

Thomas Knieper / Marion G. Müller (Hrsg.)

# War Visions

Bildkommunikation und Krieg

Herbert von Halem Verlag

**Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Thomas Knieper / Marion G. Müller (Hrsg.):

*War Visions.*

*Bildkommunikation und Krieg*

Köln : Halem, 2005

ISBN 3-931606-83-x

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung  
und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch  
Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
(inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2005 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im  
Internet unter <http://www.halem-verlag.de>  
E-Mail: [info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

SATZ: Herbert von Halem Verlag

DRUCK: FINIDR, s.r.o. (Tschechische Republik)

GESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

## Inhalt

MARION G. MÜLLER/THOMAS KNIEPER Krieg ohne Bilder?	7
<b>DAS BILD VOM KRIEG IM HISTORISCHEN WANDEL</b>	
JÜRGEN WILKE Kriegsbilder in der historischen (Bild-)Publizistik	22
ELKE WERNER Embedded Artists. Augenzeugenschaft als visuelle Strategie in Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts	57
GERHARD PAUL Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges?	80
KARL N. RENNER Bilder vom Krieg. Die Emotionslenkung in Hans-Dieter Grabes Antikriegsfilm <i>Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang</i>	105
<b>VISUELLE KRIEGSBERICHTERSTATTUNG</b>	
URSULA FROHNE/PETER LODES/ADALBERT WILHELM Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen	120
MICHAEL BEUTHNER/STEPHAN ALEXANDER WEICHERT »The More You Watch, the Less You Know« Hybridisierungstendenzen in der visuellen Kriegs- und Krisenkommunikation	153

BEATE SPINDLER	182
Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003	
AGNES MATTHIAS	200
›Post-Reportagen‹ Ori Gershts und Paul Seawrights Nach-Kriegsfotografien	
STEFAN LEIFERT	217
Bildberichterstattung und Selbstkontrolle. Ethische Argumentationslinien in der Spruchpraxis des Deutschen Presserats	
MICHAELA MAIER	233
Nicht die Toten zählen, sondern die Bilder. Zur Bedeutung visueller Darstellungen für die Kriegsberichterstattung und ihre Rezeption	
<b>KRIEGSBILDER IN DER POPULÄRKULTUR</b>	
RALF PALANDT	256
Bilder vom Krieg: Konstruierte Wirklichkeit in us-amerikanischen Superhelden-Comics	
CHRISTOPH KLIMMT/TILL FISCHER/TIM KUHRCKE	276
»Mittendrin statt nur dabei«: Kriegsdarstellungen in Computerspielen	

## TÄTER UND OPFER: DIE IKONISIERUNG DES KRIEGES

- HANS-JÜRGEN WEISS/ANSGAR KOCH 293  
Wie Kriegseignisse zu Medienereignissen werden.  
Die Ausstrahlung von Bildern gefangener und getöteter  
us-Soldaten im deutschen Fernsehen am 23. März 2003
- SEBASTIAN KÖHLER 319  
Story and History.  
Eine Kritik der narrativistischen Tendenz  
fernseh-aktueller Krisen- und Kriegsvermittlung
- PETRA DORSCH-JUNGSBERGER 331  
Jessica Lynch.  
Die inszenierte Kriegsheldin
- KATHRIN FAHLENBRACH/REINHOLD VIEHOFF 354  
Medienikonen des Krieges.  
Die symbolische Entthronung Saddams  
als Versuch strategischer Ikonisierung
- STEFFEN SOMMER 386  
Kriegsikonen aus Videosignalen –  
Von der militärischen Macht der Videobilder  
in einer globalisierten Nachrichtenlandschaft
- MARION G. MÜLLER 403  
>Burning Bodies<.  
Visueller Horror als strategisches Element  
kriegerischen Terrors – eine ikonologische  
Betrachtung ohne Bilder
- Autorinnen und Autoren 422

## Krieg ohne Bilder?

Nur Kriege, die massenmediale Bildzeugnisse hinterlassen, sind Kriege, die im Gedächtnis haften bleiben. Ästhetisch ansprechende, aber auch grausam-hässliche Bilder werden gleichermaßen erinnert. Denn die zugrunde liegende mnemotechnische Funktion des Visuellen ist normativ neutral. Die »neuen Kriege« hinterlassen altbekannte Bildmotive: Passbilder, welche die kollektive Erinnerung an getötete oder verletzte Opfer heraufbeschwören und blutüberströmte Überlebende – hilfessuchende Menschen vor Trümmerhaufen des öffentlichen Nahverkehrs. Die Attentäter des 11. September 2001 hatten es auch auf die Bilder abgesehen. Sie machten sich die Verbreitungsstrukturen westlicher Massenmedien

ABBILDUNG 1

**Terror in Madrid,  
11. März 2004**



»Madrid unter Schock: Verletzte warten auf Hilfe außerhalb des Bahnhofs von Atocha.« Quelle: *die tageszeitung*, 12. März 2004, Titelseite. Foto: AP

ABBILDUNG 2

**Angriff auf die U-Bahn in  
London, 7. Juli 2005**



»Ein Mann begleitet eine schwerverletzte Frau aus der U-Bahn-Station Aldgate. Ihr blutendes Gesicht ist mit einem Tuch verhüllt.« Quelle: *Handelsblatt*, 08./09./10. Juli 2005, S. 2. Foto: AP

zu Nutze, um ihre Botschaft des visuellen Terrors weltweit und auf Generationen hinaus zu verbreiten. Auch von den terroristischen Folgeattentaten auf die Zivilbevölkerung in Madrid (11. März 2004) und London (7. und 21. Juli 2005) entstanden Pressefotografien von nahezu ikonischer Qualität (vgl. Abb. 1 bis 7).

Die Bilder von diesen Attentaten vermitteln zunächst, dass die Menschen näher zusammenrücken. Von den beiden Überlebenden der Attentate auf den Madrider Nahverkehrszug, die verwundet und schockiert an einen Baum lehnen (Abb. 1), wissen wir nicht, ob sie sich zuvor kannten. Das ikonische Bild der Londoner Anschläge vom 7. Juli 2005 (Abb. 2), das nicht nur im westlichen Kontext, sondern auch in der arabischen Welt auf den Titelseiten der Zeitungen prangte (Abb. 7), zeigt einen Mann im weißen Hemd und eine Frau, die vor ihr Gesicht eine weiße Maske hält. Das weiße Hemd des Mannes und die blauen Handschuhe, die er trägt, sowie ein grünes Heft, das er in seiner linken Hand hält, deuten zunächst darauf hin, dass es sich hier um einen Sanitäter oder Rettungshelfer handelt. Dabei ist der Abgebildete ein 28-jähriger Computerfachmann, Paul Dadge, der sich spontan um die mit schweren Gesichtsverbren-

ABBILDUNG 3  
Zerstörter Bus in London,  
7. Juli 2005



Quelle: *News Frankfurt*, 08. Juli 2005, Titelseite. Foto: o.A.

ABBILDUNG 4  
Madrid: der zerstörte  
Nahverkehrszug,  
11. März 2004



Quelle: *Süddeutsche Zeitung*, 12. März 2004, Titelseite. Foto: Reuters/AP

nungen verwundete Davinia Turrell (vgl. Abb. 5 und 6) kümmert. Das Magazin *Stern* schildert das auf der Fotografie (vgl. Abb. 2, 5 und 7) Dargestellte folgendermaßen:

»9.35 UHR, EDGWARE ROAD Die junge Frau mit den Brandwunden fällt Paul Dadge gleich auf. »Sie hat ein so wunderschönes Gesicht«, denkt er bestürzt. Weil der 28-jährige Internetspezialist ein weißes Hemd trägt, halten ihn viele für einen Arzt. Immerhin hat er eine Ausbildung als Feuerwehrmann. Er hilft, wo er kann. Für die hübsche Davinia holt er bei Sanitätern eine Gesichtsmaske aus kühlendem Wassergel. Er hilft ihr auf, bringt sie zu einem Hotel, wo ein Sammelplatz eingerichtet ist« (*Stern*, 14.07.2005: 27-28).

Neben diesen Ikonen der zwischenmenschlichen Solidarität im Leid, ist die materielle Zerstörungslandschaft, die terroristische Angriffe hinterlassen, ein typisches Bildmotiv (vgl. Abb. 3 und 4).

Aufgrund der kurzen zeitlichen Distanz zu diesen kriegerischen Bilddokumenten ist im Rahmen des vorliegenden Bandes keine abschließende bildwissenschaftliche Bewertung möglich, jedoch werden die aktuellen Bildzeugnisse visueller Kommunikation in Terror und Krieg in ihren zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet.

ABBILDUNG 5  
Titelbild *TIME*-Magazine vom 18. Juli 2005

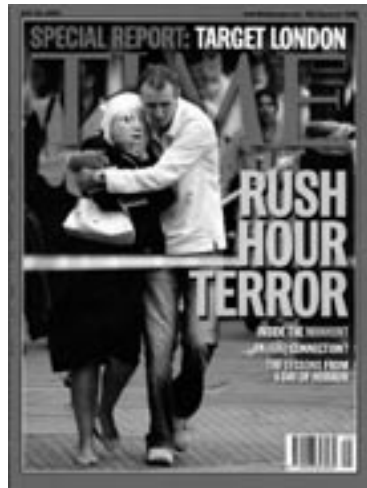


Foto: Rex Features

ABBILDUNG 6  
Passbild von Davinia Turrell



Quelle: *Stern*, 14. Juli 2005, S. 28. Foto: AP



ABBILDUNG 7

Titelseite *Al-Quds Al-Arabi* vom 8. Juli 2005



Welche Rolle spielen die massenmedialen Bilder im tödlichen Kalkül der Terroristen? Wie objektiv berichten die Print- und tv-Medien über Krieg? Wer produziert wann und unter welchen Bedingungen Bilder von Kriegsschauplätzen? Welche visuellen Selektionskriterien sind wirksam und schließlich, welche Bedeutungen haben diese Bilder und welche Wirkungen entfalten sie? Diesen Fragen gehen die insgesamt 18 Beiträge dieses Bandes auf den Grund.

Kriege, Krisen und Konflikte sind alte Phänomene, die in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts neue Formen angenommen haben. Vergleichsweise ist die visuelle Kommunikation im und über den Krieg ein junges Forschungsgebiet. Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die historisch in die visuelle Krisen- und Kriegskommunikation zurückblicken, sowie Artikel, die ihr Augenmerk auf die aktuellen visuellen Kommunikations- und Verarbeitungsmuster der terroristischen und kriegerischen Aktivitäten seit dem 11. September 2001 bis zum Juli 2005 legen.

Die »neuen Kriege« (Herfried Münkler) erzeugen auch neue Bildmotive. So führt die Omnipräsenz von Überwachungskameras zu zeitnahen Veröffentlichungen von »machine-made images« (Ernst Gombrich) der

vermeintlichen Attentäter, die sich durch ihre Schemenhaftigkeit, aber auch durch ihre pixelartige Textur sowie durch die beigegebenen Zahlencodes zu einer Art ›Tätersignatur‹ im öffentlichen Bildbewusstsein verdichten (vgl. Abb. 8 und 9).

Die gezeigten Bilder sind Grund genug, dem Phänomen des Visuellen in kriegerischen Zeiten nachzugehen. Bilder von Terror, Krieg und Zerstörung sind nicht nur Träger von Erinnerung, sie sind Waffen in der Strategie der kriegsführenden Parteien und der Terroristen, aber auch Instrumente im Antiterrorkampf der Regierungen. So wie die verbale Wahrheit durch den Krieg aus den Fugen gerät und nur mehr schwer von manipulierten Informationen und gezielten Desinformationen zu unterscheiden ist, wird auch die visuelle Authentizität der Berichterstattung durch Krieg und Gewalt beeinflusst. Die Aufgabe der visuellen Kommunikationsforschung ist es, diesen Entwicklungen sowohl historisch als auch aktuell nachzugehen und die Visualisierung des Krieges akribisch zu untersuchen. Dies ist das vorrangige Ziel des vorliegenden Bandes. Er geht auf eine Fachtagung im Hamburger Warburg-Haus zurück, die einen interdisziplinären Blick der visuellen Disziplinen auf die Frage nach den ›War Visions‹ – der Bildkommunikation im Krieg – geworfen hat, und sich dabei vor allem auf die visuelle Verarbeitung des zeitgenössischen Afghanistan- und Irakkrieges konzentrierte. Kunsthistorische, historische sowie kommunikationswissenschaftliche Zugangsweisen wurden dabei thematisiert. Für den vorliegenden Band wurden die Tagungsbeiträge aktualisiert und um weitere wesentliche Aspekte ergänzt, sodass insgesamt ein breites Spektrum der aktuellen Forschung zur visuellen Krisen- und Kriegskommunikation vorgelegt werden kann.

*War Visions – Bildkommunikation und Krieg* ist in vier Kapitel gegliedert. Beginnend mit einem historischen Rückblick auf die frühe illustrierte

#### ABBILDUNG 8

### Zwei Attentäter des 11. September auf dem Bild einer Überwachungskamera



»Hijackers Mohammed Atta, right, and Abdulaziz Alomari, center, pass through airport security, Tuesday, Sept. 11, 2001 at Portland International Jetport«

Quelle: <http://www.solcomhouse.com/Worldtradecenter.htm> (28.07.2005)

ABBILDUNG 9

Die vermutlichen Attentäter von London von einer Überwachungskamera eingefangen



Quelle: *Welt am Sonntag*, 17. Juli 2005, S. 2. Foto: Reuters/Scotland Yard

Kriegsberichterstattung in der Flugblattpublizistik und Malerei des 16. Jahrhunderts wird im ersten Kapitel das Bild vom Krieg im historischen Wandel untersucht. Dabei legen zwei Artikel besonderes Augenmerk auf die Schlüsselfunktion des Vietnamkrieges für die folgende visuelle Kriegsberichterstattung.

Das zweite Kapitel – Visuelle Kriegsberichterstattung – vereint Beiträge, die sich auf die Rolle und Problematik des Bildjournalismus im Krieg konzentrieren. Hybridisierungstendenzen werden hier ebenso thematisiert wie künstlerische Verarbeitungsformen visueller Kriegseindrücke.

Kapitel drei – Kriegsbilder in der Populärkultur – behandelt populäre Darstellungen von Krieg in Comics und in Computerspielen, während sich das vierte Kapitel – Täter und Opfer – auf die menschliche Dimension und die Ikonisierung des Krieges konzentriert. In diesen Beiträgen werden unter anderem Präsentationsmodi von Kriegsgefangenen in Fernsehberichten, die Produktionslogik von Terroristenvideos, aber auch die Erzeugung von Heldenmythen analysiert.

Die Beiträge von JÜRGEN WILKE und ELKE ANNA WERNER haben die historische Perspektive auf die Visualisierung von Krieg gemein. JÜRGEN WILKES medienhistorischer Blick auf die Flugblattpublizistik der Frühen

Neuzeit offenbart, dass die Darstellungsproblematik aus der Perspektive der Zeichner, Graphiker und Verlage bereits im 16. Jahrhundert große Ähnlichkeiten zur heutigen Situation aufweist. Allerdings war der Erwartungsdruck der Leserschaft an Authentizität und Aktualität damals wesentlich geringer. Ein verlegerischer Trick war, wie Wilke nachweist, die Mehrfachverwendung desselben Bildes in unterschiedlichen Kriegskontexten zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Die Wiederholung desselben Bildes ist, wenn auch in zeitlich viel kürzeren Abständen, heute noch ein verbreitetes Stilmittel der Kriegsberichterstattung, das in Ermangelung neuer Bilder vom Kriegsschauplatz eingesetzt wird, wie MICHAELA MAIER im Schlussstatement ihres Beitrages feststellt. Sie untersucht die journalistische Nachrichtenauswahl während des Afghanistankrieges 2001 vor dem Hintergrund der Nachrichtenwerttheorie. Dabei wendet sie methodisch eine Kombination aus Rezeptionsstudie und Inhaltsanalyse an. Im Ergebnis stellt sich in der Mediennutzung das Fernsehen in aktuellen Krisen- und Konfliktsituationen als primäres Informationsmedium heraus. Zudem erweist sich der Nachrichtenfaktor ›Visualität‹, das heißt in diesem Kontext die Verfügbarkeit bewegten Bildmaterials, für die Auslandsberichterstattung als entscheidend, wobei das Visuelle bei den privaten Anbietern eine größere Rolle zu spielen scheint als bei den öffentlich-rechtlichen Sendern.

Der einflussreiche Nachrichtenfaktor ›Visualität‹ ist mittlerweile Teil des terroristischen Kalküls. STEFFEN SOMMER untersucht in seinem Beitrag die militärische Macht der Videobilder am Beispiel von Terroristenvideos, deren grausame Botschaft weltweit massenmedial über das Internet, aber auch als *Clips* in Fernsehnachrichten oder als *Screenshots* in der Printpresse verbreitet wird. Sommer analysiert, wie Topterrorist Osama Bin Laden im westlichen Mediensystem zur Videoikone wird und sogar in die amerikanische Popkultur Eingang findet, wie etwa in einem preisgekrönten Musikvideo des Hiphop-Stars Eminem.

Mit ›Kriegsikonen‹ aus dem seit 2003 wütenden Irakkrieg befassen sich gleich drei Beiträge: PETRA DORSCH-JUNGSBERGER untersucht den Heldenmythos, der um die US-Soldatin Jessica Lynch gesponnen wurde. Dabei war die Tatsache, dass Jessica Lynch nicht nur jung, sondern blond und hübsch ist, ein wesentliches Element des Propaganda-Erfolges. Und SEBASTIAN KÖHLER erforscht in seiner qualitativen Analyse die narrativen Muster, die der Jessica-Lynch-Story eine hybride Qualität verleihen und sie als Paradebeispiel für eine neuere Tendenz in der Kriegsberichterstat-

tung erscheinen lassen – der unterhaltsame Krieg. Junge und schöne Kriegshelden als Teil des ›Militainment‹. Der dritte Beitrag zur Frage der Ikonisierung behandelt die mediale Repräsentation des Denkmalssturzes von Bagdad am 9. April 2003, die von KATHRIN FAHLENBRACH und REINHOLD VIEHOFF als symbolische Entthronung Saddam Husseins interpretiert wird. In dieser umfassenden Dokumentation stehen die Printmedien sowie die auf dem Internet verfügbaren Bilder des Denkmalssturzes im Zentrum. Fahlenbrach und Viehoff betten die Sichtung der Bilddokumente in einen historischen Abriss des Ikonoklasmus ein und dokumentieren auch die Gegenaktion – den Sturz einer Statue von US-Präsident Bush – die nicht annähernd so viel Medienaufmerksamkeit auf sich zog wie der symbolische Sturz des irakischen Diktators.

Mit der Körperlichkeit von Krieg und Kriegsleiden befasst sich auch der letzte Beitrag des Bandes von MARION G. MÜLLER, die mit einem ikonologischen Ansatz sieben Bildtypen visueller Horrordarstellungen im Krieg identifiziert. Begriffsgeschichtlich zu einem ähnlichen Zeitpunkt entstanden, drückten ›Terror‹ und ›Horror‹ ursprünglich zwei entgegengesetzte Aspekte von öffentlicher Gewalt aus. Die modernen Kriege sind dadurch gekennzeichnet, dass Terrorapologeten und -verursacher den visuellen Horror der Opfer und Zuschauer in ihre Strategien miteinbeziehen. Welche Wirkungen die Bildtypen von Krieg und Terror auf die Betrachter haben, muss in Zukunft näher erforscht werden. Die potenzielle Wirkmacht der strategischen Horrordarstellungen wird durch ihre Typenhaftigkeit weiter gesteigert, da die Horrortypen altbekannte Darstellungsmuster aktivieren und sie durch Aktualität und Nähe mit einer individuellen Relevanz versehen.

Aus kunsthistorischer Perspektive untersucht ELKE ANNA WERNER die Frühzeit der künstlerischen Augenzeugenschaft im Krieg und ihr Wechselverhältnis zur Authentizität der geschaffenen Kriegsbilder. Dabei analysiert sie den Vorläufer der in das Kriegsgeschehen eingebetteten Journalisten: den ›embedded artist‹. Als erster Künstler der Neuzeit, von dem namentlich bekannt ist, dass er im Herrscherauftrag als Bildberichterstat-ter 1535 in den Krieg zog, gilt der flämische Künstler Jan Cornelis Vermeyen. Werner verbindet die Analyse zweier künstlerischer Traditionslinien – die des kartographierenden Künstlers und die des Selbstporträts als Authentizitätsnachweis für das Kunstwerk – zu einer schlüssigen Interpretation der künstlerischen Augenzeugenschaft. Dabei wird deutlich, dass dem heutigen Konzept des eingebetteten Journalismus eine sehr viel

stärkere Assoziation zwischen Augenzeugenschaft und Authentizität zugrunde liegt, als dies in der Frühen Neuzeit der Fall war. Vielmehr ergab sich die Authentizität aus dem Status des Bildes, für das die Signatur oder das Selbstporträt des Künstlers bürgte. Die Selbstdarstellungen von Kriegsberichterstattern vor Panzern in der irakischen Wüste haben heutzutage nicht dieselbe Wertigkeit und bürgen nicht mehr für die Authentizität des Dargestellten. Waren die Selbstporträts auf den Schlachtengemälden und Tapisserien im 16. Jahrhundert nur ein Beiwerk, so ist die Selbstthematisierung der Kriegsreporter im Irakkrieg zum üblichen Motiv geworden. Der ursprüngliche Verweischarakter ist scheinbar verloren gegangen, die Reporter berichten nur mehr über sich selbst und steigern so das vermeintlich so nah erlebte Kriegsgeschehen zum distanzier-ten Enigma. Diese Selbstreferenzialität der Kriegsberichterstattung im Fernsehen wird in dem Beitrag von MICHAEL BEUTHNER und STEPHAN ALEXANDER WEICHERT unter dem Überbegriff ›Hybridisierung‹ untersucht. Dabei ist das Ziel der Hybridisierungsforschung, die sendungs- und programmübergreifende Kontextualisierung ästhetisch-formaler und narrativer Entgrenzungsprozesse im Fernsehen zu analysieren, prägnanter ausgedrückt: Tendenzen des ›Infotainment‹, ›Militainment‹ und ›Emotainment‹, das heißt der Vermischung von Informations-, Unterhaltungs- und Propagandaelementen in der TV-Berichterstattung. Im Vergleich der Berichterstattung von fünf Nachrichtensendungen – der britischen BBC, der deutschen Sender N-TV und RTL sowie der beiden US-amerikanischen Sender NBC und FOX – wird die visuelle Berichterstattung auf die Kriterien der Dynamisierung, Narrativierung und Emotionalisierung hin untersucht. Dabei stellen Beuthner und Weichert durchaus Hybridisierungstendenzen sowie ein fünfstufiges Ablaufmuster der Berichterstattung fest. Die Autoren schließen mit der Feststellung, dass Hybridisierungstendenzen in der Fernsehkriegsberichterstattung tendenziell zu einer Reizüberflutung beim Betrachter führen, die den Authentizitätswert der Berichterstattung eher mindern.

Dem weiteren Produktionskontext von Fernsehnachrichten in einer Kriegssituation widmet sich das umfangreiche Forschungsprojekt von Hans-Jürgen Weiß zur ›Berichterstattung deutscher Fernsehprogramme über den Irakkrieg 2003‹, das von einer Gruppe von acht deutschen Landesmedienanstalten unter der Federführung der Landesanstalt für Medien NRW in Auftrag gegeben und finanziert wurde. Der vorliegende Beitrag von HANS-JÜRGEN WEIß und ANSGAR KOCH stellt ein Teilprojekt

der großen Studie dar, in welchem die Übertragung von Bildern des irakischen Fernsehens von gefangenen us-amerikanischen Soldaten am 23. März 2003 im Zentrum steht. Laut Weiß und Koch kann die journalistische Qualität der Fernsehbeiträge über die gefangenen und toten us-Soldaten nicht allein auf der Grundlage der ausgestrahlten Bilder beurteilt werden. Diese geraten schnell in einen Kontext der Metakommunikation, bei der es nicht mehr um das Dargestellte geht, sondern um die Frage, ob die Bilder gezeigt werden dürfen oder nicht. Aus der quantitativen Auswertung der Berichterstattung von sechs deutschen Sendern – den Vollprogrammsendern ARD, ZDF, RTL, SAT.1 sowie den beiden Nachrichtenkanälen N-TV und N24 – ergibt sich kein kohärentes Unterscheidungsmuster zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern. Vielmehr ähneln sich RTL und ZDF einerseits und ARD und SAT.1 andererseits sowohl bei der Intensität der Berichterstattung als auch im Stil der Bildauswahl. Dies legt laut den Autoren den Schluss nahe, dass die Qualität der Kriegsberichterstattung weniger eine Frage des dualen Rundfunksystems ist, sondern eine Frage der konkreten journalistisch-redaktionellen Leistung bzw. Fehlleistung. Jenseits der Bildmotivik ist für die Bewertung der journalistischen Qualität von Kriegsberichterstattung die Analyse der spezifischen Produktionsstrukturen und ihrer Kontextbedingungen entscheidend.

Weiss und Koch gehen in ihrem Beitrag auch auf rechtliche Argumente ein, die für oder gegen eine Ausstrahlung des Bildmaterials sprechen. Für den Printjournalismus thematisiert STEFAN LEIFERT diese bildethische Fragestellung in seinem Beitrag *Bildberichterstattung und Selbstkontrolle. Ethische Argumentationslinien in der Spruchpraxis des Deutschen Presserats*. Anhand von sechs konkreten Beispielen, in denen der Presserat angerufen wurde, analysiert Leifert, dass in keinem der Fälle das Bildmotiv, das heißt die abgebildete Grausamkeit der dargestellten Szene, zu einer ethischen Intervention des Presserates führte, sondern die Beschwerden als unberechtigt zurückgewiesen wurden. Lediglich in einem Fall wurde durch die Textzufügung von personenspezifischen Daten das Persönlichkeitsrecht der Dargestellten als verletzt anerkannt. Es ist dabei symptomatisch, dass sich das Urteil des Presserates auf den Text und nicht auf das Bild bezog. Hier wird offensichtlich, dass es an bildspezifischen Richtlinien zur Bewertung bildjournalistischer Ethik noch immer mangelt. Um dieses dringend benötigte bildethische Instrumentarium zu entwickeln, beruft sich Leifert in seinem Ausblick auf Susan Sontags aus-

gezeichneten Essay von 2003, *Das Leiden anderer betrachten*, das vielen der in diesem Band versammelten Beiträge als Inspiration diente.

Mit der Fotoberichterstattung im Krieg setzt sich auch der Beitrag von BEATE SPINDLER auseinander. Sie vergleicht die visuelle Darstellung der beiden Golfkriege 1991 und 2003 in zwei deutschen Qualitätstageszeitungen (*Süddeutsche Zeitung* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung*). Die Inhaltsanalyse von 692 Pressefotografien ergibt eine deutlich nachweisbare Veränderung der visuellen Kriegsberichterstattung über den Golfkrieg 1991 im Vergleich zur Bildberichterstattung über den Golfkrieg 2003. SPINDLER weist nach, dass 2003 in beiden Tageszeitungen mehr als doppelt so viele Fotografien erschienen sind wie noch 1991, wobei tendenziell die *Süddeutsche Zeitung* stärker visuell kommuniziert als die FAZ. Zeigten 1991 nur 5 Prozent aller Darstellungen tatsächliches Kampfgeschehen, so bildeten 2003 über 50 Prozent der Fotografien Szenen aus dem Irak ab.

Die große Bedeutung der Pressefotografie wird im Rückblick auf den Vietnamkrieg besonders deutlich. GERHARD PAUL macht in seinem grundlegenden Beitrag zu *Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte des modernen Krieges?* deutlich, dass nicht die TV-Bilder, sondern die Pressefotos das kollektive Gedächtnis und die Erinnerung an den Vietnamkrieg prägten. Pressefotografien wie etwa Nick Uts Fotografie der rennenden Kim Phúc vom 8. Juni 1972 oder Eddie Adams' Momentaufnahme der Erschießung eines Vietcong vom 1. Februar 1968 sind zu Ikonen des Vietnamkrieges geworden. Sie hatten jedoch, wie Paul prägnant herausarbeitet, noch eine viel wichtigere Funktion: Die Bilder machten den Vietnamkrieg zum Gegenstand privater Kommunikation. Ronald Haerberles erst viele Monate nach der Aufnahme publizierte Fotografie des Massakers von My Lai legte sich wie ein Blutfleck auf den Wohnzimmerteppich. Die Pressefotografien des Vietnamkrieges stehen in der Interpretation Gerhard Pauls für einen neuen Täter-Opfer-Diskurs. Sie durchbrachen die konventionellen Klischees der Bildberichterstattung und holten den Tod zurück in die Realität der *Homefront*. Trotz dieser offensichtlich starken Wirkung der Bilder widerspricht Paul der ›publizistischen Dolchstoßlegende‹, die nach dem Ende des Vietnamkrieges Verbreitung fand. Die Verarbeitung des Vietnamtraumas erfolgte zwar visuell, jedoch nicht im journalistischen Kontext, sondern im fiktiven. So deutet Paul die boomende us-amerikanische TV- und Spielfilmproduktion zum Thema ›Vietnam‹ als »grandiose Umdeutungsmaschinerie«. Damit leitete der Vietnamkrieg eine Entertainisierungstendenz



in der visuellen Kriegsberichterstattung ein, die in den heutigen Hybridformaten (vgl. den Beitrag von BEUTHNER/WEICHERT in diesem Band) nachzuverfolgen ist.

Dass Kriegsbilder zu Unterhaltungszwecken eingesetzt werden, ist keine Neuigkeit. Wie die Comic-Geschichte zeigt, ist der Zweite Weltkrieg die Geburtsstunde der Superhelden. *Superman*, der älteste Superheld, wurde 1933 von den beiden College-Schülern Jerry Siegel und Joe Schuster geboren und erzielte wenige Jahre später bereits eine Millionenauflage. Die Entwicklung des Comic-Genres in den USA und seine thematische Parallelität zum jeweiligen Kriegsgeschehen wird von RALF PALANDT untersucht. Dabei sind Comics für ihn ein mythisches Genre, das sich aufgrund seiner Realitätsferne besonders für den ideologischen Propagandaeinsatz eignet. So machten Comic-Hefte in den 1940er-Jahren ein Viertel der von den USA exportierten Druckerzeugnisse aus: Mehr als 40 Prozent der 12 Millionen GIs lasen sie regelmäßig. Dabei scheint der Bedarf an Superhelden in Kriegszeiten besonders groß zu sein. 1940 etwa wurde in unmittelbarer Konkurrenz zu *Superman* der Superpatriot *Captain America* geschaffen, der wiederum viele Kopien nach sich zog. Doch in der saturierten Nachkriegszeit sind die Figuren des Überpatrioten nicht überlebensfähig. Allerdings erfährt das Superheldengenre regelmäßig bei Ausbruch neuer Bedrohungs- und Kriegsszenarien ein Revival, so etwa während des Vietnamkrieges und jüngst in Reaktion auf die Terroranschläge des 11. September. Dabei passen sich die Comics als kommerzielles Medium und ihre jeweiligen Botschaften an den Lesergeschmack an. Denn, so folgert Palandt, der konstruierten Welt der Comics werden durch die reale Zeitgeschichte und die zeitgenössischen Einstellungen der Leser Grenzen gesetzt. Werden diese Grenzen überschritten, verliert der Mythos seine Glaubwürdigkeit und der Verlag die Käufer.

Das Kaufinteresse ist auch entscheidend für den Erfolg des zweiten Kriegsunterhaltungsgenres, das in diesem Band thematisiert wird: CHRISTOPH KLIMMT, TILL FISCHER und TIM KUHRCKE untersuchen die Kriegsdarstellungen in Computerspielen. Dabei ist für die Bewertung dieses Mediums wichtig, dass die PC-Nutzer im Kampfgeschehen ›Mit-tendrin statt nur dabei‹ sind. 2003 hatten 12 der 30 meistverkauften PC-Spiele in Deutschland einen kriegerischen Inhalt: ›war sells‹. Und die Anbieter versuchen möglichst aktualisierte Szenarien zu verkaufen; so wirbt etwa der Hersteller von ›Kuma War‹ mit einem Abonnement für ständig aktualisierte Schauplätze aus dem laufenden Irakkrieg. Klimmt,

Fischer und Kuhrcke stellen eine Kategorisierung von Kriegscomputer-spielen vor. Diese können in Strategiespiele aus der Feldherrnperspektive, in ›Ego-Shooter‹ aus der Ich-Perspektive sowie in Militärsimulationen unterschieden werden. Die Autoren gehen dann auf die Produktionsperspektive sowie auf die spezifischen Charakteristika des Unterhaltungserlebens ein, um sich abschließend zu den Wirkungen von elektronischen Kriegsspielen zu äußern, die sie im Kontext des ästhetischen Erlebens von Zerstörung als potenziell einflussreich für die verharmlosende Wahrnehmung von Krieg einschätzen.

Beispiele für einen kriegskritischen visuellen Umgang werden in drei Beiträgen thematisiert: KARL N. RENNER stellt vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrung als Fernsehjournalist und Dokumentarist die Arbeit des Filmemachers Hans-Dieter Grabe vor. Renner zeigt, wie Grabe mit allen dem Film eigenen Stilmitteln ein einfühlsames Porträt der Opfer des Vietnam-Krieges zeichnet und – ungewöhnlich für einen TV-Journalisten – die dargestellten Personen über Jahre hinweg filmisch begleitet. Grabes Arbeit stellt einen Maßstab dar, an dem sich kritischer Journalismus gerade auch in Zeiten des *embedded journalism* messen lassen muss.

Die Beiträge von AGNES MATTHIAS und von URSULA FROHNE, PETER LUDES und ADALBERT WILHELM thematisieren künstlerische Zugänge zum Kriegsgeschehen.

AGNES MATTHIAS stellt zwei Fotokünstler vor, die eine ähnliche Arbeitsweise verbindet: Sie besuchen die Kriegsschauplätze, nachdem die Journalisten sie verlassen haben. In ihren ›Post-Reportagen‹ thematisieren Ori Gersht und Paul Seawright die langfristigen Folgen des Krieges. Dabei ist ihre Kriegskritik durchaus subtil. So enthalten sich beide Künstler in ihrem jeweiligen Stil des für den Journalismus typischen Plakathaften und Sensationellen. Die Fotografien wirken auf den ersten Blick unspektakulär. Ihr kritisches Potenzial entfaltet sich für den Betrachter erst durch das Einlassen auf das Bildmotiv und die beigefügte Betitelung. Beide Künstler sind den Orten, die sie dokumentieren, fremd. Der Israeli Gersht dokumentiert den Post-Bosnienkrieg, während der Brite Paul Seawright künstlerisch vom Nach-Afghanistankrieg 2001 Bericht erstattet.

Die künstlerische Verarbeitung massenmedial verbreiteter Bilder thematisieren URSULA FROHNE, PETER LUDES und ADALBERT WILHELM in ihrem Beitrag zu *Militärischen Routinen und kriegerischen Inszenierungen*. In Harun Farockis Videoarbeit *Auge/Maschine II* aus dem Jahr 2002 werden die distanzierenden Tötungstechniken seit dem ersten Golfkrieg 1991

entlarvt. Der ›langweilige‹ künstlerische Blick gestattet, was dem unter Zeitdruck stehenden Journalisten verwehrt ist: Farocki analysiert die den Medienbildern übergeordnete Deutungsmaschinerie und diagnostiziert einen Entfremdungseffekt beim Betrachter, der ähnlich den Kriegscomputerspielen (vgl. den Beitrag von KLIMMT/FISCHER/KUHRCKE in diesem Band) zu einer physischen Distanzierung von den zerstörerischen Effekten des Krieges führt.

Bilder können also distanzieren und entfremden, sie können aber auch umgekehrt Nähe und Solidarität signalisieren. In jedem Fall machen Bilddokumente auf Kriege aufmerksam. Kriege ohne Bilder existieren in der öffentlichen Wahrnehmung nicht.

Alle Beiträge im vorliegenden Band befassen sich mit Kriegen, die visuelle Zeugnisse hinterlassen. Dabei gerät leicht in Vergessenheit, dass viele blutige Kriege und Konflikte nicht ans Licht der Weltöffentlichkeit gelangen, gerade weil die Bilder fehlen. In einigen Fällen wurde die visuelle Dokumentation absichtlich verhindert. Wie beispielsweise der Falklandkrieg, den Großbritannien 1982 unter der Führung von Premierministerin Margaret Thatcher gegen die argentinische Regierung um eine entlegene Inselgruppe führte. Damit war die britische Regierung die erste, die aus dem Mediendesaster des Vietnamkrieges die Konsequenzen zog und wie GERHARD PAUL in seinem Beitrag in diesem Band anschaulich darlegt, die Zahl der Journalisten drastisch auf 29 zugelassene begrenzte. Schwelende Bürgerkriege und Konflikte in entlegenen Regionen, die nicht im Zentrum noch immer westlich dominierter Nachrichtenflüsse stehen, fordern jeden Tag Opfer, über die nicht berichtet wird.

Im August 2005, zum Zeitpunkt des Manuskriptabschlusses dieses Bandes, hatte der seit über zwei Jahren andauernde Irakkrieg 2.022 Soldaten der Koalitionstreitkräfte das Leben gekostet, 13.769 wurden im Irak verwundet.<sup>1</sup> Von den gegnerischen Truppen und Aufständischen sind keine Verluste bekannt. Die Anzahl der getöteten irakischen Zivilisten wird von der unabhängigen Non-Profit-Organisation *Iraq Body Count* mit mindestens 23.456 angegeben<sup>2</sup> – mehr als elf Mal so viele tote Zivilisten wie getötete Soldaten auf Seiten der amerikanisch geführten Kriegscoalition. Die Anzahl der verwundeten Zivilisten ist mit 42.500 mehr als dreimal so hoch, wie die der verletzten Soldaten. Dies zeigt: Die

1 Vgl. die CNN-Seite <http://edition.cnn.com/SPECIALS/2003/iraq/forces/pow.mia/> (08.08.2005) sowie: <http://www.arab2.com/radiotv/coalition-deaths.htm> (08.08.2005).

2 *Iraq Body Count* <http://iraqbodycount.net> (08.08.2005).

Kriege der Gegenwart sind ungemindert gewalttätig und sie richten sich gezielt gegen die Zivilbevölkerung. Dabei ist die Kriegskommunikation der Gegenwart visuell geprägt. Diesen Visualisierungstendenzen nachzugehen, ihre historischen Wurzeln aufzuspüren, ihre Intentionalität, ihre Produktionslogiken und ihre Wirkungsmuster zu erforschen, ist ein Ziel des vorliegenden Bandes, der zugleich einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand auf dem Gebiet der Bildkommunikation im Krieg vermitteln will.