

GERD BLUM

Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie „Vietnam Napalm“ (8. 6. 1972)

Die Fotografie fliehender Kinder nach einem Napalm-Angriff im Jahre 1972 von Huynh Cong ‚Nick‘ Ut ist in den westlichen Ländern eines der bekanntesten Kriegsbilder. Auch in Vietnam ist das Bild im kollektiven Gedächtnis verankert (i). Es ist nicht zuletzt durch die Verleihung des Pulitzer-Preises und innerhalb kritischer Diskussionen über die Kriegsbeteiligung der USA bekannt geworden (ii). Hier soll gefragt werden, welche bildspezifisch ‚ikonischen‘ (Imdahl 1981) Qualitäten des Bildes seine Wirksamkeit bis heute sichern. Die wenig später entstandene Aufnahme des auf der berühmten Fotografie mittig dargestellten Mädchens Phan Thi Khim Puc in Rückenansicht (Faas/Fulton o. J. und Harris 2000) macht ihre schrecklichen Verbrennungen viel deutlicher. Dennoch ist diese Aufnahme in einer Flut von Kriegs fotografien untergegangen.

Die Wirksamkeit der abgebildeten Fotografie Uts verdankt sich nicht zuletzt ihren formalen Qualitäten – obwohl eine ästhetische Betrachtung absolut unangemessen und weil sie unvermeidlich ist. Dass das Schreien des Mädchens das ganze Bild zu erfüllen scheint und dass es als Personifikation aller im Hintergrund nur erahnbarer Leiden wahrgenommen werden kann, ist nicht nur in der erbarmungswürdigen Gestalt des Mädchens begründet, sondern auch darin, wo und wie sie im Bildgeviert erscheint. Etwa darin, dass das Mädchen als eine symmetrische, mittige Hauptfigur exponiert wird, deren vertikale Mittelachse mit der Mittelsenkrechten des Bildes identisch ist, und darin,

dass ihr Nabel, ihre Körpermitte nahezu identisch ist mit der absoluten Bildmitte. Darin, dass die Schrägen der abwärts ausgestreckten Arme als Formwerte betrachtet auf den offenen, schreienden Mund des Mädchens zulaufen; dass das helle, schreiende Gesicht in der Fläche hinterfangen ist von einem dunklen, anonymen Soldaten; darin, dass der Junge links das Schreien grausig verdoppelt und vergrößert in einer ebenso frontalen wie exzentrischen Position, die an Gemälde Munchs erinnern kann (Hofmann 1979).

Eine solche formale Betrachtung erscheint dem Dargestellten unangemessen. Denn man sieht keine Modelle, die auf Anweisung eines Künstlers posieren und keine Komposition, die sich der Kunstfertigkeit eines Arrangeurs verdankt, sondern in erster Linie das ungestellte, beschämende Abbild schmerz erfüllter, um Hilfe schreiender Kinder (Der Inhalt des Schreies von Phan Thi Kim Phuc ist überliefert: „zu heiß, zu heiß“). Und dennoch wirkt nicht allein das Dargestellte, sondern auch seine formale Matrix: eine Bildkomposition, die eindrucksvoller nicht hätte arrangiert werden können, wie die annähernde Isokephalie der nahezu symmetrischen Köpfe der größeren, seitlichen Kinder, die mit dem Horizont abschließen, nochmals deutlich machen kann.

Auch eine ikonografisch assoziierende Betrachtung ist inadäquat, denn das Mädchen posiert nicht, um eine ikonografische Gebärdenformel einzunehmen. Auch der Fotograf dachte wohl nicht an ‚imago pietatis‘, Schmerzensmann und Schmerzensmutter – Figurentypen der ‚passio‘ und ‚compassio‘, in denen die abwärts in einem Winkel von etwa 45 Grad abgespreizten Arme einer frontalen Leidensfigur zu einem in der christlichen Kunst hundertfach wiederholten Inbild des Leidens geworden sind (Belting 1981; Berliner 2003). Goya hat es im ersten Blatt der *Desastres* zu einer Personifikation aller in den folgenden Blättern dargestellten Schrecken säkularisiert (Volland 1993; vgl. auch Lloyd 1988). Eines der bekanntesten unter den jüngst veröffentlichten Bilder von Gefolterten aus einem amerikanischen Gefäng-

nis im Irak kann ich mir nicht ansehen, ohne in dem auf einem Pappkarton balancierenden Opfer mit Kapuze und nach unten abgespreizten, mit Elektroden versehenen Händen eine moderne ‚imago pietatis‘ wahrzunehmen, als die das Bild sicher nicht intendiert war.

Durch zwei unangemessene und distanzierende Betrachtungsweisen, formalästhetische und ikonografische, dürfte diese Fotografie Uts zu einer Personifikation der Schrecken des Vietnamkrieges geworden sein. Es ist ein Missverständnis, das Bild als ein durch nachträgliche Beschneidung des Negativs (iii) manipuliertes Produkt eines ästhetisch geschulten Fotografen und nicht vor allem als Dokument eines historischen Augenblicks wahrzunehmen, der ohne diese Fotografie nicht mehr sichtbar wäre. Dennoch ist es gerade aufgrund seiner ästhetischen Komplexität und Komponiertheit und wohl auch aufgrund seines ikonografischen Beziehungsreichtums ein Hauptwerk der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Eine eindringliche Betrachtung des Bildes, je genauer sie auf die formale Komposition achtet, ist dem Leiden der Kinder um so unangemessener. Und dennoch macht eine solche Betrachtungsweise das Bild, indem sie seiner ästhetischen Logik angemessen ist, als ein Inbild des Leidens, als Anklage und Appell desto unabweislicher und unvergesslicher. Es sollte doch keiner formalästhetischen Überzeugungskraft bedürfen, um ein schreiendes, verbranntes Mädchen zu einem Gegenüber zu machen, dessen unverschuldetes Leiden erschüttert. Und doch ist es eine nicht allein dem Sujet geschuldete, sondern formal artikulierte und kulturhistorisch gesättigte ikonische Prägnanz, die das Leiden der Kinder in seiner letztlichen Unabbildbarkeit bewusst macht. Nick Ut hat am 8. 6. 1972, unmittelbar nachdem er das Bild aufnahm, gehandelt. Er fuhr das Mädchen ins Hospital nach Saigon und rettete ihr das Leben (Faas/Fulton o. J.).



Huynh Cong ,Nick' Ut:
Vietnam Napalm, 8. Juni 1972.
Courtesy by AP

GERD BLUM

A Picture Screams. Composition as a way of conveying meaning in Nick Ut's photograph "Vietnam Napalm" (8. 6. 1972)

The photograph of fleeing children after a napalm bomb attack in 1972 taken by Huynh Cong 'Nick' Ut is one of the most well-known wartime photographs in the Western World. The picture is firmly embedded in the collective memory of the Vietnamese, too (i). It primarily became well-known after being awarded the Pulitzer Prize and as a result of controversial discussions about the USA's participation in the war (ii). The point at issue here is to establish what intra-pictorial, 'iconic' (Imdahl 1981) qualities in the photograph have ensured its impact to this very day. A second photograph of the girl, Phan Thi Khim Puc, who can be seen in the middle of the famous photo, was taken by Ut shortly afterwards, showing her back (Faas/Fulton n. d. and Harris 2000); her terrible burns can be seen here much more distinctly. However, this photograph was engulfed by a flood of other wartime photographs.

It is, above all, the formal qualities to which Ut's photograph, as shown here, owes its effectiveness – although an aesthetic appraisal is utterly unfitting, but also because such an appraisal is inevitable. The fact that the girl's scream seems to permeate the whole picture and personify all the other suffering sensed behind her, is not only attributable to the pitiful figure of the girl herself, but also to where and how she is placed within the picture. It is the way the girl is presented as a symmetrical, centrally placed main figure, whose vertical midline corresponds exactly with the perpendicular bisector of the picture, and it is the way

that her navel, the middle of her body, coincides more or less precisely with the exact centre of the picture. It is the way the sloping angles of her outstretched arms, seen as formal properties, converge exactly on the girl's open, screaming mouth; the way that the pale, screaming face is shadowed in the photo by a dark, anonymous soldier; the way the boy on the left gruesomely augments and intensifies the screaming from a position that is full-frontal and, at the same time, eccentric, – reminiscent of paintings by Munch (Hofmann 1979).

A formal appraisal of this kind may appear unfitting in view of the scene presented. For these are no models that pose according to the instructions of the photographer, and this is no composition that is subject to the inspiration of its creator; it is, on the contrary, an authentic, shameful picture of children who are deeply hurt and crying for help (The words of Phan Thi Kim Phuc's scream: "too hot, too hot!" are on record). And yet, it isn't only what is presented, but how it is presented, i. e. the formal matrix; a picture composition that couldn't have been more impressively arranged, as is apparent with the quasi-isocephalic, almost symmetrical row of heads of the larger children at the side that are in line with the horizon.

Neither is it appropriate to associate the picture with any iconographical presentation, for the girl is not posing in order to assume any iconographical posture. Nor did the photographer have an 'imago pietatis' in mind, the Man of Sorrows or Our Lady of Sorrows, types of figures of the 'passio' and 'compassio', where the arms, stretched out and downwards at an angle of ca. 45 degrees from a frontally portrayed, suffering figure, have become the personification of suffering itself, typical of a presentation in Christian art that has been repeated a hundredfold (Belting 1981; Berliner 2003). Goya secularised it in the first etching of the *Desastres*, creating a personification of all the horrors shown in the following plates (Volland 1993; cf. also Lloyd 1988). Looking at one of the most famous of recently published photographs of

those tortured in an American prison in Irak I cannot help but see a modern 'imago pietatis' in the victim balancing on a cardboard box, shrouded in a hood, with hands stretched out, attached to electrodes, – an iconographical allusion the picture was certainly not intended to have.

Due to two inappropriate and detached approaches, i. e. formal aestheticism and iconography, Ut's photograph has probably become a personification of the horrors of the Vietnam War. It is incorrect to see the picture as a product of a photographer trained in aesthetics, a picture altered at a later stage by cutting the negative to size (iii), and not, above all, as a documentation of an historical moment which would no longer be visible without this photograph. Yet it is precisely because of its aesthetic complexity and structured composition, and perhaps because of its propensity to evoke iconographic associations, that it is a masterpiece of 20th century photography. A close analysis of the picture, especially where it involves formal aspects, is all the more inappropriate to the suffering of the children. And yet, such a formal contemplation of the picture, because it is congruent with its aesthetic logic, makes the latter all the more irrefutable and unforgotten, as the personification of suffering, as an indictment and appeal. An appreciation of formal aesthetics should not really be necessary in order to perceive a screaming, burnt child whose innocent suffering is deeply moving. And yet, it is not just a matter of veracity that the subject alone can lay claim to, but the iconic presence, expressed formally and full of allusions to art history, that makes it clear that the suffering of the children as such cannot be ultimately assimilated into a picture. Nick Ut took action on 8. 6. 1972 immediately after taking the photograph. He drove the girl to hospital in Saigon and saved her life (Faas/Fulton n. d.).

(i) Thank Vietnamese Embassy in Berlin for kind assistance. (ii) See the book by Brothers 1997 and Hamilton 1989; on the method used by these authors: Hall, 1972. (iii) For the subsequent cutting to size of the negative, cf. Faas/Fulton n. d.