

Photographieren in Brasilien [Fotografar no Brasil]

Ein Abenteuer zwischen Zivilisation und Barbarei [Uma aventura entre civilização e barbárie]

„Berühmt waren in Paris weder Monet noch Manet, noch Picasso, Degas oder irgendeiner der Maler, die die Museen der Welt bevölkern sollten. Berühmt war Nadar (...). Alle grüßten Nadar, der kein Maler, sondern Photograph war. (...) Alle wollten vor sein Objektiv, selbst der aufbrausende Baudelaire, der verlauten ließ, die Photographie ruiniere den Rest göttlicher Inspiration im französischen Geist, selbst Baudelaire ließ sich von seinem Freund Nadar photographieren. Es sind die besten Bilder des Dichters.“¹

Der Roman „O Pintor de Retratos“ von Luiz Antonio de Assis Brasil erzählt die fiktive Geschichte eines jungen Italieners – Sandro Lanari – Sproß einer Familie aus Ancona, die seit Jahrhunderten von der Porträtmalerei lebt. Wohl kann die Dynastie der Lanari auf gewisse familiäre Glorien zurückblicken, die sich in Bischofsporträts und einem Ring aus rosafarbenem Saphir manifestieren. Dennoch sind sie lediglich mittelmäßige Vertreter ihrer Kunst, stets vom finanziellen Ruin bedroht. Der junge Sandro wird auf Wanderschaft geschickt und soll in Paris erlernen, was ihm Italien nicht bieten kann – den neuesten Stand seiner Kunst.

Die Geschichte des italienischen Porträtmalers fällt zusammen mit einer historischen Wende, der Erfindung der Photographie, die die traditionelle Rolle der Malerei und insbesondere die Porträtminiatur in Frage stellt.² Die Rolle der Photographie beschränkt sich dabei nicht nur auf eine neue Technik der Wiedergabe, sondern sie stellt – zumindest in der Person Nadars – den Anspruch auf eine eigenständige Kunstform, in direkter Konkurrenz zur Malerei.³

Ein Maler als Opfer der Technik

„Es kam der Tag, da rannte [Sandro Lanari] auf die Straße, weil ihm der Kopf zu zerspringen drohte (...). Er lief die Rue Saint Antoine hinunter, als er bemerkte, daß ihn jemand beobachtete. Er drehte sich um. Der Blick kam aus einem Schaufenster. Es war kein Mensch. Es war die Photographie einer jungen Frau (...) eine fröhliche Kurtisane mit leuchtenden Augen, in eine römische Tunika mit Quasten und Fransen gehüllt. Die Schultern waren nackt und zeigten eine straffe, gesunde Haut. Die schwarzen, gescheitelten Haare glichen den Flügeln der Nike von Samotrake. Am Fuß des Bildes war zu lesen: *L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar.*“⁴

Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), genannt Nadar, wurde in Paris als Sohn eines Druckers geboren. Nach einem journalistischen Debüt in Lyon tauchte er ein in die kurzlebige Bohème der Zweiten Republik (1848-52). Ab 1854 entdeckte Nadar seine Leidenschaft für die Photographie. Nachdem er zunächst auf dem Dach seines Hauses ein Labor improvisiert hatte, bezog er 1860 am Boulevard des Capucines ein großzügiges Atelier, was ihn dazu zwang, seinen Kundenkreis – die Pariser Bohème und die Literaten der Romantik – um die ihm gleichgültige Gesellschaftsschicht des Bürgertums und seiner Politiker zu erweitern.⁵

Nadars photographische Porträts seiner Zeitgenossen – *Honoré Daumier, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, George Sand* – die seine Freunde und Modelle waren, haben bis heute nichts von ihrer Unmittelbarkeit verloren. Ihnen verdanken wir, daß nicht nur die Werke, sondern auch die Persönlichkeit ihrer Autoren für uns lebendig geblieben sind.⁶ Obwohl Nadar bis kurz vor seinem Tod ein photographisches Atelier führte, verlor er rasch das Interesse an dem neuen Medium. Trotzdem gelangen ihm bis zu seinem Lebensende immer wieder Meisterwerke, wie dasjenige der jungen Sarah Bernhardt.⁷

Im Roman wird der Photograph Nadar zur fixen Idee im Kopf des Sandro Lanari. Je mehr er daran zweifelt, mit der traditionellen Kunst seiner Vorfahren – der Porträtmalerei – ein Auskommen zu finden, vielleicht sogar berühmt zu werden, desto mehr haßt er Nadar und alle

Porträtphotographien. Immer wieder treibt es ihn vor das Schaufenster im Marais-Quartier, in dem die neuesten Photographien seines Haßidols ausgestellt sind. Zuletzt erblickt er dort den Anarchisten *Bakunin*, einen „Riesen, der den Betrachter mit beklemmendem Wahnsinnsblick fixierte, wobei der zur nihilistischen Grimasse verzerrte Mund fast im zerzausten Bart verschwand“.⁸ Ja, das war ein Porträt. Wie sollte er sich gegen eine solch übermächtige Konkurrenz behaupten können? An diesem Scheideweg angekommen, entschließt sich der glücklose Porträtmaler zur Flucht nach Brasilien, in die Neue Welt. Dort, unterhalb des Äquators, hatte wohl niemand den Namen Nadar gehört.

Zwischen Adria und Guaíba

„Sandro Lanari tauchte in Porto Alegre an einem heißen, schwülen Sommertag auf. Die Wolken hingen tief und es roch nach Regen. Bei seiner Ankunft hatte er einige Keilrahmen mit weißer Leinwand, eine Staffelei, ein Köfferchen mit Farben, Terpentin, Pigmenten, Spachteln und syrischem Asphalt bei sich, der die Farbmischungen zum Leuchten bringt und Fabriano-Papier für seine heimliche Leidenschaft – die Aquarelle. Daneben schleppte er einen mit russischem Leder gefütterten Überseekoffer mit blinkenden Beschlägen, der neben seiner Wäsche *Il Libro dell'Arte* von Cennino Cennini enthielt.“⁹

Wie alle europäischen Einwanderer seiner Zeit, so ist auch Sandro Lanari ein Fremder, der sich dem provinziellen Milieu von Porto Alegre überlegen fühlt. Diese Überlegenheit ist jedoch fragwürdig, denn der Italiener ist gleichzeitig Vertreter einer überholten Kunstform, der Porträtmalerei. So mischt sich in sein Auftreten Stolz mit Unterwürfigkeit. Wie in Ancona, so betrachtet er auch hier die Landschaft auf der Suche nach Motiven: „Dort war es die Adria, bevölkert von besessenen Helden mit wirrem Haar (...) jene Adria, auf der dickbauchige venezianische und byzantinische Galeeren seit Urzeiten vorbeiglitten, Hort der Götter und Schauplatz schicksalsträchtiger Schlachten für die Zukunft der Menschheit. Hier war es der Guaíba.“¹⁰

Zwischen 1875 und 1914 emigrierten Tausende von Italienern nach Brasilien, wo sie vor allem in Handel und Landwirtschaft tätig waren. Nicht Abenteuerlust trieb sie, sondern schlichte Not und die Hoffnung auf ein besseres Leben. In den Städten, vor allem in São Paulo und Porto Alegre, der Hauptstadt des Staates Rio Grande do Sul, waren sie zahlreich vertreten. Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre war am Ende des 19. Jahrhunderts noch ein beschauliches Städtchen mit baumbestandenen Plätzen, dessen bescheidener Wohlstand durch die Exporte der deutschen Kolonien in der Umgebung bedingt war. Die Italiener waren das kosmopolitische Element: schon vor 1875 gab es Bildhauer, Maler, Künstler, Musiker aus Süditalien, die sich in der Stadt niederließen und bald zur lokalen Elite gehörten.¹¹

Im Roman steht die Ankunft Sandro Lanaris unter keinem günstigen Stern: Zwar gelingt es ihm, das Wohlwollen der katholischen Kirche zu gewinnen, doch schon der erste Auftrag endet mit dem Tod: sein Modell, der *Provedor da Santa Casa*, stirbt während einer Porträtsitzung. Sandro malt zwar das Bild zu Ende, kann jedoch den Tod nicht auf der Leinwand fixieren. Der zweite Auftrag, das Porträt eines Anwalts der Oppositionspartei, endet im Desaster: eine Affäre mit der Tochter zwingt ihn zur Flucht ins Hinterland, Schauplatz eines der zahlreichen Bürgerkriege. Hier entdeckt Sandro Lanari seine wahre Berufung - die Photographie.

Die photographierte Barbarei

„Im Rio Grande brachen die Revolutionen ohne ersichtliche Gründe aus. Es gab viele Revolutionen (...) Da es kostspielig war, Gefangene zu unterhalten, brachte man sie um. Die Unglückseligen wurden in einer Reihe aufgestellt, und ein grausamer Kerl riß ihnen die

Halsschlagader mit einem Messer auf. Der auf sich allein gestellte Sterbende faßte sich an den Hals, um den Blutstrom zu stoppen. Er stolperte, die Beine knickten ein und er fiel zu Boden (...). In Paris schuf Rodin *Le baiser* aus feinstem Marmor und Debussy komponierte *L'après-midi d'un faune*.¹²

Auf den Reisen durch das Hinterland – von Porträtsitzung zu Porträtsitzung – geht Sandro Lanari nach und nach seines europäischen Erbes verlustig: Er malt hohe Offiziere, Priester, ruinierte Schlachter und ihre Gattinnen. Da ihm die Farben auszugehen drohen, lernt er von einem Indio, wie man Pigmente aus Steinen, Blutläusen und rauchgeschwärzten Spinnweben gewinnt. Statt der weißen Leinwand verwendet er Bettzeug; die Freude am Aquarellieren ist ihm abhanden gekommen. Eines Tages wirft er verächtlich Cenino Ceninis Malerhandbuch in ein dreckiges Rinnsal: „Scher dich fort, alter Pedant, Du bist wertlos in diesem Teil der Welt.“¹³ Zum Schluß wird er von den politischen Ereignissen überrollt: ein Bataillon der republikanischen Regierungspartei, die „Quinta Unidade Legalista“, nötigt ihn mit Waffengewalt, die Rolle des Kriegsphotographen zu übernehmen. Die Offiziere wollen bei jeder Gelegenheit abgelichtet werden, bevor ihr letztes Stündlein geschlagen hat. Sandro wird gezwungen, eine Hinrichtung zu photographieren, die berüchtigte „Degola“. „Vor einer Gruppe von Soldaten zeichnete sich das finstere Gesicht des Adão Latorre ab (...). Er war nackt bis zum Gürtel und von oben bis unten mit Blut bespritzt (...). Sie schleppten einen weiteren Gefangenen herbei, der abgeschlachtet werden sollte. Es war ein Mann mit herkulischen Schultern, dessen Muskeln die Nähte der Kleider aufrissen. Latorre ging in Stellung. 'Nein!' – Sandro riß das Tuch vom Kopf, hob den Arm und schrie: 'Nein!'. Latorre ließ das Messer sinken. Starr vor Entsetzten blickte der Gefangene auf den Photoapparat. Die Sonne trat durch die Wolken. Sandro öffnete den Verschluß der Kamera, belichtete, schloß den Deckel. Mit einem Hieb durchschnitt Adão Latorre die Halsschlagader.“¹⁴

In seinem Essay „Die helle Kammer“¹⁵ betont Roland Barthes die enge Verwandtschaft der Photographie mit dem Tod: All die jungen Photographen, die durch die Welt hasten auf der Suche nach einem Scoop, wissen nicht, daß sie Agenten des Todes sind. Denn die Photographie – so Barthes – verwandelt lebende Personen in tote Bilder. Roland Barthes betont im weiteren die Wahlverwandtschaft zwischen Lichtbild und Theater: schon die Schauspieler der Antike sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der Toten spielten und sich die Gesichter schminkten. Wie sehr man sich auch bemüht, in der Photographie etwas Lebendiges zu sehen, so ist sie doch eine Art urtümlichen Theaters: die Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichts, ein Abbild der Toten.

Diese enge Beziehung zwischen Photographie und Tod gilt im besonderen für die Kriegsphotographie, wie sie im 20. Jahrhundert vom Ungarn *Endre Ernő Friedmann*, alias *Robert Capa* (1913-1954) verkörpert wurde. Sein berühmtestes Bild, der Tod des spanischen Republikaners¹⁶ von 1936 ist packend, weil der Photograph den Platz des Mörders einnimmt, indem er aus nächster Nähe „schießt“. Hier wird das Paradox des Kriegsphotographen deutlich, der den Abzug im selben Moment betätigt, da sich der Schuß löst. Im Roman von Luiz Antonio de Assis Brasil „erschießt“ Sandro Lanari den Gefangenen nicht mit der Kamera. Stattdessen bildet das Auge des Sterbenden den Photographen auf seiner Netzhaut ab: während die photographische Platte die barbarische Hinrichtung fixiert, entsteht auf der Retina des Sterbenden ein anderes Bild: der photographierte Photograph.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine weitverbreitete Ansicht, wonach das letzte Bild im Auge eines Sterbenden auf seiner Netzhaut eine gewisse Zeit „gespeichert“ bleibe. Wenn es folglich gelang, die Augen eines Ermordeten rasch zu photographieren, so konnte der Mörder aufgrund des Netzhautbildes identifiziert werden.¹⁷ 1876 entdeckte der Physiologe *Franz Boll* (1849-1879), daß die äußere Schicht der Netzhaut bei Mensch und Tier purpurfarben ist. Dieser Seh-Purpur verblaßte, sobald er dem Licht ausgesetzt war; im Dunkeln trat der ursprüngliche Zustand wieder ein. *Willy Kühne* (1837-1900) entwickelte Bolls Theorien weiter. Dem Heidelberger Physiologen gelang es nicht nur, den Zerfall des

Seh-Purpurs nach dem Tod zu verfolgen, sondern auch ein letztes Bild zu fixieren. Im Roman wird die von *Bill Jay* beschriebene Netzhautphotographie zur zentralen Metapher. Die ersten Lichtbilder waren häufig Ausgangspunkt für literarische Debatten über die realistische Darstellungsweise, besonders in der Literatur, so *Jennifer Green-Lewis*.¹⁸ Das ist einerseits darauf zurückzuführen, daß Photos ein erzählerisches Potential in sich tragen, in dem sie zum Ausgangspunkt für Geschichten werden können. Zum anderen ist das Lichtbild eng verknüpft mit der Idee der Glaubwürdigkeit. Und dennoch ist das Photo nicht mehr als eine Metapher, eine potentielle Geschichte auf der Suche nach einem Erzähler. Im Roman von Luiz Antonio de Assis Brasil gibt es einen solchen Ausgangspunkt, ein anonymes Photo von 1893. Es zeigt einen Halsabschneider, der dem Opfer das Messer an die Kehle setzt.

Thematik des fremden Auges

„Wie soll man ein Gesicht beschreiben (...), ohne daß das, was wir schreiben, nicht ebenso viele verschiedene Sichtweisen suggeriert, wie wir Leser haben?“, fragte 1939 Paul Valéry bei der Hundertjahrfeier der Photographie¹⁹ und fuhr fort: „Man schlage einen Reisepaß auf, und die Fragestellung wird sofort deutlich: Die Personenbeschreibung, die man dort hineinkritzelt, hält keinen Vergleich mit dem Beweis stand, den man daneben gesteckt hat.“ Wenn auch die Photographie die äußere Sichtbarkeit von Gegenständen besser widerspiegelt als die Sprache und – gemäß Paul Valéry – die Kurzbeschreibungen im Reisepaß (Größe, Augenfarbe, Nationalität) den Vergleich mit dem Paßbild nicht aushalten, so drängt sich doch die Frage auf: Kann die Kunst jede Realität erfassen, auch wenn sie ihr völlig fremd ist? Der Roman „O Pintor de Retratos“ beschreibt einerseits den Konflikt zwischen Zivilisation und Barbarei, wie er sich exemplarisch im Thema des Bürgerkriegs und seiner Grausamkeit niederschlägt. Daneben greift er die Thematik des fremden Auges wieder auf, das alles, was es sieht, in Bilder verwandelt.²⁰ Seit der Entdeckung war das Bild Brasiliens von fremden Augen bestimmt – *Pedro Álvares Cabral, Amerigo Vespucci, Nicholas de Villegaignon*. Ist dieses Auge jedoch imstande, das Gesehene adäquat wiederzugeben? Im Roman von Luiz Antonio de Assis Brasil wird die These vertreten, daß die Kunst – sei es die traditionelle Malerei oder die moderne Photographie – unfähig ist, die Gegensätze darzustellen, die die Welt des Sandro Lanari ausmachen. Wohl versucht der Italiener, zuerst mit der Technik der Malerei, dann der Photographie, die neue Umgebung festzuhalten, allein seine Kunstfertigkeit läßt zu wünschen übrig: Das Entscheidende entgeht ihm, die Revolution ist für ihn lediglich ein Kampf zwischen weißen und roten Halstüchern.

1933, zehn Jahre nach der mexikanischen Revolution, prägte der peruanische Essayist *Luis Alberto Sánchez* die Formel: „Amerika, Roman ohne Romanciers“.²¹ Lateinamerika, so Sánchez, fehle es nicht an literarischem Stoff: großartige Landschaften, Kulturkonflikte, Revolutionen und eine späte, tragische Moderne. Doch sei es bis jetzt noch niemandem gelungen, diese Wirklichkeit in Worte zu fassen.

Heute, vier Jahrzehnte nach dem Boom des lateinamerikanischen Romans, stellt ein brasilianischer Schriftsteller die Frage nach der Darstellbarkeit Amerikas von neuem: In der Person des mittelmäßigen, dicken italienischen Malers Sandro Lanari wird Zweifel angemeldet an einer Kunst, die mit europäischen Methoden und Techniken eine ihr fremde Realität darzustellen versucht. „O Pintor de Retratos“ ist ein faszinierender Roman, entstanden an der Schnittstelle zwischen Brasilien und dem Rio de la Plata, der es verdient, in mehr als nur einer Sprache gelesen zu werden.

Albert von Brunn, Zürich

¹ Luiz Antonio de Assis Brasil, *O Pintor de retratos*. 3a ed. L&PM, Porto Alegre 2002, S. 20-21. - Luiz Antonio de Assis Brasil (*21.6.1945) studierte Jurisprudenz und Musik und spielte jahrelang als Cellist im Symphonieorchester von Porto Alegre. 1984-85 reiste er mit einem Stipendium des Goethe-Instituts nach Deutschland und bekleidete anschließend mehrere öffentliche Ämter im Staat Rio Grande do Sul. 1990 veröffentlichte er „Videiras de Cristal“ (Glasfenster), einen Roman über den Aufstand der deutschen Siedler im 19. Jahrhundert. 1992 folgte die Trilogie „Perversas Famílias“, die er auf Einladung des DAAD in Berlin, Eichstätt und Heidelberg präsentierte. Dem im letzten Jahr publizierten Roman „O Pintor de Retratos“ (Der Porträtmaler) wurde von der Nationalbibliothek in Rio de Janeiro der Titel „Roman des Jahres“ zuerkannt.

² Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Edition Suhrkamp 28). Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977, S. 10-11.

³ Vgl. Carlos Reis, *O romance da fotografia*, in: *Jornal de Letras* 12.12.2001, S.19.

⁴ S. Anm. 1, S. 25.

⁵ Vgl. Maria Morris Hambourg, *Nadar – ein Porträt*, in: Dies., Hrsg., *Nadar. Katalog anlässlich der Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris (1994) und The Metropolitan Museum of Art, New York (1995)*. München 1995, S. 1-29.

⁶ Vgl. Françoise Heilbrun, *Nadar und die Kunst des photographischen Porträts*, in: Maria Morris Hambourg, Hrsg., *Nadar* (vgl. Anm. 5), S. 33-55.

⁷ *Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)*, in: *Encyclopedia of photography*. Crown, New York 1984, S. 353-354.

⁸ S. Anm. 1, S. 42.

⁹ Ebd., S. 51.

¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹ Vgl. Núncia Santoro de Costantino, *Gli emigranti dall'Italia del sud a Porto Alegre, studio di storia sociale*, in: *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*. A cura di Rovilio Costa e Luis Alberto de Boni. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1991, S. 265-270.

¹² S. Anm. 1, S. 120-121.

¹³ Ebd., S. 117-118.

¹⁴ Ebd., S. 134-135.

¹⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube (Suhrkamp Taschenbuch 1642). Suhrkamp, Frankfurt/M. 1989, S. 40-41, 88-89.

¹⁶ Vgl. Jean-Pierre Naugrette, *Sur Robert Capa: la photo, la guerre, la mort*, in: *Jardins d'hiver: littérature et photographie. Textes recueillis par Marie-D. Garnier*. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, S. 133-169.

¹⁷ Vgl. Bill Jay, *Images in the eyes of the dead*, in: *British Journal of Photography* 128 (1981), Nr. 5, S. 124-127, 132-135.

¹⁸ Vgl. Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*. Cornell University Press, Ithaca/N.Y. 1996, S. 20-26.

¹⁹ Paul Valéry, ...das zu beschreiben, was sich von selbst einschreiben kann. Vortrag, gehalten zur Hundertjahrfeier der Fotografie am 7. Januar 1939, in: *Fotogeschichte* 6 (1986), Heft 20, S. 5-8.

²⁰ Vgl. Regina Zilberman, *Um artista e seus limites*, in: *Jornal do Brasil* 11.8.2001, S. 3.

²¹ Vgl. Luis Alberto Sánchez, *América: novela sin novelistas*. Librería Peruana, Lima 1933.