

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 perceptiven 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. Gleichermassen 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 schlummerende 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).

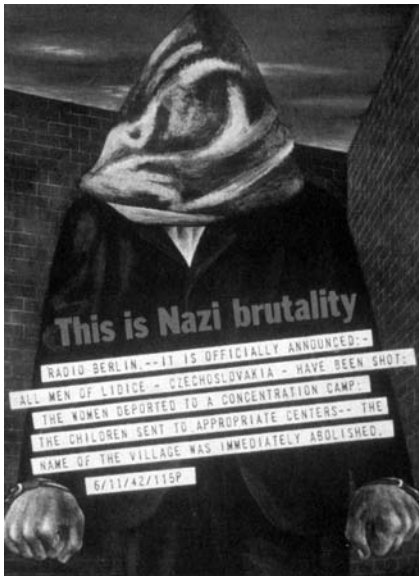


Abb. 5: Ben Shahn, *«This is Nazi Brutality»*, 1942, Farboffset-Plakat



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,

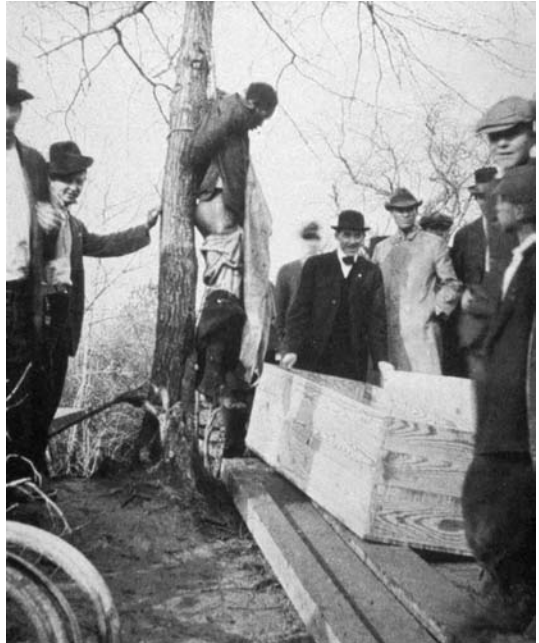


Abb. 9: John Richards am Baum hängend, jubelnde Lyncher und ein frisch gezimmerter Sarg, 12. Januar 1916, Goldsboro, North Carolina, Gelatin-Silberdruck

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)