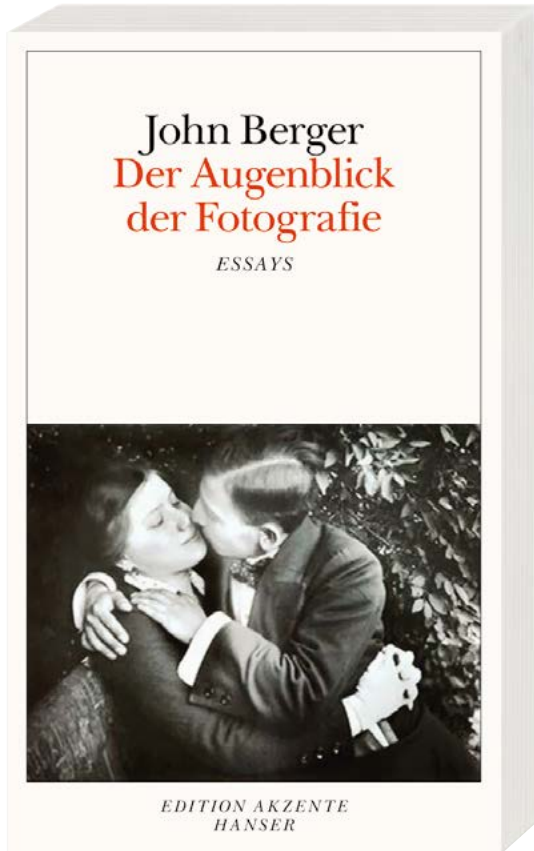


Leseprobe aus:

John Berger
Der Augenblick der Fotografie



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© Carl Hanser Verlag München 2016

HANSER

Edition Akzente

John Berger
Der Augenblick
der Fotografie

Essays

Aus dem Englischen von Hans Jürgen Balmes,
Andreas Jonda, Marion Kagerer,
Kurt Rehkopf, Kyra Stromberg,
Stephen Tree und Jörg Trobitius

Herausgegeben und mit einer Einleitung
von Geoff Dyer

Carl Hanser Verlag

Die englische Originalausgabe erschien 2013
unter dem Titel *Understanding a Photograph*
bei Penguin in London.

1 2 3 4 5 20 19 18 17 16

ISBN 978-3-446-25283-7

© John Berger 2013

Auswahl, Einleitung und Anmerkungen © Geoff Dyer 2013

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© Carl Hanser Verlag München 2016

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Foto: André Kertész, Lovers, Budapest, 1915

© Estate of André Kertész / Higher Pictures

Satz: Angelika Kudella, Köln

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C014889

Inhalt

Einleitung	9
Ein Bild des Imperialismus	19
Eine Fotografie verstehen	35
Der politische Gebrauch der Fotomontage.	41
Fotografien der Agonie	51
Der Anzug und die Fotografie	57
Paul Strand	67
Möglichkeiten der Fotografie. Für Susan Sontag	75
Erscheinungen	89
Geschichten	133
Der Christus der Bauern. Markéta Luskačová: <i>Pilger</i>	141
W. Eugene Smith. Notizen als Hilfe für den Filmemacher Kirk Morris zu einem Dokumentarfilm über Smith.	147
Auf dem Weg nach Hause. Chris Killip: <i>In Flagranti</i>	155
Was es bedeutet zu leben. Nick Waplington: <i>Living Room</i>	169
André Kertész: <i>Vom Lesen</i>	175
Mann, in der Metro bettelnd. Henri Cartier-Bresson . . .	179
Martine Franck. Fax-Vorwort zu <i>One Day to the Next</i>	187

Jean Mohr: Skizze für ein Porträt	199
Eine Tragödie, so groß wie der Planet. Ein Gespräch mit Sebastião Salgado	211
Wiedererkennen. Moyra Peralta: <i>Nearly Invisible</i>	221
Eine Widmung für Cartier-Bresson	227
Zwischen Hier und Da. Marc Trivier	229
Marc Trivier: <i>Meine Schöne</i>	237
Jitka Hanzlová: <i>Forest</i>	249
Ahlam Shibli: <i>Trackers</i>	255
 Anmerkungen	 263
Bildnachweise	269
Textnachweise	272

Für Beverly

Einleitung

Am Anfang meines Interesses an der Fotografie stand nicht das Machen oder Betrachten von Bildern, sondern das Lesen über sie. Die Namen der drei Autoren, die mir dabei als Führer dienten, werden niemanden überraschen: Roland Barthes, Susan Sontag und John Berger. Bevor ich ein Bild von Diane Arbus sah, las ich, was Sontag über sie geschrieben hatte (ihr Band *Über Fotografie* enthielt keine Abbildungen), ich las, was Barthes über André Kertész und Berger über August Sander schrieben, ohne mehr Bilder zu kennen als die wenigen, die der *Hellen Kammer* und dem *Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* beigegeben waren. (Der Hinweis, dass das Titelbild der englischen Originalausgabe von *Das Leben der Bilder* von einem gewissen Garry Winogrand stammte, sagte mir nichts.)

Berger schuldete den beiden anderen Autoren einiges. Sein Susan Sontag gewidmeter Essay »Möglichkeiten der Fotografie« von 1978 bietet eine Reihe von »Reaktionen« auf ihr Buch *Über Fotografie*, das ein Jahr zuvor erschienen war: »Ich mache mir manchmal meine eigenen Gedanken, doch alles lässt sich auf das Leseerlebnis ihres Buchs zurückführen.« (S. 75) Als Berger über die *Die Lust am Text* (1973) schrieb, nannte er Barthes den »einzigen lebenden Literatur- oder Sprachkritiker, den ich als Autor anerkennen kann.«¹

Barthes nahm seinerseits Sontags *Über Fotografie* in die Literaturliste am Ende der *Hellen Kammer* auf, wie auch Sontag ihrerseits sehr von ihrer Barthes-Lektüre geprägt war. Und alle drei sind von Walter Benjamin beeinflusst, dessen »Kleine Geschichte der Photographie« (1931) sich wie der älteste

erhaltene Teil einer Landkarte liest, die das spätere Trio auf unterschiedlichen Wegen und mit je individuellen Navigationspunkten verbessern, vertiefen und ausweiten wollte. In vielen Schriften von Barthes besitzt Benjamin eine ständig aufflackernde Präsenz. Die Anthologie aus Zitaten, mit der Sontag *Über Fotografie* beschließt, ist – mit direktem Verweis auf von ihr bewunderte Größen, was sie als ihr Vorrecht ansah – »W.B.« gewidmet. Und am Ende des ersten Teils von *Sehen – Das Bild der Welt in der Bilderwelt* gibt Berger zu, dass »viele der Ideen und Gedanken« auf einen Essay von Benjamin mit dem Titel »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« zurückgehen. (Wobei man nicht vergessen darf, dass das im Jahr 1972 geschah, lange bevor Benjamins Essay zu einem der am meisten mechanisch reproduzierten und zitierten Aufsätze wurde, die je geschrieben wurden.)

Für alle vier war die Fotografie ein Spezialfeld, aber sie waren keine Spezialisten. Sie näherten sich der Fotografie nicht mit der Autorität von Kunstgeschichtlern oder Kuratoren, sondern als Schriftsteller und Essayisten. Ihre Beiträge sind weniger ein Ergebnis angehäuften Wissens, sondern lebendige Schilderungen des Prozesses, wie sich ihre Kenntnisse und ihr Verstehen entwickelten.

Das wird bei Berger besonders deutlich, der erst 1982 mit *Eine andere Art zu erzählen* dem Thema ein ganzes Buch widmete. Dabei war er eigentlich derjenige, dessen Ausbildung und Laufbahn am direktesten auf die Fotografie zuzulaufen schien. Sontag hatte, bevor sie freie Schriftstellerin wurde, das übliche akademische Studium absolviert, und Roland Barthes blieb während seines ganzen Berufslebens an der Universität. Bergers kreative Laufbahn war hingegen eng mit der bildenden Kunst verbunden. Besessen von der Idee, den ganzen Tag lang nackte Frauen zu zeichnen², verließ er die Schule und studierte an der Chelsea School of Art und an der Central School of Art in London. Seit den frühen

Fünfigern schrieb er auch über Kunst und wurde fester Kunstkritiker des *New Statesman* – bilderstürmerisch, marxistisch, oft bewundert und ebenso oft belächelt. Sein erster Roman *A Painter of Our Time* (1958; dt. *Die Spiele*) resultierte aus seinem Eintauchen in die Kunstwelt und die Politik der Linken. Aber schon Mitte der Sechziger hatte er seine Bandbreite weit über die Kunst *und* den Roman ausgedehnt und war zu einem Autor geworden, der sich von Genrekategorien nicht mehr einengen ließ. Und in unserem Zusammenhang noch wichtiger, er hatte begonnen, mit einem Fotografen zusammenzuarbeiten: Jean Mohr. Mit ihrem ersten gemeinsamen Buch *Geschichte eines Landarztes* (1967) gelang ihnen ein entscheidender Schritt hinaus über die Pionierarbeit *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) von Walker Evans und James Agee über ländliche Armut während der Großen Depression (wobei das Buch von Berger/Mohr vermutlich eine Hommage an den großartigen Fotoessay »Der Landarzt« von W. Eugene Smith war, der 1948 in *Life* erschienen ist). Darauf folgte eine Studie über Arbeitsemigranten, *Der siebte Mensch* (1975), und schließlich *Eine andere Art zu erzählen*. Hervorzuheben ist, dass in allen drei Büchern die Fotografien nicht dazu dienen, den Text zu illustrieren, oder dass im Gegenzug der Text auch nicht als eine Art ausgedehnte Bildunterschrift verstanden werden kann. Indem Berger das zurückweist, was er die »Tautologie« von Text und Bild nennt, entsteht eine aufeinander abgestimmte, sich gegenseitig bereichernde Beziehung zwischen beidem. Eine neue Form war gefunden und wurde weiterentwickelt.

Ein Nebeneffekt ihrer Beziehung war, dass Berger Mohr nicht nur über Jahre hinweg bei der Arbeit beobachtete, sondern auch selbst Gegenstand dessen Werkes wurde. Ohne selbst zum Fotografen ausgebildet zu sein, wurde der gelernte Maler zum Sujet der Fotografie und mit ihrer Kehrseite nur allzu vertraut: dem Fotografiert-Werden. Mit einer einzigen Ausnahme von einem anderen Freund – Henri

Cartier-Bresson! – stammen fast alle Autorenfotos in Bergers Büchern von Mohr; sie bilden seine vom Freund aufgezeichnete visuelle Biographie. (Der hier aufgenommene Aufsatz über Mohr berichtet von Bergers Versuch, sich erkenntlich zu zeigen, indem er seinerseits den Fotografen zeichnet.) Während Bergers Essays über das Zeichnen von dem Wissen und der Haltung eines Zeichners geprägt sind, konzentrieren sich seine Arbeiten zur Fotografie oft auf die Erfahrung der Fotografierten und deren abgebildetes Leben. Barthes gab als anfänglichen Impetus für das Entstehen der *Hellen Kammer* an, dass er die Fotografie »gegen das Kino liebte«³, Bergers Schriften zur Fotografie wiederum drehten sich um ihre Beziehung zu Gemälden und Zeichnungen. Seine ursprüngliche Ausbildung zum Zeichenlehrer verlor mit zunehmendem Alter nicht an Bedeutung, sondern Berger vertraute dem Zeichnen immer mehr als einem Instrument, die Fragen selbst zu erforschen. (Nicht zufällig heißt sein 2011 publiziertes und teilweise von Spinoza inspiriertes Buch *Bentos Skizzenbuch*.) Eine charakteristische Passage in *Meine Schöne* berichtet, wie er in einem Museum in Florenz auf den Porzellankopf eines Engels von Luca della Robbia stößt: »Um den Ausdruck auf seinem Gesicht besser zu verstehen, machte ich eine Skizze.« (S. 247) Ist das nicht Teil der Faszination, die Berger für die Fotografie hegt? Nicht nur, dass es eine völlig andere Bildsprache ist, sondern dass sie sich auch dagegen sperrt, durch Nachzeichnen erklärt zu werden? Eine Fotografie *kann* selbstverständlich gezeichnet werden, aber wie kann man die Bedeutung aus einer Fotografie *herauszeichnen*?

Es war das gemeinsame Ziel von Barthes und Berger, das Wesen der Fotografie oder – wie es Alfred Stieglitz 1914 nannte – »ihre Idee«⁴ zu formulieren. Dieser Ehrgeiz hätte früher oder später auf das Feld einer Theorie der Fotografie geführt, aber Bergers Methode blieb immer sehr individuell und von den Gewohnheiten eines Autodidakten geprägt, der die Dis-

kurs- und Semiotik-Manien der siebziger und achtziger Jahre einfach unterlief. Victor Burgin – um einen Vertreter dieser Jahre zu nennen – hatte einiges von Berger zu lernen, Berger aber vergleichsweise wenig von ihm. Und schließlich lebte Berger zur Zeit seines Bandes *Das Leben der Bilder* (1980), der viele seiner wichtigsten Arbeiten zur Fotografie enthält, schon fast ein Jahrzehnt in den Savoyen. Seine Forschungen – und ich lasse das Wort hier so stehen, obwohl es völlig unpassend scheint – zur Fotografie verliefen zeitgleich mit der Anstrengung, sich eine andere Art Erfahrung und Wissen anzueignen: jene der Bauern, unter denen er lebte und über die er in seiner Trilogie *Von ihrer Hände Arbeit* schrieb. Denn am Ende unterschieden sich die Methoden und dieses Wissen gar nicht so sehr. Ob er – in den beiden ersten Bänden der Trilogie, *Sauerde* (1979) und *Spiel mir ein Lied* (1987) – über das fiktive Leben von Lucie Cabrol oder Boris schrieb – oder über Paul Strands Fotografie von Mr. Bennet (S. 70), beide Male gebrauchte er die Art Aufmerksamkeit, die D. H. Lawrence in seinem Gedicht »Thought« feiert:

Denken ist ein Blick ins Angesicht der Welt, und auch
das Lesen will gelesen werden,
Denken ist ein Nachsinnen über die Erfahrung und
heißt, einen Entschluss zu fassen,
Denken ist kein Ausweichen und weder Trick noch
Hausaufgabe,
Denken ist ein Mensch, völlig und ganz dem Wahr-
nehmen hingegeben.

Für Berger ist der Gebrauch des Denkens so etwas wie die weiterentwickelte Version einer Gabe, über die er schon als Kind instinktiv verfügte. In *Hier, wo wir uns begegnen* erinnert sich seine Mutter, wie er als Kind in Croyden Straßenbahn fuhr: »Nie habe ich jemanden so aufmerksam Ausschau halten sehen wie dich, ganz weit vorgerutscht auf deinem Sitz.«⁵

Wenn es dem Jungen gelungen ist, zu einem »Theoretiker« zu werden, dann, weil er einer Methode treu blieb, deren Beschreibung durch Goethe Walter Benjamin in seinem Fotografie-Aufsatz zitiert und die von Berger in »Der Anzug und die Fotografie« wiederholt wird: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstande innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.«⁶ (S. 58)

Das macht Berger zu so einem wunderbar an der Praxis orientierten Kritiker und Leser einzelner Fotografien (»Denken ist ein Blick ins Angesicht der Welt, und auch das Lesen will gelernt sein«): Er befragt die Bilder mit der intensiven Aufmerksamkeit, die sein Kennzeichen ist – und oft mit großer Zartheit. (Man beachte zum Beispiel seine Analyse von Kertész' »Ein Roter Husar im Aufbruch, Juni 1919, Budapest« – S. 103 ff.) Seine Aufsätze zur Fotografie setzen in hohem Maße seine Befragung des Sichtbaren fort, die für seine Schriften über Malerei und Künstler so charakteristisch ist. Wie er es zu Beginn seines Gesprächs mit Sebastião Salgado erklärt: »Ich versuche Worte für das zu finden, was ich sehe.« (S. 211)

1960 hatte Berger sein ästhetisches Grundprinzip kurz und knapp und voller Zuversicht formuliert: »Hilft oder ermutigt ein Werk den Menschen, seine sozialen Rechte zu erkennen und sie einzufordern?«⁷ Im Einklang mit dieser Prämisse waren seine Schriften zur Fotografie von Beginn an – siehe seinen Essay zu Che Guevara von 1967 – unvermeidlich und erklärterweise politisch. (Was aber bedeutete, dass er in »Fotografien der Agonie« von 1972 gegen Kriegs- und Hungerbilder argumentierte, die politisch *scheinen*, aber oft dazu dienen, das auf ihnen dargestellte Leiden von den politischen Entscheidungen abzutrennen und sie im Reich der unveränderlich, scheinbar ewiggleichen Natur des Menschen anzusiedeln.) Folglich sah er seinen Schwerpunkt eher in politischer Dokumentar- oder »Kampagnien«-Fotografie, aber das

Spektrum seiner Aufmerksamkeit reichte weit, und sein Verständnis des Politischen ließ sich nie darauf reduzieren, was der indische Fotograf Raghubir Singh den »Schauder vor dem Sujet«⁸ nannte. In »Der Anzug und die Fotografie« wurde Sanders Bild von den drei Bauern, die unterwegs sind zu einem Tanz, zum Ausgangspunkt für eine Geschichte des Anzugs als der Idealisierung einer »ausschließlich *ruhenden* Machtausübung« (S. 64) und eine Illustration von Gramscis Idee von der Hegemonie. (Wie bei Walter Benjamins »Kunstwerk« sollte man sich daran erinnern: Wir sind in den siebziger Jahren, zwanzig Jahre bevor Gore Vidal Michael Foot darüber ins Bild setzte, dass die »Jugend, sogar in Amerika, Gramsci liest«⁹.) Lee Friedlander, einer der am wenigsten theorieaffinen Fotografen, bemerkte einmal, wie viel Material – wie viele zufällige Informationen – unbeabsichtigt in seinen Bildern auftauchen. »Fotografie ist ein großzügiges Medium«¹⁰, schloss er. »Der Anzug und die Fotografie« ist eine Musterlektion darüber, wie viele Informationen auch auf Bildern zu entdecken sind und offenbar entdeckt werden, die nicht die visuelle Dichte von Friedlanders Aufnahmen besitzen. Der Aufsatz ist außerdem auch exemplarisch, denn er erinnert daran, dass die besten Essays Reisen sind, epistemologische Reisen, die uns über den dargestellten Gegenstand und oft über den fotografierten Moment hinausführen – und manchmal auch wieder zu ihm zurück. In »Zwischen Hier und Da«, 2005 für eine Ausstellung von Marc Trivier entstanden, erwähnt Berger die Bilder nur kurz, um eine Geschichte über eine alte und von ihm geliebte Uhr zu erzählen, deren Ticken die Küche, in der er wohnt, atmen lässt. Die Uhr geht zu Bruch (eigentlich durch den Autor, was wahrscheinlich einen wütenden Slapstick-Moment zur Folge hatte), Berger bringt die Uhr zur Reparatur, um herauszufinden ... Nun, die Geschichte soll hier nicht verraten werden, doch an ihrem Ende kommt es zu einer buchstäblichen Rückkehr, einem Zusammentreffen und einem

stillen Gruß von Berger an Barthes, der in einer der schönsten Passagen in der *Hellen Kammer* schreibt:

Für mich hat der Klang der ZEIT nichts Trauriges: Ich liebe die Glocken, die großen wie die kleinen Uhren –, und mir fällt ein, dass ursprünglich das fotografische Material den Techniken der Kunstschreinerei und der Feinmechanik zugehörig war: Die Apparate waren im Grunde Uhren zum Ansehen, und vielleicht vernimmt etwas in mir, das sehr alt ist, im fotografischen Apparat noch immer den lebendigen Klang des Holzes.¹¹

Diese exquisite Miniatur ist ein Fenster auf den Romancier Barthes. Bergers Schriften zur Kunst entstanden Hand in Hand mit seinem umfangreichen erzählerischen Werk. So wie Berger die Geschichte aus einer Fotografie hervorlockt und untersucht – die Geschichte, die sie offenbart, und die Geschichte, die sie verbirgt –, führt die Aufgabe des Kritikers und Bildbefragers langsam zu der Entdeckung seiner Berufung als Geschichtenerzähler. Und dabei wird es nicht enden, denn, wie er uns in *Und unsere Gesichter, mein Herz, vergänglich wie Fotos* erinnert, existiert »ein unablässiger Austausch zwischen Geschichtenerzählen und Metaphysik«.¹²

Die Essays in diesem Band sind mehr oder weniger chronologisch angeordnet. Sie umfassen eine Auswahl aus Bergers Büchern und bislang nicht in Sammlungen aufgenommenen Stücken, die anlässlich von Ausstellungen oder als Vor- oder Nachworte für Kataloge entstanden sind. Einige wenige Versehen wurden stillschweigend korrigiert, kleine Änderungen sind einer einheitlichen Gestaltung geschuldet. Alle Aufsätze würden durch eine umfangreiche Bebilderung gewinnen. Im vorliegenden Buch steht man dabei vor einem größeren Problem als beim Erstdruck der Aufsätze, als sie in großformatigen Fotobänden von hoher Qualität erschienen.

Das Problem ist jetzt wiederum geringer als zur Zeit von Susan Sontags *Über Fotografie*, da man heute viele Abbildungen mit einem Klick online findet, und das vielleicht sogar auf demselben Gerät, auf dem man dies gerade liest. Trotzdem sollte wiederholt werden, dass *Eine andere Art zu erzählen* als Zusammenarbeit angelegt war. Die Worte sind so wichtig wie die Bilder. In den hier aufgenommenen Auszügen (»Erscheinungen« und »Geschichten«) haben wir nur Bergers Worte, die aber wie Wegweiser auf das Buch deuten sollen, wo man die Essays mit Mohrs Bildern wiedervereinigt findet.

Geoff Dyer
Iowa City, August 2012

Ein Bild des Imperialismus

Am Dienstag, 10. Oktober 1967, ging ein Foto als Beweis von »Che« Guevaras Tod um die Welt. Am Sonntag zuvor hatte man ihn bei einem Zusammenstoß zweier Trupps der bolivianischen Armee mit Streitkräften der Guerilleros in der Nähe eines Dschungeldorfes namens Higuera am nördlichen Ufer des Rio Grande umgebracht. (Später erhielt dieses Dorf die ausgelobte Belohnung für die Ergreifung von Che Guevara.) Die Fotografie des Leichnams wurde in einem Stall in der Kleinstadt Vallegrande aufgenommen. Der Körper war auf einer Bahre platziert, diese wiederum auf einem Zementtrog.

Während der beiden vorangegangenen Jahre war »Che« Guevara zur Legende geworden. Niemand wusste genau, wo er sich befand. Es gab keine unstrittigen Hinweise, dass ihn jemand zu Gesicht bekommen hatte. Aber seine Gegenwart wurde ständig vermutet und beschworen. Zu Beginn seiner letzten Verlautbarung – von einer Guerillabasis »irgendwo auf der Welt« an die Tricontinental Solidarity Organisation in Havanna gesandt – zitierte er eine Zeile des revolutionären Dichters José Martí aus dem 19. Jahrhundert: »Es ist die Stunde der Weißglut, und nichts anderes als das Licht soll zu sehen sein.«¹³ Es war, als ob Guevara in dem von ihm erklärten Licht unsichtbar und allgegenwärtig geworden wäre.

Jetzt ist er tot. Seine Überlebenschancen waren umgekehrt proportional zur Macht seiner Legende. Die musste zur Strecke gebracht werden. »Wenn«, schrieb die *New York Times*, »Ernesto Che Guevara tatsächlich, und alles deutet nun darauf hin, in Bolivien getötet worden ist, dann hat man mit dem Mann auch einen Mythos zur Ruhe gebettet.«

Wir kennen die Umstände seines Todes nicht. Doch kann



man sich von der Art, wie man seinen Leichnam behandelte, eine Vorstellung von der Mentalität derer machen, denen er in die Hände gefallen war. Zuerst hielten sie ihn versteckt. Dann stellten sie ihn aus. Dann verscharften sie seine Leiche an einem unbekannten Ort in einem namenlosen Grab. Dann gruben sie ihn wieder aus. Dann verbrannten sie ihn. Doch davor schnitten sie ihm die Finger ab, damit die Leiche später identifiziert werden konnte. Das mag darauf hindeuten, dass sie erhebliche Zweifel daran hatten, ob der von ihnen Getötete wirklich Guevara war. Ebenso könnte es bedeuten, dass sie keine Zweifel, aber Angst vor dem Leichnam hatten. Ich neige der zweiten Ansicht zu.

Die Absicht hinter der Fotografie vom 10. Oktober war, einen Schlusspunkt hinter die Legende zu setzen. Aber auf viele Betrachter wird sie ganz anders gewirkt haben. Worin besteht ihre Bedeutung? Was genau und unverhüllt bedeutet die Fotografie heute? Ich kann das nur vorsichtig untersuchen und dabei von mir ausgehen.



Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Fotografie und Rembrandts *Die Anatomie des Dr. Tulp*. Der makellos gekleidete bolivianische Leutnant mit dem Taschentuch vor der Nase hat die Position des Doktors eingenommen. Die beiden Figuren rechts von ihm starren auf die Leiche mit dem gleichen unpersönlichen Interesse wie die beiden ganz links von Tulp stehenden Ärzte. Es ist richtig, dass auf Rembrandts Gemälde mehr Figuren anwesend sind – wie es zweifellos auch mehr Männer in dem Stall in Vallegrande gegeben hat, die auf dem Foto nicht zu sehen sind. Aber die Position des Toten, in Beziehung zu den beiden Figuren über ihm, und die Leiche selbst in ihrer völligen Reglosigkeit – das ähnelt einander sehr.

Das sollte allerdings wenig überraschen, denn die Funktion der beiden Bilder ist eine ähnliche: Beide sind darauf bedacht, eine Leiche zu präsentieren, die nach objektiven Richtlinien untersucht wird. Und mehr noch: Beide beschäftigen sich damit, *aus dem Toten ein Exempel zu machen*: einmal

für den Fortschritt der Medizin, zum anderen als politische Warnung. Man hat schon Tausende von Fotografien von Toten und Massakrierten aufgenommen. Aber dabei ging es selten um eine demonstrative Präsentation. Dr. Tulp führt die Anatomie der Sehnen im Arm vor, was er zeigt, gilt für die Arme aller Menschen. Der Leutnant mit dem Taschentuch deutet auf das schicksalhafte – wie von der »göttlichen Vorsehung« postulierte – Ende eines berüchtigten Guerillaführers, und die darin liegende Aussage ist an jeden Guerillero des Kontinents adressiert.

Das Foto erinnert mich noch an ein anderes Bild: Mantegnas Gemälde vom toten Christus, das heute in der Brera in Mailand hängt. Der Leichnam ist von dem gleichen erhöhten Punkt aus gesehen, aber von den Füßen her, statt von der Seite. Die Hände haben die gleiche Stellung, ihre Finger krümmen sich in der gleichen Geste. Der Stoff über dem Unterkörper zeigt die gleichen Formen und Falten wie die blutgetränkte, aufgeknöpfte olivgrüne Hose von Guevara. Der Kopf ist im gleichen Winkel angehoben. Der Mund ist auf gleiche Art ausdruckslos. Die Lider des Christus' sind geschlossen, denn zwei Trauernde sind bei ihm. Guevaras Augen stehen offen, denn es gibt keine um ihn Trauernden: einzig ein Leutnant mit seinem Taschentuch, ein US-Geheimagent, eine Schar bolivianischer Soldaten und die Journalisten. Wiederum sollte uns die Ähnlichkeit nicht überraschen. Es gibt nicht allzu viele Arten, einen toten Verbrecher aufzubahren.

Doch in diesem Fall ist die Ähnlichkeit mehr als gestisch oder funktional. Die Gefühle, mit denen ich das Foto auf der Aufmacherseite der Abendzeitung betrachtete, ähnelten wohl ziemlich der Reaktion, die ich – mit etwas historischem Vorstellungsvermögen – bei einem gläubigen Zeitgenossen Mantegnas annehmen würde. Die Macht einer Fotografie ist vergleichsweise kurzlebig. Wenn ich das Foto jetzt betrachte, kann ich meine ersten unzusammenhängenden Empfindungen nur noch rekonstruieren. Guevara war kein Christus.



Wenn ich den Mantegna in Mailand wiedersehe, werde ich in dem Bild den Leichnam Guevaras erkennen. Aber nur, weil in bestimmten, seltenen Fällen der tragische Tod eines Menschen die Bedeutung seines Lebens vollendet und zum Exempel macht. Dessen bin ich mir in Bezug auf Guevara so bewusst, wie es sich bestimmte Maler in Bezug auf Christus waren. Darin besteht der Grad emotionaler Übereinstimmung.

Der Fehler, der den meisten Kommentatoren von Guevaras Tod unterläuft, besteht in der Annahme, dass er nur militärisches Geschick oder eine bestimmte revolutionäre Strategie verkörperte. So sprechen sie von einem Rückschlag oder einer Niederlage. Ich bin nicht in der Lage, mir vorzustellen, was der Tod Guevaras für die revolutionären Bewegungen Südamerikas bedeutet. Aber mit Gewissheit stand er – und steht immer noch – für mehr als die einzelnen Etappen seiner Pläne. Er repräsentierte eine Entscheidung, einen Entschluss.

Guevara empfand den Zustand der Welt als unerträglich. Und dazu war sie erst vor kurzem geworden. Zuvor waren die Bedingungen, unter denen zwei Drittel der Menschheit lebten, ungefähr die gleichen gewesen wie jetzt. Der Grad an Ausbeutung und Versklavung war genauso groß und genauso weit verbreitet wie das damit einhergehende Leid. Eine gigantische Verschwendung. Aber es war nicht unerträglich, da die volle Wahrheit über diese Bedingungen unbekannt war – sogar jenen, die darunter litten. Selbst in den Umständen, auf die sie sich bezieht, ist eine Wahrheit nicht durchgehend evident. Wahrheiten werden geboren – und manchmal spät. Diese Wahrheit kam auf die Welt mittels nationaler Befreiungskämpfe und -kriege. Angesichts jener neugeborenen Wahrheit änderte sich die Bedeutung des Imperialismus. Seine Forderungen erschienen in einem anderen Licht. Zuvor hat er billige Rohstoffe verlangt, die Arbeiter ausgebeutet und den Weltmarkt kontrolliert. Heute will er, dass die Menschheit selbst nichts mehr wert ist.

Guevara sah seinen eigenen Tod im revolutionären Kampf gegen den Imperialismus voraus:

An welchem Ort uns der Tod auch überraschen mag, er sei willkommen, wenn unser Kriegsruf nur aufgenommen wird und eine andere Hand nach unseren Waffen greift und andere Menschen bereit sind, die Totenlieder mit Maschinengewehrsalven und neuen Kriegs- und Siegesrufen anzustimmen.¹⁴

Die Vorstellung seines eigenen Todes wurde für ihn zum Maßstab dafür, wie unerträglich sein Leben wäre, wenn er sich in den intolerablen Zustand der Welt, so wie sie war, fügte. Die Vorstellung seines Todes bot ihm das Maß für die Notwendigkeit, die Welt zu verändern. Sein von ihm selbst vorgestellter Tod erlaubte es ihm, den notwendigen Stolz zu empfinden, durch den man zum Menschen wird.

Bei der Nachricht von Guevaras Tod hörte ich jemanden sagen: »Er symbolisierte weltweit die Möglichkeiten, die einem als Einzelnem gegeben sind.« Warum stimmt das? Weil er erkannte, was menschenunerträglich ist, und danach handelte.

Der Maßstab, nach dem Guevara lebte, wurde plötzlich zu einer Einheit, die die Welt erfüllte und sein Leben auslöschte. Sein vorgestellter Tod wurde ein tatsächlicher. Die Fotografie handelt von dieser Tatsächlichkeit. Die Möglichkeiten sind verschwunden. Stattdessen ist da Blut, der Gestank von Desinfektionsmitteln, die offenen Wunden des ungewaschenen Leichnams, Fliegen, die zerknitterte Hose: die winzigen intimen Details eines Körpers, die erst, wenn er zerbrochen ist wie eine ausradierte Stadt, im Tod als öffentliche und unpersönliche sichtbar werden.

Guevara starb inmitten seiner Feinde. Was sie mit ihm anstellten, als er noch lebte, entsprach vermutlich dem, was sie ihm nach seinem Tod antaten. In diesem letzten Moment konnte er sich auf nichts stützen als seine eigenen Entschlüsse. So hatte sich der Kreis geschlossen. Es wäre geschmacklos und anmaßend zu behaupten, etwas über seine Erfahrungen in diesem Augenblick oder dieser Ewigkeit zu wissen. Sein lebloser Körper, wie ihn die Fotografie zeigt, ist der einzige Bericht, den wir haben. Aber wir haben das Recht, eine Logik aus dem herauszulesen, was passiert, wenn sich der Kreis schließt. Die Richtung der Wahrheit kehrte sich um. Sein vorgestellter Tod ist nicht mehr länger das Maß für die Notwendigkeit, die Unerträglichkeit der Welt zu ändern. Sich seines tatsächlichen Todes bewusst, fand er nun in seinem Leben das Maß seiner Rechtfertigung; und die Welt seiner Erfahrung wurde hinnehmbar.

Diese letzte Logik vorwegzunehmen, ist ein Schritt, der es einem Volk oder einem Menschen ermöglicht, gegen übermächtige Widerstände anzukämpfen. Ein Teil des geheimnisvollen moralischen Multiplikators, der mit 3:1 gegen die Gewalt der Waffen steht.

Die Fotografie hält einen Augenblick fest: den Moment, in dem Guevaras Körper, künstlich konserviert, zu einem bloßen Demonstrationsobjekt wird. Darin liegt der anfängliche Schrecken. Aber was soll denn demonstriert werden? Solcher Horror? Nein. Im Augenblick des Erschreckens soll die Identität von Guevara und die angebliche Widersinnigkeit der Revolution vorgeführt werden. Doch es ist genau diese Absicht, die den Augenblick transzendiert. Denn das Leben Guevaras und die Idee oder der Akt der Revolution evozieren unmittelbar Prozesse, die dem Moment seines Todes vorausgehen und darüber hinaus bestehen. Hypothetisch hätten diejenigen, die das Foto inszenierten und es als authentisch ausgaben, ihr Ziel nur erreichen können, wenn sie die Welt, so wie sie ist, genau in diesem Moment künstlich angehalten hätten: das Leben stoppen. Nur dann hätte man die Bedeutung von Guevaras beispielhaftem Leben leugnen können. So, wie es nun steht, bedeutet entweder das Foto nichts, da der Betrachter keine Ahnung hat, was auf dem Spiel steht, oder seine Bedeutung leugnet, was demonstriert werden soll.

Ich habe es mit zwei Gemälden verglichen, weil wir vor der Erfindung der Fotografie über keine anderen visuellen Anhaltspunkte darüber verfügten, wie die Menschen sahen, was sie sahen. Aber in ihrer Wirkung ist eine Fotografie von einem Gemälde grundverschieden. Ein Gemälde, zumindest ein gelungenes, muss sich den Prozessen, die sein Sujet fordert, stellen. Es legt uns sogar eine Haltung gegenüber diesen Prozessen nahe. Ein Gemälde können wir als beinahe in sich abgeschlossen betrachten.

Angesichts dieser Fotografie müssen wir sie entweder übergehen oder ihre Bedeutung für uns vervollständigen. Es ist ein Bild, das uns, so sehr es ein stummes Bild nur eben vermag, zu einer Entscheidung aufruft.

Oktober 1967

Ein weiteres, kürzlich in den Zeitungen aufgetauchtes Foto veranlasst mich, mit meiner Betrachtung des Todes von »Che« Guevara fortzufahren.

Bis Ende des 19. Jahrhunderts war seine *Loyalität* als Diener das Maß für einen Menschen, der sich seinen Tod als direkte Folge einer bestimmten Handlung vorstellte. Das traf auf jeden zu, unabhängig von sozialer Stellung und Privilegien. Zwischen ihm und seiner Bedeutung steht immer eine Macht, zu der sich nur eine einzige Beziehung herstellen lässt: Dienst oder Knechtschaft. Diese Macht mag man sich abstrakt als Schicksal denken. Gewöhnlich personifizierte man sie mit Herr, König oder Gott.

Das macht die Möglichkeiten, unter denen man die Wahl hat (eine Wahl, bei der eine vorhersehbare Folge der eigene Tod sein könnte), merkwürdig unvollständig, denn sie unterliegt der Anerkennung durch eine höhere Macht. Der Mensch kann selbst nur *sub judice* urteilen: Am Ende ist er es selbst, über den geurteilt wird. Im Tausch für diese eingeschränkte Verantwortlichkeit erhält er Wohltaten. Diese reichen von der Anerkennung seines Mutes durch den Herrn bis zur ewigen Glückseligkeit im Himmel. Aber in allen Fällen liegen die letztgültige Entscheidung und die letztgültige Wohltat außerhalb von einem selbst und seinem Leben. Folglich ist der Tod, der anscheinend das letzte *Ende* besiegelt, nur ein *Mittel*, ein Vertrag, dem man sich im Zeichen eines irgendwie gearteten Nachher unterwirft. Der Tod ist wie ein Nadelöhr, durch das man gefädelt wird. Das ist die Bedingung des Heroismus.