

JULIANE MARIE SCHREIBER

BILDER ALS WAFFEN



DIE IKONISCHE ÄSTHETISIERUNG
DER NEUEN KRIEGE

MIT EINEM GELEITWORT VON HERFRIED MÜNKLER

Juliane Marie Schreiber

Bilder als Waffen

Juliane Marie Schreiber

Bilder als Waffen

Die ikonische Ästhetisierung der neuen Kriege

Mit einem Geleitwort von Herfried Münkler

Tectum Verlag

Juliane Marie Schreiber

Bilder als Waffen. Die ikonische Ästhetisierung der neuen Kriege

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018

E-Book: 978-3-8288-7083-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN

978-3-8288-4195-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: fotolia.com © Chris

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort von Herfried Münkler	7
Einleitung	10
1. Ikonologie und Charakteristika des Bildes	15
1.1 Bilder als Zeichen	15
1.2 Bilder und die Repräsentation der Wirklichkeit	17
1.3 Die Wirkung des Bildes beim Betrachter	19
2. Ikonologie in der gegenwärtigen Kultur:	
Die ästhetische Wende	21
3. Die Rolle von Bildern in der	
asymmetrischen Kriegsführung	24
3.1 Asymmetrische Kriege	24
3.2 Bilder als asymmetrische Waffen	26
4. Die Ästhetisierung der Kriegsdarstellung	
der terroristischen Akteure	31
4.1 Der «Islamische Staat» als terroristischer Akteur	33
4.2 Medienstrategien des «Islamischen Staats»	37
4.3 Ikonographische Modellierungen des IS:	
Die Ästhetik des Schreckens	41
(A) Gewalt	42
(B) Abenteuer und Heroisierung	46
(C) Gruppenerlebnis und Bruderschaft	54
(D) Totale Okkupation	58
4.4 Die Hyper-Visibilität der Gewalt	62

5. Die Ästhetisierung der Kriegsdarstellung	
des «postheroischen Westens»	66
5.1 Ikonographische Modellierungen	
des «Kriegs gegen den Terror»	69
(A) Sauberkeit	71
(B) Formation	73
(C) Abenteuer	76
(D) Romantik	78
(E) Caritas	82
(F) Teamgeist	84
5.2 Die neue Invisibilität der Gewalt	88
6. Die mediale Verstärkung der neuen Kriege	97
6.1 Medien als «Komplizen» der asymmetrischen Akteure	97
6.2 Kriegsbilder im performativen Widerspruch	99
6.3 Die Bedeutung des Halo-Effekts	100
6.4 Konsequenzen der medialen Beschleunigung	101
7. Die Verantwortung von Rezipienten und Medien	104
7.1 Der Umgang mit Gräuelbildern	
und emotionaler Ausbeutung	104
7.2 Ausblick: Plädoyer für eine neue Bildkompetenz	107
Literaturverzeichnis	112

Geleitwort von Herfried Münkler

Seitdem Krieg und Frieden in rechtlicher wie politischer Hinsicht nicht mehr gleichberechtigte Aggregatzustände des Politischen sind – was sie in der so genannten Westfälischen Ordnung vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein waren –, muss in der Öffentlichkeit um Zustimmung und Unterstützung für den Fall des Einsatzes militärischer Mittel geworben werden. Dieses Werben um *political support* findet üblicherweise mit Argumenten statt, bei denen auf völkerrechtliche Regelungen, auf politische Sachverhalte, die Rechtsansprüche der konfligierenden Parteien und vieles andere mehr verwiesen wird. Das ist eine Auseinandersetzung mit Worten, die in dieser Weise auch vor einem internationalen Gericht ausgetragen werden könnte, in diesem Fall aber als Legitimation dafür eingesetzt wird, dass die strittigen Fragen und Auffassungen nicht vor einem Schiedsgerichtshof, sondern mit Hilfe von Waffen ausgetragen werden.

Dabei richten sich die Argumente an drei voneinander im Prinzip getrennte, aber diffundierende Öffentlichkeiten: die des eigenen Landes, von deren Bevölkerung man nachhaltige Unterstützung erwartet, die des angegriffenen Raumes, wobei es darum geht, einen Teil, wenn nicht die Mehrheit der Bevölkerung von den Politikern und deren Erfüllungsstäben zu trennen, gegen die mit Waffengewalt vorgegangen werden soll bzw. bereits wird, sowie schließlich eine nicht weiter spezifizierte «Weltöffentlichkeit», bei der man zumindest Verständnis für das eigene Vorgehen gewinnen will.

In ihrer Untersuchung zeigt Juliane Marie Schreiber nun, dass neben den Argumenten im klassischen Sinn, also der mit Worten geführten Auseinandersetzung, die im klassischen symmetrischen Krieg seit jeher das Gegeneinander der Waffen begleitet hat, auch Bilder eine herausgehobene Rolle spielen, wobei sie eingesetzt werden, die Gegenseite zu desavouieren und die Legitimität der eigenen Seite zu stärken. Das ist im Prinzip nicht neu, denn seit der Verbilligung der Druckkosten infolge der Erfindungen des Johannes Gutenberg haben Druckgraphiken als Mittel der Propaganda gerade in Kriegen eine herausgehobene Rolle gespielt. Seit Erfindung der Photographie wiederum haben propagandistische Bilder als Begleiter des Kriegsgeschehens noch weiter an Bedeutung gewonnen. Sie blieben indes, wie die

Worte auch, Begleiter eines Geschehens, in dem Waffen im konventionellen Sinn die ausschlaggebende Rolle spielten.

Solange Kriege in symmetrischer Weise geführt wurden, war auch die Funktion von Worten und Bildern auf beiden Seiten gleich. Man konnte sie auch als «Waffen» bezeichnen, deren Gebrauch sich von der Wissenschaft retrospektiv studieren ließ, doch konnte man nicht sagen, dass aus der Verfügung und dem Gebrauch dieser «Waffen» einseitige Vorteile erwuchsen. Wenn eine Seite Vorteile hatte, dann deswegen, weil die Gegenseite ungeschickt oder inkompetent mit diesen Waffen umging.

Das hat sich seit dem Aufkommen der asymmetrischen Kriege grundlegend geändert. Worte und insbesondere Bilder haben im buchstäblichen – und nicht bloß im metaphorischen – Sinn Waffenqualität bekommen, und vor allem Bilder kommen der asymmetrisch unterlegenen Seite zugute, während die überlegene Seite daraus keinen großen Vorteil zu beziehen vermag, sondern weitgehend damit beschäftigt ist, die bildgestützten Vorteile der Gegenseite zu begrenzen oder zu konterkarieren. Pointiert: Für den asymmetrisch Schwachen sind Bilder tatsächlich Waffen, während sie für den asymmetrisch Starken «Waffen» bleiben.

Juliane Marie Schreiber zeigt in ihrer Analyse, wie die skizzierte Veränderung des Kriegsgeschehens von der Symmetrie zur Asymmetrie mit einer Umstellung unserer Perzeptionsgewohnheiten zusammentraf, in deren Folge die bisherige Konzentration auf den Text durch sich in den Vordergrund drängende Bilder zunächst überlagert und dann konterkariert wurde. Frau Schreiber bezeichnet dies als die «ikonische Ästhetisierung der neuen Kriege». Indem sie in ihrer Untersuchung sozial- und kulturwissenschaftliche Herangehensweisen miteinander verbindet, verschafft sie sich die Möglichkeit, ganz nah an die von ihr beobachteten Phänomene heranzutreten und sie in der Nahperspektive zu beschreiben, um sodann auch wieder auf Abstand zu gehen und das Beschriebene in eine kritische Theorie der Gesellschaft einzubetten.

Im Anschluss an die Theorie der asymmetrischen Kriege stellt Frau Schreiber terroristische Akteure, zu deren Operationsfähigkeit die uneingeschränkte Bereitschaft zum Suizid gehört, postheroischen Gesellschaften und den ihnen Angehörigen gegenüber, in denen sich tendenziell alles um die Bewahrung und Verlängerung des Lebens dreht. Dabei konzentriert sie sich auf die Medienstrategie des «Islamischen

Staates» als einem in den Konstellationen der Asymmetrie schwachen Akteur, und dem stellt sie als Repräsentant des Postheroischen die USA gegenüber. Daraus ergibt sich eine Betrachtung politischer Auseinandersetzungen, in denen Bilder als Waffen die mitunter entscheidende Rolle spielen.

Wer die Kriege der Gegenwart analysieren will, wird in Zukunft den Einsatz von Bildern als Waffen nicht vernachlässigen dürfen. Und er wird dabei genau im Auge behalten müssen, auf welche Öffentlichkeit jeweils diese Waffen gerichtet sind und welche Wirkung sie dort erzielen sollen.

«*Vos fleurs du mal rayonnent et éblouissent comme des étoiles.*»
Victor Hugo zu Charles Baudelaire über *Les fleurs du mal*

Einleitung

Visualisiert man vor seinem geistigen Auge den aktuellen Bürgerkrieg in Syrien, erscheinen einem wahrscheinlich düstere Bilder von Zerstörung, ausgebombten Städten und Verwundeten, die zwischen gerippeartigen Häuserschluchten vor dem Krieg fliehen. Das pure Grauen, die absolute Zerstörungskraft des Krieges drängt sich einem gnadenlos auf. Imaginiert man hingegen den sogenannten «Krieg gegen den Terror», genauer beispielsweise die «Operation Enduring Freedom» in Afghanistan, wird man mental eher auf satte, goldgelbe Bilder von Steppen und Wüstengebieten oder von saturierten Sonnenuntergängen zurückgreifen, auf denen Soldaten auf malerische Gebirgsketten blicken.

Offenbar aktivieren wir sehr unterschiedliche innere Bilder von modernen kriegesischen Konflikten, obwohl, oder gerade weil wir nicht vor Ort waren. Es stellt sich die Frage, warum man nicht grundsätzlich alle Kriege mit Chaos und unerträglichem Leid verbindet, wo doch allein in den beiden genannten Beispielen mehrere zehntausend Menschen starben, unter ihnen viele Kinder und Zivilisten.¹ Denn, wie Susan Sontag sagt, *jeder* Krieg «zertrümmert, lässt bersten, reißt auf, weidet aus, versengt, zerstückelt. Der Krieg ruiniert.»²

Unser inneres Bild von Kriegen gleicht einem Mosaik, das auf tatsächlichen Bildern, genauer: auf Fotografien und Filmen beruht.³ Vergleichbar mit dem Medium des Textes sind auch Bilder Träger von Informationen. Wie Niklas Luhmann ge-

-
- 1 In Syrien gingen die Vereinten Nationen bis zum Ende ihrer Aufzeichnungen 2016 von mindestens 250.000 Kriegstoten in Syrien aus, bereits 2016 vermutete das Syrian Center for Policy Research allerdings 470.000 Todesopfer.
(<https://www.theguardian.com/world/2016/feb/11/report-on-syria-conflict-finds-115-of-population-killed-or-injured>). In Afghanistan gehen Schätzungen von rund 70.000 Opfern seit 2001 aus (<http://www.spiegel.de/politik/ausland/afghanistan-rund-68-000-todesopfer-laut-studie-seit-2001-a-1036670.html>).
 - 2 Sontag (2003), S. 14
 - 3 Sontag (2003), S. 28

zeigt hat, erhalten wir die meisten Informationen über die Welt durch Massenmedien und nicht durch eigene Erlebnisse.⁴ Dazu zählt er neben Texten, Kino und Fernsehen auch Videos und Fotografien – allerdings beispielsweise nicht Theateraufführungen, denn das entscheidende Merkmal der Massenmedien ist die Reproduzierbarkeit ihrer Inhalte, die den Menschen unabhängig von einem bestimmten Zeitpunkt Zugang zu ihnen ermöglicht⁵ Während ein Konzert oder eine Aufführung als Einzelereignis nicht wiederholt werden können, liefern die Massenmedien wiederholbare *Typen* oder *Arten* von Ereignissen.

Mit der Erfindung der Fotografie und des Films und der anschließenden Entwicklung der digitalen Aufzeichnungstechnik hat die massenhafte kommerzielle und private Nutzung von Fotos und Bewegtbildern drastisch zugenommen. Pro Tag werden etwa zwei Milliarden Bilder allein auf Facebook und andere, dem Unternehmen zugehörige soziale Netzwerke geladen.⁶ Je jünger die Rezipienten sind, desto eher beziehen sie Informationen über das Medium des Bildes statt des Textes.⁷ Diese «Bilderflut» lässt sich auch in den Nachrichten, beispielsweise an den Zahlen der Deutschen Presse Agentur (DPA) erkennen, die heute etwa 2000 Bilder pro Tag an Nachrichtenmedien herausgeben, etwa fünfmal mehr Bilder als noch vor wenigen Jahren.⁸ Selbst in wirtschaftlich schwach entwickelten Ländern besitzen viele Menschen Smartphones mit Foto- und Videofunktion. Standen bei vielen noch vor wenigen Jahren analoge Foto-Alben im Regal, so speichert man heutzutage Tausende Bilder auf Rechnern und Festplatten; hat man früher einige Fotos in der Zeitung, in Zeitschriften und Werbebildern gesehen, so klickt man sich heute täglich durch unzählige Fotosammlungen auf Webseiten und Nachrichtenportalen.

Insofern trifft der neuere bildtheoretische Begriff des «iconic turn», der «ikonischen Wende», die sich in Anlehnung an den «linguistic turn» in den letzten Jahren

4 Luhmann (1996)

5 Ebd.

6 Vgl. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312172/umfrage/taeglich-von-internetnutzern-hochgeladene-und-geteilte-fotos/>. Rechnet man andere soziale Medien wie Snapchat mit ein, erreicht man eine Zahl von 3,25 Milliarden Bilder pro Tag (<http://blog.wiwo.de/look-at-it/2016/06/15/kampf-der-plattformen-facebook-imperium-2-milliarden-fotos-am-tag-snapchat-125-milliarden/>). Diese Erhebung stammen von 2015 – man kann inzwischen von einem weiteren umfassenden Anstieg dieser Zahl ausgehen.

7 Vgl. Behrens (2016)

8 Vgl. Coen et al. (2015)

etabliert hat, in zweifacher Hinsicht zu.⁹ Zum einen stieg erst vor einiger Zeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein systematisches Interesse an Bildern – insbesondere Fotos – als Kulturmittel, mit dem sich ein zunehmend komplexer werdender Theorieapparat entwickelte.¹⁰ Zum anderen kommen, wie erwähnt, Fotos im Alltagsleben als vermeintliche Vermittler oder Repräsentanten von «Wirklichkeit» eine immer größere Rolle zu, denn «der Journalismus lebt mehr als je zuvor von Bildern».¹¹

Ähnliches gilt für die «inneren Bilder», also die Vorstellungen, die Menschen über Jahrtausende zu den prägenden Narrativen der Geschichte entwickelten: Waren sie früher wesentlich durch Texte wie Heldenepen oder Chroniken geprägt, die allenfalls flankierend durch Malerei illustriert wurden, so sind es heute Fotos und Videos, durch die innere Bilder von Ereignissen und Prozessen geformt, ja konstituiert werden. Wer auch immer die Worte «9/11» oder «Terroranschlag auf das World Trade Center» ausspricht, kann sich sicher sein, in seinem Gegenüber Bilder von brennenden und einstürzenden Türmen zu evozieren, die wir alle über Massenmedien wie Fernsehen und Zeitungen erhalten haben. Derartig normierte «kollektive Vorstellungen» sind so prägend, dass gerade im Kontext von historischen Ereignissen die Macht der Bilder stärker nicht sein könnte.¹²

Mehr noch: Ganze gesellschaftliche Entwicklungen werden auch heute anhand von *ikonisch* gewordener Bilder kategorisiert und verarbeitet. So entspann sich etwa die Debatte um die humanitäre Katastrophe der Flüchtlingskrise im Jahr 2015 am Bild des ertrunkenen Jungen, Aylan Kurdi, der am Strand von Bodrum gefunden wurde. Zur «Ikone der Schlacht um Aleppo» im Jahr 2016 wurde das Bild des kleinen Jungen Omran Daqneesh, der mit blutverschmiertem Gesicht in die Kamera blickt.¹³ Kurz: Unsere kollektive Vorstellung von Katastrophen und anderen histo-

9 Vgl. Burda (2004) Der Begriff des *iconic turn* kam vor allem zu Beginn der 1990er Jahre durch Gottfried Boehm auf und bezeichnet die grundsätzliche Hinwendung zum Bild und dessen Sinn-Erzeugung, vgl. Boehm (1994).

10 Vgl. Burda (2004)

11 Vgl. Coen et al. (2015) und Burda (2004)

12 Vgl. Bredekamp (2010)

13 Michael Lüders legt nahe, dass der Fotograf der Aufnahme des Jungen der dschihadistischen Organisation «Harakat Nur ad-Din as-Sanki» mindestens sympathisierend gegenüberstand. Diese köpfte erst kurz zuvor einen 12-Jährigen in einem Propaganda-Video. So zeigt sich hier eine perfide Manipulation der öffentlichen Meinung, vgl. Lüders (2017), S. 10.

rischen und zeitgenössischen Ereignissen, insbesondere von Kriegen, beruht vor allem auf Bildern.¹⁴

Es ist freilich allgegenwärtig geläufig, dass Bilder zu Manipulations- und im Extremfall zu Propagandazwecken herangezogen, erstellt, verändert oder retuschiert wurden und noch werden.¹⁵ Doch besonders in den neuen Kriegen, die vor allem durch das asymmetrische Aufeinandertreffen systematisch unterschiedlicher Gegner geprägt sind, spielen Bilder eine immer entscheidendere Rolle. Aufgrund ihrer großen Prägewirkung kann man sie darum als «Waffen» bezeichnen.¹⁶ Bilder waren und sind insbesondere heute mächtige Werkzeuge in der modernen Kriegsführung, da sie die Meinungen und Haltungen der Rezipienten wesentlich beeinflussen. Dabei haben die verschiedenen Akteure der neuen, asymmetrischen Kriege ganz verschiedene Motivationen in Hinblick auf die gewünschte Ästhetik eines Kriegsbildes.

In dieser Arbeit wird die These vertreten, dass die Bilder der neuen Kriege das *Gesamtereignis* des Krieges nicht abbilden können. Die Hauptfunktion dieser Bilder ist nicht die möglichst getreue Repräsentation der Wirklichkeit, sondern vielmehr die Erschaffung einer eigenen «Realität»: Fotos kann man darum gewissermaßen als massenwirksame «Fernwaffen» im asymmetrischen Krieg bezeichnen. Während die asymmetrisch unterlegenen Gruppen, speziell terroristische Akteure, auf die Zermürbung der westlichen Kollektivpsyche durch besonders schockierende Bilder abzielen, wählen die postheroischen Gesellschaften ihrerseits Bilder, allerdings als subtilere Waffen, die sich vor allem durch ihre beschönigende Ästhetik auszeichnen.

Der Beitrag dieser Arbeit soll sein, exemplarische Bilder im asymmetrischen Krieg mit Fokus auf den «Krieg gegen den Terror», also auf Fotos der strategisch überlegenen, westlichen Seite sowie der unterlegenen Seite der terroristischen Akteure in Hinblick auf Struktur, Wirkung und Qualität als Bildakte darzustellen. Dabei soll eine Analyse am Material einiger zentraler Mechanismen der Auswahl

14 Vgl. Sontag (2003), S. 28

15 An dieser Stelle ließe sich mit Hannah Arendt bemerken, «niemand hat je die Wahrhaftigkeit zu den politischen Tugenden gerechnet.» Vgl. Arendt (1967), S. 44

16 Neben dem hauptsächlichen Faktor der Asymmetrie im Aufeinandertreffen ungleicher, auch parastaatlicher und privater Akteure sind weitere Merkmale der neuen Kriege Münkler zufolge mangelnde Rechtsbindung, verselbstständigte autonomisierte Gewaltformen und mehr zivile Opfer, aber auch ein neues Krieguunternehmertum und eine Gemengelage der Konfliktgründe und Interessengruppen, auf die in diesem Rahmen jedoch nicht weiter eingegangen werden kann. Vgl. Münkler (2004), S. 11 f.

und Verschleierung von Bildmotiven vorgenommen werden. Zudem ist die Reichweite der Untersuchung bewusst auf Fotografien eingegrenzt und das Bewegtbild weitgehend außer Acht gelassen. Die Methode wird dabei freilich keine historische Diagnose sondern eher eine heuristische, bildhermeneutische Perspektive verfolgen. Auch weil keine aktuellen statistischen Studien zur (Kriegs-)Bildbetrachtung vorliegen, konzentriert sich die Untersuchung vor allem auf prototypische Bilder der führenden Medienkanäle wie Nachrichtenportale (z.B. Spiegel Online, Zeit Online) und Presseagenturen (z.B. DPA, Reuters, AFP). Bei den hier gezeigten Bildern handelt es sich um prototypische Vertreter noch zu erläuternder wiederkehrender Bildthemen («Bildframes» genannt), die gleichsam dem «Idealtyp» des entsprechenden Themas am nächsten kommen.

Im Laufe der Untersuchung wird deutlich werden, dass die Selektion bestimmter Inszenierungen terroristischer Akteure sowie der Ästhetisierungsmuster westlicher Kriegsbilder im «Krieg gegen den Terror» kaum zufällig, sondern in vielen Fällen bewusst erfolgt – Muster, die inzwischen sogar in den Qualitätsmedien zu finden sind, welche sich somit *volens nolens* zu Unterstützern dieser Inszenierung machen.

Eine Voraussetzung für die unbewusste «Komplizenschaft der Medien» ist eine in der Arbeit noch zu spezifizierende *ästhetische Wende*, die durch technische und gesellschaftliche Entwicklungen ermöglicht wurde und inzwischen die Produktion und Wahrnehmung von zunehmend ästhetisierten Kriegsbildern vor allem in den Massenmedien der postheroischen Kultur bestimmt, insbesondere durch gesteigerte ästhetische Ansprüche auf Seiten der Betrachter und gleichzeitig einem Hang zur Sensation auf Seiten der Massenmedien, von der auch die terroristischen Akteure profitieren. Die Arbeit schließt mit einem Plädoyer für eine zeitgemäße, reflektierte Bildkompetenz in Form einer kritischen Bilddistanz.

1. Ikonologie und Charakteristika des Bildes

1.1 Bilder als Zeichen

Bilder unterscheiden sich selbstverständlich in einigen wesentlichen Merkmalen von Worten, auch wenn beide komplexe Sachverhalte übermitteln können. Wie Charles Sanders Peirce schon in der frühen Bild- und Zeichentheorie gezeigt hat, ist das bedeutendste Charakteristikum eines Bildes gegenüber eines Textes seine *ikonische* Natur, denn es hat eine systematische Ähnlichkeit mit dem, was es darstellen oder repräsentieren soll.¹⁷ Wörter der natürlichen Sprache hingegen haben keine Ähnlichkeit mit dem, was sie repräsentieren, wenn man von wenigen Ausnahmen wie Onomatopöie absieht. Sprachliche, oder in Peirce' Terminologie: *symbolische* Zeichen sind also anders ausgedrückt *arbiträr*, wie Ferdinand de Saussure nachgewiesen hat.¹⁸ Sie sind beliebig gewählte Repräsentanten, die nur vermittels sprachlicher Konventionen für Dinge stehen können, jedoch keine Ähnlichkeit mit ihnen haben.¹⁹

Nicht nur bilden ikonische Zeichen wie Bilder, Blaupausen und eben Fotografien die Welt isomorph ab, oft scheinen sie die «Wirklichkeit» auch direkter, nämlich unmittelbar zu erfassen. Ein Fotoapparat «fängt» gleichsam einen Moment automatisch und zeitgleich ein, denn das Foto scheint «direkt» verursacht zu sein. Einzig eine «Maschine» ist bei diesem Prozesse zwischengestaltet, die als «camera obscura» buchstäblich eine «Black Box» ist, ein leerer Vermittler ohne geistiges Innenleben.²⁰

Bei sprachlichen Berichten anderer Personen ist das nicht der Fall, denn hier vermittelt ein Subjekt die Informationen, das von Interessen und Vorurteilen geleitet sein kann. Der Bericht eines Ereignisses ist nicht unveränderlich im Gedächtnis angelegt, sondern nimmt mit der Zeit andere sprachliche Gestalten an.²¹ Das Ereignis

17 Peirce (1931–1958)

18 De Saussure (1916)

19 Der Satz «Über dem glatten Meer scheint die Sonne» hat keine Ähnlichkeit mit dem Ausschnitt der «Wirklichkeit», den er benennt, was man schon an Übersetzungen wie «Le soleil brille sur la mer lisse» sehen kann: «Über dem glatten Meer scheint die Sonne». Ein Gemälde oder Foto hat aber eine *Isomorphie* mit der Szenerie, denn obzwar zweidimensional, bleiben die Proportionen, Eigenschaften und Verhältnisse erhalten: Die *helle* Sonne ist *über* dem *blauen* Meer, sie ist *kreisförmig*, während der Horizont eine *vertikale* Linie bildet, vgl. Peirce (1931–1958).

20 Vgl. Sontag (2003), S. 33

21 Für eine klassische Studie, siehe Loftus und Palmer (1974).

ist in seiner sprachlichen Repräsentation nicht direkt mit der Szenerie verbunden, sondern wird immer als Text oder Narrativ vermittelt sein. Da wir bei sprachlichen «Dokumentationen» wissen, dass die Informationen den Geist eines anderen passiert haben, sind wir gewahr, dass diese höchst subjektiv, verzerrt oder anderweitig verändert worden sein können. Unsere natürliche Haltung ist dabei typischerweise eine der kritischen Distanz zum Wort: bei sprachlich verfassten Informationen wissen wir, dass bewusste Täuschungsmechanismen im Spiel sein können. Dem ist nicht so bei Fotos, obwohl man mit Bildern natürlich ebenso täuschen und «lügen» kann, wie sich im Laufe der Arbeit herausstellen wird. Die typische Reaktion ist hier vergleichbar mit dem, was Husserl die «Generalthesis der natürlichen Einstellung» genannt hat, wenn wir die Welt betrachten: Der Mensch geht davon aus, dass die Welt so ist, wie er sie sieht, und dass seine Eindrücke etwas «da draußen», außerhalb von ihm naturgetreu einfangen.²²

Dabei wird selten unterschieden, ob wir die Welt direkt mit den eigenen Augen, oder über eine Darstellung, beispielsweise ein Foto sehen. Sicher, bei Gemälden weiß man um deren Mittelbarkeit, weil ein Maler oder eine Malerin die Farbe aufgetragen hat. Doch bei Fotos ist eine solche kritische Distanz zum Dargestellten wenig ausgeprägt. Die Kamera als «Apparat», als geistlose «Maschine» scheint gegen interessen geleitete Filtermechanismen geschützt zu sein.²³ Wie Münkler konstatiert, haben Fotos darum eine besondere «Authentizitätssuggestion».²⁴

Dabei ist natürlich offenkundig, dass Fotos von Menschen auch zu bestimmten Zwecken erzeugt werden – gerade fotografische Filter, Bildauswahl und nicht zuletzt die digitale Nachbearbeitung von Bildern erlaubt jede Form von interessen geleiteter Bearbeitung, die schließlich von einfacher Suggestion bis hin zur Täuschung gehen kann.²⁵

Anthony Giddens fasst das Phänomen einer modernen Abhängigkeit der Menschen von vermittelten, mediatisierten Darstellungen als eine Folge der «sequestration of experience» auf.²⁶ Demnach ist eine Abtrennung realer, existentieller Erlebnis-

22 Husserl (1913), § 30

23 Vgl. Sontag (2003), S. 33

24 Münkler (2015a), S. 232

25 Vgl. dazu Sonntags These, dass ein Foto «kein einfaches Abbild, kein Durchschlag von etwas Geschehenen [ist.] Fotografieren heißt einen Ausschnitt wählen und einen Ausschnitt wählen heißt ausschließen.» Sontag (2003), S. 56

26 Vgl. Giddens (1991), S. 144 f.

se wie Tod oder Wahnsinn aus dem Alltagsleben des Menschen zu beobachten, die dafür durch entsprechende, jedoch *mediatisierte* Narrative ersetzt werden.²⁷ Das überträgt sich auch auf die heutige Erfahrung von Krieg, denn der Rezipient muss diesbezüglich das Sehen «fremden visuellen Medien» überlassen, die den Krieg, so Paul, «scheinbar authentisch abbilden, jedoch dabei den eigenen Ikonographien, Narrativen und Gesetzmäßigkeiten, auch denen des Marktes, folgen».²⁸

1.2 Bilder und die Repräsentation der Wirklichkeit

Ob das «Ereignis des Krieges» überhaupt ikonisch repräsentierbar ist, wird von verschiedener Seite in Frage gestellt. Laut Gerhard Paul, der sich in dieser Argumentation seinerseits auf Clausewitz bezieht, stellt der Krieg ein derart komplexes und chaotisches Ereignis dar, dass es sich der visuellen Repräsentation prinzipiell entziehe und somit das «Nichtdarstellbare schlechthin» sei.²⁹ Demnach seien Kriegsbilder auch kaum Repräsentationen, sondern vielmehr «Abstraktionen, Projektionen, Fiktionen und Inszenierungen/Manipulationen», hinter denen das «wirkliche Gesicht des Krieges» verschwinde.³⁰ Diese These findet zahlreiche Vertreter.³¹

Hier stellt sich jedoch die Frage, welche Inhalte denn in ihrer Komplexität überhaupt darstellbar sind; man denke etwa an Phänomene wie die Demokratie oder das Weltall. Paul scheint hier von Bildern zu verlangen, dass sie Dinge oder Ereignisse nicht nur repräsentieren, sondern regelrecht duplizieren. Dabei stellt natürlich jede Repräsentation immer auch eine Reduktion dar: der Baum ist dreidimensional und 20 Meter hoch, während das Foto davon zweidimensional ist und 10x15 cm misst. Genauer müsste man also sagen, dass die Komplexität eines großen, räumlich und zeitlich ausgedehnten Ereignisses wie eines Krieges nicht auf einem, oder einer Handvoll Fotos angemessen repräsentiert werden kann. Bestimmte Facetten des Krieges sind natürlich bildlich in Ausschnitten darstellbar, aber eben nicht «der

27 Vgl. Giddens (1991), S. 168 f. – über mediatisierte Bilder erhalten Menschen allerdings auch Zugang zu einer völlig neuen Bandbreite an diversen «Erfahrungen», die ohne die Mediatisierung nicht möglich gewesen wäre, vgl. ebd. S. 169.

28 Vgl. Paul (2004), S. 477

29 Vgl. Paul (2009)

30 Ebd.

31 So vertritt z.B. auch der Fotograf Peter Bialobrzeski die Meinung, Fotos würden nie die Wirklichkeit zeigen, sondern jeweils einen Zugang zur Wirklichkeit liefern, wie der Fotograf diese empfindet, vgl. Coen et al. (2015)

Krieg an sich» in seiner verschiedenartigen Totalität, denn es gibt nicht *ein* Bild vom Ereignis des Krieges als Ganzem.³² Genauer müsste man also sagen: Fotos zeigen zwar nur winzige Ausschnitte einer bestimmten Situation eines bestimmten Krieges, die allerdings, allein dadurch, dass sie Fotos sind, suggerieren, das Gezeigte sei repräsentativ für das Ganze.

Wie Daniel Kahneman und andere gezeigt haben, ist Abstraktion immer mit einem hohen kognitiven Aufwand verbunden, wobei Menschen dazu neigen, abstrakte Probleme durch konkrete zu ersetzen, was sich unter anderem in der Neigung zeigt, Einzelfälle als Stellvertreter für das Ganze anzusehen oder gar vom Einzelfall auf die Regel zu schließen.³³ Diese Neigung kann man auch bei bildlichen Repräsentationen vermuten, sodass die hohe Suggestivkraft von Fotos eine wesentliche Charaktereigenschaft ist, die sich vor allem für gezielte Verzerrung der Tatsachen eignet. Ebensowenig können Bilder buchstäblich «wahr» oder «falsch» sein, weil man mit ihnen nichts aussagt, sondern allenfalls etwas andeutet, suggeriert oder insinuiert. Bilder können aber durchaus genau oder ungenau, irreführend oder erhellend sowie präzise oder täuschend sein, eben weil sie in sprachlichen Kontexten präsentiert werden, die eine bestimmte Bildinterpretation nahelegen. Entsprechende Thesen in der Bildakttheorie muss man also wohlwollend abgeschwächt interpretieren: Bilder können freilich nicht wortwörtlich lügen, sondern es sind Menschen, die mit der Verwendung von Bildern in bestimmten Kontexten andere täuschen oder eben von Bildern selbst getäuscht werden können.³⁴ Speziell Fotos funktionieren in der Kommunikation ähnlich wie Wörter: Sie setzen Kulturwissen und Hintergrundannahmen voraus, die die Interpretation ganz automatisch in eine Richtung leiten. Weil sie zudem typischerweise für unmittelbar *repräsentierend* gehalten werden, stellen sie besonders vielseitige Instrumente zur Meinungssteuerung dar.³⁵

32 Münkler merkt an, dass dies zu einem «Beobachterdilemma» führt, vgl. Münkler (2015a), S. 236

33 S. Kahneman (2011), S. 97 f.

34 Die Frage nach «simulierten Realitäten» wurde vor allem durch Jean Baudrillard und Guy Debord populär, letzterer prägte in Anlehnung daran den Begriff der «Gesellschaft des Spektakels»: Jede Situation müsse heute entsprechend in ein *Spektakel* verwandelt werden, damit sie für uns wirklich, d.h. vor allem interessant wird. Die Wirklichkeit selbst würde vor allem durch mediale Repräsentationen ersetzt, Menschen seien demnach sogar bestrebt, selbst zu einem «Image» zu werden. Vgl. Baudrillard (1978), Debord (1967).

35 Zur Unmittelbarkeit auch Münkler (2015a), S. 231

1.3 Die Wirkung des Bildes beim Betrachter

Neben der vermeintlichen Unmittelbarkeit haben Bilder, speziell Fotografien, eine weitere wirkmächtige Eigenschaft, die sie wesentlich von sprachlichen Zeichen unterscheidet: Bilder sprechen die Emotionen des Rezipienten *unmittelbarer* an.³⁶ Während auch Wörter, besonders in Form von Geschichten, Emotionen aller Art auslösen können, wird ihre Wirkung bloß über die Sprache und die Vorstellungskraft der Rezipienten vermittelt. Bei Bildern, speziell Fotos hingegen sind die Effekte schneller, und direkter, wie viele psychologische Untersuchungen zeigen.³⁷ So wirken zum Beispiel Fotos oder Filme von Gräueltaten oft authentischer als ihr bloßes narratives Pendant, und der Betrachter kann sich kaum gegen emotionale Reaktionen wie Angst, Traurigkeit, Wut oder Abscheu wehren.

Ein anschauliches Beispiel sind sogenannte Immersionseffekte im Kino, bei dem die Betrachter durch bewegte Bilder starke Gefühle erleben, obwohl sie grundsätzlich wissen, dass es sich nicht um die Realität handelt.³⁸ Entsprechend finden sich in standardisierten Emotionsdatenbanken, in denen Bilder nach ihrer positiven oder negativen Valenz sortiert sind, auf der negativen Seite vor allem Bilder von toten und verstümmelten Menschen, während auf der positiven Seite vor allem Bilder von idyllischen Landschaften und von fröhlichen Menschen in kooperativen sozialen Kontexten zu sehen sind.³⁹ Die Einschätzung dieser Bilder ist an Tausenden von Probanden validiert worden und interkulturell relativ stabil, also wenig von Erziehung oder kultureller Prägung abhängig. Natürlich kann man als Betrachter auf die unwillkürliche primäre emotionale Reaktion wiederum reagieren, indem man das Gesehene rationalisiert oder sich innerlich distanziert. Ebenso können weitere unwillkürliche Emotionen auf die primären folgen, beispielsweise Neugier gegenüber dem Besonderen. Diese sekundären Reaktion werden im letzten Teil der Arbeit diskutiert. Entscheidend ist hier zunächst, dass die primären Reaktionen schnell, unwillkürlich und automatisch sowie unmittelbar einsetzen.⁴⁰

Bilder als Mittel der Repräsentation von Wirklichkeit haben zudem auch Langzeiteffekte: Zum einen formen sie unser bildliches kulturelles Gedächtnis.⁴¹ Die ty-

36 Vgl. ebd.

37 Ekman (2003)

38 Zu dieser «suspension of belief» siehe z.B. Walton (1978)

39 Vgl. Bradley/Lang (2007)

40 Kahneman (2011)

41 Assmann (1992)

pischen, standardisierten «Erinnerungsbilder» für Ereignisse wie der Terroranschlag auf das World Trade Center sind weniger durch eigene Erlebnisse als vielmehr durch Fotos geprägt. Bilder kondensieren so die Repräsentation eines Ereignisses auf einige wenige als wesentlich anmutende Merkmale, ähnlich wie ein leicht zu merkendes Sprichwort einen komplexen Inhalt reduziert.⁴² Fotos sind also auch prägend als mnemotechnische Mittel, gerade weil sie die eigentlichen «inneren Bilder» aus der eigenen Erinnerung überschreiben⁴³ und dominieren und so unsere Weltansicht langfristig bis hin zu unseren Handlungsentscheidungen aufgrund dieser Bildwelten prägen.⁴⁴ Natürlich kreiert die dauerhafte Bebilderung verschiedener Kriege so ein neues kollektives Gedächtnis von Krieg, besonders da wir uns typischerweise selbst kein eigenes «Bild» machen können.

Auch das emotionale Gedächtnis ist nachhaltig durch Bilder geprägt. So tendieren wir dazu, mit autobiographischen Erinnerungen an Ereignisse auch entsprechende Emotionen zu verbinden, etwa Angst mit einer Abiturprüfung.⁴⁵ Bei über Fotos vermittelten Ereignissen sind es gerade die Emotionen, die die Bilder selbst auslösen, die sich dann mit der Erinnerung an das Ereignis verbinden.⁴⁶ So kann beispielsweise ein Krieg als weniger angsteinflößend im Gedächtnis gespeichert sein, wenn man nie Bilder der Kriegsoffer gesehen hat, oder eine Terrorgruppe kann als besonders grausam empfunden werden, weil viele Bilder eines Anschlags kursieren – auch wenn das tatsächliche Ausmaß der Gewalt, verglichen etwa mit den Todesopfern von Verkehrsunfällen in der westlichen Welt eher gering sein kann.⁴⁷

Viele der emotionalen Reaktionen auf Fotos, ob kurzfristig, unmittelbar und unwillkürlich oder langfristig und gedächtnisbezogen sind Auslöser oder sogar die Grundlage für unsere ästhetischen Reaktionen gegenüber Fotos – und dann auch gegenüber den dargestellten Ereignissen im Allgemeinen, worum es im nächsten Teil gehen soll.

42 Sontag (2003), S. 29

43 Loftus (2003)

44 Vgl. Bredekamp (2003), S. 225; Ein Beispiel für die Verschiebung unserer Wahrnehmung dahingehend, dass das Inszenierte uns manchmal authentischer erscheint als die Realität sind Todesfälle in Hollywoodfilmen, die uns «echter» oder «realistischer» vorkommen als gefilmte tatsächliche Todesfälle.

45 Kensinger (2004)

46 Ebd.

47 Siehe Münkler (2015a), S. 251

2. Ikonologie in der gegenwärtigen Kultur: Die ästhetische Wende

Die Geisteswissenschaften haben den «iconic turn» in den letzten Jahren aufgenommen und theoretisch reflektiert.⁴⁸ Der «iconic turn» bezeichnet hier eine *Abwendung vom Text* als Mittel der – oder Scheitern von – Repräsentationen bei *Hinwendung zum Bild* als Vermittler – oder Erschaffer – von Realitäten.⁴⁹

Dabei scheint es konsequent, von einem «aesthetic turn», also einer «ästhetischen Wende», als Folge oder Zuspitzung und konsequenter Weiterentwicklung der ikonischen Wende zu sprechen. Die «ästhetische Wende» bezeichnet dann nicht nur ein Erstarken ästhetischer Fragestellungen im akademischen Diskurs, sondern auch als Kulturphänomen eine allgemeine ästhetische Haltung der Lebenswelt gegenüber. Wichtig ist in diesem Kontext anzumerken, dass mit dem Terminus «ästhetisch» oder «Ästhetik» nicht nur *die Schönheit* gemeint sein soll, sondern jede Art einer über die Wahrnehmung vermittelten Rezeption, die auf einer zweiten Ebene in irgendeiner Weise wertend ist.⁵⁰ Hierbei wird die These vertreten, dass es in den letzten Jahrzehnten in der westlichen Welt eine Zunahme an positiver Ästhetisierung der Lebenswelt gegeben hat. Mit «Ästhetisierung» ist dann entsprechend eine allgemeine Haltung gemeint, seine Welt gewissermaßen durch die «Brille der Ästhetik» zu betrachten, also die Lebenswelt auf die ästhetischen Kategorien hin abzufragen, wie etwa ob ein Urlaubsort idyllisch ist oder ein Foto atmosphärisch wirkt. In vielen Fällen entsprechen die ästhetischen Wertungen denjenigen Emotionen, die man beim Betrachten der Bilder empfindet. Ein ästhetisch ansprechendes Bild löst entsprechend Vergnügen aus, oder «interesseloses Wohlgefallen» wie Kant sa-

48 Burda (2004)

49 Gottfried Böhm prägte den Begriff wesentlich und stellte heraus, dass vor allem die Philosophie in ihren Gegenständen und Sprachgebrauch den Bildern verpflichtet sei, man denke etwa an die Rolle der Metapher bei Nietzsche. Vgl. Kruse (2010), S. 85 und vgl. Luhmann (1996), S. 23 f.

50 Ein Gemälde ist dann nicht nur beispielsweise primär farbig und gegenständlich, sondern sekundär vielleicht anmutig oder verstörend. Typische positive Wertungen sind: schön, ausgewogen, symmetrisch, einfach, elegant, durchkomponiert oder eindrucksvoll. Typische negative Wertungen sind: hässlich, unausgewogen, überladen, langweilig, abstoßend oder erschreckend; vgl. Sibley (1959)

gen würde, ein abstoßendes Bild vielleicht Ekel oder Wut und ein melancholisches Bild vielleicht Wehmut.⁵¹

Ästhetisierung als Haltung betrifft aber nicht nur die *Wahrnehmung* der Kultur, also beispielsweise das Phänomen, dass der ästhetische Anspruch des Publikums an die Lebenswelt auch durch den technischen Fortschritt größer geworden ist, speziell der Wunsch, fotografisch anspruchsvolle Bilder sowie grafisch ausgewogen gestaltete Webseiten oder Werbeanzeigen anzusehen. Gleichzeitig, sozusagen als Rückseite der Medaille, ist auch die *Produktion* von Kultur zumindest in der westlichen Welt ästhetisierter, vor allem weil die Rezipienten selbst mehr Zeit, Mittel und Interesse haben, ein ästhetisch ansprechendes Leben zu führen. Auch wenn ein grundlegender quantitativer Nachweis für dieses Phänomen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, scheint es doch evident zu sein, da man es in vielen Lebensbereichen nachweisen kann: Beispiele hierfür sind die Zunahme von hochwertig designten Alltagsgegenständen in allen Lebensbereichen; hochfrequentierte Zeitschriften, Blogs und Webseiten zu Stil, Einrichtung und Mode. Weitere Indizien sind die allgegenwärtige Benutzung von Bildbearbeitungsprogrammen und Filtern für Fotos im Alltagsgebrauch; die Verwandlung des marktführenden schwedischen Möbelhauses vom Lieferanten einfacher Holzregale zum Anbieter vielfältig eleganten Designs; der Wechsel von vornehmlich informativer Produkt-Werbung hin zu aufwendig produzierter Werbung über Image und Atmosphäre, und so weiter.⁵²

Auch wenn der Mensch schon immer ein Interesse an Ästhetik, speziell an Schönheit gehabt haben mag, waren doch die Möglichkeiten und Mittel der Auseinandersetzung damit nie so umfangreich und egalitär zugänglich, und gleichzeitig die Rezipienten diesbezüglich so anspruchsvoll wie heute. Diese universelle positive Ästhetisierung macht auch vor der Welt der Fakten nicht halt: In den Naturwissenschaften sind bei Veröffentlichungen ansprechende Bilder wichtiger geworden, auch die Nachrichtenmedien setzen zunehmend auf Bewegtbild und ausdrucksstarke Fotos in Nachrichtenmagazinen. Es scheint augenscheinlich zu sein, dass durch die Nachfrage nach Ästhetischem der allgemeine Druck auf die Medien zugenommen hat, ästhetische Bilder zu präsentieren. Die ästhetische Wende markiert somit eine höhere Forderung nach, Bereitschaft für und Rezeptivität gegenüber ästheti-

51 Kant (1790)

52 Für einen Überblick siehe Reckwitz (2012), S. 21 f – siehe auch Schneider (1998) und Rupp (1998), S. 143–178

sierten Bildern, die zusammen den Nährboden für eine verzerrende Bebilderung der westlichen Kriege und sogar den terroristischen Akteuren wie dem IS dienen, wie in dieser Arbeit gezeigt wird.⁵³ Zunächst soll es aber um die Bildästhetik der «unterlegenen» Seite im asymmetrischen Krieg gehen.

53 Für vergleichbare Überlegungen zum «aesthetic turn» speziell im politischen Denken, s. Kompridis (2014).

3. Die Rolle der Bilder in der asymmetrischen Kriegsführung

3.1. Asymmetrische Kriege

Dass der Krieg ein Chamäleon sei, stellte schon Clausewitz fest, «weil er in jedem konkreten Falle seine Natur etwas ändert».⁵⁴ Jedoch kann man von einem wesentlichen Wandel vor allem in den letzten Jahrzehnten sprechen. Münkler prägte dazu im Jahr 2002 den Begriff der *neuen Kriege*: «Der klassische Staatenkrieg [...] scheint zu einem historischen Auslaufmodell geworden zu sein, die Staaten haben als die faktischen Monopolisten des Krieges abgedankt, und an ihre Stelle treten immer häufiger parastaatliche Akteure – von lokalen Warlords und Guerillagruppen [...] bis zu internationalen Terrornetzwerken.»⁵⁵ Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Eigenschaft der Asymmetrie zu, weshalb man häufig entsprechend von *asymmetrischen Kriegen* spricht. Demnach handelt es sich bezüglich «strategischer, militär-organisatorischer und waffentechnologischer Aspekte» vor allem um ungleichartige Konfliktparteien mit divergent rekrutierten, ausgerüsteten und ausgebildeten Kampfeinheiten.⁵⁶

Der Grundsatz der Theorie der asymmetrischen Kriegsführung liegt vor allem darin, dass politisch-strategische Akteure ihre verschiedenen Asymmetrien jeweils zu ihrem Vorteil nutzen. Somit kommt den beiden adressatenspezifischen Strategien, hier den *Grand Strategies* der jeweils unterlegenen beziehungsweise überlegenen Seiten, eine besondere Bedeutung zu.⁵⁷

Felix Wassermann untersucht die strategische Position der «Schurken», also der *asymmetrisch unterlegenen Akteure*, in Form von transnationalen Terrororganisationen – bzw. Netzwerken anhand von acht «Hügeln».⁵⁸ Von großer Bedeutung sind in diesem Rahmen vor allem die *Asymmetrie der Kraft*, aufgrund derer die hier unterlegenen «Schurken» strategisch prinzipiell nur aus der Defensive agieren können; sowie die *Asymmetrie der Legitimität*, denn sie erhalten wenig bis keine Anerken-

54 Clausewitz (1832) – Kap. 1/28

55 Münkler (2004a), S. 7

56 Vgl. Münkler (2004b), S. 235

57 Vgl. Wassermann (2015), S. 242

58 Den Begriff der «Schurken» oder «Schurkenstaaten» verwendet Wassermann hierbei wissend um ihre polemische Wirkung, darum in Anführungszeichen und vielmehr deskriptiv, um das *labeling* im Legitimitätskampf offenzulegen. Vgl. Wassermann (2015), S. 27 und Jenkins (2003)

nung in der Weltöffentlichkeit. Diesen Umstand kompensieren sie wiederum mit einer *Asymmetrie der Entschlossenheit*, hier einer Überlegenheit an Willenskraft, indem sie taktisch eher offensiv operieren. Neben der *Asymmetrie des Raumes*, der *Organisationsform* und der *Selbstbindung* ist hier auch die *Asymmetrie der Zeit* relevant: Asymmetrisch unterlegene Akteure profitieren im Gegensatz zu ihren militärisch überlegenen Gegnern, wenn sich der Krieg schier unendlich in die Länge zieht.⁵⁹ Eine der hier wichtigsten Asymmetrien stellt neben der Asymmetrie der Kraft jedoch die *Asymmetrie der Verwundbarkeit* dar: Terroristische Akteure sind aufgrund ihrer flexiblen und diffusen Organisationsstruktur weniger angreifbar.⁶⁰ Hier ließe sich Wassermann dahingehend ergänzen, dass diese *Asymmetrie der Verwundbarkeit* nicht nur auf territorialer Ebene, nämlich durch ihre Eigenschaft des Dissoziierens im Raum existiert, sondern diese Asymmetrie wird vielmehr auch auf der *psychischen* Ebene deutlich. Der psychischen Invulnerabilität beziehungsweise Vulnerabilität kommt für beide Seiten eine hohe Bedeutung zu, denn vor allem aus ihr resultiert die Tendenz der asymmetrisch unterlegenen Akteure, ihre Bilder als Waffen dahingehend einzusetzen, dass sie mit geringen Mitteln einen möglichst großen Effekt erzeugen.

Diametral entgegengesetzt zur Grand Strategy der terroristischen Akteure verhält sich die Grand Strategy der westlichen Staaten, die in den neuen, asymmetrischen Kriegen die überlegenen Akteure darstellen – wesentlich angeführt durch die NATO und insbesondere durch die USA. Sie dominieren das Feld um die *Asymmetrie der Kraft* und «bestimmen von ihm aus das Geschehen auf dem regulären Kriegsterrain».⁶¹ Sie sind aufgrund ihrer konventionellen *Organisationsform* auch leichter verwundbar, haben jedoch ein höheres Maß an *Legitimität*. Wassermann zufolge zeichnen sie sich infolge ihrer postheroischen Mentalität durch eine unterlegene Position in der *Asymmetrie der Entschlossenheit* aus, sowie in der *Asymmetrie der Zeit* und der des *Raumes*; denn ihr Ziel ist eine schnelle und (zumindest in den eigenen Reihen) verlustarme Kriegführung.⁶² Natürlich setzen die westlichen Staaten ebenso wie die asymmetrisch unterlegenen Akteure bewusst auf ihre spezifischen Stärken, vor allem sind sie bestrebt, ihre legitimatorische Überlegenheit wei-

⁵⁹ Wassermann (2015), S. 245

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Wassermann (2015), S. 260

⁶² Ebd. S. 261

terhin zu verfestigen, sowie ihre Überlegenheit der Kraft in Form von militärischer *hard power* auszuweiten.⁶³

3.2 Bilder als asymmetrische Waffen

Begreift man mit Clausewitz Krieg als «die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln»⁶⁴, so kann man mit guten Gründen im Zusammenhang mit der aktuellen bebilderten Kriegsdarstellung die These vertreten, dass Bilder in den neuen, asymmetrischen Kriegen Waffen darstellen. So argumentiert unter anderem der Historiker Gerhard Paul dafür, dass sich mit Bildern Kriege begründen und Gesellschaften auf Kriege vorbereiten lassen, was ihrer großen Prägekraft auf unsere Vorstellung von Krieg geschuldet ist.⁶⁵ Er merkt zudem an, das Ziel von Kriegsbildern sei es, oftmals «die existenzielle Grenzsituation Krieg mit einem mal dramatisierenden, mal entdramatisierenden Image zu überziehen», je nachdem, auf welcher Seite man sich befindet.⁶⁶

Darum habe die Verbreitung bestimmter Bilder vor allem in den neuen Kriegen, so Herfried Münkler, eine besonders strategische Qualität.⁶⁷ Er sieht den Grund dafür vor allem in der Grundkonstellation der Asymmetrie der *neuen Kriege*, nämlich in der Ausweitung des Krieges im Raum und die Ausdehnung in der Zeit. Diese Entwicklung hat demnach wesentliche Auswirkungen auf die Kriegsberichterstattung: Da das komplexe Geschehen nicht mehr vollständig überblickt werden kann, werden die subjektiven Einschätzungen sowie das Zurückgeworfensein auf das «Hörensagen» wichtiger.⁶⁸ Im Falle einer Asymmetrie verlagert sich das kriegsgerische Kräfteressen dabei immer mehr auf die moralischen Kräfte, deshalb lässt sich Münkler zufolge eine strukturell determinierte Parteinahme für die eher partisanisch organisierten Kräfte ausmachen.⁶⁹ Parallel dazu wachse darum auch die Bedeutung von Bildern aus den Kriegsgebieten.⁷⁰ Er bezieht sich hierbei auf den «Da-

63 Vgl. Wassermann (2015), S. 263

64 Clausewitz (1832) – Kap. 1/24

65 Paul (2009)

66 Ebd.

67 Münkler (2015a), S. 230

68 Vgl. ebd. S. 237

69 Ebd.

70 Bilder haben durchaus eine mobilisierende Kraft; dies verdeutlichte die Reaktion auf ein Foto des getöteten und verschandelten US-amerikanischen Soldaten in Mogadischu im Jahr 1993, die zum Truppenabzug aus dem Krieg in Somalia führte.

vid-gegen-Goliath-Effekt», der vor allem bei asymmetrisch unterlegenen Akteuren wie Partisanengruppen oder terroristischen Akteuren ein beliebtes Mittel zur Ausweitung oder Wiedererlangung von Legitimität darstellt, worauf an späterer Stelle eingegangen wird.

Mit Horst Bredekamp kann man bei den Bildern der neuen Kriege von einem Fakten schaffenden Bildakt ausgehen, der heute «ebenso wirksam wie der Waffengebrauch» ist⁷¹, denn wir sehen Bilder, «die Geschichte nicht abbilden, sondern sie erzeugen».⁷² Bilder stellen darum nicht nur passive Repräsentationen dar, sondern vielmehr «imaginaes agentis»⁷³, oder, wie Paul beschreibt, «Aktivposten, die in das politische Handeln eingreifen».⁷⁴ Um Bredekamp und Paul in diesem Kontext zu präzisieren, muss man sagen, dass natürlich jedes Zeigen eines Bildes ein Bildakt ist und Bilder für sich genommen freilich nicht selbst ins politische Handeln eingreifen können, sondern Menschen diese bewusst nutzen, um politisch zu handeln.⁷⁵ Bredekamp hat aber vielmehr das Phänomen im Sinn, dass Bilder nicht mehr allein zum Zwecke der Repräsentation gezeigt werden, sondern gleichzeitig auch eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln des Rezipienten haben können.⁷⁶ Diesem Ansatz folgt eben jene These, nach der die Bilder der neuen Kriege Waffen darstellen. Dementsprechend folgt der Gebrauch dieser Bildwaffen je nach Akteuren unterschiedlichen Strategien.

Der Logik ihrer «Grand Strategy» folgend, stellt die gewünschte Ästhetik der asymmetrisch *unterlegenen*, hier vor allem terroristischen Akteure, eine strategisch-rationale Konsequenz aus ihrer militärischen Schwäche dar. Sie haben das Ziel, medial wirksame Gräuelbilder mit möglichst großer Schockwirkung zu verbreiten. Darin gleichen sich sowohl die Bilder vom 11. September als auch heutige Bilder von Grausamkeiten des IS, die zudem bewusst westliche Symbole – wie etwa

71 Vgl. Paul (2009)

72 Unter dem Begriff des «Bildakts» versteht Horst Bredekamp «eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...] die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht», vgl. Bredekamp (2010).

73 Vgl. Bredekamps Festtagsrede am 14.10.2016 in Berlin (eigene Aufzeichnung)

74 Vgl. Paul (2009)

75 Vgl. Scholz (1991)

76 Eine ausführliche Diskussion der Bildakttheorie findet sich bei Bredekamp (2010).

die orangefarbenen Einteiler aus Guantanamo – verwenden, um vor allem den westlichen Rezipienten psychisch zu treffen.⁷⁷

Münkler konstatiert eine besondere Beziehung von Bildern und Terrorismus in den neuen Kriegen: Die Bilder von Terrorakten werden zunehmend wichtiger als die tatsächlichen physischen Folgen des Terroraktes selbst, denn sie dienen vor allem der Erzeugung von Angst und Schrecken und zielen somit auf die «Kollektivpsychie der westlichen Gesellschaften».⁷⁸ Paul weist sogar darauf hin, dass Menschen manchmal ganz allein zu dem Zweck getötet werden, um daraus kommunizierbare und wirkmächtige Bildern zu machen.⁷⁹

Die Terrorormiliz des sogenannten «Islamischen Staats» (IS) arbeitet auf diese Weise: Bei ihr ist schon das Bild der Hinrichtung oder des qualmenden Flughafens *an sich* die Nachricht an die westliche Welt, der performative Akt der Drohung, der sich durch die Medien blitzschnell und wirkungsvoll verbreitet. Ein weiteres eindrückliches aktuelles Beispiel sind die Hinrichtungsvideos der Geiseln durch den IS, die vor allem zum Zweck stattfinden, weltweit Schrecken zu verbreiten, wie sich später zeigen wird.⁸⁰

Die «Ästhetik des Schreckens» selbst ist somit die Waffe asymmetrisch unterlegener Akteure im Kampf gegen westliche Gesellschaften mit ihrer hohen psychischen Verwundbarkeit geworden. Aus dieser neuen Form von Asymmetrie ergibt sich jedoch eine wesentliche ikonologische Komplikation: Der *Krieg der Bilder*, so Münkler, begünstigt dabei systematisch die «Grausamen und Brutalen».⁸¹ Da westliche, demokratische Gesellschaften sich vor allem durch ihre Werte wie Liberalität und der Einhaltung der Menschenrechte auszeichnen, tragen sie eine besondere psychische Verletzlichkeit in sich. Dem Begriff der *postheroischen* Gesellschaften kommt in dieser Debatte somit eine zentrale Rolle zu, da sie im Umgang mit Kriegs- und Schreckensbildern eine besonders hohe Vulnerabilität besitzen.⁸² Die aktuelle De-

77 Paul vertritt zudem die These, das Ziel von Kriegsbildern sei oftmals «die existenzielle Grenzsituation Krieg mit einem mal dramatisierenden, mal entdramatisierenden Image zu überziehen, je nachdem, auf welcher Seite man sich befinde. Vgl. Paul (2009)

78 Münkler (2015a), S. 238

79 Vgl. Paul (2009)

80 Münkler (2015a), S. 242

81 Ebd. S. 240

82 Die postheroische Gesellschaft definiert Münkler dabei als eine «Gesellschaft, die sich daran erinnert, dass sie mal heroisch war, dass sie heroische Kriege [...] geführt hat und die die Verabschiedung davon als einen Lernprozess beschreibt» (Münkler (2015b)). Sie grenzt sich

batte um erweiterte Maßnahmen zur Terrorprävention, wie etwa die präventive Sicherungshaft oder Vorratsdatenspeicherung macht deutlich, wie wichtig es ist, festzuhalten, dass die dem Westen inhärente Verwundbarkeit *nicht* auflösbar ist, es sei denn, man negiert die westlichen Werte selbst.⁸³ Michael Ignatieff appelliert hierzu an liberale Demokratien, sich daran zu erinnern, dass das «geringere Übel immer noch ein Übel» ist.⁸⁴ Es stellt sich somit die Frage eines kompetenten Umgangs mit dem Terror und seinen entsprechenden Schreckensbildern, worauf im letzten Kapitel eingegangen wird.

In der postheroischen Gesellschaft ist die Präsenz von Gewalt und Tod aus der kollektiven Bewusstseins immer weiter verblasst. So hat nicht zuletzt Foucault gezeigt, dass Strafgewalt, die früher vor allem körperlich war, heute größtenteils die «Seele» treffen soll.⁸⁵ Zivilisatorisch haben sich westliche Gesellschaften von öffentlichen Hinrichtungen entfernt, der Tod wird regelrecht aus unserem Alltag verdrängt – so sterben Menschen zum Beispiel kaum noch zuhause, sondern überwiegend im Krankenhaus. Auch ist die Anwendung von exzessiver Gewalt in der westlichen Gesellschaft konstant zurückgegangen und nicht mehr in dem Maße sichtbar, wie sie es einmal war⁸⁶; wir kennen sie beinahe nur noch aus Filmen, in denen sie eine Stellvertreterfunktion innehat: Das Interesse an Gewalt findet dort in einem geschützten Rahmen ohne existenzielle Angst statt. Häufig gibt es gar eine Überblendung tatsächlich erlebter Gewalt mit dem filmischen Genre, etwa wenn jemand die Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York oder vom 14. November 2015 in Paris als «unwirklich» oder «wie im Film» beschreibt, weil die Erfahrungs- und Wissensquellen über Gewalt heute hauptsächlich von Filmen herrühren. Aufgrund ihres enormen Sicherheitsbestrebens, das aus dem Impetus der Verteidigung zivilisatorisch verletzlicher Werte wie Liberalität, Demokratie und Menschenrechten herrührt, haben westliche, postheroische Gesellschaften somit eine be-

bewusst von ihrer Vergangenheit ab und darum «mit sich eins». Zum Begriff der postheroischen Gesellschaft vgl. Münkler (2015a), S. 182 f.

83 Vgl. Münkler (2015a), S. 247

84 Vgl. Ignatieff (2004), Zitat: «The first step is to remember that the lesser evil is still evil.» Für liberale Demokratien gilt: »We can never allow the justifications of necessity – risk, threat, imminent danger – to dissolve the morally problematic character of necessary measures« (ebd., S. 8).

85 Foucault (1977)

86 Vgl. Pinker (2011)

sondere Anfälligkeit für grausame Bilder von Gewalt, Terror und Tod; denn sie stehen in extremer und schmerzhafter Form aus ihrem Alltag heraus.

Die Vulnerabilität des Westens mit seiner kulturell-historisch bedingten Empfindlichkeit für Grausamkeiten erklärt auch die eigenen Bildstrategien, die spiegelbildlich zu denen der Terroristen laufen. So zielt die visuelle Darstellung der jüngsten *westlichen* Kriegseinsätze größtenteils deutlich auf die Betonung ihrer jeweiligen asymmetrischen *Überlegenheit*. Wie im Folgenden gezeigt wird, demonstrieren die asymmetrisch überlegenen Akteure, hier die NATO beziehungsweise die USA auf bildpragmatischer Ebene maximale militärische Stärke sowie ihre hohe Legitimation – und gleichzeitig haben sie wenig Interesse an der Darstellung von Gewalt und Schrecken des tatsächlichen Krieges. Konsequenterweise lautet ihre Bildstrategie demnach: Maximale Ästhetisierung bei minimaler Darstellung von Leid, die unter Umständen bis hin zur Invisibilisierung des realen Kriegsgeschehens führen kann.

Dass sich beide Strategien, die der überlegenen und die der unterlegenen Seite, analog zu ihren Waffen und Kampfstrategien *komplementär* zueinander verhalten, soll in den folgenden Ausführungen gezeigt werden. Im nächsten Kapitel stehen die Ästhetisierungs-Strategien der asymmetrisch *unterlegenen*, hier also der terroristischen Akteure, im Vordergrund. Danach soll es um die asymmetrisch überlegenen Akteure gehen.

4. Die Ästhetisierung der Kriegsdarstellung der terroristischen Akteure

Als geradezu exemplarisch für die Bildstrategie der terroristischen Akteure gilt der als *faktenschaffende Bildakt* betrachtete Terroranschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001, den Jean Baudrillard «das absolute Ereignis, die Mutter aller Ereignisse»⁸⁷ nannte, denn dieser Anschlag habe auch das *Bild als Ereignis* zu neuem Leben erweckt.⁸⁸

Das Ereignis «9/11» wurde von zahlreichen Stimmen in seiner ikonischen und eindrücklichen Wirkung beschrieben. So etwa bezeichnet Bredekamp das Ereignis als «Schreckensbildpolitik», Klaus Theweleit als «Gesamtattentat im Götterdämmerungssinn, unüberbietbar im Symbolischen» und der Komponist Karlheinz Stockhausen sprach hochumstritten gar von einem «Kunstwerk».⁸⁹

Bredekamps Annahme eines Bildakts, der selbst vielmehr Geschichte erzeugt, als sie nur abbildet, liegt hier nahe, denn das Ereignis wurde vor allem als *Bild-Ereignis* bedeutsam.⁹⁰ Es wurde vielmehr die Realität der *Bilder* (oder *des* ikonischen Bildes, s. Abbildung 1), weniger die tatsächliche Realität *vor Ort* gewissermaßen zur «Folie», anhand derer Politik und Militär reagierten.⁹¹

87 Baudrillard (2002)

88 Vgl. Baudrillard (2002), S. 11 f.

89 Stockhausen erregte Aufsehen, als er zum 11. September konstatierte: «Das war das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen können, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert, und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten.», vgl. Virilio (2002a), S. 45 und <http://www.welt.de/print-welt/article480096/Der-11-September-und-die-Erhabenheit-der-Katastrophe.html>, für eine ausführlichere Diskussion siehe Paul (2004). Vgl. hierzu auch Bredekamp (2003), S. 225; Theweleit (2002), S. 265 und Paul (2004), S. 435.

90 Vgl. Paul (2009)

91 Vgl. Paul (2004), S. 438 Paul meint damit im übertragenen Sinne wahrscheinlich auch die «Folie» des kollektiv-traumatisierenden Ereignisses, das in seiner Symbolwirkung als Angriff gegen den gesamten Westen zu verstehen war. Zudem produzierte das Betrachten dieser Bilder durch die Rezipienten so einen Akt der Beteiligung am Geschehen, bei dem der Zuschauer gewissermaßen zum visuellen Komplizen wurde. Vgl. Paul (2009).



Abbildung 1

Aufgrund der überdurchschnittlich hohen Kameradichte New Yorks wurde oftmals von einer von den terroristischen Akteuren bewusst gewählten «massenmedialen Konstruktion der Terroranschläge» gesprochen, da die Inszenierung des gesamten Anschlages ohne die umfassende Medienpräsenz in der Form nicht möglich gewesen wäre. Daraus speist sich noch immer häufig der generelle Vorwurf, die Medien würden zu Komplizen des Terrorismus werden.⁹² Die Behauptung, alle Massenmedien seien systematisch Verbündete des Terrors, indem sie Bilder reproduzierten, welche die Terroristen intendiert hatten, ist natürlich nur teilweise haltbar, da über ein derartiges Ereignis schließlich in irgendeiner Form berichtet werden muss. Es ist jedoch unbestreitbar, dass Medien und Terrorismus in einer besonderen Abhängigkeitsbeziehung zueinander stehen. Wichtig ist hier festzuhalten, dass beide sich gegenseitig nicht gleich stark bedingen; denn selbst unseriöse Massenmedien in ihrem Modus des Sensationsjournalismus – aber auch qualitative Medien, die ebenfalls auf immer neue Impulse angewiesen sind – funktionieren selbstverständlich auch ohne den recht spezifischen Input von Terroranschlägen. Hingegen brauchen die asymmetrisch unterlegenen terroristischen Kräfte die Medien unbedingt, um ihre Botschaft überhaupt verbreiten zu können.

⁹² Vgl. Münkler (2015a), S. 229

Weniger haltbar ist hingegen Pauls Vorwurf, der Terroranschlag selbst wäre erst durch die Medien ästhetisiert worden, indem es zur häufigen Verwendung von ästhetisch ansprechenden Weitwinkelobjektiven und bestimmten Kamera-Filtern kam⁹³. Zum einen wurden im Falle von 9/11 zwangsläufig Weitwinkelobjektive verwendet, um die Gesamtheit der Situation in der Form zeigen zu können. Zum anderen ist davon auszugehen, dass aufgrund einer derart extremen Bilderflut auch zahlreiche ungefilterte, «rohe» Bilder gezeigt wurden. Ohnehin stellt sich die Frage, warum die Einstellung der Totale systematisch ästhetischer sein sollte als beispielsweise eine Halbtotale.

Gleichwohl kann man den Diskurs um den Einfluss der Form der Berichterstattung des 11. Septembers als einen exemplarischen Anstoß für den Umgang mit Bildern von terroristischen Angriffen auffassen. Medienpolitische Entscheidungen zur Form der Nachrichtenaufbereitung, wie etwa die Frage, ob man die brennenden Twin Towers auf den Titelseiten der Zeitungen tatsächlich ubiquitär hätte abbilden sollen oder nicht, sind noch immer dringend notwendig,⁹⁴ betrachtet man etwa die teils reißerische Berichterstattung über jüngere Terroranschläge, wie etwa von Brüssel im März 2016, welche die Panik durch emotional aufgeladene Bebilderung, omnipräsente schier endlose «Live-Ticker» sowie vorschnelle Rückschlüsse über die Motivation potentieller Täter mehr schürte als eindämmte.⁹⁵

Im Folgenden soll es nun zunächst konkret um die Strategien eines terroristischen Akteurs, des sogenannten «Islamischen Staats» (IS) gehen, der vor allem seit dem Jahr 2014 große mediale Aufmerksamkeit erhalten hat.

4.1 Der «Islamische Staat» als terroristischer Akteur

Der sogenannte «Islamische Staat» dominiert nun seit einigen Jahren als wichtigste «terroristische Bedrohung» des Westens beinahe täglich die Nachrichtenlage. Ein Satz wie *«Der Islamische Staat bekennt sich zu Tat X»* ist bereits seit Jahren eine recht geläufige Floskel; so wird die Diagnose «Terroranschlag» heute beinahe mit «vom IS verübt» gleichgesetzt. Umfassende Gräueltaten wie Enthauptungen, Verbrennun-

93 Vgl. Paul (2004), S. 439

94 Die Zeitung taz hatte sich damals als einzige deutsche Tageszeitung gegen die Abbildung entschieden, um dem nicht noch mehr Raum zu geben.

95 Zur Notwendigkeit dieser Debatte an späterer Stelle mehr. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass vor allem die letzten Anschläge in London 2017 von der lokalen Polizei durchaus mit sorgfältigerer, ruhigerer Distanz behandelt wurden.

gen, Folter und Versklavung: Das ultimativ Böse scheint insbesondere seit Sommer 2014 wieder ein Gesicht zu haben – und bildet ein unumstrittenes Feindbild, zumindest für den gesamten Westen.

Die dschihadistisch-salafistische Miliz des IS verfolgt das Ziel der Errichtung und Ausweitung ihres eigenen «Kalifats», das im Jahr 2014 in der Stadt Mossul ausgerufen wurde. Als dessen Anführer gilt Abu Bakr al-Baghdadi, der sich selbst als «Kalif» bezeichnet.⁹⁶ Der IS formierte sich nach dem Einmarsch US-amerikanischer Truppen im Irak im Jahr 2003 und bekannte sich noch bis zum Sommer 2013 zum Terrornetzwerk Al Qaida. Seitdem operiert er unabhängig und beherrscht bis heute große Gebiete Syriens und des Iraks. Seine Einnahmen bezieht er vor allem durch den Verkauf von Öl sowie durch erhobene «Steuern» in seinem Herrschaftsgebiet.⁹⁷ Im Jahr 2014, auf seinem Höhepunkt der Macht, nahm der IS nach Schätzungen bis zu 1.8 Milliarden Euro ein. Er gilt bis heute als die weltweit reichste Terrororganisation.⁹⁸ Verglichen mit dem Stand im Jahre 2014 musste er jedoch herbe Rückschläge hinnehmen: Jüngsten Schätzungen zufolge hat er etwa 60 Prozent seines Gebietes im Irak und 30 Prozent in Syrien verloren, auch die finanziellen Ressourcen und Spielräume werden zunehmend knapper. Zudem verringern sich die Kämpferzahlen konstant: Wurde Anfang 2016 davon berichtet, der IS habe ein Fünftel seiner Kämpfer in Syrien und im Irak verloren, so geht man inzwischen von weiteren, erheblichen Verlusten vor allem im Kampf um die Stadt Mossul aus. Im Zuge der aktuell stattfindenden Mossul-Offensive – parallel zur Offensive in Rakka – rückt die US-gestützte irakische Armee immer weiter vor; angeblich befinden sich dort nur noch «einige hundert» IS-Kämpfer, die noch zehn Prozent der Stadt kontrollieren sollen.⁹⁹ Viele hätten sich den irakischen Truppen ergeben oder bereits

96 Bisher ist unklar, ob Baghdadi zuletzt bei einem russischen Angriff am 28.05.2017 tatsächlich in Rakka ums Leben gekommen ist, wie es das russische Verteidigungsministerium nahelegt, jedoch noch prüfen will (<https://www.welt.de/politik/ausland/article165626479/Ist-Abu-Bakr-al-Baghdadi-dieses-Mal-wirklich-tot.html>).

97 Vgl. in Zeit-Online (2015): <http://www.zeit.de/wirtschaft/2015-11/islamischer-staat-finanzierung-geiseln-steuern-oel>

98 Im Jahr 2016 kamen sie nur noch auf ca. 815 Millionen Euro. Basierend auf einer Studie von International Center for the Study of Radicalization (ICSR) (Zeit Online: 17.2.2017)

99 Zeit Online (15.06.2017): <http://www.zeit.de/politik/ausland/2017-06/anti-is-kampf-irak-syrien-mossul-rakka>, Stand der Informationen: 20.06.2017

den IS verlassen.¹⁰⁰ Trotz allem verläuft der Kampf gegen den IS schleppend; auch wenn Mossul und Rakka befreit werden sollten, ist die gesamte Miliz noch nicht besiegt.

Eine politiktheoretische Einordnung des Islamischen Staates ist komplex und lässt sich am besten als Hybrid beschreiben, da es sich, so Wassermann, weder um einen prototypischen Staat, noch um eine prototypische Terrororganisation handelt. Begreift man den IS eher als Staatsbildungs-Konstrukt, der in Syrien und im Irak teilweise konventionell agiert, kann man ihn als staatlich-symmetrischen Akteur begreifen. Betrachtet man ihn jedoch als nichtstaatliches (Terror-)Netzwerk, wird man auch seine nach außen gerichtete Kriegführung mit Fokus auf Anschlägen als terroristisch-asymmetrisch und seine Operationen als irregulär-konventionell begreifen.¹⁰¹ Ähnlich argumentiert auch Michael Lüders, demzufolge der IS zugleich «Guerilla-Bewegung, Terrororganisation und Staatsbildungsprojekt» sei, was es wesentlich erschwere «gegen eine so diffuse Organisation» Krieg zu führen.¹⁰²

Aufgrund der Themenstellung soll sich hier vor allem auf den IS als asymmetrischer Akteur im «Krieg gegen den Terror» in seiner terroristisch-asymmetrischen Kriegführung und seine irregulär-unkonventionelle Strategie konzentriert werden. So stufen auch der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen und zahlreiche Regierungen, unter ihnen Deutschland, den IS als terroristische Vereinigung ein.¹⁰³ Der Miliz werden Völkermord, Kriegsverbrechen und weitreichende Verbrechen gegen die Menschlichkeit, wie etwa Massenexekutionen, Folter und Versklavung vorgeworfen.¹⁰⁴ Der bisher schwerste Terroranschlag des IS in Westeuropa geschah im November 2015 in Paris, bei dem 130 Menschen getötet wurden. Der damalige Präsident François Hollande hat daraufhin den Ausnahmezustand in Frankreich verhängt, der bis heute auch von Emmanuel Macron noch nicht aufgehoben wurde. Gingen Sicherheitsexperten lange davon aus, dass der IS seinen strategischen Fokus ausschließlich auf die Ausweitung seines «Kalifats» lege, änderte sich diese Einschät-

100 The Guardian (26.04.2017): <https://www.theguardian.com/world/2017/apr/26/isis-exodus-foreign-fighters-caliphate-crumbles>

101 Vgl. Wassermann (2016)

102 Vgl. Lüders (2015)

103 Bericht der Vereinten Nationen: *Report of the Independent International Commission of Inquiry on the Syrian Arab Republic* (2014)

104 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat-internationaler-strafgerichtshof-soll-is-wegen-kriegsverbrechen-anklagen-a-1024376.html>

zung seit jenen Anschlägen von Paris 2015 und Brüssel 2016. Es sei seitdem unzweifelhaft, «dass der IS den Westen bekämpft».¹⁰⁵ Dass der IS wie alle terroristischen Akteure den binären Rahmen von Krieg und Frieden sprengen, ist ein Umstand, der seine Bekämpfung wesentlich erschwert.

Spätestens seit Mitte 2014 hat der IS «eine Kampagne gegen den Westen» begonnen, die auch eine Reaktion auf die internationale Militärkoalition gegen den IS darstellt, so die Bundesakademie für Sicherheitspolitik.¹⁰⁶ Diese sogenannte «Internationale Allianz gegen den Islamischen Staat», auch Anti-IS-Koalition genannt, formierte sich im September 2014 beim NATO-Gipfel auf Initiative der USA. Erst im Mai dieses Jahres trat die Institution NATO selbst diesem Bündnis bei, nachdem bereits alle 28 NATO-Mitgliedstaaten Teil der Koalition waren. Es ist wahrscheinlich, dass das vom IS verfolgte Feindbild des Westens auch eine Reaktion auf dieses Militärbündnis darstellt.¹⁰⁷

Jedoch, und das ist eine essenzielle Beobachtung, stellt der IS keineswegs ausschließlich eine Horde heißblütig mordender Fanatiker dar. Lüders bemerkt hierzu: «Man darf sich nicht von den Bildern martialischer, vollbärtiger Gotteskrieger täuschen lassen, die im IS-Gebiet die Leute köpfen. Das sind die Bodentruppen des IS, die das blutige Geschäft verrichten».¹⁰⁸ Die Führungsstruktur der Miliz speist sich vielmehr aus sunnitischen ehemaligen Geheimdienstoffizieren aus Saddam Husseins Truppen.¹⁰⁹ Diese seien die «kühl kalkulierende Strategen», die ihren «Machtverlust in der Region wettmachen wollen».¹¹⁰ Somit ist auch das radikal Neue am IS eben nicht seine «sklavische Gottesergebenheit», wie es zum Beispiel bei Al Qaida der Fall ist, sondern die strategische und nüchterne Verfolgung seiner Ziele.¹¹¹ «Unsere Erwartungen hat der *Islamische Staat* gern bedient», beschreibt Reuter, und spielt damit auf die westlichen Vorurteile gegenüber des Nahen Ostens an. «Aber unter der starren Oberfläche des Fanatismus sitzt ein mutationsfreudiger Organismus, flexibel bis zum Äußersten und klüger als all seine Vorgänger.»¹¹² Er bezieht sich dabei

105 Brüggemann (2016), S. 1

106 Ebd.

107 Ebd.

108 Lüders (2015)

109 Vgl. Reuter (2015), S. 323

110 Lüders (2015)

111 Reuter (2015), S. 204

112 Reuter (2015), S. 7

auf die zahlreichen «hakenschlagenden Zweckbündnisse»¹¹³ des Islamischen Staates, denn taktisch habe dieser seine «Gestalt und seine Allianzen den Umständen angepasst» und, wann immer es zweckmäßig gewesen sei, die Seiten gewechselt.¹¹⁴ Die Miliz entwickelte sich 2010 aus einem «Mafia-Konglomerat im Untergrund von Mossul,» führte ab 2012 Geheimdienstoperationen zur Unterwanderung Nordsyriens aus, hat nun seit 2014 seine eigene Armee und stand immer mal wieder auf gleicher oder verfeindeter Seite mit den Truppen des syrischen Präsidenten Baschar al Assad.¹¹⁵ Auch daran zeigt sich, dass die dogmatische Fassade des IS nur wenig mit seiner wandlungsfähigen Struktur gemein hat.

4.2 Die Medienstrategie des «Islamischen Staats»

Mithilfe verschiedener Propaganda-Mechanismen hat es der *Islamische Staat* geschafft, ein mediales «Image aus Glauben und Grausamkeit» von sich zu erzeugen.¹¹⁶ Diese außerordentliche Medienkompetenz ist wohl eines der größten Stärken der Miliz, denn das im Westen verbreitete Bild der mordenden Bande ist strategisch beabsichtigt.

Nie zuvor hat eine Terrororganisation die Medien derart «virtuos» eingesetzt wie «ausgerechnet der IS, der doch eine Rückkehr zur Herrschaft des Propheten verspricht», so Reuter.¹¹⁷ Tatsächlich beherrschen sie die drehbuchartige Videoproduktion ihrer Propagandafilme, sie konzipieren ihre Inhalte konkret für das entsprechende Medium – und sie verstehen es, ganz gezielt, vor allem ihr westliches Publikum mit gewissen Bildern von sich zu täuschen. Die Kämpfer dieser Kriege würden «vom Internet erzogen», so Hüppauf, denn sie «beherrschen das Twittern ebenso gut wie ihre Messer und Kalaschnikows».¹¹⁸

Der IS nutzt vor allem Soziale Medien wie Twitter, YouTube und Facebook für sich – und seine Mitglieder bewegen sich darin gekonnt, weswegen Georg Dietz sie auch als «popkulturell geschulte Horden» bezeichnete.¹¹⁹ Sie schneiden ihre Inhalte

113 Reuter (2015), S. 323

114 Reuter (2015), S. 322

115 Vgl. ebd.

116 Ebd. – für eine weitergehende Diskussion der historischen Entwicklung des IS und seiner Allianzen s. Reuter (2015), S. 41 f.

117 Reuter (2015), S. 232

118 Hüppauf (2015), S. 313

119 Dietz (2014)

auf ihr Zielpublikum zu und nutzen bewusst die «Macht der Mitmachenden»: Soziale Netzwerke folgen dem Schneeballprinzip und bilden, wurden sie einmal aktiviert, unaufhaltbare Reproduktionsmaschinen, vor allem in der Verbreitung von Bildern, Videos oder Ankündigungen von Angriffen. So nutzt der IS diese gezielt, gewissermaßen als «Durchlauferhitzer» für seine Propaganda.¹²⁰ Das strategisch rationale Kalkül des IS schlägt sich auch hier nieder: Er spielt die westlichen Mittel vor allem in der schnelllebigen Welt der sozialen Medien gegen den Westen selbst aus. Wesentlich ist dabei die Beobachtung, dass der IS bewusst mit den «Erwartungen und Bedürfnissen der Medienwelt spielt.»¹²¹ Denn er, so Reuter, versteht es hervorragend, die «Berichterstattung über ihn und die Bilder, die von ihm kursieren, zu manipulieren ohne, dass es auf Anhieb ersichtlich ist.»¹²²

Geht man der Frage nach, auf welche Art und Weise diese Manipulation derart gelingen kann, stößt man ein umfassendes und durchdachtes «Propaganda-Konzept»: So ist immer wieder eine vermeintliche Presseagentur namens *Amaq News Agency* involviert, die häufig im Rahmen von vermeintlich verifizierten Bekenner-schreiben nach Anschlägen auftaucht. Diese «Agentur» betreibt der IS seit 2014 von Syrien aus. Sie gilt als Sprachrohr der IS-Propaganda. Entsprechend der Idee eines islamischen «Staates» übernimmt *Amaq* hierbei die Rolle einer «staatlichen Nachrichtenagentur», die somit keineswegs vom IS unabhängig zu sein scheint.¹²³ Eine umfassende Bedeutung kommt hierbei auch dem *Al-Hayat Media Center* zu, dem sogenannten Medienzentrum des Islamischen Staates. Ähnlich einer Auslands-Pressestelle werden dort seit 2014 aufwendige und professionelle Propaganda-Bildmaterialien, allen voran Online-Videos in mehreren Sprachen produziert.¹²⁴ Auch die Medienfirma *Al-Furqan Media* soll derartige propagandistische Aufgaben für den IS übernehmen. Zudem betreibt der IS erfolgreich ein eigenes Hochglanz-Magazin. Von 2014 bis 2016 erschien ihr erstes Magazin unter dem Titel *Dabiq*,¹²⁵ das eben-

120 Reuter (2015), S. 239

121 Reuter (2015), S. 245

122 Ebd.

123 Zwar hat der IS bisher nicht offiziell bestätigt, dass *Amaq* zum IS gehört, aber «die Verlautbarungen der Agentur lassen keinen Zweifel daran, dass die Verbindungen sehr eng sind» (Video Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/video/is-wer-steckt-hinter-der-nachrichtenagentur-amaq-video-1692750.html>)

124 Vgl. Pfannkuch (2014)

125 Der Name «*Dabiq*» bezieht sich auf die gleichnamige syrische Stadt bei Aleppo, in der, so die Überzeugung des IS, eines Tages die finale Schlacht (gegen «Rom») stattfinden und die

falls vom «Al-Hayat Media Center» herausgegeben wurde. Seit September 2016 wurde es durch das Nachfolge-Magazin *Rumiyah* ersetzt.¹²⁶ Dschihadistische Magazine sind an sich keine Innovation, einige von ihnen gab es bereits in den 1980er Jahren¹²⁷. Häufig werden *Dabiq* bzw. *Rumiyah* daher mit *Inspire*, dem Propaganda-Magazin von Al Qaida verglichen, das seit 2010 erscheint. Allerdings gibt es vor allem hinsichtlich der Zielgruppe und der strategischen Ausrichtung wesentliche Unterschiede: Während *Inspire* vor allem das Täterprofil der «lone wolves», also des «einsamen Wolfes» anspricht und ihn zu individuellen Anschlägen und Angriffen gegen den Westen motivieren will, zielen *Dabiq* und nachfolgend *Rumiyah* auf den größeren Kontext des Kalifats.¹²⁸ Anders als die Autoren bei *Inspire* bleiben sie anonym, auch, um sich als religiöse Instanz darzustellen. Indem sie aktiv sunnitische Muslime im Westen dazu aufrufen, sich dem IS anzuschließen und auch physisch nach Syrien oder Irak zu kommen, setzen sie mit ihrem Magazin vielmehr auf eine global angelegte Rekrutierungsstrategie.¹²⁹ Dieses ist vor allem berüchtigt für seine aufwendig produzierten und qualitativ hochwertigen Bilder – diese gelten inzwischen als Markenzeichen, weswegen es auch als «Glossy» Magazine bezeichnet wird.

Die enorme Bedeutung, die das Bild vor allem in den neuen, asymmetrischen Kriegen erhält, wurde bereits erläutert. Der *Islamische Staat* weiß um diesen Umstand und nutzt ihn für sich: Er kontrolliert seine bildliche Repräsentation in der öffentlichen Medienwelt wie kaum ein terroristischer Akteur jemals zuvor.¹³⁰ Für den IS gilt, «ein Krieg ohne Bilder wäre schließlich ein Krieg ohne Öffentlichkeit»¹³¹, und vor allem mediale Öffentlichkeit ist für ihn von strategischer Bedeutung. Deshalb bestimmt er dabei präzise, welche Bilder an die Öffentlichkeit gelangen. Die Darstellungen, die der westliche Rezipient vom IS kennt, welche

erwartete Apokalypse eintreten werde.

126 «Rumiyah» ist, entsprechend der Erläuterung zu *Dabiq*, das arabische Wort für «Rom».

127 Wie etwa «The Mujahedeen monthly»

128 Vgl. Gambhir (2014)

129 Vgl. Gambhir (2014) – der IS setzt auch im Gegensatz zu Al Qaida in diesem Magazin eher auf eine religiöse Rechtfertigung: «The magazine illuminates how ISIS consolidates its power, justifies its authority, sequences its military strategy, and argues against opposition groups.» Da es sich hier um Tendenzen handelt, wird natürlich nicht ausgeschlossen, dass auch der IS immer wieder Aufrufe an Einzeltäter adressiert (s. Untersuchungen zum jüngsten Anschlag in London 2017)

130 Vgl. Reuter (2015), S. 245

131 Reuter (2015), S. 246

über große Nachrichtenagenturen wie DPA oder AP verbreitet werden, entstehen unter «rigider Kontrolle der IS-Aufseher», Fotografen müssten alle Bilder zur Zensur vorlegen: Bevor Bilder versendet werden, werden die MemoryCards der Fotoapparate untersucht.¹³² Wer versucht, die Kontrolle zu umgehen, riskiert 100 Peitschenhiebe – und wer den Ruf des IS beschädige, werde getötet, so ein IS-Anführer.¹³³ Entsprechend existieren öffentlich kaum bis gar keine authentischen Bilder des IS, wie etwa solche, die als Zeichen von Schwäche deutbar wären: Darstellungen von verwundeten, schlafenden oder verzweifelten IS-Kämpfern.¹³⁴ Manchmal werden westliche Fotografen sogar zu regelrechten «Bildterminen» vom IS eingeladen – bei denen sie dann bewusst gewählte Inszenierungen wie Paraden und Hinrichtungen zu sehen bekommen. Auf diese Weise werden sie jedoch unfreiwillig «zu Rapporturen des Images, das der IS über sich verbreiten will».¹³⁵

Aufgrund dieser Umstände existiert bis auf vereinzelte Handy-Schnappschüsse mit geringer Qualität kein alternatives Bildmaterial. Demnach stelle jedes Bild, das eine gewisse Dramatik habe und technisch gut sei, ein Propagandabild vom IS dar, so Reuter.¹³⁶ Entsprechend zieht jeder Bildredakteur die «optisch opulenten Bilder rollender Kämpfer» vor, «die gern im farbsatten Licht der tiefstehenden Sonne aufgenommen werden».¹³⁷ Auch hier zeigt sich die Auswirkung der erwähnten ästhetische Wende auf aktuelle bildästhetische Medien-Entscheidungen: Aufgrund der Armut an authentischem Bildmaterial und den enormen Drohungen, denen freie Fotografen ausgesetzt sind, greifen die meisten Agenturen von vornherein auf vom «Informationsbüro des IS» bereitgestelltes, höchst einseitiges Bildmaterial zurück.¹³⁸ Patrick Baz, Nahostdirektor der Nachrichtenagentur Agence France Presse (AFP), rechtfertigte dies exemplarisch mit der Begründung «Wir alle wissen, dass es Propaganda ist [...] aber wir wissen gleichzeitig, dass die Welt sehen muss, was geschieht».¹³⁹ Dass es sich hier in der Tat um ein Dilemma handelt, wird deutlich – doch nicht immer werden diese einseitigen Bildquellen ausreichend gekennzeichnet

132 Meyer, Wittmeyer (2014)

133 Ebd.

134 Vgl. Reuter (2015), S. 246

135 Ebd.

136 Vgl. Reuter (2015b)

137 Ebd.

138 Vgl. Reuter (2015), S. 246

139 Meyer/ Wittmeyer (2014)

net. Aidan White drücke diesen Umstand drastisch aus: «Alle, Redakteure und Fotografen, werden somit zu «unfreiwilligen Fußsoldaten im Propagandakrieg der Extremisten».¹⁴⁰ Er spielt damit auch auf die Problematik an, dass häufig nicht nur eine mediale Kennzeichnung der internen IS-Bildquellen fehlt – auch die Namen verschiedener Quellen «suggerieren dem Bildrezipienten Seriosität und Vielfalt in der Berichterstattung, die eben nicht existiert».¹⁴¹ Entsprechend erscheint der Vorwurf den westlichen Medien gegenüber durchaus nachvollziehbar.

4.3 Ikonographische Modellierungen des IS: Die Ästhetik des Schreckens

Der IS kalkuliert seine Medienstrategie präzise, anstatt Dinge dem Zufall zu überlassen. Das wird vor allem in seiner visuellen Inszenierung deutlich, bei der er ganz bewusst bestimmte ikonographische Grundmotive verwendet.

Wie im Folgenden gezeigt wird, kommt es in der bildhaften Darstellung der asymmetrischen Kriege häufig zur Verwendung prototypischer «Frames», mit denen der tatsächliche Akt des Krieges modelliert und spezifisch «eingefärbt» wird. Paul nennt diese Modellierungen «stereotypische ikonographische Bildfloskeln».¹⁴² Wie bereits theoretisch erläutert, folgen die asymmetrischen Akteure dabei verschiedenen Prinzipien, um ihre jeweiligen Stärken zu betonen.

Der IS als terroristisch asymmetrisch unterlegener Akteur verwendet bestimmte Bild-Rahmungen und Modellierungen. Dabei verfolgt er vor allem zwei wesentliche Ziele: Zum einen Machtdemonstration, besonders durch Abschreckung, sowie zum anderen Rekrutierung von Kämpfern für den Ausbau seines Herrschaftsgebietes. Dabei wiederholen sich dieselben visuellen Grundmotive: Häufig sieht man in den westlichen Tageszeitungen Bilder, beispielsweise von IS-Kämpfern, die auf Geländewagen oder Panzern durch die Städte rollen und ihre Fahnen im Wind schwenken. Derart typische Bild-Rahmungen sollen im Folgenden schlagbildartig erfasst und nach prototypischen Bild-»Frames« analysiert werden.

140 Ebd.

141 Vgl. Reuter (2015), S. 246

142 Ebd. S. 472

(A) Gewalt

Den ersten prototypischen Bild-Frame des Islamischen Staates bildet exzessive *Gewalt*, ist doch die Miliz für ihr hohes Maß an Grausamkeit berüchtigt und gefürchtet. Dabei unterliegt die visuelle Darstellung dieser Gewalt gewissen Regeln und Prinzipien, die durchaus strategisch kalkuliert sind. Bilder und Bewegtbilder, genauer Internet-Videos, werden vom IS für unterschiedliche Adressaten konzipiert und inszeniert; sie decken damit unterschiedliche Bildermärkte mit entsprechenden Botschaften ab. Für den externen Markt der westlichen Zuschauer verfolgt man vor allem eine weitgehend unblutige Bildstrategie, die «cool, clean und überlegen»wirkt.¹⁴³ Für den internen Markt des heimischen Publikums, das vor allem verängstigt und gefügig gemacht werden soll, steigert man die Brutalität ins Extrem, indem die Gewalt ganz bewusst viel expliziter, gar «blutrünstig» gezeigt wird.¹⁴⁴ Freilich dringen im digitalen Zeitalter grauenvolle Bilder, etwa von Massenexekutionen oder expliziten Hinrichtungen auch in den Westen, jedoch folgt der IS je nach Rezipientengruppe unterschiedliche Bildstrategien. Mit Blick auf das asymmetrisch-terroristische Vorgehen im Krieg gegen den Westen soll im Weiteren der Fokus zunächst auf dem externen Bilder-Markt liegen.¹⁴⁵

Das sicher bekannteste Beispiel einer bildlichen Botschaft des IS an den westlichen Rezipienten stammt aus August 2014. In diesem Monat verbreiteten sich schockierende Enthauptungsvideos überall auf der Welt. Hier soll es nun nicht um die Videos an sich gehen, sondern vor allem um die Inszenierung zweier Standbilder daraus, die ihrerseits ikonisch geworden sind. Sie sind beinahe universell bekannt: die Bilder vom amerikanischen Journalisten James Foley, der im grellen Sonnenlicht in einer leeren Wüstenlandschaft kniet, in einem gleißenden orangefarbenen Einteiler, den auch die Gefangenen von Guantanamo tragen müssen (s. Abbildungen 2 und 3).

143 Vgl. Reuter (2015), S. 232

144 Vgl. ebd.

145 Auf die visuelle Darstellung von Gräuelbildern, auf denen IS-Kämpfer mit abgetrennten Köpfen posieren, soll hier bewusst verzichtet werden.



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

Der Gefangene befindet sich in kniender Position vor seinem schwarz verummten Henker, der später als der britische IS-Kämpfer Mohammed Emwazi identifiziert wurde. Experten gehen davon aus, dass der Drehort bewusst gewählt und auch die Bildästhetik genau durchdacht ist.¹⁴⁶ «Albtraumhaft greller Wüstenhintergrund, eine Welt ohne Zufluchtsmöglichkeiten, keine Zivilisationsmerkmale in Sicht», so kann man mit Clemens Setz die Szenerie beschreiben.¹⁴⁷ Das Opfer, das noch vor dem Tod degradiert wird, indem es IS-Propaganda nachsprechen muss, wobei meist die USA als Schuldige und Mörder bezeichnet werden, ist stoisch ruhig – wobei man sich fragt, mit welchem Druckmittel das noch erpresst wurde, denn, so Reuter: «im Angesicht des Todes, so die Botschaft, ist niemand mehr zur Lüge zu zwingen. Somit wird hier die perfekte Umkehrung der Wirklichkeit» inszeniert.¹⁴⁸ Auch diese Ruhe des Gefangenen entspricht dem Selbstbild des IS: Es gibt keinen Kampf am Ende, sondern nur noch das stille Akzeptieren, das Anerkennen des Gegners und ein «sich dem Schicksal ergebender Feind, ein «in einen monolithischen Propagandablock verwandelter Mensch.»¹⁴⁹ Diese Video-Bilder liefern somit die perfekte Suggestion von Überlegenheit und eine uneingeschränkte Demonstration von Macht.

Zahlreiche Analysten glauben, sowohl Foleys als auch Steven Sotloffs (Abbildung 3) Enthauptungen seien nicht in diesem Moment entstanden, unter anderem weil beim Durchtrennen der Haut kein Blut sichtbar wird.¹⁵⁰ Denn mit dem angesetzten Schnitt an der Kehle kommt es auch zum «Cut» des Videos – das Bild wird schwarz. Erst danach wird auf einem Standbild der abgetrennte Kopf auf dem Körper gezeigt – es ist ein surreales Bild.¹⁵¹

Ein Novum ist hier, dass der tatsächliche Akt des Tötens «off stage» geschieht, der Zuschauer wird also nicht Zeuge. Verglichen mit anderen Gräueltvideos, die im Internet kursieren, ist dieses Stilmittel der Schwarzblende eher ungewöhnlich. Der Leerstelle kommt bei den Enthauptungsvideos des IS eine wichtige Rolle zu. Denn erstens soll durch sie das grausame Video «ansehnbar» für die westlichen Zuschauer

146 Setz (2014)

147 Ebd.

148 Reuter (2015), S. 233

149 Setz (2014)

150 Vgl. Reuter (2015), S. 233

151 Die visuelle Darstellung dieses Bildes soll aus Pietätsgründen hier bewusst nicht erfolgen.

bleiben,¹⁵² Setz verwendet gar das Wort des «benutzerfreundlichen» Videos. Zweitens zielt das ästhetische Prinzip des Auslassens auf den weiteren wichtigen Umstand, dass der Rezipient das Nicht-Gesehene ganz automatisch mit seiner eigenen Vorstellungskraft auffüllt. Das ganz bewusste Offenlassen des relevanten Tatherganges stellt hier eine dramaturgische Entscheidung dar. Julian Hanich analysiert im Sammelband «Auslassen, Andeuten, Auffüllen», dass beim Zuschauer so auf sehr nachdrückliche Art der Akt des visuellen Imaginierens aktiviert wird. Phänomenologisch gesehen werde dabei «das Bewusstseinsfeld des Zuschauers vorübergehend umorganisiert: Seine vorwiegend auf *Wahrnehmung* von materiellen Bildern (und Tönen) beruhende Filmrezeption wird *mehr als sonst durch* seine lebhaft visuelle [...] Informationstätigkeit angereichert.»¹⁵³ Demnach kommt es bei Auslassungen zu größeren Anteilen der «sinnlichen Imagination», was in jeder Art von Filmrezeption von Bedeutung ist.

Diese komplexe Verknüpfung der ästhetischen Strategien des Auslassens und Andeutens ist jedoch keineswegs neu, sondern geht in der Filmgeschichte auf eine lange Tradition zurück.¹⁵⁴ Setz bezieht sich indirekt auf diesen Umstand, wenn er behauptet, der IS verwende die eigenen Waffen des Westens gegen ihn, indem er «unsere mediale Übersättigung mit Darstellungen blutrünstiger Grausamkeit» gegen den Rezipienten einsetze, da der «durchschnittliche westliche Internetuser schon einige Enthauptungsvideos gesehen» habe¹⁵⁵. Doch auch wenn dem Rezipienten dieses Genre bisher erspart geblieben sein sollte, so wird doch auf grausam-kreative Weise die Phantasie angeregt – wodurch die exzessive Gewalt eine ganz neue Qualität bekommt, da sie noch nachhaltiger wirkt. Der Zuschauer wird gewissermaßen zum eigenen visuellen Ergänzen forciert – und kann sich kaum dagegen zur Wehr setzen. Der IS zielt somit erfolgreich auf einen erhöhten emotionalen Effekt – und steigert so auf subtile Weise die Angst des Zuschauers.

Setz resümiert dies mit den Worten: «In dem grauenvollen Genre des Hinrichtungsvideos hat sich die Ästhetik der Anspielung [...] nun als am effektivsten her-

¹⁵² Reuter (2015), S. 234

¹⁵³ Hanich (2012), S. 9

¹⁵⁴ Vgl. Hanich (2012), S. 11 f.

¹⁵⁵ Setz (2014)

ausgestellt. Unsere Vorstellungskraft ist dazu in der Lage, uns die Bilder jener Hölle zu liefern, welche der *Islamische Staat* für seine Gegner zu errichten gedenkt.»¹⁵⁶

(B) Abenteuer und Heroisierung

Zielt der Bild-Frame der extremen Gewalt vor allem auf Machtdemonstration, Abschreckung und Erzeugung von Angst beim westlichen Publikum, so gibt es einen weiteren zentralen IS-typischen Frame, der vor allem die Rekrutierung für eigene Kämpfer aus dem Westen ankurbelt: Der Bild-Frame des real erlebbaren *Abenteuers* und der *Heroisierung* seiner Kämpfer. Auch in Kombination mit martialischer Gewalt ist diese Bild-Floskel wirkungsvoll, wird dabei der Eindruck eines abenteuerlich-gefährlichen und heldenhaften Lebensstils erzeugt. Diese IS-typische Inszenierung des *Abenteuers Dschihad* bedient erfolgreich eine wesentliche, vor allem auf junge Männer wirkende Faszination. Immerhin sind 79 Prozent der aus Deutschland ausreisenden Dschihadisten männlich. Die größte Altersgruppe stellen hierbei die 22- bis 25-Jährigen, gefolgt von der Gruppe der 18- bis 21-Jährigen.¹⁵⁷

Der IS konnte nach Schätzungen von Peter Neumann in weniger als vier Jahren circa 21.000 Ausländer rekrutieren, die in dessen Herrschaftsgebiet in Syrien und im Irak gereist sind.¹⁵⁸ Davon stammen rund 20 Prozent aus Westeuropa. Neumann bezeichnet diese radikalisierten Westeuropäer als die «loyalsten Truppen» des IS, denn sie täten sich bei Gräueltaten und Kriegsverbrechen hervor, denen sich einheimische Kämpfer verweigerten – vor allem, weil die westeuropäischen Kämpfer «zum Zeitpunkt ihres Anschlusses an den IS bereits hochgradig radikalisiert seien.»¹⁵⁹

Angeichts dieser hohen Zahlen stellt sich die Frage, welche Faktoren bei dieser erfolgreichen Bild-Propaganda eine Rolle spielen. Man kann davon ausgehen, dass mehrere Faktoren relevant sind. Zunächst beziehen sich zahlreiche Darstellungen, vor allem in Rekrutierungsmagazinen wie *Dabiq* und dem Nachfolger *Rumiyah*, auf die Bildästhetik von Actionfilmen und Ego-Shooter-Computerspielen, wie etwa auf Abbildung 4 (s. S. 43).

156 Ebd.

157 Vgl. BKA-Bericht (2016)

158 Neumann (2016)

159 Ebd.

Die Abbildung zeigt mehrere IS-Kämpfer in plastischer, kontrastreicher Farbgebung. Zwei seitliche Kämpferfiguren flankieren eine mittige frontale Hauptfigur, beide feuern mit Maschinengewehren Schüsse ab, wobei das Mündungsfeuer übertrieben hineinmontiert ist. Im Hintergrund sieht man Explosionen auf einem düsteren Schlachtfeld. Mit der Bildunterschrift, «Let them find harshness in you», die optisch wie sprachlich wie ein Filmtitel anmutet, spielt der IS auf den Mut und die Brutalität an, die die Kämpfer gegen ihre Gegner aufbringen sollen.

Auch die schnellen Bilder vieler IS-Videos zeigen beliebte Action- Motive, wie etwa «Feuerbälle und Explosionen», die Reuter zufolge so wirken wie «HD-Filmversionen der Videospiele Counter Strike oder Call of Duty. Sie tragen dabei jedoch die Botschaft: «Bei uns sind die Spiele real.»¹⁶⁰ Die New York Times sprach entsprechend vom Islamischen Staat als dem «Online-Dschihad 3.0».¹⁶¹ Dabei ist davon auszugehen, dass gerade die Zielgruppe der westlich akkulturierten, jungen Männer um die 20 Jahre, eine Vorprägung durch Computerspiele haben. Gleichzeitig zeigen sozialpsychologische Studien, dass besonders junge Männer in der frühen Adoleszenz von Abenteuerlust angezogen sind, auch bekannt als *sensation seeking*¹⁶², sowie Konkurrenz und Wettbewerb¹⁶³, die in Form von Sport, aber auch im Kampf ihren Ausdruck finden können, und somit auch universellen Konzepten von Maskulinität entsprechen.

Auf Abbildung 5 werden laut Bildunterschrift der Originalquelle Kämpfer des «islamischen Dschihad» gezeigt, die die Erschießung von Gefangenen üben, womit der Tagesspiegel einen Artikel bebilderte. Dabei handelt es sich sogar um ein Stock-Image, also ein prototypisches Bild, das, der hohen Bildqualität nach zu urteilen, vermutlich vom IS selbst inszeniert oder in Auftrag gegeben worden ist: Die Kämpfer sind darauf in prototypischer maskuliner Pose abgebildet: Martialisch, muskulös und gebräunt in der Nachmittagssonne.

160 Vgl. Reuter (2015), S. 236

161 Hubbard/Shane (2014)

162 Romer et al. (2010)

163 Archer (2006)



Abbildung 5

Ein weiterer wesentlicher Rekrutierungsfaktor des IS zielt auf Erfahrungen des biographischen Scheiterns der zu Rekrutierenden.¹⁶⁴ Wie andere Menschen mit Migrationshintergrund erfahren auch Muslime in vielen Ländern Europas schon als Jugendliche Marginalisierung und Diskriminierung und sind teilweise im Konkurrenzkampf um Status, Anerkennung und somit auch um Attraktivität für das andere Geschlecht eher benachteiligt.¹⁶⁵ Nicht nur leiden sie unter einer strukturellen Chancungleichheit, auch fehlt ihnen häufig im Gegensatz zu ihrer Elterngeneration, gegen die die Jugendlichen dann eine mögliche (salafistische) Gegenidentität aufbauen, ein Ziel im Leben: So zeigen niederländische und dänische Studien, dass «die jugendliche Suche nach Identität und Lebenssinn einen wichtigen Hintergrund für das Interesse am gewaltorientierten Islamismus darstellen kann».¹⁶⁶

So ist es nicht verwunderlich, dass gerade die jungen Männer für zwei wesentliche inhaltliche Topoi des IS empfänglich sind, nämlich einerseits den «pseudo-romantischen Topos der Hingabe, alles hinter sich zu lassen und sich für einen höheren Lebenssinn «hinzugeben für die richtige, gottgewollte Sache», wie auch Reuter betont.¹⁶⁷ Andererseits wirkt vor allem bei ihnen der Topos der Aussicht auf Anerkennung durch Macht; einer reizvollen Verlockung, neben Abenteuer auch Status, Einfluss und Verfügungsgewalt über zu Frauen zu erhalten und von anderen ge-

¹⁶⁴ Vgl. Wiktorowicz (2005)

¹⁶⁵ Heitmeyer et al (1997); Wiktorowicz (2005); Slootman/Tillie (2006)

¹⁶⁶ Herding et al (2015); siehe auch de Koning (2009), Hemmingsen (2010)

¹⁶⁷ Vgl. Reuter (2015), S. 291

fürchtet und respektiert zu werden. Mit den Worten von Reuter ausgedrückt: «Im Namen Gottes zu herrschen und jeden Widerstand als Frevel denunzieren zu können, ist eine immense Verlockung für die aus aller Welt Anreisenden».¹⁶⁸ Der Ruf zum Dschihad stellt dabei ein «grandioses Mittel zum Machterwerb» dar.¹⁶⁹

Dass dieser Abenteuer- und Heroisierungs-Frame eng mit dem Umstand des persönlichen Scheiterns verbunden ist, zeigt sich visuell eindrucksvoll auf Abbildung 6.



Abbildung 6

Dargestellt ist hier eine Kämpferfigur in Rückenansicht, die mit einem Gewehr bewaffnet maskulin-breitbeinig auf gleißendes Licht zuläuft. Der Untertitel «Sometimes people with the worst pasts create the best futures» zeigt, dass hier gezielt Menschen mit einer problematischen Vergangenheit adressiert werden, denen eine glorreiche, errettende Zukunft versprochen wird. Deutlich wird so eine gewisse Veredlung des biographischen Scheiterns, eine Aufwertung der erfolglosen Existenz, die noch brauchbar für ein höheres Ziel sei, konkret: den Dschihad. Der IS präsentiert

¹⁶⁸ Reuter (2015), S. 329

¹⁶⁹ Ebd.

sich hierbei gewissermaßen als ein Auffangbecken für Gescheiterte.¹⁷⁰ Denn was sie eint, so Neumann, ist vor allem eine «fehlende Identifikation mit den westlichen Gesellschaften, in denen sie (zumeist) geboren und aufgewachsen sind».¹⁷¹

Den Zusammenhang zwischen Kampfbereitschaft und Brüchen im Lebenslauf zeigt auch eine Analyse des Bundeskriminalamts und des Verfassungsschutzes von 2016. Die nach Syrien und Irak Ausgereisten, zu denen polizeiliche Vorerkenntnisse vorliegen, haben «eine offensichtlich deutlich stärkere Affinität zum Dschihadismus» als Ausgereiste ohne polizeiliche Vorerkenntnisse. Auch ist diese Gruppe signifikant häufiger explizit an der Teilnahme von jihadistischen Kampfhandlungen interessiert.¹⁷²

Pinker zufolge rekrutieren sich terroristische Gruppen anfangs häufig aus «alleinstehenden, jungen Männern», die «plötzlich mit dem Engagement in der neuen Gruppe einen Sinn in ihrem Leben finden.»¹⁷³ Der IS adressiert in seiner visuellen «Image-Kampagne» genau diese junge Zielgruppe: Mit dem Untertitel «YODO – You only die once, why not make it martyrdom» in Abbildung 7 (s. S. 51) wird explizit auf den jugendsprachlichen Ausdruck «YOLO» angespielt, der «You only live once» bedeutet und hier ins Gegenteil verkehrt wird. Auch hier kommt es zu einer Mischung des Heroisierungs- und Abenteuer-Frames. Heroisierung wird inhaltlich suggeriert, denn der Kämpfer kann seinen Tod wählen und so zum tapferen Märtyrer werden. Den Anschein von Abenteuer erhält die Botschaft vor allem durch die Bildsprache der perfekt ausgeleuchteten, blutbespritzten Handfeuerwaffe, die einmal mehr an ein Filmplakat eines Action- oder Agentenfilmes erinnert.

Konsequent weitergedacht schlägt sich dieser Ansatz auch in der visuellen Heroisierung der bereits rekrutierten IS-Kämpfer nieder. Unter dem Titel «Just Terror» im *Dabiq*-Magazin Nr. 13 (Abbildung 8) werden die Attentäter vom Anschlag in Paris von 2015 in martialischer Pose in beachtlicher Filmplakat-Ästhetik präsentiert.

170 Vgl. Wiktorowicz (2005) und auch Neumann (2015): «In Deutschland und Skandinavien kommt die große Mehrheit (der Auslandskämpfer) aus prekären Verhältnissen, ist häufig ohne Schulabschluss, Ausbildung und ohne Aussicht auf einen guten Job.» (vgl. ebd. S. 113)

171 Vgl. Neumann (2015), S. 113

172 BKA-Analyse der Radikalisierungshintergründe (2016)

173 Pinker (2011), S. 531

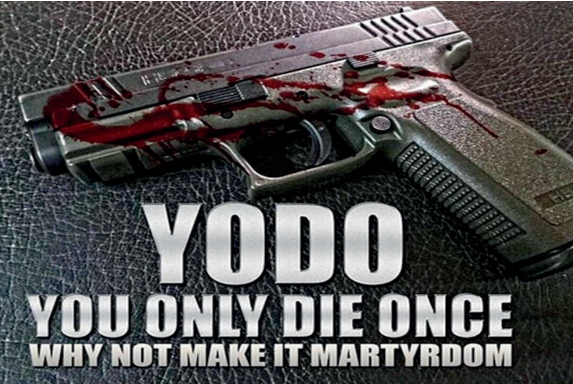


Abbildung 7

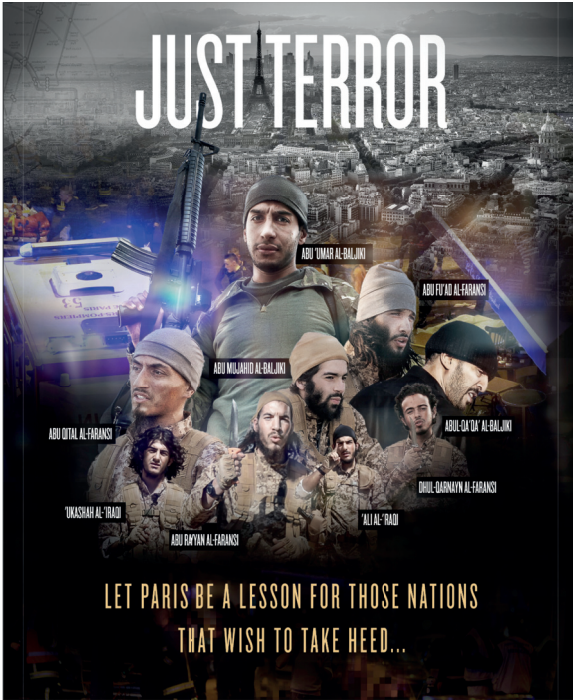


Abbildung 8

Den Hintergrund bildet eine Luftaufnahme in schwarz-weiß der Stadt Paris. Der Eiffelturm trennt darin die Worte «Just» und «Terror», was als Wortspiel mit der Mehrdeutigkeit von «just» spielt: der «pure» Terror ist ihrer Meinung nach «gerecht». Im Vordergrund werden farbig die im Pariser Anschlag involvierten IS-Kämpfer gezeigt, allen voran der Hauptdrahtzieher Abdelhamid Abaaoud. Sogar ihre vollen Kampfnamen finden «ehrenvolle» Erwähnung. Die gesamte Bildästhetik deutet die Terroristen so zu Märtyrern und Helden um. Mit dieser posthumen Glorifizierung arbeitet der IS häufig. Erwähnenswert ist außerdem die Bildsymbolik, in der das produzierte Leid durch die Darstellung von Blaulicht der Rettungswagen gezeigt wird, das sich im todbringenden Sturmgewehr von Abaaoud widerspiegelt. Dieses bildliche Stilmittel ist vergleichbar mit der rhetorischen Figur der Synekdoche: Das Blaulicht steht stellvertretend für alle Opfer in Paris und ist gleichzeitig, wie auch der cineastischen Bildunterschrift «Let Paris be a lesson for those nations that wish to take heed» entnommen werden kann, als Drohung für weitere Gewalttaten zu verstehen.

Im Bild-Frame der Heroisierung der IS-Kämpfer kommt auch der bereits thematisierte *David-gegen-Goliath-Effekt* zum Tragen. Der IS besetzt dabei demonstrativ die David-Position, indem er sich aufgrund seiner asymmetrischen Unterlegenheit als eine Gruppe starker, mutiger Kämpfer inszeniert, die sich dem militärisch weit überlegenen Westen gegenüberstellen. Wassermann begreift diese Methode als Bewältigungsstrategie der asymmetrisch unterlegenen Akteure, um das Dilemma zwischen *Asymmetrierung der Kampfstrategie* und *Symmetrierung der Legitimität* aufzulösen¹⁷⁴: Da die Grand Strategy nichtstaatlicher Terrororganisationen darin besteht, ihre militärstrategische Effektivität (Gewalt, Selbstmordattentate) und dabei gleichzeitig ihre öffentliche Legitimität zu erhöhen,¹⁷⁵ kann ein Dilemma entstehen. Inszeniert man sich jedoch als unterlegener «Hirtenjunge», lässt sich das irreguläre und oft drastisch-gewaltvolle Vorgehen gegen den «Goliath» der westlichen hochgerüsteten Staaten eher legitimieren, da man so eher zum Sympathieträger wird.¹⁷⁶ Geradezu exemplarisch verdeutlicht sich dieses Prinzip ästhetisch eindrucksvoll bei Abbildung 9; auch sie mutet wie ein Filmplakat an.

¹⁷⁴ Wassermann (2015), S. 251

¹⁷⁵ Wassermann (2015), S. 250

¹⁷⁶ Vgl. Wassermann (2015), S. 251 f.



Abbildung 9

Der zum Betrachter mit dem Rücken stehende IS-Kämpfer stellt sich kampfbereit und ganz allein – tapfer, maskulin breitschultrig und breitbeinig – gegen acht Militärflugzeuge und Hubschrauber, die in streng geordneten Bahnen auf ihn zufliegen. Schon allein durch die Bildperspektive nimmt man die Position des unterlegenen Kämpfers, des Davids, ein und blickt gemeinsam mit ihm auf die zahlreichen westlichen Kampfflugzeuge. Die optische Perspektive suggeriert so eine Parteinahme für den unterlegenen, schwächeren Akteur.

Und dennoch: Bei den Versprechungen des verheißungsvollen Abenteurers, der Macht und des Heroismus klaffen Realität und Propaganda selbstverständlich weit auseinander – und die Realität hält selten, was zuvor versprochen wurde. Oft werden gerade westliche Rekruten vom IS benutzt, vor allem als «Laiendarsteller für Werbevideos, Geiselnwächter, Henker, Kanonenfutter oder Selbstmordattentäter». ¹⁷⁷ Doch trotzdem rückt die IS-PR-Maschinerie sie oft ins Rampenlicht, etwa wie sie

¹⁷⁷ Reuter (2015), S. 292

unter schattigen Bäumen mit abgetrennten Köpfen posieren. Sie wirken so wie eine Art perverser «Lockvogel», um nur noch mehr ausländische Kämpfer anzuziehen.¹⁷⁸

Nach Angaben von Neumann liegt die Rückkehrerquote in Deutschland «je nach Bundesland bei etwa 25 bis 40 Prozent der ursprünglich Ausgereisten».¹⁷⁹ Das Bundeskriminalamt und der Verfassungsschutz gingen im Bericht von 2016 bei den Rückkehrern von einer Gruppe von etwa 10 Prozent aus, die aufgrund von Desillusionierung und/oder Frustration wieder nach Deutschland kamen.¹⁸⁰ Diese Kämpfer sind enttäuscht, denn statt in den großen Kampf zu ziehen, seien sie vor allem in einen «Kleinkrieg der Gruppen» verwickelt gewesen.¹⁸¹ Die abenteuerlichen Verheißungen treten natürlich nicht ein, und kaum jemand steigt innerhalb der Miliz hierarchisch auf.¹⁸²

(C) Gruppenerlebnis und Bruderschaft

Ein weiteres einschlägiges Bild-Thema stellt das des Gruppenerlebnisses und der Bruderschaft dar. Das Aufgehen in einer Gruppe ist sicherlich ein typischer Aspekt aller militärischen Einheiten, die nur dann funktionieren, wenn der Einzelne seine zugewiesene Rolle im Kollektiv übernimmt. In der Bildsprache vom IS liegt allerdings ein besonderer Schwerpunkt auf der Entindividualisierung der einzelnen Kämpfer. So sind – abgesehen von den angepriesenen Märtyrern – die meisten Kämpfer ohne die im Westen typischen Merkmale von Individualität abgebildet: Man kann auf vielen Bildern weder Gesichter noch andere individualisierende Merkmale erkennen. Oftmals haben sich die Kämpfer alle auf dieselbe Weise mit

178 Ebd.

179 Vgl. Neumann (2015), S. 131

180 BKA Bericht (2016), S. 31

Peter Neumann zufolge lassen sich die bereits Zurückgekehrten zudem in drei Gruppen einteilen: Die erste Gruppe bildet die der bereits beschriebenen Desillusionierten, die meist offen seien für eine Deradikalisierung. Zweitens gibt es die Traumatisierten, denen psychologisch geholfen werden muss. Schließlich gibt es Rückkehrer, die weiterhin radikalisiert sind und für den IS kämpfen wollen. Diese Gruppe sei es, die vor allem Gefährder hervorbringe, und denen Sicherheitsbehörden in den Heimatländern begegnen müssen. Neumann, zitiert nach <http://www.dw.com/de/bka-studie-immer-schneller-dschihadist/a-19087194>.

181 Ebd.

182 In der Hierarchie aufgestiegen sind bis dato extrem wenige Kämpfer, eine Ausnahme bildet vielleicht der deutsche Rapper Denis Cuspert, den Reuter als den «Andreas Baader der Generation Whatsapp» bezeichnet.

Gesichtstüchern verdeckt, exemplarisch verdeutlicht sich das auf Abbildung 10. Hier sind die verummten Gestalten in hohem Hell-Dunkel-Kontrast dargestellt, sodass man beinahe nur noch ihre Silhouetten erkennen kann.¹⁸³



Abbildung 10

Uniformierung ist zwar typisch für viele militärisch operierende Gruppen, aber bei der Selbstinszenierung des IS handelt es sich oft um eine extreme Form der Maskierung: der anonymisierenden Vermummung. Ein Grund dafür ist sicherlich der Wunsch nach Anonymität, auch angesichts von international greifender Gesichtserkennungssoftware. Gleichzeitig entsteht eine starke Bildsprache, die aus den IS-Kämpfern ein mächtiges Kollektiv konstruiert. Eine geschlossen auftretende Gruppe demonstriert Macht, denn sie wirkt so nach dem Prinzip der Schwarmbildung nach außen als organische Einheit, die ihre Kräfte gezielt bündeln kann.

Das zeigt sich deutlich auf Abbildung 11 mit dem Titel «The Pledge» aus dem Magazin *Dabiq* (s. S. 56). Dort schwören die Kämpfer dem IS ihre Treue. Das Bild mutet dabei durch seine Farbgebung, Schattensetzung und Komposition wie ein hochwertiges Filmplakat an. Nicht nur sind alle Kämpfer körperlich in einem ästhetisierten mandala-artigen Zirkel miteinander verbunden, sie scheinen auch gleichsam einen neuen, eigenen Organismus zu bilden, der größer und stärker ist als sie selbst.

¹⁸³ Bemerkenswert ist, dass es sich hierbei um ein Bild aus der «Al-Furqan»

Medienproduktionsfirma des IS handelt, welches genau so von der Nachrichtenagentur AFP und dann auch vom Spiegel weiterverwendet wurde.

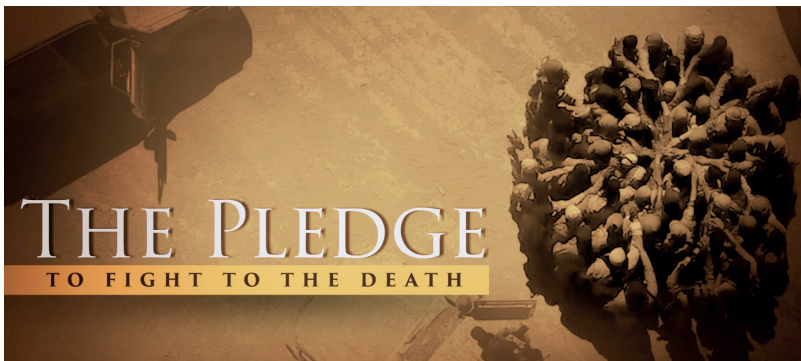


Abbildung 11

Diese Form des Gruppenerlebnisses kann ein starkes Gefühl von Wir-Intentionalität, (auch «kollektive Intentionalität» genannt) erzeugen, weshalb sie in der vorliegenden Analyse mit «Bruderschaft» umschrieben werden soll.¹⁸⁴ Die Darstellung dieser Bruderschaft zielt auf die Rekrutierung von neuen Kämpfern, ähnlich wie der Frame des Abenteurers und der Heroisierung.

Schwache Formen von Wir-Intentionalität, also von koordinierten Gemeinschaftsgefühlen, -absichten oder -handlungen, sind zwar auch im Westen typisch, zum Beispiel in Form von Sport-Teams oder politischen Gruppierungen. Die Bildsprache des IS appelliert jedoch an eine stärkere Form, nämlich an das völlige Dissoziieren in einer Gruppe, das mit der Abgabe von Autonomie und eigener Individualität einhergeht und auch oft als angenehm und bereichernd empfunden wird.¹⁸⁵ Die Bild-Botschaft lautet gleichsam: Bei uns wirst du in einer Schicksalsgemeinschaft aufgenommen, und wir kämpfen als eine Einheit.

Gerade der IS setzt auf das Image des Aufgehens in der brüderlichen Gruppe. Entspricht das organisatorische Merkmal anderer Terrororganisationen wie beispielsweise Al Qaida eher dem einer Zellstruktur, bei der zwar alle ein gemeinsames Ziel verfolgen, die Gruppen jedoch für sich stehen, ist das Ziel des IS eine Gruppenbildung in Form einer organischen Einheit. Der Rekrutierungs-gedanke bei Al Qaida lässt sich somit überspitzt auf die Aufforderung «Kämpfe für uns, aber

¹⁸⁴ Siehe z.B. Schmid (2005) und Schmid (2009)

¹⁸⁵ Siehe Diener et al. (1980)

bleib, wo du bist» bringen, während er beim IS das Motto verfolgt: «Komm zu uns und kämpfe als Teil unserer Gruppe». ¹⁸⁶

Wie Studien zeigen, sind Menschen im asiatischen und arabischen Kulturraum etwas empfänglicher für diese Art von Gruppenerlebnissen. ¹⁸⁷ Gleichzeitig ist der Mensch natürlich als «Zoon Politikon» ein soziales Wesen, dem Stammeszugehörigkeit wichtig ist. ¹⁸⁸ Dieses Bedürfnis wird mitunter im individualisierten urbanen Westen weniger befriedigt, so dass der IS auch jene Menschen anlocken kann, die eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Gemeinschaftsgefühl hegen. Diese radikale Kollektivierung hat, wie angedeutet, auch aus spieltheoretischer Sicht militärische Vorteile: So kämpfen Soldaten besser, wenn sie sich blind darauf verlassen können, dass sich die anderen jederzeit für sie opfern würden. ¹⁸⁹

Die sozialpsychologischen Mechanismen, die eine absolute Aufopferung in Kämpfergruppen begünstigen, sind gut untersucht. So wurde gezeigt, dass Menschen eher ihr Leben opfern, wenn sie es einem «höheren Zweck», einer «größeren Sache» unterordnen können. Das kann das «Volk» oder «Reinheit der Rasse» sein, wie Christopher Browning, Harald Welzer und andere in ihren Studien zum Gehorsam im Nationalsozialismus gezeigt haben, ebenso aber auch der Dschihad, als der «heilige Krieg». ¹⁹⁰

In diesem Zusammenhang spricht Scott Atran über die psychologische Verfassung von Terroristen, insbesondere Selbstmordattentätern davon, dass diese vor allem aus nepotistischem Altruismus handeln: Sie opfern sich für ihren eigenen «Stamm», in diesem Fall allerdings nicht den biologischen Verwandten, sondern ihrer pseudofamiliären Schicksalsgemeinschaft. ¹⁹¹

186 In Anlehnung an Gambhir (2014)

187 Vgl. Nisbett (2004)

188 Aristoteles Politik 1253a, 1–11 und Greene (2014)

189 Dies zeigte sich schon bei der Schlacht um die Thermopylen. Wenn man Herodot wörtlich nimmt, haben 300 spartanische Elite-Soldaten auch deswegen über 100.000 Gegner aufgehalten, weil sie als Einheit mit kooperativer Kampfaktik und mit hoher Aufopferungsbereitschaft kämpften.

190 Siehe Welzer (2005) und Browning (1996)

191 Vgl. Atran (2006). Entgegen der Annahme waren die von Atran interviewten gescheiterten und potentiellen Attentäter übrigens keineswegs ungebildet, sondern entsprangen häufig einer gebildeten Mittelschicht (Atran 2006 und Atran 2010).

(D) Totale Okkupation

Vor allem auf die mediale Außenwirkung zielt ein weiterer, vom IS häufig verwendeter Frame: Die totale Okkupation. Einerseits dargestellt durch die geographische Besetzung von Gebieten mit Flaggen, die tatsächlich umfassende Verwendung finden und an vielfältigsten Orten gehisst werden. Andererseits wird die Topographie der Macht durch die mutwillige Zerstörung von historischen Kulturgütern und kulturhistorisch wertvollen Denkmälern verdeutlicht.

Die Demonstration von Macht und Okkupation geschah in der Kulturgeschichte schon seit jeher bevorzugt mithilfe von Flaggen und Fahnen. Sie gelten prototypisch als Sichtbarmachung von Herrschaft und besetzen Gebiete somit auch visuell. Es finden sich in den westlichen Medien zahlreiche Bilder, auf denen IS-Kämpfer in Konvois mit gehissten Flaggen abgebildet sind, wie exemplarisch auf Abbildung 12: Im Licht der tiefstehenden Sonne nutzt vor allem dieser Bildframe häufig das ästhetische Mittel der Reihung.

Auf Abbildung 13 ist ein lachender IS-Kämpfer dargestellt, der ausgelassen eine große IS-Flagge über sich hält. Dass Flaggen ein besonders verbreitetes Bildmotiv darstellen, erscheint einleuchtend: Für die Erzeugung einer kollektiven Identität und eine gewisse Form des *Tribalismus* sind Symbole von besonderer Bedeutung. So zeigt schon ein klassischer Versuch aus der Sozialpsychologie von Mzafar Sherif, das sogenannte *Ferienlagerexperiment*, dass bereits zwölfjährige Jungen, die sich vorher nicht kannten, und in einem Ferienlager in zwei Gruppen geteilt wurden – welche sich jeweils mit Fahnen, Kampfliedern und Erkennungsfarben identifizierten – bald die jeweils andere Gruppe angriffen, wobei sie vor allem zum Ziel hatten, die Fahnen der anderen zu zerstören.¹⁹² Jonathan Haidt geht mit Blick auf aktuelle sozialpsychologische Studien im Übrigen sogar so weit, zu behaupten, der männliche Tribalismus sei angeboren.¹⁹³

Der IS geht über diese historische Praxis der symbolischen Besetzung von Gebieten allerdings noch hinaus, indem er für die ganze Welt sichtbar wertvolle, historische Kulturgüter vernichtet. So gingen etwa die Bilder der zerstörten antiken Stadt Palmyra um die Welt und lösten überall Bestürzung aus.

¹⁹² Sherif et al. (1961)

¹⁹³ Haidt (2012), S. 162 f.



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14

«Die brutale Ermordung von Menschen wird begleitet von der Zerstörung des Weltkulturerbes», präzisierte es die Akademie der Künste mit Horst Bredekamp.¹⁹⁴ Diese Bilder «sollen wirken, und sie wirken auch», lässt sich mit Georg Dietz festhalten, denn es handelt sich hierbei um eine durchaus «kalkulierte Eskalation».¹⁹⁵ Die Zerstörung der antiken Stätten mit Hilfe von Sprengungen wird auf Abbildung 14 (s. S. 59) besonders physisch deutlich.

Eine pilzförmige Wolke aus Staub und Schutt einer soeben gezündeten Detonation steigt eindrucksvoll in den blauen Himmel von Palmyra. Kulturelles Erbe wird hier vor allem zu dem Zweck gesprengt, um den Akt der umfassenden Zerstörung – ebenso wie bei den Bildern von Hinrichtungen – zu medienwirksam reproduzierbaren Bildern zu machen.

Die Botschaft auf der pragmatischer Ebene ist unübersehbar: es handelt sich um demonstrativ provokante Formen des Kulturvandalismus und Bildersturms, wie auch Abbildung 15 verdeutlicht. Das Standbild stammt aus einem weltweit verbreiteten IS-Video, das die Zerstörung von bis zu 3000 Jahre alten assyrischen Statuen im Museum von Mossul aus dem Jahr 2015 zeigt, welche buchstäblich mithilfe des Vorschlaghammers geschieht.



Abbildung 15

¹⁹⁴ Vgl. Akademie der Künste http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=55964

¹⁹⁵ Dietz (2015)

Vor allem drei Botschaften macht diese Bildpragmatik deutlich: Erstens erfolgt die Okkupation nicht bloß als Besitznahme von Land, sondern als totale Zerstörung der bisherigen Ordnung. Die Kulturgüter werden im wahrsten Sinne des Wortes dem Erdboden gleichgemacht. Bei diesen umfassenden Zerstörungen durch den IS handelt es sich um eine Form des *Ikonoklasmus*, der auf eine lange Tradition zurückgeht.¹⁹⁶ Meist spricht man vor allem seit dem «Reformatorischen Bildersturm» im 16. Jahrhundert von der Praxis, Abbilder symbolisch zu zerstören. Doch die *damnatio morae*, ein Rechtsakt zur Auslöschung der Erinnerung eines der Tyrannen bezichtigten Kaisers existierte bereits zur Zeit Neros im römischen Senat:¹⁹⁷ Politische Dekrete wurden für ungültig erklärt, Bilder eingezogen, Namen aus Schriften herausgemeißelt.¹⁹⁸

Obleich das Bildverbot im Islam sicher noch stärker im Vordergrund steht als in anderen Religionen, ist diese extreme Form des *Ikonoklasmus*, die hier zur Schau gestellt wird, auch immer aus politischen Motiven betrieben worden, denn die Zerstörung demonstriert Überlegenheit und Macht. Bredekamp beschreibt die Methoden des IS entsprechend als eine neue Qualität ikonoklastischer Praxis.¹⁹⁹

Zweitens wird durch diesen Bildersturm verdeutlicht, dass der IS keine andere Kultur anerkennt, nicht einmal die Antike. Die Zerstörung richtet sich hierbei auch gegen ein Ideal des Westens: den Pluralismus der Kulturen. Die mutwillige Verwüstung Palmyras ist dabei gewissermaßen exemplarisch als die Vernichtung einer historischen Stätte assyrischer, altgriechischer, römischer und christlicher Kulturgüter anzusehen.

Dieser Bildersturm macht so auch die Aussage sichtbar: Es darf keine «alternativen» Götter geben, sondern Allah ist der einzige Gott – ein Motiv monotheistischer Religion, das sich schon bei Moses in der Zerstörung des *Goldenen Kalbs* findet oder bei Mohammeds Zerstörung der «Kultstätte der Schikane».²⁰⁰

196 Freilich gibt es zahlreiche weitere Beispiele in der Kulturgeschichte, man denke etwa an die Zerstörung der Symbole und Statuen des Adels nach der Französische Revolution oder die Zerstörung der Lenin-Statuen in den neuen Bundesländern nach dem Mauerfall. Für eine umfassende Betrachtung des Ikonoklasmus s. Bredekamp (2010).

197 Münkler (1994), S. 13 f

198 Ebd.

199 Vgl. Akademie der Künste: http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=55964

200 Vgl. Koran Sure 9 Vers 107-108

Die polytheistischen Assyrer hätten «Götzendienst» betrieben und darum müssten ihre Hinterlassenschaften vernichtet werden, so die Rechtfertigung der Zerstörung zahlreicher Kulturgüter in Mossul.²⁰¹ In diesem Sinne spricht Bernard Haykel davon, dass das Zeigen des «Hyper-Pietismus» beim IS Teil einer «publicity campaign» darstelle, vor allem mit dem Ziel, den vermeintlich «echten Islam» für sich zu beanspruchen.²⁰²

Drittens funktioniert dieser Gegenwartskult gewissermaßen ahistorisch, denn er lässt keinerlei Besinnung auf die tatsächliche vorherige Historie zu, sondern versinnbildlicht ein neues Leben in der absoluten Gegenwart. Ganz im Sinne der Propaganda des «Islamischen Staates» wird ihre Auslegung des Islam an die Stelle jeglicher anderweitiger historischer Chronologie gesetzt – und somit total okkupiert.

4.4 Die Hyper-Visibilität der Gewalt

»If he were killing a mouse he would know how to make it seem like a dragon« sagte George Orwell 1940 über Adolf Hitler²⁰³. Die Kämpfer des Islamischen Staates verfolgten prinzipiell ein ähnliches Ziel, so Graeme Wood.²⁰⁴ Dies mag zunächst überspitzt klingen, jedoch scheint eines plausibel: Der IS nutzt ganz bewusst Täuschungsmechanismen, Falschmeldungen und mediale Inszenierungen, um mehr Angst und Panik zu generieren.

Reuter verdeutlicht diesen Umstand mit dem Motto «wer köpft, dem glaubt man», denn im Westen scheint die primäre Annahme zu sein: «Terroristen lügen nicht». Der IS tue dies jedoch ständig.²⁰⁵ Das Problem der Glaubwürdigkeit dabei sei, dass es eben nicht nach Propaganda klinge, «die Mordankündigungen einer Mördertruppe zu veröffentlichen».²⁰⁶ So täuscht der IS beispielsweise medial eine größere Mitgliederzahl vor, in dem er vor allem auf Twitter vermeintlich private

201 Sie sehen sich somit in der Tradition des Propheten Mohammed, der angeblich auch um 630 «altarabische» Kulturgüter zerstören lies. (Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat-is-museen-in-mossul-verwuestet-a-1020685.html>)

202 Haykel zitiert nach <http://www.economist.com/news/middle-east-and-africa/21645749-jihadists-are-attacking-more-regions-people-destroying-history>

203 https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/02/25/what-george-orwell-said-about-hitlers-mein-kampf/?utm_term=.6c3e1745510d

204 Vgl. Wood (2015)

205 Reuter (2015), S. 245

206 Reuter (2015), S. 247

Nutzer-Konten mit seiner Medienzentrale fremdsteuert.²⁰⁷ Auch setzt er bewusst Falschmeldungen und Irreführungen ein, wie sich etwa im Juni 2014 zeigte, als Mossul gerade eingenommen wurde. Damals erschienen 40.000 Nachrichten über den Nachrichtendienst Twitter, in denen unter dem in diesem Zeitraum populärsten Hashtag «Bagdad» die Drohung fiel: «Bagdad, wir kommen!».²⁰⁸ Diese Ankündigung stellte eine bewusste Irreführung dar. Der IS hatte gar nicht vor, die Stadt anzugreifen, die Iraker mobilisierten jedoch panisch ihre Truppen.

So kommt es gewissermaßen zur Weiterentwicklung eines bei zahlreichen Terrororganisationen verbreiteten Konzeptes, der sogenannten *Propaganda der Tat*, das auf Carlo Pisacane zurückgeht.²⁰⁹ Dieses ergänzt der IS nämlich (vor allem in der Türkei) durch das «Geschäftsmodell der Drohung», so Reuter.²¹⁰ Demnach muss der IS nicht unbedingt einen Anschlag ausführen, um von ihm zu profitieren. Manchmal ist allein seine Androhung ausreichend. Der Vorteil liegt auf der Hand: Der Effekt der Abschreckung wird meist erzielt, ohne dabei zu riskieren, dass es erstens zu einem Verlust des eigenen Rufes oder der Legitimität kommt – oder zweitens, dass der Gegner etwa mit militärischen Luftschlägen kontert.²¹¹ Doch die stärkste Motivation nennt Reuter hierbei nicht: Die eigenen Leute werden nicht gefährdet, wobei der Gegner trotzdem abgeschreckt wird.

Zudem korrigierte der IS bei tatsächlich durchgeführten Anschlägen bereits einige Opferzahlen nach oben: So gab die Miliz – unter Veröffentlichung zahlreicher Gräueltbilder – an, ebenfalls im Juni 2014 in der Stadt Tikrit 1700 Schiiten ermordet zu haben. Recherchen von *Human Rights Watch* mittels Satellitenbilder zu entsprechend großen Massengräbern über frisch ausgehobene Erdmassen ergaben jedoch, dass wahrscheinlich eher um die 200 Menschen getötet wurden.²¹² Dabei soll diese Opferzahl natürlich keineswegs relativiert werden. Es wird jedoch deutlich, dass der IS mit seinen Massenmorden regelrecht «Werbung» betreibt. Aufgrund

207 Berger (2014)

208 Ebd.

209 Als Anhänger der liberalen Revolutionen formulierte Pisacane den prägenden Satz: «Ideen entspringen Taten und nicht umgekehrt» – in eine gewaltsame terroristische Strategie wurde das Konzept jedoch erst später von Kropotkin geändert und dann schließlich von Paul Brousse aufgenommen, vgl. Neumann (2015).

210 Reuter (2015), S. 327

211 Vgl. Reuter (2015), S. 328

212 Reuter (2015), S. 240

dieser oftmals großen Kluft zwischen seinen verbreiteten Botschaften und den tatsächlichen Handlungen beschreibt Reuter den IS als »janusköpfig«. ²¹³

Aber warum funktioniert diese Form der Täuschung überhaupt und fällt im Westen auf einen derart fruchtbaren Boden? Reuter bemerkt dazu: »Die Manipulation der Wahrnehmung im Westen gelingt den Dschihadisten auch, weil sich das Bild, das der IS von sich selbst in der Weltöffentlichkeit zeichnen will, mit Erwartungen des westlichen Publikums deckt.²¹⁴ Denn bisher habe der IS davon profitiert, vom Westen als »reiner Fanatikerhaufen unterschätzt zu werden«.²¹⁵

Das vom Westen übernommene Image der Horde, die an ihre eigene Ideologie bedingungslos glaubt und vor allem Brutalität gegen alle *Andersgläubigen* walten lässt, entspricht dabei vielmehr einem Klischee, das der Realität kaum standhält: Denn die Gewalt richtete sich im Jahr 2014 vor allem gegen Sunniten und somit gegen ihre *eigenen* Glaubensbrüder, »als deren Schutzherr sich der IS doch öffentlich empfiehlt«. ²¹⁶ Der IS verfolge dabei perfide eine sogenannte »Massaker-Strategie«, die zum Ziel habe, vor allem schiitische Gewalt gegen Sunniten zu provozieren, damit er dann sich wiederum die Sunniten vermeintlich beschützend, hervortun kann, um so seine Macht über sunnitische Gebiete zu verfestigen. ²¹⁷ Gewalt gegen Minderheiten wird zwar Reuter zufolge wahrgenommen, gegen die sunnitische Mehrheit jedoch medial meist ignoriert, auch, da es nicht »ins Bild passt das wir uns vom IS machen«. ²¹⁸

Dem IS soll hier freilich nicht das Ausmaß der real existierenden Gewalt abgesprochen werden. Doch: Aus dem medialen Aufbauschen und Hochstilisieren, seiner Strategie einer *Hyper-Visibilität* der Gewalt kreiert er seinen angsteinflößenden Ruf, von dem er profitiert. Auch darum sollte man Vorsicht walten lassen, wenn der IS nach einem Anschlag oder Amoklauf eine Tat für sich beansprucht, nährt dies doch genau die intendierte Reputation einer permanent schlagfähigen und gefährlichen Miliz, zudem auf diese Weise die Asymmetrie der psychischen Vulnerabilität weiterhin perpetuiert wird, in welcher der IS so deutlich überlegen und der

213 Reuter (2015), S. 291

214 Reuter (2015), S. 243

215 Reuter (2015), S. 328

216 Reuter (2015), S. 243

217 Vgl. Reuter (2015), S. 241. Der Begriff der »Massaker-Strategie geht auf Aaron Y. Zelin zurück, s. Zelin (2014) »The Massacre Strategy«

218 Reuter (2015), S. 242

Westen unterlegen ist. Man könnte ihn darum vielmehr als «Scheinriesen» bezeichnen: Vor allem aus der Ferne erscheint er mächtig und furchteinflößend, doch nähert man sich, schrumpft er. Vergleicht man das Ausmaß der Gewalt beispielsweise mit dem Al-Kaida-Ableger, der Al-Nusra-Front, so wird deutlich: Diese stehen hinsichtlich ihres Gewaltpotentials dem IS kaum nach, sie sind als ähnlich brutal und gefährlich einzustufen. Al Nusra ist im Schatten des Medienrummels um den IS unbemerkt stärker geworden²¹⁹, dabei hat die Miliz eine deutlich geringere Medienpräsenz. Zwar ist auch Al Nusra bestrebt, Aufmerksamkeit vor allem in Sozialen Medien wie Twitter zu generieren, dennoch fallen sie hierbei deutlich hinter den Medienstrategien des IS zurück.²²⁰

In jedem Fall sollte man also im Auge zu behalten, wie auch Wassermann betont, dass es sich hier um eine Strategie der «Schwachen» handelt, die sich systematisch größer und gefährlicher machen müssen, als sie eigentlich sind.²²¹

219 Vgl. Ehrhardt (2016)

220 So hat J.M.Berger analysiert, dass Hashtags, die im Zusammenhang mit dem IS standen, im Jahr 2014 viermal mehr Aufmerksamkeit («mentions», also Erwähnungen) bekamen, als Hashtags im Zusammenhang mit Al Nusra. Vgl. Kingsley (2014)

221 Vgl. Wassermann (2016)

5. Die Ästhetisierung der Kriegsdarstellung des «postheroischen Westens»

Auch die postheroischen Gesellschaften, die in den neuen Kriegen typischerweise die asymmetrisch überlegenen Akteure darstellen, sind ihrerseits Urheber und Produzenten von Bildern des Krieges mit einer wiederum eigenen Motivation und einer eigenen Ästhetik. Im Anschluss an Münkler kann man hier von einer «Resymmetrierung» der Verwendung «ikonischer Waffen» sprechen: während die systematisch unterlegene Seite vor allem auf Abschreckung durch grausame Bilder setzt, verwendet die überlegene Seite ästhetisierte Bilder als Mittel der Meinungsbeeinflussung. Dies soll im Folgenden vor allem für die USA und ihre militärischen Bündnispartner der NATO als asymmetrisch überlegenen Akteur der neuen Kriege, und konkret auf den seit 2001 geführten «Krieg gegen den Terror», mit Schwerpunkt auf der «Operation Enduring Freedom» in Afghanistan als prototypisches Beispiel eines neuen Krieges gezeigt werden.²²²

Durch die allgemein höhere ästhetische Rezeptivität bei den westlichen Bildbetrachtern fällt auch die ästhetisierte Darstellung von Kriegsbildern von Seiten der USA und ihrer Partner auf fruchtbaren Boden, wie in den folgenden Abschnitten gezeigt wird. Hätten beispielsweise Fotos von Kriegen, die in Farbgebung und Komposition an die Gemälde der Romantik erinnern, vermutlich noch vor einigen Jahrzehnten unwirklich oder gar befremdlich gewirkt, so nehmen wir sie heute eher als «normal», also «repräsentativ» an, weil wir zunehmend gewohnt sind, unterschiedslos alle Bilder an demselben ästhetischen Maßstab in Hinblick auf Kontrast, Farbpalette oder Ausschnitt zu messen. Als ein Beispiel für die Änderung der Sehgewohnheiten kann mit Luhmann der Protest vieler Rezipienten in Reaktion auf die Fotos aus dem Golfkrieg 1991 gesehen werden: Vor dem Hintergrund einer Prägung durch eher unästhetisierte Kriegsbilder stieß dieser Krieg als «Medienereignis», in dem vor allem das Militär gezeigt wurde und die Opferseite unsichtbar blieb, vielerorts auf Kritik.²²³ Diese kritischen Stimmen zu der beschönigten Darstellung des Krieges hörte man in Bezug auf den späteren «Krieg gegen Terror» nur vereinzelt

²²² Gemäß der Präambel des NATO-Vertrages wird die NATO hier auch als Wertegemeinschaft begriffen.

²²³ Vgl. Luhmann (1996), S. 23

und auch gegenwärtig kaum noch (obwohl die Einsätze selbst durchaus auf verbreitete Kritik stießen). Man kann somit behaupten, dass in diesem Kriegseinsatz die bereits problematischen Tendenzen in der Kriegsberichterstattung des Zweiten Golfkrieges eher noch weiter verschärft wurden. Diese Entwicklung kann man zu einem gewissen Grad auch an einer zunehmenden *Vereinheitlichung der Darstellung von Krieg und Gewalt* festmachen. Verschiedenste mediale Darstellungen dieser Inhalte gleichen sich immer mehr an, sodass die Grenzen zwischen Realität und Fiktionalität sowie zwischen den einzelnen Formaten wie Film, Videospiel und Bild zunehmend verschwimmen. Inzwischen sind Werbebilder für Actionfilme und Fotos von Kriegseinsätzen oft nur noch schwer voneinander zu unterscheiden, wie auch Susan Sontag ausführt.²²⁴ Gleichzeitig haben Trailer für Kriegs-Spielfilme oft dieselbe Ästhetik wie Reportagen über tatsächliche Kriegseinsätze. Die Recruiting-Trailer für die US-Armee sehen ihrerseits aus wie Kinofilme, umgekehrt konnten Kriegsfilme wie «Top Gun» Rekrutierungswellen beim US-Militär auslösen.²²⁵ Computerspiele wie der Ego-Shooter «Call of Duty» sind inzwischen kaum noch von Spielfilmen unterscheidbar und Hollywoodfilme zitieren wiederum die Ego-Shooter-Ästhetik. In der Konsequenz haben viele Menschen die Echtzeit-Videos von Bombenangriffen aus dem zweiten Irakkrieg «wie Kinofilme» empfunden, was gewissermaßen eine Extremform der Überblendung der ästhetischen Perspektive mit der Faktenperspektive verdeutlicht.²²⁶

Bei der ästhetisierten Darstellung des Krieges kann man zwei wesentliche Arten von Täuschungen des Betrachters über die tatsächliche Natur des Gezeigten, in diesem Falle also des Krieges, unterscheiden. Erstens kann, wie schon für die Bildstrategie des IS gezeigt wurde, die *Auswahl* des Bildmaterials die Realität verzerren, indem sie nicht repräsentativ für das tatsächlich Geschehene ist. Das «Grausame» wird dabei marginalisiert – stattdessen wird auf das Ästhetische fokussiert, etwa, indem man Bilder von Soldaten beim Sport anstatt beim Fronteinsatz zeigt. Zweites ist eine besondere *Qualität* durch die technischen Möglichkeiten der digitalen Fotografie ins Spiel gekommen, nämlich mit Hilfe von bestimmten Bildern qualitativ ein regelrechtes positives «Branding» von Kriegen oder Kriegseinsätzen zu kreieren, unter anderem, um nicht in den Rechtfertigungszwang für Kriegseinsätze zu gera-

²²⁴ Sontag (2003), S. 140

²²⁵ Vgl. Robb (2004), S. 180 f.

²²⁶ Vgl. Andersen (2006)

ten, die Völker- und Menschenrechtsverletzungen oder zahlreiche zivile Opfer fordern können.

Dieses Vorgehen ist aber nicht nur typisch für die Selbstdarstellung der US-Armee und ihrer Bündnispartner, sondern wird auch von vielen Medien indirekt unterstützt, indem diese die Bilder direkt von den Streitkräften oder den vertraglich reglementierten «embedded journalists» in der US-Armee übernehmen.²²⁷ Auf diese Weise werden deren Kriegseinsätze oftmals nicht verhältnismäßig relativ zu ihrer zwangsläufig gewaltvollen Realität repräsentiert.

Zweitens existieren neben der Auswahl des Bildmaterials die absichtlich verwendeten bildlichen *Verzerrungsmechanismen* der überlegenen Akteure; sei es den Militärfotografen oder Journalisten vor Ort geschuldet oder einer späteren Bildbearbeitung durch Bildagenturen oder Medien. Wenn das Foto als Endprodukt beim Rezipienten ankommt, ist es oft bearbeitet worden, indem es etwa durch Veränderung der Komposition durch Beschneidung oder Intensivierung der Farbgebung und Kontraste nachträglich ästhetisiert wurde. Die Bildbearbeitung ist zwar wie die Bildauswahl ein altes Phänomen, aber sie ist inzwischen durch die verbesserte Technik für das ungeschulte Auge kaum noch zu enttarnen. Obwohl die schöne oder komponierte Form dem dargestellten teils grausamen Inhalt widerspricht, tendieren Betrachter dazu, diese Spannung zugunsten der Form aufzulösen, wie in Abschnitt 5.2 zu zeigen sein wird.

Der dokumentarische Idealfall eines gänzlich unkomponierten «Schnappschusses», bei dem kein formaler Aspekt ästhetisch ansprechend ist, existiert kaum noch,²²⁸ was auch der Technik geschuldet ist, durch die heute beinahe jede Fotografie optimierbar ist – wovon die Medien großzügig Gebrauch machen. Wie sich in einem späteren Kapitel zeigen wird, ist das Verhältnis von Kriegsberichterstattung und Ästhetik heute zusätzlich zu den technischen Möglichkeiten der Bildbearbeitung durch Faktoren wie der Marktsituation des Bildjournalismus und vor allem der enormen Beschleunigung der Berichterstattung bedingt.

227 Die Form der Berichterstattung des «embedded journalism», also des eingebetteten Journalismus, kam v.a. im Irakkrieg seit 2003 auf, das Vorgehen wird dabei häufig kontrovers diskutiert, worauf an späterer Stelle kurz eingegangen wird.

228 Sontag diskutiert darum das Vorgehen der absichtlich herbeigeführten «Verhässlichung» von Bildern, vgl. Sontag (2003), S. 95

5.1 Ikonographische Modellierungen des *Kriegs gegen den Terror*

Den Krieg seit dem 11. September 2001 bezeichnet Bernd Hüppauf als den «neuen Krieg der Unschärfen». Der «Krieg gegen den Terror», vor allem in Afghanistan, stelle gewissermaßen einen «unsichtbaren Krieg» dar; Paul ergänzt ihn mit der Behauptung, dieser sei der «tendenziell erste bilderlose Krieg im Zeitalter der visuellen Medien»²²⁹. Diese Beobachtung ist vor allem dann relevant, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sie gerade zu dem «historischen Zeitpunkt» stattfand, «da die verzögerungslose elektronische Verbildlichung allen Geschehens weltweit ihren Höhepunkt erreicht zu haben schien».²³⁰

Hierbei muss man Hüppauf dahingehend ergänzen, dass der Begriff «bilderlos» nicht im Sinne von «gar keine Bilder», sondern im Sinne von «keine Bilder vom realen, grausamen Kampfgeschehen und von Opfern» intendiert sein kann. Wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, existieren ja durchaus Bilder dieses Einsatzes: Wenn es überhaupt zur Veröffentlichung von Bildern aus dem Afghanistan-Krieg kam, wurde Paul zufolge weitestgehend Bildmaterial «aus der Perspektive der US-Propaganda» veröffentlicht; in oftmals ästhetisierten, kompositorisch oder landschaftlich ansprechenden Aufnahmen.²³¹ Er bemerkt hierzu, dass nur selten US-amerikanische oder alliierte Truppen im tatsächlichen Bodenkampf auf Bildern gezeigt werden – und kommt dies in Ausnahmefällen doch einmal vor, so sind es meist meist «hochgerüstete westliche Soldaten im Nirgendwo».²³² Hüppauf spricht darum in diesem Zusammenhang treffend von einer neuen «Armut an Bildern»; denn das «Informationswissen bringe dennoch kein Verstehen hervor».²³³

Obwohl jeder Krieg eine eigene, unverwechselbare Ästhetik hat, wie etwa die Grabenkämpfe im Ersten Weltkrieg oder die grünlichen Nachtbilder der Raketen im ersten Golfkrieg, so lassen sich doch interkulturell wiederkehrende ikonographische Muster ausmachen, die die inneren Bilder des Rezipienten standardisieren und insgesamt das «chaotisch-expressive Ereignis Krieg» in seinem Schrecken auf mentaler Ebene entdramatisieren.²³⁴ In der bildhaften Darstellung von westlich geführten Kriegen kommt es besonders häufig zur Verwendung einiger prototypischer «Fra-

229 Hüppauf (2002), S. 7 f.

230 Vgl. Werckmeister (2002), S. 203

231 Vgl. Paul (2004), S. 465

232 Vgl. Paul (2004), S. 467

233 Vgl. Hüppauf (2002)

234 Vgl. Paul (2004), S. 471

mes», nach denen der Akt des Krieges auf dem Foto fiktional modelliert und spezifisch «eingefärbt» wird. Paul nennt diese Modellierungen darum, wie gesagt, «stereotypische ikonographische Bildfloskeln». ²³⁵ Diese speziellen Rahmungen und Modellierungen stellen bei den westlichen Akteuren weitgehend kulturelle Transformationsleistungen dar, durch die der «inhumane, destruktive Charakter des Krieges in die Sphäre des Vertraut-Normalen übersetzt», und somit humanisiert wird. ²³⁶

Die Form der Ästhetisierung durch die asymmetrisch überlegenen Seite, nämlich die Verzerrung durch Beschönigung, zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des westlichen «Krieges gegen den Terror». Dieses Beispiel soll im nächsten Abschnitt mit einigen *prototypischen* Frames anhand von ausgewählten Schlagbildern dargestellt und durch *idealtypische Ausprägungen* ergänzt werden. ²³⁷ In Anlehnung an Oliver Scholz' sprachphilosophisch geprägte Bildakt-Theorie, die von einer strukturellen Parallele zwischen Sprechakt und Bildakt ausgeht, kann man bei der Foto-Analyse zwischen der *semantischen* Ebene, also dem auf dem Bild Dargestellten, und der *pragmatischen* Ebene, also den mit dem Bild in der Kommunikationssituation vermittelten weiteren Informationen unterscheiden. ²³⁸

235 Ebd. S. 472

236 Vgl. ebd

237 Diese Unterscheidung ist inspiriert von Modellierungen, die sich angedeutet bei Gerhard Paul finden lassen. Sie werden hier jedoch überarbeitet, verändert, präzisiert, beispielhaft dargestellt und sozialpsychologisch erläutert.

238 Vgl. Scholz (1991)

Dieses Modell hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem dreistufigen Interpretationsmodell von Erwin Panofsky, das vorikonografische Beschreibung, ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation verbindet. Vgl. Panofsky (1975): Zunächst wird der reine Bestand des Bildes erfasst (primäres Sujet), dann das konventionelle Sujet (welches Vorwissen voraussetzt), und schließlich die «eigentliche Bedeutung» des Bildes durch Interpretation. Da Panofsky selbst anmerkt, man solle sich nicht dem Irrglauben hingeben, jemals eine vorikonografische Beschreibung zu geben, (ohne den historischen Ort erraten zu haben), würden hier die beiden ersten Ebenen dem semantischen Aspekt von Bildern entsprechen, während die ikonologische Ebene Elemente des pragmatischen Aspekts beinhaltet, nämlich die Wirkung der Bilder auf den Rezipienten (Vgl. Panofsky (1975), S. 45). Andere Bildakttheorien wie die von Bredekamp betonen den aktiven und verkörperlichten Aspekt von Bildern, wären, wie erwähnt, aber mit einigen Justierungen oder Umformulierungen auch mit der Unterscheidung vereinbar.

(A) Sauberkeit

Einer der aufgrund seiner Überzeitlichkeit und Interkulturalität besonders häufig zu findenden ästhetischen Frames ist der des «hygienischen, sauberen, aseptischen» Krieges, der etwa bei der Darstellung von ordentlich gekleideten Soldaten in einem sauberen, hellen und freundlichen Umfeld oder auf dem (blutlosen) Schlachtfeld zum Tragen kommt.²³⁹ Als exemplarisch für diese Modellierung kann man die Abbildungen 16 und 17 betrachten.



Abbildung 16



Abbildung 17

²³⁹ Vgl. Paul (2004), S. 472

Auf den Abbildungen werden auf semantischer Ebene zunächst nur Soldaten gezeigt, die sich in saubere Uniformen gekleidet in sonnenbeschienenen, freundlichen Umgebungen in vermeintlich ungefährlicher Kampfposition aufhalten. Auf der pragmatischen Ebene der Bildmitteilung geht der kommunikative Bildakt freilich über diese bloße Darstellung hinaus.

Die Suggestion der Bilder ist vor allem, der westliche Kriegseinsatz selbst sei weitgehend «sauber» und werde eher als ziviler Akt durchgeführt, bei dem es vielleicht gar nicht zum Ereignis des Tötens kommt. Idealerweise sind dabei weder die eigenen Soldaten in Gefahr, noch kommt es zu Opfern auf der gegnerischen Seite.

Die Parallelisierung eines «sauberen» Bildinhaltes mit einer gleichzeitig moralisch «sauberen» Handlung mag auf den ersten Blick zu metaphorisch und transparent wirken. Studien aus der Sozialpsychologie zeigen allerdings, dass Menschen vieler Kulturen eine enge Verbindung zwischen physischer Sauberkeit und moralischer Integrität sehen. So weist Jonathan Haidt nach, dass wir uns buchstäblich körperlich schmutzig fühlen, wenn wir unmoralisch handeln.²⁴⁰ Mit Brecht könnte man ergänzen «Wer schmutz'ge Hände hat, dem ist alles Schmutz».²⁴¹

Umgekehrt führt eine gefühlte oder gesehene Sauberkeit dazu, dass wir «moralische Reinheit» betonen.²⁴² Nicht zuletzt zeigt sich dies in der Verbindung von Reinheit und Göttlichkeit in vielen Religionen. Ein einschlägiges Beispiel ist die heilige Jungfrau Maria.²⁴³

In Versuchen konnte Haidt zeigen, dass Bilder, die verdorbenes Essen oder verstümmelte Leichen zeigen, in derselben Weise Ekel auslösen wie Geschichten, die moralische Übertritte wie Betrug oder Missbrauch beschreiben. Wer sich aufgrund von Gerüchen oder Bildern ekelte und danach eine Handlung moralisch bewerten soll, ist in seinem Urteil zudem strenger, konservativer und weniger versöhnlich als jemand aus der neutralen Vergleichsgruppe.²⁴⁴

Mark Schaller nennt den Ekel vor tatsächlicher und moralischer Unsauberkeit daher unser «behaviorales Immunsystem», das uns vor «Verdorbenheit» aller Art schützt.²⁴⁵ Im Umkehrschluss suggerieren «saubere und ordentliche» Bilder mora-

240 Haidt (2012)

241 Brecht (1922)

242 Haidt (2012), S. 71 f.

243 Ebd. S. 120 f.

244 Haidt (2012)

245 Schaller, Park (2011)

lisch «saubere» Handlungen, eben weil die Darstellung physischer Sauberkeit systematisch mit moralischer Integrität überblendet wird. All diese Versuche zeigen, dass der Frame des «sauberen» Krieges mehr ist als eine bloße Metapher, sondern eine starke Suggestivkraft auf die moralische Einschätzung des Geschehenen haben kann.

(B) Formation

Ein zweiter oft gewählter ästhetischer Frame ist der des militärischen Formationsbildes, auf dem auf besonders eindrucksvolle Weise Struktur, Kontrolle und Macht über die Konfliktsituation demonstriert werden. Auf den Abbildungen und 17, 18 und 19 zeigt sich dieses Modell exemplarisch.



Abbildung 18

Auf der semantischen Ebene lassen sich auf Abbildung 18 aus der Vogelperspektive, dem *god's eye point of view*, zehn Kriegsschiffe auf dem tiefblauen Meer erkennen. Bei vier Schiffen handelt es sich um Flugzeugträger, die von kleineren Schiffen flankiert werden. Sie bewegen sich dabei streng geordnet in einer fixen Formation und erzeugen durch die Wasserbewegung im ansonsten ruhigen Ozean hinter sich weiße Streifen, welche auf diese Weise Diagonalen im dunklen Meer bilden.

Das Bild zeichnet sich somit durch einen hohen Hell-Dunkel-Kontrast aus, sowie durch eine außerordentliche graphische Symmetrie bei gleichzeitiger Dynamik – bewegen sich die Schiffe im Bild vom rechten oberen Bildrand nach links unten.

Es handelt sich um eine multinationale Flotte im Golf von Oman während des Einsatzes «Operation Enduring Freedom». Die Suggestion auf der pragmatischen Ebene ist auch hier augenscheinlich: Die verbündeten NATO-Staaten im «Krieg gegen den Terror» haben die Situation unter Kontrolle und treten vereint, dynamisch und entschlossen auf. Ihre militärische, operationale Überlegenheit wird durch dieses Bild beinahe symbolhaft dargestellt.

Von diesem Frame der Formation finden sich viele Zeitungs-Bilder zu weiteren Waffengattungen, wie beispielsweise die Abbildung von US-amerikanischen F-18E Super Hornets (Abbildung 19), die vor allem gegen IS-Ziele in Syrien eingesetzt werden. Besonders ästhetisch wird die symmetrische Formation auch in Abbildung 20 deutlich. Zeit Online veröffentlichte dieses Bild, um einen Artikel über die NATO zu illustrieren.

Es handelt sich um ein auffallend durchkomponiertes, ästhetisch ausgewogenes und hoch symmetrisches Bild. Erneut aus der Vogelperspektive wird ein B-52 Langstreckenbomber der U.S. Air Force gezeigt, der sich in der Bildmitte, genauer exakt auf der Mittelachse des Bildes befindet. Flankiert wird er links und rechts von sauber gruppierten, kleineren Kampfflugzeugen unterschiedlichen Typs europäischer Partner, die im Juni 2016 über der Ostsee fliegen. Die Anordnung der kleineren Flugzeuge verlängert die jeweiligen beiden Diagonalen, die von den großen Flügeln des mittigen Kampfbombers gebildet werden, somit wirkt die Komposition gleichzeitig harmonisch und trotzdem hoch dynamisch.

Ähnlich eines Zugvogelschwarms scheinen die Flugzeuge in einer V-Formation gleichsam zu schweben, jedoch: Sie fliegen auf den Betrachter zu, nicht von ihm weg. Der Rezipient fühlt sich somit direkt angesprochen, vielleicht nicht bedroht, aber doch durch die Formationsrichtung durchaus involviert.



Abbildung 19



Abbildung 20

Das gleißende Sonnenlicht fällt von oben auf die Maschinen und das Meer, so-
dass sie in hellem, silbrigem Glanz erstrahlen. Die Kampfflugzeuge wirken somit
aseptisch, sauber und glänzend – aber auch durchaus respekt einflößend; eben so,
wie sich die NATO selbst darstellen möchte. Durch die silberglänzende Farbge-
bung, die ästhetische Hell-Dunkel-Kontrastierung und eine extreme Symmetrie bei
gleichzeitiger Dynamik wirkt das Bild in seiner Perfektion ikonisch und fast surreal,
beinahe wie ein abstraktes Gemälde.

(C) Abenteuer

Eine dritte, häufig zu findende ikonographische «Bildfloskel» findet sich in der Darstellung des Krieges als abenteuerliches Event. Paul nennt dies auch das Phänomen der «Entertainisierung des Krieges». Solche Bilder des Krieges perpetuieren den Eindruck des Spektakulären und Sensationellen. Dabei muten die Fotografien beinahe wie Standbilder von Hollywoodfilmen aus dem Action-Genre an. Im Vordergrund stehen die Darstellung von Teamgeist und Partnerschaft, aber auch die Inszenierung von Waffen und Ausrüstung, gern in Kombination mit aufgewirbeltem Staub, während im Hintergrund Helikopter dicht über dem Boden fliegen. Die Soldaten befinden sich dabei nie in realer, unmittelbarer Gefahr, sondern bilden den überlegenen Part; die Suggestion impliziert trotz der «Action» mit Unterhaltungscharakter immer ein Wähnen in Sicherheit.

Zwar findet sich der Topos des Kriegsabenteuers auch in den Bild-Frames des IS, doch zeigen sich in der Bildgestaltung deutliche Unterschiede. Während die Bilder des IS tatsächliches Kampfgeschehen abbilden, z.B. indem sie die Feuerstöße der Gewehre zeigen oder Wehrübungen, bei denen Geiseln mit Waffen in Schach gehalten werden, und damit zum «realen» Abenteuer einladen, so muten hier die *Abenteuerbilder* der USA eher wie *Abenteuerurlaube* an. Das Kampfgeschehen ist hier typischerweise durch eine angedeutete Bewegungsdynamik ersetzt, die eher an kompetitive Sportspiele oder Outdoor-Wettkämpfe erinnert. Tatsächliche Gefechtssituationen werden so gut wie gar nicht abgebildet. Beispielhaft zeigt sich dieser Frame in Abbildung 21, auf der eine dynamische Szene mitten in einem Helikoptereinsatz zu sehen ist. Aus der Froschperspektive werden zwei Soldaten und ein Helikopter in einer wüstenähnlichen Umgebung dargestellt.

Die Figur im Vordergrund wird nur angeschnitten, aufgewirbelter Staub und umherfliegende Grashalme verleihen der sonst hellen und freundlichen Situation in der Wüste einen dynamischen Anstrich. Die Komposition ist ausgewogen, das Gewehr der Figur im Vordergrund bildet eine dominante Diagonale, die jedoch vom Helikopter im Hintergrund auf der rechten Bildseite harmonisch austariert wird. Die Farben sind saturiert und kräftig, die Kontraste erhöht und die Komposition ist durch ein ansprechendes Spiel von Hell-Dunkel in sich stimmig und trotzdem spannungsreich – bei diesem Foto könnte es sich ebenso gut um ein durchkomponiertes Filmplakat eines Actionfilmes handeln.



Abbildung 21



Abbildung 22

Auch hier ist die Botschaft auf der bildpragmatischen Ebene klar: Der Krieg ist ein großes Abenteuer, das Spaß macht und bei dem «die Guten» wie in Hollywood am Ende gewinnen. Ein weiteres prototypisches Beispiel, ebenfalls aus der Spannung erzeugenden Froschperspektive, zeigt sich in Abbildung 22.

An dieser Stelle lässt sich ergänzen, dass die emotional positiv besetzten Inhalte der Fotos mit einer ebenso positiv besetzten Sprache flankiert werden, die ein ähnlich hohes Assoziationspotential hat. Als Beispiel kann man hier die Verwendung oft bildhafter, emotional aufgeladener Namen für bestimmte Kriegseinsätze anführen, wie etwa «Operation Enduring Freedom», «Operation Desert Storm» oder «Operation Iron Justice».

Dabei handelt es sich nicht nur vordergründig um Euphemismen, also sprachliche Frames («Freiheit» anstelle von «Krieg»), sondern die wie Filmtitel anmutenden Sprachbilder rufen entsprechende «innere Bilder» eines abenteuerlichen Action-Einsatzes hervor, die wir dann mit diesen tatsächlichen Kriegseinsätzen überblenden.²⁴⁶

(D) Romantik

Während Paul konstatiert, ikonographische Themen aus der Romantik würden sich heute in der Darstellung der Kriege seltener finden als im 20. Jahrhundert, muss man jedoch einwenden, dass relativ viele romantische Motive oder Elemente in der Darstellung gegenwärtiger Einsätze auftauchen. Besonders einschlägig sind Schattensilhouetten von Soldaten im Vordergrund bei spektakulären Natur-Panoramen im Hintergrund.

Entsprechend finden sich – für Kriegsdarstellungen überdurchschnittlich häufig – Kombinationen von Aufnahmen spektakulärer und farbintensiver Sonnenuntergänge oder eindrucksvoller Bergketten (siehe dazu Abbildungen 23 – 26).

²⁴⁶ Vgl. Bradley/Lang (2007)



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26

Einige Darstellungen zitieren dabei sogar eines der berühmtesten Motive aus der romantischen Ikonologie: die Caspar-David-Friedrich'sche Rückenfigur, besonders exemplarisch erkennbar in Abbildung 27. Im Vordergrund ist eine Felsklippe dargestellt, auf der ein einsamer Soldat mit voller Ausrüstung in aufrechter Haltung steht, der in die Ferne über die Berggipfel schaut.

Im Bildhintergrund sind am Horizont mächtige Bergketten sichtbar, die Farben des Himmels in Pastell-Tönen lassen auf einen baldigen Sonnenuntergang oder Sonnenaufgang schließen. Die Anlehnung an Caspar David Friedrichs Werk «Der Wanderer über dem Nebelmeer» von 1818 scheint dabei offensichtlich; sogar die Beinstellung der Figuren stimmt überein (vgl. Abbildung 28).

Der gewünschte Effekt, der mit der Darstellung der Rückenfigur erzielt werden soll, ist eine gesteigerte Immersion des Rezipienten durch die Identifikation mit der Figur. Dieser Effekt wird durch die Perspektivenübernahme begünstigt: man «verbrüdet sich» mit der Figur und nimmt gewissermaßen ihren Blick ein, da man in dieselbe Richtung schaut.²⁴⁷

²⁴⁷ Vgl. Nunold (2006)



Abbildung 27



Abbildung 28

Wie Studien zur sozialen Intelligenz zeigen, ist Perspektivenübernahme ein wichtiges Element für Mitgefühl («empathic concern») mit anderen. Wer sich in der Position des anderen imaginieren kann, versteht dessen Fühlen und Handeln besser.²⁴⁸ So auch bei den Kriegsbildern mit Rückenfigur, bei denen der Betrachter nicht ein außenstehender Beobachter bleibt, sondern gleichsam gemeinsam mit dem Soldaten in die Ferne blickt, als ein Gefährte, der die Situation aus dessen «Blickwinkel» sieht und so, in einem weiteren Sinne, Verständnis für das Handeln der Soldaten aufbringt.

Außerdem wird der Kriegseinsatz, wie im Sinne der Romantik *als besonderes Erlebnis* nachempfunden: Gemeinsam mit der Rückenfigur teilt der Betrachter den Moment des erhabenen Blickes auf ein exotisch anmutendes, majestätisches Felsmassiv und kann sich vorstellen, selbst dort ein Naturerlebnis zu erfahren.

Nicht selten stellt sich dabei beim Rezipienten ein Gefühl von Erhabenheit ein, das, um mit Kant zu sprechen, als Größe oder Bedrohung gemischt mit der Faszination an der Natur wirkt.²⁴⁹ Diese hoch ästhetisierten Aufnahmen muten gleichzeitig besonders heroisch und «edel», beinahe kitschig an.²⁵⁰ Es wirkt geradezu para-

²⁴⁸ Vgl. Goldman (2006)

²⁴⁹ Kant (1790)

²⁵⁰ An dieser Stelle ließe sich nochmals auf die Datenbank der Bilder mit positiver Valenz von Bradley und Lang (2007) verweisen, deren Landschaftsaufnahmen dieser Modellierung

dox, dass ausgerechnet die Modellierung des Romantischen gewählt wird, bei der klassischerweise Themen wie Stille, Einsamkeit, Natur, Universum, Magie oder Unendlichkeit eine Rolle spielen, stehen diese doch in einem extremen Kontrast zum Realereignis des zerstörerischen Krieges.

Hier wird die Diskrepanz von Wirklichkeit und Abbildung besonders augenscheinlich und legt nahe, dass der Kriegseinsatz vor allem den zu rekrutierenden Soldaten auch als eine Möglichkeit dargestellt werden soll, außergewöhnliche Länder und spektakuläre Landschaften von der Welt zu sehen: Der Krieg erscheint hier als eine Form des Erlebnistourismus.

(E) Caritas

Einen weiteren, dominanten Frame bildet die Darstellung des Krieges unter den Vorzeichen der Nächstenliebe, der Caritas.²⁵¹ Dieser ähnelt oder überschneidet sich oft mit dem ersten Frame des «sauberen Unterfangens». Paul bezieht sich auf die wohlfahrtliche Umsorgung der Soldaten, Betreuung und Pflege der Verwundeten und den barmherzigen Umgang mit Kriegsgefangenen. Tatsächlich finden sich bei der Bildersuche über Google oder die Datenbank der DPA eher wenige Fotos zu diesem Themenkomplex. Viel dominanter und prominenter platziert ist hingegen die Bildsprache des herzlichen Kontakts mit der einheimischen Bevölkerung (vgl. Abbildungen 29 und 30).²⁵²

So findet sich immer wieder das Motiv des generösen Soldaten als jemanden, der Geschenke bringt; wie auf Abbildung 29 erkennbar ist, auf der drei einheimische Jungen zu sehen sind, die sich sichtlich über eine Gabe eines Soldaten freuen. Die Szene ist durch das spätnachmittägliche Sonnenlicht in besonders warme Farben getaucht.

Ähnlich verhält es sich mit Abbildung 30, auf der ein US-Soldat zu sehen ist, der umringt von fünf einheimischen Kindern auf dem Boden sitzt und ihnen eine Süßigkeit anbietet – die Kinder strecken fröhlich ihre Hände danach aus.

entsprechen.

251 Dieser Frame wurde ähnlich auch von Paul vorgeschlagen, vgl. Paul (2004), S. 472

252 Ebd.



Abbildung 29



Abbildung 30

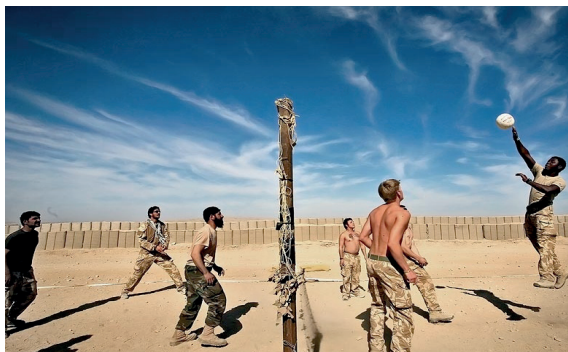


Abbildung 31

Die Szene wirkt durch die sonnendurchflutete Umgebung besonders heiter und freundlich. Die bildpragmatische Suggestion liegt auch hier auf der Hand: Die Soldaten der US-Armee vertreten menschliche, gute Werte und sind gleichzeitig Helfer und Freunde der Menschen, vor allem der Kinder.

(F) Teamgeist

Wie schon in den vorherigen Frames angeklungen und mit diesen oft verbunden, ist die Modellierung des Krieges als positives soziales Ereignis relevant, das besonders durch Teamgeist, Kameradschaft, Gruppendynamik und Zusammenhalt geprägt ist. Vor allem im Recruiting-Prozess scheint dieses Modell Anwendung zu finden. Über das Gefühl der Zugehörigkeit wurden bereits Menschen für den Einsatz im Schützengraben während des Ersten Weltkrieg begeistert, um nur ein naheliegendes Beispiel zu nennen.²⁵³ Im Gegensatz zur Entindividualisierungs-Ästhetik des IS präsentiert sich der Teamgeist hier allerdings eher mit einem Fokus auf das Individuum in der Gruppe, zum Beispiel beim Sport. Es geht primär um das positive Gefühl in der Gruppe und nicht um die völlige Selbstaufgabe im Dienste eines «höheren» organischen Ganzen.



Abbildung 32

253 Literarisch z.B. verarbeitet in Remarque (1929)

Dieser Frame wird im «Krieg gegen den Terror» besonders deutlich in Abbildung 32 dargestellt. Zwei Soldaten befinden sich in einer Spähposition im Feld, wobei die Arbeit im Team aufgeteilt ist: Während ein Soldat die Lage durch ein Fernglas beobachtet, hält sich der andere an der Waffe zur Verteidigung bereit. Die Situation wirkt dabei durch die freundlichen Farben und die Helligkeit und Sauberkeit allerdings nicht bedrohlich, sondern kontrolliert und erinnert so eher an eine Schießübung.

In diesem Frame des positiven sozialen Ereignisses werden, wie angedeutet, besonders Bilder von gemeinschaftlichen, sportlichen Freizeitaktivitäten, meist in Form von Ballspielen verwendet, wie auf Abbildung 31 (s. S. 83) zu sehen ist, wo britische Soldaten in Afghanistan auf einem improvisierten Feld in strahlender Sonne unter blauem Himmel Volleyball spielen.

Ihre Silhouetten zeichnen sich durch die tiefstehende Nachmittagssonne im beigen Wüstensand ab; über ihnen steht der unwirklich blaue Himmel. Auch hier ist die Suggestion: Der Krieg ist kein Zivilisationsbruch, in dem Menschen auf ihre niederen Instinkte zurückgeworfen sind und in dem die rohe Gewalt vorherrscht, sondern ein Ereignis, in dem kulturraffine Zeitgenossen involviert sind, die sich in sozialen Gruppen und Gemeinschaft wohlfühlen.

Man kann an dieser Stelle resümieren, dass es zwei grundlegende Hauptmotivationen gibt, die durch die Modellierungen des Krieges von Seiten der überlegenen Akteure ikonologisch inszeniert werden sollen. Erstens, die visuelle Darstellung von Sicherheit und Kontrolle: Die westlichen Truppen befinden sich nicht tatsächlich in Lebensgefahr, sondern erleben vielmehr ein abenteuerliches Ereignis, während sie militärisch zu Boden, Wasser und Luft überlegen sind, was gleichzeitig den Rezipienten «zu Hause» beruhigen und den Feind einschüchtern soll.²⁵⁴

Zweitens, die Darstellung des Krieges als etwas grundlegend Positives, sei es als etwas buchstäblich Schönes, Spektakuläres und Spannendes oder versehen mit Elementen der Hilfsbereitschaft und Menschlichkeit, das sowohl Recruiting-Zwecke der eigenen Truppen, aber, wie später noch gezeigt wird, auch moralische Überlegenheit und somit Legitimation darstellen und Integrität manifestieren soll. Die wenigen möglichst aseptischen Bilder vom Kriegsgeschehen suggerieren nicht nur,

²⁵⁴ Susan Sontag hat diese Entwicklung schon im Golfkrieg 1991 ausgemacht, wo sie die Kriegsfotos der USA analysierte als «Bilder, die die absolute Überlegenheit Amerikas gegenüber dem Feind veranschaulichen», Sontag (2003), S. 78 f.

dass die eigenen Soldaten nicht in Gefahr sind, sondern in einem zweiten Schritt wird angedeutet, dass auch die Gegner kontrolliert eliminiert werden und es nicht zu Kollateralschäden kommt.²⁵⁵

All diese ästhetischen Modellierungen der asymmetrisch-überlegenen Seite verfolgen also vornehmlich das Ziel, deren strategische Stärken, nämlich ihre vermeintliche *moralische* und *militärische* Überlegenheit, auch ikonologisch zu perpetuieren. Die Darstellung der tatsächlich stattfindenden Kampfhandlung wird so marginalisiert.

Wie extrem sich der Unterschied zwischen eher realistischen Foto-Aufnahmen des Krieges und den von den westlichen Bündnispartnern herausgegebenen, ästhetisierten Bildern ikonologisch darstellt, lässt sich gut am Beispiel der am häufigsten angeklickten und dadurch mit aller Wahrscheinlichkeit auch am häufigsten gesehene Bilder der Suchmaschine Google nachvollziehen, wenn man die Begriffe «Afghanistan War» und «War in Syria» in die Suchleiste eingibt (vgl. Abbildungen 33 und 34 auf S. 94).²⁵⁶

Der Krieg in Afghanistan (vgl. Abbildung 33) wirkt hier eindrucksvoll ästhetisch mit faszinierenden Landschaften, Silhouetten, Sonnenuntergängen, Darstellungen von Teamwork und Abenteuer, wobei die Farben warm und freundlich in goldenen Tönen gehalten sind und die Kompositionen und Perspektiven durchdacht wirken. Der aktuelle Krieg in Syrien (vgl. Abbildung 34) hingegen, in dem die westlichen Truppen nicht als Hauptakteure involviert sind und darum in diesem Fall auch kaum Phänomene einer potentiell verzerrenden Berichterstattung wie etwa bei der Form des *embedded journalism* existieren²⁵⁷, erscheint auf den Bildern über Google

255 Zur Gegenstrategie der asymmetrisch unterlegenen Seite, die mit Fotos die Kollateralschäden vor allem in den Vordergrund rückt, siehe Münkler (2015a), S. 244 f. Auch aufgrund dieser moralischen Überlegenheitssuggestion des Westens reagierte die Öffentlichkeit besonders schockiert, als Seymour Hersh im Jahr 2004 den Folterskandal von Abu Ghraib aufdeckte, und Bilder an die Öffentlichkeit gelangten, die explizite Folterszenen zeigten, die von US-Soldaten ausgeführt wurden. Ikonisch hierfür wurde das Bild des an Elektroden angeschlossenen, auf einer Kiste stehenden Irakers, dem angedroht wurde, er würde mit Elektroschocks hingerichtet werden, wenn er von der Kiste fiel. Vgl. <http://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>

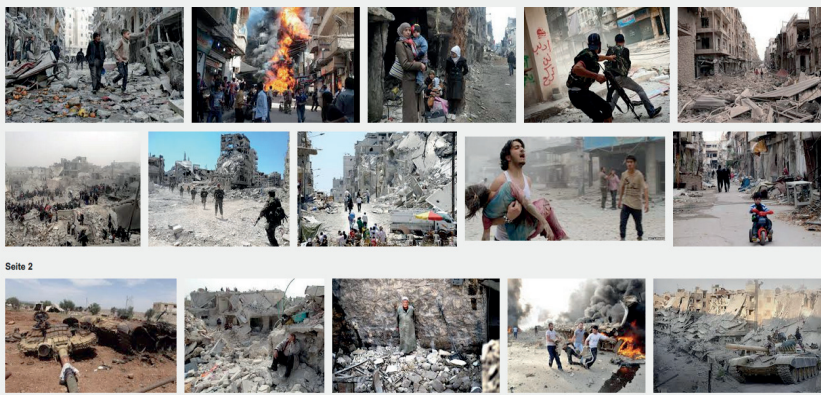
256 An dieser Stelle ist davon auszugehen, dass die Häufigkeit der Klickzahlen für digitale Bilder, die über Google gefunden werden, positiv mit den Kontaktzahlen der Fotos von Online- bzw. Print-Medien korreliert ist.

257 Das Phänomen des *embedded journalism* stellt vor allem seit dem Irak-Krieg 2003 ein weiteres Beispiel für eine verzerrende journalistische Bildauswahl dar, da sich diese

wesentlich düsterer. Die Farbgebung ist insgesamt dunkler, man sieht verwundete und leidende Menschen, gar Tote, und es werden keine nennenswerten ästhetischen Bildkompositionen oder Perspektiven sichtbar.



Abbildung 33



Seite 2

Abbildung 34

Fotografen teilweise vorher vertraglich über die sogenannten *Ground Rules* verpflichtet, nur bestimmtes Bildmaterial vom Kriegsgeschehen herauszugeben. Vgl. <https://atwar.blogs.nytimes.com/2010/06/25/embedistan-2/> und Krüger (2013)

Insgesamt entsteht dadurch eher der Eindruck eines realistischen, da rohen Kriegsbildes, das zwangsläufig Tod und Leid beinhaltet.²⁵⁸ Münkler führt dazu Wilfried Scharlau an: «Die Realität des Krieges war natürlich dort, wo die Bomben einschlugen, wo die Zerstörungen angerichtet wurden, wo gestorben wurde, wo der Krieg weniger *geführt* als vielmehr *erlitten* wurde».²⁵⁹ Einer Perspektive *von oben*, wie sie etwa Befehlshaber auf das Kriegsgeschehen haben, wird hier visuell eine *Sicht von unten* entgegengesetzt, die zwar subjektiv authentischer sein kann, bei der aber offen bleibt, ob sie das *Gesamtereignis* des Krieges dadurch ausreichend repräsentativ abbildet.²⁶⁰ Mit Sontag kann man jedenfalls anmerken, dass diese Bilder zumindest auch deswegen authentischer wirken, weil ihnen das «gute Aussehen», im Sinne von Perspektive, Komposition oder Farbkonzept «abgeht».²⁶¹

5.2 Die neue Invisibilität der Gewalt

Wie oben gezeigt, arbeitet die asymmetrisch überlegene Seite des Westens im «Krieg gegen den Terror» mit ikonographisch ästhetisierenden Bildmodellierungen. Innerhalb dieser Ästhetisierung der Kriegsdarstellung lässt sich seit einigen Jahren eine besondere, eigenständige Extremform ausmachen: eine Tendenz der Unsichtbarkeit des Krieges, genauer, der Gewalt im Krieg. Begriff Hüppauf die Kriegshandlungen seit dem 11. September 2001 als den «neuen Krieg der Unschärfen», und wurde vor allem der *Krieg gegen den Terror* als «unsichtbarer Krieg», oder von Paul als «tendenziell erster bilderloser Krieg im Zeitalter der visuellen Medien» beschrieben, so stellt, aktuellen Entwicklungen folgend, vor allem der Einsatz von Fernwaffen, insbesondere der *Drohnenkrieg*, die beste Exemplifizierung dieser These dar. Kampfdrohnen werden seit 2003 hauptsächlich im «Krieg gegen den Terror» im Nahen Osten durch die USA zum Zweck «gezielter Tötungen» eingesetzt.²⁶² Diese werden entweder vom *Joint Special Operations Command* (JSOC) durchgeführt, gel-

258 Hier könnte natürlich mit Luhmann eingewendet werden, dass auch unser Bild eines «realistischen Krieges» uns medial vermittelt wurde, allerdings gibt es unabhängig von den Bildern andere gute, vernunftbasierte Gründe von Leid und Zerstörung auszugehen, wie etwa Statistiken über Kriegsopfer.

259 Münkler (1992), S. 197

260 Vgl. dazu Münkler (1992), S. 199

261 Sontag (2003), S. 35 f.

262 Die erste aufgezeichnete Tötung durch eine Kampfdrohne, einen MQ-Predator mit Hellfire-Raketen, erfolgte im Irak-Krieg nahe Amarah, im Jahr 2003 bei der «Operation Iraqi Freedom» (vgl. <http://www.globalsecurity.org/military/systems/aircraft/mq-1b-ops.htm>).

ten aber oft auch als «geheimdienstliche Sonderaufträge» und werden dann von der *Central Intelligence Agency* (CIA) geleitet.²⁶³

Die Einsätze finden bislang vor allem in Afghanistan, Pakistan, Jemen, Libyen und Somalia statt. Offizielle Schätzungen des 2016 veröffentlichten Geheimdienstberichtes von James Clapper gingen damals von 2.581 getöteten «Kämpfern» und 112 Zivilisten zwischen 2009 bis 2015 aus.²⁶⁴ Nach Angaben des *Bureau of Investigative Journalism* sind seit 2004 bis zu 8.900 Menschen durch Drohnen getötet worden.²⁶⁵

Die völkerrechtliche Legitimation des aktuellen US-amerikanischen Drohnenkriegs ist ungeklärt, auch aufgrund der veralteten Ausrichtung der sicherheitspolitischen und völkerrechtlichen Grundlagen, wie etwa der Genfer Konventionen, die vor allem auf zwischenstaatliche, symmetrische Kriege ausgelegt sind. Entsprechend agieren die USA hier bisher in einer völkerrechtlichen Grauzone.²⁶⁶

Mehrere Dimensionen dieser neuen Tendenz der Invisibilität der Gewalt lassen sich feststellen. Die visuelle Berichterstattung des Drohnenkrieges folgt einer noch umfassenderen Ästhetisierung als die Bilder der NATO im «Krieg gegen den Terror». Vor allem die maximale geographische Entfernung und der Umstand der Unbemanntheit hat wesentliche Folgen für die mediale Darstellung des Drohnenkrieges, denn diese geht so weit, dass sie Bilder eines Kampfgeschehens gänzlich vermeidet, aus dem schlichten Grund, weil dieses nicht mehr existiert.

Das hat für die verbreitete These des Drohnenkrieges als einen «chirurgisch-präzisen» Krieg entscheidende Vorteile. Erstens können durch die physische Abwesen-

263 Richter (2013), für eine detaillierte Debatte zum völkerrechtlichen Status der Drohneneinsätze u.a. unter Einbezug der umstrittenen Evidenzbasis der «kill lists», siehe ebd.

264 <http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-07/drohnen-usa-barack-obama-zivilisten> Dabei rechnen diese Zahlen systematisch Angriffe in Afghanistan, Irak und Syrien raus, da die USA dort an «großen Militäroperationen beteiligt sind».

265 <https://www.thebureauinvestigates.com/projects/drone-war> – Diese Daten sind zumeist schwer ermittelbar, da a) nicht immer klar ist, wieviele Menschen sich beispielsweise in einem bombardierten Konvoi aufhalten und b) da oft unklar ist, ob es sich um Zivilisten gehandelt hat (Bsp. missverständlich Hochzeiten getroffen, da Menschen-Ansammlung mit Waffen für Treffen von Terroristen gehalten wurde).

266 Wolfgang Richter der SWP schreibt dazu: «Wenn sie [Kampfdrohnen] der Strafverfolgung tatverdächtiger Zivilpersonen gelten, müssen sie menschenrechtliche Mindeststandards einhalten; wenn sie in bewaffneten Konflikten stattfinden, müssen sie die Normen des humanitären Völkerrechts beachten (*jus in bello*). Ihre globale Ausdehnung könnte zudem mit dem Gewaltverbot der VN-Charta kollidieren (*jus ad bellum*).» Vgl. Richter (2013)

heit von Bodentruppen nicht einmal mehr unauthorisierte Bilder der USA als Aggressor an die Weltöffentlichkeit gelangen. Die sich bekämpfenden Akteure interagieren schlicht nicht mehr an einem begrenzten Ort miteinander.

Zweitens werden keine westlichen Soldaten mehr im Kriegsgebiet gefährdet, somit entfällt auch der öffentliche Rechtfertigungszwang gegenüber der eigenen Bevölkerung, dem eine in Kriegseinsätze involvierte Nation bislang ausgesetzt war. Vielmehr gibt es die Gewissheit, dass die eigenen Leute nicht in Bodybags zurückkehren, was den Einsätzen erheblichen öffentlichen Druck nimmt.

Ästhetisierte der Westen seine bildliche Kriegsdarstellung im *Krieg gegen den Terror*, wie ausgeführt wurde, so gibt es beim Drohnenkrieg nicht einmal mehr die bildhafte Darstellung von Soldaten, die auf Gebirgsketten und in Sonnenuntergängen schauen, Volleyball spielen oder Süßigkeiten an die Kinder des Dorfes verteilen. Durch den Einsatz dieser maximalen Fernwaffe existiert nur noch das Bild des unbemannten, silbergrauen Metallvogels, der jederzeit ferngesteuert zuschlagen kann.

Während die Abwesenheit der Darstellung von Kampfgeschehen – und auch von Opfern – in geringerer Ausprägung auch auf andere Fernwaffen wie etwa beim Einsatz von Fighter-Jets zutrifft, so besteht dort immer noch die Gefahr, dass es zu Abschüssen oder Abstürzen der Maschinen kommt und die Piloten dann selbst zu den Quellen potentieller Opferbilder durch den Gegner gemacht werden können.²⁶⁷ Auch dieses Risiko – das ist der dritte Vorteil dieses *unsichtbaren Krieges* – ist bei der maximalen Fernwaffe der Kampfdrohne ausgeschlossen. Ohne die Präsenz von Bodentruppen sind einerseits die geographischen Ziele für außenstehende Beobachter nicht vorhersehbar und es gibt andererseits keine Media-Coverage der Szenerie durch «embedded journalists», was die Möglichkeit der Erzeugung und Verbreitung von Bildern der Opfer umso mehr verringert.

Viertens trägt auch der Umstand, dass die Raketen und Bomben oft mit einer so heftigen Wucht einschlagen, dass es selten sichtbare Überreste der Opfer gibt, zu einer *Leerstelle* der ikonischen Repräsentation des Drohnenkrieges bei. Da es nur äußerst selten explizite Bilder von Drohnenopfern gibt, fällt die öffentliche Kritik an Drohneneinsätzen relativ gering aus – im Gegensatz etwa zu den Reaktionen zum jüngsten Chemiewaffeneinsatz in Syrien von April 2017, bei dem in zahlreichen

267 Wie etwa der Fall des abgestürzten jordanischen Piloten Muas al-Kasasba, der im Februar 2015 vom IS bei lebendigem Leib verbrannt wurde.

Medien grauenvolle Bilder von durch Giftgas getöteten Kindern zu sehen waren, die die Weltöffentlichkeit in Aufruhr versetzten.²⁶⁸

Die psychologische Motivation für die Bilderlosigkeit ist naheliegend: Wie viele Studien zeigen, hierarchisieren Menschen Tötungsprozesse nach ihrer moralischen Verwerflichkeit. So kommt es vor, dass einige einen Predator-Angriff, der viele Menschen tötet, eher moralisch hinnehmen, als einen «halsaufschlitzenden Mörder», der nur eine Person umbringt.²⁶⁹ Das mechanisierte Töten scheint in der medialen Repräsentation des Krieges aus Perspektive der Angreiferseite nicht dieselbe Kritik hervorzurufen wie das vermeintlich «handgemachte» Töten.

Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Faktor der physischen Entfernung. So zeigen psychologische Versuche zu moralischen Dilemmata, dass weniger als 30 Prozent aller Menschen bereit sind, in einem Gedankenexperiment einen Mann mit den eigenen Händen von einer Brücke zu stoßen, um einen Zug zu stoppen und so fünf Gleisarbeiter zu retten, während über 60 Prozent gar kein Problem damit haben, ihn mit einem entfernten Schalter durch einen Falltür in den Tod zu stürzen, um dieselben Arbeiter zu retten.²⁷⁰ Obwohl die Tat und die Folgen in beiden Szenarien auf dasselbe hinauslaufen, scheint die Direktheit der Tat für viele offenbar abschreckender zu sein.

Auch das von Stanley Milgram durchgeführte berühmte Milgram-Experiment deutet in diese Richtung. Hier musste eine Versuchsperson einem vermeintlichen «Opfer», bei dem es sich um einen ins Experiment eingeweihten Schauspieler handelte, vermeintliche Stromschläge für falsche Antworten auf Fragen verabreichen. Je weiter die Versuchsperson von seinem «Opfer» entfernt war, desto geringer war die Hemmung, ihm sogar potentiell tödliche Stromstöße zu verabreichen.²⁷¹

Wenn es doch einmal zur bildlichen Darstellung der Drohneneinsätze kommt, werden fast ausschließlich Bilder der Waffe selbst gezeigt. Die Kampfdrohne *an sich* wird oft und gern dargestellt, wie sie silbrig und hygienisch über pastellfarbenen afghanischen Gebirgsketten schwebt (s. Abbildung 35).

268 Bekanntermaßen nahm US-Präsident Donald Trump diese aufrüttelnden Bilder zum Anlass für den Luftangriff auf den syrischen Luftwaffenstützpunkt von April 2017.

269 Vgl. Vicky Divoll, zitiert nach Benjamin (2013), S. 159

270 Greene (2014)

271 Milgram (1995)

Trotz des "Euro Hawk"-Debakels ist die Einführung bewaffneter Drohnen noch lange nicht vom Tisch. Die Vertreter der Rüstungsindustrie geben sich selbstbewusst - und präsentieren neue Waffen, die den Einsatz der fliegenden Killer noch leichter machen sollen.



Von Markus Becker ▼



Abbildung 35



Abbildung 36

Somit ersetzt die Abbildung eines technischen Gerätes, das in keiner Form an eine prototypische Waffe erinnert, das unbeschreibliche Ereignis einer Kriegsschlacht. Man kann hier von einer bildlichen Objekt-Fetischisierung sprechen, die das raum-zeitlich ausgedehnte Grauen des Krieges auf die Darstellung eines bloßen Objektes

schrumpfen lässt – und so das Kriegsgeschehen in seinem Ausmaß an Gewalt maßgeblich invisibilisiert.

Nur selten werden allenfalls verpixelte Kamerabilder in schwarz-weiß oder Abbildungen mit technischen Fadenkreuzen gezeigt, die auch die Drohnenpiloten weit entfernt auf ihren Computerbildschirmen sehen.

Der Großteil der Darstellungen beschränkt sich auf die Drohne selbst, wie es Abbildung 36 als exemplarischer Screenshot der Google-Bildersuche beim Stichwort «war drones» deutlich macht.²⁷²

Dabei kommen die entsprechenden Bilder der Drohnen übrigens meist direkt von der US-AirForce – die hier natürlich ein Bild-Monopol hat; wer sonst sollte sie aus dieser Perspektive so eindrucksvoll fotografieren können? Auch Hüppauf bemerkt dazu: «Das technische Bild ist die Methode, den Drohnenkrieg nicht zu verschweigen, aber trotzdem nichts über ihn zu sagen».²⁷³ Zudem bemerkt er, der «Emotionswert» dieser Darstellungen «gehe gegen null».²⁷⁴

Auf den Wert negativer Emotionen bezogen stimmt das sicherlich: Sie werden durch diese Bilder nicht mehr ausgelöst. Dennoch appellieren die Bilder, wenn auch schwächer, an unsere emotionalen Dispositionen, denn es handelt sich auch hier um den Bildframe der «Sauberkeit». Anders gesagt: Durch diese Bilder geht der *Informationsgehalt* über das Kriegsgeschehen gegen null, der *Emotionswert* der Drohnenbilder wird stattdessen positiv besetzt. Zudem bemerkt Hüppauf, Drohnen passten nicht in die Kriegsfotografie und sprengten ihre Ikonographie, da sie in die Welt der Robotik gehörten.²⁷⁵ Hier lässt sich einwenden, dass prinzipiell jede Kriegswaffe in die Kriegsfotografie passen *muss*. Man kann ihn aber dahingehend interpretieren, dass ihre «glatte, mechanische» Ästhetik tatsächlich weniger einer furchteinflößenden Maschine ähnelt als – wie gesagt – eine Panzerhaubitze oder ein Sturmgewehr, die wir sofort für «Tötungswerkzeug» halten.

Somit stellt die Kampfdrohne auch auf bildtheoretischer Ebene die maximal asymmetrische Fernwaffe dar. Militärtheoretisch resymmetriert sie zwar auf eindrucksvoll technische Weise den terroristischen Selbstmordattentäter, denn sie wird

272 Hier handelt es sich um einen Screenshot der am häufigsten angeklickten Bilder bei Google, gibt man den Begriff «war drones» ein. (Zugriff am 15.04.2017)

273 Hüppauf (2015), S. 312

274 Ebd.

275 Hüppauf (2015), S. 313

wie dieser als «extraterritorialisierter Akteur»²⁷⁶ eingesetzt und durchbricht so die *Asymmetrie der* (physischen) *Verwundbarkeit*, in der die westlichen Staaten bisher unterlegen waren. Ihre mediale Bildwirkung als Fernwaffe verhält sich jedoch diametral entgegengesetzt zu den terroristischen Akteuren: Verfolgten diese die Bildstrategie der maximalen Sichtbarkeit bei geringer Stärke, so kann man bei der Drohne von einer Bildstrategie der minimalen Sichtbarkeit bei maximaler Stärke sprechen.

Die Extremform dieser beiden Strategien ließe sich somit folgendermaßen darstellen: Der IS-Kämpfer kriecht idealerweise aus nicht-existierenden Handlungen die größtmögliche Schreckensreaktion, während beim Drohnenkrieg aus der größtmöglichen Einwirkung *gar* keine bildliche Repräsentation und Sichtbarkeit, und dadurch auch *gar* keine öffentliche Reaktion mehr erfolgt. Somit stehen sich auch diese beiden Bildstrategien maximal asymmetrisch gegenüber.

Reuter stellt, wie bereits erwähnt, zur Medienstrategie des «Islamischen Staates» fest: «Ein Krieg ohne Bilder wäre schließlich ein Krieg ohne Öffentlichkeit».²⁷⁷ Überträgt man dies auf die überlegene Seite der westlichen Akteure, so nutzen auch sie diesen Umstand – jedoch auf ihre Weise. Aus ihrer maximal asymmetrischen Einwirkung, nämlich der gezielten Tötung, wird so nicht mehr nur *wenig* ästhetisiertes Bildmaterial, sondern *gar kein* Bildmaterial mehr.

Diese Tendenz kann man als ein wesentliches Beispiel für die von Wassermann als *Invisibilisierung* bezeichnete Methode der westlichen Akteure begreifen.²⁷⁸ Im Zuge eines Dilemmas zwischen der *Überlegenheit der Legitimität* und einer temporären *Symmetrierung der Kampfstrategie* der westlichen Akteure thematisiert er die *Invisibilisierung* als eine mögliche Strategie der überlegenen Akteure.²⁷⁹ Diese zielt darauf ab, «asymmetrische Operationen» aus dem «medial einsehbaren, demokratisch kontrollierbaren und öffentlich zu verantwortenden Handlungsraum zumindest zeit- und teilweise auszulagern», vor allem mit der Intention, die eigenen Kämpfer von den «im sichtbaren Raum geltenden rechtlichen und moralischen Restriktionen zu entbinden».²⁸⁰

276 Vgl. Münkler (2015b)

277 Reuter (2015), S. 246

278 Wassermann (2015), S. 268 f.

279 Ebd.

280 Begreift Wassermann unter dem Begriff der «Invisibilisierung» eine generelle Strategie vor allem zur Einschränkung von Meinungs- und Pressefreiheit, so lässt sich der von den USA

Allgemeiner formuliert: Während der IS versucht, sich mithilfe seiner Bildmanipulation mächtiger und gefährlicher darzustellen, als er tatsächlich ist, streben die USA hier danach, sich – trotz ihrer allgemeinen Selbstdarstellung von Macht – militärisch harmloser und somit moralisch überlegener zu präsentieren.

Die eklatante Bilderlosigkeit und Invisibilität speist sich natürlich wesentlich aus dem Umstand, dass es sich bei den US-amerikanischen Drohnenkriegen typischerweise um *geheime Kriege* handelt, die, wie beschrieben, grenzüberschreitend sowohl von Elite-Militäreinheiten und Geheimdiensten geführt werden. Münkler stellt dazu fest: Die Drohne «ist nicht nur zwischen Militär und Geheimdienst, sondern auch zwischen Krieg und Frieden angesiedelt. Sie ist politisch gefährlich, weil sie eine Grenzziehung auflöst, die bislang zum Grundgerüst der weltweiten Sicherheitsarchitektur gehört hat.»²⁸¹ Gleichzeitig kommt es in den neuen Kriegen, die durch Merkmale wie geringe Intensität («low intensity») bei langer Dauer gekennzeichnet sind, zu einer Ablösung des bisher geltenden Kriegsparadigmas durch ein Kriminalitätsparadigma, demzufolge sich das (westliche) Militär in einem Prozess der globalen Verpolizeilichung befindet.²⁸² Innerhalb dieses *crime paradigm* bildet die Kampfdrohne die Waffe schlechthin, denn sie spürt – ohne Zeitdruck und in Kooperation mit Geheimdiensten und Sicherheitsfirmen – das «gefährliche Individuum» weltweit auf und tötet es gezielt.²⁸³ Dies schlägt sich im Übrigen sehr anschaulich in den gewählten Namen der verschiedenen Drohnentypen wider: «Predator» – zu deutsch Raubtier, «Reaper» – der Sensenmann, «Avenger» – der Rächer und sogar «Anubis» – der Gott des Todes, der die Menschen ins Jenseits überführt.

Das Problem an der derzeitigen Umsetzung dieses geheimen Krieges liegt auf der Hand: In den USA muss der Kongress diesbezüglich weder informiert werden, noch besitzt es ein Vetorecht, womit die US-amerikanischen Drohneneinsätze keiner ausreichenden demokratischen Kontrolle unterliegen.²⁸⁴ Peter W. Singer führt diesen Punkt weiter: Wenn die Technologie die Öffentlichkeit von politischen Ent-

geführte Drohnenkrieg hier vor allem unter dem ikonischen Aspekt der Invisibilität als ein Mittel dazu auffassen.

281 Münkler (2013b)

282 Vgl. Münkler zitiert in <http://www.faz.net/aktuell/politik/politische-buecher/krieg-und-gewalt-bedrohung-der-wohlstandszone-14033463.html>

283 Armin Krishnan bezeichnet dieses «gefährliche Individuum» als den «Mythos unserer Zeit. Vgl. Krishnan (2012), S. 50 f.

284 Singer (2009), S. 323

scheidungen wie Kriegen abkoppelte und den Krieg in etwas verwandele, das kaum noch »sichtbar« sei [...], so untergrabe dies die Gewaltenteilung der Demokratie mit ihren «checks und balances»,²⁸⁵

Ganz im Sinne der Geheimhaltung kommt es im aktuellen Drohnenkrieg eben nicht zur Erzeugung oder Veröffentlichung erschütternder Bilder von Opfern. Ob die Bildproduktion tatsächlich kaum möglich ist, oder ob sie von Geheimdiensten unterbunden wird, ist unklar und kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben die Geheimdienste ein Interesse an einem hohen Maß an Handlungsfreiheit und wenigen externen Kontrollmechanismen, die durch das Zeigen derartiger Bilder aktiviert werden könnten. Die Methode dieser *Invisibilisierung* der Drohneneinsätze stellt hier eine Konsequenz aus der Logik der zunehmenden *Vergeheimdienstlichung* des Krieges dar.

Somit gelangt man vom Phänomen des Schreckensbildes des IS über das ästhetisierte Bild der westlichen Akteure gewissermaßen zu dem Extrem eines neuen *Nicht-Bildes*. Die entsprechenden ikonischen Leerstellen werden vielleicht von Einzelnen aus einer reflektierten Position heraus vor dem geistigen Auge ergänzt. Doch das stellt sicherlich nicht den Normalfall bei den Betrachtern dar, denn vor allem vermittelt dieses Nicht-Bild die gleichsam paradoxe Botschaft: Dieser Kriegseinsatz findet nicht statt.²⁸⁶ Dieser visuelle Nicht-Akt wird hier zum ausschlaggebenden Bildakt, denn es kommt gewissermaßen zu einer Negation des Kriegsbildes.²⁸⁷

Sontag bemerkte bereits, dass die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien und insbesondere durch Bilder gelenkt wird, und Krieg werde vor allem dann für Weltöffentlichkeit real, wenn es Fotos von ihm gebe.²⁸⁸ Dementsprechend kann man hier sogar behaupten, die Realität des Krieges schwindet, wenn es keine realistischen Fotos des Kriegsaktes gibt. Obwohl sich ein Großteil der Bild-Rezipienten zwar der Existenz von Kampfdrohnen bewusst wird – dringt die Existenz des Kriegsaktes in seinem ganzen Ausmaß nicht ins Bewusstsein.

285 Vgl. ebd.

286 Kahneman nennt diesen Denkfehler «Es gibt nur das, was Du siehst» («What You See is All There is») Vgl. Kahnemann (2011), S. 86 f.

287 Im Sinne von Paul Watzlawicks These, «man kann nicht nicht kommunizieren» in Watzlawick (1969)

288 Vgl. Sontag (2003), S. 121

6. Die mediale Verstärkung der neuen Kriege

6.1 Medien als «Komplizen» der asymmetrischen Akteure

Es wurde deutlich, dass bildlichen Repräsentationen in den neuen Kriegen sowohl für die asymmetrisch überlegene als auch für die unterlegene Seite eine zentrale Rolle zukommt, da der *Krieg der Bilder* für alle Akteure an Bedeutung zu gewinnen scheint. Doch nicht nur veröffentlichen die Kriegsteilnehmer «geframte» Bilder zur bildlichen Manifestation ihrer Position und Ziele.²⁸⁹ Auch tendieren die westlichen *Medien* partiell dazu, eben jene Fotos zu verwenden, anstatt sich um Neutralität gegenüber allen Interessen der Kriegsteilnehmer – auch denen der eigenen Seite – zu bemühen, indem ausschließlich auf eigenes, möglichst unabhängig produziertes Bildmaterial zurückgegriffen wird.

So übernehmen die westlichen Medien einerseits teilweise die Bild-Propaganda der asymmetrisch-unterlegenen Akteure, hier speziell des IS, indem sie seine eigenen farbgesättigten Presse-Bilder aus Ermangelung authentischen Bildmaterials ihrerseits zu Illustrationszwecken nutzen; oftmals ohne die einseitigen Quellen ausreichend zu kennzeichnen. Andererseits finden sich in den westlichen Medien zu Einsätzen des Westens im «Krieg gegen den Terror» wie beschrieben zahlreiche bearbeitete, in den meisten Fällen beschönigte Kriegsbilder, die, wenn sie überhaupt negative Folgen von Kriegseinsätzen zeigen, dies in einer Weise tun, die den Inhalt eher surreal, entrückt oder harmloser erscheinen lässt, als er ist.²⁹⁰ In den seltenen Fällen, in denen Tote oder Sterbende gezeigt werden, so Sontag, sind es größtenteils nicht die «eigenen Leute», sondern die «anderen», und zwar mit umso größerer Wahrscheinlichkeit unverhüllt und direkt von vorn gezeigt, «je weiter entfernt und je exotischer der Schauplatz» von unserer Kultur ist.²⁹¹

Nicht zu bestreiten ist zwar, dass in den Qualitäts- und Massenmedien vereinzelt auch unbearbeitete, gleichsam «rohe» Bilder mit realistisch anmutenden negativen, schockierenden Inhalten der Opfer der westlichen Kriege zu sehen sind, die uns

289 <https://www.flickr.com/photos/ccdet/with/4034142091/>

290 Exemplarisch z.B. hier: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/krieg-am-hindukusch-afghanistan-einsatz-erreicht-dauer-der-sowjet-besatzung-a-731362.html> (Foto von AFP) und <http://www.spiegel.de/politik/ausland/karzai-relativiert-forderung-nach-schnellem-abzug-aus-afghanistan-a-821796.html> (Foto von Getty Images).

291 Sontag (2003), S. 84

auch das negative Ausmaß von Krieg vermitteln. Insgesamt findet allerdings in der Darstellung der westlich, speziell von den USA geführten Kriege eine ästhetisierte Verschiebung statt, sodass der Krieg bildlich «schöner» und so weniger kritikwürdig wirkt, als es bei einer repräsentativeren bildlichen Darstellung der Fall wäre.

Dabei muss man gar nicht unterstellen, dass Journalisten Teil einer «Propagandamaschinerie» sind und absichtlich nur die westliche Sicht unterstützen. Sie sind eher Opfer der Sachzwänge einer Foucault'sch anmutenden «Bildproduktionsmaschinerie».

Mindestens zwei Faktoren scheinen dabei relevant zu sein. Zum einen kann man davon ausgehen, dass die «ästhetische Wende» in der westlichen Welt eine fruchtbare Voraussetzung für die ästhetisierte Darstellung der westlichen Kriege bietet. Die Rezipienten erwarten heute ästhetisch ansprechende Bilder, bei denen von allen Möglichkeiten der Bildbearbeitung Gebrauch gemacht wird, die die Medien zunehmend liefern.

Zum anderen nehmen vor allem die Qualitätsmedien auf die «psychische Vulnerabilität»²⁹² der westlichen Gesellschaft Rücksicht, wie Sontag nachweist.²⁹³ Typisch dafür ist unter anderem, dass kaum bis gar keine Kriegsoffer der eigenen Seite, und in den wenigen Fällen der Darstellung von Kriegstoten der Gegenseite äußerst selten drastische Bilder mit abschreckender Wirkung wie etwa Fotografien von Leichenteilen veröffentlicht werden.²⁹⁴ Dieses Vorgehen ist natürlich nicht neu. So wurde bereits im Ersten Weltkrieg mittels Zensur darauf geachtet, dass keine Bilder veröffentlicht wurden «auf denen eigene gefangene oder tote Soldaten zu sehen waren, weil man befürchtete, dies werde die *Moral der Heimatfront* untergraben».²⁹⁵

Dass sich Bildredakteure heute hinsichtlich der Darstellung von Opfern des IS in einem Dilemma befinden, so sie eine reflektierte Position einnehmen, ist augenscheinlich, besonders, wenn es sich um «eigene» westliche Terroropfer handelt, die auf grauenvolle Weise geschändet werden.

292 Vgl. Münkler (2015a)

293 Häufig wird sich hierbei auf die «Grenzen des guten Geschmacks» bezogen, so Sontag (vgl. Sontag (2003), S. 85)

294 Ebd. S. 83. So werden etwa Fotos verwundeter Menschen oft in schwarzweiß abgebildet, da die rote Farbe des Blutes bekanntermaßen eine enorme Schockwirkung auf den Betrachter hat. Um weitere primäre und sekundäre Reaktionen auf «Gräuelbilder» soll es mit Susan Sontag an späterer Stelle gehen.

295 Münkler (1992), S. 201

6.2 Kriegsbilder im performativen Widerspruch

Die Tendenz der westlichen Medien zur ästhetisierenden Darstellung der westlichen Kriegseinsätze, sei es aus Schutz und Respekt oder Marginalisierung und Negation der Opfer der Gegenseite, verstärkt dieses Framing und hat Folgen für die Rezeption der aktuellen asymmetrischen Kriege auf Seiten der westlichen Gesellschaften. Aus der sozialpsychologischen Forschung ist bekannt, dass die ästhetische Form tatsächlich einen Einfluss auf den repräsentierten Inhalt hat, anders als klassischerweise in der Geistesgeschichte angenommen wurde.²⁹⁶ Im Fall der beschönigten Kriegsbilder, bei denen eine Spannung zwischen Inhalt und Form besteht, ist dieser Effekt besonders wirkmächtig.

Das Phänomen einer Spannung zwischen Form und Inhalt kann man als *performativen Widerspruch* charakterisieren. Ein typisches Beispiel aus der sprachlichen Kommunikation ist der geschrieene Satz «Ich schreie Dich nicht an!» Hier tut der Text, genauer der Sprechende, nicht das, was er predigt. Auch wenn eher in den Textwissenschaften von «performativen Widersprüchen» die Rede ist, kann man das Phänomen mit einigen Justierungen auch auf Bilder übertragen. Ein schön komponiertes Bild, das einen hässlichen oder grausigen Inhalt zeigt, evoziert auf diese Art ebenfalls einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt. In gewisser Weise sagt die Formsprache, also die Repräsentation, «dieses Bild ist schön», während der Inhalt, also das Repräsentierte sagt «das ist abstoßend». Das Bild macht dem Betrachter somit zwei emotionale Angebote: Das Wohlgefallen der Schönheit zu empfinden – oder vom Abgebildeten verstört zu werden, oder mit Sontag gesprochen, das Foto fordert gleichzeitig «Was für ein Anblick!» und «Schluss damit!».²⁹⁷

Die Debatte zeigte sich zuletzt exemplarisch an US-Präsident Donald Trumps Befehl zum Abschuss der Tomahawk-Raketen in Syrien von April 2017. Bilder, auf denen leuchtende, feuerwerksähnliche Schweife gezeigt wurden, beschrieb ein MSN-NBC-Nachrichtensprecher als «beautiful» – und zitierte sogar Leonard Cohen mit den Worten «I am guided by the beauty of our weapons».²⁹⁸ Dies löste eine Debatte aus und wirkte auf viele Rezipienten verstörend.

296 Kant (1790)

297 Sontag (2003), S. 90

298 Vgl. https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/04/07/beautiful-brian-williams-says-of-syria-missile-strike-proceeds-to-quote-leonard-cohen/?utm_term=.7d7961206414

Je nach Kontext und Betrachter kann der *performative Widerspruch* bestehen bleiben oder sich auflösen. Drei Möglichkeiten scheint es dabei zu geben: Die Form kann den Inhalt überstrahlen, der Inhalt kann trotz der Form im Vordergrund stehen, oder beide Ebenen können über die widersprechenden Emotionen ein neues Gefühl erzeugen. Zu allen drei Möglichkeiten gibt es Positionen in der aktuellen Diskussion. Um den ersten Fall der «Beschönigung» oder «Verschleierung» durch die Form soll es im Folgenden gehen. Die dritte Möglichkeit, beispielsweise, dass schöne Kriegsbilder «surreal» oder «unwirklich» erscheinen²⁹⁹, also eine neue und eigene Qualität bekommen, wird im letzten Abschnitt zur Sprache kommen, sowie das bewusste Spielen mit einem Wechsel der Ebenen, der auch im Kunstdiskurs üblich ist.

6.3 Die Bedeutung des Halo-Effekts

Oft sprechen Bilder durch ihre Komposition den Betrachter an, bevor sie den Inhalt des Bildes überhaupt im Detail erfasst haben. Dies ist vor allem der Fall, wenn man nur flüchtig mit geringer Aufmerksamkeit auf Bilder schaut, was durch die heutige «Bilderflut» naheliegt. Sontag vermutet entsprechend, dass ein «schönes Foto» dem «bedrückenden Bildgegenstand Aufmerksamkeit» entzieht und auf das «Medium selbst» lenkt.³⁰⁰

Diese Beobachtung kann man mit psychologischen Experimenten validieren, denn in diesem Fall setzt wahrscheinlich ein Verschleierungseffekt ein, der aus anderen Kontexten bekannt ist, nämlich der sogenannte *Halo-Effekt*, also auf Deutsch der «Heiligenschein-Effekt».³⁰¹ Zuerst an Menschen, dann aber auch für Konsummarken, Objekte und Ereignisse untersucht, zeigt der *Halo-Effekt*, dass Betrachter systematisch kognitive Fehler begehen, indem sie ein positives äußerliches, also formales Merkmal auf ein zweites, davon unabhängiges inhaltliches Merkmal übertragen.³⁰² So werden attraktive Menschen von Versuchspersonen für intelligenter gehalten als weniger attraktive, und ordentliche Menschen für moralisch gefestigter als unordentliche, obwohl es selbstverständlich keine direkte Korrelation zwischen diesen Eigenschaften gibt. Daniel Kahneman begründet diesen Effekt damit, dass

299 Vgl. Sontag (2003), S. 91

300 Sontag (2003), S. 90

301 Long-Crowell (2015)

302 Thorndike (1920)

Menschen nach einer «übertriebenen emotionalen Kohärenz» streben, wenn sie es betrachten und einschätzen.³⁰³

Obwohl Kriegsbilder noch nicht daraufhin untersucht wurden, hat man guten Grund zur Annahme, dass der Effekt auch dort wirkt und auch hier das Kohärenzstreben einsetzt und der Inhalt gleichsam zur Form «passen» muss, der Krieg also mit ästhetischen Bildern gewissermaßen wie eine Marke positiv «gebrandet» wird. Dieser Effekt ist besonders nachhaltig, weil Bilder, wie bereits ausgeführt, stärker als Worte für «wahr», genauer als direkt repräsentierend gehalten werden. Das Framing ist hier subtiler, da nicht ein Thema wie «Romantik» oder «Abenteuer» im Vordergrund steht, sondern ein Ereignis lediglich einen positiven *Anstrich* bekommt. Kahneman hat dies für die sprachliche Repräsentation nachgewiesen: Fragt man Probanden, ob sie sich lieber bei einer Überlebenswahrscheinlichkeit von 80 Prozent oder einer Sterbewahrscheinlichkeit von 20 Prozent operieren lassen wollen, entscheidet sich die Mehrheit für die Option «Überlebenswahrscheinlichkeit», obwohl die Zahlen natürlich exakt denselben Sachverhalt ausdrücken.³⁰⁴ Das negative Wort «Sterben» löst eine Reaktion des Abscheus aus, das positive Wort «Überleben» hat hingegen den gegenteiligen Effekt.

Man kann annehmen, dass bei Bildern des Krieges etwas Vergleichbares passiert. Auch hier kann auf zwei Weisen derselbe Sachverhalt präsentiert werden, sodass die Suggestion durch geschönte, positive Bilder Folgen für die Einschätzung des Krieges hat. Auch wenn man zu jedem Bild eine kritische Distanz einnehmen kann, sodass der Halo-Effekt oder andere Formen von Framing nicht zum Tragen kommen, kann man vermuten, dass gerade durch die fotografische Bilderflut, mit der man heute konfrontiert wird, eine aufwendige, konzentrierte Haltung immer seltener eingenommen wird oder sogar zunehmend gar nicht mehr möglich ist.

6.4 Konsequenzen der medialen Beschleunigung

Ein weiterer Faktor erschwert sowohl die kritische Reflexion der Bild-Rezipienten als auch die Arbeit gründlicher, gewissenhafter Bild-Redakteure besonders: die zeitgenössische technische Entwicklung einer immer schnelleren journalistischen Kriegsberichterstattung in Echtzeit, die seit dem Zweiten Golfkrieg von 1991 und

303 Kahneman (2011), S. 82 f.

304 Tversky, Kahnemann (1981)

der Etablierung des Senders CNN zu beobachten ist. Inzwischen sei man diesbezüglich bei einer maximalen Geschwindigkeit angelangt, denn, so Münkler, «jenseits der Echtzeit gibt es keine Beschleunigungspotentiale mehr».³⁰⁵ Mit dem Begriff der Dromologie beschrieb Paul Virilio bereits im Jahr 1977 den Ansatz einer Korrelation zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und der zunehmenden physischen Geschwindigkeit von allen Lebens- und Arbeitsprozessen.³⁰⁶

Voraussetzung für diese Tendenz sind natürlich zunächst die enormen technischen Entwicklungen, die eine Bildkommunikation in Echtzeit ermöglichten. Damit ist wiederum ein erhöhter Druck auf die Massenmedien verbunden, schneller auf aktuelle Ereignisse zu reagieren und entsprechende Bilder ebenso zügig und aus Zeitgründen oftmals ohne ausreichend gewissenhafte Überprüfung zu veröffentlichen. Vor allem die Bilderflut im Internet ist für den durchschnittlichen Rezipienten nicht mehr zu bewältigen, insbesondere was die Prüfung auf Authentizität oder die Gewichtung von Informationen betrifft.³⁰⁷

Durch die heutigen globalisierten Bildermärkte und den zunehmend unter prekären und befristeten Konditionen beschäftigten Bildjournalisten und Fotografen kommt es zu einer wachsenden Konkurrenzsituation, besonders beeindruckende und spektakuläre Bilder aufzunehmen, um sich auf dem umkämpften Markt zu behaupten.³⁰⁸

Dieser Prozess wird darum auch als «digitales Wettrüsten» bezeichnet und hat die Frage der Einhaltung von gewissen Regeln bei der Bildbearbeitung aufgeworfen. Ferner haben die Möglichkeiten der Bildbearbeitung durch Programme wie Photoshop in großer Breite universell zugenommen: Retuschen und somit auch «Fälschungen» werden heute derart professionell durchgeführt, dass es gegenwärtig zu einer großen Nachfrage von Experten, sogenannten «Foto-Forensikern» kommt, die digitale Fotografien auf ihre «Echtheit» oder ihren Grad der Retuschierung untersuchen.³⁰⁹

Beide mit den Ausprägungen der Dromologie verbundene Aspekte, sowohl der Druck auf Seiten der Produzenten, schnell ansprechende Bilder zu liefern, also auch

305 Münkler (2015a), S. 233

306 Vgl. Virilio (1977)

307 Vgl. Münkler (2015a), S. 232

308 Vgl. Coen et al. (2015)

309 Ebd.

das massive Überangebot auf Seiten eines «bildmüden» Rezipienten tragen wesentlich zur tendenziellen Entwicklung einer mangelhaften Bild-Reflexion bei.

Gepaart mit dem Umstand, dass es vom IS kaum authentisches Bildmaterial gibt, verstärkt dieser Beschleunigungs-Effekt, dass auch das propagandistische Bildmaterial des IS häufig eins zu eins übernommen wird.

Zusammenfassend kann man hier konstatieren: Über diese unkritisch aufgenommene Bilderflut an immer besseren, durchkomponierten, saturierten und gefilterten Fotos erscheint in der Konsequenz vor allem auf Seiten der westlich geführten Kriegeinsätze das Ästhetische real, der Schrecken des Krieges wird so weniger direkt wahrgenommen. Die Ästhetik der Darstellung kreiert eine Distanz beim Betrachter: Entweder lenkt sie ganz von den Fakten ab oder sie fordert Anstrengung, gleichsam durch die Ästhetisierung hindurch die verschleierte Wirklichkeit zu sehen. Man muss mit großem kognitiven Aufwand die Ästhetik gewissermaßen «herausrechnen», um auf den Inhalt der dargestellten Szene selbst «umzuschalten».

Während die terroristischen Akteure wie der IS danach streben, sowohl ihr Propaganda-Bildmaterial als auch ihre inszenierten Gräuelbilder möglichst zu disseminieren und es ihnen entgegenkommt, wenn die westlichen Medien dieses auch noch selbst abbildet, tendieren die postheroischen Gesellschaften, vor allem die USA dazu, die Bilder ihrer Kriege mit Hilfe ästhetischer Mittel zu «framen», um ihre Kriegeinsätze vor allem als kontrolliert und moralisch «sauber» erscheinen zu lassen. Man kann hier mit Paul zugespitzt resümieren: «Mit einer spezifischen Ikonographie und besonderen Modellierungsstrategien» haben die modernen visuelle Medien der USA «dazu beigetragen, das Elend des Krieges immer wieder durch Überzeichnungen zu verhüllen, dem Grauen durch Ästhetisierung seinen Schrecken und seine Körperlichkeit zu nehmen, das Chaos des [Kriegs-]Terrors zu ordnen und die Empörung niedrig zu halten».³¹⁰

Somit kann man behaupten, dass die Massenmedien dazu beigetragen haben, die Bild-Botschaft entsprechend *beider* Grand Strategies zu verstärken, sie sind also hierbei *Katalysatoren* der bildästhetischen Strategien, sowohl von den asymmetrisch unterlegenen als auch den überlegenen Akteuren.

310 Paul (2004), S. 469

7. Die Verantwortung von Rezipienten und Medien

7.1 Der Umgang mit Gräuelbildern und emotionaler Ausbeutung

«Die Masse der [Kriegs-]Bilder macht die Leere durch beständige Wiederholung spürbar», sagt Hüppauf, und ferner, es gebe in der heutigen Routine nichts, worüber der Betrachter noch stolpern würde.³¹¹ Diese These lässt sich rasch mit den jüngeren, explizit schockierenden Bildern des IS widerlegen, über die die mediale Öffentlichkeit durchaus «stolpert». So wurde kürzlich Marine Le Pen wegen der Verbreitung dschihadistischer Gräuelbilder, die den enthaupteten Leichnam James Foleys zeigten, angeklagt, da allein das Zeigen von derartigen Gewaltdarstellungen, die die Menschenwürde verletzen, in Frankreich einen Straftatbestand darstellt.³¹²

Bilder von einer Gräueltat können, so Sontag, Unterschiedliches hervorrufen: «den Ruf nach Frieden, den Schrei nach Rache, oder das dumpfe Bewusstsein, dass immer wieder Schreckliches geschieht.»³¹³ Doch neben von Terror- und Gräuelbildern ausgelöstem *Schock* und durch ästhetisierte Kriegsbilder der westlichen Akteure ausgelöstem relativen *Wohlgefallen* gibt es noch weitere, vielfältige emotionale Reaktionen auf Fotografien des Krieges, vor denen man sich – ähnlich wie vor den Gefahren und Langzeitfolgen physischer Waffen – schützen sollte.

Sontag diskutiert in ihrem Werk *Das Leiden anderer betrachten* Reaktionen auf derartige Gräuelbilder, unter anderem Schutzformen wie Selbstabhärtung oder absichtlicher emotionaler Betäubung, aber sie nennt auch eine Art befriedigenden *Stellvertretereffekt*, durch den Menschen als «thrill seeker» ähnlich wie im Kino ihre Angst ohne tatsächliche Gefahr erleben können, weshalb sie dieses Phänomen auch «Gruselkommerz» nennt. Das kann sich bis hin zu einem lasziven Interesse am Abstoßenden, einer gewissen *Angstlust* steigern.³¹⁴ Dieses Phänomen wird darum häu-

311 Hüppauf (2015), S. 310

312 <http://www.tagesspiegel.de/politik/verbreitung-von-graeulfotos-eu-parlament-hebt-immunitaet-von-marine-le-pen-auf/19463568.html>

313 Sontag (2003), S. 20

314 Sontag (2003), S. 129, es scheint sich dabei nicht um ein neues Phänomen zu handeln, werden die «Seelenqualen» darüber schon bei Sokrates angedeutet, vgl. Sontag (2003), S. 111. Als Beispiel der Abhärtung aber auch der «Angstlust» beschreibt sie hier den Schriftsteller Georges Bataille, der auf seinem Schreibtisch ein Foto eines Opfers der ungeheuerlichen Foltermethode «Tod durch Tausend Schnitte» platzierte (vgl. S. 114).

fig als *Voyeurismus* oder auch als eine Form des *war porn*, also der Kriegspornographie bezeichnet.³¹⁵

Man könnte Sontag dahingehend präzisieren, dass schockierende Kriegsfotos – wie alle Bilder mit einer negativen emotionalen Valenz – zunächst negative *primäre* emotionale Reaktionen hervorrufen, wie Angst, Entsetzen und Abscheu, die aber wiederum *sekundäre* Reaktionen einleiten können wie Lust, Gleichgültigkeit, Ignoranz, Verdrängung oder Abhärtung.

Einige dieser sekundären Reaktionen sind in der Trauma-Forschung auch als «coping strategies», also als Strategien des Umgangs mit starker emotionaler Belastung bekannt.³¹⁶ Gleichzeitig lässt sich bei positiv wirkenden ästhetisierten Kriegsbildern manchmal eine negative sekundäre Reaktion ausmachen, wie etwa Scham über sich selbst, wenn man ein inhaltlich furchtbares Kriegsbild für ästhetisch ansprechend hält, oder die eigene Verwirrung darüber, wenn dieses Kriegsbild beinahe unwirklich erscheint.

In diesem Zusammenhang diskutiert Sontag Kriegsfotografen wie Sebastiao Salgado, der für seine ästhetisch ansprechenden Fotografien von Leid und Krieg bekannt und immer wieder Angriffsziel eines «Feldzugs gegen die Inauthentizität des Schönen» wurde. Ihm wurde vorgeworfen, das Schreckliche zu beschönigen, da seine Bilder zu spektakulär, schön komponiert und «filmisch» seien.³¹⁷

Exemplarisch zeigen sich diese Attribute eindrücklich bei Abbildung 37, auf der ein inhaltlich düsteres Szenario – eine Person auf Krücken mit nur einem Bein bewegt sich in einer komplett vom Krieg zerstörten, ruinenartigen Umgebung – auf ästhetisch eindrucksvolle Weise dargestellt ist.

Aus der Zentralperspektive ragen die Häuserwände durch die Schattierung wie parallele Linien in den Himmel, ein vertikaler Mast im goldenen Schnitt des Bildes verstärkt diesen höchst dynamischen Effekt, während er gleichzeitig Harmonie durch Ausgewogenheit vermittelt.

315 Jean Baudrillard prägte den Begriff «war porn» (vgl. Baudrillard (2006)). Den Vorwurf des «war porn» griff zuletzt der Fotograf Christoph Bangert mit seinem gleichnamigen Fotoband absichtlich auf, in dem er schockierende Kriegsbilder zeigt, mit dem Argument, es sei keine Kriegspornographie, sondern *notwendig* und der Rezipient sei *verantwortlich*, gerade dort auch hinzusehen, vgl. Bangert (2014).

316 Sontag (2003), S. 123; zu den «coping strategies» siehe Snyder (1999)

317 Vgl. Sontag (2003), S. 91



Abbildung 37

Ein außergewöhnliches Spiel von Kontrasten, Hell-Dunkel und die Tatsache, dass es sich um eine Schwarz-Weiß-Aufnahme handelt, verleihen der Fotografie etwas höchst Graphisches. In diesem Fall kann man mit dem performativen Widerspruch sowie dem Halo-Effekt feststellen, dass die Schönheit der Bildform in einem extremen Kontrast zum dargestellten Inhalt steht – und Salgado offenbar bewusst damit arbeitet.

Problematisch sei nun aber vielmehr, so Sontag, dass Salgados Bilder häufig in einem kommerzialisierten Kontext erscheinen und nicht in einem «Ambiente der Andacht». Doch das scheint eine zu scharfe Kritik zu sein. Es ist vielmehr der Fall, dass ein Kontext der künstlerischen Kontemplation, wie der einer kleinen Galerie, den Betrachter zu einer reflektierten Haltung einlädt, indem er den performativen Widerspruch zwischen Form und Inhalt nicht automatisch und unbewusst zugunsten der Form auflöst, sondern als Anstoß zur Reflexion über Krieg und die Macht der Bilder, ja über die Möglichkeit der Repräsentation des Grauens schlechthin, nehmen kann. In einem künstlerisch-kontemplativen Kontext kann der *performative Widerspruch* also sichtbar gemacht werden, der sonst durch den *Halo-Effekt* unterginge, die radikale Ästhetisierung kann dann gerade zur Augenscheinlichkeit dieses Widerspruchs führen.

Sontag deutet an, dass starke Reaktionen und Gefühlswallungen bei der Rezeption von Kriegsbildern grundsätzlich mit einem gewissen Abstand zu betrachten seien. Heute, in einer Welt, in der die Fotografie vor allem der «konsumistischen Ma-

nipulation» diene, könne man sich der Wirkung eines noch so bedrückenden Fotos nicht mehr sicher sein.³¹⁸ Das trifft heute besonders auf den Umgang mit Bildern in den neuen Kriegen zu. Sontag wirft dabei die Frage nach der systematischen *Ausbeutung* von Gefühlen wie Bedauern, Mitgefühl und Empörung in Kriegsfotografie und das Problem des routinemäßigen Auslösens von Gefühlsreaktionen auf.³¹⁹

Auch das lässt sich in unterschiedlicher Ausrichtung auf die Strategien der hier beschriebenen Akteure in den neuen, asymmetrischen Kriegen anwenden: Die systematische Produktion von Angst und Schrecken durch Gräuelbilder, gemäß der Strategie von Terrororganisationen, nutzt genau diese Ausbeutung von Gefühlen für sich. Durch die systematische Erstellung und Verbreitung von Gräuelbildern und Hinrichtungs-Videos beuten sie auf perverse Weise eben diese Erzeugung von Angst aus.

Umgekehrt lässt sich die Funktionalisierung von Emotionen jedoch auch auf den Wirkbereich ästhetisierter Kriegsbilder der westlichen Akteure übertragen, welche übermäßige positive Emotionen zu dem Ziel der Identifikation und Parteinahme mit den Zielen westlicher Akteure generieren.

7.2 Ausblick: Plädoyer für eine neue Bildkompetenz

Unter der hier getroffenen Annahme, dass Bilder Waffen vor allem in den neuen Kriegen darstellen, drängt sich darum die Frage auf, wie man sich durch ihren Beschuss – von beiden Seiten – schützen und wie man mit ihrer Wirkung, primär wie sekundär, reflektiert und kompetent umgehen kann.

Sontags Überlegungen kann man zugespitzt als ein vermeintlich unlösbares Paradox für den Foto-Rezipienten formulieren: Ist das Kriegsfoto sehr ästhetisch, dann verschleiert es die Wirklichkeit für den Betrachter; ist es drastisch, werden die Betrachter zu ethnozentrischen Voyeuren oder Opfern des «Terror-Schocks». Doch es gibt, wie angedeutet, einen Ausweg aus dieser scheinbaren Aporie, den Sontag selbst andeutet, ohne ihn konsequent zu formulieren: Eine kritische reflektierte Haltung

318 Sontag (2003), S. 93

319 Ebd. Zum Ekel bemerkte Baudelaire passend: «Es ist unmöglich, irgendeine Zeitung durchzublättern [...] ohne in jeder Zeile die erschreckendsten Merkmale der menschlichen Perversität zu finden [...], und diesen ekelregenden Aperitif nimmt der zivilisierte Mensch täglich beim Frühstück zu sich.» Baudelaire zitiert nach Sontag (2003), S. 125

ermöglicht es dem Betrachter, sich sowohl von der eigenen Schaulust, als auch von der Empfänglichkeit für Schock oder Verschleierungsmechanismen zu distanzieren.

Doch nicht nur der kontemplative Kunstkontext begünstigt diese kritische Haltung, sondern auch der Kontext der Wissenschaft, in dem gerade kein mechanisches, oberflächliches *Betrachten* bei mittlerer Aufmerksamkeit stattfindet, sondern ein distanziertes und reflektiertes *Hinschauen* als Form einer aktiven Wahrnehmung.³²⁰ Selbst wenn man zugesteht, dass es kein «ideales» Kriegsfoto geben kann, weil immer Aspekte von Bildern interessengeleitet sein mögen, schützt eine kritische Reflexion mit einer höheren kognitiven Anstrengung, der Suggestion der Bilder hilflos ausgeliefert zu sein.

Aufgrund der beschriebenen Entwicklungen, wie etwa der ästhetischen Wende, und der Zunahme der Bedeutung von Bildern in der Darstellung von Informationen nach der ikonischen Wende in Zeiten der Beschleunigung ist eine kritische und mündige Auseinandersetzung mit dem Medium des Bildes, genauer, des Fotos, umso wichtiger. Dass eine derartige *Bildkompetenz* in Form einer kritischen Bilddistanz bei vielen Betrachtern noch wenig ausgereift ist, erscheint umso erstaunlicher, als viele Menschen bereits weitgehend zu einer kritischen Textdistanz fähig sind. Dass das Medium Bild hierbei nach wie vor eher vernachlässigt und zu wenig in seiner Aussage hinterfragt wird, ist gerade bei der Darstellung der neuen Kriege verhängnisvoll.

Hier treffen gewissermaßen *ikonophobische Tendenzen* der Wissenschaften auf eine naive *Ikonophilie* im Alltag, dem Bild tendenziell zu viel zu «glauben».³²¹ Dies gilt sowohl für den vom Westen erwünschten Effekt, ihre Kriegseinsätze durch euphemisierte Bilder eher moralisch zu legitimieren, als auch für das von Terroristen erzeugte intendierte «Image» der hochgefährlichen Miliz, vor der man sich fürchten soll.

Eine Möglichkeit, dieser Angst entgegenzuwirken, liegt darin, stets das hohe Maß an Sicherheit in unserer Gesellschaft zu verdeutlichen – so ist die Wahrscheinlichkeit, bei einem Haushalts- oder Verkehrsunfall zu sterben beispielsweise um ein

320 Im Englischen wird dieser Unterschied manchmal mit den Begriffen «seeing» für passives sehen versus «looking» für aktives Betrachten betont.

321 Der Begründer und wichtiger Vertreter des «pictorial turn», William. J. Thomas Mitchell, warf Vertretern der Sprachphilosophie wie Richard Rorty eine «Furcht vor Bildern» vor, die Sprache gegen das Visuelle verteidigen wolle, vgl. Kruse (2010), S. 89 und vgl. Mitchell (2008).

Vielfaches höher, als Opfer eines Terroranschlags zu werden.³²² Doch selbstverständlich kann es vollständige Sicherheit niemals geben, denn «ansonsten wird man durch zu viel Sicherheit auch handlungsunfähig.»³²³ Mit anderen Worten, es liegt in der Natur einer Demokratie, dass sie in ihrer Wehrhaftigkeit begrenzt bleibt; sie ist nicht unendlich wehrhaft, ohne dass die freiheitlich-demokratischen Grundrechte wie Meinungsfreiheit oder der Schutz der Privatsphäre dabei gefährdet werden.

Zu einer notwendigen, auch auf Bilder des Terrors bezogenen Resilienz der Rezipienten konstatiert Münkler: «das ausschlaggebende operative Gegenhandeln bei terroristischen Anschlägen besteht in der gelassenen Reaktion der Bevölkerung, ihrer Weigerung, sich in Furcht und Schrecken versetzen zu lassen.»³²⁴ Eben jene Weigerung, die so von Münkler bezeichnete «mürrische Indifferenz», fängt bei emotionalen Reaktionen auf Bilder der terroristischen Akteure an. Sie lässt sich auch auf die andere Seite der Akteure der neuen Kriege übertragen: Die Rezipienten sollten sich ebenso weigern, sich vorschnell und unkritisch mit den ästhetisierten Bildern von westlichen Kriegseinsätzen gemein zu machen.

Diese Forderung muss nicht nur an die Bildrezipienten gerichtet werden, sondern auch an die Bildlieferanten, also die Medien und Bild-Agenturen. Anstatt als «vierte Gewalt» im öffentlichen, politischen Diskurs eine Äquidistanz zu allen Akteuren einzunehmen, unterliegen zu viele westlichen Medien einer ästhetisierten Auswahl des Bildmaterials und helfen so, die westliche Perspektive eines vermeintlich militärisch und moralisch *sauberen* Krieges zu perpetuieren – ebenso, wie sie andererseits die Bilder des Terrors in omnipräsenten Endlosschleifen senden oder deren absichtsvoll lanciertes Bildmaterial nutzen und so deren Effekt verstärken. Denn gerade, wenn man derartige Bilder in ihrer Wirkung als Waffen begreift, ist eine Strategie ratsam, mit der man die Geschütze des Gegners in ihrer Wirkung eher abschwächen kann, anstelle diese noch zu schärfen.

Daher lautet Münklers Vorschlag, beispielsweise bei Terroranschlägen auf das permanent durchlaufende Nachrichtenband zu verzichten, weil es eine permanente Gefahr suggeriert, die alle anderen Nachrichten überstrahlt und dem singulären Anschlag so den Anstrich von Dauerhaftigkeit gibt. Mit umgekehrten Vorzeichen

322 Renn (2016)

323 Vgl. <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-totalversicherte-gesellschaft>

324 Münkler (2006b)

gilt dasselbe für die ikonologischen Frames der Bilder aus dem «Krieg gegen den Terror».

Die Medien könnten weitgehend auf Archivmaterial der US-Armee oder der vertraglich gebundenen *embedded journalists* verzichten, und versuchen, größtenteils eigenes Bildmaterial verwenden, von dem sie die bestenfalls die unabhängige Quelle kennen und stets deutlich machen. Auch wäre es sinnvoll, die Bebilderung inhaltlich repräsentativer zu wählen, selbstverständlich unter Berücksichtigung der Pietät. Sontag schreibt: «Das unendlich vertraute, unendlich berühmte Bild von Qual oder Zerstörung ist ein unvermeidlicher Bestandteil unseres kameravermittelten Wissens von Krieg.»³²⁵ Dieser Bestandteil stellt seinerseits natürlich nicht die *Gesamtheit des Krieges* dar, wird aber oft außer acht gelassen, und ist notwendig für einen ausbalancierten Eindruck. Denn um *das Wesen* des neuen Krieges als Rezipient auch nur annähernd rational und sachlich greifen zu können, braucht es auch eine ausgewogene Bandbreite an Bildmaterial.

Gleiches gilt hier natürlich auch für den Umgang mit dem IS: Wenn schon auf die vom IS bereitgestellten Bilder zurückgegriffen werden muss, so sollten diese wenigstens deutlich als solche markiert werden.

Einen Ausweg aus dem Dilemma beschreitet inzwischen die französische Tageszeitung *Le Monde* seit Sommer 2016 nach ihrem Motto «resister la strategie de la haine»: Sie verzichtet vollständig auf die Nutzung von Bildern des IS zu Illustrationszwecken.³²⁶

Im Sinne von Münkler und Sontag ließe sich also eine «Ökologie» der Bilder der neuen Kriege fordern,³²⁷ die zudem unabdingbar eine *beidseitige* Bildkompetenz bei Betrachten und Medien voraussetzt, und zwar sowohl gegenüber dem *Eros* der westlichen ästhetisierten Bilder, einschließlich der suggestiven Bilderlosigkeit, als auch gegenüber dem *Thanatos* der Gräueltbilder des Terrors.

325 Sontag (2003), S. 31

326 Vgl. http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/27/resister-a-la-strategie-de-la-haine_4975150_3232.html. Das mag zwar ein ehrenwerter Ansatz sein, allerdings betont dies auch einmal mehr die Wichtigkeit einer kritischen Haltung der Bild-Rezipienten – denn im digitalen Zeitalter kann man sich Bildern kaum entziehen.

327 Vgl. Sontag (1977): Damit ist gewissermaßen eine «Rationierung des Schreckens», allgemeiner ein bewusster Gebrauch von Bildern, und in diesem Sinne somit auch eine «Rationierung des zu Schönen» gemeint.

Sich gegen die Waffen in diesem *Krieg der Bilder* zu wehren, setzt voraus, ihn zunächst auch als einen solchen zu begreifen. Dann kann eine Mittelposition der aufgeklärten und kritischen *Äquidistanz* gegenüber *beiden* Akteuren der asymmetrischen Kriege einen möglichen Ausweg aus der medialen Unmündigkeit eröffnen. Um dies mit Noam Chomsky zu pointieren: «Die Bürger demokratischer Gesellschaften sollten Kurse für geistige Selbstverteidigung besuchen, um sich gegen Manipulation [...] wehren zu können.»³²⁸ Dem könnte man abschließend hinzufügen: Die Medien sollten dieser geistigen Selbstverteidigung nicht nur *nicht* entgegenwirken, sondern diese vielmehr systematisch unterstützen.

Jedoch, um hier mit Luhmanns Einschätzung über das Wesen der Massenmedien eine Einschränkung bezüglich dieses *Bilderkrieges* vorzunehmen: Man kann diese Effekte durchschauen, man kann sie theoretisch reflektieren, aber es «handelt sich dabei nicht um ein Geheimnis, das sich auflösen würde, wenn man es bekannt macht».³²⁹ So auch hier: Das Problem der Manipulation durch Bilder, vor allem in den neuen Kriegen, bleibt bestehen. Dennoch kann eine individuelle distanzierte Reflexionsebene einen wesentlichen Schritt in Richtung einer bildrezeptiven Mündigkeit darstellen – eine *Äquidistanz*, die in diesem *Krieg der Bilder* die Waffen etwas entschärft.

328 Chomsky (2003)

329 Luhmann (1996), S. 10

Literaturverzeichnis

- Andersen, Robin (2006): «Militainment: Der Irak-Krieg als «Reality»-Show und Unterhaltungs-Videospiel» in: Thomas, Tanja und Virchow, Fabian (Hg.) (2006) *Banal Militarism. Zur Veralltäglicung des Militärischen im Zivilen*, Bielefeld
- Archer, John (2006): «Testosterone and Human Aggression: An Evaluation of the Challenge Hypothesis», *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 30: 319 – 345
- Arendt, Hannah (1967): *Truth and Politics*. Zitiert nach: Arendt, Hannah (1987): *Wahrheit und Lüge in der Politik*, München
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*, München
- Atran, Scott (2003): «Genesis of Suicide Terrorism», *Science* 299: 1535–1539
- Atran, Scott (2006): «The Moral Logic and Growth of Suicide Terrorism», *Washington Quarterly* 29: 127–147
- Austin, John L. (1962): *How To Do Things With Words*, Cambridge
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*, Berlin
- Baudrillard, Jean (2002): *Der Geist des Terrorismus*, Wien
- Baudrillard, Jean (2006): «War Porn», *Journal of Visual Culture*, 5, 1: 86–88
- Bangert, Christoph (2014): *War Porn*, Heidelberg
- Behrens, Peter (2016): *JIM 2016 Jugend, Information, (Multi-)Media*.
(Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest)
- Benjamin, Medea (2013): *Drone Warfare – Killing by Remote Control*, New York
- Berger, J.M. (2014): «How ISIS Games Twitter», *The Atlantic Monthly*, 16.06.2014
- Bundeskriminalamt (BKA) (2016): *Analyse der Radikalisierungshintergründe und -verläufe der Personen, die aus islamistischer Motivation aus Deutschland in Richtung Syrien oder Irak ausgewandert sind*
- Boehm, Gottfried (1994): *Was ist ein Bild?*, München
- Bradley, Margaret M. und Lang, Peter J. (2007): «The International Affective Picture System (IAPS) in the study of emotion and attention» in: Coan, James A. und Allen, John J. B. (Hg.) (2007): *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*, Oxford, S. 29–46
- Brecht, Bertholt (1922): *Baal*, in: Brecht, Bertholt (1967): *Gesammelte Werke in 20*

- Bänden, Band 15*, Frankfurt
- Bredenkamp, Horst (2003): *Geschichte und Wirkung der Ästhetik des Terrors*, Mainz
- Bredenkamp, Horst (2010): *Theorie des Bildakts (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007)*, Berlin.
- Browning, Christopher R. (1996): *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die «Endlösung» in Polen*. Reinbek
- Brüggemann, Ulf (2016): *Angriff auf den Westen. Welche Strategie verfolgt der Islamische Staat? Arbeitspapier Sicherheitspolitik, Nr. 21/2016* (Bundesakademie für Sicherheitspolitik)
- Burda, Hubert (2004): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln
- Chomsky, Noam (2003): *Media Control. Wie die Medien uns kontrollieren*, Hamburg
- Clausewitz, Carl von (1832): *Vom Kriege*
- Coen, Amrai et al. (2015): «Diese Bilder lügen.» *Zeit Online* 29.07.2015
- Debord, Guy (1967): *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg
- De Koning, Martijn (2013): »We reject you – Counter-conduct and radicalisation of the Dutch Hofstad network«, in: Herding, Maruta (Hg.) (2013): *Radikaler Islam im Jugendalter. Erscheinungsformen, Ursachen und Kontexte*, Halle (Saale), S. 92– 109
- Deleuze, Gilles (1991): *Was ist ein Dispositiv*, Frankfurt a.M.
- Diener, Ed et al. (1980): «Deindividuation: Effects of group size, density, number of observers, and group member similarity on self-consciousness and disinhibited behavior.» *Journal of Personality and Social Psychology* 39: 449-459
- Dietz, Georg (2014): «Kein Bild ist unschuldig». *Spiegel Online*, 12.09.2014
- Dietz, Georg (2015): «Die Krieger der Apokalypse» *Der Spiegel*, 12/2015
- Erhard, Christoph (2016): «Ermunterung zur Emiratsgründung», *FAZ* 19.05.2016
- Ekman, Paul (2003): *Emotions Revealed*, New York
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen*, Frankfurt
- Gambhir, Harleen K. (2014): «Dabiq: The strategic messaging of the Islamic State», *Institute for the Study of War (ISW)*, 15.09.2014
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity*, Cambridge
- Goldman, Alvin (2006): *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford

- Greene, Joshua (2014): *Moral Tribes. Emotion, Reason and the Gap Between Us and Them*, New York
- Haidt, Jonathan (2012): *The Righteous Mind: Why Good People are Divided by Politics and Religion*, New York
- Hanich, Julian (2012): «Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung» in Hanich, Julian und Wulff, Hans Jürgen (Hg.) (2012): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, München
- Heitmeyer, Wilhelm et al. (1997): *Verlockender Fundamentalismus: Türkische Jugendliche in Deutschland*. Frankfurt am Main
- Hemmingsen, Ann-Sophie (2010): *The Attractions of Jihadism. An identity approach to three Danish terrorism cases and the gallery of characters around them*, Kopenhagen
- Herding, Maruta et al. (2015): «Junge Menschen und Gewaltorientierter Islamismus – Forschungsbefunde zu Hinwendungs- und Radikalisierungsfaktoren» (Bundeszentrale für politische Bildung)
- Hubbard, Ben und Shane, Scott (2014): «ISIS displaying a deft command of varied media», *The New York Times*, 20.06.2014
- Hüppauf, Bernd (2002): «Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen» in: *Fotogeschichte 22. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 85/86, S. 7–22
- Hüppauf, Bernd (2015): *Fotografie im Krieg*, Paderborn
- Husserl, Edmund (1913): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*
- Ignatieff, Michael (2004): *The Lesser Evil: Political Ethics in an Age of Terror*, Toronto
- Kahneman, Daniel (2011): *Thinking: Fast and Slow*, London
- Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*
- Kensinger, Elisabeth A. (2004): «Remembering emotional experiences: The contribution of valence and arousal» *Reviews in the Neurosciences* 15, 4, S. 241–251
- Kingsley, Patrick (2014): «Who is behind Isis's terrifying online propaganda operation?», *The Guardian*, 23.06.2014

- Kompridis, Nikolas (2014): *The Aesthetic Turn in Political Thought*, London
- Koschnitzke, Lukas (2015): «Der Kalifat-Konzern» *Zeit Online*, 19.11.2015
- Krishnan, Armin (2012): *Gezielte Tötung – Die Zukunft des Krieges*, Berlin
- Kruse, Christiane (2010): «Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft» in Kusber, Jan et al. (Hg.) (2010): *Historische Kulturwissenschaften: Positionen, Praktiken und Perspektiven*, Bielefeld, S. 81–104
- Loftus, Elizabeth und Palmer, John C. (1974): «Reconstruction of Automobile Destruction: An Example of the Interaction Between Language and Memory» *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 13: 585–589
- Loftus, Elizabeth (2003): «Our Changeable Memories: Legal and Practical Implications» *Nature Reviews Neuroscience* 4: 231–234
- Long-Crowell, Erin (2015): «The Halo Effect: Definition, Advantages and Disadvantages» *Psychology 104: Social Psychology*
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*, Opladen
- Lüders, Michael (2015): «Der IS freut sich über die Reaktion des Westens», *Frankfurter Rundschau*, 27.11.2015
- Lüders, Michael (2017): *Die den Sturm ernten. Wie der Westen Syrien ins Chaos stürzte*, München
- Meyer, Sebastian; Wittmeyer, Alicia (2014): «How to take a picture of a severed head», *Foreign Policy*, 09.08.2014
- Milgram, Stanley (1963): «Behavioral Study of Obedience» *Journal of Abnormal and Social Psychology* 67, 4, S. 371–378
- Milgram, Stanley (1995): *Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*, Reinbek
- Münkler, Herfried (1992): *Gewalt und Ordnung. Das Bild des Krieges im politischen Denken*, Frankfurt am Main
- Münkler, Herfried (1994): *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt am Main
- Münkler, Herfried (2004a): *Die neuen Kriege*, Hamburg
- Münkler, Herfried (2004b): «Krieg», in: Göhler, Gerhard et al. (Hg.) (2004): *Politische Theorie*, Wiesbaden
- Münkler, Herfried (2006a): *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur*

- Asymmetrie*, Weilerswist
- Münkler, Herfried (2006b): *Die Strategie des Terrorismus und die Abwehrmöglichkeiten des demokratischen Rechtsstaats*. Akademievorlesung vom 01.06.2006
- Münkler, Herfried (2007): «Heroische und postheroische Gesellschaften» in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 61: 8/9, 742–752.
- Münkler, Herfried (2015a): *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin
- Münkler, Herfried (2015b): «Was bedeutet Krieg in unserer Zeit», Interview auf *Deutschlandfunk*, 19.10.2015
- Neumann, Peter (2016): «Die Entzauberung des Islamischen Staates», Interview im *Deutschlandfunk*, 11.01.2016
- Neumann, Peter (2015): *Die neuen Dschihadisten. ISIS, Europa und die nächste Welle des Terrorismus*, Berlin
- Nisbett, Richard (2004): *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently ... and Why*, New York
- Nunold, Beatrice (2006): «Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft.» In: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*.
- Panofsky, Erwin (1975): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, Paderborn
- Paul, Gerhard (2009): «Kriegsbilder – Bilderkriege». In: *Bilder. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 31/2009
- Peirce, Charles Sanders (1931–1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge (herausgegeben von Charles Hartshorne und Paul Weiss)
- Pfannkuch, Katharina (2014): *Propaganda-Blatt lockt Deutsche in den Dschihad*. In: Cicero 3. Oktober 2014
- Pinker, Steven (2011): *The Better Angels of our Nature. The Decline of Violence in History and Its Causes*, New York
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität - Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt am Main
- Remarque, Erich Maria (1929): *Im Westen nichts Neues*, Köln
- Renn, Ortwin (2016): «Kein Grund, soviel Angst zu haben» in *Zeit Online*, 19.06.2016

- Reuter, Christoph (2015a): *Die schwarze Macht. Der Islamische Staat und die Strategien des Terrors*, München
- Reuter, Christoph (2015b): *Haben Sie Angst vor dem IS?* HAZ, 27.11.2015
- Richter, Wolfgang (2013): Kampfdrohnen. Völkerrecht und militärischer Nutzen. Stiftung Wissenschaft und Politik (SWP), Mai 2013
- Robb, David (2004): *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, New York
- Romer et al. (2010): «Can Adolescents Learn Self-Control? Delay of Gratification in the Development of Control over Risk Taking» *Prevention Science* 11: 319–330
- Rupp, Gerhard (Hg.) (1998): *Ästhetik im Prozess*, Opladen/Wiesbaden
- Saussure, Ferdinand de (1916): *Cours de linguistique générale*, Lausanne/Paris
- Schaller, Mark; Park, Justin H. (2011): «The Behavioral Immune System (And Why it Matters)» *Current Directions in Psychological Science* 20: 99–103
- Schmid, Hans Bernhard (2005): *Wir-Intentionalität: Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*, München
- Schmid, Hans Bernhard (2009): *Kollektive Intentionalität: Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen*, München
- Schneider, Irmela (1998): «Medialisierung und Ästhetisierung des Alltags – Einige Überlegungen.» in: Rupp, Gerhard (Hg.) (1998): *Ästhetik als Prozess*, Opladen
- Scholz, Oliver (1991): *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien der bildhaften Darstellung*, Freiburg im Breisgau/München
- Searle, John R. (1969): *Speech Acts*, Cambridge
- Setz, Clemens (2014): «Das grelle Herz der Finsternis» *Zeit Online*, 25.09.2014
- Sherif, Mzafar et al. (1961): *Intergroup Conflict and Cooperation. The Robbers Cave Experiment*. University of Oklahoma Institute of Group Relations
- Sibley, Frank (1959): «Aesthetic Concepts» *The Philosophical Review* 67: 421–450
- Slootman, Mareike und Tillie, Jean (2016): *Processes of radicalisation. Why some Amsterdam muslims become radicals*. University of Amsterdam, Institute for Migration and Ethnic Studies
- Snyder, Charles R. (Hg.) (1999): *Coping: The Psychology of What Works*, New York
- Sontag, Susan (1977): *Über Fotografie*, Frankfurt
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, München

- Theweleit, Klaus (2002): *Der Knall. 11 September, Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt am Main
- Thorndike, Edward L. (1920): «A Constant Error in Psychological Ratings» *Journal Applied Psychology* 4, 1, 25
- Tversky, Amos und Kahneman, Daniel (1981): «The Framing of Decisions and the Psychology of Choice» *Science* 211, 4481: 453–458
- Virilio, Paul (2002): *Gound Zero*, London
- Virilio, Paul (2002): *Desert Screen. War at the speed of light*, London
- Walton, Kendall L. (1978): «Fearing Fictions» *The Journal of Philosophy* 75, 1: 5–27
- Wassermann, Felix (2015): *Asymmetrische Kriege*, Frankfurt am Main
- Wassermann, Felix (2016): «Die Strategie der Schwachen», Interview in *Frankfurter Neue Presse*, 09.07.2016
- Watzlawick, Paul et al. (Hg.) (1969): *Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern
- Welzer, Harald (2005): *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, Frankfurt am Main
- Werkmeister, Otto Karl (2002: «Ästhetik der Apokalypse» in: Brock, Bazon et al. (Hg.) (2002): *Krieg und Kunst*, München
- Wiktorowicz, Quintan (2005): *Radical Islam Rising: Muslim extremism in the west*, Lanham/Maryland
- Wood, Graeme (2015): «What ISIS really wants», *The Atlantic*, März 2015
- Zelin, Aaron Y. (2014): «The Massacre Strategy. Why ISIS brags about its brutal sectarian murders» *Politico Magazine*, 17.06.2014

Online-Quellen

(letzter Zugriff: 30.06.2017)

http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=55964

<https://atwar.blogs.nytimes.com/2010/06/25/embedistan-2/>

<http://blog.wiwo.de/look-at-it/2016/06/15/kampf-der-plattformen-facebook-imperium-2-milliarden-fotos-am-tag-snapchat-125-milliarden/>

<http://www.dw.com/de/bka-studie-immer-schneller-dschihadist/a-19087194>

<http://www.economist.com/news/middle-east-and-africa/21645749-jihadists-are-attacking-more-regions-people-destroying-history>

<http://www.faz.net/aktuell/politik/politische-buecher/krieg-und-gewalt-bedrohung-der-wohlstandszone-14033463.html>
<https://www.flickr.com/photos/ccdet/albums/> (Offizielle Flickr-Seite des U.S. Central Command (Centcom))
<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-totalversicherte-gesellschaft>
<https://www.theguardian.com/world/2017/apr/26/isis-exodus-foreign-fighters-caliphate-crumbles>
<http://www.globalsecurity.org/military/systems/aircraft/mq-1b-ops.htm>
http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/27/resister-a-la-strategie-de-la-haine_4975150_3232.html
<http://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>
<http://www.sueddeutsche.de/politik/buergerkrieg-studie-doppelt-so-viele-tote-in-syrien-wie-vermutet-1.2860526>
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/afghanistan-rund-68-000-todesopfer-laut-studie-seit-2001-a-1036670.html>
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat-internationaler-straengerichtshof-soll-is-wegen-kriegsverbrechen-anklagen-a-1024376.html>
<http://www.spiegel.de/video/is-wer-steckt-hinter-der-nachrichtenagentur-amaq-video-1692750.html>
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat-is-museen-in-mossul-verwuestet-a-1020685.html>
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/krieg-am-hindukusch-afghanistan-einsatz-erreicht-dauer-der-sowjet-besatzung-a-731362.html>
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/karzai-relativiert-forderung-nach-schnellem-abzug-aus-afghanistan-a-821796.html>
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312172/umfrage/taeglich-von-internetnutzern-hochgeladene-und-geteilte-fotos/>
<http://www.tagesspiegel.de/politik/verbreitung-von-graeuefotos-eu-parlament-hebt-immunitaet-von-marine-le-pen-auf/19463568.html>
<https://www.thebureauinvestigates.com/projects/drone-war>
https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/04/07/beautiful-brian-williams-says-of-syria-missile-strike-proceeds-to-quote-leonard-cohen/?utm_term=.7d7961206414

https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/02/25/what-george-orwell-said-about-hitlers-mein-kampf/?utm_term=.6c3e1745510d
https://web.archive.org/web/20150204115327/http://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/HRCouncil/CoISyria/HRC_CRP_ISIS_14Nov2014.pdf
<http://www.welt.de/print-welt/article480096/Der-11-September-und-die-Erhabenheit-der-Katastrophe.html>
<https://www.welt.de/politik/ausland/article165626479/Ist-Abu-Bakr-al-Baghdadi-dieses-Mal-wirklich-tot.html>
<http://www.zeit.de/wirtschaft/2015-11/islamischer-staat-finanzierung-geiseln-steuern-oel>
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2017-06/anti-is-kampf-irak-syrien-mossul-rakka>
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-07/drohnen-usa-barack-obama-zivilisten>
<http://www.zeit.de/politik/2015-07/syrien-angriffe-is>
<http://www.zeit.de/wissen/2016-07/terror-in-europa-nizza-attentat-risiko-angst>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bild Online, 11.09.2016, Quelle: LAIF

<http://www.bild.de/news/ausland/jahrestag-11-september/9-11-das-protokoll-47633662.bild.html>

Abb. 2: Video-Still über Reuters, 15.09.2014 in

<http://nypost.com/2014/09/15/isis- makes-3m-per-day-from-oil-smuggling-human-trafficking/>

Abb. 3: Video Still über «Site Intel Group» via Reuters, 26.02.2015 in

<http://www.newsweek.com/jihadi-john-what-we-know-about-mohammed-emwazi-309730>

Abb. 4: Propaganda-Bild «Let them find harshness in you» aus Dabiq Nr. 13, 19.01.2016

Abb. 5: «Kämpfer des «islamischen Dschihad» üben die Erschießung von Gefangenen», Imago, 27.01.2017 in:

<http://www.tagesspiegel.de/politik/islamisten-20-000- auslaendische-kaempfer-in-syrien-und-irak/11286162.html>

Abb. 6: «Sometimes people with the worst pasts create the best futures»: Plakat, das von der britischen IS-Gruppe Rayat al-Tawheed auf Sozialen Medien veröffentlicht wurde, vgl.

<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/isis-recruiting-violent-criminals-gang-members-drugs-europe-new-crime-terror-nexus-report-drugs-a7352271.html>; <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/isis-recruiting-violent-criminals-gang-members-drugs-europe-new-crime-terror-nexus-report-drugs-a7352271.html>

Abb. 7: «YODO – you only die once so why don't make it martyrdom»,
<https://www.theguardian.com/world/2014/jun/23/who-behind-isis-propaganda-operation-iraq>

Abb. 8: «Just Terror», Propaganda-Bild aus Dabiq Nr. 13, 19.01.2016

Abb. 9: Propaganda-Bild aus Rumiyah Nr. 7, 07.03.2017

Abb. 10: Bild aus Propaganda-Video, AFP/ Al- Furqan Media, vgl.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/islamischer-staat-le-monde-zeigt-keine-bilder-mehr-a-1105005.html>

Abb. 11 «The Pledge», Propaganda-Bild aus Rumiyah Nr. 4, 07.12.2016

Abb. 12: TAZ Archivbild von Januar 2014, Quelle: AP in
<http://www.taz.de/!5040174/>

Abb. 13: Reuters in Frankfurter Rundschau, 08.09.2014:
<http://www.fr.de/politik/usa-gegen-is-drei-stufen-plan-gegen-die-terrormiliz-a-561291>

Abb. 14: Zeit Online, 01.09.2015, Reuters: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2015-09/palmyra-weltkulturerbe-islamischer-staat>

Abb. 15: Spiegel Online, 26.02.2015: «Terroisten im Irak: IS-Fanatiker verwüsten Mossuls Museen, AP: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/islamischer-staat-is-museen-in-mossul-verwuestet-a-1020685.html>

Abb. 16: Reuters/Cpl Rob Knight, 06.08.2006:
<http://www.latitudenews.com/story/the-irish-afghan-war/>«British soldiers from 1 Royal Irish Regiment participate in an operation to secure the village of Musakala in Helmand province»

Abb. 17: Focus Online, 09.10.2013, DPA/Hannibal:
http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tv-kolumne-unser-krieg-afghanistan-der-verlorenste-krieg_aid_1120526.html

Abb. 18: U.S. Navy/PH3 Alta I. Cutler,
<http://www.navy.mil/management/photodb/photos/020418-N-1587C-030.jpg>

- Abb. 19: Zeit Online, 05.07.2015, Shawn Nickel/U.S. Air Force/Released/dpa
<http://www.zeit.de/politik/2015-07/syrien-angriffe-is>
- Abb. 20: Zeit Online, 26.02.2017, Senior Airman Erin Babis/ U.S. Air Force
<http://www.zeit.de/2017/09/verteidigung-deutschland-aufruestung-nato-laender-donald-trump>
- Abb. 21: Offizielle Flickr Seite des U.S. Cenral Command (Centcom):<https://www.flickr.com/photos/ccdet/>
- Abb. 22: <http://www.equilibri.net/the-war-in-afghanistan/>
- Abb. 23: «Combat ready special operation forces soldier.» Getty Images.<http://www.equilibri.net/the-war-in-afghanistan/>
- Abb. 24: Süddeutsche Zeitung Online, 11.08.2010, DPA
<http://www.sueddeutsche.de/politik/spiel-mit-dem-voelkerrecht-toeten-auf-kommando-1.986705>
- Abb. 25: <https://www.youtube.com/watch?v=BPOXwUgss3I> (das Standbild dieses Youtube-Videos erscheint bei Google unter dem Begriff «afghan war» als erster Treffer)
- Abb. 26: Offizielle Flickr Seite des U.S. Cenral Command (Centcom):<https://www.flickr.com/photos/ccdet/>
- Abb. 27: Standbild aus offiziellem Rekrutierungsvideo für die US Army; «United States Army, Symbol of Strenghth, More hhan a Uniform»:
<https://www.youtube.com/watch?v=i5ufp07bmuw> (Standbild bei 0:22)
- Abb. 28: Caspar David Friedrich «Der Wanderer über dem Nebelmeer» von 1818
- Abb. 29: Offizielle Flickr Seite des U.S. Cenral Command (Centcom):
<https://www.flickr.com/photos/ccdet/>
- Abb. 30: Offizielle Flickr Seite des U.S. Cenral Command (Centcom):
<https://www.flickr.com/photos/ccdet/>
- Abb. 31: N24 Online, DPA:
<http://www.n24.de/n24/Wissen/Gesundheit/d/5208870/wie-der-krieg-die-deutschen-soldaten-veraendert.html>
- Abb. 32: The Times Online «British soldiers of 3 Rifles play volley-ball» -
<http://www.thetimes.co.uk/tto/news/uk/defence/article2546757.ece#tab=4>
- Abb. 33: Google.de-Screenshot vom 7. April 2016 (Eingabe Suchleiste: «war afghanistan»)
- Abb. 34: Google.de-Screenshot vom 7. April 2016 (Eingabe Suchleiste «war syria»)

Abb. 35: Screenshot Spiegel Online vom 29.05.2013, Foto: USAF

(<http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/drohnen-neue-waffen-sollen-bundeswehr-programm-retten-a-902449.html>)

Abb. 36: Google Screenshot der am häufigsten angeklickten Bilder auf Google.de, gibt man den Begriff «war drones» ein. (Zugriff am 15.04.2017)

Abb. 37: Sebastiao Salgado: «A victim of war struggling on his crutches along Jade Maiwan Avenue.» Kabul, Afghanistan, 1996.

