

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

44

Nach dem Golf-/Krieg
ist vor dem Golf-/Krieg

Zur Militarisierung der Wahrnehmung
in den Massenmedien

SCHÜREN

Inhalt

<i>Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle</i> Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien	4
<i>Peter Riedel</i> Asymmetrische Kriege: Bilder diesseits und jenseits des Kriegsfilms	8
<i>Jörn Glasenapp</i> Korea und Vietnam, Irak ¹ und Irak ² oder: Zum anderen Krieg in Robert Altmans M*A*S*H und Sam Mendes' JARHEAD	18
<i>Heinz-B. Heller</i> Bilderkrieg – Kriegsbilder BATTLE FOR HADITHA (2009) und REDACTED (2007) oder Fiktionen der Ein-Sicht	28
<i>Sonja Czekaj</i> «Im Zentrum das Fadenkreuz» ERKENNEN UND VERFOLGEN als ästhetischer Eingriff in die Bilderwelten des Golfkriegs	41
<i>Jörg Probst</i> Kriegsspiele Die Fotografien aus Abu Ghureib und die Kunstgeschichte des Dokumentarischen	57
<i>Andreas Dörner</i> Der Präsident als Soldat Zur visuellen Militarisierung einer politischen Institution zwischen Fiktion und Realität	67
<i>Monika Weiß</i> Visualisierung einer symbolischen Entmachtung «Operation Iraqi Freedom» und die Aktualität der traditionellen Siegesikonografie	80
Autorinnen und Autoren	93

Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg

Zur Militarisierung der Wahrnehmung in den Massenmedien

... nach der Publikation ist vor der Publikation: Als das Projekt zu diesem *Augenblick*-Band reifte, dominierte die Kriegsrhetorik der Bush-Administration. Deren regelmäßige Drohungen gegen den Iran erweckten den Eindruck, der nächste Krieg am Golf stehe zumindest mittelbar bevor. Ähnelten doch die politischen und medialen Strategien jenen, mit denen die Weltöffentlichkeit auf die Invasion des Iraks vorbereitet worden war.¹ Seit der Wahl von Barak Obama zum neuen US-Präsidenten scheint sich die Lage ins Gegenteil verkehrt zu haben: In seiner direkten Ansprache vom 20. März an die Führung und Bevölkerung des Irans hat der neue Präsident eine «konstruktive Zusammenarbeit» angeboten, sein Wahlkampfversprechen, sämtliche Truppen aus dem Irak abzuziehen, soll bis Ende 2011 eingelöst werden und generell zeichnet sich die aktuelle US-Außenpolitik durch eine Rückkehr zur Abstimmung mit den internationalen Partnern und eine deutliche Aufwertung der Diplomatie aus.

Ist also nach dem letzten Golfkrieg nicht doch nach den Kriegen am Golf, die mit den Abritten von Bush Senior und Junior sowie dem als Gegenspieler aufgebauten Saddam Hussein an ein Ende gekommen scheinen? Aus politikwissenschaftlicher Perspektive sind Zweifel angebracht, da die Irakpolitik der Bush-Administration zwar deutlich aggressiver als die der Vorgänger war, aber nicht in einem fundamentalen Gegensatz zur bisher praktizierten imperialen Machtausübung stand.² So war etwa das Ende des zweiten Golfkriegs nicht das Ende der Militärschläge, auch die neu gewählte Regierung Bill Clintons setzte das Regime in Bagdad auf diese Weise unter Druck. Zweifel an der Zukunft Iraks und der brisanten Lage im Nahen Osten lassen den Titel leider nach wie vor aktuell erscheinen, wobei die vorliegende Publikation sich weniger mit realpolitischen Fragen als vielmehr mit den medialen und mentalen Implikationen beschäftigt, die die Bilder des Krieges und der mit ihnen geführte Krieg der Bilder zur Folge haben.

«Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern nur die veränderte Lage.»³ – Was sich für uns bezüglich der Situation in der Golfregion geändert hat, die über lange

1 Siehe das Kapitel 1 «Der angekündigte Krieg» in Herfried Münkler: *Der neue Golfkrieg*. Reinbek bei Hamburg 2003.

2 Ebd. S. 25.

3 Motto am Filmanfang von Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN (1966).

Zeit die Schlagzeilen und Fernsehnachrichten beherrschte, ist das mediale Interesse: Nach dem augenscheinlich vorläufigen Ende des Krieges hat sich der Fokus der modernen Massenmedien verlagert: Afghanistan, Ruanda, Georgien, usw. usf. ...

Der vorliegende Band setzt sich am Beispiel der medialen Phänomenologie des letzten Golfkriegs mit den Austauschbedingungen von medialen und gesellschaftlichen Wahrnehmungspraxen auseinander. Am konkreten Beispiel dieses Krieges geht es zugleich um einen pragmatischen Zugang zur öffentlichen Kriegsbild-Produktion: Welche Interessen werden sichtbar? An welchen gesellschaftlichen Selbstbeschreibungsprozessen partizipieren die Bilder des Golfkriegs? Welche kollektiven Vorstellungsbilder kondensieren am medialen Material? Worauf nehmen sie Bezug? Welchen Einfluss nehmen sie auf Kriegs-Diskurse? Welche Kontinuitäten und welche Brüche werden sichtbar? Welche Formen kritischer Reflexion sind in und neben den Leitmedien möglich? Kurz: Es geht um synchrone und diachrone Analysen medialer Bedeutungsproduktion.

Der Band skizziert das Feld multiperspektivisch und nimmt sowohl Inszenierungsweisen in populären Bildmedien (Fernsehen, Film, Fotografie, neue Medien) als auch ihre Wirkungen in und Interdependenzen mit gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen in den Blick. Damit schließt er zugleich an die Tradition der Zeitschrift an: Angesichts der öffentlichen Reaktionen auf den zweiten Golfkrieg fragte bereits 1991 eine *Augenblick*-Publikation nach Bedingungen und Folgen des beobachtbaren «allgegenwärtigen ‹Medien-Kriegs›, in dem die international vernetzte Medienmacht der westlichen Industriestaaten mit der Wort-, Ton- und Bildregie zugleich informationsstrategische, koordinierende und legitimatorische Funktionen übernahm»⁴ – etwa mit Hilfe von ebenso gespenstisch wie szientistisch wirkenden, grün schimmernden Nachtsichtaufnahmen; von in Raketenköpfen installierten Videokameras und ihren Zerstörungs-Bildern; von Uniformierten, die die Welt ihres (Medien-)Krieges einer irritiert staunenden Öffentlichkeit mit Schautafeln verkauften; und *last but not least* mit Hilfe von mal verstört, mal moralisch siegesgewiss und wenig reflektiert wirkenden Nachrichtensprechern und Kommentatoren in inflationär eingestreuten Nachrichten- und Sondersendungen.⁵ Seither hat sich viel getan, haben die Medien selbst diese Sensation normalisiert, Aufmerksamkeitsschwellen abgesenkt oder besser: Medieninszenierungen des Militärischen zum integralen Bestandteil unserer alltäglichen medialen Wahrnehmungspraxis gemacht, den Krieg so zugleich anästhesiert und salonfähig gemacht. Gleichzeitig sind mit arabischen Nachrichtensendern neue Akteure aufgetreten, die andere Bilder – vor allem der Opfer – und andere Perspektiven und Deutungsinstanzen – der ‹arabischen Welt›

4 Jürgen Felix, Peter Zimmermann: «Vorwort.» In: Dies. (Hg.), *Augenblick: Medien-Krieg. Zur Berichtstattung über die Golfkrise*. Nr. 11, Marburg 1991, S. 4–6, S. 4.

5 Siehe Heinz-B. Heller: «Wir warten auf die Bilder ... Beobachtungen und Anmerkungen zur Irak-Kriegsberichterstattung 2003.» In: Heinz-Peter Preußer (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005, S. 227–240, S. 237.

– einer globalisierten Berichterstattung hinzugefügt haben.⁶ Der erweiterte Bilderhaushalt führte auch dazu, dass die Medienmaschine erneut geschmiert wurde und sich nicht, wie noch im zweiten Golfkrieg, Frustration breit machte. Mit dem dritten Golfkrieg passte Krieg erneut gut ins Portfolio der Massenmedien. In welchem Stadium also, so die Ausgangsfrage dieser Publikation, befindet sich die Militarisierung der öffentlichen Wahrnehmung? Analyse und Kritik des Mediengebrauchs mit Blick auf den Golfkrieg sollen darüber aus interdisziplinärer Perspektive Auskunft geben.

Nach dem Krieg ist vor dem Krieg und gerade die Realität der neuen, asymmetrischen Kriege belegt, dass die Grenzen fließend sind und eine eindeutige Definition problematisch ist, wie Peter Riedel in seinem Beitrag zeigt. Er verweist auf die «neuen Kriege», die eigentlich auch alte sind. Im Anschluss an Denkmodelle von Foucault und Deleuze/Guattari wird der Krieg im Innern der Gesellschaft situiert. Dabei geht es nicht darum, die Grenzen zwischen Demokratie und Diktatur zu verwischen. Peter Riedels Ansatz zielt auf die Frage medialer Erkenntnismöglichkeiten und deren Blockierung durch eng gesetzte Genre Grenzen. Allein mit dem «Kriegsfilm», so die These, wird man den Krieg in seinen vielfältigen Formen und Aggregatzuständen nicht nur nicht verstehen können, sondern entscheidende Aspekte missverstehen.

Dennoch hat sich zumindest in der Wahrnehmungspraxis des Kriegsfilms gezeigt, dass Filme des herkömmlichen Typs – also diejenigen, die historische Kriege unmittelbar an der inhaltlichen Oberfläche thematisiert haben – zu allen Zeiten immer auch als Kommentare der gegenwärtigen Lage verstehbar waren. Eine solche symptomatische Lesart des ironisch-nachdenklichen «Anti-Kriegsfilms»⁷ *JARHEAD* schlägt Jörn Glasenapp im Rekurs auf die kriegskritische Satire *M*A*S*H* vor.

Die Bilder nach diesen dramatischen Ereignissen zeichnen sich weniger durch einschlägige «Schlüsselbilder»⁸ aus, als vielmehr durch sich motivisch ähnelnde Aufnahmen von Autobomben- und Selbstmordattentaten. Inhaltlich austauschbar zeigen sie ausgebrannte Autowracks, verwüstete Gebäude, hektisch agierende Sanitäter, verstörte Passanten, verzweifelte Angehörige sowie Blutlachen auf sandigem Boden. Ähnlich wie die Nachrichten von Wirbelstürmen, Erdbeben und Überschwemmungen haben sie ihren festen Platz im Mittelteil der Auslandsberichterstattung und erscheinen als eine Art zyklisch wiederkehrende Naturkatastrophen. Dieser Abstumpfung der Bilder im Fernsehen und Internet setzt das Kino seine Bilder und vor allem Narrationen entgegen, die komplexe, Strategien medialer Reflexi-

6 Abdo Jamil Al-Mikhlaflay: *Al-Jazeera: ein regionaler Spieler und globaler Herausforderer ; eine Studie über ein arabisches Medium, das Geschichte gemacht hat*. Marburg 2006. Benedikt Strunz, Ingeborg Villingner: «Heckenschütze im Informationskrieg? Zur Rolle Al-Jazeeras im Irakkrieg von 2003.» In: Barbara Korte, Horst Tonn (Hg.): *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden 2007 S. 155–180.

7 Dennis Conrad, Burkhard Röwekamp: «Krieg ohne Krieg: Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in *JARHEAD*.» In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 194–207, S. 206.

8 Peter Ludes: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernsehnachrichten und World Wide Web – Medienvivialisierung in der europäischen Währungsunion*. Wiesbaden 2001.

on entwickeln und so im Unterschied zu den Nachbarmedien Positionen erkennbar machen, wie Heinz-B. Heller am Beispiel der beiden Filme *BATTLE FOR HADITHA* und *REDACTED* aus dem Jahr 2007 demonstriert.

Auch der Dokumentarfilmer Harun Farocki hat mit Blick auf Wahrnehmungsbedingungen des Krieges immer wieder dezidiert kritische Positionen bezogen. Sonja Czekaj erläutert anhand von Farockis *ERKENNEN UND VERFOLGEN* wahrnehmungsästhetische Strategien einer ästhetischen Opposition, die den Golfkrieg weniger inhaltlich thematisiert, sondern vielmehr den Versuch darstellt, unmittelbar in dessen öffentlich-mediale Wahrnehmungspraxis einzugreifen.

Die Fotografien gefolterter Häftlinge im Gefängnis von Abu Ghureib bedeuteten nicht nur schockhafte Eingriffe in die bildliche Wahrnehmungspraxis des Golfkrieges, sondern provozierten zugleich einen vor allem im bundesdeutschen Feuilleton ausgetragenen Disput über Möglichkeiten und Grenzen ihrer Deutbarkeit. Ausgehend von einer Rekonstruktion des öffentlichen Umgangs mit den Fotografien aus Abu Ghureib bietet Jörg Probsts Reflexion der bildlich ebenso inszenierten wie dokumentierten Grausamkeiten überraschende Einsichten in Möglichkeiten des Bildvergleichs als Form der Medienkritik.

Nachdem der Irak längere Zeit die Medienberichterstattung beherrschte, ist er inzwischen in weite Ferne gerückt und das nicht erst seit dem Regierungsantritt des neuen US-Präsidenten. Das «offizielle Ende» verkündete US-Präsident Bush ja bereits auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln am 2. Mai 2003 in einer hollywoodesken Inszenierung, die dem heldischen Kriegsfliegerstück *TOP GUN* (1986) zur Ehre gereicht hätte. Andreas Dörner analysiert diese vor dem historischen Hintergrund der Inszenierung US-amerikanischer Präsidenten im Hollywoodkino. Am aktuellen Beispiel demonstriert er den Nutzen-Effekt einer an die Populärkultur anschließenden, symbolträchtigen Selbstinszenierung – die sich unversehens als Kosten-Faktor gegen die Urheber richten kann, sofern die Fakten nicht auf der Höhe der Inszenierung sind und diese als Politpropaganda sichtbar wird.

Die Ambivalenz gesteuerter Bildpropaganda untersucht auch Monika Weiß am Beispiel der Symbolbilder vom Tyrannensturz, die zur Kommunikation des Endes der Herrschaft von Saddam Hussein von den USA produziert und in Umlauf gebracht wurden: Bilder der Einnahme des Palastes, vom Sturz der Statue des Diktators und von dessen Festnahme sind zu Schlüsselbildern geronnen, die in Konkurrenz zu den Bildern aus Abu Ghuraib stehen.

Allen Autorinnen und Autoren herzlichen Dank für ihre Beiträge.

Kriegsspiele

Die Fotografien aus Abu Ghureib und die Kunstgeschichte des Dokumentarischen

Fehlleistungen

DIE STUNDE DER PHANTASTEN lautete der Titel einer Dokumentation, die im August 2003 über «Fehlprognosen des Irak-Krieges» veröffentlicht wurde. «Den Gesetzen der modernen Medienwelt gehorchend», heißt es in diesem Text gleich zu Beginn, «hat auch der Krieg im Irak – wie andere Krisen und Konflikte zuvor – zu einem gewaltigen Aufkommen öffentlich gemachter Prognosen, Einschätzungen und Analysen von bekannten und selbsternannten Experten geführt. Neben vielem Vernünftigem und Abgewogenem fanden sich unzählige Beispiele für groteske Verdrehungen, unhaltbare Analogien oder schlichten Irrsinn, die auf die Rezipienten der Sondersendungen und Leitartikel niederprasselten.»¹ Die besondere Schärfe, mit der sich die Autoren dieses Papiers über «Fehlleistungen»² im politischen Diskurs des Irak-Krieges äußerten, verdankte sich auch der nachhaltigen Erinnerung an die Umstände, unter denen der Angriff auf den Irak überhaupt legitimiert worden war.³ Doch neben der Entrüstung über die Informationspolitik im Irak-Krieg schwangen in dem Text über «Politiker und ihre Fehlprognosen», «Experten und ihre Schreckensszenarien», «Intellektuelle Mahner und ihre Fehldeutungen» sowie «Journalisten und ihre einseitige Berichterstattung» – so die Kapitelüberschriften – auch Ressentiments mit, die nicht ohne Weiteres aus der Empörung über «der Falschaussage überführte Regierungen»⁴ resultierten und weder mit den Ereignissen der Irak-Krise noch aus dem selbst gesteckten Rahmen einer Dokumentation über politische Prognostik heraus zu begründen waren.

Weil es sich bei politischen Betrachtungen nicht um Prognosen handelt, fielen Bemerkungen über Beiträge von so genannten «intellektuellen Mahnern» im Zu-

1 Markus Bodler, Karl Heinz Kamp: *Die Stunde der Phantasten. Fehlprognosen während des Irak-Krieges, Arbeitspapier/ Dokumentation*, Hg.: Konrad-Adenauer-Stiftung, Nr. 113, 2003, S. 2.

2 Ebd.

3 Zum Auftritt von US-Außenminister Powell in der UN-Vollversammlung am 5 Februar 2003 vgl.: Stefan Schweizer, Hanna Vorholt: Bildlichkeit und politische Legitimation im Vorfeld des Irakkrieges 2003. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd.2, 1: Bildtechniken des Ausnahmezustandes*. Berlin 2004, S. 29-40.

4 Bodler/Kamp 2003 (wie Anm. 1), S. 2.

sammenhang mit dieser Studie besonders auffällig aus dem Rahmen. Hinzu kam, dass die Beobachtung hier kaum auf Irrtümern in der Sache als vielmehr auf einem bestimmten Denkstil lag, der ‚Intellektuelle‘ von Politikern, Journalisten und vor allem von Experten grundsätzlich unterscheiden sollte. Fast scheint es, als hätte sich der Titel der gesamten Studie an dieser Stilkritik inspiriert, in deren Fokus phantasivolle Analogienbildung und essayistisches Vergleichen stand:

«Überhaupt – historische Vergleiche waren in den deutschen Medien zuhauf zu finden. Als Meister auf diesem Feld erwies sich der Philosoph und Historiker Ulrich Raulff, Feuilleton-Redakteur bei der *Süddeutschen Zeitung*. Er verknüpfte eine ganze Reihe militärischer Ereignisse mit dem Irak-Krieg. [...] Dass Geschichte wehrlos gegenüber denen ist, die im Feuilleton unter allen Umständen originell sein wollen, belegt der Vergleich von Saddam Hussein und Friedrich Barbarossa. [...] Heribert Prantl, Chef des Ressorts Innenpolitik bei der *Süddeutschen Zeitung* [...] verglich den amerikanischen Präsidenten Bush [...] mit Scipio Africanus, dem Zerstörer Karthagos.»⁵

In der Sprunghaftigkeit dieser Vergleiche schien Mutwilligkeit zu liegen, sodass solche Artikel schon ihrer Form wegen unsachlich genannt werden konnten. Weder als Lüge noch als Irrtum zu bezeichnen, erhielt die politische Betrachtung, wenn sie spielerisch und assoziativ argumentierte, in dieser Dokumentation dennoch das Prädikat «völlig abwegig».⁶

Eine Studie wie diese ist für eine Phänomenologie der Medienkritik so markant, weil sie ein oft geäußertes Missbehagen ohne inneren Zusammenhang und daher scheinbar zwanghaft wiederholte. Diese Quelle passt sich damit als medienkritische Dokumentation ihrerseits in eine Geschichte der Medienkritik ein. Der Rahmen dieses Vergleiches kann eng gesteckt werden. Im August 2003 veröffentlicht, präludiviert die Textsammlung jenen Meldungen und Kommentaren, die etwa ein halbes Jahr später das prägnanteste Ereignis des zweiten Golf-Krieges um die Welt trugen: die Bild-Dokumentationen von Folterungen in dem amerikanischen Gefängnis von Abu Ghureib bei Bagdad. Private, der Presse zugespielte Aufnahmen eines beteiligten Soldaten enthüllten, dass irakische Häftlinge von ihren Bewachern massenhaft sadistisch misshandelt worden waren. Zumindest zeitweise jedoch war das Aufsehen wegen der besonderen Art der Berichterstattung der *Süddeutschen Zeitung* über die Vorkommnisse von Abu Ghureib ebenso stark wie die Empörung über das Ereignis selbst. Auch in diesem Fall und offenbar unbelehrt geblieben durch die im August 2003 zuvor veröffentlichte kritische Dokumentation, hatte die Zeitung im Mai 2004 erneut einen spielerisch-assoziativen Denkstil der politischen Betrachtung gewagt.

«Kaum [...] untersagt eine texanische Clique, die sich wählen ließ just zum Behufe, den Irak samt Umfeld zu kolonisieren, ihren dortigen Folterern nicht ausdrücklich den zeitgemäßen Fun der Digidam, dreht unser Feuilleton vielleicht nicht eben durch. Doch gewiss über Gebühr auf.»

5 Ebd., S. 11.

6 Ebd.

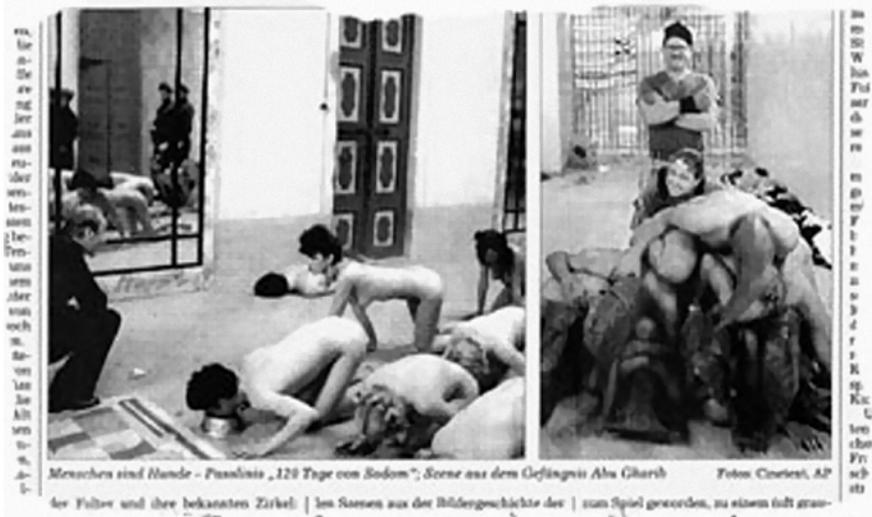


Abb. 1

textete sogar eine skandalträchtige deutsche Zeitschrift,⁷ die in der Vergangenheit wegen schockierender Collagen in Titelbildern wiederholt von Betroffenen mit Schmerzensgeld-Forderungen überzogen worden war.⁸ Bezüglich einer bestimmten Form des Journalismus jedoch bildete das Satire-Magazin *Titanic* mit der Konrad-Adenauer-Stiftung eine ungewohnte Allianz.

Wechselnde Blicke

Der Bildvergleich, der selbst ein Satire-Magazin zur Mäßigung aufrufen ließ, ist auch fünf Jahre nach seiner Veröffentlichung noch immer wirksam (Abb. 1). Den linken, größeren Teil der Collage bildet eine Szene in einem Spiegelsaal, der offenbar zu einem Schloss oder einem herrschaftlichen Gebäude gehört, wie die prachtvoll gestaltete hohe, zweiflügelige Tür im Hintergrund vermuten lässt. Befremdlicherweise tragen die Türsteher keine Livreen, sondern Uniformen und Baretts. Sie bewachen eine Gruppe von Männern und Frauen, die sich nackt und auf allen vieren über Näpfe beugen und daraus wie Tiere fressen. Eine der Personen, eine Frau mit kunstvoll frisiertem Haar, hebt den Kopf und sucht Blickkontakt zu einem vor ihr sitzenden Bewacher. Das kleinere rechte Bild erschließt sich dem Betrachter nicht sofort. Der Vergitterung im Hintergrund zufolge handelt es sich um die Aufnahme

7 Thomas Gsella: Pasolini, Abu Ghureib? Ulsan! Ein Widerwort aufs deutsche Folterfeuilleton. In: *Titanic. Das endgültige Satiremagazin*, Nr. 6, 2007, zit. nach: www.titanic-magazin.de/archiv, Heftauswahl – 2004 – Juni, S.1. Frdl. Hinweis von Jost Philipp Klenner.

8 Vgl.: Lothar Kachida: «Satire vor Gericht.» In: www.grin.com/e-book/43750, 2007.

aus einem Gefängnis. Erst auf den zweiten Blick wird klar, dass die Anhäufung im Vordergrund übereinander geschichtete menschliche Körper sind. Die Köpfe sind mit Tüten verhüllt. Hinter dem Gebilde steht ein Mann in kurzärmeligem Hemd mit verschränkten Armen, eine andere Person hat sich über die wie leblos daliegenden Leiber gebeugt. Der Vergleich beider Bilder macht neben den Ähnlichkeiten einen signifikanten Unterschied deutlich. Während die linke Aufnahme sich vor einem unbeteiligten Voyeur vollzieht, scheint auf der rechten Fotografie das Posieren und Präsentieren für einen imaginären Anwesenden zur Hauptsache geworden zu sein. Die Perspektive, so ließe sich die Pointe des Bildvergleichs verstehen, hat sich gedreht. Während sich im linken Bild der Blick des Wärters auf eines seiner Opfer richtet, zielen die triumphierenden Blicke der lachenden Bewacher auf dem anderen Foto aus dem Bild heraus. Diese Dokumentation der Unterwerfung und Erniedrigung enthält damit eine nur schwer zu ertragende Botschaft: Der Betrachter ist im Bild.

Dieser Blickwechsel vermag sich auch ohne die erklärenden Bildunterschriften zu vermitteln. Den besonderen Tiefgang des Denkbildes jedoch erschließen erst die zusätzlichen Kommentare. Ihnen ist zu entnehmen, dass es sich bei den Aufnahmen nicht durchweg um dokumentarische Fotografien handelt. Nur das rechte Bild mit dem triumphierenden Blick auf den Betrachter ist Dokumentarisch. Die andere Szene entstammt einem Spielfilm und zitiert *DIE 120 TAGE VON SODOM* von Pier Paolo Pasolini. Aus der Erinnerung an die schockierenden Bilder dieses 1975 entstandenen und in Deutschland noch immer indizierten Films speisten sich die Reflexionen des Artikels «Die 120 Tage von Bagdad» von Ulrich Raulff über die neuen, aber doch auch alten Bilder aus Abu Ghureib.

«Die Folterer und ihre beklagenswerten Opfer stellen Szenen aus der Bildergeschichte der menschlichen Infamie nach. Ob sie jemals Goya gesehen haben oder Pasolini, oder ob sie nur die Fotos aus Magazinen der SM-Szene kennen, tut nichts zur Sache. Die Bilder erkennen einander wie Hunde am Geruch. [...] In dieser Bildwelt spuken die wirklichen und imaginären Erinnerungen an die Blaubärte und grausamen Frauen, die Bluträusche und Folterkeller aus der Nacht der Zeiten. Aber sie sind darin zum Spiel geworden, zu einem (oft grausamen) Mummenschanz, einem *mock war* der Geschlechtsteile. Jetzt kehren sie zurück an den nie vergessenen Ort ihrer Geburt. In Bagdad ereignet sich der Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit.»⁹

Die Wirksamkeit dieses Bildvergleichs lag zunächst darin, Kritik an dessen Zulässigkeit auszulösen. Trotz oder gerade wegen der schlüssigen und pointierten Argumentation bezogen sich viele der zahlreichen Reaktionen von zum Teil hochkarätigen Autoren nicht auf die bildgeschichtliche These dieses Artikels, sondern machten stattdessen Raulffs Methode zum Thema. So wurde bereits am folgenden Tag der Vorstoß als übertrieben isoliert: «Es ist gar nicht so einfach», heißt es am 5. Mai 2004 in der *taz*,

«bei der Analyse auf der Höhe der Empörung zu bleiben, die einen aus den Fotos selbst anzuspringen scheint. Ulrich Raulff hat es gestern in der *Süddeutschen Zeitung*

9 Ulrich Raulff: «Die 120 Tage von Bagdad.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2004, S. 13.

versucht und die Fotos in eine ›Bildgeschichte der Infamie‹ eingereiht. Pasolini, Pornographie, Sadomasochismus sind die Stichworte – und man versteht diesen Versuch, den Schock dieser Bilder in irgendeinen Zusammenhang einordnen zu können. Das macht es, so funktioniert man, leichter, es auszuhalten. [...] Nur ist die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion, die Raulff souverän überschreitet doch entscheidend.»¹⁰

Am selben Tag erschien außerdem in der *Berliner Zeitung* ein Interview mit dem Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich, der explizit zu den Thesen Raulffs und der Bildgeschichte der Fotos aus Abu Ghureib befragt wurde. «Diesmal sind es Lebende einer erzwungenen Massenorgie. Das ist sicher das Neue daran, das hat kaum ikonographische Vorbilder», unterschied auch dieser Kommentar.¹¹ Ein weiterer Artikel in der *taz* vom 10. Mai 2004 führte Belege dafür an, dass die Geschehnisse in den Gefängnissen von Abu Ghureib eine Vorgeschichte in den Verhörmethoden des amerikanischen Strafvollzuges haben und konzentrierte sich damit auf eine strengere kritische Herleitung dieser Fotografien.¹²

Die Schockfotografien aus Abu Ghureib zur Grundlage von Überlegungen über einen anderen Umgang mit Bildern und Bildlichkeit zu machen, schien an der Monumentalität der Bilder selbst zunächst zu scheitern. Fotografien wie diese rühren an eine Grenze, an der das Denken vor dem Unsagbaren und dem Unaussprechlichen ins Straucheln gerät.¹³ Gerade an dieser Grenze weitergedacht zu haben, formulierte Luca Giuliani in einem Leserbrief vom 11. Mai 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* als Substanz des Artikels von Ulrich Raulff.¹⁴ Noch am Tag der Veröffentlichung dieses Leserbriefes sollte sich auf furchtbare Weise die Notwendigkeit einer Ikonologie dieses Krieges der Bilder bestätigen. Als Antwort auf die Folterbilder aus Abu Ghureib richteten irakische Terroristen die Geisel Nicholas Berg vor laufender Kamera hin und verbreiteten das Video am 11. Mai 2004 im Internet oder spielten es den Medien zu.

Diese grausige Logik der Überbietung und Eskalation veranlasste Klaus Theweleit am 13. Mai 2004 zu einer Stellungnahme, die von Erinnerungen an den Artikel von Ulrich Raulff begleitet waren: «Wenn man sich die Linie ansieht, die Pasolini gezogen hat von Sodom über de Sade, den französischen Adel, die Salò und die SS bis zur italienischen Großbourgeoisie», so Theweleit in dem Interview, «dann liegt darin die Behauptung eines Universalismus der Folter, die schlicht zutrifft.»¹⁵ In einem etwa vier Wochen später in der *taz* veröffentlichten Artikel über die Frage der Folterbilder verband Theweleit seine Zustimmung für Pasolini mit einer Kritik, die an den An-

10 Dirk Knipphals: «Der blinde Furor des Terrors.» In: *Die Tageszeitung*, 5.5.2004, S. 3.

11 «Nur Haut und Fleisch. Der Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich über die Bilder sexueller Gewalt aus Bagdad», Interview: Christian Esch, in: *Berliner Zeitung*, 5.5.2004, S. 7.

12 Andrea Böhm: «Wie man den Krieg der Ideen verliert.» In: *Die Tageszeitung*, 10.5.2004, S. 3.

13 Vgl.: Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem* [2003], München 2007, S. 44f.

14 Luca Giuliani, Leserbrief in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.5.2004, S. 4.

15 «Wir müssen diese Bilder zeigen.» Der Philosoph Klaus Theweleit über die Enthauptung Nick Bergs, die Praktiken der Folter und die Heuchelei westlicher Zuschauer.» Interview: Sonja Zekri, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.5.2004, S. 13.

fang der Debatte um den provokanten Bildvergleich Ulrich Raulffs zurückkehrte.¹⁶ Auch Susan Sontag, der Raulffs Artikel offenbar vorgelegen hatte, nahm die bildgeschichtliche Überlegung nicht auf, sondern bediente sich lediglich des Vergleichs für ein Psychogramm der USA unter der Präsidentschaft von George W. Bush:

«Was früher als Pornographie ausgegrenzt war, etwa extrem sado-masochistisches Verlangen – wie in Pasolinis letztem, beinahe unerträglichen Film *DIE 120 TAGE VON SODOM* (1975) zu sehen – der Film zeigt qualvolle Orgien in einem faschistischen Refugium in Norditalien am Ende der Ära Mussolini – bekommt nun unter den Aposteln eines neuen, kriegslüsternen imperialen Amerika als vergnügliche Unterhaltung oder als Mittel der Spannungsbefuhr den Anstrich des Normalen.»¹⁷

Am 28. Mai 2004 meldete sich Ulrich Raulff schließlich selbst noch einmal in einem Gespräch mit Horst Bredekamp über Folter und Exekution im Irak zu Wort. Das Interview war nicht nur als Rückblick auf die vorangegangenen öffentlichen Äußerungen über die Bilder aus Abu Ghureib, sondern auch als Erinnerung an die Auseinandersetzungen um den vergebenen Denkanstoß des Vergleichs mit Pasolini zu sehen. Die Kritiken hatten immer wieder übersehen, dass Bilder «Geschichte nicht abbilden, sondern selbst Geschichte erzeugen.»¹⁸ Aus dieser Perspektive auf die Energien des Visuellen verlor die Unterscheidung von dokumentarischen und künstlerischen Bildern ihren Sinn und war die Szene aus einem Spielfilm neben der Pressedokumentation in einen Rahmen zu fassen.

Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit

Phantasie von Wirklichkeit, Fiktion von Dokumentation zu unterscheiden, war gegenüber den Folterbildern aus dem Irak nicht mehr angemessen. Auf eine irritierende Weise vermischten sich in diesen Darstellungen Kunst und Krieg. So wie Francisco Goyas Serie von Radierungen über die *DESASTRES DE LA GUERRA* (1810–14), die nicht durchgängig auf Beobachtungen beruhen und doch das Bild von den Schrecken des Krieges so stark prägen wie die unzensurierten Pressebilder aus dem Krieg in Vietnam, sind die Fotografien und Videos aus Abu Ghureib Dokumentationen, die über sich hinaus weisen. Die besondere Grausamkeit und Tücke dieser Bilder besteht darin,

16 Klaus Theweleit: «Folter und Frühstücksbrötchen.» In: *Die Tageszeitung*, 10.6.2004, S. 3. – «Ulrich Raulff hat in der SZ vom 4. Mai unter der Überschrift «Die 120 Tage von Bagdad» zwei Bilder nebeneinander montiert: ein Bild von Pier Paolo Pasolinis Film *SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM* und daneben ein Foto aus Abu Ghureib. Es geht um den Inszenierungscharakter der Bilder, eine Strukturgleichheit [...]. Entscheidend ist gerade der Unterschied zwischen den Bildern. Pasolinis Filmbild ist konstruiert worden, um Folterer (Schauspieler) bei ihren sexualisierten Erniedrigungsarbeiten zu zeigen (ein Bild darüber, wie Folter funktioniert). Während das Abu-Ghureib-Foto tatsächliche Folterer bei ihrer sexualisierten Erniedrigungsarbeit zeigt; ein inszeniertes «Dokumentarfoto» von der Erniedrigung eines Menschen, von den Folterern selbst geschossen.»

17 Susan Sontag: «Endloser Krieg, endloser Strom der Fotos.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2004, S. 13.

18 «Wir sind befremdete Komplizen. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp über Bilder der Folter und Exekution im Irak», Interview: Ulrich Raulff, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.5.2004, S. 17

als Inszenierungen aufgenommen worden und doch kein Spiel im Sinne des «Als ob» zu sein. Für diese Bilder mussten Menschen leiden und sterben. Ohne die Anwesenheit einer Digitalkamera, das heißt ohne die Verführung durch das Dokumentarische, wäre es zu den Inszenierungen in den amerikanischen Gefängnissen von Bagdad vielleicht nicht gekommen. Die Hinrichtung von Nicholas Berg wurde nicht dokumentiert, sondern das Opfer wurde getötet «zum Zweck der Bilderzeugung».¹⁹ Die postmodernen Visionen über die Simulakren des Medialen und den Körper als Zeichen²⁰ relativierten sich durch diese «Bildakte»²¹ der «neuen Kriege»²².

In den Reaktionen auf den Vorstoß von Ulrich Raulff, Fiktion und Lebenswelt aufeinander zu beziehen, blieb die Bildgeschichte dieser Methode auffällig unbeachtet. Das betraf zum einen das Vergleichen von Bildern selbst. Mit dieser Bildpraxis, die durch die Tafeln des Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine neue Stufe gehoben worden war, verbindet sich der prominente Denkstil der Ikonologie wie von selbst. In den Kritiken an Raulff schwang daher auch Skepsis gegenüber der Ikonologie mit. Auch aus dieser Perspektive waren die Debatten um die Bilder aus Abu Ghureib immer schon mit Standortbestimmungen der Kunstgeschichte verbunden. In seiner forcierten Form des Vergleichs von Gewaltbildern ging das Schaubild allerdings über die Forschungen Warburgs hinaus oder gab diesem Ansatz eine Wendung zur politischen Ikonologie. Die Abbildung des Artikels ließe sich leicht mit Bildtechniken in Verbindung bringen, die um 1970 in der bildenden Kunst und als Praxis der Ideologiekritik entstanden waren. Neben einem Hauptwerk wie der Installation *HEUSCHRECKEN* (1969–70, Wien) von Wolf Vostell, das die pornografische Abbildung eines Liebesaktes mit Bildern von Panzern und Straßenkämpfen verbindet, ist hier vor allem an Zeichnungen des Berliner Grafikers Peter Sorge zu denken. Blätter wie *MEHRERE VOYEURE (JAHR DER FRAU)* (1975, Berlin) zeigen in einer filmischen Überblendung eine Reihe von Pressefotografien, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Pin-up-Bilder, ein Schnappschuss von einer Pressekonferenz mit zahllosen Fernsehkameras, darunter eine Vietnamesin, die auf offener Straße verblutet (Abb. 2). Collagen wie diese politisierten die *Combine-Paintings* Robert Rauschenbergs und waren als Kritik an der Bilderflut der Massenmedien zu sehen. Mit abstrakt wirkenden roten und schwarzen Balken auf das Layout der *BILD*-Zeitung anspielend, hatte Sorge diese Medienkritik in seinen Grafiken offen adressiert. Die schockierende Gleichzeitigkeit von Lust und Töten, Sex und Gewalt in der Bildauswahl verstand sich als Komprimierung und Zuspitzung jener Bilderfülle,

19 Ebd.

20 Jean Baudrillard: «Der gezeichnete Körper.» In: Ders.: *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976], München 1991, S. 155f.

21 Bredekamp 2004 (wie Anm. 18).

22 Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Reinbek bei Hamburg 2002, Darin: Kapitel 5. «Der internationale Terrorismus. Die terroristische Umkehrung der Machtssysteme.» – «Die Verwandlung der Berichterstattung über den Krieg in ein Mittel seiner Führung war der wahrscheinlich größte Schritt bei der Asymmetrisierung des Krieges.» S. 197.

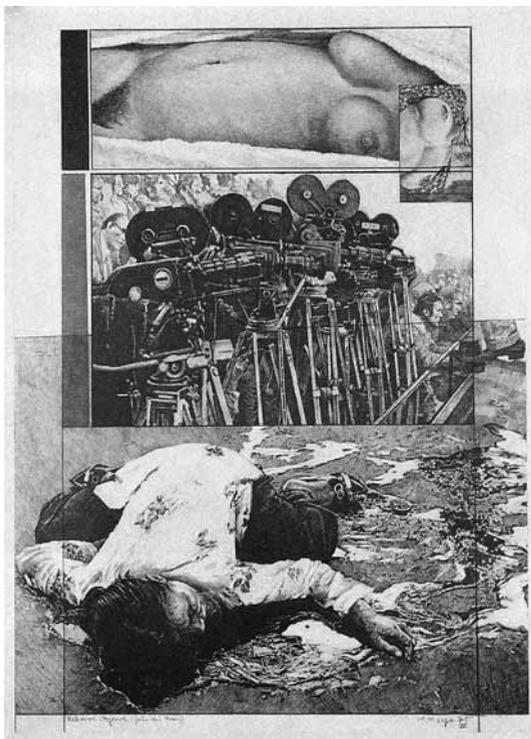


Abb. 2

die sich in den «paradoxen Mosaiken» der Zeitungen und Zeitschriften täglich präsentierten.²³

Aus der Bildwelt der 1970er Jahre stammt auch der Collagenroman von Klaus Staeck mit dem Titel *PORNOGRAPHIE* (1970), dessen Cover eine unmittelbare Parallele zu Ulrich Raulffs Artikel von 2004 darstellt (Abb. 3). Dass der «Krieg der Vater der Pornographie» sei, wie Raulff über die Bilder aus Abu Ghureib schrieb, kann umgekehrt ein Kommentar zu diesem 30 Jahre zuvor erschienenen Buch sein. Der Einband zeigt die grell aus dem Dunklen hervorleuchtenden Visiere einsatzbereiter Polizisten über den ebenso grellen Buchstaben des Buchtitels. «Pornografisch» daran ist die obszöne

Überdeutlichkeit, mit der sich die Macht in Form von Soldaten und Polizisten auf den von Staeck in dem Band versammelten Pressefotografien selbst ausstellt.

Dass es sich mit dem umstrittenen Artikel um eine verdichtete bildgeschichtliche Überlegung handelte, offenbart sich in einem der Kommentare Raulffs zu den Bildern aus Abu Ghureib. Der Vergleich mit Pasolini war nicht nur durch die ikonografische Vergleichbarkeit zweier Einzelbilder eingegeben. Als «Einbruch des Spiels in die Wirklichkeit» beschrieben, können die Fotos aus dem Irak der deprimierende Endpunkt einer Ästhetik der Aufklärung genannt werden, die ebenfalls in den 1970er Jahren begann. In diesem Sinne enthielt der Vergleich mit Pasolini den Hinweis auf die spezielle Kunstgeschichte einer sonderbaren Überschreitung von Spiel und Ernst zu einem ernsten oder «wahren» Spiel. So hatte bereits Pasolinis Film *LA RICOTTA* (*DER WEICHKÄSE*, 1962) durch den Einsatz von Laienschauspielern das Kunstvoll-Künstliche zu brechen und das Spiel auf eine andere Stufe zu heben versucht. Ein Film wie *PARTNER* (1968) von Bernardo Bertolucci überschreitet die Grenzen der Bühne zur Welt ebenso wie

23 Jörg Probst: «Paradoxe Mosaik. Das Mehrfeldbild von Robert Rauschenberg bis Neo Rauch.» In: Lothar C. Poll, Jörg Probst (Hg.): *Gall is sweet, my love! Pressefotografie und Kritischer Realismus*. Bielefeld/Berlin 2003, S. 102f.

Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI* (*DER LETZTE TANGO VON PARIS*, 1972) mit Marlon Brando, der in diesen Film autobiografische Elemente einbeziehen durfte, oder *L'IMPORTANT C'EST D'AIMER* (*NACHTBLENDE*, 1975) mit Romy Schneider oder Werner Herzogs Filme mit Klaus Kinski, in denen das Politikum der «Lebens-Kunst» eklatante Züge annahm.²⁴ Eine retrospektive Variante dieser Ästhetik der Verwechselbarkeit von Kunst und Leben kann in dem 2005 uraufgeführten Spielfilm *MUNICH* (*MÜNCHEN*) über das Attentat auf die israelische Sportmannschaft durch ein palästinensisches Terrorkommando während der Olympiade in München 1972 gesehen werden.

Zwischen Dokumentation und Fiktion pendelnd, ließ Steven Spielberg in seiner Verfilmung historisches Filmmaterial aus Nachrichtensendungen etc. in den Handlungsverlauf bruchlos einfließen. Auch in der schockierenden Kopplung von Sex und Krieg zitierte dieser Film die Ästhetik der 1970er Jahre, die sich in dem 2004 veröffentlichten brutal zuspitzenden Bildvergleich von Ulrich Raulff ebenso wieder finden lässt wie die Überblendung von Kino und Berichterstattung.

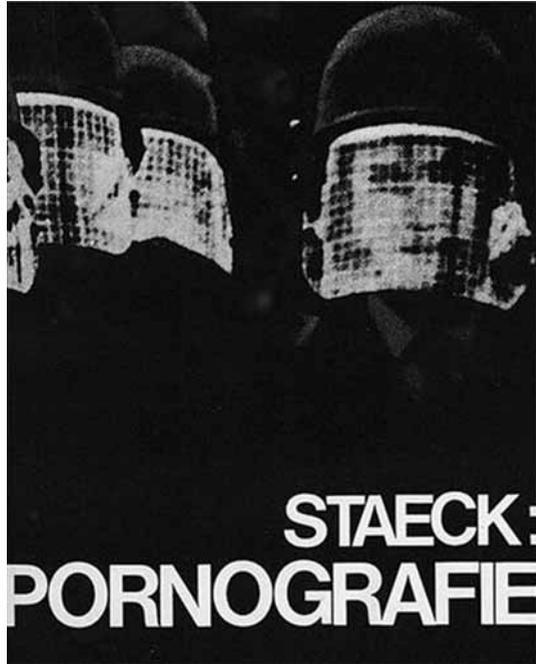


Abb. 3

Souveränität des Dokumentarischen

Die Beobachtungen von Ulrich Raulff müssen auch als kritische Ergänzung von Grundlagen der Kulturanthropologie gelesen werden. So definierte Johan Huizinga in seinem sehr bekannt gewordenen Essay «Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel» von 1938 auch den Krieg als ein Phänomen, das sich aus der Idee des Spiels erklärt.²⁵ Die Argumentation des Humanisten umkreiste dabei lediglich die Formen des gehegten Krieges, d. h. Konflikte, in denen sich die Kontrahenten an Re-

24 Zu diesem durch New Hollywood verschütteten Anspruch des europäischen Kinos um 1970 vgl.: Jörg Probst, Hanns Zischler (Hg): *Großes Kino, kleines Kino. 1968 Bilder*. Berlin 2008.

25 Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938]. Reinbek bei Hamburg 1987, Kap. 5. «Spiel und Krieg», S. 101f.

geln wie das Völkerrecht oder die Menschenrechtskonventionen gebunden fühlen. Nur in diesem Fall könne überhaupt von einem inneren Zusammenhang von Krieg und Spiel oder einer Kultur des Krieges gesprochen werden. Der «totale Krieg», wie ihn Huizinga 1938 schon kommen sehen konnte, beendet das Kriegsspiel. Sowohl in der organisierten Barbarei der Diktatur als auch im Terrorismus realisiert sich eine «absolute Feindschaft»²⁶, die das Recht schon durch seine kulturfeindliche Art des Krieges bricht. In diesem Sinne musste der Terrorismus aus einer Begründung der Kultur aus dem Geist des Spiels ausgeschlossen bleiben. Doch die Bilder aus Abu Ghureib lehrten, dass Bilder das Spiel auf eine ganz andere Art zum Ernstfall werden lassen, als die Anthropologie sich dies bislang vorzustellen vermochte.

Selbst der Anlass des militärischen Engagements der USA im Nahen Osten, die Terror-Angriffe des 11. September, sind ohne diese performativ erzielten Richtungen der globalen Aufmerksamkeit mittels ikonischer Ereignisse nicht vorstellbar. Bald nach der Attacke auf das World-Trade-Center wurde thematisiert, wie sehr sich die Bilder der einstürzenden Twin Towers mit Kino-Visionen verbinden. Auch in diesem Fall zielt die Frage, ob die Planungen des Attentats von Filmen wie dem 1999 erschienenen *MATRIX* und des dort zu sehenden Einschlags eines Hubschraubers in eine Hochhausfassade inspiriert worden sei, nicht auf Fragen von Ursache und Wirkung. Wichtiger ist, dass die Bildlichkeit des Terror-Aktes und die Kino-Ästhetik der Katastrophenfilme die selben Reize auslösen, deren kathartische oder stimulierende Energien daher auch miteinander verglichen und vergleichend untersucht werden muss.

Die Bilder von Abu Ghureib, so ließe sich an Ulrich Raulff anschließen, problematisieren nicht zuletzt einen bestimmten Anspruch des Dokumentarischen. Insofern sich damit immer wieder der Begriff des «Objektiven» verbindet, äußert sich in den dokumentarischen Bildern auch eine bestimmte Form von Souveränität. Sie bekommt in den Dokumentationen aus den Gefängnissen im Irak einen besonders bitteren Beigeschmack. In der Macht, etwas dokumentieren zu können, erfüllt sich eine Eroberung. Dass die Soldaten auf den Schreckensbildern als Folterer kokettieren, überhöht die Frage nach den Verführungen des Dokumentarischen als Ermächtigung: «Man fotografiert, um zu fotografieren, um von anderen beim Akt des Fotografierens gesehen zu werden.»²⁷ Je größer die Zumutungen sind, die in diesen Dokumentationen gewagt werden, je vollkommener die Verfügbarkeit und Unterwerfung ist, die in solchen Bildern als Spiel der Macht exekutiert werden, desto größer ist auch die Ermächtigung über den Betrachter, wenn er diesen Bilder als Dokumentationen erliegt und sie nicht als Bilder zu historisieren und zu kritisieren versteht. Aus dieser Perspektive bekommt die abfällig gemeinte Metapher für den jüngsten Diskurs über Krieg als eine «Stunde der Phantasten» einen anderen Klang im Sinne des Aufklärerischen. Sie schlägt nach wie vor in den gefährlichsten Augenblicken.

26 Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen*. Berlin 1963, S. 91ff.

27 Wolfgang Tillmans in: «Man fotografiert, was man liebt. Der Fotokünstler Wolfgang Tillmans über die Macht der Bilder, die digitale Revolution und sein privates Zeitungsarchiv», in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.2.2007, S. 13.