

# Criminal Acts

## Überlegungen zur dokumentarischen Ethik und zum Umgang mit Bildtrophäen

Christof Decker

Die Erörterung der dokumentarischen Ethik soll in diesem Beitrag aus drei Perspektiven erfolgen: Zunächst skizziere ich für den anglo-amerikanischen Raum die historische Verschiebung von einer Ethik des Aufnahmeprozesses, die den Schutz der Filmsubjekte propagierte, zu einer Ethik der dokumentarischen Ansprache und Rhetorik. Für diese ist, wie ich im zweiten Teil zeigen möchte, ein Typus von Aufnahmen zu einer besonderen Herausforderung geworden, den ich mit Susan Sontag als «Bildtrophäen» bezeichne. Wie ein (moralisch) adäquater Umgang mit diesen Aufnahmen – etwa in kompilatorischen Formen – möglich ist, der ihre «eingebetteten» Machtverhältnisse nicht reproduziert, steht hierbei im Vordergrund. Schließlich möchte ich anhand von *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (Errol Morris, USA 2008), einem Film über den Abu-Ghraib-Folterskandal des Jahres 2003, vorschlagen, dass eine Praxis der «doppelten Rahmung» Möglichkeiten bietet, Bildtrophäen sowohl zu repräsentieren als auch kritisch zu befragen – obwohl es für den Umgang mit ihnen letztlich keine einfachen ethischen Regeln gibt.

### **Rückblick: Stationen der Ethikdiskussion im angloamerikanischen Raum**

Eine erste umfassende und vielschichtige Diskussion zur Ethik des Dokumentarfilms fand im angloamerikanischen Umfeld ab den 1960er-Jahren statt, als neue Aufnahmeverfahren und Filmstile die lange Tradition des *enactment* ablösten und fortan zu eruieren war,

wie mit «echten» Filmsubjekten umgegangen werden sollte. Allen Beteiligten war bewusst, dass der unverstellte Blick hinter die Kulissen des «wahren Lebens» ins Voyeuristische gewendet werden könnte, wie Richard Leacock 1965 im Gespräch mit James Blue bemerkte: «I'm absolutely convinced that these new techniques can result in the most awful plethora of voyeurism, of peeping-tomism, of every kind of error» (Blue 1965, 18). Aber wenige ahnten, wie fundamental sich die Bedingungen für die Ethik des Dokumentarfilms – für Fragen der Aufnahme wie auch für seine Rhetorik und Vermarktung – in den folgenden Jahrzehnten ändern würden. Was mit Politikerporträts und öffentlichen Medienereignissen begann und sich in autobiografischen Filmen ausdifferenzierte, war Bestandteil eines umfassenden Wandels, der mit Hilfe von audiovisuellen Aufzeichnungsmedien Kategorien des Privaten und Öffentlichen, aber auch die Selbstwahrnehmung des menschlichen Subjekts und seinen Status als «Datenquelle» neu ausrichtete. Dieses neue Verhältnis von Individuum und Technologie machte die Erschließung von privaten und öffentlichen Räumen sowie die Hinwendung zu Individuen als Objekten des Wissens – und damit auch eines Diskurses der Macht – zu ethischen Anliegen der dokumentarischen Praxis.

Die wichtigste Publikation, die zentrale Positionen dieser Diskussion versammelte, erschien im Jahr 1988. Sie wurde von Larry Gross, John Stuart Katz und Jay Ruby herausgegeben und trug den Titel *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* (1988a). Die Herausgeber stammten aus der Kommunikationswissenschaft, Visuellen Anthropologie und Filmwissenschaft, die aus je unterschiedlichen Perspektiven für die dokumentarische Ethik sensibilisiert waren: hinsichtlich professioneller journalistischer Standards, dem Verhältnis von Wissen und Macht sowie der Frage, wie weit die Freiheiten der Kunst gehen sollten. Die dokumentarische Ethik wurde seit den 1960er-Jahren überwiegend aus der Perspektive der aufgenommenen Personen – der Filmsubjekte – formuliert, die es gegen den unerwünschten, unsensiblen oder unziemlichen Zugriff von außen zu schützen galt. Im Rückgriff auf einen wegweisenden, im Umfeld des *yellow journalism* entstandenen Aufsatz zum Thema «The Right to Privacy» aus dem Jahr 1890 führten Gross, Katz und Ruby (1988b) aus, dass der Schutz der Privatsphäre darin bestand, nicht ungewollt gefilmt zu werden («intrusion»), keine zutreffenden, aber peinlichen (nicht für die Öffentlichkeit bestimmten) Tatsachen publik zu machen («embarrassment»), keine falschen Behauptungen zu verbreiten («false light»), und schließlich, keine Eigentumsrechte an Namen oder Identität zu

verletzen («appropriation»). Auch Alan Rosenthal formulierte in einer einflussreichen Aufsatzsammlung die zentrale Frage nach einer dokumentarischen Ethik als Verantwortung gegenüber den Filmsubjekten: «The essence of the question is how the filmmaker should treat people in films so as to avoid exploiting them and causing them unnecessary suffering» (1988, 245).

Der Sammelband von Gross, Katz und Ruby führte mit kritischen Aufsätzen zur ‚Opfertradition‘ bei John Grierson (Winston 1988) zum Mythos des ‚informed consent‘ im Direct Cinema (Anderson/Benson 1988) und vielen anderen Themen wegweisend die komplexen Anliegen hinsichtlich einer dokumentarischen Ethik zusammen, aber er markierte auch – rückblickend betrachtet – einen Endpunkt dieser Diskussionen. Im Jahr 2003 veröffentlichten dieselben Herausgeber einen weiteren Band mit dem Titel *Image Ethics in the Digital Age*. Er enthielt keinen Aufsatz mehr, der sich exklusiv mit Fragen des Dokumentarfilms oder -fernsehens beschäftigte, vielmehr standen verschiedene Fernsehformate (etwa Nachrichten und Talkshows) sowie die hybriden neuen Formen des Internets im Mittelpunkt. Fragen einer dokumentarischen Ethik hatten zwar nicht an Relevanz und Dringlichkeit verloren – im Gegenteil, populäre Einführungsbände sahen sie nach wie vor als zentral für die Spezifik des dokumentarischen Vertrags (Nichols 2001) –, aber die Parameter der Diskussion hatten sich nach dem ersten *Image Ethics*-Band von 1988 verschoben. Diese neue Konstellation im Detail zu beschreiben ist hier nicht möglich, aber zwei Überlegungen möchte ich kurz skizzieren.

Eine der zentralen Fragen von *Image Ethics* war, wie einvernehmlich und gleichberechtigt die dokumentarischen Aufnahmen zustande gekommen waren und ob man die Filmsubjekte während dieses Prozesses – aber auch danach – moralisch einwandfrei behandelt hatte. Diese Frage hatte Parallelen in der ‚teilnehmenden Beobachtung‘ sozialwissenschaftlicher Disziplinen und in der methodischen Praxis von Ethnografie und visueller Anthropologie. Sie war beim Dokumentarfilm jedoch primär relevant für Ansätze, die das Versprechen einer unverstellten Authentizität erhoben und Situationen oder Handlungen möglichst unbeeinflusst begleiten wollten. Diese Spielarten eines beobachtenden Dokumentarfilms hatten im Verlauf der 1980er-Jahre stetig an Bedeutung verloren. Für publikumswirksame politische Filme im Stil von Michael Moore – deren wichtigster Vorläufer Emile de Antonios *MILLHOUSE: A WHITE COMEDY* von 1971 darstellte – war die Praxis des schonenden Umgangs mit den Filmsubjekten weniger relevant, da sie viele Situationen explizit und für alle erkennbar

provozierten und somit die Frage eines angemessenen Umgangs – zumindest partiell – in die Interaktion *on camera* verlegten. *Image Ethics* war in diesem Sinn eine Zäsur in der Ethikdiskussion, weil die radikal-polemische, aktivistische Tradition des amerikanischen Dokumentarfilms das Interesse vom möglichst unverfälschten, privaten Alltag der Filmsubjekte abzog und sich verstärkt öffentlichen Personen und Institutionen zuwandte.

Ein zweiter Grund scheint mir darin zu liegen, dass die Prämissen einer geschützten Privatsphäre, die für Gross, Katz und Ruby noch unverrückbar schienen, im Zuge der Digitalisierung und Miniaturisierung der Aufnahmegeräte sowie dem Aufstieg des Internets fundamental in Frage gestellt wurden. Die konzeptionelle und häufig auch politisch konnotierte Position, aus der in den späten 1980er-Jahren ethische Normen diskutiert wurden, war relativ eindeutig: *für* den Schutz der Filmsubjekte, *für* den Schutz der Privatsphäre und *gegen* eine Tradition der Viktimisierung oder Ausbeutung von Menschen, die sich nicht wehren konnten oder die Folgen ihrer Teilnahme an den Filmaufnahmen nicht verstanden. Diese Gewissheiten – einer klar identifizierbaren dokumentarischen Praxis mit professionellen Regeln und ethischen Normen – lösten sich in den 1990er-Jahren auf: durch die digitale Revolution, die hybride Formate und Gegenöffentlichkeiten schuf (vgl. Aufderheide 2012), durch das (Wieder-)Aufleben polemischer und expositorischer Formen, die sich primär im öffentlichen Raum ansiedelten, und nicht zuletzt durch neue tabubrechende mediale Formate (im Bereich des Reality Television, aber auch auf YouTube-Kanälen), die die öffentliche Wahrnehmung von Peinlichkeit, Entblößung oder das Preisgeben vormals privater Geheimnisse weniger gravierend oder folgenreich erscheinen ließ als in früheren Dekaden.

### **Von der Ethik des Aufnahmeprozesses (zurück) zur Ethik der dokumentarischen Rhetorik**

Für die publikumswirksamsten Filme nach der Jahrtausendwende wie *FAHRENHEIT 9/11* (Michael Moore, USA 2004) oder *AN INCONVENIENT TRUTH* (Davis Guggenheim, USA 2006) spielte demnach Rosenthals Frage, «how the filmmaker should treat people in films so as to avoid exploiting them» (1988, 245) – und damit *die* zentrale Problematik der Ethik in früheren Dekaden –, eine untergeordnete Rolle. Dennoch möchte ich argumentieren, dass die dieser Ethik innewohnende Frage, welche interpersonalen Konstellationen und Verhältnisse sich

in die Filmsequenz einschreiben und wie sie normativ zu bewerten sind, auch für jüngere Filme von Belang ist. Hierbei geht es jedoch weniger um den Aufnahmeprozess als um das Dilemma, existierende Aufnahmen mit moralisch fragwürdigen, schockierenden oder kriminellen Akten in eine dokumentarische Rhetorik integrieren zu können. Dieses Problem ist nicht neu, es begleitet eine spezifische Spielart des Dokumentarfilms – den Kompilationsfilm – seit seinen Anfängen. Es hat sich meines Erachtens jedoch angesichts allgegenwärtiger Praktiken von Kompilation, Mash-up oder *found-footage*-Filmen zu einer zentralen Herausforderung für die dokumentarische Ethik entwickelt. Wenn Bill Nichols in seinem Kapitel zur Ethik des Dokumentarfilms hervorhebt, dass die Filme einem juristischen Argument ähneln, das Beweisstücke interpretiere – «they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us» (2001, 4) –, dann hat genau diese Überlegung, was als Beweisstück dient, wie es präsentiert wird und wie wir es interpretieren können, eine ethische Dimension, die es für die aktuelle Diskussion einer dokumentarischen Ethik zu klären gilt.

Lässt sich für das angloamerikanische Umfeld in diesem Sinn eine Verschiebung der ethischen Problematik vom Aufnahmeprozess einer teilnehmenden Beobachtung zur rhetorischen Ansprache des Publikums konstatieren, so liegt darin, wie erwähnt, kein grundsätzlich neues Problem. Die lange Geschichte des Kompilationsfilms, in der der Beweisstatus des Bildes und seine Präsentation innerhalb einer dokumentarischen Rhetorik im Vordergrund stand – besonders in Kriegzeiten, aber auch in unterschiedlichen Formen einer audiovisuellen Erinnerungspolitik –, hat diese Konflikte immer berührt. Dennoch hat die digitale Revolution das Umfeld dieser Praktiken und damit auch den Rahmen der ethischen Diskussion signifikant verändert. Hier möchte ich mich auf einen besonders drastischen Fall beschränken: das Bild als Trophäe.

Als im Jahr 2003/04 die Folteraufnahmen des amerikanischen Militärpersonals aus dem irakischen Abu-Ghraib-Gefängnis publik wurden, sprach Susan Sontag in der *New York Times* von einer neuen Kultur der Schamlosigkeit. Wenige Jahre nach dem Schock des 11. September 2001 sahen viele Intellektuelle den Skandal als weiteres Indiz für die moralische Heuchelei einer Regierung, die Folter und Entrechtung im *War on Terror* auf höchster Ebene legitimiert hatte. Sontag fasste ihre Abscheu in der Formel zusammen, dass sowohl die dargestellten, entwürdigenden Akte als auch die Tatsache, dass diese fotografiert worden waren, zum Kern des Problems gehörten: «The horror of what is shown in the photographs cannot be separated from the horror that

the photographs were taken – with the perpetrators posing, gloating over their helpless captives» (Sontag 2004).

Wenn es in der jüngeren (amerikanischen) Fotografiengeschichte etwas Vergleichbares gab, so Sontag weiter, dann die zahllosen Fotografien von Menschen, die durch das Verbrechen des Lynchmords ums Leben gekommen waren und in den meisten Fällen der afroamerikanischen Bevölkerung entstammten (vgl. Apel/Smith 2007). Auch bei diesen Fotografien, die verkohlte, erhängte oder erschlagene Menschen zeigten, neben denen häufig eine hämisch grinsende weiße Menge stand, handelte es sich nach Susan Sontag um das Phänomen einer Trophäe. Im Unterschied zu den analogen Fotografien der 1880er- bis 1930er-Jahre unterlagen die digitalen Daten von Abu Ghraib jedoch einer Beschleunigung und globalen Zirkulation, die den rituellen Umgang mit diesen Trophäen flüchtiger, wenngleich nicht weniger problematisch machten:

The lynching photographs were in the nature of photographs as trophies – taken by a photographer in order to be collected, stored in albums, displayed. The pictures taken by American soldiers in Abu Ghraib, however, reflect a shift in the use made of pictures – less objects to be saved than messages to be disseminated, circulated (Sontag 2004, o.S.).

Sontags Beitrag drückte damit eine unmittelbare, stellenweise verzweifelte Empörung angesichts der Doppelstruktur aus, Verbrechen im Namen der USA begangen und sie gleichzeitig fotografiert zu haben, aber er verwies mit der Metapher von «photographs as trophies» auch auf grundsätzlichere Implikationen für die Diskussion einer dokumentarischen Ethik, die hier von besonderem Interesse sind.

Zum Charakter der Fotografie als Trophäe gehörten drei wesentliche Aspekte: Sie wurde zum einen unmissverständlich als Zeichen visueller Evidenz interpretiert, deren indexikalische Qualität außer Frage stand – und zwar sowohl von den Produzenten als auch dem Publikum. Mit Roland Barthes formuliert, legte sie den unverstellten Blick auf den Referenten frei, nicht auf den Zeichenstatus ihrer Repräsentation (1993, 4–7). Dadurch konnte sie gleichermaßen als Mittel des Triumphes wie als Beweisstück der Anklage dienen. Zum anderen zeigte die Fotografie als Trophäe Verbrechen, die nicht geahndet worden waren, sondern deren Durchführung – im Gegenteil und für Außenstehende schwer nachvollziehbar – Freude bereitet hatte. Diese Freude drückte sie schließlich dadurch aus, dass Szenen der Demütigung, Todesangst oder Entmenschlichung durch das Posieren der Täter

im Bildraum als Geste des Triumphierens lesbar wurden. Auch wenn die Aufnahmen von Abu Ghraib primär als amerikanisches Problem wahrgenommen wurden, lässt sich unschwer erkennen, dass die Praxis, in Kriegszeiten Objekte und Zeichen als Beweisstücke der Zerstörung zu sammeln, ein transkulturelles Muster darstellt, das grundsätzliche Konsequenzen für die dokumentarische Rhetorik und den Evidenzstatus ihrer Bilder hat.

Die Metapher der Trophäe sollte daher allgemeiner auf all jene Bilder und Sequenzen bezogen werden, die in hierarchischen Verhältnissen entstehen und diese Verhältnisse einer Differenz als Szene oder Situation explizit kodieren, also zum Zweck einer individuellen oder institutionellen Demütigung für ein imaginäres Publikum ausstellen. Im Unterschied zu einer Ethik des Aufnahmeprozesses, bei der diese Verhältnisse gerade nicht hierarchisch, sondern gleichberechtigt gestaltet und im später montierten Film in ihrer Gleichwertigkeit auch erkennbar sein sollten, ist der Status der Bildtrophäe als Indiz der Erniedrigung und Ausbeutung des Individuums demnach unstrittig – das Bild dient als triumphaler Beweis der eigenen Größe und der Machtlosigkeit des Opfers. Fraglich wird nun jedoch, wie eine ethische Praxis im *Umgang* mit diesen visuellen (und auditiven) Trophäen beschaffen sein könnte, oder anders ausgedrückt, ob für ihre kompilatorische Integration besondere Regeln einer Ethik der dokumentarischen Rhetorik gelten sollten.

Wählt man zunächst eine bildwissenschaftliche Perspektive, liegt das Kernproblem audiovisueller Verfahren in einer grundsätzlichen Schaffung von Differenz, die hinsichtlich visueller oder diskursiver Normen immer auch ins Negative gewendet werden kann. Wie Marita Sturken und Lisa Cartwright formulieren: «Photographs thus often function to establish difference, through which that which is defined as *other* is posited as that which is not the norm or the primary subject» (2001, 95). Die Bildtrophäen von Abu Ghraib und jene der amerikanischen Lynchjustiz markierten Differenz nicht nur entlang religiöser Zugehörigkeit und Hautfarbe, sie bezogen sie auch auf pornografische Formen der Körperpräsentation und auf die grundsätzliche Frage, welche Subjekte überhaupt als menschliche Wesen anerkannt werden sollten. Das Phänomen der Schamlosigkeit und die Akte der Folter, die Sontag für Abu Ghraib als Bestandteil einer langen, deprimierenden Tradition anprangerte, gingen insbesondere auf dieses (Differenz-)Verständnis einer vermeintlichen Minderwertigkeit zurück, das heißt auf die Überzeugung «that the people they are torturing belong to an inferior race or religion» (Sontag 2004; zu früheren Perioden Sontag 2003).

Gleichzeitig ging von den Aufnahmen eine eigentümliche Faszination aus, die Sontag bereits in einem früheren Werk für die Begegnung mit Bildern aus deutschen Konzentrationslagern beschrieben hatte: «Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more – and more. Images transfix. Images anesthetize» (1977, 20).

Zwar liegt in dieser Mischung aus Faszination und Abscheu – einer Abscheu, die sich auch gegen die eigene Faszination richtet – eine gängige Umschreibung für Ambivalenzen der ästhetischen Erfahrung, die der Fotografiehistoriker Miles Orvell (2013) «the destructive sublime» genannt hat, aber die ethischen Implikationen der Bildtrophäen sind damit nur teilweise erfasst. Für die Frage, wie der Umgang mit ihnen in einer dokumentarischen Rhetorik beschaffen sein sollte, besteht ein grundsätzlicheres Problem: Es liegt in der Position, die die rhetorische Ansprache des Bildes oder der Bildsequenz für die Zuschauer schafft. Diese Position ließe sich nun im Sinn unterschiedlicher Theorien als (komplexes) Dispositiv beschreiben. Hier soll jedoch eine Überlegung im Vordergrund stehen: ob sie die grundsätzliche Möglichkeit bieten kann, Muster einer diskriminierenden Differenz nicht reproduzieren zu müssen, oder wie Sturken und Cartwright es formulieren: «how to understand difference in terms that do not replicate concepts of dominance and superiority» (2001, 104). Das zentrale ethische Dilemma des Umgangs mit Bildtrophäen liegt daher in der Frage, inwiefern dem triumphalen Gestus der Differenz, den sie ausstellen, widerstanden werden kann. Anders ausgedrückt, wie können Bildtrophäen eingesetzt werden, ohne die Machthierarchien zu reproduzieren, aus denen sie hervorgegangen sind und die sich als Konstellationen der Demütigung und Verletzung in sie eingeschrieben haben? Oder noch anders: Gibt es eine ästhetische und ethische Praxis, die es erlauben würde, moralisch kontaminierte – normverletzende – Bilder und Bildsequenzen ästhetisch zu erfahren, ohne erneut und dauerhaft in ihre Wahrnehmungsmuster einer hierarchisch kodierten kulturellen Differenz eingeübt zu werden?

### **Aspekte einer Praxis der ›doppelten Rahmung›**

Die Tragweite dieser ethischen Problematik, die den argumentativen Umgang mit visueller Evidenz ebenso berührt wie Formen der dokumentarischen Ansprache, wird deutlich angesichts der Überlegung, dass bildgebende Verfahren in gewissem Sinn immer dazu beigetragen haben und weiterhin beitragen werden, Muster kultureller Differenz zu produzieren. Sie wirft, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe (Decker 2011, 301–308), grundsätzliche ethische Fragen



zur Einordnung und Verwendung von Material auf, das in Archiven zu finden ist oder unter dem irreführenden Terminus des *found footage* zusammengefasst wird. Die Diskussion soll hier jedoch vordringlich auf den Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib bezogen werden.

In einem substanziellen Beitrag widmete Judith Butler sich der Frage, wie das Leiden anderer in Kriegszeiten den Zuschauern präsentiert wird. Sontags Beobachtung, die Gefolterten von Abu Ghraib seien dargestellt worden, als gehörten sie zu einer «inferior race», weitete Butler zu der umfassenderen Überlegung aus, wie Normen des Menschlichen durch visuelle und narrative Rahmungen eingerichtet würden. Wessen ausgelöschtes Leben öffentlich als «grievable» – als zu betrauern – galt, war nach Butler nicht abzulösen von der Frage, wie Normen des Menschseins in visuellen Repräsentationen «gerahmt» wurden und wie diese Rahmungen zu einer Sensibilität für das Leiden anderer beitrugen. Ihre zentrale Frage lautete:

How do the norms that govern which lives will be regarded as human enter into the frames through which discourse and visual representation proceed, and how do these in turn delimit or orchestrate our ethical responsiveness to suffering? (2010, 77)

Zum einen verdeutlichte Butler mit dieser Formulierung, dass Bildtrophäen, die in diesem Fall als Resultat von Folter entstanden waren, als besonders problematisch wahrgenommen wurden, weil sie Normen des Menschseins in schlimmster Form verletzen. Zum anderen beschrieb sie mit dem Wirkungspotenzial der «ethical responsiveness to suffering» – die sowohl eine ethisch konnotierte Empfänglichkeit für Darstellungen des Leidens als auch ein daraus resultierendes Handlungsmoment zu enthalten schien –, jenes zentrale Dilemma einer dokumentarischen Ethik hinsichtlich des kompilatorischen Umgangs mit Bildtrophäen. Würde dieser Umgang die «ethical responsiveness» unterstützen oder im Gegenteil zur Stärkung eines Differenzdiskurses beitragen, der die Opfer im Sinn der triumphalen Geste als nicht-menschlich präsentiert hatte?

Butler argumentierte in ihrem Aufsatz, dass der «embedded journalism» des Irak-Kriegs, aber auch die Aufnahmen des Militärpersonals von Abu Ghraib eine Kriegsperspektive darstellten, die – im Unterschied zu Sontags Argumentation, dass Fotografien immer der Auslegung bedürften – bereits eine Interpretation beinhalteten. Ihr Vorschlag, Machtverhältnisse als im Rahmen eingebettet zu verstehen und zu eruieren, «what forms of social and state power are «embedded» in

the frame» (ibid., 72), sollte eine Möglichkeit eröffnen, den Konflikt zwischen Normen des Menschlichen und den visuellen oder narrativen Rahmungen ihrer Präsentation zu präzisieren. Im Gefängnis von Abu Ghraib hatte offensichtlich ein Verstoß gegen Normen stattgefunden, aber der Rahmen für ihre öffentliche Diskussion wurde durch Fotografien gesetzt, die einer einseitigen Perspektive militärischer Macht entsprachen.

Um der Enge und Begrenztheit dieser Perspektive zu entgehen, schlug Butler den Begriff der «Szene» vor. Darunter verstand sie nicht nur das Geschehen, das zu sehen war, sondern den gesamten technologischen und sozialen Diskurs, in den die Fotografien eingebunden waren: «The scene becomes not just the spatial location and social scenario in the prison itself, but the entire social sphere in which the photograph is shown, seen, censored, publicized, discussed, and debated» (ibid., 80). In diesem Sinn zeigten sich drei besondere Herausforderungen für einen ethisch angemessenen Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib: zum einen die Frage, welche Normverletzungen vorlagen und am gravierendsten erschienen; zum anderen, welche Machtverhältnisse in den visuellen und narrativen Rahmen der Aufnahmen «eingebettet» waren; und schließlich, welche Möglichkeit bestand, die Aufnahmen auf ihre – mit Butler umfassend verstandene – «Szene» zurückzuführen.

Diese ethisch signifikanten Dimensionen der Bildtrophäen von Abu Ghraib – dargestellte Normverletzung, im Rahmen eingebettete oder eingeschriebene Machtverhältnisse, Rückführung auf ihre Szene – können als grundlegende Herausforderungen für eine Kompilationsästhetik gelten, die sich auch auf andere historische Schauplätze übertragen ließen. Im Fall von Abu Ghraib nahm sich Errol Morris mit *STANDARD OPERATING PROCEDURE* (USA 2008) der Problematik auf eine komplexe Weise an, die ich als «doppelte Rahmung» bezeichnen möchte und die zweierlei versuchte: Distanz zu schaffen und eine Wahrnehmung des historischen Materials nur in gebrochen-verfremdeter oder eben «umrahmter» Form zu erlauben. Ein sehr ähnlich gelagertes Projekt, *GHOSTS OF ABU GHRAIB* (USA 2007) von Rory Kennedy, hatte ein Jahr zuvor ebenfalls Aussagen des beteiligten Militärpersonals mit den Aufnahmen kontrastiert, ohne sie jedoch in einer ähnlich vielschichtigen Form wie Morris zu umrahmen – ich komme am Ende darauf zurück.

Bei seiner forensischen Analyse der Abu-Ghraib-Fotografien wählte Errol Morris eine Präsentation, die den Rahmen ihres Bildraums nicht nur hervorhob, sondern verdoppelte, vervielfältigte und grafisch veränderte. Und ganz im Sinn von Butlers Konzept der Szene nahm *STANDARD OPERATING PROCEDURE* eine Rekonstruktion vor, in

der sich nach und nach ein komplexes Umfeld der Bildtrophäen entfaltetete, das die Aufnahmen kontextualisierte und die «Einbettungen» militärischer und sozialer Macht nachzeichnete. Die Arbeit am visuellen «Material» wurde dabei flankiert oder kontrastiert durch Interviews mit einigen Beteiligten sowie Reenactments von Folterszenen, auf die ich am Schluss kurz zurückkommen möchte (vgl. Diekmann 2010).

Zu einem ethisch reflektierten Umgang mit den Bildtrophäen von Abu Ghraib trug STANDARD OPERATING PROCEDURE durch zwei zentrale Strategien der doppelten Rahmung bei. Zum einen widmete Morris sich der Frage, wo, wie, wann und durch wen die Aufnahmen gemacht worden waren. Durch Auswertung der Metadaten der digitalen Dateien war es dem Ermittler «Army Special Agent» Brent Pack gelungen, die Fotografien auf drei Kameras oder Personen zurückzuführen und in eine zeitliche Abfolge zu bringen, die durch weitere Informationen – beispielsweise Einsatzpläne oder Verhörprotokolle – bestätigt wurde. Morris wählte zur Erläuterung dieses Vorgehens eine Anordnung der Aufnahmen im Bildkader, die ihre Serialität sowie ihre Multiperspektivik betonte (Abb. 1). Durch einen Zeitstrahl, der unterschiedliche Aufnahmen der identischen Situation an den Zeitmarkierungen ihrer Metadaten ausrichtete, wurde die Aufmerksamkeit von den Akten der Folter partiell auf die Akte ihrer audiovisuellen Dokumentation durch ein Kollektiv umgelenkt – «the horror that the photographs were taken» (Sontag 2004).

Dieses Kollektiv hatte sich mitunter auch gegenseitig fotografiert, beispielsweise bei einer der drastischen sexuellen Demütigungen mit aufgeschichteten nackten Körpern (der sogenannten «human pyramid»), die Morris als Indiz visueller Evidenz – einer Beweisführung,

1 STANDARD  
OPERATING  
PROCEDURE  
(Errol Morris,  
2008)





2 STANDARD  
OPERATING  
PROCEDURE

die die Bildtrophäe gegen die Täter wandte – ebenfalls innerhalb eines Bildkaders zusammenführte (Abb. 2). Durch diese erste Strategie der doppelten Rahmung entstand ein verfeinertes Verständnis der Multiperspektivik, die innerhalb der Szene von Abu Ghraib eingenommen werden konnte und sich in den Interviews auf die individuelle Wahrnehmung der Beteiligten ausweitete. Die Demütigungen von Gefangenen und die Praxis des Fotografierens wurden zwar als gemeinschaftliche, ritualisierte Akte einer militärischen Subkultur verübt, aber die Distanz ihrer doppelten Rahmung bei Morris machte es möglich, diesen Umstand als Problem militärischer Kollektive und Verhörpraktiken einer historischen Analyse zugänglich zu machen.

Die zweite Strategie bei Morris hob den Umstand hervor, dass die Beteiligten von Abu Ghraib ihrerseits bereits aktiv in die Rahmungen der Geschehnisse eingegriffen hatten. Am Beispiel von Lynndie England, die durch das Beschneiden einer Aufnahme (und das daraus resultierende Verschwinden der zweiten Person, Megan Ambuhl Granger) als einzige Beteiligte im Bildraum zu sehen war, verdeutlichte STANDARD OPERATING PROCEDURE den Inszenierungscharakter einiger Bildtrophäen. Indem Morris beide Aufnahmen – die ursprüngliche sowie die beschnittene – mit verschachtelten weißen Rahmen kontrastierte, zeigte er, dass der Charakter des Posierens, den das Bild von England mit dem irakischen Gefangenen hatte, in der ursprünglichen Version eine andere Wirkung bekam – eben jene einer Inszenierung, die deutlicher als Szene kenntlich wurde und bestimmte Rollenverteilungen vorsah (Abb. 3 und 4). Zudem wurde die Bildtrophäe an dieser Stelle nachbearbeitet. Indem Englands Gestalt abgedunkelt und mit einem weißen Rand gezeigt wurde, bekam sie eine silhouettenhafte Qualität, die das Bild abstrakter machte und die Aufmerksamkeit auf



3-4 STANDARD  
OPERATING  
PROCEDURE

5 Shawn Michelle  
Smith: *Untitled*  
(Abu Ghraib),  
2007. Archival  
ink prints, 14x39  
inches. [http://  
shawnmichelle-  
smith.com](http://shawnmichelle-smith.com)

jene Posen lenkte, die als Gesten des Triumphs für den globalen moralischen Schock gesorgt hatten. Andere Versuche, diese triumphalen Gesten durch künstlerische Verfremdung zu bannen – beispielsweise von Shawn Michelle Smith –, griffen zu ähnlichen Mitteln (Abb. 5).

Diese zweite Strategie einer doppelten Rahmung bei Morris trug – wie die erste – zu einer Distanzierung und Analyse der Bildtröpfchen

bei. Auch in diesem Fall wurde die visuelle Evidenz des Materials durch die verbalen Kommentare, Äußerungen und Rechtfertigungen der Interviews hinterfragt. Aber vor allem der rahmende Umgang mit den Bildtrophäen erzeugte den Eindruck, dass die «Einbettung» von sozialer und militärischer Macht in den Bildern kein homogener, sondern im Gegenteil ein höchst widersprüchlicher Prozess war. Soziale Macht wurde – so der Eindruck bei Morris – in den militärischen Subkulturen nicht nur im Sinn eines Freund-Feind-Schemas, sondern auch an Geschlechterhierarchien ausgerichtet.

Beide Strategien bei Morris sind für eine Ethik der dokumentarischen Rhetorik hinsichtlich des Umgangs mit Bildtrophäen interessant, weil es mit ihnen gelang, die Mechanismen der fotografischen Differenzproduktion durch die Kontrastierung von forensischer Bildanalyse und Interview freizulegen. Die Butler'sche Szene von Abu Ghraib – also der Kontext, in dem die Bilder entstanden waren – enthielt nach Morris multiple Perspektiven und Rollenverteilungen, die zwar letztlich alle im Sinn des amerikanischen Militärs ausgerichtet waren, die aber hinsichtlich ihrer Einbettung von Macht in die Rahmungen des Geschehens – auch anhand der Bildtrophäen – als widersprüchlich erscheinen konnten. An die Stelle eines simplen Täter-Opfer-Diskurses trat das Plädoyer für die Komplexität militärischer Subkulturen und eine Erörterung ihrer problematischen Eigendynamik in Zeiten des Krieges.

Das Reenactment oder Nachspielen der Foltererlebnisse, das einige der verbalen Darstellungen aufgriff und szenisch umsetzte, wirkte in diesem Zusammenhang hingegen wie ein argumentativer Rückschritt, ein Versuch, die distanzierend-kühle Analyse der Bildtrophäen durch die Unmittelbarkeit eines «einfühlenden», aber doch auch sensationalistischen Nachspiels anzureichern (Diekmann 2010, 74f). Noch gravierender für die dokumentarische Ethik ist die Frage, ob mit dem ästhetischen Vergnügen dieser opulent inszenierten Szenen nicht wiederum jenes ambivalente Verlangen nach triumphaler Differenz – die affektive Vorstufe der Bildtrophäen – befeuert wurde, das Morris in den forensischen Teilen so akribisch auszutreiben bemüht war; das muss hier offen bleiben.

Vielmehr möchte ich abschließend zu einem weiteren Verfahren des Umgangs mit den Bildtrophäen bei Morris zurückkehren. Am Schluss von STANDARD OPERATING PROCEDURE widmete sich der Film der Frage, welche Art der Normverletzung die Aufnahmen enthielten. Ob sie Verbrechen repräsentierten – einen «criminal act» – oder Situationen zeigten, die zur «standard operating procedure» gehörten, also zur



akzeptierten Praxis des Verhørs in Kriegszeiten, löste der Film im Dialog mit dem Ermittler Brent Pack auf. Zahlreiche Situationen wurden gezeigt und bewertet, darunter auch eine Aufnahme, die zu den bekanntesten der Bildtrophäen geworden ist (häufig wiederum als Silhouette). Sie zeigt den Gefangenen Ali Shallal al-Qaisi auf einer Holzbox stehend mit ausgestreckten Armen. Seine Hände sind mit Elektrodrähten verbunden, über sein Gesicht ist eine Kapuze gestülpt, er trägt einen weiten schwarzen Umhang. Diese Aufnahme wurde von Pack als nicht normverletzend bewertet: als Situation, die den Regeln der damaligen Verhörpraxis entsprach. Der Film versah sie mit einer Beschriftung, einem roten Stempel mit der Abkürzung «S.O.P.» (Abb. 6).

Auch hierbei handelte es sich um eine distanzierende Verfremdung des fotografischen Materials. Allerdings entschied sich Errol Morris an dieser Stelle nicht für die Opferperspektive, sondern für die Wahrnehmung des Militärexperten. Sein Fazit schien zu implizieren, dass die Bewertung der dargestellten Normverletzungen eindeutig entschieden und «abgestempelt» werden könnte, zudem beschränkte es sich vollständig auf die Logik und diskursive Rahmung *einer* Kriegspartei. Gerade für diese Aufnahme, die zum Sinnbild einer normverletzenden und entmenschlichenden Folter des amerikanischen Militärs geworden ist, wirkte der Stempel «S.O.P.» daher besonders perfide.

Vielleicht sollte man aber auch dieses Verfahren als Element der Metareflexion auf die Wahrnehmung von Bildern bei Morris verstehen. Denn letztlich wurde mit der vermeintlichen Affirmation einer militärischen Perspektive, einem Abhaken und Abstempeln von Demütigung und Qual kenntlich, wie konträr sich die militärinterne und die öffentliche Wahrnehmung hinsichtlich der juristischen sowie der moralischen Bewertung der amerikanischen Kriegsführung entwickelt

6 STANDARD  
OPERATING  
PROCEDURE

hatte. Auch dieses Verfahren lenkte den Blick damit weniger auf die visuelle Darstellung als auf eine problematische Realität, die in der Interpretation ihrer Szene steckte: die militärische Verhörpraxis in Kriegszeiten, die es zu hinterfragen galt. Der Stempel auf der Bildtrophäe war demnach nicht der Endpunkt ihrer Bewertung, sondern er verwies auf die eigentlich zu führende Diskussion, die die moralische Empörung über die Täter und Urheber der Fotografien zumindest partiell verdeckt hatte. Welcher moralische Anspruch in Kriegszeiten für das eigene Handeln geltend gemacht wurde, wie seine praktische Umsetzung auf nationale Selbstbilder rückwirkte und inwiefern sich die USA als moralisch vorbildliche Nation sehen durften, wenn sie internationale Verträge wie die Genfer Konvention verletzt hatten – diese Themen standen am Ende von *STANDARD OPERATING PROCEDURE*.

Errol Morris hatte für diese Argumentation durch Strategien der «doppelten Rahmung» den Umgang mit Bildtrophäen vielschichtig reflektiert. Das zweite, sehr ähnlich gelagerte Filmprojekt, Rory Kennedys *GHOSTS OF ABU GHRAIB*, wirkte in dieser Hinsicht konventioneller und etwas weniger einfallsreich. Ihr innovativstes Mittel war, einigen Personen die Fotografien während des Interviews in Papierform in die Hand zu geben. Dennoch hatte ihr Film, der zu einer ähnlichen politischen Einschätzung wie Morris gekommen war – dass die eigentlich Verantwortlichen in der höheren Befehlskette nicht belangt, sondern belohnt wurden –, einen klaren Vorteil: Kennedy hatte nicht nur mit dem amerikanischen Militärpersonal, sondern auch mit irakischen Gefangenen gesprochen. Dieses einfache Mittel des kulturellen Perspektivwechsels, das der später entstandene Film von Morris ausdrücklich nicht wählte, war nicht weniger wirksam für den Versuch, die schockierenden, normverletzenden Aufnahmen für eine Argumentation zu nutzen, die sich ihrer eingebetteten Logik entzog. Sinnfällig wurde dieser Effekt, als einer der ehemaligen irakischen Gefangenen während des Interviews eine Fotografie in Händen hielt, auf der ein Mann mit einer Kapuze über dem Kopf und bis auf seine Unterhose entkleidet in einer Zelle stand: Er erkannte seinen älteren Bruder und küsste das Bild.

### Literatur

- Anderson, Carolyn/Benson, Thomas W. (1988) Direct Cinema and the Myth of Informed Consent: The Case of *TITICUT FOLLIES*. In: *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Hg. v. Larry Gross, John Stuart Katz & Jay Ruby. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 58–90.



- Apel, Dora/Smith, Shawn Michelle (2007) *Lynching Photographs*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Aufderheide, Patricia (2012) Mainstream Documentary since 1999. In: *The Wiley-Blackwell History of American Film. Bd. IV: 1976 to the Present*. Hg. von Cynthia Lucia, Roy Grundmann & Art Simon. Malden, MA/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 341–363.
- Barthes, Roland (1993) *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage.
- Blue, James (1965) One Man's Truth. An Interview with Richard Leacock. In: *Film Comment* 3,2, S. 15–22.
- Butler, Judith (2010) Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag. In: Dies.: *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, S. 63–100.
- Decker, Christof (2011) Image History: Compilation Film and the Nation at War. In: *Screening the Americas: Narration of Nation in Documentary Film*. Hg. v. Josef Raab, Sebastian Thies & Daniela Noll-Opitz. Tempe, AZ: Bilingual Press/Trier: WVT, S. 299–316.
- Diekmann, Stefanie (2010) Standard Operating Procedures. Über einen Dokumentarfilm von Errol Morris. In: *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Hg. v. Stefanie Diekmann & Winfried Gerling. Bielefeld: Transcript, S. 65–79.
- Gross, Larry/Katz, John Stuart/Ruby, Jay (Hg.) (1988a) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- (1988b) Introduction: A Moral Pause. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. 3–33.
- (Hg.) (2003) *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Orvell, Miles (2013) Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime. In: *Amerikastudien/American Studies* 58,4, S. 647–671.
- Rosenthal, Alan (1988) Documentary Ethics: Introduction. In: *New Challenges for Documentary*. Hg. v. Alan Rosenthal: Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 245–253.
- Sontag, Susan (1977) *On Photography*. New York: Penguin.
- (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- (2004) Regarding the Torture of Others. In: *The New York Times* v. 23.5.2004 [<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>].
- Sturken, Marita/Cartwright, Lisa (2001) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Winston, Brian (1988) The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. In: Gross/Katz/Ruby 1988a, S. 34–57.