

Angela Krewani, Karen A. Ritzenhoff u.a. (Hg.)

AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 48/49: Leiden, Trauma, Folter: Bildkulturen des Irak-Kriegs

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2341>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krewani, Angela; Ritzenhoff, Karen A. (Hg.): *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 48/49: Leiden, Trauma, Folter: Bildkulturen des Irak-Kriegs* (2011). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2341>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

48/49 Leiden, Trauma, Folter:
Bildkulturen des Irakkriegs



AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

48 / 49

Leiden, Trauma, Folter:
Bildkulturen des Irak-Kriegs

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller, Angela Krewani und Karl Prümm

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 48/49 Februar 2011

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe: Angela Krewani, Karen A. Ritzenhoff
Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Fernando Botero: *Abu Ghraib 45, 2005*. Oil on canvas. © David Capella

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr mit je 120 Seiten Umfang
Einzelheft € 9,90 (SFr 17,90 UVP),
Preis der vorliegenden Doppelnummer: € 16,90 (SFr 25,50 UVP),
Jahresabonnement € 25,- (SFr 43,- UVP)
Bestellungen an den Verlag.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Druckhaus Marburg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-648-5

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 chiocce,
 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 Berichterstattern 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 Kriegs 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 abgelenkten 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 Kunsthistoriker 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 Interrotron, 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*

Ereignis und Phantom

Das wechselhafte öffentliche Leben der Fotografien von Abu Ghraib

Die Ausstrahlung und die Veröffentlichung der Folterbilder von Abu Ghraib im April und Mai 2004 hatten eine heftige öffentliche Diskussion zur Folge, die versprach, die Debatte um den Krieg im Irak zu verändern. Erste Reaktionen drückten nicht nur das Entsetzen über die Zustände in dem Gefängnis aus, sondern sie beruhten auf der Annahme, dass die Bekanntmachung der Fotografien dramatische Konsequenzen für die zukünftige Außenpolitik der USA wie der Politik im Irak besäßen. Zum Beispiel merkte der Kunst- und Fotokritiker der *New York Times* kurz nach Veröffentlichung der Bilder an:

The works attributed to specialist Jeremy Sivits are fated to remain among the indelible images of our time. They will have changed the course of history; just how much we do not know.¹

So mächtig ist die den Bildern zugesprochene Herrschaft über reale Ereignisse, dass sie Eindrücke zementiert und eine Historiographie des Affekts bewirkt. Und tatsächlich bestätigen die weltweiten Reaktionen auf die erste Bekanntmachung das scheinbare Potential der Fotografien, sich direkt und unabänderlich in das öffentliche Gedächtnis einzuschreiben.

Alle Leser dieses Essays werden sich zumindest einige der weitverbreiteten Fotografien vor Augen rufen können: der Kapuzenmann mit den ausgestreckten Armen, auf einer Kiste stehend, mit Stromkabeln an den Händen; ein nackter Mann, auf dem Boden kollabiert und mit einem Hundehalsband versehen, dessen anderes Ende von der Aufseherin Lynndie England gehalten wird; eine Gruppe nackter Männer als Pyramide auf dem Boden gestapelt, während die Aufseher (England und Specialist Charles Graner) mit erhobenem Daumen in Siegerpose dastehen, nackte und verummte Männer, von ihren Aufsehern zur Masturbation gezwungen, während Soldatinnen (wieder England) verächtlich grinsend auf sie zeigen; gefesselte und nackte Gefangene, von Hunden bedroht.²

1 Luc Sante: Tourists and Torturers. In: *The New York Times*, 11.5.2004. www.nytimes.com/2004/05/11/opinion/11SANT.html (03.11.10).

2 Das unwürdigste Bild von allen, da es den Beweis eines Mordes beinhaltet, ist dasjenige einer verletzten Leiche in Eis gepackt. Die Aufseher beugen sich lächelnd über den toten Körper um ihre erfolgreiche Brutalität zu dokumentieren. Dieses Bild wurde von den Medien nicht so häufig repro-

Im Verlauf der Zeit allerdings verschwand der erste, drastische Eindruck der Bilder, er wurde weniger definitiv und ließ Raum für anschließende Fragen nach der visuellen Macht von Bildern unabhängig vom jeweiligen historischen und politischen Kontext. Durch die weiteren Veröffentlichungen und das Zurückhalten von Fotografien lässt sich feststellen, dass sich die Diskussion um die Bilder inzwischen mit wechselnden Einschätzungen und Erklärungen über einen Zeitraum von sechs Jahren erstreckt. Dazu kommentiert der Journalist Pierre Tristam: «The Abu Ghraib prison scandal has mutated into several incarnations.»³

Vielfältige Faktoren verhinderten das unwiderrufliche Einbinden der Bilder in einen stabilen Referenzrahmen (zumindest im Westen), was ihnen in den politischen Debatten über die Invasion in den Irak, die US Politik des «War on Terror» oder die internationale Rolle der US Politik mehr Wirkmächtigkeit erlaubt hätte. Folgende Faktoren destabilisierten oder verwischten die kontextuellen Referenzen der Bilder und beeinflussten von daher deren Einbindung in aktuelle Nachrichten und den Einfluss auf die öffentlichen Debatten.

1. Die Bemühungen der US Regierung und des Militärs, die Veröffentlichung weiterer Fotografien zu verhindern, sowohl von Abu Ghraib als auch von anderen Gefängnissen. Eine Politik, die auch unter Obama weitergeführt wird;
2. Die Informationssperre der Regierung über die Behandlung von US Gefangenen in Irak, Afghanistan, Guantanamo und anderen geheimen Gefängnisorten;
3. Die Anstrengungen der US Regierung, die dokumentierten Misshandlungen als isolierte und unautorisierte Handlungen von niederrangigen und schlecht ausgebildetem soldatischen Personal hinzustellen – eine Schadensbegrenzungstrategie unterstützt durch zensurierende Informationspolitik.
4. Eine fehlende Reaktion seitens der irakischen Offiziellen. Das mag darauf zurückzuführen sein, dass Gerüchte über den Missbrauch von Gefangenen bereits im Irak kursierten und die Bilder nichts Unerwartetes zeigten oder dass sogar Gerüchte von noch schlimmeren Vergehen im Umlauf waren.⁴

duziert und eine informelle Umfrage unter Studierenden an zwei verschiedenen amerikanischen Universitäten besagte, dass dieses Bild weniger erinnert wurde.

- 3 Pierre Tristam: Complete Guide to the Abu Ghraib Photos and Torture Scandal: Origins, History, Facts, Debates, Outcomes and Photo Galleries. middleeast.about.com/od/iraq/tp/abu-ghraib-complete-guide.htm. (23.09.10).
- 4 Yahia Said, ein irakischer Angehöriger der London School of Economics behauptete in einem Interview: «[T]he reception [of abuse news from Abu Ghraib] was surprisingly low-key in Iraq. Part of the reason was that rumours and tall stories, as well as true stories, about abuse, mass rape, and torture in the jails and in coalition custody have been going round for a long time. So compared to what people have been talking about here the pictures are quite benign. There's nothing unexpected. In fact what most people are asking is: why did they come up now? People in Iraq are always suspecting that there's some scheming going on, some agenda in releasing the pictures at this particular point.» Listening to the Iraqi People. www.asianews.it/news-en/Listening-to-the-Iraqi-people-791.html (03.11.10).

5. Die Veröffentlichung weiterer Bilder folgte im Jahr 2006, die viele der bekannten Themen wiederholten – nackte Gefangene, oft ver mummt und in extremen Positionen, einige mit Damenunterwäsche über den Kopf gezogen. Diesmal allerdings konnten die Bilder nicht auf eine handvoll erkennbarer Übeltäter zurückgeführt (Graner, England, Ivan «Chip» Frederick, Sabrina Harmann) oder mit den inzwischen notorischen «Fotografen» verbunden werden (Jeremy Sivits und Harmann)
6. Die Verbreitung miteinander konkurrierender Nachrichten über die Verantwortlichen für die Bilder innerhalb der militärischen Hierarchie, was die Ereignisse komplizierter und rätselhafter erscheinen ließ.⁵
7. Der langwierige Militärprozeß und die abschließende Verurteilung einer Gruppe von elf Armeeangehörigen, von denen niemand einen höheren Rang als denjenigen eines Sergeants einnahm. Das Urteil lautete auf Verschwörung, Pflichtverletzung, Misshandlung von Gefangenen und sexuelle Nötigung inklusive der Anfertigung «unautorisierter» Fotografien.
8. Das Recyclen und die Rekontextualisierung ausgewählter Fotografien in Veröffentlichungen, Reportagesendungen und Dokumentarfilmen, wo sie unaufhörlich als Symbole imperialistischer Brutalität und surreale Reflexionen auf die fremdartigen und höllischen Bedingungen, denen amerikanische Truppen Irak ausgesetzt sind, fungieren oder als Ikonen der Populärkultur, Versatzstücke von Kollagen und digitalen Mischbildern, oder Material für Nachahmung und Parodie.
9. Die anhaltende Analyse der Fotografien als bildhafte Texte durch Historiker der Disziplin «Visual Culture», Medienwissenschaftler, Essayisten und Dokumentarfilmer in der Hoffnung, das kulturell komplexe Potential und dessen psychologische Implikationen zu entschlüsseln.

Das Recyclen und die Analysen resultierten nicht in einem erhöhten öffentlichen Interesse oder Druck auf die Politik. Stattdessen haben sie die Bilder in hochspezialisierte Interpretationskontexte eingebunden, die Aufmerksamkeit aus der Sicht unterschiedlicher politischer oder akademischer Interessen aufgespalten, die Interpretationsmöglichkeiten über deren Beschaffenheit und Bedeutung vervielfältigt und

5 Investigative Berichte von Journalisten wie Seymour M. Hersh und Mark Danner enthüllten eine «chain of command», die die Gefangenpraxis in Afghanistan, Irak und in Guantanamo bestimmte. Seymour M. Hersh: Torture at Abu Ghraib. In: *The New Yorker*, 10.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/10/040510fa_fact (03.11.10).
 Seymour M. Hersh: Chain of Command. In: *The New Yorker*, 17.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/17/040517fa_fact2 (03.11.10).
 Seymour M. Hersh: The Gray Zone. In: *The New Yorker*, 24.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact (03.11.10).
 und Seymour M. Hersh: *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib*. New York 2004.
 Mark Danner: Abu Ghraib: The hidden story. In: *The New York Review of Books* Vol. 51, Nr. 15, 7.10.2004, und Mark Danner: *Torture and Truth: America, Abu Ghraib, and the War on Terror*. New York 2004.

damit die unaufhörliche Wandlungsfähigkeit der Bilder konstruiert. Als Ergebnis wurden die skandalösen Fotografien aus Abu Ghraib im Laufe der Zeit weniger direkt, weniger offensichtlich und viel fragmentierter.

Dieser Essay widmet sich den kontextuellen Faktoren der Veröffentlichung der Bilder, der Natur der Reaktionen und Kommentare, insbesondere in den Vereinigten Staaten, während der Monate und Jahre nach der Publikation. Ein weiterer Schwerpunkt ist die Verortung der Fotografien im politischen Diskurs und im kulturellen Gedächtnis angesichts der schwindenden Aktualität und der wechselnden Kontexte während der letzten sechs Jahre seit ihrem ersten Bekanntwerden. Erklärtes Ziel dieser Rückbetrachtung ist die Einsicht, inwiefern die wechselhaften Kontextualisierungen der Bilder zu unserer Bewertung der Fotografien als «Medienereignis» beigetragen haben und damit die potentielle Bedeutung der Bilder im öffentlichen Diskurs über den «War on Terror» und die US Verstrickung im Irak und Afghanistan mitgestaltet haben. Die Bilder von Abu Ghraib könnten ein außergewöhnliches Fallbeispiel für den großen öffentlichen Einfluss des Fotojournalismus abgeben – trotz der ungewöhnlichen Tatsache, dass hier Amateurfotografie statt der professionellen Version bekannt wurde – und ebenfalls für die relative Macht solcher skandalöser Enthüllungen, die Nachrichten und die öffentliche Meinung zu dominieren. Retrospektiv betrachtet scheint es jedoch, dass die angenommene Macht der Bilder noch schneller verblich als Beobachter annahmen. Eine Sache tritt deutlich hervor: konträr zu den ursprünglichen Annahmen, dass die Fotografien einen Wandel der US Politik im Irak, Afghanistan und selbst Guantanamo bewirken würden, wurde diese Politik während der letzten sechs Jahre von der Veröffentlichung der Bilder nicht affiziert.

Amateur-Fotografien als Auslöser eines Medienskandals

Im Frühling und Sommer 2004 brachte die Veröffentlichung der Abu Ghraib Fotografien Mainstream Nachrichtenjournalisten und politische Analysten auf die Spur der Abu Ghraib-Geschichte, einer Geschichte, die lange von den Mainstream-Medien vernachlässigt worden war, obwohl Amnesty International, Human Rights Watch und das Rote Kreuz seit langem auf die Menschenrechtsverletzungen im Irak hingewiesen hatten.⁶ Bereits vor der Invasion in den Irak wurde das Thema der Misshandlung von Gefangenen in einem *Washington Post* Artikel vom 26 Dezember 2002 in Form eines Aufmachers thematisiert, der von den «stress and duress» Praktiken an US Gefangenen berichtete. Zu diesem Zeitpunkt teilte ein anonymes Mitarbeiter des Pentagon der *Post* mit, «If you don't violate someone's human rights some of the time, you probably aren't doing your job.» Einen Tag später veröffent-

6 Amnesty International kritisierte das US Militär für die Behandlung von irakischen Gefangenen in einem Bericht vom 1. März 2003 Ebenso gab es vielfache Beschwerden von Human Rights Watch und dem Internationalen Committee of the Red Cross von März bis November 2003. cryptome.org/icrc-report.htm (03.11.10). Vgl. auch: Peter Slevin und Robin Wright: Pentagon was warned of abuse months ago: U.S. officials, rights groups sought changes. In: *Washington Post*, 8.5.2004. www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A9521-2004May7.html (03.11.10).

lichte die Zeitung einen Kommentar mit dem Titel «Folter ist keine Option».⁷ Zwei Wochen später (9. Januar 2003) folgte der *Economist* mit einem Sonderbericht über Folter in Gefängnissen, «Ends, means and barbarity», in dem es hieß:

The reports have been emerging only slowly, but they are chilling. American intelligence agents have been torturing terrorist suspects, or engaging in practices pretty close to torture.⁸

Obwohl er die harte Behandlung der Al Qaida Gefangenen in Guantanamo Bay in den Monaten nach dem 11. September gebilligt hatte, warnte der *Economist*:

Recent reports of the ill-treatment of prisoners held by America, or at America's behest elsewhere, are another matter. If, in their efforts to defeat al-Qaeda, American officials are moving towards a policy of using torture on a systematic basis, or conspiring with other countries to do so by handing over suspects to them for interrogation in the full knowledge that torture will be used, this would be a remarkable and ominous reversal of policy (January 9, 2003).⁹

Am 4. März 2003 berichtete die *New York Times* über zwei Todesfälle im Lager Bagram in Afghanistan und stellte fest, dass eine der durch einen Pathologen der Armee festgestellte Todesursache «Totschlag» lautete, eine Folge von «blunt force injuries to lower extremities complicating coronary artery disease». Tatsächlich existierten seit Dezember 2002 militärische Untersuchungen zu den vorgeblichen Totschlägen von Gefangenen in Afghanistan. Im Sommer 2003 hatte die amerikanische Armee mit Investigationen von Todesfällen und Missbrauch von Gefangenen im Irak begonnen. Es wurden vier Reservisten aus Pennsylvania des physischen Missbrauchs von Gefangenen in Camp Bucca im Mai 2003 beschuldigt. Das Gefängnis Camp Cropper in der Nähe des Bagdader Flughafens gelegen und notorisch bekannt für seine unmenschlichen Haftbedingungen, wurde vorübergehend am 1. Oktober 2003 geschlossen. Das US Militär gestand später ein, dass der Tod von 14 Gefangenen untersucht wurde. Dennoch wurden selbst Berichte über militärische Untersuchungen zum Missbrauch von irakischen Gefangenen im Winter 2003–2004 zumeist ignoriert oder gingen in der Fülle der Berichte unter. Damit erlangte US Defense Secretary Donald Rumsfelds Bemerkung «it was the military, not the media», die die Misshandlung von Gefangenen in Abu Ghraib aufdeckten, Glaubwürdigkeit.¹⁰

Der erste Mainstream-Nachrichtenbericht von Misshandlung von Gefangenen im Irak erschien im Herbst 2003, als der Associated Press Journalist Charles Hanly ehemalige Kriegsgefangene aus drei irakischen Gefangenen-Camps interviewte, einschließlich Abu Ghraib. Sein auf diesen Interviews basierender Bericht wurde vom

7 Torture is not an option. In: *Washington Post*, 27.12.2002. www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A42024-2002Dec26?language=printer (03.11.10).

8 Ends, Means and Barbarity. www.economist.com/printerfriendly.cfm?Story_ID=1522792 (03.11.10).

9 Ends, Means and Barbarity, *ibid.*

10 Defense Department town hall meeting. (Rumsfeld Donald H.) (General Pete Pace) (Interview) (Transcript). www.highbeam.com/doc/1G1-119273123.html (03.11.10).

AP Wire Service am 1. November 2003 ausgegeben. Aber sehr wenige Wire Service Kunden und keine größere US Zeitschrift berichteten darüber, das Ereignis gewann keine öffentliche Aufmerksamkeit.¹¹ Der Hanley-Artikel wurde zum Fokus für die Kritik an der Irak-Berichterstattung der etablierten Medien und deren Negieren der Ereignisse in Abu Ghraib.¹² Michael Getler, der damalige Ombudsmann der *Washington Post*, warf seiner Zeitung die Vernachlässigung dieses Themas vor.¹³ Philip Taub, Chef des Washingtoner Büros der *New York Times*, kommentierte: «We didn't do our job with this until the photographs appeared on CBS» und Hersh's Story tauchte im Internet auf. «It was», so Taubmann, «a failure of newsgathering».¹⁴ Mitten in der unerwarteten Aufmerksamkeit, die Anfang Mai 2004 die Bilder aus Abu Ghraib erregten, bemerkte das Presse-Branchenblatt *Editor and Publisher*, «most newspapers failed to carry, or elaborate upon, reports of abuses last fall written by The Associated Press' Pulitzer-Prize winning correspondent Charles J. Hanley, who has covered the Iraq conflict for much of the past year».¹⁵ Hanley selbst, überrascht von dem plötzlich aufgefammmten Interesse an den Fotografien, schrieb am 9. Mai 2004:

Detailed allegations of psychological abuse, deprivation, beatings and deaths at U.S.-run prisons in Iraq were met by public silence from the U.S. Army last October – six months before shocking photographs stirred world outrage and demands for action. At the time, one ex-prisoner sensed that words might count for little. Instead, Rahad Naif told a reporter, «I wish somebody could go take a picture of Camp Bucca».¹⁶

- 11 Vier Monate später, allerdings noch zwei Monate vor der Veröffentlichung der Bilder berichtete Jen Banbury auf *Salon.com* detailliert von systematischer Folter und Menschenrechtsverletzungen im Abu Ghraib Gefängnis. Dazu gehörten Schläge, Schlafentzug, sexuelle Erniedrigung und Missachtung der Gefangenen, die bis zu deren Tod führte. Diese Behandlungsmethoden waren den hochrangigen Offizieren bekannt. Jen Banbury: Guantanamo on Steroids. www.salon.com/news/feature/2004/03/03/prison (03.11.10).
- 12 Eine Zusammenfassung der langsamen Reaktion der US Medien bietet Sherry Ricchiardi: Missed signals: Why did it take so long for the news media to break the story of prisoner abuse at Abu Ghraib? In: *American Journalism Review* August/September, 2004. www.ajr.org/article.asp?id=3716 (03.11.10).
Ricchiardi's Lexis/Nexus Recherche der US Medienreaktion auf die Berichte der militärischen Untersuchungen deckt auf, dass die Medien diese entweder völlig ignorierten oder sie auf den hinteren Seiten versteckten. (E.g. *The New York Times*, 367 words/page 7; *The Boston Globe*, 100 words/page 4; *The Dallas Morning News*, 20 words/page 26; *The Washington Post*, no story; *USA Today*, no story; NBC TV news, a 41 word item.)
- 13 Michael Getler: The Images are Getting Darker. In: *Washington Post*, 9.5.2004. www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A11271-2004May8 (03.11.10).
- 14 Zitiert in Ricchiardi, op.cit.
- 15 E&P Staff: AP's Hanley Reported on Iraqi Prisoner Abuse Last Fall. In: *Editor and Publisher*, 10.5.2004. www.editorandpublisher.com/Departments/aps-hanley-reported-on-iraqi-prisoner-abuse-last-fall-17748-.aspx (03.11.10).
- 16 Charles J. Hanley: Prisoners' early accounts of extensive Iraq abuse met U.S. Silence. www.uslabora-gainstwar.org/article.php?id=4668.

Auf Nachfrage Greg Mitchells, dem Herausgeber des Editor and Publisher, warum größere Zeitungen den Bericht vom November 2003 aufgegriffen habe, antwortete Hanley:

That's something you'd have to ask editors at major newspapers. But there does seem to be a very strong prejudice toward investing US official statements with credibility while disregarding statements from almost any other source – and in this current situation, Iraqi sources.¹⁷

Marvin Kalb, später Dozent am Joan Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy der Harvard University, antwortete auf eine ähnliche Frage:

Maybe the rush of patriotism we saw in spades after 9/11 has continued. Maybe editors fell asleep and didn't ask reporters to pursue obvious lines of inquiry [about Abu Ghraib]. The news industry itself has not been glowingly successful in coverage of the war on terror.¹⁸

Ein zu starkes Vertrauen in die Administration gekoppelt mit dem vorherrschenden Nationalismus und der öffentlichen Unterstützung der Truppen hielt die US Journalisten und Herausgeber davon ab, kritische Perspektiven auf die Ereignisse einzunehmen und einen investigativen Journalismus zu betreiben. Diese Sichtweise auf die Ereignisse wurde dadurch bestätigt, dass viele europäische Nachrichtenagenturen den Bericht Hanleys aufgriffen und besonders in Deutschland erregten die Ereignisse öffentliches Interesse.

Das Thema tauchte kurz Ende Januar 2004 wieder auf, als die US Heeresleitung in Bagdad eine Pressemitteilung veröffentlichte, die eine Untersuchung der von Specialist Joseph M. Darby, einem Militäroffizier in Abu Ghraib begangenen Missbrauchsfälle ankündigte. Major General Antonio M. Taguba wurde mit dem Vorsitz der Untersuchungen beauftragt und bereits zu Beginn des März verzeichnete der «Taguba Report» einen weitverbreiteten Missbrauch von Gefangenen durch die Militärpolizei und das Aufsichtspersonal. Dieser Bericht wurde hochrangig von General David McKiernan vorgestellt. Als Konsequenz hieraus wurden 17 Militärangestellte vom Dienst suspendiert und am 20. März wurde erklärt, dass sechs Militärangestellte aufgrund ihres kriminellen Verhaltens angeklagt waren.

Trotz der sechsmonatigen militärischen Untersuchungen zum Thema erregte dieser Vorgang bei den Nachrichtenagenturen so gut wie kein Interesse. Selbst als Umfragen die beginnende Kritik an der anglo-amerikanischen Besetzung des Iraks verzeichneten, entstand in der Öffentlichkeit kein Bewusstsein für die Situation der irakischen Kriegsgefangenen. Die stetig anwachsende Zahl der Gefangenen wurde in den überfüllten irakischen Gefängnissen interniert und die Gefahr des Missbrauchs stieg mit den sich verschlechternden Haftbedingungen. Kurz gesagt:

17 Greg Mitchell (Hrsg.): *So Wrong for so Long: How the Press, the Pundits – and the President – Failed on Iraq*. New York 2008, S. 74–77.

18 Zitiert in Ricchiardi, op.cit.

Obwohl im April und Mai 2004 der öffentliche Protest an dem sich ausbreitenden Krieg eskalierte, entstand in der Öffentlichkeit kein Interesse für die Situation der Gefangenen und mögliche Misshandlungen und Folter.

In dieser Situation sendete CBS am 28. April 2004 in der Reihe *60 Minutes II* mehrere der skandalösen Folterbilder aus Abu Ghraib. Die Authentizität der Bilder wurde noch während der Sendung von einem Pressesprecher der Armee bestätigt, der zudem eingestand, dass das Zustandekommen dieser Fotografien von den militärischen Untersuchungen noch nicht völlig aufgeklärt war. Innerhalb einiger Tage später erschien die erste Folge der investigatorischen Berichte von Seymour M. Hersh für den *New Yorker*. Hier wurde kritisch auf die Folterpraxis in Abu Ghraib und auf die Ereignisse an die veränderte offizielle Politik gegenüber «feindlichen Kämpfern» nach 9/11 hingewiesen.¹⁹ Da es im Vorfeld keinerlei Berichterstattung über Misshandlungen im Irak gegeben hatte, detonierten die Bilder mit Schockwirkung in einer unvorbereiteten Öffentlichkeit. Schnell wurden sie von anderen Sendeanstalten ebenfalls ausgestrahlt und mit höchster Geschwindigkeit im Internet verbreitet.

Große Erzählungen und wechselnde Kontexte der Bildinterpretation

Die internationale Verbreitung der Fotografien löste einen weltweiten Skandal und einen Sturm der Entrüstung aus. Prominente Zeitungen in Ägypten, Kuwait, den Vereinigten Arabischen Emiraten und anderswo betitelten mit Schlagzeilen wie «Skandal» und «Barbarismus» die Bilder von lächelnden US Soldaten neben verummten, nackten und gedemütigten Gefangenen. Rund um die Uhr strahlten die arabischen Sender wie Al Jazeera und Al Arabiya die Bilder aus und stachelten damit die Wut ihres Publikums an. Diese konnte auch von den britischen und amerikanischen Sendern, die die Invasion als Befreiungsmision kennzeichneten und die auf die desaströsen Auswirkungen der Bilder vor Ort hinwiesen, nicht besänftigt werden. Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass es die Bilder und nicht die gut recherchierten kritischen Berichte von Hersh oder Danner waren, die die weltweite öffentliche Aufmerksamkeit erregten. Es muss darauf hingewiesen werden, dass sowohl die Kommentare der CBS Sendung *60 Minutes II* wie auch die vom arabischen Fernsehen aufgegriffenen, stets wiederholten impliziten Vorwürfe internationaler Sendeanstalten, die Bilder in den westlichen Diskurs sexualisierter Inszenierungen stellten. Diese Form der Kontextualisierung unterschied sich deutlich von dem von Hersh minutiös recherchierten Bericht über die hierarchischen Strukturen der US-Polizei und des Militärs, die solche Ereignisse überhaupt erst möglich machten.²⁰

Und tatsächlich schien der isolierte Bildinhalt – ausgezeichnet durch brutale Erniedrigung, bizarre Trophäenaufnahmen und grausame Darstellungen eines per-

19 Hershs erster Artikel «Torture at Abu Ghraib», wurde veröffentlicht auf *The New Yorker* Webseite, zwei Tage nach der CBS Sendung und erschien im Druck am 10. Mai 2004. Vgl. auch Hersh: *Chain of Command* und *The Gray Zone*, In: *The New Yorker*, op. cit.

20 Hersh: *Chain of Command*, op. cit., Danner: *Abu Ghraib: The hidden story*, op. cit.

versen schwarzen Humors – die Version der CBS Sendung zu unterstützen: dass die Bilder Handlungen von gestörtem oder aus der Disziplin ausgebrochenem Gefängnispersonal repräsentierten, dass ein «Zusammenbruch» der normalen militärischen Disziplin passiert sei. Weil der Inhalt der Fotografien für die meisten Amerikaner trotz der lediglich einigen kritischen Intellektuellen oder Kunsthistorikern bekannten visuellen Referenzen auf rassische oder religiöse Verfolgungen völlig neu war,²¹ wurden diese bereitwillig als voyeuristische Schnappschüsse unziemlichen, perversen und sadistischen Verhaltens einer bestimmten Gruppe US amerikanischen Aufsichtspersonals angesehen. Im Rahmen dieser Interpretation schienen die Fotografien einem engen forensischen Zweck zu dienen: dem Beweis eines einzigartigen, isolierten Ereignisses während der Nachtschicht im Abu Ghraib Gefängnis. Die Bilder repräsentieren des «einzigartige» und «abweichende Verhalten» einiger weniger Mitglieder des Militärs, die wenigen «bad apples», die «dishonored our country and disregarded our values» und welche selbstverständlich längst vom Dienst suspendiert und einem Gerichtsverfahren konfrontiert wurden.²²

In dieser Version der Geschichte waren die kommandierenden Offiziere und die Administration der US Armee ebenso geschockt und entsetzt wie die Öffentlichkeit und sie beteuerten, dass die Handlungen «einiger weniger» in keiner Weise das Verhalten der amerikanischen Armee noch das Wertesystem der Bevölkerung widerspiegele. Diese Version wurde in der CBS Sendung von Brigade General Mark Kimmitt, der die Leitung der Operation Irak innehatte, favorisiert und von da ab unablässlich von der Bush Administration, inklusive dem Verteidigungsminister Donald Rumsfeld und dem Präsidenten selber wiederholt.²³ Im Anschluss daran wurde diese Version im unabhängigen Bericht der Untersuchungskommission wiedergegeben.

The events of October through December 2003 on the night shift of Tier 1 at Abu Ghraib prison were acts of brutality and purposeless sadism. We now know these abuses occurred at the hands of both military police and military intelligence personnel. The pictured abuses, unacceptable even in wartime, were not part of authorized interrogations nor were they even directed at intelligence targets. They represent deviant behavior and a failure of military leadership and discipline. The aberrant behavior on the night shift in Cell Block 1 at Abu Ghraib would have been avoided with proper training, leadership and oversight. Though acts of abuse occurred at a

21 Siehe: Susan Sontag: Regarding the Torture of Others. In: *The New York Times Magazine*, 23.5.2004. www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html (03.11.10); und Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007.

22 Danner: Abu Ghraib: The hidden story, op. cit., fasst diese «master narratives», die in den ersten Monaten nach der Veröffentlichung entstanden waren, zusammen.

23 «The first thing I'd say is we're appalled as well. These are our fellow soldiers. These are the people we work with every day, and they represent us. They wear the same uniform as us, and they let their fellow soldiers down.So what would I tell the people of Iraq? This is wrong. This is reprehensible. But this is not representative of the 150,000 soldiers that are over here. I'd say the same thing to the American people... Don't judge your army based on the actions of a few.» Brig. Gen. Mark Kimmitt, Anführer der Operation im Irak auf CBS' *60 Minutes II*, 28. April 2004.

number of locations, those in Cell Block 1 have a unique nature fostered by the predilections of the noncommissioned officers in charge. Had these noncommissioned officers behaved more like those on the day shift, these acts, which one participant described as «just for the fun of it», would not have taken place (August 24, 2004).²⁴

Als natürliche Logik dieser Version ergibt sich, dass durch die Bestrafung der Verantwortlichen das Ansehen der US Streitkräfte im Irak wieder hergestellt ist und dass die Armee hier wie anderswo ihre rechtmäßige Mission weiterführen kann.

Demgegenüber ergibt sich vor dem Hintergrund einer unkritischen Akzeptanz der dokumentarischen Authentizität der digitalen Bilder eine konträre Lesart, vorgenommen im diskursiven Kontext einer selbstkritischen Sichtweise auf die westliche Geschichte, ihren Orientalismus, Imperialismus und ihre generelle Unterdrückung. In dieser Lesart dokumentieren die Bilder nicht das einmalige Ereignis einer brutalen Folter, sondern sie werden zu Symbolen irakischer Erniedrigung unter amerikanischer Besetzung und – noch weiter gefasst – zu Symbolen der generellen Erniedrigung der arabischen Welt durch den Westen. Diese konkurrierende Interpretation ließ keine Grenzen oder Ambiguitäten ihrer Lesart zu. Fünf Monate nach Ausbruch des Skandals kommentierte Danner gegenüber der Presse die Existenz dieser konkurrierenden Lesarten der Bilder.

(Another) «master narrative» of Abu Ghraib is that of the Muslim preacher Sheik Mohammed Bashir ... and many other Arabs and Muslims who point to the scandal's images as perfect symbols for the subjugation and degradation that the American occupiers have inflicted on Iraq and the rest of the Arab world. In this sense the Hooded Man and the Leashed Man fill a need, serving as powerful brand images advertising a preexisting product. What better image of Arab ill-treatment and oppression could be devised than that of a naked Arab man lying at the feet of a short-haired American woman in camouflage garb, who stares immodestly at her Arab pet while holding him by the throat with a leash? Had bin Laden sought to create a powerful trademark image for his international product of global jihad, he could scarcely have done better hiring the cleverest advertising firm on Madison Avenue. Not only are these photographs perfect masterpieces of propaganda, they have, to paraphrase Henry Kissinger, the considerable advantage of being true. Or, to put it another way: if the Hooded Man and Leashed Man and the naked human pyramids and the rest shocked Americans because of their perverse undermining of the normal, they shocked Iraqis and other Arabs because the images seemed to confirm so vividly and precisely a reality that many had suspected and feared but had tried hard not to believe.²⁵

24 www.defenselink.mil/news/Aug2004/d20040824finalreport.pdf (03.11.10).

25 Michael Griffin beschreibt folgendes Experiment mit Studierenden: «A small experiment in one of my classes was suggestive in this regard. I asked a class of 28 high-achieving undergraduate students in 2009 to individually write descriptions for as many of the Abu Ghraib photographs as they could remember seeing. Only one photograph was described correctly by more than half of the students: the iconic «hooded man», wired and standing on a box. But even this image was not accurately recalled by 11 of the students in the class. No other image was successfully described by more than one quarter of the class, and only four specific photographs were described correctly by anyone. One

Eine wirksame Strategie der öffentlichen Schadensbegrenzung schien die Bestrafung der Schuldigen und das Zurückhalten weiterer Fotografien. Allerdings bewirkte das Zurückhalten weiterer Bilder bei inzwischen kritisch eingestellten Teilen der Bevölkerung tiefes Misstrauen und lösten den Verdacht aus, dass es sich hier lediglich um die Spitze eines Eisbergs handele. In diesen Bildern war ein Verhalten zu sehen, das deutlich über den visuellen Rahmen hinauswies und von dem angenommen werden konnte, dass es sich fortsetzte, die Bilder nur «die Spitze des Eisbergs» zeigten. Und angesichts der Tatsache, dass die Iraker sowohl unter Saddam Hussein als auch während der amerikanischen Invasion mit Folter und Misshandlungen konfrontiert waren, wie bereits Hanley berichtet hatte, war diese Annahme mehr als gerechtfertigt.

Diese beiden Lesarten der Bilder strukturieren immer noch das öffentliche Bewusstsein, allerdings treten ihre Konturen angesichts der eintretenden historischen Distanz nicht mehr so scharf hervor. Damit ist auch das Wissen um die Details der Misshandlung geringer geworden, die meisten Leute erinnern sich wenn überhaupt nur an zwei oder drei besonders ikonische Fotografien. Allerdings kann noch heute das Wissen um die aktuelle Existenz dieser Bilder antiamerikanische Ressentiments schüren.

Demgegenüber bewirkte der weltweite Zorn über die offensichtlichen Dokumente der Folter massenmediale Aufmerksamkeit, «online» Schlagzeilen und kritische Kommentare. Aber der Grad, in welchem das Interesse an den Fotografien und der Misshandlung Gefangener wach gehalten wird, variiert über den Zeitraum hinweg. Die Bilder bewirkten Schock und Aufregung verschiedener Art, abhängig von der vorherrschenden Lesart und dem spezifischen Publikum. Einige Interessen waren kurzlebiger als andere. Die beständigsten Diskussionen um die Fotografien fanden sich eher im investigativen Journalismus und im Dokumentarfilm sowie in den kritischen und akademischen Analysen als in der allgemeinen Medienöffentlichkeit.

might explain this by noting that the students were too young in the spring and summer of 2004 to have grasped or paid attention to the breaking Abu Ghraib scandal, and they were therefore unlikely to tune-in to later developments in the story, such as the release of scores of additional photographs in 2006. However, the students in this group were all between 13 and 18 years of age at the time the first photos were disclosed, and all claimed to remember being highly aware of the publicity generated by the scandal at the time. Also, they are uniformly web-savvy students who have had easy access over the years to online postings of the Abu Ghraib photos, if they desired to view them.»

Gegenbewegungen: Vom investigativen Journalismus zur retrospektiven Dokumentation

Eine markante Stimme gegen die versöhnliche Version der Bilder existierte bereits zu Anfang mit dem deutlich investigativen Essay von Seymour M. Hersh für das Magazin *The New Yorker*. Die erweiterte Version, 2004 als Buch mit dem Titel *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib* veröffentlicht, bemüht sich um den Nachweis, dass die Misshandlungen direkt auf Regierungsanweisungen zurückzuführen seien. Sinn und Zweck dieser Anweisungen sei es, legale Einschränkungen und internationale Konventionen im «War on Terror» zu umgehen. Hersh zufolge wirkten sich diese Positionen auf die unteren Befehlsempfänger als scheinbare Duldung nicht legaler Operationen aus, es schiene, als sei es ihnen erlaubt, «die Samthandschuhe auszuziehen». Hersh schrieb:

The roots of the Abu Ghraib scandal lie not in the criminal inclinations of a few army reservists, but in the reliance of George Bush and Donald Rumsfeld on secret operations and the use of coercion – and eye-for-an-eye retribution – in fighting terrorism.²⁶

Erfahrene Journalisten wie Hersh, Danner, Banbury, Gourevitch und Dokumentarfilmer wie Errol Morris haben jeweils versucht, individuell der «verborgenen Geschichte» hinter den Bildern nachzuspüren.²⁷ Für sie waren die Fotografien der Ausgangspunkt für weitere systematische Untersuchungen der bestehenden Verhältnisse.²⁸ In ihren Arbeiten widerlegten sie die offizielle Version, einige verirrte Individuen seien außer Kontrolle geraten. Jedoch lösten ihre Versionen, die die Ereignisse in einen größeren Zusammenhang mit den Anweisungen der US-Administration stellten, heftige Reaktionen der Machthaber aus. Hershs These von der Unterstützung der Misshandlungen seitens der Bush Regierung bewirkte aggressive Gegenangriffe konservativer Kommentatoren, von denen viele seine Integrität und seinen «Patriotismus» in Zweifel zogen.²⁹ Die Kampagnen gegen alle, die eine Verbindung zwischen den Misshandlungen und den Aktionen der Regierung zogen, hielten die

26 Hersh: *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib*, op. cit., S. 46.

27 Ibid.; Danner: *Abu Ghraib: The hidden story*, op. cit.; Jen Banbury, op. cit. Philip Gourevitch and Errol Morris: *Standard Operating Procedure*. New York: Penguin, 2008. STANDARD OPERATING PROCEDURE (USA, 2008). Dokumentarfilm, Regie: Errol Morris.

28 In ihrem Artikel «Cluster fuck: The forcible frame in Errol Morris's STANDARD OPERATING PROCEDURE», analysiert Linda Williams Errol Morris' Versuche, den «social, political, and personal frame of mind that produces war crimes» der Beteiligten darzustellen, die an den «standard operating procedures» beteiligt waren. In: *Camera Obscura*, Vol. 25, No. 1, 2010, S. 28–67.

29 Von konservativer Seite wird seit langem versucht, die Arbeit von Hersh zu diskreditieren, mindestens seit seinen kritischen Berichten über das My Lai Massaker. Aktuell hatte Richard Perle, ehemaliger Assistent des Verteidigungsministers unter Ronald Reagan und Vorsitzender des ‚Policy Board Advisory Committee‘ unter George Bush festgestellt, dass Hersh «the closest thing American journalism has to a terrorist» sei. (Richard Perle, on CNN Late Edition with Wolf Blitzer, Showdown: Iraq, March 9, 2003); Bill O'Reilly, Talkmaster der FOX Nachrichten charakterisierte Hersh in einem Kommentar für den *Boston Herald*, als jemanden, der «would already have been assassinated» falls

Mainstream-Massenmedien davon ab, diese Argumentationen zu verbreiten. Damit wurden alle konträren Lesarten der Ereignisse, wenn nicht ganz verhindert, so doch zumindest erheblich marginalisiert.³⁰

Tatsächlich hatte die Aufmerksamkeit der Mainstream Massenmedien eine simple Version der Ereignisse in Abu Ghraib favorisiert: Hersh öffnete hier sprichwörtlich die Büchse der Pandora mit seinen beunruhigenden und widersprüchlichen Ergebnissen. Die auf Effekt abzielende Behandlung der Massenmedien verursachte zwar einen saftigen Skandal aufgrund der bizarren und perversen Ereignisse, garantierte aber das schnelle Verschwinden der Bilder, ohne dass nachhaltiger nach systemischen Zusammenhängen geforscht werden konnte. Selbstverständlich war die offizielle Version, die so schnell von den meisten Medien übernommen wurde, auf Schadensbegrenzung angelegt. Die Annahme, dass die Bilder ausschließlich die Ereignisse einer Nacht im Block 1 von Abu Ghraib belegten und dass diese Ereignisse auf die schlechten Absichten einiger gestörter Personen zurückzuführen seien, erlaubte die Aussonderung und Bestrafung der Übeltäter. Sie gab den Offiziellen die Gelegenheit, ihre Abscheu vor Täter und Tat auszudrücken und festzustellen, dass es sich hier keineswegs um Positionen der Regierung handele und die Täter schnellstens auszusondern seien. Zudem ermöglichte dieses Vorgehen der amerikanischen Bevölkerung die argumentative Grundlage, um die Vorgänge in Abu Ghraib von den anderen Zielen der Mission und der eigenen nationalen Identität zu isolieren. Diese Eingrenzung des Falls war von immenser Bedeutung, denn die Abu Ghraib Bilder affizierten das amerikanische Selbstverständnis und damit die marktorientierten amerikanischen Medien. Durch eine Betrachtung der Fotografien als Beweise individuellen Fehlverhaltens konnten die Diskussionen von Überlegungen über die Missachtung der Menschenrechte durch US Politik und Militär und von Reflexionen über amerikanischen Fremdenhass, Bigotterie und allgemeine Beschränktheit abgelenkt werden. Die marktorientierten Medien wollten in keiner Form mit Spekulationen in Verbindung gebracht werden, die dahingehend lauteten, dass die Bilder endemische Eigenschaften der amerikanischen Kultur oder symptomatische Verhaltensweisen dieser Kultur dem Rest der Welt gegenüber zur Sprache brachten. In anderen Worten, sie wollten nicht der umfassenden Lesart der Amerika Gegner folgen.

sein Bericht über Hinrichtungskommandos, die dem Vizepräsidenten Cheney unterstellt seien, zu trafe. Bill O'Reilly: Coming soon to a lefty rag near you. In: *Boston Herald*, 22.3.2009.

30 Die Forschung über das Verhalten der Nachrichtensender belegt, dass diese die Bilder nicht zu einer großangelegten Opposition gegen Regierung und Militär nutzten. Statt dessen wurde die Version der Bush Regierung, Abu Ghraib sei ein isolierter Einzelfall gewesen, unterstützt. Vgl. hierzu W. Lance Bennett, Regina G. Lawrence und Steven Livingston: None Dare Call It Torture: Indexing and the Limits of Press Independence in the Abu Ghraib Scandal. *Journal of Communication* Vol. 56, Nr.3, 2006, S. 437–637.

Macht und Grenzen der Abu Ghraib Fotografien in den amerikanischen Massenmedien

Die amerikanischen Reaktionen auf die Bilder waren durch politische Anschauungen und Medienhabitualisierungen bestimmt. Während man auf der Rechten davon ausging, dass die Handlungen in keiner Weise Folterpraktiken darstellten, akzeptierten die meisten Amerikaner die Bilder als Beweis für die Folter, vorgekommen von einer kleinen Gruppe in Abu Ghraib.³¹ Ein geringer Anteil der amerikanischen Bevölkerung, nicht ausschließlich der Linken, sah hier den Beweis für umfassende Misshandlung von Kriegsgefangenen durch Militär und CIA und forderte weitere Untersuchungen. Aber der abstoßende Inhalt der Bilder wie die kognitive Dissonanz, die sich beim Publikum oft einstellte, verhinderten die nachdrückliche Rezeption. Wiewohl fast jeder über die Bilder informiert war, hatte fast niemand sie sorgfältig und nachhaltig angeschaut. Die meisten Betrachter wollten sich nicht mit dem Inhalt der Bilder beschäftigen oder die skandalösen Bilder und ihre Implikationen bewerten. Und die Massenmedien wollten ihr Publikum nicht mit beunruhigenden Bildern amerikanischer Brutalität aufschrecken.

Im Nachhinein verwundert deshalb die Zurückhaltung der Nachrichtenagenturen nicht. In einem Artikel in der *American Journalism Review*, betitelt mit «Missed Signals: Why did it take so long for the news media to break the story of prisoner abuse at Abu Ghraib» bemerkt Sherry Ricchiardi, dass die Abu Ghraib Fotografien den Kunden von Nachrichtenagenturen seit dem Mai 2004 umfassend zur Verfügung standen.³² Genauso konnte auf Charles Hanleys Artikel über den Missbrauch von Gefangenen schon ein halbes Jahr vorher bei AP zurückgegriffen werden. Dennoch hatten die Zeitungen Hanleys Geschichte weitgehend ignoriert, «only a few of the US major newspapers ran the images», ohne diese jedoch mit einer angemessenen Story zu komplettieren.³³ Einige Zeitungen druckten eine Auswahl der abstoßendsten Bilder, einige verweigerten sich völlig. Die *New York Times* behauptete, dass es eine Vorsichtsmaßnahme sei, die Bilder nicht zu veröffentlichen. Der Herausgeber Bill Keller bot die Entschuldigung an, dass zu dem Zeitpunkt, an dem deren Echtheit garantiert gewesen sei, keine Aktualität mehr bestanden habe.³⁴

Die Scheu der amerikanischen Medien vor einer Veröffentlichung lag vor allem in der Angst vor Vorwürfen der Disloyalität. Wie bereits von Kalb festgestellt, waren viele Medienorganisationen seit 9/11 in der Defensive, sie fürchteten die aggressiven Vorwürfe der Rechten, den Truppen die Unterstützung zu entziehen und durch Duldung des «Terrorismus» die Verkaufszahlen zu ruinieren. Für die kommerziel-

31 Mehrere prominente Politiker und politische Kommentatoren der Rechten, inklusive des Radio Talkmasters Rush Limbaugh und des Fox News Moderators Sean Hannity kritisierten die öffentliche Empörung über die Bilder des «angeblichen Missbrauchs» und gingen so weit zu behaupten, dass Soldaten einfach mal «Dampf ablassen» hätten müssen.

32 Ricchiardi, op. cit.

33 Ibid.

34 *The New York Times* Executive Editor Bill Keller, zitiert in Ricchiardi, op. cit.

len Medien war es weitaus einfacher, sich auf offizielle Pressemeldungen zu verlassen und damit weitergehende inhaltliche Konflikte zu vermeiden. Diesen Konflikt spricht auch Hanley an, dessen Bericht von den Mainstream-Medien ignoriert wurde. «It was not an officially sanctioned story that begins with a handout from an official source».³⁵

Zu den professionellen Engstirnigkeiten und dem Druck des «Patriotismus» gesellte sich eine diffuse Zurückhaltung bei der Veröffentlichung aufgrund des anstößigen Inhalts sowie die Angst um die Gunst der Leser. Ricchiardi weist darauf hin, dass als die *Sacramento Bee* (die größte Zeitschrift der kalifornischen Hauptstadt) nur einen geschriebenen Bericht der Ereignisse veröffentlichte, es «bare a ripple from the public» gab.

Then, on May 7, the paper published a front-page photo of U.S. Army Spc. Lynndie England holding a naked Iraqi man on a leash. Readers were outraged – not at the MP's behavior but at the Bee. They used words and phrases like «sensationalism», «Bush-bashing» and «pornographic» when they contacted the paper, according to Ombudsman Tony Marcano. A mere «handful» of readers commended the Bee for running the photograph.³⁶

Die meisten US-Zeitungen und fast alle Fernsehsender schreckten aus Angst vor öffentlichem Protest vor der Wiedergabe der Fotografien zurück. Das lag vor allem an der Einschätzung der Fotografien als Pornografie und der weit verbreiteten amerikanischen Ablehnung des Genres und möglichen Attacken gegen die Medien, die solche Bilder verbreiteten. «This stuff is sick», bemerkte ein Nachbar von mir, «no matter what was going on, or whether those guys deserved it, those pictures are just twisted.» Die offensichtliche Vorliebe der meisten Amerikaner zur Verdrängung der Bilder sowie die Tendenz die Medien für ihre Informationen zu bestrafen, verhinderten den medialen Druck auf die Regierung zur Preisgabe weiterer Fotografien. Dieser fehlende Druck auf die Regierung machte die amerikanische «Civil Liberties Union» zum einsamen Kämpfer gegen die administrative Blockadepolitik der Desinformation.

An der politischen Front waren alle Kommentatoren im Jahr 2004 der Ansicht, die Preisgabe der Bilder bedeute einen erheblichen Rückschlag für die Bush Administration und verhindere die internationale Unterstützung der militärischen Invasion in den Irak.

In der *New York Times* behauptete der Korrespondent David Sanger, dass «the struggle for Iraq» von der Politik verlange, «(to) move past the images».

No matter how Mr. Bush handles the question of the graphic evidence, the bigger issue for the war, and for his re-election campaign, is whether he can undo the damage that the revelations have done to his broader political goals for Iraq.³⁷

35 Ibid.

36 Ricchiardi, op. cit.

37 David E. Sanger: News Analysis: The Prospect. U.S. Must Find a Way to Move Past the Images. In: *The New York Times*, 10.5.2004.

Selbst Verteidigungsminister Donald Rumsfeld drückte vor einem Untersuchungsausschuss des Kongress zur Behandlung von Kriegsgefangenen am 7. Mai 2004 seine Furcht vor den dramatischen Konsequenzen der Bilder aus.

It is the photographs that give one the vivid realization of what actually took place. Words won't do it. The words that there were abuses, that it was cruel, that it was inhumane, all of which is true, that it was blatant, you read that and it's one thing. You see the photographs, and you get a sense of it, and you cannot help but be outraged.³⁸

Die Reaktionen der Kommentatoren und Politiker auf die Veröffentlichung dokumentieren den Unterschied in der Rezeption von visuellen und sprachlichen oder textuellen Informationen. In erster Linie behandelten die Journalisten und die Kommentatoren die Fotografien als authentische Dokumente der Ereignisse, ohne deren Zustandekommen oder die Richtigkeit zu überprüfen. Das heißt, die Wahrhaftigkeit der Fotografien wurde im Rahmen dieser naiven, fotorealistischen Rezeption vorausgesetzt. Sie wurden als unhinterfragbarer Beweis der repräsentierten Ereignisse ohne die Forderung nach weiterführenden Kontextualisierungen akzeptiert.

Wenige Dinge werden so anstandslos akzeptiert wie Fotografien. Unhinterfragt angenommen werden ihre Fähigkeit der Wiedergabe von Realität, ihr Status als unveränderliches Beweismittel, ihre Transparenz und universelle Lesbarkeit, ihre voyeuristische Faszination und ihre uneingeschränkte Wirkung auf die öffentliche Wahrnehmung. Trotz einer akademischen Tradition, die immer wieder die Komplexität visueller Kommunikation insbesondere in der Berichterstattung thematisiert, existiert ein intuitiver Glaube an die Kraft der Kamera, reale Ereignisse angemessen wiederzugeben, zu enthüllen und darzustellen.³⁹ Deswegen wurden diese sensationelsternen und sensationellen Fotografien als Einblick in die beängstigende Welt der Gefangenenbehandlung in Abu Ghraib behandelt. Ihre Authentizität wurde nicht nur unbesehen akzeptiert, sondern ihre Bedeutung für Nachrichtenmedien und die öffentliche Wahrnehmung war eine unhinterfragte Annahme.

38 Eine ähnliche Diskussion hat im Kontext des Vietnamkriegs stattgefunden. Es wird oft angenommen, dass Bilder der Morde und Verbrechen im Vietnamkrieg die Öffentlichkeit gegen diesen Krieg aufgebracht hätten. Diese Version wird gerne von Militärhistorikern verbreitet, um eine informierte Berichterstattung zu verhindern. Dagegen stellt Daniel Hallin's *The «Uncensored War»: The Media and Vietnam* (Oxford 1986), wohl die umfassendste Aufarbeitung der Berichterstattung über den Vietnamkrieg fest, dass die Bilder und die öffentliche Meinung über den Vietnamkrieg in keinem Zusammenhang standen. Vgl. auch M. Griffin: Media Images of War. In: *Media, War & Conflict* Vol. 3, No. 1, 2010, S. 7–41, eine Zusammenfassung der überhöhten Erwartungen an die politische Kompetenz von Bildern.

39 Für Rezensionen der visuellen Kommunikationsforschung vgl. K. G. Barnhurst, M. Vari & I. Rodriguez: Mapping Visual Studies in Communication. In: *Journal of Communication* Vol. 54, Nr. 4, 2004, S. 616–644; M. Griffin: Camera as Witness, Image as Sign: The Study of Visual Communication in Communication Research. In: William B. Gudykunst (Hrsg.): *Communication Yearbook 24*. London 2001, S. 432–463. Hinsichtlich der Rolle von Fernsehbildern vgl. M. Griffin: Looking at TV News: Strategies for Research. In: *Communication*, Vol. 13, Nr. 2, 1992, S. 121–141.

Zusammenfassend kann der eigenartige Rezeptionsmodus der Bilder folgendermaßen beschrieben werden. Die *reine Existenz* der Fotografien zog das Interesse der Nachrichtenmedien auf sich, während weiterführende Überlegungen hinsichtlich der Regierungspolitik unabhängigen investigativen Journalisten überlassen blieben. Der vorrangige und ausschließliche Schwerpunkt auf den Fotografien bedeutete indes, dass ein Medienformat der visuellen Darstellung das Interesse an der Kriegsgefangenenpolitik der USA bestimmte. Hinzu kommt, dass die Fotografien wochenlang privat in Militärkreisen zirkulierten. Ihre Erstveröffentlichung geschah im Fernsehen, die Printmedien taten sich schwer mit den Veröffentlichungen. Einige Zeit nach dem April 2004 erschienen die Bilder im Internet, wo sie von ihrem Publikum aktiv gesucht werden mussten. Nach einiger Zeit mutierten sie zu Objekten kritischer Analysen und Vergleiche in akademischen Texten. Abu Ghraib hatte die internationalen Schlagzeilen für einen Monat dominiert. «The mushrooming scandal commanded the May 17 covers of *Time*, *Newsweek* und *U.S. News & World Report*.⁴⁰ Aber im Sommer hatte das Medieninteresse an den Fotografien bereits nachgelassen und schon im Herbst 2004 konnte kein erkennbarer Einfluss der Ereignisse auf das Wahlergebnis mehr festgestellt werden. Tatsächlich wurde Abu Ghraib kein einziges Mal in den präsidentialen Wahldebatten erwähnt.

Digitale Bilder – für das Internet hergestellt

Die digitale Herstellung der Bilder und ihr Transfer zu Computern und Datenträgern ermöglichte ihre schnelle Verbreitung. Beim Gefängnispersonal im Irak galten die Fotografien als offenes Geheimnis. Geständnisse im Taguba Report geben an, dass Missbrauchs-Fotografien und Sex-Videos ungehindert im Gefängnis zirkulierten, vom militärischen Personal ausgetauscht und von dort an Freunde und Familie weitergegeben wurden. Ein Wächter bezeugte, dass die belastende Fotografie der nackten Männerpyramide als Bildschirmschoner im Internetcafe des Gefängnisses eingesetzt war.⁴¹

Als Mitglieder der niedrigen Ränge aufgrund ihres Teilnahme am Missbrauch vor einem Militärgericht angeklagt wurden, informierten Verwandte einer der Männer Kongressabgeordnete über die Ereignisse und verwiesen auf deren systemischen Charakter. Daraufhin erhielt die CBS Nachrichtensendung *60 Minutes II* CDs mit hunderten dieser Fotografien. Innerhalb weniger Tage nach der Sendung veröffentlichte die *Washington Post* einige ausgewählte Fotografien und sie erschienen auf zahlreichen Webseiten. Kurz danach hatten sich die Bilder auf privaten und öffentlichen Webseiten und in den Blogs vervielfältigt. Obwohl das Fernsehen die Story gesendet und damit einer großen Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte, wurde das Internet der privilegierte Ort der Bilder und bildete die Basis für weiter-

40 Ricchiardi, op. cit.

41 Karen J. Greenberg und Joshua L. Dratel (Hrsg.): *The Torture Papers: the Road to Abu Ghraib*. New York 2005, S. 405–530.

führende Analysen, die der televisuellen Veröffentlichung folgten. Am 6. Mai 2004, eine Woche nach Ausstrahlung von *60 Minutes II*, schrieb Declan McCullagh für die Netzseite CNET News:

Disturbing photographs of the humiliating treatment of Iraqi prisoners first appeared in a TV broadcast, but it was the free-for-all medium of the Web that amplified the abuses. Web logs are displaying the disturbing photos – reportedly snapped with inexpensive digital cameras carried by many ordinary U.S. soldiers – and offering the rare opportunity to peruse the complete text of a classified U.S. military report describing the potentially criminal behavior of its own troops.⁴²

Sowohl Inhalt als auch Stil der Fotografien beeinflussten ihre mediale Rezeption. Es ist in erster Linie der voyeuristische Inhalt der sexuellen Degradierung der ein sensationslüsternes Interesse erregt, obwohl die meisten Betrachter eine Mischung von Attraktion und Abscheu äußerten. Diese Gefühlslage verhinderte eine weitere sachliche Betrachtung der Bilder. Hinzu kommt, dass sich die Amateuraufnahmen erheblich von den Bildformen des professionellen Journalismus unterscheiden. Sie haben weder das Aussehen professioneller Nachrichtenaufnahmen, noch dasjenige der sorgfältig durchkomponierten Kunstfotografien oder Videoaufnahmen. Sie vermitteln eine Schnappschussästhetik der «geknipsten» Freundschaftsbilder – diese Art der Fotografien wurde früher gerne in Schuhkartons aufbewahrt – heute werden sie von mobilen Telefonen auf Facebookseiten übertragen.

Deshalb ergibt sich ein großer Teil der Faszination der Fotografien aus der Kombination abstoßender, nackter Körperinszenierungen und einer Ästhetik des Schnappschusses. Generell sind die Qualitäten von Fokussierung, Bildauflösung, Inszenierung und Farbgestaltung mehr als gering. In vielen der Bilder ist der Vordergrund überbelichtet, der Hintergrund bleibt verschwommen und unklar. Oder die hochauflösenden Digitalfotografien sind insbesondere in der Fernsehausstrahlung zu körnig, auch im Zeitungsdruck lassen sich diese Bilder nicht optimal reproduzieren. Aufgrund ihrer schlechten Qualität bilden sie einen Gegensatz zu den professionellen Fernsehbildern, in deren Kontext sie eingestellt sind und bestärken damit ihren amateurhaften Charakter, der paradoxerweise den Eindruck von Authentizität bestärkt. Deshalb bestand im Jahr 2004 eine spontane Reaktion des Publikums darin zu fragen, wer die Bilder produziert habe und warum sie ausgestrahlt werden sollten.⁴³ Diese Fragen werden in der Regel nicht an professionelle und offizielle Nachrichtenbilder gestellt, da gerade aussagekräftige neue Bilder äußerst geschickt in das Umfeld eingebunden werden.

Trotz ihrer Fernsehausstrahlung wurden die Bilder in der Regel im Internet rezipiert und als «new media» Phänomen eingeordnet. Das Internet bot sich speziell für diese Fotografien an, da sie in Machart und Qualität den meisten online gestell-

42 Declan McCullagh: Iraq prison abuse images shake the net. news.cnet.com/2100-1028_3-5207585.html (03.11.10).

43 Von Lehrveranstaltungen über die Bilder von Abu Ghraib am Macalester College, Mai 2004.

ten Fotografien und Videos ähnelten. Zugleich reflektieren sie den spontanen, unzensierten und idiosynkratischen Inhalt, dem die Websurfer in der Regel begegnen und der oft aus Pornographie, politischem Extremismus, exzentrischem Nischen Marketing und unanständigen Videoclips besteht. Online können die Fotografien privat betrachtet und schnellstens weitergereicht werden. Ein Interesse an stilistischen Merkmalen kommt bei dieser Form der Kommunikation nicht auf. Die Abu-Ghraib-Bilder sind weder Produkte für elegante Foto- oder Kunstbände noch sind sie für eine lange Lebensdauer konzipiert. Ihr Leben begann in der online Kommunikation militärischen Personals und danach überdauerten sie auf einer Reihe von Webseiten. Bei schwindendem öffentlichem Interesse bleiben sie verfügbar.

Die Ambivalenz der Bilder ist mit ihrer Online-Verbreitung gestiegen. Ihr Status als digitale Datei hat ihre Behandlung und Rezeption im Sinne ihrer Marginalisierung erheblich beeinflusst. Gleiches wäre ihnen als Fernseh- oder Printbilder nicht geschehen. Unzweifelhaft haben sie insbesondere kurz nach ihrer Veröffentlichung die Nachrichten beherrscht und einen negativen Eindruck amerikanischen Verhaltens im Irak vermittelt,⁴⁴ aber seit dem Sommer 2004 haben sie eher auf einer «unterirdischen» Ebene gewirkt, dem Blickwinkel der Mainstream-Mediennutzer entzogen. Dadurch wurde ihr Einfluss auf die politischen Diskurse erheblich verringert.

Im Februar 2006 erhöhte die weitere Veröffentlichung bislang unbekannter Gefängnis-Fotografien im Rahmen der Sendung *Dateline* des australischen Australian Special Broadcasting Service (SBS) den Druck auf die Bush Regierung, weitere Fotografien freizugeben. Auch die American Civil Liberties Union (ACLU) hatte erfolgreich darauf geklagt und weitere 279 Fotografien und 19 Videos der internen Untersuchung wurden auf *salon.com* eingestellt.⁴⁵ (Diese Unterlagen werden allgemein als *CID Photo Archive* bezeichnet, wobei die Abkürzung für Army's Criminal Investigation Division steht.) Diese zweite Publikation bewies die Fähigkeit der Fotografien, wenigstens kurzfristiges Medieninteresse zu erwecken. Allerdings dokumentierte sich ebenso das fehlende Interesse der Massenmedien an einer Reproduktion, zumeist wurde diese lediglich auf den Schlussseiten erwähnt. Somit blieb die Veröffentlichung dem Internetportal *salon.com* vorbehalten, das im begleitenden Kommentar auf die politische Bedeutung der Fotografien hinwies und die Medien aufforderte, die skandalöse Verletzung der Menschenrechte nicht zu ignorieren.

44 Kari Adén-Papadopoulos: The Abu Ghraib Torture Photographs: News Frames, Visual Culture, and the Power of Images. *Journalism* Vol. 9, Nr.1, 2008, S. 5–30.

45 Die DVD enthält einen CDI Report, verfasst von Special Agent Seigmund. Der Report enthält folgende Zusammenfassung des Materials: «A review of all the computer media submitted to this office revealed a total of 1,325 images of suspected detainee abuse, 93 video files of suspected detainee abuse, 660 images of adult pornography, 546 images of suspected dead Iraqi detainees, 29 images of soldiers in simulated sexual acts, 20 images of a soldier with a Swastika drawn between his eyes, 37 images of Military Working dogs being used in abuse of detainees and 125 images of questionable acts.» Vgl. Auch: *Salon* staff: The Abu Ghraib Files. www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/introduction (03.11.10).

Although the world is now sadly familiar with images of naked, hooded prisoners in scenes of horrifying humiliation and abuse, this is the first time that the full dossier of the Army's own photographic evidence of the scandal has been made public. Most of the photos have already been seen, but the Army's own analysis of the story behind the photos has never been fully told. It is a shocking, night-by-night record of three months inside Abu Ghraib's notorious cellblock 1A, and it tells the story, in more graphic detail than ever before, of the rampant abuse of prisoners there. The annotated archive also includes new details about the role of the CIA, military intelligence and the CID itself in abuse captured by cameras in the fall of 2003. The Bush administration, which recently announced plans to shut the notorious prison and transfer detainees to other sites in Iraq, would like the world to believe that it has dealt with the abuse, and that it's time to move on. But questions about what took place there, and who was responsible, won't end with Abu Ghraib's closure. Our purpose for presenting this large catalog of images remains much the same as it was four weeks ago when we first published a much smaller number of Abu Ghraib photos that had not previously appeared in the media. As Walter Shapiro wrote, Abu Ghraib symbolizes «the failure of a democratic society to investigate well-documented abuses by its soldiers». The documentary record of the abuse has come out in the media in a piecemeal fashion, often lacking context or description. Meanwhile, our representatives in Washington have allowed the facts about what occurred to fester in Pentagon reports without acting on their disturbing conclusions. We believe this extensive, if deeply disturbing, CID archive of photographic evidence belongs in the public record as documentation toward further investigation and accountability.⁴⁶

Die ausdrückliche Angst der *salon.com* Mitarbeiter vor der Irrelevanz der Fotografien in politischen Prozessen hat sich bewahrheitet. Die zweite Veröffentlichung zog ein noch schwächeres öffentliches Interesse nach sich. Lediglich die Veröffentlichung neuer Bilder zeigte eine Wirkung. Das Thema des Gefangenenmissbrauchs im Irak und anderswo wurde für einen Monat in den Printmedien diskutiert. Jedoch erhielt keine der Fotografien ikonischen Stellenwert als Symbol der US-Brutalität oder der chaotischen Tragödie des Kriegs, wie es noch mit dem «Kapuzenmann», dem «Mann an der Hundeleine» oder der «fingerzeigenden Lynndie England» im Jahr 2004 geschehen war. Darüber hinaus wurden die neuen Bilder nicht mehr in der Vielzahl von Kontexten recycelt. Eines blieb allerdings gleich: auch in den «mid-term elections» von 2006 fand Abu Ghraib keine Erwähnung.

Im Mai 2009 berichtete der englische *Daily Telegraph*, das Pentagon sei im Besitz von Fotografien, welche die systematischen Vergewaltigungen von Männern, Frauen und Kindern belegten. Dieser und andere Berichte waren der Grund für den Gesinnungswandel von Präsident Obama, die völlige Freigabe der Fotografien zu untersagen. Diese Entscheidung aktualisierte die Geschichte um die Abu Ghraib Bilder, da einige Nachrichtenorgane wie unter anderem *Salon.com*, *Time Magazine*, *The Daily Beast* die Story des *Daily Telegraph* bezweifelten und auf die längst geschehene Veröffentlichung der Bilder auf *salon.com* verwiesen. Zudem wurde der

46 Ibid.

dargestellte Inhalt angezweifelt. Auf jeden Fall war die Blockadepolitik der Obama-Administration erfolgreich. Zu Ende des Jahres war der Skandal wieder einmal aus den Medien verschwunden.

Auch durch dieses Beispiel wird wieder deutlich, dass das Aufmerksamkeitspotential der Bilder in dem sexuellen Missbrauch liegt, den sie darstellen. Dennoch stellt sich, wie Mirzoeff argumentiert, der spektakuläre Effekt der Bilder durch ihre Homosexualität und die von der Norm abweichende «sodomitical humiliation» ein, die ursprünglich nur «for the consumption of the Army and its associates» vorgesehen war. Diese Beschränkung leistete zudem eine sehr effiziente Abgrenzung der «subaltern other» von der übergeordneten «straight imperial sexuality», von einer Männlichkeit, die «is created by its negative differentiation with sodomy».⁴⁷

For while the opponents of the war felt that the photographs from Abu Ghraib revealed its truth as torture and barbarism, its supporters could look at the photographs and recognize what was being done as the performance of the new imperial masculinity. In the Abu Ghraib photographs, sodomy was visualized as embodied spectacle, a mass of alterity that confirmed the long-standing sense of the «oriental» as deviant.⁴⁸

Deshalb gilt dass, «within the United States, by representing the Iraqi male as sodomitical, the images have been found repellent but not impeachable».⁴⁹

Ich bin der Ansicht, dass dies insbesondere der Fall ist, wenn die Bilder von normalen, heterosexuellen Männern in geschlossener Gesellschaft oder alleine im Internet angeschaut werden. Die «negative Differenzierung», die Mirzoeff anspricht, ist weniger hinsichtlich ihrer Sexualität, Ethnie oder sexuellen Orientierung gemischten Gruppen zu erwarten. Aus diesem Grund ist Mirzoeffs Einschätzung, dass die Fotografien «originally were intended only for the consumption of the Army and its associates» von Bedeutung: innerhalb der Bilder wird ein visuelles Regime konstruiert, das einem größeren Publikum als dem intendierten zugemutet wurde.

Aus diesem Grund sind Bilder der Vergewaltigung von Frauen und Kindern bedrohlich, da hier der sexuelle Missbrauch die Differenzierung von «oriental other» und übergeordneter «imperial masculinity» überschreiten. Wenn der Missbrauch auch brutale Übergriffe auf Frauen und Kinder einschließt, dann wird die Politik der Geheimhaltung der US-Administration problematisch. Dann wird es viel schwieriger, zwischen Gegnern und Unterstützern des Kriegs zu unterscheiden und die Bilder an das hochgradig spezialisierte Publikum des Internet zu verweisen. In diesem Fall würden das Fernsehen und die Printmedien den Skandal für ein heterogeneres nationales und regionales Publikum aufbereiten.

47 Nicholas Mirzoeff: *Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib*. In: *Radical History Review*, Nr. 95, Spring, 2006, S. 21–26.

48 *Ibid.*, S. 21.

49 *Ibid.*, S. 30.

Die Bilder als Beweis und als Journalismus

Die Macht der Bilder erscheint damit paradox: sie erregen Aufmerksamkeit und stoßen gleichzeitig ab, sie dienen als konkreter Beweis und rhetorischer Betrug, sie markieren die Krise von Militär und politischer Administration, dennoch werden sie durch fehlende öffentliche Aufmerksamkeit effizient ignoriert, sie bieten einen sensationellen und sensationslüsternen Skandal für die skandalhungrigen öffentlichen Medien, aber nachdem sie kurz die Aufmerksamkeit eines Massenpublikums angeregt haben, verschwinden sie in ein Nischendasein im Internet. Und, wie Mirzoeff anmerkt, «the photographs seem to have remained invisible in the United States even as they were circulated around the world.»⁵⁰

Als unmittelbar verständliche Repräsentationen von Brutalität und Folter besitzen sie einen außerordentlichen Schockwert. Aber gerade aufgrund des Schocks wandten sich viele Zuschauer ab und verweigerten sich deren Informationsgehalt. Die meisten Publikationen und Nachrichtenagenturen beschränkten deren Verbreitung. In ihrer Gesamtheit bilden die Bilder eine gehaltvolle visuelle Metapher für die westliche Unterdrückung fremder Kulturen, doch dieser Erkenntnis wurde je nach weltanschaulicher Lage mit Passivität oder reinem Horror begegnet.

Dass die Abu Ghraib Fotografien eine besondere Form des bürgernahen Journalismus darstellen, beeinträchtigte anfangs nicht ihre Eignung zum internationalen Skandal. Noch verhinderte das ihre vielfache Rezeption als hinreichenden Beweis für tatsächliche Folter. Die Bilder dienen als schlagkräftiger Beweis für Folter in Abu Ghraib, aber nicht aus dem Grund, dass sie tatsächliche Vorgänge zeigten oder Verantwortliche benannten. (Tatsächlich ist oft darauf hingewiesen worden, dass die Bilder eher Fragen danach aufwerfen, was nicht gezeigt wird, über das Wesen und Ausmaß der Ereignisse jenseits des Bildrahmens.) Die Bilder dienen aufgrund einer Reihe investigativer Berichte und Untersuchungsergebnisse als Beweis für die Ereignisse.

Ihr Zustandekommen ist selten erforscht worden. Wie bereits erwähnt, sind sie nicht das Ergebnis professionellen Foto-Journalismus sondern als soldatische Aufnahmen für eben diese Zirkel bestimmt. Die Bilder des Missbrauchs sind betrügerische, voyeuristische Aufnahmen, heimlich verbreitet und offensichtlich beliebig vermischt mit Bildern von gestellten Vergewaltigungen und «crude simulation of sex among soldiers».⁵¹

Diese Mischung bereitete Journalisten und Forschern von Anfang an Probleme: wie konnten die fotografischen Dokumente von Folter und Missbrauch von den simulierten Sexspielen unterschieden werden? Da der Großteil der Bilder noch nicht veröffentlicht ist, und wir durch den Untersuchungsausschuss und die *Washington Post* nur vage Vorstellungen über ihren Inhalt haben, ist es unmöglich festzustellen, wie sich die bekannten Bilder zu der weitaus größeren Menge der zurückgehaltenen Bilder verhalten. Dennoch ist es eine Tendenz des Journalismus, die Berichter-

50 Ibid., S. 21.

51 Cristian Davenport: New prison images emerge. In: *The Washington Post*, 6.5.2004.

stattung auf individuelle Ereignisse zu stützen, diese aus sozialen und historischen Kontexten herauszulösen und dann im Gegenzug von den isolierten Fakten her zu generalisieren. Gemeinsam mit einem weitverbreiteten Vertrauen in die indexikalische Wahrheit der Fotografie bestärkt dies die Tendenz von Journalisten generelle Rückschlüsse auf Verhaltensmuster und Aktivitäten auf der Grundlage einer sehr geringen Anzahl von Bildern zu ziehen. Die daraus resultierenden Ergebnisse richten sich meist nach möglichst opportunen Orientierungsmustern. Diese Neigung der Berichterstattung, aus einer begrenzten Auswahl allgemeine Schlussfolgerungen zu ziehen, wird zielgerichtet in Morris Film *STANDARD OPERATION PROCEDURE* vorgeführt und problematisiert.

Gleichermaßen ist die Verwendung von Fotografien zur Vermittlung komplexer Sachverhalte und Ereignisse eine typische Verfahrensweise zeitgenössischer Massenmedien;⁵² symptomatisch in den sich auflösenden Grenzen zwischen Nachrichten, Fiktionen und Unterhaltung, die Produzenten dazu verführen, statt mit sorgfältigen Analysen mit dem Einsatz von Bildern zu arbeiten. Sowohl im Netz als auch im Fernsehen fehlen die entsprechenden kontextuellen kulturellen, politischen oder historischen Informationen zu den Bildern. Das private Zustandekommen verleitet zu deren Einschätzung als voyeuristisches Spektakel, als dekontextualisierter Einblick in private Räume und verbotene Aktivitäten. Und die Medien haben diese Qualitäten der Bilder ausgebeutet, indem sie sich stärker auf den Inhalt der Bilder als auf kontextualisierte Informationen und Berichte, die den Bildern Bedeutung geben, konzentriert haben.

Auf der Suche nach dem Kontext:

Was wir in den Abu Ghraib Fotografien nicht gesehen haben

Vier Jahre nach der Erstveröffentlichung der Bilder erschien Errol Morris Film *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (2008), der den Skandal kritisch reflektiert und den größeren Rahmen aufdeckt, innerhalb dessen das Wachpersonal in Abu Ghraib fähig und motiviert war, die Insassen zu foltern. Der Film konzentrierte sich auf die Blickstrategien der Bilder, versuchte in Gesehenes und Nicht-Gesehenes zu differenzieren. Mithilfe von On-Screen-Interviews mit den involvierten Soldaten – einige hatten ihre Strafe bereits abgeleistet – wendet Morris das Konzept der «standard operating procedure» zur Analyse der Prozesse an, innerhalb derer Soldaten niedriger Ränge bestimmte Anordnungen erhielten und die anscheinend auf eine spezifisch psychische Verfasstheit in der Interaktion mit den Inhaftierten stießen.⁵³

52 Mit der Zeit kann dies zu einem Prozess führen, der die Transformation individueller Bilder in politische Ikonen bewirkt, wie es im zweiten Weltkrieg mit Joe Rosenathals «Raising the Flag at Iwo Jima», in Vietnam mit Mick Uf's «Accidental Napalm» geschehen ist. Vgl. hierzu Robert Hariman and John Louis Lucaites: *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago 2007; und Griffin: *Media Images of War*, op. cit., S. 7–41.

53 In ihrem Begleitbuch merken Gourevitch und Morris an, dass im Lauf eines Monats vier verschiedene Anweisungen über das Abhalten von Verhören erhalten hatten. Und verschiedene widersprüch-

Morris' Versuch der Re-formulierung und Re-evaluierung der Ereignisse in STANDARD OPERATING PROCEDURE durch visuell eindringliche Interviews mit den Übeltätern verschaffte ihm den Silbernen Bären der Jury des Berliner Filmfestes, traf aber auf ein generelles öffentliches Desinteresse. Selbst für die Standards des unabhängigen Dokumentarfilms war der Film in finanzieller Hinsicht ein Reinfall. Er spielte an den Kinokassen in den ersten drei Monaten nach seiner Veröffentlichung \$228.830 gegenüber \$ 5.000.000 Produktionskosten ein.⁵⁴ Der Film ist ein typisches Beispiel für die insistierende Interviewtechnik von Morris. Er führt den Zuschauer ein in die Subtilität und Flüchtigkeit der Zeugenschaft, des Beweises, von Schuld und Verantwortung insbesondere derjenigen, die verstrickt waren in chaotische und willkürliche Strukturen, die sich der individuellen Kontrolle entzogen. Durch diese Vorgehensweise kann Morris der Versuchung des authentifizierenden Zugangs zu den Bildern entkommen und er verweigert die Annahme, die Fotografien markierten Schuld, unterschieden in Opfer und Täter und gäben eine Auskunft über die Geschehnisse in Abu Ghraib. In ihrer Analyse des Films schreibt Linda Williams:

The totality of (Lyndie) England's testimony in the film makes it clear that in her mind the photographs do not so much depict her abuse of prisoners but Graner's abuse of her. To her the prisoners are incidental. She had already accepted their abuse as «OK». She is obviously bitter over her public notoriety for actions she did not herself plan or execute beyond obligingly posing, usually with a smile, in pictures directed by another. England thus cannot see the harm in the photo beyond the harm that being in it did to her. This is her ethical limitation, and the film presents it for us to judge. But perhaps more important than our judgment of her words is that moment when we can see her wrestling with the words *wrong* and *OK* as she first looks at, then avoids, then looks again at Morris. The deadness we see in her eyes is the deadness that comes from having accepted wrong as OK—SOP, standard operating procedure. This is not a smoking gun, but rather the subtle kind of «truth» to which this film leads.⁵⁵

Williams zufolge besagt die eindringlichste ethische Warnung des Films, dass wir «Harman, England, or any of the cast characters» in diesem Skandal nicht von einem höheren Standpunkt aus verurteilen können. Stattdessen führt uns der Film in die Situation der Beteiligten, führt uns vor Augen, wie es gewesen sein könnte «to be there on the ground».⁵⁶

Die ambivalente und introspektive Form von STANDARD OPERATING PROCEDURE kontrastiert aufs heftigste mit anderen Schlussfolgerungen, die lediglich auf der Anschauung der Bilder basieren. Der Film wurde produziert um kognitive Dissonanzen

liche Aussagen, ob die Gefangenen nach den Genfer Konventionen zu behandeln seien. Gourevitch und Morris 2008, S. 53–54.

54 www.imdb.com/title/tt0896866/business (03.11.10); www.the-numbers.com/movies/2008/SOP.php (03.11.10).

55 Williams, op. cit, S. 41.

56 Ibid., S. 58.

bei den Zuschauern zu initiieren, selbst wenn er für Wissenschaftler und Kritiker äußerst faszinierend ist.⁵⁷ So schreibt Manohla Dargis in der *New York Times*.

He and his team «set out to examine the context of these photographs» in an attempt to uncover what had happened *outside the frame* (my emphasis). For him the photographs function as both an exposé and a cover-up because while they revealed the horror, they also «convinced journalists and readers they had seen *everything*» It is all too easy to imagine that there are journalists and readers who are convinced they have seen everything there is to see – or to know – about Abu Ghraib. (...) Mr. Morris certainly wasn't convinced that he had seen everything; he made this movie, which, at its finest and most focused, seeks to examine how seeing does – and does not – become knowing.⁵⁸

Der Film fällt in gleichem Masse wie Hershs detaillierte investigative Untersuchungen aus dem Rahmen der weit verbreiteten Ansichten über Abu Ghraib. Hinsichtlich des Films besticht dessen Weigerung, die üblichen Verdächtigen zu benennen zugunsten der Suche nach den Verantwortlichen «up the chain of command», was von vielen als exzentrisch wenn nicht sogar systemkritisch wahrgenommen wurde. Vier Jahre nach der Erstveröffentlichung hatten wenige das Bedürfnis, sich noch einmal mit Abu Ghraib zu beschäftigen, insbesondere da keine neuen, skandalträchtigen Informationen zu erwarten waren. Ebenso wie Stephen Eisenmans Buch *The Abu Ghraib Effect* stellt der Film die Abkehr von der politischen Analyse eines Einzelfalls zugunsten einer Betrachtung weiter gefasster psychologischer und kultureller Verhaltensmuster dar.⁵⁹

Die Reaktionen auf die Abu Ghraib Fotografien im Frühling 2004 tendierten, abgesehen von dem öffentlichen Schock, der weitverbreiteten Wut und den Ausweichmanövern der Regierung, dazu, stark und simpel zu sein: Bilder sind lang anhaltender und intensiver als Worte, die Bedeutung der Bilder ist offensichtlich und unumkehrbar, die Konsequenzen ihrer Veröffentlichung werden sich automatisch einstellen. Im Mai und Juni des Jahres wurde vielfach angemerkt, dass sich die Emblematisierung des Irak-Kriegs geändert hatte. Es galten nicht mehr die Ikonen amerikanischen Siegs, sondern amerikanischer Schande. CBS *60 Minutes* Reporter Morley Safer ging so weit zu behaupten: «We now have the new symbol of this war. It is no longer the picture of Saddam's statue tipping over – it's a girl with an Iraqi on a leash.»⁶⁰

Mit der Zeit relativierte sich die ins Absolute zielende Wahrnehmung der Bilder. Die kritischen Betrachtungen der Bilder wurden nuancierter und die Kommentatoren waren sich über deren Bedeutung nicht mehr einig. Mirzoeff betrachtete die visuellen Dokumente von Gefangenbehandlung weniger als individuelle Akte der

57 Vgl. auch Julia Lessage: Torture documentaries. In: *Jump Cut* Nr. 51, Spring, 2009.

58 Manohla Dargis: *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (2008): We, the people behind the abuse. In: *The New York Times*, 25.4.2008.

59 Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007.

60 Notizen des Autors über diese Programme.

Folter denn als Beweis für die kulturelle und sexuelle Herrschaft des Westens. Eisenman interpretierte die Bilder als Teile der «Pathos Formel» der westlichen Kunst und visuellen Propaganda: Durch die Annahme einer Lust der Opfer an der eigenen Degradierung beschwichtigte er das amerikanische Unbehagen an den Bildern.⁶¹ Andén-Papadopoulos betrachtete die Rezeption der Fotografien durch populäre und künstlerische Formen.⁶² Und Morris verfolgte das ehrgeizige Ziel hinter den Bildern die inhumanen Bedingungen sichtbar zu machen, denen die Soldaten unterworfen sind, die die «standard operating procedures» anwenden müssen.

Schlussfolgerung: Die Bilder von Abu Ghraib und die Berichterstattung über den Irak-Krieg

Im Frühling 2003 konzentrierte sich die Berichterstattung aus dem Irak auf den Angriff der Amerikaner und den Sturz von Saddam Hussein. Auf den Sturz folgten das politische Chaos im Irak, die Gewalt von einzelnen politischen Gruppen und der wachsende Widerstand gegen die amerikanische Besatzung. Die heterogene und komplexe politische Situation erschwerte die Berichterstattung, Journalisten wurden nach Hause abberufen und weit angelegte Reportagen verschwanden aus den Medien. Erst ein Jahr später, als die privaten Aufnahmen der Soldaten auftauchten, wurde die Berichterstattung über den Irak-Krieg wieder aufgegriffen. Die Abu Ghraib Fotografien bewirkten einen neuerlichen Anstieg der Berichte, aber aus anderen Gründen als die vorherige Invasion. Dieses Mal waren viele Amerikaner, statt von patriotischen Inhalten fasziniert vom voyeuristischen und morbiden Inhalt der Bilder.

Susan Sontag reagierte umgehend auf die Veröffentlichung:

For a long time – at least six decades – photographs have laid down the tracks of how important conflicts are judged and remembered. The Western memory museum is now a visual one. Photographs have an insuperable power to determine what we recall of events, and now it seems probable that the defining association of people everywhere with the war that the United States launched pre-emptively in Iraq last year will be photographs of the torture of Iraqi prisoners by Americans in the most infamous of Saddam Hussein’s prisons, Abu Ghraib.⁶³

Sontags Reaktion auf die Bilder ging von der Annahme aus, dass deren Veröffentlichung die amerikanische Politik im Irak grundlegend beeinflussen würde. Demgegenüber belegen meine eigenen Forschungen, dass die Bilder, anstatt neue narrative Rahmungen zu produzieren, in existierende Medienformate und narrative Rahmungen eingefasst wurden.⁶⁴ Konträr zur öffentlichen Wahrnehmung wurde die Berichterstattung, unabhängig von der vorgeblichen Bedeutung des visuellen

61 Eisenman, op.cit., S.17ff.

62 Andén-Papadopoulos, op. cit.

63 Sontag, op. cit.

64 M. Griffin: Picturing America’s «War on Terrorism» in Afghanistan and Iraq: Photographic motifs as news frames. *Journalism* Vol. 5, Nr. 4, 2004, S. 381–402.; Griffin: Media Images of War, op. cit.

Journalismus, in keiner Weise von den Bildern bestimmt. Es ist wahr, dass die Abu Ghraib Bilder ein neues Phänomen darstellen: «gefundenes» Material, hergestellt von den Protagonisten der Handlung (wie der Beweis, der gleichzeitig mit dem Verbrechen hergestellt wird) statt von professionellen Journalisten innerhalb eines Mediensystems. Dennoch waren die Bilder, trotz ihres spektakulären Inhalts, mehr als anfällig für konkurrierende Interpretationen und die wechselhaften Vorlieben der Nachrichtenindustrie.

Im Sommer 2010 wurden Präsident Obamas Rückzugspläne bekannt gegeben und im August 2010 erklärte der Präsident in einer nationalen Rundfunkansprache formal das Ende der amerikanischen Kriegspolitik. In den letzten 10 Tagen des August häuften sich Artikel in der amerikanischen Presse, die die amerikanische Rolle im Irak und deren Erfolg oder Misserfolg kommentierten.

Typisch für diese Artikel war ein Editorial der *Los Angeles Times* vom 22. August mit dem Titel «Mission Accomplished?». Artikel dieser Art berichteten üblicherweise über die falsche Erklärung der Kriegsursache (die angebliche Produktion von Massenvernichtungswaffen, die vorgeblichen Verbindungen zwischen Saddam und Al Qaida), über Al-Qaidas politische Funktionalisierung der irakischen Vorbehalte den amerikanischen Truppen gegenüber, sowie über die Kosten des Krieges in finanzieller und humanitärer Hinsicht, die Rolle der US Truppen beim Wiederaufbau, die anhaltende Destabilisierung des Irak und die Feindseligkeit des benachbarten Iran. Der Kommentar der *LA Times* erwähnt in nur einem Satz Abu Ghraib. «Abuses committed by US soldiers at Abu Ghraib prison fanned anger and anti-Americanism.» Über die Behandlung von Gefangenen und mögliche Folterpraktiken wird weiter nichts ausgesagt. Viele andere Editorials in den regionalen und überregionalen Zeitungen erwähnen Abu Ghraib überhaupt nicht. Am 27. August geht ein Editorial der *New York Times* mit dem Titel «The Legacy of Torture» nochmals auf die Schwierigkeiten der Strafverfolgung von Folter ein und bezieht sich dabei auf Guantanamo und andere geheime Gefängnisse. Abu Ghraib wird hier nicht erwähnt. Am 1. September kommentiert ein *New York Times* Editorial «The War in Iraq» die teuren Fehler der Bush Administration bei der Invasion in den Irak. Auch hier findet Abu Ghraib keine Erwähnung. Ein anderes Editorial, am selben Tag im *Minneapolis Star Tribune* erschienen, widmet unter dem Titel «Major milestone for the war in Iraq» einen Absatz dem Lob amerikanischer Truppen. Der letzte Satz gilt dann dem Skandal: «Notwithstanding shameful exceptions like the abuse of Iraqi detainees at Abu Ghraib prison, nearly all have served their nation with honor.»

Obwohl die Themen Folter und illegale Freiheitsberaubung die Obama Regierung immer noch plagen, sind die Dimensionen von Abu Ghraib verblasst. Wenn jedoch Bilder mit ähnlichen Themen auftauchen, werden Zuschauer immer wieder an den «Abu Ghraib Effekt» erinnert. Gleichzeitig mit den Zeitungskomentaren über den amerikanischen Rückzug aus Abu Ghraib erschien ein Bericht über eine israelische Soldatin, die sich mit gefesselten und verhüllten palästinensischen Gefangenen abgelichtet und diese Bilder in Facebook eingestellt hatte. Ein Bild zeigt

die Soldatin mit leicht geneigtem Kopf in die Kamera lächelnd. Hinter ihr sind drei palästinensische Gefangene zu sehen, die mit verbundenen Augen an Steinblöcke gefesselt sind. In einem anderen Bild sitzt sie nahe neben einem Gefangenen auf einem Steinblock und lehnt sich mit der Kamera zugewendetem Gesicht an einen Gefangenen an. Die Fotos bewirkten einen weltweiten Protest und die Soldatin wurde national und international kritisiert. Obwohl keine Beweise von Folter und Misshandlung existieren, legte das Aussehen der Bilder den Vergleich mit Abu Ghraib nahe und brachte ihr daher den Vorwurf menschenunwürdiger Behandlung ein.

Die Abu Ghraib Bilder haben inzwischen ihren Platz im medialen Gedächtnis unserer Kultur. Sie erscheinen entweder durch bewusste Zirkulation oder durch Anspielung. Aber es konnte deutlich werden, dass der politische Einfluss der Fotografien nicht kontinuierlich und kontextunabhängig geschah. Sie beeindruckten weder durch die Authentizität und Selbstverständlichkeit des Inhalts noch konnten sie Diskurse der Politik beeinflussen. Die Bedeutung der Fotografien von Abu Ghraib ergab sich aus ihrer politischen und kulturellen Kontextualisierung und der narrativen Rahmung. Ihre andauernde Gültigkeit besitzen die Bilder als Markierungen und Symbole von akzeptierten historischen (oder mythologischen) Fakten.

Mit diesen Äußerungen soll in keiner Weise die Wirkung visueller Bilder geschmälert werden. Bilder besitzen eine weltweite Bedeutung durch ihre Zirkulation im Mediensystem. Meine Bemerkungen beziehen sich auf die institutionelle und organisatorische Macht der Bilder im Kontext politischer und ökonomischer Systeme, aus dem sie nicht herausgelöst werden können. Hier ist es ihnen nicht gelungen, professionelle Prioritäten zu setzen oder die politische Tagesordnung zu bestimmen. In diesem Sinn möchte ich mich den Theoretikern anschließen, welche die Asymmetrie medialer Kommunikation bestreiten (z.B. kommerzielle, private Medien gegen öffentlich-rechtliche Institutionen und Non-profit Organisationen) und sich stattdessen auf die kommunikativen Beziehungen zwischen politischen Eliten und Medien konzentrieren, um die semantischen Prozesse einer Kultur zu beschreiben. Die Abu Ghraib Bilder sind veränderbar, ihre Bedeutung ist nicht eindeutig festgelegt und deshalb waren sie im öffentlichen Bewusstsein vielfältigen Wandlungen unterworfen und haben sich mit der öffentlichen Wahrnehmung verändert.

Übersetzung: Angela Krewani, Peter Zimmermann

Literatur

- Andén-Papadopoulos, Kari: The Abu Ghraib Torture Photographs: News Frames, Visual Culture, and the Power of Images. *Journalism* Vol. 9, Nr.1, 2008, S. 5–30.
- Banbury, Jen: Guantanamo on Steroids. www.salon.com/news/feature/2004/03/03/prison (03.11.10).
- Barnhurst, K. G., M. Vari & I. Rodriguez: Mapping Visual Studies in Communication. In: *Journal of Communication* Vol. 54, Nr. 4, 2004, S. 616–644.
- Bennett, W. Lance, Regina G. Lawrence und Steven Livingston: None Dare Call It Torture: Indexing and the Limits of Press Independence in the Abu Ghraib Scandal. *Journal of Communication* Vol. 56, Nr.3, 2006, S. 437–637.
- Danner, Mark: Abu Ghraib: The hidden story. In: *The New York Review of Books* Vol. 51, Nr. 15, 7.10.2004.
- : *Torture and Truth: America, Abu Ghraib, and the War on Terror*. New York 2004.
- Dargis, Manohla: *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (2008): We, the people behind the abuse. In: *The New York Times*, 25.4.2008.
- Davenport, Cristian: New prison images emerge. In: *The Washington Post*, 6.5.2004.
- Eisenman, Stephen F.: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007.
- E&P Staff: AP's Hanley Reported on Iraqi Prisoner Abuse Last Fall. In: *Editor and Publisher*, 10.5.2004. www.editorandpublisher.com/Departments/aps-hanley-reported-on-iraqi-prisoner-abuse-last-fall-17748-.aspx (03.11.10).
- Getler, Michael: The Images are Getting Darker. In: *Washington Post*, 9.5.2004. www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A11271-2004May8 (03.11.10).
- Gourevitch, Philip and Errol Morris: *Standard Operating Procedure*. New York: Penguin, 2008.
- Greenberg, Karen J. und Joshua L. Dratel (Hrsg.): *The Torture Papers: the Road to Abu Ghraib*. New York 2005.
- Griffin, Michael: Camera as Witness, Image as Sign: The Study of Visual Communication in Communication Research. In: William B. Gudykunst (Hrsg.): *Communication Yearbook 24*. London 2001, S. 432–463.
- : Looking at TV News: Strategies for Research. In: *Communication*, Vol. 13, Nr. 2, 1992, S. 121–141.
- : Media Images of War. In: *Media, War & Conflict* Vol. 3, No. 1, 2010, S. 7–41.
- : Picturing America's «War on Terrorism» in Afghanistan and Iraq: Photographic motifs as news frames. *Journalism* Vol. 5, Nr. 4, 2004, S. 381–402.
- Hallin, Daniel: *The «Uncensored War»: The Media and Vietnam*. Oxford 1986.
- Hanley, Charles J.: Prisoners' early accounts of extensive Iraq abuse met U.S. Silence. www.uslabo-againstwar.org/article.php?id=4668.
- Hariman, Robert and John Louis Lucaites: *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago 2007.
- Hersh, Seymour M.: Torture at Abu Ghraib. In: *The New Yorker*, 10.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/10/040510fa_fact (03.11.10).
- : Chain of Command. In: *The New Yorker*, 17.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/17/040517fa_fact2 (03.11.10).
- : The Gray Zone. In: *The New Yorker*, 24.5.2004. www.newyorker.com/archive/2004/05/24/040524fa_fact (03.11.10).
- : *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib*. New York 2004.
- Lesage, Julia: Torture documentaries. In: *Jump Cut* Nr. 51, Spring, 2009.
- Sante, Luc: Tourists and Torturers. In: *The New York Times*, 11.5.2004. www.nytimes.com/2004/05/11/opinion/11SANT.html (03.11.10).
- Tristram, Pierre: Complete Guide to the Abu Ghraib Photos and Torture Scandal: Origins, History, Facts, Debates, Outcomes and Photo Galleries. middleeast.about.com/od/iraq/tp/abu-ghraib-complete-guide.htm. (23.09.10).

- Listening to the Iraqi People. www.asianews.it/news-en/Listening-to-the-Iraqi-people-791.html (03.11.10).
- McCullagh, Declan: Iraq prison abuse images shake the net. news.cnet.com/2100-1028_3-5207585.html (03.11.10).
- Mirzoeff, Nicholas: Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib. In: *Radical History Review*, Nr. 95, Spring, 2006, S. 21–26.
- Greg Mitchell (Hrsg.): *So Wrong for so Long: How the Press, the Pundits – and the President – Failed on Iraq*. New York 2008, S. 74–77.
- O'Reilly, Bill: Coming soon to a lefty rag near you. In: *Boston Herald*, 22.3.2009.
- Ricchiardi, Sherry: Missed signals: Why did it take so long for the news media to break the story of prisoner abuse at Abu Ghraib? In: *American Journalism Review* August/September, 2004. www.ajr.org/article.asp?id=3716 (03.11.10).
- Salon staff: The Abu Ghraib Files. www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/introduction (03.11.10).
- Sanger, David E.: News Analysis: The Prospect. U.S. Must Find a Way to Move Past the Images. In: *The New York Times*, 10.5.2004.
- Slevin, Peter und Robin Wright: Pentagon was warned of abuse months ago: U.S. officials, rights groups sought changes. In: *Washington Post*, 8.5.2004. www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A9521-2004May7.html (03.11.10).
- Sontag, Susan: Regarding the Torture of Others. In: *The New York Times Magazine*, 23.5.2004. www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html (03.11.10).
- Williams, Linda: Cluster fuck: The forcible frame in Errol Morris's STANDARD OPERATING PROCEDURE. In: *Camera Obscura*, Vol. 25, No. 1, 2010, S. 28–67.
- cryptome.org/icrc-report.htm (03.11.10)
- www.defenselink.mil/news/Aug2004/d20040824finalreport.pdf (03.11.10).
- www.economist.com/printerfriendly.cfm?Story_ID=1522792 (03.11.10).
- www.highbeam.com/doc/1G1-119273123.html (03.11.10).
- www.imdb.com/title/tt0896866/business (03.11.10).
- www.the-numbers.com/movies/2008/SOP.php (03.11.10).
- www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A42024-2002Dec26?language=printer

Der Abu Ghraib Effekt¹

Ähnlichkeit

Die von Soldaten, Söldnern und Zivilisten aufgenommenen und verbreiteten Fotografien aus Abu Ghraib schockten bei ihrer Veröffentlichung im Jahr 2004 große Teile der Welt. Ich war ebenfalls abgestoßen, doch als Kunsthistoriker begleitete meine Wut der Schock des Wiedererkennens. Obwohl diese abstoßenden Bilder aus einem Gefängnis im Irak keine Kunst darstellen – als solche auch niemals intendiert waren – erinnern sie doch durchgängig an hochgeschätzte Skulpturen und Bilder einer fernen Vergangenheit. Internierte in Abu Ghraib wurden in der unterwürfigen Position besieger Gefangener dargestellt, die wir aus den hellenistischen griechischen Skulpturen kennen; nackte Verhaftete des globalen Kriegs gegen den Terror waren positioniert (gleich einem *tableau vivant*) wie die gefesselten Sklaven Michelangelos; gequälte Körper evozierten gemarterte Heilige in barocken Kirchen. Kurzum, moderne Muslims schienen – verummmt und gefesselt – rücktransportiert zu sein auf den Marmoraltar des Pergamon Museums in Berlin, in die Kollektionen des Louvre in Paris und auf die Kreuzgewölbe des Petersdom in Rom. War die Ähnlichkeit zufällig oder existierte eine Verbindung zwischen diesen zeitlich und kulturell so weit auseinander liegenden Formen? Gab es ein gemeinsames visuelles Imaginäres, das diesen unterschiedlichen Objekten und Bildern zugrunde lag.

Als aber die Kommentare sich in den Wochen nach der Veröffentlichung der Bilder anhäuferten wurde offensichtlich, dass wenige meiner Kollegen die Ähnlichkeit bemerkten oder bemerkt hatten. Auf jeden Fall zogen sie es vor, die ungewöhnliche Übereinstimmung zwischen den Bildern der gefolterten muslimischen Männer und Frauen und den Kunstwerken aus der Antike, der Renaissance und dem Barock, die für mächtige Könige, den Klerus oder den Adel angefertigt waren, nicht zu kommentieren. Tatsächlich sehen die meisten Kunsthistoriker in den Bildern die Spuren zeitgenössischer Anti-Kriegskunst der Moderne – die Arbeiten von Francisco Goya, Pablo Picasso, Ben Shahn und Leon Goubo, um nur einige zu benennen. Auf jeden Fall sind die Ähnlichkeiten zwischen den Bildern überraschend, wie zum Beispiel zwischen einer Zeichnung Goyas aus dem *Inquisitions Album* und der ikonischen Abbildung eines Insassen, gezwungen zum stundenlangen Stehen auf einer Kiste, Arme und Beine mit Elektrokabeln versehen (Bilderstrecke Abb. I, II) Jeder von ihnen ist gezeichnet mit starken Schulterblättern, die den Körper eher verhöhnern als

1 Im amerikanischen Original erschienen unter *The Abu Ghraib Effect*. London 2007. S. 11–41. Übersetzt und veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Autors.

darstellen. Die erste Figur (Goya) ist in ein papiergleiches Büßerhemd, in der Taille gegürtelt, gekleidet. Auf diesem sind die Namen verurteilter Ketzler sowie eine Liste ihrer angenommenen Verbrechen verzeichnet; die zweite Figur (Abu Ghraib) trägt ein lose drapiertes improvisiertes Poncho, das einzige Kleidungsstück, das ihm die Wächter und Folterer zur Bedeckung seines Körpers zugestehen. Beiden Gefangenen sind die Füße gebunden, entweder durch Stricke oder durch die engen Ränder des Kartons. Jeder trägt einen hohen, spitz zulaufenden Hut. Der erste ist eine *carocha*, die Kopfbedeckung der Opfer der Autodafe, typischerweise mit Teufeln und Flammen besetzt; die zweite ist eine Kapuze, höchstwahrscheinlich aus Jute, die von den Militärs zu Zwecken der Desorientierung, zur Objektivierung und Folter der Insassen verwendet wird. Diese Kapuze erinnert an die Eselmützen von Schulkindern wie auch die Hauben der Ku Klux Klan Mitglieder und anderer rassistischer amerikanischer Organisationen. Hauben, die sowohl die Richter als auch die Opfer trugen.

Aber selbst das kurze Nachdenken über die Bilder vermittelt die Oberflächlichkeit des Vergleichs – jenseits der Übereinstimmung in Kostüm und historischen Umständen – war es der Zweck der ersten Abbildung, eine Welt zu verhindern wie sie sich in der zweiten Abbildung manifestiert. Und die Differenz zwischen den Arbeiten von Picasso, Shahn, Golub und den Abu Ghraib Bildern ist genauso groß. Die Tradition der Moderne vom späten 18. bis in das späte 20. Jahrhundert prägte eine Vielzahl unterschiedlicher Stilikata und inhaltlicher Themenfelder aus. Aber ob in Frankreich, in Spanien, in den Vereinigten Staaten oder in Mexico hergestellt, fast alle Arbeiten entwickelten ein Konzept von Subjektivität, das die Behandlung von Menschen als Objekte, als Dinge ausschloss. Innerhalb des Wertesystems der Moderne galt in Anlehnung an die Philosophie Kants, dass Individuen sich nur gemäß des kategorischen Imperativs, der den Stellenwert eines universellen Gesetzes hatte, verhalten sollten. Was auch immer das persönliche Verhalten ihrer Aktanten war, die moderne Kunst – sei es eine Landschaft von Cézanne, eine Wandmalerei von Riviera, ein Stilleben von Picasso oder ein Action Painting von Pollock – hat implizit persönliche Unabhängigkeit und intellektuelle Autonomie vertreten.

Die Folter-Bilder von Abu Ghraib dagegen verherrlichen Objektivierung und fremdbestimmtes Denken, sie repräsentieren ein moralisches Universum, innerhalb dessen Menschen als Mittel zum Zweck eingesetzt werden, in diesem Fall zur Gratifikation der Folterer, zum Erhalt von Informationen, zur Kameraderie der Eroberer und zur gewaltsamen Demonstration nationaler, rassistischer und religiöser Überlegenheit.

Wenigen Beobachtern ist der fundamentale Unterschied zwischen den Kunstwerken der Moderne und den Folterbildern entgangen, im Gegenteil, oft war der Unterschied Ausgangspunkt des Vergleichs. Aber ähnlich wie der Vergleich der Bilder mit Gemälden und Skulpturen klassischer Kunst war der Unterschied zwischen den Bildern und den Fotografien aus Abu Ghraib seltsam abwesend aus den ernstzunehmenden Diskussionen über die Fotografien. Tatsächlich waren die Foto-

grafien nach dem Abflauen der ersten Medienaufmerksamkeit im Jahr 2004 selten Gegenstand differenzierter Betrachtungen, sie vermittelten vor allem eine diffuse Hilflosigkeit angesichts der Grausamkeiten, die im Namen englischer und amerikanischer Bürger veranstaltet waren.

Vorliegender Essay greift die kritischen Diskussionen über die Bilder auf und versucht, ihren Inhalt im Rahmen der europäischen Kunstentwicklung zu verstehen. Er fragt nach den Modi der historischen Weitergabe von Darstellungen von Folter, Macht und Herrschaft und den Mechanismen, die diese ins kulturelle Gedächtnis verankern und in den realen Körper einschreiben. Durch die Befragung dieser Bilder und ihrer Praktiken hoffe ich, sie weniger familiär, weniger akzeptabel erscheinen zu lassen sie dadurch weniger für imperiale und Herrschaftsinteressen verfügbar zu machen.

Die im Gefängnis von Abu Ghraib entstandenen Bilder beschwören einen perzeptiven und imaginären Bereich, den Sigmund Freud als das Unheimliche bezeichnete. Als Subjekt und Titel seines vielbeachteten Essays von 1925 ist das Unheimliche gleichzeitig ein ästhetischer und psychologischer Begriff. Spezielle Formationen des Unheimlichen beinhalten, so Freud, häufige Zufälle, die Realisierung eigener Gedanken und Wünsche, der «böse Blick», Konfrontationen mit Doppelgängern oder die Annahme von Ähnlichkeiten völlig verschiedener Phänomene. Der Schock des Unheimlichen ergibt sich Freud zufolge aus der Beschwörung primärer Wünsche und Ängste, insbesondere ödipalen Wünschen und Kastrationsängsten. «Das Unheimliche», so schreibt Freud, «kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt werden.»²

In der Rezeption der Fotografien erfuhren viele Kritiker, Kunsthistoriker und andere Betrachter die irritierende Energie des Unheimlichen in der hierarchischen Anordnung von Körpern, den simulierten erotischen Szenarios, dem genussvollen Triumph in Gesichtsausdruck und Augen der Täter; sie wohnten etwas bei, das gleichzeitig verstörend und unendlich bekannt war, jedoch nicht benannt und völlig bewusst gemacht werden konnte. Was sie erkannten und schnell wieder vergaßen – in einem Prozess, den Freud an anderer Stelle als ‚Parapraxis‘ bezeichnet – ist tatsächlich ein Schlüsselement der klassischen Kunsttradition, die sich 2500 Jahre zurückverfolgen lässt, wenn nicht sogar in die Zeit des klassischen Griechenlands. Es ist ein Element, das sich in der Darstellung der Schlachttiere im Pan-Athenischen Fries zeigt, in der Grausamkeit der Kämpfe zwischen Göttern und Giganten am Pergamon Altar auftritt, es findet sich in dem anti-islamischen Eifer eines Freskos von Raphael im Vatikan Palast, in der morbiden Erotik eines marmornen Sklaven (und dem gekreuzigten Hamen an der Decke der Sixtinischen Kapelle) von Michelangelo und wir begegnen ihm in der exquisiten Furcht einer kolossalen Heiligenskulptur

2 Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: *Gesammelte Werke XII*. Frankfurt am Main: Fischer, 3. Aufl. 1966, S.263.

von Bernini im Petersdom. Heute blüht es oft in eigenartiger und geschwächer Form in den populären amerikanischen Medien auf.

Ein spezifisches Charakteristikum der westlichen klassischen Tradition ist das Motiv gefolterter Menschen und misshandelter Tiere, die ihre eigene Qual gutheißen. Ich bezeichne dieses unter Rückgriff auf einen Kunsthistoriker des frühen 20. Jahrhunderts, Aby Warburg, als Pathosformel. Wie der Kunsthistoriker O.K. Werckmeister ausführt, ist sie das Zeichen für die «introversion of ideology into feeling», semantisiert werden die physiognomischen Spuren der internalisierten Unterordnung. Es ist das Zeichen der absoluten Verwertbarkeit des Körpers, weil es den Körper als etwas verfasst, das mit der Zustimmung des Opfers entfremdet wird (bis hin zu dessen Tod) zugunsten des Genusses und der Erhöhung des Täters. Dieses mythische Motiv stellt die eingestandene Basis für die Einheit der klassischen Tradition in europäischer oder westlicher Kunst dar. Wie auch immer, diese Einheit wird diskursiv immer aufs Neue erzeugt und fortgeschrieben in der Kunstkritik und im akademischen Lehrbetrieb.

Die hier angesprochene Pathosformel wirkte von der Antike bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, verschwand zum Teil aus der amerikanischen und europäischen Kunstproduktion (den modernen Avantgarden) des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und tauchte mit dem erfolgreichen Aufkommen des Faschismus wieder auf. Sie infizierte die industrielle oder Massenkultur von der Mitte bis zum Ende des letzten Jahrhunderts und wurde dann, wie ein Fluch von Bürokraten, Offizieren und der Kulturindustrie in die visuelle Vorstellungskraft der verwundeten Seelen eingeschrieben, welche die Kerker des US Imperialismus zu bewachen haben. Was die Fotografien aus Abu Ghraib deshalb enthüllen und was die meisten Kommentatoren entweder vergessen oder verdrängen, ist der außerordentlich gewöhnliche Charakter der Bilder in der Geschichte der europäischen und amerikanischen visuellen Repräsentationen. Gleichermäßen nicht wahrgenommen ist der ebenfalls alltägliche Sachverhalt amerikanischer Folter, angefangen bei den indianischen Territorien des kontinentalen Westens bis hin zu Vietnam, von den Polizeistationen von Chicago bis hin zu den Konzentrationslagern auf Guantanamo Bay in Kuba.³

Die Fotografien der Folter im Gefängnis von Abu Ghraib können als Produkt eines «heritage stored in the memory» angesehen werden.⁴ Sie sind Ausdruck einer

3 Stephen Eisenmann, Karl Werckmeister, *Culture and Barbarism: A History of European Art* (unveröffentlichtes Manuskript). Werckmeisters Formulierung steht zentral für mein Verständnis der Bilder von Abu Ghraib. Vgl. auch: Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa Effekt: Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin 2005.

4 Die US Unterdrückung des Filipino Widerstands ist ein instruktives Beispiel. Vgl. John Bellamy Foster, Robert W. McChesney, (Hg.), *Pax Americana: Exposing the American Empire*. New York, 2004; Eine Einblick in die Wasserfolter in Vietnam (ebenfalls regelmässig angewendet im Irak) bieten Jonathan Schell, *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War*. New York, 2000. Über Folter in Chicago vgl. John Conroy, *Unspeakable Acts, Ordinary People: The Dynamics of Torture*. Berkeley, Los Angeles 2001. Am 11. Mai 2006 veröffentlichte das United Nations Komitee Gegen Folter einen elfseitigen Bericht über systematische Folter und Misshandlung der Chicago Polizei gegenüber schwarzen Verdächtigen.

bösartigen Vision in der militärische Sieger nicht nur mächtig, sondern allmächtig und die Besiegten nicht nur untergeordnet, sondern unterwürfig und sogar unmenschlich sind. Im Sinne dieser brutalen Perspektivierung verleiht die Anwesenheit der letzteren dem Handeln der ersteren Legitimation; die vorgebliche Bestialität des Besiegten rechtfertigt die zerstörende Gewalt des Unterdrückers. Hinsichtlich der Folterungen der argentischen Junta Opfer während des «Schmutzigen Krieges» (1976–83) merkt Michael Taussig dazu an: «The military and the new Right, like the conquerors of old, discover the evil they have imputed to these aliens, and mimic the savagery they have imputed.»⁵ Das US State Department (damals unter Henry Kissinger), das die Gewalt in Argentinien zugelassen hatte, praktiziert nun das gleiche Prinzip im Irak, in Afghanistan und tatsächlich auch im restlichen Theater des globalen «War on Terror». Durch diese Entscheidungen hat es eine uralte, in der westlichen Kunst schlummernde Pathosformel befreit und seine Soldaten und Zivilisten mit einer der bösartigsten Waffen ihres Arsenalts ausgestattet.

Freudscher Versprecher

Von Kunsthistorikern und Kritikern lassen sich die Reaktionen in den Vereinigten Staaten und andernorts auf die Fotografien gefolterter Gefangener in Abu Ghraib mehrheitlich als Furcht und Vertrautheit zusammenfassen⁶. Die Furcht ist einfach zu begreifen und zu erklären. Die außergerichtliche Übernahme, Inhaftierung, Folter und Ermordung von Menschen schockiert und erschreckt jedes wache Gewissen. Die Zuwiderhandlung interner Vereinbarungen zur Behandlung von Kriegsgefangenen sowie der mutwillige Bruch mit den US Bürgerrechten und Militärdienstvorschriften – ohne jegliche Überprüfung durch legislative oder gerichtliche Instanzen der Regierung – zerstören einen der grundlegenden und nachhaltigen Pfeiler der konstitutionellen Demokratie in den USA. Sie zerstören die Gewaltenteilung und demonstrieren die Anfälligkeit der exekutiven Macht für Sanktionen der Rechtsstaatlichkeit. Die Dämonisierung nicht-weißer, nicht-christlicher Bevölkerungsgruppen durch den Gebrauch einer manichäischen Sprache – die «Achse des Bösen», die «Übeltäter» und Ähnliches – belebt einen Orientalismus und Rassismus wieder, den Generationen von Führungskräften in Religion, Bildung und Politik zu demontieren versucht haben. Die Mobilisierung primitiver Stereotype von Frauen, Homosexuellen und Tieren – offenkundig, wenn muslimische Männern dazu gebracht werden Frauenwäsche zu tragen, Homosexuellenorgien zu simulieren und an der Leine herumgeführt werden – signalisiert die Präsenz eines boshaften Sexismus und einer Homophobie unter Vertretern der Amts- und Militärgewalt. Die Kombination dieser Elemente schließlich, zusammen mit der Transformation der

5 F.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, 1970, S.244–45. Vgl. auch. Felix Gilbert, «Form Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg», *The Journal of Modern History*, XLIV/3 (1972), S.381–391.

6 Michael Taussig, «Culture of Terror – Space of Death: Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture», *Comparative Studies in Society and History*, XXVI/3 (1984), S.470.



Abb. 1: Francisco de Goya, *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* (‘Tres de Mayo, 1808’), 1814, Öl auf Leinwand

öffentlichen Politik in ein Spektakel – was der Kritiker und Philosoph Walter Benjamin als Ästhetisierung der Politik bezeichnete – legt die Existenz eines beginnenden autoritären Systems nahe. Für das faschistische System konstatiert Benjamin: «Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt.»⁷ Die Fotografien der Folter in Abu Ghraib sind furchterregend nicht nur aufgrund dessen, was sie uns über die amerikanische Behandlung von irakischen Gefangenen enthüllen, sondern aufgrund dessen, was sie uns über die aktuelle politische Szene eröffnen: die Selbsterstörung des Ideals der Demokratie.

Doch über die Furcht hinaus gibt es noch eine weitere Reaktion kritischer Beobachter der Fotografien von Abu Ghraib, eine, die einer genaueren Untersuchung bedarf, denn sie ist so überraschend, beachtet man den verstörenden Charakter und den irritierenden Kontext der Bilder: es handelt sich um die Vertrautheit. In den Tagen und Wochen nach der Enthüllung der Fotografien gefolterter Iraker auf *60 Minutes II* am 4. Mai 2004 und ihrer anschließenden weltweiten Verbreitung merkten viele Beobachter an, dass die Bilder an Arbeiten einiger berühmter, politisch enga-

7 Siehe die Sammlung von Artikeln, Chats und Links zusammengestellt von der 16 Beaver Collective: www.16beavergroup.org/monday/archives/001354.php (30.07.10).

gierter Künstler der letzten beiden Jahrhunderte erinnern. Zu diesen zählt Francisco Goya, Schöpfer der *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* (Abb. 1), dessen Zentralfigur – ein Mann mit ausgestreckten Armen wie ein Gekreuzigter, der wenige Momente vor seiner Ermordung durch schießende Truppen gezeigt wird – eine Veränderung in zahlreichen Fotografien anzuzeigen scheint. Darunter befindet sich das eines Mitleid erregenden, maskierten Irakers, den man mit ausgestreckten Armen auf einen Rationskarton (in «Stress-Position») stehend platziert hat, mit Kabeln, die von seinem Körper herab hängen (Bilderstrecke Abb. II). Das gefeierte Gemälde im Prado verkörperte Goyas öffentliche, nachträgliche Lobeshymne auf den Widerstand des spanischen Volkes gegen die einfallenden Armeen des napoleonischen Frankreich. Es legt nahe, dass die sechs Jahre (1808–14) vor der Wiedereinsetzung Ferdinand VII. eine Zeit heroischer Kämpfe und christlicher Opferung gewesen sei und dass die kommende Zeit Wiedergutmachung versprach, d.h. eine neue nationale Einheit garantiert durch persönliche Freiheit, Freiheit der Presse und Rechtssicherheit. Bald schon würde Goya merken, dass das Grauen keinesfalls ein Ende fand und dass Ferdinands Ziel die Auslöschung der Aufklärung war. Die persönliche Antwort des Künstlers auf dieses Verbrechen und Grauen war das alptraumhafte *Desastres de la Guerra* («Die Schrecken des Krieges», 1810–13). Doch nach seinem Tod 1824 verstanden und verwendeten die folgenden Generationen *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* zusammen mit der missachteten Serie von Kupferstichen mit dem Titel *Los Caprichos* (1799) und *Desastres*, das *Inquisitions-Album* und zahlreiche andere Arbeiten als Waffen gegen Ignoranz, Ungerechtigkeit und unmenschliche Grausamkeit. Heute wird *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* wie Picassos *Guernica* (dazu unten mehr) als eine wahre Antikriegs-Ikone beschworen und reproduziert – manchmal missbraucht – wo auch immer Männer und Frauen gegen neue militärische oder imperialistische Verbrechen, Missbrauch oder Demütigung protestieren möchten.

Die Zeichnungen im *Inquisitions-Album* stellen Goyas Antwort auf die vielfältigen Folterungen, die längst durch die Inquisitionsbehörde Spaniens sanktioniert wurden, dar. Das Tribunal, 1481 eingesetzt, diente der Stärkung der katholischen dogmatischen Orthodoxie, der Unterdrückung von Ketzerei sowie der Bereicherung von Klerus und Krone. In schätzungsweise 15 Zeichnungen hielt der Künstler – vielleicht veranlasst durch das kurze und fragile verfassungsrechtliche Zwischenspiel 1812–14 – seine Zufriedenheit oder Hoffnung fest, dass die Unterstützung der Inquisition im Schwinden begriffen sei und dass die Gewalttätigkeit als das erkannt wurde, was sie war. In anderen Werken, darunter die vorbereitende Zeichnung *Um sich eines Verbrechens zu versichern, braucht man ihn nicht zu quälen* (Abb. 2) für einen gleichnamigen Kupferstich, ist ein vergleichbarer reformistischer Eifer festzustellen. Diese Zeichnung zeigt eine einzelne Figur, gegen eine Wand auf der Rechten gelehnt, den Torso zur Taille geneigt, die nackten Beine steif, die Fußgelenke zusammen gekettet und die Arme hinter sich angekettet. Sein Kopf ist nach vorn zusammengesunken, so dass nur die Kopfspitze sichtbar ist und auf der Linken ist



Abb. 2: Francisco de Goya, Um sich eines Verbrechens zu versichern, braucht man ihn nicht zu quälen (*La seguridad de un reo no exige tormento*), c. 1810–14, braune Tinte und Pinselzeichnung.



Abb. 3: Francisco de Goya, Die Einkerkерung ist ebenso grausam wie das Verbrechen (*Tan Barbara le seguridad como el delito*), 1810–14, Kupferstich.

ein schweres Gitter erkennbar, durch welches das einzige Licht fällt, das der Gefangene je sehen wird. Derartig unrechtmäßige und grausame Einkerkерungen waren in der Zeit der heftigen antiliberalen Säuberungsaktionen Ferdinands VII., der nach Joseph Bonapartes Sturz 1814 erneut zur Macht kam, an der Tagesordnung.

Diese letzte Arbeit, sowie andere ähnliche, inklusive des Kupferstichs *Die Einkerkерung ist ebenso grausam wie das Verbrechen* (Abb. 3), waren inspiriert sowohl durch den Abscheu vor der Folterpraxis in Spanien als auch durch reformistische Ideale, wie sie von dem italienischen Aufklärungsphilosophen Cesare Beccaria, Autor von *Von den Verbrechen und von den Strafen* (1764) vertreten wurden. Dieser schrieb: «Dafür, dass eine Strafe ihren Zweck erreicht, genügt es, dass das Übel der Strafe den aus dem Verbrechen erwachsenden Nutzen überwiegt; und in diesem Überwiegen des Übels muss die Unverbrüchlichkeit der Strafe und der Verlust des Vorteils, den das Verbrechen eingebracht hat, einberechnet werden; alles, was darüber hinaus geht, ist demnach überflüssig und somit tyrannisch.»⁸ Goyas Druck vermittelt Tyrannei als eine isolierende und unterdrückende Finsternis, die den ge-

8 Siegfried Unseld (Hrsg.): *Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1969, S. 176.



Abb. 4: Pablo Picasso, «Guernica», 1937, Öl auf Leinwand

fesselten Inhaftierten zu verschlingen und zu zerstören droht. In Verbindung mit Goyas eingefügtem Titel sind der Druck, wie die Zeichnung *Um sich eines Verbrechers zu versichern, braucht man ihn nicht zu quälen*, lebhaft Verurteilungen physischer Einschränkung, des Entzugs der sinnlichen Erfahrung und der langfristigen oder unbegrenzten Inhaftierung.

Die Fotografien von Abu Ghraib erinnerten Autoren, Kritiker und Künstler ebenso an gewisse Arbeiten von Picasso, wie seinen Kupferstich mit Aquatinta *Traum und Lüge Francos* (1937) und das Gemälde aus derselben Zeit, *Guernica*⁹. Ersterer, im Januar begonnen und im Juni 1937 beendet, bestand aus zwei Platten, jede mit einer Sequenz von neun cartoon-ähnlichen Vignetten versehen, die den spanischen Diktator Francisco Franco («el Caudillo») inszenieren als überheblichen Zwerg, der Zerstörung und Tod mit sich bringt, wo auch immer er geht. Der Kupferstich wurde im spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris im Sommer 1937 ausgestellt; postkartengroße Reproduktionen des Drucks wurden kostenlos verteilt. *Guernica* (Abb. 4) in der Größe eines Wandgemäldes wurde zunächst im gleichen spanischen Pavillon ausgestellt und prangerte empört die Bombardierung der verteidigungslosen baskischen Stadt dieses Namens durch die deutsche Luftwaffe am 26. April 1937 an. Diese Gräueltat geschah während des spanischen Bürgerkriegs und zerstörte mehr als ein Drittel der Stadt, ein historisches Zentrum baskischer Identität und ein Symbol des spanischen Widerstands gegen Francos nationalistische Truppen. Der Angriff tötete mehr als 1600 Zivilisten und aufgrund von Picassos bildlicher Verurteilung entwickelte sich dieses Gemälde zur Ikone für die Kriegsverbrechen des 20. Jahrhunderts. Die Hilflosigkeit und das Elend der leidenden Figuren und Tiere in Picassos Arbeit wurde als Antizipation des Ausdrucks von Angst und Verzweiflung in den Gesichtern der Opfer, die in Abu Ghraib fotografiert wurden, begriffen. Die breit diskutierte Verhüllung einer Wandteppich-Version von *Guernica*

9 Cesare Beccaria: *Von den Verbrechen und von den Strafen* (1764). Berlin 2005, S. 46.

im Eingang des UN-Sicherheitsrates im Februar 2003 erinnerte die internationale Öffentlichkeit an die Vehemenz der Anklage Picassos gegen Franco und den faschistischen Militarismus. Repräsentanten des amerikanischen State Department ahnten offenbar, dass es unangebracht sei, Colin Powell und UN Botschafter John Negroponte vor diesem Hintergrund aufzunehmen, während sie am gleichen Tag gefälschte Belege von irakischen mobilen Laboren und Massenvernichtungswaffen präsentierten. Im Verlauf der Massenproteste, die der US-Invasion des Irak folgten, trugen regelmäßig Beteiligte in New York, London und andernorts Banner, Schilder und Puppen mit Reproduktionen von *Guernica*.

Werke anderer moderner Künstler, darunter Francis Bacon und Ben Shahn wurden ebenfalls von Kritikern in der Diskussion um die Bilder von Abu Ghraib beschworen¹⁰. Bacon verweist in Gemälden wie der *Studie zu kauern dem Akt* (1952) auf Pornografie, Gewalt und Exkrementen – alle spielten tatsächlich eine Rolle in der (alltäglichen) Verhörpraxis der regulären Armee, des militärischen Geheimdienstes, der Militärpolizei, dem CIA und den unabhängigen militärischen Partnern in Abu Ghraib von Sommer 2003 bis Frühjahr 2004 und vielleicht noch bis heute. Erniedrigungen, Bacons Bildwelten assoziierend, sind in einer Vielzahl von Fotografien aus Abu Ghraib sichtbar, speziell jene, die einen Mann zeigen, den Aufseher und Beamte des CID (Criminal Investigation Command) als geistig verwirrt bezeichnen, und welcher, mit Exkrementen verschmiert, nackt auf einem Korridor zwischen Zellen herumläuft (Bilderstrecke Abb. III). Vielleicht vollführt er den «walk and turn» (WAT), der von der Polizei eingesetzt wird, um die Nüchternheit von Autofahrern zu überprüfen und hier von Charles Graner (zuvor Aufseher in einem Zivilgefängnis) genutzt, um seine Häftlinge zu veralbern und zu erniedrigen.

Ben Shahns Darstellung eines in Handschellen und mit Kapuze versehenen Gefangenen in dem berühmten Plakat *This is Nazi Brutality* (Abb. 5) wurde als weitere Vorlage für die Bilder von Abu Ghraib bezeichnet¹¹. Es lag 2005 der Titelseite einer Ausgabe von *The Nation* zu Grunde, in welcher sich *The Nation* «dem Folter-Komplex» widmete, der umfassenden amerikanischen Infrastruktur, die Folter im Irak ermöglichte (Abb. 6). Shahns Arbeit, veröffentlicht vom Publikationsservice des Büros für Kriegsinformation der US-Regierung, legt Teile einer Geschichte sinnlicher Entzugstechniken frei, die heute regelmäßig vom US-Militär im Irak und andernorts als Mittel der Herrschaftsdemonstration und Folter eingesetzt werden. Naziärzte experimentierten mit Sinnesentzug inklusive Maskierung so wie die Briten in den 1970er Jahren in ihrem Feldzug gegen die IRA in Ulster.

Das internationale Komitee des Roten Kreuz (ICRC) identifizierte speziell das Maskieren – im Allgemeinen mit Kapuzen aus Sackleinen (Jute) – als exzessiv genutzte Praxis in Abu Ghraib, Guantanamo und dem Militärgefängnis Bagram auf

10 Siehe z.B. die Bemerkungen von Ian McEwan, zitiert von Christopher Hitchens: Abu Ghraib isn't Guernica. In: www.slate.com, 9. Mai 2005, siehe www.slate.com/id/2118306 (30.07.10).

11 Vergleiche mit Bacon sind in vielen Blogs zu finden, siehe z.B. goodwar.blogspot.com/2005_09_01_goodwar_archive.html (30.07.10) und www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/links.html (30.07.10).

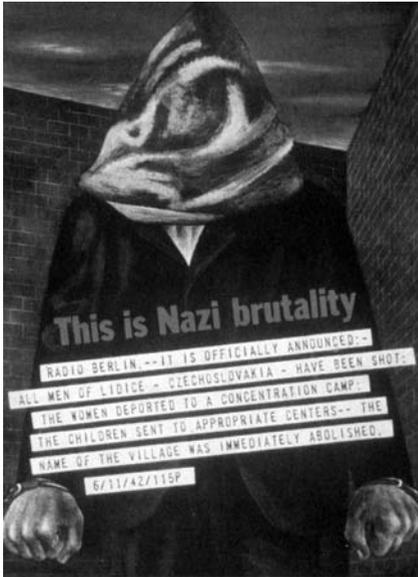


Abb. 5: Ben Shahn, *«This is Nazi Brutality»*, 1942, Farboffset-Plakat



Abb. 6: Steve und Janna Brower (nach Ben Shahn), Titelseite *«The Nation»*, 26. Dezember 2005

dem gleichnamigen Luftwaffenstützpunkt in der Nähe von Charikar in Parwan, Afghanistan. Das ICRC definierte es folgendermaßen und merkte dabei an, dass es im Irak, in Guantanamo und andernorts in Verbindung mit weiteren, unten aufgezählten Techniken, welche das ICRC als ähnlich brutal einstuft, breite Anwendung fand:

1. Maskieren zum Zweck der Seh- und Atembehinderung mit einer oder manchmal auch zwei Kapuzen. Manchmal mit einer elastischen Augenbinde, die bei Verrutschen die Atmung erheblich beeinträchtigte. Das Maskieren wurde manchmal in Verbindung mit Schlägen eingesetzt und steigerte so die Furcht vor dem Einsetzen des nächsten Schlages. Die Praxis des Maskierens erlaubte darüber hinaus den Vernehmungsbeamten, anonym zu bleiben und somit straffrei zu handeln. Das Maskieren konnte Zeiträume von einigen Stunden bis hin zu zwei bis vier aufeinander folgende Tage andauern;
2. Anlegen flexibler Handschellen, welche manchmal so eng gestellt wurden und für einen so langen Zeitraum verblieben, dass sie zu Hautverletzungen und langfristigen Spätfolgen an den Händen (Nervenschäden) führten, wie das ICRC beobachtete;
3. Schläge mit harten Gegenständen (inklusive Pistolen und Gewehre), Ohrfeigen, Kinnhaken, Tritte mit Knien oder Füßen auf verschiedene Körperteile (Beine, Seiten, unterer Rücken, Leiste);

4. Die Präsentation von nackten Gefangenen vor den Augen von anderen Gefangenen und Aufsichtspersonal außerhalb ihrer Zellen, manchmal maskiert oder mit Frauenunterwäsche auf dem Kopf;
5. Das Anketten von Gefangenen an die Gitterstäbe der Zellentür, entweder nackt und/oder in erniedrigender und unbequemer Haltung, die zu physischem Schmerz führt;
6. Während der Maskierung lauten Geräuschen oder Musik ausgesetzt werden, anhaltende Sonnenexposition mit Maskierung über mehrere Stunden hinweg, auch während der heißesten Zeit des Tages, wenn die Temperaturen 50 Grad Celsius oder mehr erreichten;
7. Gezwungen sein, über mehrere Stunden hinweg in anstrengenden Haltungen wie in der Hocke oder mit ausgestreckten Armen stehend zu verharren.¹²

Shahns Plakat ist auch in einer weiteren Hinsicht bedeutend in der Diskussion um Abu Ghraib und den Krieg gegen Irak: seine Assoziation des Maskierens von Gefangenen mit dem Eliminieren ihrer menschlichen und sozialen Identität erinnert uns an ähnliche Praktiken der US-Truppen. Genau wie der Name und das Gesicht des Mannes in Shahns Bild vor uns verborgen sind, so wurde auch die Stadt des Mannes – Lidice in der Tschechoslowakei (heute tschechische Republik) – mit Zerstörung, Massenexekutionen und Deportationen durch die Nazigewalt ausgelöscht. Die US-Militäroperation im Irak verfügt nicht, soweit wir es wissen, über *Einsatzgruppen* oder Spezialeinheiten, die wie mobile Exekutionseinheiten fungieren. Sie haben jedoch Ermordungen verdächtiger, mutmaßlicher Terroristen vorgenommen sowie kollektive Vergeltungsschläge gegen die Städte Fallujah, Samarra und andere im westlichen Irak nahe der syrischen Grenze, die angeblich sunnitischen Aufständischen, welche sich gegen die Okkupation auflehnten, Unterschlupf gewährten. Die Städte wurden durch Boden- und Luftbombardements (inklusive dem Einsatz von chemischen Waffen) im Jahr 2004 dezimiert und eine große Anzahl von Einwohnern entweder inhaftiert oder zu Flüchtlingen gemacht. Bis November 2004 erreichte die Zahl der im Landesinneren Vertriebenen (internally displaced persons; IDPS) im Irak, Angaben der United Nations High Commission for Refugees (UNHCR) zufolge, 400 000 zum größten Teil als Ergebnis der umfassenden Evakuierung aus Falluja. Ein Großteil der Folter in Abu Ghraib diente zudem dazu, die Opfer mit Schande zu belegen, so dass eine Rückkehr in ihre Gemeinschaft nicht mehr möglich wäre.

Männer ihrer Kleidung zu berauben, sie in Frauenunterwäsche zu kleiden, zur Masturbation zu zwingen und sie dann zu fotografieren: dies waren Misshandlungen, die von Beamten des US-Geheimdienstes speziell zur extremen Kränkung muslimischen Empfindens entwickelt worden waren. Im Irak wie andernorts in der islamischen Welt gelten die Räumlichkeiten des Zuhauses, der Bereich des Körperlichen und die verborgenen Winkel des Denkens als zutiefst privat und unantastbar,

12 Siehe das Titelbild der Ausgabe *The Nation* vom 26. Dezember 2005, das weiter unten diskutiert wird.

insbesondere für Fremde und andere, welche die Regeln des *Halal* oder der religiösen Reinheit nicht beachten. Aus diesem Grunde neigen streng praktizierende Muslime dazu, extrem zurückhaltend in ihrer Ausdrucksweise und ihrem Verhalten gegenüber nicht-Muslimen zu sein und sind über weite Strecken darauf bedacht, ihre eigenen Ansichten, ihre Gefühle und ihren Glauben vom öffentlichen Blick fern zu halten. Aus demselben Grund akzeptieren sie selbst die religiöse Ermahnung, die der Koran und moderne Interpretationstexte enthalten, ihre Blicke von den Gesichtern nicht verwandter Frauen sowie von den nackten Körpern nicht mit ihnen verbundener Personen abzuwenden. Obwohl das Anschauen von Pornografie zweifellos in der heutigen islamischen Welt extrem weit verbreitet ist, ist dies (*haram*) generell durch das Gesetz und die Bräuche verboten. Daher ist die häufige Nacktheit der Häftlinge in Abu Ghraib, ihre erzwungene Nähe zu anderen nackten Insassen und zu Aufsehern – besonders den weiblichen Aufsehern – ein gezielter Angriff sowohl auf die islamische Kultur und Religion als auch eine Beleidigung der einzelnen muslimischen Männer oder Frauen. Die Gefangenen in diesem Zusammenhang dann auch noch zu fotografieren war zutiefst entfremdend, isolierend und beschämend. Bei diesen beiden Formen des Missbrauchs, dem absichtsvollen Auslöschen ganzer Gemeinschaften durch kollektive Vergeltungsschläge und der Kränkung von Individuen und Familien, handelt es sich um die Dämonisierung einer Zivilbevölkerung, die von Shahns Anti-Nazi Plakat heraufbeschworen und durch das US-Militär im Irak in die Tat umgesetzt wurde.

Es war eine logische Folge dort zu beginnen: mit Goyas *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid* und *Inquisitions-Album*, Picassos *Guernica* und Shahns *This is Nazi Brutality*. Es handelt sich in mehrfacher Hinsicht um ikonische Bilder: schonungslos, unvergesslich und bewundert. Sie werden weithin als Zeichen künstlerischen Genies und moralischer Verantwortung betrachtet und veranschaulichen die Brutalität des amerikanischen Krieges gegen den Irak. Doch die kunsthistorische Diskussion des Verhältnisses zwischen diesen oder jenen Werken moderner Kunst und den Gefängnisbildern aus Abu Ghraib war, wenn überhaupt, nicht ausreichend. Sie fand statt in kurzen Zeitungs- oder Magazinartikeln, in Blog-Postings und in Internetzeitschriften, in populären Vorträgen, in Scherzen auf Symposien sowie in Gesprächen in kunstgeschichtlichen Instituten oder Museen. Niemand jedoch wandte sich tief greifend oder mit einer profunden Kenntnis dem zu, was diese Bilder genau zeigten, nämlich ihrem Grundaufbau und der *mise en scène*. Ebenso wenig wurde ihre Verortung in der Geschichte der westlichen Populärdarstellungen von Folter, Sex, Gefangenschaft und Schmerz vorgenommen, wie sie in öffentlichen und privaten Fotografien, Drucken, Plakaten, Werbung, Film, Video und im Fernsehen kursieren.

Die einzige bedeutsame Ausnahme dieses Mangels ist der frühe und noch immer häufige Vergleich der Abu Ghraib Bilder mit pornografischen Darstellungen und Fotografien des Lynchaktes. Einige Autoren – assoziiert mit der Professorin für Jura und Pornografie-Gegnerin Catharine A. MacKinnon – setzten die Abu Ghraib Bil-

der mit Pornografie gleich und behaupteten, dass jedes von ihnen sexuelle Nötigung und Gewalt repräsentiere. Wenn ein Amerikaner Empörung angesichts des sexuellen Missbrauchs von Gefangenen in Abu Ghraib formuliere, so lautete ihre Argumentation, müsse eine vergleichbare Betroffenheit über die tägliche Qual von Frauen zum Ausdruck kommen, die in der Multimillionen Dollar schweren Pornografie-industrie hier in den USA arbeiteten. Frauen in Pornovideos, regelmäßig erpresst, beschämt, bestochen und sogar in dieses Geschäft entführt, seien ebenfalls Gefangene, so behauptete Susan Brison im *San Francisco Chronicle* im Juli 2004. Rochelle Gurstein ging in *The New Republic* sogar so weit zu behaupten, dass Pornografie der unmittelbare Grund für die Folterungen von Abu Ghraib seien. MacKinnon und Andrea Dworkin zitierend argumentierte sie, dass die (später verurteilte) Missetäterin Lynndie England selbst ein Opfer von Pornografie war und daher nicht für den Missbrauch von Gefangenen für schuldig befunden werden dürfe:

England's sadism, along with the fact that she and [Charles] Graner not only made but circulated pornographic videos of themselves, speak to the coercive and brutalizing nature of the pornographic imagination so prevalent in our world today ... Pathetic Lynndie England, shown in a[n] article awkwardly cradling her infant boy (her child with Graner, who is now married to another woman involved in Abu Ghraib) – here, I thought, was the Linda Lovelace [star of *Deep Throat* and later anti-porn activist] of our times.¹³

Arthur Dantos Position, veröffentlicht auf den Seiten des *Artforum* im selben Monat wie Brisons Essay, stellt gleichermaßen den Vergleich zwischen Pornografie und Folterbildern her. Er schrieb: «The images show the degree to which American consciousness has been penetrated by the imaginery of pornography. But so has world consciousness, given he ubiquity of videotapes that deal with images of sexual bondage and humiliation.» Für Danto sind die Bilder von Abu Ghraib Beispiele derselben «democratization of despotic fantasy» welche sich in «wholesale manufacture and distribution of sado-masochistic pornography» manifestiert.¹⁴ In diesem kurzen Essay thematisiert Danto keine spezifischen sado-masochistischen Videos, bei denen man davon ausgehen könnte, dass die Soldaten, Offiziere oder Zivilisten in Abu Ghraib sie gesehen hätten oder die belegen könnten, dass solche Filme, falls sie diese tatsächlich gesehen hätten, diese Männer und Frauen zu diesem Handeln verleitet hätten.

Slavoj Žižek verweist in einem kurz nach dem Erscheinen der Fotografien publizierten Essay ebenfalls auf Pornografie (wenngleich in einer Art Kunstwelt) und

13 Übersetzer Text. Original: Delegates of the International Committee of the Red Cross: *Report of the International Committee of the Red Cross (ICRC) on the Treatment by the Coalition Forces of Prisoners of War and Other Protected Persons by the Geneva Conventions in Iraq During Arrest, Internment and Interrogation*, Februar 2004; zitiert in Mark Danner: *Torture and Truth*. In: *The New York Review of Books*, Vol. 51, Nr. 8, 2004. Druckversion unter: www.markdanner.com/articles/show/35 (30.07.10).

14 Rochelle Gurstein: *On the Triumph of the Pornographic Imagination*. In: *The New Republic Online*, 15. Mai 2005. www.tnr.com/article/books-and-arts/the-triumph-the-pornographic-imagination (30.07.10).

vergleicht das Bild des maskierten Mannes, der auf einem Schemel stehen musste, mit Arbeiten der Performancekunst, «scenes from David Lynch movies» und Fotografien von Robert Mapplethorpe (Abb. 7), indem diese «the obscene underside of US popular culture» herausstellen.¹⁵ Für Zizek (und darin scheint er der anti-pornografischen Ausrichtung Catherine MacKinnons beizupflichten) geht es weniger darum, dass die USA offen Folter gutgeheißen und gedeckt hat. Es geht in den Enthüllungen der Fotografien vielmehr darum, dass sie auf seltsame Art und Weise die irakischen Gefangenen mit «a taste of the obscenity that counterpoints the public values of personal dignity, democracy and freedom» behandelten. Somit ist festzustellen, dass Danto und Zizek die Pornografie und die S/M-Subkultur für die Obszönität der von Regierungsseite gutgeheißenen Folter verantwortlich machen (Abb. 8).

Welcher Art auch immer die oberflächlichen Ähnlichkeiten sein mögen, es gibt enorme Unterschiede zwischen industriell produzierten pornografischen Bildern und Videos – ob nun sado-masochistisch oder «vanilla» (konventionelles Sexualverhalten darstellend) – und den digitalen Schnapsschüssen und Videosequenzen aus Abu Ghraib. Die Ersteren, um mit dem Offensichtlichen zu beginnen, sind legale Produkte von unabhängigen Produzenten, Regisseuren, Autoren, Schauspielern und Kameralenten, während es sich bei Letzteren um Dokumente handelt, welche unbestreitbar illegale Handlungen von Missbrauch



Abb. 7: Robert Mapplethorpe, «Dominick and Elliot», 1979, Gelatin-Silberdruck



Abb. 8: Unbekannter irakischer Mann, Abu Ghraib, 2003

und Folter darstellen. Diese wurden von Soldaten, Militärpolizei und Zivilisten deutlich gegen den Willen der Opfer auf Geheiß ihrer Vorgesetzten im irakischen Operationsbereich und andernorts (darunter auch Washington DC) begangen. Darüber hinaus müssen sado-masochistische Handlungen selbst (heute gewöhnlich von Praktizierenden als Bondage/Diziplin/Sadismus/Masochismus oder BDSM bezeichnet) und die damit verbundene Pornografie als bedenkliche Verdrehungen – nicht übereinstimmende Wiederholungen – des Vorgangs der Folter verstanden werden. Bei der tatsächlichen Folter können keine Sicherheits-Wörter benutzt werden, die den Peiniger stoppen, bevor dieser bis zum Punkt qualvoller Leiden oder gar des Todes geht. Bei der Kette, die um den Hals eines muslimischen Insassen in Abu Ghraib und die an einer von Lynndie England gehaltenen Leine befestigt ist (Bilderstrecke Abb. V), handelt es sich nicht um ein BDSM-Halsband, dem Symbol einer langfristigen emotionalen und erotischen Bindung zwischen dem dominanten und dem unterwürfigen Partner; sie ist Ausdruck einer völligen emotionalen Entfremdung zwischen Herrn und Sklaven.

Darüber hinaus waren im Gegensatz zu den formvollendeten, fast kulinarischen, industriellen Sex-Videos die handwerklich grobschlächtigen Abu Ghraib Fotografien nie zur Veröffentlichung vorgesehen. Im Gegenteil, sie waren dazu gedacht, im Kreis der Gefängnisaufseher-Kollegen, ihrer Freunde und der Familie geteilt zu werden. Ebenso sollten sie den Folteropfern selbst gezeigt zu werden, mit der Absicht Scham und Erniedrigung hervor zu rufen. Insofern gibt es keinerlei Anlass zur Annahme, sie seien zu erotischem Vergnügen oder zur Stimulation eingesetzt worden. Obwohl ihr Inhalt oft sexueller Natur ist – BDSM-Szenarien, Masturbation, oraler Sex, Exhibitionismus und Voyeurismus – ist nichts an ihnen «sexy». Der maskierte irakische Mann in dem Masturbationsvideo, mechanisch zerrend und schlagend oder die Pseudo-Fellatio Fotografien (Bilderstrecke Abb. VI, VII) zeugen (aus offensichtlichen Gründen) nicht von Erregung und verstoßen damit gegen eines der obersten Gebote der Pornografie: keine schlaffen Penisse. In der Tat ist die mimetische Qualität von Pornografie – in ihrer essentiellen Funktion als erotische Projektionsfläche für Fantasien und sexuelle Erregung – im Fall der Bilder von Abu Ghraib nicht vorrangiges Kriterium. Stattdessen geht es hier um die vehemente Semantisierung von Unterschiedlichkeit, nicht um die Entdeckung von Ähnlichkeit; die Bilder unterstreichen den imperialistischen Spott, nicht die koloniale Mimikry¹⁶. Die einzige mögliche Ausnahme hiervon könnte die Fotografie einer irakischen Gefangenen sein, die man dazu gezwungen hat, ihr T-Shirt hoch zu ziehen, um ihre Brüste zu zeigen (Bilderstrecke Abb. VII, VIV). Diese Bilder sind Teil einer Serie, die zwei weibliche Gefangene abbilden. Sie wurden im Oktober 2003 aufgenommen und zwei Jahre nach der ursprünglichen Publikation der Abu Ghraib-Bilder an die Presse freigegeben. Sie erinnern nicht an Pornografie, sondern tatsächlich an Studentinnen, an «soft-core» pornografische Video-Nachahmungen, die mit dem Schlagwort «Girls Gone Wild»

16 www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001084.php (30.07.10).

bezeichnet werden. Hierbei handelt es sich zumeist um Frauen im College-Alter an verschiedenen Orten dargestellt, auf dem Campus, in den Frühjahrsferien oder an Karneval, die mit ihren Brüsten oder Hintern angeben, küssen, manchmal angedeutet masturbieren und allgemein neckisch flirten. Falls tatsächlich die Wachleute von Abu Ghraib diese Videos angesehen und nachgeahmt haben, so haben sie Szenen primitiven, aber unbeschwerten und geselligen Klamauks in Bilder der Herabwürdigung und der physischen und psychologischen Isolation transformiert.

Luc Sante, Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau und Dora Apel, sie alle verglichen die Abu Ghraib Bilder mit Lynch-Fotografien (Abb. 9).

Auf der Sonderberichtsseite in der *New York Times*, die eine Woche nach der CBS-Ausstrahlung der Bilder im Mai 2004 erfolgte, argumentierte Sante, dass die Bilder ähnlich wie Lynch-Postkarten aus dem frühen 20. Jahrhundert als Trophäen fungieren, die sowohl den Rassismus der Täter – Soldaten wie Zivilisten gleichermaßen – als auch deren Gewissheit von Straffreiheit hervorheben.¹⁷ Sontag, die einige Wochen später in der *New York Times* schreibt, evoziiert ebenso die Lynch-Postkarten, indem sie anmerkt: «The lynching photographs were souvenirs of a collective action whose participants felt perfectly justified in what they had done. So are the pictures from Abu Ghraib.»¹⁸ Sie fügte hinzu, dass es bei den meisten der Bilder aus dem Irak um Sexualität gehe oder zumindest unterschwellig «inspired by the vast repertory of pornographic imagery available on the internet – and which ordinary people, by sending out webcasts of themselves, try to emulate».

Schließlich, so schreibt Sontag, «the pictures are us», unser Rassismus, unsere Liebe zur Gewalt und unsere imperiale Schamlosigkeit. In ihrem Essay für *Artforum*, der 2004 erschien, erwähnte auch Solomon-Godeau die Lynch-Assoziation,



Abb. 9: John Richards am Baum hängend, jubelnde Lyncher und ein frisch gezimmerter Sarg, 12. Januar 1916, Goldsboro, North Carolina, Gelatin-Silberdruck

17 Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2007, S. 125.

18 Luc Sante: Tourists and Tortures. In: *The New York Times*, 11.5.2004.

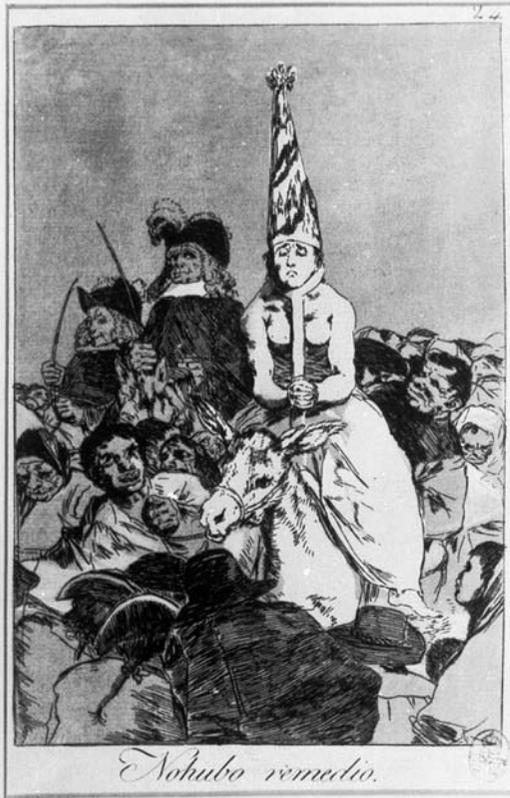


Abb. 10: Francisco de Goya: *Nohubo remedio* (Es gab keine Hilfe): Platte 24 der Serie *Los Caprichos*, 1799, Kupferstich und goldbraune Aquatinta

dominant denn als Abweichung zu verstehen seien und den Schluss ziehen, dass in den Bildern eine nur allzu amerikanische Geschichte zutage komme. Dennoch hat, so scheint es mir, der häufige Vergleich der Abu Ghraib Bilder mit Lynch-Postkarten etwas von einer kurzschlüssigen Analyse; die Gefängnisfotografien nun im Eifer einem früheren Komplex gewalttätiger amerikanischer Bilder anzuschließen – und hierbei den nationalen Charakter und die politische Verantwortung hervorzuheben – lässt die spezifischen Subjekte und den Zweck der Gefängnisfotografien selbst sowie ihre weit reichenden historischen Wurzeln weiterhin unbestimmt. Insofern sind Bezüge zu Goya, Picasso, Bacon oder Ben Shahn – so passend sie auf den ersten Blick auch erscheinen – fundamental falsch, obwohl diese Namen unser Bewusstsein mit

sprach aber allgemeiner über die Autorität von Fotografien, die – selbst im Zeitalter digitaler Manipulation – den Blick auf die brutale Realität lenken und politische Leidenschaften anheizen. In einem Essay aus dem Jahr 2005 argumentierte Dora Apel, dass die Fotografien von Abu Ghraib, wieder in gleicher Weise wie bei den Lynch-Fotografien, eine ›culture of community sanction‹ hervorheben, die ihre Opfer entmenschliche, um die repressiven Ideologien von Rasse und Nation aufrecht zu erhalten. ›Torture‹, schreibt sie, ›is a fundamentally political act‹¹⁹.

Die Autoren haben eine starke Kritik der vergangenen und gegenwärtigen US-Kultur und Regierungspolitik vorgelegt, indem sie in den Fotografien von Abu Ghraib Themen wie Rassismus, Nation, Pornografie und Gewalt hervorheben, die eher als do-

19 Susan Sontag: Regarding the Torture of Others. In: *The New York Times*, 23.5.2004. Online verfügbar unter www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html (25.09.10). In deutscher Übersetzung: Susan Sontag: Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2004.

der unbarmherzigen Kraft eines Freudschen Versprechers durchdringen. Denn während die Gefängnisfotografien das Zufügen von Schmerzen und die Erniedrigung der Machtlosen gut heißen, so verdammen die Gemälde und Drucke jener Künstler diese Schikanierung auf das Schärfste. Während die Gefängnisfotografien angeblich erotische Tableaux' benutzen – sorgfältig von Gefängnisaufsehern und Fotografen choreografiert – um den Ein-



Abb. 11: Spc. Charles Graner und Spc. Sabrina Harman mit irakischen Gefangenen posierend, Abu Ghraib, 2003

druck zu erwecken, die Gefangenen seien willige, wenn nicht sogar enthusiastische Teilnehmer ihrer eigenen Einkerkering und Züchtigung, löschen die Kunstwerke jegliche Spur eines gemeinsamen erotischen Raumes, um die Scham und Erniedrigung von Folter deutlich hervor zu heben. Der Kontrast im Ausdruck der Gesichter der Folterer und Opfer in Goyas *Caprichos*, wie auf der Druckplatte *Nohubo remedio* (‘Nichts zu machen’) (Abb. 10) machen die emotionale Kluft, die diese beiden unterschiedlichen Seiten trennt, deutlich – die Abwesenheit von Gesichtern auf vielen der Abu Ghraib-Bilder erlaubt dem Betrachter anzunehmen, die Gefangenen seien willige Beteiligte in den sexuellen Szenarien, die von den Wächtern heraufbeschworen wurden. Die physiognomische und körperliche Verunstaltung der zentralen Figuren in Picassos *Guernica* akzentuiert ebenfalls den unüberbrückbaren Spalt zwischen Gewalttäter (nicht sichtbar, aber vollständig intakt) und dem hilflosen Subjekt (sichtbar und gebrochen). Die Anonymität und tiefste Verletzbarkeit der maskierten Figur auf Shahns Plakat leugnet jede Möglichkeit menschlichen Austauschs und Gemeinschaft. Die verhüllten Körper in den Beispielen von Goya, Picasso und Shahn im Vergleich zu der Nacktheit der Figuren der jüngsten Folterfotografien unterstreichen die grundlegende Unterschiedlichkeit zwischen ihnen. In der Tat, die Differenz zwischen den beiden Gruppen von Fotografien – diejenigen aus Abu Ghraib, in denen Aufseher den Vorsitz bei einem erzwungenen freudlosen homosexuellen Bacchanal haben und jenen von modernen Künstlern, die regelmäßig in Verbindung mit den Folterfotografien zitiert werden – könnte krasser nicht sein und dies ist uns bereits nach einem kurzen Moment des Nachdenkens klar.

Übersetzung: Petra Missomelius, Angela Krewani

Literatur

- 16 Beaver Collective: www.16beavergroup.org/monday/archives/001354.php (30.07.10).
- Apel, Dora: Torture culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib. In: *Art Journal*, Sommer 2005, S. 88.
- : *Imagery of Lynching: Black Men, White Women, and the Mob*. New Brunswick, NJ 2004.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2007.
- Beccaria, Cesare Beccaria: *Von den Verbrechen und von den Strafen (1764)*. Berlin 2005.
- Danner, Mark: Torture and Truth. In: *The New York Review of Books*, Vol. 51, Nr. 8, 2004. Druckversion unter: www.markdanner.com/articles/show/35 (30.07.10).
- Delegates of the International Committee of the Red Cross: *Report of the International Committee of the Red Cross (ICRC) on the Treatment by the Coalition Forces of Prisoners of War and Other Protected Persons by the Geneva Conventions in Iraq During Arrest, Internment and Interrogation*. Februar 2004.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: *Gesammelte Werke XII*. Frankfurt am Main: Fischer, 3. Aufl. 1966, S.227–268.
- Gurstein, Rochelle: On the Triumph of the Pornographic Imagination. In: *The New Republic Online*, 15. Mai 2005. www.tnr.com/article/books-and-arts/the-triumph-the-pornographic-imagination (30.07.10).
- Hitchens, Christopher: Abu Ghraib isn't Guernica. In: www.slate.com, 9. Mai 2005. www.slate.com/id/2118306 (30.07.10).
- Sante, Luc: Tourists and Tortures. In: *The New York Times*, 11.5.2004.
- Sontag, Susan: Regarding the Torture of Others. In: *The New York Times*, 23.5.2004. Online verfügbar unter www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html (25.09.10). In deutscher Übersetzung: Susan Sontag: Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.5.2004.
- Unsel, Siegfried (Hrsg.): *Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1969.
- goodwar.blogspot.com/2005_09_01_goodwar_archive.html (30.07.10)
- www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/links.html (30.07.10)
- www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001084.php (30.07.10)
- www.16beavergroup.org/monday/archives/001354.php (30.07.10)

Das Schauspiel der Schande und der PR-Wert der Ehre

Anatomie eines Skandals

Es wäre übertrieben zu behaupten, dass uns der Abu Ghraib Skandal etwas radikal Neues über Meinungsdynamiken, Medienwirkung, oder Strategien des Krisenmanagements zu lehren vermag. Was jedoch keineswegs bezweifelt werden kann, ist, dass die Kombination von Elementen in Abu Ghraibs informativem Cocktail einem massenmedialen *perfect storm* nahe kommt. Die Kombination der Faktoren, die im Abu Ghraib Fall zusammenspielten, musste notwendig einen Skandal weltumspannender Dimensionen hervorbringen. Das erste Ziel dieses Beitrags ist es, die Elemente dieses explosiven Cocktails zu identifizieren und diesen Sturm zu analysieren. Im Anschluss an die Darstellung des Skandals wird sich der Beitrag mit der Legitimitätskrise beschäftigen, welche die amerikanische Regierung als Folge der Veröffentlichung der Fotografien erlitt. Präsident Bush hatte den Krieg gegen Irak als ein Teil des Anti-Terror Kriegs vorgestellt und politisch sehr stark darauf gesetzt. Die Entscheidung aber war auf heftigen Widerstand in der Weltöffentlichkeit gestoßen. Zum Schluss wird die Antwort der Bush Regierung auf die Abu Ghraib Krise erörtert und kommentiert.

Um die Entwicklung der Krise und die Antwort der US Regierung auszuwerten, ist es allerdings notwendig, eine klare Vorstellung der Zeitfolge des Skandals zu haben:

Am 28. April 2004 veröffentlichte die CBS die ersten Fotografien des Missbrauchs in ihrem populären Programm *60 Minutes*. Dan Rather, einer der Star Moderatoren der TV Show, hatte die Fotografien eine Zeitlang in seinem Besitz. Er entschied aber, die Veröffentlichung der Fotografien zu verschieben, um die militärische Intervention im Irak nicht zu gefährden. Angeblich hatte ihn das Pentagon explizit darum gebeten. Dan Rather gilt als Legende der US Medien, da er die Nachricht vom Tod des Präsidenten John F. Kennedy als erster Journalist verbreitet hatte. Er war aber immerhin nicht der einzige Mythos des US amerikanischen Journalismus, der sich aktiv an der Inszenierung des Skandals beteiligte.

Eigentlich beschloss Dan Rather, die Fotografien erst dann zu veröffentlichen, als überall deutlich wurde, dass der Bericht einer internen, von Major General Antonio Taguba durchgeführten, Untersuchung zu Seymour M. Hersh durchgesickert war. Hersh hatte bereits eine Serie von drei Artikeln für den *New Yorker* geschrieben. Der erste Artikel der Serie war für die Mai Ausgabe (24. Mai) geplant. Hersh wird in den USA seit den 60er als Heiliger des investigativen Journalismus' verehrt. Ihm wur-

de der *Pulitzer Prize* 1970 aufgrund seiner Berichterstattung der *My Lay* Massaker während des Vietnam Kriegs verliehen. Als *free lance* Journalist hatte er jahrelang für die *New York Times* und die *Los Angeles Times* gearbeitet. Seit 1993 arbeitete er regelmäßig für den *New Yorker*. Bereits im ersten Teil der Serie deutete Hersh darauf hin, dass es sich unmöglich um einen isolierten Fall korrupter Soldaten handeln könne. Vielmehr sollen Folter und die systematische Menschenrechtsverletzung an der Tagesordnung in der *US military intelligence* gewesen sein. Diese Tatsache, wie Major General Tagubas Bericht schließen lässt, war die Folge eines ungenügenden Trainings und inkompetenter Ausbildung der Soldaten, die für diese Mission rekrutiert worden waren.

Am 30. April veröffentlichten Al-Dschasira und Al-Arabiya, die einflussreichsten Fernsehsender im arabischen Kulturgebiet, die ersten Fotografien von Abu Ghraib. Um diese Zeit waren die Bilder durch das Internet weltweit verbreitet. Der auf mediale Öffentlichkeit zielende Skandal wurde effizient durchgeführt und mündete wie geplant in einer Regierungskrise. Gestützt auf Tagubas Bericht berichtete Hersh, dass mächtige Leute der Bush Regierung über den Missbrauch informiert waren und die Vorgänge bewusst ignorierten.

Die Irritation in den meisten alliierten Ländern wie Großbritannien, Spanien oder Italien wuchs rasant. Die anti-amerikanischen Ressentiments waren daraufhin nicht mehr zu stoppen.

Es soll jedoch nicht versäumt werden, in dieser Einführung daran zu erinnern, dass, worum es in Abu Ghraib auch immer ging, dies als eine weitere Offenbarung der Folter zu verstehen ist, dieses dunklen Drangs, der dem Menschen und seiner Gesellschaft innewohnt. Der Mensch hat schon immer eine Faszination am Schauspiel des fremden Leidens empfunden. Die Faszination vermag sich selbst durch die Kunst zu verherrlichen. Sie kann aber auch das alltägliche Grauen hervorrufen, die Freude am Leiden, an der Menschenquälerei, ohne den kathartischen Filter der Kunst. Dann zeigt sich das Grauen in all seiner pornografischen Härte. Jede Kultur erzeugt ihre eigenen Formen der Folter. Und diese Formen der Folter entsprechen der Natur und dem Charakter des potentiellen Publikums.

Das Gefängnis von Abu Ghraib war schon lange Zeit vor der Veröffentlichung der Fotografien berüchtigt. Während des Saddam-Hussein-Regimes war Abu Ghraib dessen wichtigstes Sicherheitsgefängnis. Es war nicht das erste Mal, dass an jenem Ort Verbrechen gegen die Menschenwürde und die Menschenrechte begangen wurden.

Nachrichtenwert der Schande

Eine der faszinierendsten Formen der allgegenwärtigen Folter ist jene, welche die soziale Natur des Menschen ausnutzt, um Schmerz zuzufügen. Über diese soziale Natur des Menschen ist Max Scheler derjenige Autor, der ihre tiefe Bedeutung im menschlichen Dasein am genauesten geschildert hat. Besonders wichtig für diese

Untersuchung ist Schelers Analyse der Dichotomie Ehre-Schande, beziehungsweise Ehrgefühl-Schamgefühl.

Das definitorische Moment im Ehrerleben findet Scheler zufolge nur dann statt, wenn das Individuum sich seines eigenen Wertes bewusst wird. Persönlichkeitswert, der Wert, den wir uns selbst zuschreiben und Ehrenwert, der Wert, der uns von unserer sozialen Umwelt zukommt, blenden sich in einem einzigen Selbstwertbewusstsein ein. Der Einzelne wird nicht immer in der Lage sein, einen starken Persönlichkeitswert zu bewahren, wenn ihm nur Verachtung, Hass oder Verhöhnung seiner Mitmenschen begegnen. Die Tatsache, dass die allgemeine Verurteilung auf Täuschung, Verleumdung oder Irrtum beruht, wird seine Peinlichkeitsempfindung auch nicht besonders mildern.

Scheler definiert das Ehrgefühl als einfach «nur ein Gefühl – für Ehre».¹ Scheler erklärt auch weiter, was der Mensch durch sein Erleben der Ehre eigentlich fühlt:

«Ihr [der Ehre] entspricht der triebhafte Anspruch auf Liebe, Güte, Teilnahme, dessen Nichterfüllung erst bemerkt wird. Die Ehre ist als dieser triebhafte Anspruch ein objektiv Begründendes und Fundament in dem Menschen und seinem Verhalten».²

Max Scheler zufolge fängt das Ehrgefühl immer nur zu wirken an, wenn die Ehre nicht da ist.

In diesem Kontext bildet die Ehre den Kern dessen, was Scheler das «soziale Ich» nennt, und das etwas viel Tieferes darstellt, als bloß eine Maske oder eine Rolle, die das Individuum in der Gesellschaft spielt. «Was ich hier *soziales Ich* nenne», erklärt Scheler, «ist nicht etwa bloß die Summe von Vorstellungen, Bildern, Urteilen, welche die einzelnen Mitglieder unserer Gemeinschaft von uns haben und die uns mitgeteilt werden können oder nicht. Vielmehr ist mein *soziales Ich* ein selbständiger Gegenstand, auf den ich selbst nicht anders blicke als die Mitglieder der Gemeinschaft auch».³ Das Ehrgefühl ist der notwendige Nährboden des «sozialen Ichs», denn dieses wird durch die angenehme oder unangenehme Empfindung des Ehrgefühls bestimmt. Dies ist die wichtigste Auswirkung des Ehrgefühls: Es zeigt uns, oder lässt uns spüren, welchen Wert wir in unserer Gemeinschaft besitzen.

Das Ehrgefühl ist also zugleich *Selbstgefühl*. Dies begriff bereits Aristoteles, der in der Bestrebung nach Ehre die Sorge um die eigene Person erkannte:

«Da aber alle Menschen sich selbst lieben, so muss auch allen das, was ihnen selbst angehört, angenehm sein [...] Daher sind sie meist Liebhaber der Schmeichelei [...] sowie der Ehre».⁴

1 Scheler, Max: Über Scham und Schamgefühl. In: *Schriften aus dem Nachlass Bd. 1*. Bern 1957, S.107.

2 Ibid., S.152.

3 Max Scheler: Die Idole der Selbsterkenntnis. In: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Absätze*. Bern 1955, S. 287.

4 F. G. Sievecke (Hrsg. und Übers.): Aristoteles: *Rhetorik*. München 1980, S.1371b.

Durch Lob und Tadel nimmt das Individuum seinen eigenen Wert in der Gemeinschaft wahr. Max Scheler drückt es folgendermaßen aus:

«Ehrgefühl ist ein Fühlen des besonderen Selbstwertes, der in der Achtung unserer Mitmenschen liegt. Bei Verlust dieser Achtung reagiert das Ehrgefühl mit Vorwürfen, die wir uns in der Werteinstellung jener anderen auf uns machen».⁵

Damit bestätigt auch Scheler, dass das Ehrgefühl das Akzeptieren des eigenen persönlichen Wertes durch die Beurteilung unserer sozialen Umwelt voraussetzt.

Der Zustand, der aus dem Verlust der Ehre erfolgt, ist die Schande. Sie kann also für den Gegenpol der Ehre gehalten werden. Und da das Schicksal der Ehrlosigkeit gefürchteter war sogar als der Tod, gehörte die Schande zum Repertoire der *formellen* Bestrafungen in praktisch jeder Kultur. Der Entzug der Ehre, die *öffentliche Schande*, war im jeweiligen Strafgesetzbuch registriert. Die Verurteilten wurden bei Vollstreckung der Ehrenstrafen nicht selten verstümmelt oder gebrandmarkt, um ihre Schande unauslöschlich zu besiegen.⁶ Zweifellos ist die Strafe, die am häufigsten mit Ehre und Schande assoziiert wird, der Pranger. Diejenigen, die ihre Ehre eingebüßt hatten, wurden der öffentlichen, oft erbarmungslosen Verhöhnung ausgesetzt. Alle möglichen Vorkehrungen wurden getroffen, damit die Strafe die größte Publizität erlangte: Die Ausstellung fand in der Regel auf dem Marktplatz statt und an einem Tag, wo dieser Ort am meisten besucht war. Die Zuschauer nahmen aktiv an der Strafe teil. Ihre Mitwirkung beschränkte sich nicht bloß auf die Verspottung. Dazu gehörten auch «das mitunter recht derbe Beschmieren und Bewerfen mit Kot und Unrat, Unflat und mit Steinen».⁷ Der Pranger war eine der beliebtesten Strafen der berüchtigten *Heiligen Inquisition*, um die Abweichler der katholischen Orthodoxie zu bestrafen. Der Angeschuldigte, der vor dem heiligen Gerichtshof sein Delikt gestand, wurde zu einem feierlichen Abschwören seines «Irrtums» verurteilt. Der Akt hieß *auto de fe* (Autodafé, Ketzengericht). Der spanische Anthropologe Julio Caro Baroja hat schaudererregende Zeugnisse mehrerer von der legendären spanischen Inquisition Verurteilten zusammengestellt. Der Moment, in dem der Beschuldigte vor der ganzen Nachbarschaft, d.h. in aller Öffentlichkeit, seine abweichenden Ansichten enthüllte, war für ihn der schmerzhafteste des ganzen Verfahrens. Die «öffentliche Schande» war für manchen sogar gefürchteter als die Folterbank.⁸ Der Bestrafte wurde mit lächerlicher und herabwürdigender Bekleidung zu einem strategischen Punkt der Stadt geführt, der als Ort allgemeiner Zusammenkunft stillschweigend akzeptiert war und dem Spott der Nachbarn preisgegeben.

Das Publikum nahm ebenfalls an der Bestrafung teil. Sein Verhalten stellte die vollstreckende Kraft der «öffentlichen Schande» dar, die ohne dieses Publikum

5 Max Scheler: Über Scham und Schamgefühl, op. cit., S.150.

6 Werner Danckert: *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*. Bern, München 1963, S. 9f.

7 K. S. Bader, und G. Bader-Weiß: *Der Pranger. Ein Strafwerkzeug und Rechtswahrzeichen des Mittelalters*. Freiburg, 1935, S. 145.

8 Julio Caro Baroja: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid 1978, S. 357.

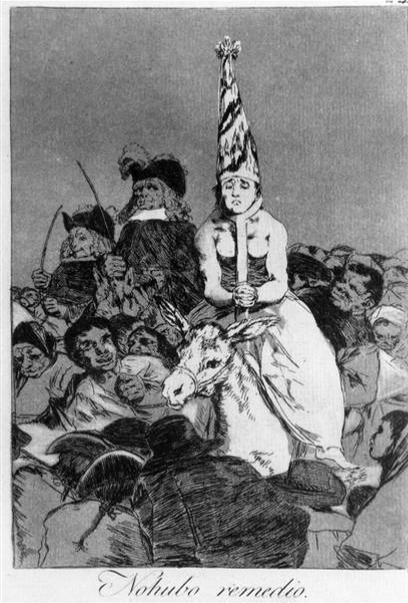


Abb. 1: *Nohubo remedio* (Es gab keine Hilfe)
(1779–98) Francisco de Goya

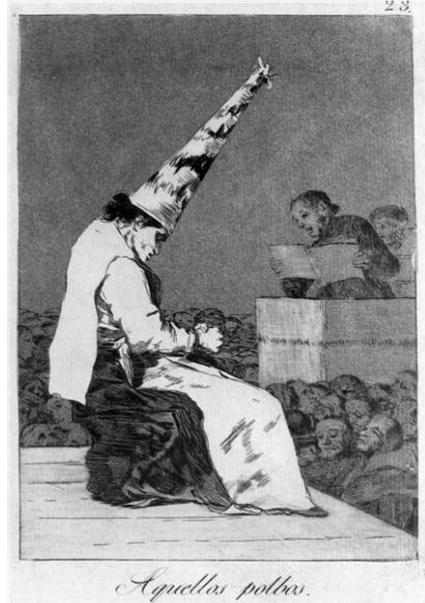


Abb. 2: *Aquellos Polvos* (Dieser Staub)
(1779–98) Francisco de Goya

gar keinen Sinn hätte. Die *autos de fe* genossen höchste Popularität zu ihrer Zeit. Sie wurden als unterhaltsame Schauspiele angesehen. Das peinliche Ritual wurde mit ähnlicher oder noch größerer Begeisterung begrüßt als andere Feierlichkeiten. Nicht selten wurden die Prangerstrafen extra veranstaltet, um einen erlauchten Besuch mit dieser eigenartigen Unterhaltung zu ehren.⁹

Stephen F. Eisenman weist in seiner Untersuchung der ikonographischen Dimensionen des Abu Ghraib Skandals auf die visuelle Analogie mit dem spanischen Ketzengericht hin. Er zeigt einige Radierungen Goyas aus der Serie *Caprichos*, durch die sich die Härte dieser Strafen anschaulich beobachten lässt.¹⁰ Die Bekleidung und die Haltung der Bestraften erinnern uns notwendigerweise an Abu Ghraibs gefolterte Gefangene. Es ist kaum möglich, dass es sich hier um einen Zufall handelt, geschweige dass die Folterer des Gefängnisses genügende Kenntnis der Kunstgeschichte besaßen. Vielmehr scheint es sich um ein tief eingepprägtes Muster in der menschlichen Psyche zu handeln, das immer wieder dieselbe visuelle Darstellung des Leidens hervorruft (Abb. 1 & 2).

Die unmittelbare Folge der öffentlichen Schande stellte den sozialen Tod des Individuums dar – und die dazu gehörende Zerstörung des Selbstwertgefühls. Die Bilder von Abu Ghraib zeigen deutlich, dass gerade dies das Ziel des Missbrauchs

9 Ibid., S.344ff.

10 Vgl. Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007, S.47ff.

war. Durch die systematische Demütigung der Gefangenen hofften die *US Intelligence Services*, leichter ihre Geständnisse zu erzwingen. Zum Prozess der systematischen Vernichtung des Selbstwertgefühls gehört das Bewusstsein, fotografiert worden zu sein. Es war nicht nur eine Frivolität der Folterer, ein Spiel einer Gruppe einfältiger *dirt bags*, um Andenken ihrer episodischen Macht zu sammeln. Die gefolterten Verdächtigen wussten, dass ihre Schande aufgenommen wurde. Und diese Tatsache kommt dem öffentlichen Moment der Schande gleich.

Darüber hinaus weist Seymour Hersh bereits im Originalartikel über das Abu Ghraib Gefängnis auf die pornografische Natur der Bilder hin, die den Skandal bewirkten.¹¹ Die meisten Fotografien haben sexuelle Konnotationen. Die Männer erscheinen häufig nackt. In manchen Fällen werden sie von weiblichen Soldaten ausgelacht. Die Gefangenen wurden gezwungen, vor der Kamera zu onanieren – oder zumindest mussten sie Selbstbefriedigung simulieren. In manchen Bildern scheinen männliche Gefangene oral mit anderen männlichen Insassen zu verkehren. Wie Hersh selbst hervorhebt, soll diese Art Demütigung besonders tief bei muslimischen Männern gewirkt haben. Homosexueller Geschlechtsverkehr ist im islamischen Gesetz strikt verboten. Auch das Nacktsein vor anderen Männern wird in der arabischen Männerwelt als extrem peinlich und demütigend empfunden.

Auch wenn sie sich in unserer Gesellschaft mit einer zivilisierteren Fassade zeigt, ist die Faszination des Publikums für das Schauspiel der fremden – und öffentlichen – Schande nicht geringer geworden. Vor allem auf dem Feld der Rechtswissenschaft weist man auf die Prangerwirkung der Massenmedien hin. Das Schauspiel der Anprangerung, behauptet zum Beispiel Gerd Treffer, findet heute nicht mehr auf dem Marktplatz, sondern «im nachbarlichen Wohnzimmer» statt.¹² Darunter leidet insbesondere der Ehrenschatz. Der von den Medien verfolgte Bürger muss sehr ähnliche Qualen erleiden wie die Opfer der mittelalterlichen Justiz oder der grausamen Inquisition in der Renaissance:

«Am Ende ist er bürgerlich tot, gestorben am Rufmord. Auch wenn diese Folge nicht immer eintritt, gilt doch die moderne Presse als unmittelbare Fortsetzung der mittelalterlichen Folter; unbestreitbar ist ihre Prangerwirkung».¹³

Bereits Paul Lazarsfeld brachte die Rolle der Massenmedien mit den Ehrstrafen in Verbindung. Er bezog sich auf die ethnologischen Entdeckungen von Bronislaw Malinowski auf den Trobriand-Inseln. Durch die Anprangerung wurden, bereits in den frühen Stufen der anthropologischen Entwicklung, der Schutz der Sippe und die Erhaltung der Gruppe gesichert.¹⁴ Das Schauspiel der fremden Demütigung, die Schande, fesselte damals die Mitglieder der Gruppe genauso wie es heute die Fern-

11 Seymour M. Hersh: Torture at Abu Ghraib. In: *The New Yorker*, 10.5.2004.

12 Gerd Treffer: Das Prangersyndrom. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht/Film und Recht (ZUM)* 33, 1989. S. 436.

13 Fritz Ossenbühl: Medien zwischen Macht und Recht. In: *Juristen Zeitung (JZ)* 13, 1995. S. 634.

14 Paul Lazarsfeld: *Am Puls der Gesellschaft. Zur Methodik der empirischen Soziologie*. Wien, Frankfurt/Main, Zürich 1968.

sehzuschauer fesselt. Auch wenn das zeitgenössische Publikum im Fall Abu Ghraibs das moralische Alibi einer gerechtfertigten Verurteilung der Folterer und nicht der Gefolterten hatte, treffen wir auf dasselbe Merkmal unserer Naturanlage. Die öffentliche Schande hat immer noch einen hohen Nachrichtenwert.

Instrumentelle Aktualisierung von Nachrichten

Selbstverständlich griffen die Medien weltweit mit nachvollziehbarem Eifer nach den Bildern und stiegen, je nach ihrer politischen Orientierung, in die Inszenierung des öffentlichen Skandals ein.

Hans-Mathias Kepplinger spricht in dieser Hinsicht von «instrumenteller Aktualisierung» der Nachrichten.¹⁵ Journalisten und journalistische Unternehmen sollen seiner Meinung nach jenen Ereignissen Publizität verleihen, die ihre eigene politische Agenda unterstützen. Die liberale Presse in Europa und den USA sah die perfekte Gelegenheit, um die Bush Regierung zu attackieren. In dieser Hinsicht zeigte sich die Presse in Eintracht mit der öffentlichen Meinung in den meisten europäischen Ländern.

In Großbritannien postulierte sich *The Guardian* als Vorkämpfer der *anti-war* Bewegung. Der Missbrauch wurde von der Redaktion als Etwas dargestellt, das der amerikanischen Außenpolitik innewohnte und die Zukunft interkultureller Konflikte voraussehen ließ: «This is not just a colossal blunder by the U.S. – it inaugurates a whole new level of fears and dangers, both in Iraq and among many muslims throughout the world».¹⁶ Die Redaktionslinie dieser Zeitung war seit dem Anfang des Skandals deutlich. Der Fall wurde als systematisch dargestellt. Die Fotografien sollten nicht ein Einzelfall gewesen sein, sondern nur die Spitze eines Eisbergs der Unsittlichkeit und des moralischen Grauens für das der ganze Krieg letzten Endes gehalten wurde.

Ähnlich ging die spanische Zeitung *El País* an den Fall heran. Die Gewichtigen unter ihren Kolumnisten, die zu den einflussreichsten Meinungsführern des Landes zählen, widmeten dem Skandal aggressive Kolumnen. Carmelo Encinas, ebenfalls ein Starmoderator bei *La SER*, schrieb:

Kein Mensch mit gesundem Menschenverstand kann glauben, dass die Ereignisse in Abu Ghraib die Folge eines isolierten Fehlers in der Befehlskette waren, der die Brutalität einer Gruppe von Psychopathen entfesselte. Die des Folterns und des Missbrauchs angeklagten Soldaten bekamen von dem US Militärkommando und der CIA explizite Befehle, die Gefangenen «weich» zu machen, indem sie ihr Leben zur Hölle machten. Und jetzt haben sie in derselben Hölle das Prestige der Vereinigten Staaten vor dem Rest der Welt versenkt.¹⁷

15 Hans Mathias Kepplinger: *Instrumentelle Aktualisierung. Abschlußbericht zum DFG-Projekt*. Mainz 1990.

16 o.V.: American Shame (Leitartikel). In: *The Guardian*, 1.5.2004.

17 Carmelo Encinas: Americanos. In: *El País*, 15.5.2004. (Übers. d. Verf.).

In demselben Artikel verglich Encinas die U.S. Nachrichten- und Geheimdienste mit Hannibal Lecter, dem populären literarischen und filmischen Kannibalen.

Der Verdacht, dass hinter den Fotografien ein systematisches Verfahren des amerikanischen zentralen Nachrichtendienstes (CIA) und des Militärgeheimdienstes steckten, taucht auch in der deutschen Presse auf. Dietmar Ostermann schrieb in der *Frankfurter Rundschau*:

Je mehr Details der Folterungen Kriegsgefangener in Irak bekannt werden, desto größer wird der Verdacht, dass hinter den abscheulichen Vorgängen mehr steckt als das Fehlverhalten einiger weniger amerikanischer und mutmaßlich auch britischer Soldaten.¹⁸ Laut der Studie von Lila Rajiva¹⁹ war die Presse in den USA zurückhaltender. Sogar die liberale Presse soll gezögert haben, konsequent die Politik George Bushs für die Blamage verantwortlich zu machen. Nichtsdestotrotz lässt sich eine klare Linie erkennen, die den aktuellen Skandal instrumentalisierte, um die republikanische Regierung zu attackieren. Diese Tendenz war bereits im Originalartikel von Seymour Hersh klar zu spüren. In Mai 2004 vertraten *The New York Times* und *The Washington Post* die These, dass es sich im Fall Abu Ghraib um einen Krebs handelte, der sich über den ganzen Körper des US Militärgeheimdienstes ausgebreitet hatte. Natürlich waren beide Zeitungen darüber einig: Die Bush Regierung trug die ganze Schuld daran.

Konservative Kolumnisten und Meinungsführer versuchten jedoch, die Verantwortung auf eine reduzierte Gruppe korrupter Individuen zu begrenzen. Das *Wall Street Journal* denunzierte sogar in einem Leitartikel eine Fraktion der amerikanischen Presse und politischen Führungskraft, die viel mehr lüsternes Interesse am instrumentellen, politischen Nutzen des Skandals zeigten, als an der klaren und gerechten Identifizierung der wirklichen Verantwortlichen.²⁰

Skandale sind aber Missstände, wie Kepplinger hervorhebt, über die man lediglich eine legitime Meinung haben kann und aus denen unabwendbare Konsequenzen gezogen werden müssen: die unzweideutige Verurteilung der Schuldigen.²¹ Deswegen lösen sie eine furiose Reaktion bei Medien und Öffentlichkeit aus, die notwendig zu einer tiefgreifenden Krise führt.

Was in diesem publizistischen Krieg eigentlich auf dem Spiel stand, war die Legitimität der US Regierung und ihrer Außenpolitik – die Politik auf dem Gebiet des islamischen Terrorismus.

18 Dieter Ostermann: Entwürdigen mit System. In: *Frankfurter Rundschau*, 2.5.2004.

19 Lila Rajiva: *The Language of Empire: Abu Ghraib and the American Media*. New York 2005. S.21ff.

20 *Ibid.*, 24f.

21 Hans Matthias Kepplinger: *Publizistische Konflikte und Skandale*. Wiesbaden 2009. S. 10f.

Die Legitimitätskrise

Plato enthüllte in Gorgias, welche die einzige wahre Quelle politischer Macht ist: DOXA, die Meinung.

Die Meinung, vor allem diejenige, die wir *öffentliche* nennen, ist die einzige mögliche Stütze der Macht. Da sie, die Meinung, ein flüssiges Element ist, löst sich die Macht auf, wenn die Meinung dahin fließt. Diese Abhängigkeit war so deutlich und überwiegend für Plato, dass er zum Schluss kam, dass jeder, der politische Macht verfolgt, notwendig ein Sklave der Meinung werden wird.²²

In dieser Hinsicht stellt die Gewalt, wie es Hannah Arendt formulierte,²³ den exakten Gegensatz der Macht dar. Wenn wahre Macht vorhanden ist, wird die Gewalt irrelevant. Gewalt taucht nur dann auf, wenn die Stütze der Meinung in Auflösung ist. Die Gewalt versucht immer, das Unersetzbare zu ersetzen. Sie antizipiert aber nur das Ende. Die Erscheinung der Gewalt ist das erste Symptom einer unvermeidlichen Auflösung der wahren Macht.

Die Bilder von Abu Ghraib hatten eine starke Wirkung auf die öffentliche Meinung weltweit, auch innerhalb der Vereinigten Staaten. Deshalb führte der daraus entstehende Skandal die U.S. Regierung zu einer Legitimitätskrise, die das Fundament ihrer Macht auszuwaschen drohte.

Im Sommer 2002, als noch nicht ein Jahr seit dem terroristischen Anschlag auf die *Twin Towers* vergangen war, ließ sich eine Strömung der Sympathie gegenüber den USA wahrnehmen. Das Land wurde als Opfer betrachtet und diese Wahrnehmung wird immer die öffentlichen Meinung positiv beeinflussen. Laut einer Umfrage des *PEW Global Attitudes Project* in verschiedenen westlichen Ländern zeigten bis zu 70% der Bevölkerung in Kanada, Italien oder Großbritannien eine positive Haltung gegenüber den USA. In Deutschland und Frankreich war der Prozentsatz der Sympathie etwas geringer, stieg jedoch über 60%. Sogar in Russland erreichte die allgemeine Billigung der USA diese ebenfalls diese Ziffer.²⁴

Diese positive Haltung änderte sich, je näher das Ultimatum für Saddam Husseins Regime rückte. Die westliche öffentliche Meinung wendete sich deutlich gegen die militärische Intervention in Irak. Laut dieses *PEW Global Attitudes Project* waren im Januar 2003 über 70% der Bürger in Deutschland und Frankreich entschieden gegen den Krieg. Auch in den Ländern, welche die militärische Eingriff unterstützen, war die Mehrheit der Bevölkerung dagegen: In Großbritannien über 60% und beinahe 70% in Kanada. Radikaler war der Widerstand in Spanien und Italien, also bei Alliierten der USA. In beiden Ländern äußerten sich 80% der Bevölkerung

22 Plato: Gorgias. In: E. Hamilton & H. Cairns (Hrsg.): *The collected Dialogues of Plato*. New Jersey 1987. S. 265.

23 Hannah Arendt: *Macht und Gewalt*. München, Zürich, 1970. S. 51.

24 What the World Thinks in 2002: How Global Publics View: Their Lives, Their Countries, The World, America. The Pew Global Attitudes Projects. pewglobal.org/2002/12/04/what-the-world-thinks-in-2002 (01.03.10).

gegen den Krieg. Die Entschlossenheit der Bush Regierung zerstörte die allgemeine Sympathie für die Opfer des Terrors.²⁵

In der islamischen Welt konnten nicht einmal die Terroranschläge vom 11. September Zuneigung zu den USA hervorrufen. In Ländern wie der Türkei oder dem Libanon, traditionellen Verbündeten der USA in der Region, zeigten nicht einmal 30% der Bevölkerung eine positive Haltung gegenüber den USA. In anderen Ländern des Nahen Osten wie Jordanien oder Pakistan erreichte die Sympathie für die Staaten nicht einmal 10%.²⁶

Die Situation in den USA war logischerweise ganz anders. Laut einer Umfrage des PEW Institutes unterstützten 72% der US amerikanischen Bürger im März 2003 die Entscheidung, Saddam Husseins Regierung zu stürzen.²⁷ Der Stolz der Nation war nach dem verheerenden Anschlag im September 2001 verletzt. So erklärten Autoren wie Noam Chomsky²⁸ oder Danny Schechter²⁹, warum viele Bürger einem Beweis der eigenen Stärke wohlwollend gegenüberstanden. George W. Bush hatte den Wind der öffentlichen Meinung, zumindest in seinem Land, im Rücken, als er sich für die militärische Intervention entschied.

Die Fotografien von Abu Ghraib fanden einen perfekten Nährboden für den Skandal in den meisten europäischen Ländern vor, wo die Bevölkerung mehrheitlich den Krieg missbilligte, und selbstverständlich auch in den islamischen Ländern, in denen die Leute entschieden die USA verabscheuten und als den Feind schlechthin wahrnahmen. Was aber den Einfluss der Bilder auf die öffentliche Meinung jener Länder betrifft, war dieser eher gering. Die Fotografien untermauerten lediglich die bereits vorhandenen Urteile der öffentlichen Meinung.

Es war innerhalb der USA, wo die auf einen Skandal zielende Inszenierung schwerwiegendere Konsequenzen haben konnte. Die Bilder von Abu Ghraib besaßen das Potential, eine Legitimitätskrise der USA auch innerhalb des Landes auszulösen. Im folgenden Abschnitt werden wir versuchen, die Antwort der Bush Regierung auf den Abu Ghraib Skandal zu analysieren. Es muss erörtert werden, welche Strategien mit welcher Wirkung angewendet wurden.

25 America's Image Further Erodes, Europeans Want Weaker Ties. The Pew Global Attitudes Projects. pewglobal.org/2003/03/18/americas-image-further-erodes-europeans-want-weaker-ties (1.3.2010).

26 What the World Thinks in 2002: How Global Publics View: Their Lives, Their Countries, The World, America. The Pew Global Attitudes Projects. op.cit.

27 Public Attitudes Toward the War in Irak: 2003-2008. Pew Research Center for the People and the Press. pewresearch.org/pubs/770/iraq-war-five-year-anniversary (01.03.10).

28 Noam Chomsky: *Failed States: The Abuse of Power and the Assault on Democracy*. New York 2006. S.35.

29 Danny Schechter: *Embedded: Weapons of Mass Deception. How the Media Failed to Cover the War on Iraq*. Amherst 2003. S.21.

Krisenmanagement

Steven Fink verwendet den Begriff *prodromes*³⁰, mit dem er sich auf die *Warnung signals* bezieht, auf die Warnhinweise oder Symptome einer lauernde Krise. Es gibt Krisen, die ohne *prodromes* explodieren, und dies macht es viel schwieriger, die Krise zu bewältigen und die Normalität wiederherzustellen. Dies war aber niemals der Fall im Abu Ghraib Skandal. Es gab eine ganze Reihe von eindeutigen Warnungen, die der Veröffentlichung der Bilder vorangingen.

Im Sommer 2003 berichteten drei Menschenrechtsorganisationen, International Red Cross, Amnesty International und Human Rights Watch, über Missbrauch in Bagdads Sicherheitsanstalt. Der Bericht wurde an George W. Bush, Condoleezza Rice und Donald Rumsfeld gesendet. Daraufhin wurde Mayor General Donald Ryder beauftragt, im Fall Abu Ghraib zu ermitteln. Im Herbst 2003 gab er ein komplettes Dossier ab, in dem ernste Mängel im Training und Personalbestand hervorgehoben wurden. Das ganze Haftsystem war seiner Ansicht nach korruptiert. Die Bedingungen für das Erscheinen des Missbrauchs waren gegeben.

Am 13. Januar 2004 händigte ein Militärpolizist den Ermittlern eine Diskette aus, auf der Hunderten von Bildern des Missbrauchs von irakischen Häftlingen gespeichert worden waren. Drei Tage später lieferte der *Central Command* der US Armee eine Pressemitteilung mit Information über den Fall und die Ankündigung strengerer Ermittlungen. Die Pressemitteilung hatte überhaupt keine öffentliche Resonanz.

Die ersten Maßnahmen erfolgen am 19. Januar 2004. General Janis Karpinski, die das ganze System der Sicherheitsanstalten überwachte, wurde ermahnt und des Amtes enthoben. Am selben Tag autorisierte Leutnant General Ricardo S. Sánchez eine minuziöse Untersuchung, die vom Major General Antonio Taguba durchgeführt werden sollte. Tagubas Report, derselbe, zu dem Seymour Hersh Zugang hatte, der aber niemals öffentlich hätte werden sollen, wurde gegen Ende Februar angefertigt.

Die US Regierung war demnach nachweislich seit Monaten vor der Veröffentlichung bestens über die Ereignisse in Abu Ghraib informiert, bevor die Bilder und Hershs Artikel veröffentlicht wurden. Der einzige Versuch, die Weltöffentlichkeit zu informieren, war die bereits erwähnte flüchtige Pressemitteilung.

Die Bilder lösten den Skandal aus und die nationalen sowie internationalen Medien, vor allem diejenigen mit einer liberalen Orientierung, partizipierten an der Inszenierung des Skandals. Die Bilder wurden auch zu einem Erfolg Hit im Internet. In der ersten Woche im Mai 2004 hatte der Skandal den gesamten Planeten erreicht. Präsident George W. Bush nahm zum ersten Mal offiziell und öffentlich Stellung zum Thema am 5. Mai. Zu dieser Zeit waren die Bilder bereits acht Tage lang im Umlauf. Es geschah während eines Interviews, das Bush zwei Nachrichtenkanälen des arabischen Satellitenfernsehens gab: Al Arabiya und Al-Hurra. Bush stimmte zwar zu, dass der Missbrauch der Häftlingen «abhorrent» war, betonte aber, dass die

30 Stephen Fink: *Crisis Management: Planning for the Inevitable*. New York 1986.

Bilder «don't represent America».³¹ Er versuchte mehrmals zu verdeutlichen, dass es sich um einen Einzelfall von Korruption handelte, der weder auf das ganze Land noch auf die militärischen Truppen in Irak übertragen werden durfte.

Bushs Aussage befriedigte keineswegs die internationale Presse. Ihm wurde vorgeworfen, er habe sich nicht entschuldigt. Entschuldigungen scheinen heutzutage ein Muss bei der Öffentlichkeitsarbeit im Krisenmanagement geworden zu sein.³² Das *White House* reagierte auf die wachsende Kritik. Später am Abend desselben Tages rief Scott McClellan, Hauptsprecher des *White House*, eine Pressekonferenz ein, bei der er sechs Mal das Wort *sorry* verwendete.³³

Am nächsten Tag bediente sich selbst der Präsident des goldenen Wortes. Nachdem er sich mit König Abdullah von Jordanien getroffen hatte, äußerte er die erste Entschuldigung für den Abu Ghraib Missbrauch: «I told him (Abdullah) I was sorry for the humiliation suffered by the Iraqi prisoners and the humiliations suffered by their families».³⁴ Dennoch verteidigte er seinen Defense Secretary Donald Rumsfeld, auf den sowohl die nationale als auch die internationale Presse als den letzten Verantwortlichen für die Missetat hinwies: «Secretary Rumsfeld is a really good Secretary of Defense. Secretary Rumsfeld has served our nation well».³⁵ Nicht nur von der Presse bekam Präsident Bush Druck. Auch die Mitglieder der demokratischen Partei im US Repräsentantenhaus attackierten Rumsfeld und verlangten seinen Rücktritt. Bushs Aussage zeigte unzweideutig, dass er dem Druck keineswegs nachzugeben vorhatte: «Secretary Rumsfeld has been the secretary during two wars and he is an important part of my cabinet and he'll stay in my cabinet».³⁶

Es ist nicht unbedeutend, dass Präsident Bush zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit in Interviews für arabischen Fernsehsender auftrat. Seine Pressestelle wus-

31 Bush Interview with Al Arabiya. www.antiwar.com/news/?articleid=2481 (02.06.10).

32 Fernsehübertragene Entschuldigungen werden gegenwärtig als notwendige PR Sühneveranstaltungen inszeniert. Wenn jemand in eine kritische Situation gerät und die Öffentlichkeit davon erfährt, wird sich dieses Individuum notwendigerweise vor der Öffentlichkeit entschuldigen. Bill Clinton war ein Pionier auf diesem Gebiet, aber mittlerweile haben sich die Entschuldigungen als Gemeinplatz der Public Relations etabliert. PR Wissenschaftler Piwinger und Neuheuser, in ihrer Studie der rhetorischen Verteidigungsstrategien in Krisenfällen, weisen auf die starke Wirkung der Entschuldigung hin, um das Image wiederherzustellen. Wir neigen dazu, den Leuten, die sich zu entschuldigen vermögen, mehr Glaubwürdigkeit zuzutrauen. Diese Wirkung beruht ausschließlich auf der Tatsache, dass es eine extreme Überwindungskraft kostet, sich zu entschuldigen. Für Piwinger und Neuheuser wird die Entschuldigung ihre kathartische Kraft verlieren, wenn sie aufhört, etwas Außerordentliches zu sein. Wenn darüber hinaus die Entschuldigung ausgesprochen ist, indem man die Verantwortung zu verschieben versucht, dann ist ihr Wert für das Wiederaufbauen einer beschädigten Glaubwürdigkeit gleich Null. Vgl. M. Piwinger & W. Niehüser: *Skandale: Verlauf und Bewältigung. Strukturen und Funktionen indiskreter Kommunikationsformen*. In: 3. *PR Kolloquium*. Wuppertal 1991.

33 B. Whitaker und S. Goldenberg: Arab world scorns Bush's TV «apology». In: *The Guardian*, 6.5.2004.

34 Greg Kelly, Liza Porteus and *The Associated Press*: Bush Apologizes for Iraqi Prisoner Abuse. www.foxnews.com/printer_friendly_story/0,3566,119156,00.html (05.11.10).

35 Ibid.

36 Ibid.

ste sehr wohl von der niedrigen Popularität der Vereinigten Staaten in der Region. Deshalb muss es als ein Versuch angesehen worden sein, die Gunst der arabischen Gemeinschaft zu erlangen. Das Ziel wurde selbstverständlich nicht erreicht, denn die Bilder von Abu Ghraib bestätigten das schon lange lädierte Ansehen der USA in der arabischen Welt. Gegen politische Einschätzungen ist, wie bereits Machiavelli warnte, nicht möglich zu kämpfen.

Rumsfeld geriet selbst am 7. Mai ins Kreuzfeuer. Er musste vor einem Komitee des Repräsentantenhauses über den Fall Abu Ghraib sechs Stunden lang aussagen. Rumsfeld übernahm die Verantwortung und selbstverständlich, wie es im Buch der guten Public Relations steht, entschuldigte er sich. Rumsfeld gab zu, dass er von den Misshandlungen bereits im Januar 2004 erfahren hatte. Ein möglicher Rücktritt wurde jedoch nicht einmal erwähnt. Rumsfeld bestätigte während der Aussagesitzung, dass Lynndie England, eine 21jährige Soldatin, der Misshandlung von Häftlingen beschuldigt worden war. Auf einem der Bilder erscheint sie mit einem der männlichen Gefangenen, der auf allen Vieren kriechend an einer Hundeleine gehalten wird. Dieses Bild wurde zur Ikone des Skandals, und damit verlor England der Schande ihr Gesicht.

Die Berichterstattung der internationalen Presse wurde vom Skandal geprägt. Der Druck auf die Bush Regierung wuchs von Tag zu Tag. Am 10. Mai erschien George W. Bush erneut vor der Presse, um eine ausführliche Untersuchung der Misshandlungen anzukündigen. Donald Rumsfeld sprach er seinen Rückhalt jedoch trotz der massiven Kritik nicht ab.

Rumsfeld fing selbst an, aktiver und öffentlicher zu werden. Am 13. Mai besuchte er die Abu Ghraib Anlage und unterhielt sich mit den dort stationierten Truppen. Nachdem er zugestanden hatte, dass die Regierung bereits in Januar 2004 über die Missetaten informiert worden war, hatte der Besuch doch kaum Glaubwürdigkeit. Es wurde wahrgenommen als eine Maßnahme der Öffentlichkeitsarbeit. Inzwischen verteidigte Bush seinen *secretary of defense* erneut.

Die Ehre stellt Max Scheler zufolge den öffentlichen und moralischen Wert eines Menschen dar. Wenn dem Individuum seine Ehre abgesprochen wird, dann ist seine moralische Valenz in der Gemeinschaft zugleich gesunken. Eine intakte Ehre ist notwendig, um einfach als normaler Bürger agieren zu können. Im Feld der Politik wird die soziale Relevanz der Ehre sogar deutlicher. Ohne die notwendige moralische Legitimität wird die Karriere eines Politikers, aber auch das Schicksal eines Regimes zugrunde gehen. Dies ist grundsätzlich, was die Inszenatoren des Skandals im Fall Abu Ghraib verfolgten: die moralische Integrität der Bush Regierung zu belasten.

Der Fall diente ganz ausgezeichnet diesem Zweck. Die Bilder waren eindeutig, leicht zu interpretieren und furchtbar attraktiv für das große Publikum. Offensichtlich hatten Bush und sein Team ihr verheerendes Potential unterschätzt. Die Reaktion der Regierung widerspricht den Grundsätzen jedes *crisis management* Lehrbuchs. Die Regierung nahm sehr spät Stellung, erst sieben Tage nach der Veröffentlichung der Bilder in *60 Minutes*.

Als sie endlich entschieden, der Krise zu begegnen, konzentrierten sie sich zuerst auf die arabische öffentliche Meinung. Diese strategische Bewegung war unnötig, weil die USA in diesem Kulturgebiet bereits vor dem Skandal als Feind wahrgenommen waren. Die Bilder bestätigten nur die bis zu diesem Punkt bestehende Meinung. Die eigentliche Gefahr war innerhalb der USA.

Bushs und Rumsfelds Entschuldigungen waren darüber hinaus nicht sehr glaubwürdig, weil sie sich keineswegs bereit zeigten, resolute Maßnahmen zu treffen. Bush verteidigte seinen *secretary of defense*, auch wenn die Presse auf ihn als den letzten Verantwortlichen im Fall Abu Ghraib hinwies, Rumsfeld zeigte sich niemals bereits, seine politische Karriere zur Disposition zu stellen.

Stattdessen prangerte die Bush Regierung die Gruppe von Soldaten an, die sich direkt im Gefängnis am Missbrauch beteiligt hatten. Nur sieben Individuen wurden verurteilt: Sabrina Harman, Charles Graner, Ivan Frederik, Jeremy Sivits, Roman Krol, Armin Cruz, Javal Davis und natürlich auch das Gesicht der Schande, Lynndie England. Der Verurteilte mit dem höchsten militärischen Dienstgrad war *staff sergeant* Ivan Frederik. Kein Offizier wurde beschuldigt, geschweige denn verurteilt. Interessant ist auch die Tatsache, dass der letzte der Beteiligten, die verurteilt wurde, gerade Lynndie England war. England, wie bereits erwähnt, verliet der Schande ihr Gesicht. Und obwohl sie nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, wurde sie exemplarisch zu drei Jahren Gefängnis bestraft (sie wurde jedoch nach 17 Monaten entlassen). Die Anprangerung in den Medien wurde gnadenlos. Ironischer Weise erlitten die Folterer in Abu Ghraib am Ende ein Schicksal, das dem Schicksal ihrer Opfer sehr nah kam. Auch sie erlebten durch die Medien die lustvolle Veröffentlichung ihrer eigenen Schande.

Allerdings überwog die allgemeine Wahrnehmung, dass die Verurteilten von der Regierung als Sündenböcke für eigene massive Fehlpolitik vorgeschoben wurden.

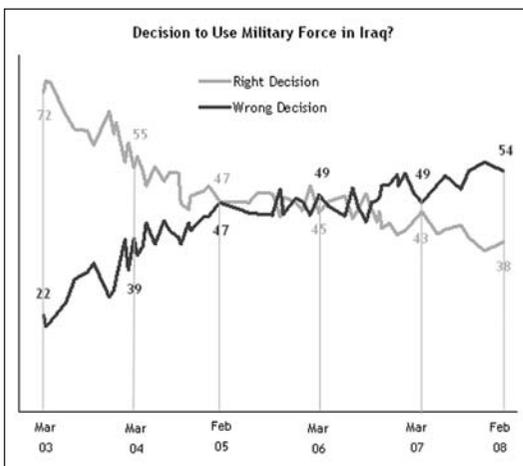


Abb. 3: Public Attitudes Toward the War in Iraq: 2003–2008

Diese Wahrnehmung führte notwendigerweise zur Demontage der Glaubwürdigkeit der US Regierung nicht nur außerhalb des Landes, sondern auch gegenüber der amerikanischen öffentlichen Meinung.

Die Stimmung in den USA hatte sich im Frühjahr 2004 etwas geändert und drohte in eine Opposition gegen die Krieg umzukippen. Es tauchten erste Kriegsoffer auf, die aus dem Irak in die Heimat geschickt wurden. Hinzu ka-

men die Skandale in Abu Ghraib und Guantanamo. Das Schaubild zeigt, wie sich die Zahl derjenigen, die es für eine gute Idee hielten, Irak zu attackieren, konstant reduzierte.

Als der Krieg im Irak anfang, glaubten 72% der US Amerikaner, dass es die richtige Entscheidung war (nur 22% hielt es für die falsche Entscheidung). Zwischen dem Frühjahr 2004, als der Skandal ausbrach, und Februar 2005 waren beide Ansichten gleich vertreten (47%). Im Frühjahr 2008 war die Stimmung umgekippt: 54% der Bevölkerung hielt es für die falsche Entscheidung und bloß 38% behielten ihre positive Meinung (Abb. 3).

Natürlich waren die Bilder von Abu Ghraib nicht die einzige Ursache dieses Meinungswandels. Aber ihre intensive instrumentelle Aktualisierung trug sehr wirksam dazu bei, die Legitimität der Anti-Terror Politik der Bush Regierung zu unterminieren.

Fazit

Die Bilder von Abu Ghraib und der Skandal, den sie generierten, zeigen uns deutlich die Verfahrensweisen von Mediengesellschaften, die sich grundsätzlich am öffentlichen Bild orientieren. Die Öffentlichkeit ignorierte völlig die Pressemitteilung, die der *Central Command* der amerikanischen Armee verteilte. Sie reagierte erst dann, als die Bilder in ihrer pornografischen und obszönen Härte in Umlauf gebracht wurden. Die Mediengesellschaft hat anscheinend die bürgerliche Gesellschaft ersetzt, genauso wie die Inszenierungen des Skandals den bürgerlichen Diskurs ersetzt haben. Nachrichten sind Waren geworden und unter dieser Kategorie haben Skandale den höchsten Wert.

Weltweit ließ sich dieses Publikum vom Schauspiel des fremden Leidens bezwingen. Im Fall Abu Ghraib lieferten sie das moralische Alibi zur Anprangerung des Missbrauchs. Sie besaßen alle notwendigen Komponenten, um Aufsehen zu erregen: obszöne visuelle Inhalte, die Morbidität des fremden Leidens, die Ausrede einer guten Sache und ein perfekter Anlass, die unbeliebte amerikanische Regierung zu legitimieren.

Die Bush Regierung unterschätzte offensichtlich das verheerende Potential der Bilder von Abu Ghraib – und auch die Dimensionen des massenmedialen Sturms, der auf ihre Veröffentlichung hin losbrach. Grundsätzlich beging das PR Team des Präsidenten drei Fehler:

- Die erste Reaktion kam zu spät. Als George W. Bush zum ersten Mal vor der Öffentlichkeit erschien, waren bereits sieben Tage seit der Veröffentlichung der Bilder vergangen. Diese Zeitspanne ist heutzutage, in einer Welt, die durch die Medien global zusammengebunden ist und gierig auf Skandale lauert, eine Ewigkeit.
- Bush und sein *Secretary of Defense* Donald Rumsfeld entschuldigten sich, wie es in den zeitgenössischen PR- und Krisenmanagement-Lehrbüchern steht.

Nichtsdestotrotz waren diese Entschuldigungen nie durch schlagkräftige Maßnahmen untermauert. Der Präsident verteidigte hartnäckig Donald Rumsfeld, der von der ganzen Presse als der höchste Verantwortliche der amerikanischen Anti-Terror Politik betrachtet wurde. Als endlich Individuen innerhalb der militärischen Struktur identifiziert worden waren, handelte es sich bei allen Angeklagten – und später Verurteilten – um einfache Soldaten, die auf den Bildern auftauchten und in die Missetaten involviert waren.

- Letztlich schlug das Krisenmanagement-Team von Präsident Bush auch fehl, als sie ihre Zielgruppe definierten. Offensichtlich waren sie viel besorgter um die Reaktion der islamischen Welt auf die Bilder. Die ersten Fernsehauftritte des Präsidenten fanden auf arabischen Fernsehsendern statt. Allerdings war die Bemühung zwecklos, das Image der USA in der arabischen Welt zu retten. Währenddessen vernachlässigte die US Regierung die öffentliche Meinung im eigenen Land. Dort war es, wo sie viel mehr zu verlieren hatte.

Ohne die moralische Legitimität, die aus der öffentlichen Meinung hervorgeht, das wissen wir seit Plato, wird die Macht früher oder später zerfallen. Gewalt – sogar die raffinierteste Militärmaschinerie der Welt – vermag nicht über die Meinung zu triumphieren. Das ist der Grund, warum die USA Nazi-Deutschland und das kaiserliche Japan zu bezwingen vermochten, aber nicht ein kleines und scheinbar unbedeutendes Land wie Vietnam.

Die Regierungen in Spanien und Italien, die den Krieg in Irak trotz des massiven Widerstandes der öffentlichen Meinung unterstützt hatten, verloren die Wahlen von 2004 beziehungsweise 2006. In den USA stützte Barack Obama seinen Wahlkampf 2009 auf die vagen Begriffe *change* und *hope*, aber auf ein resolutes NEIN zum Krieg in Irak und auf das Versprechen, Guantanamo zu schließen. Dies war die Position, die 2008 die öffentliche Meinung verkörperte. Er erreichte einen historischen Sieg.

Literatur

- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München, Zürich 1970.
- Atkinson, James B. and David Sices (Hrsg.): Machiavelli, Niccolò: *Machiavelli and His Friends. Their Personal Correspondence*. DeKalb 1996.
- Bader, K. S. und G. Bader-Weiß: *Der Pranger. Ein Strafwerkzeug und Rechtswahrzeichen des Mittelalters*. Freiburg 1935.
- Caro Baroja, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid 1978.
- Chomsky, Noam: *Failed States: The Abuse of Power and the Assault on Democracy*. New York 2006.
- Danckert, Werner: *Unehrlische Leute. Die verfeimten Berufe*. Bern, München 1963.
- Eisenman, Stephen F.: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007.
- Encinas, Carmelo: *Americanos*. In: *El País*, 15.5.2004.
- Fink, Stephen: *Crisis Management: Planning for the Inevitable*. New York 1986.
- Hersh, Seymour M.: *Torture at Abu Ghraib*. In: *The New Yorker*, 10.5.2004.
- Kelly, Greg, Liza Porteus and *The Associated Press*: *Bush Apologizes for Iraqi Prisoner Abuse*. www.foxnews.com/printer_friendly_story/0,3566,119156,00.html (05.11.10).

- Kepplinger, Hans Mathias: *Instrumentelle Aktualisierung. Abschlußbericht zum DFG-Projekt*. Mainz 1990.
- : *Publizistische Konflikte und Skandale*. Wiesbaden 2009.
- Lazarsfeld, Paul: *Am Puls der Gesellschaft. Zur Methodik der empirischen Soziologie*. Wien, Frankfurt/Main, Zürich 1968.
- Ossenbühl, Fritz: Medien zwischen Macht und Recht. In: *Juristen Zeitung (JZ)* 13, 1995.
- Ostermann, Dieter: Entwürdigten mit System. In: *Frankfurter Rundschau*, 2.5.2004.
- o. V.: American Shame (Leitartikel). In: *The Guardian*, 1.5.2004.
- Piwinger, M. & W. Niehüser: *Skandale: Verlauf und Bewältigung. Strukturen und Funktionen indis-kreter Kommunikationsformen*. In: 3. PR Kolloquium. Wuppertal 1991.
- Plato: Gorgias. In: E. Hamilton & H. Cairns (Hrsg.): *The collected Dialogues of Plato*. New Jersey 1987.
- Rajiva, Lila: *The Language of Empire: Abu Ghraib and the American Media*. New York 2005.
- Schechter, Danny: *Embedded: Weapons of Mass Deception. How the Media Failed to Cover the War on Iraq*. Amherst 2003.
- Scheler, Max: Über Scham und Schamgefühl. In: *Schriften aus dem Nachlass Bd. 1*. Bern 1957.
- : Die Idole der Selbsterkenntnis. In: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Absätze*. Bern 1955.
- Sievecke, F. G. (Hrsg. und Übers.): Aristoteles: *Rhetorik*. München 1980.
- Treffer, Gerd: Das Prangersyndrom. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht / Film und Recht (ZUM)* 33, 1989.
- Whitaker, B. und S. Goldenberg: Arab world scorns Bush's TV «apology». In: *The Guardian*, 6.5.2004.
- pewglobal.org/2002/12/04/what-the-world-thinks-in-2002 (01.03.10).
- pewglobal.org/2003/03/18/americas-image-further-erodes-europeans-want-weaker-ties (01.03.10).
- pewresearch.org/pubs/770/iraq-war-five-year-anniversary (01.03.10).
- www.antiwar.com/news/?articleid=2481 (02.06.10).



Abb. I: Francisco de Goya, Opfer der Inquisition, (ca.1810–14)



Abb. II: Der Gefangene, bekannt als 'Gilligan', Abu Ghraib 2003



Abb. III: Gefangener, bekannt als 'Shitboy' in Abu Ghraib, 2003.



Abb. IV: «Gilligan» in Abu Ghraib, 2003.



Abb. VI: Unbekannte irakische Gefangene in Abu Ghraib, 2003.



Abb. V: Spc. Lynndie England und der angeleitete Gefangene, bekannt als «Gus» in Abu Ghraib, 2003.



Abb. VII: Videostandbild eines unbekanntes Gefangenen, der dazu gezwungen wurde, Masturbation zu simulieren, Abu Ghraib, 2003.

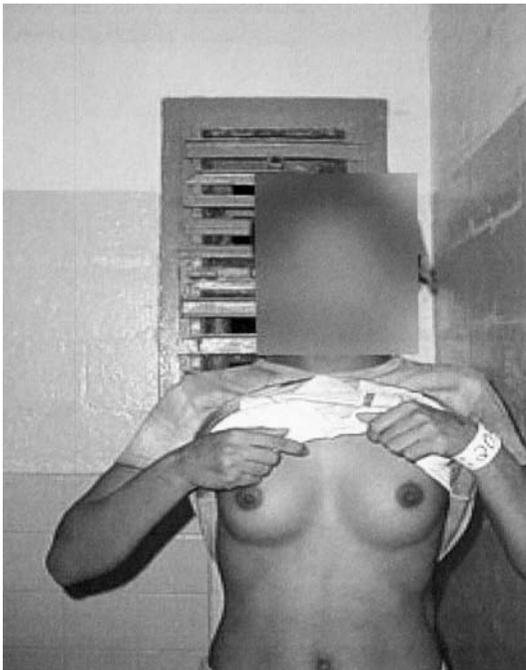


Abb. VIII & IV: Unbekannte irakische Frauen, Abu Ghraib, 2003.



Abb. X: Al-Jamadi und Sabrina Harman



Abb. XI: Gefangener in Abu Ghraib

Cluster Fuck

Der erzwungene Rahmen in Errol Morris' STANDARD OPERATING PROCEDURE¹

Am 9. Juni 2006 verkündete das US-Militär stolz, dass es endlich den jordanischen Terroristen Abu Musab al-Zarqawi getötet habe. Al-Zarqawi war der Anführer eines Netzwerkes, das vermeintlich als Verbindungsglied zwischen al-Qaida und Saddam Hussein fungierte. Berühmt berüchtigt wurde er durch das Köpfen des amerikanischen Geschäftsmannes Nicholas Berg (unter anderen). Um zu beweisen, dass al-Zarqawi tatsächlich tot war, platzierten die Militärs eine überdimensionale Fotografie seines toten Kopfes in einen großen Holzrahmen und machten diesen zum Zentrum einer Pressekonferenz in Bagdad. Die Anthropologin Zeynep Gürsel wies auf den Anachronismus dieser riesigen Rahmen um die Fotos von al-Zarqawi hin (zunächst lebend eine Waffe schwingend, dann tot), die auf einer großen Staffelei zur Schau gestellt wurden (Abb. 1): Gürsel argumentiert, dass diese Nahaufnahme des Kopfes als eine Trophäe für die Army fungierte: die Enthauptung des Henkers, wie sie es nennt. Die übergroße, hölzerne Umrahmung zitierte die «stature and importance of Zarqawi and therefore the potency and prowess of those who killed him. It also provided a cause and effect for the ongoing violence in Iraq».² Gürsel fügt hinzu, dass diese Bildtrophäe, deren Perspektive den Blick herab auf den Leichnam erlaubt, unvermeidlich an das Bild eines anderen toten Kopfes, den eines anderen Arabers, verwies, das drei Jahre zuvor unter anderen Umständen zu sehen war: jenes von Manadel al-Jamadi, dem Abu Ghraib-Häftling, der ebenfalls der Planung terroristischer Bombenanschläge verdächtigt wurde, ebenfalls meist von oben aufgenommen und auch als eine Art Trophäe präsentiert (Abb. 2).³ Alles außerhalb des Bildausschnittes, wie die Verletzungen an al-Zarqawis eigenem Körper durch die Bombardierung, bei der er ums Leben gekommen war, wurde ausgespart. Das Gesicht war außerdem gesäubert worden, um die Spuren der Gewalt zu verwischen.

1 Im amerikanischen Original erschienen als «Cluster Fuck: The Forcible Frame in Errol Morris's *Standard Operation Procedure*, *Camera Obscura* 73, Vol. 25, Nr1 (2010): 29-67. Übersetzt und publiziert mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

2 Zeynep Gürsel: *The Image Industry: The Work of International News Photographs in the Age of Digital Reproduction*. (Doktorarbeit University of California in Berkeley, 2007). S. 123.

3 Al-Jamadi war einer der Verdächtigen der Bombardierung von Rot-Kreuz-Büros in Bagdad am 17. Oktober 2003, bei dem zwölf Personen ums Leben kamen. Seine angebliche Rolle bleibt unklar.

Während es sich bei den Aufnahmen von al-Zarqawi um Trophäen der vermeintlich legitimen kriegsbedingten Tötung eines eindeutigen Feindes handelte, waren die früheren Kopfaufnahmen von al-Jamadi aus Abu Ghraib Gegenstand amerikanischer Scham gewesen. Keine Pressekonferenz wurde damals zu ihrer triumphierenden Präsentation einberufen, denn dieser Mann war während der Verhöre in einem amerikanischen Militärgefängnis ermordet worden. Sein Leichnam war ein deutlicher Beweis für die Praxis amerikanischer Folter. Doch auch er wurde zur Schau gestellt, zunächst in «privatem» Rahmen auf den Computern der Soldaten, die diese Bilder in Abu Ghraib 2003 aufgenommen hatten, schließlich national und international, als die Geschichte der Gefangenenmisshandlungen zum größten Skandal des Kriegsgebarens der USA im Frühjahr 2004 wurde. Die al-Jamadi Fotos gehören zu den vielen, die für Errol Morris' *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (2008, USA) zur näheren Untersuchung ausgewählt wurden. Zusammen mit vielen anderen Fotos ver-

klärten sie den angenommenen Triumph der amerikanischen Besetzung im Irak, zeigten sie doch gleichermaßen die Freude der Amerikaner über den Tod ihrer Feinde, wie wiederum diese sie beim Köpfen von Amerikanern empfunden hatten.



Abb. 1: Nahaufnahmen Al-Zarqawi



Abb. 2: Nahaufnahme Al-Jamadi

Dieser Essay geht der Frage nach, wie sehr Bilder von Tod und Folter im wörtlichen und metaphorischen Sinne von den Menschen, die diese Aufnahmen gemacht haben, eingerahmt worden sind und wie diese daraufhin aufgrund dieses Ausschnitts von der Öffentlichkeit wahrgenommen und gesehen wurden. Das oberste Ziel des Vergleichs zweier Nahaufnahmen – beide digitale Bilder arabischer Feinde, die mitten im Krieg während der US-Besetzung des Irak aufgenommen wurden – ist es zu hinterfragen, worin eine direkte und gerechtfertigte Antwort auf die Anschläge vom 11. September bestehen kann.

Judith Butler merkt an: «If there is a critical role for visual culture during times of war it is precisely to thematize the forcible frame, the one that conducts the dehumanizing norm».⁴ In den folgenden Ausführungen zu *STANDARD OPERATING PROCEDURE* werde ich mich dafür aussprechen, dass dieser außergewöhnliche Dokumentarfilm, der auf einer Interpretation der berühmtesten Fotos von Abu Ghraib basiert, einer sorgfältigeren Untersuchung bedarf, besonders wegen seiner Untersuchung des Rahmens. Im Jahr 2008 herausgekommen, erhielt der Film eine gemischte Resonanz und hatte sehr wenig Erfolg in den Kinos. Es ist der einzige Dokumentarfilm im Kino, der sich der Aufgabe annahm, zu hinterfragen, was tatsächlich die visuelle Kultur von Krieg umrahmt. Ich hoffe, zeigen zu können, dass er hilfreich ist, uns den Unterschied deutlich zu machen zwischen einem geschafften Rahmen, der «entmenschlichte Normen vorführt» und einem Einfassen, dem es gelingt, diese Normen in Frage zu stellen, um unsere Wahrnehmung von und unser Wissen um flüchtige und von Abhängigkeiten geprägte Wahrheiten zu ermöglichen.

Das Framing von Kriegsverbrechen



Abb. 3: Al-Jamadi und Sabrina Harman

In der Anfangssequenz des Vorspanns von *STANDARD OPERATING PROCEDURE* sehen wir eine Reihe weißer Rahmen vor einem schwarzen Hintergrund. Sofort sind in diesen Rahmen viele der berühmtesten Bilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib erkennbar – solche, die seit ihrer ersten Veröffentlichung 2004 zu Ikonen geworden sind (Abb. 3). Es sind die Bilder, die wir alle kennen

4 Judith Butler: Torture and the Ethics of Photography. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 25, Nr. 6, 2007, S. 966; Nachdruck in Judith Butler: *Frames of War: When Is Life Grievable?* London 2009.



Abb. 4: Beginn des Vorspanns von STANDARD OPERATING PROCEDURE

oder zumindest dachten, dass wir sie kennen: das grausame, sexuell aufgeladene und melodramatisch inszenierte Leiden der irakischen Gefangenen, manchmal alleine, manchmal paarweise, manchmal in großen Gruppen, oftmals während amerikanische Soldaten, männliche und weibliche, grinsend, Hundeleine halten und die Daumen nach oben strecken wie routinierte Sadisten.

Die erste Sache, die bei Morris' Präsentation dieser bekannten Bilder auffällt, ist, dass diese Bilder, im Unterschied zu den Versionen, die in der Presse, im Fernsehen oder auf einer der vielen Websites peinlich genau mit einheitlichen, digital erstellten weißen Rändern versehen sind. Dies ist ungewöhnlich. Obwohl sie nicht so protzig sind, wie die Holzrahmen, in denen die Nahaufnahmen von al-Zarqawi enthalten sind, scheinen sie doch überflüssig im digitalen Zeitalter. Anstatt die altmodische Ästhetik gerahmter Fotografien herauf zu beschwören, die damit ihre Digitalität leugnen, wie dies das amerikanische Militär mit den al-Zarqawi-Aufnahmen machte, deuten diese minimalistischen weißen Rahmen, endlos multipliziert, darauf hin, dass hier in ihnen eine zusätzliche Ebene der Vermittlung am Werk ist. Mit der Umrahmung weisen sie deutlich auf die Norm der Darstellung hin und laden uns dazu ein, zu überlegen, welche Art von Zeugenschaft sie damit darstellen.

Bereits zu Beginn des Vorspanns scheinen sich Morris' kleine Umrandungen dagegen zu wehren, unsere Aufmerksamkeit *auf sich zu ziehen*. Im Gegenteil: sie zerstreuen sie eher auf einer immer breiter werdenden, digital erstellten Leinwand (Abb. 4). Diese Fotografien – die zugleich abstoßen und anzüglich anziehen, während sie zunächst erscheinen wie glaubhafte Beweise – werden unfassbar in ihrer schieren Fülle. Eines nach dem anderen lösen sie sich in den Hintergrund auf, verdrängt von immer mehr gerahmten Fotos von immer neuen Blickwinkeln der gleichen Motive (der maskierte Mann auf dem Kasten, der nackte Gefangene mit Damenunterwäsche, die aus Menschen gemachte Pyramide). Opfer der Folter, neue Formen sexueller Erniedrigung, vermischen sich mit Bildern völliger Banalität: gelangweilt albern Berufs-Soldatinnen und Soldaten herum, so wie Kinder, was viele von ihnen zu dieser Zeit noch waren. Bis zum Ende des Vorspanns ist das 35mm

Film-Breitbild mit hunderten dieser schmalen, umrahmten, verschwindenden und rätselhaften digitalen Bilder gefüllt, ein bemerkenswertes Beispiel für den Versuch des Kinos, die instabile Vielfalt des Digitalen zu erfassen.

Morris jedoch wagt es kühn, sich dem zu verweigern, was wir von ihm erwarten: etwas Bestimmtes anzupeilen, mit dem Finger auf die Militär-Hierarchie zu deuten, schließlich den rauchenden Colt hinter einem der Bilder aufzuzeigen. Stattdessen bietet er etwas sehr viel Wertvolleres als die moralische Klarheit von Opfern und Bösewichten, schlechten Äpfeln und pervertierten Soldaten an, die bei frischer Tat innerhalb des Rahmens ertappt werden. Im Gegensatz zu den prunkvollen Exemplaren, welche die US-Mitstreiter für die al-Zarqawi Nahaufnahme verwendeten, stellen Morris' Umrahmungen immer wieder die Frage des Soziologen Erving Goffman nach dem eigentlichen Rahmen («primary framework»): die Geistesverfassung der Fotografierenden dieser Aktivitäten und die erschöpfende Antwort auf die Frage «What is it that's going on here?»⁵ Die Antwort, so werden wir erfahren, ist nicht nur im sichtbaren Bereich innerhalb der Umrandung zu finden, sondern auch in der Konvergenz der immer weiter selbst reflektierenden, erweiterten Einrahmungen: die übertrieben gerahmten (und in neue Kontexte gesetzten) «talking head»-Zeugenaussagen der Soldaten, deren eigene Gesichter permanent neu positioniert werden durch den Einsatz mehrerer Kameras; höchst künstlich inszenierte «enactments», die kleine Details aus den Interviews aufgreifen, die unheimlich, theatralisch übersteigert, manchmal durch Zeitlupe verfremdet sind; sowie die gerahmten und neu eingerahmten Bilder der Fotos selbst. Wie Devin und Marsha Ogeron bereits bemerkten, beschäftigten sich alle Filme von Morris mit rechtlichen Prozessen.⁶ Behandeln sie keine aktuellen Gerichtsverhandlungen, so handeln sie vom Prozess der Zeugenschaft angesichts umstrittener Fakten.

In STANDARD OPERATING PROCEDURE untersucht er die offensichtliche Verletzung der Genfer Konventionen gegen Folter und die unmenschliche Behandlung von Kriegsgefangenen. In off-Kamera Rückfragen, die wir fast nie hören, stellt er Variationen der immer gleichen Frage: «Was haben Sie gedacht, als sie taten, was sie taten?». Wie oben bereits angedeutet, gibt es drei verschiedene Wege, wie sich STANDARD OPERATING PROCEDURE Antworten zu dieser Frage nähert: zuerst in den Interviews in Nahaufnahmen, in denen Amerikaner, die im Gefängnis gearbeitet haben, ihre allgemeine Einstellung darlegen; zweitens in der inszenierten Wiedergabe von bestimmten Szenen zwischen Häftlingen und ihren Soldaten-Wächtern, in welchen Morris häufig ein bestimmtes, in den Zeugenaussagen erwähntes, Detail aufgreift und um dieses herum eine dramatisch inszenierte Szene aufbaut; drittens in den digital umrandeten, sich anhäufenden Bildern selbst, deren Status als Beweis

5 Erving Goffman: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Libanon, NH 1974, S. 38.

6 Devin und Marsha Ogeron: *Megatronic memories: Errol Morris and the Politics of Witnessing*. In: Frances Guerin und Roger Hallas (Hrsg.): *The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture*. London 2007.

kontinuierlich hinterfragt wird. Über all diesem liegt die oft geheimnisvolle, sich wiederholende Musik von Danny Elfman, der Art von Musik, wie man sie mit Morris' Dokumentationen assoziiert.

Diese Musik, die oftmals in Verbindung mit der in Zeitlupe gefilmten theatralischen Inszenierungen eingesetzt wird, steht in krassem Widerspruch zu vieler unserer konventionellen Erwartungen gegenüber der dokumentarischen Form, die vermeintlich der Wahrheit mit der auf der Schulter gehaltenen Kamera beiläufig habhaft werden soll. Morris hat lange Zeit die Stilmittel des so genannten Direct Cinema gemieden und begründete dies damit, dass diese Formen ebenso wenig die Wahrheit gewährleisten könnten wie die schillernde und vermeintlich kommerzielle Schönheit seiner Arbeit. An anderer Stelle habe ich mich dafür ausgesprochen, seine Filme als Vorreiter einer neuen Art von Dokumentation (er würde es «nonfiction» nennen) zu betrachten, deren Suche nach der Wahrheit ihrer Beweismaterialien auf die selbstreflektierende Sichtweise mehr ausgerichtet ist als dies im Direct Cinema der Fall ist. Inmitten der postmodernen Flut schnell produzierter und vielfältiger digitaler Bilder wird es zunehmend schwierig, ein Bild auszumachen, welches die ontologisch wirkliche Wahrheit beinhaltet. Bevor sich nun Zynismus ausbreitet angesichts der Schwierigkeit, der Wahrheit im digitalen Zeitalter habhaft zu werden, macht uns ein Filmemacher wie Morris die überraschende Tatsache klar, dass es allein strategische und kontextabhängige Manipulationen sind, welche einer schwindenden Wahrheit am ehesten nahe kommen könnten – wobei demnach das Wort «Wahrheit» in Anführungszeichen gesetzt werden muss.

Die Sachverhalte werden immer komplexer und die «Wahrheit» verworrener, so zeigt uns *STANDARD OPERATING PROCEDURE*. Dies ist kein Film, der uns belehren will, wessen Entscheidung es war, Gefangene nackt und gefesselt zu halten, wessen Entscheidung es war, Kinder einzusperren und wessen Entscheidung es war, Gefangene auf unbestimmte Zeit festzuhalten und sie damit in selbst verursachte Verzweiflungstaten zu treiben. Es ist keine Arbeit, die den Finger anklagend in Richtung Hierarchie nach oben reckt.

STANDARD OPERATING PROCEDURE ist vielmehr ein Film, der versucht, 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 und wir sollten ihn dafür anerkennen.

Verhör des Verhaltens

Lediglich ein einziger hochrangiger Militäroffizier wird in *STANDARD OPERATING PROCEDURE* interviewt: Brigadegeneral Janis Karpinski, die verantwortlich für die gesamte Militärpolizei im Irak war. Sie ist die erste Militärperson, die wir im Film sehen⁷. Als die Bilder aus Abu Ghraib ans Tageslicht kamen, wurde sie schnell von

7 Eigentlich ist es Tim Dugan, ein beauftragter Vernehmungsbeamter. Seine Zeugenaussage stützt den Film.



Abb. 5: Die nicht blinzeln den Augen von Janis Karpinski

ihrem Posten entfernt und ihres Ranges enthoben. Im Film ist Karpinski ausser sich, wenn es sowohl um die fotografierten Taten selbst geht (derer sie sich, wie sie sagt, nicht bewusst gewesen sei) sowie um den Druck, der auf sie und andere ausgeübt worden war, an Geheiminformationen heran zu kommen, was es auch kosten möge. Sie betont besonders ihre Empörung, als ihr angesichts ihrer Dienstablösung niemand in die Augen gesehen habe, was seinerseits ein typisches Kennzeichen für Morris' dokumentarischen Stil ist.

Um den Effekt des »In-die-Augen-Schauens« zu erreichen, erfand Morris den Interrotron, eine Version des Teleprompters, der sowohl Sehen als auch Gesehenwerden ermöglicht. Karpinskis Augen sind eisblau, durchdringend und übermenschlich unbeweglich (Abb. 5); sie schaut niemals woanders hin als in die Augen und die Intensität dieses Blickes lässt uns verstehen, weshalb ihre Vorgesetzten ihr nicht gerne in die Augen blicken wollten. Ist ein Zeugnis, welches den Mangel von Blinzeln und durchgängigem, direktem Augenkontakt deutlich macht, mit der Wahrheit gleichzusetzen? Der Interrotron mag einen solchen Schluss nahe legen, doch die »Wahrheit« ist noch immer nicht garantiert.

Die Augen der meisten befragten Soldaten bewegen sich, blinzeln und schauen manchmal weg. Doch Wegsehen muss nicht ein Eingeständnis von Unwahrheit sein. Was der Interrotron ermöglicht, ist eine bislang unerreichte Art, das Verhalten von Zeugen als Augenzeuge zu beobachten, wobei er dadurch sowohl mit der amerikanischen Jurisprudenz als auch mit den Ansprüchen populärer Unterhaltungsformen konform geht. Carol Clover nennt diese Faszination des Films für die Physiognomie des möglicherweise lügenden Gesichts den »polygraphischen« Blick und bezieht sich auf den einzigartigen Glauben des US-Rechtssystems an den Einsatz von Lügendetektoren, welche die Veränderungen im Körperinneren im Zusammenhang mit sichtbarem Verhalten messen.

Morris ist sich der Traditionen sehr bewusst, die ihn als »nonfiction«-Filmemacher geleitet haben, sich der Verhaltens- und der Lügendetektor-Traditionen sowohl des US-Rechtssystems als auch der US-Filmindustrie zu bedienen. Doch wäre es falsch



Abb. 6: Javal Davis

zu glauben, der Interrotron könne uns wie durch Zauberhand einfach zeigen, an welcher Stelle der beschuldigte Soldat lügt. Was er tatsächlich ermöglicht, ist ein tiefer Einblick in die Zeugenaussagen, in ihr subjektives Erleben des Gefängnisses, um einen intimen Einblick in ihre Einstellungen zu erhalten.

Betrachten wir beispielsweise die ironischen, herumwandernden Augen des schwarzen Soldaten der Militärpolizei, Sergeant Javal Davies, der in der Nachtschicht in Abu Ghraib arbeitete (Abb. 6). Davies, der der Misshandlung überführt wurde, gibt einen lebhaften Eindruck davon, wie es sich angefühlt haben muss, im Gefängnis wie in einem grenzenlosen Schussfeld zu leben, *selbst* ein Gefangener unter ihren Gefangenen zu sein. Davis' Augen stehen in äußerstem Kontrast zu denen von Lynndie England, die den ehemals jungen, kleinen Sündenbock abgab und einen nackten Iraker an einer Hundeleine hielt. England ist vermutlich die bekannteste Soldatin auf den Bildern, eine der wenigen, deren Namen die meisten Amerikaner kennen. Während sie auf den meisten Fotos keck und munter wirkt, ist ihr Gesicht hier, durch den Interrotron, dumpf und ihre Augen wirken fast tot (Abb. 7). England ist die erste der Sprechenden Köpfe in Nahaufnahme, sogenannte 'talking



Abb. 7: Lynndie England



Abb. 8: Englands Augen bewegen sich an den linken Bildrand



Abb. 9: Englands Augen bewegen sich an den rechten Bildrand



Abb. 10: England schaut geradeaus: «It was OK»

heads» von Morris, die zugeht, gewusst zu haben, dass es falsch war, was sie in Abu Ghraib taten. Daher ist es von besonderem Interesse, genauer hinzuschauen, wie ihr Verhalten dargestellt wird.

England erklärt ihren Alltag im Gefängnis, wie sie Überstunden arbeiten musste, wenn besonders viele Gefangene eingeliefert wurden, nur wenige Stunden Schlaf hatte, bevor sie wieder zur Arbeit musste. Ihre Augen weiten sich ein wenig, was wie ein kleiner Appell an die Sympathie ihres Gegenübers erscheint. Während dieser kurzen anfänglichen Erläuterung von Arbeitsabläufen ist England zwei Mal neu ins Bild gefasst, was die Position ihres Kopfes radikal von der linken Bildseite auf die rechte verlagert, ohne dass ihre Stimme unterbrochen wird

(was darauf hindeutet, dass mehrere Kameras gleichzeitig filmten). Diese Technik multipler Kameras, die ständige Neueinrahmungen zulässt, wurde durchgängig bei allen Interviews eingesetzt. Diese ruhelose Kadrierung lässt uns hellwach jegliche Verhaltensregung registrieren. Während England beispielsweise auf der rechten Seite des Bildes sogenannte Stress-Positionen beschreibt, Hockstellungen und Treppenlaufen, dem die Gefangenen unterworfen wurden, macht die Kamera so etwas wie ein Blinzeln, ein kurzes Schwarzbild, wonach England nun auf der linken Seite erscheint (Abb. 8) und ihre erste wichtige Stellungnahme zu ihrer eigenen Reaktion auf die Misshandlung der Gefangenen kundtut: «We thought it was unusual [hier weichen ihre Augen aus und wandern an den linken Bildrand] and weird [hier gehen sie noch weiter nach links] and ... wrong [hier bewegen sie sich nach rechts, ohne in die Mitte zu kommen, wo der Blick direkt wäre (Abb. 9)], but when we first got there the example was already set [die Augen bewegen sich nicht weiter]». Nach einem erneuten Blinzeln der Kamera und einer Neukadrierung wird sich England dem Thema annähern, ihre Zustimmung zu erklären: schließlich schaut sie uns

direkt an, ihre Augen sind bewusst weit aufgerissen und sie sagt, deutlicher als alles zuvor Gesagte, ihre eigene Zustimmung vor Augen: «I mean ... is was OK» (Abb. 10).

Der Interrotron lässt die detaillierte Physiognomie von Englands Gesicht erkennen, doch ertappt er sie weder auf spektakuläre Art und Weise beim Lügen, noch fängt er ein Schuldeingeständnis ein. Ihre Formulierungsschwierigkeiten jedoch bei der Beschreibung dessen, was sie sah – «unusual ... weird ... wrong» – zusammen mit dem anfänglichen Vermeiden und schließlich der Akzeptanz von Augenkontakt, als sie zugibt, es sei «OK» gewesen, verdeutlicht den Geisteszustand, in welchem diese Akte von Missbrauch als «standard operating procedure» verstanden

werden konnten. Sowohl ihr Gesicht als auch ihre Worte enthüllen, dass sie weder ganz der Bösewicht war, als der sie auf den Bildern erscheint, noch als missverstandenes Opfer bemitleidet werden sollte. Sie wird vielmehr als ethisches Wesen erkennbar, das mit ihrer Zustimmung zu einer unethischen Situation ringt. Versucht sie noch, sich mit der Bemerkung, dass ein Vorfall von Misshandlung bereits stattgefunden habe, selbst zu entschuldigen, so entschuldigt sie sich nicht, denn ihr Gesicht spiegelt die Dramatik der Zustimmung wider.

Später wird sie fortfahren, ihre fotografierten Handlungen – wie das Halten der Hundeleine – mit dem Bann zu rechtfertigen, unter den sie der ältere, hochrangigere und charmante Unteroffizier Charles Graner gezogen habe, mit dem sie zu dieser Zeit eine Liebesaffäre hatte. Er war derjenige, der dem Inhaftierten eine Leine (angeblich ein Band, das um Arm und Nacken des Gefangenen hätte platziert werden sollen) um den Hals gelegt hatte, um ihn aus seiner Zelle zu ziehen. Die Nacktheit der Gefangenen, so hatten wir bereits gehört, war eine Standardmaßnahme gegenüber unkooperativen Häftlingen und für England nicht weiter erwähnenswert. Als der Gefangene den halben Weg aus der Zelle gekrochen war, hätte Graner



Abb. 11: England posiert mit einer Leine



Abb. 12: Megan Ambuhl beobachtet Englands Pose

die Schlaufe England in die Hand gegeben und drei Bilder aufgenommen. England hebt hervor, dass das Band locker hängt. Sie hatte den Gefangenen nicht aus der Zelle gezerzt, sie ist nicht mit ihm umherstolzigt, sondern hat vielmehr für Graner posiert, der nicht im Bildausschnitt zu sehen ist (Abb. 11).

England führt weiter aus, dass eines der Bilder auch die Soldatin Megan Ambuhl abbildet (die bald England in Graners Zuneigung ablösen sollte) wie sie auf der linken Seite steht und zuschaut, wie England die Hundeleine hält (Abb. 12). Jedoch war dieser Teil des Fotos abgeschnitten worden, als es zum ersten Mal zur Presse durchsickerte und machte England zum ersten Sündenbock des Gefangenenmissbrauchs. England sinniert darüber nach, was Graner sich im Kopf für Gedanken gemacht haben muss, als er dieses Foto einrahmte:

«Maybe he wanted to show me, a ninety-five- to one-hundred-pound female – short female at that – dominating him ... Maybe it was for documentation, maybe it was for his own amusement.»

Die Gänze ihrer Aussage im Film macht deutlich, dass in ihrer Vorstellung die Fotografien nicht so sehr ihren Missbrauch von Gefangenen darstellen, sondern Graners Missbrauch an ihr. Für sie sind die Gefangenen eher zweitrangig. Sie hatte deren Missbrauch bereits als «OK» akzeptiert. Offensichtlich ist sie verbittert über die öffentliche notorische Berühmtheit, die sie erlangte, für Handlungen, welche sie selbst nicht geplant oder ausgeführt hatte, außer dass sie willfährig posierte, gewöhnlich mit einem Lächeln, auf Bildern, für die ein Anderer Regie geführt hatte⁸. England kann also nicht das Gräuel dieser Bilder sehen, abgesehen von demjenigen, das ihr visuell angetan wurde. Hier verläuft ihre ethische Begrenzung und es obliegt dem Zuschauer, darüber zu urteilen. Doch vielleicht wichtiger als unser Urteil über ihre Worte ist dieser Moment, in dem sie mit den Worten *falsch* und *OK* ringt und zunächst schaut, dann den Blick vermeidet, um schließlich wieder Morris anzusehen. Die Leere, die wir in ihren Augen sehen können, ist die Leere, die daher rührt, Falsches als OK akzeptiert zu haben, als «standard operating procedure». Dies ist kein rauchender Colt, doch eine subtile Form von Wahrheitsfindung zu welcher der Film führt.

Cluster Fuck

Die ersten Worte, die im Film gesprochen werden, sind von dem nicht-militärischen Vernehmungsbeamten Tim Dugan, der sagt: «It was Charlie Foxtrot without a doubt. Without a doubt. I've never seen anything like it. I never thought that I would ever see American soldiers [Pause] so depressed and morale so low». *Charlie Foxtrot* ist ein Euphemismus in der Sprache der Armee für den noch derberen Ausdruck

8 Der Film interviewt nicht Graner, der noch immer im Gefängnis ist (er erhielt die längste Strafe: 10 Jahre). England ist verbittert, dass sie das Poster-Girl für Handlungen wurde, die sie nicht selbst geplant oder ausgeführt hat. Sowohl sie als auch Davis sind wütend, dass sie für ordnungsgemäße Handlungen bestraft wurden, die bereits «standard operating procedure» waren, als sie dort hinzu kamen.

cluster fuck, einem «hopeless entanglement of rudderless forces», die durch Dummheit und/oder Unfähigkeit herbeigeführt wird. Obwohl im Film keine direkte Übersetzung des Ausdrucks geliefert wird (dies geschieht nur im gleichnamigen Buch von Gourevitch und Morris), sind *Charlie Foxtrot / cluster fuck* assoziationsreich, zunächst schon wegen der Verbindung zu cluster bombs – von der US Luftwaffe oder Artillerie benutzten Splitterbomben. Als sie auf Bagdad herabregneten, explodierten viele von ihnen beim Aufprall nicht und wurden daher von Zivilisten ausgelöst, die sie für Lebensmittel oder Spielzeug hielten. Dazu entworfen, maximalen Schaden unter Zivilisten anzurichten – in diesem Fall gerade die Menschen zu verkrüppeln und zu töten, welche von den Truppen eigentlich vor der Tyrannei Saddam Husseins gerettet werden sollten – sind Splitterbomben von Grund auf «fucked up».

Cluster fuck bezieht sich außerdem auf eine andere, wörtlichere Bedeutung aus der Phase als sich die amerikanische Armee auch für Frauen öffnete. In dieser neuen, erwartungsgemäß gender-neutralen Umgebung, sollten Männer und Frauen Seite an Seite arbeiten. Doch entwickelte sich die Genderneutralität häufig zu einem Nährboden für sexuelle Beziehungen. Obwohl diese Beziehungen offiziell untersagt waren, wurden sie dennoch eher geduldet als homosexuelle Beziehungen und wurden weitgehend ignoriert. Diese Praxis (hetero-)sexueller Partnerschaften kollidierte auf eine unkontrollierte Art mit dem genauen Gegenteil von Gender-Neutralität durch den Gebrauch von sexueller Demütigung, besonders durch den Einsatz weiblicher Militärpolizistinnen, um die irakischen Gefangenen moralisch zu zerbrechen. Daher kann man sagen, dass drei sexuelle Ideologien miteinander rangen: (1) die offizielle Version eines gender-neutralen Militärs, (2) die inoffizielle Existenz sexueller Beziehungen zwischen Männern und Frauen in einem Umfeld von «don't ask, don't tell» für homosexuelle Soldaten und (3) die offizielle Praxis sexueller Demütigung der irakischen Inhaftierten, teilweise indem man sie sich, wie in Englands Fall, von weiblichen US-Soldaten unterordnen ließ.

Wir wissen, dass sexuelle Demütigung bereits Teil der US-Politik gegenüber arabischen Häftlingen war. Dies war keine Erfindung der Militärpolizei in Abu Ghraib – fast alle von Morris' Interviewten drückten ihre Betroffenheit aus, als sie dies erstmals beobachteten.⁹ Doch wie wir sehen konnten, passten sie sich schnell an und entblößten Gefangene routinemäßig, die in ihrer Nacktheit verletzbarer und anfälliger gegenüber der Beschädigung ihrer Virilität waren, als es vom aufgeklärteren und gendersensiblen Amerikaner zu erwarten gewesen wäre. Die extreme Steigerung wurde erreicht, indem man Gefangene zur Simulation homosexueller Handlungen untereinander unter der Aufsicht von weiblichen Soldaten zwang.

Charlie Foxtrot (*cluster fuck*) bietet insofern eine zutreffende Beschreibung für ein höchst sexualisiertes Chaos, wie es in einem Gefängnis herrschte, das immer mehr Gefangene aufnahm, ohne eine Vorstellung davon zu haben, was man mit ihnen tun hätte sollen. Diese Gefangenen wurden oft in einer Großaktion ohne

9 Davies, immer geschickt, den Tonfall der Erlebnisse in Abu Ghraib zu treffen, zitiert sich selbst: «Hey Sarge, why's everybody naked? Why do they have on women's panties?»

sonderliche Beweise gegen sie gefangen genommen und, wie Karpinski wütend bemerkt, ohne jegliche Vorstellung über die Bedingungen ihrer Freilassung. Weder die Soldaten, noch die Gefangenen wussten, was vor sich ging oder worin ihre eigentliche Rolle bestand. Ein Soldat hätte blind sein müssen, um nicht zu bemerken, dass die Behandlung der Gefangenen, wie England es nannte, falsch war. Teil dessen zu sein hieß, Teil eines »cluster fuck« zu sein, den man als »OK« einzuschätzen wusste. Wie sehr die Soldaten Teil dieses Systems wurden, wird klar, wenn wir die unangenehmsten Fotos des ganzen Fiaskos betrachten: jene der nackten menschlichen Pyramide und der erzwungenen Masturbation, welche in der Nacht des 7. November 2003 aufgenommen worden waren.

Morris orchestriert die Erzählung dieses Ereignisses durch die vertrauten, digital weiß gerahmten Fotos, aber auch durch ein schreckliches Video, welches selbst durch eine zusätzliche Maske eingerahmt ist. In weiteren Interrotron-Interviews erfahren wir, dass sieben Gefangene, die einen Aufruhr gegen die Bedingungen in einem überfüllten nahe gelegenen Zeltgefängnis angestiftet hatten, in Ebene 1A zur ‚Isolation und Befragung‘ in den Trakt des militärischen Geheimdienstes verlegt worden waren. Da bei dem Aufruhr auch Geschosse geworfen worden waren, die eine Militärpolizistin im Gesicht gestreift hatten, waren die Militärpolizisten, die für diesen Trakt zuständig waren, ganz besonders beflissen dabei, ihre Wut an den Häftlingen auszulassen. Da nun sexuelle Erniedrigung bereits zur Tagesordnung zählte, belief es sich im Rahmen der SOP, dass diese Fotos und Videos aufgenommen worden waren. Jene Fotos und Videos, die, wie der Militärermittler Brent Pack es bezeichnete, das ›Schicksal eines jeden besiegelten‹, der es aufgenommen hatte oder darauf zu sehen war.

Die offensichtlichsten Verbrechen, die in dieser Nacht durch die Militärpolizei von Abu Ghraib begangen wurden, bestanden im Schlagen, im Treten und im Springen auf die Finger und die Zehen der sieben verlegten Gefangenen, wovon nur wenig von Kameras eingefangen wurde. Was am Ende aufgenommen worden war und was ihr ›Schicksal besiegelte‹, war nicht so sehr der eigentlich kriminelle Missbrauch selbst, sondern vielmehr die Art der ritualisierten Choreografie, die man den Körpern der Sieben hatte angedeihen lassen. Bevor sie nackt ausgezogen wurden sieht man Graners Faust, bereit, einen der Sieben zu schlagen. Wir sehen auch die Worte »I'm a rapeist [sic]«, welche von der Spezialistin Sabrina Harman mit einem Filzstift auf das Bein eines der Gefangenen geschrieben worden war, dessen Overall man aufgerissen hatte. Etwas später (so der Zeitablauf, den Pack rekonstruiert hat) sehen wir die verschiedenen Stadien beim Bau einer menschlichen Pyramide aus sieben Männern¹⁰.

Während es scheint, als meinten die Militärpolizisten, an den ungehorsamen Aufständigen ein Exempel zu statuieren, hielten die Mützen aus Säcken diese Gefangenen davon ab, irgendetwas sehen zu können. Insofern ist es unwahrscheinlich, dass die Show inszeniert worden war, um Mithäftlinge einzuschüchtern – es sei denn, die Ge-

10 Harman behauptet, die Papiere der sieben Gefangenen studiert und entschieden zu haben, dass dieser eine Gefangene für die Tat schuldig sei.

fangenen der oberen Etagen. Der Eindruck liegt nahe, dass dies für einen imaginären Zuschauer außerhalb dieser Auseinandersetzung galt. England sagte aus, dass Graner auf die Frage, was er mit der Pyramide bezweckt habe, geantwortet hätte, er täte es «um sie zu kontrollieren, damit sie alle in ihrem Bereich seien». Doch wie England wusste, waren die Gefangenen längst in einem begrenzten Gebiet. Graner hatte bereits die Kontrolle inne. Was also dachte Graner? Bei einer Gefängnisstrafe von zehn Jahren stand er nicht für den Intertron zur Verfügung.

Es war die Inszenierung eines Spektakels, um den, wie er es stereotyp und abstrakt bezeichnete, sexuell naiven «Araber» Verstand einzuschüchtern, was unbestreitbar einfach durch den

ausgestellten (homo)sexualisierten männlichen Körper zu erreichen war. Die sieben Körper waren so aufeinander gestapelt, dass ihre Verletzbarkeit durch Analpenetration besonders offensichtlich erschien (Abb. 13). Diese besondere Verletzbarkeit, die in der Stapelung zum Ausdruck kommt, würde als Graners persönliche Ausführung der sexualisierten Verhörtechniken gelten, die bereits im Gefängnis etabliert waren: es ist seine stilisierte Vorstellung des «cluster fuck» anhand der Körper von Irakern.

Abgesehen von der persönlichen Pathologie einer projizierten Homophobie, die diesen Bildern nahe legen, scheint es deutlich zu sein, dass Graner eine zu fotografierende Anordnung wählte, welche am besten von oben zu beobachten war und tatsächlich auch so fotografiert wurde (Abb. 14)¹¹. Wenn davon auszugehen ist, dass die Iraker *innerhalb* der Pyramide die ornamentale Choreografie dieser (mangelhaften und instabilen) symmetrischen Anordnung oder die komplexe Inszenierung



Abb. 13: Die menschliche Pyramide



Abb. 14: Die Pyramide von oben betrachtet

11 Auf einem der Videos ist auch die einzig ethisch-menschliche Tat: Spezialist Jeremy Sivitz, meist mit dem Rücken zur Kamera, öffnet die zu eng angelegten Plastikhandschellen eines Gefangenen, dessen Hände bereits violett gefärbt waren und rettet damit wahrscheinlich seine Hände.

einer sexuellen Hierarchie von Oberleibern und Unterkörpern nicht wahrnehmen konnten, genauso wenig wie die Soldaten, die diese Szene stellten und manchmal auch direkt daneben posierten, dann scheinen die Pyramide ebenso wie die späteren organisierten Gruppenmasturbationen eher für ein abstraktes Kameraauge als für irgend eine menschliche Perspektive geschaffen worden zu sein¹². Diese Bilder wurden Teil der sogenannten Beweisführung von Militäremittler Pack, die er später auf Hinweise auf Schuld untersuchen würde.

Die Masturbations-Fotos und -Videos haben offenbar eine ähnliche Funktion erfüllt wie die Pyramide, obwohl diese Akte nicht von oben aufgenommen wurden. Hier wiederum wurden die sieben bemützten, nackten «Aufständigen» zu einer durchorganisierten, (homo)sexualisierten und völlig sinnlosen Gruppenhandlung gezwungen. Nach Aussagen von England war es Sergeant Chip Frederick, der die Gruppe zur Masturbation zwang. England merkt an, dass sechs von ihnen später aufhörten, während einer weitere 45 Minuten fortfuhr, darüber im Unklaren, dass die anderen damit aufgehört hatten. Im Interview kichert sie unfreiwillig und fügt hinzu «kein Witz».

Auf einem der verrufensten Fotos dieser Szene zeigt England mit dem Daumen nach oben auf diesen einzelnen masturbierenden Iraker, ihren Finger auf seinen Penis gerichtet, während ihr eine Zigarette vom Mund herabhängt (Abb. 15). Auf diesem Foto vollzieht sie ihren Job als demütigende Frau. Ihr einziges Verbrechen scheint ihr Vergnügen an der Szenerie, die Graner entworfen hat. Im Interview zu diesen Ereignissen versucht sie weiterhin, sich über die mechanische Beharrlichkeit dieses einen Mannes lustig zu machen, der nicht wusste, dass die anderen die Vorführung für ihre Gefängniswärter beendet hatten.

Siegfried Kracauer definiert das Grundkonzept seines berühmten Textes *Das Ornament der Masse* als ein Schauspiel, die Körper so zusammenzuführen, dass sie auf diese Art ihrer Individualität beraubt werden. Kracauers Beispiel sind die militärisch ausgebildeten Tillergirls, die in Deutschland in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre populär waren. Es handelte sich dabei um spärlich bekleidete Damen, die athletische Bewegungen vollführten, welche von oben wie abstrakte Gebilde aussahen. Diese Tradition ist etwas später in die amerikanische Popkultur in Form der Tanz-Revuefilme Busby Berkeleys eingegangen. Obwohl die Tillergirls knappe Kleidung tragen und in erotischen Stellungen posieren, beobachtet Kracauer, dass sie jeglicher erotischer Bedeutung beraubt sind. Bestenfalls können sie auf den «Ort des Erotischen», auf Schritt und Brüste, deuten. Ihre Konfigurationen werden beschrieben als «unauflöbliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathema-

12 Vermutlich ging er davon aus, dass diejenigen Männer, welche am unteren Ende der Pyramide platziert waren, am meisten litten, da sie als sexuell am verwundbarsten dargestellt wurden. Sie befanden sich in einer Situation, die man nur als «fucked» bezeichnen kann. Vielleicht dachte er, dass diejenigen auf der Spitze der Pyramide, nach landläufiger «American (heterosexual male) mind» – die sicherlich ihre eigene Pathologie innehat – verhältnismäßig gut wegkamen, indem sie in diesem imaginären Vorgang eine aktive Rolle zugeordnet bekamen.



Abb. 15: England zeigt auf den einsamen Masturbierer

tische Demonstrationen sind»¹³. Diese Mädchengebilde, welche Kracauer mit den abstrakten Schatten der Luftfotografie vergleicht, stellen den Ausgangspunkt dar, von dem aus er versucht, die Legitimität der vergnüglichen Zerstreuung der Populärkultur zu verstehen. Die bewunderte Konfiguration entstammt nicht dem Inneren der vorgegebenen Struktur, sondern sie ist etwas, wie Kracauer es bezeichnet, das «über ihnen erscheint», gegebenem Material wird demnach Form verliehen¹⁴.

Durch die Verwendung des Begriffs *Legitimität* beschreibt Kracauer nicht so sehr die Ästhetik der unauflösbaren Mädchengebilde, die so präzise inszeniert wurden, sondern er versucht, den größeren sozialen und kulturellen Rahmen zu verstehen, der die Notwendigkeit eines solchen Massenspektakels herbeiführt, ähnlich der sinnlosen Inszenierung der Körper der Iraker in einer menschlichen Pyramide. Wie schon Englands Kommentar zu Graners Motiven nahe legt, überschritt das Ornament jegliche Kontrollabsicht.

Was Kracauer besonders angesichts des Massenornaments beschäftigte, war nicht so sehr die häufig herangezogene Parallele zwischen der Tanztruppe und der Fließbandarbeit, sondern die Frage der Masse, wie genau diese zu verstehen sei. Handelte es sich um träge und stumme Menschenanhäufungen oder könnten sie animiert und zum Sprechen gebracht werden? Die extravaganten Inszenierungen, die von oben wie Ornamente wirken, «eines Musters von ungeahnten Dimensio-

13 Wie Gourevitch berichtet, nutzte Graner ein Foto der Pyramide als Bildschirmschoner. Lange vor *60 Minutes* war dieses Bild bereits eine Trophäe für Graner, sein Ornament.

14 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977, S. 52 und S. 50.

nen», konnten von Kracauer nur als etwas gänzlich Neues erfasst werden – weder dem Ballet noch der Militärparade zuzuordnen – etwas, das durch die ›Rationalität‹ des kapitalistischen Produktionsprozesses hervorgebracht wurde¹⁵.

Ich bin nicht der Ansicht, dass die Folter und sexuelle Erniedrigung irakischer Gefangener, in denen die amerikanische Militärpolizei versuchte, die Körper als ein widernatürliches Massenornament zu formieren, ethisch legitim seien. Ebenso wenig meine ich, dass die Rationalität des auf Massenproduktion ausgerichteten Kapitalismus' dazu geeignet ist, Handlungen, die ganz eindeutig gegen die Genfer Konventionen verstoßen, rechtfertigen zu können. Vielmehr möchte ich mich dafür aussprechen, dass mit einer einfachen Verurteilung der Verbrechen dieser Soldaten als entweder singuläre oder kollektive sexuelle Randerscheinungen die symptomatische Reichweite ausgeblendet wird, die damit verbunden ist, dass sich diese schlecht ausgebildeten, unfähigen und verwirrten Gefängnisaufseher in einer unhaltbaren Situation befanden. In anderen Worten tendiere ich zu der Aussage, dass Graner der Künstler des »cluster fuck« war und dass seine Inszenierung unabsichtlich seine eigene Frustration an den Körpern der Iraker abregierte.

Was die Fotos der menschlichen Pyramide und der Masturbation ganz deutlich enthüllen sind groteske Ornamente – derbe Versuche, »unauflösbare« Cluster männlicher Iraker so auszuarbeiten, *als seien* sie Mädchen, als seien sie Sexualobjekte, die auf das Stichwort ihrer Wärter hin etwas vorführen. Es sind weit mehr als individuelle, krankhafte Taten, doch sie sind nicht immer deutlich erkennbare Beweise von Kriegsverbrechen. Wie Karpinski sagte, sollten wir nicht vergessen, dass diese Missbräuche Teil der gesamten ›Gitmo-isierung‹ Abu Ghraibs waren, d.h. der Anwendung der Vorschriften von Guantánamo auf das irakische Gefängnis. Dennoch ist es wenig hilfreich, diese Bilder – besonders die extrem sexuellen – als Beweise für Kriegsverbrechen zu betrachten. Was wir in diesen von Morris neu gerahmten Bildern sehen ist weniger ein deutlicher Beweis für Folter, sondern Beleg für die uneffiziente, ziellose und ornamentale Scharade von Folter, während die wirkliche Folter – jene, die töten kann – oft, wie in Gitmo, vom Ausschnitt des Kamerabildes verborgen bleibt.

Sicherlich, die Schwierigkeit ist, dass Erniedrigung, Missbrauch und Folter oft so dargestellt werden, als sei es *für* die Kamera. Wie vorgeschlagen, denke ich vielmehr, dass die Fotografie selbst als eine Art Beweis dafür gelten kann, was nicht im Bildausschnitt zu sehen ist. Dies ist nicht nur der Fall bei Umständen, die jemandes Verhalten rechtfertigen, wo die Beweisführung sowohl den Missbrauch ausstellt, als auch den Triumph über die Verkörperung des Feindes (siehe unten), sondern auch im Fall einer Symptomatik, wie bei dem »cluster fuck«, als dem Anfangsstadium eines sexualisierten »entanglement of rudderless forces« – einem neuen Massenornament. Butler argumentiert, dass das Fotografieren von Folter erlaubt, dass sich das Geschehen von Folter wiederholen kann. Ich argumentiere, dass in Morris' Film die Neubewertung des Geschehnisses im Kontext von Interviews mit denjenigen, die

15 Ibid., S. 52.

die Fotos aufgenommen haben, und denen, die triumphierend posieren, den Akt der Folter nicht weiter geschehen lässt, sondern, erstmals seit der Zirkulation dieser Bilder, die Gesamtsituation einer kritischen Hinterfragung unterwirft.

Morris' Kontextualisierung und konstante Neufassung der Fotos als Fotos ermöglicht es uns zu begreifen, dass die menschliche Pyramide und die simultan inszenierten Masturbationen wahrscheinlich nicht das Schlimmste waren oder gar die eigentlichen Verbrechen des amerikanischen Militärs und «other governmental agencies» – als Umschreibung des CIA und anderer Gruppierungen, deren Anwesenheit im Gefängnis nie Bestandteil der offiziellen Untersuchungen war und welche daher offenbar straffrei agieren konnten – in Abu Ghraib.

Als Susan Sontag nicht lange nach deren Veröffentlichung schrieb «(these) photographs are us»¹⁶, meinte sie, dass wir als Nation dafür verantwortlich sind, was sie zeigen: die Korruption, Verdorbenheit und Immoralität unserer Besetzung des Irak¹⁷. Ich plädiere dafür, dass wir diese Bilder sind, da wir darin einen wohlbekanntem Zug des Spielerischen erkennen, wie auch immer pervertiert, der nach Zerstreuung sucht – ja, so etwas wie «fun» – inmitten des Horrors. Kracauer schreibt zum Ornament der Masse: «Hier, im reinen Außen, trifft es sich selber an, die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke bringt seine eigene Wirklichkeit an den Tag».¹⁸ Dieses Offenbarwerden «in der Zerstreuung», so fährt er fort, «hat eine *moralische* Bedeutung»¹⁹. Was dann «legitim» an den Fotos ist, die durch diesen Film eingerahmt werden, ist, dass Morris uns mithilfe des Interrotrons sehen lässt, wie solche Bilder für die Soldaten vor Ort («on the ground») Sinn machen konnten, die sich nach einem erhobenen Blickwinkel sehnten, der sie von den Gefangenen, mit denen sie lebten, unterscheiden würde. Die Fotos waren dahingehend ein legitimer Ausdruck der Frustration über ihre eigene Machtlosigkeit, ihr Unvermögen, als Soldaten erfolgreich zu handeln, ihre pathetische Imitierung der «Normen», die selbst vollkommen unzureichend waren, ihnen in dieser Situation eine Orientierung zu geben. Die gerahmten Bilder und Morris' extravagante (Re-)Enactments was geschehen sein könnte, bilden beide ornamentale »cluster fucks« eines verfehlten Krieges.

Wie können wir, als Betrachter eines Filmes, der diese Bilder so sorgfältig rahmt, und auch die Interviews sorgfältig umrahmt und neu rahmt, unsere eigene ethische Erfahrung in dieses Massenornament als «cluster fuck» einbringen? Da jede der interviewten Personen nur ihre eigene Sicht der Dinge erzählt, könnte man meinen, der Film laufe Gefahr, dass sich diejenigen selbst zu sehr entlasten. Morris begegnet dieser Gefahr, in dem er die Geschichte zweier Männer verknüpft und sie außerhalb des Bildkaders stehen lässt, während sie diese beurteilen. Der Erste ist gerade derjenige, der den Terminus *Charlie Foxtrot* einführte.

16 Ibid., S. 52 und 53.

17 Susan Sontag: Regarding the Torture of Others. In: *New York Times Magazine*, 23.5.2004, S. 29.

18 Ibid., S. 26.

19 Kracauer, S. 315.

Tim Dugan ist ein Vertragsermittler, ein Ermittler, der nicht dem Militär angehörte. Angestellt bei der privaten CACI Corporation, welche alle Vertragsermittler in Abu Ghraib engagiert hatte, besaß er eine streng geheime Genehmigung, was im Klartext heißt, dass er wie die Häftlinge, die so wie Geister nicht offiziell im Gefängnis waren, ebenfalls nicht dort war. Anders jedoch als andere solcher Vertragsbeschäftigten, ist Dugan, so notiert Gourevitch in seinem Buch, bereit, über weite Strecken über Charlie Foxtrot dieses Krieges zu erzählen. Es ist angemessen, dass seine Aussagen den Film vorn und hinten einrahmen.

Dugan ist wütend darüber, keine wirklichen Geheiminformationen erhalten zu haben. In der Rolle des alten Profis kann er nur den Kopf über die Amateurhaftigkeit der schlecht ausgebildeten militärischen Vernehmungsbeamten und Aufsichtspersonen schütteln – «eighteen-year-old-kids that were reservists» – und einer der Oberen, der Folter duldete. Er selbst ist Ex-Soldat, der gerne die Herzen und Seelen der Iraker für sich gewonnen hätte, und ist daher außer sich, dass militante Aufstände durch amerikanische Unfähigkeit noch zusätzlich angeheizt wurden. Dennoch ist er voller Sympathie gegenüber den Irakern und ihren Gefängnisaufsehern, die er als «a bunch of kids getting shamed» bezeichnet. Er ist entsetzt darüber, dass Iraker willkürlich gefangen genommen und chaotischen Verhören ausgesetzt wurden, und er lehnt Foltern aus professionellen Gründen ab, weil die damit ermittelte Information von jemandem stammt, der nur spricht, damit das Leiden endlich aufhört. Dennoch ist er stolz darauf, dass ein hartes Auftreten und die ausgewählte Anspielung auf Macht einige der zu Befragenden einschüchtern könnte. Wir werden darin bestärkt, Dugans Einschätzung zu glauben, denn sie hat mit dem Inneren und Äußeren der Situation zu tun²⁰.

Der andere «alte Profi» und offensichtliche Stimme der Weisheit in diesem Film ist Pack, ein Spezialagent für Kriminalermittlungen. Pack war selbst nie in Abu Ghraib, aber es war seine Aufgabe, (militärisch) und rechtlich aufzuklären, was es mit den tausenden von Bildern, die ihm überreicht worden waren, auf sich hatte – unabhängig von Medienspektakel und Öffentlichkeitsmeinung. Die darin enthaltenen Daten erlaubten ihm einen Zeitablauf der aufgenommenen Geschehnisse zusammenzustellen, der auf 280 Bildern von Graner, Harman und Frederick beruhte. Pack scheint sich sicher in der Beurteilung dessen, was auf den Bildern Folter darstellt und was nicht. Er achtet auch darauf, deutlich zu machen, dass der Bildkader begrenzt ist:

«You have to look at exactly what the pictures depict and take the emotion and the politics out of it ... All a picture is is frozen moments of time and of reality. You can interpret them differently, based on your background or your knowledge. But when it comes time where you're presenting them in court, what the photograph depicts is what it is.»

20 Seine letzten Worte drücken Verwirrung aus. «I dream about it. If we leave, they kill each other and not us. If we stay, they kill each other and us». Er beschwört ein letztes Bild, eine Ansicht der Gefängniswand und einen Hain von Dattelpalmen, der dahinter steht. Dieser Hain mit den Vögeln, die jeden Morgen wegfliegen können, habe ihm geholfen, mit «der Eigenartigkeit» umzugehen.

Was ist es, das es ist?

Während Pack im Laufe der Zeit sein eigenes militärisch-strafrechtliches Wissen über die feinen Unterschiede der fotografischen Beweisführung kundtut, die zwischen Kriminaltaten und «standard operating procedure» liegen, beginnen wir seiner rechtlichen Einschätzung zu misstrauen. Er ist sich einiger «Fakten» zu sicher, die wir im Verlauf des Films zu hinterfragen begonnen haben. Wenn der Bildausschnitt die physische Verletzung eines Gefangenen zeigt, sagt er uns, selbst wenn es sich um eine selbst zugefügte Verletzung handelt, lege eine Pflichtvernachlässigung vor, eine kriminelle Tat. Sexuelle Erniedrigung (wie im Bild der nackten Pyramide oder der erzwungenen Masturbation) ist eine kriminelle Tat. So weit, so gut, könnte man denken. Dann beurteilt er nachfolgende Bilder nackter Häftlinge mit Frauenunterwäsche auf ihrem Kopf als keine sexuelle Erniedrigung, nicht als Teil der Eskalation noch weitergehender sexueller Erniedrigungen, sondern als «standard operating procedure». An dieser Stelle möchten wir zurückschrecken, denn wir erinnern uns, dass selbst England diese Behandlung als «wrong» bezeichnet hatte, wenn auch «standard». Um dies noch weiter zu komplizieren, geht er soweit, auch die Stress-Positionen, die physisches Leid zufügen, als ebenfalls zu den SOP gehörig zu kategorisieren. Eines der ikonischen Bilder des Ganzen – der Kapuzenmann in der Dusche, der auf einem Kasten steht mit Kabeln, die an seinen ausgestreckten Armen befestigt sind, in Todesangst, von dem Kasten abzurutschen und einen tödlichen Stromschlag zu bekommen – wird auch als Standard Operating Procedure bezeichnet. Die Kabel sind nicht echt, die Bedrohung daher nicht real. Doch Morris' (Re)Enactment dieser Szene, die versucht zu rekonstruieren, wie es sich anfühlt, der Körper unter dieser Maske zu sein, die staubigen Füße auf dem Kasten, beschwört sehr anschaulich die Verzweiflung, in dieser Situation zu sein. Dies, so versucht Pack uns weiszumachen, sei nicht missbräuchlicher als «Schlafentzug». Während die Szene sich immer weiter entfaltet, werden große rote SOP-Buchstaben über die Mehrzahl der Bilder gestempelt, die eine deutliche Sprache hinsichtlich der Verstöße gegen die Genfer Konventionen sprechen, so dass Packs kleinliche Differenzierungen zu einem Gummistempel auf abwegigen Militärmethoden werden (Abb. 16). Caetlin Benson-Allott stellt fest, dass die Militärermittlung «enlisted the intricacies of digital analysis in order to close down political interpretation: by reducing torture to metadata, it attempted to redirect the thorny question of culpability.»²¹ Ich möchte hinzufügen, dass Packs überaus selbstgefälliges Urteil dem heiklen Thema vollständig ausweicht und das Morris' Neukadrierungen – der Fotos als «abgestempelt» durch Pack und von Packs eigenem Zeugnis – bessere Interpretationen bieten, indem sie Pack als Teil des gesamten «cluster fuck» erfassen.

Eine einfachere und klügere Erklärung der Grenzen des fotografischen Ausschnitts kommt von der Spezialistin Megan Ambuhl Graner, Englands früherer Zimmergenossin und heute Graners Frau. «The pictures only show you a fraction

21 Caetlin Benson-Allott: Standard Operating Procedure. Mediating Torture. In: *Film Quarterly* Vol. 62, Nr. 4, 2009, S. 43.



Abb. 16: Gummistempel

of a second. You don't see forward and you don't see backward. You don't see outside the frame.»

Der vielleicht verlockendste Augenblick für die Zuschauer, die sich bemühen, die Emotionen von den Augen der Soldaten ablesen zu können, ist das Beispiel von Harman – der jungen Spezialistin, die auf vielen der Abu Ghraib Bilder lächelt und die Daumen hoch hält, und die, zusammen mit Graner und Frederick, einige der Fotos aufgenommen hat. Es ist Harman, die lächelt und in Anwesenheit des zu Tode gefolterten irakischen Gefangenen al-Jamadi Spaß zu haben scheint. Sie streckt den latex-bekleideten Daumen der rechten Hand nach oben, während sie direkt neben der Leiche lächelt. Wir wissen, dass er tot ist, denn sein Mund steht offen und der Reißverschluss des mit Eis gefüllten Leichensacks ist teilweise geöffnet. Es wirkt, als habe Harman Anteil an seiner Ermordung gehabt oder als triumphiere sie zumindest nachträglich über diesen Umstand. Wegen dieser Demonstration unangemessener Emotionen wurde sie von der Öffentlichkeit verurteilt, nicht jedoch vor dem Militärgericht, wie sich zeigte, denn dieser Beweis des Todes eines Gefangenen war nicht zugelassen.

In diesem Foto scheinen wir nicht nur die ungeheuerlichsten Verstöße gegen die Genfer Konventionen zu finden, sondern auch, wie Butler mit Respekt gegenüber vielen der Abu Ghraib-Fotos hervorhebt, eine Artikulation, die weit über das im Bildkader Gezeigte hinausgeht. Hier ist sehr deutlich fotografisch festgehalten, was Butler «widely shared social norms of the war»²² nennt. Diese Normen schreiben

22 Butler: *Torture and the Ethics of Photography*, S. 958.

sich in den Vorgang des Fotografierens ein, in die Kadrierung, die nicht nur das Geschehen festhält, sondern auch zu diesem beiträgt. In diesem Sinne kann man davon sprechen, dass die gezeigte Folter *für* die Fotografie stattfindet. Butler fährt fort, dass der «cameraman or woman is referenced by the smiles that the torturers offer him or her: as if to say thank you for taking my picture, thank you for memorializing my triumph».²³

Während sie uns in die Augen schaut, legt Harman dar, was vor dem Militärgericht gegen sie vorgebracht wurde: die Zerstörung von Staatseigentum, Misshandlung durch «taking photos of a dead guy. But he's dead, so I don't know how that's maltreatment. And then altering evidence for removing the bandage from his eye to take a photo of it, and then I placed it back.» Sie bemerkt, dass ihre Vorgesetzten bereits Beweise manipuliert hätten, «when they stuck the bandages on», als ob sie Wunden behandeln wollten. Um diese Anklagepunkte aufrecht erhalten zu können, hätten sie die Fotos als Beweise anführen müssen. Ein solcher Beweis hätte einen offensichtlich schlimm misshandelten Körper gezeigt, der ganz augenfällig nicht an einem Herzinfarkt in der Dusche gestorben sei. Diese Fotos, welche Harman in den Augen der Öffentlichkeit als schuldig erscheinen ließen, wurden nie vorgelegt, da sie, wie dieser ambitionierte forensische Fotograf wusste, ironischerweise Beweise waren gegen die Vernehmungsbeamten, die ihn getötet hatten.

Al-Jamadis gewaltsamer Tod durch Folter wurde so bereinigt, wie der zu Beginn dieses Essays beschriebene gewaltsame Tod al-Zarqawis durch eine Flugraketenexplosion (s. Abb. 1, S. 91). Als die beiden vergrößerten und gerahmten Versionen des Letzteren in Bagdad enthüllt wurden, fragten einige Reporter nach möglichen Manipulationen oder der Inszenierung seines Aussehens für die Öffentlichkeit.

Der Rahmen der öffentlichen Ausstellung des vergrößerten Fotos von al-Zarqawis Nahaufnahme versuchte, ihn in den Köpfen der amerikanischen Öffentlichkeit (und in den Köpfen der Aufständigen) als DEN führenden Kopf der Araber darzustellen, der seine gerechte Bestimmung erhalten hatte. Im Gegensatz dazu führt Morris' Neukadrierung der Fotos von Al-Jamadi dazu, dass unser anfängliches Verständnis von Harmans hartherzigen und abwegigen Motiven ins Wanken gerät. Denn sie ist es, und nur sie allein, die uns so etwas wie das direkteste Bild, «(a) straight photograph», eines offensichtlich gefolterten und anschließend manipulierten Körpers lieferte. Wäre dies eine andere Art von Film, würde er versuchen, Harman als ethische Heldin von Abu Ghraib darzustellen und, wie Morris in seinem Blog versuchte, den Schalk in ihrem über die Leiche gebeugten Lächeln zu negieren.²⁴ Es ist auch verführerisch zu denken, dass es kein Zufall sein kann, dass

23 Ibid., S. 959. Butler ist vorsichtig damit, die auf den Fotos festgehaltenen Geschehnisse nicht auf «individual acts of pathology» zu reduzieren, aber sie behauptet, die Fotos seien «clear representational evidence of war crimes». Ibid. Dies ist sicherlich wahr, doch es sind nicht zwangsläufig Verbrechen, die von jenen Personen, die auf den Fotos posieren oder diese aufgenommen haben, begangen wurden. Ibid., S. 956.

24 In ihrem Interview sagt Harman, erhobene Daumen und Lächeln seien Gewohnheiten für jede Art von Foto. Kaufen wir ihr diese Erklärung ab? Morris' Blog stellt einen Versuch dar, sich selbst und

die einzige Frau im Film, die sich offen gegen die Unmenschlichkeit der Standard Operating Procedures ausspricht, Lesbierin ist. Eine Frau, die sich also bereits von dem heterosexuellen und patriarchalen Status Quo distanziert hat, der England dazu bringen konnte, die Hundeleine zu halten, um ihrem höherrangigen Freund zu gefallen.

Die wichtigste ethische Lektion dieses Filmes mag vielleicht darin liegen, uns davon abzuhalten, Harman, England oder irgendeine der anderen Personen aus erhabener Perspektive zu verurteilen, wie Pack dies tun würde und wie es das Militärtribunal getan hat. Der Wert des Filmes liegt vielmehr darin, uns zu zeigen, wie es war dort ganz unten auf dem Boden zu sein und sich danach zu sehnen, woanders, irgendwo höher zu sein. Es ist unwahrscheinlich, das Harman über der Leiche eines ihrer Kameraden gelächelt haben würde. Al-Jamadi ist für sie nicht bedauernswert und wir sollten ihren scheinbaren Widerstand nicht zu offen feiern. Doch durch sie ist die Folter über das Bild hinaus für uns anschaulich geworden und dies ist eine wichtige Errungenschaft.

In *Regarding the Pain of Others* argumentiert Susan Sontag, dass Bilder nicht ihre eigene Interpretation mitliefern können. Sie brauchen eine Bildlegende, um einen Kontext herzustellen²⁵. Dies mag vielleicht nicht auf alle Fotos zutreffen, doch erscheint es offenkundig angesichts dieser schon fast zu deutlich selbstanklagenden Bilder von Abu Ghraib. Beim ersten Anschauen dieser Bilder dachten nur wenige Menschen, sie bräuchten weitere Erklärungen oder einen Referenzrahmen für sie. In Morris' Film sind es die Interviews und das imaginierte Nachstellen möglicher Geschehen, welche die reichhaltige Bildlegende liefern. Gourevitchs hervorragendes Buch bietet weitere Geflechte um die Geschichte von Abu Ghraib, die auf Morris' Interviews basieren und selbst als erweiterte Bildlegende stehen könnten, ja sogar noch weitere Entdeckungen ermöglichen.

Butler fordert Sontag heraus, indem sie schreibt, dass wir nicht immer Bildlegenden benötigen, um zu verstehen, dass der Rahmen einen politischen Hintergrund manifestiert:

«Whenever and wherever the photograph yields up its own forcible frame to visual scrutiny and interpretation, it opens up the restrictions of interpreting reality to critical scrutiny ... we come to interpret that interpretation that has been imposed upon us.»²⁶

Dies, so behaupte ich, ist genau das, was Morris Film leistet. Er fordert von uns, die Interpretation zu interpretieren, die Zeugenschaft zu bezeugen. Er tut dies nicht allein durch das Anführen der Fotos, die diese unmenschlichen Taten gezwungenermaßen festhalten, sondern auch indem er sie in neue Zusammenhänge stellt und sie

uns davon zu überzeugen, dass wir das können. Morris, der forensische Prüfer, der er ist, hat offenbar eine verwandte Seele in Harman gefunden.

25 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003, S. 29.

26 Butler: *Torture and the Ethics of Photography*, S. 952.

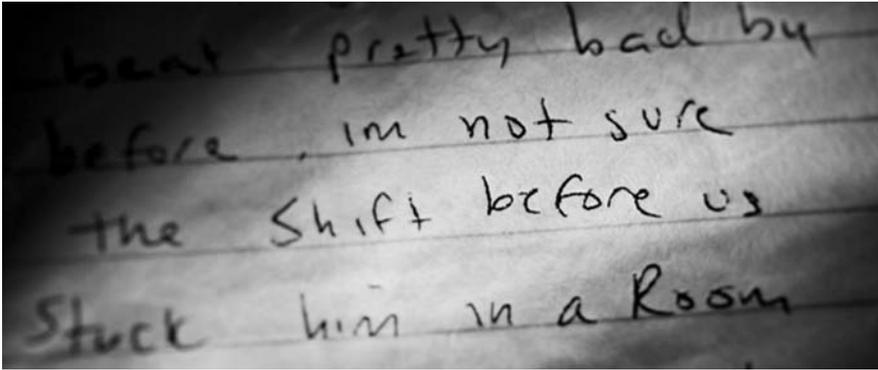


Abb. 17: Harmans Brief

rekontextualisiert, wobei deutlich wird, wie eingeschränkt diese Rahmungen waren, wie viel des «visual field», wie Butler es nennt, bereits beschrieben ist.²⁷

Die Fotos von Abu Ghraib weisen auf Verbrechen hin und waren oft auch Beweisstücke für diese. Dennoch sind sie nicht die rauchenden Colts, die sie zunächst zu sein schienen. Sie legen nahe, dass «straight photographs» immer im Licht unserer Kenntnis ihrer Entstehung betrachtet werden müssen, und dass sehr oft, wie im Fall des zu Tode gefolterten al-Jamadi, die wirklich belastenden Beweisfotos nicht vorliegen. Statt dass sich die Militäermittler so intensiv nur auf die kleinen Leute konzentrierten, hätten sie den größeren «primary framework» berücksichtigen sollen, der für die Bedingungen verantwortlich war, welche diese Ereignisse, die wir auf den Fotos sehen, erst ermöglichten. Sie hatten angenommen, wie der Guantánamo-erfahrene Pack dies tut, dass Nacktheit und Stress-Positionen zum normalen Betrieb gehörten. Nur so kämen wir zum Kern des Problems der Folter, die direkt unter der Schirmherrschaft der «other government agencies» stattfand. Ein solches Verfahren hätte aufdecken können, wessen Entscheidung es war, Gefangene nackt und gefesselt zu halten, wessen Entscheidung es war, Gefangene im Ungewissen zu lassen und in die Verzweiflung zu treiben. Doch dies wäre ein anderer Film gewesen.

Übersetzung: Petra Missomelius, Karen A. Ritzenhoff

Literatur

- Benson-Allott, Caetlin: Standard Operating Procedure. Mediating Torture. In: *Film Quarterly* Vol. 62, Nr. 4, 2009.
- Butler, Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?* London 2009.
- : Torture and the Ethics of Photography. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 25, Nr. 6, 2007, S. 951–966.

27 Ibid.

- Goffman, Erving: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Libanon, NH 1974.
- Gürsel, Zeynep: *The Image Industry: The Work of International News Photographs in the Age of Digital Reproduction*. (Doktorarbeit University of California in Berkeley, 2007).
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main 1977.
- Ogeron, Devin und Marsha Ogeron: Megatronic memories: Errol Morris and the Politics of Witnessing. In: Frances Guerin und Roger Hallas (Hrsg.): *The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture*. London 2007.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003.
- : Regarding the Torture of Others. In: *New York Times Magazine*, 23.5.2004.

Rhetorik des Terrors und mediale Wahnwelten

«Standard Operating Procedure» – so heißen in den USA nicht nur die Arbeitsanweisungen in betriebswirtschaftlichen Handbüchern, sondern auch in denen des Militärs. Und so heißt auch der Dokumentarfilm, in dem der Filmemacher Errol Morris im Jahre 2006 anhand der Fotos von Abu Ghraib die standardisierten Folterpraktiken anprangert, die nach dem Anschlag vom 11. September 2001 von der Bush-Administration ins Repertoire der legitimen Verhörmethoden aufgenommen worden sind. Den Verstoß gegen die Genfer Konvention zur Behandlung von Kriegsgefangenen, die Folter strikt verbietet, versuchte die Bush-Regierung dadurch zu vertuschen, dass man diese zu «feindlichen Kämpfern» im «Krieg gegen den Terror» erklärte. Für «Terroristen» aber gilt die Konvention deren Ansicht nach nicht. Für die Kriegsgefangenen im «War on Terror» wurden damit nicht nur die Genfer Konvention sondern auch die Menschenrechte außer Kraft gesetzt.

In den berüchtigten Gefangenenlagern von Guantanamo auf Kuba, Abu Ghraib im Irak, Bagram in Afghanistan und vielen anderen werden Gefangene bis heute unter menschenunwürdigen Bedingungen gefangen gehalten und misshandelt. Das belegen eine Fülle journalistischer Publikationen und Dokumentarfilme. So rekonstruierte der amerikanische Filmemacher Alex Gibney in seinem Dokumentarfilm *TAXI TO THE DARK SIDE* (2007) mit investigativen Recherchen beispielhaft den Tod eines afghanischen Taxifahrers, der zu Unrecht als Terrorist inhaftiert und in Bagram allen Anzeichen nach an den Folgen der Folter gestorben ist. Die Internetplattform WikiLeaks veröffentlichte im Jahre 2010 mit den *Iraq War Diaries* und den *Afghan War Diaries* tausende von geheimen Dokumenten der US-Armee, die die anhaltende Brutalität der amerikanischen Kriegführung in Afghanistan und Irak offenbarten und zum weltweiten Skandal machten. Amnesty International weist im Jahresbericht 2010 darauf hin, dass auch unter Präsident Obama trotz Verbots der Folter Verstöße gegen die Menschenrechte und Misshandlung von Kriegsgefangenen in den Gefangenenlagern in Guantanamo, Irak und Afghanistan an der Tagesordnung sind.¹

Die Rhetorik vom «Krieg gegen den Terror» und vom «Kreuzzug für Freiheit und Demokratie» gegen die «Achse des Bösen», mit dem die amerikanische Regierung den Krieg der «Koalition der Gutwilligen» gegen die «Schurkenstaaten» Afghanistan und Irak begründete, diente der juristischen und politischen Rechtfertigung von Präventivkriegen sowie der Einschränkung demokratischer Rechte im eigenen Land

1 Vgl. <http://wikileaks.org>, www.amnesty.de/amnesty-international-report-2010 (21.10.10).

durch den «Patriot Act»² und das «Department of Homeland Security», einem gigantischen Überwachungsapparat zur Terrorismusbekämpfung. Die Nato rief unmittelbar nach dem Anschlag, der als «bewaffneter Angriff» auf einen Verbündeten gewertet wurde, den Bündnisfall aus und der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen verabschiedete auf Antrag der USA eine Resolution zur Bekämpfung des internationalen Terrorismus. Nachdem Präsident Bush allen Staaten mit militärischen Sanktionen gedroht hatte, die Terroristen unterstützen, begannen die USA und Großbritannien im Oktober 2001 mit Luftangriffen auf Afghanistan, da die dort herrschenden Taliban der Al Qaida und Osama Bin Laden Zuflucht gewährten.

Der Einsatz der «Operation Enduring Freedom» und einer «International Security Assistance Force» (ISAF) unter Beteiligung Deutschlands wird hierzulande gern als «Friedensmission» deklariert. Dass es sich dabei um einen scheinheiligen Euphemismus handelt, dämmert seit dem Tod vieler deutscher Soldaten und dem Bombardement eines Tankklusters in Kundus, dem über hundert afghanische Zivilisten zum Opfer fielen, selbst deutschen Politikern. Jedenfalls ließen sich die zivilen Opfer nicht länger als «Kollateralschäden» abtun und der Krieg nicht länger nach dem Vorbild von Orwells «Neusprech» als Frieden deklarieren. In Deutschland – nach den USA einer der größten Rüstungsproduzenten – wird auch der Bevölkerung allmählich klar, dass sich die deutschen Soldaten in ihren weltweiten «Friedensmissionen» tatsächlich im Kriegseinsatz befinden.³ Seither beklagen die deutschen Medien vor allem «unsere» gefallenen Soldaten: «Sieben tote Deutsche innerhalb von nur zwei Wochen, so viele wie im Jahr 2009, das heißt, der Einsatz wird immer gefährlicher. Ist er überhaupt noch zu verantworten?» So fragte die Journalistin Anne Will in einer Talkshow der ARD zum Afghanistan Krieg. Und Hermann L. Gremliza konterte in der Zeitschrift *konkret* vom Mai 2010: «Von den Menschen, die ein deutscher Oberst 2009 hat totbomben lassen, sieht Frau Will in ihrer deutschen Trauer ab. Was sind schon lächerliche 137 afghanische Zivilisten gegen sieben uniformierte Deutsche? Weshalb der General-Bundesanwalt die Ermittlungen gegen den Täter pflichtgemäß eingestellt hat».⁴

2 Der «Patriot Act», der 2001 von der Bush-Regierung etabliert und von Präsident Obama 2010 verlängert wurde, erlaubt u.a. die Inhaftierung von Terror-Verdächtigen auf unbegrenzte Zeit ohne Gerichtsverfahren und erweitert das Repertoire staatlicher Überwachungsmethoden. Auch das Department of Homeland Security ist nach wie vor mit der Überwachung der Bevölkerung beauftragt.

3 Vgl. Marc Thörner: *Der Afghanistan-Code. Reportagen über Krieg, Fundamentalismus und Demokratie*. Hamburg 2010; Benjamin Zimmermann: Bild dir dein Afghanistan! Über die euphemistische Rhetorik mit der Politiker und Medien den Krieg schön reden. In: *Krass. Magazin der Grünen Jugend NRW* 3, 2010.

4 Zitiert nach: Jan Süselbeck: Bilder, die das Sehen verhindern. In: *www.literaturkritik.de* 7, 2010.

«Frames of War»

Damit ist ein ideologisches Syndrom bezeichnet, das die amerikanische Philosophin Judith Butler in ihrem neuesten Buch thematisiert: *Frames of War. When is Life Grievable?* (2009) Die parteiiche Perspektivierung des Kriegsgeschehens sowie die mediale Konstruktion von Feindbildern und das Denken in Freund-Feind-Schemata – einige der wichtigsten Funktionen des «embedded journalism» – dienen laut Butler der Entmenschlichung «des Feindes» und machen ihn zum Objekt, dessen Unterwerfung oder Vernichtung niemand zu bedauern braucht, weil es das Ziel der militärischen Operation ist. Das ist der diskursive und pragmatische «Rahmen» der die Kriegsberichterstattung in die staatlich erwünschte Richtung lenken soll, ohne dass diese als gezielte Propaganda kenntlich wird:

«The operation of the frame, where state power exercises its forcible dramaturgy (...) can be approached only by thematizing the delimiting function itself, thereby exposing the forcible dramaturgy of the state in collaboration with those who deliver the visual news of the war by complying with the permissible perspectives».⁵

Weit stärker als die europäischen haben sich die US-amerikanischen Medien – allen voran die Fernsehsender mit ihrem kriegerischen Flaggschiff Fox-News – im Afghanistan- und Irak-Krieg in diesen von Regierung, Ministerien, Pentagon und Geheimdiensten gesetzten Rahmen einspannen lassen. Deren Kriegpropaganda bedient sich lange eingeschliffener rhetorischer Muster, Figuren und Schlagwörter. Eines der problematischsten ist die paradoxe Formel, die den von den USA initiierten Kriegen den Namen gegeben hat: Angesichts des «Krieges gegen den Terror» stellt sich die Frage, ob nicht die unter diesem Label geführten Kriege weitaus terroristischer sind als die diversen Terroranschläge, für die sie Vergeltung üben oder die sie verhindern sollen, bevor sie geschehen könnten.⁶ Zu den erfolgreichsten Dokumentarfilmen, die sich diese Frage gestellt und die Kriegspropaganda der Bush-Regierung und der Medien kritisch durchleuchtet haben, gehören Robert Greenwalds *OUTFOXED: RUPERT MURDOCHS WAR ON JOURNALISM* (2004) und Michael Moores *FAHRENHEIT 9/11* (2004), der schon im Titel auf die Brandstifter verweist, die den Anschlag auf das World Trade Center zur Volksverhetzung im Interesse ihrer Kriegspropaganda missbrauchen. Anders als bei den Bücherverbrennungen in dem Film *FAHRENHEIT 451* bezeichnet er laut Moore «the temperature where freedom burns». Wenn Kriegsrhetorik dieser Art trotzdem im beabsichtigten Sinne funktioniert, dann deshalb, weil Schlagwörter wie «Terror», «Terrorismus» und «Terrorist» stigmatisierende Funktion haben, mit der vermeintliche Feinde der eigenen Gesellschaft sowie feindliche Aktivitäten und Bedrohungen gekennzeichnet werden.

5 Judith Butler: *Frames of War*. New York, London 2009, S. 73.

6 In diesem Sinne argumentiert Eric Hobsbawm in seinem Buch *Globalisierung, Demokratie und Terrorismus*. München 2009.

Der Terrorismus-Forschung ist eine international verbindliche Definition des Wortfeldes <Terror, Terrorismus, Terrorist> bislang ebenso wenig gelungen wie der UNO.⁷ Von den ehemaligen westlichen Kolonialmächten und ihren Verbündeten wurden damit im Zuge des Dekolonisationsprozesses vielfach Widerstands- und Befreiungsbewegungen gekennzeichnet, die gegen die kolonialen Besatzungsmächte oder – wie etwa die Guerillagruppen in Lateinamerika – gegen die von den USA etablierten oder gestützten Diktaturen kämpften. Aber auch gewalttätige europäische Gruppen wie die irische IRA, die baskische ETA, die deutsche RAF und die italienischen Roten Brigaden wurden und werden in der Regel als <Terroristen> gebrandmarkt. Gleiches gilt für die 1964 gegründete und lange Zeit von Jassir Arafat geleitete Palestine Liberation Organisation (PLO), die die Weltöffentlichkeit mit Intifada, Flugzeugentführungen und internationalen Anschlägen auf die verzweifelte Lage der von den Israelis vertriebenen oder internierten Palästinenser aufmerksam gemacht hat. Sie gilt als Initiator eines international agierenden Terrorismus, der die eigenen politischen Ziele nicht nur mit regionalen, sondern auch mit weltweiten Anschlägen durchzusetzen versucht. Der israelisch-palästinensische Konflikt wurde zum Zentrum des seit Ende des Zweiten Weltkriegs akuten Nahost-Konflikts, in dem sich beide Seiten wechselseitig des Terrorismus bezichtigen. Was der einen Seite als Terrorbewegung erscheint, gilt der anderen als Befreiungsbewegung.

In dem Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern haben die westlichen Medien meist für Israel Partei ergriffen und insbesondere eine Reihe arabischer Staatsmänner, Staaten und Befreiungsbewegungen, die sich den westlichen Hegemonialbestrebungen widersetzen und die Palästinenser unterstützten, unter Terrorverdacht gestellt: Zu den bekanntesten gehören neben Arafat und der PLO sowie der algerischen Befreiungsbewegung FLN der ägyptische Staatschef Nasser, der 1956 den Suezkanal verstaatlichte und damit den Angriff von Israel, Frankreich und Großbritannien auf Ägypten provozierte, der libysche Revolutionsführer Gaddafi und der irakische Diktator Saddam Hussein. Im <Kalten Krieg> zwischen Ost und West war Israel fest im westlichen Lager verankert, während einzelne arabische Staaten, die Israel als westlichen <Brückenkopf> in Nahost bekämpften, zeitweise mit der Sowjetunion sympathisierten.⁸

7 Vgl. dazu Wilhelm Dietl et al.: *Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe*. Frankfurt am Main 2006, S. 19; Johannes Dillinger: *Terrorismus*. Freiburg 2008, S. 9 f.

8 Vgl. Peter Zimmermann: Television als Fata Morgana. Die Nahost-Berichterstattung und die Spiegelungen des Antisemitismus-Syndroms. In: Jürgen Felix, Peter Zimmermann (Hrsg.): *Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise*. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft (11). Marburg 1991.

Koppelung von Terror und Islam

Ein neues Feindbild nahm aus westlicher Sicht seit 1979 mit dem Sieg der islamischen Revolution im Iran und dem Aufbau eines von Ayatollah Khomeiny geleiteten «Gottesstaates» auf der Grundlage der Scharia Gestalt an. Vertreter eines fundamentalistischen und militanten Islam kamen nach dem Sieg der Mujahedin über die sowjetische Besatzung in Afghanistan und der Eroberung der Macht durch die islamische Talibanbewegung im Jahre 1998 auch in Afghanistan an die Macht. Wie die geistliche Regierung des Iran zeichneten sich auch die Taliban durch eine streng islamische anti-westliche Haltung aus und unterstützten zudem international operierende fundamentalistische islamische Organisationen wie die Al Qaida unter Osama Bin Laden, die die Verantwortung für den Anschlag auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 übernommen hat.

Mit dem Bilderschock dieses ebenso symbolträchtigen wie medienwirksamen Anschlags wurde das neue Schreckbild der westlichen Welt unter dem Label «islamistischer Terrorismus» von den Medien ins Bewusstsein der Weltöffentlichkeit eingebrannt: «Since September 11, 2001, the equation of «Muslim» with «terrorist» has lodged in the popular imagination in the United States. This conflation undermines the ability to distinguish between a few individuals who have committed or intended to commit acts of extrastate violence (terrorism) and the rest of the Muslim population, a population that consist of more than one billion people worldwide». ⁹ So konstatierte die amerikanische Politikwissenschaftlerin Liz Philipose in einem Artikel über «The Politics of Pain and the Uses of Torture», in dem sie die Gleichsetzung von Muslimen und Terroristen mit der rassistischen Diskriminierung von Schwarzen in den USA vergleicht.

Nach dem Ende des «Kalten Krieges» zwischen dem «freien Westen» und dem kommunistischen «Ostblock» wurde auf diese Weise ein neues Feindbild aufgebaut: Nunmehr wird der «freie Westen» gegen den «fundamentalistischen Islam», das «Abendland» gegen den «Orient» in Stellung gebracht. Popularisiert wurde diese neue politische und ideologische Strategie auch durch die These des amerikanischen Politikwissenschaftlers Samuel P. Huntington vom «clash of civilizations», dem «Kampf der Kulturen», der zufolge die weltweite Dominanz der westlich-abendländischen Politik und Kultur Europas und Nordamerikas vor allem von den islamisch geprägten Ländern, zunehmend aber auch von Indien und China immer stärker in Frage gestellt wird. ¹⁰ Ähnliche Positionen sind in differenzierter Form auch von dem deutsch-arabischen Sozialwissenschaftler Bassam Tibi vertreten und in Hinblick auf Europa spezifiziert worden. ¹¹ Mit der Konfrontation von Orient und

9 Liz Philipose: The Politics of Pain and the Uses of Torture. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32, no.4, 2007, p. 1047.

10 Vgl. Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York 1996.

11 Bassam Tibi: *Krieg der Zivilisationen. Politik und Religion zwischen Vernunft und Fundamentalismus*. Hamburg 1998.



Abb. 1: Mohammed-Karikatur aus Jyllands Posten 2006

Karikaturen der dänischen Zeitung Jyllands Posten Empörung aus, die den Propheten u. a. mit einer Bombe als Turban zeigen, an der bereits die Lunte brennt.

Die imaginären Weltbilder, die damit heraufbeschworen werden, ähneln Wahnwelten, die nach den Denkmustern des Militärs und der Geheimdienste konstruiert sind und den hegemonialen Interessen der westlichen Industriestaaten dienen. Sie bewirken zunächst einmal die Verunsicherung der Bevölkerung, der dann mit dem Ausbau staatlicher Überwachung im Innern und Präventivkriegen gegen vermeintliche «Schurkenstaaten» neue Sicherheitslösungen präsentiert werden, die den damit einhergehenden Abbau demokratischer Rechte legitimieren sollen. Medien, die solche Szenarien aufgreifen und verbreiten, dienen bewusst oder unbewusst der Popularisierung dieser staatlichen Strategien. Dazu sind sie schon deshalb prädisponiert, weil Terroranschläge einen überaus hohen Nachrichtenwert haben und auf das Medienecho hin kalkuliert sind. Schon ihre Ankündigung vermag aufgrund der weltweiten Medienpräsenz Angst und Schrecken zu verbreiten.

«Das Medium Fernsehen präsentiert sich auf diese Weise als eine Art Vakuum, das darauf wartet, gefüllt zu werden – ein leerer Raum voller laufender Kameras und eingeschalteter Mikrofone, der sich geradezu anbietet von Terroristen ausgenutzt und manipuliert zu werden. (...) Ganz eindeutig sind Terrorismus und Medien in einer

Abendland, Islam und Christentum wurden uralte Ängste aktiviert die bis in die Zeit der Türkenkriege, der Kreuzzüge und der islamischen Invasion Europas im frühen Mittelalter zurückreichen.

Auch antisemitische Propagandaklischees wurden in diesem Kontext reaktiviert. Allerdings dienen die Charakteristika der antijüdischen Karikatur wie Kippa, Haken-nase, Bart, stechender Blick und finstere Aussehen seit dem Ende der Nazi-Ära nicht mehr der Stigmatisierung der Juden, sondern der Araber und neuerdings auch der «Islamisten». In der islamischen Welt lösten im Jahre 2006 insbesondere die Mohammed-

symbiotischen inneren Beziehung miteinander verknüpft, jeder von beiden ernährt den anderen und beutet ihn gleichzeitig für seine Zwecke aus».¹²

So schreibt der Terrorismus-Experte Bruce Hoffman in einer Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung, betont aber auch, dass die westlichen Medien mit wenigen Ausnahmen kritisch über Terroranschläge berichten.

Unterbelichtet bleibt dabei die Rolle, die staatliche und gesellschaftliche Vermittlungsinstanzen in dieser «symbiotischen inneren Beziehung» spielen. In seiner Studie *Der Begriff des Terrorismus in deutschen Printmedien* (2004) betont Torsten Beermann gerade diesen Aspekt:

«Journalisten stehen bei der Berichterstattung häufig unter Zeitdruck und berichten zudem über Themen, von denen sie in vielen Fällen kein Expertenwissen besitzen. (...) Je weniger Zeit Journalisten zur Verfügung haben (...) desto stärker ist die Tendenz zu beobachten, bei der Wortwahl auf externe Quellen zurückzugreifen. Hauptsächlich sind dies Pressemitteilungen, Berichte von Nachrichtenagenturen, Artikel aus Zeitungen und dem Internet sowie Stellungnahmen von Experten. Bei der Berichterstattung über politische Gewalt bzw. ‹Terrorismus› (...) greift ein großer Teil der Journalisten vermutlich hauptsächlich auf die Wortwahl von Wissenschaftlern, beispielsweise Terrorismusforschern, Sozial- und Politikwissenschaftlern, sowie jene der zuständigen Behörden, beispielsweise der Bundesregierung, Polizei oder Geheimdienste, zurück».¹³

Hinzu kommt, dass viele der wissenschaftlichen Experten zum Thema Terrorismus und Islam eng mit staatlichen Stellen zusammenarbeiten. Der Verfasser des Buches *Der nahe und der ferne Feind. Das Netzwerk des islamistischen Terrorismus* (2005), Guido Steinberg, war mehrere Jahre als Terrorismus-Referent im Bundeskanzleramt tätig. Johannes Urbans von der Konrad-Adenauer und der Hans-Seidel-Stiftung finanzierte Studie «Die Bekämpfung des internationalen islamistischen Terrorismus» (2006) untersucht das angeblich terroristische Potential religiöser muslimischer Gruppierungen und erarbeitet «Empfehlungen zur Optimierung des Bekämpfungsansatzes». Rolf Tophoven, Leiter eines ‹Instituts für Terrorismusforschung und Sicherheitspolitik› in Essen und Mitherausgeber eines *Terrorismus-Lexikons* (2006), arbeitete zuvor und vermutlich auch noch jetzt mit dem Verfassungsschutz zusammen. Dazu heißt es in einem Artikel der *Tageszeitung* (taz):

«Doch in der Debatte rund um die Themen Islam und Islamismus spielt der Verfassungsschutz inzwischen eine mehr als dominante Rolle. Verwunderlich ist dies nicht, schließlich arbeiten in Deutschland heute mehr Islamwissenschaftler in den Nachrichtendiensten als in der Wissenschaft. Diese Militarisierung der Islamwissenschaft hat fatale Folgen. Denn viele Journalisten verzichten inzwischen gänzlich auf eigene Recherchen und beschränken sich darauf, als willige Lautsprecher der Dienste zu dienen. An die Stelle der kritischen Berichterstattung tritt die Kolportage».¹⁴

12 Bruce Hoffman: *Terrorismus – der unerklärte Krieg*. Bonn 2002, S. 182f.

13 Torsten Beermann: *Der Begriff Terrorismus in deutschen Printmedien*. Münster 2004, S. 121.

14 Eberhard Seidel: Blindes Staatsvertrauen. In: *Die Tageszeitung*, 12.7.2010.

Bedrohungsszenarien der Geheimdienste und ihr «Presseecho»

Jedes Jahr gibt das Bundesministerium des Innern (BMI) in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Verfassungsschutz (BfV), das der «Inlandsaufklärung» dient, gestützt auf die Ermittlungen der Verfassungsschutzbehörden der einzelnen Bundesländer einen Verfassungsschutzbericht heraus, in dem die Öffentlichkeit über deren Aktivitäten zum Schutz der «freiheitlich demokratischen Grundordnung» und der Sicherheit Deutschlands informiert wird. Der offiziell «Nachrichtendienst» genannte Geheimdienst hat «intensive Kontakte» zum Militärischen Abschirmdienst (MAD) und zum Bundesnachrichtendienst (BND), der für die «Auslandsaufklärung» zuständig ist, sowie zu den Geheimdiensten anderer Länder. Der Verfassungsschutzbericht 2009 ist ähnlich wie die Berichte der vergangenen Jahre in verschiedene Rubriken gegliedert, in denen über Straftaten ebenso berichtet wird wie über vom Verfassungsschutz observierte verdächtige Gruppierungen¹⁵:

- Zunächst werden auf 76 Seiten Aktivitäten des «Rechtsextremismus» mit 18.750 Straftaten mit dem Hinweis vorgestellt, die Zahl der Straftaten habe sich im Vergleich zum Jahr zuvor vermindert.
- Dann werden auf 59 Seiten 1.100 Gesetzesverstöße des «Linksextremismus» mit dem Hinweis aufgelistet, die Zahl habe sich im Vergleich zum Vorjahr fast verdoppelt. Observiert werden auch Parteien wie «Die Linke» und die «DKP».
- An dritter Stelle folgt mit 55 Seiten die Rubrik «Islamismus und islamistischer Terrorismus». Da hier außer dem Prozess gegen die «Sauerland Gruppe» nur wenige Straftaten zu verzeichnen sind, wird die Gefährdung mit Internetdrohungen und der Existenz von 29 «islamistischen» Organisationen mit 36.270 Mitgliedern (2008: 34.720) begründet, «die zwar in Deutschland nicht terroristisch agieren, Gewalt aber als Mittel zur Durchsetzung ihrer politischen Ziele befürworten».¹⁶ 29.000 gehören der türkischen Organisation Milli Görüs e. V. an, die auch im Islamrat, dem Dachverband deutscher Muslime, vertreten ist.¹⁷
- Darauf folgt mit 40 Seiten der «Ausländerextremismus» (ohne Islamismus) zu dem 44 linksextremistische (z.B. die kurdische PKK) oder nationalistische zumeist türkische Organisationen mit 24.710 Personen gerechnet werden, die von Deutschland aus Aktivitäten in ihren Heimatländern unterstützen.
- Die letzten Rubriken widmen sich der «Spionage» vornehmlich russischer und chinesischer Dienste und dabei insbesondere der Industrie und Wirtschaftsspionage sowie den Themen Geheimschutz, Sabotageschutz und Scientology.

Innenminister Thomas de Maizière und der Präsident des BfV, Heinz Fromm, stellten den Bericht am 21.6.2010 auf einer Pressekonferenz in Berlin vor. Dabei setzten

15 Der Verfassungsschutzbericht ist auf der Homepage www.verfassungsschutz.de veröffentlicht worden.

16 Verfassungsschutzbericht 2009, S. 186.

17 Ibid., S. 188.

sie einige deutliche Akzente, die im ‹Presseecho›, ein Begriff, der in diesem Fall einen ‹Beigeschmack von Wahrheit› hat, Ausdruck gefunden hat. Pressenachrichten sind üblicherweise nach dem ‹Climax-First-Modell› strukturiert: Das Wichtigste kommt zuerst. Alles andere folgt dem Prinzip der abnehmenden Wichtigkeit. Zudem sind Tatsachen und Wertungen bzw. bloße Tatsachenbehauptungen streng voneinander zu trennen. Man darf also gespannt sein, wie die Presse ihren Lesern den Verfassungsschutzbericht präsentierte.

Einer der ersten Zeitungsberichte kam am gleichen Tag unter Berufung auf eine Meldung der Deutschen Presseagentur (dpa) von ‹Welt-Online›, der Internet-Ausgabe der dem Springer-Verlag zugehörigen Zeitung ‹Die Welt›.

«Verfassungsschutz / 36.300 Islamisten sollen in Deutschland aktiv sein / Die Zahl der Islamisten in Deutschland steigt, ihre Propaganda wird schärfer. Ein Aussteigerprogramm soll gegensteuern.»

Islamisten haben Deutschland weiterhin im Visier. Innenminister Thomas de Maizière (CDU) sprach von einer anhaltend und unvermindert hohen Gefahr durch den internationalen Terrorismus. Zur Bundestagswahl im September 2009 habe es eine ‹neue Qualität› der islamistischen Propaganda in Deutschland gegeben, sagte de Maizière bei der Vorstellung des Verfassungsschutzberichts 2009 in Berlin. Der Minister kündigte ein Aussteigerprogramm für junge Islamisten an, das im Laufe des Sommers an den Start gehen soll. (...) Beim Thema Islamismus zählte der Verfassungsschutz seit dem Jahr 2000 sieben ernsthafte Anschlagversuche in Deutschland. Die Zahl der Islamisten in der Bundesrepublik wird gegenwärtig auf 36.270 geschätzt. Im Jahr 2008 waren es etwa 34.720. Darunter sind junge Deutsche, die zum Islam übergetreten sind. (...) De Maizière führt ihre Radikalisierung auch auf ‹Verlust- und Unsicherheitssituationen› in der Pubertät zurück. «Das Gefühl von Unterlegenheit ist sozusagen der Resonanzboden dafür», meinte der Minister. Die jungen Islamisten knüpften oft im Umfeld von Moscheen Kontakte zu charismatischen Erwachsenen aus der islamistischen Szene».¹⁸

Im Folgenden geht der Bericht vor allem auf den Linksextremismus und kurz auch auf den Rechtsextremismus und auf die Gefahren der Wirtschaftsspionage ein.

Als größte Bedrohung der inneren Sicherheit Deutschlands werden in Schlagzeile und Vorspann 36.300 Islamisten und deren Propaganda benannt, die in Deutschland ‹aktiv› sein sollen, was immer das heißen mag. Dies obwohl 2009 nur wenige Straftaten vorliegen und seit dem Jahr 2000 lediglich 7 missglückte ernsthafte Anschlagversuche zu verzeichnen sind! Immerhin wird diese Tatsachenbehauptung des Verfassungsschutzes in der Schlagzeile noch im Konjunktiv wiedergegeben. Das

18 www.welt.de/politik/deutschland/article8127836/36-300-Islamisten-sollen-in-Deutschland-aktiv-sein.html (21.6.10).

ändert sich bereits im ersten Satz des Artikels der als ‹Anreißer› dient: ‹Islamisten haben Deutschland weiterhin im Visier›. Aus dem Konjunktiv ist ein Indikativ geworden, aus der Tatsachenbehauptung des Verfassungsschutzes eine Tatsache. Der Satz stammt fast wörtlich aus dem Verfassungsschutzbericht – ‹Deutschland liegt weiterhin im unmittelbaren Fokus islamistisch-terroristischer Gruppierungen›¹⁹ – und ist den Journalisten auf der Pressekonferenz offensichtlich wie ein Köder präsentiert worden. Die deutsche Presseagentur (dpa), auf die sich der *Welt*-Artikel als Quelle stützt, hat ihn geschluckt und mittels Kriegsrhetorik noch einmal dramatisch zugespitzt: ‹Islamisten haben Deutschland weiterhin im Visier›. So heißt es im ersten Satz der dpa-Meldung.²⁰ Im Visier hat man den Feind, der angegriffen werden soll: Deutschland! Diese Metonymie, die alles und nichts bezeichnet, suggeriert den Lesern vor allem, dass ‹wir alle› potentielle Opfer der ‹Islamisten› sind. Sie brauchen nur noch abzudrücken. Eine maßlose und verantwortungslose Übertreibung und Dramatisierung, die aus dem Verfassungsschutzbericht über die Pressekonferenz und die dpa-Meldung direkt in die Presse gelangt ist und dazu dient, imaginäre Bedrohungsszenarien zu entwerfen.

Auch die Terminologie des Verfassungsschutzes, die Islamismus und Terrorismus umstandslos koppelt, wird von der Presse mittlerweile wie selbstverständlich ohne distanzierende Anführungsstriche übernommen. Aus 36.300 muslimischen Mitbürgern in 29 muslimischen Organisationen, die nicht gewalttätig geworden sind, werden auf diese Weise Verfassungsfeinde und ‹Islamisten›. Diesen Begriff verwenden Geheimdienste und staatliche Stellen spätestens seit dem Anschlag auf das World Trade Center zur Kennzeichnung terrorverdächtiger Muslime, während der Begriff ‹Islamismus› im Islam und in den Islamwissenschaften lediglich eine Vielzahl strenggläubiger muslimischer Bewegungen bezeichnet, von denen ein verschwindend geringer Teil gewalttätig ist.²¹ Früher sprach man in Deutschland von ‹Muselmann› oder ‹Mohammedaner›, heutzutage sagt man Moslem oder Muslim, wobei die strenggläubigen Richtungen auch als Fundamentalisten bezeichnet werden, während mit Ausdrücken wie ‹Islamist› oder ‹Djihadist› in der Sprache der Medien meist gewaltbereite Personen gekennzeichnet werden die den ‹Djihad› im Sinne des ‹Heiligen Krieges› befürworten.²² In konnotativer Hinsicht bewegt sich der ‹Islamist› gemeinsam mit dem Terroristen, dem Kommunisten und dem Faschisten in einem verminten Wortfeld.

Schon in den folgenden Sätzen des Artikels werden denn auch die in Deutschland lebenden ‹Islamisten› kurzerhand mit dem ‹internationalen Terrorismus› und der ‹islamistischen Propaganda› in Verbindung gebracht. Mit der Ankündigung eines ‹Aussteigerprogramms› für junge ‹Islamisten› und der Benennung von zwei möglichen Ursachen der angeblichen Radikalisierung ist die Argumentationskette

19 Verfassungsschutzbericht 2009, S. 185.

20 dpa-Meldung, Montag, 21.6.2010, 10.59 Uhr /bdt 0175 3 pl 217 dpa 2089 / Pressestelle der dpa.

21 Vgl. Peter Heine: *Der Islam*. Düsseldorf 2007.

22 ‹Djihad› kann aber auch ernsthaftes Streben nach einem gottgefälligen Leben bedeuten.

geschlossen: Verunsicherung und Minderwertigkeitsgefühle treiben junge Muslime angeblich ins «Umfeld von Moscheen», wo sie von «charismatischen Erwachsenen aus der islamistischen Szene» radikalisiert werden. Ins Zentrum der Problematik geraten damit wörtlich wie metaphorisch die «Moschee» und ihr «Umfeld». Hier liegt offenbar eine der Wurzeln allen Übels und das Zentrum der «islamistischen Propaganda», durch die die jugendlichen Muslime verführt werden.

Das Wort «Propaganda» wird in Deutschland schon aus historischen Gründen vorzugsweise in Zusammenhang mit Kommunismus, Nationalsozialismus und Faschismus verwendet. Jetzt kommt auch noch der Islamismus hinzu. Das deutsche Innenministerium und der Verfassungsschutz hingegen betreiben mit ihrem Verfassungsschutzberichten selbstverständlich keine Propaganda, sondern «Aufklärung». Im Dienste der «wehrhaften Demokratie» verlagert der Verfassungsschutz, wie es in dem Bericht einleitend heißt, seine Tätigkeit

«in den Bereich der Vorfeldaufklärung, d.h. der Staat reagiert nicht erst dann, wenn Extremisten gegen gesetzliche Bestimmungen verstoßen. Der Verfassungsschutz ist somit ein Frühwarnsystem der Demokratie».²³

Sein Lebenselixier ist die präventive Verdächtigung und Bespitzelung potentieller Feinde. Die maßlos übertriebenen Bedrohungsszenarien, die dieses «Frühwarnsystem» entwirft, ähneln paranoiden Wahnwelten, wie sie Geheimdienste auf der Suche nach Staatsfeinden und «Netzwerken des Terrors» weltweit konstruieren. Man könnte sie ignorieren, wenn es ihnen nicht gelänge, diese propagandistisch auszuwerten und den Medien als Tatsachen zu verkaufen, die der «Aufklärung» über drohende Gefahren dienen. Joseph Goebbels war da ehrlicher: Er machte keinen Hehl daraus, dass er das «Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda» leitete.

Leider lassen sich die Medien durch die staatliche Meinungslenkung mittels Pressekongressen, Verlautbarungen, vorformulierten Meldungen und anderen Public-Relation-Maßnahmen aus den bereits genannten Gründen allzu stark beeinflussen. Weite Teile der Presse haben die Einschätzungen und Terminologien des Verfassungsschutzberichts ähnlich kritiklos übernommen wie die «Welt-Online». Oft steht in den Berichten über die Präsentation des Verfassungsschutzberichts auf der Pressekonferenz die Gefahr des «islamistischen Terrorismus» an erster Stelle und wird mit ähnlichen Formeln wie in der «Welt-Online» auch in der Schlagzeile benannt. Vielfach übernahmen die Zeitungen dabei die von der dpa verbreiteten Formulierungen:

- «Deutschland weiter im Visier von Islamisten» («Zeit-Online» vom 21.6.2010)
- «Islamisten haben Deutschland weiter im Visier» (*Aachener Nachrichten* v. 22.6.)
- «36.000 radikale Muslime in Deutschland» (*Süddeutsche Zeitung* v. 22.6.)
- «36.300 Islamisten sollen in Deutschland aktiv sein» (*Berliner Morgenpost* v. 21.6.)
- «Strategie gegen Islamisten» (*Berliner Zeitung* v. 22.6.)

23 Verfassungsschutzbericht 2009, S. 10.

- «Die globalisierte Gefahr» (*Generalanzeiger/Bonn* v. 22.6.)
- Auch die Online Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* FAZ/NET vom 21.6. sah in «islamistischen Fundamentalisten» die «Hauptgefahr für das freiheitliche Gemeinwesen» titelte aber etwas vorsichtiger: «Bedrohlich, aber kaum zu spüren».
- Die *Süddeutsche Zeitung*, in der Heribert Prantl die Panikmache staatlicher Stellen und den Trend zum Überwachungsstaat seit langem kritisch kommentiert, ging dem Innenminister genauso auf den Leim wie andere seriöse Zeitungen. Ihre Korrespondentin Susanne Höll legte später sogar noch mit einem Portrait des Innenministers Thomas de Maizière nach, das ganz im Stile der Hofberichterstattung der PR-Abteilung des Ministers gehalten war.²⁴ Andere Zeitungen wie die *Frankfurter Rundschau* das *Hamburger Abendblatt* die *Aachener Zeitung* und die *Neue Zürcher Zeitung* wiesen in erster Linie auf den «Links- und Rechtsextremismus» hin.²⁵ *Die Welt* und die *Berliner Morgenpost* konzentrierten sich zudem auf die Themen Wirtschaftsspionage und «Linksextremismus».²⁶

Eine gewaltig aufgebauschte Statistik

Mit einiger Verspätung folgten immerhin in einigen wenigen Zeitungen kritische Einschätzungen des Verfassungsschutzberichts. Unter der Schlagzeile «Gewalt oder eine gewaltig aufgebauschte Statistik?» wies die *Stuttgarter Zeitung* darauf hin, dass die Verdoppelung linksextremer Gewalttaten, die der Verfassungsschutzbericht warnend konstatiert, zum großen Teil das Resultat einer einzigen nicht genehmigten Demonstration in der Innenstadt von Freiburg am 14.11.2009 war, in der 250 Strafverfahren gegen Demonstranten wegen Verstoßes gegen das Versammlungsgesetz, Widerstand gegen die Polizei und Landfriedensbruch eingeleitet worden waren. Obwohl der größte Teil der Verfahren eingestellt wurde, wurden sie in der Statistik des Baden-Württembergischen Verfassungsschutzes mitgezählt und gelangten von hier in den Verfassungsschutzbericht des Bundesamtes. «Das Zahlenwerk registriert lediglich die formell erfassten Anzeigen der Polizei. Ob eine Verurteilung herauskommt oder ob das Verfahren eingestellt wird, bleibt unklar».²⁷ Angesichts dieser Praxis wird klar, dass es sich bei dem Verfassungsschutzbericht in der Tat um eine «gewaltig aufgebauschte Statistik» handelt; denn die registrierten Straftaten aus dem links- und rechtsextremistischen Spektrum bestehen im Wesentlichen aus der Teil-

24 Susanne Höll: 36.000 radikale Muslime in Deutschland. In : *Süddeutsche Zeitung* v. 22.6.2010; Susanne Höll: Nur die Nerven behalten. In *Süddeutsche Zeitung* vom 12.11.2010

25 Marie-Sophie Adeoso und Damir Fras: Verfassungsschutz besorgt über linksextreme Gewalt. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.6.2010; Verfassungsschutz alarmiert über Gewalt von links. In: *Hamburger Abendblatt*, 22.6.2010; Die meisten Straftaten kommen von Rechtsextremisten. In: *Aachener Zeitung*, 22.6.2010; Linksextremistische Szene wächst. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.6.2010.

26 Martin Lutz: China und Russland spionieren in deutschen Firmen. In: *Die Welt*, 22.6.2010; Martin Lutz: Der graue Krieg im Netz. In: *Berliner Morgenpost*, 22.6.2010.

27 Heinz Seibold: Gewalt oder eine gewaltig aufgebauschte Statistik? Was steckt hinter der Behauptung vom starken Anstieg der linksextremen Gewalt? In: *Stuttgarter Zeitung* vom 29.6.2010.

nahme an nicht genehmigten Demonstrationen!

Unter der Schlagzeile «Blindes Staatsvertrauen» kritisierte *Die Tageszeitung* (taz) die verfälschende Berichterstattung weiter Teile der Presse über den Verfassungsschutzbericht und wies darauf hin, dass es sich bei der türkisch-islamischen Gesellschaft Milli-Görüs, die mit ihren 29.000 Mitgliedern laut Verfassungsschutz den Hauptteil der potentiellen «islamistischen Terroristen» in Deutschland ausmacht, um eine legale Organisation handelt, die sich zur Gewaltlosigkeit bekennet: «Verfassungsfeind! Wem dieses Label angehängt wird, der trägt so etwas wie ein gesellschaftliches Kainsmal. Tatsächlich

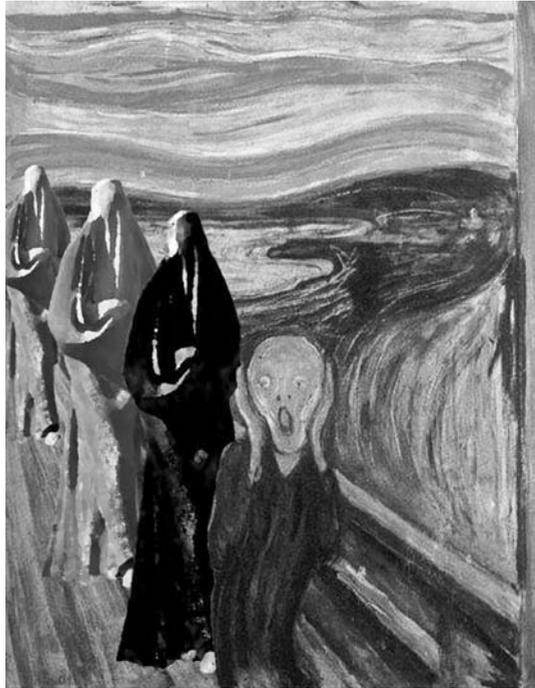


Abb. 2: Islamophobie

werden unbescholtenen Mitgliedern von Milli Görüs mit dem Verweis, ihr Verband werde im Verfassungsschutzbericht erwähnt, der Dialog und ein respektvoller Umgang manchmal auch Arbeitsplätze und vieles mehr versagt».²⁸

Auf ähnliche Weise werden im Verfassungsschutzbericht in der Tradition des Antikommunismus und des «Kalten Krieges» Mitglieder der Partei «Die Linke», der «Deutschen Kommunistische Partei» (DKP) und der trotzkistischen «Marxistisch-Leninistische Partei Deutschlands» (MLDPD) als Verfassungsfeinde verdächtigt. Die Infiltrierung der Nationaldemokratischen Partei (NPD) und der Republikaner mit Spitzeln des Verfassungsschutzes, hat diesen in den Ruf gebracht, innerhalb dieser rechtsradikalen Organisationen als «agent provocateur» tätig zu sein, weil dessen Agenten maßgeblich an Planung und Durchführung illegaler Aktionen beteiligt waren.

Im Kampf gegen die «Islamisten» stellt der Verfassungsschutz jedoch nicht nur einzelne Organisationen und Parteien, sondern wie einst die katholische Kirche den Protestantismus gleich die fundamentalistische Auslegung einer ganzen Religion unter Generalverdacht:

28 Eberhard Seidel: Blindes Staatsvertrauen. In: *Die Tageszeitung*, 12.7.2010.

«Islamisten gehen davon aus, dass mit Koran und Scharia (islamisches Rechtssystem) eine alle Lebensbereiche regelnde göttliche Ordnung vorgegeben ist, die alle anders geprägten Ordnungssysteme ersetzen soll. In dieser «islamischen Ordnung» könne jede Staatsgewalt ausschließlich von Gott und seinem im Koran offenbarten Willen, nicht aber vom Willen des Volkes abgeleitet werden. Demokratische Grundprinzipien wie die Volkssouveränität, das Mehrparteiensystem oder das Recht auf Bildung und Ausübung einer parlamentarischen Opposition sind hiermit unvereinbar».²⁹

Wenn man den Begriff des «Islamismus» so weit fasst, dürfte es unter Deutschlands 3,5 Millionen Muslimen allerdings weit mehr potentielle Terroristen geben als vom Verfassungsschutz vermutet. Diese Definition ist noch fragwürdiger als die Folgerungen, die aus der Observierung von «islamistischen» Organisationen und Propagandaaktivitäten gezogen wird. Sie stellt eine ganze Religionsgemeinschaft unter Terrorismus-Verdacht.

«Islamophobie» und der Abbau demokratischer Rechte

Nachdem der Verfassungsschutz sich lange Zeit auf die Überwachung des «Rechts- und Linksextremismus» konzentriert hat, die seit langem keine ernsthafte Bedrohung der demokratischen Gesellschaftsordnung mehr darstellen, hat er mit dem «Islamismus» und «islamistischen Terrorismus» ein neues zeitgemäßes Feindbild entdeckt, mit dem er seinen seit den späten 1960er Jahren zur Bekämpfung des «Linksextremismus» massiv ausgebauten Überwachungsapparat rechtfertigen kann. Er trägt daher schon im eigenen Interesse nach Kräften dazu bei, neue Bedrohungsszenarien zu entwerfen und zu popularisieren. Da in Deutschland seit den Aktionen der RAF keine spektakulären Terroranschläge mehr zu verzeichnen sind, wird die Gefährdung durch den internationalen Terrorismus u. a. mit im Internet verbreiteten «Audio- bzw. Videobotschaften mit Deutschlandbezügen» begründet in denen «aufgrund der deutschen Beteiligung an der ISAF-Mission in Afghanistan mit Anschlägen in Deutschland gedroht wurde».³⁰ Seit langem werden staatliche Geheimdienste damit beschäftigt, «Netzwerke des Terrors» nicht nur aufzuspüren, sondern im Sinne von Verschwörungstheorien selber zu konstruieren, falls dies zum Ausbau des Überwachungsstaates oder wie im letzten Irak-Krieg zur Legitimation der militärischen Intervention westlicher Armeen erforderlich sein sollte. Die Medien werden in solchen Fällen mit gezielten Fehlinformationen «gefüttert».

Mit der Bedrohung der «westlichen Welt» durch den «islamistischen Terrorismus» liegen die Geheimdienste voll im Trend, denn dies ist seit langem auch eines der Lieblingsthemen der westlichen Medien. In Deutschland hat diese Art der Berichterstattung ein Meinungsklima erzeugt, das die latente Ausländerfeindlichkeit, die sich wie eh und je vor allem gegen die hier lebenden Türken richtet, unter neuem Vorzeichen erneut anheizt. Der neue Vorsitzende des Zentralrats der Muslime in Deutschland,

29 www.verfassungsschutz.de/de/arbeitsfelder/af_islamismus/zahlen_und_fakten_islamismus/zafais_1_islamistisches_personenpotenzial.html (21.10.10).

30 Verfassungsschutzbericht 2009, S. 185.

Aiman Mazyek, beklagt denn auch die hierzulande weit verbreitete ‹Islamophobie›³¹ – seit einem Jahrzehnt die populärste Spielart der Xenophobie, der Angst vor dem Fremden. Vor diesem Hintergrund lösen kulturelle Konventionen wie die Verschleierung vieler muslimischer Frauen, die früher eher gelassen toleriert worden sind, ähnlich wie der Bau von Moscheen und Minaretten plötzlich Konflikte aus, die in heftigen öffentlichen Aktionen und Debatten ausgetragen werden – u. a. von Frauenrechtlerinnen wie Alice Schwarzer (*Die große Verschleierung* 2010).³² Der Erfolg und das ambivalente zwischen Kritik und Zustimmung schwankende Medienecho, das dem ausländerfeindlichen Buch des ehemaligen Bankers Thilo Sarrazin *Deutschland schafft sich ab* (2010) zuteil geworden ist, verdankt sich diesem weit verbreiteten Resentiment. Endlich sagt mal einer, was die ‹schweigende Mehrheit› angeblich denkt. Statt Integration wird auf diese Weise Ausgrenzung betrieben. Die Medien haben in ihrer Ambivalenz zum Erfolg des Buches auch dort beigetragen, wo sie es kritisieren. Was normalerweise in der Fülle der Publikationen unbemerkt untergegangen wäre, bekommt auf diese Weise eine Brisanz, die auf den Grad der Verunsicherung und der Xenophobie verweist, die die Stimmung im Lande kennzeichnet.

In Deutschland hat dies zu einem politischen Klima geführt, in dem zur Abwehr vermeintlicher extremistischer und terroristischer Gefahren die Sicherheitsmaßnahmen und damit auch die staatliche Überwachung der Bürger zunehmend verstärkt wird, während zugleich demokratische Rechte wie etwa der Schutz der Privatsphäre immer weiter eingeschränkt werden. Dieser Prozess ist seit langem im Gange hat sich aber seit dem 11.9.2001 noch verschärft. Das vielfach preisgekrönte Video *DU BIST TERRORIST* (2009) von Alexander Lehmann, eine spöttische Replik auf die vom Bertelsmann-Konzern 2005 koordinierte Social Marketing Kampagne für ein positives Deutschlandbild ‹Du bist Deutschland›, hat die staatlichen Überwachungsmaßnahmen satirisch auf den Punkt gebracht. Illustriert mit Piktogrammen und unterlegt mit sanfter Musik erläutert eine freundliche Stimme aus dem Off:

«Erst kürzlich haben wir herausgefunden, dass in Deutschland 82 Millionen versteckter Terroristen wohnen. Deshalb überwachen und speichern wir ab jetzt für sechs Monate alle deine Aktivitäten: zum Beispiel wen du anrufst, wann du dein Handy benutzt und wo. Wann und wo du dich ins Internet einloggst und welche Seiten du besuchst. An wen du E-Mails schreibst und wieso. Und weil du Terrorist bist, darf das Bundeskriminalamt von nun an auch deinen Computer überwachen. Wir kennen deine Passwörter, schauen uns deine Urlaubsbilder an, verfolgen mit wem du chattest oder stöbern in deinen persönlichen Dokumenten. Wir können alle Daten von deinem Computer herunterladen, verändern oder ganz neue abspeichern. Wir hatten in Deutschland noch nie einen international geplanten Terroranschlag, aber

31 Aiman Mazyek – einfallsreicher Vorsitzender des Zentralrats der Muslime. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.9.2010.

32 Vgl. Peter Zimmermann: Schwert und Schleier des Islam. Interkulturelle Stereotype in Presse, Film und Fernsehen. In: Eberhard Czucka, Baher Elgohary, Eva Neuland (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation. Perspektiven einer anwendungsorientierten Germanistik. Tagungsband der internationalen Fachkonferenz in Kairo 2009. München 2011.* (im Druck)

mit dir und den 82 Millionen neuen Terroristen müssen wir gut aufpassen, damit das auch so bleibt. Ein neuer Personalausweis der unter anderem Fingerabdrücke speichert, mehr Überwachungskameras und noch viele andere Überraschungen sind schon auf dem Weg zu dir. Denn du bist Terrorist».³³

Der Politikwissenschaftler Stephan Büsching hat die sicherheitspolitischen Reaktionen der USA, Großbritanniens und Deutschlands auf den internationalen Terrorismus in den letzten zehn Jahren in seinem Buch *Rechtsstaat und Terrorismus* (2009) untersucht. Er kommt zu dem Schluss, dass auch Deutschland Gefahr läuft, sich vom Rechtsstaat zum «Präventions- und Exekutivstaat» zu entwickeln, wenn Bürgerrechte im Interesse einer Sicherheitspolitik eingeschränkt werden, durch die imaginäre terroristische Bedrohungen schon präventiv verhindert werden sollen. Den schleichenden Abbau demokratischer Rechte, der im letzten Jahrzehnt von staatlichen Stellen vor allem im Namen der Terrorismus-Bekämpfung betrieben worden ist, kommentiert und kritisiert auch Heribert Prantl, der das Ressort Innenpolitik der Süddeutschen Zeitung leitet, in seinem Buch *Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit Angst Politik macht* (2008).

«Unter dem Vorwand, sich schützen zu wollen, wirft sich der Rechtsstaat dem Monster Terrorismus zum Fraß vor. (...) Wer nichts zu verbergen hat, der hat nichts zu befürchten: Das ist der erste Hauptsatz der inneren Sicherheit. Mit diesem Satz begründen Politiker in ganz Europa jede neue Maßnahme, jedes neue Gesetz. (...) Seit dem 11. September 2001 ist die Politik der westlichen Welt dabei, ihre Rechtsstaaten in Präventionsstaaten umzubauen».³⁴

Die Medien lassen sich, wie auch das im Vorhergehenden analysierte Beispiel zeigt, immer häufiger von staatlichen, politischen und wirtschaftlichen Interessengruppen instrumentalisieren. «netzwerk recherche», eine unabhängige Vereinigung kritischer Journalisten, warnt seit langem davor, dass der Journalismus in dem Maße zur Public Relation verkommt, wie er der Verbreitung offizieller Verlautbarungen und vorformulierter Presseinformationen der PR-Abteilungen von Staat, Politik, Wirtschaft usw. dient.³⁵ Dieser Prozess ist mit der Zeitungskrise, dem Abbau journalistischer Arbeitsplätze und der Kürzung redaktioneller Mittel in vollem Gange, da Journalisten immer weniger Zeit und Geld für eigene Recherchen haben und weitgehend auf vorformulierte Informationen der Nachrichtenagenturen und der PR-Branche angewiesen sind.

Auch Sprache und Rhetorik der Medien, die durchsetzt sind mit euphemistischen oder auch furchterregenden Worthülsen (von «Kernenergie» bis «Terror»)

33 www.dubistterrorist.de (21.10.10).

34 Heribert Prantl: *Der Terrorist als Gesetzgeber*. In: *NZZ Folio* 9, 2007. Vgl. auch: Heribert Prantl: *Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit Angst Politik macht*. München 2008; Ilja Trojanow, Julie Zeh: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München 2009.

35 Vgl. *netzwerk recherche* (Hrsg.): *Getrennte Welten? Journalismus und PR in Deutschland*. Hamburg 2006.

und interessegeleiteten Sachdarstellungen und Argumentationsmustern von PR-Agenturen und Lobbyisten, sollten nach Ansicht von «netzwerk recherche» (www.netzwerkrecherche.de) einer kritischen Prüfung unterzogen werden.³⁶ Die britische Nachrichtenagentur Reuters hat aus dem Missbrauch stigmatisierender Begriffe wie «Terror» und «Terrorist» die Konsequenz gezogen, auf diese wertenden Begriffe zugunsten einer sachlichen Beschreibung der jeweiligen Ereignisse zu verzichten, hat damit in westlichen Medien aber wenig Anklang gefunden.³⁷ Auch Torsten Beer-
mann sieht in seiner Studie zum «Begriff «Terrorismus» in deutschen Printmedien» (2004) die einzige vernünftige Lösung darin, den

«Begriff Terrorismus ab sofort und komplett aus der journalistischen Sprache zu streichen, da es schier nicht möglich ist, ihn objektiv und unabhängig zu verwenden, sondern er ganz im Gegenteil interessierten Parteien Tür und Tor öffnet, die journalistische Sprache zu manipulieren».³⁸

Gleiches gilt für Formulierungen wie «islamistischer Terrorismus» und «Islamist», mit denen eine ganze Religionsgemeinschaft in die Nähe des Terrorismus gerückt wird. Die Rede von den «Netzwerken des internationalen islamistischen Terrorismus», mit der die Geheimdienste und die Medien die «Islamophobie» schüren, ähnelt der Nazi-Propaganda von der «jüdischen Weltverschwörung», die der Diskriminierung der Juden diene. Gerade in Deutschland sollte man sich vor einer Rhetorik hüten, die mit stigmatisierenden Begriffen, Verdächtigungen und falschen Verallgemeinerungen der Konstruktion imaginärer Feindbilder und der Ausgrenzung «fremder» Glaubensgemeinschaften dient.

Literatur

- Beer-
mann, Torsten: *Der Begriff «Terrorismus» in deutschen Printmedien*. Münster 2004.
Butler, Judith: *Frames of War. When is Life Grievable?* New York, London 2009.
Dietl, Wilhelm, Kai Hirschmann, Rolf Tophoven: *Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe*. Frankfurt am Main 2006.
Dillinger, Johannes: *Terrorismus*. Freiburg 2008.
Heine, Peter: *Der Islam*. Düsseldorf 2007.
Hobsbawm, Eric: *Globalisierung, Demokratie und Terrorismus*. München 2009.
Hoffman, Bruce: *Terrorismus – der unerklärte Krieg*. Bonn 2002.
Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York 1996.
Keen, Sam: *Gesichter des Bösen. Über die Entstehung unserer Feindbilder*. München 1993.
Klempner, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Berlin 1947. (LTI = Lingua Tertii Imperii).
netzwerk recherche (Hrsg.): *Getrennte Welten? Journalismus und PR in Deutschland*. Hamburg 2006.

36 Vgl. «Wachstumsbeschleunigungsgesetz». Wer Worthülsen erfindet und warum Journalisten sie nutzen. In: *Fakten für Fiktionen. Wenn Experten die Wirklichkeit dran glauben lassen. Dokumentation der Jahreskonferenz netzwerk recherche e. V.* Hamburg 2010, S. 23.

37 Vgl. Beer-
mann, S. 125.

38 Ibid., S. 124.

Philipose, Liz: *The Politics of Pain and the Uses of Torture*. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 32, Nr.4, 2007.

Prantl, Heribert: *Der Terrorist als Gesetzgeber*. In: *NZZ Folio* 9, 2007.

– : *Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit Angst Politik macht*. München 2008.

Schwarzer, Alice: *Die große Verschleierung*. Köln 2010.

Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp*. Berlin 2006.

Süselbeck, Jan: *Bilder, die das Sehen verhindern*. In: www.literaturkritik.de 7, 2010.

Thörner, Marc: *Afghanistan-Code. Reportagen über Krieg, Fundamentalismus und Demokratie*. Hamburg 2010.

Tibi, Bassam: *Krieg der Zivilisationen. Politik und Religion zwischen Vernunft und Fundamentalismus*. Hamburg 1998.

Ilija Trojanow, Julie Zeh: *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München 2009.

«Wachstumsbeschleunigungsgesetz». Wer Worthülsen erfindet und warum Journalisten sie nutzen. In: *Fakten für Fiktionen. Wenn Experten die Wirklichkeit dran glauben lassen. Dokumentation der Jahreskonferenz netzwerk recherche e. V.* Hamburg 2010.

Zimmermann, Benjamin: *Bild dir dein Afghanistan! Über die euphemistische Rhetorik mit der Politiker und Medien den Krieg schön reden*. In: *Krass. Magazin der Grünen Jugend NRW* 3/2010.

Zimmermann, Peter: *Television als Fata Morgana. Die Nahost-Berichterstattung und die Spiegelungen des Antisemitismus-Syndroms*. In: Jürgen Felix, Peter Zimmermann (Hrsg.): *Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise*. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft (11). Marburg 1991.

– : *Schwert und Schleier des Islam. Interkulturelle Stereotype in Presse, Film und Fernsehen*. In: Eberhard Czucka, Baher Elgohary, Eva Neuland (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation. Perspektiven einer anwendungsorientierten Germanistik. Tagungsband der internationalen Fachkonferenz in Kairo 2009*. München 2011 (im Druck).

www.amnesty.de/amnesty-international-report-2010 (19.10.10).

www.dubistterrorist.de (19.10.10).

www.verfassungschutz.de (19.10.10).

www.verfassungsschutz.de/de/publikationen/verfassungsschutzbericht/vsbericht_2009/

www.verfassungsschutz.de/de/arbeitsfelder/af_islamismus/zahlen_und_fakten_islamismus/zafais_1_islamistisches_personenpotenzial.html (21.10.10).

www.welt.de/politik/deutschland/article8127836/36-300-Islamisten-sollen-in-Deutschland-aktiv-sein.html (21.6.10).

Traumatischer Realismus und die moralische Kraft des Dokuments

Die Abu Ghraib Folterfotografien 2004–2008

Who are the «we» at whom such shock pictures are aimed? That «we» would include not just the sympathizers of a smallish nation or a stateless people fighting for its life but – a far larger constituency – those only nominally concerned about some nasty war taking place in another country. The photographs are a means of making «real» (or «more real») matters that the privileged and the merely safe might prefer to ignore.

Susan Sontag, 2003

Susan Sontag beginnt ihr 2003 erschienenes Buch *Regarding the Pain of Others* mit dem gründlichen Studium der Anfangsseiten einer anderen Abhandlung über den Krieg: Virginia Woolfs *Three Guineas*, welches 65 Jahre zuvor erschienen war. Beide Autorinnen beschäftigen sich intensiv mit den Ursachen und Auswirkungen des Kriegs, insbesondere dem Eindruck von Kriegsfotografien auf die «Privilegierten» und «Sicheren», auf die diese Bilder abzielen. Für Woolf und nach ihr für Sontag besitzen Kriegsbilder die Fähigkeit, vom Krieg abzuschrecken wie auch ihn voranzutreiben. Während ihre Grausamkeit dazu verleitet genauer hinzuschauen, kann selbst ihr dokumentarischer Stil nicht dafür garantieren, dass Betrachter die intendierte Realität der Bilder zu erfassen vermögen.¹ Es ist die besondere Herausforderung der Fotografie, neben anderen Formen behaupteter transparenter Repräsentation wie der Dokumentation, den Gerichtsmitschriften, journalistischen Darstellungsformen und Zeugnissen, die Wahrheit wiederzugeben. Jedoch geben all diese vorgeblichen Dokumente keine Antwort auf die eigentliche Frage, inwiefern die volle Wahrheit eines traumatischen Geschehens eingefangen werden kann. Können beispielsweise Fotos von Folterungen als realistische Repräsentationen dienen – auch wenn Michael Rothberg sie als «Anforderungen einer extremen Situation»² bezeichnet?

1 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003, S. 3–7.

2 Michael Rothberg: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis 2000, S. 14.

In ihrem Interesse an Formen eines «traumatischen Realismus» übernehmen sowohl Rothberg als auch Sontag teilweise die Position von Marianne Hirsch, welche 1997 folgendermaßen argumentierte: das Bild oder der Mythos einer Gruppe, der durch Fotografie erzeugt wird «dominates lived reality, even though it can exist in conflict with it and can be ruled by different interests. It survives by means of its narrative and imaginary power, a power that photographs have a particular capacity to tap»³. Hirschs Sprachduktus hier ist, wie derjenige, der häufig verwendet wird, wenn es darum geht, Schüler und Bürger gleichermaßen darin zu unterstützen, überliefertes Zeugnis (Fotografie, Gerichtsmitschriften, Aussagen von Überlebenden) und repräsentiertes Trauma miteinander in Verbindung zu bringen. Für Hirsch besitzt besonders die Fotografie das Potential einer imaginativen Kraft – die Macht, ein Trauma zu belegen – wo andere Formen der Repräsentation versagen könnten.

Was würde es bedeuten, wenn die Folterbilder von Abu Ghraib, im Sinne eines Lageberichts der U.S. Außenpolitik, diese imaginative Kraft ausgelöst hätten, die unsere Rolle als unbeteiligte Zuschauer attackiert. Westliche Betrachter, von Susan Sontag als «privilegiert» und «sicher» bezeichnet, hätten es unter anderen Umständen vorgezogen, einen Konflikt komplett zu ignorieren, der am anderen Ende der Welt stattzufinden scheint.

In welchem Ausmaß wecken und komplizieren diese Fotos gleichermaßen amerikanische Vorstellungen von der Professionalität unserer Soldaten und von unserer eigenen Bereitschaft, Folter in Kauf zu nehmen? Gegen die Annahme, die Fotografien seien ein singuläres Phänomen in der Geschichte der US Außenpolitik steht die Vermutung, dass sie nur eines von vielen Dokumenten des traumatischen Erbes der Vereinigten Staaten sind. In diese Richtung argumentiert Walter Kalaidjian:

What makes these photographs such a «different thing» – as Rumsfeld’s testimony has it – is, arguably, not just the impact of such literal images of death and bodily violation, but also the return of a certain specter of modernism haunting the photographic archive of American foreign policy. The gleeful and thoroughly banal sadism captured in the thumbs-up sign that Graner and Harman flash beside a desecrated and unburied corpse ... surely conjures the phantoms of atrocity witness in the pictorial record and survivor accounts of the Holocaust and other modern genocide.⁴

Vor diesem Hintergrund manifestiert sich die mehrfache Kodierung der Abu Ghraib Bilder; sie fangen neben der Gegenwart auch die US-amerikanische gewalttätige Vergangenheit ein, und sie inszenieren die amerikanische Außenpolitik als traumatische Endlosschleife ohne Aussicht auf ein Entkommen.

Ein solches Bewusstsein kristallisiert sich laut Kalaidjian im Potential der zeitgenössischen Kunst heraus, das auf paradoxe Art und Weise diejenigen historischen Gräueltaten des 20. und 21. Jahrhunderts sowohl vermitteln als auch problemati-

3 Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997, S. 8.

4 Walter Kalaidjian: *The Edge of Modernism*. Baltimore 2006, S. 195.

sieren kann, wie wir zunächst so nicht wahrgenommen haben. In seinem Epilog zu den plötzlich öffentlichen Fotografien aus Abu Ghraib unterstreicht Kalaidjian die Bedeutung seines Projektes, einer Publikation über die Grenzen der Moderne, *The Edge of Modernism*:

Trauma, as we have seen, plays havoc with time. Haunting the new millennium, the legacy of loss bequeathed by modernity makes an uncanny claim upon the present. Modern genocide, total war, as well as modernism's unresolved social antagonisms of race, class, and sexual difference remain charged with the traumatic affect of histories that, because they cannot be fully known, are subject to endless repetition.⁵

In Kalaidjians Augen ermöglicht die Poesie eine entscheidende Antwort auf die Gräueltat, indem sie einen Ausweg aus dem Kreislauf endloser Wiederholungen bietet. Exemplarischer Wiederholungen vielleicht, wie Cathy Caruth dies vor kurzem in «Confronting Political Trauma» nahe legte, in Form von Kriegen im Namen des amerikanischen Patriotismus und angespornt durch die Weigerung der Regierung, die Ungerechtigkeit der vorhergehenden Generation einzugestehen.⁶ Folgt man Kalaidjians Argumenten und ist man von Hirsch und anderen Theoretikern der Fotografie beeinflusst, so kann man sagen, dass dies ebenso für Fotografien gilt.

Für Kalaidjian jedoch wird aufgrund der schwierigen Konfrontation mit der Fotografie eine verspätete Antwort, «a response to what otherwise goes missing from the conventional regimes of representation regulating the «breaking news» of the day»⁷. Kalaidjians Gebrauch des Wortes «regime» im Epilog des Buches über Abu Ghraib spricht, indem er sich der begrenzten Aussagefähigkeit der «Alltagssprache» angesichts befremdlicher Repräsentationen von Traumata bewusst ist, für die immense Wichtigkeit, Aktionen diktatorischer Regime zu kommentieren.

Speziell die «thumbs-up»-Fotos von Graner und Sabrina Harman stellen einen besonderen Fall der Verbreitung dar (Bilderstrecke Abb. X). Die Fotos wurden erstmals 2004 veröffentlicht. Ihnen folgten im Jahre 2008 weitere Dokumente des Missbrauchs: die «Daumen hoch»-Geste bedeutet zunächst einmal nach Kalaidjian ein «indexikalische Zeichen des Sieges»⁸. Gleichzeitig markiert das Foto eine von Harmans jungem und lächelndem Gesicht bekräftigte Geste der sorglosen amerikanischen Heranwachsenden. Wie Gourevich und Morris 2008 über Harmans Fotografie berichteten, hatte man es zunächst als etwas ausgelegt, das Soldaten tun, um Überlegenheit zu demonstrieren, während sie gegenüber den toten Körpern, die sie umgeben, abgestumpft sind. Doch es scheint hier auch noch etwas anderes zu geben:

The pictures of Harman and Graner with the corpse may have been taken as a gag – «for personal use,» as Frederick said of his photos of Gilligan – but they are starkly at

5 Ebd., S. 189.

6 Cathy Caruth, «Confronting Political Trauma», in: *Connecticut Review*, 28, 1, 2006. S.179-182.

7 Kalaidjian, a.a.O., S. 196.

8 Ebd., S. 195.

odds with Harman's claim of a larger documentary purpose. By contrast, her grisly, intimate portraits of the corpse convey her shock at discovering its wreckage⁹.

Dieses Verständnis der Fotografie, das sich auf die ‹grausige› Natur und den Schockwert von Abu Ghraib konzentriert, steht vielen theoretischen Betrachtungen entgegen, die im Zuge des 11. September entstanden waren. Traditionell liegt die Kraft der Fotografie darin, Ereignisse zu reformulieren und Geschichte erneut zu erfassen, wenn die Imagination wegfällt. Die Abu Ghraib-Fotografien hingegen stellen ein sehr spezifisches Problem dar, denn sie bezeugen eine Realität, welche die gewöhnlichen Amerikaner verleugnen möchten. Angesichts der politisch erwünschten Verdrängung des historischen Moments stellen sie eine Erinnerungsfunktion mit eigener Berechtigung dar. Wenn überhaupt, so fordern sie die Betrachter auf, nicht nur Zeuge der Folter zu sein, sondern sich ebenfalls in diese Fotografie hinein zu projizieren. Und zwar auf beiden Seiten: auf Seiten der gefolterten Opfer, um ihnen Ehre zu erweisen und an Stelle der Folterer, um sich selbst mit erhobenem Daumen zu sehen (Bilderstrecke Abb. II).

In ihrer mittlerweile berühmten Arbeit *Family Frames* erläutert Hirsch die Grundlagen ihrer Gedanken, die teilweise auf Roland Barthes zurückgehen, besonders seine Theorie zur Fotografie, die in die Publikation *Die helle Kammer* Eingang gefunden hat. Fotografien verkörpern etwas, das Barthes *Punctum* nennt: ‹Das Punctum einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundert, trifft.)¹⁰ Nach Barthes: ‹Denn *Punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel.¹¹ Barthes' Assoziation der Wirkung traumatischer Fotografien mit dem sinnlich erfassbaren ‹prick› oder ‹bruise› hilft zu artikulieren, was auf dem Spiel steht, wenn wir eine Fotografie betrachten; und erst recht die Fotografien von Abu Ghraib, die in erster Linie die traumatischen und traumatisierenden Bilder festgehalten haben (Bilderstrecke Abb. XI).

Das fotografische Bild im Allgemeinen und im Speziellen die Bilder aus Abu Ghraib sind ‹prickly›, indem sie auf die figurative Qualität der Personifikation zurückgreifen. ‹Dem ‹Anderen›, dem wir Eigenschaften zuschreiben¹²; die ‹halluzinatorische› Macht der Kunst, Unsichtbares erscheinen zu lassen.¹³ Es ist dieses sprechende ‹Antlitz› – das Gesicht in der Fotografie, das uns anschaut – das eine tot, das andere am Leben – das nach einem Zeugen verlangt und den Rest persönlicher und kollektiver Schuld repräsentiert.

9 Philip Gourevitch und Errol Morris: Exposure. The Woman Behind the Camera at Abu Ghraib. In: *The New Yorker*, 24. März 2008, S. 10.

10 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main, 1985, S. 36.
11 Ebd.

12 Cynthia Chase: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore 1986, S. 70.

13 Paul de Man: Autobiography as De-Facement. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 49.

In dieser Hinsicht scheinen die Fotografien von Abu Ghraib zu verlangen, dass wir uns solchen Abbildungen stellen, doch wir können das vermutlich nicht adäquat durchführen: ein Dilemma aus der Philosophie und der Ethik, speziell der Philosophie von Emmanuel Levinas.¹⁴ Während Levinas ursprünglich diese unmögliche Beziehung zwischen zwei Menschen konzeptualisierte, haben seine Schüler Levinas Ethik verstanden als theoretische Dimensionierung der Begegnung mit Sprache und Kunst. Worum es hierbei geht, besonders in der Begegnung mit den Fotografien von Abu Ghraib, ist die gleichzeitige Forderung, die Folter anzuerkennen, und, auf der anderen Seite die Warnung davor, das Wissen darüber zu meistern, was die Fotografien bewahren – denn in dieser Bewältigung kommt es zu Bequemlichkeit und Vergessen.

In anderen Worten ist Levinas ethische Philosophie zur Begegnung mit dem Anderen, einem Anderen mit einem Anlitz, auf die gewöhnliche Lesart dieser schonungslosen Fotografien anwendbar – einem Standard, welcher uns auffordert «dem Anderen ins Anlitz schauen» in der eindimensionalen Repräsentation, wie wir auch dem Anderen begegnen würden. Während Levinas das ethische – und damit lebende – Anlitz in seiner Arbeit thematisiert, müssen wir dem Gesicht eines Mörders begegnen: ein verunsicherndes Bild, das gerade in seiner Stille eher traumatisch als ethisch erscheint. Mit anderen Worten: die Abu Ghraib Fotografien konfrontieren uns nicht nur, sie fordern uns dazu auf, uns dem Anlitz derjenigen, die unter diesen marternden Bedingungen starben, zu stellen und uns ebenso den Mördern selbst zuzuwenden.

Für Hirsch nun hilft die «*arresting anti-narrative wound of the punctum*», fotografische Arbeiten ethisch nicht einfach nur in ihrer Forderung nach der Konfrontation mit der radikalen Andersartigkeit des Bildes zu sehen, das auf uns zurück schaut, sondern auch in ihrer kritischen Ablehnung dominanter kultureller Modelle tiefer Trauer.

Mit der Vorstellung der Ablehnung verbreiteter kultureller Modelle tiefer Trauer, wie sie in der Bestattung, Totenwache, Ritualen der Trauer (oder jeder anderen Trauer lindernden Reaktion) zum Ausdruck kommen, möchte ich anmerken, dass die Fotografien von Abu Ghraib einzigartig in ihrer Verweigerung einer Wiedergutmachung sind. Sie wirken im Sinne einer moralischen Lektion oder im Sinne ihrer einfachen Präsenz als historische Artefakte. Jahan Ramazani bezeichnet diese nicht-beruhigende Tendenz in der modernen Inszenierung von Trauer als einen Versuch «[to] reopen the wounds of loss». Dasselbe lässt sich über diese modernen Fotografien des 21. Jahrhunderts sagen.

Diese Wirkung ist teilweise in der dualen Natur der Fotografien von Harman angelegt. Bilder, die verhüllte Leichen und nackte Körper zeigen und nicht nur auf das traumatische Vermächtnis der Vereinigten Staaten verweisen, sondern ebenso

14 Zur Philosophie von Emmanuel Levinas, insbesondere dem Konzept des «Anderen», vgl. Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Übersetzt und eingeleitet von Wolfgang N. Krewani. Freiburg, München 1983, S. 209–235.

ähnliche Verwicklungen in Vietnam, das Lynchen im Süden der USA¹⁵ und das Versagen der Vereinigten Staaten, rechtzeitig in den Holocaust einzugreifen, evozieren. Sie zeigen darüber hinaus mit dem Finger auf den Betrachter der Fotografie, um nach dem «Bösen» – in Anlehnung an Philip Zimbardo – zu fragen, das in allen von uns lauert, besonders in der Ausnahmesituation des Kriegs. In der Tat wurde Zimbardo als Experte in den Zeugenstand zur Verteidigung eines Abu Ghraib Aufsehers gerufen und hatte Zugang zu vielen Missbrauchs-Fotografien in diesem Fall. Seine Schlussfolgerungen über das Verhalten des Wachpersonals veröffentlichte er in einem längeren Text, *The Lucifer Effect*, in dem er die bestürzende Parallele zu dem berühmten «Stanford Experiment» der 1970er Jahre zieht.

The college students role-playing guards and prisoners in a mock prison experiment conducted at Stanford University in the summer of 1971 were mirrored in the real guards and real prison in the Iraq of 2003¹⁶

Ein derartiger Zugang zu diesen Fotografien unterscheidet sich von dem Zugriff auf andere «traumatische» Fotografien wie ihn E. Ann Kaplan und Marianne Hirsch vornehmen. Beide kommentieren die amerikanischen fotografischen Antworten auf die Anschläge vom 11. September und die daran anschließenden Kriege in einer von Judith Greenberg herausgegebenen Sammlung *Trauma at Home: After 9/11*. Nur der Zeitpunkt der Veröffentlichung, ein ganzes Jahr vor dem Bekanntwerden der Abu Ghraib Bilder, erklärt die versöhnliche Grundstimmung ihrer Erläuterungen.

Dementsprechend formuliert Kaplan:

Did we hope that pictures of the towers could undo the trauma of their collapse or that they would write over the haunting, unforgettable scenes of the plane driving straight into the second tower and of the bright flames bursting forth into the pure blue sky – scenes that have returned again and again into nightmares?¹⁷

Selbst Kaplans Sprache hier ist poetisch: die lebendige Sprache verschönt paradoxerweise die Szene, von der Kaplan annimmt, sie verursache Alpträume. Dennoch sind die Schlüsselbegriffe hier «hope» und «undo», als ob Fotografien des 11. September selbst eine wiederherstellende Kraft besäßen.

Die gleiche Tendenz findet sich in Hirschs Texten zum 11. September, in denen sie argumentiert:

But perhaps the flatness of the images is precisely what we need. The photographs might enable us to look at an indescribable event, to make it manageable, frame it, bring it home, show it to friends, make it small enough to fit into our living rooms or

15 Vgl. hierzu Dora Apel: *Torture Culture. Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib*. In: *Art Journal* Vol. 64, No.2, 2005. S. 88–100; Christina Schwenkel: *From John McCain to Abu Ghraib. Tortured Bodies and Historical Unaccountability of U.S. Empire*. In: *American Anthropologist* 111, Nr. 1, 2009, S. 30–42.

16 Philip Zimbardo: *The Lucifer Effect. Understanding How Good People Turn Evil*. New York 2007, S. 20.

17 E. Ann Kaplan: *A Camera and a Catastrophe. Reflections on Trauma and the Twin Towers*. In: Judith Greenberg (Hrsg.): *Trauma at Home. After 9/11*. Lincoln 2003, S. 98.

even our pockets. Flattening and miniaturizing death is a coping strategy—we look at the remains of the towers, at the missing people, through the viewfinder rather than straight on.¹⁸

Hier funktionalisiert Hirsch die Fotografien zur Verarbeitungsstrategie der Anschläge des 11. September, indem sie empfiehlt:

Through photography I can become a witness in my own right, a witness not so much of the event as of its aftermath, a witness to the other acts of witness all around me (...) The proliferation of books, photographic displays, and exhibitions allows everyone to share in this act of witnessing and working through¹⁹.

Für Hirsch und Kaplan markiert die intendierte Verbreitung von Fotografien der Anschläge vom 11. September einen kompensatorischen Akt der Zeugenschaft, um ein traumatisches Geschehen im nochmaligen Erleben aus anderer Perspektive zu überwinden. Entscheidend ist hierbei die Teilnahme am Geschehen durch fotografische Hilfe, eine Form des «Durcharbeitens», wie sie von Freud als Verarbeitungsstrategie traumatischer Erlebnisse beschrieben wurde.²⁰

Die Abu Ghraib Fotografien hingegen, die ein Jahr nach Greenbergs bahnbrechender Sammlung aufzutauchen begannen, sind ganz und gar anders und verschließen sich einem Durcharbeiten und einem Abschluss mit ihnen. Stattdessen unterstreichen sie eine Schuld, welche die meisten Amerikaner vermutlich leugnen möchten. Was nahezu jeder Artikel über die Folterbilder von Abu Ghraib in Form einer Warnung konstatieren würde, ist, dass diese Fotos in einer Weise explizit sind, dass sie durch ihren blutigen Realismus selbst schon traumatisierend sind. Dennoch geschieht hier auch noch etwas anderes: Ein weiterer traumatischer Schock geht von der Erkenntnis aus, dass die amerikanischen Gesichter, die uns anblicken, tatsächlich wir *sein könnten*, wie begierig wir uns auch manchmal wünschen, wir wären es nicht.

Die Gesichter, welche die «thumbs-up»-Geste auf den Folterfotografien machen, verkörpern auch die Amerikaner der Vergangenheit, die mit einem blinden Auge auf ihre eigenen Gräueltaten blickten. Sie sind diejenigen Individuen, die wir in der Gegenwart *sind*. Individuen, die, wie Hannah Arendt, Stanley Milgram und nun Philip Zimbardo ausführten, auf Verlangen die banale Fähigkeit zum Bösen in

18 Marianne Hirsch: I Took Pictures. September 2001 and Beyond. In: Judith Greenberg (Hrsg.): *Trauma at Home. After 9/11*. Lincoln 2003, S. 77.

19 Ebd., S. 78f.

20 So Sigmund Freud in *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 2 (6), 1914, S. 485–91. *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 126–36.

«Dieses Durcharbeiten der Widerstände mag in der Praxis zu einer beschwerlichen Aufgabe für den Analytiker und zu einer Geduldprobe für den Arzt werden. Es ist aber jenes Stück der Arbeit, welches die größte verändernde Einwirkung auf den Patienten hat und das die analytische Behandlung von jeder Suggestionsbeeinflussung unterscheidet. Theoretisch kann man es dem «Abreagieren» der durch die Verdrängung eingeklemmten Affektbeträge gleichstellen, ohne welches die hypnotische Behandlung einflusslos blieb.» S. 491 bzw. S. 136.

uns mobilisieren. Woolf fragte sich in den 1930ern, ob Kriegsphotografien das Potential hätten, den Krieg für uns real erscheinen zu lassen, ihn zu uns nach Hause zu bringen. Wie die Abu Ghraib-Fotografien von Harman zeigen, ist uns der Krieg näher als uns lieb ist, stets zur Hand, nur einen Augenaufschlag entfernt.

Übersetzung: Petra Missomelius

Literatur

- Apel, Dora: Torture Culture. Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib. In: *Art Journal* Vol. 64, No.2, 2005. S. 88–100.
- Caruth, Cathy: Confronting Political Trauma. In: *Connecticut Review* 28.1, 2006. S. 179–182.
- Chase, Cynthia: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore 1986.
- de Man, Paul: Autobiography as De-Facement. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 67–82.
- Greenberg, Judith (Hrsg.): *Trauma at Home. After 9/11*. Lincoln 2003.
- Gourevitch, Philip und Errol Morris: Exposure. The Woman Behind the Camera at Abu Ghraib. In: *The New Yorker*, 24. März 2008. www.newyorker.com/reporting/2008/03/24/080324fa_fact_gourevitch?currentPage=all (22.09.10).
- Hirsch, Marianne: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997.
- : I Took Pictures. September 2001 and Beyond. In: Judith Greenberg (Hrsg.): *Trauma at Home. After 9/11*. Lincoln 2003, S. 69–86.
- Kalaidjian, Walter: *The Edge of Modernism*. Baltimore 2006.
- Kaplan, E. Ann: A Camera and a Catastrophe. Reflections on Trauma and the Twin Towers. In: Judith Greenberg (Hrsg.): *Trauma at Home. After 9/11*. Lincoln 2003, S. 95–103.
- Levinas, Emmanuel: *Outside the Subject*. Übersetzt von Michael B. Smith. Stanford 1993.
- : *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Übersetzt und eingeleitet von Wolfgang N. Krewani. Freiburg, München 1983, S. 209–235.
- Ramazani, Jahan: *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago 1994.
- Rothberg, Michael: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis 2000.
- Schwenkel, Christina: From John McCain to Abu Ghraib. Tortured Bodies and Historical Unaccountability of U.S. Empire. In: *American Anthropologist* 111, Nr. 1, 2009. S. 30–42.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003.
- Zimbardo, Philip: *The Lucifer Effect. Understanding How Good People Turn Evil*. New York 2007.

Der Dokumentarfilm *LIONESS* und weibliche Veteranen

Bilder der Erinnerung und das Leiden am irakischen Kriegsalltag

Wie soll von Menschen bewirktes Grauen, das Unheil, das Unfassbare, in Bildern wiedergegeben werden? Diese Frage stellt sich jedem Filmmacher, der sich dem traumatischsten Thema des 20. Jahrhunderts, dem Holocaust, zuwendet. Die Erinnerungen an das Geschehene werden in den Medien über verschiedenste literarische Quellen, wie Memoiren und Autobiografien von Überlebenden und auch Erzählungen wie die von Louis Begley geschriebenen *Wartime Lies (Lügen in den Zeiten des Krieges)*, 1991) artikuliert.¹ Den Nachgeborenen eröffnen sich über das Lesen der Beschreibungen von Massen-Transporten und des Überlebenskampfes in den Konzentrationslagern wie etwa in Auschwitz diese unvorstellbaren Welten. Doch wie ist das mit den lähmenden Trauma-Bildern, die sich in den Köpfen von jungen Kriegsveteranen eingenistet haben? Bilder, die nicht nur in Gedanken, sondern auch auf den digitalen Datenbanken erhalten bleiben? Schon die Veteranen aus dem Vietnam Krieg in den siebziger Jahren hatten das oft dokumentierte Problem, ihr Erlebtes einer desinteressierten Zivilbevölkerung in Amerika zu vermitteln, die doch – im Gegensatz zum Großteil der Weltbevölkerung – nie einen Krieg im eigenen Land erlebt hatten. Selbst nach dem Einschnitt des terroristischen Anschlags auf die Twin Tower in Manhattan am 11. September 2001 hält sich die Empathie in Grenzen, wie zum Beispiel der von jungen College Kids, die nicht in der Army dienen müssen, mit ihren gleichaltrigen High School Freunden, die nun als Soldaten an der Front im Mittleren Osten dienen. Diese Erlebnisse in den Kriegen in Afghanistan und im Irak gehören zu einer ihnen völlig fremden, weil vielfach visuell entfremdeten, Welt.

Zwei Filme, die sich mit dem Dilemma der eingefangenen Bilder, die nicht kommuniziert werden können, beschäftigt haben, widmen sich der vom Kriegsgeschehen beeinflussten Lebenswelt, ohne diese direkt abzubilden. Alejandro Amenabars *EL MAR ALDENTRO (DAS MEER IN MIR)*, 2005) beschreibt das Leben eines Querschnittsgelähmten, der nach einem tragischen Tauchunfall dreißig Jahre pflegebe-

1 Der 1999 in England im selbst gewählten künstlerischen Exil verstorbene amerikanische Filmmacher Stanley Kubrick hatte vor, Louis Begleys autobiografische Erzählung als *AYRAN PAPERS* zu verfilmen. Dieses Projekt wurde jedoch nie von ihm realisiert. Steven Spielberg, sein Kollege und Freund, kam ihm mit den Dreharbeiten zu dessen weltweit enorm erfolgreichen Film über den Holocaust, *SCHINDLER'S LIST* (2003) zuvor.



Abb. 1: US-amerikanische Werbekampagne: «Not just strong. Army Strong»



Abb. 2: Close-up aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS

dürftig im Bett liegt, ohne auch nur den Kopf bewegen zu können. Javier Bardem spielt den Protagonisten, der lebensmüde geworden ist und dafür kämpft, den Freitod wählen zu dürfen. Immer wieder stehen ihm die Bilder des lebensverändernden Unfalls vor Augen: der folgenreiche Kopfsprung ins Wasser und der Genickbruch. Ein anderer auf Tatsachen beruhender Film des Künstlers Julian Schnabel, *THE DIVING BELL AND THE BUTTERFLY* (SCHMETTERLING UND TAUCHERGLOCKE, 2008), handelt von einem französischen Bonvivant in den besten Jahren, Jean-Dominique Baudry, dem wagemutigen Herausgeber der Modezeitschrift *Elle*, der, durch einen Schlaganfall ans Bett gefesselt und sprachunfähig geworden, in seiner eigenen Welt eingeschlossen bleibt – wie ein Tiefseetaucher in seiner Atemglocke. Über ein Spezialgerät, das von einer Therapeutin für ihn entwickelt wird, die sich ihm ganz widmet, ist er jedoch fähig, seine Gedanken der Außenwelt zu kommunizieren und seine Memoiren «zu schreiben», bevor er stirbt. Mit der Verschriftlichung ist sein *Locked-in-Syndrom* bewältigt. Veteranen leiden in mancher Hinsicht an einem jedoch nicht sicht-

baren Locked-in-Syndrom, um diese klinische Allegorie zu (miss-)brauchen. Auch sie können ihre Erinnerungen in Bildern schwer verständlich machen.

In Amerika gibt es seit Vietnam keinen obligatorischen Wehrdienst mehr, sondern nur noch eine Berufsarmee. Daher müssen Freiwillige gefunden werden, die sich verpflichten. Die Attraktion, dem Militär beizutreten, wird daher mithilfe von Werbekampagnen beschworen, die Abenteuer, Disziplin und Veränderung der Persönlichkeit versprechen, wie das Motto der «Army Strong»-Kampagne (Abb. 1).

Immer wieder sieht man Bilder junger Menschen, die mit versteinertem Blick in die Ferne schauen, salutierend.² Sie dienen einer höheren Instanz und sind dadurch bereits potentielle Helden. Schon Leni Riefenstahl zeigte in ihrem Propagandafilm *TRIUMPH DES WILLENS* (1936) über die deutsche, faschistische Wehrmacht die deutschen Soldaten in ähnlich wirksamen Close-Ups, mit Blick in die ungewisse Zukunft, bereit zum Kampf (Abb. 2). Auch in Riefenstahls Film sind es vor allem die einfachen Bauernjungen «aus dem Friesland» und der deutschen Provinz, die sich zum gleichgeschalteten deutschen Wiederaufbau (mit Schaufel) und Militärdienst (mit Hakenkreuz) verpflichten. Viele der amerikanischen Rekruten stammen aus kleinen Städten im mittleren Westen, haben die Welt nicht gesehen und sind emotional wohl kaum auf den Kulturschock vorbereitet, der sie bei einem Einsatz in den Irak oder nach Afghanistan erwartet. Ihr Wissen über den Krieg beruht auf Medienbildern, einer von Hollywood fabrizierten Fabel über Heldentum und Sieg über Amerikas jeweiligen Feind – sei es ein exotischer Terrorist, ein anderes korruptes Militärregime, Aliens oder aggressive Waldmenschen wie in James Camerons *AVATAR* (2009), in dem die futuristische Armee der Zukunft sogar als männlichen Protagonisten einen Veteranen im Rollstuhl einsetzt, um den Sieg zu erringen. Doch der zum blauen Avatar umgepolte Veteran wird von seinem virtuellen Alter Ego in diese andere, fremde Welt gezogen, verliebt sich in die Tochter des Häuptlings und rettet den gefürchteten Stamm, der auf den Naturschätzen sitzt, die von der korrupten amerikanischen Armee errungen werden sollen. Es geht in *AVATAR* also nicht mehr um den Kampf für globale Freiheit und Demokratie, sondern nur noch um materielle Motive, wie sie auch dem amerikanischen Präsidenten George W. Bush als Ursache für den Irak-Krieg angelastet werden: nicht nur die im Rückblick fabrizierte Existenz von chemischen Waffen, die im Irak den Weltfrieden

2 Dieses Bild des salutierenden Soldaten ist bei Roland Barthes eines der Hauptbeispiele in seiner Analyse in *Mythologies (Mythen des Alltags, 1957)* über Symbole und Mythen in modernen Gesellschaften. In seinem Hauptessay beschreibt Barthes ein Titelbild aus der Zeitschrift *Paris-Match*, das er beim Friseur gesehen hat. Dort wird ein afrikanischer Junge in französischer Militäruniform gezeigt, der mit nach oben gerichteten Augen salutiert. Obwohl man die französische Tricolore nicht sieht, wird interpretiert, dass er die Flagge grüßt. Barthes erklärt, dass der schwarze Soldatenjunge den patriotischen Gruß praktiziert und somit eine Mischung von Französisch-Sein und Militarismus symbolisiert. [pload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9a/Paris_Match_-_child_soldier_cover.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9a/Paris_Match_-_child_soldier_cover.jpg) (07.11.10). Der Mythos der Nation wird in seinem Beispiel mit einem salutierenden Soldaten aus den ehemaligen französischen Kolonien dokumentiert.

bedrohten, sondern den garantierten Zugang zu den für eine moderne industrielle Welt-Wirtschaft essentiellen Ölquellen.³

Amerikanische Veteranen, die junge Menschen in den Militärdienst rekrutieren, heißen «Recruiters» und sind in hohem Masse selbstmordgefährdet. Diese Tatsache sorgte für Aufmerksamkeit, besonders da es ganze Bataillone gibt, wie das «Houston Recruiting Battalion» in Texas, in denen Suizid-Raten ungewöhnlich hohe Ausmaße annehmen.⁴ Oft werden Veteranen für diesen stressvollen Friedensdienst eingesetzt, da sie ja selbst im Schlachtfeld waren und daher wissen, was sie anpreisen. Doch dieses Paradox ist gerade das Unglück, denn sie kennen den Kriegsalltag, der den jungen, kaum ausgebildeten Schülern bevorsteht, die im mittleren Westen zum Teil noch vor dem Abitur mit Versprechungen für eine kostenlose College-Ausbildung zum freiwilligen Kriegsdienst verpflichtet werden. Die Quote von mindestens einem rekrutierten Soldaten per Monat ist kaum einzuhalten. Der Widerspruch an dem zu Versprechenden und dem, was tatsächlich «on the ground» passiert, ist den Veteranen selbst bewusst.

Der vor zehn Jahren verstorbene amerikanische Filmemacher Stanley Kubrick hat mit *FULL METAL JACKET* (1987) ein nachhaltiges Memorandum in der Kriegsfilm-Geschichte, dem sogenannten Combat Film Genre geschaffen, das den Kontrast zwischen der Grundausbildung und der Realität des Krieges schauerlich klar bewusst macht – mitreißend erzählt, auf einem bei London in einer verlassenen Industrielandschaft nachgebauten Filmset. Matthew Modine spielt den jungen Rekruten, dessen überfressener, dümmlicher Mitstreiter so vom Drill-Sergeanten gequält und erniedrigt wird, dass er sich und den verhassten Vorgesetzten in der Nacht vor dem Einsatz in der Männertoilette kaltblütig zusammenknallt und sich dann mit dem geliebten Gewehr, das einen beschönigenden Mädchennamen trägt, mit einem

3 Dieses Thema wird in *WHY WE FIGHT* (2005), einem polemischen Dokumentarfilm von Eugene Jarecki thematisiert. In mehreren Interviewsequenzen wird der Vater eines Opfers von 9/11 befragt, der seinen Sohn in den Twin Towers verloren hatte. Er ist zu Beginn des Films patriotisch und dem Irak-Krieg positive eingestellt. Sogar eine Bombe, die auf Bagdad geworfen wird, soll als Angedenken mit dem Namen seines Sohnes versehen werden. Doch zuende des Films, schneidet der Filmemacher die Soundbites von einem Congressional Hearing mit Donald Rumsfeld ein, der zugibt, dass es keinerlei Waffenfunde im Irak gegeben hätte. Der Vater fühlt sich von der Regierung betrogen und ändert seine Einstellung – und wird zum Pazifisten.

4 National Public Radio sendete im Januar 2009 einen Beitrag über die hohe Suizidrate in der Houston Recruiting Battalion, wo sich seit 2001 allein fünf Soldaten das Leben genommen hatten. Über die ganze Nation verteilt hatten sich 17 «recruiters» umgebracht. Der Beitrag beschrieb den Freitod von Aron Andersson, der zwei sogenannte «Tours» im Irak hinter sich gebracht hatte. Sein eigener Vater hatte der Armee gemeldet, dass sein Sohn selbstmordgefährdet sei: Andersson wurde daraufhin aus dem aktiven Militärdienst entlassen. «Chris Rodriguez, a friend who worked with Aron Andersson as a recruiter, says no one wanted to lie, but pressure on recruiters is intense during wartime. Recruiting is considered one of the most stressful jobs in the military. A soldier doesn't want to get down and beg a person to join the Army, but I think often at times these recruiters, myself, we felt like we were begging them and trying to do anything to convince them to give it a try like we had», Rodriguez says. «We often sat in the recruiting station, sometimes really late, and talked about how we'd rather be in Iraq than recruiting». www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=98913061 (02.06.10).

Kopfschuss selbst tötet. Vor einigen Monaten passierte so ein Militärskandal nicht nur im Film. In einer großen amerikanischen Army Base «Fort Hood», sorgte im Herbst 2009 die gezielte Mordattake eines Psychiaters für Aufsehen, der Soldaten kurz vor dem Abflug in den Irak erschoss. Dieser Fall löste weltweit Aufregung und Entsetzen aus: Dreizehn Soldaten wurden kaltblütig ermordet, getötet von einem psychotischen Armee-Psychiater. Bei dem Massaker wurden zudem dreißig Soldaten verletzt. Der Täter war der 39 Jahre alte Major Nidal Malik Hasan. Diese Morde passierten in einem sogenannten «Soldier Readiness Center», in dem Truppen vor ihrer Abreise in den Krieg noch «last-minute medical check-ups» bekommen.⁵ Der Therapeut lebt noch und es wird gerätselt, warum er, der doch den mentalen Zustand seiner Patienten verbessern sollte, zur Gewalt neigte. Um sie vor noch größerer Pein zu befreien?

Der zeitgenössische amerikanische Dokumentarfilm *LIONESS* (2008) konzentriert sich auf fünf junge Soldatinnen unterschiedlicher ethnischer Herkunft. Keine der Frauen diente im Gefängnis von Abu Ghraib, doch ihre Geschichte vermittelt ein Bild von dem Druck, unter dem Soldatinnen im Irak Krieg gestanden haben müssen. Offiziell dürfen Frauen in der amerikanischen Berufsarmee nicht in «direct combat» dienen. Doch die Realität sieht anders aus. Frauen kämpfen tatsächlich mitten in der Schlacht, sie tragen Waffen und benutzen sie auch. Während in der amerikanischen Presse derzeit ein Kampf um die «Don't ask, don't tell»-Debatte wütet, die Homosexuellen zwar ermöglicht, in der Armee zu dienen, so lange sie nicht offen zu ihrer sexuellen Präferenz stehen, ist die Debatte über Frauen in der Armee mindestens genauso aufgeheizt. Sexuelle Übergriffe unter Soldaten kommen häufig vor. Doch dürfen Frauen nicht darüber reden, ohne als schwach und kampfunfähig angesehen zu werden. In ihrem exzellent recherchierten *Band of Sisters: American Women at War in Iraq* (2007) erklärt Kirsten Holmstedt, mit welchen inneren und auferlegten Kämpfen Frauen in der amerikanischen Armee zurechtkommen müssen. Das Vorwort zu diesem Bericht ist von Major L. Tammy Duckworth verfasst, Direktorin des Illinois Department of Veterans' Affairs. Duckworth hat sowohl beide Beine als auch einen Teil eines Armes bei einem Helikoptereinsatz verloren. Sie schreibt im Vorwort über den Geschlechterkampf in der Armee und kritisiert, dass die ersten Frauen, die in den Einsatz gingen, zu sehr auf ihre Weiblichkeit Wert gelegt hätten, was Männer nicht vertragen konnten:

Their overreliance on their gender to pave a way left a negative impression of female Soldiers in their male counterparts. By the time, I came along, these men were in leadership positions and were even less welcoming of female troops than previous generations. We had to break through one at a time by proving we were just as good all over again – this time, by being as tough and gender-neutral as possible. Most of the women in this book are younger than I am, so they may not have gone through

5 Kevin Whitelaw: Massacre Leaves 13 Dead at Fort Hood. www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120138496 (02.06.10).

some of the stuff that has made me reluctant to have myself identified as a «female» Soldier. I am just a Soldier. Progress is made with each generation.⁶

Das Thema der Veteraninnen im Irak Krieg ist in Memoiren und Sammelbänden weitreichend beschrieben, doch im Film kommt es sonst nicht vor.⁷ Im Rahmen einer Konferenz an der Central Connecticut State University machten weibliche Veteranen im November 2009 deutlich, wie extrem das Problem der sexuelle Übergriffe, des sogenannten «sexual harassment», wirklich ist. Eine der beiden Vortragenden erzählte davon, dass sie während ihres «basic training» in Kuwait nachts fünf männliche Soldaten, denen sie vertrauen konnte, wecken musste, wenn sie zur Toilette wollte. Es wäre zu gefährlich gewesen, nur von zwei Soldaten begleitet zu werden. Die Angst vor der Vergewaltigung kam nicht vom Feind, sondern aus den eigenen Reihen.

Eine andere Veteranin berichtete, dass sie unter Depressionen litt, aber nicht wagt, ihr Leiden öffentlich zu machen. Sie habe erfahren, dass ein Medikament, das beim Zigarettenentzug hilft, auch als Antidepressivum wirken könne. Dieses Medikament ließ sie sich ärztlich verordnen. Kurz darauf sei sie aus ihrer Kompanie entlassen worden und meinte, die Medikamente seien der Auslöser gewesen. Das Trauma, von dem diese Frauen, beide Mitte zwanzig sprachen, war bewegend. Das Publikum im Vortragsaal schien schockiert und sprachlos. Es entstand eine emotionale Atmosphäre, wie sie ansonsten bei wissenschaftlichen Tagungen unüblich ist. Eine der beiden Frauen erklärte, sie spräche nicht gern über ihre Erlebnisse im Irak. Die Eltern und den Ehemann hätte sie daher gebeten, nicht zu kommen. Sie weinte auf dem Podium und eine andere Soldatin aus dem Publikum sprang spontan auf, stellte sich neben sie und redete leise auf sie ein: «Ich bin hier für Dich. Go on». Diese ergreifende, ungestellte Szene dokumentierte, wie sehr die Bilder der Erinnerung diese Frauen plagten. Genauso wie ihre männlichen Kameraden, jedoch weniger gut behandelt. Inzwischen ist die Notwendigkeit der Behandlung weiblicher Veteraninnen ein allgemein anerkannter Sachverhalt. Connecticut hat eines der wenigen Hospitäler, das sich in Amerika ausschließlich auf weibliche Kriegsveteraninnen spezialisiert.

Auch aktuelle Spielfilme vermitteln einen Eindruck des Kriegs im Irak. Insbesondere Kathryn Bigelows Film *THE HURT LOCKER* (2009), der das dokumentarische Genre evoziert. Die Ex-Ehefrau des Hollywood Starregisseurs James Cameron, der mit seinem militärischen Urwald-Märchen in 3-D *AVATAR* (2009) weltweit Mil-

6 Kirsten Holmstedt: *Band of Sisters: American Women at War in Iraq*. Mechanicsburg 2007, S. XIII.

7 Siehe Helen Benedict: *The Lonely Soldier: The Private War of Women Serving in Iraq*. Boston 2009; Joshua Goldstein: *War and Gender*. New York 2001; Holmstedt, op. cit.; Lois Ann Lorentzen et al.: *The Women and War Reader*. New York 1998; Tara McKelvey: *One of the Guys: Women as Aggressors and Torturers*. Emeryville, CA 2007; Amy Nathan: *Count on US: American Women in the Military*. Washington, DC 2004; Erin Solaro: *Women in the Line of Fire: What You Should Know about Women in the Military*. Emeryville, CA 2006; Kayla Williams: *Love My Rifle More Than You: Young and Female in the US Army*. New York 2005; James Wise et al.: *Women at War: Iraq, Afghanistan, and Other Conflicts*. Annapolis 2006.

liardenbeträge einspielen konnte, hatte mit ihrem Film ebenfalls, wenn auch etwas geringeren kommerziellen Erfolg. Diesen Krieg, der dank der zensurierenden Regierung des ehemaligen US-Präsidenten George W. Bush auf den Fernsehschirmen kaum stattfindet, den hat Bigelow ins Massenpublikum gebracht. Der Lohn: ein *best director award*, der seit über sechzig Jahren erstmals an eine Frau ging, und etliche Nominierungen für die Oscar-Verleihung. Wie Angela Krewani in ihrem Beitrag über die Rolle der Spielfilme in diesem Heft beschreibt, übernehmen derzeit fiktive Narrationen die Rolle der journalistische Berichterstattung über den Irak-Krieg. Da er in den Medien zu einem bilderlosen Krieg gemacht werde, kommt den Filmen in Hollywood die Rolle zu, Bilder zu erzeugen⁸. Sie adaptieren die Ästhetik dokumentarischer oder journalistischer Formate und sind eine Form der Reflexion auf die Unmöglichkeit des Erzählens über den Krieg im Irak.

Speziell das Dilemma des nicht offiziell gezeigten Leidens (Bilder der Särge und Body Bags dürfen erst seit Präsident Barack Obamas Amtszeit wieder in den Zeitungen und auf dem Internet erscheinen) wird im Film aufgearbeitet. Diese visuellen Erinnerungs-Dramen sind im Endeffekt ja alles Rekonstruktionen medialer Art, um das Unfassbare, was tatsächlich vorgegangen ist, in Bildern wiedergeben zu können. Somit vermeidet die bestimmende Medienkultur, die von einer gesellschaftlich dominanten Gruppe gestaltet wird, die jegliche Inhalte formulieren, dass nicht ein (wenn auch stark gefiltertes) visuelles Gedächtnis des Irak-Kriegs entstehen kann.

Dem Dokumentarfilm kommt als Genre daher eine Sonderrolle zu, denn wie schon bei der Berichterstattung über 9/11 gehen die Filmemacher den Aspekten und Schicksalen des Geschehens nach, von denen in den Medien nicht oder nur verkürzt berichtet wird. Neue Stimmen werden dadurch verbreitet, zum Beispiel von betroffenen Frauen, die wie das *LIONESS*-Team sonst in der Kriegsgeschichtsschreibung nicht vorkämen. Dies ist der größte Beitrag der beiden Filmemacherinnen Daria Sommers und Meg McLagan: sie bringen die beispielhaft ausgewählten Frauen von *LIONESS* über sorgfältig recherchierte und gefilmte Interviews potentiell in das Bewusstsein einer breiteren US-Bevölkerung. Auch in den Militärhospitälern und auf amerikanischen Kasernen wird dieser einzigartige Dokumentarfilm zu Therapie und Diskussion eingesetzt.⁹ Damit schaffen sie nicht nur Sympathie für diese Veteraninnen und ihre Erlebnisse, aber sie erlauben auch einen Einblick in einen Krieg, dessen Bilder ansonsten zensiert und von den Medien gefiltert dargestellt werden.

8 Siehe Lila Rajiva: *The Language of Empire: Abu Ghraib and the American Media*. New York 2005.

9 Daria Sommers war am 27. Oktober 2010 bei dem Festival «Women and Film» zu Gast an der Central Connecticut State University und wurde zu ihrem Dokumentarfilm interviewt. Sie beschrieb, dass *LIONESS* sowohl in «Veteran's Affairs» Hospitälern mit Veteranen und Veteraninnen weit verbreitet würde und derzeit auch auf vielen Filmvorführungen in US-Militärstützpunkten diskutiert wird. Auch von den Ärzten wird *LIONESS* ständig in der Therapie eingesetzt, um Veteraninnen zum Gespräch über ihre Erlebnisse zu bewegen. Dieser Dokumentarfilm sei wichtig, um ihre Erinnerungen und post-traumatische Stress-Symptome besser bewältigen zu helfen, sagte eine der Ärztinnen im Publikum.

Die Sonderstellung von weiblichen Filmemacherinnen stellt sich in der Art dar, in der inhaltliche Schwerpunkte im Film gesetzt werden. Es geht nicht um Heldentaten oder die dramatische Darstellung von sichtbaren Kriegsverletzungen. Stattdessen konzentrieren sich Daria Sommers und Meg McLagan auf die Zeit nach dem Lioness-Kriegseinsatz nach 2003 und schildern, wie das Leben weitergeht. Anliegen der Regisseurinnen war nicht, den Krieg im Irak an sich zu verurteilen. Keiner der beiden Filmemacherinnen war jemals im Irak oder hat Verwandte, die im Krieg dienten. Aber sie wollten diese Geschichte außerhalb der standardisierten Medien erzählen, die jenseits der notorischen Bilderflut von Abu Ghraib Bestand haben würde. Der Film erreicht damit das Ziel, den überlebenden Soldatinnen das «Locked-In-Syndrom», von dem anfangs geredet wurde, offen zu legen. Tatsächlich finden sich Veteraninnen in den beschriebenen Schicksalen wieder. Damit kommt diesem Dokumentarfilm eine therapeutische als auch informierende Rolle zu. Das könnte einer der Gründe sein, warum *LIONESS* derzeit auch bei der Army so häufig eingesetzt wird. Es ist jedoch kein belehrender Film. Repräsentanten des Militärs werden nicht gezeigt, um den Finger auf Missstände in der Armee zu legen, sondern die Sonderstellung des Lioness-Teams zu erklären.

Dieser Dokumentarfilm ist in dieser Hinsicht nicht nur beobachtend, sondern trägt dazu bei, einen neuen Bildrahmen vom Krieg zu füllen. Das Handwerk der Filmemacherinnen ist überzeugend, da sie nicht wie Errol Morris auf Rekonstruktionen von Leiden drängen, um die Bilderlosigkeit des Krieges zu ergänzen. Die Erinnerungen der Frauen werden mit von einem Amateurfilmer gedrehten Sequenzen illustriert, dessen Kassetten Daria Sommers in einem Plastikbeutel überreicht bekommen hatte. Anders als die kontroversen Aufnahmen vom Abu Ghraib Gefängnis sind diese Mitschnitte Reflexion eines Combat Wars, der mitgedreht ist, ohne Filter. Die Frage ist natürlich, warum der Fokus auf Frauen in einem weitgehend von weiblichen Regisseurinnen gedrehten Film etwas zum internationalen Diskurs über den Krieg beiträgt? Eine der Zuschauerinnen bei der Vorführung von *LIONESS* bedankte sich, nicht nur für den Dienst der Soldatinnen während des Krieges, aber auch dafür, dass wir mit *LIONESS* mehr von diesem Krieg gesehen haben als in anderen Berichterstattungen. Der Fokus auf das Lioness-Team erschließt Zuschauern eine nicht repräsentierte Welt, die sonst in den unausgesprochenen Erinnerungen der überlebenden Veteraninnen verschlossen bleibt. Kirsten Holmstedt (2009) beschreibt dies in der Einführung zu einem Sammelband über Frauen im Irak: «We know that women have made a major contribution to the war effort, yet when they come home, many don't speak up. Instead, they keep quiet and do their jobs, until someone else puts the spotlight on them».¹⁰

Die beiden Filmemacherinnen von *LIONESS* beschreiben in der Synopsis zum Film, warum sie dieses Projekt angegangen sind.¹¹

10 Holmstedt, S. IX.

11 lionesthefilm.com/about_the_film (07.11.10).

Wir fragten uns, wer sind diese Frauen, die in unserem Namen kämpfen? Wie war es für sie, an einem der Wendepunkte der Geschichte zu stehen in der Mitte eines solchen komplexen und unpopulären Krieges? Während die Realität der veränderten Frauenrollen im Irak auf dem Schlachtplatz ausgehandelt wurde, blieb das Image der weiblichen Soldaten in der Imagination der Öffentlichkeit stecken, und wurde zudem polarisiert von den extremen Darstellungen von Jessica Lynch auf der einen und Lynndie England auf der anderen Seite. Wir erkannten diesen Widerspruch und unser Ziel als Filmemacher bekam, eine Geschichte zu fassen, die die provokante Art dieser historischen Wende begreifen helfen würde.

Eine der Dinge, die wir in den drei Jahren Drehzeit lernten, war, dass die Grauzone, in der die erste Gruppe von *Lionesses* und die darauffolgenden operieren mussten, zu sehr gefährlichen Konsequenzen führen konnten. Die sogenannte *«Combat Exclusion Policy»* heißt im Klartext, dass Frauen nicht Zugang zu denselben Ausbildungsmanövern wie ihre begleitenden Streitkräfte, offiziell sogenannte *«male combat units»* benannt, bekommen würden. Wenn Frauen vom Nahkampf ausgeschlossen werden, kann zudem auch ein Manko an Respekt gefördert werden, und daher werden Frauen nicht als gleichwertige Mitglieder des Teams angesehen, was wiederum zu Benachteiligung, *«conditions for harassment»* führt.¹²

Was in diesem Statement klar wird, ist das Anliegen der Filmemacherinnen, auf der einen Seite die Frauen im Militär als voll gleichberechtigte Soldatinnen darzustellen. Zudem problematisieren sie jedoch auch, wie schwierig die Frauenrolle in der amerikanischen Army noch ist. Frauen gehen anders als Männer mit der ethischen Belastung der traumatisierenden Kriegserinnerungen, besonders dem Töten, um. Der Dokumentarfilm *LIONESS* erweitert das Bild-Spektrum zu verstehen, wie Frauen den Irak-Krieg erlebten. Damit belegen die Filmemacherinnen, dass die Ikonografie der veröffentlichten Bilder von Abu Ghraib, ein falsches Bild der Rolle von Frauen im Irak darstellte.

Errol Morris, Rori Kenney, Alex Gibney konterkarieren die politischen Intentionen einer konservativen Regierung, die ihre Kriegsaktivitäten vor der Öffentlichkeit kontrolliert und in gewissem Sinne zensiert wiedergeben möchte. Besonders diese drei Filmemacher haben mit ihren Dokumentarfilmen über Abu Ghraib ein nachhaltiges visuelles Gedächtnis erzeugt. Ganz in der Tradition des *«social documentary»*, fokussieren andere, weniger politisch und kontrovers motivierte Dokumentarfilme die Erzählungen männlicher Soldaten, wie zum Beispiel *COMBAT DIARY: THE MARINES OF LIMA COMPANY* (Michael Epstein, 2006) oder *ALIVE DAY MEMORIES: HOME FROM IRAQ. THE FIGHT HAS JUST BEGUN* (James Gandolfini, 2007).

Warum hält Hollywood an der Faszination der Kriegshelden fest? Auch der weiblichen? Demi Moore wurde unter anderem mit ihrer Darstellung von *GI JANE* (1997) berühmt, da sie dort eine Frau darstellte, die als *«Army Seal»* einer Reihe von sexuell motivierten Demütigungen in ihrer Ausbildung ausgesetzt wurde, die stark an Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* erinnern. Doch im Gegensatz zu den

12 Ibid.



Abb. 3: Zum ersten Mal in der Geschichte der amerikanischen Armee sind Frauen im Irak und in Afghanistan auch an der Front beteiligt und tragen Waffen, die sie auch benutzen. Der Name dieser Batallion: «Lioness» (Löwinnen)

Frauen in *LIONESS* geht Demi Moores Film-Figur erfolgreich aus der Bedrohung hervor und behauptet sich gegenüber ihren männlichen Kollegen.

Während der Kriegsfilm fast ausschließlich Männer in den Vordergrund stellt, erzählt der Dokumentarfilm *LIONESS* jedoch die Geschichte des Irak Kriegs ausschließlich aus der Perspektive von ehemaligen Soldatinnen (Abb. 3). Für die jungen weiblichen Kriegsveteraninnen ist es traumatisch, mit dem erlebten Kriegsgeschehen in ihrem durchschnittlichen amerikanischen Alltag zurecht zu kommen. Sie sind von Trauma-Bildern geplagt. Die Soldatinnen in *LIONESS* geben dem bisherigen Bild vom Krieg eine Differenzierung: Sie sind zerstört, emotional zerrüttet und kämpfen mit den Bruchstücken ihres Zivillebens, die sie mühsam nach der Rückkehr aus dem Krieg versuchen, wieder zusammzusetzen. In mancher Hinsicht sind diese Frauen die «authentischen» Repräsentanten des Irak-Krieges, die zwar keine Weltöffentlichkeit zum Aufbegehren bringen können, die jedoch den Kriegsalltag und das Trauma des gegenwärtigen Krieges im Mittleren Osten schildern. Sie hatten nichts zu tun mit den Gewalttaten des Abu Ghraib Gefängnisses. Und dennoch sind auch ihre Erlebnisse von Gewalt und Vernichtung geprägt.

Das visuelle Gedächtnis, das mit den Dokumentarbildern von Errol Morris und Rory Kennedy über Abu Ghraib geschaffen worden sind, informiert über den alltäglichen Hintergrund dieser Soldaten, die in diesem Krieg auch psychisch zerstört worden sind. Wie bereits erwähnt, dürfen Frauen im Irak-Krieg offiziell nicht an der Front mit Waffen dienen. Doch da Frauen im Militärdienst nützlich sind, wird das Thema vom Kongress derzeit nicht weiter kritisch verfolgt. Zu Beginn des Filmes *LIONESS* wird die Situation so eingeführt: «Gegen Ende des Jahres 2003 wurde von



Abb. 4: Die «Löwinnen» im Einsatz im Irak-Krieg. Hinten links ist Shannon zu sehen, die eine dominante Rolle im Dokumentarfilm *LIONESS* (2008) spielt

der Kommandantur der US Armee ein Programm aufgelegt durch das weibliche Soldaten als Unterstützung, sogenannte «female support soldiers», zu Missionen von männlichen «combat units» geschickt wurden. Sie wurden *Lionesses* genannt» (Abb. 4). Das offizielle US Gesetz schützt Frauen davor, an Einsätzen teilzunehmen, die an der Front im Gefecht stattfinden. Dennoch gibt es sie. Im Dokumentarfilm *LIONESS* wird erstmals die Realität dieser weiblichen Soldaten beschrieben. Eine der weiblichen Armee-Repräsentanten, die im Film interviewt werden, beschreibt diese Situation, dass Frauen tatsächlich ins Kriegsgeschehen treten mussten, so: «Es gab keine klare Vorstellung, was die *Lionesses* tun sollten. Sie wurden in den Irak gesendet, mit anderen Tätigkeitsfeldern und entsprechender Ausbildung» (CPT Lory Manning (retired) vom Women's Research and Education Institute). Dies wird von den *Lionesses* bestätigt. Keine von ihnen war darauf eingestellt, ihre Waffe benutzen zu müssen oder sich auf Leben und Tod zu verteidigen. Sie wurden als Armeepersonal ausgebildet und nicht für die Kampftruppen, die zu den sogenannten «marines» gehören. Die Ausbildung war mangelhaft und es kam daher zu lebensbedrohlichen Situationen, da «marines» anderen Gesetzen folgen, wenn es um den Straßenkampf geht: So steht eine der Frauen einmal als Einzige der Truppe noch im Schussfeld, da ihr niemand gesagt hat, dass sie sich zurückziehen sollte. Nur knapp entging sie dem Tod.

Wofür wurden Frauen im Irak an der Front eingesetzt? Zum Beispiel zur Untersuchung von islamischen Frauen an der Grenze. Auch sollten Frauen aus Amerika den irakischen Frauen und Kindern beistehen, wenn es zu nächtlichen Hausdurchsuchungen, sogenannten «raids» kam. Doch vor allem diese Einsätze werden von den *Lioness*-Frauen kritisiert. «Ranie» erklärt, dass sie sich gefühlt habe als sei sie bei der GESTAPO gelandet, als sie diesem Auftrag nachkam und sich mit den iraki-

schen Frauen solidarisierte. Doch diese Hausdurchsuchungen und «body searches» waren vermeintlich Routine. Sie erklärt, dass diese Bilder von verängstigten Zivilisten ihr immer noch vor Augen stünden. Sie hat eine junge Tochter und berichtet, dass sie sich oft bei ihr entschuldige, da sie mit sehr viel inneren Spannungen und Aggressionen aus dem Krieg in ihr Zivilleben zurückgekehrt sei. Auch Lynndie England leidet nach ihrem Einsatz im Abu Ghraib- Gefängnis an Albträumen. In einem Artikel für die englische Zeitschrift, *The Guardian*, beschreibt die Journalistin Emma Brockes, Lynndies Situation:

She has a lot of nightmares. She is on antidepressants, for which the military pays at the moment and which she's worried she won't be able to afford after her official discharge. «I probably need to be on something for the rest of my life». It is England's rather than Graner's face that will be remembered.¹³

In Abu Ghraib kam den Frauen wie Lynndie England und Sabrina Harman die Rolle zu, Männern einer anderen konservativen Kultur mit ihrer forcierten Nacktheit und den angedeuteten (homo)-sexuellen Akten zusätzliches Leid zuzufügen. Wie Linda Williams in ihrem Beitrag analysiert, waren sowohl England als auch Harman ihrerseits Opfer der Gewaltphantasien ihrer männlichen Kollegen. Die spielerischen Posen, die sie im Angesicht des Leidens der gefolterten Opfer zur Schau stellten, waren jedoch für die Weltöffentlichkeit die abscheulichsten Bilder der Gewalt. Obwohl die Gefangenen zu diesem Zeitpunkt bereits gefoltert und im Fall des getöteten al-Jamadi sogar schon eingefroren waren, sind die Gesten des Triumphes, die von den beiden Frauen für die Kamera zur Schau gestellt wurden, die eigentlichen visuellen Indizien von Schuld. Interessant ist hier, dass die Frauen von Abu Ghraib sowohl in den Fotografien als mit ihren Taten instrumentalisiert worden sind und dabei doppelt diskriminiert wurden. Einerseits sollten sie sich mit den islamischen Männern in sexuell abstoßenden Situationen und Posen zeigen und wurden dann in diesen gestellten Szenarien abgelichtet. Zudem wurden sie mit diesen Akten medial zur Schau gestellt und damit für Taten verantwortlich gemacht, an denen Männer beteiligt waren oder für die jene sogar verantwortlich waren. In *LIONESS* sind solche abstoßenden Bilder nicht nötig. Die Alltäglichkeit des Krieges an sich ist grauenhaft genug und bewirkt beim Zuschauer Empathie und hilft bei der Imagination, wie der Krieg ausgesehen haben muss. Die Filmemacherinnen von *LIONESS* erhielten von einem amerikanischen Soldaten eine große Menge von filmischen Rohmaterial, Videoaufnahmen eines Amateurfilmers, die besonders Straßenschlachten, an denen die Frauen von *LIONESS* beteiligt worden waren, dokumentieren halfen.

Auch andere Dokumentarfilme haben das Kriegstrauma des Irak-Krieges und Afghanistans eingefangen. Einer der Dokumentarfilme, die in einer Reihe von Filmen heraussticht, ist *ALIVE DAY MEMORIES: HOME FROM IRAQ. THE FIGHT HAS JUST BEGUN* (2007). In diesem bei HBO herausgegebenen Film werden verwundete

13 Emma Brockes: What happens in war happens. www.guardian.co.uk/world/2009/jan/03/abu-ghraib-lynn-die-england-interview (07.11.10).

Soldaten gezeigt, die bei den sogenannten Roadside bombs, den an Straßenseiten platzierten Bomben, zwar nicht ihr Leben, aber Teil des Körpers verloren haben. Über 25.000 Soldaten sind allein im Irak-Krieg verwundet worden. Beine, Arme, Hände, in einem extremen Beispiel auch ein Teil des Kopfes und des Gehirns, wurden von diesen Bomben zerschmettert. Diese schwer verwundeten Menschen überlebten. Ihre Geschichte wird in dramatisierten Bildern, die von mehreren Kameras in einem Studio aufgenommen worden sind, wiedergegeben. Die ersten Ausschnitte zeigen die Verwundungen der Befragten meist kaum, dann wird aber ein weiterer Bildausschnitt gezeigt, der beispielsweise eine Prothese zur Schau stellt oder entstehende Narben. Interviewt werden sie vom Fernsehstar und Co-Produzenten James Gandolfi, der die Hauptfigur in der populären TV-Serie *SOPRANOS* gespielt hatte. Die Leiden dieser Veteranen sind unvorstellbar schmerzhaft gewesen. Die Vision des Feindes, dessen Waffen oder Bomben das Trauma ausgelöst hatten, wird bei den Beschreibungen von Verwundungen ausgeblendet. Die Verletzungen waren so tiefgehend, dass die Opfer kaum überleben konnten – daher stammt der Name der Sendung *ALIVE DAY*, der Tag, an dem sie fast sterben mussten, aber weiter lebten. In der Logik der Sendung sind die Bomben von einer fremden undefinierten Macht platziert worden. Die Veteranen zahlen mit ihrem Körper für ihre Loyalität zu der amerikanischen Idee der Freiheit. Sie sind patriotisch und im Gegensatz zu den von Errol Morris interviewten Soldaten vermeintlich keine Täter, sondern Opfer von Grausamkeit. Somit re-artikulieren sie die Rolle von Soldaten im Irak und geben eine andere, aber nicht minder spektakuläre Version des Krieges, als ob das Bild der US Army nach den Skandalen von Abu Ghraib zurecht gerückt werden müsse. Weitere patriotische Dokumentarfilme über junge Soldaten, die aus dem Krieg zurückgekehrt sind *THE GROUND TRUTH: SOMETIMES THE GREATEST ACT OF COURAGE IS TO TELL THE TRUTH* (2006) und die drei Filme, *THIS IS WAR: MEMORIES OF IRAQ* (2007); *COMBAT DIARY: THE MARINES OF LIMA COMPANY* (2006) und *SOLDIERS OF CONSCIENCE: TO KILL OR NOT TO KILL FOR SOME, THE WAR WITHIN* (2007). Diese Filme konzentrieren sich weitgehend nur auf männliche Soldaten. In diesem Kontext stellt *LIONESS* eine Ausnahme dar.

Das persönliche Leiden dieser jungen Frauen, die sich freiwillig zum Militär gemeldet hatten und dann von ihren Aufgaben zermürbt wurden, erinnert an andere bekannte Anti-Kriegsfilme, die sich auf die Zeit der Weltkriege und Vietnam beziehen. Die Frauen von *LIONESS* gelten als Pionierinnen im Krieg an der Front. Aber sie sind nicht öffentlich anerkannt. Ihre Opfer bleiben zum größten Teil in den Fußnoten des Krieges hängen, da sie auch kaum in der Presseberichterstattung erwähnt werden, auch wenn sie an Militärmanövern, von denen im Fernsehen berichtet worden ist, teilgenommen haben. Eine Schlüsselszene des Filmes zeigt die fünf Frauen, die sich im Juli 2006 treffen, um eine kommerziellen DVD des «History Channels» über den Irak-Krieg im Fernsehen anzusehen (Abb. 5). Es ist ein Feature, in dem einem besonders brutalen Kriegstag berichtet wird. Ihr Batalon wird nie in der offiziellen Mediengeschichtsschreibung erwähnt. Eine männliche Stimme erklärt in theatra-



Abb. 5: Die *Lioness* Frauen sehen sich im Juli 2006 gemeinsam eine DVD vom History Channel an, die keinerlei Referenz auf ihren Einsatz an der Seite von männlichen Soldaten macht. Von links nach rechts: «Ranie», «Rebecca» und «Shannon»



Abb. 6: Nur männliche Soldaten und «Feinde» (wie in diesem Bild) werden in den historischen Dokumentarfilmen vom History Channel gezeigt



Abb. 7: Am Rande des Bildes ist der Baby-Autositz zu sehen: weibliche Soldaten müssen ihr Zivilleben mit dem Einsatz im Krieg verbinden. «Ranie» im Vordergrund beschreibt, dass es sehr hart für sie sei, aus dem Krieg wieder zurückzukommen mit neuen Aggressionen und Ängsten und das Leben als Mutter «wie vorher» weiterleben zu müssen

lischen und sensationalisierendem Ton: «Seien Sie tatsächliche erstmals Zeugen im Kampf um Leben und Tod von den Männern, die dort waren» (Abb. 6 & 7). *LIONESS* beginnt mit einer idyllischen Landschaftsaufnahme im Wald. Ein Reh steht wartend auf der Landstraße. Dann hört man laute Stimmen, die aggressiv wirken. Schüsse fallen und eine riesige Wasserschildkröte ist tödlich getroffen. Der Schütze ist eine junge Frau in Shorts, Zigarette im Mund, die nach dem Schuss eine Flasche Whiskey aus einer Kühlbox zieht, die auf einem Truck steht. Shannon und ihre männlichen und weiblichen Begleiter wirken wie «white trash», ärmliche Weiße in den USA, die wenig Verständnis für die Umwelt haben und mit ziemlichen Aggressionen auftreten. «Turtle killer» (Schildkröten-Mörder) ruft eine andere ältere Frau zynisch aus dem Off (Abb. 12). Doch vielleicht weiß sie nicht, dass Shannon tatsächlich einmal auf Menschen geschossen hat, während sie in einem gefährlichen Ambush in Ramadi im Irak diente?¹⁴ Mit großen Emotionen berichtet Shannon davon, wie sie mit den Marines in eine Straßenschlacht gezogen ist und dabei mitten im feindlichen Feuer gefangen war. Sie schoss zurück. Shannon beschreibt, wie sie mit nur kurzem Zögern ihren ersten Feind im Irak-Krieg erschossen hat. Sie mussten immer alle ihre Opfer einsammeln, beschreibt sie und so musste auch sie den toten Körper des Mannes, den sie getötet hatte, in ein Grab legen. Doch es gab keine Friedhöfe. Sie musste ihn in einen Poncho packen und hinter sich herziehen wie eine Beute. Dann schob sie

14 Daria Sommers erklärt, dass Shannon anfangs darauf bestanden habe, nicht über das Töten reden zu müssen, als sie sich bereit erklärt hatte, interviewt zu werden. Doch dieser Teil des Interviews sei bereits am ersten Tag mit Shannon gedreht worden (Interview, 27. Oktober 2010).

den leblosen Körper in einen Straßen-graben, in dem schon andere Leichen lagen. Man dürfe nicht zögern, wenn man dem Gegner gegenüber stünde, wurde ihr gesagt. Doch es wird auch deutlich, dass weibliche Soldaten nicht die gleiche militärische Ausbildung wie ihre männlichen Kollegen erhalten, da sie offiziell nicht in direktem Kampf antreten dürfen. Das ist der Kernpunkt von *LIONESS*: Frauen sind sowohl in Afghanistan als auch im Irak nicht nur als Friedenskommandos eingesetzt, die helfen, Frauen und Kindern, deren Häuser nachts durchsucht werden beizustehen oder verschleierte Frauen nach Waffen abzutasten, sie sind genauso in Straßenkämpfen und im Fronteinsatz wie ihre männlichen Kollegen. Das Gefühl von Bitterkeit ist bei den weiblichen Soldaten, die im Kriegsgeschehen ihr Leben riskierten, weitgehend verbreitet, da ihre Taten als Routine in einem Krieg verstanden werden, dessen Sinn auch diese Frauen nicht vertreten können. Der Gedanke an Selbstmord kommt mehrfach auf, besonders bei Shannon, deren Geschichte in *LIONESS* geschildert wird. Obwohl Shannon nicht selbst über ihre Suizidpläne spricht, wird ihre Gefährdung von der Mutter beschrieben, die sich Sorgen macht. Am Ende des Dokumentarfilms läuft sie eine Straße entlang, verlassen, isoliert, hoffnungslos. Auch die anderen Soldatinnen werden gezeigt, doch sind sie alle noch in ihrer Militäruniform und daher ist anzunehmen, dass



Abb. 8: Rebecca Nava, eine junge Frau aus New York, die aus einer puertoricanischen Familie stammt, ist mit dem *Lioness*-Team im Irak gewesen. Sie war im Waffenlager. Ihr Mann ist ebenfalls im Militär. Das gemeinsame Kind zieht sie allein auf, leidet aber an posttraumatischem Belastungssyndrom (PTSD). Nur über Video ist sie mit ihrem Mann an der Front in Kontakt



Abb. 9: Militär-Familien gibt es viele: beide Partner sind in der Armee. Hier ist Rebecca zuhause mit ihrem Mann – kurz vor dessen nächstem Einsatz – und der Tochter, die kurz nach ihrer Rückkehr aus dem Irak zur Welt kam



Abb. 10 & 11: Erschwerte Kommunikation: Nur über Video-Konferenz können Ehepartner in Kontakt bleiben. Hier ein Bild vom Weihnachtsabend. Rebecca und ihr Baby sind am Bildrahmen rechts eingelenkt



Abb. 12: «Turtle Killer»: Shannon erschießt zu Anfang von *LIONESS* eine große Wasserschildkröte. Sie ist die einzige Soldatin, die davon berichtet, einen irakischen Gegner getötet zu haben

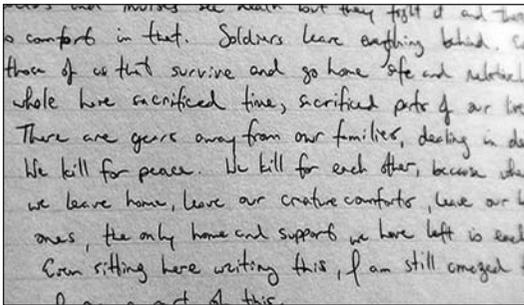


Abb. 13: Eine der *Lioness* Soldatinnen beschreibt in ihrem Tagebuch, warum sie schießen: «We kill for peace» (Wir töten für den Frieden)

zonen eingesetzt sind wie Männer, doch ihre Rollen sind nicht klar definiert. Das Trauma, das aus diesen Kriegssituationen entsteht, zerstört die Menschen, die ihm ausgesetzt worden sind. Sie kommen als Krüppel aus dem Krieg zurück, auch wenn ihnen nicht – wie in dem theatralischen *ALIVE DAY*-Dokumentarfilm – Arme und Beine bei Bombenattacken abgerissen worden sind. Die Protagonistin Shannon ist dafür das beste Beispiel: sie ist in ihrer Alltagswelt verloren, auch wenn sie weiterhin auf Schildkröten und zum Spaß auf Eichhörnchen im Wald hinter dem Wohnwagen ihrer Großeltern schießt. Ihre Familiengeschichte ist Teil des Filmes: als junges Mädchen mussten die Großeltern sie adoptieren, da sie von den eigenen Eltern verstoßen wurde. Sie hatte nur wenige Optionen, wollte sie nicht als Serviererin in einer Kleinstadt in Arkansas arbeiten. So wurde sie freiwillig Soldatin. Eine andere Protagonistin im Film ist Rebecca, die ein Baby hat und deren Mann wieder zurück in den Irak-Krieg musste. Eindrucksvoll wird im Film gegenüber gestellt, wie Rebecca stolz die Munition in einem Waffenlager vorführt, für das sie verantwortlich ist, und dann zuhause mit ihrem Mann der kleinen Tochter die Flasche gibt (Abb. 8–10). Der Mann wird wieder eingezogen und so kann sie mit ihm nur über kurze Videokonferenzen, selbst am

sie weiterhin im aktiven Einsatz in der Armee bleiben. Dieses Bild vom allein gelassenen Soldaten existierte schon im Antikriegsfilm *IM WESTEN NICHTS NEUES*, der auch die Opfer von Soldaten beschreibt, die als «kleine Leute» im Krieg der großen Ideen zugrunde gehen. Die Unsichtbarkeit des Feindes ist jedoch in *LIONESS* ausschlaggebend. Anders als in *STANDARD OPERATING PROCEDURE* werden diese Frauen nicht mit katastrophalen Gefängniszuständen in Verbindung gebracht. Sie leiden am Kriegsalltag, der es noch nicht einmal in die Abendnachrichten «schafft».

Dies ist eine der Parallelen im Verhältnis zu den Dokumentarfilmen über Abu Ghraib. *LIONESS* zeigt, dass Frauen in den gleichen Gefahren-

Weihnachtsabend nur zehn Minuten lang, in Kontakt bleiben (Abb. 11). Im weiteren Verlauf des Filmes sieht man sie bei einem Überraschungsbesuch bei ihrem totkranken Stiefvater und ihrer Mutter, die den kleinen Sohn der Schwester hüten, die ebenfalls im Irak-Krieg dient. Wie Rebecca stammen mehrere Frauen aus sogenannten «military families», in denen die Eltern, Geschwister und Ehepartner auch im Krieg dienen. Die Mischung aus Patriotismus und einem Gefühl der Verantwortung der eigenen Familie gegenüber macht deutlich, dass es die Bevölkerungsgruppen, die am Existenzminimum stehen, am meisten trifft, wenn es um das freiwillige Militär geht. Die meisten der jungen Frauen haben den Militärdienst gewählt, da er ihnen Versprechungen machte, die dann nicht eingehalten wurden. Keine der interviewten Eltern war darauf gefasst, dass ihre Töchter im Gefecht eingesetzt werden und unter permanenter Lebensgefahr stünden.

Die Frauen, die Errol Morris in *STANDARD OPERATING PROCEDURE* interviewt, sind nur in einer Hinsicht den Veteraninnen in *LIONESS* oder *ALIVE DAY* ähnlich (Abb. 14 & 15). Alle erinnern einstimmig, dass sie den Geruch, die Geräusche und das Trauma des Krieges nie wieder vergessen können und sich trotzdem nichts sehnlicher wünschen würden. Shannon sagt am Anfang von *LIONESS*: «Ich sehe keine Nachrichten an. Ich lese keine Zeitungen. Aber man vergisst nichts. Die Erlebnisse des Krieges bleiben in Deiner Erinnerung, jeden einzelnen Tag». Diese Paradoxie, das Beschriebene kaum in Worte fassen zu können, weil es derart starke Emotionen bewirkt und doch auch nicht klar Distanz zu der ausgeübten Gewalt nehmen zu können, kommt in allen Interviews zum Vorschein. In *LIONESS* sowohl als auch in



Abb. 14: *Sensationalisierung und Patriotismus: In ALIVE DAY werden Soldaten interviewt, die ihre Arme und Beine im Irak-Krieg verloren haben. Ihr «Alive Day» ist der Tag, an dem sie verwundet wurden und dennoch überlebten. Diese Soldatin trägt eine Prothese und ihr linkes Bein ist stark verwundet. Rechts im Bild ist der Interviewer zu sehen, James Gandolfi, Fernsehstar und Hauptdarsteller in den SOPRANOS, der auch Co-Produzent dieses HBO Filmes ist*



Abb. 15: *Der «Preis» für Frieden? In ALIVE DAY zeigen Soldatinnen und Soldaten, wie sie den Irak-Krieg überlebt haben. Dieser Dokumentarfilm ist sehr patriotisch*

STANDARD OPERATING PROCEDURE werden Zitate aus Tagebüchern an Stelle von Zeitzeugen eingesetzt (Abb. 13). Mehrere Frauen haben dann beschrieben, was sie im Irak oder im Abu Ghraib Gefängnis erlebten. Die Frage nach dem Sinn und dem Grund ihrer Taten wird dort klar gestellt. Auch die surreale und groteske Situation ihres Einsatzes. Daher werden die Bilder ikonographisch eingesetzt, um den Zuschauern zu ermöglichen, diese Eindrücke in einen Kontext zu setzen. Der Kontrast zwischen den Soldatinnen, die nun wieder im Zivilleben stehen und den Bildern des Krieges, die wie in einem Hollywood Spektakel à la *THE HURT LOCKER* eingespielt werden, sind markant. Am Ende von *LIONESS* sehen wir die Bilder, die Shannon nicht vergessen kann. Während sich die pseudo-dramatischen, fast propagandistischen Filme wie *ALIVE DAY* auf das Leiden der Veteranen beschränken, öffnen *LIONESS* und *STANDARD OPERATING PROCEDURE* eine Tür, um die amerikanische Regierung zu kritisieren. Die kontroverse Entscheidung, Frauen schlecht ausgebildet ins Kriegsgeschehen zu schicken, um sie dort zu verschleißen, wird deutlich.

Linda Williams beschreibt in ihrem Artikel, dass die Fotografien von weiblichen Soldaten, die «thumbs up» geben, während sie neben den zum Teil leblosen Körpern ihrer Opfer stehen, am anstößigsten für die Weltöffentlichkeit wirkten. Nachdem man *LIONESS* gesehen hat, beginnen diese Bilder aus dem Irak sowohl über Abu Ghraib als auch über das Kriegsgeschehen für den Beobachter eine neue Sprache zu sprechen. Als Zuschauer fangen wir an zu visualisieren, wie dieses Kriegsgeschehen ausgesehen haben könnte. Das sind natürlich nur zögerliche Annäherungen an eine komplexe Kriegsgeschichte, deren Verlauf wir nur in Bruchstücken nachvollziehen können. Doch die knappe Schlussfolgerung, die Frauen seien die eigentlich Schuldigen gewesen, wird problematisiert. *LIONESS* und *STANDARD OPERATING PROCEDURE* erlauben uns, Erinnerung durch diese Filme anders zu sehen. Was in den Angstträumen dieser Frauen eingeschlossen ist, die sich wie Rebecca im Zivilleben immer noch ducken, weil sie meinen, angegriffen und angeschossen zu werden, gewinnt eine neue Dimension. Der Kontrast zwischen dem Leiden für das Abu Ghraib steht, und der Propagandamaschine über den Krieg im Irak, der auch nach Beginn von Obamas Präsidentschaft weitergeführt wird, ist durch das Schicksal dieser Soldatinnen greifbar geworden. *LIONESS* und *STANDARD OPERATING PROCEDURE* sind Antikriegsfilme. Die Frage ist, ob außer dem gebildeten Bürgertum, das Dokumentarfilme anschaut, sich eine weitere Öffentlichkeit diesen explosiven und systemkritischen Fragen aussetzt.

Literatur

- Benedict, Helen: *The Lonely Soldier: The Private War of Women Serving in Iraq*. Boston 2009.
Brookes, Emma: What happens in war happens. www.guardian.co.uk/world/2009/jan/03/abu-ghraib-lynn-die-england-interview (07.11.10).
Goldstein, Joshua: *War and Gender*. New York 2001.
Holmstedt, Kirsten: *Band of Sisters: American Women at War in Iraq*. Mechanicsburg 2007.

- : *The Girls Come Marching Home: Stories of Women Warriors Returning from the War in Iraq*. Mechanicsburg 2009.
- Lorentzen, Lois Ann und Jennifer Turpin: *The Women and War Reader*. New York 1998.
- McKelvey, Tara: *One of the Guys: Women as Aggressors and Torturers*. Emeryville, CA 2007.
- Nathan, Amy: *Count on US: American Women in the Military*. Washington, DC 2004.
- Rajiva, Lila: *The Language of Empire: Abu Ghraib and the American Media*. New York 2005.
- Solaro, Erin: *Women in the Line of Fire: What You Should Know about Women in the Military*. Emeryville, CA 2006.
- Williams, Kayla: *Love My Rifle More Than You: Young and Female in the US Army*. New York 2005.
- Williams, Linda: Cluster Fuck. The Forcible Frame in Errol Morris's STANDARD OPERATING PROCEDURE. In: *Camera Obscura* 73 (Vol. 25, Nr. 1), 2010, S. 28–67, (siehe deutsche Übersetzung in diesem Heft).
- Whitelaw, Kevin: Massacre Leaves 13 Dead at Fort Hood. www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120138496 (02.06.10).
- Wise, James E. und Scott Baron: *Women at War: Iraq, Afghanistan, and Other Conflicts*. Annapolis 2006.
- lionesthefilm.com/about_the_film (07.11.10).
- upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9a/Paris_Match_-_child_soldier_cover.jpg (07.11.10).
- www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=98913061 (02.06.10).

Der Krieg im Irak und seine Bilder

Während der erste Golfkrieg 1991/92 sich vor allem durch die Luftaufnahmen der Angriffswaffen auszeichnete, blieb der zweite, von George W. Bush angezettelte Golfkrieg in der massenmedialen Berichterstattung aufgrund der Pressezensur des «embedded journalism» relativ bilderlos. Bilder und Filmaufnahmen vom Krieg, die schnellstens über das Internet kommuniziert wurden, kamen als private oder soldatische Aufzeichnungen mobiler digitaler Medien dennoch zustande. Prominentes Beispiel sind die Fotografien aus dem Gefängnis von Abu Ghraib, die via Internet einen weltweiten Medienskandal auslösten.

Vorliegender Beitrag konzentriert sich auf die Bewegtbilder, die im Kontext des Irak-Kriegs entstanden sind, die Spiel- und Dokumentarfilme sowie die im Internet kursierenden «privaten» Aufnahmen. Die in unterschiedlichen Kontexten entstandenen Bilder werden als Dokumente des Irak-Kriegs verstanden, die in ihren jeweiligen kommunikativen Kontexten über den Krieg berichten. Zu fragen ist nach ihrem epistemischen Stellenwert, d.h. nach ikonografischen Traditionen, den in die ästhetische Gestaltung eingegangenen Herstellungsbedingungen der Bilder, den politischen und wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen sowie deren Referentialität. Hans-Jörg Rheinberger fasst unter dem Begriff der «epistemischen Bilder» die Bildgestaltung der Naturwissenschaften zusammen, die seines Erachtens nach keine Form der indexikalischen Referentialität besitzen sondern eher über den diskursiven Stellenwert der Wissenschaft informieren.¹ Der aus den Science and Technology Studies übernommene Begriff der epistemischen Bilder ist im Kontext medientheoretischer Bildreflexion weniger vorbelastet und kann damit Begriffe wie «Referentialität» bzw. «Authentizität» visueller Produkte umschiffen, indem gezielt nach den technologischen, kulturellen und politischen Vorbedingungen der Bilder aus dem Krieg gefragt wird. Alle Bewegtbilder, sowohl die «dokumentarischen» als auch die «fiktionalen», werden als «epistemische» Bilder einer bestimmten historischen Situation begriffen. Es sollen im Folgenden ihre Implikationen sowie ihre technischen Voraussetzungen und die Bedingungen ihrer Verbreitung nachgezeichnet werden.

Ebenfalls einen Zugriff auf die technisch-kulturellen Kontexte der Bilder leistet Judith Butler in ihrer Analyse der Bilder von Abu Ghraib, indem sie nach den politischen und sozialen Voraussetzungen für die Bilder fragt:

1 Hans-Jörg Rheinberger: Objekt und Repräsentation. In: Jörg Huber und Bettina Heintz (Hrsg.): *Mit dem Auge Denken. Strategien der Sichtbarmachung in Wissenschaftlichen und Virtuellen Welten*. Wien, New York 2001, S. 55–64; Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte Epistemischer Dinge*. Marburg 1992.

The questions for war photography thus concerns not only what it shows, but also how it shows what it shows. The «how» not only organizes the image, but works to organize our perception and thinking as well.²

Hiervon ausgehend bietet Butler das Konzept des «framing» an, das sie als diskursives Umfeld versteht, das die Bilder prägt. Sowohl Bildinhalte als auch ihre Rezeption sind von den jeweiligen «frames», dem sozialen und technischen Umfeld, gesteuert.

The operation of the frame, where state power exercises its forcibly dramaturgy, is not normally representable – and when it is, it risks becoming insurrectionary and hence subject to state punishment and control. Prior to the events and actions represented within the frame there is an active if unmarked delimitation of the field itself, and so of a set of contents and perspectives that are never shown, that it becomes impermissible to show. These constitute the non-thematized background of what is represented and are thus one of its absent organizing features. They can be approached only by thematizing the delimiting function itself, thereby exposing the forcible dramaturgy of the state in collaboration with those who deliver the visual news of the war by complying with the permissible perspective.³

Ungeachtet der Tatsache ihrer komplizierten Umschreibung der Pressezensur bleibt zu fragen, inwiefern Butler nicht die Arbeitsweisen der «frames» auch komplexer als technische und kulturelle Strukturierungen von Inhalten versteht. Zwar fehlt ein Verweis auf Michel Foucault, jedoch bewegt sich Butlers Vorstellung von «framing» sehr nah an Michel Foucaults Konzept des Dispositivs, dass die organisierende Strukturierung von Wissen bezeichnet. Der Begriff des Dispositivs ist zentraler Begriff im Denken Foucaults, der durchweg in den Schriften auftaucht⁴ und der seinen Ausgangspunkt in den Überlegungen zur «Gouvernementalität», der Beherrschbarkeit von Menschen hat.⁵ Giorgio Agamben zufolge bezeichnet das «Dispositiv» «eine heterogen Gesamtheit, die potentiell alles Erdenkliche, sei es sprachlich oder nichtsprachlich, einschließt».⁶ Weiterhin besitzt das Dispositiv eine festumrissene strategische und produktive Funktion und ist an ein Machtverhältnis angeschlossen. Aus diesem Umstand leitet Agamben die Funktion des Dispositivs, Macht- und Wissensverhältnisse aneinander zu koppeln, ab.⁷

Der weite Begriff von Dispositiv wird in der Filmtheorie flankiert vom engeren Begriff des technischen Apparats. Jean Louis Baudry bezeichnet als Dispositiv die cinematographische Apparatur, die seines Erachtens zur Rezeption eines Filmes

2 Judith Butler: *Frames of War: When is Life Grievable?* London 2009, S. 71.

3 *Ibid.*, S.73.

4 Vgl. z.B. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Der Wille Zum Wissen.* Frankfurt am Main 1977.

5 Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv.* Zürich, Berlin 2008. S. 7.

6 *Ibid.*, S.9.

7 *Ibid.*, S. 9.

Vorbedingung ist. Projektor, Leinwand und Positionierung der Zuschauer werden in Baudry Ausführungen zu einer Wahrnehmungseinheit zusammen geführt.⁸

Angesichts der mehr oder minder kontrollierten Berichterstattung über den Irak-Krieg, des Zustandekommens der Bilder aus Abu Ghraib, der Verbreitung digitaler Aufnahmen durch das Internet und vor allem der Dokumentar- und Spielfilmtraditionen, welche die mobilen und passageren Bilder imitieren, ist es unerlässlich, einen Blick auf die dispositive Situation der Bilder zu werfen. In einer jüngeren Publikation beruft sich Gertrud Koch auf Michel Foucaults Gebrauch des Dispositivs als prägende Kraft des Kinofilms, indem sie anmerkt, dass das Kino-Dispositiv mit den Diskursen «verwoben» sei «im Foucaultschen Sinne».⁹ Aus diesem Umstand leitet sie allerdings keine Prüfung der das Kino strukturierenden Diskurse ab, sondern sie stellt die Illusionskraft des Kinos in den Vordergrund, die sie als den cinematographischen Apparat medienüberschreitend generalisiert.¹⁰ Völlig außer Acht lässt sie in ihrer Betrachtung zudem die prägende Kraft der vom Kino verschiedenen Medien Fernsehen und Internet, deren ästhetische und technische Bedingungen in die Gestaltung des Kinofilms eingegangen sind. So ist das noch als «Dokumentarfilm» bezeichnete Genre längst zu einem fast ausschließlichen Produkt des Fernsehens geworden.

Der Hinweis auf die illusionsbildende Kraft des Kinos ignoriert zudem die technischen Veränderungen der Bildgestaltung, die dispositiven Voraussetzungen ihres Zustandekommens, und er ignoriert Versuche, das Kino sowie seine Bild- und Narrationsstrukturen in Hinblick auf zeitgenössische, tatsächliche Medienentwicklungen neu zu konzeptualisieren.

Insbesondere die digitalen Medien und ihre archivierenden Funktionen betont Lev Manovich in *The Language of New Media*, und er hebt ab auf die strukturellen Veränderungen, die sich im Kino kraft der digitalen Medien und des digitalen «Umbruchs» abzeichnen. Neben der Modifikation der Bildgestaltung ist für ihn die «Datenbank» neuer Orientierungspunkt. Aufgrund der spezifischen Charakteristika digitaler Medien ist die Datenbank die privilegierte Form der Speicherung und Distribution medialer Formen. Gleichzeitig ist in digitalen Bildtechnologien die Datenbank die Grundlage jeglicher Form der Narration – vom Hypertext bis zum linear erzählten Film. Aus diesem Grund führt Manovich eine für die bisherige Filmanalyse ungewöhnliche Trennung zwischen Narration und Datenbank auf der Basis der in der Sprachtheorie angesiedelten Differenzierung in syntagmatische und paradigmatische Achse ein. Bezogen auf den Film findet die filmische, lineare Narration auf der syntagmatischen Achse statt, das Reservoir der Bilder befindet

8 Jean-Louis Baudry: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 299–318.

9 Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 67.

10 *Ibid.*, S. 69ff.

sich auf der paradigmatischen Achse. Die Datenbank als Aufbewahrungsort der Bilder stellt die paradigmatische Achse der filmischen Erzählung dar. Der Begriff des Paradigmatischen beinhaltet hier die Austauschbarkeit der Bilder: Nehmen wir eine dem Film zugrunde liegende Datenbank an, können entlang der paradigmatischen Achse Bilder beliebig ausgetauscht werden.¹¹

Allerdings diskutiert Manovich in seinem Text ebenso ausführlich die technischen Bedingungen von digitalen Medien und die Veränderung von Bildschirmästhetiken. Ausgehend von der Veränderung der technischen Bedingungen sieht Manovich dann auch neue Formen der cinematographischen Bildästhetik und der narrativen Strukturen.¹²

Für Manovich dominiert die Datenbank die lineare Erzählung im Kontext digitaler Medien.¹³ Als Beispiele nennt Manovich einige Filme, deren Bildoberfläche sich der hypermedialen Oberfläche angleicht wie die Filme des englischen Regisseurs Peter Greenaway, der exemplarisch für die paradigmatischen Verfahrensweisen des zeitgenössischen Kinos steht.¹⁴ Zusätzlich zu erwähnen sind Mike Figgis' *TIMECODE* (2000) oder Bruce MacDonalds *TRACEY FRAGMENTS* (2007), die exemplarisch die narrative Linearität zugunsten Datenbank gesteuerter Bildproduktion aufheben. Abgesehen von diesen sehr experimentellen Produktionen fällt jedoch auch eine Lockerung der narrativen Linearität im Mainstream Hollywood Film auf. Hier geht die Linearität zurück, wie in Christopher Nolans *MEMENTO* (2000) oder die Filme zeichnen sich durch eine experimentelle Montage aus, wie es in Darren Arronofskys *REQUIEM FOR A DREAM* (2000) der Fall ist.¹⁵

Auf die strukturellen Verschiebungen der Filmästhetik sah sich die filmische Narratologieforschung zur Reaktion gezwungen. Mit *Film Narratology* revidiert Peter Verstraten die traditionelle Narratologieforschung dahingehend, dass er dezidiert auf die Entwicklungen der digitalen Medien verweist und ein Modell der Filmanalyse vorlegt, das die Entwicklungen zu fassen sucht.¹⁶ Hinsichtlich der Erzählerposition differenziert er in einen visuellen und auditiven Erzähler¹⁷ und Montageästhetiken¹⁸ gelten als semantische, damit narrative Aussagen. Peter Verstratens filmnarratologisches Modell, das sich auf die Ansätze Mike Bals beruft, stellt ein

11 Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. 2002. S. 229ff.

12 Manovich; Hier ist es vor allem das 5. Kapitel, das die durch digitale Medien bewirkten Neuerungen bezeichnet. So das hypertextuelle Filmschaffen Peter Greenaways wie auch die neuen semantischen Räume der Computerspiele.

13 New Media reverse this relationship. Database (the paradigm) is given material existence, while narrative (the syntagm) is dematerialised. Paradigm is privileged, syntagm is downplayed. Paradigm is real, syntagm virtual. Manovich, S. 231.

14 *Ibid.*, S. 237ff.

15 Zu neuen Schnitttechniken im Mainstream Hollywoodfilm vgl. Karen A. Ritzenhoff: On the Cutting Edge. New Visual Languages in Film-Editing Conventions in Hollywood. In: Christian W. Thomsen und Angela Krewani: *Hollywood. Recent Developments*. Stuttgart, London 2005, S. 28–41.

16 Peter Verstraten: *Film Narratology*. London, Toronto 2009, S. 5f.

17 *Ibid.*, S. 7.

18 *Ibid.*, S. 66ff.

hervorragendes Rüstzeug zur Analyse der Dokumentar- und Spielfilme dar, die sich mit den Geschehnissen im Irak beschäftigen.

Vor die Analyse der Filme seien einige Überlegungen zu den Bildkulturen des Irak-Kriegs und deren Dispositive angeführt, da davon ausgegangen wird, dass die Spiel- und Dokumentarfilme über den Irak Teil einer umfassenderen Bildproduktion sind, deren dispositiver Verfassung sie sich nicht entziehen können.

Hinsichtlich der Kriegsberichterstattung fällt auf, dass insbesondere der Fotografie im Zuge der Formulierung und Legitimierung globaler politischer Interessen als demokratisches Anliegen eine exzeptionelle Rolle zufällt, die Fotografie demnach einem deutlich sichtbaren «framing» folgt. Liam Kennedy bewertet die amerikanische Fotografie des späten 19. bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als ein Medium, das amerikanische politische Ziele und amerikanische visuelle Perspektiven in Einklang miteinander bringen konnte. Dabei gelten die 1920–1960er Jahre als die Hochzeit des amerikanischen Fotojournalismus, welcher sich insbesondere in den Magazinen *Time* und *Life* verwirklicht sah. Kennedy zufolge etablierte das Magazin *Life* «an American way of seeing the world that is visually codified and thematized by the national concerns of the United States». ¹⁹

Einen entscheidenden Einschnitt in den an nationalen Interessen ausgerichteten Fotojournalismus stellte der Vietnamkrieg (1964–1975) dar. Sowohl Foto- als auch Fernsehjournalisten konterkarierten die Kriegsberichte des Militärs und begannen kritische Fragen hinsichtlich der Kriegsführung und des Verhaltens des Militärs zu stellen. ²⁰ Die Massaker der amerikanischen Armee wurden dem Publikum zu Hause vor Augen geführt, was zur innenpolitischen Opposition und schließlich zum Rückzug des amerikanischen Militärs aus Vietnam führte.

Das visuelle Erbe des Vietnamkriegs ist inzwischen fest in der amerikanischen und internationalen populären Kultur verankert. Verstärkt wurden die Positionen durch die kritische filmische Verarbeitung des Kriegs in den Filmen *PLATOON* (1986), *COMING HOME* (1977), *APOCALYPSE NOW* (1979), *FULL METAL JACKET* (1987) und *THE DEER HUNTER* (1978). Bezeichnenderweise wurden die Filme erst einige Jahre nach Beendigung des Krieges produziert.

Die im Sinne der militärischen Propaganda schlechten Erfahrungen mit dem Vietnamkrieg veranlassten eine generelle Berichterstattungssperre im Rahmen der Invasionen in Grenada (1983) und Panama (1989). ²¹ Gleichzeitig verlor der Fotojournalismus angesichts der Verbreitung der televisuellen Berichterstattung an Bedeutung. Das Fernsehen spielte seit dem Vietnamkrieg eine außergewöhnliche Rolle.

19 Liam Kennedy: Securing Vision: Photography and US Foreign Policy. In: *Media, Culture & Society*, Vol. 30 Nr. 3, 2008, S. 281.

20 Dieser Aspekt spielt im Film *LIONS FOR LAMBS* eine wichtige Rolle.

21 Kennedy, op. cit., S. 282. Die kanadische Schriftstellerin Margaret Atwood sucht in ihrem Roman *Bodily Harm* die Invasionspolitik der Amerikaner in Grenada, die fehlende Berichterstattung und die fehlende Bildkultur zu fiktionalisieren. Ironischerweise folgt auf diesen 1982 erschienen Roman die amerikanische Invasion 1983. Margaret Atwood: *Bodily Harm*. New York 1982.

Um die kritische Berichterstattung zu unterbinden, folgte die amerikanische Regierung dem im Falklandkrieg praktiziertem englischen Beispiel der Pressezensur, emphatisch mit «pooling» umschrieben. Das «Department of Defense Pool» kontrollierte mit einer geringen Zahl an «handverlesenen» Journalisten die gesamte Informationsdistribution aus dem ersten Golfkrieg.²² Jedoch hatte die Kriegs fotografie ihre führende Rolle einerseits an das Fernsehen, andererseits an die funktionalen Bilder der Militärs abgegeben, wie auch Fred Richtin, der Fotoredakteur bei der *New York Times* feststellt.

Never has «spin control» and «photo opportunity» been so easily embraced in the world, nor so successfully. The tradition of the war photographers (...) was circumvented and very likely ended with another first-pictures seen from a bomb's point of view. The world of Robert Capa and W. Eugene Smith and Don McCullin begins to face next to the technological wizardry of a «smart» bomb taking its own images.²³

Damit war das Schicksal der traditionellen Kriegs fotografie als professionelle journalistische Form besiegelt. Individuelle Bewegtbilder spielen auch im zweiten Irak-Krieg eine außerordentliche Rolle – allerdings in digitaler, über das Internet verbreiteter Form.

Den ersten Golfkrieg charakterisierten die CNN Berichterstattung und die Bilder der militärischen Technologien, die auswechselbar wurden.²⁴ Unsichtbar aber blieb die durch den Angriff bewirkte Gewalt: Es existierten keine «offiziellen» Bilder zerbombter Städte, verletzter Zivilisten und Soldaten.

Gemäß den Erfahrungen aus den vorhergehenden Kriegen wurde im zweiten Krieg gegen den Irak mit dem Versuch der «embedded journalists» wieder eine Kontrolle der Berichterstattung vorgenommen. Zwar wurde bei den «embeds», wie sie in der Regel genannt sind, keine aktiven Formen der Zensur festgestellt, jedoch zeigen größer angelegte Untersuchungen, dass die meisten Bilder einem «highly restricted pattern of depiction limited largely to a discourse of military technological power and response» folgen.²⁵ Der «embedded journalism» ist demnach ohne Kontrolle durch das Militär nicht möglich.²⁶

22 Zur Berichterstattung aus dem ersten Golfkrieg vgl. auch: Jürgen Felix und Peter Zimmermann (Hrsg.): *Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 11, 1991.

23 Fred Richtin, zitiert in Kennedy, op.cit., S. 282.

24 Mike Sandbothe: Der Golfkrieg, das Fernsehen und die Philosophie. Über die Anästhisierung Unserer Wahrnehmung Durch die Technologien der Zeit. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 11, 1991, S. 29–34.

25 Michael Griffin: Picturing America's «War on Terrorism» in Afghanistan and Iraq. In: *Journalism* Vol. 5, Nr. 4, S. 380–94 zitiert in Kennedy, op.cit., S. 283.

26 Vgl. hierzu einen Kommentar vom April 2003: «Secretary of Defense Donald Rumsfeld has ordered the American military to take more than 700 embedded media along with i in a stunning new policy that may well forever change relations between the military and the media, which have been strained since the Vietnam War. ... DOD's guidance says these will be long-term assignments and the military will provide transportation, lodging and food, along with chemical and biological protective suits and masks, for embedded media. The media will have to (...) sign an agreement to a set of basic

Jenseits der problematischen Aspekte von Zensur im Rahmen des «embedded journalism» stößt die Nähe von militärischer und journalistischer Perspektive auf. Die Zeitschrift *PR Week* formuliert die Schwierigkeit folgendermassen: «When you're embedded, you are travelling with a combat unit, and with that comes the risks of being on the battlefield».²⁷ Die Anwesenheit auf dem Schlachtfeld stellt für den Journalisten einerseits Gefahr für Leib und Leben dar, andererseits drängt sich die militärische Perspektive geradezu auf. Die Verwechselbarkeit von Kampf und Journalismus wird an der Rolle der Soldaten evident, die inzwischen ihre eigenen Bilder mit mobilen Geräten aufnehmen, bearbeiten und im Netz verbreiten. Karen Andén-Papadopoulos zufolge waren fotografische Aktivitäten von Soldaten schon im 2. Weltkrieg üblich, die digitale Herstellung und Verbreitung verleiht den soldatischen Bildern jedoch eine neue Dimension.²⁸ Die schnelle Aufnahme der Bilder und die zeitgleichen Verbreitungsmöglichkeiten in den digitalen Kommunikationsstrukturen garantieren den uneingeschränkten Zugriff.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass der Irak-Krieg eine – im Vergleich zu bisherigen Kriegen – eigene Bildkultur hervorgebracht hat. Diese setzt sich zusammen aus den journalistisch redigierten Berichten der «embeds» und den nicht redigierten (Bewegt)bildern der Soldaten. Daneben besteht eine lebhaft produzierte Dokumentation an Dokumentar- und Spielfilmen, die sich ebenfalls mit den Vorgängen im Irak-Krieg beschäftigen.

Obwohl der Öffentlichkeit in den Massenmedien fast ausschließlich kontrollierte Bilder eines klinisch sauberen Kriegs geboten wurde, existieren in den entsprechenden Internetforen Bilder, die in gegenteiliger Absicht die Brutalität und die Gräueltaten des Krieges deutlich dokumentieren. Das bewirkt das Paradox, dass die Massenmedien kontrollierte Information aus dem Irak-Krieg anbieten und anbieten, dieser Krieg durch die privaten Bilder einer der bislang best dokumentierten Kriege zu werden verspricht.

Wie bereits erwähnt, kursieren Fotografien, Filmbeiträge und Videoclips mit individuellen Bildern der Soldaten. Sie stellen, sieht man von den kontrollierten Bildern der «embeds» ab, die stärkste Quelle für Bilder aus dem Krieg dar. Neben dem problematischen, nicht-journalistischen Ursprung bringen die Bilder jedoch das Problem der übergroßen Nähe der Produzenten zu den Bildern auf. Während bei journalistischen Bildern zumindest noch von der Trennung von soldatischem und militärischem Blick ausgegangen werden konnte, fällt hier diese Kategorie weg. Der Soldat ist gleichzeitig Berichterstatter in der Handlung. In Bezug auf die Fotografien der deutschen Wehrmachtssoldaten beurteilt Bern Hüppauf deren fotogra-

rules intended to protect operational security – exactly as was done in Vietnam – and abide by those rules on pain of expulsion and loss of the slot to the correspondent's employer». Joseph L. Galloway: *Sharing the Battlefield: Pentagon Policy Signals a New Era in War Coverage*. In: *Presstime* April, 2003, S.24.

27 Matthew Cremer: *Journalists Make Their Own News in Iraq War Reporting*. In: *PR Week*, 7.4.2003, S. 2.

28 Kari Andén-Papadopoulos: *Body Horror on the Internet: US Soldiers Recording the War in Iraq and Afghanistan*. In: *Media, Culture & Society* Vol. 31, Nr. 6, 2009, S. 924.

fische Aktivitäten als Abwehrmechanismus, der den Soldaten die Differenzierung zwischen handelndem und dokumentierendem Ich erlaubt. Gerade in Bezug auf die beiden Weltkriege kann die Trennung in ein handelndes und ein dokumentierendes ›Ich‹ als Verarbeitung eines Traumas angesehen werden.²⁹

In Hinblick auf den individuellen Einsatz von Kameras spielen traumatische Erlebnisse eine große Rolle,³⁰ allerdings deutet die Konvergenz von Erleben und Dokumentieren auf eine Veränderung des fotografischen und filmischen Dispositivs hin. Bei beiden Medien waren bislang die Aufnahmen getrennt von der Produktion, Nachbearbeitung und der Distribution von (Bewegt)bildern. Im Kontext der digitalen Medien und der entsprechenden Aufnahmeverfahren fallen die einzelnen Phasen der Bilderstellung zusammen und bewirken einen Zusammenbruch der im Dispositiv angelegten Distanzen der Herstellung, Produktion und Distribution von Bildern.

Die Verbreitung von Soldatenbildern über das Internet ist zu einer zwar inoffiziellen, aber wichtigen Informationsquelle über den Krieg im Irak geworden. Selbst das Militär versucht, diesem Muster durch Einrichtung eigener Seiten zu folgen.

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive ist auffällig, dass sich die ästhetischen Charakteristika der soldatischen Aufnahmen wie auch die Organisation der Verbreitung an bestehenden Strukturen massenmedialer Organisation ausrichten. Es existieren unterschiedliche Modi der Bearbeitung von Erfahrung und deren Semantisierung in Bildern. Die inzwischen geschlossene Seite *NowThat'sFuckedUp.com* hatte Soldaten die Möglichkeit gegeben, Horrorbilder des Krieges gegen einen freien Gebrauch von pornographischen Seiten einzutauschen. Aufgrund der unsicheren Lage im Irak war von dort wohl kein mit Kreditkarten erkaufter Zugang zu Pornographie erhältlich.³¹

Seitens der Webseite waren die Bilder in zwei Kategorien aufgeteilt, wovon «Pictures from Afghanistan and Iraq» die harmlosere der beiden darstellt. Unter dieser Rubrik finden sich Bilder, die aus dem Alltagsleben, dem Leben in den Baracken oder den Ereignissen auf Patrouillengängen berichten. Die Rubrik «Pictures from Afghanistan and Iraq-Gory» enthält durchweg schockierendes Bildmaterial. Hier sind es die abgetrennten und zerstückelten Körper der Iraker, die zur Schau gestellt sind. Wie Andén-Papadopoulos feststellt, folgen die Bilder einer definitiven visuellen Semantik, die sich auf zerstückelte Körperteile irakischer Männer konzentriert. Höhepunkte der Bildgestaltung sind abgetrennte, blutige Köpfe, die an den Haaren in die Kamera gehalten werden.³² Trotz ihres abstoßenden Inhalts folgen die Bilder den patriotischen Gesetzen der amerikanischen Kriegsberichterstattung und den Anforderungen eines allgemeinen Anstands. Es werden keine Bilder verletzter amerikanischer Militärs wie auch von Frauen und Kindern geboten. Damit wird

29 Andén-Papadopoulos, op.cit., S. 925.

30 Vgl. ebenfalls die Beiträge von Amy Pozorski und Karen Ritzenhoff.

31 Andén-Papadopoulos, op.cit., S. 926.

32 Ibid., S. 926f.

deutlich, dass die Soldaten keine Bilder eingesetzt haben, die das amerikanische militärische Interesse attackierten.³³ Über ihren pragmatischen Zweck als Pornobörse wirkt die Seite jedoch als Verarbeitungsinstanz der Erlebnisse der Soldaten, die angesichts der verschönten Berichterstattung der Massenmedien ein Forum zur Diskussion ihrer Erlebnisse benötigen, wie ein Blogteilnehmer feststellt:

For me, to be able to come to a site where the story isn't white washed and the pictures are as real and gory as it gets, gave me some weird sense of hope that those who are now armless, legless, sightless, and outright dead, are given a place here to be known and respected.³⁴

Ebenso wird die patriotische Rhetorik der amerikanischen Regierung und deren Bigotterie entlarvt:

How do we expect these soldiers to cope with reality. Their commanders instruct them to go to protect our freedom, and kill as many brown people as possible, and that we love you for it. BUT DON'T TALK about the brutality, don't talk about the REALITY of it. Just shut it down and forget it ever happened. That's all they want to do, is share what they are doing here, share what they consider to be an accomplishment, killing an insurgent. (...) I mean Bush wants these guys heads on a platter right? But insurgent's heads can't be taken home and hung on a wall. So a picture is the closest thing to it. After all, is that not what our president said? HUNT down these insurgents, kill them, smoke them out of their foxholes like the animals they are? (...) You guys are doing what we need you to do and posting here to share your reality there. To get some support, form us, and hear us say GOOD JOB! (kaizersoze)³⁵

Exemplarisch verdeutlichen sich in dieser langen Äußerung unterschiedliche Aspekte der Internetkommunikation über den Krieg. Sicherlich funktioniert der Blog mit seinen Kommentarfunktionen und der Veröffentlichung der kruden Fotos als therapeutisches Moment in der Verarbeitung der eigenen Erlebnisse, wie es bereits Bernd Hüppauf in Hinblick auf die Fotografien aus dem 1. Weltkrieg feststellt. Fast en passant wird die Funktion der Fotografie als Ersatz für das reale Objekt im Sinne Roland Barthes theoretisiert³⁶ und ihr wird im eigenen Erleben eine deutlich markierte Funktion zugesprochen. «But insurgent's heads can't be taken home...».

Die Anbindung der Seite an pornographische Formen markiert deutlich die medialen Dispositive der (Bewegt)bildkulturen des Irak, die «reine» Kriegsbilder nicht zulassen können. Diese müssen entweder sexualisiert bzw. pornographisch aufgearbeitet sein oder sich popkultureller Inszenierungsformen bedienen. Diese Strategie verhindert die visuelle Proliferation kriegerischer Bilder in die Medienöffentlichkeit. Hinzu kommt, dass die Transformation in pornographische oder pop-

33 Ibid., S. 927.

34 The Trip, zitiert nach Andén-Papadopoulos, op.cit., S. 929.

35 Ibid., S. 929.

36 Roland Barthes hatte zu einer Fotografie angemerkt: «Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz. Diese Beglaubigung ist das neue Gen, das diese Erfindung in die Familie der Bilder eingeführt hat». Roland Barthes: *Die Helle Kammer*. Frankfurt/M 1985, S. 97.

kulturelle Formen als soldatische Verarbeitungsstrategie gelesen werden kann. In diesem Sinne wird auch die kritische Filmproduktion in Hollywood, auf der Grundlage privater soldatischer Bilder, eine Strategie zur Verarbeitung des Kriegstraumas. Im Sinne des angesprochenen «framing» übernimmt Hollywood eine sonst dem Journalismus zugehörige Rolle der kritischen Betrachtung des Irak-Kriegs.

Wie die Fotografien finden sich auch die Videoclips der Soldaten im Internet wieder, häufig überarbeitet gemäß populärer Darstellungskonventionen. Die Seite «Mediashift» liefert einen Anhaltspunkt über die jeweiligen Portale und bietet einen Überblick über die kombattante Videoproduktion. Mark Glaser zufolge fanden sich auf der Plattform YouTube die meisten Videos aus dem Krieg wieder. Folgerichtig bezeichnete das Magazin *Time* den Irak-Krieg als «the first YouTube war». ³⁷ Eine ähnliche Auffassung bietet Mark Glaser in seinem WebLog:

If the first Gulf War put cable news and CNN on the map, the second Gulf war in Iraq has put video shot by soldiers in the spotlight. I first wrote about these videos in January, focusing on the ones that proliferated at the video-sharing site You Tube. But now the phenomenon has exploded into the mainstream, with an MTV documentary. ³⁸

Angesichts der nicht zu kontrollierenden Aktivitäten der Soldaten stellte das Militär eine eigene Internet Plattform mit propagandistischen Darstellungen eines klinisch sauberen Krieges zur Verfügung. ³⁹ Gleich den soldatischen Fotografien, die sich in der Medienform der Pornographie äußern, kombinieren sich die soldatischen Videoclips mit populären Formen des visuellen und akustischen Mainstream.

Besondere mediale Aufmerksamkeit hatte das Video *Hadji Girl Song* erregt, das von Corporal Joshua Belige auf YouTube hochgeladen wurde. Ganz in der musikalischen und inszenatorischen Tradition der amerikanischen «Singer/Songwriter» berichtet er von seiner Liebe zu einem muslimischen Mädchen, das er zu treffen sucht, worauf er von deren Familie attackiert wird. Als Gegenwehr benutzt er die kleinere Schwester des Mädchens als menschliches Schutzschild, die daraufhin von Bruder und Vater getötet wird. Die entsprechenden Textstellen lauten:

So I grabbed her little sister and pulled her in front of me
As the bullets began to fly
The blood sprayed from between her eyes. ⁴⁰

Anscheinend wurde Belile vom «Council on American-Islamic Relations» (CAIR) zu einer Entschuldigung gezwungen. Das amerikanische Militär stellte sich hinter ihn, da er keine militärischen Geheimnisse verraten hatte. Jedoch hatte auch

37 Ana Marie Cox: The You Tube War. In: *The Time*, 10.7.2006. www.time.com/time/nation/article/0,8599,1216501,00.html?cnn=yes (15.09.10).

38 Mark Glaser: Your Guide to Soldier Videos from Iraq. www.pbs.org/mediashift/2006/08/your-guide-to-soldier-videos-from-iraq213.html (15.09.10).

39 Vgl. shock.military.com/Shock/home.do (15.09.10).

40 Glaser, op. cit.

dieses Fantasieprodukt seinen grausamen realen Vorläufer, auf den es sich (vielleicht in Aufarbeitung des kriegerischen Traumas bezieht.) In den inzwischen als das «Massaker von Haditha» bezeichneten Ereignissen wurden im November 2005 24 unbeteiligte irakische Frauen, Kinder und Männer von amerikanischen Soldaten als Racheaktion auf einen Sprengstoffanschlag umgebracht. Nick Broomfields Dokumentarfilm, auf den später noch eingegangen wird, widmet sich kritisch diesen Ereignissen. Im Kontext der Kriegsfilme über den Irak bemüht er sich als einziger Film annähernd um eine irakische Perspektive.

Die von den Soldaten anvisierte Ästhetisierung ihrer Videobeiträge im Stile von Videoclips wird seitens des Senders MTV aufgegriffen und in ein eigenes Sendeformat gegossen. Unter der Bezeichnung «Iraq Uploaded: The War Network TV Won't Show You, Shot By Soldiers And Posted Online» mit dem Untertitel «War as it really is, documented via hundreds of hours of viral video posted online» bietet die von MTV betriebene Seite parallel zur Sendung die aufgezeichneten Kriegserlebnisse der Soldaten im Irak. Der Kommentar fasst die Mediensozialisation der jungen Männer treffend zusammen.

To a generation of soldiers raised on first-person-shooter video games, armed with pocket-sized digital still and video cameras, the Iraq war is coming home in an unprecedented, and sometimes disturbingly graphic, way. A previous generation's soldiers from Vietnam returned mostly with still shots and memories, and the 1992 Gulf War was notorious for the carefully managed footage of «smart bombs» fed to the news networks. But the military's lax rules on the posting of video on the Internet have allowed Iraq war soldiers to post their uncensored video diaries online for all the world to see. Hundreds of hours of video footage are now on sites like iFilm, YouTube and Ogrish.com, providing a visual document of life during wartime as it's never been seen before.⁴¹

Interessant an den von MTV favorisierten Videos sind neben der drastischen Darstellung von Gewalt, der Fetischisierung abgetrennter Körperteile und der durchgängigen Handkameraästhetik die Schnitttechnik sowie die Stilisierung der Elemente in Form der MTV Videoclips. Angesichts der oben erwähnten Mediensozialisation der meisten jungen Soldaten ist diese Formgebung nicht weiter verwunderlich.

Vor dem Hintergrund der ausführlichen visuellen Dokumentation des Irak-Kriegs aus soldatischer Perspektive stellt sich die Frage nach dem Stellenwert des klassisch-aufklärerischen Dokumentarfilms und des empathischen Spielfilms im Sinne des kritischen Rekurs auf Vietnam. Klassische Reportagedokumentarfilme oder Filme im Stil von «direct cinema» scheinen in Bezug auf den Irak-Krieg nicht zu existieren. Internationale Beachtung fanden Errol MORRIS STANDARD OPERATION PROCEDURE (2008), Deborah SCRANTONS WAR TAPES (2004) und – bereits schon angesprochen – Nick Broomfields BATTLE FOR HADITHA (2007). Während Errol

41 www.mtv.com/news/articles/1536780/20060720/story.jhtml?headlines=true (21.09.10). Der Zugriff auf die Videos findet sich unter: www.mtv.com/videos/news/254378/i-wanted-to-see-what-was-really-going-on-over-there.jhtml?id=1536801 (21.09.10).

Morris sich auf das Zustandekommen der Abu Ghraib Fotografien konzentriert, berichten Deborah Scranton und Nick Broomfield von den Grausamkeiten des Kriegs.

Deborah Scrantons *WAR TAPES* (2004) greift die soldatischen Arbeiten mit der Kamera auf. In Einverständnis mit der Armee stattete sie ausgewählte Soldaten einer Einheit aus New Hampshire mit Videokameras aus. Zu Beginn des Films werden die Soldaten und ihre Motive der freiwilligen Rekrutierung vorgestellt, die durchaus unterschiedlich und nicht durchgängig «patriotisch» sind. Bei Mike Mortuary ist es eine Reaktion auf die Anschläge vom 11. September, der Libanese Zack Bazzi meldet sich bei der Armee, um sein Studium zu finanzieren.

Die soldatischen Bildwelten sind demnach sehr nah an der Realität des Kriegs. Die Bilddokumente aus dem Irak, die oft aus nächster Nähe militärische Zwischenfälle, Angriffe und Bombenattentate dokumentieren, sind von Videokameras aufgezeichnet, die mittels einer Spezialbefestigung an der Windschutzscheibe der Fahrzeuge befestigt sind. Diese Art der Kameraführung garantiert eine nicht subjektiv geführte Kamera, die Bilder ähnlich einer Surveillance Kamera liefert. Der Film konzentriert sich einerseits auf die Ereignisse im Krieg und deren «unbeteiligte» Dokumentation,⁴² andererseits liefert er einen Einblick in die Lebenswelt der Soldaten, bietet Interviews mit den Ehefrauen und berichtet ausführlich von den psychischen und physischen Schäden der Heimgekehrten. Die soldatischen Videos gleichen denen im Internet, in ähnlicher Weise werden Angriffe und Bombenanschläge mit der digitalen Handkamera dokumentiert.

Nick Broomfields Dokumentarfilm *BATTLE FOR HADITHA* re-inszeniert als semi-dokumentarische Hybridform die Geschehnisse um einen Anschlag auf einen amerikanischen Konvoi und die daran anschließende Racheaktion amerikanischer Soldaten, die in einen Wohnblock eindringen und 24 Unschuldige töten. Wie bereits erwähnt, nimmt dieser Film auch eine irakische Perspektive ein, indem er das Alltagsleben der irakischen Familien zeigt, die auf der einen Seite von den Amerikanern, auf der anderen Seite von Al Quaida terrorisiert werden.

In ihren Dokumentarfilmen setzen weder Nick Broomfield noch Deborah Scranton der digitalen Handy- und Videokameraästhetik eine eindeutige filmische Ästhetik oder ein ausformuliertes dokumentarisches Anliegen entgegen. Im Gegenteil, es wird die digitale Handkamerästhetik der soldatischen Videos in Aussehen und Schnitt nachgeahmt. In der ersten Szene von *BATTLE FOR HADITHA* rasen zwei Militärfahrzeuge in der menschenleeren Wüste miteinander um die Wette, begleitet von Heavy Metal Musik. Diese einleitenden Bilder imitieren deutlich die Machart soldatischer Aufnahmen.

Ausgewiesenermassen ein Spielfilm, der sich die Form eines Dokumentarfilms gibt, ist Brian de Palmas *REDACTED* (2007). Die zentrale Wahrnehmung des Films ist die soldatische Kamera eines Filmstudenten, der sich in die Armee verpflichtet

42 In Interviews weisen die Soldaten oft darauf hin, dass sie die Kamera nach ihrer Montage vergessen hatten.

hat. Damit thematisiert REDACTED die Form der filmischen Bilder über den Irak-Krieg, die auf den entsprechenden Webportalen zu finden sind und eignet sich deren Ästhetik an.⁴³ Unterbrochen werden seine Bilder von Aufnahmen des arabischen Fernsehens, Dialogszenen der Computertelefonie. Zu Beginn inszeniert der Film einen fiktiven Dokumentarfilm, der über die Lage in Samarra berichtet. In goldenen Bildern zum Ton des Muezzins wird hier ein nostalgisch-romantisches Klischee vom «Morgenland» vermitteln. Diese ironische Simulation anderer filmischer Formen wird als nicht mehr realisierbare, vergangene Form filmischer Visualität vorgeführt. Aktuell und für den Film realisierbar sind die Formen filmischer Direktheit im Internet.⁴⁴

Auch weitere Filme über den Krieg im Irak wie z.B. Robert Redfords *LIONS FOR LAMBS* (1997), Paul Haggis' *IN THE VALLEY OF ELAH* (2007), Kimberley Peirce, *STOP-LOSS* (2008) und Kathryn Bigelows *THE HURT LOCKER* (2008) beziehen sich auf die aktuelle Nachrichtensituation des Krieges, die Verbreitung der Bilder im Internet und die filmischen Reaktionen auf die Bilder. In gleicher Weise wie REDACTED simulieren *STOP-LOSS*, *IN THE VALLEY OF ELAH* die subjektive Kamera soldatischer Videoaufnahmen. *THE HURT LOCKER* spielt mit der visuellen Ästhetik der digitalen Handkamera und bietet Bilder eines Irak, die ähnlich wie REDACTED nur aus Militärcamps und Kontrollstationen bestehen. Auch hier ist die Handlung eingeschränkt auf die «alltäglichen» Aktivitäten der Soldaten, vor allem das Verhalten an Kontrollpunkten und das Entschärfen von Zeitbomben. Das Leben der irakischen Zivilisten wird kaum gezeigt, die Fremdheit der Besatzer gegenüber der Bevölkerung nicht aufgelöst. Die einzigen Kontakte – das ist Motiv in den meisten Filmen – finden zwischen den Soldaten und kleinen irakischen Jungen statt, die den Soldaten gerne Pornofilme verkaufen oder mit ihnen Fußball spielen. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Filme keine eigene cinematographische Ästhetik, wie sie in den Vietnamkriegsfilmen oder noch in dem Film zum 1. Golfkrieg, Sam Mendes *JARHEAD* (2005) vorkommt, ausbilden.

Eine andere Gruppe von Filmen thematisiert die Verstrickungen der amerikanischen Regierung und ihrer Administration in politische Intrigen. Zu diesen Filmen gehören Stephen Gaghans *SYRIANA* (2005), Robert Redfords Fernsehproduktion *LIONS FOR LAMBS* (2007) und Ridley Scotts *BODY OF LIES* (2008). Die Spielorte der Filme wechseln zwischen Irak, Europa, dem Nahen Osten und den USA. In visueller und narrativer Hinsicht jedoch bieten sie keine Gegenmodelle zu den fragmentierten Ästhetiken der «soldatisch» inspirierten Filme. Auch hier finden sich digitale Video-, Kontrollkamera- und Computeraufnahmen integriert. Während

43 Ken Provencher merkt dazu an: «Viewers acquainted with Iraq War documentaries, soldiers' camcorder footage, milblogs, YouTube, Al Jazeera, Sky News and jihadis' websites are in a position to confirm these forms. Those unfamiliar with that material need not go far: aggregate sites such as LiveLeak, infovlad.net, and Milblogging, among countless others, collect and sort footage and writings into semblance of order. Ken Provencher: Redacted's Double Vision. In: *Film Quarterly* Vol. 62, Nr. 1, 2008, S. 32.

44 Vgl. Paul Arthur: Atrocity Exhibitions. In: *Film Comment* Vol. 43, Nr. 6, 2007, S. 54.

die Filme mit direkter Handlung im Irak zumeist einem mehr oder weniger linearen Narrationsmodell folgen, fragmentieren diese Filme neben der visuellen Einheit auch die narrative Linearität. Narrative Einheiten werden aufgelöst zugunsten von narrativen Fragmenten, die sich in der Rezeption schwerlich zu einer Einheit zusammensetzen lassen. So erzählt *LIONS FOR LAMBS* in drei Strängen, deren zeitliche Anordnung gegeneinander verläuft, die Geschichte zweier Studenten aus der Unterschicht, die sich aus patriotischen Motiven registrieren lassen und aufgrund militärischer Inkompetenz in Afghanistan zu Tode kommen. Der Titel *LIONS FOR LAMBS* konnotiert deutlich die Divergenz zwischen einer «patriotisch» eingestellten Bevölkerung und einer zynisch agierenden Regierung, die den freundlichen Patriotismus ihrer Bürger schamlos im Eigeninteresse ausbeutet. Dieses Motiv tritt auch in *BODY OF LIES* deutlich hervor. Ein ägyptischer Staatsbürger, der als «permanent resident» beruflich erfolgreich mit schwangerer Frau und Kindern in den USA lebt, wird von den amerikanischen Geheimdiensten in den Irak entführt und dort als Terrorist einem örtlichen Polizisten ausgeliefert. Es ist nur dem Mitleid eines Externen zu verdanken, dass der Mann aus den Klauen der Folterer gerettet wird. Was *BODY OF LIES* als individuelles Drama erzählt, inszeniert *SYRIANA* als Korruption der amerikanischen Regierung und des Öl Establishment im großen Stil. Die arabische Herrscherfamilie wird seitens der Amerikaner hinsichtlich ihrer Thronfolge unter Druck gesetzt, damit amerikanische Ölintereessen am arabischen Golf weiter gewahrt bleiben.

Auch *SYRIANA* bietet keineswegs eine lineare Narration, stattdessen prozediert die Handlung in narrativen Fragmenten, die sich um drei Figuren herumgruppieren. Den Geheimagenten Bob, gespielt von George Clooney, den Finanzexperten Brian Woodman, gespielt von Matt Damon, Berater des liberalen arabischen Prinzen Nadir und den Anwalt Bernett Holiday, der Ungereimtheiten und Bestechungen in der Fusion zweier Ölkonzerne entdeckt. Hier scheint die Handlung in den Hintergrund zu rücken zugunsten ihrer Fragmentarisierung und der «Direktheit» und «Echtheit» der digitalen Gebrauchsbilder.

Selbst wenn die scheinbar reduzierte Visualität von Videokamera und Fernsehbild eingeführt ist, konzentriert sich die neuartige Filmästhetik auf eine prominente Gruppe in Hollywood, die seit Jahren den «Independent Film» gegen den popkornbesessenen Mainstream zu etablieren sucht. Es sind vor allem Schauspieler wie Robert Redford, der mit der Gründung des Sundance Instituts und des gleichnamigen Festivals dem amerikanischen «Independent» Film einen ungeheuren Auftrieb verlieh.⁴⁵ Hierzu gehört auch der Schauspieler George Clooney, der mit dem Regisseur Steven Soderbergh einige der herausragenden Filme drehte. Auch der Drehbuchautor Stephen Gaghan, der in *SYRIANA* der Drehbuch verfasst hatte und Regie führte, hatte für *TRAFFIC* einen «Academy Award» für sein Drehbuch erhalten. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich eine Gruppe von engagierten und kompeten-

45 Zur Entwicklung der 2. Independent Welle vgl. Angela Krewani: *Hollywood's New Brand: Independent Film Production*. In: *Hollywood. Recent Developments*. Stuttgart, London 2005, S. 126–34.

ten Filmprofessionellen gebildet hat, die als ästhetische und politische Avantgarde sich mit filmischen Mitteln gegen die offizielle Regierungspolitik wendet. In ihrer Protesthaltung jedoch nicht auf traditionelle ästhetische Muster zurückgreift, sondern mit neuen Formen und in anderen Bildmedien erprobten Gestaltungsmustern experimentiert.

Allerdings nicht immer zur Freude der konservativen Filmkritik. So moniert Garrett Stewart unter dem Titel «Digital Fatigue» die vorgeblichen Defizite der Kriegsfilm über den zweiten Golfkrieg, denen er fehlende Breitenwirkung vorwirft:

American films about Iraq or Afghanistan keep failing at the box office. We're told in the press it's too close for comfort, too soon much like free TV to warrant ticket prices. The real problem is that it's too shapeless for a plot. Fighting terror with terror is one thing; finding narrative drive or closure (...) is another. To say nothing of a formal coherence taunt enough to secure a cogent oppositional stance. Instead, the frequent anti-war burden of these films feels like stress only in the other sense, disorienting and demoralized – especially when the most salient formal feature, the blanketing of a plot by a thick quilt of digital mediation, seems part of a diagnosed syndrome to begin with, where every tour of duty comes equipped with tourist cams and every other move is shot from above in someone else's movie. Battle fatigue has grown stylistic, afflicting the picture as well as its scene. (...) Critique dissipates into technique. In the new digital milieu, anything approaching to oppositional cinema in a realist combat mode risks being thwarted by the requisite authenticities of its own visualization.⁴⁶

Neben den sichtlich, in selbstreflexiver Absicht eingebauten digitalen Bildverfahren kritisiert Stewart, dass sich die narrativen Momente nicht mehr zu einem kohärenten, spannenden, der Kriegshandlung angemessenen Plot fügen:

The original «shock and awe» was a war-film idea, the imperialist vestige of a genre fantasy, where part of the U.S. arsenal was the very spectacle of its unleashed power. What remains, and for the U.S. troops as well now, is a paranoid setting without a vivid scenario, a genre template left begging for the energy of the plot. With no clear demarcation between the good guys and the bad, narrative itself seemed stalled, balked. We found no WMDs in Iraq, just IEDs detonating everywhere. Strong storytelling is among the casualties of such «improvised» devices. Gone are the choreographed and panoramic staples of the combat genre, beachheads to be won, fortresses to be held. We get instead random checkpoint suicides, grenade and mortar ambushes in blind alleys, frantic house searches, impromptu firefights – all of it saturated by video: not only second-hand embedded footage but the ubiquitous remote control of drone predator surveillance in the hightech fantasy of an ultimately unmanned victory.⁴⁷

46 Garrett Stewart: Digital Fatigue: Imaging War in Recent American Film. In: Film Quarterly Vol. 62, Nr. 4, 2009, S. 45.

47 Stewart, op. cit., S. 45.

Sieht man von den negativen Konnotationen dieser Kritik und dem fragwürdigen Ideal eines «heroischen» Kriegsfilms mit deutlicher Markierung von «gut» und «böse» ab, bestätigt die Kritik den epochalen Wandel der Filmästhetik. Große cinematographische Bildentwürfe, wie es noch Sam Mendes Film *JARHEAD* über den ersten Krieg am Golf unter intertextuellem Rekurs auf Stanley Kubricks vietnamkritischen Film *FULL METAL JACKET* (1987) leistet, finden im Bezug auf den Krieg im Irak nicht statt.

Die stilistische und visuelle Nähe von privaten, digitalen Aufnahmen und filmischen Bildern wirft eine Reihe von Fragen auf, die unterschiedlich beantwortet werden können. Die Hybridisierung von privater und institutionalisierter Filmproduktion mag an der zeitlichen Nähe von Kriegsereignis und Filmproduktion liegen. Im Gegensatz zum Vietnamkrieg, dessen kritische Revision erst lange nach seinem Ende stattfand, handelt es sich beim Irak-Krieg um ein zeitgleiches Phänomen. Diese Simultaneität mag der Genese distanziert kritischer Filme, die aus historischer Distanz eine angemessene Perspektive auf den Krieg einnehmen, im Weg stehen.

Von FilmtheoretikerInnen wird, wie bereits eingangs angemerkt, die Wirksamkeit eines cinematographischen Dispositivs angenommen, das unabhängig von technischen und sozialen Bedingungen die ästhetische Erfahrung des Kinos garantiert. Es ist deutlich, dass die eingangs von Gertrud Koch angesprochene «Stabilität des Kino-Diskurses» und dessen «ästhetische Illusion» in den Filmen über den 2. Golfkrieg nicht mehr existieren⁴⁸ und zugunsten eines digital-multimedialen Dispositivs gewichen sind, das lauten könnte: «Egal welche Qualität die Bilder haben, es zählt die Geschwindigkeit der Kommunikation und die <Direktheit> des Eingriffs».⁴⁹ In diesem Sinne entwickelte sich ein neues Paradigma hybrider Formen, welche das klassische cinematographische Dispositiv abgelöst hat.

Anscheinend gleicht sich damit die Filmproduktion den Rahmenbedingungen digitaler Kommunikation an. Die Nähe von soldatischem und dokumentarischem Einsatz führte zu einer «Collapse of distance», Wahrnehmung und technische Aufzeichnung konvergierten und verhinderten das Wirken ästhetischer Dispositive, die einer gewissen Distanz bedurft hätten.

Diese Sachverhalte führen zu einer weiteren Erklärung für die neuen visuellen Qualitäten der Filme. Wie ebenfalls eingangs bemerkt, verzeichnet Lev Manovich mit dem Aufkommen digitaler Medien und Speicherformate eine strukturelle Verschiebung ästhetischer und narrativer Muster von der syntagmatischen auf die paradigmatische Achse, die Datenbank wird neuer Orientierungspunkt.⁵⁰ In diesem Sinne lässt sich das Fehlen einer spezifisch filmischen Ästhetik mit der Vielzahl der übereinstimmenden Bilder erklären, die auswechselbar in unterschiedlichen Kontexten immer wieder eingesetzt werden können. Die Konzentration auf die paradigmatische Achse sorgt für die Austauschbarkeit und Fluktuation der Bilder,

48 Koch, op.cit., S. 71.

49 Ich danke Karin Wenz für diesen Hinweis.

50 Manovich, op. cit., S. 229ff.

schwächt allerdings den narrativen Zusammenhalt. Diese Charakteristika prägen meines Erachtens die visuelle Ausgestaltung der Filme im Irak. Wie bereits erwähnt, sind die Geschwindigkeit des Zugriffs auf Bildmaterial ausschlaggebend sowie die intermedialen Referenzen. Die Ausprägung einer genuin cinematographischen Ästhetik kann unter diesen Bedingungen nicht gelingen.

Obwohl weder die Printmedien noch das Fernsehen in angemessener und kritischer Weise über den Irak-Krieg berichtet haben, ist der Irak-Krieg durch die individuellen Aufzeichnungen und deren Verbreitung einer der bestdokumentierten Kriege.

Literatur

- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv. Zürich, Berlin 2008.
- Andén-Papadopoulos, Kari: Body Horror on the Internet: US Soldiers Recording the War in Iraq and Afghanistan. In: *Media, Culture & Society* Vol. 31, Nr. 6, 2009, S. 921–38.
- Arthur, Paul: Atrocity Exhibitions. In: *Film Comment* Vol. 43, Nr. 6, 2007, S. 52–55.
- Atwood, Margaret: *Bodily Harm*. New York 1982.
- Barthes, Roland: *Die Helle Kammer*. Frankfurt/M 1985.
- Baudry, Jean-Louis: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In: Philip Rosen (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 299–318.
- Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?* London 2009
- Cox, Ana Marie: Ana Marie Cox: The YouTube War. In: *The Time*, 10.7.2006. www.time.com/time/nation/article/0,8599,1216501,00.html?cnn=yes (15.09.10).
- Cremer, Matthew: Journalists Make Their Own News in Iraq War Reporting. In: *PR Week*, 7.4.2003.
- Felix, Jürgen und Peter Zimmermann (Hrsg.): *Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 11, 1991.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Der Wille Zum Wissen*. Frankfurt am Main 1977.
- Galloway, Joseph L.: Sharing the Battlefield: Pentagon Policy Signals a New Era in War Coverage. In: *Presstime* April, 2003, S.24.
- Glaser, Mark: Your Guide to Soldier Videos from Iraq. www.pbs.org/mediashift/2006/08/your-guide-to-soldier-videos-from-iraq213.html (15.09.10).
- Kennedy, Liam: Securing Vision: Photography and US Foreign Policy. In: *Media, Culture & Society* Vol. 30 Nr. 3, 2008, S. 279–294.
- Koch, Gertrud: Zwischen Raubtier und Chamäleon. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 65–73.
- Krewani, Angela: Angela Krewani: Hollywood's New Brand: Independent Film Production. In: *Hollywood. Recent Developments*. Stuttgart, London 2005, S. 126–34.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. 2002.
- Provencher, Ken: Redacted's Double Vision. In: *Film Quarterly* Vol. 62, Nr. 1, 2008, S. 32–38.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte Epistemischer Dinge*. Marburg 1992.
- : Objekt und Repräsentation. In: Jörg Huber und Bettina Heintz (Hrsg.): *Mit dem Auge Denken. Strategien der Sichtbarmachung in Wissenschaftlichen und Virtuellen Welten*. Wien, New York 2001, S. 55–64.
- Ritzenhoff, Karen E.: On the Cutting Edge. New Visual Languages in Film-Editing Conventions in Hollywood. In: Christian W. Thomsen und Angela Krewani: *Hollywood. Recent Developments*. Stuttgart, London 2005, S. 28–41.

Sandbothe, Mike: Der Golfkrieg, das Fernsehen und die Philosophie. Über die Anästhisierung Unserer Wahrnehmung Durch die Technologien der Zeit. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 11, 1991, S. 29–34.

Stewart, Garrett: Digital Fatigue: Imaging War in Recent American Film. In: *Film Quarterly* Vol. 62, Nr. 4, 2009, S. 45–55.

Subirats, Eduardo: Totalitarian Lust: From Saló to Abu Ghraib. In: *South Central Review* Vol. 24, Nr. 1, 2007, S. 174–82.

Verstraten, Peter: *Film Narratology*. London, Toronto 2009.

shock.military.com/Shock/home.do (15.09.10).

www.mtv.com/news/articles/1536780/20060720/story.jhtml?headlines=true (21.09.10).

www.mtv.com/videos/news/254378/i-wanted-to-see-what-was-really-going-on-over-there.jhtml?id=1536801 (21.09.10).

Abbildungsnachweise

David Capella

Fernando Botero *Abu Ghraib 10, 2004; Abu Ghraib 43, 2005; Abu Ghraib 45, 2005.*

© David Capella

Stephen E. Eisenman

Abb. 1-4, 5-7, 9, 10: Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007

Abb. 8, 11: <http://www.salon.com>

Bilderstrecke

Abb. I: Stephen F. Eisenman: *The Abu Ghraib Effect*. London 2007

Abb. II-VIV: © Charles A. Graner, jr.

Abb. X, XI: <http://www.salon.com>

Linda Williams

Abb. 1-17: STANDARD OPERATION PROCEDURE (Ertol Morris, 2008); DVD-Stills von der Autorin

Peter Zimmermann

Abb. 1: Jyllands-Posten, 2.2.2006 (www.perlentaucher.de/artikel/2888.html)

Abb. 2: <http://fjordman.wordpress.com/tag/islamophobie/>

Karen A. Ritzenhoff

Abb. 1-15: STANDARD OPERATION PROCEDURE (Ertol Morris, 2008); DVD-Stills von der Autorin

Jose del Ama

Abb. 1: Francisco de Goya: *No hubo remedio* (‘Es gab keine Hilfe’) (1797-98)

Abb. 2: Francisco de Goya: *Aquellos polvos* (‘Dieser Staub’) (1797-98)

Abb. 3: Public Attitudes Toward the War in Irak: 2003-2008 Pew Research Center Publications <http://pewresearch.org/pubs/770/iraq-war-five-year-anniversary> (1.3.2010.)

Autorinnen und Autoren

José Carlos del Ama, Dr. phil., ist seit 2003 ordentlicher Professor (tenured associate professor) am Fachbereich der Kommunikationswissenschaft der Central Connecticut State University und dort mit Forschungs- und Lehraufgaben betraut. Bevor er im Jahr 2002 in die USA übersiedelte, absolvierte er in Deutschland an der Mainzer Johannes-Gutenberg-Universität sein Studium der Kommunikationswissenschaft und promovierte dort unter der Betreuung von Prof. Elisabeth Nolle-Neumann. Zu den Schwerpunkten seiner bisherigen akademischen Laufbahn in Connecticut, Mainz, Madrid und Pamplona zählen Kommunikationstheorien, journalistische Darstellungsformen, Öffentlichkeitsarbeit, der soziale Impact neuer Kommunikationstechnologien, Struktur und Analyse der öffentlichen Meinung sowie empirische Medien- und Sozialforschung.

David Cappella lehrt als Associate Professor im Fachbereich Englisch an der Central Connecticut State University und unterrichtet «Poetry and Young Adult Literature». Er hat als Mitautor mit Baron Wormser zwei weit verbreitete Textbücher geschrieben: *Teaching the Art of Poetry: The Moves and A Surge of Language: Teaching Poetry Day to Day*. Cappella's Gedichte-Serie «Gobbo: A Solitaire's Opera», gewann den 2004 Bright Hill Press Poetry Chapbook Preis. Cappella's Gedichte sind erschienen bei der *Connecticut Review*, *Diner*, *The Bryant Literary Review*, *The Bradford Review*. Vor kurzem hat Cappella sein Buchmanuskript *Kindling* abgeschlossen.

Stephen F. Eisenman, Ph.D., ist Professor im Department of Art History an der Northwestern University in Evanston, Illinois. Er hat seine Karriere der Idee gewidmet, dass Wissenschaft sich kritisch mit der Gegenwart sowie der Vergangenheit beschäftigen muss. Daher forscht, schreibt und recherchiert Eisenman in unterschiedlichen Disziplinen und ist auch in politischen Bewegungen aktiv. Er hat sieben Bücher geschrieben und zudem auch Ausstellungskataloge herausgegeben. Dazu gehören *Temptation of Saint Redon* von 1992, *Gauguin's Skirt* von 1997 und *The Abu Ghraib Effect* von 2007, aus dem unser Auszug für *Augenblick* stammt. Eisenman ist der Herausgeber und Autor eines der prominentesten Textbücher in der Kunstgeschichte über *Nineteenth Century Art: A Critical History*, jetzt in dritter Auflage. Er hat von 2008 bis 2009 mit einer Gruppe von Künstlern, Rechtsanwälten und Aktivisten in Chicago zusammen gearbeitet, um gegen Folter in einem Gefängnis in Illinois zu protestieren.

Michael Griffin, Ph.D., unterrichtet als Gastprofessor in Medien- und Kulturwissenschaften am Macalester College in St. Paul, Minnesota. Er lehrte zuvor Visuelle Kommunikation und Journalismus am Carleton College, der University of Minnesota, University of Pennsylvania und der Universität in Amsterdam. Griffin ist

der Herausgeber für Visuelle Kommunikation für das Internationale Encyclopedia of Communications und der Leiter der Visual Communication Studies Division bei ICA (International Communication Association). Griffin hat mehrfach in Englisch und Deutsch über Medienbilder des Krieges und Terrorismus publiziert.

Angela Krewani, Dr. phil., ist Professorin für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Dissertation 1992 an der Universität Siegen im Fach Anglistik mit einer Arbeit zu *Moderne und Weiblichkeit. Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Habilitation 1999 zu dem Thema *Hybride Formen- New British Cinema – Television Drama – Hypermedia*. Forschungsaufenthalte und Gastprofessuren in USA und Kanada, 2006–2007 Fellow am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld. Sommersemester 2008 Gastprofessur am Brooklyn College, New York. Forschungsschwerpunkte sind Neue Medien und ihre Theorien, Nordamerikanischer Film, Fernsehkulturen sowie Bildgestaltung in den Naturwissenschaften. Mit Karen Ritzenhoff verbindet sie eine jahrelange, sehr fruchtbare Zusammenarbeit, die sich insbesondere im Projekt und der Publikation *Hollywood Recent Developments* (Stuttgart 2004) niederschlug.

Aimee Pozorski, Ph.D., lehrt zeitgenössische amerikanische Literatur und Trauma-Theorie an der Central Connecticut State University. Sie lebt in New Britain, Connecticut mit ihrem Mann und jungen Sohn. Aimee hat Artikel und Buchkapitel über Ernest Hemingway, Mina Loy, Ford Madox Ford, Charles Reznikoff, und Philip Roth geschrieben. Im Frühjahr 2006 war sie Mitherausgeberin eines Sonderheftes der *Connecticut Review* über Trauma-Studien. Im Herbst 2009 gab sie ein Sonderheft über Philip Roth heraus, *Mourning Zuckerman*. Continuum Press wird ihr erstes Buch über Roth und Trauma publizieren.

Karen A. Ritzenhoff, Ph.D., ist Professorin für Kommunikationswissenschaft an der Central Connecticut State University, wo sie ausserdem in der Frauenforschung (Women, Gender and Sexuality Studies) aktiv ist. Sie unterrichtet Kurse über Frauen und Film, Filmgeschichte, Visuelle Kommunikation, Fernsehproduktion und den Horror Film. 2009 editierte sie mit Dr. Katherine Hermes (Geschichte) einen Sammelband über *Sex and Sexuality in a Feminist World*. Im Winter 2010 kam beim Schüren Verlag ihr Buch über *Screen Nightmares: Video, Fernsehen und Gewalt im Film* heraus.

Linda Williams, Ph.D., ist Professorin für Filmwissenschaften und Rhetorik an der University of California in Berkeley. Sie unterrichtet Kurse über «popular moving-image genres» (Pornographie, Melodrama, und «body genres» unterschiedlicher Art). Ausserdem hält sie Seminare über Oscar Micheaux, Spike Lee, Luis Bunuel, Östliche und Westliche Formen des Melodramas und Filmtheorie. Ihre Bücher handeln von Surrealistischem Kino (*Figures of Desire*, 1981); sie gab als Mitheraus-

ausgeberin einen Band über feministische Filmkritik heraus (*Re-vision*, 1984), und mehrere Sammelbände über Film (*Viewing Positions*, 1993 und *Reinventing Film Studies*, 2000). Im Jahr 1989 publizierte Williams über Pornografie im Film (*Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*). Ihr jüngstes Buch setzt sich mit Sex im Film auseinander (*Screening Sex*, 2008).

Peter Zimmermann, Dr. habil., Publizist (www.dasmedienbuero.de) und Privatdozent für Literatur- und Medienwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal (www.uni-wuppertal.de). 1991–2006 Wissenschaftlicher Leiter des Hauses des Dokumentarfilms in Stuttgart (www.hdf.de). 1973–1990 Dozent und Gastprofessor an den Universitäten Wuppertal, Kairo und Marburg. Publikationen u.a.: *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. (Mithrsg.). Konstanz: UVK 2006 / *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895–1945*. (Hrsg.) 3 Bde. Stuttgart: Reclam-Verlag 2005 / *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen*. (Mithrsg.) München: Fink Verlag 1994.