GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Kriegsfilm-Bilder und neue Formen der Kriegspropaganda

Werner, Gabriele

2014

https://doi.org/10.25595/2164

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Werner, Gabriele: *Kriegsfilm-Bilder und neue Formen der Kriegspropaganda*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 55, 90–103. DOI: https://doi.org/10.25595/2164.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

KRIEGSFILM-BILDER UND NEUE FORMEN DER KRIEGSPROPAGANDA

Die Schwierigkeiten, Affektanalysen gegen eine repräsentationskritische Analyse visueller Kunst- und Kulturprodukte in Stellung zu bringen, werden in dem Text von Mieke Bal, mit dem starken Titel *Affekte als kulturelle Kraft* (Bal 2006: 7) offenkundig. Bal muss zwei Voraussetzungen machen, die derzeit höchst aktuell sind und ganz empfindlich eine politische Auseinandersetzung um künstlerische und kulturelle Visualisierungen tangieren. Zum einen muss „Repräsentation" auf ein mittelalterliches Verständnis von „repraesentatio" als Darstellung, zurechtgestutzt werden,[1] zum anderen muss „die Kunst" als handelndes Subjekt, in Sinne der 1. Person Singular, behauptet werden.[2] Richtig ist, dass sich Repräsentationskritik auf das zu sehen Gegebene oder gerade nicht zu sehen Gegebene bezieht, also auf ein konkretes und begründbares Etwas.

Wie problematisch in dieser Hinsicht jedoch die im Titel aufgerufene Affektanalyse ist, wird im Text dort deutlich, wo sich Bal auf Kaja Silvermans Diskussion zu Martin Heideggers Begriff der „Sorge" aus „Sein und Zeit" bezieht. Bal fasst ihre Debatte zu Silverman und Heidegger wie folgt zusammen: „Es muss jedoch klar sein, dass der Affektbegriff genau deshalb so mächtig ist, weil er, weit davon entfernt ‚gefühlsduselige' Interpretationen zu befördern, eine starke politische Komponente besitzt. ‚Stimmung' ist für unser ‚In-der-Welt-Sein' essentiell; für unser Potential, andere in Sorge zum umfangen, ohne sie zu vereinnahmen, indem wir ihnen ihr Anderssein absprechen. Am Ende einer Erörterung der Stimmung in *Sein und Zeit* schreibt Heidegger emphatisch: *‚In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begegnen kann'"* (ebd.:16, Hervhbg. MB).[3] So wie Bal den Affektbegriff mit demjenigen der Sorge zusammenfügt, um daraus ein Verhalten abzuleiten, verschwindet ein konkreter Gegenstand der Kritik, was wiederum nur mit einer deutlichen Verkürzung der Heideggerschen Argumentation zu leisten ist. Denn abgesehen davon, dass „Stimmung" bei Heidegger nicht das Gleiche ist wie „Befindlichkeit",[4] ist das Schlüsselwort in dem Satz nicht Befindlichkeit und nicht Welt, sondern „Angehendes". In diesem Wort liegt das politische Potential: Die Dinge der Welt gehen uns etwas an, sie betreffen uns, weil unser Zugang zur Welt unser Handeln in ihr ist. Selbstverständlich ist in dem Begriff auch die gedankliche Richtung enthalten,

1) Ich beziehe mich hier auf folgende Formulierungen: „Statt nur davon auszugehen, was beispielsweise auf einer bemalten Oberfläche zu sehen ist…" (Bal 2006, S. 7) und, um zu begründen, weshalb der Begriff Affekt hilfreich sei: „die Effekte, die bisher politisch oder ethisch, ästhetisch oder sexuell genannt wurden, unter einer Rubrik zu vereinen, die nicht wie das vorangegangene Primat der Repräsentation von der figurativen Qualität eines Kunstwerks abhängig ist." Mieke Bal bleibt die Antwort auf die Frage schuldig, weshalb Differenzierungen zugunsten eines keinesfalls in seiner Bedeutung sicheren Begriffs (vgl. Angerer 2007) aufgegeben werden sollten.

2) So leitet der Text mit dem Satz ein: „Dieser Band bietet eine Perspektive auf Kunst an, in der die zentrale Bedeutung der Repräsentation zurückgestellt wird, um das Drängen von Kunst, die BetrachterInnen emotional einzubinden, in den Blick zu nehmen." An anderer Stelle heißt es: „Darüber hinaus hat er [der Begriff des Affekts, GW] den Vorzug, die Analyse die Handlungsfähigkeit [agency] von Kunst voranzubringen." Vermutlich muss es „die Analyse der Handlungsfähigkeit" heißen, zitiert wurde aus dem angegebenen Band) Nicht nur in den Kunst- und Kulturwissenschaften gibt es die Tendenz, die eminent wichtigen feministischen und wissenschaftskritischen Forschungen dazu, wie Objekte der Forschung diese mitorganisieren und mitregulieren, zu einer meinungswissen-schaftlichen Kritik an repräsentationskritischen Analysen verkommen zu lassen. Ein jüngeres Beispiel aus der Wissenschaftsgeschichte ist Karen Barads Text „Agentieller Realismus" der 2003 erstmals in englischer Sprache publiziert wurde und 2012 auf Deutsch erschienen ist. Dieser Text sei deshalb hier genannt, weil die Polemik auf der gleichen Ebene erfolgt, ein Gegenüber zu errichten, das es gar nicht gibt. So eröffnet Barad ihren Text mit der nur scheinbar

dass die Dinge auf uns zukommen und in diesem Sinne angehen.[5] Aber weil „Befindlichkeit“ ein Weltbezug und Teil des verstehenden Zugangs zur Welt ist - „Befindlichkeit hat je ihr Verständnis (...) Verstehen ist immer gestimmt“ (Heidegger 2006: 142) - gibt es bei Heidegger keine Hierarchie zwischen Verstehen und Befindlichkeit, beide können von einander nicht getrennt, auf das andere reduziert oder aus dem einen abgeleitet werden.

Ein aktuelles, außerkünstlerisches Beispiel mag verdeutlichen, warum Affekte ohne Kontext nichts sind, warum Gefühle kontingent sind und sich auf etwas Konkretes beziehen: Wenn ein Reporter in einer Fußgängerzone in Tübingen Männern und Frauen Bilder von sorgsam aufgebahrten, mit Wolldecken bedeckten Kinderleichen zeigt, die Opfer eines Giftgasangriffs in Syrien geworden sind und die Frage stellt, ob Deutschland sich an einem militärischen Eingriff beteiligen soll,[6] dann kann der damit aufgerufene Affekt schlechterdings nicht von einer repräsentationskritischen Analyse des Bildes, der intendierten Situation und der Krieg ermöglichenden Intension getrennt werden. Denn in diesem Kontext steht „Befindlichkeit“ bei Heidegger, als Möglichkeitsbedingung besorgenden Daseins (Heidegger 2006: 139). Und das ist, in einem zeitgemäßen Sprachgebrauch, politisches Handeln. Keinesfalls aber muss diese „Sorge“ Fürsorge, Emphatie oder leidenschaftliche Umarmung bedeuten. Die ganze Aggressivität und Gewalttätigkeit, die dieser Begriff mit aufruft, wird in der umgangssprachlichen Wendung „Ich werd‘s dir besorgen“ deutlich.

Bei den folgenden Analysen aktueller Kriegsfilme soll gezeigt werden, warum Repräsentation (als Dar-, Her- und Vorstellung) zentral ist, um den politischen Affekten/Effekten dieser Filme auf die Spur zu kommen.

I BLICKWECHSEL Heutige Anti-Kriegsfilme des amerikanischen Hollywood-Kinos lassen sich nicht mehr daran bemessen, ob sie z.B. den Feldherren-Hügel-Blick vermeiden. Seit *Saving Privat Ryan* (Steven Spielberg, 1998) und vor allem *The Thin Red Line* (Terrrence Malick, 1998) ist die Nahsicht bis hin zum Überwältigungsnaturalismus dominierendes Stilmerkmal. Auch deutlich nationalistische Filme, die den US-amerikanischen Imperialismus reinstallieren, wie z.B. *Operation Kingdom* (Peter Berg, 2007) bedienen sich dieses Mittels. Vielmehr geht es heute einerseits darum, was mit den Nahsichten gezeigt wird und andererseits, wodurch das Pathos der Soldatenehre und des Kriegertums des analogen Medienzeitalters nun im Zeitalter digitaler

provokanten Frage: „Warum gesteht man der Sprache und der Kultur ihre eigene Kraft und Geschichtlichkeit zu, während die Materie als passiv und unveränderlich vorgestellt wird und bestenfalls ein von Sprache und Kultur abgeleitetes Potential zur Veränderung erbt?“ Ersetzt man Materie durch Kunst, so ist die Nähe beider Positionen erkennbar.

3)
Mit Besorgnis registriere ich die von Kaja Silverman ins Spiel gebrachte und von Mieke Bal willig aufgegriffene gefühlsduselige Umdeutung der Heideggerschen „Sorge“, die weit mehr aus einem bäuerlichen, handfesten und praktischen „das Feld Besorgen“ entwickelt ist.

4)
Stimmung ist ein ontischer, dem Seienden, Befindlichkeit ein ontologischer, dem Sein zugeordneter Begriff. (Heidegger)

5)
Es ist diese Doppeldeutung von „angehen“, die sich Jacques Lacan 1964 in der Seminarsitzung „Linie und Licht“ zunutze macht, wenn er die Geschichte von Petit Jean erzählt, der mit einem Intellektuellen auf's Meer hinaus rudert und eine Sardinenbüchse sieht: „Siehst du die Büchse? Siehst du sie? Sie, sie sieht dich nicht!“ Susanne Lummerding widmet sich diesem „Angehen“ auf eine Weise die deutlich macht, wo eine Affektanalyse aufgrund ihrer spekulativen Befindlichkeitsanalysen nie hinkommen kann: „Was der Erzähler an dieser Stelle als aufschlussreich hervorhebt, ist der Umstand, dass ‚er‘ (für wen immer dieses ‚er‘ steht) – im Unterschied zu dem Fischerjungen – die Geschichte überhaupt nicht komisch findet – und auch noch im Nachhinein – als alter Intellektueller – nicht komisch finden kann. Der Grund liegt für ihn darin, dass die Sardinenbüchse, Zeugin der

Film- und Kriegsmittel und asymmetrischer Kriege ersetzt wird. Zu beobachten ist, dass der physische, gefühlsexplosive, dreckige Film-Soldat der Vietnamkrieg-Filme ersetzt worden ist durch den funktionstüchtigen Arbeiter-Soldaten, der nicht mehr dabei gezeigt wird, wie er Schießen, sondern wie er Sehen trainiert. Das beginnt mit dem Beobachten von Fliegen, von spielenden Kindern, von kleinen optischen Veränderungen in der Umgebung und mündet in einem allgemeinen Appell zur Wachsamkeit, wenn es zu Menschenkontakten kommt. D.h. anders als z. B. in *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), geht es nicht um die Beherrschung des Gewehres, sondern um die Sensibilisierung des Sehsinns. Weil aber Sehen in diesen Hollywood-Kriegsfilmen zu einer speziell soldatischen Kompetenz gemacht wird, verändern sich filmische (Kriegs)Perspektiven.

Lions for Lambs (Robert Redford, 2007), *Rendition* (Gavin Hodd, 2007), *Battle for Haditha* (Nick Broomfield, 2007), *Redacted* (Brian de Palma 2007), *In the Valley of Elah* (Paul Haggis 2008) *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009) sowie *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) bedienen zwar nicht alle auf die gleiche Weise das Genre (Anti-)Kriegsfilm, thematisieren aber alle den Krieg oder diffuser: den Kampf gegen den Terror und vor allem die Frage, wie nach dem Bekanntwerden der Folterungen im Militärgefängnis von Abu Ghraib 2004 das Image der US-amerikanischen Geheimdienste, Streitkräfte und Politiker korrigiert werden kann. Die Korrekturen verlaufen nicht entlang einer Entschuldung. Es geht bei der Neuformung des US-amerikanischen Soldaten gerade nicht um einen von Herfried Münkler beobachteten Pop-Heroismus (für den ihm auch nur *Rambo* einfällt), d.h. um einen Soldaten, der spielend und damit ungefährdet, die Bereitschaft, sein Leben für eine ihn überhöhende Sache zu opfern, propagiert (Münkler 2002: 300). Durch den Wandel, durch den nicht mehr die heroische Bereitschaft, das Leben zu opfern den Soldaten auszeichnet, sondern seine Sorge darum, als erwerbstätiger Soldat am Leben zu bleiben, erfährt das Soldatenbild in den jüngeren Hollywood-Kriegsfilmen eine weit grundsätzlichere Destabilisierung als in den Anti-Vietnamkrieg-Filmen. Das hat die fatale Folge, dass im Zeigen dieser Angst zu sterben zugleich ein Gefühlsszenario mit aufgebaut wird, durch das Vergewaltigungen, Massaker, Folter als legitime Handlungen ihren Sinn erhalten.

II AUSSENWELTEN Begleitet von der Monotonie der immer gleich interpretierten *Sarabande* Georg Friedrich Händels,

Konservenindustrie, ihn zwar nicht sieht, ihn aber angeht – was für ihn bedeutet, mit im Bild zu sein – als sogenannter "Fleck", als Störung, d.h zugleich auf komische Weise aus dem Bild zu fallen, gleichwohl aber Teil des Bildes zu sein – auf eine Weise, die bestimmt ist durch den "Bild-Schirm", also das, was mit Kaja Silverman auch als *dominant fictions* (als historisch-gesellschaftlich-kulturell kontingentes Repertoire des jeweils Denk-möglichen, Intelligiblen) zu bezeichnen wäre." Zitiert nach dem Vortragsmanuskript „konservenbüchsen erblicken – oder: der alte mann und das meer", Beitrag zum Workshop der AG Medienphilosophie (GfM) in Potsdam, am 27. Mai 2011.

6)
So am 28.8.2013 in der ARD, in der Sondersendung „Anne Will. Syrien vor dem Angriff – bringen diese Bomben den Frieden? Vgl.: http://daserste.ndr.de/annewill/videos/annewill3857.html, zuletzt geöffnet 9.10.2013

werden Soldaten bei der Arbeit an einem sonnenbeschienenen Kontrollpunkt irgendwo in der irakischen Stadt Samarra gezeigt. Die überwiegende, ereignislose Zeit stehen sie herum, beobachten, wie ein Schweißtropfen an der eigenen Wange hinab rinnt, lassen lustlos den Deckel ihres Zippo-Feuerzeugs auf und zu klappen oder knacken teilnahmslos mit einer leeren Plastikwasserflasche. Homophonie und Apathie sollen zu hören und zu sehen geben, wie der Kriegsalltag US-amerikanischer Solden, entgegen jeder patriotischen und auch antibellizistischen Propaganda, in Wirklichkeit ist. In Wirklichkeit – auf diesen Eindruck setzt Brian de Palma mit seinem fiktionalen Dokumentarfilm *Redacted* (2007), für den er auch das Drehbuch schrieb.[7)]

Der Film bezieht sich auf die am 12. März 2006 in Mahmudiyah von US-Soldaten vergewaltigte und ermordete 14 jährige Irakerin Abeer Qasim Hamza al-Janabi und die Ermordung ihrer Eltern sowie einer sechsjährigen Schwester. Aus rechtlichen Gründen wurde das Verbrechen in einer andern Stadt angesiedelt; gedreht wurde der Film in Jordanien. Doch nicht nur die faktischen Hintergründe geben dem Film die Wirklichkeitsnähe. Vor allem das Filmmaterial selbst soll diese herstellen. Eingeblendete Nachrichtensendungen, Blog-Berichterstattungen, Web-Reportagen, private Videoaufnahmen, Skype-Gespräche, eine Hinrichtungsszene im YouTube-Format und Nachtsichtaufnahmen von Überwachungskameras sind die diegetischen Mittel eines Naturalismus, mit dem die modernen Formen der medialen Kriegsberichterstattung aufgerufen werden. So ist auch die Szene am Checkpoint eine mediale Schichtung. Obgleich Spielhandlung, suggeriert der Ton aus dem Off und der eingeblendete Schriftzug: „BARRAGE un film de Marc et François Clément“ es handele sich hier um eine Reportage zweier französischer Dokumentarfilmer_innen; eine weibliche Stimme und ein fiktives, nur über den Ton übermitteltes Interview kommentieren die Bilder. Aber: Brian de Palma überlässt die Zuschauer_innen nicht arglistig einem Überwältigungsszenario. Wirklichkeit betrifft nicht nur den Truppenalltag, das Kriegsverbrechen und die Kriegsberichterstattung, sie betrifft auch das Genre selbst, das sich keinesfalls verheimlicht.

Gleich zu Beginn wird gezeigt, wie ein Soldat auf seinem Kontrollposten einen Camcorder hervorholt, um einen Skorpion zu filmen, der von Ameisen angegriffen wird. Dies ist mehr oder weniger ein direktes Zitat des Vorspanns zu Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969), der nicht bloß ein Western mit für damalige Verhältnisse exzessiven Gewaltszenen war, sondern diese als

7) Zur Beschreibung der Handlung und um zu den zahlreichen Rezensionen in der internationalen Presse zu gelangen vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Redacted, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013; besonders hingewiesen sei auf die Artikel von Michael Koresky: http://www.reverseshot.com/article/redacted, zuletzt geöffnet 23.Juli 2013 sowie Robert Ebert: http://www.rogerebert.com/reviews/redacted-2007, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013.

politisches Mittel einsetzte, um über den Missbrauch von Macht und gewalttätige Machtstrukturen zu erzählen. Das zweite Zitat betrifft die Musik, Händels *Sarabande*, das musikalische Hauptthema in Stanley Kubriks *Barry Lyndon* (1975). Möglicherweise gilt dieses Zitat nicht nur dem Kriegsthema in Kubricks Adaption des Romans von William Makepeace Thackeray, sondern auch einigen Szenen des Films, die ausschließlich bei Kerzenschein gedreht wurden, wodurch – mit erheblichem technischen Aufwand bezüglich des Objektivs, des Filmmaterials und der chemischen Nacharbeitung – ein optischer Naturalismus des 18. Jahrhunderts illusioniert werden sollte. De Palma verwechselt indes Wirklichkeit nicht mit Authentizität, mit einer Vorspiegelung von Echtheit. Vielmehr geht es um die mediale Vermittlung von Wirklichkeit – ohne dabei den Zynismus einer medialen Manipulation des Wirklichen zum Thema zu machen, sondern vielmehr um zu zeigen, dass diese medial vermittelte Wirklichkeit auch wirklich ist, denn sie stellt sich als Bedeutung gebende Handlung einer wahrgenommenen Außenwelt aus.

Wie nun aber diese Außenwelt gesehen und mediatisiert wird und vor allem, wie diese Handlungen als Deutungshandlungen affektive Reaktionen bedingen, verfolgt de Palma auf diversen Ebenen. Zu Beginn des Films zeigt er den Soldaten Angel Salazar, der jeden und alles mit seiner Videokamera für ein Kriegs-Tagebuch aufnimmt. Dabei geht es nicht um eine Erzählung, eine Logik, sondern darum zu berichten, ‚wie es ist'. Zugleich aber soll der Film für ihn den Zweck haben, sich damit auf einer Filmhochschule zu bewerben. Es wird eben dieser Soldat sein, der als Rache für die Vergewaltigung des irakischen Mädchens vor laufender Kamera enthauptet wird, ein Film wiederum, der über die Kanäle der Social-Media verbreitet wird. Diese Konfrontation zwischen einer Innenwelt – womit örtlich die Gemeinschaft der Soldaten gemeint ist – und der diese Innenwelt umgebenden Welt zieht sich nicht nur durch den gesamten Film, sondern wird filmdiegetisch immer auch medial inszeniert. Entscheidend jedoch ist, dass hier eine Konfrontation ausgespielt wird, die Judith Butler als ein Raster des Krieges beschreibt:



// Abbildung 01-05
Redacted 2007, Regie: Brian de Palma

„Unter den Bedingungen der derzeitigen Kriege und des verstärkten Nationalismus stellen wir unsere Existenz als eng mit der anderer verbunden vor, zu denen wir nationale Affinität empfinden, die wir wiedererkennen können und die bestimmten kulturell geprägten Vorstellungen des kulturell anerkennbaren Menschen entsprechen. Dieser Deutungsrahmen funktioniert durch die unausgesprochene Abgrenzung jener Bevölkerungsgruppe, von denen mein Leben und mein Dasein abhängen, von denen, die eine direkte Bedrohung meines Lebens und Daseins bilden. Erscheint eine bestimmte Bevölkerungsgruppe als direkte Bedrohung meines Lebens und Daseins, so erscheinen deren Angehörige nicht als ‚Leben', sondern vielmehr als Bedrohung des Lebens (als lebendige Figuren der Bedrohung des Lebendigen). Man kann sich das klarmachen, wenn man sich ansieht, unter welchen Bedingungen der Islam als barbarisch oder vormodern betrachtet wird, das heißt als noch nicht jenen Normen genügend, dank welcher das Menschliche wiedererkennbar wird." (Butler 2009: 46f.)

Auch die Szenen am Kontrollpunkt folgen diesem Muster, wenn eingangs die weibliche Stimme aus dem Off darauf hinweist, dass die Soldaten sich täglich der Bedrohung von Heckenschützen, Selbstmordattentätern und getarnten Sprengsätzen ausgesetzt sehen – mit dem Effekt, dass das alltägliche Treiben rund um den Kontrollpunkt, Fußball spielende Jungs, Ziegen treibende alte Männer und Frauen, die Brot auf dem Kopf balancierend die Straße überqueren, ankommende Autos als potentiell feindliche Handlungen wahrgenommen werden. Wo aber jede und jeder ausschließlich als Feind wahrgenommen wird, verliert nicht nur das Andere seine Menschlichkeit. De Palma geht über Butler hinaus, wenn er zeigt, dass auch das sich dauerhaft bedroht sehende Leben verrottet und zum Wohle der soldatischen Gemeinschaft mörderische Affekte duldet und vertuscht.

Dass nun all dies in einem Film gezeigt wird, der fortgesetzt den Verlauf der Handlung mit unterschiedlichsten Medienformaten erzählt, mit denen Kriege ‚nach Hause' gebracht werden, ist keine Virilliosche Medien- und Bildkritik (vgl. Kleiner 2010: 174). Im Epilog zeigt de Palma unter dem Titel *Collateral Damage. Actual*



// Abbildung 06-10
The Hurt Locker 2008, Regie: Kathryn Bigelow

photographs from the Iraq war Fotografien ziviler Toter, darunter sehr viele, sehr kleine Kinder. Alle Gesichter sind vom Filmemacher mit Filzstift übermalt. Musikalisch begleitet wird diese Fotostrecke von der Instrumentalfassung der Arie *E lucevan le stelle* aus Giacomo Puccinis Oper *Tosca*. Man mag das kitschig oder bitter finden, erinnert wird an ein schönes Leben und der Film legt nahe, dass der Verlust dieses Lebens das eigene und das andere betrifft, da „das Subjekt, das ich bin, an das Subjekt gebunden ist, dass ich nicht bin" (Butler 2009: 48).

III EYES WIDE ... SHOT ——— Menschen rennen, von irakischen Polizisten angetrieben eine Straße hinunter, Gebäude werden evakuiert. Staff Sergeant William James, der Neue im Bombenräumkommando, nähert sich einem Auto, das illegal vor einem UN-Gebäude auf einem leeren Platz geparkt wurde. Während er die darin vermutete Autobombe sucht, geben ihm Sergeant JT Sanborn und Specialist Owen Eldings, in dem sie von strategischen Punkten aus das Gelände überwachen, Feuerschutz. Durch sein Zielfernrohr sieht Sandborn einen Zivilisten auf einem Dach. Er winkt ihm zu, der junge Mann winkt zurück. Plötzlich sieht Eldings ebenfalls im Kreisrund seines Zielfernrohrs einen weiteren Mann auf einem Balkon, der mit einer Videokamera filmt. „Er hält das Teil direkt auf mich. Der will mich auf YouTube sehen". Weitere Männer, auf einem dritten Balkon stehen und schauen und auf einer oberen Plattform eines entfernt stehenden Minaretts beobachten noch einmal drei Männer die Soldaten. Sanborn winkt ihnen zu, diese winken zurück – aber nicht Sanborn ist gemeint, sondern der Mann mit der Videokamera auf der anderen Seite des Platzes: „Sie kommunizieren mit dem Kameramann. Das ist schlecht!" „Wir werden beobachtet, wir müssen hier verschwinden." Die in Militärsprache angegebenen Standorte der Beobachter (auf 6 Uhr, auf 12 Uhr...) lassen den Eindruck entstehen, als seien die Soldaten in unsicherem Gelände umzingelt. Die erhöhte Position der Beobachter verschärft inszenatorisch die für die Soldaten lebensbedrohliche Situation. Während die beiden Soldaten also das Gelände überwachen, lässt sich James nicht davon abhalten, die Bombe zu suchen, die er am Ende wie erwartet auch findet. Dabei hat er diverse Regeln verletzt, wofür er von seinen Kameraden ausführlich gehasst, von seinem Vorgesetzten aber bewundert wird: „Das ist einfach ein geiler Scheiß. Sie sind ein wilder Typ."

——— Kathryn Bigelows *The Hurt Locker* (2008),[8] nach einem Drehbuch von Marc Boal,[9] will stilistisch ein Anti-Kriegsfilm

8) Auch zu diesem Film von Bigelow ist der Wikipedia-Eintrag ein sinnvoller Einstieg in die Beschreibung der Handlungen und für die Verlinkung zu Rezensionen in der Tagespresse: http://de.wikipedia.org/wiki/Tödliches_Kommando_–_The_Hurt_Locker, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013.

9) In vielen Rezensionen (siehe Anm. viii) wird darauf verwiesen, dass Marc Boal 2004 als *embedded journalist* im Irak gearbeitet hat, womit den Filmhandlungen von *The Hurt Locker* und *Zero Dark Thirty* mittelbar ein hohes Maß an Authentizität verliehen werden soll. Erstaunlicherweise scheint vergessen, dass gerade diese Journalisten unter strikten Zensurbedingungen und Beschränkungen der Bewegungsfreiheit gearbeitet haben.

sein, weil er Räume verengt, weil die Kamera den Schauspieler-Soldaten auf die Pelle rückt, weil er zeigt, das Bild-Schärfen nachgezogen werden müssen, weil er die bodennahe Perspektive des Bombensuchroboters zur Blickmetapher des Soldatenblicks erklärt, also Nahsichten der unterschiedlichsten Art bietet. Aber er ist ein Rekrutierungsfilm.

Natürlich könnte man sagen, dass der Blick durch das Zielfernrohr keinem anderen Zweck dient, als ein entferntes Objekt näher heran zu holen und deutlicher sichtbar zu machen. Aber wer dort ins Visier genommen wird, sind in beiden Fällen Zivilisten, Bewohner eines Gebäudes, das anscheinend an dasjenige grenzt, das gerade evakuiert wird, weil es durch die Autobombe Schaden nehmen könnte. Von den Soldaten wird nicht Neugierde als Reaktion auf die Ereignisse auf der Straße angenommen, ihr Winken als zivilisatorische Geste des Grußes stellt sich nachträglich als eine Geste heraus, mit der das Gegenüber in Freund oder Feind geschieden werden soll, d.h. die Männer auf den Dächern werden von vornherein als Objekte eines kriegerischen Blicks gezeigt. Und diese Situation, dieser Blick wird entsprechend vorbereitet, damit sich dieser Effekt – diese affektive Feinderzeugung – beim Publikum auch einstellt. Es sind diese eingerahmten Blicke, mit denen der Film von Beginn an lebensbedrohliche Situationen szenisch zu verstehen gibt.

Der Film setzt mit hektisch verrissenen 16mm-Blicken auf einen Ort ein, der als „Bagdad“ bezeichnet wird, aber nur einen Straßenabschnitt zeigt, um dann auf die rumpeligen und großpixeligen Bilder der Kamera-Perspektive eines Bombensuchroboters zu schneiden.[10)] Es folgen Nahsichten auf das Bedienpult und den Monitor, mit denen die Handhabung des Roboters werbefilmkompatibel vorgeführt wird (einschließlich eines *product placements* für die Firma *Remotec Robotic*). Diese Bilder wechseln mit solchen auf den Straßenabschnitt, die häufig so gerahmt sind, als würde jemand aus einem Versteck die Arbeit der Soldaten beobachten. Und so ist es auch der kreisrunde Ausschnitt des Zielfernrohrs eines Gewehrs, das jenen Mann erfasst, der mittels seines Mobiltelefons die Bombenexplosion auslöst. Rahmungen als Sichteinschränkungen werden zum ästhetischen Prinzip der Eingangsfrequenz. Der Blick des soldatischen Bombenentschärfers durch das Visier seines Helms aus seinem Schutzanzugs heraus wird dabei zum Blick in eine bedrohliche, unübersichtliche Umgebung, während die Blicke der Waffensysteme Sicherheit und Aufklärung signalisieren. Blicke der zivilen Bewohner dieses Raums werden

10) Vgl. Christiane Peitz: http://www.zeit.de/online/2009/33/film-junkies-der-angst, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013

in Gänze als tendenziell feindliche und heimtückische in Szene gesetzt (vgl. Maier, Balz 2010). Der Film bietet keine andere Sicht als die der „Kulturalisierung des Terrors“ (Huhnholz 2010).[11)] Dies macht ihn zu einem rassistischen Film. Die Rekrutierungspropaganda bezieht sich (in diesem Film) indes nicht direkt auf dieses Feindbild, sondern vielmehr darauf, wie die Hauptfigur des Films, Staff Sergeant William James heroisiert wird.

Dem Film ist das Motto des US-amerikanischen Journalisten Chris Hedges vorangestellt: „The rush of battle is a potent and often lethal addiction, for war is a drug.“ Weniger das konkrete Bild der Sucht oder Droge ist dabei relevant, sondern das der Verantwortungslosigkeit und der radikalen Ich-Perspektive, denn in genau diesem Sinne handelt der Protagonist und genau dieses Handeln macht ihn zum „wilden Hund“. Derjenige, der ihn auf diese Weise nobilitiert, Colonel Reed, wird als einer gezeigt, der einen verletzten ‚irakischen‘ Mann kaltblütig erschießen lässt, statt ihm ärztliche Hilfe zukommen zu lassen. Das alles läuft im Film so en passant ineinander, dass beim Zuschauen gar keine Zeit bleibt, die Zweifelhaftigkeit des Lobs aus ausgerechnet diesem Munde wahrzunehmen, es bleibt atmosphärisch das Bild des physisch hochgewachsenen Vorgesetzten, der anerkennend auf den kleiner gewachsen jugendlichen Draufgänger grinst. Die politische Botschaft des Films ist reaktionär und nervtötend zugleich. Obgleich James eigentlich gar nicht weiß, warum er tut was er tut, schafft er den Weg zurück in das zivile Leben nicht, das ihm nur seinen kleinen Sohn und die Ehefrau, Einkaufen im Supermarkt und Essen kochen zu bieten hat. Das letzte Bild des Films zeigt, wie er fröhlich ausschreitend im Schutzanzug auf die nächste zu entschärfende Bombe zugeht. Das kriegerische Pathos sinnfälliger Kriegseinsätze und sinnfälliger soldatischer Ehrentode wird zwar vermieden. Doch das Gegenbild zur Abkehr einer Begründungsideologie ist das egoistische Subjekt, das sich einen Dreck um die Gründe und damit Verantwortlichkeit seines Handelns kümmert. Verantwortungslosigkeit und Egoismus meinen nicht Fahrlässigkeit im Job, sondern Ignoranz gegenüber dem eigenen gesellschaftlichen und politischen Leben. Der perfekte Krieger. Er fragt nicht warum, nur wie – und das Wie gilt es zu beherrschen.

IV MITLEIDLOSIGKEIT

In gewisser Weise ist Egoismus auch das Kennzeichen der neuesten Heldin von Kathryn Bigelow, der CIA-Agentin May Lambert in *Zero Dark Thirty* (2012, Drehbuch ebenfalls Mark Boal). Auch hier geht es um die Besessenheit im

11) Auch wenn Huhnholz ausschließlich über Selbstmordattentäter/Dschihadisten schreibt, so übernehme ich seinen Titel, weil seine Analyse eines grundsätzlichen Vorurteils: „[D]er Dschihadist bringt sich deshalb um (und spätestens hier setzt offensichtlich die kulturkämpferische Polemik ein), weil es seiner muslimischen Kultur entspricht“ (Huhnholz 2010, S. 69), mir übertragbar scheint auf die prinzipiell feindliche und damit lebensbedrohliche Atmosphäre, in der die Handlungen der US-amerikanischen Soldaten ihren Sinn erhalten sollen.

Job, nur dass der Preis, den andere dafür zahlen müssen, ungleich höher ist als bei William James. Lambert lässt foltern, um Informationen über den Aufenthaltsort von Osama Bin Laden zu bekommen.

Es ist unerheblich, ob die Schilderung, nur mit Hilfe von Folter wäre der Aufenthaltsort Osama bin Ladens bekannt geworden, der Wahrheit entspricht oder nicht. Erheblich ist, wie Folterungen gezeigt werden, das heißt, ob affektive Reaktionen die Zuschauer_innen auf die Seite der Opfer oder die der Täter geleitet werden. Und Bigelow bezieht Position für die Täter, denn ihre ganze Sympathie gilt ihrer Heldin. Wiederum natürlich nicht in der Manier stumpfen nationalistischen Pathos oder durch eine kraftmeierische Legitimierung von Verbrechen, so wie es nach dem Bekanntwerden der Folterungen im Militärgefängnis Abu Ghraib oft geschehen ist (vgl. Mc Coy 2004: 171ff.). Nein, Bigelows Patriotismus ist ähnlich maliziös, wie er im *Schlesinger Report* vom August 2004 unter der Überschrift *Ethical Issues* formuliert wurde: "Of course the tension between military necessity and our values will remain. Because of this, military professionals must accept the reality that during crises they may find themselves in circumstances where lives will be at stake and the morally appropriate methodes to preserve those lives may not be obvious. This should not preclude actions, but these professionals must be prepared to accept the consequences." (Greenberg, Dratel 2005: 975)

Zur Erinnerung: Die Wasserscheide zwischen legitimer und verbrecherischer Folter wurde in den Debatten nach Abu Ghraib schnell gezogen. Es gab die viel diskutierten Fotos von Sarina Harman, Lynndie England und Charles Graner sowie Ivan Frederick, die in überwiegender Zahl für das Verbrechen stehen (vgl. Geimer 2007). Aber es gab parallel dazu, wenngleich in weit geringerem Umfang publiziert, auch solche, die ganz offensichtlich aus Überwachungskameras in dem Gefängnistrakt stammten. Insgesamt wurden 2004 rund 230 Fotos sicher gestellt, die zwischen September und November 2003 entstanden waren, sowie umfangreiches Videomaterial (Fay-Jones-Report, ebd.: 415). Während Lynndie England zur Leitfigur der Kriegsverbrechen











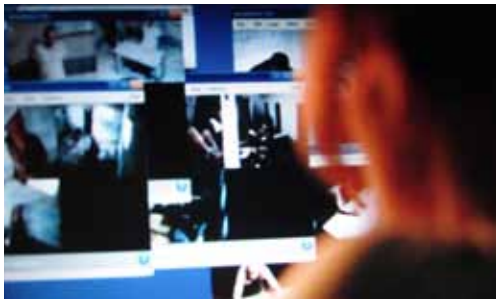
// Abbildung 11-15
Zero Dark Thirty 2012, Regie: Kathryn Bigelow

wurde, erhielten jene Fotos, auf denen Männer mit Chirurgenhandschuhen und ohne jede Pose oder gar grinsend zu sehen sind, kaum Erwähnung, obgleich auch diese bei Folterhandlungen zu sehen sind. Bigelow setzt mit ihren Szenen, in denen Folter gezeigt wird, an diesen Bildern an und damit an der Arbeit der „military professionals".

Der Film beginnt damit, dass Maya Lambert bei Folterungen in einem geheimen Gefängnis (von denen es im Film einige geben wird) Hilfsdienste beim Waterboarding leistet. Auch wenn sie dabei gestisch ihre Unwohlsein (schweres Schlucken, die Anzugjacke wird enger an den Körper gezogen) andeutet, so lässt das Spiel doch keinen Zweifel daran, dass diese Person ein Ziel verfolgt, und um das zu erreichen, muss sie eben manchmal Unannehmlichkeiten auf sich nehmen. Dann muss sie auch mitansehen können, wie das Opfer mit nacktem Unterkörper an einer Hundeleine durch den Raum geführt wird, und sie reicht dann schon mal den Krug Wasser, um das Opfer durch das Waterboarding in Erstickungspanik zu versetzen. Diese Handlungen werden nicht auf eine Weise gespielt, dass man Mitleid mit dem Opfer hätte, sondern mit der Täterin. Ihr Ziel ist ehrenhaft und die Informationsbeschaffung durch Folter damit ebenso. Dies wird nicht ausdrücklich verbalisiert, sondern in Bilder umgesetzt. Lambert sitzt in einer folgenden Szene in einem fensterlosen Raum vor einigen Bildschirmen, auf denen Folterszenen im Splitscreen gezeigt werden. Mit angespannter Aufmerksamkeit und forschendem Blick schaut sie sich nun die DVDs an, von denen sich über 30 um sie stapeln. Nichts ist mehr von Unwohlsein oder gar Übelkeit zu spüren. Ganz Profi ist sie in ihre Arbeit versunken, zwirbelt sogar mal gelangweilt in den Haaren und am Ende des Tages reibt sie sich ihre erschöpften Augen. Liste für Liste von Verhörprotokollen werden abgearbeitet, DVD für DVD werden in den Recorder geschoben – Maya Lambert hat ein Ziel, dafür macht sie gerne Überstunden, verzichtet auf einen Liebhaber, auf Freunde und irgendwie auch auf ein Heim (die private Wohnung scheint nur aus einem Zimmer mit Bett und Schrank zu bestehen). Großaufnahmen ihres Gesichts dienen dazu, diese professionelle Nüchternheit zu zeigen, mit der die illegalen Taten in geheimen Gefängnissen daraufhin taxiert werden, welche Informationen verwertbar sind. Selbstverständlich werden, nachdem ein Interview mit Barack Obama gezeigt wird, in







// Abbildung 16-18
Zero Dark Thirty 2012, Regie: Kathryn Bigelow

dem dieser kundtut, dass die USA nicht foltern, keine Folterszenen mehr gezeigt. Müssen auch nicht, denn ein Film der die ersten rund 50 Minuten darauf verwendet, diese als zielführende Praxis nahezulegen und die letzte halbe Stunde darauf, die Erstürmung des Hauses in dem sich Osama bin Laden versteckt gehalten hat, seine Ermordung, seinen Abtransport und seine Identifizierung durch May Lambert zu zeigen – so ein Film hat Folter als Kriegsmittel bereits ausgedehnt legitimiert.

Spielfilme, so fiktional sie auch seien, müssen, weil auch sie Deutungen des Wirklichen sind und damit ebenso Affekte als wirkliche Gefühle einer bestimmten Situation gegenüber bedingen, in der gleichen rigorosen Weise betrachtet werden, wie Susan Sontag „Greuelfotos“ anschaut:

„Vertrautheit mit bestimmten Fotos festigt die Vorstellung, die wir uns von der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit machen, Fotos bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte, dienen als Totem für Zeitfragen: Empfindung verbindet sich eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort“ (Sontag 2003: 99). Will man den letzten Satz so stehen lassen in dem Wissen, dass Sontag an keiner Stelle einer Evidenz des Bildlichen das Wort redet (vgl. Hentschel 2008: 13) und es hier auch nicht um die aufklärerischen Möglichkeiten des Fotos im Unterschied zum Wort oder Text geht, sondern Bild und Schlagwort gegeneinander gestellt werden, so sind gefilmte Folterszenen, Spielfilmhandlungen, mit denen über die gesellschaftliche Akzeptanz oder Ächtung von Folter Auskunft gegeben werden kann, und die sich mit diesen politischen Botschaften an ein empfindendes Sehen richten, das eine gemeinschaftliche Übereinkunft der Deutung ermöglicht, oder dem sich widersetzt werden kann. Ob ein verdreckter, malträtierter Körper den Affekt Distanz nehmender Abscheu oder aber Nähe erzeugenden Mitleids hervorruft, mag eine spontane, emotionale Reaktion sein, beide Male aber ist sie ein politischer Effekt. Denn den jeweiligen Affekten liegt ein je verschiedenes Urteil über Grausamkeit oder Gewalt zugrunde, und in diesem Sinne sind affektive Reaktionen „immer vermittelt, bringen sie bestimmte Deutungsrahmen ins Spiel“ (Butler 2009: 40).[12) 13)] Es bleibt eine Entscheidung, sich der Einübung in Kriegsblicke zu verweigern und die Opfer von Kriegsverbrechen im Blick zu behalten, was nicht heißt, man könne Affekte bewusst steuern. Darum geht es aber nicht. Es geht vielmehr um die Frage, warum und wie Affekte politisch sind, und um hier konkret zu bleiben, bedarf es einer repräsentationskritischen Analyse der Bilder, die dem Affekt vorausgehen.

12) „Können Gefühle urteilen“ betitelt Brigitte Scheer ihren Aufsatz, in dem sie folgert: „Eine dritte Gruppe (...) versucht, sich vom strengen Dualismus von Gefühl und Intellekt zu lösen und spricht (...) bestimmten Gefühlen eine Durchlässigkeit oder Verbindung zur Vernunft zu und unterstellt hierbei, auch ihre selbständige Urteilsfähigkeit hinsichtlich von Wertungen. Diese Position zeigt eine Nähe zur aktuellen Phänomenologie und zugleich zu den Ergebnissen der Neurobiologie und ihrer Forschungen zum Verhältnis von Kognition und Emotion.“ (Scheer 2004, S. 262)

13) Étienne Balibars Beispiele für Grausamkeit sind Arbeitslosigkeit, die in Kauf nimmt, dass Menschen unnütz, zu „Menschenmüll“, gemacht werden und ethnische Säuberungen: „Doch wird die ethnische Säuberung nicht nur praktiziert, sondern auch konzipiert, und zwar dergestalt, dass das 'Zu-Tat-Schreiten', die sadistische Vernichtungsgewalt (der Folterung, Verstümmelung oder Massenvergewaltigungen, die keine jugoslawische Spezialität sind) sich als Realisierung eines Drehbuchs präsentiert, in dem Wahn und Argumentation eng miteinander verknüpft sind. Eine solche Gewalt und ihre Inszenierung (die durch die Allgegenwart des Fernsehens sehr erleichtert wird – wir sollten nicht so naiv sein zu glauben, dass es mit seinen Bildern eine Grausamkeit enthüllt, die sich verbergen möchte; es dient im Gegenteil einer Zurschaustellung, die selbst Teil der Gewalt ist) reicht mit ihren Wurzeln tief in die Geschichte des Nationalsozialismus und demzufolge in das Imaginäre von Staat und Nation zurück“ (Balibar 2006, S. 276f). Da er Folter, Verstümmelung und Vergewaltigung erwähnt, das Original zudem schon 1997, also vor der Errichtung des Gefangenenlagers auf der Guantanamo Bay Navel Base, dem Dritten Golfkrieg, und Abu Ghraib erschienen ist, übertrage ich seine Einschätzungen auf die Grausamkeiten nach dem Völkermord in Ruanda (1994) und den Jugoslawienkriege in den 1990er Jahren. Außerdem scheint mir seine Unterscheidung deshalb sinnvoll, da er „Gewalt“, einen Begriff, den er immer in deutscher Sprache

// Literatur

(auch verwendeter, aber nicht ausdrücklich zitierter Texte)

Angerer, Marie-Luise (2007): Vom Begehren nach dem Affekt, Berlin, Diaphanes.
Bal, Mieke (2006): Einleitung: Affekte als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielfeld, transcript verlag, S. 7-19.
Balibar, Étienne (2006): Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien, Hamburg, Hamburger Edition (Original: La crainte des masses, 1997).
Bergmann, Anna (2010): Gewalt und Männlichkeit: Wahrnehmungsmuster des 'Fremden' und des 'Eigenen' in der deutschen Berichterstattung über den Afghanistankrieg. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 153-172.
Boal, Iain, Retort u.a. (Hg.) (2006): Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War, London/New York, Verso.
Butler, Judith (2009): Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M., Campus Verlag.
Geimer, Peter (2007): „Wir müssen diese Bilder zeigen" - Ikonografie des Äußersten. In: Harrasser, Karin u.a. (Hg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes, München, Wilhelm Fink, S. 119-132.
Greenberg, Karen J., Dratel, Joshua L. (2005): The Torture Papers. The Road to Abu Ghraib, Cambridge University Press.
Heidegger, Martin (2006): Sein und Zeit, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (19. Auflage, Erstveröffentlichung 1927).
Hentschel, Linda (Hg.) (2008): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin, b_books, S. 9-27.
Huhnholz, Sebastian (2010): Kulturalisierung des Terrors. Das dschihadistische Selbstmordattentat als Stereotyp islamischer Kampfkultur. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften (Kultur und Terror), H. 1, S. 69-80.
Kleiner, Marcus S. (2010): Men at war! - Zur medialen Konstruktion von Kriegstypen im amerikanischen, europäischen und asiatischen Gegenwartskino. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 173-192.
Maier, Tanja/Balz, Hanno (2010): *Orientierungen*. Bilder des 'Fremden' in medialen Darstellungen von 'Krieg und Terror'. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 81-101.
McCoy, Alfred W. (2005): Foltern und Foltern lassen. 50 Jahre Folterforschung und -praxis von CIA und US-Militär (aus dem Amerikanischen von Ulrike Bischoff), Frankfurt a.M., Zweitausendeins.
Münkler, Herfried (2002): Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
Nancy, Jean-Luc (2006): Am Grund der Bilder, Zürich/Berlin, diaphanes.
Rampley, Matthew (2009): Visual Rhetoric. In: Ders. (Hg.): Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts, Edinburgh University Press, S. 133-162.
Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten (aus dem Englischen von Reinhard Kaiser), München/Wien, Carl Hanser Verlag.
Scheer, Brigitte (2004): Können Gefühle urteilen? In: Herding, Klaus u. Stumpfhaus, Bernhard (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in der Kunst, Berlin, Walter de Gruyter, S. 260-273.
Strübel, Michael (2009): Krieg und Film: Globalisierte Visualisierungsformen und politische Instrumentalisierung. In: Münkler, Herfried u.a. (Hg.): Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation, Frankfurt a.M., Campus Verlag, S. 98-108.
Weitin, Thomas (2007): Die Ökonomie der Folter. In: Harrasser, Karin u.a. (Hg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes, München, Wilhelm Fink, S. 277-289.

// Abbildungsnachweis

Abbildungen 01-05: Redacted © 2009 Kinowelt Film Entertainment GmbH
Abbildungen 06-11: The Hurt Locker © 2009 Concorde Home Entertainment
Abbildungen 12-18: Zero Dark Thirty © 2013 Universal Studios

verwendet, in seiner Komplexität als „violence, pouvoir oder force" (S. 264) gebraucht, um so die Idealitäten von Gewalt und Gegengewalt, von Macht und Gegenmacht miteinander vergleichen zu können und ihnen gegenüber Grausamkeit *(cruauté)* als Gegensatz begründen kann.

// Angaben zur Autorin
Gabi Werner, Professorin für Kulturgeschichte mit Schwerpunkt Theorie und Geschichte visueller Kulturen an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Mitherausgeberin von *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE