



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Vietnamkrieg im Bild:  
Visuelle Kriegsberichterstattung in filmischen  
Darstellungen des Konflikts in Südostasien“

Verfasser

Lukas Roithner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.



# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b>	5
<b>1. Krieg, Fotografie, Film: Medienkriege und Medien im Krieg</b>	9
1.1 Waffe und Fotoapparat	10
1.2 Fotoapparat und Waffe	11
<b>2. Hollywood in Vietnam: Charakteristika der filmischen Konfliktaufarbeitung</b>	15
2.1 Der Vietnamkriegsfilm und seine Subgenres	16
2.2 Verortung der zur Analyse vorgesehenen Filme	19
2.3 Merkmale der Kriegsfotografie im Vietnamkriegsfilm	21
<b>3. Intermedialität</b>	25
3.1 Transformationale und ontologische Intermedialität	25
3.2 Metaphorische Intermedialität	28
3.3 Intermedialität: Fotografie und Film	28
3.4 Formen der filmischen Darstellung von Fotografie	29
<b>4. <i>Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux</i></b>	35
4.1 Handlungsverlauf: <i>Apocalypse Now Redux</i>	36
4.2 Darstellung der Fotografie	37
<b>5. <i>The Killing Fields</i></b>	47
5.1 Handlungsverlauf: <i>The Killing Fields</i>	48
5.2 Darstellung der Fotografie	49
<b>6. <i>Full Metal Jacket</i></b>	71
6.1 Handlungsverlauf: <i>Full Metal Jacket</i>	73
6.2 Darstellung der Fotografie	74
<b>7. Resümee</b>	87
<b>8. Quellenangaben</b>	91
8.1 Literaturverzeichnis	91
8.2 Internetquellen	94
8.3 Filmverzeichnis	95
8.4 Abbildungsverzeichnis	96
<b>9. Anhang</b>	97



## 0. Einleitung

„Der Fotograf plündert *und* bewahrt, verurteilt *und* verklärt.“<sup>1</sup>

Wie Susan Sontags Worte bereits andeuten, ist die Fotografie ein Medium, das viele Widersprüche in sich trägt. Besonders im Zusammenhang der Kriegsfotografie wird erkennbar, dass Objektivität und Einflussnahme, Dokumentation und Mittäterschaft, oftmals nahe beieinander liegen, die Grenzen zumeist schwierig oder gar nicht zu ziehen sind. Ebenso verhält es sich mit der simultan verlaufenden Weiterentwicklung fotografischer Verfahren und der Kriegstechnik, die bei mehr als nur einer Gelegenheit eine wechselseitige Symbiose eingegangen sind.

Historisch gesehen könnte die verstärkt stattfindende Berichterstattung für die breite Masse der US-amerikanischen Bevölkerung in den klassischen Nachrichtenmedien wie Zeitungen und Magazinen sowie in damals relativ neuen Medien, wie etwa dem Fernsehen, als eine der besonders herausragenden Eigenarten der kulturellen Implikationen des US-amerikanischen Vietnamkriegs betrachtet werden.<sup>2</sup> Selbstverständlich waren (fotografische und filmische) Berichte von der Front schon lange zuvor ein wesentlicher Bestandteil in der Informationspolitik kriegführender Staaten, besonders seit Vietnam begann jedoch eine tagesaktuelle sowie umfassende mediale Aufarbeitung, die jeden Abend neue, erschreckende Bilder von der schon bald eskalierenden Situation in Südostasien in die Wohnzimmer der Bürgerinnen und Bürger der Vereinigten Staaten lieferte. Eben jene Bilder sind es, die die Öffentlichkeit an den Kriegserlebnissen der Soldatinnen und Soldaten in Krisengebieten in aller Welt teilhaben lassen. Sie sind Material, das naturgemäß von Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstattem, die in den Krisengebieten arbeiten, produziert und veröffentlicht werden muss. Vor allem die visuellen Aspekte dieser Arbeit, also Fotografien und filmische Verfahren zur Abbildung der Kampfhandlungen, gelten gemeinhin als außerordentlich geeignet, Emotionen an die Bevölkerung weiterzugeben, auch wenn diese, wie im Fall des

---

<sup>1</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, München u. a. 2010, S. 67.

<sup>2</sup> Vgl. Linda Dittmar / Gene Michaud: America's Vietnam War Films: Marching toward Denial, in: Linda Dittmar / Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick u. a. 1990, S. 1-18, S. 2f.

Vietnamkriegs, nur selten den von Politik und Militär gewünschten Effekt erzielen.<sup>3</sup> Besonders im Zuge des Engagements der Vereinigten Staaten von Amerika in Vietnam gingen aus dem Konflikt darüber hinaus symbolträchtige Fotografien hervor, die, in Verbindung mit der restlichen Berichterstattung die Meinung der Bevölkerung in hohem Maße zu beeinflussen vermochten. Diese starke Prägung der US-Bürgerinnen und Bürger durch die ständige passive Teilnahme am Krieg hielt natürlich auch in der filmischen Aufarbeitung des Konflikts Einzug. So ist ein verstärktes Auftreten von Fotografinnen- und Fotografenfiguren in dramatisierten Darstellungen des Vietnamkriegs zu finden. Es ließen sich etliche Beispiele dieser Praxis finden, als besonders hervorgehoben könnte die Präsenz der Kriegsfotografie jedoch in *Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 1979 / 2001)<sup>4</sup>, *The Killing Fields (Schreiendes Land)*, Roland Joffé 1984)<sup>5</sup> sowie *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987)<sup>6</sup> betrachtet werden. In jedem dieser Filme treten Fotografinnen- und Fotografenfiguren auf und tragen in nicht unwesentlicher Art und Weise zur Entwicklung der Handlung bei. Wie im Fall ihrer realen Vorbilder könnte die Beeinflussung des weiteren Verlaufs der Ereignisse als Metapher für das starke manipulative Potenzial der Kriegsfotografie in der lebensweltlichen Wirklichkeit verstanden werden.

Naturgemäß könnte darüber hinaus eine gewisse Affinität von Filmschaffenden zu Kriegsberichterstatte(r)innen und Kriegsberichterstatte(r)n der visuellen Medienlandschaft vorliegen, da sich Überschneidungen in technischen wie künstlerischen Verfahren der beiden Berufsgruppen feststellen lassen. Dieser Umstand könnte zur Rechtfertigung des Auftretens von Fotografinnen- und Fotografenfiguren in Vietnamkriegsfilmen herangezogen werden. Jedoch wären zusätzlich weiter reichende Verknüpfungen zwischen Kriegsfilm und der Fotografie, vielleicht sogar zwischen der Fotografie und dem Krieg selbst zu vermuten. Dabei könnten zwei Teilbereiche eines einzigen thematischen Komplexes als Faktoren in dieser Betrachtung der Beziehungen zwischen visuellen Medien und Krieg genannt werden: Sowohl die seit dem Aufkommen visueller Aufnahmetechniken einsetzende, fotografische oder filmische, mediale Aufbereitung von kriegerischen Handlungen

---

<sup>3</sup> Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 24.

<sup>4</sup> *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 2000, DVD [Digital Remastered], Zoetrope Corporation / STUDIOCANAL 2012).

<sup>5</sup> *The Killing Fields (Schreiendes Land)*, Roland Joffé 1984, DVD [arthaus], Goldcrest Films and Television LTD. / Kinowelt GmbH. 2010).

<sup>6</sup> *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987, DVD [2-Disc Special Edition], Warner Bros. Entertainment Inc. 2007).

aller Art für die Öffentlichkeit, als auch gewissermaßen in umgekehrtem Sinne die Nutzung dieser neuen Techniken eben durch die kämpfenden Parteien selbst zum Zwecke des effizienteren Tötens ihrer Kontrahenten erscheinen in diesem Zusammenhang zumindest erwähnenswert, da hiermit eine Verbesserung des Verständnisses dieser vielfältigen Wechselwirkungen erreicht werden könnte.

Die genannten medienhistorischen Faktoren spielen also bei der Beschäftigung mit Kriegsfotografiefilmen eine gewichtige Rolle. Die Abbildung fotografischer Akte, Praktiken und Prozesse im Film bleibt jedoch für beide Medien nicht ohne Folgen. Die Transponierung unterschiedlicher, oftmals verschieden stark gewichteter, Medieneigenschaften der Fotografie in den Film erzeugt ein intermediales Wechselspiel, das dem abbildenden Medium Eigenschaften des abgebildeten Mediums hinzufügen kann.

Im (Sub-)Genre des Kriegsfotografiefilms begegnen sich also zahlreiche historische, medientheoretische und philosophische Konzepte, die bei analytischen Prozessen an Hand der ausgewählten Filmbeispiele in Beziehung gesetzt werden müssen. Inwiefern existieren also Zusammenhänge zwischen der Entwicklung visueller Medien und der der Kriegsführung? Warum wird in vielen Kriegsfilmen oftmals besonders starkes Augenmerk auf die Darstellung von Fotografie sowie Fotografinnen- und Fotografenfiguren gelegt? Hat der oftmals proklamierte Wahrheitsanspruch der Fotografie Auswirkungen auf deren Darstellung im Kriegsfilm? Vor allem jedoch: welche Eigenschaften der Fotografie macht sich der Film im Zusammenhang einer intermedialen (Wechsel-)Beziehung zunutze, um dramatisierte Akte der visuellen Kriegsberichterstattung darzustellen? Sowie im Anschluss daran: wie können die Folgen dieser Medienbeziehung beschrieben und bewertet werden?



# 1. Krieg, Fotografie, Film: Medienkriege und Medien im Krieg

Betrachtet man die Entwicklung der Techniken der Kriegsführung seit Ende des 19. Jahrhunderts, so fällt vor allem auf, dass sich seitdem ein stets in Weiterentwicklung befindliches Wechselspiel zwischen Entdecken und entdeckt werden etabliert hat.<sup>7</sup> Während Sieg oder Niederlage in einer Schlacht zuvor von der geradezu mathematischen Genauigkeit der Aufstellung der Truppen, die in der direkten Sichtlinie des Feindes gruppiert wurden, abhingen, verlagerten sich die Kampfhandlungen vorrangig ab dem Ersten Weltkrieg in Gräben und unterirdische Stellungenanlagen.<sup>8</sup> „Damit wurde die optische Sicht unabdingbar, die teleskopische Vergrößerung, der Kriegsfilm, die photographische Erfassung des Schlachtfelds.“<sup>9</sup> Später wurde es zum Ziel der kriegführenden Parteien, den Feind schon aus weiter Entfernung zu bekämpfen, ohne dabei selbst entdeckt zu werden.

Paul Virilio spricht in diesem Zusammenhang vom Aufkommen des so genannten „Lichtkriegs“<sup>10</sup>, dessen Beginn er im Jahre 1904, als der erste Kriegsscheinwerfer zum Einsatz kam, sieht.<sup>11</sup> Ab diesem Zeitpunkt wurde das Aufspüren der verborgenen gegnerischen Armeen zu einem der wesentlichsten Aspekte des bewaffneten Konfliktes, wobei die Nutzung aller Arten von Licht, in weiterer Folge auch Techniken der (medialen) Visualisierung, also der Zuhilfenahme optischer Gerätschaften, eine zentrale Rolle gespielt haben und noch immer, vielleicht mehr denn je, spielen:

„Dieser erste Kriegsscheinwerfer [...] vereinigte in seinen Strahlenbündeln die Fackeln, die Brände aller Kriege der Vergangenheit. Sein Strahl erhellte nicht nur die Finsternis des Russisch-Japanischen Krieges, sondern auch die nächste Zukunft, in der die Ermittlung, die Überwachungsmaschinerie sich bald schon synchron zur Kriegsmaschinerie entwickeln sollte, bis die eine in der anderen aufging, in den Techniken, mit denen im Blitzkrieg die Ziele anvisiert wurden, im Film-MG der Jagdflieger, vor allem aber im Blitz von Hiroshima, dem Atomblitz, dessen blendende Helle die Schlagschatten der Wesen, der Dinge, buchstäblich photographierte, sie unmittelbar in jede Fläche gravierte, sie zum *Kriegsfilm* machte – ehe die Entwicklung weiterging zur Lenkstrahlenwaffe, zum gebündelten Lichtstrahl des Laser.“<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München u. a. 1986, S. 153f.

<sup>8</sup> Vgl. ebd. S. 155f.

<sup>9</sup> Ebd. S. 156.

<sup>10</sup> Ebd. S. 153.

<sup>11</sup> Ebd. S. 153.

<sup>12</sup> Ebd. S. 153.

Zwischen dem Einsatz des Scheinwerfers und dem oftmals aus weiter Ferne unter Zuhilfenahme von elektronischen Kameras aller Art geführten Krieg der Gegenwart liegen neben den hier genannten Beispielen noch unzählige Entwicklungen und Begebenheiten, die die jüngere Geschichte der Kriegsführung eng mit der technischen Evolution der visuellen Medien verknüpft.<sup>13</sup> Hier eröffnet sich ein bemerkenswerter Blickwinkel auf die Beziehung zwischen Krieg und Fotografie sowie in weiterer Folge auch des Films. Im Folgenden soll nun versucht werden, ausgewählte Aspekte dieser Wechselbeziehungen näher zu erörtern, um letztendlich bei der Darstellung der Kriegsfotografie im Kriegsfilm anzukommen.

### 1.1 Waffe und Fotoapparat

Auf den ersten Blick erscheinen die Gegenstände Fotoapparat und Waffe zu völlig unterschiedlichen Zwecken bestimmt zu sein, geht es doch im Falle der Fotografie um die Abbildung der Wirklichkeit in einem Medium, bei Waffen dagegen vorrangig um das Töten von Lebewesen. Bezogen auf die Geschichte existieren jedoch überraschend viele Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Themengebieten, die dazu beitragen könnten, mögliche dadurch entstehende Implikationen in der Darstellung der Fotografie in Kriegsfilmen zu erkennen oder besser zu verstehen.

Fotografische Verfahren wurden ab etwa 1858, als Nadar erstmals aerostatische Aufnahmen von einem Ballon aus anfertigte, vom Militär verschiedenster Staaten zu Aufklärungszwecken eingesetzt.<sup>14</sup>

„Schon bald bedienten sich die Militärs der verschiedensten Mischtechniken: Photokameras wurden mit Ballons, Drachen und selbst mit Tauben kombiniert. Chronophotographie und Film kamen zunächst von kleinen Aufklärungsflugzeugen aus zum Einsatz – mehrere Millionen Aufnahmen wurden schon während des Ersten Weltkriegs gemacht –, bis schließlich ganz Südostasien von der U.S. Air Force kartographisch abgedeckt wurde.“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Paul Virilio berichtet etwa vom Anstieg der französischen Produktion von optischen Gläsern während des Ersten Weltkriegs von 40 auf 140 Tonnen. Ebenso stellte die Zuhilfenahme der Luftfotografie eine der erfolgversprechendsten Maßnahmen zur oftmals notwendigerweise zeitnahen Erfassung der jeweils aktuellen Frontverläufe sowie des erzielten Schadens an Stellungen dar, wozu gezeichnete Karten nicht im selben Ausmaß befähigt waren. (Vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino*, S. 155f.)

<sup>14</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>15</sup> Ebd. S. 19.

Die hier geschilderten Maßnahmen zum frühzeitigen Erkennen feindlicher Aktivitäten außerhalb der eigenen Sichtlinie, welche selbstverständlich in der Gegenwart in Form von Satellitenaufklärung und ferngesteuerten Drohnen ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht haben, haben immer mit dem Kenntlichmachen des absichtlich Verborgenen zu tun. Der Einsatz der Fotografie ermöglicht, in weiterentwickelter Form bis in die Gegenwart, eine relativ ungefährliche sowie in vielerlei Hinsicht akkuratere Beobachtung des Feindes, als es mit dem freien Auge möglich gewesen wäre.

## 1.2 Fotoapparat und Waffe

Dies sind frühe Beispiele, die den Einsatz der Fotografie durch das Militär bei kriegerischen Handlungen beschreiben. Doch auch umgekehrt existieren Elemente dieser Wechselbeziehung, die die Weiterentwicklung fotografischer Verfahren durch Einsatz von technischen Errungenschaften, die dem Krieg zu verdanken sind, betreffen. Etienne-Jules Marey erfand im Jahre 1882 die *fotografische Flinte*. Dieses Gerät, ein „Vorfahr der Lumière-Kamera war zugleich auch ein direkter Nachkomme der Trommel- und Rotierwaffen, des Colts, des Gatling-Maschinengewehrs [...]“<sup>16</sup>. Die Apparatur ermöglichte das Anvisieren eines beweglichen Objektes sowie die darauffolgende Abbildung, ein Prozess der dem Verhalten eines Schützen auf dem Schlachtfeld nicht unähnlich ist.<sup>17</sup> Dabei erscheint bemerkenswert, dass sowohl Mareys Gerät als auch das fotografische Gewehr des deutschen Ottomar Anschütz „die Bauweise von Schusswaffen auf Kamerakonstruktionen“<sup>18</sup> übertrugen, indem sie die „Transport- Sucher- oder Auslösemechanik von Waffen für ihre Kameras“<sup>19</sup> nutzten. Als Höhepunkt dieser spezifischen Entwicklung könnte beispielsweise „Lechners Schützen-Camera“ aus dem Jahr 1891, die gleichzeitig mit dem Abgeben eines Gewehrschusses mit einer unter dem Lauf angebrachten Fotokamera eine Aufnahme machen konnte, angesehen werden.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Paul Virilio: *Krieg und Kino*, S. 154.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>18</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher: Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*, Hildesheim u. a. 2005. S. 115.

<sup>19</sup> Ebd. S. 115.

<sup>20</sup> Vgl. ebd. S. 115.

Sowohl die technischen Voraussetzungen als auch Praktiken der Nutzung einiger früher fotografischer Apparaturen werden also durch die Einbeziehung militärischer Gerätschaften und Techniken geprägt. Doch auch auf metaphorischer Ebene kann von Analogien zwischen Fotografie und Waffe gesprochen werden. Susan Sontag formuliert die Implikationen dieser Begleiterscheinung eines jeden fotografischen Aktes folgendermaßen:

„Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll. [...] Es bedeutet, im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.“<sup>21</sup>

Besonders im Bereich der Kriegsfotografie geht es oftmals um die Ablichtung eines Motivs aus Deckung und Distanz, ein Verhalten, das sowohl an das eines Heckenschützen erinnert, als auch als Akt der Aggression gedeutet werden könnte.<sup>22</sup> Im Zusammenhang der Kriegsfotografie erscheint dieser Aspekt außerordentlich beachtenswert, da sich, selbst abgesehen von einer eventuellen aggressiven Geste im Rahmen eines Fotoakts, oftmals die Frage der Mittäterschaft stellt.

„Dennoch haftet dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an. Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord [...].“<sup>23</sup>

Es kann nicht generell von einer rein neutralen Rolle des Fotojournalismus gesprochen werden, vor allem nicht, wenn es sich um einen Einsatz in einem Kriegsgebiet handelt. Sontag meint dazu treffend: „Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen.“<sup>24</sup> Mit dem Begriff des *sublimierten Mordes* schließt sich der Kreis vom Aggressionspotenzial, der in der Fotografie enthalten ist, zu modernen elektronisch gesteuerten Waffen, die durch die Nutzung hochentwickelter visueller Verfahren aus einem Raum auf der anderen Seite

---

<sup>21</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 18.

<sup>22</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 115f.

<sup>23</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 20.

<sup>24</sup> Ebd. S. 17f.

der Erde gesteuert werden können, jedoch ebenso effektiv töten als wäre man vor Ort. Paul Virilio beschreibt den (vorläufigen) Höhepunkt der Synthese aus Waffe und Fotografie folgendermaßen:

„[...] die Projektile erwachen, allenthalben öffnen sie die Augen: [...] Die Fusion ist vollzogen, die Konfusion vollkommen, nichts unterscheidet mehr die Funktion der Waffe von der des Auges; das Bild des Projektils und das Projektile des Bildes werden eins: Aufspüren und Treffen, Verfolgen und Zerstören; das Projektile ist ein Bild, eine Signatur auf einem Schirm, und das ferngesehene Bild ein mit Lichtgeschwindigkeit sich bewegendes Überschallprojektil.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Paul Virilio: *Krieg und Kino*, S. 180.



## 2. Hollywood in Vietnam: Charakteristika der filmischen Konfliktaufarbeitung

Wir haben bereits erfahren, wie sich Fotografie und Krieg sowohl in historischem als auch in technischem sowie philosophischem Sinne zueinander verhalten. Um nun den Bogen zur Fotografie im Vietnamkriegsfilm zu spannen sollen spezifische, in diesem Zusammenhang interessante, Eigenschaften des Genres erwähnt werden. Als ein besonders wesentliches Merkmal des Vietnamkriegsfilms könnten Elemente auf der Handlungsebene bezeichnet werden, die direkt auf den Kontext der zuvor erläuterten Wechselwirkungen und Querverweise zwischen Fotografie, Journalismus und Krieg zurückzuführen sind beziehungsweise aus diesen Merkmalen hervorgehen. Ebenso erscheinen Kennzeichen des im Folgenden noch zu behandelnden Themengebiets der Intermedialität in diesem Zusammenhang zumindest bemerkenswert.

Zunächst sind in vielen Vietnamkriegsfilmen konkrete Darstellungen der starken Medienpräsenz an der Front enthalten:

„With Vietnam the first modern war to receive blanket news coverage, it's little wonder there are numerous references to the media in the films it spawned. Coppola, for example, cameos in *Apocalypse Now* as a documentary director, yelling ‚don't look at the camera' to the soldiers running past, as if they are starring in what one character being similarly filmed in *Full Metal Jacket* calls ‚Vietnam the movie'.“<sup>26</sup>

Einerseits weisen diese Erzählelemente unmissverständlich auf die Anwesenheit von Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstattern hin, auf der anderen Seite werden damit die medialen Erfahrungen, die die Öffentlichkeit während des Kriegs selbst im eigenen Wohnzimmer gemacht hat, in dramatisierter Form wiedergegeben oder oftmals auch kommentiert. Bürgerinnen und Bürger, vor allem der Vereinigten Staaten, haben nämlich in besonders ausgeprägter Form Visualisierungen der Kriegshandlungen im Fernsehen miterlebt, wissen daher im Detail über die Arbeit der Medien im Krisengebiet Bescheid:

„One significant pattern that has emerged within Vietnam War films has to do with the public's familiarity with televised representations of the war. While the

---

<sup>26</sup> James Mottram: *Jungle Fever: How Vietnam Changed the Hollywood War Movie*, in: Jay Slater (Hg.): *Under Fire. A Century of War Movies*, Hershman u. a. 2009, S. 145-160, S. 146f.

debate over the political impact of television's coverage of the war continues, its influence on filmic representations of the Vietnam War is unquestionable."<sup>27</sup>

Vor allem ist es also das Spiel der Filmschaffenden mit dem Vorwissen aus der eigenen Erfahrung, das ein Publikum mit ins Kino bringt, wenn es sich einen Vietnamkriegsfilm ansieht, das zu der auffällig häufigen Darstellung der Medien führt. Ebenso könnte dies jedoch auch als aus der Geschichte bedingte Form der Intermedialität betrachtet werden. In den genannten Beispielen ist es das Medium des Fernsehens, das in den Film transponiert wird. Die Handlungsebene des Films wird in solchen Szenen durch Elemente des Mediums Fernsehen ergänzt. Diese hinzugefügte Metaebene, also die plötzliche Anwesenheit von Kamerateams an der Front, kann auf der Dialogebene unkommentiert bleiben, da sich die Informationen, die das Publikum aus Fernsehübertragungen kennt, durch die Transponierung in den Film übertragen.

Vietnamkriegsfilme erkennen also in hohem Maße die bereits vorhandenen medialen Repräsentationen des Geschehens an und verinnerlichen diese in einer vom Publikum nachvollziehbaren Art und Weise.

## 2.1 Der Vietnamkriegsfilm und seine Subgenres

Im Zusammenhang dieser Arbeit erscheint es darüber hinaus sinnvoll, zunächst eine kurz gehaltene Einteilung des vorliegenden filmischen Materials zu treffen. Anschließend soll versucht werden, die noch zu behandelnden Filme in diesen Kategorien zu verorten, um in der Analyse im Hauptteil eventuell Erkenntnisse aus diesen Zusammenhängen gewinnen zu können. Das Verständnis der Zugehörigkeit eines bestimmten Filmes zu einem bestimmten Subgenre könnte Rückschlüsse auf die Art und Weise der Darstellung der Fotografie in diesen Filmen zulassen beziehungsweise möglicherweise zumindest erleichtern.

Im Jahr 1968 kam mit *The Green Berets* (*Die grünen Teufel*, Ray Kellogg / John Wayne) die erste und für die gesamte Dauer des Vietnamkriegs auch einzige nennenswerte direkte dramatisch-filmische Behandlung dieser Thematik in die US-amerikanischen Kinos.<sup>28</sup> Davon abgesehen scheute Hollywood zunächst größtenteils

---

<sup>27</sup> Linda Dittmar / Gene Michaud: *America's Vietnam War Films*, S. 2.

<sup>28</sup> Vgl. Robert Eberwein: *The Hollywood War Film*, Malden u. a. 2010, S. 93.

davor zurück, sich direkt mit dem unpopulären und damit auch wenig publikumswirksamen Konflikt auseinanderzusetzen:

„During the ten years of America's involvement, the studios were united in the feeling that the subject was a landmine waiting to cripple them. Audiences plagued by nightly news reports of the carnage abroad, went the thinking, would have no wish to pay for a ticket to see this played out on the big screen.“<sup>29</sup>

Ebenso widersprachen der Verlauf sowie später auch der Ausgang des Krieges den festgelegten narrativen Mustern der vorhergegangenen Vertreter des Kriegsfilmgenres. Gleichzeitig war das US-Militär nicht gewillt, Filme, welche den Konflikt in ein negatives Licht rückten, zu unterstützen, was nicht zuletzt in die wirtschaftlichen Überlegungen der Studios einfluss.<sup>30</sup>

Stattdessen fand bis Ende der 1970er Jahre eine indirekte Auseinandersetzung mit dem Geschehen in Südostasien durch das US-amerikanische Mainstreamkino statt: „Unwilling to adress the Vietnam War directly Hollywood did produce a group of films that displayed a 'Vietnam subtext' [...].“<sup>31</sup> Dazu könnten Filme wie *The Wild Bunch* (*Sie kannten kein Gesetz*, Sam Peckinpah 1969), *Little Big Man* (Arthur Penn 1970), aber auch andere kriegerische Auseinandersetzungen behandelnde Filme wie *M\*A\*S\*H* (Robert Altman 1970) oder *The Devil's Brigade* (*Die Teufelsbrigade*, Andrew V. McLaglen 1968) gezählt werden, welchen als Gemeinsamkeit zumindest eine kritische Haltung gegenüber der US-Regierung im Speziellen und der amerikanischen Gesellschaft im Allgemeinen zugeschrieben werden könnte.<sup>32</sup> Bei den beiden erstgenannten Filmen erscheint darüber hinaus bemerkenswert, dass „dem Vietnamkrieg für die weitere Entwicklung des Westerngenres eine nur schwerlich zu überschätzende Bedeutung zukam“<sup>33</sup>, also schon früh eine Spielwiese für bewusst allegorischen künstlerischen Kommentar zu diesem Konflikt gefunden wurde. Ebenso kann diese Entwicklung als Weiterführung des schon seit den 1950er Jahren immer populärer werdenden antikommunistischen *Cold War Western* gesehen werden.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> James Mottram: *Jungle Fever*, S. 147.

<sup>30</sup> Vgl. Guy Westwell: *War Cinema. Hollywood on the Front Line. Short Cuts. Introductions to Film Studies*, London 2006, S. 59f.

<sup>31</sup> Ebd. S. 60.

<sup>32</sup> Vgl. ebd. S. 60f.

<sup>33</sup> Vgl. Jörn Glasenapp: Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos, in: Heinz-B. Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 75-93, S. 83.

<sup>34</sup> Vgl. Jörn Glasenapp: *Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg*, S. 77f.

Nach dieser Phase der beabsichtigten Analogien auf den Vietnamkrieg, teilweise in anderen Genres, fand die direkte filmische Aufarbeitung des Konflikts erst nach Kriegsende ihren Anfang. Guy Westwell beschreibt die auf den Abzug der US-Truppen 1975 folgende Gruppe von direkt auf den Konflikt eingehenden Filmen als „the first cycle“<sup>35</sup>, also etwa die erste Welle von Vietnamkriegsfilmen, zu welcher unter anderem *The Deer Hunter* (*Die durch die Hölle gehen*, Michael Cimino 1978), *Apocalypse Now* oder *The Boys in Company C* (*Die Boys von Kompanie C*, Sidney J. Furie 1977) gehören.<sup>36</sup> Im Unterschied zu der filmischen Aufarbeitung früherer Kriege wurde nun großer Wert auf die Darstellung der psychischen Auswirkungen auf die Soldaten sowie die restliche Bevölkerung gelegt. „These movies struck a nerve, describing an insistent and neurotic journeying back to Vietnam and pioneering a new richly metaphoric language of war.“<sup>37</sup>

Danach folgte laut Westwell eine von der Reagan-Ära der frühen 1980er Jahre geprägte Welle von in historischem Kontext revisionistischen Filmen, welche, wie zum Beispiel *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo II – Der Auftrag*, George P. Cosmatos 1985), ebenso versuchten, die in den vorhergehenden Vietnamkriegsfilmen verloren gegangene Maskulinität der Soldaten wiederherzustellen.<sup>38</sup>

Zuletzt fand ab Mitte der 1980er Jahre eine im Vergleich zu den vorhergehenden Filmen besonders realistische Aufarbeitung des Vietnamkriegs statt:

„From the mid-1980s Hollywood produced a cycle of Vietnam War movies that actively resisted the cartoon-like aesthetic of the *Rambo* cycle, including *Platoon*, *Full Metal Jacket* [...], *Hamburger Hill* (1987), *Casualties of War* (1989) and *Born on the Fourth of July* (1989). This cycle can be defined through its commitment to a powerful realist effect and the way it furthers the use of the Vietnam veteran as a focal point for negotiating the experience and memory of the war. In their careful and meticulous attention to detail, and their commitment to constructing a believable Vietnam [...], this cycle of films makes forceful claims to authentic experience, verisimilitude and historical accuracy, and gains much of its power from displacing the senses of war established in earlier films [...].“<sup>39</sup>

Eine alternative, jedoch im Grunde ähnliche, Einteilung des Vietnamkriegsfilms in verschiedene Subgenres bietet James Mottram an:

---

<sup>35</sup> Guy Westwell: *War Cinema*, S. 62.

<sup>36</sup> Vgl. ebd. S. 62 f.

<sup>37</sup> Ebd. S. 62 f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd. S. 74.

<sup>39</sup> Ebd. S. 77.

„Primarily, the Vietnam War movie can be divided into four main categories. The first wave of films was dominated by what might be considered ‚allegorical epics‘, *Apocalypse Now* and Michael Cimino’s *The Deer Hunter* [...]. Moving on from merely presenting him as a psychotic, the ‚veteran‘ movie sees the battle rage on back home, in Films like Hal Ashby’s *Coming Home* (1977), Coppola’s *Gardens of Stone* (1987) and *Born on the Fourth of July*. The ‚revisionist‘ movie, meanwhile, set out to rewrite history, in films such as *Rambo: First Blood Part II* (1985) and *Uncommon Valor* (1983). Last but by no means least there ist the ‚grunt ensemble‘ movie. Beginning with Sidney J. Furie’s *The Boys of Company C* (1977), this took greater shape in the 1980s, with *Full Metal Jacket*, *Platoon*, *Hamburger Hill* and *Casualties of War* all showing the conflict from the bewildered soldiers’ point-of-view.“<sup>40</sup>

Das Genre des Vietnamkriegsfilms besteht also, der Auffassung verschiedener Autoren nach, aus relativ klar voneinander trennbaren Phasen. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass die filmische Darstellung dieser Thematik, beispielsweise im Unterschied zu Filmen, welche den Ersten oder Zweiten Weltkrieg behandeln, als beendet betrachtet werden kann. „Der Vietnamfilm ist – von Einzelstücken wie der HBO-Produktion *A Bright Shining Lie (Die Hölle Vietnams, 1998)* [...] – seit gut zehn Jahren ein abgeschlossenes Sammelgebiet.“<sup>41</sup>

## 2.2 Verortung der zur Analyse vorgesehenen Filme

Ausgehend von den soeben erörterten Einteilungen der Vietnamkriegsfilme soll nun bestimmt werden, inwiefern die drei zur genaueren Analyse ausgewählten Filme diesen Kategorien angerechnet werden können. Mit dem Erscheinungsjahr 1979 stellt *Apocalypse Now* den frühesten hier zu besprechenden Film dar. Coppolas Werk ist dabei zweifelsohne dem ersten explizit auf den Vietnamkrieg eingehenden Subgenre, dem allegorischen Epos, zuzuordnen. Diese Einschätzung basiert auf den Aussagen Mottrams und Westwells in Bezug auf diese Thematik.

*The Killing Fields* scheint aus mehreren Gründen nicht in den dem Vietnamkriegsfilm gewidmeten Texten erwähnt zu werden. Zunächst ist die Handlung des Films unter anderem der Roten-Khmer-Revolution im Kambodscha der 1970er

---

<sup>40</sup> James Mottram: *Jungle Fever*, S. 147.

<sup>41</sup> Stefan Reinecke: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre, in: Heinz-B. Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 93-99, S. 93.

Jahre, also einer direkten Folge des US-Engagements in Vietnam, gewidmet.<sup>42</sup> Der Vietnamkrieg selbst wird lediglich auf der Ebene des Dialogs zum Thema. Darüber hinaus handelt es sich bei *The Killing Fields* um eine britische Produktion, ein Umstand, welcher die offensichtlich fehlende Anerkennung des Films als Teil des bereits besprochenen Vietnamkriegsfilmgenres erklären würde. Um *The Killing Fields* für den weiteren Verlauf der Argumentation in dieser Arbeit in diesem Genre zu verorten, soll nun, entsprechend der von den bereits erwähnten Autoren genannten Kriterien, der Versuch einer Einordnung des Films unternommen werden.

Auf der inhaltlichen Ebene ist *The Killing Fields* der letzten Welle in Guy Westwells Auflistung der Subgenres des Vietnamkriegsfilms zuzurechnen. Sowohl der als Kennzeichen genannte Realismus, als auch die möglichst wahrheitsgetreue Darstellung historischer Ereignisse lassen sich in diesem Film wiederfinden.<sup>43</sup> Obwohl die Hauptpersonen keine kämpfenden Individuen sind, könnte die stark auf die Taten und Emotionen der Figuren fokussierte Handlung als weiterer Hinweis auf eine Zugehörigkeit zu dieser Kategorie gewertet werden. Die formale Ebene ist ebenso von dem eben genannten Realismus sowie einer bis ins Detail durchdachten Ausstattung geprägt. Zuletzt fällt *The Killing Fields* mit dem Erscheinungsjahr 1984 auch zeitlich gesehen in Westwells Kategorie des realistischen Vietnamkriegsfilms von Mitte der 1980er Jahre.

Bei James Mottrams alternativer Aufteilung der Subgenres des Vietnamkriegsfilms wird die Zuordnung von *The Killing Fields* bereits etwas schwieriger. Mit Sicherheit fällt der Film nicht in die Kategorien der allegorischen Epen und des revisionistischen Vietnamkriegsfilms. Jedoch erscheint auch eine Zugehörigkeit des Films zu den beiden anderen Kategorien, dem Veteranenfilm und dem „(Front-)Soldaten-Ensemble-Film“<sup>44</sup>, teilweise problematisch, da einerseits Elemente dieser Subgenres vorhanden sind, andererseits wichtige Kriterien nicht erfüllt werden. Ehestens scheint *The Killing Fields* hier abermals in die zeitlich späteste Kategorie, dem Ensemblefilm zu fallen, wobei jedoch beachtet werden muss, dass es sich bei den Figuren nicht um Soldaten an sich handelt.

---

<sup>42</sup> Vgl. Marc Frey: Geschichte des Vietnamkriegs. *Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*, München 2000, S. 196f.

<sup>43</sup> Vgl. Guy Westwell: *War Cinema*, S. 77.

<sup>44</sup> Begriffsdefinition: grunt: infantryman. Originally slang for a Marine fighting in Vietnam but later applied to any soldier fighting there; a boonierat. [Kalí Tal: *The Sixties Project. Sixties Term Glossary* (28.01.1999), URL: [http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML\\_docs/Resources/Glossary/Sixties\\_Term\\_Gloss\\_D\\_J.html#Letter 'G'](http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Glossary/Sixties_Term_Gloss_D_J.html#Letter 'G') (Stand: 10.12.2012)].

Als wesentlich einfacher kann die Bestimmung der Zugehörigkeit von *Full Metal Jacket* betrachtet werden. Sowohl Guy Westwell als auch James Mottram ordnen den Film jeweils in die zeitlich letzte ihrer jeweiligen Kategorien ein. Für beide Autoren beinhaltet *Full Metal Jacket* ein Ensemble aus soldatischen Figuren, welche realistisch dargestellt werden.

### 2.3 Merkmale der Kriegsfotografie im Vietnamkriegsfilm

Schon die generell auffällig gehäuft auftretende Darstellung der Kriegsfotografie im Film selbst könnte im Zusammenhang einer medienhistorischen Betrachtung als besonders erwähnenswertes Vorkommnis gewertet werden.<sup>45</sup> Bereits Jahrzehnte vor der Multimedialisierung des Kriegs durch Internet und weltweit operierende Fernsehkonzerne fand die Kriegsberichterstattung für die Masse der Bevölkerung eher durch die (unter anderem durch Darstellung von Bewegung charakterisierten) Medien Film oder Video statt. Die Fotografie spielt dabei wohl auf Grund ihrer vorrangigen Eigenschaft als statisches Medium in einem vom Streben nach realitätsnahen Live-Bildern geprägten Umfeld schon seit Längerem eine eher untergeordnete Rolle.<sup>46</sup>

„In allen Kriegsfotografiefilmen fungieren die Fotografenfiguren als idealtypische Vertreter der westlichen Bildmedien insgesamt. Doch angesichts der gewachsenen Bedeutung von Fernsehbildern im Nachrichtenwesen muss die Bevorzugung von Fotografenfiguren schon in den achtziger Jahren als anachronistisches Zerrbild der Medienwirklichkeit erscheinen.“<sup>47</sup>

Eine faktisch akkuratere Wiedergabe der Tätigkeiten von Journalistinnen und Journalisten wäre also gegeben, würde ein großer Teil von Kriegsfilmen, welche sich mit Medienvertreterinnen und Medienvertretern als Figuren beschäftigen, die Erlebnisse ganzer Kamerateams im Krisengebiet zum Thema haben. Es sind vor allem dramaturgische Überlegungen, die Fotografenfiguren für die Darstellung im Kriegsfilm interessant machen.<sup>48</sup> Verglichen mit einem ganzen Kamerateam haben eine einzelne Fotografin oder ein einzelner Fotograf in einem Kriegsgebiet durch die

---

<sup>45</sup> Torsten Scheid nennt dazu mehrere Beispiele aus den 1980er sowie den 1990er Jahren: *Die Fälschung* (Volker Schlöndorff 1981), *Under Fire* (Roger Spottiswoode 1983), *Salvador* (Oliver Stone 1985) sowie *Warshots* (Heiner Stadler 1996). (Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 81f.)

<sup>46</sup> Vgl. ebd. S. 81.

<sup>47</sup> Ebd. S. 81.

<sup>48</sup> Vgl. ebd. S.81.

alleinige Bewältigung der dort herrschenden Bedingungen einen gewissen Status als für ihr eigenes Schicksal selbst verantwortliche Heldinnen oder Helden inne. „Der Fotograf in den Kriegsjournalismusfilmen ist ein Abenteurer: [...] ein Einzelkämpfer im Medienschungel.“<sup>49</sup>

Die Konzentration auf Fotografinnen und Fotografen könnte selbstverständlich ebenso mit der bereits erörterten metaphorisch aufgeladenen Beziehung zwischen Fotoapparat und Waffe zu tun haben. Andererseits erscheint, vor allem im Fall des Vietnamkriegsfilms, auch die in diesem Konflikt besonders in den Vordergrund getretene Bedeutung der Medien im Allgemeinen sowie der Fotografie im Besonderen ein ausschlaggebender Grund für die häufige Darstellung von Kriegsberichterstatte(r)innen und Kriegsberichterstatte(r)en zu sein. Susan Sontag zufolge sind Fotos „einprägsamer als bewegliche Bilder – weil sie nur einen säuberlichen Abschnitt und nicht das Dahinfließen der Zeit zeigen.“<sup>50</sup> Da die öffentliche Wirkung der Kriegsfotografie in Sontags Augen über der des Fernsehens steht,<sup>51</sup> könnte argumentiert werden, dass vor allem in Vietnamkriegsfilmen eine gewisse Besinnung auf das Statische der beiden Medien stattgefunden hat. Die Fotografinnen und Fotografen, die Bilder in einer Tradition herstellen, welche dem Publikum bereits aus Printmedien bekannt ist, sind in ihrer filmischen Darstellung schon mit gewissen Attributen versehen, welche wohl zu einem dramaturgischen Effekt beitragen können. Betrachterinnen und Betrachter eines Vietnamkriegsfilms sind im Idealfall bereits mit der Arbeit von Kriegsfotografinnen und Kriegsfotografen vertraut und erkennen die Relevanz der Motivation von analog zu ihren Vorbildern in der Realität agierenden Figuren.

„Fotografien wie jene, die im Jahre 1972 fast überall in der Welt auf den Titelseiten der Zeitungen erschien – ein nacktes südvietnamesisches Kind, das, soeben mit amerikanischem Napalm besprüht, eine Straße entlangläuft, direkt auf die Kamera zu, mit ausgestreckten Armen und vor Schmerzen schreiend – haben vermutlich mehr dazu beigetragen, daß sich die Öffentlichkeit immer heftiger gegen diesen Krieg wandte, als hundert Stunden im Fernsehen ausgestrahlte Barbareien.“<sup>52</sup>

In Sontags Ausführung zu dem Bild des verbrannten Kindes steckt jedoch noch ein weiteres Argument, das sich zur Rechtfertigung der oftmaligen Darstellung von

---

<sup>49</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 81.

<sup>50</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 23.

<sup>51</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>52</sup> Ebd. S. 23f.

Kriegsfotografinnen und Kriegsfotografen erbringen ließe. Bekanntermaßen war der Vietnamkrieg vor allem in den 1970er Jahren in der US-Öffentlichkeit ein vergleichsweise besonders unpopulärer Konflikt. Da ein großer Teil der Amerikanerinnen und Amerikaner dem Krieg gegenüber bereits negativ eingestellt war, konnten Fotografinnen und Fotografen vor Ort ein realistischeres Bild des Leidens der Einheimischen zeigen, als dies beispielsweise in Korea üblich gewesen war.<sup>53</sup>

„Die Amerikaner hatten Zugang zu Fotos vom Leidensweg der Vietnamesen [...], weil die Journalisten, die sich um solche Fotos bemühten, sich dadurch gedeckt fühlten, daß dieser Krieg in den Augen zahlreicher Amerikaner ein erbarmungsloser Kolonialkrieg war.“<sup>54</sup>

Unter anderem durch die schockierenden bildlichen Informationen, die von Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstattern geliefert wurden, war es der US-Öffentlichkeit möglich, offen gegen diesen zu protestieren. Es könnte also argumentiert werden, dass Fotografinnen- und Fotografenfiguren im Vietnamkriegsfilm noch bevor eine genaue filmische Charakterisierung auf der Handlungsebene erfolgt eine gewisse positive Konnotation besitzen, diese also bereits von Haus aus als Sympathieträgerinnen und Sympathieträger gesehen werden. Dieses Argument könnte noch weiter gestützt werden, indem man die Eigenschaften der bereits erwähnten Subgenres des Vietnamkriegsfilms nochmals Revue passieren lässt: mit Ausnahme des *revisionistischen* Films der Reagan-Ära zielen die meisten Werke auf Kritik an der Politik der US-Streitkräfte ab, verstehen sich gewissermaßen als Antikriegsfilme. Kriegsjournalistinnen und Kriegsjournalisten als Protagonistinnen und Protagonisten treten in diesem Zusammenhang als manchmal unbewaffnete, jedoch zumeist vorrangig beobachtende, Personen auf, die es zur Hauptaufgabe haben, über den Krieg zu berichten, also der Öffentlichkeit Einblick in die Geschehnisse zu verschaffen. Auch wenn bereits erwähnt wurde, wie es sich mit der Mittäterschaft bei Fotoakten verhält, überwiegt doch zumeist eine gewisse Neutralität dieser Figuren, die von einem Publikum als sympathiewürdig empfunden werden könnte.

---

<sup>53</sup> Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 24.

<sup>54</sup> Ebd. S. 24.



### 3. Intermedialität

Der Begriff *Intermedialität* wurde in den letzten Jahren unter anderem durch die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler des deutschen Sprachraums besonders detailliert und teilweise auch kontrovers erörtert.

„Das Wort selbst scheint erstmals 1983 von Hansen-Löve verwendet worden zu sein. Der Begriff ‚Intermedia‘ hingegen hat eine viel längere Geschichte. Er ist mindestens bis 1812 zurückverfolgbar, als Coleridge ihn verwendete und erlebte gerade zur Zeit von Fluxus eine Wiederauferstehung.“<sup>55</sup>

Alle Medien haben sich schon immer gegenseitig beeinflusst oder stehen in einem gewissen Spannungsfeld zueinander. Ebenso können in der gesamten Mediengeschichte Beispiele für die Transponierung eines oder mehrerer Merkmale bestimmter Medien in ein anderes gefunden werden. Es handelt sich also um ein, auch historisch gesehen, gängiges Phänomen, das jedoch auf Grund der in der Vergangenheit eher getrennt voneinander verlaufenden Diskursen erst vor Kurzem zu einem dezidiert anerkannten Forschungsgebiet geworden ist. Christopher Balme sieht Intermedialität als „Gegenpol zu einer medialen Spezifität“<sup>56</sup>, also eines auf ein einzelnes Medium bezogenes internes Zeichensystem, welches nicht mit anderen Medien interagiert.

#### 3.1 Transformationale und ontologische Intermedialität

Jens Schröter schlägt in seinem Text *Intermedialität* eine weiterführende Unterteilung des Begriffs vor:

„Es können vier Typen unterschieden werden: 1) Synthetische Intermedialität, 2) Formale oder Transmediale Intermedialität, 3) Transformationale Intermedialität und 4) Ontologische Intermedialität. Der dritte und der vierte

---

<sup>55</sup> Jens Schröter: *Intermedialität* (7.2.1998), URL: [http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07\\_2\\_Jens\\_Schroeter\\_Intermedialitaet.pdf](http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf) (Stand: 21.11.2012), S.129.

<sup>56</sup> Christopher Balme: Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, in: Christopher Balme / Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, S. 13-31, S. 19.

Typ sind dabei eher als verschiedene Seiten derselben Medaille aufzufassen.“<sup>57</sup>

Im Kontext dieser Arbeit erscheinen primär die transformationale beziehungsweise die ontologische Intermedialität von Bedeutung zu sein. Erstere wird von Schröter als die Repräsentation eines Mediums in einem anderen beschrieben. „Ein Gemälde in einem Film oder ein Gebäude auf einem Photo sind kein Gemälde oder Gebäude mehr, sondern integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums - sie werden repräsentiert wie andere Objekte auch.“<sup>58</sup> Gleich darauf erhebt Schröter jedoch den Einwand, dass durch bloße Verinnerlichung eines Mediums durch ein anderes noch keine intermediale Beziehung entstünde und definiert den Begriff folgendermaßen genauer:<sup>59</sup>

„Ein Medium verweist auf ein anderes – es kann das repräsentierte Medium dadurch kommentieren, was wiederum interessante Rückschlüsse auf das ‚Selbstverständnis‘ des repräsentierenden Mediums zulässt. Und es kann das repräsentierte Medium auf eine Art und Weise repräsentieren, die dessen lebensweltliche, ‚normale‘ Gegebenheitsweise verfremdet oder gleichsam transformiert.“<sup>60</sup>

Als wesentliches Kriterium für den Anspruch auf Intermedialität in einer medialen Repräsentation bestimmt Schröter so: „Es müssen wesentliche Differenzen bestimmt werden, die es möglich machen, zu beschreiben, was dem repräsentierten Medium durch‘ [sic!] das repräsentierende Medium ‚(hin)zugefügt‘ wurde: eben wie es ‚displaced‘ wurde.“<sup>61</sup>

Weiterführend wird auch die ontologische Intermedialität, welche Schröter ja als Ergänzung beziehungsweise eng verwandtes Gegenstück zur transformationalen Intermedialität ansieht, innerhalb dieser Arbeit von Bedeutung sein. Schröter beschreibt diese Form der Intermedialität folgendermaßen:

„Die *ontologische* Intermedialität wäre also nicht eine, die der Spezifik gegebener, bereits bestimmter Medien als ihre Synthese nachfolgt, sondern, umgekehrt, diesen vorausgeht. Die Begriffe, um ein neues Medium zu beschreiben, können ja nur der bereits existierenden Sprache entlehnt oder aus existierenden Begriffen zu Neologismen zusammengesetzt werden – der

---

<sup>57</sup> Jens Schröter: *Intermedialität*, S.129.

<sup>58</sup> Ebd. S.144.

<sup>59</sup> Vgl. ebd. S.144.

<sup>60</sup> Ebd. S.144.

<sup>61</sup> Ebd. S.145.

Rückgriff auf Metaphern, die auf andere Medien verweisen [...] ist unvermeidlich.“<sup>62</sup>

Eben dieser Aspekt, der schon im Anspruch des Begriffs der Intermedialität enthalten ist, stellt also ein grundsätzliches Paradox dar, welches niemals zur Gänze überwunden werden kann.<sup>63</sup> Joachim Paech schlägt eine mögliche Lösung dieses Widerspruchs vor, indem er eine Trennung der Begriffe Medium und Form vornimmt: „[...] es muß beim Film zum Beispiel unterschieden werden zwischen der Form eines Mediums und dem Medium einer Form“<sup>64</sup> *Medium* und *Form* stehen dabei in diesem Zusammenhang jeweils für *Ding* beziehungsweise *Eigenschaft*. Diese Begriffe werden folgendermaßen definiert: „Formen, also Eigenschaften, erscheinen immer nur in einem Medium, also einem Ding, und Medien aktualisieren sich immer nur in bestimmten Formen.“<sup>65</sup> Intermedialität kann dabei nur auf der Ebene der Formen stattfinden, die innerhalb eines Trägermediums zum Einsatz kommen.<sup>66</sup>

Alternativ dazu trifft auch Christopher Balme eine weiterführende Einteilung des Intermedialitätsbegriffs in die „Transposition eines Stoffes oder eines Textsegments aus einem Medium in ein anderes [...]“<sup>67</sup>, also etwa das Ergebnis einer Verfilmung eines Textes aus einem anderen Medium, des Weiteren „eine besondere Form der Intertextualität [...]“<sup>68</sup>, sowie den „Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren.“<sup>69</sup> Auch in dieser Auflistung der verschiedenen Aspekte der Intermedialität ist es die dritte und letzte, welche zum größten Teil im Rahmen dieser Arbeit Verwendung finden soll. Balme meint dazu: „[...] die Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen [...] bezeichnet Intermedialität im engeren Sinne.“<sup>70</sup>

---

<sup>62</sup> Jens Schröter: *Intermedialität*, S.147.

<sup>63</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 19.

<sup>64</sup> Joachim Paech: *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität* (16.11.2010), URL: [http://www.medientheorie.com/doc/paech\\_paradoxien.pdf](http://www.medientheorie.com/doc/paech_paradoxien.pdf) (Stand: 10.12.2012), S. 333.

<sup>65</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 20.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. S.20.

<sup>67</sup> Christopher Balme: *Theater zwischen den Medien*, S.19.

<sup>68</sup> Ebd. S.19.

<sup>69</sup> Ebd. S.19.

<sup>70</sup> Ebd. S. 20.

### 3.2 Metaphorische Intermedialität

Besonders bei näherer Betrachtung der Medienbeziehungen zwischen Film und Fotografie erscheint ein Begriff aus Torsten Scheids *Fotografie als Metapher: Zur Konzeption des Fotografischen im Film* erwähnenswert. Scheid bezeichnet diesen als brauchbaren „Alternativbegriff zur transformationalen/ontologischen Intermedialität“.<sup>71</sup> Zum Beispiel in der filmischen Darstellung der Fotografie geschieht eine gewisse Selektion, oder auch unterschiedliche Gewichtung, jener bestimmenden Elemente des abgebildeten Mediums, die für den gewünschten Effekt innerhalb des abbildenden Mediums für wichtig erachtet werden. Dieses Konzept verdeutlicht die in intermedialen Darstellungen stattfindende Auswahl der im Einzelfall bevorzugten Eigenschaften des transponierten Mediums. Dabei ist festzustellen, „[...] dass bei diesem Prozess einige Spezifika der beteiligten Gegenstände respektive Medien hervorgehoben oder generiert werden, potentiell andere heruntergespielt, degeneriert.“<sup>72</sup> Diese Betrachtungsweise erscheint relevant, da niemals eine Integration sämtlicher Eigenschaften eines Mediums in ein anderes stattfinden kann. Ebenfalls ist der Einfluss der unterschiedlichen Gewichtung dieser Spezifika, beispielsweise bei der Intermedialität zwischen Fotografie und Film, für deren Analyse nicht zu unterschätzen, da auch aus der Hervorhebung beziehungsweise Vernachlässigung einzelner transponierter Eigenschaften Schlüsse auf die Bedeutungsebene der Integration gezogen werden können.

### 3.3 Intermedialität: Fotografie und Film

Wendet man diese Theorie der Intermedialität auf die Beziehung zwischen Film und Fotografie an, so fällt zunächst auf, dass sich Herstellungsprozess sowie die Ästhetik der Abbildung der Umwelt stark ähneln. Als gegensätzliches Beispiel könnte das intermediale Spannungsfeld zwischen Literatur und Film genannt werden, in welchem wesentlich weniger Übereinstimmungen auf der Ebene der beteiligten Medien feststellbar sind. Auch die Entwicklungsgeschichte von Fotografie und Film ist von Verknüpfungen geprägt: „Film und Fotografie operieren aufgrund ihrer gemeinsamen Mediengeschichte in einem Spannungsfeld ontologischer und

---

<sup>71</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 23.

<sup>72</sup> Ebd. S. 23.

historischer Gemeinsamkeiten. Nicht zuletzt deshalb lässt sich eine gewisse Affinität des Films zur Fotografie vermuten.<sup>73</sup> Man könnte also annehmen, dass in theoretischen Abhandlungen zu dieser Thematik schon von Beginn der jeweiligen Mediengeschichten an diese enge Verwandtschaft Beachtung gefunden hat. Fotografie und Film wurden jedoch im wissenschaftlichen Diskurs zunächst mehr oder weniger unabhängig voneinander erörtert:

„Geschuldet ist diese Trennung insbesondere dem kategorial unterschiedlichen akademischen Status beider Medien. Der Film erhielt die akademischen Weihen in der Literatur- und Theaterwissenschaft, die Fotografie in den kunstwissenschaftlichen und kunsthistorischen Disziplinen.“<sup>74</sup>

Erst seit dem Einsetzen der aktuellen Intermedialitätsdebatte wird versucht, die Beziehung der beiden Medien zueinander verstärkt zu erforschen.<sup>75</sup>

### **3.4 Formen der filmischen Darstellung von Fotografie**

In den weiteren Ausführungen innerhalb dieser Arbeit werden hauptsächlich die Möglichkeiten der Einbettung einer Fotografie oder fotografischer Akte in das Medium Film von Bedeutung sein. Daher soll nun, angelehnt an Torsten Scheids Einteilung verschiedener Möglichkeiten, Fotografie im Film darzustellen, eine Auflistung einiger dieser, im Folgenden noch relevanten, Kriterien erfolgen.

#### **3.4.1 FREEZE FRAME**

Bei dieser Technik handelt es sich um das Anhalten der Bewegung eines einzelnen Filmbilds. Dabei läuft der Film selbst weiter und erzeugt damit für die Betrachterinnen und Betrachter die Illusion eines stillstehenden Bilds auf der Leinwand beziehungsweise dem Fernsehgerät. Da der Stillstand eines filmischen Einzelbilds sowohl Merkmale des Filmes, als auch der Fotografie erzeugt, kann dabei (mit Vorbehalten) von einer intermedialen Beziehung gesprochen werden. Naturgemäß

---

<sup>73</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 29.

<sup>74</sup> Ebd. S. 18.

<sup>75</sup> Vgl. ebd. S. 19.

handelt es sich bei einem *freeze frame* nicht um eine Fotografie im eigentlichen Sinne, was an einen Widerspruch in sich denken lassen könnte:

„Am angehaltenen Filmbild zeigt sich [...] die Paradoxie transmedialer Intermedialität, denn wenn sich der Film mit dem ‚freeze frame‘ einer fotografischen Form bedient, lässt sich kaum uneingeschränkt behaupten, dass der Film nun ‚fotografisch‘ sei. Schließlich ist das Verfahren im Moment seiner Realisation zu einem filmischen Verfahren geworden.“<sup>76</sup>

Da für Rezipientinnen und Rezipienten allerdings die Täuschung eines einzelnen, als fotografisch bezeichnbaren Bildes vorherrscht, scheint der Intermedialitätsbegriff in diesem Fall nicht besonders weit hergeholt.

#### 3.4.2 FOTOGRAFISCHE EINSTELLUNGEN

Einige mit bestimmten Eigenschaften ausgestattete Einstellungen können ebenfalls als mehr oder minder fotografisch klassifiziert werden. Vor allem der (hier im filmischen Sinne verwendete) Begriff des *tableaux vivant*<sup>77</sup>, also einer ansonsten eher statischen Einstellung, in welcher Bewegungen als starker Kontrast zur sie umgebenden Unbeweglichkeit wirken, kann als fotografisch motiviert bezeichnet werden, sofern der weitere Handlungsverlauf dies, zum Beispiel durch die zuvor unbemerkte Anwesenheit einer Fotografin oder eines Fotografen, bestätigt. Jedoch könnte angemerkt werden, dass schon eine nicht zwangsläufig fotografisch motivierte Verwendung dieses Stilmittels beim Publikum Assoziationen im Hinblick auf die Fotografie hervorruft, indem Bewegung und Stillstand innerhalb einer Einstellung gewissermaßen organisch verschmelzen. Wird ein *tableaux vivant* von dieser Seite betrachtet, könnte zumindest eine Vorform von Intermedialität unterstellt werden.

---

<sup>76</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 30.

<sup>77</sup> Deutsch: *lebendes Bild*

### 3.4.3 FOTOGRAFISCHER STIL

„Bestimmte Bildästhetiken oder Kameraführungen“<sup>78</sup> gelten zwar nicht zwangsläufig als Formen der transformationalen Intermedialität, jedoch ist ihnen eine gewisse Verwandtschaft mit Eigenschaften der Fotografie zuzuschreiben. Es handelt sich dabei beispielsweise um: „Lange Einstellungen, innere Kadrierungen des Filmbildes oder direkte Kamerablicke handelnder Figuren [...]“<sup>79</sup>

Bei *freeze frames*, fotografischen Einstellungen und fotografischem Stil handelt es sich laut diesen Definitionen also nicht um transformationale Intermedialität im engeren Sinne. Dazu müsste, wie bereits erwähnt, im Einzelfall eine Motivation als Fotografie gegeben sein, also beispielsweise eine „[...] zusätzliche Modifikation, etwa durch Farbverlust oder Sepiatonung [...]“<sup>80</sup>, oder die Kennzeichnung eines stillstehenden Filmbilds durch eine begleitendes Auslösegeräusch auf der Tonspur<sup>81</sup>. Trotz dieser eindeutigen Definition haben auch nicht zwangsläufig innerhalb der Filmhandlung fotografisch motivierte Formen dieser Stilmittel im Kontext der vorliegenden Analyse wiederholt bemerkenswerte Eigenschaften vorzuweisen, die oftmals die Intermedialität zwischen Film und Fotografie betreffen. Daher sollen diese im Folgenden ebenfalls Erwähnung finden.

### 3.4.4 FOTOGRAFISCHE AKTE

Laut Torsten Scheids Definition versteht man unter fotografischen Akten „nicht nur Aufnahmeakte oder Rezeptionsakte, sondern jegliches Handeln an und mithilfe von Fotografien.“<sup>82</sup> Diese Begriffsdefinition ist selbstverständlich sehr weit gefasst, da sich, auch im Rahmen der vorliegenden Analyse, innerhalb eines einzelnen Films besonders oft derartige Handlungen von Protagonistinnen und Protagonisten auffinden lassen. Jedoch entstehen interessante Angriffspunkte für die Intermedialitätstheorie gerade aus nicht auf den ersten Blick als zwangsläufig fotografisch erkennbaren Handlungen der Figuren. Naturgemäß stehen Darstellungen fotografischer Aufnahmegesten am Beginn einer jeden Auflistung

---

<sup>78</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 31.

<sup>79</sup> Ebd. S. 31.

<sup>80</sup> Ebd. S. 32.

<sup>81</sup> Vgl. ebd. S. 32.

<sup>82</sup> Ebd. S. 34.

innerhalb dieser Thematik. Unterteilen lassen sich diese in den „[...] Schnappschuss, die ‚schwere‘, ernste Aufnahme und [...] das fotografische Selbstporträt.“<sup>83 84</sup>

Im konkreten Fall, also der Darstellung der Kriegsfotografie, wirkt der Begriff des Schnappschusses besonders passend, da dieser im Vokabular englischsprachiger Jäger „ursprünglich einen schnellen, ungezielten Gewehrschuss bezeichnete“<sup>85</sup>. Als Kriterien für einen solchen Aufnahmeakt werden einerseits Reaktionsschnelligkeit der fotografierenden Person, andererseits eine gewisse Beiläufigkeit im Entstehungsprozess des Bildes, genannt.<sup>86</sup>

Im Fall der ersten Aufnahme werden im Unterschied dazu „[...] Mühe, Exaktheit, Technizität, fotografisch exakter Gestaltungswille dargestellt.“<sup>87</sup> Auch der Einsatz von Stativen und / oder die Nutzung eines Studios werden als Erkennungsmerkmal dieser Art der Darstellung einer bestimmten Art der Fotografie genannt.<sup>88</sup> Da jedoch im Falle der in *Apocalypse Now*, *The Killing Fields* und *Full Metal Jacket* dargestellten Aufnahmeakte in keinem Fall ein professionelles Stativ, ganz zu schweigen von einem Fotostudio, zu sehen sind, soll der Begriff der ersten Aufnahme innerhalb dieser Arbeit etwas weiter gefasst werden. Sehr wohl nämlich lassen sich die fotografischen Handlungen der Figuren an Hand der jeweiligen zeitlichen Länge des Prozesses sowie Mimik und Gestik der fotografierenden Person als eher beiläufig oder bedacht einstufen. Dieser Unterschied erscheint im Kontext dieser Analyse bemerkenswert, da andernfalls sämtliche fotografische Akte in den genannten drei Filmen als Schnappschüsse klassifiziert werden müssten.

### 3.4.5 REZEPTIONSAKTE

Bei dieser Form der Intermedialität zwischen Fotografie und Film handelt es sich in weitestem Sinne um jegliche Betrachtung eines Fotos durch Protagonistinnen und / oder Protagonisten. „Zumeist geht es bei der Darstellung des Betrachtens von Fotografien um Erinnerungsakte oder um Akte, bei denen [...] eine handelnde Figur

---

<sup>83</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 34.

<sup>84</sup> Da es für letzteres innerhalb der drei zur Analyse in dieser Arbeit ausgewählten Filme kein konkretes Beispiel gibt, soll auf eine nähere Erläuterung dieses Begriffes verzichtet werden.

<sup>85</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 34.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 34f.

<sup>87</sup> Ebd. S. 35.

<sup>88</sup> Vgl. ebd. S.35.

mit vergessenen Momenten ihrer (vorfilmischen) Vergangenheit konfrontiert wird.“<sup>89</sup> Neben den hier aufgezählten Kriterien erscheint überdies erwähnenswert, dass in Kriegsfilmern ebenso die nüchterne, emotionslose Rezeption von Beweisfotos oder das Betrachten von, von den jeweiligen Figuren selbst hergestellten, Bildern, als Teil dieser Definition angesehen werden.

#### 3.4.6 FOTOGRAFISCHE ENTWICKLUNGSPROZESSE

Da, allem voran in einer langen Sequenz in *The Killing Fields*, der Entwicklungsprozess eines Bilds in den Mittelpunkt des Interesses rückt, soll diese Form der Darstellung der Fotografie im Film an dieser Stelle dezidiert genannt werden. In Zeiten der analogen Fotografie, also auch der Ära des Vietnamkriegs, war dieser Prozess wesentlich enger mit der Fotografie als Aufnahmeakt verbunden als heute, was diese spezielle filmische Darstellung besonders stark mit der hier behandelten Thematik verbindet.

#### 3.4.7 TRANSFORMATION UND MANIPULATION

In Sinne der Einschränkungen, welche die analoge Fotografie mit sich bringt, werden auch Transformation und Manipulation in der Darstellung des zeitgenössischen Films zu fotografischen Akten, welche noch wesentlich näher am Objekt eines körperlich vorhandenen Bilds oder Negativs stattfanden als heute. Mit Manipulation ist unter anderem auch die „[...] absichtsvoll veränderte Bildaussage einer Fotografie mit dem Vorsatz der Täuschung“<sup>90</sup> gemeint, ein Prozess, der ebenfalls in *The Killing Fields* eine besonders große Rolle einnimmt. Dabei ist zu bedenken, dass eine veränderte Bildaussage auch durch Vorspiegelung falscher Tatsachen schon während des Aufnahmeprozesses erreicht werden kann.

---

<sup>89</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S.35.

<sup>90</sup> Ebd. S. 36.

### 3.4.8 BILDOBJEKTE

Bei Bildobjekten handelt es sich dezidiert um dramaturgisch eingesetzten Objektcharakter von Fotografien im Film.<sup>91</sup> Zum Beispiel können Erinnerungsfotos häufig nicht bloß als vom Film dargestelltes Objekt wie jedes andere klassifiziert werden. Sie sind oftmals für Figuren wie Publikum emotional aufgeladen und haben damit eine dramaturgische Wirkung, welche als Wechselwirkung zwischen zwei Medien gedeutet werden kann.

---

<sup>91</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 37f.

#### **4. *Apocalypse Now* / *Apocalypse Now Redux***

Wie bereits erwähnt ist *Apocalypse Now* im Zusammenhang des Vietnamkriegsfilms dem Subgenre des allegorischen Epos zuzuordnen. In Folge dieses Umstands werden lebensweltliche Gegebenheiten in einem stilistisch leicht überhöhten Kontext dargestellt. Im Vergleich zu den beiden anderen, stilistisch realistischer angelegten Filmen, die zur Analyse innerhalb dieser Arbeit gewählt wurden, könnte die Bewertung und Beschreibung der Intermedialität zwischen Film und Fotografie in diesem Fall daher zum Teil auch unter Blickwinkel der Metaphorik erfolgen. In *Apocalypse Now* ist der von Dennis Hopper dargestellte Fotojournalist jene Figur, welche im Zusammenhang dieser Arbeit die höchste Relevanz besitzt. Da dieser jedoch erst im letzten Drittel des Films, also ab der Ankunft der zu diesem Zeitpunkt noch verbliebenen Protagonisten in Colonel Kurtz' Zufluchtsort, auftritt, lassen sich davor lediglich Rezeptionsakte sowie fotografische Akte, die von Nebenfiguren ausgeführt werden, im Bezug auf die Intermedialität zwischen Fotografie und Film erörtern. Coppola nimmt bei einigen Gelegenheiten Bezug auf Berichterstattung und die zugehörige Fotografie durch Zivilistinnen und Zivilisten sowie auch gewöhnliche Soldaten, welche gewisse Situationen auch zu privaten Zwecken dokumentieren. Als weitere Besonderheit von *Apocalypse Now* kann die Veröffentlichung einer erweiterten Fassung, *Apocalypse Now Redux*, im Jahre 2000 gewertet werden. Eine der von Coppola eingefügten zusätzlichen Szenen kann dabei als interessante Ergänzung zur Intermedialität zwischen Fotografie und Film in *Apocalypse Now* angesehen werden.

#### 4.1 Handlungsverlauf: *Apocalypse Now Redux*

Da von Regisseur Francis Ford Coppola in der erweiterten Fassung des Films lediglich Szenen hinzugefügt wurden (einige Szenen im Zusammenhang mit der Begegnung mit Colonel Kilgore, das erneute Zusammentreffen mit den *Playboy*-Models, der Aufenthalt in der französischen Plantage sowie eine Szene in Kurtz` Lager), stellt diese Zusammenfassung des Inhalts den Handlungsverlauf der längeren Version dar.

Captain Willard, selbst psychisch angeschlagen, erhält den Auftrag, Colonel Kurtz, einen hochdekorierten Offizier, der mental instabil geworden sowie desertiert ist und sich im Dschungel Kambodschas zu einer Art „Gottkönig“<sup>92</sup> aufgeschwungen hat, zu finden und zu töten. Dazu nutzt Willard die flussaufwärts gerichtete Fahrt eines Patrouillenboots, dessen Besatzung er sich anschließt. Dabei treffen die Soldaten auf Colonel Kilgore, den Kommandanten einer Helikoptereinheit, welcher sich neben den Kampfhandlungen auch Zeit für sein Hobby, das Surfen, nimmt. Dieser erklärt sich bereit, das Boot durch Einsatz eines seiner Hubschrauber ein Stück weiter den Fluss hinauf zu transportieren, wobei die Besatzung desselben zwei seiner Kampfeinsätze miterlebt. Auf ihrem weiteren Weg nach Kambodscha sehen sich die Soldaten einen für die in der Gegend stationierten Männer veranstalteten Auftritt mehrerer *Playboy*-Models an, welchen sie in der erweiterten Fassung kurz darauf wieder begegnen, da deren Transportmittel, ein weiterer Helikopter, zu wenig Treibstoff mit sich geführt hatte, was sie inmitten des Dschungels stranden ließ. Im Anschluss daran kommt das Boot an einer Plantage, verwaltet von französischen Staatsbürgerinnen und Staatsbürgern, vorbei, bevor die Besatzung Kambodscha, und bald darauf das Lager von Colonel Kurtz, erreicht. Zu diesem Zeitpunkt besteht die Mannschaft nur noch aus Willard und zwei seiner Kameraden. Die Soldaten werden von einem Fotojournalisten begrüßt, welcher, wie zahlreiche einheimische Menschen sowie einer Gruppe von amerikanischen Soldaten, loyal zu dem Deserteur ist. Willard wird gefangen genommen und seine beiden Begleiter ermordet, bevor Kurtz es zulässt, seinerseits von Willard getötet zu werden.

---

<sup>92</sup> Marcus Stiglegger: *Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux*, in: Thomas Koebner / Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 257-266, S.260.

## 4.2 Darstellung der Fotografie

### 4.2.1 FOTOGRAFENFIGUREN: DER FOTOJOURNALIST

Erst als die zu diesem Zeitpunkt noch lebenden Mitglieder der Bootsbesatzung im letzten Drittel von *Apocalypse Now* an Colonel Kurtz' Aufenthaltsort eintreffen, tritt Dennis Hoppers Figur des zivilen Fotojournalisten auf. Neben den kambodschanischen Ureinwohnern ist er es, der die Soldaten willkommen heißt. Zu diesem Zeitpunkt trägt er vier Kameras, ausgestattet mit Objektiven verschiedener Brennweiten sowie eine große Umhängetasche, die vielleicht den Rest seiner Fotoausrüstung enthält, bei sich.



Abbildung 1: Der Fotojournalist.<sup>93</sup>

Dies stellt in den drei in dieser Arbeit behandelten Filmen ein sich wiederholendes Motiv dar. Neben dem hier auftretenden Fotojournalisten haben sowohl Al Rockoff in *The Killing Fields* als auch Rafterman in *Full Metal Jacket* oftmals eine ähnlich geartete Vielzahl an Ausrüstungsgegenständen bei sich. Natürlich hat dies praktische Gründe, da ein Objektivwechsel an einer einzelnen Kamera mehr Zeit in Anspruch nehmen würde, als mehrere Fotoapparate parallel zu nutzen. Jedoch könnte diese Gegebenheit auch als Metapher für die offensichtlichen Parallelen

<sup>93</sup> *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 2000, DVD [Digital Remastered], Zoetrope Corporation / STUDIOCANAL 2012). 02:29:30.

zwischen Fotografie und der Nutzung von militärischer Ausrüstung im Allgemeinen sowie einer Waffe im Speziellen gedeutet werden. Das Medium Film bildet hier eine mit der Darstellung der professionellen Fotografie einhergehende Situation für die Protagonisten ab, welche als Charakterisierung dieser Figuren auf der Bildebene verstanden werden kann. Diese Männer wirken im Vergleich zu den mit ihnen interagierenden Soldaten auf gewisse Weise ebenso gut für einen bewaffneten Konflikt gewappnet. Ebenso ließen sich die vier Kameras des Fotojournalisten als subtiles Stilmittel zur Darstellung einer etwas überhöhten Version der lebensweltlichen Realität in *Apocalypse Now* verstehen. Auf Grund ihrer Anzahl wirken die Geräte geradezu wie ein unübersehbarer Hinweis auf den Beruf des Mannes, der dem Publikum auf der visuellen Ebene die Surrealität der Situation vermittelt.

Als Captain Willard an Land geht, macht der Fotojournalist zunächst ein Foto von ihm, als sich der Soldat, noch außerhalb des Filmbilds befindlich, die Treppe am Ufer des Flusses hinaufbewegt. Unmittelbar danach zieht er seine Kamera wieder auf und bewegt sich einige Schritte weiter, nur um bald danach eine weitere Aufnahme mit einer seiner anderen Kameras anzufertigen. Er tut dies, ohne das Einverständnis seines Motivs einzuholen. In Anbetracht der zahlreichen Angriffe auf die Bootsbesatzung im Verlauf ihrer flussaufwärts gerichteten Fahrt wirken die fotografischen Akte unangebracht. Die Darstellung der Fotografie erfüllt an dieser Stelle des Films die Funktion einer zusätzlichen Irritation. Noch während dieser Einstellung erzählt der Fotograf Captain Willard, dass er in der (vorfilmischen) Vergangenheit ein Foto von Kurtz gemacht hatte, worauf dieser ihn mit den Worten „If you take my picture again, i'm gonna kill you“<sup>94</sup> zurechtgewiesen hatte. Diese Aussage lässt darauf schließen, dass Kurtz einen fotografischen Akt als aggressive Geste interpretiert, die in seine Privatsphäre einzugreifen vermag.

Auf ihrem Weg zu Kurtz wird Willard auf einen der Männer des Offiziers aufmerksam, der sich bei einer Gruppe von Kambodschanerinnen und Kambodschanern aufhält. Der Journalist macht aus dem Off einige Fotos dieser Szene, was durch das wiederholte deutlich vernehmbare Klicken des Verschlusses seiner Kamera angezeigt wird. Im Gegensatz zu Kurtz selbst haben dessen Untergebene also keine Einwände gegen eine fotografische Abbildung, die im Zusammenhang der hier herrschenden chaotisch wirkenden Zustände als Akt der

---

<sup>94</sup> *Apocalypse Now Redux*: 02:32:52 – 02:32:56.

Aggression aufgefasst werden könnte. Womöglich ist es in diesem Fall die Eigenschaft der Fotografie als Methode der Nichteinmischung, die dem Fotojournalisten seinen Status als offenbar neutralen Beobachter in Colonel Kurtz' Lager ermöglicht.

#### 4.2.2 REZEPTIONSAKTE AN FOTOGRAFIEEN

Bei jenen Szenen, in welchen die Figuren, allen voran Captain Willard, Fotografien betrachten, handelt es sich naturgemäß um Rezeptionsakte, also eine Form der Intermedialität.

Als Captain Willard am Beginn des Films von zwei Offizieren und einem Geheimdienstmitarbeiter über seinen Auftrag, Colonel Kurtz zu finden und zu töten, in Kenntnis gesetzt wird, spielt einer der Männer eine Audioaufnahme der Stimme der offensichtlich mental unzurechnungsfähig gewordenen Zielperson ab. Als starken Kontrast zu dessen Äußerungen auf der Tonspur wird Willard eine Fotografie von Kurtz gezeigt, welche diesen als jüngeren, gepflegt und geistig gesund wirkenden Mann zeigt. Zwei Mal betrachtet Willard dieses Bild, wobei die Einstellung der Kamera seinem Blick als *point-of-view-shot* folgt. Auch der anwesende General hält dieselbe Fotografie in seiner Hand, als er beginnt, Willard über die Kriegsverbrechen des Colonels aufzuklären, bevor er das Bild wieder an den Captain zurückgibt. In dieser Szene wirkt die Fotografie als starkes Gegengewicht für die Informationen, die dem Publikum auf der Audioebene vermittelt werden. Diese Form der Darstellung der Fotografie, nämlich als scheinbar objektives Instrument, den vermeintlichen Musteroffizier Kurtz für die handelnden Personen zu verewigen, wird im weiteren Handlungsverlauf als sich wiederholendes Motiv noch einige Male auftauchen. Über die gesamte flussaufwärts gerichtete Fahrt der Bootsbesatzung verteilt sieht sich Captain Willard sowohl Porträtaufnahmen, als auch scheinbar von Kriegsphotografen angefertigte Fotografien, welche den von ihm gesuchten Colonel Kurtz sowie dessen Kriegshandlungen und -verbrechen zeigen, an. Willard sieht sich die Bilder und die dazugehörigen Dokumente immer wieder alleine an. Er befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen der scheinbaren Unanzweifelbarkeit fotografischer Abbildungen und jenen Informationen, die ihm zur Unterstützung der Ausführung

seines Auftrages mit auf den Weg gegeben wurden. Bestimmt ist auch Captain Willard nicht immun gegen eine allgemeine Auffassung die Fotografie betreffend:

„Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. [...] Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat -, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.“<sup>95</sup>

Zusätzlich dazu stellen auch die verschiedenen Fotografien innerhalb ihrer Bedeutungsebenen einander gegensätzliche Beweismittel dar. Der (Haupt-)Figur Willard, und damit auch dem Publikum, werden also innerhalb der Diegese widersprüchliche Informationen zur Verfügung gestellt. Zusätzlich kommt hier auch noch die Einbettung dieser Tatsache in den metaphorisch-allegorischen Zusammenhang der vorliegenden Filmerzählung hinzu. Diese Tatsache macht es für Betrachterinnen und Betrachter umso schwieriger, definitive Erkenntnisse aus den bereitgestellten Informationen zu beziehen. Jene Rezeptionsakte, an welchen das Publikum durch ihre Abbildung innerhalb der filmischen Erzählung teilhaben kann, transponieren ein Element der absichtlichen Verwirrung in das abbildende Medium.

#### 4.2.3 AKTE DER VISUELLEN KRIEGSBERICHTERSTATTUNG

Zwar nicht als Auftreten der Fotografie, jedoch als das eines visuellen Bildmediums, kann eine Darstellung beim ersten im Film zu sehenden Landgang der Bootsbesatzung nach der im Off mit Helikoptern geführten und gewonnenen Schlacht erwähnt werden. Die den Soldaten durch eine Fahrt aus einer relativ niedrigen Perspektive folgende Kamera bewegt sich schnell an Captain Willards geducktem Körper vorbei und enthüllt dabei die Präsenz eines Kameramannes, eines Regisseurs und eines Tontechnikers, welche, ebenfalls geduckt, die Szene filmen. Die Kamera stoppt ihre Fahrt und zeigt den Regisseur, welcher die vorbeigehenden Soldaten auffordert, nicht in seine Kamera zu blicken, da seine Aufnahmen für das Fernsehen vorgesehen seien. Er untermalt seine Worte mit Gesten, welche im Gegenschuss, welcher Willard zeigt, ebenfalls unscharf im Vordergrund zu sehen sind. In einer dritten Einstellung bewegen sich die von Willard

---

<sup>95</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 11f.

angeführten Männer wie verlangt weiter, während der Regisseur und sein Team sich nun am linken Bildrand befinden, und letztendlich durch eine weitere Kamerafahrt aus dem Bild verschwinden.



Abbildung 2: Das Kamerateam.<sup>96</sup>

Die kurze Szene, welche bereits im Zusammenhang der Präsenz von Fernsehmedien in Vietnam Erwähnung gefunden hat, ist von einem gewissen Überraschungseffekt geprägt, da sich unbewaffnete Zivilisten inmitten des um sie herrschenden Chaos der Kampfhandlungen aufhalten. Es ist ein Umstand, der, auch von den gefilmten Soldaten, unkommentiert bleibt. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass die Figur des Fernsehregisseurs innerhalb der Filmerzählung kämpfenden Männern Anweisungen deren Verhalten betreffend gibt. Dies könnte als Hinweis auf eine mögliche Inszenierung beziehungsweise aktive Beeinflussung der letztendlich ausgestrahlten Bilder durch die anwesenden Medien gesehen werden, wobei diese Botschaft vom Film im Rahmen einer intermedialen Wechselwirkung übermittelt wird. Als weitere Eigenart der Szene könnte die militärisch anmutende Bekleidung der Journalisten gesehen werden. Die Männer sind abgesehen von ihrer Filmausrüstung und dem Bart des Regisseurs beinahe zu soldatischen Figuren geworden. Dadurch wird der Eindruck der Mittäterschaft von Kriegsberichterstatterinnen und

---

<sup>96</sup> *Apocalypse Now Redux*, 00:24:22.

Kriegsberichterstatlern, der bereits durch die Anweisungen des Regisseurs entstanden ist, noch verstärkt.

Als Colonel Kilgore beim ersten Zusammentreffen der Bootsbesatzung mit den Männern der Luftkavallerie seine *Death Cards* verteilt, wird er von einer Kriegsjournalistin fotografiert. In einer Einstellung aus relativer Höhe ist zunächst der Offizier bei der Verrichtung seines Rituals zu sehen. Er platziert eine seiner Karten in gehockter Stellung auf dem Körper eines toten Vietnamesen. Als er sich wieder aufrichtet, und sich auf den linken Rand des Bildes zu bewegt, folgt ihm die Kamera mit einem Schwenk, welcher die Präsenz einer Journalistin enthüllt, die bereits ihren Fotoapparat vor ihr Gesicht hält, und ein Bild Kilgores im Hochformat anfertigt.



Abbildung 3: Kilgore und die Fotografin.<sup>97</sup>

Wie zuvor im Fall des Kamerateams ist es abermals eine Kamerabewegung, die die Fotografin sichtbar macht. Der Einsatz dieses filmischen Mittels könnte in Kombination mit der Darstellung der Aufnahmeakte als Kommentar auf die Omnipräsenz von Medienvertreterinnen und Medienvertretern im Vietnamkrieg betrachtet werden, da die Anwesenheit der Personen erst im Verlauf der jeweiligen Einstellung sichtbar wird. Damit könnte, durchaus beabsichtigt, der Eindruck erweckt werden, Fotografinnen und Fotografen hätten sich in Vietnam jederzeit in der Nähe beachtenswerter Ereignisse knapp außerhalb der visuellen Darstellungen befunden.

<sup>97</sup> *Apocalypse Now Redux*, 00:27:45.

Als der Offizier weitergeht, bewegt sich die Fotografin, welche neben jener Kamera, mit der sie gerade fotografiert, noch einen zweiten Fotoapparat an einem Gurt quer um ihren Oberkörper gehängt hat, rückwärts in dieselbe Richtung. Kilgore spricht einem auf einer niedrigen Mauer sitzenden Soldaten Mut zu und begleitet seine Worte, womöglich auf Grund der Präsenz der Kamera, mit einer aufheiternden Geste, indem er kurz die Hände des Mannes berührt. Die Fotografin folgt dieser Bewegung Kilgores mit ihrem Objektiv und macht ein weiteres Bild, was durch das direkt danach erfolgende Aufziehen der Kamera angezeigt wird. Die Tonspur dieser Einstellung wird durch lauten Lärm, etwa von Hubschraubermotoren, dominiert. Daher werden die Geräusche der Kamera größtenteils überdeckt. Ein Detail dieser Szene wirkt in intermedialem Sinne besonders bemerkenswert: Die Reaktionen des Colonels auf seine Abbildung durch die Journalistin zeigen sich nur indirekt, etwa durch seine betont mitfühlenden Gesten seinem Kameraden gegenüber. Davon abgesehen bleibt der fotografische Akt von den Figuren unkommentiert, ja beinahe unbeachtet. Abermals könnte von einer bewussten Beeinflussung der vielleicht an die Öffentlichkeit gelangenden Fotos gesprochen werden. Diesmal ist es jedoch der Offizier, der auf Grund der Präsenz einer Fotografin eine propagandistisch anmutende Geste vollführt, anstatt dies auf Verlangen der Frau zu tun. Es wird dem Film also durch die Darstellung der fotografischen Akte jener bereits erläuterte Subtext, die mögliche Verzerrung der Meinung der Bevölkerung durch Militärs, hinzugefügt.

#### 4.2.4 PRIVATE FOTOGRAFISCHE AKTE

Als Captain Willard und seine Männer bei ihrer Weiterfahrt auf dem Fluss an einer riesigen Bühne am Ufer des Flusses vorbeikommen, sehen sie sich an diesem Abend eine für die in der Nähe stationierten Soldaten veranstaltete Show von *Playboy*-Models, welche per Helikopter eingeflogen werden, an. Die in dieser Szene verwendete Blende lässt die vielen Scheinwerfer der Bühne in der sie umgebenden Dunkelheit erscheinen, als würden sich Streifen im Bild befinden. Ebenfalls sind einige *lens flares* zu beobachten. Der Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit könnte als eines der bestimmenden Ebene dieser Szene auf der visuellen Ebene angesehen werden. Die Blitzlichter der zahlreichen Fotoapparate tragen zu einem nicht

unwesentlichen Teil zu diesem Effekt bei. Daher könnte die Darstellung der Fotografie hier als ein die Grundstimmung dieser Szene definierendes Element angesehen werden, wobei sie ebenso die bestimmende Surrealität und das allegorische Potential erhöht. Ebenso könnte man die durch den starken Kontrast besonders offensichtlichen Streifen und Flecken im Bild als bewusst eingesetztes Stilmittel sehen, das eine gewisse Annäherung an, für ein medial versiertes Publikum möglicherweise realistisch wirkende, Fernsehbilder bewirkt.



Abbildung 4: Fotografie in der Menge.<sup>98</sup>

Auf den Rängen der neben der Bühne aufgebauten Tribünen sind in vielen der Einstellungen zunächst Blitzlichter zu sehen, welche wohl die private fotografische Dokumentation dieses nicht alltäglichen Ereignisses durch die zusehenden Soldaten andeuten sollen. In einer später stattfindenden Kamerafahrt, welche an der Tribüne vorbeiführt, sind sowohl Soldaten, als auch scheinbar anwesende Journalisten in Zivilkleidung mit Fotokameras zu sehen. Dies könnte als eine, im Unterscheid zur ansonsten professionell anmutenden Handhabung von Fotokameras durch Journalistinnen und Journalisten, Darstellung von privater Fotografie in (Vietnam-)Kriegsfilmen angesehen werden. Fotografie sowie eine gewisse Fernsehästhetik wirken hier als aus anderen Medien transponierte Stilmittel, die zu einer gewissen visuellen Differenzierung dieser Szene beitragen. Es ist ein Effekt,

---

<sup>98</sup> *Apocalypse Now Redux*, 01:09:00.

der die Ironie einer solchen Veranstaltung für Soldaten in Mitten des Dschungels hervorhebt und damit für das Publikum sichtbar macht.

Als Captain Willard und die Bootsbesatzung bald darauf erneut auf die Models, deren Helikopter zu wenig Treibstoff geladen hatte, treffen, verbringen Hicks und Lance Johnson alleine Zeit mit jeweils einer der Frauen. Hicks und Miss May ziehen sich dafür in den abgestellten Hubschrauber zurück. Der Soldat gibt an, sich noch gut an eines der Fotos der Frau aus dem *Playboy* erinnern zu können. Daraufhin versucht er, das Bild aus seinem Gedächtnis heraus durch Beeinflussung des Erscheinungsbilds der Frau nachzustellen. Dabei verhält er sich einem Fotografen nicht unähnlich, als er auf einer bestimmten gewünschten Pose der Frau und dem Tragen einer Perücke besteht. Diese Handlung könnte als fotografischer Akt, nur eben ohne die Nutzung einer Kamera, sowie umgekehrt auch als nachgestellter Rezeptionsakt einer Fotografie aus der vorfilmischen Vergangenheit, aufgefasst werden. Als Hicks mit dem Ergebnis seiner Bemühungen zufrieden ist und sein Werk betrachtet, wirkt Miss May in dieser speziellen Einstellung auch auf der Bildebene des Films fotografisch. So wird sie etwa von Hicks' Körper auf der linken, sowie zum Trocknen aufgehängten Kleidungsstücken auf der rechten Seite umrahmt. Während sich der ihr zugewandte Soldat auf Grund des hinter ihm befindlichen Seitenfensters eher in einem dunklen Bereich des Bilds befindet, werden Gesicht und Oberkörper der Frau eben dadurch beleuchtet. Dies wirkt wie die verzerrte Version der gezielten Lichtführung in einem Fotostudio.



## 5. *The Killing Fields*

Roland Joffés *The Killing Fields* enthält zahllose narrative wie formale Elemente, welche den Film im Zusammenhang dieser Arbeit besonders relevant erscheinen lassen. So gehen etwa alle Haupt- sowie die meisten der Nebenfiguren der Profession des zivilen (Foto-)Journalisten nach. Zwar sind es zumeist äußere Einflüsse, welche den Handlungsverlauf bestimmen, jedoch fällt dem Journalismus im Allgemeinen sowie der Fotografie im Speziellen die Rolle der primären Motivation der Figuren zu ihren Taten zu. Die, zu einem gewichtigen Teil auch fotografische, Dokumentation der sich entfaltenden Ereignisse im Kambodscha der 1970er Jahre sowie deren Veröffentlichung in einem angesehenen Printmedium der westlichen Welt, der *New York Times*, wird von den Figuren als wesentlicher Teil der Ausübung ihres Berufs betrachtet.

Doch die Verknüpfungen von Film und Fotografie enden in *The Killing Fields* nicht, wie zumeist, mit der Auslösung der Fotokamera. Hier werden Teile des kompletten Entwicklungsprozesses einer Porträtaufnahme detailliert dargestellt, was die intermedialen Wechselspiele und Spannungsfelder besonders eindrucksvoll zur Geltung zu bringen vermag. Ebenfalls handelt es sich bei der Aufnahme gewissermaßen um eine Fälschung. Bezogen auf die Fotografie greift der Film also die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Form der Abbildung der Lebenswelt besonders in Kriegszeiten auf. Zuletzt stellt die Anfertigung der fotografischen Fälschung ein wichtiges dramaturgisches Element in der Narration dar, da das Schicksal einer Hauptfigur, und damit der weitere Verlauf der Handlung, eng mit der erfolgreichen Durchführung des Vorhabens zusammenhängt. In diesem Fall stellt die Fotografie eine wichtige erzählerische Rechtfertigung für die darauffolgende filmische Schilderung der Roten-Khmer-Revolution und ihrer Folgen für einen exemplarischen Vertreter der kambodschanischen Bevölkerung dar.

## 5.1 Handlungsverlauf: *The Killing Fields*

Kambodscha, 1973: der US-amerikanische Journalist der *New York Times*, Sydney Schanberg, kommt in Phnom Penh an. Dort trifft er auf seinen Kollegen Al Rockoff, einen Fotografen sowie Dith Pran, einen kambodschanischen Journalisten und Dolmetscher, welcher die Reporter begleitet und unterstützt. Die drei Männer werden Zeugen eines Bombenanschlags in der Stadt, welcher im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg im Land stattfindet. Gemeinsam mit Pran reist Schanberg gegen die Anweisungen der in Kambodscha agierenden US-Militärs daraufhin an den Schauplatz eines des im Zuge des bewaffneten Konflikts im benachbarten Vietnam versehentlich ausgeführten Bombenangriffs. Dort werden die Männer kurzfristig von kambodschanischen Soldaten gefangen genommen, bevor die Situation auf Grund einer eintreffenden Gruppe von US-Streitkräften sowie einer großen Anzahl von Journalisten zu ihren Gunsten umschlägt. Die Handlung des Films springt ins Jahr 1975, als sich die Roten Khmer auf dem Weg, ganz Kambodscha einzunehmen, befinden. Als die meisten Angehörigen fremder Nationen aus dem Land evakuiert werden, entscheidet sich eine Gruppe Journalisten, darunter Schanberg, Rockoff, Pran, und der Brite Jon Swain, zu bleiben. Als die Revolutionäre auch Phnom Penh besetzen, werden die Männer gefangengenommen und flüchten nach ihrer Freilassung in die französische Botschaft. Schon bald soll auch diese geräumt werden, wobei alle Kambodschanerinnen und Kambodschaner im Land verbleiben müssen. Die Journalisten versuchen zwar, Pran durch die Fälschung eines Passes zur Ausreise zu verhelfen, die Bemühungen bleiben jedoch erfolglos und der Einheimische bleibt zurück. Wieder in New York versucht Schanberg durch die ihm zur Verfügung stehenden Mittel als anerkannter Journalist, Pran zu finden und ihm zu helfen, das Land zu verlassen. Dieser kämpft jedoch in einem Arbeitslager um sein Überleben, bevor ihm nach Jahren die Flucht nach Thailand gelingt. Das Ende des Films zeigt das emotionale Wiedersehen von Schanberg und Pran in einem Lager des Roten Kreuzes.

## 5.2 Darstellung der Fotografie

### 5.2.1 FOTOGRAFENFIGUREN: AL ROCKOFF

Schon zu Beginn des Films findet *planting*, also die Einführung eines später besonders wichtigen Plotelements durch andeutende Vorwegnahme, für eine der für den Aspekt der Intermedialität zwischen Film und Fotografie wichtigsten Sequenzen im gesamten Film statt: Al Rockoff, der als die herausragendste Fotografenfigur in *The Killing Fields* betrachtet werden kann, wird dabei als kompetenter Vertreter dieser Berufsrichtung dargestellt. Als Sydney Schanberg zum ersten Mal das Badezimmer in Rockoffs Hotelzimmer betritt, findet er dort eine improvisierte Dunkelkammer samt von der Decke herabhängender Filmstreifen vor. Dies macht das Publikum bereits mit der Fähigkeit Rockoffs vertraut, den gesamten Prozess der analogen Fotografie zu beherrschen. Ebenfalls befinden sich bereits fertig entwickelte Fotografien auf dem Bett neben dem von Rockoff. Diese rein auf der visuellen Ebene stattfindende Darstellung bereitet die noch folgende Szene, in der die Entwicklung von Prans Passfoto gezeigt wird, vor. Bereits in der nächsten Szene, welche in einem Café spielt, sowie an eine vergleichbare Begebenheit in *Full Metal Jacket* erinnert, wird auf der visuellen Ebene die Profession Al Rockoffs abermals eingeführt. Der kleine Bistrotisch, an dem die beiden Journalisten sitzen, wird von Rockoffs Fotoausrüstung geradezu gefüllt. Dieser nimmt im weiteren Verlauf auch in seinem offensichtlich von übermäßigem Alkoholkonsum in der vorhergehenden Nacht gezeichneten Zustand mehrmals Einstellungen an seiner Kamera vor.

Die erste ausführliche Darstellung der Fotografie als Mittel der Kriegsberichterstattung in *The Killing Fields* folgt, als sich Rockoff bereits Momente nach der in dieser Szene stattfindenden Explosion erhebt, und damit beginnt, die resultierende Verwüstung zu dokumentieren. Dabei hat er drei Fotokameras, welche offensichtlich mit Objektiven unterschiedlicher Brennweitenbereiche ausgestattet sind, bei sich. Auch im durch den Bombenanschlag ausgelösten lauten Tumult ist das Klicken der Verschlüsse von Rockoffs Kameras auf der Tonspur deutlich zu hören. Ebenfalls ist die Szene durch das Geräusch des ständig manuell durch die Kamera geführten Films geprägt. Die in diesem Moment stattfindenden Berichterstattung wird, auch bedingt durch diese laut wahrnehmbaren Toneffekte, gewissermaßen in den Fokus der filmischen Erzählung gerückt. Rockoffs

Bewegungen und Manierismen wirken dabei äußerst professionell, während der ebenfalls anwesende Sydney Schanberg in den Nachwirkungen dieses Gewaltakts auch die Sicht auf die menschliche Tragödie zu behalten scheint. Rockoffs Aufnahmeakte können hier als Schnappschüsse<sup>99</sup> charakterisiert werden, welche auf Grund der durch die Situation geforderten Schnelligkeit entstehen. Jedoch kann angenommen werden, dass der Fotograf im Zuge seiner Professionalität befähigt ist, eine besonders rasche Abfolge von wohlüberlegten Aufnahmeakten in kurzer Zeit zu vollziehen.

Als Dith Pran auftritt, und ein Gespräch mit Schanberg beginnt, hört Rockoffs Verschluss im Off auf zu klicken, worauf dieser hektisch wirkend zu Schanberg kommt. Ohne aufzuhören, in der näheren Umgebung nach neuen Motiven zu suchen, ergreift Rockoff neue Filme aus Schanbergs Umhängetasche. Der Fotograf nimmt hier, behindert durch die Grenzen des Fassungsvermögens seines Speichermediums, seine Umgebung durch den Filter seines professionellen Blicks wahr. Er vollzieht in gewisser Weise mit Hilfe seines geschulten Blicks die Aufnahmeakte ohne Kamera. Ebenfalls fällt in dieser Sequenz auf, dass die Darstellung des beruflichen Interesses der drei Journalisten immer wieder durch Zwischenschnitte auf schwer Verletzte oder tote Opfer des Bombenanschlags unterbrochen wird. Beinahe wirkt dies, als würden dem Publikum Assoziationen für das bessere Verständnis von Rockoffs nie gezeigten Ergebnissen der Fotografie geliefert werden.

### 5.2.2 FOTOGRAFIE IN GEFAHRENSITUATIONEN

Schanberg und Pran dringen bald darauf auf inoffiziellen Wegen in die versehentlich durch das amerikanische Militär bombardierte Stadt vor. Schon kurz nach der Ankunft bittet ein kambodschanischer Mann Schanberg, welcher diesmal, wohl auf Grund der Abwesenheit Rockoffs, eine Kamera mit sich führt, ein Foto von einem verletzten Kind zu machen. Schanberg scheint offensichtlich nur zu seiner Kamera zu greifen, wenn Rockoff nicht in seiner Nähe ist. Abermals ist das Klicken des Verschlusses auch vor dem Hintergrund des Wehklagens der Opfer der Bomben auf der Tonspur deutlich zu hören. Dadurch erhält der fotografische Akt innerhalb der

---

<sup>99</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 34f.

filmischen Darstellung einen erhöhten Stellenwert. Schanbergs Umgang mit der Kamera wirkt hier wesentlich weniger routiniert als jener von Al Rockoff, sowie womöglich auch vorsichtiger und in Anbetracht der vielen Verletzten und Toten auch angebrachter. Hier wird eine schwere, ernste Aufnahme<sup>100</sup> mit Einschränkungen durch die fehlende Infrastruktur und Ausrüstung, etwa die Nutzung von Stativ oder Studio, dargestellt. Möglicherweise kommt es in diesem Fall jedoch auf Grund mangelnder Routine im Umgang mit der Fotokamera zu einer zeitlich länger dauernden Auseinandersetzung mit dem abzubildenden Motiv. Des Weiteren scheinen sowohl die offensichtlich westliche Herkunft Schanbergs, als auch sein Outfit (Tasche und Fotoapparat), diesen für die anwesenden Mitglieder der Zivilbevölkerung unmissverständlich als Journalisten kenntlich zu machen, da diese ohne Wut oder Furcht auf ihn und Pran zukommen. Wie in *Full Metal Jacket*, so findet auch hier die Identifikation der Funktion unbekannter Figuren durch die Fotoausrüstung statt. Als kurz darauf die kambodschanischen Soldaten mit den gefangenen Roten Khmer in ihrem Jeep ankommen, versucht Schanberg, diese Szene mit seiner Kamera ebenfalls festzuhalten, wird jedoch sogleich von Pran an die Gefahren dieser Situation erinnert. Auch als einer der Soldaten mit vorgehaltener Waffe auf ihn zukommt, fotografiert Schanberg weiter. In dieser Szene wirkt die Präsenz der Kamera als Provokation. Die Abfolge der Ereignisse wird durch die Anwesenheit einer Person mit einer Kamera beeinflusst, da die beiden Journalisten von den Soldaten festgenommen werden. Der Besitz sowie die versuchte Nutzung des Geräts in dieser angespannten Situation verdeutlichen die hier vorliegende filmische Darstellung der Fotografie als aggressive Geste.

Bald nach der Gefangennahme der Hauptfiguren durch die kambodschanische Armee kommen unzählige Mitglieder des *US-Presse-Corps* in der zerstörten Stadt an. Zwischen Häuserruinen und von wuchernden Pflanzen überzogenen Sakralbauten bewegen sich Journalisten und Fotografen in Begleitung von amerikanischen Soldaten. Dies wirkt durch den Einsatz von Hubschraubern, Booten und Lastwagen beinahe wie ein Kampfeinsatz, nur dass anstatt Feuerwaffen die Fotoapparate bedient werden. Es handelt sich um eine inszenierte Choreographie, welche sowohl innerhalb der Handlungsebene, als auch formal die gewollte Präsentation der Schäden durch das amerikanische Militär zu diesem Zeitpunkt versinnbildlicht.

---

<sup>100</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 34f.

Das Publikum beobachtet diese Ereignisse aus der Perspektive Schanbergs, der in einiger Entfernung aus einem Fenster blickt.



Abbildung 5: Landung der Journalistinnen und Journalisten.<sup>101</sup>

Die Fotografen, die sich der Stadt von einem Ufer aus nähern, nehmen in dieser Totale teilweise auch soldatisch anmutende Haltungen ein, um Bilder aus niedriger Perspektive zu erhalten. Es entfaltet sich eine metaphorische Ebene, die abermals Parallelen zwischen Kriegsberichterstatern und Militärs sichtbar macht.

Die nächste in diesem Zusammenhang relevante Szene spielt in einer Lagerhalle vor dem Hintergrund der nahenden Streitkräfte der Roten Khmer. Schanberg und Pran begeben sich dorthin. Schanberg trägt wie gewohnt einen einzelnen Fotoapparat vor der Brust, scheint jedoch nur wenig Interesse daran zu haben, die Ereignisse tatsächlich selbst fotografisch zu dokumentieren. Während die beiden Hauptfiguren einer Einsatzbesprechung lauschen, bewegt sich Al Rockoff, welcher abermals mehrere Fotoapparate sowie eine Tasche, welche vermutlich seine restliche Ausrüstung enthält, mit sich führt, durch die Reihen der Verwundeten, verschafft sich einen erhöhten Standpunkt und beginnt zu fotografieren, als eine Explosion in oder direkt vor der Lagerhalle stattfindet. Vor dem Hintergrund der orangeroten Feuerwand zeichnen sich deutlich die Silhouetten der Waffen der anwesenden kambodschanischen Soldaten, jedoch auch die von Rockoffs

---

<sup>101</sup> *The Killing Fields* (*Schreiendes Land*, Roland Joffé 1984, DVD [arthaus], Goldcrest Films and Television LTD. / Kinowelt GmbH. 2010). 00:20:04.

Kameraobjektiv ab. Die Gewehre und der Fotoapparat werden durch diese Form der Darstellung in ihrer Funktion gewissermaßen gleichgesetzt.



Abbildung 6: Rockoff in seiner Deckung.<sup>102</sup>

Als bald darauf die Verteidigung des Standorts beginnt, fotografiert Rockoff aus einer Position, welche durch Sandsäcke geschützt ist, durch ein Teleobjektiv. Er befindet sich an der direkten Frontlinie, gemeinsam mit kämpfenden kambodschanischen Soldaten. Bald darauf entfernen sich die Journalisten vom Ort der Konfrontation. Rockoff scheint auch bei diesem Rückzug ständig auf der Suche nach lohnenden Motiven zu sein. Die Darstellung der Kriegsfotografie, die bodennah hinter Sandsackbarrikaden, Seite an Seite mit kämpfenden Soldaten, erfolgt, ist selbstverständlich ein Hinweis auf die dabei entstehenden Ähnlichkeiten. Der Fotograf muss hier ebenso Deckung suchen, um nicht verwundet oder getötet zu werden. Ebenso visiert er die herannahenden Feinde, gewissermaßen analog zu den kämpfenden Einheiten um ihn herum, an. In der hier vorliegenden filmischen Darstellung der Fotografie ist kaum ein Unterschied zur Handhabung einer Waffe im Kriegseinsatz festzustellen. Jedoch ist es für den unbewaffneten Zivilisten allem voran eine Gefahrensituation, der sich Rockoff einige Zeit lang aussetzt, indem er die Situation dokumentiert:

---

<sup>102</sup> *The Killing Fields*, 00:26:02.

„Während das Fotografieren normalerweise ein uneingeschränktes Beobachten aus der Entfernung ist, gibt es eine bestimmte Situation, in der jemand, weil er Aufnahmen macht, getötet werden kann: wenn er Menschen fotografiert, die einander töten. Nur bei der Fotoreportage über den Krieg ist Voyeurismus mit Gefahr verbunden.“<sup>103</sup>

Als die Lage in Phnom Penh immer kritischer zu werden beginnt, werden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der amerikanischen Botschaft sowie sonstige verbliebene Zivilistinnen und Zivilisten aus dem Land evakuiert. Sydney Schanberg kommt ebenfalls dorthin, und hat eine Kamera umgehängt. Der ebenfalls anwesende Al Rockoff fotografiert die Räumung der Botschaft mit seinem Teleobjektiv. Die Nutzung der langen Brennweite zeigt an, dass sich die Journalisten noch nicht auf US-amerikanischem Staatsgebiet befinden. Als ihn Schanberg anspricht, sieht Rockoff ihn kurz an, nur um sich sogleich wieder seinem Motiv, der Abnahme der amerikanischen Flagge von ihrem Mast, zu widmen. Mehrfach zieht er den Film durch seine Kamera, der Verschluss ist deutlich zu hören. Die Entfernung der symbolträchtigen Flagge wäre für sich schon ein starkes visuelles Stilelement, das den Ernst der Situation für das Publikum verdeutlichen würde. In Kombination mit der Dokumentation durch einen fotografischen Akt innerhalb der Filmerzählung wird jedoch noch eine weitere Ebene der Relevanz hinzugefügt. Die Fotografie erfüllt eine Funktion der Verstärkung, da sie die dargestellten Ereignisse zusätzlich verifiziert.

Während der von der Bevölkerung bejubelten Ankunft der Roten Khmer in Phnom Penh fotografieren Schanberg und Swain die anrollenden Panzer. Der Brite läuft sogar neben einem der Panzer her, um spektakulärere Fotos zu erhalten. Wie auch beim bald danach stattfindenden unfreiwilligen Massenexodus der Stadtbevölkerung dient die Darstellung der fotografischen Dokumentation der Ereignisse durch die Journalisten als Mittel zur Erzeugung von Glaubwürdigkeit. Da es sich bei *The Killing Fields* um eine dramatisierte filmische (Nach-)Erzählung lebensweltlicher Ereignisse handelt, stützt sich die Narration in diesen Massenszenen auf die Darstellung von Kriegsreportagen in Ausübung ihres Berufs, um den Realismus erzeugenden Effekt der visuellen Berichterstattung in sich selbst zu übertragen: „Fotos – und Zitate – werden, da sie als Teile der Realität gelten, für authentischer gehalten als umfangreiche Erzählwerke.“<sup>104</sup> Auch die fiktionale

---

<sup>103</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 43.

<sup>104</sup> Ebd. S. 76.

Darstellung fotografischer Akte erfüllt in den genannten Szenen von *The Killing Fields* diese Funktion.

Als die Journalisten kurz nach Verlassen eines Krankenhauses, das sie zu Recherchezwecken besucht hatten, von Roten Khmer festgenommen werden, wirken ihre umgehängten Fotoapparate, besonders in der ihnen aufgezwungenen Körperhaltung mit erhobenen Händen, besonders exemplarisch ins Bild gesetzt. Die aggressiven Soldaten scheinen die Geräte besonders misstrauisch zu betrachten. Bei der Ankunft im Hauptquartier der Roten Khmer werden den Mitgliedern der Gruppe als erstes ihre Kameras abgenommen was analog zum militärischen Usus der Entwaffnung von Kriegsgefangenen geschieht. Die Fotoausrüstungen der Journalisten stellen in diesem Fall sowohl auf Grund ihres metaphorischen Aggressionspotenzials, als auch wegen ihres eigentlichen Verwendungszwecks, der Dokumentation, eine Bedrohung für die Roten Khmer dar. Gleichsam führt der Entzug der Mittel zur Ausführung ihres Berufs, sowohl bei Soldaten als auch bei Journalisten, zu einer psychischen Abwertung der Gefangenen, womit eine weitere Analogie zwischen Fotografie und Waffen deutlich wird. Etwas später macht einer der Soldaten sogar ein Foto seines Kameraden mit einer der konfiszierten Kameras. Die Nutzung des Geräts durch einen der aggressiven Soldaten verstärkt dramaturgisch gesehen das Bedrohungspotenzial, das in dieser Szene von den Roten Khmer ausgeht.

### 5.2.3 PORTRÄAUFNAHMEN ALS HANDLUNGSTRÄGER

Nach der Evakuierung der US-Botschaft findet eine in *The Killing Fields* bis dahin einzigartige Begebenheit statt, als Schanberg ein Foto von Pran macht, welcher ihn zurück zu seinem Hotel gebracht hatte. Dies stellt die erste private Nutzung der Fotografie im Film dar. Es handelt sich um eine beinahe emotionale Geste. Schanberg, bereits auf den Stufen des Hotels stehend, geht in die Hocke, um Pran, welcher noch in seinem Auto sitzt, aus einer besseren Perspektive fotografieren zu können. Seine Gesten, während er die Fotografie anfertigt ähneln jenen, als er das verletzte Kind in der bombardierten Stadt fotografiert hatte. Im Unterschied zum professionellen, besonders schnell und effizient fotografierenden Rockoff, und wohl auch wegen des für ihn emotional aufgeladenen Motivs nimmt Schanberg sich Zeit.

Er stellt die Schärfe am Objektiv ein und fordert Pran auf, zu lächeln. Das Klicken des Verschlusses sowie das Weiterziehen des Films in der Kamera sind leise im Off zu hören, während Pran während des eigentlichen fotografischen Akts im filmischen Bild bleibt.



Abbildung 7: Schanberg fotografiert Pran.<sup>105</sup>

Dies soll beim Publikum vielleicht die Wirkung erzielen, das fertige Foto bereits vor Augen gehabt zu haben. Ebenso wird angesichts der angespannten Lage, in der sich die Figuren befinden, die fotografische Funktion der Erinnerungshilfe innerhalb der filmischen Erzählung als Stilmittel genutzt. Dem Publikum wird damit eine bevorstehende Wendung auf der Handlungsebene signalisiert, da in der Szene eine gewisse Elegie auszumachen ist: „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen [...]“<sup>106</sup> In diesem Fall bedeutet die Darstellung des fotografischen Akts also eine Art Vorgriff auf die noch folgenden Ereignisse.

In der französischen Botschaft, in der die Hauptfiguren im weiteren Handlungsverlauf Schutz suchen, haben die Journalisten ihre Fotoausrüstung bei sich, auch wenn sich ihre Beschäftigung auf Warten beschränkt. Die Fotoapparate sind in der Szene, in welcher sich die Stimmung etwas verbessert, und die Männer sich über die Roten Khmer lustig machen, unübersehbar im Bild platziert. Hier wirken

<sup>105</sup> *The Killing Fields*, 00:41:02.

<sup>106</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 21.

die Geräte als visueller Kontrast zu der Heiterkeit des Gesprächs, quasi als Erinnerung an die eigentliche Aufgabe, welche sie erst in diese Situation gebracht hatte. In diesem Fall führt die Unterlassung fotografischer Akte in der Darstellung der Geräte zu Implikationen auf der visuellen Ebene des Films. Als bald darauf das ehemalige kambodschanische Staatsoberhaupt die Botschaft samt Familie verlassen muss, befinden sich Jon Swain sowie ein Mann mit einer Videokamera im Hintergrund einiger Einstellungen. Das Hauptaugenmerk der Szene liegt klar auf der Darstellung der Ausweisung der Personen. Die auf subtile Weise stattfindenden dokumentarischen Akte verstärken jedoch den dramaturgischen Effekt, der dabei erzielt werden soll. Das Ereignis wird durch den Einsatz visueller Medien als erinnerungswürdig dargestellt. Ebenso impliziert die Anwesenheit der Reporter historische Genauigkeit in der dramatisierten Abbildung historischer Fakten.

Als die Roten Khmer in weiterer Folge alle Kambodschanerinnen und Kambodschaner, die in der französischen Botschaft verblieben sind, auffordern, diese zu verlassen, folgt jene Szene, welche in *The Killing Fields* für die Thematik dieser Arbeit die wohl höchste Relevanz besitzt. Gemeinsam versuchen die Journalisten, einen Pass für Pran zu fälschen, ihn so scheinbar zu einem britischen Staatsangehörigen zu machen, und ihm damit die Ausreise aus Kambodscha zu ermöglichen.

Auf der inhaltlichen wie auf der formalen Ebene rückt die Szene sowohl die Praxis der Fotografie von der Belichtung des Films bis zur Erstellung eines physischen Abbilds der Aufnahme, als auch die darin enthaltene Symbolik, also die Macht der Medien und deren Vertreter über die Bürokratie der Krieg führenden Gruppierungen, in den Vordergrund. Die ausländischen Journalisten nutzen die für die Ausübung ihres Berufs erlernten Fähigkeiten ebenso wie ihren Status als Medienvertreter, um einem einzelnen Individuum bei der Flucht aus einem unmenschlich gewordenen Staat zu helfen. Allen voran ist es Al Rockoff, welcher seit Beginn des Films als die, bezogen auf die Fotografie, kompetenteste Figur des Ensembles dargestellt wurde, der sofort die Bedeutung der Herstellung eines gefälschten Passfotos Prans erkennt. Zunächst scheitert die Idee daran, dass Pran kein Foto von sich selbst bei sich hat. Rockoff versucht in der nun folgenden Szene, den Herstellungsprozess eines Porträts Prans von Beginn bis Ende mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu improvisieren. Zunächst macht er sich auf die Suche nach Filmmaterial, da keiner der Journalisten noch etwas davon besitzt. Auch das für

den Prozess der Entwicklung notwendige Wasser ist Mangelware, da die Leitungen nicht mehr unter Druck stehen. Der Fotografie kommt dabei auf der Handlungsebene die Funktion eines Hindernisses zu. Bedingt durch die Einschränkungen, die der komplizierte mechanische und chemische Prozess zur Herstellung eines Bilds mit sich bringt, müssen die Figuren Schwierigkeiten überwinden, was zum Aufbau eines dramaturgischen Spannungsbogens führt.

Letztendlich schafft es Rockoff, eine Kamera und den dazu passenden Film zu organisieren, auch wenn dieser Vorgang im Detail nicht an das Publikum weitergegeben wird. Ein kleines Badezimmer wird darauf zu einer improvisierten Dunkelkammer umfunktioniert.



Abbildung 8: Blick durch den Sucher.<sup>107</sup>

Nun beginnt die Anfertigung des Porträts Prans selbst. Für diese Szene wird der Prozess der (analogen) Fotografie zum uneingeschränkten Fokus des Films. In der ersten Einstellung dieser Szene ist der Sucher der Kamera samt Gitternetzlinien, welche zur besseren Gestaltung der Komposition des Bildes dienen, und damit auch Kopf und Oberkörper des zu fotografierenden Subjekts Dith Pran, in einer extremen Nahaufnahme zu sehen. Der Blick der Filmkamera führt dabei durch die Optik des Fotoapparats hindurch. Das Medium Film bildet das Medium der Fotografie noch während der Vorbereitungen zu seiner Entstehung ab und lässt das Publikum somit an den technischen Details, welche zur Herstellung eines fertigen Fotos notwendig

---

<sup>107</sup> *The Killing Fields*, 01:08:07.

sind, teilhaben. Durch die leichte Bewegung des Protagonisten im Sucher werden die grundlegenden Eigenschaften der beiden Medien stark hervorgehoben und im Falle der Fotografie auch kontrastiert. Der Film lässt Bewegung zu, während das Ergebnis dieses spezifischen Porträts im Medium Fotografie statisch bleiben würde. Der sehr geringe Schärfenbereich der Einstellung liegt ebenfalls auf dem Sucher, daher erscheinen die diesen umgebenden Teile der Kamera sowie die diese bedienenden Hände Al Rockoffs und der Hintergrund in bemerkenswerter Weise unscharf. Diese Darstellungsform, durch die die Schärfe den Blick der Betrachterinnen und Betrachter zu führen vermag, ist sowohl dem Film als auch der Fotografie als diesen Medien eigene Merkmale zuzuschreiben. Im Kontext des in diesem speziellen Fall beweglichen Bilds wird die Fotografie als im Film abgebildetes Medium jedoch in seiner Statik noch hervorgehoben. Die sich bewegenden Elemente sind in dieser Einstellung unscharf, während das größtenteils unbewegliche Bild im Sucher im Fokus liegt und daher naturgemäß vor dem dynamischen Hintergrund noch hervorgehoben wird.



Abbildung 9: Improvisation beim Aufnahmeakt.<sup>108</sup>

In einer darauffolgenden Einstellung wird die Notwendigkeit der Improvisation durch die Vorgehensweise des Fotografen auf bildlicher Ebene stark, jedoch auf der Handlungs- und Dialogebene unkommentiert, impliziert. Dabei entsteht abermals eine Form der Intermedialität, welche die Konventionen zur Herstellung des

---

<sup>108</sup> *The Killing Fields*, 01:08:11.

abgebildeten Mediums sowohl darstellt als auch in gewisser Weise konterkariert. Rockoff verwendet einen altmodisch anmutenden Stuhl als Stativ. Pran steht vor einer hellen Wand, welche wohl als Ersatz für einen professionell erscheinenden neutralen Hintergrund gewählt wurde. Als Konsequenz entsteht ein Spannungsfeld zwischen der Realitätsebene innerhalb der Erzählung und dem Endprodukt, welches eine gänzlich andere Sichtweise dieser Szene zeigen soll und wird. In dieser Einstellung spielt das Medium Film mit dem Wissen eines Publikums über die Anfertigung eines Porträtfotos, eine Situation, welche wohl ein großer Teil der den Film betrachteten Personen aus eigener Erfahrung kennen dürfte. Das fertige Bild wird die Illusion eines professionell in einem Fotostudio produzierten Passbilds erzeugen. Das Medium Film zeigt hier eine weitere und andersformatige Einstellung, welche über die Ränder des verwendeten quadratischen Fotopapiers hinauszublicken vermag. Hier wird als Konsequenz eine Überlegenheit des Mediums Film gegenüber der Fotografie impliziert, wenn auch nur in dem Sinne, dass das Publikum quasi hinter die Kulissen einer Fälschung zu blicken vermag. Rockoff wirkt sehr konzentriert und bemüht, die Kamera ruhig zu halten. Dies unterscheidet sich enorm von seinem *modus operandi*, welcher in früheren Sequenzen des Films abgebildet wurde. Wirkte er zuvor besonders hektisch und immer auf der Suche nach seinem nächsten Motiv, so ist hier eine totale Umkehr dieses Verhaltens zu bemerken. Pran ist der alleinige Mittelpunkt seines Interesses, und Rockoff muss aus der Notwendigkeit, das Bild nicht zu verwackeln, ruhig und besonnen agieren. Ebenso ist die hier von ihm benutzte Kamera mit einem Sucher, welcher nach oben gerichtet ist, ausgestattet. Rockoff muss also entgegen seiner Gewohnheit von oben auf eine statische Kamera blicken, anstatt diese ohne Stütze gemäß seiner Vorstellungen zu bewegen.

Nach der Darstellung der unmittelbaren Vorbereitungen zur Anfertigung der Porträtaufnahme folgt der ersehnte Moment der Auslösung, welche auf der Tonebene durch das sanfte Klicken des Verschlusses angezeigt wird. Wieder ist der Schärfebereich des filmischen Bilds dieser Einstellung relativ knapp gewählt, es befindet sich nur die Vorderseite der Kamera samt dem kurzen Objektiv im eigentlichen Fokus. Dabei wird deutlich, dass sich auch das grundlegende Layout der Kamera durch die Kurbel und die Einstellungsräder stark von dem Rockoffs gewohnter Kameras unterscheidet. Ebenso wird jene optische Apparatur, die letztendlich den Film belichten wird, durch den engen Schärfebereich

hervorgehoben. Doch auch die Symbolwirkung dieser Einstellung erscheint bemerkenswert. Der Fotograf tut alles in seiner Macht stehende, um ein nicht durch Bewegung seiner Kamera verschwommenes Bild zu erzeugen. In der kurzen Zeitspanne vor der Auslösung scheint der Film, gemeinsam mit den Figuren, innezuhalten, um die Darstellung der Anfertigung einer statischen Fotografie abzubilden, da in dem kurzen Zeitraum kaum Bewegungen im filmischen Bild ausgemacht werden können.

Nach erfolgter Aufnahme bewegt Rockoffs Hand den Film gerade mit Hilfe der an der Seite angebrachten Kurbel weiter durch die Kamera, als eine im Zusammenhang der visuellen Ästhetik des Films besonders hart wirkende Schwarzblende folgt. Offensichtlich soll hier der die weitere Vorgehensweise der analogen Fotografie bestimmende Ablauf der Prozesse, nämlich die nachfolgende Bearbeitung des belichteten Films in der Dunkelkammer, auch auf formaler, genauer gesagt in der auf den Schnitt bezogenen Ebene verdeutlicht werden. Die Abblende könnte dabei beinahe als fotografisch motiviert betrachtet werden, da sie den Übergang zur in der Dunkelkammer spielenden Szene darstellt.

#### 5.2.4 ENTWICKLUNGS- UND FÄLSCHUNGSAKT

Zunächst ist der von Rockoff zur Porträtierung verwendete Film vor einer einzelnen, sich im Dunklen befindenden Lampe, in einer Nahaufnahme zu sehen. Prans Gesicht und Oberkörper erscheinen mehrfach im Negativ untereinander. Vermutlich hat Rockoff nach der Schwarzblende noch weitere Fotos gemacht. Die hervorgehobene Abbildung des Negativs bedeutet hier, dass der Film abermals die normalerweise im Hintergrund ablaufenden Prozesse der Arbeitsschritte zur Anfertigung einer Fotografie darstellt. Der Filmstreifen wirkt in dieser Einstellung statisch, während die Lampe im Hintergrund bewegt wird und so eine gewisse Dynamik erzeugt, welche eher dem Film als der Fotografie als bestimmende Medieneigenschaft zuzuordnen wäre. Dennoch wirkt sich diese leichte Bewegung der Hintergrundbeleuchtung auch auf das dargestellte Medium aus. Die Negative werden durch die Mittel des Films belebt.

Es folgt der Gegenschuss, welcher Rockoff beim Betrachten der Negative zeigt. Dieser hält den belichteten Film vor sein Gesicht, um seine Fotos zu

betrachten, während der ihm assistierende Jon Swain die Lampe hinter den Negativen platziert. Letzterer hält bald darauf ein Stück roten Stoff vor die Lampe, um das in einer lichtundurchlässigen Folie aufbewahrte Fotopapier nicht zu beschädigen, als Rockoff es herausnimmt. Durch die beengenden Raumverhältnisse wirkt die Szene in der Dunkelkammer geradezu klaustrophobisch. Neben dem wenigen Licht, welches die einzelne Handlampe spendet sind lediglich Teile der Körper der handelnden Personen sowie deren Ausrüstung zu sehen. Der Großteil des Bilds bleibt in Dunkel oder Halbdunkel verborgen. Die folgende Einstellung zeigt die Belichtung des Fotopapiers. Lediglich Rockoffs Hände, welche den Filmstreifen mit den Negativen von Prans Porträt auf einer Unterlage vor das Papier halten, sind zu sehen. Durch eine Geste fordert dieser Swain auf, das Papier mit unbedeckter Lampe zu belichten, sofort danach zeigt Rockoffs Finger an, wieder Rotlicht zu verwenden.



Abbildung 10: Belichtung des Negativs.<sup>109</sup>

Der hohe Stellenwert, der der Beleuchtung auf inhaltlicher wie formaler Ebene sowie der bloß fragmentarisch anmutenden Abbildung der Hände der handelnden Personen in der Entwicklungsszene beigemessen wird, stellt eine Analogie mit der Bedeutung des Lichts im technischen Prozess der Fotografie her. Gewissermaßen führen die beiden Journalisten in einem abgedunkelten Badezimmer ihren eigenen

---

<sup>109</sup> *The Killing Fields*, 01:08:47.

„Lichtkrieg“<sup>110</sup>, indem sie einen Entwicklungsakt zur, wenn auch nur geringfügigen, Beeinflussung des bewaffneten Konflikts verwenden. Der Film bedient sich dabei der Bedingungen, die zur Entwicklung eines Negativs erforderlich sind, und integriert Aspekte dieses Vorgangs in seine formale Ebene.

Nach der erfolgten Belichtung führen Rockoffs Hände das Papier vorsichtig in eine mit einer vermutlich ebenfalls improvisierten Entwicklungsflüssigkeit gefüllten Schüssel im Waschbecken. Ähnlich der vorhergehenden Szene, in der die Porträts angefertigt wurden, liegt hier ein relativ geringer Schärfebereich vor, welcher auf die Schüssel und das Stück Fotopapier fokussiert ist. Als sich die Konturen Prans langsam auf dem Papier abzuzeichnen beginnen, ist ausschließlich Rockoffs Hand zu sehen, welche dieses besonders vorsichtig in der Flüssigkeit bewegt.



Abbildung 11: Das Bild in der Entwicklungsflüssigkeit.<sup>111</sup>

Die nächste Einstellung zeigt Rockoffs Gesicht, nicht jedoch den Rest seines Kopfs am Rand des roten Lichts der Lampe. Die Szene legt eine starke Gewichtung auf die Abläufe der Erstellung des Abzugs von Prans Porträt, die Figuren rücken angesichts des technischen Prozesses in den Hintergrund, verschmelzen beinahe mit dem schwarzen, lichtlosen, Hintergrund. Der Film verdeutlicht durch diese Vorgehensweise die Bedeutung des Begriffs *Dunkelkammer* mit seinen visuellen Stilmitteln der Kadrierung sowie der Lichtführung. Es folgt eine weitere

<sup>110</sup> Paul Virilio: *Krieg und Kino*, S. 153.

<sup>111</sup> *The Killing Fields*, 01:09:29.

Nahaufnahme, die die zweite Schüssel zeigt. Noch immer ist Rot die dominante Farbe der Einstellung. Im Unterschied zu den vorhergehenden Nahaufnahmen der Gefäße mit dem darin befindlichen Papier ist nun keine Hand im Bild. Der Fokus liegt nun auf dem ruhig in der Flüssigkeit liegenden Porträt Prans, welches sich langsam grau verfärbt, und damit unbrauchbar wird. Die improvisierten Mittel zur Anfertigung der Fotografie reichen, auch in der darauffolgenden Wiederholung des Vorgangs nicht aus, um ihre Funktion auf der dramaturgischen Ebene zu erfüllen. Die Szene endet, als Rockoff die Lampe abschaltet, was ihn in der Dunkelheit zurücklässt, und dabei beinahe wie eine Schwarzblende wirkt. Dies wirkt wie eine Spiegelung des Endes der letzten Szene, in der eine ähnliche Vorgehensweise den Übergang zur Szene in der Dunkelkammer bildete.

Analog zum hier vorliegenden Entwicklungsakt handelt es sich bei dieser Darstellung auch um einen fotografischen Fälschungsakt. Zunächst wurden schon bei der Aufnahme des Bilds falsche Tatsachen vorgespiegelt, indem Hintergrund und Bildausschnitt beim fotografischen Akt bewusst gewählt wurden, um die Anfertigung in einem Fotostudio vorzutäuschen. Das dabei entstandene Bild wurde mit der Intention der Manipulation des Lichtbildausweises, also eines scheinbar unanzweifelbaren offiziellen Dokuments, erstellt:

„Die [...] Bildfälschung lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass das fotografische Bild nicht nur in der Lage ist, Gegenstände in ihr Gegenteil zu transformieren, sondern, dass es gleichzeitig vermag, dabei den Schein von Objektivität zu wahren.“<sup>112</sup>

Auch der improvisierten Natur des Entwicklungsakts haften Eigenschaften der Manipulation des Bilds an, da die dargestellte Erstellung des Abzugs die Nutzung der für den Prozess der analogen Fotografie erfundenen Arbeitsschritte und technischen sowie chemischen Hilfsmittel unterlässt. Die subversive, im Grunde sogar illegale, Vorgehensweise untergräbt das scheinbar unumstößliche Wahrheitsgebot sowohl des Journalismus als auch der Fotografie selbst.

Rockoffs Bemühungen tragen letztendlich doch Früchte, als er nach mehreren erfolglosen Versuchen ein zunächst brauchbar anmutendes Passbild herstellt. Darauf wird die Fälschung des Dokuments abgeschlossen. Die nächste relevante Szene zeigt das trotz aller Anstrengungen verblasste Foto Prans in dem manipulierten Ausweis. Es handelt sich um eine Nahaufnahme, die nur den in diesem

---

<sup>112</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 88.

Zusammenhang wichtigsten Teil des Dokuments zeigt. Als der Mitarbeiter der französischen Botschaft, der den Pass zurückgewiesen hatte, die Szene samt seinem Regenschirm verlässt, bleibt Swain zurück. Das Dokument, und damit das monoton grau verfärbte Fotopapier, werden von Wassertropfen getroffen. Es handelt sich damit um eine für die Gesamtsituation der Figuren symbolträchtige Darstellung.

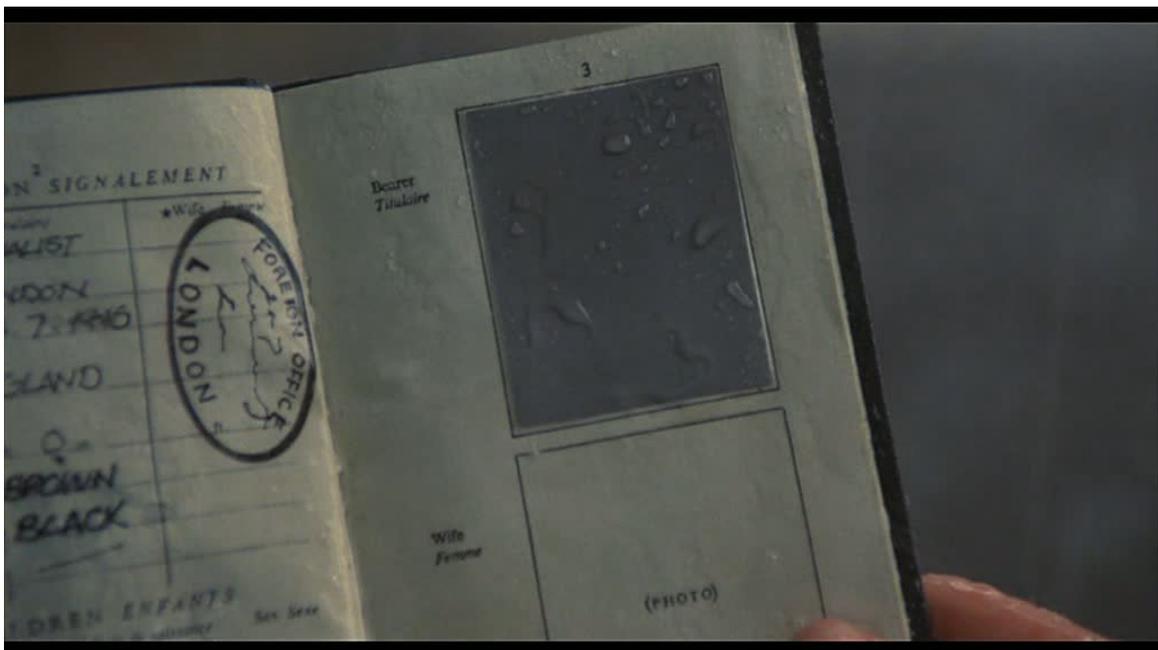


Abbildung 12: Das unbrauchbar gewordene Passbild.<sup>113</sup>

Die Regentropfen, deren Abbildung durch das bewegte Bild des Films ermöglicht wird, interagieren mit der unbrauchbar gewordenen Fotografie. Dabei entsteht in gewissem Sinne eine direkte physische Verbindung zwischen beiden Medien.

Quasi als Epilog zu der vorhergegangenen fotografischen Aufnahme- und Fälschungssequenz lässt sich der folgende, Schanberg in den Vereinigten Staaten darstellende Handlungsstrang verstehen. Prans Porträt taucht, diesmal in professionell ausgearbeiteter Form in der Szene, in welcher der Journalist in New York Briefe an verschiedene Hilfsorganisationen schickt, wieder auf. Abermals wird es in Nahaufnahmen gezeigt, als Schanberg es zuschneidet, also gewissermaßen physisch verändert, und verschiedene Versionen des Porträts an die Briefe heftet. Das Zuschneiden stellt hier einen Manipulationsakt dar, während die Szene auch als Darstellung eines Rezeptionsakts gesehen werden kann. Eine weitere Implikation dieser Darstellung fotografischer Objekte ist die bloße Anzahl der hier vorhandenen

<sup>113</sup> *The Killing Fields*, 01:13:33.

Abzüge des Porträts, während den Figuren in der französischen Botschaft in Kambodscha schon die Anfertigung eines einzelnen Bilds durch die widrigen Umstände unmöglich gemacht wurde. Auch in seiner Wohnung betrachtet Schanberg von ihm und / oder Rockoff angefertigte Aufnahmen aus seiner Zeit in Kambodscha. Es sind die einzigen Ergebnisse der journalistischen Arbeit der Reporter, die in *The Killing Fields* zu sehen sind. Hierbei handelt es sich ebenfalls um Bildobjekte, die sowohl der Figur innerhalb der Diegese, als auch dem betrachtenden Publikum als Erinnerung an die filmische Vergangenheit dienen. Dabei erscheint die Fotografie im Film in einer ihrer grundlegenden Formen: Sie berichtet von vorhergegangenen Ereignissen und dient gewissermaßen sowohl als Beweis als auch als emotionale Stütze für Protagonist sowie Zuseherinnen und Zuseher.

#### 5.2.5 FILM, FOTOGRAFIE UND SCHRIFT IN DER SCHLUSSZENE

Zuletzt beinhaltet die letzte Szene in *The Killing Fields* eine im Zusammenhang jener drei zur Analyse in dieser Arbeit ausgewählten Filme einzigartige Form der Intermedialität zwischen Fotografie, Film, sowie in diesem Fall auch der Schrift. Die letzten Minuten des Films verschmelzen, in starkem Kontrast zu dem zuvor durchgängig eingehaltenen visuellen Stil, zu einem intermedialen Konglomerat aus jenen drei Medien.

Als das Wiedersehen von Pran und Schanberg im Lager des Roten Kreuzes stattfindet, werden einige bewegte Einstellungen in ihrem Verlauf zu *freeze frames*. Dies allein stellt ja, wie bereits erwähnt, zumindest im engeren Sinne keine Form der transformationalen Intermedialität dar<sup>114</sup>. In diesem Sonderfall wird die fotografische, also stillstehende, Wirkung dieses angehaltenen Bilds jedoch noch durch die zusätzliche Einblendung von schwarzweißen Porträtfotografien der realen Personen, welche die Handlung des Films inspiriert haben, am rechten unteren Bildrand, sowie der schriftlichen Nennung deren Namen und der Namen der die entsprechenden Rollen spielenden Männer, betont und hervorgehoben. Durch diese direkte, in gewissem Sinne (auch durch die Nutzung eines Rahmens um die Fotografie) abgegrenzt von der Diegese eingefügte Einbeziehung sowohl, auf narrativer Ebene, der realen Vorbilder der Erzählung, als auch, auf intermedialer Ebene, der

---

<sup>114</sup> Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 31f.

lebensweltlichen Fotografie, wird das Augenmerk eines Publikums dabei besonders stark auf den Stillstand des filmischen Bilds gelenkt.



Abbildung 13: Intermedialität in der Schlusszene.<sup>115</sup>

Dieses wirkt in jenem speziellen Fall fotografischer als ein gewöhnlicher *freeze frame*, der ohne die genannten Zusätze in eine filmische Erzählung eingefügt wird, wie am nächsten Beispiel erkennbar wird: Als einige Einstellungen später das Bild abermals eingefroren wird, um das Datum des Wiedersehens der beiden Männer als den 9. Oktober 1979 auszuweisen, wirkt die Auffassung, ein *freeze frame* sei keine Form der transformationalen Intermedialität, bereits wieder zutreffender, da diesmal keine Fotografie aus der lebensweltlichen Realität als Zusatz zu sehen ist.

Eine weitere Begründung für die Nutzung dieser Fotografien ließe sich im Sinne der angestrebten Authentifizierung der Filmhandlung finden. Film und Fotografie nutzen die hier entstehende Intermedialität zur gemeinsamen „[...] Erzeugung historischer und politischer Authentizität der Darstellung.“<sup>116</sup> Die transponierten Eigenschaften des einen Mediums in das andere bewirken eine gewisse Symbiose, die sich sowohl im Film als auch in der Fotografie bemerkbar macht: „Der Film stattet die gezeigten Fotografien mit der Glaubwürdigkeit historischer Dokumente aus. Im Gegenzug wird der Film durch das Fotobild

<sup>115</sup> *The Killing Fields*, 02:15:03.

<sup>116</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 84.

authentisiert, die Filmhandlung verifiziert.“<sup>117</sup> Gerade in der hier vorliegenden dramatisierten Darstellung lebensweltlicher Ereignisse kommt die Abbildung der beschriebenen Fotos dem Film in Form von zusätzlichem Realitätsgehalt zugute.

Die im Bezug auf die Intermedialität zwischen Fotografie und Film, im Vergleich zu früheren Szenen des Films, auffällige Eigenart dieser finalen Szene von *The Killing Fields* endet jedoch nicht bei den bereits genannten Beispielen:

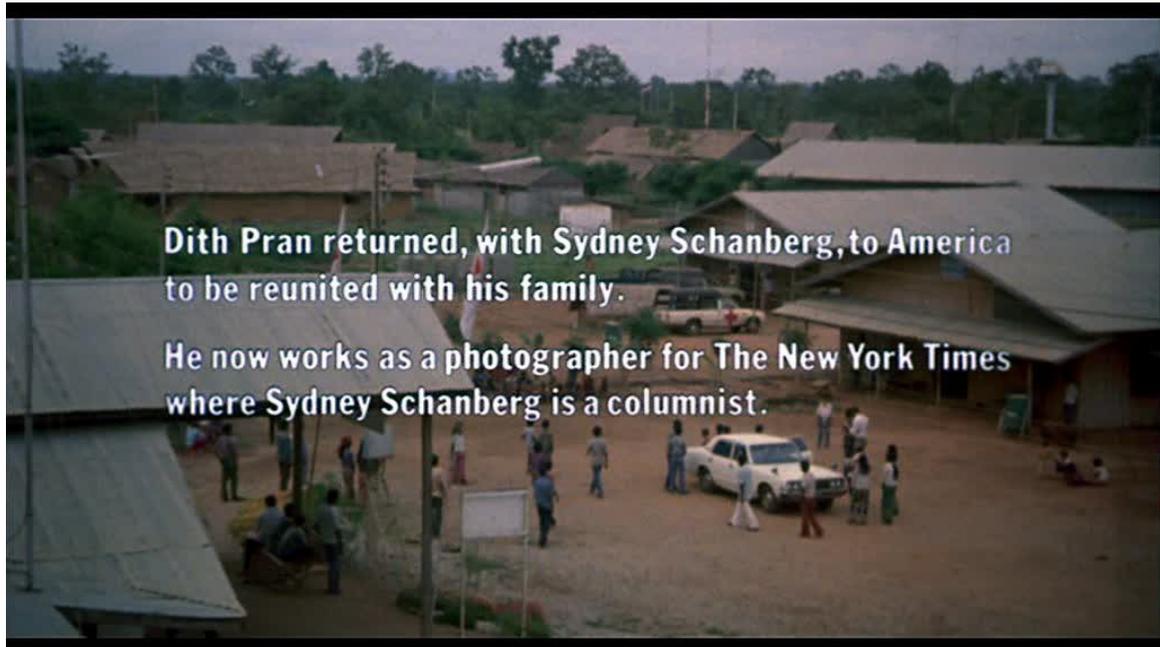


Abbildung 14: Schrifttafel in der Schlusszene.<sup>118</sup>

zwischen jenen Einstellungen, welche Schanberg und Pran vor dem Lazarett zeigen, sind immer wieder Personen, vermutlich andere Flüchtlinge, zu sehen, die das Wiedersehen der beiden Männer beobachten. Dabei handelt es sich in weiteren Einstellungen klar um filmische, also bewegte Bilder. In den *close-ups* auf Gesichter einiger dieser Personen scheint die Grenze zwischen Fotografie und Film zusehends zu verschwimmen, da auf Grund der Bewegungslosigkeit dieser Statistinnen und Statisten diesbezüglich kein klarer Unterschied mehr ausgemacht werden kann. Ebenfalls finden diese Einstellungen nach den mit zusätzlichen Fotografien ausgestatteten *freeze frames*, die Schanberg und Pran zeigen, statt. Daher könnten diese nicht klar als weitere Stand- oder bewegungslose Filmbilder erkennbaren Einstellungen in Anbetracht der zuvor gezeigten *freeze frames* als in weitestem Sinne fotografisch motiviert angesehen werden.

<sup>117</sup> Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher*, S. 84.

<sup>118</sup> *The Killing Fields*, 02:15:59.

Auch die vorletzte Einstellung des Films erscheint in diesem Zusammenhang bemerkenswert zu sein. Es handelt sich dabei um einen langsamen Schwenk, welcher von rechts nach links von einem erhöhten Standpunkt oberhalb des Dachs des Lazarets aufgenommen wurde. Am (noch statischen) Beginn dieser Kamerabewegung sind die sich noch immer umarmenden Pran und Schanberg sowie die um diese Personen gruppierten restlichen Flüchtlinge zu sehen. Als sich die Kamera zu bewegen beginnt, wird im Verlauf des Schwenks die Umgebung des Gebäudes sichtbar. Im Unterschied zu den drei vorangegangenen Schrifteinblendungen wird in diesem Fall die Bewegung des Bilds nicht angehalten, um weitere Texttafeln, welche den folgenden Verlauf des Lebens der beiden Hauptfiguren sowie die zur Entstehungszeit des Films aktuelle humanitäre Situation in Kambodscha schildern, zu zeigen. Diese Einstellung könnte insofern als ein, in diesem Fall nicht fotografisch motiviertes, *tableaux vivant* betrachtet werden, als die an ihrem Beginn zu sehende Gruppierung der Figuren sowie die in ihrem weiteren Verlauf visuell eher unaufdringliche Szenerie in ihrer Wirkung besonders fotografisch oder malerisch wirken. Dieses Stilmittel wird vermutlich bewusst eingesetzt, um dem Publikum ausreichend Gelegenheit zu geben, die Texteinblendungen zu lesen und zu verinnerlichen.

Bei der letzten Einstellung in *The Killing Fields*, die zugleich den Übergang zum Abspann darstellt, handelt es sich um einen, nach der bereits genannten Definition, fotografisch motivierten *freeze frame*. Darauf sind ein kambodschanischer Junge und ein von ihm im Arm gehaltenes Kleinkind zu sehen. Dem Filmbild wird innerhalb der Dauer seiner Sichtbarkeit die Farbe entzogen, es wird also in seinem Verlauf schwarz-weiß. Dies wird erneut als Mittel zur Transponierung der scheinbar den Gehalt an Realismus steigernden Eigenschaften der Fotografie in den Film angewandt. Besonders in der unmittelbaren Schlussphase kann die hier erzeugte transformationale Intermedialität als unmissverständlicher Hinweis an das Publikum verstanden werden: die gerade erzählte Geschichte beruht auf wahren Begebenheiten. Die Einstellung stellt gewissermaßen eine subtil ausgeführte Wiederholung des Inhalts der ihr vorangegangenen Texttafeln dar, nur dass dies über den Weg des intermedialen Zeichensystems geschieht.



## 6. *Full Metal Jacket*

Joker, die Hauptfigur in Kubricks Vietnamkriegsepos, definiert sich über die gesamte Spieldauer des Films als Mensch, der, auch nach eigener Aussage, von einer gewissen Dualität geprägt ist. Er befindet sich während seiner Grundausbildung wie im Einsatz in Südostasien in einer persönlichen Situation, die einerseits seine eigene, andererseits vielleicht auch die menschliche, Natur auf Grund ihrer Grausamkeit negiert, andererseits entwickelt er sich fortwährend zu einer funktionierenden Maschine in eben jenem System. Seine Persönlichkeit manifestiert sich besonders in jenem *Peace-Button*, den er an seiner Uniform trägt, sowie als krassen Gegensatz dazu durch die Aufschrift „BORN TO KILL“<sup>119</sup> an seinem Helm.

Behält man diese Auslegung der Eigenschaften der Hauptfigur im Hinterkopf, so stößt man über die gesamte Narration hinweg immer wieder auf Handlungen und Situationen, die eine gewisse Widersprüchlichkeit in sich tragen. Beispielsweise entwickelt Joker im *Boot Camp* eine, wenn auch gezwungenermaßen, freundschaftliche Beziehung zu dem in vielen Belangen unfähigen Leonard Lawrence, nur um wenige Szenen später an einer brutalen Bestrafungsaktion der Rekruten gegen ihn teilzunehmen. Lawrence wiederum ist mit der Härte der Grundausbildung hoffnungslos überfordert und ist stets das Schlusslicht in allen Belangen des Erlernens soldatischer Fähigkeiten, bevor er sich als exzellenter Gewehrschütze hervortut, auch wenn dies letztendlich seinen eigenen Tod sowie den des Ausbilders Sergeant Hartman bedeutet. Die Darstellung des Menschen als Teil des größeren Ganzen einer inhumanen militärischen Maschinerie ist in *Full Metal Jacket* ein stets präsentenes Motiv. Dies könnte analog dazu auch von der Darstellung der Kriegs fotografie behauptet werden. Im Unterschied zu den Fotografenfiguren in *Apocalypse Now* und *The Killing Fields* handelt es sich bei Joker sowie, bedingt durch die Vielzahl der durchgeführten fotografischen Akte, in höherem Maße auch bei seinem Begleiter Rafterman um Soldaten, die versuchen, das Geschehen um sie herum unter anderem auch bildlich zu dokumentieren. Sie haben dabei einen gewissen Doppelstatus inne, da sie natürlich ebenfalls dazu ausgebildet sind, den Feind möglichst effizient und ohne lange zu überlegen zu töten. Gewehr und Fotokamera haben, wie bereits erwähnt, in gewissem Sinne ähnliche Eigenschaften,

---

<sup>119</sup> *Full Metal Jacket*, 00:53:43f.

jedoch geht in *Full Metal Jacket* von der Darstellung der Soldaten, die mit Fotoapparaten bewaffnet in den Kampf ziehen, ein bemerkenswert widersprüchlicher Effekt aus. Natürlich gibt es in diesem Film Darstellungen fotografischer Handlungen, ebenso verwendet Kubrick jedoch auch die bloße Existenz von Kameras auf der visuellen Ebene, um einen andauernden, manchmal grotesk anmutenden, paradoxen Subtext zu erzeugen. Die Darstellung der Fotografie in *Full Metal Jacket* könnte also unter anderem als Teil der gewollten Erzeugung eines gewissen Gefühls der Ironie beim Publikum angesehen werden.

## 6.1 Handlungsverlauf: *Full Metal Jacket*

Eine der auffälligsten Eigenschaften von Kubricks Vietnamkriegsfilm ist die besonders scharfe Trennung in zwei Hauptteile. Zunächst widmet sich der Regisseur der Darstellung der in einem Blutbad endenden Grundausbildung neuer Rekruten durch den sadistischen Sergeant Hartman. Dieses Segment des Films bietet in Hinblick auf die Darstellung der Fotografie abgesehen von der in vielerlei Hinsicht fotografisch anmutenden Bildsprache Kubricks keine direkten für diese Arbeit relevanten Vorkommnisse von Intermedialität. Nach einem harten Schnitt konzentriert sich die Narration auf die Erlebnisse von Joker, einem von Hartmans Rekruten, der der Truppenzeitung *Stars and Stripes* zugeteilt wurde, in Saigon und später Hué. Gemeinsam mit seinem Kameraden und Fotografen Rafterman begegnet Joker nach der nordvietnamesischen Tet-Offensive seinem Freund Cowboy. Dessen Zug, unter anderem bestehend aus dem MG-Schützen Animal Mother, Eightball und Touchdown, soll in die besetzte Stadt Hué vorrücken. Joker und Rafterman schließen sich den Soldaten an. Als die Situation scheinbar bereits zu Gunsten der US-Amerikaner umgeschlagen hat, wird die Gruppe von einer nordvietnamesischen Scharfschützin angegriffen, welche nach zahlreichen Verlusten auf Seiten der US-Amerikaner von Joker und Rafterman besiegt wird.

## 6.2 Darstellung der Fotografie

### 6.2.1 FOTOGRAFENFIGUREN: RAFTERMAN

Rafterman, der Fotograf, welcher Joker im Vietnamsegment von *Full Metal Jacket* begleitet, stellt zugleich auch die einzige nennenswerte militärische Fotografenfigur innerhalb der drei zur Analyse ausgewählten Filme dar. Er wird in der ersten in Vietnam spielenden Szene des Films eingeführt, wobei Charakteristika seiner Funktion innerhalb der Diegese dem Publikum unkommentiert auf der visuellen Ebene übermittelt werden.



Abbildung 15: Rafterman und der Dieb.<sup>120</sup>

Die Szene beginnt mit einer langsamen Fahrt, die einer vietnamesischen Prostituierten auf dem Weg zu jenem Straßencafé, in dem Joker und Rafterman, offensichtlich während ihrer Freizeit, sitzen, folgt. Raftermans Fotoapparat liegt prominent platziert auf dem Tisch zwischen den beiden Soldaten. Dies dient der Einführung Raftermans als Jokers Fotografen. Die Kamera definiert hier durch ihre bloße Anwesenheit die im Film erstmals auftretende Figur Rafterman als den Typus eines Fotografen, wozu durch die Implikationen dieses Geräts keine weiteren Hinweise zum Verständnis des Publikums notwendig sind. Ebenso erscheint

<sup>120</sup> *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987, DVD [2-Disc Special Edition], Warner Bros. Entertainment Inc. 2007). 00:45:15.

bemerkenswert, dass die beiden Hauptfiguren, die alleine an einem Kriegsschauplatz unterwegs sind, keine Waffen sondern lediglich diese eine Fotokamera bei sich haben. Natürlich scheint es sich um eine sichere Gegend zu handeln, jedoch könnte hier auch eine gewisse Substitution der Kamera im Hinblick auf die Waffenmetaphorik vorliegen. Nachdem er den Ausführungen der Prostituierten, die mit Joker verhandelt, einige Zeit wortlos zugehört hat, nimmt Rafterman das Gerät vom Tisch und macht in sitzender Haltung einige Aufnahmen von der Frau. Dies impliziert eine gewisse Beiläufigkeit dieser Handlung, da es Rafterman nicht für notwendig zu erachten scheint, dazu aufzustehen. Dabei stellt er die Schärfe mit der linken Hand, in der er auch eine Zigarette hält, ein. Rafterman wirkt, als würde er die Fotos allenfalls aus Langeweile beziehungsweise für seinen Privatgebrauch machen. Zwischen den Fotografien zieht er den Film weiter durch die Kamera. Nach seinem zweiten Foto erhebt sich Joker, um sich von seinem Kameraden gemeinsam mit der Frau fotografieren zu lassen. Rafterman beeinflusst bewusst die Bildkomposition, indem er seine beiden Motive durch Gesten mit seinen Händen auffordert, näher zusammen zu rücken. Der Fotograf macht zunächst ein Foto im Querformat, nach erneutem Weiterziehen des Filmes auch zwei hochformatige Bilder. Unmittelbar nach dem darauf folgenden harten Schnitt folgt eine Einstellung, in welcher Rafterman abermals im Querformat fotografiert. Kubrick nimmt sich in dieser Szene Zeit, um die Aufnahmeakte im Detail sowie in ihrer vollen Länge darzustellen. Nach der Anfertigung des letzten Fotos blickt Rafterman auf seine Kamera, vermutlich um die Anzahl der verbleibenden Aufnahmen abzulesen. In diesem Moment wird ihm von einem einheimischen Mann, welcher sich für die Dauer der gesamten Einstellung, von Rafterman unbemerkt, bereits von hinten genähert hatte, der Fotoapparat entrissen. Der Mann läuft zu seinem, auf einem Motorroller wartenden Komplizen, welchem er unmittelbar darauf die gestohlene Kamera zuwirft. Weder Rafterman noch Joker versuchen, die Diebe zu verfolgen. Der Fotoapparat scheint in diesem Zusammenhang ein ersetzbarer, sich nicht im Privatbesitz der Soldaten befindlicher, Gegenstand zu sein. Ebenso wird Rafterman durch seine geringe Anteilnahme in Anbetracht des Diebstahls zunächst als passive Figur eingeführt, die am Beginn ihrer Darstellung noch eine Beobachterrolle einnimmt.

In einer späteren, an diese erste Szene des Vietnamsegments des Films erinnernden Szene feilschen die Männer in Cowboys Zug nach der scheinbaren Eroberung der Stadt Hué abermals um den Preis einer Prostituierten. Auch hier

ergreift Rafterman, welcher gerade beim Essen ist, nach einiger Zeit seine Kamera und macht, abermals sitzend, zwei Fotos der Frau. In beiden Szenen scheint die Fotografie in ihrer Darstellung die Funktion zu haben, das Publikum inmitten der zuvor und danach stattfindenden Kampfhandlungen an selbst im Krieg geschehene banale Gegebenheiten zu erinnern. In diesem Zusammenhang verstärkt die Nutzung der Kamera innerhalb der Diegese den Eindruck eines gewissen Privatlebens der Soldaten, da das Gerät dabei eine gewissermaßen zivile Nutzung erfährt.

Ebenso stellen Raftermans fotografische Akte in beiden Szenen trotz des von der Figur geäußerten Desinteresses eine Art der Teilnahme dar:

„Obwohl die Kamera eine Beobachtungsstation ist, ist der Akt des Fotografierens mehr als nur passives Beobachten. Ähnlich dem sexuellen Voyeurismus ist er eine Form der Zustimmung, des manchmal schweigenden, häufig aber deutlich geäußerten Einverständnisses damit, daß alles, was gerade geschieht, weiter geschehen soll.“<sup>121</sup>

Damit könnte eine Definition für Rafterman als Fotografenfigur am Beginn des Vietnamsegments von *Full Metal Jacket* gefunden sein. Zunächst beschränkt er sich auf seine Funktion als beobachtender Fotograf, der lediglich durch seine fotografischen Akte an Ereignissen innerhalb der Diegese teilnimmt. Im weiteren Verlauf der Handlung werden sich die Eigenschaften der Figur mehr und mehr in eine aktive Rolle verkehren.

## 6.2.2 DIE FOTOGRAFIE ALS FREMDKÖRPER IN DER KRIEGSMASCHINERIE

Joker und Rafterman, die in Hanoi stationiert sind, nehmen regelmäßig an Einsatzbesprechungen mit ihrem Vorgesetzten, Lt. Lockhart, teil. Im Film werden zwei dieser Zusammenkünfte gezeigt. Die erste findet vor, die zweite nach der Tet-Offensive der nordvietnamesischen Armee statt. Nicht so sehr sind es Dialoge oder Verhalten der Figuren, als subtile Aspekte in der visuellen Gestaltung, die die Unterschiede zwischen diesen beiden Szenen auch im Hinblick auf die Darstellung der Kriegsfotografie ausmachen und in diesem Zusammenhang zumindest bemerkenswert erscheinen.

---

<sup>121</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 18.

Schon die Dekoration des Besprechungsraums könnte gegensätzlicher nicht sein: neben schwarz-weißen Kriegsphotografien an den Wänden und praktisch anmutenden feldgrünen Büromöbeln finden sich auch zahlreiche Pin-Up-Fotos sowie vor allem Bilder und Spielzeuge, die bekannte Comicfiguren darstellen, in dem Raum. Allein dies erzeugt schon einen skurril anmutenden Kontrast, welcher sich in weiterer Folge noch verstärken wird. Während die militärischen Journalisten in der früheren der beiden Szenen lediglich Papier und Stifte bei sich haben, ist der Besprechungstisch in der zweiten Szene beinahe komplett von deren Ausrüstung bedeckt. Die Männer tragen nach dem Angriff auf US-Einrichtungen in ganz Südvietnam ihre schusssicheren Westen und haben ihre Helme und Waffen bei sich. Neben diesen militärischen Ausrüstungsgegenständen haben die Journalisten ebenfalls ihre Fotoapparate mitgebracht und wie selbstverständlich neben den zuvor genannten Dingen platziert. Diese unkommentiert auf der visuellen Ebene stattfindende Darstellung erzeugt ein starkes Spannungsfeld: die eskalierende Situation bedeutet für diese Gruppe von Männern nicht nur eine größer gewordene Gefahr für Leib und Leben, die Umstände scheinen über Nacht, oder zumindest seit der zuvor gezeigten Besprechung, dokumentierenswerter geworden zu sein. Der starke Kontrast zwischen beiden Szenen könnte, wie etwas offensichtlicher, der Peace-Button auf Jokers Weste, als subtiler Hinweis auf die Absurdität der Doppelfunktion dieser militärischen Kriegsberichterstatter verstanden werden. Die bloße Darstellung von zahlreichen Fotoapparaten, die wie selbstverständlich neben todbringenden Gewehren auf einem Tisch abgelegt angeordnet sind, verdeutlicht die kontrastierenden Rollen, die den anwesenden Männern zugedacht sind. Diese Funktionen werden sich im weiteren Verlauf der Handlung am Beispiel Raftermans offenbaren.

Als Joker und Rafterman von Lockhart in die Nähe der Stadt Hué entsandt werden, um das dortige Geschehen zu dokumentieren, zeigt eine Szene ihren Helikopterflug in das Einsatzgebiet. Die Soldaten sitzen nebeneinander in dem Fluggerät und beobachten den Bordschützen, der scheinbar wahllos auf Zivilistinnen und Zivilisten am Boden zu schießen scheint, an seinem Maschinengewehr. Rafterman fotografiert ihn zwei Mal. Er trägt neben jener Kamera, die er verwendet, noch eine zweite um den Hals. Während der gesamten Szene sind zwar die Fotoapparate, jedoch nicht die Waffe Raftermans im Bild, was ihn hier vorrangig in seiner Rolle als Reporter darstellt. Der MG-Schütze wird daraufhin auf die beiden

Passagiere aufmerksam und beginnt ein Gespräch mit Joker. Die Anwesenheit der Journalisten, und vielleicht auch seine mögliche Abbildung in *Stars and Stripes*, scheint den Soldaten zu einer verbalen Selbstdarstellung zu bewegen. Er erzählt den Männern von der hohen Anzahl seiner bestätigten Tötungen und schlägt vor, einen Artikel über ihn zu verfassen. Bei der Landung des Helikopters ist neben Raftermans zwei Kameras auch jene von Joker zu sehen. Die Geräte wirken im Vergleich zu den farblich monotonen Uniformen etwas deplatziert, da die weißen Bereiche der Objektive die ansonsten naturgemäß besonders unscheinbare Optik abschwächen. Auch in der folgenden Einstellung, einer langen rückwärts gerichteten Fahrt, welche das im Gehen geführte Gespräch Jokers mit Cowboys Vorgesetztem, Lt. Touchdown, zeigt, sind die Kameras der Journalisten ständig im Bild. Die Tatsache, dass Kriegsberichterstatter vor Ort sind, scheint den Offizier zu einer Schilderung seines Persönlichkeitsprofils zu motivieren. Hier wird deutlich, dass einander unbekannte Soldaten, wohl nicht zuletzt dank der Kameras als (einziges) äußerliches Erkennungszeichen für militärische Journalisten, in *Full Metal Jacket* oftmals persönliche Gespräche beginnen, und damit die Doppelrolle der Berichterstatter für das Publikum verdeutlichen. Ähnliche Vorkommnisse lassen sich bei der vorhergegangenen Begegnung mit dem Bordschützen des Helikopters sowie im weiteren Verlauf der Handlung beim ersten Zusammentreffen mit Cowboys Kameraden erkennen.

In der anschließenden Szene, welche an einem geöffneten Massengrab spielt, ist die Darstellung der Kriegsfotografie omnipräsent. Während des rückwärts gerichteten Zooms, der an Jokers Gesicht beginnt und langsam die mit Kalk bedeckten Leichen in der Grube enthüllt, macht Rafterman, der rechts neben seinem Kameraden im Bild zu sehen ist, zwei Fotos mit einer seiner Kameras, bevor er seinen zweiten Fotoapparat benutzt, um weiter zu fotografieren. An Jokers linker Seite steht ein Lieutenant, der an dieser Stelle nur beobachtet. Je weiter die Kamera hinauszoomt, desto mehr Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstatter, ausgerüstet mit Film- und Fotokameras werden am linken und rechten Rand der Aushebung sichtbar. Sie dokumentieren diesen von Grauen erfüllten Ort, der offensichtlich von den Militärs als relativ sicher eingestuft wurde, da sich auch einige Zivilistinnen und Zivilisten unter den Reportern befinden. Durch die Umrahmung der mit Leichen gefüllten Grube mit Vertreterinnen und Vertretern der Medien wird die Bedeutung dieses Massenmordes innerhalb der Diegese stark unterstrichen. Die

Darstellung der sich hier im Gange befindlichen umfassenden Dokumentation verstärkt, wohl beabsichtigt, den Eindruck, den die Szene auf das Publikum hat. Die folgende Einstellung zeigt die Szenerie als Gegenschuss und stellt zunächst die drei Männer von hinten dar. Rafterman fotografiert am Anfang dieser Einstellung immer noch das Grab. Als sich der Lieutenant von den Leichen abwendet, beginnt Joker ein Gespräch mit ihm. Rafterman dreht sich kurz darauf zur Kamera und zieht seinen Fotoapparat auf, um Jokers Gesprächspartner mehrmals zu porträtieren.



Abbildung 16: Interview am Massengrab.<sup>122</sup>

Dabei nimmt er mit seiner linken Hand Schärfeneinstellungen vor, während er seine rechte Hand nutzt um auszulösen und den Film weiter durch die Kamera zu bewegen. Die Geräusche der Kamera sind im Verlauf des gesamten nun folgenden Gespräches deutlich zu hören. Wie es zuvor bereits einige Male der Fall gewesen ist, so verändert die Anwesenheit eines Fotografen die Körpersprache sowie die Haltung des Offiziers dem Interview gegenüber. Abermals gibt der Mann persönliche Informationen, hier seinen Heimatort in den Vereinigten Staaten, preis. Als Joker den Soldaten zu einer Schilderung jener Vorkommnisse, die zu dem Tod der Menschen geführt haben, auffordert, lächelt der Lieutenant trotz der schrecklichen Ereignisse, die er gerade wiedergibt, einige Male in Raftermans Kamera. Als der ebenfalls anwesende Colonel auf Jokers unangemessenen Button an seiner Uniform

<sup>122</sup> *Full Metal Jacket*, 01:00:42.

aufmerksam wird, und die Männer zum militärischen Gruß auffordert, zieht Rafterman den Film noch einmal in der Kamera weiter, bevor er die Grundstellung einnimmt und salutiert. Die Figur des Colonels scheint, vielleicht auf Grund ihres hohen Dienstgrads, als einzige nicht von den fotografischen Akten beeinflusst zu werden und stellt damit einen bemerkenswerten Kontrast zu den zuvor aufgetretenen Personen dar. Während des Gespräches fotografieren die immer noch anwesenden Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstatter das Massengrab weiter im Hintergrund.

### 6.2.3 DIE FOTOGRAFEN ALS (MIT-)TÄTER

In der darauffolgenden Szene suchen Joker und Rafterman Cowboy und dessen Kameraden auf, welche in einem zerstörten Haus in der Nähe von beziehungsweise in der Stadt Hué ruhen. Nach Jokers verbaler Konfrontation mit Animal Mother nehmen die beiden Journalisten mit Cowboy auf dem Boden Platz. Rafterman macht gerade ein hochformatiges Foto der Szenerie, als er von einem der Soldaten mit den Worten „Hey, photographer“<sup>123</sup> angesprochen wird. Ein weiteres Mal geschieht dabei die Identifikation der Funktion einer unbekannt Person rein durch deren Besitz einer Fotokamera. Rafterman wendet seinen Kopf in die Richtung des anderen Mannes, während er die Kamera noch erhoben vor dem Gesicht hält und gerade den Film weiterzieht. Rafterman steht auf, als er von dem Soldaten dazu aufgefordert wird, und bewegt sich auf diesen zu. Als der Soldat damit beginnt, einen Hut vom Gesicht eines toten Soldaten der nordvietnamesischen Armee, welcher in sitzender Stellung platziert wurde, zu ziehen, nimmt Rafterman eine hockende Stellung ein und macht sich mit dem Finger am Auslöser und der Kamera vor seinem Gesicht bereit, ein Foto zu machen. Rafterman scheint sich bei dieser Gelegenheit die Zeit zu nehmen, die künstlerischen Kriterien seiner Fotos zu bedenken, und drückt nicht sofort auf den Auslöser, als er sein Motiv erkennt. Abermals könnte es sich hier um die Darstellung der Anfertigung einer ernsten Aufnahme handeln. Noch als der amerikanische Soldat von seinen Gefühlen gegenüber den Vietnamesen erzählt, macht Rafterman Fotos in Hoch- und Querformat. Dabei zieht er nach jeder Aufnahme den Film weiter durch den Fotoapparat und widmet der Vorderseite seines

---

<sup>123</sup> *Full Metal Jacket*, 01:04:57.

Objektivs einen kurzen, professionell anmutenden Blick, vermutlich um den Grad dessen Verschmutzung einzuschätzen.

Die Darstellung der Fotografie in dieser Szene könnte als Mittel zur Visualisierung der abstumpfenden Wirkung des Kriegs auf die teilnehmenden Menschen gedeutet werden. Durch die Aufforderung zur Dokumentation einer gegen die Menschenwürde inszenierten Leiche wird die Bedeutung des vorhergegangenen Tötungsaktes noch nach seiner Ausführung in den Bereich der Insultierung verschoben.



Abbildung 17: Rafterman fotografiert die Leiche.<sup>124</sup>

Rafterman wird gewissermaßen zum Mittäter, auch da er scheinbar mehr Aufnahmen von dem toten Mann macht, als es womöglich notwendig gewesen wäre, um der Aufforderung des Soldaten nachzukommen. Der Fotograf nimmt durch seine fotografischen Akte aktiv an einem ritualartigen Prozess teil, der auf Kosten der Würde des toten Vietnamesen zum Amüsement der zusehenden Feinde stattfindet. Die Kamera wird hier analog zur Waffenmetapher zu einem Instrument der Aggression, auch wenn sich diese gegen einen ohnehin bereits getöteten Mann richtet. Nichts desto weniger bekommt die Abfolge der Ereignisse durch das Handeln Raftermans eine weitere Ebene der Degradierung der Menschenwürde.

---

<sup>124</sup> *Full Metal Jacket*, 01:05:46.

Auch in der folgenden Sequenz ist es Rafterman, welcher die Ereignisse fotografisch dokumentiert. Unterstützt durch Kampfpanzer nähern sich die Kriegsberichterstatter gemeinsam mit den Männern von Cowboys Zug der Innenstadt Hués. Rafterman ist in der zweiten Einstellung der Szene hinter Cowboy marschierend zu sehen. Als er ins Bild kommt, überprüft er gerade die Anzahl der verbleibenden Fotos auf einer seiner Kameras. Danach hebt er den Fotoapparat vor sein Gesicht, vermutlich um eine Aufnahme des Einmarsches in die Stadt zu machen. Es erfolgt jedoch ein Schnitt, bevor dieser Vorgang komplett nachzuvollziehen ist. Nach einer Nahaufnahme von Animal Mother ist Rafterman hinter Joker abermals beim Fotografieren zu sehen. Er tut dies, ohne stehenzubleiben. Danach ergreift er seine zweite Kamera mit dem aufgesetzten Teleobjektiv. Während die anderen Soldaten lediglich beobachten, und sich auf einen eventuell bevorstehenden Kampf vorbereiten, vollzieht Rafterman hier bereits aktiv fotografische Akte. Er kommt dem folgenden Feuergefecht gewissermaßen zuvor, indem er seine Kameras nutzt, um den Einmarsch in die Stadt zu dokumentieren.

Bald darauf erfolgt der Angriff der Nordvietnamesen mit Granatwerfern, welcher zumindest einen der Soldaten verwundet und die restlichen Männer zwingt, auf dem Boden liegend Schutz zu suchen. Dabei wird Rafterman in einem Close-Up gezeigt. Die Objektive seiner Kameras sind am unteren Bildrand zu sehen. Während andere Soldaten ihre Waffen schussbereit vor ihrem Körper platziert haben, hält der Fotograf, vielleicht ebenso auf einen erneuten Einsatz der Geräte vorbereitet, an seinen Kameras fest. Ebenfalls scheint Rafterman einige Filmdosen sowie eine kleine Bürste, welche er vermutlich zur Reinigung seiner Fotoausrüstung benutzt, an einem Band, das um seinen Helm gebunden ist, mitzuführen. Dies ist bemerkenswert, da andere Soldaten an dieser Stelle zum Beispiel kleine mit brennbaren Flüssigkeiten gefüllte Plastikfläschchen aufbewahren, wie die folgenden Einstellungen am Beispiel Eightballs und einiger seiner Kameraden zeigen. In diesem Zusammenhang findet abermals eine Substituierung von Kriegs- und Fotoausrüstung statt.

Als die Soldaten die in einem zerstörten Lagerhaus befindlichen Feinde beschießen, fotografiert Rafterman die Szene aus seiner Deckung. Dabei lehnt seine Waffe an einem Metallteil, während er mit zitternden Händen zunächst seine Kamera begutachtet sowie aufzieht, danach ein Foto macht. Der Kampflärm übertönt die

Geräusche des Fotoapparates zwar größtenteils, dennoch wird der fotografische Akt zum Teil der dargestellten Kriegshandlung. Rafterman scheint ebenso wie seine mit Schusswaffen operierenden Kameraden bemüht zu sein, die Situation mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu meistern, nur dass er dazu eben seine Kamera nutzt. Der Film bekommt in dieser Szene durch die Darstellung der Fotografie abermals einen skurril anmutenden Subtext, da Rafterman ebenfalls ein Gewehr mit sich trägt, sich jedoch zur Dokumentation des Feuergefechts entscheidet. Es findet erneut eine Substituierung von Kamera und Waffe statt.



Abbildung 18: Fotografie im Schusswechsel.<sup>125</sup>

Nach diesem kurzen Schusswechsel scheint die amerikanische Armee den Stadtteil gesichert zu haben, woraufhin unter anderem ein Kamerateam eintrifft, welches die Soldaten in ihren Stellungen filmt. Dies geschieht sowohl inhaltlich als auch formal in einer langen Kamerafahrt parallel zur Frontlinie. In diesem Zusammenhang erscheint die Darstellung einer sich bewegenden Filmkamera durch eine sich bewegende Filmkamera ein interessanter Aspekt zu sein. Sowohl die Dokumentation der Kampfhandlungen innerhalb der Diegese als auch ihre dramatisierte Darstellung verwenden dasselbe filmisch-formale Mittel, um die Gegebenheiten an ein Publikum zu übermitteln. Die Einstellung versinnbildlicht gewissermaßen den starken Einfluss, welchen Fernsehbilder des realen Konflikts auf

---

<sup>125</sup> *Full Metal Jacket*, 01:10:39.

das Genre des Vietnamkriegsfilms ausgeübt haben. Die dramatisierte Darstellung bewegt sich metaphorisch wie praktisch parallel zu ihrem lebensweltlichen Vorbild.

Die Soldaten werden bald darauf von dem Kamerateam interviewt. Aus der Sicht der intermedialen Aspekte dieser Szene ist besonders Raftermans Aussage von Bedeutung. Bei dieser, an den Stil der Fernsehästhetik erinnernden, Einstellung handelt es sich um eine statische Halbnaher mit der Figur des Kriegsphotografen in ihrem Zentrum. Es erscheint ebenfalls bemerkenswert, dass sowohl das Mikrophon auf der linken Seite, als auch das Objektiv der Filmkamera des Kamerateams auf der rechten Seite des Bilds prominent im Vordergrund platziert sind. In Verbindung mit Raftermans Fotoapparat am unteren Bildrand weist diese Einstellung deutlich auf die Präsenz der visuellen Medien in Vietnam hin.



Abbildung 19: Raftermans Interview.<sup>126</sup>

Ebenso bildet die hier sichtbare Ausrüstung des Kamerateams eine Art Rahmen innerhalb der Einstellung, welcher, in Kombination mit der Statik auf der Bildebene einen fotografisch wirkenden Effekt erzeugt, während ebenfalls eine innere Kadrierung des Filmbilds vorliegt. Da es in diesem Fall auch eine (Film-)Kamera ist, die diese Szene innerhalb der Diegese zu dokumentieren scheint, kann von einer Motivation durch visuelle Medien gesprochen werden. Damit versinnbildlicht die

---

<sup>126</sup> *Full Metal Jacket*, 01:16:27.

Einstellung einige Aspekte der intermedialen Darstellung der Kriegsfotografie auf mehreren, sich gleichzeitig im Bild befindlichen, Ebenen.

Auch die inhaltliche Ebene der Szene erscheint im Zusammenhang der Frage der Mittäterschaft bei fotografischen Akten von Bedeutung zu sein. Rafterman berührt während seiner Aussage einen seiner Fotoapparate mit seiner rechten Hand, während er in der Linken sein Gewehr geradezu präsentiert. In dieser Situation wirkt er sowohl durch diese Körpersprache als auch durch seine Aussage „I'm here to take combat photos, but if the shit gets too thick, i mean i go to the rifle.“<sup>127</sup> besonders stolz auf seinen Doppelstatus als militärischer Kriegsberichterstatter und Fotograf. Dies widerspricht jedoch seinem vorhergegangenen Verhalten im Schusswechsel vor der Stadt Hué, in welchem er sich ausschließlich auf seine Rolle als Fotograf beschränkt hatte, deutet jedoch in gewisser Weise ebenso seine zukünftigen Taten in seiner persönlichen Konfrontation mit dem Feind an.

In der finalen Sequenz des Films, dem Angriff auf die Gruppe von Soldaten durch die Scharfschützin, sind Jokers und Raftermans Fotoapparate besonders kurz vor sowie ab dem Tod Cowboys oft zu sehen. Abermals wirken diese wie Fremdkörper an der sonst so einfärbigen und tarnenden Uniform und Ausrüstung. Ebenso scheinen sie bei hoher körperlicher Anstrengung eine zusätzliche Belastung darzustellen. Die beiden Journalisten legen ihre Fotoausrüstung nicht ab, obwohl dies deutlich ihre Bewegungsfreiheit erhöhen würde. Die Geräte sind hier zu einem Teil der militärischen Ausrüstung geworden.

Joker und Rafterman tragen diese wie selbstverständlich auch in den gefährlichsten Situationen mit sich, um ihren Auftrag, kriegerische Handlungen zu dokumentieren, stets ausführen zu können. Ebenso erscheint es wahrscheinlich, dass die Waffenmetapher der Fotografie in dieser Darstellung von Bedeutung ist. Auch wenn die Apparate nicht zum Töten des Feindes genutzt werden können, so geht von ihnen doch eine Art Aggressionspotenzial aus, das in der eventuell noch bestehenden Gelegenheit zur Abbildung eines erfolgreichen Kampfes besteht.

Die nun folgende Szene, in der der Rest von Cowboys Gruppe ihren Feind tötet, kann als Metapher für einen wichtigen Aspekt der Kriegsfotografie gesehen werden: das Motiv des Spannungsfelds zwischen Kamera und Waffe. Als es den noch lebenden Soldaten der Gruppe schließlich gelingt, in das Gebäude aus dem die Schüsse gekommen sind, vorzudringen, sind es ausgerechnet Joker und Rafterman,

---

<sup>127</sup> *Full Metal Jacket*, 01:17:48 - 01:17:53.

die ihrem Feind, einer vietnamesischen Frau, zuerst gegenüberstehen. Gerade den Reportern kommt also die Aufgabe zu, ihre Waffen ohne unmittelbare Unterstützung ihrer im Kampf bewährten Kameraden zu benutzen. Dies wird Joker beinahe zum Verhängnis, als sein Gewehr im entscheidenden Moment, vielleicht ausgelöst durch unsachgemäße Handhabung, nicht wie gewünscht funktioniert. In dieser Zwangslage erweist sich Rafterman, der sich von der Frau unbemerkt genähert hat, als Retter. Gerade jener Soldat, der für die bisherige Dauer des Films ausschließlich seine Kameras bedient hatte, kann den Feind schwer verletzen und so kampfunfähig machen. In diesem Moment bewahrheitet sich Raftermans Aussage vor dem Kamerateam. Der Fotograf ist nun endgültig zum Täter geworden.



Abbildung 20: Der Fotograf als Gewalttäter.<sup>128</sup>

War er zu Beginn noch eine passiv beobachtende Figur, so ist er nun ebenso kampferprobter Soldat wie Kriegsberichterstatte. Die Waffenmetapher fotografischer Akte hat sich am Beispiel Raftermans über die gesamte Spieldauer des Vietnamsegments in *Full Metal Jacket* hinweg schrittweise bestätigt.

---

<sup>128</sup> *Full Metal Jacket*, 01:41:12.

## 7. Resümee

Berichterstattung im Massenmedium Fernsehen, Kriegsphotografie während des Vietnamkriegs und deren Darstellung in dramatisierten filmischen Erzählungen hängen besonders eng zusammen. Nicht ohne Grund finden Anspielungen auf John Wayne, hier im Zusammenhang seiner zahlreichen Auftritte in Kriegsfilmern, und die Darstellung des Kamerateams in *Full Metal Jacket* statt: „[...] Kubrick's use of John Wayne and of the media coverage look backward to the history of the genre and forward to the way television becomes a source of documentary evidence about it.“<sup>129</sup> Da die meisten (englischsprachigen) Vietnamkriegsfilme unmittelbar nach dem Ende des Engagements der USA in Indochina beziehungsweise in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten entstanden sind, fanden diese Auseinandersetzungen mit der Thematik unter dem nach wie vor starken Einfluss der parallel zum Krieg verlaufenden Berichterstattung in den US-amerikanischen Massenmedien statt und sind bereits allein deshalb im Kontext einer intermedialen Beziehung zwischen Fernsehen, Fotografie und Film zu verstehen. Die Aufarbeitung des Konflikts in Spielfilmen folgte sowohl in formaler als auch in dramaturgischer Art und Weise dem Vorbild einer bereits durch die Nachrichtenmedien visualisierten und erzählten grundlegenden Ästhetik, die dem potenziellen Publikum bereits vertraut war. Die US-Filmindustrie war gewissermaßen sogar gezwungen, eine bereits existierende Vorlage für die Dramatisierung des Vietnamkriegs zu suchen:

„The limited nature of the war, as well as the lack of any clear strategy through which to attain victory, resisted Hollywood's ready-made storylines. Second, the reunification of the country under communist rule in 1975 marked America's most significant defeat in a foreign war and this bare fact was difficult to reconcile with any of the available Hollywood narrative forms [...]“<sup>130</sup>

Verglichen mit früheren Kriegen der USA gab es in Vietnam kein Happy End, das eine nachträgliche Glorifizierung des Engagements in Südostasien durch dramatisierte Darstellungen ermöglicht hätte. Die Bevölkerung war von Nachrichtenmedien hervorragend über die sich im Verlauf des Kriegs immer deutlicher abzeichnende Niederlage ihrer Streitkräfte informiert worden, die

---

<sup>129</sup> Robert Eberwein: *The Hollywood War Film*, S. 109.

<sup>130</sup> Guy Westwell: *War Cinema*, S.59.

vorherrschende öffentliche Meinung über das Endergebnis der Anstrengungen ist ernüchternd: „For Americans, the legacy of the Vietnam War is a legacy of lies, errors, and impotence.“<sup>131</sup> Der Krieg in Vietnam war auch schon während seines Verlaufs als teilweise unrechtmäßig und unmenschlich konnotiert worden. Gleichzeitig waren es jedoch unter anderem Fotografien, die die Schrecken des Konflikts für die Allgemeinheit sichtbar machten: „[...] der Beitrag, den die Fotografie leistet, erfolgt immer erst, nachdem ein Ereignis als solches definiert wurde.“<sup>132</sup> Im Fall des Vietnamkriegs versinnbildlichten Fotografien nach der allgemeinen Akzeptanz der negativen Konnotation eine Wahrheit, die aus der Sicht der politisch und militärisch Verantwortlichen vermutlich besser im Dunkel der Geschichte verschwunden wäre.<sup>133</sup>

Eine Evaluierung dieses oftmals als selbstverständlich erachteten Wahrheitsversprechens der Fotografie in Kriegszeiten kann, zumindest im Zusammenhang von *Apocalypse Now*, *The Killing Fields* und *Full Metal Jacket*, als durchgängiges dramaturgisches Motiv betrachtet werden. Fotografischen Darstellungen wird eher geglaubt als Erzählungen. Die vorliegenden filmischen Erzählungen nutzen diese Eigenschaft der Fotografie oftmals zur Untermauerung des eigenen historischen Wahrheitsanspruchs. Doch auch fotografische Akte, Entwicklungs- und Rezeptionsakte erfüllen bei ihrer Darstellung im Film eine ähnliche Funktion. Wenn eine Fotografin oder ein Fotograf ein Ereignis innerhalb der Diegese dokumentiert, kann dieser Akt gewissermaßen zur Bestätigung der Spielhandlung geraten. Die dargestellten Situationen werden, wenn auch nur auf der Handlungsebene, fotografiert. Damit erweckt der Film den Eindruck, es würde sich um dokumentierenswerte, und damit genau so geschehene Vorgänge handeln.

Filmisch dargestellte Rezeptionsakte erfüllen oftmals die Funktion der Übermittlung von Informationen aus der vorfilmischen Vergangenheit an das Publikum. Auch diese visuellen Mitteilungen haben eine der Fotografie eigene Beweiskraft inne. Dabei können, beispielsweise in *Apocalypse Now*, bewusst Widersprüche innerhalb der fotografischen Berichte genutzt werden, um so zum Spannungsaufbau beziehungsweise zur Erzeugung einer in der Rezeption grundlegend verunsichernden Grundstimmung beitragen. Der scheinbar universelle Wahrheitsanspruch der Fotografie wird in seiner von Gegensätzen geprägten

---

<sup>131</sup> Linda Dittmar / Gene Michaud: *America's Vietnam War Films*, S. 6.

<sup>132</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*, S. 24.

<sup>133</sup> Vgl. Marc Frey: *Geschichte des Vietnamkriegs*, S. 150f.

Darstellung zum filmischen Stilmittel. In umgekehrtem Sinne wirkt auch der Fälschungsakt des Porträts in *The Killing Fields* sowohl bei der Anfertigung der Aufnahme als auch beim darauffolgenden Entwicklungsakt in seiner filmischen Abbildung als Widerspruch, nur dass das Publikum in diesem Fall gewissermaßen zu Mittäterinnen und Mittätern wird, da der Ablauf der Fälschung im Film als Blick hinter die Kulissen der Herstellung visualisiert wird.

Zuletzt treten Fotografien auch in Form unmittelbar aus der Lebenswelt transponierter Beweise für den Realitätsgehalt der Handlung in Erscheinung. In der Schlussszene von *The Killing Fields* wird die Wahrheit des zuvor Dargestellten durch den Einsatz von Abbildern der realen Vorbilder der Figuren in gewissem Sinne bestätigt. Die Fotografie stellt abermals ihre Eigenschaft als beglaubigendes Medium unter Beweis. Der Film vermag sich diese Funktion durch Intermedialität anzueignen.

Besonders im Genre des Kriegsfilms stellen fotografische Akte, und damit das ihnen eigene Aggressionspotenzial, auf der intermedialen Ebene einen Rückgriff auf die der Fotografie eigene Waffenmetaphorik dar. Das darstellende Medium bedient sich der historischen wie metaphorischen Eigenschaften des dargestellten Mediums, um, passend zum Thema des bewaffneten Konflikts, auch scheinbar unbewaffnete Figuren zu (Mit-)Täterinnen und (Mit-)Tätern zu machen. Analog zur Problematik der Einmischung in Gewalttaten durch die bloße Vollführung eines fotografischen Akts in der Lebenswelt wird auch deren Darstellung in Kriegsfotografiefilmen durch die damit in das Medium transponierten Fragen der Ethik beeinflusst. „Ain't war hell?“<sup>134</sup> fragt der willkürlich Gewalttaten aus sicherer Entfernung ausübende Helikopterbordschütze in *Full Metal Jacket* lachend. Joker und Rafterman haben zu diesem Zeitpunkt zumindest in der filmischen Vergangenheit noch nicht viel vom Krieg gesehen. Raftermans Blick durch die Fotokamera auf sich gegenseitig tötende oder bereits verstorbene Menschen im weiteren Verlauf der filmischen Erzählung ist ebenso wie die scheinbar fehlende Anteilnahme des Bordschützen die Umsetzung einer Gewalttat in Form der Dokumentation der Ereignisse. Es wirkt lediglich als logische Fortführung dieses Gedankens, als Rafterman die Scharfschützin gegen Ende des Films durch unzählige Projektile aus seiner Waffe schwer verwundet. Die Darstellung der Fotografie in Vietnamkriegsfilmen scheint stark vom Interesse an der Täterschaft der Fotografinnen- und Fotografenfiguren geprägt zu sein. Selbst die zivilen Kriegsberichterstatte in *The Killing Fields* begehen durch unterlassene

---

<sup>134</sup> *Full Metal Jacket*, 00:56:46.

Hilfeleistung gewissermaßen Gewaltakte. Sie fotografieren das Leiden der Kambodschanerinnen und Kambodschaner, ohne aktiv zu deren Gunsten einzugreifen. Der einzige Versuch, durch die Mittel der Fotografie einem Mann zur Flucht zu verhelfen, scheitert. Diese Tatsache könnte in gewissem Sinne als exemplarisch angesehen werden: Fotografie eignet sich vielleicht besser, um damit, wenn auch nur in metaphorischem Sinne, Gewalttaten zu vollführen, als eine Situation auf positive Art und Weise zu beeinflussen. Vielleicht hat der Vietnamkriegsfilm deshalb eine gewisse Affinität zur Darstellung der Fotografie gezeigt.

Eine der Hauptschwierigkeiten der US-amerikanischen Streitkräfte in Vietnam war die scheinbare Unsichtbarkeit eines Feindes, der über ausgedehnte unterirdische Tunnelanlagen sowie weiträumige Verbindungswege in den entlegensten Regionen des Dschungels verfügte und diese im Schutz der Dunkelheit benutzte.<sup>135</sup> Gleichzeitig schafften es Kriegsberichterstatte(r)innen und Kriegsberichterstatte(r), für Militär wie Politik unangenehme Aufnahmen an die breite Öffentlichkeit zu bringen. Das Konzept des „Lichtkriegs“<sup>136</sup> verhalf in Vietnam allem Anschein nach nur den visuellen Medien zum Erfolg. Die Darstellung der Kriegsfotografie ist möglicherweise ein Mittel Hollywoods der bitteren Niederlage der USA in Vietnam zum Trotz eine Tätigkeit zu zeigen, die in diesem Konflikt offensichtlich funktioniert hat.

---

<sup>135</sup> Vgl. Marc Frey: *Geschichte des Vietnamkriegs*, S. 128f.

<sup>136</sup> Paul Virilio: *Krieg und Kino*, S. 153.

## 8. Quellenangaben

### 8.1 Literaturverzeichnis

Robin Andersen: *A Century of Media, A Century of War*, New York u. a. 2006.

Christopher Balme: Theater zwischen den Medien. Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung, in: Christopher Balme / Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, S. 13-31.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1970.

Rick Berg: Losing Vietnam. Covering the War in an Age of Technology, in: Linda Dittmar / Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick u. a. 1990, S. 41-68.

Caroline Brothers: *War and Photography. A cultural history*, London 1997.

Stefanie Diekmann / Winfried Gerling (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Metabasis Band 4*, Bielefeld 2010.

Linda Dittmar / Gene Michaud: America's Vietnam War Films: Marching toward Denial, in: Linda Dittmar / Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick u. a. 1990, S. 1-18.

Robert Eberwein: *The Hollywood War Film*, Malden u. a. 2010.

Marc Frey: *Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums*, München 2000.

Jörn Glasenapp: Vom Kalten Krieg im Western zum Vietnamkrieg. John Wayne und der Alamo-Mythos, in: Heinz-B. Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 75-93.

Stefan Hartwig: *Konflikt und Kommunikation. Berichterstattung, Medienarbeit und Propaganda in internationalen Konflikten vom Krimkrieg bis zum Kosovo*, Münster u. a. 1999.

Stefan Höltgen: Full Metal Jacket, in: Thomas Koebner / Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 299-305.

Klaus Kreimeier (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.

Martin Löffelholz (Hg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch*, Konstanz 2008.

Jean-Jacques Malo / Tony Williams (Hg.): *Vietnam War Films. Over 600 feature, made-for-TV, pilot and short movies, 1939 - 1992, from the United States, Vietnam, France, Belgium, Australia, Hong Kong, South Africa, Great Britain and other countries*, Jefferson, NC u. a. 1994.

Ulrich Meurer (Hg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*, Bielefeld 2012.

James Mottram: Jungle Fever: How Vietnam Changed the Hollywood War Movie, in: Jay Slater (Hg.): *Under Fire. A Century of War Movies*, Hersham u. a. 2009, S. 145-160.

Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Film und Medien in der Diskussion. Band 8*, Münster 1996.

Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998.

Bianca Raabe: *Filmkriege? Visualisierungsformen gewaltsamer Konflikte*, Marburg 2009.

Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen 2002.

Andreas Rauscher: The Killing Fields – Schreiendes Land, in: Thomas Koebner / Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 285-290.

Stefan Reinecke: Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino – Rückblick auf ein Genre, in: Heinz-B. Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007, S. 93-99.

Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher: Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermedialer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*, Hildesheim u. a. 2005.

Georg Seeßlen / Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 1999.

Annette Simonis: *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld 2010.

Susan Sontag: *Über Fotografie*, München u. a. 2010.

Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998.

Marcus Stiglegger: Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux, in: Thomas Koebner / Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 257-266.

A. Trevor Thrall: *War in the Media Age*, Cresskill 2000.

Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München u. a. 1986.

Guy Westwell: *War Cinema. Hollywood on the Front Line. Short Cuts. Introductions to Film Studies*, London 2006.

## 8.2 Internetquellen

Stefanie Diekmann / Winfried Gerling / Birgit Kohler / Winfried Pauleit (Hg.): *FotoKino – Fotografie und Fotografen im Spielfilm* (01.12.2005), URL:

<http://www.nachdemfilm.de/content/no-8-fotokino>

in: Nach dem Film Ausgabe 8

(Stand: 11.12.2012).

Joachim Paech: *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität* (16.11.2010), URL:

[http://www.medientheorie.com/doc/paech\\_paradoxien.pdf](http://www.medientheorie.com/doc/paech_paradoxien.pdf)

(Stand: 10.12.2012).

Irina O. Rajewsky: *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality* (2005), URL:

[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)

(Stand: 10.12.2012).

Jens Schröter: *Intermedialität* (7.2.1998), URL:

[http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07\\_2\\_Jens\\_Schroeter\\_Intermedialitaet.pdf](http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf)

(Stand: 21.11.2012).

Christina Schwenkel: *Exhibiting War, Reconciling Pasts. Photographic Representation and Transnational Commemoration in Contemporary Vietnam*

(30.05.2012), URL:

[http://anthropology.ucr.edu/people/faculty/schwenkel/books/Schwenkel\\_JVS.pdf](http://anthropology.ucr.edu/people/faculty/schwenkel/books/Schwenkel_JVS.pdf)

(Stand: 10.12.2012).

Susan Sontag: *Looking at war. Photography's view of devastation and death* (09.12.2002), URL:  
[http://www.uturn.org/sontag\\_looking\\_at\\_war.pdf](http://www.uturn.org/sontag_looking_at_war.pdf)  
(Stand: 10.12.2012).

Kalí Tal: *The Sixties Project. Sixties Term Glossary* (28.01.1999), URL:  
[http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML\\_docs/Resources/Glossary/Sixties\\_Term\\_Gloss\\_D\\_J.html#Letter 'G'](http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Glossary/Sixties_Term_Gloss_D_J.html#Letter 'G')  
(Stand: 10.12.2012).

### **8.3 Filmverzeichnis**

*Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 2000, DVD [Digital Remastered], Zoetrope Corporation / STUDIOCANAL 2012).

*Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987, DVD [2-Disc Special Edition], Warner Bros. Entertainment Inc. 2007).

*The Killing Fields* (*Schreiendes Land*, Roland Joffé 1984, DVD [arthaus], Goldcrest Films and Television LTD. / Kinowelt GmbH. 2010).

## 8.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildungen aus: *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 2000, DVD [Digital Remastered], Zoetrope Corporation / STUDIOCANAL 2012).

Abbildung 1: Der Fotojournalist.	37
Abbildung 2: Das Kamerateam.	41
Abbildung 3: Kilgore und die Fotografin.	42
Abbildung 4: Fotografie in der Menge.	44

Abbildungen aus: *The Killing Fields* (*Schreiendes Land*, Roland Joffé 1984, DVD [arthaus], Goldcrest Films and Television LTD. / Kinowelt GmbH. 2010).

Abbildung 5: Landung der Journalistinnen und Journalisten.	52
Abbildung 6: Rockoff in seiner Deckung.	53
Abbildung 7: Schanberg fotografiert Pran.	56
Abbildung 8: Blick durch den Sucher.	58
Abbildung 9: Improvisation beim Aufnahmeakt.	59
Abbildung 10: Belichtung des Negativs.	62
Abbildung 11: Das Bild in der Entwicklungsflüssigkeit.	63
Abbildung 12: Das unbrauchbar gewordene Passbild.	65
Abbildung 13: Intermedialität in der Schlusszene.	67
Abbildung 14: Schrifttafel in der Schlusszene.	68

Abbildungen aus: *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987, DVD [2-Disc Special Edition], Warner Bros. Entertainment Inc. 2007).

Abbildung 15: Rafterman und der Dieb.	74
Abbildung 16: Interview am Massengrab.	79
Abbildung 17: Rafterman fotografiert die Leiche.	81
Abbildung 18: Fotografie im Schusswechsel.	83
Abbildung 19: Raftermans Interview.	84
Abbildung 20: Der Fotograf als Gewalttäter.	86

## 9. Anhang

### Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die intermediale Beziehung zwischen dem Film als darstellendes und der Fotografie als dargestelltes Medium, wobei Eigenschaften der Fotografie in den Film transponiert werden. Am konkreten Beispiel der Kriegsfotografie im englischsprachigen Vietnamkriegsfilmmgenre werden die dabei in den Film übersetzten medialen Konventionen bestimmt und in einen historisch-philosophischen Kontext gesetzt.

Als Grundlage für diese Analyse dient zunächst ein Abriss der eng verknüpften gemeinsamen Entstehungsgeschichten der modernen Kriegsführung ab Ende des 19. Jahrhunderts und der Fotografie, die sich vielfach überschneiden beziehungsweise voneinander profitieren. Ebenso sind in diesem Zusammenhang die oftmals proklamierte metaphorische Verbindung zwischen Fotoapparat und Waffe sowie die Gleichsetzung eines fotografischen Akts mit Aggression zu erwähnen. Anschließend werden das Genre des Vietnamkriegsfilms sowie dessen Subgenres definiert, bevor Eigenschaften der in dieser Filmgattung dargestellten Fotografinnen- und Fotografenfiguren Erwähnung finden. Ebenso sind der Begriff Intermedialität selbst sowie die tatsächlichen Implikationen dieser Medienbeziehung in Bezug auf die Darstellung der Fotografie im Film ein zentrales Thema der Arbeit.

Zuletzt werden diese theoretischen Überlegungen an drei Filmbeispielen in die Praxis umgesetzt. Dazu wurden die (Vietnam-)Kriegsfotografiefilme *Apocalypse Now* / *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola 1979 / 2001), *The Killing Fields* (*Schreiendes Land*, Roland Joffé 1984) und *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick 1987) gewählt, da in diesen wesentliche Figuren den Beruf der Kriegsfotografin beziehungsweise des Kriegsfotografen ausüben.

## Lebenslauf

Vor- und Zuname	Lukas Roithner
Geburtsdatum	12.12.1983
Geburtsort	Horn
E-Mail	lukas.roithner@gmx.at

## AUSBILDUNG

1990 – 1994	Volksschule Horn
1994 – 2002	AHS Horn
2002 – 2003	Präsenzdienst in der Kaserne Horn
2003 – 2004	Studium der Humanmedizin an der Universität Wien
seit 2004	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

## PRAKTIKA (THEATER- UND MEDIENBEREICH)

	Aushilfe für Bürotätigkeiten im Kabarett Simpl
2010	Praktikum im Bundesministerium für Finanzen (Abteilung V/7: Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation)
2011	Praktikum im Bundesministerium für Finanzen (Abteilung V/7: Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation)