

btb

Buch

Andrés Faulques hat sich in der Nähe eines Dorfes an der spanischen Küste in einem alten Turm niedergelassen. Drei Jahrzehnte ist er von Kriegsschauplatz zu Kriegsschauplatz gezogen, hat mit seiner Kamera festgehalten, was Menschen Menschen antun. Jetzt lebt er völlig zurückgezogen und arbeitet an einem riesigen Fresko auf der Innenwand des Turmes: Todesszenen, Marter, Menschengenossen voll heilloser Angst. Eines Tages kommt ein Besucher in Faulques' Turm. Faulques hatte ihn einst bei Vukovar im ehemaligen Jugoslawien fotografiert, als einen der vorbeiziehenden Überlebenden einer geschlagenen kroatischen Einheit. Vier Wochen später fiel Vukovar, und seine Verteidiger gingen in den Tod. Faulques' Bild wurde ausgezeichnet als Symbol des Krieges. So wurde Marković berühmt, ohne dass ihn jemand gefragt hätte. Sein Fotograf war überzeugt, dass er mit Vukovar gefallen war. Doch er überlebte und bezahlte für den unfreiwilligen Ruhm einen hohen Preis. Denn auch die Feinde hatten das Foto gesehen. Jahre nach Gefangenschaft, Folter und schmerzlichen Verlusten machte er sich auf die Suche nach dem Fotografen, um ihn zu töten. Doch zunächst will er ihn kennen lernen ...

Autor

Arturo Pérez-Reverte, geboren 1951 im spanischen Cartagena, ist Schriftsteller und Journalist. Seine Romane sind in 34 Sprachen übersetzt und in über 50 Ländern erschienen, sein Welterfolg »Der Club Dumas« wurde von Roman Polanski unter dem Titel »Die neun Pforten« verfilmt. 2003 wurde er in die Königliche Akademie Spaniens berufen.

Pérez-Reverte bei btb:

Der Fechtmeister. Roman (72322)

Jagd auf Matutin. Roman (72507)

Alatriste. Roman (73354)

Das Gold des Königs. Neue Abenteuer des Capitán Alatriste. Roman (73431)

Arturo Pérez-Reverte

Der Schlachtenmaler

Roman

*Aus dem Spanischen von
Ulrich Kunzmann*

btb

Die Originalausgabe erschien 2006 unter dem Titel *El pintar de batallas* bei Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid.



FSC

Mix

Produktgruppe aus vorbildlich
bewirtschafteten Wäldern und
anderen kontrollierten Herkünften

Zert.-Nr. GFA-COC-1223

www.fsc.org

© 1996 Forest Stewardship Council

Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-100
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte Papier *Munken Print*
liefert Arctic Paper Munkedals AB, Schweden.

1. Auflage

Genehmigte Taschenbuchausgabe Mai 2009,
btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München
Copyright © der deutschsprachigen Ausgabe 2007 by C. Bertelsmann
Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München
Copyright © der Originalausgabe 2007 by Arturo Pérez-Reverte
Umschlaggestaltung: semper smile, München
Umschlagfoto: plainpicture / whatapicture
Druck und Einband: CPI – Clausen & Bosse, Leck
MM · Herstellung: BB
Printed in Germany
ISBN 978-3-442-73935-6

www.btb-verlag.de

Augustinus hat erkannt, dass man auf dem Meer, in einer Schlacht und bei allem Übrigen sich für das Ungewisse abmüht, aber er hat nicht die Spielregeln erkannt.

BLAISE PASCAL

Gedanken, 234

1.

Wie jeden Morgen schwamm er einhundertfünfzig Stöße ins Meer hinaus und ebenso viele zurück, bis er die runden Uferkiesel unter den Füßen spürte. Er trocknete sich mit dem Handtuch ab, das an einem vom Meer angespülten Baumstamm hing. Er zog Hemd und Badeschuhe an und stieg den schmalen Pfad hoch, der sich an der kleinen Bucht bis zum Wachturm hinaufwand. Dort kochte er sich einen Kaffee und fing mit der Arbeit an. Er stellte Blau- und Grautöne zusammen, um die richtige Atmosphäre zu erzielen. In der Nacht – er schlief immer weniger, und der Schlaf war ein unruhiges Dahindämmern – hatte er beschlossen, dass er kalte Farbtöne brauchte, um den schwermütigen Rand des Horizonts zu begrenzen, wo eine verschleierte Helligkeit die Gestalten der am Meer laufenden Krieger hervortreten ließ. Das würde sie mit dem Licht einhüllen, das er vier Tage lang in den sich am Strand brechenden Wellen gespiegelt hatte, indem er leichte, sehr reine Tupfer Titanweiß auftrug. Deshalb mischte er Weiß, Blau und eine winzige Menge Natursiena in einem Glas, bis er das Ganze zu einem leuchtenden Blau abgeschwächt hatte. Danach machte er zwei Proben auf dem Backblech, das er als Palette benutzte. Er verschmierte die Mischung mit etwas Gelb, und den restlichen Vormittag arbeitete er ohne eine Pause. Schließlich klemmte er sich den Pinselstiel zwischen die Zähne und trat zurück, um die Wirkung zu prüfen. Himmel und Meer ergänzten sich nun harmonisch auf dem Wandbild, das den Turm innen überzog. Obwohl noch viel zu tun

blieb, kündigte der Horizont schon eine sanfte, leicht verschwommene Linie an, die die Einsamkeit der verstreuten, sich im Regen entfernenden Männer – dunkler, mit metallischen Glanzlichtern gesprenkelter Striche – hervorheben würde.

Er spülte die Pinsel mit Wasser und Seife ab und legte sie zum Trocknen hin. Von unten, vom Fuß des Kliffs, drangen das Motorengeräusch und die Musik des Touristenschiffs herauf, das jeden Tag zur gleichen Zeit an der Küste entlangfuhr. Ohne dass Andrés Faulques auf die Uhr schauen musste, wusste er, dass es ein Uhr nachmittags war. Wie gewöhnlich war die vom Bordlautsprecher verstärkte Frauenstimme zu hören. Sie wirkte noch lauter und deutlicher, als sich das Schiff vor der kleinen Bucht befand, denn nun gelangte der Ton des Lautsprechers zum Turm, ohne dass er auf andere Hindernisse als auf ein paar Pinien und Sträucher stieß, die sich trotz Erosion und Erdbeben am Hang festklammerten.

»Diese Bucht heißt Cala del Arráez, und sie diente berberischen Korsaren als Zufluchtsort. Auf dem Felsen können Sie einen alten Wachturm sehen, der am Anfang des 18. Jahrhunderts für den Küstenschutz erbaut wurde, um von dort aus die nächsten Ortschaften vor Überfällen der Sarazenen zu warnen...«

Es war dieselbe Stimme wie jeden Tag: höflich und klar verständlich. Faulques stellte sich vor, die Sprecherin sei jung, sicherlich eine einheimische Reiseleiterin. Sie begleitete die Touristen während der dreistündigen Fahrt, die das Schiff – ein zwanzig Meter langer, blau-weiß angestrichener Küstendampfer mit Puerto Umbría als Anlegeplatz – von der Isla de los Ahorcados, der »Insel der Erhängten«, nach Cabo Malo, dem »Schlimmen Kap«, zurücklegte. In den letzten zwei Monaten hatte Faulques oben vom Kliff aus gesehen, wie das Schiff vorbeifuhr, während sich Leute mit Fotoapparaten und Videokameras an Bord drängten und sommerliche Musik aus

den Lautsprechern dröhnte, die so laut war, dass es wie eine Erleichterung wirkte, wenn sie von der Frauenstimme unterbrochen wurde.

»In diesem Wachturm, der lange Zeit leer stand, lebt jetzt ein bekannter Maler, der das Innere mit einem großen Wandgemälde aus schmückt. Leider ist der Turm Privateigentum, und Besuche sind nicht gestattet...«

Diesmal sprach die Frau Spanisch, doch sonst benutzte sie auch Englisch, Italienisch oder Deutsch. Nur wenn die Passagiere Französisch hörten – vier- oder fünfmal in diesem Sommer –, übernahm das eine Männerstimme. Jedenfalls stand die Saison kurz vor dem Ende, dachte Faulques, es gab immer weniger Touristen an Bord des Küstenschiffs, und bald würden aus den täglichen Besuchen wöchentliche werden, bis sie ganz aussetzten, wenn die unbarmherzigen und grauen winterlichen Nordwestwinde, die sich in den Bocas de Poniente verfangen, Himmel und Meer verdüsterten.

Er konzentrierte sich wieder auf das Bild, in dem neue Risse aufgetaucht waren. Das große Rundgemälde war erst in einzelnen Bereichen ausgeführt. Das Übrige bestand aus Kohlestiftstrichen, einfachen schwarzen Linien, die auf der weißen Wandgrundierung angedeutet waren. Das Ganze bildete eine ungeheure und beunruhigende Landschaft ohne Titel und ließ sich keiner bestimmten Epoche zuordnen. Der halb im Sand vergrabene Schild, der blutbespritzte mittelalterliche Helm, der Schatten eines Sturmgewehrs auf einem Wald aus Holzkreuzen, die mit Mauern umgebene alte Stadt und die Beton- und Glastürme der modernen Stadt existierten dort weniger als Anachronismen und eher als offenkundige Tatsachen nebeneinander.

Sorgfältig und geduldig malte Faulques weiter. Obwohl die technische Ausführung gewissenhaft war, handelte es sich um kein bedeutendes Werk, und das wusste er. Er konnte ge-

schickt zeichnen, aber er war ein mittelmäßiger Maler. Auch das wusste er. Im Grunde hatte er es immer gewusst. Das Wandbild war jedoch für kein anderes Publikum als für ihn selbst bestimmt. Es hatte wenig mit malerischem Talent und andererseits viel mit seinen Erinnerungen zu tun. Mit den Blicken von dreißig Jahren, die sich nach dem Klang des Verschlusses eines Fotoapparats richteten. Das erklärte die Bildeinstellung – es so zu nennen war genauso gut wie jede andere Bezeichnung – all dieser Geraden und Winkel, die mit einzigartiger, andeutungsweise kubistischer Strenge behandelt wurden. Den Wesen und Gegenständen gab sie Umrisse, die so unüberwindlich wie Drahtsperrn oder Gräben waren. Das Bild überzog im Wachturm die ganze Wand des Erdgeschosses: ein fortlaufendes Panorama mit einem Umfang von fünfundzwanzig Metern und einer Höhe von beinahe drei Metern, das nur von zwei schmalen, einander gegenüberliegenden Fensteröffnungen, der Außentür und der Wendeltreppe unterbrochen wurde. Sie führte ins obere Stockwerk, wo Faulques den Raum für seine Wohnzwecke eingerichtet hatte: ein tragbarer Gasherd, ein kleiner Kühlschrank, ein Feldbett aus Segeltuch, ein Tisch und Stühle, ein Teppich und ein Koffer. Dort lebte er seit sieben Monaten, und die beiden ersten hatte er dafür verwendet, den Raum bewohnbar zu machen: mit einem provisorischen Dach aus imprägniertem Holz auf dem Turm, mit Betonbalken zum Abstützen der Mauern und neuen Fensterläden, und für das Rohr aus der in den Felsen gebohrten Abführgrube hatte er einen halb unterirdischen, schmalen Ausgang geschaffen, der bis zum Kliff reichte. Draußen hatte er auch einen Wassertank auf einem Verschlag aus Brettern und Eternit aufgestellt, der ihm als Dusche und gleichzeitig als Garage für das Geländemotorrad diente, mit dem er jede Woche ins Dorf hinunterfuhr, um Essen zu holen.

Die Risse beunruhigten Faulques. Das ging zu schnell, sagte er sich. Und es waren zu viele Risse. Dieses Problem betraf nicht das zukünftige Schicksal seiner Arbeit – sie war schon eine Arbeit ohne Zukunft, seitdem er den verlassenen Turm entdeckt und auf diesen Gedanken gekommen war –, sondern die Zeit, die für deren Ausführung notwendig war. Während er daran dachte, glitt er mit den Fingerkuppen besorgt über die Landschaft aus winzigen Spalten, die sich über den am weitesten fortgeschrittenen Teil des Wandbildes ausbreiteten, über die schwarzen und roten Striche, die das asymmetrische, vielflächige Gegenlicht der Mauern der in der Ferne brennenden alten Stadt darstellten – Bosch, Goya, Doktor Atl und ein paar andere: die Hand des Menschen, die Natur und das Schicksal, im Magma ein und desselben Horizonts verschmolzen. Diese Risse würden zunehmen. Sie waren nicht die ersten. Die Stützbalken im Turm, der Verputz aus Zement und Sand, die Grundierung aus weißer Acrylfarbe reichten nicht aus, um der Altersschwäche des dreihundertjährigen Gebäudes und den von der Verwahrlosung, von Wind und Wetter, der Erosion und dem Salpeter aus dem nahen Meer verursachten Schäden entgegenzuwirken. So war es gewissermaßen auch ein Kampf gegen die Zeit, deren ruhiges Verrinnen ihren unerbittlichen Siegeszug nicht verbergen konnte. Obwohl nicht einmal das übermäßig wichtig war, schloss Faulques mit alterfahrenem berufsbedingtem Fatalismus – in seinem Leben hatte er schon so manche Risse gesehen.

Der Schmerz – ein sehr heftiger Seitenstich an der rechten Hüfte – kam pünktlich, diesmal ohne Vorwarnung, stellte sich zuverlässig wie alle acht oder zehn Stunden ein. Faulques bewegte sich nicht und hielt den Atem an, damit genug Zeit blieb, bis die ersten Messerstiche aufhörten. Dann nahm er das Glas vom Tisch und schluckte zwei Tabletten mit etwas Wasser. In den letzten Wochen hatte er die Dosis verdoppeln

müssen. Nach einem Augenblick fühlte er sich ruhiger – schlimmer war es, wenn der Schmerz nachts kam, und obwohl er durch die Tabletten nachließ, hielt er ihn bis zum Morgen wach. Mit einem langsamen Rundblick musterte er das Panorama: die moderne Stadt in der Ferne und die andere Stadt, die näher war und in Flammen stand, die verzweifelten Schatten, die aus ihr flohen, die düsteren und perspektivisch verkürzten Gestalten von Bewaffneten auf einer näheren Fläche, der rötliche Widerschein des Feuers – feine Pinselstriche, Zinnoberrot auf Gelb –, der am Metall der Gewehre entlangglitt, mit dem besonderen Glanz, den das Auge der Hauptperson, eines unglücklichen Zuschauers, ängstlich wahrnimmt. Er macht gerade die Tür auf, klack, klack, klack, nächtliche Geräusche von Stiefeln, Eisen und Gewehren, präzise wie in einer Partitur, bevor man ihn barfuß hinausbringt und ihm den Kopf abschlägt – oder ihn wegpustet, in der aktualisierten Version. Es ging darum, den Glanz der brennenden Stadt bis zum Morgengrauen am Strand zu verlängern, der selbst mit seiner verregneten Landschaft und dem Meer im Hintergrund in einer ewigen Abenddämmerung erstarb, dem Vorspiel derselben oder einer gleichen anderen Nacht, eine endlose Schleife, die den Radpunkt, das hin- und herschwingende Pendel der Geschichte, immer aufs Neue zum oberen Ende des Zyklus führte und dann wieder hinabstürzen ließ.

»Ein bekannter Maler«, hatte die Stimme behauptet. Das sagte sie stets mit denselben Worten. Dabei fragte sich Faulques, der sich die Touristen vorstellte, wie sie die Objektive ihrer Kameras auf den Turm richteten, woher diese Frau – der Französisch sprechende Mann erwähnte den Turmbewohner nie – eine derart ungenaue Information erhalten hatte. Vielleicht, dachte er schließlich, handelte es sich nur um einen Notbehelf, der die Spazierfahrt interessanter machen sollte. Wenn Faulques an bestimmten Orten und in Fachkreisen be-

kannt war, so nicht wegen seiner Arbeit als Maler. Nach einigen ersten Fingerübungen als Jugendlicher und in seinem übrigen Berufsleben waren Zeichnungen und Pinsel weit hinter ihm zurückgeblieben – wenigstens hatte er das bis vor Kurzem geglaubt –, fern von den Situationen, Landschaften und Leuten, die er durch den Sucher seines Fotoapparats registriert hatte: dem Stoff der Welt aus Farben, Gefühlen und Gesichtern, der sein Streben nach dem endgültigen Bild verkörperte, dem gleichzeitig flüchtigen und ewigen Augenblick, der alles erklärte. Die verborgene Regel, die die unerbittliche Geometrie des Chaos ordnete. Erst seitdem Faulques die Kamera weggelegt und wieder zu den Pinseln gegriffen hatte, um nach der – beruhigenden? – Perspektive zu suchen, die er nie mit einer Linse einfangen konnte, fühlte er sich dem näher, was er so lange gesucht hatte, ohne es zu erreichen. Schließlich – dachte er nun – hatte er die Szene vielleicht nie vor Augen gehabt, im sanften Grün eines Reisfeldes, im buntscheckigen Gewimmel eines Suks, in den Tränen eines Kindes oder im Schlamm eines Schützengrabens, sondern sie befand sich in seinem eigenen Inneren: im Katzenjammer der eigenen Erinnerungen und in den Phantomen, die ihre Ufer bevölkern. In den gezeichneten bunten Linien, die man langsam, sorgfältig und überlegt ausführt, was nur möglich ist, wenn der Puls ruhig geworden ist. Wenn die alten und kleintlichen Götter und ihre Wirkungen den Menschen nicht mehr mit ihren Hassgefühlen und Gunstbeweisen stören.

Schlachtengemälde. Der Begriff klang für jeden beeindruckend, ob er sich in diesem Beruf auskannte oder nicht. Faulques hatte sich der Sache mit aller erdenklichen Vorsicht und technischen Bescheidenheit genähert. Bevor er diesen Turm kaufte und sich in ihm einrichtete, hatte er jahrelang Unterlagen zusammengetragen, Museen besucht und die Werke eines Genres studiert, das ihn in der Zeit seiner jugendlichen

Studien und Neigungen nicht einmal interessiert hatte. Von den Schlachtengalerien im Escorial und in Versailles bis zu manchen Wandgemälden Riveras oder Orozcos, von griechischen Gefäßen bis zum Schlachtbild im Molino de los Frailes, von den Fachbüchern bis zu den Werken in europäischen und amerikanischen Museen hatte Faulques mit dem besonderen Blick, den die drei Jahrzehnte dauernde Jagd auf Kriegsbilder geprägt hatte, eine Rückschau auf sechsundzwanzig Jahrhunderte Kriegsdarstellungen gehalten. Dieses Wandbild war das Endergebnis von alledem: Krieger, die sich auf roten und schwarzen Terrakotten die Rüstung anlegten, die auf der Trajanssäule gemeißelten Legionäre, der Teppich von Bayeux, Carduchos *Sieg von Fleurus*, die von Luca Giordano dargestellte Schlacht von Saint-Quentin, Antonio Tempestas Massaker, Leonardos Studien über die Schlacht von Anghiari, Callots Kupferstiche, der Brand Trojas in der Darstellung von Collantes, Goyas *Zweiter Mai* und *Schrecken des Krieges*, Sauls Selbstmord von Brueghel dem Älteren, die von Brueghel dem Jüngeren oder Falcone geschilderten Plündereien und Feuersbrünste, die Schlachten Borgognones, Fortunys Schlacht von Tetuán, die napoleonischen Grenadiere und Kavalleristen Meissoniers und Detailles, die Kavallerieangriffe von Lin, Meulen oder Roda, Pandolfo Reschis *Überfall auf ein Kloster*, ein nächtliches Gefecht von Matteo Stom, das mittelalterliche Kampfgetümmel bei Paolo Uccello und so viele andere Werke, die er Stunden, Tage und Monate studiert hatte, um nach einer Chiffre, einem Geheimnis, einer Erklärung oder einer brauchbaren Methode zu suchen. Hunderte Notizen und Bücher, tausende Bilder stapelten sich rund um Faulques und in ihm, in diesem Turm oder in seinem Gedächtnis.

Aber es ging nicht nur um Schlachten. Die technische Ausführung, die Lösung der Schwierigkeiten, die ein derartiges

Gemälde bereitete, hatten auch dem Studium von Bildern, die nicht den Krieg behandelten, vieles zu verdanken. In einigen beunruhigenden Gemälden oder Radierungen Goyas, auf manchen Fresken oder Gemälden Giottos, Bellinis und Piero della Francescas, bei den mexikanischen Muralisten und bei modernen Malern wie Léger, Chirico, Chagall oder den ersten Kubisten hatte Faulques praktische Lösungen gefunden. Ebenso wie sich ein Fotograf mit Problemen wie Brennweite, Licht und Ausschnitt auseinandersetzen musste, die das von ihm beabsichtigte Bild stellte, verlangte auch das Malen, dass man lösbar Probleme bewältigte, indem man konsequent ein System anwendete, das auf Formeln, Beispielen, Erfahrung, Intuition und Genie beruhte, falls man welches besaß. Faulques kannte die Malweise, er beherrschte die Technik, doch ihm fehlte die wesentliche Eigenschaft, die Dilettantentum von Talent trennt. Da er sich dessen bewusst war, hatten seine ersten Versuche, sich als Maler zu betätigen, ein frühzeitiges Ende gefunden. Nun aber besaß er die geeigneten Kenntnisse und die notwendige Lebenserfahrung, um die Herausforderung anzunehmen: ein Projekt, das er durch den Sucher einer Kamera entdeckt und in den letzten Jahren entworfen hatte. Ein rundes Wandgemälde, das vor den Augen eines aufmerksamen Betrachters die unerbittlichen Regeln veranschaulichen sollte, die den Krieg – das scheinbare Chaos – als Spiegel des Lebens organisieren. Dieser Ehrgeiz hatte es nicht auf ein Meisterwerk abgesehen. Er wollte nicht einmal originell sein, obwohl es die Summe und Zusammenschau so vieler der Malerei und Fotografie entnommener Bilder tatsächlich war, die es ohne das Dasein oder den Blick des im Turm malenden Mannes nicht geben würde. Doch das Wandbild war weder dazu bestimmt, unbegrenzt erhalten zu bleiben, noch, öffentlich ausgestellt zu werden. Gleich nach der Vollendung würde der Maler den Ort verlassen, sodass es

seinem Schicksal überlassen bliebe. Dann müssten Zeit und Zufall das Werk fortsetzen, mit Pinseln, die in ihre eigenen, komplexen und mathematischen Kombinationen getaucht waren. Das gehörte zum Wesen des Werks selbst.

Faulques betrachtete weiter die große kreisförmige Landschaft. Sie bestand zu einem beträchtlichen Teil aus Erinnerungen, Situationen und alten Bildern, die mit Acrylfarben in die Gegenwart zurückversetzt waren, auf dieser Wand, nachdem sie jahrelang die tausende Kilometer, die unendliche Geografie aus Windungen, Neuronen, Falten und Blutgefäßen durchzogen hatten, die sein Gehirn bildeten und die in seiner Todesstunde zusammen mit ihm erlöschen würden. Als Olvido Ferrara und er Jahre zuvor zum ersten Mal über Schlachtenmalerei gesprochen hatten, war das in der Galerie des Palazzo degli Alberti in Prato gewesen, vor Giuseppe Pinacis Bild *Nach der Schlacht*, einem jener Aufsehen erregenden historischen Gemälde mit einer vollkommenen, ausgewogenen und zugleich unwirklichen Komposition – die trotz aller technischer Fortschritte, trotz der Ressentiments und der dazwischen liegenden Moderne kein hellsichtiger Künstler jemals in Frage stellen würde. »Merkwürdig«, hatte sie gesagt – inmitten von ausgeraubten Leichen und Sterbenden tötete ein Krieger mit Kolbenschlägen einen Feind, der mit Helm und Rüstung vollständig bedeckt und wie ein Krebs zu Boden gestürzt war –, »dass beinahe alle interessanten Schlachtenmaler vor dem 17. Jahrhundert gelebt haben. Seitdem hat es niemand außer Goya gewagt, einem Menschen ins Gesicht zu schauen, der wirklich mit dem Tod ringt, mit echtem Blut und nicht mit heldenhaftem Sirup in den Adern. Wer im Hinterland ihre Bilder bezahlte, hielt das für unpraktisch. Dann hat das die Fotografie übernommen. Deine Fotos, Faulques. Und die von anderen. Aber sogar das hat seine Ehrlichkeit verloren, nicht wahr? Den Schrecken in den Vordergrund zu

stellen, das ist mittlerweile gesellschaftlich unkorrekt. Selbst dem Kind, das auf dem berühmten Foto aus dem Warschauer Ghetto die Hände hochhob, würde man heute das Gesicht, die Augen bedecken, um nicht die Gesetze zum Schutz von Minderjährigen zu verletzen. Außerdem ist die Zeit vorbei, in der man eine Kamera nur mit großer Mühe zum Lügen zwingen konnte. Heute lügen alle Fotos, auf denen Menschen auftauchen, oder sie sind verdächtig, ob sie einen Text haben oder nicht. Sie sind kein Beweis mehr und gehören nun zu der Inszenierung rund um uns. Jeder kann sich bequem den Bruchteil des Schreckens aussuchen, mit dem er sein Leben dekoriert, um sich rühren zu lassen. Glaubst du nicht? Mach dir das klar: Wie weit sind wir von diesen alten Bildnissen entfernt, wo das menschliche Gesicht von einem Schweigen umgeben war, das den Blick ausruhen ließ und das Gewissen weckte. Jetzt befreit uns unsere formale Sympathie mit allen möglichen Opfern von der Verantwortung. Von den Gewissensbissen.«

Olvido konnte es sich damals nicht vorstellen – erst seit Kurzem reisten sie gemeinsam durch Kriege und Museen –, doch ihre Worte und andere, die sie danach in Florenz vor einem Bild Paolo Uccellos sagte, sollten sich als Vorahnung erweisen. Oder vielleicht war es so, dass diese Worte und andere, die später fielen, in Faulques etwas wachriefen, das schon seit einiger Zeit heranreifte, vielleicht seit dem Tag, als ein Foto von ihm – ein blutjunger angolischer Guerillero, der neben der Leiche eines Freundes weinte – für die Werbung einer Textilfirma angekauft wurde, oder seit einem anderen, nicht weniger einzigartigen Tag, an dem Faulques, nachdem er Robert Capas Foto des toten spanischen Milizionärs – eine unbestreitbare Ikone der ehrlichen Kriegsfotografie – gründlich geprüft hatte, zu dem Schluss kam, dass er in den vielen selbst erlebten Kriegen nie jemanden gese-

hen hatte, der mit einem derart tadellos sauberen Hosenknierteil und Hemd im Kampf starb. Diese Einzelheiten und viele andere, unbedeutende oder wichtige, wozu auch der Tod Olvido Ferraras auf dem Balkan und das Verrinnen der Zeit im Herzen und Kopf des Fotografen gehörten, waren weit zurückliegende Gründe, Teile des komplexen Geflechts aus Zufällen und Ursachen, das dazu geführt hatte, dass er nun vor dem Wandgemälde im Turm stand.

Es blieb noch viel zu tun – er hatte etwas mehr als die Hälfte des mit Kohlestift auf der weißen Wand skizzierten Bildes ausgefüllt –, doch der Schlachtenmaler war zufrieden. Die Arbeit dieses Morgens, der Strand im Regen und die Schiffe, die sich von der brennenden Stadt entfernten, dieses frische, verschwommene, zwischen Meer und Himmel beinahe graue Blau am schwermütigen Horizont, all das lenkte den Blick des Betrachters zu verborgenen zusammenlaufenden Linien, die die fernen, metallisch schimmernden Gestalten mit der Kolonne der Flüchtlinge und besonders mit einem Frauengesicht verbanden, das afrikanische Züge hatte – große Augen, der feste Strich einer Stirn und eines Kinns, Finger, die mit einer Geste den Blick verschleiern wollten – und sich im Vordergrund befand, in warmen Tönen gemalt, die seine Nähe hervorhoben. Aber niemand gibt, was er nicht hat, glaubte Faulques. Die Malerei wie die Fotografie, die Liebe oder das Gespräch glichen jenen leeren Zimmern in bombardierten Hotels, die man nur mit dem ausstatten konnte, was man aus seinem Rucksack holte. Es gab Kriegsschauplätze, Situationen und Gesichter, die man einfach fotografieren musste, wie dies in einem anderen Zusammenhang für Paris, den Tadsch Mahal oder die Brooklynbrücke galt: Neun von zehn gerade eingetroffenen Fotografen hielten sich an das Ritual, bemühten sich um die Momentaufnahme, die sie in den auserwählten Club der

Touristen des Schreckens aufnehmen würde. Aber derlei war nicht Faulques' Sache. Er versuchte nie, den beutegierigen Charakter seiner Fotos zu beschönigen, wie jene, die behaupteten, sie besuchten Kriegsschauplätze, weil sie den Krieg hassten und ihm ein Ende bereiten wollten. Er sehnte sich auch nicht danach, die Welt zu erklären. Er wollte lediglich den Code des Liniennetzes, die Chiffre der Geheimschrift verstehen, damit der Schmerz und alle Schmerzen erträglich wurden. Von Anfang an hatte er etwas anderes gesucht: den Punkt, von dem aus man das Gewirr der geraden und krummen Linien, den schachbrettartigen Raster wahrnehmen oder wenigstens ahnen konnte, der die Triebkräfte des Lebens und des Todes, das Chaos und seine Formen, den Krieg als Struktur, als klar erkennbares Knochengerippe des riesigen kosmischen Paradoxons einteilte. Der Mann, der dieses gewaltige Rundbild malte, diese Schlacht aller Schlachten, hatte einer solchen Struktur in vielen Stunden seines Lebens wie ein geduldiger Heckenschütze nachgespürt, auf einer Beiruter Terrasse genauso wie am Ufer eines afrikanischen Flusses oder an einer Ecke von Mostar, um auf das Wunder zu warten, das er auf einmal hinter der Objektivlinse, im dunklen – streng platonischen – Kasten seiner Kamera und seiner Netzhaut festbannen würde, das Geheimnis dieser äußerst komplizierten Verkettung, das das Leben so wiedergäbe, wie es wirklich war: als gefährlichen Vorstoß in Tod und Nichts. Viele Fotografen und Künstler zogen sich lieber in ein Atelier zurück, um mit ihrer Arbeit zu derartigen Schlussfolgerungen zu gelangen. Faulques' Atelier war etwas Besonderes: Er hatte nacheinander Architektur und Kunst studiert und aufgegeben, und als Zwanzigjähriger hatte er sich aufmerksam und scharfsichtig mit dem Krieg vertraut gemacht, mit der Vorsicht eines Mannes, der zum ersten Mal einen Frauenkörper erkundet. Und bis

Olvido Ferrara in sein Leben trat und es verließ, glaubte er, dass er den Krieg und die Frauen überleben würde.

Gründlich betrachtete er dieses andere Gesicht oder vielmehr dessen geläuterte bildliche Darstellung an der Wand. Nachdem er es in einem Flüchtlingslager im Südsudan beinahe zufällig aufgenommen hatte – der notwendige Zufall, lächelte er finster –, erschien es als Titelbild in mehreren Zeitschriften. Ein üblicher Arbeitstag mit einem spannungsreichen und stummen Ballett, subtilen Tanzschritten zwischen Kindern, die vor den Objektiven seiner Kameras erschöpft starben, zwischen abgemagerten Frauen mit geistesabwesenden Blicken und knochigen Greisen, die keine andere Zukunft als ihre Erinnerungen hatten. Während Faulques das Summen des Motors der Nikon F₃ hörte, der den Film zurückspulte, sah er mit einem Seitenblick das Mädchen. Es lag auf einer kleinen Matte, hielt einen angeschlagenen Krug im Schoß und betastete mit einer müden, erschöpften Gebärde sein Gesicht. Diese Handbewegung erregte seine Aufmerksamkeit. Mit einem automatischen Reflex stellte er fest, dass nur wenig Film in der alten und zuverlässigen Leica 3MD mit ihrem 50-Millimeter-Objektiv übrig war, die er um den Hals hängen hatte. Doch drei Aufnahmen würden ausreichen, dachte er, während er sich langsam auf das Mädchen zubewegte, vorsichtig, damit die Kleine nicht in der Bewegung innehielt – eine indirekte Annäherung, so sollte Olvido es später nennen, die für die Arbeit beider gern einen zynischen militärischen Wortschatz benutzte. Aber als Faulques schon am Sucher klebte und die Brennweite wählte, bemerkte das Mädchen seinen Schatten auf dem Boden, zog die Hand ein wenig zurück, hob das Gesicht und blickte ihn an. Darum machte er schnell zwei Aufnahmen. Er drückte auf den Auslöser, denn sein Instinkt sagte ihm, er dürfe sich nicht einen Blick entgehen lassen, der sich vielleicht nie wieder zeigen

würde. Da er sich bewusst war, dass er nur noch eine weitere Chance hätte, dies auf der Bromsilbergelatine des Films festzuhalten, bevor es für immer verschwand, berührte er nun mit einem Finger den Blendenring und stellte ihn auf 5.6 ein, wie es nach seiner Schätzung den Lichtverhältnissen entsprach. Er änderte die Kameraachse um ein paar Zentimeter, und eine Sekunde bevor das Mädchen sein Gesicht abwendete und mit der Hand bedeckte, schoss er das letzte Foto. Dann gab es nichts weiter. Als er fünf Minuten darauf neue Filme eingelegt hatte und mit den schussbereiten Kameras zurückkam, war der Blick des Mädchens nicht mehr der gleiche und der richtige Moment vorüber. Auf der Heimreise dachte Faulques ständig an diese drei Fotos und fragte sich, ob sie nach dem Entwickeln so erscheinen würden, wie er sie sich vorgestellt hatte oder erinnerte. Später, im roten Dämmerlicht der Dunkelkammer, wartete er gespannt darauf, dass die Linien und Farben hervortraten und sich langsam das Gesicht abzeichnete, dessen Augen ihn vom Boden der Entwicklerschale anschauten. Als die Abzüge getrocknet waren, betrachtete Faulques sie aufmerksam. Er war sich bewusst, dass er dem Rätsel und seiner materiellen Erscheinungsform sehr nahe gekommen war. Die beiden ersten Bilder waren weniger gelungen, es gab ein kleines Problem bei der Brennweite; aber das dritte wirkte sauber und scharf. Das Mädchen war jung und strahlend schön, trotz der waagerechten Narbe an der Stirn und trotz der Lippen, die Krankheit und Durst mit Rissen durchzogen hatten – sie glichen den Spalten, die nun auf dem Wandbild auftauchten. Und all das, die Narbe, die aufgesprungenen Lippen, die zarten und knöchigen Finger vor dem Gesicht, die Linien des Kinns und die leicht angedeuteten Augenbrauen, das rautenförmige Geflecht der kleinen Matte am Boden, schien im Licht der Augen, im klaren Abbild auf deren schwarzer Iris, in der star-

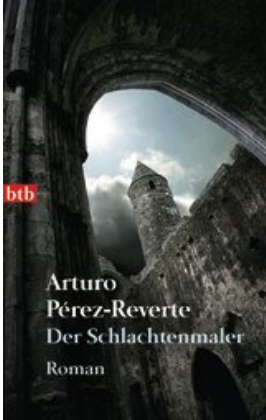
ren und verzweifelt resignierten Geste zusammenzufließen. Eine anrührende, uralte, ewige Maske, in der sich all diese Linien und Winkel vereinten. Die Geometrie des Chaos im gleichmütigen Gesicht eines sterbenden Mädchens.

2.

Als Faulques durch das Fenster auf der Landseite schaute, sah er zwischen den Pinien den Unbekannten, der den Turm beobachtete. Autos konnten nur auf der ersten Hälfte des Weges fahren, und das bedeutete eine halbe Stunde Fußmarsch auf dem gewundenen Pfad, der hinter der Brücke begann. Ein anstrengendes Unternehmen um diese Zeit, wenn die Sonne noch hoch stand, ohne dass ein Lufthauch die Kieselsteine des Hangs abkühlte. Eine gute Kondition, dachte er. Oder große Lust, Besuche zu machen. Er schüttelte die Arme aus, um sein langes Skelett zu lockern – Faulques war groß und knochig, und das kurze und graue Haar ließ ihn ein wenig soldatisch wirken –, spülte sich die Hände in einer Wasserschüssel ab und ging nach draußen. Ein paar Augenblicke musterten sich dort die beiden Männer, während die Zikaden im Gebüsch monoton zirpten. Der Unbekannte trug einen Rucksack über der Schulter. Er hatte ein weißes Hemd, Jeans und Feldstiefel an. Ruhig und neugierig betrachtete er den Turm und dessen Bewohner, als wollte er sich vergewissern, dass dies der Ort war, den er suchte.

»Guten Tag«, grüßte er.

Ein Akzent, der von irgendwoher sein konnte. Der Maler machte ein ärgerliches Gesicht. Er mochte keine Besuche, und er hatte Schilder mit der Information, dass es sich um ein Privatgrundstück handelte, deutlich sichtbar am Hang aufgestellt, um Fremde abzuschrecken – auf einem stand die Warnung *Bissige Hunde*, obwohl es keinen einzigen gab. An



Arturo Pérez-Reverte

Der Schlachtenmaler

Roman

Taschenbuch, Broschur, 288 Seiten, 11,8 x 18,7 cm

ISBN: 978-3-442-73935-6

btb

Erscheinungstermin: April 2009

Die literarische Aufarbeitung der Frage nach der individuellen Verantwortung in Kriegszeiten

Faulques, ein ehemaliger Kriegsphotograf, malt in einem alten Wehrturm an der Küste ein riesiges Schlachtengemälde. In diese Einsamkeit dringt eines Tages ein Besucher, der Kroatte Markovic. Es stellt sich heraus, dass ihn ein Foto von Faulques vor vielen Jahren berühmt gemacht hat. Dieser Ruhm hat sich fürchterlich gegen ihn gewandt – deswegen will Markovic den Fotografen töten. Doch Faulques verwickelt den Mann in Gespräche über das Wesen des Krieges und begreift, dass er Schuld ganz anderer Art auf sich geladen hat.