

***The whole world is watching***

**Die Bildmacht des Vietnamkrieges**

von Timm Kroner

Walter Benjamin sah die Vergangenheit nicht in Geschichten, sondern „in Bildern zerfallen.“<sup>1</sup> Wie kaum ein anderes Ereignis in der Moderne drückte sich der Vietnamkrieg in einer Vielzahl von Bildern aus und kann in diesem Zusammenhang als erster und in seiner Konsequenz vielleicht als einziger *TV-Krieg* in der Geschichte bezeichnet werden<sup>2</sup>. Im Gegensatz zu „klassischen Ikonen“ verankerten die elektronisch generierten Bilder des Krieges ihren Staus als Medienikone durch ihre Zirkulation im Medienapparat. Die visuelle Dominanz des Konfliktes in Indochina wurde durch die massenmediale Vermittlung direkt in die Wohnzimmer der Rezipienten getragen und drang sowohl in das kollektive Gedächtnis wie auch in die Ikonografie der Massenkulturen ein.<sup>3</sup> Die Verdichtung des Krieges zu Bildern, in denen sich stellvertretend die unmittelbare Brutalität des Krieges ikonografisch kondensierte, hatte in den Vereinigten Staaten eine individuelle und kollektive Trauma-Situation zur Folge die ihren eigenen Begriff prägte: das *Vietnam-Syndrom*. Das Ereignis eines militärisch und moralisch verlorenen Krieges markierte eine Zäsur innerhalb der amerikanischen Geschichte, da er die Phase einer stabilen Nachkriegsordnung sowie den amerikanischen Führungsanspruch nach innen und außen jäh beendete und die Gesellschaft aus dieser Krisensituation heraus grundlegend re- und transformierte.<sup>4</sup> Die *longue dureé* des Krieges beschreibt dabei nicht ein einzelnes militärgeschichtliches Ereignis, sondern initiierte als „das dominierende Thema“<sup>5</sup> der 60er Jahre einen komplexen, über zwei Dekaden andauernden Wandel in Politik, Gesellschaft, Kultur und hatte das *Empowerment* zivilgesellschaftlicher Bewegungen gegen den Krieg zur Folge. Der Komplex des Krieges stellte die atmosphärische Hintergrundfolie dar, aus dem das Scharnierjahrzehnt der 60er Jahre sein Bildrepertoire generierte, das aufgrund der Reproduzierbarkeit und Verbreitungsgeschwindigkeit ein weltweites Medienpublikum durchdrang. Die visuelle Bedeutung des Vietnamkrieges, die emblematisch für das Leid moderner Kriege verstanden wurde, wird deutlich, wenn man vor Augen führt, dass dieser in seiner 10 jährigen Dauer 6 Mal den Rahmen für das *Pressphoto of the year* bildete.

Innerhalb der modernen Mediengesellschaft sind Bilder in immer größerem Umfang Bedeutungsträger für Ereignisse; in der Bild-Wissenschaft wurde dieser

#####

<sup>1</sup> Notiz von Walter Benjamin in seiner „Elementarlehre des historischen Materialismus.“

<sup>2</sup> Bartz, christina (Hrsg): Medienkultur der 60er Jahre. Band 2, Wiesbaden 2003. S. 63.

<sup>3</sup> reinecke, Stefan: Hollywood goes vietnam. der vk im us-amerikanischen film, Marburg 93. S. 7.

<sup>4</sup> Buzzanco, Robert: Vietnam and the transformation of american life, Blackwell 1999, S. 148.

<sup>5</sup> Aussage von Martin Luther King kurz vor seiner Ermordung.

Sachverhalt unter den Begriff des *pictorial-turn* gestellt. In Bildern verdichten sich komplexe Ereignisse zu einem singulären Ausdruck, der ereignisgeschichtliche Zusammenhänge stellvertretend visualisiert und für die Öffentlichkeit kommunizierbar macht. Das Potential von Bildern beruht in ihrer Zwitterstellung, die sie sowohl als authentisches Abbild der Wirklichkeit, als auch als absichtsvolle Botschaft ausweist. Aufgrund diesem dualistischen Verhältnis werde ich in der vorliegenden Untersuchung die Fragestellungen zur Bildmacht des Vietnamkrieges dreifach aufspannen, um aufzuzeigen, wie sich nach dem Medientheoretiker Tom Holert, „Krieg, Politik und Strategien der Kontrolle in einer Ökonomie des Visuellen treffen“. Im ersten Kapitel widme ich mich der *Macht über die Bilder*, das heißt den Rahmenbedingungen der massenmedialen Produktion und Kontrolle von Bildern. Der Transformation der Massenmedien, dem „Verwalter“ über die Bilder infolge der Irritation durch die Bilder gilt mein besonderes Augenmerk. Im zweiten Kapitel wende ich mich der *Macht der Bilder* in Bezug auf ihre gesellschaftliche Rezeption zu. Dabei werde ich die Wirkung der Bilder untersuchen und der Frage nachgehen, inwiefern deren Rezeption sie als Ikonen des Vietnamkrieges ausweist. Mir ist in diesem Zusammenhang wichtig herauszuarbeiten, dass Bilder nicht a priori einen Ikonenstatus innehaben, sondern dass sich dieser mit der Anzahl visueller Repräsentationszusammenhänge infolge der gesellschaftlichen Rezeption prozessual manifestiert. Medienikonen sind wie alle Bilder zugleich Bild und Abbild und besitzen damit auch eine eigene Bildgeschichte. Diese wurde durch die zivilgesellschaftliche Auseinandersetzung mit Vietnam in immer neuen Zusammenhängen kontextualisiert. Am Endpunkt der Kanonisierung der Bilder aus Vietnam stand die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Bildobjekt, seine Übersetzung in den Kanon der Kunst sowie der Massenkultur, welche ich im gleichen Kapitel aufzeigen werde. Abschließend werde ich mich im letzten Kapitel der posthumen Verhandlung der Vietnam-Bilder durch das Kino widmen. Meine Untersuchung versucht die visuelle Dimension des Vietnam-Komplexes unter Berücksichtigung ereignisgeschichtlicher Zusammenhänge aufzuzeigen, ihre Ursachen und Funktionsweisen als Medienbilder zu erkennen um gegebenenfalls ihren Status als Ikone erklärbar zu machen. Diese von mir angestrebte „Kritik der Bildmacht Vietnam“ vollziehe ich durch eine Integration historischer und soziologischer Diskurse in einen kunsthistorischen Themenbereich. Ich erhebe in keinem Fall den Anspruch auf eine vollständige Erfassung aller visuellen

Erscheinungen des Vietnamkrieges. Viele Ereignisse und Zusammenhänge aus und um Vietnam kann ich aus Platzgründen nicht nennen. Mir ist es vielmehr wichtig eine *tour d'horizon* über die Bildwelt des Komplexes Vietnam zu liefern um einen Überblick über den Krieg zu geben, der mit, über und durch Bilder geführt, debattiert und beendet wurde.

## Der Vietnamkrieg

Der Vietnamkrieg war der vierte Krieg, in den die Vereinigten Staaten seit Beginn des 20. Jahrhunderts involviert waren. Der bewaffnete Konflikt, der auch als zweiter Indochina-Krieg bezeichnet wird, stand wie der vorangegangene Koreakrieg als Stellvertreterkrieg im Kontext des Kalten Krieges. Dabei war der Vietnamkrieg genau besehen nur die letzte, besonders verlustreiche Etappe eines dreißigjährigen bewaffneten Konfliktes, der in den 40er Jahren mit dem Widerstand der vietnamesischen Kommunisten gegen die französische Kolonialmacht begonnen hatte. Damit erstreckte sich der amerikanische Eingriff in Vietnam auf einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten. Bereits seit 1954 griffen die Vereinigten Staaten durch finanzielle und materielle Unterstützung für Südvietnam in Vietnam ein. Unter der Ägide John F. Kennedys begannen die Vereinigten Staaten in Vietnam zu intervenieren;<sup>6</sup> seit 1959 waren die ersten amerikanischen Truppen in Südvietnam stationiert, um die Ausbreitung der Nationalen Befreiungsfront Vietnam (FNL) mit der Unterstützung der Sowjetunion und Chinas nach Süden und damit im Sinne der *Dominotheorie*<sup>7</sup> die Etablierung eines Weltkommunismus zu verhindern. Die offene Intervention der USA begann 1965 mit der Bombardierung und der Landung der ersten regulären US-Kampftruppen in Südvietnam. Grundlage für den Kriegseintritt der USA, der *Americanization* des Konfliktes, bildete die Inszenierung des Tonkin-Zwischenfalls<sup>8</sup> vom August 1964, welcher den US-Kongress zu einem offenen

#####

<sup>6</sup> 1963 waren rund 15.000 Militärberater in Vietnam stationiert. Im Zuge der *Americanization* des Krieges wurden 200.000 amerikanische Soldaten nach Vietnam transportiert – deren Zahl stieg bis 1969 auf 500. 000.

<sup>7</sup> Das Bedrohungsszenario der Dominotheorie war ein wesentlicher Bestandteil der US-amerikanischen Außenpolitik der 50er und 60er Jahre. Der Theorie zu Folge könne der Verlust einzelner Staaten in kommunistische Herrschaft den Wegfall ganzer Weltregionen unter die Kontrolle der Sowjetunion zur Folge haben. Im Sinne der Theorie sah die US-Regierung nach dem Wegfall Chinas im Zuge der hysterieartigen „Second Red Scare“ der späten fünfziger Jahre die gesamte südostasiatische Region vom Kommunismus gefährdet. Siehe Katsarova, Sonya Stefanova: Musik als Widerstand. Überzeugungsstrategien gegen den Vietnamkrieg; Marburg 2011. S. 32

<sup>8</sup> Bei dem Tonkin Zwischenfall handelte es sich um ein Seemanöver der Nordvietnamesischen Küstenwache, das vom US-Nachrichtendienst bewusst als (nicht stattgefundenen) Angriff auf den US-

Eingreifen in Vietnam bewegte - eine Kriegserklärung existierte zu keinem Zeitpunkt. Der "chirurgische" Luftkrieg wandelte sich unter Präsident Lyndon B. Johnson ab 1965 als *Rollender Donner (Rolling Thunder)* in einen Bodenkrieg, in den knapp 9 Millionen Amerikaner involviert waren. Die Zusammensetzung der Armee spiegelte dabei die sozialen Verhältnisse aus der Heimat wider: Mehrheitlich Schwarze und der *Poor White Trash* einkommensschwacher Familien mussten ihren einjährigen Militärdienst in Vietnam ableisten. Ab 1970 weiteten die Vereinigten Staaten unter Präsident Richard Nixon ihre militärischen Aktionen, insbesondere die Flächen-Bombardierungen auf die Nachbarstaaten Kambodscha und Laos aus. Die USA konnten ihr Ziel der Stabilisierung des Südens jedoch nicht erreichen, sodass unter dem Druck der hohen Opferzahlen und der angespannten innenpolitischen Situation die US-Truppen ab 1969 bis 1973 wieder aus Südvietnam abgezogen wurden. Im Zuge der *Vietnamization* wurde die Militärführung an die südvietnamesischen Streitkräfte übertragen. Mit der Einnahme der Hauptstadt Sàigòn durch die nordvietnamesischen Streitkräfte endete der Krieg am 30. April 1975 und hatte die Gründung der wiedervereinigten Sozialistischen Republik Vietnam zur Folge.

Die Besonderheit des Vietnam-Krieges lag in seinem asymmetrischen Charakter begründet: der Einsatz der hoch technologisierten US-Armee gegen ein überwiegend bäuerlich geprägtes Land ohne nennenswerten militärischen Apparat blieb durch die Guerilla-Taktik des Vietcong bis zum Ende verlustreich und erfolglos. Die militärische Taktik der US-Armee hatte zwei Dominanten: Zum einen eine technologische, das heißt aseptische Kriegsführung durch Massenbombardements des Nordens aus der Luft. Zum anderen die Stationierung eines großen, die Guerilla-Taktik imitierenden Infanterieheeres im Süden, deren Aufgabe nicht auf die Eroberung von Territorium, sondern auf die größtmögliche Anzahl getöteter Feinde ausgelegt war. Diese Strategie führte durch unklare Gebietsabtrennung und Maßnahmen wie das *search&destroy* oder *body-counting*<sup>1</sup> zur Verfolgung der gesamten Landbevölkerung und verursachte in Kombination zu den Luftangriffen eine weitflächige Landzerstörung. Eine Kriegsfront existierte im konventionellen Sinne nicht. Besonders das militärgeschichtliche Novum der Flächenbombardierung unter Verwendung von Napalm und des Entlaubungsmittels *Agent Orange* forderten viele Todesopfer und führte zu einer Langzeitkontamination der Bevölkerung und

#####  
Zerstörer *Maddox* und damit als Kriegserklärung umgedeutet worden war. siehe Bürger, Peter: Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood, Düsseldorf 2003. S. 26.

Vegetation, deren Spätfolgen bis heute reichen.<sup>9</sup> Insgesamt forderte der Vietnamkrieg etwa drei Millionen Todesopfer, überwiegend Zivilpersonen, und kostete 200 bis 300 Milliarden Dollar.<sup>10</sup> Die Zahl der durch den Krieg verursachten Todesfälle dürfte durch die nicht zählbaren Spätfolgen der Langzeitkontaminationen in Vietnam um ein Vielfaches höher liegen.<sup>11</sup> Angesichts der Opferzahlen auf der amerikanischen Seite wird das Trauma auf zweifache Weise deutlich: während innerhalb der Kampfhandlungen in Vietnam über 60.000 Soldaten den Tod fanden, liegt die Anzahl der Opfer durch Selbstmorde heimgekehrter amerikanischer Vietnam-Veteranen mittlerweile höher, als die der eigentlichen Kampfhandlungen.

## Die Macht über die Bilder

### **TV does love drama – Die Bedingungen der medialen Bildproduktion.**

Das 20. Jahrhundert war ein optisches Zeitalter, in dem „Bilder als die ultimative Technologie der Macht“ fungierten.<sup>12</sup> Infolge der elektronischen Überwindung physikalischer Raum-Zeit Distanzen durch massenmediale Kommunikationskanäle ergab sich eine globalisierte Wahrnehmung, die von der synthetischen Bilderwelt des Fernsehens synchronisiert wurde. Die Folge war eine „extramundane Perspektive und eine weltweite Adressierbarkeit“ von Informationen und Bildern.<sup>13</sup> Das Globale wurde mit dem Lokalen verkoppelt und prägte das Paradoxon des „global village“, von dem der Medientheoretiker Marshall McLuhan spricht. Innerhalb des visuellen und auditiven TV-Mediums wurden Informationen innerhalb von Zeit dargestellt und nicht wie bei Print-Medien in räumlichen Dimensionen organisiert. Dieser Umstand begünstigte kürzere Informationszusammenhänge, die ausschnittshafte *day-to-day* Momentaufnahmen gegenüber längerfristigen und komplexen Ursachen in der Berichterstattung bevorzugte.<sup>14</sup> Im Gegensatz zu traditionellen Medien war die Berichterstattung des Fernsehens in den Vereinigten Staaten seit dessen Ursprüngen daher auf den Unterhaltungscharakter innerhalb eines Programms

#####

<sup>9</sup>Am Ende des Krieges wurden von den amerikanischen Luftstreikkräften der *US-Airforce* mit fünfzehn Millionen Tonnen die 5-fache Bombenge über Indo-China als während des gesamten Zweiten

Weltkrieges abgeworfen. Über 30% des fruchtbaren Bodens und über 40% der vietnamesischen Wälder waren durch den Chemiekrieg langfristig verseucht. Siehe Buzzanco, Transformation, S. 20

<sup>10</sup> Kolko, Gabriel: Vietnam. Anatomy of Peace, London 1997. S.2.

<sup>11</sup> Hansen, Sven: Neue Opfer von Agent Orange, in: *Die Tageszeitung* (10. 08. 2011). S. 6.

<sup>12</sup> Holert, Tom: Regieren im Bildraum, Berlin 2008, S. 15.

<sup>13</sup> Schneider, Irmela/ Hahn, Torsten/ Bartz, Christina (Hrsg): Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, band 2, Wiesbaden 2003, S. 52.

<sup>14</sup> Hallin, Daniel: The “uncensored war“. The Media and Vietnam, New York 1986, S. 109 + 118.

ausgerichtet. Nach dieser Logik verfolgte das TV im Vergleich zu anderen Medien eine relativ spezifische Themen-Selektion. Informationen wurden häufig unter ein Überthema, einer *story-line*, subsumiert und einem Aktualitäts-Imperativ unterworfen. Außerdem neigten Meldungen mit begrenzter visueller Komponente dazu Themen wie etwa Krieg wahrnehmungspsychologisch präsenter zu machen, als sie durch Zeitungsmeldungen wirken würden. (Bewegte) Bilder besitzen eine affektive Wirkung, die neurophysiologisch eng mit Emotionen verbunden ist und die im gleichen Gehirn-Areal verarbeitet wird wie die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Das Fernsehen war daher nicht nur ein Radio mit Bildern. Es war ein „realitätserweiterndes, bewußtseinveränderndes Medium [das eine] spektakuläre Beschleunigung der gesellschaftlichen Reaktionszeit“ zur Folge hatte und massenpsychologisch wirksam eingesetzt werden konnte. Dieser Umstand führte dazu, dass die Berichterstattung aller Medienkanäle an den Gesetzen des TV hin orientiert wurde: Visualität, Dramatik, Ereignishaftigkeit und Emotionalität.<sup>15</sup> Der gesamte US-amerikanische Medienapparat war bis in die 60er Jahre noch tief von der Tradition des „straight-journalism“ geprägt; einer Medienpraxis, die seit den Nachkriegsjahren die Presse eng an die Regierung band. Als Ausdruck von Professionalität orientierten sich die Massenmedien hauptsächlich an offiziellen Informationen der politischen Autoritäten. Die Dimension einer kritischen Berichterstattung war auf die engen Parameter der politischen Zwei-Parteien Landschaft abgesteckt, sodass eine eigenständige Interpretation der offiziellen Statements nicht üblich war.<sup>16</sup> Durch diese vermeintliche Objektivität bildete sich in den Medien ein Vakuum über die Deutungshoheit von Informationen und Bildern, das von den politischen Autoritäten zur Profilierung der eigenen Position genutzt werden konnte. Die Defizite in der Berichterstattung wurden zudem von dem Umstand begünstigt, dass viele amerikanische Journalisten aufgrund der Geheimhaltungs-Strategie der politischen Autoritäten nicht sicher waren, ob es sich bei dem anstehenden Vietnam-Krieg um Außenpolitik oder Belange der nationalen Sicherheit handelte; die Regierung widersetzte sich bis Mitte der 60er Jahre einer Einordnung der Situation.

#####

<sup>15</sup> Bösch, Frank/ Schimdt, Patrick (Hrsg.): *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2010, S. 224.

<sup>16</sup> Hallin bringt in diesem Zusammenhang ein Schaubild ein, indem er den Journalismus der Massenmedien in die Sphären des Konsens und der „legitimen Kontroverse“ unterteilt. Der außerhalb dieser Sphären liegende Bereich der „Devianz“ wird in den Medien nicht berücksichtigt, da diese allein auf offizielle Instanzen orientiert sind und außerparlamentarische Bewegungen ignorieren. Siehe Hallin: *War*, S. 64ff + 117.

## Die Macht über Bilder und Gesellschaft.

In den Nachkriegsjahren setzte in den USA neben dem gesamtgesellschaftlichen Wohlstandswachstum eine Welle technologischer und populärkultureller Innovationen ein, von denen die Mikrowelle die praktischste, der Bikini die provokanteste und der Fernseher die wohl einflussreichste Erfindung war. Der "Siegeszug des Fernsehens zum neuen Leitmedium"<sup>17</sup> war eine Entwicklung, die parallel zum Kalten Krieg ein fester Bestandteil der amerikanischen Lebenswelt der 50er Jahre wurde. Ab den 60er Jahren war nahezu jeder Haushalt der Mittelklasse mit einem TV-Gerät ausgestattet, sodass die Mehrheit der Öffentlichkeit ihre Informationen aus dem visuellen Medium bezog.<sup>18</sup> Nicht nur in den Wohnzimmern, den *home-theaters*, sondern innerhalb des gesamten öffentlichen Raumes wie Bars, Restaurants und Geschäfte wurde das TV-Gerät innerhalb weniger Jahre als Insignie des neuen Wohlstandes ein essentieller und allgegenwärtiger Bestandteil der täglichen Lebenswelt.<sup>19</sup> Das visuelle Medium konnte das gesamte Realitätsspektrum für sich interpretieren, stilisieren und in die Wahrnehmung der Öffentlichkeit bringen. Innerhalb kürzester Zeit war die synthetische Bilderwelt weithin akzeptiert, sodass der Strom von Bildern als „Realität kommunizierbar“<sup>20</sup> wurde. Ab den späten 50er Jahre wurde das neue Massenmedium in immer größeren Umfang in die Meinungsbildung der Regierung eingebunden, die ein Monopol über die Bildmacht des visuellen Mediums für sich in Anspruch nahm. Besonders in dem visuellen Aspekt lag freilich die Effizienz des TV-Mediums und damit auch das Interesse der Regierung an einer strategischen Nutzung begründet: die bewegten Bilder führten zu der in 2.1. besprochenen fernseh-spezifischen Osmose der Sphäre Nachrichten und Entertainment.<sup>21</sup> Die Glücksversprechen des neuen Mediums ließen die Aspekte, die

#####

<sup>17</sup> Katsarova: Musik, S. 57.

<sup>18</sup> In den 60er Jahren besaßen knapp 90% der amerikanischen Haushalte ein Fernsehgerät. Das Medienverhalten der Amerikaner war nach einer Untersuchung Anfang der 60er Jahre bereits stark auf das Fernsehen konzentriert: Ein Durchschnittsbürger konsumierte demnach tagtäglich fünfeinhalb Stunden (!) Fernsehen. Zwischen 7uhr morgens und 1uhr nachts waren über 29% aller Fernsehgeräte eingeschaltet. Siehe MacDonald, Fred: Television and the road menace. The video road to Vietnam, New York 1985, S. 147.

<sup>19</sup> Der Konsumwahn implizierte den Zwang zur Gleichförmigkeit: neben Autos fungieren vor allem TV-Geräte als Insignien des Wohlstandes, an das viele Amerikaner ihre Lebensgewohnheit anpassen; die Spanne reicht von der Synchronisierung des sozialen Umfeldes nach dem TV-Programm bis hin zum Kochen "fernsehgerechter" Fertigspeisen. Von der Veränderung der allgemeinen Sehgewohnheiten gar nicht zu sprechen.

<sup>20</sup> Schneider: Medienkultur, S. 65.

<sup>21</sup> Der Produzent des CBS-Medienkonzerns äußerte zu der Wirkung des Fernsehen: Television will command the biggest audiences in the history of communications. It will enable the American people



innerhalb der Gesellschaft verdeckt werden sollten, nur umso stärker hervortreten: Eine allgegenwärtige Hysterie gegenüber Andersartigkeit wie Homosexualität und vor allem gegenüber Kommunismus. Über das Fernsehen wurde eine schizophrene Paranoia vor dem politischen Gegner vermittelt, die eine „unerklärliche Atmosphäre aus Intoleranz, Misstrauen und Angst“ verbreitete, wie es ein amerikanischer Korrespondent bei der Rückkehr seiner entfremdeten Heimat attestierte. Über die allgegenwärtigen Fernsehgeräte konnte der schwelende Konflikt des Kalten Krieges bis in die privaten Bereiche der Bevölkerung vordringen und die Gesellschaft von innen heraus für einen (Anti-)Kommunismus „sensibilisieren“.<sup>22</sup> Die politischen Autoritäten instrumentalisieren das Fernsehen bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt, um die amerikanische Bevölkerung ideologisch zugunsten einer Befürwortung der Intervention in Vietnam einzustimmen.<sup>23</sup> Mit einer überwiegend einseitigen und tendenziösen Berichterstattung wurde das Bild einer nationalen Einheit suggeriert, um im Sinne der *Domino-Theorie* ein bedrohliches Feindbild des kommunistischen Gegners heraufzubeschwören. Anstatt einer differenzierten Berichterstattung mit fundierten Hintergrund-Informationen bestimmten fiktive Soldatenfilme und militarisierende *Happy Democratic Military-Sitcoms* das Nachrichten- und Unterhaltungsprogramm; sogar im Kinderfernsehen wurde ein „Kinderkreuzzug gegen den Kommunismus“ gepriesen. Durch die visuell vermittelten Bedrohungsszenarien wurde in der Wahrnehmung der Rezipienten ein diffuses Feindbild installiert. So heißt es im Abspann der Sendungen *You and The Atom Bomb*: „This is just a program, but there could be a bomber carrying the equivalent of 20.000 tons of TNT on its way to Louisville right now!“<sup>24</sup> Durch den Aufbau einer solchen Drohkulisse, wurde eine politische Atmosphäre geschaffen, die militärische

#####  
to bet the best informed people in the world, or the worst, depending how we'll make use of it.“  
MacDonald, Fred: Television. S. 28

<sup>22</sup> Es sollte erwähnt werden, dass das amerikanische Fernsehen seit je her ein kommerzielles Produkt war. Die meisten Produktionsfirmen wie CBS oder NBC waren nicht nur auf regierungstreuer Linie sondern mehrheitlich in Besitz von Rüstungsunternehmen, beziehungsweise Industriezweigen die ein finanzielles Interesse an einer eskalierenden Kriegssituation besaßen.<sup>22</sup> Umfangreiche Verträge der Medienindustrie mit der Regierung und Rüstungsindustrie, wie sie in den Pentagon Papers offenbart wurden, ließen eine über die Medien ausgetragene Debatte über den Krieg bis zur Mitte der 60er Jahre allein aus finanziellen Interessen im Keim ersticken.

<sup>23</sup> Alle Medienkanäle sollten in diesen Prozeß der Meinungsbildung eingebunden werden. Von TV, Radio, Print-Medien, bis hin zu geheimen Botschaften und Wandkritzeleien „scrawls on the walls“ sollten alle Medien einhellig den Kommunismus bekämpfen. Die wichtigsten Informationskanäle die noch außerhalb der Propaganda lagen, wurden weitläufig zensiert und kritische Stimmen durch Schwarze Listen mundtot gemacht. Die staatliche Zensur ging so weit, dass selbst Robin Hood Bücher aus den Stadtbibliotheken entfernt werden mussten. Siehe MacDonald, Fred: Television, S. 17+21.

<sup>24</sup> Vgl. ebd. S.41

Maßnahmen nach außen, wie den künftigen Vietnamkrieg, und polizeiliche Aktionen nach innen, wie die Kommunistenverfolgung, tolerierte. Es wird damit deutlich, dass die Massenmedien in ihrem Auftrag, über die Gründe und Ursachen eines 9.000 Meilen entfernten Krieges zu informieren, von dessen Schauplatz 1964 weit weniger als die Hälfte der Amerikaner je gehört haben, grundlegend versagte. Die Kombination aus Propaganda und Ahnungslosigkeit hatte in der Öffentlichkeit eine paranoide Atmosphäre geschaffen und lieferte die wesentliche Vorarbeit, damit die manipulierte *Tonkin-Resolution* vor dem Parlament mit 414 zu 0 Gegenstimmen verabschiedet werden konnte.<sup>25</sup> Der anfänglichen öffentlichen Akzeptanz des Vietnamkrieges stand damit ein hoher Anteil an Unwissenheit über seine Ursachen gegenüber. Die Veröffentlichung des „am schlechtesten gehüteten Geheimnis der Geschichte“ – den *Pentagon Papers* – sollte die langjährige Manipulation der öffentlichen Meinung zugunsten einer Eskalation in Vietnam, nachträglich bestätigen.

### **Video Road to Vietnam – Der Weg vom Kalten zum heißen Krieg.**

Präsident Kennedy, Ikone eines modernen Amerikas, wusste bereits früh das neue Medium für eigene Zwecke zu nutzen - nicht zuletzt konnte er nur über das TV wirkungsvoll sein Charisma zum Einsatz bringen.<sup>26</sup> Das unter seiner Führung eingeleitete militärische Engagement in Vietnam sollte in keinem Fall einer nationalpolitischen Debatte ausgesetzt werden und wurde von den Medien als beratende Hilfeleistung für den Verbündeten stilisiert oder gänzlich geheim gehalten.<sup>27</sup> Aus diesem Grund wurde weder der Einsatz von Militärberatern in Vietnam, noch der von Kennedy forcierte Putsch der südvietnamesischen Regierung, an dessen Spitze der diktatorische Familienklan um Ngo Dinh Diem installiert wurde, in den Medien reflektiert. Sinnbild dieser Entwicklung wurde die Fotografie von Malcolm W. Browne, die den vietnamesischen Mönch Thích Quảng Đức zeigt, der sich aus Protest gegen Diem's Unterdrückung der Buddhisten selbst verbrannte. (Abb. 1) Neben dem mittig

#####

<sup>25</sup> Die Defizite des Medienapparats werden zudem deutlich, wenn man den Umstand vor Augen führt, dass über Siebzig Prozent der amerikanischen Bevölkerung sich zu Kriegsbeginn für eine Intervention in Vietnam aussprachen, obwohl 48 Prozent die Gründe und Ursachen des Krieges nicht kannten. Vgl. ebd. S. VIII.

<sup>26</sup> Hölzl, Gebhard: *Fahr zur Hölle, Charlie!*. Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film, München 1991, S. 170.

<sup>27</sup> Um dies zu ermöglichen forcierte die Kennedy Administration eine enge Zusammenarbeit mit der Medienindustrie an. Im Gegenzug dazu bewahrten die Medien über die Ursachen, Grundlagen und Konsequenzen dieses „limited war“ weitgehend Stillschweigen. Ein Medienvertreter war von der produktiven Zusammenarbeit begeistert: „Our arrangements with them are working very well. We're in touch almost daily“ MacDonald: *Television*, S. 179.

im dominierenden brennenden Körper sind im Hintergrund weitere Mönche zu sehen sowie das Fahrzeug, mit dem Đức zu dem öffentlichen Suizid chauffiert wurde. Aufgrund seiner brutalen und direkten Bildersprache wurde die Fotografie mit dem *World Press Foto* 1963 ausgezeichnet und avancierte zur fotografischen Ikone der frühen 60er Jahre und damit zu der wohl ersten bildlichen Einprägung des kommenden Vietnamkrieges. Die Fotografie von Browne erreichte zwar die Vereinigten Staaten, die Verwicklungen der Regierung in das abgebildete Geschehen wurden jedoch weitestgehend verschwiegen.<sup>28</sup> Der Beginn des Vietnamkrieges, an dem sich die USA am Ende von Kennedys Amtszeit faktisch befanden, war zu diesem Zeitpunkt weitestgehend ein Krieg ohne Bilder. Erst mit dem "offiziellen" Kriegsbeginn 1965 erreichten Aufnahmen aus Vietnam kontinuierlich die Vereinigten Staaten und im Zuge des Bodenkrieges und dem *Rolling Thunder* der Luftangriffe entwickelte sich der Krieg rasch zu einer *daily news*. Neue Übertragungsmöglichkeiten zum Beispiel durch die MAZ-Technologie und günstigere Handkameras sorgten für eine relativ breite Dokumentation der Kriegshandlungen. Der Krieg sollte sich in den ersten Monaten zu einem Hauptthema in der amerikanischen Medienwelt entwickeln und diese sieben Jahre lang mit Bildern versorgen. Wie der Historiker Fred MacDonald betonte, setzten die TV-Kanäle aber ihre Tradition einer unkritischen Berichterstattung fort:

Television had a history of censorship and political intolerance dating from the earliest years of the cold war. Now, in the early years of the Vietnam War, there was no reason to expect a change of attitude by the networks or the public<sup>29</sup>  
#

Es ist nicht verwunderlich, dass der Bildgebrauch im Sinne einer medialen Repräsentation der Kampfhandlungen, wie auch die Berichterstattung insgesamt, selektiv war und die Ereignisse des Krieges in einen verzerrten Kontext visualisierte.<sup>30</sup> Obwohl es in dem Krieg erstmals in der amerikanischen Militärgeschichte keine staatlichen Meinungseinschränkungen gab, unterzogen sich die Medien aufgrund der in 2.1 genannten Rahmenbedingungen einer strengen Selbstzensur. Die Kriegsbilder zeigten meist nur Situationen fern der Front oder aus der Luft und stilisierten kleinere Siege als große Schläge gegen den

#####

<sup>28</sup> Im Sinne des *straight-journalism* übernahmen die Medien ungefragt die Darstellung der Regierung. Nur wenige, und meist kaum beachtet Medienkanäle begannen die Eskalation in Vietnam kritisch zu beäugen: „Public information policies were generally designed to keep American involvement in Vietnam out of the news.“ Siehe: Hallin: War, S. 29.

<sup>29</sup> MacDonald: Television, S. 200.

<sup>30</sup> Viele Medienvertreter sahen sich selbst noch als ausführende, nicht interpretierenden „soldiers of typewriter“.

kommunistischen Feind. (Abb. 4) Eine militärische Potenz sollte mit dem Eindruck einer moralischen Integrität verbunden werden. Die Berichterstattung beschränkte sich allein auf aktuelle Gegebenheiten und verschwieg zukünftige Entscheidungen, tiefergehende Zusammenhänge wie auch demoralisierende Aufnahmen. Durch die selektive Mediendarstellung einer *self-imposed censorship*<sup>31</sup> konnte die Illusion eines sauberen Krieges durch "chirurgische" Einsätze der US-Armee und das Versprechen eines kurz bevorstehenden Sieges vermittelt werden. Die Fotografie von Co Rentmeester, die einen Kommandanten im Unterprofil zeigt, der konzentriert durch das Objektiv seines Kampfpanzers blickt, erfüllte die Maßgaben einer distanzierteren Sicht auf Vietnam. Die Fotografie avancierte 1967 zum ersten farbigen World Press Photo ( Abb. 2)

### ***Collapse in Vietnam – Die neue Sicht auf Vietnam.***

Der Beginn der Berichterstattung in Vietnam implizierte einen Umstand, der weitreichende Folgen für die visuelle Vermittlung des Krieges haben sollte: Mit dem Einsatz von Bodentruppen bezogen die Medienkanäle ihre Informationen nicht mehr ausschließlich von offiziellen Quellen, sondern direkt und ungefiltert vom Ort des Kampfgeschehens – abhängig von der tatsächlichen Situation und der Moral innerhalb der US-Armee. Damit war das staatliche Monopol auf Informationshoheit ausgehebelt. Als die Situation in Vietnam ab 1966 schlagartig eskalierte, spiegelte sich die Demoralisierung der US-Streitkräfte direkt in Bildern wider. Die anfängliche Kriegs-Euphorie der affirmativen Berichterstattung wich nun zunehmend nüchternen Tönen. In Dokumentation wie *Morley Safer: The burning of Cam Ne* erschienen US-Soldaten im Fernsehen nicht mehr als Kaugummi verteilende „greatest men and soldiers of the world“ sondern als mordender Mob. (Abb. 3) Die Bild-Text-Komposition des Berichtes verband die Aufnahmen von, Soldaten, die per Feuerzeug Dörfer in Brand setzten, mit einer vernichtenden Analyse der gezeigten Kampfhandlungen.<sup>32</sup> Safers massenmediales Statement, das kurz nach seiner Veröffentlichung auf CBS in der Öffentlichkeit den Begriff des *Zippo-War* prägte,

#####

<sup>31</sup> Wie Nicholas Johnson, Mitglied der *Federal Communications Commission* betonte, verhindere die Medienpolitik durch einen „self-imposed censorship“ jegliche differenzierte und notwendige gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Krieg in Vietnam.

<sup>32</sup> Im Bericht heißt es.: Today's operation was the frustration of Vietnam in miniature. The days operation burned down 150 houses, wounded three women, killed one baby, wounded one marine and netted these four prisoners.“ Safer sagte zu der Wirkung seines Berichtes: „I think what made the story in a certain way most significant, was that it was happening on television, uncensored. Either in pictures or commentary.“ Siehe Bartz: Medienkultur, S. 55.

hatte weitreichende politische Konsequenzen und heftigen Debatten in der Öffentlichkeit zur Folge; Präsident Johnsons Wutausbruch mit dem Vorwurf, Morley habe „auf die amerikanische Flagge geschissen“, verdeutlichen dies.

Safers vernichtende Analyse der Situation war eine Initialzündung, da sich die in ihm aufkeimenden kritischen Ansätze spätestens 1968 mit dem Schock des Tet-Angriffs<sup>33</sup> der FNL als ein grundlegender Paradigmenwechsel in der Medienlandschaft manifestierten. Über Nacht wurde Vietnam zur Schlagzeile und veranlasste durch seine unkontrollierbare Bilderwelt viele Journalisten und Medienvertreter ihre interpretatorische Unmündigkeit über die abgebildeten Ereignisse zu hinterfragen. Aus dieser Reflektion über die Eigendynamik der massenmedialen Bildvermittlung wurden die Zustände in Vietnam ungeschönt abgebildet und das informative Vakuum des *straight-journalism* geschlossen – die langjährige Kooperation von Politik und Medien war aufgekündigt. Torsten Hahn spricht in diesem Zusammenhang von einer „kommunikationsinternen Komplexitätssteigerung“ des Medienapparats, der durch Selbstbeobachtung seine affirmative Berichterstattung beendete.<sup>34</sup> Im Zuge davon distanzieren sich immer mehr Medienvertreter von der als *no-guts journalism* diskreditierten regierungstreuen Linie. Infolge der selbstreflexiven Berichterstattung, die man nach Niklas Luhmann als eine *Beobachtung zweiter Ordnung*, das heißt als ein „Beobachten des Beobachtens“ definieren kann, eigneten sich die Journalisten und Medienkanäle eine eigenständige Sicht zu relevanten Informationen und Bildern an.<sup>35</sup> Die Berichterstattung wurde zu einem ständigen Strafgericht. Die schockierenden Bilder in den Medien, auf die ich im nächsten Kapitel zu sprechen komme, spiegelten den „Collapse in Vietnam“ ebenso unzensuriert wider, wie einige populären Cover des *Time-* oder *Life-Magazine* diesen illustrierten. (Abb. 6 & 7) In der Konsequenz ihrer Abtrünnigkeit wurden die Journalisten von der Regierung aktiv behindert oder der Spionage ausgesetzt. Besonders unter Präsident Nixon wurden Maßnahmen zur illegalen Überprüfung der Medien ausgebaut. Ungehindert der staatlichen

#####

<sup>33</sup>Die Tet-Offensive war ein simultaner Angriff der Nordvietnamesischen Befreiungsfront auf alle wichtigen Militärstationen in Südvietnam, in dessen Folge sämtliche Ortschaften des Mekong-Deltas besetzt wurden.

<sup>34</sup> Schneider: Medienkultur, S. 61.

<sup>35</sup> Eine Allianz von Medienvertretern, die von den Fernsehsendern CBS, ABC über die Print-Medien der L.A.- und New York Times reichte, kritisierte die Johnson-Administration; In Sendungen wie beispielweise *Vietnam Perspective: The Senate Hearings and the War* und Walter Cronkite in den *CBS Evening* wurde eine kritische Berichterstattung aus Vietnam mit einer Kritik der Regierung verbunden. Allen voran die Journalisten Cronkite, Merwyn Sigale, Howard Tucker und Safer engagierten sich gegen die Johnson-Administration.

Repressalien in Form von Spionage und Abhöraktionen durch *Kissinger-Wanzen* hatten sich weite Teile der Medienlandschaft innerhalb weniger Jahre in Symbiose zu der aufkeimenden zivilgesellschaftlichen Protestbewegung, zu einer pluralistischen, autarken Instanz gewandelt. Nur durch einen couragierten Journalismus konnte die Macht über die Bilder und Hintergründe von Vietnam, aus den Händen der politischen Autoritäten angeeignet und der Öffentlichkeit vermittelt werden. Dieser Prozeß wird durch die Aussage des Reporters James Reston anlässlich der finalen feindlichen Eroberung Saigons deutlich:

Maybe the historians will agree that the reporters and the cameras were decisive in the end. They brought the issue of the war to the people, before the Congress or the Courts and forced the withdrawal of American power from Vietnam.<sup>36</sup>

Der Höhepunkt des investigativen *new-journalism* wurde Anfang der 70er Jahre durch die Aufarbeitung von Kriegsverbrechen der US-Armee und US-Regierung durch Dokumente wie die *Pentagon Papers* erreicht.<sup>37</sup> Damit hatten sich die Medien zu Beginn des zweiten Jahrzehntes des Vietnamkrieges als eine Art *Vierte Gewalt im Staat* emanzipiert. Wie sehr sich die Strategie bewähren sollte, zeigte sich spätestens mit der von Journalisten initiierten Kette von Enthüllungen der *Watergate-Affäre*<sup>38</sup>, die ab 1973 die Loslösung eines der größten Verfassungskrisen in der Geschichte der Vereinigten Staaten zur Folge haben sollte. Die Paranoia der Regierung vor der neuen (Bild-) Macht der kritischen Medien hatte schließlich durch den ersten und einzigen Rücktritt des amerikanischen Präsidenten nicht nur ein Scheitern der illegalen staatlichen Medienzensur, beziehungsweise der gesamten Nixon Regierungsadministration vor Augen geführt, sondern auch die Metamorphose des amerikanischen Journalismus als wirkungsvoll bestätigt. *Watergate* markierte, wie es der Soziologe Michael Schudson formulierte, als „Herzstück des Mythos um den amerikanischen Journalismus“, den endgültigen Triumph der Pressefreiheit. Das Machtverhältnis bezüglich der Deutungshoheit über den Vietnamkrieg und seiner Bilder hatte sich im Laufe des Krieges zwischen Politik und Medien umgekehrt und

#####

<sup>36</sup> Hallin: War, S. 3.

<sup>37</sup> In einem Akt des zivilen Ungehorsams wurden 1971 die geheimen *Pentagon Papers* von Daniel Ellsberg und Anthony Russo in der *NY-Times* veröffentlicht, welche die Ursachen, Umstände und Manipulationen des Vietnamkrieges offenbarten. Seymour Hersh hingegen konnte durch seine Recherchen Massaker der Armee aufdecken und Roger Mudd offenbarte mit seiner Untersuchung *The Selling of the Pentagon* die Propaganda-Strategien der Regierung und die Manipulation der Medien MacDonald: Television, S. 234.

<sup>38</sup> Die Watergate-Affäre setzt sich aus verschiedenen „Missbräuchen von Regierungsvollmachten“ zusammen die es während der Amtszeit des republikanischen Präsidenten Richard Nixon zwischen 1969 und 1974 gegeben hat. Die Offenlegung der illegalen Maßnahmen der Nixon-Administration ab 1972, führte zu einer der schwersten Verfassungskrisen in der Geschichte der USA.

fand mit dem Rücktritt Nixons sein ikonografisches Final. Während der Fotograf Hugh Van Es das endgültige Scheitern der USA in Vietnam dokumentierte (Abb. 8), fand das Motiv der Flucht in den Hubschrauber, in der etwa zeitgleich entstandenen Aufnahme von Nixons Rücktritt, (nicht nur) ein motivisches Negativ. (Abb. 9) Der Verlust der Macht der politischen Autoritäten über den Krieg und seiner Bilder im In- und Ausland, hätte durch diese visuelle Entsprechungen kaum bildmächtiger inszeniert werden können.

## Die Macht der Bilder

### Die Wirkungsästhetik der Bild-Ikonen.

Gegensätzlich zur medieninternen Debatte über den Vietnamkrieg blieb dessen Bild in der Öffentlichkeit lange Zeit weitestgehend intakt. Der Bruch erfolgte durch die *Tet-Offensive* zum vietnamesischen Neujahrsfest 1968. Die in allen Medienkanälen verbreitete, landesweit koordinierte Offensive des Vietcong hatte den außer Kontrolle geratenen Krieg in Vietnam von den Reisfeldern in die Städte und in die Wohnzimmer und Wahrnehmung der USA getragen. Die Ereignisse markierten nicht nur einen Wendepunkt der Kriegsführung, sondern auch einen Sinneswandel in der Rezeption des Krieges. Durch die Offensive wurde das bisher vermittelte Bild über die Fortschritte der Guerillabekämpfung als „ideologische Verzerrungsstrategie“<sup>39</sup> der Medien entlarvt. Vor laufender Kamera machten dies Bilder der gestürzten US-Botschaft allzu deutlich: flüchtende Journalisten und verendete Körper der Vietcong in den Blumenbeeten der sensibelsten amerikanischen Niederlassung in Vietnam. Durch die tendenziöse Berichterstattung der amerikanischen Medien vergegenwärtigte sich in den (nahezu in Echtzeit übermittelten) Ereignissen nun erstmalig die Unlösbarkeit des Vietnamkonfliktes einer breiten Öffentlichkeit. Dadurch wandelte sich die militärische Niederlage des Gegners in einen psychologischen Sieg, wie der Regisseur Stanley Kubrick feststellte:

Die Tet-Offensive war ja in Wahrheit eine Niederlage des Vietcong.[...] Womit der Vietcong allerdings nicht gerechnet hatte, war der Schock, den die amerikanische Öffentlichkeit durch die Kampfkraft während der Offensive erlitten hat. Nachdem sie jahrelang mit verlogenen und übertriebenen Siegesmeldungen überschüttet worden waren, hatten die Amerikaner zu Hause nicht mehr mit der Offensive gerechnet. So wurde ironischerweise die Niederlage des Vietcong zu einem psychologischen Sieg.<sup>40</sup>

#####

<sup>39</sup> Hölzl, Charlie, S. 170.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. S 132.

Die Bildrezeption der feindlichen Offensive war in ihrer Wirkung zwiespältig.<sup>41</sup> Zum einen zeigten die unbeschönigten Aufnahmen der Straßenkämpfe in ihrem Chaos ein gegenteiliges Bild wie der von Präsident Johnson propagierte „short and easy war“. Auf der anderen Seite wurde durch die Hilflosigkeit der Armee die Hilflosigkeit gegenüber den Bildern allzu deutlich. Die Fotografie des Saigoner Polizeipräsidenten, der vor laufender Kamera einen Verdächtigen durch einen Kopfschuss exekutiert, war das Final dieser Hilflosigkeit - ein Schuss, der einen Vietcong tötete und ein Millionen-Publikum vor dem Fernseher traf. (Abb. 10) Adams hatte die Fotografie zufällig geschossen, als er mit dem NBC Kameramann Vo Su am zweiten Tag von Tet Straßenkämpfe in Saigon dokumentieren wollte. Die querformatige Fotografie zeigt eine unbelebte Straße, die eine Mittelachse innerhalb des Bildraumes bildet. Der Hintergrund läuft auf einen zentralen Fluchtpunkt zu und verstärkt die Tiefenräumlichkeit des Bildes. Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als spiele sich das Geschehen im Vordergrund auf einer Bühne ab. Der ausgestreckte Arm des Polizeipräsidenten bildet die Haupthorizontale im Bildraum. Das Opfer steht frontal zum Betrachter gerichtet. Die Fotografie, die Assoziationen zu Robert Capas *Gefallenen Soldaten* weckt (Abb.11), avancierte als eines der meist publizierten Kriegsbilder in der Geschichte zur fotografischen Ikone und zum Symbol für die Grausamkeit des (Vietnam)-Krieges. Die mit dem Pulitzer-Preis gekrönte Fotografie erschien am darauffolgenden Tag auf den Titelblättern nahezu aller amerikanischen Zeitungen, während die 16mm Aufnahme von Su am gleichen Abend als „Todeszucken für die Abendnachrichten“<sup>42</sup> auf die Mattscheiben der meisten TV-Kanäle gelangte. In Aufnahmen wie diesen verdichtete sich die gesamte moralische und strategische Eskalation der kommenden Jahre in einem medialisierten Schlüsselerlebnis. Als visueller Kristallisationspunkt führte Tet Millionen Rezipienten das Scheitern der USA in Vietnam in wortwörtlichem Sinne „vor Augen“. Die von mir in 2.1 besprochene „spektakuläre Beschleunigung der gesellschaftlichen Reaktionszeit“ führte dazu, dass die Aufnahme mit kurzer Verzögerung innerhalb der gesamten westlichen Welt wahrgenommen wurde. Angesichts dieser neuen visuellen Dominanz erschienen die seit Kriegsbeginn in steigender Intensität über den Bildschirm flimmernden Bilder aus Vietnam in einem

#####

<sup>41</sup> Über 50 Millionen US-Bürger verfolgten die, auf über 90% der TV-Kanäle übertragene Tet-Offensive.

<sup>42</sup> Preuß, Joachim: Die wilden 68er. Die SPIEGEL-Serie über die Studentenrevolution, Hamburg 1988, S. 15.



neuen Licht. Und dieses war nicht mehr deckungsgleich mit der von der Regierung inszenierten Vorstellung eines kontrollierbaren Krieges. Wie der Historiker David Halberstamm erklärte, erfolgte eine „Kriegserklärung durch den TV-Moderator“. Die Konsequenz war eine ungeheure Demoralisierung der öffentlichen Meinung und eine Erosion der gesellschaftlichen Akzeptanz des Krieges.<sup>43</sup> Als die Weltöffentlichkeit im November 1969 von dem Massaker in *May Lai*<sup>44</sup> erfuhr - einem der schlimmsten Kriegsverbrechen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs - war der moralische Bankrott der USA im Vietnamkrieg perfekt und irreparabel: Die Aufnahmen, in denen hunderte Männer, Frauen und Kinder zusammengetrieben und erschossen werden, übertrafen in ihrer Grausamkeit die Sehgewohnheit der Rezipienten. Besonders die Fotografie von Ronald L. Haeberle fand weite Verbreitung in den Medien. (Abb. 15 & 16) Bei der wahrscheinlich berühmtesten Ikone des Krieges handelt es sich aber um die Fotografie von Nick Ut. (Abb. 17) Das am 8. Juni 1972 entstandene Bild, zeigt eine Gruppe von Kindern die vor dem *friendly-fire* der Südvietnamesischen Luftwaffe flüchten.<sup>45</sup> Zusammen mit den Bildern von Adams und Haeberle bildet die Fotografie, wie die *New York-Times* 2003 befand, ein ikonografisches *Tryptichon des Vietnamkrieges*.

Allen Fotografien des Tryptichons liegt eine ähnliche Funktionsweise, das heißt eine vergleichbare Gestaltung des Bildraumes zu Grunde: die klare Linie, ein zentralperspektivischer Hintergrund und eine präzise Komposition innerhalb des Bildkaders. Nach Martin Hellmold verfügen die Bilder durch die „Emotionalisierung der Betrachtenden und Stimulierung ihrer Imagination“ außerdem über ein vergleichbares visuelles Wirkungspotenzial. Während in Adams Fotografie Abzug und Auslöser identisch sind und damit eine visuelle Gleichzeitigkeit evoziert wird, verfährt Ut's Fotografie auf narrativer Ebene. Die Kinder, die sich in einer

#####

<sup>43</sup> Nach Tet sank der Glaube der Bevölkerung an einen Fortschritt im Krieg von 51 auf 32%.

<sup>44</sup> Das Massaker fand am 16. März 1968 im Dorf My Lai in der Provinz Quangngai unter Leutnant Calley statt. Dem Massaker wurde jedoch erst nach einem halben Jahr ein Nachrichtenwert zugemessen.

<sup>45</sup> Nick Ut hatte an diesem Tag mit einer unbekanntem Anzahl von Reportern verschiedener Nachrichtenagenturen, unter denen sich auch ein Fernsehteam der BBC befand, den Ort Trang Bang aufgesucht, indem sich, nach Informationen der *Associated Press* (AP) Vietcong verschanzt hatten. Nach dem Einschlag diverser Napalm- und Phosphor Bomben und dem Beschuß mit Maschinengewehren filmten die Pressevertreter die flüchtenden Kinder, ohne helfend einzugreifen. Nach der Aussage des Fotografen Denise Chong, wussten die anwesenden Pressevertreter, „dass sie das Bild des Tages vor sich hatten. Sie schossen ein Foto nach dem anderen, bis sie keine Filme mehr in der Kamera hatten.“ Die Aufnahmen die sie machen wirken gleichermaßen wie ihre Tätigkeit schockierend. „Die Allgegenwart der Massenmedien im Vietnamkrieg“, wie der Stern als Reaktion auf die Veröffentlichung des Fotos Zusammenhang wird in wie keiner anderen Fotografie deutlich. siehe Paul: Bilder, S. 222.

Fluchtbewegung vor der Hitze des Napalm retten, sind diagonal im Bildraum gestaffelt. In der Bildmitte dominiert das nackte neunjährige Mädchen Kim Phuc, deren Körperhaltung und Mimik in frontaler Ansprache auf den Betrachter gerichtet ist. Ihre Augen liegen mit den Köpfen der anderen Kinder auf einer horizontalen Linie, die den vorderen Bildbereich von dem durch Rauch geschwärzten Hintergrund trennt. Phuc erscheint als Gebärdenfigur, die exakt im Bildmittelpunkt und in Leidenpose durch ihre visuelle Präsenz eine akustische Imagination von Schreien und damit eine synästhetische Wahrnehmung des Bildes evoziert. Die zentralperspektivische Bildkomposition weckt durch die Leidenpose des *napalm-girl* Assoziationen zu Eduard Munchs Gemälde „Der Schrei“ (Abb. 20). Im Gegensatz dazu sieht man in Haerberles Fotografie anstelle einer akustische Schreie evozierenden Gebärdenfigur nur noch einen Leichenberg. „Der Schrei“ ist verstummt. Susan Sontag erklärte Ut's Bild zum „Inbegriff des Schreckens des Vietnamkrieges“. Zeitungen wie der *Observer* deklarierten die Aufnahme als „the most haunting image of the horror of war since Goya.“<sup>46</sup>

Die Aufnahme wurde einen Tag nach ihrer Entstehung in der *New York Times* veröffentlicht, nachdem sie aus der Vielzahl, der an diesem Tag in Tran Bang entstandenen Aufnahmen (Abb. 19) ausgewählt und im Büro der *Associated Press* (AP) retuschiert und am rechten Bildrand beschnitten wurde.<sup>47</sup> Innerhalb kürzester Zeit wurde das Bild, wie auch Adams Fotografie aus seinem Entstehungskontext herausgelöst und von verschiedenen Parteien, wie beispielsweise der Antikriegsbewegung, zum überzeitlichen Symbol des Leids des modernen Krieges stilisiert oder in den Kanon der künstlerischen Produktion übertragen.<sup>48</sup> (Abb. 12/14/18) Die formalen Qualitäten der Schnappschüsse garantierten ihnen den Status als historische Referenzbilder für den Ereigniszusammenhang des Vietnamkrieges. Bis auf Haerberles Bild existierten zu allen Fotografien auch Filmaufnahmen, wodurch der „Gefühlswert“ der Aufnahmen – wie bereits erwähnt, der Imperativ innerhalb einer massenmedialen Übermittlung von Bilder – gesteigert

#####

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 220.

<sup>47</sup> Die Wirkung des Bildes wurde durch eine medial herbeigeführte Rahmung gesteigert. Von dem Geschehen existieren verschiedene Versionen. Bei dem abgebildeten Bild handelt es sich um das Foto 7a, das bei seiner Veröffentlichung in der *New York Times* beschnitten und am Schambereich Phucs retuschiert wurde. Anschließend wurde das Bild an AP Büros in der ganzen Welt verschickt. Vgl. ebd., S. 224.

<sup>48</sup> Anhand der Fotografie offenbart sich, dass der Ausdruck eines visuellen Motivs instrumentell für eine jeweilige Bedeutungszuweisung angezeigt werden kann: während die US-Army das grausame Ereignis als Resultat der *Vietnamization* des Kriegs interpretierte, sah die Antikriegsbewegung die Fotografie als Sinnbild der Grausamkeit des von den USA initiierten Krieges.

wurde. Die Bilder offenbaren nicht nur den Zweifel an der militärischen Potenz, wie es beispielsweise Hugh van Es' Aufnahme Fall of Saigon vermittelt; sie führten als „turning point in the self-image of America in the world“<sup>49</sup> die tiefe Krise der moralischen Integrität vor die Augen einer Weltöffentlichkeit. Der in den vorigen Kapiteln besprochene Aspekt einer Ausrichtung der amerikanischen Alltagskultur auf das Fernsehen, machte dessen Bilder in ihrer Unmittelbarkeit für die individuelle und kollektive Wahrnehmung unausweichlich. Das entscheidende Moment der Rezeption der Medienbilder lag jedoch weniger in ihrer Brutalität als vielmehr in ihrer Kontinuität begründet. Einmalige Ereignisse hätten von der Öffentlichkeit „übersehen“ werden können – nicht jedoch eine sieben Jahre andauernde Bild-Orgie, die in tagtäglicher Echtzeitübermittlung neue Ikonen der Grausamkeit generierte. Die Rezeption der synthetischen unmittelbaren Bilderwelt aus Vietnam war daher Grundverschieden zu der anderer Kriege und einmalig in der Geschichte. Die Allgegenwärtigkeit der Aufnahmen verhinderte wahrnehmungspsychologisch ihre Eingliederung in die „Normalität“ eines massenkulturellen Alltags und übertrug die Verantwortlichkeit des Krieges in besonderem Maße auf ihre Rezipienten. Wie der Medien-Theoretiker Paul Virilio betont, mache die tagtägliche Berichterstattung dessen Konsumenten zum „objektiven Komplizen“ und den Normalbürger zum „Schlafzimmerkombattanten“.<sup>50</sup> Auch Susan Sontag überträgt die Schuldfrage in gewisser Hinsicht auf den Medien-Konsumenten, da die Grausamkeit der Bilder in der Eigenheit ihrer Entstehungsbedingung begründet liege. Bei Medienikonen wie Adams Fotografie handele es sich daher nicht nur um eine Erschießung *vor*, sondern auch *für* die Kamera; eine vom Täter bewusst inszenierte Momentaufnahme in dem Wissen über deren vielfache Reproduktion und vor allem Rezeption. Diese war durch die von mir in den vorigen Kapiteln besprochene paradoxe Kopplung des Globalen mit dem radikal Lokalen geprägt: Der ferne Krieg brach durch die kontinuierliche mediale Repräsentation in den privaten Bereich ein und fand als *living-room war* Einzug in die Wohnzimmer-Gemütlichkeit der westlichen Welt. Den Bildern war eine radikal-emotionale Wirkung gesichert, wie die Aussage des Präsidenten Richard Nixon deutlich macht:

In each night's TV news and each morning's paper the war was reported battle by battle [...] More than ever before, television showed terrible human suffering and sacrifice of war [...]the result was a serious demoralization of the home front<sup>51</sup>

#####

<sup>49</sup> Gitlin, Todd: The whole world is watching, Berkeley 1977, S. 205.

<sup>50</sup> Reinecke: Hollywood, S. 112.

<sup>51</sup> Hallin: Whole World., S. 3.

Angesichts der schockierenden Bildwelt aus Vietnam war das öffentliche Entsetzen gegen jede Gewöhnung immun und stiftete eine moralische Abwehr gegenüber den Ursachen der ungeheuerlichen Brutalität der Bilder. Erste Politiker wie Robert Kennedy distanzieren sich öffentlich von dem Krieg. Selbst der amerikanische Verteidigungsminister äußerte sich kritisch zu dem Einsatz in Vietnam:

Das Bild der größten Supermacht der Welt, die wöchentlich 1000 Zivilisten tötet oder schwer verwundet, um ein kleines, zurückgebliebenes Land zum Einlenken zu zwingen für ein höchst umstrittenes Ziel, ist kein schönes.<sup>52</sup>

Hinzu kamen die hohen Opferzahlen amerikanischer Soldaten, visualisiert durch die Aufnahmen schwarzer *body-bags*. Die Frage nach dem Sinn, Zweck und der moralischen Vertretbarkeit des Krieges wurde nun öffentlich aufgeworfen, ging Synergien mit der bereits beschriebenen Emanzipation der Medienlandschaft ein und provozierte eine Grundsatzdebatte über die traditionellen Werte der eigenen Nation:#

Im Spiegel dieses Krieges sah sie (die Nation) plötzlich ihr eigenes Gesicht verzerrt, erkannte sie in ihrem eigenen Bild die hassenswerten Züge ihrer einstigen Gegner. Für viele öffnete sich ein bisher wenig beachteter, dunkler Gang in die amerikanische Geschichte: Vietnam, der spanisch-amerikanische Krieg, der Raubzug gegen Mexiko, die Indianerkriege.<sup>53</sup>

#

Bei diesem „Spiegel“ handelte es sich um die Bilder der Massenmedien. Wie Torsten Hahn betont, beendete die Bildwelt aus Vietnam den „Kurzschluss aus Globalisierung und neuer Menschheitseuphorie“<sup>54</sup> und war der Auslöser für eine der größten innenpolitischen Krisen in der Geschichte der Vereinigten Staaten, auf die ich im Folgenden näher eingehe.

## Die Aneignung der Bilder

Die gleichzeitige Veröffentlichung und Verbreitung der Kriegsbilder im Medienapparat hatte die Bilder im öffentlichen Gedächtnis als „Ikonen der Grausamkeit“ eingebrannt. Dieser Umstand war die Ausgangslage für zweierlei Formen der öffentlichen Auseinandersetzung mit den in ihnen verdichteten Ereignissen. Zum einen wurden im Zuge einer ikonoklastischen Praxis Gegenbilder zu dem Krieg (und seiner visuellen Dominanz) formuliert. Andererseits erfolgte in einem längerfristigen und weitreichenden Prozeß die Aneignung und Kanonisierung der Bilder aus Vietnam.

#####

<sup>52</sup> Bürger, Peter: Napalm am Morgen. S. 32.

<sup>53</sup> Raeithel, Gert: Vietnamkrieg und Literatur. Amerikas Auseinandersetzung mit dem Krieg in Südostasien, München 1972, S. 9.

<sup>54</sup> Schneider: Medienkultur, S. 51 + 62.

Die technische und elektronische Medialität der Bilder beförderte zugleich auch deren Transmedialität, das heißt deren Verbreitung und Reinszenierung in einem neuen politischen oder kulturellen Kontext. Dadurch entfernte sich das semantische Potenzial der Abbilder zunehmend von ihrem historischen Entstehungskontext und erweiterte die Bildgeschichte der Medienikone. Infolge des veränderten Repräsentationszusammenhangs wurden die Bilder zu „mehr“ als nur Dokumentationen: sie wurden zum Gegenstand gesellschaftlicher Debatten und bekamen ihre Monopolfunktion über die visuelle Dimension des Vietnamkrieges und damit ihren Status als Medienikone zugewiesen. Der lange Prozess der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den Bildern implizierte einen Konflikt über die Deutungshoheit des sich in ihnen abbildenden Geschehens; einen „Kampf um die Definitionsmacht [der Medienbilder] im Raum der Öffentlichkeit“.<sup>55</sup> Das nachfolgende Zitat verdeutlicht diese Umstände und soll als theoretische Grundlage für das folgende Kapitel dienen.

Die synchrone, d.h. die gleichzeitige Reproduktion in den diversen medialen Teilkulturen allein reicht nicht aus, um aus Bildern moderne Ikonen werden zu lassen. Erst die diachrone, d.h. die zeitlich nachfolgende Nutzung und Re-Inszenierung in Kunst und Kultur (die kulturelle Kanonisierung) [...] die Etablierung als Gegenstand von politischen Kampagnen (die politische Kanonisierung) so wie vor allem die massenhafte und kontinuierliche Aneignung des Bildes durch die Rezipienten und seine Nutzung im alltäglichen, sozialen, kulturellen und politischen Leben als Gebrauchsgegenstand und Protestsymbol [...] entscheiden darüber, ob Bilder überhaupt zu Ikonen werden und wie intensiv sie Zugang zum individuellen und kollektiven Gedächtnis finden.<sup>56</sup>

### **Die politische Kanonisierung der Bilder.**

Der Krieg in Vietnam wurde zur Chiffre der neoimperialistischen Politik der Vereinigten Staaten wie auch der Möglichkeit durch nationale Protestbewegungen dieser Aggression zu widerstehen. Die *Macht der Bilder* kanalisierte das emotionale Entsetzen über den Krieg in eine tiefe gesellschaftliche Vertrauenskrise und fungierte als Auslösemoment für die Mobilisierung der „schlafenden Bestie des öffentlichen Protestes“ (Henry Kissinger). Die Vielzahl der Protestbewegungen, die sich im Zuge der Protestsdynamik der *social movements* seit Mitte der 60er Jahre als breite

#####

<sup>55</sup> Klimke, Martin/ Scharloth, Joachim (Hrsg): Handbuch 1968. Zur Kulturgeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart 2007, S. 28.

<sup>56</sup> Paul: Bilder, S. 10.

gesellschaftliche Allianz gegen den Krieg positionierte, wusste die Macht von Bildern einzuschätzen und die Wirklichkeitskonstruktion der Medien in Bezug auf Vietnam zu hinterfragen. Durch eine *Aneignung der Bilder* innerhalb neuer Kanäle, bekamen diese als visuelle Argumente gegen den Krieg eine Funktion in der politischen Kommunikation zugewiesen. Um die öffentliche Apathie gegenüber dem hypnotisierenden TV-Krieg zu durchbrechen, versuchte man von einer passiv-medialen Bildrezeption zu einer aktiven Bildproduktion überzugehen.<sup>57</sup> Im Sinne der *Situationistischen Revolutionstheorie*<sup>58</sup> wurden medienkulturelle Fragmente wie Bilder strategisch für den Protest angeeignet. Auf Flugblättern, Bannern und anderen alternativen Medienkanälen wurden die Bilder als visuelle Appelle gegen den Krieg vervielfältigt. Diese Form der Adaption diente sowohl einer externen Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit, wie auch einer internen Selbst-Verständigung. Wie Kathrin Fahlenbrach betont, wiesen sich die Medienbilder durch die Aneignung als ein bildlicher Zeuge für die Grausamkeit des sich in ihnen abbildenden Geschehens aus und vermochten das Scheitern des gesamten Krieges auf einen singulären Ausdruck zu verdichten. Während die Ikonenbildung einer Fotografie in der Regel einen Zeitraum über mehrere Jahrzehnte in Anspruch nimmt, wurde der Prozeß durch die Aneignung der Bilder in verschiedenen Publikationszusammenhängen der Antikriegsbewegung enorm beschleunigt.<sup>59</sup> Der von mir im zweiten Kapitel genannte Aspekt des interpretatorischen Vakuums von Medienmaterial wurde durch die spezifische Anwendung der Bilder als visuelles Argument gegen den Krieg geschlossen.

### **„Mit den Medien, gegen die Medien, vor den Medien“. Der Ausdruck von Gegenbildern.**

Um sich Gehör zu verschaffen, hatte die Protestbewegung um den Einfluss in der öffentlichen Wahrnehmung zu kämpfen. Die traditionellen Protestformen eines zivilen Ungehorsams wurden von den Medien lange Zeit weitgehend ignoriert oder im

#####

<sup>57</sup> Erste lokale Zusammenschlüsse von Studentengruppen wie der *Students for a democratic Society* (SDS) organisierten ab 1962 symbolische Protestzüge. Das Umfeld des Campus bildete sich zu dieser Zeit als Zentrum der kommenden, mehrheitlich aus weißen Akteuren der Mittelschicht bestehenden Massenbewegung heraus. Im Zuge der ab 1965 einsetzenden massiven Einberufungswelle sahen sich viele junge Amerikaner mit einem unfreiwilligen Wehrdienst konfrontiert. Die plötzlich fühlbar werdende persönliche Betroffenheit beschleunigte die Entfaltung einer außerparlamentarischen, mehrheitlich studentischen Opposition gegen den Krieg.

<sup>58</sup> Die *Situationisten* waren eine linksradikal orientierte Gruppe europäischer Künstler und Intellektuelle, die in Form einer Kommunikationsguerilla unter dem Begriff des "Detournement" eine *Aneignung kulturelle Fragmente* praktizierte.

<sup>59</sup> Paul: Bilder. S. 10+ 200

besten Fall als Landesverrat stigmatisiert.<sup>60</sup> Aus diesem Grund wuchsen Bestrebungen, neue Strategien des öffentlichen Widerstandes zu praktizieren. Aus internen Machtkämpfen zwischen radikalen und liberalen linken Gruppen ging eine neue Generation von radikalisierten politischen Aktivisten hervor, die gelernt hatte, dass in Mediengesellschaften (Protest-)Ereignissen nur über ihre Bildmacht Bedeutung zuteil werden könne. Durch einen Paradigmenwechsel zu *actions directe* wie *Be-Ins*, *Sit-Ins*, *Teach-Ins* sollte der Status Quo im eigenen Land gestört werden. Ebenso wie die Aneignung von visuellen Kulturfragmenten, war die Idee einer performativen Demonstrationskultur strategisch an die Bedingungen einer massenmedial orientierten Medienöffentlichkeit angepasst<sup>61</sup> Die Waffen der politischen Gegner – die Macht über die mediale Massenkommunikation und deren Bilderwelt – konnten von der Bewegung für die eigenen Zwecke instrumentalisiert werden. Die neuen performativen Proteststrategien waren durch ihre visuelle Attraktivität und ihren Ereignischarakter medienformatgerecht für die Bedingungen ihrer massenhaften Rezeption konzipiert und boten der Bewegung eine Plattform um sich im öffentlichen Raum gegen den Krieg auszusprechen. Viele Protest-Aktionen erfüllten keinen direkten politischen Zweck mehr, sondern versuchten, im Sinne von Guy Debords *Theorie des Spektakels*<sup>62</sup>, stellvertretend für ihren Protest, Bilder innerhalb des „medialisierten Realraumes“<sup>63</sup> und damit innerhalb des öffentlichen Bewusstseins zu inszenieren. Die Aufnahmen des zivilgesellschaftlichen Widerstandes fungierten in diesem Zusammenhang als *Gegen-Bilder* zu dem Krieg in Vietnam und der Gesellschaft aus dem dieser entsprungen war. Die Etablierung eigener politischer Erscheinungsformen und Symbole war wesentliche Grundlage für diese Form des Ikonoklasmus. Auf Demonstrationen erschienen ab Mitte der 60er Jahre erstmals *Peace*-Symbole. Auch Vietcong Embleme sowie umgedrehte *stars and stripes*-Flaggen fungierten als populäre Insignien des radikalisierten Protestes gegen den Vietnamkrieg. (Abb. 21/22) Aus den Befreiungsbewegungen in Lateinamerika und Asien wurden *Mao-Tse-Tung*, *Hoh Chi Minh* und *Che Guevara* in die Protestästhetik importiert und avancierten zu den Säulenheiligen der

#####

<sup>60</sup> So heißt es in einer TV-Sendung: „The one thing that all Americans troops in the field say repeatedly is, „What about these demonstrators?“ Why are they doing this?“ They’re hurt by it. And they feel that it is a profound form of betrayal of them. Siehe: MacDonald: Television, S. 225.

<sup>61</sup> Aus diesem Zusammenhang wird die Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg in der Forschung auch als TV-Movement tituliert. Siehe Klimke: Kulturgeschichte, S. 15.

<sup>62</sup> "Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Grad der Akkumulation, dass es zum Bild wird", lautete Guy Debords grundlegende Bestimmung in der Gesellschaft des Spektakels. Siehe Debords, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996, S. 27.

<sup>63</sup> Holert: Bildraum, S. 60.

Bewegung.<sup>64</sup> Es etablierten sich neue semiotische Ausdrucksformen, visuelle Codes und alternativer Symbolsysteme, welche im Sinne des Philosophen Jean-Luc Nancy durch ein „appellatives Vorzeigen von Bildobjekten“ im öffentlichen Raum der 60er Jahre präsentiert wurden.<sup>65</sup> Die Symbole waren nicht nur ein visueller Gegenentwurf zu den Bildern aus Vietnam sondern sie suggerierten auch eine provokante Solidarität mit den feindlichen Kräften. Als medienwirksame Zeichen führten sie den grundlegenden Mentalitätswandels innerhalb der Gesellschaft, sowie eine Konterkarierung der westlichen Werteparameter vor die Augen der Medienöffentlichkeit. Innerhalb des *globalen Dorfes* avancierten die Antikriegs-Symbole zu Ikonen der weltweiten Protestkultur, die in nahezu jeder westlichen Stadt, von Chicago über Paris von Berlin über Amsterdam durch die Straßen getragen wurden; die Symbole waren so wirkmächtig, dass sie sich sogar auf den Helmen vieler Soldaten in Vietnam wiederfanden. Abbie Hoffmann, einer der Hauptakteure der amerikanischen Protestkultur deklarierte die Protest-Bilder und Symbole in diesem Zusammenhang als „advertisement for revolution.“ Der von mir im ersten Kapitel erwähnte Aspekt der globalen Adressierbarkeit war in diesem Zusammenhang ein wesentlicher Faktor für die internationale Verbreitung der Bilder. Ein Zitat von Daniel Cohn Bendit macht dies deutlich:

Wir bedienten uns den Medien, die [...] wie eine riesige, die letzten Winkel des Landes erreichende Maschine zur Verbreitung unserer Flugblätter, unserer Ideen und vor allem unserer Aktionsformen funktionierten. Es schien, als stünden für uns nicht Argumente im Vordergrund, sondern Aktionen und Bilder.<sup>66</sup>

Es wird daher deutlich, dass es sich bei den Proteststrategien vor allem um einen Kampf um öffentlichen und politischen Einfluss handelte. Die Antikriegsbewegung agierte im Bewusstsein der von mir genannten Bedingungen der Medien wie Visualität, Dramatik, Emotionalität und Ereignishaftigkeit. „Mit den Medien, gegen die Medien, vor den Medien“, wie Stefan Aust die Protestrituale analysiert. Protestformen, die eine große Medienöffentlichkeit erreichten, erwiesen sich als besonders wirkungsvoll: die „Geisterbeschwörung“ vor dem Pentagon, dem Nervenzentrum der USA (Abb. 24) und Aufnahmen von den *Vietnam Veterans*

#####

<sup>64</sup> Gittlin: *Whole World*, S. 181.

<sup>65</sup> Holert: *Bildraum*, S. 69.

<sup>66</sup> Cohn-Bendit, Daniel: *Wir haben sie so geliebt, die Revolution*, Frankfurt/M. 1987, S. 16.



*Against War'* (VVAW), die in Uniform ihre Orden öffentlichkeitswirksam vor dem Capitol entsorgten. Oder die zahlreichen Massendemonstrationen, allen voran das *Vietnam Moratorium*, in dessen Folge es in mehr als tausend Städten gleichzeitig zu Streiks, Demonstrationen und Friedensmärschen kam, und deren Hauptveranstaltung in Washington D.C. mit über einer Millionen Teilnehmern als „*largest expansion of public dissend ever seen*“, wie es das *Time Magazine* formulierte, in die Geschichte einging.<sup>67</sup> (Abb. 23) Um ihren öffentlichen Einfluss zu erhalten, musste die Bewegung die Bildkraft ihres Protestes aufrechterhalten, beziehungsweise ständig an das visuelle Bedürfnis der Öffentlichkeit anpassen. Dies konnte sie nur erreichen, indem sie sich in ihrem Ausdruck dem Imperativ der visuellen Superlative unterwarf. Der Medientheoretiker Todd Gitlin sagte hierzu: „Where a picket line might have been news in 1965, it took tear gas and bloodied heads to make headlines in 1968.“ Wie kein anderes Ereignis verdeutlichte dies die Demonstrationen anlässlich der *National Democratic Convention* in Chicago 1968. Die mehrtägigen Ausschreitungen waren von einer eskalierenden Polizeigewalt gezeichnet und schufen ikonografische Momentaufnahmen des Widerstandes gegen das politische System, das den Krieg zu verantworten hatte.<sup>68</sup> Fernsehteams begleiteten den bürgerkriegsähnlichen Ausnahmezustand und berichteten live von den staatlichen Repressalien in den Straßen Chicagos. Das Bild(schirm)-Spektakel von Soldaten mit Gasmasken, blutüberströmten Demonstranten, von Tränengas vernebelten Straßenzügen und einer schwer bewaffneten Bereitschaftspolizei, die nach der Anweisung des Bürgermeisters Richard Daley „schießen, um zu töten“ sollte, ließen manchen Zuschauer vermuten, die Tet-Offensive wäre in die heimischen Großstädte eingebrochen.<sup>69</sup> Durch die brutal niedergeschlagene „mystische Nibelungenschlacht“ (Spiegel) von 'Czechago' - die Militärjeeps und die schwer bewaffnete Armee im Grand Park erinnerten stark an die noch frischen Bilder russischer Panzer in den Straßen von Prag - konnte die Antikriegsbewegung einer Weltöffentlichkeit die Defizite des amerikanischen Gesellschaftssystems auf dem TV-Tablett vor Augen führen. Pünktlich zu den Abendnachrichten flimmerten neben den „üblichen“ Opfermeldungen aus Vietnam, Aufnahmen einer völlig enthemmt

#####

<sup>67</sup> Benedetti, Ordeal, S. 248 + 256/

<sup>68</sup> Die Auseinandersetzungen wurden auch als *Battle of Chicago* bekannt. Senator Ribicoff sprach anlässlich der Polizeimaßnahmen von *gestapo-tactics* auf den Straßen. Siehe Benedetti, Ordeal, S. 228.

<sup>69</sup> Infolge der Ereignisse flüchteten sich Teile der Bewegung in militante, gewaltbereite Untergrundorganisationen wie der Guerilla Gruppe der *Weathermen*<sup>69</sup>. Siehe: Miles, Berry: Hippies, München 2005, S. 285.

prügelnden Staatsmacht über den Bildschirm. (Abb. 25) Die Rufe der Demonstranten *The whole world is watching* waren daher weit mehr als nur eine Parole. Sie waren eine programmatische Sentenz, da die Antikriegs-Bewegung im Bewusstsein handelte, dass „die ganze Welt zuschaut“. Und während sie dies tat, kam sie aus dem Staunen nicht mehr heraus. Infolge der 1970 stattgefundenen landesweiten Besetzung von 536 Universitäten als Reaktion auf die illegale Bombardierung Kambodschas, wurden 10 Studenten an den Universitäten in Kent, Berkely und Chicago durch die Nationalgarde erschossen. Die Aufnahme von John Filo, die einen ermordeten Studenten an der Kent University zeigt, wurde mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet und gilt als *die* fotografische Ikone der Antikriegsbewegung. (Abb. 26) Die Mimik der schreienden Frau erinnert, wie auch Ut's Fotografie des flüchtenden Mädchens, an Eduard Munchs „Der Schrei“, wohingegen ihre Leidenspose und Position im Bildraum an die Ikonografie von Vesperbildern erinnert. Der tote Körper im Vordergrund weckt zudem Assoziationen an das Andachtsbild des vom Kreuz abgenommenen Leichnams Jesus Christus. (Abb. 27)

Die Zusammenhänge von Protestbewegung und Massenmedien waren von einem interdependenten Verhältnis geprägt.<sup>70</sup> Einerseits erfolgte durch länderübergreifende Kommunikationssysteme der Anti-Kriegsbewegung die Aneignung, Reproduzierung und Kanonisierung des Bild-Inventars *von* den Medien. Andererseits versuchte der bild-strategische Protest seine Aufnahmen *für* die massenmedialen Kommunikationskanäle aufzubereiten, um in der öffentlichen Wahrnehmung präsent zu sein. Das Bild „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ erreichte in gewisser Umkehrung zum Benjaminschen' Theorem, seine Aura im Sinne seiner ikonographischen Bedeutung erst durch die Vervielfältigung und Kanonisierung in der Öffentlichkeit. Die Momentaufnahmen in TV und Presse garantierten in ereignisgeschichtlicher Hinsicht den Zulauf für den Protest und brachten in kunsthistorischer Sicht neue Ikonen, wie Filos Bild, aus der Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg hervor. Ohne den Einfluss der Massenmedien hätte die Protestbewegung samt ihrer ikonografischen, beziehungsweise ikonoklastischen Bilder weder programmatisch noch atmosphärisch Einzug in das kollektive Gedächtnis gefunden:

#####

<sup>70</sup> Kathrin Fahlenbrach spricht in diesem Zusammenhang von „Synergien zwischen Medien und revoltierender Jugend“ Siehe: Bösch: Ereignisse, S. 225.

Durch das Fernsehen wurde die Bewegung in jeden Winkel der Welt getragen. Insofern ist 1968 auch eine Medienrevolution gewesen. Die 68er hatten – als erste TV-Generation- ihre Rebellion gegenseitig im Fernsehen verfolgt und wirken stimulierend auf diese zurück. Der Slogan der damals um die Welt ging, lautete entsprechend: *The whole world is watching*.<sup>71</sup>

### **Gimme' Shelter – Die (gegen-) kulturelle Kanonisierung der Bilder.**

„Es war eine sehr raue, sehr gewalttätige Ära. Der Vietnam-Krieg. Gewalt war auf dem Bildschirm, Plünderungen und Brände. Und Vietnam war kein Krieg wie wir ihn im konventionellen Verständnis kannten“. Das Zitat von Mick Jagger macht deutlich inwiefern die Kriegsbilder Dichtern, Künstlern und Musikern innerhalb der Alternativkultur der späten 60er Jahre Anlass zur Auseinandersetzung mit Vietnam gaben. Es kann erklären, warum Musiker wie Jimi Hendrix die Nationalhymne, die *Star Spangled Banner*, angesichts der „Gewalt auf dem Bildschirm“ zerstören und neu kreieren mussten; als Klangcollage, die in elektro-akustische Onomatopoesie die Bombenabwürfe über Vietnam und die Explosionen in den USA widerspiegelte, wie der Musikjournalist Charles Murray ausführt:

„By playing the national anthem as a series of explosions, sirens, screams of pain he was providing a musical portrait of the way in which America was tearing itself apart in Vietnam.“

Die Antikriegsbewegung hatte durch ihren medienstrategischen Protest eine weltweite Bewegung geformt und die Apathie der Öffentlichkeit in eine politische Artikulation gewandelt. Das Hauptanliegen der Bewegung, die Beendigung des Vietnamkrieges, konnte jedoch nicht erreicht werden. Aus diesem Grund machte sich unter vielen Akteuren eine Flucht von kollektiven Aktionen hin zu einer individuellen Emanzipation bemerkbar, wie ein politischer Aktivist mit der Aussage *“the student movement has shifted to a cultural revolution”*<sup>72</sup> feststellte. In dieser Konsequenz wurden neue Ziele formuliert: neben der hedonistischen Selbstentfaltung sollte die Verwirklichung einer pluralistischen, emanzipatorischen Gesellschaftsordnung als kulturkritischer Gegenentwurf zu der als *Death-Culture* empfundenen bürgerlichen Gesellschaft, und der aus ihr hervorgehenden Kriegspraxis wirken.<sup>73</sup> Der amerikanische Lebensstil erschien im Zuge dessen als Symptom einer nach innen und außen repressiven Machtmaschinerie. Auf dieser Grundlage „stürzten bei einer

#####

<sup>71</sup> Preuß, Joachim: 68er, S. 17.

<sup>72</sup> Aussage der SDS aus dem Jahr 1967.

<sup>73</sup> Die konservative Gegenstandswelt der Elterngeneration hatte die junge, in Wohlstand aufgewachsene Generation der *baby-boomers* nach Alternativen und Fluchtmöglichkeiten in eine eigene Emanzipation suchen lassen. Die moralischen Abgründe des Krieges streuten Dynamit in den schwellenden Generationenkonflikt der *rebels without a cause*. Siehe De Benedetti: *An American Ordeal*. S. 251.

gesamten Generation die moralischen-, politischen-, und kulturellen Sozialisationsstrategien des freien Westens wie ein Kartenhaus zusammen“. <sup>74</sup> Die terminologische Subsumierung der facettenreichen Bewegung unter den Begriff der *Counter-Culture* macht die kulturkritische Abgrenzungsstrategie und den Eskapismus der jungen Generation vor der militarisierten amerikanischen Verhältnissen deutlich. Wie der Kulturhistoriker Barry Miles kommentierte, hatte der Vietnamkrieg die moralischen Defizite in der Gesellschaft offenbart und motivierte nun eine ganze Generationen zur Suche nach neuen friedlichen und emanzipatorischen Daseinsformen. <sup>75</sup> Mehr noch als in der Antikriegsbewegung, ging es in den Gegenkulturen um die Kreierung einer neuen Realität, die über Bilder kommunizierbar, eine neue Form des Zusammenlebens evozieren sollte. Unter der Devise *Make Love not War* breiteten sich im Zuge der explosiven Kultursituation der 60er Jahre im ganzen Land alternative Lebenskonzepte aus, die der mehrheitlich vom Einzug in den Krieg bedrohten jungen Generation einen geistigen Erfahrungs- und Schutzraum vor Vietnam bieten sollte. *Gimme Shelter* <sup>76</sup> – Musik und Drogen als Mittel zu Flucht und Selbstentfaltung, wie ein junger Mann feststellte: „It is more possible to change private reality with LSD than America’s reality with SDS.“ Die Erschaffung einer freiheitlichen und pluralistischen Kultur-Situation war die Grundlage für eine geistige und körperliche Befreiung aus den Zwängen der *Disziplinargesellschaft* (Foucault). (Abb. 22) Die kollektive *Fundamentalliberalisierung* (Habermas) in den Gegenkulturen sollte wie auch der politische Protest gegen den Vietnamkrieg, durch eine mediale Ereignis-Inszenierung ausgedrückt werden. Dadurch konnten die kreativ-expressive Proteststrategien der Gegenkulturen wie *Smoke- oder Bed-Ins*, die mit der Parole *blending of Mao and Marijuana* politische und individuell-emanzipatorische Aspekte vereinten, einer globalen Öffentlichkeit präsentiert werden. <sup>77</sup> Kein Bild verdeutlicht dies so, wie die Aufnahme des *Bed-In’s* von John Lennon und Yoko Ono vom März 1969. Die

#####

<sup>74</sup> Siepmann, Eckard: *The Roaring Sixties. Der Aufbruch in eine neue Zeit*, Amsterdam 1991, S. 193.

<sup>75</sup> Als kulturkritische Strategie gegenüber dem Krieg und dem politisch-gesellschaftlichen Status Quo sollte ein ziviler kosmopolitischer Lebensstil als individuell gelebter Gegenentwurf zu dem Establishment, als eine Art Neuauflage der gescheiterten Bürgerrechtsbewegung wirken. Ein politisches Engagement in Gruppen war nicht mehr nötig, da alleine durch Lebens-, Kleidungs- oder Musikstil an der Bewegung der Gegenkulturen teilgenommen werden konnte. Die zu dieser Zeit aufkommenden alternativen antiautoritären, emanzipatorischen und experimentellen Lebensformen wie beispielsweise die Frauen-, Schwulen- oder Ökologie- Bewegung fungierten als alternative Lebenskonzepte zu den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Siehe Miles, *Hippies*, S. 342.

<sup>76</sup> *Gimme Shelter* (dt. Übers. „Gib mir Schutz“) war ein Song der Rolling Stones der den Vietnamkrieg und die kollektive Flucht in sozialen Bewegungen zum Thema hatte.

<sup>77</sup> Vgl. ebd. S. 251

zentralperspektivische Ausrichtung der Kamera, sowie der geometrische Bildraum, unterstützten die Ikonenhaftigkeit des Bildes, das nach John Lennon als „Werbespot für den Frieden“ dienen sollte. (Abb. 29) Aufgrund des kreativen Selbstverständnisses der Gegenkulturen entwickelten sich neue visuelle Ausdrucksformen wie beispielsweise das psychedelische Design, das innerhalb der „Szene“ auf Postern, Kleidung und Kraftfahrzeugen allgegenwärtig wurde und auch für den Protest gegen Vietnam genutzt wurde. (Abb. 28) Die ausufernde kryptische Ästhetik verdeutlichte die politisch-kulturellen Umbrüche und den veränderten Wahrnehmungscharakter ihrer Zeit. Die Bilder waren visuelle Äquivalente zu der propagierten beziehungsweise praktizierten Bewusstseinsweiterung durch Drogenkonsum und fernöstlichen Spiritualismus und waren von dem expressionistischen Künstler Alfred Roller inspiriert, der um die Jahrhundertwende als Präsident der *Wiener Secession* aktiv gewesen war. Die neuen visuellen Ausdrucksformen bezogen sich nicht nur direkt auf den Vietnam-Krieg. Sie fungierten eher als Gegenentwürfe zu der Kultur des Krieges und offerierten in einer Symbiose von Pop-Kultur, Pop-Art und aktuellem Zeitgeschehen, alternative Gesellschafts- und Kulturkonzepte. Insgesamt boten die kulturellen Ausdrucksformen Kunst, Musik, Literatur und Film eine semantische Leerstelle, welche für den Widerstand gegen den Vietnamkrieg besetzt werden konnte.<sup>78</sup> Die Kultur-Revolution bildete den „Mahlstrom“, in dem die Bilder des Vietnamkrieges im Sinn von Andy Warhols *Credo I believe media is art* für eine künstlerische Auseinandersetzung neu kontextualisiert werden konnten.<sup>79</sup> Wie anhand Ut's Fotografie deutlich wird, erfolgte die Übertragung, Kanonisierung und Übersetzung in neue Repräsentationszusammenhänge. Im Gegensatz zu der politischen Inanspruchnahme des Bildes durch die Antikriegsbewegung, blieb der Bildraum in der künstlerischen Auseinandersetzung nicht intakt. Unter der Bearbeitung des Künstlers Wolf Vostell wurde das fotografische Motiv aus seinem militärischen oder politischen Kontext des Vietnamkrieges herausgelöst und durch Kunsttechniken wie dem Siebdruck mit Motiven der Gegen- und Popkulturen collagiert. (Abb.5/13) Durch die Übertragung

#####

<sup>78</sup> Schriftsteller wie Allen Ginsberg und Norman Mailer artikulierten in Literatur und Lyrik ihren Widerstand gegen den Krieg. Musiker wie Phil Ochs, Bob Dylan oder Jimi Hendrix besangen in ihrem *Vietnam Blues* die Kriegstreiber, die *Masters of war* oder zerlegten mit ihrer verzerrten E-Gitarre die amerikanische Nationalhymne. Diese Stücke können als musikalische Ikonen der Gegenkulturen betrachtet werden. Durch die kreative Auseinandersetzung mit dem Krieg wurde dieser als eine transnationale kulturelle Erscheinung in den Alternativkulturen der Vereinigten Staaten sowie der gesamten westlichen Welt omnipräsent. Siehe: Buzzanco, Transformation S. 238.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S. 421

der Bilder in Dimensionen der avantgardistischen Kunst war die letzte Stufe ihrer Ikonisierung erreicht. Ihr ehemals politischer Ausdruck erschien nun im kulturellen Zusammenhang und ihr medialer reproduzierbarer Status avancierte zum Tafelbild. Noch effizienter als in der Antikriegsbewegung konnten innerhalb der Gegenkulturen zudem neue Medienkanäle gegründet werden. Die in den alternativen Zentren wie *Haight Ashbury* in San Francisco oder dem *East Village* in New York erschlossenen Räume der alternativen Presse, erwiesen sich als Beschleuniger der kulturellen Kanonisierung von Kriegsbildern wie auch neuer Ausdrucksformen wie dem Psychedelische Design.<sup>80</sup> Massenveranstaltungen wie das 1967 nahe San Francisco organisierte *Monterey Pop Festival* oder das 1969 in Woodstock vollzogene *Love&Peace Festival* fungierten als gegenkulturelle *communicatio socialis*, deren Bilder wie die Fotografie von Burk Uzzle zu Ikonen der Woodstock-Generation avancierten. Die ikonografische Bedeutung vieler Fotografien wurde oft erst durch die Rezeption späterer Generationen stilisiert. Die massenmediale Aufnahme der Gegenkulturen in den Mainstream der Populärkulturen im Lauf der 70er Jahre hatte eine Glorifizierung und moderne Mythenbildung um Woodstock und dessen Love-Generation zur Folge.<sup>81</sup> Besonders das von Uzzle 1969 in Woodstock geschossene Bild wurde zu einem visuellen Kristallisationspunkt der Gegenkulturen heraufbeschworen. (Abb. 30) In der Farbfotografie erscheinen die in der Bildmitte positionierten Personen wie Nomaden innerhalb der Wirren und dem Chaos des vergangenen Jahrzehnts, wobei das Schlammfeld auf dem sich die beiden Personen befinden an Aufnahmen vom Schlachtfeld in Vietnam erinnert. Die Bildkomposition weckt Assoziationen zu dem Bild *Ioma Jima* von Jost Dülfer, der wohl bekanntesten fotografischen Ikone der USA. (Abb. 31) Anstelle der Soldaten, ist in einer Diagonalen zum Bildraum, das in sich verschränkte Paar gestaffelt; die amerikanische Flagge ist durch einen bunten Drachen ausgetauscht. Die identitäts-initiiierende Strategie von Dülfers Bild wirkt auch in Uzzles Bild fort: jedoch nicht für eine Nation, die in Vietnam jegliche Legitimation verloren hatte, sondern für das *“wahre Amerika“* (KD Wolf ), dem geistigen Neuland der *Woodstock-Generation*, die

#####

<sup>80</sup> Die 1969 über 500 existierenden Untergrund Presse-Organe wie *The Faire Free Press*, *East Village Other*, *The Fifth Estate* oder die *San Francisco Oracle* verbanden die Vervielfältigung von psychedelischer Grafiken, gegenkulturellen Bilderwelten mit der Verarbeitung politischer Diskurse über die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg. Siehe Buzzanco, Transformation S. 236

<sup>81</sup> Der Kulturhistoriker Barry Miles äußert in diesem Zusammenhang Woodstock sei eigentlich ein „furchtbares Festival“ Woodstock – bezogen auf die schlechte Organisation und die Qualität der Auftritte – das im Zuge der nachträgliche Betrachtung glorifiziert wurde. Siehe: Gülde, Jörg: Woodstock. Wunder oder Waterloo?, Höfen 2009, S. 149.

Drachen statt Flaggen hisst. Eine ähnliche Bildsprache vermittelt auch Richard Mallochs Fotografie (Abb. 22), die eine nackte tanzende Menge, während der Unruhen in Chicago zeigt. Allen anderen Bilder voran avancierte jedoch Uzzles Fotografie zum Sinnbild des Gemeinschaftsgefühls der Hippie-Bewegung und wurde weltweit millionenfach auf Postern, Bucheinbänden und Platten-Covern abgedruckt. Der Fotograf sagte über seine Momentaufnahme aus Woodstock:

American Culture turned on a dime with that event, and offered hope that we could all get along in a different way. Coming at the tail end of a violent and turbulent decade of civil rights, deaths of leaders, Vietnam, and all the rest.<sup>82</sup>

Infolge der Kommerzialisierung der Gegenkulturen avancierten die „dionysisch berauchten Geister der Woodstock-Nation“<sup>83</sup> zu einem internationalen Exportschlager und Bestandteil der Massenkulturen, der sich bis auf das Schlachtfeld in Vietnam übertragen konnte. Die popkulturellen Erscheinungen und gegenkulturellen Ausdruckformen der Bewegung, von Hendrix bis Marhiuana, manifestierten sich in Vietnam als ein „anderes Extrem desselben Theaters“.<sup>84</sup> Die Vermittlung der Massenmedien hatte den Bildaustausch zwischen den beiden „Fronten“ des Vietnamkrieges gesichert. Sie projizierten die Bilder des Krieges an die *home-front* der USA und brachten das Bildinventar der daraus resultierenden (gegen)kulturellen Umbrüche zurück nach Vietnam.

### ***The war comes home - Bilder die Geschichte machten***

Wie Ho Chi-Minh prognostiziert hatte, war die Öffentlichkeit ausschlaggebend für den Krieg. Der TV-Krieg hatte das politische System in eine tiefe Krise gestürzt und durch seine Bilder eine grundlegende gesellschaftliche Reflektion über die Verfasstheit der eigenen Nation initiiert.<sup>85</sup> Durch die im letzten Kapitel erwähnte Praxis der Aneignung und Formulierung von Gegenbildern konnte der Protest eine neue Qualität erreichen und ab den späten 60er Jahren Kräfte in den Protest involvieren, die ansonsten außerhalb seiner Reichweite gestanden hätten. Die „schlafende Bestie des öffentlichen Protestes“ war geweckt und manifestierte sich in einer Kettenreaktion im Sinne der *Domino-Theorie*. Jedoch nicht in Fernost, sondern im eigenen Inland.

#####

<sup>82</sup> Quelle URL: <http://griffineditions.com/blog/?p=100>

<sup>83</sup> Preuß, Joachim: Die wilden 68er. Die SPIEGEL-Serie über die Studentenrevolution, Hamburg 1988, S. 13.

<sup>84</sup> Es gab Sitzstreiks, Protestzeitschriften kursierten innerhalb der Armee und *GI Coffeeshouses* vernetzten die Soldaten mit der heimischen Protestbewegung. Holert: Massenkultur, S. 32.

<sup>85</sup> Infolge von Vietnam manifestierte sich eine tiefe politische Krise, in dessen Folge die nächsten zwei Dekaden kein Präsident seine reguläre Amtszeit von zwei Perioden erreichen würde.

Obwohl der Krieg 9000 Meilen von der Heimat entfernt wütete, wurde er auf diesem Weg an der *home-front* innerhalb der Vereinigten Staaten ausgetragen. Durch die Medienöffentlichkeit vollzog sich die Niederlage des Vietnamkrieges in zweifacher Hinsicht: einerseits durch die brutalen Aufnahmen der militärischen Niederlage in Vietnam und andererseits durch die Bilder der Protestbewegungen. Die Demoralisierung der US-Streitkräfte hatte sich direkt in die USA übertragen und entwickelte sich dort zu einer innenpolitischen Krise. Diese strahlte über Bilder wieder zurück nach Vietnam und hatte zur Folge, dass die ohnehin schon katastrophale Situation der Armee durch Demoralisierung, Drogenmissbrauch, Kriegsverbrechen und Desertation zu einer der schlimmsten Krisen in der Geschichte des US-Militärs anwuchs.<sup>86</sup> Während die Medien den Krieg visuell in die Heimat-Fernseher projiziert hatten, brachte die Protestbewegung den Krieg physisch in die USA, wie es ein Journalist formulierte: *“The war comes home and is destroying our country as we are destroying Vietnam.”*<sup>87</sup> Besonders das Jahr 1968 offenbarte die politische Macht der Bilder. Diese visualisierten die Umstürze politischer und gesellschaftlicher Ordnungssysteme des *annus mirabilis* 1968; dem Jahr in dem sich Ereignisse, die sich schon lange ankündigten, in „atemloser Gleichzeitigkeit“ ihren bildreichen Kristallisationspunkt fanden.<sup>88</sup> Auf die Ermordung Martin Luther Kings folgte wenige Monate später die Erschießung des hoffnungsreichen und aussichtsreichen Präsidentschafts-Kandidaten Robert F. Kennedy vor laufender Kamera; Großstadtunruhen, Antikriegsdemonstrationen und Bombenanschläge bestimmten nun das Bild im Inneren. Mark Kurlansky sprach in diesem Zusammenhang über die „Fernsehmagie des Jahres '68“, deren Bilderwelt den Mythos des amerikanischen Traumes dekonstruierte. Präsident Johnson, dem in der Öffentlichkeit bald der Ruf des „napalm-speienden Scheusals“ zukam, sah sich den Medien ausgeliefert. Johnson hatte die politische Macht von Bildern unterschätzt und konnte durch seine unsicheren Auftritte als Staatsoberhaupt vor der Kamera kein befriedigendes Gegengewicht zu dem bildreichen Ausnahmezustand im In- und

#####

<sup>86</sup> Die Situation innerhalb der Armee war katastrophal und der Rückschlag der *Tet-Offensive* hatte die Situation weiter verschlimmert. Ein Großteil der GIs war drogenabhängig oder Trauma geschädigt und innerhalb der Armee wurde ab 1969 erstmalig offen gegen den Krieg protestiert. Eine Vielzahl von GIs desertierte oder verweigerte die Befehle. In 209 Fällen wurden Vorgesetzte angegriffen und erschossen (fragging). Siehe: De Benedetti: *An American Ordeal*, S. 251.

<sup>87</sup> Selbst Börsianer der *Wall-Street* organisierten Protestmärsche gegen den Vietnamkrieg, der infolge des explodierenden Verteidigungshaushaltes die amerikanische Wirtschaft in eine enorme Schieflage brachte da die Goldeinlösegarantie des US-Dollar nicht mehr gewährleistet werden konnte. Vgl. ebd. S. 96.

<sup>88</sup> Vgl. ebd. S. 138



Ausland finden. Sein Rückzug aus der Politik kam einem Eingeständnis an die Macht der Bilder gleich. Sein Nachfolger, der 1969 mit knappem Vorsprung gewählte republikanische Präsident Richard Nixon, hatte verstanden, dass Politik nur durch Berücksichtigung ihrer visuellen Vermittelbarkeit erfolgreich zu praktizieren sei. Mit der Wahlinitiative *'Bring us together'* wollte er sich dabei über die Medien im Inneren als nationaler Schlichter inszenieren und versprach vor laufender Kamera, den Krieg durch einen „geheimen Plan“ innerhalb kurzer Zeit mit „Frieden und Ehre“ zu beenden. Nach außen hingegen versuchte er den Eindruck des unberechenbaren *Madmans* zu erwecken, in der Hoffnung Hanoi einzuschüchtern und zur Kapitulation zu bewegen.<sup>89</sup> Die Bilder des Protestes hatten jedoch nicht nur Paris und Berlin, sondern auch Hanoi erreicht, das „symbolisch mit der Protestbewegungen gegen den Krieg“ kommunizierte<sup>90</sup>, und Nixons Drohgebärde in Anbetracht der nationalen Krise als wirkungslos verhalten ließ. Nixon musste in Konsequenz dieser Bildmacht die militärische Strategie ändern: indem er im Zuge der *Vietnamization* den Truppenabzug der US-Armee einleitete, konnte er ein Versiegen des brutalen Bilderflusses herbeiführen. Die weiterhin stattfindenden Luftangriffe waren für die mediale Verwertung unattraktiv. Zudem verlor die Protestbewegung mit der Dauer ihrer Proteste die Attraktivität für die Medien. Die massenkulturelle Gewöhnung an den Krieg setzte ein und der Krieg samt seiner Bild verschwand aus der Tagespolitik und damit aus dem Fokus der Öffentlichkeit. Es lässt sich daher erkennen, dass die gesellschaftliche Widerstandsbewegung den Krieg weder verkürzen noch beenden konnte – wohl aber die Angst vor ihrer (Bild-) Macht, jene Paranoia nämlich, die Präsident Nixon in den *Watergate* Skandal verstricken und zum Rücktritt und Austritt aus dem Vietnamkrieg zwingen sollte<sup>91</sup> Die politische Führung hatte aber aus der verheerenden Wirkung der unzensierten Kriegsbilder die Erfahrung gewonnen,

#####

<sup>89</sup> Für viele Beteiligten war jedoch bald nicht mehr klar ob Nixon die *Madman*-Theorie hatte, oder die Theorie ihn. Anstatt eine Lösung in Vietnam anzustreben und eine gesellschaftlichen Einigung herbeizuführen, verschärfte Nixon durch die Ausweitungen der Bombardierungen die innere Krise und versuchte in den Medien eine Spaltung der Protestbewegung zu erwirken. Mit einem Appell an die „große schweigende Mehrheit“ versuchte er die gesellschaftlichen Opposition gegen den Krieg über die Medien, als den Feind im „eigenen Land“ zu diskreditieren. Obwohl er auf Druck der Öffentlichkeit ab 1973 den Truppenabzug einleitete erfolgte zeitgleich die geheime Intensivierung und Ausweitungen des Luftkrieges auf neutrale Staaten wie Kambodscha. Im Inneren hingegen beschränkte er durch Spionage-Maßnahmen wie dem *Houston-Plan* durch geheimdienstliche Maßnahmen zu beziehungsweise zu verhindern. Angesichts dieser Entwicklung erreichte der Protest gegen den Vietnamkrieg Anfang der 70er Jahre ihren Höhepunkt. Über 80% der US-amerikanischen Bevölkerung waren 1970 für einen sofortigen Truppenabzug und über 60% bewerteten den Krieg als moralisch nicht (mehr) vertretbar. Siehe: Benedetti: Ordeal, S. 331.

<sup>90</sup> Holert: Massenkultur, S. 64.

<sup>91</sup> Buzzanco, Transformation S. 102.

zukünftige Kriege unter Ausschluss der Medien zu führen: Weder die amerikanische Interventionen in Nicaragua, Chile oder Argentinien waren in der Lage die „Bestie des öffentlichen Protestes“ durch Bilder zu wecken.<sup>92</sup>

### ***This is the end* – Das Trauma Vietnam im Film. Ein Resümee**

Der Vietnamkrieg war für die Vereinigten Staaten ein traumatisches Erlebnis. Die zwanzigjährige wechselhafte „Karriere“ der Bilder aus Vietnam, welche den gleichsam den Verlust der militärischen Potenz wie auch der moralischen Integrität visualisierte, fand in dessen Hollywood (Re-)Inszenierung der 70er und 80er Jahre seinen ikonografischen Abschluss. Wie Tom Holert betont, fand das „Trauma Vietnam“ weniger in dem eigentlichen Kriegseinsatz, als vielmehr in seiner späteren massenkulturell vermittelten Imago, Einzug in das kollektive Gedächtnis; weniger die heimkehrenden Veteranen als vielmehr die Entdeckung des Vietnamkrieges durch die Filmindustrie, brachte diesen „nach Hause“.<sup>93</sup> Innerhalb der amerikanischen Massenkultur, deren Wahrnehmung ausschließlich auf die visuelle Dimension ausgerichtet war, hatten die Bilder aus „Nam“ ein kollektives *Post-Vietnam-Syndrom* zur Folge. Der Schock über die Bilder eines Krieges, der die Vereinigten Staaten tief gespalten hatte, konnte auch durch die Dialektik von Gegenbildern innerhalb der verschiedenen Protest-Bewegungen nicht verarbeitet werden. All dies führte zu einer Tabuisierung des Themas, die erst durch die filmische Reinszenierung der späten 70er Jahren gebrochen wurde. Aus einer „Faszination am Scheitern“ rekapitulierte der Film als visuelles Medium das historische Bild-Ereignis Vietnam. Als kultureller Reflex bot die Leinwand als „Spiegel der bestehenden Gesellschaft“<sup>94</sup> eine Projektionsfläche, auf der sich das Trauma abbilden konnte. Es lieferte der US-Filmindustrie die Möglichkeit, ein Bild über die eigene Rolle des vergangenen Krieges zu entwerfen. Das Zitat von John Kracauer verdeutlicht die Funktion des Kinos, einen Diskurs in der Gesellschaft – wie das Trauma (von Bildern) aus Vietnam – aufzurollen:

Was zählt, ist weniger die statistisch erfassbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen Motive [...] Beharrliche Wiederaufnahme dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektion innerer Bedürfnisse.

#####

<sup>92</sup> Reinecke: Hollywood, S. 140.

<sup>93</sup> Holert: Massenkultur, S. 46

<sup>94</sup> Zitat des Filmtheoretikers Siegfried Kracauer.

Die cineastische Reflektion von Vietnam versagte jedoch einer Katharsis und Verarbeitung des Traumas. Im Gegenteil: Sie reproduzierte die Entstehungsbedingungen des Traumas. Dies wird mit der filmischen Perspektive Stanley Kubricks deutlich, für den Vietnam wie kein anderer Konflikt ein Krieg der Bilder war. Durch selbstreflexive Verweise auf das Bild-Medium Kino betont er die Interdependenz von Medien-Bildern und Kriegesgeschehen: er imitiert die Bildästhetik des *TV-War*, der für ihn als „Werbekampagne geführt wurde“ und die „Manipulation der Wahrheit durch die Medien und die Regierung als eines seiner Ziele“ hatte.<sup>95</sup> Fernseheteams begleiten in seinem Film die Soldaten und mitgereiste Kamerateams dirigieren deren Kampfhandlung: „Hey, lass die Kamera laufen. Dies ist Vietnam. Der Film!“. Die Merkmale der Kriegsberichterstattung werden zu Parametern der filmischen Inszenierung: die dokumentarisch anmutende Kameraführung des Filmes scheint in ihrer visuellen Präsenz TV-Bildern nachempfunden zu sein, wodurch der Zuschauer zu indirekten Opfern der Direktübertragung wird.<sup>96</sup> Durch diese Verifizierungsstrategie nähert sich das Medium Kino auf formelle Weise dem (historischen Medienereignis) des „wahren Krieges“ an und reflektiert zugleich den Inszenierungscharakter – den des Filmmediums und den des Vietnamkrieges. Die militärische Devise „Gesehen werden bedeutet Tod“ erlangt durch den interpretierenden Reflex auf den massenmedialen Charakter des Krieges eine neue Dimension: das passive „Gesehen werden“ bedeutet innerhalb des Filmmediums nun das aktive „sehen“ und hat statt Tod die Rezeption des Traumas zur Folge. Nicht mehr der einzelne Soldat ist der Täter sondern auch die Zuschauer hinter seinem Rücken - Es gibt keinen unschuldigen Blick mehr. Auch Francis Ford Coppolas Opus *Magnum Apocalypse Now* lässt Vietnam als massenmediales Ereignis erscheinen. TV-Teams sind allgegenwärtig, Kameramänner erteilen Regieanweisungen an die Soldaten und der Kriegsphotograf (Dennis Hopper) verfällt der „Genialität“ eines abtrünnigen amerikanischen Massenmörders und Psychopathen. Unter der cineastischen Perspektive wird der Krieg als genuin amerikanische Kulturpraxis, als Spiegel der Massenkulturen in Szene gesetzt. Indem die visuellen Codes der amerikanischen Populärkultur nach Südostasien übertragen werden, erscheint der Krieg nicht als Unglück, sondern als logische Konsequenz der eigenen

#####

<sup>95</sup> Hölert: Charlie, S.132

<sup>96</sup> Reinecke: Hollywood, S, 103.

verkommenen Kultur:<sup>97</sup> In der letzten Szene von Stanley Kubricks Film *Full Metal Jacket* marschieren GI's durch die nächtlichen Ruinen von Hue. Im Schein des Feuers singen sie das Mickey-Mouse Lied und erscheinen in diesem Moment selbst nur noch wie entleerte Comic-Existenzen der amerikanischen Popkultur; wie gleichgültige Figuren „mit bedeutungslos gewordenem Inneren“<sup>98</sup>, als Echo eines unverständlichen Medienspektakels. Auch Coppola verdeutlicht die Zivilisationskrise im Kampf gegen den unsichtbaren Feind, indem er im Vorspann seines Filmes zu einem Napalm-Inferno den Song „This is the end“ von den Doors einspielt. Kriegsgräuelp und psychedelische Spaßkultur mischen sich in dem Film zu einem Horrortrip durch ein unerklärliches Land vermischen. Die Reise durch Vietnam gleicht wegen der akustisch-visuellen Reizüberflutung immer mehr einem Drogenrausch in den Wahnsinn; Sinn und Zweck sind den Protagonisten so unerklärlich wie das Land durch das sie ihre Irrfahrt begehen. Die Odyssee zeigt nicht nur ein gespenstisches Vietnam, sondern offenbart ein noch viel unheimlicheres „Potpourri populärer US-amerikanischer Kultur“ – der *Rock'n'Roll*, der verfremdete Walkkürenritt, das Surfen, die mitten im Dschungel aufgebaute grellbunte Bunnyshow, der Drogenmissbrauch: Die gesamte absurde Mission erscheint als brutaler LSD-Erlebnisrausch, welcher in der „kulturimperialen“ Eroberung Vietnams die eigenen Abgründe zum Vorschein bringt.<sup>99</sup> Wie der Regisseur betont, besitzt die visuelle Nachahmung des surrealen Alptraums Vietnam, die Funktion, dessen Trauma zu verarbeiten.

Das wichtigste was ich mit *Apocalypse Now* erreichen wollte, war ein Filmerlebnis zu kreieren, dass dem Publikum ein Gefühl von dem Horror, dem Wahnsinn, der Sinnlosigkeit und dem moralischen Dilemma des Vietnamkrieges geben würde. Es war mein Gedanke, dass das amerikanische Publikum einen Blick auf Vietnam werfen konnte, wie es wirklich war. Dann wären sie nur noch einen kleinen Schritt davon entfernt es hinter sich zu lassen.

In den meisten Filmen lässt sich eine wechselseitige visuelle Mimikry zwischen Krieg und Massenkultur erkennen. Wie Jean Baudrillard am Beispiel *Apocalypse Now* hervorhebt, imitiert nicht nur der Film den Krieg, sondern das militärische Ereignis auch den kulturellen Hintergrund, aus dem er entsprungen ist:

#####

<sup>97</sup> In den Vereinigten Staaten war die Kriegsfront in Vietnam bis zum Kriegsende Mitte der Siebziger filmisches Tabu - ein verlorener Krieg, eine Identitätskrise, Bilder von schreienden Kindern und selbstmitleidigen Veteranen wurden für unverkäuflich erachtet. Einzig das subversive Dokumentarfilmgenre wagte mit Beiträgen wie *No Vietcong ever called me Nigger* (1969), *Interviews with My Lai Veterans* (1969), *In the year of the pig* (1969) und der Oscar prämierten Dokumentation *Hearts and minds* einen schonungslosen Blick auf Vietnam.

<sup>98</sup> Vgl. ebd. S. 109.

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S. 45.

„Coppola makes his film like the Americans made war. The war as entrenchment, as technological and psychedelic fantasy, the war as a succession of special effects, a baroque dream of napalm [...] the war becomes film even before being filmed.“<sup>100</sup>

Tom Holert führt diese Idee weiter fort, indem er in Vietnam die Diffusion von Massenkultur und Krieg erklärt, da,

„ der Krieg zur Fortsetzung der Kultur mit allen Mitteln geworden ist und zu einer Situation geführt hat, in der die Bilder des Krieges die Massenkultur speisen und die Massenkultur ihrerseits zur zentralen Ressource des Krieges und seiner Akteure mutiert [sind].“

Selbst die Protestkulturen gegen den Vietnamkrieg werden innerhalb des Vietnamfilms als Bestandteile des Krieges ausgewiesen: In Oliver Stones *Platoon* tanzen berauschte GI's zu *Jefferson Airplane* durch den Dschungel und blasen sich durch die Gewehrläufe gegenseitig Haschisch-Qualm zu - Der in vierten Kapitel erwähnte "Kulturexport" nach Vietnam hätte durch „die farbigen Subproletarier, die biersaufenden Rednecks und die Kiffer der Gegenkultur“<sup>101</sup> auf dem Schlachtfeld kaum offensichtlicher dargestellt werden können. In Filmen wie *Taxi Driver* muss die Grausamkeit des *Rock'n'Roll-Krieges* nicht mehr dokumentiert werden. Sie hat sich bereits als Trauma in der Gesellschaft niedergeschlagen und wird durch das pathologische Psychogramm des vom *Post-Vietnam-Syndrom* (PVS) geschädigten Antihelden Travis in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu den eigentlichen Antikriegsfilmen wird hier der verlorene Krieg in die Heimat gebracht; anstelle von Bombenexplosionen in der grünen Hölle von Vietnam wird die Brutalität des amerikanischen Großstadtdschungels gezeigt; geschuldet der Verrohung einer gewaltverherrlichenden Gesellschaft und dem Zerfall von dessen hoffnungsbringender Alternative der Protest- und Gegenkulturen in einen Drogensumpf. Das grandiose Finale des Filmes besteht bezeichnenderweise in einer Tötungsorgie durch den Protagonisten, der die Städte von dem „ganzen Abschaum“ reinigen will. Der Massenmord markiert den Aufstieg und die Rehabilitierung des von den Medien als Held gefeierten Vietnamveteranen. Der Film ist in vielerlei Hinsicht eine Parabel auf den Vietnamkrieg: Der kommunikationsunfähige Held kann seine Traumata als Mörder nur durch weitere Morde negieren, die von den Medien gefeiert werden. Gezeigt werden fast ausschließlich Nachtszenen einer tristen Realität - der Krieg in Vietnam hat die Realität in den Vereinigten Staaten verfinstert. Wie Tom

#####

<sup>100</sup> Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*, Quelle URL: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations-v-apocalypse-now/> (06.08.2012)

<sup>101</sup> Reinecke: *Hollywood*, S, 128.

Holert ausführt, lässt sich innerhalb des Subgenres *Vietnamfilm* eine „spezifische Ikonografie“ und eine Kongruenz von Zeichensystemen und filmischen Chiffren erkennen, die ein geschlossenes semantisches System der Bildproduktion generieren. In einen „Kanon visueller und dramaturgischer Motive“<sup>102</sup> kehren bestimmte Motive, wie beispielsweise das Bild des unsichtbaren Feindes, oder das individuelle Scheitern des Protagonisten, ebenso immer wieder ein, wie die karnevaleske Inszenierung amerikanischer Pop-Kultur im mystischen Raum des Dschungels.<sup>103</sup> Die individuelle Apokalypse der Protagonisten in Filmen wie *Platoon* oder *Born on the 4th of July* wird stellvertretend für das kollektive Trauma inszeniert. Der Krieg hinterlässt seine „zerissenen Helden“ als geistige oder körperliche Krüppel, für die sich die Ereignisse nicht erschließen, oder die wie Travis nur durch Mord eine Erklärung für sich erkennen können. Die Unerklärbarkeit der Ereignisse mündet in ein Bild der Sinnlosigkeit. Wie Stefan Reinecke ausführt, erscheint Vietnam als unwirklicher, halluzinogener Raum, beziehungsweise als ein „unlogischer Ort“, wie Leutnant Calley in *Platoon* feststellt. In der Konsequenz verkehren sich an diesem Ort die Verhältnisse: Die schöne Natur erweist sich als Tarnung für den Feind, was als tragender Boden gedacht wird, entlarvt sich als Sumpf, als der „military and moral quicksand“, den Richard Nixon als Sinnbild des Vietnam-Krieges verstanden hat. Und die amerikanischen Kulturwerte, die, als Errungenschaften westlicher Zivilisation, Vietnam vor der *Red-Scare* retten sollten, erscheinen nun als dekadente Bestandteile einer zu Mordlust verkommenen Kultur. «Wie so vieles aus dem Vietnamkrieg ist das Bild nicht exakt das, was es scheint», sagte Hugh Van Es, Fotograf des Bildes *Fall of Saigon*, das die endgültige Niederlage der USA visuell besiegelte. Als Ausdruck der traumatischen (visuellen) Unerklärbarkeit von Vietnam verkehren sich die gewohnten Vorstellungen und Bilder; im filmischen Raum setzt eine „vollständige Auflösungen aller Ordnungen“ ein.<sup>104</sup> Im Zuge der medialen Bilderhypertrophie des unfassbaren Vietnamkrieges erfolgt der semiotische Kollaps und der Blick der Kamera reinszeniert das Trauma, das zuvor von ebendiesen verursacht wurde.

#####

<sup>102</sup> Vgl. ebd. S. 9.

<sup>103</sup> Holert: Massenkultur, S. 30.

<sup>104</sup> Reinecke: Hollywood, S. 158.

## Abbildungen

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

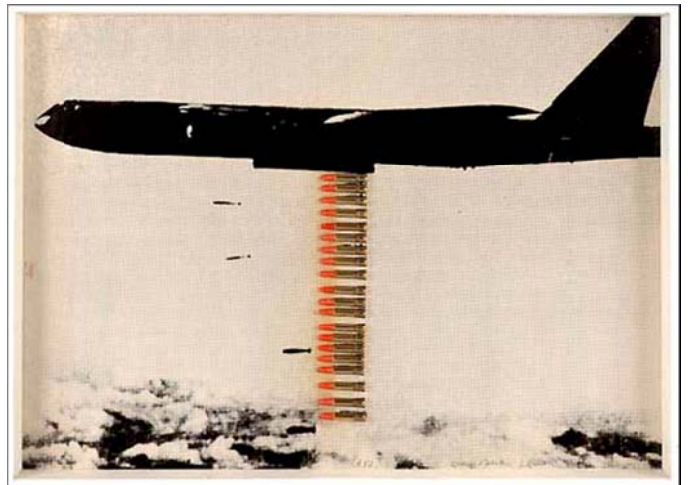


Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9





Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 28



Abb. 27



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Unbeschnittene Aufnahme von Malcom Browne aus dem Jahr 1965. Quelle: URL: <http://www.oneinchpunch.net/wordpress/wp-content/uploads/burning-monk-bw.jpg>
- Abb. 2 Quelle:URL:<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1967>
- Abb. 3: Ausschnitt aus Morley Safers Dokumentation *The burning of Cam Ne*. Ausstrahlung vom 5.8.1966. Quelle URL:[http://images.nymag.com/news/features/artifact/viet080623\\_560.jpg](http://images.nymag.com/news/features/artifact/viet080623_560.jpg)
- Abb. 4: Fotograf und Aufnahmedatum unbekannt. Quelle URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:B-52D\\_dropping\\_bombs.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:B-52D_dropping_bombs.jpg)
- Abb. 5: Seriegrafie mit aufgeklebten Lippenstiften des Künstlers Wolf Vostell. Quelle URL: <http://akickupthearts.files.wordpress.com/2010/07/vostell-lipstick-bomber.jpg?w=300&h=217>
- Abb. 6: *Life*- Cover der Ausgabe vom März 68. Fotografie von John Olsen. Quelle: URL [http://media.knoxnews.com/media/img/photos/2009/11/10/111109vietnamvet2e\\_t607.jpg](http://media.knoxnews.com/media/img/photos/2009/11/10/111109vietnamvet2e_t607.jpg)
- Abb. 7: *Times*- Cover der Ausgabe vom April 1975. Quelle: URL [http://www.bionicrock.com/wp-content/uploads/2012/06/Time\\_Magazine\\_Apr\\_14\\_1975.jpg](http://www.bionicrock.com/wp-content/uploads/2012/06/Time_Magazine_Apr_14_1975.jpg)
- Abb. 8: Die Fotografie von Hugh van Es entstand im April 1975 und zeigt die Evakuierung eines Quartiers der CIA. Das Bild, das den Fall von Saigon dokumentierte, avancierte zum Sinnbild des Scheiterns der USA in Vietnam.
- Abb. 9: Richard Nixon an Bord der Army One kurz vor dem Abflug aus dem Weißen Haus, nachdem er infolge von Watergate sein Amt niederlegen musste. Quelle URL: [http://media.treehugger.com/assets/images/2012/03/nixon\\_radical.jpg](http://media.treehugger.com/assets/images/2012/03/nixon_radical.jpg)
- Abb. 10: Beschnittene Fotografie von Eddie Adams. Quelle: Paul: Bilder, S. 196.
- Abb. 11: Beschnittene Fotografie *Falling Soldier* von Robert Cappa aus dem Jahr 1936. Quelle: Paul: Bilder, S. 71.
- Abb. 12: Werbe-Initiative von Amnesty International New-Zealand in 2006. Quelle URL: <http://frgdr.com/blog/2008/06/29/renditions-saigon-execution-eddie-adams-vietnam-1968/#content>
- Abb. 13: Leinwandfoto und Lasurfarbe 200 x 120 cm von Wolf Vostell (1968) Quelle: Paul: Bilder, S. 198.
- Abb. 14: Die Montage von Carlos Latruff aus dem Jahr 2003 verschiebt die an das Bild geknüpften Assoziationen auf eine kapitalismuskritische Position. Das Bild ist damit aus seinen ursprünglichen Kontext des Vietnamkrieges herausgelöst. Quelle: Paul: Bilder, S. 200.
- Abb. 15: Fotografie von Ronal Haerberle. Quelle URL: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/My\\_Lai\\_massacre.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/My_Lai_massacre.jpg)

- Abb. 16: Exklusiv-Reportage der Zeitung „The Plain Dealer“ zu My Lai. Frontcover der Ausgabe vom 20. 11. 1969. Quelle URL: <http://media.cleveland.com/plain-dealer/photo/my-lai-page-a1---half-page-15ec9996b53962ae.gif>
- Abb. 17: Unbeschnittene Fotografie von Nick Ut. Quelle: Paul: Bilder S. 222.
- Abb. 18: Performance von Zbiginiew Libera aus dem Jahr 2003. Quelle: Paul: Bilder, S. 225.
- Abb. 19: Aufnahme aus Trang Bang am 8.6.1972. Fotograf unbekannt.
- Abb. 20: Eduard Munch, *Der Schrei*. Tempera auf Pappe, Quelle URL: <http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=1&lang=en>
- Abb. 21 Quelle: De Benedetti: Ordeal, S. 131.
- Abb. 22: Fotografie von R. Malloch während der Unruhen von Chicago. Das Bild macht deutlich inwiefern der politische Protest der Gegenkulturen und die hedonistischen Emanzipationsbemühungen der Gegenkulturen sich gegenseitig ergänzten und einen einzigartigen visuellen Ausdruck schufen. Quelle: Cohn-Bendit, Daniel: Wir haben sie so geliebt, die Revolution, Frankfurt/M. 1987. S. 37.
- Abb. 23: Bild des Vietnam-Moratorium vom 15.11. 1969. Fotograf unbekannt. Quelle URL: [http://paolasarappa.files.wordpress.com/2011/08/moratorium\\_against\\_vietnam\\_war1.jpg%3Fw%3D70](http://paolasarappa.files.wordpress.com/2011/08/moratorium_against_vietnam_war1.jpg%3Fw%3D70)
- Abb. 24: Bild des *March on Pentagon*. Fotograf unbekannt. Quelle URL: [http://home.millsaps.edu/mcelvrs/Pentagon\\_67.jpg](http://home.millsaps.edu/mcelvrs/Pentagon_67.jpg)
- Abb. 25: Quelle URL: <http://www.columbia.edu/cu/computinghistory/1968/68-chicago.jpg>
- Abb. 26: Quelle Miles: Hippies, S. 342.
- Abb. 27: Gemälde von Giovanni Bellini aus dem Jahr 1501. Quelle URL: [http://www.backtoclassics.com/images/pics/giovannibellini/giovannibellini\\_pieta1.jpg](http://www.backtoclassics.com/images/pics/giovannibellini/giovannibellini_pieta1.jpg)
- Abb. 28: Quelle: URL <http://thenuclearworld.org/wp-content/uploads/2011/02/cnd41.jpg>
- Abb. 29: Bed-In <http://sydneyacademy69.files.wordpress.com/2012/02/bed-in.jpg>
- Abb. 30 Quelle: URL <http://newspaper.li/static/3146af60ea5b8039834054644f9d7346.jpg>
- Abb. 31: Fotografie von Jost Dülfer. Zur Veranschaulichung des Vergleichs mit Buzzles Fotografie wurde das Bild horizontal gespiegelt. Quelle: Paul: Bilder, S. 117.

## Literaturverzeichnis

- Bösch, Frank/ Schimdt, Patrick (Hrsg.): Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert, Frankfurt/M. 2010.
- Bürger, Peter: Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood, Düsseldorf 2003.
- Cohn-Bendit, Daniel: Wir haben sie so geliebt, die Revolution, Frankfurt/M. 1987.
- De Benedetti, Charles: An American Ordeal. The Antiwar Movement of the Vietnam Era, New York 1990.
- Debords, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.
- Gitlin, Todd: The whole world is watching. Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left, Berkeley 1977.
- Gordon, George: The Communications Revolution, Ontario 1977.
- Gülde, Jörg: Woodstock. Wunder oder Waterloo?, Höfen 2009.
- Hallin, Daniel: The “uncensored war“. The Media and Vietnam, New York 1986.
- Hansen, Sven: Neue Opfer von Agent Orange, in: *Die Tageszeitung* (10. 08. 2011).
- Holert, Tom/ Terkessidis, Mark: Entsieht. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert, Köln 2002.
- Holert, Tom: Ereignisse im Bildraum, Berlin 2008.
- Hölzl, Gebhard: Fahr zur Hölle, Charlie!. Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film, München 1991.
- Katsarova, Sonya Stefanova: Musik als Widerstand. Überzeugungsstrategien gegen den Vietnamkrieg, Marburg 2011.

- Klimke, Martin/ Scharloth, Joachim (Hrsg): Handbuch 1968. Zur Kulturgeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart 2007.
- Kolko, Gabriel: Vietnam. Anatomy of Peace, London 1997.
- MacDonald, J. Fred: Television and The Red Menace. The Video Road to Vietnam, New York 1985
- Miles, Berry: Hippies, München 2005.
- Preuß, Joachim: Die wilden 68er. Die SPIEGEL-Serie über die Studentenrevolution, Hamburg 1988.
- Raeithel, Gert: Vietnamkrieg und Literatur. Amerikas Auseinandersetzung mit d. Krieg in Südostasien, München 1972.
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg 1993.
- Schneider, Irmela/ Hahn, Torsten/ Bartz, Christina (Hrsg): Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, band 2, Wiesbaden 2003.
- Siepmann, Eckard: The Roaring Sixties. Der Aufbruch in eine neue Zeit, Amsterdam 1991.
- Wells, Tom: The war within. America's battle over Vietnam, Berkely 1994.