

Der Schleier um Abu Ghraib: Errol Morris und die ›bad apples‹

W.J.T. MITCHELL

Als in den Jahren 2004 bis 2006 mehrere hundert Fotografien in die Öffentlichkeit gelangten, die Folterszenen aus dem Militärgefängnis von Abu-Ghraib dokumentierten, war schnell klar, dass es sich hierbei nicht allein um einen politischen Skandal handeln würde, sondern zugleich um eine Zäsur in der jüngeren Bildgeschichte. Folgerichtig wurden die begangenen Verbrechen daher nicht allein juristisch, sondern auch mit filmischen Mitteln inzwischen intensiv aufgearbeitet. Der US-amerikanische Filmregisseur Errol Morris ging mit seinem 2008 anlässlich der Berlinale mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichneten Dokumentarfilm »Standard Operating Procedure« einen ganz eigenen Weg: Gegenstand von Morris' investigativem Interesse sind die Personen der Täter und insbesondere die von ihnen geschossenen Bilder. W.J.T. Mitchell, der die Entstehung von Errol Morris' Film persönlich begleitete, fragt in seinem Artikel nach der politischen wie ästhetischen Rolle dieser Bilder – ihrer Funktion im Film und ihrer Wirkung in einer politischen Öffentlichkeit.

I

Zum heutigen Zeitpunkt, wenige Jahre nach ihrem Auftauchen, erscheint es geradezu unmöglich, noch irgendetwas Neues über die Abu-Ghraib-Fotografien zu sagen.¹ Die Bilder wurden verbreitet, diskutiert und aus nahezu jedem Blickwinkel analysiert. Es wurden mehr als ein Dutzend militärische Ermittlungen durchgeführt, die Täter vor das Militärgericht gestellt, und ein Heer von Journalisten hat jedes einzelne Detail des Skandals genauestens unter die Lupe genommen. Der Fall scheint daher nun abgeschlossen, und weiteres Nachforschen wird wohl nichts Neues zu Tage bringen. Und doch scheinen diese Bilder immer noch einige Geheimnisse in sich zu bergen. So herrscht beispielsweise nach wie vor Unsicherheit hinsichtlich der wahren Identität des »Kapuzenmannes auf der Kiste«, dessen Fotografie zum Symbol des gesamten Skandals wurde. Ähnlich unklar ist nach

¹ Dieser Text erschien zuerst unter dem Titel »The fog of Abu Ghraib: Errol Morris and the ›bad apples‹«. In: Harper's Magazine, Mai 2008, S. 81–86. © 2008 by Harper's Magazine. All rights reserved. Reproduced from the May issue by special permission.

wie vor die Identität der Personen, die im Hintergrund zu sehen sind. War da eine Art Inszenierung im Gang? Wie weit lässt sich die Geschichte bis unter die Oberfläche der Fotografien zurückverfolgen? Wo liegt die endgültige Verantwortung für die Existenz der Fotos, worin ihre letztendliche Bedeutung und Auswirkung? Warum tauchen sie immer wieder auf, um die Nation heimzusuchen, in deren Namen sie entstanden, und erscheinen gleichzeitig überholt, wie Schnee von gestern, der in einer Erinnerungslücke verschwindet?

So wie der Vorstoß, der den Irak stabilisieren sollte, hat ein »abschließendes« Gerichtsverfahren den Abu-Ghraib-Skandal scheinbar unter Kontrolle gebracht und ihm ein Ende gesetzt. Am 28. August 2007 wurde Lieutenant Colonel Steven Jordan, der einzige Offizier, der für die in Abu Ghraib begangenen Misshandlungen vor ein Militärgericht gestellt wurde, von jeder Mitschuld freigesprochen, also auch davon, bei der Ausbildung und der Überwachung jener Soldaten versagt zu haben, die für die Misshandlung der Gefangenen verurteilt worden waren. Ein Artikel der *New York Times* aus dem Jahr 2008 zitiert John Sifton von Human Rights Watch, der beobachtete, dass »die Ankläger das Konzept der Befehlsverantwortung nicht als rechtliche Frage zu verstehen schienen«. Tatsächlich verstanden die Ankläger dieses Konzept aber nur allzu gut und vermieden peinlichst, selbiges anzuwenden. Dies hätte schließlich bedeutet, den Weg der Strafverfolgung bis ans Ende der Befehlskette gehen zu müssen. Diese Doktrin hätte konsequenterweise zur strafrechtlichen Verfolgung von General Geoffrey Miller (der die »Guantanamoisierung« von Abu Ghraib angeordnet hatte, einschließlich der speziellen Anweisung, »Gefangene wie Hunde zu behandeln«), zu der des Pentagons (wo Donald Rumsfeld die schriftliche Zustimmung zur Folter gab und sogar auf deren Anwendung beharrte) und der des Oval Office und seiner getreuen Anwälte (die die Genfer Konvention als »überholt« deklarierten) geführt.

Auch wenn Colonel Jordan von jeglicher Verantwortung für die Folter der Gefangenen freigesprochen wurde, wurde er dennoch bestraft, da er darüber gesprochen hatte. Er wurde des geringeren Vergehens für schuldig befunden, den Befehl missachtet zu haben, Stillschweigen zu bewahren (wobei die Strafe im Januar 2008 aufgehoben und in einen verwaltungsrechtlichen Verweis abgewandelt wurde). Die Moral von der Geschichte scheint eindeutig: Das Verbrechen bestand nicht in den *Taten*, die so einprägsam auf den Abu-Ghraib-Fotografien dargestellt werden; das Verbrechen bestand vielmehr darin, darüber und über die Struktur des rechtswidrigen und durch und durch kriminellen Handelns zu reden, das erst zu den Ereignissen führte, die die Fotos darstellen.

II

Bisher wurde das Schweigegebot mit einigem Erfolg durchgesetzt. Die Rechtsgutachten, die die Folter zu einer nicht existenten erklären, bleiben als geheim eingestuft, und General Miller wurde von George W. Bush mit der Friedensmedaille



Abb. 1: Die Brigadegeneralin Janis Kapinsky.

ausgezeichnet. Doch die Personen, die in, um und hinter den Fotografien erscheinen, beginnen sich in Interviews und Dokumentarfilmen zu Wort zu melden. Rory Kennedys *The Ghosts of Abu Ghraib*, der im Winter 2007 von HBO ausgestrahlt wurde, und neuerdings Errol Morris' *Standard Operating Procedure* geben den stummen Fotografien eine Stimme und nehmen uns bis zum Ursprung ihrer Entstehung mit. Kennedys Film ist eine klassische journalistische Reportage, die einen Gesamteindruck der historischen Begebenheit vermittelt, dabei beim 11. September 2001 beginnt und großzügig Interviewkostproben von »Outsidern« zu den Geschehnissen in Abu Ghraib beisteuert – von John Yoo, dem Autor der »Foltermemos«, über Mark Danner, einen führenden Journalisten zum Thema Folter in Abu Ghraib, bis hin zu Alfred McCoy, einem Experten auf dem Gebiet der Psychologie der Folter.

Im Gegensatz dazu lässt Morris fast keine Außenperspektive zu. Sein Ziel besteht darin, dass sich die Zuschauer in die Zeugenaussagen der »schwarzen Schafe«² vertiefen, die bei den Geschehnissen dabei waren. Die einzigen von außen stammenden Zeugenaussagen werden von Janis Karpinsky (Abb. 1) beigesteuert – der Brigadegeneralin, die im Irak für sämtliche Gefängnisse verantwortlich war, ihres Postens enthoben wurde und eine Rüge erhielt – sowie von dem Forensik-Experten der Armee Brent Pack, der das Fotoarchiv von Abu Ghraib untersuchte und die maßgebliche Zeitabfolge der Ereignisse rekonstruierte (Abb. 2). Morris präsentiert uns außerdem auch einige Sekunden Aktenmaterial von Donald Rumsfelds Tour durch Abu Ghraib (die Rumsfeld nach der Besichtigung der Exekutionskammern abkürzte) sowie Filmmusik von Danny Elfman. Sowohl dieser Filmabschnitt als auch die melodramatische musikalische Untermalung erinnern uns daran, dass hier höhere Mächte am Werk sind. Hauptsächlich zeigt Morris' Film

2 Im Originaltext steht »bad apples«, faule Äpfel. (Anmerkung der Übersetzerin.)



Abb. 2: Rekonstruktion des Fotoarchivs der Folterszenen.

jedoch das, was Herman Melville in *Billy Budd* eine »interne Geschichte« nannte – eine Geschichte, die bis ins Innere des historischen Ereignisses vordringt und den externen Erzähler fast gänzlich ungenannt und unsichtbar lässt.

Morris' Ansatz in diesem und anderen Filmen verrät sein Talent zum Privatdetektiv, ein Beruf, den er ausübte, als seine Filmkarriere ins Stocken geriet. Als Privatdetektiv lernte er eine wichtige Lektion: Wenn du möchtest, dass die Leute mit dir reden, erzähle ihnen nicht, dass du ein Ermittler bist. Erzähle ihnen, du seiest ein Filmemacher. Morris' Methode hat seinen Ruf gefestigt, der besessenste und unnachgiebigste forensische Dokumentarfilmer unserer Zeit zu sein. Er sieht sich selbst als Forscher, dessen Ziel es ist, jeden greifbaren Beweis in einem eng abgesteckten Fall aufzustoßern und einem Publikum zu präsentieren, das eingeladen wird, an der Detektivarbeit teilzuhaben. (Damit steht er in deutlichem Gegensatz zu dem polemischen Dokumentarfilmer Michael Moore.) Morris' frühere Filme wie *Fast, Cheap* und *Out of Control*, *The Thin Blue Line* und *The Fog of War* suchen hinter den Schlagzeilen nach der Wahrheit, die von offizieller Seite verschleiert wird. So wie diese Filme geht auch *Standard Operating Procedure* weit über die berühmten Fotografien hinaus und in sie hinein, durch sie hindurch, wie beim Durchschlüpfen eines Schlüssellocks hinein in eine versteckte Welt, ein alltäglich existierendes mikrohistorisches Parallelreich, das hinter dem weltweiten Skandal der Abu-Ghraib-Bilder versteckt geblieben ist (Abb. 3).

Morris' Interviewstil könnte man als »passiv-aggressiv« bezeichnen – passiv auf der Ebene des verbalen Erzählstils, aggressiv auf der Ebene des visuell Dargestellten. Weder bedrängt er seine Zeugen noch führt er sie in eine bestimmte Richtung oder unterzieht sie einem Kreuzverhör. Vielmehr tendiert er dazu, seine Stimme möglichst wenig in die Tonspur zu integrieren und beschränkt seine Fragen auf das leise Erkunden von Details. (Bei *The Fog of War* wurde er dafür kritisiert, Robert McNamara nicht aggressiv genug ins Kreuzverhör genommen und ihm stattdessen zu viel Kontrolle über seinen Bericht überlassen zu haben.) Morris' Interviews

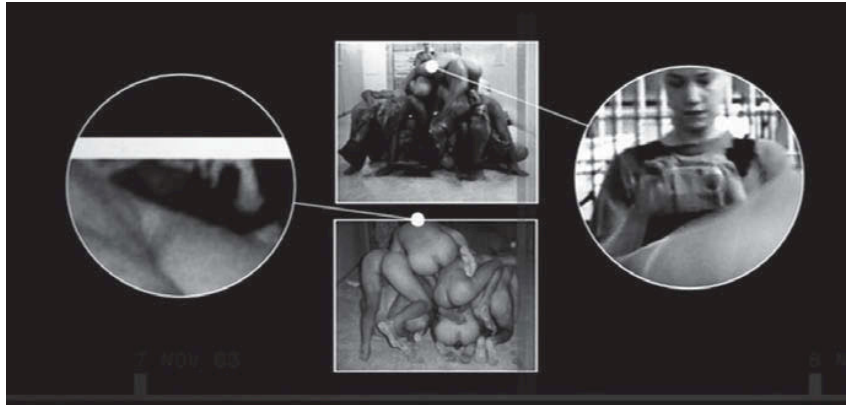


Abb. 3: Rekonstruktion gleichzeitig entstandener Fotografien einer Folderszene in Abu Ghraib.

vermitteln den Eindruck, niemand würde überhaupt auch nur eine Frage stellen. Die Kamera läuft und läuft, während die Interviewten direkt hineinblicken und drauflos erzählen können – und zwar ohne dazu gedrängt zu werden, um schließlich zu dem Punkt zu kommen, auf den es der Filmemacher abgesehen hat. Die einzigen Zeichen der Anwesenheit des Filmemachers sind die abrupten Szenenwechsel, die den flüssigen Verlauf des Interviews zerschneiden und das redaktionelle Nachbearbeitungswerk der neuen Szenenzusammenstellung verraten, sowie die mitunter auftauchenden Nachstellungen von Ereignissen (*reenactments*), die von den Interviewten weggeführt, um deren Aussagen zu illustrieren (Abb. 4).

Das Gefühl der Transparenz und Direktheit, das die Interviews vermitteln, wird von einem von Morris selbst erfundenen Apparat, dem »Interrotron«, verstärkt. Dem Design nach – einem Teleprompter nachempfunden, der normalerweise TV-Moderatoren das Ablesen der Skripts ohne das Senken der Augen oder Wegblicken von der Kamera ermöglicht – ist der Interrotron eine Konstruktion aus zwei Kameras, die den Interviewten direkt in die vor die Kamera projizierten Augen des Interviewers blicken lässt. Auf diese Weise wird dem Zuschauer ein sehr intimer, direkter und scheinbar unvermittelter Kontakt zu den Interviewten ermöglicht, die allesamt vor einem weißen Betonhintergrund platziert sind, als ob sie von einer Gefängniszelle aus sprächen. In *The Ghost of Abu Ghraib* finden Rory Kennedys Interviews zumeist bei den Teilnehmern zu Hause statt und die Verwendung von mehreren Kameras vermittelt einen dreidimensionalen Kontext für die Interviewten und den Raum, den sie einnehmen. Morris' Technik hingegen versetzt den Zuschauer, nicht den Interviewer, in die Position eines Gesprächspartners vis-à-vis, der vom Rest der Welt abgeschnitten ist.

Alles in Morris' Filmen scheint im Dienste der Transparenz der Darstellung eingesetzt zu werden und gleichzeitig die Künstlichkeit der abrupten Schnitte, der Reenactments und des nackten Hintergrunds zu vermitteln. Tatsächlich stehen



Abb. 4: Reenactment aus Errol Morris' »Standard Operating Procedure«.

die Reenactments exemplarisch für diese Kombination aus Kunstgriff und Transparenz: Sie illustrieren das vom Interviewten Gesagte, während verfremdende Effekte uns daran erinnern, dass wir selbst die Voyeure sind, die von einer äußeren Position aus nach innen blicken. Wenn von »Geistergefangenen« und »Geisterbefragten« in Abu Ghraib erzählt wird, versinnbildlicht das ehrwürdige filmische Instrument der doppelten Belichtung diese Metapher und zeigt geisterhafte Figuren, die über das Filmset wandeln; wenn wir von Saddam Hussein erfahren, wie er in eine irakische Wohnung eindrang, um sich dort ein Ei zu braten, sehen wir dem Ei – an sich unmöglich – von unten beim Brutzeln zu. Man kann dies mit den technischen Tricks in Steven Spielbergs *Schindlers Liste* vergleichen, bei denen die Szenen innerhalb der Gaskammern in Auschwitz darauf abzielen, die Zuschauer glauben zu lassen, sie seien direkt involviert.

Morris scheint sich tatsächlich von der Methode, die er bei *Thin Blue Line* benutzte, entfernt zu haben, wo die Nachstellungen eines Mordes primär forensisch erfolgen und es dadurch möglich wird, verschiedene Strategien zum Nachweis objektiver Beweise am Tatort zu vergleichen. In seinem *New York Times*-Blog verwendet er eine ähnliche forensische Vorgehensweise, wie beispielsweise letzten Herbst, als er über das Mysterium der »Tal des Todes«-Fotografien vom Krimkrieg schrieb, von denen Susan Sontag behauptete, sie seien von dem Fotografen Roger Fenton gefälscht worden. In diesen Fällen gab es eine echte Debatte über die Fakten: Wer was wann und wie getan hatte. In *Standard Operating Procedure* ist der forensische Wert der Reenactments jedoch weniger nachvollziehbar. Morris erklärte mir, der Sinn läge darin, »uns in das Mysterium der dortigen Vorkommnisse einzuweihen«. Doch gerade das geschieht nicht – es wird wahrscheinlich nicht einmal definiert, ganz zu schweigen davon, dass eine Aufklärung darüber stattfände, was dort eigentlich geschah.

III

Es gibt in diesem Film eine sonderbare Mischung aus forensischen Vorgehensweisen, die einem Geheimnis dadurch auf die Spur kommen, dass sie die Fakten herausarbeiten, und einem Geheimnis, das in erster Linie gar nicht faktenbezogen ist, sondern bei dem es hauptsächlich um das Warum geht: die Gefühle, Beweggründe, Anlässe und Entscheidungen jener, die an den Folterungen in Abu Ghraib teilhatten. Der Film wird die Debatten über die moralische Verfassung dieser Einzelpersonen mit Sicherheit neu entfachen. Je nachdem zu welcher Seite man politisch neigt, wird man Abu Ghraib entweder sehr wahrscheinlich als Labor des berühmten »Luzifer-Effekts« sehen, einer Fallstudie, bei der gewöhnliche Menschen dazu überredet werden, andere Menschen zu foltern, und daran in manchen Fällen sogar Gefallen finden. Oder man fokussiert seine gesamte Aufmerksamkeit auf die moralische Verdorbenheit der »schwarzen Schafe« und glaubt, dies sei der Schlüssel zum Geheimnis. Wer trägt also die größte Schuld? Der Reservespezialist der Armee, Charles Graner, der von Grund auf böse Dramaturg, der viele der Missbrauchsbilder inszeniert und choreografiert hat und der, von der Armee für zehn Jahre weggesperrt, praktischerweise still bleibt? Oder General Sanchez, Oberbefehlshaber für alle militärischen Operationen im Irak, der eine Verdiensturkunde unterschrieb, die Graner für seine exzellente Arbeit verliehen wurde – während die Misshandlungen stattfanden? Die Soldaten präsentieren der Reihe nach ihre Alibis: Stress, Überarbeitung, ständige Gefahr, Wut über den Belagerungszustand, in dem sie sich befanden, der Wunsch zurückzuschlagen. Sie waren jung, wurden innerhalb einer autoritären Institution dazu ausgebildet, Befehle ohne Nachfragen auszuführen, und für ihre Arbeit als Gefängniswärter waren sie nicht geschult. Diese Alibis werden jedoch bei jenen nicht zählen, die immer wieder betonen, wie die Fotos als unleugbare Beweise zu zeigen scheinen, dass die amerikanischen Soldaten die Erniedrigung der irakischen Häftlinge genossen haben. Mehr als ihre eigentlichen Taten verurteilt sie ihre offensichtliche Freude daran: grinsen und Daumen hoch.

Der Film konfrontiert uns daher mit einer Frage, die die vertraute Hierarchie der Sinne herausfordert: Glauben Sie Ihren Augen oder glauben Sie Ihren Ohren? Glauben Sie, dass die Bilder uns alles verraten, was wir wissen müssen oder glauben Sie, dass die Stimmen derer, die die Fotos schossen und darin vorkommen, mehr Licht ins Dunkel bringen können? Morris' Passivität in der Rolle des Interviewers überlässt es dem Zuschauer, die Geschichte zu rekonstruieren. Nur ein paar »schwarze Schafe« oder doch »Standard Operating Procedure«, die gängige Verhörpraxis? Die Antwort besteht eindeutig aus beiden Annahmen, wie Morris' eigenes Schwanken bei der Wahl seines Filmtitels zwischen beiden Formulierungen zeigte. (Meiner Meinung nach wäre »Schwarze Schafe« der passendere Titel gewesen, denn es dreht sich tatsächlich vordergründig um diese kleine Gruppe von Personen und nicht um das größere System, das dahinter steht, oder die Strukturen, die die Misshandlungen erst möglich machten.) Beide Titel sind höchst iro-



Abb. 5: Der Forensik-Experte Brent Pack.

nisch, allerdings in gegensätzlicher Art und Weise. »Schwarze Schafe« ist ein Schlüsselbegriff innerhalb der Bush-Regierung für die Taktik der Schadenskontrolle, mittels derer die Schuld auf jene abgewälzt wird, die in den Fotos erscheinen und damit zu tun hatten. »Standard Operating Procedure« hingegen ist das Prädikat, das man vielen dieser Fotos mit dem Ziel verpassen könnte, zu zeigen, dass hier durchaus ganz normale Verhörmaßnahmen abgebildet sind, die bei Terroristen angewendet werden. Aber auch wenn sich die Misshandlungen im Vergleich zu anderen dunklen Orten in Afghanistan und Guantánamo normal ausnehmen, so stächen sie immer noch wegen der Art und Weise hervor, wie sie fotografiert und veröffentlicht wurden.

Morris, der seine normale Herangehensweise verfolgt, verzichtet darauf, mit seiner eigenen Stimme zu erzählen, und legt die Geschichte stattdessen um eine Vielzahl mitwirkender Erzähler an: General Janis Karpinsky, die ein klares Bild vom Versagen der Befehlsverantwortung abgibt, wodurch die Misshandlungen erst möglich, wenn nicht sogar unvermeidbar wurden; Brent Pack, der Special Agent der Criminal Investigation Division, der erklärt, die Moral der Geschichte bestünde einfach nur darin, dass es unglaublich dumm war, diese Bilder aufzunehmen oder darin aufgenommen zu werden (Abb. 5); Tim Dugan, der zivile Verhörbeauftragte, dessen Interview den ganzen Film einrahmt und für den die Vorkommnisse ein surrealer Alptraum der Verrohung professioneller Maßnahmen sind (Abb. 6); Lynndie England, die zwanzigjährige Gefreite, die daraus die Geschichte des naiven Mädchens vom Land macht, das von einem charmanten Schurken vom rechten Weg abgebracht wurde (Abb. 7); Javal Davis, der afroamerikanische Soldat, der lebhaft einen Abstieg in die Hölle beschreibt, bei dem Gefühle von Ekel, Angst bis hin zur Wut durchlebt werden (Abb. 8); Meghan Ambuhl, die ahnungslose junge Frau, die im Präsens von den Geschehnissen berichtet, als ob sie noch immer stattfänden (»Wir tun nur, was uns gesagt wird.«),



Abb. 6: Der Verhörbeauftragte Tim Dugan.

und die auf ihren Mann Charles Garner wartet, bis dieser seine Haftstrafe abgebußt hat; und Sabrina Harman, für die dies eine Geschichte der Hilflosigkeit angesichts von Unmoral und illegalen Taten ist, gegen die man sich nur durch den Akt der bildlichen Dokumentation wehren konnte (Abb. 9).

Harmans Version ist, für mich zumindest, diejenige, die dem Mysterium am weitesten auf den Grund geht, und dementsprechend schwer greifbar und mehrdeutig. Sie war eine der Fotografinnen, und sie ist – nicht zu vergessen – das »Daumen-hoch-Mädchen«, das grinsend über Leichen und nackten Körpern fotografiert wurde. Bis jetzt bestand die vorherrschende Erklärung für die Existenz der Fotografien in Seymour Hersh's Interpretation, der zufolge die Gefangenen damit erpresst und gegen den Aufstand »gepolt« werden sollten. Oder die unautorisierten Fotos waren zu einem Teil Erniedrigung und zum anderen Teil Spaß – Trophäen und Souvenirs, die zur Schau gestellt werden sollten. (Es ist auch möglich, sogar wahrscheinlich, dass die CIA ihre eigenen Foltermaßnahmen aufgenommen hat. Ebenso wahrscheinlich ist allerdings auch, dass alle Beweise mittlerweile vernichtet wurden.)



Abb. 7: Lynndie England.



Abb. 8: Javal Davis.

Harman behauptet, ihr Beweggrund für das Aufnehmen der Bilder und das Posieren darin habe andere Gründe gehabt. Wenn wir ihr also glauben möchten, dann war ihr Lächeln und der gehobene Daumen lediglich eine automatische Geste, ein Reflex, etwas, was sie immer tut, wenn sie fotografiert wird: »Ich habe wahrscheinlich in jedem Foto den Daumen oben. Das passiert einfach automatisch. Naja, wenn von dir ein Foto geschossen wird, dann willst du halt lächeln.« Bei dem Foto, das sie lächelnd über einen in Eis gepackten Leichnam gebeugt zeigt, erklärt sie, habe sie die Bandagen vom Gesicht des toten Irakers entfernt, um seine Wunden zu zeigen und so die Lüge der Ermittler zu entlarven, er sei an einem Herzinfarkt gestorben.

Hätten wir allein Harmans Zeugenaussage, wäre es schwierig, ihre Erklärungen für mehr als nur ein zweckdienliches Alibi zu halten, eine Ausrede für ein Verhalten, das selbsterklärend sadistisch ist. Im Film jedoch liest sie laut, mit flacher, emotionsloser Stimme, die außergewöhnlichen Briefe vor, die sie ihrer Frau Kelly



Abb. 9: Sabrina Harman.

im Herbst 2003 nach Hause schickte – in der Zeit, als die Geschehnisse in Abu Ghraib stattfanden. Harman legt nahe, ihre Motive für das Aufnehmen der Fotos hätten einen dokumentarischen, wenn nicht sogar forensischen Zweck verfolgt. »Ich habe jetzt mehr Fotos gemacht, um zu dokumentieren was hier los ist. Nicht wirklich viele Leute wissen, dass diese Scheiße hier läuft. Der einzige Grund für mich hier zu sein ist, diese Bilder zu machen und zu zeigen, dass die USA nicht das sind, was die Leute glauben.«

Harmans lesbische Beziehung im »Frag nicht und sag nichts«-Kodex der US-Armee mag sie wahrscheinlich etwas von dem Macho-Einfluss ferngehalten haben, dem Meghan Ambuhl und Lynndie England ausgesetzt waren. Sie war nicht, so wie England es von sich behauptet, anfällig dafür, »von einem Mann auf die falsche Bahn gebracht zu werden.« Harmans Aufnahmen der Bilder zeigt auch ein gewisses moralisches und ästhetisches Bewusstsein. Ihre Briefe identifizieren die sexuellen Demütigungen als »eine Form der Belästigung« und erkennen darin eine kriminelle Handlung. (An einem Ort, der durch die Knappheit aller notwendigen Dinge geprägt war – Nahrungsmittel, Wasser, Medikamente –, gab es kistenweise Damenunterwäsche, die als Kapuzen verwendet wurden.) Harman schreibt, es würde einen Tag der Abrechnung für die Taten geben, und drückt ein Gefühl der Machtlosigkeit aus. Sehr bemerkenswert ist, dass sie die eigenartige ikonische Charakteristik der Haltungen der Opfer bemerkt, das Drängen des menschlichen Körpers in eine Position, die in quälender Reglosigkeit über eine elend lange Zeit ausgehalten werden muss. Harman berichtet in ihren Briefen, ein Gefangener »sei mit Handschellen, den Rücken Richtung Wand nackt an sein Fenster gekettet worden, mit seiner Unterwäsche über Kopf und Gesicht gezogen – er sah aus wie Jesus Christus. Zuerst musste ich lachen, also ging ich los, holte die Kamera und machte ein Foto.« Ist dies das Lachen einer triumphierenden Sadistin? Oder einer perplexen Augenzeugin?

IV

Sabrina Harmans Geschichte zeigt die Grenzen von dem auf, was man noch über Abu Ghraib erfahren kann, sei es beim eingehenden Hinterfragen der Fotos oder beim genauen Anhören der Zeugenaussagen. Die Bush-Regierung hat jede erdenkliche Anstrengung unternommen, um eigene symbolträchtige Bilder des Triumphes und des Sieges hervorzubringen: Sei es das Überdecken von Saddam Husseins Statue mit einer US-Flagge, das »Mission Accomplished«-Foto oder die Videoschleife von Saddams zahnärztlicher Untersuchung nach seiner Gefangennahme. Aber keines dieser Bilder setzte sich im Bewusstsein der Öffentlichkeit fest, außer vielleicht als peinliches Exempel missglückter Propaganda. Die unautorisierten, illegalen und erfolglos unterdrückten Amateurfotos, die von GIs im Abu-Ghraib-Gefängnis aufgenommen wurden – das sind die Bilder, die als Ikonen der »Operation Irakische Freiheit« bleiben werden.

Diese Tatsache kann nicht durch forensische Methoden erklärt werden – ein Manko, das durch Morris' eigene Nachforschungen zum Fall des Kapuzenmannes offensichtlich wurde, der von der *New York Times* am 11. März 2006 fälschlicherweise als Ali Shalal Qaissi identifiziert und von den GIs »Klauenmann« genannt wurde. Morris nutzte am 15. August 2007 seinen *New York Times*-Blog »Möge der echte Kapuzenmann bitte aufstehen« zur Aufklärung der Sachlage. Bei den Vorbereitungen zu dem Film *Standard Operating Procedure* fand Morris heraus, dass der Kapuzenmann eigentlich Abdou Hussain Saad Faleh ist, Spitzname »Gilligan«. Morris zog daraus eine Lehre zum Thema Fotografie, nämlich über »die zentrale Rolle, die das Foto selbst bei der missglückten Identifikation spielte, und die Art und Weise, wie Fotografie sich selbst diesen Irrtümern ausliefert und diese vielleicht sogar erzeugen kann.« Es ist, als ob Fotografien kraft der Autorität, die wir ihnen verleihen und angespornt von unseren eigenen Vorurteilen und Vorannahmen, »falsche Überzeugungen anziehen – wie Licht die Motten«.

Auf Morris' skeptische Dekonstruktion folgten vierundsiebzig Antworten, die meisten davon sind von verständnisvoller Natur. Dutzende Hypothesen wurden aufgestellt und hinterfragt und von den puzzle-begeisterten schlaflosen Lesern der *Times*-Website in den folgenden Wochen diskutiert. Mit fortschreitender Diskussion begann diese Art der Suche nach der »tiefen Wahrheit« hinter den Fotos jedoch auch irgendwann gegen eine Mauer des Widerstands zu laufen. Einige der an der Diskussion Beteiligten betonten, die ganze Suche nach der Wahrheit hinter dem Foto liefe an dem wesentlich wichtigeren Punkt vorbei, *dass die tatsächliche Identität des Kapuzenmannes irrelevant für die Wirkungskraft des Bildes sei*. Tatsächlich könnte man es noch viel deutlicher ausdrücken und klar darauf hinweisen, dass gerade die Anonymität des Kapuzenmannes der Schlüssel zu der Wirkungskraft des Bildes ist.

Der Referent eines Fotos, das reale Objekt oder Ereignis, das von ihm »festgehalten« wird, ist nicht dasselbe wie die Bedeutung, die es als kulturelles Zeichen erhalten kann. Diese Bedeutung kann nur durch ein genaues Betrachten des Bildes als formale und ikonografische Einheit entschlüsselt werden und indem die Rezeption durch seine Betrachter zurückverfolgt wird. Wäre das einzige Bild, das vom Kapuzenmann existierte, jenes gewesen, das Harman aus seitlicher Perspektive aufnahm, würde es heute nicht eines der bekanntesten Bilder der Welt sein. Die Frontalperspektive und die Symmetrie der Figur erzeugen die formalen Bedingungen für seine Wirkungskraft. Die Frage ist also nicht, »Wer ist der Kapuzenmann?«, sondern (um James Agee etwas umzuformulieren, als er über Walker Evans schrieb), »Wer bist du, der sich mit dieser Fotografie beschäftigt, worin besteht deine Verantwortung dafür und was willst du dagegen unternehmen?« Ich denke, Morris hat Recht, wenn er sagt, dass es dieses Bild ist, das vom Irakkrieg in Erinnerung bleiben wird. Man wird sich allerdings nicht aus dem Grund daran erinnern, weil »Gilligan« und nicht der »Klauenmann« darauf abgebildet ist. Es wird aus einem anderen Grund nicht vergessen werden, nämlich dem, der, wie sie selbst sagte, Sabrina Harman zuerst dazu brachte, ein Foto zu machen: Es erinnert

uns an Jesus. Eine neue Art von Jesus, zugegeben, dessen gequältes Antlitz uns verborgen bleibt, und dessen Pose in jenem Moment durch die Fotografie in ein dauerhaftes Zeichen dessen verwandelt wurde, was die christliche Nation mit ihrem Kreuzzug zur Befreiung des Nahen Ostens erreicht hat.

Denn den Nachhall piktografischer Abbildungen der Passion Christi in den Abu-Ghraib-Fotografien kann man nicht missverstehen. Alle Elemente finden sich wieder: Das Verhüllen des Kopfes erinnert an das Verbinden der Augen Jesu Christi und dessen Verhöhnung; die Kiste lässt an das Podest denken, auf das der Sohn Gottes als nachgeäffter König gestellt wird; die Position der Hände erinnert an die Verkörperung, die Klage und die Bergpredigt sowie an Dutzende anderer Szenen; die verrenkten Gliedmaßen beschwören die schlimmste Form der Streckfolter herauf – die Kreuzigung. Dann gibt es da noch den Insassen, der als »Shit Boy« bekannt wurde, von Kopf bis Fuß mit seinen eigenen Exkrementen beschmiert, und der in einer ekstatischen kreuzförmigen Haltung vor der Kamera steht, ein Nachfolger von Andres Serranos *Piss Christ*. Was bedeuten diese Ähnlichkeiten? Vielleicht gar nichts, da die Abbildung eines gefolterten, gequälten Körpers sinngemäß ein begrenztes Repertoire an Posen bereithält. Hat man einen zerschundenen Körper gesehen, hat man alle gesehen, und wie in der Pornografie auch gibt es eine verzweifelte Suche nach Abwechslung und Innovation, die stets frustrierend verläuft. Dennoch, die Abu-Ghraib-Fotografien erhalten eine zusätzliche Brisanz, wenn wir von CIA-Methoden zur sexuellen Demütigung hören, um sich, in Tim Dugans Worten, das »arabische Kulturding« zunutze zu machen oder von der neokonservativen Tendenz, von einem Krieg mit missionarischem Eifer zu sprechen.

Die Ikonografie der Abu-Ghraib-Fotografien ist kein Thema in Errol Morris' Film, was nur folgerichtig ist, denn sein Fokus richtet sich auf die tatsächlichen Umstände ihrer Entstehung und nicht auf die symbolischen Assoziationen, die ihre Rezeption später auslöste. Morris' Rekonstruktion dieser Umstände wird, das kann ich voraussagen, eine ganze Menge neuer Reflexionen mit einer gefestigteren Informationsbasis zu Abu Ghraib auslösen – besonders bezüglich der Verbildlichung surrealistischer Fantasien eines Krieges gegen den Terror und einer perversen Umdeutung von Franklin D. Roosevelts Warnung, »die Angst sei das einzige, was wir zu fürchten haben«.

V

Brian de Palma hat bei der Diskussion seines jüngsten Filmes zu den Gräueltaten im Irak *Redacted* erklärt, es seien »die Bilder, die den Krieg beenden werden.« Doch in jeder Diskussion über die Bilder, die ich miterlebt habe, wurde bisher immer unvermeidlich darauf hingewiesen, dass die Abu-Ghraib-Fotografien, unabhängig davon, wie aussagestark und einprägsam sie waren, diesen Krieg nicht beendet hätten. Es gibt natürlich viele Erklärungen für diese Tatsache: der (bisherige) Erfolg der Regierung, den Skandal einzudämmen, indem die Schuld jenen angelastet

wurde, die entweder in den Fotografien auftauchen oder an deren Entstehung beteiligt waren; eine an Bildern übersättigte Kultur, die in der amerikanischen Öffentlichkeit eine Art der Amnesie zu bewirken scheint; die Komplizenschaft der amerikanischen Medien mittels der unterlassenen Beleuchtung des Skandals; und schließlich der überwältigende Skandal des Krieges selbst.

Einige Wissenschaftler gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie behaupten, ein »Abu-Ghraib-Effekt« habe durch die Verbindung der Bilder mit einer langen ikonografischen Tradition in der westlichen Kunst deren politische Auswirkung neutralisiert, da auch hier Szenen des Leidens und der Folter eine ideologische Unterstützung für Imperialismus und militärische Herrschaft leisten. Eine Art des systematischen Sadismus sei, gemäß diesem Argument, dem gesamten Ethos der amerikanischen Einzigartigkeit mit seinem grenzenlosen Unschuldverständnis, soweit es die Konsequenzen der eigenen Handlungen betrifft, und solange diese Handlungen in der Sprache der Freiheit und Demokratie beschrieben werden, inhärent. Das würde erklären, warum eine bedeutsame Minderheit von Amerikanern glaubt, was in Abu Ghraib passiert ist, sei eine Ausnahme, und ein zorniges Wohlgefallen an der Überzeugung zu finden scheint, wir würden »tun was auch immer getan werden muss«, um den verworrenen Kampf gegen den Terror auszufechten, sowie bekräftigt, dass dies von jetzt an das Standardvorgehen sein müsse.

Diese Erklärungen für die Erfolglosigkeit der Bilder, den Krieg zu beenden, mögen, oberflächlich betrachtet, plausibel erscheinen, doch beziehen sie die Annahmen nicht genügend mit ein, die zum Entstehen der Bilder führten. Wieso sollten wir glauben, dass Bilder allein einen Krieg beenden könnten? De Palmas Äußerung ist symptomatisch für eine unverbesserliche Tendenz dazu, manchen Bildern magische Kräfte zuzuschreiben, wie auch für die Tendenz zu glauben, Bilder könnten die Geschichte der Menschheit beeinflussen. Die Bilder von Abu Ghraib mögen zu globalen Ikonen geworden sein: endlos reproduziert, verbreitet und in Protestplakate, Cartoons, Kunstwerke, Wandbilder, kontinuierlich übertragene Videosequenzen und sogar in eine Art Werbelogos umgewandelt, wie in den Arbeiten von Forkscrew Graphics, die iPod-Werbungen parodierten und Plakate mit dem »iRaqui« auf der Kiste entwarfen. Doch die Ähnlichkeit zwischen der Silhouette des Folteropfers und den in sich selbst vertieften, friedliebenden Tänzern mit ihren iPods bedeutet – was? Die Gleichsetzung der Folterbilder mit dem gleichförmigen Strom von Werbebildern? Oder eine Ironisierung des Bildes, eine Praxis die, auf diese Art, endemisch für Werbung als solche steht?

Bilder sind mächtig, aber nicht allmächtig, und vor allem nicht in der Art und Weise, wie wir es voraussagen oder kontrollieren möchten. Sie funktionieren eher als Katalysator denn als Ursache menschlichen Verhaltens. Die Abu-Ghraib-Fotografien mögen zu der Erkenntnis geführt haben, dass der Irakkrieg verloren war. Doch diese Erkenntnis wird nicht universell geteilt: Sie wird vielmehr kategorisch von jenen verleugnet, die die Zügel der amerikanischen Militärmacht in ihren Händen halten. Paradoxe Weise hat die fast fetischistische Zurschaustellung

der Bilder und der beschämenden Szenen, die sie darstellen, dabei geholfen, den Skandal einzudämmen, indem er auf die Personen begrenzt wurde, die direkt damit in Verbindung standen, und so abgelenkt wurde von den Verantwortlichen am oberen Ende der Befehlskette. Dieselben Bilder, die zu mächtigen und unvergesslichen erklärt wurden, sind am Ende ein wahrlich schwaches Mittel, wenn es darum geht, die Mächtigen zur Verantwortung zu ziehen.

Die Bilder, denen man zuschrieb, den Vietnamkrieg beendet zu haben – Fotografien von flaggenbedeckten Särgen, das nackte Mädchen, das 1972 aus ihrem mit Napalm bebombten Dorf flieht –, wirkten sich nicht sofort aus. Es brauchte Zeit, bis ihre Bedeutung in der amerikanischen Öffentlichkeit sackte, und es brauchte noch mehr Zeit, bis auch der politische Prozess dieser Verarbeitung nachzog. Abgesehen davon werden alle diejenigen, die meinen, die USA hätten in Vietnam »auf Kurs bleiben« müssen, vermutlich ewig gegen die entsetzlichen Kriegsbilder immun bleiben. Was Abu Ghraib betrifft, werden sich die Amerikaner die Bedeutung der Fotografien wohl erst in der nächsten Zeit erschließen, so wie auch der niemals vollständig abzuschließende Prozess namens Gerechtigkeit noch Aufholzeit braucht.

Übersetzung: Julia Augustin.