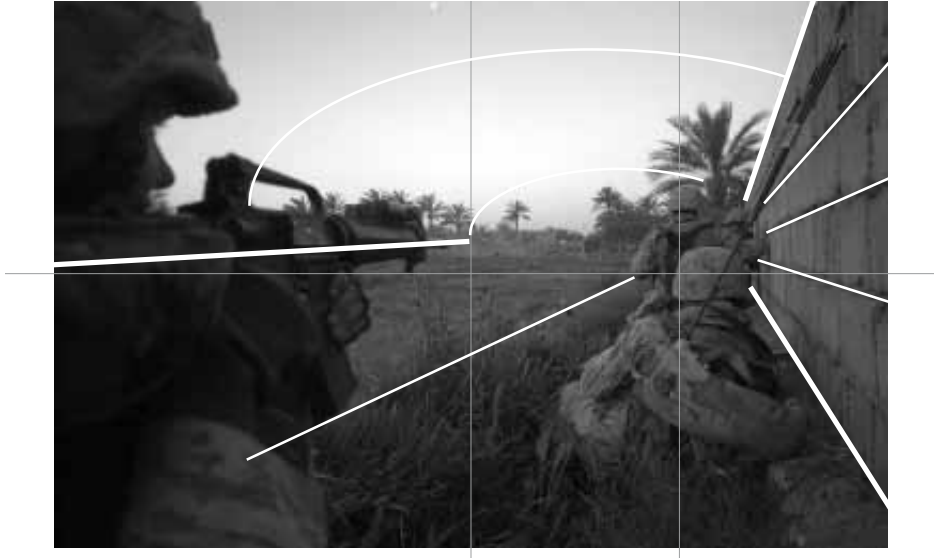
Der wohl interessanteste Aspekt in diesem Bild ist die starke Ambivalenz. Die verschiedenen Bildteile lösen beim Betrachter unterschiedliche Gefühle und Assoziationen aus. Nehmen wir diese Teile einmal einzeln in Augenschein.

Da ist zum einen die Landschaft. Eine saftig grüne Wiese oder Ackerfläche, die sich vor einem Wald aus Palmen erstreckt. Hoch oben am wolkenlosen Himmel zeichnet sich so gerade noch der Mond ab. Es muss sehr früh am Morgen sein, da sich durch die aufgehende Sonne der Himmel über dem Wald beginnt, violett zu verfärben. Vor dem Wald ist eine menschliche Behausung zu erkennen, vor der etwas Rauch aufsteigt. Alles in allem eine friedlich bis romantische Szenerie.

Dann gibt es den Bildteil, der Soldaten an einer Mauer von hinten zeigt. Es ist prinzipiell nicht erkennbar, was sie dort eigentlich machen. Es ist keine echte Bewegung zu erkennen, doch eine Pause scheinen sie auch nicht zu machen. Sie stehen nicht aufrecht, der vordere Soldat scheint zu hocken oder zu sitzen. Die Körperhaltung der anderen beiden ist durch den kleinen Graben schwer auszumachen. Feststeht, dass sie die Mauer als Deckung oder als Schutz gebrauchen.

Durch die Waffe im Anschlag im linken Bildteil kippt die romantische Stimmung. Sie ist die visuelle Repräsentanz von akuter oder auch von potentieller Gefahr. Dass

das Gesicht des Waffenträgers im unscharfen Bereich des Bildes liegt, lässt die Waffe noch dominanter erscheinen. Mit dieser Dominanz gibt die Waffe nicht nur die Lesart, sondern auch verstärkend die Richtung der Szenerie vor. Das Ziel oder auch die Gefahr liegt irgendwo vor den Soldaten. Die Kompositionslinien verdeutlichen dies.



Des Weiteren verdeutlichen sie noch einen anderen Aspekt. Der Betrachter wird mitten in die Szene hineingezogen. Er wird zu einem Teil der Soldatengruppe. Dabei nimmt er die entsprechende Perspektive ein. Visuell betrachtet kann der Betrachter auch nicht mehr aus der Situation heraus. Rechts ist die Mauer, links die Waffe die den Blick auf das freie Feld einschränkt. Es bleibt nur der Weg nach vorn.

Was hier geschieht ist eine Perspektivübernahme. Der Betrachter wird in das szenische Geschehen involviert. Ein Bereich in der visuellen Kommunikation, in dem wir diesen Effekt auch finden, ist die Welt des Kino- und Fernsehfilms. Auch dort wird mittels Szenenbild und Bildkomposition versucht, den Betrachter emotional an der Handlung zu beteiligen. Wenn wir das Bild jetzt vor diesem Hintergrund erneut betrachten, so ist eine ästhetische Nähe zu den cineastischen Bildwelten von Kriegs- und Actionfilmen klar zu erkennen.

Wenn wir von *cineastischen Bildwelten* sprechen, dann gilt es zu erläutern, von welchen Bildern hier im Detail die Rede ist. Ist es das Standbild von BRUCE WILLIS, wie er blutend hinter dem Steuer eines demolierten Autos an einer Ampel steht,

oder ist es das Bild von TIL SCHWEIGER alias Berti, wie er neben seiner Freundin Uschi in einem Manta sitzt? Auf diesen Kontext bezogen – von beiden. Wenn wir von cineastischen Bildern sprechen, dann meinen wir Bilder:

- von besonderen Situationen / Handlungen (z. B. der Sprung des Agenten aus einem Flugzeug)
- von besonderen Settings / Kulissen / Szenerien (z. B. der Sonnenuntergang in einer kleinen Bucht auf einer Insel)
- die gewöhnliche Situationen oder alltägliche Szenen in visuell-ästhetisch besonderer Weise zeigen und verdichten (z. B. eine Nahaufnahme, wie Wein in ein Glass gegossen wird, oder der Blick von einer Motorhaube auf den Fahrer und Beifahrer eines Autos)

Des Weiteren zeichnen sich cineastische Bilder durch eine starke Emotionalisierung aus. Genauer gesagt, je nach spezifischem Einzelfall tragen die Bilder wesentlich zur Emotionalisierung einer Situation, einer Handlung, eines Charakters etc. bei. Dabei kann der Grad oder die Stärke sowohl der Emotionalisierung als auch der visuell-ästhetischen Erhöhung variieren. Auf weitere filmische Stilmittel wie Ton, Musik und Schnitt wollen wir an dieser Stelle nicht explizit eingehen, wohlwissend, dass sie auch einen Einfluss auf die Wahrnehmung der einzelnen Bilder beziehungsweise der Inhalte haben.

Wir verwenden den Begriff ›cineastische Bildwelten‹ hier als deskriptiven Terminus. Auch wollen wir den Begriff nicht in einem konträren Verhältnis zu beispielsweise ›journalistischen Bildwelten‹ verstanden wissen. Der Rückgriff auf diesen Begriff dient in diesem Falle dazu, die ästhetische Performanz von Joshuas Arbeit zu verorten.

Mit dem Wissen um die ästhetische Nähe zu cineastischen Bildwelten lässt sich auch ein weiterer Aspekt in diesem Bild erklären. Obwohl der Betrachter, wie oben dargestellt, in diese ›gefährliche‹ Szene involviert wird, stellt sich kein Gefühl der akuten persönlichen Bedrohung ein. Auch transportiert das Bild keine Elemente von Verzweiflung oder Ausweglosigkeit. Beim oder auch nach dem Betrachten des Bildes wird somit höchstwahrscheinlich kein Betrachter an dem positiven Ausgang dieser Szene zweifeln. Dass dem so ist, liegt an der Nähe zum Kino / Hollywoodfilm. Die typischen visuellen Narrationsmuster (in diesem Fall die subjektive Bild-Perspektive) lassen es als äußerst unwahrscheinlich erscheinen, dass die Gruppe von Soldaten in der nächsten Szene z. B. von einer Explosion getötet wird. Anders ausgedrückt, ein positiver Ausgang der Szene wird erwartet.

Die Situation, in dem dieses Bild entstanden ist, ist jedoch alles andere als vorhersehbar. Joshua hat dieses Foto gemacht, während er und die Gruppe von Soldaten,

mit denen er auf Patrouille war, aus dem Hinterhalt beschossen wurden.²³⁶ Sie haben an dieser Mauer Schutz gesucht. Wie er uns erzählte, befand er sich in akuter Lebensgefahr und wusste nicht, ob er lebend aus dieser Situation herauskommen würde. Warum Joshua dennoch dieses Bild auf diese Weise gemacht hat, werden wir in der Zusammenfassung der Einflüsse auf seine Produktion weiter ausführen.

3.3.2.5 Zusammenfassung

Betrachtet man alle Bilder in dieser Kategorie, dann könnte jedes einzelne ein Standbild aus einem Spielfilm sein. Dieser Eindruck wird durch die technisch brillante Umsetzung vieler dieser Aufnahmen noch verstärkt. Natürlich gibt es unter den Bildern auch Aufnahmen, auf denen das Licht noch ›besser‹ hätte sein können, um so das Abgebildete noch intensiver in Szene zu setzen. Doch schaut man sich vergleichsweise die beiden Bilder aus der eher dokumentarischen Kategorie an, dann ist der stilistische Unterschied offensichtlich.



Diese Aufnahmen sind wesentlich nüchterner und sachlicher. Das soll nicht heißen, dass sie beim Betrachter keinerlei Emotionen hervorrufen – dies kann sehr wohl passieren, da auf ihnen Drastisches abgebildet ist. So geht auf dem einen Bild ein Soldat mit einem Leichensack auf der Schulter über eine Straße, auf der eine weitere Leiche liegt. Das andere Bild zeigt drei Soldaten, die um eine Leiche ohne Kopf herum stehen. Es ist also nicht das Dargestellte, welches diesen sachlichen Eindruck hinterlässt, es ist die Art der Fotografie. Sie ist distanziert und zurückhaltend. Die

236 Siehe *Rekonstruktion Irak: Feuergefecht 2 - das Erleben der Situation*, Seite 272.

Perspektive, das Licht und die Bildgestaltung können als einfach und nüchtern betrachtet werden.

Die anderen Aufnahmen und vor allem die hier im Detail analysierten Bilder sind stark emotional und von hoher symbolischer Dichte. Dabei weisen die Bilder sehr bewusste und den Inhalt unterstützende Kompositionen auf. Die ästhetischen Techniken, derer sich Joshua bedient, haben ihren Ursprung in der klassischen Malerei und sind gleichzeitig elementarer Bestandteil von Filmproduktionen à la Hollywood. Thematisch geht es in Joshuas Bildern um die Visualisierung von Patriotismus, Abenteuer und Heldentum.

3.4 Zusammenführung aller Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Joshua Fisher – Einflüsse auf seine Produktion

Im Folgenden werden die Ergebnisse aus der Analyse der Medien-Biographie und Teilaspekte aus der biographischen Untersuchung mit der fotografischen Arbeit von Joshua Fisher in Beziehung gesetzt. In diesem aufgespannten Dreieck aus Biographie, Medien-Biographie und Fotografie werden wir Verbindungen sowie sich wechselseitig bedingende Einflussgrößen aufzeigen. Wir werden uns dabei auf die Aspekte *visuelle Vorprägung*, die *ästhetische Nähe seiner Fotografie zum Film*, die *Vietnamberichterstattung* und das *Embedding* konzentrieren, da jene sich als wesentliche Einflussfaktoren herauskristallisiert haben.

3.4.1 Visuelle Vorprägung

Im Rahmen der Präsentation seiner Biographie benennt Joshua die Beschäftigung mit den Fotografien der gesammelten *Life* Magazine und Zeitungen seiner Eltern, als einen wesentlichen Aspekt. Mit der Aussage: »The power of photography was just instilled in me.«(2,25–2,26) versucht Joshua, diese damalige Erfahrung in Bezug auf den Einfluss, die sie auf seine Karriere als Fotograf hatte, darzustellen. Insgesamt wurde deutlich, dass die Art der Zuwendung zu diesen Bildern weit über ein gelegentliches Betrachten von alten Aufnahmen hinausging.

Neben seiner subjektiven Interpretation und Bewertung dieser Fotos aus der Gegenwartsperspektive haben wir im Rahmen der Fallrekonstruktion auch Hypothesen zum Erleben der Rezeptionsituation in der Vergangenheit entwickelt. Es wurde dabei angenommen, dass auch das damalige Erleben positiv konnotiert war. Dies, kombiniert mit der Intensität der Rezeption der Bildinhalte als auch ihrer Ästhetik kann einen prägenden Einfluss auf Joshua ausgeübt haben.

Da uns keine detaillierteren Aussagen über den Sammlungsbestand seiner Eltern vorliegen, möchten wir zur Charakterisierung der Fotografie des *Life* Magazins an dieser Stelle auf den Sammelband »Looking at Life Magazin« verweisen.²³⁷ Der Band beinhaltet Beiträge der Konferenz »Looking at *Life*: Rethinking America's Favorite Magazine, 1936–1972«, 1995 Boulder, Colorado. »This was the first conference to center specifically on how *Life* magazine, perhaps the single most important general

237 Vgl. Doss, 2001c.

weekly magazine from the late 1930s until its demise in the early 1970s, shaped and influenced ideas about class, ethnicity, gender, and race in America, and throughout the world.«²³⁸

In ihrer Einleitung zitiert DOSS, HENRY LUCE den damaligen Geschäftsführer von *Times Inc.* zur Gründung des *Life Magazins*:

»To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things – machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man's work – his paintings, towers, and discoveries; to see things thousands of miles away, things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed.

Thus to see, and to be shown, is now the will and new expectancy of half mankind.

To see, and to show, is the mission now undertaken by a new kind of publication, The Show-Book of the World, herein after described. (Henry Luce, prospectus for *Life*, 1936)«²³⁹

Nach anfänglichen wirtschaftlichen Problemen avancierte *Life* zu einem der populärsten Magazine in den USA. In den späten 1940er Jahren erreichte *Life* 21 Prozent der Bevölkerung über 10 Jahren (ca. 22,5 Millionen Menschen).²⁴⁰ Die Werte, für die das *Life Magazin* dabei stand waren »nationalism, capitalism, and classlessness, a sense of confidence, optimism, and exceptionalism, and the sure belief that the American way was the way of the world. As Luce announced in this February 17, 1941, »American Century« essay, arguably one of the most important declarations of national purpose and identity disseminated in the twentieth century«²⁴¹

Unter den Aspekt *Visuelle Vorprägung* können selbstverständlich noch weitaus mehr Medien und Quellen subsummiert werden als nur die spezielle Fotografie des *Life Magazins*. In diesem Schritt geht es uns vor allem um die Faktoren, zu denen wir fallspezifische Belege und Informationen haben. So können wir aus den vorliegenden Daten die *Rezeption der Darstellungen von Feuerwehrmännern* als ein weiteres prägendes Element ausmachen. Hintergrund ist Joshuas biographisches Schlüsselerlebnis mit dem Foto des erschöpften Feuerwehrmannes und dessen Verkauf an eine Zeitung.

238 Doss, 2001a, S. XIII.

239 Doss, 2001b, S. 2.

240 Vgl. Doss, 2001c, S. 2–3.

241 Doss, 2001b, S. II.

Der visuelle Topos »erschöpfter bzw. helfender Feuerwehrmann« findet sich in vielen US-amerikanischen (Presse-)Fotografien wieder. Bilder dieser Art haben eine lange Tradition in der US-amerikanischen Kunst- und Mediengeschichte.²⁴² Der Feuerwehrmann (firefighter) ist dabei der Inbegriff des mutigen, tapferen und selbstlosen Helden. Diese Art der Darbietung von Heldentum bleibt dabei nicht beschränkt auf die Darstellung von Feuerwehrmännern sondern zeigt sich auch bei Soldaten, Polizisten, Rettungskräften, Politikern etc. und ist in der US-amerikanischen Kultur tief verankert.²⁴³

Es kann davon ausgegangen werden, dass Joshuas Fotografie des »fireman [who] had collapsed from exhaustion« (3,8–3,9) in engem Bezug zu diesem visuellen Hintergrund entstanden ist. So ist ein Bild, welches die symbolische Aufopferung dieses, schon im Vorfeld mit Heldentum attribuierten Mannes, fotografisch-ästhetisch festgehalten hat, sehr wahrscheinlich. Leider können wir keine konkreten Aussagen über das damals entstandene Bild machen, da es uns nicht vorliegt.

Insgesamt haben die Bildanalysen gezeigt, dass Joshuas Fotografien eine hohe symbolische Dichte aufweisen, stark emotionalisierend sind und einer klaren Komposition folgen. Neben den bereits angeführten Covern des *Life* Magazins, können zur Ausprägung seines fotografischen Stiles weitere Arbeiten aus dem Bereich der Pressefotografie herangezogen werden; so zum Beispiel der Fotoessay *Yankee Papa 13* von LARRY BARROWS, über den Joshua sagt, »it's the first photo essay that ever impressed me« (53,26–53,27).

242 Vgl. WALKER, 2005.

243 Vgl. DRUCKER/CATHCART, 1994; DRUCKER/GUMPERT, 2008; DUFFY, 2008; CAMPBELL et al., 1991; CAMPBELL, 1973; SCHNEIDER, 1999.



Links Arbeiten von Joshua, rechts BURROWS, 2002, S. 104 – 105 und BURROWS, 2002, S. 112 – 113

Auf diesen Bildpaaren lassen sich starke Parallelen sowohl in der Darstellungsweise als auch bei der Wahl der Themen erkennen. Wenn man die größten ästhetischen Unterschiede – Schwarz-Weiß vs. Farbe und körniger Film vs. digitale Aufnahme – nivelliert, dann werden die Gemeinsamkeiten noch offensichtlicher.



Joshua nach Bearbeitung in Photoshop, rechts BURROWS, 2002, S. 112 – 113

Natürlich handelt es sich bei den Arbeiten von Joshua keineswegs um Kopien bereits existierender Aufnahmen. Dieser Vergleich soll lediglich die Nähe zur Pressefotografie des Vietnamkrieges veranschaulichen. Darüber hinaus gibt es noch einen weiteren starken ästhetischen Einfluss auf die Arbeit von Joshua.

3.4.2 Ästhetische Nähe zum Film

Im Rahmen der Bildanalysen wurde dargelegt, dass die Arbeiten von Joshua Fisher eine große ästhetische Nähe zu den Bildwelten des Kriegs- und Actionfilmes aufweisen. Diese stilistische Eigenart, lässt sich durch Einflüsse aus seiner Medien-Biographie in Verbindung mit biografischen Erlebnissen belegen bzw. erklären.

Aus dem Interview und insbesondere aus dem medien-biographischen Teil wissen wir, dass Joshua eine hohe Affinität zu dem Genre Kriegsfilm hat. Er benennt unter anderem Filme wie: *Apocalypse Now*, *Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*), *The Battle of Algiers*, *Mash*, *Thin Red Line* (*Der schmale Grat*) oder *Black Hawk Down*. Neben den allgemeinen cineastischen Aspekten, wie wir sie bei der Bildinterpretation von »Irak 2«²⁴⁴ angeführt haben, illustriert auch die nachfolgende Gegenüberstellung von Joshuas Bildern mit Standbildern aus Kriegs- und Actionfilmen die ästhetische Nähe zum Film. Die einzelnen Bilder sind dabei auf vergleichbare Formate zugeschnitten und mit Buchstaben versehen, welche in der Legende ihre Zuordnung zu Joshua oder dem entsprechenden Film aufzeigen.

244 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.3.2.4 *Irak 2* (S. 367).

Cineastische Bildwelten ein Vergleich zwischen Joshuas Arbeiten und Kinobildern



B, C, F, G, H, I: von Joshua Fisher | A + D: *Black Hawk Down* (Scott, 2001) | E + J: *Apocalypse Now* (Coppola, 1979)

Die visuelle Annäherung an cineastische Bilder wird dabei stärker, je mehr sich die Situationen gleichen und je intensiver diese erlebt wurden. Am eindrucksvollsten lässt sich dieses Phänomen an jenen Bildern zeigen, die Joshua während, vor und nach dem Angriff auf ihn und ›seiner‹ Einheit gemacht hat. Wie bereits im Rahmen der Biographieanalyse dargelegt,²⁴⁵ empfand Joshua in diesen Minuten Todesangst und erlebte diese Extremsituation daher auch besonders intensiv. Hier noch einmal die Darstellung der Ereignisse durch Joshua:

J: we were ambushed we had to dive into like literally a human (--) ah (-) piss ditch [...] you know the their bathroom along the cement wall (--) ah covered in (--) ah (-) shit getting shot at (-) i got shot and the guy in front of me got shot and the guy behind me broke his leg jumping in the ditch the captain's in the ditch and i was totally resigned that that was the day i was going to die (-) and i i'm just (-) laying in this thing and i don't know what compelled me but i'm photographing ahead of me and behind me (-) to show my wife where i died (-) and i i peered up to look at the fire fight, and all the guys here on the ground the size of like a soccer field (--) and it was just this (2,5) symphony of red (-) tracer bullets (1) [...] i'm mesmerized and i'm smelling clover because i'm so close to the wet grass and this was six in the morning (--) and ah (3) you: want to (1,5) and i hear this from other people but you want to throw up (1) and piss and shit at the same time (19,25 – 20,15)

Um uns diese Situation während des Interviews zu beschreiben, bedient sich Joshua auch des Rückgriffes auf eine Filmszene aus *Der schmale Grat*.²⁴⁶

and there's one scene where that red tracer bullet comes right at you, in the movie that's done so well (1,5) i'm just trying to tell you like, the visions I, remember distinctly of it, like tracer bullets (24,17 – 24,23).

In der Filmszene, die Joshua beschreibt, geht es um eine Gruppe von US-Soldaten, die im Begriff ist, einen Hügel auf der japanisch besetzten Insel Guadalcanal zu erstürmen. Dazu müssen sich die Soldaten tief in das überall wachsende Gras ducken, denn sie werden von oberhalb gelegenen Stellungen aus beschossen. Von Zeit zu Zeit tauchen die Soldaten aus der Deckung auf und schießen zurück. Während einer dieser kurzen Gewehrsalven-Schlagabtausche kommt es zu der von Joshua beschriebenen Situation. Wesentlich stärker als die nur für Millisekunden sichtbaren

245 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt *Rekonstruktion Irak: Feuergefecht 2 – das Erleben der Situation* (S. 272).

246 Vgl. MALICK, 2000.

Leuchtpurgeschosse ist der Sound für den Betrachter. Er hat den Eindruck, dass tatsächlich auf ihn geschossen wird und dass er nur knapp den Kugeln entgangen ist.



Quelle: *Der schmale Grat* (MALICK, 2000)

Betrachten wir nun Aufnahmen von Joshua, welche er während des »Feuergeschäfts 2«²⁴⁷ gemacht hat, und stellen ihnen die Filmbilder aus dem eben genannten Kriegsfilm *Der schmale Grat* gegenüber.

247 Siehe [Seite 277](#).



Quellen: links Joshua Fisher, rechts *Der schmale Grat* (MALICK, 2000)

Die Gegenüberstellung macht deutlich, dass sich sowohl die Situationen als auch die visuellen Umsetzungen gleichen. Dass diese Ähnlichkeiten sich mit den zum Teil übereinstimmenden äußeren Umständen²⁴⁸ erklären lassen, liegt auf der Hand. Darüber hinaus vermuten wir jedoch, dass *inner-psychische Abläufe* und *visuelle Vorprägungen* einen erheblichen Einfluss auf diese starke visuelle Korrespondenz haben.

248 Das Filmbild ist inszeniert und an einem Filmset entstanden. Dabei stellt es eine Szene dar / nach, von der wir ähnliche äußere Umstände annehmen können.

Die Analyse der erlebten Lebensgeschichte hat gezeigt, dass es sich um eine außergewöhnliche Belastungssituation handelte, die Joshua unter anderem überstehen konnte, indem er vertraute Handlungsmuster aktivierte. Die Fallrekonstruktion hat dargelegt, dass in dieser Situation dem Akt des Fotografierens eine wichtige Funktion zukam. Unter Einbezug der Ergebnisse der Medien-Biographieanalyse können wir diesen Aspekt vertiefen und um eine weitere Dimension erweitern.

Plötzlich befand sich Joshua in einer Situation, die für ihn zwar neu und außergewöhnlich war, welche er jedoch in gewisser Weise auch schon durch die Rezeption von Kriegs- und Actionfilmen kannte. Natürlich haben sich die Rezeptionssituationen und die damalige Erlebenssituation im Irak in vielerlei Hinsicht unterschieden. Im Hinblick auf unsere Fragestellung geht es auch nicht um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich des Erlebens, sondern um die Frage der *visuellen* Korrespondenz. Konkret: Warum ähneln die Aufnahmen, die Joshua unter Beschuss gemacht hat, so sehr den Aufnahmen aus z. B. dem Film *Der schmale Grat*?

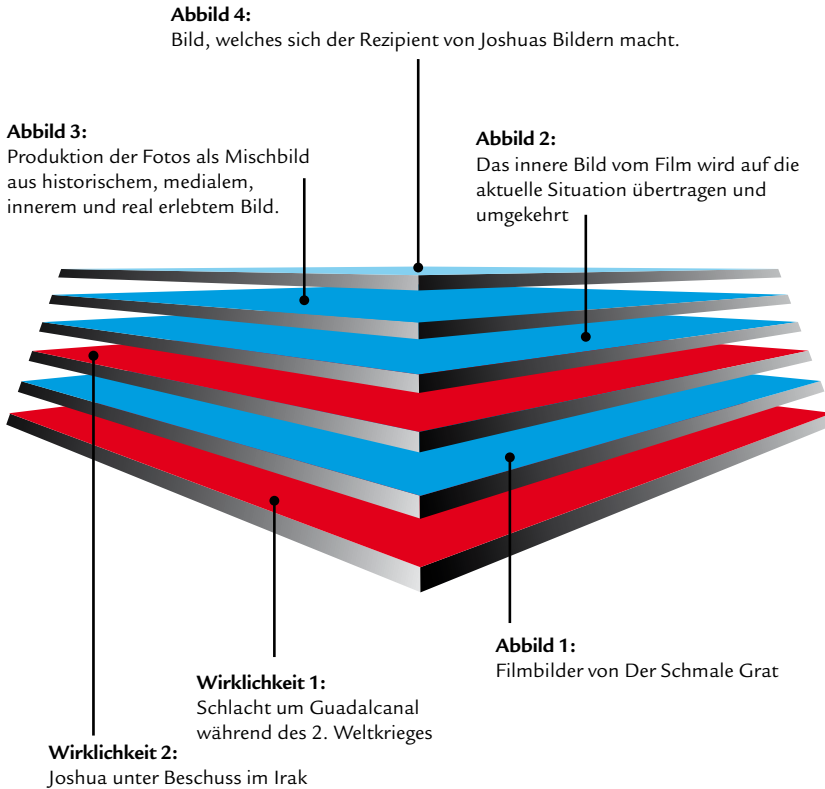
Dies lässt sich vor allem dadurch erklären, dass die vorgelagerte Rezeption der Kriegs- und Actionfilme die Wahrnehmung der eigenen Beschuss- und Bedrohungssituation beeinflusst hat. Dabei spielt es eine wesentliche Rolle, dass die Rezeptionssituation die Primärerfahrung und die Realsituation die Sekundärerfahrung darstellt.

Die Medienrezeptionsforschung sowie Untersuchungen zur Mediensozialisation haben ergeben, dass Medien eine wesentliche Funktion bei der Identitätskonstruktion sowie der Konstruktion und Konstitution von Wirklichkeit und Weltbildern einnehmen.²⁴⁹ FRANZ JOSEF RÖLL beschreibt das Verhältnis von subjektiver Wirklichkeitsaneignung und medialen Erfahrungen wie folgt: »Die Welt und deren Bezug zur eigenen Identität stehen nunmehr in Korrespondenz mit der täglichen Erfahrung der ästhetischen Kommunikation der Bilder. Die mediale Vorstellung von Welt bildet jetzt eine der Grundlagen für Entscheidungen, die Erfahrungsdimension der ›Realität‹ verliert ihre bisherige dominante Bedeutung.«²⁵⁰

Bezogen auf unseren Fall wird also deutlich, dass die Rezeptionserfahrungen im Vorfeld einen wesentlichen und prägenden Einfluss auf die nachfolgende Realerfahrung ausgeübt haben. Die Gegenüberstellung der Bilder zeigt, dass darüber hinaus die Rezeption wiederum die Produktion und damit auch das Produkt beeinflusst. Es handelt sich somit um die Reproduktion vorab internalisierter visuell-ästhetischer Muster.

249 Siehe u. a. NIESYTO, 2007; SÜSS, 2004; WITZKE, 2004; CHARLTON / NEUMANN, 1990.

250 RÖLL, 1998, S. 35.



Wirklichkeitskonstruktion am Beispiel von Joshuas Aufnahmen.

Die obige Grafik soll die Aufschichtung der ›Vor-‹ und Abbilder in diesem konkreten Fall verdeutlichen: Die Schlacht um Guadalcanal während des 2. Weltkrieges stellt die reale Basis dar. Der Film »Der schmale Grat« bzw. die Filmbilder stellen das erste Abbild dar, da sich der Film auf diese real stattgefundenene Schlacht bezieht. An dieser Stelle lassen wir eventuelle Fotografien, Filmaufnahmen oder Augenzeugenberichte aus, diese wären ansonsten noch dem Abbild des Filmes vorgelagert.

Dann haben wir die Situation in der Joshua im Irak unter Beschuss steht. Es kommt zu einer Übertragung des inneren Bildes vom Film auf die aktuelle Situation und umgekehrt. Aus der Kombination aus historischem, medialem, innerem und real erlebtem Bild entsteht durch das Fotografieren von Joshua ein neues Mischbild. Als letzte Ebene ergibt sich das Abbild, welches sich ein Rezipient bei der Betrachtung von Joshuas Aufnahmen macht.

Besonders auffallend ist in dem Kontext von Rezeption und Produktion auch Joshuas erneute Zuwendung zu diesen Filmen nach seiner Rückkehr aus dem Irak.

and when i came ho:me (3) i again i felt grEAt i just felt grEAt(-) like oh the rest of life is going to be easy [...] and all i was doing was like, watching, war movies like black hawk down and [...] apocalypse now (-) and really absorbing like (2) wha:t did i just go: through (1) you know it wasn't i KNOW it wasn't like, d-day and the invasion of Normandy (---) but was it black hawk down, was it (2,5) you know what was it [...] and it it was a pretty serious week of violence that i got through (23,18-23,30)

Joshua sieht sich diese Filme erneut an und versucht, über die Rezeption *fiktionaler* Spielfilme seine *realen* Kriegserlebnisse zu verarbeiten. Auch die Produktion des Videos, bestehend aus Fotografien der Ereignisse im Irak, wurde im Rahmen der Fallrekonstruktion als Bewältigungsstrategie betrachtet. Dieses Verhalten zeigt, wie eng die Verzahnung von Biographie, Medien-Biographie und Medien-Produktion bei Joshua ist und welche bedeutende Rolle die Medienrezeption als auch die Produktion in seinem Leben spielen.

Die bisher dargestellten Einflussgrößen auf die fotografische Produktion von Joshua, fungieren im Sinne grundlegender Einflussfaktoren. Das heißt, sie schlagen sich weitestgehend situations- und themenunabhängig nieder. Im Folgenden wollen wir uns einem spezifischen situations- und themenbezogenen Einfluss zuwenden.

3.4.3 Vietnamberichterstattung

Bei der Analyse des Interviews, der Medien-Biographie sowie der Bilder von Joshua ist die Thematik *Vietnamkrieg* immer wieder aufgetaucht.²⁵¹ Dies ist insofern auch nicht verwunderlich, da Joshua quasi mit diesem Konflikt aufgewachsen ist. Er ist 1964, also zu Beginn der militärischen US-Intervention in Vietnam, geboren. Im März 1973 verließen offiziell die letzten US-Soldaten Vietnam. Von den inhaltlichen und politischen Hintergründen hat Joshua auf Grund seines Alters vermutlich nicht allzu viel mitbekommen. Dennoch hatte diese Thematik konkreten Einfluss auf seinen Alltag. So berichtet er, dass er während seiner Grundschulzeit in den Pausen die Vietnamberichterstattung zu Hause im Fernsehen gesehen hat. Wir haben

251 Diese Thematik ist auch eng mit dem Bereich der visuellen Vorprägung und dem Aspekt des cineastischen Charakters verbunden.

angenommen, dass für seine Eltern, als ehemalige Angehörige der US-Navy, der Vietnamkrieg von besonderem Interesse war und sie ihn nicht nur über das Fernsehen verfolgten, sondern darüber hinaus fotografische Essays, Bilder und Berichte zum Vietnamkrieg in ihre Sammlung aufnahmen. Diese wurden damit für Joshua auch einige Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung zugänglich.²⁵²

Neben der politischen und sozialen hatte bzw. hat dieser Krieg bis heute auch eine visuelle Dimension. Es war der erste Krieg, über den mit visuellen Mitteln in diesem Ausmaß berichtet wurde. Besonders die Fernsehberichterstattung »erreichte auf dem Höhepunkt des Krieges die Mehrzahl der US-amerikanischen Haushalte, und es [das Fernsehen; Anm. der Autoren] nutzte die Chance, auf schnellstem Wege die neuesten Bilder vom Kriegsgeschehen zu übertragen und sich auf diese Weise ein eigenständiges Arbeitsfeld in der aktuellen Kriegsberichterstattung zu sichern. Der Vietnam-Krieg wurde – wie oft betont – der erste Fernsehkrieg der Geschichte. Fernsehen und Krieg gehören seit Vietnam untrennbar zusammen.«²⁵³

Unser Augenmerk richtet sich nunmehr auf Joshuas Rezeption der Vietnamthematik und ihren Einfluss auf seine spätere fotografische Produktion. Die Fallrekonstruktion hat hinsichtlich Joshuas Rezeption der Vietnamthematik als Kind und Jugendlicher ergeben, dass diese ihn faszinierte und beeindruckte. Sowohl journalistische Produkte wie Fernsehberichte und Fotografien in Zeitungen und Zeitschriften als auch eher fiktive Produkte bzw. Produkte der Unterhaltungsindustrie wie Fernsehserien und später (Kino-)Filme haben dabei sein Bild von diesem Krieg geprägt. Die Rekonstruktion hat gezeigt, dass ein Großteil der journalistischen Medien, vor allem in den ersten Jahren, den Kriegseinsatz als Abenteuer und den Soldat als Held darstellte. Gleichzeitig blendeten sie dabei die gewaltvollen und grausamen Seiten der Kriegsrealität eher aus.

Insgesamt konnten wir rekonstruieren, dass der Vietnamkrieg und dabei insbesondere die Berichterstattung eine wichtige Rolle in Joshuas (Medien)-Biographie eingenommen haben. Seine ersten Eindrücke davon, wie ein Krieg aussieht, bzw. von dessen medialen Repräsentationen basieren auf den Erfahrungen mit Vietnam und dies schon in sehr jungen Jahren.

Sowohl auf der Ebene der erlebten als auch der erzählten Lebensgeschichte hat die Biographieanalyse ergeben, dass die medialen als auch realen Erfahrungen im Kontext des Vietnamkrieges positiv konnotiert und präsentiert wurden.

252 So z. B. auch der Fotoessay *Yankee Papa* 13.

253 PAUL, 2004, S. 312.

Die Fallrekonstruktion hat dabei gezeigt, dass sich die Rezeptionserfahrungen wesentlich auf Joshuas Selbst- und Welterleben im Irakkrieg ausgewirkt haben. Dass die Rezeption und damit das damals internalisierte Bild vom Krieg weiterhin auch einen prägenden Einfluss auf seine eigene Fotografie ausübt(e), wird durch die Betrachtung der folgenden Bilder und sein Umgang mit ihnen in seinem Video deutlich.



Diese Fotografie ist für Joshua von besonderer Bedeutung. Er hat sie uns sowohl als Bestandteil seiner Auswahl geschickt als auch in seinem Video verwandt. Über das Bild und seinen Entstehungskontext sagt er im Interview:

but i know it's a big part of my life was vietnam [...] for some reason because of in the if you look at my video i i show photographs from iraq and then about it's in final cut but i desaturate the photo photographs to black and white [...] and then i i say that if i ever thought what vietnam would look like i think it's this and then i take the marines walking through a field and go to black and white and it's and i everybody [...]

S: and when you were there in iraq you had the same feeling

J: yeah

S: like it feels like

J: yeah

S: vietnam like you had this imagination

J: palm trees wasn't there weren't rice paddies but it was winter grass [...] next to the euphrates you know the guys the uniforms didn't change much they still have msixteens [...] helmets are different but still gotta smoke cigarettes and sleeves rolled up to here and tatoos [...] and girlfriend's photos on the back of the guns (55,23-56,15)

Auch hier prägt die mediale Primärerfahrung die Realerfahrung und damit die Produktionssituation und letztlich das Produkt.

Der Fotograf hat seine Vietnamassoziation nicht nur benannt, sondern das Bild auch entsprechend transformiert. Anhand der nun vorliegenden zwei Varianten der

Fotografie können wir das Rezeptions-Produktionsverhältnis an diesem Beispiel mit Hilfe von Bildvergleichen weiter aufzuschlüsseln. Die Farbversion der Fotografie gleicht visuell-ästhetischen Vorläufern aus Vietnamkriegsfilmen, wie diese Filmstandbilder veranschaulichen:



Quelle: *Apocalypse Now* (COPPOLA, 1979)



Quelle: *Full Metal Jacket* (KUBRICK, 1987)

Die Schwarz-Weiß-Variante nähert sich tatsächlich – wie von Joshua intendiert bzw. imaginiert – eher der dokumentarischen Ästhetik der TV- und Fotoberichterstattung über den Vietnamkrieg an.



Quelle: links GRIFFITHS, 2001; rechts: EVERETTE DIXIE REESE: Cambodia, 1950s FAAS/ ARNETT, 1997, S. 19

Dieses Beispiel im Speziellen und der Fall Joshua Fischer insgesamt zeigen eindrucksvoll, wie sich der Medienrezeptions-Produktions-Kreislauf gestaltet. Die wechselseitige Durchdringung und Durchmischung von eigener fotografischer Arbeit bzw. eigenem fotografischem Stil mit fiktionalen als auch non-fiktionalen Einflüssen konnte dabei deutlich herausgestellt werden.

Mit den nun anschließenden Ausführungen zum Embedding als Einflussgröße widmen wir uns einem Faktor, der sich insbesondere auf den Produzenten selbst auswirkt als auch die Produktionssituation vor Ort wesentlich bedingt.

3.4.4 Embedding

Über das Modell des Embeddings, insbesondere wie es während des Irak Krieges 2003 praktiziert wurde, existieren inzwischen zahlreiche Auseinandersetzungen und Ausführungen auf ganz unterschiedlichen Gebieten, bei denen das Konzept generell diskutiert wird.²⁵⁴ Unser Augenmerk ist hingegen nicht primär auf das Konzept als solches gerichtet, sondern auf die konkrete Embedding-Situation von Joshua Fisher als Einflussgröße auf seine fotografische Produktion. Dabei werden struk-

254 Siehe u. a. KATOVSKY/CARLSON, 2004; DIETRICH, 2007; FEINSTEIN, 2006; PAUL 2005a; MANGOLD/ULTZSCH, 2004.

turelle Faktoren und politische Intentionen als Einflussfaktoren auf einer weiteren Ebene mitberücksichtigt.

Weiterhin möchten wir vorab anmerken, dass das Embedding weder als eine Einflussgröße im Ganzen noch isoliert dargestellt und gesehen werden kann. Im Fall von Joshua konnten verschiedene Aspekte des Embeddings, die während seiner Zeit als Embedded Journalist einen Einfluss auf seine Arbeit hatten, identifiziert werden. Auch wenn diese teilweise zusammenhängen und die Übergänge oftmals fließend sind, haben wir aus analytischen Gründen und zu Gunsten einer übersichtlicheren Darstellung stellenweise eine entsprechende Binnendifferenzierung vorgenommen.

3.4.4.1 Zugang – Möglichkeiten und Einschränkungen

Auf der ersten Ebene gewährt das Embedding Joshua Zugang zu Motiven und Situationen, die er sonst nicht hätte fotografieren können. Diese Tatsache ist so simpel wie grundlegend. Die folgenden Bilder visualisieren und veranschaulichen diesen Aspekt:





Ohne die Einbindung bzw. Einbettung in eine Einheit wäre es Joshua nicht möglich bzw. gestattet gewesen, Einsätze der Streitkräfte zu begleiten und entsprechend diese und andere Fotografien zu machen. Die Einbettung in eine Einheit ermöglicht ihm einerseits Zugang zu diesen Ereignissen, andererseits wird sein Radius dabei auch auf den der Einheit begrenzt.

3.4.4.2 *Psycho-soziale Situation – emotionale Verbundenheit, Freundschaft und Integration*

Ein weiterer Aspekt betrifft die psycho-soziale Situation, welche durch das Embedding geformt und gerahmt wird. Im Video beschreibt Joshua seinen Alltag mit den Soldaten folgendermaßen:

We are eating together, walking next to each other, showering next to each other, smoking, drinking cokes; going through exactly what they are going through (1,29 – 2,2 mt)

An diesem Punkt zeigt sich das Zusammenspiel mehrerer Faktoren. Das Embedding selbst sieht die Einbindung der Journalisten in die Einheit in genau der Form, wie sie von Joshua beschrieben wurde, vor. Die Journalisten sollen den Alltag der Soldaten teilen und weitestgehend all das durchmachen und erleben, was diese auch erleben. Ziel ist es, dass sich die Journalisten in die Einheit integrieren – und zwar insbesondere auch emotional.²⁵⁵ Die Fallrekonstruktion sowie die Text- und thematische Feldanalyse haben gezeigt, dass Joshua Freundschaften zu den Soldaten aufbaute und einigen gegenüber sogar eine väterliche Haltung einnahm.

255 Vgl. DIETRICH, 2007; KATOVSKY/CARLSON, 2004.

Die Entwicklung von Freundschaften und emotionalen Beziehungen zwischen Soldaten und Journalisten kann damit einerseits als eine direkte Auswirkung des Embeddings betrachtet werden. Bei Joshua bewirkte sie weiterhin eine Solidarisierung mit den Soldaten und der Einheit. Dass Joshua besonders empfänglich auf das Embedding reagierte, korrespondiert dabei mit seiner Grundeinstellung und seiner Motivation. Joshua hat eine patriotische Grundhaltung und ist »pro troops« (5,22) eingestellt. Das heißt, er ist grundsätzlich schon solidarisch gestimmt. In diesem Kontext gilt seine patriotische Loyalität nicht primär seinem Land oder seiner Regierung, sondern den Soldaten vor Ort.

Weiterhin benannte Joshua als eines seiner großen Vorbilder den Journalisten ERNY PYLE. Die Analyse der erzählten Lebensgeschichte hat diesbezüglich ergeben, dass es die Haltung und der spezielle Stil PYLES ist, den Joshua bewundert. PYLE wurde zu seiner Zeit nicht eingebettet sondern hat sich quasi selbst embedded, um das Leben der Soldaten zu teilen und davon zu berichten. Joshua sieht in ihm einen Journalisten, der die Intention verfolgt, über mehr als nur das eigentliche Kriegsgeschehen zu berichten, und der ein Interesse an den Soldaten als Menschen hat. Der sonst anonyme Soldat wird bei PYLE wieder zum Individuum. Sowohl diese Arbeitsweise als auch das Resultat beeindruckten Joshua nachhaltig. Es sind damit die Intention und die Vorgehensweise des Schreibers, welche sich der Biograph für seine eigene Arbeit als Fotograf in Kriegen zum Vorbild nimmt. Joshuas Motivation besteht nunmehr darin, diese Ideale auch im Rahmen seiner eigenen fotografischen Arbeit umzusetzen. Für Joshua bedeutete dies nicht nur, integriert zu werden sondern diesen Prozess auch aktiv mitzugestalten. Für Joshua selbst ergibt sich daraus auch kein Konflikt hinsichtlich seines journalistischen Auftrags. Dieser besteht für ihn genau darin, den Alltag und die Einsätze der Soldaten fotografisch zu begleiten. Joshuas Grundeinstellung, seine durch Vorbilder geprägte Motivation sowie das Embedding selbst wirken sich dabei jeweils anteilig und in potentiell unterschiedlicher Stärke auf den Produktionsprozess und das Produkt aus. In dieser Konstellation wird wiederum die Komplexität des Produktionsprozesses und dabei die Durchmischung sowie gegenseitige Durchdringung von Medien-Biographie, Biographie und Produktionssituation ersichtlich.

Die psycho-soziale Situation Joshuas und die Verbundenheit mit einzelnen Soldaten wird weiterhin durch die Faktoren Gefahr bzw. Bedrohung und Schutz bedingt. Während seines Aufenthaltes war Joshua auf den Schutz durch die Soldaten angewiesen. Besonders deutlich wird dies, wenn man die Feuergefechte und insbesondere die Anschusssituation betrachtet. Unter solchen Umständen kommt es unweigerlich zu psycho-sozialen Abhängigkeiten, die auch Auswirkungen auf die

persönliche Beziehung zwischen Joshua und den Soldaten der Einheit hatten. Die Fallrekonstruktion hat dies ausführlich dargelegt. Das folgende Zitat soll dies hier noch einmal veranschaulichen:

- J: i i mean i'm gonna be friends for LIFE with this guy that climbed up my back in the ditch and starting shooting his gun off of my back
S: uh huhm
(1,5)
J: i mean (--) how do you ever forget that
S: never no
J: uhm (1) i don't care if i'm 20 years older than him this kid risked his life to save mine you know (31,21-31,29)

In Joshuas Fall können wir davon ausgehen, dass diese Ereignisse die bereits bestehenden emotionalen Verbindungen nicht hervorgebracht sondern entsprechend verstärkt haben.

3.4.4.3 Emotionale Verbundenheit

Der Aspekt der emotionalen Verbundenheit wird im Folgenden weiter expliziert, da sich dieser als wesentlicher Einflussfaktor auf den Produktionsprozess und das Produkt herausgestellt hat. Zur Veranschaulichung betrachten wir eine Fotografie Joshuas, die während des Embeddings entstanden ist sowie die Produktionssituation.



Quelle: Video Fischer.

Aus dem Interview erfahren wir über den Entstehungskontext folgendes:

So I walked this third day of being with this company with a lieutenant Smith we talk about everything he's from New Jersey. We talked about Boston. We somehow end up talking about fishing we both love to fish. Neither of us has been to Colorado fishing and would love to get there. We just spend the day talking. We find three of these EIDS [Extremely Insensitive Detonating Substance] along the road. There blown up it's now afternoon we passed through a bad section of Ramadi at the intersection of Gypsum and Nova and he said to stay quiet alert here these people have not waved to us for days and generally the kids come out and walk with us something is not right here (3,5) We end up walking back to combat outpost and just before we get there they find two claymore mines hanging between palm trees. (1,5) We're exhausted and just want to get back in and have dinner and we have to sit on the side of the road for an hour or so you know we're throwing (papers) in a ditch pretty much in silence. (3) We get up we leave on eventually start walking back to the combat outpost and photographed Jon and his radio operator walking down the street. (2) The next day he'll be shot and Jon killed. (2) He'll be one of twelve marines from this company to die." (3,11-4,4 mt)

Es hat sich im Laufe des Tages eine intensive Beziehung vor allem zu Jon entwickelt. Der Tod dieses Soldaten hat Joshua stark betroffen, wie dieser Interviewausschnitt und seine späteren Handlungen verdeutlichen.

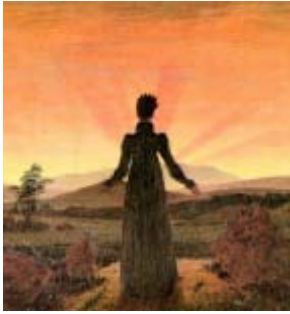
i stopped in colorado and fished (-) for him [...] i just like something you know i'm very, again i'm not religious but i'm very symbolical (-) and spiritual and sentimental and appropriate« (44,3-44,8)

Auch wenn der Tod des Leutnants einen emotional-verstärkenden Einfluss auf Joshuas heutige Perspektive und damit auf die Darstellung ihrer Beziehung gehabt hat, so zeigt das Bild Joshuas Befindlichkeit zum damaligen Zeitpunkt schon sehr deutlich. Neben der engen emotionalen Verbundenheit kommen gerade im Hinblick auf die Komposition und Ästhetik der Fotografie medien-biographische Einflussfaktoren zum Tragen. An diesem Beispiel wird dabei weiterhin deutlich, inwiefern die individuellen Medienerfahrungen in einen (medien-) kulturellen und hier speziell in einen kulturell-ästhetischen Kontext eingebunden sind.



Die Kompositionslinien verdeutlichen, was der Betrachter auf den ersten Blick wahrnimmt. Der Soldat im Bildmittelpunkt schreitet der Sonne entgegen. Dabei ist das Bild sehr symmetrisch aufgebaut. Die drei Elemente Soldat, Straße und Sonne liegen in einer Linie. Dies korrespondiert mit dem Eindruck von Zielstrebigkeit und Ruhe.

Dieses Bildmotiv hat unzählige Vorläufer sowohl in der klassischen Malerei, dem Film, der Werbung oder der privaten Fotografie, exemplarisch seien hier nur einige wenige abgebildet. Für einen breiten Einblick genügt es »sunset« und »fighter, soldier, golfer, sport, etc.« in die Bildersuche bei *Google* einzugeben.



Was alle diese Bilder gemeinsam haben ist ihr erhöhender Charakter. Entweder es wird die Situation als solche, die Landschaft im speziellen Augenblick, die Tätigkeit an sich oder die abgebildete Person bzw. das, was sie repräsentiert, romantisiert, stilisiert und somit erhöht. In vielen Bildern geht es, ganz ähnlich dem von Joshua, um die Darstellung des Helden.

Der Held als der Gute, der Ehrenhafte, der auszog, um Abenteuer zu erleben, Aufgaben zu bewältigen und Proben zu bestehen, um dann anschließend als gereifter Mann (denn oftmals handelt es sich um Männer) nach Hause zurück zu kehren, ist dabei ein in vielen Kulturen bekanntes Motiv.²⁵⁶ Darüber hinaus repräsentiert und verteidigt er die Werte einer Gesellschaft oder Gruppe.

»The traditional hero is the embodiment of cultural values of a specific society and the actions of the hero are the core components of cultural myth and folktales.«²⁵⁷ Die (ästhetisch-kulturellen) Vorbilder heroischer Soldatendarstellungen finden sich unter anderem in Kriegs- und Actionfilmen, deren Vorläufer wiederum finden sich in Kunst und Literatur verschiedener Epochen und Kulturen.²⁵⁸ Zusammenfassend können auf verschiedenen Ebenen folgende Einflussfaktoren für dieses Bild von Joshua benannt werden:

- die Produktionssituation und Bedingungen vor Ort
- die psycho-soziale Situation des Fotografen
- seine Medien-Biographie bzw. Medienrezeption bestimmter Medienprodukte und damit die Internalisierung visuell-ästhetischer Muster
- Die Betrachtung dieser visuell-ästhetischen Muster als Darstellungsweisen und bzw. Darstellungstraditionen in einem kulturell-historischen Kontext.

256 Vgl. CAMPBELL et al., 1991.

257 DUFFY, 2008, S. 209.

258 Vgl. DRUCKER/CATHCART, 1994; DRUCKER/GUMPERT, 2008; DUFFY, 2008; CAMPBELL et al., 1991; CAMPBELL, 1973; PAUL, 2004; SCHNEIDER, 1999.

3.4.5 Abschlussbetrachtung

Das Beispiel *Vietnam* verdeutlicht erneut wie stark der Medienrezipienten-Produzenten-Kreislauf bei Joshua ausgeprägt ist. Der ›Einstieg‹ in diesen Kreislauf kann – wie in diesem Fall – thematisch initiiert sein oder aber auch durch die Einstellung zu einem Medium selbst – wie im Falle der *Life* Magazine – motiviert sein. Gerade an diesem Kreislauf, den Joshua immer wieder durchläuft, zeigt sich, wie stark die Bereiche Biographie, Medien-Biographie und eigene Produktion sich wechselseitig bedingen. Eine weitere Eigenschaft dieses Kreislaufes ist die stetig stattfindende Entwicklung. Diese Entwicklung vollzieht sich sowohl subjektunabhängig als auch subjektbezogen. So ist es nur allzu wahrscheinlich, dass in der zukünftigen Arbeit von Joshua weitere Einflüsse dazu kommen und andere sich abschwächen werden.

4 Der Fall Christian Wirths

Bei der nun folgenden Falldarstellung von Christian Wirths werden wir strukturell wie bei der Falldarstellung von Joshua Fisher verfahren. Das heißt, inhaltlich werden wir uns erst der Biographie, dann der Medien-Biographie und anschließend der Bildanalyse zuwenden. Abweichend zum Fall Fisher werden wir jedoch auf die methodischen Anmerkungen verzichten. Des Weiteren werden wir den Analyseweg sowie die Hypothesengenerierung nicht darlegen und uns, soweit dies möglich ist, auf die Präsentation von Analyseergebnissen fokussieren. So erhalten wir eine wesentlich kompaktere Falldarstellung als im Fall Fisher.

4.1 Biographieanalyse

4.1.1 Kontakt und Interviewsituation

Christian Wirths war einer der 150 Teilnehmer des Wettbewerbs *Rückblende* und meldete sich auf unsere Anfrage hin.²⁵⁹ Wir trafen uns 2006 mit ihm in seinem Büro in Berlin, welches sich in einem Altbau mit vielen weiteren Künstlerateliers befindet. Ursprünglich hatten wir vorgeschlagen, uns in einem Café in der Nähe zu treffen, doch er wollte uns vorher noch seine Bilder zeigen, damit wir einen Eindruck von seiner Arbeit bekommen.

Während wir uns seine Arbeiten ansahen, suchte Christian uns einen Lebenslauf von sich heraus. Da sein Drucker keine Tinte mehr hatte, schickte er ihn uns als Email. Wir stellten ein paar Fragen zu seinen Bildern und erkundigten uns, ob wir diese abfotografieren könnten. Das wäre gar nicht nötig, entgegnete er und brannte uns eine CD mit einigen seiner Arbeiten.

Nachdem wir die Bilder durchgesehen hatten, gingen wir in das benachbarte Café in einem Hinterhof. Christian nahm gleich sein Fahrrad mit, denn nach dem Interview wollte er seine Kinder abholen. Er hatte den Interviewtermin kurzfristig um eine Stunde nach vorne verlegt, so dass wir auch sicher genug Zeit hätten, bevor er los muss. Insgesamt machte Christian einen sehr entspannten und ruhigen Eindruck.

4.1.2 Sequenzielle Analyse der biographischen Daten

Die im Folgenden analysierten Daten²⁶⁰ stammen sämtlich aus dem Interview mit Christian sowie aus einem kurzen Lebenslauf, den er uns per Mail zugesandt hat. In dem Lebenslauf sind lediglich seine wesentlichen beruflichen Stationen und Auslandseinsätze aufgelistet.

1965 Geburt von Christian Wirths.

Christian wird im Jahr 1965 in einem kleineren Ort nahe Köln, Bonn und Bergisch Gladbach als viertes Kind seiner Eltern geboren. Über die damalige Familiensituation,

259 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 1.1 Die Suche nach Interviewpartnern](#) (S. 140).

260 Zum methodischen Vorgehen siehe [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt B Methoden und Forschungsfragen](#) (S. 83) und [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3 Der Fall Joshua Fisher](#) (S. 165).

in welche Christian hineingeboren wird, liegen uns nur sehr wenige Daten vor. Wir wissen, dass sein Vater Ingenieur ist und mit Kunststoffrohren zu tun hat. Wo genau der Vater arbeitet ist uns nicht bekannt. Aufgrund der drei Geschwister von Christian (über die wir keinerlei Informationen haben, weder über ihr Alter, Geschlecht noch sonstige privaten Daten) ist es sehr wahrscheinlich, dass seine Mutter zu diesem Zeitpunkt keinen Beruf ausübt. Ob seine Mutter je einen Beruf erlernt hat – und wenn ja, welchen – können wir nicht sagen.

Wir gehen demnach davon aus, dass der Vater als Alleinverdiener für eine 6-köpfige Familie fungiert. Zu dem Verdienst des Vaters kommt noch das damalige Kindergeld (monatlich 30 DM für das dritte und 40 DM für das vierte Kind) hinzu.²⁶¹ Genauere Angaben z. B. über die Wohnsituation (Eigentum, Mietwohnung, Lage, etc.) können wir nicht machen.

Christian ist als Letztgeborener das Nesthäkchen der Familie. In der Familien- und Geschwisterforschung werden speziell zu diesem Aspekt unterschiedliche Sichtweisen vertreten. »Meistens übernimmt das Nesthäkchen der Familie die Rolle des Maskottchens und gibt sich kongruent sehr niedlich, süß, nett, unreif und schutzbedürftig, womit es der immer wieder vermittelten Erwartungshaltung der Eltern und Geschwister hervorragend gerecht wird.«²⁶² Weiter schreibt MILLES: »Sie werden zu witzigen, geistreichen und humorvollen Heranwachsenden und Erwachsenen, die ein ausgeprägtes Manipulationstalent verfügen, aber auch eine große Bereitschaft zeigen, anderen zu helfen, und hohes Einfühlungsvermögen besitzen, allerdings erhebliche Probleme haben, wahre Freunde zu finden. Koltzus postuliert, dass Maskottchen in besonderem Ausmaß gefährdet sind, psychische Störungen herauszubilden.«²⁶³

Diese und ähnliche Äußerungen über Nesthäkchen findet man in den unterschiedlichsten Bereichen der Literatur – vom Familienratgeber bis zu Werken aus der Psychologie. Eine andere Sichtweise vertritt dagegen u. a. HANS SOHNI: »Der Ansatz, bestimmte Persönlichkeitsmerkmale im Sinne unabhängiger Variablen isoliert zu betrachten und daraus Schlussfolgerungen abzuleiten, erscheint heute als nicht mehr haltbar (Karle u. Klosinski 2001).«²⁶⁴

Aufgrund des hochspekulativen Charakters, der geringen Datenlage des Falls und der divergenten wissenschaftlichen Erkenntnisse, werden wir an dieser Stelle auf eine Hypothesenbildung zur Geschwistersituation verzichten.

261 Zahlen aus dem Bundesgesetzblatt BGBl. I 153 vom 16. März 1959.

262 MILLES, 2007, S. 134.

263 MILLES, 2007, S. 134.

264 SOHNI, 2004, S. 30.

- 1979 mit 14 Jahren in einer Schülerfoto-AG aktiv
- 1981 mit 16 bei einer Zeitung angefangen, freie Bilder anzubieten, das hat er bis zum Ende seiner Schulzeit immer nebenbei gemacht.

Das nächste uns bekannte Datum liegt erst 14 Jahre später im Jahr 1979. Daher können wir nicht sagen, wie Christians Kindheit verlaufen ist oder ob es eventuell größere relevante Ereignisse gab (Krankheiten, Umzug, Schule, etc.).

Christian findet mit 14 Jahren den Zugang zur Fotografie. Nachdem er das ›Handwerkszeug‹ in einer Schul-AG erlernt hat, kann er es auch gleich ›professionell‹ anwenden, indem er Bilder macht und an die ortsansässige Zeitung verkauft. Der Abdruck seiner Bilder spricht für eine gewisse Qualität. Dass Christian überhaupt auf die Idee kommt und den Versuch unternimmt, seine Bilder der Zeitung anzubieten, deutet auf ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein hin. Warum und wie er begonnen hat, seine Bilder an die Zeitung zu verkaufen, ist nicht bekannt. Es wäre möglich, dass er seine Bilder verkauft, um sein Hobby überhaupt betreiben zu können, denn Fotografie ist in dieser Hinsicht ein kostspieliges Freizeitvergnügen (Kamera, Filme, Entwicklung etc.). Daraus würde sich ergeben, dass er viel Zeit und Geld in die Fotografie investiert. Auch die Anschaffung einer eigenen Entwicklungsmaschine verstärkt diese Annahme.

Hinsichtlich der Entwicklung seines fotografischen Stils kann die Orientierung auf journalistische Verwertung in dieser Phase eine prägende Wirkung haben. Es ist nicht bekannt, ob z. B. auch eine künstlerische Auseinandersetzung mit Fotografie stattgefunden hat.

Wie die Reaktionen seiner Schulkameraden auf seine abgedruckten Bilder sind, ist nicht bekannt. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie ihm dafür Anerkennung entgegen bringen. Wie seine Eltern zu seinem Hobby stehen, ist zu diesem Zeitpunkt ebenfalls nicht eindeutig. Christian muss seinen Eltern Geld für das verbrauchte Wasser seiner Entwicklungsmaschine zahlen, was unter Umständen ein Zeichen von Ablehnung dieses Hobbys sein könnte. Es könnte allerdings auch eine Notwendigkeit oder gar eine pädagogische Maßnahme sein.

Bis zu seinem Abitur verkauft Christian regelmäßig Fotos an die Zeitung. Dass er die Fotografie über diese ca. vier Jahre weiter so intensiv betreibt, legt die Vermutung nahe, dass er auch nach dem Abitur in diesem Bereich weiter arbeiten möchte. Es ist durchaus denkbar, dass sein Vater – der selbst eine Ingenieursschule besuchte – ihm zu einem Studium bzw. einer weiteren schulischen Laufbahn rät. Erwartungen oder Empfehlungen der Eltern werden dabei aber auch abhängig von der finanziellen Situation der Familie sowie den Ausbildungs- und Berufswegen seiner Geschwister gewesen sein.

- 1984/ 85? Abitur. Anschließend erfolglose Bewerbung bei der Folkwang-Schule in Essen und bei einer weiteren in München. Versuch, Redakteur bei einer Zeitung zu werden – ebenfalls erfolglos.
- 1985/ 86 Christian geht für ein Jahr nach Berlin und macht dort »nichts«.

Dass Christian nach dem Abitur gleich über Studium und Beruf nachdenken kann und nicht an Wehr- bzw. Zivildienst, könnte bedeuten, dass er mindestens zwei Brüder hat, die bereits einen Wehr- oder Ersatzdienst geleistet haben.²⁶⁵ Es wäre allerdings ebenfalls möglich, dass er seinen Wehrdienst / Zivildienst zu einem späteren Zeitpunkt machen will.

Aus dem Interview geht nicht hervor, ob sein *erster* »Berufswunsch« Redakteur war oder ob er zuerst versucht hat, an einer Hochschule einen Studienplatz zu bekommen. Auch ist nicht klar, *was* er genau studieren will. Die Nennung der Folkwang-Schule in Essen legt jedoch die Vermutung nahe, dass es sich um ein künstlerisches oder musikalisches Studium gehandelt haben könnte. Mit Hinblick auf sein bisheriges Hobby ist es wahrscheinlich, dass sich Christian für den Studiengang Fotografie beworben hat. Bei welcher Schule oder Hochschule er sich in München bewarb, ist nicht bekannt, diese Bewerbung zeigt aber, dass er nicht ortsgebunden ist. Er ist bereit oder hat gar das Bedürfnis, sich von seinem Elternhaus abzunabeln. Auch bestehende Freundschaften bzw. ein vertrautes Umfeld würden ihn nicht davon abhalten, für seine Ausbildung umzuziehen.

Dass er bei den Hochschulen nicht angenommen wird, ist sicherlich eine Enttäuschung für Christian. Nach den Ablehnungen hätte er es weiter bei anderen Hochschulen probieren und eventuell auch an seiner Mappe (Voraussetzung bei den meisten künstlerischen Studiengängen) arbeiten können. Es ist auch denkbar, dass er den Wunsch, ein »künstlerisches« Studium zu beginnen, aufgibt und sich etwas »handfesterem« zuwendet. In diesem Fall könnte es sein, dass er sich auf etwas beruft, von dem er weiß, dass er gut darin ist, bzw. einen Bereich wählt, in dem er bereits erste Erfahrungen sammeln konnte. Dieser Annahme folgend, hätte er dann als *zweites* versucht bei einer Zeitung als Redakteur zu arbeiten.

Weiter zeigt dies, dass er sich potentiell im Journalismus verorten wollte. Ob direkt im Fotobereich oder aber bei der schreibenden Zunft ist nicht ganz klar. Als auch dies nicht funktioniert, packt Christian seine Sachen und zieht nach Berlin.

265 Siehe <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/wehrpflg/gesamt.pdf> [Zugriff 20.01.2011].

Dieser Schritt macht deutlich, dass er auf jeden Fall von zu Hause weg wollte und eine Veränderung brauchte. Was genau er in Berlin macht, wie seine finanziellen Verhältnisse aussehen und wie seine Eltern zu diesem Schritt stehen ist nicht bekannt. Im Falle einer positiven Haltung seiner Eltern zu dieser Entscheidung könnten sie ihn dabei persönlich als auch finanziell unterstützen. Für den Fall, dass Christians Eltern den Schritt, nach Berlin zu gehen, nicht gut heißen, könnte es zu diesem Zeitpunkt zu Konflikten mit seiner Familie kommen.

Nach Berlin zu gehen kann neben der Ablösung vom Elternhaus auch dazu dienen, etwas Abstand zu bekommen. Christian schafft sich mit dieser Entscheidung Freiräume. Die Zeit in Berlin könnte somit für Christian eine Phase darstellen, in der er weitere Lebensentscheidungen und Zukunftsplanungen zunächst von sich schiebt, sich ausprobiert und das Leben genießt. Es ist aber auch denkbar, dass er – von Beginn an oder auch erst nach einiger Zeit – überlegt, was er aus seinem Leben machen will, wo es hingehen soll und ob Berlin für seine Wünsche und Pläne der geeignete Ort sein könnte. Es wäre weiterhin denkbar, dass Christian während seiner Zeit in Berlin an seiner Mappe bzw. seiner Fotografie arbeitet, um damit einen erneuten Versuch einer Bewerbung bei einer Hochschulen oder einer Zeitung zu starten.

1986/87 Christian geht zurück in seine Heimatgegend

1987–88 Arbeitet dort 1,5 Jahre bei einem Werbefotografen als Assistent.

Zur Rückkehr in die Heimatgegend und zur Annahme eines Jobs in einem Fotostudio, können verschiedenste Hypothesen aufgestellt werden. Das Fotostudio befindet sich in einem kleinen Ort (heutige Einwohnerzahl ca. 5.500) – er ist also von einer Großstadt in einen kleinen Ort gezogen. Diese Entscheidung könnte darauf verweisen, dass er des Großstadtlebens überdrüssig war und er in die Heimat und in eine gewohnte Umgebung zurückkehren wollte. Es wäre auch möglich, dass er in Berlin für sich keine Perspektive sah und sich nun zurückbesinnt. Weiterhin ist denkbar, dass er gerade zu einem Fotostudio in dieser Region geht, weil hier persönliche Kontakte bestehen, die ihm diese Stelle ermöglichen. Diesen Job anzunehmen kann rein finanzielle Gründe haben oder auch ein Zeichen dafür sein, dass Christian nun weiß, was er will, und einen Berufsweg gewählt hat.

Mit der Entscheidung als Assistent in einem Fotostudio zu arbeiten, schlägt Christian den Weg in die professionelle Studio- und Werbefotografie ein. Um in diesem Bereich zu arbeiten, bedarf es keiner formalen Ausbildung. Als Quereinsteiger beginnt man als Assistent und lernt, während man arbeitet, vom Fotografen alles Nötige. Nach 1 bis 2 Jahren beherrscht man die Studioteknik meist so weit, dass man Aufträge selbstständig bearbeiten kann. Zu den genaueren Arbeitsbedingungen (Zeit,

Bezahlung, Atmosphäre) liegen uns keine genaueren Angaben vor. Es ist allerdings davon auszugehen, dass diese Art der Fotografie für Christian eine neue Erfahrung darstellt, da sie sich enorm von der journalistischen Pressefotografie unterscheidet. In einem Werbestudio geht es um die erhöhende Darstellung von Produkten. Diese Erhöhung erfolgt mittels gezielter Licht- und Technikeinsatzes sowie einer aufwändig und pedantisch betriebenen Inszenierung.

Christian ist in diesem Bereich ein Neuling und muss vermutlich viel lernen, fragen und sich unterordnen. Für jemanden, der im letzten Jahr ein freies, selbstbestimmtes Leben in Berlin gelebt und bis dahin eher Erfahrungen im Kontext journalistischer Fotografie gemacht hat, bedeutet dies mit großer Wahrscheinlichkeit eine wesentliche Umstellung. Es ist zu vermuten, dass er seine Probleme mit dieser Art der Fotografie und der Arbeitsweise haben könnte.

1988–90 Christian geht für 2 Jahre als fest angestellter Fotograf zu einer größeren Zeitung

Dieser Wechsel zurück zur Pressefotografie kann als definitive Entscheidung für die journalistische Fotografie gewertet werden und bestätigt die Hypothese, dass die Werbefotografie nicht seinen Vorstellungen entspricht.

Gleichzeitig verlässt Christian die Provinz und zieht wieder in eine Großstadt. Er arbeitet dort als fest angestellter Fotograf bei einer Regionalzeitung. Die Regionalausgabe der Zeitung in dieser Stadt besteht erst wenige Monate und befindet sich somit noch im Aufbau. Christian muss sich zwar an die neue Umgebung, neue Menschen etc. gewöhnen, aber dafür arbeitet er nun wieder wesentlich freier als im Werbestudio und kann hier gegeben falls noch eigene Ideen und Vorstellungen mit einbringen.

Warum er nach knapp zwei Jahren aufhört, dort zu arbeiten, kann mehrere Gründe haben. Entweder die neugegründete Stadtausgabe läuft nicht so gut und es müssen Fotografen entlassen werden. Auch ist denkbar, dass man mit Christians Arbeit nicht (mehr) zufrieden ist oder aber er hat sich nach einem anderen Job umgesehen und ist damit von sich aus gegangen.

1990 Hat sich bei Associated Press (AP) in New York beworben – beginnt für die AP in Frankfurt als freier Fotograf zu arbeiten.

Unabhängig davon, weshalb Christian seine letzte Arbeitsstelle verließ, zeigt der biographische Verlauf, dass er sich offenbar weiter entwickeln und seine Karriere als Pressefotograf voran bringen möchte. Tut er dies selbstinitiiert, lässt dies auf eine zielstrebige und selbstbestimmte Karriereorientierung schließen. Würde er hingegen gekündigt – aus welchen Gründen auch immer – so zeigt sein Handeln,

dass er in der Lage ist, sich umzuorientieren und auf Veränderungen konstruktiv zu reagieren.

Christian bewirbt sich also bei der Associated Press, eine der weltweit größten Nachrichtenagenturen. Zur Kontaktaufnahme fährt er eigeninitiativ nach New York. Dies zeugt von großem Selbstbewusstsein und von hohem Engagement. Es scheint, als ob Christian insgesamt keinerlei feste Bindungen an einen Ort, Job oder Land hat. Dies verweist auf ein hohes Maß an Flexibilität. Gleichzeitig zeigt es aber auch, dass zu diesem Zeitpunkt seines Lebens seine berufliche Entwicklung Priorität vor allem anderen zu haben scheint.

Mit der Arbeit bei AP beginnt für ihn ein neuer Lebensabschnitt. Sein Wirkungskreis als Fotograf wird sich enorm erweitern, denn nun arbeitet er für eine Nachrichtenagentur, statt wie bisher für regionale Zeitungen. Gleichzeitig wird er mit einer viel größeren Konkurrenz sowohl innerhalb der Agentur als auch im Hinblick auf andere (Agentur) Fotografen konfrontiert. Dazu kommen neue Strukturen, in denen er sich zurechtfinden muss.²⁶⁶ Christian wird sich in der ersten Zeit bei der Agentur beweisen und behaupten müssen, denn als freier Fotograf ist man zwar im Auftrag dieser tätig, hat jedoch keine Festanstellung und ist somit jederzeit ersetzbar, wenn man die entsprechenden Anforderungen nicht erfüllt. Da man ihm eine Chance gibt, wird Christian eine hohe Motivation mitbringen, diese Anforderungen zu erfüllen, aber potentiell auch einen gewissen Druck verspüren. Im Hinblick auf seinen bisherigen Lebensverlauf und seine Handlungsentscheidungen kann angenommen werden, dass er seinen Einstieg bei AP als positive Herausforderung betrachtet und insbesondere auch als Karrierechance.

Wir wissen nicht, wo Christian seinen Wohnsitz hat, eventuell zieht er nach Frankfurt, da AP dort seine Deutschlandzentrale hat.

In der nächsten Zeit wird sich herausstellen, wie Christian seine neue Funktion als Nachrichtenagentur-Fotograf ausgestalten wird. Wird er mit dem Druck in der Agentur zurechtkommen? Wird er auch Auslandseinsätze annehmen? Wird er sich qualitativ behaupten können? Wie wird sich sein Sozialleben entwickeln?

1991 September, Auslandseinsatz in Bukarest, Rumänien

Im September 1991 fotografiert Christian in Bukarest die Ausschreitungen rumänischer Bergarbeiter. Nachdem es bereits ein Jahr zuvor (im Juni 1990) zu extrem

266 Mehr zu diesen Strukturen siehe [Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt 2.3 Organisationsstruktur von AP](#) (S. 533).

gewalttätigen Ausschreitungen in Bukarest kam, hatte er aus den Medien vermutlich eine vage Vorstellung davon, was ihm dort begegnen könnte. Dass er trotzdem nach Rumänien gefahren ist, zeugt zum einen von seiner Bereitschaft, auch im Ausland als Fotojournalist zu arbeiten. Zum anderen ist es ein Beleg dafür, dass Christian sich darüber hinaus nicht scheut, in Krisengebieten zu fotografieren.

Video-Dokumente²⁶⁷ dieser Unruhen, die zum Rücktritt des damaligen Regierungschefs PETRE ROMAN führten, zeigen, dass die Situation 1991 ebenfalls äußerst gewalttätig war. Die Bergarbeiter, welche in einem entführten Zug ihren Weg in die Hauptstadt fanden, belagerten das Regierungsgebäude und setzten es teilweise in Brand. Die Polizei reagierte mit Tränengas, worauf sie mit Steinen, Stöcken, Äxten und Molotow-Cocktails attackiert wurden.²⁶⁸

Da dies für Christian der erste Einsatz in einem Krisengebiet ist, können wir annehmen, dass die Arbeitsumstände für ihn völlig neu sind. Es stellt sich die Frage, ob er damit gut oder schlecht zurechtkommt, ob er eventuell sogar traumatische Erfahrungen macht. Es ist allerdings auch denkbar, dass er an dieser Art der Berichterstattung Gefallen findet.

1991 Oktober – November, Einsatz im Kriegsgebiet Zadar, Šibenik, Dubrovnik, Kroatien.

Dass Christian sofort nach seinem Einsatz in Rumänien im September gleich zum nächsten Auslandseinsatz aufbricht, spricht dafür, dass er keine Probleme mit den Umständen bei den Ausschreitungen in Bukarest hatte. Weiterhin ist anzunehmen, dass seine Vorgesetzten mit seiner Arbeit dort zufrieden waren und seine Bilder entsprechenden Anklang fanden. Der Umstand, dass der nächste Einsatz ihn in ein Kriegsgebiet führt, deutet ebenfalls daraufhin, dass sowohl er selbst als auch der zuständige AP-Redakteur ihn dafür als fähig erachten. Mit 26 Jahren aus einem Kriegsgebiet zu berichten ist – nach Angaben der heutigen Associated Press Redakteure – als ungewöhnlich zu bezeichnen. In der Regel sind die Journalisten und Fotografen mind. 5 bis 10 Jahre älter, wenn sie in solch ein Kriegsgebiet entsandt werden. Ob und inwiefern sich sein Alter und seine relativ geringe Erfahrungen auf dem Gebiet der Kriegs- und Krisenberichterstattung auf ihn auswirken, kann gegebenenfalls im

267 Siehe u. a.: <http://www.youtube.com/watch?v=cniYVLPYpiI>, http://www.youtube.com/watch?v=_BQSTRJx3U&feature=related, <http://www.youtube.com/watch?v=CpHqoWiiByA&feature=related>, [Zugriff 15.01.2011].

268 Vgl. DER SPIEGEL 40/1991 »Unter die Erde«; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13492647.html> [Zugriff 15.01.2011].

Rahmen der Fallrekonstruktion analysiert werden. Weiterhin gab es zu dieser Zeit, im Gegensatz zu heute, von der AP auch noch keine Vorbereitungskurse für Journalisten, die in Kriegsgebiete gehen.

Die Lage vor Ort

Nachdem sich Kroatien am 19. Mai 1991 in einem Referendum als politisch unabhängig von der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien erklärte, kam es im September 1991 zu einer massiven Ausweitung der Kampfhandlungen zwischen der kroatischen Armee und der Jugoslawischen Volksarmee sowie serbischen Paramilitärs.²⁶⁹ Im Juni des Jahres begann die Belagerung Dubrovniks. In den folgenden Monaten spitze sich die Lage dann weiter zu und eskalierte. »Am 1. Oktober 1991 wurden die Telefon-, Strom- und Wasserversorgung der Stadt gekappt. Von der See-seite verhinderten serbische Kriegsschiffe jeglichen Zugang zur Stadt. Die stärksten Kämpfe fanden am 6. Dezember 1991 statt. An jenem Tag feuerten serbische Truppen rund 600 Granaten in die Altstadt. Die Angreifer versuchten, eine Massenflucht der Kroaten aus der Stadt zu erreichen, was jedoch nicht gelang.«²⁷⁰

Insgesamt war die Situation von vielen Kämpfen und Belagerungen an mehreren Fronten geprägt. Tausende Kroaten waren auf der Flucht, die zurückgelassenen Orte und Dörfer wurden geplündert und verwüstet. Durch die hohe Gegenwehr der kroatischen Kräfte sowie einiger geplanter großer militärischen Operationen erhöhte sich im November und Dezember der Druck auf die Jugoslawische Volksarmee. Dieser Druck führte letztendlich zu Verhandlungen und einem Waffenstillstandsabkommen, welches am 2. Januar 1992 geschlossen wurde.²⁷¹

Damit befand sich Christian zu einer Zeit im Kriegsgebiet, in der am heftigsten gekämpft wurde. *Wie* er sich dort verhalten hat, ob er nah »an der Front« war – also ob er z. B. direkt mit unter Beschuss gestanden hat bzw. sich persönlich bedroht gefühlt hat – oder ob er sich mehr auf die Dokumentation der Folgen des Krieges konzentriert hat, wird sich stark auf die Erfahrungen und Erlebnisse ausgewirkt haben, die er dabei gemacht hat. Waren diese extrem negativ und belastend, wird dies unter Umständen sein erster und einziger Kriegseinsatz gewesen sein. Auf der anderen Seite können die Erfahrungen, die er in dieser Zeit gemacht hat, auch dazu

269 Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Dubrovnik [Zugriff 15.01.2011].

270 Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Dubrovnik [Zugriff 15.01.2011].

271 Siehe MELČIĆ, 2007 und http://www.bpb.de/publikationen/5DDGV,5,0,Der_Zerfall_Jugoslawiens_und_dessen_Folgen.html [Zugriff 21.01.2011].

führen, dass er seine Rolle und den Wunsch, als Fotojournalist aus Kriegen zu berichten, als noch wichtiger empfindet und dies in Zukunft weiter ausbauen möchte. Wir werden dazu gegebenen Falls durch die Text- und thematische Feldanalyse sowie die Fallrekonstruktion mehr Aufschluss erhalten.

Die Antwort auf die Frage nach potentiellen zukünftigen Einsätzen in Kriegs- und Krisengebieten könnte dabei auch von den Erfahrungen abhängen, die Christian macht, als er aus Kroatien nach Deutschland zurückkehrt. Das Auftreten von posttraumatischem Stress oder gar einer posttraumatischen Belastungsstörung ist dabei durchaus möglich.²⁷² Einen entscheidenden Einfluss darauf könnten auch die Reaktionen aus seinem engeren Umfeld haben. Erfährt er z. B. Lob und Anerkennung für seine dortige Arbeit durch Freunde und Kollege oder trifft er auf Unverständnis oder gar Ablehnung? In diesem Kontext werden seine Handlungsmuster und Handlungsoptionen im Hinblick auf die jeweiligen Folgen und Reaktionen eine wesentliche Rolle spielen.

7 Monate kein Einsatz in einem Kriegs- oder Krisengebiet.

Nachdem Christian seine beiden letzten Einsätze so kurz hintereinander hatte, liegt die Vermutung nahe, dass er auch in Zukunft wieder in ein Kriegs- oder Krisengebiet entsandt bzw. gehen wird. Dass dem nicht so ist, könnte verschiedene Gründe haben. Es könnte zum Beispiel bedeuteten, dass Christian sich nach den Erfahrungen in Kroatien *gegen* weitere Einsätze dieser Art entschieden hat. Es wäre auch denkbar, dass seine Vorgesetzten ihn nicht wieder für solche Aufträge vorsehen – was sowohl auf seine Leistungen zurück zu führen als auch im Sinne einer Art Fürsorge zu verstehen sein könnte. Dies kann Christian entweder als mehr oder weniger positiv oder auch als äußerst negativ empfunden haben.

Weiterhin stellt sich die Frage, was er in dieser Zeit gemacht hat. Vermutlich hat er für die Agentur andere Ereignisse im Bundesgebiet fotografiert, wie dies auch sonst üblich ist. Dabei ist einerseits denkbar, dass er froh ist, eine Zeit lang ›normalen‹ Fotojournalismus zu betreiben. Genau so kann es allerdings andererseits auch sein, dass es ihm nicht leicht fällt, sich mit Geschehnissen wie Pressekonferenzen und Sportereignissen etc. zu befassen und er das Bedürfnis entwickelt, wieder in einen Krieg bzw. ein Krisengebiet gehen zu können/ dürfen. Nach drei Monaten des Reisens kann es aber auch sein, dass er eine Auszeit nimmt und diese nutzt, um

272 Siehe dazu auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung](#) (S. 280).

sich zu erholen und um sich um seine sozialen Kontakte zu kümmern. Die Rekonstruktion der Fallgeschichte wird eventuell zeigen, wie er diese sieben Monate erlebt und verbracht hat.

1992	Juni, Einsatz in Split, Mostar, Dubrovnik, Kroatien
1992	August – September, Einsatz in Sarajewo, Bosnien

Der erneute Auslandseinsatz im Balkan zeigt, dass es sich bei den sieben Monaten lediglich um eine Pause von dieser Art des Einsatzes gehandelt hat. Seine Vorgesetzten schätzen also seine Arbeit und trauen es ihm zu, weiterhin in diese Kriegsregion zu fahren. Vielleicht spielen bei der Beauftragung von Christian auch seine bereits gesammelten Erfahrungen und potentiellen Kontakte aus dem vorausgehenden Einsatz eine Rolle.

Aus unseren Gesprächen mit Redakteuren von AP wissen wir, dass niemand zu einem solchen Einsatz ›gezwungen‹ bzw. genötigt wird. Die Freiwilligkeit spielt bei der Entsendung von Fotografen in Kriegs- und Krisenregionen eine besonders wichtige Rolle. Ob dies auch zu dem damaligen Zeitpunkt und im Fall von Christian so gewesen ist, können wir allerdings nicht mit Sicherheit sagen. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wird die Frage nach Christians Motivation genauer zu analysieren sein. Denn auch wenn die Bereitschaft, aus einem Krieg zu berichten, prinzipiell auf Freiwilligkeit beruht, so trägt diese doch in einem hohen Maße zur Fortentwicklung der Karriere als Nachrichtenfotograf bei.

Von welchen Ereignissen Christian genau im Juni 1992 in Kroatien berichtet, geht aus den vorliegenden Daten nicht hervor. Rekonstruieren lässt sich, dass die Belagerung von Dubrovnik im März 1992 endete.²⁷³ Innerhalb der neun Monate, die diese dauerte, schlugen mehrere tausend Granaten in die Stadt ein, es kamen dabei insgesamt 114 Zivilisten und 200 Soldaten ums Leben, des Weiteren wurden 11.425 Gebäude zerstört oder beschädigt.²⁷⁴ Christian wurde also bei diesem Einsatz unter anderem stark mit den Folgen des Krieges konfrontiert.

Den zweiten Auslandseinsatz in diesem Jahr hat Christian dann im August und September in der belagerten Stadt Sarajewo in Bosnien. Die Belagerung begann Anfang April 1992 und sollte erst am 29. Februar 1996 enden. In der zweiten Jahreshälfte

273 Siehe *Die Lage vor Ort (Dubrovnik)*, Seite 409.

274 Vgl. »Final report of the United Nations Commission of Experts established pursuant to Security Council resolution 780 (1992) Annex XI.A The battle of Dubrovnik and the law of armed conflict« <http://www.ess.uwe.ac.uk/comexpert/XI-A.htm> und Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_um_Dubrovnik [Zugriff 15.01.2011].

1992 waren die Kämpfe um Sarajewo besonders drastisch. Die Medien berichteten weltweit über die täglichen Granatenangriffe auf die Stadt. »Indeed, the siege of Sarajevo succeeded in diverting international attention with some of the most graphic scenes of the war that were recorded for television. Occurring in May of 1992, the first was an attack on the Sarajevo maternity clinic, which set fire to a building that housed 70 pregnant women and 173 babies. The second was an attack that came to be called the ›Breadline Massacre.‹ On 27 May, mortar fire killed 20 and injured another 160 as a bread queue formed on Vase Miskina Street. Televised pictures of the breadline massacre were broadcast throughout the world showing dismembered bodies and injured lying in pools of blood.«²⁷⁵

Auch für Journalisten war Bosnien und vor allem Sarajewo ein gefährlicher Ort. So verloren dort allein zwischen April und September 1992 sieben nationale und internationale Journalisten ihr Leben.²⁷⁶ »Kaplan, a producer for ABC News, was shot and killed by a sniper as he was riding in a car that was part of a convoy taking Serbian premier Milan Panic from Sarajevo airport to United Nations headquarters along a road known as ›Sniper Alley‹. The bullet entered the car between the letters ›T‹ and ›V‹ taped on its side.«²⁷⁷

Vor diesem Hintergrund bekommt der Einsatz von Christian in Sarajewo eine neue Qualität und unterscheidet sich im Grad der persönlichen Bedrohung deutlich von seinen vorherigen Einsätzen. Auch für den Fall, dass Christian physisch unverehrt aus Bosnien zurück nach Deutschland kehrt, sind psychische Folgen durchaus möglich. Der Wechsel von einem Ort und einer Zeit voller existentieller Probleme (Wasser, Lebensmittel, etc.), persönlicher Bedrohung (ständige Anspannung und Alarmbereitschaft) und der Zeugenschaft grausamer Ereignisse zum heimischen Alltag kann zu vielfältigen Problemen führen.²⁷⁸ Sollte dies bei Christian der Fall sein, so könnte dies sein letzter Auftrag dieser Art gewesen sein. Bleibt er dagegen von solchen Folgen verschont bzw. hat er die entsprechenden Ressourcen, damit umzugehen, sind weitere Einsätze und eine potentielle Ausweitung auch auf andere Kriegs- und Krisenregionen der Welt denkbar.

7 Monate kein Kriegs- oder Kriseneinsatz

275 HASKIN, 2006, S. 68.

276 Die Zahlen stammen vom *Committee to Protect Journalist* (CPJ): <http://cpj.org/killed/europe/bosnia/> [Zugriff 15.01.2011].

277 Quelle: <http://cpj.org/killed/1992/david-kaplan.php> [Zugriff 15.01.2011].

278 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung* (S. 280).

Zu dieser Phase können prinzipiell dieselben Überlegungen angestellt werden wie schon bei der Auslegung der letzten 7-monatigen Pause.²⁷⁹

- 1993 April – Mai Tuzla, Brcko, Vitez, Bosnien
- 1993 Juli Bericht über den UN-Konflikt im Bürgerkrieg in Mogadishu, Belet Huen, Somalia.
Macht ›Urlaub‹ in Kenia, während dieser Zeit wird sein Kollege in Somalia getötet.

Dass Christian im April 1993 wieder nach Bosnien fährt, deutet darauf hin, dass er die gemachten Erfahrungen insofern verarbeitet hat, als dass sie für ihn kein Problem darstellen. Es kann auch in Erwägung gezogen werden, dass er mittlerweile ein persönliches Interesse an diesem Konflikt entwickelt hat. Weiterhin könnte er sich innerhalb der Agentur den Status eines ›Spezialisten‹ für den Balkan erworben haben.

Nach seinem Einsatz in Bosnien bricht er Anfang Juli 1993 nach Somalia auf. Es ist für Christian der erste Einsatz außerhalb Europas. Es ist anzunehmen, dass er sich auf völlig andere geographische, klimatische und kulturelle Umstände einstellen muss.

Der somalische Bürgerkrieg begann mit dem bewaffneten Widerstand gegen die Herrschaft des Diktators SIAD BARRE Ende der 1980er Jahre. Den Höhepunkt erreichte der Bürgerkrieg nach dem Sturz BARRES 1991. Auf Grund der Kampfhandlungen zwischen diversen Clans, kriminellen Banden und Kriegsherren und deren Milizen sowie den Plünderungen und der Vertreibung tausender Menschen verschlechterte sich die Versorgungslage und es kam zu einer Hungersnot. Diese Hungersnot kostete schätzungsweise 300.000 bis 500.000 Menschen das Leben. Mitte 1992 wurde die Hungersnot zu einem internationalen Medienereignis, daraufhin entschlossen sich die Vereinten Nationen zur UN-Friedensmission UNOSOM I. Ziel war es, humanitäre Hilfe zu leisten und die Versorgung der Bevölkerung mit Nahrungsmitteln sicher zu stellen.

Aufgrund des sich entwickelnden Widerstandes gegen die UN-Truppen, geschürt durch die *Somali National Alliance* (eine Allianz von somalischen Kriegsparteien), entsandte die UN die *Unified Task Force* unter der Führung der USA. Diese sollte die Lage in Somalia stabilisieren, wenn nötig auch mit militärischen Mitteln. Doch ohne Erfolg, die Lage eskalierte weiter. Im Mai 1993 wurde die Unified Task Force durch die UN-Mission UNOSOM II abgelöst. Auf Bitten der Vereinten Nationen entschied sich die deutsche Bundesregierung, Bundeswehrtruppen nach Somalia zu entsenden. Dies war insofern von Bedeutung, da es den ersten Einsatz von

279 Siehe [Seite 410](#).

Bundeswehrosoldaten in ihrer Geschichte außerhalb des Bündnisgebietes der NATO darstellte. So lief am 3. Juli 1993 das erste von fünf Seetransportschiffen mit Material und Gerät für das Hauptkontingent in Emden aus. Die Beteiligung deutscher Soldaten führte auch zu einem hohen Interesse der deutschen Medien an diesem Einsatz und den Geschehnissen in Somalia.²⁸⁰

»Allerdings stellten unterschiedliche Erwartungen innerhalb Somalias wie auch in der internationalen Gemeinschaft sowie mangelnde Kenntnis der lokalen Gegebenheiten Probleme dar. So gab es bei Teilen der somalischen Bevölkerung die Erwartung, dass die internationalen Truppen die Kriegsherren entwaffnen würden. Die US-Truppen wollten hingegen keine eigenen Verluste riskieren. Vereinzelt Versuche zur Entwaffnung von Kriegsparteien zeigten kaum Wirkung, da weiterhin großer Nachschub an Waffen innerhalb Somalias sowie aus Kenia und Äthiopien verfügbar war. Zugleich versuchte sich die UNSOM/UNITAF auch die Unterstützung der wichtigsten Akteure zu sichern, indem Geschäfte mit ihnen und ihren Clans abgeschlossen wurden. Versäumnisse der internationalen Truppen im Umgang mit der Bevölkerung – bis hin zu Menschenrechtsverletzungen namentlich durch kanadische und italienische Truppen – trugen dazu bei, anfängliche Sympathie in Ablehnung umschlagen zu lassen. Teile der somalischen Bevölkerung sahen in der UNOSOM/UNITAF eine Besatzungsmacht und unterstellten insbesondere den USA auch weniger edle Motive wie die Erlangung der Kontrolle über Erdölvorräte oder die dauerhafte Errichtung von Militärbasen am strategisch wichtigen Horn von Afrika.«²⁸¹

In Folge dieses Stimmungsumschwunges gerieten auch verstärkt westliche Hilfsorganisationen und deren Mitarbeiter wie auch internationale Journalisten in Gefahr. Nach Angaben vom *Committee to Protect Journalist*, starb am 18. Juni der französische Tontechniker JEAN-CLAUDE JUMEL durch einen Heckenschützen in Mogadishu.²⁸² Die Berichtersteller werden zunehmend nicht mehr als unabhängige Beobachter angesehen und damit immer häufiger selbst zur Zielscheibe der Konfliktparteien.

Anders als bei seinen letzten Einsätzen arbeitet Christian in Somalia von Anfang an mit einem seiner deutschen AP-Kollegen zusammen. Gemeinsam fotografieren sie zwei Wochen lang die Ereignisse in Mogadishu und Belet Huen. Als das mediale Interesse nachlässt, geht Christian auf ›Stand-by‹ nach Kenia. Er wird dort etwas

280 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Somalischer_B%C3%BCrgerkrieg [Zugriff 22.01.2011].

281 Quelle: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Somalischer_B%C3%BCrgerkrieg [Zugriff 15.01.2011].

282 Quelle: <http://cpj.org/killed/1993/jean-claude-jumel.php> [Zugriff 15.01.2011].

ausruhen und dann seinen Kollegen ablösen. Doch dazu kommt es nicht, denn nach wenigen Tagen in Kenia erfährt Christian, dass sein Kollege nicht mehr am Leben ist. Er wurde, zusammen mit anderen Journalisten, von aufgebrachten Somali getötet. Die Gruppe Journalisten hatte sich einem größeren Medien-Konvoi angeschlossen, um über zerstörte Wohnsiedlungen zu berichten. Kurz nach ihrer Ankunft wurde ihr Wagen attackiert, die Journalisten versuchen zu flüchten, wurden jedoch von der Menge eingeholt und getötet. Die teilweise stark entstellten und zugerichteten Leichen mussten von Kollegen vor Ort identifiziert werden. Nach diesen Geschehnissen stellten die Nachrichtenagenturen die Berichterstattung für ca. eine Woche ein.

Christian ist im Laufe seiner Einsätze in Kriegsgebieten schon häufiger dem Tod begegnet, hat tote Menschen gesehen und fotografiert. Jetzt ist einer seiner Kollegen im Einsatz gestorben. Ihm ist vermutlich klar, dass es genauso gut ihn hätte treffen können, falls sein Kollege auf ›Stand-by‹ in Kenia gewesen und er in Mogadishu geblieben wäre. Dies könnte bei ihm den Entschluss auslösen, sofort mit dieser Art der Berichterstattung aufzuhören. Er könnte sich daraufhin in das nächste Flugzeug nach Deutschland setzen und zurück fliegen. Da der ursprüngliche Plan vorsah, dass Christian seinen Kollegen ablöst, könnte er auch zurück nach Mogadishu reisen und die Arbeit fortführen.

1993 Juli – August Mogadishu, Somalia. Christian ist als erster und einziger Fotograf wieder in Somalia.

Mit der Rückkehr nach Mogadishu verdeutlicht Christian, was er will: Er will als Fotojournalist arbeiten, auch wenn es bedeutet, den eigenen Tod in Kauf zu nehmen. Unter Umständen hat er auch eine Chance für sich und seine Arbeit gesehen, da er nun als erster und einziger Journalist wieder in Mogadishu die Berichterstattung aufnehmen konnte. Eventuell hat er es sogar als seine Verpflichtung aufgefasst, von dort weiter zu berichten. Auch ist denkbar, dass die Agentur dies von ihm erwartete oder gar Druck auf ihn, als einzigen verbliebenen Fotojournalist in der Gegend, ausübte.

Generell handelte es sich bei den Erlebnissen um hochgradig traumatische Stressoren. Es besteht daher immer die Gefahr der Ausprägung einer akuten als auch chronischen posttraumatischen Belastungsstörung.²⁸³ Auch die Reaktionen seines beruflichen und privaten Umfeldes, spielen bei der Bewertung und Verarbeitung der Erlebnisse eine bedeutende Rolle. Dies bezieht sich sowohl auf den Umgang und die Verarbeitung der Erfahrungen als auch auf zukünftige berufliche und private Entscheidungen.

283 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung* (S. 280).

1993 Oktober – November, Sarajevo, Vares, Vitez, Bosnien.
 1994 April – Mai, Kigali, Tansania, Ruanda

Die nächsten Daten verweisen sowohl auf Christians Etablierung als auch auf eine thematische Ausrichtung auf den Bereich der Kriegs- und Krisenberichterstattung. Nach seinem Einsatz in Somalia begibt er sich im Oktober zum dritten Mal in diesem Jahr wieder auf den Balkan, genauer nach Sarajevo.

Im April 1994 führt ihn sein nächster Auslandsauftrag erneut auf den afrikanischen Kontinent. Dort berichtet er über den Völkermord an den in Ruanda lebenden Tutsi. »Zwischen dem 6. April, als das Flugzeug des Staatspräsidenten abgeschossen wurde, und dem 19. Juli 1994, als der Krieg von den Rebellen offiziell beendet und ein neuer Präsident eingesetzt wurde, starben wahrscheinlich über eine Million Menschen, von denen bislang über 950000 namentlich identifiziert sind. Herausstechend ist die enorme Brutalität, die mit dem Morden einherging. Nach Statistiken sollen ca. 37 % der Opfer mit Macheten und 16–17 % mit Keulen ermordet worden sein. Das heißt mehr als die Hälfte aller Opfer wurden mit diesen Hieb Waffen umgebracht und zerhackt.«²⁸⁴ Der Untersuchungsbericht der *Organisation für Afrikanische Einheit* zu dem Genozid in Ruanda, benennt weitere Details der Tötungen: »The following means of killing were identified by Physicians for Human Rights: machetes, massues (clubs studded with nails), small axes, knives, grenades, guns, and fragmentation grenades. The genocidaires beat people to death, amputated limbs, buried victims alive, drowned, or raped and killed later. Many victims had both their Achilles tendons cut with machetes in order to immobilize them so they could be finished off at another time.

Victims were treated with sadistic cruelty and suffered unimaginable agony. Tutsi were buried alive in graves they had dug themselves. Pregnant women had their wombs slashed open, so the foetuses could be killed. Internal organs were removed from living people. Family members were ordered to kill others in the family or be killed themselves. People were thrown alive into pit latrines. Those who hid in the attic had the house burned down around them. Children were forced to watch the hideous murders of their parents. Lucky victims were those who could bribe their killers to use a bullet for a quick death.«²⁸⁵

Wie Christian mit der Konfrontation mit diesen Gräueltaten umgeht bzw. wie diese ihn beeinflussen, können unter Umständen die weiteren Analyseschritte zeigen.

284 RUNKEL, 2010, S. 8.

285 ORGANISATION FÜR AFRIKANISCHE EINHEIT, 204, S. 107.

Mit Sicherheit kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Ausmaße dieses ›Konfliktes²⁸⁶ alles übersteigen was Christian in seinen bisherigen Einsätzen erfahren musste.

Als Folge dieses Völkermordes flohen über zwei Millionen Ruander aus dem Land. Es kam zu Seuchen, die verheerend in den Flüchtlingslagern wüteten. Besonders dramatisch wurde die Lage nach dem Ausbruch der Cholera in Goma.

Christian dokumentiert u. a. die Situation der Flüchtlinge im Benaco Camp in Tansania. Im *Refugees Magazine* der *United Nations High Commissioner for Refugees* heißt es: »On 28 April, some 250,000 Rwandese flooded into Tanzania near the town of Ngara in one single human wave – at the time, it was the biggest and fastest refugee movement UNHCR had ever witnessed.

›On that day, we took the road leading to the border to evaluate the situation,‹ recalled Maureen Connelly, in charge of the UNHCR Emergency Unit in Tanzania. ›Suddenly, we were facing a line of refugees 8–12 kilometers long. Nobody expected it. Our car couldn't go on. There were people everywhere.‹²⁸⁷

1994 bei AP gibt es neue Verträge mit neuen Regelungen zum Urheberrecht. Christian weigert sich zunächst, diese zu unterschreiben und fliegt bei AP raus. Drei Monate später entscheidet er sich, die Verträge doch zu unterzeichnen.

Im Jahr 1994 kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Christian und der Agentur. Er weigert sich, die neuen Verträge zu unterzeichnen und damit verbundene Veränderungen hinsichtlich seiner Bildrechte und Arbeitsbedingungen zu akzeptieren. Unter diesen Voraussetzungen beschäftigt ihn AP nicht weiter und es kommt zu einer Trennung von 3 Monaten. Dass Christian sich nach dieser Zeit letztendlich doch dafür entscheidet, die Vertragsbedingung einzugehen, kann verschiedene Gründe haben. Zum einen wären finanzielle Aspekte denkbar. Zum anderen ist er nun schon seit einigen Jahren bei der AP und hat sich seine Position als Auslands- und Kriegsphotograf hart erarbeitet. Diese Stellung nun aufzugeben bzw. bei einer anderen Agentur neu anzufangen, würde trotz seiner Erfahrungen einen Neuanfang in vielerlei Hinsicht bedeuten. Es wäre auch möglich, dass sich diese neue Vertragssituation über den gesamten Markt erstreckt und Christian nichts anderes übrig bleibt, diese Bedingungen einzugehen oder sich gänzlich neu zu orientieren bzw. den Agenturmarkt zu verlassen. Er entscheidet sich somit weiter für die Agenturfotografie. Es

286 »Konflikt« erscheint hier nicht das treffende Worte zu sein.

287 *Refugees Magazine* des UNHCR Issue 97, 1. Sept. 1994, www.unhcr.org/publ/PUBL/3b5402far.html [Zugriff 14.07.2011].

kann allerdings angenommen werden, dass dieser Konflikt zu Spannungen zwischen Christian und der Agentur bzw. dem Management und ggf. auch anderen Fotografen und Redakteuren geführt hat, die auch über die nun erzielte Einigung hinaus andauern. Es ist weiterhin denkbar, dass sich Christians Unzufriedenheit auch auf seine Arbeitshaltung und seine Arbeit selbst auswirken könnte.

1994 November Sarajevo – Christian fotografiert auch von Ereignissen und auf eine Art und Weise, die nicht für den Agenturkontext bestimmt bzw. für diesen nicht verwendbar ist.

Christian arbeitet also weiterhin für die AP und begibt sich in diesem Rahmen auch wieder in ein Kriegs- bzw. Konfliktgebiet. Während seines Aufenthaltes kommt es zu einem Anschlag auf eine Schule. Christian begibt sich dort hin, um die Geschehnisse und Folgen zu fotografieren. Er macht eine ganze Serie von Bildern bzw. eine komplette Geschichte – u. a. auch Bilder, die tote Kinder im Leichenschauhaus zeigen. Ein Großteil dieser Bilder sind nicht für den Agenturkontext vorgesehen, da sie zum einen nicht den damaligen Agenturvorgaben (z. B. kein Blut, keine Großaufnahmen von Toten) entsprechen und zum anderen auch nicht für den Verwertungskontext *Breaking News* verwendbar sind.

Ob Christian schon bei seinen früheren Einsätzen ebenfalls Bildstrecken und Fotografien außerhalb des Verwertungskontextes der Agentur erstellt hat, ist zu diesem Zeitpunkt der Analyse unklar. Sollte er erst jetzt damit begonnen haben, kann dies eventuell in Zusammenhang mit den vorherigen Unstimmigkeiten zwischen ihm und der Agentur stehen. Es ist aber auch denkbar, dass Christian generell das Bedürfnis hat, eine andere Form der Fotografie zu betreiben und sich nun auch auf Bildstrecken und andere Motive sowie Darstellungsweisen konzentriert. Dies wäre ein Hinweis darauf, dass Christian, neben der vertraglichen Seite, auch inhaltlich bzw. mit dem von der Agentur geforderten fotografischen Stil nicht bzw. nicht mehr zufrieden ist.

1995 Januar – Februar, Grozny, Tschetschenien,

Über den Einsatz in Tschetschenien liegen keine genaueren Angaben vor, weder hinsichtlich der Dauer noch der konkreten Ereignisse vor Ort. Es bleibt lediglich festzuhalten, dass Christian weiterhin für die AP im Einsatz ist und auch der Schwerpunkt seiner Tätigkeiten im Bereich Kriegs- und Krisenberichterstattung liegt.

1995 März/April Pulitzer Preis für die Berichterstattung über den Völkermord in Ruanda. Christian bewirbt sich erfolglos bei zwei Pariser Agenturen, bekommt stattdessen einen Jahresvertrag als Fotograf für besondere Aufgaben bei AP angeboten.

1995 gewinnt Christian für seine Arbeiten aus Tansania den Pulitzer Preis. Der Gewinn dieses Preises stellt den bisherigen Höhepunkt seiner Karriere als Nachrichtenfotograf dar. Er versucht den Preisgewinn für eine entsprechende berufliche Veränderung zu nutzen. Dass er an diesem Punkt aus der klassischen Nachrichtenagenturfotografie aussteigen will und sich dafür bei renommierten Fotoagenturen in Paris bewirbt, könnte ein Zeichen für eine Unzufriedenheit mit den aktuellen Arbeitsbedingungen bei AP sein. Darauf weist auch der neu ausgehandelte Vertrag als ›Fotograf für besondere Aufgaben‹ hin, den Christian nach der fehlgeschlagenen Bewerbung in Paris bei der AP bekam. Neben einer festen Pauschale beinhaltet der Vertrag auch den Wechsel nach Berlin und vor allem die Freistellung von der regulären nationalen tagesaktuellen Berichterstattung. Christians Arbeitsbedingungen sowie seine Position in der Agentur haben sich damit wesentlich verbessert. Gleichzeitig ist es dabei auch möglich, dass ihm, bezogen auf den Preisgewinn als auch die neue Stellung, Neid und Missgunst von Kollegen entgegen gebracht wird.

- 1995 Mai, Kranjina Konflikt, Zagreb, Pakrac, Kroatien
- 1995 August Sarajevo, Bosnien fotografiert dort auch wieder für sich privat, unter anderem eine Serie über Geburten
- 1995 November – Dezember IFOR-Truppeneinsatz, Vinkovci, Tuzla, Sarajevo, Split, Bosnien

Im Jahr 1995 reist Christian dann noch mehrfach in die Kriegs- und Krisengebiete auf dem Balkan. Auffällig ist hier, dass er wiederum Fotostrecken außerhalb des Agenturkontextes produziert. Dies könnte auf eine zunehmende Ablösung von der Agentur hindeuten und zeigt, dass sich Christian anscheidend zunehmend in eine andere fotografische wie berufliche Richtung zu orientieren scheint. Es ist in diesem Kontext aber auch denkbar, dass er diese Fotografien macht, um sich einen Ausgleich zur Agenturfotografie zu schaffen. Eventuell hat er für sich das Bedürfnis, eine vielfältigere und vielseitigere Fotografie zu betreiben als ihm das bei seiner Arbeit möglich ist. Dabei muss es nicht unbedingt zu einem inneren Konflikt kommen. Gerade dadurch, dass Christian seinen Bedürfnissen nachkommt, hätte er eine Möglichkeit gefunden, beiden Bereichen gerecht zu werden und sie mit einander zu vereinbaren.

- 1996 Anfang des Jahres, schwerer Verkehrsunfall in Bosnien, Christian wird von einem Diplomatenauto angefahren und erleidet schwere Verletzungen; liegt drei Wochen im künstlichen Koma.
- 1996 Bildredakteur bei AP, London

Bei einem Einsatz in Bosnien erleidet Christian Anfang 1996 einen schweren Unfall. Daraufhin muss er für drei Wochen in ein künstliches Koma versetzt werden. Uns liegen keine Daten über die Art seiner Verletzungen vor, doch es ist davon

auszugehen, dass er nicht umgehend wieder in seinen gewohnten Arbeitsalltag zurückkehren kann. Dass er daraufhin zunächst als Bildredakteur am Schreibtisch bei AP in London arbeitet, bestätigt diese Vermutung.

Der Unfall kann auch als Auslöser für Christian fungiert haben, sich grundlegende Gedanken über sein Leben und seine Zukunft zu machen. Eventuell wird er nach dieser Erfahrung nicht weiter sein Leben in Kriegs- und Krisengebieten riskieren wollen.

1997	als freier selbständiger Fotograf in Berlin tätig
2002	Geburt des ersten Kindes
2002	Gewinn eines Fotopreises
2004	Geburt des zweiten Kindes

Nach der Zeit als Bildredakteur verlässt Christian 1997 die Associated Press und macht sich als Fotograf in Berlin selbstständig. Damit bestätigt sich die Hypothese, dass der Unfall einen Wendepunkt in seinem Leben markiert. Warum er sich zu dem Schritt in die berufliche Selbstständigkeit entschließt, bleibt allerdings unklar. Sicherlich wäre es ihm mit seiner Erfahrung nicht schwer gefallen, eine Anstellung als Fotograf z. B. bei einer Zeitung zu finden. Vermutlich wollte er nach den Erfahrungen in der Agentur auf eigenen Beinen stehen und sich nicht weiter entsprechenden Strukturen unterordnen müssen. Dieser neue Lebensweg stellt einen klaren Bruch bzw. eine deutliche Neuorientierung dar.

Es liegen keine weiteren Daten zu seiner Selbstständigkeit und der beruflichen Entwicklung bis zum Jahr 2002 vor. Hier erhält Christian einen Preis für seine fotografische Arbeit im Bereich der Politikberichterstattung. Dies deutet darauf hin, dass ihm die Umorientierung zu gelingen scheint. Ob dem aber tatsächlich so ist und wie der Weg dorthin verlaufen ist, kann an dieser Stelle der Analyse nicht gesagt werden.

Die Geburt seiner beiden Kinder sind die ersten uns bekannten Daten aus seinem Privatleben. Dies und die Tatsache, dass Christian seit 1996 in keinem Kriegs- oder Krisengebiet mehr war, belegen, dass sich sein Leben nach dem Unfall grundlegend geändert hat. Es werden sich dabei unter Umständen auch seine Prioritäten verschoben haben. Nachdem er in den Jahren zwischen 1992 bis 1996 sehr viel Zeit mit Auslandseinsätzen verbracht hat, wird sein Sozialleben darunter sicherlich stark gelitten haben. Als Fotograf außerhalb des internationalen Nachrichtenkontextes wird er nun wesentlich mehr Zeit haben, die ihm eventuell früher für soziale Bindungen fehlte.

Wir wissen allerdings nichts darüber, wie lange er bereits mit der Mutter der Kinder zusammen ist und in welchem Verhältnis sie zu einander stehen.

Die Geburt des ersten Kindes kann weiterhin einen neuen Lebensabschnitt einleiten. Christian ist nun Vater und wird mit neuen Aufgaben und Verantwortungen konfrontiert. Wie er dieses Ereignis und die damit verbundenen Veränderungen

darstellt und wie er sie erlebte werden ggf. die weiten Analyseschritte aufzeigen. Die Geburt des zweiten Kindes zeigt, dass er weiterhin mit der gleichen Frau zusammen ist und sich ihre Familie vergrößert. Dies deutet auf eine positive Entwicklung sowie auf eine stabile private Situation hin.

4.1.2.1 Zusammenfassende Strukturhypothesen zum gelebten Leben

Lässt man den Lebensweg von Christian Revue passieren, so erkennt man eine große Zielstrebigkeit, was die Entwicklung seiner Karriere als Nachrichtenfotograf angeht. Dabei lässt sich der Weg von der Teilnahme an einer Schüler-Foto-AG bis zum Gewinn des Pulitzer Preises sehr gut nachzeichnen. Dies liegt natürlich vor allem an der Auswahl der Daten, die Christian den Interviewern zugänglich gemacht hat. Er hat sich dabei unter anderem an dem angenommenen Interesse der Forscher orientiert, etwas über ihn als Fotojournalisten zu erfahren.

In Bezug auf diese Zielstrebigkeit ist zum einen die Auszeit in Berlin und sind es zum anderen die drei Versuche, sich von der tagesaktuellen Nachrichtenfotografie zu lösen, interessant – einmal nach dem Abitur mit der gescheiterten Bewerbung an (Kunst)Hochschulen, den 1,5 Jahren bei einem Werbefotografen und zuletzt der erfolglosen Bewerbung bei den Pariser Agenturen. Über die konkreten Hintergründe und biographische Bedeutung dieser Daten erhalten wir eventuell durch die nächsten Auswertungsschritte weitere Erkenntnisse.

Es ist weiterhin denkbar, dass er im Rahmen seiner Selbstständigkeit andere Schwerpunkte als die der tagesaktuelle Nachrichtenfotografie gelegt hat. Z. B. könnte es sein, dass er den Bereich der Reportage- und narrativen Fotografie, mit der er bereits während seiner Agenturzeit begann, weiter ausgebaut und vertieft hat.

Betrachtet man die Aufschichtung der Erfahrungen, die Christian in den Kriegs- und Krisengebieten gemacht hat, so ist dabei eine deutliche Steigerung der Ausmaße und der Tragik der jeweiligen Konflikte festzustellen – vom Aufstand rumänischer Bergleute in Bukarest, über den Kroatienkrieg, den Bosnienkrieg bis zum Genozid in Ruanda. Es stellt sich die Frage, wie Christian mit diesen Erfahrungen umgegangen ist bzw. was sie emotional bei ihm ausgelöst haben.

Der Autounfall stellt einen Wendepunkt im Leben von Christian dar. Während er in der Zeit *vor* dem Unfall mit einer deutlichen Zielstrebigkeit seine Karriere als internationaler Fotojournalist verfolgte, so ändert der Unfall scheinbar alles. Es deutete im Vorfeld schon einiges darauf hin, dass Christian mit seiner Arbeit bei der Agentur und den dortigen Bedingungen unzufrieden war. Offenbar war es aber dieses Ereignis, welches eine grundlegende Entscheidung notwendig gemacht bzw.

herbeigeführt hat. Inwiefern dabei psychische und / oder physische Folgen des Unfalls eine Rolle gespielt haben, kann eventuell im Folgenden näher ergründet werden.

Stellt man sich die Frage, wie sich Christian im biographischen Interview vermutlich selbst darstellen wird, so gibt es im Wesentlichen mehrere Möglichkeiten. Entweder er konzentriert sich auf die Darstellung seines Lebensweges als erfolgreicher internationaler Fotograf, dessen Karriere durch einen tragischen Unfall vorzeitig beendet wurde. Hierbei könnte sowohl die Ausgestaltung einer Leidens- aber auch einer Erfolgsgeschichte denkbar sein, je nachdem wie der aktuelle Blick auf die Lebensgeschichte geprägt ist. Es ist aber auch denkbar, dass er seine Lebensgeschichte in eine Phase vor dem Unfall und in eine danach teilt. Dieses Ereignis würde dann im Zentrum der biographischen Erzählung stehen, die jeweiligen Erfahrungen und Erlebnisse würden sich entsprechend daran orientieren. Dabei können sich die Perspektiven auf das ›alte‹ und das ›neue‹ Leben darin unterscheiden, dass jeweils das eine oder das andere als positiv oder negativ dargestellt wird. Dass die Phase nach dem Unfall einen großen Anteil an der biographischen Selbstpräsentation einnimmt, erscheint auf Grund der geringen Datenlage zu diesem Lebensabschnitt eher unwahrscheinlich.

4.1.3 Thematische Feldanalyse

4.1.3.1 Einleitung

Nachdem wir im vorherigen Kapitel das *gelebte* Leben und dessen Erfahrungsaufschichtung rekonstruiert haben, wenden wir uns im Folgenden der *erzählten* Lebensgeschichte zu. Damit steht nun nicht mehr das *Was* Christian erlebt hat, sondern das *Wie* des Erlebens und vor allem dessen Präsentation im Vordergrund.²⁸⁸

Zusammenfassend hat die Analyse ergeben, dass die Themen der Lebensgeschichte sowie ihre Darstellung von Christian in ein einziges übergeordnetes thematisches Feld eingebettet werden. Im Interview richtet er die Selbstdarstellung auf die Präsentation eines sich selbst verwirklichenden, selbstbestimmten und initiativen Menschen aus. Er präsentiert sich als jemand, der selbstbestimmt sein Leben führt und dem es dabei wichtig ist, dass er mit dem, was er tut, zufrieden sein kann.

288 Zum methodischen Vorgehen siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3 *Der Fall Joshua Fisher* \(S. 165\)](#) und [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2 *Methoden – Erhebung – Auswertung* \(S. 86\)](#).

Das Besondere an dem thematischen Feld *Der Konflikt des Selbstverwirklichers mit dem Agentursystem* ist seine kohärente Darstellung auch über scheinbar widersprüchliche Themen hinweg. So gelingt es Christian, das Thema »Mein Leben als erfolgreicher Agenturfotograf« mit dem anderen großen Thema »Mein Konflikt mit dem Agentursystem« innerhalb desselben thematischen Feldes zu verbinden bzw. die Darstellung der Einzelthemen so auszugestalten, dass sie weitestgehend nicht im Widerspruch zu einander oder zum thematischen Feld stehen. Wir wollen den Fokus daher im Folgenden auf diese beiden Themen und ihre Darstellung in der Eingangserzählung legen.

4.1.3.2 Thema »Mein Leben als erfolgreicher Agenturfotograf«

Die Interviewer bekunden in der Erzählaufforderung Interesse an dem Menschen hinter den Bildern, was einer Aufforderung an Christian, sein Leben als Fotograf zu präsentieren, gleich kommt. Dass Christian eine Berufsbiographie präsentiert, kann allerdings nicht nur als Reaktion auf diese Aufforderung gesehen werden. Die Darstellung seines Weges zum erfolgreichen Agenturfotografen ist funktional für die Präsentation des selbstbestimmten ›Selbstverwirklichers‹. Sie beginnt mit einem chronikartigen Bericht »Wie ich zur Fotografie gekommen bin«.

jo also (-) ähm (--) zur fotografie bin ich gekommen über (1) schüler, fotoaG mit vierzehn (4) dann habe ich so mit sechzehn bei der zeitung angefangen freie bilder anzubieten (---) und neben der schule und (---) das dann so gemacht bis: ende der schulzeit (3) (2,29–2,33)

Das Überspringen seiner Kindheit und das Auslassen von Informationen über seine Familie können als Folge der Entscheidung zur Präsentation einer Berufsbiographie gesehen werden. Christian springt also zu dem ersten ihm wichtigen Ereignis, welches mit der Fotografie in enger Verbindung steht. Interessant ist in dieser Sequenz noch die Wortwahl »angefangen freie Bilder anzubieten«. In dem Christian sich des Fachjargons bedient, präsentiert er sich als 16-Jährigen, der schon sehr professionell gearbeitet hat.

Für die Zeit nach der Schule hatte Christian auch schon eine bestimmte Vorstellung von der Zukunft.

C: hab dann gedacht ok das is so meine richtung, das will ich mAchen aber wollte eigentlich erst redaktEUR werden

S: mh

C: und (-) da haben sie mich nich genommen ((lacht)) und äh (--) (2,33–3,4)

In dieser Argumentation präsentiert Christian den ersten ›Rückschlag‹, das Lachen am Ende könnte ein Zeichen dafür sein, dass er sich rückblickend damals als etwas naiv empfindet. Interessant ist nun, wie Christian mit dieser Ablehnung umgeht und wie er zu einer neuen Orientierung findet.

da bin ich erstma nach berlin, nen jAhr und hab (-) Nichts gemacht, den sinn des lebens hinterfragt und (--)(3,5-3,6)

Christian gibt sich betont locker und gelassen, er vermittelt den Eindruck, als ob die erlebte Ablehnung eine Chance für etwas Besseres gewesen ist. Er variiert dabei die Floskel »Die Suche nach dem Sinn des Lebens« zu »Den Sinn des Lebens hinterfragen«. Dieser feine inhaltliche Unterschied korrespondiert mit Christians Wesenszug des kritischen und selbstbestimmten Selbstverwirklichers. Er ist nicht auf der Suche *nach* etwas, sondern er hinterfragt etwas bereits Gegebenes.

Als die äußeren Umstände – er war pleite – ihn zum Handeln zwingen, ist Christian für 1,5 Jahre als Assistent zu einem Werbefotografen nahe seinem Heimatort gegangen.

hab dann bei som (1) werbeagenturfotografen (-) so als assistent gearbeitet (1,5) das so andertalbjahre geschAFFt und dann (2) ähm (1) hab ich gemerkt das geht nich also das muss irgendwie so:: (--)(muss irgendwas (-) tagesaktuell machen (7,5) (3,9-3,12)

Er präsentiert die Zeit bei dem Werbefotografen als eine Notlösung – besonders deutlich wird dies in der Wortwahl »som (1) werbeagenturfotografen«. Er wertet damit den Werbefotografen oder das Studio ab. Dies macht er gleich auf drei Ebenen. Er nennt keinen Namen, er verwendet die umgangssprachliche und leicht abwertende Form von »so einem« und er konstruiert eine neue ›Berufsbezeichnung‹. Es gibt Fotografen, die für Werbeagenturen fotografieren, auch gibt es Werbefotografen, die Kombination Werbeagenturfotograf ist jedoch nicht geläufig. Indem Christian sagt, dass er es anderthalb Jahre »geschAFFT« hat, präsentiert er diese Zeit als äußerst unbefriedigend.

Er gibt dann auch gleich an, dass er selbst an dem Punkt gekommen ist, an dem er etwas verändern muss und an dem er entscheiden muss, was ihm eigentlich wichtig ist. Zum einen zeigt er sich hier wiederum selbstbestimmt und zum anderen betont er, die Bedeutung der inhaltlichen Motivation und Zufriedenheit im Hinblick auf seine Arbeit. Damit macht Christian auch deutlich, dass er sich und sein Wohlbefinden zu einem Großteil von seiner beruflichen Tätigkeit abhängig macht bzw. über diese definiert. Er stellt somit zum einen klar, dass er mit dem, was er tut, zufrieden sein will. Zum anderen zeigt der Fortgang seiner Erzählung, dass er dann auch handelt, um die Situation zu verbessern. Die sehr lange Pause

von 7,5 Sekunden im Interview hat die Funktion, diese beiden Abschnitte seines Werdegangs deutlich voneinander zu trennen, um anschließend die Darstellung einer gänzlich neuen Phase einzuleiten.

und ähm (2,5) bin dann über nacht eigentlich geflüchtet da:: und (2,5) am nächsten tag in (-) in xx bei der yy-zeitung angefangen [...] (2) hab das ZWEI jahregemacht (3)

Die extreme Unzufriedenheit, die er in der vorherigen Sequenz ausdrückt, wurde plausibilisiert, indem er anführt, dass er »irgendetwas tagesaktuelles« machen möchte. Die eher aktuelle Zeitungsfotografie steht dabei in vielerlei Hinsicht in starkem Gegensatz zur Werbefotografie – insbesondere was den Grad der Planung und Inszenierung betrifft.

In dieser Sequenz stellt er sich weiterhin als entschlossen und impulsiv dar. Auch dramatisiert er durch die Wortwahl »geflüchtet« noch einmal die damalige Situation vor dem Wechsel. Mit dieser Darstellung verdeutlicht Christian, dass er die Arbeit in dem Werbestudio nicht länger aushalten konnte, dass er ausbrechen wollte.

Durch den Umstand, dass er gleich bei einer Zeitung als Fotograf anfangen konnte, zeigt er, dass es ihm nicht schwer fiel, woanders Arbeit zu finden. Im weiteren Verlauf der nächsten Sequenzen stellt er die guten Arbeitsbedingungen bei dieser Zeitung dar, diese betrafen sowohl die Wertschätzung der Fotografie an sich als auch die gute Bezahlung.

Den nächsten Schritt in seiner Entwicklung als Fotograf leitet Christian wie folgt ein.

die ham dann irgendwann reduziERT, und (-) eingespart wie immer und, dann hab ich (--)(auch) mein ersten freien urlaub in:: (--)(nach) andertalb Jahren bin ich dann (-) bin ich dann nach amErika (rüber oder gegangen) ich dachte ich (--)(hab) immer dieses (--)(hab) eigentlich immer diese zEltung angekuckt und hab gedacht o:h, da steht dann immer, bei den gUTEn bildern stand immer ap drunter (3,25–3,33)

Nachdem er die guten Arbeitsbedingungen geschildert hat, bereitet Christian in dieser Sequenz den nächsten Karriereschritt vor. Indem er davon berichtet, wie sich die guten Zeiten wohl dem Ende zuneigen, plausibilisiert er den kommenden Schritt. Es ist ihm dabei anscheinend wichtig, darzustellen dass er nicht etwa »wankelmütig« oder »illoyal« ist und sofort den Arbeitgeber wechselt – er hat für diesen schließlich 1,5 Jahre ohne Urlaub durchgearbeitet. Auch zeigt er durch diesen »Urlaubsverzicht«, dass er ein besonders engagierter Mitarbeiter war und zum damaligen Zeitpunkt Arbeit wichtiger war als Freizeit und Urlaub. Damit stellt er sich wiederum als äußerst karriereorientiert dar.

Durch die Argumentation am Ende dieser Sequenz, begründet er seine Reise nach Amerika, die damit keineswegs als reine Urlaubsreise verstanden werden soll. Er wollte zur *Associated Press*, weil die guten Bilder, die dann auch in »seiner« Zeitung abgedruckt wurden, »immer« von der AP kamen.

Nun kommt es zu einer Schlüsselstelle in der Eingangserzählung.

C: und (--) hatte irgendwie son (--) ja (-) also einfach so connection=also
Keine gar=keine connection (--) ze- yy-zeitung hatte neconnection nach
bOSton, zu ap weil die von da aus BILder gefunkt haben, also bin ich nach
boston (-) stand vor der tür von dem typen und hab gesucht <<im betont
lockeren stil> hey: ich bin der Christian hallo (--) hast=nen=job=für=mich,
und der so:: mh: nee (-) ganz schlecht im moment hey (-) wAhlen sind
vorbei und so (-) und, aber FAHR ma nach newyork und frag ma frag ma
da > (-) und new yorkis so, rockefellercenter

S: mh

C: so: (-) das: (-) headquarter von ap (--) und ich=dann=bin=nach new york
dann, und äh, hab mir dann nen termin geben lassen hab auch einen
gekricht ((lachen)) am nächsten tach

S: cool

C: hab dann so ne große mappe dann aufgeschlagen mit meinem schlechten
englisch dann so <<im legeren Tonfall> joa: ich bin hier (-) will=eigentlich
(--)> und hatte irgendwie gehört ap hatte <<etwas leiser> in kairo ne stelle
frei > und da habe ich gedacht ((...)) KAI- KAIro oder so was (-) und der
typ so, mh ja ganz lustich ((...)) sacht der dann so, ja nice but, you cant
make it from the TOP ((lachen))

J: ((lachen))

C: und schickte [dann] praktisch

S: [ok]

C: <<leicht lachend> schickte dann meine, meine beWERbung> nach nach
london (---) und die londoner a- ap zum teil schickt es nach frankfurt

J: ((lachen))

C: und die frankfurter <<lachend> haben mich dann eingeladen >

S: näh ((lachen))

J: ((lachen))

C: und das war [im nachinein]

S: [super]

C: is das natürlich super (---) irre und wenn man dann die hirarchien [SIEHT]

S: [super ja]

C: das auf einmal <<flüstert, aufgeregt>da kommt nebewerbung von NEW
YORK über london> ((kleines Lachen)) also es war schon, mal gAnz GUT
glaub=ich=also überhaupt daS zu machen (4,4-5,12)

In dieser szenisch-episodischen Erzählung nimmt Christian seine Zuhörer mit in die Vergangenheit und präsentiert ihnen den jungen, coolen und unkonventionellen

Christian. Er stellt deutlich heraus, wie selbstbewusst er war. Dass er, als »kleiner« Fotograf von einer deutschen Zeitung mit schlechten Englischkenntnissen, nach New York ins Hauptquartier einer der größten Nachrichtenagenturen der Welt geht, seine Mappe auf den Tisch legt und nach einem Job in Kairo fragt, soll dies belegen. Der Erfolg, den er mit diesem Vorgehen gehabt hat, gibt ihm und seinem unkonventionellen Stil im Nachhinein Recht. Das belegt er auch noch einmal mit der Evaluation am Ende »also es war schon, mal gAnz GUT glaub=ich=also überhaupt daS zu machen«.

Es ist die einzige szenisch-episodische Erzählung innerhalb der gesamten Eingangserzählung. Dies ist ein Beleg für den besonderen Stellenwert, den Christian diesen Erlebnissen beimisst. Die anekdotenhafte Art und Weise lässt weiter darauf schließen, dass er diese Geschichte schon öfter erzählt hat.

Die Attribuierungen, die in der szenisch-episodischen Erzählung mehr oder weniger latent mitschwingen, spricht Christian in der folgenden Sequenz auf der manifesten Ebene an.

C: gut und dann fängst du da an=als (2,5) drittes drittes viertes rad am wagen
ne (-) also hast keine sicherheiten

S: ja

C: und (-) praktisch machst los und (2) jA und dann dann hab=ich=war=ich
(--) war glaub=ich ziemlich erfolgrei:ch und äh (--) ziemlich engagiert (1,5)
und ähm (2) und wollt aber immer=ich wollt=immer auch rElsen, ich wollt
immer ins ausland (--) und (---) (5,14-5,21)

Das »glaub=ich« und »ziemlich« können hier im Sinne eines »Höflichkeitseinschubs« und einer intendierten Relativierung verstanden werden – im Grunde weiß und zeigt er, dass er erfolgreich und äußerst engagiert war. Er stellt zunächst dar, dass er es nicht einfach hatte und dennoch ein Ziel vor Augen hatte – den Auslandseinsatz. In Folge seiner Zielstrebigkeit und auch Beharrlichkeit ist er dann letztlich auch von einem AP Bildredakteur in Frankfurt zu seinem ersten Einsatz im Ausland geschickt worden. Bis dahin hat es allerdings ein Jahr gedauert, denn

da saßen natürlich immer zwei leute VOR mir schon in frankfurt, die
die da seit zwanzichjAHren da (-) das business so machen und da
wollts=sich=ja=natürlich keiner die (-) das ABgrA:ben lassen ja und äh (-) das
war (-) ganz schlimm (1) (5,21-5,25)

Dieser Einschub soll einmal mehr zeigen, wie schwierig seine Ausgangslage gewesen ist und wie sehr er daran arbeiten musste, sein Ziel zu erreichen. Die Aussage, dass er dies als »ganz schlimm« empfunden hat, verstärkt diesen Eindruck und zeigt gleichzeitig seine damalige Unzufriedenheit mit diesen Umständen und Möglichkeiten.

Mit dieser Darstellung wird uns weiterhin ein ungeduldiger und »hungriger« junger Fotograf präsentiert, der alles dransetzt, um erfolgreich zu sein und sich von nichts und niemandem aufhalten lassen will. Mit dem Einschub, dass andere Kollegen, die bereits länger im »business« sind, ihre Position sowie Privilegien verteidigen, wird ein potentieller Konflikt bereits eingeleitet bzw. angedeutet.

Indem Christian den Auftrag nach Bukarest zu fahren, als »Gefallen« eines Bildredakteurs darstellt, den dieser ihm gibt, damit er »endlich mal raus kommt«, gibt er eine Begründung und Rahmung für dieses Ereignis.

fAhr jetzt ma nach bukaest da, gabs irgendwelche, bergarbeiterstreiks und, dann mach da kuck ma was da, mach ma so übers wochenende, komm fahrst fährste ma so hin so, mehr son good will so

S: mh

C: machma, kommste endlich ma raus nach diesem motto (5,5) (5,27–5,33)

Zunächst scheint es ja ungewöhnlich und im Widerspruch des vorher Gesagten zu stehen, dass Christina nun doch schon relativ früh in seiner Karriere zu einem Auslandseinsatz geschickt wird. Sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der Ebene der Darstellung löst Christian diesen Widerspruch auf. Er spielt den Einsatz als solchen mit sprachlichen Mitteln herunter. Mit der Formulierung »irgendwelche bauarbeiterstreiks« werden diese als Randthema und nicht besonders bedeutsam dargestellt. Mit dem Ausspruch »mach ma so übers wochenende« soll weiterhin nicht nur die Gelassenheit des Redakteurs wiedergeben werden sondern auch gezeigt werden, dass dieser Einsatz von Seiten der Agentur als kurz und relativ unbedeutend betrachtet wurde.

Die Darstellung fungiert darüber hinaus als Begründung, warum er dorthin fahren durfte. Neben der Unbedeutsamkeit des Ereignisses verweist Christian auf einen weiteren Aspekt, der auch etwas über das System und seine Position aussagt: Er stellt dar, dass Leistung und Engagement nicht ausreichen, um in dieser Agentur entsprechende Dinge zu erreichen. Beziehungen und Kontakte scheinen ebenso wesentlich zu sein. In dem er darauf verweist, dass der Redakteur ihm etwas schuldig war und ihm gegenüber seinen guten Willen gezeigt hat, zeigt Christian, dass er dieses System und seine Funktionsweisen durchschaut und für sich auch entsprechend genutzt hat.

Die lange Pause am Ende dient auf eine dramaturgische Weise zur Steigerung des Kommenden, denn nun ist der Zuhörer gespannt darauf zu erfahren, was weiter passierte.

das mit bukaest das war dann auch (3) das lief für Mich ziemlich gut also ziemlich gut heißt ja immer man wird gedruckt (1) sehr sehr vIEL gedruckt international auch natürlich dann (1) das heißt und dann bin ich (--) und

dann gibts immer so (--) dann kann man sich ma was wünschen wenn man gut war kann man so (i) hi Christian was=möchst=du=denn (-) (5,33-6,6)

Mit der Darstellung des Erfolgs zeigt er einerseits, dass er eine Chance nutzt, wenn er sie bekommt. Andererseits weist sich Christian durch die Präsentation der externen Bestätigung – viele Kunden von AP (Zeitungen und Magazine) haben seine Bilder gedruckt – als guter Fotograf aus. Als er sich daraufhin von seiner Redaktion etwas wünschen konnte, will er noch einmal zurück nach Rumänien fahren. Er stellt sich damit als Fotograf dar, der an der Geschichte und ihrer Entwicklung interessiert ist und nicht nur als Lieferant für »breaking news« ist. Dieser Aspekt wird im weiteren Verlauf noch eine wesentliche Rolle spielen. Während es ihm bisher im Wesentlichen um die Darstellung seiner Ziele und seiner Karriere ging, zeigt er hier, dass auch das Interesse an einem bestimmten Thema bzw. einer Story für ihn im Vordergrund stehen kann.

Während dieser Woche in Rumänien hat ihn der Londoner Bildchefredakteur gefragt, ob er für die AP aus Kroatien von dem dortigen Bürgerkrieg berichten wollen würde. Christian sagte zu, bekam die entsprechende Ausrüstung und fuhr nach Dubrovnik. Interessant ist der Aspekt, dass Christian dabei allein unterwegs gewesen ist.

normalerweise reist du zu zweit und mich hamse einfach so ma (-) mache ma, geh ma kucken, nich sei ma, also nich zu, nich zu viel, sondern sei sei vorsichtig so und (---) (6,24-6,26)

Seine Aussagen hinsichtlich des Allein-Reisens sind an dieser Stelle nicht eindeutig auszulegen. Entweder findet er es grundsätzlich gut, dass er alleine unterwegs sein kann, oder er erzählt uns, dass er allein gewesen ist, um die anschließenden Erlebnisse besser erklären bzw. begründen zu können – im Sinne von, es war besonders schwer, da ich allein war etc. Als weitere Hypothese wäre weiter denkbar, dass er zwar lieber zu zweit unterwegs gewesen wäre, er diesen Auftrag allerdings auch alleine mit Bravour bewältigen konnte. Auf jeden Fall hebt er hervor, dass diese Situation »nicht normal« war. Die Darstellung der Haltung der Agentur bzw. der Redakteure erscheint auch etwas lapidar. Er sagt, dass sie ihn zwar darauf hinweisen, vorsichtig zu sein und nicht zu viel zu machen, lassen ihn aber gleichzeitig entgegen der offenbar »normalen« Vorgehensweise alleine in seinen ersten Einsatz in ein Kriegsgebiet fahren.

Es ist möglich, dass Christian jetzt mit einer weiteren szenisch-episodischen Erzählung oder einem Bericht über die Ereignisse dort fortfährt.

naja gut und dann (2) hat das dann alles ganz gut geklappt und ähm (1,5) und dann dachte ich jo=he jetzt bin ich so drin und äh isnenjahr NICHTS passiert (6,26-6,29)

Interessanterweise fährt Christian mit einer knappen Evaluation fort. Der eigentliche Ausbau seiner Erlebnisse findet nicht, wie vermutet, hier sondern erst wesentlich später im Nachfrageteil statt.²⁸⁹ An dieser Stelle im Interview verfolgt Christian primär die Darstellung seines Weges als Agenturfotograf. Es scheint für ihn demnach in diesem Kontext wichtiger, über seine Enttäuschung zu sprechen, dass er nach dem Auftrag in Kroatien für ein Jahr keinen weiteren Auslandseinsatz bekommen hat. Mit »jetzt bin ich so drin« benennt Christian sein eigentliches Ziel – er will in den Kreis der international arbeitenden Agenturfotografen aufsteigen.

C: und nach nem jAhr, ging das dann (-) war wieder jugoslawien und und (2,5) dann ging das nen bisschen hatte=hatte=es nen bisschen mehr regelmäßigkeit bekommen (3) also der EINstieg is einfach wAhnsinnig schwierig

S: mh

C: da irgendwo (1) auf internationalem terrain so zu zu ((...)) (2) (6,32-7,4)

Nachdem Christian also ein Jahr warten musste, bekam er wieder einen Auftrag im Ausland – in Jugoslawien. An dieser Stelle spricht er nicht von der Dokumentation des dortigen Bürgerkrieges, sondern er benennt nur das Land. Warum er dies so ausdrückt, wird in der nächsten Sequenz deutlich. Zuvor lässt er die Interviewer noch wissen, dass er den »wahnsinnig schwierigen« Einstieg bzw. den Karrieresprung zu den international operierenden Agenturfotografen geschafft hat.

C: aber die motiva- die motivation war immer nur, das das rElsen also gar nich jetzt das das das krieg, sein musste das war nich wichtich sondern, das das ANDERE lÄnder sehen

S: mh

C: das war wichtich (--) UND (--) diese kriegsberichterstattung war dadurch gut weil:, ich viel allein arbeiten konnte, und ich bin einfach son einzelgänger der sagt (--) und und du kannst dann halt auch DEINE bilder, sagen wir ma immerhin, so, die grUNDdauswahl (--) die, bestimmst dU

S: mh

C: und niemand anders, und das is schon für für dieses agenturgeschäft is es schon relativ, vEI (3,5) (7,5-7,16)

Christian ist es hier wichtig zu betonen, dass sich seine primäre Motivation auf das Reisen in andere Länder und nicht das Fotografieren von Kriegen bezog. Er möchte sich nicht als Kriegsphotograf darstellen oder als solcher verstanden werden. Mit dieser Aussage sowie durch den Verweis auf den Wunsch, reisen zu wollen und in anderen

289 Siehe Transkript 20,23-21,19.

Ländern zu arbeiten, grenzt er sich von Kollegen und Kolleginnen ab, die andere Motive und Gründe für diese Tätigkeit haben. Dies impliziert zum Beispiel, in Kriege zu gehen, um aufzurütteln und aufzuklären, um Abenteuer zu erleben oder auf Grund von genereller Kriegsfaszination.

Einen für ihn sehr wichtigen weiteren Grund für sein Interesse an Kriegsberichterstattung spricht Christian im zweiten Teil dieser Argumentation an – die Möglichkeit, allein zu arbeiten. Der Wunsch, allein zu arbeiten, basiert dabei nicht auf praktischen Gründen, sondern er führt diesen auf eine seiner Charaktereigenschaften zurück – er bezeichnet sich als Einzelgänger. Weiter betont Christian, wie wichtig es für ihn ist, möglichst viel Kontrolle über seine Fotos und ihre Zusammenstellung zu haben. Dass er bei der Arbeit in Krisen- und Kriegsgebieten mehr Freiheiten hat, die Bilder nach seinen Vorstellungen auszusuchen und zusammenzustellen, benennt Christian daher als weiteren Vorteil, wenn man aus solchen Gebieten berichtet. Damit stellt er sich erneut als besonders selbstbestimmt dar.

gut und dann ging das so weiter dann äh (3) bis: (--) genau bis
dreiundneunzig dann (-) in somalia is (--) (7,16–7,18)

Bis jetzt hat Christian einen kurzen und chronologischen Abriss seiner Entwicklung zum internationalen Agenturfotografen gegeben. Mit dieser Einleitung fasst er zum einen eine Zeitspanne zusammen, die anscheinend wenig zur beruflichen Weiterentwicklung beigetragen hat, zum anderen deutet diese Sequenz darauf hin, dass jetzt etwas Neues passiert bzw. sich etwas verändern wird. In Somalia scheint etwas passiert zu sein, dass seine Entwicklung in besonderem Maße geprägt hat oder eine Wendung eingeleitet hat. Da sich diese Stelle als Schlüsselstelle in der Eingangserzählung erwiesen hat, werden wir im Folgenden eine Feinanalyse²⁹⁰ vornehmen und diese in ihren wesentlichen Schritten darlegen.

Feinanalyse »Der Tod meines Kollegen«

Bei der Feinanalyse wird die gesamte Sequenz in einzelne kleinere Subsegmente unterteilt. Diese Subsegmente werden dann sequentiell ausgelegt. Das bedeutet, es werden für jedes Subsegment der Reihe nach vor allem folgende Fragen gestellt: Wie hat er etwas gesagt? Warum hat er es auf diese Art und Weise ausgedrückt? Was könnte er als nächstes sagen? Die Sequenz beginnt auf Seite 7 in Zeile 18.

290 Erläuterungen zu diesem Schritt siehe Teil I | Kapitel B | [Die Feinanalyse, Seite 108](#).

dann (-) in somalia is (-- da warn wir zu zweit

In einer vorausgegangenen Textpassage erzählte Christian, dass er am liebsten alleine gearbeitet hat und dass dies vor allem in Kriegs- und Krisenregionen für ihn der Fall war. Daher ist nun die Erwähnung »da warn wir zu zweit« als Besonderheit zu sehen. Das »da« zeigt auch, dass es sonst nicht so war, sondern nur in Somalia.

dann=noch=der fritz kruse is,

Dann folgt der schnelle Anschluss »dann=noch=der fritz kruse is,«. Dies kann den Sinn haben, den Zuhörern schnell mehr Hintergrundinformationen über das Ereignis zu geben.

Nach dem kurzen Absetzen hinter dem »is« ist anzunehmen, dass Christian jetzt mit der Erzählung des eigentlichen Ereignisses beginnt.

auch der (-)

Mit »auch der« macht Christian, bezogen auf den Fortgang seiner Erzählung, wieder einen ›Rückschritt‹. Er führt den Satz »der fritz kruse is« nicht direkt weiter. Jetzt könnten weitere Hintergrundinformationen kommen. Er könnte von anderen Personen erzählen, die auch mit involviert waren. Christian macht wieder eine kleine Pause bevor er weiter erzählt.

ja der is da leider gestorben ((leichtes lachen))

Christian spricht nicht von anderen, sondern erzählt, dass Fritz dort in Somalia 1993 gestorben ist. Jetzt lässt sich das »auch der« aus der vorangegangenen Textstelle neu interpretieren. Neben seinem Kollegen sind dort wahrscheinlich auch noch weitere Menschen ums Leben gekommen.

Das leichte Lachen an dieser Stelle könnte ein Indiz dafür sein, dass Christian noch immer emotional sehr starken Anteil an dem Tod von Fritz nimmt.

Christian wird nun wahrscheinlich im Folgenden die genaueren Umstände des Todes von Fritz aufklären.

und ähm

Der Fortgang mit »und ähm« stellt wahrscheinlich den Anschluss an den eigentlichen Ausgangspunkt für dieses Thema dar. Christian wollte uns erzählen, was 1993 passiert ist und warum dies eine Veränderung für ihn oder in seiner Berufskarriere darstellt. Er sucht dafür scheinbar immer noch nach den richtigen Worten.

und ich und (--)

Dies bestätigt die Vermutung, dass ihm der Anfang schwer fällt. Der Tod von Fritz hat irgendetwas mit ihm zu tun oder er hat etwas mit dem Tod von Fritz zu tun. Dies würde auch erklären, warum es ihm anscheinend immer schwerer fällt, über dieses Thema zu sprechen.

und dann hat einer gesacht,

Die Kürze dieser Textelemente zeigt erneut, wie schwer es Christian zu fallen scheint, über diese Erlebnisse zu sprechen oder wie kompliziert die ganze Sache damals war.

In diesem Element geht Christian wieder einen Schritt zurück. Nun befinden wir uns zeitlich *vor* dem Tod von Fritz. Oder wir befinden uns chronologisch doch *nach* dem Tod und eine dritte Person, die uns noch nicht vorgestellt wurde, sagt irgendetwas. Denn wer »der eine« ist, bleibt völlig unklar. Es könnte auch Christian sein, der auf einmal von sich in der dritten Person Singular spricht. Sollte dies der Fall sein, könnte man dies als noch weitere Distanzierung von der Situation deuten.

Jetzt wird Christian uns erzählen, was dort gesprochen wurde und wie dies mit dem Tod von Fritz oder mit der Veränderung zusammenhängt.

und dann hatten wir besprochen wer macht urlaub wer wer,

Statt Informationen über die genauen Umstände des Todes von Fritz zu bekommen, holt Christian weiter aus. Allem Anschein nach sind diese Details wichtig, um die damalige Situation verstehen und einschätzen zu können.

Auf jeden Fall können wir eine dritte Person ausklammern. Bei dem »dann hat einer gesacht«, handelt es sich um Fritz oder um Christian selbst.

Wenn wir eben noch mit »dann hat einer gesacht« eine aktive und bestimmende Position eines der beiden hatten, haben wir nun durch die Umschreibung mit »hatten wir besprochen« eine Gleichwertigkeit. Anscheinend ist dem Tod von Fritz eine Absprache vorausgegangen, die im Nachhinein für den Tod oder die Erzählung von hoher Relevanz ist. Schauen wir uns die Informationen an, die Christian stückweise zum Verständnis seiner Erzählung liefert, so ergibt sich immer noch kein schlüssiges Bild. Die Zuhörer können die Zusammenhänge immer noch nicht begreifen.

Die zweifache Wiederholung des Wortes »wer« legt nahe, dass diese Entscheidung, wer Urlaub macht, wichtig gewesen sein muss.

Am Ende des Textsegmentes ist wieder ein kurzes Absetzen, ein Luftholen, um weiter in die Geschichte ein zu steigen. Denn dass Christian weiter erzählen muss, verlangt der Gestaltschließungszwang.²⁹¹

also es (-) es is ja so (--)

Christian holt erneut aus und wird vermutlich weitere Hintergrundinformationen geben. Hier wechselt Christian ins Präsens und auch die Erzählform bzw. die Textsorte ändern sich. Bisher hat Christian für diese Erzählung eine Mischung aus Bericht und szenisch-episodischer Darstellung verwendet. An dieser Stelle benutzt Christian eine Argumentation. Die Verwendung des Präsens könnte dabei die kommende Argumentation insofern untermauern, als dass sie nicht nur damals sondern auch noch heute Gültigkeit besitzt.

Er wird den Zuhörern nun wahrscheinlich Argumente liefern, die sie in die Lage versetzen, das Vorgefallene besser verstehen und bewerten zu können.

Die vielen Pausen deuten wieder auf die großen Schwierigkeiten hin, die Christian mit dem Erzählen dieses Themas hat.

die geschichte in m-=mogadhischu ging ging runter
S: mh

In diesem Segment passieren mehrere Dinge gleichzeitig. Christian wechselt wieder die Zeitform – wir befinden uns erneut in der Vergangenheit. Für das Verständnis der Ereignisse, die zum Tod von Fritz geführt haben, sind anscheinend mehrere Aspekte auf unterschiedlichen Ebenen von Relevanz. Bis jetzt wissen wir, dass es eine Rolle spielt, *wer* Urlaub macht, und nun kommt die Information hinzu, dass die ›Geschichte in Mogadischu runter ging‹.

Da sich die Bedeutung dieser Worte nicht auf den ersten Blick erschließt, könnte es sich möglicherweise um einen stark umgangssprachlichen Ausdruck handeln. Es könnte sich auch um eine Mischung aus Umgangssprache und journalistischer Fachsprache handeln. Die Interviewerin bestätigt das Gesagte mit einem »mh« und ermutigt Christian so, weiter zu sprechen. Eventuell wird im Folgenden klar werden, was Christian meint.

Der Wortabbruch bei Mogadischu könnte ein erneuter Beleg dafür sein, wie schwer es ihm fällt konkreter zu werden.

291 Siehe Teil 1 | Kapitel B | *Der Gestaltschließungszwang*, Seite 434.

C: (--) das heißt zwei waren zu Teuer, einer wurde auf urlaub gesetzt aber nich
nach deutschland sondern in afrika
S: der da bleibt

Christian redet weiter in einem Fachjargon. Da er in dem gesamten Interview von seinem Beruf und seinem Werdegang gesprochen hat, können wir davon ausgehen, dass sich »Teuer« auf die Agenturkosten für die Fotografen bezieht.

An dieser Stelle kommt Christian dann auch wieder auf den Aspekt mit dem »Urlaub« zurück. Jedoch wird nun klar, dass es sich nicht um einen ›normalen‹ Urlaub im alltäglichen Sinne handelt. Zum einen setzt Christian Deutschland mit einem Urlaubsland gleich – da er viel im Ausland arbeitet, könnte ein Aufenthalt in Deutschland ohne Arbeit für ihn tatsächlich Urlaub bedeuten. Zum anderen lässt die Wortwahl »auf urlaub gesetzt« auf eine externe Anweisung schließen. Jemand bei der Agentur hat einen – entweder Christian oder Fritz – aus Mogadischu abgezogen und ihn auf ›Urlaub gesetzt‹. Allerdings sollte dieser ›Urlaubsaufenthalt‹ nicht in Deutschland sondern in Afrika stattfinden.

Mit dieser Erklärung zeigt Christian deutlich auf, wie sehr sie damals fremdbestimmt gewesen sind. Die Agentur hat bestimmt, wann wer wo ist. Wobei das ›Wer‹ bis jetzt noch nicht ganz geklärt ist.

so (--) hat fritz gesacht ich bleib hier weil ich flieg früher weg,

Christian beachtet den Einwurf der Interviewerin nicht und fährt fort. Die Entscheidung, die Fritz getroffen hat, scheint wichtig zu sein. Zum einen wird sie mit einem Argument begründet und zum anderen verwendet Christian Fritz' eigene Worte. Dies scheint das Resultat ihrer ›Besprechung‹, die weiter oben erwähnt wurde, gewesen zu sein.

Es ist interessant, sich den Verlauf der ›Entscheidungsfindung‹ bzw. der Absprache auf die sprachliche Entwicklung hin genauer anzusehen. Zuerst beginnt Christian mit »ähm und ich«, dann ging es weiter mit »dann hat einer gesacht«, danach kam »dann hatten wir besprochen« und zum Schluss heißt es »hat fritz gesacht«. Es hat sich hier ein totaler Perspektivwechsel vollzogen.

Auf der inhaltlichen Ebene ist die Argumentation von Fritz – »ich bleib hier weil ich flieg früher weg« – nicht nachvollziehbar. Für den Fortgang der Ereignisse ist jetzt aber klar, dass Fritz derjenige war, der in Mogadischu blieb, und dass Christian auf Anweisung der Agentur hin in den ›Urlaub‹ ging.

und hab ich urlaub gemacht ne woche,

Während Christian den Urlaub eben noch als fremdbestimmt dargestellt hat, übernimmt er jetzt sprachlich die aktive Rolle – er hat Urlaub gemacht.

Wir wissen nicht, ob eine Woche ein langer Urlaub für ihn ist. Aber wenn wir berücksichtigen, dass die beiden dort in Somalia wahrscheinlich mehrere Tage 24 Stunden am Tag im Einsatz und in Anspannung waren, dann war eine Woche Urlaub wahrscheinlich eher lang. Die Formulierung ›Urlaub gemacht‹ deutet daraufhin, dass Christian tatsächlich auch Urlaub ›gefühl‹ haben könnte. Er sagt zwar nicht explizit, dass er sich dort auch entspannt und wohl gefühlt hat, aber das ist es, was man allgemein unter Urlaubmachen versteht.

Es ist unwahrscheinlich, dass Christian uns im Folgenden von seinem Urlaubseindrücken erzählen wird, schließlich geht es im Grunde immer noch um den Tod von Fritz.

und in der zeit ham se da vier leute, <<leiser werdend> ab-abgemurkst >

Der Fortgang der Geschichte steht im krassen Kontrast zu den eben getätigten Ausführungen über das Urlaubmachen. Während es Christian also gut ging, haben »se« – wir wissen nicht wen er meint – »da«, wahrscheinlich meint er in Mogadischu, vier Menschen getötet.

Die Art und Weise, *wie* Christian über das spricht, was den vier Menschen dort passiert ist, lässt darauf schließen, dass es ihm immer noch sehr schwer fällt. Er senkt die Stimme und setzt zwei Mal an, um das Wort »abgemurkst« auszusprechen. Diese Wortwahl lässt darauf schließen, dass diese vier Menschen auf hinterhältige, gemeine und oder brutale Art umgebracht worden sind.

Die Vermutung liegt nahe, dass einer der vier Ermordeten Fritz gewesen ist. Christian wird sehr wahrscheinlich im Weiteren auf die anderen drei eingehen.

also drei reutersleute (-) und und fritz und (1,5)

Es handelt sich bei den Getöteten um Journalisten. Christian nennt sie nicht beim Namen. Entweder er kennt sie nicht, wahrscheinlicher ist jedoch, dass für ihn Fritz die Hauptperson ist.

Der Tod seines Kollegen geht ihm auch heute noch sehr nahe. Dies zeigt sich sprachlich in der ›Aufreihung‹ der Toten. Zuerst die drei ›Namenlosen‹ dann die ›Steigerung‹ oder das ›Herauszügern‹ durch »und und« und schlussendlich der Name: »fritz«.

Nachdem er den Namen ausgesprochen hat, wollte Christian offenbar noch weiter sprechen. Er hatte schon mit einem »und« angesetzt, doch er macht eine recht lange Pause von 1,5 Sekunden. Entweder macht er die Pause, weil er ergriffen ist, oder er

braucht die Zeit, um über das Gesagte nachzudenken, da ihm vielleicht noch eine Information eingefallen ist mit der er einen Punkt noch weiter ausführen will.

noch von afp nee afp nich (2)

Nach der Pause will er entweder noch von einem fünften Toten sprechen oder aber die Agenturzuweisung der drei Journalisten von der Agentur *Reuters* korrigieren.

Die längste Pause in dieser gesamten Passage von 2 Sekunden könnte er entweder nutzen, um über die »korrekte« Verteilung der Toten nachzudenken oder er ist überwältigt von seinem Bericht. Im letzteren Fall könnte er die Geschichte beenden, dann würden nun ausleitende Anmerkungen folgen.

so und dann war so das war (-) was heißt einschnitt

Es bestätigt sich die Vermutung, dass er die Geschichte beendet. Zwar beginnt das Segment wie ein Fortgang »so und dann war« doch geht dieser nahtlos in »so das war« über. Es folgt die Endevaluation dieser gesamten Sequenz.

Der Gestaltschließungszwang hat Christian veranlasst, zurück zum Anfang zu gehen. Er wollte ja erzählen, was die Veränderung ausgelöst hat, daher muss er jetzt darauf zurückkommen. So sagt er nach kurzem Zögern »was heißt einschnitt«. Dies ist nicht als aktive Frage gemeint, es ist Ausdruck einer inneren Diskussion mit sich selbst. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Christian in dieser kurzen Pause an das Wort Einschnitt gedacht hat und im nächsten Moment die Frage laut ausspricht, ob es wirklich ein Einschnitt war.

Im Folgenden wird er sich entweder korrigieren und das Wort »Einschnitt« relativieren oder von dessen Auswirkungen erzählen.

also alle ham dann gesacht ja jetzt hörst du AUF und so (---)

Er korrigiert sich nicht, auch spricht er nicht über die Auswirkung, die der Tod von Fritz für ihn persönlich gehabt hat. Damit zeigt sich, dass es ihm auch nach dem Erzählen der Geschichte nicht leichter gefallen ist, über die Folgen zu reden. Stattdessen erzählt er, wie andere – über wen er genau redet, wissen wir nicht – mit dieser Sache umgegangen sind. Die Reaktion der anderen war einstimmig – »alle« waren derselben Meinung »ja jetzt hörst du AUF«. Dass es sich bei »dem«, womit Christian aufhören würde, um die Berichterstattung aus Kriegs- und Krisengebieten handelt, ist ein naheliegender Schluss.

Christian formuliert diesen Aspekt jedoch nicht als Frage oder Bitte der anderen sondern als Feststellung. Durch das Beschreiben der Heftigkeit und der Bestimmtheit der Reaktion der anderen belegt Christian indirekt, wie dramatisch die damalige

Situation gewesen ist. Ein Grund für diese indirekte Evaluation kann seine starke emotionale Betroffenheit sein. Obwohl er dieses Ereignis als »Einschnitt« bezeichnet, fällt es ihm schwer, über die persönlichen Konsequenzen zu sprechen.

Nach der Pause kann Christian nur noch von seiner Reaktion auf die Feststellung der anderen erzählen.

((brummt irgendwie vor sich hin)) hab ich gesacht nee natürlich nich weil (--)
also es is schon klar das man dabei auch sterben kann weil (---) naja (2)

Christian stellt sich gegen die Meinung der anderen und die von ihnen angenommenen Konsequenzen. Er begründet dieses Verhalten nicht mit einer Abschwächung der Ereignisse, im Gegenteil er gibt an, ihm sei schon immer klar gewesen, dass »man dabei auch sterben kann«. Er bringt diese Entgegnung allerdings in einem leisen brummigen Tonfall vor. Damit kann gemeint sein, dass es nun doch etwas anderes ist, wenn es einem nahe stehenden Kollegen trifft bzw. man direkt mit dieser Realität konfrontiert wird. Dennoch scheint dies für ihn – zumindest damals – kein Grund gewesen zu sein aufzuhören. Etwas zu wissen und es dann zu erleben, stellt einen großen Unterschied dar, diese Argumentation wird jedoch von ihm nicht weiter verfolgt. Im Gegenteil, er stellt die Folgen als absehbar dar, ein Risiko, auf das man sich in dem Geschäft einlässt – das war vor dem Tod des Kollegen so und es hat sich letztlich durch diesen Vorfall für ihn offenbar nur weiter bestätigt. Wegen etwas aufzuhören, das schon vorher klar war, scheint für Christian nicht plausibel. Dennoch wirkt seine Argumentation auf Grund der Art und Weise ihrer Darstellung nicht gänzlich überzeugend. In Bezug auf die Forderung oder Annahme anderer, dass er nun aufhört, ist das »Nee« als die trotzigere Variante von »Nein« zu verstehen und scheint sich dabei eher auf die Vergangenheitsperspektive als auf die Gegenwartspektive zu beziehen. Die zwei Verwendungen von »weil« und die erste kurze Pause deuten darauf hin, dass er im Prinzip keine plausiblere Argumentation für diese »Weigerung« aufzuhören hat, es aber notwendig wäre, diese weiter auszubauen.

Dass auch nach der zweiten Pause kein weiteres Argument folgt sondern ein »naja«, kann auf eine ähnliche Weise interpretiert werden. Nach der kommenden Pause von zwei Sekunden ist es eher unwahrscheinlich, dass er dieses Thema weiter vertieft oder dass er doch noch ein Argument anführt.

Eventuell verweist die Art und Weise der Darstellung auch auf einen Konflikt zwischen der Gegenwarts- und der Vergangenheitsperspektive, dies kann gegebenenfalls in der Rekonstruktion oder im Rahmen der Kontrastierung weiter herausgearbeitet werden.

jA und (---) ich war halt nie son bequemer typ das heißt son, und gabs vierundneunzich neue verträge bei ap

Damit wechselt er abrupt und endgültig das Thema, nun geht es nicht mehr um die damalige Situation in Somalia und den Tod von Fritz. Christian schließt an den Aspekt, dass er nicht so reagiert hat, wie die anderen es von ihm erwarteten, nahtlos das Thema »Mein Konflikt mit dem Agentursystem« an. Gleichzeitig macht er einen großen zeitlichen Schritt und springt ins Jahr 1994. Auf der manifesten Ebene bleibt unklar, wie sich der von ihm erwähnte Einschnitt für ihn ausgeprägt hat, warum er ihn als solchen empfindet oder was sich nach dem Tod von Fritz geändert hat.

4.1.3.3 Thema »Mein Konflikt mit dem Agentursystem«

Bis zu diesem Ereignis in Somalia hat Christian im Interview seine Lebensgeschichte primär auf die Darstellung seines Weges zum erfolgreichen internationalen Agenturfotografen ausgerichtet. Den Höhepunkt seiner Karriere hat er bis zu diesem Punkt der Erzählung noch nicht erreicht. Im weiteren Verlauf des selbststrukturierten Interviewteiles vervollständigt Christian daher dieses Thema. Auffällig ist jedoch, dass ab dem Zeitpunkt der Erzählung vom Tod seines Kollegen in Somalia das Thema »Mein Konflikt mit dem Agentursystem« in Christians Darstellung kopräsent wird.

Die Darstellung des Konfliktes beginnt mit seiner Aussage »ich war halt nie son bequemer typ«. Diesen Ausspruch verwendet Christian, um von seiner Weigerung zu erzählen, 1994 die neuen AP-Verträge, die der Agentur die exklusiven Bildrechte einräumen würden, zu unterschreiben.

und dann (--) dann ham se mich (-) <<etwas vorsichtig> rausgeschmissen wann war das glaub fünfundneunzich hamse mich (dann endlich)> (2,5) und dann hab ich nach drei monaten doch, unterschrieben (--) ((...)) (2) und (3) (8,9-8,12)

Hier gerät der auf die Präsentation eines selbstbestimmten Selbstverwirklichers bedachte Christian zum ersten Mal mit dem Agentursystem bzw. den Arbeitsbedingungen in einen ernsthaften Konflikt, welcher zunächst als unausweichlich und absolut dargestellt wird. Andere negative Begleitumstände, wie beispielsweise die oft mangelnde Freiheit der Bildauswahl und die Forderung eines bestimmten Bildstils, stellte er auf Grund seiner Tätigkeit, aus Kriegsgebieten zu berichten, in denen andere Bedingungen gelten, als kompensierbar dar.²⁹²

292 Siehe Seite 431.

Die neuen Verträge hat er letztendlich dann doch unterschrieben, sonst hätte er nicht weiter für die AP arbeiten können. Wie schwer ihm dies gefallen sein muss, soll durch die beiden langen Pausen verdeutlicht werden. Warum er sich allerdings als ›unbequemem Typ‹ bezeichnet, wird an dieser Stelle noch nicht ersichtlich. Es ist anzunehmen, dass Christian im Folgenden weitere Informationen zu diesem Aspekt mitteilen wird. Auch eine Begründung zur Entscheidung, warum er letztlich doch unterschrieben hat, wäre denkbar.

genau nach tscheschenien das war anfang anfang fünfundneunzich (--) äh (--)
gabs dann im märz oder april diesen pulitzerpreis (--) und (--) dann war ich
natürlich so (5,5) (8,12 – 8,15)

Auf Grund der Art und Weise, wie Christian diesen für Journalisten so wichtigen Preis präsentiert, erscheint es als ob er für ihn eher lapidar und nebensächlich sei. Er sagt nicht voller Stolz ›ich habe den Pulitzer-Preis gewonnen‹ – sondern er formuliert es zum einen passiv »gabs dann« als ob dem keinerlei Leistung vorausgegangen sei und zum anderen sagt er »*diesen* pulitzerpreis« was ihn zu einem Preis unter vielen macht. Der Eindruck, dass ihm dieser Preis nicht besonders wichtig war, wird noch damit verstärkt, dass er nicht einmal den genauen Monat der Preisverleihung angibt bzw. angeben kann. Er vermittelt den Eindruck, dass dieses Ereignis weder damals noch heute für ihn eine besondere Bedeutung gehabt hat. Später im Nachfrageteil verdeutlicht er seine Haltung gegenüber dem Pulitzer-Preis und im speziellen seinem Gewinn noch weiter. Auf die Frage, ob das denn ein gutes Gefühl gewesen sei den Pulitzer-Preis zu gewinnen, antwortet Christian:

C: (2,5) klar also (---) aber auch absurd (4) weil-weil (2,5) für ne
dokumentation des elends (--) äh (--) auf andere leute (--) gibt dir
nen PREIS und gibt dir nen preis (1) das kriterium is ja WAS hat die
amerikanische Öffentlichkeit, in dem vergangenen jahr am meisten bewegt
das is ja das kriterium, und amerikanische öffentlichkeit ich BITTE dich

J: ja

C: ein GRAUS ja (--) also (--) will man eigentlich nichts mit zu TUN haben

S: ja

C: AUSSERDEM (--) sind ja NUR amerikanische agenturen zugelassen (--) das
heißt reuters is britisch

S: is raus

C: also äh das hatte da-damals schon (--) also auch damals hatte es schon son

S: politikum

C: son son nachgeschmack (1,5) ja so billy wilder ja (--) PREISE sind wie
hämorrhoiden jeder arsch kriecht früher oder später

S: eine ((lachen)) (54,16 – 55,1)

Diese Grundhaltung erklärt, warum Christian den Preisgewinn auf diese Art und Weise präsentiert bzw. was sie für ihn bedeutet. Hierbei zeigt er sich wiederum als inhaltlich motivierter Fotograf. Auch unterstreicht er mit dieser Sequenz erneut, dass es ihm nicht auf externe Motivation oder Anerkennung ankommt sondern, dass es für ihn bedeutsam ist, mit sich und seiner Arbeit zufrieden sein zu können. Mit der abschließenden Evaluation verweist er gleichzeitig nicht nur darauf, dass ein Preisgewinn generell für ihn nichts über die Qualität oder die Leistung eines Fotografen aussagt.

Mit seinen Aussagen verdeutlicht er wiederholt, dass seine Motivation in diesen Regionen zu arbeiten, nichts mit den Motiven – also mit dem Fotografieren von Krieg und Krise und dem Leid der Menschen – zu tun hat. Es scheint sogar so, dass er seine Arbeit sehr kritisch betrachtet und fast schon als problematisch erachtet.

Bei dem Pulitzer-Preis handelt es sich um einen der wichtigsten und renommiertesten Preise, den ein Fotojournalist in seiner Karriere gewinnen kann. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass Christian nach der Pause von fünf Sekunden erzählt, wie sich der Preisgewinn auf seine Karriere ausgewirkt hat.

hamse sich alle geärgert dass sie mir die hand schütteln mussten sozusagen

S: echt

(3,5)

C: ja ich hatte s::-sehr viele, querelen zu der zeit (8,15–8,19)

An dieser Stelle treffen die beiden Themen »Mein Leben als erfolgreicher Agenturfotograf« und »Mein Konflikt mit dem Agentursystem« am Höhepunkt seiner Karriere aufeinander. Diese unerwartete Wendung veranlasst die Interviewerin zu dem fragenden Kommentar »echt«. Die Pause von 3,5 Sekunden deutet daraufhin, dass Christian etwas zögert näher auf das Thema einzugehen, von daher ist es fraglich, ob er weitere Informationen zu dem Hintergrund dieser Querelen geben wird.

ja und ich wollte aber eigentlich das war fünfundneunzich schon klar ich wollte zurück nach berlin als als, weil ich irgendwie auch so gemerkt hab (-)

das ich aus dem business raus will

S: mh

C: weil es (3) (8,21–8,27)

Während er bis jetzt seinen erfolgreichen und zielstrebigem Weg zum Agenturfotografen präsentiert hat, erwähnt Christian nun zum ersten Mal einen geplanten Ausstieg. Die Art und Weise, wie er dies tut, ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen sagt er, dass er zurück nach Berlin wollte. Berlin scheint für Christian eine besondere Bedeutung als ein Ort des Rückzuges und der Neuorientierung zu

haben.²⁹³ Zum anderen erinnert die Dramatisierung ›ich will da raus‹ an die Präsentation seiner ›Flucht‹ aus dem Studio des Werbefotografens.²⁹⁴

Nach der 3-sekündigen Pause wird Christian höchstwahrscheinlich Argumente für den Wunsch auszusteigen präsentieren.

weil man geht einfach verloren (-) also (-) man is nur noch am reisen man (jettet) eigentlich nur noch hin und her (---) also auch nich nur, jetzt nich nur von krise zu krise aber auch in deutschland bist du ja dann dann bist du irgendwie machst du kruz ma nen formel eins rennen da gehst nach luxemburg zum ministerrat da und, dann bist du nur unterwegs hast kein privatleben bla, und und (-) (8,27-8,33)

Hier führt Christian einen weiteren Punkt an, der ihn an seiner Arbeit störe – mangelndes Privatleben. Da dieser Aspekt in seiner bisherigen Darstellung kein Thema war, könnte sich diesbezüglich etwas in seinem Leben verändert haben bzw. seine Prioritäten scheinen sich verschoben zu haben.

Die Art und Weise, wie er es darstellt, deutet darauf hin, dass sich seine Sichtweise auf den Beruf des Agenturfotografen insgesamt gewandelt hat. Er spricht von »*man* geht einfach verloren«, »*man* is nur noch am reisen« und von »*man* (jettet) eigentlich nur noch«. Auch sagt Christian nicht ›*ich* bin nur unterwegs und habe kein Privatleben‹ sondern »dann bist *du* nur unterwegs hast kein privatleben«. Auf diese Weise verallgemeinert er das Problem des mangelnden Privatlebens und stellt es als fremdbestimmt bzw. systembedingt dar.

Nach dem Preisgewinn hat sich Christian an die Agentur gewandt und sich gewünscht, dass er nach Berlin gehen kann und dass er aus der aktuellen Inlandsberichterstattung herausgenommen werden würde. Daraufhin hat er von AP einen Jahresvertrag als Fotograf für besondere Aufgaben bekommen. In diesem Punkt hatte der Pulitzer-Preis Christians Karriere also weiter vorangetrieben bzw. seine Arbeitsbedingungen bei der Agentur verbessert. Allerdings kommt Christian in diesem Zusammenhang auch auf die negativen Auswirkungen zu sprechen.

C: und bin aber eigentlich in berLIN (1) NIE gewesen weil natürlich weil

S: ((lachen))

C: ((lachen)) weil ich na- natürlich sofort wieder irgendwo nach sarajewov oder bla bin, und, und (3) und das ging auch gar nich=weil=weil=die=die ap leute HIER natürlich sUper neidisch waren auf mich das, <<leise> war

293 Vgl. Seite 424.

294 Vgl. Seite 425.

ach der jetzt kommt der wirths hier und mach hier irgendwie seine show
und> (---) (9,11-9,19)

Neben den Querelen, die schon vor dem Preisgewinn bestanden haben, berichtet Christian hier vom Neid seiner Kollegen. Diese Argumentation fungiert auch als Begründung, warum er nun doch nicht seinen Wünschen nach mehr Privatleben nachgeht und gleich wieder zum nächsten Auslandseinsatz aufbricht. Auch wenn er den Eindruck vermittelt, dass ihm der Neid und die Haltung der Kollegen nichts ausmachen, so drückt er damit aber auch aus, dass er die direkte Konfrontation eher meidet.

An einer späteren Stelle im Interview sagt er über sich, dass er schon immer als »enfant terrible« galt, vor allem deshalb, weil er sich nicht mit den anderen Fotografen in den gleichen Pulk gestellt hat, sondern versucht hat andere Perspektiven einzunehmen.

C: also e- (--) wobei ich EHER so als enfant terrible immer galt, weil eigentlich, du tritts eigentlich so in deutschland immer so als PULK der agenturfotografen auf

S: ja

C: und mir war das natürlich (-) vIEL zu LANGweilig, also=ich=hab=dann=also o=ich=bin=eher=son=spIELER und denk so (--) scheid drauf, wenn nix gibt dann (--) aber ich stell mich jetzt nicht irgendwie zu euch wie ihr obwohl du mit denen du gehst abends mit denen nenbier trinken aber (--) ich hab da kein BOCK irgendwie=immer das selbe zu machen, so das heißt du stellst dich irgendwo ANDers hin, und HAST dann irgendwie auch noch nen guten schuss und dann (--) bist natürlich (I) aber so unter deinen kollegen<<lachend> bist du machste dich nicht so (-) machst du dich nicht belEbt weil >

S: ja

C: du dich nicht integrierst, sondern sachst (--) (ich geh lieber mein eig-) (---) aber (-) erfolg hat natürlich (I) gibt dir natürlich dann recht (15,16-16,1)

Er führt an, dass er sich nicht integrieren sondern sein Ding machen wollte. Den Umstand, in einem Pulk neben Dutzenden anderen Fotografen zu stehen und ein annähernd identisches Foto zu machen, bezeichnet er dabei als »LANGweilig«. Damit präsentiert er sich als Person mit einem starken Drang zum Individualismus, der für die Verwirklichung seiner Vorstellungen auch bereit ist, negative Konsequenzen in Kauf zu nehmen. Dass mit diesen Konsequenzen nicht nur der Unbill seiner Kollegen gemeint ist, lässt sich aus einer anderen Textstelle entnehmen.

C: und es is natürlich (-) je wichtiger die sachen WERden desto (---) weniger fehler kannst du dir eigentlich erlauben

S: ja

C: es is halt auf, du wirst einfach auch kalt gestellt also wenn es wenn du dann zwei drei sachen versammelst dann (-) (11,23-11,28)

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auch der Ausdruck ›Spieler‹ erklären, als den sich Christian bezeichnet. Wenn er sich nicht in den Pulk der Agenturfotografen integriert und er aufgrund seiner frei gewählten Perspektive wichtige Bilder *nicht* liefert, kann es ihn seinen Job kosten bzw. er wird nicht mehr von AP mit Aufträgen bedacht werden.

Ein weiterer Punkt, der eng mit dem Wunsch von Christian nach Individualismus in Verbindung steht, hängt mit dem Stil von Nachrichtenbildern zusammen.

ja und dann (-) gibts dann natürlich (i) noch diesen diesen nachrichtenSTIL der mich irgendwann (--) ab- völich abgenervt hat also dieser bildSTIL (11,32-12,1)

Mit dieser Aussage verweist Christian auf zwei für ihn essentielle Bereiche. Zum einen scheinen die Nachrichtenagenturen bzw. seine Agentur einen ganz bestimmten Bildstil zu fordern. Durch diese Form der Fremdbestimmung fühlt sich Christian in seiner Selbstbestimmtheit beschränkt. Und zum anderen tangiert diese Beschränkung seinen Wunsch zur freien fotografischen Entfaltung.

Zum Ende seines Jahres als Fotograf mit besonderen Aufgaben, erlitt Christian einen schweren Autounfall bei einem Einsatz in Bosnien. Nachdem er sich von den physischen Folgen erholt hatte, wollte er in Zukunft nur noch als Festangestellter für die AP arbeiten.

dann gabs son bisschen gespräche=verhandlung: (--) ich hab gesacht (1,5) weNN nochma ap dann nur als festangestellter, <<leiser werdend> ich wollte einfach ne feste anstellung

S: ja

C: weil ich keine lust mehr hatte auf diesen dreck> (2,5) (9,33-10,5)

Die heftige Wortwahl, die Christian hier verwendet deutet auf einen hohen Grad emotionaler Beteiligung hin. Was genau er dabei mit »diesem dreck« meint, wird an dieser Stelle nicht klar. Es ist anzunehmen, dass er damit unter anderem den oben bereits angesprochenen Erfolgsdruck meint. Auch das Konkurrenzverhalten unter den AP-Kollegen wie auch der Wettbewerb mit anderen Nachrichtenagenturen machten ihm zu schaffen.

und äh (---) der wettbewerb ist halt auch extrem weil du einfach, JEDEN tag (--) bewertest wirst (-) du hast JEDEN tuch von den größten ereignissen

auf der welt (-) hast du auswertungen aus allen zeitung (---) WER (--) also reuters=afp=ap (---) WER grade, der erfolgreichste ist (1,5) auch egal wo du bist, also du kannst im je- hintersten Furz ((...)) (2,5) die wissen genau was du gemacht hast (1) (11,6-11,11)

Mit der Bemerkung, dass man auch im Auslandseinsatz ständig unter indirekter Beobachtung steht, signalisiert Christian zweierlei. Zum einen verdeutlicht er damit die Ausmaße der Auswertungen²⁹⁵ und die Möglichkeiten der Agentur, Einfluss auf das Leben und das Arbeiten zu nehmen. Und zum anderen relativiert er damit die zu Beginn genannten Freiheiten, die das Arbeiten in Kriegs- und Krisengebieten u. a. mit sich bringt.²⁹⁶

Mit dem Wunsch auf eine Festanstellung erhoffte sich Christian, diese negativen Seiten ersparen zu können. Doch diesem Ansinnen wurde nicht entsprochen.

hamse gesacht gibts nich (4) (und hab ich so gesacht make my day) bin nach berlin und hab dann erstma (2,5) hab ma wieder nen jahr pause gemacht ((lachen)) ja und dann (---) seit dem schlag ich mich so durch (10,5-10,9)

Durch die Wahl der barschen Worte »gibts nich« stellt Christian dar, dass seine Vorgesetzten bei AP zu keinerlei Zugeständnissen bereit gewesen sind. Die Fronten waren klar. Nachdem sie seinen Forderungen nicht nachgekommen sind, hat Christian die angedeuteten Konsequenzen gezogen und ist auch nach einer erneuten ›Pause‹ in Berlin nicht wieder in die Agenturfotografie eingestiegen.

Mit seinem Ausspruch »seit dem schlag ich mich so durch« fasst Christian ca. zehn Jahre in seinem Leben zusammen. Da es ihm inhaltlich um die Präsentation seines Lebens als Agenturfotograf geht, können wir davon ausgehen, dass er weder seine Meinung geändert hat, noch dass er bei einer anderen Nachrichtenagentur angefangen hat zu arbeiten.

Jetzt könnte Christian durch ein Erzählkoda das Ende des selbststrukturierten Interviewteiles einleiten.

(4,5)
C: ja (5) das is so kurz, mein leben ((lachen)) (6,5) (10,11-10,12)

Mit diesen beiden sehr langen Pausen und der eingeschobenen Evaluation schließt er definitiv diesen Teil seines Lebens ab. Als nächstes könnte er die Interviewer bitten, ihm Fragen zu stellen.

295 Zur Methode der Auswertung – dem Play Report – siehe ausführlich [Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt 2.3.2 Szenario II: Krisengebiet \(S. 537\)](#).

296 Siehe [Seite 431](#).

und ich natürlich aus (3) ja ich, bin natürlich ich bin heil froh
das=ich=das=ich=das=ich diese kurve gekricht hab (--) und (2) das ich jetzt
stolzer vater von zwei kindern bin

S: mh

C: und äh, noch ne frau dazu habe (-) ne freundin sagen wir ma ((lachen))
(--) und ähm (2,5) ja (--) hat sich alles so ganz gut aus- (--) aufgelöst
sagen=wir=ma=nich=aufgelöst aber (--) ganz gut ne ne wendung gekricht
(10,12-10,20)

Mit der Erwähnung seines Familienstatus eröffnet er ein ganz neues Thema – den privaten Christian. Gleichzeitig nimmt er der vorher getroffenen Aussage »das is so kurz, mein leben« ihre Absolutheit, es gibt jetzt für ihn andere wichtige Dinge in seinem Leben als die Agenturfotografie.

Das Ende der Haupterzählung findet sich im Transkript erst auf Seite 13. Doch statt die Familienthematik weiter auszubauen, spricht er im Folgenden über seine kritische Haltung zur Agenturfotografie sowie den Arbeitsbedingungen. Die wesentlichsten Punkte haben wir hier bereits behandelt.

4.1.3.4 Zusammenfassende Strukturhypothesen zum erzählten Leben

Bis auf die eine szenisch-episodische Erzählung wird die Eingangserzählung im Wesentlichen mit Berichten und Argumentationen ausgestaltet, was sich im Hinblick auf die Intention der Präsentation eines Konfliktes als plausibel und funktional erweist. Von daher kommt es auch im selbststrukturierten Teil nicht zum Ausbau von Erfahrungen in Kriegs- und Krisengebieten bzw. seiner Arbeit insgesamt. Auch Beziehungen, Familie und Privatleben spielen im Hinblick auf das thematische Feld und die zwei Hauptthemen keine Rolle und werden daher nicht ausgebaut oder nur dann angesprochen, wenn sie im thematischen Kontext stehen.

In der Eingangserzählung steht die Kritik am Agentursystem im Einklang mit der Darstellung des selbstbestimmten Christians, der den Karriereweg eines international erfolgreich arbeitenden Agenturfotografen geht und dessen Fotografie inhaltlich bestimmt sein soll und der sich über seine Arbeit selbst verwirklichen will.

Es gelingt ihm, diese Kritik plausibel darzulegen, ohne dabei die Darstellung des selbstbestimmten, selbstbewussten Menschen aufzugeben. Im Gegenteil, er nutzt stellenweise diese Problematisierung, um die Präsentation seiner Selbstbestimmtheit und Unabhängigkeit zu verstärken. Die Erzählung soll aus heutiger Perspektive Kritik an einem System üben, welches – aus der Sicht des Biographen – geprägt ist von Überwachung, Wettkampf, Erfolgsdruck und strengen Hierarchien. Die beiden großen Themen seiner Lebensgeschichte weisen jeweils eine eigenständige

Struktur auf, sind aber auch miteinander verbunden und zwar im Wesentlichen über das thematische Feld. Die Präsentation des engagierten und hoch motivierten Fotografen, der sich gegen die Strukturen der Agentur auflehnt, ist zunächst als eine Erfolgsgeschichte konzipiert.

Diese kippt an dem Punkt der Darstellung des Todes seines Kollegen. Die Feinanalyse hat gezeigt, dass die Präsentation dieses Ereignisses eine wesentliche Bedeutung für den Biographen und die Struktur der Lebensgeschichte aufweist. Im weiteren Verlauf ist die Lebensgeschichte dann ausgerichtet auf die Zuspitzung des Konflikts und kulminiert im Ausstieg aus dem Business. Dabei kommt es allerdings nicht zur Präsentation einer Leidensgeschichte, der Wechsel in der Perspektive vollzieht sich im Hinblick auf die Sicht des Biographen zum Agenturwesen. In seiner Kritik schwingt dabei auch Enttäuschung mit. Es ist anzunehmen, dass Christians anfängliche Vorstellungen von und Erwartungen an die Karriere als Agenturfotograf nicht mit der Realität, die er vorfand, übereinstimmten. Parallel zum äußeren Konflikt präsentiert Christian auch einen inneren. Einerseits will er innerhalb der Agentur Karriere machen, andererseits ist er jedoch nicht bereit, sich dafür zu integrieren oder seine Selbstbestimmtheit aufzugeben. In der Darstellung dieser Problematik wird das letztendliche Scheitern dieser ›Beziehung‹ der Agentur bzw. dem System zugeschrieben. Dadurch bleibt das präsentierte Selbst- und Weltbild konsistent. Auch das wiederholte Aufgreifen und die weitere Vertiefung der Kritik an diesem System im gesamten Nachfrageteil lassen darauf schließen, dass dieser Konflikt eine wesentliche biographische Bedeutung hat. Welche biographischen Erfahrungen und Erlebnisse konkret zu dieser Gegenwartsperspektive geführt haben, soll in der anschließenden Rekonstruktion der Fallgeschichte geklärt werden.

4.1.4 Fallrekonstruktion

Die Analyse hat ergeben, dass insbesondere zwei Erlebnisse von besonderer biographischer Bedeutung sind – der Tod des Kollegen in Somalia und die eigene Verletzung bei einem Autounfall in einem Kriegsgebiet. Weiterhin spielen seine Erfahrungen, die er als Agenturfotograf generell und speziell in Kriegs- und Krisengebieten gemacht hat, eine wesentliche Rolle für die Gegenwartsperspektive. Im Rahmen der Fallrekonstruktion werden wir diese nun ausführlich darlegen und dabei sowohl ihre Bedeutung in der Vergangenheit rekonstruieren als auch ihre funktionale Relevanz für die biographische Gesamtgestalt und Gegenwartsperspektive betrachten. Dazu beziehen wir nun Interviewpassagen aus dem Nachfrageteil

mit ein und werden weiterhin, sofern verfügbar, auch externe Quellen und Dokumente hinzuziehen.

4.1.4.1 *Tod des Kollegen– Folgen und Auswirkungen*

Die Umstände und Lage in Somalia haben wir bereits im Rahmen der Analyse der biographischen Daten dargestellt.²⁹⁷ Zwei Aspekte hinsichtlich Christians Situation sind dabei hervorzuheben – er arbeitet zunächst nicht allein, sondern gemeinsam mit einem Kollegen, und er ist das erste Mal in einem Einsatz außerhalb Europas. Dies und die schwer einzuschätzenden Umstände vor Ort werden sein Erleben und Empfinden maßgeblich beeinflusst haben. Christian und sein Kollege haben drei Wochen zusammen gearbeitet, als die Order aus der Agentur kam, dass einer von beiden auf Urlaub nach Kenia gehen soll. Aus dem Interview geht hervor, dass die Fotografen selbst entscheiden konnten, wer geht. Den Angaben Christians zufolge wollte Fritz weiter arbeiten und es war seine Entscheidung, dass Christian Urlaub machen sollte. Dieser Aspekt erscheint mit Blick auf die folgenden Ereignisse als wesentlich, insbesondere was Christians Erleben betrifft. In der Eingangserzählung werden die Ereignisse von Christian zwar dargestellt, die Ausführungen sind allerdings bruchstückhaft und nicht besonders detailliert. Auf eine Frage der Interviewerin im Nachfrageteil kommt es dann zu einem weiteren Ausbau der Darstellung, über welchen wir konkrete Informationen über Christians Situation erhalten:

S: (...) wie äh war das damals als dann dein direkter kollege und die anderen kollegen äh umgekommen sind

(4)

C: ja wie war das (--)((räuspern)) hab das in der zeitung gelesen IN KENIA

S: mh

C: und (--) da war natürlich (1,5) massiv (2) deprimierte stimmung (-) IN der ap klar (1) ähm (2) (24,1–24,9)

Zunächst erfahren wir hier, dass Christian die Information, dass sein Kollege zusammen mit anderen Journalisten getötet wurde, aus der Zeitung erfuhr, während er sich in Kenia auf *stand by* befand. Wenn es bereits in der Zeitung stand, so wird seine Agentur bereits vor Christian Kenntnis von den Ereignissen gehabt haben. Es erscheint daher ungewöhnlich, dass er nicht direkt durch diese dann auch informiert wurde. Über die Gründe ließe sich hier nur spekulieren, da keine weiteren Angaben

297 Siehe [Seite 413](#).

dazu vorliegen. Von daher wenden wir uns Christians potentielltem Erleben in dieser Situation zu.

Unabhängig der Informationsquelle wird Christian traurig, erschrocken und auch schockiert darüber gewesen sein, was den Journalisten und insbesondere seinem direkten Kollegen zugestoßen ist. Da wir den entsprechenden Zeitungsartikel aus dem Christian von den Ereignissen erfuhr, nicht vorliegen haben, können wir auch nicht sagen, wie detailliert oder genau die Angaben zu den Vorfällen waren. Spätestens durch die Gespräche mit den AP-Kollegen wird er allerdings erfahren haben, dass die Umstände, die zum Tod der Kollegen führten, sehr grausam und brutal waren. Der Tod eines oder mehrerer Kollegen betrifft dabei nicht nur diejenigen vor Ort sondern, so wie von Christian darstellt, die gesamte Agentur. Inwiefern dort tatsächlich eine »massiv deprimierte Stimmung« vorherrschte oder dies lediglich Christians Wahrnehmung geschuldet war, bleibt offen.²⁹⁸ Wesentlich ist, dass er damals vor Ort zunächst den Eindruck hatte, dass der Tod von Fritz unter den gegebenen Umständen bei seinen Kollegen in der Agentur bedauert wurde.

Im Rahmen der biographischen Analyse haben wir verschiedene Handlungsoptionen für Christian und seine Situation entworfen.²⁹⁹ Letztlich hat er sich dafür entschieden, zu bleiben bzw. nach Somalia zurück zu gehen. Wie es dazu kam und wie sich die Situation gestaltete, entnehmen wir den folgenden Interviewsequenzen:

(...) und der (--) der büroschrei bürochef in nairobi (---) hat dann nur gesagt <<spricht extra tief> somebody's got to do it> ((lacht)) ja und dann bin ich da wieder HIN geeiert (---) <<ganz leise>das war natürlich> also ALLE waren WEG (--) also die ganzen (--) agenturen hatten alle ihre leute abgezogen, ap waren dann die ersten (--) also ich bin dann als erster wieder rein (1,5) es war (3,5) es war crazy (3) aber die DUEtschen kamen dann kurz danach, also das heißt mussten sowieso ((...)) (24,9 – 24,17)

Zunächst wird hier deutlich, dass es offenbar von Christian erwartet wurde, als einziger verbleibender Fotograf wieder zurück nach Mogadishu zu gehen. Zwar hatte AP, ebenso wie andere Agenturen, ihre Berichterstattung für eine Woche eingestellt, in Anbetracht der Umstände, dass gerade ein direkter Kollege von Christian getötet wurde, erscheint diese Aufforderung seitens der Agentur jedoch problematisch. Es scheint von ihm erwartet zu werden, für seine Agentur diese Risiken einzugehen und

298 Bei unserem Besuch der AP Zentrale in New York haben wir die ›Gedenkwand‹ gleich im Eingangsbereich gesehen. Dort werden alle AP-Journalisten, die im Einsatz ihr Leben verloren haben, mit einem Foto und ihrem Namen geehrt.

299 Siehe *Feinanalyse »Der Tod meines Kollegen«*, Seite 431.

den aktuellen Vorteil der Lage auszuspielen, denn andere Agenturen haben Schwierigkeiten, Fotografen zu finden bzw. sie wieder in das Land zu bringen. Die Analyse der biographischen Daten und insbesondere die Text- und thematische Feldanalyse haben gezeigt, dass sich Christian als ein selbstbestimmter Mensch sieht, der sich von äußeren Bedingungen und Hierarchien nicht sonderlich beeinflussen lässt. Trifft er seine Entscheidung nicht auf Grund des Drucks, der von der Agentur ausgeht, so muss es andere, für ihn wesentlichere Gründe geben, sich dafür zu entscheiden, dieses sehr hohe Risiko einzugehen.

Wir können ausschließen, dass es sich um ein idealistisches Motiv handelte, denn diesbezüglich äußert er sich an einer Stelle im Interview wie folgt:

(--) also es gibt ja diese diese sendungsbewussten fotografen die mein sie müssten in die welt hinaus um das eldend zu zeigen und, also so auch für son nachtwey oder so (--) eigentlich denk ich immer so (--) ALTER du verarscht dich selber jeden tuch ja (--) (40,7-40,11)

Und auch im Rahmen der Eingangserzählung macht er deutlich:

(3) also der EINstieg is einfach wAhnsinnig schwierig

S: mh

C: da irgendwo (1) auf internationalem terrain so zu zu ((...)) (2) ja:: (1) aber die motiva- die motivation war immer nur, das das rElsen also gar nicht jetzt das das das krieg, sein musste das war nicht wichtig sondern, das das ANDERE lÄnder sehen (7,2-7,7)

Die Selbstdarstellung als nicht »sendungsbewusster Fotograf« deckt sich auch mit den Erkenntnissen der Analyse des biographischen Verlaufs und dem bisherigen Handlungsmuster. Hier wurde insbesondere deutlich, dass Christian zielstrebig und karriereorientiert agiert. Er arbeitet nun seit 3 Jahren für die Agentur und hat es in relativ kurzer Zeit geschafft, für verschiedene Einsätze im Ausland beauftragt zu werden. Christian nimmt die anstrengenden und harten Arbeitsbedingungen als Agenturfotograf auf sich und arbeitet auf sein Karriereziel konsequent hin. Zusätzlich zu dem hohen Konkurrenzdruck und den stressigen sowie gefährlichen Einsätzen kommen auch Aufträge innerhalb Deutschlands dazu, so dass er fast ununterbrochen arbeitet. Urlaub, Freizeit und Privatleben sind in dieser Zeit kaum existent. Zum Zeitpunkt der Ereignisse in Somalia hat sich Christian mit seiner Arbeit und durch seinen Einsatz in der Agentur hochgearbeitet, ist jedoch weiterhin als sog. »fester freier Fotograf« – d. h. ohne Festanstellung – dort tätig. Christians Ziel ist es, zu den international arbeitenden und etablierten Fotografen zu gehören.

Eine Festanstellung bei der Agentur wäre ein weiterer Schritt in diese Richtung und brächte zusätzlich Sicherheiten und Privilegien mit sich. In den letzten Jahren hat

er hart darauf hingearbeitet und seine bisherigen Handlungen und Entscheidungen weisen darauf hin, dass er bereit ist, für seinen Traum einiges in Kauf zu nehmen und zu riskieren.

Weiterhin besteht die Möglichkeit, dass er, wenn er nun diesen Auftrag ablehnt, durch einen anderen Fotografen ersetzt wird und damit auch seine bisher erarbeitete Position innerhalb der Agentur geschwächt werden könnte.

also dann hast du interne (1) Super interne konkurrenz, untereinander (--)
und das das letztendlich=dann=wenn=du=irgendwie, je höher du kommst,
desto extremer wird das, weil das, hab ich mich dann auf international gebiet
die, die apleute sind das, da gibts WARTElisten UM nach sarajewo zu kommen
S: wahnsinn

(2)

C: und äh (---) der wettbewerb ist halt auch extrem weil du einfach, JEDEN
tag (--) bewertest wirst (-) du hast JEDEN tuch von den größten ereignissen
auf der welt (-) hast du auswertungen aus allen zeitung (---) (10,31–11,9)³⁰⁰

Unter Einbezug dieser Aspekte stellt sich die aktuelle Situation in Somalia als eine einmalige Chance für Christian dar. Auf Grund früherer Erfahrungen hat er gelernt, dass die Agentur Einsatz und Erfolg honoriert. Jetzt als einziger Fotograf von diesem Konflikt Bilder zu senden bedeutet, international sehr viel gedruckt zu werden. Insbesondere im Anschluss an die tragischen Ereignisse wird das Interesse auch wieder deutlich gestiegen sein. Nun musste sich Christian also entscheiden ob er bereit ist, dieses Risiko für seine Karriere einzugehen. Wir gehen somit davon aus, dass Christians Entscheidung auch durch äußere und strukturelle Faktoren beeinflusst wurde, sein eigener Vorteil und die erhofften Effekte seines Handelns jedoch ausschlaggebend waren.

Über seine Arbeitsbedingungen und den weiteren Verlauf der Ereignisse, erfahren wir aus dem Interview auf Nachfragen:

J: war das arbeiten da anders

C: (2) ähm

J: oder hat man

C: dANCHA meinst du

J: ja also als du als erster wieder da warst hast du dich quasi irgendwie anders äh verhalten oder hast du [so gearbeitet wie]

C: [VIEL weniger um] einiges VIEL VIEL weniger

300 Zum ›Bewertungsprozess‹ siehe auch [Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt 2.3.2 Szenario II: Kri-sengebiet \(S. 537\)](#).

S: mh

C: man musste sich ja erstma wieder son bisschen wieder (--) das ganze war ja (--) mogadishu gabs ja nur EIN hotel das bewacht war (---) und (-) da warn alle medien drin (--) und (4) du hast dann du hast nen fAhrer mit mit knarre (1) die aber nur, die aber dann türlich NIE auf ihre (2,5) äh (2) auf ihre leute schießen würden (---) weil dann würden SIE massakriert das heißt nen richtiger schutz war das nich (1) ähm (1) nee cnn war auch noch da also ich war jetzt nich der einzige aber ich war von den fotografen so (3) (24,22-25,6)

Die Situation vor Ort ist sehr gefährlich, was seine Möglichkeiten und Freiheiten einschränkt. Es scheint fast unmöglich, das Hotel zu verlassen ohne Gefahr zu laufen, angegriffen zu werden. Für einen Fotografen ist es aber um ein vielfaches wichtiger, außerhalb des Hotels agieren zu können als für andere Journalisten. Während diese auch über verschiedene Quellen an Informationen kommen, die sie an ihre Zeitung und den Sender weitergeben, so ist Christian darauf angewiesen, die Orte, an denen entsprechende Ereignisse stattfinden, auch aufsuchen zu können. Da er sich auch mit bewaffnetem Fahrer nicht sicher genug fühlt, gehen wir davon aus, dass er in den ersten Tagen kaum Möglichkeiten hatte, das Hotel zu verlassen und zu arbeiten. An einer späteren Stelle im Interview erfahren wir über sein Risikoverhalten folgendes:

(--) also ä-ä-ich bin eigentlich n (--) ziemlich ÄNGstlicher mensch (1) doch kann m-
kann ich sagen (1,5) ähm (1) und ich versuch das risiko natürlich IMMER in den grenzen, zu halten, wo ich denke das, das mir nichts passiert, is natürlich uTOPisch in dIEsen gebieten aber (1) aber man, muss sich ja, man muss sich das ja so zurecht basteln also (--) wie=wie weit KANN man gehen also (--) e-ist es wert (---) die frontlinie zu besuchen und so weiter (3) das versucht man natürlich Immer, irgendwie einzuschätzen (---) is natürlich gar nich möglich
S: mh

C: weil die information (--) also viel zu wenig information

S: bruchstückhaft sind

(3,5) (22,18-22,31)

Auch wenn es schwer ist, die Lage einzuschätzen, so scheint er dennoch in der Regel zu versuchen, gewisse Risiken zu vermeiden bzw. sich nicht ›unnötig‹ in Gefahr zu begeben. Dass Christian solche Einsätze immer auch als gefährlich betrachtet, zeigt sich in mehreren Interviewpassagen, die seine Haltung und Handlungen speziell in Somalia aber auch generell veranschaulichen und erklären:

also alle ham dann gesacht ja jetzt hörst du AUF und so ((brummt irgendwie vor sich hin)) (---) hab ich gesacht nee natürlich nich weil (--) also es is schon klar das mandabei auch sterben kann weil (---) naja (2) (7,33-8,3) (...)(1,5) und es war für MICH persönlich wie gesagt ich hab das (1) ich hab (--) das mit in kauf genommen also es war mir klar das da leute bei sterben
 S: hat man trotzdem angst
 C: ja klar (--) angst hatte ich immer ((lacht)) (2) klar (24,17-24,21)

Seine Entscheidung trotz des Todes seiner Kollegen zurück nach Somalia zu gehen und auch die Kriegs- und Krisenfotografie weiterhin betreiben zu wollen, wird hier plausibilisiert. Der Tod gehört für Christian zu seinem Beruf dazu und auch die Konfrontation mit der Realität ändert an seiner Haltung und seinen Handlungsentscheidungen nichts. Diese Grundhaltung wird an späterer Stelle wie folgt ausführt:

(5) ja (--) also (2) also ich glaub das (3) also ich (---) hab tod immer mit in mein leben integriert ja, also ich hab (-) vor jeder (-) vor jeder reise mein mein testament irgendwie gemacht musste es oft auch ändern <<lachend> weil ich irgendwie grade jemand anders dachte> der, das er dann meine meine <<lachend> klein bescheidenen besitztümer> bekommt (--) ähm (--) also es war immer ganz klar das das mit drin (--) das das mit integriert ist das ich NICH wieder komme (---) das war (--) das war schon klar (2)
 [...]
 C: alter war mir da gar nich so:: (1,5) nee es war nich die frage des alters es war einfach die frage wieviel risiko gehst du ein und ich wusste das ich schon (--) viel risiken eingehe und und das dann passieren kann (26,2-26,17)

Trotz eines gewissen Risikomanagements ist Christian davon ausgegangen, bei einem seiner Einsätze sterben zu können. Dies bedeutet für ihn jedoch nicht, gleichzeitig keine Angst zu haben oder leichtfertig mit seinem Leben umzugehen. Was für ihn gilt, überträgt er auch auf seine Kollegen und folglich ist es aus seiner Perspektive konsequent und richtig, trotz des Todes von Fritz zu bleiben und auch in der Folge weiter in diesen Gebieten zu arbeiten.

Es handelt sich neben den bereits dargestellten Karrieremotiven also um eine Handlung bzw. ein Verhalten, welches einem Handlungsmuster folgt, das auf seiner Grundeinstellung basiert. Bezogen auf die Situation und sein Handeln in Somalia bedeutet dies, dass er zwar vor Ort geblieben ist, allerdings nur unter bestimmten Bedingungen arbeitet. Daher ist die Erwähnung des Eintreffens deutscher Truppen für ihn auch von besonderer Bedeutung. Dies bringt ein größeres Maß an Schutz und Sicherheit mit sich sowie die Möglichkeit, erheblich mehr zu fotografieren, insbesondere von Ereignissen, die für den deutschen und europäischen Markt von Interesse sind. Über weitere Ereignisse vor Ort und Christians genaue Aufenthaltsdauer liegen keine Daten vor. Auch über Ereignisse nach seiner Rückkehr in Deutschland haben wir keine Angaben.

Die Erlebnisse und Erfahrungen dieser Zeit sowie die darauf folgenden Ereignisse haben sich im weiteren biographischen Verlauf niedergeschlagen und bei Christian verschiedene Fragen und Überlegungen aufgeworfen.

(...) und dann bist-bist (-- du stellst du dir natürlich schon die sinnfrage was das alles fürn quatsch is (3) aber mit der sinnfrage bin ich in meinem leben noch nweiter gekommen ((lacht)) von daher das habe ich irgendwie (1) schon zweimal (-) EIN jahr in berlin versucht aber (2) bin zu keim resultat gekommen ((lacht)) (25,6-25,11)

Die Ereignisse haben bei Christian bewirkt, sich grundsätzlich mit dem, was er tut und warum er es tut, auseinanderzusetzen. Wie bereits dargelegt, verfolgt er mit seiner Tätigkeit keine höheren Ziele oder Ideale. Des Weiteren sind wir davon ausgegangen, dass seine Motivation in Somalia zu bleiben und weiter von dort zu berichten, in hohem Maße aus seinem Karrierestreben resultiert. Der weitere biographische Verlauf zeigt, dass sich jedoch an seiner Situation und Position innerhalb der Agentur im Wesentlichen nichts ändert.

Es scheint, als ob er den Tod von Fritz nach seiner Rückkehr anders betrachten kann und sich dieser auch anders niederschlägt als während seines Aufenthaltes in Somalia. Dabei spielt die Beerdigung und Trauerfeier anscheinend eine wesentliche Rolle. Darüber hinaus gab es einen Nachruf, eine Gedenkfeier und ein Fotobuch mit Bildern von Fritz und zwei weiteren der getöteten Kollegen. Im Interview erwähnt Christian dies in der folgenden Passage:

tja (-- der hat dann (---) noch nen kleinen BILDband gekricht und (-) für die beerdigung und (1) dann war er weg (1) (25,24-25,25)

Einige Zeit darauf stirbt ein anderer Kollege an einem Herzinfarkt im Urlaub:

(1) JA und der andere is (-) also der (---) also mit dem ich auch früher auch von ap nen kollege (---) mit dem ich in sarajewo und so war

S: ja

C: der (-) der is im: JANUAR gestorben da war ich grad in bosnien (-- und der is am herzfakt gestorben (-- also

S: achja ganz jung noch ne

C: dreiundvierzich

S: ja da anfang vierzich

C: genau (-- der is::, vom schlitten gefallen (2) <<flüsternd bis hauchend> herzfakt und weg> (5) (25,26-26,2)

Die Auseinandersetzung mit diesen Todesfällen bzw. ihre Bedeutung für Christian werden an anderer Stelle im Interview dann deutlich:

also (1) ich hab (2,5) irgendwann gemerkt, so so dreiundneunich hab eigentlich (-) bin son typ der, das ganze jahr geARbeitet hat und so ENDE des jahres hab ich dann (---) dezember bin ich dann in ne tiefe <<lachend> depression gefallen

S: ehe

C: weil ähm> (--) weil ich natürlich dann URlaub hatte und (---) hab dann so gekuckt was bleibt von dem jahr übrig

S: mh

C: du hast irgendwie 250 tage gearbeitet oder mehr (---) was bleibt denn übrig (--) und da blieb dann (---) ganz wenig über an BILDERN die MIR dann gefallen haben (1) und dann (---) hab musste ich das irgendwann auch aufgeben also weil es einfach die die die quote war zu klein (---) also was was MIR dann persönlich an bildern (---) noch gefallen hat das war einfach viel zu gering

S: mh

C: <<leise>das ging nich mehr> und alles andere war dann so (1) wo man so sacht ich kann auch busfahrer werden (16,7–16,25)

Auch wenn sie vom Biographen nicht expliziert wird, kann hier eine deutliche Beziehung zwischen den Todesfällen und seinem Befinden zum Ende des Jahres 1993 hergestellt werden. Der Tod der beiden Kollegen veranlasst ihn, darüber nachzudenken, was bleibt, wenn man plötzlich »weg« ist. Unabhängig von den Risiken in seinem Beruf wird ihm klar, dass es einen jederzeit treffen kann. Die eigene Sterblichkeit rückt ins Blickfeld und zwar als Christian zur Ruhe kommt. Im Laufe des Jahres ist er gestresst, arbeitet viel und reist im In- und Ausland herum. Dies bedeutet unter anderem auch, keine Zeit zu haben, um inne zu halten, nachzudenken oder ähnliches. Während seines Urlaubs ist Christian plötzlich nicht ständig beschäftigt und befasst sich damit, was er im Laufe der letzten Zeit gemacht und erlebt hat. Er kommt – insbesondere in beruflicher Hinsicht – zu einer Negativbilanz. Insgesamt scheint er mit sich und seiner Arbeit unzufrieden zu sein. Dies liegt für ihn insbesondere auch an dem Stil der Fotografie, so wie sie von den Agenturen gefordert bzw. betrieben wird:

und äh (---) der wettbewerb ist halt auch extrem weil du einfach, JEDEN tag (--) bewertest wirst (-) du hast JEDEN tach von den größten ereignissen auf der welt (-) hast du auswertungen aus allen zeitung (---) WER (--) also reuters ap ap (---) WER grade, der erfolgreichste ist (1,5) auch egal wo du bist, also du kannst im je- hintersten Furz((...)) (2,5) die wissen genau was du gemacht hast (1) und die wissen oft auch also es ist ein bisschen wie:: wie formel eins, also es wird, ja die wissen

S: [wer die poolposition hat]

C: [die wissen genAU] die wissen genAU: oder du weißt auch genAU, was du für nen fehler gemacht hast (2)

S: aha

C: also sehr extrem (1) also ob du dann irgendwie halt zehn zentimeter zu weit links standes oder, oder diese falsche optik drauf hattest und so weiter

S: mh so genau hält das

C: sehr extrem, sehr extrem (--) und es is natürlich (-) je wichtiger die sachen WERden desto (---) weniger fehler kannst du dir eigentlich erlauben

S: ja

C: es is halt auf, du wirst einfach auch kalt gestellt also wenn es wenn du dann zwei drei sachen versammelst dann (-)

S: war es das

C: ((lachen))

S: ja

C: (2) und (---) ja und dann (-) gibts dann natürlich (1) noch diesen diesen nachrichtenSTIL der mich irgendwann (--) ab-völlichabgenervt hat also dieser bildSTIL

2 S: mh (11,6-12,2)

Anscheinend versucht er dennoch, seinen eigenen Stil und seine eigene Perspektive zu verwirklichen.

also e- (--) wobei ich EHER so als enfant terrible immer galt, weil eigentlich, du tritts eigentlich so in deutschland immer so als PULK der agenturfotografen auf

S: ja

C: und mir war das natürlich (-) vIEL zu LANGweilig, also=ich=hab=dann=als o=ich=bin=eher=son=SPIELER und denk so (--) schieß drauf, wenn wenns nix gibt dann (--) aber ich stell mich jetzt nich irgendwie zu euch wie ihr obwohl du mit denen du gehst abends mit denen nen bier trinken aber (--) ich hab da kein BOCK irgendwie=immer das selbe zu machen, so das heißt du stellst dich irgendwo ANDers hin, und HAST dann irgendwie auch noch nen guten schuss und dann (--) bist natürlich (1) aber so unter deinen kollegen <<lachend> bist du machste dich nich so (-) machst du dich nich bellEbt weil >

S: ja

C: du dich nich integrierst, sondern sachst (--) (ich geh lieber mein eig-) (---) aber (-) erfolg hat natürlich (1) gibt dir natürlich dann recht

S: jaja klar wenns läuft

C: DAs is: (---) das problem ja (---) (15,16-16,3)

dieses spielchen das du (--) also dieses spielchen das dann (--) da zOCKst (--) und sachst ok ich stell mich da hin und das das sind natürlich so diese, sachen, wenn du daDRIN bist in diesem system dann, kannst du in DIESEN grenzen natürlich nen bisschen spielen aber du hast immer natürlich das, das große ganze das bleibt

S: mh

C: und das heißt (3) NACHRICHTENbilder (16,28-17,2)

Es wird ersichtlich, dass ihm dieser Spagat nicht gelingt bzw. dass ihm die Spielräume und Freiräume auf Dauer nicht ausreichen.

Er hat für seine Karriere viel riskiert, sich engagiert und einiges auf sich genommen. Dies scheint von Seiten der Agentur aus seiner Sicht nicht ausreichend honoriert zu werden. Insbesondere der Tod von Fritz hat ihm gezeigt, dass man dort relativ schnell zur Tagesordnung übergeht und der freie Posten einfach wieder neu besetzt wird. Im Rahmen der Text- und thematischen Feldanalyse ist deutlich geworden, dass es für Christian wichtig ist, sich mit dem, was er tut, zu identifizieren. Der bisherige biographische Verlauf hat gezeigt, dass er, sobald er mit einer Situation unzufrieden ist, handelt und eine Veränderung herbeiführt. Er scheint an einem Punkt angekommen zu sein, an dem er weder mit seiner Arbeit noch mit dem, was er erreicht hat, zufrieden ist. Entsprechend dem bisherigen Handlungsmuster wäre somit eine Neu- oder Umorientierung in der nächsten Zeit zu erwarten.

Dem biographischen Verlauf entnehmen wir jedoch, dass er an seiner beruflichen Situation zunächst nichts ändert. Er bleibt bei der AP, ist dort weiterhin als Fotograf in Deutschland tätig und geht im April 1994 im Auftrag der Agentur nach Ruanda, um dort die Flüchtlingslager und aktuelle Situation zu fotografieren. Da Christian offenbar an seiner generellen beruflichen Situation nichts geändert hat, können wir vermuten, dass die Veränderungen eventuell eher im Bereich seiner Fotografie bzw. seiner fotografischen Arbeit liegen. Diese ist für sein Selbstempfinden von besonderer Bedeutung und mit ihr zufrieden sein zu können, hat für Christian einen hohen Stellenwert. Es ist denkbar, dass Veränderungen in diesem Bereich jedoch wiederum in Konflikt mit der Agentur und ihren Anforderungen an den fotografischen Stil gestanden haben könnten.

1994 kommt es, auf Grund von Vertragsänderungen, zu einem Bruch zwischen der Agentur und Christian.

naja (2) jA und (---) ich war halt nie son bequemer typ das heißt son, und gabs vierundneunzich neue verträge bei ap und (-) wo die, bildrechte exklusiv irgendwie der ap zu=und da hab ich gesacht (1) unterschreib ich nich ((lacht))
 S: ja
 C: und dann (--) dann ham se mich (-) <<etwas vorsichtig> rausgeschmissen wann war das glaub fünfundneunzich hamse mich (dann endlich)> (2,5) und dann hab ich nach drei monaten doch, unterschrieben (--) ((...)) (2) und (3) (8,3- 8,12)

Es zeigt sich, dass Christian immer noch unzufrieden mit seinen Bedingungen ist, und als sich diese hinsichtlich der Bildrechte für seine Position weiter verschlechtern, zieht er zunächst seine Konsequenzen und unterschreibt nicht. Dies führt dazu, dass

ihn die Agentur nicht weiter beauftragt. Es ist schwer zu sagen, wie es Christian mit dieser Entscheidung und in dieser Zeit ergangen ist. Auch die Motive, welche ihn nach drei Monaten dazu bewegt haben, die neuen vertraglichen Bedingungen doch anzunehmen, gehen aus dem Interview nicht eindeutig hervor. Es sind dabei sowohl finanzielle als auch andere berufliche Gründe denkbar. Sich zunächst aufzulehnen, um dann zurückzukehren und einzulernen, passt nicht in das bisherige Verhaltensmuster des Biographen. Er wird diese Entscheidung daher nicht leichtfertig getroffen und womöglich auch mit inneren Widerständen und Widersprüchen gerungen haben.

Die nächste Gelegenheit, etwas an seiner beruflichen Situation zu verändern, ergibt sich für Christian nach dem Gewinn einer der bedeutendsten Fotopreise im Pressebereich. Auch wenn Christian im Interview die Bedeutung dieses Preises für ihn persönlich herunterspielt,³⁰¹ ist er für eine berufliche Situation von besonderer Bedeutung. Diese Auszeichnung bringt ihn in eine neue Verhandlungsposition. Er versucht zum einen, sich von der AP zu lösen und eine andere Agentur zu finden. Als ihm dies nicht gelingt, nutzt er die Gunst der Stunde, um bei AP bessere Bedingungen für sich auszuhandeln.

also fünfundneunzig hab ich dann gesacht GUT, ich will mir was wünschen und, ich möchte gerne nach berlin, und hab DANN von ap sogar, weil ich ja dann so=ausgezeichnet=wurde, habe ich dann son jahresvertrag bekommen (--) ähm (--) als fotograf für besondere aufgaben (--) aus der aktuellen berichterstattung <<lachend> rausgenommen> mit ner, kleinen pauschale so dreitausend mark oder sowas (1,5) aber so das ich meine miete zahlen konnte und (9,1-9,9)

Christian bekommt einen Jahresvertrag und muss nun nicht mehr, zusätzlich zu seinen Auslandsinsätzen, auch noch in Deutschland arbeiten. Dies stellt für ihn eine enorme Entlastung dar. Auch wenn es sich um einen befristeten Vertrag handelt, so deckt dieser für ein Jahr seine Kosten und ist darüber hinaus mit einigen Privilegien verbunden. Christians »Wunsch« beinhaltet weiterhin, dass seine Zuständigkeit von Frankfurt nach Berlin verlegt wird, was ihm von der Agentur zugebilligt wird. Letztlich hält er sich dort jedoch nicht wirklich auf.

ja das war cool ja (---) und bin aber eigentlich in berLIN (1) NIE gewesen weil natürlich weil (...)
 S: ((lachen))
 C: ((lachen)) weil ich na- natürlich sofort wieder irgendwo nach sarajewov oder bla bin, und, und (3) und das ging auch gar nich=weil=weil=die=die

301 Siehe Seite 440.

ap leute HIER natürlich sUPER neidisch waren auf mich das, <<leise> war
ach der jetzt kommt der wirths hier und mach hier irgendwie seine show
und> (---) <<gedehnt>und> (1,5) (9,11–9,20)

Unabhängig von den Aussagen Christians über den Neid der Kollegen und seiner Querelen innerhalb der Agentur wird hier ein weiter Grund benannt, warum er sich nicht wirklich in Berlin aufhält. Er geht erneut in mehrere Kriegseinsätze, zunächst nach Kroatien und in der Folge zwei Mal nach Bosnien. Er verbringt somit im Jahr 1995 mehrere Monate auf dem Balkan. Da er aus der aktuellen Deutschlandberichterstattung ausgenommen ist, gibt es auch diesbezüglich keine Gründe, sich in dem Büro in Berlin aufzuhalten. Der Wunsch, nach Berlin versetzt zu werden, hat für Christian den folgenden Hintergrund.

also das eigentlich nach berlin zu gehen war eigentlich schon klar (--) das war
so der LANGsame ausstieg
S: langsam ja
C: oder sollte so der langsame ausstieg WERDEN
S: mh
C: was aber bestimmt nich geklappt hätte (2) jaja (---) das war KLAR das ich
da WEG muss (--) das (1) aber es is einfach (--) find ma nen JOB also ich
mein äh (---) (27,26–27,33)

Wir haben bereits vorher festgestellt, dass Berlin für Christian eine besondere Bedeutung hat – insbesondere in Lebensphasen, in denen eine Veränderung nötig ist oder ansteht. Mit der Entscheidung, nach Berlin zu gehen, in Verbindung mit den Sonderkonditionen seines Vertrags, wollte er den langsamen Ausstieg aus der Agentur einleiten.

Interessant ist, wie sich diese Phase auch auf seine Arbeit ausgewirkt hat. Während seinen nächsten Einsätzen fotografiert Christian mehrere Bildstreifen aus eigenem Interesse bzw. aus primär persönlicher Motivation. Dabei geht es ihm nicht nur um den Inhalt und das Thema sondern auch um die Art und Weise der Darstellung. Damit versucht Christian einerseits, seine Unzufriedenheit mit der generellen Agenturfotografie zu kompensieren, und geht andererseits seinen aktuellen Bedürfnissen stärker nach.

S: ist das dann auch so die die bilder die wir vorhin gesehen haben wo du
gesacht hast naja das macht man dann so frei weil das wird nicht gedruckt
C: [ja]
S: das sind dann halt auch so arbeiten [die]
C: [jaja]

- S: solchen die dann zustande kommen wo man auch sacht das brauch ich jetzt also das das muss ich einfach machen
- C: [genau genau] also das war diese, diese (--) von diesen KINdern, und dann hab ich noch EINE gemacht über geburten, auch in sarajewo (---) weil ich ((erregter laut, vielleicht »dachte natürlich«)) (-) weiß auch nicht (-) dachte einfach (---) ich muss jetzt mal was anderes fotografieren als immer leichenschauhäuser und so
- S: ja
- C: und hab dann so (--) einfach geburten fotografiert (1) und (--) ja (--)
- J: aber dann auch ganz bewusst ausgesucht jetzt kucke ich mir quasi das andere ende an des lebens
- S: den ANFANG nicht das [andere ende]
- C: [ja das is ja] das is ja einfach (--) also ich finde das leben is ja einfach baNAL (--) es is leben und tod und und (--) da is ja (--) das is ja eigentlich, wenn man es betrachtet sehr schlicht (1,5) ja (---) nagut da gibt natürlich dann VIEL dazwischen, aber eigentlich (--) ja (3) aber das war auch so ne private sache, ich war (-) irgendwie grad (---) ZIEMlich verliebt und dann hab ich gedacht oh jetzt <<glucksend>musste> und musste aber trotzdem nach sarajewo (--) und dachte och da kuck ich mir doch ma kinder an (17,5-17,33)

Als wesentlicher biographischer Wendepunkt fungiert das folgende Ereignis Anfang des Jahres 1996, auf welches wir nun gesondert eingehen werden.

4.1.4.2 *Der Unfall – Folgen und Auswirkungen*

<<gedehnt>und> (1,5) dann (---) bin ich (---) dann hab ich (-) diese ganze (1,5) ähm (--) geschichte von=hier=wo=dieser (--) multinationalen friedensmission da in bosnien gemacht ende fünfundneunzich anfang sechsunneunzich und (--) Bin praktisch son tACH bevor ich nach hause fliegen durfte bin ich dann (--) äh mit einem (---) hat mich der (--) son=son das=das der KOSCHnik mit seinem diplomatenauto (---) plaTT=gefahren also=so=so=also=äh=also=son gepanzerter mercedes (--) hat irgendwie mich (--) aufgespießt und (--) ((räuspert sich)) das hat mir (2,5) drei wochen künstliches koma beschert und, ungefähr nen halbes jAhr: (1,5) schmerzen ((lacht kurz)) (9,20-9,31)

Dieser Unfall bedeutet einen wesentlichen Einschnitt in Christians Leben. Er ereignet sich während eines Einsatzes in Bosnien, kurz vor der geplanten Heimreise. Christian trägt schwere Verletzungen davon und muss längere Zeit in ein künstliches Koma versetzt werden. Ob seine Behandlung vor Ort vorgenommen wird oder ob er zur Versorgung zurück nach Deutschland überführt wird, geht aus dem Interview nicht hervor. Zunächst wird hier deutlich, dass der Unfall starke körperliche Beschwerden und Folgen mit sich bringt – genauere Angaben liegen dazu jedoch

nicht vor. Als Christian sich soweit erholt hat, dass er wieder arbeiten kann, tritt er mit der Agentur erneut in Verhandlungen.

und ähm (1,5) dann gabs son bisschen gespräche=verhandlung: (--) ich hab gesacht (1,5) weNN nochma ap dann nur als festangestellter, <<leiser werdend> ich wollte einfach ne feste anstellung

S: ja

C: weil ich keine lust mehr hatte auf diesen dreck>(2,5) hamse gesacht gibts nich (4) (und hab ich so gesacht make my day) bin nach berlin und hab dann erstma (2,5) hab ma wieder nen jahr pause gemacht ((lachen)) ja und dann (---) seit dem schlag ich mich so durch (9,33–10,9)

Die Agentur und Christian konnten sich nicht einigen und daraus hat er letztlich seine Konsequenzen gezogen und sich von der AP getrennt. Der Ausstieg war zwar bereits im Vorfeld vom Biographen gewünscht und eine Veränderung angestrebt, jedoch gelang ihm dies zunächst nicht. Selbst nach dem Unfall wäre er bereit gewesen weiter zu machen, allerdings ist er nun nicht mehr gewillt, entsprechende Kompromisse einzugehen. Der Unfall und seine Folgen bzw. Christians darauf bezogener Haltungswandel können damit als auslösendes Ereignis für den Bruch mit der Agentur und seinen Ausstieg angesehen werden.

An diesem wesentlichen Wendepunkt seines Lebens geht Christian wieder nach Berlin, um sich eine Auszeit zu nehmen und neu zu orientieren. Dies ist ein bekanntes und bereits mehrfach konstruktiv eingesetztes Handlungsmuster des Biographen. Über diese Zeit selbst erfahren wir aus dem Interview nichts Genaues. Es geht daraus lediglich hervor, dass er während und im Anschluss an das künstliche Koma von Alpträumen heimgesucht wird, die auch in Zusammenhang mit seiner Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten stehen.

ich hab das IMmer relativ (2) immer relativ (--) gut weg-weg (-) TÜTen könn, also ich hab jetzt gedacht ok das mein (-) das is son JOB, irgendwie den mach ich jetzt und (1) und danach is es eigentlich auch (--) also ich schweb ja da ein als außerrirdischer von IRGEendwo und ((hustet leicht)) und ((hustet nochmal)) schweb aber auch wieder zurück (---) in in meine welt (---) das heißt ähm (1,5) <<beginnt sehr leise zu sprechen, bis Mitte nächste Seite> das-von von daher hab ich da auch NIE alpträume gehabt oder so oder das mich die (-) das die mich verfolgt haben diese toten so (1,5) du hast immer ne also man braucht dann ne WOche (1) in deutschland (--) um wieder so: (1,5) <<leicht comedianhaft> okay hier is strom hier is wasser> ((lachen)) so und so weiter aber (---) so nach ner woche (-) gehts dann wieder (3) also die alpträume das heißt diese träu- diese trÄUME hab ich dann erst gehabt als ich (--) nach meinem unfall im künstlichen koma la:ge

S: mh

C: und da hab ich da hab ich wahnsinnige träume gehabt, also da hab ich dann auch so träume gehabt von (-) wo ich dann, irgendwo in krisengebieten Arbeite und ne junge frau mit ihrem kind, macht mich an warum ich die jetzt fotografiere (18,16–19,4)

Wie bereits im Rahmen der vorausgegangenen Falldarstellung von Joshua Fisher dargestellt, handelt es sich bei solchen Erfahrungen um traumatische Stressoren.³⁰² Dabei spielt es keine Rolle ob eine Verletzung wie hier durch einen Unfall oder wie im anderen Fall durch einen Angriff zustande kommt.

»Das traumatische Ereignis beinhaltet das direkte persönliche Erleben einer Situation, die mit dem Tod oder der Androhung des Todes, einer schweren Verletzung oder einer anderen Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit zu tun hat, oder die Beobachtung eines Ereignisses, das mit dem Tod, der Verletzung oder der Bedrohung der körperlichen Unversehrtheit einer anderen Person zu tun hat, oder das Miterleben eines unerwarteten oder gewaltsamen Todes, schweren Leides oder Androhung des Todes oder einer Verletzung eines Familienmitgliedes oder einer nahestehenden Person.«³⁰³

Die von Christian beschriebenen Alpträume können als eine in diesem Rahmen normale Reaktion eingestuft werden. Ob sich diese verschlimmern, weitere Symptome hinzukommen oder es im weiteren Verlauf zu einer Posttraumatischen Belastungsstörung kommt, hängt dabei von einer Vielzahl von Faktoren ab. Eine besondere Rolle in diesem Zusammenhang spielt dabei die Interpretation des Traumas und/oder seiner Konsequenzen durch den Betroffenen selbst.

Im Interview wird diesbezüglich ersichtlich, dass Christian, insbesondere ausgelöst durch den Unfall und seine Folgen, viel über sich und seine Lebenssituation nachgedacht hat.

ja, und eben, letztendlich, muss man sagen hat mich dieser unfall (2) war so glaube ich der (1,5) der ein- (-) der ein- (-) der wENIGen möglichkeiten, um da überhaupt raus zu kommen ((redet sehr sehr leise irgendwas)) ((...)) sonst wär ich weiter in berLIN <<fast schon gequält>geblieben> und, hätte eigentlich nur (-) aber wär dann weiter unterwegs gewesen, und=und=so=hat einer=gesacht so brch ((kurzes auflachen))

S: wie ist das damals überhaupt dann passiert

C: verkehrsunfall

S: ach ah ganz klassisch

302 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.1.4.3 *Exkurs Traumatische Stressoren, akute Belastungsreaktion und Posttraumatische Belastungsstörung* (S. 280).

303 DSM-IV 1998: S. 487.

C: ganz schnöde nen verkehrsunfall

S: ja

C: und (2) das hat mich eigentlich noch mal (1,5) also seit dem lebe eigentlich (1) <<betont langsam>noch> (1,5) ja noch (-) NOCH extremer (--) be- äh (-) noch bewusster eigentlich als als ich das vorher schon gemacht hab (---) also ich mein vorher WAR mir schon klar (--) das KANN irgendwie: (--) zu ende sein und (-) und (-) dann habe ich das gemerkt das es so IS (-) und (-) und (--) hab dann auch ganz klar dann auch (--) dann mit (--) agentur gebrochen (1) und hab (---) so mein lEBen so, wirklich (1) wo anders hingeschoben wo ich denke das es (---) das es einfach mehr (--) lebens:: äh: (--) wie sacht man (3,5) mehr lebenswert hat für mich (...) (26,20,27,9)

Auch wenn die Erfahrungen und Erlebnisse schmerzlich und schwierig waren, so werden sie von Christian rückblickend in ihrer Konsequenz positiv bewertet. Dies sagt nicht nur etwas über seine Gegenwartsperspektive aus sondern auch über seine Fähigkeit, sich neu zu orientieren und mit Schicksalsschlägen konstruktiv umzugehen. Wie die Text- und thematische Feldanalyse bereits gezeigt hat, kommt es nicht zur Präsentation einer Leidensgeschichte. Dies zeigt, dass auch wenn diese Ereignisse vielleicht zunächst als schmerzlich und problematisch erlebt wurden, der Biograph seine Lebenssituation konstruktiv umgestaltet. Gerade das Erleben als aktiv Handelnder ist mit Hinblick auf die bisherige Handlungsgeschichte für Christian dabei besonders wichtig und somit resümiert er wie folgt:

aber ähm (-) es is äh (--) ich finds (--) die richtige entscheidung (32,3) ich mein was ICH (--) also auch na-=natürlich mit dieser (--) mit dieser TODES erfahrung das das gehört dazu also auch der unfall natürlich als letztendliche erfahrung, das man sacht hey du musst, wirklich, überlegen wie du deine zeit, verBRINGST (-) die dir die dir irgendwie gegeben is oder was auch immer (---) ich bin ja nich religiÖs aber man muss sich wirklich entschElden (--) machst du müll (--) oder machst du irgendwie was (-) was irgendwie für DICH ok und, weil ich denke was für dich dann ok is (--) IS auch, nen impuls für äh (--) für für dein für dein drumrum

S: mh

C: ich glaub NUR das du das machen kannst wenn du selber (-) GANZ klar sacht (--) DAS is das was ich machen <<sehr leise und ›schwach<> will (--) und nich irgendwie grütze und müll> (2) oder zuma-=zumindestens den ANteil SEHR gering (34,16-34,30)

Bereits im Verlauf der Analyse konnte festgestellt werden, dass es Christian wichtig ist, mit dem, *was* er tut, und insbesondere auch damit, *wie* er es tut, zufrieden sein zu können. In den Jahren während seiner Tätigkeiten in und für die Agentur hat er einen Berufstraum und ein Karriereziel verfolgt, von dem er angenommen hat, dass es für ihn erstrebenswert ist und für das er diverse Kompromisse und Risiken in Kauf

genommen hat. Diese Zeit wurde von ihm dabei unterschiedlich erlebt – mit Höhen und Tiefen. Er schien zufrieden mit seiner Tätigkeit als Nachrichtenfotograf und auch mit seinen Einsätzen in Kriegs- und Krisengebieten ist Christian gut zurechtgekommen. Konflikte gab es jedoch von Anfang an mit den Arbeitsbedingungen und in der Folge auch immer mehr mit dem geforderten Bildstil, der seinem eigenen zunehmend entgegenstand. Der Unfall und seine Folgen führen bei ihm zu einer Rückbesinnung auf diese Werte, Prinzipien und Ansprüche, welche nunmehr eine noch existentiellere Bedeutung erhalten.

das is absolut, also ich bin wirklich (--) ähm (1,5) dadurch das ich natürlich auch (1,5) also mich INhaltlich definIERE und nich irgendnen schein fotografieren will

S: ja

C: äh bin ich immer PLEITE (--) also ich bin wirklich absolut pleite ja (--) und (1) äh (1) hab eigentlich jetzt nur dadurch das ich jetzt seit (--) seit februar ja irgendwie (--) mehr mutter meiner kinder bin (--) äh bin ich da son bisschen RAUS (--) das ich irgendwie jetzt nich (--) den super (---) den super ökonomischen druck hab (---) ich HAB den zwar aber (1) is mir egA:l (--) sagen wir ma so (2) meine freundin verdient irgendwie so, genuch für die beiden kinder und sich und (-) ich schlag mich halt durch (--) so aber that's it (28,12–28,24)

Als selbstständiger Fotograf sieht er sich zwar ständig mit finanziellen Engpässen konfrontiert, schöpft aber seine Lebensqualität durch andere Dinge.

(3) ja ich, bin natürlich ich bin heil froh das=ich=das=ich=das=ich diese kurve gekricht hab (--) und (2) das ich jetzt stolzer vater von zwei kindern bin

S: mh

C: und äh, noch ne frau dazu habe (-) ne freundin sagen wir ma ((lachen)) (--) und ähm (2,5) ja (--) hat sich alles so ganz gut aus- (--) aufgelöst sagen=wir=ma=nich=aufgelöst aber (--) ganz gut ne ne wendung gekricht (10,13–10,20)

Hier wird besonders deutlich, dass in der Lebensphase im Anschluss an den Unfall und die Umorientierung das berufliche Leben zwar noch eine beutende Rolle spielt, nun jedoch das Private eine ganz neue Qualität und Dimension in Christians Biographie erhält. Er erlebt sein Leben nun nicht unbedingt als einfacher, aber aus seiner Gegenwärtsperspektive als lebenswerter.

(1) und hab (---) so mein lEBen so, wirklich (1) wo anders hingeschoben wo ich denke das es (---) das es einfach mehr (--) lebens:: äh: (--) wie sacht man (3,5) mehr lebenswert hat für mich (27,6–27,9)

Seine neue Haltung und die berufliche Veränderung haben sich dann auch auf seine fotografische Arbeit ausgewirkt.

ich hab ja, ich hab ja diese (---) also auch nAch dieser (---)
 nAChrichtenagenturzeit (-) hab ich ja dann auch so sachen gemacht dann so
 (--) diese geSICHTer aufgepixelt <<leise> von leichen und so, aber also aber
 um sie Elgentlich so (1,5) ähm (3) also um sie eigentlich so ähm> (2) so grOß
 wie möglich AUFzubLA:sen AUFzuPIXeln um (---) um sie irgendwie dann auch
 so WEGzukriegen <<leise> nen bisschen das war schon nen bisschen (2)
 spielerEl aber auch so (3) ich hab dann EIN (1) weil so mANche s-sehen so aus
 wie (1) also einer sah ECHT so aus wie son jesustyp, vor allem mit som offenen
 offenen mund noch die augen so grOß und> (--) und ähm (--) hat sogAr ma
 in irgendsom (--) in irgendsoner galerie ma gegangen irgendwie (5) das hab
 ich dann (---) da hab ich ne AUSStellung auch gemacht hier in berLIN (---)
 aber in sonem alten haus wo man so so (2,5) und hab so diese aufgepixelten,
 gesichter und und äh (-) diese Kindersache da mit (2) und da hab ich dann,
 ich hab irgendwie gedacht so, das will ich nich weiter machen <<lachend> das
 is mir zu morbide> (50,11-50,28)

Nach diesem kurzen Ausflug in die künstlerisch orientierte Fotografie arbeitet Christian heute als freier Fotograf in Berlin. Zu seinen Auftraggebern gehören sowohl Pressemedien, Werbeagenturen als auch Wirtschaftsunternehmen und Privatpersonen. Neben der Fotografie kümmert er sich hauptsächlich um seine beiden Kinder.

4.1.5 Kontrastierung

Bezieht man abschließend die Erkenntnisse der jeweiligen Analyseschritte aufeinander, so wird insbesondere ein Spannungsverhältnis zwischen der generellen Selbstdarstellung bzw. der Selbstsicht und dem Erleben während der Lebensphase als Agenturfotograf deutlich.

Dabei widerspricht sich die Darstellung nicht mit dem rekonstruierten Erleben. Christian sagt klar, dass er unzufrieden war und dies konnte in der Fallrekonstruktion ebenfalls nachgezeichnet werden. Was sich hier jedoch entgegen zu stehen scheint, ist die generelle Darstellung als sich selbstverwirklichender und selbstbestimmter Mensch und die gleichzeitige Verlagerung der Konfliktursache auf das Agentursystem. Auch der Umstand, dass Christian sehr lange in diesen Strukturen, welche er aus der heutigen Perspektive vehement kritisiert, gearbeitet hat, bedingt die Hypothese, dass sich diese stark ablehnende Haltung erst in Folge der Erfahrungsaufschichtung herausbildete. Wir nehmen an, dass Christians Ideal- bzw. Wunschvorstellung zu

diesem Beruf zu Beginn seiner Karriere eine völlig andere gewesen ist, als das was ihm in der Realität des Berufsalltages letztlich begegnete.

Die Fallrekonstruktion hat gezeigt, dass Christian schon damals ein selbstbestimmter, selbstbewusster und zielstrebigter Mensch war. Die Konfrontation mit dem Berufsalltag des Agenturfotografen, die schlechten Bedingungen, die harte Konkurrenz und der schwere Einstieg in die Auslandsfotografie, haben ihm zwar zugesetzt, konnten ihn jedoch nicht von seinem Ziel abbringen. Wie bereits dargestellt, wollte er zu den international tätigen, etablierten Auslandsfotografen gehören und für dieses Ziel nahm er einiges in Kauf. Christian war engagiert und motiviert, was sich dann auch zunächst für ihn auszahlte. Im Rahmen der erzählten Lebensgeschichte, stellt Christian sich dabei jedoch stets als, unbequem, unangepasst – als »enfant terrible« – dar. Diese Darstellung deckt sich auch mit seinem Verhalten, es wird jedoch auch deutlich, dass er unter dem Konflikt und unter der ständigen Konfrontation mit einem System, das er eigentlich ablehnt, leidet.

Aus der damaligen Perspektive brauchte er diese Strukturen, um sein Ziel zu erreichen. Um sich dabei selbst treu bleiben zu können, nutzte er gleichzeitig jeden Spielraum, der sich ihm bot, und reizte alle Möglichkeiten aus. Er suchte Wege und entwickelte Strategien, seine Unzufriedenheit zu kompensieren, was ihm allerdings nur temporär und begrenzt gelang. Nach mehreren Jahren, in denen er für seinen Traum und auch für die Agentur viele Risiken auf sich genommen hat, diverse Kompromisse eingegangen ist als auch auf vieles verzichtet hat, kommt der Moment, an dem Christian mehr will. Er sieht hinsichtlich seiner Leistung und der Gegenleistung durch die Agentur ein klares Ungleichgewicht. Hier kommen wir zu dem Punkt, an dem Christian, mit Blick auf die bisherige Handlungsstruktur, eine Veränderung hätte einleiten können. Die Handlungsgeschichte zeigt, dass er dies jedoch nicht getan hat. Vielmehr wird hier deutlich, dass Christian das bisher Erreichte und Erarbeitete nicht aufs Spiel setzten wollte. Seine später im Interview geübte Kritik, bezogen auf das Streben nach Sicherheiten,³⁰⁴ ist eine Bewertung aus der Gegenwartsperspektive, die mit seinem Verhalten zum damaligen Zeitpunkt nicht konform ging und damit auch als indirekte Selbstkritik gesehen werden kann.

Es findet jedoch zum damaligen Zeitpunkt weder eine Veränderung seines Verhaltens noch seiner Haltung statt, so dass sich die Spannungen und Konflikte insgesamt verstärken. Die Ursachen der Problematiken werden dabei von Christian in der Darstellung maßgeblich nach außen verlagert bzw. auf das System und in diesem

304 Siehe Transkript Seite 32.

Sinne auf die Agentur übertragen. Die Gegenwartsperspektive, aus der heraus dies geschieht, ist dabei immer noch geprägt von Enttäuschung. Auch wenn Christian die Wendung, die sein Leben seit der Trennung von der Agentur genommen hat, als positiv bewertet und damit das präsentierte Selbstbild des Selbstverwirklichers dem heute gelebten und erlebten Selbstbild eher entspricht als dem damaligen, wird dennoch deutlich, dass das Zerplatzen eines Lebenstraums von besonderer biographischer Relevanz ist. Dieser Umstand prägt dabei maßgeblich die Gegenwartsperspektive. Verantwortlich dafür ist für ihn – sowohl damals als auch heute – im Wesentlichen das Agentursystem. Neben einer generell kritischen Haltung kommt es, durch die gemachten Erfahrungen, zu einer insbesondere auf das Agenturgeschäft bezogenen kritischen Perspektive. Das Scheitern des Lebenstraums wird auch nicht auf das eigene Verhalten oder die vielleicht ›falschen‹ Vorstellung von diesem Beruf bezogen. Dieses Verhalten steht letztlich im Gegensatz zum präsentierten Selbstbild. Die Handlungsgeschichte hat gezeigt, dass der ›eigentlich‹ selbstbestimmte Christian es lange nicht aus eigener Kraft geschafft hat, aus dem Agentursystem auszusteigen. Erst als die Umstände sich weiter verschlechterten und es zu einer biographischen Extremerfahrung kam, gelang ihm die Veränderung. Dabei spielte die Reaktion bzw. die Ablehnung seiner Forderungen seitens der Agentur eine ebenso bedeutende Rolle wie die Konsequenzen, die Christian daraus zog. In der Folge schaffte er es, wieder einen Einklang zwischen Selbstbild und Selbstanspruch mit seiner Lebenspraxis herzustellen.

4.2 Medien-Biographieanalyse

Im Folgenden werden wir die Ergebnisse der Analyse der Medien-Biographie von Christian Wirths vorstellen. Strukturell nutzt Christian diesen Interviewteil vor allem zum Ausbau seiner Präsentation des kritischen und selbstbestimmten Menschen. Des Weiteren verwendet er die ihm dargebotenen Stimuli zur weiteren Ausführung seiner Sichtweise auf die Nachrichtenfotografie. Insgesamt ist für diesen thematischen Schwerpunkt zu konstatieren, dass es zu keinen nennenswerten medienbezogenen Narrationen kommt. Auch lassen sich keine spezifisch medien-biographisch relevanten Ereignisse rekonstruieren.

Die Übersicht der codierten Items³⁰⁵ zeigt besonders auffällig, dass Christian eine klar bewertende Haltung gegenüber den einzelnen Medienitems einnimmt. So ließen sich durchaus zwei größere Kategorien bilden. Die eine würde Items beinhalten, die Christian positiv bewertet, und die andere Kategorie würde aus Items gebildet, die er negativ bzw. kritisch konnotiert. Für die Präsentation der Ergebnisse haben wir uns jedoch für eine andere Form entschieden. Wir werden anhand der drei Bereiche »Fernsehen, Film und Kino«, »Musik« und »Fotografie« die oben bereits angedeuteten Aspekte darstellen.

4.2.1 Fernsehen, Film und Kino

Als besonders negativ empfindet Christian beispielsweise die alten deutschen Fernsehshows wie *Dalli Dalli* mit HANS ROSENTHAL, *Wer bin ich?* mit ROBERT LEMBKE oder auch Shows mit HANS-JOACHIM KULENKAMPFF. Er bezeichnet sie als »UNerträglich«, »grottich« und »unfassbar«.³⁰⁶ Insgesamt benennt er nicht viele Fernsehsendungen, es macht den Anschein, als ob er sich weder früher noch heute viel aus diesem Medium macht. Zwar gibt er an, dass er Serien wie *Tarzan*, *Bonanza* und *Pan Tau* gesehen und gemocht hat, auch dass er mit seinen Kindern u. a. *Die Sendung mit der Maus* und *Sandmännchen* ansieht, doch zu weiteren Nennungen kommt es in diesem Gebiet nicht.

Auch an dem Bereich Film und Kino zeigt Christian kein gesteigertes Interesse.

305 Siehe dazu im Anhang: iii-03_Medien-Biographie-Itemliste-Wirths.pdf.

306 Siehe Transkript 38,25–38,28.

ich hab dafür ECHT kein gedÄchtnis (1,5) also ich verGESS oft einfach die,
handlung von filmen (49,3-49,4)

So verwundert es nicht, dass er nur ganz wenige Filme benennt, zu diesen hat er dann jedoch eine besondere Beziehung:

pulp fiction finde ich auch so (--) muss man auch FÜNFMal sehen
MINDestens (45,31-45,32)
blues brothers kann man nur in der waldbühne kucken hier in berlin
(45,26-45,27)
DEN finde ich ja ziemlich hart also da da habe ich ja echt so (---) da hab ich
so ja träume bei gehabt bei diesem (--)
J: beim soldat james ryan
C: jaja
(3)
J: wieso
C: diese (3) also die ähm, wie er die ä- einfach die perspekTIVEN wie er es
gefilmt hat (3) wA:hnsinn, wirklich wahnsinnich (2) was mich nur dann
wieder geÄrgert hat war natürlich das, das NICH zu, zu, zuTage kommt (--)
dass die einfach die armee BLINDlings mit ihren Booten einfach ma (-) äh
ne offensive starten und OHNE luftunterstützung (--) äh <<leiser werdend>
das die einfach die die leute da in den TOD rennen lassen um ((...))>
sowAs kommt dann natürlich wieder NICH (---) und dadurch is natürlich
auch son (--) hier son wie heißt er (--) son spielberg is dann auch gefährlich
weil er natürlich, geschichte schreibt mit so filmen (--) und die geschichte
so hinbiegt äh (---) wie er wie sie armerika sehn will (51,12-51,29)

Die Ausführungen zu dem Film *Der Soldat James Ryan*³⁰⁷ zeigen, wie differenziert Christian diesen wahrgenommen hat. Auf der ästhetischen Seite kann er dem Film einiges abgewinnen, was ihn jedoch nicht davon abhält, inhaltliche Aspekte zu kritisieren. Seine Kritik ist dabei nicht nur werkimmanent, sondern geht weit darüber hinaus. Durch das Herausstellen der gesellschaftlichen Verantwortung des Regisseurs und Produzenten SPIELBERG zeigt Christian, dass er generell über medienethische Aspekte bzw. über das Verhältnis von Medien und Gesellschaft nachdenkt.

Ein weiterer Film respektive eine Filmreihe, die Christian benennt, sind die Filme um den dänischen Regisseur LARS VON TRIER.

also ich, so, lars von trier oder sowas, das finde ich schon (--) äh (--) das finde ich schon sehr nett, so idioten oder diese anderen dogma sachen (---) ähm,

307 Vgl. SPIELBERG, 1998.

(Jim Jamo) (2) <<super leise>das finde ich auch so sehr ((...))>(4) und (--) das wars dann schon (49,6–49,9)

Das Besondere an diesen »dogma sachen« ist das theoretische Konzept bzw. das Manifest *Dogma 95*, auf dem diese Filme (u. a. auch *Idioten*³⁰⁸) basieren. »Die einzuhaltenden Regeln, welche als »Keuschheitsgelübde« (engl. »Vow of Chastity«) präsentiert wurden, waren:

1. Als Drehorte kommen ausschließlich Originalschauplätze in Frage, Requisiten dürfen nicht herbeigeschafft werden.
2. Musik kann im Film vorkommen (zum Beispiel als Spiel einer Band), darf aber nicht nachträglich eingespielt werden.
3. Zur Aufnahme dürfen ausschließlich Handkameras verwendet werden.
4. Die Aufnahme erfolgt in Farbe, künstliche Beleuchtung ist nicht akzeptabel.
5. Spezialeffekte und Filter sind verboten.
6. Der Film darf keine Waffengewalt oder Morde zeigen.
7. Zeitliche oder lokale Verfremdung ist verboten – d. h. der Film spielt hier und jetzt (also nicht etwa im Mittelalter oder in einer entfernten Zukunft oder in einem anderen als dem Produktionsland, auf einem fremden Planeten, in einer fremden Dimension o. ä.).
8. Es darf sich um keinen Genrefilm handeln.
9. Das Filmformat muss Academy 35 mm sein.
10. Der Regisseur darf weder im Vor- noch im Abspann erwähnt werden.³⁰⁹

Für Christian als langjährigen Nachrichtenfotografen weisen dabei sicherlich die Punkte 1, 3, 4 und 5 eine besondere Nähe zu seiner Arbeit auf. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass er neben der speziellen Machart auch die Inhalte dieser Filmproduktionen schätzt. So geht es beispielsweise in dem von ihm erwähnten Film *Idioten* um eine Gruppe von Menschen, die in einer Art Kommune zusammenleben. Das Spezielle an dieser Gruppe ist, dass sie sich in der Öffentlichkeit als Behinderte ausgeben. Durch ihr »idiotisches« Verhalten lehnen sie sich gegen ihre Umwelt auf, sie stehen außerhalb der Norm. »In seinem Film *Idioten* hat Lars van Trier mit einer doppelten Rahmenverschiebung experimentiert: die Normalen, die die Idioten spielen, werden in der Konfrontation mit den echten »Idioten« in die Normalität der

308 TRIER VON, 1998.

309 Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_95 [Zugriff 09.02.2011].

Praxis stigmatisierender Ausgrenzung zurückgeholt, und damit über die Grenzen der Grenzüberschreitung belehrt.«³¹⁰

Mit der besonderen Erwähnung dieser Filme und dass er sonst keine anderen Favoriten³¹¹ hat, zeigt Christian, dass er Wert auf künstlerische, konzeptionelle und intellektuell anspruchsvollere Werke wert legt. So befasst sich im *Routledge Companion to Philosophy and Filme* in eigener Punkt mit den Filmen und dem Konzept von *Dogma 95*. »With its manifesto and rules, Dogme 95 has also prompted filmmakers, critics, viewers, and philosophers to think carefully, and sometimes creatively, about the deeper purposes of filmmaking. As such its philosophical dimensions, and contributions, are undeniable.«³¹²

4.2.2 Musik

Den gesamten Bereich der Musik lässt Christian im Interview weitestgehend aus. Da die beiden Bands, die er dann doch benennt dazu beitragen, das Bild – welches er von sich präsentiert – weiter auszubauen, wollen wir sie hier erwähnen. Auf die Frage, ob Musik eine Rolle gespielt hat, antwortet Christian wie folgt:

musi::k ja (---) also (--) was (--) was ich IMmer gemacht hab (--) war (--) ich hatte IMmer nen walkman dabei (1) <<immer leiser werdend>und hab nachts eigentlich immer, zum einschlafen (2) walkman rein und> (1) und dann hatte ich nachher son autorEVERS walkman ((lachen))

S: was für was für musik war so da angesagt

C: <<sehr leise>viele viel harte sachen also pearl jam und (2) ähm (2) pixies und (2) son bisschen (6) eigentlich pearl jam> ((lachen)) (46,2-46,10)

Bei den beiden von Christian genannten Bands – *Pearl Jam* und *Pixies* – handelt es sich um Formationen, die bis heute einen starken, prägenden Einfluss auf die entsprechende Musikszene ausüben. Auch eint beide ihr unkonventioneller und gegen den Mainstream gerichteter Stil. *Pixies* »combining jagged, roaring guitars and stop-start dynamics with melodic pop hooks, intertwining male-female harmonies and evocative, cryptic lyrics, the Pixies were one of the most influential American alternative rock bands of the late '80s. [...] with singer / guitarist Black Francis' bizarre,

310 KARDORFF VON, 2008, S. 150.

311 Außer *Pulp Fiction* und *Blues Brothers*.

312 HJORT, 2009, S. 492.

fragmented lyrics about space, religion, sex, mutilation, and pop culture; while the meaning of his lyrics may have been impenetrable, the music was direct and forceful.

The Pixies' busy, brief songs, extreme dynamics, and subversion of pop song structures proved one of the touchstones of '90s alternative rock.«³¹³

Die Mitglieder von *Pearl Jam* sind neben ihrer Musik auch für ihr soziales Engagement,³¹⁴ ihre gesellschaftskritischen Texte und Statements und ihre Abneigung gegen diverse Praktiken des Musikbusiness bekannt.»Despite their status as rock & roll superstars, the band refused to succumb to the accepted conventions of the music industry. The group refused to release any videos or singles from their second album, 1993's *Vs.* [...] Pearl Jam canceled their 1994 summer tour, claiming they could not keep ticket prices below 20 dollars because Ticketmaster was pressuring promoters to charge a higher price. The band took Ticketmaster to the Justice Department for unfair business practices.«³¹⁵

Betrachtet man die Charakteristika dieser beiden Bands ergeben sich eindeutige Bezüge zu Christians Selbstdarstellung. Er präsentiert sich als jemanden, der ebenfalls mit dem System, in welchem er arbeitet und mit dessen vorherrschenden Regeln er hadert bzw. gegen sie aufbegehrt. Er geht eigene Wege will dabei einen eigenen Stil ausprägen. Wir wissen nicht genau, auf welchen Zeitraum er sich bei seiner Aussage »ich hatte Immer nen walkman dabei« bezieht, aber es ist zu vermuten, dass er es auch bei seinen Agentureinsätzen im In- und Ausland getan hat. Der Umstand, dass er mit diesen beiden Bands nach einem Arbeitstag einschläft, ist sowohl bezeichnet als auch konsistent.

4.2.3 Fotografie

Bezeichnenderweise sind es die Abbildungen des World Press Photo Awards, die den Anstoß für Christian zu sehr kritischen Äußerungen über die Nachrichtenfotografie im Allgemeinen gegeben haben.

ja ne DIE BILDER werden immer die gLEIchen ich mein wenn man sich diese diese worldpress ausstellungen jedes jahr ansieht wie dann die bilder vom also die bücher von zehn jahre vorher es is (--)

S: mh

313 ERLEWINE, 2011b.

314 Siehe Bandhomepage <http://www.pearljam.com/activism> [Zugriff 14.09.2011].

315 ERLEWINE, 2011a.

C: ich sag immer i do kakao ((lachen)) eh nur dieselbe SCHeiße (2)
(40,1-40,6)

versuch man das ja immer auf diese (---) auf diese (---) topics da zu kriegen
also das (-) ja und das alle verSTEHN und, aber das is so PLATT das ärgert
mich an dieser nachrichtenfotografie auch es is so PLATT

[...]

oder DAS zum beispiel, is ja auch son WITZ, ähm (-) is kein witz aber aber das
borrows foto da hat der turnley ja mit ähm (-) ZWANZICH jahre später hat
der nen ähnliches bild gemacht, und hat damit auch worlpress gewonnen (--)
ja (-) also das is ((lachen)) äh das is so irre (5,5) (40,21-40,32)

Die Bilder, auf die sich Christian hier bezieht sind die von LARRY BORROWS aus dem
Foto Essay *Yankee Papa 13* (siehe [Seite 312 ff](#)) und folgendes:



DAVID TURNLEY, 1991

In seiner Kritik wirft Christian der Nachrichtenfotografie Eindimensionalität sowohl
auf der thematischen als auch auf der ästhetischen Seite vor. Für ihn gipfelt diese
in der Selbstreferenzialität, wie sie im Wettbewerb des World Press Photo Awards
zu Tage tritt. Diese Eindimensionalität setzt er auch mit einer mangelnden Vielfalt
von Sichtweisen gleich.

es müsste ne, es müsste einfach ne VIELfalt von von von äh (3) es müsste
einfach ne (1,5) ja ne vielfalt von sichtweisen (--)<<sehr leise> müsste
existieren> (---) und, das problem is ja immer das (-) jegliche sichtweise (3)
gebraucht wird für machtzwecke

S: mh

C: das heißt, und, die, und die, und die, und die mächtigsten setzen sich
durch mit ihrer sichtweise, das is ja das problem, also was du an den, ich
mein äh (---) äh wie früher die HOFmaler

S: ja

C: äh so hast du heute die hoff[fotografen] (41,7-41,18)

Mit dem zweiten Teil seiner Ausführungen ergänzt Christian diesen Aspekt um eine politische Dimension. Indem er die Nachrichtenfotografie als moderne Hofmalerei bezeichnet, distanziert er sich neben der Eindimensionalität der Inhalte und der Ästhetik auch hinsichtlich des Verwertungsaspektes von dieser Art der Fotografie. Gleichzeitig drückt er damit auch Wertvorstellungen für eine Fotografie, wie sie in seinem Sinne sein sollte, aus. Die Sichtweisen und Perspektiven (beides sowohl im wahrsten Sinne des Wortes als auch im übertragenen fotografischen Sinne) sollen mannigfaltig sein wie auch deren fotografische Umsetzung. Weiter schwingt in seiner Kritik der Ruf nach mehr Individualismus und einem kritischen gesellschaftlichen Verhalten mit.

An einer anderen Stelle im Medien-Kaleidoskop kommt es durch das folgende Bild zu einem erneuten Aufgreifen dieses Themas.



LARRY TOWELL, World Press Photo 1991.

das fand ich ja sehr interessant das der towell das, den mag ich sehr gerne den larry towell (---) das der damit irgendwie worldpress gewonnen hat (--) is SEHR (1) sehr sehr schön (48,14 - 48,17)

Die Begeisterung (er verwendet fünf Mal das Wort »sehr«) für die Arbeiten von LARRY TOWELL lässt sich – im Hinblick auf die vorliegenden Informationen über die Einstellung und Vorlieben von Christian – auf drei Ebenen erklären. Zum einen hat TOWELL, wie Christian selbst auch, ein starke Vorliebe für das Fotografieren in schwarz weiß.³¹⁶ Zum anderen zählt LARRY TOWELL als Mitglied der Agentur

316 Siehe Transkript I,28.

Magnum in Paris zu den so genannten Autorenfotografen – wenn man so möchte, repräsentiert er damit das Gegenteil des Nachrichtenagenturfotografen. Die Frage nach potentiellen Vorbildern bzw. nach Fotografen, die Christian inspiriert haben, beantwortet er abschließend mit:

also eigentlich so, wenn dann so autorenfotografen die (--) mAchen könn was sie wolln (52,23 – 52,24)

Auf der dritten Ebene schätzt Christian desweiteren neben der Art und Weise, wie TOWELL fotografiert, vor allem auch die Themen an denen er arbeitet.

Über LARRY TOWELL schreibt die ihn vertretende Agentur *Magnum*: »Larry Towell's business card reads ›Human Being‹. Experience as a poet and a folk musician has done much to shape his personal style. The son of a car repairman, Towell grew up in a large family in rural Ontario. During studies in visual arts at Toronto's York University, he was given a camera and taught how to process black and white film.

[...] In 1984 he became a freelance photographer and writer focusing on the dispossessed, exile and peasant rebellion. He completed projects on the Nicaraguan Contra war, on the relatives of the disappeared in Guatemala, and on American Vietnam War veterans who had returned to Vietnam to rebuild the country. His first published magazine essay, ›Paradise Lost‹, exposed the ecological consequences of the catastrophic Exxon Valdez oil spill in Alaska's Prince William Sound.«³¹⁷

TOWELL sagt selbst über seine Arbeit: »If there's one theme that connects all my work, I think it's that of land-lessness; how land makes people into who they are and what happens to them when they lose it and thus lose their identities.«³¹⁸

Wie wir aus der Betrachtung der Biographie von Christian wissen, möchte auch er Geschichten von Menschen erzählen. Ihm reicht es nicht nur Momentaufnahmen zu machen, wie dies primär in der klassischen ›Breaking-News‹-Berichterstattung der Fall ist. Dies zeigt sich zum Beispiel in seinem Wunsch, erneut zu den Bergarbeitern nach Bukarest zu gehen, gleich zu Beginn seiner Karriere.³¹⁹ Auch seine vielen Aufenthalte im ehemaligen Jugoslawien entsprechen diesem Bedürfnis. In diesem Kontext können weiterhin die im Interview angesprochenen eigenmotivierten fotografischen Serien über Geburten in Sarajevo während des Krieges und über

317 Quelle: www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.Biography_VPage&AID=2K7O3RiVY4iC [Zugriff 25.02.2011].

318 Quelle: www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&I=0&cpid=2K7O3RiVY0EV&nm=Larry%20Towell [Zugriff 25.02.2011].

319 Siehe Seite 428.

den Angriff auf eine Schule in Tschetschenien verortet werden. Es ist anzunehmen, dass Christian mit dem angestrebten, aber nicht erfolgreichen Wechsel zu Pariser Agenturen versucht hat, einen Einstieg in die von ihm favorisierte Autorenfotografie auf Agenturebene zu erhalten.

4.2.4 Zusammenfassung

Die Betrachtung der Zuwendung Christians zu den einzelnen Medien-Items in den Bereichen »Fernsehen, Film und Kino«, »Musik« und »Fotografie« ist im Wesentlichen kongruent zu den Erkenntnissen aus der »allgemeinen« Biographieanalyse. Christian stellt sich auch bei der Präsentation seiner Medien-Biographie als kritischer Individualist dar, der gegen den seichten Mainstream rebellierte. Dies zeigt sich konsistent von der Ablehnung der Fernsehshows im Stile von *Dalli Dalli* und *Was bin ich?* über die präferierten Filme eines Regisseurs wie LARS VON TRIER und der Musik von *Pearl Jam* und den *Pixies* bis zu seiner Haltung gegenüber dem *World Press Photo Award* und der positiven Einstellung gegenüber der Autorenfotografie.

Der Umstand, dass Christian die ihm dargebotenen Medien-Items primär dazu verwendet hat, um seine bisher im Interview aufgebaute Selbstpräsentation zu festigen, erklärt auch, warum es zu keinen nennenswerten medienbezogenen Narrationen gekommen ist.

4.3 Bildanalyse

4.3.1 Datenbestand und Einzelfälle

Wie bereits bei der Darstellung der Interviewsituation erwähnt,³²⁰ erstellte Christian für uns eine CD mit einer Auswahl von 130 Bildern, noch bevor das eigentliche Interview überhaupt begann. Über die genauen Kriterien, die zu dieser Auswahl führten, können wir nichts Näheres sagen. Zu jedem Bild gehört eine Caption, in der der Ort und die Situation des Bildes sehr kurz in einem Satz dargestellt werden.

Nach einer Ersteindrucksanalyse haben wir die Bilder in die folgenden Kategorien unterteilt.

1. Hauptkategorie: Bilder aus Krieg- und Krisengebieten	61
Menschen:	34
Opferdarstellungen	5
das Leben der Menschen	26
Häftlinge	3
Militär:	27
im Einsatz	8
Leben beim Militär	13
Opfer	6
Geburten-Spezial:	11
2. Hauptkategorie: Medien-Spezial	27
Krieg- und Krise	17
Sonstiges	10
3. Hauptkategorie: Bilder aus anderen Kontexten	25
aussortiert*	6

*5 dieser Aufnahmen gehören zu einer Serie, die zeigt, wie der damalige deutsche Außenminister stolpert und hinfällt. Das andere ist stark unterbelichtet.

320 Siehe Teil I | Kapitel C | Abschnitt 4.1.1 *Kontakt und Interviewsituation* (S. 401).

Für den weiteren Fortgang unserer Untersuchung haben wir uns auf die Bilder in der 1. Hauptkategorie »Bilder aus Krieg- und Krisengebieten« als auch auf die Fotos der Unterkategorie Krieg- und Krise in der 2. Hauptkategorie »Medien-Spezial« konzentriert. Damit haben wir die 130 Bilder auf 78 Aufnahmen mit engerem Bezug zu unserem Forschungsthema reduziert. Im nächsten Schritt wurden aus jeder Unterkategorie Fotos für eine Einzelbildanalyse bestimmt. Dazu haben wir die fotografisch-formale Qualität und/oder die thematische Dichte eines jeden Bildes in den jeweiligen Kategorien »bewertet«.³²¹

Nachdem wir diesen Schritt vollzogen hatten, stellten wir fest, dass in den Kategorien »Militär: im Einsatz« und »Militär: Opfer« keine der Aufnahmen mit mehr als 3 Punkte »bewertet« wurde. Aufgrund der mangelnden Ergiebigkeit der Analysen von Bildern mit geringer fotografisch-formaler Qualität bzw. geringer thematischer Dichte, haben wir keines der Bilder dieser Kategorien für eine Einzelbildanalyse ausgewählt. Damit verblieben insgesamt 10 Aufnahmen aus den folgenden Kategorien:

1. Hauptkategorie: Bilder aus Krieg- und Krisengebieten		
Menschen:		
	Opferdarstellungen	1
	das Leben der Menschen	5
	Häftlinge	1
Militär:		
	Leben beim Militär	1
	Geburten-Spezial:	1
2. Hauptkategorie: Medien-Spezial		
	Krieg- und Krise	1

Da eine der Aufnahmen aus dem Bereich »das Leben der Menschen« aus einer Serie stammt, für die Christian den Pulitzer Preis bekommen hat, haben wir diese aus Gründen der Anonymisierung herausgenommen. Damit verblieben insgesamt die folgenden 9 Aufnahmen mit einer »Bewertung« von über 3 Punkten. Da die Kategorie »das Leben der Menschen« mit Abstand die größte ist, haben wir alle 4 Aufnahmen dieser Gruppe mit in unser Sample einbezogen.

321 Für eine detaillierte Beschreibung der Vorgehensweise siehe [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.1 Kategorisierung und Einzelbildauswahl](#) (S. 124).



4.3.2 Bildanalysezusammenfassung

Im Folgenden werden wir die Ergebnisse unserer Analysen der Arbeiten von Christian Wirths zusammenfassend darstellen. Dazu werden wir auf die Besonderheiten seiner Arbeitsweise bzw. seines persönlichen Stiles anhand von Auszügen aus einzelnen Bildanalysen näher eingehen.

Versucht man, Gemeinsamkeiten innerhalb dieser neun Bilder zu erkennen, so fällt als erstes auf, dass auf allen Menschen abgebildet sind. Diese Fokussierung auf Menschdarstellungen zieht sich gleichfalls durch den gesamten Bildkorpus. Von 78 Aufnahmen sind auf 74 Bildern Menschen zu sehen. Bei den Bildern ohne Menschen handelt es sich um Aufnahmen von einem Flugzeugträger, einem großen Militärflugzeug, um eine Darstellung eines überfluteten Dorfes und um ein Bild von einer Bucht, in der anscheinend Granaten ins Wasser einschlagen.

Obwohl auf so vielen Aufnahmen Menschen zu sehen sind, handelt es sich nur in den seltensten Fällen um Portraitaufnahmen im engeren Sinne. Christians Aufnahmen zeigen zum allergrößten Teil Menschen in ihrem ›alltäglichen‹ Leben. Dass die Bilder dennoch nicht alltäglich sind, liegt an den besonderen Momenten bzw. den spezifischen Umständen, die Christian in seinen Fotografien festhält.

4.3.2.1 *Der bewusste Ausschnitt*

Ein formales Element, welches dabei oft eine bedeutende Rolle spielt, ist der gewählte Ausschnitt bzw. der Standort des Fotografen. Zur Veranschaulichung möchten wir an dieser Stelle folgendes Foto eingehender betrachten.



Es handelt sich um eine hochformartige Aufnahme aus einer Stadt im ehemaligen Jugoslawien. Auf dem Foto ist eine stark beschädigte Häuserwand zu sehen. Die Wand ist von Einschusslöchern übersät, der Putz ist an vielen Stellen abgefallen und gibt den Blick auf darunter liegende rote Ziegelsteine frei. In der Mitte der sichtbaren Wand ist ein großes Loch – höchstwahrscheinlich befand sich früher in diesem Loch einmal ein Fenster. Es ist jedoch weder Glas noch ein Fensterrahmen oder ähnliches zu sehen. Dieser Durchbruch gibt den Blick auf eine neue schmale Hängebrücke für Fußgänger frei. Was die Brücke genau überwindet, ob einen Fluss, eine Straße oder eine Schlucht, ist nicht zu erkennen. Auf der der durchbrochenen Häuserwand abgewandten Seite der Brücke ist ein Teil eines alten und stark beschädigten Stadtteils zu erkennen. Eine Gruppe von Menschen geht gerade mit Blickrichtung zum Durchbruch über diese Brücke.

Der Fotograf hat seinen Standpunkt so gezielt gewählt, dass der Durchbruch in der Wand als zweiter Bildrahmen fungiert. Er hat durch diese Ausschnittwahl ein Bild im Bild geschaffen. Die Bildkomposition des ›inneren‹ Bildes zeigt, dass Christian nicht hätte weiter rechts oder links stehen können, die Kamera nicht höher oder tiefer schwenken dürfen und auch der Abstand zum Durchbruch nicht hätte weiter oder näher sein dürfen, ohne dass für das Bild wesentliche Elemente abgeschnitten worden wären.

Inwieweit das – vielleicht alltägliche – Überqueren der Brücke durch diese Art der Bildgestaltung zu etwas Besonderem und stark Symbolischem wird, zeigt sich bei tiefergehender Analyse des Fotos und seines Kontextes.

Der Zeitpunkt der Aufnahme fällt in die Zeit nach der Unterzeichnung des *Dayton-Vertrages* durch die Kriegsparteien in Paris am 14. Dezember 1995. Dieser Vertrag beendete nach dreieinhalb Jahren den Krieg in Bosnien und Herzegowina. Außerdem sicherte der Vertrag der Bevölkerung völlige Bewegungsfreiheit zu – so konnten auch Flüchtlinge in ihre Heimatregionen zurückkehren. Das Foto wurde am Neujahrstag 1996 aufgenommen. Nach Jahren des Krieges bricht nun das erste Jahr in Frieden an.

Die Stadt, in der dieses Bild entstand, wird durch einen Fluss in zwei Teile geteilt – einen kroatischen auf dem westlichen Ufer und einen bosnischen auf dem östlichen Ufer. Diese neue Brücke verbindet nun die beiden Teile wieder miteinander. Symbolisch gesehen, geht es bei einer Brücke um die Überwindung eines Hindernisses, um den Austausch und Kontakt zwischen den Menschen und um eine stabile und beständige Verbindung zwischen Menschen und Orten.

Der Fotograf Christian Wirths zeigt in diesem Bild, wie Menschen eine neue Brücke in einer sonst stark beschädigten Stadt benutzen. Doch neben dieser Aussage auf der manifesten Ebene steht die Aufnahme auch für eine positive Entwicklung in diesem Kriegsgebiet und um erste gemeinsame Schritte einer Annäherung.

4.3.2.2 *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*

Betrachten wir die latenten Bildaussagen der anderen untersuchten Bilder, so fallen thematische Gemeinsamkeiten auf. Viele Bilder eint, dass sie vom Zusammenführen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Menschen in Kriegs- und Krisengebieten handeln. Dazu möchten wir auf ein weiteres Bilder näher eingehen.



Auf dieser querformatigen Aufnahme ist ein Fenster eines Fahrzeuges oder eines Containers zu sehen. Nähere Aussagen über die genaue Lage des Fensters lassen sich nicht machen, da es fast den gesamten Bildausschnitt einnimmt. Es ist jedoch erkennbar, dass es sich um ein Fenster in einer Tür aus Metall handelt. Das Fenster ist sowohl von innen als auch von außen zugefroren. Von den Rändern her beginnt die Scheibe langsam aufzutauen. Auch über der Tür bilden sich erste Tauränder. In der Mitte des Fensters ist grob ein ›Loch‹ in das Eis im Inneren gekratzt worden. Durch diese freie Fläche sind die Gesichter von zwei erwachsenen Personen zu erkennen – ein Mann und eine Frau. Auf Grund der Lage der Körper der Personen ist zu erkennen, dass sie eigentlich mit dem Rücken zu dem Fenster sitzen und sich in ihren Sitzen halb umdrehen, um hinaus zu sehen. Wohin sie schauen oder was

sie dort erkennen, bleibt dem Betrachter verborgen. Auch die Gemütslage ist nicht genau auszumachen. Am ehesten ist sie vielleicht mit Anteilnahme, Besorgnis, Nachdenklichkeit zu beschreiben.

Das spannende an diesem Bild sind die verschiedenen ›Rahmungen‹ die sowohl durch den Bildausschnitt als auch durch das Motiv selbst entstehen. Diese Rahmungen werden immer organischer je näher sie den Gesichtern der beiden Personen kommen. Erst sind es die eckigen Kanten des Bildrandes und der Metalltür, dann die abgerundete Dichtung des Fensters, dann der angetaute Rand des Eises und letztendlich die von Fingern oder Stoff grob geschaffene freie Blickfläche.



Dieser Aufbau lenkt den Blick des Betrachters immer wieder auf die Mitte und die beiden Gesichter. Auf der anderen Seite schauen die beiden Personen in dem Bild aus der Enge in eine Weite. Es ist also ein Wechselspiel zwischen Innen und Außen, zwischen Enge und Weite.

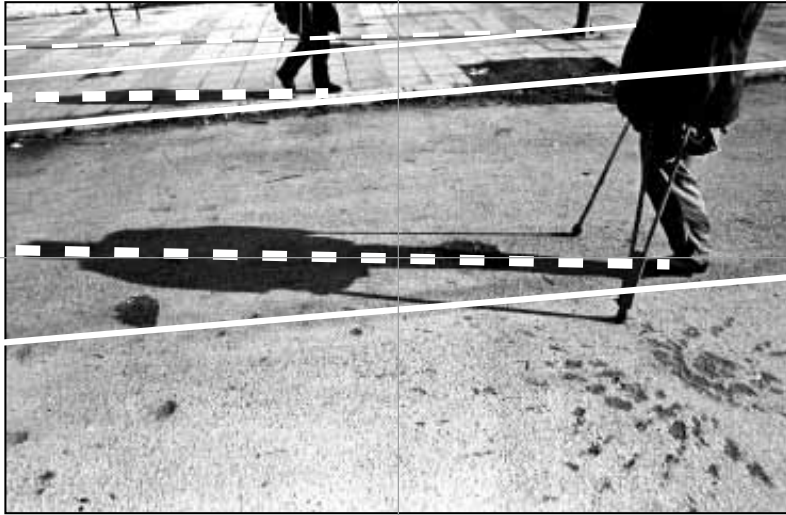
Bei diesem Bild handelt es sich im besonderen Maße um eine Momentaufnahme. Ein Moment, ein Blick, ein Gefühl wird festgehalten. Wie situativ das Ganze ist, zeigt auch das gerade schmelzende Eis am Fenster. Auch ist trotz der äußeren statischen Rahmung eine Entwicklung zu erkennen, – sowohl in der Zeit als auch in der Richtung – zurückblickend aber dennoch nach vorne fahrend.

Diese Interpretationen, welche sich ausschließlich auf das Bild und seine Gestaltung selbst konzentriert haben, wollen wir nun noch um entsprechende Kontextinformationen ergänzen. Bei den aufgenommenen Personen handelt es sich um tschechische Flüchtlinge, die in einem Bus vor den Gefechten um die Stadt Grozny im Februar 1995 fliehen. Vor diesem Hintergrund können die Beziehungspaare ›Innen – Außen‹ und ›Enge – Weite‹ noch um die Aspekte ›Unsicherheit – Sicherheit‹ und ›Vergangenheit – Zukunft‹ ergänzt werden.

Ein anderes Bild, welches den Betrachter ebenfalls über Fragen der Vergangenheit und Zukunft nachdenken lässt, ist das nachfolgende Foto.



Das erste, was bei diesem Bild auffällt, ist der Aspekt der beiden ›Horizont-Achsen‹ bzw. die Frage, ob die Straße ein Gefälle hat oder flach ist. Der Grund für diese Irritation liegt in den Kompositionslinien des Bildes begründet. Der eine Teil der Linien führt von links nach rechts aufsteigend – so z. B. die Kante der Bordsteine des Gehweges, die Platten auf dem Fußweg sowie die dunkle Färbung auf der Straße. Der andere Teil der richtungsweisenden Linien wird in den Schatten der Objekte auf dem Bild sichtbar. Sie verlaufen beinahe horizontal. Diese beiden Ausrichtungen konkurrieren miteinander und erzeugen diese Irritation beziehungsweise diese Instabilität.



Der abgebildete Mann mit dem fehlenden Bein scheint ebenfalls Mühe mit der Stabilität zu haben. Da sein Gesicht nicht sichtbar ist, können wir keine Aussagen über die Befindlichkeit des Mannes machen – ist er fröhlich, macht er einen entspannten Spaziergang oder hat er vielleicht Schmerzen und sein Gesicht ist verzerrt? Wie ist es zu diesem Beinverlust gekommen? Wie kommt man mit seinem Leben zurecht, wenn man nur noch ein Bein hat? Es sind u. a. diese Fragen, die das Bild aufwirft. Der Aspekt, dass der Mann seinen eigenen Schatten vor Augen hat, betont besonders die letzte Frage. Der Schatten dieses Menschen ist wie ein abstrahiertes Spiegelbild, es zeigt einem nur die äußere Kontur, es bleibt an einem selbst, das Innere zu füllen. Neben der Konfrontation mit sich selbst in Form des Schattens erfährt der Mann auch noch die Konfrontation mit einem Menschen, der noch beide Beine hat. Dieser kommt auf ihn zu – vielleicht sehen sie sich an, vielleicht auch nicht.

Dieses Bild ist in Bosnien Anfang des Jahres 1996 – also kurz nach Kriegsende – entstanden. Es thematisiert die individuellen Folgen dieses Krieges und vermittelt einen Eindruck von Alltäglichkeit. Dieses Bild vom Alltag ist dabei ruhig, nüchtern, still und in gewisser Weise trostlos. Das mag an den einfachen Motiven, der schmutzigen Straße, dem Fehlen von Grün oder an der Versehrtheit des Mannes liegen. Die spezielle Komposition wie auch die Grobkörnigkeit des Bildes und die – vermutlich durch den Kamerablitz erzeugte – Reflektion auf der Straße verstärken den beschriebenen Eindruck noch.

Im Fokus des Bildes befindet sich etwas Fehlendes. Durch die Visualisierung dieses Nicht-Vorhandenseins wird es besonders deutlich. Da wir die Identität des Mannes nicht kennen, nimmt er eine Stellvertreterrolle ein. Es geht nicht um diesen Mann im Speziellen, es geht um alle Kriegsversehrten und ihre Auseinandersetzung mit der Zukunft.

Das Foto hält noch einen weiteren Aspekt bereit, der allerdings nur für Menschen mit Erfahrungen oder Kenntnissen in militärischer Munition sichtbar ist. Der Abdruck auf der Straße, neben dem der Mann mit dem amputierten Bein steht, stammt von einem Mörserereinschlag. Dass Christian genau den Moment ablichtet, an dem der Mann direkt neben diesem Einschlag steht, ist charakteristisch für seine Art der Fotografie im Allgemeinen. Was es damit genau auf sich hat, werden wir im nächsten Punkt intensiver behandeln.

4.3.2.3 *Der besondere Moment*

Wenn man nach Gemeinsamkeiten der untersuchten Bilder sucht, so gerät ein weiterer Aspekt unmittelbar in den Blick. Christian verdichtet die Aussagen seiner Bilder nicht nur durch einen sehr gezielten Bildaufbau und einen bewusst gewählten Bildausschnitt, oft präsentiert er zudem inhaltlich konträre Elemente, die in dem Bild eine Beziehung eingehen. Damit dies funktioniert, legt er viel Wert auf den speziellen Moment. Die Spannbreite so festgehaltener Momente reicht von komisch bis tragisch und von einfühlend bis zynisch. Es geht dabei um alltägliche Situationen, die durch den jeweiligen Kontext und seine spezielle Präsentation eine besondere Bedeutung erhalten. So auch in dem folgenden Beispiel aus dem ehemaligen Jugoslawien kurz nach dem Krieg.



Die linke Seite dieses querformatigen Fotos wird von drei sehr hohen Betonplatten, die schräg gegen eine Häuserfassade gelehnt sind, eingenommen. Auf der rechten Seite wurden Baumstämme gegen die Fassade gelegt. Der Winkel in dem die Betonplatten und die Baumstämme gegen die Fassade gelehnt sind, schafft einen schmalen Raum zwischen ihnen und dem Haus. Der Zwischenraum ist scheinbar groß genug, dass Menschen sich dahinter frei bewegen können.

Anhand der Verwitterung der Baumstämme liegt die Vermutung nahe, dass sie sich schon eine ganze Weile an dieser Stelle befinden. Das bisschen Fassade, welches noch frei sichtbar zwischen dem Beton und den Baumstämmen ist, zeigt, dass es sich um ältere Gebäude mit Verzierungen handelt.

Auf den Betonplatten klebt ein großes (ca. 4 x 4 Meter) Kinoplatk, welches für den US-amerikanischen Actionfilm *Stirb langsam 3* wirbt. Die untere rechte Ecke ist großflächig abgerissen, ein Zeichen das darauf hin deutet, dass auch dieses Plakat möglicherweise bereits eine Weile dort hängt. Auf dem Plakat ist links in der gesamten Höhe der Oberkörper von BRUCE WILLIS alias John McLane zu sehen. Er trägt nur ein schmutziges Unterhemd, hat dreckige Arme und diverse Verletzungen im Gesicht – eine typische Aufmachung für diesen Charakter am Ende jedes Filmes jener Reihe. Seine Blickrichtung geht von rechts oben nach links unten. Hinter ihm

sieht man noch die Skyline von New York City, die scheinbar in Flammen steht. Die Flammen nehmen dann auch den gesamten Rest des Plakates ein.

In der Mitte zwischen Betonplatten und Baumstämmen ist eine Frau in einem lila Mantel zu sehen, die gerade im Begriff ist, in den Zwischenraum zu treten. Die Präsenz der Frau ist in diesem Bild unglaublich wichtig. Durch sie bekommt der Betrachter einen Bezugspunkt zum Einschätzen der Dimensionen der Betonplatten und des Plakates, auch zeigt es, dass das Haus noch bewohnt ist. Aber es ist vor allem der imaginäre Blick, den John McLane auf diese Frau wirft. Dieser Blick stellt eine direkte Verbindung vom brennenden New York und diesem von Betonplatten und Baumstämmen geschütztem Haus in einem Kriegsgebiet her.

Der Fotograf schafft es in diesem Bild, die unterschiedlichen alltäglichen Realitäten zusammenzuführen. Indem er mit der Aufnahme, dieser für den Betrachter an sich schon zynisch wirkenden Szenerie, wartet bis ein Mensch in sie eintritt, wird diese Situation pointiert.

Das Zusammentreffen von Gegensätzen in einem Bild finden wir dann als Leitmotiv auch noch in anderen Bildern vom Christian wieder.



4.3.2.4 Kritischer Blick auf die eigene Zunft

Ein Aspekt, der die Pointierung von Gegensätzen im Grundgedanken ebenfalls aufnimmt, besteht im Interesse von Christian, Bilder über seine eigene Zunft zu machen. Durch das Fotografieren seiner Pressekollegen bei der Arbeit, tritt er quasi einen Schritt zurück und gewährt somit einen Einblick hinter die Kulissen. Die inhaltliche Perspektive, die er dabei einnimmt, kann man durchaus als kritisch bezeichnen. Das folgende Bildbeispiel soll dies näher erläutern.



Christian stellt, vor allem durch die Wahl des Ausschnittes und seines Standpunktes, einen visuellen Vergleich bzw. eine visuelle Beziehung zwischen den beiden Personen her. Zu diesem Eindruck führen dabei vor allem die nahezu identischen Körperhaltungen und die starke Ähnlichkeit zwischen dem Maschinengewehr und der Kamera. Dass der Himmel ähnlich monochrom wie der Panzer ist, lässt die beiden Personen noch stärker hervortreten. Der Umstand, dass ihre Gesichter nicht zu sehen sind, lässt die beiden Personen in diesem Bild zu Stellvertretern ihrer jeweiligen Zünfte werden.

Obwohl ihre Intentionen völlig unterschiedlich sein dürften, zielen beide mit ihren Geräten auf das Gleiche. Dies und die offensichtliche Diskrepanz, was das Gefahrenpotential der Situation angeht, verleihen dem Bild eine gewisse Ironie und Skurrilität. Während der Soldat den Finger am Abzug seines auf einen Panzer montierten Maschinengewehrs hat, kniet der Kameramann in Jeans und T-Shirt neben ihm und macht seine Aufnahmen.

Nachfolgend haben wir einige weitere Beispiele zusammengestellt, die Christians kritischen Blick auf die eigene Zunft zeigen.



4.4 Zusammenführung der Ergebnisse und Gesamtbetrachtung des Falles Wirth

Nach der Biographieanalyse, der Betrachtung der Medien-Biographie und der Analyse der Bilder von Christian Wirths werden wir nun die gewonnenen Ergebnisse für unsere Fragestellung nutzbar machen. *Was sind die produktionsbeeinflussenden Faktoren in diesem Fall?*

Zuallererst lässt sich festhalten, dass wir es mit einem sehr konsistenten Fall zu tun haben. Die Ergebnisse aus den verschiedenen Untersuchungsbereichen fügen sich widerspruchlos zueinander. Dass dem so ist, hängt vor allem mit dem Persönlichkeitskern von Christian zusammen. Es sind primär die Charaktereigenschaften bzw. die grundlegenden Wesenszüge, die sowohl seine fotografische Arbeit als auch seinen Umgang mit Medien beeinflussen.

Christian ist ein (gesellschafts-)kritischer, selbstbestimmter Selbstverwirklicher, der unangepasst sein will. Da er sich vor allem auch mit seiner Arbeit selbstverwirklichen möchte, kommt es zu einer engen Verzahnung von Arbeit und Leben. Damit diese Verschränkung auch Bestand hat, muss seine Arbeit bzw. müssen seine Fotos dem eigenen Selbst- und Weltbild entsprechen. So kommt es zu einer entsprechenden inhaltlichen als auch ästhetischen Prägung der Bilder.

An dieser Stelle müssen wir jedoch eine Einschränkung machen bzw. auf den Umstand verweisen, dass es sich bei den untersuchten Bildern um Aufnahmen handelt, die Christian zu Selbstpräsentationszwecken für uns zusammengestellt hat. Es ist davon auszugehen, dass er auch Aufnahmen gemacht hat, die die oben dargestellten Charakteristika nicht aufweisen.³²² Im Interview äußert er dann auch

ja und dann (-) gibts dann natürlich (i) noch diesen diesen nachrichtenSTIL der mich irgendwann (--) ab-völllichabgenervt hat also dieser bildSTIL (11,33-12,1.)

C: weil ähm> (--) weil ich natürlich dann Urlaub hatte und (---) hab dann so gekuckt was bleibt von dem jahr übrich

S: mh

C: du hast irgendwie 250 tage gearbeitet oder mehr (---) was bleibt denn übrich (--) und da blieb dann (---) ganz wenig über an BILDERN die MIR dann gefallen haben (i) und dann (---) hab musste ich das irgendwann auch aufgeben also weil es einfach die die die quote war zu klein (---) also was was MIR dann persönlich an bildern (---) noch gefallen hat das war einfach viel zu gering (16,13-16,21)

322 Siehe [Seite 444](#).

Insofern können als weitere Einflussfaktoren durchaus auch die Agentur, die durch sie geprägten Arbeitsbedingungen sowie der von der Agentur implizit eingeforderte Nachrichtenbildstil gesehen werden, auch wenn wir diesen, aus gegebenen Gründen, nicht in den Bildern nachweisen konnten.

5 Einflussfaktoren auf der Subjektebene – Zusammenfassung

5.1 Die Einflussfaktoren

Bevor wir auf die Einflussfaktoren, die unsere Analysen im Bereich der Subjektebene erbracht haben, im Einzelnen eingehen, wollen wir in der folgenden Grafik einen Überblick geben.



Wie diese Grafik zeigt, fächern sich die Einflussfaktoren breit auf. Dabei sind die meisten direkt oder indirekt mit der Biographie des Fotografen verknüpft. Die forschungspraktische Trennung der in der Praxis naht- und übergangslos verschmelzenden Bereiche *Biographie*, *Berufs-* und *Medien-Biographie*, hat sich dabei im Analyseprozess als sehr fruchtbar erwiesen. Durch den Einsatz des narrativ-biographischen Interviews und die Verwendung des Medienkaleidoskops erhielten wir unter anderem umfangreiche und tiefgehende Eindrücke in die Selbst- und Weltsicht, die Arbeitsweise, den Werdegang und die Medien-Biographie der Fotografen. Durch das anschließende in Beziehung setzen der so gewonnenen Erkenntnisse mit den Untersuchungsergebnissen der Bildanalysen von Aufnahmen der Fotografen, konnten wir fallspezifische subjektive Einflussfaktoren identifizieren.

Im Folgenden werden wir die benannten Einflussgrößen exemplifizieren und sie um zusätzliche Aspekte erweitern. Dazu werden wir zum einen die Ergebnisse *aller* untersuchten Fälle³²³ mit einbeziehen und zum anderen einen metaanalytischen Standpunkt einnehmen. Die weitestgehende Loslösung vom Einzelfall erlaubt es, die Vielzahl der Faktoren in einem kompakteren Maße darzustellen – dabei werden wir jedoch zur Veranschaulichung immer wieder auf Beispiele aus den Fallanalysen zurückgreifen. Insgesamt soll jedoch nicht der Eindruck erweckt werden, dass bei jedem Fall a) sämtliche der folgenden Einflussfaktoren zum Tragen kommen und b) dass es immer auch aus allen Bereichen relevante Faktoren gibt. Im Gegenteil, wir hatten keinen Fall, bei dem die primären produktionsprägenden Faktoren in allen untersuchten Bereichen gleichermaßen zu Tage traten. Vielmehr variiert die Konstellation von Fall zu Fall.

5.1.1 Motivation/Intention

Warum entscheidet sich ein Fotojournalist für den Einsatz in einem Kriegs- oder Krisengebiet? Was ist seine Motivation? Verfolgt er unter Umständen eine ganz spezielle Intention? Und wie beeinflusst die Motivation/Intention die vor Ort gemachten Aufnahmen?

5.1.1.1 Reise- und Abenteuerlust – Neugierde

Was ist es, dass die von uns interviewten Fotografen immer wieder ihre Taschen packen lässt und dass sie in andere Länder und auf entfernte Kontinente zieht? So unterschiedlich die Charaktere der einzelnen Fotografen auch sind, sie alle verbindet eine große Reise- und Abenteuerlust. Dies, zusammen mit einer elementaren Neugierde, stellt die Basis für die vielen Auslandseinsätze der Fotografen dar. Beim Reisen geht es ihnen in erster Linie um das persönliche und direkte Erleben von anderen Kulturen, Landschaften und um den Kontakt zu den Menschen vor Ort. Daher verwundert es auch nicht, dass ein alle gemeinsamer Wesenszug die Offenheit gegenüber fremden Menschen ist.

Um den Punkt der Abenteuerlust nachzeichnen zu können, bedarf es der Vergegenwärtigung, dass es sich bei den ›Reisen‹ der Fotografen nicht um Reisen im

323 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 2 *Sample – Fallauswahl* (S. 151).

alltäglichen Sinne handelt. Die Situationen und die Orte, zu denen sie sich aufmachen, sind geprägt von allerlei Unwägbarkeiten. Damit ist nicht in erster Linie eine potentielle Bedrohung des eigenen Lebens gemeint sondern vielmehr die Umstände, unter denen die Fotografen leben und arbeiten. Wie sich dies im konkreten Einzelfall gestalten kann, möchten wir mit zwei kurzen Zitaten veranschaulichen. Im ersten Fall geht es um den Einsatz von Lorenzo Boschetti als Embedded Journalist im Irak-Krieg 2003:

und das is auch echt unangenehm also es is nich son embedding äh dass das äh spaß is ne also ich hab mich da sechs oder sieben wochen lang nur mit babytüchern sauber gehalten ne und ich hatte sechs paar un- nee drei paar unterhosen und drei dings und dann halt eben weißt du so mal wenn du glück hattest son bisschen kaltes wasser zum auswaschen so naja so richtig sauber war das auch nich ne dann hast du es kurz an panzer gelegt da war das schon wieder trocken (Boschetti, 93,22 – 93,30)³²⁴

Persönliche Einschränkungen und das Inkaufnehmen von Unannehmlichkeiten gehören für die Fotografen zu dieser Art des Reisens dazu. Man könnte auch sagen, dass dies erst den Reiz ausmacht. Es sind unter anderem solche Abweichungen vom Alltag, die diese Aufträge zu etwas Besonderem machen. In gewissem Sinne kann man es mit extremen Outdoor-Aktivitäten vergleichen, in denen Menschen große Anstrengungen und Entbehrungen auf sich nehmen, um des besonderen Erlebens willen.

Ein weiteres Beispiel stammt aus einer Erzählung von Steve Sotirios:

that was exotic, that was interesting because you know (-) these these tribalfighters wa::y waywayway in the mountains three or four hour drive from the nearest city (-) and i was just sleeping in a mud hut out there (t) for three or four weeks (Sotirios, 21,15 – 21,19)

Um mehrere Wochen bei fremden Menschen in einer fremden Umgebung und ohne deren Sprache sprechen zu können in einer einfachen Lehmhütte zu leben, braucht es neben der oben erwähnten Offenheit auch der Fähigkeit, sich stets den jeweiligen Gegebenheiten anpassen zu können. Auf die Bilder, die die Fotografen in solchen Einsätzen machen, hat dies insofern einen prägenden Einfluss, als dass diese Grundeinstellung erst den Zugang zu einer Vielzahl an Motiven ermöglicht. Ohne diese Begierde auf Neues und das Interesse am Leben von anderen Menschen, würden viele Aufnahmen einfach nicht entstehen können.

324 Da es in den folgenden Interviewzitaten primär um den geäußerten Inhalt geht, haben wir die Stellen um die gesprächsfördernden Kommentare der Interviewer bereinigt.

5.1.1.2 *Karriere*

Neben der eben erwähnten Grundeinstellung spielt natürlich auch der Aspekt der Karriere als Motivationsfaktor eine Rolle. Für einige Fotografen stellt die Übernahme von Auslandsaufträgen den nächsten ›natürlichen‹ Schritt in ihrer Karriere dar. Sie betrachten dies dabei entweder als integralen Bestandteil ihres Jobs oder sehen es als eine Art beruflicher Herausforderung. Im Fall von Fotografen, die wie Christian Wirths als feste Freie für eine Agentur arbeiten, bietet die Übernahme von Auslandseinsätzen eine gute Möglichkeit, die eigene Position innerhalb der Agentur zu festigen. Indem die Fotografen von Ereignissen berichten, an denen die Weltöffentlichkeit ein hohes Interesse hat, haben sie die Chance, mit guten Bildern ihren Bekanntheitsgrad und ihre berufliche Stellung wesentlich stärker zu verbessern, als ihnen dies mit gleichwertigen Aufnahmen von lokalen Ereignissen möglich wäre.

An und für sich hat der Karriereaspekt keinen direkten Einfluss auf die Produktion der Bilder. Er ist lediglich Teil der grundsätzlichen Motivation / Intention des Fotografen, in Kriegs- und Krisengebiete zu gehen. Wenn es später um den Aspekt der Risikobereitschaft seitens der Fotografen geht, werden wir nochmals auf die Karriere als Motivator zurückkommen.

5.1.1.3 *Persönlicher Antrieb*

Zu einem wesentlich größeren und auch direkten Einfluss auf die Fotografie kommt es, wenn neben der Reise- und Abenteuerlust (und dem Karriereaspekt) auch noch ein inhaltlich-persönlicher Antrieb besteht. An diesem Punkt verschmelzen dann Motivation und Intention miteinander. Wie unterschiedlich dabei dieser persönliche Antrieb sein kann, möchten wir anhand von drei Beispielen zeigen.

Im ersten Fall beschreibt Steve Sotirios einen Teil seiner Motivation als ›humanitären Einsatz‹ im Rahmen seiner ganz persönlichen Möglichkeiten.

you know i=i=don't i don't i'm not Rich if i had a lot of money i could start a foundation and i could go and (-) solve aids in africa with my foundation or give money to foundations that do such things or (---) if i was a famous celebrity i could lend my, my my my voice (-) to (-) a particular Cause and and publicize it like (---) angelena jolie or but, um(--)) i'm a (1) just the guy from north carolina in the united states you know so, my, my (-) the way i've been lucky, my (-) ca- career and (--)) as a photographer has, grown in a way that i can go to places that are very difficult to go to, [...] and,so thats my role is to to go and to bear witness and to bring it back and that's my contribution so when (-) somebody (-) when i get ah something in the mail to solicit about

ah a donation for the doctors without borders or something i i feel (--)
comfortable with, Not you know with withputting it away because i make my i
make my donation you know (Sotirios, 15,15 – 16,14)

Was Steve hier äußert, findet sich auch in anderen untersuchten Fällen wieder. Es geht den Fotografen um die Möglichkeit, sich für hehre Ziele einzusetzen. Oft gehen die beschriebenen Ziele mit journalistischen Grundwerten einher. So sehen einige Fotografen, wie auch Steve, ihre Aufgabe darin, in schwer zugängliche Gebiete zu gehen und von den Geschehnissen dort zu berichten, um so die Teilhabe der Öffentlichkeit zu ermöglichen. Das Wissen, dass sie als Einzelne einen wichtigen Beitrag für die Allgemeinheit leisten können, erfüllt die Fotografen dabei mit persönlicher Befriedigung.

Es ist jedoch wichtig, dabei zu berücksichtigen, dass die Fotografen, auf die dies zutrifft, sich nicht als idealistische ›Weltverbesserer‹ verstehen. Das mag vielleicht auf den ersten Blick paradox klingen, aber ihr *primäres* Ziel ist es nicht, den Menschen beispielsweise in einem Kriegsgebiet direkt zu helfen. Sondern ihnen geht es um die Bereitstellung der Informationen, mit deren Hilfe dann unter Umständen die Öffentlichkeit Regierungen veranlassen kann, etwas für die Menschen zu unternehmen. Diese Unterscheidung ist insofern relevant, als die Fotografen sich und ihre Arbeit somit nicht als unmittelbar verantwortlich für beispielsweise die zukünftige Lage der Menschen in einem Kriegsgebiet sehen.

Die Haltung, für die Weltöffentlichkeit wichtige Ereignisse zu dokumentieren, spiegelt sich dann auch in den Bildern dieser Fotografen wieder. Es sind Aufnahmen, bei denen der Betrachter oft das Gefühl bekommt, mitten im Geschehen zu sein. Ob es sich dabei um Bilder vom Gefangenlager auf Guantanamo Bay handelt, um afghanische Kämpfer in den Bergen oder um die Opfer von Aufständen in Liberia, der Betrachter wird zu einem Zeugen der Ereignisse.

Im Fall von Joshua Fisher stellen sich die persönliche Zuwendung zur Kriegsfotografie und das Ziel, welches er mit seiner Fotografie verfolgt, ganz anders dar. Wie komplex und vielschichtig dabei die unterschiedlichen Einflussfaktoren im gesamten Fall Fisher sind, haben wir in der Falldarstellung ausführlich dargelegt. Auch im intentionalen Bereich – also in Bezug auf die Frage, warum er in Kriegs- und Krisengebieten arbeitet – haben wir es mit einer Kombination von Faktoren zu tun.

Die Militärvergangenheit seiner Eltern, die beide noch im Krieg gewesen sind, spielt eine wichtige Rolle. Durch sie kam es insgesamt zu einer frühen Prägung in diesem Bereich. Das Miterleben der Folgen des Vietnamkrieges – auch im privaten Umfeld, junge Männer aus der Nachbarschaft wurden eingezogen und kamen nicht zurück – spielt für die Ausprägung seiner Einstellung gegenüber dem Krieg eine

wichtige Rolle. Letztendlich hat die Tatsache, dass Joshua selbst nie im Militärdienst war und so keinen aktiven Beitrag für sein Land geleistet hat, kombiniert mit dem Wunsch, seinen Eltern zu beweisen, dass der Beruf des Fotojournalisten ein ehrenvoller ist, dazu beigetragen, als Embedded Journalist in den Krieg zu gehen. Wie eng diese Motivationen nebeneinander liegen, zeigt folgendes Zitat:

so: ah again (-) my mother and father were in the war (--) i never enlisted (1) i think this is my part of (3,5) what i can do for my country (1,5) and i've always (---) said to people i'm i'm not anti war i'm not pro war (-) but i want people to know (-) what you might lose if you if you go into a war (Fisher, 5,16 – 5,20)

Vor diesem Hintergrund lassen sich viele Aspekte seiner Fotografie erklären und einordnen. Da ist zum einen die stark patriotische Grundhaltung von Joshua, die sich sowohl thematisch als auch ästhetisch in seinen Bildern wieder findet. Der Wunsch, den Menschen zu zeigen was in einem Krieg »verloren« werden kann, erklärt unter anderem die teilweise große Nähe zu den Soldaten, die Joshua während seines Einsatzes in Afghanistan und dem Irak kennen gelernt hat. Diese Nähe setzt er dann auch in seinen Bildern um.³²⁵ Der Fall Fisher zeigt besonders eindrucksvoll, wie der persönliche Antrieb in Kriegen zu arbeiten, sich auf die Themenwahl und die allgemeine Bildsprache auswirkt. Zugleich hat die Analyse gezeigt, wie weitere Faktoren in dieses Grundmuster eingreifen und es weiter ausdifferenzieren.

Mit dem dritten Beispiel wollen wir den Blick auf eine individuelle Motivation für die Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten lenken, die zwar ebenfalls stark biographisch geprägt ist, sich aber grundständig anders präsentiert. Es handelt sich um den Fall von Georg Briese. Erfahrungen in der Kindheit führten bei diesem Fotografen zu der Ausbildung des Themenschwerpunktes *Leid*.

und dann eben auch lauter stress zu hause durch diese schwierige situation auch nach der scheidung unheimlich viel stress wahnsinnig viel stress auch sehr viel gewalt, äh aber das ähm (--) gut ich meine das is halt (-) immer noch ne behütete kindheit also äh (--) ich hab abitur gemacht und ich hab mein traumberuf ergriffen äh und damit is das thema für mich durch um irgendwelche kleinen unpässlichkeiten mache ich mir heute keine gedanken (Briese, 41,21 – 41,30)

Die Analyse hat gezeigt, dass die Beschäftigung mit dem Leid von anderen Menschen und die intensive fotografische Bearbeitung dieses Themas für Georg Briese eine Strategie zur Kompensation und Normalisierung des eigenen erfahren Leids

325 Siehe dazu auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5.1.6.2 Embedding \(S. 513\)](#).

darstellt. Indem er sich immer wieder mit dem Leid von anderen auseinandersetzt, versucht er, seine eigenen Erfahrungen in Relation abzuschwächen.

Neben der immer wiederkehrenden Zuwendung zu diesem Thema beeinflusst der persönliche Hintergrund dabei auch die Gestaltung der Bilder. Um das Leid der anderen Menschen möglichst emotional darzustellen, nähert sich ihnen der Fotograf auch physisch. Das heißt, er verwendet oftmals ein Weitwinkelobjektiv und fotografiert die Menschen aus sehr geringer Distanz.

dann is die weinende mutter die da vor mir kniet äh die berührt mich ja fast die die kann ich riechen die kann ich fühlen die kann ich hören da spritzen mir manchmal sogar die tränen auf die kamera drauf auf auf die linse oder auf die haut ins gesicht äh die kommuniziert mit mir manchmal schlägt sich mich vielleicht oder oder ich weiß nich was sie macht die es eben so in rage, da gibt es ne kommunikation und das sieht man natürlich auch den bildern an (Briese, 88,28–89,3)

Während es im Fall Fisher zu einem komplexen Wechselspiel unterschiedlicher Einflussfaktoren kommt, ist bei Georg Briese sowohl das Hauptthema Leid als auch dessen visuelle Ausgestaltung sehr dominant. Vergleicht man alle drei beschriebenen Beispiele, so lässt sich konstatieren: Je biographisch-tiefgehender die Motivation/ Intention für die Arbeit in Kriegs- und Krisengebiete ist, desto stärker wirkt diese sich auf die Themenwahl und deren fotografische Umsetzung aus.

5.1.2 Berufsbiographie

Im Rahmen der von uns verwendeten Methoden und Analysen konnten wir keine signifikanten berufsbiographischen Einflüsse aufzeigen, die über das Ausmaß einer berufsbezogenen Erfahrungsaufschichtung hinausgehen. Es zeigte sich zwar eine auffällige Gemeinsamkeit bei den untersuchten Fotografen hinsichtlich eines frühen Kontaktes zur ›Pressefotografie‹. So haben viele bereits in ihrer Schulzeit Aufnahmen der Lokalzeitung angeboten oder mit ihren Bildern die Pressearbeit ihres Sportvereins unterstützt. Doch darüber hinaus konnten wir keine weiteren Aufschlüsse gewinnen. So bleibt auch die Frage nach einem potentiellen Einfluss durch die Art der Ausbildung unbeantwortet. Um Erkenntnisse dieser Art gewinnen zu können, wäre eine begleitende Langzeitstudie bzw. eine ganz spezielle Ausrichtung auf die Berufsbiographie der Fotografen von Nöten. In diesem Kontext wäre es ebenfalls von hoher Relevanz, die Auswahlkriterien der zu untersuchenden Fotografien entsprechend anzupassen.

Da wir es den Fotografen freigestellt haben, welche Aufnahmen sie uns zur Analyse überlassen³²⁶, haben wir es mit einem Bildkorpus zu tun, der sich an den jeweiligen Relevanzkriterien der Fotografen orientiert. Anders ausgedrückt, die Fotografen haben uns Bilder überlassen, deren Qualität und/oder Aussage ihren persönlichen Ansprüchen genügt. Wie der Fall Wirths und dessen Konflikt mit dem Agenturssystem erahnen lässt, muss sich dies jedoch nicht auf jedes gemachte Foto beziehen. Es ist durchaus vorstellbar, dass ein Fotograf Bilder macht, von denen er weiß, dass sie zwar seine Agentur/Zeitung/Auftraggeber gerne so hätten, persönlich würden sie das Ereignis jedoch anders darstellen. In diesem Fall hätten die direkt und/oder indirekt geäußerten Vorgaben einen erheblichen Einfluss auf die Fotografien.

Einflussfaktoren, die sich primär von der Arbeitsorganisation und eventuellen internen Prozessabläufen ableiten lassen, behandeln wir gesondert im [Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt D *Die Experten* \(S. 527\)](#).

5.1.3 Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislauf

Mit dem Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislauf (MRPK) bezeichnen wir die Überlegung, dass jeder Medienproduzent auch Medienrezipient ist, und dass sich die Rezeption auch auf die Produktion auswirkt. Zur Untersuchung des MRPK haben wir die Medien-Biographie der interviewten Fotografen erhoben und analysiert.³²⁷ Im Folgenden werden wir die wesentlichen Erkenntnisse nach Bereichen getrennt auführen. Die Trennung dient dabei ausschließlich Darstellungszwecken, innerhalb der einzelnen Medien-Biographien kann es starke Bezüge zwischen den einzelnen Punkten geben.

5.1.3.1 Zeitungen / Magazine

Da es sich bei der untersuchten Gruppe um Pressefotografen handelt, ist die Erkenntnis, dass alle eine starke Affinität zu Zeitungen und Magazinen haben und hatten, sicherlich nicht überraschend. In den meisten Fällen gründet sich das Interesse an Zeitungen und Magazinen auf den Aspekt der Wissens und Informationsaneignung. Im Fall von Joshua Fisher ging es dagegen ganz speziell schon in früher Kindheit / Jugend um

326 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 1 *Vorgehen – Forschungsprozess und Ablauf* \(S. 139\)](#).

327 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.2 *Medien-Biographieanalyse* \(S. 109\)](#).

die *Bilder* in den Zeitungen und vor allen in den *Life* Magazinen, die seine Eltern gesammelt haben. Wie man in der Fallbeschreibung ausführlich sehen kann, haben die Aufnahmen in diesen Medien einen erheblichen Einfluss auf Joshua und seine Fotografie ausgeübt.³²⁸ Dieser Einfluss bezieht sich dabei sowohl auf die Entwicklung einer Begeisterung für das Medium der Fotografie an sich als auch auf die Internalisierung stark symbolhaltiger Bildkompositionen.

Den Einfluss, den die Rezeption von Pressefotografie im Allgemeinen auf die Fotografen potentiell hat bzw. gehabt hat, kann dagegen nicht explizit herausgestellt werden. Einen Hinweis, dass die Pressefotografie als Einflussfaktor latent mitschwingt, liefert der Fall Christian Wirths. Indem sich Christian bewusst von dem vorherrschenden Nachrichtenstil der Pressefotografie distanziert, zeigt er, dass er seine Aufnahmen mit dem Gros der Pressefotografie vergleicht und sich bewusst für eine andere Bildsprache entscheidet. Diese Auseinandersetzung mit anderen Fotografen und deren Arbeiten findet allerdings nicht nur im Bereich der Pressefotografie statt, sondern weitet sich auf alle Arten der Fotografie aus.

5.1.3.2 *Fotografie allgemein*

Interessant an der hohen Affinität zum Medium Fotografie ist, dass diese schon früh sowohl rezeptionsseitig – siehe vorherigen Abschnitt – als auch produktionsseitig bestand. Zwei der von uns interviewten Fotografen haben ihre erste Kamera bereits im Alter von acht Jahren bekommen. Neben dem frühen Einstieg in die Fotografie haben die meisten der Fotografen ihre Aufnahmen während ihrer Jugendzeit im eigenen Schwarz-Weiß-Labor entwickelt oder diese Technik im Rahmen einer Schüler-AG erlernt.

Parallel zur eigenen Produktion setzen sich die Fotografen – früher wie heute – sowohl mit den Arbeiten aktueller Fotografen als auch mit ›Klassikern‹ auseinander. Die Bandbreite reicht dabei vom Halten eines Schulreferates zum Thema Kriegsfotografie, über das Sammeln von Fotobüchern einzelner Fotografen, den Besuch von zeitgenössischen Ausstellungen bis zum Lesen von Fotografen-Autobiographien. Insgesamt führt diese langjährige Auseinandersetzung mit Fotografie zu einem profunden Wissen über Bilder.

328 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.4.1 Visuelle Vorprägung \(S. 372\)](#).

ja das sind alles fotos die sehr bekannt sind die mir auch in meinem visuellen gedächtnis sehr in haftung geblieben sind also ich kann ihnen fast alles jedes foto hier alle fotos erklären (Briese, 66,12 – 66,14)

Unsere Analysen haben gezeigt, dass dieses Wissen über Fotografie bzw. die Auseinandersetzung mit einzelnen Werken und Fotografen in die eigene Produktion mit einfließt. Ein Fotograf, der das Thema ›Einfluss durch andere Fotografen‹ ganz bewusst anspricht, ist Lorenzo Boschetti:

ich kauf immer bilderbücher man kann besser besser gut klauen ne als schlecht selbst machen und da ich mich ja wie gesacht für nuch besonders kreativ halte sondern nur für nen abkucker ne kann man ja auch ma von den anderen die wirklich was drauf haben lernen ne (Boschetti, 71,26 – 71,33)

In anderen Fällen findet der Abgleich von eigener Arbeit mit den Werken von anderen Fotografen vor allem im Bereich des *World Press Photo Awards* statt. Angeregt durch die Stimuli im Medien-Kaleidoskop, konnten wir zahlreiche Stellungnahmen zu einzelnen Gewinnerfotos evozieren. Besonders interessant ist dabei, wie unterschiedlich die einzelnen Fotografen die Entscheidungen der Jury konnotieren. Hier ein Beispiel über die Arbeit von LARRY TOWELL.



LARRY TOWELL, World Press Photo 1991.

warum DAS foto hier zum beispiel nen world press preis bekommen hat is mir völlig schleierhaft das habe ich nie verstanden von larry towel habe ich nie begriffen (---) habe ich nie begriffen weder formal noch inhaltlich erfüllt es irgendwelche kriterien das is das is nen bild was ich was ich gar nicht verwenden würde, das würde ich heute wenn ich es digital machte würde ich es löschen das würde ich löschen im ernst (Briese, 83,20 – 83,28)

das fand ich ja sehr interessant das der towell das, den mag ich sehr gerne den larry towell (---) das der damit irgendwie worldpress gewonnen hat (--) is SEHR (i) sehr sehr schön (Wirths, 48,14 - 48,17)³²⁹

Der *World Press Photo Award* als Einflussfaktor auf die Arbeit der Fotografen ist schwer zu fassen. Feststeht, dass er eine wichtige Größe im beruflichen Schaffen der Fotografen ist. Wir haben einige Fotografen interviewt, die ein oder mehrere Male mit diesem renommierten Preis ausgezeichnet wurden. Das Ansehen innerhalb der Community und der Bekanntheitsgrad allgemein nehmen deutlich zu und oft führt es zu einem beruflichen Aufschwung. Doch wie oben dargestellt können die Juryentscheidungen mitunter durchaus zu Kontroversen führen. Somit dient der Preis gleichzeitig der Orientierung als auch der Abgrenzung oder Bestätigung des eigenen Schaffens.

5.1.3.3 *Literatur / Malerei / Film / Musik*

Die Analysen der Medien-Biographien der Fotografen haben weiter ergeben, dass es durchaus Bezüge zwischen der eigenen Produktion und der Rezeption von Literatur, Malerei, Film und Musik gibt. Besonders deutlich waren diese Bezüge im Fall von Joshua Fisher.³³⁰ Zu den Vorbildern Joshuas zählt unter anderem der Maler NORMAN ROCKWELL. Er beschreibt diesen im Interview als einen einfühlsamen Maler und Illustrator, dem es gelingt Situationen und Szenen besonders adäquat und realistisch einzufangen. Für Joshua sind ROCKWELLS Bilder »stereotypical« und »iconic«. Diese Attribute werden von ihm positiv konnotiert. Er drückt damit aus, dass die Bilder auf Grund ihrer spezifischen Eigenschaften besonders eingängig sind und sich durch die Verwendung klarer und starker Symboliken auszeichnen. Genau diese formalen Stärken sind es dann auch, die sich Joshua zum Vorbild nimmt und die er versucht, in seinen Fotografien ebenfalls um zu setzen.

In anderen Fällen korrespondiert zwar das Medienrezeptionsverhalten mit den Erkenntnissen aus den biographischen Analysen, doch konnten dabei keine so konkreten Bezüge zur eigenen Arbeit wie im Fall Fisher hergestellt werden. Es handelt sich meist um Entsprechungen in der persönlichen Einstellung zu gewissen Themen und der eigenen Arbeitsauffassung auf der einen und der Rezeption von Medieninhalten, die ähnliche Werte und Meinungen repräsentieren auf der anderen Seite.

329 Siehe auch [Seite 474](#).

330 Siehe [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.2.2.6 Einflüsse aus Kunst, Literatur und Medien \(S. 344\)](#).

In diesen Fällen ist anzunehmen, dass die Medieninhalte einen bestätigenden bzw. verstärkenden Einfluss auf die eigene Medienproduktion haben können.

5.1.3.4 Teil des Mediensystems

Ein weiterer Aspekt, den die Analyse der Medien-Biographien der Fotografen ergab, war die Verschmelzung von Medien- und Berufsbiographie. Da die befragten Fotografen als Presse- bzw. Nachrichtenagenturfotografen Teil der Medien sind, kann diese Verschmelzung als ein besonderer Aspekt des Medien-Rezeptions-Produktions-Kreislaufes gesehen werden. In diesem Sinne handelt es sich also weniger um einen die Produktion beeinflussenden Faktor, als vielmehr um ein interessantes Ergebnis aus der Medien-Biographie-Analyse. Wir wollen dies mit einigen Reaktionen auf bestimmte Bilder im Medien-Kaleidoskop anhand des Falles von Lorenzo Boschetti verdeutlichen.

bophal genau siehste jetzt werde ich ja bald aktiv. [...]
einundneunzich das war auch ein ganz schönes Jahr da hab ich nämlich kohl
fotografiert wie er die eier in die fresse bekommen hat in halle das war ein
total schönes bild (--) viel geld mit verdient. [...]
bei der beerdigung von marlene dietrich war ich auch (--) schön. [...]
genau honecker habe ich nach chile begleitet, da bin ich auch hingeflogen in
santiago de chile war ein ein witziger tach. (Boschetti, 79ff)

In seinem Fall beschränkt sich die Verzahnung jedoch nicht nur auf Berufliches. Im Jahr 1998 befindet sich im Medien-Kaleidoskop in der Kategorie »Literatur/ Kunst/ Kultur« ein Bild von GUNTHER VON HAGENS in Zusammenhang mit der Ausstellung *Körperwelten*.

tja diesen von hangens habe ich auch mal fotografiert ich frag mich immer
was die leute so an dem finden meine mutter hatte krebs das war ganz
spannend die is jetzt vor vier jahn drei jahn gestorben und äh und einer
ihrer letzten wünsche war dass man ihr da war die in hamburg dann is die da
quasi totkrank noch durchgegangen und hat sich diese ganzen körperlamine
angekuckt man hat ja ich mein was weiß ich was man macht wenn man selber
so schwer krank ist. (Boschetti, 90,1-90,10)

Das Auftreten sowie die Häufung dieser Art von Narrationen hat in seinem Fall höchstwahrscheinlich zwei Ursachen. Zum einen identifiziert sich Lorenzo stark mit seinem Beruf als Fotojournalist und zum anderen ist Deutschland als Land so klein, dass ein Agenturfotograf bei fast allen wichtigen politischen wie gesellschaftlichen Anlässen und Ereignissen zugegen sein kann. Wie stark sich Medienrezeption und

Medienproduktion im Falle von Lorenzo überschneiden, zeigt sich ebenfalls, als er ein Bild im Medien-Kaleidoskop als eines von seinen eigenen erkennt.

5.1.4 Vietnamberichterstattung

Da keiner der von uns interviewten Fotografen in diesem Sample selbst im Vietnamkrieg gewesen ist,³³¹ hätte dieser Aspekt theoretisch auch innerhalb des medienbezogenen Punktes verortet werden können. Doch bei den Analysen zeigte sich, dass die Vietnamkriegsberichterstattung einen enormen Einfluss auf die Fotografen ausgeübt hat. Deshalb möchten wir diesen medienbezogenen Aspekt besonders hervorheben.

Man kann die Auswirkungen dieser Berichterstattung grob in die beiden Bereiche ›Berufsmotivation‹ und ›Ästhetik‹ einordnen:

Berufsmotivation

viele ereignisse und eben auch viele bilder (--) ähm die man hier sieht die die sind mir natürlich auch erinnerlich und die haben mich sicherlich auch (-) äh in meiner berufswahl beeinflusst weil ich viele von diesen ereignissen (-) damals als kind im fernsehen irgendwie mitbekommen gesehen habe also der vietnamkrieg zum beispiel zählt dazu da kann ich mich dran erinnern an viele filmberichte ausm aus dem aus dem vietnamkrieg (Briese, 60,7-60,16)

Für Georg Briese ist die politische und geschichtliche Relevanz, die die fotojournalistische Arbeit bekommen kann, ein wichtiger Aspekt und Anreiz für die Ergreifung seines Berufes.

Im Falle von Antonio Pallini wurde ihm am Anfang seiner Karriere von einem Redakteur beim Fernsehen ein Job angeboten und er wurde gefragt, ob er nicht lieber Kameramann statt Fotograf sein wollte.

ich hab ihm dann gesagt es gibt ein foto ein berühmtes kriegsfoto aus dem vietnamkrieg und das hat ähm nen vietnamese gemacht nic ut heißt der und das is ein kind das läuft aus dem napalm heraus [...] und ähm (--) nEben dem hat direkt neben ihm hat ein=ein kameramann gestanden und es gibt dieses ganze auch als bewegtes bild als film als filmsequenz (-) und da hab ich ihn gefragt sachma kannst du dich an dieses bild erinnern (-) und da sacht er <<betont> ja natürlich das kennt ja jEder> äh weißt du eigentlich dass es

331 Innerhalb der Gruppe aller von uns befragten Fotografen gab es tatsächlich einen deutschen Fotografen, der als Fotojournalist im Vietnamkrieg gewesen ist.

das auch als film gibt, tatsächlich (--) und aus dER reaktion hab ich gesucht wenn du schon so reag!Erst und ein mensch der mit bildern Arbeitet, ok es war rtl also aber egal (--) äh und du kannst dich schon nich daran erinnern warum soll ich dann kameramann werden ((lacht)) ja (-) weil an das bild (-) da braucht man nur sagen das nackte mädchen aus dem vietnamkrieg (Pallini, 71,5-71,29)

Auch in diesem Beispiel geht es um die politische und geschichtliche Dimension sowie die Vorteile und Möglichkeiten, die dem Bildjournalismus innewohnen. Für Antonio wogen diese so schwer, dass er das finanziell lukrativere Angebot,³³² für das Fernsehen zu arbeiten, ausschlug.

Interessant ist, dass die Vietnamkriegsberichterstattung das Bild beziehungsweise die Vorstellung vom Fotojournalismus sowohl in den USA – siehe insbesondere den Fall Fisher – als auch in Deutschland geprägt hat. Dabei hatte die Rezeption der Berichterstattung nicht nur einen Einfluss auf die Vorstellung vom Bildjournalismus sondern sie hatte auch konkrete ästhetische Folgen.

Ästhetik

wenn du dir diese ganzen schönen schwarz-weiß bilder aus dem vietnamkrieg wie das hier gerade is wenn du dir die ankuckst was es da für dinger gibt ne da wirst du ja echt äh also da muss du ja eigentlich vor scham versinken ne das du dich auch als fotograf bezeichnest sozusagen ne also (Boschetti, 72,7-72,12)

Diese Aussage eines professionellen Agenturfotografen zeigt, wie groß der ästhetische Einfluss der Bilder, die vor über 30 Jahren entstanden sind, immer noch ist. Für viele Fotografen haben sie auch heute noch eine Art Vorbild-Charakter. Im Fall von Joshua Fisher konnten wir den ästhetischen Einfluss der Bildberichterstattung des Vietnamkrieges sehr detailliert nachzeichnen.³³³ Dieser reichte bei ihm bis zu dem Wunsch, seine eigenen Bilder in schwarz-weiß zu wandeln, um sie so der Ästhetik der Vietnamberichterstattung noch weiter anzugleichen.

but i know it's a big part of my life was vietnam for some reason because of in the if you look at my video i i show photographs from iraq and then about it's in final cut but i desaturate the photo photographs to black and white and then i i say that if i ever thought what vietnam would look like i think it's this

332 »insbesondere weil die die [Kameraleute a. d. A] verdienten zu dem zeitpunkt auf jeden fall relativ viel geld also man konnte, sich nicht beschwEren« (Pallini, 71,3-71,5).

333 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.4.3 Vietnamberichterstattung \(S. 383\)](#).

and then i take the marines walking through a field and go to black and white
and it's and i everybody

S: yeah

J: you know

S: and when you were there in iraq you had the same feeling

J: yeah

S: like it feels like

J: yeah

S: vietnam like you had this imagination

J: palm trees wasn't there weren't rice paddies but it was winter grass next
to the euphrates you know the guys the uniforms didn't change much they
still have msixteen helmets are different but still gotta smoke cigarettes and
sleeves rolled up to here and tatoos and girlfriend's photos on the back of
the guns (Fisher, 55,23–56,15)

Dieses Vorgehen und diese Assoziationen zeigen sehr deutlich, wie stark sich die Rezeption der Vietnamkriegsberichterstattung auf die Fotografie und teilweise sogar auf das Erleben der Situation auswirkt.

5.1.5 Persönlichkeitseigenschaften (Charakter)

Die Persönlichkeitseigenschaften eines Fotografen als separaten Einflussfaktor hier anzuführen, mag auf den ersten Blick redundant wirken, sind doch viele der bisher genannten Aspekte ebenfalls eng mit der Person und der Biographie verknüpft. In diesem Fall geht es uns jedoch um die grundlegenden Wesenszüge bzw. Eigenschaften³³⁴ der Fotografen. Natürlich können wir uns an dieser Stelle nur auf die Persönlichkeitseigenschaften einer Person beziehen, die durch die Analyse des narrativ-biographischen Interviews und der Medien-Biographie offensichtlich wurden.

Wie sich nun die Persönlichkeitseigenschaften auf die Fotoproduktion auswirken können bzw. in welcher Beziehung sie zum visuellen Ausdruck stehen, hat sehr eindrucksvoll der Fall Christian Wirths gezeigt. Konkret beziehen wir uns dabei vor allem auf seine ›kritische Grundhaltung‹, seinen Wunsch nach ›Unabhängigkeit‹ und

334 Im Sinne der Differentiellen Psychologie gehen wir dabei von einem Konzept von ›Eigenschaften‹ aus, dass »interindividuelle Unterschiede in dem Verhaltensmerkmal, Stabilität des Verhaltens in weitgehend identischen Situationen sowie Konsistenz des Verhaltens in verschiedenartigen Situationen« aufweist. AMELAND et al., 2006, S. 54.

›Individualismus‹ sowie sein ›Aufbegehren gegen den Mainstream‹. Diese Charaktereigenschaften haben die fotografische Umsetzung seiner Bilder maßgeblich geprägt.³³⁵

Da der Akt des Fotografierens zum Repertoire des individuellen (visuellen) Ausdrucks zu zählen ist, ist eine Kohärenz von Persönlichkeitseigenschaften und Bildsprache zu erwarten. So erklärt sich ebenfalls der Effekt, dass diese Passung offensichtlicher und intensiver wird je ›freier‹ der Fotograf bei der Ausübung seiner Arbeit ist. Dabei bezieht sich die ›Freiheit‹ sowohl auf die Wahl des Motivs als auch auf dessen Ausgestaltung.

5.1.6 Situation vor Ort

Bei den produktionsprägenden Faktoren spielen neben den primär subjektiven Einflüssen auch die spezifischen Produktionsbedingungen vor Ort eine Rolle. Dabei beeinflussen diese sowohl die Motive als auch deren Umsetzung. Wie sich dies im Einzelnen gestaltet, werden wir im Folgenden anhand zweier Bereiche darstellen. Vorab erscheint es uns sinnvoll, den Aspekt der Risikobereitschaft näher zu betrachten.

5.1.6.1 Risikobereitschaft

Jeder, der sich freiwillig in Kriegs- und Krisenregionen begibt, nimmt ein gewisses Maß an persönlichem Risiko in Kauf. In diesem Punkt sind sich auch die von uns interviewten Fotografen einig. Doch wie diese grundständige Risikobereitschaft vor Ort ausgestaltet wird bzw. wie der einzelne Fotograf sich vor Ort zum jeweiligen Risiko verhält, variiert immens. Der Einfluss, den die Risikobereitschaft auf die Bilder hat, liegt dabei vor allem im Bereich der Motivwahl. Kurz, ein Fotograf der mehr Risiko eingeht, hat die Möglichkeit andere Bilder zu machen als derjenige, der sich weniger Risiken aussetzt.

Wann ein Fotograf ein höheres Risiko eingeht, hängt dabei von mehreren Faktoren ab. Erfahrung spielt dabei eine ganz wesentliche Rolle. Je mehr Erfahrung ein Fotograf mit ähnlichen Situationen hat, desto ›besser‹ – im Sinne von persönlich verantwortlicher – kann er auch das Risiko abschätzen. Unter Umständen führt ein starker Karrierewillen dazu, dass ein Fotograf mehr Risiko eingeht, um bestimmte

335 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 4.3 *Bildanalyse* (S. 477) und Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 4.3.2 *Bildanalysenzusammenfassung* (S. 480).

Bilder machen zu können. Der entscheidende Faktor ist jedoch die Persönlichkeit und die Grundeinstellung des Fotografen. Wir möchten dies mit ein paar Zitaten veranschaulichen.

das war teilweise sehr schwierig da nur von einer straßenseite auf die andere straßenseite zu kommen weil das eben ein anderes clangebiet war wie man es teilweise in den in den gangfilmen äh von hollywood kennt ja, nur das dann damal da wirklich heiß war da wurde also wirklich gekämpft die hatten so pick-up diese pick-up lkw's komplett abgesägt dach alles abgesägt hinten son großes maschinengewehr drauf geschweißt

[...]

ich hab dann also teilweise mir diese banden die dann da durch die stadt führen mit ihrem pick-ups hab ich mir teilweise angeheuert, ((räuspert sich)) und bin dann, mit denen dann so rumgefahren wie dann da die stadt unsicher machten und hab mich dann da hinten auf die ladefläche mit gestellt mit nem superweitwinkel objektiv und hab die dann da beim beim ah ((hörbares ausatmen)) (-- beim patroulieren teilweise auch beim schießen und beim plündern fotografiert das waren natürlich irre bilder (Briese, 23,29 – 26,23) wenn ich weiß dass es dahinten nen tolles bild gibt weil da jemand schwer unter beschuss steht dann renn ich dahin und mach das bild und da kann mich keiner von abhaltendas is ganz impulsiv geht das ich seh da das oder ich ich ich weiß nich ich höre das oder so und schwupps bin ich weg ende fertig dann dann bin ich weg das hat auch der ame- der mein amerikanischer freund damals so kritisiert das ich eben dieses riskmanagement nich hätte er saß noch da mh und hat überLEgt ja und da war ich schon längst auf der anderen straßenseite (3) und so muss das auch gehen anders kriegen sie kein bild denn vielleicht ist die situation in einer minute schon vorbei bis der zu ende überlegt hat ist der beschuss ja vielleicht schon vorbei da sind die leute entweder tot oder das bild is einfach weg weil die leute nich mehr so so unter beschuss stehen und dann dann is das bild einfach weg (Briese 112,1 – 112,25)

Diese Erzählungen von Georg Briese stehen stellvertretend für die Gruppe von Fotografen, die für ein besonders Bild auch erhebliche Risiken in Kauf nehmen. Wie bereits angedeutet, gibt es jedoch gerade, was diesen Punkt angeht, unterschiedliche Auffassungen seitens der Fotografen. Ein Vertreter der Fotografen, die in diesem Fall einen entgegengesetzten Standpunkt einnehmen, ist Lorenzo Boschetti. Er sieht es folgendermaßen:

was für mich immer am wichtigsten ist is halt eben dass ich mein mein äh mein kopp da heile wieder raus krich ne also egal WIE (-) es is kein foto wert dass man dafür irgendwie beschossen wird oder das es weh tut (Boschetti, 9,28 – 9,33)

Die Praxisberichte der Fotografen haben gezeigt, dass es jedoch nicht immer möglich ist, alle denkbaren Eventualitäten voranzuplanen. So wurde auch Lorenzo während seines Einsatzes als Embedded Journalist angeschossen. Grundsätzlich gilt, je mehr Routine und Erfahrung ein Fotograf mit gefährlichen Situationen entwickelt hat, desto besser kann er diese einschätzen und sich dementsprechend verhalten. Ein Beispiel für solch eine Situation liefert Steve Sotirios:

the town was destroyed there was one or two old people they're terrified (--)
 the usual kind of thing we did a little bit of the work there looked around (--)
 and then we came out and we heard, Shots (-) and those four of us and we
 said ummm and on the Hill there was an israeli (i) forces and they were saying
 you know (-- STOP (-) do not move and (-) we're like, okay we're stopped
 and they fired a few shots like at the ground there you know chooka choo like
 in the movies you know kicking up bullets (-) you know like alright you know
 and the other journalists, luckily everybody was experienced you know thank
 you (2) nobody panicked or anything you know we know that (-- simi- the
 israelis more or less operate they're not going to shoot journalists usually
 sometimes they do actually but, in this case probably not (Sotirios, 9,10-9,28)

Auf die Bilder hat das Risikomanagement der Fotografen zwei Auswirkungen. Zum einen wirkt es sich auf die Motivwahl aus und zum anderen kann es dabei auch zu situationsbedingten Aufnahmebesonderheiten kommen. Wir werden auf diesen Aspekt ausführlicher unter dem Punkt *Extremerfahrungen* eingehen.³³⁶

5.1.6.2 Embedding

Wie wir schon am Fall Fisher ausführlich dargestellt haben,³³⁷ kann man die für unsere Fragestellung relevanten Einflussfaktoren im Bereich des Embeddings grob in die beiden Aspekte ›Zugang zu Motiven‹ und ›Besonderheiten der psycho-sozialen Situation‹ unterteilen.

Die Praxis bzw. die Bilder aus dem Irak-Krieg 2003 haben gezeigt, dass die Fotografen durch das Embedding die Möglichkeit erhalten haben, Aufnahmen von Situationen zu machen, die sie ohne ein Embedding nicht gehabt hätten. Die Bandbreite der Motive war dabei sehr vielfältig. Sie reichte vom Ablichten des Alltags der Soldaten, über Aufnahmen von verletzten Soldaten bis zu Bildern von Patrouillen und Razzien.

336 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5.1.7 *Extremerfahrungen* (S. 517).

337 Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.4.4 *Embedding* (S. 387).

Dass sich dabei der Aspekt ›Zugang zu Motiven‹ stark mit den ›Besonderheiten der psycho-sozialen Situation‹ durchmischt, zeigt sich in vielen Bildern und Erzählungen.

Die Embedded Journalists wurden schnell Teil ›ihrer‹ Einheit. Sie teilten den Alltag, die Sorgen, Nöte und Anstrengungen der Soldaten. Durch Gespräche und gemeinsam verbrachte Zeit ergaben sich persönliche Kontakte. Im Fall von Joshua Fisher konnten wir an folgendem Bildbeispiel die emotionale Beziehung zu einem Soldaten besonders gut darstellen.



Quelle: Video Fischer.³³⁸

Auch aus den Erzählungen von Lorenzo Boschetti ist zu entnehmen, dass sich der persönliche Kontakt zu den Soldaten auf die Arbeit und die Situation insgesamt niederschlägt.

ich hab ein (-) hat Joshua bestimmt erzählt ein fotografiert, mit dem hab ich nen tuch vorher äh noch noch tischtennis gespielt und am nächsten tuch, is der in die luft geflogen dann tragen sie ihn so nach hause (-) na und dann bist du natürlich auch schon irgendwie mit dabei ne wenn du da grade zwei stunden vorher oder zwei stunden schöne zeit mit dem hattest und dann (-) schleppen sie ihn blutüberströmt nach haus dann wirst du dann auch son bisschen denkst du dann hm, doof ne (Boschetti, 26,25-27,1)

338 Siehe ausführlich *Der Tod von Soldaten als traumatischer Stressor*, Seite 298.

Das Embedding bzw. die spezielle Situation, in die sich die Fotografen begeben, beeinflusst die Arbeit auch noch auf eine andere Weise. Auch wenn die Fotografen generell keiner Zensur unterlagen, so ergaben sich dennoch Momente, in denen manche Motive, im Hinblick auf die Erhaltung eines positiven Verhältnisses zu den Soldaten, bewusst nicht fotografiert wurden. Lorenzo bezeichnet sein Verhalten in solchen Momenten als »taktisch«.

ich mach jetzt nich aus rein voyeurismus irgendwas odA ich mach es auch manchmal tAktisch nich also ich weiß beim ähm (--) beim ersten mal wie gesacht da gab es ein toten in dieser einheit (-) wo ich war und der hatte sich aus versehen selbst erschossen, also s=so richtig blöde ne, der der hatte sein maschinengewehr nich richtig gesichert und is im schlAf dagegen getickt und das hat ein schuss ging los und (-) da war er tot (-) und, das passierte nich weit wEg von mir und ich stand natürlich gleich senkrecht und hab gekuckt und hab dann bin dann da hin, und dann habe ich gesehen oh halt das is jetzt a nen unfall (-) es wär natürlich toll gewesen nen gefallenen oder verwundeten soldaten zu haben Aber (-) es hätte meine situation da verschlechtert ne also (-) also nich nich aus dem grund weil ich jetzt gesacht hätte ich hätte da, also wenn du willst es is zensur gewesen aber ich hätte (-) die nächsten zwei drei wochen echt ärger mit denen gehabt also hab ich mir gedacht (-) schieß der hund was drauf ne ich leg mich mal lieber wieder hin (Boschetti, 41,27- 42,13)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Embedding sowohl den Zugang zu Bildmotiven als auch in Teilen die Bildgestaltung beeinflusst und in Sonderfällen auch die Entscheidungen gegen gewisse Bildmotive mit sich bringt.

5.1.6.3 *Instrumentalisierung der Medien*

Dass Medien einen wichtigen Einfluss auf die Meinungsbildung der Menschen über einen Krieg haben können, ist allen Kriegsparteien bewusst. So ist auch das Embedding von Journalisten seitens des US-Militärs nichts anderes als der Versuch, die Berichterstattung für sich positiv zu beeinflussen. Darüber hinaus gibt es in Kriegs- und Krisenregionen noch zahlreiche weitere Versuche der unterschiedlichen Akteure, die Medien für die eigenen Ziele zu instrumentalisieren.

Die Frage, die sich für die (Foto)Journalisten stellt, wenn sie einen Versuch der Instrumentalisierung/Vereinnahmung erkannt haben, ist die nach dem eigenen Handeln. Im Falle der Fotografen also, ob sie Bilder von bestimmten Ereignissen machen bzw. senden obwohl sie wissen, dass das Ereignis (teilweise oder vollständig) für die Presse inszeniert wurde. Wir möchten dies anhand zweier Beispiele veranschaulichen.

Im ersten Fall handelt es sich um eine Gegebenheit, bei der Lorenzo Boschetti eine Gruppe von Soldaten bei einer Festnahme begleitet hat. Die Frauen der verhafteten Männer standen ruhig beieinander, bis sie ihn als Journalisten erkannten,

da fingen die an aber richtig larifari zu machen ne so heul und jaul und tu und mach ne und da hab ich son bisschen rumfotografiert, und da meinte der fotogr- äh der=der=der soldat neben mir so ganz richtig siehst du mal jetzt machst du wieder bilder von jammernden wElbern aber eigentlich jammern die nur weil du da bist und so is es auch ne, und da hab ich gesacht da hast du rEcht und hab die gleich gelöscht weil ich, ich mein türlich ham die grad gejamert aber eigentlich hamse nich gejamert weil se gejamert ham sondern weil Ich da war und das is dann halt auch doof ne, weil se Echt angefangen ham als ich als sie gesehen ham oh kamera, journalist gut ne jetzt machen wir hier mal was und das is dann halt eben auch (-) das is so zwiespältig halt (43,25 – 44,10)

Etwas ähnliches, nur in anderem Ausmaß, berichtete uns auch Georg Briese:

oder auch sagen wir ma in sonst allen ländern wo halt die gemüter sehr hoch schlagen ja die da werden natürlich natürlich wird ständig versucht, äh die journalisten zu instrumentalisieren und für die eigene sache ein zu nehmen das heißt also jedes mal wenn eigene leute beerdigt werden gibts nen riesen tam tam ja da da werfen sich die frauen hin und die angehörigen und weinen, sicherlich realistisch aber es wird dann halt son bisschen inszeniert zumindest der eindruck drängt sich manchmal auf und manchmal hat man aber auch wirklich äh die gewissheit das es inszeniert wird weil es dann so nen richtigen medienbetreuer gibt der nimmt die journalisten am friedhof in empfang oder sowas und sacht hier komm sach den anderen dann komm macht mal platz jetzt kommen die fernsehleute und dann sacht er den fernsehleuten und uns fotografen jetzt stellt euch ma da hin oder stellt euch da hin hier könnt auch gerne in das andere grab noch reinspringen und schwups springen wir in das grab rein damit wir ne andere perspektive bekommen also das wird dann schon teilweise richtig richtig professionell inszeniert (Briese, 89,8 – 89,29) wenn man auf so ner beerdigung is ((räusperrn)) gibt es natürlich diese typisch klassischen starken ausdruckstarken fotos mit den weinenden angehörigen und pi pa po das sin natürlich bilder die man unbedingt haben möchte und haben muss, und das man dann nen bisschen inszeniert wird das nimmt man dann sachmawa so zähne knirschend in kauf aber die verlockung is einfach so stark da geht keiner nach hause und sacht das bild mach is jetzt aus prinzip nich das vertritt sich mit meinem ethos nich das macht keiner das macht keiner das macht keiner (Briese 90,22 – 90,33)

Der eigentliche Punkt ist dabei nicht die (versuchte) Instrumentalisierung der Medien, sondern ob sich die Journalisten darauf einlassen. In diesem Sinne ist der Grad der persönlichen Reflexivität bzw. das Vermögen, solche Situationen einschätzen zu

können, der eigentliche Einflussfaktor. Neben der Entscheidung für oder gegen ein Ablichten solcher Situationen geht es auch um die Art und Weise einer potentiellen Umsetzung der Aufnahmen.

5.1.7 Extremerfahrungen

In Kriegs- und Krisengebieten machen die Fotografen mitunter extreme Erfahrungen. Dies können Dinge und Situationen sein, deren Zeugen sie werden, oder aber auch Erlebnisse, die sie ganz direkt betreffen. Wir werden anhand von zwei konkreten Beispielen auf die Folgen für die Arbeit und das Leben der Fotografen eingehen und wie diese die Bildproduktion beeinflussen.

5.1.7.1 *Verlust der ›Objektivität‹*

Im ersten Fall handelt es sich um eine Situation, in der der Fotograf Lorenzo Boschetti während einer Patrouille mit der Einheit in der er embedded war, angeschossen wurde. Da es hier um die Art der Erfahrung geht, werden wir die Situation mit Zitaten von Lorenzo wiedergeben.³³⁹

da war halt nen schweres feuergefecht es wurde wild um- umher geschossen, vielleicht schon mal diesen komischen film black hawk down gesehen wenn die da so wild in der gegend rumballern und überall schlägts ein genauso war das da

da musst ich auch aus einer deckung raus in die wir da irgendwie gelaufen warn und ähm, WElder in die andere und bin halt gelAUfen und im LAUFen hat der mich ausgepickt und schießt dann los naja und das haut dich halt dann um, ne so fertich und dann sitzt du da aufm arsch und denkst nanu was war dass denn ne weil irgendwie tot bist du nich ne und (2,5) dann hab ich echt erstma weil ich meine kameraausrüstung da verteilt hatte großflächig ne die ich hatte im vollen lauf getroffen und der hatte mich aus der balance gebracht und ich hab mich richtich einmal überschlagen

S: spürt mans

L: ja klar is als wenn du gegen nen amboss rennst also ne aus vollem lauf das is nich is nich ähm so ganz lustich (--)

und die jungs um mich rum die ham gebrüllt und geschrien und sonst so was aber ich musste erstma meine fotoausrüstung suchen und dann warn so ne kleine speicherkarte die war aus der kamera raus die hab ich erst

339 Im Interview findet sich die komplette Beschreibung der Situation ab Seite 30.

gesucht ich bestimmt ne halbe minute mitten in auf ungedeckter plene rum gestanden und hab gar nich drüber nachgedacht sondern meine sachen zusammengepackt

Nachdem Lorenzo sich in Deckung gebracht und der Sanitäter einen ersten Verband um seine Armwunde gelegt hatte, schwärmten die Soldaten aus der Einheit aus und versuchten, den Scharfschützen zu stellen.

den ham die ja gejAgt ne, das fanden die gAnz dOOof, dass sie also ihren fotografen da angekratzt hatte ne das fanden die GANZ GANZ doof und als sie den erlegt hatten, ham sie mir den präsentlErt ne also ich hab nen foto von dem ne ham se gesacht hier issa kuck ihn dir an, das war der hund (Boschetti 27,5-27,9)

An dieser Stelle könnten wir die Bilder, die Lorenzo von der Leiche des Scharfschützen gemacht hat, zeigen, doch möchten wir dem Leser diesen Anblick ersparen. Sie hatten ihm den Kopf weggeschossen.

wie gesacht als wir dann zurück in diese combatoutpost wie das so hieß wo meine klamotten lagen warn dann bin ich da von dem lAster runtergehopst und dann musste ich mich übergeben (--) und hamse mich son bisschen bisschen gepöppelt da und dann bin ich ähm, zu meim computer und hab erstma gearbeitet, hab erstma die bilder weggeschickt weil das war für mich das wlichtigste=naja hab ich gesacht bevor du jetzt zusammenbrichst und es hier irgendwie nicht geht das zeuch muss weg

Der Punkt, auf den wir mit diesem Beispiel hinaus möchten, spricht Lorenzo im Anschluss an die Hauptschilderung des Vorfalles selbst an.

also ich muss nich sAgen dass ich jetzt irgendwie so richtig äh (-) so traurich um den war ne also das is halt eben so ne ich war jetzt nich so dass ich gesacht hätte mhm naja tja (-) was schießt du auf mich du blödmann ne also so war das eher ne und dann bist du natürlich dann schon, einseitich ne du kannst nich, aber ich bin, bin sowieso auch der meinung dass das gar nich heutzutage mehr geht also diese, diese überlegung das einer jetzt von a nach b tobt und dass er sich den ein tach auf der seite der front und an der anderen seite der front, das glBts nich also es geht, gibt NUR immer EINseitige berichterstattung (Boschetti 27,11-27,22)

In diesem Fall ist dem Fotografen selbst bewusst geworden, dass er aus professioneller-journalistischer Perspektive, den für die Bildberichterstattung ohnehin schon dürftigen Anspruch an Objektivität nicht mehr erfüllen konnte.

Solche Erfahrungen, besonders wenn ein Fotograf persönlich auf diese Weise betroffen ist, wirken sich unweigerlich auf die fotografische Arbeit aus. Dabei ist es in

den meisten Fällen schwierig bis unmöglich, aus einem einzelnen Ereignis in einer Art monokausalen Kette spezielle Effekte auf alle weiteren Bilder abzuleiten. Da dieses und ähnliche Erlebnisse immer auch in einen bestimmten Kontext eingebettet sind, hat man es vielmehr mit einer Akkumulation von Einflussfaktoren zu tun.

Wie sich solch eine Aufschichtung aus Embedding, Extremerfahrung und einer besonderen Situation auf die Produktion auswirken kann, möchten wir im Rahmen eines Exkurses an einem Foto von Lorenzo darstellen. Es handelt sich um eine Aufnahme, die Lorenzo vier Tage nach seinem Anschlag bei einer Trauerfeier zu Ehren der in den letzten Tagen gefallenen Soldaten gemacht hat.

Exkurs

Das nun folgende Bild stellt eine besondere Aufnahme innerhalb des Bildkorpus³⁴⁰ dar. Es unterscheidet sich sowohl in seinem Bildaufbau bzw. der Verwendung der Tiefenschärfe als auch in der fotografisch-ästhetischen Repräsentation von Symbolen. Dadurch wird es zu einem der emotionalsten Bilder, die wir von Lorenzo bekommen haben.



340 Siehe im Anhang: i-04_Kontaktabzug-Boschetti.pdf.

Dass das Bild eine hohe Symboldichte aufweist, liegt zum einen an der besonderen und inszenierten Situation und zum anderen an der bereits angesprochenen fotografischen Umsetzung. Um der Wirkung und den Bedeutungen der einzelnen Symbole näher zu kommen, werden wir jedes einzeln betrachten.

Im Mittelpunkt steht das *M16 Sturmgewehr*. Dieses Gewehr gehört zur Standardausrüstung eines jeden US-amerikanischen Soldaten. Jeder Soldat ist dafür verantwortlich, kann es im Dunklen zerlegen und wieder zusammensetzen, hat viele Stunden mit ihm trainiert und es noch länger bei sich getragen. Wenn man so will, ist das Gewehr zu einem ständigen Begleiter des Soldaten geworden. Besondere Bedeutung kommt ihm im Einsatz zu, es kann im Ernstfall zum einen Schutz für Leib und Leben des Soldaten und seiner Kameraden bedeuten oder zum anderen dem Träger Macht und Autorität verleihen, um seine Aufgabe zu erfüllen. Am Lauf des Gewehres ist das ebenfalls zur Standardausrüstung gehörende Kampfmesser *M9 als Bajonett* aufgepflanzt. Damit verwandelt sich das Gewehr in Ermangelung von Munition oder bei einer Fehlfunktion zu einer Stechwaffe im Nahkampf. In dieser kombinierten Form steht die Waffe für den Kampf bis zum Letzten oder Äußersten.

Der Helm mit seinem zur Uniform passenden Tarnüberzug ist die Symbolisierungsform für Soldaten schlechthin. Jeder Soldat trägt ihn, er schützt ihn, er tarnt ihn und er komplettiert die Uniform. Zu jedem Helm gehört ein Soldat – er übernimmt daher eine Stellvertreterrolle.

Die Erkennungsmarke eines Soldaten – die so genannte Hundemarke – enthält bei den Soldaten des US Marine Corps die folgenden Daten: Nachname, Vorname, Initialen bei Mittelnamen, Blutgruppe, Sozialversicherungsnummer, Heereszugehörigkeit, Gasmaskengröße und Religion. Jeder Soldat trägt zwei dieser Plaketten um den Hals, eine verbleibt im Todesfall bei der Leiche, die andere bekommt die Heeresverwaltung. Damit wird diese Plakette zum Identifikationssymbol – sie steht im schlechtesten Fall für das Individuum selbst.

Im Ehrungszeremoniell, welches noch im Einsatzgebiet für gefallene Soldaten der US-Streitkräfte vorgenommen wird, werden diese Plaketten um den Griff eines mit aufgepflanztem Bajonett senkrecht nach unten aufgespießten Gewehrs gehängt. Auf dem Gewehrkolben wird ein Helm platziert und unterhalb des Gewehres befindet sich ein *Paar leere Stiefel*. Damit wird das Gewehr zum abstrahierten Leib des Soldaten, Helm und Stiefel bilden die Repräsentanz von Kopf und Fuß und auf der gedachten Höhe des Halses werden die Identifikationsmarken der Soldaten angebracht.

Diese Anordnung der Insignien des Soldatentums wird bei dem Ehrungszeremoniell von der *Truppenfahne* des jeweiligen Bataillons flankiert. Auf der Fahne des

US Marine Corps sind ein Adler, der auf einer Weltkugel sitzt, und ein Anker zu sehen. Die Weltkugel steht für das weltweite Einsatzgebiet der Marines, der Adler ist seit je her das Zeichen von Stärke und Überlegenheit und der Anker steht für die Verbindung zum Meer. Außerdem steht auf der Fahne in einem Banner welches der Adler im Schnabel hält das Motto der US Marines »Semper Fidelis« – zu Deutsch »immer treu«.

Lorenzo hat dieses Arrangement auf spezielle Art und Weise in Szene gesetzt. Der Blick auf das Gewehr führt über die Schultern zweier Personen vorbei, deren Gesichter nach vorne – also zum Gewehr hin ausgerichtet sind. Diese beiden Personen sind so unscharf, dass sich ihre Konturen bereits beginnen, in ihrer Form aufzulösen. Dennoch bilden sie quasi den Rahmen für das Gewehr und die Fahne. Damit legt der Fotograf inhaltlich den Fokus auf das Gewehr und damit auf die gefallenen Soldaten, ohne die Lebenden auszuschließen.

Die leichte Untersicht, in der das Bild aufgenommen worden ist, verstärkt den ehrenden Eindruck noch weiter. Entweder sitzen die beiden Personen oder das Gewehrarrangement ist auf einem recht hohen Sockel aufgebaut.

Während das Gewehr kompositorisch eine starke schwarze Senkrechte ergibt, wandelt sich die Fahne zu einem nach rechts aufsteigenden roten Dreieck. Bezieht man den Lichtfall, der der Szenerie eine besondere Plastizität verleiht, und die Gestaltung der Fahne mit ein, dann liegt die Assoziation zu aufsteigenden Flammen nahe. Dass die Fahne sich über dem Helm und außerhalb des Bildes noch fortsetzt, deutet die Größe der Sache, für die die Marines eintreten, an.

Wir haben es hier mit der Verehrung und Ehrung von gleich mehreren Aspekten zu tun. Zum einen wird das Soldatentum an sich verehrt. Dies geschieht durch das Darstellen des Soldaten mit Stiefel, Gewehr und Helm. Zum anderen wird der einzelne getötete Mensch durch seine Identitätsplakette, die er einst getragen hat und auf der sein Name steht, geehrt. Darüber hinaus werden noch die Werte der US Marines geehrt, indem ihre Fahne aufgestellt wird. Die Art und Weise der Anordnung zeigt, dass diese Werte über allem stehen.

Der Fotograf kannte einige der gefallenen Soldaten persönlich. Auch hat er in seiner Bildbeschreibung die Namen aller, in dieser Zeremonie geehrten Soldaten mit angegeben. Das Foto wirkt in diesem Kontext wie eine persönliche Ehrerbietung seitens des Fotografen. Für diese Hypothese sprechen die Gesamtkomposition und besonders die Einbettung der beiden unscharfen Konturen.

Zur Kontrastierung möchten wir ein Foto derselben Situation – ja fast desselben Momentes von Joshua Fisher zeigen.



Ohne auf dieses Foto im Detail näher einzugehen, möchten wir den Blick jedoch auf die völlig unterschiedliche Akzentuierung des Aspektes der Emotionalität und der Symbolik legen. Während Lorenzos Aufnahme wesentlich stärker die allgemeine oder auch seine eigene Emotionalität hoch ästhetisch darstellt, nimmt Joshua die Ehrerbietung durch die Lebenden in den Fokus.

Was wir mit diesem Exkurs verdeutlichen wollten ist zum einen, wie sich der Verlust der ›Objektivität‹ ästhetisch in einem Foto niederschlägt, und zum anderen, wie die Akkumulation diverser Faktoren zu ›untypischen‹ Aufnahmen eines Fotografen führen kann. Dagegen können wir keine Aussagen über potentielle Langzeitfolgen nach dem Erleben von Extremerfahrungen machen. Um solche Veränderungen zu untersuchen wären entweder Langzeitstudien oder speziell angepasste biographische Untersuchungen von Nöten.³⁴¹

5.1.7.2 Rückgriff auf internalisierte Muster

Ganz ähnlich dem Erlebnis von Lorenzo Boschetti ist auch Joshua Fisher bei seinem Einsatz als *Embedded Journalist* angeschossen worden. Da es sich bei dieser

³⁴¹ Siehe Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5.1.2 *Berufsbiographie* (S. 502).

Situation um ein Schlüsselerlebnis im Leben von Joshua gehandelt hat, haben wir es intensiv analysiert.³⁴² Die Analyse der Situation wie auch die der Bilder hat starke visuelle Parallelen zum Genre des Kriegsfilms ergeben. Wir konnten in diesem Fall sogar nahezu identische Bilder aus dem Film *Der schmale Grat* den Aufnahmen von Joshua gegenüber stellen. Wir kamen zu dem Schluss, dass *inner-psychische Abläufe* und *visuelle Vorprägungen* einen erheblichen Einfluss auf diese starke visuelle Korrespondenz hatten.



Quellen: links Joshua Fisher, rechts *Der Schmale Grat* (MALICK, 2000).

342 Siehe dazu: [Seite 195](#), [272](#), [277](#), [294](#), [376](#).

In dieser außergewöhnlichen Belastungssituation aktivierte Joshua vertraute Handlungsmuster, die ihm halfen die Situation zu überstehen. Die Fallrekonstruktion hat dargelegt, dass in dieser Situation dem Akt des Fotografierens eine wichtige Funktion zukam. Unter Einbezug der Ergebnisse der Medien-Biographieanalyse konnten wir diesen Aspekt vertiefen und um eine weitere Dimension erweitern.

Plötzlich befand sich Joshua in einer Situation, die für ihn zwar neu und außergewöhnlich war, welche er jedoch in gewisser Weise auch schon durch die Rezeption von Kriegs und Actionfilmen kannte. Natürlich haben sich die Rezeptionssituationen und die damalige Erlebenssituation im Irak in vielerlei Hinsicht unterschieden. Im Hinblick auf unsere Fragestellung geht es auch nicht um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich des Erlebens, sondern um die Frage der *visuellen* Korrespondenz. Konkret, warum ähneln die Aufnahmen, die Joshua unter Beschuss gemacht hat, so sehr den Aufnahmen aus z. B. dem Film *Der schmale Grat*?

Dies lässt sich vor allem dadurch erklären, dass die vorgelagerte Rezeption der Kriegs- und Actionfilme die Wahrnehmung der eigenen Beschuss- und Bedrohungssituation beeinflusst hat. Dabei spielt es eine wesentliche Rolle, dass die Rezeptionssituation die Primärerfahrung und die Realsituation die Sekundärerfahrung darstellt.

Bezogen auf das Erleben einer Extremerfahrung wird deutlich, dass die Rezeptionserfahrungen im Vorfeld einen wesentlichen und prägenden Einfluss auf die nachfolgende Realerfahrung ausüben können. Die Gegenüberstellung der Bilder im Fall Fisher zeigt, dass darüber hinaus die Rezeption wiederum die Produktion und damit auch das Produkt beeinflusst. Es handelt sich dabei um die Reproduktion vorab internalisierter visuell-ästhetischer Muster, ausgelöst durch das Durchleben einer Extremsituation.

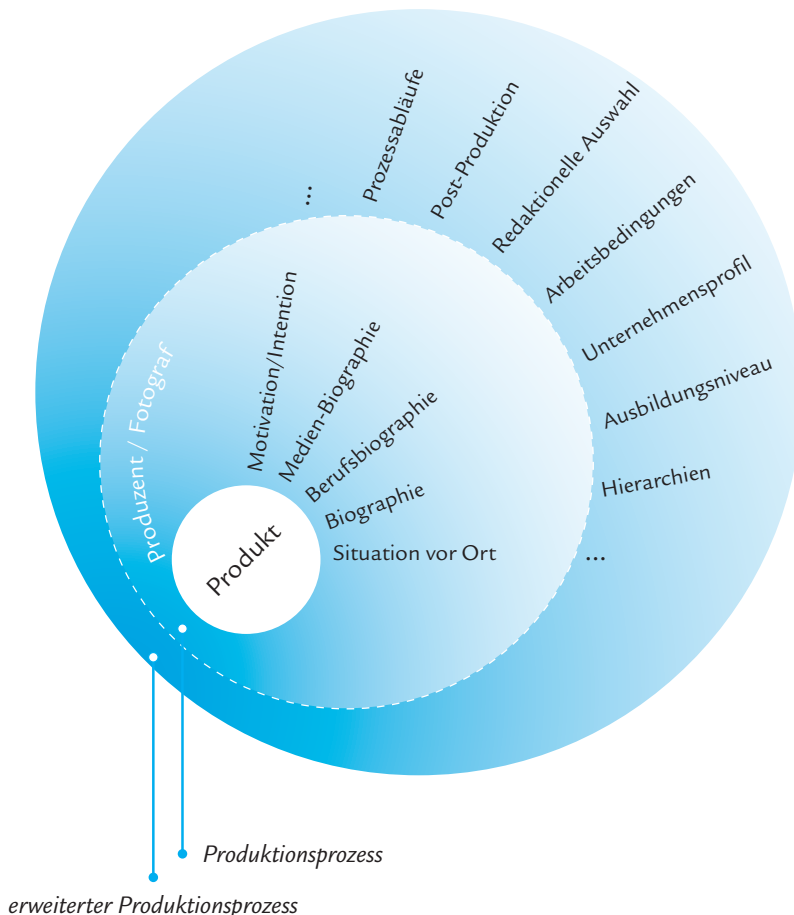
5.2 Das Zusammenwirken von Einflussfaktoren

Wie eingangs bereits erwähnt, ist es keinesfalls so, dass sämtliche der oben benannten Einflussfaktoren gleichzeitig auftreten oder für den Einzelnen in vollem Maße zutreffen. Vielmehr haben die Analysen gezeigt, dass es bei dem Einzelnen oftmals eine Kombination von unterschiedlichen Faktoren ist, die die Produktion prägend beeinflussen. Dabei verstärken sich die einzelnen Faktoren innerhalb der Kombinationen oft gegenseitig. Ein familiärer oder beruflicher militärischer Hintergrund, das Embedding und eine Affinität zu Kriegs- und Actionfilmen wäre beispielsweise solch eine sich gegenseitig verstärkend wirkende Kombination. Auch gibt es Einflussfaktoren bzw. Kombinationen, die sowohl stark themen-, situations- und lebensphasenabhängig sind wie z. B. eine hohe Motivation zu Beginn der beruflichen Laufbahn Karriere machen zu wollen, eine hohe Risikobereitschaft und die Orientierung an internationalen Fotopreisen. Dagegen gibt es auch Kombinationen von Einflussfaktoren, die sich in ihrer Wirkung nicht gegenseitig verstärken sondern sich vielmehr ausbalancierend auswirken. Ein Beispiel für solch eine Kombination wäre ein ruhiger und ausgeglichener Charakter, viel berufliche Erfahrung und die besonderen Umstände einer Extremsituation.

D Die Experten

1 Einleitung

In [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt C Die Fotografen \(S. 137\)](#) haben wir uns intensiv mit dem Produktionsprozess bzw. mit den Produkten und vor allem den Fotografen selbst beschäftigt. Durch die Analysen konnten wir tiefe Einblicke in die Komplexität der Produktionsprozesse und die sie beeinflussenden Faktoren gewinnen. Während wir uns also bisher verstärkt mit der Subjektebene der Produktion von visueller Kommunikation beschäftigt haben, wollen wir uns im nächsten Schritt den Einflussfaktoren des *erweiterten Produktionsprozesses* widmen.



Zum erweiterten Produktionsprozess zählen wir dabei sowohl sämtliche Instanzen, die das vom Fotografen gemachte Bild durchläuft, bis es in seiner veröffentlichten Form rezipiert werden kann, als auch die Beziehung zwischen dem Fotografen und seinem Auftraggeber bzw. Arbeitgeber sowie weitere systemimmanente Faktoren – siehe obige Grafik.

Für unsere Untersuchung beziehen wir uns dabei im Speziellen auf die Bilderdienste von Nachrichtenagenturen und die Bildredaktionen von Printmedien. Dass wir gerade diese beiden Bereiche in den Fokus nehmen, begründet sich durch die Fokussierung auf Fotojournalisten, die für Zeitungen oder Nachrichtenagenturen arbeiten.

Wir werden uns im Folgenden vor allem auf die Arbeitsroutinen und -strukturen konzentrieren und so den Erkenntnisradius um die eher ›systemischen‹ Einflussfaktoren auf die Produktion von visueller Kommunikation erweitern. Zu diesem Zweck haben wir in 2006 und 2007 insgesamt sechs Experteninterviews¹ mit leitenden Bildredakteuren durchgeführt.² Diese Anzahl als auch die Beschränkung auf lediglich die zwei Bereiche deutet schon an, dass wir weder Repräsentativität noch Vollständigkeit für unsere Untersuchung beanspruchen. Wir verstehen diesen Teil unseres Forschungsprojektes als explorative Erweiterung zum Hauptteil, der sich ja primär mit den individuellen Faktoren auf der Produzentenseite auseinandersetzt. Um jedoch unserer Forschungsfrage nach den Einflüssen auf die Produktion von visueller Kommunikation möglichst umfassend nachzugehen, erachten wir eine Öffnung in diese Richtung für sehr sinnvoll. Auf diese Weise können wir Einflussfaktoren auch auf dieser Ebene des Produktionsprozesses identifizieren.

In den folgenden Ausführungen werden zum einen die Informationen und Aussagen unserer Interviewpartner dargelegt. Zum anderen werden diese durch zusätzliche Dokumente der Agenturen und Zeitungen / Zeitschriften, wie Leitsätze, Profile, Geschäftszahlen etc. als auch durch Ergebnisse anderer Studien ergänzt.

Als wir diese Studie konzipierten und durchführten gab es über den Bereich der Nachrichtenbildagenturen bzw. die Abläufe in Bildredaktionen kaum Literatur. Mittlerweile hat sich dies geändert. Besonders die Studiengruppe um PATRICK RÖSSLER³ hat sich intensiv mit den Selektionsentscheidungen in Bildredaktionen beschäftigt. Wir werden die Erkenntnisse dieser Studie in der Zusammenfassung mit unseren Ergebnissen in Beziehung setzen bzw. ergänzen.⁴

1 Zum Experten-Interview siehe [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.4 Experten-Interview \(S. 134\)](#).

2 Zur Einsicht in die Leitfäden siehe im Anhang viii – [x_Leitfäden...pdf](#).

3 Siehe RÖSSLER et al., 2010 u. RÖSSLER et al., 2011.

4 Dabei haben sie sich v. a. mit der Bildreaktion des *Sterns* beschäftigt, was, wie sich im Verlauf zeigen wird, die Informationen aus unserem Gespräch mit VOLKER LENSCH ergänzt und bestätigt.

2 Bilderdienste von Nachrichtenagenturen

Als erstes werden wir uns dem Bereich der Bilderdienste von Nachrichtenagenturen widmen. Nachrichtenagenturen lassen sich gemäß ihrer Wirkungs- bzw. Arbeitsgebiete in drei Kategorien klassifizieren:

- Global operierende Agenturen
(z. B. *Associated Press* [AP], *Reuters* und *Agence France-Presse* [AFP]),
- internationale Agenturen (*Deutsche Presse Agentur* [dpa], die italienische *Agenzia Nazionale Stampa Associata* [ANSA] sowie die spanische *Agencia EFE* [EFE]) und
- nationale Nachrichtenagenturen.⁵

»Nach einer Zählung, die die österreichische Nachrichtenagentur APA vornahm und die 2004 von der *Europäischen Allianz der Nachrichtenagenturen* (EANA) veröffentlicht wurde, arbeiten weltweit 139 nationale und internationale Nachrichtenagenturen. Bei dieser Zählung wurden jedoch nur die jeweils führenden Agenturen eines Landes berücksichtigt. Zweit-, Fach- und Nischenagenturen wurden nicht mitgezählt.«⁶ Ein weiterer interessanter Aspekt, den diese Zählung hervorgebracht hat, ist der Umstand, dass von diesen 139 Nachrichtenagenturen nur 19 als vom Staat unabhängig zu bezeichnen sind. Von diesen 19 staatlich-unabhängigen Agenturen werden 18 durch Medien betrieben. Die eine verbleibende Agentur ist das Unternehmen *Reuters*, welches als einzige börsennotierte Aktiengesellschaft geführt wird.⁷

Da wir uns zur Untersuchung unserer Forschungsfrage auf den Themenschwerpunkt der *Kriegs- und Krisenkommunikation* konzentrieren, liegt es nahe, die Expertise einer der drei global operierenden Agenturen zu suchen. Da unsere französischen Sprachkenntnisse nicht ausreichten, um qualifizierte Experteninterviews zu führen, verblieben *Associated Press* und *Reuters* als mögliche Agenturen. Während es sich als äußerst schwierig herausstellte, Kontakt zu *Reuters*-Redakteuren zu bekommen, öffnete uns unser Interviewkontakt mit einem ehemaligen Fotografen der *Associated Press* die dortigen Türen.

5 Vgl. SEGBERS, 2007.

6 SEGBERS, 2007, S. 16.

7 Vgl. SEGBERS, 2007.

2.1 Associated Press

AP wurde 1846 als genossenschaftliche Einrichtung von sechs New Yorker Zeitungsverlagen gegründet. An diesem genossenschaftlichen Prinzip hält AP bis heute fest. Das Unternehmen dient in diesem Sinne seinen Mitgliedern (darunter 1700 US-amerikanische Zeitungen) und muss keine Gewinne ausweisen. Die Mitglieder von AP sind auch gleichzeitig Kunden von AP. »Ihren Kundenstatus können die amerikanischen Zeitungen nicht kündigen. Wenn sie die AP-Nachrichten nicht mehr nutzen wollen, müssen sie als Mitglieder bei AP ausscheiden. Dass dies praktisch nicht geschieht, verdankt das Unternehmen nicht zuletzt dem starken nationalen Gedanken in den USA.«⁸

In der nachfolgenden Tabelle haben wir einige Zahlen zur *Associated Press* zusammengestellt. Zum besseren Vergleich bzw. zur Einordnung dieser Zahlen haben wir sie denen der *Deutschen Presseagentur* – sie steht auf Platz 4 oder 5 im Agenturranking (je nach Quelle) – gegenübergestellt.

	AP	Zum Vergleich dpa**
Büros	300	130
Länder mit Präsenz	97	80
Bilder pro Jahr	ca. 450.000*	ca. 165.000
Bilder pro Tag	ca. 1.250*	ca. 450
journalistische MitarbeiterInnen	ca. 2.500	ca. 1.000

* Die genaue Anzahl lässt sich aus den vorliegenden Daten schwer ersehen. Während ALAN THORP (siehe weiter unten) von ca. 1000 Bildern pro Tag im London Hub spricht, weisen die Zahlen auf der AP Homepage ein Aufkommen von »more than 1.000 photos a day« aus. SEGBERS spricht 2007 von »im Schnitt 1.000 Fotos«⁹.

** Quelle: www.dpa.de/Zahlen-Fakten.53.0.html (Abfrage 27.12.10)

Wie andere Nachrichten- oder Bildagenturen auch, bietet AP seinen Kunden den Bilderdienst im Abonnement an. AP nennt seine Kunden dann auch *Subscribers*. Für einen Festpreis können diese sämtliche Bilder von AP in ihrem Medium publizieren. Dabei richtet sich der Preis für die Nutzung dieses Dienstes nach der Auflage des

8 SEGBERS, 2007, S. 142.

9 SEGBERS, 2007, S. 20.

jeweiligen Mediums. »In der Medienzeitschrift ›Insight‹ vom Oktober 2003 werden für eine Tageszeitung mit einer Auflage von 100.000 Stück recht konkrete Preise genannt. Danach kosten der Basisdienst mit dem Landesdienst und dem Bilderdienst bei dpa für eine Zeitung dieser Größenordnung 230.000 Euro pro Jahr. Der entsprechende AP-Preis beliefe sich auf 100.000 Euro pro Jahr. Reuters haben keine Angaben gemacht, und ddp verlange für den Basisdienst im Jahr 30.000 Euro, für Landesdienste zwischen 24.000 und 36.000.«¹⁰

Dieses Abonnement-Modell generiert auf beiden Seiten eine gewisse finanzielle Planungssicherheit. So müssen beispielsweise die Bildredakteure einer Zeitung bei der Auswahl der Fotos keinerlei finanziellen Aspekte mit in Betracht ziehen. Die negative Seite dieses Geschäftsmodelles bekommen dagegen die freien Fotojournalisten zu spüren. Für sie ist es schwerer geworden, ihre Arbeiten an die Medien zu verkaufen, da jeder Ankauf eines Bildes zusätzliche Kosten im Budget erzeugt.

2.2 Die Experten

Im Folgenden stellen wir kurz die von uns befragten Experten bei AP vor.

OLIVER MULTHAUP, Frankfurt

Er leitet als verantwortlicher Bildchefredakteur von *Associated Press* in Frankfurt den Bereich Bilderdienste Deutschland / Österreich / Schweiz / Osteuropa. Seine Karriere begann 1986 als freier Fotograf bei der *Bild-Zeitung*. 1989 ging er dann zur *Deutschen Presse Agentur* (dpa) und hat dort 16 Jahre lang gearbeitet. Neben den im Rahmen dieser Tätigkeit gesammelten Erfahrungen in Krisengebieten hat er dort auch die Arbeit als Bildredakteur gelernt. Im Anschluss an seine Zeit bei der dpa ist er als Leiter der Bildredaktion zur *Bild-Zeitung* gewechselt. Dort war er für sechs der damals insgesamt 16 verschiedenen regionalen Ausgaben der Zeitung zuständig.

ALAN THORP, London

Alan Thorp ist der stellvertretende Bildchefredakteur (Deputy Regional Photo Editor) des Londoner Büros der *Associated Press*. Er ist für die Arbeit der dortigen Fotoredakteure sowie für die von AP beauftragten und eingesetzten Fotografen zuständig. Das Londoner Büro steuert die Bildberichterstattung aus Europa, dem mittleren Osten und Afrika.

¹⁰ SEGBERS, 2007, S. 161.

SANTIAGO LYON, New York

Nach einer erfolgreichen Karriere als Fotojournalist arbeitet er nun als Director of Photography der *Associated Press* in New York. Damit leitet und koordiniert er weltweit die Einsätze der ca. 500 fest angestellten und freien Fotografen der AP. Er bringt Erfahrungen aus Einsätzen in mehr als 50 Ländern mit in seine Arbeit ein. Als Agenturfotograf berichtete er unter anderem aus Mexiko, Zentral- und Südamerika, dem Golfkrieg 1991, dem Balkan, Israel, Libyen, Syrien, Somalia, Ruanda, Sri Lanka und Afghanistan. Wie gefährlich die Arbeit in Kriegs- und Krisengebieten sein kann, erfuhr oft genug am eigenen Leib. Während eines Einsatzes in Sarajewo 1995 wurde er von einem Schrapnell verwundet und im Südirak überstand er unbeschadet eine Geiselnahme.

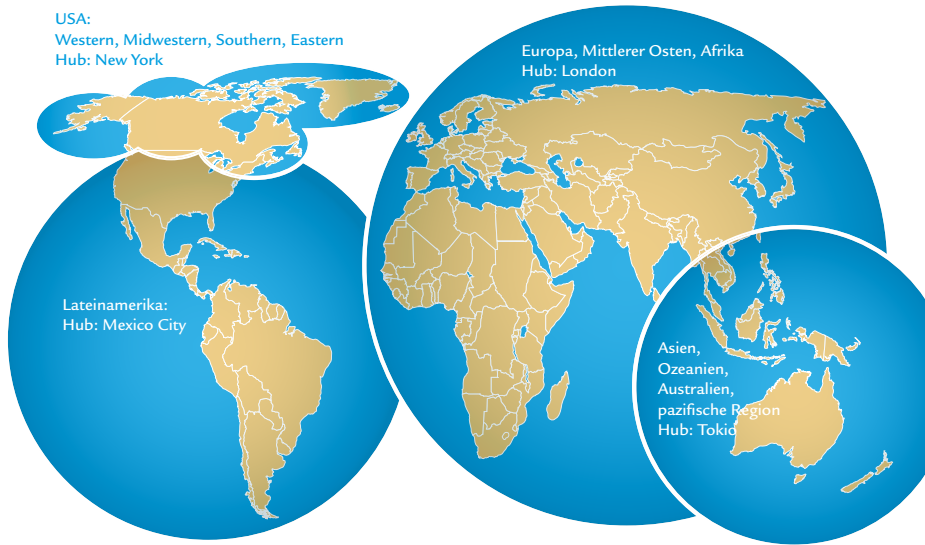
2.3 Organisationsstruktur von AP

Um zu verstehen, warum es so viele unterschiedliche ›Arten‹ von Bildredakteuren in leitender Position bei AP gibt und warum ein Redakteur in London Bilder aus Afrika und einer in Frankfurt Fotos aus Polen bearbeitet, bedarf es der Betrachtung der Organisationsstruktur von *Associated Press*. Insgesamt sind es drei komplementäre Organisationsstrukturen bzw. -stränge, die das gesamte Unternehmen durchziehen. Es handelt sich dabei um den administrativen Strang (Buchhaltung, Personalangelegenheiten, etc.), den unternehmerischen Strang (verkaufen, lizensieren, vermarkten, etc.) und den Nachrichtenstrang. Wie sich diese Stränge im Detail organisieren, werden wir anhand des *Newsdepartments* mit Fokus auf den Bildbereich darstellen.

Die Leitung des Newsdepartments übernimmt der Executive Editor in New York. Er bildet zusammen mit einem Managing Editor und diversen Assistant Managing Editoren die oberste Managementebene des Newsdepartments. Auf der nächsten Hierarchiestufe stehen die Abteilungsleiter (Departmentheads) der unterschiedlichen Bereiche z. B. Text, Foto, Video usw. SANTIAGO LYON ist Departmenthead bzw. Director of Photography. Ihm stehen zwei Stellvertreter zur Seite, einer kümmert sich speziell um US-Anliegen während der andere für internationale Anliegen zuständig ist.

Für die weitere Arbeit hat *Associated Press* die Welt in sieben Regionen unterteilt. Jede Region wird dabei von einem sogenannten *Hub* betreut. Solch ein Hub ist vergleichbar mit einem Drehkreuz einer Fluggesellschaft oder eines Logistikunternehmens. Von den sieben Regionen der Welt sind vier Regionen in den USA selbst (Western USA, Midwestern USA, Southern USA und Eastern USA), dazu kommen die Regionen »Europa, Mittlerer Osten und Afrika« (London-Hub), »Asien, Ozeanien, Australien, pazifische Region« (Tokio-Hub) und »Lateinamerika« (Mexiko City-Hub).

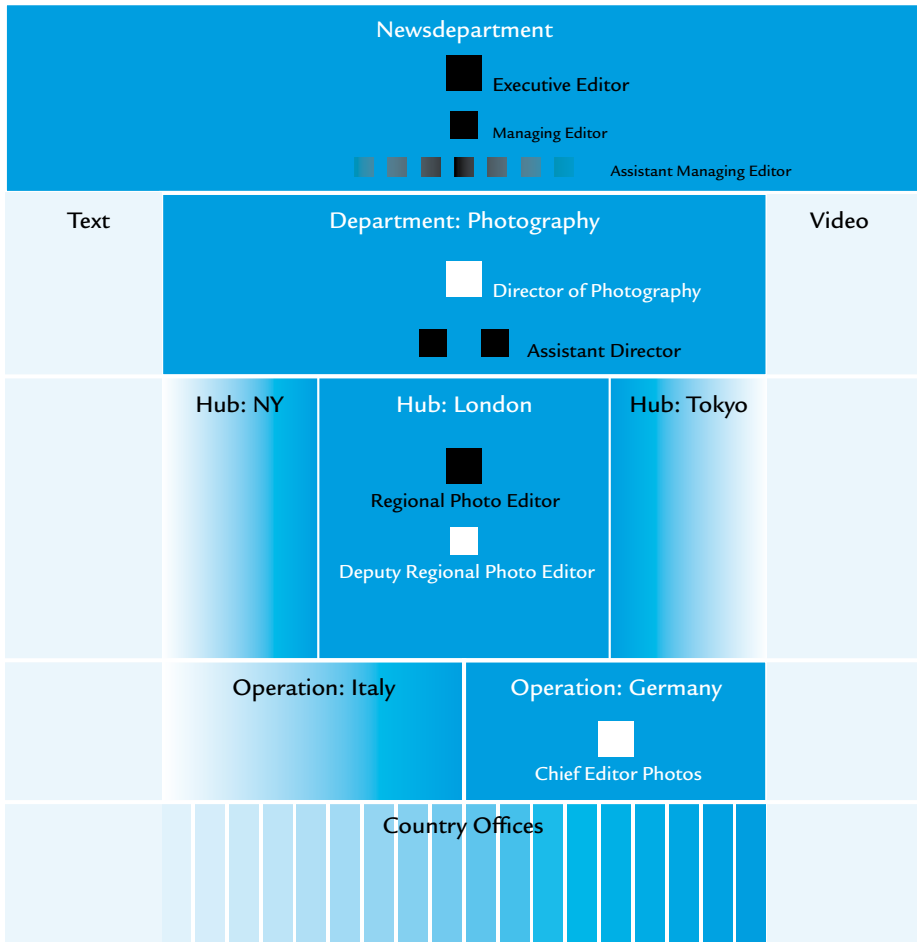
AP Weltzonen und Hubs



Im Londoner Hub ist ALAN THORP der stellvertretende Chefredakteur für den Bereich Fotografie (Deputy Regional Photo Editor). Die Arbeit in einem Hub ist in thematische Bereiche (z. B. Sport, News, Entertainment, etc.), sogenannte *editing-desks*, unterteilt. In London sind es neun Bildredakteure, die jeden Tag in zwei Schichten die eingehenden Bilder aus Europa, dem mittleren Osten und Afrika bearbeiten. Auf die konkreten Arbeitsabläufe und Aufgaben der Redakteure werden wir an späterer Stelle konkret eingehen.

Ergänzend zu den Hubs gibt es für besonders starke Absatzmärkte noch zusätzliche *Operations*. Im europäischen Bereich sind die beiden größten Operations in Deutschland und Italien installiert. Verantwortlicher Chefredakteur für die Bildberichterstattung der *German Foto Operation* ist OLIVER MULTHAUP in Frankfurt. Er ist dort u. a. zuständig für die Terminplanung und Fotografen-Koordination in den Ländern Deutschland, Österreich, Schweiz sowie für einige weitere Länder in Osteuropa. Die Bilder der AP-Fotografen aus diesen Ländern werden in Frankfurt editiert und von dort ins AP-Netzwerk eingespeist. Kleinere AP-Büros z. B. in Athen oder in Moskau übermitteln ihre Bilder zur weiteren Bearbeitung an das Hub in London.

Die nachfolgende Grafik soll die Hierarchie und Organisationsstruktur der *Associated Press* im Fotobereich exemplarisch visualisieren. Die weiß eingefärbten Quadrate heben die Positionen unserer drei Interviewpartner hervor.



Nach diesem Überblick über die Organisationsstrukturen bei *Associated Press* wollen wir im Folgenden auf den ›Weg der Bilder‹ näher eingehen. Wir werden darstellen, welchen Prozess ein gemachtes Foto durchläuft, bevor ein AP-Kunde darauf zugreifen kann. Da sich die Situationen und Ereignisse, über die fotografisch berichtet wird, stark unterscheiden, werden wir anhand von zwei konstruierten – jedoch auf realen Abläufen beruhenden – Szenarien die Prozessabläufe verdeutlichen.

2.3.1 Szenario I : Fußballweltmeisterschaft

Im ersten Szenario geht es um die fotografische Berichterstattung von einem großen Sportevent – einer Fußballweltmeisterschaft. Die Anforderungen, die heutzutage an die fotografische Berichterstattung gestellt werden, lassen sich hier besonders gut darstellen. Eine der wichtigsten Kriterien lautet dabei *Aktualität*. Durch die ausschließliche Verwendung digitaler Technologien ist eine Bildberichterstattung nahezu in Echtzeitmöglich. Wie dies erreicht wird, werden wir im Folgenden an einem einzelnen Spiel exemplarisch nachzeichnen.

Das zuständige AP-Büro stellt ein 7-köpfiges Team für die Berichterstattung des Spiels USA gegen Deutschland zusammen. Dabei können sie sowohl auf einen Stamm von festen AP-Fotografen als auch auf freie Mitarbeiter zurückgreifen. Der verantwortliche Chefredakteur achtet darauf, dass er für dieses wichtige Spiel, Fotografen mit besonders viel Erfahrung im Sportbereich auswählt.

Die sieben Fotografen übernehmen während der Dauer des Fußballspieles verschiedene Aufgaben und Bereiche. Während vier Fotografen das Spielgeschehen von unterschiedlichen Positionen aus dokumentieren, konzentrieren sich zwei Fotografen auf das Geschehen auf den Rängen. Sie unterbrechen ihre fotografische Arbeit immer wieder, um die Speicherkarte ihrer Kamera in ihr Laptop zu stecken. Die Bilder werden dabei automatisch von der Karte geladen und drahtlos in ein internes AP-Netzwerk eingespeist. Da es in diesem Fall auf Geschwindigkeit ankommt, übernimmt die siebte Person im Team die Rolle des Fotoredakteurs. Er befindet sich ebenfalls im Stadion und verfolgt das Spiel. Alle Bilder, die die Fotografen vor Ort ins Netzwerk übertragen haben, werden vom diesem Fotoredakteur gesichtet. Er wählt einzelne Bilder aus und versieht sie mit einer Bildlegende – der sogenannten *Caption*. Sie enthält beispielsweise den Namen des jubelnden Torschützen, den Spielstand, die Spielminute und eventuell einen kurzen Text zur allgemeinen Spielsituation. Diese Informationen werden als IPTC-Daten direkt in die jpg-Bilddatei geschrieben. IPTC steht dabei für *International Press Telecommunications Council* und beschreibt einen weltweiten Standard, in welchem Textinformationen in Bilddateien gespeichert werden.

Anschließend werden die Bilder mit einem *Routingcode* versehen und auf den AP-Server hochgeladen. Der Routingcode beschreibt dabei, welche AP-Kunden auf die Bilder zugreifen können bzw. in wessen *InBox* diese Bilder automatisch angezeigt werden. Im Falle von unserem Fußballspiel bekommen die Bilder den Routingcode »wld«, damit stehen diese unmittelbar allen AP-Kunden auf der Welt zur Verfügung. Würde es sich um ein Spiel der 2. Bundesliga handeln, würden die Bilder primär nur an deutsche Kunden geleitet werden.

Diese Arbeitsweise – die sich im Übrigen nicht von der Arbeitsweise anderer großer Agenturen unterscheidet – ermöglicht es den Kunden von AP, die ersten Aufnahmen dieses Spieles nach ca. 15–20 Minuten zu veröffentlichen – beispielsweise auf einer Internetseite.

2.3.2 Szenario II: Krisengebiet

Im zweiten Szenario geht es um eine Krisensituation im Libanon. Ein Kontaktmann oder ein Korrespondent von AP meldet sich im Londoner Büro und berichtet, dass gewalttätige Übergriffe kurz bevorstehen. Er empfiehlt schnellstmöglich einen Fotografen zu schicken. Der leitende Redakteur in London reagiert rasch und »findet«¹¹ einen Fotografen, der den Auftrag erhält, die Situation im Libanon vor Ort zu dokumentieren.

Der Fotograf fliegt mit der nächsten Möglichkeit nach Beirut. Einen Tag später wird der dortige Flughafen besetzt – die Lage eskaliert. Nach der Sperrung des Flughafens, ist es für internationale Journalisten schwierig, ins Land zu kommen. AP hat zwar einen Fotografen im Libanon, doch nun stellt sich die Frage, was dieser braucht, um vor Ort auch effektiv arbeiten zu können – einen Fahrer, einen Übersetzer, Benzin, ein Satellitentelefon, Empfehlungsschreiben, etc. In den meisten Fällen verfügt AP in krisengefährdeten Gebieten über ein gewisses Maß an Infrastruktur. Sollte dies nicht der Fall sein, wird in London und New York überlegt, was nötig ist, um in dieser Situation bestmöglich über die Geschehnisse zu berichten. AP wendet dabei nach eigenen Angaben erhebliche finanzielle Mittel auf, um auf dem Gebiet der *Breaking-News* das führende Nachrichtenunternehmen sein zu können. »We'll spend what it takes, it's not an issue of money.« (SANTIAGO LYON)

Neben der journalistischen und fotografischen Arbeit ist die wichtigste Aufgabe des Fotografen, eine Möglichkeit zu finden, seine Bilder nach London zu senden. Er kann dies über einen einfachen Internetzugang in einem Café oder Hotel erledigen, meist ist in Krisengebieten jedoch die Verwendung eines Satellitentelefons, welches an den Laptop angeschlossen wird, wahrscheinlicher. Diese Technik ermöglicht es dem Fotografen, täglich eine Auswahl von ca. 20 seiner Bilder an das Londoner Büro zu übermitteln.

11 Zum Findungsprozess siehe [Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt 2.4.2 Die Fotografienauswahl](#) (S. 541).

Dort werden die Aufnahmen gesichtet, ausgewählt, eventuell leicht bearbeitet (Kontrastverhältnisse, Farbigkeit etc.) und die Captions (Bildlegenden) werden überprüft. Treten bei dem Material Fragen auf, versucht der Redakteur in London, den Fotografen im Libanon zu erreichen und Rücksprache zu halten. In Ausnahmefällen kann es auch dazu kommen, dass der Redakteur den Fotografen bittet, ihm weiteres Material von einem bestimmten Ereignis zu schicken – falls es noch Aufnahmen gibt, die noch nicht übermittelt wurden. Am Ende vergibt der Londoner Bildredakteur wieder den Routing Code und speist das Bild in den AP-Bilderdienst ein.

Da es in diesem Szenario insgesamt nur wenig Bildmaterial aus diesem Krisengebiet gibt, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die Bilder einen entsprechend hohen Absatz finden bzw. sehr häufig in internationalen Medien publiziert werden. Alle Agenturen halten die Abdrucke ihrer Bilder in einem sogenannten *Play Report* fest. Bei AP geschieht diese Auswertung folgendermaßen: An jedem Werktag (das Wochenende ist aus Personalgründen ausgenommen) werden 35 vergleichbare internationale Zeitungen, die mindestens drei unterschiedliche Bilderdienste abonniert haben, nach Themen (Sport, Politik, etc.) getrennt ausgewertet. Es wird genau festgehalten, von welcher Agentur welches Bild, wo (Titelseite, Innenteil, etc.) und in welcher Zeitung veröffentlicht wurde. Ein Ergebnis könnte beispielsweise so aussehen: Am 27. Sep. 2007 hatte AP in Mexiko (bei vier untersuchten Zeitungen) 38 Abdrucke, *Reuters* hatte 10, AFP 5 und EPA (*European Press Photo Agency*) 1. Diese Auswertungen werden wöchentlich, monatlich und jährlich im internen Evaluationsprozess betrachtet. Die Zahlen werden entsprechend auch den Fotografen mitgeteilt und schlagen sich entsprechend auf deren ›Status‹ in der Agentur nieder. Laut der Angaben dieses Evaluationsprozesses erreicht *Associated Press* einen durchschnittlichen Marktanteil von 50%. In diesem Zusammenhang sei auf die akkumulierte Reichweite von AP verwiesen – sie beträgt (nach eigenen Angaben) täglich 1 Milliarde Menschen. Da auch *Reuters* diese Zahl als ihre Reichweite nennt, lässt sich vermuten, dass zumindest die Größenordnung, in der sich die Agenturen mit ihren Nachrichten bewegen, verbrieft ist.

2.4 Einflussfaktoren

Nachdem wir die Strukturen sowie die Arbeitsweise bei *Associated Press* beleuchtet und exemplarisch dargestellt haben, wollen wir uns nun der Frage nach den Einflüssen auf die AP-Bilder, wie sie den *Subscribers* letztendlich angeboten werden, widmen. Wir werden dabei chronologisch im Prozessablauf vorgehen, umso die potentiellen Einflussfaktoren auf den unterschiedlichen Ebenen zu identifizieren.

2.4.1 Die Themenwahl

Was wird überhaupt fotografiert? Im Idealfall würde eine Nachrichtenagentur zu allen Ereignissen auch Informationen und Bilder vorhalten. Doch natürlich gibt es einen solchen Idealfall nicht, dazu ist sowohl das Angebot der möglichen Themen zu vielfältig als auch die Heterogenität der diversen Zielpublika zu gravierend. Es muss somit eine Vorauswahl der Themen getroffen werden. Aus ökonomischen Gründen orientiert sich eine Nachrichtenagentur wie AP dabei am angenommenen Interesse seiner Kunden. Somit stellt sich als nächstes die Frage: Worüber wollen die einzelnen Medienunternehmen berichten? Im Idealfall über Themen, die deren Kunden wiederum auch honorieren. Sowohl auf der Ebene der Agentur als auch deren Kunden wird demnach versucht, entsprechende Nachrichtenwertfaktoren¹² zu ergründen. Diese fungieren dann als eine Art »Navigations-System«¹³ in der Redaktion und »sind der Code für Relevanz und Ignoranz«¹⁴.

Durch die Bereitstellung eines bestimmten Angebots werden dabei von der Agentur selbst wiederum eben solche Nachrichtenfaktoren beeinflusst.¹⁵

Im Folgenden werden wir ein paar grundlegende Aspekte und Besonderheiten bei der Themenauswahl von *Associated Press*, wie sie uns von unseren Interviewpartnern dargestellt wurden, wiedergeben. Dazu wenden wir den Blick auf die Berichterstattung von internationalen Themen. Im Vergleich zu nationalen Themen steht für die Redaktionen bei dieser ein ungleich höheres Themen- und Ereignisangebot einer (angenommenen) Nachfrage gegenüber.

12 Siehe hierzu ausführlich RUHRMANN / GÖBBEL, 2007; EILDERS, 1997.

13 Vorwort von Dr. Thomas Leif in: RUHRMANN / GÖBBEL, 2007.

14 Vorwort von Dr. Thomas Leif in: RUHRMANN / GÖBBEL, 2007.

15 Vgl. RUHRMANN / GÖBBEL, 2007; EILDERS, 1997; FRETWURST, 2008.

AP ist trotz seiner genossenschaftlichen Grundorganisation ein marktwirtschaftlich arbeitendes Unternehmen. Dies bedeutet, je mehr Kunden sich für die Dienste von AP entscheiden, desto erfolgreicher ist es und desto besser kann es für seine Mitglieder arbeiten. Damit sich Kunden jedoch für AP entscheiden, muss das inhaltliche Angebot für diese möglichst attraktiv sein. Wie sich dieses Prinzip in der Praxis niederschlägt, verdeutlicht ALAN THORP in einem Beispiel:

If a German armed personal carrier got blown up in Afghanistan where Germany got troops that would get more coverage than if it was a Nigerian. Because we got a big customer base in Germany and they care more. Not the people care more but the newspapers.

An einer anderen Stelle veranschaulicht THORP dieses Prinzip mit einem weiteren Beispiel:

... we got a very big customer base in Italy anything happens to an Italian we send a lot of pictures. It's not fair but that's life.

Die genossenschaftlichen Mitglieder von AP – amerikanische Zeitungen – finanzieren AP zu 30 bis 40%. Diese Zeitungen erwarten somit von ›ihrer‹ Nachrichtenagentur Material, welches sich ihren thematischen Bedürfnissen anpasst. Daher kann man stellenweise von einer amerikanistisch zentrierten Themenorientierung bei AP sprechen:

And that is why we are heavily involved in covering what Americans do as opposed to what Brits or Germans or Italians do. (THORP)

Fast alle international operierenden Agenturen – bis auf *Reuters*¹⁶ – haben einen Heimatmarkt auf dem sie ihre größten Erlöse generieren. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf diese Heimatmärkte ist somit primär auf ökonomische Gründe zurück zu führen. Neben den bereits angesprochenen Nachrichtenwertfaktoren¹⁷ gilt es, diesen Aspekt im Hinterkopf zu behalten, beeinflusst er doch viele weitere Entscheidungen im Produktionsprozess.

Wir werden uns im Folgenden dem Produktions- und Selektionsprozessen zuwenden und auf der Ebene der Bildredaktionen die Abläufe von der Fotografenauswahl bis zur Bildauswahl darstellen. Hierbei stehen vor allem die Fragen danach, *wie* und *warum* eine Auswahl bzw. Entscheidung getroffen wird, *wer* auswählt und *wie* sich die Selektionsprozesse gestalten, im Vordergrund.

16 *Reuters* als Nachrichtenagentur ist Teil von *Thomson Reuters* einem internationalen börsennotierten Konzern und hat somit keinen klassischen Heimatmarkt.

17 Vgl. RUHRMANN / GÖBBEL, 2007.

2.4.2 Die Fotografenauswahl

Eine der wichtigsten Entscheidungen, die ein leitender Redakteur treffen muss, ist die Klärung der Frage, *welchen* Fotografen er zu welchem Ereignis entsendet. Bezogen auf unser Forschungsthema möchten wir im Folgenden diesen Entscheidungsprozess für den Fotografieinsatz in einem Kriegsgebiet näher darstellen.

Im Bereich von Kriegs- und Krisenberichterstattung werden in der Regel festangestellte bzw. feste freie AP-Fotografen eingesetzt. Nur in Ausnahmefällen können auch Freelancer zum Einsatz kommen. Auch für die Fotografen bei AP trifft zu, was sämtliche unserer Interviewpartner immer wieder betont haben, es gibt keine genuinen Kriegsfotografen. Dagegen gibt es Fotografen, die *auch* in Kriegen fotografieren. Im Falle eines Krieges kann ein AP-Redakteur also nicht einfach auf *den* oder *die* »AP-Kriegsfotografen« zurückgreifen.

Die wichtigste Grundregel, wenn es um die Frage geht, wer in ein Krisengebiet fährt, ist die Freiwilligkeit.

Wir schicken niemanden gegen seinen Willen in ein Krisengebiet. (...) selbst wenn jemand möchte, wenn er Kinder und Familie hat, schicken wir ihn nicht hin. Weil wir sagen, es ist wahnsinnig gefährlich und es wäre sozial unverantwortlich. Da haben wir als Arbeitgeber eine gewisse Fürsorgepflicht. (MULTHAUP)

Der zweitwichtigste Aspekt ist die Erfahrung.

If a war was to break out, I would be able to name 10-15 photographers that I probably would send. I don't like sending inexperienced people, because they end up with arms and legs blown off. But to get experiences you got to go there. So it's a very difficult decision.... You have to think carefully about who you are going to send. (THORP)

Auch SANTIAGO LYON hat sich zu diesem Verhältnis von »Erfahrung haben« und »Erfahrungen sammeln« geäußert.

If you have a situation in a conflict where all hell is breaking loose - a situation like Grozny or a situation like Sarajevo (...) you want your most experienced people in there. Because they know what they're doing and they have a sixth sense that can help keep them alive. But when the story slows down a little bit and the place is being rebuilt - it's still a dangerous place. (...) Whenever there is weapons and men together you are going to have potential for problems. But in those situations you might take somebody who is not so experienced.

(...) So you're building another generation of people who can do this – who can cover this. (LYON)

Ein weiterer Gesichtspunkt, den die AP Redakteure mit in ihre Entscheidung, wen sie in ein Krisengebiet entsenden, einbeziehen, ist die Motivation des Fotografen.

I had a kid in here – I guess a couple of weeks ago – who had been to Iraq once a year and a half ago embedded with a US unit. And he was still excited about it. And he was so excited about it, it made me wonder why he wanted to go back. And you know, I'm not a psychologist but I have a fairly good understanding of certain things that happen to people when they go to these places. I think that he is probably not a good person to send back to that place. (...) The reasons why people should go to these stories – in my mind – is that they are committed to telling the story of what's happening in those places. And that they should have a good understanding of what's involved in covering conflicts and if possible some experiences and some self-knowledge that allows them to know how they react when things go crazy. (LYON)

Viele Berufskarrieren von Fotografen verzeichnen nach einem erfolgreichen Einsatz in einem Kriegsgebiet oftmals einen Karrieresprung. Zu der Motivation eines Fotografen, sich aus diesem Grund zu einem solchen Einsatz zu melden, sagt ALAN THORP:

If a photographer thinks like this – I would say it's dangerous to be around him, because he would stick his neck out. He would put himself in dangerous situations to get pictures, which is not really what you are there for. You are there to report what you see. And you are not there to get shot, get wounded. But yeah, a lot of photographers do that.

SANTIAGO LYON fasst seine Anforderungen wie folgt zusammen:

You are looking for a combination of the right motivation, the right temperament, the right experience combined of course with the desirable level of talent. (Lyon)

2.4.3 Die Vorbereitung

Die an diesen Punkt anknüpfende Frage an die Experten war, ob und wie die ausgewählten Fotografen auf ihren Einsatz vorbereitet und/ oder instruiert werden.

Fotojournalisten, die für AP in Krisen- und Kriegsgebiete gehen, haben in der Regel einen speziellen Trainingskurs absolviert. Solche Kurse¹⁸ bietet für deutsche

18 Für eine Übersicht solcher Kurse siehe DUCHSCHERER/MERZ, 2008.

Journalisten beispielsweise die *Bundeswehr* in Hammelburg an. Nach Aussage einiger Fotografen ist dieser Kurs ausgesprochen gut und extrem praxisnah. Die Journalisten lernen dort, wie sie sich in verschiedenen Krisensituationen verhalten sollen.¹⁹ Das Spektrum reicht dabei vom akustischen Erkennen von Artilleriefeuer über Geiselnahmen, den ›Umgang‹ mit Minen bis zur ersten Hilfe. Ein Fotojournalist erzählte uns, dass dieser Kurs bzw. das in dem Kurs vermittelte Wissen ihm im Irak das Leben gerettet hat. Dort wäre er beinahe einer sogenannten *Booby Trap* zum Opfer gefallen. Booby Traps sind Minen oder Handgranaten, die an unscheinbaren Orten oder Objekten platziert werden, z. B. unter einer Leiche, einem Klodeckel, einer ›verlorenen‹ Geldbörse etc., und die explodieren, sobald man das Objekt bewegt.

AP nimmt für diesen Vorbereitungskurs hauptsächlich die Dienste eines Unternehmens²⁰ mit Sitz in England in Anspruch. Dort nehmen die Fotografen an einem *Risk Assesment Course* teil. Dieser Kurs läuft über fünf Tage mit 8 Stunden Unterricht pro Tag (4 Theorie, 4 Praxis). Er wird von Ex-*Royal Marines* gegeben und ist eine Steigerung des Angebotes der *Deutschen Bundeswehr*.

Diese Art der Vorbereitung kann als weiterer indirekter Einflussfaktor gesehen werden, beeinflusst die Vorbereitung doch in gewissem Maße das Verhalten der Fotografen vor Ort und damit potentiell auch das resultierende Produkt. Neben diesen eher allgemeinen Vorbereitungen auf ihren Auftrag fragten wir unsere Interviewpartner nach einem speziellen *Briefing* für die Fotografen vor einem kommenden Auftrag. Die Antwort war bei allen drei Befragten identisch. *Nein*, es gäbe keine konkreten inhaltlichen Instruktionen oder Vorgaben. Was es dagegen gibt, ist das allgemeine *Associated Press Statement of News Values and Principles*. Dieses Dokument beschreibt die Grundwerte von AP und ist bzw. sollte jedem Mitarbeiter bekannt sein. Es ist thematisch gegliedert und deckt unter anderem die folgenden Bereiche ab: Anonymous Sources, Audio, Graphics, Privacy, Quotations, Conflicts of Interest.

Um einen Eindruck dieses Wertekanons und der grundlegenden Arbeitshaltung bzw. Arbeitsanweisung zu bekommen, zitieren wir zwei Auszüge aus dem recht umfangreichen Dokument.²¹

19 Einen ausführlichen Erfahrungsbericht findet man bei WERNER, 2008.

20 Centurion, www.centurionsafety.net.

21 Unter <http://www.ap.org/newsvalues/index.html> [Zugriff 19.08.2011] kann man das komplette Dokument einsehen.

Aus dem Vorwort:

»For more than a century and a half, men and women of *The Associated Press* have had the privilege of bringing truth to the world. They have gone to great lengths, overcome great obstacles – and, too often, made great and horrific sacrifices – to ensure that the news was reported quickly, accurately and honestly. Our efforts have been rewarded with trust: More people in more places get their news from the AP than from any other source.

In the 21st century, that news is transmitted in more ways than ever before – in print, on the air and on the web, with words, images, graphics, sounds and video. But always and in all media, we insist on the highest standards of integrity and ethical behavior when we gather and deliver the news.

That means we abhor inaccuracies, carelessness, bias or distortions.

It means we will not knowingly introduce false information into material intended for publication or broadcast; nor will we alter photo or image content. Quotations must be accurate, and precise.[...] «²²

Der Bereich Image:

»AP pictures must always tell the truth. We do not alter or manipulate the content of a photograph in any way.

The content of a photograph must not be altered in PhotoShop or by any other means. No element should be digitally added to or subtracted from any photograph. The faces or identities of individuals must not be obscured by PhotoShop or any other editing tool. Only retouching or the use of the cloning tool to eliminate dust and scratches are acceptable.

Minor adjustments in PhotoShop are acceptable. These include cropping, dodging and burning, conversion into grayscale, and normal toning and color adjustments that should be limited to those minimally necessary for clear and accurate reproduction (analogous to the burning and dodging often used in darkroom processing of images) and that restore the authentic nature of the photograph. Changes in density, contrast, color and saturation levels that substantially alter the original scene are not acceptable. Backgrounds should not be digitally blurred or eliminated by burning down or by aggressive toning.

22 Quelle: <http://www.ap.org/newsvalues/index.html> [Zugriff 19.08.2011].

When an employee has questions about the use of such methods or the AP's requirements and limitations on photo editing, he or she should contact a senior photo editor prior to the transmission of any image.

On those occasions when we transmit images that have been provided and altered by a source – the faces obscured, for example – the caption must clearly explain it. Transmitting such images must be approved by a senior photo editor.²³

Während das Vorwort auf die ›klassischen‹ Anforderungen an einen Journalisten verweist – Ehrlichkeit, Unabhängigkeit, Exaktheit und Schnelligkeit – geht es in dem Abschnitt zur Fotografie primär um das, was der Fotograf *nicht* tun soll – nämlich Bildmanipulationen auf den unterschiedlichsten Ebenen durchzuführen. Der Satz »AP pictures must always tell the truth.« wird von den Redakteuren im Hinblick auf die Praxis vor allem als ›Wir inszenieren / stellen keine Bilder‹ ausgelegt. Verstöße gegen diese grundlegenden Regeln führen in den allermeisten Fällen zu einer fristlosen Kündigung.

2.4.4 Die Kundenwünsche

Als wirtschaftlich ausgerichtetes Unternehmen ist AP bestrebt, ein gutes Verhältnis zu seinen Kunden zu pflegen. Teil eines jeden wirtschaftlichen Verhältnisses ist daher ein ausgewogenes Geben und Nehmen. Wir wollten von unseren Interviewpartnern wissen, ob die Kunden von AP, neben qualitativen Ansprüchen, auch inhaltliche Wünsche äußern – Wünsche, die sich auf die Produktion und / oder die Bilder auswirken.

Die Antwort ist ein *Jein* mit der Tendenz zu einem Nein im Bereich der Abokunden. Grundsätzlich versteht sich AP als Chronist, der über Ereignisse und Vorgehen auf der ganzen Welt berichtet. Insofern sind direkte inhaltliche Wünsche eines AP-Kunden nicht vorgesehen. Auch hätte der Wunsch eines einzelnen Kunden, mit Blick auf die globale Organisationsstruktur von AP, ein sehr geringes Gewicht. So ist es beispielsweise nicht vorstellbar, dass eine Boulevardzeitung über das Londoner AP-Büro eine *Homestory* von einem Taliban-Kämpfer anfragen würde.

Allerdings müsste diese Boulevardzeitung dennoch nicht auf die Dienste von AP oder seine Bilder verzichten. Die *Associated Press* betreibt einen Unternehmenszweig der sich mit der sogenannten *Assignment Photography* beschäftigt. Dabei handelt es

23 Quelle: <http://www.ap.org/newsvalues/index.html> [Zugriff 19.08.2011].

sich um einen Vermittlungsservice von Freelancern. AP nutzt seine bestehenden Kontakte zu Fotografen in der ganzen Welt und vermittelt sie bei Bedarf an Kunden. Die Bilder, die dieser Fotograf dann macht, sind exklusiv für diesen einen Kunden und gehen nicht an die regulären Abo-Kunden.

Dennoch sind Kundenwünsche nicht kategorisch ausgeschlossen, wie wir an zwei Beispielen zeigen wollen. Im ersten handelt es sich um eine Kundenanfrage im Bereich der Berichterstattung zum Krieg in Afghanistan 2003. Während sich die Bildberichterstattung mehr auf die Darstellung von Kampfgeschehen konzentrierte, wurde im Textbereich u. a. über Höhlen berichtet, in denen sich Taliban-Kämpfer versteckt halten sollten. Dieser Aspekt wurde von vielen Redaktionen aufgegriffen, die umgehend eine Geschichte dazu bringen wollten. Doch es fehlten die begleitenden Bilder. So gingen viele Anfragen bei AP ein, ob sie nicht Bilder von Höhlen hätten. Da diese Anfrage nicht von einem einzelnen Kunden kam – reagierte das Londoner AP-Büro und gab diese Anfrage an die Fotografen vor Ort weiter.

In diesem Fall wurde also ein bereits virulentes Thema, welches seinerseits durch Nachrichtenagenturen verbreitet wurde, zusätzlich mit Bildern ergänzt. Ein gänzlich anderes Vorgehen finden wir in einem weiteren, diesmal hypothetischen, Beispiel. Während AP automatisch über die Dienstreise eines Regierungschefs oder eines Außenminister berichten würde, ist dies bei einer Reise einer Kultusministerin nicht der Fall. Es sei denn, sie stünde beispielsweise wegen eines politischen Skandals ganz oben auf der Nachrichtenagenda. Dann würde AP z. B. der Bitte deutscher Zeitungen um eine Berichterstattung dieser Reise nachkommen, da ein großes aktuelles Interesse an dieser Person besteht.

Bei den uns bekannten Fällen und Beispielen ging es jeweils um die zusätzliche Berichterstattung über ein spezielles Thema. In keinem der von uns geführten Interviews wurde eine, über diese Form der Einflussnahme hinausgehende Anfrage seitens der Kunden thematisiert.

2.4.5 Der Selektionsprozess

Die Selektion ist die eigentliche Hauptaufgabe der Bildredakteure. An dieser Stelle möchten wir die oben angesprochenen Abläufe im Londoner Hub mit konkreten Zahlen ergänzen.²⁴ Im dortigen Büro sind 9 Editoren und 2 Supervisoren für den Bereich Europa, den mittleren Osten sowie für Afrika zuständig. Sie arbeiten dort im 2-Schichtbetrieb von 8 bis 24 Uhr. In dieser Zeit haben die Bildredakteure an einem Wochentag einen Bildereingang von ca. 1500 und für Sonntag / Montag ca. 1100 Fotos zu bearbeiten. Am Ende der zwei Schichten können die AP-Kunden dann auf insgesamt ca. 1000 aktuelle Aufnahmen wochentags und ca. 700 Fotos Sonntag / Montag zugreifen. Das bedeutet, dass ca. ein Drittel der von den Fotografen an den Hub in London übermittelten Bildern ›aussortiert‹ werden.

Auf den einzelnen Bildredakteur bezogen, ergibt das eine Bearbeitung / Betrachtung von 160 Bildern pro Tag. Bei einer 8-Stundenschicht ergibt das eine Zeit pro Foto von 3 Minuten. Zieht man Zeit für Besprechungen, kürzere Pausen und ähnliches ab, bleiben einem Redakteur im rechnerischen Mittel etwa 2 Minuten pro Bild. In diesen ca. 2 Minuten fällt die Entscheidung für oder gegen das Bild, werden eventuelle Bildkorrekturen vorgenommen, werden die Bildunterschrift (Caption) überprüft und der Routing-Code vergeben. Natürlich handelt es sich hierbei um eine rein rechnerische Aufschlüsselung. In vielen Fällen wird die Zeit pro Bild deutlich unter den 2 Minuten liegen, dafür wird bei anderen Bildern die Bearbeitungszeit höher sein – z. B. wenn eine Rücksprache mit dem Fotografen gehalten werden muss.

Auf ein Jahr hochgerechnet, betrachtet ein Bildredakteur bei AP ca. 35.000 Fotos. Diese enorme Menge an Bildern kann als direkte Folge der Digitalisierung betrachtet werden.

In our business the amount of images, in the time that I've been doing this – 20 some years, has increased by a factor of about ten. (LYON)

Während zu Beginn der elektronischen Bildübermittlung ein Fotograf drei oder vier Bilder senden konnte, sind es heute gut 20 Fotografien.

1990 brauchte man noch um ein Farbbild zu übertragen 21 Minuten. Da haben sie sich ungefähr 20 Mal überlegt, wie viele Bilder sie von einem Ereignis senden. (MULTHAUP)

²⁴ Die Zahlen, welche wir weitestgehend aus den Interviews entnommen haben, stammen aus den Jahren 2006 und 2007. Werden andere Quellen und Daten zur Ergänzung herangezogen, wird dies an den entsprechenden Stellen angegeben.

Im Folgenden wollen wir der Frage nachspüren, mit welchen Kriterien die Bildredakteure bei der Auswahl von Bildern arbeiten. Dazu fragten wir ALAN THORP, ob er uns diese Kriterien nennen könnte:

Yes and no. That's very very difficult. The content should be good, should be interesting obviously. And the quality should be good. But, there are times when there is a big story and there is only one picture – then the quality is not as important. Like the pictures made by mobile phones at the London bombing 2005.

OLIVER MULTHAUP entgegnet auf diese Frage:

Ein gutes Bild ist ein gutes Bild, das war 1848 ein gutes Bild und es ist heute eines. Das sind objektive Kriterien: Schärfe, Qualität des Bildes, Spannung im Bild, Aufteilung – das ist wie in der Malerei. Da kann man klare Maßstäbe anlegen. (...) Das ändert sich mal von Zeit zu Zeit. Der Zeitgeist, da sagt man dann beispielsweise, beim Fußball jetzt sind wieder Weitwinkel-Bilder in, dann sind wieder nur ganz enge Kopfballbilder in. Genauso in der Politik. Manchmal sind nur die Augen in, dann drucken die Zeitungen wochenlang nur Augen. Das sind so Trends, die sich da ergeben. Und da reagieren wir drauf. Das haben auch die Redakteure drauf, die sehen solche Trends – die werden natürlich auch hier kommuniziert, wir reden ständig über solche Sachen.

Zum Kriterium ›guter Inhalt‹ führt er weiterhin aus:

Der Fotograf muss auch über die Geschichte informiert sein. Es hat keinen Sinn, wenn er irgendwo hinget [z. B. zu einer Pressekonferenz von Siemens] und überhaupt nicht weiß, worum es geht. Wenn Herr Kleinfeld kurz vor einem Rauswurf steht und wir machen nur lachende Bilder, zeigen wie er strahlt und fröhlich ist. Und zwei Stunden später wird er entlassen, dann haben wir verloren. Das heißt, die Kriterien fangen direkt schon beim Fotografieren an.

Nachdem der Fotograf seine Bildauswahl übermittelt hat, sehen sich die Redakteure die Bilder hinsichtlich der aktuellen Entwicklungen auch noch einmal an und können so eventuell die Auswahl weiter verkleinern.

Bezogen auf Ereignisse von internationaler Tragweite wollten wir wissen, ob ein ›gutes‹ Bild für westliche Länder auch ein ›gutes‹ Bild beispielsweise in fernöstlichen Ländern ist.

A good picture is a good picture and will be published everywhere. (THORP)

Den größten Unterschied mache dabei nicht die Bildauswahl sondern die Größe des Abdruckes, erklärte uns ALAN THORP weiter. Während dasselbe Bild im Londoner *Guardian* auf einer Doppelseite gedruckt wurde, erschien es in einer Zeitung in Tokio nur ca. 3 x 4 cm, weil in Japan insgesamt anders mit Bildern in Zeitungen umgegangen wird.

Weitere Kriterien für die Auswahl der Bilder, die AP seinen Kunden anbietet, finden sich in den allgemeinen AP-Leitlinien – siehe oben. Ein besonderes Augenmerk richten die Redakteure dabei auf potentiell inszenierte Bilder. Die Faustregel lautet, besteht der Verdacht einer Inszenierung, wird das Bild vorerst nicht gesendet. Lässt sich dieser Verdacht auch nach Rücksprache mit dem Fotografen nicht zerstreuen, bleibt es bei einer Zurückhaltung des Bildes.

Es gibt auch Bilder, die aus anderen Gründen zurückgehalten werden. Wir möchten dazu auf zwei Beispiele näher eingehen. Im ersten Beispiel handelt es sich um ein sehr expressives Berliner Theaterstück. In einer Szene tanzen Frauen mit nackten Brüsten um einen riesenhaften Penis in der Mitte der Bühne. Der AP-Fotograf macht viele tolle Bilder und fängt die Stimmung und die Lichtsituation optimal ein. Er schickt diese Bilder an die Redaktion in Frankfurt und bekommt die Rückmeldung, dass diese Bilder nicht freigegeben werden. Nun sitzen in Frankfurt nicht etwa extrem konservative Redakteure, die Nacktheit in den Medien generell tabuisieren – in diesem Fall liegt die Begründung in der globalen Ausrichtung von AP.

Wir sind eine weltumspannende Firma. Das Bild [von den nackten Frauen und dem Penis; Anm. d. Autoren] würde zwar nur in Deutschland aktiv an die tagesaktuellen Zeitungen verbreitet, aber es liefe automatisch in unsere Archive ein und die sind wiederum weltweit recherchierbar. (...) Wenn jetzt zufällig der Saudi Arab Kurier recherchiert und sieht auf einmal: ›da sind ja lauter Penisse bei denen in der Datenbank – wir bestellen sofort den Service ab‹. Da muss man ein bisschen vorsichtig sein. Da muss man auch global denken – und das ist eben AP. (MULTHAUP)

ALAN THORP sagt zum Thema ›Vermeidung von Nacktheit in Bildern‹:

It's because of American morality – especially on American websites now – they don't like nudity in pictures. But nudity is part of life, it's part of all the fashion shows now. So we put a slug²⁵ on. It's note ›Nudity‹. There's another slug, it's note ›graphic content.

25 *slug*: meint in diesem Fall eine kurze Beschreibung/ ein Hinweis aus dem der Redakteur entnehmen kann worum es in dem Bild geht.

Im zweiten Beispiel handelt es sich um eben diese drastischeren Bilder z. B. aus Kriegsgebieten, die mit dem Vermerk ›graphic content‹ versehen werden:

Es gibt eine generelle Haltung von AP, wir zeigen keine Großaufnahmen von Toten – das heißt von Gesichtern. Wir zeigen also keine erkennbaren Details dieser Personen. Wir zeigen keine abgerissenen Leichenteile in Großaufnahme. Wir zeigen keine Großaufnahmen von Genitalien. Und wir zeigen kein Material, welches religiös beleidigend sein könnte. (MULTHAUP)

Trotz dieser strikten Regeln von AP und trotz der aufgeführten Kriterien gibt es immer mal wieder problematische Bilder, bei denen die Entscheidung über eine Veröffentlichung bzw. Weitergabe an die AP-Kunden nicht einfach ist. Ist sich ein AP-Redakteur in dieser Frage nicht sicher, wendet er sich an seinen nächst höheren Vorgesetzten. Im Extremfall könnte das Bild eines Frankfurter AP-Redakteurs zur Entscheidung an OLIVER MULTHAUP weitergeleitet werden, dieser müsste es im Zweifelsfall seinerseits an den verantwortlichen Redakteur in London weiter geben. In den allermeisten Fällen würde dort ALAN THORP eine Entscheidung fällen. Wir fragten ihn:

I: How do you deal with problematic pictures?

T: Somebody asks me and I make a decision.

I: And if you're not sure?

T: You have to be sure. I've been doing this job long enough.

So knapp und selbstverständlich die Aussage vom Redakteur hier auch ist, sie weist zum einen auf den Aspekt der unternehmensinternen Sozialisation²⁶ hin und zum zweiten auf den Faktor Intuition. Gerade die jahrelange Erfahrung innerhalb der Agentur scheint eine wesentliche Rolle bei der Internalisierung der Agenturwerte und für das unternehmenskonforme Handeln zu spielen. Intuition und Sozialisation scheinen sich demnach wechselseitig zu bedingen und als subjektspezifische und strukturelle Faktoren auf den Selektionsprozess nieder zu schlagen. Würde sich ALAN THORP dennoch nicht in der Lage sehen, eine Entscheidung zu treffen, müsste dies in letzter Instanz ein Redakteur in New York tun. Die Zentrale dort ist 24 Stunden an 7 Tagen in der Woche besetzt.

Nachdem wir uns so ein grobes Bild über die Abläufe und den Selektionsprozess machen konnten, wollten wir anschließend noch etwas über die Ausbildung zum Bildredakteur erfahren.

26 Zur beruflichen Sozialisation siehe u. a. THOMASS, 2002; HEINZ, 1995.

Wir haben Leute, die haben Fotografie studiert. Wir haben Leute, die sind Fotografenmeister. Wir haben reine Learning-by-Doing-Leute. Wir haben auch ein paar wenige Quereinsteiger, die vorher etwas ganz anderes gemacht haben. Im Grunde gibt es keinen dogmatischen Weg. (MULTHAUP)

Dieselbe Mischung von Leuten trafen wir auch im Londoner Büro an: ehemalige Fotografen, einen Ex-Fotolaboranten, eine Frau, die vorher in einer Fernsehredaktion gearbeitet hat, und auch Menschen wie ALAN THORP, die ganz ohne Ausbildung ihren Weg durch *learning-by-doing* gemacht haben. Auf die Frage, ob er sich denn als Journalist verstehe, sagte THORP:

I personally don't - but technically you are a journalist. You are reporting the news.

Wie man sich fühlt, wenn man weiß, dass rund 1 Milliarde Menschen täglich Nachrichten von AP rezipieren, wollten wir am Ende noch wissen.

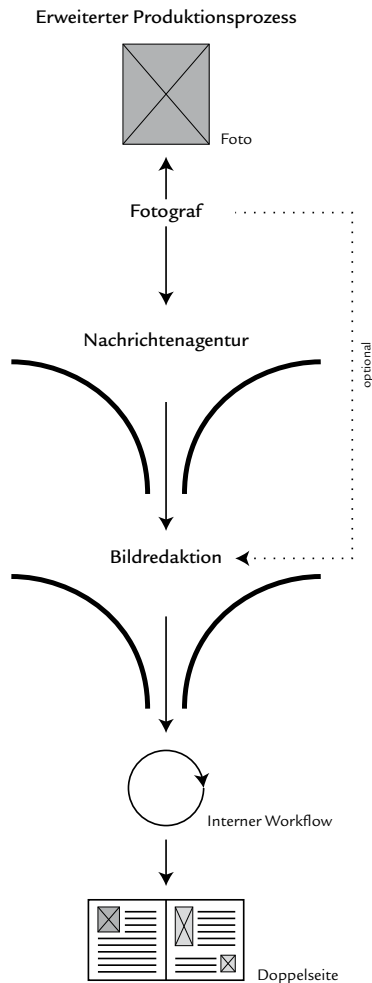
It is a tremendous responsibility. (Lyon)

ALAN THORP hat diesbezüglich eine andere Sichtweise:

You don't really think at the consequences. Same as the photographers, if they thought at the consequences they probably wouldn't send any pictures. It's like a broadcaster on television: You're talking to the camera you're not talking to the world. (THORP)

3 Bildredaktionen

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die Prozesse bei der Nachrichtenagentur *Associated Press* thematisiert wurden, werden wir im Folgenden die Arbeit von Bildredaktionen in Medienunternehmen näher betrachten. Damit folgen wir der Wertungskette von journalistischen Bildern auf die nächste Ebene. Diese Ebene ist die letzte, bevor der Rezipient das Ergebnis all der vorausgegangenen Arbeitsschritte zu sehen bekommt.



Um in unseren Untersuchungsergebnissen Kontinuität herzustellen, haben wir auch in diesem Schritt wieder den Nachrichtenjournalismus in den Fokus gestellt. Da es im Nachrichtenjournalismus viele unterschiedliche Formate gibt, wir aus forschungspraktischen Gründen allerdings nicht alle abdecken können, haben wir uns auf die Untersuchung der Abläufe der Bildredaktion eines Wochenmagazins (*Stern*), einer Boulevard- (*Bild*) und einer Tageszeitung (*London Times*) beschränkt.²⁷

3.1 Die Experten

VOLKER LENSCH, Stern

Volker Lensch war mehrere Jahre als Bildredakteur bei der Bundesausgabe der Bildzeitung in Hamburg tätig. Seit 1992 arbeitet er in der Bildredaktion des *Sterns*. Die Position des Ressortleiters für den Bereich Foto hat er seit 1996 inne.

THORSTEN FLEISCHHAUER, Bild-Zeitung

Thorsten Fleischhauer war mehrere Jahre als freier und angestellter Fotograf tätig bevor er als Fotoredakteur in die Außenredaktion der *Bild-Zeitung* Essen kam. Heute ist er Ressortleiter des Bereichs Foto der Bundesausgabe der *Bild-Zeitung* in Berlin.

JON JONES, London Times

Als Fotojournalist hat er mehrere Jahre aus vielen Kriegs- und Krisengebieten der Welt, u. a. Bosnien, Serbien, Kosovo, Albanien, Rumänien, Tschechien, Georgien, Russland, Mittlerer Osten, Irak, Somalia, Sudan, Rwanda, Sri Lanka und Süd Afrika, berichtet. Seine Arbeiten wurden in vielen anerkannten und renommierten Magazinen und Zeitungen wie z. B. *Time*, *Newsweek*, *Paris Match*, *Life*, *The Sunday Times*, *The New York Times*, *Stern*, *Le Monde*, *Marie-Claire* und *American Photo* veröffentlicht. Darüber hinaus wurde er vielfach ausgezeichnet u. a. durch die Verleihung des *World Press* Preises, als *Fuji European Photographer of the Year*, *Feature Photographer of the Year* und als *News Photographer of the Year* UK. Zum Zeitpunkt des Interviews ist er seit einem Jahr Chief Photo Editor der *London Times*.

27 Die Entscheidung für genau diese Blätter orientierte sich an den Interviewzusagen und den forschungswirtschaftlichen Möglichkeiten.

3.2 Arbeitsabläufe

3.2.1 Stern

Zugehörigkeiten und Mediadaten

Der *Stern* ist eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift des Medienunternehmens *Gruner & Jahr*.

Mediadaten:²⁸

Auflage		Reichweite	
Titel	STERN	Titel	STERN
Druckauflage	1.109.232	Gesamt %	10,9
Verkaufte	904.734	Gesamt in Mio	7,71
Auflage Einzelvk.	305.284	Männer %	12,8
Abo	296.885	Männer in Mio	4,4
Sonstige	125.215	Frauen %	9,2
Lesezirkel	177.350	Frauen in Mio	3,31
Quartal	III / 10	Studie	MA2010 II
Quelle	IVW		

Arbeitsprozesse

In der Fotoabteilung des *Sterns* arbeiten 11 Bildredakteure, die sich die Arbeit in Ressorts aufteilen: Ausland, Politik und Wirtschaft, Kultur / Unterhaltung, Bild der Woche, Küche, Wissenschaft / Medizin, Motorsport, Sport, Mode, Deutschland aktuell, Reise

Die Bildredakteure werden in ihrer Arbeit von Sekretärinnen unterstützt, die neben der üblichen Sekretariatsarbeit auch vielfältige Rechercheaufgaben übernehmen. Für den Bereich der elektronischen Bildverarbeitung sind zusätzliche Mitarbeiter

²⁸ Quelle: http://www.gujmedia.de/portfolio/zeitschriften/stern/?card=auflage_reichweite .
[Zugriff 03.01.2011].

verantwortlich. Insgesamt arbeiten rund 200 Mitarbeiter beim *Stern*. Interessant – tangiert es doch am Rande auch die Bildthematik –: Allein für die Titelseite arbeiten beim Stern vier Grafik-Designer.

Da es sich beim *Stern* um ein wöchentlich erscheinendes Magazin handelt, werden wir den groben Ablauf der Hefterstellung anhand einer ›Musterwoche‹ darstellen. Dieser Ablauf ist jedoch stark vereinfacht, in der Praxis laufen die einzelnen Abstimmungsprozesse komplexer, sich wiederholend, zirkulär und teilweise parallel ab.

Dienstag

Am Dienstagmorgen beginnt die Woche in der Hamburger *Stern*-Zentrale mit einer großen Themenkonferenz. Auf dieser Konferenz treffen sich alle Ressortleiter mit der Chefredaktion und der Artdirektion, sofern es der Terminplan zulässt, nehmen in der Regel alle Redakteure, die im Haus sind, ebenfalls teil. Dann werden von jedem Ressortleiter die Themen vorgestellt, die sie sich im nächsten Heft vorstellen könnten. Darunter sind Themen, die bereits fertig produziert sind, da sie langfristig in Auftrag gegeben wurden. Andere Themen entwickeln bzw. ergeben sich aus der Aktualität heraus z. B. ein SPD-Parteitag, ein Unglück oder ein Skandal. Die Chefredaktion hält die genannten Themen fest und entscheidet anschließend, welches ein Titelthema sein könnte und welches ein Heftaufmacher etc.

Nach dieser größten Konferenz der Woche, trifft sich am Nachmittag die Fotoabteilung zu einer eigenen Konferenz. Dort werden alle Mitarbeiter über den aktuellen Stand informiert und die anstehenden Aufgaben besprochen.

Mittwoch

Am Mittwoch bekommen alle eine grobe Struktur der Seiten zu sehen. Dieser Struktur ist zu entnehmen, wie viel Platz für redaktionelle Anteile ist, wo die Werbung platziert werden soll und für welche Stellen Bilder vorgesehen sind. Jetzt stimmen sich die Redakteure der einzelnen Fotoressorts mit ihren schreibenden Kollegen ab. Je nach Stand des Textes werden entsprechend Bilder ausgewählt. Dieses ist ein kontinuierlicher Prozess. Zu Beginn ist die potentielle Bildauswahl noch sehr umfangreich und grob, im Verlauf der Arbeit wird sich diese Auswahl immer weiter verfeinern. Eventuell wird auch ein freier oder einer der beiden fest angestellten *Stern*-Fotografen mit der Bildproduktion beauftragt. Sobald der Chefredakteur seine Zustimmung gegeben hat wird die Geschichte – also der Text mit den dazugehörigen Bildern – ins Layout gegeben. Eventuell fällt in diesem Stadium auf, dass noch andere Bilder beschafft werden müssen. In diesem Fall wird der Bildredakteur wieder in Archiven und bei diversen Agenturen recherchieren oder einen Fotografen mit einem konkreten Auftrag betrauen.

Donnerstag

Donnerstag wird auf einer weiteren Konferenz der Themenplan nochmals verfeinert. Sind alle Themen noch interessant, was haben die Recherchen ergeben, was gibt es Neues?

Freitag

Am Freitag wird wieder in einer Konferenz der Stand abgefragt.

Samstag und Sonntag

Am Wochenende arbeiten nur eine Sekretärin und ein Bildredakteur.

Montag

Der Montag ist der letzte Tag der der *Stern*-Produktionswoche. Am frühen Montagmorgen muss das Heft inhaltlich komplett fertig gestellt sein. Um dies übergreifend abzufragen, findet um 8 Uhr die Abschlusskonferenz statt. Dort wird geklärt, ob eventuell doch noch etwas geändert werden muss, wo noch ein Bild fehlt, wo noch was am Text gearbeitet werden muss etc.

Weiterhin müssen alle Texte dokumentiert sein – das bedeutet, dass die Redakteure gegenüber der Dokumentationsabteilung Rechenschaft über ihre Quellen und Fakten ablegen müssen. Damit das Heft im nächsten Schritt in den Druck gehen kann, muss die Chefredaktion zu allem – auch zum Layout – ihre Zustimmung gegeben haben. Anschließend muss das Layout noch von der technischen Seite aus abgenommen werden. Letztlich begutachtet die Rechtsabteilung den Inhalt und gibt diesen, sollte es keine entsprechenden Beanstandungen geben, ihrerseits zur Veröffentlichung frei. Diese finalen Abnahmen dauern oft bis in die Nacht. Am Ende werden die Daten nach Itzehoe geschickt und kommen in die Druckvorstufe, anschließend wird angedruckt.

Dienstag

Am Dienstagmorgen gegen 9:30 Uhr gibt es die ersten Hefte. Am Kiosk kann der Leser die Ausgabe dann am Donnerstag kaufen.

3.2.2 BILD-Zeitung

Zugehörigkeiten und Mediadaten

Die *Bild-Zeitung* ist eine Tageszeitung der *Axel Springer* AG.

Mediadaten:²⁹

Ausgabe:	Nr. 64a / 2010
IVW:	3 / 2010
Druck:	4.043.539
Abo:	36.484
Verkauf:	3.129.994
Verbreitet:	3.138.237

Reichweite:³⁰ 12,53 Mio. laut d. Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse (ma 2010 Presse II)

Leserschaft:³¹

		BILD	Basis
Geschlecht:	Männer	63	49
	Frauen	37	51
Stellung im Haushalt:	Haushaltführende	50	56
	Hauptverdiener	66	56
Berufstätigkeit:	in Ausbildung	6	11
	berufstätig	63	54
	Pensionär, Rentner	25	27
	nicht berufstätig, keine Angabe	6	8

Zusammensetzung in %; Basis: Deutschsprachige Bevölkerung ab 14 Jahre; Quelle: ma 2010 Presse II

29 Quelle: https://www.mediadaten-online.com/mediadaten/tarife/zeitung/kaufzeitungen/b/bild/i_bis_vii_2_3/datenblatt_1147_49518.html [Zugriff 03.01.2011].

30 Quelle: http://www.axelspringer-mediapilot.de/portrait/BILD-BILD_671014.html . [Zugriff 03.01.2011].

31 Quelle: http://www.axelspringer-mediapilot.de/portrait/BILD-BILD_671014.html . [Zugriff 03.01.2011].

Arbeitsprozesse

Bevor wir einen typischen Tagesablauf in der Bildredaktion der *Bild-Zeitung* beschreiben, ist es nötig zu spezifizieren, um welche ›Bild-Zeitung‹ und damit um welche Redaktion es in unserem Fall geht. Die *Bild-Zeitung* erscheint in einer Bundesausgabe und in 27 verschiedenen Regional- und Stadtausgaben. Im Folgenden beziehen wir uns ausschließlich auf die Bundesausgabe. Ein weiterer Punkt, der unter Umständen für eine sprachliche Verwirrung sorgen könnte, ist die Bezeichnung ›Bildredaktion‹ und ›Bildredakteur‹. In diesen Fällen ist nicht ein Textredakteur der *Bild-Zeitung* gemeint oder seine Redaktion, sondern ein Redakteur in der Bildredaktion.

In der Fotoredaktion arbeiten zwischen 15 und 20 Bildredakteure in den Ressorts:

- Inland,
- Ausland,
- Leben und Wissen,
- Show

In jedem Ressort arbeiten jeweils 4 bis 6 Bildredakteure. Zwischen Bildredaktion und Textredaktion ergibt sich ein personelles Verhältnis von ca. 1:3 bis 1:4.

Der Arbeitstag in der Bildredaktion beginnt morgens um 9 Uhr mit einer Sichtung und ersten Selektion der bis dato eingegangenen Bilder. Dabei handelt es sich um ca. 10.000 Bilder. Um 10:30 Uhr gibt es eine große Konferenz, auf der entschieden wird, was am nächsten Tag in der Zeitung erscheinen soll. Nach dieser Konferenz erstellen die Bildredakteure eine auf die Themen passende Bildauswahl. Um 12 Uhr findet dann die sogenannte *Optik-Konferenz* statt. Auf dieser Konferenz wird die Vorauswahl von ca. 5.000 Bildern gesichtet und auf ca. 100 Bilder reduziert. Zum Zeitpunkt des Interviews (2008) wurden die 5.000 Bilder zu diesem Zweck noch ausgedruckt und auf einen 3 x 10 Meter großen Konferenztisch ausgelegt. Mit dem Umzug der Redaktion der Bundesausgabe nach Berlin 2009 wurde ein digitales System installiert, welches den Ausdruck überflüssig macht.

Diese 100 Fotos werden anschließend auf die *Schlagzeilen-Konferenz* mitgenommen. In dieser Schlagzeilen-Konferenz diskutieren die Chefredakteure und Ressortleiter über den genauen Aufbau der einzelnen Seiten. Am Ende bleiben ca. 50–60 Bilder übrig. Diese Feinauswahl wird dann weiter in die Grafikabteilung gegeben. Auch die Textredakteure bekommen diese Bilder zu sehen, damit sie sich unter Umständen von ihnen weitere Anregungen für ihren Text holen bzw. den Text auf das Bild abstimmen können. Am Ende gehen die fertigen Seiten in die Druckvorstufe und dann in den Druck.

3.2.3 London Times

Zugehörigkeiten und Mediadaten

The Times oder oftmals auch bezeichnet als *The London Times* gehört zum Medienkonglomerat *News Corporation* von *Rupert Murdoch*.

Mediadaten:

»The Times is read by more than 1.6 million people every day #

(...)

More readers than the FT and Daily Telegraph combined. One in five business people read The Times. ^

(...)

The average income of a Times Reader is £36,000. #

The circulation of The Times is 501,070. * (...)

Sources: *ABC (Apr-Sep 2010); #NRS (Jan-Jun 2010) ^BBS 2008«³²

Arbeitsprozesse

Der Arbeitsablauf bei der *London Times* unterscheidet sich weder strukturell noch im Hinblick auf den zeitlichen Ablauf wesentlich von dem der *Bild-Zeitung*. Nach Angaben von JON JONES sichtet die dortige 10-köpfige Bildredaktion jeden Tag ca. 8.000 Bilder.

Die *London Times* beschäftigt, wie auch viele amerikanische Zeitungen, wesentlich mehr eigene Fotografen. Diese berichten unter anderem auch aus Krisengebieten für ›ihre‹ Zeitung. Zum Zeitpunkt des Interviews hatte die *London Times* Fotografen in Monrovia, Bagdad, Afghanistan und Burma. Dieser Umstand ermöglicht es den Bildredakteuren, direkten Kontakt zu ihren Fotografen vor Ort aufzunehmen und weitere Informationen oder Bilder zu erfragen.

32 <http://nicommercial.com/timesmedia/products/the-times> [Zugriff 03.01.2011].

3.3 Aufgaben in einer Bildredaktion

Wie der Tagesablauf bei der *Bild-Zeitung* gezeigt hat, ist die erste und wichtigste Aufgabe der Bildredakteure, die eingegangenen Bilder zu selektieren. Dies trifft natürlich im selben Maße auch auf die Redakteure beim *Stern* zu. Dort empfängt die Bildredaktion täglich zwischen 10.000 und 12.000 Bilder. Doch woher kommen diese Bildermengen?

Die Bilderdienste der diversen Nachrichten- und Bildagenturen produzieren täglich einen enormen Output an neuen Bildern. Nachfolgend eine Aufstellung aus einer Untersuchung von JÜRGEN WILKE aus dem Jahr 2005, die sich auf die Bilder innerhalb des *deutschen Services* diverser Agenturen bezieht. »Die Bilderdienste von dpa, AP und Reuters lieferten in der untersuchten Woche im November 2005 14.689 Bilder. AFP bot allein im Ressort ›Politik‹ 3.315 Bilder.«³³ Die Zahlen geben den Tagesdurchschnitt dieser Woche an.

	AP	AFP*	Reuters	dpa	gesamt
Bilder pro Tag im deutschen Dienst	918	474	827	354	2573

Quelle: (WILKE, 2008, S. 74)

* Aufgrund der enormen Bildmenge wurden in dieser Studie ausschließlich Bilder im Bereich Politik bei AFP gezählt und ausgewertet.

In unserem Interview mit OLIVER MULTHAUP, dem Chefbildredakteur von *Associated Press* in Frankfurt im Oktober 2007, sprach er von bis zu 1.400 Bildern täglich für deutsche AP-Kunden. Es ist davon auszugehen, dass sich dieser aufsteigende Trend, den auch WILKE aus einer Vergleichsstudie von 1997 ablesen konnte, wohl bis heute (2011) weiter fortgesetzt hat.

MICHAEL SEGGBERS bezieht sich auf eine Untersuchung von CHRISTIAN RESING, die im BDZV-Jahrbuch 2006 (BDZV = *Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger*) erschienen ist, dort heißt es, dass eine deutsche Tageszeitung im Schnitt 2,5 Nachrichtenagenturen abonniert hat. Große Zeitungen wie die FAZ, *Die Welt* oder die SZ haben *fünf* Bilderdienste von Nachrichtenagenturen abonniert: dpa, AP, Reuters, AFP und ddp.³⁴ Neben diesen Diensten der Nachrichtenagenturen greifen die Zeitungen auch

³³ WILKE, 2008, S. 74.

³⁴ Vgl. WILKE, 2008, S. 89.

noch auf andere Bildagenturen zurück. Im *Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive* sind derzeit 100 Unternehmen in Deutschland organisiert.³⁵ Der entsprechende europäische Verband *Coordination of European Picture Agencies Press Stock Heritage* vertritt über 1000 Bild-Anbieter.³⁶

Beim *Stern* setzt sich die Menge der Bilder aus folgenden Quellen zusammen:

- Presseagenturen: dpa, AP, *Reuters*, AFP, EPA (*European Photo Press Agency*), *Getty Images*, *Seven* (Paris), *Polaris* (New York), *Life* (Köln), *Agentur Focus* (Hamburg, die Agentur ist die deutsche Vertretung von *Magnum* und *Contact Press*) plus diverse online Agenturen
- 2 fest angestellte Stern-Fotografen
- 80–100 ›feste‹ freie Fotografen³⁷

Doch die Selektion ist nicht die einzige Aufgabe, die die Bildredakteure erfüllen. Sie betreiben auch Hintergrundrecherchen. Das bedeutet, dass sie sich über die Fakten hinter den Ereignissen informieren, sofern diese noch unklar sind. Auch halten sie in Einzelfällen Rücksprache mit der jeweiligen Agentur oder auch dem Fotografen. So kann es beispielsweise vorkommen, dass ein Bildredakteur des *Sterns* bei *Reuters* nachfragt, ob es zu den Bildern der deutschen Geisel BLECHSCHMITT in Afghanistan noch mehr Informationen gibt und ob eventuell noch weitere Bilder vorliegen. Bevor die ausgewählten Bilder anschließend weiter verarbeitet werden, werden auch deren Captions soweit wie möglich überprüft – stimmen die angegebenen Namen mit den dargestellten Personen überein etc.

Die zweitwichtigste Aufgabe der Bildredakteure ist die Bildrecherche. Sie müssen dafür sorgen, dass die Geschichten, die in der Zeitung oder in dem Magazin erscheinen sollen, von entsprechenden Bildern begleitet werden. Zu dem Bereich der Bildbeschaffung zählt auch die Beauftragung von Fotografen, die Bilder zu einem speziellen Thema oder Ereignis liefern sollen.

35 Vgl. www.bvpa.org.

36 Vgl. www.cepic.org.

37 ›feste‹ freie Fotografen sind Fotografen, die nicht beim *Stern* angestellt sind aber dennoch des Öfteren Aufträge für diesen bekommen.

3.4 Einflussfaktoren

Welche Entscheidungen werden an welcher Stelle im Prozess von wem getroffen und wie beeinflussen diese die visuelle Seite des medialen Endproduktes? Diesen Fragen wollen wir im Folgenden nachgehen. Wie schon im Falle von AP werden wir hierbei chronologisch – dem Prozessablauf folgend – vorgehen.

3.4.1 Wir brauchen Bilder

Zu Beginn steht stets die Frage nach dem Thema – worüber soll berichtet werden? In den allermeisten Fällen kommt die thematische Anregung von der Seite der schreibenden Journalisten – ein Sonderfall wäre die Rubrik »Bilder der Woche« im *Stern*. In den Fällen, in denen für eine Geschichte nicht auf Agenturmaterial zurückgegriffen werden kann oder soll, wird ein Fotograf beauftragt. Der Bildredakteur bringt zu diesem Zweck den schreibenden Kollegen mit einem Fotografen zusammen oder er übernimmt selbst das Briefing. In diesem Fall spielt das Briefing eine große Rolle. Anders als bei Agenturfotografen, deren Bilder von unzähligen oftmals sehr verschiedenen Kunden verwandt werden, arbeitet hier ein Fotograf exklusiv für einen konkreten Kunden. THORSTEN FLEISCHHAUER sagt über das Briefing:

F: Die Fotografen werden von uns vernünftig gebrieft. Wir sagen denen, was wir erwarten, was wir uns für ein Foto vorstellen. Wenn es beispielsweise um eine Reportage geht ›Ich begleite meinen krebskranken Mann bis in den Tod‹, da wünsche ich mir natürlich ausdrucksstarke Portraits, ein paar Detailaufnahmen etc. Das muss nicht spookig sein sondern ein bisschen modern fotografiert. Und dabei sage ich immer, es gibt eine Kür und es gibt eine Pflicht. Wenn der Fotograf die Pflicht erledigt hat, wenn er das gemacht hat, was wir uns vorstellen, dann kann er auch gerne noch die Kür machen. Da können meinetwegen auch Gartenzaunfotos von rechts angeblitzt dabei sein.

S: Wenn Fotografen keine zufriedenstellenden Ergebnisse abliefern, bekommen die dann noch eine zweite Chance?

F: Nein. Wobei es auch auf die Art des Verrisses ankommt.

Während Agenturfotografen in der Regel keine besonders spezifischen Briefings bekommen, sind freie Fotografen wesentlich stärker an die konkreten Wünsche ihres Auftraggebers gebunden. Da es sehr viele konkurrierende freie Fotografen auf dem Markt gibt, sind die Konsequenzen bei einem eventuell unzureichenden Ergebnis entsprechend drastisch – sie werden nicht wieder gebucht. Fotografen, die für

große Agenturen arbeiten, sind in den meisten Fällen bereits aus diesem Stadium ihrer Karriere heraus. Was nicht bedeutet, dass ihnen bei schlechter Arbeit keine Konsequenzen drohen.

Das Beauftragen eines Fotografens ist für die Redaktion verhältnismäßig kostenintensiv, bedeutet es doch neben den bestehenden Abonnementkosten diverser Bilderdienste weitere finanzielle Aufwendungen. Diese Mehrkosten können sich jedoch für die Redaktionen lohnen, da sie durch die Wahl und das Briefing eines Fotografen einen direkteren Einfluss auf die Bilder nehmen können und zudem sind sie thematisch nicht auf das Agenturmaterial beschränkt.

Interessant ist es, über die generelle Notwendigkeit einer Bebilderung von Artikeltexten nachzudenken. Auf die Frage, was passiert mit einer Geschichte, wenn es keine entsprechenden Bilder gibt, waren sich VOLKER LENSCH und THORSTEN FLEISCHHAUER einig. Sie wird es wahrscheinlich *nicht* in die Ausgabe schaffen.

Es gibt Geschichten die kippen weil das Foto nicht gut ist. Dann erscheinen die auch nicht. (FLEISCHHAUER)

Am Beispiel von Abu Ghraib erklärt VOLKER LENSCH, warum es ohne Bilder kein Thema für den *Stern* gewesen wäre:

Weil diese Geschichte, gerade Abu Ghraib lebt von den Dokumenten. Das ist ja keine Fotografie in dem Sinne, sondern das sind Dokumente. Und die wäre niemals ins Blatt gekommen, wenn wir nicht diese Bilder gehabt hätten. Wie wollen sie das belegen? Welcher Dokumentar hätte ihnen gesagt, ja ich glaub ihnen das. Wenn es um Misshandlungen geht, dann brauchen sie optische Belege. Oder sie haben fünf Augenzeugen, die an Eides statt versichern, dass war so. Dann können sie das machen. Dann würde man ein Symbolbild nehmen. Ein Amerikaner im Krieg. Oder das Gefängnis von außen. (LENSCH)

Die Notwendigkeit Geschichten zu bebildern, ergibt sich nach Ansicht unserer Interviewpartner, neben inhaltlichen Aspekten, auch im Hinblick auf die (veränderten) Wahrnehmungsgewohnheiten und Bedürfnisse der Rezipienten. In diesem Sinne ist eine gute Geschichtenaufmachung wichtig,

Um Leute in eine Geschichte reinzuziehen. Geschichten werden erst über das Bild, Headline, Vorspann und wenn sie dann sozusagen hängen bleiben, steigen sie in den Text ein und die meisten steigen ja nach einem Drittel schon wieder aus. Sind ja die wenigsten, die Texte bis ganz zu Ende lesen. Und deshalb muss man sich die Mühe machen, dass diese Anfangsgestaltung gut ist und Leute in die Geschichte zieht. (LENSCH)

Bei der *Bild-Zeitung* ist die Aufmachung der ersten Seite – mehr als alle anderen Seiten – für die Kaufentscheidung von hoher Relevanz. Anders als bei vielen Tageszeitungen kann der Leser die *Bild-Zeitung* nicht im Abonnement beziehen. Der Leser muss die Entscheidung, eine *Bild-Zeitung* zu kaufen, jeden Tag erneut treffen. Daher wird die Gestaltung der Seite Eins und besonders der Bereich über dem Bruch (also der Bereich, der nach dem Falten noch zu sehen ist) am intensivsten diskutiert. Für die Gestaltung dieser ersten Seite beschäftigt die *Bild-Zeitung* eigens einen Artdirector.

3.4.2 Selektionsprozess

Bilder sind wichtig – aber welche? Wie aus den obigen Zahlen hervorgeht ist die Menge an Bildern enorm, doch welche Kriterien muss ein Bild erfüllen, um in die Vorauswahl für z. B. eine Geschichte zu kommen? Im Laufe unserer zahlreichen Gespräche mit den Experten, die aus einer Vielzahl von Bildern einzelne herausuchen müssen, stellten wir immer wieder diese Frage. Es zeigte sich, dass die Antwort sehr schwierig oder besser: schwer greifbar ist. THORSTEN FLEISCHHAUER antwortet auf die Frage folgendermaßen:

Ich glaube, es ist einfach so. Es ist wie das Fotografieren. Fotografieren kann ich nicht lernen – glaub ich. Also man kann zwar eine Ausbildung als Fotograf machen aber ob man dann ein guter Fotograf ist – ist eine andere Sache. Ich glaub, dieses Auge für ein Foto kann man relativ schnell erlernen. Es gibt ja gewisse Reflexe. Weiß ich auch nicht, so vom Bildaufbau her ist das schon irgendwie interessant. Oder ich weiß nicht, ob sie so Agenturserver kennen. Da läuft ja auch wirklich viel Müll. Bei so einem Portrait zum Beispiel, da kann ich sofort weiter klicken. Interessant sind immer die Fotos, die vermeintlich irgendwie schlechte Fotos sind. Also wo man so sagt, das ist ja total unscharf und irgendwie komisch. Da steckt dann meist die beste Geschichte hinter, weil man sich fragt, warum stellt eine Agentur so ein unscharfes Bild ein. Und dann guckt man genauer hin und dann steht da irgendwie drunter: das erste Foto vom Kidnapper von Maggie oder so. Ich kann gar nicht sagen, nach welchen Kriterien man das aussucht, aber es sollte möglichst viel drauf sein auf dem Foto, man muss es nicht viel erklären – also das ist bei Bild ja immer wichtig, dass man da nicht einen riesen langen Text darunter schreibt, sondern ein Foto wo gleich alles zu sehen ist. Und das sind, glaube ich, so die Reflexe, die so ein Fotoredakteur hat.

VOLKER LENSCH reagiert auf diese Frage wie folgt:

Das ist eine Frage, die immer gerne gestellt wird, die ihnen keiner beantworten kann. Sie kennen die Geschichte, sie sehen die Bilder und sagen: Ja die sind's. Sie können es nicht genau sagen, das muss einfach harmonieren. Das ist wie beim Tsunami, da haben sie Tausende von Bildern und es gibt darunter hundert die sie berühren. Und diese Hundert ziehen sie in die Vorauswahl. Und dann gucken andere drauf und sagen: ja, das berührt sie auch oder das berührt sie nicht, und dann macht man die Vorauswahl wieder kleiner.

Wollte man dennoch eine Kriterienliste erstellen, so lassen sich aus den Aussagen folgende Kriterien ableiten:

- *Rein fotografische Kriterien* –
im Prinzip sollte ein Foto richtig belichtet und auch scharf sein.
- *Bildkomposition* – das Foto sollte einen Bildaufbau aufweisen, welcher den Inhalt besonders gut unterstützt bzw. strukturiert.
- *Aktualität* – durch einen hohen Grad an Aktualität können auch andere Kriterien in den Hintergrund treten.
- *Emotionalität* – gute Fotos sollen emotional berühren.

Wenn dieser erste Auswahlprozess beendet ist, beginnt die eben angesprochene weitere Selektion. Diese Feinauswahl erfolgt entweder auf Konferenzen oder auch in Einzelabsprachen mit dem Bild- und dem Textredakteur oder aber auch zwischen ihren jeweiligen Ressortleitern. Wie die oben beschriebenen Arbeitsabläufe zeigen, ähneln sich die Prozesse bei dem Wochenmagazin und den Tageszeitungen in ihren Grundstrukturen. Auf Grund der längeren Produktionszeit beim *Stern* fallen die dortigen Abstimmungsprozesse jedoch länger und intensiver aus, weswegen wir sie im Weiteren in den Fokus stellen wollen.

3.4.3 Weiterer Arbeitsablauf

Wenn die Geschichte so weit ist, dass sie ins Layout soll, übergibt der Bildredakteur dem Grafiker die Feinauswahl der Bilder. Der Grafiker erarbeitet mit den Bildern ein Layoutangebot, dafür stimmt er sich wiederum mit den Kollegen aus der Text- und der Bildredaktion ab. Es gilt, bei jedem Schritt das Produkt stets zu verbessern. Daher kann es auch sein, dass der Grafiker in diesem Stadium noch Anregungen an die Bildredaktion gibt, so dass eventuell noch weitere Bilder beschafft werden. Die letztendliche Entscheidung bzw. Verantwortung, sowohl was den Text, die Bilder

als auch deren grafisches Zusammenspiel angeht, liegt bei der Chefredaktion. Sie ist die oberste Instanz und ihre Entscheidungen sind für alle bindend.

Hatten wir es bis jetzt mit einem Abstimmungsprozess zwischen der Bild-, Text- und Chefredaktion zu tun, kommt in diesem Stadium der Produktion noch die Anzeigenredaktion hinzu. Sie liefert die Informationen über alle geplanten Anzeigen, also welcher Kunde mit welchem Produkt auf welcher Seite platziert wird. Dies ist wichtig, da die Redaktionen auf die Kombination von Werbung und redaktionellem Teil achten. Es wird zum einen versucht, keine optischen oder inhaltlichen Harmonien beziehungsweise Bezüge zu erzeugen. Zum anderen wird darauf geachtet, den Anzeigekunden ein möglichst positives ›Umfeld‹ zu schaffen.

Wenn da z. B. eine Kriegsgeschichte ist und die Firma HIPP macht Werbung, dann würde man die anrufen und sagen: Im Moment sieht es so aus, dass wir auf Grund des Platzes da die Kriegsgeschichte machen und daneben stehen sie. Wollen sie auf einen anderen Platz oder wollen sie um ein Heft schieben?
(LENSCH)

Auch bei der *Bild-Zeitung* wird auf die Kombination von Werbung und redaktionellen Teilen geachtet:

Wir versuchen es in der Bundesausgabe grundsätzlich zu vermeiden, dass ein tödlicher Autounfall neben einer Anzeige von z. B. Renault steht.
(FLEISCHHAUER)

3.4.4 Prädisposition

Wie man an den beschriebenen Abläufen sehen kann, handelt es sich um komplexe Prozesse, die in weiten Teilen diskursiv ausgehandelt werden. Wir möchten an dieser Stelle auf ein konkretes Beispiel eingehen bei dem, neben den oben erwähnten Kriterien, noch weitere Faktoren für die Bildauswahl und Zusammenstellung eine Rolle spielen. Wir hatten zum Interview mit VOLKER LENSCH eine Bildstrecke aus dem *Stern*-Sonderheft zum Irak Krieg 2003 mitgenommen. Die Bilder zeigen größtenteils Kämpfer und Kampfdarstellungen. Wir fragten nach dem Zustandekommen dieser Bildstrecke und dieser speziellen thematischen Ausrichtung:

L: Naja wir haben auf mehr Material kein Zugriff. Das ist ja das Problem.

S: Ja aber hätte man nicht auch 15 Opferbilder und zwei Soldatenbilder verwenden können?

L: Das ist richtig. Aber das ist immer eine Frage...

S: Wie entscheidet man das letztendlich?

L: Ja, wie ist die Situation im Moment? Also wenn da so ein Krieg stattfindet, gibt es immer erst mal einen Guten und einen Bösen. Ob es richtig ist – weiß ich nicht. Aber es ist erst mal so. Und ich interpretier das jetzt mal.

Es ist natürlich so, dass man erst einmal die Leute zeigt, die fürs Gute kämpfen vermeintlich. Auch wenn viele vorher gesagt haben, die kämpfen für nichts Gutes, die kämpfen schnöde für Wirtschaftsinteressen. Aber das zeigt man schon. Aber dann vergessen wir auch nicht die Opfer, aber die sind natürlich in dieser Geschichte unterrepräsentiert – ohne Frage.

J: Spiegeln dann die Bilder die Meinung der Redaktion wider?

S: Also wenn man jetzt die gute Seite auch als Gute präsentiert, weil man sie als Gute empfindet.

L: Nein, das ist nicht unbedingt die Meinung aller Redakteure. Letztendlich muss ein Chefredakteur eine Entscheidung fällen und sagen, die Geschichte will er. Weil ja vieles auch im Text dann sozusagen wieder aufgefangen wird. Denn wenn sie den Text lesen, da geht es natürlich auch um Informationen von Opfern und und und.

Das Interessante an diesem Beispiel ist der Einfluss, den die Prädisposition der Beteiligten auf diesen Prozess hat. Die individuellen Vorprägungen, die in diesem Fall auch moralische Grundhaltungen mit einschließen, beeinflussen die Bildauswahl entscheidend mit. Auch im folgenden Interviewauszug geht es um subjektive Faktoren, die den Umgang mit Bildern prägen.

Man muss auch daran denken, der Stern liegt zu Hause auf dem Küchentisch oder dem Sofatisch und da gucken Kinder rein. Ich hab selber Kinder. Ich hab ne 11-jährige und eine 17-jährige Tochter und ich finde, denen wird schon viel zu viel zugemutet heutzutage. Heute Morgen wieder... wenn es um Kindesmisshandlung oder sonstwas geht. Ich finde, Kinder in dem Alter müssen nicht immer alles hundertprozentig mitkriegen. Und deshalb meine ich, wenn sie das aufschlagen und man muss denen erklären, was mit diesem Menschen passiert ist. Hey, was muss in deren Köpfen vorgehen? Und deshalb meine ich, man muss nicht alles machen. Man muss das dann auch diskutieren. Und man muss sich, wenn man dagegen ist, auch vehement dagegen einsetzen. (LENSCH)

3.4.5 Problematische Bilder

Welche Bilder kann man veröffentlichen und welche nicht? Diese Frage müssen sich die meisten Bildredakteure irgendwann in ihrer Laufbahn stellen. Es geht um den Umgang mit ›problematischen‹ Bildern – Bilder, deren Inhalt entweder von der vorherrschenden Moralvorstellung abweichen oder / und Gräueltaten in einer

drastischen Weise zeigen bzw. Fragen des Jugendschutzes tangieren. Die Antwort auf darauf hängt jeweils vom einzelnen Fall ab. Zu der Umgehensweise mit problematischen Bildern sagt THORSTEN FLEISCHHAUER:

F: Wir hatten gestern eine Diskussion – die Zeitung wird ja auch von Kindern gelesen. Was darf man da? Auf der anderen Seite muss ich sagen, was teilweise auf RTL und Sat1 gezeigt wird, ist auch nicht viel besser. Aber haben wir jetzt da eine Aufsichtspflicht? Ich bin der Meinung solche Fotos kann wenn dann nur die Bild-Zeitung zeigen. Weil es Boulevard ist. Weil es aufrüttelt. Weil es irgendwie ein irres Foto ist.

(...)

S: Aber gibt es da nicht auch Kompromisse, dass man sagt, es lesen ja auch Kinder und Jugendliche die Bild-Zeitung, also machen wir besonders schockierende Bilder eher in den Innenteil als auf die Titelseite?

F: Ja, so weit sind wir mittlerweile.

S: Ist das ein schwieriger Prozess?

F: Also, ich als Fotograf kann immer nur sagen... Ich finde, dass es tolle Fotos gibt, die auch schockierend sind, aber es ist einfach das Foto toll. Ich ärgere mich dann immer, dass man das nicht drucken mag, weil man denkt, da fühlen sich irgendwelche Leute angestoßen. Ich mag es nicht, wenn Opfer in die Zeitung gedrängt werden, die da nichts zu suchen haben. Also das mag ich auch nicht. Zum Beispiel gab es aktuell einen Fall, da bei dem Unglück in Grevenburg – dieses Gerüst welches da zusammengebrochen ist, dieser Arbeiter der da an diesem Seil hing und tot war. Da haben wir lange diskutiert, kann man das zeigen? Aber ich finde es ist ein Zeitdokument.

Neben der Frage nach der potentiellen Veröffentlichung kommt es bei besonders problematischen Bildern auch häufig zur Diskussion über die Art und Weise der Veröffentlichung. Fragen aus der Praxis wären etwa: Wie viele Bilder z. B. einer Hinrichtung sollen gezeigt werden? Reicht gegebenenfalls ein Bild aus? Wie groß soll das gezeigte Bild sein? Ist es unter Umständen notwendig, das Gesicht z. B. eines afghanischen Kriegsopfers unkenntlich zu machen? Wie verhält es sich mit dem Gesicht eines deutschen Unfallopfers?

Gerade die letzten beiden Fälle beschäftigen die Bildredakteure immer wieder. Wann weicht der Persönlichkeitsschutz bzw. das Recht am eigenen Bild anderen Prioritäten?

Im Falle von Abu Ghraib haben wir uns klar entschieden, die Opfer zu pixeln (unkennlich zu machen, Anm. d. Autoren), da sie sowieso schon so erniedrigt wurden. Und die Täter haben wir so gezeigt, weil wir der Meinung waren, das geht einfach nicht, dass Menschen sowas machen mit Menschen. Das war eine ganz bewusste Entscheidung. (LENSCH)

THORSTEN FLEISCHHAUER äußert sich zu diesem Punkt wie folgt:

Bei der heutigen Rechtsprechung ist es natürlich schwierig, sich da weit aus dem Fenster zu lehnen. In den meisten Fällen werden Täter, die noch nicht rechtskräftig verurteilt sind, geblendet (unkenntlich gemacht, Anm. d. Autoren). Es sei denn – muss ich ganz ehrlich sagen – wir sind der festen Überzeugung, dass das Verbrechen so schrecklich war und so irre war und dass es eigentlich auch nachgewiesen ist, dass der das war, dann setzen wir uns darüber hinweg. Aber meistens werden wir schon eine Blende über das Gesicht legen.

Diese Interviewauszüge zeigen dreierlei sehr deutlich. *Erstens*, dass problematische Bilder auch als solche erkannt werden und dass über sie diskutiert wird. *Zweitens*, dass die Entscheidung stets auch vom Verwendungskontext geprägt ist. Also dass z. B. die *Bild-Zeitung* ein bestimmtes problematisches Bild zeigt, weil sie es im Rahmen von Boulevardjournalismus als noch akzeptabel erachtet. *Drittens*, dass die Handlungsmuster und Überlegungen der Bildredakteure eindeutig von ihrer persönlichen Biographie – sei es als Vater oder als ehemaliger Fotograf, geprägt sind.

In der Praxis ist es gerade der letzte Punkt, der es notwendig macht, immer wieder über einzelne Bilder mit Kollegen zu diskutieren. So können individuelle Sichtweisen mit anderen abgeglichen werden. Der Umstand, dass die Zeit und die Kapazitäten beschränkt sind, macht allerdings auch das Chefredakteursprinzip notwendig. Am Ende entscheidet jemand autoritär über ein Bild oder eine Bildzusammenstellung.

3.4.6 Fotografischer Stil

Bei der *London Times* gibt es neben den Entscheidungen, die primär einzelne Bilder betreffen, auch noch solche, die sich auf den bevorzugten fotografischen Stil des Blattes beziehen. Dieser Aspekt oder auch diese Einflussgröße lässt sich nicht so einfach beschreiben. Da JON JONES erst seit einem Jahr als Chefbildredakteur bei der *London Times* arbeitete, konnte er sich noch gut an seine ersten Monate erinnern:

After a while when I came here I thought they want different types of photography. And actually after a few months you understand that what they are looking for is a certain style. And you just get into that. You don't get told. You just see it. You spend a lot of time by saying what about this or this and showing lots of different pictures. And they say: >no, no, no, ah yes I like that one.< Ok, that's what you like. Occasionally you get what you want but it's a compromise.

Wir fragten JON JONES, ob er diesen Stil näher beschreiben kann, aber er konnte es nicht in Worte fassen. So wie es keinen festgeschriebenen Kriterienkatalog für die Auswahl von Bildern gibt, so gibt es erst recht keine verbale Beschreibung oder Anleitung für das Erzeugen oder Beibehalten eines fotografischen Stils. Die Aussage »You don't get told. You just see it.« bringt diesen Umstand auf den Punkt. Und obwohl sich der Stil schlecht in Worte fassen lässt, beeinflusst er dennoch die Auswahl der Bilder und somit auch das resultierende Endprodukt.

4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Die geführten Experteninterviews, sowohl bei *Associated Press* als auch bei den anderen Magazinen und Zeitungen, waren überaus aufschlussreich – gewährten sie doch einen Einblick hinter die Kulissen der Produktion von visueller Massenkommunikation. Das Ergebnis dieser Gespräche und ihrer Auswertung wollen wir im Folgenden zusammenfassen. Dazu werden wir anhand des Ausbaus der bereits weiter oben eingeführten Grafik³⁸ der Frage nachgehen, welche Einflüsse innerhalb des erweiterten Produktionsprozess im Hinblick auf die Entstehung bzw. das resultierende visuelle Endprodukt identifiziert werden konnten.

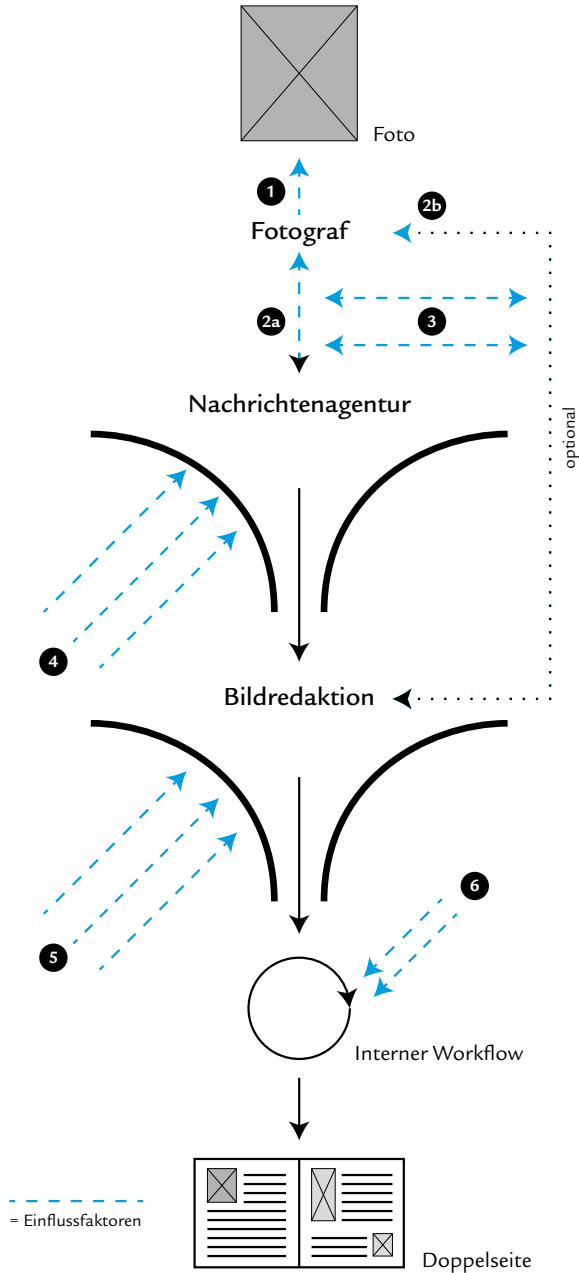
Die in der neben stehenden Grafik gestrichelten Pfeillinien stehen symbolisch für identifizierte Einflussfaktoren. Den ›ersten‹ Pfeil (#1) – im Sinne des Produktionsablaufes – sehen wir vom Fotografen zum Foto. Dieser steht für die subjektiven und individuellen Aspekte, welche wir ausführlich im Kapitel über die Fotografen behandelt haben. Er wurde hier der Vollständigkeit halber jedoch mit aufgeführt.

Die Pfeile #2a und #2b beziehen sich auf die Aspekte:

- Auswahl des Fotografen
- Briefing des Fotografen
- Feedback zum Fotografen
- Kundenwünsche
- Vorbereitung/ Unterstützung des Fotografen

38 Siehe [Seite 552](#).

Erweiterter Produktionsprozess + Einflüsse



Diese Faktoren determinieren das endgültige Resultat auf eine mehr oder weniger indirekte Art und Weise. Indem ein Bildredakteur einen ganz bestimmten Fotografen – und damit auch dessen Stil – für einen spezifischen Auftrag auswählt, beeinflusst er das zu erzielende Ergebnis indirekt. Je konkreter ein potentiell Briefing oder ein spezifischer Kundenwunsch wird, je größer wird diese Einflussnahme auf den Fotografen. Das klare Dienstleistungsverhältnis, die Konkurrenzsituation am Markt und die internen Evaluationen sorgen dabei für einen strukturellen Druck.

Die Aspekte – in der Grafik als Nummer #3 gekennzeichnet – beziehen sich auf die strukturellen Faktoren:

- Themen- bzw. Ereignisauswahl
- Notwendigkeit zur Bebilderung

Beide Punkte stellen mehr generelle Aspekte denn tatsächliche Einflussgrößen dar. Sie sind hier als grundlegende Determinanten mit aufgeführt, denn ohne eine Entscheidung *für* ein Thema³⁹ gibt es auch kein Bild und ohne die Entscheidung *für* die grundlegende Bebilderung gibt es kein visuelles Produkt.

Die Aspekte #4 und #5 sind nahezu identisch, da sie sich gleichermaßen auf die Vorgänge innerhalb von Bildredaktionen von Nachrichtenagenturen als auch auf die Vorgänge innerhalb von Bildredaktionen von Publikumsmedien beziehen:

- Ausbildung der Redakteure
- Selektionsprozess allgemein
- Auswahlentscheidungen bei problematischen Bildern
- Prädisposition

In Bezug auf den Einfluss, den die Ausbildung der Bildredakteure auf den Produktionsprozess hat, können wir ähnlich wie schon bei den Fotografen keine Aussagen treffen. Auch hier wäre eine entsprechend detaillierte und methodisch adäquate Untersuchung wünschenswert.

Betrachtet man den Aspekt des Selektionsprozesses, fällt dabei vor allem die Durchmischung von individuellen und strukturellen Faktoren auf. Unter den strukturellen Faktoren kann man allen voran die Nachrichtenwert-Faktoren fassen. An dieser Stelle möchten wir gerne das Konzept der Fotonachrichtenfaktoren von RÖSSLER et.

39 In diesem Zusammenhang sei auf die Nachrichtenwertforschung (vergleichbar der Gatekeeper- und der News-Bias-Forschung) verwiesen, die das journalistische Entscheidungshandeln untersucht. Siehe auch das Kapitel »Von der Nachrichtenwerttheorie zu den Fotonachrichtenfaktoren« RÖSSLER et al., 2011, S. 206.

al einführen.⁴⁰ Wie bereits zu Beginn angesprochen hat sich die Forschungsgruppe um PATRICK RÖSSLER intensiv mit journalistischen Selektionsentscheidungen im Fotobereich beschäftigt. In Anlehnung an die Nachrichtenwerttheorie haben sie speziell für den Fotobereich den Fotonachrichtenfaktoren-Ansatz entwickelt. »Fotonachrichtenfaktoren sind also jene Kriterien, anhand derer Kommunikatoren über die Publikationswürdigkeit von Pressefotos entscheiden oder diese rechtfertigen; und ausschlaggebend für die Selektion ist, wie stark diese Fotonachrichtenfaktoren jeweils ausgeprägt sind.«⁴¹ Als Faktoren haben sie folgende Liste erstellt:⁴²

- Schaden
- Gewalt / Aggression
- Kontroverse
- Prominenz
- Überraschung
- Emotionen
- Fototechnik
- Sex / Erotik

Diese Aufstellung deckt sich in etwa auch mit unseren Erkenntnissen, wobei unser Fokus auf die Kriegs- und Krisenberichterstattung vermehrt die Aspekte Schäden / Gewalt / Aggression / Fototechnik und vor allem Emotion in den Vordergrund gehoben hat.

Während also im allgemeinen Selektionsprozess – sowohl bei Associated Press als auch in den Bildredaktionen der Printmedien – die erwähnten Fotonachrichtenfaktoren zum Tragen kamen, kommt es im Bereich der persönlichen Voreinstellungen der Bildredakteure zu stark subjektiv geprägten Auswahlentscheidungen. Auch diese Erkenntnis deckt sich mit den Untersuchungsergebnissen von RÖSSLER et al. »Insgesamt belegen die Ergebnisse, dass Bildredakteure des *stern* bei ihrer Selektionsentscheidung maßgeblich Fotonachrichtenfaktoren als Kriterien anlegen. Diese Entscheidung geschieht allerdings vor dem Hintergrund persönlicher Einstellungen und des zur betreffenden Thematik angeeigneten Wissens.«⁴³ Entgegen der Selbstaussagen der Redakteure, dass persönliche Einstellungen zum Inhalt der Bilder bei der täglichen Arbeit in den Hintergrund treten und bestenfalls ästhetische Aspekte

40 Vgl. RÖSSLER et al., 2011.

41 RÖSSLER et al., 2011, S. 208–209 .

42 Vgl. RÖSSLER et al., 2011, S. 209.

43 RÖSSLER et al., 2011, S. 214.

von Bedeutung sind,⁴⁴ konnten wir zumindest in unseren Gesprächen beim Stern und der Bild-Zeitung Gegenteiliges feststellen.⁴⁵ Diese Prädispositionen beeinflussen dabei nicht nur die eigentliche Selektion der Bilder sondern auch deren Präsentation – also ob z. B. Bilder einer Hinrichtung auf der Titelseite platziert, Gesichter unkenntlich gemacht werden oder nicht etc.

Wie hochgradig komplex der Prozess der Produktion von visueller Kommunikation ist, zeigt sich auf der Ebene des »Internen Workflows« (#6). An dieser Stelle werden die Bilder, welche von der (den) Bildredaktion(nen) dem Prozess zugeführt wurden von weiteren Personen be- und verarbeitet. Die Einflussfaktoren, die in diesem Stadium miteinander in enger Beziehung stehen, sind mannigfaltig und prägen das Endprodukt entscheidend mit:

- Chefredakteursprinzip
- Werbekundenbeziehung
- Grafik-Design (inkl. persönlich-ästhetischen Vorlieben, Corporate Design Richtlinien, Text-Bild-Verhältnis-Abstimmung, etc.)

Wie wir aus mehreren Gesprächen entnehmen konnten, ist hierbei das Chefredakteursprinzip das entscheidende. Unabhängig davon, welche und wie viele Diskussionen es im Vorfeld gegeben haben mag, es kommt der Punkt an dem eine finale Entscheidung getroffen werden muss. Im Bereich der journalistischen Publikationen fällt diese Entscheidung der verantwortliche Chefredakteur. Damit gleicht das Ende des Produktionsprozesses seinem Anfang – beide sind wesentlich von individuellen Überlegungen und subjektiven Erfahrungen und Einschätzungen geprägt.

Abschließend können wir zusammenfassen, dass wir drei wesentliche Gruppen von Einflussfaktoren innerhalb des erweiterten Produktionsprozesses ausmachen konnten:

44 Vgl. RÖSSLER et al., 2011, S. 215.

45 Vgl. im [Kapitel 3.4.5 Problematische Bilder \(S. 567\)](#) die moralische Rechtfertigung zum Umgang mit problematischen Bildern.

1. Bildbezogen

- fototechnische Aspekte (Schärfe, Belichtung, Tiefenschärfe, etc.)
- ästhetische Aspekte (Bildkomposition, Farbigkeit, etc.)

2. Strukturbezogen

- a. Aktualität
- b. Fotonachrichtenfaktoren
- Ökonomische Struktur des Unternehmens
- Unternehmensrichtlinien und -werte

3. Subjektbezogen

- Fotografenauswahl (unter Berücksichtigung dessen Motivation, Talentes, Stils und Erfahrung)
- individuelle (Lebens)Umstände des Bildredakteurs
- individuelle Einstellung des Bildredakteurs
- individuelle unternehmensbezogene Sozialisation

Um diese Erkenntnisse zu validieren bzw. zu widerlegen, sind weitere Studien von Nöten. Dabei bietet sich neben der teilnehmenden Beobachtung – wie sie u. a. in der Studie von RÖSSLER et. al zum Einsatz kam – für die Untersuchung der subjektbezogenen Faktoren vor allem auch ein biographischer Ansatz an.

Teil 2

Kinderzeichnungen zum Krieg

A Einleitung und Forschungsfragen

Für die Analyse der Einflüsse auf die visuelle Kriegs- und Krisenkommunikation betrachten wir im Rahmen dieser Untersuchung neben professionellen Produkten und Produktionsprozessen auch Kinderzeichnungen zum Thema Krieg. In diesem Kontext wird insbesondere dem Phänomen, dass jeder Medienproduzent auch Medienrezipient ist, nachgegangen. Bezogen auf diesen Teil unserer Untersuchung sind nicht Erwachsene sondern Kinder die Bildproduzenten und wir haben es nicht mit Fotografien sondern mit Zeichnungen zu tun. Damit wird der Medien-Produktions-Rezeptions-Kreislauf auf einer weiteren Ebene in den Blick genommen. Welche methodischen Besonderheiten und Vorgehensweisen sich mit Blick auf die Produzierenden und den Gegenstand ergeben, wird in [Teil 2 | Kapitel E Methoden-vorstellung \(S. 613\)](#) näher erläutert.

Mit Blick auf die kindlichen Bildproduzenten wird ein enger Bezug zwischen der eigenen Medienrezeption und der Produktion von Bildern angenommen, da zusätzliche prägende Einflussfaktoren, wie wir sie beispielsweise bei Bildproduzenten im professionellen Bereich vorfinden (z. B. Berufsbiographie, Produktionssituation vor Ort, dem erweiterten Produktionsprozess, etc.), keine Rolle spielen. Durch die enge Verbindung von Medienrezeption und -Produktion können potentielle Medienspuren als Einflussfaktor auf die Zeichnungen der Kinder im besonderen Maße identifiziert werden. Neben der Medienrezeption wird auch hier davon ausgegangen, dass subjektspezifische Faktoren einen besonderen Einfluss ausüben. Sowohl biographische Erfahrungen, der Entwicklungsstand des Kindes sowie seine familiäre und soziale Situation werden als prägende Faktoren angenommen. Die Relevanz dieser Aspekte wurde vor allem durch NORBERT NEUSS im Rahmen einer Untersuchung zur symbolischen Verarbeitung von Fernseherlebnissen in Kinderzeichnungen, dargelegt.¹ Im Folgenden werden wir den Forschungsstand im Bereich der Kinderzeichnungsforschung darstellen und dabei insbesondere auf die Studie von NEUSS eingehen, da neben der Frage nach den Einflüssen auf die Produktion auch der Aspekt der symbolischen Verarbeitung in unserem Vorhaben von besonderem Interesse ist.

1 Vgl. NEUSS, 1999.

Forschungsfragen

Im Rahmen dieses Teilbereichs des Forschungsprojektes stehen die folgenden Forschungsfragen im Zentrum des Interesses:

- *Welche* Themen und Inhalte werden von den Kindern auf ihren Bildern dargestellt (latent und manifest)?
- *Wie* werden diese Themen und Inhalte im Einzelfall dargestellt?
 - Welche Symbole werden verwendet? Wie werden sie verwendet und warum in einer bestimmten Art und Weise?
 - Worauf lassen sich evtl. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zurückführen?
- *Welche* Einflüsse auf die Produktion und das Produkt lassen sich durch die Analyse rekonstruieren?

B Forschungsstand der Kinderzeichnungsforschung

Kinderzeichnungen faszinieren nicht nur Eltern und die sie malenden Kinder sondern auch Generationen von Forschern. Es sind jedoch völlig unterschiedliche Dinge, die dabei diese Faszination ausüben. Während es bei den Eltern Aspekte wie Stolz, das Mitterleben der stetigen Entwicklung ihrer Kinder und das Staunen über die kindliche Kreativität sind, sind es bei den Wissenschaftenden die Erkenntnisse und Einblicke, die sie aus den Kinderzeichnungen zu entnehmen hoffen. In Ermangelung eines ausgeprägten Verbalisierungsvermögens, versuchen sie Kinderzeichnungen als Mittel der Kommunikation bzw. als ›Fenster‹ zum Inneren der Kinder zu verwenden.

Mittlerweile können wir auf eine über 100-jährige Geschichte der Kinderzeichnungsforschung zurückblicken.² »Forscher aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen haben Kinderzeichnungen unter verschiedenartigsten theoretischen Perspektiven analysiert. Dabei stand die Zugangs- und Interpretationsweise in Zusammenhang mit den jeweils relevanten theoretischen Strömungen unterschiedlichster wissenschaftlicher Disziplinen, vorwiegend der Psychologie, Kunstpädagogik und Anthropologie.«³ Bei NORBERT NEUSS findet sich in seinem 1999 erschienenen Buch *Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen in Kinderzeichnungen*⁴ eine gute und kompakte Übersicht zu diesen unterschiedlichen Herangehensweisen. Wie breit das Feld der Kinderzeichnungsforschung ist, lässt sich sehr gut anhand der folgenden Ausrichtungen verdeutlichen.

Die stärkste Prägung hat die Kinderzeichnungsforschung sicherlich durch die Psychologie erfahren. Einer ihrer Vertreter ist JOSEPH H. DI LEO. Seine Erkenntnisse beruhen auf einer über 30-jährigen Erfahrung in der klinischen Arbeit mit Kindern. In der psychologischen Diagnostik »wurden die Analysen der graphischen Formen und Zeichen dazu verwendet, um ein bestimmtes Ergebnis mit einer ihm beigemessenen Bedeutung zu korrelieren. Die kognitiven Entwicklungsschritte wurden entsprechend der aufeinanderfolgenden Darstellungsphasen des zeichnenden Kindes festgestellt, um mit Hilfe der so gewonnenen Daten eine ›Normalentwicklung‹ anzugeben und davon ›abweichende Entwicklungen‹ bei Kindern zu diagnostizieren.«⁵ Wie diese Zuweisung von Zeichen und Symbolbedeutungen in der diagnostischen Praxis vorgenommen wurden, soll das nachfolgende Beispiel, entnommen aus DI LEOS Buch *Die Deutung von Kinderzeichnungen*⁶, über den Aspekt der Raumnutzung zeigen.

2 Eine umfassende Übersicht findet sich bei RICHTER, 1987.

3 NEUSS, 1999, S. 36. Vergleiche auch MOHR, 2005.

4 Vgl. NEUSS, 1999.

5 NEUSS, 1999, S. 36.

6 Vgl. DI LEO, 1992.

»Nach Buck (1974) kommt eine Anordnung der Figur links von der Mittelachse bei impulsiven Personen vor, die wahrscheinlich emotionale Befriedigung suchen. Personen, die eine Figur weit rechts platzieren, sind oft nachdenklich und streben eher nach intellektueller Befriedigung. Machover (1949) sah in der Anordnung auf der linken Seite den Hinweis auf eine Persönlichkeit, die selbstorientiert [sic!] ist, im Gegensatz zu einer umweltorientierten Persönlichkeit, die dazu neigt, eine Figur auf die rechte Seite des Bildes zu setzen. Die meisten gut angepassten Personen werden eine Gestalt in die Mitte und weder auffallend klein noch groß zeichnen.«⁷

Ein ganz anderer Ansatz findet sich in der aktuellen Kunstpädagogik. Nachdem NEUSS 1999 konstatierte, dass ein deutlicher Mangel in der Kinderzeichnungsfor- schung darin besteht, die Zeichnungen *ohne* ein Gespräch mit dem Kind zu deuten,⁸ zeigt der aktuelle (2010) Sammelband *Kinderzeichnung und jugendkultureller Ausdruck* eine klare Trendwende. GEORG PEEZ gibt in seinem Beitrag einen Überblick über Forschungsmethoden, die sich speziell der Untersuchung des Gestaltungsprozesses widmen. Dabei konstatiert er einen eindeutigen Trend, der weg von möglichst großen Stichproben mit ihrer quantitativ-statistischen Auswertung und hin zu qualitativ-empirisch orientierten Studien geht. »Ferner werden die Heranwachsenden in Inter- views zu ihren Motiven und Empfindungen befragt. Qualitative ›Tiefenschärfe‹ in Einzelfallanalysen ist vermehrt das Ziel.«⁹

Zwei Beispiele, in denen der Malprozess intensiv beobachtet und analysiert wird, sind die Arbeiten von MANUELA WIEDMAIER *Wenn sich Mädchen und Jungen Gott und die Welt ausmalen... Feinanalysen filmisch dokumentierter Malprozesse*¹⁰ und von ANJA MOHR *Digitale Kinderzeichnung. Aspekte ästhetischen Verhaltens von Grund- schulkindern am Computer*.¹¹ Besonders die letztgenannte Untersuchung kann, hin- sichtlich des Gestaltungsprozesses, auf eine noch nie dagewesene Informationsdichte zurückgreifen. MOHR hat die Kinder bei ihrer Arbeit am Computer sowohl gefilmt als auch die Malaktivitäten selbst per Screenshot mit aufgezeichnet. So wurde beispielsweise jede Verwendung eines ›Malwerkzeuges‹, dessen Wechsel und jede Modifikation (besonders Löschungen) exakt dokumentiert.

Wie die dargestellten Ansätze zeigen, ist das Feld der Kinderzeichnungsforschung sehr breit und unterliegt zusätzlich einem permanenten Wandel. Am Rande sei hier

7 DiLEO, 1992, S. 20.

8 Vgl. NEUSS, 1999, S. 46.

9 PEEZ, 2010, S. 537.

10 Vgl. WIEDMAIER, 2006.

11 Vgl. MOHR, 2005.

auf die Veröffentlichung *Kinderzeichnungen interkulturell* verwiesen, die die Ergebnisse einer größeren Studie mit madagassischen Kinderzeichnungen von 1988/89 aufarbeitet.¹² So schreibt HANS-GÜNTHER RICHTER im Vorwort: »Wir alle waren uns während der Arbeit an diesem Projekt bewußt, dass wir kulturelle Ereignisse sammeln und dokumentieren, die in kurzer Zeit – vielleicht schon heute, ca. zehn Jahre nach den genannten Erhebungen in Madagaskar – nicht mehr aufzufinden sein werden; weil ›die Welt‹ sich in kurzer Zeit in ein massenmediales Dorf verwandeln wird.«¹³ Weiter führt er aus, dass die einhergehende Vereinheitlichung von Bildkonzepten durch massenmediale Informationen nicht mehr aufzuhalten sei und dass deshalb Untersuchungen in traditionellen Kulturen in Zukunft nicht mehr möglich sein werden.¹⁴

Nach der Betrachtung des Forschungsstandes stellte sich heraus, dass der Ansatz von NORBERT NEUSS als einziger große Nähe zu unserer eigenen Fragestellung aufweist. Er widmet sich im Rahmen der Publikation *Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen in Kinderzeichnungen* der Frage, wie Vorschulkinder Fernseherlebnisse wahrnehmen und deren Inhalte, Themen und Botschaften in medienbezogenen Zeichnungen verarbeiten. Er sieht in der Beschreibung und Analyse des kindlichen Selbstaudruckes einen Zugang zur Perspektive von Kindern.¹⁵ Mit ›kindlichem Selbstaudruck‹ meint er Formen und Inhalte von kindspezifischen ästhetischen Produkten, »die wesentlich über individuelle Aneignungsformen, psychische Befindlichkeiten und die psychische Selbststeuerung aufschlußreiche Informationen vermitteln können.«¹⁶ Dabei hat er der Theorie des kindlichen Zeichnens eine pädagogisch-kommunikative Ausrichtung gegeben, »um sie für die medienerzieherische Arbeit in unterschiedlichen Handlungsfeldern (Familie, Kindergarten usw.) fruchtbar zu machen.«¹⁷ Das bedeutet zwar, dass auch NEUSS auf psychologische Sichtweisen (wie z. B. Entwicklungs- und Kognitionspsychologie) zurückgreift, gleichzeitig möchte er jedoch ihre Dominanz in der Kinderzeichnungsforschung nicht weiter verstärken.¹⁸

Da es sich in unserer Analyse um Bilder handelt, die Kinder ohne eigene Kriegserfahrungen vom Krieg gemalt haben, spielt die Medienrezeption eine wichtige Rolle.

12 RICHTER, 2001.

13 RICHTER, 2001, S. II.

14 Vgl. RICHTER, 2001, S. II.

15 Vgl. NEUSS, 1999, S. 12.

16 NEUSS, 1999, S. 12.

17 NEUSS, 1999, S. 13.

18 Vgl. NEUSS, 1999, S. 13.

Denn durch sie werden die medial vermittelten Erfahrungen zu Primärerfahrungen.¹⁹ Insofern besteht eine deutliche Parallele zu der Fragestellung von NEUSS. NEUSS geht es in seiner Untersuchung nicht um »die Kinderzeichnung als ein mehr oder weniger typisches Produkt einer entsprechenden Entwicklungsphase, nicht um die Kategorisierung von Formen und Farben der Kinderzeichnungen, sondern um einen Ansatz einer qualitativen Kinderzeichnungsforschung, der Kinderzeichnungen als ein Deutungsprodukt von subjektiv wahrgenommener (Medien-)Wirklichkeit versteht.«²⁰

Hinsichtlich der bisherigen Erkenntnisse verschiedener Studien im Bereich der Kinderzeichnungsforschung resümiert NEUSS: »Aus einer positivistischen Forschungstradition heraus haben zahlreiche Kinderzeichnungsforscher häufig harte Fakten hervorgebracht, indem sie Aspekte der Farb-, Form- und Raumgestaltung von Zeichnungen quantitativ analysierten. Zwar sind die Ergebnisse bezüglich ihrer Gültigkeit und Zuverlässigkeit zu überprüfen, aber gleichzeitig lassen sie ihre Relevanz und Aussagekraft für psychologisches oder pädagogisches Handeln fraglich erscheinen.«²¹

Seine eigene Untersuchung zur symbolischen Verarbeitung von spaßigen und ängstigen Fernseherlebnissen hingegen versucht, diesen Transfer in die pädagogische Praxis zu leisten.²² Aus der Analyse der Kinderzeichnungen ergaben sich vier verschiedene Typen oder, wie NEUSS sie bezeichnet, *Facetten*. So bildete er die Facette der handlungsleitenden Themen, die Facette des egozentrisch-magischen Welterlebens, die Facette der ästhetischen Brisanz und die Facette der Alltagserlebnisse.

Da diese Erkenntnisse von besonderer Bedeutung für unsere Fragestellung sind, werden die zentralen Aspekte der Facetten im Einzelnen skizziert.

Facette 1: Handlungsleitende Themen

Diese Facette bezieht sich auf den Aspekt des Passungsverhältnisses von Lebensthemen und Medienthemen.²³ Darunter versteht man, dass Rezeptionshandlungen immer durch individuelle Bedürfnisstrukturen geprägt sind. Das Individuum verarbeitet seine Umwelt aktiv und auf diese Weise ergeben sich bestimmte Themen, welche ihre besondere Bedeutung durch entsprechende Erlebnisse und Beziehung in der jeweiligen biographischen Phase erhalten bzw. eine bedeutende Funktion einnehmen.

19 Siehe dazu auch das [Kapitel IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion](#) (S. 51).

20 NEUSS, 1999, S. 50.

21 NEUSS, 1999, S. 44.

22 NEUSS, 1999, S. 260ff.

23 Vgl. NEUSS, 1999, S. 115f.

Die Medienrezeption wiederum wird nunmehr durch diese handlungsleitenden Themen geprägt. Sowohl die Wahrnehmung als auch die Bedeutung eines Medienlebnisses steht im Zusammenhang mit der Nähe zu den eigenen Erfahrungen und den aktuellen handlungsleitenden Themen, welche insbesondere bei Kindern in der Regel im Zusammenhang mit den zu bewältigenden Entwicklungsaufgaben²⁴ und der Identitätskonstruktion stehen. Es kommt in der Rezeptionssituation demnach zu einer interaktionistischen Auseinandersetzung des Rezipienten mit dem Medieninhalt.²⁵ NEUSS konnte diese identitätsbezogenen handlungsleitenden Themen in den Kinderbildern identifizieren und durch die Analyse den Sinn des Medienprodukts für das Kind in der entsprechenden Phase rekonstruieren.²⁶ Es wäre zu erwarten, dass in unserer Analyse dieser Aspekt ebenfalls aufzufinden sein wird.

Facette 2: Egozentrisch-magisches Welterleben

Da die Kinder, welche an der Untersuchung teilnahmen, sich im Vorschulalter befanden (5–7 Jahre), wirkte sich ihr Wissens- und Erlebniskontext auch deutlich auf die Bildgestaltung aus. NEUSS stellt fest, dass die Zeichnungen der Kinder in diesem Alter eine Mischung aus Dargestelltem und der Beziehung zum Dargestellten beinhalten. Das egozentrisch-magische Welterleben zeigte sich dabei besonders häufig in jenen Bildern, auf denen die Kinder ängstigende Fernseherlebnisse gezeichnet haben.²⁷ »Das magische Welterleben gründet auf der Annahme von geheimen Kräften, geheimnisvollen Zusammenhängen und unwirklichen, unsichtbaren oder auch bedrohlichen Wesen.«²⁸ Viele Fernsehsendungen und Filme wie Märchen, Zeichentrick, etc. knüpfen an dieses Welterleben an und regen dadurch die kindliche Phantasie aber potentiell auch deren Ängste an.

Insbesondere der mit dem Egozentrismus verbundene Animismus ließ sich in den Kinderzeichnungen häufig beobachten.²⁹ Neben Darstellung von magischen oder übernatürlichen Wesen wie Geistern, Monstern, Hexen etc. wurden somit auch Objekte vermenschlicht oder als lebendig dargestellt bzw. angesehen. Wenn es nicht auf der zeichnerischen Ebene zum Ausdruck kam, ging dies meist aus dem

24 Zu den Entwicklungsaufgaben siehe u. a. CHARLTON / NEUMANN, 1990.

25 Vgl. NEUSS, 1999, S. 119.

26 Vgl. NEUSS, 1999, S. 120–185.

27 Vgl. NEUSS, 1999, S. 185–186.

28 NEUSS, 1999, S. 185.

29 Vgl. NEUSS, 1999, S. 187f.

bildbezogenen Gespräch hervor. Die dargestellten Wesen und Geschichten bezogen sich dabei einerseits direkt auf das Fernseherlebnis. Andererseits wurden, angeregt durch das Rezeptionserlebnis, weitere/ neue Elemente und Objekte aus der Phantasie des Kindes entwickelt.

Da es sich hier um eine stark entwicklungsbezogene Facette handelt, ist anzunehmen, dass sich dieser Aspekt in den Zeichnungen älterer Kinder weniger zeigen wird.

Facette 3: Ästhetische Brisanz

In der Facette zur ästhetischen Brisanz behandelt NEUSS jene Fernsehbilder, die bei den Kindern auf Grund ihrer ästhetischen Wirkung eine destruktive Kraft entfalten und damit nicht zur Entwicklung und/ oder Stabilisierung des Individuums beitragen.³⁰

»Das Ästhetische kommt nämlich nicht nur in Formen und Inhalten des Schönen, Guten und Erhabenen daher, sondern auch in den Formen und Inhalten des Subversiven, des Brisanten und Zerstörerischen.«³¹ NEUSS verwendet diesen Begriff sowohl in Bezug auf das Medienprodukt welches diese Brisanz transportiert, als auch im Hinblick auf die Form der Nach-Bildung mit welcher der Rezipient in produktiver Weise seine Wahrnehmung ausdrückt und verarbeitet. In diesem Zusammenhang verweist NEUSS auf die subjektive Wahrnehmung und Bewertung von Gewalthandlungen und Gewaltdarstellungen. Diese werden demnach nicht per se als solche erkannt, aufgefasst oder negativ empfunden.

Auch wenn die ästhetische Brisanz zu einem emotional belastenden Erlebnis führt, kann durch den Prozess des Zeichnens die symbolische Verarbeitung und damit eine produktive Auseinandersetzung mit dem Erlebten befördert werden. Im Akt des Zeichnens und im Dargestellten selbst stellt NEUSS eine Balance zwischen Bedrohung und Entlastung fest. Sowohl auf der visuellen als auch auf der verbalen Ebene werden problematische Inhalte und Darstellungen reduziert, teilweise kommt es auch zu Verharmlosungen oder Verniedlichungen, um die ästhetische Brisanz abzumildern und/ oder eine Distanz herzustellen.³²

NEUSS sieht in diesem Verhalten die Aktivierung eines Selbstschutzes. Da die Kinder stark emotional in das negative Erleben verstrickt sind, suchen sie nach Bewältigungsstrategien und Distanzierungsmöglichkeiten. Im Rahmen seiner Untersuchung

30 Vgl. NEUSS, 1999, S. 201.

31 NEUSS, 1999, S. 201.

32 Vgl. NEUSS, 1999, S. 210ff.

versuchten die Kinder dies durch symbolische Umformungsleistungen und erzielten die Distanzierung über einen Wechsel der Bedrohungsperspektive, Auslassungen oder Streichungen, Vergleich und Abgrenzung und/ oder sprachliche Reflexionen.³³

Es kann davon ausgegangen werden, dass gerade Bilder im Zusammenhang mit dem Thema Krieg eine ästhetische Brisanz aufweisen (die Medienbilder ebenso wie die Kinderzeichnungen) und auch die Wahrscheinlichkeit der Wahrnehmung dieser Brisanz wird als hoch eingeschätzt. Es ist anzunehmen, dass sich diese Facette somit ebenfalls in unseren Analysen zeigen wird. Hierbei ist im Hinblick auf unsere Fragestellung die zeichnerische Umgestaltung von besonderem Interesse, also die Frage danach, mit welchen Gestaltungsmitteln die (symbolische) Umformung und Umdeutung erzeugt wird bzw. welche anderen Mechanismen sich ggf. identifizieren lassen.

Facette 4: Alltagserlebnisse

Während sich die Facette 1 im Wesentlichen auf die Entwicklungsphasen und Identitätsbildung bezieht, so behandelt die Facette 4, in welchem Zusammenhang Alltagserlebnisse und mediale Aneignung stehen. Eine Überschneidung zur Facette 1 besteht darin, dass es sich auch bei Alltagserlebnissen um biographische Erfahrungen handelt und diese wiederum in enger Verbindung zu den handlungsleitenden Themen stehen können. Während die handlungsleitenden Themen die Wahrnehmung und Zuwendung zu einem Medieninhalt beeinflussen, stellt NEUSS für die Alltagserlebnisse fest, dass diese durch die Rezeption erst aktiviert werden. Die Alltagserlebnisse gehören zu den Vorerfahrungen der Kinder die sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein können. »Affekte und Emotionen, die als Vorerfahrungen beim Kind vorhanden sind, werden durch eine ähnlich gelagerte Thematik oder ein symbolisches Ereignis der medialen Vorlage verdeutlicht.«³⁴ Die Kinderzeichnungen können sowohl Elemente des Alltagserlebnisses als auch der Fernseherlebnisses aufweisen. Kommt es zur Aktivierung negativer Emotionen wie z. B. von Angst verweist NEUSS in diesem Kontext wiederum auf das Potential der Verarbeitung und Reflexion des Erlebnisses. Während in Facette 3 das Fernseherlebnis als potentieller Angstauslöser bezeichnet werden kann, so fungiert es hier ebenfalls als Aktivator einer negativen Emotion, die allerdings auf einer Vorerfahrung beruht. Hierbei kann das Fernseherlebnis in sofern zur Angstbewältigung bzw. der Verarbeitung des Alltagserlebnisses beitragen,

³³ Vgl. NEUSS, 1999, S. 217 und 224ff.

³⁴ NEUSS, 1999, S. 245.

da damit ein erster Zugang zu dieser Emotion geschaffen wurde. Über die Kinderzeichnung würde ein weiterer Schritt der aktiven Bewältigung eingeleitet.³⁵

Insbesondere die Untersuchung von NEUSS hat demnach gezeigt, dass biographische Erfahrungen, der aktuelle Entwicklungsstand sowie Entwicklungsaufgaben, Alltagserlebnisse, die Medienrezeption bzw. die Medieninhalte selbst als auch die Lebenswelt der Kinder einen wesentlichen Einfluss auf die Kinderzeichnung ausüben und über deren Analyse rekonstruiert werden können. Für unsere Untersuchung sind stellenweise ähnliche Erkenntnisse zu erwarten. Mit Blick auf das Thema ›Krieg‹ im Speziellen und im Hinblick auf das Alter der Kinder gehen wir jedoch auch davon aus, andere und weitere Erkenntnisse durch unsere Analyse zu erzielen. Des Weiteren werden wir uns intensiver als dies NEUSS getan hat, mit der visuellen bzw. gestalterischen Ebene der Kinderzeichnungen befassen. Dabei werden wir neben der Analyse der generellen Bedeutungskonstruktion ebenfalls versuchen, die formal-ästhetischen Faktoren und deren Funktion genauer zu entschlüsseln. Dazu werden wir auf Methoden und Ansätze aus der visuellen Kommunikationsforschung zurückgreifen.³⁶

35 Vgl. NEUSS, 1999, S. 246, Neuß verweist in diesem Kontext auch auf andere mediale und nicht-mediale Strategien der Bewältigung.

36 Mehr zu den Methoden siehe [Teil 2 | Kapitel E | Abschnitt E Methodenvorstellung](#) (S. 613).

C »Kinder sehen und malen den Krieg« Studienvorstellung

Als sich die Lage im Irak im Jahr 2003 zuspitzte und ein militärischer Einsatz der USA und ihrer Alliierten immer wahrscheinlicher wurde, konzipierte das *Internationale Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen* (IZI) in Zusammenarbeit mit internationalen Wissenschaftlerinnen eine Untersuchung, welche die Fernsehberichterstattung sowie die Sicht der Kinder auf diesen Krieg in den Blick nehmen sollte.³⁷ Die Studie umfasste mehrere Bereiche mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten und Ausrichtungen:

A: Interviews mit Kindern

Innerhalb der ersten Woche nach Kriegsbeginn (20.03.-27.03.2003) wurden in problemzentrierten Interview insgesamt 138 Kinder (6–13 Jahre alt) befragt – 95 Kinder in Deutschland und 43 in Österreich. Außerdem wurden in einer Zusatzstichprobe sieben aus dem Irak nach Deutschland geflüchtete Kinder interviewt.

B: Wie sehen Kinder den Krieg im mehrnationalen Vergleich

Da es sich bei diesem Krieg um ein Medien-Ereignis von globalem Ausmaß handelte, sollte auch die Studie einen mehrnationalen Vergleich ermöglichen und Kinder verschiedener Nationen einbeziehen.

Dabei standen die Funktionen von Fernsehen und fernsehkongergenter Angebote für Kinder in Deutschland, Österreich, Israel und den USA im Zentrum des Interesses.³⁸

C: Analysen der E-Mails an Kindersender

In Form von Inhaltsanalysen wurden 5887 E-Mails und Foreneinträge, die Kindern währen der ersten Kriegswoche an verschiedene Sender-Webseiten (www.kika.de, www.tivi.de, www.toggo.de und www.kindernetz.de) gesendet haben, ausgewertet. Die Ergebnisse wurden verglichen mit einer in den Niederlanden parallel durchgeführten Studie, bei der 1391 Foreneinträge bei Internetangeboten niederländischer Kindersender analysiert wurden.

D: Medienanalyse: Die deutsche Berichterstattung

Ein weiteres Teilprojekt der Studie befasste sich mit der Berichterstattung zum Irak-Krieg im deutschen Fernsehen. Dazu wurden während der ersten Kriegswoche die

37 INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI), 2003.

38 Vgl. INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI), 2003. Aufgrund sehr unterschiedlicher Bedingungen in den jeweiligen Ländern wurden die Untersuchungsdesigns von den Forschenden auf die entsprechenden Gegebenheiten angepasst.

Hauptnachrichten sowie die Kindernachrichten im deutschen und österreichischen Fernsehen aufgezeichnet und einer quantitativen Inhaltsanalyse unterzogen. In diesem Kontext wurde weiterhin das Angebot fernsehkongruenter Internetseiten erfasst und ausgewertet.

E: Wie unterstützt Kinderfernsehen weltweit Kinder bei diesem Thema

Gemeinsam mit dem *Prix Jeunesse International* wurden weltweit³⁹ Fernsehredakteurinnen und -redakteure von Kindernachrichtensendungen zu ihren Angeboten befragt. Die halbstandardisierte Befragung konzentrierte sich dabei insbesondere auf den Umgang und die Aufbereitung des Themas Krieg im Irak. Diese wurden durch qualitative Analysen einzelner Programme ergänzt.

Im Hinblick auf das vorliegende Erkenntnisinteresse der Sekundäranalyse sowie aus forschungspraktischen Gründen⁴⁰ werden wir uns im Folgenden auf die Darstellung der Ergebnisse eines Teilbereichs der Gesamtuntersuchung beschränken.⁴¹

1 Kinder in Deutschland und ihre Wahrnehmung vom Krieg im Irak – Ergebnisse der Teilstudie

Die Teilstudie, welche sich mit der Wahrnehmung des Krieges und seiner Berichterstattung deutscher Kinder befasste, hatte zum Ziel, »einen Einblick in das Wissen von Kindern über die Ereignisse und ihre subjektive Bedeutung zu bekommen.«⁴²

In der ersten Woche nach Kriegsbeginn (20.03.–27.03.2003) wurden dazu 87 Kinder (46 Mädchen und 41 Jungen) zwischen 6 und 11 Jahren befragt.⁴³ »In offenen, themenzentrierten Interviews erzählten die Kinder von ihrem Wissen um die Zusammenhänge, von ihren Emotionen und Fantasien zum Irak-Krieg und wie sie die Berichterstattung wahrnahmen. In kreativen Anteilen malten die Kinder ihre

39 Eine Auflistung der teilnehmenden Fernsehstationen findet sich bei STROHTMAIER, 2004, S. 19.

40 Siehe dazu auch Teil 2 | Kapitel D *Diskussion des Datenbestandes* (S. 603).

41 Die Ergebnisse der gesamten Studie sind in den folgenden Publikationen erschienen und können weiterhin unter www.izi.de eingesehen werden.

42 GÖTZ, 2003, S. 27.

43 Vgl. GÖTZ, 2003.

Vorstellungen vom Krieg und was sie im Fernsehen darüber sehen möchten.«⁴⁴ Die Interviews wurden bundesweit und jeweils im häuslichen Umfeld der Kinder durchgeführt. Bei der Untersuchung handelte es sich um eine qualitative Studie, mit dem Anspruch, Tendenzen zu verstehen, darzustellen und zu veranschaulichen.⁴⁵

2 Zugang zu Informationen und Wissen der Kinder

Bis auf zwei Kinder wussten alle Befragten, dass Krieg im Irak herrscht.⁴⁶ Ihre Informationen erhielten die Kinder im Wesentlichen aus den Medien, dabei stellte das Fernsehen die Hauptquelle dar, gefolgt von Radio und Zeitung.⁴⁷ Die meisten von ihnen sahen Berichte über den Krieg im Nachrichtenprogramm für Erwachsene, teils im Beisein der Eltern, teils ohne. Manche Kinder haben gezielt spezielle Kindersendungen und Kindernachrichten sowie Sondersendungen zum Thema eingeschaltet.⁴⁸ Neben den Medien war das Thema »Krieg im Irak« auch in der Schule und in den Familien präsent. Zwei Drittel der Kinder berichteten von Gesprächen mit den Eltern.⁴⁹ Darüber hinaus wurde der Krieg sowohl in den Peer-Groups als auch im Unterricht thematisiert.⁵⁰ Auf Klassen- oder Schulebene wurden teilweise Aktionen durchgeführt, bei denen die Kinder malten oder beteten oder gemeinsam an Demonstrationen teilnahmen.⁵¹

Das Wissen der Kinder über den Krieg variierte sehr stark. Einige hatten Informationen lediglich »nebenbei« aufgeschnappt und teilweise Schwierigkeiten, diese einzuordnen. Manche Kinder hingegen, zeigten ein hohes Detailwissen zur Lage sowie den aktuellen Zusammenhängen und Entwicklungen.⁵²

44 GÖTZ, 2003, S. 27–28.

45 Vgl. GÖTZ, 2003.

46 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 28.

47 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 28.

48 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 28.

49 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 29.

50 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 29.

51 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 29.

52 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 29.

3 Emotionen und Träume zum Thema

Der Krieg im Irak löste bei vielen Kindern Emotionen aus. Dabei reichte die Bandbreite von der Befürchtung, selbst betroffen sein zu können, über Unverständnis und Ablehnung bis hin zu Mitleid für die leidenden Menschen und insbesondere für die Kinder. Die Kinder dachten in diesem Kontext auch über ihre eigene Haltung zum Krieg nach und viele forderten für sich ein schnelles Kriegsende.⁵³ Dieses Bedürfnis kann unter anderem auf die teilweise für einige Kinder hohen emotionalen Belastungen zurückgeführt werden. »Etwa die Hälfte der Kinder stellten Veränderungen in ihrem Alltag fest. Einige der Kinder nahmen sich als trauriger und ruhiger wahr.«⁵⁴

Ein kleiner Teil der Kinder träumte auch von Kriegsszenarien und der eigenen Verwicklung in Kampfhandlungen, bei denen sie oder ihre Familienangehörigen direkt oder indirekt zu Opfern wurden.⁵⁵ Insgesamt zeigte sich, dass der Krieg für viele der Kinder ein emotional belastendes Thema darstellte.

4 Wahrnehmung der Berichterstattung und Wünsche an die Medien

Wie bereits dargelegt, stellte das Fernsehen die mediale Primärquelle für Informationen zum Irak-Krieg dar. 70% der Kinder haben sich Sendungen zum Krieg in verschiedenen Formaten und unter unterschiedlichen Bedingungen angesehen.⁵⁶ Insbesondere die Visualität des Mediums spielte dabei für die Kinder und ihre Vorstellung von diesem Krieg eine wesentliche Rolle.

»Den befragten Kindern hat in der Berichterstattung gut gefallen, dass ihnen mit Hilfe von Bildern eine Vorstellung von der Lage vermittelt wurde. (...) Wenn etwas einen Einblick ermöglichte, dann die Bilder. Sie haben aus der Perspektive der Kinder einen besonderen Wert für die Verständlichkeit und sie können emotional bewegen.«⁵⁷

53 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 29.

54 GÖTZ, 2003, S. 29–30.

55 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 30.

56 Hauptnachrichten, Kindernachrichten, Sondersendungen; mit oder ohne Begleitung, gezielt, nebenbei oder zufällig etc. vgl. GÖTZ, 2003, S. 30.

57 GÖTZ, 2003, S. 30–31.

Im Gegensatz dazu wurden wortlastige Beiträge von den Kindern weniger gut aufgenommen und verstanden. Die Kritik bezog sich dabei zum einen auf den Umfang und die Anzahl entsprechender Beiträge als auch auf den häufigen Einsatz von Spezialbegriffen und Fachwörtern.⁵⁸ Die Kinder wünschten sich Informationen zu grundsätzlichen Fragen zum Krieg sowie zur Situation der Menschen vor Ort und deren Lage, die für sie verständlich aufbereitet sind. Weiterhin wollten die Kinder über Alternativen zum Krieg sowie über Proteste und Demonstrationen informiert werden.⁵⁹

In die Berichterstattung gehörten für die Kinder »ehrliche«⁶⁰ Bilder die die Kriegsrealität darstellen. Gleichzeitig wollten sie jedoch nicht mit zu beängstigendem Material konfrontiert werden.⁶¹ »Ich würde den Kindern das mit verständlichen Worten erklären und möglichst auch so, dass die Kinder keine Angst haben und den Fernseher ausmachen und sofort ins Bett laufen. (Anastasia, 9 Jahre)«⁶²

Für MAYA GÖTZ gilt es demnach, die Balance zwischen ehrlicher aber nicht beängstigender Berichterstattung zu finden, die verständlich und ästhetisch angemessen aufbereitet ist sowie ethische Grenzen nicht überschreitet.⁶³

5 »Die Bilder der Kinder vom Krieg«⁶⁴ – Ergebnisse der IZI-Analyse

Die Bilder, welche die Kinder im Rahmen des Interviews angefertigt haben,⁶⁵ wurden von den Forschern des IZIs vornehmlich in Form von Inhaltsanalysen ausgewertet. Zur Veranschaulichung der Erkenntnisse werden bei GÖTZ⁶⁶ Einzelbilder und bildbezogene Interviewausschnitte herangezogen und einer eingehenderen Betrachtung unterzogen, jedoch nicht in Form einer qualitativen Einzelfallanalyse. Die Erkenntnisse, welche

58 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 31.

59 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 31+32.

60 GÖTZ, 2003, S. 31.

61 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 31.

62 GÖTZ, 2003, S. 31.

63 GÖTZ, 2003, S. 32.

64 GÖTZ, 2003, S. 32.

65 Siehe zur Aufgabenstellung und Durchführung dieses Teils [Teil 2 | Kapitel D Diskussion des Datenbestandes \(S. 603\)](#).

66 Vgl. GÖTZ, 2003 und GÖTZ, 2004.

durch diese Vorgehensweisen gewonnen wurden, werden im Folgenden kompakt dargelegt und anschließend im Hinblick auf das vorliegende Erkenntnisinteresse dieser Arbeit und die nachfolgende Sekundäranalyse der Daten diskutiert.

Eine Vielzahl der Bilder zeigte Kampfszenen, bei den Jungen wurden diese etwas häufiger dargestellt als bei den Mädchen.⁶⁷ Dabei handelte es sich sowohl um Kampfszenen mit viel Bewegung und Action, bei denen sich oftmals zwei Parteien gegenüberstehen⁶⁸ als auch um die Darstellung von menschenleeren und eher auf Gebäude und oder Technik fokussierte Darstellungen.⁶⁹

Andere Kinder wiederum stellen die Opfer und das Leid der Menschen in das Zentrum ihrer Zeichnungen. Ihre Bilder zeigten »Menschen, die sterben oder schon gestorben sind, trauernde Hinterbliebene und Menschen in Angst. Sie stellten weinende Menschen dar und versuchten, das Leiden von Verletzten bildlich festzuhalten (...)«⁷⁰

Die Forscher stellten weiterhin eine themenübergreifende Darstellung des Themas der »Rollen der Akteure«⁷¹ dieses Krieges fest. Sie verweisen in diesem Kontext jedoch darauf, dass es sich dabei nicht um verallgemeinerbare Darstellungsweisen oder Symbolisierung sondern eher um individuelle Bedeutungskonstitutionen handele.⁷² Anhand von Einzelfällen werden die visuellen und verbalen Gut-Böse Schematisierungen der Kinder rekonstruiert sowie Annahmen zu potentiellen (medialen) Bezugsgrößen aufgestellt.⁷³

Im Hinblick auf die Darstellungsweise als auch die Konstruktion der Bilder konstatieren die Forscher eine Durchmischung von gegenwärtiger und vergangener Berichterstattung, dem gesellschaftlichen Diskurs, eigenen inneren Bildern und Themen der Kinder sowie fiktionaler Elemente.⁷⁴ Dieses Phänomen erklären sie sich dabei folgendermaßen: »In dem Bemühen um Verständnis und Integration dieser aktuellen Bilder und Diskussionen stellen sie Zusammenhänge zwischen den einzelnen Wissensinseln und Eindrücken her.«⁷⁵

Auf Grund von Wissenslücken und / oder mangelnder Thematisierungs- und Reflektionsmöglichkeiten, kommt es nach Annahme der Forscher teilweise auch zu

67 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 32.

68 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 33.

69 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 33.

70 GÖTZ, 2003, S. 33.

71 GÖTZ, 2003, S. 33.

72 GÖTZ, 2003, S. 33.

73 Siehe ausführlich GÖTZ, 2003, S. 33ff.

74 Vgl. GÖTZ, 2003, S. 33.

75 GÖTZ, 2003, S. 35.

Fehldeutungen der Kinder und Ergänzungen durch Imaginationen – wie beispielsweise die Annahme, Amerikaner hätten Spaß am Töten.⁷⁶ Um einerseits den Bedürfnissen der Kinder nachzukommen und andererseits Fehldeutungen und problematische Interpretationen zu vermeiden, wird vom IZI eine gezielte Unterstützung der Kinder unter anderem durch eine kindernahe und reflektierte Berichterstattung gefordert.⁷⁷

6 Zusammenfassung der Erkenntnisse und Ziele der Sekundäranalyse

Die dargestellten Ergebnisse dieses Teilbereichs der IZI-Studie weisen für das Themenfeld »Kinder und ihre Wahrnehmung von Kriegsberichterstattung« interessante und relevante Erkenntnisse und Aspekte auf. Zunächst wurde deutlich, dass Kinder in Deutschland schon zu Beginn der Kampfhandlungen im Irak über den Krieg informiert waren. Dabei fiel auf, dass die Medien und dabei insbesondere das Fernsehen als wesentliche Quellen fungierten.

Der Krieg dominierte nicht nur die Medien, sondern nahm auch im Alltag der Kinder einen großen Raum ein. Er wurde zum Thema in Familie und Schule und für einige damit omnipräsent. Für das dieser Arbeit zu Grunde liegende Forschungsinteresse sind die Erkenntnisse zur Wahrnehmung der Berichterstattung generell und insbesondere zur Bildberichterstattung von Relevanz. Mit der Zuwendung zum Fernsehen nutzen die Kinder ein primär visuelles Medium. In den Interviews wurde deutlich, dass für die Kinder gerade die Visualisierungen eine wesentliche Rolle spielten sowohl auf der emotionalen als auch der informativen Ebene. Die Bilder halfen den Kindern zu verstehen, was im Irak passierte, und gleichzeitig lösten sie verschiedenste Gefühle aus. Neben Angst und der Befürchtung, selbst betroffen sein zu können, lösten die Darstellungen oftmals auch Mitleid und Traurigkeit aus.

Dies spiegelte sich auch in einigen Zeichnungen, die die Kinder im Rahmen der Erhebung angefertigt haben, wieder. Obgleich die Darstellung von Kampfszenen insgesamt dominierte, standen die Opfer und das Leid der Menschen im Zentrum einer Vielzahl der Bilder.

⁷⁶ Vgl. Götz, 2003, S. 35.

⁷⁷ Götz, 2003, S. 35.

Durch die inhaltsanalytische Auswertung des gesamten Datensatzes der Kinderzeichnungen konnte die Studie somit aufzeigen, welche Themen vom Krieg die Kinder auf der manifesten Bildebene dargestellt haben. Diese eher quantitativ ausgerichtete Analyse bietet dabei erste Erkenntnisse zu Medienspuren und zum Umgang mit rezipierten Bildern bei der eigenen Bildproduktion. Die Forscher fanden in den Kinderzeichnungen sowohl Elemente der aktuellen und vergangenen Berichterstattung als auch fiktionale Elemente. Fall- und themenbezogen wurden einzelne Bilder einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Hierbei erhielten die Forscher erste Erkenntnisse über die inneren Bilder und über die Phantasien der Kinder zum Krieg. Für unseren Kontext ist dabei von Interesse, dass die Kinder zur Gestaltung der eigenen Bilder auf Symbolisierungen der Medien (fiktionaler und non-fiktionaler Quellen) zurückgreifen. Für detaillierte Aussagen über dieses Phänomen wurden jedoch zu wenige Analysen durchgeführt. Auch sind die Forscher hier der Frage nach der gestalterischen Umsetzung, also der Komposition und der gestalterischen Art und Weise von visuellen Symbolisierungen, nicht weiter nachgegangen. Insbesondere diese Aspekte sollen in der Sekundäranalyse des Materials ergründet werden. Die vom *Internationalen Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen* dafür zur Verfügung gestellten Daten werden im Folgenden dargestellt und ihre weitere Verwendung im Kontext unserer Forschung expliziert.

D Diskussion des Datenbestandes

1 Das Ausgangsmaterial

Im Rahmen der Studie malten Kinder aus Deutschland, den USA, Österreich, Israel und dem Irak, was ihnen zum Irak-Krieg einfiel. Insgesamt nahmen 87 Kinder aus Deutschland, 43 aus Österreich, 7 aus dem Irak (die nach Deutschland geflüchtet sind), 39 aus Israel und 28 Kinder aus den USA an der Erhebung teil.

Um die Ergebnisse aus diesem Teilbereich unseres Forschungsprojektes mit denen aus dem ersten Teil – der Beschäftigung mit den professionellen Fotografen aus Deutschland und den USA – in Verbindung bringen zu können, entschieden wir uns, uns auf die deutschen und amerikanischen Kinder und ihre Bilder zu konzentrieren. Nach einer Durchsicht der Daten aus den USA mussten wir jedoch feststellen, dass die medienpädagogisch schwierige Situation dort⁷⁸ sich erheblich auf die Qualität des Materials ausgewirkt hat. So war es den Forscherinnen vor Ort beispielsweise nicht möglich, mit den Kindern Einzelinterviews bzw. bildbezogene Interviews zu führen. Das Ergebnis der anstelle dessen geführten Gruppeninterviews ist jedoch als Grundlage für die von uns verwendete Methode nicht ausreichend. Daher verbleiben für unsere weitere Analyse die 87 Fälle aus Deutschland.

Im nun folgenden Prozess haben wir die Daten der 87 Fälle einer genauen Betrachtung unterzogen. Ziel dieser Betrachtung war es, die Fälle herauszufiltern, deren Datenbasis eine potentielle Einzelbildinterpretation ermöglichen.

Innerhalb des freien gestalterischen Teiles der Befragung bekamen die Kinder die folgenden zwei Aufgaben: »Hier bekommst Du ein Blatt Papier, auf das sollst Du malen, was Dir einfällt, wenn Du an den Irakkrieg denkst (es muss nicht besonders schön sein).« »Und hier noch mal ein Fernseher. Da malst Du rein, was Du in einer Fernsehsendung zum Irakkrieg sehen willst.«

Im Rahmen unserer Forschungsfragen interessierten uns primär die Bilder zu der ersten Frage. Da drei Kinder kein Bild zu der ersten Frage gemalt hatten, verbleiben 84 Fälle. Weiterhin ist es für die spätere Analyse und Interpretation der Bilder von eminenter Wichtigkeit, dass zu jedem Bild entsprechende bildbezogenen Aussagen des Kindes vorliegen.⁷⁹ Da dies bei 13 Fällen nicht der Fall war, verblieben 71 Fälle in unserem Korpus.

⁷⁸ Vgl. SEITER/PINCUS, 2004.

⁷⁹ Zur Besonderheiten bei Kinderzeichnungen siehe [Teil 2 | Kapitel E | Abschnitt 1 Besonderheiten von Kinderzeichnungen](#) (S. 614).

Weiter mussten wir Fälle ausschließen, deren Bilder (versehentlich) als Strich-Scan – also als reine Schwarz-Weiß-Version vorlagen. Auch Fälle, in denen sich die bildbezogenen Aussagen in beispielsweise »Das ist ein Panzer« oder »Das ist ein Haus« erschöpften, wurden nicht aufgenommen. Gleiches galt für Bilder, die beispielsweise nur ein Haus aus vier Strichen zeigten. Generell gilt, dass Einzelbildinterpretationen nur ab einem gewissen inhaltlichen Umfang des Dargestellten plus den dazugehörigen bildbezogenen Aussagen auch adäquat durchgeführt werden können. Nach Bereinigung der Daten aufgrund dieser Selektionskriterien verblieben 47 Fälle. Diese 47 Fälle stellten dann auch die Basis für unser weiteres Vorgehen dar.

2 Bestimmung der Einzelfälle

Da es uns aus forschungspraktischen Gründen nicht möglich war, jeden dieser 47 Fälle einer Einzelfallanalyse zu unterziehen, mussten wir in einem weiteren Schritt Kriterien definieren bzw. einen Weg finden, wie wir zu einer Einzelfallauswahl von 10–20 Fällen kommen konnten. Es stellte sich schnell heraus, dass dies ein schwerwiegendes methodisches Problem aufwarf. Dabei lagen die Probleme sowohl in unserer Zielsetzung – regelgeleitete Auswahl von 10 bis 20 »beliebigen« Einzelfällen – als auch in dem Gegenstand der Kinderzeichnung selbst begründet. »Beliebige« Einzelfälle bedeutet in diesem Zusammenhang, dass wir keinen speziellen thematischen Fokus auf z. B. Bilder mit Menschendarstellungen oder Bilder mit Waffen hatten. Im Gegenteil, wir wollten eine möglichst große Vielzahl von Themen, Symbolen und Aussagen in unserem letztendlichen Sample vereinen.

Auf der Suche nach einer Lösung für unser methodologisches Problem recherchierten wir in anderen Studien, in denen Kinderzeichnungen im Fokus standen.⁸⁰ Es stellte sich dabei heraus, dass in diesen Studien prinzipiell alle verwertbaren Bilder einer Stichprobe analysiert wurden. Das bedeutet, dass die Forscher im Vorfeld bereits festlegten, wie viele Bilder sie letztendlich maximal analysieren können. Liegt die Leistungsfähigkeit beispielsweise bei ca. 20 Bildern, so werden vielleicht die Schüler *einer* Schulklasse gebeten, Bilder zu malen. Ist die Leistungsfähigkeit höher, können

80 RICHTER, 1997; NEUSS, 1999; DiLEO, 1992; INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI), 2003.

eventuell zwei oder mehr Schulklassen mit in die Stichprobe aufgenommen werden. Der Umstand, dass wir es in unserem Fall mit einer Sekundäranalyse von bereits erhobenem Material zu tun haben, erklärt auch, warum das Problem der Einzelfallbestimmung bei Kinderzeichnungen nicht in der Literatur auftaucht.

Wenn also in der Regel alle Bilder analysiert werden, bedeutet dies auch, dass alle Bilder von Beginn an gleichermaßen relevant sind. Im Grunde würden diese Vorüberlegungen eine rein zufallsgesteuerte Reduzierung des vorliegenden Datenkorpus rechtfertigen oder wenigstens nahe legen. Problematisch ist dabei jedoch die Herkunft oder besser die Zusammensetzung dieses Datenkorpus. Man kann bei diesem Korpus eben nicht von einer statistischen Normalverteilung (beispielsweise von Themen) ausgehen. Würde man daher per Zufallsprinzip z. B. 15 Bilder aus 47 herausnehmen, könnten anzahlmäßig rar vertretene Themen völlig aus dem Raster fallen.

Um dieses Problem zu umgehen und dennoch zu einer Anzahl von zu bewältigenden Einzelfällen zu kommen, mussten wir ein neues mehrstufiges Verfahren entwickeln. Zentraler Anspruch dieses Verfahrens ist es, zum einen die methodischen Besonderheiten im Zusammenhang mit der Analyse von Kinderzeichnungen zu berücksichtigen und zum anderen auf jeder Stufe logische, transparente und intersubjektiv teilbare Entscheidungen zu ermöglichen. Zur technischen Unterstützung bei diesem Verfahren haben wir uns den Möglichkeiten von *Adobe Bridge* bedient. In diesem Programm konnten wir den einzelnen Fall-Dateien Schlagworte zuordnen. Darüber hinaus steht eine ›Bewertungs-Funktion‹ in diesem Programm ebenfalls zur Verfügung. Im Folgenden werden wir dieses Verfahren vorstellen:

Schritt 1

Um zu gewährleisten, dass Bild und Text in dem folgenden Prozess nicht getrennt voneinander betrachtet werden, haben wir das jeweilige Bild mit der dazugehörigen Beschreibung – dem Auszug aus dem Interview – gemeinsam auf einem DIN A4 Blatt angeordnet. Aus dieser Zusammenstellung haben wir pro Fall ein PDF-Dokument erstellt.

Fallnummer: 04
Simon

9 Jahre, männlich

3. Klasse Grundschule

Beruf der Eltern: Keine Angaben

Geschwister:

1 ältere Schwester

1 jüngere Schwester

Wohnsituation:

Wohnt mit Mutter und Schwester in 4 Zimmer- Wohnung in der Großstadt. Vater ist vor einem halben Jahr ausgezogen, eigenes Zimmer.

Nationalität: Deutschland/ München

Religion: Keine

Persönliche Wahrnehmung:

Hat nach Meinung des Interviewers viel Ahnung vom Krieg, wußte es aber teilweise nicht in Worte zu fassen. Obwohl er den Krieg nicht gut findet scheinen ihn Waffen, Bomben etc. zu faszinieren.

Informationssendungen: Keine



26.

Wie soll man jetzt eine Mine malen?

Da ist jetzt gerade jemand auf die Mine gelaufen.

Ja, mit dem Gewehr. Da hat er noch ein paar Schüsse gelassen, davor. Und hier ein Panzer.

Was macht der?

Der greift an.

Das ist das, was dir als erstes einfällt zum Krieg.

Ja. Und hier muss ich noch ein Flugzeug hinmalen, ein erfundenes, mit Düsenantrieb und Bombe, Lenkrakete.

Was ist denn eine Lenkrakete?

Es gibt gesteuerte, computergesteuerte, und die fahren immer dem Gegner hinterher und irgendwann...

...haben sie ihn erwischt.

Ja.

Und woher weißt du was eine Lenkrakete ist?

Irgendwie habe ich das gehört.

Weißt du es schon länger?

Ja.

Was der Irak ist und wer der Bush ist, weißt du das auch schon länger? Woher weißt du so etwas?

Von der Schule eigentlich und von der Mama. Hier muss ja einer drin sitzen. Jetzt: Bomm, bomm, bomm!

Jetzt ist das Haus kaputt!

Hier ist noch ein Mensch. Der hat auch ein Gewehr: Baff, baff, baff!

D.h. da sind Gegner. Da stehen sich auch die Feinde gegenüber.

Ja. Und hier ist einer, der wild herumballert. Der bewegt sein Gewehr so schnell hin und her, dass es hier

sogar schießt und da.

Schießt in alle Richtungen.

Ja. Hier war auch eine Mine. Und von hinten sind auch noch welche. Da, die kleinen Ärmchen und eine Pistole.

Baff, baff!

Da sind ein Haufen verschiedene Waffen mit im Spiel.

Das ist kein Spiel!! Und hier hat er einen Arm und da hat er einen Arm, da sein Körper und da sind die Füße,

toff, toff, toff!

Alle schießen sie wild durch die Gegend.

Ja, Schrotflinte ist so.

Beispiel eines solchen zusammengestellten Datenblattes.

In Form einer Ersteindrucksanalyse von jedem einzelnen Bild, kombiniert mit den Informationen aus dem Interview, erfolgte eine Zuordnung zu einer thematischen Kategorie. Die leitende Frage war dabei, »Was ist das Thema dieses Bildes?« Um diese Verteilung intersubjektiv nachvollziehbar zu machen, wurde dieser Schritt erst von jedem Forscher getrennt vorgenommen und anschließend gemeinsam diskutiert. Diese Diskussionen führten beispielsweise dazu, dass in einigen Kategorien weitere Ausdifferenzierungen in Unterkategorien nötig wurden. Nachdem wir die Fälle zu den einzelnen Kategorien zugeordnet hatten, konnten wir mit dem zweiten Schritt beginnen – dem Prozess der Einzelbildbestimmung.

Schritt 2

Da unser Hauptfokus nicht auf den eigentlichen Themen liegt, sondern auf der Art und Weise, wie die Kinder Symbolisierungen vorgenommen haben, wäre das Begrenzen auf eine (oder mehrere) thematische Kategorien nicht folgerichtig. Daher standen alle Kategorien für die Entnahme von Einzelfällen zur Verfügung. Einzige Ausnahmen bildeten die Kategorien »Demo-Antikrieg« und »Sonstiges«. Die Bilder in diesen Kategorien stellen eher Randerscheinungen und Spezialfälle dar, daher haben wir uns entschlossen, keine Bilder aus diesen Kategorien auszuwählen. Um auf die letztendliche Menge von 10 bis 20 Einzelfällen zu kommen, haben wir für jede Kategorie/Unterkategorie die Anzahl von Fällen bestimmt die ca. einem Drittel entspricht. Nun wussten wir, wie viele Einzelfälle ca. aus jeder Kategorie/Unterkategorie »entnommen« werden mussten. Für unseren konkreten Korpus von 47 Fällen sah die Kategorienbildung und Zuordnung folgendermaßen aus:

Hauptkategorie	Unterkategorie	Anzahl gesamt	Anzahl Fallauswahl
Kampfhandlungen	Reine Kampfhandlungen	10	4
	Opfer und Zerstörungen	8	3
	Zerstörung	7	3
Opfer	reine Opferdarstellungen	5	2
	Bedrohung	4	1
	Zerstörung	4	2
Kriegsgerät u. Soldaten		4	1
Demonstration u Anti-Krieg		3	0
Sonstiges		2	0
GESAMT		47	16

Betrachtet man die vorliegenden inhaltsanalytischen Studien zur Irak-Kriegsberichterstattung⁸¹ so verwundert es nicht, dass auch in den Kinderzeichnungen die Darstellungen vom Kampfgeschehen dominieren. Mit 25 Fällen ist die Kategorie »Kampfhandlungen« mit Abstand die umfangreichste Kategorie. Zur besseren Handhabung haben wir diese Kategorie in drei Unterkategorien untergliedert. Die erste Unterkategorie ist im Prinzip keine inhaltlich neue Kategorie. Diese 10 Bilder zeigen »reine Kampfhandlungen« – also Szenen, in denen der inhaltliche Fokus eindeutig auf dem Kampf, der Auseinandersetzung zweier Parteien liegt. Im Unterschied dazu werden in der Unterkategorie »Opfer und Zerstörungen« neben dem Kampfgeschehen auch menschliche Opfer zusammen mit Zerstörung gezeigt. In der Unterkategorie »Zerstörung« liegt der Fokus weniger auf den Opfern, als auf der Zerstörung von beispielsweise Gebäuden.

Auch in der zweiten großen Kategorie »Opfer« finden wir einen inhaltlichen Schwerpunkt auf dem Bereich der Zerstörung. Auf diese Unterkategorie entfielen 4 der insgesamt 13 Fälle. Ebenfalls 4 Fälle zählt die Unterkategorie »Bedrohung«. Im Unterschied zur letzten Unterkategorie in diesem Bereich, der »reinen Opferdarstellungen« (5 Fälle), sind die Menschen hier stark bedroht, aber noch nicht tot oder verletzt.

In der dritten Kategorie finden sich Bilder, die primär »Kriegsgerät und Soldaten« zum Thema haben. Im Unterschied zu den »Kampfhandlungen« sind auf diesen Bildern keine Gegner oder »Feinde« zu sehen. Mit 4 Fällen ist diese Kategorie nur um einen Fall größer als die Kategorie »Demonstrationen und Anti-Krieg« mit 3 Fällen. In diesen 3 Fällen haben die Kinder dargestellt, dass Menschen gegen den Krieg demonstrieren, dass Panzer nicht auf Kinder schießen sollen und dass alle Menschen auf der Erde friedlich sein sollen.

Die zwei Fälle in der Kategorie »Sonstiges« sind für sich genommen interessante Fälle, doch in unserem Kontext eher Randerscheinungen.

Schritt 3

Im letzten Schritt mussten wir bestimmen, *welche* Bilder aus der jeweiligen (Unter) Kategorie wir für eine Einzelfallinterpretation auszuwählen sind. Um auch in diesem Schritt dem Zufallsprinzip ein methodisches Vorgehen entgegen zu stellen, basierte die Wahl des Einzelfalls auf der größtmöglichen ästhetischen Varianz innerhalb der

81 U. a. PAUL, 2005; PANNIER, 2004; SPINDLER, 2005.

Kategorie. Das bedeutet, es wurden zuerst die beiden Bilder am äußeren Rand dieser Varianz ausgewählt. Anschließend wurden Bilder aus dem Mittelfeld gewählt.

Für sehr kleine Kategorien, in denen »nur« ein bis zwei Fälle gewählt werden mussten, bedeutete dies, dass im Falle einer ästhetischen Ähnlichkeit nur ein Fall, im Falle von ästhetisch sehr unterschiedlichen Bildern zwei Fälle ausgewählt wurden.

Um die ästhetische Varianz zu bestimmen, bekamen die Bilder Punkte von 1 bis 5. Bei der Punktevergabe spielten Aspekte wie Detailreichtum, Komplexität, Komposition und Farbgestaltung eine Rolle. Diese Vergabe der Punkte bezieht sich *nicht* auf eine Bewertung des Bildes, sie dient einzig allein der ästhetischen Beschreibung. Ziel war es, anhand der Punkte eine lineare Sortierung vorzunehmen.⁸²



Am Ende dieses Selektionsprozesses erhielten wir nach der Durchführung unseres mehrstufigen Verfahrens 16 Fälle, an denen wir nachfolgend Einzelbildanalysen durchführten. Auf der folgenden Bildtafel sind die 16 Bilder der ausgewählten Fälle abgebildet.



82 Dieses Verfahren gleicht dem Vorgehen zur Einzelbildauswahl bei den Fotografen – siehe Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.1 *Kategorisierung und Einzelbildauswahl* (S. 124).

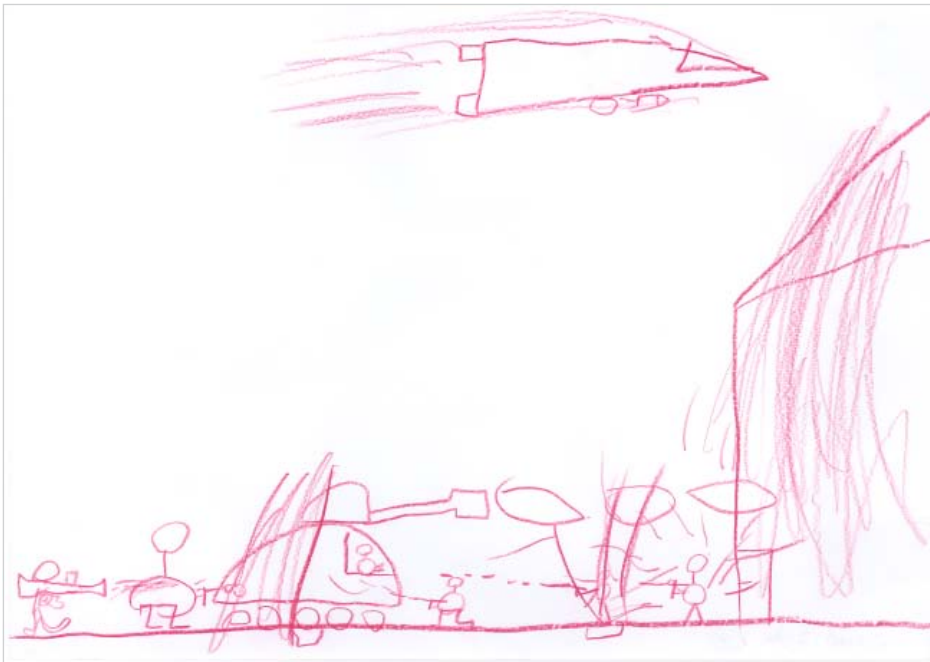


E Methodenvorstellung

1 Besonderheiten von Kinderzeichnungen

Bevor wir die von uns angewandte Methode zur Analyse der Kinderzeichnungen darstellen, werden wir vorab auf die Besonderheiten von Kinderzeichnungen im Allgemeinen eingehen. Zur Veranschaulichung verwenden wir dabei Bilder aus unserem Datenkorpus.

Wie bereits bei der Diskussion des Datenbestandes angedeutet, unterscheiden sich Kinderzeichnungen von anderen visuellen Kommunikaten wie z. B. Pressefotos, Werbung oder Wahlplakaten. So gibt es beispielsweise Bilder, die nicht als Einzelbild betrachtet werden können, da ihr Entstehungsprozess einen eher filmischen Charakter hat.⁸³ Das bedeutet, es können verschiedene Einzelbilder auf ein und demselben Bild festgehalten werden. Ein Beispiel dafür ist das Bild von Simon:



83 Vgl. NEUSS, 1999; MOSIMANN, 1979.

- S: Wie soll man jetzt eine Mine malen?
I: Da ist jetzt gerade jemand auf die Mine gelaufen.
S: Ja, mit dem Gewehr. Da hat er noch ein paar Schüsse gelassen, davor. Und hier ein Panzer.
I: Was macht der?
S: Der greift an.
I: Das ist das, was dir als erstes einfällt zum Krieg.
S: Ja. Und hier muss ich noch ein Flugzeug hinmalen, ein erfundenes, mit Düsenantrieb und Bombe, Lenkrakete.
I: Was ist denn eine Lenkrakete?
S: Es gibt gesteuerte, computergesteuerte, und die fahren immer dem Gegner hinterher und irgendwann...
I: ...haben sie ihn erwischt.
S: Ja.
I: Und woher weißt du was eine Lenkrakete ist?
S: Irgendwie habe ich das gehört.
I: Weißt du es schon länger?
S: Ja.
I: Was der Irak ist und wer der Bush ist, weißt du das auch schon länger? Woher weißt du so etwas?
S: Von der Schule eigentlich und von der Mama. Hier muss ja einer drin sitzen. Jetzt: Bomm, bomm, bomm!
I: Jetzt ist das Haus kaputt!
S: Hier ist noch ein Mensch. Der hat auch ein Gewehr: Baff, baff, baff!
I: D. h. da sind Gegner. Da stehen sich auch die Feinde gegenüber.
S: Ja. Und hier ist einer, der wild herumballert. Der bewegt sein Gewehr so schnell hin und her, dass es hier sogar schießt und da.
I: Schießt in alle Richtungen.
S: Ja. Hier war auch eine Mine. Und von hinten sind auch noch welche. Da, die kleinen Ärmchen und eine Pistole: Baff, baff!
I: Da sind ein Haufen verschiedene Waffen mit im Spiel.
S: Das ist kein Spiel! Und hier hat er einen Arm und da hat er einen Arm, da sein Körper und da sind die Füße, toff, toff, toff!
I: Alle schießen sie wild durch die Gegend.
S: Ja, Schrotflinte ist so.

Der allergrößte und auch der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass Kinderzeichnungen *ohne* bildbezogene Aussagen vom Kind in vielen Fällen unverstanden, halbverstanden oder gar missverstanden würden.⁸⁴ So kann es sein, dass das Gemalte z. B. nicht den ›Endstand‹ des Dargestellten zeigt. Das Kind imaginiert gewisse

84 Vgl. NEUSS, 1999.

Umstände, die vor oder/und nach der abgebildeten Szene liegen können, mit in das Bild hinein. Das Bild von Jana zeigt dies:



J: Hier oben, da ist ein Haus und hier ist jemand mit einer Waffe und hier sind drei Leute. Der versucht sie zu erschießen, aber es gelingt ihm nicht. Und hier oben habe ich noch den Himmel gemalt.

Ein ganz anderes Problem ergibt sich durch eventuelle Divergenzen zwischen Gemaltem und Gesagtem. Wie beispielsweise bei Valerie:



V: Ich habe einen von den bösen Männern gemalt, man erkennt nicht gleich, daß er böse ist, weil man es nicht gleich sehen kann, wer böse ist und wer nicht. Ich habe eine Kanone gemalt, weil ich glaube, die benutzen die im Krieg.

NORBERT NEUSS sieht in den folgenden fünf Ebenen die Voraussetzung für das methodologische Verstehen von symbolischen Verarbeitungsprozessen in Kinderzeichnungen.

»1. *Repräsentation*: Was ist zu sehen? Was ist unmittelbar abgebildet?

Welche Farben und Formen zeigt das Bild?

2. *Imagination*: Was ist an Gegenständen oder Personen unsichtbar in das Bild assoziiert, also nicht direkt abgebildet bzw. aufgezeichnet?

3. *Handlung und Kommunikation*: Was passiert in bzw. auf dem Bild? Wer oder was handelt? Welche Dialoge oder Gespräche sind in dem Bild mitgedacht bzw. vorhanden?

4. *Zeiten*: Was ist gleichzeitig abgebildet oder imaginiert, findet jedoch nacheinander statt?

5. *Symbolisierung & biographischer Hintergrund*: Was thematisiert das Kind mit seinen selbstgefundenen Symbolen? Gibt es einen ›Doppelsinn‹?⁸⁵

Dabei sieht NEUSS in der fünften Ebene eher eine Metaebene, die aus den Ebenen 1–4 gebildet wird bzw. sich aus diesen ergibt.⁸⁶

Neben den oben erwähnten Besonderheiten in Kinderzeichnungen, gilt es weiterhin die kognitive Entwicklung des Kindes selbst zu berücksichtigen. Denn diese steht in einem direkten Bezug zu seinen Grundfähigkeiten, sich visuell auszudrücken. Würde man dies bei der Analyse der Zeichnungen nicht mitberücksichtigen, könnten interpretatorische Fehlschlüsse die Folge sein. In der folgenden Tabelle hat JOSEPH DILEO die Entwicklung des kindlichen Zeichnens den kognitiven Entwicklungsphasen nach PIAGET gegenüber gestellt.⁸⁷

Alter	Zeichnung	Kognition
0–1	Reflexreaktion auf visuelle Stimuli. Stift wird an den Mund geführt; Kind zeichnet nicht	Sensorisch-motorische Phase Kind handelt reflexhaft. Denkt motorisch. Bewegung wird mit der Errichtung kortikaler Kontrolle allmählich zielgerichtet.
1–2	Im Alter von 13 Monaten: erstes Kriterium: Zick-Zack-Linie. Kind beobachtet die Markierungen auf der Oberfläche zurücklassende Bewegung. Kinästhetische Zeichnung.	
2–4	Kreise werden vorherrschend, dann einzeln gezeichnet. In einem zufällig gezeichneten Kreis sieht das Kind einen Gegenstand. Das erste graphische Symbol wird gewöhnlich im Alter von drei bis vier Jahren gezeichnet	Das Kind beginnt, symbolisch zu denken. Sprache und andere Formen symbolischer Kommunikation spielen eine wichtige Rolle. Die Sicht des Kindes ist stark egozentristisch. So-tun-als-ob-Spiele.
4–7	Intellektueller Realismus Zeichnet ein inneres Modell, nicht was tatsächlich gesehen wird. Zeichnet Teile, von denen es weiß, dass sie da sind. Zeigt Menschen durch Schiffsrümpfe hindurch. Transparenzen. Expressionistisch. Subjektiv.	Präoperationale Phase (intuitive Phase) Egozentristisch. Sieht die Welt subjektiv. Lebhaftes Vorstellungsvermögen. Phantasie. Neugier. Kreativität. Konzentriert sich auf jeweils nur ein Merkmal. Arbeitet intuitiv, nicht logisch.

⁸⁶ Vgl. NEUSS, 1999, S. 88.

⁸⁷ DILEO, 1992, S. 43.

Alter	Zeichnung	Kognition
7 – 12	Visueller Realismus Subjektivität nimmt ab. Zeichnet, was tatsächlich da ist. Keine Röntgen-Technik (Transparenzen) mehr. Menschliche Figuren sind realistischer, proportionierter. Realistischere Farben. Unterscheidet rechte von linker Seite der gezeichneten Figur.	Phase konkreter Operationen Denkt logisch. Nicht mehr von unmittelbaren Wahrnehmungen beherrscht. Konzept der Umkehrbarkeit: Gleiche Dinge bleiben gleich, auch wenn sich ihre Erscheinung verändert haben mag.
12+	Mit der Entwicklung kritischen Urteilsvermögens verlieren die meisten das Interesse am Zeichnen. Die Begabten behalten es tendenziell bei.	Phase formaler Operationen Betrachtet seine Produkte kritisch. ist fähig, Hypothesen zu erwägen. Kann über Ideen, nicht nur über konkrete Aspekte einer Situation nachdenken.

Nach diesen Grundüberlegungen zu den Besonderheiten von Kinderbildern, werden wir uns im Folgenden der angewandten Analysemethode zuwenden.

2 Analysemethode für Kinderzeichnungen

2.1 Vorannahmen

Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels angeführt, geht es uns um die Analyse der gestalterischen Mittel und der Symbole, mit denen die Kinder die jeweiligen Themen in ihren Bildern ausgestalten. Dabei interessieren uns sowohl die manifesten als auch die Themen auf der latenten Sinnesebene.

Eine Methode in der visuellen Kommunikationsforschung, die Antworten auf diese Art von Fragen liefert, ist die ikonographisch-ikonologische Bildinterpretation nach ERWIN PANOFSKY. Allerdings wurde diese Methode bislang – nach unserem Kenntnisstand – noch nie auf die Analyse von Kinderbildern angewandt. Auf den ersten Blick erklärt sich dies aus den oben ausgeführten Besonderheiten, denn Kinderzeichnungen sind schwerlich mit (Presse)Fotografien, Werbeanzeigen, Plakaten noch mit Kommunikaten der Bildenden Kunst vergleichbar. Doch trotz ihrer jeweiligen Besonderheiten und Unterschiede handelt es sich in allen Fällen um visuelle Produkte, die von Menschen mit einer spezifischen Intention erstellt wurden – zum Beispiel:

- vom Künstler, der mit seinem Werk die soziale Ungerechtigkeit thematisiert,
- vom Pressefotografen, der auf seine Art und Weise von einem Kriegsgeschehen berichtet,
- von dem Artdirector einer Kommunikationsagentur, der mit seinen Plakaten eine politische Partei bewirbt, und
- von einem Kind, welches mit seinem Bild seine Sichtweise vom Krieg darstellt.

Die intentionale Absicht und die Tatsache, dass diese mit Mitteln der visuellen Kommunikation (Kontrast, Farbe, Komposition, ...) ausgedrückt wird, stellt die Kinderzeichnung auf das gleiche Level wie z. B. Fotografie oder Malerei. Konsequenterweise bedeutet dies, wenn diese Werke in ihrem Kern vergleichbar sind, dann sollten sie auch mit derselben Methode analysiert werden können.

Diesem Gedanken folgend haben wir für die Analyse der Kinderzeichnungen die ikonographisch-ikonologische Methode der Bildinterpretation nach PANOFSKY angewandt. Nach einigen Tests wurde ersichtlich, dass sich unsere Grundannahme bestätigte. Die Resultate der ersten Bildinterpretationen zeigten, dass die Methode von PANOFSKY für die Analyse von Kinderzeichnungen verwendet werden kann. Allerdings konnte diese nicht eins zu eins übernommen werden. Dazu sind die oben beschriebenen Besonderheiten von Kinderzeichnungen zu gravierend. Im Folgenden werden wir unsere methodischen Ergänzungen darstellen und zeigen, wie sich die spezifischen Aspekte von Kinderzeichnungen in die Methodik von PANOFSKY integrieren lassen. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die Methodenreflexion im [Kapitel VI | Abschnitt iv *Die ikonographisch-ikonologische Methode zur Analyse von Kinderzeichnungen* \(S. 759\)](#).

2.2 Methodisches Vorgehen

1. Präikonographische Beschreibung (Phänomensinn):

Was ist auf dem Bild zu sehen?

Am Anfang der Bildinterpretation steht, wie auch schon bei der Analyse der Bilder der Fotografen, eine Ersteindrucksanalyse.⁸⁸ Diese wird gefolgt von einer detaillierten

88 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.2.2 *Die Erweiterung/Anpassung der ikonographisch-ikonologischen Methode* \(S. 128\)](#) bzw. NIESYTO, 2006, S. 274.

Bildbeschreibung. Diese Beschreibung versucht, so wenig deutende Elemente zu enthalten wie möglich. Das Ausklammern von Kontextwissen ist in diesem Schritt elementar, denn nur auf diese Weise kann die deskriptive Beschreibung als Basis für den Erkenntnisgewinn im weiteren Prozess dienen.

Allerdings kann ein gelber runder Kreis mit von ihm abgehenden Strichen in einer der beiden oberen Bildecken, durchaus als Sonne bezeichnet werden – da diese Bedeutung in fast allen Fällen sehr deutlich und unmissverständlich ist. Es gibt allerdings weitaus mehr Elemente, bei denen eine vorschnelle eigene Deutung zu Fehlinterpretationen führen könnte, daher ist im Umgang mit eigenen Bedeutungszuschreibungen äußerste Vorsicht geboten. Auch NORBERT NEUSS weist auf diesen Umstand hin: »Die wesentliche Problematik bei der Interpretation von Kinderzeichnungen kommt durch die Differenz zwischen subjektiver Sinnzuschreibung des Produzenten und der Sinnsuche des Betrachters mit Hilfe des kulturell vermittelten, konventionalisierten Sinn- oder Symbolsystems zustande. Selbst bei Bildelementen, die vom Betrachter als konventionalisierte Zeichen eingeordnet werden (z. B. Haus, Sonne, Regenbogen, Blume usw.) kann es sich um nicht-konventionalisiertes Zeichen handeln. Vielleicht ist das Haus eine Geisterbahn? Um den formalen, inhaltlichen und ästhetischen Gestaltung von Kinderbildern gerecht zu werden, muß man immer von nicht-konventionalisierten Zeichen ausgehen.«⁸⁹

Vergleicht man diese Phase der Analyse mit den Ebenen von NEUSS,⁹⁰ so behandelt man mit der *präikonographischen Beschreibung* die *Repräsentationsebene* und damit die Frage »Was ist zu sehen?«. Um dieses *Was* auch in seiner – vom Kind intendierten Weise – verstehen und erkennen zu können, ist es wichtig, an dieser Stelle die Informationen aus dem Interview mit einzubeziehen. Damit überschreitet dieser Schritt die strikte Ausklammerung des Kontextwissens. Durch den Einbezug dieses Wissens wird an dieser Stelle zum einen bereits zur nächsten Analysephase übergeleitet. Zum anderen beugt es potentiellen Fehlinterpretationen vor. Exemplarisch sei hier wieder auf das Bild von Valerie verwiesen. Ohne ihre Aussage hätte die dunkle Kugel durchaus vorschnell als Fußball und die Figur als fröhliches Kind interpretiert werden können. Durch die Hinzunahmen der Informationen aus dem Interview eröffnet sich dem Forschenden erst der Raum für spätere Interpretationen.

89 NEUSS, 1999, S. 45.

90 Siehe [Seite 617](#).



V: Ich habe einen von den bösen Männern gemalt, man erkennt nicht gleich, daß er böse ist, weil man es nicht gleich sehen kann, wer böse ist und wer nicht. Ich habe eine Kanone gemalt, weil ich glaube, die benutzen die im Krieg.

2. Ikonographische Analyse (Bedeutungssinn):

Was erzählt das Bild bzw. Was passiert (szenisch) auf dem Bild?

In diesem Schritt geht es darum, das Zusammenwirken der einzelnen Elemente und ihre Beziehung zu einander zu verstehen und zu interpretieren. An dieser Stelle können nun auch die Elemente zur Sprache kommen die *nicht* zu sehen sind. Auch eine zeitliche Abfolge kann an dieser Stelle von Bedeutung sein. Dafür ist ein Rückgriff auf die Informationen aus dem bildbezogenen Interview notwendig. Denn der vorrangige Interpret des Bildes ist das Kind, welches es gemalt hat.

Würde es sich um die Analyse eines Gemäldes handeln, so würden in diesem Schritt z. B. kunsthistorische Quellen zur Interpretation herangezogen werden. Entsprechend kommt hier den Aussagen des Kindes dieselbe Qualität zu. Um an dieser Stelle wieder den Vergleich zu den Analyseebenen von NEUSS zu ziehen, finden sich in

diesem Schritt die Ebenen der *Imagination, der Handlung und Kommunikation* als auch die der *Zeit* wieder.⁹¹

3. Ikonologische Interpretation (Dokumentsinn): Was ist dargestellt? Wie ist es dargestellt?

In dieser letzten Stufe gilt das Interesse vor allem den latenten Bildinhalten und ihren Bedeutungen als auch dem *Wie* ihrer Darstellung. Dabei wird insbesondere die Verwendung von Symbolen und ihre Sinnzuschreibung analysiert. Auch die Verwendung von Farbe, die Komposition etc. finden in diese Phase ihre Betrachtung. Damit entspricht dieser Schritt der fünften Analyseebene von NEUSS.⁹²

An diesem Punkt der Interpretation kann auch auf externes Material/Wissen zurückgegriffen werden: z. B. das gesamte Interview mit dem Kind, Informationen aus der Literatur, kognitions-psychologische Aspekte etc.

Insgesamt betrachte ist es wichtig, dass diese drei Analysestufen nicht getrennt voneinander zu sehen sind. Alle drei Stufen bilden einen einzigen organischen und unteilbaren Prozess, dies bedeutet, dass ihre Übergänge fließend sind. PANOFSKY sagt dazu: »Und darum sei zum Schluß die Selbstverständlichkeit betont, dass sich diejenigen Vorgänge, die unsere Analyse als scheinbar getrennte Bewegungen in drei getrennten Sinnschichten und gleichsam als Grenzkämpfe zwischen subjektiver Gewaltanwendung und objektiver Geschichtlichkeit darstellen mußte, in praxi zu einem völlig einheitlichen und in Spannung und Lösung organisch sich entfaltenden Gesamtgeschehnis verweben, das eben nur ex post und theoretisch in Einzelelemente und Sonderaktionen auflösbar ist.«⁹³

91 Vgl. NEUSS, 1999, S. 87ff.

92 NEUSS, 1999, S. 87ff.

93 PANOFSKY/MICHELS, 1998, S. 1077.

F Analysen und Ergebnisse

1 Einleitung

Im Folgenden werden wir die Ergebnisse aus den Analysen der ausgewählten Einzelfälle vorstellen. Dabei werden wir uns auf die Präsentation von *neun* Kinderbildern beschränken. Mit der Beschränkung auf diese Neun nehmen wir die wichtigsten Aspekte in den engeren Fokus. Bei den sieben nicht ausgewählten Bildern handelt es sich in den meisten Fällen um Bilder, deren Interpretation entweder keine neuen Erkenntnisse erbrachte oder deren Analyse, inhalts- oder formalbedingt, nicht an das Niveau der anderen heranreichte.

Im Anschluss an die Vorstellung der Einzelfälle, werden wir die wesentlichen Aspekte aus den Analysen allgemein und fallübergreifend betrachten. Zur Veranschaulichung werden wir dabei jedoch immer wieder Verweise zu den einzelnen Fällen herstellen.

2 Präsentation der Einzelfallanalysen

2.1 Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre



Vorbemerkung: Da es sich bei diesem Bild um eine sehr naturgetreue Darstellung handelt, werden wir die Deutung des Kindes – was bestimmte Gegenstände angeht – gleich mit in die Bildbeschreibung einfließen lassen.

Die Zeichnung füllt den gesamten Raum des Blattes aus. In der Mitte sind der braune Stamm und die Äste eines Baumes zu sehen. Dieser trägt keine Blätter. Als »Krone« zieren rote und gelbe Striche den Baum. Diese Art von roten und gelben Strichen wird von Linda verwendet, um Feuer darzustellen. Über diesem Baum steigt, mit grauem Stift und in Spiralen gezeichnet, Rauch nach oben. Am Fuße des Baumes liegen zwei kurze abgebrochene Äste.

Rechts neben dem Baum steht eine, eindeutig als Frau zu erkennende Person. Sie trägt ein blaues langes Gewandt mit ebenfalls blauen Ärmeln. Sie ist im Profil zu

sehen, daher kann man gut erkennen, dass ihre braunen Haare zu einem Knoten zusammengesteckt sind. Das Gesicht ist in Rosa gemalt. Weiter kann man ein blaues Auge in Form eines Punktes und einen roten Mund erkennen. Auf dem Rücken trägt die Frau ein in eine Art Tragetuch eingewickeltes Baby. Das Gesicht des Babys ist ebenso gezeichnet wie das der Frau. Die Blickrichtung der Frau weist zum linken Bildrand, auch ihre Füße zeigen in diese Richtung. Ihre Arme sind in einem Winkel von ca. 45 Grad angehoben und gerade gestreckt.

Rechts neben der Frau, ist eine Art brennendes Rechteck zu erkennen. Es reicht bis an den rechten Bildrand heran. Aus dem Interview wissen wir, dass es sich um ein Gebäude handelt, welches zu brennen begonnen hat. Über diesem Objekt, ist ebenfalls grauer Rauch zu erkennen.

Ein wesentlich detailgenauer gezeichnetes Gebäude ist am linken Bildrand zu sehen. Die Grundform dieses Gebäudes ist auch wieder ein Rechteck. Die Außenkanten des Gebäudes sowie die Fenster sind mit einem Lineal gezeichnet worden. Es ist keine Art von Dach zu erkennen. Das Gebäude weist – ersichtlich durch die Reihen der Fenster – zwei Stockwerke auf. Die Eingangstür ist sehr detailreich dargestellt. Es handelt sich um eine braune Doppelflügeltür mit Glasfenstereinsatz im oberen Drittel der beiden Türhälften. Dass es sich tatsächlich um Glas handelt und nicht einfach nur um ›Löcher‹, ist an den blau angedeuteten Reflexionsflecken zu erkennen. Des Weiteren ist ein runder Knauf mit darunter liegendem Schlüsselloch zu sehen.

Neben der Tür befindet sich eine Schalttafel mit fünf Klingelknöpfen plus dazugehörigem Namensfeldern. Über der Tür ist die Hausnummer in Form eines gelb beleuchteten Rechtecks zu sehen. Dass es sich tatsächlich um eine elektrisch beleuchtetes Hausnummernschild handelt, hat Linda zum einen durch acht kurze in einem Halbkreis um den oberen Teil des Rechteckes angeordnete gelbe Striche und zum anderen durch ein einen kleinen dünnen Strich (Kabel), der zur braunen Tür hinunter führt, angedeutet.

Der erste Stock ist dagegen zeichnerisch so gut wie gar nicht präsent. Rechts sind schwach die Konturen eines Fensters zu sehen, daneben lässt nur ein waagerechter Strich das Vorhandensein eines zweiten Fensters erahnen.

Die Fenster des zweiten Stockwerkes sind wieder sehr detailreich gezeichnet. Während in der Öffnung des linken Fensters ausschließlich dahinterliegende Flammen zu sehen sind, ist am rechten Fenster eine Person zu erkennen. Von Flammen umgeben steht sie am geöffneten Fenster. Dass das Fenster geöffnet ist, zeigt eine Glas-scheibe mit einem Fensterkreuz, welche nach außen aufgeschwungen ist. Das Glas des Fensters scheint in Flammen zu stehen. Die Flammen haben bereits den oberen Teil des Fensterkreuzes beschädigt. Die Person ist mit einem gelben Kleidungsstück

bekleidet. Dass es sich um Kleidung handelt, hat Linda mit dünnen Linien, welche ein Revers und eventuell einen Reißverschluss oder eine Knopfleiste darstellen, angedeutet. Auf bzw. um den Kopf der Person ist eine Art grünes Tuch, Schal oder ähnliches gewickelt. Das Tuch wird vor der Brust von einem Knoten oder einer Brosche zusammengehalten. Die wenigen sichtbaren Haare der Person sind dunkel. Das Gesicht – Gesichtsfarbe, Mund und Augen – ist wie bei der bereits beschriebenen Frau gestaltet. Einzige Unterschiede stellen bei dieser Person der geöffnete Mund sowie weitere blaue Punkte unterhalb der Augen dar. Aus dem Mund der Person erstreckt sich eine nach rechts aufsteigende Sprechblase mit dem Inhalt: »TSCHÜSS MEINE TOCHTER«. Der Text ist in Versalien geschrieben.

Die Person im Haus hat einen Arm erhoben, während der andere aus dem Fenster reicht. Unterhalb dieses Armes ist ein brauner Teddybär zu erkennen. Bei dem Bären handelt es sich um die typische Darstellung eines Kuschelbären: braun, alle Viere von sich gestreckt, Bauchnabel, Knopfaugen, runde Ohren einen einfachen geraden Mund und eine runde Nase.

Über dem Gebäude sind große Flammen und weiterer Rauch zu sehen.

Rechts neben dem Gebäude steht ein kleines Mädchen. Sie trägt ein blaues knielanges Kleid mit einem passenden Hut / einer passenden Mütze. Ihre braunen Haare reichen ihr bis auf den Rücken. Sie hat beide Arme vor dem Körper nach oben ausgestreckt. Aus ihrem Mund kommt eine Sprechblase mit dem Inhalt: »Mama Mein Bär«. Der Text ist in Schreibschrift geschrieben.

Auf dem Bild sind weiterhin zwei sich in der Luft befindende, große schwarz ausgemalte Kreise zu sehen. Sie sind beide ungefähr auf der Höhe der Dachkante des linken Gebäudes platziert. Bei diesen Kreisen handelt es sich um Bomben.

Linda sagt zu ihrem Bild:

Auf meinem Bild ist eine Mutter, die noch im brennenden Haus ist, und ein Mädchen, das unten steht und ihre Mama ruft, weil die gleich stirbt. Und noch ganz viele Häuser und ein Baum, die abgepackelt sind, und eine Mama mit einem Baby und ein Haus, das gerade anfängt zu brennen. Das ist ganz verfallen und da fliegen Bomben herum.

Linda beschreibt in ihrem Bild und in ihren Äußerungen eine chaotische Kriegssituation. Häuser brennen, ein Baum brennt, es gibt viel Feuer und Rauch, Bomben fliegen durch die Gegend und in all dem Chaos befinden sich Menschen. Durch die unterschiedlich detailreiche Darstellung der gesamten Szenerie, lenkt Linda die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen ganz bestimmten Ausschnitt. Sie hebt ein Ereignis bzw. eine einzelne Situation speziell aus dem Chaos hervor. Neben dem Detailreichtum ist es auch die zeichnerische Genauigkeit und Sorgfalt, die den Blick des Betrachters leitet.

In der dargestellten Szene befindet sich die Mutter des kleinen Mädchens in einem brennenden Haus. Dass die Frau das Haus nicht mehr lebend verlassen wird, macht Linda im Interview deutlich: »weil die gleich stirbt«. So sind auch die Worte der Frau: »TSCHÜSS MEINE TOCHTER« als letzte Abschiedsworte zu verstehen. Interessant ist der Aspekt, dass Linda im Gespräch sagt, dass das Mädchen ihre Mutter ruft und im Bild das Mädchen in der Sprechblase sagen lässt: »Mama mein Bär.«

In dieser Interaktion zwischen Mutter und Tochter offenbart sich das eigentliche Thema dieses Bildes. Es handelt sich um die gewaltsame Trennung des Kindes von der Mutter. Der Teddybär des Mädchens hat dabei eine wichtige Funktion. In der Psychologie kommt dem Schmusetier eines Kindes die Rolle eines Ersatzobjektes zu. »Entwicklungsgemäß bildet das Kleinkind immer mehr seine Individualität aus und es muss gegenüber seinen Eltern parallel dazu ein Abgrenzungs- und Ablöseprozess eintreten. Die Lücke gleicht das Schmusetier aus. Es wird in dieser Phase zu einem Übergangs- und Ersatzobjekt. Es ist für das Kind zum Tröster und kann Trennungsängste lindern helfen.«⁹⁴ Da es offensichtlich ist, dass das Mädchen seine Mutter verlieren wird, soll der vertraute Bär die bevorstehende endgültige Trennung erleichtern.

Die Beziehung zwischen Mutter und Kind greift Linda dann noch einmal in Form der anderen Gestalt in dem Bild auf. Die dort dargestellte Mutter hat die Verbindung zu ihrem Kind noch nicht verloren. Sie trägt es eng an ihren eigenen Körper gebunden auf dem Rücken. Dass die Mutter mit ihrem Baby und das nach seiner Mutter rufende Mädchen dabei von einem brennenden Baum optisch voneinander getrennt sind, verdeutlicht zweierlei. Zum einen werden damit die unterschiedlichen Lebens- bzw. Entwicklungsphasen voneinander getrennt – das kleine Mädchen ist eben kein Baby und auch kein Kleinkind mehr. Ziehen wir eine parallele zu Linda, die zum Zeitpunkt der Erstellung des Bildes 10 Jahre alt ist, so befindet sie sich am Beginn der Adoleszenz. Eine Phase des Übergangs vom Kind zum Jugendlichen bis zum Erwachsenen, in deren Mittelpunkt die Identitätskonstruktion und damit Fragen nach Bindung und Ablösung, sowie Individualität, Abgrenzung und Anpassung stehen. Zum anderen verdeutlicht diese Darstellung die isolierte Situation des kleinen Mädchens. Stände die Mutter mit ihrem Kind gleich hinter oder neben ihr, so würde diese Komposition dem Thema des Bildes – die Trennung zur Mutter, der Verlust bzw. das Ende der Kindheit – zuwiderlaufen.

Linda scheint diese Trennungs- bzw. diese Verlustängste intensiv zu beschäftigen. Betrachten wir die Darstellung des Hauses in diesem Kontext noch einmal genauer.

Die Exaktheit, mit der es gezeichnet ist, lässt vermuten, dass Linda ein solches Haus kennt oder es zumindest ihr bekannten Häusern sehr ähnelt. Die Doppeltür mit den zwei Fenstern, die fünf Klingelschilder und die elektrisch beleuchtete Hausnummer 3 stellen somit einen Bezug zur Lebenswelt von Linda dar. Dass das Haus in Flammen steht und bald ähnlich wie das zerstörte Haus auf der rechten Seite aussehen wird, verdeutlicht den Aspekt des Verlierens und zwar des Verlustes von etwas Vertrautem. Der Ort, der das Zuhause des Mädchen war, welcher ihr Geborgenheit und Schutz bot, wird zerstört. Somit verliert sie nicht nur ihre wichtigste Bezugsperson sondern auch ihre gewohnte Umgebung.

Die Analyse hat gezeigt, dass es sich bei diesem Bild nicht – oder nicht nur – um die zeichnerische Darstellung von Problemen und Ängsten, wie sie Mädchen / Kinder im Irak haben könnten, sondern durch den engen Bezug zur eigenen Lebenswelt, auch um die Ängste und Sorgen von Linda handelt. Leider haben wir keine ausführlichen Informationen zu den Lebensumständen und der familiären Situation, in der Linda sich befindet. Wir wissen lediglich, dass sie mit ihrem jüngeren Bruder, ihrer Mutter und ihrem Stiefvater in einer Großstadt lebt. Eventuell kann die zurück liegende Scheidung / Trennung ihrer Eltern oder der Tod ihres Vaters erklären, warum in diesem Bild die Mutter-Kind-Beziehung im Vordergrund steht. Aber dies bleibt ohne weiterführende Informationen eine Vermutung.

2.2 Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre



Am linken Bildrand ist ein Teil eines grauen Gebäudes zu erkennen. Neben der runden Doppelflügeltür besitzt es einen kleinen Turm oder Schornstein. Es ist kein Dach zu erkennen, stattdessen befindet sich am oberen Rand des Gebäudes eine Art Brüstung mit rechteckigen Aussparungen. Auf einer Höhe von ca. $\frac{2}{3}$ ist am rechten Rand des Gebäudes eine Figur zu sehen. Sie scheint sich aus dem Gebäude zu lehnen. Der Kopf ist in einer rötlichen Farbe gezeichnet, der sichtbare Teil des Körpers ist grün ausgemalt. Die Konturen dieser Figur sind, wie bei alle Formen in diesem Bild, mit einem schwarzen dünnen Stift gezogen. Die Figur hat einen Arm erhoben und hält einen rechteckigen Gegenstand an einem Stiel in der Hand. Die rechteckige Form ist unausgefüllt – also weiß. Bei allen Figuren, die in diesem Bild dargestellt sind, ist nicht ersichtlich, ob es sich um Kinder, Männer oder Frauen handelt. Das Gesicht dieser Figur ist durch zwei Punkte für die Augen und einem nach oben offenen Halbkreis als Mund gezeichnet.

Am erwähnten Turm/Schornstein sind schwarze spiralähnliche Striche gemalt worden. Sie dehnen sich in vier Richtungen aus. Zwischen dem Turm/Schornstein

und dem linken Bildrand ist eine Sonne zu sehen. Die Sonne besteht aus einem runden Kreis, der gelb ausgemalt ist und acht Strichen, die von ihrem Rand aus in alle Richtungen weisen.

Das graue Gebäude ist von senkrechten und waagerechten Strichen durchzogen bzw. strukturiert. Es sind neben der Tür keine weiteren Fenster oder Öffnungen zu sehen.

Rechts neben dem grauen Gebäude befinden sich zwei weitere Gebäude. Sie stehen entweder sehr dicht aneinander oder perspektivisch betrachtet etwas versetzt hintereinander. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrer Größe und Farbe als auch in ihrer Bauart von dem Grauen. Sie sind in etwa nur halb so groß, haben spitze Dächer, sind rot-bräunlich ausgemalt, haben entweder 2 oder 3 Stockwerke – bzw. Fenster auf 2 oder 3 Ebenen. Die Fenster sind mit waagerechten und senkrechten Linien versehen. Vor dem linken der beiden Gebäude steht vor einer runden Doppelflügeltür eine Figur. Diese Figur sieht den Betrachter direkt an. Ihr Gesicht besteht wieder aus zwei Punkten für die Augen und einem nach oben geöffneten Halbkreis für den Mund. Die Figur hat weder Haare noch sonst irgendeine Kopfbedeckung. An der Stelle, wo sich die Hände befinden, hat die Figur entweder sehr lange Finger oder sie hält auf jeder Seite etwas Langes und Dünnes in der Hand.

Direkt rechts an die beiden rot-bräunlichen Gebäude schließt sich ein Berg oder Hügel an. Dieser ist genauso hoch wie die spitzen Dächer. Er ist innen weiß und wird neben seiner Konturlinie mit vier welligen Linien, die zur Bergspitze hin enger zusammen führen, ausgestaltet.

Auf dem oberen Teil des Berges stehen zwei Figuren direkt auf der Konturlinie. Dabei stehen ihre Füße parallel zu dieser, die Gesichter – ebenso gezeichnet wie die der bereits beschriebenen Figuren – sind frontal zu erkennen. Im Unterschied zur Figur vor den beiden Häusern haben diese beiden angedeutete Haare auf dem Kopf. Auffällig ist, dass ihre Talschultern inkl. des Armes größer und etwas dicker gezeichnet sind. Die Beine der unteren Figur sind gelb, ihr Oberkörper schwarz ausgemalt. Bei der anderen Figur ist der Oberkörper blau, die Beine schwarz und der Raum zwischen Bein und Fuß rot gezeichnet.

Die untere Figur hält in jeder Hand einen Gegenstand, die obere Figur lediglich in der Hand, die zum Tal weist. Die Gegenstände ähneln sich. Es ist ein etwa handlanger Stab mit einem Bogen am Ende. Da es jetzt offensichtlich ist, dass dieser Gegenstand nicht Teil der Hand ist, liegt es nahe, dass auch die Figur vor den beiden Häusern solch einen Gegenstand in der Hand bzw. den Händen hält.

Ganz oben auf dem Berg, der sich bis an die rechte Bildkante erstreckt, steht ein Objekt mit Rädern. Es ist in der Seitenansicht dargestellt und braun ausgemalt. Von seiner Grundform erinnert es an einen Kinderwagen, nur dass an der Stelle, wo sich

der Griff befinden würde, ein braun ausgefüllter Ring zu sehen ist. Der ›Griff‹ und der ›Ring‹ zeigen nach links oben.

Rechts neben diesem Objekt steht eine Figur mit grünen Beinen, einem orangefarbenen Oberkörper und einem ähnlich gezeichnetem Gesicht wie das der anderen. Die Figur hebt ihren rechten Arm schräg in die Höhe, während sie mit dem linken zu einem Haufen aus runden unausgefüllten Objekten greift.

Am Fuße des Berges liegen zwei weitere Figuren. Es sind die einzigen Figuren auf dem Bild, welche in einer Seitenansicht dargestellt werden. Ihre Füße zeigen dabei zum rechten Bildrand. Beide haben ihren vorderen Arm schräg nach rechts oben gestreckt. Die Hand der rechten Figur hält einen ähnlichen Gegenstand in der Hand, wie die anderen bereits beschriebenen Figuren. Die Münder der beiden Liegenden sind nicht wie bei den anderen ein nach oben offener Halbkreis sondern durch einen geraden Strich dargestellt.

Auffällig ist, dass die linke Figur einen roten Fleck auf ihrem sonst grünen Oberkörper hat. Um den Fleck sind schwarze kleine Punkte zu sehen. Ein ähnlicher roter Fleck befindet sich auf dem Arm und dem Bein der anderen liegenden Figur. Auch hier sind wieder kleine schwarze Punkte zu sehen, doch nicht nur auf dem Körper sondern auch außerhalb der Figur.

Rechts neben dem Turm / Schornstein und über den beiden Häusern sowie dem Berg befinden sich drei blau ausgemalte Wolken. Zwischen diesen Wolken ist ein bunter Vogel zu sehen. Seine Flügel sind orange, der Schwanz ist rot und blau, der Körper gelb und sein Schnabel rot.

Nehmen wir nun die Aussagen von Monique aus dem Interview hinzu, um die jeweiligen Objekte entsprechend bezeichnen zu können.

Monique benennt das graue Gebäude als Bunker. Aus diesem Bunker »zeigt gerade ein Mensch die weiße Fahne raus«. Die spiralähnlichen Striche am Turm / Schornstein sind Rauch. Normalerweise zeichnet Monique Rauch anscheinend anders, denn sie sagt »Da kommt nur ein bisschen Rauch raus, bloß ich hab' das jetzt gerade mal anders gemacht.«

Die Figur vor den beiden Häusern hält in jeder Hand eine Pistole. Da Monique immer von »Mensch« spricht ist das Geschlecht der Figur nicht auszumachen. Die Striche vor den Fenstern sollen Gitter sein.

Das Objekt ganz oben auf dem Berg ist eine Kanone »und dahinter liegen die ganzen Bomben.«

Die beiden Figuren, die am Fuß des Berges liegen, sind verwundete Menschen. »der eine hat eine Wunde an der Brust und der andere hat eine Wunde am Arm und eine am Bein.«

Das Bild handelt vom Krieg im Irak. Der Mensch, der gerade aus einem der beiden Häuser in der Mitte tritt, ist ein Amerikaner. Mit seinen beiden Pistolen hat er gerade zwei Iraker, die auf dem Berg gestanden haben, getroffen. Die Getroffenen sind dann vom Berg herunter gefallen und liegen nun blutend am Fuße des Berges.

Die Gitter an den beiden Häusern sind zum Schutz vor Bomben angebracht worden, »Weil sonst kommen da die ganzen Bomben rein und zerstören die ganzen Häuser.«

Die Iraker beschießen mit ihrer Kanone die Häuser in der Mitte und den Bunker. Aus dem Bunker winkt ein Amerikaner mit einer weißen Fahne, »Die wollen sich ergeben«. Die Iraker auf dem Berg sagen: »Okay, wir kommen jetzt rein.« und beginnen den Berg herunter zu gehen. Allerdings ist diese Geste eine Finte, denn es handelt sich um eine Falle. Die Amerikaner wollen die Iraker in den Bunker locken, »damit sie die besser erschießen können und nicht überall durchlaufen müssen, weil das zu gefährlich dann ist. Die von den USA wollen die Irak-Leute da rein locken, weil die dann die besser totkriegen.«

Hier der gesamte Interviewauszug, indem Monique die Situation beschreibt:

M: Da machen die gerade Krieg und da steht ein Bunker. Da zeigt gerade ein Mensch die weiße Fahne raus. Dann sagen die: »Okay, wir kommen jetzt rein.« Und dann wollen die eigentlich doch noch weiterschießen. Und der eine hat eine Kanone stehen und dahinter liegen die ganzen Bomben. Und die stehen auf einem Berg. Da stehen noch zwei Häuser. Aus dem einen kommt gerade noch ein Mensch heraus mit zwei Pistolen in der Hand. Und da sind noch zwei Menschen vom Berg heruntergefallen und von den Pistolen getroffen worden. Und der eine hat eine Wunde an der Brust und der andere hat eine Wunde am Arm und eine am Bein.

I: Mir fällt auf, dass du die Fenster vergittert hast von den Häusern.

M: Weil sonst kommen da die ganzen Bomben rein und zerstören die ganzen Häuser.

I: Das haben die Bewohner zum Schutz gemacht?

M: Ja.

I: Und wer winkt da aus dem Bunker?

M: Da winkt einer mit einer weißen Fahne raus. Die wollen sich ergeben, obwohl da drin noch ganz viele Menschen sind, die weiterschießen, wenn sie reinkommen.

I: Verstehe ich das richtig, dass das eine Falle ist?

M: Ja.

I: Wer ist das in dem Bunker und welche Soldaten sind das, die auf dem Berg stehen?

M: Die Leute in dem Bunker sind von USA und die anderen, die auf dem Berg stehen, sind von Irak. Die wollen, dass die ganzen Menschen reinkommen, damit sie die besser erschießen können und nicht überall durchlaufen

müssen, weil das zu gefährlich dann ist. Die von der USA wollen die Irak-Leute da rein locken, weil die dann die besser totkriegen, damit das Schutzschild nicht mehr so groß ist für Saddam. Damit sie den besser finden können.

I: Und hier oben ist der Bunker getroffen oder ist das etwas anderes?

M: Da kommt nur ein bisschen Rauch raus, bloß ich hab' das jetzt gerade mal anders gemacht.

Insgesamt wirkt die dargestellte Szenerie – bis auf die beiden Verwundeten – friedlich, freundlich und farbenfroh. Die Sonne scheint, der Himmel – respektive die Wolken sind blau, ein bunter Vogel fliegt mit ausgebreiteten Flügeln und die Menschen haben ein Lächeln im Gesicht. Vor diesem Gesamteindruck wirkt die Hintergrundgeschichte von Monique besonders perfide.

Die Gesichtsausdrücke der abgebildeten Menschen lassen sich mit Kenntnis des Geschehens im Bild gut erklären. Die USA wollen sich ergeben, als Symbol dafür schwenkt die Figur im Bunker die weiße Fahne. Dass der Mensch dabei lacht, kann von dem Hintergedanken kommen, denn es handelt sich ja nur um eine Schein-Ergebung. Dass die Figur vor dem Haus lacht, lässt sich damit erklären, dass sie gerade zwei Iraker erschossen hat. Und dass die Figuren auf dem Berg lächeln ist auch klar, da sie meinen nun gewonnen zu haben. Dass Monique auch nicht-lächelnde Menschen malen kann, zeigt sie, indem sie die beiden Verwundeten anders darstellt.

Interessant ist es, dass Monique keinerlei gestalterischen Unterschied bei der Darstellung von US-Amerikaner und Irakern vornimmt. Im Interview spricht sie dann auch von sich aus nur von Menschen, nicht von Amerikaner, Irakern oder von Soldaten. Erst auf Nachfragen des Interviewers sagt sie, »Die Leute in dem Bunker sind von USA und die anderen, die auf dem Berg stehen, sind von Irak.«

Um das Thema Krieg zu visualisieren, greift Monique auf Elemente aus dem Mittelalter zurück. Die Bomben stellt sie als Kugeln für eine Kanone dar. Die Situation als solche gleicht der Belagerung einer Festung. Besonders die Darstellung des grauen Gebäudes ist unter diesem Aspekt interessant. Die waagerechten und senkrechten Linien an der Fassade des Gebäudes legen den Schluss nahe, dass es sich um große Steine handelt, mit denen das Gebäude erbaut ist. Die große oben abgerundete Doppelflügeltür passt ebenso zu einer Burg/Festung wie die Burgzinnen und der Turm.

Dass Monique die gezeichnete Festung »Bunker« nennt, korrespondiert mit der symbolischen Bedeutung dieses Gebäudes. Eine Burg bzw. Festung bietet für seine Bewohner Schutz, gilt in vielen Geschichten sogar als uneinnehmbar. Wer in einer Burg lebt, befindet sich während einer kriegerischen Auseinandersetzung oftmals in der überlegeneren Position.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Schutz, den ein Bunker bietet. In diesem Fall äußert sich die Überlegenheit darin, dass die Menschen in einem Bunker – bezogen auf ihre aktuelle Sicherheit – sich in einer besseren Position befinden als die Menschen ohne solch einen Schutz.

Übertragen auf die Situation im Irak kann man sagen, dass die US-Amerikaner bzw. die Alliierten in der besseren Position waren. Ihr Leben war durch »technologische« Überlegenheit besser geschützt. Doch konnten sie deshalb nicht einfacherer siegen. Der von vielen Experten im Vorfeld des Krieges oft thematisierte Häuserkampf sollte die technologischen Vorteile nicht voll zum Einsatz kommen lassen. Monique benennt diesen Aspekt dann auch als Grund, warum die USA die Iraker in den Bunker locken »damit sie die besser erschießen können und nicht überall durchlaufen müssen, weil das zu gefährlich dann ist.« und »damit das Schutzschild nicht mehr so groß ist für Saddam. Damit sie den besser finden können.«

Insgesamt ist es interessant, dass in Moniques Bild die Amerikaner in schützenden Unterkünften wohnen, während die Iraker vom Berg aus angreifen. Denn auch die braunen Häuser scheinen Amerikanern zu gehören. Anders wäre es nicht zu erklären, dass die Person, die gerade aus dem Haus kommt, zwei Iraker auf dem Berg niedergeschossen hat. Monique betont den Aspekt des Schutzes dann auch noch mit den Gittern vor den Fenstern:

I: Mir fällt auf, dass du die Fenster vergittert hast von den Häusern.

M: Weil sonst kommen da die ganzen Bomben rein und zerstören die ganzen Häuser.

I: Das haben die Bewohner zum Schutz gemacht?

M: Ja.

Auch kompositorisch betont Monique, dass die Amerikaner geschützt sind. Während sich die Amerikaner in sehr sicheren Häusern aufhalten – ein Bunker und ein extra vor Bomben geschütztes Haus – stehen die Iraker quasi oder wortwörtlich unter freiem Himmel auf einem Berg. Sie sind den Wolken und dem Vogel näher als dem Erdboden. Des Weiteren befinden sich die Iraker, besonders die im Abstieg vom Berg begriffenen Zwei, in einer äußerst unsicheren und instabilen Position. Dies spiegelt sich – neben dem Gefälle des Berges – auch in der Darstellung ihrer Körper wieder. Die zum Tal gewandte Körperseite ist dicker und größer gezeichnet. Dadurch wirkt es so, als würden sie quasi talwärts gezogen oder als ob sie gleich die Balance verlieren würden.

Auffällig bei der Betrachtung von Moniques Zeichnung und dem bildbezogenen Interview sind die fiktionalen und non-fiktionalen Medienspuren.

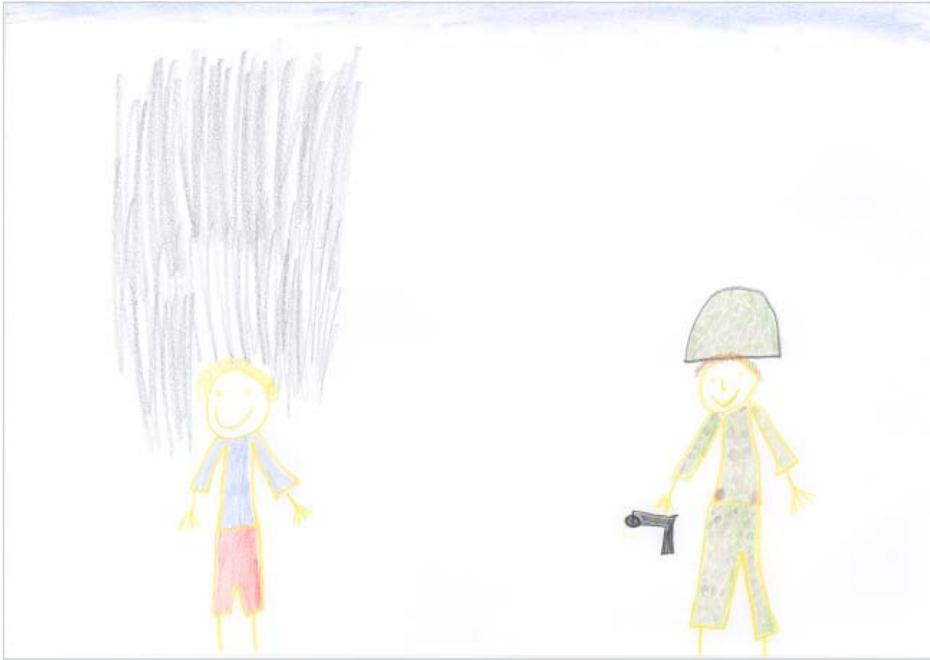
Neben Darstellung des Bunkers als Burg mit seiner Bedeutung auf der inhaltlichen Ebene können wir auf der visuellen Ebene Bezüge unter anderem zu Darstellungen

in Büchern, Filmen, historischen Aufarbeitungen, Serien etc. finden. Zusätzlich kann es dabei auch zu einer Durchmischung von diesen potenziellen Medienspuren, mit visuellen Vorbildern aus anderen Bereichen kommen. Schaut am sich zum Beispiel die Ritterburg von *Duplo* oder ihr reales Pendant im *Legoland* an, so könnten auch diese potentiell visuell Pate für Moniques Darstellung gestanden haben.



Im Hinblick auf die möglichen nonfiktionalen Medienspuren finden wir vor allen im Interview bzw. in der Geschichte, die das Bild erzählt, Bezüge zur stattgefundenen Berichterstattung. Den Forschern des IZIs ist es anhand dieses Beispiels gelungen, diese Spuren weitestgehend zu rekonstruieren. Exemplarisch möchten wir diese Rekonstruktion anhand von Moniques Verwendung des Begriffs/ Konzepts vom »Schutzschild« anführen: »In der Handlung schrieb sie [Monique; Anm. d. Verf.] den Amerikanern ein Motiv zu: Möglichst viele Iraker sollten umgebracht werden, damit das Schutzschild für Saddam nicht mehr so groß sei. Dies würde es leichter machen, ihn zu finden. Das Bild des Schutzschildes wurde (u. a.) von George Bush in seiner Rede zum Kriegsbeginn benutzt. Ergänzend gab es Meldungen (z. B. Financial Times 20.3.2003), die auf die Gefahr hinwiesen, dass Saddam Hussein Menschen als Schutzschilde vor militärischen Einrichtungen platziere. Monique nahm dieses Bild auf und stellte sich quasi alle Iraker als eine Art Masse vor, die Saddam Hussein verdeckten. Der Tod möglichst vieler Iraker erleichterte es, den Gesuchten zu finden. Bei der Dezimierung dieses Schutzschildes wollten die Amerikaner möglichst wenig die eigenen Soldaten gefährden, ein in den Medien häufig zitiertes Ziel.«⁹⁵

2.3 Bildinterpretation von Anna, 7 Jahre



Auf dem Bild von Anna sind zwei Personen in Frontansicht zu sehen. Die Konturen beider Figuren sind mit einem gelben Stift gezeichnet. Die Füße der beiden Figuren sind dabei nicht zu sehen – ihre Beine, jeweils eine dünne gelbe Linie, beginnen direkt an der unteren Bildkante.

Die linke Figur trägt eine rote Hose und ein blaues Oberteil. Das Oberteil ist etwas kürzer als der Arm, so dass man Teile der Arme, die wie die Beine mit einem dünnen gelben Strich gezeichnet sind, sehen kann. Die Hände sind als fünf, in einem Punkt beginnende, einzelne Striche dargestellt. In dem runden Kopf, der ohne Hals direkt auf dem Oberkörper sitzt, ist ein großer lachender Mund sichtbar. Neben den beiden Punkten die als Augen fungieren, zieren gelbe kurze Locken den Kopf der Figur. Hinter / Neben / Über dem Kopf – perspektivisch lässt sich das nicht genau sagen – sind graue senkrechte Striche gemalt. Diese Striche reichen fast bis an den oberen Bildrand.

Die rechte Figur ist genauso groß wie die linke. Auch in der Art der Darstellung von Beinen, Armen, Händen und dem Kopf ähneln sie sich stilistisch. Diese Figur

trägt die Hose und Oberteil im selben grün-grau gefleckten Muster. In dem runden Gesicht sind zwei Punkte als Augen, ein senkrechter Strich als Nase und eine gebogene Linie als großer lachender Mund zu sehen. Über den braunen kurzen Haaren trägt die Figur eine Kopfbedeckung in demselben grün-grau gefleckten Muster.

Des Weiteren ist unterhalb der rechten Hand der rechten Figur – also die der anderen Figur zugewandte Hand – ein schwarzes, rechtwinkliges Objekt zu sehen, an dessen Ende sich ein schwarzer Kreis befindet.

Am oberen Bildrand ist ein schmaler Bereich blau schraffiert. Der Rest des Bildes ist weiß.

Nach den Aussagen von Anna, handelt es sich bei der rechten Figur um einen irakischen Soldaten, der eine Pistole in der Hand hat. Dieser Soldat will die andere Figur erschießen. Seine Kleidung ist ein Tarnanzug, wie Anna es im Fernsehen öfter gesehen hat.

Bei den senkrechten Strichen um den Kopf der linken Figur handelt es sich in irgendeiner Art und Weise um Rauch.

Anna beschreibt den Ablauf wie folgt:

I: Jetzt erklär' mal dein Bild!

A: Okay, der wo halt die Pistole an der Hand hat, der will den, der wo halt dasteht, erschießen, und dann kommt da Rauch raus. Und dann springt der hoch und liegt da und blutet halt dann. Dann ist er tot.

I: Und wer ist das mit der Pistole?

A: Das ist halt ein Iraker. Das ist halt der, der wo halt immer schießt und der wo Bomben schmeißen tut.

I: Und aus welchem Land kommt der, der schießt.

A: Iraker, glaube ich.

I: Und der andere, der erschossen wird?

A: Wie heißt das gleich wieder? Das weiß ich nicht mehr.

I: Was hat denn der mit der Pistole an?

A: Der hat so braune Punkte und grün. Herum gemalen habe ich da.

I: Warum hast du den so gemalt?

A: Weil der auch so ist im Fernsehen.

I: Hast du das schon mal gesehen, oder?

A: Ja.

I: Was hat der in der Hand?

A: Eine Pistole.

I: Woher weißt du, dass der eine Pistole hat?

A: Die haben halt immer Pistolen. Ich sehe halt, dass sie manchmal Pistolen haben.

I: Und die erschießen dann die anderen Menschen? Was ist das Schwarze?

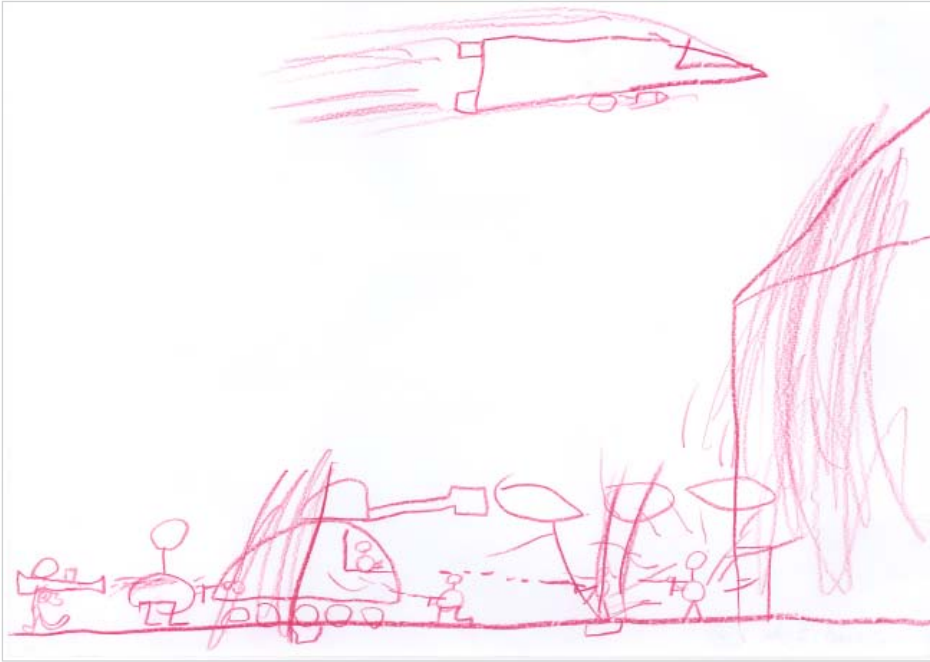
A: Das Schwarze ist der Rauch, der wo halt hochgeht.

- I: Und die Menschen lachen ja. Geht es denen gut?
A: Nein, aber dann lachen sie nimmer.
I: Wenn es dann passiert.
A: Ja.
I: Du hast überlegt, ob du jetzt eine Sonne malst oder nicht. Warum hast du jetzt doch keine gemalt?
A: Weil es da keine Sonne gibt.
I: Warum gibt es da keine Sonne?
A: Weil ich das immer sehe. Da ist der Himmel immer anders.
I: Wie ist der?
A: So hell wie ich ihn halt gemalen hab.
I: Aber keine Sonne.
A: Nein.
I: Sieht der Himmel nicht schön aus, den es da gibt?
A: Nein. Der schaut nicht schön aus.
I: Magst noch was zu dem Bild erzählen?
A: Nein.
I: Ist das ein besonderer Hut?
A: Besonderer nicht, aber den brauchen sie halt. Dass sie erkennen, dass es auch so einer ist. Den sehen sie halt dann, die wo ihn erschießen müssen. Dann wollen sie wegrennen, aber dann haben sie schon geschossen.
I: Meinst du mit »die anderen«, Amerikaner vielleicht?
A: Was meinst du?
I: Du hast gemeint, das sind die Iraker. Und die anderen Menschen kommen aus Amerika. Kann das sein?
A: Weiß ich nicht.

Zwischen der gestalterischen Darstellung und der imaginierten Geschichte besteht eine deutliche Differenz. Zu sehen ist ein Soldat – kenntlich gemacht durch die Tarnkleidung, den Helm und die Pistole – und eine weitere Figur. Beide lächeln den Betrachter an, gleichzeitig ist die Pistole jedoch auf die linke Figur gerichtet. Durch die lächelnden Gesichter fehlt der Situation jegliche Bedrohung. Und doch hat der Soldat bereits auf die Figur geschossen – dies belegt der Rauch. Warum der Rauch hinter/ über dem Kopf der linken Figur zu sehen ist, lässt sich nicht genau klären.

Was als nächstes passieren wird sagt Anna auch – die linke Figur »springt hoch«. Man könnte dies als den Moment, in dem sie von der Kugel getroffen wird, interpretieren. Möglicher Ursprung dieser Fantasie könnten Fernsehszenen sein, in dem getroffene Personen von der Wucht des Aufpralles der Kugel plötzlich nach hinten gerissen werden. Im nächsten Schritt liegt die linke Person auf der Erde und blutet – dann ist sie tot.

2.4 Bildinterpretation von Simon, 9 Jahre



Das erste, was bei dieser querformatigen Zeichnung auffällt ist, dass sie ausschließlich mit einem roten Bunt- oder Wachsmalstift gezeichnet wurde. Des Weiteren fallen die vielen »wilden« Striche auf, die über einigen der Objekte liegen.

Insgesamt weist das Bild eine waagerechte Verteilung der Objekte auf einer dicken roten Linie am unteren Bildrand auf. Es folgt eine Beschreibung der einzelnen Objekte von links nach rechts:

Figur 1. Hier handelt es sich höchst wahrscheinlich um eine Person, die etwas Längliches waagrecht in den Händen und über der Schulter hält bzw. trägt. Die rechte Seite dieses länglichen Objektes hat die Form eines nach rechts offenen Trichters. Links endet es kurz hinter der Schulter. Dabei ist dieses Ende ziemlich breit mit einer Spitze nach oben.

Die Person selbst ist durch einen runden leeren Kreis als Kopf, einem sehr dünnen Oberkörper, vom Körper getrennte Hände (also ohne Arme) und zwei stark gekrümmte Beine dargestellt. Der rechte Fuß ist nicht vorhanden, anstatt eines Fußes ist das Bein auf dieser Seite noch länger und stärker gebogen als auf der Linken.

Figur 2. Diese Person ist gänzlich anders dargestellt als Figur 1. Sie hat einen runden leeren Kreis als Kopf, eine lange dünne Linie als Hals, einen großen ovalen (mehr breit als hoch) Oberkörper, Beine inkl. Füße, die jeweils nur durch eine einzelne Linie gezeichnet wurden, und einen winzigen und kurzen dünnen Arm, der einen rechtwinkligen Gegenstand in der Hand hält. Die Füße sowie der Arm zeigen dabei nach rechts. Über, auf oder auch neben (perspektivisch wäre alles möglich) der ›Schulter‹ sind mehrere einzelne Striche zu sehen, die aus dem länglichen Gegenstand von Figur 1 zu stammen scheinen. Rechts neben dem rechtwinkligen Gegenstand sind zwei runde kleine Kreise zu sehen.

Objekt 1. Diese Kreise befinden sich auf bzw. neben einer Art Fahrzeug. Dieses Fahrzeug hat fünf leere Kreise als Räder, eine oben abgerundete Karosserie, auf der am höchsten Punkt eine Art Kuppel mit einem länglichen Ausläufer nach rechts zu sehen ist. Rechts neben diesem Ausläufer sind drei große länglich ovale Kreise zu erkennen. Durch etwas wie ein Seitenfenster ist eine kleine Figur mit Kopf, rundem Oberkörper und zwei kurzen Strichen als Arme zu sehen.

Unter der Mitte des Fahrzeuges und unter der roten Linie, auf der sich alle Figuren und Objekte befinden, ist eine Linie zu erkennen, die ein Rechteck bildet. Links von diesem Gegenstand sind energische, leicht nach rechts laufende Striche und Linien zu sehen. Die Deckkraft dieser Linien variiert und manche sind in zusammenhängenden auf- und absteigenden Bewegungen gezeichnet.

Figur 3. Diese Figur ist ähnlich wie Figur 2 gezeichnet. Die Haltung ihrer Beine und Füße lässt auf eine Bewegungsrichtung nach links schließen. Dabei sieht es so aus, als ob sie ein Bein aufgestellt und das andere mit dem Knie an der Erde hätte. In einem winzigen Arm hält sie einen rechtwinkligen Gegenstand. Aus diesem kommen anscheinend fünf kurze Striche, die auf oder in Richtung des Gefährtes gerichtet sind.

Figur 4. Die Figur ist durch energische Linien, die aus dem Boden zu ihren Füßen zu kommen scheinen, kaum zu erkennen. Dabei sind diese Linien gut doppelt so hoch wie die Figur. Insgesamt ist die Figur optisch identisch mit Figur 3 mit der einzigen Ausnahme, dass sie gerade steht. Auch sie hält dabei etwas in der Hand, vom dem aus kurze Striche in Richtung des Fahrzeuges zu erkennen sind. Unter der Figur ist ein ähnliches rechteckiges Objekt wie unter dem Fahrzeug auszumachen.

Figur 5. Sie gleicht Figur 4. Eine Besonderheit ist, dass in einem Halbkreis um sie herum mittellange Striche zu sehen sind. Es ist nicht zu erkennen woher diese Striche kommen bzw. es ist kein konkreter Bezugspunkt auszumachen.

Objekt 2. Hierbei handelt es sich offenbar um die Konturen eines Hauses. Das schräge Dach reicht dann auch fast bis an den oberen Bildrand heran. Neben Figur 5 ist im Haus eine Tür zu sehen. Über der rechten Seite des Hauses sind viele wilde

Linien und Striche erkennbar. Dabei sind diese Linien sowohl innerhalb wie außerhalb der Kontur des Hauses.

Objekt 3. Dieses Objekt stellt offensichtlich ein Flugzeug dar und es ist das einzige, welches sich nicht auf der dicken roten Linie befindet. Der Rumpf ist dabei in Form eines lang gestreckten Dreiecks gezeichnet. Unterhalb des Flugzeuges kann man einen Kreis und ein Objekt mit einer Spitze ausmachen. Um das Flugzeug herum sind weitere schwächere Linien gemalt.

Aus dem Interview erfahren wir über die Figuren, Gegenstände und Objekte folgendes:

Figur 1. Der längliche Gegenstand ist eine Schrotflinte aus der geschossen wird.

Figur 2. Sie hält eine Pistole in ihren kleinen »Ärmchen« aus der geschossen wird.

Objekt 1. Hierbei handelt es sich um einen Panzer, der angreift und auf das Haus schießt. Er ist gerade auf eine Mine gefahren, daher sind die energischen Linien als Flammen oder und als eine Explosion zu sehen.

Figur 3. Sie schießt auf den Panzer

Figur 4. »Da ist jetzt gerade jemand auf die Mine gelaufen.« Doch davor hat die Person noch ein paar Schüsse abgefeuert.

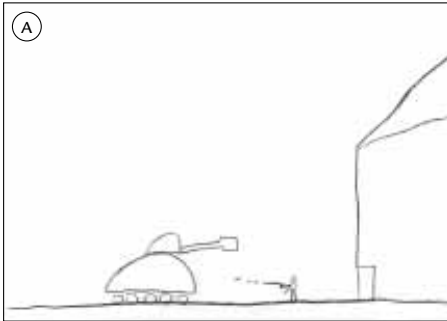
Figur 5. »Und hier ist einer, der wild herumballert. Der bewegt sein Gewehr so schnell hin und her, dass es hier sogar schießt und da.«

Objekt 2. Ein Haus welches vom Panzer angegriffen wird.

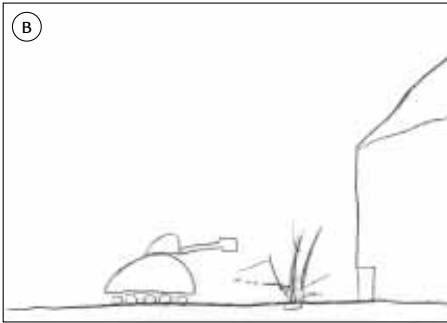
Objekt 3. »Und hier muss ich noch ein Flugzeug hinmalen, ein erfundenes, mit Düsenantrieb und Bombe, Lenkrakete.«

Um besser zu verstehen, was Simon in diesem Bild darstellt, werden wir die einzelnen zeichnerischen Schritte im Folgenden rekonstruieren. Dabei stützen wir uns auf die Informationen aus dem Interview. Da wir keine weiteren protokollarischen Informationen über den Entstehungsprozess des Bildes haben, hat die folgende Darstellung eher experimentellen Charakter.

So müsste das Bild nach den ersten Linien ausgesehen haben.

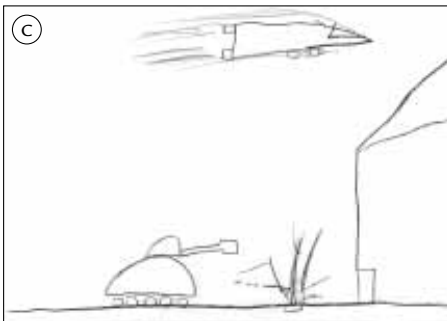


S: Wie soll man jetzt eine Mine malen?



I: Da ist jetzt gerade jemand auf die Mine gelaufen.

S: Ja, mit dem Gewehr. Da hat er noch ein paar Schüsse gelassen, davon

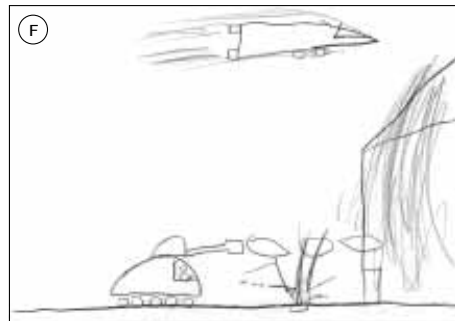
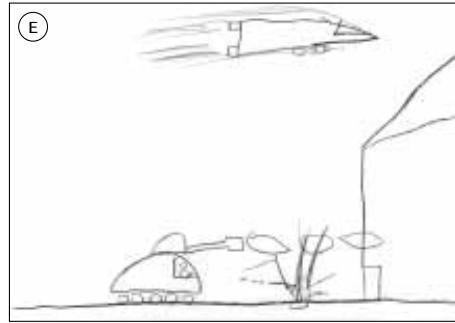


S: Und hier muss ich noch ein Flugzeug hinmalen, ein erfundenes, mit Düsenantrieb und Bombe, Lenkrakete.

S: Hier muss ja einer drin sitzen.

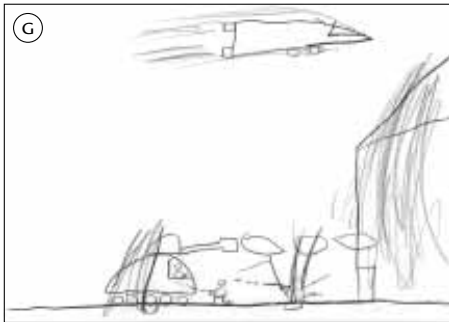


S: Jetzt: Bomm, bomm, bomm!

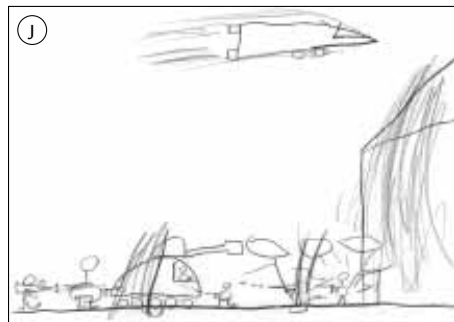
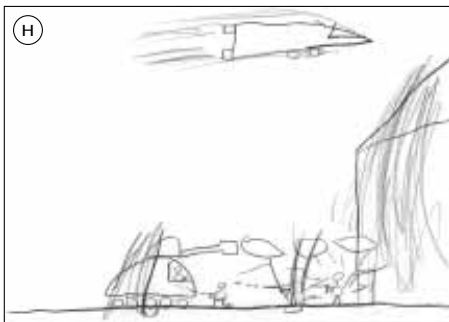


I: Jetzt ist das Haus kaputt!

S: Hier ist noch ein Mensch. Der hat auch ein
Gewehr: Baff, baff, baff!



S: Und von hinten sind auch noch welche. Da,
die kleinen Ärmchen und eine Pistole: Baff, baff!



S: Und hier ist einer, der wild herumballert. Der
bewegt sein Gewehr so schnell hin und her, dass
es hier sogar schießt und da.

I: Schießt in alle Richtungen.

S: Ja.

S: Und hier hat er einen Arm und da hat er einen
Arm, da sein Körper und da sind die Füße, toff,
toff, toff!

I: Alle schießen sie wild durch die Gegend.

S: Ja, Schrotflinte ist so.

Komplettes bildbezogenes Interview:

S: Wie soll man jetzt eine Mine malen?

I: Da ist jetzt gerade jemand auf die Mine gelaufen.

S: Ja, mit dem Gewehr. Da hat er noch ein paar Schüsse gelassen, davor. Und
hier ein Panzer.

I: Was macht der?

S: Der greift an.

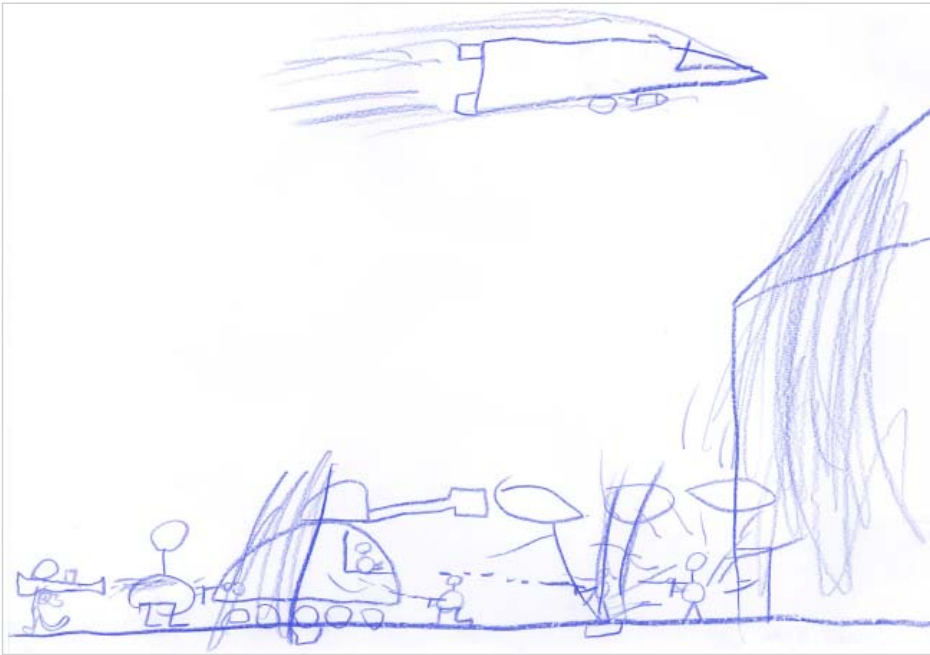
I: Das ist das, was dir als erstes einfällt zum Krieg.

S: Ja. Und hier muss ich noch ein Flugzeug hinmalen, ein erfundenes, mit
Düsenantrieb und Bombe, Lenkrakete.

- I: Was ist denn eine Lenkrakete?
S: Es gibt gesteuerte, computergesteuerte, und die fahren immer dem Gegner hinterher und irgendwann...
I: ...haben sie ihn erwischt.
S: Ja.
I: Und woher weißt du was eine Lenkrakete ist?
S: Irgendwie habe ich das gehört.
I: Weißt du es schon länger?
S: Ja.
I: Was der Irak ist und wer der Bush ist, weißt du das auch schon länger? Woher weißt du so etwas?
S: Von der Schule eigentlich und von der Mama. Hier muss ja einer drin sitzen. Jetzt: Bomm, bomm, bomm!
I: Jetzt ist das Haus kaputt!
S: Hier ist noch ein Mensch. Der hat auch ein Gewehr: Baff, baff, baff!
I: D. h. da sind Gegner. Da stehen sich auch die Feinde gegenüber.
S: Ja. Und hier ist einer, der wild herumballert. Der bewegt sein Gewehr so schnell hin und her, dass es hier sogar schießt und da.
I: Schießt in alle Richtungen.
S: Ja. Hier war auch eine Mine. Und von hinten sind auch noch welche. Da, die kleinen Ärmchen und eine Pistole: Baff, baff!
I: Da sind ein Haufen verschiedene Waffen mit im Spiel.
S: Das ist kein Spiel! Und hier hat er einen Arm und da hat er einen Arm, da sein Körper und da sind die Füße, toff, toff, toff!
I: Alle schießen sie wild durch die Gegend.
S: Ja, Schrotflinte ist so.

Simon vermittelt in dieser Zeichnung mit einfachen gestalterischen Mitteln ein Bild vom Krieg, welches von Dynamik, Energie und Waffen geprägt ist. Dabei steigert er sich beim Zeichnen immer weiter in die Dynamik seiner eigenen Zeichnung hinein. Besonders deutlich wird dies zum einen auf der sprachlichen Ebene – Schießgeräusche, wahrscheinlich im Zusammenspiel vom Zeichnen der ›Schüsse‹ – und zum anderen auch auf der visuellen Ebene, dort vor allem bei der letzten seiner Figuren (Figur 1). Diese Figur weicht gestalterisch stark von den anderen ab. Der Körper, die Beine und der Fuß sind wesentlich schwungvoller gezeichnet. Auch zeichnet Simon hier zwei einzelne Hände statt der einfachen kurzen Striche als Arme. Auch dass die Waffe (die Schrotflinte) übergroß gezeichnet ist, weist darauf hin, dass Simon sich immer stärker auf die technische Aktion konzentriert.

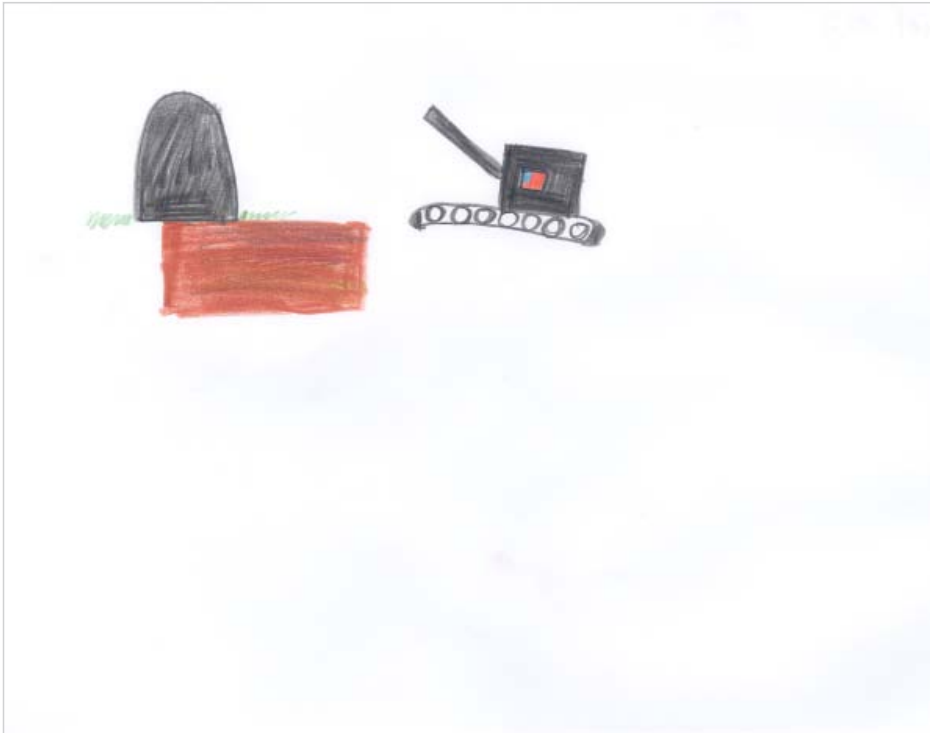
Neben den vielen einzelnen Aktionen, die in diesem Bild ablaufen und die ihm seine Dynamik verleihen, ist es auch die Wahl der einen Farbe, die den dynamischen Eindruck verstärkt. Wäre dieses Bild beispielsweise in Blau gezeichnet – böte es einen anderen Eindruck.



Das kühle Blau lässt das Bild wesentlich technischer und distanzierter wirken. Während ein Braun eher eine Tristesse schaffen würde. Rot ist in diesem Bild ganz klar assoziiert mit Feuer und Explosionen – eventuell auch noch mit Blut. Die Verwendung von nur einer Farbe lässt die einzelnen, durchaus unterschiedlichen Bildelemente zu einer einzigen Gesamthandlung verschmelzen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Simon in dem Bild keine Kriegsparteien benennt oder zeichnerisch ausweist. Auch gibt es keine einseitige Zuweisung von Täter- und Opferrollen – die Person, die eben noch geschossen hat, wird im nächsten Moment von einer Mine getötet oder auch der Panzer, der ein Haus zerstört, wird durch eine Mine getroffen. Gerade das Beispiel mit dem Haus zeigt, dass es Simon nicht um die Zerstörung selbst geht, sondern um die Wirkung von Waffen. Sein Fokus liegt in diesem Bild klar auf technisch-militärischen Aspekten und auf Action.

Während des Interviews fällt dem oder der Interviewenden die Vielzahl der Waffen auf. » Da sind ein Haufen verschiedene Waffen mit im Spiel.« Worauf hin Simon antwortet: »Das ist kein Spiel!«. Betrachtet man die bisherigen Überlegungen, so kann man davon ausgehen, dass er damit darauf hinweisen möchte, dass die Sachen und die Szenerie, die er da darstellt nichts Spielerisches oder Fiktives an sich haben, sondern dass im Krieg eben viele Waffen verwendet werden und es sich um eine ›ernste Lage‹ und nicht um ›ein Spiel‹ handelt. Die Vehemenz in der Simon (davon ausgehend, dass das Ausrufungszeichen in der Transkription eine solche kennzeichnen soll) auf das Wort »Spiel« reagiert, spiegelt – wie die Zeichnung auch – den Grad seiner Erregtheit. Es ist gut vorstellbar, dass es nicht das erste Mal war, dass Simon sich mit Waffen und kriegerischen Auseinandersetzungen zeichnerisch oder spielerisch beschäftigt hat.

2.5 Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre



Die Zeichnung nimmt auf dem gesamten Blatt das obere linke Viertel ein. Sie besteht im Wesentlichen aus drei Elementen. Das erste zeichnerische Element ist ein schmales schwarz ausgemaltes Rechteck im Hochformat mit einem oben abgerundeten Ende. Rechts und links neben diesem siloartigen Element sind kurze grüne senkrechte Striche oder Zick-Zack-Linien zu sehen. Unter diesem Element schließt sich bündig ein braun ausgemaltes Rechteck im Querformat an. Rechts von dem braunen Feld und dem siloartigen Element ist ein schwarzer Panzer zu sehen. Dass es sich um einen Panzer handelt, lässt sich durch die äußere Form – ein ovales Band welches über runde Räder läuft und eine »Kabine« mit einem Rohr – gut erkennen. Das Rohr des Panzers ist nach schräg links oben ausgerichtet, er bewegt sich somit auf die beiden anderen Element zu. Doch noch hat er das braune Feld nicht erreicht. Auf dem Panzer ist ein rotes Feld mit einem blauen Rechteck in der oberen linken Ecke zu erkennen.

Aus dem Interview erfahren wir von Dieter, was diese drei Elemente darstellen sollen:

- Siloartiges Element = »Das ist der Bunker vom Saddam Hussein, wo der drin ist.«
- Braunes Rechteck = »Und das ist ein Ölfeld.«
- Panzer = »Und das ist ein Panzer von den Amerikanern«

Dieter erklärt weiter, dass sich neben Saddam Hussein auch noch weitere Politiker in dem Bunker befinden. Das Ölfeld – so Dieter – gehört den Irakern und der amerikanische Panzer greift dieses Ölfeld an. Er möchte es zerstören – und er wird es auch schaffen.

D: Das ist der Bunker vom Saddam Hussein, wo der drin ist.

I: Ist der allein da drin?

D: Da sind noch andere Politiker vom Irak. Und das ist ein Ölfeld.

I: Wem gehört das Ölfeld?

D: Den Irakern. Und das ist ein Panzer von den Amerikanern, der das angreift.

I: Der will das zerstören?

D: Ja.

I: Und schafft der das?

D: Ja.

Mit diesen drei symbolischen Elementen gelingt es Dieter auf einfache Art und Weise, eine inhaltlich wie narrativ recht komplexe Sichtweise des Irak-Krieges darzustellen. Wie ihm dies gelingt, zeigt ein genauerer Blick auf die verwendeten Symbole.

Der Bunker stellt einen Hochbunker dar, wie er vor allem in den 1930er und 40er gebaut wurde. Die Form ist dabei eine Mischung aus einem eher kleineren Einpersonbunker und einem Kegelbunker (auch Winkelturm genannt), wie er in einigen deutschen Städten noch immer zu finden ist. Dieter greift damit eventuell auf ein ihm vertrautes oder bekanntes Bild von einem Bunker zurück. Da dieses Bild in der ersten Kriegswoche entstanden ist, konnte Dieter nicht wissen, dass es sich bei dem Regierungsbunker von Saddam Hussein um einen riesigen Tiefbunker handelte. Auf der inhaltlichen Ebene steht ein Bunker vor allem für den Schutz vor Luftangriffen. Wer sich in einen Bunker begibt, flüchtet zum einen vor einer akuten Bedrohung für sein Leben und zum anderen begibt er sich damit in eine extreme Passivität – spezielle Kommandobunker seien hier einmal ausgenommen. In Dieters Bild befinden sich Saddam Hussein und sein Politikerstab auch in solch einer isolierten und passiven Haltung.

Die Art und Weise, wie Dieter das Ölfeld darstellt, entspringt einer fast wörtlichen Übertragung des Begriffes. Er malt ein braunes Feld. Im Gegensatz zu einer Ölquelle, die auf ein einziges Loch im Boden örtlich begrenzt ist, ist ein Feld durch eine weitläufige Ausdehnung gekennzeichnet.

Dieters, auf das Wesentliche stilisierter Panzer verweist auf einen klassischen Kampfpanzer. Die Hauptaufgabe dieses Panzertyps ist die Unterstützung von Bodestreitkräften. Typisch für diese Art des Panzers ist zum einen der Antrieb über eine Gleiskette und zum anderen der drehbare Geschützturm, meistens ausgerüstet mit einer 120-mm-Glattrohrkanone – wie beispielsweise der deutsche Kampfpanzer *Leopard 2* oder der amerikanische *M1 Abrams*. Dass es sich hier explizit um einen amerikanischen Panzer handelt, zeigt Dieter, indem er die abstrahierte amerikanische Flagge auf den Panzer malt.

Mit der Darstellung eines Panzers wählt Dieter eine sehr schlagkräftige Waffe im Bodenkampf. Und in diesem Bild geht es ja auch im wörtlichen Sinne um den Kampf um Boden – nämlich um das Ölfeld. Ein Panzer ist in der Lage, ein Feld zu verwüsten, wozu einzelne Soldaten nicht in der Lage wären. Daher kann Dieter die beiden Fragen des Interviewers:

I: Der will das zerstören?

D: Ja.

I: Und schafft der das?

D: Ja.

beide mit Ja beantworten.

Nachdem wir nun die einzelnen Elemente näher betrachtet haben, gilt es nun, ihre Anordnung genauer zu untersuchen. Um sich dieser und ihrer visuellen und inhaltlichen Wirkung besser zu vergegenwärtigen, zeigen wir nachfolgend ein paar Modifikationen in der Anordnung. Das Prinzip der Modifizierung von Bildelementen nutzte schon MAX IMDAHL. »Denn Imdahl hat die je spezifische Komposition eines Bildes in experimenteller Weise verändert und konnte auf diese Weise zeigen, dass der Sinn einer verbildlichten Szene direkt von der formalen Komposition abhängt.«⁹⁶ RALF BOHNSACK spricht dabei von *Kompositionsvariation*. »Als funktional äquivalentes methodisches Prinzip zur Sequenzanalyse im Medium der Textinterpretation kann im Bereich der Bildinterpretation – dies soll im Folgenden begründet werden – das gelten, was ich als Kompositionsvariation bezeichnen möchte. Sie vermag im Medium der Bildinterpretation das zu leisten, was die Sequenzanalyse für den Bereich der Textinterpretation leistet. Beide methodischen Prinzipien – Sequenzanalyse wie Kompositionsvariation – sind in der komparativen Analyse, d. h. in der Operation mit explizierten Vergleichshorizonten fundiert.«⁹⁷

96 BOHNSACK, 2003, S. 96.

97 BOHNSACK, 2003, S. 95.

Kompositionsvariationen



Durch diese Modifikationen werden einige Aspekte besonders deutlich. Für die Narration ist es wichtig, dass der Panzer das Ölfeld *noch nicht* erreicht hat. Er wird erst etwas tun. Auch die Position des Bunkers zu dem Ölfeld ist entscheidend, es verdeutlicht Dieters Aussage: »Wem gehört das Ölfeld? Den Irakern.«

Dadurch, dass der Bunker teilweise *auf* dem Ölfeld steht, wird ein gewisser Besitzanspruch symbolisiert. Stünde er allerdings komplett auf dem Feld, könnte Dieter nicht den *Kampf* um oder die *Zerstörung* des Ölfeldes darstellen.

Interessant ist auch die Tatsache, dass der Panzer – die symbolisierte Gewalt – mit aufgerichteter Kanone von rechts kommt. Eine Auswertung der Hauptangriffsrichtung in allen Kinderbildern, in denen Waffen zum Einsatz kommen, zeigt, dass in einem Viertel die Bedrohung / die Gewalt von links kommt, in einem weiteren Viertel ist das Verhältnis ausgeglichen bzw. nicht erkennbar und in zwei Vierteln kommt die Bedrohung von rechts. Dieser Umstand lässt sich sehr wahrscheinlich mit der Leserichtung erklären, gegen die etwas ins Bild / in den Blick kommt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es in Dieters Bild um einen amerikanischen Angriff auf ein irakisches Ölfeld geht, welcher für die Amerikaner erfolgreich ausgehen wird, da die irakische Regierung sich zum Schutz in einen Bunker zurückgezogen hat und somit das Ölfeld schutzlos ist. Dieter zeigt in diesem Bild weder Menschen noch Feuer, Explosionen oder Munition. Dennoch gelingt es ihm, durch die Verwendung klarer Symbole das Wesen eines Teiles dieses Konfliktes darzustellen – der Angriff auf das Öl.

2.6 Bildinterpretation von Peter, 9 Jahre



Am oberen linken Bildrand ist ein schwarzer Kampfjet in der Seitenansicht mit Flugrichtung nach rechts zu sehen. Er ist flach, sehr lang gezogen, hat die Lande­räder ausgefahren und feuert gerade eine Rakete nach rechts unten ab. Die Rakete ist ebenfalls mit schwarzem Bleistift gezeichnet. Am hinteren Ende der Rakete sind kurze rote und gelbe Striche zu erkennen.

Am unteren linken Bildrand – also unterhalb des Kampfjets – steht ein Panzer. Wie auch das Flugzeug ist er in der Seitenansicht dargestellt. Die Kanone weist dabei nach rechts. Insgesamt ist der Panzer sehr detailliert gezeichnet, so sind beispielsweise die beiden Antriebsräder und einige Umlenkrollen für die Ketten als Kreise mit einem Punkt in der Mitte dargestellt. Die Tarnfarbe auf dem Rumpf und dem Geschützturm ist in Braun- und Grüntönen gemalt.

Aus dem Geschützturm sieht man einen Teil eines Kopfes mit einer grünen Kopfbedeckung aus der geöffneten Luke schauen. Sowohl aus dem angebrachten Maschinengewehr als auch aus dem Hauptkanonenrohr des Panzers wird gefeuert. Vor dem Rohr ist eine größere runde Kugel zu sehen. Vor dem Maschinengewehr sind mehrere kleine schwarze Punkte erkennbar.

Auf der rechten Bildseite ist eine braune Form zu erkennen. In dieser Form ist ein schwarz-roter Kreis mit gelben kreisförmig angeordneten Strichen zu sehen. Ganz am rechten Bildrand wurden graue gewellte Linien gemalt, die sich bis vor die Spitze des Kampffjets erstrecken. Am unteren Ende sind die Linien rot. Die Darstellung des Kampffjets entspricht einem amerikanischen Tarnkappenbomber. »[Diesen] sieht man nicht so gut am Himmel. Das ist auf einmal da und wirft seine Bomben ab sozusagen.« Zusammen mit dem Panzer greift der Bomber eine irakische Hütte an, diese hat bereits zu brennen begonnen. Auch hinter der Hütte sind Flammen auszumachen.

I: Erzähl' doch was du gemalt hast!

P: Häuser im Irak und da ist eine Hütte und die wurde von einem Panzer angegriffen und brennt gerade. Darüber fliegt ein Tarnkappenbomber und wirft eine Rakete ab. Dahinter brennt's.

I: Da steigen dicke Rauchwolken auf, oder?

P: Ja.

I: Und das Rote ist der Brand, oder?

P: Ja.

I: Wie heißt das Flugzeug?

P: Tarnkappenbomber.

I: Ist das ein spezielles Flugzeug?

P: Das sieht man nicht so gut am Himmel. Das ist auf einmal da und wirft seine Bomben ab sozusagen. Ja.

I: Und hier, aus welchem Land kommt der?

P: Aus der USA, wenn die das Haus im Irak angreifen.

Vergleicht man die Darstellung des Kampffjets und des Panzers mit der der Hütte, so wird deutlich, worauf Peter den inhaltlichen Schwerpunkt in diesem Bild gesetzt hat. Es geht um die Präsentation von Kriegsgerät. Mehr noch, es geht um das wirkungsvolle Zusammenarbeiten von Kriegsgerät in Aktion. Ziel dieses Angriffes ist dabei eine einfache, unspezifisch dargestellte Hütte. Am deutlichsten wird dieses Zusammentreffen von spezifischer und unspezifischer Darstellung an dem Punkt, wo die ›Kanonenkugel‹ des Panzers die Hütte trifft. Peter hat den Moment gezeichnet in dem die ›Kugel‹ explodiert, aufbricht, sich die Ummantelung löst und wie dabei Feuer beginnt, sich sternförmig auszubreiten. Die Hütte wird dagegen nur symbolisch angedeutet. Der Beschuss dieser irakischen Hütte mit der Rakete eines Tarnkappenbombers, dem Maschinengewehr und dem Hauptgeschütz des Panzers zur gleichen Zeit, verdeutlicht Dreierlei: a) die technologische Überlegenheit, b) die militärische Zusammenarbeit und c) die Entschlossenheit der USA, diesen Kampf zu gewinnen. Es bleibt zu bemerken, dass Peter in diesem Bild die Objekte in den Vordergrund gestellt hat und nicht einzelne Individuen. Bis auf den halben Kopf des Menschen in dem Panzer, ist keine weitere Person zu sehen.

2.7 Bildinterpretation von Julia, 9 Jahre



Vorbemerkung: Eine Besonderheit stellt bei dieser Zeichnung die Bild-Text-Kombination dar. Der Betrachter erfasst die Überschrift »AMERIKANISCHE SOLDATEN ERSCHIEßEN KINDER« fast zeitgleich mit den visuellen Informationen. Von daher wird das Bild von Anfang an auch unter dem Einfluss der Überschrift betrachtet.

Für den weiteren Bildanalyseprozess werden wir diese Überschrift jedoch vorerst ausblenden und erst am Ende wieder auf sie zu sprechen kommen.

Zur Erstellung dieser querformatigen Zeichnung wurde ausschließlich ein Bleistift verwendet. Das Bild zeigt eine Szene an der sechs verschiedene Personen beteiligt sind. Als Setting für diese Szene wurde eine Art flacher Hügel mit einer geschwungenen nach rechts aufsteigenden Linie angedeutet. Die Binnenstruktur dieses Hügels besteht aus kurzen vereinzelt Strichen und Punkten. Ansonsten ist kein weiteres Umfeld gezeichnet worden.

Aufgrund der räumlichen Nähe der Personen zu einander lassen sich drei »Gruppen« identifizieren:

Gruppe 1: Die erste Gruppe steht auf dem höchsten Punkt des Hügels. Es handelt sich dabei um zwei unterschiedlich große Personen und ein kleines Kind in deren Mitte. Die beiden äußeren Figuren tragen offensichtlich die gleiche Kleidung – T-Shirts oder Hemden mit kurzen Ärmeln und eine Hose – beides mit einem großen Fleckenmuster. Man kann ihre bloßen Füße erkennen, da sie keine Schuhe tragen und die Hose über den Knöcheln endet. Beide Figuren haben keine Haare.

Sie wenden sich jeweils dem Kind in ihrer Mitte zu, so dass ihre Köpfe – mit Auge, Nase, lachender Mund und Ohr – im Profil zu sehen sind. Auch ihre Füße zeigen jeweils zum dem Kind in ihrer Mitte hin. Während man bei der rechten Figur den Oberkörper noch in der Frontalansicht und mit einem Arm nach rechts und einem nach links ausgestreckt sieht, sind bei der linken Figur beide Arme und die hintere Schulter in Richtung des Kindes gestreckt. Jede der beiden Figuren hält in einer ihrer Hände ein schwarzes rechtwinkliges Objekt. Dieses Objekt ist auf den Kopf des Kindes gerichtet.

Das Kind steht mit ausgestreckten Armen in ihrer Mitte. Das Gesicht mit Augen, Nase und nach unten gezogenen Mundwinkeln ist in der Frontalansicht zu sehen. Es hat Haare bis über die Ohren mit einem geraden Pony. Neben dem Mund ist eine Sprechblase mit dem Wort »MAMA« zu sehen.

Gruppe 2: Links unterhalb der ersten Gruppe, ist eine weitere Gruppe von zwei Figuren zu erkennen. Während die linke Figur steht – beide Füße nach rechts, Oberkörper in Frontalansicht, Arme nach rechts und links ausgestreckt, Gesicht (Auge, Nase und gerader Mund) im Profil mit Blick nach rechts – scheint die andere Figur zu liegen. Auf diese Haltung lässt sich schließen, dass hinter oder, richtiger Weise: unter der zweiten Figur ein liniertes Rechteck zu sehen ist. Dieses Rechteck könnte ein Teppich, Handtuch oder eine Decke sein.

Die stehende Person trägt ein Oberteil mit langen Ärmeln sowie eine Hose. Wie alle anderen Figuren auch, trägt sie keine Schuhe. Ihr Haar reicht ihr bis fast auf die Schultern. Die liegende Figur weist mehrere Besonderheiten auf – sie ist die einzige Figur, die keine gezeichneten Füße besitzt. Die Kontur der Füße setzt nahtlos an die Darstellung der Beine und des Oberkörpers an. Des Weiteren trägt sie einen Einteiler mit langen Armen. Die Gestaltung der Mundpartie lässt ein sanftes, kleines Lächeln erkennen.

Gruppe 3: Um genau zu sein, handelt es sich um nur eine Person rechts unterhalb der Gruppe 1. Sie trägt die gleiche Kleidung wie die beiden großen Personen in der Gruppe 1. Des Weiteren hält auch sie einen rechtwinkligen Gegenstand in einer Hand, beide Arme, die hintere Schulter, das Gesicht (Auge, Nase und Ohr) sind im Profil dargestellt und die Füße weisen nach links. Ergänzend trägt sie auf dem haarlosen Kopf einen Hut. Der Hut weist das gleiche Muster auf wie die Kleidung.

Das letzte zu erwähnende Objekt, ist ein schwarzer rechtwinkliger Gegenstand, der sich ziemlich mittig zwischen Gruppe 2 und 3 befindet.

Aus der Überschrift des Bildes, wie auch aus dem Interview geht hervor, dass es sich bei den drei identisch gekleideten Personen um männliche amerikanische Soldaten handelt. Die rechtwinkligen Gegenstände in ihren Händen stellen Pistolen dar.

Bei der Person unten links handelt es sich nach Aussage von Julia um eine Mutter. Im Interview spricht sie von »und das sind ihre Mütter« – in der weiteren Analyse wird auf die Verwendung des Plural noch näher eingegangen. Demnach handelt es sich bei den letzten beiden Personen um Kinder. Julia spricht im Interview von »das Baby merkt es nicht.«, daher wird das liegende Kind als Baby identifiziert. Dann ergibt es auch einen Sinn, dass man die Füße nicht sehen kann, da das Baby einen Strampelanzug trägt.

Aus dem Interview geht nicht hervor, warum Julia die einzelne Pistole gezeichnet hat und warum sie dort liegt.

Interviewtext:

J: Männer, die Kinder erschießen.

I: Von welcher Armee sollen die hier sein?

J: Von welchem Land? Von Amerika.

I: Und die Kinder?

J: Die sind aus Irak und das sind ihre Mütter. Die finden sie halt nicht und dann kommen die Männer und erschießen sie oder wollen sie erschießen.

I: Es sieht so aus, als würden die amerikanischen Soldaten lachen. Hast du dir das auch so gedacht oder ist das Zufall?

J: Die wollen ja die Kinder erschießen.

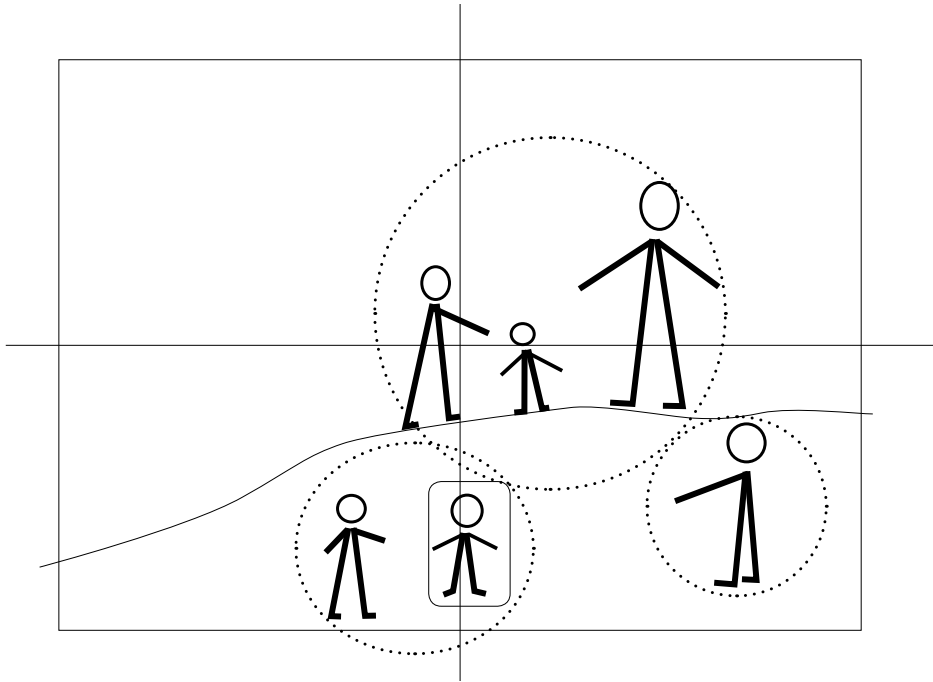
I: Ist schon so gedacht.

J: Ja, aber die Kinder sollen nicht lachen. Aber das Baby merkt es nicht.«

Nach Julias Aussage stellt ihr Bild dar, wie amerikanische Soldaten irakische Kinder erschießen. Sie bettet diese Szene anscheinend in eine etwas größere Geschichte ein, dafür spricht die Stelle, dass die Mütter ihre Kinder nicht finden können, und dass dann die Männer kommen, um sie zu erschießen.

Da die Soldaten vorhaben die Kinder zu erschießen, lachen sie. Das Kleinkind und die Mutter lachen angesichts dieser Tatsache nicht. Das Baby kann noch lächeln, da es nicht merkt / versteht, was um es herum passiert.

Zur weiteren Analyse betrachten wir zunächst den kompositorischen Aufbau der Zeichnung.



Dieser zeigt die oben beschriebenen drei Gruppen und ihr Verhältnis zueinander. Durch diese stark schematische Darstellung wird ersichtlich, dass die Gruppen kompositorisch erst einmal voneinander getrennt sind. Besonders die Gruppe 1 und 2 zeigen dies sehr deutlich – die einzelne Person ist gesondert zu betrachten. Um dem latenten Sinngehalt dieses Bildes näher zu kommen, betrachten wir im Folgenden, wie sich die Interaktion in den Gruppen gestaltet.

Gruppe 1: Zwei Soldaten in Uniform mit rasierten Köpfen zielen aus nächster Nähe mit ihren Pistolen auf den Kopf eines kleinen Kindes. Die Waffen sind dabei besonders auffällig gezeichnet – der Bleistift wurde mit viel Druck öfters innerhalb der Form geführt. Des Weiteren sind ihre Arme im proportionalen Vergleich zu den Armen des Kindes viel länger. Ihre Körperhaltung ist aktiv auf das Kind gerichtet. Ihre fast identischen Gesichter zeigen ein Lachen, während das Kind die Mundwinkel nach unten gezogen hat und angstvoll nach seiner Mutter ruft. Die Augen des Kindes blicken dabei weder die Soldaten noch den Betrachter an, der Blick geht aus der Gruppe hinaus – hin zur Mutter.

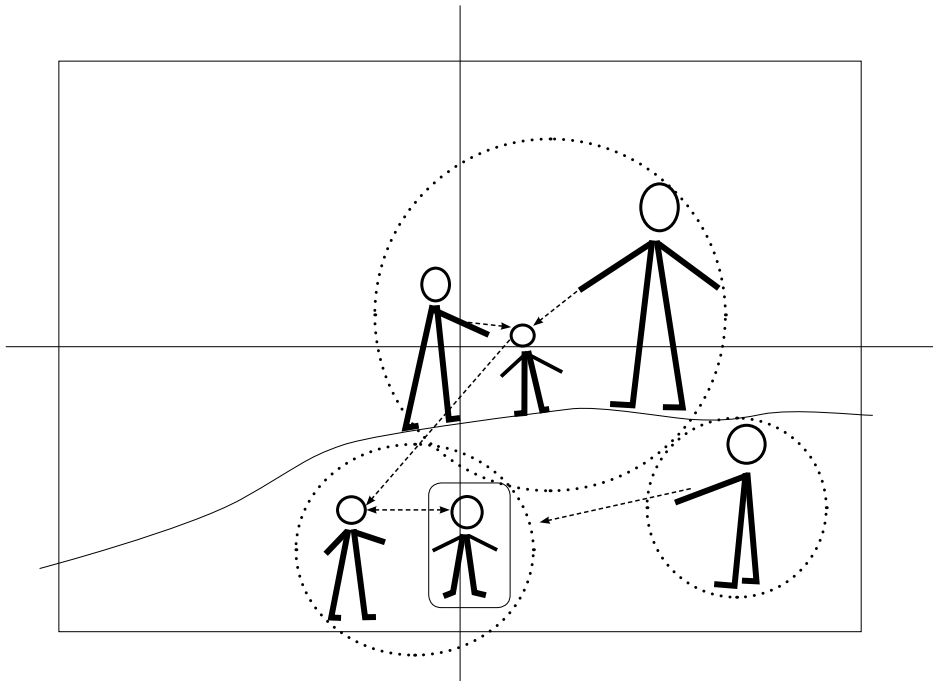
Aus der Perspektive des Kindes muss diese Situation unvorstellbare Angst auslösen. Es erwartet jede Sekunde die tödlichen Schüsse. Julia hatte drei Möglichkeiten das Thema »Soldaten erschießen Kinder« zeitlich darzustellen: tote Kinder – die Soldaten

haben bereits geschossen –, fliegende Kugeln – die Kinder sterben unausweichlich – und so, wie sie es getan hat. Sie thematisiert diese zeitliche Perspektive auch im Interview »und dann kommen die Männer und erschießen sie oder wollen sie erschießen.« Der letztendliche Ausgang dieser Szene bleibt daher offen.

Gruppe 2: Als erstes fällt auf, dass das Baby im Verhältnis zur Mutter sehr groß ist. Dies mag an der thematischen Ausrichtung des Bildes liegen, die Kinder stehen hier im Vordergrund. Die Beziehung der beiden Figuren zueinander wird durch den direkten Blickkontakt hergestellt. Dass beide Figuren die Arme ausgebreitet haben und das Baby dabei lacht, lässt die Situation friedlich wirken. Ausgehend von der Körperhaltung und der Stellung der Füße, geht die Mutter auf das Baby zu.

Gruppe 3: Ein einzelner Soldat in Wüstenuniform zielt mit seiner Waffe auf einen nicht genau bestimmbar Punkt, dabei folgt sein Blick nicht dem Lauf seiner Waffe. Dadurch, dass der Soldat lacht, wirkt er trotz der erhobenen Waffe nicht bedrohlich.

Nach dem wir uns jetzt die einzelnen Gruppen angesehen haben, schauen wir auf die Art und Weise, wie sie zu einander in Beziehung stehen. Dies soll die nachfolgende Grafik veranschaulichen.



Hier sehen wir, dass die beiden Soldaten in der Gruppe 1 ausschließlich auf das Kind fokussiert sind. Das Kind nimmt Blickkontakt mit der Mutter in Gruppe 2 auf. Die Mutter hat wechselseitigen Blickkontakt mit dem Baby und der Soldat aus Gruppe 3 zielt mit seiner Waffe in Richtung des Babys. Auf diese Weise stehen alle Beteiligten in einer kompositorischen Verbindung miteinander.

Aufgrund der Anordnung, der Leserichtung und der Dramaturgie des Bildes nimmt der Betrachter die Gruppen auch in der Reihenfolge der Nummerierung wahr.

Auf die Aufforderung hin, etwas zu malen, das ihr einfällt, wenn sie an den Irakkrieg denkt, malt Julia Soldaten, die Kinder erschießen. Aus den bisherigen Überlegungen wird deutlich, dass die Situation bzw. die Geschichte, die sie sich mit diesem Bild vorstellt, äußerst drastisch ist. Es lässt sich die Vermutung aufstellen, dass das für Julia das Schlimmste ist, was sie sich unter einem Krieg vorstellen kann.

In diesem Bild greift Julia eigene lebensweltliche Bezüge auf. Zum Zeitpunkt des Interviews war Julia neun Jahre alt und hat noch zwei jüngere Schwestern und einen jüngeren Bruder. Bei einem angenommenen minimalen Altersabstand von 2 Jahren, wäre das jüngste Kind ca. 3 Jahre (es sei denn, ihre Schwestern wären Zwillinge). Es wäre allerdings auch denkbar, dass dieses noch jünger ist. Von daher könnte in der Konstellation im Bild, ein Kleinkind, welches nach seiner Mutter ruft, die wiederum nahe bei ihrem Baby ist, durchaus ein direkter Bezug zum persönlichen Alltag bestehen.

Ein weiterer Aspekt, der die emotionale Nähe zu den abgebildeten Kindern weiter unterstreicht, ist die Bildüberschrift. Um das Geschehen im Bild zu verdeutlichen beziehungsweise auf den Punkt zu bringen, versieht Julia ihre Zeichnung mit einer Überschrift: »AMERIKANISCHE SOLDATEN ERSCHIEßEN KINDER«.

Auch wenn sie im Interview die Kinder als aus dem Irak kommend bezeichnet, so findet sich diese Verortung nicht in der Überschrift wieder. Um das Bild inhaltlich umfassender zu beschreiben, wäre auch die Überschrift »Amerikanische Soldaten erschießen irakische Kinder« denkbar gewesen. Indem sie die Kinder in der Überschrift nicht als Kinder aus einem fernen Land benennt, lässt sie eine persönliche Nähe zu.

2.8 Bildinterpretation von Dominik, 10 Jahre



Auf der Zeichnung von Dominik ist der Ausschnitt einer Stadt oder auch eines Stadtviertels von schräg oben zu sehen. Dieser Ausschnitt zeigt vor allem Gebäude und eine grüne Fläche, welche am unteren Rand von einer Straße durchschnitten wird.

Für die Darstellung der Gebäude verwendet Dominik eine Parallelperspektive, welche die Gebäude dreidimensional zeigt. Bei den Gebäuden selbst handelt es sich um rechteckige vielstöckige Häuser mit Flachdach. Sie wurden alle mit einem braunen Buntstift gezeichnet.

Der ausschnittthafte Charakter der Stadt wird durch drei Faktoren erzeugt: erstens durch die seitlichen Ränder der Zeichnung – dabei besonders durch den linken Rand. Dieser wird durch eine gewellte Linie, welche sich durch ein Gebäude zieht, markiert. Links von der Linie ist nur das weiße Blatt zu sehen, rechts davon der Ausschnitt der Stadt. Am rechten Rand ist keine konkrete Linie gezeichnet, dort wird der Übergang zum weißen Blatt durch die Außenkanten des äußeren Gebäudes markiert. Die Grünfläche läuft in unregelmäßigen Strichen aus.

Zweitens durch die verschachtelte Darstellung der Häuser. Dadurch wird angedeutet, dass hinter den sichtbaren noch weitere Häuser zu vermuten sind.

Drittens durch die Positionierung auf der Zeichenfläche. Diese befindet sich am rechten unteren Rand des Blattes. Interessant ist dabei die Form der Straße. Diese beschreibt einen flachen Halbkreis am unteren Bildrand. Auf dem Scheitelpunkt dieses Halbkreises befindet sich das Zentrum der Häusergruppe.

Links oberhalb des Stadtausschnittes ist ein Kampfjet mit Flugrichtung von links nach rechts zu sehen, der gerade zwei Bomben und eine Rakete auf die Stadt abgeschossen hat. Aufgrund dieses Umstandes können die kreisförmigen Striche über zweien der Gebäude als Rauch identifiziert werden. Zwischen den beiden rechten äußeren Gebäuden ist ein baumartiges Gebilde zu sehen, über welchem sich ebenfalls kreisförmige Elemente befinden. Des Weiteren sind diese zusätzlich mit roten und gelben Strichen versehen. Durch die konkrete und detaillierte Zeichnung sind keine weiteren Informationen aus dem Interview heraus hinzuzufügen. Die runden Kreise bestätigt Dominik als Bomben und das baumartige Gebilde stellt sich als eine Explosion dar.

Kompletter Interviewteil:

I: Hast du schon eine Idee?

D: Nein. Ich male halt so eine Stadt und dann fliegen da so Bomben.

I: Hast du die Farbe bewusst gewählt oder ist das egal?

D: Egal.

I: Und das ist ein Berg, oder? Was malst du da?

D: Eine Explosion.

I: Hast du sowas schon mal gesehen?

D: Ja.

I: Wie so ein Atompilz. Und das hier?

D: Ein Haus.

I: Und die Kugel hier?

D: Das sind Bomben. Die werfen gerade Bomben ab.

I: Und hier oben kommt das Flugzeug hin. Jetzt erkennt man das auch.

D: Ich weiß nicht, was ich da jetzt erklären soll.

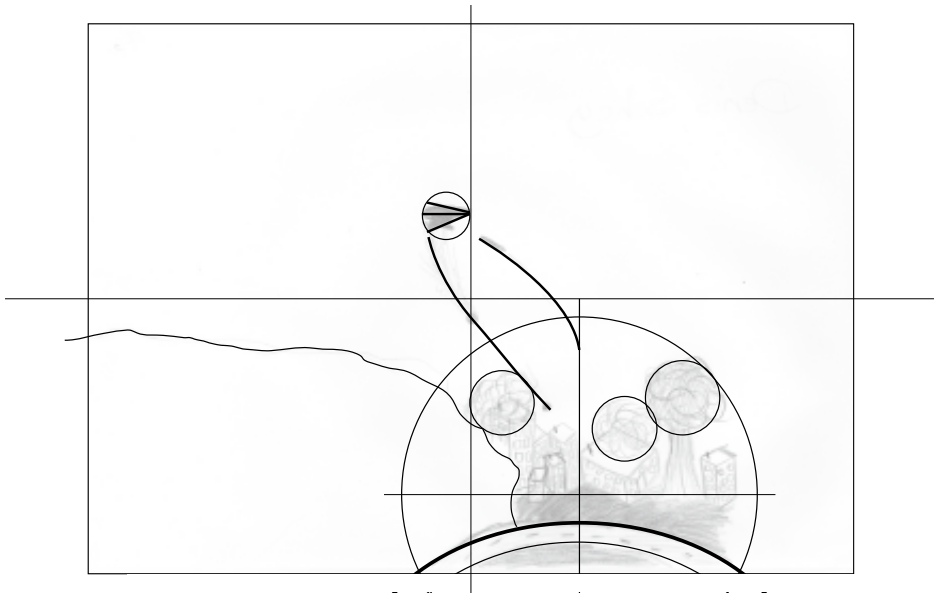
I: Warum nimmst du z. B. Grün?

D: Für den Boden.

I: Das sind gar keine Leute drauf, weil sie alle in dem Bunker sind.

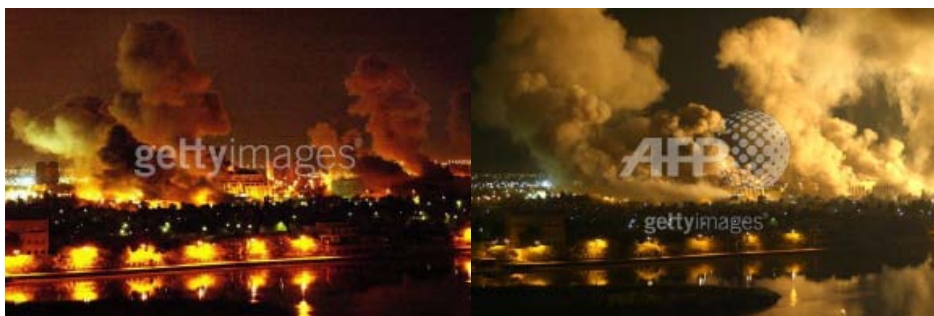
D: Ja.

Dominik stellt die Bombardierung einer Stadt durch ein Kampfflugzeug dar. Über einigen Häusern liegt dichter Rauch und es ist eine sehr große Explosion ist zu sehen. Das Bemerkenswerteste an diesem Bild ist seine präzise Komposition und die zeichnerische Perspektivität.



Durch die Art und Weise der Darstellung übernimmt Dominik die Position eines Beobachters, der das Geschehen aus der Distanz wahrnimmt. Inhaltlich zeigt er den Akt der materiellen Zerstörung der Stadt – die Zerstörung wird dabei allerdings nicht wirklich sichtbar. Er malt eine Explosion und auch Rauch, die Häuser selbst weisen jedoch keinerlei Schäden auf – auch Trümmerstücke oder ähnliches sind nicht dargestellt. Auffällig ist weiterhin, dass auf dem Bild weder Personen noch Dinge wie Bäume, Autos, Fahrräder etc. zu sehen sind.

Vergleicht man dieses Bild mit den Aufnahmen, die zu diesem Zeitpunkt (der ersten Kriegswoche) verbreitet wurden, erkennt man eine gewisse Parallelität.





Quelle: Archiv von *getty images*.

Auch auf diesen Aufnahmen ist ein Ausschnitt einer Stadt von schräg oben zu sehen, auch hier sieht man Rauch und Explosionen. Vor allem die Nachtaufnahmen von Bagdad wurden häufig in den Fernsehnachrichten gezeigt. Auf diesen Bildern ist im Vordergrund stets der Fluss zu sehen – eventuell könnte Dominik dies mit in sein Bild, in diesem Fall als gekrümmte Straße – eingearbeitet haben.

Führt man sich vor Augen, was inhaltlich auf diesen Bildern zu sehen ist: Chaos, Unsicherheit und Gefahr – und vergleicht es mit dem Bild von Dominik, so werden neben den eben beschriebenen Parallelen, Unterschiede in genau diesen Punkten ersichtlich. Dass sich auf Dominiks Bild *kein* Eindruck von Chaos und Unsicherheit einstellt, liegt in der symmetrischen Komposition begründet. Sie balanciert optisch das aus, was inhaltlich vorherrscht.

Auch die grüne Fläche, die um die Häuser herum gezeichnet ist, trägt zu einer Normalisierung der Szenerie bei. Vergleicht man dieses Bild direkt mit den Nachtaufnahmen, wird dieser Unterschied besonders deutlich. Die Tatsache, dass Dominik mit der Darstellung des Kampfjets auch einen direkten Verursacher des Rauches und der Explosion benennt, ist ein weiteres Indiz für den Versuch, das Geschehen fassbarer zu machen. Die Kausalität schafft in diesem Fall Verstehen und bringt – im wahrsten Sinne des Wortes – Licht in die oben gezeigten Aufnahmen.

Indem Dominik den Kampfjet soweit außerhalb der beschossenen Stadt zeigt, greift er das ›Wesen des Krieges‹, wie er zu diesem Zeitpunkt geführt wurde, auf. Es wird mit Hightech aus der Ferne operiert – und dies sowohl beim militärischen Angriff als auch bei der (medialen) Beobachtung/Repräsentation selbst.

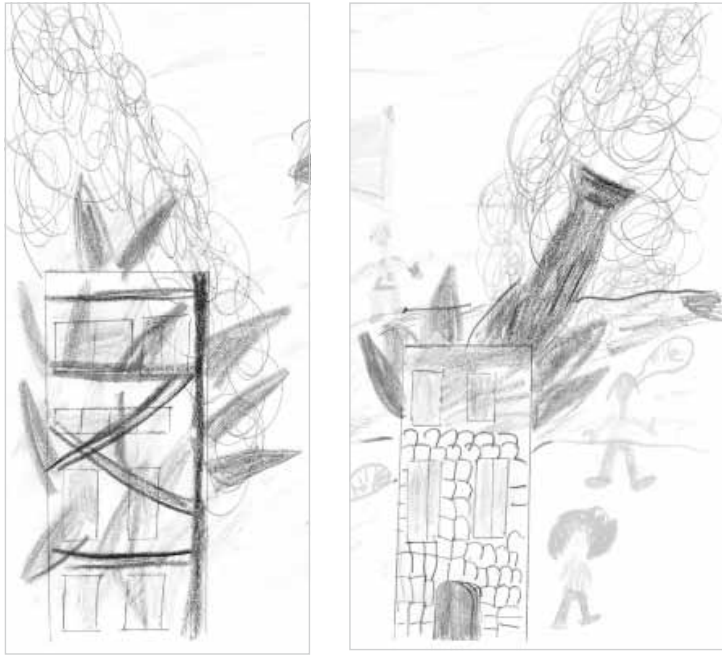
Nach eingehender Analyse des Bildes bleibt die Frage offen, warum Dominik die Linie, die die linke Seite der Stadtszenerie begrenzt, bis zum linken Bildrand weitergezogen hat. Auch die Frage nach der Bedeutung und Funktion der Straße, lässt sich nicht abschließend beantworten.

2.9 Bildinterpretation von Sophia, 8 Jahre



Vorbemerkung: Eine Beschreibung des Bildes im Gesamten wird hier durch mehrere Faktoren erschwert. Zum Teil liegt es an dem visuellem Umfang, zum Teil an der ›falschen‹ Perspektivität, und auch die Vielschichtigkeit des ›Farbauftrages‹ erschwert die Bildbeschreibung enorm. Wir werden daher die Details in diesem Bild jeweils getrennt voneinander beschreiben, betrachten und analysieren.

Die Häuser



Man kann– aufgrund der Bauweise – die Häuser als moderne Hochhäuser bezeichnen. Sie sind mehrere Stockwerke hoch, schlank und haben ein Flachdach. Was die beiden Häuserdarstellungen weiter gemeinsam haben, ist die Art ihrer Darstellung. Sie wurden beide mit Lineal, eventuell auch mit dem Geodreieck, gezeichnet. Die Fensterscheiben sind jeweils mit blauen Schraffuren angedeutet.

Neben diesen Gemeinsamkeiten gibt es auch Unterschiede. Beim rechten Haus zeigt sich eine Besonderheit in der Art der Fassadengestaltung. Es ist nicht auszumachen, um was es sich dabei genau handelt. Es könnten sowohl Dachziegel, Schieferschindel oder etwas ähnliches sein. Weiterhin wurde dieses Haus mit einer Tür versehen.

Im oberen Bereich des rechten Hauses ist zu erkennen, wie eine Rakete gerade einschlägt. Sie steckt förmlich im Dach des Hauses. Dort ist dann auch Feuer ausgebrochen. Die Flammen schlagen aus dem Gebäude hinaus. Neben den Flammen ist viel Rauch zu erkennen, der nach rechts oben aus dem Bild hinaus aufsteigt.

Das linke Gebäude brennt ebenfalls, im Unterschied zum rechten Haus steht es jedoch komplett in Flammen. Darüber hinaus scheinen die Flammen eine andere

Qualität zu haben, da sie nicht nur rot sondern auch gelb gezeichnet sind. Des Weiteren wurden auf das Gebäude zusätzlich dicke braune Linien gezeichnet.

Während das linke Gebäude scheinbar im leeren Raum schwebt – was durch die Anordnung am unteren Bildrand, das Fehlen einer Tür und dem nur leicht blau schraffierten Hintergrund, welcher nahtlos in den Himmel übergeht, noch verstärkt wird – ist das rechte Haus in ein ›Umfeld‹ eingebettet. Dieses Umfeld ist eine Art grünlich schraffiertes Viereck welches wiederum durch eine Straße oder Weg eingefasst ist. Kommen wir im nächsten Schritt zur Betrachtung der abgebildeten Personen.

Die Personen



Insgesamt handelt es sich um die Darstellung von sechs Personen. Drei von ihnen stehen verteilt auf dem Weg/ der Straße. Sie tragen offenbar alle dieselbe Kleidung – grüne Hosen und grüne Oberteile, bei zweien davon ist diese mit dunklen Flecken versehen. Des Weiteren tragen sie alle einen schwarzen Gürtel und eine grüne Kopfbedeckung. Die Gesichter, Arme und Hände (soweit sichtbar) sind in Rosa gezeichnet.

Die Gesichter sind unterschiedlich genau dargestellt – von nicht erkennbar über schwer zu entziffern bis hin zu lachend. Zwei von den Dreien haben anscheinend

Pistolen in der Hand. Die Striche aus den Waffen deuten darauf hin, dass sie soeben abgefeuert wurden. Die oberen beiden Figuren halten ihre Arme weit ausgebreitet.

Die anderen drei Personen sind, was ihre äußere Erscheinung betrifft, ganz anders gestaltet. Sie tragen alle unterschiedliche Kleidung. Eine Figur trägt eine blaue Hose und eine lila Oberteil, eine andere eine braune Hose und eine rosafarbenes Oberteil und die dritte eine braune Hose und mit einem hell-blauen Oberteil. Sie haben allerdings alle ähnliche, mit einem dunkelgrauen Stift gezeichnete Haare, die ihnen etwa bis zum Kinn reichen. Es ist nicht auszumachen, ob es sich um männliche oder weibliche Personen handelt. Bei zwei von ihnen wurde eine Sprechblase an den Mund gemalt, in der das Wort »Hilfe« zu lesen ist. Die Person rechts außen ist die einzige der drei, bei der man zusätzlich einen Gesichtsausdruck erkennen kann, welcher sich mit freundlich und fröhlichen beschreiben lässt. In Kombination mit der Sprechblase und dem darin ausgedrückten »Hilferuf« wirkt diese Kombination zunächst befremdlich bzw. irritierend. Eine weitere Besonderheit bei diesen drei Personen stellt die Figur vorne rechts dar. Ihr Kopf ist als einziger nicht Rosa sondern Gelb gezeichnet. Um den Kopf bzw. die Haare herum wurden rote »Kringel« gemalt.

Die Arm- und Beinhaltung aller sechs Figuren ist ähnlich. Es fällt lediglich auf, dass drei der Figuren keine Hände aufweisen.

Die Bombe/die Rakete



Was als erstes bei der Betrachtung der Bombe auffällt ist ihre Größe. Im Verhältnis zu allen anderen Objekten in diesem Bild ist sie sehr groß. Interessant ist, dass ihre Spitze zu brennen scheint. Sie ist rot wie das Feuer und es steigt Rauch von ihr auf. Zusätzlich wurden noch gelbe »wilde« Linien um die Spitze herum und auf den oberen Bereich gemalt. Die Flugrichtung der Rakete ist von rechts nach links.

Sophia beschreibt ihr Bild wie folgt:

- S: Ich hab' gemalt, wie ich mir das vorstelle, wie es im Irak ist, und so habe ich es aufgemalt.
- I: Und was ist das z. B.?
- S: Das sind die Soldaten, die gerade schießen.
- I: Und das sind die Bomben hier.
- S: Ja.
- I: Und was ist mit dem hier, der mit den roten Haaren.
- S: Das sind keine roten Haare, das ist Blut!
- I: Und das sind alles die Leute, die aus dem Haus rennen.
- S: Ja.
- I: Und mit dem Haus, was ist da? Da sind jetzt schon die Bomben reingefallen.
- S: Ja.

Durch die sehr naturalistische Zeichenweise erschlossen sich viele der Details bereits im Vorfeld. Wir erhalten hier nun von Sophia die Information, dass es sich bei den drei oberen Figuren um Soldaten handelt. Auch erklärt sich das Erscheinen und die Verortung der drei anderen Figuren, die wir als Zivilisten bezeichnen können – sie sind aus dem brennenden Haus gelaufen.

Bei den roten ›Kringeln‹ um den Kopf der linken vorderen Figur mit dem gelben Gesicht handelt es sich um Blut.

Es gibt auf der Straße / dem Weg drei schwarze Flecken, deren Bedeutung im Unklaren bleibt.

Im Prinzip lässt sich das gesamte Bild – wie auch bei der Beschreibung – nicht auf einmal erfassen. Dies liegt offenbar in der ›Zeitachse‹ begründet. Das Bild erzählt eine Geschichte mit einer zeitlichen Abfolge. Dieser Abfolge ist auch die Malweise entsprechend angepasst. Von ruhig, strukturiert bis zu völligem Chaos. Besonders deutlich lässt sich dies bei der näheren Betrachtung der Darstellung der Häuser nachvollziehen.

Häuser stehen im Allgemeinen für Geborgenheit, ›Zuhause sein‹, Stabilität und Schutz. Bei dieser Zeichnung steht der Aspekt Stabilität und Normalität / Geordnetheit bei der Häuserdarstellung im Vordergrund. Dies wird insbesondere durch die Art der Zeichnung der Häuser deutlich. Moderne Hochhäuser zeichnen sich durch ihre klaren geometrischen Linien und Formen aus. Von daher verwundert es nicht, dass Sophia die Häuser mit dem Lineal oder Geodreieck gezeichnet hat. Sie ist dabei äußerst präzise vorgegangen.

Doch mit dem Beschuss der Häuser durch Raketen, verändern sich die Gebäude und damit auch die gesamte Szenerie. Besonders deutlich wird dies am linken Haus. Nachdem Sophia das Haus gezeichnet hat, malte sie den wilden Rauch und das Feuer, welches überall gleichzeitig zu sein scheint. Im nächsten Schritt bricht das

Haus zusammen, die tragenden Teile fallen auseinander. Dies hat Sophia mit den braunen Strichen / Balken / Trägern dargestellt. Damit hebt sie die architektonische Präzision und ihre damit verbundene Stabilität optisch auf. Die Malweise ist nun selbst chaotisch und wild. Als Resultat finden wir ein zerstörtes Haus vor – womit auch die Zerstörung des Normalzustands, der Stabilität und des Schutzes ausgedrückt wird.

Weiterhin sehen wir, dass das rechte Haus ebenfalls brennt. Der Auslöser – die Rakete – steckt immer noch sichtbar im Dach. Dass die Raketen das auslösende Moment der Zerstörung darstellen, wird auch noch durch den Umstand ihrer überproportionalen Größendarstellung verstärkt. Anders als beim linken Haus kommen aus diesem Menschen heraus gelaufen – das ist auch der Grund für die Tür in dem Gebäude. Einige der Figuren rufen dabei um Hilfe, dargestellt durch die Sprechblasen.

Leider lässt sich die Geschichte an diesem Punkt nicht mehr valide fortsetzen. Es ist nicht eindeutig zu klären, zu welcher Seite die Soldaten gehören und auf wen bzw. was sie schießen. Im Prinzip sind zwei Deutungen möglich.

Die Menschen kommen aus dem Haus gelaufen und werden von den Soldaten angegriffen. Dies könnte auch dazu geführt haben, dass einer der Zivilisten blutend an der Erde liegt. Für diese These spricht auch, dass die Soldaten eine Art ›Kette‹ bilden und in die Richtung der Zivilisten blicken. Auch die kompositorische Trennung der Soldaten und der Zivilisten – die einen auf der ›Grünfläche‹, die anderen auf der braunen Straße – würde diese Hypothese unterstützen.

Es wäre allerdings auch denkbar, dass die Soldaten auf die Raketen schießen und somit versuchen, sich und die Zivilisten zu verteidigen. Dafür würde auch die Schussrichtung ihrer Pistolen sprechen. In diesem Fall würde es sich um eine Darstellung handeln, bei der eine Übermacht, die aus der Distanz operiert und große Zerstörungen verursacht, gegen schwache Bodentruppen und Zivilisten vorgeht, die ihr schutzlos ausgeliefert sind.

Sophia sagt im Interview: »Ich hab‹ gemalt, wie ich mir das vorstelle wie es im Irak ist und so habe ich es aufgemalt.« Zusammenfassend kann man sagen, dass sich Sophia die Situation im Irak sehr extrem, gewaltsam und chaotisch vorstellt. Raketen schlagen in Gebäude ein, diese stürzen zusammen und brennen, die Menschen müssen aus den Gebäuden ins Freie fliehen, werden verletzt und sind schutzlos. Es fliegen Trümmerteile herum (siehe die ›Stücke‹ und Flammen zwischen den Soldaten), Soldaten schießen, die Menschen schreien um Hilfe und der blaue Himmel ist erfüllt von Rauch. Im Wesentlichen drückt sie damit in ihrem Bild Instabilität, Hilflosigkeit, Verletzlichkeit, akute Bedrohung und Chaos aus.

3 Ergebnisdarstellung

Nach dieser ausschließlich werkimmanenten Betrachtung wollen wir nun den Blick erweitern und auf übergreifende Erkenntnisse, Gestaltkonzepte und Besonderheiten, die aus den Analysen hervorgegangen sind, näher eingehen. Die wesentlichen Aspekte dabei sind:

- Intuitive Gestaltungscompetenz
- Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus
- Differenz zwischen Darstellung und Geschichte
- Visuell offenes Ende
- Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen
- Emotional Involvement
- Bezug zur eigenen Lebenswelt
- Medienspuren

3.1 Intuitive Gestaltungscompetenz

Die Analyse der Kinderbilder hat gezeigt, dass bereits Kinder im Alter von 8–10 Jahren in der Lage sind, komplexe Inhalte und Sachverhalte mit visuellen Mitteln präzise darzustellen. Sie zeigen dabei sowohl einen sicheren Umgang mit Symbolen als auch eine sensible und kontextsensitive gestalterische Anordnung derselben. Auf beeindruckende Art und Weise zeigt dies das Bild von Dieter⁹⁸ besonders deutlich.

Die Darstellung des Panzers ist das Ergebnis eines intuitiven Symbolisierungsprozesses und dies auf mehreren Ebenen. Um sich die Komplexität und Vielfältigkeit des stattgefundenen Prozesses zu vergegenwärtigen, braucht man sich nur das Spektrum der möglichen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten vor Augen zu führen.

Dieter will den Angriff auf ein Ölfeld darstellen. Bei der Darstellung des Angreifers gibt es dabei zahlreiche Möglichkeiten mit jeweils unterschiedlichen Konnotationen:

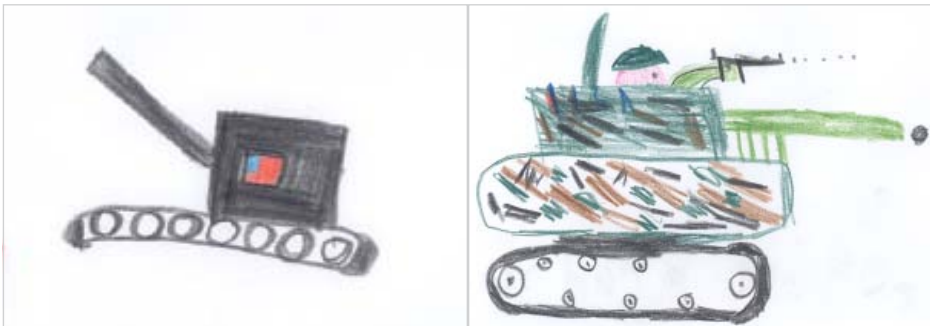
- *ein* bewaffneter Soldat = ein personifizierter Held, ein Elitesoldat aus einer Spezialeinheit, etc.
- *viele* Soldaten = eine zahlenmäßige Übermacht, Überlegenheit, Stellvertreter für die gesamte Streitmacht, etc.

98 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.5 *Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre* (S. 651).

- ein Flugzeug oder eine Rakete = der Angriff vollzieht sich aus der Distanz, technologische Überlegenheit, etc.
- Soldaten mit Panzern / Flugzeugen etc. = die gesamte Armee mit all ihren Möglichkeiten rückt an, Entschlossenheit, etc.

Dieter wählt jedoch für den Angriff auf das Ölfeld *einen* einzigen Panzer. Der Panzer ist ein Symbol für Stärke, Unverwundbarkeit, Kraft aber vor allem auch für Krieg im Allgemeinen. Während z. B. Soldaten auch in anderen Kontexten wahrgenommen werden (können), sind Panzer ›klassisches‹ bzw. typisches Kriegsgerät.

Für die Darstellung selbst wählt Dieter sehr einfache Mittel. Er reduziert den Panzer auf seine typischen Charakteristika: Kettenantrieb, Schutzraum und Kanone. Auch die Verwendung von nur einem Stift und einer Farbe verstärkt diese Vereinfachung. Wieder kann man sich fragen, welche anderen Gestaltungsmöglichkeiten er gehabt hätte. Als Beispiel soll hier lediglich ein Vergleich von Dieters Panzer mit dem aus Peters Bild⁹⁹ dienen.



Die Zeichnung von Dieter (links) ist akkurat ausgeführt, verzichtet aber auf jegliche Details oder Binnenstrukturen, ganz anders als die wesentlich aufwendigere Zeichnung von Peter (rechts).¹⁰⁰ Es wird sofort ersichtlich, dass es Dieter nicht unbedingt um die Darstellung des Panzers selbst gegangen ist, sondern um das, was er repräsentiert.

Der letzte Symbolisierungsakt, den Dieter an diesem Objekt vorgenommen hat, ist seine Verortung als amerikanischen Panzer. Dazu abstrahiert er die Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika. Interessant ist hier, dass die Flagge nicht nur in

99 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.6 *Bildinterpretation von Peter, 9 Jahre* (S. 656).

100 Siehe dazu auch Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.2 *Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus* (S. 677).

ihrer Gesamtheit ein Symbol mit verknüpften Ritualen, einer Geschichte und einer ganzen Reihe von Assoziationen darstellt, sondern ihrerseits aus Symbolen gebildet wird. »Sie besteht aus insgesamt 13 abwechselnd roten und weißen Streifen (7 rote und 6 weiße Streifen), die für die 13 Gründungsstaaten stehen, und aus einem Flaggenfeld im linken oberen Eck. Jeder der heute im blauen Feld befindlichen 50 weißen Sterne symbolisiert je einen Bundesstaat der Vereinigten Staaten. [...] Die Farben rot, weiß und blau haben ihren Ursprung im Union Jack als Flagge der englischen Kolonien. Ihre Symbolik im Sternenbanner ist: weiß für Reinheit und Unschuld (purity and innocence), rot für Tapferkeit und Widerstandsfähigkeit (valor and hardiness) und blau für Wachsamkeit, Beharrlichkeit und Gerechtigkeit (vigilance, perseverance, justice).«¹⁰¹

Auch hier hätte Dieter potentiell mehrere Möglichkeiten gehabt, den Panzer als amerikanischen zu kennzeichnen, dazu zwei Beispiele:



links: Ausschnitt aus Roberts Bild; rechts: Ausschnitt aus Aarons Zeichnung

Doch er zeichnete ein blaues Quadrat im oberen linken Eck eines roten Rechtecks und war sich sicher, dass andere dies als Andeutung auf die amerikanische Flagge verstehen würden. Neben dem kompetenten Umgang mit Symbolen veranschaulicht dieses Bild die Fähigkeit von Kindern, diese auch kontextsensitiv anzuordnen. Wie wir bereits bei der Analyse von Dieters Bild durch die Kompositionsvariationen¹⁰² zeigen konnten, entspricht nur diese Anordnung von Elementen der beabsichtigten inhaltlichen Intention von Dieter. Da diesem Bild keine ›Versuche‹ oder ›Probezeichnungen‹ vorausgegangen sind, kann man hier von einer sensiblen intuitiven Gestaltungskompetenz ausgehen.

101 Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Flagge_der_Vereinigten_Staaten [Zugriff 27.07.2011].

102 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.5 *Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre* (S. 651).

3.2 Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus

Die Art und Weise, wie Bildelemente dargestellt werden, korrespondiert stark mit der Bedeutung, die das Kind ihnen einräumt. Handelt es sich beispielsweise um ein Element von besonderer Relevanz, kommt es in einigen Fällen zu einer vergrößerten Darstellung – siehe hierzu die Raketendarstellung bei Sophia.¹⁰³ Auch ein gesteigerter Detailreichtum weist auf Elemente von besonderer Bedeutung hin. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in dem bereits zitierten Bild von Peter.¹⁰⁴ Hier ist es vor allem der Unterschied in der Darstellung des Panzers und der ›Hütte‹, die den Blick des Betrachters auf das ›Wesentliche‹ lenkt. Im Bild von Linda¹⁰⁵ findet sich dieses Prinzip in den Darstellungen der beiden Häuser wieder. Das Haus, in dem die Mutter des dargestellten Mädchens verbrennt, erhält die volle Aufmerksamkeit und wird entsprechend ausgestaltet. Dagegen ist das Haus auf der rechten Seite kaum noch als solches zu erkennen.

3.3 Differenz zwischen Darstellung und Geschichte

Neben einer Gestaltung, die die Intentionen des Kindes offensichtlich unterstützt, gibt es auch einige wenige Ausnahmen, in denen eine augenscheinliche Differenz zwischen der verbalisierten Geschichte und ihrer Visualisierung besteht. Besonders auffällig ist dieses Phänomen in den Bildern von Anna¹⁰⁶ und von Monique.¹⁰⁷

Was diese beiden sehr unterschiedlichen Bilder verbindet, ist eine ihnen zugrunde liegende Geschichte mit negativem Ausgang bzw. negativer Konnotation. In dem einen Fall werden die irakischen Soldaten in eine Falle in einem Bunker gelockt und getötet und im anderen Fall wird eine Person von einer Pistolenkugel getroffen, umgeworfen und ebenfalls getötet. Von diesen kommenden Ereignissen ahnt der Betrachter des Bildes jedoch nichts. Mehr noch, die Gestaltung der Bilder lässt keinerlei Rückschlüsse auf das zukünftige Geschehen zu.

Dass es bei dem Betrachter zu einer ›Fehlinterpretation‹ – im Sinne der intendierten Bildaussage seitens des Kindes – kommt, liegt vor allem an einer ›Überbewertung

103 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.9 *Bildinterpretation von Sophia, 8 Jahre* (S. 668).

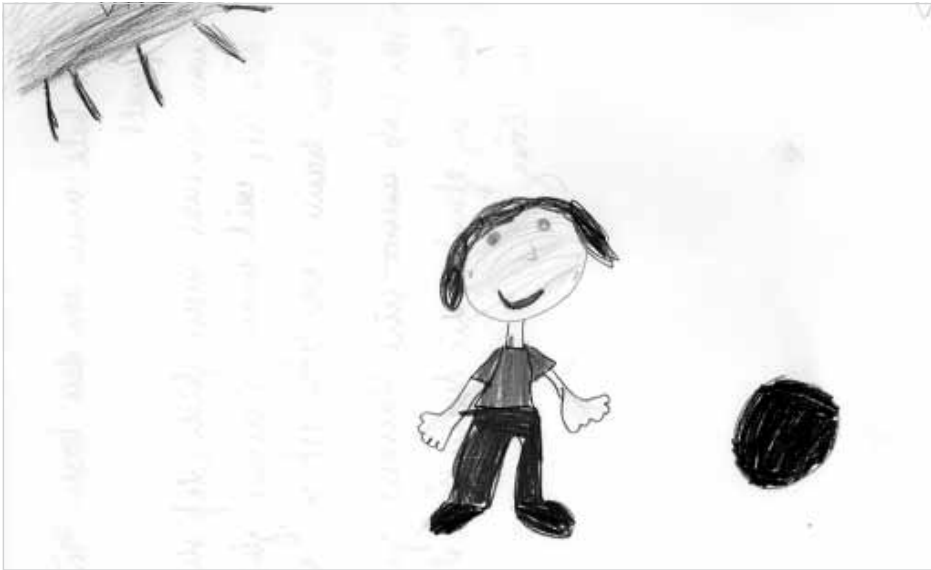
104 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.6 *Bildinterpretation von Peter, 9 Jahre* (S. 656).

105 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.1 *Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre* (S. 627).

106 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.3 *Bildinterpretation von Anna, 7 Jahre* (S. 640).

107 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.2 *Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre* (S. 632).

positiver Zeichen und Symbole. So verleitet das Erkennen der symbolischen Handlung des Schwenkens der weißen Fahne, zusammen mit der freundlichen Farbgestaltung im Bild von Monique und die lächelnden Gesichter in beiden Bildern, den Betrachter dazu, ›nichts Böses‹ zu ahnen. Ganz ähnlich verhält es sich auch in dem Bild von Valerie.



Was für den Betrachter auf den ersten Blick wie die Darstellung eines Kindes mit einem Ball an einem schönen Tag aussieht, erschließt sich unter Hinzunahme des bildbezogenen Interviews als etwas ganz anders. Valerie sagt über ihr Bild:

Ich habe einen von den bösen Männern gemalt, man erkennt nicht gleich dass er böse ist, weil man es nicht gleich sehen kann, wer böse ist und wer nicht.
Ich habe eine Kanone gemalt, weil ich glaube, die benutzen die im Krieg.

Nun haben die Kinder sicherlich nicht vorgehabt, den Betrachter absichtlich in die ›Irre zu führen‹. Auch handelt es sich dabei nicht um einen ›Fehler‹ oder eine Nachlässigkeit im Zeichenprozess. Im Gegenteil, die Kinder wählten bewusst diese Art der Darstellung, denn sie stellt das Geschehen zu einem bestimmten Zeitpunkt dar – einem Zeitpunkt, an dem Bild und Geschichte noch kongruent sind. Beim Bild von Valerie kann der Betrachter noch nicht wissen, dass die Person böse ist, weil sie noch nichts Böses getan hat bzw. weil man böse Menschen nicht immer gleich

erkennen kann. Im Fall von Anna thematisiert der / die Interviewende die Differenz zwischen dem Dargestellten und der Intention ganz direkt:

I: Und die Menschen lachen ja. Geht es denen gut?

A: Nein, aber dann lachen sie nimmer.

Mit »dann« meint Anna, den Zeitpunkt, an dem der Getroffene tot ist – dann wird keiner mehr lachen.

Unter dieser zeitlichen Dimension betrachtet, ergibt sich ein direkter Zusammenhang mit dem nächsten Aspekt – dem visuell offenen Ende.

3.4 Visuell offenes Ende

Die Geschichten, die die Kinder in ihren Bildern erzählen, oder die Situationen, die sie im Einzelnen darstellen, sind oftmals sehr grausam. Sie mögen sich zwar in ihrer jeweiligen Ausgestaltung unterscheiden, wie beispielsweise eine 1:1-Situation in Annas Bild,¹⁰⁸ eine ausgeklügelte Falle, in der viele Iraker ums Leben kommen, wie in Moniques Bild¹⁰⁹ oder der Situation, in der amerikanische Soldaten Kinder erschießen wie in Julias Zeichnung¹¹⁰ – ihnen gemeinsam ist eine Handlungsabsicht mit negativen Folgen.

Eine weitere Gemeinsamkeit weisen diese Bilder auf der gestalterischen Ebene auf. Der dargestellte Zeitpunkt zeigt nicht das Ende der jeweiligen Situation. Obwohl Julia in ihrer Bildüberschrift »AMERIKANISCHE SOLDATEN ERSCHIEßEN KINDER« das szenische Präsens als grammatikalische Zeitform verwendet, leben die dargestellten Kinder noch. Auch in Annas Bild lacht die gerade erschossene Person noch. Ein weiteres Beispiel für ein visuell offenes Ende ist das Bild von Katinka:

108 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.3 *Bildinterpretation von Anna, 7 Jahre* (S. 640).

109 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.2 *Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre* (S. 632).

110 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.7 *Bildinterpretation von Julia, 9 Jahre* (S. 658).



K: Das ist der Mann von der Frau (der im Haus, Anm. d. A.). Das ist das Feuer.

I: Wohnen die da beide drin?

K: Ja. Die ist schneller rausgekommen wie der Mann. Der Mann kommt auch nicht mehr raus.

Doch auch den Mann hat das Feuer in der Darstellung noch nicht erreicht und getötet.

Warum die Kinder das Ende bzw. den Ausgang der Situationen visuell offen gelassen haben, erklärt sich, wenn man sich die Alternativen vorstellt. Denn die Kinder hätten durchaus Möglichkeiten gehabt, andere Formen der Darstellung zu wählen. So hätte Julia beispielsweise in ihrem Bild die Kinder blutend und tot an der Erde liegend malen können und auch Katinka hätte den Mann verbrannt in seinem Haus darstellen können. Hier liegt die Vermutung nahe, dass die Visualisierung des Endgültigen bzw. des Todes eine zu große emotionale Belastung für die Kinder dargestellt hätte.

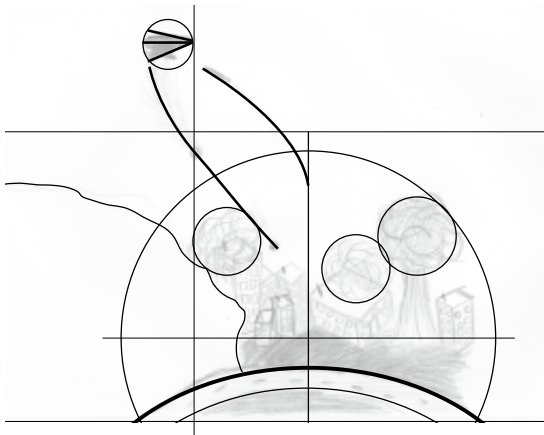
Da die Kinder das Ende durchaus sprachlich darstellen konnten, wird hier ein qualitativer Unterschied zwischen Verbalisierung und Visualisierung sichtbar. Die emotionale Intensität, die das Visualisieren des »schlimmen Endes« mit sich gebracht hätte, führte zu Darstellungen, die so viel zeigen, wie es die Kinder gerade noch

verkräften konnten. Neben dieser Strategie, die emotionale Belastung durch Darstellung eines ›moderateren‹ Zeitpunktes selbst zu reduzieren, findet sich in einigen Bildern noch ein weiter Aspekt, dessen Auswirkungen in eine ganz ähnliche Richtung gehen. Diesen werden wir im Folgenden näher betrachten.

3.5 Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen

Unter der *kompositorischen Kompensation negativer Emotionen* verstehen wir den bildnerischen Versuch, negative Emotionen in einem Bild – wie z. B. Angst, Sorge, Unsicherheit etc. – durch Symmetrien, Rahmungen oder Spiegelungen auf der kompositorischen Ebene abzuschwächen, aufzufangen beziehungsweise ihnen etwas Strukturgebendes entgegenzustellen. Dieser Effekt vollzieht sich beim Zeichnen auf einer unterbewussten Ebene und kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Auch sind die Formen der bildnerischen Kompensation frei variabel und in unterschiedlichen Kombinationen möglich.

Betrachten wir unter diesem Aspekt erneut das Bild von Dominik.¹¹¹

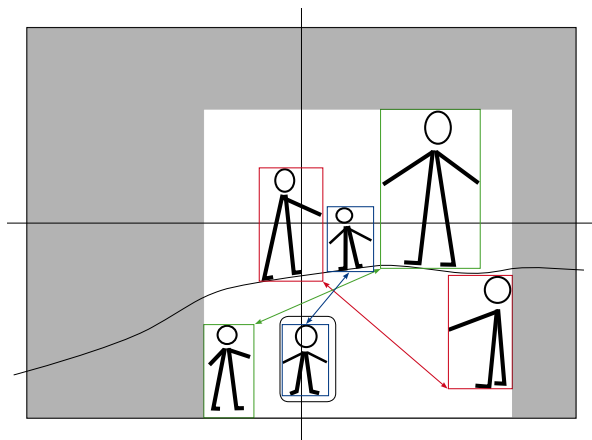


Ausschnitt aus Dominiks Bild

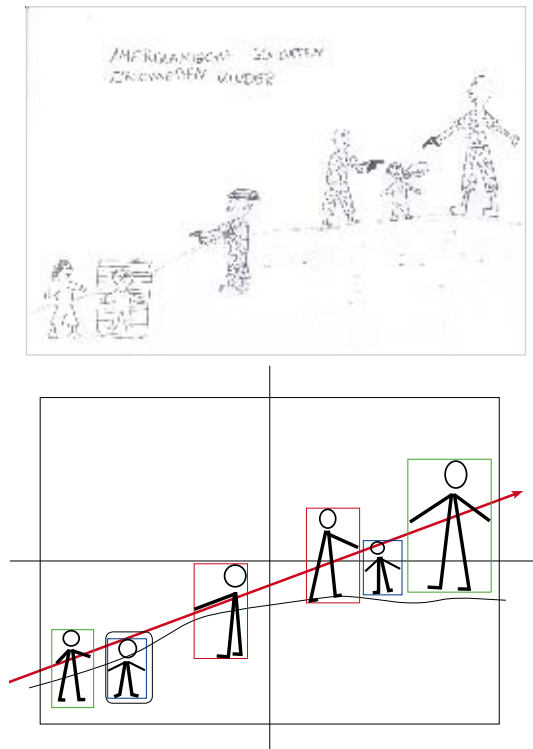
111 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.8 *Bildinterpretation von Dominik, 10 Jahre* (S. 664).

Während der Bildanalyse haben wir festgestellt, dass sich in Dominiks Bild aufgrund der sehr symmetrischen Komposition kein Eindruck von Chaos und Unsicherheit einstellt. Die Analyse hat weiterhin gezeigt, dass die Fernsehbilder vom Beschuss Bagdads durchaus visuell Pate für das Bild gestanden haben könnten. Die emotionale Anspannung, die diese Bilder bei Dominik ausgelöst haben können, kann ein Grund für diese Art der Komposition sein. Er zeichnet etwas, was ihn stark beschäftigt und bewegt – einen Angriff auf eine Stadt –, und die unterbewusst erzeugte Komposition ›kontrolliert‹ dabei auf der visuellen Ebene die Emotionen bzw. sie sorgt für eine Balance.

In Julias Bild finden sich andere Formen der bildnerischen Kompensation.



In dieser Darstellung sehen wir, dass jede Figur ein kompositorisches Pendant findet. Dieses Pendant ergibt sich bei den Soldaten und der Mutter durch Spiegelung der Figur. Im Falle der Kinder und des Soldaten-Paares weisen die Partner sogar dieselbe Größe auf. Des Weiteren zeigt die Grafik, dass sich die Szene innerhalb eines Quadrates abspielt. Das Quadrat als elementargeometrische Figur steht im Allgemeinen für statische Perfektion. In diesem Fall sorgt die Anordnung der Figuren innerhalb des Quadrates für eine gewisse Überschaubarkeit der Situation. Welche Auswirkungen diese Form der Anordnung hat, soll durch die folgende Kompositionsvariation gezeigt werden.



In dieser auseinander gezogenen Version entstehen zwei voneinander stark getrennte Gruppen – selbst wenn man sich vorstellt, dass das Kind immer noch die Mutter ansähe. Diese neue Komposition mit der deutlichen Separation des Kindes von der Mutter und der nach rechts aufsteigenden Kompositionslinie, führt zu einer inhaltlichen Dramatisierung. Wie in der Analyse bereits dargelegt, ist das Thema »Menschen sterben im Irak« bzw. »Kinder sterben im Irak« für Julia sehr belastend.

Unter diesem Gesichtspunkt ist es nur allzu verständlich, dass sie bei der visuellen Darstellung unterbewusst Balance sucht bzw. die Situation auf der kompositorischen Ebene nicht noch weiter dramatisiert.

Als letztes Beispiel für eine kompositorische Kompensation möchten wir das Bild von Linda¹¹² anführen. In diesem Bild lässt sich eine senkrechte Spiegelachse auf Höhe des Baumes denken. Daraus ergeben sich zwei fast identische Bildhälften, in jeder Hälfte befinden sich ein Haus am Bildrand, eine Person davor und eine Bombe über ihr. Nun hat Linda diese rechten Bildelemente nicht nur zur Kompensation negativer Emotionen gezeichnet. Wie die Bildanalyse gezeigt hat, erfüllen sie wichtige Funktionen auf der Sinnebene, aber die Art und Weise ihrer Anordnung, dient der Schaffung einer optischen Balance. Durch eine geringfügige Kompositionsvariation wird diese Balance sofort gestört.



112 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.1 *Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre* (S. 627).

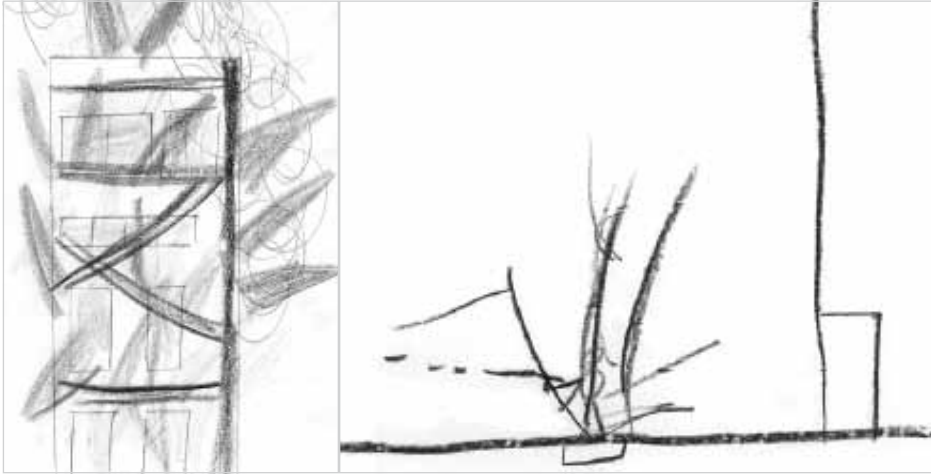
Im rechten Bild haben wir die Position der einen Bombe sowie den Abstand der rechten Person zum Baum und die Breite des linken Hauses – durch Beschnitt des Bildes – verändert. Wie man an diesen Veränderungen sehen kann, tangieren diese die eigentliche Bildaussage nicht – bei der Betrachtung der schematischen Darstellung wird hingegen deutlich, dass kompositorisch eine Disharmonie geschaffen wird. Auch hier kann mit Blick auf die Analyse – und hierbei vor allem auf den Bezug zur eigenen Lebenswelt – davon ausgegangen werden, dass Linda unterbewusst versucht hat, auf der bildnerischen Ebene einen harmonisierenden Ausgleich zu schaffen.

3.6 Emotional Involvement

Der Aspekt des *Emotional Involvement* beschreibt ein Phänomen, welches diametral zum eben beschriebenen Konzept der kompositorischen Kompensation steht. Im Falle des Emotional Involvements steigern sich die Kinder beim Zeichnen regelrecht in ihre (Fantasie) Geschichte hinein. Als Beispiel möchten wir hierfür die Bilder von Sophia¹¹³ und Simon¹¹⁴ anführen. Trotz ihrer grundsätzlich verschiedenen Art eint sie eine auf der visuellen Ebene stark dynamische Entwicklung, die sich synchron zum inhaltlichen Fortschreiten ihrer ›Geschichte‹ vollzieht. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der linken Hausdarstellung in Sophias Bild und in Simons Bild am Soldaten, der von einer Mine getötet wird.

113 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.9 *Bildinterpretation von Sophia, 8 Jahre* (S. 668).

114 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.4 *Bildinterpretation von Simon, 9 Jahre* (S. 643).



Während die Kinder zeichnen und (sich) ihre Geschichte entwickelt, steigern sie sich emotional immer weiter in diese hinein. Wie stark die dabei entstehenden Emotionen sind, lässt sich bei Sophia gut am Beispiel des Hauses ablesen. Nachdem sie zu Beginn ihrer Zeichnung viel Wert auf eine präzise Zeichenweise gelegt hat, ändert sich dies mehrfach und führt letztendlich fast zur gänzlichen ›Zerstörung‹ der ursprünglichen Darstellung.

Im Falle des Emotional Involvements nutzen die Kinder die Möglichkeiten der visuellen Darstellung, um ihren Emotionen freien Lauf zu lassen. Das Ergebnis sind Bilder, die von zahlreichen Einzelaktionen und vielschichtigen Elementen – sowohl in grafischer als auch in zeitlicher Hinsicht – bestimmt sind.

3.7 Bezug zur eigenen Lebenswelt

Dieser Aspekt beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Dargestellten und der Lebenswelt der Kinder. In einigen Fällen zeigte die Analyse, dass Kinder auch beim Zeichnen von Kriegsthemen Bezüge zur eigenen Lebenswelt bzw. zu Themen ihrer aktuellen Entwicklungsphase herstellen. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in dem Bild von Linda.¹¹⁵

¹¹⁵ Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.1 *Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre* (S. 627).

Auf der gestalterischen Ebene verwendet Linda Details, von denen wir vermuten, dass sie sie aus ihrem eigenen Umfeld kennt – zum Beispiel die Haustür mit den Klingeln und die beleuchtete Hausnummer. Siehe dazu auch den oben ausgeführten Aspekt »Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus«. ¹¹⁶ »Kinder betrachten Personen, Häuser und Bäume als wichtige Einflüsse in ihrem Leben. Beim Zeichnen sind sie sich nicht gewahr, daß sie mehr über sich selbst als über das Dargestellte zum Ausdruck bringen.« ¹¹⁷

Auf der inhaltlichen Ebene konstruiert Linda durch die spezielle Anordnung der Personen und durch die Verwendung von symbolischen Objekten (wie hier dem Teddy-Bären) ebenfalls Bezüge zu ihrer eigenen Lebenswelt und für sie aktuellen Themen. Da wir über zu wenige Daten verfügen, können wir an dieser Stelle lediglich den Bezug zur Lebenswelt feststellen und das tieferliegende Thema »Trennungsängste« benennen, jedoch nicht weiter ausführen.

3.8 Medienspuren

Da es sich bei den deutschen Kindern, die an diese Studie teilgenommen haben, ausschließlich um Kinder *ohne* eigene Kriegserfahrung handelt, können wir davon ausgehen, dass sowohl sämtliches Wissen über als auch die visuelle Vorstellung von diesem Krieg auf Sekundärerfahrungen beruht. Dabei spielt neben Gesprächen mit Eltern, Freunden und der Behandlung dieses Themas in der Schule die Medienrezeption eine zentrale Rolle. Wichtig zu erwähnen ist hierbei, dass es sich nicht nur um die Rezeption der Berichterstattung über den Irak-Krieg handeln muss. Wie einige Bilder zeigen, greifen die Kinder vermutlich auf ganz unterschiedliche (mediale) Quellen zurück. Wir wollen diese Medienspuren im Folgenden etwas näher beleuchten. Grundlegend kann man Medienspuren auf vier verschiedenen Ebenen identifizieren:

1. Ebene der thematischen Verteilung
2. visuelle Ebene
3. inhaltliche Ebene
4. Ebene der Imagination

116 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.2 *Die Darstellung folgt dem inhaltlichen Fokus* (S. 677).

117 DiLEO, 1992, S. 46.

3.8.1 Die Ebene der thematischen Verteilung

Diese Ebene bezieht sich auf die *Häufigkeit* der Themen, die die Kinder in ihren Bildern dargestellt haben. Wie bereits bei der Diskussion des Datenbestandes¹¹⁸ dargelegt, wurden Kampfhandlungen mit Abstand am häufigsten von den Kindern gezeichnet. Vergleicht man dies mit den Themen aus der politischen / journalistischen Berichterstattung zum Irak-Krieg 2003, so ergeben sich deutliche Parallelen. Die nachfolgende Tabelle zeigt eine Gegenüberstellung der Themen und ihrer Häufigkeiten der Kinderzeichnungen und der fotografischen Berichterstattung von FAZ und Bild-Zeitung:¹¹⁹

	Kinderbilder		FAZ/ Bild-Zeitung	
Kampfhandlungen	25	53%	57	29%
Opfer/ Schäden	13	28%	27	14%
Kriegsgerät	4	9%	25	13%
Demo	3	6%		0%
Sonstiges/ Unklar	2	4%	6	3%
Presse(selbst)Darstellung			12	6%
Regimesturz			6	3%
Gefangen-Darstellungen			14	7%
Politikerdarstellung			26	13%
Leben d. Menschen			26	13%
Gesamt	47	100%	199	100%

Zeitraum der Kinderbild-Erhebung: 20.03.2003 bis 27.03.2003

Zeitraum von FAZ/ Bild-Zeitung: 06.02.2003 bis 27.03.2003, Quelle: eigene Untersuchung 2004

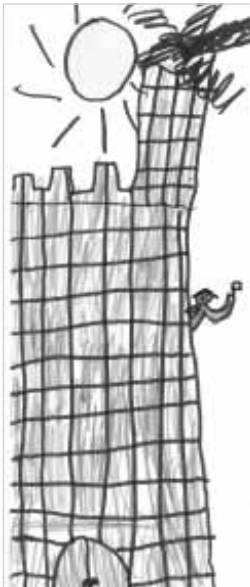
118 Siehe [Teil 2 | Kapitel D | Abschnitt D Diskussion des Datenbestandes \(S. 603\)](#).

119 Zu ähnlichen Erkenntnissen hinsichtlich der Gewichtung der thematischen Repräsentation dieses Krieges, kommt BEATE SPINDLER bei ihrer Analyse der fotografischen Berichterstattung der Süddeutschen Zeitung (SZ) und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ). (Vgl. SPINDLER, 2005) Auch eine inhaltsanalytische Auswertung von WIEBKE LANDSCHULZ, die im Rahmen der vorgestellten IZI Studie durchgeführt wurde, zeigt eine ähnliche Verteilung, vor allem für den Bereich der privaten Fernsehsender auf. Kindernachrichten und öffentlich-rechtliche Formate hingegen, weisen hier teilweise eine andere thematische Fokussierung und Verteilung auf. (Vgl. LANDSCHULZ, 2003).

Wie die Studie des IZIs zeigt, wussten beinahe alle Kinder von dem Krieg im Irak. »Medien waren die Hauptinformationsquellen, allen voran das Fernsehen, gefolgt von Radio und Zeitung. Im Fernsehen waren es vor allem Nachrichten für Erwachsene, die sie teils mit den Eltern angesehen hatten. Die Kinder erinnerten sich am häufigsten an das ZDF als Ort der Erstbegegnung mit dem Thema, gefolgt von ARD und RTL. Einige hatten ganz gezielt Nachrichten für Kinder und Sondersendungen eingeschaltet.«¹²⁰ Dies zeigt, dass die medial verhandelten Themen als Medienspuren auf einer Metaebene im Gesamtkorpus betrachtet werden können.

3.8.2 Die visuelle Ebene

Wesentlich konkreter und auf den Einzelfall bezogen, ist die visuelle Ebene der Medienspuren. Auf dieser lassen sich verschiedene mediale ›Vorbilder‹ sowohl aus dem fiktionalen als auch dem non-fiktionalen Bereich finden. Ein Beispiel dafür ist das Bild von Monique und ihr »Bunker«:¹²¹



MAYA GÖTZ sagt zu diesem Element aus Moniques Bild: »Der Ort, an dem die Szene spielt, entstammt aller Wahrscheinlichkeit nach anderen (Medien-)Geschichten, in denen eine Art Burg gestürmt oder belagert wurde.«¹²² Die Darstellung erinnert stark an eine Ritterburg, wie man sie aus Spielfilmen kennt aber auch in Bilderbüchern, historischen Werken, der Malerei und vielen anderen Medienformaten finden kann.

120 Götz, 2003, S. 28.

121 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.2 Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre \(S. 632\)](#).

122 Götz, 2003, S. 34.

Ein anderes Bildbeispiel für eine visuelle Medienspur ist die brennende Stadt von Dominik.¹²³



Auch bei diesem Bild kann man davon ausgehen, dass es sich aus vielen unterschiedlichen medialen ›Vorbildern‹ zusammensetzt. Neben dem Verweis auf die stattgefundene Berichterstattung zeigt sich durch den allgemeinen Bildaufbau sowie die Darstellung der Rakete mit ihren Bewegungslinien und die runden Bomben, die von dem Flugzeug auf die Stadt nieder gehen, eine Verbindung zu Filmdarstellungen, Darstellungen in Büchern und Bildergeschichten.

3.8.3 Die inhaltliche Ebene

Neben dem Visuellen nehmen die Kinder auch die dazugehörigen Inhalte auf und verarbeiten diese in ihren Bildern. Wie bereits weiter oben dargestellt, kann es sich dabei auch wiederum um Bezüge zu fiktionalen als auch non-fiktionalen Medieninhalten handeln. Auch im Hinblick auf diesen Aspekt dient uns das Bild von Monique als Beispiel. Hier konnten, unter Hinzunahme der Erkenntnisse des IZI, inhaltliche Spuren der stattgefundenen Berichterstattung identifiziert werden. Neben dem im Rahmen der Einzelfallanalyse dargelegten Bezug konnten für diesen Fall weitere potentielle inhaltliche Spuren angenommen werden.

123 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.8 *Bildinterpretation von Dominik, 10 Jahre* (S. 664).



Die weiteren inhaltlichen Medienspuren in Moniques Geschichte zum Bild stehen dabei in engem Zusammenhang ihrer Adaption der Idee und Konzept des Schutzschildes, welches bereits in der Einzelbildanalyse dargelegt wurde.¹²⁴ Die Forscher des IZIs haben in diesem Kontext weiterhin die folgenden Bezüge angenommen: »Bei der Dezimierung dieses Schutzschildes wollten die Amerikaner möglichst wenig die eigenen Soldaten gefährden, ein in den Medien häufig zitiertes Ziel. Um es zu erreichen, setzten die Amerikaner einen hinterhältigen Trick ein, sie schwenkten die weiße Flagge, wollten aber dennoch weiterschließen. Wie Monique zu dieser Vorstellung kam, ist im Detail sicherlich nicht mehr nachzuvollziehen, vielleicht hatte sie Bilder wie das Titelblatt des Focus (24.3.2003) mit der Schlagzeile: ›Krieg der tödlichen Tricks‹ gesehen. Der Trick, den die Amerikaner in ihrer Darstellung spielen, ist dabei weit von der Realität des Krieges entfernt und erinnert abermals an Kriegsszenarien historisch orientierter Spielfilme.«¹²⁵

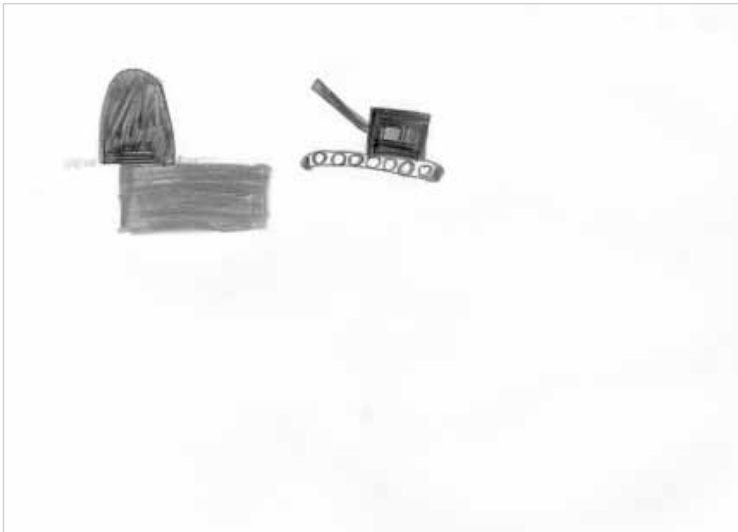
124 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.2 Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre \(S. 632\)](#).

125 GÖTZ, 2003, S. 34.

Sie kommen anschließend zu der Erkenntnis, dass Monique auf einem inneren Bild vom Krieg aufbaute, welches mediengeprägt und bereits vorhanden war. Diese Vorstellung wurde im Weiteren von ihr z. B. durch einzelne Worte des aktuellen Diskurses wie ›Bunker‹, Metaphern wie ›Iraker als Schutzschild für Saddam Hussein‹ und das Ziel der Amerikaner, die eigenen Leute möglichst wenig zu gefährden, entsprechend ergänzt. Somit kommt es zu einer Konstruktion »aus Wissen um die aktuelle Situation und Imagination, bei der Monique für sich (und die Interviewende) Bedeutung herstellte. Die amerikanischen Soldaten wurden hierbei in keiner positiven Heldenrolle gesehen. Diese mehr oder weniger latent vorhandene antiamerikanische Haltung ist ein durchgängiges Moment bei den deutschen Kindern.«¹²⁶

In diesem letzten Satz wird vor allem ein inhaltlicher Bezug zur journalistischen und politischen Grundhaltung zu diesem Krieg angedeutet. Sowohl vor als auch während der ersten Kriegstage positionierte sich der Großteil der deutschen Medien als auch die Mehrheit der Öffentlichkeit gegen den Einsatz der USA und ihrer Alliierten im Irak.¹²⁷

Ein weiteres Beispiel für eine inhaltliche Medienspur finden wir bei Dieter.¹²⁸



126 Götz, 2003, S. 34.

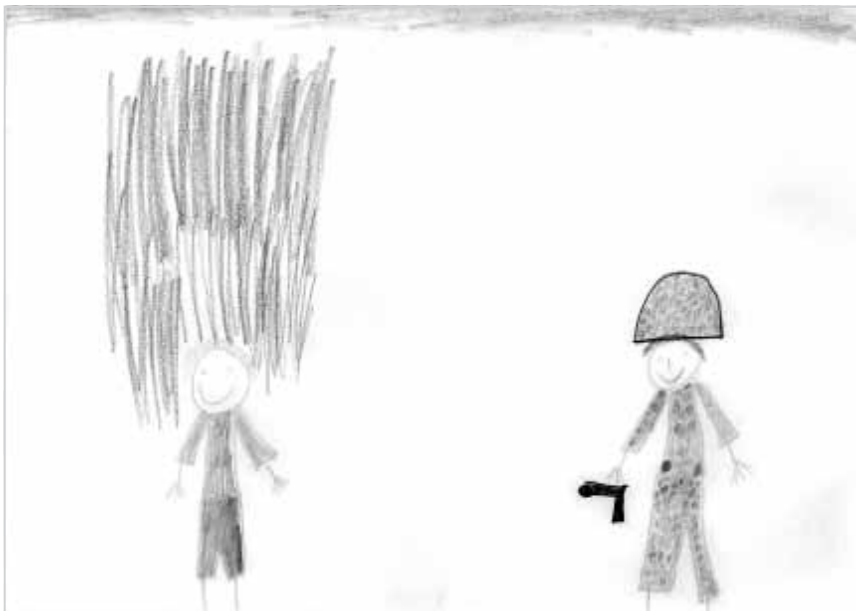
127 Vgl. hierzu KRÜGER, 2003, GÖTZ, 2003.

128 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.5 *Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre* (S. 651).

Er erklärt, dass in diesem Bunker – übrigens ein Hochbunker, wie er in der Berichterstattung über den Irak-Krieg nicht vorkommt, sondern viel mehr im Stadtbild von einigen deutschen Städten – Saddam Hussein und seine Politiker sitzen und dass ein amerikanischer Panzer das irakische Ölfeld angreift. Auch hier kann angenommen werden, dass Dieter der Berichterstattung entnommen haben könnte, dass sich Saddam Hussein in einem Bunker befindet. In Ermangelung einer visuellen Vorlage aus der aktuellen Berichterstattung greift Dieter bei der visuellen Umsetzung des Inhalts in seinem Bild auf bestehende Vorstellungen und Kenntnisse zurück.

3.8.4 Die Ebene der Imagination

Auf dieser Ebene werden sowohl Visuelles, Handlung und Imagination zusammengeführt. Exemplarisch sei hier auf das Bild von Anna¹²⁹ verwiesen.



Okay, der wo halt die Pistole an der Hand hat, der will den, der wo halt dasteht, erschießen, und dann kommt da Rauch raus. Und dann springt der hoch und liegt da und blutet halt dann. Dann ist er tot.

129 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.3 *Bildinterpretation von Anna, 7 Jahre* (S. 640).

Der Aspekt, auf den wir hier anspielen, ist der des ›Erschossen-Werdens‹. »Dann springt der hoch und liegt da«. Diese Beschreibung erinnert stark an Action-Szenen aus Spielfilmen oder Computerspielen, in denen eine getroffene Person von der Wucht der Kugel nach hinten gerissen wird, bevor sie an der Erde zu liegen kommt.

3.8.5 Zusammenfassung – Medienspuren

Die Erkenntnis, dass es nachweisbare Medienspuren in Kinderzeichnungen gibt, ist sicher nicht neu.¹³⁰ Doch auf welchen unterschiedlichen Ebenen und Arten sich die Medienspuren auch in Zeichnungen über Krieg finden lassen, zeigt, wie sensibel Kinder auf journalistische Berichterstattung reagieren und wie sie diese teilweise dekontextualisieren und in neue Sinnzusammenhänge stellen. Als letztes Beispiel sei hier auf das Bild von Julia¹³¹ und die abschließenden Erkenntnisse des IZI in diesem Kontext verwiesen:



130 Siehe u. a. GÖTZ, 2003; NEUSS, 1999; AUFENANGER/NEUSS, 1999.

131 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.7 *Bildinterpretation von Julia, 9 Jahre* (S. 658).

»Spätestens bei Julias Bild wird deutlich, wie sehr sich Kinder mit diesen Themen beschäftigen. Sie ziehen aus der Berichterstattung bestimmte Bilder, Handlungs-episoden und Konnotationen. Das aktuelle Geschehen vermischt sich mit Bekanntem aus früheren Ereignissen wie den Terroranschlägen des 11. September und fiktionalen Geschichten. In dem Bemühen um Verständnis und Integration dieser aktuellen Bilder und Diskussionen stellen sie Zusammenhänge zwischen den einzelnen Wissensinseln und Eindrücken her. Hierbei kommt es zum Teil zu Fehldeutungen, die aus der Sicht des Kindes gut nachvollziehbar, aber problematisch sind: der Wunsch, Saddam Hussein mehr Waffen zur Verfügung zu stellen oder George Bush zu bombardieren, oder das Bild von amerikanischen Soldaten, die hinterhältige Tricks anwenden oder lächelnd Kinder hinrichten.

Viele Dinge, die für Erwachsene selbstverständlich sind, wie dass (auch) Amerikaner nicht gerne töten, sind für Kinder, die zum Teil das erste Mal einem konkreten Krieg und seiner Bedeutung begegnen, nicht klar.«¹³²

G Fazit & Pädagogische Implikationen

Die qualitative Analyse der Kinderzeichnungen hat aufschlussreiche Ergebnisse sowohl für die Visuelle Kommunikationsforschung als auch für den Bereich der Medienpädagogik erbracht. Wie wir zeigen konnten, sind Kinderzeichnungen oftmals sehr komplexe und spezielle Produkte, die sich jedoch durch leichte Modifikationen auch mit der ikonographisch-ikonologischen Methode von PANOFSKY zielführend analysieren lassen.¹³³ Weiterhin wurde ersichtlich, dass die Kinder in Bezug auf die Produktion und Reproduktion von Symbolen im Rahmen des Irak-Krieges sowohl auf diverse mediale Quellen zurückgegriffen haben, aber auch, dass ihre eigene Lebenswelt, ihr Entwicklungsstand, ihr (emotionaler) Bezug zum Thema sowie der Umgang damit, eine wichtige Rolle im Gestaltungs- und Symbolisierungsprozess spielen.¹³⁴ Die Einzelfallanalysen haben gezeigt, dass gerade die letztgenannten Aspekte wesentlich und dominierend sind, oftmals aber auch mehrere Faktoren gemeinsam wirken. Die Kinder verwenden bereits existierende Symbole als Vehikel für ihre eigenen Ideen und Vorstellungen. Dabei zeigt sich, dass die Kinder teilweise ein hohes Bedürfnis haben, diese Symbole mit neuen bzw. ganz eigenen Konnotationen aufzuladen. Als Beispiel sei hier auf die Darstellung des »Bunkers« in Moniques Bild verwiesen.¹³⁵ Auf der visuellen Ebene bedient sie sich der klassischen Darstellung einer Burg. Im Kontext des Geschehens im Irak wird aus der Burg ein Bunker. Und in ihrer Vorstellung über die Handlungen dort wird der normalerweise Schutz gewährende Bunker zum Ort einer tödlichen Falle für Iraker. Die Produktion dieser Konnotationen beziehungsweise diese Umdeutung oder Re-Interpretation von Symbolen kann sich dabei sowohl bewusst als auch latent vollziehen.

Wie stark die Kinder emotional bei diesem Thema beteiligt waren, zeigen besonders die Ergebnisse aus den Bereichen »Visuell offenes Ende«¹³⁶, »Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen«¹³⁷ und »Emotional Involvement«.¹³⁸ Dies deckt sich mit den Ergebnissen der Interviewanalysen des IZIs, »Etwa die Hälfte der Kinder stellten Veränderungen in ihrem Alltag fest. Einige Kinder nahmen sich als

133 Siehe dazu auch [Kapitel VI | Abschnitt iv Die ikonographisch-ikonologische Methode zur Analyse von Kinderzeichnungen](#) (S. 759).

134 Diese Erkenntnisse decken sich im Wesentlichen auch mit den Ergebnissen der Untersuchung von NEUSS s. o.

135 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.2 Bildinterpretation von Monique, 8 Jahre](#) (S. 632).

136 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.4 Visuell offenes Ende](#) (S. 679).

137 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.5 Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen](#) (S. 681).

138 Siehe [Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.6 Emotional Involvement](#) (S. 685).

trauriger und ruhiger wahr. Sie merkten, wie sich ihre Einstellung und Vorstellung zum Thema Krieg verändert hatte.«¹³⁹

Auch wenn die Kinder viele ihrer Informationen und einen nicht unerheblichen Teil ihres Wissens über den Krieg im Irak aus Gesprächen mit ihren Familien, den Peers und der Schule bezogen, stellte sich heraus, dass die Medien ihre Hauptquelle darstellten. Dabei spielte das Fernsehen die wichtigste Rolle, gefolgt vom Radio und den Zeitungen.¹⁴⁰ »Concerning TV most of this information came from news programs they had watched, sometimes together with their parents. (...) Some children had specifically chosen to watch children's news programs and special reports on the subject.«¹⁴¹ In diesem Kontext ist besonders die Rolle der visuellen Berichterstattung hervorzuheben. Denn neben der Bereitstellung von Informationen hat sie vor allem die Fähigkeit, Emotionen zu erzeugen. Dabei kann es sowohl zur Entwicklung positiver wie negativer Gefühle kommen.

Sowohl unsere Analyse der Kinderzeichnungen als auch die Ergebnisse des IZIs zeigen, dass die Kinder sowohl vom Krieg selbst als auch von der Berichterstattung über diesen in verschiedener Hinsicht betroffen sind. Beide Untersuchungen zeigen eingehend, was Medien mit Menschen – in diesem Fall Kindern – machen. Aber das ist nur die eine Seite der Interaktion zwischen Medien und Rezipienten. Besonders die qualitative Analyse der Kinderzeichnungen hat auf deutliche Weise herausgestellt, was Kinder mit Medien bzw. den ihnen enthaltenen Botschaften und Angeboten machen.

Während der Befragung durch das IZI »waren sich die befragten Kinder weitestgehend darüber einig, dass das Thema Krieg für Kinder nicht ausgespart werden solle.«¹⁴² Diese Forderung wird durch die Ergebnisse des IZIs als auch durch unsere Analyse unterstützt. Zunächst ist es unmöglich, und unseres Erachtens auch nicht sinnvoll, Kinder vor einem omnipräsenten Thema wie dem Krieg im Irak abzuschotten. Auf die ein oder die andere Weise werden sie früher oder später damit konfrontiert werden. In diesen Situationen sollten wir sie nicht mit ihren Erfahrungen und Erlebnissen allein lassen. Eltern, Pädagogen oder andere Bezugspersonen können ihnen die Möglichkeit geben, mit ihren Emotionen zum Thema Krieg konstruktiv umzugehen.

139 GÖTZ, 2003, S. 29–30 .

140 Vgl. GÖTZ, 2007.

141 GÖTZ, 2007, S. 17–18 .

142 GÖTZ, 2003, S. 30.

1 Funktionen der medienbezogenen Kinderzeichnung und aktiver Umgang mit Medienerfahrungen auf der präsentativen und der diskursiven Ebene

Wie in [Kapitel III *Bildkommunikation als Symbolkommunikation*](#) (S. 43) dargelegt, handelt es sich bei Bildkommunikation um Symbolkommunikation. Unsere Analyse hat diesbezüglich gezeigt, dass Kinderzeichnungen nicht nur Träger und Vermittler sozialen und subjektiven Sinns sind, sondern durch und mit der Zeichnung Sinn konstruiert wird. Kinderzeichnungen geben uns einen Einblick in die Denkbilder bzw. die innen Bilder der Kinder und damit Zugang zu ihrer Wahrnehmung sowie zur Bedeutung eines Themas oder (Medien)Erlebnisses. Die Bedeutungskonstruktion kann dabei dem Akt des Zeichnens sowohl vorgelagert als auch inhärent sein. Symbolproduktion ist immer ein aktiver Akt und setzt somit eine Leistung des Subjekts voraus. Die medienbezogene Kinderzeichnung gibt nicht nur Aufschluss über Medienerfahrung und ihre Bedeutung für das Kind, sondern kann darüber hinaus gezielt pädagogisch eingesetzt werden. Zum einen als Mitteilungs- bzw. Ausdrucksmedium, zum anderen zur Verarbeitung von Erfahrungen und Erlebnissen und mehr noch zur Entwicklung und Erweiterung von Bewältigungsstrategien sowie von Handlungskompetenzen. Dabei erachten wir es als sinnvoll, sowohl diskursive als auch präsentative Symbolisierungsformen zu integrieren und entsprechend ihres jeweiligen Potentials einzusetzen.

Die Berücksichtigung und Anerkennung der Besonderheiten des symbolischen Lernens im Unterschied zu anderen Lern- und Aneignungsformen ist dabei ebenfalls von Bedeutung. Dies wird auch von NORBERT NEUSS im Rahmen seiner Überlegungen zum (medien)pädagogischen Einsatz von Zeichnungen betont.¹⁴³ Für ihn kommt dem symbolischen Ausdruck (Produkt) und dem ästhetischen Verhalten (Prozess) eine didaktische Bedeutung im Bildungsprozess zu.¹⁴⁴ Bezüglich der Ausrichtung einer pädagogischen Symboltheorie sowie daraus abgeleiteten pädagogischen Implikationen plädiert er für eine kind- bzw. subjektorientierte Perspektive. »Ein entscheidender Punkt dabei ist die pädagogische Reflexion von Vorstellungen und Interpretationen der ›Wirklichkeit‹ unter den drei Erkenntnisperspektiven der Konstruktion, Rekonstruktion und Dekonstruktion. (...) Im Hinblick auf

143 Vgl. NEUSS, 1999, S. 262.

144 Vgl. NEUSS, 1999, S. 263.

eine pädagogische Symboltheorie muß es darum gehen, nicht die Übernahme von bereits vorhandenen Symbolbedeutungen in der theoretischen Reflexion oder der phänomenologischen Erhebung herauszuarbeiten, sondern das Augenmerk vor allem auf den symbolischen Ausdruck oder das symbolische Verhalten im Verhältnis zur Lebenswelt und Identität des Symbolisierenden zu richten.«¹⁴⁵

2 Der Einsatz medienbezogener Kinderzeichnungen in pädagogischen Kontexten

Abschließend möchten wir die Erkenntnisse der empirischen Untersuchung sowie der theoretischen Überlegungen für die (medien)pädagogische Praxis nutzbar machen. Die folgenden Ausführungen verstehen sich dabei nicht als Curriculum sondern eher als Anregungen und Empfehlungen des Einsatzes medienbezogener Kinderzeichnungen in verschiedenen Kontexten der pädagogischen Praxis.¹⁴⁶ Auch wenn die Zeichnung und das Zeichnen verschiedene Funktionen auf mehreren Ebenen in jeweils unterschiedlicher Gewichtung innehaben können, werden diese im Folgenden zu Gunsten der Übersichtlichkeit einzeln behandelt. Wir werden uns dabei auf den Themenbereich der Kriegs- und Krisenkommunikation konzentrieren – viele der Empfehlungen lassen sich allerdings auch auf den Umgang mit anderen (Medien-)Erfahrungen übertragen.

2.1 Mitteilung und Ausdruck – Gesprächssituation

Gerade das Thema Krieg und Krise löst bei Kindern Gefühle aus, die sie zum einen oftmals schwer zuordnen können und für welche sie zum anderen meist keine Worte finden. Daher ist der zeichnerische Ausdruck von Empfindungen und Gedanken, gerade zu einem problematischen Thema, eine Möglichkeit, Inneres und schwer Fassbares nach außen zu bringen. Was also nicht in Worte gefasst werden kann, kann seine Materialisierung durch das Ästhetische finden.

145 NEUSS, 1999, S. 263.

146 Zur Konzeption und Durchführung von Elternbildung in diesem Bereich siehe NEUSS, 1999, S. 277ff.

Der ästhetische Ausdruck einer Erfahrung und damit verbundenen Gefühlen und Gedanken kann in unterschiedlichen Kontexten entstehen. Beispielsweise kann das Kind von sich aus etwas malen. Dabei muss der Bezug zum Thema Krieg und Krise nicht unbedingt auf der manifesten Ebene direkt erkennbar sein. Gerade in Zeiten, in denen die Berichterstattung sowie die öffentliche und private Kommunikation stark von einem Thema wie dem Irak-Krieg, der Katastrophe von Fukushima oder anderen Kriegen und Krisen geprägt ist, sollte man mit einer besonderen Sensibilität vorgehen. Die Analyse hat gezeigt, wie stark in manchen Fällen die Differenz zwischen der Darstellung und der Geschichte bzw. dem Thema des Bildes sein kann.¹⁴⁷ Auch erschließt sich das eigentliche, tiefer liegende Thema einer Zeichnung oftmals nicht auf den ersten Blick, sondern wird erst durch ein Gespräch mit dem Kind und einer ausführlichen Analyse ersichtlich. Von daher sind Kinderzeichnungen nicht nur generell ernst zu nehmen, es ist gleichzeitig auch von spontanen Reaktionen und Interpretationen eines Bildes abzuraten. Kommt ein Kind mit einem Bild zu einem Erwachsenen ist davon auszugehen, dass es damit ein Mitteilungsbedürfnis signalisiert. Dieses Gesprächsangebot gilt es, vom Erwachsenen aufzunehmen und durch Offenheit den Raum zur Thematisierung von Emotionen zu geben.

Ist es in einer bestimmten Situation nicht möglich so vorzugehen, sollte mit dem Kind verabredet werden, wann über das Bild gesprochen werden kann. Die Gesprächssituation sollte neben der Offenheit durch den Erwachsenen auch Anregungen durch ihn enthalten.

Fragen zum bildbezogenen Gespräch

Fragen zur Darstellungsebene:

Als Einstieg in das Gespräch bietet sich zunächst einmal die Bitte an, dass das Kind etwas über sein Bild erzählt: Erzähl mir doch etwas über dein Bild. Dies ist ein offener Gesprächseinstieg und ermöglicht es dem Kind, von sich und nach eigenen Relevanzen, Themen und Bereiche anzusprechen. Möchte oder kann das Kind von sich aus nichts sagen, dann bieten es sich an, als nächstes danach zu fragen, was das Kind auf seiner Zeichnung darstellen möchte: Was hast du da gemalt? Was ist auf deinem Bild zu sehen? Auch einzelne Objekte / Gegenstände können abgefragt werden.

147 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.3 *Differenz zwischen Darstellung und Geschichte* (S. 677).

Fragen zum imaginierten Inhalt und zur Geschichte:

Neben Fragen zum Abgebildeten schließen sich Fragen zum imaginierten Inhalt und zur Geschichte sowie ihrer Zeitstruktur und Abläufe an: Was passiert auf/ in deinem Bild? Gibt es Dinge/ Abläufe, die man nicht sehen kann? Was machen Personen oder Objekte? Wie ist ihr Verhältnis/ ihre Beziehung zueinander? Wie ist es dazu gekommen/ Was war vorher? Was passiert als nächstes/ Wie geht es weiter?

Fragen zur Art der Darstellung:

Warum ist etwas auf diese Art und Weise dargestellt? Z. B. Warum ist die Figur so groß/ klein? Warum ist ein Gegenstand durchgestrichen? Warum wurde eine bestimmte Farbe, ein Stift oder eine Zeichenart verwendet?

Während das Zeichnen und die Zeichnung dem Kind dazu verhelfen, Emotionen nach außen zu bringen, hilft das Gespräch einerseits dem Erwachsenen zu verstehen, womit sich das Kind beschäftigt. Andererseits ist das bildbezogene Gespräch bereits als ein erster Schritt hin zur Verarbeitung und Reflexion der Erfahrung und des Themas zu verstehen. Über das Gespräch geben wir dem Kind die Möglichkeit, das Präsentative durch das Diskursive zu erweitern. Auch Themen und Erfahrungen, die durch das Zeichnen oder die Zeichnung aktiviert wurden und über z. B. das Thema Krieg hinausgehen und Alltagserfahrungen oder Entwicklungsthemen betreffen, finden oftmals im Gespräch Ausdruck. Eine detaillierte Analyse des Bildes, wie sie im Forschungsprozess durchgeführt wurde, ist meist in solchen Situationen nicht möglich und oftmals fehlen neben der Zeit auch die Kompetenzen – von daher ist es wichtig, über das Gespräch möglichst viele Informationen zu erhalten.

2.2 Anlässe für eine Zeichnung initiieren

Bevor wir den weiteren Umgang mit der Kinderzeichnung beschreiben, möchten wir auf den Fall eingehen, dass das Kind nicht von sich aus eine Zeichnung anfertigt. Gerade wenn ein Krieg oder eine Krise im öffentlichen und/ oder privaten Raum omnipräsent ist, kann man sowohl im heimischen Umfeld als auch in schulischen und außerschulischen Einrichtungen konkrete Zeichenanlässe zu diesen Themen geben.

Hierbei wird das Kind/ die Kinder gebeten – ähnlich wie bei der Studie des IZIs zum Irak-Krieg –, ein Bild zum Thema zu malen. Um den Einstieg zu erleichtern bzw. das Thema zu aktivieren, kann dem ein Gespräch vorausgehen. In diesem Rahmen kann man fragen, was die Kinder bereits darüber wissen, was sie denken und

fühlen etc. Im Anschluss an das Gespräch folgt dann die Aufforderung zum Malen. Wichtig ist hierbei die Freiwilligkeit – kein Kind sollte dazu gedrängt werden oder sich unter Druck gesetzt fühlen. Gerade im schulischen Kontext sollte weiterhin für das Kind klar sein, dass das Ergebnis nicht bewertet wird und auch eine Verweigerung keine negativen Konsequenzen mit sich bringt. Darüber hinaus sollten die Gestaltungsmittel weitestgehend frei wählbar sein. Im Anschluss folgt dann das bildbezogene Gespräch wie oben dargestellt.

Die Ausführungen machen deutlich, dass Einzelgespräche geeignet sind, aber auch die Durchführung von Gruppengesprächen ist denkbar. Dabei kann es jedoch einerseits sein, dass die Intensität und die Effekte des Gesprächs abgeschwächt sein können. Andererseits birgt diese Gesprächsform das Potential des Austausches: andere Sichtweisen und Eindrücke treten zu Tage, die Kinder sehen, dass sie mit ihren Gedanken und Emotionen nicht alleine sind etc. Doch gerade bei jüngeren Kindern erscheint ein Gruppengespräch nicht geeignet, sondern würde eher zu einer Überforderung führen.

2.3 Verarbeitung von Erfahrungen und Erlebnissen – Entwicklung und Erweiterung von Bewältigungsstrategien

Der Akt des Zeichnens sowie das bildbezogene Gespräch tragen bereits zur Verarbeitung von Erlebnissen und Erfahrungen bei. Bei einer genaueren Betrachtung des Bildes können Strategien, die das Kind auf gestalterischer Ebene einsetzt, sichtbar werden. Wie in der Analyse gezeigt, erfüllen Strategien wie z. B. die des »offenen Endes«¹⁴⁸, der »kompositorischen Kompensation negativer Emotion«¹⁴⁹ oder auch die des »emotional Involvements«¹⁵⁰ eine wichtige Funktion in der Auseinandersetzung mit dem Thema / den Themen und den damit verbundenen Erfahrungen und Emotionen. Sie verweisen aber auch auf Problematiken und Schwierigkeiten, insbesondere wenn eine Erfahrung oder ein Thema mit starken Gefühlen besetzt ist. Im nächsten Schritt geht es nun darum, dem Kind dabei zu helfen, diese weiter zu verarbeiten. Hierzu gibt es verschiedene Möglichkeiten vom Rollenspiel bis zu Phantasie Reisen und vielem mehr. Wir werden uns im Folgenden jedoch auf den Einsatz der Zeichnung als Möglichkeit konzentrieren.

148 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.4 *Visuell offenes Ende* (S. 679).

149 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.5 *Konzept der kompositorischen Kompensation negativer Emotionen* (S. 681).

150 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.6 *Emotional Involvement* (S. 685).

Zeichnen als Bewältigungsstrategie

Während die erste Zeichnung des Kindes auf das Thema und die damit verbundenen Emotionen hinweist und einen ersten Zugang bietet, kann nun eine weitere Zeichnung oder auch mehrere dazu beitragen, den Umgang damit zu befördern. In diesem Fall bleiben wir auf der Ebene des präsentativen Ausdrucks und der präsentativen Symbolisierung.

Veränderung der Geschichte

Konkret können wir das Kind bitten, ein weiteres Bild zu malen. In diesem zweiten Bild hat das Kind die Möglichkeit, den Lauf der Geschichte bzw. ihren Ausgang zu verändern und zwar so, dass keine Ängste oder andere negative Emotionen damit verbunden sind. Es kommt zu einer Umdeutung der Geschichte, die zum einen vom Kind ausgeht und zum anderen ihren Ausdruck wiederum in präsentativer Form findet. Hierbei geht es um die Überwindung der problematischen und emotional belastenden Erfahrung auf ästhetischer Ebene. Wir machen uns die Besonderheiten des präsentativen Ausdrucks zu Nutze, um negative Konnotationen durch positive zu ersetzen. Es handelt sich dabei um die aktive und konstruktive Auseinandersetzung mit einer Erfahrung, die an die Fähigkeiten des Kindes anknüpft und ihm darauf aufbauend eine Bewältigungsstrategie vermittelt. Neben der Veränderung des Laufs der Geschichte können auch Umgestaltungen im Bereich der Bedeutungszuschreibung vorgenommen werden.

Veränderung von Objekten und ihrer Bedeutung/Darstellung

Wie wir gesehen haben, übernehmen die Kinder nicht nur Symbolisierungen, sondern entwickeln eigene Bedeutungszuschreibungen bzw. nehmen Anpassungen oder Umdeutungen vor. Diese Fähigkeit kann man nun auch zur Verarbeitung einer Erfahrung einsetzen. Dies kann durch die Umgestaltung/Neugestaltung eines Gegenstandes/Objekts herbeigeführt werden z. B. durch Veränderung der Größe, der Darstellung, der Konstellation zu anderen Gegenständen/Objekten etc.

Man kann das Kind dabei unterstützen, indem man es fragt, welche andere Form oder Gestalt ein Objekt haben müsste, damit es keine Angst mehr macht. Dies kann sich auch auf die gesamte Situationsdarstellung beziehen.

Bei beiden Strategien geht es um die aktive und konstruktive Verarbeitung eines Themas/einer Erfahrung und der damit verbundenen (negativen) Emotionen. Das Bild, welches auf diesem Weg entsteht, kann dabei in vielerlei Hinsicht von der ersten

Darstellung abweichen. Dies wird es insbesondere dann tun, wenn nicht das manifeste Thema dominant ist sondern ein bisher latentes wie z. B. im Fall von Linda.¹⁵¹ Hier wäre es denkbar, dass ein zweites Bild von Linda gar keine direkte inhaltliche Verbindung zum Irak-Krieg mehr aufweist. Von daher ist eine Begleitung und Hilfestellung hinsichtlich der Anfertigung des zweiten Bildes bzw. der Überarbeitung des ersten mit Bedacht zu gestalten. Das Kind soll nach Möglichkeit weitestgehend frei bei der Erstellung dieser anderen bzw. neuen Version vorgehen können.

2.4 Entwicklung und Erweiterung von Handlungskompetenzen

Mit (Medien-)Erfahrungen kreativ und unter Verwendung von Medien umzugehen, ist eine elaborierte Methode der aktiven Medienarbeit.¹⁵² Dabei wird das Subjekt als aktives und kreatives Individuum mit einer Vielzahl von Fähigkeiten betrachtet. In einem (medien)pädagogischen Setting können diese Potentiale aktiviert werden, umso beispielsweise zu helfen, bestimmte Erfahrungen zu verarbeiten oder um Kreativität, Medienkompetenz sowie andere Kompetenzen zu fördern und zu erweitern. Im Umgang mit medial vermittelten Kriegserfahrungen erscheint dieser Ansatz als besonders fruchtbar. Durch die gestalterische Veränderung des Bildes bzw. der Geschichte und der damit einhergehenden erneuten Bearbeitung des Themas sowie der Auseinandersetzung auf der präsentativen und diskursiven Ebene, kommt es nicht nur zu einer Erweiterung von Bewältigungsstrategien sondern auch zur Entwicklung von Handlungskompetenzen. Dies betrifft vor allem die Ausbildung und Erweiterung von Medienkompetenz.

Das Kind erlernt und erprobt sowohl den Umgang mit präsentativen als auch mit diskursiven Symbolisierungen. Durch die zeichnerische Auseinandersetzung mit einer Medienerfahrung lernen die Kinder einen aktiv-kreativen Weg kennen, mit diesen Erlebnissen und damit verbundenen Emotionen umzugehen. Durch das bildbezogene Gespräch werden die Bedeutungen und Bedeutungszuschreibungen thematisiert und – so weit möglich – reflektiert. Hierbei geht es nicht um das Aushandeln von Symbolisierungen, sondern um das Versprachlichen und Erklären in der Interaktion mit anderen.

151 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.1 *Bildinterpretation von Linda, 10 Jahre* (S. 627).

152 Vgl. RÖLL, 1998; NIESYTO/MAURER, 2005; BELGRAD/NIESYTO, 2001; BUCKINGHAM et al., 1995; WINTER, 1995; SCHELL, 2003.

Vor allem die Anfertigung eines zweiten Bildes dient der Auseinandersetzung mit Symbolisierungen und ihrer Funktionen auf subjektiver Ebene. Beide Fähigkeiten können letztlich nicht nur im Hinblick auf Medienerfahrungen angewandt sondern auch auf andere Kontexte übertragen werden.

2.5 Identitätsarbeit – Selbst- und Weltsicht & kritisch-reflexive Kompetenz

Sowohl die Medienrezeption als auch der aktive Umgang mit Medienerfahrungen sind Vorgänge, in denen Symbolkommunikation und Symbolkonstruktionen ablaufen. Durch die Zeichnungen werden nicht nur Symbolisierungen ausgedrückt, sondern darüber hinaus werden diese auch darüber konstruiert.¹⁵³ Symbolisierungsprozesse sind dabei immer auch Teil von Identitätsarbeit und Identitätsentwicklung. Die Kinderzeichnungen geben uns Aufschluss über die aktuelle Selbst- und Weltsicht der Kinder, welche sich jedoch in einem ständigen Wandlungs- und Entwicklungsprozess befindet. Der rezeptive und kreativ-aktive Umgang mit Medien spielt dabei in vielerlei Hinsicht eine Rolle. Wie bereits im [Kapitel IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion \(S. 51\)](#) dargelegt, bedienen sich Kinder und Jugendliche unter anderem auch medial-vermittelter Biographie- und Weltentwürfe zur eigenen Identitätskonstruktion und Weltdeutung. Die Erfahrungen, die sie in diesem Zusammenhang machen, können dabei ganz unterschiedlicher Art sein. Konflikte, negative Erfahrungen und Probleme gehören zur Entwicklung ebenso dazu wie Erfolge und Glücksgefühle. Das gilt für Medienerfahrungen ebenso wie für andere Erfahrungen auch. In diesem Zusammenhang geht es weniger darum zu fragen, wie die ›negativen‹ Erlebnisse vermindert werden können, als danach, wie Kinder lernen können mit ihnen konstruktiv und letztlich gewinnbringend für ihre Identitätsbildung umzugehen. Dabei gilt es, sowohl Medieninhalten als auch eigenen Denk- und Deutungsmustern gegenüber eine kritisch-reflexive Haltung einzunehmen. Deshalb erachten wir die Ausbildung von kritisch-reflexiven Fähigkeiten als notwendige Kernkompetenzen eines Subjekts zum selbstbestimmten Handeln und zur Partizipation in einer mediengepägten demokratischen Gesellschaft.

153 Siehe hierzu [Kapitel II Visuelle Kommunikation – Bildkommunikation \(S. 33\)](#), [Kapitel III Bildkommunikation als Symbolkommunikation \(S. 43\)](#) und [Kapitel IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion \(S. 51\)](#).

V Medienethische Reflexion

i Medien, Gesellschaft, Verantwortung

Egal ob farbig oder schwarz-weiß, dramatisch oder dokumentarisch, gefälscht oder echt – Bilder aus Kriegs- und Krisengebieten haben eine hohe politische und gesellschaftliche Relevanz.¹ Sie können die öffentliche Haltung gegenüber den jeweiligen Kriegs- und Krisensituationen maßgeblich beeinflussen. Auch können Bilder zu Auslösern konkreter politischer Entscheidungen oder gesellschaftlicher Aktionen werden. Die Folgen bzw. Effekte visueller Berichterstattung sind mannigfaltig wie Beispiele der Vergangenheit – z. B. die Berichterstattung über den Vietnamkrieg, den Terroranschlag auf das World Trade Center, die Bilder aus dem Gefängnis in Abu Ghraib oder die Aufnahmen des verheerenden Tsunamis im Indischen Ozean 2004 – eindrucksvoll belegen.

In demokratiebasierten Gesellschaften kommt den Medien damit generell und den Bildern im Speziellen eine bedeutende Funktion zu.² Darüber hinaus transportieren Medien Werte und Überzeugungen, »sie erzählen von Menschen und wir verstehen deren Handeln als Beispiele richtigen oder kritikwürdigen Verhaltens; sie können interkulturelle Brücken schlagen oder vorurteilshafte Ablehnung verstärken.«³ Auch hierbei spielen Bilder eine wichtige Rolle. Die Kommunikation mit und durch sie ist eine Form von sozialem Handeln, durch welches Wirklichkeit und Bedeutungen konstruiert werden.⁴

Daraus ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Anforderungen, die an Medienunternehmen gestellt werden. »Medien sind ein Geschäft. Aber eben nicht nur. (...) Medienunternehmungen stellen eben nicht nur Wirtschaftsgüter her, sondern auch Kulturgüter; sie produzieren eben nicht nur private, sondern auch öffentliche und quasi-öffentliche Güter (...).«⁵ An dieser Stelle zeigt sich weiterhin die Problematik der Doppelrolle der Medien »als Garanten der öffentlichen Meinungsvielfalt und als Wirtschaftsbetriebe mit der Ausrichtung an privatwirtschaftlicher Gewinnmaximierung und notwendiger Tendenz zur Produkteinfalt«⁶ besonders deutlich. Dies und die weiter oben angeführten

1 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel A | Abschnitt 3 Kriegs- und Krisenberichterstattung \(S. 67\)](#).

2 Siehe dazu ausführlich GRITTMANN, 2007; GRITTMANN et al., 2008;.

3 FUNIOK, 2007, S. 13.

4 Siehe [Kapitel IV Medien, Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion \(S. 51\)](#).

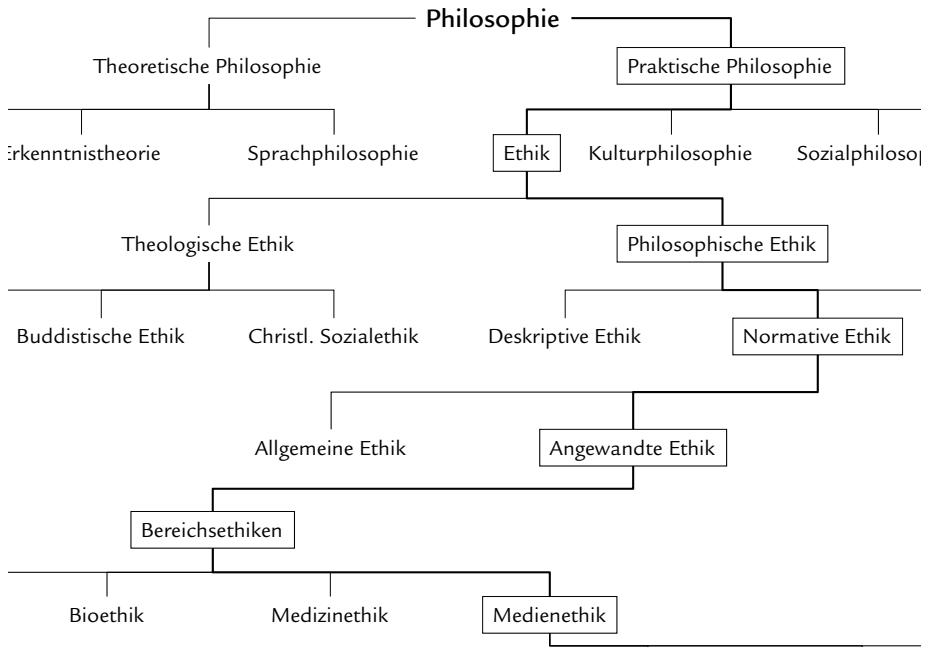
5 KARMAVIN et al., 2001, S. 13.

6 KRAINER, 2001, S. 119.

Wirkungsdimensionen von Medienprodukten führen unweigerlich zu der Frage nach der Verantwortung von Medien und Medienschaffenden. Die Frage, wie sich diese Verantwortung sowohl auf Subjekt- als auch auf Organisationsebene übertragen lässt, findet ihre wissenschaftliche Betrachtung im Bereich der Medienethik. Dabei geht es neben der Darstellung der aus dem Spannungsverhältnis resultierenden ethischen Konflikte auch um deren Bewertung sowie die Entwicklung und Legitimation von ethisch begründeten Handlungsempfehlungen. Bevor wir auf die Notwendigkeit der Implementierung von medienethischen Themen und Aspekten in die Aus- und vor allem die Weiterbildung von Bildredakteuren und Fotojournalisten näher eingehen, stellen wir die Betrachtung einer Konzeption von Medienethik voran.

ii Medienethik

Medienethik als Bereichsethik befasst sich mit einem spezifischen Feld des menschlichen Handelns. Ethik als Disziplin der praktischen Philosophie stellt »die wissenschaftliche Lehre von der Sitte, der Moral, dem Richtigen im Sinne vom ›rechten Handeln‹ dar.«⁷ Die normative Ethik konzentriert sich dabei auf die Reflektion und die Legitimierbarkeit von Normen, Werten und Sitten, sie baut auf der rein deskriptiven Ethik auf und geht entsprechend über diese hinaus. Die hier vertretene philosophische Ethik ist, anders als z. B. religiöse Ethiken, auf innerweltliche Legitimationsmuster ausgerichtet. Sie stellt sich die Frage: ›Was soll der Mensch tun? – Was ist das Richtige / Gute?‹. An die Antwort(en) wird der Anspruch gestellt, dass sie logisch, argumentativ nachvollziehbar ist (sind), um dem Ideal so genannter Allsätze so nah wie möglich zu kommen. Die folgende Grafik bietet eine Übersicht über die Einordnung der Medienethik innerhalb der Philosophie.



⁷ RATH, 2000, S. 65–66.

Eine wesentliche Aufgabe der Medienethik besteht darin, Formen und Wirkungen von Medienunternehmungen ethisch zu reflektieren. Die medienbezogene Ethik als angewandte Ethik erhält somit Anregungen als auch Informationen von den empirischen Fachwissenschaften, um einerseits Verantwortungsverhältnisse zu formulieren und moralische Forderungen oder Richtlinien zu geben und zu legitimieren und um andererseits diese mediale Wirklichkeit adäquat bewerten zu können. Impulse hinsichtlich des Bedarfs an empirischer Forschung zu moralischen Fragestellungen können dabei entsprechend auch von der Medienethik an die Fachwissenschaften gehen.⁸ MATTHIAS RATH folgert letztlich »*Medienethik braucht Empirie.*«⁹ Neben spezifischen disziplinären Studien bedarf es auf Grund der Komplexität und Verwobenheit des medialen und gesellschaftlichen Beziehungsgeflechts zu seiner Ergründung oftmals einer interdisziplinären Herangehensweise.

Wenn Medienethik nicht bloß folgenlose Theorie sein soll, dann ist weiterhin ihr Realisierungspotential in den Blick zu nehmen. Hierbei ist zum einen die »*Differenz von Sein und Sollen*« so aufrecht zu erhalten, dass nicht die Erhaltung von allem, was ist, nur schon deswegen, weil es ist, auch schon gesollt ist.¹⁰ Zum anderen geht es viel konkreter um die Frage nach dem Realisierungspotential eines angestrebten Ideals. In einem ersten Schritt werden dabei die eher abstrakten Werte in Normen überführt, welche im Sinne von Handlungsvorgaben fungieren.¹¹ »Moralische Normen formulieren mehr oder weniger konkrete Handlungsregeln: ›Diese bestimmte Handlung oder Unterlassung ist moralisch möglich oder erlaubt, sie ist geboten oder sie ist verboten.«¹² Hierbei muss jedoch weiterhin zwischen Ideal- und Praxismormen differenziert werden. Idealnormen sind oftmals allgemein gehalten, relativ unbestimmt, abstrakt und zu rigide, um faktisch als Regeln für die konkrete Lebenspraxis fungieren zu können.¹³ »Eine Aufgabe der wirksamen angewandten Ethik für die Praxis besteht nunmehr darin, dass ideale Normen im Verständnis von ›Durchführungsregeln‹ eine praktikable Angleichung an die faktischen Verhältnisse erfahren, um eine Vermittlungsfunktion zwischen der abstrakten idealen Ethik einerseits und den anthropologischen und psychologischen Realitäten andererseits zu bewerkstelligen.«¹⁴

8 Vgl. KARMASIN, 2000; RATH, 2000.

9 RATH, 2002, S. 65.

10 KARMASIN, 2000, S. 131.

11 Vgl. FUNIOK, 2007.

12 FUNIOK, 2007, S. 44.

13 Vgl. SCHICHA, 2010.

14 SCHICHA, 2010, S. 29–30.

Für MATTHIAS KARMASIN besteht darüber hinaus eine zentrale Aufgabe der Medienethik darin, das Verhältnis zwischen *wirtschaftlichen* und *ethischen* Aspekten der Medienkommunikation angemessen zu reflektieren. »Die zentrale Frage einer Sozialethik der Medien in einer durch zunehmende Ökonomisierung aller Lebensbereiche bestimmten Informationsgesellschaft ist jene nach dem Verhältnis von ökonomischer und ethischer Rationalität in den Rahmenbedingungen der Medienproduktion.«¹⁵ Auf der Ebene der ›Gesetzgeber‹ geht es schließlich um die Schaffung von Bedingungen und Verhältnissen, in denen sich Medienhandlungen vollziehen. In einer zunehmend globalisierten Welt sind diese »Rahmenordnungsinstanzen«¹⁶ sowohl auf einer nationalen als auch internationalen Ebene angesiedelt. MATTHIAS RATH fordert von diesen Instanzen die Formulierung eigener Wertekanon. Dabei ist für ihn »Ethisches Agieren statt juristisches Reagieren (ist) gefordert, (...) der politische Wille muß da sein, eine bestimmte zukünftige Wirklichkeit der Informationsgesellschaft zu wollen.«¹⁷

Die medienethische Betrachtung und Bewertung eines medialen Phänomens führt den Ethiker letztlich immer zu den an der Medienkommunikation Beteiligten. Daher ist man sich in neueren Ausführungen zur Medienethik weitestgehend einig, dass diese sich mit *allen* Akteuren im Mediensystem befasst.¹⁸ Genauer gesagt sind damit die Medienschaffenden und Medienunternehmen, die Medienrezipienten¹⁹ und die Gesetzgeber gemeint.²⁰ Als Medienschaffende sind jene Menschen zu bezeichnen, die mit ihrer Arbeit die äußere Form von Medien und / oder deren Inhalte beeinflussen.²¹ Somit sind z. B. Stylisten ebenso Medienschaffende wie Artdirektoren, Programmierer, Journalisten, Filmregisseure oder Programmdirektoren.

Bei der Gestaltung und Entwicklung von Medien und Medieninhalten kommen sowohl individuelle als auch strukturelle Faktoren zum tragen. Der Einzelne bringt seine persönlichen Werte und Normen in die Arbeit ein, diese findet wiederum in Strukturen / Unternehmen statt, die ihrerseits ganz spezifische Wertsysteme ausbilden. RÜDIGER FUNIOK unterscheidet hier zwischen der Mikroebene und der Makroebene

15 KARMASIN, 1998, S. 81.

16 RATH, 2000, S. 74.

17 RATH, 2000, S. 74.

18 Vgl. RATH, 2000; KRAINER, 2001; FUNIOK, 2001.

19 Da wir uns in dieser Arbeit auf die Produktion bzw. die Produzenten konzentrieren, gehen wir auf die Rolle der Rezeption bzw. die der Rezipienten im Folgenden nicht weiter explizit ein. Siehe dazu z. B. FUNIOK, 2007; KRAINER, 2001.

20 Vgl. RATH, 2000.

21 Vgl. FRIE/PANNIER, 2004.

ethischer Relevanzen, die es gleichermaßen und in ihren Wechselwirkungen zu berücksichtigen gilt.²²

Nach dieser generellen Betrachtung von Medienethik kommen wir auf den ursprünglichen Punkt der Verantwortung zurück. Im Folgenden legen wir das Konzept der gestuften und korporativen Verantwortung dar, welches für die bildjournalistische Kommunikation nutzbar gemacht werden soll.²³

Verantwortung als ethische Schlüsselkategorie

Verantwortung als ethische Schlüsselkategorie wurde im frühen 20. Jahrhundert unter anderem wesentlich von MAX WEBER (1919) geprägt und etabliert.²⁴ »Verantwortung bedeutet letztendlich Rechenschaft über das Handeln bzw. über die Folgen des Handelns abzulegen, wobei die Instanz, die Rechenschaft fordert, verschiedener Natur sein kann.«²⁵ Wesentlich für die Zuschreibung und Übernahme von Verantwortung sind gewisse Grundvoraussetzungen – dazu gehören die Handlungsfreiheit sowie Handlungsalternativen. »Verantwortlich zu machen ist nur, wer eine gewisse Handlungsfreiheit besitzt und Handlungsalternativen erkennt. Und wer frei handeln kann, muss damit rechnen, zur Verantwortung gezogen zu werden; Verantwortung ist ›Gleichsam die Rückseite der Freiheit.«²⁶ Besitzen wir Freiheit, geht diese also mit der Forderung nach Verantwortung einher. Dabei gilt es entsprechend die Handlungsfolgen in den Blick zu nehmen, insbesondere hinsichtlich der Auswirkungen für andere. KARMASIN bringt diesen Anspruch wie folgt auf den Punkt: »Gefordert ist also die freiwillige Einschränkung aus Verantwortung. Alles tun können, aber nicht alles tun wollen, das ist Verantwortung.«²⁷

Verantwortung ergibt sich neben der *Wirkung* auch durch den Faktor *Macht*. »Die Wahrnehmung bestimmter Funktionen bedingt das Ausmaß an Verantwortung, das mit dieser Funktion verbunden ist. Kurz: Je größer die Macht, desto mehr Verantwortung.«²⁸ Obwohl MATTHIAS KARMASIN im Hinblick auf die zunehmende Ökonomisierung aller Lebensbereiche nachdrücklich für eine Ethik der (Medien)

22 FUNIOK, 1997.

23 Vgl. KARMASIN, 1998; KRAINER, 2001; FUNIOK, 2001; FUNIOK, 2007.

24 Vgl. WEBER, 2008.

25 KARMASIN, 1993, S. 168.

26 Debatin 1998a, S. 116 zitiert nach FUNIOK, 2007, S. 65.

27 KARMASIN, 1993, S. 174.

28 KARMASIN, 1998, S. 86–87.

Unternehmen plädiert, betont er dabei auch die Notwendigkeit einer individuellen Verantwortung nicht außer Acht zu lassen.²⁹ Individuelle und systemische Werte- und Normorientierungen bedingen sich gegenseitig. Das Individuum entwickelt seine moralischen Überzeugungen im sozialen Kontext und beeinflusst wiederum durch sein Handeln in der sozialen Welt die bestehenden Wertvorstellungen. Eine klare Trennung bzw. Zuweisung ist daher schwer vollziehbar.

Der Wirkungs- und Machtfaktor als Orientierungsmaßstab für Verantwortung erweist sich insgesamt als geeignet, unabhängig davon, ob es sich bei den Funktionsträgern um Individuen oder Systeme / Strukturen handelt. Erachtet man die Wirkung bzw. die Konsequenzen von Medienhandlungen als einen Maßstab für medienethische Reflektionen, dann folgert daraus, Medienethik als konsequentialistische Ethik zu konzipieren. Dabei sind nicht nur die tatsächlichen Folgen des Handelns in den Blick zu nehmen, vielmehr muss im Vorfeld eine umfassende *Folgenabschätzung* geleistet werden. Für die Medienethik im Sinne einer angewandten Ethik formuliert MATTHIAS RATH zusammenfassend drei charakteristische Eigenschaften:

- »Angewandte Ethik ist immer konsequentialistische Ethik. (...)
- Angewandte Ethik ist immer Verantwortungsethik. (...)
- Angewandte Ethik ist immer prospektive Ethik.«³⁰

Gestufte Verantwortung als regulatives Prinzip

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass Verantwortung in diesem Sinne als ein regulatives – nicht als ein inhaltlich ethisches – Prinzip zu verstehen ist. Es bietet formale Richtlinien dafür, *wie* sich Verantwortung gestaltet. Materiell-inhaltliche Orientierungen in Form von ethischen Prinzipien, Leitideen, Werten oder Normen werden somit zunächst nicht gegeben. Als besonders fruchtbar und geeignet erweist sich für den Umgang mit journalistischen Bildern das Modell der *gestuften* Verantwortung sowie die darauf aufbauenden Dimensionen von Verantwortung.

Es wurde bereits dargelegt, dass bei der Produktion journalistischer Bilder eine Vielzahl von Akteuren beteiligt ist. »Der Appell, im Prozess der Erstellung, Verteilung und Nutzung von Medienangeboten Verantwortung zu übernehmen, wendet sich an alle, die – in einem gestuften Sinne – Verantwortung tragen.«³¹ Das Modell einer gestuften Verantwortung muss dabei also individualethische als auch organisations- und

29 Vgl. KARMASIN, 1998.

30 RATH, 2000, S. 78–79.

31 FUNIOK, 2002, S. 48.

sozialethische Dimensionen integrieren. Neben den ethischen Forderungen an das Subjekt müssen demnach auch die strukturellen und intentionellen Gegebenheiten auf der Unternehmens- und Organisationsebene derart gestaltet sein, dass sie moralisches Handeln befördern. Letztlich spielen sich Medienhandlungen immer auch in einem komplexen System ab. »Dieses System muss selbst ethisch sensibel sein, damit Akteure in ihm sich moralisch verhalten können.«³²

Dabei ist zu beachten, dass die Stufung von Verantwortlichkeit nicht die Aufhebung von Verantwortung impliziert, sondern Verantwortung immer korporativ zu gestalten ist. »Verantwortung ist prinzipiell unteilbar, der Verweis auf die Verantwortlichkeit anderer, oder der Verweis auf ›objektive‹ Sachzwänge, bedeutet nicht, daß damit die Möglichkeit der Verantwortung nicht gegeben sei, daß man nicht verantwortlich ist. Jeder ist verantwortlich – Unterschiede bestehen im Ausmaß, nicht in der Tatsache der Verantwortung.«³³ Zur Auslotung und Zuweisung von Verantwortung hat RÜDIGER FUNIOK sechs Dimensionen entwickelt:

- »1. Wer trägt Verantwortung? (Handlungsträger)
- 2. Was ist zu verantworten? (Handlung)
- 3. Wofür trägt jemand Verantwortung? (Folgen)
- 4. Wem gegenüber trägt jemand Verantwortung? (Betroffene)
- 5. Wovor muss sich jemand verantworten?
(Instanz, z. B. Gewissen, Öffentlichkeit)
- 6. Weswegen muss man sich verantworten? (Werten, Normen, Kriterien)«³⁴

Diesem Konzept sind die Forderungen, Verantwortung nach der Wirkung, der Macht und den Folgen auszurichten, implizit. Die sechste Frage bzw. Dimension lässt dabei die der Bewertung zu Grunde liegenden Prinzipien, Werte und Normen offen. Darin liegt gleichzeitig die Stärke wie auch die Schwäche dieses regulativen Prinzips. Durch diese Offenheit kann es in verschiedenen Kontexten Anwendung finden, *ohne* dabei Individuen, Gruppen oder Strukturen durch Vorgaben auszuschließen. Der Nachteil zeigt sich in der Praxis vor allem dort, wo diese Orientierungen fehlen oder nur schwach ausgebildet sind. Gerade diese Dimension zu füllen, ist eine Herausforderung für Individuen als auch Organisationen.

32 FUNIOK, 2002, S. 47.

33 KARMAVIN, 1993, S. 169.

34 FUNIOK, 2002, S. 44.

iii Medienethik in der Praxis

Wie lassen sich diese Konzepte nun für die Produktion und Weiterverarbeitung journalistischer Bilder nutzbar machen? Wir möchten im Folgenden Anregungen für die Praxis geben, wohl wissend, dass dabei nicht alle Ebenen abdeckt werden können.

Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass die Selbst- und Weltsicht des Subjekts sowie individuelle Werte und Normen prägend für die Produktion und den Umgang mit Bildern sind. Dieses Ergebnis bezieht sich sowohl auf die Arbeit der Fotografen als auch auf die der Bildredakteure. Die Produzierenden bringen ihre eigenen allgemeinen sowie medienspezifischen und berufsethischen Überzeugungen, Werte und Normen in ihre Arbeit ein. Bewusst oder unbewusst unterliegt jedes Handeln einer individuellen Moral – dem Gewissen – und bedingt die jeweiligen Praktiken und Verhaltensweisen sowie deren Bewertung. »Gewissen bezeichnet (somit) ein wesentliches Strukturelement des psychischen Systems, das über die funktionale, moralische oder sittliche Qualität eigener oder fremder Entscheidungen, Handlungen, Werteinstellungen, Orientierungen urteilt.«³⁵ Nach KARMASIN kann die Instanz des Gewissens, welches die Handlungen des Individuums reguliert, in drei Ebenen unterteilt werden:

- »das funktionale Gewissen
- das moralische Gewissen
- das ethische Gewissen«³⁶

Mit *funktionalem Gewissen* wird jener Teil bezeichnet, der maßgeblich Systeminteressen unreflektiert anwendet. Hierbei handelt es sich insbesondere um internalisierte Werte. Auf der Ebene des *moralischen Gewissens* werden diese Werte bzw. internalisierten Systeminteressen reflektiert. Die Reflektion bleibt auf dieser Ebene jedoch eine rein interne und ist somit von einer anderen Qualität als die kritische Reflexionsleistung auf der Ebene des *ethischen Gewissens*. »Die Qualität ›sittlich‹ bzw. ›ethisch‹ setzt dabei eine Güterabwägung voraus, die sich an ethischen Werten und an der Realität orientiert. Das sittliche oder ethische Gewissen als höchste Instanz des Gewissens setzt voraus, daß die handlungsleitenden Werte durch die kritische und verantwortete Tätigkeit des Ichs gebildet wurden. D. h., daß es sich nicht nur an

³⁵ KARMASIN, 1996, S. 22.

³⁶ KARMASIN, 1996, S. 22.

den eigenen Bedürfnissen, Emotionen, Interessen orientiert, sondern um optimale Realitätsnähe bemüht ist, sofern nicht degenerierte Realität und somit ein unlösbarer Konflikt vorliegen.«³⁷ Es besteht demnach ein ständiges Wechselverhältnis bzw. ein Austausch zwischen Subjekten und zwischen Individuum und Gesellschaft / System.

Auch wenn System und Individuum in einer ständigen Beziehung zueinander stehen, werden wir zunächst den Fokus auf das Individuum richten, ohne dieses Wechselverhältnis gänzlich außer Acht zu lassen. Dabei orientieren wir uns an der Verantwortung als ethisches Schlüsselprinzip und an der Frage danach, welche Kompetenzen (medien-)ethisches Handeln befördern können. Die Instanz des Gewissens sowie die Frage danach, wie es ›ausgebildet‹ werden kann, stehen im Zentrum der abschließenden Ausführungen.

a) Medienethisches Handeln – Bildredakteure

Wir möchten im Folgenden an einem Beispiel aus unserer Erhebung darstellen, welche Fragen bzw. Handlungsentscheidungen sich im Umgang mit Bildern ergeben können, und diese einer medienethischen Reflexion unterziehen. Dazu betrachten zunächst die Aussagen zweier unserer Interviewpartner:

Im Falle von Abu Ghraib haben wir uns klar entschieden die Opfer zu pixeln (unkennlich zu machen, Anm. d. Autoren), da sie sowieso schon so erniedrigt wurden. Und die Täter haben wir so gezeigt, weil wir der Meinung waren, das geht einfach nicht, dass Menschen sowas machen mit Menschen. Das war eine ganz bewusste Entscheidung. (LENSCH)

Bei der heutigen Rechtsprechung ist es natürlich schwierig sich da weit aus dem Fenster zu lehnen. In den meisten Fällen werden Täter, die noch nicht rechtskräftig verurteilt sind geblendet (unkennlich gemacht, Anm. d. Autoren). Es sei denn – muss ich ganz ehrlich sagen – wir sind der festen Überzeugung, dass das Verbrechen so schrecklich war und so irre war und das es eigentlich auch nachgewiesen ist, dass der das war dann setzen wir uns darüber hinweg. Aber meistens werden wir schon eine Blende über das Gesicht legen. (FLEISCHHAUER)

Auch wenn sich diese beiden Aussagen auf unterschiedliche Ereignisse beziehen, so geht es in den jeweiligen Fällen um den Umgang mit der Darstellung von ›Tätern‹

37 KARMAVIN, 1996, S. 22.

und/oder ›Opfern‹. Konkret geht es um die Frage, ob die entsprechenden Personen unkenntlich gemacht werden (sollten) oder nicht und mit welcher Begründung. Zur Beantwortung dieser Frage, möchten wir uns ihr aus drei Richtungen nähern bzw. die folgenden drei Konzepte zur Rate ziehen:

- Rechtliche Vorgaben für die Bildberichterstattung – das Gesetz
- Vorgaben des Presserates als Instanz der publizistischen Selbstkontrolle – die Gesinnungs- bzw. Standesethik
- Vorgaben eigener und anderer Werte und Normen – die Verantwortungsethik

Rechtliche Vorgaben für die Bildberichterstattung

Zuständig für den Bereich der Bildberichterstattung ist in den meisten Fällen das Kunst- und Urhebergesetz. Die oben dargestellten Ereignisse bzw. deren Bebilderung betrifft die folgenden Paragraphen:

§ 22

Bildnisse dürfen nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden. Die Einwilligung gilt im Zweifel als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, daß er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhielt. Nach dem Tode des Abgebildeten bedarf es bis zum Ablaufe von 10 Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Angehörige im Sinne dieses Gesetzes sind der überlebende Ehegatte oder Lebenspartner und die Kinder des Abgebildeten und, wenn weder ein Ehegatte oder Lebenspartner noch Kinder vorhanden sind, die Eltern des Abgebildeten.³⁸

§ 23

(1) Ohne die nach § 22 erforderliche Einwilligung dürfen verbreitet und zur Schau gestellt werden:

1. Bildnisse aus dem Bereiche der Zeitgeschichte;
2. Bilder, auf denen die Personen nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder sonstigen Örtlichkeit erscheinen;
3. Bilder von Versammlungen, Aufzügen und ähnlichen Vorgängen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben;
4. Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt sind, sofern die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient.

(2) Die Befugnis erstreckt sich jedoch nicht auf eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben ist, seiner Angehörigen verletzt wird.³⁹

³⁸ Bundesministerium der Justiz, 2001.

³⁹ Bundesministerium der Justiz, 2001.

Was in § 22 noch eindeutig geregelt zu sein scheint, nämlich das Recht am eigenen Bild bzw. das Recht auf Nicht-Erkennbarkeit der eigenen Person auf einem Bildnis, wird in § 23 relativiert. Im Kontext unseres Fallbeispiels, ist insbesondere die durch den Absatz 1 § 23 formulierte Ausnahme für Bildnisse der Zeitgeschichte von Relevanz. Hierbei spricht man dann auch von Personen der Zeitgeschichte, sofern es sich um die Darstellung von Menschen handelt, deren Abbildung auf Grund ihrer Bedeutung mit eben dieser begründet wird. Das öffentliche bzw. zeithistorische Interesse steht demnach über dem Persönlichkeitsrecht des Einzelnen. Dabei wird zwischen relativen und absoluten Personen der Zeitgeschichte unterschieden.

»Als absolute Personen der Zeitgeschichte gelten Personen, bei denen an allen Vorgängen, die ihre Teilnahme am öffentlichen Leben ausmachen, ein Informationsinteresse besteht. Dies sind z. B. Persönlichkeiten des religiösen Lebens, der Politik, der Wirtschaft, Wissenschaftler und Erfinder, Künstler und Schauspieler sowie herausragende Sportler. Relative Personen der Zeitgeschichte treten nur in Bezug auf ein bestimmtes Geschehen in das Blickfeld der Öffentlichkeit, wie z. B. Anwälte in Verfahren von öffentlicher Relevanz, Begleiter von Stars, die als absolute Personen der Zeitgeschichte einzustufen sind oder Verbrecher, die durch eine bestimmte Tat in das Blickfeld der Öffentlichkeit geraten. Opfer von Verbrechen oder Unfällen hingegen sind allenfalls ausnahmsweise als Person der Zeitgeschichte anzusehen.«⁴⁰

Auf dieser Grundlage wäre demnach die erkennbare Abbildung von Tätern sowie in Ausnahmefällen auch von Opfern potentiell zu *rechtfertigen*. Die identifizierbare Abbildung von nicht rechtskräftig verurteilten »vermeintlichen Tätern« – wie in den Aussagen der Bildredakteure angegeben – könnte jedoch auch eine Rechtsverletzung darstellen. Insgesamt ist die Rechtslage in diesem Bereich nicht eindeutig und unterliegt der Auslegung, welche entsprechend mit Blick auf den jeweiligen Zusammenhang erfolgen muss.

Für unseren Kontext, in dem es um die *ethische Reflexion* einer Haltung / Handlung geht, ist die Rechtslage nur bedingt relevant. Denn verstehen wir Verantwortung als freiwillige Einschränkung auf der Basis ethischer Normen, spielt die rechtliche Norm eine nebensächliche Rolle. Auch wenn sich Ethik und Recht in vielerlei Hinsicht bedingen und durchdringen, bedeutet dies nicht, dass ein juristisch legitimes Handeln auch gleichzeitig im ethischen Sinne »gut« und »richtig« sein muss. Wie

40 LEIFERT, 2007, S. 170.

bereits dargelegt, impliziert ja gerade die Freiheit etwas tun zu können die Frage danach ob eine Handlung auch gesollt bzw. gewollt ist.⁴¹

Mit Bezug auf die Bilder von Abu Ghraib hat einer der Redakteure angegeben, dass sich die Redaktion entschieden habe, die Opfer unkenntlich zu machen, auch wenn dies aus juristischer Perspektive nicht unbedingt nötig gewesen wäre. Diese Einschränkung erfolgte demnach auf einer anderen Basis. Eventuell haben sich die Redaktionsmitglieder an den Vorgaben des Pressekodexes orientiert. Betrachten wir dazu, was der Presserat, als Instanz der Publizistischen Selbstkontrolle in Deutschland, zum Umgang mit Darstellungen von Opfern und Tätern vorgibt.

Richtlinien des Deutschen Presserates zur Bildberichterstattung

Vorab sei angemerkt, dass sich im Pressekodex keine eigene Ziffer für die Bildberichterstattung findet, es wird lediglich in einigen Ziffern Bezug auf Bilder genommen. »(...) ansonsten ist man darauf angewiesen, die primär für die Textformen des Zeitungsjournalismus formulierten Grundsätze auf das Bild zu übertragen.«⁴² Die Abbildung von Tätern und / oder Opfern betreffen im Wesentlichen die Ziffern 1, 8, 11 und ggf. auch 13. Da sich die Aussage des einen Bildredakteurs konkret auf Darstellungen im Zusammenhang mit den Ereignissen von Abu Ghraib bezieht, käme dazu auch die Ziffer 10 in Betracht.

Ziffer 1 – Wahrhaftigkeit und Achtung der Menschenwürde

Die Achtung vor der Wahrheit, die Wahrung der Menschenwürde und die wahrhaftige Unterrichtung der Öffentlichkeit sind oberste Gebote der Presse. Jede in der Presse tätige Person wahrt auf dieser Grundlage das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der Medien.⁴³

Ziffer 8 – Persönlichkeitsrechte

Die Presse achtet das Privatleben und die Intimsphäre des Menschen. Berührt jedoch das private Verhalten öffentliche Interessen, so kann es im Einzelfall in der Presse erörtert werden. Dabei ist zu prüfen, ob durch eine Veröffentlichung Persönlichkeitsrechte Unbeteiligter verletzt werden. Die Presse achtet das Recht auf informationelle Selbstbestimmung und gewährleistet den redaktionellen Datenschutz.

41 Siehe *Verantwortung als ethische Schlüsselkategorie*, Seite 715.

42 LEIFERT, 2007, S. 166.

43 DEUTSCHER PRESSERAT, 2008.

Richtlinie 8.1 – Nennung von Namen / Abbildungen

(1) Bei der Berichterstattung über Unglücksfälle, Straftaten, Ermittlungs- und Gerichtsverfahren (s. auch Ziffer 13 des Pressekodex) veröffentlicht die Presse in der Regel keine Informationen in Wort und Bild, die eine Identifizierung von Opfern und Tätern ermöglichen würden. Mit Rücksicht auf ihre Zukunft genießen Kinder und Jugendliche einen besonderen Schutz. Immer ist zwischen dem Informationsinteresse der Öffentlichkeit und dem Persönlichkeitsrecht des Betroffenen abzuwägen. Sensationsbedürfnisse allein können ein Informationsinteresse der Öffentlichkeit nicht begründen.

(2) Opfer von Unglücksfällen oder von Straftaten haben Anspruch auf besonderen Schutz ihres Namens. Für das Verständnis des Unfallgeschehens bzw. des Tathergangs ist das Wissen um die Identität des Opfers in der Regel unerheblich. Ausnahmen können bei Personen der Zeitgeschichte oder bei besonderen Begleitumständen gerechtfertigt sein.

(3) Bei Familienangehörigen und sonstigen durch die Veröffentlichung mittelbar Betroffenen, die mit dem Unglücksfall oder der Straftat nichts zu tun haben, sind Namensnennung und Abbildung grundsätzlich unzulässig.

(4) Die Nennung des vollständigen Namens und / oder die Abbildung von Tatverdächtigen, die eines Kapitalverbrechens beschuldigt werden, ist ausnahmsweise dann gerechtfertigt, wenn dies im Interesse der Verbrechensaufklärung liegt und Haftbefehl beantragt ist oder wenn das Verbrechen unter den Augen der Öffentlichkeit begangen wird. Liegen Anhaltspunkte für eine mögliche Schuldunfähigkeit eines Täters oder Tatverdächtigen vor, sollen Namensnennung und Abbildung unterbleiben.⁴⁴

Ziffer 10 – Religion, Weltanschauung, Sitte

Veröffentlichungen in Wort und Bild, die das sittliche oder religiöse Empfinden einer Personengruppe nach Form und Inhalt wesentlich verletzen können, sind mit der Verantwortung der Presse nicht zu vereinbaren.⁴⁵

Ziffer 11 – Sensationsberichterstattung, Jugendschutz

Die Presse verzichtet auf eine unangemessen sensationelle Darstellung von Gewalt, Brutalität und Leid. Die Presse beachtet den Jugendschutz.

Richtlinie 11.1 – Unangemessene Darstellung

Unangemessen sensationell ist eine Darstellung, wenn in der Berichterstattung der Mensch zum Objekt, zu einem bloßen Mittel, herabgewürdigt wird. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn über einen sterbenden oder körperlich oder seelisch leidenden Menschen in einer über das öffentliche Interesse

⁴⁴ DEUTSCHER PRESSERAT, 2008.

⁴⁵ DEUTSCHER PRESSERAT, 2008.

und das Informationsinteresse der Leser hinausgehenden Art und Weise berichtet wird.

Bei der Platzierung bildlicher Darstellungen von Gewalttaten und Unglücksfällen auf Titelseiten beachtet die Presse die möglichen Wirkungen auf Kinder und Jugendliche.

Richtlinie 11.2 – Berichterstattung über Gewalttaten

Bei der Berichterstattung über Gewalttaten, auch angedrohte, wägt die Presse das Informationsinteresse der Öffentlichkeit gegen die Interessen der Opfer und Betroffenen sorgsam ab. Sie berichtet über diese Vorgänge unabhängig und authentisch, lässt sich aber dabei nicht zum Werkzeug von Verbrechern machen. Sie unternimmt keine eigenmächtigen Vermittlungsversuche zwischen Verbrechern und Polizei.

Interviews mit Tätern während des Tatgeschehens darf es nicht geben.

Richtlinie 11.3 – Unglücksfälle und Katastrophen

Die Berichterstattung über Unglücksfälle und Katastrophen findet ihre Grenze im Respekt vor dem Leid von Opfern und den Gefühlen von Angehörigen. Die vom Unglück Betroffenen dürfen grundsätzlich durch die Darstellung nicht ein zweites Mal zu Opfern werden.⁴⁶

Ziffer 13 – Unschuldsvermutung

Die Berichterstattung über Ermittlungsverfahren, Strafverfahren und sonstige förmliche Verfahren muss frei von Vorurteilen erfolgen. Der Grundsatz der Unschuldsvermutung gilt auch für die Presse.

Richtlinie 13.1 – Vorverurteilung

Die Berichterstattung über Ermittlungs- und Gerichtsverfahren dient der sorgfältigen Unterrichtung der Öffentlichkeit über Straftaten und andere Rechtsverletzungen, deren Verfolgung und richterliche Bewertung. Sie darf dabei nicht vorverurteilen. Die Presse darf eine Person als Täter bezeichnen, wenn sie ein Geständnis abgelegt hat und zudem Beweise gegen sie vorliegen oder wenn sie die Tat unter den Augen der Öffentlichkeit begangen hat.

In der Sprache der Berichterstattung ist die Presse nicht an juristische Begrifflichkeiten gebunden, die für den Leser unerheblich sind.

Ziel der Berichterstattung darf in einem Rechtsstaat nicht eine soziale Zusatzbestrafung Verurteilter mit Hilfe eines »Medien-Prangers« sein. Zwischen Verdacht und erwiesener Schuld ist in der Sprache der Berichterstattung deutlich zu unterscheiden.⁴⁷

⁴⁶ DEUTSCHER PRESSERAT, 2008.

⁴⁷ DEUTSCHER PRESSERAT, 2008.

Bezogen auf die Folterbilder von Abu Ghraib wird bei der Betrachtung der obigen Ziffern deutlich, dass eine identifizierende Darstellung von Opfern, den Vorgaben des Pressekodexes zuwider liefe. Eine solche Darstellung könnte sowohl als Verletzung der Menschenwürde als auch der Persönlichkeitsrechte gewertet werden. Bezogen auf die erzwungenen und abgebildeten sexuellen Handlungen könnten auch die Aspekte der Ziffer 10 (Religion, Weltanschauung, Sitte) sowie der Ziffer 11 (Sensationsberichterstattung, Jugendschutz) eine generelle Veröffentlichung ausschließen bzw. eine Anpassung/ Bearbeitung des Bildes notwendig machen. Die Entscheidung der Redaktion, die Opfer unkenntlich zu machen, entspricht demnach den Vorgaben des Presserates.

In diesen beiden oben genannten Beispielen haben sich die Redaktionen jedoch auch dazu entschieden, die Täter *nicht* unkenntlich zu machen. Im Falle der *Bild-Zeitung* (FLEISCHHAUER) widerspricht diese Handlungsweise klar dem Presskodex – vor allem Ziffer 13 (Unschuldsvermutung). Auch im Falle von Abu Ghraib kommt es zu Konflikten mit potentiell der Ziffer 1 (Achtung der Menschenwürde) und insbesondere mit der Ziffer 8 (Persönlichkeitsrechte) und Ziffer 13 (Unschuldsvermutung), denn solange der Folterskandal nicht offiziell untersucht und sämtliche Fakten bekannt sind, solange ist auch die Veröffentlichung der Identität der Täter als problematisch anzusehen. Auch wenn die Soldaten ein Verbrechen an der Menschlichkeit begangen und damit Menschenrechte verletzt haben, so genießen sie dennoch auch weiterhin den Persönlichkeitsschutz. Dieser Schutz dehnt sich damit auch auf ihre Familie, Freunde und Bekannte aus, die nicht automatisch mit diesem Skandal in der Öffentlichkeit in Zusammenhang gebracht werden sollen.

Eine Analyse der Spruchpraxis des Presserates von STEFAN LEIFERT zeigt jedoch, dass die Auslegung dieser Ziffern wiederum stark kontextabhängig ist und oftmals auch Beschwerden zu Darstellungen, die sich auf die oben dargelegten Ziffern beziehen, als unbegründet zurückgewiesen werden bzw. dem Recht der Öffentlichkeit auf Information durch ein Bild als Dokument der Zeitgeschichte unter geordnet wurden.⁴⁸ Bei den Beschwerden spielte weiterhin teilweise nicht nur die Erkennbarkeit der Personen, sondern die Bewertung der Art und Weise der Darstellung eine wesentliche Rolle. Auch hier lehnte der Presserat Beschwerden zur Ziffer 11 (Sensationsberichterstattung, Jugendschutz) in einigen Fällen ab.⁴⁹

48 Vgl. LEIFERT, 2007.

49 Vgl. LEIFERT, 2007.

Die Analyse LEIFERTS zeigt, dass dabei weder die Spruchpraxis des Presserats noch die ihr zu Grunde liegende Argumentation durchgehend konsistent erscheint. Weiterhin wird deutlich, dass es bei der Veröffentlichung gewisser Bilder zu einem Konflikt zwischen mehreren Ziffern kommen kann, was dann eine entsprechende Abwägung notwendig macht. Daher kann konstatiert werden, dass der Pressekodex zwar Orientierungshilfen bietet aber auch hier muss das Individuum oftmals zwischen Ziffern und Interessen abwägen oder sieht sich potentiell in einen schwerlösbaren Konflikt verwickelt.

Vorgaben ›eigener‹ und ›anderer‹ Werte und Normen

Wie in den beiden Statements angedeutet wird, begründet sich die Entscheidung, die Täter in bestimmten Fällen *nicht* unkenntlich zu machen, weder eindeutig auf rechtlichen Vorgaben noch auf den Richtlinien des Presserates. Wir haben es hier mit moralischen Überzeugungen einzelner oder einer Gruppe bzw. der jeweiligen Redaktionen zu tun. Im Sinne des *moralischen Gewissens* haben diese Personen eine begründete Entscheidung getroffen. Doch entspricht diese nicht einer ethischen Abwägung des Problems, welche eine höhere Reflexionsleistung voraussetzt. In Anbetracht des professionellen journalistischen Umfeldes sowie der hohen Verantwortung, die sich aus dem Wesen und der Funktionen der Medien in unserer Gesellschaft ergeben, sollte es jedoch das Ziel sein, solche Handlungsentscheidungen auf Grundlage des *ethischen Gewissens* zu treffen. Wir werden im Folgenden anhand eines teil-konstruierten Beispiels eine solche Abwägung auf Grundlage einer ethischen Theorie exemplarisch vollziehen.

Medienethische Überlegungen aus utilitaristischer Perspektive zur Veröffentlichung der Folterbilder aus Abu Ghraib – ein Gedankenexperiment

Unser folgendes Gedankenexperiment bezieht sich auf die Frage des Umgangs mit den Bildern von Abu Ghraib.⁵⁰ Da dieser Fall ein hohes Konfliktpotential in sich birgt, eignet er sich in besonderem Maße für eine umfangreiche medienethische Betrachtung. Die Ausgangslage gestaltet sich dabei wie folgt: Der Redaktion einer Zeitschrift oder Zeitung liegen etwa 50 Bilder vor, auf denen Demütigungen und

50 Zu Informationen über den Folterskandal von Abu Ghraib siehe u. a. HERSH, 2004; LOREY, 2005; MÜLLER, 2004.

Folterungen zu sehen sind, die von US-amerikanischen Soldaten an Häftlingen im irakischen Gefängnis Abu Ghraib während der US-amerikanischen Besetzung in den Jahren 2003 und 2004 vorgenommen wurden. Die Authentizität der Bilder wurde u. a. durch das *Internationale Komitee des Roten Kreuz* und *amnesty international* bestätigt. Die Fotografien zeigen dabei oftmals erkennbar sowohl die Täter als auch die Opfer, in einigen Ausnahmen sind die Personen nicht identifizierbar. Die Abbildungen unterscheiden sich wesentlich in der Drastik, Art und im Inhalt der Darstellungen. Sie zeigen unter anderem, wie eine Soldatin einen Gefangenen an einer Leine über den Boden schleift, nackte Gefangene, die zu sexuellen Handlungen gezwungen werden, einen Gefangenen, der mit einer Kapuze und einem Umhang bekleidet auf einer Kiste stehend an Elektrokabel angeschlossen ist, als werde er mit einer Hinrichtung durch Elektrizität bedroht, einen schwer verletzten oder gar toten Gefangenen neben dem Soldaten lachend posieren.⁵¹

Die Mitglieder der Redaktion stehen nun vor der Frage, wie sie mit dem Material umgehen sollen. In unserem Gedankenexperiment werden sie die Klärung dieser Frage auf Basis einer ethischen Theorie vollziehen und zwar anhand des Utilitarismus. Wir wollen dabei allerdings nicht die (oft umstrittene) Anwendbarkeit des Utilitarismus auf das gesamte Alltagshandeln erörtern. Vielmehr soll hier vor allem exemplarisch gezeigt werden, dass utilitaristische Maxime als Grundlage für medienpraktisches Handeln und medienethische Betrachtungen fungieren können und wie sich dies praktisch vollziehen kann. Darüber hinaus gäbe es sicher noch weitere Ansätze, die ebenfalls für eine ethische Abwägung des Falles herangezogen werden könnten.

Bevor wir näher auf die Spezifika der utilitaristischen Vorgehensweise im Kontext der Bildberichterstattung bzw. des Fallbeispiels eingehen, werden wir zunächst in einem kurzen Exkurs darlegen, welche utilitaristischen Überlegungen wir dabei zugrunde legen.

Exkurs – Utilitarismus

Der Utilitarismus wurde seit seiner Begründung durch JEREMY BENTHAM vielfältig diskutiert und modifiziert – und bis heute dauert der Diskurs an. Nach BERNWARD GESANG liegen jedoch jedem Utilitarismus drei Prinzipien zugrunde:

51 Wir möchten an dieser Stelle darauf hinweisen, dass dieses Gedankenexperiment an einem Punkt einsetzt, an dem diese Bilder bereits gemacht worden sind. Es findet daher keine Betrachtung oder Bewertung der Bilder im Entstehungskontext statt, sondern ausschließlich der Umgang mit diesen Bildern ist Gegenstand unserer Überlegungen.

1. die universelle Glücksmaximierung
2. der Wertmonismus
3. der Konsequentialismus

Das erste Prinzip geht davon aus, dass es ein an sich wertvolles Gut ist, dass Lebewesen möglichst viel Lust, Freude, Befriedigung oder Glück empfinden bzw. dass ihre Präferenzen so weitgehend wie möglich erfüllt werden, solange dies nicht zu viel Schaden verursacht.⁵² Der Utilitarist strebt dabei nicht nur die Maximierung des eigenen Glücks bzw. das des einzelnen an, sondern er möchte das größtmögliche Glück für die größtmögliche Anzahl von Lebewesen erzielen. Somit wird eine Handlung als richtig eingestuft, wenn sie gleichviel oder mehr Glück für alle Betroffenen hervorbringt als jede andere Handlung, und als falsch, wenn sie dies nicht tut.⁵³ In diesem Kontext bemerkt PETER SINGER, dass sich von »Handlungen aus Eigeninteresse (...) zeigen lassen [muß], daß sie mit Prinzipien verträglich sind, die auf einer breiten ethischen Basis beruhen, wenn sie moralisch vertretbar sein sollen; denn der Begriff der Ethik enthält die Vorstellung von etwas Größerem, als es das Individuum ist«. ⁵⁴

Der Glücksbegriff hat im Rahmen der Utilitarismuskurse eine intensive Auseinandersetzung erfahren. Für unseren Verwendungszusammenhang gehen wir von einem erweiterten Glücks- bzw. Nutzenbegriff aus. Dieser ist am ehesten im Kontext der Befriedigungstheorie zu explizieren. »Nutzen (utility) ist Bentham zufolge das, was Glück (happiness), benefit, advantage, pleasure, good usw. einer Interessenspartei befördert und was Schmerz, Leid usw. verhindert.«⁵⁵ Nutzen ergibt sich somit aus individuell empfundenen Gefühlszuständen. Diese dürfen allerdings nicht auf sinnlich-körperliche Empfindungen verkürzt werden, inbegriffen sind ebenfalls intellektuelle, ästhetische und moralische Befriedigungen – kurz sämtliche Interessen, die ein Lebewesen haben kann. BERNWARD GESANG versteht Glück in diesem Kontext im Sinne einer relativ maximalen Interessenbefriedigung. Demnach ist eine Handlung richtig, wenn sie verglichen mit anderen die relativ maximale Gesamtbefriedigung der Interessen aller Betroffenen erzielt.⁵⁶

52 Vgl. GESANG, 2003, S. 17.

53 Vgl. SINGER, 1994, S. 17.

54 SINGER, 1994, S. 26.

55 GESANG, 2003, S. 29.

56 Vgl. GESANG, 2003, S. 32.

Als Konsequenz ergibt sich für den Utilitarismus, dass die relativ maximale Interessenbefriedigung als Maß für die moralische Qualität des Handelns fungiert. Hierbei ist zu beachten, dass das Endergebnis der relativen Befriedigung von Interessen in der Realisierung des geringeren zweier Übel oder in der Verminderung von Leid bestehen kann – die Betroffenen empfinden dabei oftmals keineswegs Glück im alltagssprachlichen Sinne. Generell wird hierbei davon ausgegangen, dass Glücksempfinden immer nur individuell-subjektiv festgelegt werden kann. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass eine exakte Berechnung von Glück und Nutzen nicht realisierbar ist. Für GESANG hat diese Tatsache jedoch nicht die Verwerfung des Utilitarismus zur Folge. Er betrachtet das Nutzenkalkül als eine heuristische Fiktion. In diesem Sinne muss man »die Idee einer Nutzenquantifizierung aufgrund von aktuellen und prinzipiellen Messproblemen nicht völlig fallen lassen, aber man muss die Grenzen des Nutzenkalküls erkennen.«⁵⁷ Für unseren Verwendungszusammenhang sind zunächst die Grundüberlegungen zur Maximierung von Glück und Minimierung bzw. Vermeidung von Leid, der Universalisierungsanspruch an Handlungen und das Verständnis des Nutzenbegriffs im Sinne der relativ maximalen Interessenbefriedigung unter Berücksichtigung der Grenzen des Nutzenkalküls relevant.

Weiterhin vertritt der Utilitarismus eine wertmonistische Position, die besagt, dass Glück das einzig moralisch relevante Gut darstellt aus dem alle Werte abgeleitet werden können. Dies führt uns zum dritten Prinzip dem Konsequentialismus. Der Utilitarismus als konsequentialistische Ethik zeichnet sich dadurch aus, dass er sich mit den Zielen und Konsequenzen von Handlungen befasst. Es gibt demnach kein System von Regeln, deren Befolgung automatisch eine moralische Vorgehensweise impliziert. »Die Konsequenzen einer Handlung variieren je nach den Umständen, unter denen sie vollzogen wird. (...) Ein Utilitarist wird Lügen unter gewissen Umständen als gut, unter anderen als schlecht beurteilen, je nach den Folgen.«⁵⁸ Handlungen werden also dahingehend bewertet, inwiefern ihre Konsequenzen eine relativ maximale Interessensbefriedigung erzielen.

Wie wir bereits ausgeführt haben, wird das Prinzip des Konsequentialismus, die Orientierung an der Wirkung und den Folgen, auch für die Medienethik als angewandte Ethik zugrunde gelegt (dort allerdings unabhängig vom Prinzip der Glücksmaximierung). Bei den anschließenden Überlegungen werden die hier ausgeführten

57 GESANG, 2003, S. 22.

58 SINGER, 1994, S. 17–18.

Prinzipien der utilitaristischen Ethik auf die Berichterstattung über die Folterungen in dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib angewandt.

Aus dem utilitaristischen Prinzip der Interessensabwägung und -berücksichtigung aller von den Konsequenzen einer Handlung Betroffenen ergibt sich automatisch eine entsprechend hohe Anforderung an all diejenigen, durch deren Handlungen eine Vielzahl von Interessen bzw. die Interessen von einer großen Anzahl von Lebewesen betroffen sind. In unserem Beispiel trifft dies auf die Mitglieder der Bildredaktion sowie der der Chefredaktion zu. Um die Frage, wie redaktionell mit diesen Bildern verfahren werden soll, zu klären, müssen die Interessen *aller* von einer Veröffentlichung Betroffenen betrachtet werden. Wir werden die Interessen, die in diesem Beispiel eine Relevanz haben, im Folgenden aufzählen.

Interessen und Interessensgruppen

Persönlichkeitsschutz – Abgebildete Personen

Da die Bilder klar erkennbare Personen zeigen, geht es zu allererst um den Persönlichkeitsschutz der gezeigten Personen. Eine Veröffentlichung dieser Bilder würde die gezeigten Menschen in aller Öffentlichkeit bloßstellen, die erniedrigenden Posen und Handlungen würden für die Augen aller sichtbar werden. Zusätzlich müssten die gefolterten Menschen beim Betrachten der Fotos ihre Folterungen wieder und wieder durchleben. Das schon existierende Leiden würde verlängert werden.

Auf der gleichen Grundlage kann auch über die ›Täter‹ nachgedacht werden. Auch sie haben Persönlichkeitsrechte. Solange der Folterskandal nicht offiziell untersucht und sämtliche Fakten bekannt sind, solange ist auch die Identität der Täter nicht zu veröffentlichen. Auch wenn die Soldaten ein Verbrechen an der Menschlichkeit begangen und damit Menschenrechte verletzt haben, so genießen auch sie dennoch weiterhin den Persönlichkeitsschutz. Dieser Schutz dehnt sich damit auch auf ihre Familie, Freunde und Bekannte aus, die nicht automatisch mit diesem Skandal in der Öffentlichkeit in Zusammenhang gebracht werden sollen. Neues Leid würde entstehen, bedenkt man die Folgen, die z. B. die Familien der betroffenen Soldaten erleiden müssten.

Kommerzielles Interesse

Das Thema ist hoch brisant, die Lage im Irak genießt auf der Nachrichtenagenda höchste Priorität. Eines der ersten Magazine zu sein, welches diese Bilder veröffentlicht, erhält einen hohen Stellenwert. Auch könnte das Magazin mit dieser Geschichte potentiell seine Auflagenzahlen deutlich steigern, was nicht nur aus kurzfristiger

finanzieller Sicht von Interesse ist. Bessere Verkaufszahlen führen zu mehr Marktanteil, mehr Marktanteil zu mehr Werbeeinnahmen, mehr Einnahmen führen zu besseren Bedingungen und mehr Sicherheit für die Mitarbeiter des Blattes, etc.

Würde es sich bei den vorliegenden Fotos um die Szene einer trauernden Witwe am Grab ihres prominenten Mannes handeln, wären mit der Abwägung des Persönlichkeitsschutzes gegen das kommerzielle Interesse bzw. der Befriedigung von Sensationslust die beiden Hauptinteressen abgedeckt. Nun sind aber in den Folterskandal noch weitere Personengruppen und Interessen involviert. Diese gilt es darüber hinaus zu bedenken.

Kulturelle Interessen

Die Folterung irakischer Gefangener ist ein Fall von politischer Relevanz. Dieser Skandal ereignet sich nicht im ›luftleeren Raum‹, sondern er ist eingebettet in eine sehr angespannte weltpolitische Situation. Die amerikanische Regierung beansprucht die Vormachtstellung gegenüber der arabischen Welt. Die Demütigungen der irakischen Gefangenen durch US-Soldaten könnten in der Öffentlichkeit auch als Demütigung und Geringschätzung der gesamten arabischen Welt gedeutet werden.

Die Redakteure müssten daher auch die ›Umgebung‹, also die Kultur des Iraks, mit in ihre Überlegungen einbeziehen. In einer Umgebung, in der das öffentliche Zeigen von sexuellen Handlungen, besonders homosexueller Art, unweigerlich zu religiösen Konflikten führt, wäre die Veröffentlichung der Folterbilder eine Missachtung der vorherrschenden Konventionen. Die Veröffentlichung dieser Bilder würde in einer extremen Weise das Sittlichkeits-, Scham- und Ehrgefühl vieler Menschen verletzen. An diesem Punkt wird ein Problem des heutigen Journalismus sehr deutlich, die Globalisierung. Die Redakteure können ihren Wirkungskreis, besonders in diesem Fall, nur als global verstehen. Das bedeutet, diese Bilder würden neben der Veröffentlichung über das Printprodukt im deutschsprachigen Raum via Internet einen wesentlich weiteren Verbreitungsgrad erfahren. Doch die Globalisierung der Medien ist in diesem Kontext nicht das einzige ›Problem‹.

Selbst wenn die Verbreitung dieses Artikels auf Hamburg beschränkt wäre, würden die kulturellen Unterschiede und Vielfalt durch die Interkulturalität unserer Gesellschaft weiterhin bestehen. Käme es also nur in Hamburg zur Veröffentlichung des Artikels, dann würde dennoch das Sittlichkeits-, Scham- und Ehrgefühl z. B. vieler Muslime und anderer Menschen in Hamburg verletzt werden können.

Weltöffentlichkeit

Das Recht auf Informationen und Informationen zu verteilen, ist einer der zentralen Aspekte des Journalismus. Die Redakteure denken daran, die Weltöffentlichkeit zu informieren, um damit Handlungen zu evozieren, die eventuell die Lage der Gefangenen verbessern oder gar zu Sanktionen gegen die Täter führen könnten. In einer jeden Demokratie ist das Recht auf Informationen die Grundlage dafür, sich ein eigenes Bild von einer Sache machen zu können. Nur auf Grund von umfassenden Informationen können Bürger wie Politiker Entscheidungen über notwendige weitere Schritte treffen. Es kann sich dabei sowohl um eine politische Wahlentscheidung handeln als auch um eine Entscheidung zur Entsendung von Militär etc.

Rezipient

Die Bildredakteure denken auch an den einzelnen Rezipienten, der morgens seine Zeitung/ Zeitschrift aufschlägt und die grausamen Geschehnisse in Abu Ghraib in einer schonungslosen visuellen Art und Weise zu Gesicht bekommt. Diese Bilder könnten bei dem Betrachter starke Emotionen wie Mitleid, Wut, Angst oder Ekel erwecken. Es ist die direkte Wirkungsweise der Fotografie, die zu solchen spontanen Emotionen führt. Anders als bei gelesenen Text, bei dem der Leser erst selbst ein inneres Bild erzeugen muss, um das Beschriebene zu begreifen, dringt das Gesehene Bild (erst einmal) ohne Reflektion ins Bewusstsein vor. Erst dort kann es dann reflektiert werden.

Die Bilder, die der Redaktion vorliegen, sind in ihrer Aussage von extremer Art, wären diese Fotos aus einem fiktionalen Film, dürfte dieser aus Jugendschutzgründen wahrscheinlich erst nach 23 Uhr gezeigt werden. Diese Bilder auf einer Titelseite einer Zeitung oder neben den Bildern von einem Fußballprofi auf einem Onlineportal zu sehen, stellt den Sinn von Jugendschutz in Frage. Wenn das Zeigen von (pornographischer) Gewalt in fiktionalen Filmen, Computerspielen etc. die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen negativ beeinträchtigen kann, dann trifft dieses für Bilder aus der Realität erst recht zu.

An diese oben genannten Interessen und Personen denken die Redakteure bei der Klärung der Frage des Umganges mit den Folterbildern aus Abu Ghraib. Doch bei ihrer Entscheidungsfindung haben ihnen diese Überlegungen noch nicht eindeutig weiter geholfen. Es gibt gute Gründe, die dafür, als auch Gründe, die gegen eine Veröffentlichung der Bilder sprechen. Wie sollen sich die Bildjournalisten entscheiden, wenn sie mit ihrer Handlung neues Leiden verhindern und bestehendes minimieren

wollten, und wie können sie ihre Entscheidung begründen? Im Folgenden wollen wir eine utilitaristische Abwägung der einzelnen Interessen vornehmen.

Abwägung der oben aufgeführten Interessen

Persönlichkeitsschutz versus Informierung der Öffentlichkeit

Mit diesem Konflikt sahen sich die Journalisten schon häufiger konfrontiert und wissen, dass es für ihn keine eindeutige und generelle Lösung gibt. Jeder Fall muss individuell neu abgewogen werden, dies ist auch der Grund, weshalb den Journalisten der Pressekodex die Frage nach der Veröffentlichung nicht beantworten konnte. Als Regelkatalog greift er für viele Situationen aus der journalistischen Praxis zu kurz, da diese sich oftmals nicht in die Kategorien des Kodexes einordnen lassen oder gleich in mehrere sich ausschließende Bereiche fallen. Das Beispiel in unserem konkreten Fall, die Wahrung des Persönlichkeitsrechtes und die Unterrichtung der Öffentlichkeit, ist solch ein Sonderfall.

Doch warum ist das Recht auf informationelle Selbstbestimmung überhaupt ein Recht, wo findet es seinen Ursprung? Der gedankliche Kern liegt in der Menschenwürde und in denen auf ihr basierenden Menschenrechten begründet.⁵⁹ Wir wollen uns in diesem Zusammenhang jedoch nicht auf die Begründung, sondern auf die Betrachtung des Rechtes auf informationelle Selbstbestimmung aus utilitaristischer Perspektive konzentrieren. Was bedeutet die Verletzung des Rechtes auf informationelle Selbstbestimmung z. B. für den gefolterten Iraker? Welchen Einfluss hat die Veröffentlichung auf seine Glücks- bzw. Leidensbilanz?

Bilder, die ihn in erniedrigenden und beschämenden Situationen zeigen und die ohne sein Einverständnis weltweit veröffentlicht werden, tragen höchstwahrscheinlich nicht zu seiner Glückmaximierung bzw. Leidensminimierung bei. Die Redakteure brauchen den abgebildeten Iraker nicht persönlich zu kennen, um zu dem Schluss zu kommen, dass das Zeigen der Bilder die Würde dieses Menschen verletzen würde. Bei diesen Gedanken greifen sie auf ein universelles Verständnis von Menschenwürde zurück, welches sie an ihre eigenen Erfahrungen rückbinden. »Der andere ist also wie ich im Anspruch der Würde – was nichts anderes bedeutet, als dass ich den Anspruch auf Achtung meiner Würde zugleich als einen allgemeinen

59 Vgl. WETZ, 2011; STOECKER/AUGUSTIN, 2003; HÄRLE/VOGEL, 2008; RATH, 2001.

Anspruch auf Würde formuliere. Mit anderen Worten, es besteht eine allgemeine Pflicht auf Achtung der Würde des Menschen.«⁶⁰

Doch wie lässt sich in diesem Fall die Informierung der Öffentlichkeit mit der utilitaristischen Maxime begründen? Um dieser Frage näher zu kommen, müssen wir uns noch einmal den Idealfall, den der Utilitarismus anstrebt, betrachten. Es geht um die Erreichung des größtmöglichen Glückes für die größtmögliche Zahl von Lebewesen. Solange also dieser Zustand nicht erreicht ist, ist es an allen Menschen, weiter daran zu arbeiten. Hier wird schon eine Prämisse in der Klärung der Frage nach dem Recht der Öffentlichkeit auf Informationen sichtbar – sie muss mit diesen Informationen etwas tun. Der bloße Konsum, ohne aus den Informationen Handlungen abzuleiten, stellt in der Tat keine Berechtigung dar. Wenn diese Informationen jedoch dazu genutzt werden, die Missstände in dem Gefängnis von Abu Ghraib und /oder anderswo zu verbessern, rückt der Idealzustand näher. WOLFGANG HUBER formuliert die Aufgabe der Medien in solch einem Fall wie folgt: »Die ethisch legitime Aufgabe der Medien besteht vielmehr darin, zur Überwindung solcher Gewalt beizutragen. Sie sind dazu verpflichtet, die Gewalt, die Menschen willkürlich zugefügt wird, so darzustellen, daß die Rechtsverletzung, die darin liegt, an allen Orten gespürt und die Bereitschaft geweckt wird, sich für die Achtung der menschlichen Integrität einzusetzen.«⁶¹

Wir haben nun in beiden Fällen aus utilitaristischem Blickwinkel berechnete Interessen vorliegen. Doch bevor wir jetzt jedoch zu der Entscheidung kommen, welche ›Rechte‹ oder Interessen stärker zu gewichten sind, müssen wir noch das Problem der generellen Abwägung individueller Ansprüche und Belange, also die Interessen von wenigen oder auch nur einer Person, gegen die Interessen von vielen diskutieren.

Das Motto: »Jeder zählt als einer, keiner mehr als einer.« von JEREMY BENTHAM könnte eine Antwort auf das Problem sein. Dies würde jedoch bedeuten, dass unabhängig der zu klärenden Frage, die Mehrheit – oder die Interessen der Mehrheit – stets die Überhand behalten würde. Der Utilitarismus wäre demnach intuitiv eine inhumane und ungerechte Ethik. »Nach unserem sittlichen Bewusstsein fordert aber die Idee der Gerechtigkeit für jede einzelne Person eine Unverletzlichkeit, die selbst durch das maximale Wohlergehen aller anderen nicht beiseite gesetzt werden darf.«⁶² Dieser Aspekt ist Punkt vieler Kritiken am Utilitarismus. Man sollte dabei allerdings nicht vergessen, aus welcher Zeit und unter welchen Umständen BENTHAM

60 RATH, 2001, S. 9.

61 HUBER, 1994, S. 184.

62 HÖFFE, 2008, S. 29.

dieses Motto entwickelt hat. Er stellte mit dem Utilitarismus einen Gegenentwurf zu einer korrupten und ausbeuterischen Bürokratie auf.⁶³ Er war der Meinung, »die geschundenen Arbeiter und ihr Glück zählten genauso wie das der aristokratischen und bürgerlichen Elite.«⁶⁴

Mit seinem Leitmotto wollte BENTHAM also die Interessen der Schwächeren schützen und ihnen überhaupt das Recht geben, welche zu haben. Für unser Problem wird es hilfreich sein, diese alten und oft haarspalterischen Argumentationen auszuklammern und uns dem Wesentlichen zuzuwenden. Der humane Utilitarismus hat zum Ziel, den größtmöglichen Nutzen für die größtmögliche Zahl von Lebewesen zu schaffen. Dies schließt allerdings den Fall, dass Nutzen auf Kosten von anderen erzeugt wird, aus, denn in diesem Fall wäre eben nicht die größtmögliche Zahl erreicht. »Jede Präferenzlage, in der es Opfer gibt, kann der humane Utilitarist deshalb als ethisch suboptimal kritisieren.«⁶⁵ Zudem differenziert der humane Utilitarismus zwischen faktischem und rein rechnerischem Nutzen. Das bedeutet, dass für jemanden, der bereits Millionär ist, 100 Euro eher einen nur rechnerischen Nutzen oder Zugewinn darstellen, für jemanden, der unter der Armutsgrenze lebt, hätten 100 Euro allerdings eine ganz andere Nutzensqualität. Das bedeutet, dass man bei der Abwägung von Interessen nicht nur deren Quantität, sondern immer auch deren *Qualitäten* mit berücksichtigen muss.

Zurück zu den Bildredakteuren und der Eingangsfrage, welche Interessen sollen sie berücksichtigen – den Persönlichkeitsschutz oder die Informierung der Öffentlichkeit? Wie wir gesehen haben, würde in dieser speziellen Situation weder das eine, noch das andere zu einer insgesamt befriedigenden Situation führen. Den Journalisten wird klar, dass die Antwort nicht ein ›Ja‹ oder ›Nein‹, sondern nur ein ›Wie‹ sein kann. Wenn sie nun Bilder veröffentlichen und dabei *alle* gezeigten Personen unkenntlich machen würden, dann hätten sie beide Seiten zufrieden gestellt. Denn für die Öffentlichkeit stellt das Wissen um die Gesichter der beteiligten Personen zu diesem Zeitpunkt keinen qualitativen Mehrwert da. Sollte der Gesichtsausdruck eine bedeutsame Rolle spielen – z. B. das Lachen der Soldaten oder der Leidensausdruck der Opfer – können diese Angaben in einem begleitenden Text detailliert beschrieben und dadurch Erwähnung finden. Der daraus resultierende qualitative Unterschied ist zu Gunsten der Wahrung der Interessen der Betroffenen dabei in Kauf zu nehmen.

63 Vgl. GESANG, 2003.

64 GESANG, 2003, S. 9.

65 GESANG, 2003, S. 65.

Kommerzielles Interesse

Nach allem, was wir bislang über Interessensabwägungen und ethische Überlegungen aus utilitaristischer Perspektive gesagt haben, und mit Blick auf die Diskussion zur Menschenwürde der Abgebildeten mutet der Aspekt des kommerziellen Interesses fast schon banal an. Und doch ist er nur scheinbar banal, in der Praxis erweist er sich oftmals als handlungsleitend. Das Primat der Ökonomie tritt sehr deutlich im Bereich der Medien zu tage und ist in diesem auch besonders problematisch. Die Problematik ergibt sich, wie bereits weiter oben ausgeführt, aus den unterschiedlichen Ansprüchen, die an die Medien gestellt werden. Zum einen sollen sie eine Basis für demokratisch verfasste Gesellschaften darstellen, indem sie möglichst umfangreiche Informationen der Allgemeinheit zur Verfügung stellen. Und zum anderen sind Medienunternehmen Unternehmen, welche marktwirtschaftlichen Bedingungen und Interessen unterliegen. Durch Fusionen, Übernahmen und Marktverdrängungen entstandene Medienkonglomerate bündeln nun diese marktwirtschaftlichen Interessen und versuchen, sie zu befriedigen. Bei dieser Entwicklung des Mediensystems hat sich die Zielrichtung der Unternehmen eindeutig in Richtung Gewinnmaximierung verschoben. Der Aspekt oder besser das Bewusstsein, als Medienunternehmen auch einen gesellschaftlichen Auftrag und damit auch Verantwortung zu haben, ist in sehr vielen Unternehmen in den Hintergrund getreten. Der Ausspruch von MATTHIAS KARMASIN liefert einen Anhaltspunkt, wie Medienunternehmen mit diesen unterschiedlichen Ansprüchen umgehen könnten: »Optimiere den Gewinn, solange dem keine ethischen Bedenken entgegenstehen, andernfalls gebe den ethischen Bedenken soweit nach, als noch ein angemessener Gewinn gesichert ist. Als angemessener Gewinn wird hierbei derjenige betrachtet, der zumindest langfristig die Teilnahme am Markt sichert.«⁶⁶

Den Bildredakteuren ist nach ihren Überlegungen zu den Persönlichkeitsrechten und deren Qualität klar, dass aus utilitaristischer Sichtweise finanzielle ›Bereicherung‹ kein adäquates (Gegen-)Interesse darstellt. Nur den eigenen Nutzen vor Augen zu haben und ihr Handeln daran auszurichten, erkennen sie als unmoralisch. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie in diesem Fall als einzelne Personen nicht auch berechnete Interessen haben dürfen. Entgegen der bekannten Kritik am Utilitarismus, derer nach der Mensch eigentlich stets nur altruistisch handeln soll / darf und dies zu einer permanenten Überforderung und Belastung für ihn führt,⁶⁷ vertritt

66 KARMASIN, 1993, S. 383–384.

67 Siehe dazu GESANG, 2003, S. 98ff.

der humane Utilitarismus die Auffassung, dass ein Handeln, welches das handelnde Subjekt unglücklich macht, nicht im Sinne der utilitaristischen Grundüberzeugung steht. Denn dort soll ja gerade vermieden werden, dass weiteres Leid erzeugt wird, dies schließt den Handelnden durchaus mit ein.

Kulturelle Divergenzen

Der Aspekt der Globalisierung wie auch die kulturellen Unterschiede innerhalb einer Gesellschaft stellen die Journalisten in der Bildredaktion vor ein weiteres Problemfeld – es geht um das Abwägen von Gruppeninteressen. In unserem konkreten Fall geht es dabei um die Klärung der Frage, ob sich das Zeigen von z. B. erzwungenen homosexuellen Handlungen unter den Gefangenen mit dem Verletzen des Scham- und religiösem Ehrgefühls von z. B. streng gläubigen Muslimen vereinbaren lässt. Zuerst gilt es, diesen Aspekt differenziert zu betrachten, da in ihm Themen unterschiedlicher Tragweite angesprochen werden. Zum einen ist es das Thema Homosexualität, welches religiöses Konfliktpotential in sich birgt, weiter ist es das Zeigen von eben solchen Akten und zum anderen ist es die offensichtliche Demütigung und Schmähung des Islams und des irakischen Volkes, die in diesen Bildern liegt.

Betrachten wir zuerst den Aspekt des Zeigens isoliert. In den westlichen Industriegesellschaften nehmen die meisten Menschen am medialen Zeigen von Nacktheit und die damit verbundenen sexuellen Anspielungen im Allgemeinen keinen Anstoß mehr. Die Gruppe, die sich von solchen Darstellungen gestört fühlt – ob nun religiös oder anders motiviert –, ist verhältnismäßig klein. Warum dies so ist und welche Gründe zu diesem Verhältnis geführt haben, können wir an dieser Stelle nicht weiter ausführen. Die Frage, die sich der Journalist nun stellt, ist die nach der Qualität der religiösen Interessen und deren Gewichtung. Würde es sich bei diesen Bildern nicht um höchst brisante Dokumente von Menschenrechtsverstößen handeln, sondern lediglich um das Zeigen von nackter Haut oder gar weiblichen Brüsten auf Plakatwänden, wäre die Diskussion wahrscheinlich wesentlich schwieriger. In unserem konkreten Fall allerdings wiegt das Ausmaß und die Tragweite der Folterungen und damit verbunden die Interessen der Gefolterten und der Weltöffentlichkeit aus utilitaristischer Sicht erheblich schwerer. In diesem Fall muss das vermutete Interesse der Minderheit zurückstehen.

Können die Bildredakteure diese Begründung auch für den Aspekt der Demütigung der irakischen Bevölkerung und des Islams anwenden? Die Intention der US-Soldaten in dem Gefängnis war es, die Gefangenen psychisch und physisch zu foltern, indem sie sie zu Taten gegen ihren Glauben und gegen ihre Überzeugung gezwungen haben. Damit haben sie sich über sie erhoben und ihre dominante Machtposition

zum Ausdruck gebracht. Sollten nun diese Bilder veröffentlicht werden, könnte diese Erniedrigung der Gefangenen stellvertretend als US-amerikanische Haltung gegenüber dem Irak aufgenommen werden.

Den Journalisten fehlen in dieser Situation empirische Daten, um wissen zu können, ob das Interesse der irakischen Bevölkerung eher im Vermeiden der öffentlichen Demütigung oder im Aufklären der Verhältnisse besteht. Um in dieser Frage weiter zu kommen, beziehen sie den Faktor *Zeit* oder besser gesagt den Aspekt der *Langfristigkeit* mit in ihre Überlegungen ein. Wenn das Veröffentlichende dieser Bilder Reaktionen auslösen würden, die langfristig die Situation in den Gefängnissen des Iraks oder anderswo verbessern, dann würde sich dies in der Nutzenbilanz stärker auswirken, als die kurzfristige Rücksichtnahme auf die verletzten Ehrgefühle der irakischen Bevölkerung. Damit haben wir bei der utilitaristischen Interessensabwägung neben den Faktoren *Quantität* und *Qualität* auch noch den Aspekt der *Zeit* – also die langfristigen Folgen – mit zu berücksichtigen.

Zusammenfassung

Die Betrachtung der unterschiedlichen Interessen aus utilitaristischer Perspektive, stellt für die Bildredakteure bei der Abwägung der zuerst nur grob skizzierten Probleme die normative Grundlage dar. Auf dieser Grundlage können sie die jeweiligen Interessen abwägen. So können sie zu dem Schluss kommen, dass der Veröffentlichung einer Auswahl der Bilder keine ethischen Bedenken aus utilitaristischer Perspektive entgegenstehen. Die existierenden Bedenken oder gegenteiligen Einzelinteressen würden sie im Hinblick auf eine langfristige positive Gesamtbilanz in Kauf nehmen. In Ansätzen haben sich die Journalisten auch Gedanken über das ›Wie‹ der Veröffentlichung gemacht. So ist das Unkenntlichmachen der Gesichter *aller* dargestellten Personen eine Voraussetzung zur Wahrung der informationellen Selbstbestimmung und ihrer Menschenwürde.

Im Hinblick auf den Aspekt der Kommerzialisierung und den Schutz der Rezipienten, besonders den der Jugendlichen, müssen noch weitere Fragen über die Auswahl der zu publizierenden Bilder sowie das ›Wie‹ der Veröffentlichung geklärt werden. Darunter fallen unter anderem Gedanken über den Einsatz dieser Bilder auf Titelseiten (Information oder ›Schocker‹ zur Auflagensteigerung?) und der Wiederholung bzw. des inflationären Umgangs mit diesen Folterbildern (im Sinne von »jetzt neue – noch grausamere Bilder«; »nun die ersten Videos aus Abu Ghraib« etc.).

Nachdem wir nun exemplarisch auf der Basis des Gesetzes, des Pressekodex und des Utilitarismus die Entscheidungen der Bildredakteure in Bezug auf den Umgang mit

Bildern untersucht haben, wollen wir im Folgenden die Produktionsentscheidungen der Fotografen betrachten. Dabei lösen wir uns von unserem bisherigen Fallbeispiel und werden zu diesem Bereich zunächst generelle Überlegungen anstellen. Diese werden darüber hinaus ebenfalls an einem Beispiel entsprechend veranschaulicht.

b) Medienethisches Handeln – Fotografen

Grundsätzlich trifft alles, was für den Umgang mit Bildern seitens der Redakteure gesagt wurde, ebenso auf die Fotografen zu. Auch Fotografen können als (Bild) Journalisten den Pressekodex als Orientierung zu Rate ziehen, auch sie benötigen selbst-reflexive Kompetenzen, um ihr Handeln und ihre Entscheidungen zu hinterfragen und auch sie sollten als Medienschaffende nach bestem (medien)ethischen Gewissen handeln. Doch neben den Gemeinsamkeiten gibt es auch Unterschiede und Besonderheiten, die wir hier nicht unerwähnt lassen wollen. Wegen der besseren Anschlussfähigkeit beziehen wir uns auch hier vor allem auf das Arbeiten der Fotografen in Kriegs- und Krisengebieten.

Betrachten wir zuerst den Aspekt der Verantwortung. Da der Fotograf der alleinige Produzent ist, könnte man ihm auf den ersten Blick auch die größte Verantwortung für die Bilder zusprechen. Diese Sichtweise entbehrt nicht einer gewissen Logik, müsste man sich doch keine Gedanken über potentielle negative Auswirkungen von Bildern machen, wenn diese gar nicht erst produziert würden. Jedoch vernachlässigt diese Überlegung zwei wesentliche Umstände – die Realität und die Macht. Durch unsere Interviews mit Fotografen, die in Kriegs- und Krisengebieten gearbeitet haben, wissen wir, dass die Situationen vor Ort oft durch physischen und psychischen Stress sowie durch zeitliche und logistische Erschwernisse geprägt sein können. In solchen extremen Situationen ist zu vermuten, dass das funktionale Gewissen die Entscheidungen der Fotografen dominieren könnte. Situationsabhängig könnte auch das moralische Gewissen aktiviert werden, doch zum Grad der Reflexion, die das ethische Gewissen voraussetzt, wird es oftmals auf Grund der Umstände nicht kommen können. Besonders wird dies auf Aufnahmen von Ereignissen zutreffen, die der Fotograf so noch nie gemacht und über die er so noch nicht nachgedacht hat.

Der andere Aspekt betrifft die Macht bzw. die Möglichkeit, ein Bild zu veröffentlichen. Wenn der Fotograf ein Bild nicht macht, kommt es auch zu keiner Veröffentlichung. Dies bedeutet im Umkehrschluss jedoch nicht, dass jedes Bild, welches der Fotograf sendet, auch veröffentlicht wird. Über die Veröffentlichung und gegebenenfalls die Art und Weise der Veröffentlichung entscheiden die Bildredakteure.

Dass es auch dabei Unterschiede gibt, je nachdem um welche Bildredaktion es sich handelt – ob beispielsweise bei AP oder der FAZ –, soll im Moment einmal unberücksichtigt bleiben. Der Fotograf als Produzent entscheidet zwar über die Erstellung und Weiterleitung, jedoch nicht über die tatsächliche Veröffentlichung oder gar die Art und Weise.

Die Bildredakteure befinden sich dagegen in einer anderen Position. Zwar sind auch sie von prozessualen Zwängen – wie dem enormen Zeitdruck – ausgesetzt, doch haben sie den Vorteil einer distanzierteren Betrachtungsweise sowie potentiell weiterer Informationen über das aktuelle Geschehen, welcher der Fotograf vor Ort nicht hat. Damit kommt ihnen – entgegen des ersten Gedankens – sogar eine größere Verantwortung zu.

Im Folgenden wollen wir etwas ausführlicher auf die bereits geforderte selbst-reflexive Kompetenz der Fotografen eingehen. Dazu fließen die bisherigen medienethischen Überlegungen mit den empirischen Ergebnissen zusammen. Während uns die Empirie einen Einblick in die Komplexität und das Zusammenwirken der verschiedenen Einflussgrößen auf die Produktion von visueller Kommunikation gegeben hat, soll die medienethische Betrachtung Handlungsoptionen und -notwendigkeiten aufzeigen. Uns geht es dabei nicht darum festzulegen, was ein gutes und richtiges Bild – im medienethischen Sinne – ist, uns geht es vielmehr um das Bewusstmachen von Prozessen, die unter Umständen zu ungewollten und medienethisch problematischen Bildern führen können. Um diesen Aspekt zu explizieren, greifen wir auf einen fiktiven Fall bzw. ein fiktives Bild zurück. Dabei werden wir für ein besseres Verständnis die Dinge stark vereinfacht darstellen. Vorab hier noch einmal die wichtigsten subjektiven Einflüsse auf die Produktion, so wie sie sich als Ergebnis unserer Untersuchung darstellen:⁶⁸

- Einflüsse durch die individuelle Biographie
- Einflüsse durch die eigene Medien-Biographie und Rezeptionsgewohnheiten
- Einflüsse durch die eigene Motivation / Intention
- Einflüsse durch die jeweilige Situation vor Ort
- Einflüsse durch die individuelle Welt- und Selbstsicht
- Einflüsse durch die eigene Persönlichkeit

68 Siehe dazu auch [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 5 Einflussfaktoren auf der Subjektebene – Zusammenfassung \(S. 495\)](#).

Bei unserem Beispielbild handelt es sich um die Darstellung eines Soldaten als Helden. Dass der Soldat als Held zu erkennen ist, liegt zum einen an der Bildkomposition als auch an der abgebildeten Situation: Vor der untergehenden Wüstensonne vollführt der Soldat eine akrobatische Kampfsportübung. Der Fotograf ist beim Fotografieren tief in die Hocke gegangen um ihn so in leichter Untersicht darzustellen, die tief-orangene Sonne befindet sich im Bild rechts von dem Soldaten, die Horizontlinie ist leicht nach rechts ansteigend.

Dass wir, *ohne* dieses Bild wirklich zu sehen, es dennoch vor Augen haben, ist bereits ein Zeichen dafür, dass wir es mit stark internalisierten Symbolen zu tun haben. Wäre dieses Bild von einem Kameraden des Dargestellten zu Erinnerungszwecken aufgenommen worden, wäre darüber nichts weiter zu sagen, doch es stammt aus der journalistischen Berichterstattung über den bevorstehenden Einmarsch der US-Truppen in Bagdad.

In diesem Kontext bekommt es eine ganz eigene Konnotation. Es geht um die Vermittlung von Abenteuer, Stärke, Überlegenheit, Patriotismus und Heldentum. An dieser Stelle beginnt nun die kritische Auseinandersetzung des Fotografens mit seinem Bild. Er könnte sich dabei unter anderem folgende Fragen stellen:

- Warum habe ich das Bild genau auf diese Weise aufgenommen?
- Woran erinnert mich diese Situation?
Habe ich sie eventuell schon mal gesehen oder sie mir vorgestellt?
- Wie habe ich mich beim Fotografieren gefühlt?
Was fühle ich, wenn ich das Bild jetzt ansehe?
- Was möchte ich mit diesem Bild kommunizieren?
Was könnten andere in diesem Bild sehen?

Ziel dieser Fragen ist es, die Einflüsse zu erkennen, die zu genau diesem Bild geführt haben. Je intensiver sich der Fotograf bereits im Vorfeld mit sich und seiner Arbeit(sweise) auseinandergesetzt hat, desto leichter kann er unter Umständen diese Faktoren identifizieren. Als Ergebnis könnte er beispielsweise zu dem Schluss kommen, dass er den Soldaten bewusst positiv und heldenhaft darstellen wollte. Dieser Wunsch könnte z. B. ein Zeichen der persönlichen Beziehung zu diesem Soldaten sein, er könnte aber auch aus der eigenen patriotischen Grundhaltung resultieren. Darüber hinaus hat er vielleicht überrascht festgestellt, dass ihm die Ästhetik und Symbolik dieses Fotos sehr bekannt vorkommt, da er sie so oder ähnlich schon in vielen Kampfsport-Actionfilmen und auf Filmplakaten gesehen hat. Die Überlegungen führen ihn mitunter dazu, dass ihm bewusst wird, dass er dem Betrachter mit diesem Bild den Stolz der US-Truppenmitglieder und das Heldentum der Soldaten

zeigen möchte. Der Fotograf wird also das Bild mit einem guten moralischen Gewissen an seine Zeitung übermitteln, da es gegen keine seiner eigenen Wertvorstellungen verstößt.

Das Positive dieser fiktiven Überlegungen ist, dass der Fotograf sich über einige der Einflussfaktoren bewusst geworden ist. Hätte er beispielsweise nicht erkannt, dass die Ästhetik und Symbolik denen aus seiner eigenen Medienrezeption gleicht und die Aufnahme weitergeleitet, hätte er ungewollt oder unbewusst Symboliken nicht nur reproduziert sondern auch zu ihrer Manifestation beigetragen. In diesem Fall hat er allerdings bestehende Sehgewohnheiten bzw. visuelle Muster dazu benutzt, seine Aussage auf genau diese Weise zu übermitteln. Auch ist es wesentlich, dass dem Fotografen die Botschaft seines Bildes präsent ist.

An diesem Punkt müsste der Fotograf jedoch überlegen, ob das Machen und Senden dieses Bildes auch aus *ethischer* und *journalistischer Perspektive* begründbar ist. Der kritische Aspekt, über den es dabei konkret nachzudenken gilt, ist der des Patriotismus in diesem Bild. Der Fotograf könnte sich dazu z. B. folgende Fragen stellen:

- Welche positiven und/ oder negativen Auswirkungen hat Patriotismus allgemein?
- Inwiefern könnten Aufnahmen dieser Art, die Haltungen und Meinungen der Menschen zum Krieg im Irak betreffen?
- Welche Rolle spielt Patriotismus in der journalistischen Berichterstattung?

Als ethische Bezugstheorie könnte der Fotograf auch hier den Utilitarismus anwenden. Da wir das grundlegende Prinzip bereits weiter oben ausgeführt haben, verzichten wir an dieser Stelle auf die einzelnen Herleitungen und Überlegungen, die der Fotograf anstellen könnte, um seine Entscheidung zu begründen. Von elementarer Bedeutung erscheint uns dabei die Feststellung, dass das Fotografieren sowie auch die erzeugten Bilder selbst ein hoch komplexer Akt der Kommunikation mit vielen Facetten sind. Dies macht es notwendig, dass sich Fotojournalisten und Bildredakteure mit diesem theoretisch im Rahmen der Aus- und Weiterbildung beschäftigen. Im Folgenden wollen wir uns daher der medienethischen Aus- und Weiterbildung widmen.

c) Medienethische Aus- und Weiterbildung

Grundsätzliches

Im Rahmen seiner Überlegungen zur Frage ob Ethik lern- und lehrbar ist, stellt MATTHIAS KARMASIN fest, dass für Medienberufe – zumindest in Deutschland und Österreich – keine einheitliche oder übergreifende Berufsorganisation mit genau umrissenem Berufsethos existiert. Darüber hinaus gibt es bisher weder klare und übergreifende Zugangs- und Ausbildungsregeln noch einen entsprechenden Wertekanon, welcher in der Ausbildung vermittelt wird.⁶⁹ Er sieht daher einen hohen Bedarf an medienethischer Aus- und Weiterbildung für Medienberufe – insbesondere auch mit Ausrichtung auf das einzelne Individuum. »Wenn autonome Handlungsspielräume publizistischer MitarbeiterInnen auch weiterhin existieren sollen, wenn sie sogar noch erweitert werden sollen, um als soziokultureller Rahmen die Realisierung ethischer Werte zuzulassen und um als innere Medienfreiheit wirksam zu werden, dann ist verantwortetes Handeln auch gerade vom Individuum zu fordern.«⁷⁰

Mit Blick auf das Konzept der Verantwortung als ethische Schlüsselkategorie, gilt es in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen, dass es für diese Forderung auf der anderen Seite auch der Förderung des Individuums bedarf. In diesem Zusammenhang reicht es unseres Erachtens nicht aus, z. B. auf den Pressekodex als Wertekanon zu verweisen, den das Individuum ›nur‹ befolgen sollte, um verantwortungsvoll und im ethischen Sinne richtig und gut zu handeln. Dabei spielt der Aspekt fehlender Richtlinien bzw. Kodizes für den Umgang mit Bildern eine untergeordnete Rolle. So bedeutsam und wertvoll ein Wertekanon auch ist, so reicht eine einseitig gesinnungsethische Fundierung und Orientierung für die Konzeption einer wirksamen Medienethik nicht aus. Gesinnungsethische Ansätze orientieren sich im Gegensatz zu verantwortungsethischen nicht an den Folgen einer Handlung sondern primär an der Befolgung von Normen. Gerade mit Blick auf den Pressekodex sowie die (bild-)journalistische Praxis führt dieser Ansatz dann zu Problemen, wenn es zu Widersprüchen oder Konflikten in der Anwendung der Richtlinien kommt.

Ein Kodex kann demnach Hilfestellungen und Orientierung geben, jedoch weder moralisches Handeln garantieren noch umfassend alle Eventualitäten berücksichtigen. Erstrebenswert ist demnach eine Kombination aus gesinnungsethischen und

69 Vgl. KARMASIN, 2001, KARMASIN, 2005.

70 KARMASIN, 2001, S. 67.

verantwortungsethischen Ansätzen. Zur Beförderung und Ausbildung der moralischen Motivation des Einzelnen sowie seiner »Verantwortungsfähigkeit«⁷¹, bedarf es der Abstraktionsfähigkeit sowie des »Sich-In-Distanz-Setzens«⁷² im Sinne von Selbstreflexion sowie der Kenntnis ethischer Theorien. Während es einerseits zutrifft, dass die Kenntnis ethischer Theorien nicht zwangsläufig zur Entwicklung von Verantwortungsfähigkeit und ethischem Verhalten führt, ist andererseits eine Reflexion *ohne* einen theoretischen Bezug substanzlos und ineffektiv. Eine direkte Anbindung der Vermittlung ethischer Theorie an die Praxisreflexion erachten wir dabei als besonders sinnvoll. Im Hinblick auf unsere Fallbeispiele könnte z. B. die Entstehung und Begründung sowie Funktion der Menschenwürde und des Menschenwürde-Begriffs thematisiert werden. Auch die Frage danach, welchem Grundprinzip eine Interessensabwägung erfolgen sollte, kann anhand solcher Beispiele diskutiert werden. Damit stellt man einen engen Theorie-Praxis-Bezug her, welcher gerade für die Weiterbildung von hoher Bedeutung ist. Auf diese Weise kann man nicht nur die Reflexion von Ideal- und Praxisnormen befördern, sondern dem Einzelnen auch neue Perspektiven, Positionen und konkrete ethisch fundierte Handlungsoptionen eröffnen.

Weiterbildung auf Institutioneller- und Unternehmensebene

Im weiten Feld des Bildjournalismus finden wir neben den unterschiedlichsten Tätigkeitsbereichen und Berufsprofilen vor allem auch alle Arten der beruflichen Ausbildung bzw. des beruflichen Einstieges z. B.:

- ausgebildeter Fotograf – mit Gesellen-/Meisterprüfung
- Pressefotograf mit Ausbildung durch Volontariat
- Autodidakten
- Studium der Fotografie
- Quereinstieg durch mehr oder weniger fachfremde Berufe
- u. a.

Solange verbindliche und übergreifende Ausbildungsregeln fehlen – was in absehbarer Zukunft weiterhin der Fall sein wird – gilt es daher, insbesondere die Weiterbildung zu fördern und auszubauen. Durch die unterschiedlichen Berufsmodelle –freiberuflich, feste freie Mitarbeit, festangestellt – sollten medienethische Weiterbildungsangebote

71 KARMASIN, 2001, S. 71.

72 KRAINER, 2001, S. 255.

vor allem auf institutioneller Ebene (z. B. über Verbände wie den *Deutschen Verband für Journalisten*, Fotografenvereinigungen wie *Freelens*, den *Presserat*, Medienanstalten etc.) als auch auf Unternehmensebene (z. B. in Nachrichtenagenturen, Verlagen, Zeitschriften und Zeitungen) implementiert werden.

Im Bereich der Unternehmensethik stellt die Entwicklung bzw. Fortschreibung von Unternehmensleitlinien, die sich speziell zu dem Umgang mit Bildern äußern, eine gute Basis dar. Leitsätze können den Mitarbeiter(inne)n als grundlegende Handlungsorientierung und -hilfe dienen. Sind sie jedoch abhängig von wechselnden Interpretationen einzelner und somit starken Schwankungen unterlegen, verlieren sie ihre Verbindlichkeit sowie ihre Steuerungs- und Orientierungsfunktion. Unter bestimmten Umständen kann dies zu Konflikten und problematischen Folgen sowohl auf journalistischer als auch ethischer Ebene führen. Hierbei ist anzumerken, dass Unternehmensleitsätze in diesem Punkt weder ein Allheilmittel darstellen, noch reicht ihre bloße Existenz bzw. der Verweis auf sie aus, um ethisches Handeln zu gewährleisten.

»Die Umsetzbarkeit medienethischer Normen in der journalistischen Praxis hängt jedoch wesentlich davon ab, ob das persönliche Gewissen in die berufsständische Moral integriert wird. Andernfalls bleiben individuelle Alltagsmoral und Berufsethos zwei getrennte Bereiche und können nicht von der gewachsenen Sensibilität des jeweils anderen Bereichs profitieren.« Zusätzlich ist somit eine stetige Diskussion über die Werte, Normen und Prinzipien sowie deren Auslegung und Anwendbarkeit in der Praxis notwendig. Dazu bedarf es der (moralischen) Motivation der Mitglieder eines Unternehmens »(...) da eine Organisation nicht moralischer sein kann als ihre Mitglieder.« Die Unternehmensethik empfiehlt hier die strukturelle Implementierung des internen Diskurses z. B. durch die Einführung eines »feedbackgesteuerten Managementzyklus«. ⁷³ »Um in einer sich verändernden Welt sich verändernden Ansprüchen gerecht zu werden, wird ein Unternehmen einen feedbackgesteuerten Managementzyklus anstreben. Dieser erhält die Implementierungsbemühungen nicht nur am Leben, sondern haucht ihnen auch stetig und permanent neues Leben durch neue Impulse ein. Innerhalb dieses rückkopplungsgesteuerten Regelkreises ist der interne Diskurs um Unternehmensverfassung und Unternehmenspolitik von herausragender Bedeutung.«

Die Implementierung regelmäßiger Diskussionen um Werte und Normen in Leitsätzen ist neben der Vermittlung ethischer Grundlagen sowie der Entwicklung

73 LEISINGER, 2004, S. 173.

und Förderung von (Selbst-)Reflexionsfähigkeit ein wesentlicher Baustein der medienethischen (Weiter)Bildung. »Die soziale und fachliche Kompetenz ist aus dieser Sicht um die diskursive bzw. ethische zu ergänzen, nur dann können die alten und neuen Medienberufe auch als Profession bestehen. Ziel einer solchen Professionalisierung ist es nicht, Medienschaffende zu (dilettierenden) Philosophen zu machen, sondern ihnen Orientierungen über die normativen Grundlagen ihres Handelns zu vermitteln und daraus mögliche Begründungen für ihr Tun abzuleiten.«⁷⁴

Besonderheiten in der Weiterbildung

Im Kontext von Weiterbildungsangeboten muss weiterhin beachtet werden, dass es sich immer um Personen handelt, die bereits (mehr oder weniger vielfältige) Berufs- und Lebenserfahrungen gemacht haben. »Die individuelle Prädisposition ist ja nur notwendige, aber keineswegs hinreichende Bedingung für eine Bewältigung ethischer Herausforderungen.«⁷⁵ Diese »weiter zu bilden« ist somit nicht nur Aufgabe der Organisationen sondern auch des einzelnen selbst und zwar zum eigenen Nutzen als auch für eine humanere Mediengesellschaft insgesamt.⁷⁶

Auch wenn es sich im Rahmen eines Weiterbildungsangebotes oftmals um Gruppen mit ähnlichen Berufsprofilen und Tätigkeitfeldern handelt, so wird man dennoch meist auf eine heterogene Gruppe treffen. Dies muss bei der Konzeption entsprechend berücksichtigt werden und kann sogar von großem Nutzen sein. Gerade durch die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Einstellungen und Verhaltensweisen kann die Diskussion und Reflexion angeregt, sowie der Blick auf andere Perspektiven geöffnet und das Problembewusstsein gefördert werden. Weiterhin kann der Austausch in der Gruppe die »Vergemeinschaftung«⁷⁷ von individuellen ethischen Konflikten befördern. Neben Unterschieden, können im Gespräch mit Kollegen und anderen Betroffenen auch Gemeinsamkeiten hervortreten und dem einzelnen verdeutlichen, dass er mit gewissen Konflikten nicht alleine steht. Um dies zu ermöglichen, bedarf es der Implementierung von entsprechenden Strukturen und Angeboten auf institutioneller und unternehmerischer Ebene. Generell kann ethische Ausbildung jedoch immer nur in einem gewissen Maße auf individuelle Prädispositionen einwirken.⁷⁸

74 KARMASIN, 2001, S. 67.

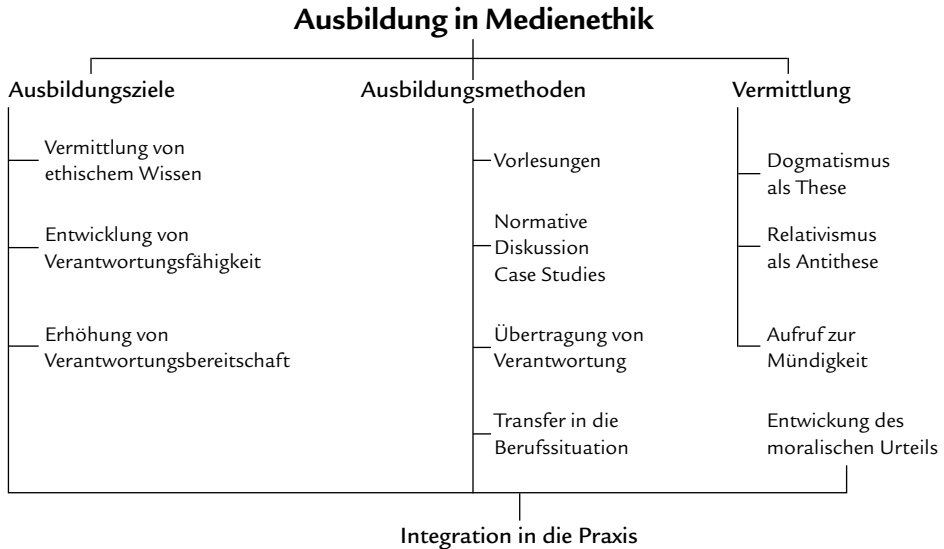
75 KARMASIN, 2001, S. 74.

76 Vgl. FUNIOK, 2001.

77 Vgl. KARMASIN, 2001.

78 Vgl. KARMASIN, 2001.

Für den Bereich der Ausbildung hat KARMASIN in Anlehnung an KRUPINSKI folgendes Konzept vorgelegt:⁷⁹



Diese Ziele und Inhalte lassen sich im Wesentlichen auch für die Weiterbildung übernehmen. Die Aspekte »Übertragung von Verantwortung« sowie der »Transfer in die Berufssituation« sind hierbei entsprechend anzupassen. Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist jedoch der Aspekt, dass ethisches Wissen nicht auch zwangsläufig zur Entwicklung von Verantwortungsfähigkeit führt.⁸⁰ Auch die Frage danach, welche ethischen Theorien als Legitimationsgrundlage und Bezugsgrößen herangezogen werden sollen, ist nicht abschließend zu klären. Daher gilt es, verschiedene Ansätze und Positionen zu vermitteln, damit das Individuum auf dieser Grundlage für sich abwägen und entscheiden kann. Dazu gehören auch Diskussionen und Auseinandersetzungen mit den Lehrenden als auch anderen Lernenden sowie Kollegen und ggf. auch Rezipienten. Kognitiv-intellektuelle Anteile müssen also um praktische bzw. anwendungsbezogene Elemente ergänzt werden, um ihre Wirksamkeit entfalten zu können. Ziel ist es, dem Einzelnen neben dem Wissen auch ethische Sensibilität zu

79 KARMASIN, 2001, S. 68.

80 Vgl. KARMASIN, 2001.

vermitteln sowie seine Verantwortungsfähigkeit zu fördern. »Verantwortungsfähigkeit meint dabei, die Motive des eigenen Handelns zu reflektieren, dadurch die kritische Auseinandersetzung mit institutionellen, vor allem unternehmerischen Anforderungen und funktionalen Bedingungen und Bedingtheiten des beruflichen Handelns zu ermöglichen. In diesem Ausbildungskontext geht es vor allem darum, persönliche Ansätze einer ethisch reflektierten Rollengestaltung herauszuarbeiten.«⁸¹ Im Grunde geht es hierbei um die (Aus)Bildung des »ethischen Gewissens«.⁸² Der einzelne soll in die Lage versetzt werden, zwischen Sein und Sollen zu unterscheiden sowie die eigene Moral und die anderer ethisch zu reflektieren.

Ausblick, Folgerungen und Forderungen

Um diese Überlegungen und Forderungen für die Praxis und Weiterbildung umsetzen zu können, bedarf es verschiedener Maßnahmen auf unterschiedlichen Ebenen. Es stellt sich zum einen die Frage danach, *wer* die Aus- und Weiterbildung durchführen kann und soll. Zum anderen geht es um die Entwicklung von Methoden – also um das *Wie* der Vermittlung. Die von Karmasin angeführten Vorschläge für die Ausbildung als auch unsere Überlegungen sind dabei als erste Anregungen und Konzeptvorschläge zu verstehen. Detaillierte Curricula für diesen Bereich müssten in der Folge in Kooperation mit den beteiligten Personen und Institutionen entwickelt werden – dazu gehören Fotografen und Bildredakteure, Ethiker und Pädagogen, Medienunternehmen, Verbände, Vereinigungen, politische Institutionen als auch Hochschulen und andere (Aus-)Bildungsbetriebe etc.

Im Hinblick auf die Entwicklung von Konzepten erachten wir zum einen eine Orientierung an bereits bestehenden Ansätzen und Bemühungen im In- und Ausland als sinnvoll.⁸³ Zum anderen bietet die Medienpädagogik ein reiches Repertoire an Konzepten und Methoden, die für die Weiterbildung in diesem Feld fruchtbar gemacht werden können.⁸⁴ Insbesondere die bisher entwickelten Ansätze für den Bereich der Medienkritik als Teilbereich von Medienkompetenz bietet entsprechende

81 KARMASIN, 2001, S. 71–72.

82 [Seite 718](#).

83 Vgl. unter anderem DEUTSCHER PRESSERAT, 2005; THOMASS, 1998; BROWN, 2011; SMITH, 2008; BOEYINK / BORDEN, 2010; HALLER / HOLZHEY, 1992; KRÄINER, 2001; HIRST / PATCHING, 2007; Auch wenn diese Ansätze teilweise weder ausgereift und / oder zufriedenstellend implementiert sind, können sie eine erste Orientierung und vielfältige Impulse bieten.

84 Siehe dazu unter anderem die Beiträge in SCHELL / SCHELL-STOLZENBURG-THEUNERT, 1999.

Anschlussmöglichkeiten, denn das Verständnis von kritischer Reflexivität, wie es von BAACKE formuliert wurde, entspricht den Zielen, wie sie hier für die medienethische Weiterbildung von Bildjournalisten benannt wurden.

Kritische Reflexivität nach BAACKE umfasst somit die drei Dimensionen:

»a) *Analytisch* sollten problematische gesellschaftliche Prozesse (z. B. Konzentrationsbewegungen) angemessen erfasst werden können;

b) *reflexiv* sollte jeder Mensch in der Lage sein, das analytische Wissen auf sich selbst und sein Handeln anwenden zu können;

c) *ethisch* ist die Dimension, die analytisches Denken und reflexiven Rückbezug als sozialverantwortet abstimmt und definiert.«⁸⁵

Neben Philosophen und Medienethikern erweisen sich damit für die Durchführung entsprechender Weiterbildungen auch Medienpädagogen als geeignet. Für die jeweiligen Multiplikatoren gilt es jedoch, auch entsprechende Qualifikationsmaßnahmen in deren Aus- und Weiterbildung zu implementieren, was insbesondere auf die Hochschulen zutrifft, denn dort spielen die Medienpädagogik und Medienethik bisher eine untergeordnete Rolle. Auch von diesen Institutionen und damit der gesamten Hochschulpolitik wird in diesem Zusammenhang die Übernahme von Verantwortung für eine humane Mediengesellschaft eingefordert.

85 BAACKE, 1997, S. 98f.

VI Reflexion der Methoden und Methodenkombinationen

Welche Faktoren beeinflussen die Produktion von visueller Kommunikation im Bereich der fotografischen Kriegs- und Krisenberichterstattung? Die praktische und theoretische Zergliederung dieser Frage in die (potentiell) relevanten Aspekte und Akteure führte zu der Erkenntnis, dass zur Untersuchung ein Multi-Methodendesign notwendig ist. So haben wir uns zur Analyse der subjektiven Einflüsse auf die Produktion für das narrativ-biographische Interview⁸⁶ und die biographische Fallrekonstruktion⁸⁷ entschieden. Darüber hinaus haben wir als einen weiteren Einfluss auf der Subjektebene die Mediensozialisation angenommen. Zur genaueren Untersuchung der Medien-Biographie kam als Erhebungsinstrument das Medienkaleidoskop⁸⁸ zum Einsatz. Um die Einflüsse auch empirisch nachweisen und belegen zu können, war eine Produktanalyse unerlässlich. Zur Untersuchung der Fotografien haben wir die ikonographisch-ikonologische Methode der Bildinterpretation angewandt.⁸⁹ Da zusätzlich auch eher strukturelle Einflüsse mit berücksichtigt werden sollten, haben wir in Form von Experteninterviews⁹⁰ den erweiterten Produktionsprozess untersucht. Um den Medien-Produktions-Rezeptions-Kreislauf sowie potentielle Einflüsse durch die frühe Sozialisation im Umgang mit visueller Kommunikation zu untersuchen, haben wir Kinderzeichnungen ebenfalls mit der ikonographischen-ikonologischen Methode analysiert.

Wir werden in diesem Kapitel vor allem die Methoden*kombinationen* reflektieren, da diese unseres Wissens nach ein Novum darstellen. Auch werden wir im Einzelnen unsere Erfahrungen mit dem Medienkaleidoskop und der Verwendung der ikonographisch-ikonologischen Methode speziell bei Kinderzeichnungen darstellen.

86 Vgl. Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.4 *Das narrativ biographische Interview* (S. 98).

87 Vgl. Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.5 *Biographische Fallrekonstruktion* (S. 104).

88 Vgl. Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.2.2 *Das Medienkaleidoskop* (S. 111).

89 Vgl. Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.2.1 *Die ikonographisch-ikonologische Methode* (S. 126).

90 Vgl. Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.4 *Experten-Interview* (S. 134).

i Das Medienkaleidoskop – Erstellung, Anwendung und Auswertung

Zu Beginn unserer Arbeit am Medienkaleidoskop haben wir uns die Frage gestellt, ob eine digitale Fassung – beispielsweise als PDF oder als eine Art Diashow – nicht einer Version auf Papier vorzuziehen sei. Folgende Punkte sprächen dafür: Einbettung von Sound- und Videomaterial; keine Festlegung auf zwei DIN A4-Seiten; erleichterte Internet-Bildersuche, da die Qualität nicht dem Druck genügen müsste; leichtere Weiterführung / Aktualisierung für zukünftige Projekte; einfachere Reproduktion

Doch nach gründlicher Überlegung haben wir uns für die Variante auf Papier entschieden. Obwohl Sound- und Videomaterial hinsichtlich der Qualität des Stimulus einen Zugewinn darstellen würden, wäre der technische Aufwand enorm. Auch würde der Aspekt der Selektivität noch weiter verstärkt. Wenn das Medienkaleidoskop für eine speziellere Fragestellung – z. B. Nahrungsmittelwerbung der letzten 10 Jahre – zum Einsatz käme, wäre der Einsatz von Sound- und Video wahrscheinlich nicht nur sinnvoll, sondern unter Umständen unerlässlich.

Auch die etwas speziellere Anwendung einer digitalen Version in der Praxis hat uns für die analoge Fassung votieren lassen. Wir wollten, dass das Medienkaleidoskop einfach, intuitiv und vor allem kommunikativ genutzt werden konnte. Dies hätte sich durch die Verwendung eines Laptops deutlich erschwert (z. B. bei der zeitgleichen Erfassung des Gesichtsausdruckes und des Monitorinhaltes).

Je nach Forschungsinteresse und finanziellen Ressourcen könnte man heute darüber nachdenken, einen Tablet-Computer wie das *iPad* zu verwenden. Neben den oben erwähnten Vorteilen ließen sich auch Aspekte wie Betrachtungsdauer, Check-boxen für eine exakte Markierung des einzelnen Items inkl. der Verwendung eines Time-Codes integrieren. Mit den beiden letztgenannten Aspekten möchten wir zum Bereich der Anwendung überleiten.

Als größte Schwierigkeit hat sich das parallele Zuordnen der Items, auf die der Interviewte reagiert, und der jeweiligen sprachlichen (oder auch parasprachlichen) Äußerung erwiesen. Für die spätere Analyse ist es enorm wichtig zu wissen, über welches Item der Interviewte genau spricht. Doch während der kommunikativen Auseinandersetzung mit dem Medienkaleidoskop kam es oft zur folgenden Situation. Der Interviewte zeigt auf das Bild einer Fernsehserie und sagt »Oh, die kenn ich die haben wir früher immer mit der ganzen Familie gesehen ...«. Wenn im Moment dieser Äußerung der Forscher nicht in seinem Protokoll festhält, dass es sich um die Serie *Bonanza* handelt, die der Interviewte immer mit der Familie gesehen hat, oder den Kinofilm auf der Jahresdoppelseite 1978 handelt, wird es sehr schwer, im weiteren

Auswertungsprozess die sprachliche Aussage valide zu einem Item zuzuordnen. Als eine weitere Möglichkeit das Gemeinte zuzuordnen ist das sprachliche Aufgreifen durch den Interviewer z. B. »Ah, du meinst Bonanza«.

Wollte man das Medienkaleidoskop auf eine digitale und programmierte Basis stellen, so wäre die Integration eines Time-Codes und einer Bildschirmaufzeichnung sinnvoll. Mittels diesem könnten Interviewpassagen exakt dem jeweiligen Inhalt zugeordnet werden.

Was für den Forschenden eine Herausforderung darstellt, erwies sich für den Interviewten als großer Vorteil. Dieser konnte sehr intuitiv durch die Seiten blättern und dabei spontan und »eigensinnig« auf die jeweiligen Items reagieren. Auch ein Springen bzw. Zurück- und Vorblättern zum Vergleichen oder Suchen von Bildern ist vorgekommen. Die Umgehensweisen mit dem Medienkaleidoskop waren sehr vielfältig.

Insgesamt hat sich gezeigt, dass das Medienkaleidoskop eine gute Basis für alle Interviewten darstellte. Neben der Art und Weise des Umganges haben die Interviewten auch ihre Zeit selbstbestimmt und ebenfalls, ob sie mehr »Lesen« oder mehr »Schauen« wollten. Die Mischung der Inhalte erwies sich ebenso als gewinnbringend. So haben einige Gesprächspartner sich verstärkt dem Bereich der Musik gewidmet, für andere war der Bereich »Kriege und Krisen« von höherem Interesse, etc.

Die unausweichlichen »Leerstellen« bzw. »Auslassungen«, die der Selektionsprozess in der Erstellung mit sich bringen, wurden in einigen Fällen von den Interviewten – im forschungspraktischen Sinne – positiv gefüllt. »Ihr habt ja Led Zeppelin gar nicht!« oder »War 1982 nicht das Ereignis xy?«. Dies ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen zeigt es, dass die Selektivität der Auswahl sich auf die Erhebung bzw. die Interviewsituation nicht nachteilig auswirkt. Zum anderen ist es ein Beleg dafür, dass die Rahmung durch die anderen Items dazu anregt, sich in diese Zeit / in dieses Jahr zurückzusetzen und sich so an die eigenen Medienerfahrungen / Medienpräferenzen zu erinnern, auch wenn diese *nicht* abgebildet / benannt sind.

Der Einsatz des Medienkaleidoskops hat weiterhin gezeigt, dass sich dieses Instrument sehr gut dazu eignet Narrationen zu evozieren. Dabei sind es vor allem auch besondere Medienrezeptions-Situationen, die erinnert und über die berichtet werden. Als besonders effektiv hat sich dabei auch die Integration des »Sonderthemas« »Kriege und Krisen« erwiesen. Vor allem angeregt durch die Bilder haben die Fotografen von weiteren eigenen Erlebnissen aus Kriegs- und Krisengebieten erzählt oder auch ihre allgemeine Sichtweise auf diese Berichterstattung (fotografische Stile, moralische Aspekte zur Veröffentlichung, etc.) geäußert. In diesen Fällen diente das Medienkaleidoskop mit seiner speziellen Rahmung dazu, weitere Informationen zum vorgelagerten Forschungsthema zu bekommen.

ii Das narrativ-biographische Interview kombiniert mit dem Medienkaleidoskop

Durchgeführte Pretests haben gezeigt, dass das Medienkaleidoskop wie oben beschrieben auch als solo eingesetztes Erhebungsinstrument funktioniert. Die Interviewten nehmen es in die Hand und beginnen, gemäß der offenen Erzählaufforderung »Wir bitten sie, dieses Kaleidoskop durchzusehen und dort, wo sie etwas erinnern, uns von diesen Erinnerungen zu erzählen.«⁹¹ und entsprechend ihres eigenen Relevanzsystems von ihren Erfahrungen, Meinungen, etc. zu berichten und zu erzählen. Dabei sind es eben die Aspekte der Offenheit und die Ausrichtung an dem individuellen Relevanzsystem des Interviewten, die diese Methode fast schon nahtlos an das narrativ-biographische Interview anschließen lassen.

An dieser Stelle seien nochmals die sieben Prinzipien aufgeführt, die ROSENTHAL für die Durchführung von narrativ-biographischen Interviews aufgestellt hat:

- »1. Raum zur Gestaltentwicklung,
2. Förderung von Erinnerungsprozessen,
3. Förderung der Verbalisierung heikler Themenbereiche,
4. eine zeitlich und thematisch offene Erzählaufforderung,
5. aufmerksames und aktives Zuhören,
6. sensible und erzählgenerierende Nachfragen,
7. Hilfestellung beim szenischen Erinnern.«⁹²

Bezogen auf das Medienkaleidoskop treffen diese Prinzipien (fast) alle in gleichem Maße zu. Besonders im Bereich der »Förderung von Erinnerungsprozessen« und der »Hilfestellung beim szenischen Erinnern« hat das Medienkaleidoskop seine Stärken. Die »Förderung der Verbalisierung heikler Themenbereiche« trifft dabei nur in einem geringen Maße zu.

Des Weiteren kann man im Rahmen der biographischen Fallrekonstruktion⁹³ den Medienkaleidoskop-Teil neben dem externen Nachfrageteil⁹⁴ auch als zusätzliche Datenquelle heranziehen. Neben rein biographischen Daten (Geburtsjahr, Geschwister, Wohnsituation, etc.) können aus diesem Teil auch weitere wertvolle Informationen

91 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.2.3 Erhebung \(S. 116\)](#).

92 ROSENTHAL, 1987, S. 187.

93 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.1.1.5 Biographische Fallrekonstruktion \(S. 104\)](#).

94 Siehe auch [Teil 1 | Kapitel B Ablauf eines biographisch-narrativen Interviews, Seite 102](#).

gewonnen werden. In diesem Fall stellt das Medienkaleidoskop eine gute Möglichkeit dar, über den ›Umweg‹ der medien-biographischen Betrachtung des eigenen Lebens, neue oder vertiefende Details zur eigenen Welt- und Selbstsicht zu thematisieren.

Bezogen auf den Aspekt der biographisch relevanten Medienerfahrungen ergeben sich darüber hinaus auch Parallelen in der Auswertung. Die Codierung der Zuwendung zu den einzelnen Items mit biographischem / persönlichem Bezug in »Narrationen« und »berichtend«⁹⁵ entspricht dabei im Ansatz der Bestimmung der Textsorten der einzelnen Sequenzen in der Fallrekonstruktion.

In Bezug auf die praktische Kombination soll neben den bereits erwähnten Vorteilen und Effekten auch noch ein kritischer Aspekt angeführt werden. Der zeitliche Umfang des medien-biographischen Teiles liegt im Schnitt bei ca. 45 Minuten. Das bedeutet, dass der Biograph nach seinem narrativ-biographischen Interview noch genügend Aufmerksamkeit und Energie für das Medienkaleidoskop aufbringen muss. Besonders bei sehr intensiven und ausführlichen narrativ-biographischen Interviews wäre eine Aufteilung in zwei Termine als sinnvoll zu erachten. Doch aus forschungspraktischen Gründen (Anreise, Kosten und Verfügbarkeit der Fotografen) war uns dies nicht möglich, auch wenn es sich bei zwei oder drei Fällen durchaus angeboten hätte.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass die Kombination aus narrativ-biographischem Interview und der Erhebung der Medien-Biographie mittels des Medienkaleidoskops sehr erfolgreich ist. Die beiden Methoden harmonisieren sowohl praktisch als auch theoretisch miteinander und die Ergebnisse lassen sich auf einander beziehen bzw. stellen gegenseitig eine Ergänzung dar.

95 Siehe auch [Teil I | Kapitel B | Abschnitt 2.2.4 Auswertung](#) (S. 116).

iii Die Kombination aus Biographie-, Medien-Biographie- und Produktanalyse

Wie eingangs erwähnt, ist es Ziel dieser Studie, die Einflussfaktoren auf die Produktion von visueller Kommunikation zu ergründen. Dabei nehmen wir vor allem die individuelle Selbst- und Weltsicht der Fotografen als einen wesentlichen Einflussfaktor an. Mit Hilfe des narrativ-biographischen Interviews sind wir dieser Selbst- und Weltsicht der Fotografen näher gekommen. In Anlehnung an SUSANNE LANGER könnte man diese narrative Selbst- und Welt Darstellung in den Interviewteilen dem Bereich des diskursiven Ausdrucks bzw. der diskursiven Symbolisierung zuordnen. Der Bereich des Fotografierens entspräche demnach dem des präsentativen Ausdrucks.⁹⁶ Durch die Triangulation der Einzelergebnisse aus der Biographie, der Medien-Biographie- und der Produktanalyse erhalten wir Zugang zu beiden Formen der Symbolisierung. Dies führt zu einer ganzheitlichen Betrachtung des Phänomens. Eine Methode alleine hätte dies nicht leisten können.

Anhand dieser Methodenkombination wurde sowohl eine Erweiterung der Kontextinformationen als auch der Perspektiven ermöglicht. Das bedeutet zum einen, dass neben der Selbst- und Weltsicht eine im Produkt vorhandene mediale Vorprägung – sei sie ästhetisch oder thematisch – durch die Analyse der Medien-Biographie nachgewiesen werden konnte. Zum anderen haben wir durch die Aussagen der Fotografen zu einigen ihrer Aufnahmen detaillierte Hintergrundinformationen zu den jeweiligen Produktionssituation erhalten. Damit war es möglich, über die sonst nur werkimmanente Interpretation weit hinauszugehen.

Wie der Fall Joshua Fisher dabei besonders deutlich zeigt, sind die Tiefe und die Breite der Analyse, die diese Methodenkombination ermöglicht, immens. Die Informationsdichte reicht von Kenntnissen prägender Kindheitserfahrungen über die berufliche und mediale Sozialisation bis zu den IPTC-Daten⁹⁷ der Originalaufnahmen aus der Kamera sowie den Informationen aus den Bildbeschreibungen des Fotografen, die ihrerseits zu weiteren Dokumenten z. B. in den Archiven des US Militärs führen. Gleichzeitig kann diese hohe Informationsdichte aus forschungspraktischer bzw. forschungsökonomischer Perspektive jedoch auch schnell zu einer Überforderung der Forschenden führen. Für zukünftige Projekte, die diese Methodenkombination

96 Vgl. LANGER, 1979.

97 Informationen wie Belichtung, Objektiv, Kamera, teilweise auch GPS-Koordinaten, etc.

einsetzen, würden wir ein interdisziplinäres Forschungsteam von mind. drei Personen empfehlen. Dabei wäre es sinnvoll, wenn je eine Person für eine der drei Methoden federführend verantwortlich wäre. Diese Aufteilung würde sich jedoch nicht auf die interpretativen Teile erstrecken – diese müssten wiederum im Team erarbeitet und so auf intersubjektive Teilbarkeit überprüft werden.

Ein weiterer Aspekt, auf den wir an dieser Stelle gerne eingehen wollen, ist die Notwendigkeit zur strikten Trennung der einzelnen Untersuchungsphasen. Nebenbei bemerkt, spielt es keine Rolle, ob zuerst mit der Analyse des Produktes, des biographischen Teiles oder der Medien-Biographie begonnen wird. Wichtig ist, dass die Ergebnisse der drei Bereiche sich während der Analysephase nicht gegenseitig beeinflussen dürfen. Das bedeutet, dass erst wenn die Ergebnisse der einzelnen Bereiche in sich kongruent sind und den qualitativen Anforderungen der jeweiligen Methode – vor allem hinsichtlich der Nachvollziehbarkeit der Interpretationen – genügen, können sie fallspezifisch zusammengefasst werden. Durch dieses Vorgehen wird eine auf ein bestimmtes Ergebnis orientierte Auswertung verhindert.

iv Die ikonographisch-ikonologische Methode zur Analyse von Kinderzeichnungen

Die Recherchen zum Forschungsstand im Bereich der Kinderzeichnungsanalyse haben ergeben, dass die Ansätze zur Interpretation von Kinderzeichnungen vielfältig sind.⁹⁸ Unserem Kenntnisstand nach fand dabei die ikonographisch-ikonologische Interpretationsmethode, wie sie in ihren Grundzügen von ERWIN PANOFSKY entwickelt wurde, keine Verwendung. Dies ist insofern auch nicht verwunderlich, da das Erkenntnisinteresse in den seltensten Fällen auf der Ebene der visuellen Symbolisierung bzw. auf den Visualisierungsstrategien selbst lag. Grundlegendes Ziel der Sekundäranalyse der vorliegenden Kinderzeichnungen ist es – vergleichbar mit der Analyse im Bereich der Kriegsphotografen –, den Einflussfaktoren auf die Produktion von Kinderbildern näher zu kommen.

Nach anfänglicher Skepsis, ob die ikonographisch-ikonologische Methode überhaupt in diesem Fall anwendbar sein würde, haben Probeanalysen gezeigt, dass diese Methode sowohl gegenstandsadäquat als auch zielführend ist. Als Prämisse dafür sind zum einen die methodischen Modifikationen, wie sie im [Teil 2 | Kapitel E Methoden-vorstellung \(S. 613\)](#) beschrieben sind, zu nennen und zum anderem spielt auch das Alter bzw. die Entwicklungsphase der betroffenen Kinder eine wesentliche Rolle.⁹⁹

Befinden sich die Kinder in den ersten drei Phasen nach PIAGET und DI LEO (siehe Tabelle auf [Seite 618](#)), so sind ihre zeichnerischen Fähigkeiten noch nicht besonders weit ausgeprägt. In diesen Fällen ist die Detailtiefe als auch die Komplexität des Bildaufbaus so gering, dass die ikonographisch-ikonologische Methode nicht anwendbar ist. Da die Übergänge fließend sind, kann die vierte Phase als die früheste angesehen werden, in der je nach Einzelfall die Anwendung der Methode von PANOFSKY Sinn macht. Da die Kinder in der Studie des IZIs¹⁰⁰ im Alter von 6 bis 13 Jahren waren, hatten wir es vor allem mit Bildern aus der fünften Phase zu tun. In diesem Zusammenhang sei hier auch nochmal auf den aufwendigen Prozess

98 Vgl. die Ausführungen in [Teil 2 | Kapitel B Forschungsstand der Kinderzeichnungsforschung \(S. 583\)](#).

99 Siehe dazu ausführlich DI LEO, 1992, S. 43 u. [Teil 2 | Kapitel E | Abschnitt 1 Besonderheiten von Kinderzeichnungen \(S. 614\)](#).

100 INTERNATIONALE ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN.

der Bildauswahl allgemein und den Aspekt der ästhetischen Varianz im Speziellen verwiesen.¹⁰¹

Neben den bereits erwähnten und notwendigen Modifikationen der Methode, war es vor allem die Integration der *planimetrischen Kompositionsvariations-Analyse*,¹⁰² die uns geholfen hat, gewisse Visualisierungsstrategien zu belegen und zu veranschaulichen. Durch die, im Vergleich zu Fotografien, vereinfachte Darstellung der einzelnen Bildelemente ist die technische Variation des Bildaufbaues unter Verwendung einer Bildbearbeitungssoftware wie z. B. *Adobe Photoshop* besonders gut durchzuführen. Die Ergebnisse dieser artifiziellen Versionen befördern auf Grund ihrer authentischen Wirkung im besonderen Maße den Forschungsprozess.

Ein weiterer Punkt, auf den wir an dieser Stelle eingehen möchten, ist die vorgeschaltete *Ersteindrucksanalyse*, wie sie unter anderem von HORST NIESYTO¹⁰³ vorgeschlagen wird. In diesem Schritt wird der Besonderheit der Simultaneität beim Betrachten eines Bildes / Fotos Rechnung getragen. Das »Foto erscheint auf einen Blick – im Unterschied zum gesprochenen und geschriebenen Wort, das sequentiell dokumentiert und erschlossen werden kann. [...] Da der Blick der betrachtenden und beschreibenden Forschungsperson immer subjektiv ist, macht es [...] Sinn, die eigenen Blickrichtungen und Fokussierungen zu dokumentieren«¹⁰⁴

In unserem Forschungsprozess war es in diesem Zusammenhang von größerem Interesse, die subjektiv emotionalen Erstreaktionen auf ein Bild zu dokumentieren bzw. auch zu reflektieren als die Erfassung der individuellen Blickrichtungen. Dies liegt vermutlich vor allem an dem inhaltlichen Schwerpunkt unserer untersuchten Bilder. Viele – sowohl Fotografien als auch Kinderbilder – zeigen drastische und emotionalisierende Szenen: Leichen ohne Kopf, im Feuer eingeschlossene Personen, Kinder, die von Soldaten mit Pistolen bedroht werden, Krankenhausszenen, etc. Die Reflexion dieser ersten Eindrücke ist aus zweierlei Gründen für den weiteren Prozess von Relevanz. Zum einen hilft es, sich der eigenen Voreingenommenheit zu dem Bild und dem Dargestellten bewusst zu werden, so dass diese im weiteren Analyseprozess gezielt »kontrolliert« bzw. berücksichtigt werden kann. Zum anderen kann in diesem Schritt evaluiert werden, ob das Bild unter Umständen von den

101 Siehe Teil 1 | Kapitel D | Abschnitt 2 *Bestimmung der Einzelfälle* (S. 605).

102 Vgl. BOHNSACK, 2003 und Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 2.5 *Bildinterpretation von Dieter, 10 Jahre* (S. 651).

103 Vgl. NIESYTO, 2006, S. 274 und Teil 1 | Kapitel B | Abschnitt 2.3.2.2 *Die Erweiterung/Anpassung der ikonographisch-ikonologischen Methode* (S. 128).

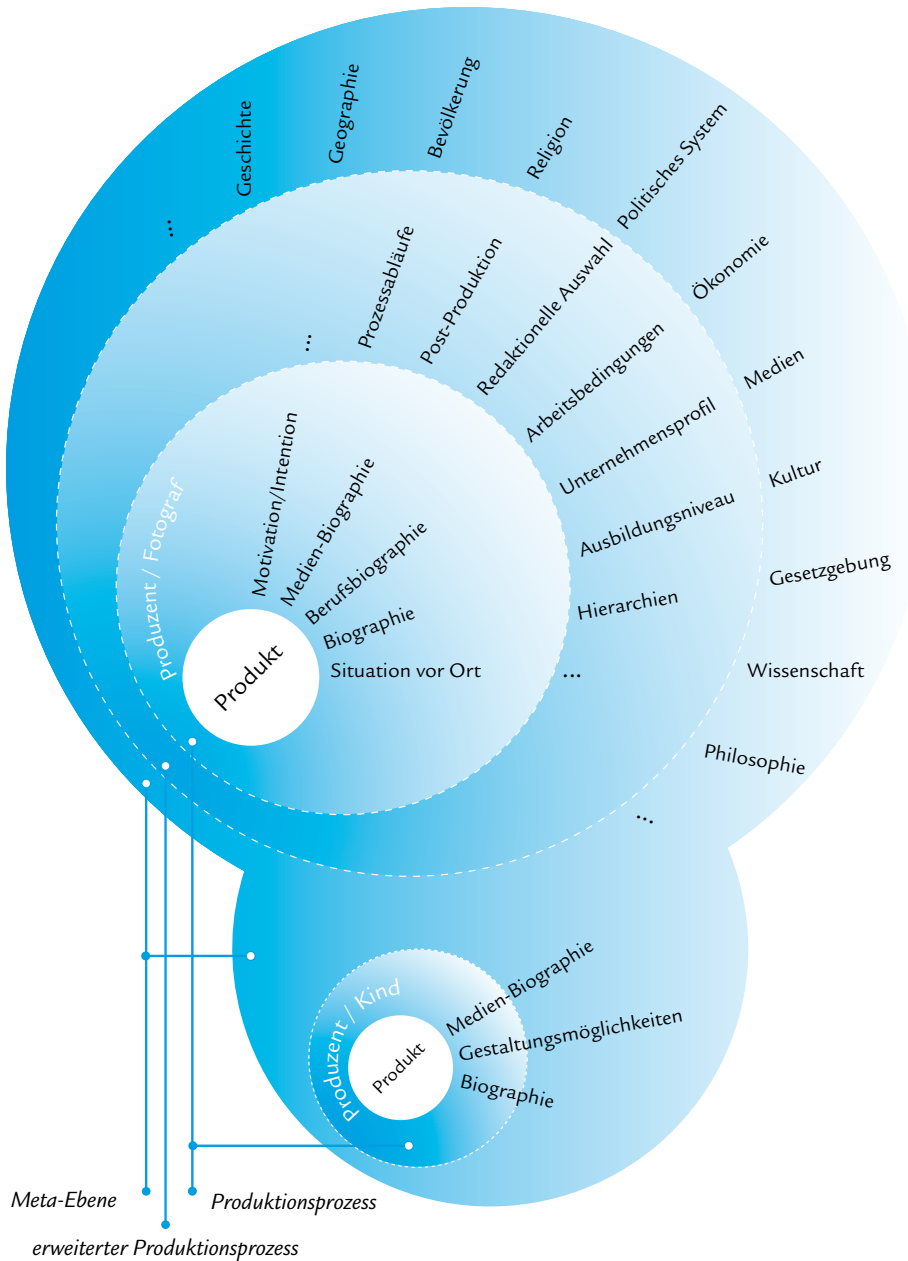
104 NIESYTO, 2006, S. 274.

jeweiligen Forschenden unterschiedlich wahrgenommen wird. Dieses wäre für die Analyse insofern relevant, als versucht werden müsste, eine entsprechende Erklärung dafür zu finden. So können beispielsweise Aspekte in der Analyse Beachtung finden, die sonst unter Umständen übergangen worden wären.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Untersuchung von Kinderzeichnungen mit einer Methode aus der visuellen Kommunikationsforschung überraschende und überaus aufschlussreiche Ergebnisse generiert hat. In diesem Sinne ist zu empfehlen, die vorgenommenen methodischen Modifikationen und auch die Prämissen unter denen eine erfolgreiche Analyse stattfinden kann, weiter zu erforschen und zu entwickeln.

VII Schlussbetrachtungen

i Bildproduktion und Habitus



Mit dieser Grafik möchten wir abschließend das Konzept als auch die Erkenntnisse der vorliegenden Studie zusammenfassend veranschaulichen. Wir haben diese Untersuchung unternommen, um den Einflüssen auf die Produktion visueller Kommunikation auf die Spur zu kommen. Dazu haben wir ein Forschungsprojekt konzipiert, welches möglichst viele verschiedene Ebenen des Produktionsprozesses visueller Kommunikate im Bereich der Kriegs- und Krisenkommunikation berücksichtigt. Der Fokus lag dabei auf der Analyse der Subjektebene und insbesondere auf der Ergründung der Frage, *wie* sich die jeweiligen Faktoren auf das Produkt niederschlagen bzw. in ihm widerspiegeln. Die Bilder und Interviews eröffneten uns einen tiefen Einblick in die Selbst- und Weltsicht der Bildproduzenten, welche sich auch als bedeutende Determinanten für den gesamten Bildproduktionsprozess erwiesen haben. Während durch die unterschiedlichen Ebenen der Untersuchung viele Aspekte des Prozesses beleuchtet wurden, so erbrachte die intensive Auseinandersetzung mit den Individuen vor allem Aufschluss über das Wechselverhältnis zwischen inneren und äußeren Bildern, sowie das Zustandekommen ihrer ganz speziellen visuellen Gestalt. Die Analysen haben gezeigt, dass die subjektiven Dispositionen dabei nicht nur Auskunft über das Individuum geben, sondern immer auch auf einen größeren Kontext verweisen. Im Rahmen dieser abschließenden Betrachtung, möchten wir daher unsere Erkenntnisse hinsichtlich der Beschaffenheit dieses Wechselverhältnis theoretisch rückbinden.

a) Einflüsse auf die Produktion visueller Kommunikation und die Rolle des Habitus

Eine unserer Kernfragen bezog sich auf das Verhältnis von Rezeption und Produktion bzw. nach der Gestalt des Rezeptions-Produktions-Kreislaufs. Dabei spielte der Umstand, dass jeder Produzent immer auch Rezipient ist, eine bedeutende Rolle. Bevor also ein Produzent ein visuelles Kommunikat erstellt, fanden bereits unzählige Auseinandersetzungen mit einer Fülle von Bildern statt. Die Rezeption verschiedenster Arten visueller Kommunikate hat dabei seine Welt- und Selbstsicht wesentlich (mit)geprägt.

Mit Sinnbildungsprozessen bei der Rezeption von Fotografien hat sich BURKHARD MICHEL intensiv beschäftigt.¹⁰⁵ Er zeigt, dass sich die Bildrezeption als ein komplexer Prozess darstellt, welcher selbst wiederum von mehreren Faktoren beeinflusst wird. In diesem Zusammenhang befasst er sich u. a. mit der Frage nach der Funktion des Habitus

105 Vgl. MICHEL, 2006.

als strukturiertes und strukturierendes Prinzip. Dabei bezieht er sich im Wesentlichen auf die Habitus­theorie von PIERRE BOURDIEU. Die Rezeption wird von MICHEL als eine Handlungspraxis verstanden, in der sich der Habitus sowohl entfaltet als auch erworben wird.¹⁰⁶ Diese Aussage erweist sich, mit Blick auf unsere Analyse­ergebnisse, als ebenso zutreffend für die Bildproduktion. Sowohl die (Bild)Rezeption als auch die (Bild)Produktion sind Facetten eines wesentlich vielschichtigeren Systems von Praktiken und Wechselbeziehungen, die den Habitus als Gesamtes ausmachen. Unser Erkenntnisinteresse bestand insbesondere darin zu ergründen, *wie* sich diese Vorprägungen auf die Bildproduktion auswirken. Wir werden im Rahmen dieser Schlussbetrachtung, die für uns wesentlichen Aspekte des Habitus­konzeptes darstellen und auf seine Funktion hinsichtlich der Bildproduktion anhand unserer Erkenntnisse exemplarisch eingehen.

Bildproduktion als Präreflexiver Akt und Ausdruck individueller Dispositionen

Der Akt der Bildproduktion (egal ob fotografisch, zeichnerisch etc.) ist ein hochgradig selektiver Prozess. Die in oftmals sehr kurzer Zeit erfolgenden Selektionen sind dabei in der Regel im Akt selbst, der Reflexion nicht zugänglich und erfolgen im Wesentlichen unbewusst bzw. *präreflexiv*. Die Handlungsentscheidungen und Handlungspraktiken sind dabei Ausdruck inkorporierter bzw. internalisierter Schemata. Die Produktion unterliegt damit einem individuellen Dispositionssystem aus Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata. Somit ist die Handlung selbst zwar zweckgerichtet aber nicht zwangsläufig in einem reflektierten Sinne intentional.

»Die Handlungstheorie, die ich (mit dem Begriff Habitus) vorschlage, besagt letzten Endes, daß die meisten Handlungen der Menschen etwas ganz anderes als die Intention zum Prinzip haben, nämlich erworbene Dispositionen, die dafür verantwortlich sind, daß man das Handeln als zweckgerichtet interpretieren kann und muß ohne deshalb von einer bewußten Zweckgerichtetheit als dem Prinzip dieses Handelns ausgehen zu können (...).«¹⁰⁷ Im Rahmen unserer Analyse konnten wir rekonstruieren, inwiefern sich diese Dispositionen auf die Bildgestaltung auswirken und welche Funktion(en) sie dabei erfüllen. Wir werden dies anhand ausgewählter Beispiele veranschaulichen.

106 Vgl. MICHEL, 2006.

107 BOURDIEU, 1998, S. 167–168 .

Extremsituationen

Während alle Handlungen in unterschiedlichen Abstufungen präreflexiv sind, wird dies bei der Betrachtung der Bildproduktion unter *Extrembedingungen* bzw. bei *Extremerfahrungen* besonders deutlich vor allem hinsichtlich der im Akt nicht reflexiv zugänglichen Funktionen und Prinzipien. Betrachten wir dazu den Fall Fisher und die Analyse der Fotografien sowie die Umstände am Beispiel der Anschusssituation.¹⁰⁸ Der Produktionsakt wurde dabei von mehreren unbewussten Mechanismen gesteuert, die einerseits auf die Umstände und andererseits auf entsprechende Handlungsschemata des Habitus zurückgeführt werden können. Die Aktivierung dieser Schemata war dabei nicht bewusst intentional sondern ist auf entsprechende Dispositionen zurückzuführen. Betrachten wir dazu zunächst das Fotografieren als stabilisierendes Handlungsmuster. In der Extremsituation diene es nicht primär der Bildproduktion, sondern die unbewusste Aktivierung des Schemas ermöglicht es Joshua die Situation durchzustehen und zu überstehen. Ein vorhandenes Handlungsmuster wird dabei auf eine neue, bisher unbekannte Situation angewendet und soweit nötig angepasst.¹⁰⁹ Darüber hinaus ist in diesem Fall besonders interessant, dass dieses Handlungsmuster auch visuelle Strategien beinhaltete, welche sich entsprechend ästhetisch auf das Produkt auswirkten. Wie die Analyse gezeigt hat, handelt es sich dabei um mediale Vorprägungen, welche die Reproduktion internalisierter visueller Muster bewirkten. Damit zeigt sich auch die Intensität und Bedeutung medial Vermittelter Handlungsmuster.

In der Situation selbst und während der Produktion war dies dem Produzent nicht bewusst und damit kann die Bildproduktion hier als ein im Wesentlichen präreflexiver Akt bezeichnet werden. Die aktivierten Handlungsmuster sagen dabei nicht nur etwas über das Verhalten in der Situation sondern verweisen auch immer auf den Habitus als ein System von Dispositionen. »In den Dispositionen des Habitus ist somit die gesamte Struktur des Systems der Existenzbedingungen angelegt, so wie diese sich in der Erfahrung einer besonderen sozialen Lage mit einer bestimmten Position innerhalb dieser Struktur niederschlägt.«¹¹⁰

Im Fall Fischer konnte dies z. B. im Hinblick auf visuell-ästhetische Dispositionen in unterschiedlichen Kontexten gezeigt werden. Aber auch die anderen Analysen

108 Vgl. [Seite 195](#), [Seite 277](#), [Seite 294](#).

109 Mit Bezug auf die Schematheorie PIAGETS kann hier vom Prozess der Akkommodation gesprochen werden PIAGET, 1976.

110 BOURDIEU, 1982, S. 279.

machten dies deutlich, sei es am Beispiel der Leidfokussierung oder auch der Ausdruck einer gesellschafts- und branchenkritischen Perspektive, mit ihren jeweils spezifischen ästhetischen Umsetzungen – sie alle verweisen auf einen Habitus bzw. sind gleichermaßen Teil und Ausdruck dieses Habitus. Die Kombination aus Biographieanalyse und Bildanalyse hat dabei nicht nur Aufschluss über den Habitus und seinen Niederschlag auf die Bildproduktion selbst gegeben, sondern darüber hinaus auch Einblicke in seine Genese ermöglicht. Auch wenn sich die Dispositionen des Habitus generell und damit auch bei der Bildproduktion teilweise präreflexiv niederschlagen, darf der Habitus nicht als deterministisches Prinzip angesehen werden. Wäre der Habitus unveränderlich sowie der Reflexion nicht zugänglich, so wäre der einzelne sowie die Gesellschaft nicht entwicklungs- und veränderungsfähig.¹¹¹

Der Habitus wird zwar als ein handlungsermöglichendes Systems von *Grenzen* verstanden und er erweist sich generell als besonders träge – ein Phänomen, das BOURDIEU als »Hysteresis«¹¹² bezeichnet – dennoch ist er nicht gänzlich starr und unveränderbar. »Besonders ersichtlich wird eine mögliche Veränderung der Dispositionen, wenn soziale Akteure auf Grund reflexiver Prozesse habituelle Muster hinterfragen, optimieren und an Strukturveränderungen der Handlungsfelder (z. B. durch Wechsel in andere soziale Felder) anpassen. Ebenso erlauben biographische Erfahrungen wie z. B. der Wechsel von der Schule auf eine Hochschule Metamorphosen des Habitus. Allesamt müssen diese als einschneidende und markante Ereignisse erlebt werden.«¹¹³

BOURDIEU sieht es geradezu als eine Aufgabe der Soziologie bzw. des Soziologen, durch Ergründung sozialer Determinanten eine Grundlage für eine mögliche Freiheit von diesen Determinierungen zu schaffen. »Und nur wenn er sich den vollen Gebrauch dieser Freiheit sichert, indem er sich kontinuierlich dieser Analyse unterzieht, kann der Soziologe eine exakte Wissenschaft von der sozialen Welt hervorbringen, die die Akteure nicht nur nicht in dem eisernen Käfig eines rigiden Determinismus einsperrt, sondern ihnen vielmehr die Mittel zu einer potentiell befreienden Bewußtseinsbildung an die Hand gibt.«¹¹⁴ Die Reflexivität steht damit nicht im Widerspruch zum Habituskonzept sondern bezeichnet einen ihrer wesentlichen Bestandteile.

111 Vgl. MICHEL, 2006; BOURDIEU, 1987; BOURDIEU/WACQUANT, 2006.

112 BOURDIEU, 1982, S. 238f.

113 BIERMANN, 2009, S. 66.

114 BOURDIEU/WACQUANT, 2006, S. 247.

Verarbeitung von Emotionen und Implementierung dominanter Themen

Ein weiteres Beispiel dafür, wie sich die Verarbeitung starker Emotionen als prä-reflexiver Akt auf die Bildproduktion auswirkt, finden wir bei den Kinderbildern. Insbesondere die Facetten des *Emotional Involvement*, des *visuell offenen Endes* und der *kompositorischen Kompensation negativer Emotionen* machen dies besonders deutlich.¹¹⁵ Die Kinder versuchen im Akt der Bildgestaltung ihre Emotionen zum Thema zu ver- und bearbeiten. Dazu greifen sie auf gestalterische Mittel zurück bzw. entwickeln eben diese im Akt der Bildproduktion. Die Aktivierung bzw. Entwicklung von Handlungsstrategien vollzieht sich dabei unbewusst und prägt jedoch in beutendem Ausmaß die Bildgestaltung.

Der Aspekt des *Bezugs zur eigenen Lebenswelt*¹¹⁶ zeigt besonders anschaulich, wie sich die nicht bewusste Intention auf die Bildgestaltung auswirkt. Bei der Darstellung des Themas Krieg implementieren die Kinder für sie relevante Themen aus ihrem Alltag oder auch Bezüge zu ihrer Entwicklungsphase. So können sie diese verarbeiten ohne dazu einen bewussten Zugang zu haben.

Diese Beispiele verdeutlichen die Bedeutung der habituellen Dispositionen im Sinne der *strukturierenden* Struktur. Die individuellen Dispositionen verweisen weiterhin auf die zweite Ebene des Habitus als *strukturierte* Struktur. Denn, »gewiss besitzen die Akteure eine aktive Apprehension der Welt. Gewiss konstruieren sie ihre Weltsicht. Aber diese Konstruktion geschieht unter strukturellen Zwängen.«¹¹⁷ Die inkorporierten Schemata werden demnach im Verlauf der kollektiven Geschichte ausgebildet und vom Individuum in seiner je eigenen Geschichte erworben.¹¹⁸ Auf diesen Aspekt werden wir im Folgenden mit Bezug auf die Bildproduktion näher eingehen.

Bildproduktion als Ausdruck kollektiver Praktiken – der Bild-Habitus

»Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken (...).«¹¹⁹ Der Habitus ist somit zugleich Ausdruck und Produkt von Gesellschaft und spiegelt sich im Handeln des Individuums wider – oder, um es mit den Worten von BOURDIEU und WACQUANT auszudrücken: »Der Habitus ist die sozia-

115 Siehe dazu Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3 *Ergebnisdarstellung* (S. 674).

116 Siehe Teil 2 | Kapitel F | Abschnitt 3.7 *Bezug zur eigenen Lebenswelt* (S. 686).

117 BOURDIEU, 1992, S. 143.

118 Vgl. BOURDIEU, 1982.

119 BOURDIEU, 1987, S. 101.

lisierte Subjektivität.«¹²⁰ Damit ein Akteur in einer Gesellschaft oder Gemeinschaft agieren kann, muss er über »praktisches Wissen«¹²¹ und einen »praktischen Sinn«¹²² verfügen. Dieses Wissen beinhaltet kollektiv geteilte Wahrnehmungs-, Handlungs- und Bewertungsschemata, die jenseits von Bewusstsein und diskursivem Denken operieren.¹²³ Sie werden vom Einzelnen in der Handlungspraxis erworben, diese Praxis ist gleichsam der Ort an dem »*opus operatum*«¹²⁴ und »*modus operandi*«¹²⁵ zusammenreffen. Der *modus operandi* wird demnach in der aktiven Auseinandersetzung des Akteurs mit der sozialen Welt gebildet.¹²⁶ Er unterliegt dabei aber auch dem sozialen und historischen Wandel sowie den Grenzen und Bedingungen seiner eigenen Hervorbringung. »Über den Habitus regiert die Struktur, die ihn erzeugt hat, die Praxis, und zwar nicht in den Gleisen eines mechanischen Determinismus, sondern über die Einschränkungen und Grenzen, die seinen Erfindungen von vornherein gesetzt sind. (...) Da der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen – Gedanken, Wahrnehmungen, Äußerungen, Handlungen – zu erzeugen, die stets in den historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugung liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er bietet, der unvorhergesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.«¹²⁷ Ein visuelles Kommunikat (als Ausdruck von Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata) sagt somit gleichermaßen etwas über seinen Produzenten als auch über seine Herkunft bzw. den sozial-kulturellen Kontext innerhalb dessen er agiert aus.

Auch diesen Aspekt konnten wir anhand unserer Untersuchungsergebnisse darstellen und soll im Folgenden exemplarisch anhand einer Aufnahme von Joshua Fisher veranschaulicht werden.

120 BOURDIEU/WACQUANT, 2006, S. 159.

121 BOURDIEU, 1982, S. 730.

122 BOURDIEU, 1998, S. 41.

123 Vgl. BOURDIEU, 1982; BOURDIEU, 1987.

124 BOURDIEU, 1987, S. 98.

125 BOURDIEU, 1987, S. 98.

126 Vgl. BOURDIEU, 1987; BOURDIEU, 1982.

127 In dieser Aussage wird auch die von BOURDIEU geforderte Überwindung einer einseitig subjektivistisch oder objektivistisch konzipierter Sozialwissenschaft deutlich. BOURDIEU, 1987, S. 102.



Die Analyse dieser Fotografie zeigte eine hohe symbolische Dichte sowie entsprechende ikonische historische Vorläufer.¹²⁸ Dieses Bild spiegelt gleich auf mehreren Ebenen das Verhältnis kollektiver und individueller Praktiken wider. Insbesondere das Hissen

128 Siehe dazu [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.3.2.1 World Trade Center \(S. 350\)](#).

bzw. Platzieren der US-amerikanischen Flagge in den Trümmern des World Trade Centers nach den Anschlägen vom 11.09.2001 spielt hier die zentrale Rolle. Wie bereits im Rahmen der Analyse dargelegt, handelt es sich bei diesem Akt um eine kulturelle symbolische Inszenierung, die einer langen Tradition folgt. Nach einer Schlacht oder einem Krieg wird dabei auf erobertem Territorium die Flagge als Zeichen des Sieges und der Überlegenheit platziert. Nun wurde die Zerstörung des World Trade Centers als Angriff auf die USA und die westliche Kultur insgesamt gewertet. Damit sind die US-Amerikaner in erster Linie zunächst die Beschädigten, die Leidtragenden und Verletzten. Unter diesen Umständen, auf dem eigenen beschädigten Territorium, eine Flagge in der Tradition der Siegesmanier zu hissen, mutet nur auf den ersten Blick paradox an. Betrachtet man die Funktion dieses Aktes und seine Aussage genauer, wird ersichtlich, dass es sich hierbei um eine symbolische Rückeroberung handelt. Die Opferrolle wird damit nicht nur abgewehrt sondern in eine Siegerhaltung umgekehrt. Wichtiger als der Akt selbst, ist jedoch seine Vermittlung bzw. seine mediale Verbreitung. Zum einen dient sie zur Vergemeinschaftung und zum anderen zur ›Kampfansage‹. Neben der Flaggenhissung, die hier von Joshua am 13.09.2001 fotografiert wurde, gab es überall auf dem Gelände weitere dieser Art und dies schon seit dem Tag des Angriffs selbst. Damit wurde nicht nur ein Ritual praktiziert, sondern die Möglichkeit zur Entstehung einer Vielzahl von Bilddokumenten erzeugt. Den Bildern der Zerstörung, mussten ebenso starke Bilder entgegengesetzt werden, denn die Rolle der Medien spielte in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle.¹²⁹ GERHARD PAUL stellt zu den Bildern des Angriffs fest: »Ikonographisch war das Attentat des 11. September 2001 nicht voraussetzungslos. Weder die Terroristen noch die Rezipienten ihrer Schreckensbilder agierten in einem leeren ikonographischen Raum. Die Tat wie ihre Wahrnehmung erweisen sich bei näherer Betrachtung vielmehr als durch populäre Bildtraditionen vorgeprägt, die von mittelalterlichen Bildern bis hin zu Actionfilmen aus Hollywood reichen.«¹³⁰ Diese Aussage trifft auf die Bilder von den Flaggenhissungen ebenso zu, wie auf jene der zusammenstürzenden Türme.¹³¹ Dass es sich um genau diese Art von Inszenierungen handelte, die diese Form von Fotografien hervorbrachte, ist dabei kein Zufall sondern Ausdruck einer kollektiven Praktik bzw. eines kulturellen Habitus.

Unter diesen Umständen entstand auch das folgende Bild, welches letztlich zur einer US-amerikanischen Ikone wurde:

129 Vgl. PAUL/KIM, 2004; CHÉROUX, 2011.

130 PAUL, 2004, S. 443.

131 Vgl. PAUL, 2004 und siehe dazu auch die Bildvergleiche unter [Teil 1 | Kapitel C | Abschnitt 3.3.2.1 World Trade Center \(S. 350\)](#).



(THOMAS E. FRANKLIN; Raising the flag at Ground Zero; 11.09.2001)¹³²

Es handelt sich dabei um ein Zitat der Fotografie von JOE ROSENTHAL, welches zu einer bedeutenden Ikone des wiedererlangten US-amerikanischen Selbstbewusstseins im Anschluss an die Ereignisse von Pearl Harbour und dem Pazifik Krieg wurde. »Die Einführung der Bilder der New Yorker Feuerwehrmänner, des Sternenhängers als Teil einer schnell praktizierenden Bildrhetorik sowie des christlichen Kreuzes in die weitere Berichterstattung über Ground Zero gab dem Ereignis einen neuen Sinn und den betroffenen Amerikanern wieder Selbstbewusstsein. (...)«¹³³ Sie überführten damit das schockierend Unbekannte in eine bekannte Ikonographie.¹³⁴

132 Im März 2002 wurde von den US-Behörden zur Ehrung der Helden des 11.09.2001 eine Sonderbriefmarke mit diesem Bild und dem Titel »Heroes USA« ausgeben – siehe dazu <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Franklin-bergen.jpg>.

133 PAUL, 2004, S. 448.

134 Vgl. PAUL, 2004.

Sowohl bei der Inszenierung der Situation, bei der Bildproduktion als auch bei der Rezeption wurde das individuelle und kollektive Bildgedächtnis aktiviert.¹³⁵ In diesem Zusammenhang ließe sich somit auch von einem *Bild-Habitus* sprechen. Es kommt dabei zur Reproduktion eines entsprechenden Bildtypus zu einem bestimmten Zweck, der wie oben dargestellt, nicht rational zugänglich sein muss. Die Situation wird dabei vom Einzelnen oder einer Gruppe gestaltet, um damit entsprechende innere und äußere Bilder zu erzeugen. Der Bildproduzent ist dabei nicht nur Beobachter dieser Szene sondern gleichzeitig auch Konstrukteur. Bei der Erstellung einer solchen Fotografie besteht eine Wechselbeziehung zwischen kollektiven Praktiken bzw. gesellschaftlichem Bild-Habitus und subjektiver Umsetzung bzw. individuellem Bild-Habitus. »Das adäquate Verständnis eines Photos, (...), stellt sich nicht allein dadurch her, daß man die Bedeutungen übernimmt, die es verkündet, d. h. man muß auch jenen Bedeutungsüberschuß entschlüsseln, den es ungewollt verrät, soweit es an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe partizipiert.«¹³⁶

Mit dem Habituskonzept lassen sich damit sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der Bildproduktion erklären. Die Gemeinsamkeiten beruhen dabei auf homologen Mustern, die im Sinne einer generativen Formel über Generationen hinweg bestehen und weiter getragen werden.¹³⁷ Die besonderen Habitusformen der verschiedenen Mitglieder derselben Klasse werden »durch ein Verhältnis der *Homologie* vereinheitlicht, d. h. durch ein Verhältnis der Vielfalt in Homogenität, welches die Vielfältigkeit in der charakteristischen Homogenität ihrer gesellschaftlichen Produktionsbedingungen widerspiegelt: *jedes System individueller Dispositionen ist eine strukturelle Variante* der anderen Systeme, in der die Einzigartigkeit der Stellung innerhalb der Klasse und des Lebenslaufs zum Ausdruck kommt. Der »eigene« Stil, d. h. jenes besondere Markenzeichen, das alle Hervorbringungen desselben Habitus tragen, seinen es nun Praktiken oder Werke, ist im Vergleich zum *Stil* einer Epoche oder Klasse immer nur eine Abwandlung (...).«¹³⁸ Man kann in diesem Sinne auch von einem kollektiven Habitus sprechen.¹³⁹

135 Vgl. dazu auch KREGEL, 2009.

136 BOURDIEU, 2006, S. 18.

137 Vgl. BOURDIEU, 1987.

138 BOURDIEU, 1987, S. 113.

139 Nach BOURDIEU differenziert sich dieser kollektive Habitus in verschiedenen Klassen bzw. Milieus entsprechend unterschiedlich aus (vgl. BOURDIEU, 1987; BOURDIEU, 1982).

Unterschiede lassen sich entsprechend auf den individuellen Habitus zurückführen, welcher durch die Besonderheiten des je spezifischen subjektiven Lebenslaufs ausgeprägt wird. Dadurch entwickelt der einzelne einen eigenen Lebensstil welcher sich wiederum in seinen Denk- Wahrnehmungs- und Handlungsschemata ausdrückt.

Die Unterschiede als auch die Gemeinsamkeiten in der Bildproduktion, seinen es Themen, Darstellungsweisen etc., können somit entweder auf eine Kultur, Klasse bzw. ein Milieu zurückgeführt werden oder verweisen auf eine spezifische individuelle Adaption.

ii Fotojournalismus ein illegitimer Nachrichtenjournalismus?

Der Diskurs zur Klassifizierung der Fotografie als eine illegitime oder eine legitime Kunst, welcher von BOURDIEU und anderen Mitte der 1960er Jahren geführt wurde, lässt sich heute auf die Frage nach der Rolle und Funktion des Fotojournalismus mit Blick auf den Journalismus generell übertragen.

Die Diskussion um die Frage danach, ob die Fotografie ins Feld der Kunst gehöre, orientierte sich damals an Aspekten wie der Ästhetik der Fotografie sowie ihrer technischen Voraussetzungen, ihren sozialen Gebrauchswesen und danach, welche Kriterien und Vorstellungen von Kunst als Grundlagen für eine entsprechende Qualifizierung herangezogen wurden. Das vorherrschende kunsttheoretische Paradigma führte dabei zunächst zu einem Ausschluss der Fotografie.¹⁴⁰

Wenn wir nunmehr die für den Nachrichtenjournalismus geltenden professions-spezifischen Prinzipien, Kriterien und Standards auf den Fotojournalismus übertragen, müssten wir dann nicht zu dem Schluss kommen, dass es sich hierbei um eine illegitime Form des Nachrichtenjournalismus handelt?

Für den Nachrichtenjournalismus generell werden als wesentliche Standards unter anderem Objektivität, Wahrhaftigkeit, Ausgewogenheit, Vielfalt, Sorgfalt, Unparteilichkeit und Transparenz benannt.¹⁴¹ Während einige dieser Kriterien im Rahmen fotojournalistischer Tätigkeiten gewahrt werden können, stellt sich bei näherer Betrachtung anderer, ihre Umsetzung als uneinlösbare Forderung dar. Insbesondere die

140 Vgl. BOURDIEU et al., 2006.

141 Vgl. ALTMEPPEN/BUCHER, 2003; WEISCHENBERG, 2001; KARMASIN, 2005.

Forderung nach Objektivität und Unparteilichkeit widersprechen den grundlegenden Funktionsweisen des Fotografierens.

Zum Objektivitätsanspruch im Journalismus führt SIEGFRIED WEISCHENBERG aus: »Nachrichten werden nach den professionellen Standards der ›Objektiven Berichterstattung‹ formuliert. Dies bedeutet, dass die Journalistinnen und Journalisten eine möglichst unparteiische Darstellung von den Ereignissen geben sollen. Eigene Wertungen sind unzulässig; die Präsentation soll faktenorientiert sein – gleichermaßen bei Nachrichten- und Unterhaltungsdarstellungsformen. Subjektiver Journalismus ist nur im Rahmen von Meinungsdarstellungsformen ausdrücklich erlaubt.«¹⁴² Es wird schon mit Blick auf die Formulierung dieser Forderungen deutlich, dass diese im Wesentlichen für den schreibenden bzw. Textjournalismus konzipiert wurden. Auch hier besteht eine Diskussion um die Realisierbarkeit dieses Anspruches, denn aus konstruktivistischer Perspektive ist die Wirklichkeit immer eine subjektiv interpretierte und kann auch nur weitergegeben werden. Das Kriterium der Objektivität wurde somit von einem prinzipiellen in ein graduelles überführt. Demnach können Nachrichten durchaus »wahr« sein und zwar durch den Willen des Einzelnen, der für Objektivität und Vertrauen Sorge.¹⁴³

Wie bereits einleitend angemerkt und im Rahmen unserer Analyse ausführlich dargelegt, sind Fotografien hochgradig selektive und subjektive Produkte. Sie vermögen es zwar auf eine vorgefundene Wirklichkeit zu verweisen, da sie immer auch ein Abbild sind, dennoch bleiben sie der Subjektivität verhaftet. Denn »selbst wenn die Produktion des Bildes gänzlich dem Automatismus des Apparats anvertraut wird, so bleibt doch die Aufnahme selbst der Ausdruck einer Wahl, der ästhetische und ethische Kriterien zugrunde liegen: Während theoretisch das Prinzip und die Fortschritte der photographischen Technik dazu tendieren, alles objektiv ›photographierbar‹ zu machen, wählt, jedenfalls innerhalb der theoretischen Unendlichkeit aller Photographien, die ihr technisch möglich sind, jede Gruppe praktisch ein endliches und bestimmtes Sortiment möglicher Gegenstände, Genres und Kompositionen aus.«¹⁴⁴ Eng damit verbunden, ist der Aspekt der implizierten Kommentierung und damit die Unmöglichkeit der Trennung von ›Nachricht‹ bzw. Inhalt und Meinung. »In jedem journalistischen Erzeugnis stecken mit anderen Worten (feld-)generelle und spezielle Sinn- bzw. Relevanzstrukturen und (damit) explizite und implizite Interpretationen – (habituelle) Weltbilder und Ideologien eingeschlossen.«¹⁴⁵

142 WEISCHENBERG, 2001, S. 18.

143 WEISCHENBERG, 2001, S. 18.

144 BOURDIEU, 2006, S. 17.

145 WILLEMS, 2007, S. 227.

Bedeutet dies nun in der Konsequenz, dass entweder der Fotojournalismus im Vergleich mit dem Textjournalismus eine minderwertige Form darstellt, da er nicht die gleichen Standards erfüllen kann? Müssen wir nunmehr den Fotojournalismus, gemessen an den Anforderungen für den professionellen Nachrichtenjournalismus, demnach als illegitimem Journalismus betrachten?

Wir möchten in diesem Zusammenhang für ein Umdenken im Umgang mit fotojournalistischen Produkten plädieren – sowohl im Rahmen der Produktion als auch der Rezeption. Denn es ist unseres Erachtens nach nicht sinnvoll, die visuelle Form der Berichterstattung der textuellen anzupassen oder sie den gleichen Vorgaben zu unterwerfen, sondern mit Blick auf ihre spezifische Eigenart, adäquate Standards und Prinzipien des Umgangs zu entwerfen. Das heißt, wir müssen letztlich über Journalismus als Ganzes neu nachdenken. In diesem Zusammenhang gilt es dann auch die Besonderheiten der visuellen Kommunikation zu berücksichtigen. Bilder zeichnen sich durch ihren hohen Symbolgehalt, ihre Assoziativität, ihre Emotionalität und ihre Subjektivität aus. Gerade diese Besonderheiten gilt es, nicht nur im Rahmen der Berichterstattung, konstruktiv zu nutzen sondern ihnen auch diesbezüglich gerecht zu werden und zwar auf allen Ebenen. Dies impliziert den reflexiven Umgang im Rahmen der Produktion als auch bei der Rezeption von Fotografien ebenso, wie die Frage ihrer Platzierung und Einbindung innerhalb eines redaktionellen Kontextes. Fotografien sind unverzichtbare und bedeutende Produkte des Journalismus und unserer gesamten Kultur. Wir stehen jedoch noch am Anfang einen Weg zu finden *richtig* mit ihnen umzugehen.

Wir hoffen, mit der vorliegenden Arbeit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Einflüsse auf die Produktion der visuellen Kommunikation leisten zu können und mit unseren Erkenntnissen und Empfehlungen einen ersten Schritt auf diesem Weg zu beschreiten. Es wurde allerdings auch deutlich, dass die Ergründung und Beschreibung der empirischen Realität von Bildproduktionsprozessen noch am Anfang steht und es weiterer, insbesondere vertiefender Forschung in diesem Bereich bedarf.

*Bilder prägen uns und unsere Zeit,
wir prägen unsere Bilder.
Sie sind Objekte, die wir betrachten,
und sie spiegeln wider, wer wir sind.*

VIII Literaturverzeichnisse

Kapitel I – IV

- Allan und Zelizer 2004** ALLAN, STUART; ZELIZER, BARBIE (Hrsg.): *Reporting war : Journalism in wartime*. London, New York : Routledge, 2004
- Anfang 2003** ANFANG, GÜNTHER (Hrsg.): *Mit Medien gegen Gewalt : Beispiele, Anregungen und Ideen aus der Praxis*. Muenchen : Kopaed, 2003 (Materialien zur Medienpädagogik 3)
- ARD ZDF Medienkommission 2010** ARD ZDF MEDIENKOMMISSION (Hrsg.): *Massenkommunikation 2010*. URL http://www.media-perspektiven.de/uploads/tx_downloads/ARD_ZDF_Medienkommission_-_Handout.pdf, zuletzt geprüft am 20.04.2011
- Baacke et al. 1990** BAACKE, DIETER ; SANDER, UWE ; VOLLBRECHT, RALF: *Lebenswelten sind Medienwelten*. Opladen : Leske + Budrich, 1990 (Medienwelten Jugendlicher 1)
- Baacke und Sander 1990** BAACKE, DIETER ; SANDER, UWE: *Lebensgeschichten sind Mediengeschichten*. Opladen : Leske und Budrich, 1990 (Medienwelten Jugendlicher 2)
- Ballensiefen 2009** BALLENSIEFEN, MORITZ: *Bilder machen Sieger – Sieger machen Bilder : Die Funktion von Pressefotos im Bundestagswahlkampf 2005*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009
- Barnhurst et al. 2004** BARNHURST, KEVIN G. ; VARI, MICHAEL ; RODRÍGUEZ, ÍGOR (Hrsg.): Mapping Visual Studies in Communication. In: *Journal of Communication*, S. 616–644
- Barthelmes und Sander 1997** BARTHELMES, JÜRGEN ; SANDER, EKKEHARD: *Medien in Familie und Peer-group : Vom Nutzen der Medien für 13- und 14jährige*. München : DJI, 1997
- Batziou 2010** BATZIOU, ATHANASIA: *Picturing immigration : The photojournalistic representation of immigrants in the Greek and Spanish press*. Chicago : Intellect, 2010
- Baum und Fischer 2001** BAUM, ACHIM ; FISCHER, ANNE: *Under Attack : Der 11. September und die Folgen in der Berichterstattung der Medien – eine Dokumentation*, 2001. (Adolf Grimme Institut)
- Baumgartner 1994** BAUMGARTNER, ANDREAS (Hrsg.): *Krieg in den Medien – Medien im Krieg : Eine exemplarische Untersuchung zur Berichterstattung über den Golfkrieg 1991*. In: *Medien und Zeit: Forum für historische Kommunikationsforschung* Nr. 9, S. 10–22
- Beck 2007** BECK, ULRICH: *Risikogesellschaft : Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch-Verl., 2007 (Edition Suhrkamp 1365 = N. F., 365)
- Beck und Beck-Gernsheim 2004** BECK, ULRICH ; BECK-GERNSHEIM, ELISABETH: *Risikante Freiheiten : Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Erstausg., 6. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004 (Edition Suhrkamp 1816 = N. F., 816)
- Belgrad und Niesyto 2001** BELGRAD, JÜRGEN ; NIESYTO, HORST: *Symbolverstehen und Symbolproduktion*. In: JÜRGEN BELGRAD ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Symbol : Verstehen und Produktion in pädagogischen Kontexten*. Baltmannsweiler : Schneider-Verl. Hohengehren, 2001 (Ludwigsburger Hochschulschriften 22), S. 5–16
- Bilke 2008** BILKE, NADINE: *Qualität in der Krisen- und Kriegsberichterstattung : Ein Modell für einen konflikt sensitiven Journalismus*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2008 (Springer-11776 /Dig. Serial])

- Cassirer 1953** CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen*. Sonderausg. Darmstadt : Wiss. Buchges., 1953
- Cassirer 1990** CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen : Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Frankfurt am Main : Fischer, 1990
- Charlton und Neumann 1986** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN, KLAUS: *Medienkonsum und Lebensbewältigung in der Familie : Methode und Ergebnisse der strukturanalytischen Rezeptionsforschung, mit fünf Falldarstellungen*. München : Psychologie Verlags Union, 1986
- Charlton und Neumann-Braun 1992** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN-BRAUN, KLAUS: *Medienkindheit – Medienjugend : Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung*. München : Quintessenz-Verl., 1992 (Quintessenz-Lehrbücher der Psychologie)
- Daniel 2006** DANIEL, UTE (Hrsg.): *Augenzeugen : Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006
- Doelker 2002** DOELKER, CHRISTIAN: *Ein Bild ist mehr als ein Bild : Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. 3., durchges. Aufl. Stuttgart : Klett-Cotta, 2002
- Friebertshäuser 2007** FRIEBERTSHÄUSER, BARBARA (Hrsg.): *Bild und Text : Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft*. Opladen : Budrich, 2007
- Grimm und Vitouch GRIMM, JÜRGEN; VITOUCH, PETER (Hrsg.):** *Internationaler Kriegs- und Krisenjournalismus. : Empirische Befunde – Politische Bewertungen – Handlungsperspektiven*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Hinterramskogler 2009** HINTERRAMSKOGLER, DANIEL: *Fotografie in österreichischen Tageszeitungen*, 2009. (Universität Wien)
- Hoffmann-RiemHOFFMANN-RIEM, CHRISTA (Hrsg.):** Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie – Der Datengewinn. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* Nr. 32, S. 337–372
- Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) 2003** INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI) (Hrsg.): *Kinder sehen den Krieg : Die Sicht der Kinder auf den Krieg im Irak und die Fernsehberichterstattung*. URL <http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/forschung/krieg.htm>, zuletzt geprüft am 26.10.2010
- Keupp et al. 1999** KEUPP, HEINRICH ; AHBE, THOMAS ; GMÜR, WOLFGANG ; HÖFER, RENATE ; MITZSCHERLICH, BEATE ; KRAUS, WOLFGAN ; SRAUS, FLORIAN: *Identitätskonstruktionen : Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1999 (Rowohlts Enzyklopädie)
- Korte und Tonn 2007** KORTE, BARBARA ; TONN, HORST: Einleitung. In: BARBARA KORTE ; HORST TONN (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-II776 /Dig. Serial]), S. 9–16
- Krzeminski 2001** KRZEMINSKI, MICHAEL: Bildkommunikation in der Spendenwerbung : Eine empirische Analyse der Werbemittel im Spannungsfeld von Akquisitions- und Aufklärungszielen. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 176–192
- Langer 1979** LANGER, SUSANNE KATHERINA: *Philosophie auf neuem Wege : Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. 2., unveränd. Aufl. Mittenwald : Mäander, 1979

- Löffelholz 2004** LÖFFELHOLZ, MARTIN: Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld : Trends, Themen und Theorien eines hoch relevanten, aber gering systematisierten Teilgebietes der Kommunikationswissenschaft. In: MARTIN LÖFFELHOLZ (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II : Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Krieg als Medienereignis / Martin Löffelholz (Hrsg.) 2), S. 13–55
- Löffelholz et al. 2008** LÖFFELHOLZ, MARTIN; TRIPPE, CHRISTIAN F.; HOFFMANN, ANDREA C. (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70)
- Maurer 2004** MAURER, BJÖRN: *Medienarbeit mit Kindern aus Migrationskontexten : Grundlagen und Praxisbausteine*. München : Kopaed, 2004 (Medienpädagogische Praxisforschung 1)
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2010a** MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST (Hrsg.): *JIM-Studie 2010 : Jugend, Information, (Multi-)Media*. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger. (Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest), 2010
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2010b** MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST (Hrsg.): *KIM 2010 : Kinder + Medien, Computer und Internet*. Basisuntersuchung zum Medienumgang 13–16-jähriger in Deutschland. (Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest), 2010
- Mitchell 1995** MITCHELL, W J. THOMAS: *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*. Paperback ed. Chicago, Ill. : Univ. of Chicago Press, 1995
- Mitchell et al. 2008** MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS ; FRANK, GUSTAV ; JATHO, HEINZ: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2008
- Müller 2001** MÜLLER, MARION G.: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten : Zur bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 14–24
- Müller 2003** MÜLLER, MARION G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation : Theorieansätze und Methoden*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2003 (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft 2414)
- Müller 2007** MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): What is Visual Communication? : Past and future of an emerging field of communication research. In: *Studies in Communication Sciences*, S. 7–34
- Müller und Knieper 2005** MÜLLER, MARION G. ; KNIEPER, THOMAS: Krieg ohne Bilder? In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 7–21
- Niesyto 2001** NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Selbstaussdruck mit Medien : Eigenproduktionen mit Medien als Gegenstand der Kindheits- und Jugendforschung*. München : KoPäd-Verl., 2001
- Niesyto 2003** NIESYTO, HORST (Hrsg.): *VideoCulture : Video und interkulturelle Kommunikation*. München : Kopaed, 2003
- Niesyto 2007** NIESYTO, HORST: Medienpädagogik, Mediensozialisation und soziale Benachteiligung. In: KOMPETENZZENTRUM INFORMELLE BILDUNG (Hrsg.): *Grenzenlose Cyberwelt? : Zum Verhältnis von digitaler Ungleichheit und neuen Bildungszugängen für Jugendliche*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, S. 153–174

- Niesyto 2009** NIESYTO, HORST: Soziale Ungleichheit. In: RALF VOLLBRECHT ; CLAUDIA WEGENER (Hrsg.): *Handbuch Mediensozialisation*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 350–357
- Niesyto 2010** NIESYTO, HORST: Medien. Bildung. Soziale Ungleichheit. : Differenzen und Ressourcen im Mediengebrauch Jugendliche. In: HELGA THEUNERT (Hrsg.): *Medien. Bildung. Soziale Ungleichheit : Differenzen und Ressourcen im Mediengebrauch Jugendlicher*. München : Kopaed, 2010, S. 147–161
- Niesyto et al. 2007** NIESYTO, HORST ; HOLZWARH, PETER ; MAURER, BJÖRN: *Interkulturelle Kommunikation mit Foto und Video : Ergebnisse des EU-Projekts (CHICAM) »Children in Communication about Migration« : mit einem Methodenteil für mediengestützte Forschungsprojekte von Studierenden*. München, 2007
- Niesyto und Maurer 2005** NIESYTO, HORST ; MAURER, BJÖRN (Hrsg.): Symbolic Self-Expression with Media. In: *mediaculture online*
- Paetzold 1993** PAETZOLD, HEINZ: *Ernst Cassirer zur Einführung*. 1. Aufl. Hamburg : Junius, 1993 (Zur Einführung 80)
- Pannier 2004** PANNIER, JELDRIK: *Ein Bild ist immer ein Kommentar : Analyse der fotografischen Berichterstattung zum Irak-Krieg 2003 von FAZ und Bild-Zeitung*, 2004
- Panofsky 2006** PANOFSKY, ERWIN: *Ikongraphie und Ikonologie : Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln : DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., 2006
- Paul 2004** PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder : Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn : Schöningh, 2004
- Pietraß 2003** PIETRASS, MANUELA: *Bild und Wirklichkeit : Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen : Leske + Budrich, 2003
- Raab 2001** RAAB, JÜRGEN: Medialisierung, Bildästhetik, Vergemeinschaftung : Ansätze einer visuellen Soziologie am Beispiel von Amateurclubvideos. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 37–63
- Rath 2001** RATH, MATTHIAS: Das Symbol als anthropologisches Datum : Philosophische und medienkulturelle Überlegungen zum animal symbolicum. In: JÜRGEN BELGRAD ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Symbol : Verstehen und Produktion in pädagogischen Kontexten*. Baltmannsweiler : Schneider-Verl. Hohengehren, 2001 (Ludwigsburger Hochschulschriften 22), S. 34–45
- Röll 1998** RÖLL, FRANZ JOSEF: *Mythen und Symbole in populären Medien : Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt am Main : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998 (GEP-Buch 4)
- Röll 2003** RÖLL, FRANZ JOSEF: *Pädagogik der Navigation : Selbstgesteuertes Lernen durch Neue Medien*. München : Kopaed, 2003
- Röll 2004** RÖLL, FRANZ JOSEF: Medienpädagogik als Wahrnehmungsbildung – der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik. In: STEFANIE FRIE ; JELDRIK PANNIER (Hrsg.): *Medien, Kult und Eitelkeiten : Die Tagungsbeiträge ; [Symposium vom 13. – 15. Juni 2003]*. Norderstedt : Books on Demand, 2004, S. 8–65
- Rosenthal 2005** ROSENTHAL, GABRIELE: *Interpretative Sozialforschung : Eine Einführung*. 1. Auflage. Weinheim : Juventa-Verl., 2005 (Grundlagentexte Soziologie)

- Schell 2003** SCHELL, FRED: *Aktive Medienarbeit mit Jugendlichen : Theorie und Praxis*. 4., unveränd. Aufl. München : Kopaed, 2003 (Reihe Medienpädagogik 5)
- Schneider 1991** SCHNEIDER, SILVIA (Hrsg.): Biographisches Interview und Erinnerungsaktivierung – das Erhebungsinstrument »(Medien-)Kaleidoskop«. In: *Forschungsberichte des Psychologischen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg* Nr. 70
- Schnierl 2001** SCHNIERL, THOMAS: Schöner, schneller, besser? : Die Bildkommunikation der Printwerbung unter veränderten Bedingungen. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 193–211
- Schorb 2006** SCHORB, BERND: Argumente für eine integrale Medienpädagogik. In: HELGA THEUNERT (Hrsg.): *Bilderwelten im Kopf: Interdisziplinäre Zugänge*. München : Kopaed, 2006 (Reihe Medienpädagogik 12), S. 17–21
- Süss 2004** SÜSS, DANIEL: *Mediensozialisation von Heranwachsenden : Dimensionen – Konstanten – Wandel*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004
- Theunert 2009** THEUNERT, HELGA: *Jugend – Medien – Identität : Identitätsarbeit Jugendlicher mit und in Medien*. München : Kopaed, 2009
- Tumber und Webster 2006** TUMBER, HOWARD ; WEBSTER, FRANK: *Journalists under fire : Information war and journalistic practices*. 1. publ. London : SAGE, 2006
- van Eimeren und Frees 2010** VAN EIMEREN, BIRGIT ; FREES, BEATE (Hrsg.): Fast 50 Millionen Deutsche online – Multimedia für alle? In: *media Perspektiven* Nr. 7–8, S. 334–349
- Vogelgesang 2000** VOGELGESANG, WALDEMAR: »Ich bin, wen ich spiele.« Ludische Identitäten im Netz. In: CAJA THIMM (Hrsg.): *Soziales im Netz : Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet*. Opladen : Westdt. Verl., 2000, S. 240–261
- Vollbrecht und Wegener 2009** VOLLBRECHT, RALF; WEGENER, CLAUDIA (Hrsg.): *Handbuch Mediensozialisation*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009
- Wiener 1991** WIENER, ROBERT: *Live aus Bagdad : Die Hintergrund-Story über die CNN-Berichterstattung während des Golfkriegs*. München : Heyne, 1991
- Winter 1995** WINTER, RAINER: *Der produktive Zuschauer : Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. München : Quintessenz, 1995 (Quintessenz der Medienwissenschaft)
- Witzke 2004** WITZKE, MARGRIT: *Identität, Selbstaussdruck und Jugendkultur : Eigenproduzierte Videos Jugendlicher im Vergleich mit ihren Selbstaussagen ; ein Beitrag zur Jugend(kultur)forschung*. München : Kopaed, 2004
- Wolf 2006** WOLF, CLAUDIA MARIA: *Bildsprache und Medienbilder : Die Visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006
- Zelizer 2004** ZELIZER, BARBIE: When war is reduced to a photograph. In: STUART ALLAN ; BARBIE ZELIZER (Hrsg.): *Reporting war : Journalism in wartime*. London, New York : Routledge, 2004, S. 115–134

Teil 1

Kapitel A

- Allan und Zelizer 2004** ALLAN, STUART; ZELIZER, BARBIE (Hrsg.): *Reporting war : Journalism in wartime*. London, New York : Routledge, 2004
- Barnhurst 2001** BARNHURST, KEVIN G.: *The form of news. a history*. New York, London : Guilford Press, 2001 (The Guilford communication series)
- Barnhurst et al. 2004** BARNHURST, KEVIN G. ; VARI, MICHAEL ; RODRÍGUEZ, ÍGOR (Hrsg.): Mapping Visual Studies in Communication. In: *Journal of Communication*, S. 616–644
- Baumgartner 1994** BAUMGARTNER, ANDREAS (Hrsg.): Krieg in den Medien – Medien im Krieg : Eine exemplarische Untersuchung zur Berichterstattung über den Golfkrieg 1991. In: *Medien und Zeit: Forum für historische Kommunikationsforschung* Nr. 9, S. 10–22
- Bell 2007** BELL, PHILIP: Content analysis of visual images. In: THEO VANLEEUEWEN ; CAREY JEWITT (Hrsg.): *Handbook of visual analysis*. Reprint. London : SAGE Publ., 2007, S. 10–34
- Beuthner et al. 2003** BEUTHNER, MICHAEL; BUTTLER JOACHIM; FRÖHLICH, SANDRA; NEVERLA, IRENE; WEICHERT, STEFAN A. (Hrsg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder?: Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln : Halem, 2003
- Boehm 2006** BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Aufl. Paderborn : Fink, 2006, S. 11–38
- Bonfadelli 2004** BONFADELLI, HEINZ: *Medienwirkungsforschung* II. 2. überarbeitete Aufl. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft, 2004
- Bredekamp 2005** BREDEKAMP, HORST: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn. In: CHRISTA MAAR (Hrsg.): *Iconic turn : Die neue Macht der Bilder*. 3. Aufl. Köln : DuMont, 2005
- Brothers 1997a** BROTHERS, CAROLINE: *War and photography : A cultural history*. London ; New York : Routledge, 1997
- Brothers 1997b** BROTHERS, CAROLINE: *War and photography : A cultural history*. London ; New York : Routledge, 1997
- Büttner 2005** BÜTTNER, CHRISTIAN (Hrsg.): *Krieg in Bildschirmmedien : Zur politischen Orientierung Jugendlicher zwischen Inszenierung und Wirklichkeit*. München : Kopaed, 2005
- Capurro und Grimm 2004** CAPURRO, RAFAEL; GRIMM, PETRA (Hrsg.): *Krieg und Medien : Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradiesischen Quoten?* Stuttgart : Steiner, 2004 (Medienethik 4)
- Daniel 2006** DANIEL, UTE (Hrsg.): *Augenzeugen : Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006

- Dietrich 2007** DIETRICH, SANDRA: *Embedded Journalism : Ursprünge, Ziele, Merkmale, Probleme und Nutzen von »Embedding« am Beispiel des Irak-Krieges 2003*. Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller, 2007
- Ehrenspeck 2003** EHRENSPECK, YVONNE (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003
- Eisermann 2000** EISERMANN, THILO: *Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg : Deutschland und Frankreich im Vergleich*. Hamburg : Kämpfer, 2000
- Fahlenbach Kathrin und Reinhold Viehoff 2005** FAHLENBACH KATHRIN ; REINHOLD VIEHOFF: Medienikonen des Krieges. : Die symbolische Enttrophnung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005
- Fahlenbach und Viehoff Reinhold 2001** FAHLENBACH, KATHRIN ; VIEHOFF REINHOLD: Medienikonen des Krieges. : Die Symbolische Enttrophnung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 356–387
- Feinstein 2006** FEINSTEIN, ANTHONY: *Journalists under fire : The psychological hazards of covering war*. Baltimore, Md. : Johns Hopkins Univ. Press, 2006
- Feinstein et al. 2002** FEINSTEIN, ANTHONY ; OWEN, JOHN ; BLAIR, NANCY (Hrsg.): A Hazardous Profession: War, Journalists, and Psychopathology. In: *The American Journal of Psychiatry*. 159 Nr. 9, S. 1570–1575
- Feinstein und Ghaffar 2005** FEINSTEIN, ANTHONY ; GHAFFAR, OMAR (Hrsg.): Reporting Under Fire : Understanding Psychopathology of War Journalists. In: *Psychiatric Times*. Vol. 22 Nr. 4
- Foggensteiner 1993** FOGGENSTEINER, ALEXANDER: *Reporter im Krieg : Was sie denken, was sie fühlen, wie sie arbeiten*. Wien : Picus-Verl., 1993
- Geise 2011** GEISE, STEPHANIE: *Vision that matters : Die Funktions- und Wirkungslogik Visueller Politischer Kommunikation am Beispiel des Wahlplakats*. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2011
- Griffin 1999** GRIFFIN, MICHAEL: The Great War Photographs: Constructing Myth of History and Photojournalism. In: BONNIE BRENNEN ; HANNO HARDT (Hrsg.): *Picturing the Past /// Picturing the past : Media, History, and Photography /// Media, history, and photography*. Urbana : Univ. of Illinois Press, 1999 (The history of communication), S. 122–157
- Griffin 2004** GRIFFIN, MICHAEL (Hrsg.): Picturing Americas 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic motifs as news frames. In: *Journalism* Nr. 5, S. 381–402
- Grittmann 2001** GRITTMANN, ELKE: Fotojournalismus und Ikonographie. Zur Inhaltsanalyse von Pressefotos. In: WERNER WIRTH (Hrsg.): *Inhaltsanalyse : Perspektiven, Probleme, Potentiale*. Köln : Halem, 2001, S. 262–279
- Grittmann 2007** GRITTMANN, ELKE: *Das politische Bild : Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*. Köln : von Halem, 2007
- Grittmann et al. 2008** GRITTMANN, ELKE ; NEVERLA, IRENE ; AMMANN, ILONA: Global lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In: ELKE GRITTMANN ; IRENE NEVERLA ; ILONA AMMANN (Hrsg.): *Global, lokal, digital : Fotojournalismus heute*. Köln : Halem, 2008, S. 8–35

- Grittmann und Ammann 2008** GRITTMANN, ELKE ; AMMANN, ILONA: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: ELKE GRITTMANN ; IRENE NEVERLA ; ILONA AMMANN (Hrsg.): *Global, lokal, digital : Fotojournalismus heute*. Köln : Halem, 2008, S. 296–325
- Haller und Schlevoigt 2008** HALLER, MICHAEL; SCHLEVOIGT, JOCHEN (Hrsg.): *Visueller Journalismus : Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension ; [Festschrift für Jochen Schlevoigt]*. Berlin : LIT Verl., 2008 (Medien 21)
- Holzer 2003** HOLZER, ANTON (Hrsg.): *Mit der Kamera bewaffnet : Krieg und Fotografie*. Marburg : Jonas-Verl., 2003
- Karmasin 2007** KARMASIN, MATTHIAS: Krieg – Medien – Kultur : Konturen eines Forschungsprogramms. In: MATTHIAS KARMASIN ; WERNER FAULSTICH (Hrsg.): *Krieg – Medien – Kultur : Neue Forschungsansätze*. München : Fink, 2007, S. 11–34
- Karmasin und Faulstich 2007** KARMASIN, MATTHIAS; FAULSTICH, WERNER (Hrsg.): *Krieg – Medien – Kultur : Neue Forschungsansätze*. München : Fink, 2007
- Katovsky und Carlson 2004** KATOVSKY, BILL ; CARLSON, TIMOTHY: *Embedded : The media at war in Iraq*. Guilford, Conn. : Lyons Press, 2004
- Keller 2002** KELLER, ULRICH: *The ultimate spectacle : A visual history of the Crimean War*. London : Routledge, 2002
- Kleinsteuber 2003** KLEINSTEUBER, HANS J.: Terrorismus und Feindbilder. : Zur visuellen Kontruktion von Feinden am Beispiel Osama Bin Laden und Saddam Hussein. In: MICHAEL BEUTHNER ; BUTTLER JOACHIM ; SANDRA FRÖHLICH ; IRENE NEVERLA ; STEFAN A. WEICHERT (Hrsg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? : Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln : Halem, 2003, S. 206–238
- Knieper und Müller 2001** KNIEPER, THOMAS; MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001
- Knieper und Müller 2005** KNIEPER, THOMAS; MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005
- Korte und Tonn 2007a** KORTE, BARBARA ; TONN, HORST: Einleitung. In: BARBARA KORTE ; HORST TONN (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-11776 /Dig. Serial]), S. 9–16
- Korte und Tonn 2007b** KORTE, BARBARA; TONN, HORST (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-11776 /Dig. Serial])
- Krüger 2003** KRÜGER, UDO MICHAEL (Hrsg.): Der Irak-Krieg im deutschen Fernsehen : Analyse der Berichterstattungin ARD/Das Erste, ZDF, RTL und SAT.1. In: *media perspektiven* Nr. 9, S. 398–413
- Kryszons 2007** KRYSZONS, DAVID: *Embedded journalists : Grenzgänger an der Nachrichtenfront*. Saarbrücken : VDM, Müller, 2007
- Kuntze 2003** KUNTZE, MAREN: »Vision vom Endkampf zwischen Gut und Böse«. : Freund- und Feindbilder während der Krise am Beispiel FAZ und NZZ. In: MICHAEL BEUTHNER ; BUTTLER JOACHIM ; SANDRA FRÖHLICH ; IRENE NEVERLA ; STEFAN A. WEICHERT (Hrsg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? : Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln : Halem, 2003, S. 238–268

- Leifert 2007** LEIFERT, STEFAN: *Bildethik : Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*. Paderborn : Fink, 2007
- Lewis et al. 2004** LEWIS, JUSTIN ; THREADGOLD, TERRY ; BROOKES, ROD ; MOSDELL, NICK ; BRANDER, KIRSTEN ; CLIFFORD ET AL.: *TOO CLOSE FOR COMFORT? : The role of embedded reporting during the 2003 Iraq war*. : Cardiff University, 2004. (Cardiff University)
- Löffelholz 2004a** LÖFFELHOLZ, MARTIN (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II : Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Krieg als Medienereignis / Martin Löffelholz (Hrsg.) 2)
- Löffelholz 2004b** LÖFFELHOLZ, MARTIN: Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld : Trends, Themen und Theorien eines hoch relevanten, aber gering systematisierten Teilgebietes der Kommunikationswissenschaft. In: MARTIN LÖFFELHOLZ (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II : Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Krieg als Medienereignis / Martin Löffelholz (Hrsg.) 2), S. 13–55
- Löffelholz et al. 2004** LÖFFELHOLZ, MARTIN ; TRIPPE, CHRISTIAN F. ; HOFFMANN, ANDREA C.: Vorwort. In: MARTIN LÖFFELHOLZ (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II : Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Krieg als Medienereignis / Martin Löffelholz (Hrsg.) 2), S. 13–14
- Mangold und Ultzsch 2004** MANGOLD, CHRISTOPH ; ULTZSCH, LARS: *Kontrollierte Berichterstattung? : Der Irak-Krieg 2003 aus der Sicht beteiligter Journalisten*. München : Kopaed, 2004
- Marotzki und Niesyto 2006** MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-11776 /Dig. Serial)
- Mitchell 1992** MITCHELL, W J. THOMAS (Hrsg.): The Pictorial Turn. In: *Artforum* Nr. March, S. 89–95
- Müller 2001** MÜLLER, MARION G.: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten : Zur bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 14–24
- Müller 2003** MÜLLER, MARION G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation : Theorieansätze und Methoden*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2003 (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft 2414)
- Müller 2007** MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): What is Visual Communication? : Past and future of an emerging field of communication research. In: *Studies in Communication Sciences*, S. 7–34
- Müller und Knieper 2005** MÜLLER, MARION G. ; KNIEPER, THOMAS: Krieg ohne Bilder? In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 7–21
- Newman et al. 2003** NEWMAN, ELANA ; SIMPSON, ROGER ; HANDSCHUH, DAVID (Hrsg.): Trauma Exposure and Post-Traumatic Stress Disorder Among Photojournalists. In: *Visual Communication Quarterly* Nr. 10, S. 4–13
- Panofsky 2006** PANOFSKY, ERWIN: *Ikonographie und Ikonologie : Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln : DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., 2006

- Paul 2004** PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder : Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn : Schöningh, 2004
- Paul 2005a** PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg : Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*. Göttingen : Wallstein, 2005
- Paul 2005b** PAUL, GERHARD: Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges? In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 80–104
- Paul 2006** PAUL, GERHARD: Der Krieg der Fotografen. : Die fotografische Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg 1936–1939. In: UTE DANIEL (Hrsg.): *Augenzeugen : Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 141–168
- Paul 2007** PAUL, GERHARD: Der ›Pictorial Turn‹ des Krieges : Zur Rolle der Bilder im Golfkrieg von 1991 und im Irakkrieg von 2003. In: BARBARA KORTE ; HORST TONN (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-11776 /Dig. Serial)], S. 113–136
- Paul und Kim 2004** PAUL, CHRISTOPHER ; KIM, JAMES J.: *Reporters on the battlefield : The embedded press system in historical context*. Santa Monica (Calif.) : Rand, 2004
- Perlmutter 1998** PERLMUTTER, DAVID D.: *Photojournalism and foreign policy : Icons of outrage in international crises*. Westport, Conn. : Praeger, 1998 (Praeger series in political communication)
- Perlmutter 1999** PERLMUTTER, DAVID D.: *Visions of war : Picturing warfare from the Stone Age to the Cyber Age*. 1st ed. New York : St. Martin's Press, 1999
- Pilarczyk 2005** PILARCZYK, ULRIKE: *Das reflektierte Bild : Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn : Klinkhardt, 2005
- Roell 2008** ROELL, PETER: Ist Terrorismus Krieg? : Nine-Eleven verändert das klassische Konfliktverhältnis. In: MARTIN LÖFFELHOLZ ; CHRISTIAN F. TRIPPE ; ANDREA C. HOFFMANN (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70), S. 61–64
- Schenk 1997** SCHENK, MICHAEL: Massenkommunikation und ihre Wirkungen. In: HERMANN FÜNFELD (Hrsg.): *Massenkommunikation : Ergebnisse und Perspektiven; [Gerhard Maletzke zum 75. Geburtstag]*. Unter Mitarbeit von Gerhard Maletzke. Opladen : Westdt. Verl., 1997, S. 155–167
- Schenk 2007** SCHENK, MICHAEL: *Medienwirkungsforschung*. 3., vollständig überarbeitete Aufl. Tübingen : Mohr Siebeck, 2007
- Schneider 1999** SCHNEIDER, THOMAS F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung : Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film = The experience of war and the creation of myths*. (Erich-Maria-Remarque-Zentrum). 3 Bände. Osnabrück : Univ.-Verl. Rasch, 1999 (Krieg und Literatur 1–3)
- Spindler 2001** SPINDLER, BEATE: Krieg im Spiegel der Fotografie. : Zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001, S. 182–199
- Tumber und Palmer 2004** TUMBER, HOWARD ; PALMER, JERRY: *Media at war : The Iraq crisis*. London : SAGE, 2004

- Tumber und Webster 2006** TUMBER, HOWARD ; WEBSTER, FRANK: *Journalists under fire : Information war and journalistic practices*. I. publ. London : SAGE, 2006
- Werner 2005** WERNER, ELKE ANNA: Embedded Artists. : Augenzeugenschaft als visuelle Strategie in Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 57–79
- Wilke 2005** WILKE, JÜRGEN: Kriegsbilder in der historischen (Bild-)Publizistik. In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 22–56
- Zelizer 1999** ZELIZER, BARBIE: From the Image of Record to the Image of Memory: From the Image of Record to the Image of Memory : Holocaust Photography, Then and Now. In: BONNIE BRENNEN ; HANNO HARDT (Hrsg.): *Picturing the Past /// Picturing the past : Media, History, and Photography /// Media, history, and photography*. Urbana : Univ. of Illinois Press, 1999 (The history of communication), S. 98–121
- Zelizer 2004** ZELIZER, BARBIE: When war is reduced to a photograph. In: STUART ALLAN ; BARBIE ZELIZER (Hrsg.): *Reporting war : Journalism in wartime*. London, New York : Routledge, 2004, S. 115–134
- Zöllner 2001** ZÖLLNER, OLIVER (Hrsg.): »Sagt die Wahrheit: die bringen uns um!« : *Zur Rolle der Medien in Krisen und Kriegen*. (Deutsche Welle). Berlin : Vistas-Verl., 2001 (DW-Schriftenreihe 3)

Kapitel B

- Aufenanger 2006** AUFENANGER, STEFAN: Medienbiographische Forschung. In: WINFRIED MAROTZKI ; HEINZ-HERMANN KRÜGER (Hrsg.): *Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2006, S. 515–526
- Baacke und Sander 1990** BAACKE, DIETER ; SANDER, UWE: *Lebensgeschichten sind Mediengeschichten*. Opladen : Leske und Budrich, 1990 (Medienwelten Jugendlicher 2)
- Bohnsack 2003** BOHNSACK, RALF: Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: YVONNE EHRENSPECK (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003, S. 87–107
- Brüdigam 2003** BRÜDIGAM, ULF: Zur Verbindung von Film und Biographieanalyse im Rahmen ethnographischer Feldforschung. In: YVONNE EHRENSPECK (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003, S. 267–287
- Charlton und Neumann 1990** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN, KLAUS: *Medienrezeption und Identitätsbildung : Kulturpsychologische und kulturosoziologische Befunde zum Gebrauch von Massenmedien im Vorschulalter*. Tübingen : G. Narr, 1990
- Charlton und Neumann-Braun 1992** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN-BRAUN, KLAUS: *Medienkindheit – Medienjugend : Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung*. München : Quintessenz-Verl., 1992 (Quintessenz-Lehrbücher der Psychologie)
- Ehrenspeck 2003** EHRENSPECK, YVONNE (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003
- Fischer 1978** FISCHER, WOLFRAM: Struktur und Funktion erzählter Lebensgeschichten. In: MARTIN KOHLI (Hrsg.): *Soziologie des Lebenslaufs*. Darmstadt ; Neuwied : Luchterhand, 1978, S. 311–336
- Fischer-Rosenthal 1996** FISCHER-ROSENTHAL, WOLFRAM: Strukturelle Analyse biographischer Texte. In: ELMAR BRÄHLER ; CORINNE ADLER (Hrsg.): *Quantitative Einzelfallanalysen und qualitative Verfahren*. Gießen : Psychosozial-Verl., 1996 (Reihe Forschung psychosozial), S. 147–208
- Flick 2006** FLICK, UWE (Hrsg.): *Qualitative Sozialforschung : Eine Einführung*. 4. Aufl., vollst. überarb. und erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2006 (Rowohlt Taschenbuch Enzyklopädie 55654)
- Flick 2008** FLICK, UWE: *Triangulation : Eine Einführung*. 2. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2008 (Qualitative Sozialforschung 12)
- Friebertshäuser 2003** FRIEBERTSHÄUSER, BARBARA: Interviewtechniken – ein Überblick. In: BARBARA FRIEBERTSHÄUSER ; ANNEDORE PRENGEL (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003, S. 371–395
- Friebertshäuser und Prengel 2003** FRIEBERTSHÄUSER, BARBARA ; PRENGEL, ANNEDORE (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003
- Fuchs-Heinritz 2005** FUCHS-HEINRITZ, WERNER: *Biographische Forschung : Eine Einführung in Praxis und Methoden*. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2005 (Lehrbuch)

- Glinka 1998** GLINKA, HANS-JÜRGEN: *Das narrative Interview : Eine Einführung für Sozialpädagogen*. Weinheim : Juventa, 1998
- Helfferrich 2005** HELFFERRICH, CORNELIA: *Die Qualität qualitativer Daten : Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 2. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2005 (Lehrbuch)
- Hirzinger 1991** HIRZINGER, MARIA: *Biographische Medienforschung*. Wien : Böhlau, 1991 (Stichwort Medienforschung)
- Hoffmann-Riem** HOFFMANN-RIEM, CHRISTA (Hrsg.): Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie – Der Datengewinn. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* Nr. 32, S. 337–372
- Holzbrecher und Tell 2006** HOLZBRECHER, ALFRED ; TELL, SANDRA: Jugnedfotos verstehen : Bildhermeneutik in der medienpädagogischen Arbeit. In: WINFRIED MAROTZKI ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-II776 /Dig. Serial])
- Imdahl 1996** IMDAHL, MAX: *Giotto, Arenafresken : Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München., 1996
- Keupp et al. 1999** KEUPP, HEINRICH ; AHBE, THOMAS ; GMÜR, WOLFGANG ; HÖFER, RENATE ; MITZSCHERLICH, BEATE ; KRAUS, WOLFGAN ; SRAUS, FLORIAN: *Identitätskonstruktionen : Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1999 (Rowohlt's Enzyklopädie)
- Kohli 1978** KOHLI, MARTIN: *Soziologie des Lebenslaufs*. Darmstadt ; Neuwied : Luchterhand, 1978
- Krotz 2005** KROTZ, FRIEDRICH: *Neue Theorien entwickeln : Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung*. Köln : Halem, 2005
- Krüger 2003** KRÜGER, HEINZ-HERMANN: Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. In: BARBARA FRIEBERTSHÄUSER ; ANNEDORE PRENGEL (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003, S. 43–55
- Kuckartz 2003** KUCKARTZ, UDA: Qualitative Daten computergestützt auswerten : Methoden, Techniken, Software. In: BARBARA FRIEBERTSHÄUSER ; ANNEDORE PRENGEL (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003, S. 5845–595
- Lucius-Hoene und Deppermann 2004** LUCIUS-HOENE, GABRIELE ; DEPPERMAN, ARNULF: *Rekonstruktion narrativer Identität : Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. 2. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Lehrbuch)
- Marotzki und Niesyto 2006** MAROTZKI, WINFRIED ; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-II776 /Dig. Serial])
- Marotzki und Stoetzer 2006** MAROTZKI, WINFRIED ; STOETZER, KATJA: Die Geschichten hinter den Bildern. : Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht. In: WINFRIED MAROTZKI ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher,*

- kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-11776 /Dig. Serial]), S. 15–44
- Meuser und Nagel 2003** MEUSER, MICHAEL ; NAGEL, ULRIKE: Das ExpertInneninterview : Wissenssoziologische Voraussetzungen und methodische Durchführung. In: BARBARA FRIEBERTSHÄUSER ; ANNE DORE PRENGEL (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003, S. 481–491
- Meuser und Nagel 2009** MEUSER, MICHAEL ; NAGEL, ULRIKE: Das Experteninterview – konzeptionelle Grundlagen und methodische Anlage. In: SUSANNE PICKEL ; DETLEF JAHN ; HANS-JOACHIM LAUTH ; GERT PICKEL (Hrsg.): *Methoden der vergleichenden Politik- und Sozialwissenschaft : Neue Entwicklungen und Anwendungen*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2009, S. 465–480
- Müller 2003** MÜLLER, MARION G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation : Theorieansätze und Methoden*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2003 (UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft 2414)
- Müller-Doohm 1997** MÜLLER-DOOHN, STEFAN: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: RONALD HITZLER ; ANNE HONER (Hrsg.): *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik : Eine Einführung*. Opladen : Leske + Budrich, 1997
- Neumann-Braun und Schneider 1993** NEUMANN-BRAUN, KLAUS ; SCHNEIDER, SILVIA: Biographische Dimension in der Medienaneignung. In: WERNER HOLLY ; ULRICH PÜSCHEL (Hrsg.): *Medienrezeption als Aneignung : Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1993, S. 193–210
- Niesyto 2006** NIESYTO, HORST: Bildverstehen als mehrdimensionaler Proezss : Vergleichende Auswertung von Bildinterpretationen und methodische Reflexion. In: WINFRIED MAROTZKI ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-11776 /Dig. Serial])
- Oevermann 1979** OEVERMANN, ULRICH U.A.: Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: HANS-GEORG SOEFFNER (Hrsg.): *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*. Stuttgart : Metzler, 1979, S. 352–434
- Oevermann 1980** OEVERMANN, ULRICH U.A.: Zur Logik der Interpretation von Interviewtexten. In: THOMAS HEINZE ; HANS-W KLUSEMANN ; HANS-GEORG SOEFFNER (Hrsg.): *Interpretationen einer Bildungsgeschichte : Überlegungen zur sozialwissenschaftl. Hermeneutik*. Bensheim : Päd.-extra-Buchverlag, 1980, S. 15–69
- Panofsky 1970** PANOFSKY, ERWIN: *Meaning in the visual arts*. London : Penguin Books, 1970 (Penguin books 3622)
- Panofsky und Michels 1998** PANOFSKY, ERWIN; MICHELS, KAREN (Hrsg.): *Deutschsprachige Aufsätze*. Berlin : Akademie-Verlag, 1998 (Studien aus dem Warburg-Haus Bd. 1)
- Rosenthal 1987** ROSENTHAL, GABRIELE: »... wenn alles in Scherben fällt ...« : *Von Leben u. Sinnwelt d. Kriegsgeneration ; Typen biograph. Wandlungen*. Opladen : Leske + Budrich, 1987 (Biographie und Gesellschaft 6)
- Rosenthal 1995** ROSENTHAL, GABRIELE: *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte : Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt/Main : Campus-Verl., 1995

- Rosenthal 2005** ROSENTHAL, GABRIELE: *Interpretative Sozialforschung : Eine Einführung*. 1. Auflage. Weinheim : Juventa-Verl., 2005 (Grundlagentexte Soziologie)
- Sander und Lange 2005** SANDER, EKKEHARD ; LANGE, ANDREAS: Der medienbiographische Ansatz. In: LOTHAR MIKOS ; CLAUDIA WEGENER (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft, 2005, S. 115–129
- Schneider 1991** SCHNEIDER, SILVIA (Hrsg.): Biographisches Interview und Erinnerungsaktivierung – das Erhebungsinstrument »(Medien-)Kaleidoskop«. In: *Forschungsberichte des Psychologischen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg* Nr. 70
- Schulze 2003** SCHULZE, THEODOR: Interpretation von autobiographischen Texten. In: BARBARA FRIEBERTSHÄUSER ; ANNE DORE PRENGEL (Hrsg.): *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Studienausg. Weinheim : Juventa-Verl., 2003, S. 323–340
- Schütze 1976** SCHÜTZE, FRITZ: Zur Hervorlockung und Analyse von Erzählungen thematisch relevanter Geschichten im Rahmen soziologischer Feldforschung. In: ARBEITSGRUPPE BIELEFELDER SOZIOLOGEN (Hrsg.): *Kommunikative Sozialforschung : Alltagswissen und Alltags handels, Gemeindemachtforschung, Polizei, politische Erwachsenenbildung*. München : Fink, 1976, S. 159–260
- Schütze 1977** SCHÜTZE, FRITZ: *Die Technik des narrativen Interviews in Interaktionsfeldstudien – dargestellt an einem Projekt zur Erforschung von Kommunalen Machtstrukturen*. Arbeitsberichte und Forschungsmaterialien, 1977. (Universität Bielefeld)
- Schütze 1983** SCHÜTZE, FRITZ (Hrsg.): Biographieforschung und narratives Interview. In: *Neue Praxis* Nr. 3, S. 283–254
- Schütze 1984** SCHÜTZE, FRITZ: Kognitive Figuren des autobiographischen Stegreiferzählens. In: MARTIN KOHLI ; GÜNTHER ROBERT (Hrsg.): *Biographie und soziale Wirklichkeit : Neue Beiträge und Forschungsperspektiven*. Stuttgart : J. B. Metzler, 1984, S. 78–117

Kapitel C

- Ameland et al. 2006** AMELAND, MANFRED ; BARTUSSEK, DIETER ; STEMMLER, GERHARD ; HAGEMANN, DIRK: *Differentielle Psychologie und Persönlichkeitsforschung*. 6. Aufl. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer, 2006
- American Psychiatric Association 1996** AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION: *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM IV : Übersetzt nach der 4. Auflage des Diagnostic and statistical manual of mental disorders der American Psychiatric Association*. Göttingen : Hogrefe, 1996. (American Psychiatric Association)
- Arlen 1982** ARLEN, MICHAEL J.: *Living-room war*. Harmondsworth Middlesex England, New York N. Y. U. S. A. : Penguin Books, 1982
- Auswärtiges Amt 13.II.2008** AUSWÄRTIGES AMT (Hrsg.): *Operation Enduring Freedom*. URL <http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Aussenpolitik/RegionaleSchwerpunkte/AfghanistanZentralasien/OEF.html>. Aktualisierungsdatum 13.II.2008, zuletzt geprüft am 08.04.2009
- Avildsen 1983** AVILDSSEN, JOHN G. (Regie): *Karate Kid. Mit: RANDEE HELLER, PAT MORITA UND RALPH MACCHIO*. JERRY WEINTRAUB. USA, 1983
- Beelmann 2006** BEELMANN, WOLFGANG: *Normative Übergänge im Kindesalter : Anpassungsprozesse beim Eintritt in den Kindergarten, in die Grundschule und in die weiterführende Schule*. Hamburg : Kovač, 2006
- Bengel und Becker 2009** BENDEL, JÜRGEN ; BECKER, KATHARINA: Psychologische Frühinterventionen. In: ANDREAS MAERCKER (Hrsg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen : Mit 10 Tabellen*. 3., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Heidelberg : Springer, 2009, S. 163–186
- Breckner 2005** BRECKNER, ROSWITHA: *Migrationserfahrung – Fremdheit – Biografie : Zum Umgang mit polarisierten Welten in Ost-West-Europa*. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2005 (Forschung Gesellschaft)
- Burrows 2002** BURROWS, LARRY: *Vietnam*. New York : A. A. Knopf, 2002
- Campbell 1973** CAMPBELL, JOSEPH: *The hero with a thousand faces*. 2. ed., 3. print. Princeton, N.J. : Princeton Univ. Pr., 1973 (Bollingen series 17)
- Campbell et al. 1991** CAMPBELL, JOSEPH ; MOYERS, BILL D ; FLOWERS, BETTY S: *The power of myth*. New York : Anchor Books, 1991
- Charlton und Neumann 1990** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN, KLAUS: *Medienrezeption und Identitätsbildung : Kulturpsychologische und kultursoziologische Befunde zum Gebrauch von Massenmedien im Vorschulalter*. Tübingen : G. Narr, 1990
- Chermak et al. 2003** CHERMAK, STEVEN M; BAILEY, FRANKIE Y; BROWN, MICHELLE (Hrsg.): *Media representations of September 11*. Westport, Conn. : Praeger, 2003 (Crime, media, and popular culture)
- Coates et al. 2003** COATES, SUSAN W.; ROSENTHAL, JANE L.; SCHECHTER, DANIEL S. (Hrsg.): *September 11 : Trauma and human bonds*. Hillsdale NJ : Analytic Press, 2003 (Relational perspectives book series 23)
- Coppola 1979** COPPOLA, FRANCIS FORD (Regie): *Apocalypse Now. Mit: MARTIN SHEEN, MARLON BRANDO UND ROBERT DUVAL*. JOHN ASHLEY, EDDIE ROMERO UND MONA SKAGER. USA, 1979

- DER HOHE FLÜCHTLINGSKOMMISSAR DER VEREINTEN NATIONEN VERTRETUNG IN DEUTSCHLAND (September): *Aktualisierte Darstellung der Lage in Afghanistan : Sicherheit, Menschenrechte, humanitäre Situation*, September
- Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information 2009** DEUTSCHES INSTITUT FÜR MEDIZINISCHE DOKUMENTATION UND INFORMATION (Hrsg.): *ICD-10-GM Version 2009*. URL<http://www.dimdi.de>. Aktualisierungsdatum 24.09.2008, zuletzt geprüft am 04.05.2009
- DEUTSCHES INSTITUT FÜR MEDIZINISCHE DOKUMENTATION UND INFORMATION (Hrsg.) (2010): *ICD-10-GM : Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme Systematisches Verzeichnis*. 10. Revision – German Modification -. URL<http://www.icd-code.de/>, zuletzt geprüft am 04.08.2010
- Dietrich 2007** DIETRICH, SANDRA: *Embedded Journalism : Ursprünge, Ziele, Merkmale, Probleme und Nutzen von »Embedding« am Beispiel des Irak-Krieges 2003*. Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller, 2007
- Doss 2001a** DOSS, ERIKA LEE: Acknowledgments. In: ERIKA LEE DOSS (Hrsg.): *Looking at Life magazine*. Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 2001
- Doss 2001b** DOSS, ERIKA LEE: Introduction : Looking at Life: Rethinking America's Favorite Magazine, 1936–1972. In: ERIKA LEE DOSS (Hrsg.): *Looking at Life magazine*. Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 2001
- Doss 2001c** DOSS, ERIKA LEE (Hrsg.): *Looking at Life magazine*. Washington, DC : Smithsonian Institution Press, 2001
- Drucker und Cathcart 1994** DRUCKER, SUSAN J ; CATHCART, ROBERT S: *American heroes in a media age*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 1994 (The Hampton Press communication series-Mass communications and journalism)
- Drucker und Gumpert 2008** DRUCKER, SUSAN J.; GUMPERT, GARY (Hrsg.): *Heroes in a global world*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2008 (The Hampton Press communication series-Mass communications and journalism)
- Duffy 2008** DUFFY, SUSAN: Heroes In A Global World : An Examination of Traditional Folkloric and Mythic Formulae for Heroes and Contemporary Iterations. In: SUSAN J. DRUCKER ; GARY GUMPERT (Hrsg.): *Heroes in a global world*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2008 (The Hampton Press communication series-Mass communications and journalism), S. 205–225
- Ehlers 1999** EHLERS, ANKE: *Posttraumatische Belastungsstörung*. Göttingen : Hogrefe Verl. für Psychologie, 1999 (Fortschritte der Psychotherapie 8)
- Erlewine 2011a** ERLEWINE, STEPHEN THOMAS (Hrsg.): *Pearl-Jam – Biography*. URL<http://www.allmusic.com/artist/pearl-jam-p5118/biography>, zuletzt geprüft am 13.02.2011
- Erlewine 2011b** ERLEWINE, STEPHEN THOMAS (Hrsg.): *Pixies – Biography*. URL<http://www.allmusic.com/artist/p5149/biography>, zuletzt geprüft am 13.02.2011
- Faas und Arnett 1997** FAAS, HORST; ARNETT, PETER (Hrsg.): *Requiem : By the photographers who died in Vietnam and Indochina*. New York : Random House, 1997
- Feinstein 2006** FEINSTEIN, ANTHONY: *Journalists under fire : The psychological hazards of covering war*. Baltimore, Md. : Johns Hopkins Univ. Press, 2006

- Feinstein et al. 2002** FEINSTEIN, ANTHONY ; OWEN, JOHN ; BLAIR, NANCY (Hrsg.): A Hazardous Profession: War, Journalists, and Psychopathology. In: *The American Journal of Psychiatry*. 159 Nr. 9, S. 1570–1575
- Feinstein und Ghaffar 2005** FEINSTEIN, ANTHONY ; GHAFFAR, OMAR (Hrsg.): Reporting Under Fire : Understanding Psychopathology of War Journalists. In: *Psychiatric Times*. Vol. 22 Nr. 4
- Firstenberg 1985** FIRSTENBERG, SAM (Regie): *American Fighter*. Originaltitel: American Ninja. Mit: STEVE JAMES, GUICH KOOCK UND MICHAEL DUDIKOFF. MENAHEM GOLAN. USA, 1985
- Fischer und Riedesser 2009** FISCHER, GOTTFRIED; RIEDESSER, PETER (Hrsg.): *Lehrbuch der Psychotraumatologie : Mit 20 Tabellen*. 4., aktualisierte und erw. Aufl. München : Reinhardt, 2009 (UTB für Wissenschaft Medizin, Psychologie 8165)
- Fischer-Rosenthal 1996** FISCHER-ROSENTHAL, WOLFRAM: Strukturelle Analyse biographischer Texte. In: ELMAR BRÄHLER ; CORINNE ADLER (Hrsg.): *Quantitative Einzelfallanalysen und qualitative Verfahren*. Gießen : Psychosozial-Verl., 1996 (Reihe Forschung psychosozial), S. 147–208
- Glaser und Strauss 1967** GLASER, BARNEY G. ; STRAUSS, ANSELM L.: *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*. dt.: Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern: Huber, 1998. Chicago : Aldine, 1967
- Glatzel 2010** GLATZEL, JENS: Psychologische Aspekte. In: JÜRGEN LUXEM ; RALF BISCHONI (Hrsg.): *Rettungsdienst RS/RH*. 2., überarb und erw. Aufl. München : Elsevier Urban & Fischer, 2010, S. 511–520
- Görke 2004** GÖRKE, ALEXANDER: Zwischen Selbstbehauptung und Vereinnahmung : Strukturen und Funktion journalistischer Krisenkommunikation. In: MARTIN LÖFFELHOLZ (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II : Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Krieg als Medienereignis / Martin Löffelholz (Hrsg.) 2), S. 121–144
- Griffiths 2001** GRIFFITHS, PHILIP JONES: *Vietnam Inc*. London : Phaidon, 2001
- Haskin 2006** HASKIN, JEANNE M.: *Bosnia and beyond : The »quiet« revolution that wouldn't go quietly*. New York : Algora Pub., 2006
- Hausmann 2006** HAUSMANN, CLEMENS: *Einführung in die Psychotraumatologie*. Wien : UTB Facultas, 2006 (UTB Psychologie 2829)
- Hjort 2009** HJORT, METTE: Dogme 95. In: PAISLEY LIVINGSTON ; CARL R. PLANTINGA (Hrsg.): *The Routledge companion to philosophy and film*. London ;, New York : Routledge, 2009 (Routledge philosophy companions), S. 483–492
- Holert und Terkessidis 2002** HOLERT, TOM ; TERKESSIDIS, MARK: *Entsichert : Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2002 (KiWi Paperback 714)
- Irlenkäuser 09.10.2003** IRLENKÄUSER, SANDRA (Hrsg.): Die letzte Ehre. In: *Die ZEIT* (09.10.2003) Nr. 42
- Katovsky und Carlson 2004** KATOVSKY, BILL ; CARLSON, TIMOTHY: *Embedded : The media at war in Iraq*. Guilford, Conn. : Lyons Press, 2004
- Khalatbari 2007** KHALATBARI, BABAK (Hrsg.): Afghanistan unter dem Terror der Taliban. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* Nr. 39, S. 18–24
- Klein 2007** KLEIN, LARS: Vietnamkrieg-Berichterstatteer als unerreichtes Vorbild? : Selbst- und Fremdzuschreibungen einer Reporter-Generation. In: BARBARA KORTE ; HORST TONN (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag

- für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-11776 /Dig. Serial]), S. 269–286
- Kubrick 1987** KUBRICK, STANLEY (Regie): *Full Metal Jacket. Mit: MATTHEW MODINE, R. LEE ERMEY UND VINCENT D'ONOFRIO. JAN HARLAN.* UK, 1987
- Kühner, Angela (Hrsg.) (2002): Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte : Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September.** Hg. v. Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. (Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung) (Berghof Report, 9). URL <http://www.berghof-center.org/uploads/download/br9d.pdf>, zuletzt geprüft am 16.12.2009
- Löffelholz et al. 2008** LÖFFELHOLZ, MARTIN; TRIPPE, CHRISTIAN F.; HOFFMANN, ANDREA C. (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch.* Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70)
- Lucius-Hoene und Deppermann 2004** LUCIUS-HOENE, GABRIELE ; DEPPERMAN, ARNUF: *Rekonstruktion narrativer Identität : Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews.* 2. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004 (Lehrbuch)
- Maercker 2003** MAERCKER, ANDREAS (Hrsg.): *Therapie der posttraumatischen Belastungsstörungen : Mit 13 Tabellen.* 2., überarb. und erg. Aufl. Berlin : Springer, 2003
- Malick 2000** MALICK, TERRENCE (Regie): *Der schmale Grat.* Originaltitel: The thin red line. Mit: SEAN PENN, ADRIEN BRODY UND JAMES CAVIEZEL. TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTERT. USA, 2000
- Mangold und Ultzsch 2004** MANGOLD, CHRISTOPH ; ULTZSCH, LARS: *Kontrollierte Berichterstattung? : Der Irak-Krieg 2003 aus der Sicht beteiligter Journalisten.* München : Kopaed, 2004
- Marling und Rockwell 2005** MARLING, KARAL ANN ; ROCKWELL, NORMAN: *Norman Rockwell : 1894–1978 ; Amerikas populärster Maler.* 1. Aufl. Köln : Taschen, 2005
- Melci'c 2007** MELCI'Ć, DUNJA (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg : Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen.* 2., aktualisierte und erw. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2007
- Milles 2007** MILLES, HEIKE: *Familienkatastrophen – Psychische Krankheit im Familiensystem : Belastungen und Bewältigungsversuche von Partnern und Kindern psychisch kranker Menschen* : Grin Verlag, 2007
- Mulcahy 1985** MULCAHY, RUSSELL (Regie): *Highlander – Es kann nur einen geben.* Originaltitel: Highlander. Mit: CLANCY BROWN, CHRISTOPHER LAMBERT UND SEAN CONNERY. PETER S. DAVIES. USA, 1985
- Naumann 2010** NAUMANN, ISABELLE: *Übergangsphase Schulbeginn : Faustlos und die Kooperation von Kindergärten und Grundschulen im Kasseler Osten.* Kassel : Kassel Univ. Press, 2010
- Neu und Erbe 2008** NEU, PETER ; ERBE, SEBASTIAN: *Akutpsychiatrie : Das Notfall-Manual ; mit 30 Tabellen.* Stuttgart : Schattauer, 2008
- Newman et al. 2003** NEWMAN, ELANA ; SIMPSON, ROGER ; HANDSCHUH, DAVID (Hrsg.): *Trauma Exposure and Post-Traumatic Stress Disorder Among Photojournalists.* In: *Visual Communication Quarterly* Nr. 10, S. 4–13
- Newman und Smith 2009** NEWMAN, ELANA ; SMITH, RIVER (Hrsg.): *Covering Trauma : Impact on Journalists.* In: *Dart Center for Journalism and Trauma*
- Niesyto 2007** NIESYTO, HORST: *Medienpädagogik, Mediensozialisation und soziale Benachteiligung.* In: *KOMPETENZENTRUM INFORMELLE BILDUNG (Hrsg.): Grenzenlose Cyberwelt?*

- : *Zum Verhältnis von digitaler Ungleichheit und neuen Bildungszugängen für Jugendliche*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, S. 153–174
- Office of the Law Revision Counsel of the United States House of Representatives 2010** OFFICE OF THE LAW REVISION COUNSEL OF THE UNITED STATES HOUSE OF REPRESENTATIVES: *U. S. State-Code*, 2010. (Office of the Law Revision Counsel of the United States House of Representatives)
- Organisation für Afrikanische Einheit 204** ORGANISATION FÜR AFRIKANISCHE EINHEIT: *Rwanda – the preventable genocide : The Report of International Panel of Eminent Personalities to investigate the 1994 genocide in Rwanda and the surrounding events*, 204
- Pakula 1976** PAKULA, ALAN J. (Regie): *Die Unbestechlichen*. Originaltitel: *All the presidents men*. Mit: JACK WARDEN, JASON ROBARDS UND U. A. WALTER COBLENZ UND WILDWOOD ENTERPRISES. USA, 1976
- Paul 2004** PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder : Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn : Schöningh, 2004
- Paul 2005a** PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg : Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*. Göttingen : Wallstein, 2005
- Paul 2005b** PAUL, GERHARD: *Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges?* In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg*. Köln : von Halem, 2005, S. 80–104
- Reporter ohne Grenzen 2001** REPORTER OHNE GRENZEN (Hrsg.): *31 Journalisten starben im Jahr 2001 in Ausübung ihres Berufes*. (Reporter ohne Grenzen). URL<http://www.reporter-ohne-grenzen.de/archiv/pressemitteilungen/archiv-pressemitteilungen-single/period/1009839600/31535999/archived/browse/3/select/pressemitteilungen/article/39/31-journalisten-starben-im-jahr-2001-in-ausuebung-ihres-berufes-1.html>
- Reporter ohne Grenzen 2003** REPORTER OHNE GRENZEN (Hrsg.): *Pressefreiheit im Jahr 2003 : 42 getötete Journalisten, Angriffe auf Pressefreiheit nehmen zu Reporter ohne Grenzen zieht Jahresbilanz*. (Reporter ohne Grenzen). URL<http://www.reporter-ohne-grenzen.de/archiv/pressemitteilungen/archiv-pressemitteilungen-single/period/1072911600/31622399/archived/browse/6/select/pressemitteilungen/article/39/pressefreiheit-im-jahr-2003-42-getoetete-journalisten-angriffe-auf-pressefreiheit-nehmen-zu-br-re.html>, zuletzt geprüft am 17.12.2009
- Reporters without Borders 2004** REPORTERS WITHOUT BORDERS (Hrsg.): *Press Freedom Barometer : Journalists killed 2004*. Iraq. (Reporters without Borders). URLhttp://www.rsf.org/tues_en.php?id_rubrique=113&annee=2004, zuletzt geprüft am 26.04.2009
- Reporters without Borders 2006** REPORTERS WITHOUT BORDERS (Hrsg.): *Three years of slaughter in Iraq*. URLhttp://www.rsf.org/article.php?id_article=16793. Aktualisierungsdatum 2006, zuletzt geprüft am 26.04.2009
- Rojas 2008** ROJAS, FEE: *Spuren auf der Seele : Wenn Krisenberichterstatter traumatisiert sind*. In: MARTIN LÖFFELHOLZ ; CHRISTIAN F. TRIPPE ; ANDREA C. HOFFMANN (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70), S. 299–304
- Röll 1998** RÖLL, FRANZ JOSEF: *Mythen und Symbole in populären Medien : Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt am Main : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998 (GEP-Buch 4)

- Rosenthal 1987** ROSENTHAL, GABRIELE: »... wenn alles in Scherben fällt ...« : Von Leben u. Sinnwelt d. Kriegsgeneration ; Typen biograph. Wandlungen. Opladen : Leske + Budrich, 1987 (Biographie und Gesellschaft 6)
- Rosenthal 1995** ROSENTHAL, GABRIELE: *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte : Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt/Main : Campus-Verl., 1995
- Rosenthal 2005** ROSENTHAL, GABRIELE: *Interpretative Sozialforschung : Eine Einführung*. 1. Auflage. Weinheim : Juventa-Verl., 2005 (Grundlagentexte Soziologie)
- Runkel 2010** RUNKEL, SEBASTIAN: *Der Genozid in Ruanda 1994 : Eine Untersuchung der Rolle der Medien unter besonderer Berücksichtigung des Radios* : Grin Verlag, 2010
- Schneider 1999** SCHNEIDER, THOMAS F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung : Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film = The experience of war and the creation of myths*. (Erich-Maria-Remarque-Zentrum). 3 Bände. Osnabrück : Univ.-Verl. Rasch, 1999 (Krieg und Literatur 1–3)
- Schreiber 2002** SCHREIBER, WOLFGANG: *Das Kriegsgeschehen 2001 : Daten und Tendenzen der Kriege und bewaffneten Konflikte. Mit Sonderbeitrag zu »Kriegsökonomien und langen Kriegen«*. Opladen : Leske und Budrich, 2002. (Universität.)
- Schreiber 2004** SCHREIBER, WOLFGANG: *Das Kriegsgeschehen 2003 : Daten und Tendenzen der Kriege und bewaffneten Konflikte*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004. (Universität.)
- Schreiber 2005** SCHREIBER, WOLFGANG: *Das Kriegsgeschehen 2004 : Daten und Tendenzen der Kriege und bewaffneten Konflikte*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2005
- Scott 2001** SCOTT, RIDLEY (Regie): *Black Hawk Down*. Mit: JOSH HARTNETT, EWAN MCGREGOR UND TOM SIZEMORE. JERRY BRUCKHEIMER UND RIDLEY SCOTT. USA, 2001
- Sohni 2004** SOHNI, HANS: *Geschwisterbeziehungen in Familien, Gruppen und in der Familientherapie*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2004
- Spielberg 1998** SPIELBERG, STEVEN (Regie): *Der Soldat James Ryan*. Originaltitel: Saving Private Ryan. Mit: TOM HANKS, MATT DAMON UND TOM SIZEMORE. STEVEN SPIELBERG. USA, 1998
- Strauss und Hildenbrand 1991** STRAUSS, ANSELM L. ; HILDENBRAND, ASTRID: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung : Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München : W. Fink, 1991
- Süss 2004** SÜSS, DANIEL: *Mediensozialisation von Heranwachsenden : Dimensionen – Konstanten – Wandel*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2004
- Teegen 2003** TEEGEN, FRAUKE: *Posttraumatische Belastungsstörungen bei gefährdeten Berufsgruppen : Prävalenz – Prävention – Behandlung*. Bern : Huber, 2003
- Teegen und Grotwinkel 2001** TEEGEN, FRAUKE ; GROTWINKEL, MEIKE (Hrsg.): *Traumatische Erfahrungen und Posttraumatische Belastungsstörungen bei Journalisten*. Internetbasierte Studie. In: *Psychotherapeut*. 46 Nr. 3, S. 169–175
- Tonn 2007** TÖNN, HORST: *Wie wird Krieg erzählt? : Rock and Roll als Deutungsschema in amerikanischen Kriegsreportagen zwischen Vientamkrieg und Irakkrieg*. In: BARBARA KORTE ; HORST TÖNN (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten : Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2007 (Springer-II776 /Dig. Serial]), S. 287–304
- Tumber und Webster 2006** TUMBER, HOWARD ; WEBSTER, FRANK: *Journalists under fire : Information war and journalistic practices*. 1. publ. London : SAGE, 2006

- v. **Trier 1998** TRIER, LARS VON (Regie): *Idioten*. Originaltitel: *Idioterne*. Mit: BODIL JØRGENSEN, JENS ALBINUS UND ANNE LOUISE HASSING. VIBEKE WINDELOV. Dänemark, 1998
- von Kardorff 2008** KARDORFF, ERNST VON: Goffmans Stigma-Identitätskonzept – neu gelesen. In: HERBERT WILLEMS (Hrsg.): *Theatralisierung der Gesellschaft : Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Wiesbaden : VS, Verl. für Sozialwiss, 2008, S. 137–159
- Walker 2005** WALKER, JOHN ALBERT: *Firefighters in art and media : A pictorial history*. London : Francis Boutle Publishers, 2005
- Witzke 2004** WITZKE, MARGRIT: *Identität, Selbsta Ausdruck und Jugendkultur : Eigenproduzierte Videos Jugendlicher im Vergleich mit ihren Selbstaussagen ; ein Beitrag zur Jugend(kultur)forschung*. München : Kopaed, 2004
- Young 2006** YOUNG, ALLAN: Trauma und Verarbeitung in den USA nach dem 11. September 2001 : Ein anthropologischer Blick auf virtuelle Traumata und Resilienz. In: ERNESTINE WOHLFART ; MANFRED ZAUMSEIL (Hrsg.): *Transkulturelle Psychiatrie – interkulturelle Psychotherapie : Interdisziplinäre Theorie und Praxis*. Heidelberg : Springer Medizin, 2006, S. 391–410

Kapitel D

- Duchscherer und Merz 2008** DUCHSCHERER, MATTHIAS ; MERZ, KATJA: Generalprobe : Seminare für Krisenreporter – Überblick international. In: MARTIN LÖFFELHOLZ ; CHRISTIAN F. TRIPPE ; ANDREA C. HOFFMANN (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70), S. 47–50
- Eilders 1997** EILDERS, CHRISTIANE: *Nachrichtenfaktoren und Rezeption : Eine empirische Analyse zur Auswahl und Verarbeitung politischer Information*. Univ., Diss.--München, 1995. Opladen : Westdt. Verl., 1997 (Studien zur Kommunikationswissenschaft 20)
- Fretwurst 2008** FRETWURST, BENJAMIN: *Nachrichten im Interesse der Zuschauer : Eine konzeptionelle und empirische Neubestimmung der Nachrichtenwerttheorie*. Freie Univ., Diss.--Berlin, 2008. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Kommunikationswissenschaft)
- Heinz 1995** HEINZ, WALTER R.: *Arbeit, Beruf und Lebenslauf : Eine Einführung in die berufliche Sozialisation*. Weinheim [etc.] : Juventa Verlag, 1995
- Rössler et al. 2010** RÖSSLER, PATRICK ; HASCHKE, JOSEF F. ; MARQUART, FRANZISKA: Zur Selektion und Wirkung von Pressefotos. : Eine rezipientenorientierte Untersuchung auf der Basis von Fotonachrichtenfaktoren. In: CHRISTIAN SCHEMER ; WERNER WIRTH ; CARSTEN WÜNSCH (Hrsg.): *Politische Kommunikation: Wahrnehmung, Verarbeitung, Wirkung*. 1. Aufl. Baden-Baden : Nomos Ed. Fischer, 2010 (Reihe Rezeptionsforschung 21), S. 71–96
- Rössler et al. 2011** RÖSSLER, PATRICK ; KERSTEN, JAN ; BOMHOFF, JANA: Fotonachrichtenfaktoren als Instrument zur Untersuchung journalistischer Selektionsentscheidungen. In: OLAF JANDURA ; THORSTEN QUANDT (Hrsg.): *Methoden der Journalismusforschung*. Wiesbaden : VS, Verl. für Sozialwiss., 2011, S. 205–222
- Ruhrmann und Göbbel 2007** RUHRMANN, GEORG ; GÖBBEL, ROLAND: *Veränderung der Nachrichtenfaktoren und Auswirkungen auf die journalistische Praxis in Deutschland : Abschlussbericht für netzwerk recherche e. V.* Wiesbaden : netzwerk recherche, 2007. (netzwerk recherche)
- Segbers 2007** SEGBERS, MICHAEL: *Die Ware Nachricht : Wie Nachrichtenagenturen ticken*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2007
- Thomaß 2002** THOMASS, BARBARA: Berufliche Sozialisation und die Ethik der Medienmacher im internationalen Vergleich. In: MATTHIAS KARMASIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart : Reclam, 2002 (Universal-Bibliothek 18188), S. 132–155
- Werner 2008** WERNER, HORST: Wenn die Übung im Desaster endet : Zur Ausbildung bei der Bundeswehr in Hammelburg. In: MARTIN LÖFFELHOLZ ; CHRISTIAN F. TRIPPE ; ANDREA C. HOFFMANN (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 70), S. 50–54
- Wilke 2008** WILKE, JÜRGEN: Nachrichtenagenturen als Bildanbieter. In: ELKE GRITTMANN ; IRENE NEVERLA ; ILONA AMMANN (Hrsg.): *Global, lokal, digital : Fotojournalismus heute*. Köln : Halem, 2008, S. 62–90

Teil 2

- Aufenanger und Neuß 1999** AUFENANGER, STEFAN ; NEUSS, NORBERT: *Alles Werbung oder was?: Medienpädagogische Ansätze zur Vermittlung von Werbekompetenz im Kindergarten*, 1999. (Unabhängigen Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR))
- Belgrad und Niesyto 2001** BELGRAD, JÜRGEN; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Symbol : Verstehen und Produktion in pädagogischen Kontexten*. Baltmannsweiler : Schneider-Verl. Hohengehren, 2001 (Ludwigsburger Hochschulschriften 22)
- Bohnsack 2003** BOHNSACK, RALF: Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: YVONNE EHRENSPECK (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003, S. 87–107
- Buckingham et al. 1995** BUCKINGHAM, DAVID ; GRAHAME, JENNY ; SEFTON-GREEN, JULIAN: *Making media : Practical production in media education*. London : English and Media Centre, 1995
- Charlton und Neumann 1990** CHARLTON, MICHAEL ; NEUMANN, KLAUS: Rezeptionsforschung als Strukturanalyse. In: MICHAEL CHARLTON ; BEN BACHMAIR (Hrsg.): *Medienkommunikation im Alltag : Interpretative Studien zum Medienhandeln von Kindern und Jugendlichen*. München [u. a.] : Saur, 1990, S. 25–56
- DiLeo 1992** DILEO, JOSEPH H.: *Die Deutung von Kinderzeichnungen*. Karlsruhe : Gerardi Verl. für Kunsttherapie, 1992
- Götz 2003** GÖTZ, MAYA (Hrsg.): »Wir sind dagegen!« : Kinder in Deutschland und ihre Wahrnehmung vom Krieg im Irak. In: *Television* Nr. 16/2, S. 27–36
- Götz 2004** GÖTZ, MAYA (Hrsg.): »We're against it« : Children in Germany and their perception of the war in Iraq. In: *Television* Nr. 17, S. 24–33
- Götz 2007** GÖTZ, MAYA: »I Know That It Is Bush's Fault« : How Children in Germany Perceived the War in Iraq. In: DAFNA LEMISH ; MAYA GÖTZ (Hrsg.): *Children and media in times of conflict and war*. Cresskill, NJ : Hampton Press, 2007 (The Hampton Press communication series/Communication alternatives), S. 15–35
- Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) 2003** INTERNATIONALES ZENTRALINSTITUT FÜR DAS JUGEND- UND BILDUNGSFERNSEHEN (IZI) (Hrsg.): *Kinder sehen den Krieg : Die Sicht der Kinder auf den Krieg im Irak und die Fernsehberichterstattung*. URL <http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/forschung/krieg.htm>, zuletzt geprüft am 26.10.2010
- Krüger 2003** KRÜGER, UDO MICHAEL (Hrsg.): Der Irak-Krieg im deutschen Fernsehen : Analyse der Berichterstattung in ARD/Das Erste, ZDF, RTL und SAT.1. In: *media Perspektiven* Nr. 9, S. 398–413
- Landschulz 2003** LANDSCHULZ, WIEBKE (Hrsg.): Berichterstattung zum Krieg : Eine Inhaltsanalyse der deutschen und österreichischen Kinder- und Erwachsenenachrichten. In: *Television* Nr. 16, S. 25–26
- Mohr 2005** MOHR, ANJA: *Digitale Kinderzeichnung : Aspekte ästhetischen Verhaltens von Grundschulkindern am Computer*. München : Kopaed, 2005

- Mosimann 1979** MOSIMANN, WALTER: *Kinder zeichnen : Die Darstellung von Mensch, Tier, Baum, Haus, Raum und Farbe in Kritzel, Zeichen, Bildzeichen und Bild ; eine Information und Hilfe für Eltern, Kindergärtnerinnen und Lehrer.* Bern : Haupt, 1979
- Neuß 1999** NEUSS, NORBERT: *Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen in Kinderzeichnungen : Eine empirische Studie mit Vorschulkindern.* München : KoPäd-Verl., 1999
- Niesyto 2006** NIESYTO, HORST: Bildverstehen als mehrdimensionaler Proezss : Vergleichende Auswertung von Bildinterpretationen und methodische Reflexion. In: WINFRIED MAROTZKI ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive.* Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-II776 /Dig. Serial)
- Niesyto und Maurer 2005** NIESYTO, HORST ; MAURER, BJÖRN (Hrsg.): *Symbolic Self-Expression with Media.* In: *mediaculture online*
- Pannier 2004** PANNIER, JELDRIK: *Ein Bild ist immer ein Kommentar : Analyse der fotografischen Berichterstattung zum Irak-Krieg 2003 von FAZ und Bild-Zeitung,* 2004
- Panofsky und Michels 1998** PANOFSKY, ERWIN; MICHELS, KAREN (Hrsg.): *Deutschsprachige Aufsätze.* Berlin : Akademie-Verlag, 1998 (Studien aus dem Warburg-Haus Bd. 1)
- Paul 2005** PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg : Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«.* Göttingen : Wallstein, 2005
- Peez 2010** PEEZ, GEORG: Überblick und Ausblick – Forschungsmethoden zur Kinderzeichnung und zum jugendkulturellen Ausdruck in der Kunstpädagogik. In: CONSTANZE KIRCHNER (Hrsg.): *Kinderzeichnung und jugendkultureller Ausdruck : Forschungsstand – Forschungsperspektiven.* München : Kopaed, 2010
- Richter 1987** RICHTER, HANS-GÜNTHER: *Die Kinderzeichnung : Entwicklung, Interpretation, Ästhetik.* Schwann/Düsseldorf : Cornelsen, 1987
- Richter 1997** RICHTER, HANS-GÜNTHER: *Die Kinderzeichnung : Entwicklung, Interpretation, Ästhetik.* Düsseldorf : Schwann, 1997 (Schwann Handbuch)
- Richter 2001** RICHTER, HANS-GÜNTHER: *Kinderzeichnung interkulturell : Zur vergleichenden Erforschung der Bilderei von Heranwachsenden aus verschiedenen Kulturen.* Münster : Lit, 2001 (Erziehungswissenschaft 47)
- Röll 1998** RÖLL, FRANZ JOSEF: *Mythen und Symbole in populären Medien : Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik.* Frankfurt am Main : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998 (GEP-Buch 4)
- Schell 2003** SCHELL, FRED: *Aktive Medienarbeit mit Jugendlichen : Theorie und Praxis.* 4., unveränd. Aufl. München : Kopaed, 2003 (Reihe Medienpädagogik 5)
- SchnabelSCHNABEL, MICHAEL (Hrsg.):** *Sind Kuscheeltiere für Kinder sinnvoll?* Das Familienhandbuch des Staatsinstituts für Frühpädagogik (IFP). (Staatsinstitut für Frühpädagogik). URLhttp://www.familienhandbuch.de/cmmain/f_Aktuelles/a_Erziehungsfragen/s_1885.html, zuletzt geprüft am 06.12.2010
- Seiter und Pincus 2004** SEITER, ELLEN ; PINCUS, MEGAN (Hrsg.): *A protective silence : US children and the Iraq War.* In: *Television* Nr. 17 E, S. 34–39
- Spindler 2005** SPINDLER, BEATE: *Krieg im Spiegel der Fotografie. : Zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003.* In: THOMAS KNIEPER ; MARION G. MÜLLER (Hrsg.): *War Visions : Bildkommunikation und Krieg.* Köln : von Halem, 2005, S. 182–199

- Strohtmaier 2004** STROHTMAIER, PETRA (Hrsg.): The Iraq War on children's TV : How international broadcasters dealt with the war. In: *Television* Nr. 17, S. 18–23
- Wiedmaier 20.10.2006** WIEDMAIER, MANUELA (Hrsg.): *Wenn sich Mädchen und Jungen Gott und die Welt ausmalen ... : Feinanalysen filmisch dokumentierter Malprozesse*. URL <http://bieson.ub.uni-bielefeld.de/volltexte/2006/994/pdf/DoktorarbeitMWiedmaier.pdf>. Aktualisierungsdatum 20.10.2006, zuletzt geprüft am 14.06.2011
- Winter 1995** WINTER, RAINER: *Der produktive Zuschauer : Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. München : Quintessenz, 1995 (Quintessenz der Medienwissenschaft)

Kapitel V–VII

- Altmeppen und Bucher 2003** ALTMEPPEN, KLAUS-DIETER; BUCHER, HANS-JÜRGEN (Hrsg.): *Qualität im Journalismus : Grundlagen, Dimensionen, Praxismodelle*. 1. Aufl. Wiesbaden : Westdt. Verl., 2003
- Baacke 1997** BAACKE, DIETER: *Medienpädagogik*. Tübingen : Niemeyer, 1997
- Biermann 2009** BIERMANN, RALF: *Der mediale Habitus von Lehramtsstudierenden : Eine quantitative Studie zum Medienhandeln angehender Lehrpersonen*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden, 2009
- Boeyink und Borden 2010** BOEYINK, DAVID E. ; BORDEN, SANDRA L.: *Making hard choices in journalism ethics : Cases and practice*. 1. publ. New York [u. a.] : Routledge, 2010
- Bohnsack 2003** BOHNSACK, RALF: Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: YVONNE EHRENSPECK (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft : Ein Handbuch*. Opladen : Leske + Budrich, 2003, S. 87–107
- Bourdieu 1982** BOURDIEU, PIERRE: *Die feinen Unterschiede : Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1982
- Bourdieu 1987** BOURDIEU, PIERRE: *Sozialer Sinn : Kritik der theoretischen Vernunft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987
- Bourdieu 1992** BOURDIEU, PIERRE: *Rede und Antwort*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992
- Bourdieu 1998** BOURDIEU, PIERRE: *Praktische Vernunft zur Theorie des Handels* / HELLA BEISTER (MITARB.). Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998
- Bourdieu 2006** BOURDIEU, PIERRE: Einleitung. In: PIERRE BOURDIEU ; LUC BOLTANSKI ; ROBERT CASTEL ; JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON ; DOMINIQUE SCHNAPPER (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst : Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg : Europ. Verl.-Anst., 2006, S. 11–21
- Bourdieu et al. 2006** BOURDIEU, PIERRE; BOLTANSKI, LUC; CASTEL, ROBERT; CHAMBOREDON, JEAN-CLAUDE; SCHNAPPER, DOMINIQUE (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst : Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg : Europ. Verl.-Anst., 2006
- Bourdieu und Wacquant 2006** BOURDIEU, PIERRE ; WACQUANT, LOÏC J. D.: *Reflexive Anthropologie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006
- Brown 2011** BROWN, FRED: *Journalism ethics : A casebook of professional conduct for news media*. 4. Aufl. Portland, Oregon : Marion Street Press, 2011
- (Bundesministerium der Justiz) (2001): *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie : KunstUrhG*. URL <http://www.gesetze-im-internet.de/kunsturhg/index.html#BJNR000070907BJNE002801320>, zuletzt geprüft am 10.08.2011
- Chéroux 2011** CHÉROUX, CLÉMENT: *Diplopie : Bildpolitik des 11. September*. Konstanz : Konstanz University Press, 2011

- Deutscher Presserat 2005** DEUTSCHER PRESSERAT (Hrsg.): *Ethik im Redaktionsalltag*. (Institut zur Förderung Publizistischen Nachwuchses; Deutscher Presserat). Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2005 (Praktischer Journalismus 63)
- Deutscher Presserat 2008** DEUTSCHER PRESSERAT (Hrsg.): *Publizistische Grundsätze (Pressekodex) : Richtlinien für die publizistische Arbeit nach den Empfehlungen des Deutschen Presserats*. (Deutscher Presserat). URL <http://www.presserat.info/inhalt/der-pressekodex/pressekodex.html>
- DiLeo 1992** DILEO, JOSEPH H.: *Die Deutung von Kinderzeichnungen*. Karlsruhe : Gerardi Verl. für Kunsttherapie, 1992
- Frie und Pannier 2004** FRIE, STEFANIE; PANNIER, JELDRIK (Hrsg.): *Medien, Kult und Eitelkeiten : Die Tagungsbeiträge ; [Symposium vom 13. – 15. Juni 2003]*. Norderstedt : Books on Demand, 2004
- Funiok 1997** FUNIOK, RÜDIGER: Medienethik. In: JÜRGEN HÜTHER ; GÜNTHER ANFANG (Hrsg.): *Grundbegriffe Medienpädagogik*. München : KoPäd-Verl., 1997
- Funiok 2001** FUNIOK, RÜDIGER: Und am Ende die Moral? Verantwortliche Programmplanung und autonome Medieneinnutzung sind mehr als schöne Ziele. In: ULI KAHMANN (Hrsg.): *Mensch & Medien : Pädagogische Konzepte für eine humane Mediengesellschaft*. Bielefeld : AJZ-Druck, 2001, S. 102–109
- Funiok 2002** FUNIOK, RÜDIGER: Trotz Stolpersteinen ist der Wertediskurs über Medien unverzichtbar. In: MATTHIAS KARMASIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart : Reclam, 2002 (Universal-Bibliothek 18188), S. 37–58
- Funiok 2007** FUNIOK, RÜDIGER: *Medienethik : Verantwortung in der Mediengesellschaft*. Stuttgart : Kohlhammer, 2007 (Kon-Texte 8)
- Gesang 2003** GESANG, BERNWARD: *Eine Verteidigung des Utilitarismus*. Stuttgart : Reclam, 2003 (Reclams Universal-Bibliothek 18276)
- Grittmann 2007** GRITTMANN, ELKE: *Das politische Bild : Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*. Köln : von Halem, 2007
- Grittmann et al. 2008** GRITTMANN, ELKE; NEVERLA, IRENE; AMMANN, ILONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital : Fotojournalismus heute*. Köln : Halem, 2008
- Haller und Holzhey 1992** HALLER, MICHAEL; HOLZHEY, HELMUT (Hrsg.): *Medien-Ethik : Beschreibungen, Analysen, Konzepte für den deutschsprachigen Journalismus*. Opladen : Westdt. Verl., 1992
- Härle und Vogel 2008** HÄRLE, WILFRIED; VOGEL, BERNHARD (Hrsg.): *Begründung von Menschenwürde und Menschenrechten*. Originalausg. Freiburg i.Br. ; Basel : Herder, 2008
- Hersh 2004** HERSH, SEYMOUR M.: *Die Befehlskette : Vom 11. September bis Abu Ghraib*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2004
- Hirst und Patching 2007** HIRST, MARTIN ; PATCHING, ROGER: *Journalism ethics : Arguments & cases*. 2nd. South Melbourne, Vic. ; New York : Oxford University Press, 2007
- Höffe 2008** HÖFFE, OTFRIED: Einleitung. In: OTFRIED HÖFFE (Hrsg.): *Einführung in die utilitaristische Ethik : Klassische und zeitgenössische Texte*. 4., überarb. und erw. Tübingen ;, Basel : Francke, 2008
- Huber 1994** HUBER, WOLFGANG: Menschenwürde : Gewalt und Intimität als Unterhaltung. In: WOLFGANG WUNDEN (Hrsg.): *Öffentlichkeit und Kommunikationskultur : Beiträge zur Medienethik*. Hamburg : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1994 (GEP-Buch 2), S. 181–195

- Karmasin 1993** KARMASIN, MATTHIAS: *Das Oligopol der Wahrheit : Medienunternehmen zwischen Ökonomie und Ethik*. Wien : Böhlau, 1993
- Karmasin 1996** KARMASIN, MATTHIAS: *Journalismus Beruf ohne Moral? : Journalistisches Berufshandeln in Österreich*. Wien : Linde, 1996
- Karmasin 1998** KARMASIN, MATTHIAS: *Medienökonomie als Theorie (massen-)medialer Kommunikation : Kommunikationsökonomie und Stakeholder Theorie*. Graz : Nausner & Nausner, 1998
- Karmasin 2000** KARMASIN, MATTHIAS: Ein Naturalismus ohne Fehlschluß? : Anmerkungen zum Verhältnis von Medienwirkungsforschung und Medienethik. In: MATTHIAS RATH (Hrsg.): *Medienethik und Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden : Westdt. Verl., 2000, S. 127–148
- Karmasin 2001** KARMASIN, MATTHIAS: Kann man Ethik lernen, kann man Ethik lehren? : Die Differenz von Sein und Sollen im Medienalltag. In: ANDY KALTENBRUNNER (Hrsg.): *Beruf ohne (Aus-)Bildung : Anleitungen zum Journalismus*. Wien : Czernin, 2001, S. 66–77
- Karmasin 2005** KARMASIN, MATTHIAS: *Journalismus: Beruf ohne Moral? : Von der Berufung zur Profession*. Wien : WUV, 2005 (FH-Studiengang Journalismus Wien)
- Karmasin et al. 2001** KARMASIN, MATTHIAS; KNOCH, MANFRED; WINTER, CARSTEN (Hrsg.): *Medienwirtschaft und Gesellschaft I : Medienunternehmen und die Kommerzialisierung von Öffentlichkeit*. Münster : LIT-Verl., 2001
- Krainer 2001** KRAINER, LARISSA: *Medien und Ethik : Zur Organisation medienethischer Entscheidungsprozesse*. München : KoPäd, 2001 (Kopaed Medienethik Bd. 1)
- Kregel 2009** KREGEL, ULRIKE: *Bild und Gedächtnis : Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen*. Berlin : Kulturverl. Kadmos, 2009
- Langer 1979** LANGER, SUSANNE KATHERINA: *Philosophie auf neuem Wege : Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. 2., unveränd. Aufl. Mittenwald : Mäander, 1979
- Leifert 2007** LEIFERT, STEFAN: *Bildethik : Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*. Paderborn : Fink, 2007
- Leisinger 2004** LEISINGER, KLAUS M.: Zur Umsetzung unternehmerischer Ambitionen in der Praxis : Das Beispiel Novaris. In: HANS RUH ; DIETRICH BÖHLER (Hrsg.): *Ethik im Management : Ethik und Erfolg verbünden sich*. Zürich : Orell Füssli, 2004, S. 151–201
- Lorey 2005** LOREY, ISABELL (Hrsg.): *Ekel – Die Wiederkehr des Verdrängten : Zu den ersten Reaktionen auf die Folterbilder aus Abu Ghraib*. URL http://www.gendernet.udk-berlin.de/download/lorey_abughraib.pdf, zuletzt geprüft am 22.05.2005
- Michel 2006** MICHEL, BURKARD: *Bild und Habitus : Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien : [Diese Arbeit entstand im Rahmen des Bildwissenschaftlichen Kolloquiums an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg]*. 1. Aufl. Wiesbaden : VS, Verl. für Sozialwiss., 2006
- Müller 2004** MÜLLER, HORST: *Folter frei : Abu Ghraib in den Medien : beobachtet, recherchiert und dokumentiert von Medienstudenten der Hochschule Mittweida*. 1. Aufl. Mittweida : HVM-Hochschulverl, 2004
- Niesyto 2006** NIESYTO, HORST: Bildverstehen als mehrdimensionaler Proezss : Vergleichende Auswertung von Bildinterpretationen und methodische Reflexion. In: WINFRIED MAROTZKI ; HORST NIESYTO (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen : Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden, 2006 (Springer-11776 /Dig. Serial)

- Paul 2004** PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder : Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn : Schöningh, 2004
- Paul und Kim 2004** PAUL, CHRISTOPHER ; KIM, JAMES J.: *Reporters on the battlefield : The embedded press system in historical context*. Santa Monica (Calif.) : Rand, 2004
- Piaget 1976** PIAGET, JEAN: *Die Aquilibration der kognitiven Strukturen*. I. Aufl. Stuttgart : Klett, 1976
- Rath 2000** RATH, MATTHIAS: Kann denn empirische Forschung Sünde sein? : Zum Empiriebedarf der Medienethik. In: MATTHIAS RATH (Hrsg.): *Medienethik und Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden : Westdt. Verl., 2000, S. 63–87
- Rath 2001** RATH, MATTHIAS (Hrsg.): Die Pflicht zur Würde : Überlegungen zu einem medienethischen Problem. In: *Medienheft* Nr. 15, S. 1–10
- Rath 2002** RATH, MATTHIAS: Medienqualität zwischen Empirie und Ethik : Zur Notwendigkeit des normativen und empirischen Projekts »Media Assessment«. In: MATTHIAS KARMASIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart : Reclam, 2002 (Universal-Bibliothek 18188)
- Rosenthal 1987** ROSENTHAL, GABRIELE: »... wenn alles in Scherben fällt ...« : *Von Leben u. Sinnwelt d. Kriegsgeneration ; Typen biograph. Wandlungen*. Opladen : Leske + Budrich, 1987 (Biographie und Gesellschaft 6)
- Schell und Schell-Stolzenburg-Theunert 1999** SCHELL, FRED; SCHELL-STOLZENBURG-THEUNERT (Hrsg.): *Medienkompetenz : Grundlagen und pädagogisches Handeln*. (Fachtagung Medienkompetenz). München : KoPäd-Verl., 1999 (Reihe Medienpädagogik II)
- Schicha 2010** SCHICHA, CHRISTIAN: Philosophische Ethik. In: CHRISTIAN SCHICHA ; CARSTEN BROSDA (Hrsg.): *Handbuch Medienethik*. I. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, S. 21–40
- Singer 1994** SINGER, PETER: *Praktische Ethik* / OSCAR BISCHOFF ; JEAN-CLAUDE WOLF ; DIETRICH KLOSE (MITARB.). 2., rev. und erw. Aufl. Stuttgart : Reclam, 1994 (Universal-Bibliothek 8033)
- Smith 2008** SMITH, RON F.: *Ethics in journalism*. 6. Aufl. Malden, MA : Blackwell Pub., 2008
- Stoecker und Augustin 2003** STOECKER, RALF; AUGUSTIN, ANGELA (Hrsg.): *Menschenwürde : Annäherung an einen Begriff*. Wien : öbv & hpt, 2003
- Thomaß 1998** THOMASS, BARBARA: *Journalistische Ethik : Ein Vergleich der Diskurse in Frankreich, Großbritannien und Deutschland*. Opladen : Westdt. Verl., 1998
- Weber 2008** WEBER, MAX: *Politik als Beruf*. Stuttgart : Reclam, 2008
- Weischenberg 2001** WEISCHENBERG, SIEGFRIED: *Nachrichten-Journalismus : Anleitungen und Qualitäts-Standards für die Medienpraxis*. Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 2001
- Wetz 2011** WETZ, FRANZ JOSEF (Hrsg.): *Texte zur Menschenwürde* : Reclam, 2011
- Willems 2007** WILLEMS, HERBERT: Elemente einer Journalismustheorie nach Bourdieu. In: KLAUS-DIETER ALTMEPPEN ; THOMAS HANITZSCH ; CARSTEN SCHLÜTER (Hrsg.): *Journalismustheorie: Next Generation : Soziologische Grundlegung und theoretische Innovation ; [Lehrbuch]*. I. Aufl. Wiesbaden : VS, Verl. für Sozialwiss., 2007, S. 215–238

IX Anhang

Anmerkung

Da es sich bei den meisten Anhängen um empirische Daten handelt, deren Anonymisierung aus diversen Gründen (z. B. spezifische Berichte militärischer Operationen, Fotografien, etc.) nicht möglich ist, ist die Einsicht in diese Anhänge den Gutachtern dieser Arbeit vorbehalten. Transkripte sowie Kontaktabzüge der Kinderzeichnungen können aus Gründen des enormen Umfangs nicht angehängt werden.

Verzeichnis der Anhänge

i. Falldarstellungen

1. Transkript Briese
2. Kontaktabzug Briese
3. Transkript Boschetti
4. Kontaktabzug Boschetti
5. Transkript Pallini
6. Kontaktabzug Pallini
7. Transkript Sotirios
8. Kontaktabzug Sotirios

ii. Zum Fall Joshua Fisher

1. Transkript Fisher
2. Kontaktabzug Fisher
3. Public Affairs Guidance
4. Release, Indemnification, and hold harmless Agreement and Agreement not to sue
5. Turning Ambush into Victory
6. Video
7. Movie Transkript
8. Medien-Biographie Itemliste
9. Medien-Biographie Thema Krieg und Krise
10. Medien-Biographie Zuwendung narrativ
11. Operation Leopard Attack

iii. Zum Fall Christian Wirths

1. Transkript Wirths
2. Kontaktabzug Wirths
3. Medien-Biographie-Itemliste Wirths

Sonstiges

- iv. Transkriptionszeichen
- v. Medienkaleidoskop Deutschland
- vi. Medienkaleidoskop USA
- vii. Leitfaden Experten-Interview Stern und Bildzeitung
- viii. Leitfaden Experten-Interview APFrankfurt
- ix. Leitfaden Experten-Interview AP London
- x. Leitfaden Experten-Interview AP New York
- xi. Kontaktabzug Kinderzeichnungen – Einzelfälle

i Transkriptionszeichen

Allgemeine Zeichen

[]	gleichzeitiges Sprechen same time speaking
=	schneller Anschluss von Einheiten und Wörtern
-	Abbruch eines Wortes z. B. »viel- vielleicht«

Pausen

,	kurzes Absetzen, Mikropause
(-), (--), (---)	kurze, mittlere, längere
(2,5)	Sekunden der Pause in einer eigenen Zeile

Akzente

ABER	stark betontes Wort oder Silben
:	Dehnung z. B. »so::«

Besonderheiten

((hustet))	außersprachliche Handlung
<<redet laut> ... >	Anfang und Ende sprachlicher Auffälligkeiten
((...))	Auslassung im Transkript
(vielleicht)	unsichere Transkription

ii Lebensläufe

Stefanie Pannier

Geburtsdatum:	18.07.1976
Geburtsort:	Remscheid
Nationalität:	deutsch
Familienstand:	verheiratet
Geburtsname:	Stefanie Frie
1996:	Abitur Gertrud Bäumer Gymnasium Remscheid
SoSe 1997:	Beginn des Studiums der Sozialpädagogik an der Fachhochschule Bielefeld
15.07.00 – 30.09.00:	Praktikum am Illinois Institut for Addiction Recovery at Proctor Hospital, Peoria IL, USA
SoSe 2002:	Abschluss des Studiums der Sozialpädagogik mit dem Diplom (Gesamtnote 1,1) Diplomthema »Virtuelle Biographien – Rollenspiel im Internet«
WiSe 2002/03:	Beginn des Promotionsstudiums an der Pädagogischen Fakultät der Uni Bielefeld
2004 – 2005	Promotionsstudium an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg
2005– 2011	Promotionsforschung zu den »Einflüssen auf die Produktion visueller Kommunikation« an der PH Ludwigsburg
Okt. 05 – Okt.09	Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Abteilung Medienpädagogik, PH Ludwigsburg
2006	3-monatige Forschungsreise in die USA
Oktober 2011	Abgabe der Dissertation
seit November 2011	Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Fachbereich Wirtschaft, FH Bielefeld

Jeldrik Pannier

Geburtsdatum: 26.03.1977
Geburtsort: Hamburg
Nationalität: deutsch
Familienstand: verheiratet

1996: Abitur an der Neuen Oberschule, Braunschweig
WiSe 1998: Beginn des Studiums der Visuellen Kommunikation an der Fachhochschule Bielefeld
24.10.01 – 3.12.03 Prodekan des Fachbereiches Gestaltung
Juli 2004: Abschluss als Diplom Designer Thema der Diplomarbeit: »Ein Bild ist immer ein Kommentar. Analyse der fotografischen Berichterstattung zum Irak-Krieg 2003 von FAZ und Bild-Zeitung« Betreuer: Prof. Dr. Roman Deppner und Prof. Dr. Anna Zika
2004 – 2005 Promotionsstudium an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg
2005– 2011 Promotionsforschung zu den »Einflüssen auf die Produktion visueller Kommunikation« an der PH Ludwigsburg
2006 3-monatige Forschungsreise in die USA
Oktober 2011 Abgabe der Dissertation