



Als im März 2004 vier Blackwater-Sicherheitskräfte in ihren Mitsubishi Pajeros im Zentrum von Fallujah in einen bewaffneten Hinterhalt gerieten, trug, laut US-Bericht, „mindestens einer der Angreifer zu seiner AK-47 auch noch eine Videokamera.“ Ein weiteres verblüffendes Zusammentreffen von Kamera und Waffe. Während die verbrannten Leichen der Söldner durch die Straßen geschleift und zwei von ihnen von einer Brücke über den Euphrat gehängt wurden, gab es vielerlei Gelegenheiten, dies in Fotografien festzuhalten und sich ihrer mit Kameras zu bemächtigen. Titelseiten und Monitore auf der ganzen Welt zeigten diese Bilder, die Islamische Armee des Irak veröffentlichte ein Videoband davon und AP-Fotograf Khalid Mohamed gewann einen Pulitzer-Preis für sein Bild der, in den weit verbreiteten Worten eines Anwohners wie „geschlachtete Schafe“ von der Brücke hängenden Körper. Was beweist dieses Bild? Ist es denn noch ein Beweis? Was darauf ans Licht kommt, ist, obwohl schockierend, weder geheim noch verborgen – es bietet unserem Blick nichts als die Zurschaustellung an sich, die Offenlegung des Offengelegten. In jenem Frühling gab es im Irak viele Morde und die Mörder gehörten vielen verschiedenen Armeen an. Trotzdem bleibt diese Zurschaustellung des Ergebnisses erschreckend. Es zeigt nicht die Gewalt an sich, sondern die Präsentation dieser Gewalt, und führt uns das Bild als einen Ort der Gewalt vor Augen. Dies geht nur mit dem Bild, durch die Offenlegung und die Mahnung, durch den Anspruch an die Vorstellungskraft der Anderen und ihre Erinnerungen. In seinem Überzeugungsdrang ist es außerdem politisch, und verwischt fortwährend die Grenzen zwischen Politik und Gewalt. Hier wurde die Gewalt sofort mit einem Bild um seine Öffentlichkeit ergänzt. Uns bleibt die Fotografie einer Fotografie und der Umstände der Fotografie, der Präsentation und Auslieferung der Leichen vor der Kamera. Die Gelegenheit zu dieser Fotografie lässt die Politik oder sogar die Gewalt nicht in einer Oberfläche und einem Schauspiel verschwinden, stattdessen bildet sie den Ausgangspunkt für ein Verständnis des Bildes als einem Ort der Politik und der Gewalt, und deren gelegentliche Ununterscheidbarkeit – sowie unserer Reaktion darauf. *Thomas Keenan*



II

Das Bild des „Fallenden Soldaten“ von Robert Capa gilt bis heute als ein Meisterwerk der Kriegsfotografie. Es entstand am 5. September 1936 kurz nach Beginn des spanischen Bürgerkrieges, nahe dem Städtchen Cerro Muriano und zeigt angeblich einen spanischen Milizionär, der während er einen Abhang hinunter läuft von einer Gewehrkugel getroffen und getötet wird. Nach langjähriger Diskussion über den Wahrheitsgehalt der Szene, die sich in dieser Fotografie abbildet, wissen wir nun, dass sie nicht in Cerro Muriano, aber wohl nahe dem Dorf Espejo aufgenommen wurde. Die Forschungen ergaben, dass an dem Tag, an dem das Foto aufgenommen wurde, keine Kampfhandlungen in der Nähe von Cerro Muriano verzeichnet sind, und dass sogar der Soldat über Jahre falsch identifiziert wurde. Eher als die Wahrheit zu übermitteln, scheint diese Fotografie die Wahrnehmung von der Wahrheit distanziert zu haben. Der „Fallende Soldat“ bleibt jedoch fesselnd, weil darin alle modernen Debatten über die Wahrheit der dokumentarischen Fotografie vorweggenommen werden. Wie in einem Spiegel („Espejo“) reflektiert sich in diesem Bild sowohl die Gewalttätigkeit des Krieges wie auch der Wunsch der Öffentlichkeit nach Wahrhaftigkeit. Es handelt vom Verhältnis einer Fotografie zu den Geschichten, die sie zu erklären suchen, wie auch von den historischen Umständen ihrer Herstellung. Die Reproduktion an dieser Stelle – wie auch schon die Erstveröffentlichung – ist ein weiteres Zeugnis seiner Dekontextualisierung, die jede Fotografie beinhaltet. Als Zeichen des rätselhaften Verhältnisses von Leben und Tod scheint das Bild, das den Tod darstellt, sein eigenes Ende festzuhalten, seine Unfähigkeit zu zeigen oder darzustellen. Der entscheidende Moment, der in dieser Kriegsfotografie geschildert wird, ist folglich die unaufgelöste Auseinandersetzung zwischen der Fotografie und dem Fotografierten – eine kraftvolle Destabilisierung, die uns in der Schwebelage haltend fallen lässt, weshalb sie uns auch weiterhin fasziniert. *Eduardo Cadava*



III

Adnan Hajj, ein für Reuters tätiger freiberuflicher Fotograf, zeigt auf einem mittlerweile berühmt-berüchtigten Bild von Beirut während des Krieges zwischen der Hisbollah und Israel im Jahr 2006 eine Stadtlandschaft, die teilweise von sich auftürmenden Rauchwolken verdeckt wird – deren Dopplung an die Zwillingstürme von New York am 11. September 2001 denken lässt. Diese Fotografie wurde zum „Reutersgate“ des Fotojournalismus. Am 5. August 2006 hatte ein Internet-Blogger die Vorwürfe gegen Hajj öffentlich gemacht. Ihm war aufgefallen, dass das Bild, welches unmittelbar nach der israelischen Bombardierung Beiruts von Reuters veröffentlicht wurde, digital manipuliert worden war, um so den Rauch über der Stadt dichter und undurchdringlicher darzustellen. Hajj hat wohl ein Photoshop-Stempelwerkzeug verwendet, mit dem normalerweise Bildpunkte kopiert werden, um Verunreinigungen zu korrigieren und die Qualität zu verbessern, mit dem er aber stattdessen den Rauch dunkler und dichter machte, und somit Israels Angriff bedrohlicher erscheinen ließ. Ein sonderbares Muster, das bei echtem Rauch nicht vorkommt, sowie merkwürdige Effekte in Körnung, Schärfe und Pixelung waren die verräterischen Anzeichen für die Manipulation. Hajj agierte vermutlich nach einem bekannten Phänomen, demzufolge ein zunehmender Mangel an Moral den sichtbaren Beweisen menschlicher und materieller Zerstörung in einem Kriegsgebiet zuzuschreiben ist.

Der Vorfall gibt nicht nur einen Einblick in den Kampfsport paramilitärischer Denunziation, sondern zieht unsere Aufmerksamkeit auch auf die fadenscheinigen Grundlagen visueller Wahrheitsbehauptung. Der verfälschte Rauch Hajjs – den viele Journalisten vorhersagbar schnell als Blendwerk bezeichneten – wandelt das Rechteck dieses Bildes zu einer Anleihe des Realen. Noch wichtiger scheint jedoch, dass er aufzeigt, wie hartnäckig die Betrachter einem Glauben an die Zuverlässigkeit der fotografischen Reportage anhängen. Wir sind psychisch an der fotojournalistischen Glaubwürdigkeit beteiligt und die meisten Leute möchten sich dies um jeden Preis erhalten. Die Lektion der mit einem Makel behafteten Beirut-Szene Hajjs, wenn man diese hieraus ziehen kann, liegt in der Offenlegung unseres Interesses an der Darstellung einer visuellen Wahrheit. In diesem Zusammenhang steht die Fotografie als ein „Werk“ visueller Pädagogik und inszeniert eine Lehre kritischer Betrachtung. *Emily Apter*



IV

Sind solche Bilder vertretbar? Die einen meinen, dass man den Wohlhabenden jene in Erinnerung rufen sollte, die abseits ihres Blickes verhungern; andere dagegen, dass die sich schämen sollten, die mit Bildern der Erniedrigung Mitleid einfordern und solche Grausamkeit mit ästhetischen Fotografien bebildern! Aber ist es eine Frage von Schönheit und Mitleid? Was unseren Blick auf dieses Bild zieht, ist nicht der Schrecken des Geiers, der auf sein Opfer wartet. Es ist der unerbittliche visuelle Zusammenhang von Harmonie und Disharmonie, der darin aufgezeigt wird. Der Vogel und das Kind, die sich den Bildausschnitt je zur Hälfte teilen, sind ein Reim für das Auge: zwei schwarze Körper mit weißen Akzenten: der Schnabel und die Füße des Geiers, die Halskette und der Armreif des Mädchens. Aber sie haben ihre Rollen getauscht: das Menschenkind kriecht mit gesenktem Kopf über die Erde, getrieben einzig vom Instinkt des Überlebens. Das Tier steht aufrecht mit der Ruhe des Beobachters und der Unerbittlichkeit des Richters in seiner Robe. Das unerträgliche Aufeinandertreffen zweier Hungernder nimmt die Form einer stillen Fabel an, in welcher der Raubvogel auch die Rolle des Richters übernimmt. Fabeln fordern kein Mitleid. Aber sie handeln häufig von Gerechtigkeit. Kevin Carter zeigt uns ein Gericht, in dem ein bestimmtes „Menschenleben“ verhandelt wird. Deshalb können die kleinen Moralisten ihm nicht verzeihen: Er zeigt, dass wir ihr Gewissen nicht für die Beurteilung solcher Situationen brauchen. Das Tier hat dies bereits getan. Es kommt nun darauf an, unseren Blick seinem Urteilsspruch anzupassen. *Jacques Rancière*

IMPRESSUM

BERLIN DOCUMENTARY FORUM 1
New practices across disciplines
2. – 6. Juni 2010
Haus der Kulturen der Welt, Berlin

RULES OF EVIDENCE: Text, Voice, Sight
Idee und Konzept Okwui Enwezor
Typographie Ecke Bonk
Texte die Autoren
Übersetzung Axel Lapp

BILDNACHWEISE

Khalid Mohammed, Blackwater-Agenten von einer Brücke hängend (Fallujah, 2004)
Robert Capa, Loyalistischer Milizionär im Todesmoment (Cerro Muriano, 1936)
Adnan Hajj, Beirut, 2006, Süddeutsche Zeitung
Foto, erschienen in Süddeutsche Zeitung, Nr.182/S.15, 9.8.2006
Kevin Carter, Aasgeier beobachtet ein verhungertes Kind (Sudan, 1993)

REDAKTION

Anne Maier
Silvia Fehrmann (V.i.S.d.P.)
Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
10557 Berlin

PRODUKTION

taz, Berlin
Büro Ferkl, Wien

Das Haus der Kulturen der Welt wird auf Grund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie durch das Auswärtige Amt gefördert.

www.hkw.de