

Irak und der Bilderkrieg im Web 2.0

von Àngel Quintana

Am Morgen des 20. März 2003 war bei den meisten westlichen Fernsehsendern die Skyline von Bagdad zu sehen, während die Berichterstatter in einer Atmosphäre gespannter Ruhe auf den Befehl zum Beginn der Bombardierungen warteten und damit auf die Gelegenheit, das Versagen der Medien im zwölf Jahre zurückliegenden zweiten Golfkrieg wettzumachen. Es sollte nicht wieder ein Krieg ohne Bilder werden; diesmal wollten die Medien die Gelegenheit nutzen, der Welt das Kampfgetümmel zu zeigen und die Eroberung Bagdads durch die US-Armee zu dokumentieren, zugleich aber auch durch Einzelschicksale und entsetzliche Geschichten die Zuschauer zu fesseln und zu erschüttern. Die Bilder der Skyline verschwanden, als sich der Himmel rot färbte und die Fernsehkorrespondenten aus aller Welt den Beginn des amerikanischen Angriffs auf Saddam Husseins Republikanische Garden verkündeten. Am Sonntag, den 23. März, sorgte der arabische Fernsehsender Al-Dschasira dann mit Aufnahmen der ersten von den Irakern gefangenen US-Soldaten für eine spektakuläre Wende. Die Bilder der einem Feuerwerk gleichenden Bombardierungen wichen neuen Informationen, der Krieg nahm einen unerwarteten Verlauf, und die Zuschauer konnten die offizielle, von westlichen Nachrichtenagenturen und Korrespondenten vermittelte Sichtweise mit der Sichtweise der arabischen Nationen vergleichen. Als Reaktion darauf schufen die Fernsehsender eigene Kriegshelden und eine eigene Wirklichkeit der Fakten.

Um die Zuschauer zu halten, musste die Fernsehberichterstattung über den Irakkrieg den im Internet verbreiteten Bildern etwas entgegensetzen. Die angeblich so objektiven Medien sahen sich mit parallelen Kanälen zur Informationsbeschaffung konfrontiert. Privataufnahmen von Soldaten zeigten, anders als die Bilder der Journalisten, die schäbige Seite ihres Alltags, und einige bei *You Tube* eingestellte Filme lieferten als Gegeninformation Bilder von Gräueltaten. Im Gegensatz zum zweiten Golfkrieg wurde der Irakkrieg zu einem doppelten Krieg, in dem die

Grausamkeit der Realität einen weiteren symbolischen Krieg zwischen verschiedenen Bilderwelten zur Folge hatte.

In seinem Film *Redacted* von 2007 hat Brian de Palma einige Aspekte dieser doppelten Kriegsführung beleuchtet. In diesem Film ist der reale Krieg in dem Versuch präsent, anhand von Videoaufnahmen einen Fall zu dokumentieren, der sich 2004 nahe Samarra ereignete: die Vergewaltigung und Ermordung einer vierzehnjährigen Irakerin durch US-Soldaten. Wie bereits einige Jahre zuvor in *Die Verdammten des Krieges* (1989), einem Film über den Vietnamkrieg, ist Brian de Palmas zentrales Thema der Verfall moralischer Werte im Krieg. Doch weder Archivbilder noch die von den Fernsehsendern fabrizierte zensierte Wiedergabe der Fakten taugten zur filmischen Darstellung eines Gewaltverbrechens und menschlicher Niedertracht, und so griff der Regisseur auf das Mittel der Fiktion zurück, um sein Bild vom Krieg zu zeichnen und das Versagen der Politik anzuprangern. Und indem er sich auf die Fiktion einließ, verzichtete er darauf, der Logik der klassischen Erzählweise zu folgen. Zur Darstellung der Wirklichkeit musste er sich als Regisseur der unterschiedlichen Bilder bedienen, aus denen sie sich zusammensetzt, und untersuchen, wie trügerisch das Verhältnis zwischen Subjekt und Bild sein kann. Er musste bis ins Herz dieses anderen Kriegs, des Kriegs der Bilder, vordringen und in einer Welt der verschiedensten Bilder und Bildschirme seinen Ort als Filmmacher bestimmen.

Redacted gibt sich nicht als Pseudodokumentation, in der die echten Bilder durch eine Ästhetik des Falschen ersetzt werden. Der Film versucht vielmehr, die Verzerrung der Wahrheit anhand einer fiktiven Geschichte einzufangen, in der sich die Realität kaleidoskopartig aus den verschiedenen Bildern zusammensetzt, die sie verdecken. De Palma erforscht, wie die Aufnahmen der Überwachungskameras zustande kommen, wie die Soldaten ihren Alltag in Filmen festhalten, die sie anschließend bei *You Tube* einstellen, und wie Videokonferenzen an die Stelle früherer Feldpostbriefe treten. Das setzt voraus, dass das Ich sich aus den verschiedensten Formen zusammensetzt und es die unterschiedlichsten Möglichkeiten gibt, vor der Kamera zu agieren; somit entsteht ein Amalgam aus

Diskursen, bei dem die unterschiedlichen Verfahren bei der Suche nach der geheiligten Objektivität der Information einander widersprechen.

In seinem Buch *Guerre et cinéma* verweist Paul Virilio darauf, dass die Militärtechnik ein wichtiges Versuchslabor für unsere „Gesellschaft der Bilder“ darstellt¹. Die ersten Untersuchungen auf dem Gebiet der Simulation durch Bildsynthese wurden beim Militär durchgeführt, und die für die Spionagesysteme entwickelten Techniken brachten zuletzt ein Phänomen wie *Google Earth* hervor, das zwar eine allgemein zugängliche Karte unseres Planeten erstellen will, auf dem aber bis heute bestimmte militärische Schutzgebiete verborgen bleiben. In den sechziger Jahren war der Vietnamkrieg auch der große Krieg der Fotoreportagen, die über verschiedenste Kanäle die Fernsehbilder in Umlauf brachten und Vertrauen in den Wahrheitsgehalt der Informationssendungen weckten. Die Informationsflut über den Vietnamkrieg wurde für die Niederlage der Amerikaner verantwortlich gemacht und führte dazu, dass die Regierung in den folgenden Konflikten die Zahl der anwesenden Journalisten begrenzte und so den Krieg in gewisser Weise unsichtbar machte. Deshalb war der Golfkrieg von 1991 als ein Krieg ohne Bilder konzipiert. Sein Scheitern in den Medien war zugleich der Beginn des so genannten »Zeitalters des Misstrauens«, in dem das Publikum nach und nach das Vertrauen in die vermittelten Informationen über die Wirklichkeit verlor. Die Folge waren zahlreiche Formen von »Fernsehwirklichkeit«, in denen das Fernsehen selbst zu einer Welt wurde. Der Irakkrieg war der erste Krieg, in dem das Internet sowie digitale Bilder eine bedeutende Rolle spielten. Multimonitore aller Art und Amateuraufnahmen haben einen Überschuss an Kriegsbildern produziert und eine breite Grundlage für Aufzeichnungen des Konflikts geschaffen.

Der Krieg hat die verschiedenen Schichten der Sichtbarkeit der heutigen Welt offen gelegt und indirekt den fortschreitenden Alterungsprozess eines Mediums wie des Fernsehens verdeutlicht. Kaum hatte das Fernsehen den Traum verwirklicht, an 365 Tagen rund um die Uhr Informationen senden zu können, musste es einsehen, dass ein Großteil seiner Bilder zur Erklärung bestimmter Ereignisse ungeeignet ist. Als

¹ Paul Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Paris: Cahiers du cinéma, 1984.

Lageraum für die Bilder der Welt und Begründer allgemeingültiger Diskurse ist es in die Krise geraten; es musste die zentrale Stellung räumen, die es seit den sechziger Jahren in der Bilderwelt innehatte, und einer Welle fragmentarischer Diskurse Platz machen, die sich an den Interessen Einzelner oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen orientieren. Angesichts der Krise des Fernsehens hat sich die zweite Generation des Internets – häufig als *Web 2.0* bezeichnet – als neuer Raum für den Austausch von Bildern etabliert und neue Gesetzmäßigkeiten zu ihrer Verbreitung geschaffen, in denen traditionelle Konzepte wie Urheberschaft, Eigentum, Privatheit und Authentizität sinnlos geworden sind. Das hybride Bild der digitalen Technik hat sich in einem Cyberspace eingerichtet, der sich vor allem durch seine Kurzlebigkeit, leichte Auffindbarkeit und den Mangel an Körperlichkeit auszeichnet.

Bis vor wenigen Jahren galten die mit Analogkameras oder professionellen Videokameras eingefangenen großformatigen Bilder als einzig würdig zur Verbreitung in den Medien. Diese »würdigen« Bilder fanden schließlich als historische oder künstlerische Zeugnisse Eingang in die Archive – Filmotheken und Zentren für audiovisuelle Dokumentation. Betrachtet man aber den Cyberspace als das große Bilderlager unserer Gegenwart, so stellt man fest, dass dort »würdige« Bilder neben »unwürdigen« bestehen wie Kleinformataufnahmen von Videokameras, Handys oder Webcams. Diese Vermehrung von Bildern aller Art stellt uns vor zwei grundsätzliche Fragen hinsichtlich der Perspektiven der Zukunft. Die erste betrifft das zentrale Thema dieses Essays, nämlich die Frage, ob diese Vermehrung die Verwirklichung des Traums von einer virtuellen Welt zum Ziel hat oder ganz im Gegenteil den starken Wunsch nach der Aufzeichnung von Wirklichkeit zum Ausdruck bringt. Ist die massenhafte Verbreitung von Kameras vom echten Wunsch nach einer Dokumentation der Welt begleitet? Die zweite Frage betrifft den Stellenwert des Archivs: Inwieweit wird das Fehlen eines Kanons zur Klassifizierung der Bilder Einfluss darauf haben, welche Dokumente in der Zukunft Zeugnis von unserer Gegenwart ablegen werden?

Filmen ist heutzutage nicht länger das Vorrecht der Amateurfilmer, die sich eine 16-mm- oder Super 8-Kamera leisten können. Handys und kleine Videokameras produzieren unablässig ein bestimmtes stereotypes Welt-Bild, in dem jede banale

Alltagsszene zu einem speicherbaren Ereignis werden kann. Vielen Menschen in unserer Gesellschaft ist es wichtig, ihr Dasein in Bilder zu verwandeln, obwohl viele dieser gespeicherten Bilder niemals angesehen werden. Im Unterschied zum analogen Heimkino, das im Familienkreis stattfand, ist die Verbreitung der privaten Aufnahme heute dank Plattformen wie *You Tube* oder *My Space* nicht länger auf den häuslichen Bereich beschränkt. Das Private ist öffentlich geworden. Die meisten Adepten des Web 2.0 sind offenbar der Ansicht, ihr eitles Ich verdiene ein Publikum. Dieser Vormarsch der Amateure ist Ausdruck des Bedürfnisses, unser empfindliches organisch gewachsenes kollektives Gedächtnis durch eine neue Subjektivität zu ersetzen. Die subjektive Sichtweise, die über die Medien Verbreitung sucht, soll andere erreichen und die vom öffentlichen Diskurs bestimmte Subjektivität aus dem Feld schlagen. Das bei *You Tube* eingestellte Amateurbild mag unbeständig und bruchstückhaft erscheinen, spiegelt aber eine nach außen gekehrte Innerlichkeit wider, die sich als momentan begreifen will und deren Einfluss von kurzer Dauer ist.

Die »unwürdigen« Bilder sind also nicht länger auf den Privatbereich beschränkt, sondern beeinflussen möglicherweise auch die Funktionsweise traditioneller Darstellungssysteme. In allen Bereichen der Kunst kreist die zentrale, durch das Web 2.0 ausgelöste Debatte um die Frage, wie Amateurhaftes und Professionelles im gleichen System nebeneinander bestehen können, wie raffiniert am Computer erstellte Bilder den gleichen Stellenwert haben können wie mit einer Webcam gefilmte Aufnahmen. Dieser Faktor hat in heutiger Zeit entscheidenden Einfluss auf den künstlerischen Schaffensprozess: Der Akt des Filmens besteht nicht länger nur in der Produktion »würdiger« Bilder, sondern kann – wie bei Brian de Palmas *Redacted* – auch Überlegungen zur Funktionsweise anderer Formate auslösen oder die zunehmende Bedeutung der Verwendung von Amateuraufnahmen im professionellen Diskurs verdeutlichen. In seinen Filmen und Installationen erforscht Harun Farocki immer wieder die Kontroll- und Entstehungsprozesse von Bildern in unserer Gesellschaft. Eine der Aufgaben des Filmemachers besteht seines Erachtens darin, die Bilder anderer zum Sprechen zu bringen, indem er sie dekonstruiert und neu überdenkt. In den vierziger Jahren gab es die sogenannten Kompilationsfilme, in denen der Kameramann auf eigene Bilder verzichtete und aus

den Bildern anderer einen Diskurs schuf. In ihrem Film *Paris 1900* von 1947 zum Beispiel stellte Nicole Védres verschiedene Archivaufnahmen aus den Jahren 1900 bis 1914 mit der Absicht zusammen, eine Art »Röntgenaufnahme« der *Belle Epoque* zu erstellen und zu zeigen, wie aus ihr etwas Düsteres erwuchs, das in den Ersten Weltkrieg mündete. Je nach Schnitt kann die Aussage von Filmdokumenten sogar in ihr Gegenteil verkehrt werden. So verwendete Frank Capra in seiner Propagandafilmreihe *Why we fight* im Auftrag des amerikanischen Verteidigungsministeriums (1943-1945) Bilder aus Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* von 1935 für seinen antinationalsozialistischen Diskurs. In den letzten Jahren hat der Dokumentarfilm sein Interesse an Bildern jeder Form und Art entdeckt. Die *Found footage* – gefundenes Filmmaterial – genannte Unterkategorie muss ihre Bilder nicht in den Archiven der Filmotheken suchen, sondern kann einen Dokumentarfilm aus Privatfilmen, Amateuraufnahmen oder jedem anderen Filmmaterial erstellen. Entscheidend ist, die Funktionalität des Materials mit der Ästhetik seiner Aufmachung in Einklang zu bringen. Jorge Luis Borges hat darauf hingewiesen, dass der Alptraum des Historikers im 21. Jahrhundert nicht darin bestehen wird, Geschichtsschreibung mit den wenigen Dokumenten zu betreiben, die eine bestimmte Epoche überdauert haben, sondern vielmehr im Überfluss des Materials. Das gleiche lässt sich für den Bereich der Bilder sagen. Und so stellt sich die Frage, wie die Archive der Zukunft angesichts der Flut von Bildern aller Größen und Arten wohl aussehen werden.

Aus dem Spanischen von Kirsten Brandt