

4.2.2 Die Produktion von „Hoover Damm, 1955“

Auf seiner Amerikareise hat Frank ein Bild aufgenommen, das er mit der Unterschrift „Hoover Damm, 1955“ veröffentlicht hat. Er hat es jedoch nicht in dem bereits erwähnten Bildband „Les Américains“⁶⁵ veröffentlicht, sondern erst später in dem autobiografischen Buch „The lines of my hand“⁶⁶. Die Analyse seiner Produktion werde ich in zwei Schritten vornehmen: die Aufnahme selbst (Vergleich der verschiedenen Aufnahmen auf dem Kontaktbogen) und die Auswahl des Bildes auf dem Kontaktbogen.

Im speziellen Fall zeigt Frank, wie er das Land sieht und wie er die amerikanische Gesellschaft und seine Menschen wahrnimmt. Darüber hinaus will er aufzeigen, worauf sie ihren Stolz gründet und welche Konsequenzen dies für andere Menschen hat, die zu Minderheiten gehören. Im Fall des Bildes „Hoover Damm, 1955“ geht es Frank vor allem um die Folgen der amerikanischen Technik, sowohl negative Folgen für die Natur als auch die Steigerung des Negativen für andere (mit Amerika verfeindete) Völker. Allerdings ist diese Symbolik nicht ganz eindeutig, weil gerade durch den Abwurf der Atombombe auch insofern ein positives Ergebnis erzielt wurde, als dadurch der zweite Weltkrieg beendet wurde, ohne daß die Amerikaner viele weitere eigene Opfer im Pazifik beklagen mußten.

Bei der Setting-Analyse sind hier zwei Dinge von Bedeutung: das Foto „Hoover Damm, 1955“ an sich und der Kontext, der sich unter anderem auch durch die anderen im Bildband veröffentlichten Bilder ergibt. Frank hat dieses Bild nicht in *The Americans* veröffentlicht, es aber in diesem Kontext aufgenommen; daraus resultiert eine besondere Schwierigkeit.

⁶⁵ Frank 1958

⁶⁶ Frank 1972

Bei der Produktion ist sowohl die Motivsuche als auch die inhaltliche und formale Darstellung von Bedeutung.

4.2.2.1 Vertextung

Frank hat zunächst fünf verschiedene Aufnahmen vom selben Motiv gemacht. Dies ist anhand des Kontaktbogens (s. Abb. 4.2), der später in einem Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde, klar zu belegen. Die einzelnen Aufnahmen unterscheiden sich nicht auf der inhaltlichen, sondern lediglich in der formalen Gestaltung des Textes. Dies hat Konsequenzen für die Botschaft des Bildes.

Das Foto zeigt einen Souvenirladen am Rand der Landstraße. Anhand des Kontaktabzugs kann man rekonstruieren, wie Robert Frank sich diesem Stand genähert hat. Wenn man nun das im Buch erschienene Bild mit denjenigen auf dem Kontaktabzug vergleicht, wird deutlich, daß das ausgewählte Bild stärkere Akzente setzt als die anderen. Auf dem Kontaktstreifen sind insgesamt fünf Bilder des Souvenirladens. Robert Frank hat diese verschiedenen Fotos in der abgebildeten Reihenfolge aufgenommen.

Der Souvenirladen ist immer rechts auf dem Bild abgebildet. Im Hintergrund befindet sich ein Auto auf einem Parkplatz, zu dem rechts eine Landstraße führt. Diese grobe Gliederung ist allen Bildern gemeinsam. Die abgebildeten Postkarten sind auf allen Fotos in derselben Anordnung zu sehen. Auch der Ständer wurde nicht gedreht. Dies sind Indizien dafür, daß Robert Frank das Motiv selbst nicht verändert hat, sondern lediglich seine eigene Position. Damit zeigt sich die Motiviertheit des syntaktischen Kodes.

Der Titel „Hoover Damm, 1955“ enthält nur minimale Informationen, die sich der Betrachter anhand des Bildes auch selbst erschließen könnte. Frank hat bei der Veröffentlichung des Bildes Wert darauf ge-

legt, so wenig verbalsprachliche Zusätze wie möglich zu veröffentlichen, und auch ohne diesen Titel hätte das Bild die gleiche Wirkung.

Frank hat die Entfernung und seinen Standpunkt variiert. Er hat sich zwischen den einzelnen Bildern dem Souvenirladen genähert. Da er kein Zoom-Objektiv verwendet hat, sondern mit Festbrennweiten arbeitet, ist dies eindeutig festzustellen. Er hat auf seiner Reise ausschließlich ein Weitwinkelobjektiv verwendet. Seine Ausrüstung bestand lediglich aus einer Leica und einem 35mm Objektiv. Deswegen unterscheiden sich die Fotos in den Größenverhältnissen und im Aufnahmewinkel.

Auf jedem dieser Bilder ist ein Postkartenständer vor einem Plakat, das nicht ganz zu lesen ist, abgebildet. Auf dem Ständer sind drei Postkarten zu sehen. Obwohl die drei Postkarten auf dem Ständer leicht schräg angeordnet sind, sind die Motive gut zu erkennen. Die oberste Karte zeigt eine Panoramansicht auf die unberührte Naturlandschaft der Gegend. Die mittlere Karte stellt den Hoover Damm dar, der von der amerikanischen Flagge in der Mitte geziert wird. Die untere Karte bildet die Detonation einer Atombombe in der Wüste ab. Im Hintergrund dieses Postkartenständers ist ein Auto auf einem Parkplatz zu erkennen.

Die Postkarten nehmen auf den Bildern einen unterschiedlichen Raum ein. Frank hat den Postkartenständer nicht verändert, er hat lediglich seinen eigenen Standpunkt gewechselt. Dadurch ist auf dem einzelnen Bild unterschiedlich viel Hintergrund zu sehen.

Auch das im Hintergrund erkennbare Auto nimmt einen wechselnd großen Raum ein und steht in einem anderen Verhältnis zu den einzelnen Postkarten.

Auf dem von Frank später ausgewählten Bild ist die Betonung des Postkartenständers größer als auf den anderen. Der Hintergrund

dient zur Erkennung der Umgebung, damit klar ist, wo sich der Postkartenständer befindet. Die Umgebung wird nicht zu stark betont, sondern die drei Postkarten bleiben klar das Thema.

Deutlicher als die anderen zeigt das veröffentlichte Bild die drei Postkarten und die Umgebung. Das Auto ist ebenso wie die Schrift auf dem Schild neben dem Postkartenständer erkennbar. Es befindet sich auf der gleichen Höhe wie die mittlere Postkarte.

Durch die Änderung seiner eigenen Position ändert Frank auch die Ansicht des Motivs. Das veröffentlichte Bild (Abbildung 4.3) zeigt eine leicht von oben aufgenommene Ansicht des Postkartenständers. Dies ist bei allen anderen Bildern ähnlich.

Die veröffentlichte Aufnahme betont stärker als die anderen die vertikalen Streben des Kioskgebäudes. Diese wiederholen sich in den vertikalen Streben des Postkartenständers und der seitlichen Ränder der Postkarten, die alle parallel sind. Im Gegensatz dazu stehen die Streben des Autokühlers und die oberen und unteren Ränder der Postkarten. Die Postkartenränder weisen nach rechts oben (ebenso wie die Schriftzüge auf dem Kiosk) während die Kühlerstreben des Autos (und auch die Begrenzung der Ablage, auf der der Postkartenständer steht), nach rechts unten weisen.

Diese vergleichende Analyse der verschiedenen auf dem Kontaktbogen (Abbildung 4.2) abgebildeten Fotos verdeutlicht, daß der syntaktische Kode des Fotos einerseits motiviert ist, aber es darüber hinaus Gestaltungsmöglichkeiten für den Kommunikator gibt, auch ohne daß er selbst in die Realität eingreift.

Im Bild kann man bildrhetorische Figuren ausmachen. Es findet sich durch die verschiedenen Einzelbilder (die Postkarten) im Bild eine Steigerung. Die einzelnen Postkartenaussagen werden in folgender Reihenfolge dekodiert: 1. positive Naturdarstellung, 2. Tech-

niktriumph auch als Triumph der amerikanischen Nation (Fahne auf dem Damm) und 3. Atombombenexplosion als Steigerung des Triumphes. Die Bombe wurde erstmals von Amerika im Krieg eingesetzt und brachte ihnen den Sieg. Die Amerikaner besiegen also nicht nur die Natur, sondern andere Völker.

Wenn man die einzelnen Postkarten miteinander vergleicht, wird deutlich, daß an die Stelle der Nationalflagge der zweiten Postkarte der Atompilz auf der dritten Postkarte getreten ist, während es auf der ersten Karte kein Pendant dazu gibt.

Durch den Bildaufbau ist eine Parallelisierung der Postkarten mit dem rechten Bildausschnitt festzustellen. Rechts von den Postkarten ist auf der Höhe der obersten Postkarte die Natur abgelichtet, die auch auf der Postkarte zu sehen ist. Darunter auf der Höhe der Staudamm-Postkarte ist ein Auto abgebildet. Und auf der Höhe der Atombomben-Postkarte scheint das Pendant zu fehlen. Hier wird der Raum von der Ablage, auf dem der Postkartenständer steht, und dem Parkplatz, auf dem das Auto steht, ausgefüllt.

Frank hat seine Kamera bei der Aufnahme leicht nach links geschwenkt. Das erste Bild ist noch stärker und die folgenden jeweils schwächer nach links geschwenkt.

Das Bild hat eine relativ große Tiefenschärfe. Alle abgebildeten Objekte sind durch die Schärfe der Aufnahme gut zu erkennen, aber es werden auch keine besonders kleinen Details (wie z.B. die genaue Maserung des Holzes oder die Pflanzen im Hintergrund) übermäßig betont. Damit hat das Bild eine recht hohe Ikonizität. Dies führt zu einer deutlichen Wahrnehmung beim Betrachter. Er kann so die Situation rekonstruieren, die Frank abgebildet hat.

Durch die Proportionen werden im Bild vor allem die einzelnen Postkarten betont. Das Auto nimmt im veröffentlichten Bild die klein-

ste Fläche ein. Es hat eine ähnliche Größe wie die Postkarten und unterteilt den rechten Bildteil in drei gleich große Flächen, die den daneben angeordneten Postkarten entsprechen. Dadurch erreicht Frank eine Parallelisierung des Hintergrundes (Natur, Auto, Parkplatz) mit den drei Postkarten (Natur, Damm, Atombombe). Die Wirklichkeit, die Frank abbildet, nähert er so an die Abbildungen auf den Postkarten an, so daß auch hier die indexikalischen Eigenschaften hervorgehoben werden. Durch die Unterstreichung des Index-Charakters erhöht Frank die dem Bild zugrunde liegende Symbolik.

Das Bild ist in schwarz-weiß aufgenommen und so veröffentlicht. Frank hat keine Farbfotos gemacht. Zu dieser Zeit waren Farbfotos zwar technisch möglich, aber in ihrer Qualität noch recht schlecht. Zum anderen wirkt das Bild durch die Gestaltung in schwarz-weiß auch neutraler. Außerdem werden die Postkarten so stärker parallelisiert als in Farbe. Alle Objekte im Bild sind durch eine ähnliche Sättigung gleichwertig. Auch wenn das Auto dadurch, daß es in der Sonne steht, etwas heller ist als die Postkarten, so ist es im Vergleich mit den anderen Aufnahmen noch recht dunkel. Frank hat hier diejenige Aufnahme ausgewählt, die die geringsten Gegensätze zwischen den einzelnen Objekten aufweist.

4.2.3 Die Botschaft

Die Resultante aus diesen Beobachtungen ist die Bewußtwerdung der vorhandenen Bedrohung durch sehr starkes Vertrauen in technische Entwicklungen und Nationalstolz. Vor allem für Minderheiten ergeben sich hieraus große Gefahren. Das Bild hat eine sehr intensive Wirkung auf den Betrachter. Es wirkt direkter auf den Betrachter als das von Hine. Dies liegt zum einen am Motiv selbst, zum anderen aber auch an der Gestaltung des Bildes.

Frank verbindet in diesem Bild eine Sachinstruktion (die Landschaft wird immer stärker von Menschen dominiert) mit einem Geltungsanspruch (hierin liegen große Gefahren (nicht nur für die Natur, sondern auch für andere Minderheiten)) und erzeugt damit sowohl rationale (dies ist schlecht) als auch emotionale (ich hasse es) Werturteile seitens des Rezipienten. Das Motiv selbst, der Souvenirladen mit dem Postkartenständer, verbindet sich für den Betrachter mit der Erinnerung an Urlaub. Dem widersprechen die Motive der einzelnen Postkarten. Dies tun sie mit einer sich steigernden Tendenz. Die obere Postkarte vermittelt noch eine ungetrübte Urlaubsimpression mit der Darstellung der unberührten Natur um den Damm. Die zweite Postkarte trübt diesen Eindruck, da sie den technischen Fortschritt, dem wir heute wegen der negativen Folgen für die Natur eher kritisch gegenüberstehen, symbolisiert. Die dritte Postkarte, die eine Atombombenexplosion zeigt, führt dazu, daß auch die oberen Postkarten nun eine andere Bedeutung bekommen. Es wird ein sehr kritisches Bild vom technischen Fortschritt gezeigt, weil die Möglichkeiten auch große Gefahren bergen und von daher mit Ängsten seitens der Bevölkerung verbunden sind. Die Betonung und Steigerung der Gegensätze durch Frank erhöht die Bildwirkung. Das Bild ist stärker determiniert und wird vom Rezipienten leichter dekodiert als das Bild Hines'.

Die heutige Konnotation des Bildes ist vielleicht mit etwas weniger Überraschung und Verstörung verbunden, da eine große Sensibilisierung für Fragen des Umweltschutzes und gegen Atomwaffen stattfand. Hierin liegt vielleicht ein weiterer Grund für die verspätete Veröffentlichung. Damit ist das Bild heute leichter zu verstehen, und es wirkt nicht mehr so anklagend, wie es wahrscheinlich 1957 auf die Amerikaner gewirkt hätte. Sarah Greenough vermutet, daß Robert Frank das Bild nicht in *The Americans* veröffentlicht hat, „perhaps

because he felt its meaning was too emphatic and didactic or its tone too strident.“⁶⁷. Er veröffentlichte es dann 1972 in *The lines of my hand*. Einer der Gründe für die Veröffentlichung 15 Jahre später war sicherlich der Bildaufbau von Hoover Damm. Robert Frank hat in seinen späteren Arbeiten vor allem die Kombination mehrerer Bilder untersucht. In diesem frühen Bild gibt es bereits ebenfalls drei Bilder im Bild. Aus der Kombination dieser Einzelbilder entsteht die Spannung des Gesamtbildes. Doch das ist nicht alles. Die Veröffentlichung in „The lines of my hand“ hat nicht nur gestalterische Gründe, sondern auch inhaltliche. Denn es handelt sich um eine Veröffentlichung in einem autobiografischen Buch von Robert Frank. Dieses Bild vereint also zwei zu dieser Zeit (1972) für ihn wichtige Dinge: zum einen sein Thema (Kritik am naiven Fortschrittsglauben) und zum anderen seine Gestaltung (Kombination verschiedener Einzelbilder). Weiter kommt hier auch noch hinzu, daß das Bild thematisch nicht so gut in *The Americans* gepaßt hätte, weil Frank die Naturzerstörung durch allgemeinen technischen Fortschritt nicht thematisiert, sondern vor allem politisch bedingte Mißstände aufzeigt oder Gebrauchsgegenstände (wie z.B. Autos oder eine Jukebox) in ihrer Verwendung im amerikanischen Alltag. Die einzigen Bilder, die er in *The Americans* veröffentlicht hat, auf denen keine Menschen zu sehen sind, sind Bilder, die den Tod darstellen. Von daher hätte sich die Botschaft des Bildes „Hoover Damm, 1955“ in *The Americans* dahingehend verändert, daß es eine stärkere Beziehung zum Tod gehabt hätte, als es durch die Veröffentlichung in *The lines of my hand* hatte.

Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich die Kontextabhängigkeit eines künstlerischen Fotos. Es ist vielschichtiger als das Foto Hines, und seine Botschaft ist schwerer zu verstehen. Gerade im künstlerischen

⁶⁷Greenough 1994, Seite 97

Bereich wird daher häufig mit verschiedenen Ebenen im Bild operiert, damit eine Entwicklung dargestellt werden kann.⁶⁸

4.3 Beispiel 3: Pressefotografie

Als drittes Genre habe ich die Pressefotografie gewählt. Sie hat großen Einfluß auf das Verständnis eines Berichts in einer Zeitung. Anders als die künstlerische Fotografie kommt sie so gut wie immer zusammen mit verbalsprachlichem Text vor. Sie erhält durch diesen eine stärkere Determinierung. Das Anliegen der Pressefotografie ist in erster Linie die Information des Rezipienten, ohne diesen direkt zu einer veränderten Handlungsweise aufzufordern. Daher ist die Resultante eines Pressefotos nicht so leicht zu verstehen und auch immer von den verbalsprachlichen Zusätzen abhängig.

Als Beispiel für die Pressefotografie habe ich das Bild eines sterbenden Soldaten des Kriegsfotografen Robert Capa ausgewählt. Es ist eines der berühmtesten Pressefotos über den Krieg.

4.3.1 Der Kommunikator

Robert Capa wurde unter dem Namen André Friedman 1913 in Budapest geboren.⁶⁹ Während seines Politologie-Studiums in Berlin 1931-33 beginnt er zu fotografieren. Gleichzeitig arbeitet er als Fotolaborant für Ulstein und von 1932-33 als Fotoassistent für Dephot (Deutscher Photodienst). 1933 emigrierte er nach Paris, dort „erfand“ er zusammen mit Gerda Taró, seiner Freundin, den „berühmten Fotografen“ Robert Capa.⁷⁰ Zusammen mit seiner Freundin macht er Aufnahmen vom spanischen Bürgerkrieg. Hier kommt Gerda Taró durch einen

⁶⁸Vgl. in der Landschaftsfotografie z.B. Cuvelier, der die Umweltzerstörung durch technischen Fortschritt dokumentiert hat.

⁶⁹Vgl. dazu Naggar 1982, Seite 84

⁷⁰Vgl. dazu Naggar 1982, Seite 84

Panzer ums Leben. Auch nach ihrem Tod, den er nie verwunden hat, blieb er der Kriegsberichterstattung treu. 1936 bringt ihm das Foto des sterbenden Soldaten Weltruhm. Er stirbt 1954 auf dem Schlachtfeld im Krieg in Vietnam. „Im Tod hielt seine Hand die Kamera noch umklammert.“⁷¹ Mißelbeck bezeichnet seinen Tod als „tragische Konsequenz seines Grundsatzes „If your pictures aren't good enough, you aren't close enough“.“⁷² Die Fotografie hat in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt. Allerdings war er „nie ein bewußter Fotokünstler, aber stets ein flinker Handwerker, dem es gelegentlich gelang, den magischen, besonderen Moment mit seiner Linse einzufangen.“⁷³ Hierin unterscheidet er sich von Lewis Hine und Robert Frank, die auch immer die gestalterische Komponente eines Bildes sehr betont haben.

„Ein bewaffneter Konflikt in nächster Nähe wurde zwei Jahre lang zwischen Republikanern und Falangisten in Spanien ausgetragen; dieser Bürgerkrieg bildete ein Vorspiel zum Zweiten Weltkrieg. (...) Natürlich ereigneten sich zwischen der Erfindung der Fotografie und dem spanischen Bürgerkrieg viele Kriege, doch dieser Konflikt war der erste, in dem es kleine, tragbare Fotoapparate gab, wie Leica oder Ermanox, und schnelle, lichtempfindliche Filme.“⁷⁴ Durch die technischen Entwicklungen, „konnte ein Fotograf die Truppen jetzt bis in die Schützengräben begleiten und ihnen folgen, wenn sie weiter vorstießen. (...) Von Kriegsfotografen wurde erwartet, daß sie an der Front ihr eigenes Leben aufs Spiel setzten und sich auf diese Weise mit den Kämpfenden vor ihrem Objektiv solidarisierten.“⁷⁵ Hierin liegt auch ein fundamentaler Unterschied zu den ersten Kriegsfotos aus dem Ersten Weltkrieg. Dort gab es noch keine Kriegsfotografen, wie das im

⁷¹Knopp 1994, Seite 24

⁷²Mißelbeck 1996, Seite 89

⁷³Knopp 1994, Seite 24

⁷⁴Ritchin 1998, Seite 591

⁷⁵Ritchin 1998, Seite 591

spanischen Bürgerkrieg der Fall war, sondern es waren Soldaten, die die ersten Aufnahmen machten. Viele Künstler, die mit Malerei oder Fotografie arbeiteten, haben sich aus ideologischen Gründen meist freiwillig zum Wehrdienst gemeldet, und soweit die Zeit und die Ausstattung es zuließen, die Ereignisse des Ersten Weltkriegs visualisiert.⁷⁶ Im Ersten Weltkrieg ist auch das erste Foto von gefallenem Soldaten veröffentlicht worden. Diese Art der Kriegsdarstellung wurde dann im spanischen Bürgerkrieg und im Zweiten Weltkrieg weiter fortgeführt. Die Berichterstattung durch Fotografien nahm immer mehr zu, und die Fotografen arbeiteten jetzt exklusiv als Fotografen und nicht mehr als Soldaten.

1938 wurde „der 25-jährige Robert Capa von der englischen Zeitschrift *Picture Post* zum „besten Kriegsfotografen der Welt“ gekürt.“⁷⁷ „Die Besessenheit für seinen Beruf machte ihn zum berühmtesten Kriegsberichterstatteer dieses Jahrhunderts.“⁷⁸

4.3.1.1 Medium

Capa hat all seine Fotos als Fotojournalist gemacht. Er betont also besonders den indexikalischen Aspekt des Fotos. Capa wollte seine Bilder immer in Zeitungen und weniger in Bildbänden veröffentlichen. Es war ihm ein besonderes Anliegen, nahe am Geschehen zu sein und dieses direkt und so nah wie möglich abzubilden, statt aus der Entfernung undeutliche Bilder aufzunehmen.

Damit scheint er das Geschehen dem Betrachter direkter vermitteln zu können als aus größerer Distanz. „In diesem Zusammenhang sind die Worte aufschlußreich, mit denen die *Picture Post* die elf Bildseiten kommentierte, die Robert Capa (...) illustriert hatte. Unter

⁷⁶Vgl. dazu die Ausstellung „Die Farbe der Tränen“.

⁷⁷Ritchin 1998, Seite 591

⁷⁸Mißelbeck 1996, Seite 89ff

dem Titel „This is war!“ – als sähe man tatsächlich den Krieg zum ersten Mal – präsentierte sie 26 Bilder einer Schlacht als die „schönsten Fotos, die je vom Frontgeschehen aufgenommen wurden.“⁷⁹ Gerade die Beschreibung Capas' Fotos als die „schönsten“ Fotos des Frontgeschehens zeigt, daß es sich hier nicht um eine Darstellung der Kriegsgrauen handelt, sondern um etwas wesentlich Ergreifenderes und auch positiver Besetztes. Dies liegt vor allem in Capas Wahl des Motivs. Der von ihm abgebildete Soldat wird im Moment des Sterbens aufgenommen. Das Thema des Todes ist schon immer ein wichtiges Thema – nicht nur in der Fotografie – gewesen.⁸⁰

Durch die Thematisierung des Todes berührt die Kriegsfotografie eines der wichtigsten Elemente des menschlichen Lebens. „Der Betrachter erhält mit diesem Bild die Möglichkeit, mit jener übermächtigsten aller Ungewißheiten und der einzigen wirklich unüberwindbaren Grenze, dem Tod, in Berührung zu kommen. Dabei bleibt er selbst körperlich unbeschadet und trinkt vielleicht gerade eine Tasse Tee. Aber die direkte Konfrontation mit einem Geschehen durch die Fotografie beinhaltet mehr, als die Höhepunkte menschlicher Tragödien visuell miterleben, denn dies hatte die Malerei mit ihren Darstellungen schon lange Zeit zuvor möglich gemacht. Das Schlüsselement der Fotografie

⁷⁹Ritchin 1998, Seite 593

⁸⁰In der bildlichen Darstellung im allgemeinen – aber auch in der Fotografie – ist der Tod häufig thematisiert worden. Er berührt Grundsätzliches im menschlichen Leben, er markiert dessen Ende. Dieses Ende ist unabdingbar. Auch in der philosophischen Tradition ist der Tod von zentraler Bedeutung. (Zum Zusammenhang zwischen bildlicher und philosophischer Tradition vgl. z.B. Därmann 1995.) Auch Barthes beschäftigt sich mit der Fotografie, indem er diese auf den Tod bzw. die Abbildung eines verstorbenen Menschen bezieht. (Barthes 1980) Bald nach der Erfindung der Fotografie wurden bereits die ersten Bilder auf dem Sterbebett gemacht, um das Andenken an die Verstorbenen wach zu halten. (Vgl. hierzu Frizot 1998 Newhall 1989) Auch Bayard nutzte die Fotografie, um seinen eigenen Tod zu inszenieren, auch wenn dieses Bild von ihm lediglich gestellt war und sein Tod nur vorgetäuscht, so bezieht dieses Bild seine eigentliche Überzeugungskraft doch aus der Abbildung seines Todes als einem magischen Moment. (Vgl. Newhall 1989 und Delpire 1989, Bd. 1, Seite 16f)

war ihre offensichtliche mechanische Objektivität – der Eindruck, daß eine andere Person am selben Ort genau dieselbe Szene wahrgenommen hätte. Das Bild, so dachte man, entstamme nicht der Phantasie des Fotografen, sondern voll und ganz der äußeren Realität.“⁸¹ Ritchin spielt hier auf die indexikalische Eigenschaft des fotografischen Zeichens an.⁸²

4.3.2 Die Produktion seiner Fotografie „Der sterbende Soldat“ im spanischen Bürgerkrieg 1936



Abbildung 4.4: Der sterbende Soldat

⁸¹Ritchin 1998, Seite 594

⁸²Dies findet sich auch bei Barthes unter dem vorne erwähnten Begriff des „ça-a-été“. (Barthes 1980)

Capas Foto des sterbenden Soldaten ist 1936 im spanischen Bürgerkrieg entstanden. Er hat ein Jahr später einem Journalisten des New Yorker World Telegramm die Situation, in der das Bild entstand, beschrieben. Dieser faßte das Gespräch folgendermaßen zusammen: „Sie waren an der Cordoba-Front, beide versprengt: Capa mit seiner kostbaren Kamera und der Soldat mit seinem Gewehr. Der Soldat war ungeduldig. Er wollte zurück zu den republikanischen Linien. Immer wieder kletterte er hinauf und spähte über die Sandsäcke. Jedesmal ließ er sich beim warnenden Geratter des Maschinengewehrfeuers wieder zurückfallen. Endlich murmelte der Soldat etwas, das wie „Ich riskier's einfach“ klang. Er kletterte aus dem Graben, Capa hinter ihm her. Die Maschinengewehre ratterten und Capa drückte automatisch auf den Auslöser, während er rücklings neben die Leiche des Kameraden fiel. Zwei Stunden später, als es dunkel war und die Gewehre schwiegen, kroch der Fotograf über den zerklüfteten Boden in Sicherheit. Später entdeckte er, daß er eines der dramatischsten Fotos des Spanischen Bürgerkriegs geschossen hatte.“⁸³

Bei der Pressefotografie steht nicht so sehr die sorgfältige Gestaltung des Bildes im Vordergrund, sondern die Abbildung des Augenblicks, in dem etwas passiert, also der Schnappschuß. Dabei kann auf technische Ausgestaltungsmöglichkeiten weitestgehend verzichtet werden, vielmehr wird die authentische Wirkung des Bildes dadurch noch erhöht. Wenn ein Foto Schnappschuß-Charakter hat, dann gilt es als authentisch. Der Schnappschuß wird dadurch definiert, daß er weniger stark komponiert ist und mit möglichst geringer Intervention des Kommunikators das Geschehen vor dessen Kamera abbildet. Durch die möglichst geringe Intervention des Kommunikators gilt es als wirklichkeitsgetreue Abbildung. Die Stärke eines Pressefotos liegt

⁸³Zitiert nach: Knopp 1994, Seite 24

vor allem in den indexikalischen Eigenschaften des fotografischen Bildes und weniger in den ikonischen oder symbolischen. Dennoch spielen auch sie eine Rolle.⁸⁴

Also ist dies Bild nicht bewußt gestaltet worden, sondern eher intuitiv entstanden. Erst später, als der Film entwickelt war, hat er das so entstandene Bild sehen können. Doch gerade weil das Bild so eindringlich gestaltet wirkt, wurde Capa der Vorwurf gemacht, es sei gestellt. Darüber hinaus gibt es ein diesem Foto sehr ähnliches Bild, von dem man zunächst denken könnte, es zeigt denselben Soldaten einige Sekunden später an derselben Stelle. Doch wird bei einem genauen Vergleich der beiden Fotos deutlich, daß es sich um dieselbe Stelle, aber um zwei verschiedene Soldaten handelt, weil ihre Kleidung nicht übereinstimmt. Dies ist jedoch ein Indiz dafür, daß Capas Aussage über die Produktion des Bildes so nicht ganz der Wahrheit entspricht. Capa hat sich gegen diesen Vorwurf, das Bild sei nachgestellt, immer gewehrt. In diesem Interview sagte er dazu: „In Spanien braucht man keine Tricks, um Bilder aufzunehmen. Man braucht seine Kamera nicht zu stellen. Die Bilder sind da. Man nimmt sie einfach auf. Die Wahrheit ist das beste Bild, die beste Propaganda.“⁸⁵ Capa betont, daß die Bilder bereits existieren, daß man sie nur aufnehmen muß. Dies entspricht den Idealen der Pressefotografie, die sich an den vorhandenen Referenten orientiert. Ihr liegt an der mimetischen Abbildung der Wirklichkeit. Dem Fotografen wird es lediglich überlassen, den richtigen Augenblick und den richtigen Ausschnitt auszuwählen. Die Komposition des Bildes und seine damit verbundene Determiniert-

⁸⁴Dies hat Chamboredon bereits thematisiert. Er hat anhand von zwei verschiedenen Zeitungen, einer Tages- und einer Wochenzeitung untersucht, inwiefern sie sich in ihrem Bildgebrauch unterscheiden. Die Tageszeitung veröffentlicht vor allem Bilder mit starken indexikalischen Eigenschaften, die Wochenzeitung hingegen bedient sich gerade der symbolischen Eigenschaften der Bilder. (Vgl. dazu vorne den Stand der Forschung.)

⁸⁵Zitiert nach: Knopp 1994, Seite 24

heit treten zugunsten der Betonung der indexikalischen Eigenschaften zurück.

Richard Weelan, *Capas Biograph*, meinte in Bezug auf die Vorwürfe, das Bild sei gestellt, es sei für das Bild nicht so wichtig. „Unbedingt wissen zu wollen, ob das Foto wirklich einen Mann in dem Moment zeigt, in dem er von einer Kugel getroffen wird, ist ebenso morbide wie belanglos, denn die Größe des Bildes beruht auf seiner symbolischen Bedeutung.“⁸⁶ Eine solche Aussage impliziert jedoch weitreichende Konsequenzen für die Pressefotografie. Wenn es sich hier um ein künstlerisches Bild handelte, das im Museum ausgestellt wird und somit auf eine symbolische Bedeutung beschränkt würde, könnte ich der Aussage Weelans zustimmen. Da es jedoch als Foto zur Kriegsberichterstattung eingesetzt wurde, muß damit auch ein Authentizitätsanspruch eingelöst werden. Eine Berichterstattung darf sich nicht auf eine symbolische Bedeutung beschränken, sondern muß wahre Fakten berichten. Im Fall der Fotografie heißt dies, der indexikalische Charakter der Fotografie darf nicht mißbraucht werden, indem etwas inszeniert und dann als Wirklichkeit dargestellt wird. Der Fotograf muß sich darauf beschränken, seinen Aufnahmestandpunkt zu ändern, nicht aber das Motiv.

Das spezielle Bild hat er als Teil seiner Kriegsberichterstattung vom spanischen Bürgerkrieg aufgenommen. Capa dokumentiert hier vor allem auch den Schrecken des Kriegs und seine Gefahren. Eine Gefahr gab es hier für die Soldaten, aber auch für die Fotografen. Er hat in diesem Krieg – wie bereits erwähnt – seine Lebensgefährtin verloren. Dies hat Capa stark geprägt. Im Bild findet sich durch die Parallelisierung von Soldaten und Fotografen somit auch eine Selbstdarstellung Capas.

⁸⁶Weelan zitiert nach: Knopp 1994, Seite 24

4.3.2.1 Vertextung

Ein weiterer Grund ist jedoch seine Gestaltung. Auch wenn es vielleicht nicht bewußt aufgenommen und gestaltet wurde, so ist dennoch seine Wirkung durch das, was der Betrachter des Fotos (und auch der Fotograf) jetzt sieht, begründet. Die Körperhaltung des Mannes, die darauf hindeutet, daß er stürzt, ist ebenso wie der Hintergrund, durch den man auf Spanien als Austragungsort schließen kann (auch wenn es nicht unbedingt eindeutig ist), für das Bild als Ganzes von Bedeutung. Auch das teure und große Gewehr zeigt, daß selbst eine gute Waffe ihn nicht vor dem Tod retten konnte.

Ein Soldat ist im Moment des Sterbens auf den Hügeln von Cordoba abgebildet. Dabei erkennt man deutlich die Landschaft und auch den Soldaten, lediglich von seinem Gesicht ist nicht viel zu erkennen. Dennoch ist er als Soldat eindeutig zu identifizieren. Er hält ein großes Gewehr von sich gestreckt. Er ist im Moment des Fallens abgebildet.

Das Bild wurde unter verschiedenen Titeln bzw. unter verschiedenen Überschriften und mit verschiedenen Legenden gedruckt. Darin wird niemals ein Name des Soldaten erwähnt. Er wird nie genauer beschrieben, sondern er bleibt unbekannt und unerkannt.

Capa hat das Motiv aus einer leichten Froschperspektive, also leicht von unten, aufgenommen. Dies erhöht die Dramatik des Augenblicks, weil es den Soldaten größer und stärker wirken läßt. Er scheint zum Himmel hinauf zu wollen und sinkt doch auf die Erde. Dadurch verdeutlicht Capa seine Intention der Darstellung des Krieges als etwas Gefährliches, in dem große Kräfte wirken und es um das Leben der Soldaten geht.

Bei der Landschaft dominieren die Horizontalen, beim Soldaten und dem Gewehr hingegen die Vertikalen. Durch diese entgegengesetzten Linien entsteht ein Gegensatz im Bild, der zum eigentlichen

Thema des Bildes wird. Das Aufbäumen des Soldaten gegen den Tod kann als Kampf gegen die Natur interpretiert werden, ebenso wie der Krieg gegen andere Menschen immer auch Kampf ist.

Durch die Parallelen werden die Hügel im Hintergrund der Bauchtasche des Soldaten angenähert. Dies wird durch die gleiche Sättigung noch unterstrichen. Gleiches gilt für den Soldaten und sein Gewehr. Seine Hosenträger und das Gewehr haben ebenfalls die gleiche Sättigung und sind fast parallel. Sie laufen oberhalb des Bildes zusammen. Wenn man die Linien verlängert und unten am Bildrand den Fuß des Soldaten ergänzt, so entsteht ein Dreieck, das mit allen Ecken ähnlich weit aus dem Bild herausragt. Nur auf der rechten Seite des Bildes ragt nichts aus dem Bild heraus. Dort sind die Gegner der Soldaten zu vermuten. Damit wird die Dominanz des Soldaten, seines Todeskampfes weiter betont und in den Vordergrund gerückt.

Gerade der Bildaufbau zeigt alle wichtigen Informationen: den Soldaten, das Gewehr und die Landschaft. Wenn es sich hier nicht um den Moment des Sterbens handelte, sondern um einen marschierenden Soldaten, wäre das Bild wahrscheinlich so akzeptiert worden. Doch gerade aus der Brillanz des Bildes nährt sich seine Kritik. Es scheint fast zu gut, um authentisch zu sein. Unter den gegebenen Umständen wird es für den Fotografen als unmöglich angesehen, das Bild wirklich so aufgenommen zu haben. Dies wiederum führt zu dem Schluß, daß das Bild gestellt wurde. Knopp hat sich mit der Frage nach der Inszenierung des eigenen Todes durch einen Soldaten beschäftigt und ist der Identität des abgebildeten Soldaten nachgegangen. Dazu bereiste Knopp Jahrzehnte nach dem Bürgerkrieg die Gegend, in der das Bild aufgenommen worden ist, und befragte Überlebende zu dem Foto. Doch ist es gerade bei diesem Bild gar nicht wichtig, wer genau der Soldat ist, sondern er steht stellvertretend für alle Soldaten, die in

diesem Krieg gestorben sind. Nur so kann Knopp auch die Botschaft des Bildes folgendermaßen formulieren: Der Soldat ist genau in dem Moment fotografiert worden, in dem er stirbt. Einer der Gründe für die starke Wirkung des Fotos ist der entscheidende Moment der Aufnahme. „Wie ein Falter schwebt der Mann über die ausgebrannten Höhen der Sierra. Der Augenblick des Todes: das Gesicht zur Maske erstarrt, die Arme weit von sich gestreckt, mitten im Lauf von einer Kugel getroffen. Es war die erregendste, dramatischste Momentaufnahme diese Krieges, Fanal des Widerstands gegen Francos Faschisten, Anklage gegen den Irrsinn des Krieges.“⁸⁷ Die indexikalische Eigenschaft des Bildes ist die wichtigste Eigenschaft dieses Fotos. Durch ihre geringe Ikonizität wird der symbolische Charakter unterstrichen. Daher hat es keinerlei Bedeutung, zu wissen, wer der Soldat war. Im Gegenteil – es ist sogar von Bedeutung, es nicht zu wissen. Gerade seine Anonymität ist der Schlüssel zur symbolischen Bedeutung des Bildes.

Capa schwenkt die Kamera bei der Aufnahme leicht nach rechts. Dies wirkt, als hätte sich der Fotograf zurückgedreht. So erhöht Capa die Brisanz des Augenblicks, weil sein eigener Standpunkt, von dem aus das Bild aufgenommen wurde, dadurch sehr gefährlich scheint, ja fast gefährlicher als der des Soldaten, der tödlich getroffen wurde.

Durch die Unschärfe des Bildes erhöht Capa die Authentizität, also die indexikalischen Eigenschaften, des Bildes. Alles für das Bildverständnis Wichtige ist klar erkennbar, aber es ist nicht bis ins letzte Detail abgebildet. Von daher lenkt auch nichts vom Hauptmotiv ab. Die Ikonizität des Bildes wird zugunsten einer stärkeren Betonung der Hauptaussage eingeschränkt. Dies erhöht gleichzeitig die Stellvertreterfunktion des Soldaten, denn er ist nicht so sehr als Individuum

⁸⁷Knopp 1994, Seite 22

erkennbar, wie das bei einer Porträtaufnahme mit hoher Ikonizität der Fall ist, sondern er steht symbolisch für alle im Krieg kämpfenden Soldaten.

Der fallende Soldat mit Gewehr nimmt über die Hälfte der Bildhöhe ein, wenn er aufrecht stünde, würde er fast die gesamte Höhe des Bildes ausfüllen. Das Gewehr wirkt sehr groß und fällt – ebenso wie der Soldat – an der Seite aus dem Bild heraus. Dadurch wirken das Gewehr und der Soldat noch größer. Die Landschaft nimmt das untere Viertel des Bildes ein, der Hügel, auf dem der Soldat steht, dominiert die Landschaft. Insgesamt läßt sich ein Gleichgewicht zwischen Landschaft und dem Soldaten feststellen, was die Proportionen im Bild angeht. Dabei dominiert der Soldat das Bild. Es scheint sich also auch hier um einer bewußte Gestaltung des Bildes zu handeln.

Das Bild ist in schwarz-weiß aufgenommen. Dies entspricht dem technischen Stand und auch den Konventionen im Fotojournalismus. Ebenso kommt es dem Bild zugute: Es erhöht sich zum einen die graphische Wirkung des Bildes, und zum anderen wird seine indexikalische Eigenschaft, die ihm als Pressefoto noch eine besondere Authentizität verleiht, verstärkt.

4.3.3 Die Botschaft

Die Resultante des Bildes ergibt sich aus diesen einzelnen Untersuchungen. Als Sachinstruktion zeigt Capa durch das Bild, daß der Krieg ein auswegloser Kampf der Soldaten gegen eigenen Tod ist. Das Bild verdeutlicht, daß auch neue und teure Waffen keine Garantie dafür bieten, daß die einzelnen Soldaten den Krieg überleben. Jeder setzt im Krieg sein Leben aufs Spiel. Capa fotografiert den Moment des Sterbens. Damit steht nicht die Abbildung des Toten im Mittelpunkt, sondern der Moment des Sterbens und dessen Umstände.

Daraus folgt, daß hier nicht die Abbildung eines toten Menschen, sondern eines Lebenden das Thema dieses Bildes ist. Wie bereits bei der Untersuchung des Bildes im Detail deutlich geworden ist, hat es eine starke Symbolfunktion. Die Ikonizität liefert lediglich für das Dekodieren des Bildes notwendige Informationen. Das Bild ist stark determiniert. Capa verdeutlicht so sein Anliegen, auf die Gefahren des Krieges aufmerksam zu machen. Ob das Bild, das auch durch die indexikalische Eigenschaft der Fotografie eine solch starke Wirkung entfalten kann, gestellt ist oder nicht, kann man letztlich nicht schlüssig beweisen. Es steht jedoch fest, daß seine Hauptwirkung gerade in seiner Symbolik liegt. Dies würde – abgesehen von ethischen und moralischen Bedenken, die sich auf die indexikalische und keineswegs auf die symbolische Eigenschaft der Fotografie beziehen – an der durch das Bild vermittelten Botschaft nichts ändern.

Damit ist dieses Bild ein gutes Beispiel für Capas Fotografie. In Bezug auf Capas Werk insgesamt bleibt festzustellen, daß er großen Einfluß in der Fotografie hatte, doch geht sein Gesamtwerk noch über die Fotografie hinaus. Es ist zugleich ein Manifest gegen den Krieg, gegen Unrecht und Unterdrückung. In seinem Namen wird seit 1955 der Robert-Capa-Gold-Medal-Award vergeben. Auf ihn geht auch der International Fund for Concerned Photography zurück.⁸⁸ Die Fotografie wird hier als Mittel im Kampf gegen den Krieg verstanden.

Hier zeigt sich, daß das Pressefoto eindringlicher wirkt und es auch stärker kodiert ist als die künstlerische Fotografie. Dies liegt vor allem auch daran, daß das Motiv hier einfacher aufgebaut ist. Es gibt ein Hauptmotiv, das in sich wirkt und seltener eine vielschichtige Bildgestaltung, die eine Entwicklung aufzeigt. Auch Kritik wird hier direkter umgesetzt als bei Frank.

⁸⁸Vgl dazu Mißelbeck 1996, Seite 91

Der Geltungsanspruch, den dieses Bild besitzt, führt dazu, daß der Krieg in Frage gestellt wird. Es wird deutlich, daß der Krieg zum Tod der Soldaten führt. Durch die symbolische Abbildung des Soldaten im Moment des Sterbens zeigt Capa, daß im Krieg niemand diesem Schicksal entkommen kann. Damit evaluiert er sowohl rationale Werturteile als auch Affekte, die den Krieg verurteilen. Dieses Ansprechen sowohl rationaler als auch emotionaler (den Krieg ablehnender) Reaktionen macht die Eindringlichkeit des Bildes aus.

4.4 Beispiel 4: Starfotografie

Als viertes Genre habe ich die Starfotografie ausgewählt. Sie hebt sich von denjenigen Genres ab, die gerade die indexikalischen Eigenschaften des Fotos betonen. Hier steht weniger die Abbildung von Realitäten im Vordergrund als vielmehr die Vermittlung von „Images“. Die Stars werden in bestimmten Posen und Arrangements abgebildet – Flusser spricht in diesem Zusammenhang von „Szenen“⁸⁹. Diese sollen den Status der abgebildeten Personen vermitteln und beim Rezipienten den Eindruck erwecken, daß sie in einer anderen Welt als er selbst leben.

Als Beispiel für die Starfotografie habe ich Lord Snowdon ausgewählt. Er hat Fotos in verschiedenen Bereichen der Fotografie gemacht. Ich werde mich im folgenden auf ihn als Starfotografen beziehen, insbesondere auf ihn als Fotografen des englischen Königshauses. Denn gerade für das englische Königshaus, insbesondere für Lady Di, hat die Boulevardpresse mit ihren Fotografien eine entscheidende Rolle gespielt.

⁸⁹Vgl. dazu vorne die Einleitung.

4.4.1 Der Kommunikator

Lord Snowdown wurde 1930 mit dem Namen Antony Armstrong-Jones geboren. Er verließ mit 13 Jahren die Schule, bastelte verschiedene multifunktionale Gegenstände wie z.B. Krücken, die zugleich Detektoren und Taschenlampen waren. Als Teenager erkrankte er an Kinderlähmung, bekam von seiner Mutter seine erste Kamera geschenkt, aber fotografierte erst später. Er hat sich niemals auf die Fotografie beschränkt, sondern sich zum Beispiel auch für die Belange der Behinderten eingesetzt.

4.4.1.1 Medium

Die Fotografie und seine Rolle als Fotograf beschreibt er folgendermaßen: „Fotografie ist keine Kunst und ein Fotograf ist völlig unwichtig. Was dabei zählt, ist der vor der Linse – und eine Kamera, die nicht kaputt geht.“⁹⁰ Er betont hier die technische Entstehung des Fotos, die die handwerklichen Fähigkeiten des Produzenten in den Hintergrund stellt und den Referenten stärker betont. Über den Grund für seine Hinwendung zur Fotografie sagt er infolgedessen: „weil ich schlecht zeichnen kann und weil ich durch mein Architektur-Examen geflogen bin.“⁹¹ Damit nähert er sich anderen großen Fotografen seiner Generation an. Auch persönlich pflegt er Umgang mit den „großen Fotografen“ seiner Generation wie z.B. Henri Cartier-Bresson, mit dem ihn eine Freundschaft verbindet.

Für ihn ist der indexikalische Charakter der Fotografie nicht ihr entscheidendes Merkmal, sondern ihre ikonischen Eigenschaften. Für ihn gehört es dazu, die Fotos zu stellen, und er verheimlicht dies auch nicht. Dadurch fühlt der Betrachter sich hier nicht betrogen, wenn er

⁹⁰Snowdon im Gespräch mit Anuschka Roshani, zitiert nach Kulturspiegel, Heft 5, Mai 2000, Seite 9

⁹¹Spiegel, Seite 10

keine unverfälschte Wirklichkeit abbildet, sondern sein Motiv zunächst so arrangiert, wie er es sich vorher überlegt hat.⁹²



Abbildung 4.5: Die Familie des Prinzen von Wales, 1991

⁹²Spiegel, Seite 10

4.4.2 Die Produktion des Fotos „Die Familie des Prinzen von Wales“

Die Beschreibung des Fotos als einem Bild „von Prince Charles, Princess Diana und ihren Söhnen William und Henry von 1991, als diese noch wie eine wahre Familie posieren“⁹³, zeigt bereits, daß das Bild gestellt wurde. Snowdon meint sogar: „Das ist kein besonders gutes Foto, reines Theater, pure Phantasie und Eskapismus; mit dem, was Fotografie ist oder sein sollte, hat es nichts zu tun.“⁹⁴ Auf die Produktion geht er gar nicht weiter ein, obwohl es sich um ein technisch und handwerklich einwandfreies Bild handelt. „Er habe dafür nur seine Gartenbank, sein Tischchen und ein wenig mehr Kram in sein Auto laden und in Highgrove aufbauen müssen.“⁹⁵ Jedoch ist auch in der kurzen Beschreibung der Produktion deutlich geworden, daß es sich hier um ein Bild handelt, welches sich der Fotograf ausgedacht und dann arrangiert hat. Bis zum letzten Detail wurde von ihm bestimmt, was und wie es abgebildet wurde. Die abgebildeten Personen werden somit ebenso zu Statisten wie der Tisch.

4.4.2.1 Vertextung

Auf dem Foto ist eine Familie beim Picknick abgebildet. Es sind zwei Kinder, ein Mann und eine Frau darauf zu erkennen. Dabei handelt es sich um William, Henry, Prince Charles und Princess Diana. Der Betrachter ist mit den Gesichtern durch ihre starke Präsenz in den Medien weitestgehend vertraut, so daß man hier keine Schwierigkeiten hat, die abgebildete Familie als die Familie des Prinzen von Wales zu identifizieren. Der Titel gibt in diesem Fall also keine über den Inhalt des Bildes hinausgehenden Informationen.

⁹³Roshani 2000, Seite 10

⁹⁴Snowdon, Seite 10

⁹⁵Roshani 2000, Seite 10

Das Bild wirkt sehr idyllisch. Alle abgebildeten Personen schauen freundlich in die Kamera. Ihnen scheint es gut zu gehen. Sie sind ordentlich gekleidet. Obwohl durch den Picknickkoffer und das Obst deutlich wird, daß es sich um die Abbildung eines Picknicks handelt, sitzt nur William auf der Picknickdecke. Princess Diana sitzt auf der Bank, und Prince Charles steht mit Henry dahinter. Auch der Koffer und das auf dem Tisch dekorierte Obst machen bereits deutlich, daß sie keineswegs picknicken, um Geld zu sparen, sondern sie tun es aus Freude an dieser englischen Tradition. Ebenso steht das Pferd im Hintergrund, das Henry festhält, symbolisch für ihren Reichtum. Dieser wird darüber hinaus durch ihr gepflegtes Äußeres betont. Der dahinter abgebildete Baum unterstützt diese Symbolik ebenso wie die Art der Anordnung der einzelnen Personen auf dem Bild. Diese Anordnung und die einzelnen Accessoires (Pferd, hochwertiges Geschirr, teure Kleidung, etc.) erinnern an historische Ölgemälde, die eine Königsfamilie abbilden.

Bei diesem Foto handelt es sich also um ein gestelltes Foto. Auch damit steht es in der Tradition der Abbildung von Herrscherfamilien, die für Familienbilder posierten. Gleichzeitig unterscheidet es sich dadurch von den vorher untersuchten Bildern. Es ist kein Schnappschuß, dies wird nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die in die Kamera blickenden Gesichter deutlich.⁹⁶

⁹⁶Hier zeigt sich der Gegensatz eines Starfotografen und eines Paparazzi. Der Starfotograf kann Bilder stellen lassen. Er macht keinen Schnappschuß. Im Unterschied dazu geht es dem Paparazzi gerade darum, einen Schnappschuß zu machen, sein Bild ohne das Wissen der Personen aufzunehmen. Es handelt sich beim vorliegenden Foto um ein Bild, das eine private Idylle nur vortäuscht, wohingegen es sich bei einem Schnappschuß eines Pressefotografen um ein Bild handelt, was einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit – möglichst unbemerkt von der fotografierten Person – abbildet. Der Starfotograf macht die Fotos nicht unbedingt mit dem Ziel der Veröffentlichung, sie sind meist zeitlos, dienen zur Imagepflege und zur Imagewerbung der abgebildeten Personen. Im Gegensatz dazu machen Paparazzi enttarnende Fotos, die zur Auflagensteigerung einzelner Zeitschriften dienen sollen. Hier kommt es darauf an, schneller als die Konkurrenzblätter zu sein. Ihre

Das Foto gewinnt seine Bedeutung vor allem durch die Situation, in der es veröffentlicht wird. Seine größte Auflage erreicht es, als das Motiv bereits als trügerische Idylle enttarnt ist, also erst nach Dianas Tod im Wagen ihres Liebhabers. Die Wirkung des Fotos in der Situation der Veröffentlichung speist sich vor allem aus zwei Gegensätzen: zum einen als dem Gegensatz zwischen Leben und Tod und zum anderen dem zwischen scheinbar glücklicher Familie und einer in ihrem Leben unglücklichen Frau. Diese Wirkung wird jedoch nicht durch das Bild selbst erreicht, sondern vor allem durch das Setting der Kommunikationssituation. Hier wird deutlich, wie stark Hintergrundinformationen, die nicht durch das spezielle Bild vermittelt werden, auf das Bild wirken und seine Dekodierung beeinflussen.

4.4.3 Die Botschaft

Snowdon zeigt auf dem Bild zum einen eine Sachinstruktion (die königliche Familie beim Picknick) zum anderen stellt er diese aber gleichzeitig wieder in Frage. Denn das Foto wirkt wie aus einer Scheinwelt, in der alles schön sauber und adrett ist, jedoch die Menschen selbst zu Requisiten eben dieser Scheinwelt degradiert. Die Haltung der Personen – alle sind der Kamera zugewandt, niemand sitzt bequem, niemand ißt – wirkt so unnatürlich, daß der Rezipient nicht annehmen kann, es hätte ein „wirkliches“ Picknick stattgefunden. Es stellen sich hier folgenden Fragen: Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – hält Henry die Zügel des Pferdes direkt hinter der Bank fest? Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – gibt es dort ein Pferd? Und warum nur eines – und das ohne Sattel? Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – setzt sich die Familie nicht um den Tisch? Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – hält Princess Diana den Pick-

Fotos sind technisch häufig sehr schlecht, weil sie sie in unbemerkten Augenblicken aufnehmen müssen.

nickkoffer auf? Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – stehen Getränke und Obst auf dem Tisch, von dem sich niemand bedienen kann? Warum – wenn nicht nur für die Aufnahme – stehen da eine Bank und ein Tisch, die ein familiäres Picknick zu viert unmöglich machen? (Durch die Veröffentlichung nach Lady Dianas Tod ist noch deutlicher, daß es sich hier um eine Scheinwelt handelt, in der die Konventionen einen größeren Wert haben als die einzelnen Menschen.)

Die Distanz des Betrachters zum Bild ist relativ gering, weil er die abgebildeten Personen wiedererkennt. Anders als bei Hine, der den Betrachter erst dazu bewegen muß, Anteil zu nehmen, ist hier die Anteilnahme durch den Betrachter schon durch die Auswahl der abgebildeten Personen gewährleistet. Die technische Ausgestaltung des Bildes dient im Gegensatz zur technischen Gestaltung des Bildes bei Hine dazu, eine gewisse Distanz wiederherzustellen. Der Aufnahme-winkel verheißt einen relativ großen Abstand des Fotografen zu seinem Motiv. Dies ist hier anders als bei der sozialdokumentarischen Fotografie und auch bei der Pressefotografie. Ebenso wie bei Hine dienen die Details dazu, die Situation der abgebildeten Personen zu verdeutlichen, aber anders als bei Hine steht hier die Idealisierung im Mittelpunkt und keineswegs die realitätsnahe Abbildung einer Szene aus dem Alltagsleben der Personen. Damit baut die Starfotografie vor allem auf dem Wiedererkennungseffekt der Personen durch den Betrachter auf und schafft durch alle anderen Komponenten eher Distanz zu ihm.

4.5 Beispiel 5: Private Urlaubsfotografie

Als fünftes Beispiel habe ich ein privates Foto ausgewählt. Als Quelle dienen mir mündliche Angaben von Susanne H..

4.5.1 Der Kommunikator

Der Kommunikator ist in diesem Fall Susanne H.. Sie ist 1964 geboren und arbeitet als Sozialpädagogin. Die Fotografie betreibt sie nur als Hobby. Ihre einzige Kamera hat sie geschenkt bekommen. Es handelt sich dabei um eine Nikon Pocketkamera, die vollautomatisch funktioniert. Sie hat eine Festbrennweite von 35 mm und einen automatischen Blitz.

Susanne H. hat gemeinsam mit Edgar Paul einen Sohn Edgar. Als Edgar ein Jahr alt war, haben alle drei ihren ersten gemeinsamen Urlaub auf Gran Canaria verbracht. Dieser Urlaub entsprach nicht ihren Erwartungen. Dort hat sie das im folgenden näher analysierte Foto aufgenommen. Susanne H. ist damit kein Einzelfall. Es ist weit verbreitet, daß im Urlaub Fotos gemacht werden. „Wer reist, fotografiert. Ohne Fotoapparat in die Ferne zu fahren, scheint so, wie überhaupt keine Fernreise gemacht zu haben. (...) Reisen und fotografieren gehören zusammen wie siamesische Zwillinge.“⁹⁷

4.5.1.1 Medium

Susanne H. bedient sich der Fotografie, weil Fotos leicht aufzunehmen sind und eine Kamera leicht, klein und handlich ist. Sie kann sie überall mit hinnehmen und muß sich keine großen Gedanken über die Technik machen. Darüber hinaus kann sie so anderen Menschen einen Eindruck vom eigenen Urlaub vermitteln. Die Fotografie bietet sich insofern als Medium besonders an, weil sie keine besonderen Fähigkeiten oder besondere technische Kenntnisse voraussetzt.⁹⁸

⁹⁷Hermann 1990, Seite 48

⁹⁸Vgl. hierzu Bourdieu 1968



Abbildung 4.6: Edgar am Strand

Das Foto (Abbildung 4.6) hat Susanne H. nach dem Urlaub als einzelnes Foto in einem Brief an ihre Schwester geschickt. Im selben Brief befand sich auch eine Darstellung des Urlaubs. Dieses Foto beschreibt sie dort als eines der wenigen Highlights des Urlaubs. Ansonsten hat der Urlaub nicht gerade zur Erholung der Teilnehmer beigetragen.

Das Foto gehört zu einer Reihe von Bildern, die Edgars Kindheit dokumentieren.⁹⁹ Die räumliche Trennung der beiden Schwestern

⁹⁹Dieses Bild kann ebenso wie jeder andere Text aus dem ihm zugedachten Kontext entfernt werden und mit einer anderen als der vom Kommunikator geplanten Intention seitens des Rezipienten dekodiert werden. Ebenso wie beim verbalsprachlichen Text gilt auch hier: „Die aus einem Bild herausgelsenen Informationen können von der Absicht des Urhebers stark abweichen. Der Strand mit einer Gruppe von Badenden kann auch von einem Geheimdienstoffizier eingehend für eine vorbereitete Landung untersucht werden, und das pompejanische

kann so überwunden werden und der Kontakt gut gehalten. Familienbilder sind seit der Erfindung der Fotografie beliebt. Sie haben sich weit verbreitet.¹⁰⁰ Susannes Urlaubsbilder zeigen fast immer Edgar. Sie hat vor allem ihre Familie fotografiert, denn zum einen war es als Familienurlaub geplant – und nicht etwa als Kulturreise –, und zum anderen ist gerade Edgar ihr besonders wichtig. In der theoretischen Literatur zählt diese Art von Urlaubsbildern zu einer anspruchslosen Fotografie, bei der fotoästhetische und fototechnische Grundkenntnisse nicht vorhanden sind. Als typisch dafür wird zum Beispiel eine Aussage wie „Dieser Fotoapparat macht gute Bilder.“¹⁰¹ angesehen. „So entstehen Urlaubsbilder ohne künstlerische Ambitionen oder höhere Ansprüche an Qualität. Diese Aufnahmen dienen nur der persönlichen Erinnerung, zeigen nur wenig von Land und Leuten, dafür um so mehr den Fotografen. Er und seine Familie stehen im Mittelpunkt („Alibifotos“).“¹⁰² Auf diesen Urlaubsbildern ist festzustellen, daß die abgebildeten Familienmitglieder immer betont freundliche Gesichter machen. Dies gilt insbesondere für die Kinder.¹⁰³

4.5.2 Die Produktion von „Edgar am Strand“

Ein Fotoapparat ist in der Regel einfach zu bedienen. Die meisten Einstellungen bei Pocketkameras werden automatisch vorgenommen.

Mosaik könnte einem Historiker neuen Stoff für eine Geschichte der Hundzucht liefern.“ (Gombrich 1984a, Seite 141)

¹⁰⁰In der historischen Entwicklung des Mediums ist festzustellen, daß sich in den Anfängen die Leute noch von Fotografen aufnehmen ließen, dann aber durch die immer kleineren Kameras, die auch immer günstiger wurden, die meisten Haushalte heute über eine eigene Kamera verfügen. (Vgl. zu dieser Entwicklung Bourdieu 1968)

¹⁰¹Hermann 1990, Seite 58

¹⁰²Hermann 1990, Seite 58

¹⁰³Eltern wollen ihre Kinder auf Bildern meist positiv darstellen. Die Fotos entstehen häufig zu besonderen Anlässen, zu Feiern oder auch im Urlaub. Dabei wollen sie in der Regel den Urlaub als gelungen darstellen. Dazu fotografieren sie ihre Kinder in einem glücklichen Augenblick, wenn sie lachen.

Schärfe und Belichtung werden nicht vom Kommunikator eingestellt, sondern von der Kamera selbst.

Susanne H. hat das Foto anlässlich eines Strandausflugs am frühen Nachmittag aufgenommen. Sie hat Edgar in seinem Wagen sitzend fotografiert. Edgar lächelt in die Kamera. Die Sonne scheint. Im Hintergrund ist Sand zu sehen, und neben Edgar liegt ein Schwimmreifen. Auf der Rückseite hat Susanne H. die Produktionsbedingungen näher beschrieben: „Ein Ausflug zum Meer - Edgar im Wagen, der Sand war zu heiß.“ Jetzt ist klar, warum Edgar nicht mit Sand spielend fotografiert wurde, sondern in seinem Wagen sitzend. Außer Edgar sind keine weiteren Urlaubsgäste abgebildet, um nicht vom Hauptmotiv abzulenken. Hier gelten, die in Büchern zur Amateurfotografie dargestellten Erläuterungen, daß die Aufnahme erst gemacht wird, wenn keine anderen Personen im Blickfeld sind.¹⁰⁴

4.5.2.1 Vertextung

Das Bild zeigt eine frontale Ansicht. Edgar blickt in die Kamera, sein Körper ist dem Fotografen zugewandt. Das Bild wirkt sehr natürlich. Hier besteht ein großer Unterschied zum Bild der Königsfamilie, die für das Bild posiert hat. Hier wird kein künstliches Image kommuniziert, sondern mehr Authentizität vermittelt.

Edgar befindet sich im Mittelpunkt des Bildes. Er sitzt nicht genau in der Bildmitte, sondern leicht links davon. Neben ihm liegt rechts ein roter Schwimmreifen im Sand. Dieser scheint aufgrund der räumlichen Nähe zu Edgar sein eigener zu sein. Auf der linken Seite ist ebenso wie im Hintergrund der rechten Seite der Sandstrand abgebildet. Daher wirkt ein Gleichgewicht zwischen der rechten und der

¹⁰⁴Vgl. dazu z.B. die Ausführungen Beazleys: „Der Fotograf machte das Bild gegen Abend, nachdem er so lange geduldig gewartet hatte, bis kein Besucher mehr im Blickfeld war.“ (Beazley 1984, Seite 65).

linken Bildhälfte. Es ist deutlich, daß Edgar in seinem Kinderwagen mit seinem Schwimmreifen das Hauptmotiv des Bildes ist. Seine Füße sind nahe am unteren Bildrand. Dadurch vermittelt er den Eindruck, daß er nicht verloren am Strand sitzt, sondern wirkt gut an den Rahmen gebunden.

Dies führt zu einer ausgewogenen Komposition des Bildes. Der Hintergrund besteht aus Sandstrand. Er füllt das gesamte Bild aus. Auch dadurch wird die einfache und ausgewogene Komposition des Bildes weiter unterstützt.

Der Schatten, in dem Edgar sitzt, hat sowohl zur Folge, daß er nicht geblendet wird, aber auch selbst sehr gut ausgeleuchtet ist. Dies hat auch einen positiven Effekt auf die Stimmung, die das Bild vermittelt, weil die Sonne auch gerade durch sein weißes Kopftuch mit bunten Flecken betont wird. Diese bunten Farben (rot und gelb) finden sich lediglich bei Edgars Sachen. Die im Hintergrund abgebildeten Sachen auf dem Sand befinden sich in großer Distanz zu Edgar. Sie scheinen daher fremden Leuten zu gehören. Formal wird dieser Eindruck durch die geringere Schärfe und durch die unterschiedlichen Farben unterstützt. Denn das helle Blau und das Türkis finden sich bei Edgar nicht.

4.5.3 Die Botschaft

Susanne H. implementiert in dieses Bild eine Sachinstruktion, denn die Botschaft dieses Bildes lautet: Edgar saß glücklich am sonnigen Strand in seinem Wagen. Der Betrachter wird durch das Bild nicht direkt zum Handeln aufgefordert. Nur indirekt kann hier festgestellt werden, daß der Betrachter, vor allem wenn dieser Edgar nicht kennt, insofern zum Handeln aufgefordert wird, daß auch er (mit seinem Kind) einen solchen Urlaub unternimmt. Dies wäre beim Einsatz des Urlaubsbil-

des als Werbefoto der Fall. Aber ein privates Urlaubsfoto beschränkt sich in der Regel auf die Sachinstruktion. Durch den Aufbau von Geltungsansprüchen wird die Sachinstruktion noch verstärkt und der Betrachter erkennt die soziale Gültigkeit dieser Situation an. Es ist heute durchaus üblich, daß eine junge Familie einen Sommerurlaub am Meer verbringt. Die einfache Symbolik des Bildes unterstreicht dies weiter. Das Bild vereint die symbolische Eigenschaft der Bildzeichen „Sandstrand“, „Sonne“ und „Wasserspielzeug“. Damit spiegelt das Bild alles wider, was man mit einem Sommerurlaub verbindet: Sonne, blauen Himmel, Strand und ein lachendes Kind. Es wirkt nicht so sehr durch seine Gestalt, sondern vor allem durch die einzelnen oben aufgeführten Komponenten. „Meer und Sand sind für viele Leute wichtige Voraussetzungen für einen erholsamen Urlaub.“¹⁰⁵ „Das klassische Inselfoto zeigt einen Sandstrand, blaues Meer und Palmen.“¹⁰⁶

Durch Edgars Lächeln wird seitens des Betrachters weitere Sympathie hervorgerufen, und damit wird der Betrachter auch emotional dahingehend beeinflußt, daß er einen positiven Eindruck von Edgar im Urlaub gewinnt.

Durch die verbalsprachlichen Zusatzinformationen wird deutlich, daß es sich hier ebenso wie bei Snowdon um eine Scheinwelt handelt. Zumindest muß der Betrachter, der den Brief bekommen hat, hier aufgrund der verbalsprachlichen Zusatzinformationen feststellen, daß der abgebildete Zustand nur von kurzer Dauer war und von daher nicht stellvertretend für den Urlaub stehen kann. Dieses Bild vermittelt genau das, was Susanne H. in diesem Urlaub angestrebt hatte und dann gescheitert ist. Ihre verbal mitgeteilte Beschreibung des Fotos als eines der Höhepunkte des Urlaubs bestätigt dies.

¹⁰⁵Mitchell Beazley 1984, Seite 65

¹⁰⁶Tölle 1995, Seite 78

Bei der Analyse der Botschaft des Bildes ist deutlich geworden, daß sich ein privates Urlaubsfoto in einigen Punkten stark von den bislang untersuchten Genres unterscheidet. In einem privaten Foto herrscht ein anderes Nähe-Distanz-Verhältnis, weil der Betrachter bereits persönliche Erfahrungen mit den abgebildeten Personen gemacht hat. Vom Bildaufbau her ähnelt es zwar stark einem Werbefoto, da hier jedoch vielmehr die abgebildete Person im Vordergrund steht und nicht ein in der Werbung häufig verwendetes Stereotyp, nimmt der Betrachter das Urlaubsbild als einer bestimmten Person zugehörig wahr (Sachinstruktion) und will nicht – wie im Fall des Werbebildes – die Position der abgebildeten Person einnehmen (Handlungsinstruktion).

Kapitel 5

Schluß

Das Thema meiner Arbeit ist die Fotorhetorik, mit dem Ziel der Aufdeckung kommunikationsstrategischer Komponenten im fotografischen Bild. Vor dem Hintergrund der ansteigenden Zahl von Veröffentlichungen zu Informations- und Kommunikationsmedien im Zusammenhang mit der zunehmenden Visualisierung und Verbildlichung erscheint mir eine grundlegende Bestimmung der Rhetorik des fotografischen Bildes von Bedeutung. Dies erst kann die Grundlage zu einer Bestimmung des Verhältnisses zwischen verbalsprachlichem Text und technisch erzeugten Bildern bieten, die dann genauere Untersuchungen in diesem Bereich zuläßt.

Bei der Analyse der Forschungsliteratur hat sich gezeigt, daß es kaum Beiträge zur Rhetorik der Fotografie gibt, wohl aber einige zur Rhetorik des Bildes. Keiner dieser Beiträge hat jedoch eine zufriedenstellende Rhetoriktheorie geschweige denn eine Rhetorik der Fotografie. Vielmehr bleibt die bisherige Forschung auf Teilaspekte beschränkt. Sie geht nicht über das Aufzeigen einzelner Übertragungsmöglichkeiten (vor allem im Bereich der Figuralrhetorik) hinaus.

In der bislang vorliegenden Forschung sind vor allem zwei Defizite vorhanden, die ich mit meinen Analysen behebe: Einerseits liegt ein mangelndes Rhetorikverständnis vor, was sich in restringier-

ten und kaum definierten Rhetorikbegriffen zeigt. Ein restringiertes Verständnis von Rhetorik, wie es der bisherigen Forschung zugrunde liegt, hat eine Verengung auf Teilaspekte, wie z.B. der rhetorischen Strukturalästhetik, zur Folge, die den pragmatischen Aspekt der Rhetorik außer acht läßt. Andererseits fehlt eine grundlegende Definition des fotografischen Bildes analog zum verbalsprachlichen Text.

Die vorliegende Arbeit leistet sowohl die dem verbalsprachlichen Text analoge Beschreibung des fotografischen Bildes als auch die Aufdeckung der kommunikationsstrategischen Seiten der Rhetorik. In meinen Ausführungen zu den theoretischen Grundlagen habe ich deshalb nicht nur ein vollständiges Modell des fotografischen Bildes entwickelt, sondern darüber hinaus die rhetorische Forschung darauf angewendet. Es hat sich im Verlauf meiner Arbeit gezeigt, daß eine Analyse der rhetorischen Botschaft des fotografischen Bildes durch die Einbeziehung des Kommunikators und des kommunikativen Settings möglich ist.

Das größte Problem, das ich zunächst lösen mußte, lag in der Inhomogenität der bisherigen Forschung. Zum einen ist die Zielsetzung der vorliegenden Forschung sehr unterschiedlich, denn durch die Interdisziplinarität meines Ansatzes sind viele verschiedene Bereiche tangiert, in denen schon Forschungsergebnisse zu Teilaspekten vorliegen. Diese zu finden ist bereits mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Zum anderen ergaben sich durch die unterschiedlichen Disziplinen zugeordneten Forschungsbeiträge neue Probleme, die mit der in den einzelnen Beiträgen verwendeten Begrifflichkeit zusammenhängen. Hier wird von verschiedenen Autoren, teilweise sogar einer Disziplin, derselbe Begriff unterschiedlich verstanden. Eine Definition der einzelnen Begriffe (z.B. Rhetorik, Zeichen, Text) mußte ich daher für jeden einzelnen untersuchten Beitrag erst leisten, da die Autoren darauf meist verzichtet

haben. Eine genaue Definition jedes einzelnen Begriffs und eine damit verbundene ausführliche Diskussion dieser verschiedenen Begriffsverständnisse einzelner Forscher findet sich in meiner Arbeit sowohl im Forschungsbericht als auch im Theorieteil (und dort vor allem in den Fußnoten, um dem Leser ein flüssigeres Lesen zu ermöglichen).

Die Anwendung der theoretischen Grundlagen auf einzelne Fotos hat gezeigt, daß es stark vom einzelnen Bild abhängt, wie es dekodiert wird. Dabei spielt das kommunikative Setting eine wichtige Rolle. Eine genaue Analyse, die auf ein einzelnes Bild ohne Berücksichtigung der Pragmatik beschränkt ist, ist immer defizitär. Die Verwendung derselben Fotografien in verschiedenen Kontexten sind ein Hinweis auf die Unterkodierung des einzelnen Fotos. Seine stärkere Determinierung erfährt es immer durch das kommunikative Setting. Es ist von Bedeutung, daß sich die Botschaft des Bildes durch eine Veränderung am kommunikativen Rahmen ebenfalls ändert. Der Kontext der Präsentation muß im konkreten Fall nicht unbedingt bei der Aufnahme des Bildes bereits feststehen. Dies ist einerseits ein Vorteil der Fotografie, der durch ihre Unterkodierung bedingt ist, der aber andererseits auch die Übermittlung einer genauen Botschaft durch das Bild erschwert.

Diese grundlegenden Untersuchungen gerade im Bereich der theoretischen Grundlagen meiner Arbeit bieten eine Basis für eine weitergehende Analyse und auch Optimierung der aktuellen Kommunikationsformen. Eine Übertragung dieser Ergebnisse auf Text-Bild-Phänomene bietet gegenüber der bisherigen Forschung im Bereich der visuellen Kommunikation den entscheidenden Vorteil, daß dem Bild selbst größere Aufmerksamkeit zuteil wird und es damit besser eingesetzt werden kann. Denn die vorliegende Arbeit zeigt durch die Beschränkung der Analyse auf das reine Bild, daß – auch wenn ein

Bild schwach kodiert ist – es doch eine eigene Aussage und Botschaft übermitteln kann. Der Zusatz von verbalsprachlichem Text verhilft einem Bild immer zu einer stärkeren Determinierung. Das Bild selbst kann dies durch seinen Aufbau und seinen Inhalt weiter unterstützen oder dem entgegenwirken. Dies wird bislang durch die von der Verbalsprache ausgehende Forschung weitestgehend unterschätzt. Erst die hier geleistete Übertragung der Forschungsergebnisse der Rhetorik auf die Fotografie bietet die Möglichkeit, die visuelle Kommunikation durch Bilder zu optimieren. Ebenso schafft das Schließen dieser Lücke eine Forschungsgrundlage und ermöglicht eine weitergehende Betrachtung der multimedialen Kommunikationsformen.