



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Wandel der fotografischen
Kriegsberichterstattung oder: Die Macht der Bilder im
Irakkrieg 2003“

Verfasserin

Elisabeth Zelch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form an keiner anderen Universität eingereicht und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Wien, Juni 2014

Inhalt

1. EINLEITUNG	11
2. EINFÜHRUNG IN DIE KRIEGSFOTOGRAFIE	13
2.1 DAS NEUE MEDIUM UND SEINE FASZINATION	13
2.2 DAS IDEAL UND DIE WIRKLICHKEIT – FOTOGRAFIE ALS KUNSTFORM	15
2.3 KRIEGSFOTOGRAFIE	18
2.3.1 <i>IF IT BLEEDES, IT LEADS!</i> – DER SCHOCK DER FOTOGRAFIEEN	20
2.3.2 AUTHENTIZITÄT UND BEWEISKRAFT	23
2.4 DIE GESCHICHTE DER FOTOGRAFISCHEN KRIEGSBERICHTERSTATTUNG	27
2.4.1 DER INDUSTRIALISIERTE KRIEG: VOM REALISMUS UND DER SYSTEMATISCHEN NUTZUNG	29
2.4.2 DER KRIEG VERSCHWINDET AUS DEM BILD	33
2.4.3 MODERNE TECHNIK, TRADITIONELLE IKONOGRAPHISCHE MUSTER	35
2.4.4 BILDER DES ELENDS UND IHRE NACHWIRKUNGEN	36
3. KRIEGSBERICHTERSTATTUNG IM WANDEL DES 20. JAHRHUNDERTS	41
3.1 DER VIETNAMKRIEG	42
3.1.1 DIE WENDE	47
3.2 DER GOLFKRIEG 1991	48
3.3 DER IRAKKRIEG 2003	53
3.4 EINGEBETTETER JOURNALISMUS UND DIE MACHT DER REGIERUNG	56
3.4.1 „EMBEDDED CORRESPONDENTS“	57
3.4.2 VORBEREITUNG UND MOTIVATION	58
3.4.3 EINE NEUE ART VON ZENSUR?	60
3.4.4 PROPAGANDAINSTRUMENT – ERFOLG UND KRITIK	62
3.5 KRIEGSPROPAGANDA	66
3.5.1 DIE BEZIEHUNG VON KRIEGSBERICHTERSTATTUNG UND SICHERHEITSPOLITIK	68

4.	<u>DER BILDERKRIEG ALS „VISUELLE RÜSTUNGSSPIRALE“</u>	75
4.1	VORBEREITUNG	76
4.2	BILDERFLUT UND INFORMATIONSARMUT?	80
4.3	SYMBOLISCHE ENTMACHTUNG	82
4.4	NEUE GEGENSPIELER IM BILDERKRIEG	88
4.5	BILDER AUS ABU GHRAIB ALS MEDIALE WENDE BZW. GAU DER USA	94
4.5.1	DER KAPUZENMANN UND DAS LEINENMÄDCHEN	96
4.5.2	TÄTER UND OPFER – PORNOGRAFIE ODER TROPHÄENSAMMLUNG	102
4.5.3	DIE NACHWIRKUNGEN DER SKANDALBILDER	110
4.6	DIE VERWENDUNG DER FOLTERFOTOS AUS ABU GHRAIB IM DOKUMENTARFILM	115
4.6.1	<i>STANDARD OPERATING PROCEDURE</i> , R: ERROL MORRIS, USA 2008	117
4.6.1.1	Beweismaterial und narratives Stilmittel – die Fotografien und Interviews	118
4.6.1.2	„Reenactments“ als emotionale Stimmungsmacher?	121
4.6.2	<i>GHOSTS OF ABU GHRAIB</i> , R: RORY KENNEDY, USA 2007	124
4.6.2.1	Die Machart des Films und eine Gegenüberstellung	126
5.	<u>FAZIT</u>	129
6.	<u>ABSTRACT</u>	133
7.	<u>ANHANG</u>	135
8.	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	137
9.	<u>ABBILDUNGS- UND TABELLENVERZEICHNIS</u>	145
10.	<u>LEBENS LAUF</u>	147

„Ich fürchte drei Zeitungen mehr als hundert Bajonette.“

Napoleon Bonaparte (1769-1821)

1. Einleitung

Die Kriegsfotografie und der politische Einfluss auf die Kriegsberichterstattung haben sich seit dem Vietnamkrieg geändert. Die Regierungen sind sich der Macht der Medien bewusst und kontrollierten den Wandel von der Medienzensur zu einer Einbeziehung der Medien. Die bewusste und kontrollierte Einbeziehung der Medien hat den Krieg immer mehr in einen Medienkrieg verwandelt, welcher seinen Höhepunkt im Irakkrieg 2003 erfuhr. In einer visuellen Rüstungsspirale¹ werden Bilder als Waffe eingesetzt und somit eine gegenseitige Überbietung der Kriegsparteien mit Grausamkeiten angestrebt. Allerdings hat sich auch die Medienlandschaft – wie bereits in der Vergangenheit – weiterentwickelt und neue Faktoren wie Internet und unabhängige TV-Stationen erschweren die angestrebte Informationshoheit der USA. Und so kann selbst die US-Regierung den schlimmsten GAU nicht verhindern und muss zusehen, wie das bereits vor dem Krieg mühsam inszenierte Image sowie die Legitimation des Irakkrieges 2003 dahinschwindet.

In der folgenden Arbeit soll der Wandel der (fotografischen) Kriegsberichterstattung herausgearbeitet werden. Hat sich die Kriegsberichterstattung vom begleitenden Medium zu einem Bestandteil des Krieges gewandelt und ist die Kriegsfotografie zur Waffe im modernen Krieg geworden? Vor allem der politische Einfluss auf die Medien spielt hier eine zentrale Rolle. So soll dem eingebetteten Journalismus auf die Spur gegangen werden und der damit einhergehende Einfluss der Sicherheitspolitik auf die Medienlandschaft. Im Hinblick auf den letzten großen von den USA geführten Krieg soll geklärt werden, ob und warum die USA trotz militärischem Sieg den Bilderkrieg im Irak verloren hat. Sind die Bilder aus dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib ein amerikanisches Fiasko? Bilden sie die Spitze der visuellen Rüstungsspirale? Die genauere Betrachtung der Bilder, die Hintergründe und die Untersuchung ihrer medialen und politischen Reichweite sind an dieser Stelle unerlässlich. Dies ist auch das Ziel zweier Dokumentarfilme. Zum einen beschäftigt sich Rory Kennedy in *Ghosts of Abu Ghraib* mit den Geschehnissen im irakischen Gefängnis. Zum anderen tut dies aber

¹ Zum Begriff der visuellen Rüstungsspirale vgl. Paul 2005A/B und 2009.

auch der Oscar-Preisträger Errol Morris in *Standard Operating Procedure*.

Die Diplomarbeit gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten Abschnitt wird auf die Kriegsfotografie im Allgemeinen näher eingegangen. Dabei steht die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung im Mittelpunkt und liefert einen ersten Überblick über den Wandel seit Beginn der Fotografie. Im Zentrum des zweiten Abschnittes steht die Abkehr von Konventionen, welche anhand des Vietnamkrieges sowie des Ersten und Zweiten Golfkrieges veranschaulicht werden soll. Politische Maßnahmen wie die Zensur oder der eingebettete Journalismus werden näher untersucht und verdeutlichen die Beziehung von Kriegsberichterstattung und Sicherheitspolitik in den USA.

Der letzte Abschnitt dieser Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem sogenannten Bilderkrieg während des Irakkrieges 2003. Dabei werden politische Vorbereitungen sowie Maßnahmen und Ziele der Bilderpolitik als auch die neuen Gegenspieler der USA herausgearbeitet. Besonderes Augenmerk liegt auf den Folterfotografien aus Abu Ghraib und deren Nachwirkungen. Die Untersuchung der unterschiedlichen Herangehensweise der oben genannten Dokumentarfilme bildet dabei den Abschluss dieser Diplomarbeit.

Um die Lesbarkeit der Diplomarbeit zu erleichtern, wird im Folgenden auf eine gendergerechte Formulierung verzichtet. Es wird jedoch deutlich darauf hingewiesen, dass sich die Arbeit gleichermaßen an beide Geschlechter richtet.

2. Einführung in die Kriegsfotografie

2.1 *Das neue Medium und seine Faszination*

„Eine dieser faszinierenden Maschinen, die allerdings eher individuell als industriell zum Einsatz kam, war die Kamera, und sie eroberte bald alle Bereiche, in denen Abbildungen elementar waren: die Wissenschaft, die Dokumentation, den Journalismus und auch die Kunst.“²

Obwohl die Fotografie bereits Ende 1839 sehr bekannt war und viele von den Möglichkeiten des neuen Mediums fasziniert waren, wurde sie hauptsächlich aus beruflichen Gründen zur Portraitanfertigung verwendet. Schuld daran waren die hohen Preise, welche die notwendigen Geräte kosteten. Erst die Minderung der Kosten sowie diverse Neuerungen der Technik – wie die Reduzierung der Belichtungszeit – machten die Fotografie zunehmend massentauglich.³

Trotz der Popularität des neuen Mediums war die Fotografie bei Künstlern und Kritikern stets umstritten. Es waren vor allem der ästhetische Wert und die Kunstwürdigkeit, welche die Kritiker in Frage stellten und welche sie die Fotografie kategorisch ablehnen ließen. Grund hierfür war in erster Linie die Bedrohung für zahlreiche Künstler und deren Existenz, nachdem die Fotografie schnell in Kunstbereiche wie der Portrait-, Landschafts- oder Aktdarstellung vordrang. Weitere Vorteile für die Fotografie waren wirtschaftlicher Natur, da die Bilder weniger empfindlich und günstiger in der Herstellung waren. Somit konnte die Vervielfältigung vereinfacht werden.⁴

Baatz erkennt drei Faktoren für den Erfolg der Fotografie, ihre Entwicklung sowie Verbreitung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Zum einen der politische und soziale Aufschwung des Bürgertums. Andererseits die neue Ästhetik der Fotografie und

² Von Brauchitsch 2012, S. 36.

³ Vgl. Baatz 2008, S. 26.

⁴ Vgl. Baatz 2008, S. 27f.

schließlich die Möglichkeit der Massenproduktion.⁵

Lange Zeit galt es als Privileg Fotografien betrachten oder gar besitzen zu können. So kamen mit der Industrialisierung nicht nur der technische Fortschritt und die daraus resultierende fotografische Ästhetik, sondern auch der Aufstieg des Bürgertums und dessen immer stärker werdendes Selbstbewusstsein. Das Bürgertum schaffte es, das Privileg des Bildbesitzes zu stürzen und ist maßgeblich für die Kommerzialisierung der Fotografie verantwortlich. Fotografien wurden zum Statussymbol. Ab diesem Zeitpunkt wurden Fotografien sowohl als Kunstmedium als auch als wertvolle Ware gesehen, was sich am deutlichsten in der Portraitfotografie manifestierte.⁶

„Die erste Zeit des photographischen Porträts enthält eine außerordentlich interessante Tatsache. Die Photographie, an der Schwelle ihrer Entwicklung stehend, mit einer noch primitiven Technik, erlebt eine künstlerische Vollendung, wie sie in dieser Art nie wieder erreicht worden ist.“ (Gisèle Freund)⁷

Mit der Industrialisierung und der Technologisierung entwickelten sich große Wirtschaftsnationen, die im Rahmen von Weltausstellungen ihre Fortschritte aber auch ihre Fehlleistungen miteinander verglichen. Schnell fand auch die Fotografie Platz in den Weltausstellungen. Besonders wichtig ist das Jahr 1851, in welchem der universelle Gebrauch der Fotografie sowie neue Verfahren vorgestellt wurden. Zu den wichtigsten Neuerungen zählte das nasse Kollodiumverfahren. Trotz einer sehr aufwändigen Vorgehensweise und der ca. hundert Kilo schweren Ausrüstung – was besonders die Außenaufnahmen beschwerlich machte – verdrängte das neue Verfahren sämtliche, existierende Negativverfahren. Grund hierfür war vor allem die signifikant höhere Empfindlichkeit der fotografischen Schicht, welche Momentaufnahmen mit Belichtungszeiten von weniger als einer Sekunde möglich machte. Die neue Technik und vor allem ihre Ergebnisse waren revolutionär und die vielen Mühen wert. Auch die stete Entwicklung von neuen Objektiven veränderte die Ästhetik und erhöhte die Massentauglichkeit der Fotografie.⁸

⁵ Vgl. Baatz 2008, S. 31.

⁶ Vgl. Baatz 2008, S. 37.

⁷ Gisèle Freund zitiert nach: Baatz 2008, S. 37.

⁸ Vgl. Baatz 2008, S. 31ff und S. 36.

Nadar entdeckte den Markt des Massenprodukts Fotografie. Das immer größer werdende Interesse der Kunden erkannte jedoch Disdéri, welcher mit der genialen Idee der „Carte de visite“, also dem Visitenkartenbild zum Millionär wurde. In rasender Geschwindigkeit verbreiteten sich die Visitenkartenbilder und wurden zum kommerziellen Erfolg. Es handelt sich bei Visitenkartenbildern nicht um Portraits im klassischen Sinne, sondern um inszenierte Wunschbilder der bürgerlichen Vorstellungen und Ideale.⁹ Auch McLuhan sieht in der Erweiterung und Vervielfältigung des Bildes, der Fotografie des Menschen einen Massenartikel. Er bezeichnet die Welt der Fotografie als Bordell ohne Wände.¹⁰

2.2 **Das Ideal und die Wirklichkeit – Fotografie als Kunstform**

„Künftig der Welt mit Hilfe von Bildern habhaft zu werden, die als authentisch angesehen wurden, wirkte geradezu revolutionär auf den menschlichen Erfahrungshorizont. [...] Man war begierig darauf, vertrautes Bildungsgut anhand authentischer Bilder zu überprüfen.“¹¹

Ab 1850 setzten (Pariser) Maler darauf, nach Fotografien zu malen, anstatt ein Berufsmodell zu engagieren. Dies ließ einen kommerziellen Zweig der Aktfotografie auf dem Kunstmarkt entstehen. Demgegenüber sahen viele Fotografen in der Nachfrage nach idealisierenden und repräsentablen Abbildungen endlich die Gelegenheit, mithilfe verschiedenster Techniken mit der Malerei zu konkurrieren und sich so als Kunstform etablieren zu können.¹² Besonders wichtig war die Erzeugung von „Bildhaftigkeit“. Das heißt, die detailreiche Abbildung der Wirklichkeit wurde durch technische Bearbeitung und künstlerische Optimierung, wie unscharfe Einstellungen des Objektivs, „Composite-Prints“ oder „Negativ-Collagen“ – sprich Fotomontage – geändert, um als Kunstform akzeptiert und nicht als einfache Reproduktion der Realität abgestempelt zu werden.¹³

Um die Verbindung zwischen Fotografie und Malerei weiter zu begründen, sollte erwähnt werden, dass viele Fotografen der damaligen Zeit über eine akademische

⁹ Vgl. Baatz 2008, S. 42f.

¹⁰ Vgl. McLuhan 1968, S. 206.

¹¹ Baatz 2008, S. 56f.

¹² Vgl. Baatz 2008, S. 44f.

¹³ Vgl. Von Brauchitsch 2012, S. 40 sowie Baatz 2008, S. 45.

Ausbildung als Maler verfügten, was sich oft in der Bildkomposition widerspiegelt. Des Weiteren war bereits in der präraffaelitischen Malerei die Tendenz zur präzisen Darstellung stark ausgeprägt.¹⁴

Das Verhältnis des Fotografen zu seiner Technik bestimmt über den Status des Kunstbegriffs, die Rezeption der Bilder und gleichzeitig über die Beziehung zum Gegenstand selbst. Ein weiterer Aspekt ist die gesellschaftliche Funktion, welche für Benjamin in Bezug auf die Geschichte der Fotografie entscheidend ist. Benjamin schreibt seine *Kleine Geschichte der Photographie* im Jahre 1930. Es ist die Blütezeit der Avantgarde-Fotografie, welche ein aufrichtiges Verhältnis zu Kunst und Technik ermöglicht. Dies ist wiederum für die Zwischenkriegszeit von enormer Bedeutung. In der Zwischenkriegszeit hält die Fotografie zum einen Einzug in die Printmedien, zum anderen gibt es eine Öffnung der Kunst zur Technik.¹⁵ Wurden um die Jahrhundertwende die Negative noch von den Fotografen selbst retuschiert, um den Fotografien das Wesen eines Gemäldes zu vermitteln, so gab es im Gegensatz dazu auch Entwicklungen in Richtung einer Bildindustrie.¹⁶

„Die Photographie oszilliert zwischen Kunst und Industrie und verwandelt Kunst in Industrie, nicht aber Industrie in Kunst. Benjamin spricht am paradigmatischen Beispiel von Disderi vom 'Nutzen einer neuen Technik für ökonomische Bedürfnisse, die sich verändert haben und dem Nutzen einer neuen Sehweise für ästhetische Bedürfnisse, die andere geworden sind.'“¹⁷

Mit der technischen Entwicklung, sprich der immer kürzer werdenden Belichtungszeit, geht die Fotografie in die Warenwirtschaft über. Die Reproduzierbarkeit ändert das gesamte kulturelle Feld sowie das Verhältnis zur Kunst insgesamt.¹⁸ Von nun an ist es die Aktualität, die Momentaufnahme, die für die Fotografie und deren Verwendung von Bedeutung ist.

Für McLuhan ist das bezeichnende Merkmal der Fotografie die Herauslösung einzelner Augenblicke aus dem zeitlichen Ablauf. Wohingegen der Film durch das ständige

¹⁴ Vgl. Baatz 2008, S. 46.

¹⁵ Vgl. Stiegler 2010, S. 260f.

¹⁶ Vgl. Stiegler 2010, S. 264.

¹⁷ Stiegler 2010, S. 264.

¹⁸ Vgl. Stiegler 2010, S. 264f.

Bildabtasten nur die „Umrisse, das bildsymbolische Profil und die Transparenz“¹⁹ bietet. Die Kamera hat die Möglichkeit, allgegenwärtig zu sein und Gegenstände in Beziehung zueinander zu setzen.²⁰ Bazin sieht in der Enthüllung des Wirklichen das ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie. Es ist also die Fotografie, die von der Wirklichkeitsübertragung eines Gegenstandes auf dessen Reproduktion profitiert. Dies ist auch der Grund, warum die Fotografie im Gegensatz zu anderen Bildwerken eine solche Überzeugungs- und Beweismacht hat. Wir sehen uns gezwungen, auf die tatsächliche Existenz des reproduzierten Gegenstandes zu vertrauen. Bazin ist der Meinung, dass der natürlichen Schöpfung durch die Fotografie etwas hinzugefügt wird, anstatt jene zu ersetzen.²¹

Die revolutionierende Wirkung der Fotografie liegt in der Überbrückung von Raum, Zeit sowie jeder sozialen Grenze und transformiert jeden außenstehenden Menschen in ein einbezogenes, eingeweihtes Individuum.²²

Nach Benjamin wird die Mediengeschichte zu einer Kulturgeschichte der Wahrnehmung.²³ Während sich jeder einzelne Gegenstand unter dem Blick des Fotografen verwandelt, ist die Lesbarkeit der Fotografien abhängig von der Wahrnehmung des historischen Kontextes. Durch ihre verborgene, politische Bedeutung werden aus Fotografien Beweisstücke im historischen Prozess.²⁴

Während zahlreiche theoretische Ansätze das Medium Foto mit der Malerei und anderen Künsten vergleichen, lassen sich bei neueren Literaturbeiträgen weitere Aspekte erkennen. Kulturtheoretisch steht der *Verlust der Echtheit* oder die *Verfälschung der Welt* im Vordergrund, wonach Massenhaftigkeit, Kommerzialisierung und Trivialisierung die Merkmale der Fotoindustrie sind. Der in dieser Arbeit vorherrschende Aspekt ist jedoch die Gesellschaftstheorie, welche das Foto als politische und soziale Waffe sieht.²⁵

¹⁹ Vgl. McLuhan 1968, S. 205.

²⁰ Vgl. McLuhan 1968, S. 205.

²¹ Vgl. Bazin 2009, S. 37ff.

²² Vgl. Stiegler 2010, S. 281f.

²³ Vgl. Stiegler 2010, S. 257.

²⁴ Vgl. Stiegler 2010, S. 268ff.

²⁵ Vgl. Faulstich 2004, S. 104.

2.3 **Kriegsfotografie**

„Ich würde gerne daran glauben, dass Fotografie einen positiven Einfluss hat. Ich finde die Idee inspirierend, dass Fotografie dazu beitragen kann, Kriege zu beenden. Ich bin wahrscheinlich hoffnungslos lächerlich und naiv, aber auf lange Sicht ist das ein Ziel, das wir anstreben sollten – nicht nur Fotografie, sondern die übrigen Medien auch.“²⁶

Aus der Sicht der Kulturgeschichte können zwei Arten von Kriegsbildern unterschieden werden. Auf der einen Seite werden Kriegsbilder als Mittel zur Kriegsführung gemacht. Dies entwickelte sich erst mit der Fotografie und bereits im Ersten Weltkrieg wurden Bilder von Offizieren in Auftrag gegeben. Vor allem die Luftbilder produzierten ein spezifisches Kriegsbild, das jedoch eine eigene Ästhetik der Abstraktion entwickelte und im Weiteren Einfluss auf die abstrakte Landschaftsmalerei nahm. Wegen der Popularität der Luftbilder wurden diese auch kommerziell vertrieben, was den Zusammenhang zwischen Krieg und ziviler Gesellschaft verdeutlicht.

Andererseits wurden Bilder für die Wirkung in der Gesellschaft produziert. Zum einen stellen sie Zeugnisse des Triumphs dar, die auch der Selbstdarstellung von Herrschern dienen. Durch das Bild, im Besonderen der Bildaufbau, die Integrierung von Natur und Waffen und dergleichen, kann der Betrachter Zusammenhänge herstellen. Es wird eine Kriegsgeschichte erzählt, dessen Wirkung einer Propaganda oder Anleitung zur Vorbereitung kommender Kriege gleichkommt.

Allerdings haben sich die Inhalte und deren Wirkung im Laufe der Jahrhunderte verändert. Mit der Entstehung einer Mediengesellschaft mit Kommunikationsstrukturen entwickelte sich ein neuer Typus des Kriegsbildes.²⁷

„Die Fotografien sind ein Mittel, etwas 'real' (oder 'realer') zu machen, das die Privilegierten und diejenigen, die einfach nur in Sicherheit leben, vielleicht lieber übersehen würden. [...] Sieh her, sagen die Fotos, so sieht das aus. Das alles richtet der Krieg an – und auch das hier. Der Krieg zertrümmert, läßt bersten, reißt auf, weidet aus, versengt, zerstückelt. Der Krieg *ruiniert*.“²⁸

Von Anfang an schien die Kriegsfotografie das ideale Medium für die Dokumentation zu sein. Ihre Repräsentation von Wirklichkeit prägt bis heute ihren

²⁶ Peter van Agtmael zitiert nach: Kamber 2013, S. 58.

²⁷ Vgl. Hüppauf 2013, S. 457f.

²⁸ Sontag 2010, S. 14.

Dokumentationscharakter und wird aus diesem Grund sowohl von der Geschichtsschreibung als auch vor Gericht verwendet. Nichtsdestotrotz muss der Realitätsstatus der Fotografien immer auch Zweifel hervorrufen. Schließlich werden ein Ausschnitt und eine Perspektive durch eine subjektive Entscheidung, jener des Fotografen, gewählt. Zudem werden Bilder oft gemacht, um Emotionen wie Schock oder Mitleid zu erregen, was im Laufe der Arbeit noch ausführlicher betrachtet wird.²⁹

Um den Krieg zu verurteilen, bedarf es keine genauen Informationen über Gräueltat – willkürliche Gemetzel und unerbittliche Kampfhandlungen stehen für sich. Will man hingegen einen Schuldigen festmachen, so ist es von großer Bedeutung, wer von wem getötet wird. Wird eine Seite schließlich mit den fotografischen Beweisen der Bestialität konfrontiert, wird in der Regel behauptet, es handle sich um Fälschungen, solche Taten hätten also nie stattgefunden. Oder aber es gibt ein Eingeständnis, jedoch liege die ursprüngliche Verantwortung bei der anderen Seite.³⁰

Es zeigen sich also mehrere Möglichkeiten, wie Kriegsfotografie genutzt werden kann. Kriegsunerfahrene Menschen kann die Realität des Krieges vor Augen geführt werden. Mit verstümmelten Körpern auf Fotografien kann man eine Verachtung des Krieges erreichen. Aber auch Kriegsbefürworter können in der Kriegsfotografie eine Bestätigung für Tapferkeit und Opferbereitschaft sehen und diese zur Untermauerung ihrer Ansichten nutzen. Es muss hinterfragt werden, ob Fotografien, welche kein Gefecht sondern die Tötung unbeteiligter Zivilisten zeigen, nur eine Antipathie des Krieges in uns hervorrufen sollen. Schließlich zeigen die Fotografien nicht das, was „der Krieg“ anrichtet, sondern eine bestimmte Art von Kriegsführung.³¹ Die Politik kann und darf aus diesem Grund nicht außer Acht gelassen werden, wenn man sich mit Kriegsfotografie beschäftigt.

Das Medium Fotografie bietet unzählige Gelegenheiten, das Leid von Menschen aus der Distanz zu betrachten und für sich zu nutzen. Gegensätzliche Reaktionen einer Gräueltat sind die logische Konsequenz davon – der „Ruf nach Frieden“, der „Schrei

²⁹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 462.

³⁰ Vgl. Sontag 2010, S. 16ff.

³¹ Vgl. Sontag 2010, S. 15-19.

nach Rache“ oder die Gewissheit, dass immer wieder Schreckliches passiert. Ganz gleich für welche Reaktion man sich entscheidet, eine Frage sollte stets im Raum stehen: welche Kriegsbilder, welche Gräueltaten und welche Tode werden *nicht* gezeigt? Lange herrschte der Vorsatz, die Grausamkeiten des Krieges so anschaulich wie möglich darzustellen, um den Menschen den Wahnsinn des Krieges begreiflich zu machen. Ein Paradigmenwechsel erfolgte erst mit der Erkenntnis aus dem Vietnamkrieg, dass schockierende Kriegsbilder auf die Öffentlichkeit verstörend wirken und so zu ungewollten Reaktionen, vor allem Kritik an der Militärführung, führen können.³²

2.3.1 *If it bleedes, it leads!* – der Schock der Fotografien

„Das Grundproblem des Mediums Foto besteht medientheoretisch in der Möglichkeit, Wirklichkeit entweder abbildmäßig darzustellen oder ästhetisch zu gestalten – also in der Alternative zwischen Authentizität und Inszenierung, zwischen Reproduktion und Kunst.“³³

Dieses Grundproblem erkennt auch Susan Sontag in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten*. Als Faustregel der Massenmedien gilt seit jeher der Grundsatz „*If it bleedes, it leads*“, quasi „Blut zieht immer“. Rund um die Uhr versorgen uns die Massenmedien mit Schlagzeilen und untermalen die Berichte mit Bildern, welche das Unheil verdeutlichen. Diese Bilder lösen beim Zuschauer unterschiedliche Reaktionen aus wie Mitleid, Empörung, Sensationskitzel oder Zustimmung.³⁴

Während sich ein geschriebener Bericht an einen bestimmten Lesekreis richtet, verfügt die Fotografie über eine einzige Sprache, die von allen verstanden wird und theoretisch auch für alle bestimmt ist. Die moderne Kriegsberichterstattung bombardiert uns mit dramatischen Bildern. Durch das ständige Wiederholen in den Massenmedien verankern sich diese Bilder in unserem Gedächtnis. Besonders für Menschen ohne eigene Kriegserfahrung bildet die Wirkung der gezeigten Bilder die Basis für die Vorstellung vom Krieg. In diesem Sinne wird manches durch das Fotografieren *real*, weil es als

³² Vgl. Sontag 2010, S. 20f sowie S. 77f.

³³ Faulstich 2004, S. 104.

³⁴ Vgl. Sontag 2010, S. 25.

Nachricht zur Kenntnis genommen wird. Wohingegen selbst erlebte Katastrophen oft als *unwirklich* oder *wie im Film* wahrgenommen werden. Obwohl wir einer Bilder- und Informationsflut ausgesetzt sind, sind es die Fotografien, die einzelnen Bilder, die sich in unsere Erinnerung einprägen und sofort abgerufen werden können. Hierbei spielen vor allem schockierende Fotografien eine wichtige Rolle und verdeutlichen noch einmal den Unterschied zum Geschriebenen. Und so ist es nicht verwunderlich, dass die Journalisten stets auf der Jagd nach einer dramatischen Fotografie sind, in einer Gesellschaft, in welcher der Schock zum wichtigen Konsumanreiz geworden ist, um aus der Bilderflut herauszustechen und ökonomische Ziele zu erreichen. Das vertraute Bild von Qual oder Zerstörung ist nunmehr zum Bestandteil unseres kameravermittelten Wissens von Krieg geworden.³⁵

„Die Kriegsbilder, die die Leute sehen wollen, sind doch immer die gleichen. Es gab schon immer diese Faszination mit diesem Robert-Capa-mäßigen Moment des Todes, so schrecklich das klingen mag. Es ist eine Art Pornografie des Krieges. Aber das ist unvermeidlich, wir alle haben das in uns.“³⁶

Mit der technischen Weiterentwicklung wuchs auch die Möglichkeit den Tod in seiner Unmittelbarkeit einzufangen und die fürchterlichsten Ereignisse aufzuzeichnen. Die Fotografie ermöglichte die Vermittlung von Schrecken an ein breites Publikum.

Das Zeitalter des Schocks begann in Europa mit dem 1. Weltkrieg. Um das tägliche Blutvergießen in den Schützengräben zu beschreiben, gab es bald keine passenden Worte mehr und so gewann die Fotografie immer mehr an Bedeutung, wie der amerikanische Publizist Walter Lippmann 1922 anmerkte:³⁷

„Heute besitzen Fotos für unsere Vorstellungskraft jene Autorität, die gestern noch dem gedruckten Wort und davor dem gesprochenem Wort zukam. Sie erscheinen über die Maßen wirklich.“³⁸

Die Vorteile der Fotografie gegenüber Wort und Schrift lassen sich folgendermaßen erläutern: Die Fotografie bietet eine Garantie für Objektivität und wird zudem aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen. Des Weiteren geben Fotografien etwas Reales wieder und sind deshalb unanfechtbar. Da sie von einer Maschine gemacht

³⁵ Vgl. Sontag 2010, S. 27-31.

³⁶ Eugene Richards zitiert nach: Kamber 2013, S. 222.

³⁷ Vgl. Sontag 2010, S. 31ff.

³⁸ Walter Lippmann (1922) zitiert nach: Sontag 2010, S. 33.

wurden, sind sie unvoreingenommen und bezeugen gleichzeitig dieses Reale, weil jemand an Ort und Stelle war, um das Foto aufzunehmen. Da der Mensch automatisch versucht ein Bild mit vergangenen Erinnerungen und gegenwärtigen Gefühlen zu assoziieren, kann eine Fotografie zugleich „[...] objektive Wiedergabe und persönliche Aussage, genaues Abbild oder getreue Transkription eines ganz bestimmten Augenblicks von Wirklichkeit und Interpretation dieser Wirklichkeit [...]“³⁹ sein.⁴⁰

Für die erfolgreichsten Kriegsfotografen des 20. Jahrhundert, allen voran jene der Fotoagentur *Magnum Photos* wie Capa, Cartier-Bresson, Seymour und Rodger, stand nicht die professionelle Perfektion im Vordergrund, sondern vielmehr die moralische Verantwortung der Bilder als auch der Fotografen selbst. Empathie galt als Grundlage des ethischen Auftrages des Fotorealismus. Die Fotografien lenkten ihren Blick auf Leid und sollten so die bereits erwähnten Reaktion des Betrachters hervorrufen. Der Fotorealismus schreibt den Bildern eine Macht zu, die Welt verändern zu können.⁴¹

Grausige Kriegsfotografien und deren schockierende Wirkung wurden jedoch auch dazu genutzt, um politisch Position zu beziehen, wie es etwa Bertold Brecht in seinem während des Zweiten Weltkrieges angelegten *Arbeitsjournal* tat, welches 1955 als *Kriegsfibel* veröffentlicht wurde. Ein weiteres Beispiel wäre die schreckliche Fotodokumentation *Krieg dem Kriege* (1924) von Ernst Friedrich. Nichtsdestotrotz überlebt die Wirkung von Kriegsfotografien nur eine bedingte Zeit. Nur wenige Jahre nach Kriegsende verändert sich der moralische Kontext des Krieges und damit auch die Wirkung der Bilder. Es ist die Bildsprache der Kriegsfotografie, die sich verändert hat. Ästhetik und Moral gehört zunehmend zur Geschichte und Professionalität wird immer mehr zum Problem, welche Skepsis und Distanzierung hervorruft.⁴²

Eine Gegenüberstellung älterer *Magnum*-Fotografien mit neuern macht dies deutlich. So existiert auch heute noch das Bewusstsein über die Notwendigkeit der Nähe zum Motiv, jedoch lässt sich erkennen, dass sich die jüngere Generation nicht mehr den

³⁹ Sontag 2010, S. 34.

⁴⁰ Vgl. Sontag 2010, S. 33f.

⁴¹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 467.

⁴² Vgl. Hüppauf 2013, S. 468f.

humanistischen Zielen der älteren verpflichtet fühlt. Die jüngeren Bilder der *Magnum*-Fotografen lassen keinen moralischen Auftrag mehr erkennen und betten die Kriege nicht in eine bestimmte Ästhetik, wie es die ältere Generation tat.⁴³

2.3.2 Authentizität und Beweiskraft

In unserer Kultur haben Bilder schon immer einen besonderen Stellenwert. Das Bild prägt unsere Vorstellung von Realität und so sind Ausdrücke wie „sich ein Bild machen“ oder „sich etwas versinnbildlichen“ keine Seltenheit. Die Aussage eines Bildes wird scheinbar auf den ersten Blick verraten und so scheint es, als ob Bilder nicht lügen können und immer die Wahrheit für uns bereithalten würden. Und doch ist es die Diskussion über die Manipulierbarkeit, die, heute mehr als je zuvor, immer wieder aufkommt. Das Betrachten von Bildern geht immer auch mit einer subjektiven Interpretation einher, da die Bilder weder etwas über ihre Entstehung noch über ihren Kontext verraten.⁴⁴ Man muss sich immer vor Augen halten, dass Fotografieren heißt, einen Ausschnitt zu wählen und dies immer mit einem Ausschließen einhergeht. Ein Bild wurde immer von jemandem gewählt.⁴⁵

Allerdings deuten Fotografien nicht an, sie zeigen. Deshalb, so Sontag, dienen sie im Gegensatz zu anderen Bildern, etwa Gemälden, als Beweise. Aufgrund der Tatsache, dass Bilder von Kriegsleiden heutzutage weit verbreitet sind, wird oft vergessen, dass diese erst seit einiger Zeit von bekannten Fotografen verlangt werden. Die Vergangenheit zeigt, dass größtenteils positive Bilder vom Krieg gemacht wurden. Regierungen nutzten die Kriegsfotografie und -poesie, um für die Unterstützung des meist unpopulären Krieges zu werben. Allerdings fanden die Kriegsfotografen ihre Motive nicht immer so vor, wie es auf den Bildern zu sehen ist. Bereits lange vor dem Zeitalter der Digitalfotografie und der Möglichkeit Bilder mittels Photoshop zu retuschieren oder manipulieren, war es möglich, den Betrachter zu täuschen.⁴⁶

⁴³ Vgl. Hüppauf 2013, S. 469f.

⁴⁴ Vgl. Münkler 2010, S. 196f.

⁴⁵ Vgl. Sontag 2010, S. 56.

⁴⁶ Vgl. Sontag 2010, S. 56ff sowie S. 63.

„Fotografieren bedeutete Komponieren (bei lebenden Personen: Posieren), und der Wunsch, Bildelemente zu arrangieren, erlahmte auch dort nicht, wo das Motiv unbeweglich war oder sich nicht mehr regen konnte. Eigentlich kann es nicht überraschen, daß viele kanonische Bilder der frühen Kriegsfotografie inszeniert sind oder daß an dem, was sie abbilden, oft Veränderungen vorgenommen wurden.“⁴⁷

So wurden nicht nur Kanonenkugeln oder Gewehre anders positioniert, sondern auch ganze Leichen verrückt oder überhaupt ein ganz anderer Ort fotografiert, weil dieser den Vorstellungen von einem Schlachtfeld eher ähnelte als das originale. Viele besonders bekannt gewordene und bedeutende Reportagefotos wurden in der Vergangenheit offenbar gestellt. Dies überrascht – hält man sich die damalige Technik vor Augen – eigentlich nicht, ruft jedoch eine gewisse Enttäuschung in einem hervor. Dies gilt besonders, wenn die Fotografien Liebe oder Tod festhalten. Wenn wir jedoch davon ausgehen, dass Fotografien nur dann als authentisch gelten, weil der Fotograf zum richtigen Augenblick am richtigen Ort war, würden sehr viele Darstellungen ausscheiden, wie zum Beispiel die Siegesfotos von Iwo Jima im Februar 1945 oder von den russischen Soldaten in Berlin im Mai 1945. Zudem schaffen es viele entlarvte, arrangierte Fotografien als historische Zeugnisse zu gelten, auch wenn sie im Laufe der Zeit an Reinheit verloren haben.⁴⁸

Eine neue Bildästhetik des Krieges entwickelte sich im Ersten Weltkrieg. Von nun an stand die raue Wirklichkeit des Krieges im Mittelpunkt der Bilder und löste damit den Kunstcharakter aus älteren Kriegsbildern ab. Krieg als Kunstwerk zu ästhetisieren machte die Bilder von nun an zur Lüge und das Ideal des Rauens währt bis heute.⁴⁹

„Dieser Krieg ist bis heute durch Fotografien im Gedächtnis präsent. Es erfordert keine besondere Kenntnis, um ein Foto aus dem Ersten Weltkrieg auf den ersten Blick zuzuordnen. Seine Technik, Maschinen, Instrumente und Waffen lassen ihn als den ersten echten Krieg des Industriezeitalters erkennen.“⁵⁰

Allerdings kann man erst seit dem Vietnamkrieg davon ausgehen, dass keines der bekanntesten Kriegsfotografien inszeniert wurde, was für die moralische Autorität der Bilder von entscheidender Bedeutung ist. Gründe hierfür sind die heute von Journalisten

⁴⁷ Sontag 2010, S. 63.

⁴⁸ Vgl. Sontag 2010, S. 64-68.

⁴⁹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 310.

⁵⁰ Hüppauf 2013, S. 310.

in höherem Maß erwartete Redlichkeit, die Tatsache, dass das Fernsehen zum primären Medium im Hinblick auf die Übermittlung von Kriegsbildern wurde sowie die immer größer werdende Konkurrenz zwischen Berufsfotografen und Kamerteams. Trotz der technischen Möglichkeiten Bilder zu verfälschen oder zu manipulieren, wird von der Inszenierung vor der Kamera und der Dramatisierung von Fotografien weitgehend Abstand genommen.⁵¹

Kriegsbilder entstammen immer einer Serie. Das bedeutet, dass nur durch ein einzelnes Bild der Krieg nicht verstanden werden kann. Weitere Bilder oder vorhandenes Wissen können die Zusammenhänge des Krieges konstruieren und den Betrachter *den* Krieg fassen lassen. Das Zusammenführen mehrerer Kriegsbilder zu einer Serie ist Teil des Kriegsdiskurses und lässt erst dann die Aussage einer einzelnen Kriegs fotografie entstehen und verstehen. Das Darstellungsprinzip des modernen Kriegsbildes ist also jenes des seriellen.⁵² Das Serielle verleiht den Bildern den Charakter des Authentischen, was vor allem durch das Aufkommen der Massenfotografie im Ersten Weltkrieg geprägt war. Millionen von Fotos entstanden und wurden „Daheim“ in Fotoalben zusammengefügt. Die Fotoalben gaben dem Kriegserlebnis eine visuelle Subjektivität und trugen so zur Entstehung eines Kriegserlebnisses bei. Ein kollektives Kriegsbild aus veränderlichen und subjektiven Elementen gemischt mit durchgehenden Konstanten entstand. Die Fotos sind nicht mehr allein durch den Gegenstand Krieg verbunden, vielmehr definieren sie sich durch formale und thematische Wiederholungen und das einzelne Bild wird dadurch ersetzbar.⁵³

Die beiden Weltkriege und der Vietnamkrieg brachten tausende Fotos von Grausamkeiten hervor. Allerdings hat sich der visuelle Effekt der Fotografien verändert. Durch die wiederholte Abbildung verlieren die Fotografien ihren Schrecken, aber auch ihren Dokumentationscharakter und somit das Vertrauen der Betrachter. Bilder zitieren nunmehr bekannte Bilder und werden austauschbar. Die Krise der Fotografie liegt in der Krise des Dokumentarischen, welche dem Seriellen zum Opfer fiel. Die Digitalisierung und die Möglichkeit der Manipulation in einer von Bildern geprägten

⁵¹ Vgl. Sontag 2010, S. 68f.

⁵² Vgl. Hüppauf 2013, S. 463f.

⁵³ Vgl. Hüppauf 2013, S. 464f.

Gesellschaft nehmen dem Bild schlussendlich seine Authentizität.⁵⁴

Die Frage nach dem Autor der Bilder wird bei dem Moment der Beweiskraft meist außer Acht gelassen. Gräuelfotos sollen Zeugenschaft sein und keine Kunst, die mit Unaufrichtigkeit oder Erfundenem gleichgesetzt wird. Aus diesem Grund wirken Bilder authentischer wenn die richtige Beleuchtung oder der korrekte Bildaufbau fehlt. Durch das Fehlen der künstlerischen Ambition wirken die Bilder weniger manipulativ. Sei es weil der Autor ein Amateur ist oder er sich dem antikünstlerischen Stil bedient. Die besondere Art von Authentizität in den nicht perfekten Bildern ist sehr beliebt und ermöglicht es die Fotografien mit Fotoikonen zu messen oder gar selbst zu welchen zu werden. An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Amateurfotografie den Arbeiten eines erfahrenen Profis oft in Nichts nachsteht. Diverse Rahmenbedingungen und auch Zufall oder Glück, zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen zu sein, sind Gründe hierfür.⁵⁵

Ebenso kann eine Bildlegende eine Fotografie erklären – dementsprechend kann sie diese aber auch verfälschen. Das Verfälschen einer Bildlegende kann zum Beispiel dafür genutzt werden, um „den Haß auf den Feind“ zu schüren. Im Gegensatz dazu führt „die fotografische Bestätigung von Greueln, die die eigene Seite verübt hat“⁵⁶ zur Beschuldigung der anderen Seite, welche sich die Gräueltat selbst zugefügt hätte, oder gar der Behauptung, „die Bilder seien eine Fälschung“.⁵⁷ Indem die Bilder aus dem Kontext gerissen werden, werden sie für jedermann frei interpretierbar und instrumentalisierbar. Durch die Änderung der beigefügten Informationen lügen die Bilder genauso als wenn das Bildmaterial selbst verändert, manipuliert wird.⁵⁸ Aber auch die Bedeutung der Fotografien und die damit verbundenen Reaktionen der Betrachter sind ausschlaggebend für den Erfolg oder Misserfolg einer Fotografie.⁵⁹

⁵⁴ Vgl. Hüppauf 2013, S. 466.

⁵⁵ Vgl. Sontag 2010, S. 34ff.

⁵⁶ Sontag 2010, S. 17.

⁵⁷ Vgl. Sontag 2010, S. 17f.

⁵⁸ Vgl. Münkler 2010, S. 197.

⁵⁹ Vgl. Sontag 2010, S. 36f.

2.4 **Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung**

„Bilder des Krieges erreichten zu Beginn der Neuzeit als Kupfer- und Holzstiche, später als Fotografie und Film ihr Publikum; heute erfüllen vor allem Fernsehen und Internet diese Aufgabe. Gleichgültig ob Flugblatt, Zeitung, Kinoleinwand, Fernsehbildschirm oder Computermonitor, alle physischen Bildkörper lenken die Wahrnehmung des Publikums.“⁶⁰

Gerhard Paul geht weiter als Sontag und meint, dass Kriegsbilder zum einen Realität widerspiegeln und zum anderen auch *Realität deuten*. Das bedeutet, sie produzieren ein bestimmtes, politisch erwünschtes Bild vom Krieg. Gründe hierfür sind Besänftigung oder Mobilisierung, aber auch die eigene Legitimation sowie die Demoralisierung des Gegners. Seit der Ausbreitung der elektronischen Berichterstattung können sowohl die eigenen als auch die gegnerischen Gesellschaften erreicht werden. Durch die globale Funktion der Bildermärkte ist aus der Kriegsberichterstattung zunehmend ein Berichterstattungskrieg geworden, welcher im Bilderkrieg seinen Höhepunkt findet, auf welchen später noch ausführlich eingegangen wird.⁶¹

Die Kriegsberichterstattung übernimmt die Aufgabe der Informationsvermittlung. Wichtiger ist jedoch die Überbrückung der Kluft zwischen Front und Heimat, um so die Gesellschaft im Heimatland zu mobilisieren. Aus diesem Grund sind Information und Propaganda in der Kriegsberichterstattung schier untrennbar. Dies funktioniert besonders gut mit Kriegsbildern, weil sie unbewusst für echt befunden werden und die Betrachter zu virtuellen Kriegsteilnehmern machen.⁶² Aufgrund ihres scheinbaren Wahrheitsgehaltes eignen sie sich besonders für die moderne, knappe Berichterstattung. Sie vermitteln den Glauben, Sachverhalte auf einen Blick ablesen zu können.⁶³

Mit Beginn der Neuzeit verstärkte sich die künstlerische Verwendung von Kriegsbildern und so entstanden bereits im 16. Jahrhundert eine erste Form des Bildjournalismus sowie Ansätze der Kriegsberichterstattung durch die Radiertechnik. Vor allem für das meist leseunkundige Publikum stellten die visuell gestalteten

⁶⁰ Paul 2005B.

⁶¹ Vgl. Paul 2005B.

⁶² Vgl. Paul 2005B.

⁶³ Vgl. Münkler 2010, S. 196.

Flugblätter und Einblattdrucke eine Möglichkeit dar, um sich über Kriegsgeschehen – welche meist bereits mehrere Monate zurücklagen – zu erkundigen. Dabei mischte sich die sachliche Information mit der spektakulären Darstellung des Krieges.⁶⁴

Bis ins Zeitalter der Fotografie war Krieg ein Gegenstand der Kunst. Zu den aufwendigsten und repräsentativsten Kunstwerken der Neuzeit gehören die meist großformatigen Schlachtengemälde. Genau genommen ließ erst diese Kriegsdarstellung den Krieg zu Kunst werden.⁶⁵ Frühe Kriegsbilder lassen sich in zwei Kategorien einteilen. Das „repräsentativ-historische Ereignisbild“ richtete sich dabei an ein nichtmilitärisches Publikum. Im Vordergrund der glorifizierenden Schlachtendarstellung stand meist ein Feldherr in antiker Pose – die Schlacht selbst diente eher als Kulisse. Die „topographisch-analytische Schlachtenmalerei“ hingegen richtete sich an ein militärisches Fachpublikum und dokumentierte die militärischen Leistungen. Daneben gab es noch die „militärische Genremalerei“, welche im 17. Jahrhundert ihre Blüte erlebte. Ihr Hauptmerkmal lag in der Darstellung des Krieges an sich; seine Dynamik, sein Alltag und Schrecken sollte eingefangen werden.⁶⁶

Von Opferdarstellungen in den Schlachtengemälden wurde im Grunde Abstand gehalten. Dabei wurde zwischen einem hässlichen Tod und dem Tod als Teil der Kriegshandlung unterschieden. So wurden zum Beispiel keine Leichenberge gemalt, jedoch sehr wohl Tote auf dem Schlachtfeld bzw. Körper, die noch unmittelbar am Kampf beteiligt waren, dargestellt.⁶⁷

Der Großteil der Kriegsgemälde diente als glorifizierende, historische Darstellung. Erst mit dem Aufkommen der Massenmedien erhielten die Illustrationen die Aufgabe der Mitteilung und ergänzten Texte. Es kristallisierten sich Codes heraus, die das Chaos des Krieges in eine sinnvolle Ordnung bringen sollten. Insbesondere wurde auf bekannte Motive und Personen der Bibel Bezug genommen, um dem Krieg so eine moralisierende und narrative Struktur zu verleihen. Die Schlachtengemälde sowie die Kriegsdarstellungen der frühen Bildpublizistik spiegeln meist keine oder nur Segmente

⁶⁴ Vgl. Paul 2005B.

⁶⁵ Vgl. Hüppauf 2013, S. 307.

⁶⁶ Vgl. Paul 2005B.

⁶⁷ Vgl. Hüppauf 2013, S. 307.

der Realität wider. So handelt es sich in der Regel um phantasierte Schlachten mit standardisierter Ikonografie, welche die Kriegsfotografen bis ins 20. Jahrhundert beeinflussen sollten.⁶⁸

Durch die Fotografie wurde dieser Kriegskunst ein Ende bereitet. Jedoch wurde durch die Fotografie dem Krieg ein anderer Charakter verliehen. Der Kunstcharakter wich jenem der Wissenschaft und Technik. Trotz der neuen Technik sollte die Kriegsmalerei noch lange Einfluss auf die Fotografie haben – dies bestätigt auch die Tatsache, dass Großbritannien noch offizielle Kriegsmaler in den Ersten Weltkrieg schickte.⁶⁹

2.4.1 Der industrialisierte Krieg: Vom Realismus und der systematischen Nutzung

Mit der Industrialisierung des Krieges kam auch die naturgetreue Abbildung des Kriegsgeschehens, was die Wirkung der Fotografie besonders für Herrscher, Militärs und Propagandisten interessant machte. Die Folge war die politische Einbettung der Kriegsberichterstattung.⁷⁰ Und so warb die Kriegsfotografie im Auftrag der Regierung für die Unterstützung der Soldaten, indem positive Bilder vom Soldatenleben gemacht wurden. Als erster, offizieller Kriegsfotograf gilt Roger Fenton, der im Auftrag der britischen Regierung 1855 auf der Krim fotografierte. Ziel war es positive Eindrücke vom Krieg zu schaffen und somit den beunruhigenden Zeitungsberichten⁷¹ über den Krieg entgegenzuwirken (siehe auch Kapitel 3.5.1).

Roger Fenton kann auch als erster eingebetteter Journalist⁷² gesehen werden, da er den Alltag mit den englischen Truppen verbrachte. Die soziale Situation mit den Soldaten hatte Einfluss auf seine Bilder, die meist Idyllen zeigen. Die Anweisung vom Kriegsministerium keine Kranken, Verstümmelten oder gar Tote – der Auftrag von Prinz Albert lautete: „No dead bodies“ – zu fotografieren und die noch unausgereifte

⁶⁸ Vgl. Paul 2005B.

⁶⁹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 307.

⁷⁰ Vgl. Paul 2005B.

⁷¹ W. H. Russell wurde aufgrund seiner Berichterstattung sowohl Hochverrat als auch eine negative Wirkung seiner Berichte vorgeworfen. England antwortete darauf sowohl mit Zensur als auch mit Roger Fenton, um die unerwünschte Öffentlichkeit in Schacht zu halten. (Vgl. Münkler 2010, S. 191f).

⁷² Der Begriff des eingebetteten Journalisten wird im Laufe der Arbeit noch ausführlicher betrachtet.

Technik verpackt in einer sperrigen Apparatur zwangen Fenton, Szenen für die Kamera zu inszenieren.⁷³ Auf der Krim fotografierte neben Fenton auch Felice Beato, „ein in Venedig geborener naturalisierter Engländer“⁷⁴, der als erster Fotograf an mehreren Kriegen teilnahm. Gemeinsam mit dem Fotografen James Robertson näherte sich Beato – im Gegensatz zu Fenton – nach Ende der Kampfhandlungen der Frontlinie viel näher an, wodurch es beiden möglich war, zerstörte Stellungen und die Ruinen von Sewastopol abzulichten. Das Schlachtfeld wird zum privilegierten Ort, an dem Krieg stattfindet und später auch zum Ort der Gefallenen.⁷⁵ Ein berühmtes Foto von Felice Beato wurde während der sogenannten indischen Meuterei (1857/58 Sepoy-Aufstand) aufgenommen. Es zeigt einen mit Gebeinen übersäten, von Kanonen zerstörten Hof des Sikandarbagh-Palastes.⁷⁶ Anzumerken ist, dass die Bilder von der Krim nicht von der Presse genutzt werden konnten, da dies aufgrund der Technik erst ab 1880 möglich war. Nichtsdestotrotz wurden die Fotografien von Fenton in Wanderausstellungen für politische Werbung eingesetzt und bilden somit den Grundstein der propagandistischen Verwendung von Kriegsfotografie (siehe auch Kapitel 3.5).⁷⁷

Als erster Versuch, einen Krieg ausführlich mit der Kamera zu dokumentieren, gilt jedoch der amerikanische Bürgerkrieg. Obwohl Mathew Brady und sein Team eine Sondergenehmigung von Präsident Abraham Lincoln persönlich erhielten, arbeiteten sie nicht im Dienste der Regierung – wie Fenton – sondern als selbständige Fotografen und freie Unternehmer. Neben konventionellen Motiven des Krieges wie Feldlager oder vom Krieg gezeichnete Städte, sorgten vor allem Fotografien von gefallenen Soldaten auf den Schlachtfeldern von Gettysburg und Antietam für großes Aufsehen. Den Tabubruch Tote zu zeigen, rechtfertigte Brady (angeblich) mit der Aussage, „*Die Kamera ist das Auge der Geschichte.*“ Der Realismus gestattete unliebsame und harte Tatsachen zu zeigen⁷⁸ und das Schlachtfeld verwandelte sich zum Leichenfeld.⁷⁹

Alle oben genannten Fotografen haben ihre Bilder komponiert und verändert, um sie

⁷³ Vgl. Münkler 2010, S. 192 sowie Sontag 2010, S. 57ff.

⁷⁴ Sontag 2010, S. 60.

⁷⁵ Vgl. Holzer 2003, S. 8 sowie Sontag 2010, S. 60.

⁷⁶ Vgl. Sontag 2010, S. 60f.

⁷⁷ Vgl. Münkler 2010, S. 192.

⁷⁸ Vgl. Sontag 2010, S. 61ff.

⁷⁹ Vgl. Holzer 2003, S. 8.

besonders wirksam zu machen. Während Fenton Kanonenkugeln schleppte und Soldaten vor der Kamera posieren ließ – dies musste so sein, da die Belichtungszeit von 15 Sekunden keinen Schnappschuss zuließ –, positionierte Beato Menschenknochen und Eingeborene im Hof des Palastes, da der Angriff schon Monate zurücklag. Und auch das Team von Brady in Gettysburg drapierte Leichen von soeben gefallenen Soldaten neu, um eine bestimmte, möglichst authentische Bildkomposition zu erreichen.⁸⁰

„Jeder Fotograf komponiert seine Bilder – und dies um so mehr in einer Zeit, in der der Schnappschuss technisch noch nicht möglich ist. Das in der Komposition enthaltene Moment der Verherrlichung und Stilisierung dient dann jedoch wieder der Entfremdung des Betrachters vom gezeigten Gegenstand.“⁸¹

Dass die Fotografie eine objektive Zeugenschaft hervorbringt, war jedoch ein Irrtum. Bereits den Zeitgenossen war klar, dass die frühen, professionellen Kriegsfotografien, allen voran jene aus dem Krimkrieg, dem Dokumentationsanspruch nicht erfüllten und es zeigte sich, dass eine Dokumentation ohne der subjektiven Perspektive reines Wunschdenken war. Kriegsfotografie entstand irgendwo zwischen Dokumentation, Kunst und Propaganda. Nichtsdestotrotz wurde die Frage nach dem Krieg durch die scheinbar unverfälschte, rein dokumentarische Abbildung durch die Kamera beantwortet. Die Kriegsfotografie war nicht nur Zeuge eines neuen, industrialisierten Krieges, sondern veränderte zudem die Perspektive auf den Krieg und trug somit zu einem neuen Krieg bei.⁸²

Mit dem Ersten Weltkrieg wurde der Ort des Schlachtfeldes – durch das Sichtbarwerden des Feindes sowie dem Waffeneinsatz – zur Bühne der Fotografie.⁸³ Dem folgte eine erste staatliche bzw. militärische Kontrolle der Kriegsfotografie und die daraus resultierende, systematische Nutzung der Fotografie als Mittel der Kriegsführung. Begrenzung der Fotografenanzahl durch ein Akkreditierungs-System, die Einbettung der Fotografen in die militärische Logistik und somit eine Einschränkung des Operationsgebietes fernab der Kampfzonen sowie direkte Zensur der Fotografien waren

⁸⁰ Vgl. Sontag 2010, S. 59-65.

⁸¹ Münkler 2010, S. 193.

⁸² Vgl. Hüppauf 2013, S. 308.

⁸³ Vgl. Holzer 2003, S. 8.

nur einige der verübten Maßnahmen. Zudem gab es Erwartungen bzw. Anweisungen des deutschen Generalstabs an die Fotografen, was veröffentlicht werden durfte und was nicht. Die Fotografien wurden für Propaganda, zur Aufklärung, zur Vermessung und Einrichtung der Waffen verwendet. Eingebettete Kriegsberichterstatler, Kameralleute sowie Fotografen wurden zur Regel und unabhängige Berichterstattung zur Ausnahme. Die Kontrolle des Militärs hatte Auswirkungen auf die Bildwelt des Krieges. So war zum Beispiel das vorgezeichnete Wegenetz des Militärs Grund für die Häufung von bestimmten Aufnahmen, wie etwa Bilder entlang der Bahnlinien. Denn aufgrund des unwegsamen Geländes abseits des militärischen Wegenetzes und der schweren Ausrüstung waren den Fotografen nur kurze Ausflüge abseits der Hauptverkehrswege möglich.⁸⁴

„Der Fotograf als heldenhafter Schatten des Soldaten hat mit der militärischen Verankerung der Berichterstattung, aber auch mit der Macht der illustrierten Presse zu tun.“⁸⁵ Während der Zwischenkriegszeit etablierte sich das Berufsbild des fotografischen Kriegsberichterstatlers. Der Krieg dient von nun an als Arbeitsplatz und liefert dramatische Pressebilder – Bilder von den Tiefen menschlichen Daseins. Bürgerkriege und regionale Konflikte stellen für den Kriegsfotografen einen geeigneteren Schauplatz dar als die großen Weltkriege. Die Kontrolle der Medien ist geringer, was den Kriegsfotografen erlaubte, sich freier zu bewegen. Zudem sind die Adressaten der Bilder oft nicht unmittelbar in den Krieg involviert und somit werden die Bilder nicht für propagandistische Zwecke des Militärs benötigt. Als Beispiel hierfür ist der Spanische Bürgerkrieg zu nennen, der einigen Kriegsfotografen – allen voran Robert Capa – die Möglichkeit bot, als mit der Kamera bewaffneter Held gefeiert zu werden.⁸⁶

Abgesehen von einigen Ausnahmen blieben die Bilder, vor allem jene, die aus militärischen Propagandastellen im Ersten Weltkrieg kamen, anonym. Durch den Legitimationsverlust der Masse der anonymen Fotografien und der Nachfrage nach narrativen, dramatischen Bildserien, einer Reportage, etablierte sich die Autorenschaft

⁸⁴ Vgl. Paul 2005B sowie Holzer 2003, S. 9f.

⁸⁵ Holzer 2003, S. 10.

⁸⁶ Vgl. Holzer 2003, S. 10.

des Kriegsfotografen. Von nun an erhält der Kriegsfotograf einen Namen, mit welchem er für seine Zeugenschaft bürgt. Obwohl der Zweite Weltkrieg wieder eine flächendeckende Kontrolle ausübte und sich der propagandistische Eingriff auf die Kriegsfotografie immer mehr verdeutlichte, stellt das Auftreten des Kriegsfotografen als Held und seine Unterwerfung in einem Regime keinen Widerspruch mehr dar.⁸⁷

2.4.2 Der Krieg verschwindet aus dem Bild

Fotografen, welche die ersten großen Kriege wie den Krimkrieg, den amerikanischen Bürgerkrieg oder den ersten Weltkrieg mit ihrer Kamera festhielten, zeigten auf ihren Bildern kein Kampfgeschehen. Die epischen Bilder zeigten ein Nachher, Schlachtfelder mit Leichen oder vom Krieg zerstörte und verlassene Dörfer. Der Hauptgrund dafür, dass es keine Fotografien von Kampfszenen oder Einsätzen gibt, wie wir sie heute kennen, liegt schlicht an der Ausrüstung der Fotografen. Die großen, sperrigen Kameras, die nur auf dem Stativ und mit langer Belichtungszeit Fotografien hervorbrachten, waren gänzlich ungeeignet für die Kriegsberichterstattung am Schlachtfeld. Erst die Erfindung der Kleinbildkameras, welche es erlaubten, ohne Stativ und 36 Aufnahmen zu fotografieren, bevor ein neuer Film eingelegt werden musste, revolutionierte die Kriegsfotografie. Von nun an war es möglich, Fotografien vom direkten Kampfgeschehen und Soldaten im Einsatz zu machen. Der erste Krieg, der mit Hilfe der neuen Technik moderne Kriegsfotografien hervorbrachte, war der Spanische Bürgerkrieg (1936-39). Ein ganzer Trupp von Fotografen lieferte Bilder aus dem direkten Geschehen, welche im In- und Ausland sofort in Zeitungen und Zeitschriften publiziert wurden.⁸⁸

Der fotografische Blick auf die Opfer des Krieges konnte sich nicht durchsetzen. Während des Amerikanischen Bürgerkriegs rückte er zwar kurz in den Fokus, jedoch widersprach der Kriegstod dem Selbstverständnis der aufgeklärten bürgerlichen Welt. Zudem ermöglichte der industrialisierte Krieg eine Tötung auf Entfernung, was mit der damaligen Technik (noch) nicht eingefangen werden konnte. Wie in den frühen

⁸⁷ Vgl. Holzer 2003, S. 10f.

⁸⁸ Vgl. Sontag 2010, S. 27-31.

Kriegsgemälden wurde der industrialisierte Krieg als sauberes und opferfreies Unternehmen dargestellt, als eine temporäre Unterbrechung des Alltages. Als Beispiel sind hier Roger Fentons Kriegsphotografien zu nennen, die bis heute den Krimkrieg als „picknick war“ in den Köpfen der Briten verankert haben.⁸⁹

„Spätestens im Ersten Weltkrieg ermöglichte die Fotografie ein exaktes, ungeschöntes Festhalten der Kampfhandlungen. Noch heute konfrontieren die Aufnahmen den Betrachter mit dem Grauen der Schützengräben. Die Stäbe beider Seiten waren sich dessen bewusst und verboten darum die Veröffentlichung von Fotografien, auf denen Gefallene und Verwundete der eigenen Seite zu sehen waren. So wurde die visuelle Kriegsberichterstattung im Ersten Weltkrieg trotz der fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten noch einmal von Zeichnern und Kunstmalern dominiert.“⁹⁰

Der Erste Weltkrieg ließ erstmals einen systematischen Blick auf das Schlachtfeld zu. Der Krieg wurde gleichzeitig ein massenmediales und privates Ereignis. Die ikonografischen Konventionen des 19. Jahrhunderts blieben aufrecht und Genresujets wie das Dokumentieren des Soldatenlebens abseits des Kampfes dominierten die Kriegsfotografie, gefolgt von der ästhetischen Waffendarstellung, um die technische Überlegenheit hervorzuheben. Charakteristisch ist die generelle Tabuisierung des Kriegstodes. In Deutschland wurde ein romantisches Bild vom Krieg erzeugt, welches nicht der Realität entsprach. Der fehlende Zugang zur Front für die Fotografen bzw. der schlechte Blick auf das Schlachtfeld sowie die unspektakulären Bilder aufgrund der modernen Kampfweise sind Gründe für die *romantischen* Kriegsbilder. Die Gräuel des Krieges blieben den Fotografen verborgen oder wurden bewusst ausgeblendet.⁹¹

Seit dem Ersten Weltkrieg hat sich der Krieg immer mehr zu einem Medienkrieg gewandelt. Das Militär und die Agenturen bzw. TV-Stationen haben die Kontrolle über die Veröffentlichung von Informationen und Bildern. Mittlerweile findet der Krieg nur mehr statt, wenn die Medien darüber berichten. Tun sie dies nicht, dann gilt der Krieg entweder als beendet, oder es scheint als hätte er erst gar nie stattgefunden, wenn die Berichterstattung gänzlich weggelassen wurde, wie es bei diversen Bürgerkriegen außerhalb des Westens der Fall war. Heutzutage avanciert der Fotograf oder der Reporter zum Kriegshelden. Er setzt sich stellvertretend für den Zuschauer der Gefahr

⁸⁹ Vgl. Paul 2005B.

⁹⁰ Münkler 2010, S. 193.

⁹¹ Vgl. Paul 2005B.

des Krieges aus und löst damit den Soldaten gewissermaßen ab, siehe dazu auch Kapitel 3.4.⁹²

2.4.3 **Moderne Technik, traditionelle ikonografische Muster**

Obwohl im Zweiten Weltkrieg technische Neuerungen wie etwa die Kleinbildkamera, die Bilder mitten aus dem Geschehen ermöglichte, und Farbfotografie, aber auch die Einbindung der Fotografen in kämpfende Verbände vorherrschte, blieben die bekannten ikonografischen Muster nahezu unverändert. Das vorherrschende Prinzip war die Ausblendung von Leid, Elend und Tod. Der Tod der eigenen Seite wurde nur indirekt, in ästhetisierter Weise gezeigt, zum Beispiel mit Motiven christlicher Ikonografie überzeichnete Gräberbilder. Gefangene und Tote der Gegenseite wurden hingegen eher fotografiert.⁹³

Mit der Ausblendung der unmittelbaren Gewalt und des Todes ging die Humanisierung des Krieges einher. Der Krieg als saubere, hygienische und aseptische Angelegenheit. Generell gibt es nur wenige (offizielle) Opferfotos. Bilder von aufgeräumten Schlachtfeldern, von ordentlich gekleideten Soldaten und von hellen, sauberen Unterkünften überwiegen. Während die frühe, von der Malerei beeinflusste Fotografie den Krieg durch Romantisierung eher zu entdramatisieren schien, wurde der Zweite Weltkrieg zu einer Verlängerung der kollektiven, industriellen Arbeit mit Soldaten als Facharbeiter. Zudem wurde es immer beliebter den Krieg als Reise, Sport oder Event darzustellen. Bilder von Soldaten bei kulturellen Tätigkeiten verstärkten das Gefühl des Menschlichen – die Wirklichkeit des Krieges wurde verborgen und durch humane, vertraute Bilder ersetzt.⁹⁴

Eine weitere Sparte der Kriegsfotografie, welche an dieser Stelle kurz erwähnt werden sollte, bilden die technischen Kriegsbilder, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten und zunächst nicht für die Veröffentlichung gedacht waren.

⁹² Vgl. Holzer 2003, S. 13.

⁹³ Vgl. Paul 2005B.

⁹⁴ Vgl. Paul 2005B.

Dazu zählen etwa Vermessungsbilder, Fotografien von Waffen und Waffensystemen oder Aufklärungsfotografien vom Boden oder der Luft aus. Vor allem der Luftkrieg, der seinen Höhepunkt im Golfkrieg fand, brachte neue Perspektiven hervor, die durch fliegende Waffen aufgenommen wurden. Allerdings konnten sich die technischen Kriegsbilder nicht in der Öffentlichkeit durchsetzen, da sie zu unreal wirkten. Auch wenn sich der Zuschauer über die Vagheit der Bilder von Fotografen am Boden bewusst ist, ist es gerade die Zeugenschaft, die der Fotograf dabei stellvertretend für den Betrachter übernimmt, welche den Bildern nach wie vor den Beweis der Authentizität liefert.⁹⁵

2.4.4 Bilder des Elends und ihre Nachwirkungen

Bereits mit dem Spanischen Bürgerkrieg (1935-39) begann die teilnehmende Kriegsberichterstattung. Bildreporter hatten die Möglichkeit, die Soldaten zu begleiten und konnten somit direkte Kampfhandlungen fotografieren. Durch die Involvierung der Fotografen in das Geschehen, änderte sich ihre Sichtweise und so entstand eine neue Perspektive – jene auf die Opfer und die Nachwirkungen des Krieges.⁹⁶ Nichtsdestotrotz konnte sich der Blick auf die leidende Zivilbevölkerung und ihre Kriegsoffer in der Pressefotografie des Ersten und Zweiten Weltkrieges weniger durchsetzen. Jedoch finden sich zahlreiche private Fotografien, die den Tod unverblümter zeigen. Allerdings sind viele dieser Zeugnisse verloren gegangen oder in privaten Sammlungen verschwunden. Dennoch wird die Kriegsfotografie von Anfang an von der Inszenierung des Todes begleitet. Bereits Roger Fenton spielte mit der Abwesenheit des Todes in seinen Fotografien. Und so wurde das Zeigen und das Verbergen des Todes zu einer Inszenierung für die Kamera. Allerdings geht es nicht um eine generelle Abwesenheit des Todes, vielmehr um das Nichtzeigen der eigenen Toten. Die Opfer des Kriegsgegners werden viel öfter in das Bild gerückt als die eigenen und folgen zudem auch Regeln und Tabus. Meistens werden die tödlichen Verwundungen offen gezeigt.⁹⁷

⁹⁵ Vgl. Holzer 2003, S. 16ff.

⁹⁶ Vgl. Paul 2005B.

⁹⁷ Vgl. Holzer 2003, S. 14f.

„Der Körper der ‚fremden‘ Soldaten wird am Ort des Kampfes fotografiert, er liegt oft in verzerrender, entstellter Lage da, fast immer auf dem nackten Boden, nur selten sehen wir ihn aufgehoben und geborgen, höchstens mit einer Dekke [sic!] dem Blick der Betrachter entzogen.“⁹⁸

Der tote Körper des gegnerischen Soldaten symbolisiert die eigene militärische Überlegenheit und wird somit zur Trophäe im Kampf. Oft wird auch das typische Sujet der „Landschaft nach der Schlacht“ für die Kamera inszeniert und die toten Körper im Vordergrund der leeren Landschaft fotografiert, wie es im amerikanischen Bürgerkrieg häufig vorkam. Die eigenen toten Soldaten werden jedoch meist nur aufgebahrt, im geschlossenen Sarg oder in Form von Gräbern oder Gedenktafeln fotografiert. Der tote Körper kommt in der Regel nicht vor die Kamera.⁹⁹

Als Tabubruch, oft auch als Einschnitt in die fotografische Kriegsberichterstattung beschrieben, gilt die erste Veröffentlichung einer Fotografie eines toten amerikanischen Soldaten während des Zweiten Weltkrieges in der Zeitschrift *Life* im September 1943. Während die Veröffentlichung der Fotografie mit einer Bewegungsfreiheit der Presse ohne militärische Vorgaben mythologisiert wurde, blieb das Zensursystem sowie der militärische Einfluss in der Kriegsberichterstattung auf alliierter Seite tatsächlich bis Kriegsende aufrecht. Dies änderte sich auch nicht während des Vietnamkrieges. Denn die Möglichkeit zur vollkommen freien Berichterstattung stimmt nur teilweise. Oft wird vergessen, dass auch im Vietnamkrieg die Logistik des Militärs über die Bilder des Krieges bestimmte. Neu war also nicht die Annäherung an den blutigen Schauplatz, sondern vielmehr eine Emotionalisierung dieser Nähe, sprich das Zeigen der leidenden Zivilbevölkerung sowie das Festhalten der Kriegsoffer.¹⁰⁰ „Die Fokussierung auf die Leidtragenden schuf Bilder, die zur neuen Waffe in einer immer globaler werdenden propagandistischen Mobilisierung von Mitleid und Unterstützung wurden.“¹⁰¹

Mit der wachsenden, internationalen Anti-Kriegsbewegung entstanden jedoch immer mehr Bilder, welche den „schmutzigen Krieg“ zeigten. Zudem zirkulierten erstmals Fotografien beider Kriegsparteien, die sich teils aufeinander bezogen und somit

⁹⁸ Holzer 2003, S. 14.

⁹⁹ Vgl. Holzer 2003, S. 14.

¹⁰⁰ Vgl. Holzer 2003, S. 11f.

¹⁰¹ Paul 2005B.

gegenseitig relativierten. Durch die diversen Medien, allen voran dem Fernsehen, landeten die Fotografien des schmutzigen Krieges im Wohnzimmer der Amerikaner und unterminierten so die Kriegsbereitschaft der Heimatfront (siehe 3.1). Der weitgehende Ausschluss der Bildberichterstattung der Kriege der 1980er ist darauf zurückzuführen.¹⁰²

Grundsätzlich lässt sich ein Wandel zur visuellen Berichterstattung erkennen. Bilder funktionieren besser und erreichen eine große Aufmerksamkeit bei einem globalen Publikum. Kriegsbilder bringen sowohl Emotionen als auch die vermeintliche Wahrheit ans Licht und fangen so die Essenz des Krieges ein. Im Gegensatz zu bewegten Bildern sind die eingefrorenen Momente, die Fotografien von größerer kultureller und historischer Bedeutung. Weil sich der Zuschauer intensiver darauf konzentrieren kann, sind Fotografien einprägsamer als Filmsequenzen.¹⁰³ Allerdings werden in den neuen „asymmetrischen“¹⁰⁴ Kriegen Bilder immer häufiger zur Waffe, die sich auf den politischen Willen des militärisch übermächtigen Gegners richtet. Ziel ist die Demoralisierung der gegnerischen Öffentlichkeit.¹⁰⁵

Bereits in der Vergangenheit bediente man sich der Bilder von Gefangenen und Gefallenen des Gegners. In der Regel wurden die Aufnahmen des Schreckens in einen neuen Kontext mit eindeutigen propagandistischen Hintergrund gestellt. Allerdings richteten sich die sogenannten POW-Images an die eigene Bevölkerung, um die eigene militärische und moralische Überlegenheit vor Augen zu führen. Im Unterschied dazu werden in den „neuen Kriegen“ eigens Gewaltszenarien für die mediale Vermittlung produziert. Dadurch wird eine eigenständige, immaterielle Waffe geschaffen, die innere Angstbilder mobilisieren und somit Gewaltreaktionen provozieren soll.¹⁰⁶ Als Paradebeispiel sind hier die Foto- und Filmaufnahmen von getöteten US-Soldaten in den Straßen von Mogadischu zu nennen, die zu Schock-Reaktionen der amerikanischen

¹⁰² Vgl. Paul 2005B.

¹⁰³ Vgl. Schwarte 2007, S. 117f.

¹⁰⁴ Damit ist gemeint, dass sich der Krieg von einer Symmetrie (gleiche Chance der Kriegsparteien von töten und getötet werden) zu einer Asymmetrie gewandelt hat. Das bedeutet, eine waffentechnologische Überlegenheit trifft auf eine intensivere Form der Opferbereitschaft. Dabei spielen Medien eine besondere Rolle, die zudem über den Krieg entscheiden können. (Vgl. Münkler 2010).

¹⁰⁵ Vgl. Paul 2005A, S. 158.

¹⁰⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 158f.

Bevölkerung führten und folglich die US-Regierung zum Rückzug aus Somalia (1993) zwangen. Der sogenannte „Mogadischu-Effekt“, Opferbilder als wirksame publizistische Waffe zu nutzen, etablierte sich von da an bis heute.¹⁰⁷

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die „neuen Kriege“ neue Bedingungen der Produktion und Rezeption von Bildern erforderten. Mit der Globalisierung der Bildermärkte wurden Kriegsbilder sowohl zur kommerziellen Ware als auch zur propagandistischen Waffe.¹⁰⁸ Mittlerweile können wir uns keinen Krieg mehr denken, in dem die Medien keine aktive Rolle innehaben. Mit der Medialisierung des Krieges geht die Militarisierung der Medien einher, wobei die Gleichsetzung von Gewehr und Kamera dem Medienkrieg einen provokanten Ausdruck verleiht. Während die Politik auf die Medien angewiesen ist, um ihre Botschaft von Krieg an die Bevölkerung zu bringen, sind die Medien abhängig von der Politik, Bilder entstehen zu lassen und freizugeben. Allerdings spielen neben dem Militär und staatlichen Organisationen auch immer mehr private Akteure eine Rolle, die die Kommunikationswaffe Medium für eigene Interessen nutzen.¹⁰⁹

Im Hinblick auf den Irakkrieg 2003 muss die Rolle des Kriegsfotografen neu betrachtet werden. Es stellt sich die Frage, ob die Rolle des Kriegsfotografen aufgrund der fotografierenden Laien überholt ist. Schließlich waren es Soldaten, welche mit Digitalkameras die Ikonenbilder – jene Folterfotografien aus dem Gefängnis Abu Ghraib – geschossen haben, die für die größte Aufmerksamkeit sorgten.¹¹⁰ Welchen Stellenwert nimmt die Amateurfotografie mittlerweile ein? Fotografiert sich der Krieg mithilfe der Hand des Soldaten sozusagen selbst und löst damit den Kriegsfotografen ab?¹¹¹

¹⁰⁷ Vgl. auch Münkler 2010, S. 207.

¹⁰⁸ Vgl. Paul 2005B.

¹⁰⁹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 308f.

¹¹⁰ Vgl. Schwarte 2007, S. 118.

¹¹¹ Vgl. Paul 2005A, S. 187.

3. Kriegsberichterstattung im Wandel des 20. Jahrhunderts

„Kriegsberichterstatter sollten sich mit zwei Dingen grundsätzlich nicht belasten: Erstens, etwas erreichen zu wollen, und zweitens, die Wahrheit über den Krieg herauszufinden.“ (Friedhelm Brebeck)¹¹²

Im folgenden Kapitel soll anhand drei großer Kriege der Wandel der Kriegsberichterstattung verdeutlicht werden – dem Vietnamkrieg, dem Golfkrieg 1991 und dem Irakkrieg 2003. Die Auswahl der behandelten Kriege hängt vor allem mit dem weiteren Verlauf dieser Arbeit zusammen, der sich im Wesentlichen auf die USA bezieht. Eine Einleitung und erste Übersicht der wichtigsten Merkmale und Entwicklung der Kriegsberichterstattung von der Antike bis zum Irakkrieg 2003 bietet Thomas Dominikowski, siehe Tabelle 1:

Antike	Berichte durch Feldherren, spezielle Schreiber oder Boten Ziele: Ruhm, strategische Desinformation des Gegners, Stimmungsmache bei eigener und fremder Bevölkerung
Frühes 19. Jahrhundert	Entstehung von massenhaft verbreiteten Medien – Entwicklung von Massenmedien und Massenkrieg erste „unabhängige“ Kriegsberichterstatter Ziel: Auflagensteigerung durch Kriegsberichte Krimkrieg als erster „Pressekrieg“ Präzedenzfall der Zensur im Krimkrieg (1855)
„Goldenes Zeitalter“ 1860-1914	Entwicklung eines Berufstandes der „Schlachtenbummler“ Einsatz neuer Technologien (Fotografie, Telegrafie), Veränderung des Aktualitätshorizonts Krieg im Pressebericht überwiegend als fernes, fremdes Abenteuer
Erster Weltkrieg	Aufbau großer Propagandaapparate zur „geistigen Kriegsführung“ starre und restriktive Handhabung von Zensur und Presselenkung „Versagen der Publizistik“ bei der Erzeugung von Kriegsbegeisterung?
Zweiter Weltkrieg	Steigerung des Propagandaaufwands und Perfektionierung der Medienlenkung: von Zensur und Nachrichtensperre zur Nachrichtensteuerung umfangreicher Einsatz der neuen Medien Hörfunk und Film
Vietnamkrieg	erster „Krieg im Wohnzimmer“: umfangreiche abendliche Fernsehberichterstattung aus Vietnam bisher einziger Krieg ohne offizielle Zensur Umkippen der öffentlichen Stimmung durch Gräueltäter aus Vietnam?

¹¹² Friedhelm Brebeck zitiert nach: KommuniCare.

Von den Falklands bis zum Kosovo	Fernhalten der Medien vom Schlachtfeld – Kriege ohne journalistische Augenzeugen „Echtzeitberichte“ vom Krieg durch Satellitentechnologie
Golfkrieg 2003	Informationsmanagement: „feeding the media“ – PR-orientierte Vorbereitung und Begleitung von Kriegen „Information Warfare“: Information und Mediensteuerung als integrierter Bestandteil der Kriegsführung „embedding“: Einbettung von Journalisten in Truppenteile

Tabelle 1: Merkmale und Entwicklung der Kriegsberichterstattung in historischer Perspektive.

3.1 **Der Vietnamkrieg**

„Bis zum Vietnamkrieg blieb den Kriegsphotografen die Ablichtung ‚grausamer Szenen‘ generell untersagt bzw. fiel deren Veröffentlichung der Zensur zum Opfer. Aber auch heute regeln ‚Ground Rules‘ der Militärs und ‚Empfehlungen‘ der Redaktionen, wie der Krieg abzulichten ist.“¹¹³

Aufgrund seiner Berichterstattung wurde der Vietnamkrieg zu einer Ausnahmeerscheinung. So gab es keine klassische militärische Zensur wie es in den vorangegangenen Kriegen üblich gewesen war. Die Ausgangssituation für die Kriegsberichterstattung war eine gänzlich neue.¹¹⁴

Bis zum Tonkin-Zwischenfall im Jahr 1964 war der Vietnamkrieg eher wenig in der internationalen Presse vertreten, oder anders gesagt nur ein Krisenherd von vielen. Grund war unter anderem, dass sich die USA selbst nur als Militärberater sahen und selbst nicht am Krieg beteiligt waren bzw. keine offizielle Kriegserklärung abgegeben hatten. Während sich 1960 insgesamt drei Agenturkorrespondenten und ein Zeitungsjournalist in Südvietnam aufhielten, waren es bis 1963 nur wenige mehr. Erst mit dem offensichtlichen militärischen Eingreifen der USA nach 1964 änderte sich dies. Aufgrund der unglaublichen Informationsstrategie der USA, welche den Militäreinsatz in Vietnam stets dementierte, wurde eine PR-Kampagne gestartet. Amerikanische sowie internationale Journalisten wurden nach Vietnam eingeladen. Unterkunft, Verpflegung und Transport wurden von der US-Army übernommen. Zudem bedurfte es nur eines Visums und eines Begleitschreiben eines Medienunternehmens, um in Vietnam als Journalist akkreditiert zu werden und bereits

¹¹³ Paul 2005B.

¹¹⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 13.

1967 berichteten rund 700 Reporter aus Südvietnam und ließen die Militärs schön langsam die Kontrolle über die Kriegsberichterstattung verlieren.¹¹⁵

Obwohl vom Militär eine Zensur im Vorfeld in Betracht gezogen wurde, wurde schnell klar, dass die Beschaffenheit des Vietnamkrieges und die große Anzahl der gleichzeitig berichtenden Journalisten diese unmöglich machen würde. Durch die ausstehende offizielle Kriegserklärung der USA fehlten zudem auch die Legitimation sowie die Handhabe für eine Zensur.¹¹⁶

Nichtsdestotrotz regelten Vorschriften – sogenannte *Voluntary-Guidelines* – die Kriegsberichterstattung, um die militärische Sicherheit zu schützen. So war es den akkreditierten Journalisten zum Beispiel untersagt, militärisch sensible Informationen wie Truppenbewegungen oder Opferzahlen zu veröffentlichen, bevor diese das Militär offiziell bekannt gab. Ansonsten konnten sich die Reporter jedoch größtenteils frei bewegen, was aber nicht bedeuten soll, dass es immer einfach war, an Informationen zu kommen – schließlich hielt das Militär stets bestimmte Fakten und Zahlen zurück. Zudem gingen die Angaben der Amerikaner und jene der Vietnamesen oft auseinander oder mussten in Hinsicht auf Propaganda von weiteren Quellen bestätigt bzw. widerlegt werden. Die Zuspitzung des Konfliktes und die Tatsache, dass über politisch heikle Vorfälle berichtet wurde, führten zu einer restriktiven Informationspolitik der südvietnamesischen Regierung und zu einer fast gänzlichen Nachrichtensperre. Besonders engagierte Journalisten kämpften zwischen 1962 und 1964, dem sogenannten *heroischen Zeitalter*, für die Freiheit ihrer Berichterstattung und machten sich damit viele Feinde¹¹⁷:

„They had enemies everywhere: the corrupt and brutal South Vietnamese government and secret police; the US government trying to hide its military role in Vietnam; the reluctant and evasive US 'advisers' in Vietnam; the Vietcong, who roamed the streets after dark; and their own editors at home who wanted to avoid confrontation with the government and to keep the Vietnam story down.“¹¹⁸

Die Involvierung der USA in Vietnam sollte unter Verschluss gehalten werden, da die

¹¹⁵ Vgl. Dominikowski 2004, S. 71f.

¹¹⁶ Vgl. Schwarte 2007, S. 13.

¹¹⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 14ff.

¹¹⁸ Luostarinen 2002, S. 106 zitiert nach: Schwarte 2007, S. 16.

damalige Kennedy-Regierung schlechte Nachrichten und Berichte zu diesem Thema aufgrund der Wiederwahlkampagne verhindern wollte. Aus diesem Grund gab es 1962 den Beschluss „Telegramm 1006“, Journalisten nicht mehr zu militärischen Operationen mitzunehmen, um eine negative Berichterstattung zu verhindern. Für den damaligen Pentagonsprecher Arthur Sylvester war es sogar die patriotische Pflicht der US-Reporter, ein positives Bild der Vereinigten Staaten von Amerika zu verbreiten.¹¹⁹

Im August 1964 änderte sich die Situation und somit auch die Informationsstrategie der US-Regierung. Der „Tonkin-Zwischenfall“ – angeblich beschossen nordvietnamesische Schiffe US-amerikanische Kriegsschiffe im Golf von Tonkin – wurde zur Legitimation für den offiziellen Kriegseintritt der USA in Vietnam. Interessant ist, dass erst 2001 durch eine interne NSA-Untersuchung publik wurde, dass der „Tonkin-Zwischenfall“ lediglich ein vom US-Geheimdienst NSA erfundenes Ereignis war, um eben jene Kriegslegitimation zu erreichen. Es sind erfundene oder inszenierte Ereignisse die immer mehr Einfluss auf die politischen Entscheidungsträger nehmen. Die Zielgruppe der Propaganda definiert sich nicht mehr allein durch die Bevölkerung, sondern durch politische, demokratische Institutionen und ihre Vertreter, siehe hierzu auch Kapitel 3.5.¹²⁰

Nachdem sich die USA nun offiziell am Vietnamkrieg beteiligte, wurde eine Kooperation mit den Journalisten unerlässlich. So veranstaltete das US-Militär tägliche Pressekonferenzen in Saigon, um die Reporter mit Informationen zu versorgen. Oft waren dies jedoch nur Halbwahrheiten und so dauerte es nicht lange, bis die Berichtersteller diese Briefings in Frage stellten und Falschmeldungen erkannten.¹²¹ Während die Journalisten in Bezug auf die Berichterstattung über den Luftkrieg sehr eingeschränkt waren und sich abermals auf die Informationen des Militärs verlassen mussten, waren sie beim Bodenkrieg um einiges unabhängiger. Viele der Reporter begaben sich deswegen (relativ problemlos) auch direkt in die Kampfgebiete, um Informationen aus erster Hand zu bekommen, was nicht ganz ungefährlich war.¹²²

¹¹⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 16f.

¹²⁰ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 282.

¹²¹ Vgl. Schwarte 2007, S. 17f.

¹²² Vgl. Schwarte 2007, S. 20.

Das steigende Interesse des amerikanischen Publikums an Berichten über die eigenen Soldaten (sogenannte „Human-Touch-Berichte“¹²³), verstärkte die Rolle der amerikanischen Streitkräfte als wichtigste Informationsquelle zwischen 1965 und 1967.¹²⁴ Man darf aber nicht vergessen, dass die blutige Nähe zum Geschehen nur deshalb möglich war, weil die Fotografen in die eigenen Kriegseinheiten eingebettet waren und somit unter dem Schutz des Militärs agierten, auch wenn sie mit einem skeptischen Blick das Geschehen beobachteten.¹²⁵

Die anfängliche Euphorie der amerikanischen Soldaten, welche genauso wie viele Reporter an die gleichen Ideale glaubten, spiegelte sich in vielen Berichten der frühen 1960er wider. Diese Solidarisierung der Medien mit dem Militär darf jedoch nicht als reibungslose Beziehung zueinander gesehen werden. Vor allem im späteren Verlauf des Krieges entstanden zahlreiche Bilder, die das Fehlverhalten und die Verbrechen von US-Soldaten dokumentieren.¹²⁶ Zudem gilt die Annäherung und Emotionalisierung der leidenden Zivilbevölkerung als Neuheit der fotografischen Kriegsberichterstattung, aber auch als Begleiterscheinung der blutigen Neugierde des Journalismus.¹²⁷ „Humanitärer Appell, dokumentarische Sachlichkeit und Sensationsbedienung‘ gehen in der auflagenstarken Presse eine neue mediale Allianz ein.“¹²⁸

Der Vietnamkrieg wird oft auch als erster „Fernsehkrieg“ benannt. Dies ist nicht zuletzt auf die Tatsache zurückzuführen, dass es durch die technologische Innovation der Fernsehberichterstattung erstmals möglich war, den Krieg in das Wohnzimmer zu holen. Auch die Popularität des Fernsehens – immerhin besaßen bereits Ende 1956 rund 78 Prozent aller amerikanischen Haushalte einen TV-Anschluss¹²⁹ – spielte dabei eine entscheidende Rolle. So war es das Fernsehen, welches dem Großteil der amerikanischen Bevölkerung Ansichten und Nachrichten vermittelte. Im Zuge der Abendnachrichten wurde dies zu einem besonderen Familienereignis.¹³⁰ Durch den

¹²³ Dominikowski 2004, S. 72.

¹²⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 19.

¹²⁵ Vgl. Holzer 2003, S. 12.

¹²⁶ Vgl. Schwarte 2007, S. 22.

¹²⁷ Vgl. Holzer 2003, S. 12.

¹²⁸ Holzer 2003, S. 12.

¹²⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 124.

¹³⁰ Vgl. Schwarte 2007, S. 23.

sogenannten „living-room war“ wird der Krieg, das Außergewöhnliche zum Alltagsgegenstand.¹³¹ Hermann Nöring sieht den Vietnamkrieg als Teil der Wohnzimmerkultur und weiter den Krieg allgemein als „[...] Teil des ikonografischen Alltagsuniversums, des ästhetischen Maßstabs von ‚Schöner Wohnen‘ [...]“.¹³²

„Der professionelle Reporter, der vom Kriegsschauplatz berichtet, verkörpert das Risiko. Stellvertretend für die Fernsehzuschauer und die Zeitungleser ‚daheim‘ begibt er sich in Gefahr. Er geht dorthin, wohin das Massenpublikum gefahrlos Abend für Abend seinen Blick richten kann, vom Fernsehsessel aus.“¹³³

Die Rolle des Medium Fernsehen ist für den Vietnamkrieg deshalb so wichtig, weil ein Wandel in der Berichterstattung erkennbar ist. So gab es anfänglich durchaus patriotische Reportagen über den Krieg, die der offiziellen Linie der USA folgten. Die Darstellung des Krieges wurde oft mit einer Sportveranstaltung verwechselt und dementsprechend gestalteten sich auch die Beiträge. Ziel war es in erster Linie die USA als Gewinner darzustellen und so ist es auch nicht verwunderlich, dass zu dieser Zeit rund 62 Prozent aller militärischen Operationen als Triumph für die USA und Südvietnam dargestellt wurden.¹³⁴

Besonders wichtig war die Darstellung der technologischen und militärischen Überlegenheit der US-Truppen, welche in den zum größten Teil als Initiatoren der Operationen galten, obwohl in den meisten Fällen – wie später durch den US-Verteidigungsminister bekannt wurde – die Gefechte von den Vietcongs ausgingen. Um den Eindruck von einem sauberen Krieg zu vermitteln, wurden nur äußerst selten Bilder von heftigen Gefechten, Massakern, Toten oder zerstörten Dörfern gezeigt.¹³⁵ Die Unübersichtlichkeit des Kriegsschauplatzes war ein Grund für die seltene Übertragung von Kampfscenen. Indes wurden startende Hubschrauber, durch den Dschungel marschierende Soldaten oder für die Kameras inszenierte Kämpfe gezeigt, welche der Berichterstattung einen fiktionalen und exotischen Touch verliehen.¹³⁶

Überdies waren es vor allem filmtechnische Probleme, welche die Journalisten der

¹³¹ Vgl. Paul 2009.

¹³² Nöring 2009, S. 51.

¹³³ Holzer 2003, S. 13.

¹³⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 24.

¹³⁵ Vgl. Schwarte 2007, S. 25.

¹³⁶ Vgl. Dominikowski 2004, S. 72.

Printmedien flexibler machten. Obwohl leichtere Videokameras im Verlauf des Krieges eingesetzt wurden, war die Transportzeit des Filmmaterials und die endgültige Fertigstellung des Beitrages relativ lang. Aus diesem Grund wurden oft nur wenige aussagekräftige, bewegliche Bilder gezeigt und der Nachrichtensprecher fügte die wichtigsten Informationen, die er aus den Briefings erhielt, hinzu.¹³⁷

3.1.1 Die Wende

„Als die Rückschläge zunahmen und die Moral sank, änderte sich, entgegen der oftmals vorgeschobenen 'medialen Dolchstoßlegende', parallel zu den Entwicklungen an der Heimatfront, auch der Ton der Berichterstattung.“¹³⁸

Folgeschwere Auswirkungen hatte die Tet-Offensive im Jänner 1968 sowohl auf die Kampfmoral der US-Truppen als auch auf die Unterstützung an der amerikanischen Heimatfront. Erstmals wurden vermehrt Leid und Zerstörung im Fernsehen gezeigt und die amerikanische Bevölkerung fühlte sich von der US-Regierung belogen.¹³⁹ Das Bild von verzweifelten und überraschten Streitkräften wurde von dem Bild der zu Terror greifenden US-Armee, die sich selbst als Verteidiger der Demokratie und Freiheit sahen, getoppt. Die Fotografie von jenem Polizeipräsidenten, der einen mutmaßlichen Vietcong exekutierte, der Mutter mit dem Leichnam ihres kleinen Kindes auf dem Arm sowie die vom AP-Kriegsreporter Peter Arnett überlieferte Aussage eines US-Majors: „*Wir mussten Ben Tre zerstören, um es zu retten.*“ gingen um die Welt und machten das PR-Desaster der US-Regierung deutlich.¹⁴⁰ Die Änderung in der Berichterstattung und die mobilisierende Kraft der heutigen Bilderikonen trugen zur weltweiten Anti-Kriegsbewegung bei.¹⁴¹

„Für den 'Dolchstoß' verantwortlich gemacht wurden neben den Universitäten vor allem die Medien und hier wiederum die Bildmedien, die ein verzerrtes Bild der Kämpfe geliefert und dadurch die Bereitschaft der Amerikaner, ihre Truppen in Vietnam zu unterstützen, unterminiert hätten.“¹⁴²

Der Einfluss der Medien darf zugleich aber nicht überbewertet, sondern muss als Echo

¹³⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 25f.

¹³⁸ Schwarte 2007, S. 27.

¹³⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 27.

¹⁴⁰ Vgl. Kloth 2008 sowie Zielinski 2009, S. 26f.

¹⁴¹ Vgl. Zielinski 2009, S. 26f, Paul 2009 sowie Schwarte 2007, S. 29.

¹⁴² Paul 2005A, S. 17.

kritischer Diskussionen gesehen werden.¹⁴³ Zahlreiche Untersuchungen konnten nachweisen, dass derartige Behauptungen höchstens für die wenigen Monate nach der Tet-Offensive 1968 zutrafen, jedoch weder für die Gesamtzeit des Vietnamkrieges noch für alle Medien.¹⁴⁴ Das Fernsehen bzw. die Bildmedien hatten – trotz einer Reihe von Bilderikonen – in dieser Hinsicht jedoch keine Machtposition. Sie spiegeln indes die sinkende Moral der US-Truppen, die steigende Unstimmigkeit in Washington sowie die Ausdehnung der Antikriegsbewegung in politische Kreise wider.¹⁴⁵ Der Mythos der ungeschminkten Medien- und Fernsehberichterstattung, welche die Haltung der US-Bevölkerung zum Krieg änderte und schlussendlich die US-Regierung zum Rückzug aus Vietnam zwang, hält sich indes bis heute.¹⁴⁶

Im Hinblick auf die Berichterstattung bleibt jedoch eine angespannte Beziehung zwischen Medien und Militärs zurück, welche in nachfolgenden Konflikten wie dem Grenada-Konflikt oder eben im Golfkrieg 2003 zu spüren ist. Die USA hat aus den Fehlern im Umgang mit der Presse gelernt. Auf die hochgradig schädigende Berichterstattung für die US-Kampagne antwortete die US-Regierung mit Kontrolle und Ausschluss. Zu einer offenen Berichterstattung, wie es in Vietnam der Fall war, sollte es nie wieder kommen. Das moderne Medienzeitalter war und ist seit dem Vietnamkrieg von Zensur und Nachrichten-Management-Techniken geprägt.¹⁴⁷

3.2 **Der Golfkrieg 1991**

„Man sieht nichts, das aber stundenlang.“¹⁴⁸

Wie bereits erwähnt, zogen die USA ihre Lehre aus dem Vietnamkrieg und sahen nur eine Möglichkeit die öffentliche Meinung zu kontrollieren: Zensur der Kriegsberichterstattung. Dies wurde in den Kriegen der 1980er Jahre auch umgesetzt und ist am deutlichsten im Falklandkrieg von 1982 und beim Grenada-Konflikt von

¹⁴³ Vgl. Schwarte 2007, S. 29.

¹⁴⁴ Vgl. Paul 2005A, S. 17.

¹⁴⁵ Vgl. Schwarte 2007, S. 29.

¹⁴⁶ Vgl. Dominikowski 2004, S. 73.

¹⁴⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 30ff.

¹⁴⁸ Matthias Beltz zitiert nach: Dominikowski 2004, S. 75.

1983 zu spüren. Der Zugang zum Kampfgebiet wurde Journalisten gänzlich untersagt oder nur wenigen nach strenger Kontrolle und unter militärischer Begleitung genehmigt. Als Informationsquelle blieben für die Reporter nur die täglichen Briefings, in denen gezielt äußerst wenige oder falsche Meldungen bekanntgegeben wurden. Das Militär nutzte die Möglichkeit, über die Medien Falschmeldungen zu verbreiten, als taktische Waffe. Der Strategie, Journalisten vom Kampfgeschehen fernzuhalten, folgte das US-Militär auch im Golfkrieg 1991.¹⁴⁹

Indes gab es zahlreiche technologische Fortschritte sowohl in der Kriegsführung als auch in der Medienwelt, welche die Berichterstattung während des Golfkrieges 1991 aufwerteten. Erstmals war es durch den Einsatz von Satelliten möglich in Echtzeit und zwar 24 Stunden pro Tag eine Live-Berichterstattung durchzuführen. Der Fernsehsender CNN war Vorreiter des 24-stündigen Sendebetriebs und schrieb damit Fernsehgeschichte.¹⁵⁰ Peter Arnett berichtete live über die nächtlichen Bombenangriffe auf Bagdad für CNN. Obwohl die unscharfen und grünstichigen Bilder von Explosionen und Luftabwehr-Feuer unecht wirkten, vermittelte die Echtzeitübertragung eine gewisse Authentizität. Seit dem Golfkrieg 1991 wurden Live-Schaltungen in Krisengebiete immer mehr zum Standard. Nichtsdestotrotz bedeutet diese technische Errungenschaft nicht zwingend eine Aufwertung der oder Zugewinn an Informationen, wie das Eingangszitat pointiert.¹⁵¹ Die US-Regierung versuchte einem PR-Gau à la Vietnam vorzubeugen und sorgte mit einer restriktiven Pressepolitik dafür, den Krieg als bilder- und informationsärmstes Ereignis seiner Zeit werden zu lassen. Die ausgefeilten Medien-Management-Techniken überließen nichts dem Zufall und gaben der US-Regierung die Möglichkeit, die Berichterstattung zu kontrollieren.¹⁵²

Journalisten konnten ihre Informationen fast ausschließlich aus den Briefings und Nachrichtenkonferenzen – wie es sie auch schon in Vietnam gab – beziehen. Zudem legte die US-Regierung das bereits bewährte „Pool-System“ neu auf und gewährte somit nur einem kleinen Teil der Reporter einen Zugang zu militärischen Einheiten auf

¹⁴⁹ Vgl. Dominikowski 2004, S. 74.

¹⁵⁰ Vgl. Schwarte 2007, S. 33.

¹⁵¹ Vgl. Dominikowski 2004, S. 75.

¹⁵² Vgl. Schwarte 2007, S. 33.

dem Feld.¹⁵³ In einem Presse-Pool in Saudi Arabien waren rund 1.000 Journalisten zusammengefasst. Trotz der geografischen Nähe zum Krisenherd, waren sie jedoch völlig abgeschieden und auf die täglichen Briefings des Militärs angewiesen.¹⁵⁴ Die US-Regierung schaffte damit nicht nur eine Basis für Propagandastrategien sondern schloss eine freie Berichterstattung durch den gezielten Einsatz von Desinformationen bewusst aus. Die kurze Dauer des Krieges von nur einem Monat¹⁵⁵ und die Tatsache, dass es kaum eine Möglichkeit für Journalisten gab, direkt aus den Kampfgebieten zu berichten, unterscheidet die Berichterstattung sehr stark von jener im Vietnamkrieg. Des Weiteren waren zum Zeitpunkt der ersten Luftangriffe abgesehen von einem kleinen Team des Nachrichtensenders CNN keine Reporter mehr im Irak.¹⁵⁶

Der Grundgedanke des bereits bei vorangegangenen Einsätzen – Grenada 1983 und Panama 1989 – eingeführten Pool-Systems ist, neben der Gewährleistung der Sicherheit von Journalisten und die Verbreitung von Informationen an andere Medienvertreter, auch die effektive Kontrolle über die herausgegebenen Informationen von Seiten der US-Regierung. So verhinderten Zugangskontrollen und Militäroffiziere nicht akkreditierten Journalisten innerhalb des Pools sowohl Interviews zu führen als auch an etwaigen Kampfhandlungen teilzunehmen. Des Weiteren mussten sich die Journalisten in den Pools den „Ground-Rules“ verpflichten, welche bei Missachtung mit Ausschluss geahndet wurde.¹⁵⁷

„'Ground Rules' legten konkret fest, wie in Wort und Bild zu berichten sei, insbesondere aber was von der Berichterstattung auszuschließen sei: Konkrete Zahlen und Ortsangaben durften nicht genannt werden. Von der Berichterstattung ausgeschlossen waren Informationen über die Lage abgestürzter Flugzeuge, über die Effizienz oder Ineffizienz feindlicher Angriffe, über Ausrüstung, Methoden und Taktik von Spezialoperationen usf. Keine konkreten Angaben durften schließlich über Schäden und Opfer gemacht werden. Allenfalls seien diese zu umschreiben.“¹⁵⁸

Aufgrund der spärlichen Informationen, der Zensur und des zunehmenden

¹⁵³ Vgl. Schwarte 2007, S. 34 und S. 37.

¹⁵⁴ Vgl. Dominikowski 2004, S. 74.

¹⁵⁵ Die Flugeinsätze begannen am 17. Jänner 1991, der Bodenkrieg am 24. Februar 1991 und bereits am 27. Februar 1991 wurde vom amerikanischen Präsidenten G. Bush eine Waffenruhe verkündet. (Vgl. Schwarte 2007, S. 125).

¹⁵⁶ Vgl. Schwarte 2007, S. 34.

¹⁵⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 38 sowie S. 125.

¹⁵⁸ Paul 2005A, S. 20.

Konkurrenzkampfes innerhalb der Pools, entschlossen sich einige Journalisten, die Pools zu verlassen, um als unilaterale Reporter unabhängige Informationen zu bekommen. Allerdings wurden kritische Bilder und Berichte von den unilateralen Berichterstatlern so gut wie nie veröffentlicht.¹⁵⁹

Durch die regelmäßigen und strukturierten Briefings wurden die Reporter mit Informationen, aber auch mit Filmen des Militärs versorgt, welche dem weltweiten Publikum einen „schönen“, „erfolgreichen“ und vor allem „sauberen“ Krieg zeigen sollten.¹⁶⁰ Das US-Militär versuchte das Bild von einem sauber geführten Krieg zu zeichnen, welcher mit modernen Präzisionswaffen geführt wurde und nur die Zerstörung von militärischer Infrastruktur, jedoch keine nennenswerten Kollateralschäden zur Folge hatte. Um diese Behauptungen zu untermauern, wurden Zielvideos aus Raketenköpfen an die Medien weitergegeben, die aufgrund des raren Bildmaterials unkritisch verbreitet wurden. Erst nach Kriegsende wurde deutlich, dass nur etwa ein Fünftel der eingesetzten Waffen von den USA solche Präzisionswaffen waren und das saubere Bild vom Krieg daher relativiert werden musste. Nichtsdestotrotz funktionierte die Steuerung der Bildmedien. Es wurden hauptsächlich Bilder des High-Tech-Waffenarsenals gezeigt und kaum Aufnahmen von Kriegsoffern.¹⁶¹

Angesichts des erhöhten Sicherheitsrisikos mussten bis zum 19. Jänner 1991 alle Journalisten den Irak verlassen. Einzig das kleine Team von CNN durfte bleiben und lieferte so 24 Stunden am Tag live aus dem Irak.¹⁶² Den Mangel von Aufnahmen des eigentlichen Kriegsgeschehen versuchten die TV-Sender mit Expertengesprächen, Trickgrafiken und Live-Schaltungen zu Korrespondenten in aller Welt zu entschädigen.¹⁶³

„Seit dem Golf-Krieg von 1991 hat sich eine besondere Form der TV-Kriegsberichterstattung herausgebildet, die mit den Begriffen Beschleunigung, Entertainisierung und Fiktionalisierung beschrieben wird. Schon um nicht die Sicherheit von Kameralenten zu gefährden, lässt das Format der Live-

¹⁵⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 39f.

¹⁶⁰ Vgl. Schwarte 2007, S. 40.

¹⁶¹ Vgl. Dominikowski 2004, S. 74f.

¹⁶² Vgl. Schwarte 2007, S. 41f.

¹⁶³ Vgl. Paul 2009.

Berichterstattung immer nur eine distanzierte Form der Berichterstattung vom Kriegsschauplatz zu.¹⁶⁴

Im Gegensatz zum Vietnamkrieg war die Weltöffentlichkeit durch ein offizielles Ultimatum an den Irak über eine mögliche militärische Intervention informiert. Bereits während der Kriegsvorbereitungen bemühte sich die US-Regierung, PR-Strategien durchzuführen. So stellte sie Berichte über die bedrohliche irakische Militärmacht in den Mittelpunkt und hielt Sachinformationen über die Ursache des Konflikts bewusst zurück. Besonderen Diskussionswert erhielt die PR-Firma „Hill & Knowlton“ (H&K), welche angeblich – noch vor der Entscheidung über eine eventuelle Intervention im Irak des US-Kongresses – die Nachrichten-Agenda manipuliert und Fehlinformationen verbreitet haben soll.¹⁶⁵ So gibt es Hinweise darauf, dass H&K Geld¹⁶⁶ von der kuwaitischen Regierung bekommen haben soll, um durch medial in Szene gesetzte Gräueltaten der Iraker die Kriegsbereitschaft der USA zu wecken. Die aktive Feindbildkonstruktion der PR-Firma – zum Beispiel durch die Verbreitung der „Brutkastengeschichte“¹⁶⁷ oder den immer wiederkehrenden Vergleichen von Saddam Hussein und Adolf Hitler – sollte die Befürwortung des Krieges der breiten Bevölkerung hervorrufen. Eine politische Spaltung im eigenen Land, wie es während des Vietnamkrieges der Fall war, sollte auf jeden Fall verhindert werden.¹⁶⁸

Der Golfkrieg 1991 zeigte, dass die Kontrolle der Informationskanäle noch lange keine Garantie für die Kontrolle der öffentlichen Meinung bedeutete. Ganz im Gegenteil – diese Zensurpraxis provozierte Proteste und Debatten über die Rolle der Berichterstattung im Krieg und stellte zudem auch die eigene Glaubwürdigkeit in Frage. Nach Kriegsende gab es sogar Klagen von Journalisten, die sich einer schweren

¹⁶⁴ Paul 2009.

¹⁶⁵ Vgl. Dominikowski 2004, S. 75 sowie Schwarte 2007, S. 35.

¹⁶⁶ Angeblich betrug der Etat mehr als zehn Millionen US-Dollar. (Vgl. Dominikowski 2004, S. 75).

¹⁶⁷ Hinter der „Brutkasten-Story“ verbirgt sich ein von der Lobby-Organisation „Bürger für ein freies Kuwait (CFK)“ und der PR-Agentur „Hill & Knowlton“ im September 1990 in Umlauf gebrachtes Gerücht, um das Feindbild Irak weiter zu stärken. Irakischen Soldaten wurde vorgeworfen, 300 Frühgeborene aus den Brutkästen in einem Krankenhaus in Kuwait gerissen und ermordet zu haben. 1992 enthüllte der US-Reporter John MacArthur die Geschichte jedoch als PR-Lüge und gezielte Desinformations-Kampagne. Die Kronzeugin des Vorfalles, welche sogar vor dem Menschenrechtsausschuss des US-Kongresses und dem UN-Sicherheitsrat aussagte, entpuppte sich als 15-jährige Tochter des kuwaitischen Botschafters in Washington und ihre Geschichte als frei erfunden. (Vgl. GRÜNE LIGA Umweltgruppe Cottbus sowie Dominikowski 2004, S. 75).

¹⁶⁸ Vgl. Schwarte 2007, S. 36 sowie Dominikowski 2004, S. 75.

Behinderung ihrer Kriegsberichterstattung ausgesetzt sahen. Das Pentagon sah sich 1992 dazu gezwungen, neue Regeln für die Krisenberichterstattung zu erlassen, welche eine offene und unabhängige Berichterstattung ermöglichen sollten. Dieses vorläufige Lippenbekenntnis wurde indes durch eine aktive Politik des Informationsmanagements ersetzt, welche die Medien mit Informationen und Bildern versorgen sollte. Die im Irakkrieg 2003 eingesetzten „eingebetteten“ Journalisten können als vorläufiger Höhepunkt der neuen Informationspolitik gesehen werden. Dass diese Form der Berichterstattung jedoch keineswegs mit einer offenen und unabhängigen Reportage über den Krieg gleichzusetzen ist, wird in Kapitel 3.4 noch ausführlicher behandelt.¹⁶⁹

3.3 **Der Irakkrieg 2003**

Der Irakkrieg 2003 wird meist auch als „Informationskrieg“, „inszenierter Krieg“, „Propagandakrieg“ aber besonders als „Bilderkrieg“ bezeichnet. Aufgrund der technologischen Entwicklungen seit dem Golfkrieg hinsichtlich der digitalen Vernetzung sowohl im militärischen als auch im medialen Bereich wird er auch als erster „wirklicher virtuelle Krieg“ gehandelt. Der mediale Krieg in Echtzeit brachte neue Probleme an den Tag. Schließlich stellte sich die Kontrolle der mobilen und kabellosen Kommunikation als äußerst schwierig heraus. Dem versuchte die US-Regierung mit verschiedenen Ebenen der Informationspolitik entgegenzuwirken. Politische Maßnahmen sollten im Zuge der Public-Diplomacy (siehe hierzu auch Kapitel 3.5) Einfluss auf die Weltöffentlichkeit ausüben. Des Weiteren sollten neue Bedingungen und Regeln für die Kriegsberichterstattung formuliert werden. Als zentraler Aspekt ist vor allem die Zusammenarbeit mit den Medien zu nennen. Journalisten sollten nicht länger vom zentralen Kriegsgeschehen ferngehalten, sondern in eine Militäreinheit für längere Zeit eingebettet werden, um aus erster Hand berichten zu können. Die bereits bekannten Briefings und Pressekonferenzen im sogenannten „Central Command“ sollten als weitere Informationsquelle für Reporter dienen.¹⁷⁰

Gerhard Paul fasst die Grundsätze der Informationspolitik in drei Punkten zusammen:

¹⁶⁹ Vgl. Dominikowski 2004, S. 76.

¹⁷⁰ Vgl. Schwarte 2007, S. 53.

Erstens soll das Publikum durch die Entertainisierung des Krieges auf eine persönliche und unterhaltsame Weise an die Geschehnisse herangeführt werden. Im Vordergrund stehen dabei die für die Freiheit kämpfenden Soldaten und nicht die Kriegstechnik selbst. Der zweite Punkt beschäftigt sich mit der umfassenden Live-Berichterstattung mithilfe der eingebetteten Journalisten, die ein Mitfeiern und Mitkämpfen vor den Bildschirmen erreichen sollten. Allerdings waren wichtige Bereiche des Kriegsgeschehen durch Grundregeln, die festlegten wie und worüber berichtet werden durfte, eingeschränkt. Der dritte Punkt umfasst die Täuschung und Einschüchterung des potentiellen Gegners. Die militärische Überlegenheit sollte dem Gegner bereits im Vorfeld des Krieges verdeutlicht werden, um diesen seine Chancenlosigkeit zu demonstrieren. Aus diesem Grund wurde bereits in der Planungsphase der Propaganda-Begriff „Blitzkrieg“ in Umlauf gebracht.¹⁷¹

Allerdings wurde die US-Regierung mit nicht beeinflussbaren Faktoren konfrontiert. So gab es zahlreiche arabische Sender mit großen Verbreitungsgebieten, die man nicht kontrollieren konnte. Und auch die wachsende Anzahl alternativer Informations- und Nachrichtenplattformen im Internet stellten Probleme dar. Es gab immense Schwierigkeiten Informationen geheim zu halten oder gar unterbinden zu können.¹⁷²

Die US-Regierung hoffte auf eine schnelle und reibungslose Abwicklung des Krieges. Der „Blitzkrieg“ und auch die technische Überlegenheit der USA sollten diese Hoffnung bestärken. Jedoch stand der Krieg von Anfang an unter keinem guten Stern. Unter dem Motto „Krieg gegen den Terrorismus“ versuchten die USA den Irak mit dem Terrornetzwerk der Al-Qaida sowie mit dem Besitz von Massenvernichtungswaffen in Verbindung zu bringen. Für die vom 11. September 2001 traumatisierte US-Öffentlichkeit war dies als Kriegsgrund anfänglich noch ausreichend, wohingegen der Großteil der Weltpolitik sowie die Vereinten Nationen selbst keine Kriegslegitimation darin sahen.¹⁷³

Die kurze Dauer des Krieges an sich war militärisch gesehen ein Erfolg. Die Nachwehen, welche sich über Jahre hinzogen, stellten jedoch eine Bewährungsprobe für

¹⁷¹ Vgl. Paul 2006.

¹⁷² Vgl. Schwarte 2007, S. 54.

¹⁷³ Vgl. Schwarte 2007, S. 54.

die US-Regierung dar. Schreckensnachrichten, Horrormeldungen und Folterbilder sowie das Umkommen zahlreicher US-Soldaten sorgten für immer mehr Kritik an der Vorgehensweise.¹⁷⁴

Während des Irakkrieges 2003 gab es verschiedene Perspektiven auf das Kriegsgeschehen. Die *Virtuelle Perspektive*, welche bereits im Golfkrieg 1991 und im Kosovo-Krieg fast ausschließlich die Bilder des Krieges bestimmte, übertrug die technischen Bilder des Krieges auf Monitore und Laptops weit weg vom eigentlichen Kriegsgeschehen. Im Gegensatz dazu gab es die *Perspektive der „embedded correspondents“*. Die eingebetteten Journalisten waren unmittelbar physisch in das Geschehen involviert und nahmen die Perspektive der Soldaten ein – vergleichbar mit den Combat-Fotografen. Die *Perspektive der Reporter in Bagdad* kann als Gegenschuss zu den Militär-Bildern gesehen werden. Obwohl die Reporter sich in durchaus gefährlichen Situationen wiederfanden, mussten auch sie konkrete Erwartungshaltungen der Berichterstattung erfüllen und nur wenige nutzten die Nähe zur irakischen Bevölkerung und ihren Opfern. Und schließlich gab es dann noch jene *Perspektive von den Reportern, die sich im Einsatzzentrum* in Katar befanden und völlig vom Kriegsgeschehen ausgeschlossen waren. Sie mussten sich auf die Informationen des Militärs verlassen und bekamen ein propagandistisch einwandfreies Kriegsbild auf der Leinwand präsentiert. Alle genannten Perspektiven waren zum einen eingeschränkt und sind zum anderen größtenteils interessengesteuert. Aus allen Perspektiven setzt sich der mediale Betrachter *ein* Bild des Irakkrieges 2003 zusammen.¹⁷⁵

Während des Zweiten Golfkrieges waren eingebettete Perspektiven erwünscht und weniger technische. Der Zuschauer sollte quasi im Kriegsgeschehen involviert werden, wie man es aus Hollywood's *Saving Private Ryan* (USA 1998) kannte. Grund hierfür war das Verhindern einer möglichen Unterminierung der Kriegsloyalität aufgrund der räumlichen Distanz zwischen Front und Heimat. Die Propagandastrategie lautete, den Zuschauer medial am Kriegsgeschehen teilhaben zu lassen.¹⁷⁶ Die offizielle Perspektive sollte das bereits bekannte Bild eines „sauberen Krieges“ veranschaulichen: „Sie

¹⁷⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 54f.

¹⁷⁵ Vgl. Paul 2005A, S. 68f.

¹⁷⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 72.

zeigten, wie der Krieg aus amerikanischer Perspektive idealiter zu sein hatte: dramatisch, sauber, fair, geführt auf höchstem technologischen Niveau.“¹⁷⁷ Die Bilder der COMCAMS – der Combat-Camera-Einheiten – sind für die Medien bestimmt. Sie zeigen hauptsächlich humanitäre Bilder; Strahlende Iraker bei der Ankunft von US-Soldaten. Der Tod wird ausgeklammert. Es wird kein sogenannter „collateral damage“ gezeigt.¹⁷⁸

„Also wird der Tod, der ja heute vor allem der tausendfache Tod des Gegners ist, ebenso ausgeklammert wie der Feind an sich. Was bleibt, ist der einsame Held in der Wüste, ist die fast kontextlose theatralische Inszenierung der eigenen soldatischen Tugenden.“¹⁷⁹

Neben den offiziellen Perspektiven der COMCAMS sollten die eingebetteten Journalisten für die erwünschten Perspektiven sorgen, was im folgenden Punkt näher betrachtet wird.¹⁸⁰

3.4 ***Eingebetteter Journalismus und die Macht der Regierung***

Judith Butler stellt sich in ihrem Text *Folter und die Ethik der Fotografie* die Frage, welche Rahmungen die Darstellbarkeit des Mensch-Seins erlauben und welche nicht. Sie ist der Meinung, dass die Reaktion auf das Leiden anderer, die Formulierung moralischer Kritik sowie die Artikulation politischer Analysen abhängig von einem vorgefertigten Feld der wahrnehmbaren Realität ist, welche bestimmt, was als menschlich oder nicht-menschlich definiert wird. An dieser Stelle kommt der eingebettete Journalismus ins Spiel. Mit Hilfe der eingebetteten Berichterstattung gelingt es einem Staat, das zu inszenieren und zu genehmigen, was schlussendlich als Realität angesehen wird. Der Staat interpretiert für uns den Krieg – wir interpretierten also eine uns aufgezwungene Interpretation des Krieges.¹⁸¹

Während die Fotografen der 1930er und 1940er Jahre versuchten, den Krieg zu entlarven und somit gegen Regierungen kämpften, so ist es heute die Regierung selbst,

¹⁷⁷ Paul 2005A, S. 73.

¹⁷⁸ Vgl. Paul 2005A, S. 73f.

¹⁷⁹ Meier 2003.

¹⁸⁰ Vgl. Paul 2005A, S. 75.

¹⁸¹ Vgl. Butler 2008, S. 205ff.

die auf dem Feld der Wahrnehmung oder des Darstellbaren operiert und somit kontrolliert, was veröffentlicht und was ausgeschlossen wird. Sie ist es, die entscheidet, was menschlich ist und was nicht. Sie bestimmt, wer betrauert werden darf und wer nicht, und darüber hinaus wann und wo ein Leben als Menschenleben zählt. Man kann also von einer unsichtbaren Macht des Staates sprechen, welche vor rassistischen und zivilisatorischen Einschreibungen nicht zurückscheut und uns durch ihren Inszenierungsapparat eine neue *Realität* vorspielt.¹⁸²

3.4.1 „**Embedded Correspondents**“

Eingebetteter Journalismus ist mittlerweile als neuer Standard in der Kriegsberichterstattung zu sehen und aus künftigen Kriegen nicht mehr wegzudenken. Dahinter steckt eine raffinierte Strategie; Nie zuvor seien Reporter für die Ziele der US-Regierung so genial herangezogen worden. Ganz so neu ist diese Art von Kriegsberichterstattung jedoch nicht, schließlich wurden schon in der Vergangenheit immer wieder unabhängige Journalisten in Kampfgeschehen eingebettet.¹⁸³ Bereits im 19. Jahrhundert, als der Krieg immer mehr zu einem Medienkrieg wurde, bewegten sich Fotografen unter dem Schutz der Soldaten, wie zum Beispiel im Krimkrieg.¹⁸⁴ Des Weiteren sollen während des amerikanischen Bürgerkrieges Truppen von Kriegsreportern begleitet worden sein und auch bei den Briten soll es während des Ersten Weltkrieges ein ähnliches System des *Embedding* gegeben haben. Der Unterschied zum Irakkrieg 2003 und den historischen Beispielen liegt zum einen an der Dauer der Einbettung, die sich heutzutage auf den gesamten Zeitraum der Kriegshandlung erstreckt. Zum anderen hat sich bis zum Irakkrieg 2003 ein bis ins kleinste Detail ausgearbeitetes Regelwerk für die Rahmenbedingungen zur Einbettung von Journalisten entwickelt, welches es in vergangenen Kriegen noch nicht gab. So wurde zum Beispiel während des Bosnien-Krieges in den 1990er Jahren eine Version des *Embedding*-Systems angewandt, die sich jedoch als Erweiterung des Pool-Systems herausstellte und während des Afghanistan-Krieges 2001 weiterentwickelt wurde. Zusammenfassend kann das System der *Embedded-Journalists* als Ergebnis eines

¹⁸² Vgl. Butler 2008, S. 207ff.

¹⁸³ Vgl. Paul 2005A, S. 75f.

¹⁸⁴ Vgl. Holzer 2003, S. 9.

überarbeiteten und modifizierten, historischen Prozesses gesehen werden.¹⁸⁵

Die visuellen Perspektiven der eingebetteten Fotografen sind demnach nichts Neues, die Versorgung des Publikums in Echtzeit durch die digitale Übertragungstechnik jedoch sehr wohl.¹⁸⁶ Der technologische Fortschritt war enorm. Es war nun möglich, dass ein Reporter alleine direkt von der Front aus eine Live-Berichterstattung in bester Qualität durchführte. Durch den Einsatz von Digitalkameras und die Einfachheit der Übertragung benötigte es keine größere Crew mehr, sondern der Journalist agierte zugleich als Reporter, Kameramann und Redakteur. Aufgrund der technologischen Möglichkeiten standen die Medienvertreter dem Embed-Programm sehr positiv gegenüber. Journalisten wurden nicht länger ignoriert oder ausgeschlossen, sondern das Militär integrierte und kooperierte mit den Medien. Diese neuen Medien-Management-Strategien sind – wie in den vorherigen Punkten beschrieben – auf die schlechten Erfahrungen der Medien mit dem Militär zurückzuführen und der Versuch der US-Regierung, die Medien einerseits mit dem Militär zu versöhnen und andererseits ein positives Medien-Engagement zu erreichen.¹⁸⁷

3.4.2 Vorbereitung und Motivation

Als Vorbereitung für den Einsatz als eingebetteter Korrespondent wurden vom *Department of Defense* des Pentagon so genannte „Media Boot Camps“ organisiert. Ziel dieser Boot Camps war es, die Embeds auf die unkomfortablen Lebensbedingungen vorzubereiten und diverse gefährliche Situationen durchzuspielen. Im Fokus lagen dabei Schutzübungen mit Gasmasken, die den Einsatz von Massenvernichtungswaffen simulieren sollten. Es sollte aber auch eine Übung für das Militär selbst sein, um sich an die Begleitung von Reportern zu gewöhnen. Allerdings stand hinter den Boot Camps noch eine ganz andere Idee: „denn je mehr die Reporter im Zuge des Trainings über das Leben beim Militär lernten, umso geringer wurde das Risiko eingeschätzt, dass es zu Verzögerungen, Problemen oder 'inakkurater' Berichterstattung kommen konnte.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vgl. Schwarte 2007, S. 79f.

¹⁸⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 75f.

¹⁸⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 81f.

¹⁸⁸ Schwarte 2007, S. 84f.

Nicht alle Medienvertreter hießen diese gesponserten Boot Camps gut. Die Angst vor einer voreingenommenen Berichterstattung stieg. Um dem Vorwurf von parteiischer Berichterstattung vorzubeugen, wurden von einigen Medieneinrichtungen private Firmen engagiert, um ein Sicherheitstraining mit den Journalisten durchzuführen.¹⁸⁹

Bereits vor Kriegsbeginn vergab die US-Armee rund 2.700 Akkreditierungen für Kriegsberichterstatter. 2.100 für unilaterale Journalisten und 600 für ausgewählte Embeds.¹⁹⁰ Davon kamen lediglich 20 Prozent aus einem am Krieg nicht beteiligten Land wie etwa Deutschland. 60 Prozent der Journalisten widmeten sich der Live-Berichterstattung für audiovisuelle Medien. Mitte März 2003 – kurz vor Beginn der *Operation Iraqi Freedom* – begann die Einbettung der akkreditierten Reporter. Zudem wurden auch eigene PR-Offiziere mit eingebettet, welche die Journalisten managen sollten, damit diese auf Storys stießen und Interviews sowie Fototermine arrangieren konnten.¹⁹¹ Aus der Sicht der eingebetteten Korrespondenten war der Job natürlich sehr lukrativ. Zum einen gab es für spektakuläre Kriegsbilder und Berichte sehr gute Verdienstmöglichkeiten. Ein häufiges Motiv war natürlich ebenso „to get the story“ oder „hunger for action“, aber auch die Teilnahme an einem historischen Augenblick trieb Journalisten dazu, sich an die oftmals durchaus gefährliche Front zu begeben. Auf der anderen Seite gab es für unabhängige Journalisten oft keine andere Möglichkeit, als sich einbetten zu lassen, da sie sich ohne den militärischen Schutz viel zu großen Risiken ausgesetzt hätten, wie Peter Turnley in einem Gespräch schilderte:¹⁹²

„Wir kamen als Unabhängige an die Grenze zu Irak, wo uns die alliierten Behörden erklärten, für uns sei das Betreten des Kriegsschauplatzes illegal. So mussten wir es anderswie versuchen. Für Leute wie mich wurde damit alles sehr viel schwieriger, weil wir auch nicht zurück konnten für die Versorgung. Ich musste 500 Liter Benzin auf dem Autodach mitnehmen. Zweitens erlaubte uns die Armee nicht, nachts neben ihren Camps zu schlafen. So war man als Angehöriger des Westens sehr exponiert. Diese Risiken hielten viele andere davon ab, unabhängig zu arbeiten. Und darum wurde ein ganzer Teil der Geschichte nicht erzählt.“¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 84f.

¹⁹⁰ Vgl. Tonn 2006, S. 44.

¹⁹¹ Vgl. Schwarte 2007, S. 82.

¹⁹² Vgl. Paul 2005A, S. 77f sowie Schwarte 2007, S. 82f.

¹⁹³ Peter Turnley im Gespräch mit Daniel di Falco, in: *Der Bund* v. 27.11.2004 zitiert nach: Paul 2005A, S. 78.

Die meisten Embeds verließen ihre zugeteilten Einheiten nachdem Bagdad eingenommen war. Sie wurden entweder unilateral oder traten die Heimreise an. Während nach dem 23. April 2003 nur noch etwa 185 Journalisten eingebettet blieben,¹⁹⁴ waren bis Juli 2003 nur noch 23 eingebettete Korrespondenten im Kriegsgebiet.¹⁹⁵

3.4.3 Eine neue Art von Zensur?

Die Zensur während des Irakkrieges stellte sich nicht mehr als zentrales Thema wie in früheren Kriegen heraus. Schließlich wäre diese bei der neuen Form der digitalen Echtzeitübertragung auch schwer durchführbar gewesen. Dies wirft natürlich die Frage auf, warum eine Zensur im klassischen Sinne nicht mehr notwendig war? Wie wollte die US-Regierung die Kontrolle über die veröffentlichten Informationen behalten? Die bereits erwähnten „Ground Rules“ sorgten für den nötigen Handlungsrahmen, der bereits bestimmte Arbeits- und damit auch Sichtweisen auf das Kriegsgeschehen festlegte.¹⁹⁶ Diese festgelegte Grenze durfte nicht überschritten werden und wurde bei Verstoß gegen die Grundregeln mit Beendigung der Zusammenarbeit geahndet.¹⁹⁷ In speziellen Briefings wurden die Embeds im Vorhinein über den Umgang mit sensiblen Informationen informiert. Da es keine formelle Zensur gab, wurden die Embeds zur freiwilligen Überprüfung von sensiblen Informationen sowie zur Entfernung von bedenklichen Inhalten aufgefordert. Die Veröffentlichung von sensiblen Informationen ohne den sogenannten „Security-Reviews“ konnte jedoch zum Ausschluss aus dem Programm führen. Dies stellt die angebliche Freiwilligkeit der Embeds deutlich in Frage und sorgte bereits im Vorfeld für Kritik. Auf der anderen Seite wollten die Journalisten unbedingt eingebettet werden und nahmen deshalb die Einschränkungen des Systems hin.¹⁹⁸ Auch die erzwungene Identifikation mit den Soldaten beeinflusste die Berichterstattung der Journalisten. Die räumliche und soziale Nähe, die sie tagtäglich verband, und die Tatsache, dass die Soldaten auch für den Schutz der Reporter zuständig waren, kostete etlichen Berichten die nötige Distanz zum Geschehen. Darüber

¹⁹⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 83.

¹⁹⁵ Vgl. Tonn 2006, S. 44.

¹⁹⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 79.

¹⁹⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 88.

¹⁹⁸ Vgl. Schwarte 2007, S. 89f.

hinaus gab es eine Faszination für die überlegene amerikanische Militärtechnologie, das Bewusstsein an einem historischen Ereignis teilzunehmen und eine gewisse Selbsteinschränkung der Journalisten, nicht über alles zu berichten. All diese Faktoren sind als eine neue Form der indirekten Beeinflussung zu sehen, welche nur bestimmte erwünschte Perspektiven erlaubt.¹⁹⁹

Die Zensur im modernen Journalismus setzte allerdings bereits weit unterhalb der formellen Zensur an, nämlich bei der Ausbildung der Reporter, ihrem beruflichen Integrationsprozesses sowie ihrer (oben genannten) Selbstzensur. Das scheinbare Nicht-Dasein der Zensur wirkt als effektiver Kontrollprozess. Verinnerlichte Werte gelten als wichtigster Hebel für politisch konforme Berichterstattung und diese Konformität wurde immer mehr zur Gewohnheit. Der rapide Anstieg der Selbstzensur zeichnete sich vor allem im patriotischen Überschwang nach den Terror-Anschlägen vom 11. September 2001 ab. Überdies galt es konkrete Erwartungen bzw. Aufträge von Verlegern und Redakteuren zu erfüllen.²⁰⁰

Die Fotografien der eingebetteten Journalisten lassen sich in (mindestens) fünf Bildgruppen unterscheiden. Hierbei dominieren Genreszenen aus dem soldatischen Alltag in der fotografischen Kriegsberichterstattung insgesamt. Die sogenannten „Action-Fotos“ sollen den Blick der Soldaten auf den Krieg zeigen und werden meist *über den Schultern der Soldaten* aufgenommen. Eine weitere Gruppe bilden Bilder von militärischem Kriegsgerät, wie Hubschrauber, Geschütze oder Panzer. Diese sollen die militärisch-technologische Überlegenheit in den Vordergrund stellen und werden meist durch Heldenposen von Soldaten ergänzt. Bilder vom irakischen Alltag unter den Bedingungen von Krieg und Besatzung stellen eine weitere Gruppe dar. Allerdings sind in den Bildern kaum Täter-Opfer-Interaktionen – wie im Vietnamkrieg – zu finden. Die kleinste Gruppe bilden die Fotografien von Verwundeten und Toten, vor allem von der irakischen Bevölkerung. Allerdings bleibt der Tod in den meisten Bildern eigenartig steril.²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. Paul 2005A, S. 79.

²⁰⁰ Vgl. Paul 2005A, S. 80f.

²⁰¹ Vgl. Paul 2005A, S. 84ff.

3.4.4 Propagandainstrument – Erfolg und Kritik

Die US-Regierung erhoffte sich aus der Zusammenarbeit mit den Medien den Aufbau eines Berichterstattungsnetzwerkes. Dabei stand die positive Berichterstattung über das Militär und dessen Vorgehensweise im Vordergrund. Das Bild vom Krieg, welches durch die Medien an die Öffentlichkeit drang, konnte durch das Embedding in eine positive Richtung gelenkt werden und davon profitierte die US-Regierung ganz bewusst. Der Krieg sollte aus der Perspektive des Militärs erzählt werden. Der Integrations- und Identifikationsprozess war essentiell für den Erfolg des eingebetteten Journalismus.²⁰² So waren positive Berichte und Bilder, welche top motivierte alliierte Soldaten zeigten, ein daraus resultierender und willkommener Effekt. Infolgedessen wurde das System der Einbettung oft als eine soldatenfreundliche Propaganda zur Bereitstellung von tendenziösem „Militainment“ bezeichnet. Als Gegenargument muss hier jedoch die Berufsethik und Professionalität der Journalisten genannt werden, welche über die eigene Objektivität bestimmen können.²⁰³ Allerdings scheinen publizistische Grundsätze wie das Respektieren der Wahrheit, die Bewahrung der Menschenwürde, das Überprüfung des Wahrheitsgehaltes von Informationen oder das Meiden von wirtschaftlichen Interessen in der modernen Berichterstattung im Hinblick auf politische, militärische und ökonomische Interessen eher eine geringere Rolle zu spielen, wenn man davon ausgeht, dass radikale Einschränkungen der Pressefreiheit akzeptiert werden, um sich einen Zugang zu bestimmten Informationen zu sichern, wie es bei den Embeds der Fall war.²⁰⁴

Einerseits muss man davon ausgehen, dass sich nicht alle Embeds mit den Soldaten identifiziert oder eine Art Loyalitätszwang gegenüber dem Heimatland empfunden haben.²⁰⁵ Auf der anderen Seite hat die Einschränkung der Fähigkeit der kritischen Berichterstattung aufgrund des eigenen Patriotismus der Journalisten tiefe Wurzeln in der Ideologie des Kalten Krieges. Die Ideologie des Anti-Kommunismus dient als Kontrollmechanismus für Journalisten – wer die Außenpolitik der USA in Frage stellt, wird als unpatriotisch kritisiert. Aus diesem Grund waren Redakteure und Journalisten

²⁰² Vgl. Schwarte 2007, S. 90f.

²⁰³ Vgl. Schwarte 2007, S. 94f.

²⁰⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 102f.

²⁰⁵ Vgl. Schwarte 2007, S. 95.

stets vorsichtig, um nicht als unpatriotisch abgestempelt zu werden. Immerhin soll ein Interessenkonflikt zwischen den US-Medieneinrichtungen und Großunternehmen, Banken sowie der Regierung selbst vermieden werden.²⁰⁶ US-Medieneinrichtungen unterstützen die gerade amtierende Regierung, um eigene (kommerzielle) Interessen zu stärken.²⁰⁷

„Dann, wenn der Krieg zum Medienkrieg wird, hat der Soldat als Held einen medialen Schatten erhalten, der ihn selbst in den Schatten stellt: den Fotografen, den Kameramann. Dieser ist es, der als Beauftragter einer Agentur, einer Fernsehanstalt, zum eigentlichen Kriegshelden avanciert.“²⁰⁸

Neben der US-Regierung sah also auch die Medienlandschaft den eingebetteten Journalismus als Bereicherung und profitierte vor allem von der Möglichkeit der Live-Berichterstattungen. Berichte über die eigenen Soldaten waren in den USA sehr beliebt. Der immer öfter wiederkehrende überschäumende Enthusiasmus der eingebetteten Reporter, welche den Krieg begeisternd beschrieben, schien jedoch oft nicht angebracht.²⁰⁹ Oft überwog der Eindruck, die Embeds würden selbst an vorderster Front für den Sieg des eigenen Landes kämpfen. Eine solche patriotisch-kriegsbefürwortende Haltung der US-Medien war auch schon nach 9/11 zu spüren. Erst im Nachhinein gab es hierzu eine selbstkritisch-reflektierende Debatte.²¹⁰

„Dem *Embedded-Journalism* wird deshalb auch vorgeworfen, mit politischem Journalismus, dessen Ziele Objektivität, Analyse und Präzision sein sollten, nicht viel gemeinsam zu haben und eine solide Berichterstattung nicht ersetzen zu können, da nur subjektive Blickwinkel geboten werden könnten.“²¹¹

Problematisch an der Berichterstattung der Embeds war zudem, dass sie die Geschehnisse in den Kampfzonen oft in keinen größeren Kontext bringen konnten. So besann man sich auf eine narrative Erzählung über die Einheiten. Des Weiteren wurden – obwohl im Gegensatz zum Golfkrieg 1991 die Möglichkeit dazu bestand – keine brutalen Bilder gezeigt. Es gab keine Dokumentation der Folgen oder von den Schattenseiten des Krieges und somit blieb das bereits bekannte saubere Bild vom Krieg

²⁰⁶ Vgl. Schwarte 2007, S. 104.

²⁰⁷ Vgl. Schwarte 2007, S. 105.

²⁰⁸ Holzer 2003, S. 13.

²⁰⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 96f.

²¹⁰ Vgl. Dominikowski 2004, S. 78.

²¹¹ Schwarte 2007, S. 97.

aufrecht.²¹² Darüber hinaus war die Zusammenarbeit zwischen den Embeds und den Militärs nicht immer einfach. Ein Problem war, dass die Embeds auf das Militär angewiesen waren und somit tun mussten, was diese verlangten, wie bei brenzligen Situationen im Auto sitzen bleiben, kein Interview führen usw. Außerdem sahen die Combat-Kameramänner des Militärs die eingebetteten Reporter als Konkurrenz an.²¹³

Untersuchungen ergaben, dass die während der ersten drei Kriegstagen (21.–24. März 2003) in den USA ausgestrahlten Reportagen der Embeds durchaus positive Reaktionen beim US-Publikum hervorriefen. Und das, obwohl die meisten Berichte live und ungeschnitten ausgestrahlt wurden und bei acht von zehn nur die Reporter und keine anderen Personen zu Wort kamen.²¹⁴

„Unabhängig davon, dass die Fernsehberichterstattung wenig neue Perspektiven eröffnete, sich die Ästhetik im Rahmen der bisherigen Konventionen bewegte und man über den Krieg letztlich nichts Neues erfuhr, schien das Publikum vor allem das Gefühl, wie in einer Reality-Show live an einem historischen Ereignis teilzuhaben, an dieser Form der Berichterstattung fasziniert und am Bildschirm gehalten zu haben.“²¹⁵

Immerhin befanden 74 % die TV-Berichterstattung der amerikanischen Sender für gut oder ausgezeichnet und für 23 % war diese sogar zu kritisch. Die Embeds kamen beim Publikum sehr gut an und wurden zudem meist als fair und objektiv wahrgenommen. Während knapp zwei Drittel die Berichterstattung über die eigenen Verluste sowie den Luftkrieg für angemessen hielten, beklagten lediglich 20 bzw. 28 Prozent die geringen Meldungen über eigene bzw. die Opfer der Gegenseite.²¹⁶

Die Berichterstattung muss geografisch deutlich unterschieden werden. Während in den USA eine positive, patriotische und propagandistische Berichterstattung überwog, die zum einen die Quoten garantieren und zum anderen die Unterstützung der *eigenen Jungs* ankurbeln sollte, war die internationale Berichterstattung durchaus differenzierter

²¹² Vgl. Schwarte 2007, S. 97f.

²¹³ Vgl. Paul 2005A, S. 81f.

²¹⁴ Vgl. Paul 2005A, S. 86.

²¹⁵ Paul 2005A, S. 87.

²¹⁶ Untersuchung des „Pew Research Center for the People and the Press“ von Anfang April 2003, vgl. Paul 2005A, S. 87.

und objektiver.²¹⁷ Starke Kritik an der eingebetteten Berichterstattung von Medienspezialisten kam aus Europa – vereinzelt aber auch aus den USA. Der Vorwurf der Bilderflut gepaart mit Informationsarmut wurde immer stärker.²¹⁸ Durch die Live-Berichterstattung konnten die Fakten und Informationen nicht mehr überprüft werden. Blindes Vertrauen wurde den Informationsquellen der Regierung entgegengebracht, welches dem journalistischen Grundsatz der Überprüfung des Wahrheitsgehaltes gänzlich widersprach.²¹⁹ Zudem wurde zu sehr aus der Froschperspektive berichtet, was eine Dekontextualisierung zur Folge hatte, da die wichtigsten Informationen und Hintergründe aus taktischen Gründen nicht weitergegeben werden durften. Im Vergleich zum Vietnamkrieg, in welchem Kriegsreporter auf eigene Gefahr hin Storys aufdeckten und ihre Bilder schossen, transportieren die Embeds lediglich ein bereits vorgefertigtes Kriegsbild.²²⁰ Eine unabhängige Kriegsberichterstattung scheint aufgrund der Abhängigkeit von Mediensystem, Militär und Politik nicht mehr zu existieren. Aufgrund ihrer Beeinflussung muss der Wahrheitsgehalt vielfach angezweifelt werden.²²¹

„Es ist künftig mit einer noch differenzierteren Kriegskommunikation zu rechnen, die bereits in Friedenszeiten durch Anbindungen an den Journalismus (Kontakte, Sprachregelungen) aufgebaut wird und zunehmend fiktionale Elemente (Nachzeichnung von Kriegsverläufen durch Spielfilme, PC-Spiele u.a.) integriert. Private PR-Berater treten neben die militärischen Fachleute für Informationsarbeit oder ersetzen sie. Die politischen Akteure werden mit Blick auf die Relevanz der öffentlichen Meinung eine noch engere Steuerung der Informationspolitik vornehmen.“²²²

Die Kriegsberichterstattung gehört zum Instrument der Politik und versucht seit jeher zu beeinflussen, zu zensieren, Parteien auszuschließen und den eigenen Vorteil durchzuboxen. Das Programm der eingebetteten Journalisten kann als Erfolg der US-Regierung gewertet werden, um die Medien weiterhin kontrollieren zu können. Nichtsdestotrotz gab es auch während des Irakkrieges Ausnahmen. Unilaterale Reporter, ausländische Journalisten, welche nicht in die US-Agenden involviert waren sowie alternative Medien und Informationsquellen wie das Internet dürfen nicht außer

²¹⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 77.

²¹⁸ Vgl. Paul 2005A, S. 87.

²¹⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 103.

²²⁰ Vgl. Paul 2005A, S. 87f.

²²¹ Vgl. Reeb 2004, S. 212 sowie Schwarte 2007, S. 102.

²²² Reeb 2004, S. 213.

Acht gelassen werden. Abschließend soll festgehalten werden, dass ein Großteil der US-Reporter den Irakkrieg als eine Gratwanderung zwischen journalistischer Integrität, persönlicher Einstellung, politischer und militärischer Kontrolle sowie redaktionellem Einfluss erlebte.²²³

3.5 **Kriegspropaganda**

„Das erste Opfer eines jeden Krieges ist die Wahrheit.“²²⁴

Propaganda bzw. Public Relations sind Bemühungen, die Öffentlichkeit zu beeinflussen und eigene Interessen durchzusetzen. Seit jeher ist es ein beliebtes Verfahren, ein Feindbild aufzubauen bzw. den Hass auf den Gegner zu schüren, um damit die Unterstützung durch die Öffentlichkeit zu bekommen.²²⁵ Das Ziel der Propaganda ist es, die Motivation in der eigenen Truppe zu stärken und die Bevölkerung zu mobilisieren. Dabei wird auf Lügen, Verdrehungen oder gar Erfindungen zurückgegriffen. Diese für den Soldaten oder Zivilisten unüberprüfbaren Informationen sollen die persönliche Einstellung sowie das Handeln beeinflussen. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Verwerflichkeit des Gegners hervorzuheben. So werden auf der einen Seite Zivilisten getötet; Auf der anderen Seite erhält die Beschädigung oder Zerstörung von Kulturgut besondere Aufmerksamkeit. Zudem ist die Propaganda stets bemüht, dem gegnerischen Feind- und Kriegsbild eigene Lesarten entgegenzusetzen, um einerseits die Beeinflussung der eigenen Seite zu kontrollieren und andererseits die Demotivation des Gegners zu erreichen. Es wird also immer deutlicher, dass sich neben den eigentlichen Kampfhandlungen zusätzlich ein paralleler Propagandakrieg entwickelt hat.²²⁶ Propaganda ist also die gezielte Manipulation des öffentlichen Bewusstseins mit Hilfe der Medien und gehört zum festen Bestandteil der modernen Kriegsführung. Es ist nicht mehr entscheidend, wie groß die militärische Stärke ist, sondern ob man die Kontrolle über die Informationen und Bilder hat bzw. ob man diese auch behalten kann, dass

²²³ Vgl. Schwarte 2007, S. 105f.

²²⁴ Hiram Johnson, Senator des US-Bundesstaates Kalifornien, 1917 zitiert nach: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 268.

²²⁵ Vgl. Kunczik 2004, S. 81 sowie S. 84.

²²⁶ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 272-277.

heißt, sie gezielt steuern, streuen oder verknappen zu können.²²⁷

„Die Moral steht im Zentrum des Krieges, nicht die physische Stärke. Sieg wird nicht durch Vernichtung erreicht, sondern durch das Zerschlagen der gegnerischen Moral. Damit wird die Bedeutung von Information und damit auch die Notwendigkeit der Kontrolle von Kriegsberichterstattung hervorgehoben. Es geht um die Informationspolitik der Regierung, d.h. das Volk und dessen Bereitschaft, den Krieg zu unterstützen, wird berücksichtigt.“²²⁸

Die Regeln für den Informationskrieg wurden im Propagandakrieg des Ersten Weltkrieges entwickelt und bestimmen bis heute Teile der Vor- und Nachbereitung der Kriege sowie ihre Berichterstattung. Seit dem Ende des Ersten Weltkrieges wird eine neue Taktik der Propaganda verwendet, um die (internationale) Meinung zu beeinflussen oder die Legitimation eines Krieges zu erreichen: die Rede ist von der Inszenierung und Erfindung bestimmter Ereignisse, wobei die Interpretation solcher Ereignisse mittlerweile zu den Hauptaufgaben der Propaganda gehört. Ziel ist es, die eigene Lesart der Ereignisse zu der allgemein akzeptierten Variante zu machen, um so die Akzeptanz der eigenen Kriegsführung zu erreichen. Die inszenierten Ereignisse bleiben auch nach Ende des militärischen Konflikts im kollektiven Gedächtnis und beeinflussen so die Wahrnehmung von Gut und Böse, von Recht und Unrecht. Allerdings hat sich die Zielgruppe der Propaganda gewandelt. Es sind nicht mehr allein die Bevölkerung und die Truppen auf die sich konzentriert wird, vielmehr stehen auch politische Institutionen und ihre Vertreter im Blickfeld.²²⁹

Die Bedeutung von Kriegspropaganda ist in den letzten Jahrzehnten immens gestiegen, weswegen die vermittelten Aktionen und Werte seit dem Ersten Weltkrieg perfektioniert wurden und sich zunehmend zur Ware entwickelten. PR-Agenturen planen, optimieren und führen letztlich Propaganda-Aktionen aus. Ein professionelles Marketing der Stimmungsmache ist von äußerster Wichtigkeit im heutigen Propagandakrieg, da die inszenierten Aktionen stets komplexer werden. Es wird immer schwieriger, Propaganda-Ereignisse zu entlarven. Werden sie schließlich doch identifiziert, dann hat der Krieg in den meisten Fällen bereits stattgefunden.²³⁰

²²⁷ Vgl. Münkler 2010, S. 193.

²²⁸ Kunczik 2004, S. 83.

²²⁹ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 278-282.

²³⁰ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 284f.

Michael Kunczik ist der Meinung, dass der Begriff Propaganda durch Public Relations ersetzt werden kann. Denn seit dem Zweiten Weltkrieg hat sich eine Tendenz zur Privatisierung der Kriegs- und Gräuelpopaganda herauskristallisiert. Es sind private PR-Firmen, die für kriegsführende Staaten arbeiten bzw. Feindbilder aufbauen. Die Grenzen zwischen staatlicher und privater Kommunikation in Kriegszeiten scheinen also immer mehr zu verschwimmen.²³¹ Dies ist nicht zuletzt auch dem Wandel des Krieges selbst zuzuschreiben, der sich in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat und in welchem die Ethik des Krieges zu einem großen Aspekt geworden ist. Denn der „symmetrische Krieg“, das heißt die Möglichkeit zu töten oder getötet zu werden, wurde weitgehend von einem „asymmetrischen Krieg“ mit sicherheitspolitischen Herausforderungen abgelöst, so Herfried Münkler, in welchen eine Seite grundsätzlich Täter und eine prinzipiell Opfer ist. Der frühe Krieg, sprich die bewaffnete Auseinandersetzung zwischen zwei oder mehreren Staaten, wurde vom Staat wieder an private Akteure abgegeben.²³² „Anstelle der politischen Entscheidungsinstanzen treten Meinungsumfragen und eine medienorientierte Öffentlichkeit, um über Beginn und Ende eines Krieges zu entscheiden.“²³³

3.5.1 Die Beziehung von Kriegsberichterstattung und Sicherheitspolitik

„Auf eine einfache Formel gebracht: Emotion statt Reflexion, Dramatik statt Routine, Personen statt Prozesse, Ereignisse statt Hintergründe, Simplizität statt Komplexität – das ist der Preis der Mediengesellschaft.“²³⁴

Der Faktor Information gewinnt zunehmend an Bedeutung. Im sicherheitspolitischen Diskurs spielen Öffentlichkeit, Journalismus und Public Relations eine große Rolle. Im Zentrum stehen die kommunikative Auseinandersetzung mit gegnerischen Streitkräften, die zielgruppengerechte Information der Bevölkerung in den Einsatzgebieten sowie die öffentliche Legitimation militärischer Operationen. Die Beziehung von Medien und Sicherheitspolitik wirft besonders zu Kriegs- und Krisenzeiten Fragen auf: Wer

²³¹ Vgl. Kunczik 2004, S. 81f.

²³² Vgl. Münkler 2010, S. 206 sowie Kunczik S. 82.

²³³ Münkler 2010, S. 206.

²³⁴ Löffelholz 2007.

beeinflusst eigentlich wen? Oder profitiert gar eine Seite von der anderen?²³⁵

Eine enge Verbindung zwischen den Medien und Krieg lässt sich seit Langem erkennen. Bereits die römischen Imperatoren, spartanische Feldherrn sowie chinesische Könige erkannten vor der Entstehung des periodischen Zeitungswesens im 17. Jahrhundert die Bedeutung von Kommunikation und Information für sicherheits- und verteidigungspolitische Entscheidungen. Mithilfe der Zeitungen der absolutistischen europäischen Gesellschaften ebneten sich die Medien langsam den Weg in der sicherheitspolitischen Kommunikation. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass bereits die Berichte über den Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) publikumswirksam präsentiert wurden und so eher Abenteuergeschichten glichen.²³⁶ Alleine zwischen 1630 und 1640 werden im deutschsprachigen Raum 41 neue Zeitungen gegründet – knapp viermal so viele wie ein Jahrzehnt später – und das obwohl Krieg als Notzeit einzustufen ist, in der Herstellung und Absatz nicht gesichert sind. Damit verdeutlicht sich, dass Kriege immer mehr zum Anlass und Gegenstand der noch unregelmäßig erscheinenden Zeitungen wurden.²³⁷

Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entstanden die Volksheere, wodurch es notwendig wurde, die Soldaten von der Notwendigkeit und vor allem Richtigkeit des Krieges zu überzeugen²³⁸:

„Betrachtet man die Prozesse im revolutionären Frankreich genauer, so zeigt sich, dass die Entwicklung der Presselandschaft eher internen Politikprozessen als äußeren Konflikten geschuldet ist. Jede Nachricht ist auf ein Publikum angewiesen und zugeschnitten. Die ersten Konsumenten der Tagesnachrichten sind die neuen politischen Eliten, die Abgeordneten der *Assemblée nationale*, die nicht nur regelmäßig, sondern auch vielseitig informiert sein wollen und müssen, insofern sie sich als Sprachrohr der Nation verstehen, und erst später sind es breitere Kreise der nunmehr mit politischem Mitspracherecht ausgestatteten Bevölkerung. Auch ein zweiter Aspekt ist von Bedeutung: Die breite Mehrheit der Bevölkerung interessiert sich von der Zeit an zunehmend für die Kriege in Europa, da die Kampfhandlungen nicht mehr von Söldner-, sondern von den Volksheeren geführt werden. Der Krieg, der zur Sache des Volkes geworden ist, ist dementsprechend auch von Interesse für das Volk. Es will unterrichtet und informiert werden.“²³⁹

²³⁵ Vgl. Löffelholz 2007.

²³⁶ Vgl. Löffelholz 2007.

²³⁷ Vgl. Münkler 2010, S. 189.

²³⁸ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 268.

²³⁹ Münkler 2010, S. 189.

Auch Napoleon war sich der Macht der Bevölkerung bewusst und versuchte gezielt mit der eigenen als auch mit der Bevölkerung des Gegners zu kommunizieren. Einerseits strotzten die napoleonischen Kriege vor Kriegspropaganda, auf der anderen Seite kritisierten die Militärs die Berichterstattung aufgrund zu detaillierten Informationen für den Gegner, was zur Standardbegründung der Zensur wurde. Presseberichte über den Krieg wurden somit zum Bestandteil des Krieges und begründeten eine moderne Presselandschaft in ganz Europa. Seit dem Ende des 18. Jahrhundert besteht die Berichterstattung nicht mehr darin, bereits anderweitig erschienene Meldungen oder Mitteilungen aus offiziellen Quellen mit eigenen Beobachtungen zu versehen, sondern das Aufdecken von Unbekanntem, Kritik und Meinungsbildung werden Ziel der Kriegsberichterstattung.²⁴⁰ Im 19. Jahrhundert bildete sich daher ein differenziertes journalistisches Berufsfeld heraus und mit ihm entstanden auch die Basisprinzipien des heutigen Journalismus. Wie hoch sicherheitspolitische Akteure das Gewicht der Kriegsberichterstattung einschätzten, macht das Beispiel von William Howard Russell – einem Kriegsberichtersteller für die *Londoner Times* – und seiner Berichterstattung von 1854 über den Krim-Krieg deutlich.²⁴¹

William Howard Russell gilt als erster Journalist, der aktiv und auf eigene Faust recherchierte und von der Front berichtete, und wird mittlerweile als klassisches Beispiel für den investigativen Reporter angesehen. Nichtsdestotrotz wurde ihm Hochverrat vorgeworfen.²⁴² Denn obwohl Russell's Berichterstattung durchaus patriotischer Natur war, kritisierte er sowohl den fürchterlichen Zustand als auch die jämmerliche Führung der englischen Truppen und heimgab dafür viel Protest und Kritik des Militärs ein. Zusätzlich wurde er beschuldigt, durch seine Berichte zu viele Informationen an die Gegner weiterzugeben und löste eine öffentliche Diskussion über die Aufgaben und Grenzen der Kriegsberichterstattung aus. Auch Politiker und Militärs wurde klar, dass die Kriegsberichterstattung eine neue politische sowie strategische Rolle übernommen hatte, was vor allem der neuen technischen Möglichkeiten der Kriegsberichterstattung und der damit einhergehenden Verkürzung der Zeit zwischen Ereignis und Bericht zu verschulden war. Noch vor Ende des Krimkrieges, am 25.

²⁴⁰ Vgl. Münkler 2010, S. 190f.

²⁴¹ Vgl. Löffelholz 2007.

²⁴² Vgl. Münkler 2010, S. 190f.

Februar 1856, wurde eine Zensur der Presse eingeführt und somit ein Präzedenzfall geschaffen, der alle weiteren Kriege von nun an beeinflussen sollte.²⁴³ Die Industrialisierung brachte schließlich eine gesellschaftsübergreifende Kriegsbeteiligung hervor und so wurde die öffentliche Meinung der Zivilbevölkerung zu einem den Krieg entscheidenden Faktor.²⁴⁴

Bereits die Gründerväter der USA versuchten durch die mediale Inszenierung von Pseudo-Ereignissen wie der „Boston Tea Party“ von 1773 gezielt politischen Einfluss auf die Medien zu nehmen. Ziel war es den Gegner zu präzisieren – in jenem Fall die Briten – und somit die öffentliche Meinung auf den Unabhängigkeitskrieg (1775-1783) einzustimmen. Auch das während des Ersten Weltkrieges (1914-1918) in New York angesiedelte „British Bureau of Information“ zeigt die Entwicklung einer differenzierteren staatlichen Struktur, um sich die Medien zu Nutze zu machen. So sollten etwa 500 fest angestellte Mitarbeiter und rund 10.000 Assistenten dafür sorgen, dass die öffentliche Meinung den Kriegseintritt der USA unterstützte.²⁴⁵ Seit dem Ersten Weltkrieg – dem ersten „Krieg der Worte“ – herrscht ein Kampf um die öffentliche Meinung und so entwickelte sich daraus die institutionalisierte Propaganda. Der Erste Weltkrieg brachte zum ersten Mal eine umfassende Kontrolle von militärischer und politischer Seite der Berichterstattung hervor, um der Bevölkerung ein gewünschtes Bild vom Krieg zu übermitteln. So gab es bereits eine Begrenzung der Anzahl der Fotografen und Reporter sowie eine Zuweisung zu Operationsgebieten. Zudem unterlagen die Berichtersteller den Anweisungen des Generalstabes.²⁴⁶

Mit dem Vorwurf der Niederlage der US-Streitkräfte auf der nordamerikanischen Medienbühne und weniger auf dem südostasiatischen Schlachtfeld (Vietnamkrieg 1965-1973) wurde die sicherheitspolitische Kommunikation zunehmend professionalisiert und die Public Relations zu ihrem festen Bestandteil.²⁴⁷ Aufgrund des Verlustes der Unterstützung der Weltöffentlichkeit im Vietnamkrieg setzte sich das US-Militär insbesondere seit den 1980er Jahren mit Überlegungen auseinander, um auch den

²⁴³ Vgl. Dominikowski 2004, S. 63f sowie Münkler 2010, S. 191.

²⁴⁴ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 268.

²⁴⁵ Vgl. Löffelholz 2007.

²⁴⁶ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 268ff.

²⁴⁷ Vgl. Löffelholz 2007.

Informationsbereich künftiger militärischer Konflikte kontrollieren zu können. Aus diesem Grund wurde *Information Warfare* entwickelt, welche der Informationshoheit den selben Stellenwert zufügte wie der eigentlichen militärischen Auseinandersetzung. *Information Warfare* beschreibt²⁴⁸:

„Jede Maßnahme zur Abwehr, Aufdeckung, Verschlechterung oder Zerstörung der Informationen des Gegners und ihrer Einrichtungen; eigener Schutz gegen solche Maßnahmen und gegen die Aufdeckung unserer eigenen militärischen Informationseinrichtungen.“²⁴⁹

Im Jahre 1999 wurde die noch aus dem Kalten Krieg stammende *United States Information Agency* (USIA) in das Außenministerium integriert und faktisch mit dem offiziellen Auslandspressbüro der USA fusioniert. Erstmals wurde auf die strikte Trennung von parteipolitisch neutralen Propagandaagenturen und parteilich besetzten Ministerien verzichtet und somit ein politisch direkt steuerbarer Apparat für Auslandspropaganda gebildet. Unter dem Deckmantel „Public Diplomacy“ wird Auslandspropaganda, politisches Marketing und Kulturdiplomatie geplant und durchgeführt.²⁵⁰ Die Vernetzung von verteidigungspolitisch relevanten Kommunikationsstrukturen und die dadurch erreichte Informationshoheit ist das Ziel dieser Operationen. Zu den bewusst einkalkulierten Zielen gehört dabei die Beeinflussung von Medien mithilfe von diversen (kritischen) Kommunikationsinstrumenten, wie etwa Embeds, Zensur, Desinformationskampagnen oder Bereitstellung von ausgewählten Informationen und Bildmaterial.²⁵¹

Neben der Politik hat auch das Militär reges Interesse an den Medien. Allerdings wurde erst 1998 eine „Joint Doctrine for Information Operations“ zur Strategieweisung, welche die systematische Einsetzung von Massenmedien für militärische Täuschungsmanöver explizit vorsieht. 2003 wurde die Doktrin aus dem Jahre 1998 durch eine „Doctrine for Joint Psychological Operations“ (PSYOPs)²⁵² ergänzt. Beide

²⁴⁸ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 278.

²⁴⁹ Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 278.

²⁵⁰ Vgl. Bussemer 2003.

²⁵¹ Vgl. Löffelholz 2007.

²⁵² PSYOP: „Geplante Operationen zur Vermittlung ausgewählter Informationen und Maßnahmen an ein spezifisches Publikum, um ihre Gefühle, Einstellungen, objektive Abwägungen und schließlich das Verhalten von Regierungen, Organisationen, Gruppierungen und Individuen zu beeinflussen. Der Zweck von Psychological Operations ist, Einstellungen und Verhalten zugunsten der Ziele des Urhebers der Operation zu erzeugen oder wieder herzustellen.“ (Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.

Doktrinen sehen die Beeinflussung der Medien als zentrales Moment, worauf gezielte Anweisungen für Truppenkommandeure schließen lassen. Somit erklärt das US-Militär die Medien als Kriegswaffe und scheut nicht davor zurück, diese im Irakkrieg 2003 einzusetzen.²⁵³

„Mit Hilfe der Medien bestimmen die Militärs zugleich die öffentliche Wahrnehmung und nutzen sie für ihre Planungen. Sie schaffen es, Erwartungen zu wecken und Szenarien und Täuschungen zu verbreiten. Damit sind die amerikanischen Streitkräfte im Informationszeitalter angekommen. Sie machen Information, Desinformation und Nichtinformation zu einer neuen Waffengattung und führen einen neuen Krieg: den Informationskrieg.“²⁵⁴

Die Tatsache, dass sicherheitspolitische Akteure ihre Handlungen in ein positives Licht zu rücken versuchen und die große Zahl an nachträglich entlarvter Falschinformationen, welche über Krieg oder Frieden entschieden haben, bestätigt die determinierende Funktion von Public Relations für die Kriegsberichterstattung. Als Beispiele sind hier die bereits genannte „Brutkastenlüge“ (1991), der offensichtlich konstruierte „Hufeisenplan“ im Kosovokrieg (1999) sowie das Vorlegen von Beweismaterial für Massenvernichtungswaffen zur Legitimation für den Angriff auf den Irak (2003) zu nennen.²⁵⁵ Nichtsdestotrotz gelingt es den westlichen Gesellschaften nur äußerst selten, eine geschlossene Unterstützung und Sympathie der Öffentlichkeit zu erreichen. Die Öffentlichkeit fordert von den westlichen Gesellschaften aufgrund ihrer militärischen Überlegenheit eine ständige und klare Bindung an die von ihnen formulierten ethischen Maßstäbe. Und so sehen sich die westlichen Gesellschaften vor jedem militärischen Konflikt einem Rechtfertigungszwang gegenüber, denn jedes schockierende oder menschenverachtende Kriegsbild kann Zweifel über die militärische Handlungsfähigkeit hervorrufen. Eine zuverlässige Kriegsberichterstattung wird daher zusehends schwieriger.²⁵⁶

Zusätzlich muss auch hier festgehalten werden, dass weder die Sicherheitspolitik noch das Militär voraussagen können, wie Reporter sich in bestimmten Kriegen oder Krisen verhalten, welche Ereignisse eine mediale Breitenwirkung erlangen oder welche

278).

²⁵³ Vgl. Bussemer 2003.

²⁵⁴ Tilgner 2003, S. 132.

²⁵⁵ Vgl. Löffelholz 2007.

²⁵⁶ Vgl. Münkler 2010, S. 208.

Themen überhaupt geheim gehalten werden können und welche nicht. Als Beispiel hierfür sind an erster Stelle die Folterfotos aus Abu Ghraib zu nennen, welche im Frühsommer 2004 eine – von der US-Regierung sicherlich ungewollte – weltweite Debatte auslösten und im folgenden Kapitel ausführlich behandelt werden.²⁵⁷

²⁵⁷ Vgl. Löffelholz 2007.

4. Der Bilderkrieg als „visuelle Rüstungsspirale“

Durch die Globalisierung der Bildermärkte entstanden neue Bedingungen der Produktion sowie Rezeption von Bildern. Heutzutage müssen Kriegsbilder als kommerzielle Ware aber auch als propagandistische Waffen gesehen werden. Der Krieg wird als globales und visuelles Medienereignis geplant und inszeniert und erreicht somit den Status eines Bilderkrieges. Es gibt verschiedene Gründe, warum die Kriegsparteien über globale Medien und Bildagenturen kommunizieren. So gilt es den Gegner zu demoralisieren, den Krieg mit Bildern zu legitimieren, aber auch die militärische Überlegenheit zu demonstrieren. Spektakuläre Gewaltbilder verdrängen zunehmend das Alltagsgesicht des Krieges. Der Macht der Bilder und der Möglichkeit der Echtzeitübertragung durch Fernsehen und Internet bedienten sich erstmals die Terroristen der Anschläge vom 11. September 2001, die damit sowohl den Gewaltakt als auch seine Opfer ins Zentrum der Bildberichterstattung rückten.²⁵⁸ Per Definition geht es bei einem Terroranschlag weniger um das Töten des Feindes, sondern vorwiegend um die Einschüchterung der Überlebenden. Die allgegenwärtige Aufzeichnung der Realität machten sich die Al-Qaida-Strategen zu nutze. Nach dem Anschlag auf den ersten Turm konnten sie sicher sein, dass tausende Kameras auf die Twin Towers gerichtet waren und somit der zweite Anschlag in allen Details und live übertragen werden würde. Dass ein französischer Filmemacher zufällig den Treffer auf den ersten Turm filmte, war für die Terroristen ein ungeahnter Glücksfall.²⁵⁹

Und so erlebte ein Millionenpublikum die Anschläge live mit und die monatelange und millionenfache Wiederholung der Anschläge in sämtlichen Medien verstärkte jedes Mal den Terror und grub sich zugleich tief in das Bewusstsein der Menschen ein. Die Terror-Anschläge verdeutlichen einmal mehr den Wandel der Medien zum Kriegsmittel, oder anders gesagt den Wandel der Medien zur Waffe, welche mittlerweile von jedem genutzt werden kann. In dieser Hinsicht liegt die Vermutung nahe, dass Terror-Anschläge und die damit einhergehende weltweite mediale Aufmerksamkeit in Zukunft zum entscheidenden Anreiz für immer neuere und größere

²⁵⁸ Vgl. Paul 2005B.

²⁵⁹ Vgl. Monaco 2009, S. 614f.

Anschläge werden.²⁶⁰

Der Irakkrieg 2003 brachte erstmals eine visuelle Rüstungsspirale zum Vorschein, in welcher sich die Kriegsparteien gegenseitig mit immer grausameren Bildern zu übertrumpfen versuchten. Der Bilderkrieg im Irak funktionierte jedoch nur deshalb so gut, weil die internationalen Medien mitspielten. Durch die Involvierung der Medien werden diese zunehmend zu Komplizen und drohen den Bildjournalismus immer mehr zu entwerten. So werden Reporter eingebettet und somit ihrer journalistischen Unabhängigkeit beraubt. Des Weiteren gibt das Militär eigens produzierte Bilder von einem *chirurgisch präzisen* und *sauberen* Krieg an Agenturen weiter. Aber auch Soldaten und Terroristen haben durch neue Technologien die Möglichkeit, selbst Bilder zu veröffentlichen und damit ein breites Publikum zu erreichen. Mittlerweile ist es sogar schon so weit, dass die einprägsamsten Kriegsbilder oftmals von Amateuren stammen und nicht mehr von professionellen Kriegsphotografen. Der Krieg produziert somit sein öffentliches Gesicht selbst. Auf dieser Basis soll die visuelle Rüstungsspirale im Irakkrieg 2003 auf folgenden Seiten untersucht werden.²⁶¹

4.1 **Vorbereitung**

Interessant ist, dass die Position der Staatssekretärin für die bereits erwähnte Sektion Public Diplomacy/Public Affairs im Außenministerium von Charlotte Beers besetzt wurde. Politisch war sie ein unbeschriebenes Blatt, in der internationalen Marketing-Szene konnte sie jedoch bereits Fuß fassen. Unter anderem war sie Produktmanagerin für „Uncle Ben’s Rice“, „Head & Shoulders“ und Chefin sowie Vorstandsvorsitzende zweier international agierenden Werbeagenturen, die weltweit zu den zehn größten ihrer Branche zählen. Die Arbeit in Beers’ Abteilung lässt sich tatsächlich mit jener einer Werbeagentur vergleichen. Die Hauptaufgaben bestehen darin, die öffentliche Tagesordnung mit eigenen Angelegenheiten und Standpunkten zu besetzen, sogenanntes *agenda setting*, die Schaffung eines positiven Images und das in Umlauf bringen von schlagkräftigen Slogans sowohl in der westlichen als auch in der

²⁶⁰ Vgl. Münkler 2010, S. 196 sowie S. 204f.

²⁶¹ Vgl. Paul 2005B.

arabischen Welt. Die Defizite sah Beers in der Vermittlung der amerikanischen Werte im Ausland – insbesondere Freiheit und Toleranz. Aus diesem Grund wurde bereits Monate vor Kriegsbeginn unter anderem mit einer 15 Millionen US-Dollar teuren PR-Kampagne „Gemeinsame Werte“ begonnen. So wurde einerseits in westlichen Medien sehr stark über die brutale Herrschaft des Diktators Saddam Hussein berichtet. Während auf der anderen Seite in der islamischen Welt Broschüren die Politik des US-Präsidenten Bush lobten und Fernsehspots von in den USA lebenden Muslimen die Attraktivität des *American way of life* veranschaulichten.²⁶² Im amerikanischen Fernsehen wurden die Kontrahenten George W. Bush und Saddam Hussein im Charakter eines Westens gegenübergestellt. Zudem suggerierten Pressekonferenzen und gezielt verbreitete Berichte die Unausweichlichkeit eines Krieges.²⁶³ Die Tätigkeiten von Charlotte Beers gerieten jedoch immer mehr unter Kritik. Anfang März 2003 trat sie schließlich aus „gesundheitlichen Gründen“ zurück.²⁶⁴

Es verdeutlicht sich immer mehr, dass Kommunikationsspezialisten, Politikberater und PR-Manager für die Verpackung des Krieges zuständig sind. Die Argumentationslinie mit pikanten Slogans überbietet den Sachverhalt und bestimmt immer mehr die Realität. In einer Art Kreativ-Workshop bestimmen Politiker, Diplomaten, Militärs und PR-Experten über das PR-Konzept – das Krisenszenario sowie dessen Kommunikationslinie. Dabei wird vor falschen Behauptungen und Irreführung nicht Halt gemacht und sogar ein *shaping the message* angewandt, um eine Kriegslegitimation zu erreichen, wie die Behauptung von Colin Powell über die Massenvernichtungswaffen im Irak verdeutlicht.²⁶⁵

„Zur Mobilisierung war eine Dämonisierung des Gegners notwendig. Präsident George W. Bushs Berater erfanden die ‚Achse des Bösen‘, die neben dem Irak auch Iran und Nordkorea umfasst. Und dann wurde getrickst, zurechtgestutzt, getäuscht, nachgebessert, betrogen, manipuliert. Das Bedrohungsszenario in einer zwölf Jahre alten Doktorarbeit wurde als Geheimdiensterkenntnis ausgegeben, Giftlabors in Bunkern und unterirdische Chemiefabriken entsprangen ganz offensichtlich der Fantasie mancher Strategen im Weißen Haus.“²⁶⁶

²⁶² Vgl. Bussemer 2003 sowie Kunczik 2004, S. 95.

²⁶³ Vgl. Paul 2005A, S. 34.

²⁶⁴ Vgl. Kunczik 2004, S. 95.

²⁶⁵ Vgl. Bussemer 2003.

²⁶⁶ Langenau 2004.

Um die internationale Staatengemeinde auf den gemeinsamen Kreuzzug gegen Saddam Hussein einzustimmen, bediente sich der Außenminister Collin Powell eines als Multimediashow aufgelegten PR-Coups. Interessanterweise wurde bereits Tage vor der eigentlichen Präsentation die Verhüllung des im Vorraum zum Sitzungssaal des UN-Sicherheitsrates hängenden Gemäldes *Guernica* von Pablo Picasso veranlasst. Das Bild von Picasso, welches die Bombardierung und Zerstörung der Stadt Guernica 1937 durch die deutsche Luftwaffe sowie das Leid und die Opfer zeigt, zählt zu den wichtigsten Antikriegsbildern des 20. Jahrhunderts. Für ein Gespräch über Krieg sei es jedoch kein „angemessener Hintergrund“, betonte ein UN-Pressesprecher. Vor allem passte das Gemälde vom Leid der Opfer jedoch nicht zu den Intentionen der US-Regierung, die an Anlehnung an den Golfkrieg 1991 einen chirurgisch präzisen und sauberen Krieg präferierte.²⁶⁷ Thomas Wagner sieht in der Verhüllung vor allem einen symbolischen Akt, welcher dem Menschen die Fähigkeit nimmt, im Angesicht vom Leid der Opfer über Krieg und Frieden zu streiten. Es ist abermals die unkontrollierte Macht der Bilder, welche die Politiker bereits im *Vorkrieg* der Medien das Fürchten lehrt.²⁶⁸ Ungestört jeder visuellen Provokation konnte Außenminister Powell am 5. Februar 2003 seine vermeintlichen Beweise vor dem UN-Sicherheitsrat präsentieren.²⁶⁹ Paradoxerweise war es jedoch der Akt der Verhüllung, welcher großes mediales Interesse hervorbrachte und die Präsentation von Powell immer fragwürdiger erscheinen ließ.²⁷⁰

Eine Mischung aus Info-Grafiken und Karten, Fotografien, Satellitenaufnahmen von vermeintlichen Waffenfabriken und Terroristencamps sowie Videotapes von irakischen Waffensystemen sollte den UN-Sicherheitsrat von Saddam Husseins Besitz von irakischen Massenvernichtungswaffen überzeugen. Des Weiteren sollte die Präsentation die Verstrickung des Iraks in das Netzwerk der Al Qaida und die gezielte Täuschung der UN-Waffeninspektoren durch die irakischen Behörden belegen.²⁷¹ Die im Fernsehen live übertragene Konferenz kann als inszeniertes Werben um die öffentliche Meinung – vor allem jener der US-Bevölkerung – gesehen werden. Es sollte

²⁶⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 34f.

²⁶⁸ Vgl. Wagner 2003.

²⁶⁹ Vgl. Paul 2005A, S. 35.

²⁷⁰ Vgl. Binder 2013, S. 284.

²⁷¹ Vgl. Paul 2005A, S. 36.

verdeutlicht werden, dass die US-Regierung von der Legitimität des Angriffes überzeugt war und der weltweiten Diskussion darüber nicht aus dem Weg gehen wollte.²⁷²

Die Multimedia-Show von Powell setzte auf die Beweiskraft der Bilder, wie es schon in vergangenen Kriegen versucht wurde, man erinnere sich etwa an die Bilder eines vermeintlichen Massakers der Serben im Kosovo 1999 oder an die Aufklärungsfotos aus der Kuba-Krise 1962, mit welchen der US-Botschafter die Existenz von sowjetischen Mittelstreckenraketen auf der Insel zu belegen versuchte. Im Gegensatz zu den Bildern von 1962 ließen jene, die Powell vorlegte, jegliche Interpretation zu. Sie lieferten keine offensichtlichen und eindeutigen Beweise und benötigten beschreibende Legenden von Powell und der CIA. Die falschen Behauptungen und irreführenden Informationen, welche die CIA zur Verfügung stellte, musste Powell ein Jahr später eingestehen.²⁷³ Allerdings musste er bereits vor der Präsentation über die wackeligen Beweise und Anklagepunkte im Bilde gewesen sein, schließlich nannte er das Material bei der ersten Sichtung „bullshit“ und bestand darauf, dass der CIA-Chef George Tenet während der Präsentation hinter ihm Platz nahm, um symbolisch einen Teil der Verantwortung zu übernehmen. Das beliebige Bedienen aus Geheimdienstinformationen verdeutlicht sich vor allem durch die Aussage des stellvertretenden US-Verteidigungsminister Paul Wolfowitz, der erklärte, dass man sich vor allem aus bürokratischen Gründen auf den Kriegsgrund Massenvernichtungswaffen geeinigt hätte.²⁷⁴

Der Irakkrieg 2003 zeigt einmal mehr, dass bereits im Vorfeld eines Angriffes kommunikative Aktivitäten dazu verwendet werden, um die Bevölkerung sowie relevante Staaten von der Notwendigkeit eines Krieges zu überzeugen. Colin Powell's Auftritt vor dem UN-Sicherheitsrat verdeutlicht die wachsende Relevanz der medialen Inszenierung bei der Vorbereitung eines Konfliktes.²⁷⁵ Oder anders gesagt: Es braucht vor allem eine gute Kriegsbeurteilung, nicht unbedingt einen guten Kriegsgrund. Der

²⁷² Vgl. Löffelholz 2004, S. 17.

²⁷³ Vgl. Paul 2005A, S. 35ff.

²⁷⁴ Vgl. Bussemer 2003.

²⁷⁵ Vgl. Löffelholz 2004, S. 20.

Rest läuft als routinierte Medienkampagne fast von alleine.²⁷⁶

4.2 ***Bilderflut und Informationsarmut?***

Für die Medien war der Irakkrieg 2003 unglaublich unspektakulär. Deswegen produzierte der Irakkrieg – wie alle Kriege zuvor auch – typische Fakes. Kampfszenen wurden für TV-Teams eigens inszeniert, wie zum Beispiel der Vormarsch durch die Wüste auf Bagdad. Die Überlegenheit und Unverwundbarkeit der US-Soldaten wurde durch die Gegenwart von zivilen Reportern am Kriegsschauplatz suggeriert. Man versuchte das Kriegsgeschehen LIVE einzufangen. Durch die Verwendung von Handkameras entstanden verwackelte, grobkörnige Bilder, welche Authentizität vermitteln sollten. Sozusagen eine Ästhetik der Kriegsberichterstattung aus dem Kugelhagel. Im Zuge der Übertragenen Bilder fragten sich internationale Reporter zunehmend, was an diesem Krieg Show und was Realität war. Denn obwohl die gesamte Szene sich innerhalb eines heftigen Gefechtes abzuspielen schien, sah man keinen Gegner. Der Qualm und die Explosionen waren real – der Rest nur Inszenierung?²⁷⁷ War es Zufall, dass der Beginn der Angriffe auf Bagdad auf die beste Sendezeit (21:00 Uhr) im US-Fernsehen fiel? Oder ging es um die bewusste Verbreitung von symbolischen Botschaften und waren die militärischen Ziele eher nur Nebensache?²⁷⁸

Während der Golfkrieg 1991 aufgrund seiner Bilder- und Informationsarmut auch als „ungesehener Krieg“ bezeichnet werden kann, ist der Irakkrieg 2003 hingegen schier überdokumentiert.²⁷⁹ Da die Informationshoheit als Kernbegriff für die moderne, amerikanische Kriegsführung gesehen werden muss, ist es nicht verwunderlich, dass amerikanische Propaganda den Irak buchstäblich überschwemmte. Es wurden Millionen von Flugblättern abgeworfen, Rundfunksendungen gegen Saddam Hussein übertragen und irakische Offiziere wurden in E-Mails dazu aufgefordert, sich von Hussein abzuwenden. Darüberhinaus wurden irakische Kommunikationseinrichtungen gezielt

²⁷⁶ Bussemer 2003.

²⁷⁷ Vgl. Paul 2005A, S83f.

²⁷⁸ Vgl. Bussemer 2003.

²⁷⁹ Vgl. Schwarte 2007, S. 116.

von den US-Militärs angegriffen, um eine unkontrollierte Berichterstattung gegen die USA zu unterbinden. Durch militärische Pressepolitik sollte zudem sichergestellt werden, dass im Diskursraum möglichst eigene Botschaften zu finden waren. Das Füttern der Medien mit kommunikativen Angeboten sollte die Journalisten davon abhalten, eigene Recherchen durchzuführen.²⁸⁰ Unter guter militärischer Pressepolitik versteht man ein:

„[...] Ausfüllen des kommunikativen Raums: ständig präsent sein mit Briefings, Interviews, Reden; Medien-Events planen: Pressekonferenzen, Interviews, Ausflüge zu Flüchtlingscamps; effiziente Koordinierung von militärischen und politischen Bekanntmachungen; Medienbeobachtung im Feindstaat und bei den Alliierten; Widerlegung von Falschinformationen; Reaktion auf unvoreilhaftige Berichte; Schreiben von Artikeln und Debattenbeiträgen, die in bekannten Medien platziert werden können.“²⁸¹

Ein weiterer Grund für den Informations- und Bildüberfluss kann in den technologischen Innovationen innerhalb der Medienlandschaft gesehen werden. Durch die umfassende Live-Berichterstattung fungierte der Krieg als Medienereignis mehr als je zuvor.²⁸²

Im US-Fernsehen wurde der Irakkrieg 2003 zunehmend als Medienspektakel inszeniert und die US-Nachrichtensender wandelten sich immer mehr zu Reality-TV-Formaten. Der Realitätseffekt im Fernsehen wurde zudem durch Überleitungen zu Live-Schaltungen wie „*let's listen in*“ oder „*let's watch and see what's going down*“ verstärkt. Reporter – vor allem eingebettete Journalisten – sahen sich selbst als Teilnehmer am Kriegsgeschehen und die Berichterstattung fiel eher selten reflektiert und präzise aus. Die aus dem Kontext gerissenen Schnappschüsse des Krieges hatten mit kritischem Journalismus relativ wenig zu tun. Die Schattenseiten des Krieges wurden bewusst ausgeblendet. Was blieb waren die gewünschten Ansichten, welche in den Mainstream-Nachrichten übermittelt wurden. Nichtsdestotrotz gab es auch Gegenparteien. So wirkten alternative Medien und Informationsquellen dagegen und verbreiteten später auch die Schreckensbilder von Abu Ghraib.

Das Überschwemmen des Publikums mit propagandistischen Bildern, welche eine scheinbare Realität vortäuschten, die mediale Inszenierung sowie die dramatischen

²⁸⁰ Vgl. Bussemer 2003.

²⁸¹ Bussemer 2003.

²⁸² Vgl. Schwarte 2007, S. 116.

Live-Berichterstattungen wurden jedoch von der unerwarteten Flut grausamer Bilder von Folter, getöteten Zivilisten und gefangenen Soldaten konterkariert und ließen das Publikum verstört zurück.²⁸³

Die Vereinigten Staaten von Amerika gewannen zwar den Krieg an der Front, mussten sich allerdings an der visuellen Front eine Niederlage eingestehen. Ironischerweise trotz aller Bemühungen, die Kontrolle über die Bilder zu behalten.²⁸⁴ „Der Krieg wurde mit Bildern geplant, inszeniert und letztlich auch ausgefochten. In diesem Sinne scheint die Informationspolitik der USA von ihren eigenen Mitteln geschlagen worden zu sein.“²⁸⁵

4.3 **Symbolische Entmachtung**

In den modernen Kriegen geht es nicht mehr um militärische Erfolge, sondern vielmehr um symbolische Siege. Dies war auch im Irakkrieg 2003 der Fall. Um dem weltweiten Publikum konsequent die „Operation Iraqi Freedom“ als positiven Befreiungsakt verkaufen zu können, bedienten sich die USA an diversen Inszenierungen und symbolischen Handlungen. Als gewünschter Nebeneffekt galt die Demoralisierung und Erniedrigung des Gegners. Die Politik stützte sich im wesentlichen auf drei Aktionen, um den „Kreuzzug für die Freiheit“ als positives Ereignis in der kollektiven Erinnerung zu verankern. So galt es zuerst die Herrschaftssymbole des Regimes zu zerstören. Dies gelang den Soldaten, indem sie die emotional hoch besetzten Paläste Saddam Husseins einnahmen. Durch die Demontage der Privatheit des Herrschers, gelang es den Untertanen das wahre Bild von Saddam Hussein zu offenbaren und somit zur Entmythologisierung des Diktators beizutragen. In der Vergangenheit kamen Besetzungen von Herrschaftssitzen immer wieder vor, um eine symbolische Entmachtung zu erreichen, man denke etwa an die Erstürmung des Winterpalais des Zaren in St. Petersburg (1917), das Eindringen in Adolf Hitlers ehemalige Privatwohnung in München oder in den Regierungspalast von Nicolae Ceaușescu in Bukarest 1989. Im Unterschied zu den historischen Beispielen war es im Irak 2003 nicht das Volk selbst, sondern das Militär – eine fremde Besatzungsmacht –, welches

²⁸³ Vgl. Schwarte 2007, S. 116f.

²⁸⁴ Vgl. Schwarte 2007, S. 118.

²⁸⁵ Schwarte 2007, S. 118.

die Paläste besetzte. Das Fremdsein und die Unsicherheit der Soldaten ist in John Moores Fotografie (siehe Abbildung 1) deutlich zu erkennen.²⁸⁶



Abbildung 1: US-Soldaten in Palast von Saddam Hussein.

Die Fotografie von John Moore vom 07.04.2003 zeigt Sgt. Chad Touchett in der Bildmitte und Angehörige des 3. Bataillons der 7. US-Infanterie in Saddam Husseins Palast in Bagdad. Moore muss sich der Wirkungsmacht aber vor allem auch der historischen Bedeutungsmacht der Situation im Palast bewusst gewesen sein, denn aufgrund des Aufbaues und der Komposition lässt die Fotografie auf eine Inszenierung schließen.²⁸⁷ Zudem fasst die Szene „verschiedene Bedeutungsebenen zusammen: Interieur und Sessel verkörperten Macht und den Thron des Herrschers; die US-Soldaten standen für Befreiung und Triumph, Niederlage und Vertreibung des Diktators.“²⁸⁸ Der Akt der symbolischen Entmachtung wird in dieser Fotografie deutlich.

²⁸⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 96ff.

²⁸⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 98 sowie S. 142.

²⁸⁸ Paul 2005A, S. 98.



Abbildung 2: Verhüllung des Kopfes der Saddam-Statue mit US-Flagge.

Die Inszenierung von militärischen Siegen als Siegesikonen für die Heimatfront ist in der Geschichte immer wieder zu finden. Spontane Aufnahmen der Ereignisse sind jedoch eher die Ausnahme. Fotografien entsprechen genauen Anforderungen im Bildaufbau und in der Symbolik, um Siegesikonen zu werden. Eine solche Inszenierung fand auch beim Sturz der Saddam-Statue in Bagdad statt und sollte den symbolischen Höhepunkt des Kriegsendes darstellen – auch wenn der „echte“ Saddam Hussein zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefasst war. Nichtsdestotrotz gab es einige „Schönheitsfehler“, welche den Bildern des Sturzes der Saddam-Statue anhaften. Zunächst verhüllte ein euphorischer US-Soldat den Kopf der Statue mit der amerikanischen Flagge, ein Inszenierungsfehler, welcher die amerikanischen Interessen in den Vordergrund stellte und die USA als Besatzungsmacht deklarierte. Um nicht als „falsche Geste“ verstanden zu werden, wurde die amerikanische Flagge in kürzester Zeit wieder entfernt und durch eine irakische ersetzt.²⁸⁹ Auffällig ist, dass jene Bilder, welche den mit der amerikanischen Flagge verhüllten Kopf der Statue zeigen (siehe Abbildung 2), weitgehend von der Medienberichterstattung wie etwa jener der *New York Times* ausgespart wurden, wohingegen nur die kritische Berichterstattung diese Fotografie noch einmal aufgriff. Um zu vermeiden, dass auch die irakische Flagge auf dem Boden landete, kletterte der US-Soldat schließlich ein drittes Mal auf die Statue

²⁸⁹ Vgl. Mertin 2003 sowie Paul 2005A, S. 100f.

und entfernte auch diese Flagge. Nun konnte die Statue vom Panzer auf den Boden gerissen werden (siehe Abbildung 3).²⁹⁰



Abbildung 3: Sturz der Saddam-Husseini-Statue.

Die mediale Inszenierung, um eine propagandistische Wirkung als Befreiungsakt zu erreichen, startete schon mit der Versammlung der Weltpresse vor dem Hotel *Palestine* in Bagdad, in welchem die westlichen Journalisten wohnten. Der Volksaufstand blieb aus, als die Panzer der US-Militärs schließlich vor den Kameralinsen eintrafen. Auch die Menge am Ort des Geschehens war nicht so groß wie es die Fotografien vermuten ließen und bestand zum größten Teil aus US-Soldaten und ausländischen Journalisten – jedoch kaum irakischen Anwohnern. Die Szenerie wurde live gesendet und es ergab sich ein Arsenal an Bildern. „Der Blick eines Kriegsberichterstatters erfasst stets beides: die Bedeutung eines Ereignisses für den Krieg sowie dessen Eignung für die Berichterstattung und den ersten Entwurf einer künftigen Geschichtsschreibung“²⁹¹ – und so blieben nur wenige Bilder der Liveübertragung über. Die patriotische Berichterstattung und vor allem die immer wiederkehrenden Bilder des Sturzes der Saddam-Statue in den Medien ließen die Bilderfolge zum Urbild aller späteren ikonoklastischen Inszenierungen werden.²⁹²

²⁹⁰ Vgl. Mertin 2003.

²⁹¹ Klein 2005, Abschnitt 3.

²⁹² Vgl. Paul 2005A, S. 101f und Klein 2005, Abschnitt 2-3 sowie Mertin 2003.

Die Zurschaustellung der Saddam-Söhne kann als grausiger Höhepunkt der symbolischen Entmachtung des irakischen Regimes gesehen werden. Am 22. Juli 2003 wurden beide Söhne, auf die ein Kopfgeld in Höhe von 15 Millionen US-Dollar ausgesetzt war, von einer US-Spezialeinheit aufgespürt und in einem Feuergefecht getötet. Um die zahlreichen Gerüchte über eine Flucht der Söhne sowie die Zweifel der Iraker zu widerlegen, wurden Fotografien der getöteten Männer veröffentlicht. Beide Leichname waren in einem fürchterlichen Zustand und wurden zudem in Nahaufnahme fotografiert. Ein gefundenes Fressen für die weltweite Presse. Aber dem nicht genug, präsentierte die US-Army wenige Tage nach der Tötung beide Leichname der internationalen Presse in einem Zelt am Bagdader Flughafen. Die Zurschaustellung der beiden Leichen, welche mit Modelliermasse erst kenntlich gemacht werden mussten, wurde zu einem makabren Spektakel und erntete viel Kritik, insbesondere Völkerrechtsexperten beriefen sich auf den Grundsatz der menschenwürdigen Behandlung der Genfer Konventionen, welcher über den Tod hinaus gelten würde. Nichtsdestotrotz gab es auch Befürworter. Allen voran verteidigte Donald Rumsfeld die Entscheidung, die Leichen der Öffentlichkeit zu präsentieren, da es wichtig sei, dem irakischen Volk zu zeigen, dass die Söhne Saddams tot sind und sie nicht zurückkehren werden. Während die lokalen Medien im Irak die Bilder nicht, oder nur zeitlich verzögert, veröffentlichten, gab es auch internationale Zustimmung, wie am 26. Juli 2003 in der *Berliner Morgenpost* zu lesen war.²⁹³

„Die Genfer Konvention verbietet zwar die Veröffentlichung von Bildern Gefallener oder Kriegsgefangener zu propagandistischen Zwecken. Aber dieser Fall liegt anders. Die Bilder der toten Saddam-Söhne sind keine Trophäen, sondern zeitgeschichtliche Dokumente, ohne deren Präsentation es eine Gewissheit über den Tod der beiden und damit eine unbelastete Zukunft für den Irak nicht geben wird.“²⁹⁴

Indessen war der Ex-Diktator Saddam Hussein immer noch auf freien Fuß und es galt ihn so schnell wie möglich festzunehmen, um der monatelangen Suchaktion – *Operation Red Dawn* – endlich ein Ende setzen zu können. Am Tag X sollte nichts dem Zufall überlassen werden und so gab es bereits Wochen vor der Ergreifung zwei fertig

²⁹³ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung 2003 sowie Paul 2005A, S. 103ff.

²⁹⁴ Dietrich Alexander „Bilderkrieg, Moral, Ethik und Realpolitik. Warum den USA keine andere Möglichkeit blieb, als die Bilder der toten Saddam-Söhne zu zeigen“ in: *Berliner Morgenpost* v. 26.07.2003 zitiert nach Paul 2005A, S. 104f.

entworfenen Medienstrategien. Sollte Saddam tot gefunden werden, war eine schnelle Identifizierung von oberster Priorität, um keine Zweifel aufkommen zu lassen. Bei einer Verhaftung sollten die Leistungen der Iraker selbst hervorgehoben werden. Die Festnahme Saddams fand am 13. Dezember 2003 ohne großen Widerstand statt, von welcher allerdings keine Bilder existieren. In den Medien wurde die Gefangennahme als Erfolg der Amerikaner etikettiert. Um eine Entmythologisierung Saddams jahrzehntelanger Herrschaft zu erreichen, wurde das Video seiner medizinischen Untersuchung veröffentlicht, mit welchem eine humane Erniedrigung des „Höhlenmenschen“ assoziiert wurde. Überdies wurden Bilder von dem Erdloch-Versteck gezeigt und demgegenüber zeigten vor allem US-Medien zusätzlich Jubel-Aufnahmen von Irakern, was den scheinbar populären Befreiungsakt in der westlichen Öffentlichkeit nochmals verdeutlichte und den Mythos des Diktators endgültig brach. Die erhoffte Wirkung der Bilder blieb in der arabischen Welt jedoch aus. Auf der einen Seite wurde das arabische Ehrgefühl verletzt und andererseits standen Zweifel über die Festnahme und der Vorwurf einer erneuten Medieninszenierung im Raum. Eine Frage beschäftigte indes alle Menschen im Irak: Warum hat sich der Ex-Diktator kampflos ergeben?²⁹⁵

„Wir reagieren alle auf die Macht der Bilder indem wir glauben, jetzt ist es vorbei und wir haben endlich Ruhe. Dabei ist nur eine Person mit einem langen Bart gefasst worden, die mal Saddam Hussein war oder auch noch ist. Wir werden weiter geschult in der Verblödung durch Bilder, weil wir uns unter einem Islamisten weiterhin jemand mit einem Rauschebart vorstellen, der sich mit Ketten auf den Rücken schlägt. Politik braucht nun mal Bilder mehr um zu überzeugen als Inhalte.“²⁹⁶

Die medial perfekte Inszenierung der Gefangennahme von Saddam Hussein sowie seine gestriegelte Präsentation vor Gericht, die einen sauberen und ordentlichen Prozess suggerieren und damit eine versöhnliche Botschaft überbringen sollte, waren nichts weiter als Teil einer symbolischen Politik, eine mediale Schlussgeste, die den militärischen Sieg der USA noch einmal unterstreichen sollte. Allerdings brachte der Irakkrieg 2003 – wie sich gezeigt hat – mehrere solcher medialen Schlussgesten hervor, der Sturz der Saddam-Statue, die Zurschaustellung der getöteten Söhne und schließlich die mediale Inszenierung des Ex-Diktators. Paul sieht in den medialen Schlussgesten

²⁹⁵ Vgl. Paul 2005A, S. 105-109.

²⁹⁶ Christoph Schlingensiefel zitiert nach: Der Standard 2003.

eine rituelle Beschwörung eines Sieges, der in der Realität nicht einzutreten schien. So bestätigt die Siegesfeier der USA auf der schwimmenden Superfestung vor der US-Küste und nicht auf irakischem Boden, so Paul, die Ungewissheit der USA über ihren Sieg in diesem Krieg.²⁹⁷

4.4 **Neue Gegenspieler im Bilderkrieg**

„Die Krieger im Irak oder in Afghanistan schauen kein *CNN* oder *Fox News* oder lesen die *New York Times*. Sie schauen *Al Arabiya* und *Al Jazeera* und haben ihre eigenen Medien – dort wollen sie gesehen werden. Westliche Journalisten, die rumrennen, bedeuten nichts als Ärger.“²⁹⁸

Im Irakkrieg 2003 befinden sich die USA nicht mehr alleine auf der internationalen Medienbühne. Die neuen Gegenspieler wie die arabischen TV-Sender *Al Dschasira* und *Al Arabiya* sowie das Internet wurden von den US-Kommunikationstrategen nicht berücksichtigt und sollten alsbald die Informationshoheit der USA zum Wackeln bringen.

Durch die Veröffentlichung von Aufnahmen verletzter Kinder und Erwachsener, diversen Videos von Saddam Hussein, der darin zum „Heiligen Krieg“ aufrief sowie Bilder von toten US-Soldaten und US-Gefangenen konterkarierten die arabischen Medien, allen voran *Al Dschasira*, dem amerikanischen Bild eines sauberen und opferlosen Krieges. Vor allem die Bilder der toten US-Soldaten am vierten Kriegstag, die auch von US-Sendern ausgestrahlt wurden, brachten Schock-Reaktionen in den USA hervor. Rumsfeld sah in der Veröffentlichung einen klaren Bruch der Genfer Konventionen und auch das Pentagon protestierte gegen die Ausstrahlung dieser Bilder. Immerhin wurde damit erreicht, dass viele US-Sender auf die weitere Ausstrahlung der Bilder verzichteten. Wenige Tage später gelang dem Saddam-Regime ein eindrucksvoller Propagandacoup. So wurde behauptet, US-Soldaten hätten die Schätze aus dem Nationalmuseum geplündert und somit das irakische Kulturerbe beschädigt. Die Nachricht wurde von TV-Sendern und Printmedien in aller Welt kopiert, ohne die

²⁹⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 109f.

²⁹⁸ Chris Hondros (1970-2011) zitiert nach: Kamber 2013, S. 92.

Fakten zu überprüfen. Somit erreichte der Irak den gewünschten Medieneffekt.

Die Tatsache, dass auch das globale Publikum auf die Bilder und Informationen von *Al Dschasira* zurückgriff, brachte die Bilderhoheit der USA zum Kippen und wird als „Al-Dschasira-Effekt“ bezeichnet. Während die USA mit Maßnahmen wie der Errichtung eines eigenen Senders im Irak oder der Sanktionierung der Veröffentlichung von Bildern, auf denen die Gesichter gefallener alliierter Soldaten zu sehen waren, antwortete und so versuchte die Informationshoheit zurückzugewinnen, galt der größte Kampf *Al Dschasira* selbst. So wurde unter anderem ihren Korrespondenten in New York die Akkreditierung entzogen. Der amerikanische Raketenangriff auf das *Al Dschasira*-Sendegebäude in Bagdad zu Beginn des Krieges wurde indes nie belegt, kann aber auch nicht ausgeschlossen werden.²⁹⁹



Abbildung 4: Ali Ismail Abbas.



Abbildung 5: Irakischer Gefangener tröstet Kind.

Aber auch Freelance-Reporter, die für Agenturen und unabhängig vom amerikanischen oder britischen Militär arbeiteten, zeigten in ihren Arbeiten eine andere Perspektive des Krieges, ein Gegenbild zu den gewünschten Bildern eines postmodernen Krieges. Die unerwünschten Bilder wurden in großen illustrierten Magazinen, Bildbänden³⁰⁰, vor allem aber im World Wide Web veröffentlicht. Als erste Ikone dieser Perspektive auf den Krieg und zum Symbol des schmutzigen Krieges wurde Yuri Kozyrew's Bild des 12-jährigen Jungen Ali Abbas, der bei einem US-Bombenangriff so schwer verletzt wurde, dass ihm beide Arme amputiert werden mussten (Abbildung 4). Zur zweiten Ikone wurde die Fotografie des eingebetteten Fotografen Jean-Marc Bouju, welche einen Kriegsgefangenen mit seinem vier-jährigen Sohn in den Armen zeigt (Abbildung 5). Die Fotografie wurde im Februar 2004 zum World Press Photo des Jahres 2003

²⁹⁹ Vgl. Paul 2005A, S. 111-116.

³⁰⁰ Vgl. hierzu auch Kamber 2013, S. 60f.

gewählt und aufgrund der internationalen Aufmerksamkeit in den Zeitungen aller Welt gedruckt.³⁰¹

Des Weiteren wurden die Amateurfotografen zu unerwarteten Gegenspieler der USA. Seit der Entstehung der Amateurfotografie an der Westfront gibt es eine Spannung zur professionellen Fotografie, die bis heute noch existiert. Denn heutzutage ist es die Amateurfotografie, welche näher am Geschehen ist und den Bildermarkt mit Fotografien versorgt. Vor allem Fotos, die mit Hilfe von Handykameras gemacht werden, finden im Internet große Verbreitung. So werden Fotografien von Ereignissen – noch während diese stattfinden – über Blogs und soziale Netzwerke verbreitet. Das Internet versorgt die neugierigen Betrachter mit Kriegsfotografien von neuen Kriegen mehr als je zuvor. Amateurfotografien entstehen in der Regel ohne der Absicht, bedeutende Momente einzufangen. So knipsen und bloggen die Amateurfotografen sozusagen darauf los, müssen sich dem Problem der Subjektivität nicht stellen und werden zugleich zu Augenzeugen der Geschehnisse. Vor allem die fehlende Perfektion in den verwackelten Bildern lässt die Amateurfotografien so authentisch wirken. Die schlecht gemachten Bilder tragen so zum allgemeinen Bild vom Krieg bei. Stellt sich die Frage, ob die neueren Kriegsbilder Schrecken verharmlosen und zur Gewöhnung an Tod und Töten beitragen? Wird Schock beim Betrachter überhaupt noch ausgelöst, auch wenn die neueren Kriegsbilder schockierender sind als die von älteren Generationen? Oder wird eine Banalisierung des Bildes vom Krieg erreicht?³⁰²

„Der Krieg ist nun endgültig in die Privatsphäre eines jeden Menschen eingedrungen. Jeder ist ein potentieller Bilderproduzent und -vertreiber. Der Betrachter ist allerdings nicht mehr in der Lage, ‚authentische‘ von bearbeiteten Bildern zu unterscheiden. Er kann nicht mehr feststellen, ob die visuelle Information in einem Propagandazusammenhang steht oder ein ‚reales‘ Abbild eines Ereignisses bietet. Die Bilder transportieren Informationen nur noch auf der Oberfläche, die Bilder sind leer.“³⁰³

Hans-Jürgen Bucher bezeichnet den Irakkrieg 2003 als ersten Krieg der Netzwerk-Kommunikation. Gründe sieht er etwa in der netzwerk-orientierten Kriegsführung des Militärs oder in der Charakterisierung Al Qaidas als „Netzwerk des Terrors“. Aber vor

³⁰¹ Vgl. Paul 2005A, S. 117ff.

³⁰² Vgl. Hüppauf 2013, S. 470f.

³⁰³ Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 412.

allein die moderne Krisenberichterstattung greift auf Vernetzung zurück und bezieht dabei die klassische Medienberichterstattung in die virtuelle Netzwerk-Kommunikation mit ein.³⁰⁴

„Fernsehreporter berichten nicht nur für ihre jeweilige Anstalt, sondern führen öffentlich ihr Online-Tagebuch als sogenannte Weblogs [...], eingebettete Reporter („embeds“) berichten live mittels Digitalkamera und Notebook via Satellit direkt vom Frontgeschehen, Reporter-Soldaten beliefern die Medien mit Bildern aus ihren Helmkameras direkt vom Einsatz, Communities von Fachleuten debattieren in Foren über die Kriegsstrategien, in den sogenannten Weblogs oder Warblogs [...] wird von den Nutzern selbst ein alternatives, weltweites Informationsnetz mit diversen Quellen und Quellenkommentierungen aufgezo-gen, das sogar von einigen der klassischen Medienunternehmen in ihre Online-Angebote integriert wird.“³⁰⁵

Insbesondere die Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten des Internets unterminierten das gewünschte Kriegsbild und somit auch die Informationshoheit der USA. Es sind Internet-Dienste und Online-Magazine, Weblogs und Warblogs, welche für die am Krieg zweifelnden US-Bürger oft die einzige Möglichkeit boten, sich anderweitig über den Krieg und die Geschehnisse zu informieren. Die Zahl von US-Bürgern, die sich im Internet – vorwiegend aus europäischen Medien – Informationen über den Krieg holten, stieg zu Beginn des Krieges rasant an. Grund für den Ersatz der Mainstream-Medien der USA war vor allem die für viele offensichtlich herrschende Desinformation. Das Publikumsinteresse nach anderen Nachrichten, nach einem anderen Blickwinkel auf die Geschehnisse, Hintergrundinformationen und Gefühlen, konnten Online-Dienste stillen und ergänzten ihre Seiten zusätzlich mit einer Kommunikationsplattform, die einen internationalen Austausch ermöglichte. Der globale Trend des Weblogs brachte während des Irakkrieges 2003 eine große Zahl von Warbloggern hervor, die sowohl das Kriegsgeschehen kommentierten und Seiten verlinkten, aber auch die Perspektive von Betroffenen und Opfern darstellten. Besonders beliebt waren Warblogs mit Augenzeugen- und Vor-Ort-Berichten.³⁰⁶

„Dass überhaupt eine private Option auf die Nutzung neuer Medientechniken entstand, verdankt sich dem technologischen wie dem damit verbundenen kulturellen und sozialen Wandel, den die neuen Medien nicht auslösen, sondern den sie verkörpern und mittragen.“³⁰⁷

³⁰⁴ Vgl. Bucher 2004, S. 276f.

³⁰⁵ Bucher 2004, S. 276.

³⁰⁶ Vgl. Paul 2005A, S. 119-122.

³⁰⁷ Hartmann 2009, S. 404.

Einer der bekanntesten Warblogger im Irakkrieg 2003 ist wohl ein junger, unter dem Pseudonym „Salam Pax“ schreibender Mann, der direkt aus Bagdad berichtete und sein persönliches Kriegstagebuch unter dem Titel *Where is Raed* im Internet veröffentlichte. Nachdem die Identität des Mannes 2003 bekannt wurde, bekam der Angestellte einen Vertrag vom Londoner *Guardian*, für den er von da an berichtete. Der Weblog wurde ab Anfang Juni 2003 auf der Homepage des *Guardian* veröffentlicht, was dem Blog durch seine irakische Perspektive eine wahnsinnige Aufmerksamkeit in der Berichterstattung über die ersten Kriegswochen brachte. Zudem veröffentlichte er auch ein Buch unter dem Titel *Salam Pax. The Baghdad Blog*. Ein weiterer Blog, der große Besucherzahlen verzeichnen konnte, kam aus den USA. Dabei standen die Bilder von den Kämpfen um Nadschaf und Falludscha im Herbst 2004 im Mittelpunkt. Die von irakischen sowie amerikanischen Fotografen geschossenen Bilder zeigten den realistischen und grausamen Eindruck der Kämpfe, den die meisten Medien nicht vermitteln wollten. Schonungslose Krisenbilder zu veröffentlichen, weil die konventionelle Berichterstattung diese Perspektive ausblendete, setzte sich der Blogger zum Ziel.³⁰⁸

Aber auch der Warblog des CNN-Reporters Kevin Sites erlangte Bekanntheit. Der CNN-Korrespondent im Nordirak bloggte parallel zu seiner Berichterstattung für CNN, was allerdings dazu führte, dass CNN dem Journalisten das Betreiben seines Blogs untersagte und ihn zwang, seinen Warblog zu schließen. Damit ist das Indiz gegeben, dass die kommerziellen Medien in den Weblogs Konkurrenz sehen und sich von ihnen bedroht fühlen. Allerdings ist die Intention von Weblogs in erster Linie, die klassischen Medien zu ergänzen und nicht sie zu ersetzen.³⁰⁹ „Weblogs sind, im Unterschied zu Fernseh- und Hörfunksendungen und auch zur Tageszeitung, interaktive Kommunikationsplattformen, die für die Rezipienten eine leicht zugängliche Rückmeldung eröffnen, mit der der Autor auch kalkuliert.“³¹⁰

Im Hinblick auf ihren Wahrheitsgehalt sind die im Internet verbreiteten Informationen jedoch schier unkontrollierbar geworden und meist werden Informationen und Bilder

³⁰⁸ Vgl. Paul 2005A, S. 122f sowie Bucher 2004, S. 285 und S. 289.

³⁰⁹ Vgl. Bucher 2004, S. 285 und S. 289f.

³¹⁰ Bucher 2004, S. 290.

ohne ersichtlichen Bezug zu einer Instanz produziert. Somit ist die psychologische Kriegsführung für jedermann präsent geworden. Mit dem Web 2.0 und der Möglichkeit der Nutzersteuerung sowie -bearbeitung auf sozialen Plattformen, kann die Verfügbarkeit von individuell produzierten Kriegsbildern weltweit und unentwegt sichergestellt werden.³¹¹ Allerdings greift auch im Internet die Zensur ein. Aufgrund von unpatriotischen Äußerungen wurden Weblogs zensiert, indem sie durch die entsprechenden Provider abgeschaltet wurden, was zu großer Kritik in den globalen Internet-Diskussionen führte.³¹² Videos aus Propaganda-Quellen des Gegners oder jene, die explizit Gräueltaten zeigen, werden von Plattformen mit Hinweis auf die allgemeinen Geschäftsbedingungen entfernt, wie es zum Beispiel bei einer heimlich gedrehten Version von Saddam Husseins Hinrichtung der Fall war – mittlerweile ist dieses Video nicht mehr auf YouTube verfügbar. In Folge erscheinen solche Videos nur noch auf Plattformen mit pornografischem Inhalt und in versteckten Rubriken wie „schockierende Videos“. Während also im Internet nahezu alles zu finden ist, versteckt sich die anrührende und perverse Realität des Krieges darin.³¹³

Wie oben erwähnt, sind es Terroristen und Fundamentalisten, die die Macht der Bilder erkannt und sich der neuen Waffe bereits bedient haben wie im Falle der Terroranschläge des 11. September 2001. Aber auch während des Irakkrieges 2003 bedienten sie sich der Verbreitung von grausamen Bildern, um sowohl Angst und Verunsicherung zu verbreiten, als auch mit Gegengewalt auf die Gewalt der USA im Bilderkrieg zu antworten.³¹⁴

An dieser Stelle muss die Inszenierung einer gezielten Tötung und Leichenschändung vor der Kamera in den Straßen von Falludscha am 1. April 2004 genannt werden. Eine Woche zuvor war in Falludscha ein Kameramann erschossen worden, was weitere Unruhen und Anschläge auf US-Soldaten und Zivilisten zur Folge hatte. Im Bewusstsein darüber, dass sich aufgrund der aktuellen Ereignisse viele internationale Medienvertreter in Falludscha aufhalten würden, wurde das Feuer auf einen Wagen mit

³¹¹ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 408f.

³¹² Vgl. Bucher 2004, S. 293.

³¹³ Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S. 409f.

³¹⁴ Vgl. Hüppauf 2013, S. 472.

amerikanischen Geschäftsleuten eröffnet. Die herbeigeeilten Kameraleute filmten die an Barbarei kaum zu überbietende Szene: Die noch lebenden Insassen des Wagens wurden gelyncht. Danach wurden die verkohlten und verstümmelten Leichen an den Wagen gebunden und durch die Straßen von Falludscha gezogen. Die grausamen Bilder aus Falludscha wurden von *Al Dschasira* ohne Zerrfilter gesendet und waren somit auf dem internationalen Bildermarkt präsent. Die westlichen Medien hielten sich indes bei der Veröffentlichung zurück – verzichteten ganz auf die Veröffentlichung oder griffen auf Standbilder oder Zerrfilter zurück. Der internationalen Schockwirkung der Bilder tat dies jedoch keinen Abbruch.³¹⁵

Als weiterer Beitrag im Bilderkrieg sind die Enthauptungsvideos islamistischer Kommandos zu nennen. So wurde zum Beispiel die Enthauptung mit einem Schwert von Nicholas Berg – einem amerikanischen Geschäftsmann – im Mai 2004 weltweit mittels einem Video verbreitet und erreichte somit Millionen an ihren Bildschirmen. Berg trug einen orangefarbenen Overall, der an die Bekleidung eines Gefangenen in Guantanamo Bay oder Abu Ghraib erinnerte, und verdeutlicht einmal mehr die bewusst eingesetzte Provokation als Rache.³¹⁶

4.5 ***Bilder aus Abu Ghraib als mediale Wende bzw. GAU der USA***

Mit der Veröffentlichung der Folterbilder aus dem Gefängnis Abu Ghraib im April 2004 kehrte eine Wende im Bilderkrieg ein. Der Krieg war wieder im Gespräch und die USA musste sich sowohl moralisch als auch politisch dem absoluten GAU stellen. Trophäenbilder gab es bereits in zahlreichen vergangenen Kriegen. Neu war jedoch, dass das untrügliche Gesicht des Krieges bereits während des Konfliktes und nicht erst im Nachhinein zum Vorschein kam. Zudem erfuhren die Bilder durch die neuen digitalen Übertragungstechniken eine wahnsinnig schnelle globale Verbreitung, wie es sie so noch nicht gab. Anzumerken ist jedoch, dass bereits vor der Veröffentlichung durch CBS-News am 28.04.2004 geschätzte 1.600 Folterbilder aus dem Irak im Netz

³¹⁵ Vgl. Paul 2005A, S. 170ff.

³¹⁶ Vgl. Hüppauf 2013, S. 472 sowie Paul 2005A, S. 214.

kursierten. Auf die von US-Streitkräften zur kostenlosen Benutzung bereitgestellten Laptops in eigens eingerichteten Internet-Cafés wurden die Daten der Digitalkameras gespeichert und daraus *Souvenir-CDs* gebrannt oder einzelne Bilder per E-Mail verschickt. Auch Joseph M. Darby, Zeitsoldat der 372. Kompanie der Militärpolizei, bekam eine solche Souvenir-CD in die Hände, gab im Jänner 2004 anonym eine Auswahl dieser Bilder an einen Vorgesetzten weiter und leitete somit die Ermittlungen ein. Für die einen wurde Darby von nun an als amerikanischer Held gefeiert, die anderen sahen ihn als Verräter an.³¹⁷

Warum die Veröffentlichung erst Ende April 2004 stattfand, obwohl „Foltervorwürfe durch Berichte des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz sowie durch Amnesty International intern bereits seit Monaten bekannt waren“, ist unklar.³¹⁸ Auch Mark Danner, Autor von *Torture and Truth – America, Abu Ghraib, and the War on Terror*, bekam während seiner Irak-Reise im Herbst 2003 auf Bagdads Straßen Gerüchte über Folterungen in Abu Ghraib von den Irakern selbst zu hören, konnte diesen jedoch keinen Glauben schenken.³¹⁹ Über die Motive der Zurückhaltung wurde viel spekuliert. Während die einen meinen, Gegner der Bush-Regierung hätten die Fotografien für deren eigene Kampagnen gegen den Präsidenten nutzen wollen, sehen andere die Gründe in der Bush-Regierung selbst. Da die Publikation der Bilder ohnehin nicht verhindert werden konnte, wollte man wenigstens auf den Zeitpunkt der Veröffentlichung Einfluss nehmen, damit die erste Aufregung rechtzeitig vor Beginn des Wahlkampfes ausklingen konnte.³²⁰ Nach der Erstveröffentlichung kamen jedoch immer mehr schockierende Bilder ans Tageslicht und die Printmedien und Networks schienen sich mit der Publikation von derartigen Scheußlichkeiten förmlich zu überbieten und eine visuelle Eskalation nahm ihren Lauf.³²¹

³¹⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 181ff.

³¹⁸ Vgl. Paul 2005A, S. 183.

³¹⁹ Vgl. Guillen 2007.

³²⁰ Vgl. Paul 2005A, S. 183.

³²¹ Vgl. Paul 2005A, S. 184.

4.5.1 Der Kapuzenmann und das Leinenmädchen

Zur Ikone der ersten Runde und zum Sinnbild der Foltervorwürfe stilisiert wurde das Bild des Kapuzenmannes, welcher auf einer Kiste stehend und mit Kabeln an den Händen an die Kreuzigung Jesu Christi erinnerte.³²²

Anfang November war Gilligan – so der von den MPs genannte Häftling auf dem Foto (siehe Abbildung 6) – von CID-Agent Ricardo Romero in den harten Kern des MI-Blocks gebracht worden. Gilligan wurde der Mittäterschaft bei der Tötung eines CID-Agents verdächtigt, beteuerte jedoch seine Unschuld und nicht der Gesuchte zu sein. Ausgehend davon, dass Gilligan seinen wahren Namen verschwieg, gab Romero die Anweisung, dem Gefangenen die nächsten drei Tage zur Hölle zu machen, bis er seinen wahren Namen nannte. Gilligan wurde der Standarddienstanweisung (SOP) unterzogen: Anbrüllen, PT, Vorhalten oder Stehen auf einer MRE-Kiste. Da es in jenen Nächten scheußlich kalt war, stülpte Korporal Charles Graner Gilligan eine Pritschendecke über, in die er zuvor ein Loch schnitt. Normalerweise wurden die SOPs nackt durchgeführt, doch nun stand Gilligan mit einem Poncho und der üblichen Kapuze auf der Kiste im Duschraum.³²³

Die schwarze Kapuze (oder Augenbinde) hat eine historische Bedeutung und wurde bei zum Tode Verurteilten vor der Hinrichtung zur Abdeckung des Gesichtes verwendet, um den Henkern die Blicke zu ersparen und somit eine abstrakte Beziehung zum Geschäft mit dem Tod zu schaffen. Das Bild des Kapuzenmannes bleibt also – wie Gerhard Paul feststellt – noch innerhalb einer bekannten Ikonografie. Im Falle von Abu Ghraib verstärkt die Kapuze indes die Wirkung des Terrors auf die Opfer und schützt zugleich die Folterer vor moralischen Bedenken.³²⁴

„Dem Mann auf der Kiste versagte sie [die Kapuze] die Orientierung und das Gleichgewicht; sie liefert ihn [...] unwillkürlich den vermeintlich tödlichen Stromstößen aus und potenzierte auf diese Weise seine Angst.“³²⁵

³²² Vgl. Paul 2005A, S. 184.

³²³ Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 186f.

³²⁴ Vgl. Paul 2005A, S. 185.

³²⁵ Paul 2005A, S. 185.

Um Gilligan *zu brechen*, legte Sergeant Ivan Frederick ihm Kabeln um seine Finger, die dem Gefangenen suggerierten, einen Stromstoß zu bekommen, sollte er die Arme senken. Zuvor stellte Frederick jedoch sicher, dass sie nicht unter Strom standen, indem er die blanken Enden zusammenführte. Frederick wies Gilligan an, die Arme seitwärts anzuheben und schoss dann jene Aufnahme, „die zur bekanntesten, berüchtigtsten und am häufigsten reproduzierten des gesamten Kriegs werden sollte.“³²⁶

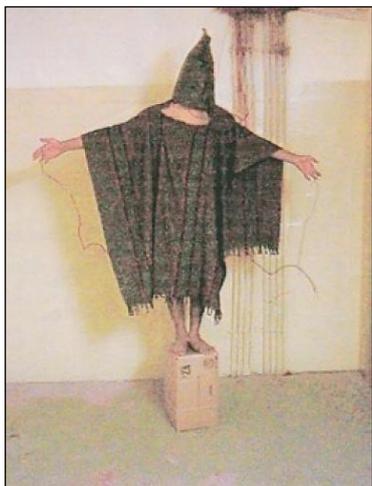


Abbildung 6: Die Ikonografie des „Kapuzenmannes“. Abbildung 7: Das Leinenmädchen.

Nur knapp 15 Minuten darauf entstanden im Duschaum der Ebene 1B die Fotografien des Leichnams eines bei einem Verhör zu Tode gefolterten Häftlings.³²⁷ Die Bilder der Leiche, neben der auch Graner und Harmann posierten und dafür für Empörung sorgten, und welche zudem die einzigen Beweise dafür sind, dass während eines Verhörs ein Iraker getötet wurde, sind schlimmer als jene Ikone vom Kapuzenmann. Dennoch erhielten sie nicht so viel Raum in der Presse, was schlichtweg darin lag, dass Fotos von Toten weniger oft veröffentlicht werden.³²⁸

„Fotos von verstümmelten Leichen oder schmerzverzerrten Nackten können schockieren und empören, Proteste und Ermittlungen in Gang setzen, lassen jedoch wenig Raum für die Phantasie. Das heißt, sie können ebenso reich an nützlichen Informationen wie arm an tiefer gehender Bedeutung sein. [...] Sie sind, was sie zeigen, mehr nicht. Sie eröffnen keine Vision und bieten bar eines Kontextes wenig oder nichts zum Nachdenken, keinen Anlass zum Staunen. Ihnen fehlt jeglicher Symbolwert.“³²⁹

³²⁶ Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 187f.

³²⁷ Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 189f.

³²⁸ Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 194.

³²⁹ Gourevitch/Morris 2009, S. 194.

Nichtsdestotrotz gibt es weitere Details, die uns das Bild vorenthält. Der entsprechende Militärbericht bringt weitere Informationen ans Tageslicht. So erfährt man daraus zum Beispiel, dass ein weiteres Stromkabel am Penis des Gefangenen befestigt wurde, was auf die Kastrationsandrohung hindeutet.³³⁰ Die Tatsache, dass von dem Gefangenen nur die nackten Füße, Hände und der Hals zu erkennen sind, ist der einzige Hinweis auf Menschlichkeit. Die Pose bzw. die ausgestreckten Arme suggerieren eine offene Körperhaltung, welche in anderen Kontexten als Begrüßung oder Segen angesehen werden. Im Falle des Opfers ist es jedoch die Darstellung der Verletzlichkeit des Körpers, welche zur Schau gestellt wird. Somit bewegt sich das Bild des Kapuzenmannes in einem Spannungsfeld zwischen der Verhüllung des Opfers und seiner existenziellen Nacktheit, wie Werner Binder feststellt. Aufgrund der künstlichen Pose und der Kostümierung wirkt die Haltung des Kapuzenmannes lächerlich. Die Erniedrigung und Beraubung der Würde wird der Lächerlichkeit preisgegeben.³³¹

Im Gegensatz zu den Bildern der Leiche im Duschaum wirkt das Bild des Kapuzenmannes deshalb so überwältigend und faszinierend, weil es eben keine konkrete Deutung zulässt. Es bleibt zum Teil mysteriös und weckt unsere Fantasie sowie diverse Assoziationen – die Pose, die Verhüllung des Körpers samt spitzer Haube, die Drähte. Scheinbar offenbart uns das Bild die Wahrheit, aber welche, verrät es dem Betrachter nicht und lässt ihn ohne Auflösung zurück. So symbolisiert das Bild von Gilligan all das Schlimme, das in Abu Ghraib geschah und das der Betrachter nicht fassen kann.³³²

„Aufgrund seiner ikonischen Prägnanz und seiner ikonographischen Vielschichtigkeit eignet sich der ‚hooded man‘ in besonderer Weise für künstlerische Nachbildungen. Bezüglich der ikonologischen Interpretation des Bildes lässt sich zunächst festhalten, dass die Grausamkeit der modernen Foltermethoden und die Demütigung von Folteropfern in dieser Fotografie einen bildlichen Ausdruck erhalten. Für die Rezeption des Bildes und seine Inthronisierung als Ikone des Skandals erwies sich aber insbesondere die Ambivalenz des Bildes als entscheidend: Das Bild zeigt einerseits die schiere Ohnmacht des Gefangenen, schafft es aber andererseits auch, das abgebildete Opfer im Rückgriff auf die christliche Ikonographie zu sakralisieren und dessen unaufgebare Würde zum Ausdruck zu bringen. Die Indexikalität der Fotografie verbürgt, dass die hier dokumentierte Szene von dieser Welt ist. Zugleich weist das Bild aber über sich selbst hinaus: Dem anonymen Opfer wird eine

³³⁰ Vgl. Binder 2013, S. 296.

³³¹ Vgl. Binder 2013, S. 299ff.

³³² Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 195.

exemplarische Bedeutung zugesprochen, die es zu einem zeitlosen Zeugnis der Würde des Menschen und ihrer Gefährdungen werden lässt.³³³

Ein ebenso oft reproduziertes Bild aus Abu Ghraib, ist jenes der Soldatin Lynndie England, welche einen nackten Gefangenen wie einen Hund an der Leine hält und England zu einer Ikone der amerikanischen Schande werden ließ. (siehe Abbildung 7)³³⁴ Weibliche Allegorien bzw. Körper repräsentieren bereits seit der Antike allgemeine, hegemoniale Werte und Vorstellungen des Westens, wie Freiheit, Nation oder Sieg und stehen dem männlichen Gegensatz, dem Krieg gegenüber. So suggerierte zum Beispiel die mediale Inszenierung des weiblichen Körpers während des Afghanistan-Krieges, wie etwa die Entschleierung oder der Wahlgang der afghanischen Frauen, zentrale Werte wie Freiheit, Gerechtigkeit und Sieg und kehrte den Krieg gegen den Terror in einen Krieg *für* die Menschen- bzw. Frauenrechte. Die Inszenierung der Weiblichkeit und der damit suggerierte Kampf für die Menschenrechte war zudem aber auch Legitimationsstrategie für den Afghanistankrieg selbst, da die Theorie der Massenvernichtungswaffen zu bröckeln begann.³³⁵ Neu an dem Bild von Lynndie England ist die Tatsache, dass eine Frau Gewalt ausübt und so die oben erwähnten Vorstellungen von weiblichen Allegorien und deren vermittelte Werte untergräbt.

„Als er [Graner] die Tür öffnete, war Gus [Häftling] da drinnen. Er war nackt. Er wollte nicht rauskommen. Er lag am Boden. Er wollte nicht aufstehen. Deshalb hatte er den Gurt mitgebracht. Graner ging rein und legte ihm das Teil um den Hals. Er wollte ihn daran rauskriechen lassen. Dann kroch Gus aus der Zelle. Als er fast halb draußen war, dreht Graner sich um, drückte mir [England] den Gurt in die Hand und sagte, ‚Halt mal fest‘. Also tat ich das. Ich nahm einfach den Gurt, und er ging rüber und fotografierte. Gus kroch weiter raus. Auf dem ersten Bild ist er halb, auf den letzten beiden ganz draußen. Insgesamt gab es drei. [...] Nachdem Graner die Fotos gemacht hatte, steckte er die Kamera wieder ein, kam rüber, nahm mir den Gurt ab, und ich vermute, dass Gus dann kooperationsbereit war, denn er band ihn los, richtete ihn auf und brachte ihn in seine Zelle. Damit endete der Vorfall.“³³⁶

England ist der Meinung, dass das Bild nicht einen Schnappschuss ihrer Beziehung zu Gus zeigt, sondern vielmehr einen Schnappschuss ihrer Beziehung zu Graner und seiner Machtposition gegenüber ihr darstellt. Ob die Bilder zur Dokumentation, wie Graner behauptet, oder für sein Privatvergnügen – eine kleine 50-Kilo-Frau beherrscht einen

³³³ Binder 2013, S. 306.

³³⁴ Gourevitch/Morris 2009, S. 149.

³³⁵ Vgl. Balz/Maier 2006, S. 17ff sowie S. 25ff.

³³⁶ Lynndie England zitiert nach: Gourevitch/Morris 2009, S. 147.

Häftling – gedacht waren, kann England nicht beurteilen. Die Tatsache, dass dem Bild immer wieder *sexuelle Demütigung* unterstellt wurde, findet England schlicht lächerlich, da die Nacktheit von Häftlingen SOP gewesen sei.³³⁷ Jedoch wird durch die Tatsache, dass eine Frau in den Bildern Gewalt ausübt, so die Kulturtheoretikerin Christina von Braun, eine pornografische Ebene eingeführt. Diese Bilder sind zum einen sexuell aufgeladen, weil eine Frau in dieser Machthandlung ungewöhnlich ist und – so von Braun weiter – zum anderen, weil zu jeder Pornografie eine Art Voyeur gehört, in diesem Fall der Fotograf. In unseren Bild- und Sehtraditionen gilt die Frau seit jeher als *Objekt des Blicks* und die Kamera wird zum männlichen Voyeur, der uns (den Betrachter) mit seinen Augen sehen lässt.³³⁸ Auch Susan Sontag ist der Meinung, dass es sich bei dem Bild des Leinenmädchens um eine klassische Domina-Vorstellung handelt³³⁹, siehe auch Kapitel 4.5.2. Das Thema Frau bzw. sexuelle Demütigung wird auch in diversen Bildpublikationen aufgegriffen, siehe Abbildung 8.



Abbildung 8: Sexuelle Demütigung.

Die sexuelle Deutung des Bildes im öffentlichen Diskurs ist unter anderem auch auf die Mann/Frau-Differenz in der arabischen Kultur bzw. auf den Ehrenkodex eines bestimmten Männlichkeitsideals zurückzuführen. Die Demütigungen der irakischen Gefangenen vor und durch Soldatinnen bedeutet sowohl eine Entmannung als auch eine Entehrung sämtlicher Muslime.³⁴⁰ Ein weiteres Motiv, welches sich in jenem Bild von England und dem Gefangenen finden lässt, ist jenes des Tieres. So knüpft an das Motiv der Herrschaft über jemand anderen – Frau über Mann / Mann über Frau – das Motiv der Entmenschlichung an und führt eine Abwertung vom Menschen zum Tier herbei. Die Degradierung von Gefangenen zu Tieren findet sich auf mehreren Bildern aus Abu Ghraib und soll den schmutzigen und unreinen Charakter der Gefangenen noch einmal zum Ausdruck bringen. Egal für welche Interpretation man sich entscheidet, beide

³³⁷ Vgl. Gourevitch/Morris 2009, S. 149ff.

³³⁸ Vgl. Von Braun 2004.

³³⁹ Vgl. Sontag 2004B.

³⁴⁰ Vgl. Koschorke 2007, S. 181f.

Deutungen verweisen auf die rituelle Erniedrigung in der Inszenierung.³⁴¹

Politiker und Medien inszenieren eine symbolische Bedeutung, um einerseits die Ideologie des Gegners zu entlarven und den eigenen Standpunkt zu bekräftigen oder andererseits um Ideologiekritik zu betreiben. Aus diesem Grund wird der Krieg durch öffentliche Symbole geprägt. So wird ein Helden- und Schurkentum fabriziert, welches – sei es gewollt oder ungewollt – Ideologie unterstützt oder offenbart.³⁴²

„Wo der Krieg selbst keine Helden lieferte, wurden und werden diese künstlich erzeugt.“³⁴³ Als Heldenbeispiel im Irakkrieg 2003 und als direkter Gegenpart zu der Schurkin England muss an dieser Stelle die Geschichte der Soldatin Jessica Lynch genannt werden. Unter dem Titel *Saving Private Lynch* wurde die Befreiung der jungen Soldatin in den Medien à la Hollywood aufgebauscht. In der internationalen Presse wurde Jessica Lynch als schöne, tapfere Kampfmaschine dargestellt, die trotz schweren Verletzungen und dem Tod einiger Kammeraden auf die irakischen Gegner schoss. Schließlich wurde sie in Gefangenschaft genommen, geschlagen und vergewaltigt bis sie von einer Spezialeinheit gerettet wurde. *Saving Private Lynch* kann als gelungener Propagandacoup gesehen werden. Schließlich erfolgte die Befreiung als der Vormarsch der US-Soldaten stockte und die Heimatfront Erfolgsmeldungen erwartete. Kritik an der Geschichte kam bereits einige Tage nach dem Bekanntwerden in den Medien zum Vorschein. Aber erst mit der Veröffentlichung Jessica Lynchs Buches *I Am a Soldier, Too: The Jessica Lynch Story* räumt sie mit den Unwahrheiten und Mythen und somit auch mit der PR-Lüge des Pentagons auf und brachte damit noch während des Krieges die grandiose Heldenstory zum platzen.³⁴⁴

Den perfekten Gegenpart zu der Heldin Jessica Lynch erkennt auch Frank Rich in Lynndie England:

„IT'S almost too perfect. Two young working-class women from opposite ends of West Virginia go off to war. One is blond and has aspirations to be a schoolteacher. The other is dark, a smoker, divorced and now carrying an out-of-wedlock baby. One becomes the heroic poster child for Operation Iraqi Freedom, the subject of a hagiographic book and TV movie; the other becomes the

³⁴¹ Vgl. Binder 2013, S. 328f.

³⁴² Vgl. Jaeger/Petersen 2006, S. 7ff.

³⁴³ Paul 2005A, S. 60.

³⁴⁴ Vgl. Rich 2004 sowie Paul 2005A, S. 60ff.

hideous, leering face of American wartime criminality, Exhibit A in the indictment of our country's descent into the gulag. In the words of Time magazine, Pfc. Lynndie England is 'a Jessica Lynch gone wrong.'³⁴⁵

Am 27. September 2005, eineinhalb Jahre nach Bekanntwerden der Folterbilder aus Abu Ghraib, wurde Lynndie England zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Das millionenfach publizierte Bild von ihr und dem Gefangenen an der Leine ließ England zum Negativ-Star und zur dämonischen Symbolfigur des Folterskandals werden. Das Lied *Dangerous Beauty* widmeten die Rolling Stones der Soldatin³⁴⁶ und auch in der Comic-Serie *The Simpsons* wurde Lynndie England persifliert:³⁴⁷ „[...] this prison will make Abu Ghraib look like the Four Seasons! Smithers, we'll need electrical wire, a hood, and someone who can really point at genitalia.“³⁴⁸

4.5.2 Täter und Opfer – Pornografie oder Trophäensammlung

Während in früheren Kriegen die Männlichkeit der jeweiligen Kriegspartei von der anderen anerkannt wurde und somit ein Ehrenkampf von Mann zu Mann stattfinden konnte, wird in der Kriegsführung des 20. Jahrhunderts auf eine systematische Entehrung des Gegners gesetzt. Abu Ghraib kann daher als Versagen der Ökonomie der Ehre gesehen werden. Die Folterbilder aus Abu Ghraib ziehen die Idee vom ehrbaren Krieg ins Lächerliche. Die USA kann kein weiteres Mal als Befreier hervorgehen, wie sie es 1945 und 1989 in Deutschland schafften. Grund für das Scheitern sieht Koschorke in der sexuellen Revolution und der damit einhergehenden Sexualisierung des öffentlichen Bilderverkehrs in der westlichen, insbesondere der amerikanischen (Medien-)Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Dass die Gräueltaten der US-Soldaten vor allem sexuellen Missbrauch beinhalten, verdeutlicht, dass es im Irakkrieg 2003 in erster Linie um Männlichkeit ging.³⁴⁹

Erstmals treten die in Abu Ghraib entstandenen Fotografien und Videofilme als Mittel

³⁴⁵ Rich 2004.

³⁴⁶ Vgl. Holzer 2006, S. 18f.

³⁴⁷ Vgl. Streck 2008.

³⁴⁸ The Simpsons.

³⁴⁹ Vgl. Koschorke 2007, S. 181 und S. 184f.

der Folter sowohl in Erscheinung als auch in Aktion und unterscheiden sich somit von allen anderen Tat-Bildern des Krieges. Der Einsatz der Kamera als Mittel der persönlichen Entwürdigung zum Zwecke der Geständnis-erpressung wurde nicht zu unrecht als „systematische Bilderfolter“ bezeichnet und die digitale Kamera als postmoderne Waffe ins Arsenal der Folterinstrumente aufgenommen.³⁵⁰ Mit dem Hintergrund, dass sexuelle Schande und Demütigung die größte Schwäche der Iraker sei, wurde der Fotograf bzw. die Kamera Teil der Inszenierung und beteiligt sich zugleich an den Folterungen, an der Qual der Gefangenen.³⁵¹ Das Fotografieren der gepeinigten Gefangenen fügt ihrem Leid eine zusätzliche Dimension der Grausamkeit hinzu und stellt ihre Erniedrigung einem unkontrollierbar größer werdenden Publikum zur Verfügung.³⁵²

„Von dem Augenblick an, als Graner sich mit geballter Faust inmitten der frisch eingelieferten Häftlinge aufnehmen ließ, wich der dokumentarische Impuls, der bis dahin unter den MPs der Nachtschicht vorgeherrscht hatte, dem alten Drang, gelungene Schnapsschüsse zu fabrizieren, und im weiteren Verlauf der Nacht wich jener Impuls seinerseits einem Geist fortgeschrittener Dramaturgie. Die Ebene 1A verwandelte sich in ein Fotostudio, in dem die MPs ihre finstere Arbeit als eine obszöne Farce für die Kameras inszenierten, während ihre brutale, wütende Gewalt – das Treten und Schlagen – ungeknipst blieb. So viel zur Fotografie als bloßes ‚Beweismittel‘.“³⁵³

Die Folterbilder aus der berüchtigten Nachtschicht, die unter dem Titel *night shift of Tier 1* (siehe Abbildung 9 und 10) bekannt wurde, spielen eine wichtige Rolle im Abu-Ghraib-Skandal. Einerseits entstanden die pornografischen Skandalbilder, die einen öffentlichen Diskurs ins Rollen brachten, und auf der anderen Seite waren die hier entstandenen Folterbilder die Grundlage für die Verurteilung der involvierten Soldaten.³⁵⁴

Pornografie und Folter scheinen in den Fotografien ineinanderzufließen³⁵⁵ – so Sontag. Auch Christine von Braun erkennt die sexuell aufgeladene Situation durch den

³⁵⁰ Vgl. Paul 2005A, S. 192f.

³⁵¹ Vgl. Paul 2005A, S. 194.

³⁵² Vgl. Moll 2004.

³⁵³ Gourevitch/Morris 2009, S. 208.

³⁵⁴ Vgl. Binder 2013, S. 307f. Eine genaue Schilderung der Nacht vom 7. November 2003 kann in Gourevitch/Morris 2009, S. 199-213 nachgelesen werden. Siehe dazu auch die Folterfotos auf Salon Media Group, Inc.

³⁵⁵ Vgl. Sontag 2004B.

voyeuristischen Akt des Fotografierens, welcher die pornografischen Dimension der Inszenierung verstärkt.³⁵⁶ Sontag ist der Meinung, dass das reiche Angebot pornografischer Bilder im Internet die sexuellen Foltermethoden der US-Soldaten beeinflusst hat. Paul zieht zusätzlich zu den Einflüssen aus dem Internet auch die historisch immer wiederkehrenden Grenzüberschreitungen zur Verantwortung. So gesellt sich zur Verletzung der territorialen Grenzen eines Landes – so Paul – zwangsläufig die moralisch-sexuelle Entgrenzung. Das Verhalten der US-Soldaten fügt sich in eine lange Historie der sexualisierten Kriegsgewalt ein, die jedoch selten thematisiert wird und vermutlich deshalb überraschte (Schock)Reaktionen auslöste – vielleicht auch aufgrund der plötzlichen Involvierung der *Soldaten der Freiheit*.³⁵⁷ Während Rituale der Verhöhnung, Versklavung und Marter seit jeher mit Krieg assoziiert werden und wohl nur die Umkehrung des Ehrenkodexes der Kriegsparteien repräsentieren, wo die Bedeutung von Aggression und Passivität, Lust und Erleiden klar definiert ist, scheinen die Bilder aus Abu Ghraib neuen und komplizierteren Regeln zu unterliegen.³⁵⁸

Der pornografische Charakter der Bilder lässt sich in mehreren Punkten erkennen. Allen voran natürlich jener der Entstehung. So stellen die sexuellen Handlungen eine für die Kamera arrangierte Inszenierung dar, in welcher die Kamera sowohl Bestandteil der Szene selbst ist als auch ein ins Spiel gebrachtes Requisit darstellt. Die Kamera bildet das Ereignis also nicht nur ab, sondern ist Auslöser der Produktion selbst. Der indiskrete Blick der Kamera trifft auf Entblößung und Nacktheit und damit auf etwas Intimes, Schamhaftes, während die Opfer durch Kapuzen ihres Blickes beraubt werden. Koschorke erkennt bezüglich der kulturellen Codierung eine gewaltsame Verschmelzung des nackten Körpers und der Kamera.³⁵⁹

Der Fotograf agiert als Voyeur. Durch das Beobachten und das Fällens der Entscheidung nicht einzugreifen, wird der Fotograf jedoch auch zum Täter. Die Bilder wirken aus dieser Perspektive nicht mehr inszeniert, sondern wurden vermutlich eigens für das Fotografieren arrangiert. Eine reine Dokumentation der Wirklichkeit trifft hier eindeutig

³⁵⁶ Vgl. Von Braun 2004.

³⁵⁷ Vgl. Paul 2005A, S. 189f.

³⁵⁸ Vgl. Koschorke 2007, S. 186f.

³⁵⁹ Vgl. Butler 2008, S. 216 sowie Koschorke 2007, S. 187.

nicht mehr zu.³⁶⁰

„Die sexuelle Folter, die Vergewaltigung und der Schmerz, der Genitalien zugefügt wird, zählt in diktatorischen Regimen zum Standardrepertoire der Repression.“³⁶¹

Die erzwungenen, (homo)sexuellen Handlungen, welche die Opfer ausüben mussten, stellen weniger eine physische Verletzung dar. Vielmehr sollte damit eine Zerstörung der psychischen Identität erreicht werden. Die islamische Sexualmoral wurde ausgenutzt – schließlich gelten nach islamischen Recht homosexuelle Handlungen als Todsünde.³⁶² Das Anstiften zu masturbatorischen Praktiken an sich selbst oder anderen wirft zudem die Paradoxie des Zwangs zum Selbstgenuss auf. Die Opfer in Abu Ghraib wurden gedemütigt, indem ihnen ihre sexuelle Stimulierbarkeit durch Praktiken der Selbstbefriedigung vor Augen geführt wurde. Diese Demütigung bildet den Gipfel der Folterungen.³⁶³

„Zur pornografischen Perspektive gehört eine Komponente von Hohn, nämlich Hohn darüber, dem Anderen eine Art Einverständnis mit solchen niederen Lüsten abgerungen zu haben. Der Pornograf agiert also gleichzeitig von zwei Standpunkten aus: von oben (als Arrangeur) und von unten als jemand, der seine Objekte auf sein Niveau herabzieht und gerade diese *identifikatorische Herabwürdigung* genießt.“³⁶⁴

Ein weiterer Punkt wäre die Distribution der Bilder, da sie von ihren Schöpfern aus Demonstrationsgründen sowie zur Prahlerei als Bildschirmschoner verwendet oder an Freunde und Verwandte verschickt wurden. Schnell verbreiteten sich die pornografischen Folterbilder in den Weiten des Internets und sind nunmehr Teil des pornografischen Kontinuums, dem sie selbst entsprungen sind. Gerade weil die Bilder wenig überraschend oder sogar bekannt scheinen, wirken sie umso unheimlicher.³⁶⁵

„Das Entsetzen über das, was die Aufnahmen zeigen, lässt sich nicht trennen von dem Entsetzen darüber, dass die Bilder aufgenommen wurden – mit den Tätern, die neben ihren hilflosen Gefangenen fröhlich in die Kamera grinsen.“³⁶⁶

³⁶⁰ Vgl. Binder 2013, S. 299.

³⁶¹ Paul 2005A, S. 189.

³⁶² Vgl. Paul 2005A, S. 186f.

³⁶³ Vgl. Koschorke 2007, S. 188f.

³⁶⁴ Koschorke 2007, S. 189f.

³⁶⁵ Vgl. Koschorke 2007, S. 187f sowie Holzer 2006, S. 19.

³⁶⁶ Sontag 2004B.

Bereits in der Vergangenheit gab es Bilder von posierenden Tätern neben ihren Opfern. So posierten etwa amerikanische Bürger neben ihren schwarzen Lynchopfern oder deutsche Soldaten nebst erhängten Juden.³⁶⁷ Interessant ist, dass die Folterbilder aus Abu Ghraib sowohl die „Innenansicht des Krieges aus der Perspektive der Täter“ zeigen als auch die Täter-Opfer-Interaktionen selbst, die dadurch zum Gegenstand und die Bilder zu Tat-Bildern (oder Tat-Beweisen) werden lässt. Zudem dokumentieren die Fotografien den Spaß der Täter an ihrem Tun und damit einen Zustand moralischen Verfalls, wie Paul es nennt. Neu an den Folterfotografien ist zudem, dass Frauen ihrer bisherigen Rollen in der Kriegsfotografie als helfende Krankenschwestern oder als Aktivistinnen an der Seite eines Mannes absagten und selbst als Akteurinnen der Gewalt in Erscheinung treten.³⁶⁸

Des Weiteren provozieren Täter-Opfer-Bilder eine Auseinandersetzung des Betrachters mit den Geschehnissen und geben somit dem Krieg ein Gesicht, welches Mitleid erregt. Während Täter-Opfer-Aufnahmen aus dem Vietnamkrieg – wie etwa die Erschießung eines Vietcongs auf offener Straße in Saigon von Eddie Addams – Mitleid erzeugen, weil Täter und Opfer identifiziert wurden, blieb es bei den Folterfotos aus Abu Ghraib weitgehend aus, da die meisten Opfer ohne Namen, ja meist sogar ohne Gesicht blieben und nur die Täter einen Namen bekamen.³⁶⁹

„Fotografisch und in ihrem Bildaufbau sind die Bilder zudem zu schlecht, um den Betrachter tatsächlich zu erschüttern. Identifikationen bleiben da aus. Im Gegenteil: Noch in der Perspektive der Täter reflektiert sich deren Intention.“³⁷⁰

Die Frage, ob es sich bei den Folterbildern um eine Trophäensammlung gelangweilter und sexuell frustrierter Kleinstadtrambos aus dem amerikanischen Mittelwesten handelt, wurde oft diskutiert. Während die einen die Folterbilder als private Trophäensammlung anerkannten, sahen die anderen etwas Neues, bisher nicht Dagewesenes und über die traditionelle Trophäensammlung – wie es sie bereits in vorherigen Kriegen gab – Hinausgehendes darin.³⁷¹

³⁶⁷ Vgl. hierzu auch Sontag 2004A/B sowie Holzer 2006, S. 4ff.

³⁶⁸ Vgl. Paul 2005A, S. 190f.

³⁶⁹ Vgl. Paul 2005A, S. 192.

³⁷⁰ Paul 2005A, S. 192.

³⁷¹ Vgl. Paul 2005A, S. 188.



Abbildung 9: Menschliche Pyramide I



Abbildung 10: Menschliche Pyramide II

Zwei der bekanntesten Bilder aus der *night shift*, sind jene von der menschlichen Pyramide (siehe Abbildung 9 und 10). Sie zeigen einmal den Menschenhaufen der nackten Gefangenen von vorne und einmal von hinten. Auf beiden Bildern sind es jedoch die posierenden Soldaten, die im Bildmittelpunkt stehen, während der nicht identifizierbare, nackte Haufen der Gefangenen seiner Individualität beraubt wird und die untere Bildhälfte einnimmt. Während Charles Graner auf beiden Bildern posiert, ist es auf dem einen Sabrina Harman (Abb.: 9) und auf dem anderen Lynndie England (Abb.: 10), die zu diesem Zeitpunkt mit Graner eine Beziehung führte. Alle drei Soldaten posieren mit erhobenen Daumen, eine beliebte Pose, welche auf vielen der Folterfotos zu sehen ist, unter anderem auch auf jenen mit der Leiche aus dem Duschraum. Während die menschliche Pyramide sowohl mit einer Orgie, einem KZ-Leichenhaufen als auch mit einer bekannten Figur aus dem Cheerleading assoziiert wurde, erinnerte die Pose der Soldaten an Großwildjäger vor ihrer erlegten Beute oder Touristen auf Urlaubsfotos. Die Bilder der *human pyramid* dokumentieren das moderne Verständnis des Grotesken, was das Unreine und das Böse einer Randgruppe repräsentiert und daher zur Inszenierung von Feindbildern taugt. Der besiegte Feind wird durch das Lachen und Fotografieren erneut erniedrigt, weshalb den Bildern das Lächerliche aber zugleich auch das Furchterregende innewohnt.³⁷²

„Die individuellen Soldaten triumphieren über den Menschenhaufen; Macht und Ohnmacht, Leben und Tod, Triumph und Erniedrigung werden fein säuberlich getrennt. Während die sexuellen Ausschweifungen im Karneval von allen

³⁷² Vgl. Binder 2013, S. 307-312.

Anwesenden freiwillig angenommen werden, wurden diese Handlungen den Opfern auf dem Bild aufoktroiert.³⁷³

Den Gefangenen wird die Individualität genommen. Durch das Arrangieren der Körper übereinander werden sie von Statisten zu Requisiten in einer Inszenierung degradiert. Der Fotograf übernimmt dabei die Komplizenschaft zu den posierenden Soldaten, während die Kamera zum Folterinstrument der Demütigung wird. Die Fotografien halten die triumphale Pose der Soldaten nach getaner Arbeit fest – die geballte Faust mit erhobenen Daumen. Während sich die Bedeutung der Geste „thumbs up“ in Europa erst durch die globale Medienkultur, welche von der amerikanischen dominiert wird, etablierte, ist die Geste in den USA tief verwurzelt. Demnach ist es nicht verwunderlich, dass die deutsche Presse die Geste nicht sonderlich beachtete und sich stattdessen auf das Grinsen konzentrierte. In den USA hingegen brachte der Gebrauch der uramerikanischen Geste „thumbs up“ von den Tätern in Abu Ghraib eine kollektive Abscheu zu Tage. Durch den Gebrauch der „thumbs up“ in den Skandalbildern bekräftigen die Täter ihre Zugehörigkeit zur amerikanischen Kultur und traten zugleich die amerikanischen Normen und Werte mit Füßen. Dies veranlasste wiederum die Medien, sich von den Tätern in einer Art Reinigungsritual zu distanzieren. Der Selbstvergewisserungsprozess – wo stehen wir, wo stehen die Täter? – war für die Medien und die Öffentlichkeit besonders wichtig, um mit dem Skandal umgehen zu können.³⁷⁴

Kriegsbilder als Trophäen zu verwenden, hat eine lange Tradition in der Geschichte. Vor allem der Erste, aber auch der Zweite Weltkrieg brachten zahlreiche Täter-Opfer-Bilder hervor. Anton Holzer erkennt drei wesentliche Begriffe, die für Trophäen-Bilder von Bedeutung sind: Schaulust, Berührung sowie Heimsuchung. Die Schaulust bezieht sich hierbei sowohl auf Zuschauer als auch auf den Fotografen selbst, die beide zum Voyeur werden. Auch die Berührung erkennt zwei Aspekte. Zum einen geht es um die Berührung des Opfers vor der Kamera als Geste des Triumphes, wie zum Beispiel ein Großwildjäger seinen Fuß auf dem erlegten Tier abstellt, oder mit dem Tier in der Hand posiert. Und zum anderen ist hier auch die Berührung der Fotografie selbst gemeint.

³⁷³ Binder 2013, S. 311.

³⁷⁴ Vgl. Binder 2013, S. 311f sowie S. 316.

Das Weitergeben der Fotografie, das mit sich Herumtragen. Mit dem Moment der Heimsuchung ist gemeint, dass die Bilder sich gegen den Autor wenden und auf ihn zurückfallen. Im Falle von Abu Ghraib kann darin aber auch die Tatsache gesehen werden, dass die Bilder für immer in der Gesellschaft verankert sind, immer wiederkehren und nie wieder verschwinden werden.³⁷⁵

Kriegsbilder als Trophäen erfüllen zwei Funktionen: Erstens das Festhalten des Moments als Triumph und zweitens sollen sie den Träger vor künftigem Unheil schützen. Im Hinblick auf die lange Tradition ist es also nicht verwunderlich, dass die Folterbilder zu persönlichen Souvenirs der Soldaten bzw. Folterer wurden.³⁷⁶ Die Fotografie als Medium der Darstellung, welches distanziert abbildet, erweitert durch das Herumzeigen, das Weitergeben oder die Speicherung am eigenen Computer ihre Bedeutung als materielles und symbolisches, vielleicht sogar magisch aufgeladenes Objekt, eine Trophäe.³⁷⁷

Die Verknüpfung von Gewalt, Pornografie und Trophäe wird nochmals durch die Mischung von Folterbildern aus Abu Ghraib und anderen pornografischen Bildern, die auf den Computern der Verurteilten gefunden wurden, deutlich. Holzer sieht in den letzten Jahren eine Tendenz zur Authentizität von Gewaltpornografie. Er ist der Meinung, dass die eigentümliche Positionierung der Pornografie in einem medialen Netz der Schaulust die Bilder aus Abu Ghraib kennzeichnet und nicht die pornografische Praxis an sich. Dies ist auch der Grund, warum die millionenfach gezeigten Bilder aus Abu Ghraib nach wie vor reizvoll sind. Die Bilder zeigen authentische Gewaltpornografie und befriedigen zugleich die Lust des Betrachtens. Holzer sieht in den Fotos einen immer wiederkehrenden Spuk, der endlos von dem Verhältnis zwischen Lust und Gewalt angetrieben wird.³⁷⁸

³⁷⁵ Vgl. Holzer 2006, S. 4-17

³⁷⁶ Vgl. Binder 2013, S. 312.

³⁷⁷ Vgl. Holzer 2006, S. 13.

³⁷⁸ Vgl. Holzer 2006, S. 19ff.

4.5.3 Die Nachwirkungen der Skandalbilder

Die Kamera befindet sich, wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, *in* der Szene. Allerdings erweitert sich der Rahmen des Fotos durch die öffentliche Debatte. Von nun an wird das Foto gezeigt, betrachtet und veröffentlicht. Es wird darüber diskutiert und debattiert und der visuelle Beweis wird gegen die diskursive Deutung ausgespielt.³⁷⁹

„Weil es Fotos sind, haben sie Nachrichtenwert, Fotos beanspruchen einen indexikalischen Status, und die Fotos haben den ursprünglichen Ort, an dem sie aufgenommen wurden und den sie abbilden, verlassen. Einerseits funktionieren sie als Verweis, andererseits verändern sie ihre Bedeutung je nach dem Kontext, in dem sie gezeigt, und dem Zweck, zu dem sie beschworen werden. Sie stellen Ereignisse dar, die tatsächlich stattgefunden haben, und deshalb sind sie Referenten und fungieren als unwiderlegbarer Beweis für die Folter. Sie werden in Zeitungen veröffentlicht, aber die Zeitungen treffen eine Auswahl: manche Bilder werden gezeigt, andere nicht.“³⁸⁰

Stellt sich die Frage, ob die Regierung und die Medien durch die Eingrenzung dessen, was das Publikum sehen darf, Beweise beschränkt, durch welche die Öffentlichkeit über den Sinn und den Verlauf des Krieges urteilen könnte? Wenn also – wie Sontag behauptet – das Foto den Akt der Folter in seiner beweisbaren Form konstruiert, ist es nicht verwunderlich, dass die Bilder aus Abu Ghraib im Militärgerichtsverfahren als Beweise dienten, obwohl sich das Strafverfahren auf jene Fälle, welche für besonders großes öffentliches Interesse gesorgt haben, konzentrierte.³⁸¹

Vor allem auf den irakischen Bildermärkten fanden die Bilder der sexuellen Misshandlungen schnell reißenden Absatz. Ein „’Heiliger Kampf’ gegen ‚Amerikaner, Kreuzritter und Zionisten’“³⁸² wurde gefordert und auch islamistische (Terror-)Gruppen nutzten die Bilder, um neue Anhänger anzuwerben. Zudem bestätigten die Folterbilder die in arabisch-islamischen Kulturkreisen herrschenden Vorurteile gegen Demokratie und die westliche Zivilisation im Allgemeinen.³⁸³

³⁷⁹ Vgl. Butler 2008, S. 214.

³⁸⁰ Butler 2008, S. 214.

³⁸¹ Vgl. Butler 2008, S. 214f.

³⁸² Paul 2005A, S. 187.

³⁸³ Vgl. Paul 2005A, S. 187f.



Abbildung 11: Freiheitsstatue vs. Kapuzenmann.



Abbildung 12: „Stop-Bush“-Poster.

Aber auch Publikationen von US-Regierungsgegnern und Künstlern ließen nicht lange auf sich warten und diverse Assoziationen und Interpretationen bahnten sich ihren Weg. Der New Yorker Künstler Richard Serra verwandelte das Bild des Kapuzenmannes in ein „Stop-Bush“-Poster (siehe Abbildung 12), welches beim Wahlkampf gegen Bush eingesetzt werden sollte und im Internet zum Download bereitstand. Der irakische Karikaturist Salah Edine Sallat stellte dem Kapuzenmann eine Ku-Klux-Klan-Maske tragende Freiheitsstatue gegenüber, welche den Schalter für den Stromschlag umlegt (siehe Abbildung 11).³⁸⁴ Die britische Künstlerin und Aktivistin Legofesto baute mithilfe des Kinderspielzeugs Lego (politische) Szenen aus dem „Krieg gegen den Terror“ nach. Unter anderem finden sich auf ihrem Blog auch Bilder des Kapuzenmannes, des Leinenmädchens sowie viele weitere Darstellungen der Folterungen in Abu Ghraib (siehe Abbildung 13) als auch vom Irakkrieg 2003 allgemein.³⁸⁵

Ein weiterer Künstler, der mit seiner Interpretation des Folterskandals in Abu Ghraib Aufsehen erregte, ist Fernando Botero. In seinen Gemälden, welche die meist bekannt gewordenen Demütigungen zeigen, bezieht der kolumbianische Künstler Stellung zu dem Schrecken (siehe Abbildung 14 und 15). Nachdem die Gemälde in Europa Museumsstatus erlangten, schafften sie es in den USA jedoch „nur“ in eine New Yorker

³⁸⁴ Vgl. Paul 2005A, S. 154f sowie 184f.

³⁸⁵ Vgl. Legofesto.

Kommerzgalerie, da sämtliche amerikanischen Museen die Serie abgelehnt hatten.³⁸⁶



Abbildung 13: Legofesto Folterbilder Abu Ghraib.



Abbildung 14: Gemälde Botero I



Abbildung 15: Gemälde Botero II

Ein weiteres interessantes Projekt ist die Installation *America the Gift Shop* von Phillip Toledano aus dem Jahre 2008 (siehe Abbildung 16–20). Die Installation stellt sich die Frage, was ein Souvenir-Shop der amerikanischen Außenpolitik verkaufen würde und lässt so die Jahre 2000 bis 2008 der US-Außenpolitik in einer Palette von Souvenirs Revue passieren. Dabei wird auf Gegenstände zurückgegriffen, die aus dem täglichen Leben der US-Bürger stammen und die mit einem familiären, intimen Charakter behaftet sind. Üblicherweise soll die Tradition des Souvenir-Kaufes an eine schöne Zeit

³⁸⁶ Vgl. Wagner 2005 sowie Frankfurter Allgemeine Zeitung 2006.

oder Reise erinnern. In der Installation soll der Betrachter aufgrund der Artikel verstört zurückbleiben und muss sich erneut den Highlights der Außenpolitik stellen.³⁸⁷:

„What do we have to remind us of the events of the last eight years? And who will be held accountable for what has unfolded? How can we look to the future, when the world only sees us in the context of our immediate past? Fingers must be pointed, and pointed publicly. Then, and only then, when the world sees us acting as we tell the world to act, will America's honor be restored.“³⁸⁸



Abbildung 16: Bobble-Head



Abbildung 17: Keksdose



Abbildung 18: Kaffeetisch



Abbildung 19: Ausschneidemodell



Abbildung 20: Postkarten

Aber auch im Gegenwartstheater sowie in der Populärkultur wurden die Bilder aus Abu Ghraib aufgefasst. Als erstes Beispiel ist hier Elfriede Jelinek und ihr Theaterstück *Bambiland/Babel* (2004) zu nennen, in welchem Jelinek versucht, die Gewaltbilder aus dem Irak bzw. aus Abu Ghraib zu dekonstruieren, indem sie nicht über Gewalt spricht, sondern diese in Metaphern verpackt. Jelinek geht davon aus, dass die Gräueltaten dem Zuschauer bekannt sind und verzichtet daher auf die Darstellung von Gewalt. Gewalt soll erlebbar gemacht werden. Der abwesende Krieg wird auf die Bühne gezaubert und

³⁸⁷ Vgl. *America the Gift Shop*.

³⁸⁸ *America the Gift Shop*.

der sich darauf einlassende Zuschauer wird zum Kriegsteilnehmer, wie es Hüppauf beschreibt.³⁸⁹

„Was auf der Bühne gezeigt wird, ist das Vermittelte der Geschichten, die wir mitzerleben glauben. *Bambiland* reflektiert also nicht nur die Ortlosigkeit zeitgenössischer Öffentlichkeitsbörsen, sondern auch das Überwiegen sekundärer Wahrnehmung in unseren Versuchen, aus dem medialen Überangebot Weltbilder zu synthetisieren. Das Stück – als Theaterereignis, das unsere Wahrnehmung überfordert – reflektiert die Vergeblichkeit solcher Syntheseveruche. Jelineks Theaterstück zitiert mit Botenbericht und Mauerschau narrative Elemente der Dramatik und zeigt so das Vermittelte jedes medialen ‚Erlebens‘.“³⁹⁰

Als Beispiele für die Populärkultur sind vor allem die Serien *24* (USA 2001–2010) und *Prison Break* (USA 2005–2009) zu nennen. In beiden Serien lassen sich Verbindungen zum Folterskandal in Abu Ghraib finden. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass populärkulturelle Gattungen nicht nur Realität nachahmen, sondern vor allem auch selbst zum Nachahmungsgegenstand werden können, wie Binder erläutert:³⁹¹

„Für einige wenige Akteure, insbesondere Soldaten und Geheimdienstler, konnte das Verhalten von Jack Bauer aus *24* durchaus zu einem Vorbild und Maßstab des eigenen Handelns werden. Darüber hinaus begünstigte die Serie die Legitimierung von Folter im öffentlichen Diskurs[.]“³⁹²

Nach Bekanntwerden des Folterskandals sah sich die beliebte Serie *24* zunehmend Kritik ausgesetzt, da insbesondere in der fünften Staffel Folter zum primären Element des Plots geworden sei.³⁹³ Während sich die Gattungen der Populärkultur an ein breites Publikum richtet, zielen politische Kunstwerke – wie bereits oben besprochen – und Dokumentarfilme eher auf ein schmaleres Publikum ab. Eine nähere Untersuchung des Einsatzes der Folterfotografien im Dokumentarfilm findet sich im nächsten Kapitel.³⁹⁴

Die genannten Beispiele sind nur wenige der zahlreichen Interpretationen nach dem Bekanntwerden der Folterungen in Abu Ghraib. Sie verdeutlichen vor allem, wie unterschiedlich die Bilder interpretiert und in welchem neuen Kontext verwendet

³⁸⁹ Vgl. Hüppauf 2013, S. 471f sowie Elfriede Jelinek.

³⁹⁰ Vgl. Kormann 2009, S. 354.

³⁹¹ Vgl. Binder 2013, S. 464f.

³⁹² Binder 2013, S. 464.

³⁹³ Vgl. Binder 2013, S. 468. Eine genauere Betrachtung der öffentlichen (Folter-)Debatte zur Serie *24* würde hier den Rahmen sprengen und ist nachzulesen auf S. 468-474.

³⁹⁴ Vgl. Binder 2013, S. 465.

werden können. Insbesondere trugen die gezeigten Beispiele und ähnliche Interpretationen der Fotografien aus Abu Ghraib jedoch zur Ikonisierung des Kapuzenmannes und des Leinenmädchens bei.³⁹⁵

Wie bereits erwähnt, setzten die veröffentlichten Folterbilder eine weltweite, öffentliche Folterdebatte in Gang, welche bis in den US-Wahlkampf von Barack Obama reichte und diesen auch beeinflusste.³⁹⁶ Und auch heute ist die durch die Bilder ausgelöste Folterdebatte noch Thema, wie erst kürzlich als bekannt wurde, dass 500 Seiten eines rund 6.300 Seiten langen Reports der CIA über deren Foltermethoden veröffentlicht werden sollen. Die Vorfälle, welche in dem Bericht geschildert werden, ereigneten sich während der Amtszeit von George Bush. Durch die Veröffentlichung des Berichtes erhofft man sich Aufschluss über die wahren Ausmaße der umstrittenen Verhörprogramme des Geheimdienstes, unter anderem wie brutal und effektiv diese wirklich waren.³⁹⁷

4.6 **Die Verwendung der Folterfotos aus Abu Ghraib im Dokumentarfilm**

Der Dokumentarfilm ist kein klassisches fiktionales Medium. Er hat immer den Anspruch die Wirklichkeit zu zeigen. Im Unterschied zu Nachrichten oder Tatsachenberichten bemüht sich der Dokumentarfilm jedoch, die Realität nicht nur einzu-eins zu zeigen, sondern versucht überdies die verborgene Wirklichkeit aufzuspüren und wiederzugeben. Dabei bedient sich der Dokumentarfilm diversen Techniken der Visualisierung, wie beispielsweise der Fotografie.³⁹⁸

Fotografien im Film sind nichts Neues. Spätestens seit *Rear Window* (USA 1956) oder *Blowup* (GB 1966) wurde die Fotografie immer wieder ein faszinierendes Moment im Spielfilm. Auch der Dokumentarfilm greift immer wieder auf das ältere Medium, die Fotografie, zurück. Wenngleich auch in einer anderen Form. Die im Dokumentarfilm

³⁹⁵ Vgl. Paul 2005A, S. 185.

³⁹⁶ Vgl. hierzu ausführlich Binder 2013, S. 478-483 sowie S. 490-496.

³⁹⁷ Vgl. Der Standard 2014.

³⁹⁸ Vgl. Binder 2013, S. 457.

verwendeten Fotografien stellen – neben der stilistischen Ebene – stets einen Bezug zur Realität dar. Es werden Geschichten mit Hilfe von Bildern aber auch über die Bilder erzählt. Die wichtigste Eigenschaft der Fotografien im Dokumentarfilm ist jedoch die beweisende. Die Bilder treten sehr oft als Beweismittel auf und bestärken so die Aussagen des Filmes.³⁹⁹

Die Diskussion über das Verschwimmen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion ebbt nicht ab. Bernd Gäbler bringt es im Vorwort zu *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen* jedoch auf den Punkt. Er ist der Meinung, dass sich auch durch die Verwendung von Reenactments oder szenischer Rekonstruktion der Dokumentarfilm seinen wichtigsten Charakter nicht verliert, nämlich jenen des kritischen Journalismus:

„Zur alten Unschuld aber, die ebenso messerscharf wie naiv definierte, dass Fiktion die Konstruktion von Wirklichkeit sei und Dokumentation deren Abbildung, führt kein Weg zurück. Kaum ein Doku-Irgendwas kommt noch aus ohne ‚Re-Enactment‘, ‚szenische Rekonstruktion‘ oder gar ‚dokumentarische Imagination‘. Die Grenzen werden fließend, ein neues starkes Zentrum oder gar eine magnetisierende ‚Schule‘ ist nicht sichtbar. Das Band zwischen dokumentarischen Formen und kritischem Journalismus aber besteht nach wie vor.“⁴⁰⁰

Bereits in mehreren kleineren Dokumentationen wie etwa *The Dark Art of Interrogation* (USA 2005) oder *The Torture Question* (USA 2005) wurden die Vorfälle von Abu Ghraib thematisiert. Die Dokumentationen versuchen die Geschehnisse im irakischen Gefängnis in die allgemeine Geschichte der Folter einzuordnen sowie eine Verbindung zu dem Gefangenenlager in Guantanamo Bay herzustellen. Eine weitere Dokumentation beschäftigt sich mit der wohl unbeliebtesten Soldatin aus dem Irakkrieg 2003. In *Big Storm: The Lynndie England Story* (USA 2005) wird ein äußerst negatives Bild der Soldatin gezeichnet, die Richtig von Falsch nicht unterscheiden kann.⁴⁰¹ Im Folgenden stehen allerdings zwei Dokumentarfilme zweier bekannter Regisseure im Mittelpunkt, welche sowohl internationale Aufmerksamkeit erreichten als auch mit Preisen ausgezeichnet wurden. Errol Morris' *Standard Operating Procedure* aus dem Jahre 2008 soll Rory Kennedys *Ghosts of Abu Ghraib* von 2007 gegenübergestellt werden.

³⁹⁹ Vgl. Diekmann 2007, S. 3.

⁴⁰⁰ Wolf 2004, S. 9.

⁴⁰¹ Vgl. Binder 2013, S. 458.

4.6.1 **Standard Operating Procedure, R: Errol Morris, USA 2008**

Nachdem die Geschichte von Abu Ghraib durch die Fotos der Soldaten 2004 an die Öffentlichkeit kam und diverse Artikel darüber erschienen waren, gaben sich die meisten Journalisten mit den aufgedeckten Informationen und den verhängten Strafen zufrieden. Einige – so auch Errol Morris – wollten jedoch weiter gehen und den Kontext der Geschichte, der Bilder herausfinden und so wurde 2008 *Standard Operating Procedure* gedreht, der im selbigen Jahr auch mit dem großen Preis bei der Berlinale ausgezeichnet wurde.⁴⁰² Zudem erschien begleitend zum Dokumentarfilm auch eine Monografie *Standard Operating Procedure. A War Story*, in Zusammenarbeit mit dem Journalisten Philip Gourevitch.⁴⁰³ Erwähnenswert ist, dass *Standard Operating Procedure* mit einer für den Dokumentarfilm eher ungewöhnlich großen Crew arbeitete. So reichte das Cast von zahlreichen Stylisten über Schauspieler bis hin zu bekannten Namen wie Danny Elfman, der auch bereits für zahlreiche Tim-Burton-Filme die Filmmusik komponierte. Ein interessantes Detail ist auch, dass einige der interviewten Personen eine Gage für ihren Auftritt bekamen.⁴⁰⁴ „I paid the ‚bad apples‘ because they asked to be paid, and they would not have been interviewed otherwise[.]“⁴⁰⁵

Obwohl er keine Kosten und Mühen gescheut hat, schaffte es Errol Morris jedoch nicht, die Opfer der Fotoikonen vor die Kamera zu bekommen. Obwohl er andere Gefangene interviewte, entschloss sich Morris bewusst, den Fokus auf die Täter zu setzen. Nichtsdestotrotz können einige Gesichter der Gefangenen am Ende des Films identifiziert werden. Diese Personalisierung der Opfer ist für Morris von großer Bedeutung, da er der Meinung ist, dass die Betrachter bewusst daran erinnert werden müssen, dass es sich bei den Opfern um Menschen handelt, die zum größten Teil unschuldig in diesem Gefängnis einsaßen.⁴⁰⁶

Errol Morris gilt als einer der wichtigsten Regisseure der heutigen Zeit. Seine Arbeiten reichen von Dokumentarfilmen, TV-Serien über Werbespots. Besonders seine

⁴⁰² Vgl. Dargis 2008.

⁴⁰³ Vgl. auch die deutsche Fassung *Die Geschichte von Abu Ghraib*, Gourevitch/Morris 2009.

⁴⁰⁴ Vgl. Dargis 2008.

⁴⁰⁵ Errol Morris zitiert nach: Cieply/Sisario 2008.

⁴⁰⁶ Vgl. Peitz 2008.

Dokumentararbeiten wurden stets mit Preisen überhäuft, nicht zuletzt mit einem Oscar für *The Fog of War* (USA 2003), der vom ehemaligen Verteidigungsminister und seiner Rolle während des Vietnamkrieges handelt.⁴⁰⁷ Seine Vorliebe für politische Themen zeigte sich von Anfang an. So schaffte er mit seiner Durchbruchs-Dokumentation *The Thin Blue Line* (USA 1988) sogar, dass der Fall eines unschuldig im Gefängnis sitzenden Mannes neu aufgerollt und dieser schließlich frei gesprochen wurde.⁴⁰⁸

Seine Filme haben stets einen politischen Hintergrund. Dies ist auch in *Standard Operating Procedure* der Fall. So will er mit dem Film nicht nur den Kontext, den Rahmen der Fotos aus Abu Ghraib erweitern, sondern vor allem auch auf die Tatsache aufmerksam machen, dass – wie so oft – der „kleine“ Mann die Strafe trägt und höhere politische Ebenen („the big guys“ wie er sie nennt) ungestraft bleiben. Des Weiteren wirft er Fragen zur staats sanktionierten Folterung, der Regierungsverantwortung sowie das Alleinlassen von Soldaten in einer falsch unterrichteten Einheit auf.⁴⁰⁹

Morris teilt seinen Film in drei Abschnitte. Die Fotografien dienen dabei als visuelles Beweismaterial, die Interviews als narratives Stilmittel und die Reenactments als emotionale Stimmungsmittel.

4.6.1.1 *Beweismaterial und narratives Stilmittel – die Fotografien und Interviews*

Die Fotos, die bereits durch die internationale Presse gingen, sind ein wichtiges Element des Films. Morris betont in vielen Interviews, dass die Bilder nicht manipuliert, sondern lediglich mit einem weißen Rand versehen wurden, um zu zeigen, dass es sich bei den Bildern um keine Ausschnitte, sondern um das ganze, unveränderte Bild handelt. Die Fotos dienen als zentrales Beweisstück für das Unrecht, welches den Häftlingen im Herbst 2003 angetan wurde.⁴¹⁰ Die verwendeten Fotografien sind jedoch nicht nur visuelle Beweise, sie rufen Emotionen hervor, die durch den Glauben an die

⁴⁰⁷ Vgl. Errol Morris.

⁴⁰⁸ Vgl. Bordwell/Thompson 2010, S. 352f sowie Williams 2003, S. 28f.

⁴⁰⁹ Vgl. Dargis 2008.

⁴¹⁰ Vgl. Peitz 2008.

Authentizität nochmals verstärkt werden.⁴¹¹

Der Film geht davon aus, dass die Fotos mehr verbergen als sie aufdecken und bemüht sich daher, die Bilder narrativ zu rekonstruieren sowie eine Rekontextualisierung zu erreichen.⁴¹² Army Special Agent Brent Pack von der Criminal Investigation Division erklärt, wie er die 12 CDs voller Fotografien für den Prozess vorbereitete, indem er die Fotografien nach Themen sortierte und so die wichtigen Ereignisse herausfiltern konnte. Morris setzt diesen Prozess mit vielen grafischen Elementen in Szene. Zu den Kommentaren von Pack werden die durchs Bild fliegenden Bilder grafisch in eine Timeline zugeordnet und nach Datum und Uhrzeit sortiert. Pack definiert später im Film auch, welche Bilder als SOP oder Misshandlung zu deklarieren sind, was mit Hilfe von Stempeln gekennzeichnet wird.

Zusätzlich erläutern vereinzelt auch Soldaten, wer und was auf einzelnen Bildern zu sehen ist. Dabei werden sowohl die erläuterten Fotografien als auch die Soldaten beim Betrachten bzw. Erklären gezeigt. Die einzelnen Personen auf den Fotografien werden dabei umrandet und mit einem Namen versehen.

Anzumerken ist, dass auch private Bilder, welche die Beziehungen zwischen den Soldaten erläutern sollen, gezeigt werden und von den Soldaten gedrehte Videos ihren Platz im Film finden. Zudem wird den Bildern von der Leiche in dem Duschaum vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt, da dies im Zuge des Skandals nicht getan wurde.⁴¹³ Es wird also deutlich, dass dem Kontext der Fotografien auf die Spur gegangen wird, indem diese sowohl grafisch als auch thematisch im Mittelpunkt des Filmes stehen.

Bei den Interviews lassen sich schnell untypische Filmelemente entdecken. So blicken die Personen zum Beispiel direkt in die Kamera. Dies ist vielleicht noch nicht das besondere, mit dem Zusatzwissen, dass Morris hier eine bestimmte Technik verwendet, nämlich ein sogenanntes *Interrotron*, wird die Interview-Situation jedoch zu etwas Besonderem. Alle Personen sprechen nämlich direkt zu Errol Morris. Sie werden

⁴¹¹ Vgl. Nichols 2010, S. 89.

⁴¹² Vgl. Binder 2013, S. 462.

⁴¹³ Vgl. Binder 2013, S. 462.

gefilmt und sehen gleichzeitig den Regisseur auf einem Monitor – oder eine Fotografie, die sie erläutern sollen. Man kann die Situation mit einem Nachrichtensprecher vergleichen, der seinen Text von einem Teleprompter abliest, nur das anstatt des Textes das Gesicht des Interviewpartners zu sehen ist und somit einer angenehmeren Gesprächssituation geschaffen wird.⁴¹⁴

Ein weiteres Merkmal der Interviews ist die sehr intime Situation des Gesprächs. Diese wird zum einen durch die schon erwähnte Intertron-Technik und dem daraus resultierenden direkten Kamerablick und andererseits durch die Close-Ups erreicht. Es sind fast ausschließlich Nahaufnahmen (Kopf-Schulter-Partie) zu sehen, was eine sehr intime, vertraute Gesprächssituation schafft.⁴¹⁵

Im Wesentlichen taucht kein Interviewer auf. Vereinzelt wird Morris jedoch bei Zwischenfragen hörbar. Obwohl es also fast keine direkten Fragen gibt, hat man durch die zusätzlichen Filmelemente und Effekte stets das Gefühl, dass die Gespräche in eine gewisse Richtung gelenkt werden. „Die Dokumentation bot den verurteilten Soldaten eine Bühne, auf welcher sie die Gelegenheit bekamen, ihre eigene Geschichte zu erzählen, die in vielerlei Hinsicht die hegemoniale Rahmung der Ereignisse herausfordert.“⁴¹⁶

So versuchen die Soldaten sich für ihre Taten zu rechtfertigen und diese auch zu relativieren. Es wird darauf verwiesen, dass die Folterpraxis bereits üblich war, als sie ankamen. Ihnen wurde gesagt, dass sie dies tun müssen, auch wenn es den Soldaten anfangs komisch und falsch vorkam. Zudem wird immer wieder betont, dass ihr Job, die Gefangenen auf die Verhöre vorzubereiten, als Lebensrettung von US-Soldaten im Irak verstanden wurde. Lynndie England stellt sich selbst als Opfer dar. Sie beschreibt sich als unerfahrenes, naives Mädchen aus der Provinz, das sich in einen älteren Mann, Charles Graner, verliebt hat, blind vor Liebe zu seinem Opfer wurde und schließlich tat, was sie tat. Sabrina Harman hingegen, wurde wider Willen zum Mittäter und sieht sich selbst als tragische Heldin. Eigentlich hatte sie nur fotografiert, um Beweise zu

⁴¹⁴ Vgl. Dargis 2008.

⁴¹⁵ Vgl. Dargis 2008.

⁴¹⁶ Binder 2013, S. 463.

sammeln, die sie später veröffentlichen wollte. Ihre Aussagen werden zusätzlich durch die Briefe an ihre Ehefrau verstärkt, die eine kritische Distanz zu den Geschehnissen vermitteln. Auch Janis Karpinski sieht sich als Opfer des Skandals. Sie wollte die Wahrheit ans Licht bringen, blieb jedoch als gescheiterte Heldin zurück.⁴¹⁷ Karpinski wurde als einziger ranghöchster Offizier verurteilt und tritt auch als einziger, ehemaliger ranghöchster Offizier in Morris' Dokumentarfilm auf.⁴¹⁸

Auffällig ist, dass einige Täter scheinbar mit erzählten Situationen lustige Erinnerungen verbinden und sich während des Interviews ein Schmunzeln nicht verkneifen können. Vor allem die Geschichte von Javal Davis über die Anweisung die Häftlinge wach zu halten, brachte im Kinosaal eine Lachsalve hervor, wie Mark Stöhr in seinem Artikel *Gier nach bösen Bildern* bemerkte. Um die Häftlinge wachzuhalten legte Davis HipHop-Musik auf und später Heavy Metal auf voller Lautstärke. Allerdings gefiel die Musik den Gefangenen. Lächelnd erzählt Davis seine todsichere Pointe: Country-Musik wirkte und die Häftlinge flehten ihn an, die Musik auszuschalten. „Das können sie halt, die Amerikaner: Im Angesicht des Abgrunds machen sie noch einen kessen Spruch.“⁴¹⁹ Auch wenn das Lächeln der Täter in manchen Situationen für Gelächter im Kinosaal sorgte, so lassen sie doch den Zuschauer verstört zurück und verstärken noch einmal die Erschütterung und die Abscheu über die Geschehnisse.

4.6.1.2 „Reenactments“ als emotionale Stimmungsmacher?

Während die Interview-Situationen sehr dokumentarisch wirken, auch wenn die verwendeten Techniken eher untypisch sind, so ist dies bei den Reenactments, den Nachinszenierungen von Gefängniszenen in Abu Ghraib, überhaupt nicht der Fall. Hier reicht die Inszenierung von verschiedenen Kameraeinstellungen, Farbkorrekturen, über Effekte wie Slow-Motion bis hin zu besonders betörender Musikgestaltung. Die Reenactments weisen zahlreiche Horrorfilm-Elemente auf und verfehlen so ihre Wirkung nicht. Errol Morris hat bereits in der Vergangenheit mit Reinszenierungen

⁴¹⁷ Vgl. Binder 2013, S. 463.

⁴¹⁸ Vgl. Dargis 2008.

⁴¹⁹ Stöhr 2008.

gearbeitet. Dies war auch in seinem Durchbruchsfilm *The Thin Blue Line* ein wichtiges Element. Aber nichts Bisheriges aus seinem Schaffen ist vergleichbar mit den Horrorfilm-Inszenierungen in *Standard Operating Procedure*.⁴²⁰

Eingesetzte Effekte verstärken den Gedanken, einen fiktiven (Horror-)Film zu sehen. So werden zum Beispiel die Explosion eines Helikopters sowie auf den Boden fallende Handgranaten durch Zeitlupe in Szene gesetzt. Briefe, welche von Sabrina Harman an ihre Frau geschrieben wurden, werden dem Publikum von ihr selbst vorgelesen. Spielkarten, allen voran Saddam Hussein als schwarzes Pik-Ass fallen in Slow-Motion auf einen Tisch. Die Spielkarten sind ein weiteres Indiz auf die Bilderpolitik im Irakkrieg 2003. Die Konterfeis der 52 wichtigsten Mitglieder der irakischen Führungselite zierten die Spielkarten, wobei Saddam Hussein – wie bereits erwähnt – als schwarzes Pik-Ass agierte und somit die wichtigste Figur im Spiel *Krieg* einnahm. Die Karten wurden an die US-Soldaten verteilt, damit diese sich die Gesichter der Gesuchten spielerisch einprägen konnten, um so die Identifikation zu vereinfachen.⁴²¹

Die Reenactments strotzen vor filmischen Elementen, so dass hier die Grenze zwischen Dokumentar- und Fiktiv-Film zu verschwimmen beginnt, was viele Kritiker bemängelt haben. Dies war vor allem in der deutschen Presse der Fall, in welcher überwiegend kritisch über die Machart geurteilt wurde. Wohingegen die Berichterstattung über den Film in der amerikanischen Presse durchwegs positiv ausfiel. Vor allem die Dehnung der Zeit sowie die Detailaufnahmen sind Ursache für die Verfremdung der dargestellten Sachverhalte. Der Zuschauer wird verstört und die affektive Wirkung der Szenen gesteigert.⁴²² Der Film wirft die oft gestellte Frage auf, wo sich die Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm befindet und wie weit ein Dokumentarfilm gehen darf, ohne dass der Film an Authentizität einbüßen muss? Es ist schwierig diese Frage zu beantworten, schließlich gehören auch Dokumentarfilme dem Filmbusiness und somit auch einer Unterhaltungsbranche an. Filmische Elemente aus dem Mainstream-Kino sind, um die Zielgruppe zu erweitern, sicher förderlich. Im Hinblick auf Errol Morris, seine Erfolge und Bekanntheit lässt sich jedoch vermuten, dass die Art und Weise, wie

⁴²⁰ Vgl. Dargis 2008.

⁴²¹ Vgl. Paul 2005A, S. 103.

⁴²² Vgl. Binder 2013, S. 462.

Morris seine Filme umsetzt, auf eigener Vorliebe beruhen. „[...] Mr. Morris is, in his own singular fashion, very much in the entertainment business.“⁴²³

Die persönliche Handschrift des Regisseurs ist in *Standard Operating Procedure* deutlich zu spüren. Dazu zählen vor allem die Reenactments, die Morris schon seit Langem in seiner Karriere begleiten. In *Standard Operating Procedure* wurden die Nachinszenierungen jedoch stark kritisiert. Andreas Kilb unterstellt Morris, dass die Reinszenierungen den Fotografien keine neuen Erkenntnisse hinzufügen würden. Weiter wirft er ihm vor, dass solche Reenactments mit Horror-Elementen die Wahrheit zur Fiktion machen würde und dies wohl das Schlimmste sei, was man über einen Dokumentarfilm sagen könne.⁴²⁴ Nichtsdestotrotz hält Morris an seiner Art und Weise Dokumentarfilme zu drehen fest und verdeutlichte dies bereits 1989 in einem Interview im *Cineaste*:

„Es gibt keinen Grund, warum Dokumentarfilme nicht genauso persönlich sein können, wie Spielfilme, warum sie nicht die Handschrift derer tragen sollten, die sie gemacht haben. Wahrheit wird weder durch Stil noch durch Ausdruck garantiert. Wahrheit wird durch überhaupt nichts garantiert.“⁴²⁵

Standard Operating Procedure reflektiert auf der einen Seite die Missbrauchsfälle und andererseits das spannende Verhältnis zwischen linearer Erzählung und fotografischen Bildern. Der Dokumentarfilm suggeriert, dass die Fotografien ein falsches Bild der Missbrauchsfälle zeichnen und nicht die ganze, wahre Geschichte erzählen. Zwar zeigen Bilder mehr als tausend Worte, jedoch nicht notwendigerweise die Wahrheit. Mithilfe von Worten und dem richtigen Kontext will Morris die Bilder entlarven. Um die Wahrheit herauszufinden, bedarf es echter Detektivarbeit, die der Chefermittler Brent Pack für den Zuschauer durchführt. Und dennoch wird die Fotografie am Ende des Films gewürdigt, denn ohne die Bilder hätte der Skandal nicht stattgefunden. Auch wenn die Skandalfotos scheinbar nur ein verzerrtes und selektives Bild der Wirklichkeit darstellen, verkörpern sie den privilegierten Zugang zur Realität für die Öffentlichkeit. Mit diesem Zugang kann keine Erzählung und keine dramatische Nachinszenierung

⁴²³ Dargis 2008.

⁴²⁴ Vgl. Kilb 2008.

⁴²⁵ Errol Morris 1989 zitiert nach Williams 2003, S. 30.

mithalten.⁴²⁶

4.6.2 ***Ghosts of Abu Ghraib*, R: Rory Kennedy, USA 2007**

Rory Kennedy ist eine preisgekrönte Filmemacherin, die bereits über 35 bekannte Dokumentarfilme produziert und regiert hat. Ihre Themen befassen sich mit häuslicher Gewalt, der internationalen AIDS-Krise, Menschenrechte, Drogenabhängigkeit, Armut und politischer Korruption. Des Weiteren ist sie politisch engagiert und war bei Kampagnen zur Präsidentschaftswahl sowohl für Bill Clinton (1992) als auch für Barack Obama (2008) stellvertretende Sprecherin.⁴²⁷

Bereits 2007 prämierte die Dokumentation *Ghosts of Abu Ghraib* von Rory Kennedy beim Sundance Film Festival in Park City, Utah, USA und wurde 2007 mit dem Primetime Emmy Award für die beste Dokumentation ausgezeichnet.⁴²⁸

Ursprünglich wollte Rory Kennedy einen Film über Völkermord machen. Es sollte der Frage nachgegangen werden, warum gewöhnliche Menschen außergewöhnliche Akte von Bösartigkeit vollziehen. Völkermord sollte aus der Perspektive der Verbrecher betrachtet werden – wer waren diese Täter? Wie kamen sie dazu und was trieb sie an? Welcher strukturelle aber auch individuelle, psychologischer Prozess geschah?

Während Kennedy für ihren Film recherchierte, wurden die Folterfotos aus Abu Ghraib veröffentlicht. Kennedy stellte fest, dass sie sich beim Betrachten der Bilder ähnliche Fragen stellte:⁴²⁹

„Who were these people? What motivated them? How much was it about the structure and the situation at Abu Ghraib? How much was it because the individuals were inclined to be abusive? Were they just the kid next door who was behaving badly? Or were they psychopaths who had a tendency toward being abusive?“⁴³⁰

Von nun an konzentrierte sich Kennedy auf die Vorkommnisse in Abu Ghraib und

⁴²⁶ Vgl. Binder 2013, S. 463.

⁴²⁷ Vgl. Rory Kennedy.

⁴²⁸ Vgl. Rory Kennedy.

⁴²⁹ Vgl. HBO.

⁴³⁰ HBO.

bekam die Möglichkeit mit direkt Beteiligten, die im Herbst 2003 im Gefängnis im Irak waren, zu sprechen – sowohl Täter als auch Opfer. Kennedy erwartete von den Interviews mit den Tätern Geschichten aus der schweren Kindheit oder Erklärungsversuche der ähnlichen Art. Was sie jedoch auf die Frage, warum sie diese Taten verübten, als Antwort bekam, war irritierend: „I did it because I was told to do it.“⁴³¹

Aufgrund der immer wiederkehrenden Aussage entwickelte sich die Dokumentation immer mehr zu einem untersuchenden Film. *Ghosts of Abu Ghraib* sieht sich die Politik, die nach dem 11. September 2001 geführt wurde, näher an. Es wird auf eine Kette von Befehlen aufmerksam gemacht, die zu dem führten, was in Abu Ghraib passierte. Es geht nicht mehr alleine um die Soldaten, die beteiligt waren, sondern vielmehr um politische Entscheidungen, die diese Folterakte ermöglichten und tolerierten.⁴³² „What policies were put into place that allowed this behavior in flourish while protections granted to prisoners under the Geneva Conventions were ignored?“⁴³³

Interessant ist, dass es *Ghosts of Abu Ghraib* – im Gegensatz zu *Standard Operating Procedure* – schafft, sowohl Täter als auch Opfer aufzuspüren und diese ihre Geschichte vor der Kamera erzählen.⁴³⁴ Die Opfer zu interviewen, war jedoch alles andere als einfach, wie Kennedy in einem Interview erzählt. Susan Burke, die Anwältin von einigen Opfern, ermöglichte Kennedy den Kontakt zu einigen ihrer Klienten, die bereit waren, vor der Kamera zu sprechen – allerdings stellte sich dies schwieriger dar als gedacht. Zunächst wurde ein Flug nach Jordanien arrangiert, da sich die Opfer im Irak nicht sicher genug fühlten, um dort interviewt zu werden. Da die ehemaligen Gefangenen jedoch auf einer „security list“ standen, wurde ihnen die Ausreise untersagt. Schließlich konnten sie in die Türkei ausreisen, wo die Opfer am Flughafen verhaftet wurden. Schlussendlich schafften Kennedy und ihr Team die Freilassung der Opfer aus dem Gefängnis und brachten sie in ein Hotelzimmer in Istanbul, wo die Interviews stattfanden. Um ihre Identität zu wahren, blieben die Opfer anonym und

⁴³¹ Vgl. HBO.

⁴³² Vgl. HBO.

⁴³³ Synopsis.

⁴³⁴ Vgl. Synopsis.

wurden mit Pseudonymen benannt. Grund hierfür war vor allem die Angst vor den Amerikanern und nicht – wie von Kennedy vorerst angenommen – jene vor ihrer islamischen Heimat. Nur einer wollte unbedingt seine Identität preisgeben und sein Gesicht vor der Kamera zeigen, um sich nicht länger vor den Amerikanern verstecken zu müssen.⁴³⁵

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass auch einige der Interviewten in *Ghosts of Abu Ghraib* ein Honorar erhielten. Wer jedoch eine Bezahlung erhielt und wie hoch diese ausfiel, konnte die Sprecherin von HBO nicht sagen. Rory Kennedy hat zu den Fragen über die Bezahlung keine Stellung genommen, wie die New York Times berichtete.⁴³⁶

4.6.2.1 *Die Machart des Films und eine Gegenüberstellung*

Ghosts of Abu Ghraib versucht anhand der Interviews Gründe zu finden, warum die Folterungen in Abu Ghraib überhaupt geschehen konnten. Als Beginn werden die Terroranschläge auf das World Trade Center und das Pentagon am 11. September 2001 genannt. So wird im Film immer deutlicher, dass es sich nicht – wie von Präsident Bush behauptet – um ein paar wenige Individuen handelt, welche diese Abscheulichkeiten durchführten, sondern das die Spur bis ins Pentagon führt.

Der Dokumentarfilm beginnt mit Szenen aus der Dokumentation *Obedience* (USA 1962) von Stanley Milgram. Der Film handelt von dem berühmten Milgrim-Experiment oder anders gesagt von einem Autoritätsexperiment, welches in den 1960er Jahren an der Yale Universität durchgeführt wurde. Eine Gruppe von Menschen wurde von einer autoritären Person einzeln dazu aufgefordert, einem Unschuldigen Elektroschocks zu geben und die Volt-Anzahl stetig zu erhöhen, bis die Level „Danger Severe Shock“ und „Fatal“ erreicht wurden. Die Studie sollte herausfinden, wie weit Menschen gehen, nur weil es ihnen aufgetragen wurde – schockierenderweise waren es 100 Prozent, welche

⁴³⁵ Vgl. Guillen 2007.

⁴³⁶ Vgl. Cieply/Sisario 2008.

die aufgetragenen Befehle durchführten.⁴³⁷

Die Szenen aus dem Film *Obedience* bieten eine gute Basis für den weiteren Verlauf des Filmes, der – vor allem durch die Interviews – sehr schnell suggeriert, dass die Wärter keine *sadistischen Folterer* sind, sondern dass die Umstände sie dazu trieben. Abgesehen von den Opfern sind sich alle Interviewten einig, dass die Missbräuche in Abu Ghraib Teil einer (Verhör-)Politik sind. Immerhin wurden 300 Wärter ohne geeigneter Ausbildung mit rund 6.000 Häftlingen *alleine gelassen*.⁴³⁸ Um die Vorfälle in einen breiteren Kontext stellen zu können, werden unter anderem Bilder von „Ground Zero“ sowie Ausschnitte aus Bushs Rede an die Nation gezeigt. Zudem erzählen Soldaten, dass die Terror-Anschläge vom 11. September sie dazu motiviert haben, ihr Land zu verteidigen.⁴³⁹

Interessant ist, dass der Film die eigenmächtige Misshandlung von Gefangenen durch die US-Soldaten – vorwiegend während der berüchtigten *night shift* – nicht berücksichtigt. Kennedy versucht hingegen, die Folterbilder mit den Bildern von den Todesfällen, speziell jene von der Leiche aus dem Duschaum, zu relativieren. Der Film begreift den eigentliche Skandal darin, dass niemand für die Tötung während der oder durch die Verhöre belangt wurde. Zudem erzählen Soldaten von militärischen Anweisungen, kompromittierende Daten zu vernichten. Diese Informationen werfen dem Militär sowohl eine Verschleierung des wahren Ausmaßes der Missbrauchsfälle als auch die Vernichtung von Beweismittel vor.⁴⁴⁰

Ghosts of Abu Ghraib ist keine Aufarbeitung der Geschehnisse im Gefängnis wie es bei *Standard Operating Procedure* der Fall ist. Es ist vielmehr ein Film, der auf die politischen Entscheidungen seit dem 11. September 2001 schaut und herausarbeitet, dass einige davon Mitschuld an den Folterungen in Abu Ghraib haben.⁴⁴¹

Der Film baut sich durch die Interviews mit rund 15 direkt und indirekt involvierten

⁴³⁷ Vgl. Nichols 2010, S. 54, Binder 2013, S. 460 sowie HBO.

⁴³⁸ Vgl. Synopsis.

⁴³⁹ Vgl. Binder 2013, S. 460.

⁴⁴⁰ Vgl. Binder 2013, S. 461.

⁴⁴¹ Vgl. Guillen 2007.

Personen auf. Die Fotografien, die in Abu Ghraib entstanden sind, spielen eine weniger wichtige Rolle. So werden viele Fotos gezeigt, die die MPs in privaten Situationen während des Krieges zeigen. Obwohl inhaltlich äußerst relevant, werden nur wenige der unzähligen Folterfotos gezeigt und die Situationen während ihrer Entstehung kaum hinterfragt. Dies ist im Wesentlichen auch der Größte Unterschied zu *Standard Operating Procedure*. Denn obwohl es auch Morris ein Anliegen ist, die „big guys“ und die Umstände, die dazu führten, anzuklagen und dafür verantwortlich zu machen, setzt er die Bilder in das Zentrum seines Filmes. Er versucht den genauen Ablauf der bekanntesten Bilder zu rekonstruieren und bezieht hierbei die Interviews und Reenactments mit ein.

Am Ende von *Standard Operating Procedure* geht Morris noch einmal die wichtigsten Fotografien durch und lässt den Chefermittler Pack urteilen, ob es sich um eine Straftat oder Standarddienstanweisung handelt. Es wird noch einmal verdeutlicht, dass der Skandal nicht stattgefunden hätte, wenn die Fotografien nicht geschossen worden wären. Abschließend erläutern die Interviewten ihr persönliches Resümee des Bekanntwerdens, die Folgen des Skandals oder ihre Zukunftspläne. Kennedy beendet ihren Film hingegen mit weiteren Bildern aus *Obedience*, welche die Beziehung von Missbrauchsfällen und Autorität nochmals verdeutlichen soll. Die Autorität der staatlichen Behörden hat die Soldaten zu ihren Taten veranlasst und ihre Moralität gebrochen. Abschließend blendet Kennedy Bilder der MPs mit dem Ausmaß der Strafe ein, sowie weitere Maßnahmen des Militärs.⁴⁴²

⁴⁴² Vgl. Binder 2013, S. 461.

5. Fazit

Wie sich gezeigt hat, haftet der Fotografie von Beginn an ein Authentizitätscharakter an. Dies macht die Fotografie zum idealen Medium für die Dokumentation – insbesondere in Kriegs- und Krisenzeiten. Der Authentizitätscharakter schwand auch nicht durch die Tatsache, dass viele der frühen Kriegsfotografien gestellt, manipuliert oder retuschiert wurden, was schlichtweg an der damaligen noch eher primitiven Technik lag. Indes lösen Fotografien immer eine Reaktion beim Betrachter aus, vor allem dann, wenn Leid gezeigt wird. Es verwundert also nicht, dass Kriegsstrategen bereits früh erkannten, wie wertvoll die hervorgerufenen Reaktionen der Bevölkerung – zuerst aufgrund der schriftlichen und später aufgrund der fotografischen Kriegsberichterstattung – waren und welche Rolle diese für den Verlauf des Krieges spielen könnten. Dies ist insbesondere auf das Bevölkerungsinteresse am Krieg zurückzuführen, welches stieg, als die Volksheere die Söldner- oder Berufsheere zunehmend ablösten und somit der Krieg mit Soldaten aus den eigenen Reihen geführt wurde. Bereits im Krimkrieg (1853-1856) wurde die fotografische Kriegsberichterstattung bewusst eingesetzt, um die öffentliche Meinung über den Krieg zu besänftigen und auch im US-Bürgerkrieg wurde die Fotografie bewusst genutzt. Die Bedeutung der fotografischen Berichterstattung stieg insbesondere, als sich die Übertragungszeiten durch technische Erneuerungen zunehmend verkürzten. Wie sich gezeigt hat, brachte der Erste Weltkrieg erstmals eine systematische, politisch-militärische Kontrolle der Kriegsberichterstattung hervor, die der Bevölkerung ein bestimmtes Kriegsbild übermitteln sollte. Seit dem Ersten Weltkrieg etablierten sich zudem gezielt eingesetzte Propaganda-Aktionen. Des Weiteren wurde die Medienlenkung während des Zweiten Weltkrieges perfektioniert und die neuen Medien (Radio und Film) umfangreich eingesetzt.

Der Vietnamkrieg brachte eine neue Ausgangssituation für die Kriegsberichterstattung hervor. War in vorangegangenen Kriegen die klassische militärische Zensur üblich, so fehlte in Vietnam aufgrund der ausstehenden offiziellen Kriegserklärung der USA die Legitimation für eine Zensur der Berichterstattung. Zudem war es relativ einfach sich

als Journalist in Vietnam akkreditieren zu lassen und schon bald verlor das Militär die Kontrolle über die Kriegsberichterstattung. Nichtsdestotrotz gab es Richtlinien an die sich die Reporter halten mussten und auch die Informationsbeschaffung war nicht so einfach wie oft dargestellt. Das bewusste Zurückhalten von Fakten und Zahlen gehörte zum Beispiel zur Tagesordnung. Erst mit dem offiziellen Kriegseintritt der USA 1964 war es unerlässlich für das Militär mit den Journalisten zu kooperieren und so wurden täglich Pressekonferenzen abgehalten, in denen jedoch meist nur Halbwahrheiten oder Falschmeldungen an die Reporter weitergegeben wurden. Ziel war eine heroische Berichterstattung, die den sauberen Krieg sowie die militärische Überlegenheit der US-Truppen darstellen sollte. Im Zuge der Abendnachrichten im US-Fernsehen wurde der saubere Krieg Teil des Familienabends und stellt insbesondere einen Wandel in der Berichterstattung dar. Die Tet-Offensive 1968 und weitere Rückschläge wirkten sich sowohl auf die Kampfmoral der US-Soldaten als auch auf die Unterstützung der US-Bevölkerung aus. Vermehrt fanden sich Bilder von Leid und Zerstörung in den Fernsehberichten und trugen zur Anti-Kriegsbewegung bei. Während mehrere Faktoren für den Rückzug der USA aus Vietnam verantwortlich sind, hält sich der Mythos der „medialen Dolchstoßlegende“, welcher insbesondere den Bildmedien vorwirft, durch ein verzerrtes Kriegsbild die Unterstützung an der Heimatfront unterminiert zu haben, bis heute.

Im Hinblick auf die Konflikte der 1980er Jahre und insbesondere des Golfkrieges 1991 hat sich gezeigt, dass die US-Regierung vom Vietnamkrieg gelernt hat und mit starker Kontrolle bis zu einem kompletten Ausschluss der Medien antwortete. Trotz technologischer Innovationen wie der Live-Berichterstattung durch Satellitentechnik blieb der Golfkrieg 1991 einer der informationsärmsten Kriege der Geschichte. Zudem wurden die Briefings dazu genutzt, bewusst Desinformationen zu streuen, um so die freie Berichterstattung auszuschließen und eine Basis für Propagandastrategien zu schaffen. Hierzu kam das Bild eines sauberen, erfolgreichen Krieges, welches mit Zielvideos aus Raketenköpfen verstärkt wurde. Allerdings stellte die Berichterstattung über den Golfkrieg 1991 die Glaubwürdigkeit der US-Regierung in Frage und führte zu Protesten und Debatten. Wie sich gezeigt hat, antwortete die US-Regierung mit neuen Maßnahmen wie dem eingebetteten Journalismus auf die Vorwürfe. Von nun an galt es

die Medien durch eine systematischen Einbeziehung zu kontrollieren.

Es hat sich herausgestellt, dass heutzutage parallel zum tatsächlichen Krieg auch ein Medienkrieg stattfindet. Der Besitz der Informationshoheit ist mittlerweile zum eigentlichen Ziel der Gegenparteien geworden. Dabei steht die Beeinflussung der eigenen Bevölkerung, als auch die des Gegners, im Zentrum aller Bemühungen. Viele genannte Beispiele bestätigen die Wichtigkeit von privaten PR-Firmen, die bereits im Vorfeld den (Medien-)Krieg planen und propagieren. Demnach muss der Irakkrieg 2003 als perfekt geplantes Ereignis angesehen werden. Es hat sich gezeigt, dass die US-Regierung einerseits mit den Medien zusammenarbeitet und diese somit zufriedenstellt, andererseits dadurch aber bewusst Einfluss auf die Berichterstattung und somit auch auf die Bevölkerung nehmen kann. In Folge wurde die Kriegsberichterstattung zur Waffe im modernen Krieg, was die zu Beginn aufgestellte These bestätigt.

Nichtsdestotrotz stehen der US-Regierung im Medienkrieg im Irak 2003 neue Gegenspieler gegenüber, mit welchen sie offenbar nicht gerechnet hat. Vor allem das Internet und die Möglichkeit sich weltweit zu vernetzen, stellen das größte Problem im Medienkrieg dar. Eigene Fotografien und Videos weltweit zu verbreiten und so dem sauberen propagierten Krieg mit Kollateralschäden entgegenzuwirken, entpuppt sich als äußerst beliebt. Dies wird sowohl von Journalisten als auch von Privatpersonen, sowie von Soldaten und terroristischen Organisationen in Anspruch genommen und verdeutlicht zusehends die in kürzester Zeit erlangte Reichweite von Fotografien und Informationen. Im Zuge des Irakkrieges 2003 entstand somit auch ein Bilderkrieg, in welchem die Gegenparteien versuchten, sich gegenseitig mit Grausamkeiten zu übertrumpfen. Die Frage, ob die USA den Bilderkrieg verloren haben, kann nach dieser Arbeit mit Ja beantwortet werden. Als Grund sind hier in erster Linie die Folterbilder aus Abu Ghraib zu nennen, welche einerseits das moralische Ansehen der USA in Frage stellten und andererseits dem Irakkrieg 2003 für immer anhaften werden, da sie die negativen Bilderikonen des Krieges hervorbrachten. Spannend ist der Ausblick auf künftige Konflikte. Wie wird in Zukunft mit den Medien umgegangen? Wie werden die Regierungen versuchen, Einfluss auf die neuen Gegenspieler zu nehmen und wie stark wird die Rolle von PR-Strategen noch werden?

Es ist nunmehr zehn Jahre her, als CBS die Folterfotos von Abu Ghraib veröffentlicht hat. Mittlerweile gibt es eine neue Regierung, die US-Truppen sind vollständig aus dem Irak abgezogen und sämtliche Täter aus Abu Ghraib haben ihre Haftstrafen abgesessen. Was vom Irakkrieg 2003 bleibt, sind die Bilderikonen aus Abu Ghraib. Sie sind es, die dem Irakkrieg ein Gesicht geben. Nicht die in Szene gesetzte symbolische Entmachtung durch zum Beispiel den Fall der Saddam-Husseini-Statue. Die Bilderikonen aus Abu Ghraib erreichten eine weltweite Debatte über Folter und Ethik, welche bis in den Wahlkampf von Barack Obama reichte und auch heute noch Thema ist. Vor allem aber änderte sich das „saubere“ Image der USA. Nichtsdestotrotz bleibt außer der Erinnerung nicht viel, die Bilder verblassen langsam und Ernüchterung macht sich breit. Wie viel Leid bleibt geheim? Wessen Leid wird nicht gezeigt? Wie viele solche Fälle gibt es noch? Es ist wie Javal Davis, einer der MPs, in *Ghosts of Abu Ghraib* gesagt hat, „If there were no photographs, there would be no Abu Ghraib“.⁴⁴³

⁴⁴³ Vgl. Synopsis.

6. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Rolle der Kriegsfotografie im modernen Medienkrieg. Um den Wandel vom begleitenden Medium zur Kriegswaffe zu verdeutlichen, wird die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung nach und nach aufgerollt. Dabei liegen der Vietnamkrieg, der Golfkrieg 1991 und schließlich der Irakkrieg 2003 im Fokus dieser Arbeit, welche die Abkehr von Konventionen in der Kriegs- und Krisenberichterstattung sowie den politischen Einfluss auf die Medien erläutern. Besonderes Augenmerk gilt dem parallel zum militärischen Konflikt entstehenden Bilderkrieg im Irakkrieg 2003, welcher trotz politischer Maßnahmen durch die Veröffentlichung der Folterbilder aus Abu Ghraib aus dem Ruder glitt, für die USA ein moralisches Debakel bedeutete und dem militärischen Sieg bis heute negativ anhaftet.

7. Anhang

Abkürzungen

CID	Militärstrafverfolgungsdivision
COMCAMs	Combat-Camera-Einheiten
MI	Heeresnachrichtendienst
MP	Militärpolizei
MPs	Militärpolizisten
MRE	Fertiggerichte
POW-Image	Prisoner of War-Image, Kriegsgefangenenbild
PSYOPs	Psychological Operations
PT	Körperliches Training
SOP	Standarddienstweisung
USIA	United States Information Agency

8. Literaturverzeichnis

BAATZ, Willfried (2008): *Geschichte der Fotografie. Ein Schnellkurs*, Köln: DuMont Buchverlag.

BALZ, Hanno/MAIER Tanja (2006): „Konventionen der Sichtbarkeit. Medien, Geschlechterkonstruktionen und die Ideologie des ‚Krieges gegen den Terror‘“, in: *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Band 2, Stephan Jaeger/Christen Petersen (Hg.), Kiel: Verlag Ludwig, S. 13–34.

BAZIN, André (2009): *Was ist Film?*, Robert Fischer (Hg.), Berlin: Alexander Verlag.

BINDER, Werner (2013): *Abu Ghraib und die Folgen. Ein Skandal als ikonische Wende im Krieg gegen den Terror*, Bielefeld: transcript Verlag.

BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin (2010): *Film Art: An Introduction*, New York.

VON BRAUCHITSCH, Boris (2012): *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart: Reclam.

VON BRAUN, Christina (2004): „Das Bild als Trophäe“, in: *Frankfurter Rundschau*, 14.05.2004, abrufbar im WWW unter: <http://www.fr-online.de/spezials/das-bild-als-trophae,1472610,2786142.html>, Zugriff: 18.02.2014.

BUCHER, Hans-Jürgen (2004): „Internet und Krieg. Informationsrisiken und Aufmerksamkeitsökonomie in der vernetzten Kriegskommunikation“ in: *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, M. Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 275–296.

BUSSEMER, Thymian (2003): *Medien als Kriegswaffe. Eine Analyse der amerikanischen Militärpropaganda im Irak-Krieg*, 27.11.2003, abrufbar im WWW unter: <http://www.bpb.de/apuz/27247/medien-als-kriegswaffe?p=all>, Zugriff: 08.11.2013.

BUTLER, Judith (2008): „Folter und die Ethik der Fotografie“, in: *Bilderpolitiken in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Linda Hentschel (Hg.), Berlin, S. 205–228.

CIEPLY, Michael/SISARIO, Ben (2008): „Film on Abu Ghraib Puts Focus on Paid Interviews“, in: *The New York Times*, 26.04.2008, abrufbar im WWW unter: <http://www.nytimes.com/2008/04/26/movies/26morris.html?pagewanted=all>, Zugriff:

25.06.2012.

DARGIS, Manohla (2008): „We, the People Behind the Abuse“, in: *The New York Times*, 25.04.2008, abrufbar im WWW unter: <http://movies.nytimes.com/2008/04/25/movies/25stan.html?pagewanted=all>, Zugriff: 18.6.2012.

DER STANDARD v. 15.12.2003: *Schlingensiefel: ‚Perfekt inszenierte Macht der Bilder‘*, abrufbar im WWW unter: <http://derstandard.at/1512863>, Zugriff: 10.04.2014.

DER STANDARD v. 04.04.2014: *US-Senat will Berichte über Foltermethoden der CIA veröffentlichen*, abrufbar im WWW unter: <http://derstandard.at/1395364254744/US-Senat-will-Foltermethoden-der-CIA-veroeffentlichen>, Zugriff: 02.05.2014.

DIEKMANN, Stefanie (2007): „Editorial: Fotografie im Dokumentarfilm“, in: *Fotogeschichte*, 27/106, S. 3–5.

DOMINIKOWSKI, Thomas (2004): „Massenmedien und Massenkrieg“, in: *Krieg als Medienereignis II – Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Martin Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 59–80.

FAULSTICH, Werner (2004): *Medienwissenschaft*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

FLUSSER, Vilém (1999): *Für eine Philosophie der Fotografie*, Andreas Müller-Pohle (Hg.), Göttingen: European Photography.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ) v. 24.07.2003: *Tote Söhne Saddams angeblich auf Fotos erkennbar*, abrufbar im WWW unter: http://www.faz.net/aktuell/politik/irak-tote-soehne-saddams-angeblich-auf-fotos-erkennbar-1119074.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2, Zugriff: 10.04.2014.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ) v. 19.10.2006: *Keine Museumswürden in New York*, abrufbar im WWW unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/boteros-abu-ghraib-bilder-keine-museumswuerden-in-new-york-1380834.html>, Zugriff: 14.03.2014.

GOUREVITCH, Philip / MORRIS, Errol (2009): *Die Geschichte von Abu Ghraib*, München: Carl Hanser Verlag.

GUILLEN, Michael (2007): *GHOSTS OF ABU GHRAIB – The World Affairs Council Q&A With Rory Kennedy and Mark Danner*, 24.02.2007, abrufbar im WWW unter: <http://twitchfilm.com/2007/02/ghosts-of-abu-ghraibthe-world-affairs-council-qa-with->

rory-kennedy-and-mark.html, Zugriff: 04.02.2014.

HARTMANN, Frank (2009): „Internet“, in: *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg*, H. Nöring/T.F. Schneider/R. Spilker (Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 400–407.

HOLZER, Anton (2003): „Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung“, in: *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Anton Holzer (Hg.), Marburg: Jonas Verlag, S. 7–20.

HOLZER, Anton (2006): „Der lange Schatten von Abu Ghraib. Schaulust und Gewalt in der Kriegsfotografie“, in: *Mittelweg 36*, 1/2006, S. 4–21.

HÜPPAUF, Bernd (2013): *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*, Bielefeld: Transcript-Verlag.

JAEGGER, Stephan/PETERSEN, Christer (Hg.) (2006): „Einleitung“, in: *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Band 2, Kiel: Verlag Ludwig, S. 7–12.

KAMBER, Michael (2013): *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*, Hollenstedt: Ankerherz Verlag.

KILB, Andreas (2008): „Wahres Blut fließt nicht in Zeitlupe“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.06.2008, abrufbar im WWW unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/abu-ghraib-film-standard-operating-procedure-wahres-blut-fliesst-nicht-in-zeitlupe-1541683.html>, Zugriff: 30.01.2014.

KLEIN, Lars (2005): „Vom „Enthauptungsschlag“ zum Fall der Saddam-Statue. Der jüngste Irak-Krieg in der Medienberichterstattung“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, abrufbar im WWW unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Klein-1-2005>, Zugriff: 08.11.2013.

KLOTH, Hans Michael (2008): „Vietnamkrieg. Als Amerika das Fürchten lernte“, in: *SPIEGEL ONLINE*, 31.01.2008, abrufbar im WWW unter: <http://einestages.spiegel.de/external/ShowTopicAlbumBackground/a1317/126/10/F.html>, Zugriff: 10.09.2013.

KORMANN, Eva (2009): „Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*“, in: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Franziska Schöbler, Christine Bähr (Hg.), Bielefeld: transcript Verlag, S. 343–356.

KOSCHORKE, Albrecht (2007): „Onaniezwang in Abu Ghraib. Über Lust als Folter“, in: *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*, Paula Diehl/ Gertrud Koch (Hg.), München: Wilhelm Fink Verlag, S. 179–192.

KUNCZIK, Michael (2004): „Die Privatisierung der Kriegspropaganda“, in: *Krieg als Medienereignis II – Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, M. Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 81–98.

LANGENAU, Lars (2004): „Irak: Lügen in Zeiten des Krieges“, in: *SPIEGEL ONLINE*, 05.02.2004, abrufbar im WWW unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/irak-luegen-in-zeiten-des-krieges-a-285058.html>, Zugriff: 05.03.2014.

LÖFFELHOLZ, Martin (2004): „Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld“, in: *Krieg als Medienereignis II – Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, M. Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13–55.

LÖFFELHOLZ, Martin (2007): *Kriegsberichterstattung in der Mediengesellschaft*, 05.04.2007 abrufbar im WWW unter: <http://www.bpb.de/apuz/30527/kriegsberichterstattung-in-der-mediengesellschaft?p=all>, Zugriff: 8.11.2013.

MCLUHAN, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/Wien: Econ-Verlag.

MEIER, André (2003): „Die Farbe des Krieges: Desert Storm Art“, in: *die tageszeitung*, 26.3.2003, abrufbar im WWW unter: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/03/26/a0189>, Zugriff: 10.10.2013.

MERTIN, Andreas (2003): „*Destroy the icons*“! *Zur Renaissance des politischen Ikonoklasmus*, abrufbar im WWW unter: <http://www.theomag.de/23/am90.htm>, Zugriff: 08.11.2013.

MOLL, Sebastian (2004): „Schock und Aufklärung“, in: *die tageszeitung*, 12.05.2004, abrufbar im WWW unter: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/05/12/a0221>, Zugriff: 19.02.2014.

MONACO, James (2009): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

MÜNKLER, Herfried (2010): *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

NICHOLS, Bill (2010): *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2. Auflage.

NÖRING, Hermann/SCHNEIDER, Thomas F./SPILKER, R. (Hg.) (2009): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

NÖRING, Hermann (2009): „Bilder vom Handwerk des Tötens“, in: *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg*, H. Nöring/T.F. Schneider/R. Spilker (Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 48–53.

PAUL, Gerhard (2005A): *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der 'Operation Irakische Freiheit'*, Göttingen: Wallstein Verlag.

PAUL, Gerhard (2005B): *Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung*, 28.12.2005 abrufbar im WWW unter: <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all>, Zugriff: 08.11.2013.

PAUL, Gerhard (2006): *Visuelle Aufrüstung – Der Irak-Krieg und die Macht der Bilder*, Rundfunkvorlesung auf SWR 2, 19.03.2006.

PAUL, Gerhard (2009): *Kriegsbilder – Bilderkriege*, 16.07.2009 abrufbar im WWW unter: <http://www.bpb.de/apuz/31834/kriegsbilder-bilderkriege?p=all>, Zugriff: 10.09.2013.

PEITZ, Christiane Peitz (2008): „Porträt. Unter dem Sack, das ist ein Mensch“, in: *DER TAGESSPIEGEL*, 12.02.2008, abrufbar im WWW unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/berlinale/portraet-unter-dem-sack-das-ist-ein-mensch/1163744.html>, Zugriff: 20.06.2012.

REEB, Hans-Joachim (2004): „Öffentlichkeit als Teil des Schlachtfeldes. Grundlagen der Kriegskommunikation aus militärischer Perspektive“, in: *Krieg als Medienereignis II – Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, M. Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 197–213.

RICH, Frank (2004): „Saving Private England“, in: *The New York Times*, 16.05.2004, abrufbar im WWW unter: <http://www.nytimes.com/2004/05/16/arts/saving-private-england.html?pagewanted=all>, Zugriff: 14.03.2014.

SCHWARTE, Kristina Isabel (2007): *Embedded Journalists – Kriegsberichterstattung im Wandel*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

SONTAG, Susan (2010): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 3. Auflage.

SONTAG, Susan (2004A): „Regarding The Torture Of Others“ in: *The New York Times*, 23.05.2004, abrufbar im WWW unter: <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=print>, Zugriff: 14.03.2013.

SONTAG, Susan (2004B): „Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos“ in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.05.2004, abrufbar im WWW unter: <http://sz.de/1.914679>, Zugriff: 01.02.2014.

STIEGLER, Bernd (2010): *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Wilhelm Fink Verlag.

STÖHR, Mark (2008): „Gier nach bösen Bildern“, in: *ZEIT ONLINE*, 14.02.2008, abrufbar im WWW unter: <http://www.zeit.de/online/2008/07/berlinale-standard-operating#comments>, Zugriff: 20.06.2012.

STRECK, Michael (2008): „Lynndie England. Das Gesicht von Abu Ghraib“, in: *stern.de*, 19.03.2008, abrufbar im WWW unter: <http://www.stern.de/politik/ausland/lynndie-england-das-gesicht-von-abu-ghraib-614585.html>, Zugriff: 14.03.2014.

THE SIMPSONS: *The Seven-Beer Snitch*, Staffel 16, Episode 14.

TILGNER, Ulrich (2003): *Der inszenierte Krieg: Täuschung und Wahrheit beim Sturz Saddam Husseins*, Berlin: Rowohlt Berlin Verlag.

TONN, Horst (2006): „'Ich berichte, was meine Augen sehen.' Kriegskorrespondenten als Deutungsinstanzen im Irakkrieg 2003“, in: *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*, Band 2, Stephan Jaeger/Christer Petersen (Hg.), Kiel: Verlag Ludwig, S. 35–58.

WAGNER, Thomas (2003): „Symbolisch: Picassos „Guernica“ in der UN-Zentrale verhüllt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.02.2003, abrufbar im WWW unter: <http://www.faz.net/-gqz-42aw>, Zugriff: 05.10.2013.

WAGNER, Thomas (2005): „Künstlerwut: Fernando Botero und Abu Ghraib“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.04.2005, abrufbar im WWW unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunst-kuenstlerwut-fernando-botero-und-abu-ghraib-1228619.html>, Zugriff: 14.03.2014.

WILLIAMS, Linda (2003): „Spiegel ohne Gedächtnis. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm“, in: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), Berlin: Vorwerk 8, S. 24–44.

WOLF, Fritz (2004): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen.

ZIELINSKI, Siegfried (2009): „Krieg & Medien. Marginalien einer Genealogie in Legenden & Bildern“, in: *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg*, H. Nöring/T.F. Schneider/R. Spilker (Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 12–29.

Internetquellen:

America the Gift Shop, <http://www.americathegiftshop.com/#/start>, Zugriff: 20.02.2014.

Elfriede Jelinek, <http://www.elfriedejelinek.com>, Zugriff: 03.05.2014.

Errol Morris, <http://errolmorris.com/biography.html>, Zugriff: 20.06.2012.

GRÜNE LIGA Umweltgruppe Cottbus, <http://www.lausitzer-braunkohle.de/Texte/Propaganda-Maschine.pdf>, Zugriff: 14.09.2013

HBO, <http://www.hbo.com/documentaries/ghosts-of-abu-ghraib#/documentaries/ghosts-of-abu-ghraib/interview/rory-kennedy.html/>, Zugriff: 04.02.2014.

KommuniCare, http://www.kommunicare.de/dyn_html/dyn011_kb_vietnam.htm, Zugriff am 10.9.2013.

Legofesto, <http://legofesto.blogspot.co.at>, Zugriff: 20.02.2014.

Rory Kennedy, <http://www.moxiefirecracker.com/about.php?id=5>, Zugriff: 05.02.2014.

Salon Media Group, Inc., http://www.salon.com/2006/03/14/chapter_6/slide_show, Zugriff: 30.06.2013.

Synopsis, <http://www.hbo.com/documentaries/ghosts-of-abu-ghraib#/documentaries/ghosts-of-abu-ghraib/synopsis.html>, Zugriff: 05.02.2014.

9. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: *Soldaten in Saddam Husseins Palast im Stadtzentrum von Bagdad*,
Quelle: http://a.abcnews.com/images/International/ap_iraq_palace_040624_ssh.jpg,
Zugriff: 08.11.2013.

Abbildung 2: *Verhüllung des Kopfes der Saddam-Statue mit US-Flagge*, Quelle:
http://hk0228.files.wordpress.com/2009/06/saddam-statue-190308_20527s.jpg, Zugriff:
08.11.2013.

Abbildung 3: *Sturz der Saddam-Hussein-Statue*, Quelle:
<http://www.csudh.edu/dearhaber/saddamimg05.jpg>, Zugriff: 08.11.2013.

Abbildung 4: *Ali Ismail Abbas*, Quelle:
<http://www.texansforpeace.org/endthewar/Graphicsendthewar/IraqWarImages/week3/AliIsmailAbbas12Baghdad.jpg>, Zugriff: 16.04.2014.

Abbildung 5: *Irakischer Gefangener tröstet Kind*, Quelle:
<http://www.spiegel.de/pics/44/0,1020,329844,00.jpg>, Zugriff: 16.04.2014.

Abbildung 6: *Die Ikonografie des „Kapuzenmannes“*, Quelle: http://bc03.rp-online.de/polopoly_fs/1.2091552.1317759908!httpImage/2152710633.jpg_gen/derivatives/dx510/2152710633.jpg, Zugriff: 10.02.2014.

Abbildung 7: *Das Leinenmädchen*, Quelle: http://media.salon.com/2006/03/chapter_2-slide-2.jpg, Zugriff: 20.02.2014.

Abbildung 8: *Sexuelle Demütigung*, Quelle:
http://farm4.static.flickr.com/3207/2765810944_812af4b07e.jpg, Zugriff: 10.02.2014.

Abbildung 9: *Menschliche Pyramide I*, Quelle:
http://www.salon.com/2006/03/14/chapter_6/slide_show/23, Zugriff: 03.04.2014.

Abbildung 10: *Menschliche Pyramide II*, Quelle:
http://www.salon.com/2006/03/14/chapter_6/slide_show/24, Zugriff: 03.04.2014.

Abbildung 11: *Freiheitsstatue vs. Kapuzenmann*, Quelle:
<http://bezalel.secured.co.il/8/mitchell.files/image015.jpg>, Zugriff: 18.02.2014.

Abbildung 12: *„Stop-Bush“-Poster*, Quelle: http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2009/01/stop_bush_serra.jpg, Zugriff: 10.02.2014.

Abbildung 13: *Legofesto Folterbilder Abu Ghraib*, Quelle:
http://farm4.staticflickr.com/3116/3173782404_14b6f1c990_o.jpg, Zugriff: 26.02.2014.

Abbildung 14: *Gemälde Botero I*, Quelle:
http://www.nytimes.com/2005/05/08/international/americas/08botero.html?_r=0,
Zugriff: 04.04.2014.

Abbildung 15: *Gemälde Botero II*, Quelle:
http://www.zombietime.com/botero_abu_ghraib/, Zugriff: 04.04.2014.

Abbildung 16: *Bobble-Head*, Quelle:
<http://www.housprojects.com/artists/toledano/images/large/4.jpg>, Zugriff: 10.04.2014.

Abbildung 17: *Keksdose*, Quelle:

<http://www.housprojects.com/artists/toledano/images/large/6.jpg>, Zugriff: 10.04.2014.

Abbildung 18: *Kaffeetisch*, Quelle:

<http://www.housprojects.com/artists/toledano/images/large/10.jpg>, Zugriff: 10.04.2014.

Abbildung 19: *Ausschneidemodell*, Quelle:

<http://www.housprojects.com/artists/toledano/images/large/12.jpg>, Zugriff: 10.04.2014.

Abbildung 20: *Postkarten*, Quelle:

<http://www.housprojects.com/artists/toledano/images/large/11.jpg>, Zugriff: 10.04.2014.

Tabelle 1: *Merkmale und Entwicklung der Kriegsberichterstattung in historischer Perspektive*, Quelle: Thomas Dominikowski (2004): „Massenmedien und Massenkrieg“, in: *Krieg als Medienereignis II – Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Martin Löffelholz (Hg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61.

10. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Elisabeth Zelch

Geburtsort: Vöcklabruck

Wohnort: Wien

Schul- und Berufsausbildung

1993–1997 VS Vöcklabruck

1997–2001 HS Vöcklabruck

2001–2002 HTBLA Leonding für EDV und Organisation

2002–2008 HAK Vöcklabruck für Informationsmanagement und -technologie mit
Maturaabschluss

2008–2013 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der
Universität Wien

Berufliche Tätigkeiten

Verschiedene Ferialpraktika unter anderem bei:

- Kultur und Freizeit GmbH, Vöcklabruck (2004 & 2006)
- ASAK Kabelmedien Gesellschaft mbH, Vöcklabruck (2009)
- Lebenshilfe Oberösterreich, Wohnhaus 3, Vöcklabruck (2010)

Von Juni 2011 bis Mai 2013 Angestellte im Mozarthaus Vienna

Seit November 2009 Abendaushilfe in der Künstlergarderobe an der Wiener Staatsoper

Seit Oktober 2012 Angestellte im Publikumsdienst der Wiener Stadthalle