

Fakten und Fiktion

Propaganda gegen Israel im Medium der Fotografie

PHILIPP LENHARD

¹⁻² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M. 1977, S. 147.

³ Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: Benjamin meint mit der „Aura“ nicht eine verlorene Eigentlichkeit: „Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgend, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ (Ebd., S. 142)

⁴ Ebd., S. 148.

⁵ Vgl. etwa Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989.

Im Sommer 2010 tingelte eine Fotoausstellung der niederländischen Fotografengruppe *World Press Photo* durch die Metropolen der Welt, die scheinbar ganz neutral Fakten über Israels Krieg gegen die Hamas im Gazastreifen präsentierte. Vor allem an öffentlich leicht zugänglichen Orten wie Bahnhofsvorhallen, Büchereien oder Hotels wurden die Fotografien ausgestellt und erreichten dadurch ein maximales Maß an Aufmerksamkeit. Bereits die Wahl der Orte zeigt, dass es bei den Fotografien darum geht, möglichst vielen Passanten eine *message* mit auf den Weg zu geben und nicht um Kunst; nicht etwa, weil Kunst ausschließlich in die Museen und Galerien zu verbannen wäre, sondern umgekehrt gerade deshalb, weil die Beziehungslosigkeit zwischen Ausstellungsort und Kunstwerk von vornherein preisgibt, dass der ästhetische Wert der Bilder von geringerer Bedeutung ist als das, was sie darstellen. Das Übergewicht des Inhaltes gegenüber der Form manifestiert sich in der Bahnhofshalle, wo das Foto neben Werbeplakaten und Anzeigetafeln nur eine weitere Facette einer bunten und unüberschaubaren Mannigfaltigkeit bildet. Das scheint zu Benjamins genereller Feststellung zu passen: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.“¹ Allerdings hob Benjamin einschränkend hervor, dass der Kultwert nicht einfach so verschwinde, sondern eine „letzte Verschanzung“² in der Porträtfotografie beziehe. Solange ein menschliches Individuum mit einer Geschichte im Zentrum des Bildes gestanden habe, sei das Auratische³ noch anwesend gewesen. Der wirkliche Umbruch habe sich erst ab dem Zeitpunkt vollzogen, als der Mensch aus dem Bild verschwand und damit

zugleich der Kultwert. Die Fotos von menschenleeren Orten seien „Beweisstücke in einem historischen Prozeß“⁴ geworden. Damit drohte Benjamin hinterrücks das Porträt zu fetischisieren und zu übersehen, dass das Auratische im Verlauf der fortschreitenden Subsumtion der menschlichen Arbeitskraftbehälter unter das Kapital nicht nur *mit*, sondern auch *in* den Menschen verschwand. Einem Menschen heute ist zwar nur selten anzusehen, wie restlos er in seiner gesellschaftlichen Funktion aufgeht, aber die Individualität, die ja Voraussetzung für die Einzigartigkeit der Benjaminschen Aura ist, vermisst man in 99% aller Fotoausstellungen durchaus. Je „näher am Menschen“ die Fotografen sein wollen, umso mehr verlieren sie sich in Klischees. Das ist nicht nur die Schuld der Fotografen, sondern liegt auch - das ist die Crux - am Objekt selbst. Wo nichts ist, was man an einem Menschen besonders hervorheben könnte, da kann auch kein Porträt im emphatischen Sinne mehr produziert werden. Wenn Benjamin das Menschenantlitz als Rückzugsort des Kultwertes erschien, dann ignorierte er derart eben jenen historischen Prozess, den er nur in Eugène Atgets Darstellungen menschenleerer Straßen beobachten konnte.

Allerdings ist festzuhalten, dass Benjamin eine kunsthistorische Entwicklung und deren erkenntnistheoretische Folgen skizzierte und keinen ewig gültigen Begriff von Fotografie postulierte. Sie unterliegt historischen Veränderungen, die den ästhetischen Verfall, der mit ihrer Erfindung einsetzte und dem Benjamin noch einen ambivalenten Charakter zusprach, immer mehr als einen geradlinigen Prozess der Entkernung des Kunstwerks erscheinen lassen. Nicht zufällig war es die Postmoderne, die das Foto als unmittelbaren Seinszugang entdeckte⁵ und es der abstrakten Kunst, mit der sie nie etwas

anfangen konnte, entgegenstellte⁶. Der post-strukturalistische Anti-Historizismus schlug und schlägt sich gerade in Bezug auf die Fotografie in einer Fetischisierung der Abbildung nieder, die das Verhältnis von Form und Inhalt kassiert. Das Gezeigte soll die „Realität“ selbst sein, oder, genauer, Realität verschwindet in der ewigen Kette der Signifikanten. Es sei ein Fehler, so schon Lacan, zu glauben, „dass die Symbole wirklich aus dem Realen kommen“⁷. So verstanden, verweist das Foto auf nichts mehr außer sich selbst, die Erkenntnis der Vermittlung zwischen Betrachter und Gegenstand wird nicht nur unmöglich, sondern auch irrelevant. Gesellschaftliche Wirklichkeit wird in eine Konstruktion aufgelöst, die Kunst von der Werbung genauso ununterscheidbar wie die Dokumentation von der Propaganda.

Die Anti-Israel-Ausstellung von *World Press Photo* (im Folgenden: WPP) ist der beste Beweis dafür, dass Benjamins These über das Porträt nur dann stimmig ist, wenn ihre Historizität mitgedacht wird. Denn die menschenleeren Straßen Eugène Atgets, die Benjamin an Tatorie erinnern, werden von WPP mit Menschen gefüllt, ohne dass sich auch nur ein Hauch von Aura über die Bilder legen würde. Trotzdem gilt für sie, was Benjamin über Atgets Fotos schrieb: „Sie fordern schon eine Rezeption *in bestimmtem Sinne*. [Hervorh. P.L.]. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen.“⁸

Die WPP-Ausstellung zeigt verschiedene Szenen, die während des Gaza-Krieges 2008 aufgenommen wurden.⁹ Dazu werden dem Betrachter scheinbar neutrale, „objektive“ Bildunterschriften gereicht. So ist auf einem Foto ein kleiner Junge zu sehen, der leicht verstört zwischen mehreren Beinen sitzt, die offenbar zu Menschen gehören, die in einer

Schlange anstehen. Einer von ihnen trägt eine Kefiya. Darunter ist zu lesen: „A boy queues with other Palestinians for bread in Gaza City on 11 January. At the end of December 2008, Israel launched an offensive on Gaza that lasted for three weeks. Palestinian sources said that 1,409 people had been killed, of which 916 were civilian; Israeli sources registered 1,166 dead, of which 295 were civilian and 162 ‚unknown‘. Israeli fatalities numbered 13.“ Schon ohne die Bildunterschrift würde das Foto eine bestimmte Rezeption erzeugen, weil das Palästinenser-tuch für jeden sichtbar macht, um welches Opferkollektiv es sich handelt; der Junge - er ist als Kind immer unschuldig - dürfte die Identifikation des Opfers noch verstärken. Doch offenbar reicht WPP diese autosuggestive Potenz nicht aus. Deshalb muss der Betrachter mittels Text darauf hingewiesen werden, dass die Palästinenser wegen Israel nach Brot betteln müssen wie die Arbeitslosen in der Weimarer Republik. Dass auch in „Friedenszeiten“ Tausende Palästinenser für Brot anstehen müssen, weil ihre demokratisch gewählte Führung vom permanenten Ausnahmezustand, den sie selbst forciert, lebt, wird verschwiegen. Stattdessen wird nahe gelegt, die gezeigte Situation habe sich nur vor dem Hintergrund des durch das schlichte Aufwiegen von 1100 mit 13 Opfern als ungerecht ‚erwiesenen‘ Gaza-Krieges abspielen können.

Ein anderes Beispiel: Auf einem Foto ist ein israelischer Raketenangriff zu sehen. Unterschrift: „Palestinian civilians and medics run to safety during an Israeli strike over a UN school in Beit Lahia, northern Gaza Strip, on 17 January.“ Hervorgehoben (oder behauptet?) werden muss, dass die Weglaufenden auf keinen Fall Hamas-Mitglieder seien, son-

⁶ Vgl. dazu: Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Stuttgart 1998, S. 77.

⁷ Jacques Lacan, *Das Seminar, Bd. II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Berlin 1991, S. 279.

⁸ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 148.

⁹ Zu ergänzen ist, dass der Gaza-Krieg nur eines der Themen war, mit denen sich die Ausstellung beschäftigte - allerdings war der Nahostkonflikt dasjenige Thema, welches mit Abstand am meisten Raum einnahm (24 Bilder). Es waren auch noch Fotos vom iranischen Aufstand (12), den Protesten in Madagaskar (11), dem Krieg in Afghanistan (3), Steinigungen in Somalia (1), dem Bürgerkrieg in Kaschmir (1) und dem Drogenkrieg in Kolumbien (1) zu sehen. Die Auswahl tendiert dazu, moralistisch alle Kriege gleichzusetzen und die konkreten Umstände und Verlaufsformen der Auseinandersetzungen hinter reichlich Blut und Leichen verschwinden zu lassen.



¹⁰ Vgl. *Die Welt*, 09.05.2010.

¹¹ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 169.

dem Zivilisten und Sanitäter - also Leute, die nach landläufiger Meinung generell unschuldig sind. Mit dem Verweis auf die UN-Schule wird das Unrechtsbewusstsein des Betrachters noch mehr angeheizt, schließlich wird einfach verschwiegen, dass die betreffende Schule der Hamas als Unterschlupfdiente und sie von dort aus Raketen auf Israel schoss¹⁰. Nachzuforschen, was passiert ist, ist aus der Perspektive von WPP überflüssig, weil die Bilder für sich selbst sprechen. Dass sie das nur insofern tun, als der Fotograf auswählt, was er fotografiert und was nicht, welche Symbole er vor die Linse nimmt und welche nicht, das scheint der Agentur nicht bewusst zu sein. Bei den Fotos handelt es sich tatsächlich um Montagen, auch wenn der Monteur völlig ohne *Photo-shop* ausgekommen ist. Die Mischung von Motivauswahl, Symbolgehalt und textlicher Anweisung kreiert erstklassige Propagandabilder, die sich die Hamas unbedingt für die nächste Kampagne ausleihen sollte.

Auf einem anderen Foto ist ein junger Mann zu sehen, der eine tote, in weiße Leinentücher eingehüllte Frau küsst. Offenbar will er sich von ihr verabschieden, der Ort des Geschehens erinnert stark an eine Leichenkammer in einem Krankenhaus. Darunter steht: „A youth kisses the corpse of a Palestinian woman after a later attack on the town of Beit Lahia on August 24.“ Auch diese Szene könnte sich an jedem anderen Tag ereignet haben, es könnte genauso gut ein Unfall, ein Selbstmord oder der islamische Lynchmob der Grund für das Ableben der Frau gewesen sein, aber wichtig ist, tote Palästinenser - am besten junge Frauen und Kinder - zu präsentieren. So zeigt ein Bild den aus Geröll und Staub hervorguckenden Kopf eines toten Mädchens; ein Bild, das selbstverständlich niemanden unberührt lässt. Israelis kommen in der Ausstellung, abgesehen von einem einzigen Bild, überhaupt nicht vor. Auf diesem sieht man einen jungen orthodoxen Juden, der eine alte, bucklige Frau demütigt, indem er sie mit Rotwein übergießt. Aus dem Untertitel erfährt man, dass es sich bei der Frau um eine Palästinenserin handelt. Direkt neben der Frau an einer Hauswand prangt ein riesiges Davidstern-Graffiti, das anzeigt, wer der Herrscher und wer der Beherrschte ist.

Es fällt auf, dass WPP sehr häufig porträthaft arbeitet. Im Zentrum des Bildes ist oft ein

Gesicht zu sehen, das dann wahlweise tot, schmerzverzerrt oder ängstlich aussieht. Dennoch entpuppt sich die Unmittelbarkeit im Rahmen der Ausstellung als simuliert, die präsentierten Menschen haben keine Geschichte, sondern sind weitgehend austauschbare Symbole, die nur dazu da sind, Israel moralisch abzuurteilen. Der Fotograf interessiert sich nicht für ihr Leben, für die Drangsalierung durch Partei, Bewegung, Apparat, Familie, Nachbarschaft und auch nicht für ihre Arbeitslosigkeit, ihr Liebesleben oder ihre Hobbys. Das Konkrete, mit dem er wuchert, ist ein vorgetäushtes, die Aura nichts als Lüge. Diese Lüge rührt daher, dass es der unsichtbare Dritte ist, der in den Fotos spricht. Der Gegenstand wird manipuliert und damit auch der Betrachter. Der Fotograf, der die Realität angeblich nur abbildet, in Wahrheit aber eine Scheinrealität konstruiert, produziert eine *message*, die direkt seinem Ressentiment entspringt. Es ist das Vor-Urteil, das sich in den scheinbar nüchternen Tatsachendarstellungen niederschlägt und Benjamins Tatortabbildungen werden als klare Indizien vor den virtuellen Volksgerichtshof in der Bahnhofshalle gezogen. Was Fakt ist und was Fiktion, das entscheidet nicht die sorgfältige Analyse, sondern das Ressentiment, das in der Fotografie sein perfektes Medium findet. Was einmal die Kunst revolutionieren sollte, hat sie in bloße Propaganda verwandelt, wo die Suche nach Wahrheit vollends in die verfügende Lust zur Willkür umschlägt. Walter Benjamin hatte diese Gefahr durchaus gesehen, sie aber womöglich unterschätzt, als er der faschistischen Ästhetisierung der Politik die kommunistische Politisierung der Kunst gegenüber stellte.¹¹ Bereits in der Agit-Prop der kommunistischen Partei zeigte sich, wie ähnlich sich beide sind. In Ausstellungen wie denen der WPP schließlich wird überdeutlich, dass die Ästhetisierung der Politik, die sich an der Gewalt lustvoll ergötzt und labt, vollends mit der Politisierung der Kunst - nämlich mit der Reduzierung der Kunst zur Propaganda - zusammenfallen kann. Ob die Fotografen von WPP Kommunisten oder Nazis sind, das lässt sich nicht mehr sachgerecht unterscheiden. ■

Alle Fotos und Texte der Ausstellung sind unter <http://www.worldpressphoto.org/> in der Rubrik „Winners Gallery 2010“ einzusehen.