

Berenike C. Jung

Über die (Un)Lesbarkeit von Bildern

Abu Ghraib im Film

[I]nnerhalb der begrenzten Bildfläche [können wir] ganz eigene Welten mit anscheinend unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten konstituieren [...], die sich zu den mimetischen Aspekten mitunter derart konträr verhalten, dass ihre Interpretation ebenso wenig mühelos wie die der Bücher ist. [...] Bilder sind also keineswegs immer Abbilder, ihr ikonisches Moment kann unter anderem zugunsten der Ausdrucksqualitäten, die sie exemplifizieren, zurücktreten. Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass viele Funktionen, die Bilder übernehmen können, ohne sprachliche Erläuterungen oder einen entsprechenden Kontext oft vieldeutig bleiben. (Sachs-Hombach 2021, 41)

Meine Annäherung an bildphilosophische Fragen begann, als die Folteraufnahmen aus Abu Ghraib 2004 um die Welt gingen. Die Existenz dieser Fotografien, und der Ungeheuerlichkeit, die sie bezeugten, schien viele Konzepte auf den Kopf zu stellen – vom verbreiteten relativistischen Verständnis postmoderner Ideen als Auflösung der Realität in fotografische Bilder¹; Bilder als semantisch reduzierendes Medienspektakel; Bilder als ablenkende, trügerische Oberflächen, die eine tiefere Wahrheit in sich verheimlichen. Letzterer von Apparatustheorien geprägter Ansatz der Ideologiekritik wurde von Paul Ricœur zu Recht als Hermeneutik des Misstrauens kritisiert. Zwar lenkt und begrenzt ein Bildausschnitt unseren Blick, und die ästhetische Kodierungen des Bildes suggerieren bestimmte Lese-/Wahrnehmungsformen, die weiter von Verteilungs- und Rezeptionskontexten geleitet oder beschränkt werden. Dennoch behalten Bilder grundsätzlich ihre polysemische Vielschichtigkeit; sie lassen sich mit Stuart Hall ‚gegen den Strich‘ lesen; und sie nehmen immer einen Benjamin’schen Exzess an Informationen mit auf. Dieses ‚optical unconsciousness‘ wird heute durch die Existenz von Metadaten noch um ein ‚digital unconsciousness‘ ergänzt.

Da die Bilder aus Abu Ghraib mit Digitalkameras aufgenommen wurden, stellte sich die Frage, inwiefern diese digitale Beschaffenheit eine Rolle spielt. Die digitale Wende führte innerhalb der Filmwissenschaften dazu, die Stellung von Indexikalität als ontologisches Kriterium neu zu überdenken, eröffnete aber auch neue Debatten (wie beispielsweise die Hinterfragung des visuellen und anthropozentrischen Primats in Anbetracht des posthumanen Zeitalters ‚sehender‘ Maschinen [Paglen 2016] und der Rekonzeptualisierung digitaler Bilder als

1 In diesem Text ist von Bildern im Sinne fotografischer Abbildungen die Rede.

„Informationen, die Bilder haben“ [Rothöhler 2018, 89]). Es sind also nicht mehr nur bestimmte Bilder und Blickweisen, die ideologisch geformt sind, sondern auch der*die wahrnehmende Akteur*in qua seiner*ihrer physisch-energetischen Grenzen, ob im *meatsuit* und mit dem „ideologischen Organ“ (Bryan-Wilson et al. 2016, 19) Auge ausgestattet oder in Abhängigkeit von und Begrenzung durch Algorithmus, Prozessor, Energieinfrastruktur.

Im Zusammenhang mit Abu Ghraib lassen sich diese Debatten zunächst ausklammern. Zum einen ahmen auch digitale Bilder zumeist analoge Sehgewohnheiten nach, wofür Philip Rosen (2001) den Begriff ‚digital mimicry‘ prägte. Zum anderen wird argumentiert, dass im mittlerweile ‚postdigitalen‘ Zeitalter keine klar definierte Grenze mehr zwischen on- und offline besteht (vgl. Jung et al. 2021, 10). Trotz unseres Wissens um die Leichtigkeit, mit der digitale Imaging-Technologien es ermöglichen, Fotografien zu manipulieren, meint dagegen David Rodowick, dass unser Glaube an die dokumentarische Kraft der digitalen Erfassung ungebrochen bleibt (Rodowick 2007, 146), auch wenn dieser Glaube zunehmend mit neuen Möglichkeiten wie *deepfakes* auf die Probe gestellt werden mag. Obwohl es also kein objektives Bild gibt – im Sinne einer wertfreien Konstruktion – und trotz der Existenz manipulierter und manipulierbarer Bilder, stehen fotografische Bilder also weiterhin in einem Evidenzzusammenhang. Dies wird besonders augenfällig, wenn es um die Verwendung bzw. Referenz solcher Bilder im Film geht, die selbst im Falle von Spielfilmen unter dokumentarischer Verantwortung im Sinne von Nichols’ (1991) ‚discourse of sobriety‘ zu stehen scheinen. Im Folgenden möchte ich zunächst die Rezeption der Bilder aus Abu Ghraib besprechen, die sich insbesondere auch mit deren ‚Weiterverwendung‘ auseinandergesetzt hat, um im Anschluss eben diesen Bezug auf die Bilder im Film allgemein und anhand zweier Beispiele im Detail zu diskutieren.

1 Die Bilder aus Abu Ghraib

Im Falle Abu Ghraibs erwies sich die scheinbar klare Lesbarkeit der Bilder als problematisch. Einerseits kam den Bildern selbst eine Schlüsselrolle darin zu, das bereits seit 2002 berichtete Wissen um die Misshandlung von Gefangenen zu einem nationalen Skandal zu erheben, andererseits führte die vermeintliche Eindeutigkeit der Bildaussagen oft zu einer verkürzten Darstellung. Bei den auf den Bildern anwesenden Täter*innen handelte es sich um relativ niederrangige Gefängniswärter*innen, die von anderen Vernehmungsbeamten*innen beauftragt worden waren, die Gefangenen gefügig zu machen. Diese anderen Agent*innen erscheinen nicht auf den berüchtigten Bildern und wurden nicht angeklagt.

Spätere Untersuchungen zeigten wie uneindeutig selbst die scheinbar bildlich belegte Täter*innenschaft ist.²

Hunderte Bilder und Videos wurden von dem Untersuchungsausschuss der Armee in freiwilliger Abgabe eingesammelt; nur ein Bruchteil davon wurde öffentlich zugänglich und von Medien weltweit veröffentlicht; dazu gehören der ‚Hooded Man‘ (ein verummelter Gefangener auf einer Kiste mit Stromdrähten an Händen und Penis); eine ‚menschliche Pyramide‘ aus aufeinandergetürmten nackten Häftlingen; ein Mann auf Händen und Füßen, an einer Hundeleine geführt; Zähne fletschende Hunde, die einen kauernenden Häftling aggressiv anbellten; grinsende Soldaten mit hochgezeigten Daumen neben verummelten, nackten, aufgetürmten Gefangenen. Vieles andere Material, das auch sexuelle Misshandlungen miteinschloss, wurde nicht veröffentlicht (vgl. Mirzoeff 2006; Rodowick 2007) oder auch nicht bildlich dokumentiert.

In den an die Veröffentlichung anschließenden politischen und öffentlichen Debatten kritisierten viele die vermeintliche Eindeutigkeit der Bildaussagen als kontraproduktiv. Die Bilder wurden zu einer Art „Camouflage“ (McClintock 2009, 58), einem „redacted and redacting spectacle“ (Walsh 2011, 154–155), welches ein tieferes Verständnis der Situation verhinderte. Statt die Verantwortung bei der militärischen und politischen Führung, der internationalen Gesellschaft und spezifischer US-Politik zu suchen, wurden individuelle Soldat*innen als schwarze Schafen („bad apples“) verortet, oder allgemein der Konsum von Gewalt und Pornografie als Ursache ausgemacht.

Entgegen solcher medialen Spins enthüllten sechs Untersuchungen den systematischen Missbrauch in Haftanhalten der US-Armee, kulminierend im sogenannten Folterreport („Torture Report“) eines Untersuchungsausschusses im US Senat, der eindeutig belegte, dass sowohl die Systematik als auch spezifische Methoden von der Spitze sanktioniert worden waren (Mayer 2007). Lediglich die Zusammenfassung des Reports wurde 2014 (nach langem Streit zwischen der CIA und Senatorin Dianne Feinstein, der Vorsitzenden jenes Untersuchungsausschusses) mit geschwärzten Stellen freigegeben, aber nach der Wahl Donald Trumps 2016 zum US-Präsidenten wieder zurückgerufen. Auch seitens der Administration von Präsident Joe Biden wird sich gegen die Freigabe von Informationen mit Verweis auf die nationale Sicherheit gewehrt.

Da die Bilder aus Abu Ghraib eine*n den Täter*innen gegenüber wohlwollenden Betrachter*in zu antizipieren scheinen, drängt sich der Vergleich mit

² Beispielsweise war die Soldatin Sabrina Harman, die mehrfach lächelnd und mit hochgezeigtem Daumen abgebildet wurde, sich sehr wohl des moralischen Versagens der Situation bewusst und wollte Beweise sammeln, wie zeitgenössische Briefe bezeugen.

bestimmten Vorgängern auf, insbesondere Lynchmord-Postkarten (vgl. Carby 2014; Faludi 2008) und den wenigen, von Wärter*innen getätigten Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Marianne Hirsch (2001) argumentiert, diese Fotografien enthalten bildinterne Strukturen, die einen Blick verunmöglichen, der von dem*der Täter*in zu trennen ist; ähnlich meint Dora Apel: „Looking and seeing seem to implicate the viewer, however distanced and sympathetic, in the acts [...] as if viewing itself were a form of aggression“ (Apel in Guerin und Hallas 2007, 207).

Ebenso argumentieren mehrere Autor*innen, dass die Bilder aus Abu Ghraib grundsätzlich eine suprematistische Machtdynamik repräsentieren und reproduzieren, und zwar eben jene imperialen, rassistischen, homophoben und misogynen Haltungen, die diese Handlungen überhaupt erst möglich gemacht hätten. Liz Philipose meint, dass die Verbreitung der Bilder, unabhängig von den Gründen dafür, eben jene ideologische und suprematistische Positionen fortsetzt und multipliziert (vgl. Philipose 2007, 1050). Ähnlich argumentiert Rebecca Adelman, dass auch bei besten Absichten die Körper der Gefolterten weiterhin als Werkzeuge, nun mit dem Ziel „politischer Erleuchtung“ (Adelman 2012, 362) benutzt werden. Als wenig haltbar hat sich dagegen die Behauptung erwiesen, die in Seymour Hersh (2004) ursprünglichen Reportagen genannt und weit aufgegriffen wurde (vgl. Dauphinée 2007, 59; Grajeda 2006, 229; Mitchell 2011), Videoaufnahmen seien Teil einer Strategie gewesen, vermeintlich kulturell spezifische Tabus der lokalen Bevölkerung auszunutzen, indem mit der Veröffentlichung der Bilder gedroht worden sei. Dagegen kontextualisiert Judith Butler (2010) die spezifischen Folterformen als Verschiebung homophoben Verhaltens innerhalb des US-Militärs (vgl. auch Mirzoeff 2006). Darius Rejali (2012) argumentiert, die Foltermethoden seien sehr viel weniger strategisch entwickelt worden, auch wenn ethnografische Vorurteile oder Vorstellungen eine Rolle gespielt haben mögen; und die Kulturanthropologin Laura McNamara findet keinerlei Beweise dafür, dass die Bilder selbst als Druckmittel benutzt worden seien (vgl. McNamara 2007, 4–5).

Fast zwanzig Jahre später bleibt offen, ob und wann die Bilder gezeigt werden sollen oder dürfen. Jedoch lässt sich die Frage nun in gewisser Weise historisieren bzw. aktualisieren und in einen Zusammenhang mit heutigen, möglicherweise veränderten ‚Sichtverhältnissen‘ stellen, jenem Spektrum von ‚Sichtbarkeit als Repräsentanz‘ zu ‚Sichtbarkeit als Falle‘ (vgl. Anthamatten 2015). Entgegen einem vergleichsweise klaren Machtgefälle zwischen Staat und Bürger*in fällt zwar heute die Freiheit *von* und *zu* der eigenen (Un-)Sichtbarkeit in unterschiedlichen Gemeinschaften immer noch unterschiedlich aus, was beispielsweise Überwachungsproblematiken betrifft. Aber die veränderten Modi und Verbreitungsmöglichkeiten im heutigen Mediumfeld gehen in Richtung permanenter, performativer Selbstdokumentation. So argumentieren Zygmunt Bauman und

David Lyon (2013), dass soziale Ängste heute weniger darin bestehen, die eigene Privatsphäre im Panoptikon zu verlieren, sondern umgekehrt die Menschen eher befürchten, digital abgetrennt und damit unsichtbar und aus der Konversation ausgeschlossen zu werden.

Damit wurden die Bilder immer noch nicht in Einvernehmen produziert, doch der Status von Bildern, und die Wahrnehmung von Privatsphäre und Öffentlichkeit haben sich mit diesen Veränderungen in der Mediennutzung und -rezeption dramatisch verschoben. Susan Sontags Satz „the photographs are us“ (2004, o.S.) artikuliert, wie sehr die Ikonografie, die in den Abu-Ghraib-Bildern am Werk ist, sich klar in westlicher Imagination verorten lässt, von der Anmutung einer Kreuzigung und des Ku-Klux-Klans im Bild des ‚Hooded Man‘, hin zu Echos einer besonders US-amerikanisch geprägten Pornografiekultur. Aber wer sind ‚wir‘? Sind ‚wir‘ heutige oder ‚historische‘ Betrachter*innen? Zumindest implizit scheint bei dem Vorwurf der determinierenden Blickführung von einem*einer westlichen Betrachter*in ausgegangen zu werden, der*die diese Haltungen erkennt und durch Wiederholung verfestigt.

Des Weiteren waren die Folterbilder auf den beschlagnahmten Kameras mit anderen privaten digitalen Souvenirs vermischt, insbesondere pornografischer Amateuraufnahmen der Wärter*innen und ihren Partner*innen (vgl. Neroni 2009). Diese Tatsache wurde häufig kulturkritisch bzw. psychoanalytisch ausgelegt (vgl. McClintock 2009, 62–63), sollte aber vor allem auch in den Zusammenhang mit der damals beginnenden sozialen Nutzung digitaler Technologien gestellt werden: „Digital photographs have become more social than personal“ (Rodowick 2007, 149). Die Soldat*innen grinsen oder lächeln uns an, sie teilen ihren Alltag, ihre Spiele, ihren Galgenhumor. Richard Grusin wies zu Recht darauf hin, dass diese Art der Selbstproduktion und -darstellung mittels digitaler Bilder uns vertraut erscheint und in dieser Vertrautheit zutiefst schockierend: „We use digital photos in the same way, [namely] to distribute our affective responses“ (Grusin 2010, 89). Auch wenn die Bilder aus Abu Ghraib weiterhin im Internet existieren, ist doch die Zeitspanne, in der sie tatsächlich Aufmerksamkeit erregten, längst vergangen. Die Wahrnehmung der Bilder ist mittlerweile verwoben mit den darauffolgenden Diskussionen um ihre Freigabe und der Legitimität von Folter, vor allem innerhalb der USA. Hinzu kommen mittlerweile einige, wenige juristische Folgen und immer wieder Spielfilme, in denen auf die Bilder angepielt wird oder diese nachgestellt werden. Entsprechend verorten mehrere Autor*innen das Erbe und Nachwirken der Bilder („resilient afterlife“; Bronfen 2012, 2) bzw. ihre transformative Erinnerungskraft („memorative potency“; Mitchell 2011, 148–149) in diesen Rekonfigurationen.

Im Folgenden werde ich einige solcher filmischen Verarbeitungen diskutieren, und zwar mit Schwerpunkt auf jene, die explizit Bezug auf die Bilder aus Abu

Ghraib nehmen und sich auch mit der ikonografischen Problematik auseinandersetzen, welche, je deutlicher sie referiert wird, einen Einbruch des Realen in die fiktive Filmwelt darstellt.³ Nach dem frühesten und weit diskutierten Film *Zero Dark Thirty* (2012) erschienen in jüngster Zeit gleich drei Filme, die sich mit konkreten historischen Fakten auseinandersetzen: *The Report* (2019), *The Mauritanian* (2021) und *The Card Counter* (2021).

The Report berichtet von dem Kampf um die Veröffentlichung des sogenannten Folterreports, bringt jedoch kaum neues Verständnis oder Zugänge zu dem bekannten Material. Im Mittelpunkt steht das persönliche Opfer des Protagonisten, einem tapferen Bürokraten namens Daniel Jones, verkörpert von Adam Driver. Am Ende des atmosphärisch klaustrophobischen Films wird der Bericht veröffentlicht. Die Abwesenheit eines kathartischen Happy Endings und der Versuch, letztlich bürokratische und damit nicht fotogene *Verfahren* darzustellen, stellt den Film in eine interessante Symmetrie mit *Zero Dark Thirty*, welcher ebenfalls letztlich ein Ermittler*innendrama ist. Am Ende von *Zero Dark Thirty* sitzt Protagonistin Maya (Jessica Chastain), jene Chiffre einer die Foltermaßnahmen überwachenden CIA-Agentin, alleine im Militärflugzeug, welches sie in die USA bringen wird. Tränen laufen über ihr Gesicht. Weint sie für sich, für uns, für die Opfer (vgl. Jung 2020)?

Auch in *The Mauritanian* (2021), welcher auf dem realen Fall eines vierzehn Jahre lang in Guantanamo inhaftierten und letztlich nicht angeklagten Häftlings basiert, liegt die Identifikationseinladung für das Publikum eindeutig auf dem amerikanischen Part, auch wenn dem charismatischen Schauspieler Tahar Rahim, der den titelgebenden Mauretanier darstellt, vergleichsweise viel Raum gegeben wird, ein relativ komplexes Gegenüber zu schaffen. Die grundsätzliche Spannung besteht darin, dass die Zuschauer*innen und die US-Protagonist*innen über lange Zeit im Unklaren darüber bleiben, ob der Gefangene tatsächlich ein Terrorist ist. Damit verschiebt sich der Fokus des Filmes auf die Frage nach der Schuld oder Unschuld des Gefangenen, statt eine moralische Thematik oder den mangelnden Erfolg von Folter als Verhörmethode zu beleuchten. Die Besetzung mit Jodie Foster tut ihr eigenes, um die Idee zu evozieren, dass Foster, für deren *Star Image* ihre Rolle als Clarice Starling in *Das Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, 1991) zentral ist, hier einem Hannibal Lecter des einundzwanzigsten Jahrhunderts begegnet. Mit dieser Identifikationseinladung scheint der Film die Frage zu stellen: „Wäre ich in dieser Situation, würde ich foltern?“ und nicht „Was, wenn ich gefoltert werden würde?“.

³ Beispielsweise wird abseits des Titels in *Boys of Abu Ghraib* (Luke Moran, 2014) kaum Bezug auf die Bilder genommen.

Im Anschluss werde ich zwei Filme im Detail besprechen, die sich auf eine tiefgreifende Art und Weise auch mit den *Bildern* aus Abu Ghraib auseinandergesetzt haben, nämlich Paul Schraders *The Card Counter* (2021) sowie Errol Morris' Dokumentarfilm *Standard Operating Procedure* (2008). Auch wenn Dokumentarfilme generell anderen Anforderungen unterliegen,⁴ liefert *Standard* sowohl eine theoretische Auseinandersetzung mit der Ontologie und Aussagekraft digitaler Fotografien als auch Nachstellungen der Fotografien, die fiktionale Elemente einbinden, und bietet sich damit für die Analyse an.

2 *The Card Counter*

Die Themen ‚Erlösung‘ und ‚Rache‘ bilden eine Konstante im Oeuvre des Regisseurs und Drehbuchautors Paul Schrader und seiner Charakterstudien einsamer, entfremdeter junger Männer. In *The Card Counter* ist dieser Protagonist William Tell (Oscar Isaac), einer der Gefängniswärter in Abu Ghraib, dessen Gesicht auf den Fotografien erschien, der dafür acht Jahre im Gefängnis war und nun als Blackjack- und Poker-Spieler ein streng reglementiertes Leben führt.

Dieser Protagonist versucht nicht, sich als unschuldig darzustellen oder Verantwortung abzuweisen. Die Kernfrage in diesem Film ist nicht, „Würde ich es wieder tun?“ und nur bedingt „Wie konnte ich nur so etwas tun?“, sondern „Was nun? Wie kann ich Erlösung und Vergebung für meine Taten finden?“. Insbesondere durch den Einsatz von spannungsgeladener Musik und eines oft klaustrophobischen Settings beschränkt uns der Film ästhetisch auf die Gefühlswelt des Protagonisten. Diegetische Geräusche dringen gedämpft zu uns, die Farbpalette bleibt dunkel, Schauplätze sind durchweg karg oder unpersönlich. Casinos als Setting erzeugen die Atmosphäre eines Fegefeuers, eines betäubenden, abstumpfenden Dämmerzustands (Brzeski 2021). Es scheint kein ‚draußen‘ zu geben; in den wenigen Momenten, die nicht in seelenlosen Casinos und kargen Motels stattfinden, bleibt der Himmel abgeschnitten und grau (siehe Abb. 1).

Eines Tages wird Tell von einem jungen Mann angesprochen: Cirk ist Sohn eines anderen Abu-Ghraib-Wärters, der ebenso ins Gefängnis musste, häuslich gewalttätig wurde und schließlich Selbstmord beging. Cirk weiht Tell in seinen Plan ein, sich an John Gordo, dem Militärvorgesetzten, der nie belangt wurde, zu rächen. Tell glaubt Cirk zu verstehen und scheint in ihm eine Chance zu sehen –

⁴ Als Vergleich seien die auch sehr guten Dokumentarfilme *Ghosts of Abu Ghraib* (Rory Kennedy, 2007) und *Taxi to the Dark Side* (Alex Gibney, 2007) genannt, in dem die Bilder zwar vorkommen, jedoch nicht nachgestellt oder ästhetisch behandelt werden.



Abb. 1: Bedrückende Umgebung in *The Card Counter* (2021).

die Möglichkeit, jemandem zu helfen, etwas Gutes zu tun, eine Spirale zu verhindern, sich selbst zu vergeben. Mit dieser Dynamik beginnt die Handlung des Filmes.

Tells Vergangenheit wird auf verschiedene Art und Weise evoziert. Bereits innerhalb der ersten zehn Minuten des Films hören wir schwere Atmung auf dem Soundtrack, ein wiederkehrendes Motiv. Tell ist meist allein im Frame, in Hotelkorridoren, in Motelzimmern, deren Möbel er mit weißem Stoff abdeckt. Ein hochprozentiges Getränk neben sich, sehen wir Tell schreiben, während ein Voice-Over seine Versuche berichtet, zu sortieren und zu erklären. Nach knapp zwanzig Minuten wird Abu Ghraib in Form eines gut einminütigen Alpträum-Flashbacks gezeigt. Ein Superweitwinkelobjektiv, mittig gespiegelt, erzielt eine extreme Verzerrung, die Abu Ghraib als gequälte Traumerinnerung repräsentiert. Wir hören plötzlich einsetzende, laute Heavy Metal Musik, Schreie, Hundegebell und brüllende Wärter. Die Kamera gleitet durch Verliesen ähnelnde Räume in braun bis senfgelblichen Fäkalfarben, in denen nackte und mit Exkrementen beschmierte Gefangene in Stress-Positionen kauern, geschlagen oder von Hunden bedroht werden (siehe Abb. 2).

In einem Interview bezieht sich Schrader im Zusammenhang mit dieser Szene nicht nur auf die Originalbilder, sondern auch auf deren realistische Nachstellung in *Zero Dark Thirty*, ein weiteres Argument dafür, wie sehr die Originalbilder mittlerweile auch mit und durch ihre Verarbeitungen gelesen werden.

[Schrader:] Yeah, it's certainly not realistic. We've all seen what those barracks looked like, and they didn't look like that. We are presenting the tortured dream memory version. That really took me off the hook financially [...]. I could've spent my whole budget trying for one minute of Abu Grab realism a la Kathryn Bigelow. (Brzeski 2021)



Abb. 2: Abu Ghraib Alptraum in *The Card Counter* (2021).

Die zweite ‚Abu Ghraib‘-Szene hypnotisiert aufgrund der schauspielerischen Leistung Oscar Isaacs. Tell sitzt mit seinem Protégé Cirk in einer Cafeteria und sagt „You want to know what it was like? You are dying to know“. Und er beginnt zu erzählen – in Bruchstücken, sinnlichen Eindrücken wie Gerüchen und Geräuschen, während die Kamera langsam auf Isaacs Gesicht zoomt.

The noise. ... the smell.... feces. Urine. Oil. Explosives, bleach, sweat, smoke, all day. Every day. [...] The heat. The fear, the adrenaline jack, the mortars, the sheer noise of it. Blood. And the only way to survive is rise above, rise and laugh. Surf the craziness. [...] The noise, the fucking noise [...] We were all just trapped in there, in the same sh ... sh ... shithole. ... [...] Am I tryin' to justify what we did? ... No. Nothing. Nothing can justify what we did [...] nothing can justify what we did – if you were there, you could understand. Otherwise there's no ... understanding.

Ähnlich wie Maya in *Zero Dark Thirty* lässt sich Tell als Verkörperung und Chiffre Amerikas lesen: schön, grausam, versündigt im Rausch von Frustration und Macht, wie Tell zu erklären versucht: „Intoxicated with frustration and power – any man can tilt“. Die Entleerung des amerikanischen Traumes wird auch an anderer Stelle evoziert. Einer der (nicht in Amerika geborenen) Pokerspieler wird von Anhänger*innen begleitet, die im Sprechchor „U.S.A.!“ skandieren: Amerika ist nur noch eine Marketing-Strategie. Tell hat wenig Interesse an seinen Gewinnen, Geld ist für ihn kein Fetisch, nur Zweckmittel. Weitere Chiffren Amerikas: Auch wenn wir während der Dauer der Filme in derselben Welt eingeschlossen sind, aus der diese Protagonist*innen – Maya, Tell – nicht entkommen können, wissen wir so gut wie nichts von ihnen: wo kommen sie her, wo wollen sie hin? Ebenso wie in *Zero Dark Thirty* wird dies besonders augenfällig gegen Ende des Filmes. Tell bringt Cirk in sein Hotelzimmer und wendet sich plötzlich bedrohlich und aggressiv gegen ihn. Wir wissen so wenig von diesem Protagonisten – außer eben seiner Vergangenheit als Folterer und seiner dunklen Gefühlswelt – dass für den*die Zuschauer*in völlig

offen ist, was passieren wird. Die Ästhetik – Schlagschatten, angespannte Musik – trägt ihr Übriges zur Spannung bei. Tells Ziel in dieser Szene scheint ein Positives – er will, dass Cirk sich mit seiner Mutter versöhnt, dass er seine Rachepläne aufgibt, und er will ihm sehr viel Geld geben, um Schulden abuzahlen und aufs College zu gehen – doch seine Methoden sind die eines Folterers. Tells Plan misslingt; Cirk führt seinen Angriff auf Gordo durch und wird dabei von diesem erschossen. Tell liefert sich daraufhin mit Gordo eine Art Folterduell. Das Duell findet im *offscreen* statt, durch Geräusche und Schmerzensschreie vermittelt; schließlich erscheint ein blutbesmierter Tell im Frame und meldet telefonisch einen Mord. Diese vorletzte Sequenz des Filmes offeriert damit die letzte Deklinationsstufe der Repräsentation von Folter, nach auditiven und verbalen Referenzen, der verzerrenden Traumsequenz und der Androhung von Folter, findet sie nun live statt, doch außerhalb des visuellen Darstellungsraumes des Films.

3 *Standard Operating Procedure*

In seinen Filmen und seinem Blog zeigt sich Errol Morris besessen davon, wie leicht es ist, ein Bild falsch zu interpretieren: „Photography can make us think we know more than we really know [...]. [W]hat we see is determined by our beliefs. We see not what is there, but rather what we want to see or expect to see“ (Morris 2007). In *Standard Operating Procedure* (2008) widmet sich Morris dementsprechend nicht nur der Aufarbeitung der Foltervorfälle in Abu Ghraib um die scheinbar klar zugeordnete Täter*innenschaft und eindeutigen Aussagen der Fotografien aus Abu Ghraib zu hinterfragen, sondern diskutiert insbesondere auch die ontologischen und epistemologischen Konflikte, die sich aus ihrer Existenz ergeben. Die Untersuchung dieser spezifischen Bilder und ihrer Bedeutung wird hier also auf eine Analyse der Aussagefähigkeit und der Natur digitaler Bilder an sich ausgedehnt (Benson-Allott 2009; Fallon 2013).

Beginnend mit der Titelsequenz und wiederholt in anderen Momenten des Films, verwendet Morris visuelle Annäherungen, um solche abstrakte Ideen und Prozesse zu konzeptualisieren. Die Bilder verschiedener Kameras gleiten horizontal über den Bildschirm, bis eine Doublette gefunden wird: ein Bild vom gleichen Ereignis, aber von einer anderen Kamera aufgenommen. Wie in einem Computerspiel bestätigt ein Klickgeräusch den erfolgreichen Fund, der Bilderfluss steht still, und die Metadaten beider Bilder werden eingeblendet. Diese Visualisierung durch räumlich-dynamische, kombinatorische Strukturen betont den fragmentarischen Charakter der Bilder. Hier jedoch werden die Bilder nicht in Code aufgelöst, sondern dieser digitaler Fußabdruck wird zur Rekonstruktion

der Geschehnisse verwendet. Die große Bildanzahl ermöglicht eine Gegenüberstellung der Fotografien mehrerer Kameras, und durch Entschlüsselung der Metadaten lässt sich eine selektive Medienerzählung korrigieren. Wer war sonst noch in der Szene anwesend, wer hat fotografiert, wer wurde herausgeschnitten?

Morris interviewt seine Proband*innen normalerweise mit Hilfe einer speziellen Konstruktion (dem „Interrotron“ bzw. seinem Nachfolger, dem „Megatron“, vgl. Ebert 2001), die es ihm erlaubt zu filmen und gleichzeitig Blickkontakt zu halten. Diese Position der virtuellen Nähe fühlt sich bisweilen für den Zuschauer unangenehm an. Doch der Eindruck eines Blickkontakts ermutigt nicht nur, sich mit den emotionalen Reaktionen, die durch diese direkte Ansprache erzeugt werden, auseinanderzusetzen, sondern auch, wie Benson-Allott herausarbeitet, die Gleichsetzung von direktem Blickkontakt mit Zugang zur Wahrheit zu hinterfragen (Benson-Allott 2009, 41). Auch in den Abu-Ghraib-Bildern lächeln uns die US-Soldat*innen an und sie blicken direkt in die Kamera. Elisabeth Bronfen liest diese Gesten als eine Form der verkörperten Zeug*innenaufnahme: „this happened. I was there to witness what we did“ (Bronfen 2012, 166). Diese besondere Geste ist (oder war) aber auch eine typische ‚Bildgeste‘ für Fotografierte, die bezeugt: ‚Dies ist ein Foto‘. Harman erklärt diese Geste und ihr eigenes Lächeln im Film als schützenden Automatismus, als Performance für die Kamera. Im Gegensatz zum körperlosen panoptischen Blick moderner Kriegsführung und der mittlerweile naturalisierten Präsenz von Überwachung kann sich der*die angelächelte Betrachter*in der Abu-Ghraib-Bilder nicht einer Illusion der eigenen Unsichtbarkeit hingeben und sich dahinter verstecken.

Standard Operating Procedure wurde auch für seinen Fokus auf die amerikanischen Soldat*innen kritisiert (z. B. Kahana 2010; Leimbacher 2009). Morris hört sich die Rechtfertigungen und Selbstentlastungen der Soldat*innen ernsthaft an und fordert sein Publikum auf, dasselbe zu tun. Alle Interviews verwenden komplexe Beleuchtung und Make-up und einen unaufdringlichen Hintergrund. In diesem stark kontrollierten Umfeld stehen die Befragten ganz im Mittelpunkt: ihre Worte, ihre Sprechweise, ihre Mimik. Die Fragen sind in der Regel nicht zu hören. Oft verweilt der Film in einer Aufnahme des Gesichts, lange nachdem das Gegenüber aufgehört hat zu sprechen. Dieses Markenzeichen des Regisseurs ist eine bewusste Strategie, welche oft entlarvende Momente der Mimik und Gestik liefert. Solche normalerweise geschnittenen Momente verweisen auch auf das, was im öffentlichen Diskurs unbeachtet bleibt.

Manche der Soldat*innen offenbaren einen schockierenden Mangel an Realitätssinn und Empathie. Offensichtlich nicht Mitglieder des Geheimdienstes haben manche sichtbar Mühe zu verstehen, was mit ihnen passiert. Gerade dieser Mangel an Weitsicht und Überblick bekräftigt die implizite Anklage an eine

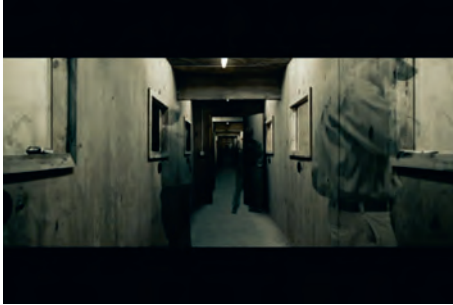


Abb. 3: Als imaginiert gekennzeichnete Nachstellung der *Other Government Agencies* in *Standard Operating Procedure* (2008).

Befehlskette, die diese Soldat*innen mit Aufgaben betraute, für die sie weder ausgebildet noch qualifiziert waren.

Die konkreten Nachstellungen des Films entspringen jeweils einem Bild oder Satz aus den Interviews, sind aber eindeutig als imaginiert gekennzeichnet. Sie konzentrieren sich auf einprägsame Aspekte der verbalen Erzählung, manchmal unterstützend, bisweilen untergrabend. Verfremdete und phantasmagorische Elemente kommunizieren eindeutig ihren subjektiven Charakter als Manifestation von Morris' Versuchen zu verstehen. Die ästhetisierten Re-Inszenierungen erinnern daran, dass wir eben *nicht* dabei waren (vgl. Bronfen 2012, 165). Ihre künstliche Ästhetik verweist auch auf die Elastizität von Erinnerung, auf das Fiktionale im Prozess des wiedererschaffenden Erinnerns (vgl. Orgeron und Orgeron 2007, 247). Damit markieren die Nachstellungen sich selbst eindeutig als *eine* Variante, *eine* Wahrnehmung der Situation, und eben diese Verfremdung hinterfragt die übervertraute Autonomie, die die Bilder entwickelt haben (vgl. Andrews 2010).

Morris (2008) argumentiert, dass solche ihren medialen Charakter betonende Nachstellungen dazu geeignet sein können, verborgene Wahrheiten unter der Oberfläche der Realität aufzuspüren. Besonders eine Szene veranschaulicht diesen Ansatz. Hier scheinen die in den Interviews mehrfach erwähnten Agent*innen anderer Regierungsbehörden („Other Government Agencies“) wie durchsichtige Geister auf den Bildern zu erscheinen. Diese Agent*innen führten laut Morris' Interviewpartner*innen die eigentlichen Verhöre und Folterungen durch, tauchten aber weder auf den Fotos auf, noch wurden sie je strafrechtlich verfolgt. Statt mimetischem Realismus zeigen diese Nachbildungen in transparenten Überlagerungen sichtbar gemachte Phantomfiguren und bieten damit einen konzeptionellen und emotionalen Zugang zu den beschriebenen Geschehnissen und Erinnerungen (siehe Abb. 3).

Eine weitere Sequenz stellt visuell die Perspektive eines mit *waterboarding* Gefolterten nach. Wie bei der Visualisierung von Metadaten ist die Sequenz auch ein Beispiel dafür, wie der Film danach strebt, ein Format zu finden, um eine per Definition unsichtbare Perspektive sichtbar zu machen: „The scene literalises a purely empathic point of view to demonstrate what we imagine or what we think we can surmise about one particular torture the U.S. military inflicts on its detainees“ (Benson-Allott 2009, 43).

4 Abschluss

Die Abu-Ghraib-Bilder ähneln einem Palimpsest, welches sich in medialen Darstellungen rekonfiguriert oder als Abwesenheit imaginiert wird (vgl. Jung 2020), wie in der jüngsten Permutation *The Card Counter* offensichtlich wird. *Standard Operating Procedure* zeigt die Grenzen fotografischer Evidenz auf und reflektiert verschiedene mediale Rahmungen. Beide Filme stellen Fragen bezüglich Mitschuld und Wahrheit in dem, was Linda Williams (2010) treffend als „Cluster-Fuck“ bezeichnete.

Dieser Aspekt führt zu meiner abschließenden Überlegung, nämlich die Bilder aus Abu Ghraib als eine Variante von Hito Steyerls Begriff des *poor image* zu begreifen. Der immer höheren Auflösung digitaler Bilder und dem einhergehenden technologischen Erlösungsdiskurs steht dieses oft als ‚ärmliches Bild‘ übersetzte Konzept eines Bildes gegenüber, welches sich der Wahrnehmung verschließt, die eigene Lesbarkeit erschwert:

A poor image is an image that remains unresolved – puzzling and inconclusive because of neglect or political denial, because of a lack of technology or funding, [...] It cannot give a comprehensive account of the situation it is supposed to represent. But if whatever it tries to show is obscured, the conditions of its own visibility are plainly visible: it is a subaltern and indeterminate *object*, excluded from legitimate discourse, form becoming fact, subject to disavowal, indifference, and repression. (Steyerl 2012)

Es geht also beim *poor image* nicht nur um das Material oder seine Qualität, sondern auch um die Rezeption bzw. Bedingungen der Wahrnehmbarkeit des Bildes, welche eben auch mit dem gesellschaftlichen Wunsch nach und politischen Willen zur Betrachtung zu tun haben. Ähnlich dem berühmten Gedankenexperiment in der Quantenphysik könnte der Akt der Beobachtung einen unbestimmten Zustand beeinflussen und verändern. Solange Straffreiheit weiter besteht und politischer Wille zu Haftung und Verantwortung fehlt, bleiben auch die in den Bildern bezeugten Verbrechen unabgeschlossen.

Literaturverzeichnis

- Adelman, Rebecca A. „Tangled Complicities: Extracting Knowledge from Images of Abu Ghraib“. *Knowledge and Pain*. Hg. Esther Cohen, Leona Toker, Manuela Consonni und Otniel E. Dror. Amsterdam: Rodopi/Brill Press, 2012. 353–379.
- Andrews, David. „Conference Report: Reframing *Standard Operating Procedure*: Errol Morris and the Creative Treatment of Abu Ghraib“. *Jump Cut* 52 (2010): o.S.
- Anthamatten, Eric. „Visibility Is a Trap: Body Cameras and the Panopticon of Police Power“. *The Mantle*, 23. März 2015. <https://www.themantle.com/philosophy/visibility-trap-body-cameras-and-panopticon-police-power> (3. Januar 2022).
- Bauman, Zygmunt, und David Lyon. *Liquid Surveillance: A Conversation*. Malden, MA: Polity Press, 2013.
- Benson-Allott, Caetlin. „Standard Operating Procedure: Mediating Torture“. *Film Quarterly* 62 (2009): 39–44.
- Boys of Abu Ghraib*. Reg. Luke Moran. Vertical Entertainment, 2014.
- Bronfen, Elisabeth. *Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.
- Bryan-Wilson, Julia, Jennifer González und Dominic Willsdon. „Editors' Introduction: Themed Issue on Visual Activism“. *Journal of Visual Culture* 15.1 (2016): 5–23.
- Brzeski, Patrick. „Venice: Paul Schrader on Shooting ‚The Card Counter‘ with Oscar Isaac Amid the Pandemic“. *The Hollywood Reporter*, 31. August 2021. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/venice-2021-paul-schrader-the-card-counter-oscar-isaac-pandemic-1235000385/> (3. Januar 2022).
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2010.
- Carby, Hazel. „A Strange and Bitter Crop: The Spectacle of Torture“. *openDemocracy*, 10. November 2014. https://www.opendemocracy.net/en/article_2149jsp/ (3. Januar 2022).
- The Card Counter*. Reg. Paul Schrader. Focus Features, 2021.
- Dauphinée, Elizabeth. „Politics of the Body in Pain“. *Security Dialogue* 38.2 (2007): 139–155.
- Ebert, Roger. „Errol Morris: Megatron, Son of Intertron“. *RogerEbert.com*, 30. Januar 2001. <http://www.rogerebert.com/festivals-and-awards/errol-morris-megatron-son-of-intertron> (16. März 2016).
- Fallon, Kris. „Archives Analog and Digital: Errol Morris and Documentary Film in the Digital Age“. *Screen* 54.1 (2013): 20–43.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream: Myth and Misogyny in an Insecure America*. New York: Picador, 2008.
- Ghosts of Abu Ghraib*. Reg. Rory Kennedy. HBO, 2007.
- Grajeda, Tony. „Picturing Torture: Gulf Wars Past and Present“. *Rethinking Global Security: Media, Popular Culture, and the ‚War on Terror‘*. Hg. Andrew Martin und Patrice Petro. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. 206–235.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Guerin, Frances, und Roger Hallas. *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. London: Wallflower, 2007.
- Hersh, Seymour. „Torture at Abu Ghraib: American Soldiers Brutalized Iraqis: How Far Up Does the Responsibility Go?“. *The New Yorker*, 10. Mai 2004. <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (8. Juli 2018).

- Hirsch, Marianne. „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001): 5–37.
- Jung, Berenike. *Invisibilities of Torture: The Presence of Absence in US and Chilean Cinema and Television*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- Jung, Berenike, Klaus Sachs-Hombach und Lukas Wilde. *Agency postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Kahana, Jonathan. „Speech Images: Standard Operating Procedure and the Staging of Interrogation“. *Jump Cut* 52 (2010): o.S.
- Kleinhans, Chuck. „Imagining Torture“. *Jump Cut* 51 (2009): o.S.
- Leimbacher, Irina. „Facetime“. *Film Comment* XLV (2009): o.S.
- The Mauritanian*. Reg. Kevin MacDonald. STX, 2021.
- Mayer, Jane. „The Black Sites: A Rare Look inside the C.I.A.’s Secret Interrogation Program“. *The New Yorker*, 13. August 2007. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/08/13/the-black-sites> (8. Juli 2018).
- McClintock, Anne. „Paranoid Empire: Specters from Guantánamo and Abu Ghraib“. *Small Axe* 13 (2009): 50–74.
- McNamara, Laura A. „Notes on an Ethnographic Scandal: Seymour Hersh, Abu Ghraib and the Arab Mind“. *Anthropology News* 48 (2007): 4–5.
- Mirzoeff, Nicholas. „Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib“. *Radical History Review* (2006): 21–44.
- Mitchell, W.J.T. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Morris, Errol. „Will the Real Hooded Man Please Stand Up“. *The New York Times*, 15. August 2007. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/08/15/will-the-real-hooded-man-please-stand-up/> (3. Januar 2021).
- Morris, Errol. „Play It Again, Sam (Re-Enactments)“. *The New York Times*, 3. April 2008. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (3. Januar 2021).
- Neroni, Hilary. „The Nonsensical Smile of the Torturer: Documentary Form and the Logic of Enjoyment“. *Studies in Documentary Film* 3 (2009): 245–257.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Orgeron, Devin, und Marsha Orgeron. „Megatronic Memories: Errol Morris and the Politics of Witnessing“. *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Hg. Frances Guerin und Roger Hallas. London: Wallflower, 2007. 238–252.
- Paglen, Trevor. „Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You“. *The New Inquiry*, 8. Dezember 2016. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> (3. Januar 2021).
- Philipose, Liz. „The Politics of Pain and the Uses of Torture“. *Signs: Journal of Women in Culture & Society* 32 (2007): 1047–1071.
- Rejali, Darius. „Movies of Modern Torture as Convenient Truths“. *Screening Torture: Media Representations of State Terror and Political Domination*. Hg. Michael Flynn und Fabiola F. Salek. New York: Columbia University Press, 2012. 219–237.
- The Report*. Reg. Scott Z. Burns. Amazon Studios, 2019.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Rosen, Paul. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. University of Minnesota Press, 2001.
- Rodowick, David Norman. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- Rothöhler, Simon. „Informationen, die Bilder haben: Zur Moderierbarkeit von visuellem Content“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10.2 (2018): 85–94.
- Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 4. Auflage. Köln: Herbert von Halem, 2021.
- Das Schweigen der Lämmer*. Reg. Jonathan Demme. Orion Pictures, 1991.
- Sontag, Susan. „Regarding the Torture of Others“. *The New York Times*, 23. Mai 2004. <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (3. Januar 2021).
- Standard Operating Procedure*. Reg. Errol Morris. Sony Pictures, 2008.
- Steyerl, Hito. „Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy“. *efflux Journal* 38 (2012): o.S.
- Taxi to the Dark Side*. Reg. Alex Gibney. Discovery Channel/Jigsaw Productions, 2007
- The Unknown Knowns*. Reg. Errol Morris. TWC, 2013.
- Walsh, Rachel. „What Stories We Tell When We Talk about Torture: Mapping the Geopolitics of Compassion and the Post-Abu-Ghraib National Family in 24: *Redemption and Rendition*“. *Environment and Planning D-Society & Space* 29 (2011): 150–168.
- Williams, Linda. „Cluster Fuck: The Forcible Frame in Errol Morris’s *Standard Operating Procedure*“. *Camera Obscura* 25 (2010): 29–67.
- Zero Dark Thirty*. Reg. Kathryn Bigelow. Sony Pictures, 2012.



