

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

48 / 49

Leiden, Trauma, Folter:

Bildkulturen des Irak-Kriegs

SCHÜREN

David Capella: Gedichte und Bilder

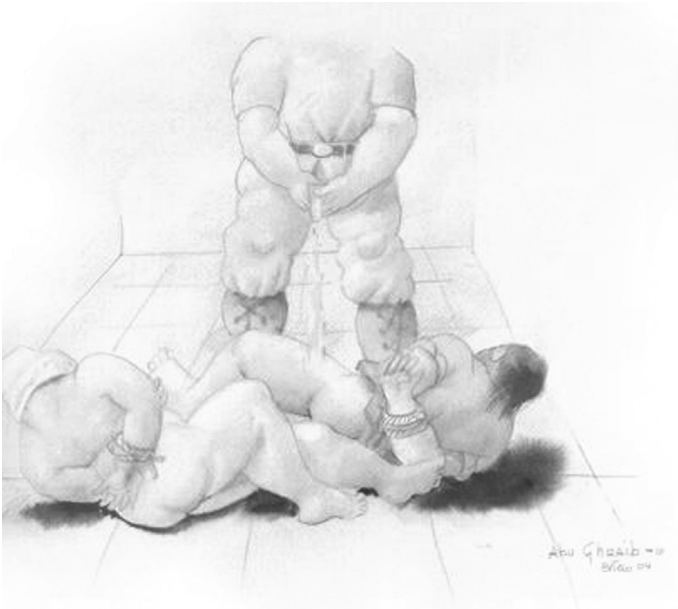
The art critic Arthur Danto called the Abu Ghraib series of paintings by Botero, based on the much viewed photographs, «*masterpieces of ... disturbing art – art whose point and purpose is to make vivid and objective our most frightening subjective thoughts.*»

Botero's paintings allow the viewer to «*feel*» the suffering of the victims, a response in keeping with Botero's claim «*[a] painter can do things a photographer can't do, because a painter can make the invisible visible.*»

The Abu Ghraib paintings of Botero render humiliation, pain, and anguish. They immerse us in the experience of suffering in a way that the photographs do not. Interestingly, the paintings evoke the intense horror of torture (and its nature), while the photographs capture one-dimensional, still moments of the torture process.

I intend to present three ekphrastic poems that directly respond to three of the Abu Ghraib paintings by Botero, one of which is a triptych. These poems are a response to the disturbing nature of viewing what Sontag calls «*the pain of others*».

On viewing concealed debasement



Abu Ghraib 10, 2004
Marita e acquerello/pencil and watercolor
cm 30 x 40

*S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al triste buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
piu pienamente; ma perch'io no l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco;
Inferno, Canto XXXII, ll. 1–6.*

[If I had harsh and grating rhymes, to befit
That melancholy hole which is the place
All other rocks converge and thrust their weight,
Then I could more completely press the juice
From my conception. But since I lack such lines,
I feel afraid as I come to speak of this.]

The pencil is subtle; it creates a type of line
that sharpens the eye with graphite color

that carries the eerie and the foreboding.
Temper pencil with the liquid softness
of watercolor, with a soothing wash of color
that subdues the lines and the painter can capture
even an act of debasement, can contour horror,
a horror that degrades everything but the painting.

Look at the urine stream, for example, gushing
from the penis of the faceless prison guard.
How innocent, how bright the shade of yellow
as the stream spills onto the thigh of the prisoner,
who is bound, hands behind his back, naked except
for a light salmon colored shirt, sleeves rolled.

How the last drops of the stream seem
to fade into and to remain separate from
the prisoner's leg. The urine both touches
and does not touch him. The pencil line
that runs through the yellow watercolor
intensifies this momentary ambiguity.

Which is odd because we all know
what happened, what is happening here
in the painting. Such detail does not detract
from the horror of being helpless while being pissed on.

Debasement lies buried in a whitewashed room:
no windows, no doors, no faces shown. The painting
renders the act in the cell, meant not to be seen.
Pencil lines sketch the square tiles on the floor.
They outline the two bound, naked prisoners
who lie head to foot beside one another,
the base of a human isosceles triangle.
They outline the muscular guard who stands
legs spread as he urinates over them,
each side of his body a side of the isosceles triangle.
The pencil lines, the pencil lines, they capture
the essence of shame and disgrace, a line
that is formed from the guards belt buckle
to his penis down along the stream of urine
that spills on the thigh of the closest prisoner.

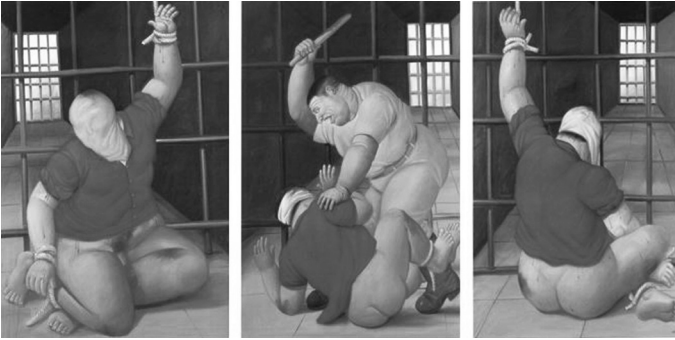
The colors are mute and servile to the lines,
except for the stream of yellow color that centers
the painting. The swatches of yellow
that are the urine stream become wider
the farther away from the penis they are.
As the color drops from the guard's penis

to the prisoner's thigh there are several lines,
short lines that follow the flow. They lie outside
the yellow color. Up near the penis a few lines
actually provide a border for the smaller areas of color.

Thus, the line and the watercolor define
a smaller, Giacometti-esque isosceles triangle
within the larger triangle. Form within form.

The concealed world of torture, exposed and cruel.
The prisoners curled on the floor, naked, bound:
can we imagine their thoughts? The prisoner
about to be urinated on is not hooded. He looks away,
past the guard's laced boot. His face is not visible.
Who are these three faceless men? What is left to say?
The color black creates a border under the prisoners
who lie twisting on the tile floor of the cell, a shadow,
an angry id whose color matches the hair of the prisoner
who tries not to see, let alone feel, his degradation,
which is to be pissed on, which is what happens to us,
to those of us who witness the unspeakable.

The place where there are no thoughts of stars



Abu Ghraib 43, 2005
 tritico/triptych
 olio su tela/oil on canvas
 cm 130 x 96 ciascun pannello/each panel

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
 risonavan per l'aere senza stelle,
 per ch'io al cominciar ne lagrimai.
 Diverse lingue, orribili favelle,
 parole di dolore, accenti d'ira
 voci alte e fioche, e suon di man con elle
 facevano un tumulto, il qual s'aggira
 sempre in quell'aura senza tempo tinta,
 come la rena quando turbo spira.
 Inferno, Canto III, ll. 22–30.*

[The sighs, groans and laments at first were so loud,
 Resounding through starless air, I began to weep:
 Strange languages, horrible screams, words imbued
 With rage or despair, cries as of troubled sleep
 Or of a tortured shrillness – they rose in a coil
 Of tumult, along with noises like the slap
 Of beating hands, all fused in a ceaseless flail
 That churns and frenzies that dark and timeless air
 Like sand in a whirlwind.]

I.

The prisoner faces us, half naked, hooded.
The hood, almost jaundiced colored, contrasts
with the rose-colored shirt, sleeves rolled,
all five buttons neatly buttoned in front.

The hood reveals the facial outline,
eyes, cheeks and nose, of the prisoner, who looks
down toward the floor, toward the left corner
of the painting. The prisoner sits, leaning against
the bars of his cell, left arm tied by thick rope
above his head to a cell bar, his right arm bound
by thick rope to his right leg toward the ankle.

The blood red color that smears the top of his head,
that seeps through the hood directs the eye down
to the blood red bruise on the upper calf of the prisoner's
tucked left leg. Head bruise, red shirt, leg bruise.

Drops of red paint drip from the shirt line
around the prisoner's waist, drip
from under the rolled sleeve of his right arm
and from under the rope tightened around his left wrist.
There is a red patch of color underneath the rope
that binds his right wrist. The color does not drip,
rather its texture and solidity imply a raw wound.

The color red: applied as drops, forms, splotches.
The raw pain of the prisoner is the paint. Obvious,
controlled, like torture, the color red centers our eyes,
focuses them in a way the prisoner's eyes cannot focus
because he cannot see. He is frozen. Bound, bruised and bleeding,
the prisoner awaits further agony, further horror forever.
The color red: pain waiting for further pain, the knowing
that the prisoner waits for more torture. The woeful shape
of his torso in red, sick red, and always the fear, in red.

II.

The beating, *in medias res*, is a still life.
The guard, baton raised above his head, stoops
to pummel the prisoner, who, hands unbound
from the cell bar, has been pushed on his rump.
There is a question about his feet. A rope
around his right ankle hints that the legs are loose
but bound still for the guard's boot separates

the prisoner's feet, but we cannot see the rope tied to the left ankle. This makes no difference. The prisoner, defenseless, about to be struck, can do nothing and will do nothing except take the beating. He is broken; he cannot resist.

The prisoner balances on his left buttock and his left elbow, scraped and bruised. His hands, open in submission, in counterpoise to the hand of the guard. The hand, covered by a blue rubber glove, presses down on the prisoner's right shoulder. The color blue of the rubber glove contrasts with the shirt, rose-red, sleeves rolled, that suggests a sway from the motion of the beating. One sees half of the guard's face as he holds the prisoner so he can beat him on the head, neck, and shoulders. The guard, a miniature profile of Cerberus, is taut, his forehead and back of the neck furrowed: to beat someone takes physical exertion. The guard's eye, not rimmed with the color red like the guard dog, stares at the prisoner's head. The hatred concentrates in the eye, an open slit, in the barely visible white of the eyeball and the beady black pupil no more than a dot.

The prisoner's hood has been removed, replaced by a white cloth blindfold. The idea of the hood has been transferred; the guard's monochromatic uniform of tee-shirt and pants the bile-like color of the prisoner's hood. This color, the blue color of the rubber glove that centers the painting, and the rose-red shirt of the prisoner form a diagonal movement imagined to stretch from the top right corner of the painting to the bottom left corner. This imaginary line controls the circular shape of the two bodies centered in the cell. The stooping guard crouching over the half curled, blindfolded, half-naked prisoner swirl in a macabre circular dance of brutality.

The symmetry of torture, so still, so focused. Pain is circular: the guard inflicts it; the prisoner accepts it. The force to inflict

must equal the force of acceptance.
Then there is the terrifying image:
the lovely turquoise-blue, rubber glove
of the guard holding the prisoner's shoulder.

III.

Alone, after the beating, there is balance
in a turnabout. The prisoner does not face us.
After the beating, the prisoner is reversed.
Here, he is tethered toward the cell bars
by the same thick rope. But his left arm is tied
above his head on a bar; his right arm bound
to the ankle of his left leg. All is flipped
after the violence. Congruity, eerie and calm,
pervades the painting. A cruel peacefulness.

The front of the prisoner's head droops, fatigued,
invisible. After the beating: the drooping head
weighted by the residual pain. Silence.
The back of the rose-red shirt, sleeves rolled,
mirrored in a shape opposite to the front of it.
After the beating, more tear-shaped blood
dripping on the arms, buttocks and legs
of the prisoner. The diagonal line formed
by the bound arms after the beating
reverses the diagonal line formed
by the bound arms before the beating.
The presence of the guard, though absent,
alive in the color of the prisoner's hood.

After the beating, the prisoner, alone,
broken, with nothing except his pain.
This is similar to the prisoner before
the beating, alone, in agony waiting.
In both depictions: the blood,
the thick rope, the hood, the cuts,
the leg and buttock bruises of the prisoner.
The holy trinity of suffering found
in the three stages of torture:
the cruel wait for agony, the force
of administered pain, the quietude
after the administered pain. Then, silence.

The Claws of Cerberus



Abu Ghraib 45, 2005
 olio sul tela/oil on canvas
 cm 166 X 200

*Cerbero, fiera crudele e diversa
 con tre gole caninamente latra
 sovra la gente che quivi è sommersa.
 Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
 e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
 graffia li spiriti ed iscoia ed isquatra.
 Inferno, Canto VI, ll. 14–19.*

[Three-headed Cerberus, monstrous and cruel
 Barks doglike at the souls immersed here, louder
 For his triple throat. His eyes are red, his beard
 Grease-black, he has the belly of a meat-feeder
 And talons on his hands: he claws the horde
 Of spirits, he lays and quarters them in the rain.]

The guard dog, its muscular crouch,
 its bulky body rippling with weight.
 Its yellow eyeball rimmed with red,
 unblinking gargoyle from deepest hell.

Its teeth, lined in a ravenous sneer.
Its olive green coat, monstrous,
crew-cut flat. Its tail, taut and bushy,
a scythe blade. Its silent bark echoes.
The guard dog is unleashed.

The prisoner, blind-folded,
flat on his stomach, hands bound
with rope above his head, naked
except for a white shirt, sleeves rolled.
The dog's paws rest on his back,
which is bloodied. His left leg bruised,
scraped, bloodied, too. Helpless, alone
in a bare cell. Claws have flayed his back.
The front paws, still now, push on his back.

Scratches, thin lines, random streaks
of red paint, slice the skin of his legs
and exposed buttocks. The subtle strokes
could be mistaken for tears.
His green blindfold complements the dog's fur.
Which makes sense as the torturer
and the tortured become one.
Thus, the red above the dog's eyeball
complements his bloodied shirt and back.

His face, turned toward us, in agony.
His mouth in pain, agape, lips curving down –
a bewildered sadness and hurt accented
by two tear-like strokes of red paint
on his upper cheek just below the blindfold.
Rage embeds itself in humiliation.
He is prone, his feet, heel to heel, splayed,
his hands, fingers pointed toward the wall.
Prostrate: his forehead furrowed, his soul devoured.

Inhalt

<i>David Capella</i> Gedichte und Bilder	3
<i>Angela Krewani, Karen A. Ritzenhoff</i> Vorwort	14
<i>Michael Griffin</i> Ereignis und Phantom	19
<i>Stephen F. Eisenman</i> Der Abu Ghraib Effekt	49
<i>Jose del Ama</i> Das Schauspiel der Schande und der PR-Wert der Ehre	69
<i>Linda Williams</i> Cluster Fuck	90
<i>Peter Zimmermann</i> Rhetorik des Terrors und mediale Wahnwelten	115
<i>Aimee Pozorski</i> Traumatischer Realismus und die moralische Kraft des Dokuments	133
<i>Karen A. Ritzenhoff</i> Der Dokumentarfilm LIONESS und weibliche Veteranen	141
<i>Angela Krewani</i> Der Krieg im Irak und seine Bilder	160
Abbildungsnachweise	178
Autorinnen und Autoren	179

Vorwort

Die Wahlsieger in den USA behaupten gerne, dass sie die Stimme des Volkes gehört hätten. Am 2. November 2010 war diese Stimme klar vernehmbar, denn so viele Amerikaner wählten für republikanische Kandidaten, dass der Wahlausgang von manchen Berichterstatlern als politischer Tsunami gesehen wurde. Das »House of Representatives« wird jetzt eindeutig von Republikanern kontrolliert mit einer klaren Mehrheit. Die Hoffnung, mit der Präsident Barack Obama vor zwei Jahren seinen Wahlsieg feierte, ist versiegt. Obwohl offiziell beendet, wird der Krieg im Irak weiter geführt. In Afghanistan steigen die amerikanischen und NATO Verluste. Auch das Gefängnis in Guantanamo ist noch nicht geschlossen. Der Krieg ist jedoch schon lange von den Titelseiten der Zeitungen verbannt und Amerikaner sind von der Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und ihren Problemen im eigenen Land absorbiert. Die Erinnerung an den Medienskandal in Abu Ghraib verebbt und manche Studenten wissen schon gar nicht mehr, was sich in den Gefängnissen im Irak zu Beginn des Krieges abgespielt hatte. Doch in Dokumentarfilmen und Spielfilmen wird die Vergangenheit des zweiten Irak-Kriegs festgehalten. Dieses *Augenblick*-Sonderheft verbindet die wissenschaftlichen Beiträge deutscher und amerikanischer Medienforscher, um Antworten zu finden zu den Bildkulturen des Irak-Kriegs. Der Titel bezieht sich auf die medientechnische, ästhetische und kommunikative Situation des Irak-Kriegs, die uns zwar eine Vielzahl von Bildern unterschiedlicher Herkunft liefert, die gegensätzlicher nicht sein können. In den amerikanischen Massenmedien sind die Bilder vom Krieg verboten, wogegen sich im Internet eine Vielzahl abscheulicher Dokumente kriegerischer Grausamkeit finden. Wir konstatieren die paradoxe Bilderlosigkeit des Krieges in den Massenmedien angesichts einer nicht enden wollenden digitalen Bilderflut.

Mit dieser Ausgabe knüpft die Zeitschrift an eine vorhergehende aktuelle Veröffentlichung an. Im Zuge des ersten Irak-Kriegs erschien eine Ausgabe des *Augenblick*, die sich im Oktober 1991 gleichfalls mit der Berichterstattung über den ersten Krieg am Golf auseinandersetzte. Hauptsächliches Charakteristikum der «Operation Desert Storm» war die Herkunft der Bilder. Gerne als «Medienkrieg» bezeichnet, stammten die Bilder dieses Krieges aus den Röntgen- und Infrarotkameras der militärischen Überwachungskameras wie aus den Bildtechnologien der Bomberflugzeuge. Da eine ernsthafte journalistische Berichterstattung fast vollständig ausgeschlossen war, überboten sich die westlichen Fernsehsender mit Schaltungen und Berichtformen, die oftmals aufgrund des Fehlens der Bilder ins Leere liefen. Die Titelseite des damaligen *Augenblick* schmückt eine Karikatur aus der *Le Monde Diplomatique*: Ein ausgesuchtes Publikum sitzt vor einer in der Wüste aufgebauten Theaterbühne, die massiven Vorhänge sind geöffnet, und dahinter erscheint das Nichts der Wüste. Das Mediendispositiv ist deutlich zu erkennen – wir sind das Publikum, die Massenmedien sind bereit zu berichten, allein es fehlt an Bildern.

Aufgrund der beschleunigten technischen Entwicklungen der Kommunikations- und Unterhaltungsmedien ist die Situation des zweiten Kriegs im Irak eine völlig andere. Die Karikatur der *Le Monde Diplomatique* weiterspinnend befänden sich nun auf der Bühne immer noch keine JournalistInnen und deren Berichte, sondern diesmal ist es das militärische Personal, das die «Berichterstattung» mit Hilfe von äußerst kleinen, mobilen Medien übernommen hat: Mini-DV- und Handycameras scheinen die vorgeblichen Bildapparaturen des neuen Krieges. Zwar ist die journalistische Berichterstattung auch in diesem zweiten Golfkrieg seitens des amerikanischen Militärs erheblich eingeschränkt; sie wird jedoch massiv unterwandert durch die Bilderfreude der am Krieg Beteiligten, die mit mobilen Telefonen und digitalen Kameras die Ereignisse im Irak dokumentieren. Kommuniziert werden diese Aufzeichnungen nicht in Sendungen der offiziellen Massenmedien, sondern im Internet. Hinzu kommen die immer wieder auf investigativen Internetplattformen wie WikiLeaks veröffentlichten militärischen Dokumente, die interne Informationen aus dem Krieg preisgeben.

Das sicherlich umfassendste, weil in die Berichterstattung der Massenmedien eingegangene Aufsehen, erregten die ebenfalls erstmals über das Netz kommunizierten Folterinszenierungen aus dem irakischen Gefängnis Abu Ghraib. In der ersten öffentlichen Aufregung wurden diese als Dokumente amerikanischer Folterungen diskutiert und es entstand – zu Recht – eine Welle der Entrüstung gegen die degradierende und inhumane Behandlung amerikanischer Gefangener.

Aus einem gewissen zeitlichen Abstand wendet sich das aktuelle Heft nochmals diesen Bildern zu und fragt nach ihrem Verbleib wie auch ihrer Bedeutung für weitere politische Entscheidungen und spürt ihren unterschiedlichen diskursiven Verortungen nach. Zusätzlich werden hier die Bilder in den Kontext der anderer Bild-dokumente des Kriegs gestellt. Trotz ihrer recht unterschiedlichen Herkunft ist den Bildern aus dem Krieg ihr flüchtiger, amateurhafter Charakter gemeinsam, der sich sowohl in den professionellen Filmproduktionen als auch den individuellen Dokumenten widerspiegelt. In diesem Sinne stellen die Folterbilder dann auch keine Ausnahme dar, sondern sie bestätigen die visuellen Charakteristika der Kriegsbilder.

Die Verbreitung der Bilder von Abu Ghraib hat eine Bandbreite an Reaktionen hervorgerufen, die auch essayistische und ästhetische Formen angenommen haben. Einiges Aufsehen erregten die 2005 erstmals ausgestellten Gemälde des kolumbianischen Malers Fernando Botero, die Bildinhalte aufgreifen und großflächig kommentieren. Eines dieser Gemälde stellt das Titelbild dieser Ausgabe dar, zwei weitere sind im Heft abgedruckt. Der Literaturwissenschaftler und Lyriker David Capella hat in Anlehnung an diese Bilder die vielfachen Dimensionen der Qual unter Rückgriff auf Dantes *Göttliche Komödie* in Form von Gedichten kommentiert. Del Ama bietet auf einer begleitenden Webseite zusätzliche Informationen an, die unter <http://delamaspin.org/AbuGhraib/> einzusehen sind.

Die vorgelegten amerikanischen und deutschen Beiträge beziehen sich auf die unterschiedlichen Kontexte der Bildsituationen im Irak. Michael Griffin, auf visu-

elle Kommunikation spezialisiert, studiert schon seit Jahren die Bilder der Kriegsberichterstattung in den Vereinigten Staaten. Schon vor den Folterbildern aus Abu Ghraib formulierte der amerikanische Medienwissenschaftler, dass die Bilder aus dem Irak von Zensur infiltriert waren. Er fragte in einem Artikel von 2002 provokant «Keine Bilder – Kein Skandal?» Doch der Skandal blieb nicht aus. In diesem acht Jahre später verfassten Artikel stellt er einige seiner Beobachtungen über Abu Ghraib in Zusammenhang mit seiner vorhergehenden Forschung über Kriegsbilder im Fotojournalismus.

Auch Jose del Ama zeichnet die Ereignisse um die Veröffentlichung der Abu Ghraib Bilder nach, die gezielt die Demontage der amerikanischen Regierung betreiben sollten. Am Ende, so konstatiert del Ama, stehen die Beteiligten in ähnlicher Weise vor der anklagenden Öffentlichkeit, «am Pranger», wie die vorgeführten irakischen Gefangenen. Del Ama sieht die Abu Ghraib Berichterstattung als einen «massenmedialen perfekten Sturm» der die Lust der breiten Bevölkerung, das «Schauspiel des fremden Leidens» zu verfolgen, befriedigt hätte. Del Ama beklagt einen «dunklen Drang» in der Gesellschaft, Grauen auch in pornografischer Weise als Unterhaltung verfolgen zu wollen. Doch im Gegensatz zu den Ketzergerichten der spanischen Inquisition (Auto de Fe) spiele sich im Medienzeitalter die Erniedrigung der Beschuldigten nicht mehr auf dem öffentlichen Marktplatz, sondern «nachbarlichen Wohnzimmer» ab. Als Grundmotiv der Abu Ghraib Bilder und den darauf abgelichteten Demütigungen der islamischen Gefangenen sieht del Ama das Bedürfnis, Menschen an den Pranger zu stellen. «Die öffentliche Schande hat immer noch einen hohen Nachrichtenwert», schreibt del Ama und führt vor, wie die Bush –Regierung in ihrem Bemühen um die Abwendung des Skandals selbst ins Schussfeuer geriet.

Die öffentliche Schande ist, wie Jose del Ama anmerkt, ein wichtiger Aspekt der Inszenierungen. Dieses aufgreifend spürt der amerikanische Kunsthistoriker Stephen Eisenman den ikonographischen Traditionen der Bilder nach: Denn obwohl die Bilder von relativ ungebildeten Personen angefertigt wurden, treffen sie haarscharf in das historische Repertoire entwürdigender Techniken. Neben den Assoziationen auf sadomasochistische Praktiken, die bereits direkt nach der Veröffentlichung festgestellt wurden, besteht ebenfalls ein überdeutlicher Rückgriff auf die Bildpraktiken der westlichen Kunstgeschichte. Stephen Eisenman geht der Bildersprache als politischer Kunstwissenschaftler nach. Er studiert die Ikonographien des Leidens und dokumentiert deren Verhaftetsein in der europäischen Bildtradition seit der Antike, die er im Sinne einer praktikablen Legitimation der Misshandlung von Besiegten liest. Zusätzlich kontrolliere die westliche Ikonographie des Leidens der Besiegten die Affekte der Wahrnehmung, die sich dem Triumph der Sieger anschliesse und die Empathie für die Opfer verlöre.

Linda Williams, die durch ihre Arbeiten zum pornographischen Film internationale Reputation erlangte, konzentriert sich auf Errol Morris Dokumentarfilm *STANDARD OPERATION PROCEDURE* (2008) und betrachtet den im Film vorgenommenen Prozess des »framing«, der Einrahmung der Bilder. Linda Williams folgt

dem von Judith Butler behaupteten Prozess der kontextuellen Einordnung von Bildern und sucht in Errol Morris Film nachzuvollziehen, wie die Beteiligten jeweils individuell die Anfertigung der Bilder im Rahmen ihrer Wertesysteme rechtfertigen. Williams sieht eine Technik von Morris als ausschlaggebend, den sogenannten Intertron, eine Art Teleprompter, der es dem Filmemacher erlaubt, in einem anderen Studio als seine Interviewten zu sitzen, und trotzdem direkten Augenkontakt mit ihnen zu halten. Die Befragten schauen ihrerseits direkt in die Kamera, was eine Brechung des amerikanischen Standards des Fernsehjournalismus bedeutet. Außerdem setzt Morris mehrere Kameras gleichzeitig ein, um die Befragten immer wieder in unterschiedlichen Bildausschnitten zu zeigen. Diesen Verweisen auf die Umrahmung des an Abu Ghraib beteiligten Militärpersonals kommt dazu die zusätzliche Einrahmung der kontroversen Leidensbilder aus dem Gefängnis entgegen. Morris fasst die Fotografien mit weißen Rahmen ein und distanziert den Zuschauer von den Aufnahmen. Williams schreibt, STANDARD OPERATING PROCEDURE sei ein Film, der versuche, «den epistemologischen Rahmenbedingungen von Kriegsverbrechen auf die Spur zu kommen. Dass er eine solche Untersuchung nicht als Buch, sondern als Film vorlegt, ist Morris großes Verdienst».

Akzeptieren wir die These, dass die Bilder von Abu Ghraib lediglich Inszenierungen von Folter waren, muss sich die Frage nach der authentischen Berichterstattung, der kritischen Position gegenüber den Geschehnissen im Irak anschließen. Das Versagen der internationalen sowie gezielt deutschen Presse steht im Mittelpunkt von Peter Zimmermanns Beitrag zur «Rhetorik des Terrors und medialer Wahnwelten». Schon vor zwanzig Jahren veröffentlichte Zimmermann als Mitherausgeber einen Beitrag in der *Augenblick* Ausgabe zum ersten Golfkrieg. Er sieht jetzt eine deutliche Kopplung von Terror und Islam, den er als Massenhetze verurteilt. Dies sei vor allem der »Militarisierung der Islamwissenschaften« zuzuschreiben, die »fatale Folgen« für die öffentliche Meinung habe. Zimmermann belegt, wie die breite Bevölkerung von gezielt gesteuerten Verlautbarungen an die Presse gelenkt wird: »Pressekonferenzen, Verlautbarungen, vorformulierte Meldungen und andere Public-Relation-Massnahmen« hätten den abzulesenden Effekt, Feindbilder des »islamischen Terrorismus« und damit eine sogenannte »Islamophobie« zu beschwören. In dieser Hinsicht gleichen sich die Thesen von del Ama und Zimmermann, die jeweils auf ihre Art den PR-Charakter des Abu Ghraib Skandals analysieren.

Aimee Pozorski fragt in ihrem Beitrag nach den moralischen Dimensionen der Bilder, allerdings nicht auf Grundlage ihrer epistemischen Ausgestaltung sondern nach der Intimität der Rezeption. Das Anlitz des Anderen, zentrales Konzept des Philosophen Emmanuel Levinas, verschiebt sie auf die Gefolterten, so dass diese die Zuschauer mittels Blickstrategie zu Agenten der Folter machen. Aimee Pozorski macht hier ein Konzept von Subjektivität fruchtbar, das sich ekzentrisch durch den Bezug auf den Mitmenschen konstituiert.

Helden – Soldaten, Kämpfer sind in der Regel Männer. So vor allem in den Filmen über den Krieg. Dass Frauen auch an Kriegshandlungen teilnehmen, ist ei-

ner breiten Öffentlichkeit nicht bewusst. Karen Ritzenhoff, berichtet über weibliche Soldatinnen im Irak-Krieg und durchbricht hier ein Tabu der Berichterstattung: Denn im Gegensatz zu den deutlichen Anweisungen der amerikanischen Regierung werden die Frauen in den Kampf geschickt, für den sie in keiner Weise ausgebildet sind. Hinzu kommt, dass sie im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen einer doppelten Gefahr ausgesetzt sind: derjenigen, die vom Feind ausgeht und derjenigen, die von den «Kameraden» kommt. Im Dokumentarfilm *LIONESS* (2008) berichten schwer traumatisierte Frauen von ihren Kriegserlebnissen. Sie waren unvorbereitet mit Kämpfen und Tötungshandlungen konfrontiert, was bei ihnen erhebliche Traumata verursacht hat. Ein Thema, das gerne der Öffentlichkeit und deren Bedürfnis nach soldatischen Heldenfiguren vorenthalten wird.

Wo sind die Bilder und Filme, die kritisch entweder dokumentarisch oder fiktional mit dem Krieg ins Gericht gehen, wie etwa die großen Spielfilme, die nach Ende des Vietnamkriegs den amerikanischen Einsatz und das Verhalten der Soldaten einem entsetzten Publikum vor Augen führen. Auch in diesen Bereichen stoßen wir auf eine eigenartige «Bilderlosigkeit» in der Spielfilmproduktion. Angela Krewani überprüft eine Reihe von Dokumentar- und Spielfilmen auf die Aussagekraft ihrer Bilder. Anscheinend spielt sich die filmische Kritik am Krieg nicht – wie es noch im Vietnamkrieg der Fall war – auf Ebene der Erzählung statt, sondern ist in die Form gewandert. Fast alle Spielfilme über den Irak-Krieg brechen ihre Erzählungen über die Form der medialen Berichterstattung. Der Verweis auf die Vielfältigkeit und die Privatheit der Medien verdrängt die Bilder der (Anti-)Helden des Vietnamkriegs.

*Angela Krewani,
Karen A. Ritzenhoff*