

Visualisierung einer symbolischen Entmachtung

«Operation Iraqi Freedom» und die Aktualität
der traditionellen Siegesikonografie

1. Ein Einstieg in den Bilderkrieg

Wo Krieg ist, ist Propaganda – besonders innerhalb der Bildpolitik. Nicht nur despotische oder faschistische Diktaturen, sondern auch demokratische Regierungen nutzen die vielschichtigen Möglichkeiten, die Bevölkerung, und damit die öffentliche Meinung, auf ihre Seite zu ziehen.¹ Das gilt gleichermaßen für den Irakkrieg 2003: Neben dem militärpolitischen Ziel, das Saddam-Regime zu stürzen, hatte die so genannte *Operation Iraqi Freedom* ebenso die sichtbare Zerstörung seiner äußeren Machtinsignien zum Ziel. Um dies der Bevölkerung schließlich zu vermitteln, musste die Demontage bildlich festgehalten werden. Auf diesem Weg wurden Fotografien wie die von John Moore und Goran Tomasevic, die im Folgenden beispielhaft betrachtet werden sollen, zu bildlichen Ikonen der Siegermächte, denn sie stehen für die symbolische Entmachtung des Diktators Saddam Hussein, jedes auf seine Art – und doch in ähnlicher Form. Mit dem Ritual der Denkmalzerstörung, welches Tomasevic auf seiner Abbildung festhält, wird den Fotojournalisten zum Beispiel ein Motiv geliefert, das in bildhistorischer und politischer Tradition von höchstem Interesse für die Medien ist.² Die Fotografien solcher rituellen Ereignisse verdichten den Krieg sinnbildlich, um ihn verstehbar und emotional nachfühlbar zu machen.³ Kriegsberichterstattung ist demnach stets eine Form der medialen Konstruktion von Wirklichkeit – im Falle der traditionellen Siegesikonografie in der Regel nach militärischen Vorgaben: Mit besonderen Modellierungsstrategien wird das Wesen des Krieges verhüllt und gleichzeitig ästhetisiert. Der Schrecken wird genommen, denn «der fotografische Blick vermag derart die Gewalt zu doku-

1 Vgl. Stefan Krempl: *Krieg und Internet: Ausweg aus der Propaganda?* Hannover 2004, S. 223ff.

2 Kathrin Fahlenbrach, Reinhold Viehoff: Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung. In: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln 2005, S. 383.

3 Eben auf diese Art entstehen Bildikonen; vgl. dazu Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 363.

mentieren und zugleich hinter dem Gewand der Komposition, des *künstlerischen Effekts* und des Ausschnitts, die Wirklichkeit des Krieges zu verbergen.»⁴

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Ereignisse des Irakkriegs 2003 ein Einblick in das Wesen des Siegerfotos gegeben werden: Welche symbolische Wirkkraft steckt in derartigen Bildikonen? Wie gestaltet sich ihre Inszenierung und in welcher Tradition stehen sie? Bei der Betrachtung spielt das Medium der Fotografie eine wichtige Rolle. Doch dürfen gerade bezüglich des Irakkriegs 2003 auch die weiteren Medien nicht außer Acht gelassen werden: So war die *Operation Iraqi Freedom* nicht nur «der erste wirkliche Bilderkrieg der Geschichte, der mit Hilfe von Bildern geplant, inszeniert und ausgefochten wurde»⁵, er wurde auch als solcher in den audiovisuellen Massenmedien – und letztlich zu großen Teilen im Internet – geführt.

Bei den Überlegungen zur Rolle des Internets in Bezug auf den Irakkrieg 2003 wird stets als dessen Stärke betont, dass es maßgeblich zur Verbreitung von Informationen und Bilder beigetragen hat, die den von offizieller Seite über die Massenmedien verbreiteten entgegenstanden. Es ist ebenso unbestritten, dass es gerade das Internet war, welches das von der Bush-Regierung gewünschte Kriegsbild in Frage stellte.⁶ Im Vergleich zum Golfkrieg 1990 war 2003 neu, dass das Internet von seinen Nutzern als wichtiges «Gegenmedium» zur offiziellen Darstellung des Krieges verwendet wurde. Es bildete sich – nicht nur in den USA – eine geradezu anarchische Gegenöffentlichkeit, die im Netz danach suchte, das Geschehen aus anderen Perspektiven betrachten zu können; eine Gegenöffentlichkeit, die den kritischen Umgang mit den Informationen wünschte. Doch soll an dieser Stelle die Tatsache betrachtet werden, dass auch die siegreichen Truppen es verstanden, ihre Symbolik über das Internet zu verbreiten. Zumindest gelang dies zunächst. Letztlich schossen die Soldaten bereits Ende April 2003 nicht nur durch ihre Folterhandlungen im Gefängnis von Abu Ghraib über das Ziel hinaus. Die von ihnen gemachten Fotografien und Filme, die über das World Wide Web der Weltöffentlichkeit eine andere, grausame Kriegswirklichkeit präsentierten, sollten den Stellenwert von Siegestrophäen einnehmen. Sie unterminierten jedoch in Form eines «moralischen Supergaus»⁷ im Rahmen des Bilderkrieges die Sympathie für die Truppe an der Heimatfront. Nicht zuletzt das Internet ermöglichte es, das vom Pentagon gewünschte und inszenierte Image des Irakkrieges zu untergraben. Doch wird dabei oftmals vergessen, dass das Internet gerade aufgrund seiner Liberalität vor Falschmeldungen und Manipulationen nicht gefeit ist.

4 Hubertus von Amelunxen: Von der Vorgeschichte des Abschieds. Bilder zum Zustand des Kriegerischen in der Fotografie. In: *Fotogeschichte*, Jg. 12, 1992, Nr. 32, S. 33; vgl. auch Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004, S. 469f. sowie Heinz-B. Heller: «Wir warten auf die Bilder...» Beobachtungen und Anmerkungen zur Irak-Kriegsberichterstattung 2003. In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam 2005, S. 240.

5 Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der «Operation Irakische Freiheit»*. Göttingen 2005, S. 212.

6 Vgl. u.a. Krempel 2004 (wie Anm. 1), S. 199ff. sowie Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 119ff.

7 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 181.

Die bewegten Internetbilder der einfachen Soldaten jedoch – patriotische Privataufzeichnungen –, die die Räumlichkeiten des besiegten Herrschers für sich einnehmen, haben eine im Sinne der siegreichen Macht positive Wirkkraft: Sie potenzieren noch dazu durch das lebendige Moment der Bewegung und durch den homevideotypischen Charakter der (schein-)authentischen Spontaneität die symbolische Aussagekraft der Kriegsfotografien.

2. Demontage der Privaträume

Am 7. April 2003 besetzten die Soldaten des 3. Bataillons der 7. US-Infantry Saddam Husseins Palast der Republik im Zentrum Bagdads. Dabei schoss John Moore jene Fotografie, die als Schlüsselbild des Golfkrieges in das Bildgedächtnis eingegangen ist: Drei der Soldaten sitzen relativ bequem auf den prunkvollen Möbeln des Diktators, die anderen drei stehen mehr oder weniger desorientiert im Raum (Abb.1). Allesamt tragen sie zusätzlich zu ihrer Uniform noch die schweren kugelsicheren Westen. Auf dem Boden befindet sich Schutt, der wohl bei der Erstürmung des Palastes entstand. Im Zentrum des Bildes, vom einfallenden Licht beschienen, sitzt Sgt. Chad Touchett und raucht eine Zigarre. Auf dem kleinen Tisch links neben ihm hat einer der Soldaten Helm und Waffe abgelegt. Der Raum wurde militärisch wie bildlich von ihnen eingenommen, wobei mehrere Bedeutungsebenen zusammenreffen: Interieur und Sessel verkörpern die Macht und den Thron des Herrschers, die US-Soldaten stehen gleichermaßen sinnbildlich für Triumph und Befreiung wie auch für die gleichzeitige Niederlage und die Vertreibung des Diktators.⁸

Die Fotografie steht für die Eroberung des Intimbereichs des gestürzten Herrschers und lässt gleichzeitig erkennen, dass der Fotograf sich offensichtlich der Wirkkraft und der historischen Bedeutung des Augenblicks bewusst war. Bildaufbau und -komposition lassen darauf schließen, dass es sich um keine zufällige Momentaufnahme handelt. So lässt das Bild erkennen, dass sich die abgelichteten Soldaten offensichtlich beobachtet fühlen und sich daher eher unsicher und fremd in der Rokoko-Sitzgruppe bewegen – nur Sgt. Touchett scheint die Situation gänzlich zu erfassen. Er wirkt selbst- und siegessicher. Er scheint «seine Rolle zu genießen und sich dessen bewusst zu sein, dass die Zigarre aus dem Humidor des Hausherrn ein wichtiges Requisite der psychologischen Kriegsführung ist».⁹

Solche Siegesmomente wurden seit Anbeginn der Kriegsfotografie für die Heimatfront sorgfältig in Szene gesetzt. Siegesbilder, die in das kollektive Gedächtnis Eingang finden, entstehen nur selten spontan ohne bewusste Inszenierung, denn sie haben genauen Anforderungen in Aufbau und Symbolik zu entsprechen, damit sie

8 Vgl. Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 98.

9 Christopher Schmidt: Fritten den Hütten! Der Vergleich zwischen Historienmalerei und aktuellem Agenturfoto verdeutlicht: Der Versuch, die Vergangenheit auszulöschen, bereitet nur deren machtvollere Wiederkehr vor. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.4.2003; vgl. auch Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 100.



Abb. 1: Palast der Republik (Foto: John Moore, 7.4.2003)

zu Ikonen werden können.¹⁰ Um die Inszenierung einer solchen Siegesikone ging es auch im Palast der Republik.

Christopher Schmidt von der *Süddeutschen Zeitung* erinnert Moores Aufnahme an Anton von Werners Historienmalerei *IM ETAPPENQUARTIER VOR PARIS* aus dem Jahr 1894 (Abb.2). Das Gemälde basiert auf Reiseeindrücken des Malers während des deutsch-französischen Krieges und stellt unter anderem die Überlegenheit der preußisch-deutschen Kultur über die «dekadente», «welsche» dar. Schmidt beschreibt das Bild wie folgt:

«Das Gemälde zeigt die Soldaten, wie sie es sich im requirierten Schloss gut gehen lassen. Die Szene verströmt biedere Behaglichkeit und eher gusseisernes wilhelminisches *savoir vivre*. Die schlammverspritzten Stiefel und das verstreute Brennholz veranschaulichen, dass man sich nicht einschüchtern lässt vom kostbaren Rokoko-Interieur. Ein Ulan hat Pickelhaube und Seitengewehr abgelegt; eine Hand salopp in der Hosentasche, die Wangen gerötet vom Genuss des edlen Tropfens, von dem man einige Bouteillen aus dem Weinkeller geholt hat, bringt er ein Ständchen zu Gehör, wobei er von einem Kameraden am Flügel akkompagniert wird. Im bequemen Fauteuil des Hausherrn lümmelt sich ein respektloser Offizier. Lässig lässt er ein Bein über die Armlehne baumeln. Zwei andere Kameraden haben ihre Porzellanpfeifen angesteckt und rauchen».¹¹

10 Eines der bekanntesten Beispiele: Im Mai 1945 hissten die Sowjets die Rote Fahne als Symbol des Sieges über den Faschismus auf dem Reichstagsgebäude in Berlin. Ein Foto, nachgestellt für die Kameras, ging um die Welt.

11 Schmidt 2003 (wie Anm. 9).

Ins Auge fallen einige Übereinstimmungen in den beiden Bildern: Auch die Soldaten der 7. Infantry lassen es sich wohl ergehen in einem Rokoko-Interieur. Auch Sgt. Touchett «lummelt» sich respektlos im Sessel des Hausherrn. Auch wurden Waffe und Helm abgelegt. Der gesamte Bildaufbau gleicht sich in gewisser Weise. Beide Kriegsbilder tragen als Siegesikonen ihrer Zeit zur Bildung einer kollektiven bildgestalterischen Siegerkultur bei. In wie weit von Werners Gemälde Moore tatsächlich als Inspiration im Moment seiner Aufnahme diene, kann nicht gesagt werden. Doch ist die Ähnlichkeit verblüffend, was die These unterstützt, dass der fotografische Blick auf Krieg nie voraussetzungslos ist, sondern vielmehr den Konventionen der etablierten Bildsprache unterliegt.

Bei dergleichen Fotografien bleibt es nicht. Die Entmachtungssymbolik wird heute im World Wide Web fortgeführt. Im Internet kursieren noch immer Videos, in welchen Soldaten der siegreichen Besatzungsmächte neugierig durch die Räume des Palastes streifen, die Toilette Saddam Husseins benutzen, an dessen Tisch ihre Mahlzeit einnehmen oder sich ausgelassen in dessen Pool tummeln.¹² Diese bewegten Bilder, die den einfachen Soldaten zeigen, wie er die Räumlichkeiten des besieigten Herrschers für sich einnimmt, haben eine ähnliche Wirkkraft wie das fotografierte Motiv Moores: Dargestellt wird ein Akt der symbolischen Entmachtung, getreu dem Motto «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!»¹³

So gehört nicht nur Moores Fotografie in eine lange Reihe von Bildern der symbolischen Entmachtung von Herrschern durch die Zurschaustellung deren persönlichen Bereichs. Mittlerweile sind auch die bewegten Bilder im Internet Teil dieser Tradition geworden. Das Eindringen in die Wohnräume eines Herrschers – und damit in dessen Intimsphäre – symbolisiert die Zerstörung seiner Macht, seinen Sturz. Die bildliche Dokumentation dessen komplettiert sodann die militärische Entmachtung, und zwar im Privatbereich des Despoten. Sie zeigt den Untertanen den «wahren» Herrscher und trägt damit zu seiner Entmythisierung bei. Was Schmidt bezüglich der Fotografie Moores ausführt gilt gleichermaßen – wenn nicht noch deutlicher, da die sichtliche Bewegung der Soldaten in der herrschaftlichen Umgebung diese noch drastischer entzaubert – für die selbst gedrehten Soldatenvideos, die innerhalb weniger Stunden im Internet auftauchten: «Genauso wie das Vorrücken der amerikanischen und britischen Truppen auf die strategisch bedeutungslosen Paläste Saddams Akte der symbolischen Entmachtung darstellen, sind die Bilder der Soldaten im Ameublement des Diktators Dokumente einer Thronbesteigung von großem inszenatorischen Aplomb».¹⁴

12 Eine kleine Auswahl: «Inside Sadam's Bathroom»: http://www.youtube.com/watch?v=BncB-Kb_O8Q&feature=Playlist&p=E1BB6BDAD7C163198&playnext=1&index=26; «Saddam's Presidential Palace»: http://www.youtube.com/watch?v=3N8T-i-ITy0&feature=Playlist&p=E1BB6BDAD7C163198&index=27&playnext=2&playnext_from=PL; «Presidential Palace in Baghdad»: <http://www.youtube.com/watch?v=NngO50WFws8>; (Zugriff 16.1.2009).

13 Revolutionsparole aus Georg Büchners und Friedrich Ludwig Weidigs Flugschrift: *Der Hessische Landbote. Erste Botschaft 1834*. Marburg 1973.

14 Schmidt 2003 (wie Anm. 9).



Abb. 2: Anton von Werners Historiengemälde *Im Etappenquartier vor Paris* (1894) (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin/Nationalgalerie)

3. Symbolischer Tyrannenmord

Zwei Tage nach der Besetzung des Palastes der Republik, am 9. April 2003, fand ein weiteres, ebenso symbolträchtiges Ereignis den Weg in die Medien: Der Sturz der Saddam-Statue auf dem *Firdos Square* am Ostufer des Tigris in Bagdad (Abb.3). Eines der bekanntesten Fotos von diesem symbolträchtigen Ereignis wurde jenes von Goran Tomasevic, welches tags darauf der internationalen Presse als Titelbild diente.¹⁵ Das Bild ist in drei Ebenen aufgeteilt. Im Vordergrund zeigt es am rechten Rand das Profil eines US-amerikanischen Soldaten, dessen Körper jedoch nur angeschnitten zu sehen ist. Die Aktion selbst, der Sturz der Statue, tritt dadurch in den Mittelgrund. Die Statue wird im Zentrum des Bildes von einem Seil, das um den Hals gebunden wurde, vom Sockel gezogen. Auf der Abbildung ist sie bereits so weit umgerissen, dass sie und der Sockel einen 90-Grad-Winkel bilden. Saddams eigentlich nach vorn gerichteter Arm zeigt nun nach unten, in Richtung Fall. Im Hintergrund ist eine Ansammlung von Zuschauern zu erkennen, die dem Ereignis beiwohnen. Eine genaue Aussage darüber, um was für Personen es sich handelt, ist nicht möglich. Das Ereignis, in der Weise fotografiert, erweckt den Anschein,

15 Die Fotografie von Goran Tomasevic war u. a. auf den Titelseiten des *Daily Express* sowie der deutschen Zeitungen *Die Welt* und *Frankfurter Rundschau*.

als habe das Bagdader Volk die Herrschaftsinsignie selbst zu Fall gebracht. Die Besatzungsmacht – symbolisch dargestellt durch den abseits stehenden, beobachtenden, nicht handelnden Soldaten – ist nur vor Ort, um den gefahrlosen Ablauf der ›Selbstbefreiung‹ zu gewährleisten.¹⁶

Diese Fotografie steht entsprechend symbolisch für die aus US-amerikanischer Sicht zu vermittelnde Idee der gesamten *Operation Iraqi Freedom*: Die Bevölkerung des Iraks befreit sich selbst von seinem Tyrannen – unter dem Schutz der Alliierten. Und genau so wurde sie in den internationalen Printmedien wie auch im Fernsehen interpretiert.¹⁷

Die Zerstörung der Statue auf dem *Firdos Square*, der sich zudem direkt vor dem *Hotel Palestine* befindet, in dem die gesamte internationale Presse untergebracht war¹⁸, kann als Höhepunkt der visualisierten symbolischen Entmachtung Saddam Husseins gesehen werden. So notierte die *Süddeutsche Zeitung* am 10. April, das Bild von der fallenden Statue werde sicherlich «in allen Jahresrückblicken zu sehen sein».¹⁹ Gerhard Kromschröder prognostizierte gar: «Die Szene vom gestürzten Saddam wird sicher in die Ikonographie dieses Krieges eingehen, sie ist geschichtsbuchträchtig [...] ein großer amerikanischer Sieg an der Medienfront.»²⁰ Tatsächlich ist der Sturz der Statue nicht nur als massenmedial wirksamer symbolischer Akt zu sehen, sondern auch als Etablierung einer Ikone des Sieges über das Böse. Die Aufnahmen sind, entsprechend den Konventionen der Bildsprache, global zu verstehen und ermöglichen somit eine positive kollektive Identifikation:

«Als solche Medienikonen sollten sie nicht nur für das irakische Volk die Befreiung von der Diktatur symbolisieren, sondern auch für das US-amerikanische Volk und die Weltöffentlichkeit den US-amerikanischen Sieg im Zeichen von ›Demokratie‹ und als Zeichen von ›Demokratie‹ deuten, also als Zeichen einer machtvollen Befreiung, die vom Volke selbst ausgeht».²¹

Der Fall der Saddam-Statue fügt sich ein in eine lange Tradition von Statuenstürzen.²² In diesem «Ritual»²³ bedienen sich die neuen Machthaber der Symbolkraft, die die Statue des Diktators verkörpert: Das Abbild repräsentiert einerseits die persönliche Macht des tyrannischen Herrschers, andererseits auch dessen politisches System.

16 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 101.

17 Vgl. hierzu *ARD-Tagesthemen* vom 9.4.2003, Moderation Ulrich Wickert: Auch dort wird das Foto Tomasevics genutzt und wie erläutert kommentiert.

18 Vgl. Lars Klein: Vom «Enthauptungsschlag» zum Fall der Saddam-Statue. Der jüngste Irak-Krieg in der Medienberichterstattung. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208310/default.aspx>. (16.1.2009).

19 Krempl 2004 (wie Anm. 1), S. 175.

20 Gerhard Kromschröder: *Bilder aus Bagdad. Mein Tagebuch*. Hamburg 2003, S. 129:

21 Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 358.

22 Aus der jüngeren Geschichte sei zu verweisen auf die Bilder der Zerstörung des Stalin-Denkmal in Budapest, die zum Symbol des Ungarnaufstandes 1956 wurden, oder aber auf die Demontage kommunistischer Denkmäler in der ehemaligen DDR nach der Wende 1989.

23 Fahlenbrach/Viehoff 2005 (wie Anm. 2), S. 373.



Abb. 3: Firdos Square, Bagdad (Foto: Goran Tomasevic, 9.4.2003)

Somit ist verständlich, dass der Sturz solcher Statuen vordringliches Ziel der neuen Machthaber ist. Mit der Zerstörung der Statue wurde also auf semantischer und symbolischer Ebene die Herrschaft Saddam Husseins offiziell beendet. Auch Sensche nennt als wichtigste Zäsur, neben dem Angriff auf den Irak, den 9. April 2003, den Tag der Einnahme Bagdads und des Statuen-Sturzes auf dem *Firdos Square*.²⁴

Bei der Online-Video-Plattform *YouTube* ist ein Video eingestellt, das die *FOX-News-Live*-Übertragung der Ereignisse einbettet in einen schriftlichen Kommentar. Dieses Video ist demnach den US-Truppen gewidmet, die dem irakischen Volk dabei halfen «taking down the statue of iraqi dictator Saddam Hussein». ²⁵ Auf den Nachrichtenteil folgen sodann weitere schriftliche Angaben, die nacheinander eingeblendet, effekthascherisch herangezoomt und abschließend wieder ausgeblendet werden: «The dictator has fallen. – Iraq is now a free republic. – Although the road to victory has been long and bloody, and sometimes controversial, victory in Iraq is inevitable.» Diese unkritische Betrachtung mit der schriftlichen Kommentierung der bewegten Bilder durch das *YouTube*-Mitglied «Plankton2142» vermittelt die Wirk- und Aussagekraft solcher Statuenstürze: 2003 wurde der Irak in direkter Folge der Ereignisse auf dem *Firdos Square* offiziell als vom Tyrannen und somit als von der Diktatur befreit erklärt. Offensichtlich wurde die Ergreifung des leiblichen

24 Nicole Sensche: *Kriegsberichterstattung zwischen Propaganda und Aufklärung. Journalistische Selbst-reflexion aus Anlass des Irak-Krieges 2003*. Marburg 2004, S. 42.

25 <http://de.youtube.com/watch?v=X7n-Zik8THM> (Zugriff 16.1.2009).

Saddam Hussein zur Nebensache, denn dessen Gefangennahme sollte noch bis zum 13. Dezember des Jahres auf sich warten lassen.

Zurück zur Ausgangs-Fotografie von Goran Tomasevic: Bei Tomasevic sind es der gewählte Bildausschnitt, der Standort der Kamera sowie die Perspektive, die die Fotografie zu einer Inszenierung werden lassen, nicht – wie wahrscheinlich bei Moore – die Platzierung der Soldaten. Der im Vordergrund abgebildete US-Soldat steht – auf diese Art fotografiert – für die Befreiungsmacht, die sich nun schützend zurückzieht, während sich das Volk selbst (symbolisch) von seinem Diktator befreit.

Doch offenbaren weder die Aufnahme Tomasevics noch das *YouTube*-Video was auf dem *Firdos Square* tatsächlich passierte; Klein beschreibt die Ereignisse wie folgt:

«Die versammelten Iraker hatten zunächst versucht, die Statue mit bloßen Händen und Hämmern [...] zum Wackeln zu bringen. Als das nicht gelang, fuhr ein gepanzertes amerikanisches Truppenfahrzeug vor, das sich bisher im Hintergrund gehalten hatte. Ein Seil wurde um die Statue gelegt, der Panzer fuhr an, die Statue aber blieb stehen. Statt das Seil um den Bauch zu wickeln, wurde es nun am Oberkörper angebracht, wozu der Kran des Panzers ausgefahren werden musste. Ein amerikanischer Soldat kletterte zur Statue und zog ihr eine amerikanische Flagge über den Kopf. [...] «Dies», sagte Dietmar Ossenberg gleich am Anfang von *ZDF-Spezial* am 9. April, «wäre das denkbar schlechteste Bild gewesen.» Es blieb nicht dabei, denn die Soldaten ersetzten die amerikanische Flagge durch die irakische [...]. Mit Kran und ohne jede Flagge stürzte die Statue schließlich, und mit ihr, so sahen es die meisten Korrespondenten, symbolisch der seit Kriegsbeginn abwesende Diktator.»²⁶

Ulrich Tilgner betrachtete die Szenerie wie folgt: «Der Sturz zieht sich [...] hin, bis dem Koloss endlich eine Stahlkette um den Hals gehängt wird und der Bergungspanzer seine volle Kraft einsetzen kann. Langsam zieht er die Statue nieder, ihr Beharrungsvermögen erstaunt jeden Beobachter.»²⁷

Die Dinge, die gleich zu Beginn schief liefen, also auch die Verhüllung des Statuenkopfes mit der US-Flagge sowie deren Ersetzen durch die irakische, zeigen weder Fotografie noch Internet-Video. Und das bewusst, denn es würde der symbolischen Wirkkraft entgegenstehen. Durch das Ausblenden der «Bildstörungen» sollte die visuelle Konstruktion des Ereignisses Eingang in das kulturelle Gedächtnis finden, und zwar als bildliche Zeichen des symbolischen Tyrannenmordes.

4. Entmythisierung des Tyrannen – durch «humane Erniedrigung»

Nachdem bereits im Juli 2003 die beiden bei einem Feuergefecht ums Leben gekommenen Söhne Saddam Husseins im Sinne der symbolischen Entmachtung des irakischen Terrorregimes von der Besatzungsmacht zur Schau gestellt wurden, konnte

26 Klein 2005 (wie Anm. 18).

27 Ulrich Tilgner: *Der inszenierte Krieg. Täuschung und Wahrheit beim Sturz Saddam Husseins*. Berlin 2003, S. 125.

letztlich am 13. Dezember 2003 der Diktator selbst gefangen genommen werden (Abb.4). Von der *Operation Red Dawn* direkt existieren keine Bilder. Fotografen und Reportern war es erst später erlaubt, den Schauplatz, eine Erdhöhle in der Nähe von Tikrit, zu betreten. Da jedoch scheinbar abseits der Bilder keine Kriegshandlungen stattfinden,²⁹ wurden bei einer Pressekonferenz als Beweis der Ergreifung des Flüchtligen die Videoaufnahmen von dessen medizinischer Untersuchung demonstriert. Diese Bilder zielten direkt auf die visuelle Zerstörung des Mythos Saddam Husseins ab: Präsentiert wurde «ein verwirrte[r], verdrehte[r] und verwehrte[r] Mann, der eher einem Clochard als einem gefürchteten Diktator

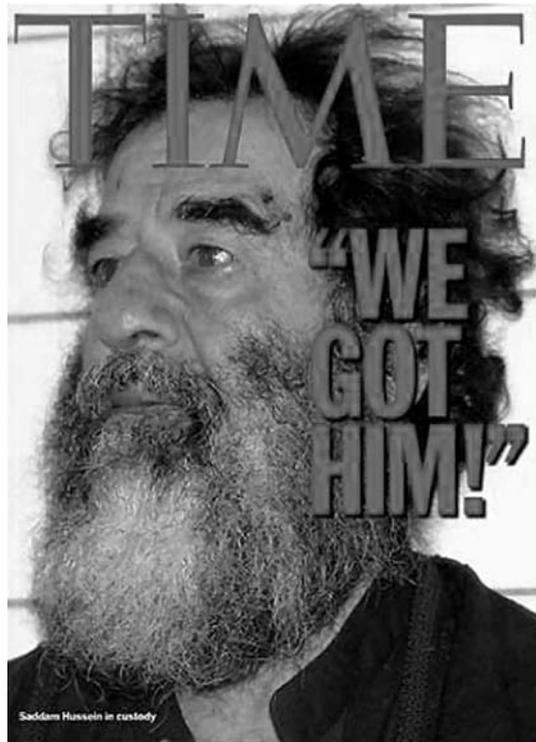


Abb. 4: Cover der US-amerikanischen sowie der asiatischen Ausgabe des *TIME Magazine* vom 23.12.2003²⁸

gleich.»³⁰ Gary Thatcher, zu der Zeit *Kommunikationsdirektor der Besatzungsbehörde in Bagdad*, erklärte dazu in der *New York Times*: «The image of him undergoing a physical examination for lice in the hair and having his tongue pushed down with a tongue-depressor is about as routine as it gets, which showed basically that he was an ordinary mortal, was not superhuman, that he was not longer a threat.»³¹ Während der Pressekonferenz am frühen Nachmittag des 14. Dezember wurden weitere Aufnahmen vom letzten Versteck Husseins präsentiert, einer dreckigen kleinen, mit einfachem Ventilationssystem ausgestatteten Erdhöhle inklusive einer provisorischen, nicht aufgeräumten Küche (sogar benutztes, verdrehtes Geschirr der letzten Tage war zu sehen) sowie dem verschmutzten Schlafräum.

28 <http://www.time.com/time/magazine/europe/0,9263,901031222,00.html> (Zugriff 19.1.2009)

29 Anton Holzer: Das fotografische Gesicht des Krieges. In: Ders. (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg 2003, S. 13.

30 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 106.

31 Jim Rutenberg: Careful U.S. Plan to Dispel All Doubts in Hussein's Fate. In: *The New York Times*, 15.12.2003.

Die Inszenierung des Ereignisses und damit die Darstellung des gefassten Diktators ist geprägt von ausdrucksstarker Siegersymbolik: Der ehemalige Tyrann, der stolze Führer eines auserwählten Volkes, ist zum Feigling mutiert, der es vorzog, sich in einem Erdloch zu verstecken. Auch kämpft er nicht – den eigenen Tod heldenhaft in Kauf nehmend – um seine Freiheit, sondern begibt sich widerstandslos in Gefangenschaft und Demütigung. Bei der entwürdigenden Untersuchung, die einer Viehbeschau gleicht, öffnet er folgsam den Mund und lässt wirres Haar sowie Vollbart nach Läusen absuchen. Mit dieser Inszenierung schien «der Diktator [...] entzaubert, sein Mythos gebrochen.»³²

Die Bilder der «humanen Erniedrigung»³³, wie Gerhard Paul sie nennt, reihen sich ein in eine traditionelle Kriegskonografie: Stets war und ist es Anliegen der Siegermacht, ihren Krieg auch abseits der politischen Ideologie als gezielte und notwendige «Säuberung von gefährlichem Ungeziefer»³⁴ auszuweisen, indem die Besiegten als verdreckte, verlauste und verwahrloste Kreaturen vorgeführt werden. So werden dem Bild der sauberen und disziplinierten Ordnungsmacht stets Bilder von Zerstörung und Schmutz gegenübergestellt. Der Gegner wird dabei nicht nur mit Chaos und Unordnung in Verbindung gebracht, sondern auch mit Ungeziefer, Dreck und Unrat. Soldaten der besiegten Macht werden unrasiert, ungepflegt und zerlumpt dargestellt, wie Saddam Hussein nach seiner Gefangennahme. Als intendierter Rückschluss steht aus dem Äußeren die falsche politische Gesinnung, die «Unmoralität» des besiegten Regimes zu folgern. Und dies wiederum ist letztlich Beweis und Rechtfertigung zugleich, dass der Krieg wichtig und richtig war.

Um den Gedankengang abzuschließen muss auch noch auf das Bild des «rezipilisierten» Saddam Hussein verwiesen werden: Erst nach Vollendung der medizinischen Untersuchung wurde der besiegte Diktator rasiert und neu eingekleidet. Sein bekanntes Erscheinungsbild wurde wieder hergestellt, und zwar nicht nur um zu beweisen, dass der vorgeführte «Wilde» auch wirklich der ehemalige Diktator ist. Die Reetablierung des äußeren Erscheinungsbildes kann ebenso im Sinne der «humanen Erniedrigung» gelesen werden, denn auch auf diese Weise stellte die Siegermacht im übertragenen Sinne die Ordnung wieder her.

5. Voyeuristischer Ausklang des Bilderkrieges?

Kriegsfotografien können eine distanzierende, eine ver- oder gar entfremdende Wirkung haben, gleichzeitig aber auch Nähe und Solidarität ausstrahlen. Sie sind seit jeher für die Vermittlung und Darstellung von Kriegen von großer Be-

32 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 108.

33 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 107.

34 Ahlrich Meyer (Hg.): *Der Blick des Besetzers/Le regard de l'occupant. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942-1944/Marseille vue par des correspondants de guerre allemands, 1942-1944*. Bremen 1999, S. 84.; vgl. auch Paul 2004 (wie Anm. 4), S. 239.

deutung.³⁵ Dies gilt gleichermaßen für die Bilder der symbolischen Entmachtung Saddam Husseins und seines Regimes. Sie reihen sich ein in eine Motivtradition der Kriegsbilder, die schon vor Erfindung der Fotografie existierte und zugleich in das neue virtuelle Medium, in die (bewegten) Bilder des Internets Einzug hält. Siegesmomente wurden und werden für die Heimatfront sorgfältig in Szene gesetzt. Das Ausnutzen der Wirkkraft dieser traditionellen Motive lässt die Aufnahmen der symbolischen Entmachtung Husseins zu Bildikonen des US-amerikanischen Sieges über die Diktatur werden – ungeachtet der auf die jeweiligen Aufnahmen folgenden, für das Image der kriegsführenden Bush-Regierung sich negativ auswirkenden Ereignisse im Irak.

Die Instrumentalisierung der Bilder im Irak-Krieg 2003, dem nach Paul ersten wirklichen Bilderkrieg der Geschichte, erfolgte in den US-Medien in Form einer medialen Show. Das Pentagon, das spätestens seit dem «unzensurierten Vietnamkrieg»³⁶ darum bemüht ist, nur die *richtigen* Informationen an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen, strebte eine maximale Kontrolle der veröffentlichten Bilder an.³⁷ Dies bedeutete, von Fall zu Fall die Bilder selbst zu produzieren. Den Startschuss zum Bilderkrieg gab bereits Anfang jenes Jahres eine von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommene Aktion: Am 27. Januar verhüllten technische Mitarbeiter der Vereinten Nationen das *Guernica*-Gemälde Picassos im Eingangsbereich des Sitzungssaals, welches dort als Mahnmal gegen den Krieg platziert worden war, durch einen blauen Vorhang.³⁸ Picassos Gemälde vom Leid der Opfer der baskischen Stadt Guernica, die 1937 durch die deutsche Luftwaffe zerstört wurde, passte nicht zu den Intentionen, den bevorstehenden Krieg als chirurgisch präzise und sauber zu vermitteln. So konnte der damalige Außenminister der USA, Colin Powell, am 5. Februar von jeder visuellen Provokation befreit dem Sicherheitsrat seine berühmt gewordene *Powell-Point-Präsentation* vorführen. Auch der tatsächliche Feldzug sollte dann nach sorgfältiger Planung des Pentagon ablaufen, entsprechend einem «detaillierten Script à la Hollywood»³⁹: Alle wichtigen Angriffe fanden zur amerikanischen Prime-Time statt, die US-Nachrichten sendeten fast nur Live-Berichte, dazu strahlte das Fernsehen Gesprächsrunden mit patriotischen Experten und ehemaligen Kriegshelden aus, die zumeist die militärische Überlegenheit der USA zum Thema hatten. Bei den ersten Fotografien des Krieges, die die westliche Welt zu sehen bekam, handelte es

35 Vgl. Marion G. Müller, Thomas Knieper: Krieg ohne Bilder? In: Dies. (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln 2005, S. 20; sowie Jens Baumgarten, Jens Jäger, Martin Knauer: Krieg als inszenierte Wahrheit? In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.): *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*. Frankfurt/M. 2003, S. 11.

36 Erstmals ließ das Fernsehen den Krieg zum *Living-Room War*, zum *Television-War* werden, was den Bürger zu einem entscheidenden Kriegsfaktor werden ließ.

37 Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 227.

38 Vgl. Tom Holert: Smoking Gun. Über den «forensic turn» der Weltpolitik. In: Rolf F. Nohr (Hg.): *Evidenz ... Das sieht man doch!* Münster 2004, S. 29.

39 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 47.

sich um die eines «ästhetischen Feuerwerksspektakels»⁴⁰: Momentaufnahmen vom nächtlichen US-Angriff ohne Aussagekraft. Die Berichterstattung wirkte zunächst durch nichtssagende Bilder und gab keine Fakten des Krieges preis. Suggestiert wurde einzig die immerwährende Live-Authentizität.⁴¹

Es folgten Bilder von irakischer Seite, die gefangen genommene und gefallene US-Soldaten zeigten. Die wiederum sind mit den Aufnahmen – und der Vorführung – der getöteten Söhne Saddam Husseins beantwortet worden. Deren Inszenierungsgrad ging soweit, dass bei Kusai und Udai Hussein die im Gefecht zerstörten Gesichtspartien weitestgehend wieder hergestellt wurden, um damit durch die Beweiskraft der Bilder die skeptische Öffentlichkeit vom tatsächlichen Ende der Saddam-Nachfolger überzeugen zu können.⁴² Nach den Visualisierungen der zuvor ausführlich behandelten symbolischen Entmachtung erschienen Fotografien der verkohlten Leichen aus Falludscha und die Folterbilder von Abu Ghraib im Internet. Übertroffen wurden diese schließlich noch von den Enthauptungsvideos der islamistischen Extremistengruppe *Muntada al Ansar*: «Jedes Bild provozierte ein Gegenbild mit immer brutaleren Szenen und stellte damit die These von der Macht der Bilder unter Beweis.»⁴³ Daher ist es nicht verwunderlich, dass im Internet letztlich auch Videos von der Hinrichtung Saddam Husseins auftauchten. Denn diese, stellt man sie in die Reihe der unter der Regie der Besatzungsmacht entstandenen Bilder und Filme zur Demontage des Diktators – Einnahme der Paläste, inszenierter Sturz der Statue, das Zeigen der toten Söhne und des gefangenen Husseins sowie die offiziellen Prozessbilder –, können als voyeuristischer Ausklang der Demontage und Entmythisierung, aber auch der humanen Erniedrigung des Diktators gedeutet werden.⁴⁴

Was Karl Prümm zum Tschetschenienkrieg ausführt gilt in gleichem Maße für die Bilder des Irakkrieges 2003: «Die mediale Inszenierung des Krieges überlagert fast gänzlich das Ereignis, diktiert die Wahrnehmung und die Bewertung.»⁴⁵ Die *Operation Iraqi Freedom* wurde mit Hilfe von Bildern geplant, durch Bilder für die Öffentlichkeit inszeniert sowie an der Bilderfront ausgefochten. Für die USA jedoch ging der (Bilder-)Krieg spätestens aufgrund der Folterbilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib auf dem visuellen Schlachtfeld verloren.

40 Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 214.

41 Vgl. hierzu Sensche 2004 (wie Anm. 24), S. 39ff; sowie Heller 2005 (wie Anm. 4), S. 232.

42 Vgl. Spiegel-Online vom 25. Juli 2003: *Saddam-Söhne. Leichen-Schau in Bagdad*. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,258570,00.html> (Zugriff 10.2.2009).

43 Paul 2005 (wie Anm. 5), S. 214.

44 Vgl. dazu Jasper von Altenbockum: Hinrichtungsvideo. Irakkrieg der Voyeure. In: *Frankfurter Allgemeine*, 9.1.2007.

45 Karl Prümm: Vom Wegschauen. Der Tschetschenienkrieg im Fernsehen. In: *epd medien* 18 (2000), S. 3-6, S. 3.