

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.



»Ich versuche Worte für das zu finden, was ich sehe.«, sagt John Berger in einem Gespräch mit Sebastião Selgado. Die Fotografie hat stets einen besonderen Stellenwert in John Berbers Werk gehabt. Der Band »Der Augenblick der Fotografie« versammelt zum ersten Mal seine Aufsätze zur Fotografie von den 1960er Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 2017: eine kleine Kunstgeschichte der Sichtbarkeit. Er analysiert und deutet das Werk großer Fotografen wie August Sander oder Henri Cartier-Bresson, vergleicht ein Foto des toten Che Guevara mit einem Gemälde Rembrandts. Immer spürt John Berger den Geschichten hinter den Fotografien nach und ermöglicht so »eine andere Art zu erzählen«.

John Berger, 1926 in London geboren, studierte Zeichnung und Malerei. Seine bahnbrechende Fernsehserie ›Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt‹ definierte unsere Art, Kunst zu betrachten, neu; das Buch zur Serie wurde zum Standardwerk. In ›Der siebte Mensch‹ beschäftigte er sich als einer der ersten mit dem Thema Migration. Mit seinen Romanen, Geschichten und Essays, seiner politischen Insistenz und seinem zärtlichen Blick auf die Wirklichkeit wurde er zu einer der eigenständigsten Stimmen des 20. Jahrhunderts. John Berger starb Anfang 2017 in der Nähe von Paris.

Geoff Dyer, geboren 1958, ist Autor mehrerer preisgekrönter Romane und Sachbücher, u. a. die Jazz-Studie »But Beautiful« (2003), den Roman »Sex in Venedig, Tod in Varanasi« (2012) und »Aus schierer Wut« (2016). Er lebt in Bristol, England.

Weitere Informationen finden Sie auf www.fischerverlage.de

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

FISCHER Taschenbuch

Aus Verantwortung für die Umwelt hat sich der S. Fischer Verlag zu einer nachhaltigen Buchproduktion verpflichtet. Der bewusste Umgang mit unseren Ressourcen, der Schutz unseres Klimas und der Natur gehören zu unseren obersten Unternehmenszielen.

Gemeinsam mit unseren Partnern und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten zur Kompensation des CO₂-Ausstoßes einschließt.

Weitere Informationen finden Sie unter:
www.klimaneutralerverlag.de



Erschienen bei FISCHER Taschenbuch
Frankfurt am Main, September 2020

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

© John Berger 2013

Auswahl, Einleitung und Anmerkungen

© Geoff Dyer 2013

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung
des Carl Hanser Verlag München
Alle Rechte der deutschen Ausgabe
© Carl Hanser Verlag München 2016

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-596-70254-1

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 Flagrate</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

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 verscharrten sie seine Leiche an einem unbekanntem 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 berühmten 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 vorausgingen 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.

Oktobre 1967