

Der fotografische Augenblick

Der Maler kann sich für ein Werk beliebig viel Zeit nehmen. Das Tempo der Arbeit und somit den zeitlichen Aufwand bestimmt nur er selbst. Je gegenständlicher das Bild angelegt ist, umso länger wird er wahrscheinlich benötigen. Wird gar eine fotorealistische Wirkung angestrebt, dürfte der Aufwand am größten sein. Der Inhalt selbst spielt dabei nur eine nachgeordnete Rolle. Ob es sich um ein klassisches Stillleben handelt oder die Abbildung einer schnellen Szene, die Dauer des Schaffens steht ausschließlich mit der Detailtiefe sowie dem Grad der angestrebten Genauigkeit in Zusammenhang, nicht jedoch mit dem Motiv. Selbst die schnellste Szene kann beliebig langsam gemalt werden.

Jeder Handlung des Malers kommt eine Bedeutung zu. Abhängig von der angestrebten Bildwirkung und der Maltechnik ist eine permanente Konzentration hinsichtlich der Wahl von Farbe, Pinsel sowie Malrichtung, Winkel oder Druckstärke erforderlich. Dem entstehenden Werk liegt somit eine Unzahl von Überlegungen zugrunde, in denen der Maler eine Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu treffen hat. Unbedeutend ist, ob das Motiv eine entscheidende Situation darstellt, wie es etwa bei klassischen Schlachtengemälden der Fall war, wenn der Augenblick des Todes, entweder des besiegten Gegners oder auch des Helden selbst, in Szene gesetzt wurde. Die zeitliche Dauer der Realsituation und das Malen des Bildes waren voneinander entkoppelt. Für den entscheidenden Augenblick der Szene konnte sich der Künstler im Atelier so viel Zeit nehmen, wie er für die adäquate Wiedergabe seiner Vorstellungen beziehungsweise zur Erfüllung seines Auftrags für notwendig hielt. Es sei denn, hohe Herren drängten auf Lieferung.

Bei der Fotografie stellen sich die Dinge grundlegend anders dar. Sieht man von nachträglichen Bildbearbeitungen ab, sind die reale Szene und

die Aufnahme zeitlich synchron. Die Fotografie zeigt etwas, das im Augenblick der Aufnahme vor dem Objektiv gewesen ist oder stattgefunden hat. Ob es sich um eine dreißigstel oder eine tausendstel Sekunde handelt, die Fotografie verweist auf etwas, das in genau dieser Zeitspanne vorhanden war oder geschehen ist. Dies bedeutet allerdings nicht, dass auch alles, was während der Belichtung stattfand, festgehalten und somit dokumentiert ist. Die aus der Frühphase der Fotografie bekannten Aufnahmen mit langen Belichtungszeiten zeigen in der Regel menschenleere Straßen. Kein Wunder. Während alle statischen Dinge festgehalten wurden, haben sich die Bewegungen in der Zeit aufgelöst und keine Spuren hinterlassen.

Die Besonderheiten der Fotografie wurden bereits in ihren Anfangsjahren bemerkt. Kommentare wiesen zwar darauf hin, dass alles mit „unglaublicher Genauigkeit und Bestimmtheit wiedergegeben“ werde (Schorn/Koloff 1839: S. 29), aber andererseits auch auf den „Übelstand, dass die Gegenstände, welche sich etwas schnell bewegen, sich nicht darauf (auf der Aufnahmeplatte, U.M.) abdrücken oder wenigstens nur undeutliche, verworrene Spuren zurücklassen“ (ebd.: S. 30). Als Vergleichsmaßstab für die Möglichkeiten und Grenzen der neuen fotografischen Technik dienten der Kupferstich oder die klassische Handzeichnung, ob nun frei angefertigt oder auf Basis der Vorlage einer Camera obscura beziehungsweise einer anderen Projektionstechnik. Fotografien wurden als *Zeichnungen* betrachtet, die „in sehr kurzer Frist zu Stande gebracht“ (ebd.: S. 31) wurden, wobei *kurz* damals einer Belichtungszeit von durchaus einigen Minuten entsprach.

Der *Beweischarakter* der Fotografie ist allein aufgrund der Bedeutung der Belichtungszeit für die Erfassung bewegter Motive immer nur ein relativer, aber mit der Entwicklung der Aufnahmetechnik entwickelten sich neue Optionen. „Je nachdem, ob diese Zeit der Aufnahme sehr lang oder – wie in den winzigen Intervallen der Momentfotografie – sehr kurz ausfiel, änderte sich auch das gesamte zeitliche Gefüge der Fotografie“ (Geimer

2009: S. 116). Mit der Möglichkeit kurzer Aufnahmezeiten konnten nun auch belebte Straßen und *Momente mit entscheidender Bedeutung* fixiert werden. Das Aufkommen neuer Themen und Genres war deshalb nicht nur eine Frage der fotografischen Sichtweise und Ästhetik. Aufnahmetechnik, Motivwahl und Bildgestaltung stehen stets in einem logischen Zusammenhang. Wir sehen die Welt fotografisch jeweils so, wie es der Stand der Kameratechnik zulässt oder ermöglicht. „In der Fotografie kommt es zu einer Selbstverständigung darüber, was zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Kontexten als Wirklichkeit und als visuelle Wahrheit zu fassen ist“ (Stiegler 2012: S. 23f.). Die Realitätssicht des fotografischen Bildes ist eine konstruierte, und seit den Anfängen der Fotografie wird über seine Wesenseigenschaften nachgedacht. Diese Reflexion schloss die Frage nach der Bedeutung der *Zeit* ein.

Die mit der Verkürzung der Aufnahmedauer möglich gewordene Änderung des fotografischen Blickes leitet über zu zwei Begrifflichkeiten, die in der Frühphase der Fotografie noch keine Rolle spielten. Erst später galt es, den relevant gewordenen Begriff des *Augenblicks* zu definieren und gegen den verwandten Begriff der Gegenwart abzugrenzen. Darüber hinaus stellte sich die Frage, was einen Augenblick zu einem *entscheidenden* macht, sowie grundsätzlich die Frage nach dem Wesen von Entscheidungen.

Sich entscheiden können, ist gleichbedeutend mit dem Vorhandensein von Wahlmöglichkeit. Wir können uns für die eine Handlung entscheiden oder für eine andere. Wir können auch das Nichthandeln wählen, allerdings kommt auch dies einer Entscheidung gleich. Letztlich besteht ein großer Teil des Lebens aus solchen Situationen. Die meisten Entscheidungen finden unspektakulär im Alltag statt, andere können eine tiefe Bedeutung bekommen und existenzielle Grundfragen berühren. Sich, etwa im schwierigen Konfliktfall, für ein dezidiertes, vielleicht sogar mutiges Handeln zu entscheiden, kann zum aktiven Lebensentwurf werden, der sich einer passiven Grundhaltung und dem plätschernden Lauf der Dinge

entgegenstellt. Das alltägliche Handeln hingegen ist meist durch eine endlose Kette lebensregulierender Kleinentscheidungen gekennzeichnet.

Der Übergang zwischen beiden Erscheinungsformen ist fließend, so dass auch Fotografien entscheidender Augenblicke einerseits Spektakuläres mit historischer Dimension zum Inhalt haben können wie andererseits Alltägliches, bei dem man bestenfalls ahnt, dass sich die Dinge gerade in eine bestimmte Richtung entwickeln, oder bei denen, ganz im Gegenteil, offenbleibt, wie es denn nun weitergeht. Häufig ist die Wirkung einer Fotografie sogar am stärksten, wenn die Szene einen Sekundenbruchteil vor dem realen Höhepunkt aufgenommen wurde und damit einen Spielraum für die Einbildungskraft des Betrachters belässt. Ein wenig später fotografiert, würde die Offenheit zur Interpretation mitunter schon genommen sein, da „das Transitorische im Sekundenbruchteil“ (Geimer 2009: S. 118) erfasst worden und die Bedeutung der Szene geklärt wäre. Das Erstaunen im Antlitz einer Person angesichts des bevorstehenden Geschehens ist aus dem Blickwinkel des Betrachters einer Fotografie für die Charakteristik der Situation deshalb mitunter aussagekräftiger als die Abbildung des dann eintretenden Ereignisses selbst, sei dies nun freudiger oder tragischer Art.

Entscheidende Augenblicke sind das Metier der Fotokamera. Im Gegensatz zum Film ist sie in der Lage, eine Szene so einzufrieren, dass der Höhepunkt oder der Augenblick davor genau getroffen sind. Die Filmkamera fängt hingegen nicht diesen einen Augenblick ein, sondern speichert die gesamte Sequenz. Das mag von Vorteil sein, wenn es um die Dokumentation des vollständigen Handlungsbogens geht, aber es ist eben auch ein Nachteil, wenn der entscheidende Moment in einer endlosen Flut von Bildern untergeht. Nicht umsonst wird in Dokumentarfilmen oder zur Spannungssteigerung im Kinofilm bei wichtigen Szenen zum Mittel der Zeitlupe oder zum kurzen Standbild gegriffen, um so dem Zuschauer die Fokussierung auf einen bestimmten Augenblick nahe zu legen.

Das neue Werkzeug

Der Begriff der Gegenwart ist trotz seiner zeitlichen Unbestimmtheit zwischen Vergangenheit und Zukunft vergleichsweise weiter gefasst als derjenige des entscheidenden Augenblicks. Dieser wurde erst im Zwanzigsten Jahrhundert für die Fotografie relevant. Als Oskar Barnack 1914 die „Mikro-Liliputkamera mit Kinofilm“ (Richter 2014: S. 15) konstruierte, waren bereits knapp 90 Jahre Entwicklung fotografischer Aufnahmetechnik vergangen. 1826 war Niepce die erste beständige Fixierung eines Bildes auf einer lichtempfindlichen Schicht gelungen und zeitgleich befasste sich Daguerre mit dem Projekt der technisch basierten Speicherung von Bildern. Die Belichtungszeiten bei diesen ersten Fotografien gingen in die Stunden. Deren Verkürzung war neben der Verbesserung der Abbildungsqualität eine vordringliche Herausforderung.

Schon Niepce und Daguerre war intuitiv bewusst, dass die neue Technik wesentlich mehr Potentiale in sich trug als die seit Jahrhunderten bekannte camera obscura. Diese hatte eine Projektion statischer Szenen ermöglicht, die von Hand nachgezeichnet werden konnten, war damit aber kein wirkliches Aufnahmegerät, sondern lediglich ein Hilfsmittel für den Künstler. Die Abbilder konnten nicht auf automatisierte Weise gespeichert werden, und für das Festhalten entscheidender Augenblicke in dynamischen Situationen war das Verfahren gänzlich ungeeignet (siehe Kemp 2006: S. 11ff.).

Die Fixierung eines Abbildes auf einer lichtempfindlichen Schicht stellte gegenüber der camera obscura etwas vollständig Neues dar, auch wenn zunächst noch nicht absehbar war, dass bereits wenige Jahrzehnte später Belichtungen im Bruchteil von Sekunden realisierbar sein würden. Erst einmal war man noch mit grundlegenden technischen Entwicklungsaspekten befasst. Dazu gehörten neben der chemischen Beschaffenheit des Bildträgers insbesondere die Steuerung der Belichtung durch Blende und Verschlusszeit sowie die Berechnung der Objektive. Als Aufnahmemedium dienten noch für längere Zeit Glasplatten, die nass mit

einer lichtempfindlichen Schicht versehen wurden und für jede Aufnahme einzeln vorbereitet in die Kamera eingesetzt werden mussten. In Weiterentwicklung dieses Verfahrens wurde von William Henry Fox Talbot die Negativtechnik eingeführt, die im Übrigen beliebig viele Abzüge ermöglichte.

So war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Fixierung immer kürzerer Momente realisierbar geworden, und die Suche nach dem entscheidenden Augenblick konnte beginnen. Eadweard Muybridge wies schon 1878 nach, dass ein galoppierendes Pferd für einen Sekundenbruchteil mit keinem seiner Beine einen Bodenkontakt aufwies, und mit Hilfe chronofotografischer Reihenaufnahmen ließen sich die Bewegungsabläufe verschiedener Sportarten analysieren. Dabei setzte Muybridge bis zu 36 in Reihe aufgestellter Kameras ein, die sukzessive ausgelöst wurden, um so in Einzelbildern die vollständige Bewegungssequenz festzuhalten. Die Belichtungszeiten mit Hilfe der neuen Technik waren „auf einen Zeitraum zusammengeschrumpft, dem kein Erfahrungshorizont mehr entspricht“ (Geimer 2009: S. 120). Die Fotografie hatte sich als Hilfsmittel zur Sichtbarmachung von Vorgängen erwiesen, die mit dem bloßen Auge nicht wahrgenommen werden können.

Kurze Verschlusszeiten waren nun möglich geworden und auch die Objektive hatten ein brauchbares Niveau erreicht, die Kameras selbst waren jedoch weiterhin unhandlich und nur mit Stativ zu gebrauchen. Die Aufnahmen von Muybridge waren unter experimentellen Bedingungen mit fortschrittlicher Technik entstanden. Dem normalen Atelierfotografen standen hingegen nur Platten mit geringer Empfindlichkeit sowie lichtschwächere Objektive zur Verfügung, so dass die abgebildeten Personen bei der Aufnahme in geduldiger Pose verharren mussten. Das Ergebnis war ein inszeniertes Bild, dessen repräsentative Funktion im Vordergrund stand. Entscheidende oder spontane Augenblicke waren so nicht festzuhalten.

Nachdem es gelungen war, die nassen durch trockene Glasplatten zu ersetzen, folgte schließlich der Negativfilm auf Zelluloidbasis. Parallel hierzu hatte Kodak in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die erste Rollfilmkamera auf den Markt gebracht, die aufgrund der Verkapselung des Films bald auch bei normalem Umgebungslicht bestückt werden konnte. Bis in das Zwanzigste Jahrhundert hinein waren die Klapp-, Falt- und Balgenkameras das Mobilste und Schnellste, was dem Fotografen zur Verfügung stand. Schnappschüsse nach unserem heutigen Verständnis waren mit dieser Technik allerdings noch immer kaum möglich.

Parallel zu den Fortschritten der fotografischen Technik wurde das Aufnahmematerial für den Kinofilm entwickelt, bei dem sich das am Rand perforierte 35-mm Format durchsetzte. Als Folge der Verbesserung von Schärfe und Körnigkeit war es dann ein naheliegender Schritt, auch für die Fotografie das kleinere Format des Kinofilms zu nutzen und mit ihm den Rollfilm zu ersetzen. Die Realisierung dieser Idee erfolgte durch den Entwicklungschef für Filmkameras bei Leitz, den Ingenieur Oskar Barnack, der im Jahr 1914 die Leica vorstellte.

In den Zwanziger Jahren hatte sich das Konzept durchgesetzt, und die in großer Stückzahl hergestellte Kamera wurde weltweit verkauft. Insbesondere Reportagefotografen erkannten die Vorteile der Leica. Als Messsucherkamera war sie, technisch bedingt, insbesondere für die kürzeren Brennweiten vom Weitwinkel bis zur Normaloptik ausgelegt. Der eingespiegelte Rahmen ermöglichte die Beobachtung auch nicht direkt im Aufnahmefeld befindlicher Dinge und somit eine Vorbereitung auf den entscheidenden Augenblick. Hinzu kam der leise Schlitzverschluss, der ein akustisch unauffälliges Arbeiten ermöglichte. Es stand mit der Leica somit eine Kamera zur Verfügung, die prädestiniert war für Aufnahmen inmitten des Geschehens, und mit der sich der Fotograf wie nie zuvor dem alltäglichen, nichtinszenierten Leben nähern konnte. Bis zu dieser Zeit war der Moment der Aufnahme „in der Regel kalkuliert, der Zufall inszeniert, der spontane Zugriff auf eine sich fügende Situation nicht wirklich

darstellbar. Mit der Leica wurde die Momentaufnahme zum Programm, der 'Schnappschuss' nicht nur zum geflügelten Wort, sondern zum zentralen Element auch der Theorie- beziehungsweise Kunstdebatte, die im lebendigen Kamerabild den adäquaten Ausdruck einer neuen, temporeichen Zeit erkannte" (Koetzle 2014: S. 70).

Die Stadt mit ihrer Geschwindigkeit und einer Vielzahl alltäglicher Begegnungssituationen bildete nun die neue Herausforderung. Sie bot Fotografen das Material für die Suche nach den wichtigen Momenten des Lebens. In diesem Umfeld entwickelte sich die „Fotografie des Augenblicks. Sie rückte den Menschen in den Mittelpunkt und machte parallel zum allgemeinen Trend, dem zunehmenden Eindringen des öffentlichen Lebens in die Privatsphäre, nun den Wert des Privaten, des Intimen und Persönlichen visuell öffentlich" (Brauchitsch 2012: S. 153). Das Individuum in seinen alltäglichen Kontexten war jetzt zum Thema der Fotografie geworden, und in der Stadt wie im privaten Raum ließen sich, wenn man nur genau hinsah, beliebig viele entscheidende Augenblicke entdecken. Ergebnis waren Aufnahmen, die sich vollständig von der repräsentativen Fotografie der vorangegangenen Jahrzehnte unterschieden. Thema war nicht mehr das Bild mit der gestellten Idealpose, sondern die Entdeckung der Wahrheiten, die im schnell Vorübergehenden, mitunter wie zufällig Erscheinenden lagen. Die neue Sichtweise führte in den 20er und 30er Jahren zu einer Ästhetik, die für die künstlerische Fotografie bis heute von Bedeutung ist. Das *Neue Sehen* war zum Paradigma der Fotografie geworden. „Nicht mehr die Reflexion des Bleibenden genoss uneingeschränkte Priorität, sondern die Schönheit des Spontanen verschaffte sich mehr und mehr Aufmerksamkeit" (ebd.: S. 161).

Die nun möglich gewordene Schnelligkeit gab dem Zufälligen einen Raum, den es vorher nicht gegeben hatte oder den man aufgrund gelernter Sehgewohnheiten gar nicht wahrnehmen konnte. Damit gerieten Themen in den Mittelpunkt, die bislang unberücksichtigt geblieben waren.

Verbunden mit der gesellschaftskritischen Positionierung vieler Künstler der 20er und beginnenden 30er Jahre entwickelte sich die Humanistische Fotografie um André Kertész, dem unter dem Namen Brassai bekannten Gyula Halász sowie Henri Cartier-Bresson. Fasst man ihre bevorzugten Sujets zusammen, ergeben sich einige Gemeinsamkeiten. „Die gängigsten Themen im Werk der Humanisten lassen sich im Prinzip auf zehn große Bereiche reduzieren, die sowohl den gesellschaftlichen Interessen der Zeit wie denen der Fotografen selbst folgen“ (Hamilton 2014: 162). Es sind dies: Die Straße, Kinder und Spiel, die Familie, Liebe und Liebende, Paris und seine Sehenswürdigkeiten, Obdachlose und Randfiguren, Jahrmärkte und Feste, Cafes und Bars, Wohnen und Wohnbedingungen, Arbeit und Handwerk (siehe ebd.).

Nicht jedes dieser Themen war neu, die Art des Fotografierens nun jedoch eine andere. In den vorangegangenen Jahrzehnten wäre kaum jemand auf den Gedanken gekommen, die Arbeit mit der Kamera als *Jagd nach dem besonderen Augenblick* zu verstehen. Einmal stand dafür die Technik nicht zur Verfügung, andererseits waren die Gedanken nicht darauf eingestellt, sich auf die Suche nach kurzen, entscheidenden Augenblicken zu begeben. Vielmehr galt das Primat des sorgsam Inszenierten. Das Flüchtige, Zufällige und Besondere wurde erst jetzt zum potentiellen Motiv. Dabei ging es den neuen Fotografen meist nicht um die Befriedigung der Sensationsgier des Publikums, sondern um die Dokumentation des Lebens mit seinen besonderen, aber auch banalen, komischen oder tragischen Seiten.

Während Kertész, Brassai und Cartier-Bresson ihre Motive in den Straßen der Städte fanden, wählte Robert Capa den Weg des Bildjournalismus, der ihn zu den Kriegsplätzen der Welt führte. Capas Vermutung, der Grund für ein unzureichendes Bild liege häufig an der unzureichenden Nähe zum Geschehen, macht dabei sein, am Ende verhängnisvolles, Verständnis der Reportagefotografie als Tätigkeit inmitten des Geschehens deutlich. Die Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, vom Kampf gegen die

japanische Besatzung in China, aus dem Zweiten Weltkrieg in Europa und Afrika, vom ersten Nahostkrieg Ende der vierziger Jahre und schließlich aus Indochina, wo er bei der Explosion einer Mine sein Leben verlor, zeigen ihn als einen charismatischen Fotografen mit bedeutendem Einfluss auf die nachfolgenden Generationen.

Das verlängerte Auge Cartier-Bressons

Wird in der Literatur der Begriff des *Entscheidenden Augenblicks* genannt, so nimmt man damit in der Regel Bezug auf Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), der sein Verständnis der Fotografie in einem kurzen, prägnanten Text festgehalten hat (Cartier-Bresson 1952: S. 6ff.). Cartier-Bresson studierte zunächst Malerei an der Pariser Akademie und befasste sich mit den klassischen Regeln des Bildaufbaus. Das hierbei erworbene Verständnis geometrischer Proportionen übertrug er später auf die Fotografie. „Damit das Sujet mit seiner ganzen Intensität zur Geltung kommt, muss das Formale mit aller Entschiedenheit geklärt sein“ (ebd.: S.10), so fasste Cartier-Bresson die akademische Grundregel zusammen. Folgerichtig suchte er auch als Fotograf stets nach dem *richtigen* Bildausschnitt, wobei die gleichgewichtige Linienführung ebenso wichtig war wie das Durchbrechen der reinen Harmonie, etwa durch ein plötzliches Geschehen, das es spontan zu erfassen gilt. „Für mich besteht die Photographie im gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt“ (ebd.: S. 16). Cartier-Bresson schuf so eine Bildästhetik mit paradigmatischer Bedeutung bis in die Gegenwart.

Zusammen mit Robert Capa, David Robert Seymour und George Rodger gründet er 1947 die Agentur Magnum und forderte die Anwendung durchdachter Gestaltungsregeln auch bei den Aufnahmen aus Politik und

Zeitgeschehen. Viel auf Reisen, gehörte er gleichwohl nie zur Zunft der *rasenden Reporter*, die Serienaufnahmen in der Hoffnung schießen, es werde schon etwas Passendes dabei sein. Stattdessen vermochte er geduldig auf den richtigen Augenblick zu warten. Weniger dem Sensationellen galt sein Blick als vielmehr dem für die Situation Typischen. Bei der Pariser Mairevolte 1968 richtet er die Kamera deshalb eher auf die Zuschauer am Straßenrand, um in deren Gesichtern die Verunsicherung des Bürgers kenntlich zu machen, als auf die Studenten selbst.

Cartier-Bresson war ein langsam arbeitender, bedächtiger Fotograf, der selbst von großen Ereignissen häufig nur wenige Aufnahmen mitbrachte. Mit zunehmendem Alter folgte er schließlich noch konsequenter dem Prinzip der Entschleunigung und legte die Fotokamera dann völlig beiseite, um sich nur noch dem Zeichnen zu widmen. Der biografische Bogen, von der Kunstakademie zur Fotografie und dann wieder zum Zeichnen, lässt sich als konsequente Entwicklung zum Wesentlichen deuten. Genauso plausibel ist jedoch eine Sichtweise, die sein fotografisches Schaffen in der aktiven mittleren Lebensphase in den Vordergrund stellt und gerade hier den Höhepunkt seines Werkes sieht.

Bereits während der studentischen Akademiezeit hatte er Kontakt zu den Surrealisten gefunden. Das verwundert nicht, denn das Wesen des fotografischen Bildes und einige surrealistische Wirklichkeiten weisen Ähnlichkeiten auf. Durch die zweidimensionale Abbildung einer dreidimensionalen Realität rücken in der Fotografie Dinge zusammen, die funktionell nichts miteinander zu tun haben, so wie die Wolke am Himmel, die bei entsprechender Bildkomposition wie Rauch erscheint, der aus dem Ohr eines Abgebildeten strömt. Beim Gang durch die Stadt entdeckt der aufmerksame Fotograf jede Menge solcher Surrealisten. Er kann die Dinge gedanklich von ihrer üblichen funktionalen Bedeutung trennen und in einen neuen, ungewohnten Kontext stellen. Verbindet er dies mit der Betätigung des Auslösers im *entscheidenden Augenblick* - eine

Begrifflichkeit, die auch den Surrealisten als *Explosante-fixe* nicht fremd war -, entstehen Fotografien mit verschachtelten Sinnebenen. So ergeben die von einem Wäschestück auf der Leine an die Hauswand geworfenen Schatten ein mysteriöses Bild, das allerlei Assoziationen hervorruft, ähnlich wie auch bei anderen von Cartier-Bresson immer wieder fotografierten verhüllten Gegenständen, die nur erahnen lassen, um was es sich handelt.

Eine der klassischen Aufnahmen Cartier-Bressons zeigt einen Mann hinter dem Bahnhof Saint-Lazare in genau jenem kurzen Augenblick des Sprungs über eine Pfütze, in dem sein Fuß noch nicht den Boden berührt. Es ist eine für sein Bildverständnis typische Aufnahme. Nicht nur ist der entscheidende Augenblick, der einen Sekundenbruchteil später bereits vorüber gewesen wäre, exakt erfasst, sondern das Bild ist gestalterisch durchkomponiert. Man darf vermuten, dass es sich bei der Aufnahme nicht um einen Zufallsschnappschuss handelt, denn Cartier-Bresson muss auf diesen Augenblick gewartet haben. Die für die Bildkomposition bedeutsame glatte Spiegelung in der Pfütze wäre bei der Berührung mit dem Fuß verloren gegangen und stattdessen verkräuselten Wellen gewichen. Es ist wahrscheinlich, dass er dies alles gedanklich durchgespielt hat, als er auf den richtigen Moment wartete. Sicher ist, dass er nicht mit einer motorgetriebenen Kamera arbeitete, bei der mit Hilfe der Serienbildfunktion eine ganze Sequenz aufgenommen wird, um später das passende Bild auszuwählen. Und es handelt sich wohl auch nicht um eine gestellte Aufnahme. Da sich Cartier-Bresson, seiner Philosophie folgend, beständig auf der Suche nach dem unvorbereiteten Moment ohne Posen oder vorangegangene Manipulationen befand, darf dies hinsichtlich des fliegenden Mannes am Bahnhof in gleicher Weise unterstellt werden.

Beim Genre des fotografischen Portraits stellen sich die Bedingungen etwas anders dar als beim unbeobachteten Fotografieren auf der Straße. Im Rahmen einer Portraitsitzung ist dem Abzubildenden bewusst, dass er

aufgenommen wird, und die inszenierte Pose ist nicht die Ausnahme, sondern die zu erwartende Regel. Cartier-Bresson hatte da keine Illusionen: „Es erscheint mir recht gefahrenvoll, als Portraitphotograph für eine zahlende Kundschaft zu arbeiten, denn mit Ausnahme von wenigen echten Freunden der Kunst will schließlich doch jeder geschmeichelt sein, so dass am Ende nichts Wahres übrig bleibt. Die Kundschaft misstraut der Objektivität des Apparats, während der Photograph nach einem höheren Grad psychologischer Einsicht strebt; es begegnen sich da zwei gegenläufige Bewegungen“ (ebd.: S. 10). Aber auch im Rahmen der inszenierten Portraitfotografie kann der entscheidende Augenblick gefunden werden. Es mag ein flüchtiger Gesichtsausdruck sein, der sich für einen kurzen Moment beim Nachlassen der Selbstkontrolle ergibt, oder es ist ein Portrait mit geschlossenen Augen, das mehr aussagt als der offene Blick in die Kamera. Dies alles unterscheidet sich von der rein dokumentierenden Abbildung. „Sinn und Zwecke einer Photographie kann nicht darin bestehen, irgendwelche Fakten zusammenzutragen, denn die Tatsachen an sich bieten nichts Interessantes. Es kommt darauf an, unter ihnen eine Auswahl zu treffen, die im Sinne einer tieferen Realität 'wahre' Tatsache herauszugreifen“ (ebd.: S. 8). Dies gilt für das fotografische Portrait wie für alle anderen Sujets.

„Man muss dazu kommen, sich bei der Arbeit vollkommen dessen bewusst zu sein, was man tut“ (ebd.: S. 7) – Cartier-Bresson bringt hier knapp und präzise die Voraussetzung für eine Erfassung des entscheidenden Augenblicks auf den Punkt. Die *richtige* Lösung für die fotografische Abbildung einer Szene ist dann gegeben, wenn hinsichtlich der Einheit von Gestaltung, Raum und Zeit alles stimmig ist. Im Übrigen betont er die Bedeutung von Erfahrung und Intuition. „Die Bildkomposition muss uns zwar beständig beschäftigen, doch im Augenblick des Photographierens kann der Gedanke an sie nicht mehr als intuitiv sein, denn wir haben es ja mit flüchtigen Erscheinungen zu tun, an denen sich alle Beziehungen fortwährend ändern“ (ebd.: S. 11). Der Fotograf, die Kamera als sein verlängertes Auge und die Wirklichkeit werden eins. Das Denken ist

vollkommen in dieser Einheit fokussiert. Es ist eine Art meditatives Bewusstsein, durch das Kopf, Gefühl und Intuition gleichermaßen einbezogen sind. Erst später, so Cartier-Bresson mit leichter Ironie, wird bei der Betrachtung der fertigen Aufnahmen die analytische Reflexion einsetzen und man kann „sich dann damit amüsieren, auf dem fertigen Photo den Goldenen Schnitt oder andere geometrische Proportionen zu entdecken, und wird vielleicht bemerken, dass man instinktiv, indem man gerade in jenem Augenblick den Verschluss geöffnet hat, geometrische Relationen festgehalten hat, ohne die das Photo sonst amorph und leblos wäre“ (ebd.).

Eine Fotografie bringt sowohl Elemente des Gegenständlichen wie der Persönlichkeit des Fotografen zum Ausdruck. Dass sich Cartier-Bresson beim Fotografieren möglichst unauffällig im Hintergrund hielt, um dann ebenso unauffällig die Szene wieder zu verlassen, zeigt allerdings, wie sehr es ihm um die Erkenntnis der Dinge an sich ging und weniger um die Präsentation der eigenen Person.

Der Augenblick als Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft

Spricht man vom *entscheidenden Augenblick*, hat dies eine doppelte Bedeutung. Es kann ein besonderer Moment des Geschehens selbst gemeint sein oder aber die Entscheidung des Fotografen, in genau diesem Augenblick den Auslöser zu betätigen. Aber was ist ein *Augenblick*? Was kennzeichnet ihn und wie lange dauert er an? Diese Fragen nehmen Bezug auf die subjektive Wahrnehmung des Moments zwischen Vergangenheit und Zukunft, nicht jedoch auf objektive Messgrößen. Logisch betrachtet, liegt in der Mitte der beiden Richtungen der Zeitachse nur ein ausdehnungsloser, infinitesimal kleiner Punkt. Entweder, etwas ist geschehen, oder es wird geschehen. Dazwischen gibt es im Rahmen der binären Logik nichts. Und trotzdem ist da ein Gegenwartsbewusstsein, das

bestimmte, aufeinander folgende Ereignisse zusammenfasst und mit einem gemeinsamen Sinn versieht.

Welche Bedeutung der Gegenwart zugeschrieben wird, ist nicht zuletzt eine Frage der persönlichen Lebensphilosophie. In Anbetracht der Endlichkeit des menschlichen Seins kann die Konzentration auf das Hier-und-Jetzt zur Maxime werden. Oder es überwiegt die Hoffnung auf das ewige Leben, so dass die Geringschätzung der als banal empfundenen Gegenwart eine nahezu zwangsläufige Folge ist. *Sinn* ergäbe sich dann erst durch die Erkenntnis des hinter der Zukunft liegenden, letztlich religiös Transzendenten.

Es mag die Integration beider Perspektiven gelingen, wenn der ständige Fluss der Zeit auf der einen sowie das Hier-und-Jetzt auf der anderen Seite nicht als Gegensätze verstanden werden. Dafür bedarf es eines Zeitverständnisses, wie etwa im Buddhismus, das sich von der linearen, nach vorne offenen Zeit unterscheidet und bei dem sich Vergangenheit und Zukunft begegnen. Alles Geschehen wäre dann Erscheinung eines periodisch sich wiederholenden Kreislaufes. Aber auch innerhalb der linearen Zeitauffassung der westlichen Kultur lässt sich eine Idee vom Augenblick gewinnen, die dessen subjektive Wahrnehmung als Ausdruck tieferer Wahrheit betrachtet. Einer solchen Sicht auf das eigene Sein nähert sich an, wer die vollständige Konzentration auf die gerade verrichtete Tätigkeit einübt und den zeitlosen Augenblick als Erscheinungsform des Ewigen versteht. Nimmt man die Gegenwart wie eine Melodie wahr, so bleibt das Vorangegangene, nicht mehr Vorhandene, weiterhin wirklich, wie andererseits das Künftige, noch nicht Vorhandene, bereits aufscheint. Alles ist, wie bei den Tönen eines Liedes, Teil eines Ganzen. So betrachtet, wäre ein entscheidender Augenblick in der Fotografie dann adäquat wiedergegeben, wenn ein Eindruck, ein Gefühl für die vollständige Sequenz zum Ausdruck kommt, obwohl nur ein Momentausschnitt von ihr erfasst ist.

Hinsichtlich der Wahrnehmung entscheidender Augenblicke existiert neben dem Realgeschehen und der Sicht des Fotografen im Übrigen eine dritte Perspektive, die des Betrachters der Fotografie. Analytisch lassen sich die drei Dimensionen trennen, sie verweisen jedoch auf etwas Gemeinsames, Zusammenhaltendes. Der Schlüssel liegt im Sinnbegriff, der auf die Interpretationsleistungen der Beteiligten aller drei Perspektiven Bezug nimmt. Die Akteure auf der Realebene, der Fotograf im Augenblick der Aufnahme und der spätere Betrachter der Fotografie können miteinander *verbunden* sein durch den Sinngehalt des Geschehens. Ein emotional berührender Augenblick, der sich in den Gesichtern der Abgebildeten widerspiegelt, wird sowohl vom Fotografen wie auch dem Betrachter der Fotografie unmittelbar *verstanden*, jedenfalls innerhalb eines Kulturkreises mit gemeinsam geteilten Gesten, Mimiken und Symbolen. Der Sinn weist in diesem Fall eine Evidenz auf, die nur wenig Spielraum für Unsicherheiten oder Interpretationen lässt.

In anderen Fällen hingegen ist die Sinnübereinstimmung der drei Ebenen weniger stark ausgeprägt oder gar nicht vorhanden, so dass die Wahrnehmungen voneinander abweichen können. Ob unter diesen Umständen eine Fotografie als Wiedergabe eines entscheidenden Augenblicks *verstanden* wird, darf bezweifelt werden. Eher wird bei einer solchen Aufnahme ohne unmittelbare Evidenz die Frage im Raum stehen, was dort eigentlich gerade geschieht. Das muss nicht bedeuten, dass es sich um eine *schlechte* Fotografie handelt; im Gegenteil. Wird die Bedeutung eines Bildes nicht sofort erfasst, kann dies als Herausforderung für eine nähere Beschäftigung und als Raum für eigene Phantasien *verstanden* werden.

Eine wichtige Funktion für die Spannung einer Fotografie nimmt bei alledem der Zufall ein. Bei vielen Bildentschlüsselungen zeigen sich Elemente, die keiner sinnvollen Deutung zugänglich sind. Nicht selten werden solche Details überhaupt erst bei der späteren Bearbeitung am Bildschirm entdeckt. Sie als Ausdruck lebendiger Wirklichkeit, als

Zufälliges, gar Sinnloses zu bewahren, wird in vielen Fällen zum Reiz einer spannungsvollen Fotografie beitragen. Vermeintlich unpassende Bildelemente können so zum Salz in der Suppe werden. Es geht bei einer interessanten Fotografie ja nicht zwingend „um das Ausbalancieren von Ungleichgewichten und das Herstellen von Gleichgewicht, sondern gerade um das zweckmäßige Spiel mit den Widersprüchen innerhalb von den das Maß gebenden Grenzen. Es geht also um das Entwickeln von Augenmaß für Spielräume und Grenzen. Deshalb geht es nicht um Ausgleich und Harmonie, sondern gerade um das zweckmäßige Spiel des ‚Störens dieser Harmonie‘ innerhalb eines möglichen Spielraumes“ (Tiewald 2003: S. 218).

Wir neigen dazu, eine Szene *störungsfrei* fotografieren zu wollen, stellen dann jedoch später fest, dass erst die unbeabsichtigt durch das Bild flatternde Taube oder der am Bildrand heranrauschende, unscharf abgebildete Radfahrer einer ansonsten banalen Fotografie den Kick des Lebendigen gegeben hat. Viele bedeutsame Aufnahmen entscheidender Augenblicke sind dem Zufälligen zu verdanken. Wer stets das Perfekte sucht, mag deshalb am Ende häufig nur Langweiliges finden.

Literatur:

Brauchitsch, Boris von (2012): Kleine Geschichte der Fotografie; Reclam, Stuttgart, 2012

Cartier-Bresson, Henri (1952): Der entscheidende Augenblick, (dt. zuerst 1954), hier zit. nach: ders.: Meisterwerke; Schirmer/Mosel, München 2004

Geimer, Peter (2009): Theorien der Fotografie, Junius Verlag, Hamburg, 2009

Hamilton, Peter (2014): Die „Photographie humaniste“ und die Leica – eine nachhaltige Liaison?; in: Koetzle, Hans-Michael (Hrsg.): 100 Jahre Leica, Kehrer Verlag, Heidelberg, Berlin, 2014

Kemp, Wolfgang (2006): Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Erweiterte Ausgabe; Schirmer/Mosel, München, 2006

Koetzle, Hans-Michael (2014): Kleinbild und Foto-Avantgarde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg; in: Koetzle, Hans-Michael (Hrsg.): 100 Jahre Leica, Kehrer Verlag, Heidelberg, Berlin, 2014

Richter, Ulf (2014): Ernst Leitz und die Leica. Rekonstruktion einer historischen Entscheidung, in: Koetzle, Hans-Michael (Hrsg.): 100 Jahre Leica, Kehrer Verlag, Heidelberg, Berlin, 2014

Schorn, Ludwig, Koloff, Eduard (1839): Das Daguerrotyp, hier zitiert nach: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Reclam, Stuttgart, 2010

Stiegler, Bernd (2012): Texte zur Theorie der Fotografie; Reclam, Stuttgart, 2012

Tiwald, Horst (2003): Bewegtes Philosophieren, Hamburg, 2003; in: http://www.horst-tiwald.de/wisstexte/buch_manuskripte/bewegtes_philosophieren_04.pdf, abgerufen am 18.01.2015

Version 1.0

© Ulrich Metzmacher 2019