

„Man versucht uns zu kontrollieren – das heißt, wir sind wichtig.“

(Der Fotojournalist Patrick Chauvel, in:

„Bilderkrieger“)¹

„... ich liebe es zu versuchen, mit meinen Fotos die Persönlichkeit der Menschen freizulegen.“

(Die Fotojournalistin Andrea Bruce, in:

„Bilderkrieger“)²

I (DER JUNGE REBELL)

Susan Sontag betonte: „Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: ‚Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erfühle, erkenne intuitiv –, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muss, die so aussieht.‘“ („The ultimate wisdom of the photographic image is to say: ‚There is the surface. Now think – or rather feel, intuitively – what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way.‘“)³

Und Friedrich Nietzsche schrieb gut hundert Jahre vor den hier zu betrachtenden Ereignissen: „Wir wissen, dass die Zerstörung einer Illusion noch keine Wahrheit ergibt, sondern nur ein Stück *Unwissenheit* mehr, eine Erweiterung unseres ‚leeren Raumes‘, ein Zuwachs unserer ‚Öde‘ –.“⁴

Das Zitat fand ich wieder, als mich die Fotografien von Klaus Rózsa bewegten, in den eigenen Tagebuchaufzeichnungen nach Spuren der Zeit um 1980 zu suchen. Das haben Bilder so an sich, dass die Betrachtenden sich wie in einem Spiegel auf sich selbst zurückgeworfen sehen, um die Lücke zwischen dem Abgebildeten und dem eigenen Leben zu füllen, ähnlich wie beim Lesen eines Romans.

Im Jugendzentrum „Bunker“ gehörte Rózsa, wie die Dokumente zeigen, 1970 als 16-Jähriger der Redaktion der *Bunkerzeitung* an. Ich, ein Jährchen älter, erinnere mich noch, wie schüchtern, mit Bügelfalten an den grauen Hosen und in hellblauem Pullover, ich, der eben erst zu eigenem Denken erwachte, mich in diesem Bunker umsah – heute das Parkhaus gegenüber der Polizeiwache Urania. Die Jugendlichen hatten am 1. Januar 1971 noch die „Autonome Republik Bunker“ gegründet, um die drohende Schließung zu verhindern.

Ein Polizeibericht hält fest, dass Rózsa mit der roten Bunkerfahne am 1.-Mai-Umzug 1971 gesehen wurde, noch keine siebzehn Jahre alt, und auch an der nicht-bewilligten Anschlussdemonstration teilnahm, die vor diverse politisch schwer belastete Konsulate führte: die USA steckten noch bis 1973 im Vietnamkrieg, Spaniens Übergang zu einer Demokratie sollte erst nach dem Tod Francos 1975 erfolgen, und in Griechenland herrschte seit 1967 – und noch bis 1973 – eine Militärdiktatur. Der Demonstrationszug hielt auch vor dem Haus des Schweizerischen Hauseigentümergeverbandes – der Kampf gegen den spekulativen Abriss günstigen Wohnraums und das Hochziehen von Bürohäusern hatte damals schon begonnen. Diese Demo brachte Rózsa wegen „Gewalt und Drohung gegen Behörden und Beamte“ als Jugendlichem sechs Tage „Einschließung“ ein.

Rózsa war auch mit dabei gewesen, als die „Bunkerjugend“ am 21. März 1971 eine Großdemonstration bei der Erziehungsanstalt Uitikon durchführte und im September 1971 unter spektakulären Umständen die Befreiung zahlreicher Zöglinge unternahm. Bedrohte die staatliche Repression nicht schließlich sie alle, die Widerstand leisteten? Das trug Rózsa nicht nur eine Strafanzeige ein, er landete auch in Untersuchungshaft, vom 1. bis 12. Oktober 1971.

Rózsa wird Teil der Redaktion der Protestzeitschrift *focus*, bis Ende 1972. Das Heft begann ich damals zu abonnieren – und es prägte mich. Sehr viel später schrieb ich dort auch selbst. Allerdings trug es da bereits den umstrittenen Namen *Tell* und ging bald in der *Wochenzeitung* (WOZ) auf.

Eine auf Drohwirkung und Abschreckung abzielende polizeiliche Vorladung am 20. Dezember 1972 morgens um 08:00 Uhr zwingt Klaus Rózsa, vorsichtiger zu sein. Die Zürcher Polizei wollte ihm den Flüchtlingsstatus aberkennen. Nur die Polizeiabteilung im Bundeshaus hielt das für keinen gangbaren Weg, „weil Ungarn ihn wahrscheinlich nicht zurücknehmen würde“. Der Kalte Krieg rettete Rózsa: Im Alter von zwei Jahren war er 1956 mit den Eltern nach dem durch sowjetische Truppen niedergeschlagenen Ungarnaufstand in die Schweiz gekommen und galt als staatenlos. Welchen Verfolgungen der Vater im Zweiten Weltkrieg ausgesetzt gewesen war, zeigt der Film, den Erich Schmid über Klaus Rózsa dreht. In Kenntnis gesetzt, dass er sich „inskünftig jeder politischen Betätigung in der Schweiz und von dieser aus zu enthalten“ habe, verteidigt sich Klaus Rózsa wirksam: Er fordert das Recht ein, „passiv“ an bewilligten Demonstrationen teilnehmen zu können und auf die Teilnahme an einer Anti-Vietnamkrieg-Demonstration in Bern angesprochen, erklärt er: „Weil ich der Meinung bin, dass Kriege etwas Unverantwortliches sind und nicht stattfinden sollten.“

Er arbeitete im Alter von achtzehn Jahren schon als freier Journalist – „neuerdings mit Presseausweis!“, vermerkt ein Ermittler am 9. August 1972 verblüfft – und veröffentlichte Artikel: „Tat, Tagesanzeiger, National Zeitung [Basel], Luzerner Nachrichten, Neue Zürcher Nachrichten“. So kam es, dass er mit der Fotokamera auch immer einen beruflichen Grund vorzuweisen hatte, an Protestaktionen teilzunehmen. So etwa am 1. August 1973, als die fremdenfeindlichen Organisationen der äussersten Rechten um James Schwarzenbach, der schon in den 1930er-Jahren den „Fronten“ nahestand, auf der Forch aufmarschierten und ein Flugblatt, „Der Rassist Schwarzenbach darf nicht sprechen“, zum Widerstand dagegen aufrief.

„Zusammengekommen“ sind wir, noch ohne uns zu kennen, erstmals in einer Polizeiakte über eine Veranstaltung des Soldatenkomitees im Volkshaus am 14. Januar 1975. Rózsa wird darin mit dem Vermerk „Sehr eifriger Fotograf“ bedacht – nichts Unehrenhaftes, im Gegenteil. Meine Anwesenheit fiel der Stadtpolizei aufgrund der Fahrzeugnummer der Vespa auf. Die Rede, welche ich auf der Bühne hielt –

über meinen Fall als für demokratische Rechte in der Armee eintretender und vorzeitig entlassener Rekrut der Sommer-RS 1974 –, war dem berichterstattenden Polizeiauge und -ohr keine Zeile wert. Die Teilnahme am Anlass als solchem erschien Registrierungsgrund genug.

II (DIE BILDER UND DIE AKTEN)

Beim Betrachten von Fotografien, so lautet die berühmte Formulierung von Roland Barthes, interessiere er sich „nur ‚aus Gefühl!‘: ‚Ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke.“⁵

„Es gibt keine Wahrheit, die nicht an den Augenblick gebunden wäre“, erklärte Barthes 1978 in einer Vorlesung.⁶ Bei verschiedenen Gelegenheiten sprach er von „Wahrheitsmomenten“ („moments de vérité“), die eintreten, wenn wir beispielsweise von einer Romanstelle emotional stark ergriffen werden.⁷ In einer späteren Vorlesung, 1979, ein Jahr vor seinem Tod, definierte er: „Verbindung einer überwältigenden Emotion (bis hin zu Tränen, bis hin zum Gefühlsaufrühr) und einer Klarheit, die uns die innere Gewissheit einprägt, dass das, was wir lesen, die Wahrheit ist (die Wahrheit gewesen ist).“⁸

Barthes war ein Denker, der stets auch die Fotografie vor Augen hatte, und in etwas allgemeinerer Formulierung umschrieb er den „moment de vérité“ an der gleichen Stelle auch so: „Augenblick der Wahrheit = wenn die Sache vom AFFEKT berührt wird [...]: es gibt nichts zu interpretieren, man kann nicht weiter- und nicht zurückgehen [...]“. „Es lag ihm daran zu betonen, der ‚Wahrheitsmoment‘ sei ‚nicht bloss ein ‚subjektiver, willkürlicher Eindruck‘, sondern stehe ‚in Beziehung mit dem, was man als prägnante Formen‘ bezeichnen könne. Barthes glaubte sogar, dass Werke sich ‚nach der Kraft solcher Augenblicke – oder eines Augenblicks – bemessen.“¹⁰

In seinem bekannten Buch „Die helle Kammer“ meint Roland Barthes dasselbe, wenn er von Bildern spricht, die uns treffen, einen *Stich* versetzen,¹¹ sodass wir den Blick nicht mehr „abzuwenden“ vermögen: wenn die Fotografie „über sich selbst hinausweist“, sich als *Medium* aufhebe. Und Barthes macht die Beobachtung, dass es das „Detail“ ist, das in ihm „eine kleine Erschütterung“ auslöst, sofern es „nicht oder wenigstens nicht unbedingt beabsichtigt“¹² gesetzt ist: „Durch jedes dieser Bilder gelangte ich unfehlbar über die Irrealität der dargestellten Sache hinaus, ich trat verrückt in das Schauspiel ein, ins Bild [...]“.“¹³

Augenblicksbilder dieser Art finden sich bei Klaus Rózsa. Das Besondere nun aber ist: Sie stehen hier nicht für sich allein, sondern werden wie in einem Storyboard zu einem Drehbuch in seine Akten ‚hineingeschnitten‘.

Die Polizeiakten, die nach dem ‚Fichenskandal‘ den Betroffenen auf Anfrage zugeschiekt wurden, enthielten etliche Stellen, die mit Hinweis auf Datenschutz- und Geheimhaltungsgründe geschwärzt oder schraffiert waren. Ganz anders gehen die beiden Herausgeber dieses Werkes, Christoph Oeschger und Christof Nüssli, vor: Dort, wo sie etwas verdecken, öffnen sie Bilderfenster – mit den Fotografien von Klaus Rózsa. (Polizeibilder gibt es nur ganz wenige, etwa jenes von dem VW-Käfer-Polizeifahrzeug,

genannt „weiße Maus“, des Postens Dietikon, das bei der Befreiungsaktion der Zöglinge in Uitikon zu Schaden kam.) Durch die Gegenüberstellung von Bildern und Akten tritt das Buch schon rein formal in eine Debatte ein über das Verhältnis von *Schrift* und *Bild*.

Dabei fällt vor allem eines auf: Mit Ausnahme des Verhörs, das die Zürcher Kantonspolizei im Auftrag der Bundespolizei mit ihm führte, wird Klaus Rózsa nirgends zum Subjekt. Die Akten stellen dieses Persönliche regelrecht in Abrede. Was dieses Persönliche im politischen Sinn war, lässt sich in den Akten nur errahnen: Es muss herausgelöst werden aus der Einpassung in das polizeiliche Erzählschema, herausgelöst aus der Schein-Stringenz der vorgebrachten Indizien, die von einem vorgefassten stereotypen Bild, einer Phantasmagorie, ausgeht: „langjähriger Krawallant und Anführer in der linken Szene, als selbständiger Fotograf tätig“ (23. März 1984).

Die polizeiliche Gegenauftandstaktik, vom damaligen Zürcher Stadtrat nicht nur abgesegnet, sondern gewollt, zielte auf Beseitigung der gergerischen Meinungsgestalter – am unverhülltesten, als der Stadtrat am 20. Juni 1980 Vorbeugehaft für sechs Personen „als Drahtzieher und Aufwiegler“ beschloss. Widerrechtlich, wie das Schweizerische Bundesgericht im Februar 1983 entschied. Die Zeitung *Volksrecht* brachte nachträglich, am 28. März 1983, eine Schilderung der damaligen Verhaftung Rózsas: „Ohne sich auszuweisen und ohne Haftbefehl drangen [...] zwei Zivilpolizisten in die Wohnung des Fotografen K. R. ein. Als R. einen Rechtsanwalt benachrichtigen wollte, schlugen ihm die Beamten den Telefonhörer aus der Hand.“

Ganz unabhängig davon, was für eine persönliche und politische Motivation dahinter gestanden haben mag, als Klaus Rózsa die Aufnahmen machte, welche die Akten hier ‚ins Bild heben‘: In diesen Fotos scheint etwas auf, das auch anders – gegen jene ursprüngliche Absicht, welche die Polizei damals *ihm* und seinen Bildern unterstellte – gelesen werden kann. „Any photograph has multiple meanings“, sagt Susan Sontag in „On photography“.¹⁴

Viele, die Kundgebungen fotografisch dokumentierten, sind von der Polizei in den 1970er- und 1980er-Jahren – und darüber hinaus – bei der Arbeit behindert worden. Olivia Heussler, deren Bildband „Zürich, Sommer 1980“ (Edition Patrick Frey, 2010) ebenfalls eine ganze Anzahl von Straßenkämpfen festhält, erklärte mir: „Ich wurde mehrmals Opfer von Übergriffen der Polizei. Ein Gummigeschoss traf mich im Unterbauch. Handgreiflich wurden sie zu Hauf, ich wurde immer wieder als Nutze angeschrien.“ Ein Polizeigrenadier benutzte in der Nüscherstrasse ihre umgehängte Kamera, um sie mit deren Riemen von vorn zu würgen, bis ein anderer Polizist dazwischenkam: „Lass sie in Ruhe.“ Sie erstattete eine Anzeige und verlor.

Bei diesem Kampf um Bilder, der auch immer ein Ringen um die visuelle Deutungshoheit der neuen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in Zürich war, ist niemand härter angefasst worden als Klaus Rózsa. Drei Polizeibeamte, die ihn in der Nacht zum 18. März 1982 „bei einer Personenkontrolle schwer

misshandelt“ hatten (NZZ, 26. März 1985), wurden drei Jahre danach zu einer bedingten Gefängnisstrafe von je 14 Tagen verurteilt. Weil er hörte, die Polizei habe das „Autonome Jugendzentrum“ (AJZ) besetzt, sei er hin, um nachzusehen. Als er wieder wegfuhr, verfolgte ihn ein Polizeifahrzeug. Vor einer roten Ampel, an der er hielt, wurde er, so die NZZ, „gemäß Anklageschrift aus seinem Fahrzeug gerissen und mit einer ‚nicht näher bestimmbar‘en Anzahl von Hieben und Faustschlägen“ traktiert. Dann soll ihn der dritte Polizist [...] zu Boden gerissen haben, wobei er ihm den Arm auf den Rücken gedreht und den Kopf mehrmals auf das Strassenpflaster geschlagen habe.“ Die Polizisten gaben an, Klaus Rózsa habe sich „zu Boden fallen lassen“...

Es war, als hätte die Polizei durch ihr gezieltes Vorgehen gegen die Fotografinnen und Fotografen an vorderster Front einen *Nicht-Raum* schaffen wollen, in dem alles, was geschieht, im selben Augenblick aus unserem Bewusstsein verschwindet und nur als Schmerz nachwirkt. Erfahrung von Ohnmacht ist umso lähmender, je stärker sie sich der Nachbetrachtung entzieht.

Die *New York Times* zitierte in einem Artikel vom 8. Februar 1981 unter dem Titel „The Swiss Malaise“ einen für diese Erziehungsmethode der harten Hand sehr bezeichnenden NZZ-Leitartikel: „Nothing is more wrong than yielding to a child who tries to get what he wants by stamping on the ground, shrieking and violent behavior“ – nichts sei falscher, als einem stampfenden, schreienden und sich gewalttätig gebärdenden Kind nachzugeben. Die damalige Zürcher ‚Pädagogik‘ findet darin eine klare Formulierung. Schläge wirken erst, wenn sie ins Unbewusste abgesunken sind (und, falls später einmal darauf angesprochen werden sollte, auch geleugnet werden können).

Ohne Rózsas Namen zu nennen, erklärte das *Volksrecht* am 20. März 1986 in einem zusammenfassenden Bericht, Stadt- und Kantonspolizei hätten gegen einen „Zürcher Fotografen“ eine „Art Rachefeldzug eingeleitet“: „Es gelang ihm immer wieder, Polizeibeamte im Bild festzuhalten, die während den Jugendunruhen etwas gar freizügig von ihren Knüppeln Gebrauch machten.“

Die Grüne Partei erklärte 1989 (NZZ, 12. Juli 1989: „Wohnprobleme und Krawalle“): „Dass die Einsatzleitung zudem eine allgemeine Jagd auf Journalisten und Pressephotographen tolerierte, ist in einer Demokratie unverzeihlich.“

Um es gleich zu sagen: Diese damalige Bilder-Verhinderungspolitik hätte seit der digitalen Revolution nicht mehr den Hauch einer Chance, und selbst für die eingrenzbare Zeit, in der sie Geltung hatte, blieb sie erfolglos, wegen unerschrockener Beobachterinnen wie Gertrud Vogler (zuletzt: „Zürcher ‚Needle Park‘“, mit Peter J. Grob, 2. Auflage, Zürich 2012), Olivia Heussler und, neben vielen anderen, eben auch Klaus Rózsa.

III (FOTOGRAFIE ALS SPIEGELUNG POLIZEILICHER OBSERVATION)

Nahaufnahme mit aufgeklapptem Visier – die vielleicht stärkste Aufnahme in diesem Buch: Im

Gesicht des Polizisten spiegelt sich Erstaunen, Unverständnis, Entsetzen, Sorge. Der Blitz der Kamera bildet Leuchtpunkte in den Augen. Der Beamte rechts im Bild mit verregnetem Visier zeigt einen skeptischen Ausdruck, der links von ihm einen mitleidig spöttischen. Ein weiteres Bild macht den Kontext klar: dass es sich um eine friedliche Sitzblockade Jugendlicher handelt.

Oder: Der Kamerablick dringt durch das Plexiglasvisier: feingezeichnete Züge. Regentropfen auf dem Nackenschutz des Helms und dem Mantel. 1984.

Oder: Etwa fünfzehn Polizisten mit Helm auf der Zinne des geräumten, zuvor besetzten Hauses an der Ecke Sihlbrücke/Stauffacher. Ebenfalls 1984.

Oder: Spitzschnabelige schwarze Papiermaske eines Demonstrierenden, beobachtet von einem breitbeinig, mit verschränkten Armen sein Revier markierenden Uniformierten.

Oder: Räumung unter Körperinsatz in einem Hauseingang.

Oder: Polizisten am Brunnen bei der Schiffflände während einer Pause („Einige Ladungen Gummi und vereinzelte Gasgeschosse wurden abgefeuert, nachdem eine Warnung ohne Beachtung geblieben war“; 10. September 1983). Anlässlich dieses Einsatzes hält der Polizeibericht zu Klaus Rózsa fest: „Einmal mehr unterwegs, um provokativ Porträtaufnahmen von Polizeibeamten zu machen“, zusammen mit einem ungenannten zweiten Fotografen – der sei „versessen darauf, Zivilisten, die als Observanten verdächtigt werden, abzulichten“.

29. März 1983 („Aktionstag gegen die USA-Intervention in Zentralamerika“), über Klaus Rózsa: „Er machte Stimmung gegen die Polizei.“

15. März 1983: Ein Hausbesetzer kettet sich auf einem Fenstersims im 1. Stock an. Über Klaus Rózsa wird vermerkt: „Beim Aufmarsch der Polizei fotografierte er die Beamten in provokativer Weise.“

Arrestliste 12. Juli 1980: Klaus Rózsa, „Delikt“: „Störung der Arbeit der Polizei“. Ein anderes Dokument (Polizeibericht „Jugendhaus-Krawall, Samstag/Sonntag, 12./13. Juli 1980“ vom September 1980, S. 25) hingegen besagt, konträr dazu, mit offenbar beliebig steigerbaren Anschuldigungen: Eingeliefert „wegen Gewalt und Drohung gegen Beamte und Landfriedensbruches usw.“. Um die Dimensionen aufzuzeigen: Er ist an jenem Tag der Unruhe Nummer 67 der insgesamt 97 Verhafteten ...

Warum Fotografieren ‚stört‘, verrät der Bericht der Kantonspolizei Zürich, betitelt „Namen und Bemerkungen im Zusammenhang mit den Jugendunruhen 1980“ in aller Offenheit. Die Polizei spricht alles selbst aus. Da steht auf Seite 4 über Klaus Rózsa:

„Wurde an vielen Vollversammlungen und Demonstrationen gesehen. Bei diesen tritt er jeweils mit einer offiziellen Pressearmbinde [...] auf. Versucht zivile Polizeibeamte herauszufinden und zu fotografieren. Fotografiert die einzelnen Gesichter von Polizeibeamten. Hält Übergriffe der Polizei in allen Einzelheiten fest und behindert dadurch die Arbeit der Polizei. Beteiligt sich am Bau von Barrikaden. [...] Ist ungarischer Flüchtling und wurde beinahe eingebürgert. Vertritt die Gewalt gegen Sachen und die Zerstörung des Staates.“

Dieselben Beamten aber filmen und fotografieren ihrerseits Demonstrierende, wie in diesem Buch nachgelesen werden kann (auf Seite 102 des überaus umfangreichen Berichts „Jugendhaus-Krawall“, S. 25): „Durch den Filmdienst der Stadtpolizei Zürich wurden von den ersten Einsätzen beim AJZ an der Limmatstrasse Filmaufnahmen erstellt. [...] Vor allem über die Einsätze im Kreis 5 und die dort erfolgten Ausschreitungen liegen Fotos vor.“ Hoffentlich werden diese Bildarchive der Forschung einmal zur Verfügung stehen!

Ein Bild Klaus Rózsas zeigt den Polizei-Kameramann – das linke Auge drückt er zu, das Visier des weißen Helms ist hochgeklappt. Er hat einen guten Stand. Stiefel eines Kollegen und die Stoßstange eines Polizeifahrzeugs geben ihm Flankenschutz und Rückendeckung. Die Tramschienen und der Fußgängerstreifen zerschneiden das Bild und verleihen ihm eine Dynamik, die im äußersten Gegensatz steht zur scheinbaren Ruhe, mit der jener Mann die Kamera auf der rechten Schulter trägt.

Umgekehrt bezog „eine Filmequipe“ auf Seiten der Jugendlichen die „Dachterrasse“ des Parkhauses Sihlquai direkt neben dem AJZ („Jugendhaus-Krawall“, S. 81). Unter der Leitung von Heinz Nigg drehte das Ethnologische Seminar der Universität Zürich einen Videofilm über die Jugendbewegung.

Hier sind diese Bilder, die Klaus Rózsa zum Vorwurf gemacht wurden, in Zwiesprache sozusagen mit den Klagen der beobachteten Beamtinnen. Klaus Rózsa ist auf diesen Aktenseiten und in den Bildern als reale Person da und gleichzeitig abwesend, denn er steht hinter der Kamera und es wird über ihn geredet. Er ist das Phantom – mit der Pressebinde am Arm. Wer er die ganze Zeit war, zeigen nur die wenigen eingerückten privaten Bilder. Der Clue dieses Buches ist: Die Akten, welche die Polizei herstellte, werden zu Sprechblasen jener Bilder, die er machte. Dadurch entsteht gleichsam ein Fotoroman. In den Akten reden die Beamten selbst von der „latent vorhandenen Aggressivität“ der „Mannschaft“ im Zusammenhang mit den verteilten „Pressebinden“ (21. November 1980).

Gespentisch wirkt das Bild mit Klaus Rózsa mit Bart und umgehängter Tafel. Ihn scheint in der Bildersprache einzuholen, wovon seine Familie einst floh. Was in einem Rapport vom 9. Juni 1980 über die „Aktionsgruppe Rote Fabrik“ und einen Auftritt Rózsas da als Redner gesagt wird – in endloser Abwandlung immer desselben –, war im 20. Jahrhundert der Verfolgungen als Denunziation anderswo in Europa zum Teil lebensbedrohlich: „Sehr gefährlicher Aufhetzer und Agitator, absoluter Vertreter von Gewalt. Spezialist im Aufspüren von Zivilpolizisten und Fotograf.“

Die *Bilder in den Köpfen* der Polizei, die jedes Mal entstanden, wenn Rózsa – ihr rotes Tuch – mit der Kamera auftauchte, erhalten im Bericht der Kantonspolizei vom September 1973 über eine Demonstration in Genf noch eine zusätzliche Färbung: Klaus Rózsa, „der, wie übrigens auch an allen Veranstaltungen ähnlicher Art in Zürich, nicht etwa die Vorgänge als solche, sondern ganz eindeutig die Handlungen der Polizei und die einzelnen Funk-

tionäre auf seine Bilder bannte“, weckte offenbar Ängste der ganz besonderen Art. Hielten sie ihn am Ende für einen Spion? Im Weltbild des Kalten Krieges: Paktierte da die große imaginierte Invasionsarmee nicht schon im Vorfeld mit dem inneren Feind? Jener Bericht suggeriert es: „Ich bin überzeugt, dass dieser schriftenlose Ungare [im Original unterstrichen] seiner Organisation, oder wem immer es auch sei, schon eine recht ansehnliche Bildersammlung über Polizeier [sic] und Behördenmitglieder zusammengestellt hat.“

Dabei hätte die Polizei wissen müssen, dass der Genannte es weder mit Moskau noch mit Peking hielt, sondern sich, wenn schon, eher nach Paris orientierte, als Anhänger der ‚trotzkistischen‘ RML – Revolutionäre Marxistische Liga, auf deren Zürcher Büro, dem Veritas Verlag, er übrigens auch in die Telefonkontrolle geriet, wie es die Akten genauestens verzeichnen.

Ein Bild des Jahres 1977 zeigt einen Polizeibeamten, der ihn durch die Gasmaskenbrille aus vielleicht drei Metern Distanz anstarrt. Es ist ein Brustbild. Die Arme sind an den Ellbogen abgeschnitten. Dahinter der weiße Himmel von Gösgen und ein Starkstrommast. Wäre Klaus Rózsa Maler, er hätte immer wieder dasselbe Bild gemalt: Ein Gesicht mit einem rüsselartigen Fortsatz – dem Tränengasfilter anstelle von Nase und Kinn. Ohren: keine. Statt der Haare eine blank polierte erweiterte Schädeldackel, auf dem der Buchstabe „P“ alles über das dahinter verborgene Denken enthüllt. Als einzig Menschliches in diesen Gesichtszügen erscheinen durch die in die Maske eingeschraubten Gläser die grotesk vergrößerten Augen. Es ist, als hätte Rózsa nur deshalb immer wieder den Auslöser der Kamera betätigen müssen, um dieses beklemmende Bild und die Furcht, die es wachruft, zu bannen. Die Phalanx dieser Wesen, welche extraterrestrischen Invasoren aus B-Filmen im Nachhinein ähnlicher sahen als den erwachsenen Männern, mit denen die Jugendlichen es sonst im Leben zu tun hatten, bewachten das Atomkraftwerk und bildeten die passende Kulisse zum Straßentheater, bei dem verkleidete Gestalten in Weiß die Sitzenden, durch Holzkreuze als erahnbare zukünftige Opfer der Atomtechnologie versinnbildlicht, unter langen Papierplanen geborgen.

Leute zu fotografieren, schrieb Susan Sontag in ihrem bereits zitierten berühmten Essay „Über Fotografie“, heiße sie so zu zeigen, wie sie sich selbst nicht kennen (vgl. die Ausgabe Frankfurt am Main 2013, S. 20). Das Foto als „schmalere Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit“ (S. 28) zu machen, sei ein „Ereignis“, und zwar eines, das sich das „Recht des Eingreifens in oder des Ignorierens“ von dem nimmt, „was vor sich geht“ (S. 17). Als Aufnahme („record“) sind Fotografien nicht nur „Beweisstücke“ („evidence“) von Vorgefundenem („what’s there“), sondern auch von dem, was ein Individuum („an individual“) sieht – im Sinne einer „Bewertung der Welt“ („an evaluation of the world“) (S. 87). Eine Kamera verändert das Sehen (S. 92), aber Fotografien erklären nicht (S. 109), sie bekunden („acknowledge“, S. 111). Fotografien halten, so Susan Sontag, einen Zeitpunkt fest und sind somit für den prüfen-

den Blick *offen*, der im „Fluss der Zeit“ sonst unweigerlich durch den „nächsten“ ersetzt wird (S. 109). So enthüllt das Aufgenommene, was wir, da zwischen den Momenten liegend, zuvor noch nicht gesehen haben (S. 115 f.).

Solche Bilder fing auch Klaus Rózsa ein – sie vor dem *Vergehen* der Zeit zu retten, war sein Vergehen. Er forderte als Pressefotograf auf der Straße das Recht auf Berichterstattung ein. Dafür sei ihm gedankt. Die Aufnahmen führen uns hinter die Kampflinien, an denen Blindheit herrscht, öffnen im Schlachtdunst einen visuellen Raum, der sonst verschlossen wäre, da er sich für Bruchteile von Sekunden fast nur dem Kamera-Auge zeigt. Indem er diesen Moment festhielt, setzte er ihn als *Denkraum* fest: *Woher rührt diese Gewalt? Gibt es keine Option ohne?* (Meine Mutter, damals Modeverkäuferin an der Bahnhofstrasse, hatte nach einer Demo Splitter aus dem Schaufenster zu entfernen ...). Durch Bewusstmachung arbeitete er gegen die drohende Regression, jenes Abgleiten in einen archaischen Zustand des *So-wie-du-mir-so-ich-dir*, den Tränengasschwaden auslösen. (Auge um Auge, auch im ganz tatsächlichen Sinn – einem, den ich kannte, wurde seines ausgeschossen ...)

Klaus Rózsa war Kriegsphotograf an der inneren Front des nicht erklärten Krieges der „strukturellen Gewalt“, um den Begriff zu verwenden, der vom langjährigen Direktor des Osloer Friedensforschungsinstituts, Johan Galtung, stammt und, damals sehr verbreitet, nichts an seiner Aktualität eingebüßt hat.

Fotografie erlaubt ein zweites, anderes Hinsehen – *Wo hätte ich stehen können? Und in welchem Gesicht erkenne ich plötzlich, ganz gegen meinen Willen, etwas, das auch ich sein könnte?* –, auch ein drittes, ständig neues Betrachten, und die Zukunft wird noch einmal anderes in diesen Aufnahmen erblicken, auf das wir selbst noch nicht kommen.

Die Geschichte der hier dokumentierten Jahre wurde von der Weltpresse beobachtet. 1980 zeigte sie sich über die Vorgänge noch perplex. Es war eine rätselhafte Revolte. Warum herrschte im ‚sauberen Zürich‘ stundenweise Bürgerkriegsstimmung? Doch mit den Enthüllungen über die Bankenskandale – etwa mit der *New York Times* („In a Clean Land, Even Dirty Money Gets washed“ vom 4. April 1989) – setzte ein Perspektivwechsel ein, seltsamerweise exakt in dem Moment, als der Kalte Krieg zu Ende ging und die Schweiz ihre Sonderstellung und damit das vermeintliche Recht auf Schonung verlor. Was die Jugendbewegung 1980 über den Finanzplatz Zürich aussprach und kaum irgendwer hören wollte: Ist es nun nicht weltweites Allgemeingut? Dreißig verlorene Jahre, doch für mögliche Einsicht soll es nie zu spät sein.

Peter Kamber

1 Michael Kamber, *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegs-fotografen erzählen*, Hollenstedt 2013, S. 88.

2 Ebd., S. 157.

3 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980, S. 28; Susan Sontag, *On photography*, 3. Auflage, New York 1978 (1973), S. 23.

4 Friedrich Nietzsche, *Nachlass der Achtzigerjahre*, 3 Bde., München 1969, Bd. III, S. 446.

5 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 1985, Kapitel 8. – „Comme Spectator, je ne m'intéressais à la Photographie que par 'sentiment' [...]; je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense.“ (*Cŕuvres complètes*, 5 Bde., Paris 2002, Bd. V, S. 805).

6 Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*, Paris 2002, S. 39.

7 So in einem Text desselben Jahres 1978 über Proust:

„Longtemps, je me suis couché de bonne heure“ (*Cŕuvres complètes*, Bd. V, S. 468). Diese Ergriffenheit nannte er „un arrachement émotif“ und er meinte: „Der ‚Moment der Wahrheit‘, das Einverständnis vorausgesetzt, dass wir daraus einen analytischen Begriff machen wollen, würde eine Anerkennung des *Pathos* im einfachen, nicht abwertenden Sinn beinhalten [...]“ – „Le ‚moment de vérité‘, à supposer qu'on accepte d'en faire une notion analytique, impliquerait une reconnaissance du *pathos*, au sens simple, non péjoratif, du terme [...]“ (Ebd.).

8 Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt am Main 2008, S. 174.

9 Ebd., S. 178 f.

10 Ebd., S. 179 f.

11 *Die helle Kammer*, Kapitel 10.

12 Ebd., Kapitel 19–21.

13 Ebd., Kapitel 47. – „A travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image [...]“ (*Cŕuvres complètes*, Bd. V, S. 883).

14 *On photography*, S. 23; der Satz fehlt offenbar in der aktuellen deutschen Ausgabe, vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2013, S. 28.