

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 Besatzung 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 Gänge 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 Militäermittler 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 «unauflöslche 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.

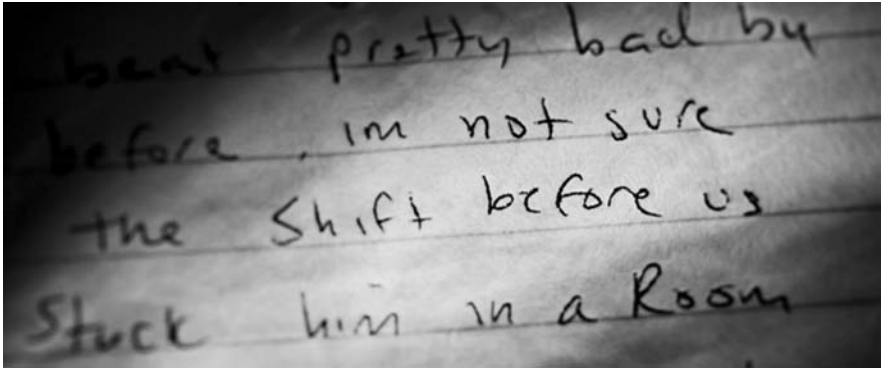


Abb. 17: Harmans Brief

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.