

BILDER-WISSEN. DIE MACHT DER OBERFLÄCHEN

Die Netzwerkmedien heben die Wortzentrierung der Kommunikation in der Moderne auf. In ihnen werden »technische Bilder« (Flusser) zentrales Medium der Vermittlung von Information und Interpretation. Ihre Sprache ist symbolisch; der Modus der Erkenntnis immer auch ein ästhetischer.

Was sozial als ästhetisch und was als erkenntnisträchtig gilt, wird durch das technische Bild ebenso neu beantwortet wie die Frage, was als »real« zu gelten hat. Der Revolution bildhafter Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen geht dieses Kapitel nach.

BILDERKRIEG UND TERRORISMUS

BIRGIT RICHARD

Der Terrorismus der 70er Jahre erzeugte stille Bilder. Seine klaren Ziele – z.B. die Befreiung des Landes oder die Freipressung von inhaftierten Gesinnungsgenossen – finden ihre mediale Entsprechung in der Fotografie. Erst später erobern Terroristen Bildschirm und Monitor. Mit den Ereignissen des 11. Septembers 2001 hat die Besetzung des Bildschirms durch den Terror seinen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig leitet die World-Trade-Center-Attacke eine neue Phase des Bildes ein, da sie mit einem Schlag eine Fülle von gleichzeitigen Einzelbildern in Fernsehen und Internet generiert. Die neue Dimension des Terrors kennzeichnet eine sorgfältige Gestaltung der Ästhetik des Schreckens und der konsequente Einsatz der Mittel des globalen Kapitalismus. Über die erwirtschafteten Kapitalströme bauen die Terroristen ein globales Terrornetzwerk auf, das sich aller modernen Kommunikationsmittel (Handy, Internet, TV-Sender) bedient. Ein weiterer Schritt kündigt sich mit Nick Bergs Enthauptungsvideo an: Ziel ist der Bildschirm des vernetzten Computernutzers. Über das Internet findet eine schleichende, unkontrollierte Verbreitung der bewegten Bilder von Amateurkameras statt, der TV-Monitor wird sekundär.

Dem symbolischen Bild von der Zerstörung des World Trade Centers, das sich als Zeichen einer Niederlage tief ins kollektive Gedächtnis der westlichen Welt eingebrannt hat, haben die Amerikaner zunächst nichts entgegenzusetzen. Dennoch erringen die Amerikaner nach dem 11. September 2001 einen kurzen bildsymbolischen Sieg als Kompensation dafür, dass sie Bin Laden niemals als Toten oder Gefangenen präsentieren konnten. Zwei Schlüsselbilder sind hier zu nennen: Das Einreißen der Saddam-Statue in Bagdad und die Präsentation des verwilderten Diktators in der Höhle.

Bilderkrieg im Internet

Die hier zu betrachtenden Medienbilder sind zunächst technische Bilder, die in dem Moment einen ihrer Struktur unangemessenen magischen

Charakter bekommen, wenn der Mensch vergisst, dass er diese Bilder selbst erzeugt hat. Er kann sie nicht mehr entziffern und entwickelt ihnen gegenüber ein magisch-rituelles Verhalten. Die Bildoberfläche der technischen Bilder erscheint »voller guter oder böser Götter«; geheime Mächte, die gebannt werden müssen, schweben über dem Bild (Flusser 1990: 12f). Diese Magie des Bildes wird von den Bild-Kriegern beider Seiten ausgenutzt. Sie setzen die Bilder als strategische Waffen im Kampf gegen die Besatzer bzw. gegen den Terror ein. Die Frage »Was verbirgt sich hinter den technischen Bildern?« wird durch ihre mediale Struktur obsolet. Vielmehr ist zu fragen, welche Bilder sollen nicht gezeigt werden, kommen doch aber in Zeiten der flottierenden Bilder im Internet zum Vorschein?

In ihrer virtuellen Form im Raum des Netzes durchkreuzen Bilder nicht nur gesellschaftliche Systeme wie Kunst und Politik, sondern auch verschiedene Kulturen. Die Bilder liegen im Internet weltweit für den öffentlichen Gebrauch bereit und sind nicht so kulturell determiniert wie sprachliche Äußerungen. Muslimische Fundamentalisten nutzen 2001 sofort die Gelegenheit, Bilder der brennenden Türme herunterzuladen und in ihre propagandistischen Collagen einzubinden. Dabei werden westliche kulturelle Strategien in eine islamistische Alltagskultur integriert. Diese benutzt Bilder in ihrem Protest gegen die USA und wertet sie für ihren eigenen Kontext um. Ultrakonservative Fundamentalismen formieren sich in einer bestimmten Ästhetik, d.h. sie verwenden zum Beispiel grelle Neonfarben für ihre Bilder; spektakuläre Explosionen und Spezialeffekte zeigen die endgültige Vernichtung des Gegners.

Der kulturelle Blick des Westens nimmt Bildprodukte wie die Porträts von Bin Laden als Paradox wahr, da er die islamischen Gesellschaften für bilderlos hält (siehe Hadith im Islam: »Engel betreten keinen Raum mit Figuren, Bildern oder Hunden«). Wenn die Bilder erst aus dem Netz gezogen sind, können sie alle Formen annehmen, sich materialisieren und in verschiedenste Zusammenhänge eingebunden werden. Ihre Nutzbarkeit für jede angeschlossene Kultur beinhaltet eine stetige Produktion von neuen Bedeutungen.

Fundamentalistische Gegner bekämpfen sich seit dem »11. September« mit Hassbildern im Internet. Auf beiden Seiten gibt es zahlreiche Hatepages, die maß- und hemmungslos in den ausgedachten Spielarten der Erniedrigung und der Vernichtung des Anderen sind. Diese findet auf den Websites ausdrücklich auf der bildlichen Ebene statt. Die US-Bin-Laden-Sucks-Seiten [1] umfassen Tausende von Websites mit einer großen Bandbreite an Schmähungen und Beleidigungen. Die Seiten zeigen neben Witzen und Musikstücken vor allem mittels digitaler Bildverarbeitung zusammengebaute Bilder. Das Spektrum reicht von plumpen

Witzen über homophob motivierte sexuelle Degradierung – so wird Bin Laden beim Geschlechtsverkehr mit einem Mann und bei der Ausübung von Sodomie gezeigt – bis hin zum Druck seines Porträts auf Toilettenpapier oder seiner Darstellung als kiffendem Drogenkonsumenten. Es endet in der Illustration härtester Gewaltfantasien der meist männlichen Website-Betreiber. Die Bilder zeigen Kopfschüsse, Zerstückelung oder den aufgespießten Kopf des Terroristen. Diese Wiederaneignung soll seine geisterhafte Erscheinung in den Videos kompensieren. Amerikaner formieren sich mit den Bin-Laden-Hass-Seiten zu einer digitalen Nation, um die Niederlage symbolisch umzukehren, den Gegner zu unterwerfen und zu demütigen. Das Besondere ist hier, dass die symbolische Rache über das Bild genommen wird, in einem digitalen Voodoo-Ritual. Durch die Bildverarbeitung wird das Feindbild in einen kontrollierbaren Rahmen gestellt, der dann in einem Beschwörungsritual die Gefahr bannt. Diese Bemühungen dienen der nachträglichen Verarbeitung, die aber nur noch kompensatorisch wirken kann, da man zunächst das von den Islamisten gelieferte Bild angenommen hat.

Hier kündigen sich Analogien zur fotografischen Inszenierung der Foltermethoden von Abu Ghraib an: Es erscheint beinahe so, als hätten die US-Soldaten alle möglichen sexuellen Gewalt-Fantasien, wie sie einst für Bin Laden ausgedacht und verbildlicht wurden, nun in reale Inszenierungen überführt.

Explosion der Bilder

Für die Verarbeitung des »11. Septembers« werden andere Formen der Bildbearbeitung genutzt. Im Netz beginnt parallel zum Ereignis die Arbeit an den Bildern, die in der Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt werden. Die Menschen kommunizieren über eine eigene Bildproduktion, um im Austausch mit anderen das schreckliche Ereignis zu verarbeiten [2]. Auch nach erfolgreicher Suche von Nachbarbildern ist es schwierig, zu rekonstruieren, wie ein Bildkreislauf sich aufgebaut hat. Das liegt zunächst in der Struktur des Mediums begründet, das den brachliegenden, ungeordneten Bildarchiven nur als Rohstofflager dient. Eine symbolische Bedeutung ergibt sich erst durch die weitere Bearbeitung und durch den Zusammenhang.

Durch die große, ungeordnete Anzahl von Bildern im Internet entsteht eine Hypervisualität, die ohne Ordnungskriterien nicht zu bewältigen ist: Bilder werden in einer Bilderflut verschüttet, um Fragen nach anderen Bildern zu ersticken. Alles wird gezeigt, aber die aufdringlichen Bilder sind gekennzeichnet durch die Undurchlässigkeit ihrer Oberflä-

che, die kein Erklärungsmodell anbietet. Daraus ergibt sich ein grundlegendes Paradigma der gegenwärtigen visuellen Kultur: Sichtbarkeit ist nicht gleich Transparenz. Die Explosion der Bilder in einer ekstatischen Hypervisualität ist eine terroristische Strategie der Sichtbarkeit. Die Terroristen sind nach dem »11. September« in ein mehrstufiges System der Sichtbarkeit eingetreten, d.h. sie bedienen parallel mehrere mediale Kanäle wie Internet und TV mit verschiedenen Bildsorten.

Dagegen wählen die Amerikaner mit Strategien wie Zudecken und Wiederholung von Bildern (Bagdad, Kabul), ein überholtes und unterlegenes Sichtbarkeitskonzept: die »altmodische« Unsichtbarkeit. Gleichzeitig versuchen sie vergeblich, ihre Gegner mit visueller Hightech zu überwachen und zu kontrollieren.

Abu Ghraib: Pornografische Unterwerfung mit umgekehrten Geschlechterrollen

»The Western Memory Museum is now mostly a visual one« (Sontag 2004). Fotos bestimmen, wie ein geschichtliches Ereignis, wie ein Konflikt beurteilt und wahrgenommen wird, sie steuern die Erinnerung und den Wiederabruf von Ereignissen. Bilddokumente wurden schon immer als politische Instrumente eingesetzt, die neue Qualität besteht darin, dass sowohl bei den Bildern der Folter, als auch bei der Enthauptung eine genau kontrollierte Bildregie durchgeführt wurde, die sich unbewusst an vorgegebenen Darstellungskonventionen orientiert, die aus trivial medialen Quellen gespeist werden. Die »Bildgestaltung« der soldatischen Fotoamateure basiert auf Elementen des White Trash, einer billigen Porno- und Horrorfilmästhetik.

Die Amateurfotografen von Abu Ghraib erzeugen Bilder gemäß ihrer milieuspezifischen Sehgewohnheiten. Es ist anzunehmen, dass die Fotos eher für eine private Vorführung, quasi als Souvenir und Trophäe, und nicht für eine weltweite Veröffentlichung gedacht waren. Die Folterbilder schockieren neben dem Wissen um die realen Geschehnisse, die sie – wie stilisiert auch immer – abbilden, durch die Art und Weise, wie das Entsetzliche inszeniert wird, wie die Opfer nackt für die Kamera zugerichtet werden.

Die Fotografen sind dabei Teil der Inszenierung und quasi selbst an der Folter beteiligt, die Folterer grinsen in die Kamera. Das Fotografiertwerden in entwürdigenden Posen ist zentraler Bestandteil der Leiden der Opfer. Der Horror auf dem Foto ist also untrennbar mit den Umständen der Entstehung des Fotos verbunden. Vom Charakter her vergleichbare Bilder findet Susan Sontag in den Fotografien der Lynchmorde an

schwarzen Männern und Frauen, begangen in den 30er Jahren von weißen Südstaaten-Amerikanern: Sie ließen ihre Opfer an Bäumen aufhängen und sich selbst grinsend neben den zugerichteten Körpern fotografieren (vgl. Sonntag 2004). Solche Art von Trophäenfotos gibt es auch zu den Taten der Wehrmacht. Die Fotos dienen der heroischen Selbstbespiegelung und sind Fetisch gegen den Tod (vgl. v. Braun 2004: 17).

Zwar versuchte die US-Regierung die vielen digitalen Folterfotos zurückzuhalten und eine Veröffentlichung zu verhindern, die Bilder hatten sich jedoch bereits unkontrolliert verbreitet. Man kann sie nicht zensieren und unterdrücken, sondern nur mit anderen Bildern überdecken. Das gilt ebenso für das Video der Enthauptung von Nick Berg. Das Video wurde zuerst auf Al-Ansar.biz [@3] veröffentlicht, deutsche Medien zeigten es nicht und es gibt auch keinen Hinweis auf den Link. Online-Portale in den USA stellten es zur Verfügung, ebenso wie eine israelische Verteidigungsgruppe, zudem gibt es sogar eine englisch übersetzte Version der Gespräche und Parolen der Mörder auf dem Enthauptungsvideo. Die genannten Websites haben das Video mit einem Warnhinweis über die Grausamkeit der Bilder versehen.

Das Netz ist demnach zunächst der Bild-Speicher, die endgültige Verbreitung bestimmter Schlüsselbilder erfolgt dann über die klassischen Verbreitungswege, nämlich über Print- und TV-Medien. Diese sind zwar nicht mehr die Ersten, die die Bilder exklusiv zeigen, aber der Prozess der medialen Nachbearbeitung ist ein ganz entscheidender politischer Eingriff: Die Selektion der Bilder bestimmt, welche sich weltweit verbreiten und zu Schlüsselbildern für ein Geschehnis werden. Bei den Abu-Ghraib-Bildern sind es zunächst zwei Fotos von Lynndie England: Auf dem einen schleift sie einen männlichen nackten Gefangenen an der Leine hinter sich her, auf dem zweiten posiert sie lachend vor einem Körperturm der Gefangenen. Ein weiteres Schlüsselbild, das für Islamisten und Besatzer gleichermaßen zur Ikone wird, ist das des Gefangenen auf der Kiste, mit der Kapuze über dem Kopf und den Drähten an den Händen.

Hier wird eine Bildpolitik deutlich, die mit der Kontrolle über Bilder arbeitet. Sie zeigt sich vor allem in der Art und Weise, wie mit den Bildern sexueller Gewalt gegenüber arabischen Männern umgegangen wird: Die Geschlechtsteile der Opfer werden gerastert und unkenntlich gemacht. Diese Abdeckung wird von den US-Medien vorgenommen, die europäischen Medien übernehmen sie. Die Obszönität der Fotos wird dadurch noch gesteigert, dass im Zuge westlicher Schamvorstellungen die männlichen Geschlechtsteile abgedeckt dargestellt werden, während die Gesichter zu erkennen sind und damit Identität und Würde der Opfer preisgegeben werden. Es sind deshalb keine männlichen Geschlechtsteile in westlichen Zeitungen zu sehen, da das männliche Ge-

schlecht nicht gezeigt werden darf. Es ist paradox, dass die männlichen Geschlechtsteile verschwinden, obwohl es auf den Bildern um sexuelle Gewalt geht. Der Phallus ist Machtsymbol und muss unsichtbar bleiben (vgl. v. Braun 2004). Die westliche Gleichsetzung des Phallus mit Macht und seiner Unsichtbarkeit führt dazu, dass Männlichkeit im Westen nur symbolisch sichtbar ist im Geld, im Auftreten im öffentlichen Raum, in der Größe des Hubraums. Lynndie England präsentiert sich in sehr männlichen Posen: Dies liegt daran, dass Frauen unter dem Druck des Militärs, so sein zu müssen wie Männer, in Mimikry verfallen und in Körperhaltung, Gestus und Stimme den Männern gleich werden. Die Bilder sind pornografisch und sexuell aufgeladen: Gerade weil eine Frau in dieser Machtposition ungewöhnlich ist, muss es den zwischengeschalteten fotografischen Voyeur geben, der die Bilder gemacht hat und der die Betrachtenden in ihrer voyeuristischen Rezeption »entschuldete«.

Der Schock und der kulturelle Abgrund, der sich auftut, wenn eine amerikanische Frau muslimische Männer misshandelt und sexuell demütigt, war keine absichtliche Provokation, sondern ein Versehen. Die Medien spielen die entscheidende Rolle in der Auswahl der Schlüsselbilder. Sie unterstützen unbeabsichtigt das Bildregime der Terroristen, da die islamistische Behauptung der moralischen Verkommenheit der Ungläubigen, Männer wie Frauen, unterstrichen wird. Damit kann die unterschiedslose Vernichtung aller Ungläubigen – entführt werden im Irak auch Frauen – legitimiert werden.

Die ausgewählten Folterbilder von Abu Ghraib bestätigen die unterschwellige Existenz eines interkulturellen phallischen Blickregimes: Die Inszenierung der Folterbilder ist durch pornografische Bildschablonen vorgeprägt. Diese Vorlagen werden am Körper des Feindes umgesetzt, mit dem Unterschied, dass in den gängigen Bildformationen der weibliche Körper sexueller Unterwerfung und Demütigung ausgesetzt ist. Im nächsten Schritt dienen die Irakbilder wiederum der sexuellen Stimulation, sie werden auf einer Website wie »iraqbabes« (Heidenreich 2004) wieder als pornografische Bilder inszeniert, auf denen die Unterworfenen wie gewöhnlich die Frauen sind und dann den »realen« Irakbildern gegenübergestellt.

Bildgebender Terrorismus

Die Interpretation der verschiedenen Bildsorten hat die Sinnlosigkeit deutlich gemacht, nach einer Tiefendimension von Terror- und Gewaltbildern zu suchen. Gesucht werden nicht verborgene Wahrheiten, sondern verschüttete Bilder. Diese lagern nicht etwa im Unterbewussten,

sondern vielmehr im Internet. Das Internet zeigt seine Qualität als universelles Speichermedium, das auch die dunklen und verbotenen Seiten der westlichen Kultur und ihre ungewollten Bilder bewahrt. Die wieder entdeckten Bilder können dann benutzt werden, um ein kompletteres multiperspektivisches Bild zu konstruieren und um eine offizielle Politik der Sichtbarkeit zu dekonstruieren. Das Netz wandelt die wenigen ausgewählten offiziellen Perspektiven in eine Multiperspektivität um.

Die neuen Bildkomplexe zeigen auch das Verblassen und die Bedeutungsänderung von einst mächtigen Schlüsselbildern: Die Bilder von Abu Ghraib verändern die Bedeutung der Bilder des »11. Septembers«, die den Amerikanern in der westlichen Welt beinahe uneingeschränkte Solidarität einbrachten. Durch das Ausscheren aus der Opfer- in die aktive Täterrolle im Irakkrieg wurden die Vorteile der weltweiten Anteilnahme verspielt. Das gegenwärtige Gegeneinandersetzen der Bilder der Folter und der Enthauptung spielt Fundamentalisten auf beiden Seiten in die Hände, die USA funktionieren genau so wie es sich die Terroristen wünschen, weil sie mit der gleichen Logik antworten.

Diese Einschnitte sind wesentlich beeinflusst von den Bilderzeugern. Waren Fotografen und Kameramänner am 11. September 2001 noch unfreiwillige Erfüllungsgehilfen der Terroristen, so sind sie dieser Funktion bei den Folterbildern und beim Enthauptungsvideo beraubt. Hier stehen sie in der zweiten Verwertungsreihe: Die Veröffentlichung und Verbreitung der Bilder über das Internet hat schon längst unkontrolliert stattgefunden. Schon beim »11. September« wurden die Profifotografen von den Amateurfotografen überrundet. Hier zeigt sich die zunehmende Bedeutungslosigkeit des Fotoreporters, der als Aufklärer agiert. Schon beim »11. September« gerinnt die Realität zur Kunst, die in aufwändigen Bildbänden 2001 auf dem Weihnachtsgabentisch landet, auch diese Bilder rütteln in ihrer Hyperästhetisierung nicht mehr auf. Die digitale Kamera tarnt sich hier als demokratisierendes Element zur Erzeugung von Medienöffentlichkeit im Internet, jeder kann ein Bild machen und es sofort versenden. Die weite Verbreitung digitaler Kameras führt auch zu dem Phänomen, dass Gewalttäter ihre Taten immer häufiger auch mit der Kamera festhalten – so war dies zum Beispiel der Fall bei Berufsschülern, die einen Mitschüler folterten oder bei Bundeswehrsoldaten, die Geiselnahmen simulierten.

Die Amateur-Folterfotografien können zugleich der Pornografie und dem (kriegs-)touristischen Genre zugeordnet werden. Ihre Ästhetik wird bestimmt durch White Trash, Porno und Horror. Nach diesen Bildschemata werden die Bilder als Souvenir inszeniert. Es sind einfache Soldaten, die die Armee aus den unterprivilegierten Schichten rekrutiert. Dementsprechend sehen die Bild-Erzeugnisse aus, sie folgen milieuspezifischen

Sehgewohnheiten. Hier erfüllt die digitale Kamera eine ähnliche Funktion der Wiedergabe medialer Vorgaben in der Inszenierung von Realität wie schon zu Zeiten der analogen Fotografie. Besondere Bedeutung hat die digitale Fotografie dadurch, dass sie es ermöglicht, Folterfotos in großer Anzahl zu produzieren und ohne Umweg ins Internet hochzuladen.

Die Bildreferenzen der Terroristen liegen auf einer anderen Ebene: Sie machen sich die Freiheit autonomer Medien, deren Basis das Netz ist, zunutze und sind quasi der terroristische Ableger von Indymedia [4]. Auf dieser Website werden alternative mediale Dokumente von Ereignissen wie dem G8-Gipfel in Genua dargestellt, um der staatlichen medialen Perspektive eine alternative Sicht gegenüberzustellen. Die Terroristen durchbrechen nun mit Hilfe des Internet und eigener arabischer Sender wie Al Džaseera westliche Medienkontrolle. Der Zweck des friedlichen Einsatzes der Videokamera als Waffe (Video Vigilantes) gegen staatliche Unterdrückung, der im Zusammenspiel von Video und Internet in Chiapas (Mexiko) mit der Verteilung von Videokameras durch das Electronic Disturbance Theatre um Ricardo Dominguez in der Kombination von Kunst und Aktivismus für einen Befreiungskampf zu beobachten war, wird umgekehrt: Die Bilder dienen der totalitären Einschüchterung des Gegners. Hier ist der Umschwung von der Verteidigung zur Zerstörung ziviler Rechte sichtbar.

Die hier beschriebenen Zusammenhänge zwischen den Einzelbildern bekommen also mit Abu Ghraib und dem Nick-Berg-Enthauptungs-Video eine neue Komponente: den Bilderkrieg. Zwar waren Bilder immer schon Waffen in kriegesischen Auseinandersetzungen, neu ist jedoch, dass es gezielte Rückschläge mittels Bildern gibt. Damit entsteht ein Bilderkrieg, der kompetent die strukturellen Vorteile bestimmter Medien einsetzt, indem er z.B. Video und Internet kombiniert. Besonders bei der Enthauptung von Berg arbeiten die Terroristen mit dem Realitätseffekt des bewegten Bildes, der ganz klar auf den Prozess des Tötens einer genau zu identifizierenden Person ausgerichtet ist und daher keinen Zweifel an der Echtheit der grauenhaften Bilder zulässt. Die Terroristen inszenieren dieses Video äußerst sorgfältig mit Schlüsselobjekten. Die abgebildeten Dinge, die im Gedächtnis bleiben, sind die Kapuze und die orangenen Hemden auf Guantanamo Bay, die bei Nick Berg wieder auftauchen. Man nimmt Bezug auf die Symbole des Gegners.

Das Enthauptungsvideo hat seinen eigentlichen Ort im Internet, die Ursprungsform des bewegten Bildes wird für die weitere Veröffentlichung verlassen. Die mediale Weiterverwertung kann nur über Standbilder laufen, die den Zustand vor und nach der Enthauptung zeigen, was auf Grund der Grausamkeit des Vorgangs notwendig ist.

Die beschriebenen medialen Übersprünge und intermedialen Wechsel zeigen an, dass ein mediales Bild nicht nur permanent seine Bedeutung ändert, weil es in andere Bildnachbarschaften gestellt wird, sondern auch, weil es nicht mehr in einer Form (still-bewegt oder materiell-immateriell) gefangen bleibt. Es ist multifunktional und befindet sich im ständigen Prozess einer Verwandlung in verschiedene Bildformate. Die immer angenommenen Eigenschaften des digitalen Bildes, auf Grund seiner Pixelstruktur alle medialen Formate und Auflösungen je nach Verwertungszusammenhang chamäleonartig annehmen zu können, werden mit den hier angesprochenen Bildkomplexen eingelöst.

Literatur

- Braun, Christina von (2004): »Das Bild als Trophäe«. In: *Frankfurter Rundschau*, 14.05., 17.
- Heidenreich, Stefan (2004): »Vorausseilende Inszenierung«. In: *De:bug - Monatszeitung für elektronische Lebensaspekte*, 83, 4.
- Flusser, Vilém (1990): *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: Vice Versa.
- Sontag, Susan (2004): »Regarding the Torture of Others«, *The New York Times Online*, 23.05.2004. [WWW-Dokument: www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html - Zugriff: 12.12.2004].

Digitale Verweise

- [@1] www.sniksnak.com/jokester/osama/osama.html
- [@2] www.hereisnewyork.org
- [@3] www.al-ansar.biz
- [@4] www.indymedia.org

