



Thomas Knieper, Marion G. Müller. *War Visions: Bildkommunikation und Krieg.* Köln: Herbert von Halem Verlag, 2005. 432 S. (broschiert), ISBN 978-3-931606-83-1.



Gerhard Paul. *Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation Irakische Freiheit.* Göttingen: Wallstein Verlag, 2005. 237 S. ISBN 978-3-89244-980-5.



Reviewed by Guido Isekenmeier

Published on H-Soz-u-Kult (February, 2006)

Sammelrez: Kriegsbilder/Bilderkrieg

Bilder vom Krieg (âWar Visionsâ) sind nicht nur Medien ereignisgetriebener Kommunikation Ã¼ber den Krieg; sie sind auch der Ort einer âEreignungâ von Medien, einer Verdichtung von kommunikativen Strukturen. Als solche sind sie nicht nur paradigmatischer Gegenstand, sondern auch Anlass der wissenschaftlichen BeschÃ¶ftigung mit Bildmedien. Eine neuerliche Konjunktur von Publikationen zur Visualisierung des Krieges, von der auch die anzuzeigenden BÃ¼nde kÃ¼nden, begleitet daher den Irak-Krieg. Seine Bilder sind der gemeinsame Bezugspunkt der Monografie Gerhard Pauls

und des Sammelbandes von Thomas Knieper und Marion G. MÃ¼ller, die sonst wenig gemeinsam haben.

Das Buch des Flensburger Historikers Paul kann als FortfÃ¼hrung seiner umfangreichen Studie Ã¼ber die Bilder des Krieges vom Krimkrieg bis zum 11. September 2001 gelesen werden. Paul, Gerhard, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004 (rezensiert von Heidi Mehrkens: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2005-1-128>).

, âgleichsam als ihr 10. Sachkapitelâ (S. 14). Die Kontinuität in diesem bildgeschichtlichen Projekt zeigt sich unter anderem in der Übernahme des dÄ¼nnen theoretisch-methodischen Rahmens des VorgÄ¼ngerbandes. Dabei lassen sich ein bildanthropologisches und ein propagandageschichtliches Interesse ausmachen Paul (wie Anm. 1, S. 16) spricht von erinnerungsgeschichtlichen und friedenspädagogischen sowie propaganda- und militÄ¼rgeschichtlichen Aspekten der âvisuellen Äberlieferungen kriegigerischer Auseinandersetzungenâ, das sich jeweils in der Frage nach dem âVerhÄ¼ltnis von Äußeren und inneren Bildernâ bzw. nach dem Bild des Krieges unter den âneuen Bedingungen einer globalisierten, asymmetrischen und digitalisierten KriegfÄ¼hrung und Berichterstattungâ artikuliert (S. 12). An keiner Stelle werden diese Fragestellungen jedoch von einer ausformulierten theoretischen Position flankiert, was dazu fÄ¼hrt, dass manche AusfÄ¼hrung bestenfalls als Gemeinplatz erscheint: âDer Krieg, wie ihn der Zuschauer sieht, ist ein mediales Produkt, das mit dessen Wirklichkeit nichts oder nur wenig zu tun haben muss.â (S. 14) Auch ein im engeren Sinne als Methode zu bezeichnendes Vorgehen bei der Bildanalyse lÄ¼sst sich nicht erkennen â wahlweise reduziert sich die Interpretation auf das AnfÄ¼hren von ikonografischen Assoziationen anderer Medienbeobachter (etwa âTop Gunâ, âIndependence Dayâ und âStar Warsâ im Zusammenhang mit den Bildern der Landung des US-PrÄ¼sidenten auf einem FlugzeugtrÄ¼ger am 1. Mai 2003) oder Spekulationen Ä¼ber den imaginÄ¼ren Status von Bildern im Kontext eines âviel zitierten âcrash of cultureââ (sic!, S. 222). Die Bilder aus Abu Ghraib seien âgleichermÄ¼ßen AlptrÄ¼ume der islamischen Welt wie sexuelle Wunschkonstruktionen des Westensâ (S. 221).

Eine weitere augenfÄ¼llige Gemeinsamkeit beider BÄ¼cher Pauls ist die Kennzeichnung jedes untersuchten Krieges als ersten Krieges einer besonderen Art. Somit reicht die Reihe moderner Kriege nun vom âerste[n] Krieg des Industriezeitaltersâ (Paul 2004, S. 62) und dem âersten wirklich industrialisierten Krieg der Geschichteâ (Paul 2004, S. 66) Die Rede ist vom Krimkrieg, der daneben auch als âerster Pressekriegâ bezeichnet wird, und vom amerikanischen BÄ¼rgerkrieg, der auch âthe first war in which photography played a truly integral partâ gewesen sei (Paul, wie Anm. 1, S. 62, S.66 [Zitat: Jan Zita Grover]). zum âwirklich erste[n] Echtzeit-Kriegâ (Paul 2005, S. 8), der zugleich der âerste Fernsehkritik-Kriegâ (S. 127) und der âerste wirkliche Bilderkrieg der Geschichteâ (S. 212) gewesen sei. Wie problematisch es ist, von ersten wirklichen oder wirklich ersten Kriegen zu

sprechen, wird dabei nirgendwo deutlicher als in der ErklÄ¼rung, der Irak-Krieg kÄ¼nne auch als âerster wirklich virtueller Kriegâ (S. 7) gelten (S. 7), wobei unklar bleibt, ob sich âwirklichâ auf âvirtuellâ bezieht (also eigentlich: erster wirklich virtueller Krieg), oder auf âKriegâ (also vielleicht: erster wirklicher und zugleich virtueller Krieg; oder auch: erster virtueller wirklicher Krieg?).

Im so skizzierten Rahmen legt Paul die Visualisierung des Irak-Krieges in neun Kapiteln dar (nebst Einleitung und ResÄ¼mee), die als Stationen einer Geschichte der Eskalation des Bilderkrieges fungieren (im Umschlagtext als âvisuelle RÄ¼stungsspiraleâ bezeichnet), welche von der âamerikanische[n] Dolchstoß-Legendeâ (S. 17, die Rolle der Medien im Vietnam-Krieg betreffend) bis zum âEnde des Bilderkriegesâ (S. 203) reicht. Die Konzeption dieser ErzÄ¼hlung von der âEntgrenzung der visuellen Gewaltâ (S. 11) macht den Irak-Krieg als unvollendeten und andauernden Konflikt historiografisch handhabbar und kann als eigentliche Leistung dieser Studie gelten. Dabei ist es unvermeidlich, dass manche Feinheiten zugunsten des Plots Ä¼bergangen werden mÄ¼ssen, etwa wenn Aljazeera zum Ort kontinuierlicher âBildstÄ¼rungenâ stilisiert wird (S. 111), obgleich auch dort in den ersten Tagen das âFeuerwerkâ (S. 47) der âAngriffe in der DÄ¼mmerungâ (S. 49) auf Bagdad zu sehen war: âVor allem der arabische Sender Al Dschasira, der allein mehr als 50 Millionen Fernsehzuschauer im arabisch-islamischen Raum erreichte, konterten [sic!] wie schon im Afghanistan-Krieg das amerikanische Bild des vermeintlich sauberen und gefahrlosen High-Tech-Krieges mit eigenen Bildern von den Opfern der Luftangriffe, von gefallenem und gefangen genommenen US-Soldaten sowie vom anhaltenden irakischen Widerstand.â (S. 114)

Die einzelnen Episoden der visuellen Eskalation werden in sieben grob chronologisch geordneten Bildkomplexen von âPrologâ bis âEscape from Baghdadâ arrangiert, die zum Beispiel militÄ¼rische und massenmediale Perspektiven auf das Schlachtfeld oder die Bilder von Gefangenen, EntfÄ¼hrten und Toten zusammenfassen. Paul betrachtet dabei ein breites Medienspektrum, das neben Fernsehbildern und Fotografien Zeitschriften-Cover, (Werbe-)Plakate und Internetseiten umfasst. Zu dem Hinweis, seine Darstellung des âersten Bilderkrieges des 21. Jahrhundertsâ stÄ¼tze sich auf eine âAuswertung der internationalen Presse- und Fernsehberichterstattungâ (S. 13), ist jedoch anzumerken, dass Zeitungen nur als Textmedien in Erscheinung treten, wÄ¼hrend Fernsehbilder ohne genauen Nachweis abgebildet werden (S. 140, S. 150). Auch im Literaturverzeichnis sucht man Hinweise auf Zeitungs- oder Fernsehbilder vergeblich; einzig die

Homepage von Aljazeera und eine online verfügbare Fotoserie auf der Tagesschau-Site (und nicht etwa das Online-Archiv der Tagesschau) sind aufgeföhrt. Auch aus diesen Gründen muss das Fazit deshalb wohl lauten, dass Pauls Buch als erzöhlt Geschichte funktioniert, nicht jedoch als wissenschaftlicher Text.

In diese Richtung weist auch ein Vergleich der entsprechenden Unterkapitel mit denjenigen Aufsätzen in dem von Müller und Knieper herausgegebenen Buch, die sich denselben Gegenständen widmen, also den Bildern gefangenenommener US-Soldaten vom 23. März 2003 (Paul, S. 159ff.; Hans-Jürgen Weiss/Ansgar Koch), der Befreiung Jessica Lynchs vom 1. April 2003 (Paul, S. 60ff.; Petra Dorsch-Jungberger) und dem Sturz der Statue Saddam Husseins vom 9. April 2003 (Paul, S. 97ff.; Kathrin Fahlenbrach/Reinhold Viehoff). Besonders Weiss und Koch, die die Fernsehbilder von ARD, ZDF, SAT.1, RTL, N24 und N-TV untersuchen, überzeugen verglichen mit Paul durch vollständige Dokumentation und differenzierte Ergebnisse. So relativieren sie unter anderem die allzu bequeme Unterscheidung von öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern, indem sie die Parallelen zwischen RTL und ZDF auf der einen und ARD und SAT.1 auf der anderen Seite herausarbeiten (S. 317). Fahlenbrach und Viehoff betten ihre Überlegungen zur symbolischen Entthronung Saddams (S. 356) in den theoretischen Diskurs zu Medienikonen und strategischer Ikonisierung (ebd.) ein, der in Pauls ähnlich gelagerten Überlegungen zur symbolischen Entmachtung (S. 96) keine Erwähnung findet, obgleich auch er von der Inszenierung einer Siegesikone spricht (S. 100). Dorsch-Jungberger ergnzt Pauls Ausführungen zu Lynch lediglich um einige Bezüge zur Kulturgeschichte der Blondine (und der blonden Farbe, S. 352).

In dem auf eine Tagung im Hamburger Warburg-Haus zurückgehenden Band versammeln die Herausgeber 18 Aufsätze, wobei kunsthistorische, historische sowie kommunikationswissenschaftliche Zugangsweisen berücksichtigt wurden (S. 11). Letztere richten sich mit Ausnahme des Golfkriegs 1991, der zuweilen mit einbezogen wird, fast ausschließlich auf die Serie von Bildereignissen, deren Auftakt der 11. September 2001 markiert und deren vorerst letzte Folge (oder Staffel) der Irak-Krieg war. Dies geschieht mal unter eher quantitativen (Beate Spindler zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003 in sddeutscher Zeitung und Frankfurter Allgemeiner Zeitung), mal unter eher qualitativen Gesichtspunkten (Michael Beuthner/Stephan Alexander Weichert über Hybridisierungstendenzen in Fernsehnachrichten). Die elf kom-

munikationswissenschaftlichen Beiträge dieser Gruppe sind unter den Überschriften Visuelle Kriegsberichterstattung sowie Täter und Opfer: Die Ikonisierung des Krieges zusammengefasst. Die restlichen sieben Beiträge widmen sich so verschiedenen Bildern vom Krieg wie denen im Superhelden-Comic oder in Computerspielen (Kriegsbilder in der Populärkultur), in einem Film Hans-Dieter Grabes oder den Fotografien Ori Gershts und Paul Seawrights, sowie Das Bild vom Krieg im historischen Wandel betreffend, der Visualisierung des Vietnam-Krieges (Gerhard Paul) und den Kriegsbildern in der Bildpublizistik der Frühen Neuzeit (Jürgen Wilke).

Insgesamt bietet der Band also ein Panorama der bildwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Krieg, wobei von einer am Modell der Textualität orientierten Medienwissenschaft abgesehen wird. Hinsichtlich der Frage, ob sich dabei ein interdisziplinäre Blick der visuellen Disziplinen ergibt (S. 11), liegt es nahe, die Ausführungen über Militärische Routinen und kriegerische Inszenierungen von Ursula Frohne, Peter Ludes und Adalbert Wilhelm genauer zu betrachten, die zeigen wollen, wie sich im Bereich der visuellen Kommunikation wie auch in den Kultur- und Sozialwissenschaften insgesamt quantifizierende Analysen und qualifizierende Interpretationen sinnvoll ergnzen können (S. 146f.). Ihre Aufmerksamkeit gilt daher nicht zufällig dem Problem der Schlüsselsbilder, das auch Paul aufwirft, wenn er erklärt, dass jeder Krieg seine eigene unverwechselbare visuelle Individualität, eine bestimmte ästhetische Kennung hervorbringe (Paul 2004, S. 14).

Der Beitrag von Frohne, Ludes und Wilhelm versucht zunächst eine qualitativ-kunsthistorische Verarbeitung (S. 141), die interessante theoretische Perspektiven auf die Einpassung der Kunstgeschichte in ein interdisziplinäres Projekt der Bildwissenschaft eröffnet. Sie müssen ihre auf die Epochen überschreitende Wirkung bestimmter Bildkonventionen gerichteten Analyseverfahren unter den Bedingungen einer visuellen Kultur, deren Bilder im globalen Transfer ihre Schlüsselfunktion entwickeln, auf eine Analyse der wirkungsspezifischen Charakteristika im kulturellen Vergleich umstellen (S. 125). Dann wendet sich der Aufsatz jedoch Harun Farockis Auge/Maschine II zu und verliert sowohl diesen theoretischen Vorsatz als auch den Bezug zum folgenden Abschnitt über die Quantifizierbarkeit von Schlüsselsbildern (S. 141) aus den Augen. Nun ist von der kulturelle[n] Verflechtung von militärischem Fortschritt und bahnbrechenden Moderni-

sierungsschaden die Rede (S. 136), was nicht die Art von kulturellem Vergleich ist, den der Verweis auf den globalen Bilderstrom nahegelegt hätte. Zudem ist der Zusammenhang mit den anschließend präsentierten Diagrammen zum Sendeanteil von Themen wie Militär und Krieg in Nachrichtensendungen unklar – jedenfalls stehen die beiden Betrachtungsweisen in der Analyse eher nebeneinander, als dass sie sich ergänzten. Zusammengefasst werden sie erst abschließend für ästhetische, sozialwissenschaftliche und statistische Folgerungen (S. 145), dann wieder im theoretischen Duktus und mit Blick auf transkulturelle Gemeinsamkeiten, die sich aus weltweit eingesetzten Medientechnologien, -formaten, ästhetischen Konventionen und Strategien sowie aus der Professionalisierung der Medienberufe ergeben (S. 145). In der beliebig wirkenden Aufzählung dieser Faktoren wird ersichtlich, dass es einstweilen bei transdisziplinäre[n] Schlüsselbildanalysen (S. 120) bleibt, oder besser: multi-disziplinären.

Abschließend sei noch auf einige Auffälligkeiten verwiesen, die den Gebrauch von Abbildungen betreffen und die vielleicht symptomatisch für die Schwierigkeit sind, mit Bildern zu argumentieren oder über Bilder zu sprechen. Der einzige im engeren Sinne kunstgeschichtliche Text, der Aufsatz von Elke Anna Werner über Augenzeugenschaft als visuelle Strategie in Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts, der ansonsten souverän mit seinen Abbildungen von Holzschnitten und Teppichen umgeht, bringt zur Anbindung an den aktuellen Kontext des Irak-Krieges ausgerechnet zwei Pressefotos vom Irakkrieg 2003 (S. 58f.), die die visuelle Strategie der Augenzeugenschaft, also die Authentifizierung durch Hinzufügung eines Selbstporträts des Künstlers, gerade nicht umsetzen: Kein eingebetteter Reporter ist auf den beiden Aufnahmen zu sehen, geschweige denn einer mit Kamera in der Hand. Ähn-

lich verweist die folgende Passage aus dem Beitrag von Frohne et al. auf zwei Abbildungen, die nicht unbedingt zu erwarten sind: „Die routinisierte Berichterstattung über das Militär und die Ehrengarde als Katastrophenhelfer in mehr als einem halben Jahrhundert Fernsehnachrichtengeschichte bildet [â] den Rahmen, innerhalb dessen Kriege und Bürgerkriege, Kampfhandlungen und Opfer interpretiert werden. Dennoch zeigen sich auch hier Unterschiede zwischen der US-Armee (Abb. 1) und der deutschen Bundeswehr (Abb. 2).“ (S. 121) Nun ist nicht zu bestreiten, dass jene Abbildungen Beispiele der Berichterstattung über das Militär zeigen, nur ist überraschend, dass es sich um die Internetseiten der US-Army und der Bundeswehr selbst handelt.

Diese Reihe von Beispielen wenig geeigneter Abbildungen ließe sich fortsetzen, etwa mit der Abbildung der Homepage von Lynch als Bildbeleg dafür, wie aus dem grauen Wästensturm das helle Gesicht der Jessica Lynch aufgetaucht sei (S. 340). Am Ende des Bandes findet sich schließlich Müllers ikonologische Betrachtung ohne Bilder über den visuellen Horror in sieben Typen von Opferdarstellungen, die erklärtermaßen auf Abbildungen verzichtet, aus Respekt vor Bildern als eigenständiger Ausdrucksquelle (S. 405). In gewisser Weise kompensiert sie damit die Opferbilder ohne Text in der Einleitung des Bandes, die auf sechs Seiten neun sporadisch erhaltene Abbildungen unterbringt. In beiden Fällen stehen die Bilder für sich beiseite oder alleine.

Zusammen bieten die beiden Bände einen Überblick zum Stand der Erforschung des Terrorismus der Bilder und des visuellen Kampfes gegen den Terror. Ihre Stärke liegt in der Vielfalt der methodischen und interpretativen Zugänge. Die Publikation von Knieper und Müller macht deutlich, wie viele Bände über den Irak-Krieg noch geschrieben werden könnten, die ganz anders wären als Pauls richtungsweisende Monografie.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Guido Isekenmeier. Review of Knieper, Thomas; Müller, Marion G., *War Visions: Bildkommunikation und Krieg* and Paul, Gerhard, *Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation Irakische Freiheit*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. February, 2006.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=19660>

Copyright © 2006 by H-Net, Clío-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For

permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.