



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Barack Obama im Situation Room –
Eine politikwissenschaftliche Bildanalyse“

Verfasser

Lucas Perterer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.

A 066 824

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Masterstudium Politikwissenschaft

Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Roman Horak

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1 - 4
2. Ziel der Arbeit	4 - 5
3. Iconic Turn	5 - 8
3.1 Kritik am Iconic Turn	8 - 9
4. Bilder als Untersuchungsgegenstand in der Politikwissenschaft	9 - 11
5. Methode	12 - 15
6. Was ist ein Bild?	16 - 19
7. Unterschiede zwischen Sprache und Bild	20 - 21
8. Bilder in der heutigen Gesellschaft	21 - 24
9. Politik in Zeiten visueller Medien	24 - 27
10. Politische Kommunikation über Bilder	27 - 28
11. Die Visualisierung von Krieg anhand ausgewählter Beispiele	29 - 30
11.1 Der Vietnamkrieg	30 - 31
11.1.1 Der „unzensierte“ Krieg	31 - 32
11.1.2 „Living-Room War“	32 - 33
11.1.3 Die Dolchstoßlegende	33 - 34
11.1.4 Bildikonen aus dem Vietnamkrieg	35 - 38
11.1.5 Zusammenfassung	38
11.2 Der Golfkrieg – Der zensierte Krieg	38 - 41
11.2.1 Kritik an der Medienpolitik im zweiten Golfkrieg	41

11.3 Der Irakkrieg – Krieg als Live-Entertainment	42 - 43
11.3.1 Bilder als argumentative Grundlage von Kriegspropaganda	43 - 44
11.3.2 Die „Shock and Awe“-Strategie	44 - 46
11.3.3 Die Invasion als Show	46 - 47
11.3.4 Der gescheiterte Bilderkrieg	48 - 51
11.3.5 Abu Ghraib – Folterbilder mit weitreichenden Folgen	51 - 53
12. Zur Bedeutung von Bildern im asymmetrischen Krieg	53 - 55
13. Der 11. September	55 - 56
13.1 9/11 Ablauf	56 - 57
13.2 9/11 als Medienereignis	58
13.3 Die Folgen der Terroranschläge	59 - 60
14. Die Jagd auf Osama bin Laden	60 - 63
14.1 Operation Neptune’s Spear	64 - 66
14.2 Reaktionen auf bin Ladens Tod und Kontroversen	67 - 68
14.3 Osama bin Ladens Bestattung	68 - 69
15. Die Figur Obama	69 - 71
15.1 Obama und seine PR-Leute – Imageproduktion	71 - 72
16. Untersuchung des Bildes	73 - 74
16.1 Bildbeschreibung	74 - 77
16.2 Bildanalyse	78 - 85
16.3 Bildinterpretation	85 - 89
16.4 Kollagen	89 - 91

17. Schluss	92 - 95
18. Literatur	96 - 107

1. Einleitung

Wir leben in einer von visuellen Medien geprägten Gesellschaft. Der Iconic Turn, die Wende vom Wort zum Bild, hat unsere Art die Welt zu erfassen grundsätzlich verändert. Martin Heidegger stellte schon 1938 fest, dass das Wesen der Neuzeit die Eroberung der Welt als Bild sei. Gemeint ist damit: „Die Menschen der Neuzeit erobern sich durch das Herstellen und Erzeugen von Bildern die sie umgebende Realität. Nicht mehr eine von Göttern und Gott erschaffene Welt bildet das Modell, sondern selbst geschaffene, technisch produzierte Bilder kreieren Paradigmen, nach denen die erfahrbare Realität eingeordnet wird.“ (Sattler 2004: online)

Er sollte mit dieser frühen Diagnose Recht behalten. Videos und Fotos fließen heute in Echtzeit um den Globus, durchdringen ihre Gesellschaften und werden so zu einem wesentlichen Bestandteil unserer Welterfahrung. Der Bildschirm ist zur zentralen Welterfahrungsinstanz des modernen Menschen avanciert. Internet und Fernsehen liefern eine nicht überblickbare Bildermenge. Massenmedial überlieferte Sekundärerfahrungen dominieren unser Weltbild, wie schon Luhman erkennen ließ.

Neuere Erfindungen wie zum Beispiel das Smartphone tragen dazu bei, dass immer mehr Bilder produziert und kommuniziert werden können. Die vorerst industrielle Beschleunigung in der Moderne hat nach der materiellen Produktion mit großer Verspätung nun auch die kulturelle Produktion erfasst (vgl. Weibel 2003, 16ff). Wir finden uns so in lauten und erregten Gesellschaften wieder, „in denen die Flut der Botschaften und Bilder kaum mehr jene Tabula-rasa-Situationen und erlebnisoffene Räume zulässt, die für Nachklang und Resonanz nötig sind.“ (Paris 2003: 74)

Thomas Meyer erkennt zwei Folgen, die von der, wie er es nennt, „Dominanz der Bilder“ in unserer ästhetisierten Lebenswelt ausgehen:

„Die eine ist die Vorherrschaft der ‚Logik‘ der Bildunterhaltung über diejenige der Sprachlichkeit und der dialogischen Verständigung. Die andere besteht im Unsichtbarwerden der Urheberschaft intentional erzeugter Weltbilder, da die Urheber der Bilder anders als die von Behauptungen und sprachlichen Deutungen selbst nicht in Erscheinung treten (genauer in Meyer 1992). In ihrem Zusammenwirken konstituieren beide Aspekte die spezifische ‚Logik‘ des Scheins.“ (Meyer 2001: 107)

Die grundlegenden Veränderungen der Kommunikationskultur ziehen weitreichende Veränderungen in der Gesellschaft mit sich. Bildern, konkret Fotos und Videos, kommt heute eine neue Macht zu – wie auch der Buchtitel „Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder“ suggeriert. Dabei muss betont werden, dass Bilder schon seit jeher mächtig waren, sich aber die Produktions- und Rezeptions-Verhältnisse radikal geändert haben. Durch moderne Kommunikationstechnik können Bilder nahezu immer und überall produziert, kommuniziert und rezipiert werden. Damit rücken entlegene Geschehnisse sehr nahe und werden für unzählige Menschen gleichzeitig wahrnehmbar.

Bilder haben offenkundig andere Eigenschaften als Text. Sie sind direkter, emotionalisierender und können dazu dienen, komplexe Sachverhalte in kürzester Zeit zu verstehen. Diesen Umstand wissen sowohl die Werbung als auch die Politik für sich zu nutzen.

Heute macht Politik Bilder, und Bilder wiederum machen Politik. Wilhelm Hofmann erkennt in diesem Zusammenhang einen Paradigmenwechsel von der „logozentrischen“ zur „ikonozentrischen“ Politik (vgl. Hofmann, 1999).

Die visuelle Dimension von Politik wurde um die Jahrtausendwende einer breiten Öffentlichkeit drastisch vor Augen geführt. Die Terroranschläge in New York und Washington am 11. September 2001 können als der politische Anfang des 21. Jahrhunderts gelten. Dieser folgenreiche Tag brannte sich in das kollektive Gedächtnis der Weltbevölkerung ein. Die Bilder, die an diesem Tag entstanden und nahezu alle Medienkanäle bevölkerten, entfalteten große Macht und hatten tiefgreifende politische Auswirkungen.

Selbst die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), die bis dahin immer dem Wort den Vorrang gegenüber dem Bild gab, druckte am 12. September 2001 Bilder der brennenden Türme auf ihre Titelseite. Viele Medien handelten dabei ganz im Sinne der Terroristen und zeigten schier endlos die Schreckensbilder der explodierenden Flugzeuge, der einstürzenden Türme und der Rauchschwaden über Manhattan. So entstanden die von den Terroristen gewollten Bilder amerikanischer Machtlosigkeit.

„Die Visualisierung der Anschläge vom 11. September 2001 besorgten ebenso zufällig wie zuverlässig die Profis und Amateure der allgegenwärtigen Bildkultur des christlichen Abendlandes. Spätestens seit diesem Zeitpunkt sollte klar gemacht worden sein, dass Bilder nicht nur zur Verzierung von Politik taugen. Bilder sind in einem sehr handfesten Sinne politisch.“ (Drechsel 2005: 11)

Der 11. September ist ein eindrückliches Beispiel dafür, welche Macht Bilder in einer vernetzten Gesellschaft entfalten können. Daher werden sie von Politikern bewusst eingesetzt, um Politik zu machen und ihr Image – ein „künstliches, glaubwürdiges, passives, lebendiges, vereinfachtes, ambivalentes Pseudo-Ideal“ (Müller 2003: 27) – zu formen.

So auch von Barack Obama, dem 44. Präsident der USA. Im Weißen Haus wird viel Zeit und Energie aufgewandt, um den Präsidenten im rechten Licht dastehen zu lassen. Obamans Hausfotograf Pete Souza ist immer an seiner Seite, um die richtigen Bilder zu produzieren und damit ein perfektes Image des Präsidenten zu erzeugen. Das Geschäft mit den Bildern ist zu einem zentralen Instrument der politischen und ökonomischen Steuerung geworden, weshalb die Bilderpolitik des Weißen Hauses zu einem wichtigen machtpolitischen Faktor geworden ist.

Besonders in kriegesischen oder kriegsähnlichen Auseinandersetzungen wird Bildern eine hohe Bedeutung beigemessen (vgl. Paul 2005a). Krieg und Terror finden heute auch auf medialer und besonders auf bildlicher Ebene statt. Aus diesem Grund erscheint es höchst sinnvoll Bilder aus politikwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen.

Viele Bilder sind von Obama bekannt, aber eines ragt besonders heraus: Das Bild „The Situation Room Photograph“ (TSRP). Das von Pete Souza gemachte Foto erreichte in kürzester Zeit ein Millionenpublikum und wurde binnen weniger Tage zu

einer modernen Bildikone. Es folgten unzählige Debatten, denn das Bild zeigt etwas anderes, als viele möglicherweise erwarteten. Was wir zu sehen bekommen, ist nicht die Leiche Osama bin Ladens, sondern den mit Menschen gefüllten Situation Room, die Kommandozentrale des Weißen Hauses, wie diese die Operation gegen bin Laden beobachten. Dieses Foto sollte mit den politisch höchst turbulenten Jahren abschließen, die Amerika und die Welt seit 9/11 erlebten.

Die vorliegende Arbeit will dieses Bild untersuchen. Während Bilder in der Populärkultur heute massenhaft konsumiert und verehrt werden, gelten sie der (vermeintlich) hochkulturellen Elite als „moralisch und intellektuell minderwertig“ (Drechsel 2005: 193). Mit einer grundlegenden Skepsis gegenüber dem Bild ging eine Ausblendung des Visuellen in vielen Wissenschaften einher. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind hier Veränderungen auszumachen und das Visuelle wird zunehmend Teil wissenschaftlicher Auseinandersetzungen.

2. Ziel der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das weltbekannte Schlagbild (Diers) „The Situation Room Photograph“ in seinen politischen Kontext zu stellen und es mittels Bildanalyse zu untersuchen, um es so einordenbar und verstehbar zu machen.

„Die politikwissenschaftliche Kritik an der Macht der Bilder ist auf deren Re-Kontextualisierung gerichtet, sozusagen auf eine „Wiederherstellung“ des politischen Diskurses: In dieser Perspektive werden visuelle Repräsentationen von Politik zur Illustration diskursiver Fehlstellen, deren Konzeption und Gestaltung selbst deshalb kaum je zur Diskussion stehen.“ (Bernhardt/Hadj-Abdou/Liebhart/Pribersky 2009: 38)

Keinem anderen politischen Bild wurde in den vergangenen Jahren so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie diesem. Das Medienecho war riesig und die Diskussionen um das Bild zahlreich.

Das Bild sollte mit einem unschönen Teil amerikanischer Geschichte abschließen,

der mit den Terrorangriffen am 11. September 2001 in New York und Washington begonnen hatte. Aufgrund der Brisanz und hohen Relevanz des Bildes erscheint es als geeigneter Untersuchungsgegenstand für eine politikwissenschaftliche Auseinandersetzung.

Bevor in dieser Arbeit auf das Bild aus dem Situation Room mittels Bildanalyse näher eingegangen wird, werden zunächst wichtige theoretische Themengebiete besprochen, die das Bild in seinen politikwissenschaftlich relevanten Rahmen stellt und das Bildhandeln des Weißen Hauses verdeutlicht. Folgend wird das Bild mithilfe von drei methodischen Schritten der Bildanalyse untersucht (siehe Methode).

3. Iconic Turn

„Die Gutenberg-Galaxis, so hat McLuhan geurteilt, ist nach beinahe fünf Jahrhunderten kommunikativer Hegemoie in Europa an ihr Ende gelangt und hat die historische Stafette an eine visuelle Leitkultur weiterreichen müssen, die von dem verstorbenen Kommunikationsökologen Neil Postman voll edler Verachtung als ‚Guck-Guck-Kultur‘ klassifiziert worden ist. Erst jüngst hat der Iconic Turn in der Diskursforschung die Konsequenz daraus gezogen und konzentriert sich seither eher auf die ikonischen als auf die symbolischen Zeichen bei der Analyse der öffentlichen Diskurse. Ein Epochenwechsel scheint sich vollzogen zu haben.“ (Meyer 2009: 53)

Bilder sind heute so präsent wie nie zuvor, sie zirkulieren massenhaft in der Mediengesellschaft. Dabei scheinen sie als authentisch wahrgenommene Informationsträger aufzutreten. In jüngerer Vergangenheit war häufig die Rede von „Bilderflut“ und der „neuen Macht der Bilder“. Der moderne Mensch ist umringt von Bildmedien und kann der Omnipräsenz der Bilder kaum entgehen. Der deutsche Medientheoretiker Hans Belting dazu:

„Die Bilder durchdringen und beherrschen die zeitgenössische Kultur in einem Maße, dass man von einer visuellen oder visuell geprägten Kultur sprechen kann, die durch die Massenmedien inzwischen globalisiert worden ist.“ (Belting 2008: 9)

Esse est percipi – sein heißt wahrgenommen werden. Und wahrgenommen werden Menschen und Themen in der Mediengesellschaft vorrangig über Medien.

Die erhöhte Bedeutung von Bildern zieht tiefgreifende Veränderungen in vielen Bereichen des menschlichen Daseins mit sich – auch und besonders in der Politik. Aufgrund der kulturellen Verschiebungen vom Text zum Bild sind Bilder in den vergangenen Jahrzehnten vermehrt in die Aufmerksamkeit der Wissenschaft gerückt.

Seit Beginn der 1990er Jahre manifestiert sich in unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen der sogenannte „Iconic Turn“. Sowohl Sozial- und Geisteswissenschaften als auch Naturwissenschaften sind vom Iconic Turn erfasst. Als Schlagwort verwendet beschreibt er die erhöhte Relevanz von Bildern gegenüber Sprache und bezeichnet die fächerübergreifende Hinwendung zu Bildern als Untersuchungsgegenstand. Der Iconic Turn in den Wissenschaften kann als Reaktion auf eine erhöhte Konjunktur von Bildern in der Gesellschaft gesehen werden. Die terminologische Präzisierung des inflationär gebräuchlichen „Iconic Turn“ erweist sich dabei als Herausforderung. Das Phänomen wird mit unterschiedlichen Begriffen erfasst.

Der deutsche Kunsthistoriker Gottfried Boehm führte 1994 den heute prominenten Begriff „Iconic Turn“ ein. Er tat dies in Anlehnung an den „Linguistic Turn“, der 1967 von dem amerikanischen Philosophen und Komparatisten Richard Rorty eingeführt wurde und die Umorientierung der Philosophie von der Bewusstseinsphilosophie zur Sprachanalyse bezeichnete. Boehm formulierte in seiner Abhandlung „Die Wiederkehr der Bilder“ folgende Frage:

„Die Rückkehr der Bilder, die sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert vollzieht, wollen wir als ‚ikonische Wendung‘ charakterisieren. Dieser Titel spielt natürlich auf eine Analogie an, die sich seit Ende der Sechziger Jahre und unter dem Namen des ‚linguistic turn‘ vollzogen hat. Darf man – und in welchem Sinne? – von einem ‚iconic turn‘ sprechen?“ (Boehm 1994: 13)

Der deutsche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Willibald Sauerländer weißt darauf hin, dass es Boehm um ein hermeneutisches Problem ging, nämlich das richtige Verstehen von Bildern welche traditionell als Kunstwerke angesehen werden.

„Der iconic turn sollte den Weg für ein Verstehen freilegen, welcher die ikonische Gestalt des künstlerischen Bildes aus sich heraus – also nur vom Bilde selbst her – eröffnete, unabhängig von der das Bild begleitenden sprachlichen Überlieferung und von sozialen, ökonomischen, politischen Bedingungen, denen die Kunstproduktion wie jede andere menschliche Tätigkeit unterliegt. Der iconic turn sollte die spezifische Eigentümlichkeit des künstlerischen Bildes gegen die Überfremdung durch Texte wie gegenüber der visuellen Information in der Wissenschaft, im Warentausch und im gesellschaftlichen Verkehr bewusst machen. Iconic Turn war ein emphatischer Versuch, die in der Zeit der Medien bedrohte Autonomie des künstlerischen Bildes hermeneutisch zu retten.“ (Sauerländer 2004: 407)

Bei Boehm meint der Begriff „Bild“ das allgemein hin als Kunstwerk angesehene Bild. Im Zentrum des Interesses steht in dieser Arbeit ein anderer Bild-Begriff. Hier sind Fotografien und Videos relevant. In Anlehnung an Willibald Sauerländer wird die Frage im weitesten Sinne nach „der Rolle und Suggestivkraft von Bildern in der öffentlichen Verständigung“ gestellt (Sauerländer 2004: 408).

Dabei wird auf die hier eingangs erwähnte und schwer bestreitbare Tatsache Bezug genommen, dass wir seit Jahrzehnten eine immer noch zunehmende Verlagerung von der sprachlichen auf die visuelle Information, vom Wort auf das Bild erleben. Damit sind wir bei dem von William John Thomas Mitchell, kurz W.J.T. Mitchell, 1992 kreierten Terminus „Pictorial turn“. Sein Ziel war es die Wende zum Bild mit sozialen und politischen Fragen zu verbinden. W.J.T. Mitchells Überlegungen fußen auf den seit den 1980er Jahren geführten Diskurs über visual culture und stellen den Versuch dar, die Inkonologie Erwin Panofskys, eines der bedeutendsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, zu aktualisieren (vgl. Mitchell 1992). Wie auch Boehm geht W.J.T. Mitchell von Rorty's linguistic turn aus, „aber nicht, um seinen pictorial turn auf den ästhetischen Innenraum des Bildes als Kunstwerk zu beziehen, sondern um einen

Begriff für die neue Rolle des Bildes in der gesellschaftlichen Kommunikation zu setzen.“ (Sauerländer 2004: 411).

Der Begriff „Iconic Turn“ wurde also von Boehm in durchaus überlegter Form eingeführt, findet aber häufig als schwammiges Schlagwort Anwendung. Die tatsächliche analytische Kategorie, mit der hier gearbeitet wird, fußt viel mehr auf W.J.T Mitchells pictorial turn.

Es existieren noch weitere Turns, die das Phänomen des „Iconic Turn“, also die Hinwendung zum Bild, auf ihre Weise zu beschreiben versuchen. Wesentlich erscheint noch der „visual turn“, dessen Ursprung in der „visual culture“ zu suchen ist. Er erforscht die kulturelle Rolle der Kommunikation. Der von Ferdinand Fellmann eingeführte „imagic turn“ soll eine Wende zur Abbildung beschreiben. Und der von Werner Kroeber-Riel stammende „imagery turn“ hat seine Wurzeln in der Werbeindustrie, ist jedoch aufgrund seines unpräzisen Bildbegriffes unwissenschaftlich.

Wir sehen, der Iconic Turn ist ein breites gesellschaftliches Phänomen, das die Wissenschaft mit unterschiedlich ausgelegten Terminologien zu analysieren versucht. Dies verdeutlicht Horst Bredekamp, indem er schreibt: „Dieser turn lässt weniger an eine definierte Größe wie etwa eine Schraube denken, die sich immer tiefer in das Brett eines Problemholzes bohrt, als vielmehr an einen im stillen Wasser sich drehenden Stab, der die Wasseroberfläche insgesamt in den Einfluss seiner Motorik bringt.“ (Bredekamp 2004: 17)

Der Iconic Turn vollzieht sich sowohl auf gesellschaftlicher Ebene, als auch auf wissenschaftlicher. Die Hinwendung zum Bild erleben wir im Alltag und in den unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen.

3.1 Kritik am Iconic Turn

Wie jeder Turn in der Wissenschaft ist natürlich auch der Iconic Turn nicht unumstritten. Er wird als wissenschaftliche Modeerscheinung kritisiert, die durch ihre interdisziplinäre Arbeit verflacht. Darüber hinaus wird kritisch angemerkt, dass der

Iconic Turn nichts ganz neues ist, vielmehr hat er, worauf Frank Hartmann hinweist, eine lange Geschichte. So brach bereits der Aufklärer Jan Comenius im frühen siebzehnten Jahrhundert unter dem „Orbis Pictus“ mit der traditionellen autoritären Didaktik der Kleriker und begann Wissen im Unterricht bildlich zu veranschaulichen (vgl. Hartmann 2003).

Überhaupt stößt die proklamierte Verdrängung der Sprache durch das Bild auf Skepsis:

„Die Frage, ob wir mit den medialen Bildern am Ende der Schriftkultur und damit am möglichen Anfang einer Kultur ohne Schrift stehen, kann hier nur die Gegenfrage provozieren: Wissen wir, wovon wir sprechen, wenn wir die Bilder meinen?“ (Hartmann 2003: 129).

Im folgenden Kapitel soll geklärt werden, wie die Politikwissenschaft mit Bildern umgeht, und ob in ihr der Iconic Turn Spuren hinterlassen hat.

4. Bilder als Untersuchungsgegenstand in der Politikwissenschaft

„Die Wende von der Fokussierung auf die Textualität von Kultur zur Wahrnehmung ihrer Bildhaftigkeit als Gegenstand der Analyse wie als Mittel der Erkenntnis hat in dieser Disziplin kaum Spuren hinterlassen.“ (Bernhardt/Hadj-Abdou/Liebhart/Pribersky 2009: 18)

Die „Revisualisierung der Kommunikationskultur“ (Meyer 2001: 109) und die „ubiquitäre Präsenz“ (Boehm 2006: 12) von Bildern haben, wie bereits dargelegt, großen Einfluss auf die Politik.

Dennoch war die visuelle Dimension von Politik lange Zeit ein blinder Fleck in der Politikwissenschaft. Bis weit in die 1990er Jahre hinein wurde dieses Feld vernachlässigt. „Der Politikwissenschaft fehlt ein wissenschaftlicher Bildbegriff“, wie Marion G. Müller, eine Pionierin in diesem Feld, festhält (Müller 1997: 11).

Ein Grund für die stiefmütterliche Behandlung der visuellen Dimension von Politik besteht wohl darin, dass das Bild als sinnliche Wahrnehmung lange Zeit nicht als Basis politikwissenschaftlicher Auseinandersetzung anerkannt wurde (vgl. Warnke 1994: 177). Dass aber Bilder Einfluss auf Politik haben und Politik Einfluss auf Bilder, kann kaum sinnvoll bestritten werden, vielmehr hat sich dieser Sachverhalt in der massenmedialen Konsumgesellschaft verschärft. Daher ist die politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern elementar, um Politik heute zu verstehen.

Im deutschsprachigen Raum war es der Landauer Politikwissenschaftler Ulrich Sarcinelli der mit seiner Habilitationsschrift in den 1980er Jahren einen wesentlichen Beitrag für die Erforschung politischer Bildwelten leistete. Indem er sich in seiner Auseinandersetzung mit Wahlkampfkommunikation für die „Differenzierung zwischen Herstellung und Darstellung von Politik, also zwischen Politikerzeugungs- und Politikvermittlungsprozessen“ einsetzte, legte er, ohne noch konkret auf Bilder einzugehen, einen wichtigen Grundstein für die Anerkennung der ästhetisch-symbolischen Dimension von Politik (Sarcinelli 1987: 66).

Unter anderen haben Andreas Dörner (Politainment – Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft), Marion G. Müller (Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf) und Dietmar Schiller (Brennpunkt Plenum – Die Präsentation von Parlamenten im Fernsehen) infolge des von W.J.T. Mitchell geprägten „pictorial turn“ der 1990er Jahre Grundlagenarbeit geleistet und Bildwelten für die Politikwissenschaft erschlossen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischen Bildern ist seit je her eine transdisziplinäre Angelegenheit. Geschichte, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Psychologie, Semiologie oder Philosophie sind nur einige jener Disziplinen, die hier ihren Beitrag leisten können. Auch naturwissenschaftliche Ansätze zum Beispiel im neuronalen Bereich, die uns erklären, wie der Mensch Bilder wahr nimmt, können befruchtend wirken. Der interdisziplinären Zusammenarbeit sind hier kaum Grenzen gesetzt. Es gibt zahlreiche nennenswerte Persönlichkeiten, die außerhalb der Politikwissenschaft wichtige Beiträge für die Erforschung politischer Bilder geleistet haben.

Einer von ihnen ist der französische Philosoph Paul Virilio. Er setzte sich mit der Funktion von Bildmedien in Kriegen im digitalen Zeitalter auseinander (vgl. Virilio

1993) und lieferte damit der Politikwissenschaft wichtige Beiträge zu aktuellen Debatten.

Michel Foucault beschäftigte sich mit der Dimension des Blicks. Er untersuchte die historischen Bedingungen der Sichtbarkeit in Gefängnisbauten (vgl. Foucault 1977). Die Theorie der englischsprachigen „Visual Culture“, die sich mit kulturellen Überformungen der Sichtbarkeit auseinandersetzt, fußt auf diesen Überlegungen. Als drittes und letztes Beispiel sollen noch die Kunsthistoriker Aby Warburg und Erwin Panofsky angeführt werden. Sie entwickelten die Ikonografie, und sind damit die logischen Urväter der noch jungen politischen Ikonografie (vgl. Müller 1997: 12). Die Liste wichtiger Personen und ihrer Beiträge zur Erforschung von politischen Bildwelten könnte noch weiter geführt werden, ist aber nicht Ziel dieser Arbeit. Benjamin Drechsel weist darauf hin, dass politische Bildlichkeit außerhalb der Politikwissenschaft bereits intensiv erforscht wird. Zahlreiche transdisziplinäre Projekte würden die Analyse politischer Bildwelten insbesondere seit Mitte der 1990er Jahre immer weiter vorantreiben (vgl. Drechsel 2005: 72).

In diesem breit aufgestellten interdisziplinären Projekt der Erforschung politischer Bilderwelten stellt sich natürlich die Frage, welchen Beitrag die Politikwissenschaft hier leisten kann. Ihre Kernkompetenzen liegen weniger im Bereich der Analyse von Bildinhalten sondern eher im Bereich der Herstellung öffentlich verbindlicher Entscheidungen. Benjamin Drechsel folgend sollen in der Politikwissenschaft Fragen folgender Art gestellt und beantwortet werden:

„Wie werden Bilder in unserer Gesellschaft politisiert? Wer entscheidet über öffentliche (Un-)Sichtbarkeit? Wann, wo und warum verändern Bildmedien die Strukturen, Prozesse und Gestaltungsaufgaben von Politik? Was ist visuelle Darstellungspolitik heute?“ (Drechsel 2005: 74).

Bilder haben nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in der gegenwärtigen politischen Kommunikation einen neuen Stellenwert eingenommen. Daher ist die politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen wichtig.

5. Methode

Die Erforschung von politischen Bildern ist in der Politikwissenschaft ein recht neues Feld und kann daher nicht auf elaborierte Methoden zurückgreifen, wie dies in anderen Forschungsgebieten der Disziplin möglich ist. Vielmehr befindet sich die Methodik innerhalb der Politikwissenschaft, mittels derer politische Bilder erfasst werden sollen, noch im Entstehen.

In diesem Kapitel soll geklärt werden, wie in dieser Arbeit methodisch vorgegangen wird.

Marion G. Müller weist darauf hin, dass sich in der politikwissenschaftlichen visuellen Kommunikationsforschung seit Mitte der 1990er Jahre vor allem zwei methodische Richtungen herausgebildet haben (vgl. Müller 2003: 203). Das ist zum einen die Semiotik und zum anderen die politische Ikonografie.

Die Semiotik oder auch Semiologie (die Begriffe weisen Bedeutungsunterschiede auf, werden aber dennoch synonym gebraucht), ein im 20. Jahrhundert sehr einflussreicher Theorieansatz, setzt sich mit Zeichensystemen aller Art auseinander. Zeitweise stellte sie den Anspruch, eine Leitwissenschaft zu sein.

„Die Semiotik oder auch Semiologie unterscheidet sich von sprachwissenschaftlichen Ansätzen durch einen weiter gefassten Begriff des Zeichens, der Sprache ebenso umfasst wie andere Ausdrucksmittel. (...) Die Kernthese der Semiotik besteht somit in einem triadischen Verhältnis zwischen dem Zeichenmittel (M), das sich auf ein Objekt (O) bezieht, welches von einem Dritten, dem Interpretanten (I), als in dieser Beziehung stehend interpretiert wird.“ (Müller 2003, 159).

Müller erachtet diese Begriffstriade aufgrund ihrer unpräzisen Eigenschaften als problematisch. Sie merkt an:

„Damit ist eine der herausragenden Leistungen der Semiologie zugleich ihre größte Schwachstelle: Die Semiologie stellt keinen singulären Begriff, kein Einzelphänomen in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Sie bezieht sich vielmehr auf die

Erforschung eines Prozesses mit drei unbekannten Variablen. Damit hat die Semiotik ein neues, der komplexen Realität angemessenes Instrumentarium entwickelt, das jedoch die Schwierigkeit hat, Prozesse beobachten zu wollen, ohne sich in ihrer Definition auf einen Standpunkt festlegen zu können, da diese Verortung dem triadischen Prozessprinzip widersprechen würde.“ (Müller 2003: 159).

Im Rahmen der Semiologie spielte das Bild weder eine eigenständige noch eine herausragende Rolle. Das Bild als Begriff spielt gar keine Rolle, denn die semiotische Zugangsweise zum Visuellen würde über den Begriff „Ikon“ führen (vgl. Müller 2003: 160).

„Die Semiotik ist eine hochkomplexe prozessorientierte Theorie, die bisweilen einen Abstraktionsgrad erreicht, der zwei Risiken birgt: Zum einen wird die individuelle Nachvollziehbarkeit der Gedankengänge sehr erschwert, zum anderen entfernt sich die Theorie durch die implizite Immaterialisierung des Icon-Begriffs von den konkreten Abbildern. Der Ursprung des semiotischen Vokabulars liegt in der Sprachwissenschaft. Die verwendeten Begriffe können so ihre wortzentrierte Bedeutung nur schwer abschütteln und bergen das Problem der Unähnlichkeit mit dem zu analysierenden visuellen Material. Die Semiotik bleibt so dem Wort stärker als dem Bild verhaftet.“ (Müller 2003: 162)

Trotz dieser komplizierten Ausgangslage fand die Semiotik in vielen Disziplinen Anwendung, so zum Beispiel in den anglo-amerikanischen Cultural Studies. Sie befassen sich mit Phänomenen der Populärkultur, in denen visuelle Komponenten häufig eine wichtige Rolle spielen. Die Ansätze, die hier verfolgt werden, sind jedoch so weit gefächert, dass kein einheitlicher Zugang zu erkennen ist.

Wenden wir uns der zweiten methodischen Richtung zu, der Politischen Ikonografie. Die Politische Ikonografie hat andere Wurzeln als die Semiotik. Sie wurde von dem Hamburger Kunsthistoriker Martin Warnke in den 1980er Jahren entwickelt. Neben seiner theoretischen Arbeit, die grundlegend für die Politische Ikonografie ist, legte Warnke auch einen „Bildindex zur Politischen Ikonografie“ an, der über 300.000 Bildkarten umfasst. Martin Warnke erhielt den Leibniz Preis, was die Schaffung der „Forschungsstelle zur Politischen Ikonographie“ 1995 ermöglichte. Müller weist darauf hin, dass eine methodisch-theoretische Auseinandersetzung mit dem Gehalt

der „Politischen Ikonographie“ nur in Ansätzen entwickelt sei. Die Schwierigkeit bestünde dabei darin, dass eine theoretische Festschreibung dem elementaren Kern der politisch-ikonografischen Methode widerspräche (vgl. Müller 2003: 212). Die Politische Ikonografie geht „materialorientiert vor und schöpft ihre Erkenntnisse methodisch interpretativ aus der motivgeschichtlichen Re-Kontextualisierung des Bildmaterials. Die Definition abstrakter Termini sowie eines engen methodischen Korsetts wäre für die politisch-ikonografische Forschung eher kontraproduktiv, da sie zu starren Schemata führt, die den ‚Denkraum‘ nur unnötig einschränken.“ (Müller 2003: 212)

Die theoretische Dimension der Politischen Ikonografie mag damit nicht besonders umfassend sein, umso prägnanter ist jedoch der in diesem Forschungsansatz vertretene Bildbegriff sowie der wissenschaftliche Ansatz:

„Politische Bilder, das heißt Abbilder und Denkbilder, die einen politischen Gehalt, eine politische Aussage oder Funktion haben oder als politische Bilder wahrgenommen oder rezipiert werden, können nur aus einer zweifachen Perspektive verstanden werden. Zum einen aus der Perspektive der Bildwissenschaft, die seit Aby Warburgs Forschungen den Rahmen der traditionellen Kunstgeschichte sprengend, den Bildbegriff radikal erweitert hat, zum anderen aus der Perspektive der Politologie, die zur Bestimmung des politischen Gehalts und der Aussage von Bildern beitragen kann und nach Bedeutung und Funktion von Bildern in politischen Strukturen, Prozessen und Kontexten fragt.“ (Müller 1997: 12)

Dem Kunsthistoriker Michael Diers zufolge fragt die Politische Ikonografie „nach der Funktion von Bildern in politischen Zusammenhängen und nach den politischen Formen symbolischer Praxis.“ (zitiert nach Müller 2003, 213)

Die Politik nützt Bilder bewusst in ihrer Kommunikation und instrumentalisiert diese, umgekehrt schreiben sich aber politische Machtstrukturen in Bildern nieder, die später wieder mittels Politischer Ikonografie entschlüsselt werden können.

Bilder allgemein und das hier untersuchte Bild „The Situation Room Photograph“ insbesondere werden als „komplexe sozio-politische Quelle betrachtet, deren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichten zum Untersuchungsfeld auch der sozialwissenschaftlichen Bildforschung gehören.“ (Müller 2003: 202)

Daher wird das Bild aus dem Situation Room in dieser Arbeit zunächst in seinen größeren Bedeutungs-Kontext gestellt. Hier werden politikwissenschaftlich relevante Themengebiete besprochen, die das Bild berührt, um ein besseres Bildverständnis zu gewährleisten.

Folgend wird näher auf das Bild selbst eingegangen.

Erwin Panofsky, der Begründer der Ikonologie, stellte 1932 mit seinem Aufsatz „Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (Panofsky 2006) drei immer noch aktuelle Analyseschritte vor mittels derer vorgegangen werden soll. Diese sind in angeführter Reihenfolge: *Bildbeschreibung*, *Bildanalyse*, *Bildinterpretation*.

Die **Bildbeschreibung** ist eine forensische Methode und versucht das Bild auf wissenschaftlich nachvollziehbare Art zu beschreiben. Subjektive Empfindungen sind hier klarerweise fehl am Platz. Das Bild soll so beschrieben werden, dass es sich auch eine Person, die es noch nicht gesehen hat, so gut wie möglich vorstellen kann. Mit anderen Worten: Das Bild soll in objektivierter Weise beschrieben werden. Eine gute Bildbeschreibung ist die Basis für die weiteren Schritte und oft wesentlich aufschlussreicher, als im ersten Moment angenommen werden könnte.

Die **Bildanalyse** ist, wie Müller schreibt, im Wesentlichen Bedeutungszuweisung. Schriftquellen, Typengeschichte sowie ihr „Bedeutungssinn“ finden hier Eingang. Die wesentliche Aussage und die relevanten Besonderheiten des Bildes werden hier besprochen (vgl. Müller 2003: 42f.). Die Bildanalyse arbeitet mit recherchierten Informationen. Bildquelle, ähnliche Bildmotive und gewähltes Gestaltungsgenre werden hier behandelt.

Die **Bildinterpretation** geht noch einen Schritt weiter und versucht aus den beiden vorhergegangenen methodischen Schritten nachvollziehbare Schlüsse zu ziehen.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass die hier beschriebenen drei Arbeitsschritte nur idealtypisch voneinander getrennt werden können. Gewisse Überschneidungen sind kaum vermeidbar.

6. Was ist ein Bild?

Im Deutschen weist der Terminus „Bild“ eine große Bedeutungsvielfalt auf.

Wenn in dieser Arbeit die Rede von Bildern ist, dann sind „visuelle Bilder“, also optisch wahrnehmbare Bilder, gemeint. Neben diesen gibt es zahlreiche andere zum Beispiel Sprachbilder, Denkbilder oder Raumbilder.

Grundsätzlich muss unterschieden werden zwischen materiellen Bildern (Abbilder) und immateriellen Bildern (Denkbilder), wobei die beiden Bilderwelten miteinander verbunden sind (vgl. Müller 2003: 22).

Obwohl spätestens seit Platon „Bilder im okzidentalen Kulturkreis als minderwertige Instrumente der Kommunikation, die gegenüber der bevorzugten Schrift vermeintlich irrational und oberflächlich sind“, gelten, speist sich ihre Erforschung aus unterschiedlichen Traditionen (Drechsel, 2005: 26). Unzählige Personen aus Kunst und Wissenschaft haben sich darüber Gedanken gemacht, was ein Bild ist.

Zur Entwicklung einer politikwissenschaftlich anschlussfähigen Minimaldefinition für das visuelle Bild stünden lediglich zwei allgemein konsensträchtige Theoreme zur Verfügung, so Drechsel:

„Zum einen werden die hier verhandelten Bilder über den menschlichen Sehsinn wahrgenommen (ansonsten wären sie nicht visuell). Zum anderen gelten sie unterdessen in weiten Teilen der Forschung als Konstrukte. Sie sind also in irgendeiner Weise hergestellt. Die so gefundene Minimaldefinition lautet: *„Das Bild ist ein visuelles Konstrukt.“* (Drechsel 2005: 26)

Eine präzisierte Definition lautet: *„Bilder sind visuelle Zeichen, deren Bedeutung sich aus dem Wechselspiel von Blicken und Trägern ergeben.“* (Drechsel 2005: 36)

Diese Definition führt drei voneinander abhängige Variablen ein: Blick, Bild-Träger (bzw. Bild-Medium) und Bild-Bedeutung. Sie beschreiben den sogenannten Bildprozess.

Bilder, also visuelle Konstrukte, stehen nicht für sich alleine, vielmehr bewegen sie sich in einem Bedeutungszusammenhang und verweisen auf andere Bilder. Bilder werden von jedem anders wahrgenommen, unser Verständnis von ihnen ist sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Hinsicht relativ (vgl. Müller 2003: 18).

Und Bilder entfalten ihre spezifische Wirkung in einem bestimmten Kontext. Das bedeutet, dass Bilder nur dann vermehrt Aufmerksamkeit erregen, wenn gewisse Anknüpfungspunkte in der Öffentlichkeit bestehen.

Teil politikwissenschaftlicher Auseinandersetzung sind aber nicht visuelle Bilder allgemein sondern Bilder, die eine Relevanz im politischen Kontext aufweisen. Mit anderen Worten: politische Bilder. Was sind politische Bilder?

Eine einfache Antwort darauf könnte lauten: „Jedes Bild ist dann ein politisches Bild, wenn es (auf welche Weise auch immer) intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit Politik gestellt wird.“ (Drechsel, 2005: 74)

Eine abschließende Antwort auf diese Frage ist in der Literatur jedoch nicht zu finden, was damit zusammenhängt, dass für das „Politische“ bzw. die „Politik“ keine allgemeingültige Definition existiert. Seit Jahrhunderten werden unterschiedliche Definitionsvorschläge diskutiert.

Dem Politikwissenschaftler Thomas Meyer zufolge lautet eine Annäherungsdefinition wie folgt: „Politik ist die Gesamtheit der Aktivitäten zur Vorbereitung und zur Herstellung gesamtgesellschaftlicher verbindlicher und/oder am Gemeinwohl orientierter und der ganzen Gesellschaft zugute kommender Entscheidungen.“ (Meyer 2003: 41)

C. Böhret, W. Jann und E. Kronenwett haben, worauf auch Meyer hinweist, eine hier erwähnenswerte Liste ausgewählter Definitionsversuche aufgeführt:

- Politik ist die Summe der Mittel, die nötig sind, um zur Macht zu kommen und sich an der Macht zu halten und um von der Macht den nützlichsten Gebrauch zu machen, ... Politik ist also der durch die Umstände gebotene und von den Vermögen (virtù) des Herrschers oder des Volkes sowie von der spezifischen Art der Zeitumstände abhängige Umgang mit der Macht (Machiavelli, um 1414)

- Politik ist die Kunst des Staatslebens, die Bewegung des öffentlichen Lebens, die auf Ziele ausgerichtet ist. Politik bestimmt, “was geschehen soll und wie es geschehen soll. Sie bezeichnet die Aufgaben des Staatslebens und ihre Lösung” (Bluntschli 1864)

- Politik ist das Streben nach Machtanteil oder nach Beeinflussung der Machtverteilung, sei es innerhalb eines Staates oder zwischen den Menschengruppen, die er umschließt (Max Weber 1919)

- Die Politik ist der Ausgangspunkt aller praktischen Handlungen einer revolutionären Partei, und sie kommt auch im Verlauf dieser Handlungen und in deren Endergebnis zum Ausdruck ... - Politik und Taktik sind das Leben der Partei ... (Mao Tse-Tung 1948)

- Politik ist der Kampf um die rechte Ordnung (Shur v. d. Gablenz 1950/1965)

- Politik (ist) gesellschaftliches Handeln, ... welches darauf gerichtet ist, gesellschaftliche Konflikte über Werte verbindlich zu regeln (Lehmbruch 1968)

- Politik (ist) “der alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchdringende Kampf der Klassen und ihrer Parteien, der Staaten und der Weltsysteme um die Verwirklichung ihrer sozialökonomisch bedingten Interessen und Ziele ...” (Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie 1969)

- Politik ist der Komplex sozialer Prozesse, die speziell dazu dienen, das Akzept administrativer (Sach-)Entscheidungen zu gewährleisten. Politik soll verantworten, legitimieren und die erforderliche Machtbasis für die Durchsetzung der sachlichen Verwaltungsentscheidungen liefern (nach Luhmann)

- Politik ist die Führung von Gemeinwesen auf der Basis von Machtbesitz (Wilkens, Evangelisches Staatslexikon 1975)

- Politik (ist) der Kampf um die Veränderung oder Bewahrung bestehender Verhältnisse (Graf von Krockow 1976)

(Quelle: Meyer, 2003: 42f.)

Die hier angeführten Definitionen schließen einander nicht aus und widersprechen der eingangs angeführten Variante Meyers nicht, vielmehr handelt es sich dabei um unterschiedliche Annäherungsversuche mit unterschiedlicher Gewichtung der Begriffe „Gemeinwohl“ und „Macht“.

So auch Meyer: „Auffällig ist die Differenz zwischen den Darstellungen, die die Rolle des Gemeinwohls für die Politik hervorheben und jenen, die die Rolle der Macht in den Mittelpunkt stellen. Es liegt auf der Hand, dass es bei diesen Begriffen keinesfalls notwendigerweise um Gegensätze geht, denn die politische Verwirklichung von Entscheidungen, die dem Gemeinwohl dienen sollen, ist in aller Regel nur möglich, wenn eine Macht die Verbindlichkeit dieser Durchsetzung für alle direkt oder indirekt gewährleistet. (...) Die Begriffe des Gemeinwohls und der Macht haben offensichtlich eine aufschlussreiche Gemeinsamkeit, die sie für die Kennzeichnung des Politischen in besonderer Weise geeignet erscheinen lässt.“

Eine weitere Definition von Politik lautet: „Politik ist das gesellschaftliche Teilsystem, das öffentlich verbindliche Entscheidungen herstellt.“ (Drechsel 2005: 64)

Demzufolge könnte die Antwort auf die Frage, was ein politisches Bild sei, wie folgt lauten: „Ein Bild ist dann ein politisches Bild, wenn es intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit mindestens einer öffentlichen verbindlichen Entscheidung gestellt wird.“ (Drechsel 2005: 74)

Drechsel liefert noch eine zweite Variante: „Ein Bild ist dann ein politisches Bild, wenn es intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit dem Gemeinwohl bzw. in den Zusammenhang mit Machtfragen gestellt wird.“ (Drechsel 2005: 74)

Dass es sich bei dem in dieser Arbeit untersuchten Bild um ein politisches Bild handelt, liegt auf der Hand.

7. Unterschiede zwischen Sprache und Bild

„Der entscheidende Qualitätsunterschied in der Wirkungsweise ikonischer und symbolischer Zeichensequenzen – grob gesagt der Unterschied zwischen Bildern und Sprache – ergibt sich daraus, dass Ikonen unsere Erkennungs- und WahrnehmungsCodes in der gleichen Weise wie Realitätswahrnehmungen aktivieren, obwohl sie veränderliche Kulturprodukte sind.“ (Meyer 1998: 43)

Bilder und Sprache sind sowohl in ihrem Aufbau als auch in ihrer Wahrnehmung grundsätzlich unterschiedliche Zeichensysteme. Bilder sind im engeren Sinne ikonisch. Sie weisen als Zeichen eine (variiierende) Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten auf. Sprache hingegen tut dies nicht. Nur durch gesellschaftliche Übereinkünfte ist so etwas wie Sprache und Schrift denkbar. Sie verweist nicht unmittelbar auf etwas. Anders gesprochen: Eine Person, die nicht lesen kann, ist nicht in der Lage, Texte zu entschlüsseln. Bilder können hingegen von jedem sehenden Menschen wahrgenommen und (bis zu einem gewissen Grad) verstanden werden. Bilder haben damit in einer globalisierten Gesellschaft eine, um in der Mediensprache zu bleiben, uneingeschränkte Reichweite, da sie im Gegensatz zur Sprache nicht unbedingt übersetzt werden müssen.

Text wird im Leseprozess linear wahrgenommen, Bilder hingegen holistisch. Dadurch wirken Bilder wesentlich intuitiver, direkter und schneller als Text. Komplexe Zusammenhänge sind so scheinbar schneller zu begreifen. Der Kunsthistoriker Michael Diers führte in diesem Zusammenhang in Anlehnung an „Schlagwörter“ den Begriff „Schlagbilder“ ein (vgl. Diers, 1997). Schlagbilder zielen auf eine spezifische Wirkung ab. Wir finden sie heute unter anderem in der Werbung und der politischen Kommunikation.

Im Vergleich zu Text vermitteln Bilder ein erhöhtes Maß an Emotionalität und umgehen damit mitunter die rationale Ebene in der Wahrnehmung. Dadurch können Bilder einen besonders manipulativen Charakter annehmen.

Bilder geben vor, die „Wirklichkeit“ abzubilden, was natürlich so nie möglich ist. Im Gegensatz zu früherem naiven Bildglauben ist heute klar, dass Bilder gewissermaßen immer Trugbilder sind (vgl. Hartmann 2003).

8. Bilder in der heutigen Gesellschaft

Woher kommt die Bilderfülle?

Das Charakteristikum der Moderne schlechthin ist die Beschleunigung. Mit der Entwicklung der Dampfmaschine und ihren modernen Nachfolgern begann in der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts eine enorme Beschleunigung des Transportes von Gütern und Menschen. Wege, die zuvor noch zu Fuß oder mit Hilfe von Tieren zurück gelegt werden mussten, konnten jetzt wesentlich schneller mit der Eisenbahn oder dem Automobil bewältigt werden.

Die Distanz zwischen zwei Orten wurde mit zunehmender Fortbewegungsgeschwindigkeit zur vernachlässigbaren Größe. Eisenbahn und Autos, heute in noch viel radikalerer Form das Flugzeug, ließen und lassen Orte aneinander rücken. Damit ist es nicht mehr die Distanz, die etwa Städte voneinander trennt, sondern die Zeit, die gebraucht wird um diese zu überwinden. Die Maschinenrevolution ließ die Ferne, wie sie Menschen aus vorindustrieller Zeit kannten, verschwinden (vgl. Decker/Weibel 1990) und hatte die Entstehung der „Ortlosigkeit“ zur Folge (Weibel 2004: 217).

Diese Beschleunigung rief nicht nur Wohlgefallen hervor, sondern fand auch ihre Kritiker, die sich dieser widersetzen. Besonders wohlhabende Menschen, denen Eile fremd und auch zuwider war, gehörten zu den schärfsten Kritikern.

Peter Weibel analysiert diesen Widerstand gegen die Beschleunigung als „Widerstand gegen das Glück und die Zukunft der Massen.“ (Weibel 2003: 50) Der Kampf gegen die Geschwindigkeit hätte eindeutig klassenkämpferische Wurzeln (vgl. Weibel 2003: 50).

Die maschinelle Beschleunigung steht im direkten Zusammenhang mit der heute beobachtbaren Allgegenwart der Bilder. Sie brachte Technologien hervor, die diese erst ermöglichten.

„Erst nach den beschleunigt bewegten Maschinen sind die bewegten Bilder aufgetaucht, weil erst nach der Beschleunigung der materiellen Produktion eben mit Hilfe dieser beschleunigten Maschinen die Beschleunigung der kulturellen Produktion begonnen hat, die wir Modernismus nennen. Der Dämon Virus der Beschleunigung hat erst nach der industriellen die kulturelle Revolution bewirkt. Die Beschleunigung der Kultur und ihrer Bilder ist also auf dieser historischen Grundlage zu sehen. (...) Die industrielle Beschleunigung hat also nach der materiellen Produktion (mit großer Verspätung) auch die kulturelle Produktion erfasst, notwendigerweise.“ (Weibel 2003: 16)

Der ersten Phase erhöhter Mobilität von Menschen und Gütern folgte die „virtuelle Mobilität der Zeichen“ (Weibel, 2004: 219). Die Entwicklung der Fernübertragung – dazu zählen Telegraf, Telefon, Radio und später Fernsehen – löste die Botschaft vom Körper des Boten und ließen eine „Ferngesellschaft“ entstehen, eine Gemeinschaft, „deren Handeln von örtlich verteilter Kommunikation geprägt ist“ (Weibel 2004: 219).

Die Bilderfülle nahm durch erhöhte Mobilität und Multiplikation nie da gewesene Ausmaße an.

Bilder waren ursprünglich unmobil, an einen Ort gebunden. Höhlenmalerei oder Deckenfresken offerierten sich nur den Menschen vor Ort. Im Laufe der Zeit wurden Bilder mobil. Das Tafelbild war das erste physisch mobile Bild – die Mobilität von Bildern ist ein wichtiger Schritt zur heutigen Bilderfülle.

Der zweite wichtige Schritt war die Vervielfältigung von Bildern. Noch bevor der Buchdruck entstehen und damit die Gesellschaft revolutionieren sollte, entstanden Drucktechniken wie Holzschnitt und Kupferstich, die Bilder zu hoher Mobilität und massenhafter Verbreitung verhalfen. Zum ersten Mal in der Geschichte fanden so Bilder in größerer Zahl den Weg vom öffentlichen in den privaten Raum. Fortan konnten sich auch einfachere Leute Kultbilder, Andachtsbilder, Heiligenbilder oder aber auch profanere Bildmotive in ihr Zuhause hängen. Verschiedene

Drucktechniken (Einblattdruck/Flugblätter etc.) erwiesen sich auch im Kampf um politischen Einfluss als höchst wirksam. Die Erfindung der Fotografie am Anfang des 19. Jahrhunderts beförderten die Mobilität und Multiplikation der Bilder um ein Vielfaches. Besonders die Geschwindigkeit, mit der diese Technologie Bilder erzeugte, war zu damaliger Zeit atemberaubend.

Als weiterer, tiefgreifender Einschnitt in die Bildnutzung erwies sich die Verbreitung des Fernsehens. Es machte Wohnzimmer zu synchronisierten Empfangsstellen globaler Ereignisse.

Die erhöhte Mobilität und mittlerweile technisch leichte Verfielfältigung der Bilder – die zwei Voraussetzungen für die heutige Bilderfülle – hat sich in der digitalen Gesellschaft noch wesentlich verschärft. Das Internet lässt Bilder in Echtzeit um die Welt fließen. Bilder sind an keinen Ort gebunden, sie sind in digitaler Form ohne Original und können überall jederzeit abgerufen werden. Dabei hat nicht mehr nur die reale Welt Einfluß auf die virtuelle, sondern auch die virtuelle Welt auf die reale. Das lässt sich in unzähligen Bereichen wie etwa Kriegen, Terror, Konsum oder Politik beobachten.

Die in Echtzeit über unterschiedliche Medienkanäle kommunizierte Bilderfülle hat eine Synchronwelt entstehen lassen, durch die Ereignisse, die am anderen Ende des Globus stattfinden, näher erscheinen denn je. Das zeigt sich zum Beispiel auch am Bild „The Situation Room Photography“. Die Ortlosigkeit, die ihren Ursprung in der Entwicklung moderner Transporttechniken hatte, wird durch moderne Kommunikationstechniken erweitert. Dies ist aus politischer Sicht eine relativ neue Situation, denn die global verstreuten Völker, die vormals in ihrer eigenen Zeit lebten, sind damit in dieselbe Zeit katapultiert worden. Ein Umstand mit tiefgreifenden politischen Folgen.

Noch nie war die Produktion und Kommunikation von Bildern so leicht wie heute. Neben den bereits erwähnten Technologien ist das Smartphone zu einer wesentlichen Schnittstelle der Bilderfülle geworden. Es dient sowohl als Bildproduzent als auch zur Betrachtung bildlicher Inhalte.

„Die Bewegungs- und Kommunikationsmaschinen erzeugen in einer parallelen Evolution die Ortlosigkeit und die Bilderfülle.“ (Weibel 2004: 219)

Wenn wir Politik und insbesondere politische Kommunikation heute betrachten, müssen wir uns den hier dargestellten gesellschaftlichen Kontext vor Augen führen und verstehen, dass sich Politik mittlerweile in einem hohen Maße in einem virtuellen Raum bewegt, der seine eigenen (medialen) Gesetze hat.

Nicht nur die medialen Voraussetzungen haben sich in den vergangenen Jahrzehnten grundlegend geändert, sondern mit ihnen auch die Verfasstheit der Öffentlichkeit. Besonders das Internet erhebt jede Person zum potentiellen Kommunikator. Neben Text können auch Bilder jederzeit produziert und kommuniziert werden. Das zeigte sich eindrucksvoll im sogenannten arabischen Frühling oder in den Protesten in Istanbul.

Aufgrund ihrer Eigenschaften haben Bilder ein großes Potenzial für eine hohe Reichweite, da sie überall verstanden werden können. Die Öffentlichkeit in westlichen Staaten ist durch eine von (bildlichen) Massenmedien hervorgerufene Synchronisation geprägt. Eine gesunde Öffentlichkeit ist an einem vielfältigen Themenangebot zu erkennen. Sobald wenige Themen oder im extrem Fall gar nur eines die gesamte Aufmerksamkeit einer Bevölkerung einnehmen, gerät das Bewusstsein dieser in Geiselhaft. Auffällig an der heutigen Öffentlichkeit ist auch, dass nur das, was in den Medien „stattfindet“, auch „tatsächlich“ geschieht. Hier befinden sich der virtuelle und der reale Raum in einem komplexen Zusammenspiel.

9. Politik in Zeiten visueller Medien

Wir haben bisher gelernt, dass Bilder in der Politik und für die Politik eine wichtige Rolle spielen. Nun erreichen Bilder Menschen nicht auf beliebigem Wege sondern über Medien, die ihren genuinen Gesetzen folgen. Politik und Medien stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander. Dieses Verhältnis ist Thema zahlreicher wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Eine dabei geltende Grundannahme lautet, dass zwischen Massenmedien und Politik ein Verhältnis der Unter- und Überordnung besteht.

Im Wesentlichen haben sich drei Theorieansätze herausgebildet, die dieses komplexe Verhältnis zu beschreiben versuchen.

Die Dependenztheorie geht davon aus, dass die Politik in die Abhängigkeit der Medien geraten ist. Politisches Handeln ist hier ganz an die Logik der Medien angepasst. In diesem Zusammenhang wird die Forderung nach Autonomie und Funktionssicherung politischer Institutionen sowie einer dienenden Rolle der Massenmedien laut.

Die diesem Ansatz gegenüberstehende Theorie ist die Instrumentalisierungstheorie. Sie geht von Instrumentalisierungsstrategien des politischen-administrativen Systems aus, die einen zunehmenden Autonomieverlust der Massenmedien zur Folge haben. Der dritte theoretische Ansatz versucht die zwei genannten Ansätze zusammenzuführen. Er nennt sich Interdependenztheorie und beschreibt ein Interdependenzverhältnis zwischen Medien und Politik mit wechselseitigen Abhängigkeiten und Anpassungsprozessen. Wesentlich scheint hier eine Art Tauschbeziehung, in der Information gegen Publizität und Publizität gegen Information getauscht wird. In der Interdependenztheorie gehen Medien und Politik ein Symbioseverhältnis ein.

Dieser dritte Ansatz gilt heute als der wohl sinnvollste.

Der große Einfluss, den Medien auf Politik nehmen, wird in Begrifflichkeiten wie Mediendemokratie (Sarcinelli, 1998) oder Mediokratie (Meyer, 2001) verdeutlicht. Medien haben in einer Demokratie unterschiedliche Funktionen. Sie informieren, sie erfüllen eine meinungsbildende Funktion und sie kontrollieren. Daher werden Medien in Demokratien auch häufig als „vierte Gewalt“ bezeichnet. In wie weit dieser Befund heute noch richtig ist, bleibt an dieser Stelle dahingestellt.

Die Darstellung von Politik und die politische Kultur sind mit zunehmender Bedeutung von Massenmedien freilich auch Veränderungen unterworfen. In weiten Teilen Europas ist so etwas wie eine Amerikanisierung der Politik zu beobachten. Dieser Sachverhalt findet in der „Amerikanisierungsthese“ Ausdruck. Sie beschreibt einen Vorgang, „dessen auffälligstes Merkmal die Übernahme von Wahlkampfmethoden aus den USA ist.“ (Schulz 1998: 378).

Die wesentlichen Merkmale der Amerikanisierung der hiesigen politischen Kultur sind Personalisierung, Professionalisierung, Emotionalisierung und die Anwendung von

Marketing-Strategien.

Weiters ist die Berichterstattung über Politik häufig alarmistisch, negativ und hektisch (vgl. Dohle/Vowe 2013). Damit einher geht eine Entpolitisierung und Entertainisierung von Politik. Politik wird dabei auf eine Visualisierungs- und Personalisierungs-Ebene reduziert. Andreas Dörner führte dazu 2001 den Begriff „Politainment“ ein. Er beschreibt die Verschmelzung von Politik, Journalismus und Unterhaltungskultur (vgl. Dörner 2001). Dabei bedienen sich Medien der Politik.

„Die Unterhaltungsindustrie verwendet gezielt politische Figuren, Themen und Geschehnisse als Material zur Konstruktion ihrer fiktionalen Bildwelten, um so ihre Produkte interessant und attraktiv zu gestalten.“ (Dörner 2001: 32)

Und umgekehrt, also ganz im Sinne der Interdependenztheorie, bedient sich die Politik auch der Medien.

„Unterhaltende Politik liegt immer dann vor, wenn politische Akteure auf Instrumente und Stilmittel der Unterhaltungskultur zurückgreifen, um ihre jeweiligen Ziele zu realisieren.“ (Dörner 2001: 31)

Ein in der Beschreibung der politischen Kultur in Mode gekommener Begriff ist die „Inszenierung“ im Sinne der Verschleierung, Verfälschung, Verdeckung etc. (vgl. Siller, 2000). Damit ist gemeint, dass sich Politiker mittels Marketing- und PR-Techniken lediglich auf die Darstellung und weniger auf die Herstellung von Politik konzentrieren, um in der Terminologie von Sarcinelli zu bleiben. Klassische Inszenierungen wären in diesem Sinne Pseudo-Ereignisse, deren Hauptziel es ist, mediale Aufmerksamkeit zu erregen.

So wird Politik inhaltslos und verkommt zum bloßen Schauspiel verschiedener Akteure. Besonders deutlich zeigte sich dies zum Beispiel am Fall Karl-Theodor zu Guttenberg (CSU). Anlässlich seines politischen Scheiterns wurde das Buch „Inszenierung als Beruf – Der Fall Guttenberg“ (Lepsius, 2011) veröffentlicht, das den tiefen Fall des vormals schillernden Politikers aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven betrachtet.

Überhaupt finden in der Beschreibung von Politik zunehmend Begriffe aus dem Theater Eingang. Da ist dann die Rede von der Vorder- und Hinterbühne, der Rolle, die erfüllt werden muss, den Protagonisten oder dem „Happy End“ am Wahltag.

Dass diese Terminologie nicht ganz zu Unrecht verwendet wird, um Politik heute zu beschreiben, wird deutlich, wenn man dramaturgisch ausgeklügelte Wahlveranstaltungen oder Parteitage beobachtet – um nur die offensichtlichsten Fälle von Inszenierung zu nennen (vgl. Meyer 1998). Drastischere Fälle von Inszenierung erleben wir, wie in dieser Arbeit auch noch gezeigt werden wird, in kriegerischen Auseinandersetzungen. George W. Bush, der auf dem Flugzeugträger den Sieg im Irak verkündet, wäre so ein Beispiel. Das Bild „The Situation Room Photography“ selbst ist selbstverständlich Teil einer Inszenierung.

„Für diese medialen Bühnen sind Strategien der Theatralisierung der Selbstdarstellung und der Darstellung der Politik wie geschaffen. Sie entfalten ihre Botschaften in den vier miteinander verbundenen und aufeinander verweisenden Dimensionen der Inszenierung, der Verkörperung, der Performance und der Wahrnehmung. Es geht dabei stets um die Erzeugung vorbedachter Wirkungen auf ein vorgestelltes Publikum durch Aktionen des tätigen Körpers, bei dem alle Zeichensysteme, derer er fähig ist – die Mimik, die Gestik, die Paralinguistik, die Proxemik, die Requisiten und die Kulisse – und nicht nur der Sinn für die gesprochene Sprache, kalkuliert eingesetzt werden.“ (Meyer 2009: 61)

Inszenierung wertfrei gebraucht ist aber, das sei an dieser Stelle erwähnt, immer schon Teil von Politik, denn das, was politisch hergestellt wird, muss auch politisch dargestellt werden. Eine Politik, die auf Inszenierung, also auf Darstellung verzichtet, agiert im Dunkel und kann von keiner Öffentlichkeit kontrolliert werden. Die Frage ist also nicht ob Inszenierung ja, oder nein, sondern vielmehr welche Inszenierung?

10. Politische Kommunikation über Bilder

„Politische Kommunikation hat sich unter der Vorherrschaft des Fernsehens die Visualisierung der Kommunikations- und Erlebnisformen rasch gründlich zunutze gemacht. Politik präsentiert sich in der Mediengesellschaft immer mehr und immer

gekonnter als eine Abfolge von Bildern, kameragerechten Schein-Ereignissen, Personifikationen und Images, bei denen Gesten und Symbole, Episoden und Szenen, Umgebungen, Kulissen und Requisiten, kurz Bildbotschaften aller Art zur Kernstruktur werden, zum Teil sogar von Werbe- und Kommunikationsexperten erdacht und von den Akteuren nachgestellt, damit die maximale Medienwirkung garantiert wird.“ (Meyer 2009: 60f.)

Politische Kommunikation ist heute auch immer Bildkommunikation.

Die Dominanz visueller Medien lässt so etwas wie einen „Bildzwang“ entstehen. Verbildlichung wird zu einem wichtigen Teil politischer Kommunikation. Damit ist gemeint, dass politische Entscheidungen auf bildlicher Ebene darstellbar gemacht werden müssen. Als banales Beispiel kann hier der berühmte Spatensich genannt werden, den schon unzählige Politiker vollzogen haben, um etwa den Bau von Schulen, Krankenhäusern oder Wohnbauten zu starten. Er findet aus einem einzigen Grund statt: der Bildproduktion.

Bilder werden von Politikern bewusst zu ihren Zwecken eingesetzt. Aufgrund ihrer Eigenschaften eignen sich Bilder besonders gut, um ein Image zu erzeugen. Indem ein Politiker sichtbar wird, wird er auch unmittelbar Projektionsfläche für Wünsche, Ängste, Sympathien, Hoffnungen u.v.m. Jedes Bildmedium wird besonders zu Wahlkampfzeiten von politischen Parteien bespielt. In der Politikwissenschaft sind Wahlplakate ein beliebter Forschungsgegenstand. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Marion G. Müllers Arbeit „Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996“ (Müller, 1997).

Die Bildkommunikation wird häufig von spezialisierten Agenturen übernommen, die eine Bildstrategie entwickeln. In der Praxis finden wir hier unterschiedlichste Professionalisierungsgrade vor. Im Falle des US-Präsidenten ist dieser besonders hoch. Es ist wichtig zu erkennen, dass die Bilder, die das Weiße Haus verlassen, keine zufälligen Ausschnitte des Lebens Obamas sind, sondern sie sind Teil bewusst gesetzten Bildhandlens.

Inwiefern dies für österreichische Politiker immer gilt, sei an dieser Stelle dahingestellt.

11. Die Visualisierung von Krieg anhand ausgewählter Beispiele

Die Dominanz der Bilder betrifft viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Dazu zählen insbesondere kriegerische Auseinandersetzungen. Sie werden nicht mehr nur auf dem Schlachtfeld ausgetragen. Längst haben Kriege auch eine bildliche Ebene erreicht, auf der Konfliktparteien um Siegerbilder, die Gunst der eigenen Bevölkerung und jene der Weltöffentlichkeit ringen.

Die Kriegsberichterstattung hat eine Jahrhunderte alte Geschichte. Bereits der Krimkrieg im 19. Jahrhundert wurde fotografisch dokumentiert und von Reportern an die Zivilbevölkerung kommuniziert (vgl. Knightley 1975: 4). So auch der Amerikanische Bürgerkrieg, der durch rund 500 Kriegsreporter eine bis dahin für die Zivilbevölkerung ungekannte Nähe zum Krieg schaffte.

Die rasante technische Weiterentwicklung und die daraus folgende massenhafte Erzeugung und Rezeption von Bildern hat in diesem Kontext eine einschneidende Wirkung. Die zunehmende bildliche Darstellung ist stark verbunden mit einem anhaltenden Inszenierungstrend und der Entertainisierung des Krieges (und der Politik im Allgemeinen).

Durch den großen Einfluss von Bildern sind Kriege heute auch ein Krieg der Bilder und ein Krieg um Bilder, mit anderen Worten: ein Bilderkrieg (vgl. Paul, 2005a). Eindrücklichstes Beispiel jüngerer Zeit hierfür ist der Irak-Krieg ab 2003, den Gerhard Paul auch ausdrücklich als „Bilderkrieg“ bezeichnet (vgl. Paul, 2005a).

Die mediale Inszenierung von Kriegen geht mit der Entstehung von Bildmedien und deren massenhafter Verbreitung einher. Neben dem bereits erwähnten Krimkrieg und dem Amerikanischen Sezessionskrieg leistete der Zweite Weltkrieg der propagandistischen Kriegsführung Vorschub.

„Seit dem Zweiten Weltkrieg hatte sich auf beiden Seiten der Fronten der staatlich organisierte Propaganda- und Bilderkrieg dem Krieg der militärischen Waffen als gleichberechtigter Partner hinzugegestellt.“ (Paul 2005a: 15).

Dies leitete eine Wende in der Kriegsführung ein. Fotografie und Film, später auch Fernsehen und Internet wurden fortan in die Planung und Führung von Kriegen miteinbezogen. Medien verloren zum Teil oder auch zur Gänze ihre dokumentarische Funktion und wurden Teil der Kriegsmaschinerie.

„Kriege werden heute“, wie Gerhard Paul schreibt, „für und in den Medien geführt“ (Paul 2005a: 16). Über Sieg und Niederlage wird heute nicht mehr nur auf dem Schlachtfeld entschieden, sondern besonders in westlichen Gesellschaften in hohem Maße auf medialer Ebene, der „vierten Front“ (Paul 2005a: 16). Die Waffen sind hier nicht mehr nur Patronen und Raketen, sondern auch Bilder. Mit anderen Worten: Bilder sind zu zentralen Waffen in der heutigen Kriegsführung avanciert.

Vor diesem Hintergrund ist das in dieser Arbeit untersuchte Bild „The Situation Room Photograph“, das schnell zu einer Ikone wurde, zu sehen. Es handelt sich dabei um eine „Kriegsfotografie ohne Krieg“, wie Stefan Schulz in der FAZ feststellte (Schulz, 2011: online). Daher wird in den folgenden Kapiteln näher auf die Verwendung von Bildern im kriegesischen Kontext eingegangen. Dies ist notwendig, um das Bildhandeln des Weißen Hauses im Falle des Situation Room Bildes nachvollziehbar zu machen.

11.1 Der Vietnamkrieg – Wendepunkt in der Visualisierung moderner Kriege

Die Visualisierung von Kriegen war im Laufe der Geschichte zahlreichen Veränderungen unterworfen. Genauso wie die Meinung innerhalb der amerikanischen Regierung und des Militärs zur Bilderpolitik bzw. wie man mit Bildern im Kriegsfall umzugehen habe. Ein besonders relevantes Ereignis stellt in diesem Zusammenhang der Vietnamkrieg dar.

„Der Vietnamkrieg als letzter großer industrialisierter Krieg markiert in der Geschichte der visuellen Kommunikation des 20. Jahrhunderts gleich in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall und daraus resultierend einen Wendepunkt in der Visualisierung modernen Krieges.“ (Paul 2005b: 80)

Im Laufe des Vietnamkriegs wurde mit bis dahin geltenden konventionellen Klischees der Bildberichterstattung gebrochen. Anstelle der Abbildung eines „sauberen“, heldenhaften Krieges wurden der Tod und das Gräuel des Krieges sichtbar. Die Bevölkerung bekam neben propagandistischem Bildmaterial, das von der Totale des Feldherrenblicks geprägt war, nun auch verstörende Nahaufnahmen zu sehen.

11.1.1 Der „unzensierte“ Krieg

Die amerikanische Regierung, selbst überzeugt von der Richtigkeit ihres Handelns, war verhältnismäßig freizügig was die Akkreditierung von Journalisten anging. Zeitweise waren über 600 Reporter vor Ort und berichteten vom Geschehen. Sie wurden nicht, wie noch im Zweiten Weltkrieg geschehen, in die militärischen Handlungen direkt eingebunden, sondern durften sich vor Ort selbst einen Eindruck verschaffen. Wie Daniel C. Hallin in seiner Studie *The „Uncensored War“* zeigte, vertraute man darauf, dass sich die Berichterstattung der Kriegsreporter nicht gegen das eigene nationale Interesse richten würde, was in der ersten Phase des Krieges auch so war (vgl. Hallin, 1986).

Die Chance auf freie Berichterstattung wurde hier selten genutzt. Oft wurde nur das abgelichtet, was man vom Militär präsentiert bekam, oder man hielt sich an zensierende Vorgaben der eigenen Agentur. Daher kann im Falle des Vietnamkrieges auch nicht gänzlich von einem unzensierten Krieg gesprochen werden (die Überschrift dieses Kapitels ist damit nicht ganz richtig, sie soll vielmehr eine Tendenz ausdrücken).

Dennoch kamen im Vietnamkrieg Bilder an die Öffentlichkeit, die zumindest für einen Moment „den Blick auf die Schrecken des modernen Krieges freigaben“ (Paul 2005b: 81).

Die sogenannte Tet-Offensive leitete eine Wende im Kriegsgeschehen und eine Veränderung in der Visualisierung des Krieges ein. Mit ihr wird eine Reihe überraschender Angriffe der nordvietnamesischen Armee und des Vietcong zwischen dem 30. Januar und dem 23. September 1968 bezeichnet. Die mediale Kontrolle der amerikanischen Regierung geriet außer Kontrolle. Die bis dahin geltenden visuellen Darstellungsmuster, wonach der Krieg als ein möglichst geregeltes, heroisches

Geschehnis dargestellt wurde, brachen auf. Die relativ frei agierenden Kriegsreporter zeigten jetzt auch die chaotische, unkontrollierbare und grausame Seite des Krieges.

Die amerikanische Bevölkerung und insbesondere die Regierung hatten mit der Tet-Offensive nicht gerechnet, schließlich waren rund eine halbe Million US-Soldaten in Vietnam stationiert. Wie nie zuvor erreichte ein Krieg die breite amerikanische Öffentlichkeit durch das Medium Fernsehen.

11.1.2 „Living-Room War“

Schon während des zweiten Weltkrieges gab es Versuche das Fernsehen in die Kriegsführung mit einzubauen und für propagandistische Zwecke zu nutzen. Die Massenwirksamkeit blieb aufgrund der noch geringen Verbreitung an Fernsehgeräten jedoch überschaubar. Während es im Zweiten Weltkrieg 10.000 Fernsehgeräte in den USA gab waren es auf dem Höhepunkt des Vietnamkrieges schon 100 Millionen (vgl. Paul 2005b: 83). Der Vietnamkrieg war der erste Fernsehkrieg der Geschichte. Es gelangten Bilder in die Wohnzimmer der Menschen, die eine bis dahin ungekannte Nähe und Authentizität erzeugten und ein Gefühl des „dabei seins“ vermittelten. Zum ersten Mal wurde ein Krieg, während er stattfand, gewissermaßen „live“ (die tatsächliche Live-Technologie wurde erst später entwickelt) und unmittelbar mitverfolgt.

Der Krieg wurde so Teil des Alltages der Menschen. Michael Arlen prägte in diesem Zusammenhang den Begriff „Living-Room War“ (Arlen, 1982).

Auch wenn der Vietnamkrieg als erster Fernsehkrieg gilt, sollte die Rolle des Fernsehens im Zusammenhang mit den Protesten gegen den Krieg nicht überschätzt werden. Gerhard Paul weist darauf hin, dass die (Fernseh-)Bilder nicht den Ausschlag für die Proteste gegen den Krieg gegeben haben, ihn aber medial befeuert hätten (Paul 2005b: 91).

Die Herausbildung des „Living-Room War“ hat dennoch bis heute weitreichende Folgen: Er begünstigte die Entstehung der sogenannten „Heimatfront“. Sie beschreibt den Glauben daran, dass ein Krieg auch zu Hause gewonnen werden muss. Mit anderen Worten: Die elektronische Telepräsenz des Krieges ließ das heimische

Publikum zum kriegsentscheidenden Faktor werden. Dieser Umstand ist heute durch das Internet noch wesentlich verschärft. Gerhard Paul weist darauf hin, dass dies wiederum eine propagandistische Aufrüstungsspirale, die noch keinesfalls abgeschlossen ist, begründete (siehe Paul 2005a). Zu erkennen ist dies zum Beispiel an dem in dieser Arbeit untersuchten Bild „The Situation Room Photography“, das, wie es noch zu zeigen gilt, als hoch professionelles Stück politischer Bildkommunikation gelten kann.

Wie kein Krieg zuvor erreichte der Vietnamkrieg die Massenkultur und avancierte zum Event und Medienereignis. Er leitete die „Entertainisierung des postmodernen Krieges ein. Wie in keinem Krieg zuvor vermischten sich zeitgenössisch wie retrospektiv die Bilder des Krieges mit denen der Massenkultur.“ (Paul 2005b: 93). So wurde der Krieg zugleich derealisiert wie normalisiert. Mit der Auflösung der Grenzen zwischen Krieg und Massenkultur wurde der Krieg zunehmend nach den Gesetzen der Massenkultur inszeniert und „entertainisiert“. Eine Tendenz, die bis heute anhält.

11.1.3 Die Dolchstoßlegende

Von größter Bedeutung für die amerikanische Bildpolitik der folgenden Jahrzehnte ist die von John Macarthur beschriebene, und an europäische Geschichte angelehnte, „Dolchstoßlegende“ (Macarthur 1993: 127ff.).

Befürworter des Vietnamkrieges kritisierten Universitäten, Medien und da vor allem Bildmedien, dass sie durch ihre Darstellung des Krieges die amerikanische Bevölkerung, also die „Heimatfront“, demoralisierten und so zum Verlust des Krieges beigetragen hätten. Die USA hätten demnach den Krieg gewissermaßen zu Hause verloren und nicht im Dschungel. Präsident Nixon selbst kritisierte besonders das Fernsehen ob seiner vermeintlich ungünstigen Berichterstattung. Dieses Denken beförderte die Idee, dass zukünftig Medien in Kriegen stärker kontrollieren werden müssten.

„Der Slogan der Anti-Vietnamkriegs-Demonstrationen ‚No more Vietnams‘ wurde zum Credo amerikanischer Politik in allen nun folgenden militärischen Konflikten.“ (Paul

2005b: 95).

Der Schock, den sowohl die amerikanische Bevölkerung als auch seine Regierung durch den Vietnamkrieg erlitten, führte dazu, dass in den 1980er Jahren strikte Regeln für die Berichterstattung im Kriegsfall aufgestellt wurden. Schon bei der US-Invasion in Grenada 1983 wurde die Anwesenheit von Journalisten generell verboten. Dies führte zu massiven Protesten der Medienkonzerne.

1984 einigte man sich in der sogenannten Slide-Kommission, die einen Kompromiss zwischen Regierung und Medien herstellen sollte, auf neue Regeln der Berichterstattung. Unter anderem sollten im Falle einer kriegesischen Auseinandersetzung nun Medienpools für regierungsfreundliche Journalisten eingerichtet werden.

Die neue Nachrichtenpolitik kam 1989 bei der Invasion von Panama zum ersten Mal zum Einsatz, und sie zeigte Wirkung: Obwohl in Panama mehr Menschen ums Leben kamen, als zur gleichen Zeit in Rumänien, fand dies kaum Aufmerksamkeit, weil es keine Bilder gab (vgl. Paul 2005a: 19).

Auch das ‚Verschwinden des Krieges‘ und seiner Bilder im Zweiten Golfkrieg und im späteren Krieg in Afghanistan ab 2001 sind, was die Bilderpolitik des Weißen Hauses angeht, im Kontext des Vietnamkrieges und der „Dolchstoßlegende“ zu sehen. Abschließend sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass die „Dolchstoßlegende“, wie schon aus der Terminologie ablesbar, nicht der vollen Wahrheit entspricht. Wie bereits weiter oben erläutert, war die Berichterstattung über den Vietnamkrieg vor der Tet-Offensive durchwegs regierungsfreundlich. Erst danach kamen Bilder der Gräuel auf, aber auch nicht in der Häufung und Intensität, wie dies von Kritikern behauptet wurde.

11.1.4 Bildikonen aus dem Vietnamkrieg

Der Vietnamkrieg brachte einige weltbekannte Bildikonen hervor. Zwei davon werden hier vorgestellt.

Das erste Bild entstand 1968 und stammt von Eddie Adams. Es zeigt die öffentliche Hinrichtung des Vietcong-Kämpfers Nguyễn Văn Lém per Kopfschuss durch den südvietnamesischen General Nguyễn Ngọc Loan.



Abbildung 1.

Die Fotografie entstand auf offener Straße, die als Mittelachse fungiert. Im Hintergrund sind Häuser, Autos und Pflanzen nur unscharf zu erkennen. Zudem ist der Hintergrund überbelichtet. Im Vordergrund befinden sich drei Männer asiatischer Herkunft. Am linken Bildrand befindet sich in Frontalansicht ein uniformierter Mann. Sein Mund ist geöffnet, der Helm wirft einen Schatten, der seine Augen verdeckt.

Sein Blick richtet sich auf das Hauptgeschehen im Bild, wo zwei Männer stehen. Der linke hat eine gezogene Pistole in der Hand und steht mit dem Rücken zum Betrachter. Der Rechte ist gefesselt und ist von vorne zu sehen.

„Es ist ein narrativ gut strukturiertes Bild, der ausgestreckte Arm bildet die Vektorlinie, die den erzählerischen Zusammenhang herstellt. Dem westlichen Betrachter erschließt sich der Zusammenhang durch seine Lesart von links nach rechts. Eine Erschießung ist klar erkennbar, die konventionellen Zeichen deuten darauf hin, auch Täter und Opfer sind klar definiert, der militärische Kontext ist durch den Soldaten offensichtlich.“ (Berscht 2009: 123)

Das Bild wurde u.a. als erstes von der New York Times auf der Titelseite veröffentlicht und gilt heute als eines der bedeutendsten Einzelbilder des Vietnamkrieges. Ob die Exekution aufgrund der Anwesenheit der Kameras durchgeführt, also inszeniert wurde, kann nicht ausgeschlossen werden. Jedenfalls wurde es zum Symbol für schmutzigen Krieg und zur Ikone der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung.



Abbildung 2.



Die zweite Ikone, die an dieser Stelle thematisiert werden soll, stammt vom vietnamesischen Fotografen Nick Ut (eigentlich Huynh Cong Ut), der heute in Los Angeles lebt. Das Bild entstand am 8. Juni 1972 bei einem fehlgeschlagenen Napalmangriff der Südvietnamesen auf eigene Stellungen. Dabei wurde das Dorf Trang Bang getroffen, in dem sich viele Foto-

Reporter und Kameralleute befanden und das Geschehen festhielten.

Zur tatsächlichen Ikone aufgestiegen ist ein Ausschnitt des Bildes von Nick Ut (siehe links).

Auf diesem Ausschnitt sind fünf Kinder zu sehen, die sich laufend auf einer Straße in Richtung Betrachter bewegen, weg von einem verrauchten Hintergrund. Im Zentrum des Bildes befindet sich frontal abgebildet die damals neun jährige Phan Thi Kim Phuc. Sie ist nackt, hat den Mund weit geöffnet und die Arme leicht angehoben. Links von ihr ist ein Junge zu sehen, der mit aufgerissenem Mund den Blick des Betrachters ins Bild führt. Hinter der ersten Gruppe, die aus den fünf Kindern besteht, sind vier weitere Personen zu sehen. Sie werden aufgrund ihrer Kleidung als Soldaten wahrgenommen (die unbeschnittene Version gibt Aufschluss darüber, dass es sich bei diesen Personen um Fotojournalisten in Militäruniform handelt). Die Fotografie hat mediale und ikonische Qualitäten.

„Zeigt sie doch die klassische Zentrierung der Hauptfigur in ihrem ganzen Leid, symmetrisch angeordnet, exakt mittig platziert, deren vertikale Mittelachse mit der Mittelsenkrechten des Bildformats identisch ist und die Körpermitte des Mädchens annähernd mit der absoluten Bildmitte zusammenfallen lässt. Weiters stehen die Körperhaltung des Mädchens und der offene, schreiende Mund in einer langen ikonographischen Tradition der Leidensgeste.“ (Berscht 2009: 127)

Die originale Fotografie hat eine andere Wirkung als die beschnittene. Abgesehen davon, dass das nackte Mädchen nicht mehr im absoluten Mittelpunkt steht, sind im

Original die vermeintlichen Soldaten als Fotojournalisten zu erkennen. So handelt es sich bei der ersten Gruppe von Menschen nicht mehr um vor Soldaten fliehende Kinder, sondern die Fotojournalisten fliehen mit den Kindern.

11.1.5 Zusammenfassung

Im Laufe des Vietnamkrieges wurde besonders während und nach der Tet-Offensive 1968 mit bis dahin geltenden konventionellen Klischees der Bildberichterstattung gebrochen, wodurch der Tod und die Gräueltaten des Krieges sichtbar wurden. Die Öffentlichkeit bekam neben propagandistischem Bildmaterial, das von der Totalität des Feldherrenblicks geprägt war, nun auch Nahaufnahmen zu sehen, die die verstörende Grausamkeit des Krieges zeigten. Die vermeintlich sinnstiftende und heroische Seite des Krieges wurde so dekonstruiert. Dies zeigte sich auch in künstlerischen Bildwerken. Unter anderem Stanley Kubricks Film „Full Metal Jacket“ ist hier zu nennen, der den Krieg als zermürbende, unanstrengenswerte und unehrenhafte Angelegenheit darstellt.

Der Vietnamkrieg sollte sich als traumatisches Ereignis in das Bewusstsein Amerikas einbrennen und so das Bildhandeln des Weißen Hauses für lange Zeit beeinflussen. Fortan war für die amerikanische Regierung klar, dass Kriege in der Mediengesellschaft inszeniert werden müssten, um sie zu gewinnen. Und dies geschieht in hohem Maße über die „richtigen“ Bilder.

11.2 Zweiter Golfkrieg – Der zensierte Krieg

Die amerikanische Regierung zog aus dem außer Kontrolle geratenen Vietnamkrieg ihre (schiefen) Lehren, hielt an der „Dolchstoßlegende“ fest, und schob damit den Medien die Schuld für den verlorenen Krieg zu. Wie erwähnt, folgte eine Zeit der radikalen Zensur. Nicht nur die USA selbst, sondern zum Beispiel auch Großbritannien nahmen die Medienberichterstattung an die kurze Leine. So geschehen im Falkland-Krieg 1982, der als „unreported war“ bezeichnet wurde (Fox / Hanrahan 1992: 96).

In diesem Kapitel wird der Zweite Golfkrieg besprochen. Er stellt in der Bilderpolitik des Weißen Hauses einen weiteren Entwicklungsschritt dar. Von nun an lautete das Credo nicht mehr nur Zensur, sondern insbesondere auch Desinformation, um ein zweites Vietnam zu verhindern.

„Der Golf-Krieg von 1991 bedeutete nicht nur einen entscheidenden Schritt in Richtung einer die Welt umspannenden televisuellen Kriegsberichterstattung; er markierte zugleich den Übergang der Kriegsberichterstattung aus dem Zeitalter der Zensur in das der Desinformation durch Überthematisierung sowie die Etablierung des Mediums Fernsehen als neue medial-militärische Eingreifmacht.“ (Paul 2005a: 19).

Am 2. August 1990 überquerten Saddam Husseins Truppen die Grenze zu Kuwait und lösten damit die größte internationale Krise seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion aus. Legitimiert durch die Resolution 678 des UN-Sicherheitsrates, griff eine Koalition unter der Führung der USA ab dem 16. Jänner 1991 in das Kampfgeschehen ein. Der Krieg endete am 5. März 1991.

Der Zweite Golfkrieg ist heute höchst umstritten. Hussein, den der Westen lange Zeit hofierte, wurde, nachdem er sich in OPEC-Verhandlungen als unzuverlässig erwies, von den USA als tyrannischer Diktator gebrandmarkt. Von den Vereinigten Staaten im Glauben gelassen, nicht in das Kampfgeschehen einzugreifen, überfiel Saddam Hussein Kuwait – ein folgenschwerer Irrtum, wie sich herausstellen sollte.

Wie schon so viele Kriege zuvor ist auch der Beginn des Zweiten Golfkrieges gekennzeichnet durch die versuchte Legitimierung des Konflikts mithilfe der Massenmedien. Die amerikanische Regierung bemühte sich um Zuspruch der heimischen Bevölkerung indem sie ihr ein vorgefertigtes und passendes Bild des Gegners und des Verbündeten präsentierte. Die Bush-Regierung bemühte sich im Sommer 1990 Hussein ein mieses Image anzuhängen und Kuwait ein umso besseres. Das Feindbild Hitlerdeutschlands wurde bemüht, um Stimmung im eigenen Land gegen Hussein zu machen. Anstatt kritisch gegenzuhalten, nahm der Großteil der amerikanischen Presse diese Überlegungen auf. Nur wenige Stimmen richteten sich gegen die amerikanische Kriegspropaganda, sie wurden jedoch von der Öffentlichkeit kaum gehört (siehe Beham 1996).

„Ikografisch erschien der Golf-Krieg von 1991 erstmals als weitestgehend sauberer, durch präzise Luftschläge geführter, gleichsam entkörperlichter High-Tech-Krieg. Nicht mehr Menschen, sondern Automaten erschienen als seine Akteure. Zum visuellen Symbol avancierte das Fadenkreuz, durch das Soldaten wie Fernsehzuschauer scheinbar aus gleicher Perspektive auf das Schlachtfeld blickten. Vor allem aber die neue Live-Berichterstattung schien das Publikum zu faszinieren.“ (Paul 2005a: 21).

Der Krieg erreichte in Form von technisierten und entmenslichten Bildern die Öffentlichkeit. Bilder vom Tod und Leid des Krieges, wie noch im Vietnamkrieg zu sehen, verschwanden wieder aus der Berichterstattung. Der französische Philosoph und Medienkritiker Paul Virilio sprach gar vom Zweiten Golfkrieg als „Fernsehserie“ (Virilio 1993: 14).

Wie schon in Panama kamen auserwählte Journalisten in Medienpools. Abgesehen von der ohnehin schon vorhandenen patriotischen Selbstzensur vieler Medienleute bekamen diese nur vom Militär auserwählte Kriegsschauplätze zu sehen. In täglichen Briefings wurden sie mit sorgfältig ausgewählten Informationen vom Militär überhäuft. Jede unangenehme Meldung seitens des Gegners wurde mit einer eigenen Nachricht „überspielt“. Wesentliche Informationen zum Kriegsgeschehen gingen so in der Flut der Informationen schlichtweg unter. Von freier Berichterstattung kann also keine Rede sein.

Durch seine spezifisch technische Darstellung wuchs die Distanz zwischen Publikum und Krieg. Die grün flimmernden Bilder explodierender Raketen boten nicht jene Identifizierungspunkte wieder, wie dies zum Beispiel bei Bildern aus dem Vietnamkrieg noch der Fall war. Der zweite Golfkrieg wurde so zur „Distanzveranstaltung und antiseptischen Technikspektakel“ (Spindler 2005: 186). Marion G. Müller verdeutlicht dies, indem sie schreibt: „Ein Krieg ohne Opferdarstellungen wirkt virtuell und unreal, wie ein Spiel, das nicht wirklich ernst genommen werden muss.“ (Müller 2005: 406).

Die Berichterstattung über den zweiten Golfkrieg machte es kaum möglich, das tatsächliche Kriegsgeschehen an der Front zu verfolgen. Neben der technisierten und geordneten Darstellung des Krieges fügt sich hier die ausgesprochene Schärfe der veröffentlichten Bilder als Indiz einer Inszenierung, im Sinne einer Täuschung,

hinzu. „Echte“ Bilder des Krieges sind verwackelt, wie sich zum Beispiel im Jugoslawienkrieg zeigte.

Trotz der augenfällig eingeschränkten und zensierten Berichterstattung schenkte ihr ein Großteil der amerikanischen Bevölkerung Glauben. Um genau zu sein, waren es 72%, die sich objektiv informiert fühlten. Das Fernsehen, trotz seiner sterilisierten Bilder, schnitt dabei noch besser ab als Printmedien (Schlaga 1991: 201).

Demokratiepolitisch stellen die vehemente Kontrolle und die Zensur der Kriegsberichterstattung ein großes Problem dar. Schließlich ist Zensur nicht mit den demokratischen Grundwerten vereinbar.

11.2.1 Kritik an der Medienpolitik im zweiten Golfkrieg

Der zweite Golfkrieg war ein vom amerikanischen Militär zensierter Krieg, der massenhaft technisierte Bilder hervorbrachte, die ausdrucks- und informationslos blieben. Das hatte heftige Kritik zur Folge. Sowohl in den USA als auch in Europa machte sich Skepsis ob der glatten, kontrollierten und inhaltslosen Berichterstattung breit. Die Abspeisung mit Informationen und die Behinderung ihrer Arbeit wollten sich Medienkonzerne nicht länger gefallen lassen. Die Klagerufe blieben zunächst unerhört. Im Afghanistankrieg ab 2001, der unter anderen historischen Vorzeichen stand, war es immer noch gängige Praxis Journalisten aus dem Kriegsgebiet völlig auszuschließen.

Das befeuerte jedoch die Kritik seitens der Medien und der Öffentlichkeit an der amerikanischen Medienpolitik im Kriegsfall noch mehr. Die Informationspolitik Amerikas geriet durch das Vietnamtrauma und die publizistische „Dolchstoßlegende“ in eine Sackgasse.

Im folgenden Irakkrieg 2003 änderte sich daher die Strategie der US-Regierung.

11.3 Der Irakkrieg – Krieg als Live-Entertainment

Der Irakkrieg steht unter völlig neuen Vorzeichen. Die Anschläge in New York und Washington am 11. September 2001 haben die politische Landkarte tiefgreifend verändert. Die verantwortlichen Terroristen setzten die wohl mächtigsten Bilder der Mediengeschichte in die Welt, die sich in Form einer tiefen Narbe im amerikanischen Bewusstsein festsetzen. Die Bush-Regierung versuchte dem mit einem perfekt inszenierten Krieg, der Gegenbilder schafft, entgegen zu treten. Es sollte ein „sauberer“ Krieg sein. Keine toten Amerikaner, dafür Präzisionswaffen und ein blitzschnelles Überwältigen des Feindes.

Der Irakkrieg war als durchgeplante, nach Hollywoodmanier inszenierte Kriegs-Show angelegt. Nichts sollte dem Zufall überlassen sein.

Journalisten berichteten mithilfe neuer Technologien live direkt von der Front. Als „embedded journalists“ waren sie zu Hunderten Teil amerikanischer Truppen, die auf Bagdad vorrückten.

Neu waren nicht nur die Live-Schaltungen, sondern insbesondere auch die unüberblickbare Masse an Bildern, die der Irakkrieg hervorbrachte. Es war gewissermaßen ein überdokumentierter Krieg. Die vielen Bilder gaben dabei nur selten den Blick auf das tatsächliche Kriegsgeschehen frei. Auf die Berichterstattung von „embedded journalists“ war in den allermeisten Fällen kein Verlass. Zum einen kam, wie auch schon in anderen Kriegen weiter oben beschrieben, bei den allermeisten amerikanischen Reportern patriotische Selbstzensur zum Tragen. Zum anderen waren diese Journalisten auf die Truppe, der sie zugewiesen wurden, zu 100 Prozent angewiesen. Dadurch war die Chance auf kritische Berichterstattung maßgeblich gemindert, da wohl kaum jemand die Soldaten kritisierte, die einem das Überleben im Kriegsgebiet sichern sollten.

Es gab auch freie Journalisten, die sich keiner Truppe anschlossen. Ihnen wurde das Leben aber denkbar schwer gemacht. Für sie war der Aufenthalt im Kriegsgebiet illegal und sie erhielten keinen Schutz der US-Armee. In der Nacht durften sie nicht neben US-Camps schlafen. Dadurch war das Sicherheitsrisiko für freie Journalisten erheblich (vgl. Paul 2005a).

Der Irakkrieg war geprägt von seinem Show-Charakter. Die unzähligen Kameras, die Live-Schaltungen, die vielen Experten in diversen Fernsehstudios – all das lässt den Irakkrieg wie eine riesige Sport-Show wirken. Ein Format, das den Amerikanern besonders gut bekannt ist. Der Krieg wurde damit in die Alltagskultur eingebettet und so für die Massen rezipierbar. Einmal mehr wurde damit die chaotische, unkontrollierte Seite des Krieges ausgeblendet und in ein vermeintlich geordnetes und sauberes Ereignis transformiert.

11.3.1 Bilder als argumentative Grundlage von Kriegspropaganda

Bevor näher auf die Eigenheiten des Irakkrieges eingegangen wird, machen wir einen Schritt zurück zur versuchten Legitimation des Krieges.

Der von 2001 bis 2005 amtierende US-Außenminister Colin Powell hielt am 5. Februar 2003 vor dem UN-Sicherheitsrat eine Rede, die den Angriff auf den Irak als notwendig erscheinen lassen sollte. Dabei verließ sich der erste Afro-Amerikanische Außenminister der USA nicht bloß auf die Kraft seiner Worte, sondern setzte gezielt Bilder ein, um den Krieg zu rechtfertigen. In einer Powerpoint-Präsentation zeigte er dem Sicherheitsrat neben Grafiken auch Luftaufnahmen von Fahrzeugen, Fabriksgebäuden, Depots und Bunkieranlagen, deren Inhalt sich jedoch dem Betrachter entzog. Das verschaffte wilden Spekulationen über Massenvernichtungswaffen und anderem Kriegsgerät viel Raum, den Powell mithilfe von „Bidexperten“ des CIA zu nutzen wusste.

Der ehemalige US-Außenminister verwendete technische Bilder und Grafiken als Grundlage seiner Argumentation und kalkulierte damit deren Wirkungsmacht ganz offensichtlich mit ein.

Er macht damit das, was Uwe Pörksen in seinem Buch „Weltmarkt der Bilder: Eine Philosophie der Visiotypie“ (Pörksen 1997) als gesellschaftliches Phänomen beschreibt. Er gibt den Bildern in seiner Argumentation den Vorrang gegenüber der Sprache. In Powells Fall handelt es sich natürlich weniger um eine gesellschaftliche Entwicklung, die sich hier abzeichnet, als vielmehr um den kalkulierten Einsatz der Wirkmacht von Bildern.

„In der von Bildern geblendeten Medienwelt hatte Powell denn auch durchaus Erfolge

zu verzeichnen.“ (Paul 2005a: 38). Viele Medien weltweit übernahmen seine „Beweis-Fotos“ unhinterfragt und schlugen damit in die vorgegebene Kerbe (so z.B. die deutsche Bild-Zeitung).

Es gab jedoch auch breite Kritik an der Rede. Manche Medien ließen sich von der Multimedia-Show nicht beeindrucken und kritisierten sie massiv.

Der UNO-Sicherheitsrat selbst blieb im Übrigen von Powells Ausführungen unbeeindruckt. 12 der 15 Mitglieder stimmten gegen den Antrag der USA.

Powell ist nicht der erste, der sich Bilder zunutzen machte, um einen Krieg vom Zaun zu brechen. Kriegsherren hatten sich schon früher der Wirkmacht und vermeintlichen Beweiskraft von Bildern bedient. In der Form, wie in diesem Fall geschehen, wurde der UNO-Sicherheitsrat jedoch noch nie getäuscht. Im Nachhinein sollten sich Powells Ausführungen als Lügen entpuppen. Er selbst entschuldigte sich später für die haltlosen Behauptungen (Stürmer 2013: online).

Ein markantes Detail am Rande stellt im Zusammenhang mit Powells Rede die symbolträchtige Abdeckung Pablo Picassos Antikriegsbild „Guernica“ am 27. Jänner 2003 im Vorraum des Sitzungssaales des Sicherheitsrates dar. Begründet wurde dies seitens der Vereinten Nationen damit, dass das Bild keinen angemessenen Hintergrund für Powells Ausführungen bieten würde. Der Bilderkrieg findet also, wie ersichtlich, auch auf höchster diplomatischer Ebene statt.

11.3.2 Die "Shock and Awe“-Strategie

Die Hegemonialmacht Amerika ließ Saddam Hussein, wie schon 1990/1991 relativ viel Zeit, um auf ihre Forderungen einzugehen. Herfried Münkler weist auf die seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion verfolgte Strategie der USA hin: „Kriege, die die Supermacht USA führt, werden lange vorher angekündigt. Dem Gegner soll die Chance gegeben werden, sich dem politischen Willen der USA zu beugen und so die Anwendung militärischer Gewalt noch zu vermeiden.“ (Münkler 2003: 21)

Die Phase, in der ein Krieg angekündigt wird, ist im Gegensatz zu früheren Konflikten von politischer Verlangsamung bis zum Stillstand geprägt. Sie wird genutzt, um sowohl eine Bedrohungskulisse an der Heimatfront zu schaffen, als auch um eine Drohkulisse gegenüber dem Feind aufzubauen.

Bei der als „Shock and Awe“ beschriebenen Strategie soll der Feind vor allem über Medienberichte derart schockiert und eingeschüchtert werden, dass er bereit ist, seine Interessen aufzugeben. Dazu gehört die Androhung eines verheerenden Erstschlages, die zur Schaustellung der eigenen militärischen Übermacht und die Berichte über neue Geheimwaffen.

Im Falle des Irakkrieges war unter anderem die Rede von einer GPS gesteuerten Mega-Bombe „MOAB“ („Massive Ordnance Air Blast“), die mit knapp 10 Tonnen TNT bestückt war. Sie soll die Sprengkraft einer kleinen Atombombe besitzen. Bei einem in Florida durchgeführten Test der Bombe entwickelte sie tatsächlich einen Rauchpilz, wie man ihn von Atombomben kennt. Die entwickelte Hitze betrug 3.000 Grad Celcius.

All dies geschah klarerweise im Zuge der „Shock and Awe“ Strategie.

Eine zweite Bombe, die Saddam Hussein einschüchtern und sein Volk demoralisieren sollte, war die sogenannte E-Bombe. Sie sei in der Lage durch einen elektromagnetischen Impuls elektronische Geräte zu zerstören und damit die Infrastruktur einer Stadt lahmzulegen.

Saddam Hussein reagierte auf die technikbetonten Bilder der Amerikaner mit Paraden maskierter Wüstenkrieger und potenzieller Selbstmordattentäter sowie Aufmärsche von Freiwilligen aus anderen Teilen der arabischen Welt, die im Nah- und Straßenkampf ausgebildet seien. Für Herfried Münkler, wie auch Gerhard Paul hinweist, ist dies ein deutliches Zeichen dafür, „dass auch die Irakis die Konfrontation dieses Mal nicht auf symmetrischer, sondern auf asymmetrischer Ebene suchen wollen.“ (Münkler 2003: 21)

Die „shock and awe“-Strategie hatte auch Auswirkungen auf Journalisten. Zum einen hatten sie Angst um ihr teures Equipment, das durch die E-Bombe zerstört werden könnte, womit jegliche Berichterstattung verunmöglicht wäre. Zum andern fürchteten sie natürlich um ihr Leben. Das Pentagon kündigte kurz vor Kriegsbeginn Raketenangriffe auf die Hotels an, in denen sich Journalisten befanden. Daraufhin verließen etliche von ihnen Bagdad. Ein von der US-Regierung provozierte Reaktion. Informationsfluss sollte lediglich kontrolliert über „Embedded Correspondents“ vonstatten gehen, freie Informationen durch unabhängige Journalisten sollten unterbunden werden.

Die „Shock and Awe“-Strategie hatte auch globale Auswirkungen. Sie mobilisierte weltweit innere Angstbilder.

11.3.3 Die Invasion als Show

Unter der Bezeichnung „public diplomacy“ versuchen die USA seit dem traumatisierenden Erlebnis des Vietnamkrieges Kriege zunehmend medienpolitisch zu steuern (vgl. Bussemer 2003: 20f.).

Im Irakkrieg erfuhr diese Tendenz zur Inszenierung und die Darstellung des Krieges in einer Show-Ästhetik ihren vorläufigen Höhepunkt. Von Gerhard Paul wird der Irakkrieg, genauer die „Operation Irakische Freiheit“, wie bereits erwähnt auch dezidiert als „Bilderkrieg“ bezeichnet (Paul 2005a).

Der von der amerikanischen Regierung seit 2001 geplante und bewusst herbeigeführte Irakkrieg erforderte aus mehreren Gründen eine neue Informationspolitik. Zum einen hatte sich die mediale Landschaft geändert. Dort, wo sich im zweiten Golfkrieg noch vorrangig regierungsfreundliche amerikanische Networks wie CNN, Fox News oder MSNBC tummelten, betraten nun weitere unabhängige Berichtersteller das Feld. Staatlich finanzierte Medien, allen voran Al Dschasira, lieferten oft die Gegenposition zur amerikanischen Kriegspropaganda und konterkarierten diese.

Zum anderen änderten sich auch die technischen Gegebenheiten. Neue Kommunikationstechniken, hochentwickelte Videokameras, die auch in der Nacht filmen konnten, Laptops, Satelliten-Videophone und natürlich das Internet schufen neue Voraussetzungen für Kriegsberichterstattung. Der Ausschluss der Medien vom Kriegsgeschehen erschien dem amerikanischen Machthabern nicht mehr sinnvoll, oder war schlicht nicht mehr möglich.

So wurde der Irakkrieg zur live mitverfolgbaren Show und zum bisherigen Höhepunkt in der Inszenierung von Kriegen.

Am 20. März 2003 begann die Invasion des Irak. Er wurde als präziser und durchgeplanter Krieg verkauft. Amerikanische, britische und andere Truppen der sogenannten „Koalition der Willigen“ sollten Saddam Hussein, dem der Besitz von Massenvernichtungswaffen und Verbindungen zur Al Quaida unterstellt wurden,

stürzen. Ganz im Stile eines „Blitzkrieges“, wie es von amerikanischen Behörden verlautbart wurde, sollte der Irak in kürzester Zeit erobert werden.

Bagdad war gleich zu Beginn des Krieges Ziel massiver Luftangriffe. Die Live-Bilder des Luftkrieges ließen den Krieg als saubere, aseptische Angelegenheit wirken. Aus der Perspektive des Feldherren wurde dem westlichen Fernsehzuschauer aus sicherer Distanz das Feuerwerk präsentiert. Damit blieb wiederholt die ungeordnete und grausame Seite des Krieges ausgeblendet. Anders auf arabischen Sendern wie Al Dschasira. Dort war die Nah-Perspektive dominant, Tote und Verletzte wurden gezeigt.

Medien wurden im Irakkrieg in die Kriegsführung eingebunden. Er wurde so zum Live-Kriegs-Spektakel, zur nach Hollywood-Manier inszenierten Multimedia-Show. Der Einmarsch im Irak konnte Live zur Primetime verfolgt werden. Ziel war es, die verlorene Bildhoheit durch die intensive Einbettung von Bildmedien in die Kriegsführung wieder zurück zu gewinnen. Dabei ging es der US-Regierung freilich nicht um die wahrheitsgetreue Abbildung des Kriegsgeschehens, sondern vielmehr um die kontrollierte Steuerung der öffentlichen Aufmerksamkeit auf Nebenschauplätze des Krieges: neue Technik, „hautnahes“ Erleben, Actionszenen, Homestories, und die Darstellung der Soldaten. Überhaupt rückten die Soldat wieder stärker in den Fokus der militärischen Berichterstattung. Sie wurden, wie schon in vielen Kriegen zuvor, als Helden inszeniert, die für das eigene Vaterland und dessen Freiheit kämpfen.

Verbote, was die Berichterstattung anging, gab es klarerweise zuhauf. So durften zum Beispiel keine Aufnahmen von Kriegsgefangenen gemacht werden. Verwundete durften nur mit einer Genehmigung interviewt bzw. gezeigt werden.

Die Strategie der amerikanischen Militärs zielte darauf ab, die immer noch geringe Menge an tatsächlich harten Fakten über das Kriegsgeschehen mit „weichen“ Informationen und Entertainment zu überspielen. Auf die patriotische Selbstzensur konnte man sich seitens der „embedded journalists“ schließlich verlassen.

11.3.4 Der gescheiterte Bilderkrieg

Im Irakkrieg versuchte die US-Regierung mehrmals bewusst durch Inszenierungen Bildikonen zu schaffen, um die Weltöffentlichkeit von ihrem suggerierten Vorhaben der Befreiung des Iraks zu überzeugen. Wie schon darauf hingewiesen wurde, werden heute (asymmetrische) Kriege in postheroischen Gesellschaften auch auf bildlicher Ebene geführt und nicht mehr nur auf dem Schlachtfeld (vgl. Münkler 2008: online). Bilder sind insbesondere in asymmetrischen Kriegen von hoher Bedeutung und können zu Waffen werden.

Ein Versuch der Amerikaner, die symbolische Entmachtung Saddam Husseins zu inszenieren, war die Eroberung seiner Paläste am 7. April 2003 in Bagdad. Die von John Moore gemachten Fotos hatten jedoch einen erheblichen Schönheitsfehler. Denn zu sehen war nicht das Volk, das den Palast eroberte, sondern eine fremde Besatzungsmacht in Form von recht ratlos wirkenden US-Soldaten (vgl. Paul 2005a: 100).

Am 9. April 2003 folgte der Sturz der aus Bronze gefertigten Saddam Hussein-Statue in Bagdad. Oder wie Kathrin Fahlenbacher und Reinhold Viehoff es bezeichnen: „Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung“ (Fahlenbacher/Viehoff 2005: 356)

Saddam Husseins Repräsentationssystem inszenierte zum einen die Macht der eigenen Person und zum anderen die „ewige Macht“ seines Systems.

„Indem exemplarisch eine der großen Statuen auf einem Platz in Bagdad, in der Nähe eines der Saddampaläste, zerstört wurde – ausgerechnet die Statue, die er sich selbst zum 65. Geburtstag gewidmet hatte – wurde auf dieser semantischen Ebene (...) die Herrschaft Saddams offiziell beendet.“ (Fahlenbrach/Viehoff 2005: 374)

Der Denkmalsturz ist ein Ritual symbolischer Politik, in dem die politische Macht von Bildern besonders augenfällig wird. Die Zerstörung des Denkmals, dem die Funktion

der Repräsentation des Herrschers und des politischen Systems innewohnt, ist ein weltweit verstehbares Chiffre, ein tradiertes Script für „symbolischen Tyrannenmord“ (vgl. Fahlenbrach/Viehoff 2005: 372ff.).

Aufgrund seiner hohen Symbolhaftigkeit wurde der Fall der Statue in weiterer Folge auch von fast allen Medien weltweit gezeigt. Auf massenmedialer Ebene hat die US-Regierung im Sinne der public diplomacy ihr propagandistisches Ziel erreicht, indem sie Medienmechanismen perfekt bediente. Bei näherer Betrachtung hat der inszenierte Fall der Statue aber auch einige Schönheitsfehler.

Die USA waren bestrebt, den Fall der Statue als Volksaufstand aussehen zu lassen, um damit moralische Legitimation für ihren höchst umstrittenen Krieg zu gewinnen. Dies sollte aber nicht gelingen, aufgrund der Tatsache, dass sich auf dem Platz des Geschehens wohl mehr US-Soldaten und Medienvertreter als Iraker befanden. Die Inszenierung wurde daher auch schnell durchschaut, wenngleich sie ihren ersten propagandistischen Zweck erfüllte.

Hat die US-amerikanische Regierung die medialen Selektionsmechanismen auf einer Seite auch musterhaft bedient, „so ist sie auf der Ebene des globalen Mediendiskurses gescheitert. Bis zum Schluss ist es der Bush-Administration nicht gelungen, die breite internationale Öffentlichkeit von der politischen und moralischen Legitimation ihres Feldzuges gegen den Irak zu überzeugen – auch nicht durch ihren Verweis auf den Krieg gegen den Terror, den sie gebetsmühlenartig als ihr ‚Wirklichkeitsmodell‘ wiederholte. Dieses Wirklichkeitsmodell hat – zumindest in einem weiten Teil Europas und bei vielen US-Amerikanern selbst – das Modell eines völkerrechtswidrigen Krieges nicht verdrängen können.“ (Fahlenbrach/Viehoff 2005: 383)

Als ein Höhepunkt der Bildinszenierung kann die Festnahme Saddam Husseins gelten. Nachdem dessen Söhne getötet und ihre Leichen der Welt präsentiert worden waren (im Gegensatz zu bin Laden), fanden amerikanische und irakische Soldaten den Diktator in einem Erdloch nahe seiner Heimatstadt Tikrit nördlich von Bagdad. Er wurde der Weltöffentlichkeit in einem verwahrlosten Zustand präsentiert. Die ersten Bilder zeigten eine doch würdelose medizinische Erstuntersuchung.

Die als Bildspektakel von langer Hand geplante Festnahme sollte jede heroisierende Wirkung des ehemaligen Machthabers vermeiden. Gary Thatcher,

Kommunikationsdirektor der US-Besatzungsbehörde sagte in einem Interview in der New York Times vom 15.12.2003 dazu: „Wir wollten keine Bilder, mit denen er auch in irgendeiner Weise als Märtyrer oder Held aufgebaut werden könnte“ (zitiert nach Paul 2005a: 105). Saddam Hussein sollte entmystifiziert werden. Auch seine weiteren medialen Auftritte sollten ihn als normalen machtlosen Gefangenen zeigen, wie sein erster Auftritt vor dem Untersuchungsrichter am 1. Juli 2004.

Am 1. Mai 2003 verkündete George W. Bush das siegreiche Ende des Irakkrieges in einer groß angelegten Inszenierung. Bush, selbst Pilot, landete mit einem Flugzeug auf dem Flugzeugträger U.S.S. „Abraham Lincoln“, der nicht, wie angenommen werden könnte, in der Reichweite Iraks lag, sondern vor der Küste Kaliforniens. So hatten die anwesenden Fotografen und Kameralleute auch ihre Mühe, die Skyline der Stadt San Diego aus dem Bild zu halten, um eine Illusion aufrecht zu erhalten. Am Schiff in voller Fliegermontur angekommen, wurde Bush feierlich von der Besatzung empfangen. Nachdem er die an Top Gun erinnernde Montur abgelegt und gegen einen dunklen Anzug gewechselt hatte, hielt er an Deck des Schiffes eine Rede, in der er die Streitkräfte lobte und den Sieg im Irak verkündete. Hinter dem Präsidenten befand sich ein Banner mit der Aufschrift „Mission Accomplished“. Die US-Regierung wollte damit einen historischen Wendepunkt herbeiführen und gleichzeitig der Welt dafür die richtigen Bilder liefern.

„Mit solchen Bildern (Bush auf Flugzeugträger) vermittelt sich die plebiszitäre Politik wie Werbung, nur kann man die auf den politischen Bildern fetischisierte Ware nicht kaufen, sondern man soll ihr glauben. Die Bürger sollen zu Ikonodulen werden. Und das ist vielleicht noch schlimmer als der Warenkonsum.“ (Sauerländer 2004: 420)

Wie bekannt, beruhigte sich nach dieser Rede die Lage im Irak keineswegs.

Weiterhin starben unzählige Menschen, darunter auch US-Soldaten. Ein tatsächliches Ende des Krieges war nicht absehbar.

Bushs Rede wurde von der Öffentlichkeit schnell als pompöses Schauspiel für die Medien entlarvt. So titelte zum Beispiel die Zeitschrift *Time* am 6.10.2003 mit einem Bild des Präsidenten in Fliegermontur an Deck des Schiffes, Titel: „Mission **Not** Accomplished“

Wenige Versuche strategischer Ikonisierung waren im Irakkrieg erfolgreich. Die US-Administration konnte hier und da einen Erfolg verbuchen, auf längere Frist gesehen ist es aber weder gelungen, die Weltöffentlichkeit von der Rechtmäßigkeit dieses Krieges zu überzeugen, noch das Irakische Volk als befreit zu inszenieren.

Die Gründe für das Scheitern im Bilderkrieg sind vielfältig. Einer davon sind mit Sicherheit, wie Gerhard Paul es nennt, „Bildstörungen“ (Paul 2005a: 111). Die von den Amerikanern lancierten Bilder wurden zum Beispiel regelmäßig durch die Berichterstattung Al Dschasiras konterkariert. Dort wo amerikanische Sender heldenhafte Soldaten und modernste Technik in den Fokus nahmen, zeigte Al Dschasira die dunkle Seite des Krieges. Die der Öffentlichkeit verkaufte Geschichte vom schnellen sauberen Krieg konnte so nur mehr schwer aufrechterhalten werden. Neben Al Dschasira kam das Internet hinzu, das der amerikanischen Inszenierung erheblichen Schaden zufügen sollte. Viele Amerikaner entwickelten auf Grund ihrer einseitigen Berichterstattung eine große Skepsis gegenüber den gängigen Medien. Daher wurde das Internet für viele zum Informationskanal Nummer eins, um die großen Medienkonzerne zu umgehen. Auf unzähligen Internetseiten wurden Bilder gezeigt, die sonst nirgends zu sehen waren.

Neben diesen strukturellen Gründen ist noch eine Bildkatastrophe, die zum Scheitern des Bilderkrieges beigetragen hat, besonders hervorzuheben: Die Folterbilder von Abu Ghraib. Sie stellen für die Amerikaner, die als Befreiungsmacht gelten wollten, einen moralischen Supergau dar.

11.3.5 Abu Ghraib – Folterbilder mit weitreichenden Folgen

Ende April 2003 erreichten Folterbilder die Weltöffentlichkeit. Außergewöhnlich daran ist, dass solche Fotos bisher meist erst nach einem Krieg die Öffentlichkeit erreichten. So aber wurden die Grauen des Krieges, noch während dieser lief, sichtbar – für die Amerikaner eine Katastrophe.

Der Militärpolizist Joseph M. Darby geriet in den Besitz einer CD mit Folterbildern. Er setzte anonym einen Vorgesetzten davon in Kenntnis. Dies brachte dem Mann einerseits Lob andererseits aber auch Spott als Verräter ein.

Viele Folterbilder erreichten indes schon das Internet (sie wurden zum Teil per Mail

als makabres Souvenir von den Soldaten nach Hause geschickt). Insgesamt sollen rund 1.600 Folterbilder im Internet kursiert sein (vgl. Paul 2005a: 182). Sie wurden von amerikanischen Soldaten mit Digitalkameras aufgenommen. Am 28. April 2004 berichtete der amerikanische Fernsehsender CBS in einer Sondersendung über Folter in Abu Ghraib und zeigte einschlägige Bilder. Das Pentagon war dabei bemüht, die Berichterstattung zu unterbinden. Dies hatte jedoch zur Folge, dass die Gerüchteküche weiter angeheizt wurde und unzählige andere Medien auf den Zug aufsprangen. Nach und nach gelangte die Sache an die Öffentlichkeit und der Skandal kam ins Rollen.

Zu sehen waren grausame Folterpraktiken. Die amerikanische Soldatin Lynnie England zum Beispiel wurde mit einem nackten Iraker abgebildet, den sie an der Leine führte. Hunde wurden eingesetzt, um die Gefangenen zu terrorisieren und zu verletzen. Gefangene wurden nackt übereinander gestapelt. Amerikanische Soldaten wie zum Beispiel Charles Graner posierten mit erhobenem Daumen über Leichen.



Abbildung 3.

Zum Symbol des amerikanischen Folterskandals wurde das Foto von Satar Jabar (siehe Abbildung 3). Der Gefangene ist stehend auf einer Kiste mit ausgebreiteten Armen und Kapuze über dem Kopf abgebildet. Sein Körper ist bedeckt von einem dunklen Tuch, an den Armen sind Kabel befestigt, die zur Folter mit Strom eingesetzt werden. Dieses Bild schaffte es unter anderem auf das Cover von *The Economist* und des deutschen *Spiegel*.

Es wurde zur viel gedeuteten Ikone des Folterskandals sowie der amerikanischen Intervention insgesamt. Unzählige Künstler arbeiteten mit diesem Bild. Im Internet wurde es (wie im übrigen auch „The Situation Room Photography“) häufig in veränderter Form wieder veröffentlicht.

Das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Bild „The Situation Room Photography“ ist im unmittelbaren Kontext solcher Bildkatastrophen seit 9/11 zu sehen. Die spezifische Bildstrategie ist im Falle der Tötung Osama bin Ladens eine Reaktion auf diese.

12. Zur Bedeutung von Bildern im asymmetrischen Krieg

Mit der Herausbildung des Nationalstaates ab dem 17. Jahrhundert entstand das Gewaltenmonopol. Krieg wurde von da an vornehmlich zwischen Nationen und ihren Armeen geführt. Diese Konstellation nennen wir heute symmetrische Kriegsführung; Staaten bekämpften sich mit ihrem professionell ausgebildeten Militär in direkter Konfrontation.

Seit dem Ende des Kalten Krieges hat sich die Verfasstheit des Krieges hin zu einer asymmetrischen Kriegsführung gewandelt. In ihr sind nicht mehr zwei Staaten in der direkten Schlacht verwickelt, sondern meist ein Staat mit konventionellem Militär und ein weiterer militärisch und zahlenmäßig stark unterlegener Akteur. Da der offensichtlich unterlegene Akteur in einer offenen Konfrontation keine Chance auf

den Sieg hätte, wendet er andere Formen der Kriegsführung an. Eine offensive Variante davon ist der Terrorismus.

Terrorismus versucht seine Ziele zu erreichen, indem der auserkorene Gegner durch gewaltsame Anschläge demoralisiert und destabilisiert wird. Der religiös motivierte Terrorismus, der sich gegen die westliche Zivilisation richtet, greift dabei eine hoch medialisierte und psychisch fragile Gesellschaft an, was er sich geschickt zunutze macht. Die enorme Mediendichte im Westen erhebt Terrorismus zu einem medialen Spektakel, das Angst und Schrecken verbreitet. Internationaler Terrorismus zielt vornehmlich darauf ab, Bilder zu erzeugen, die sich in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft einbrennen – Medien sind selbst zu einem Mittel der Kriegsführung geworden (vgl. Münkler 2004: 196). In diesem Sinne kann Terrorismus auch als Kommunikationsstrategie gedacht werden.

„Das wichtigste Charakteristikum des jüngsten international agierenden Terrorismus ist die Verkoppelung von Gewalt und medialer Präsentation.“ (Münkler 2004: 198)

Dieser Befund bewegte den deutschen Philosophen Peter Sloterdijk, sich in die laufende Debatte einzuschalten. Er sieht Medien als die ersten Komplizen der Terroristen, indem sie über Anschläge prominent berichten und sich so gewissermaßen instrumentalisieren lassen (vgl. o.A. 2012: Standard online).

„Im Prinzip agieren terroristische Gruppierungen nach ähnlichen Grundsätzen wie NGOs, die, um auf die von ihnen bearbeiteten Themen – zum Beispiel Klimaschutz, Kinderarbeit oder Waldsterben – aufmerksam zu machen, Ereignisse Inszenieren, deren Drehbuch im Wesentlichen an der Produktion möglichst spektakulärer Bilder orientiert ist.“ (Münkler 2004: 198)

Nicht zuletzt, weil die Produktion und Verbreitung von Bildern noch nie so billig, einfach und schnell wie heute möglich war, werden sie von militärisch und ökonomisch weit unterlegenen Terrorgruppen für ihre Zwecke benützt.

„Wer nicht in der Lage ist, die konventionellen Streitkräfte einer Macht mit militärischen Mitteln erfolgreich zu attackieren, der sorgt für die Verbreitung von Bildern, in denen die Folgen der Gewaltanwendung unmittelbar sinnlich erfahrbar werden.“ (Münkler, 2004: 196)

Die Verwendung von Bildern bleibt dabei keineswegs nur Terroristen vorbehalten. Auch der angegriffene Staat macht sich Bilder für seine Zwecke zunutze, wie in den vorangegangenen Kapiteln verdeutlicht wurde, und wie sich in der vorliegenden Bildanalyse noch zeigen wird.

„Insofern ist die medial inszenierte Symbolkonfrontation zwischen kleinen Gruppen zum Äußersten entschlossener, todesmutiger Kämpfer auf der einen und ökonomisch wie militärisch dominierenden, postheroisch geprägten Mächten und Gesellschaften auf der anderen Seite immer schon selbst ein Bestandteil des Kampfes. In diesem Sinne stellt der Terrorismus eine Form der Kriegsführung dar, in welcher der Kampf mit Waffen als Antriebsrad für den eigentlichen Kampf mit Bildern fungiert. Die Verwandlung der Berichterstattung über den Krieg in ein Mittel seiner Führung war der wahrscheinlich größte Schritt bei der Asymmetrisierung des Krieges.“ (Münkler, 2004: 197)

13. Der 11. September

Als 1963 der Architekt Minoru Yamasaki den Auftrag für die Bebauung des Hafenviertels im Süden Manhattans erhielt, war klar, dass hier Gebäude entstehen sollten, die das Stadtbild New Yorks maßgeblich verändern würden. Der ambitionierte Architekt erhöhte seinen Mitarbeiterstab von 50 auf 80 Personen, um das Mammutprojekt zu stemmen. Nach vielen Entwürfen entschloss man sich, sieben Gebäude zu bauen, wovon die bekanntesten die Twin Towers mit jeweils 110 Stockwerken und einer Dachhöhe von 417 bzw. 415 Metern waren. Nach mühevollen Bauarbeiten, die am 5. August 1966 begannen, und einer nahezu unvermeidlichen Kostenexplosion bei Vorhaben dieser Größenordnung wurden die Twin Towers am 4. April 1973 offiziell eröffnet.

Schon von Beginn an kam dem WTC, insbesondere den Twin Towers, eine besondere symbolische Funktion zu. Aufgrund ihrer immensen Größe fungierten sie als Machtsymbol Amerikas und der, wie sie genannt wird, westlichen

(kapitalistischen) Welt.

Das WTC erhielt seine besondere symbolische Aufladung nicht zuletzt durch die ersten Terroranschläge auf die Twin Towers am 26. Februar 1993. Dabei kamen sechs Menschen ums Leben und über 1.000 wurden verletzt. Sechs islamistische Terroristen parkten einen Kleinbus, beladen mit 700 Kilogramm Sprengstoff und Druckbehältern gefüllt mit Wasserstoff, in der Tiefgarage des WTC. Die Bombe wurde am Vormittag des besagten Tages gezündet. Die Folge waren massive Schäden durch die Explosion und der bis dahin größte Rettungseinsatz in New York City. Rund 45% des diensthabenden Personals der Feuerwehr wurden zur Unglücksstelle gerufen.

Dieser erste Anschlag, der zudem der erste islamistische Terroranschlag auf US-amerikanischem Boden war, ist für die weitere Symbolkraft des Gebäudes von großer Bedeutung. Denn spätestens jetzt, wo dieses spezielle Gebäude, von Terroristen als Ziel auserkoren wurde, avancierte das WTC zum Symbol amerikanischer oder gar westlicher Macht.

13.1 9/11 Ablauf

Am 11. September 2001 verübten 19 Anhänger der Terrorgruppe Al-Qaida mehrere Selbstmordanschläge auf zivile und militärische Ziele in den USA, die rund 3000 Opfer forderten.

Um 8:15 Uhr Ortszeit wurde eine in Boston gestartete Boeing 767, American-Airlines-Flug 11, entführt. Das Transponder-Signal wurde von den Terroristen abgestellt, wodurch die Verfolgung des Flugzeugs durch Kapjets nicht mehr rechtzeitig möglich war. Um 8:46 Uhr schlug die Maschine in den Nordturm, WTC 1, ein. Nur eine Minute und 28 Sekunden später berichtete der New Yorker Fernsehsender WNYW live.

Wie das erste Flugzeug auch, startete der United-Airlines-Flug 175 in Boston und wurde um 8:46 Uhr entführt. Die Maschine raste um 9:03 Uhr in den Südturm WTC2. Durch den zweiten Anschlag, auf den bereits wesentlich mehr Kameras gerichtet waren, als auf den ersten, wurde klar, dass es sich hier um keinen Unfall handeln konnte.

Ein drittes Flugzeug wurde auf dem Weg von Washington nach L.A. zwischen 8:51 Uhr und 8:54 Uhr entführt. Um 9:37 Uhr wurde die Boeing 757 mit voller Geschwindigkeit in das Pentagon gesteuert. Dabei starben 189 Menschen. Im Gegensatz zum WTC existiert kaum bekanntes Bildmaterial von diesem Anschlag bzw. wurde es nie veröffentlicht. Neben einigen wenigen Augenzeugenberichten sind nur die Bilder einer Überwachungskamera bekannt, die den tatsächlichen Einschlag der Maschine zeigen. Andere bekannte Bilder zeigen das bereits zerstörte Pentagon. Die geringe bildliche Abdeckung des Geschehens bot viel Platz für Spekulationen und beflügelte Verschwörungstheoretiker.

Nach dem Einschlag im Pentagon reagierte die Federal Aviation Administration (FAA), die amerikanische Bundesluftfahrtbehörde, um 9:45 Uhr, indem sie alle Passagierflugzeuge in den USA unter Androhung eines Abschusses durch Kampffjets zur unmittelbaren Landung aufforderte.

Der entführte United-Airlines-Flug 93 kam dieser Aufforderung nicht nach und flog Richtung Washington, wo später über unterschiedliche Anschlagssziele spekuliert wurde. Ein Al-Qaida Mitglied nannte in einem Interview 2002 das Kapitol als Ziel (o.A. 2002: online).

Infolge der Anschläge stürzte als erstes das WTC 2, dessen Stahlträger den Beschädigungen und der enormen Hitze nicht standhielten, um 9:59 Uhr ein. Der Einsturz von WTC 1 folgte um 10:28 Uhr. WTC 7, das durch herabstürzende Trümmerteile des WTC 1 in Brand geriet, brach um 17:20 Uhr zusammen. Die kollabierenden Gebäude hüllten weite Teile Manhattans in riesige giftige Rauchschwaden, deren Bilder um die Welt gingen (Zur Chronologie siehe Follath/Spörl 2006).

Die nur schwerlich zu begreifende Dimension der Terroranschläge vom 11. September 2001 zeigt sich nicht zuletzt an unzähligen Verschwörungstheorien, die sich um das Geschehen ranken und an der offiziellen Version zweifeln. Viele Verschwörungstheorien sehen die amerikanische Regierung in der Verantwortung, die, um vermeintliche Vorteile zu erlangen, selbst die Anschläge verübt hätte.

13.2 9/11 als Medienereignis

Die Anschläge des 11. September waren nicht „nur“ ein Massenmord sondern auch ein gigantisches mediales Ereignis, das seinesgleichen sucht. Von keinem anderen Terroranschlag in der Geschichte existieren so viele Bilder, wie von diesem. Der zeitliche Ablauf erzwang eine massive mediale Verbreitung.

Die Kameradichte in New York ist enorm und nahezu immer war zumindest eine Kamera auf die Twin Towers gerichtet. Nachdem der Nordturm, WTC1 um 8:46 Uhr getroffen worden war, waren nach kürzester Zeit professionelle Fernseh-Teams vor Ort. Noch bevor der zweite Turm, WTC2 um 9:03 Uhr zerstört wurde, berichteten Fernsehteams live vom Geschehen. Dieser Umstand ließ Millionen von Menschen weltweit live Zeuge des zweiten Anschlags werden – ein Novum in der Geschichte.

Die unzähligen Bilder, die an diesem Tag entstanden, brannten sich in das Gedächtnis der Welt ein. Nachrichtensender weltweit ließen tagelang Endlosschleifen des Anschlags laufen. Die explodierenden Flugzeuge und die einstürzenden Türme sind mächtige Medienbilder, Medien-Ikonen, die in unzähliger Art und Weise aufgearbeitet wurden und immer wieder in Originalform oder künstlerisch abgeänderter Form wiederkehren.

Die Produktion und massenhafte Verbreitung der Bilder des Anschlags ist dabei ganz im Interesse der Terroristen, denn es handelt sich um Bilder der Schwäche und Verwundbarkeit Amerikas, die Angst und Schrecken verbreiten – das Kerngeschäft des Terrors.

13.3 Die Folgen der Terroranschläge

Unmittelbar nach 9/11 stand die Welt unter Schock. Die Anschläge wurden als historischer Wendepunkt, der alles verändern würde, wahrgenommen und interpretiert. Die Süddeutsche Zeitung schrieb am 12. September 2001 von „Stunden, die die Welt verändern“. Die New York Times interpretierte die Anschläge am selben Tag als einen „jener Momente, an denen sich die Geschichte in ein Davor und Danach teilt“. Drei Jahre später kam auch die mit der Untersuchung der Ereignisse beauftragte Kommission des amerikanischen Parlaments zu einem ähnlichen Befund: „Um 8:46 Uhr am Morgen des 11. September 2001 veränderten sich die USA für immer.“ (zitiert nach Butter 2011: 8)

Neben der menschlichen Tragödie, die sich an diesem historischen Tag zugetragen hat, war zunächst auch nicht klar, wie man mit einem solchen Angriff, der von keinem souveränen Staat, sondern von Terroristen ausging, politisch umgehen sollte.

9/11 hatte zweifelsohne enormen Einfluss auf die Welt.

Direkte Folgen waren etwa der von Präsident Bush ausgerufene „Krieg gegen den Terror“, der heute von Barack Obama zumindest nicht mehr unter diesem Namen geführt wird. In Afghanistan und Irak wurden Kriege vom Zaun gebrochen, die tausende Menschenleben kosteten. Die Grenzen sowohl in den USA als auch in Europa wurden und werden verstärkt kontrolliert. 9/11 hatte auch zur Folge, dass in den USA in Bürgerrechte eingegriffen wurde, etwa durch den Erlass des sogenannten „Patriot Act“. Die Liste unmittelbarer Folgen ließe sich noch weiter führen.

Mit zunehmender zeitlicher Distanz zu 9/11 weicht jedoch die anfängliche Aufgeregtheit einer sachlicheren Betrachtung, und so fällt es uns leichter, das unfassbare Geschehen dieses Tages einzuordnen. Für Afghanistan und den Irak stellt 9/11 sicherlich eine Zäsur dar, da sich hier die staatliche Ordnung geändert hat. Was die USA selbst anlangt, existieren mittlerweile andere Theorien.

Die Spaltung der Geschichte in ein Vor- und Nachher, wie in den Jahren nach den Anschlägen häufig suggeriert, erscheint aus heutiger Perspektive wenig plausibel. 9/11 stellt für Amerika keinen Wende- sonder viel mehr einen Kristallisationspunkt in

der Geschichte dar.

„Für die USA wirkten die Anschläge „lediglich“ als Katalysator: Sie haben längerfristige Entwicklungen verstärkt und ihnen zu größerer Sichtbarkeit verholfen. Dies gilt für die politische Entwicklungen wie für wirtschaftliche und für soziale ebenso wie für kulturelle.“ (Butter 2011: 9)

14. Die Jagd auf Osama bin Laden

Die Jagd auf Osama bin Laden ist eine lange Geschichte voller Verwirrungen und verpasster Chancen, die viele Jahre vor dem 11. September 2001 begann.

Bereits in den Ermittlungen des FBI zum ersten Terroranschlag auf das WTC 1993, tauchte der Name Osama bin Laden immer wieder auf. Dieser erste islamistische Anschlag auf amerikanischem Boden war ein Weckruf für die Sicherheitsbehörden der USA.

Osama bin Laden ist das siebzehnte Kind eines aus dem Jemen stammenden saudischen Milliardärs und Geschäftsmannes. Muhammad bin Laden, so der Name des Vaters, machte sein Vermögen im Baugeschäft. Am 3. September 1967 verstarb dieser und hinterließ dem nur 10 Jahre alten Osama bin Laden ein Vermögen. Der junge Millionär entwickelte sich über die Jahre zu einem überzeugten Islamisten und reiste 1984 im Alter von 27 nach Afghanistan, wo er sich dem Dschihad anschloß. Im „Heiligen Krieg“ gegen die kommunistische Armee lernte bin Laden eine wichtige Lektion für sein Leben, nämlich dass es möglich ist, einen übermächtigen Gegner mit den richtigen Mitteln zu schlagen – in diesem Fall die Sowjetunion.

Mit einer kleinen Gruppe Vertrauter gründete bin Laden in Afghanistan Al-Qaida, das internationale Terrorakte koordinieren sollte (siehe o.A. 2011: Zeit online).

Bin Lades politische und religiöse Ansichten wurden durch den 2. Golfkrieg, im Zuge dessen amerikanische Truppen in Saudi Arabien, seiner Heimat, stationiert wurden, wesentlich radikalisiert. Seine Ziele waren von da an klar: die Befreiung Palästinas und die Errichtung einer islamischen Macht gegen den westlichen Imperialismus.

Nachdem bin Laden aufgrund seiner harschen Kritik an der Führung Saudi Arabiens aus seinem eigenen Heimatland verbannt worden war, begann er 1991 im Sudan Al-Qaida zu einem global agierenden Terrornetzwerk aufzubauen. Dort fand er ideale Bedingungen vor, um seine Machenschaften nachzugehen. Im Oktober 1993, acht Monate nach dem ersten Anschlag auf das WTC, folgt der Abschuss zweier amerikanischer Militärhubschrauber in Mogadischu, Somalia. Die somalischen Terroristen wurden von bin Ladens Afghanistan-Veteranen ausgebildet. Bilder von Leichen amerikanischer Soldaten, die durch die Straßen geschliffen werden, gingen um die Welt. Die Folge war der Abzug amerikanischer Truppen – ein Triumph aus bin Ladens Sicht.

Die Ereignisse gingen als „Black Hawk Down“ in die Geschichte ein und wurden später unter diesem Namen von Regisseur Ridley Scott filmisch aufgearbeitet (Seidl 2002: online).

Für die USA war die Lage kompliziert, denn es war nicht klar, wie man mit bin Laden umgehen sollte. War er ein einfacher Verbrecher, der vor ein Gericht gestellt gehört, oder ist er ein Staatsfeind, gegen den alle Mittel eingesetzt werden müssen? Diese Unklarheit verkomplizierte die Verfolgung des Terroristen über Jahre.

Nachdem Wirtschaftssanktionen über den Sudan verhängt worden waren, musste bin Laden das Land verlassen und kehrte nach Afghanistan zurück, wo er sich mit den Taliban, einer radikalislamischen Miliz, zusammenschloß. Unter ihrer Schirmherrschaft konnte er weiter seine Pläne verfolgen.

Es folgten offene Drohungen an die USA und die westliche Welt, unter anderem 1996 in Form einer Fatwa in einer radikalislamischen Londoner Zeitschrift (übersetzte Fassung siehe http://www.pbs.org/newshour/updates/military/july-dec96/fatwa_1996.html abgerufen am 16.4.2013). Die CIA und das FBI gründeten daraufhin eine Gruppe, die mit der Jagd nach bin Laden beauftragt war, jedoch mit wenig Erfolg.

Bin Laden weiß das Katz und Maus-Spiel mit den US-Medien geschickt zu seinen Zwecken zu nutzen. Das zeigt sich etwa in einem Interview, das er dem amerikanischen Journalisten John Miller im Mai 1998 gab. Bin Laden gebraucht Medien, um seine Botschaft kostengünstig in die Welt zu verbreiten, seinen Gegnern zu drohen und potentielle Mitkämpfer anzuwerben.

Am 7. August 1998 folgten verheerende Bombenanschläge auf amerikanische Botschaften in Kenia und Tansania. Daraufhin ändern die USA ihr Vorgehen von einer polizeilichen Ermittlung hin zu einer militärischen Aktion. Mit der Operation „Infinite Reach“ befiehlt Präsident Clinton, vermeintliche Al-Qaida-Stützpunkte in Afghanistan und Sudan mit Marschflugkörpern zu bombardieren. Bin Laden wurde dabei nicht getötet. Der Unmut über die Raketenangriffe war groß, da bei den Bombardierungen unter anderem eine Medikamentenfabrik, die für eine Chemiewaffenfabrik gehalten wurde, zerstört wurde. Im Sudan und Pakistan kam es daraufhin zu Demonstrationen. Bill Clinton, dem die Angriffe von Demonstranten als Ablenkungsmanöver von seiner Affäre mit Monika Lewinski ausgelegt wurde, geriet unter Druck.

Im November 1998 wurde die Suche nach Osama wieder von einer militärischen auf eine polizeiliche Aktion zurückgestuft.

Die Taliban, die 1999 in Afghanistan die Herrschaft übernahmen, bieten bin Laden weiter Schutz in einem von Stammeskriegen zerstörten und im Chaos gehaltenen Land. Mit Hilfe der Nordallianz, einem militärischen Zweckbündnis afghanischer Milizen zur Bekämpfung der Taliban verfolgten die USA bin Laden weiter. In einem Wüstencamp wird er schließlich aufgespürt. Die Informationen über seinen genauen Aufenthaltsort waren jedoch zu vage und das Risiko unschuldige Zivilisten zu töten zu groß, so dass eine Bombardierung nicht in Frage kam. Einmal mehr stellte sich für die USA die schwierige Frage, welche Mittel gerechtfertigt sind, um bin Laden zur Strecke zu bringen. Bill Clinton unterzeichnete daraufhin ein Papier, das es der CIA erlaubte, bin Laden zu jagen und ihn notfalls auch zu töten.

Am 12. Oktober 2000 folgte ein Selbstmordanschlag auf das amerikanische Kriegsschiff USS Cole im Hafen von Aden im Jemen. 17 amerikanische Soldaten kamen dabei nach offiziellen Angaben ums Leben, 39 wurden verletzt (offizieller FBI Bericht unter <http://www.fbi.gov/about-us/history/famous-cases/uss-cole> abgerufen am 15.8.2013). Daraufhin kam es zu Kompetenzkonflikten zwischen FBI und CIA. Es wurden Informationen zwischen den beiden Organisationen ausgetauscht, was per Gesetz untersagt war. Die CIA durfte zu diesem Zeitpunkt, um die Unabhängigkeit der Justiz zu gewähren, keine im Ausland gesammelten Informationen an das FBI weitergeben.

Und damit tut sich ein zentraler inneramerikanischer Konflikt im Umgang mit Terrorismus auf: Der Schutz individueller Freiheit kann zur Schwächung ihrer Verteidigung führen.

Am 20. Jänner 2000, drei Monate nach dem Anschlag auf die USS Cole, wird George W. Bush als neuer Präsident vereidigt. Obwohl Clinton dem neuen Präsidenten dazu riet, Terrorismusbekämpfung ganz oben auf der Prioritätenliste zu führen, schätzte die neue Regierung die Gefahren falsch ein und konzentrierte sich auf andere Angelegenheiten.

Am 11. September 2001 folgten, nachdem die CIA bereits zuvor erhöhte Aktivität seitens Al-Qaida verzeichnet hatte, die verheerenden Anschläge in New York und Washington.

Vier Tage später beriet Bush mit der Regierung das weitere Vorgehen. Gesprochen wurde über einen militärischen Schlag gegen die Taliban. Dabei macht Paul Wolfowitz, der damalige stellvertretende Verteidigungsminister, den Vorschlag auch gleich den Irak mit anzugreifen, was Präsident Bush zu diesem Zeitpunkt noch strikt ablehnt.

Bush entschied sich für den Plan der CIA, wonach die Nordallianz in Afghanistan unterstützt und die Taliban bekämpft werden sollen. Ein neues Gesetz änderte auch die Grundlage auf die Jagd nach bin Laden. Was zuvor noch per Gesetz verboten war, wurde nun zur gesetzlichen Pflicht: Alle an der Jagd nach bin Laden Beteiligten waren zum Informationsaustausch verpflichtet.

Was nun folgt, ist eine Zeit erfolgloser Suche nach bin Laden, der immer wieder seinen Aufenthaltsort im rauen Gelände Afghanistans änderte, Bombardements entging und es so den Verfolgern sichtlich schwer machte. Am 16. Dezember 2001 gelang es bin Laden, nach Pakistan zu flüchten und dort unterzutauchen.

In den folgenden Jahren, in denen bin Laden auf freiem Fuß war, wurden weitere Anschläge in Europa und auf Bali verübt, für die Al Qaida verantwortlich gemacht wurde.

14.1 Operation Neptune's Spear

Während der Irakkrieg riesige Ressourcen verschlang, geriet bin Laden allmählich aus dem Fokus der USA. Erst im Jahr 2007 erhielt man durch Verhöre in Guantanamo Bay – die höchst umstritten waren und noch sind – einen entscheidenden Tipp, der die Verfolger zum Boten bin Ladens führte (siehe Medick/Musharbash 2011: online). Sein Name: Abu Ahmad al-Kuwaiti. Dieser lenkte die Aufmerksamkeit des amerikanischen Militärs auf ein Anwesen in Abbottabad, einer wohlhabenden Stadt 50 Kilometer Luftlinie von der Hauptstadt Islamabad entfernt und Standort einer renommierten Militärakademie (siehe o.A. 2011: Zeit online).

Das dreistöckige Anwesen wird als potentiell Versteck des gesuchten Terroristen erkannt und überwacht. Unterschiedliche Beobachtungen erscheinen den Ermittlern verdächtig. Unter anderem verbrennen die in dem Gebäude wohnenden Menschen ihren eigenen Müll, meiden elektronische Kommunikationsmittel und haben kaum Kontakt zur Außenwelt. Diese und noch weitere Faktoren brachten die Ermittler schließlich zu dem Schluß, dass sich in dem Gebäude höchst wahrscheinlich Osama bin Laden aufhält.

Präsident Obama und sein Beraterstab entschlossen sich, Elitesoldaten nach Abbottabad zu schicken um Osama bin Laden endgültig zu fassen.

Mit der heiklen Mission wurde die Spezialeinheit US Navy SEALs beauftragt, genauer die United States Naval Special Warfare Development Group. Die Soldaten übten in einem Nachbau des bin Laden-Anwesens ihren Einsatz, wie später berichtet wurde.

Nach wochenlanger, unter strengster Geheimhaltung erfolgter Planung wurde die Operation mit dem Namen „Neptune's Spear“ auf die Nacht vom 1. auf den 2. Mai 2011 Ortszeit festgelegt.

Nur eine Hand voll Personen wusste von dem Plan, bin Laden in seinem Haus zu überwältigen.

Am 1. Mai 2011 fanden sich um 8 Uhr morgens Ortszeit in Washington die ersten Mitarbeiter aus Obamas Sicherheitsstab im Weißen Haus ein. Der Präsident selbst

war noch eine Runde Golf spielen, bevor er sich um 14 Uhr auf den Weg in den Situation Room begab, wo die Vorbereitungen auf Hochtouren liefen.

Nach Außen sollte alles so normal wie möglich wirken, um bloß kein Aufsehen zu erregen. Führungen durch das Weiße Haus wurden an diesem Tag abgesagt, um das ungewöhnliche Kommen und Gehen geheim zu halten. Hillary Clinton und andere hochrangige Politiker ließen ihre gepanzerten Wagen nicht am üblichen Platz in der Nähe des Westflügels parken, um sie vor den Blicken neugieriger Journalisten zu schützen (vgl. Bergen 2012: 231).

Die Operation wurde von Admiral McRaven vom afghanischen Dschalalabad aus geleitet. Mit ihm verbunden war der Situation Room des Weißen Hauses, das CIA Hauptquartier und das Pentagon. Im CIA Hauptquartier befand sich CIA-Direktor Leon Panetta, der Informationen zur Lage an das Weiße Haus weitergab. Im Pentagon verfolgten General Cartwright und weitere rund 30 Offiziere, die für jegliche Eventualität gerüstet waren, das Geschehen. Die Anspannung in der Führungsriege der USA war enorm. Nicht nur weil es keine Garantie dafür gab, dass sich bin Laden tatsächlich in dem angepeilten Haus aufhielt, sondern auch, weil man in das Gebiet des Verbündeten Pakistan eindrang, ohne dies der pakistanischen Führung mitgeteilt zu haben. Viele Unsicherheitsfaktoren machten die Operation zu einer äußerst riskanten Angelegenheit, die schnell in einem außenpolitischen Desaster hätte enden können.

Aus diesem Grund leitete nominell CIA-Direktor Panetta die Operation, „damit sie verdeckt blieb, und das Weiße Haus somit theoretisch die Option hatte, alles abzustreiten, falls Osama bin Laden nicht auf dem Anwesen sein sollte, und der Luftangriff von den Pakistanis entdeckt würde. Doch das Oberkommando der CIA über die Operation war eine Fiktion: Der eigentliche Befehlshaber war McRaven.“ (Bergen 2012: 233)

Gegen 23 Uhr Ortszeit machten sich 23 Elitesoldaten, ein Dolmetscher und ein Hund in zwei Black Hawk Hubschraubern vom Typ MH-60 in Dschalalabad auf den Weg Richtung Pakistan (vgl. Bergen 2012: 233 f.). Die spezielle Stealth-Technologie und die extrem geringe Flughöhe machten die Hubschrauber für das pakistanische Radar nahezu unsichtbar. Wenig später starteten drei weitere große Chinook-Hubschrauber

besetzt mit SEALs, die bei ernsthaften Schwierigkeiten am Einsatzort zur Hilfe eilen sollten.

Schon beim Eintreffen der SEALs in Abbottabad lief die Operation Gefahr, völlig aus dem Ruder zu laufen. Einer der Black Hawk Hubschrauber stürzte auf dem Gelände des Anwesens aufgrund eines sogenannten „Wirbelrings“ ab (Berger 2012: 238f.). Dabei hatte der Hubschrauber infolge aerodynamischer Effekte plötzlich an Höhe verloren. Die Besatzung blieb jedoch weitestgehend unverletzt, der Einsatz konnte unter etwas geänderter Vorgehensweise fortgesetzt werden.

Nach und nach wurde das Anwesen von den Elitesoldaten eingenommen. Dabei wurden mehrere Personen erschossen. Wie viele es genau waren, und wie genau vorgegangen wurde, scheint schwer zu eruieren. Der Journalist Peter L. Bergen, ausgewiesener Terrorismusexperte und der erste westliche Journalist, der Osama bin Laden interviewte, meint dazu folgendes:

„In der Tat schossen die SEALs auf die meisten Erwachsenen, die ihnen in dem Anwesen über den Weg liefen. Sie töteten vier Männer und eine Frau und verwundeten zwei weitere Frauen. Von den elf Erwachsenen, die sich in jener Nacht auf dem Gelände aufhielten – unter ihnen drei der älteren Kinder bin Ladens, Chalid, Mariam und Sumaiya –, wurden sieben innerhalb einer Viertelstunde niedergeschossen.“ (Bergen 2012: 244)

Nachdem bin Laden, der sich in seinem eigenen Zimmer verschanzt hatte, erschossen worden war, gab die Einsatztruppe den Funkspruch „Geronimo EKIA“ ab – das Codewort für den im Kampf getöteten Osama bin Laden.

Der Leichnam bin Ladens wurde ebenso wie unzählige Beweismaterialien wie USB-Sticks, Cds, DVDs und Computer mitgenommen. Der abgestürzte Hubschrauber wurde vor dem Abflug Richtung Dschalalabad von den SEALs selbst gesprengt, um keine verwertbaren Spuren geheimer Technologie zu hinterlassen. Die US-Soldaten verbrachten rund 40 Minuten auf dem Gelände in Abbottabad, der Einsatz insgesamt dauerte etwa drei Stunden (vgl. Bergen 2012: 248).

Die Identität des meistgesuchten Mannes der Welt wurde später mittels Foto- und DNA-Analyse bestätigt.

14.2 Reaktionen auf bin Ladens Tod und Kontroversen

Nachdem Pakistan und wichtige Politiker über den Tod Osama bin Ladens informiert worden waren, trat Präsident Obama um 22.15 Uhr Ortszeit in Washington vor die Presse, um die Nachricht der Weltöffentlichkeit zu überbringen. In seiner kurzen Rede erinnerte er an die Ereignisse vom 11. September und an die Bilder dieses Tages, die sich in das nationale Gedächtnis eingebrannt hätten. Er betonte, dass die USA keinen Krieg gegen den Islam führen würden. Darüber hinaus hob er die Zusammenarbeit mit Pakistan hervor, klarerweise um die dortige politische und militärische Elite zu beschwichtigen, die man noch Stunden zuvor übergangen hatte. Schließlich lobte er die amerikanischen Geheimdienste und das Militär für ihre Arbeit und beschwor amerikanische Werte und Stärke (Die Rede im Wortlaut:

<http://www.sueddeutsche.de/politik/bin-laden-ist-tot-obamas-rede-im-wortlaut-1.1091733> abgerufen am 1.4.2013).

Die Reaktionen auf Osama bin Ladens Tod von offizieller Seite waren bis auf erwartbare Ausnahmen positiv. Hochrangige Politiker weltweit gratulierten Obama zu der Aktion. Die deutsche Bundeskanzlerin Merkel äußerte ihre Freude über den Tod bin Ladens, was wiederum zu Kritik in Deutschland führte (siehe o.A. 2011: Spiegel online).

Lediglich die Hamas im Gazastreifen, die Muslimbruderschaft und die Taliban kritisierten die Operation.

In den USA selbst kam es zu euphorischen Kundgebungen vor dem Weißen Haus und in New York.

Als nach und nach Informationen über das Vorgehen der Amerikaner gegen bin Laden an die Öffentlichkeit sickerten, wurden jedoch auch kritische Stimmen laut. Zum einen führten die USA eine militärische Operation innerhalb des nominell verbündeten Pakistan ohne dessen Wissen durch und erschossen dort mehrere Menschen. Zwar überrascht der Alleingang der USA in diesem Fall nicht wirklich, völkerrechtlich erscheint er dennoch höchst problematisch – der Vorwurf die USA hätten ein Killerkommando losgeschickt kam auf.

Zum anderen wurde über die Erschießung bin Ladens selbst diskutiert. Kritikern wie zum Beispiel Markus Horeld (Horeld 2011: online) oder Christine Möllhoff (Möllhoff 2011: online) zufolge wäre eine Festnahme des Terroristen und ein geregeltes Gerichtsverfahren ein starkes Zeichen für den Rechtsstaat gewesen. In diesem Kontext kam auch die Frage auf, ob bin Laden sich überhaupt wehrte, oder ob er einfach kaltblütig erschossen wurde. Eine Frage, die lange Zeit nur spekulativ beantwortet werden konnte, da das Weiße Haus um Geheimhaltung bemüht ist, und die beteiligten Soldaten einen Verschwiegenheitseid abgelegt haben. Dennoch brach der Soldat, der bin Laden angeblich getötet hatte, im Februar 2013 sein Schweigen. In amerikanischen Medien wird er als „The Shooter“ bezeichnet. In einem langen Portrait des US-Magazins Esquire schildert er die Ereignisse (siehe Bronstein 2013: online). Daraus geht hervor, dass bin Laden sich nicht mit Waffengewalt wehrte, er aber offenbar dennoch als Gefahr von den SEALs erachtet wurde. Ob die Erschießung in dieser Situation gerechtfertigt war oder nicht, wird ein Streitfall bleiben. Klar ist, dass wenn eine Spezialeinheit wie die SEALs, die darauf trainiert sind Menschen zu töten, einen Auftrag erhalten, mit Toten gerechnet werden muss.

14.3 Osama bin Ladens Bestattung

Bin Ladens Leiche wurde noch am 2. Mai 2011 (pakistanische Zeit) auf den Flugzeugträger USS Carl Vinson im Arabischen Meer gebracht. Dort wurde er nach Angaben der US-Regierung unter Rücksichtnahme muslimischer Riten an geheimer Stelle im Meer versenkt. Die Seebestattung wurde von Islamexperten kritisiert (siehe o.A. 2011: Spiegel online). Die USA entschieden sich dennoch dafür, um ein Grab und damit eine potentielle Pilgerstätte zu verhindern. Selbst Bilder des Toten wurden nicht veröffentlicht, um dem Staatsfeind bin Laden den letzten Medienauftritt zu verwehren und um keine Racheaktionen von Extremisten zu provozieren. Konservative zogen in den USA vor Gericht, um die Veröffentlichung der Bilder zu erzwingen, jedoch ohne Erfolg (vgl. Ingram 2013: online). Dazu muss man wissen, dass in konservativen amerikanischen Kreisen bezweifelt wurde, dass bin Laden tatsächlich von US-Soldaten getötet wurde. Die Veröffentlichung der Bilder des Getöteten sollten demzufolge als Beweis der offiziellen Version der Regierung dienen – ein gutes Beispiel dafür, wie in einer

visuellen Gesellschaft Bilder als vermeintliche Beweismittel fungieren können, obwohl ihre hohe Manipulationskraft und ihre Verfälschbarkeit allseits bekannt sind.

15. Die Figur Obama

Die Lebensgeschichte Barack Hussein Obamas kann als rasanter Aufstieg erzählt werden. Der auf Hawaii geborene Sohn einer weißen Amerikanerin und eines schwarzen Kenianers verbrachte seine Jugend auf Hawaii und in Indonesien. 1979 begann er in L.A. zu studieren, 1983 beendete er sein Bachelor Studium in Politikwissenschaft mit Schwerpunkt Internationale Beziehungen an der New Yorker Columbia University. Nach einigen Jahren Arbeit bei einem Wirtschaftberatungsunternehmen in New York und einer gemeinnützigen kirchlichen Organisation in Chicago ab 1985 studierte er drei Jahre Rechtswissenschaft an der Harvard Law School. Dort wurde er erster schwarzer Herausgeber der renommierten Harvard Law Review. 1991 schloss er mit magna cum laude ab. Zurück in Chicago wurde Obama 1992 zum ersten Mal politisch aktiv, als er schwarze BürgerInnen für die Wahl Bill Clintons anwarb. Er arbeitete mittlerweile als Anwalt. Seine tatsächliche politische Laufbahn begann 1996 mit der Wahl in den Senat von Illinois.

2004 wurde er mit Hilfe des schon selbst zum Star avancierten Medienberaters David Axelrod als Vertreter Illinois in den US-Senat gewählt. Im Zuge dieses Wahlkampfes machte sich der junge Politiker einen Namen und wurde zum aufstrebenden Star in seiner eigenen Partei. Die New York Times titelte im März 2004 „As Quickly as Overnight, a Democratic Star is Born“ (Davey 2004: online).

2008 trat er zur Präsidentschaftswahl an, die er durch einen richtungsweisenden Wahlkampf gewann.

Obama verkörperte seine Wahlkapslogans „Change“ und „Yes, we can“ in mehrfacher Hinsicht perfekt. Mit seiner Biografie und seiner Hautfarbe verkörperte er den viel zitierten American Dream und beflügelte die Phantasie von Millionen Amerikanern, die die Geschichte vom Tellerwäscher zum Millionär von klein auf

einverleibt hatten. Obama war auch zum richtigen Zeitpunkt angetreten. Die USA waren nach vielen schweren Jahren unter Bush reif für eine Figur wie Obama. Zugespitzt könnte man sagen, Bush ermöglichte den ersten schwarzen Präsidenten. Mit dem abstrakten Slogan „Change“, der als Projektionsfläche vager Vorstellungen diente, hatte Obama dafür die Richtige Botschaft im Gepäck.

Und vor allem nützte Obama wie kein anderer Kandidat zuvor das Internet für den Wahlkampf, um Wählerstimmen zu sammeln und gleichzeitig Gelder zu lukrieren. War Bill Clinton etwa noch vornehmlich von einzelnen Großspendern abhängig, konnte Obama das Geld für den Wahlkampf über unzählige Kleinspenden aufbringen.

Die Kraft des Internet und des Social Web im Besonderen verband er mit ganz unmittelbarer Kommunikation seiner Anhänger mit den BürgerInnen an den Haustüren der Nation. Diese Kombination veränderte die Rolle des Volkes im Wahlkampf grundlegend. Anstatt es als Konsument zu sehen, band Obama es geschickt mit ein und bewirkte so den Eindruck, Anführer einer breiten Bewegung zu sein. So konnte er seinen republikanischen Kontrahenten John McCain, dessen Stil neben Obama verstaubt wirkte, souverän schlagen.

Am 20. Jänner 2009 wurde der erste schwarze Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika unter großem Publikumsandrang in Washington inauguriert.

Barack Obama übernahm schwere Aufgaben. Die Erwartungen an ihn waren enorm, vielleicht zu hoch, wie man aus heutiger Perspektive attestieren könnte. Große wirtschaftliche Probleme, Kriege im Irak und Afghanistan, der Krieg gegen den Terror, Probleme im Gesundheits- und Bildungswesen – allesamt ungelöste Problemfelder aus der Bush Ära.

Barack Obama gelang es nicht, den in Aussicht gestellten „Change“ in Amerika zu vollziehen. Guantanamo Bay ist bis heute nicht geschlossen, eine Krankenversicherung für alle Amerikaner konnte nur unter größter Anstrengung und mit Abstrichen durchgesetzt werden. Der Kampf gegen den Terror wurde zwar nicht unter diesem Namen weitergeführt, dafür kamen und kommen höchst umstrittene Kampfdrohnen zur Terrorismusbekämpfung zum Einsatz, die anstatt Terror zu bekämpfen Terror schüren – ganz abgesehen von der Tatsache, dass sie selbst ein Werkzeug sind, das weite Teile der sogenannten islamischen Welt terrorisiert. Noam

Chomsky gehört auf diesem Feld zu den wohl bekanntesten und gleichsam schärfsten Kritikern der Obama-Administration.

Der 44. Präsident der USA, der an Glanz verlor, wurde 2012 in einer weniger euphorischen Stimmung wiedergewählt.

15.1 Obama und seine PR-Leute – Imageproduktion

Barack Obama ist wie kaum ein anderer Präsident vor ihm in der Lage, sich medial zu inszenieren. Wir kennen die Bilder des gut gelaunten, eloquenten und sportlichen Strahlemanns. Häufig wurden Vergleiche mit John F. Kennedy angestellt, der auch eine magische Wirkung auf Amerika zu haben schien.

Dabei sind es nicht bloß seine eigenen Fähigkeiten, die Obama zum Popstar und zur Medienikone werden ließen sondern ein hochprofessionelles PR- und Kommunikations-Team hinter ihm.

Präsidenten werden in den USA nicht bloß gewählt, sie werden auch in hohem Maße gemacht und zwar von PR- und Kommunikations-Leuten. Noam Chomsky meint in einem Interview mit 3sat im Juni 2013 dazu spitzfindig: „Das sind dieselben Leute, die Zahnpasta-Werbung im Fernsehen verkaufen.“ (Janzen 2013: online).

Es überrascht dann auch nicht, dass Obama von der Association of National Advertisers (ANA) den PR-Award 2008 für „Marketer of the year“ verliehen bekam und nicht Apple.

Neben der herausragenden Rolle von Spin-Doctoren sind auch Fotografen an der Imageproduktion von Politikern maßgeblich beteiligt.

Eine der wichtigsten Personen in der Produktion des Images von Barack Obama ist Pete Souza, der Haus- und Hoffotograf der Präsidentenfamilie.

Pete Souza ist ein 1954 in Massachusetts geborener renommierter Fotojournalist portugiesischer Abstammung. Er ist der Fotograf des im Anschluss näher untersuchten Bildes.

Souza ist ein versierter Kenner seines Fachgebiets. Er studierte Kommunikationswissenschaft an der Boston University und belegte einen Master mit den Schwerpunkten Journalismus und Massenmedien an der Kansas State University. Von 1983 bis 1989 war er als Cheffotograf für Präsident Ronald Reagan

tätig. Er arbeitete für die Chicago Tribune, National Geographic und das Life Magazine. Darüber hinaus berichtete er vom Fall Kabuls im Afghanistankrieg.

Die Bildpolitik des Weißen Hauses ist strikt geregelt. Keine Fotos verlassen das Haus, ohne eine Genehmigung. Da andere Fotografen kaum an den Präsidenten herangelassen werden, sind es überwiegend Bilder von Souza selbst, auf denen wir Obama zu sehen bekommen. Wir sehen ihn gewissermaßen durch seine Linse. Der Cheffotograf des Weißen Hauses darf bei seiner Arbeit so nah an den Präsidenten wie kaum jemand sonst. Er fungiert gewissermaßen als fünftes Familienmitglied. Obama scheint dies, im Wissen um die Macht der Bilder, zu akzeptieren.

16. Untersuchung des Bildes



Abbildung 4.

Kein Bild im Zusammenhang mit Osama bin Ladens Tötung faszinierte die Weltöffentlichkeit so sehr wie jenes der angespannten amerikanischen Führungs-Elite im Situation Room des Weißen Hauses. Dabei wurde die historische Momentaufnahme einen Tag nach der Tötung in einer Bilderserie von neun Photographien des Fotografen Pete Souza im Internet veröffentlicht. Während Obama auf den übrigen Bildern in gewohnt präsidialer Manier zu sehen ist, lässt die Aufnahme aus dem Situation Room einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen zu und vermittelt den Eindruck: die Gruppe sieht Osama bin Laden beim Sterben zu. Auf die offizielle Flickr Seite des Weißen Hauses greifen im Durchschnitt täglich 100.000 Menschen zu. Das hier untersuchte Bild wurde in den ersten drei Tagen bereits 1,8 Millionen Mal angeklickt (o.A. 2011: Standard online). In den Tagen nach

seiner Veröffentlichung fand die Fotografie, die in kürzester Zeit zu einer Ikone stilisiert wurde, den Weg auf unzählige Titelblätter. Es bot Anlass für zahllose Debatten, Spekulationen und Geschichten. Nur wenigen Bildern kam in jüngerer Vergangenheit eine so große Aufmerksamkeit zu wie diesem.

Ende 2012 meldete sich der Fotograf Pete Souza im Time Magazine selbst zu Wort: „Much has been made of this photograph that shows the President and Vice President and the national security team monitoring in real time the mission against Osama bin Laden, May 1, 2011. Some more background on the photograph: The White House Situation Room is actually comprised of several different conference rooms. The majority of the time, the President convenes meetings in the large conference room with assigned seats. But to monitor this mission, the group moved into the much smaller conference room. The President chose to sit next to Brigadier General Marshall B. “Brad” Webb, Assistant Commanding General of Joint Special Operations Command, who was point man for the communications taking place. With so few chairs, others just stood at the back of the room. I was jammed into a corner of the room with no room to move. During the mission itself, I made approximately 100 photographs, almost all from this cramped spot in the corner. Please note: a classified document seen in front of Sec. Clinton has been obscured.“ (Bicker 2012: online).

16.1 Bildbeschreibung

Bei der Farbfotografie handelt es sich um ein Gruppenbild im Querformat, auf dem die Gesichter von 13 Personen zu erkennen sind. Sie befinden sich dicht aneinandergedrängt in einem Raum, wobei zwei in der Tür am rechten Bildrand stehen. Die abgebildeten Personen sind grob in zwei Reihen angeordnet. Sieben stehen, sechs sitzen um einen Tisch gruppiert. Innerhalb der Personengruppe sind elf Männer und zwei Frauen.

Sehen wir uns die einzelnen Personen im Bild genauer an.

Der am linken Bildrand sitzende Mann hat seinen linken Arm auf der Sessellehne abgestützt. Den Kopf gedreht und leicht nach vorne gebeugt, befindet sich sein Oberkörper in entspannter Haltung. Sein Blick führt aus dem linken Bildrand hinaus. Der rechte Arm, bzw. das Hemd des Mannes ragt über den linken Bildrand hinaus. Des Weiteren ist zu erkennen, dass die Person eine graue Hose trägt, wenngleich die Beine wie auch die Hände von einem Laptopbildschirm und dem Tisch verdeckt sind. Der Blick des Mannes scheint konzentriert, sein Mund geschlossen, die Augen deutlich geöffnet.

Weiter rechts im Bild, in der Ecke des Raumes, befindet sich der nächste sitzende Mann. Es handelt sich dabei um die einzige dunkelhäutige Person in der Gruppe der Abgebildeten. Ihr Oberkörper ist deutlich nach vorne gebeugt, die Oberarme auf den Oberschenkeln abgestützt. Die getragene Hose ist grau, das Polo-Shirt weiß und die Jacke in militärisch-sportlichem Look schwarz. Auch hier sind Hände und Beine größtenteils verdeckt. Teile des Oberkörpers und der Kopf der Person befinden sich vor einer weißen Wand, die von oben herab beleuchtet ist. Der Mund der Person ist geschlossen, die Mundwinkel leicht nach unten gezogen. Die Augen sind geöffnet, die Augenbrauen gesenkt.

Der Blick führt, wie bei nahezu allen im Bild, über den linken Bildrand hinaus. Das Möbelstück, auf dem der Mann sitzt, ist kaum zu erkennen. Ein kleiner Teil des oberen rechten Randes der Rückenlehne ist zu sehen. Dabei handelt es sich um einen schwarzen Lederstuhl.

Wir gehen weiter in der Runde und betrachten den ersten stehenden Mann von links. Er befindet sich oberhalb der Bildmitte vor der weißen Wand. In aufrechter Haltung, die Hände hinter dem Rücken verschränkt, beobachtet diese Person das Geschehen außerhalb des Bildes. Sie trägt ein beiges Hemd mit schwarzer Krawatte. Auf dem Hemd befindet sich eine mit Knopf verschlossene Brusttasche. Beide Seiten des Kragens sind mit militärischen Abzeichen versehen. Der Mann trägt eine rahmenlose Brille und Seitenscheitel. Sein Mund ist leicht geöffnet, zwischen den Augenbrauen werfen sich Falten. Er wird von zwei Männern um ihn auf dem Bild teilweise verdeckt. Einer von Ihnen steht rechts von ihm. Dieser hat die Arme vor seinem Oberkörper verschränkt. In seiner linken Hand hält er ein weißes Blatt Papier.

Er trägt ein blaues dezent gemustertes Hemd. Ob es sich dabei um ein Karo- oder Streifen-Muster handelt, ist nicht genau zu erkennen. Der Mann mit Halbglatze hat den Kopf leicht angehoben. Seine Lippen sind zu einem schmalen Mund geformt. Zwischen den Augenbrauen sind Falten zu erkennen. Er steht vor dem an der Wand angebrachten Emblem des amerikanischen Präsidenten, dem sogenannten „Seal of the President of the United States“, und hinter einem auf einem großen schwarzen Bürostuhl sitzenden Mann.

Wenden wir uns diesem Mann zu, der gleichzeitig die Bildmitte markiert. Er ist die dritte sitzende Person von links im Bild. Seine blaue Uniform schmücken zahlreiche militärische Dekorationen. Es handelt sich hierbei um die einzige Person, die ihren Blick nicht auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet hat, vielmehr schaut sie auf den Laptop unmittelbar vor ihr, auf dem sie auch zu tippen scheint. An der linken Hand ist am Ringfinger ein goldener Ring zu erkennen. Rechts neben dem Laptop liegen auf einem roten Ordner nicht näher erkennbare Unterlagen und eine schlichte Brille.

Weiter rechts von der Bildmitte aus steht ein Mann in dunklem Anzug, hellem Hemd und blauer Krawatte – der einzige im Raum mit komplettem Anzug. Er steht aufrecht, die Arme am Körper. Ihm blickt ein weiterer Mann in hellblauem Hemd über die Schulter. Dieser steht in der Tür.

Im rechten Bildteil etwas in den Hintergrund gedrängt steht eine der beiden Frauen des Bildes in der Tür. Ihr Kopf ist angehoben. Um ihren Hals trägt sie einen Ausweis. Welche Kleidung sie an hat, ist nicht genauer zu erkennen, da der Großteil ihres Körpers von den umstehenden Personen verdeckt ist.

Am rechten Bildrand sind zwei weitere Männer stehend zu sehen. Der eine trägt ein offenes weißes Hemd. Über seinen Hemdkragen verläuft eine Kette, wie sie für Ausweise gebräuchlich ist. Wie bei manch anderen auch sind die Mundwinkel seines leicht geöffneten Mundes nach unten gezogen und die Augenbrauen gesenkt.

Der andere weiter rechts ist nur noch teilweise zu erkennen. Zu einem blauen Hemd trägt er eine gemusterte dunkelrote Krawatte, Bart und eine rahmenlose Brille.

Bleibt noch die Gruppe der drei sitzenden Personen in der rechten Bildhälfte. Am hinteren Tische sitzt ein Mann in aufrechter Haltung mit verschränkten Armen und geöffnetem Mund. Um seinen Hals hängt ein Ausweisband mit der Aufschrift „Secret Service“. Er trägt ein blaues mit weißen Streifen überzogenes Hemd, in

dessen Brusttasche sich ein weißer Zettel zu befinden scheint.

Weiter vorne im Bild sitzt die zweite Frau. Die Augen weit geöffnet hält sie sich ihre rechte Hand vor den Mund. In ihrer linken Hand, die auf einem Notizbuch und Unterlagen auf ihrem Schoß mit der Aufschrift „Top Secret“ ruht, hält sie einen Stift. Die linke Hand ist geschmückt mit einem goldenen Ring und einem Armreifen. Dazu trägt sie Ohrringe und Halskette. Ihre Jacke ist in grob schwarz-beigen Muster gehalten, womit sie sich von den anderen Personen deutlich abhebt. Auf diese Frau ist der Fokuspunkt der Kamera gelegt worden.

Im unteren rechten Bildrand, schon etwas mit Unschärfe belegt, befindet sich ein weiterer sitzender Mann in weißem Hemd mit verschränkten Armen. Wie alle, bis auf den Mann in der Bildmitte, blickt auch er links über den Bildrand hinaus.

Abgesehen von den nun beschriebenen 13 Personen befinden sich weitere zwei im Bild, deren Gesichter jedoch nicht zu sehen sind. Hinter der Frau in der Tür im rechten Teil des Bildes steht eine Person in einem beige Kleidungsstück – ihre Identität ist unbekannt. Und am rechten Bildrand ist eine Person in dunklem Anzug und weißer Krawatte zu erkennen. Hierbei handelt es sich um einen CIA-Analysten, der „John“ genannt wird (vgl. Apuzzo/Goldman 2011: online).

Zum Schreibtisch. Auf ihm befinden sich fünf Laptops, wovon einer benutzt wird. Die zwei sichtbaren Computerbildschirme sind schwarz. Auf der rechten Seite des Tisches sind zwei Trinkbecher, einer ist in Camouflage gehalten. Der andere ist weiß mit dem Logo des Weißen Hauses versehen. Auf dem Tisch liegen Unterlagen verstreut. Neben den bereits erwähnten an der rechten Tischecke sind besonderes jene vor der sitzenden Frau auffällig. Auf einem halb verdeckten Blatt mit dem Logo der „National Geospatial Intelligence Agency“, die Betreiberbehörde amerikanischer Spionagesatelliten, ist eine Satellitenaufnahme zu erkennen. Darüber befindet sich eine im Nachhinein verpixelte, nicht näher erkennbare, Fläche.

16.2 Bildanalyse

Die beschriebene Fotografie zeigt den 44. Präsidenten der USA Barack Obama mit seinem engsten Sicherheitsstab im kleinen Situation Room des Weißen Hauses. Sie beobachten die Operation gegen Osama bin Laden in Pakistan auf Monitoren. Zu sehen bekommen sie Live-Bilder einer Drohne, die das Anwesen bin Ladens überwacht. Wie zuvor dargelegt, war das Weiße Haus bei dieser Operation nicht die wichtigste Schaltzentrale für die Operation – wenngleich sie es durch ein Eingreifen des Präsidenten, dem Oberbefehlshaber der Streitkräfte, hätte werden können – sondern fungierte in einer beobachtenden Rolle.

Folgende Personen sind auf dem Bild zu sehen:

Sitzend von links nach rechts:

1. Joe Biden, Vizepräsident
2. Barack Obama, Präsident
3. Brigadier General Marshall Bradley „Brad“ Webb, Assistant Commanding General of the Joint Special Operations Command
4. Denis McDonough, Deputy National Security Advisor
5. Hillary Rodham Clinton, Secretary of State
6. Robert Gates, Secretary of Defence

Stehend von links nach rechts:

1. Admiral Mike Mullen, Chairman of the Joint Chiefs of Staff
2. Tom Donilon, Assistant to the President for National Security Affairs
3. William M. Daley, White House Chief of Staff
4. Tony Blinken, National Security Advisor to the Vice President
5. Audrey Tomason, Director for Counterterrorism for the National Security Council
6. John O. Brennan, Assistant to the President for Homeland Security and Counterterrorism

7. James R. Clapper, Director of National Intelligence

Auf der Internetseite des Weißen Hauses erschien das Foto mit folgendem Bildtext: „President Barack Obama and Vice President Joe Biden, along with members of the national security team, receive an update on the mission against Osama bin Laden in the Situation Room of the White House, May 1, 2011. Seated, from left, are: Brigadier General Marshall B. “Brad” Webb, Assistant Commanding General, Joint Special Operations Command; Deputy National Security Advisor Denis McDonough; Secretary of State Hillary Rodham Clinton; and Secretary of Defense Robert Gates. Standing, from left, are: Admiral Mike Mullen, Chairman of the Joint Chiefs of Staff; National Security Advisor Tom Donilon; Chief of Staff Bill Daley; Tony Blinken, National Security Advisor to the Vice President; Audrey Tomason Director for Counterterrorism; John Brennan, Assistant to the President for Homeland Security and Counterterrorism; and Director of National Intelligence James Clapper. Please note: a classified document seen in this photograph has been obscured. (Official White House Photo by Pete Souza)“ (o.A. 2011: white house online)

Auf der offiziellen Flickr Seite des Weißen Hauses, auf der das Bild zuerst veröffentlicht wurde, findet sich noch folgender Zusatz zu dem obigen Bildtext: „This official White House photograph is being made available only for publication by news organizations and/or for personal use printing by the subject(s) of the photograph. The photograph may not be manipulated in any way and may not be used in commercial or political materials, advertisements, emails, products, promotions that in any way suggests approval or endorsement of the President, the First Family, or the White House.“ (o.A. 2011: Flickr)

Die Perspektive

Das Bild „The Situation Room Photograph“ zeigt den Präsidenten Barack Obama mit seinem engsten Sicherheitsstab. Nahezu alle haben ihr Sakko abgelegt, das Hemd geöffnet, auf dem Tisch stehen Pappbecher. Der Präsident selbst trägt ein weißes Polo-Shirt und eine sportliche dunkle Jacke. Auf Formalien wird offenbar verzichtet, da die anwesenden Personen sich in einem ähnlichen Rang befinden, in dem sie sich dies erlauben können – wir sehen die amerikanische Führungselite in einer Arbeitssituation.

Die Stimmung im Raum scheint äußerst angespannt. Mehrere Faktoren lassen diesen Eindruck entstehen.

Die Mimik und Gestik der Personen im Bild erzeugen Spannung. Der grimmige Blick des Barack Obama, seine gebückte Körperhaltung, die weit aufgerissenen Augen Hillary Clintons und ihre Hand vorm Mund oder die verschränkten Arme mancher fesseln die Aufmerksamkeit des Betrachters. Hinzu kommt, dass die auf engem Raum gedrängten Personen nicht miteinander agieren. Stattdessen blicken alle, bis auf Brigadier General Marshall Webb, der am Tischende sitzt und an seinem Laptop arbeitet, auf etwas links außerhalb des Bildausschnittes. Damit wird der Betrachter des Fotos zum Betrachter von Betrachtern. In der Fotografie nennt man das einen „Reaction Shot“.

Fotograf Pete Souza gab später bekannt, dass er in die Ecke des Raumes gepresst stand und von dort aus unzählige Fotos machte.

Er entschied sich damit für eine Perspektive, die eine Fernblickssituation erzeugt, wie wir sie aus dem antiken griechischen Theater kennen, die sogenannte Teichoskopie. Sie fand und findet dort Anwendung, wo Unzeigbares erzählt werden soll. Für das antike Theater Griechenlands hieß das, dass auf der Bühne ein Schauspieler über eine Mauer blickte (daher wird die Teichoskopie auch Mauerblick genannt) und dem Publikum von dem vermeintlichen Geschehen hinter ihr erzählte, etwa einer Seeschlacht. Für das vorliegende Foto bedeutet dies, dass wir durch die Mimik und Gestik der Abgebildeten die Tötung Osama bin Ladens erzählt bekommen sollen. Diese Perspektive erzeugt eine Leerstelle, die viel Platz für Interpretation und

Phantasie lässt – wohl einer der bedeutendsten Aspekte, warum gerade dieses Foto so bekannt wurde.

Ein weiterer wesentlicher Grund, warum die Stimmung in dem Raum als höchst angespannt wahrgenommen wird, ist der Kontext, in dem die Fotografie erschien. Bilder, wie in dieser Arbeit bereits erwähnt, verweisen immer auch auf andere Bilder und entfalten ihre Wirkung nur in einem bestimmten Kontext. Das Bild „The Situation Room Photography“ ist ein eindrückliches Beispiel dafür, dass der Kontext höchst relevant für die Bildwirkung ist. Erst indem uns gesagt wird, um welche Situation es sich hier handelt, nämlich die Tötung Osama bin Ladens in Pakistan, kann die Leerstelle, die das Bild erzeugt, vom Betrachter gefüllt werden. Ansonsten würde es wohl als weniger fesselnd wahrgenommen.

Barack Obama



Eine Reihe wichtiger Details heben sich im Bild deutlich ab. Dazu zählt Obamas außergewöhnliche Erscheinung im Bild. Sein Blick ist angespannt und konzentriert. Während die breite Brust des Vizepräsidenten Joe Biden vor ihm zu sehen ist, sitzt er auf einem Stuhl im Eck in einer Weise nach vorne gelehnt, die seinen Körper geradezu geduckt und zurückhaltend vor dem Gesehenen erscheinen lässt. Damit setzt er sich hier im krassen Gegensatz zur Stärke und Macht eines „Commander in Chief“ in Szene. Man würde den Präsidenten in der Mitte des Bildes auf dem großen Bürostuhl erwarten. Stattdessen befindet sich dort der hohe Militär Webb. Obama erscheint wesentlich kleiner als die Menschen um ihn. Dieser Effekt wird verstärkt durch seine dunkle sportliche Jacke, und die leichte Unschärfe, die ihn etwas weich gezeichnet erscheinen lässt (der Fokuspunkt der Kamera ist nicht auf den

Präsidenten, sondern auf Hillary Clinton gesetzt).

Hinzu kommt, dass sich hinter Obama eine leere weiße Wand befindet und sich vor ihm ein Stück leerer Raum auftut, wo sich sonst im Bild Menschen eng aneinander drängen. Dadurch wirkt er, in einem Raum voller Menschen, entfremdet, entzogen und marginalisiert. In Anerkennung der historischen Wirkung seines Handelns kauert der Präsident in der Ecke und erweckt einen demütigen Eindruck.

Diese Lesart des Bildes ist jedoch nicht unbedingt schlecht für Barack Obama. Der leere Raum um ihn symbolisiert nämlich auch die alleinige Last, die auf seinen Schultern liegt und ihn in seiner Rolle als Oberbefehlshaber bestärkt, der trotz vieler Berater um ihn am Ende selbst entscheiden muss.

Der Eindruck, dass es sich hier nicht um einen schwachen Präsidenten handelt, wird durch die Farbgebung der Photographie unterstrichen: Das Gruppenbild ist grob in drei Hauptfarbfelder geteilt. Rechts vorne im Bild sehen wir einen hellen weiß-beigen Bereich. Im hinteren rechten Teil sind Blautöne dominant. In der Mitte und im linken Teil der Photographie, diese Farbgruppe erstreckt sich von Webbs Stuhllehne bis zu Barack Obama, ist ein schwarzer Farbblock zu erkennen. Damit gehört Obama farblich eindeutig zur Führungsgruppe, die weiße Wand hinter ihm hebt ihn noch zusätzlich hervor.

Wenn wir an die pompöse und überzogen wirkende Inszenierung George W. Bushs auf dem Flugzeugträger „USS Abraham Lincoln“ zum Sieg im Irak denken, finden wir hier zwei unterschiedliche Repräsentationsmuster wieder. Während sich Bush im Moment des Sieges in einer Flugzeugträger-Show inszeniert und feiern lässt, bleibt Barack Obama im Moment des Triumphes, so scheint es, zurückhaltender. Hier treffen zwei Präsidententypen aufeinander.

Barack Obamas Zurückhaltung hat zweifelsohne aber weitere Gründe. Die Operation gegen bin Laden war äußerst riskant. Das militärische Eindringen in ein verbündetes Land, der nicht hundertprozentig sichere Aufenthaltsort bin Ladens, die Ungewissheit, was die Soldaten im Inneren des Gebäudes in Abbottabad tatsächlich erwarten würde – die Liste möglicher Katastrophen-Szenarien war groß.

Daher war die Anspannung des Präsidenten, wie auch im Bild erkennbar, enorm. Er spielte, bevor er den Situation Room betrat, zwar noch eine Runde Golf, besonders beruhigend dürfte dies aber nicht auf ihn gewirkt haben. Denn wie Reggie Love, ein enger Berater des Präsidenten, berichtete, lenkte sich Obama zu Beginn der

Operation zeitweise mit einem Kartenspiel ab. Obama soll „I can’t watch this entire thing“ gesagt haben (Sanchez 2013: online). Erwartungsgemäß führte diese Information zu Kritik in den USA, besonders von konservativer Seite.

Webb

In der Mitte des Bildes abgebildet sitzt mit kühl und emotionslos wirkender Mine Brigadier General Marshall B. Webb, Assistant Commanding General of Joint Special Operations, auf einem großen Lederstuhl.

Er ist aus mehreren Gründen eine besondere Erwähnung wert.

Webb ist die einzige Person in voller militärischer Uniform. Hinter ihm steht zwar Generalstabschef Michael Glenn Mullen, jedoch in weniger pompöser Aufmachung. Webb sitzt am prominenten Tischende in erhöhter Position – höher als Präsident Obama. Überhaupt sitzt er dort, wo man eben diesen, den Oberbefehlshaber, in einer solchen Situation vermuten würde: im Zentrum.

Zieht man Linien, um die Bildmitte zu ermitteln, fällt der Blick aber nicht auf Obama, sondern vielmehr auf die militärischen Abzeichen Webbs. Während der Präsident, um es zugespitzt zu formulieren, in der Ecke sitzt, findet sich ein hoher Militär am Drücker.

Womit wir bei Webbs Blickrichtung sind. Als einziger schaut er nicht aus dem Bild, sondern auf den Laptop vor ihm, auf dem er zu arbeiten scheint, wodurch der Eindruck entsteht, er würde das, was die anderen beobachten, kontrollieren. Webb wird in dieser Wahrnehmung zu einer zentralen Figur im Bild.

Seine dominante Rolle in der Bildkomposition symbolisiert und verdeutlicht gleichermaßen die dominante Rolle des Militärs in den USA.

Clinton

Ganz anders als beim kontrolliert wirkenden Militär Webb fällt die Analyse bei der Zivilistin Hillary Clinton, der Außenministerin, aus. Auf sie ist die Kamera scharfgestellt. Sie erfüllt für die Photographie eine enorm wichtige Funktion. Indem sie sich die Hand vor den Mund hält und die Augen weit aufgerissen hat, fällt sie sofort unter den vielen Männern mit ernster Mine auf. Clinton wirkt angespannt,

schockiert, oder gar beängstigt.

Sie ist diejenige, die dem Betrachter am eindrücklichsten vermittelt, dass die abgebildete Gruppe etwas Grausames oder zumindest Bewegendes beobachtet. Damit wird eine Frau unter den vielen Männern zur wesentlichen Emotionsträgerin. Wie der amerikanische Autor Ken Johnson festhält, ist sie das, was der französische Philosoph Roland Barthes als „Punctum“ bezeichnen würde, „the not necessarily conspicuous detail that gives a photograph its emotional resonance.“ (Johnson 2011, online).

Ein Umstand, der genderstereotype Vorstellungen von der „emotionaleren Frau“ bedient. In einer männlich dominierten Politik wird dies zum Problem, da hier emotionale Regungen tendenziell als Schwäche ausgelegt werden. Im vollen Bewusstsein dieses Umstandes dementierte Clinton folglich auch die als Gefühlsregung interpretierte Geste und wies darauf hin, dass sie lediglich ein allergisches Husten zu unterdrücken versuchte.

Dies erscheint jedoch wenig glaubwürdig, vielmehr verweist ihre Reaktion darauf, dass in einer männlich dominierten Politik Emotionen als Defizit ausgelegt werden. Die US-Außenministerin hat „Angst vor ihrer eigenen Angst“ meint die deutsche Kommunikationswissenschaftlerin Miriam Meckel in einem Spiegel-Artikel zu Clintons Erklärungsversuchen (siehe Meckel 2011: online).

Weitere Details im Bild

Eines der auffälligsten Details im Bild ist wohl die unkenntlich gemachte Fläche am Tisch vor Hillary Clinton. Dabei handelt es sich um von der amerikanischen Regierung im Nachhinein verpixelte Geheimunterlagen. Der Internetgemeinde, die ihre Aufdeckerqualitäten schon in unterschiedlichsten Fällen unter Beweis stellte (Beispiel Guttenberg), bereitete es jedoch keine große Mühe, diese Unterlagen nach wenigen Stunden zu entschlüsseln (siehe Krauel 2011: online). Darauf zu sehen ist eine Luftaufnahme des nordwestlichen Teils des Anwesens von bin Laden. Wie auf dem darunter liegenden Blatt auch ist zudem das Logo der Betreiberbehörde der amerikanischen Spionagesatelliten (National Geospatial Intelligence Agency) zu erkennen.

Wer über hochentwickelte Spionagetechnik wie die USA verfügt, ist definitiv in der

Lage, Verschlüsselungen in einem Bild komplexer zu gestalten. Wäre es der amerikanischen Regierung tatsächlich ein Anliegen gewesen, hier etwas geheim zu halten, so wäre dies auch möglich gewesen.

Unter diesen Umständen kann aber davon ausgegangen werden, dass es sich hier um ein bewusst gesetztes Stilmittel handelt. Das verpixelte Blatt vor Clinton erfüllt damit eine ganz eigene Funktion im Bild. Zum einen dient es zur Betonung, dass es sich hier um eine geheime Mission handelt. Und zum Anderen verstärkt es den Eindruck des Betrachters, man würde hier einen Blick hinter die Kulissen erhalten. Darüber hinaus, und dies scheint im Kampf mit Bildern wesentlich, dient die verpixelte Fläche als Aufmerksamkeit generierendes Element, über das diskutiert und spekuliert wird.

Dass es sich hier um eine geheime Aktion handelt, wird auch durch die braune Tüte vor Obama betont. Dabei handelt es sich um einen sogenannten „burn bag“, in dem klassifizierte Informationen vernichtet werden.

16.3 Bildinterpretation

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, heißt es, aber ein schlimmes Bild kann mit einer Million Worten nicht mehr aus der Welt geschafft werden. Für die USA gab es in den Jahren seit 9/11 viele schlimme Bilder. Fotos der Killing Teams in Afghanistan, schockierende Bilder aus dem Foltergefängnis Abu Ghraib, misslungene Inszenierungsversuche im Irakkrieg oder Bilder des gedemütigten Saddam Hussein fügten dem Image der Supermacht erheblichen Schaden zu.

Mit dem in dieser Arbeit untersuchten Bild setzte die US-Regierung eine entscheidende Fotografie in die Welt, die sich von den Bildkatastrophen vergangener Jahre abhebt und eine solche vermeiden will. „The Situation Room Photograph“ ist ein geschickt inszeniertes Siegerbild ohne Triumphgetöse.

In einer, was den internationalen Terrorismus anbelangt, angespannten Zeit zeigt sie das nicht, was viele sehen wollten: den Leichnam Osama bin Ladens.

Warum bin Laden nicht gezeigt wurde

Im Internet kursierten nach kürzester Zeit mit Photoshop erstellte Fälschungen, die aber spätestens nach ihrer Identifikation als solche wenig Wirkung entfalteten. Es handelte sich hier um einen geschaffenen Bildersatz und nicht um Originale.

Warum wurde die Leichenbilder bin Ladens geheim gehalten? Mehrere Gründe sind hier anzuführen.

Die US-Regierung befürchtete das entstellte Gesicht des erschossenen Terroristen könnte zu weiteren Unruhen, Racheakten und Anschlägen führen. Wie Obama auf CBS kurze Zeit nach seiner offiziellen Ansprache bekannt gab, hielt er die Bilder auch deshalb geheim, weil er sie nicht als Trophäe interpretiert sehen wollte.

Darüber hinaus sollte verhindert werden, dass bin Laden durch Leichenbilder zum Märtyrer stilisiert wird. Das wird auch in der schnell durchgeführten Seebestattung deutlich, die ein Grab als Pilgerstätte verunmöglichte.

Indem der Medienfigur Osama bin Laden der letzte mediale Auftritt verwehrt wurde, nahm man ihm die Chance auf eine eigene Bildikone. Stattdessen nimmt das Bild „The Situation Room Photograph“ nun diese Stelle in den Geschichtsbüchern ein. Es handelt sich dabei um einen ikonoklastischen Akt des Weißen Hauses.

An diesem Beispiel verdeutlicht sich einmal mehr, dass der Kampf gegen den Terror auch ein Kampf der Bilder ist und damit ein Kampf um Deutungshoheit. Die besonders in den USA geführte große Debatte um die Veröffentlichung der Leichenbilder weist auf ihre Macht hin; wären Bilder machtlos, hätte keine Debatte stattgefunden. So aber musste sich Obama auf großen Druck der Öffentlichkeit und mancher Politiker hin durchsetzen.

Der Fall bin Laden weist auf die Ambivalenz von Bildern hin: auf der einen Seite argumentierten Personen wie Bredekamp, dass es richtig war die Leichenbilder nicht zu zeigen, um einen mächtigen ikonischen Akt zu verhindern (vgl. Spielberger 2011: online). Diese Bilder, wenn sie einmal veröffentlicht sind, können nicht mehr kontrolliert werden und werden damit zur potentiellen Gefahr.

Auf der anderen Seite könnte argumentiert werden, dass, wann immer menschliches Leid unsichtbar bleibt, die Gewalt weitergeht. Wenn wir an die beiden Weltkriege, oder den hier behandelten Vietnamkrieg denken, waren oft Bilder von Toten und

Verwundeten Auslöser für Widerstand gegen den Krieg. Bilder von Toten bleiben unabhängig von ihrer Nationalität in Erinnerung.

Der Abschluss einer Ära

Mit 9/11 begann für die USA unter George W. Bush eine Zeit vieler Image- und Bildkatastrophen. Die mächtigste Nation der Welt sah sich mit Folter- und Mord-Vorwürfen konfrontiert. Der letzte große Staatsfeind, den man in die Finger bekam, war Saddam Hussein. Bei seiner Festnahme handelte es sich um eine durchinszenierte Demütigung. Ihr folgten Bilder der Hinrichtung, die so nie die Weltöffentlichkeit hätten erreichen dürfen. Bin Laden hingegen wird das erscheinen im Bild erst gar nicht gewährt. Vielmehr sollen er und die Erinnerung an ihn in unaufgeregter Weise von der Bildfläche verschwinden.

Indem das Bild aus dem Situation Room auf Siegerposen und Gewaltdarstellung verzichtet, stellt es einen Versuch dar, mit einer äußerst schwierigen Ära abzuschließen. Während die Bilder der brennenden Türme in New York den Anfang dieser markieren und 9/11 eine „visuelle Kriegserklärung“ (Paul 2004: 450) war, steht nun das Bild aus dem Situation Room bis zu einem gewissen Grad für dessen Ende – es fungiert als Gegenbild.

Zwar bedeutet die Tötung bin Ladens nicht das Ende des islamistischen Terrorismus, zweifelsohne wird sie aber als historischer Schlag gegen ihn interpretiert. Der Soziologe Ulrich Oevermann spricht in diesem Zusammenhang von einer „propagandistischen Schließung der Agenda des 11. Septembers“ (Schulz 2011: online).

Neue Ikonografie des Präsidenten

Das Bild aus dem Situation Room steht nicht nur für das Ende einer langen unglücklichen Ära, sondern auch, wie bereits oben angedeutet, für einen neuen ikonografischen Stil des Präsidenten.

George W. Bushs ikonografische Inszenierung war klar und simpel. Abgesehen von den ersten Minuten in denen er von den Anschlägen in New York erfuhr, wurde er als starker und mächtiger Führer stilisiert. Er hisste die amerikanische Flagge am

Ground Zero, er erklärte den „war on terror“ und er verkündete „Mission Accomplished“ im Mai 2003. Obamas ikonografische Inszenierung ist nuancierter und verzichtet auf starke militärische Siegerposen. Das Situation Room Foto zeigt ihn als mächtigen aber überlegten Präsidenten, der auf vordergründige Inszenierung verzichtet.

Das Bild als Legitimation einer umstrittenen Mission

Die militärische Aktion gegen bin Laden ist umstritten. Ein „Tötungskommando“, wie die SEALs auch bezeichnet wurden, in ein verbündetes Land zu schicken, um dort eine Person zu exekutieren, ist nicht mit dem Völkerrecht vereinbar. Dennoch fand Obama in der Weltöffentlichkeit großen Zuspruch.

Einen Beitrag dazu leistete wohl auch das Bild aus dem Situation Room.

Ob wir den nach vorne gebeugten Obama und dessen angespannten Beraterstab, oder „die betroffenen Täter“ wie Gerhard Schweppenhäuser Professor für Design-, Kommunikations- und Medientheorie meint, in dem Bild betrachten, es geht hier mehr um das Gelingen oder Misslingen einer mit Spannung verfolgten Mission, als um getanes Recht oder eben Unrecht (Schulz 2011: online).

Durch die besondere Anordnung der Personen im Raum und die vom Fotografen gewählte Perspektive reihen wir uns in die abgebildete Gruppe ein und werden Teil dieser. Der sich zurückhaltende Präsident, die Gruppe, die gemeinsam einen historischen Moment erlebt: Kaum ein anderes Bild verdeutlicht den Slogan „Yes we can“ besser als dieses.

Dadurch erhält „The Situation Room Photography“ eine legitimierende Funktion für eine umstrittene Aktion.

Es handelt sich hierbei um einen besonderen Fall „domestizierter Kriegsfotografie“ wie Ruth Ayaß, Professorin am Institut für Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft Abteilung für Kultur und Kommunikation an der Alpe Adria Universität meint (Schulz 2011: online).

Die Domestizierung von Kriegsfotografie und von Kriegsbildern im Allgemeinen ist nichts Neues. Wie in dieser Arbeit gezeigt, wurde in vielen Kriegen der Versuch unternommen, den Krieg von seinem ungeordneten und grausamen Antlitz zu befreien, und ihn stattdessen als geregeltes Präzisions-Spektakel zu inszenieren. So

auch in diesem Fall. Hätte die Weltöffentlichkeit echte Bilder des Toten bin Laden zu Gesicht bekommen, wäre die Debatte um die Aktion wohl anders verlaufen.

16.4 Kollagen

In Zeiten des Internets wird mit Bildern auf Bilder reagiert. Dies zeigt sich eindrücklich an „The Situation Room Photography“. Pete Souza stellte das Bild zuerst auf Flickr, womit er es der Internetgemeinde zur freien Verfügung stellte.

Dort wird im Bildtext darauf hingewiesen, dass Änderungen am Bild zu unterlassen seien (siehe oben). Von vielen wurde das wohl als implizite Aufforderung verstanden, genau das zu tun. Die durch die Perspektive entstehende Leerstelle im Bild lässt viel Spielraum für Phantasie, was sich in unzähligen Photoshop-Kollagen widerspiegelt, die das Bild in einen populärkulturellen Kontext einbetten. Wie schon im Vietnam- oder Irak-Krieg vermischen sich hier Bilder des Krieges mit Bildern der Massenkultur. Die als unmittelbare Reaktion des Publikums auf „The Situation Room Photography“ zu deutenden Kollagen stellen den Versuch einer individuellen und kollektiven Bewältigung des historischen Ereignisses dar, bei der Texte die Köpfe, Bilder aber die Herzen erreichen würden (vgl. Schulz 2011: online).

Das Bild aus dem Situation Room wurde in unterschiedlichster, meist humorvoller Weise verändert, bearbeitet und erweitert. Politiker, Prominente, Filmfiguren oder unterschiedliche Gegenstände wurden eingefügt. In einer beliebten Variante wurde der amerikanischen Führungselite 3-D Brillen, wie wir sie aus dem Kino kennen aufgesetzt. Hillary Clinton hält einen Eimer Popkorn in der Hand und an der Wand neben dem Präsidenten ist ein Filmplakat des Horrorfilmes „My bloody Valentine“ angebracht.

Eine andere Bildkollage zeigt die Anwesenden in Superhelden-Kostümen, in einer weiteren werden Pizza gegessen und Cola getrunken. In einer Kollage tragen alle einen Hut, wie ihn Prinzessin Beatrice wenige Tage zuvor auf der Hochzeit von Kate und William in England trug.

Die Fülle der Kollagen zeigt, wie schnell „The Situation Room Photography“ zu einer Bildikone wurde.



Abbildung 5.



Abbildung 6.



Abbildung 7.



Abbildung 8.

17. Schluss

Die Revolution der Kommunikationskultur in den vergangenen Jahrzehnten hat große Auswirkungen auf politische Systeme weltweit und verändert diese. Dass es sich dabei um einen Prozess handelt, „dessen Ende und Ergebnis noch gar nicht absehbar sind“ (Trankovits 2010: 9) muss nur der Form halber erwähnt werden. Bilder spielen, wie in dieser Arbeit auf der theoretischen Basis des Iconic turn gezeigt wurde, in der neuen Medienwelt in vielerlei Hinsicht eine herausragende Rolle. Materielle Bilder, die englische Sprache bietet hier den Terminus „pictures“ an, werden von Akteuren bewusst produziert, veröffentlicht und zu ihren Zwecken genutzt um immaterielle Bilder, im englischen „Images“, zu erzeugen. Bildproduktion ist damit im Zeitalter digitaler Medien zu einem wesentlichen Werkzeug in (macht-)politischen Auseinandersetzungen geworden. Das gilt für Politik im Allgemeinen und für kriegerische Konflikte im speziellen, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde. Wie Politiker, relevante Themen oder gesellschaftliche Sachverhalte wahrgenommen werden, wird in hohem Maße von ihrer Visualisierung beeinflusst. Erfolg oder Misserfolg hängen in einer visuellen Gesellschaft mit der geschickten Lancierung positiver Bilder zusammen.

„Politik, so scheint es, gilt im Zeitalter der Visualisierung im Hinblick auf ihr Publikum dem Selbst- und Medienverständnis nach zunehmend in dem Maße als gelungen, wie sie ästhetisch gelingt und bildwürdig erscheint.“ (Diers 1997: 23f.)

Diesen Umstand scheinen nicht nur Politiker im klassischen Sinne, sondern unterschiedlichste Akteure auf der politischen Bühne verstanden zu haben. Dazu zählen dann auch Terroristen, Rebellen, Diktatoren oder aber auch ganz einfach Zivilisten, die sich in Zeiten des Internets mit den „richtigen“ Bildern Gehör verschaffen können.

Der sogenannte arabische Frühling, die blutigen Unruhen in Syrien, die Demonstrationen in Istanbul und nicht zuletzt der Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern sind allesamt auch geprägt von der bildlichen Einflussnahme

unterschiedlicher Akteure auf den jeweiligen Konflikt.

Es sind Bilder von Gewalt, Verletzten und Tränengasschwaden, die der Weltöffentlichkeit Aspekte dieser Konflikte vor Augen führen und damit erst ins Bewusstsein rufen.

„Kriege, von denen es keine Bilder gibt, die also invisibel sind, finden für uns faktisch nicht statt, während andere Konflikte durch die Flut der Bilder eine unverhältnismässig große Aufmerksamkeit auf sich ziehen.“ (Münkler 2009: 9)

Der Kampf um die richtigen Bilder ist immer auch ein Kampf um Deutungshoheit. Dabei ist nicht nur entscheidend, was veröffentlicht wird, sondern auch was nicht veröffentlicht wird (wie am hier untersuchten Bild deutlich wird).

Regierungen wie jene der USA sind spätestens seit dem Vietnam Krieg besonders darum bemüht die richtigen Bilder zu produzieren und damit die Deutungshoheit über bestimmte Themengebiete zu behalten. George W. Bush, der Mann, der Obama erst möglich machte, gelang dies jedoch kaum, wie etwa am Auftritt auf dem Flugzeugträger „USS Abraham Lincoln“ oder an misslungenen Ikonisierungsversuchen im Irakkrieg gezeigt wurde. Die Obama Administration scheint hier schon wesentlich geschickter vorzugehen, was nicht zuletzt an der so ganz anderen Figur Barack Obama liegen mag. Obama beherrscht die mediale Klaviatur wie kaum ein anderer Politiker. Seine Mimik, Gestik und nicht zuletzt seine körperliche Erscheinung machen ihn zu einem hoch professionellen Bildkommunikator. Die von Pete Souza, dem offiziellen Fotografen des Weißen Hauses, veröffentlichten Bilder lassen den 44. Präsidenten gegenüber seinem Vorgänger als wesentlich komplexere, diffizilere, überlegtere Person erscheinen. Das verdeutlicht sich in wohl kaum einem Bild besser als in jenem aus dem Situation Room. Während sich Bush wohl als starker Oberbefehlshaber in der Bildmitte inszeniert hätte, sitzt Obama mit grimmiger Mine in der Ecke des Raumes, wenn gleich ihm das von manchen auch als Schwäche ausgelegt wurde.

Es ist genau diese Inszenierung des vermeintlich komplexeren Stars Barack Obama, die dann aber auch einiges zu verdecken scheint.

Denn während das Bild aus dem Situation Room eine legitimierende Funktion erfüllte, indem es die Aufmerksamkeit und damit die Debatte vorrangig auf die US-Administration und nicht die Tötung bin Ladens lenkte, verhinderte es geschickt eine breitere Diskussion vor allem in den USA über die Legitimität solcher Tötungskommandos.

Weitgehend im Dunklen bleibt durch die Bildlosigkeit zum Beispiel auch Obamas völkerrechtswidriger Drohnenkrieg (Nešković 2013: online).

Die Durchdringung der politischen Kultur mit Bildern wirft unweigerlich die Frage auf: Was sind Bilder imstande in einer visuellen Gesellschaft zu leisten?

Bilder können Debatten anstoßen, sie können sie aber auch verhindern. Bilder können Machtverhältnisse offen legen, sie können sie aber auch bewusst verdecken. Bilder können Aufmerksamkeit bündeln, sie können diese aber auch zerstreuen. Bilder entwickeln ihre eigene Dynamik und sind nicht leicht zu kontrollieren. Kurzum ein Bild ist ein komplexes Konstrukt, auch wenn es eine vermeintlich unumstößliche Wahrheit zeigt. Der gefoltete Mann aus Abu Ghraib kann als einmaliges Opfer hoffnungslos überstresster Soldaten gesehen werden, oder aber dieses Bild steht symbolisch für die Brutalität und Willkür des Krieges gegen den Terror und liefert somit den Grund, einen von vorne herein illegitimen Krieg endgültig zu diskreditieren. Der Kontext, in dem Bilder rezipiert werden, ist ganz wesentlich mitentscheidend, für deren Wahrnehmung.

Unzählige Bilder schaffen die Kulissen für Debatten in unserer visuellen Gesellschaft, aber nur einige wenige von ihnen werden zu Bildikonen.

Solchen Bildikonen, man könnte auch Fotodenkmäler sagen, kommt eine besonders wichtige Funktion zu, da wir Politik und Geschichte in Bildern denken und erinnern.

Beispiele gibt es viele: der Kniefall von Willy Brand, das schreiende Mädchen im Vietnamkrieg, der Fall der Mauer oder die Anschläge vom 11. September.

Wichtig erscheint dabei, dass wir die Fähigkeit entwickeln, Bilder richtig zu lesen, um ihnen nicht hilflos ausgesetzt zu sein. Zwar ist eine gewisse Bildskepsis in der europäischen Kultur tief verwurzelt, dies scheint jedoch nicht für die gegenwärtige Populärkultur zu gelten. Hier scheinen Bilder als legitimes Beweismaterial zu fungieren, was sich nicht zuletzt an der Forderung die Leichenbilder bin Ladens zu

veröffentlichen, um dessen Tod zu belegen, zeigt.

Besondere Beachtung muss intentional produzierten Bildern und in weiterer Folge auch Bildikonen geschenkt werden – dazu zählt jenes aus dem Situation Room – da sie vorrangig aus einem Grund in die Welt gesetzt wurden: sie sollen Meinungen und Debatten zugunsten der Abgebildeten beeinflussen.

Da Bilder den Anschein erwecken, objektiv zu sein, dies aber nicht sind, sind sie mächtige Instrumente in der politischen Kommunikation. Es gelingt ihnen hoch komplexe politische und historische Prozesse in einen einzigen Bildmoment zu verwandeln, nicht zuletzt deshalb üben sie auf Menschen eine große Faszination aus. Erst durch Dekonstruktion und Rekontextualisierung solcher Bilder werden sie verständlich und vor allem entschlüsselbar.

Die vorliegende Arbeit stellt einen solchen Versuch dar, ein Bild richtig zu lesen, es also zu dekonstruieren und rekontextualisieren. Dabei handelt es sich um eine von vielen möglichen Lesarten. Wie eingangs erwähnt, sind der Bildforschung kaum disziplinäre Grenzen gesetzt.

Eines scheint aber klar: Die Fotografie aus dem Situation Room ist ein Stück ausgeklügelter Bildpolitik, das den subtilen Versuch unternimmt, einer bestimmten Geschichtsdeutung Ausdruck zu verleihen.

Es wird spannend sein, in Zukunft zu beobachten, wie dieses Bild eingesetzt wird, und welchen Stellenwert es in den Geschichtsbüchern einnehmen wird.

18. Literatur

Monografien

Arlen, Michael J. (1982): Living-Room War. Harmondsworth [u.a.]: Penguin Books.

Beham, Mira (1996): Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik. München: Taschenbuch-Verl.

Bergen, Peter (2012): Die Jagd auf Osama bin Laden. Eine Enthüllungsgeschichte. München: DVA.

Boehm, Gottfried (1994): Was ist ein Bild? München: Fink.

Boehm, Gottfried (⁴2006): Was ist ein Bild? München: Fink.

Decker, Edith / Weibel, Peter (1990): Vom verschwinden der Ferne. Köln: Du Mont.

Dohle, Marco / Vowe Gerhard (2013): Politische Unterhaltung, unterhaltende Politik. Köln: Herbert von Halem Verl.

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Drechsel, Benjamin (2005): Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten. Frankfurt/New York: Campus Verl.

Fox, Robert / Hanrahan, Brian (1982): I Counted Them All Out and I Counted Them All Back: Battle for the Falklands. London: BBC Books.

Foucault, Michel (²1977): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hallin, Daniel C. (1986): The „Uncensored War“. The Media and Vietnam. New York: Univ. of California.

Hofmann, Wilhelm (1999): Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik. Baden-Baden: Nomos

Knightley, Phillip (1975): The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from the Crimea to Vietnam. London: Deutsch.

Macarthur, John R. (1993): Die Schlacht der Lügen. Wie die USA den Golfkrieg verkauften. München: Dt. Taschenbuch-Verl.

Meyer, Thomas (1998): Politik als Theater: die neue Macht der Darstellungskunst. Berlin: Aufbau-Verl.

Meyer, Thomas (2001): Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Meyer, Thomas (2003): Was ist Politik? Opladen: Leske + Budrich.

Müller, Marion G. (1997): Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996. Berlin: Akademie.

Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Münkler, Herfried (2003): Der neue Golfkrieg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Münkler, Herfried (2004): Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln: DuMont.

Paul, Gerhard (2004): Bilder des Kriegs – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn, Wien (u.a.): Fink Verl.

Paul, Gerhard (2005a): Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“. Göttingen: Wallenstein Verl.

Pörksen, Uwe (1997): Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype. Stuttgart: Klett-Cotta.

Sarcinelli, Ulrich (1987): Symbolische Politik. Zur Bedeutung symbolischen Handelns in der Wahlkampfkommunikation der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verl.

Trankovits, Laszlo (2010): Die Obama-Methode. Strategien für die Mediengesellschaft. Was Wirtschaft und Politik von Barack Obama lernen können. Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Buch.

Virilio, Paul (1993): Krieg und Fernsehen. München/Wien: Hanser Verl.

Weibel, Peter (²2003): Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie. Bern: Benteli Verl.

Sammelbände

Belting, Hans (2008): Vorwort.

In: Mitchell, W.J.T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur.

München: Beck.

Bernhardt, Petra / Hadj-Abdou, Leila / Liebhart, Karin / Pribersky, Andreas (2009):

EUropäische Bildpolitiken. Wien: Facultas Verl.

Berscht, Christoph (2009): Krieg und Gewalt. Anmerkungen zur Rolle des Bildes in der aktuellen politischen Kommunikation.

In: Walde, Elisabeth (Hrsg.): Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung.

Innsbruck, Wien (u.a.): StudienVerl.

Bredekamp, Horst (2004): Drehmomente. Merkmale und Ansprüche des iconic turn.

In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder.

Köln: DuMont.

Butter, Michael (Hrsg.) (2011): 9/11: Kein Tag, der die Welt veränderte. Paderborn,

Wien: Schöningh.

Fahlenbrach, Kathrin / Viehoff, Reinhold (2005): Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung.

In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G.: War Visions – Bildkommunikation und Krieg.

Köln: Halem.

Hartmann, Frank (2003): Iconic Turn. Ende der Schriftkultur / Kultur ohne Schrift?

In: Krannich, Margret (Hrsg.): Gesellschaftliche Perspektiven. Globalisierung,

Sozialstaat im Wandel, Bilder und Politik. Essen: Klartext Verl.

Lepsius, Oliver (Hrsg.) (2011): Inszenierung als Beruf. Der Fall Guttenberg. Berlin: Suhrkamp.

Meyer, Thomas (2009): Visuelle Kommunikation und Politische Öffentlichkeit.
In: Münkler, Herfried / Hacke, Jens (Hrsg.): Strategien der Visualisierung.
Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Müller, Marion G. (2005): 'Burning Bodies'. Visueller Horror als strategisches Element kriegesischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder.
In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions – Bildkommunikation und Krieg. Köln: Herbert von Halem Verl.

Paris, Rainer (2003): Tücken der Macht. Das Beispiel der Politik.
In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Die Kanäle der Macht. Herrschaft und Freiheit im Medienzeitalter. Wien: Zsolnay.

Paul, Gerhard (2005b): Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges?
In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Köln: Herbert von Halem Verl.

Sauerländer, Willibald (2004): Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus.
In: Burda, Hubert / Maar, Christa (Hrsg.): Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont.

Schlaga, Rüdiger (1991): Der Golf-Krieg und die Zensur.
In: Krell, Gert / Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl.

Siller, Peter (Hrsg.) (2000): Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges.

Spindler, Beate (2005): Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotoberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003

In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Köln: Herbert von Halem Verl.

Warnke, Martin (1994): Politische Ikonographie. Hinweise auf eine sichtbare Politik.

In: Leggewie, C. (Hg.): Wozu Politikwissenschaft? Über das Neue in der Politik. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Weibel, Peter (2004): Ortlosigkeit und Bilderfülle. Auf dem Weg zur Telegesellschaft.

In: Burda, Hubert / Maar, Christa (Hrsg.): Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont.

Zeitschriften

Bussemer, Thymian (2003): Medien als Kriegswaffe. Eine Analyse der amerikanischen Militärpropaganda im Irak-Krieg.

In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Bd. 53, H. 49/50.

Follath, Erich / Spörl, Herhard (2006): Der endlose Tag. In: Der Spiegel, Nr. 36, 4.9.2006, S. 77

Schulz, Winfried (1998): Wahlkampf unter Vielkanalbedingungen.

Kampagnenmanagement, Informationsnutzung und Wählerverhalten.

In: Media Perspektiven, H.8: 378-390

Mitchell, W.J.T. (1992): The Pictorial Turn, in: Artforum, March; dt. Übers. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur (hg. Christian Kravagna), Berlin 1997.

Internetquellen

Apuzzo, Matt / Goldman, Adam (erschieden am 7.5.2011): Meet ‚John‘: The CIA’s bin Laden Hunter-in-chief. Online im Internet:

http://www.nbcnews.com/id/43637044/ns/us_news-security/t/meet-john-cias-bin-laden-hunter-in-chief/ abgerufen am 20.9.2012

Bicker, Phil (erschieden am 8.10.2012): Pete Souza’s Portrait of a Presidency.

Online im Internet: <http://lightbox.time.com/2012/10/08/pete-souza-portrait-of-a-presidency/#55> abgerufen am 4.9.2013

Bronstein, Phil (erschieden am 11.2.2013): The man who killed Osama bin Laden...

is Screwed. Online im Internet: <http://www.esquire.com/features/man-who-shot-osama-bin-laden-0313?click=pp> abgerufen am 20.8.2013

Davey, Monica (erschieden am 18.3.2004): As Quickly as Overnight, a Democratic Star is Born. Online im Internet: <http://www.nytimes.com/2004/03/18/us/as-quickly-as-overnight-a-democratic-star-is-born.html?pagewanted=all> abgerufen am

21.8.2013

Horeld, Markus (erschieden am 3.5.2011): Bin Laden hätte vor Gericht gehört. Online

im Internet: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-05/osama-bin-laden-tod-prozess/seite-1> abgerufen am 18.8.2013

Ingram, David (erschieden am 21.5.2013): Court rules bin Laden death photos can

stay secret. Online im Internet: <http://www.reuters.com/article/2013/05/21/us-usa-courts-binladen-idUSBRE94K0MZ20130521> abgerufen am 20.8.2013

Janzen, Cornelius (erschieden am 19.6.2013): Scharfzüngiger Kritiker. Noam

Chomsky im Kulturzeit-Interview. Online im Internet:

<http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/170418/index.html> abgerufen am 21.8.2013

Johnson, Ken (erschieden am 7.5.2011): Situation: Ambiguous. Online im Internet: <http://www.nytimes.com/2011/05/08/weekinreview/08johnson.html?ref=osamabinladen&r=0> abgerufen am 4.9.2013

Krauel, Torsten (erschieden am 5.5.2011): Was in Obamas Situation Room verschleiert wurde. Online im Internet: <http://www.welt.de/politik/ausland/article13345421/Was-in-Obamas-Situation-Room-verschleiert-wurde.html> abgerufen am 4.9.2013

Meckel, Miriam (erschieden am 6.5.2011): Debatte um Hillary Clintons Geste: Angstallergie. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/debatte-um-hillary-clintons-geste-angstallergie-a-761000.html> abgerufen am 3.9.2013

Medick, Veit / Musharbash, Yassin (erschieden am 3.5.2011): Bin Ladens Ende. Die Spur zum Kurier des Todes. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/bin-ladens-ende-die-spur-zum-kurier-des-todes-a-760391.html> abgerufen am 15.8.2013

Münkler, Herfried (erschieden am 27.10.2008): Der Asymmetrische Krieg. Das Dilemma der postheroischen Gesellschaft. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-61629800.html> abgerufen am 11.5.2013

Nešković, Wolfgang (erschieden am 19.6.2013): Obamas Drohnenkrieg ist völkerrechtswidrig. Online im Internet: <http://www.cicero.de/weltbuehne/usa-obamas-drohnenkrieg-widerspricht-dem-voelkerrecht/54739> abgerufen am 22.8.2013

o.A. (erschieden am 13.9.2002): Die Terror-Codes: Das Pentagon war die „Kunstakademie“. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/panorama/die-terror-codes-das-pentagon-war-die-kunstakademie-a-213898.html> abgerufen am 3.9.2012

o.A. (erschieden am 2.5.2011): Bin Ladens Nobelversteck. Online im Internet: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-05/osama-festung-pakistan> abgerufen am 15.8.2013.

o.A. (erschieden am 2.5.2011): Bin Ladens Seebestattung: „Sein Körper glitt ins Wasser“. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/bin-ladens-seebestattung-sein-koerper-glitt-ins-wasser-a-760246.html> abgerufen am 20.8.2013

o.A. (erschieden am 2.5.2011): Der Meistgesuchte Mann der Welt. Online im Internet: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2011-05/bin-laden> abgerufen am 6.5.2011

o.A. (erschieden am 2.5.2011): Flickr. Online im Internet: <http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5680724572/in/photostream/> abgerufen am 26.8.2013

o.A. (erschieden am 2.5.2011): White House Photo Gallery. Online im Internet: <http://www.whitehouse.gov/photos-and-video/photogallery/may-1-2011> abgerufen am 26.8.2013

o.A. (erschieden am 4.5.2011): Freude über Bin Ladens Tod. Merkel müht sich um Schadensbegrenzung. Online im Internet: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/freude-ueber-bin-ladens-tod-merkel-mueht-sich-um-schadensbegrenzung-a-760662.html> abgerufen am 17.8.2013)

o.A. (erschieden am 5.5.2011): Foto von Obama im Situation Room wird zum Flickr-Star. Online im Internet: <http://derstandard.at/1304551086510/Rekord-Foto-von-Obama-im-Situation-Room-wird-zum-Flickr-Star> abgerufen am 4.9.2013

o.A. (erschieden am 21.6.2012): Sloterdijk nennt Medien „Komplizen des Terrorismus“. Online im Internet: <http://derstandard.at/1339638576542/VOeZ-Generalversammlung-Sloterdijk-nennt-Medien-Komplizen-des-Terrorismus> abgerufen am 2.8.2013

Sanchez, Raf (abgerufen am 15.8.2013): Barack Obama ‚played cards on day of Osama bin Laden raid‘. Online im Internet:
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/barackobama/10243983/Barack-Obama-played-cards-on-day-of-Osama-bin-Laden-raid.html> abgerufen am 25.8.2013

Sattler, Stephan (erschieden am 14.6.2004): Die visuelle Revolution. Online im Internet: http://www.focus.de/auto/ratgeber/zubehoer/sachbuch-die-visuelle-revolution_aid_202574.html abgerufen am 7.5.2013

Schulz, Stefan (erschieden am 22.11.2011): Kriegsfotografie ohne Krieg. Online im Internet: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/situation-room-kriegsfotografie-ohne-krieg-11537447.html> abgerufen am 9.9.2013

Seidl, Claudius (erschieden am 9.10.2002): Mogadischu ist überall. Online im Internet: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/film-der-woche-mogadischu-ist-ueberall-184324.html> abgerufen am 2.5.2013

Spiegberger, Christoph (erschieden am 18.5.2011): Die Kunnst des Todes. Bilder des Terrors und ihre Deutung. Online im Internet:
<http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit%20/themen/154350/index.html>
abgerufen am 1.8.2013

Stürmer, Michael (erschieden am 5.2.2013): Als Collin Powell seine Unglücksrede hielt. Online im Internet: <http://www.welt.de/geschichte/article113393685/Als-Colin-Powell-seine-ungluecklichste-Rede-hielt.html> abgerufen am 11.5.2013

Bildquellen

Abbildung 1:

<http://files.myopera.com/dongphongmbt/albums/12790232/Nguy%E1%BB%85n%20Ng%E1%BB%8Dc%20Loan%20b%E1%BA%AFn%20th%E1%BA%B3ng%20v%C3%A0o%20%C4%91%E1%BA%A7u%20Vi%E1%BB%87t%20c%E1%BB%99ng%20Nguy%E1%BB%85n%20V%C4%83n%20L%C3%A9m.jpg>

Abbildung 2:

<https://christopherbdalydotcom.files.wordpress.com/2012/05/12-4-napalm-girl.jpg>

Abbildung 3:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>

Abbildung 4:

<http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5680724572/sizes/o/in/photostream/>

Abbildung 5:

<http://db2.stb.s-msn.com/i/77/52C11512DB5613B370CA871D39DE.jpg>

Abbildung 6:

<http://jcx1.files.wordpress.com/2013/01/situation-room-superheros-bin-laden.jpg?w=723>

Abbildung 7:

http://www.frugal-cafe.com/public_html/frugal-blog/frugal-cafe-blogzone/wp-content/uploads/2011/05/situation-room-pizza-party-version-2011.jpg

Abbildung 8:

<http://t3n.de/news/wp-content/uploads/2011/05/situation-room-hat-delrayser.jpg>

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Am 2. Mai 2011 wurde der bis dahin meistgesuchte Mann der Welt, Osama bin Laden, von amerikanischen Spezialeinheiten in Pakistan getötet. Die Öffentlichkeit bekam jedoch nie Bilder des Toten zu sehen. Stattdessen entschied sich die amerikanische Regierung für eine andere, ungewöhnliche Bildstrategie. Gezeigt wurden Barack Obama und sein Sicherheitsstab bei der Beobachtung der Operation „Neptune’s Spear“ gegen den Terroristen. Diese Fotografie, die auch als „The Situation Room Photograph“ bezeichnet wird, wurde in kürzester Zeit weltbekannt, sorgte für unzählige Debatten und ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Dazu wird das Bild zunächst in seinen politikwissenschaftlich relevanten Kontext gestellt.

Auf der theoretischen Grundlage des Iconic Turn, der die breite Verschiebung weg von der Text- hin zu einer Bildkultur beschreibt, wird die erhöhte Bedeutung von Bildern in der Gesellschaft, Wissenschaft und in weiterer Folge der Politik beleuchtet. Bilder haben offenkundig andere Eigenschaften als Text. Sie sind in der Lage komplexe politische Vorgänge in einem einzigen Ausdruck zu verdichten und emotional erfahrbar zu machen. Besonders in von visuellen Medien durchdrungenen Gesellschaften können Bilder Macht entfalten und als solche auch von unterschiedlichsten Akteuren für eigene Zwecke eingesetzt werden.

Da es sich bei „The Situation Room Photography“ um ein Kriegsbild ohne Kriegsdarstellung handelt, wird in weiterer Folge die herausragende Rolle von Bildern im Krieg und Terrorismus näher betrachtet. Dabei finden der Vietnamkrieg, der zweite Golfkrieg, der Irakkrieg und die Anschläge vom 11. September besondere Beachtung.

In weiterer Folge wird auf das Bild aus dem Situation Room selbst mittels dreier methodischer Schritte untersucht. Diese lauten Bildbeschreibung, Bildanalyse und Bildinterpretation.

Lebenslauf

Schulische Ausbildung:

1993 – 1997 Volksschule Seekirchen am Wallersee

1997/1998, 1. Klasse Gymnasium Herz-Jesu Missionare, Salzburg

1998-2001, 2.-4. Klasse Gymnasium Seekirchen am Wallersee

2001-2005, 5.-8. Klasse Internationale Deutsche Schule Brüssel

2005 Abitur Internationale Deutsche Schule Brüssel

2005/2006 Zivildienst in der Leitstelle des Roten Kreuzes Salzburg.

Studium

Ab 2006 Studium in Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Politikwissenschaft.

2012 Bachelor of Arts, Politikwissenschaft Universität Wien

Spezialisierungen im Master Politikwissenschaft: Internationale Politik und Kultur und Kultur (konkret visuelle Politik).

Arbeitserfahrung:

2007 bis 2010 Arbeitgeber Red Bull. Journalistische Tätigkeit für das Magazin RedBulletin.

2010 bis 2012 Arbeitgeber Media Consult. Medienberatung.