

Traumatischer Realismus und die moralische Kraft des Dokuments

Die Abu Ghraib Folterfotografien 2004–2008

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

Susan Sontag, 2003

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Ebd., S. 189.

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

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

8 Ebd., S. 195.

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

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

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

Das fotografische Bild im Allgemeinen und im Speziellen die Bilder aus Abu Ghraib sind ‹prickly›, indem sie auf die figurative Qualität der Personifikation zurückgreifen. ‹Dem ‹Anderen›, dem wir Eigenschaften zuschreiben›¹²; die ‹halluzinatorische› Macht der Kunst, Unsichtbares erscheinen zu lassen.¹³ Es ist dieses sprechende ‹Antlitz› – das Gesicht in der Fotografie, das uns anschaut – das eine tot, das andere am Leben – das nach einem Zeugen verlangt und den Rest persönlicher und kollektiver Schuld repräsentiert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dementsprechend formuliert Kaplan:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 Ebd., S. 78f.

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

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

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

Übersetzung: Petra Missomelius

Literatur

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