

Wie ein gutes Foto entsteht

Szene 1



Szene 1: Ein Geschäftsmann, einen halben Kontinent von zu Hause entfernt, geht durch eine Stadt, die Kamera in der Hand. Er hat die geschäftlichen Verpflichtungen des Tages hinter sich. Um nicht in seinem Hotelzimmer herumzusitzen und bis zum Abendessen zu lesen, hat er beschlossen, den Rest des Nachmittags seinem neuen Hobby zu widmen – der Fotografie. Die Stadt ist an diesem klaren Nachmittag fotogener, als er erwartet hatte. Häuser und Autos reflektieren das Sonnenlicht, und ein leichter Wind spielt mit den Fahnen und Mänteln.

Er schlendert zum Zentrum des Geschäftsviertels und hält nach lohnenden Motiven Ausschau. Viele Blicke reizen ihn: ein Wirrwarr von Verkehrszeichen an einem einzigen Mast; ein Zeitungsverkäufer mit schmalen, zynischen Augen; ein Möbelwagen, aus dem Tische und Stühle entladen werden; ein Hubschrauber, der über den Dächern der Stadt dröhnt. Aber jedes dieser Motive erscheint ihm zu begrenzt.

Schließlich wird seine Aufmerksamkeit von einem riesigen neuen Bürohaus angezogen. In seiner blitzenden Strenge sieht es mehr wie eine Maschine als ein Gebäude aus, in dem Menschen ihre Tage verbringen. Vor dem Erdgeschoß zieht sich eine lange, leere Arkade hin, auf der einen Seite von schwarzen Marmorsäulen und auf der anderen von der Glaswand der Eingangshalle begrenzt. Das Gebäude spricht ihn an; aber wie soll er es photographieren? Er könnte seine Kamera nach oben richten oder die lange Arkade hinunter photographieren. Beide Aufnahmen würden die riesigen Maßstäbe des Bürohochhauses wiedergeben, aber er sucht nach einem originelleren und ausdrucksvolleren Blickwinkel.

Plötzlich entdeckt er eine mögliche Lösung. Im Inneren der gläsernen Eingangshalle stehen kleine Bäume in runden Kübeln. Einig Menschen sitzen auf einer Bank daneben, aber es sind die Bäume, die ihn interessieren. Umgeben von der strengen, rechtwinkligen Wucht des Gebäudes, erscheinen sie sehr zart. Es ist etwas Rührendes und zugleich Lächerliches an ihnen. Warum, so fragt er sich, konstruieren die Architekten kalte Gebäude aus Glas, Stahl und Beton und fühlen sich dann verpflichtet, ein Stückchen Natur in ihre glänzende technische Welt hineinzustellen? Er ahnt, dass ihm diese ein eingetopften Bäume helfen werden, ein ungewöhnliches Bild zu machen.

Zunächst will er in die Eingangshalle hineingehen, um sein Foto von innen aufzunehmen. Dann aber überlegt er, dass die Bäume sehr viel interessanter aussehen, wenn er sie von außen durch die Glaswand fotografiert. Ein äußerer Aufnahmestandpunkt würde einen deutlichen Hinweis auf ihre Umgebung vermitteln, und dies war es ja gerade, was er mit seinem Bild einfangen wollte. Ein Bild, das sowohl das Gebäude als auch die Bäume zeigte, würde gerade die Ironie ausdrücken, die in der Aufstellung von Freiluftgewächsen in einer klimatisierten, hermetisch abgeschlossenen Umgebung liegt, deren Nacht- und Tageszeiten mit dem Einschalten des Lichtschalters bestimmt werden.

Nachdem er beschlossen hat von draußen nach drinnen zu fotografieren, muss er sich mit dem Problem der Spiegelungen in der Glaswand der Eingangshalle auseinandersetzen. Diese Spiegelbilder würden möglicherweise den Blick auf die Bäume hinter der Glaswand stören; zwar könnte er das mit Hilfe eines Polarisationsfilters vermeiden, er hat jedoch keinen Filter bei sich. Er will sich schon enttäuscht abwenden, als er die Lösung findet. Er braucht lediglich darauf zu achten, dass die Glaswand einen dunklen unauffälligen Gegenstand reflektiert. Denn diese Art Reflexion ist praktisch unsichtbar. Glücklicherweise steht ihm solch ein dunkler Hintergrund zur Verfügung: Er wird sich so aufstellen, dass die Glaswand eine der riesigen schwarzen Marmorsäulen spiegelt.

Als er zwischen eine Säule und die Glaswand tritt und den Sucher ans Auge hebt sieht er, dass sein Bild auch einen Blick in die Arcade einschließt, die sich in der Ferne verliert und eine Vorstellung von der Größe des Gebäudes gibt. Er bemerkt auch, dass bei diesem Blickwinkel die Säule nicht alle Spiegelungen der gegenüberliegenden Straßenseite abdeckt. Der Sucher zeigt an, dass in der rechten oberen Ecke des Bildes das Spiegelbild eines Bürohauses erscheinen wird. Aber wichtig ist nur, dass die Bäume in ihren Kübeln sichtbar bleiben, denkt der Fotograf. Die zusätzlichen Spiegelbilder werden das Bild nur noch interessanter machen. Zufrieden stellt er Blende und Verschlusszeit ein und drückt auf den Auslöser im sicheren Gefühl, dass dies Bild eines der besten sein wird, die er je fotografiert hat. Er irrt sich.

Als er einige Tage später den fertigen Abzug sieht, zuckt er zusammen. Das Ergebnis entspricht durchaus nicht dem, was er sich vorgestellt hat. Das Bild wirkt konzeptionslos und besitzt keine Pointe. Die Bäume - der eigentliche Gegenstand seiner Aufmerksamkeit - sind hinter der Glaswand kaum zu erkennen. In der schattigen Eingangshalle haben sie praktisch keinerlei Wirkung. Sie werden von der hell erleuchteten Arkade und den Spiegelungen von draußen in

den Hintergrund gedrängt. Und diese Spiegelungen sind verwirrend. Autos und Lieferwagen, die er nicht gesehen hatte, als er durch den Sucher blickte, scheinen direkt durch die Eingangshalle zu fahren. Außerdem entschärft die Spiegelung eines anderen Baumes - draußen an der Straße - die Pointe der Bildaussage: einer in die fremde Welt eines modernen Bürohauses verpflanzten Natur. Der Baum draußen hat keine Blätter und stellt die ablenkende Frage nach der Jahreszeit und den Bedingungen des Wachstums.

Die Liste der Fehler scheint endlos zu sein. Der Fotograf wundert sich, warum er den Verschluss gerade in dem Augenblick auslöste, als die Frau in der Eingangshalle den Kopf abwandte. Er fragt sich, warum er nicht die schwache Spiegelung eines weiteren Gebäudes ganz rechts im Bild bemerkte oder warum ihm nicht das Spiegelbild eines merkwürdigen Sackes auffiel, der am Fuße der Marmorsäule lag. Wie konnte er überdies ein Querformat wählen, anstatt eines Hochformats, das für die Abbildung eines Hochhauses viel geeigneter ist? Die Fehler seines Bildes sind offensichtlich. Anstatt ihm einen Ehrenplatz in seiner Sammlung zu geben, wirft er es in den Papierkorb.

Szene 2:



Szene 2: Am späten Nachmittag kommt ein zweiter Fotograf am gleichen Platz vorbei. Auch er bemerkt die Bäume in den Kübeln und ist fasziniert zum Teil aus denselben Gründen wie der erste Fotograf. Die Sonne steht inzwischen tiefer am Himmel; ein Strahl ihres Lichts fällt in die Eingangshalle und lässt die Blätter aufleuchten. Punkt nur die Spitzen der Bäume liegen noch im Schatten. Der Fotograf beschließt darum, die Aufnahme zu verschieben bis die Sonne noch weiter gesunken ist und die Bäume vollkommen beleuchtet. Er will Film nicht für die Aufnahme verschwenden von der er weiß, dass er später damit unzufrieden sein wird; er geht also weiter.

Eine halbe Stunde später kehrt er zurück und findet die Beleuchtung gerade richtig. Die Sonne strahlt wie ein starker Scheinwerfer durch das Dämmerlicht in der Eingangshalle und lässt die Bäume leuchtend hervortreten. Eine Frau sitzt jetzt unter den Bäumen, deren lebendiges Grün gleichsam Trost spendet in diesem kalten, modernen Wolkenkratzer.

Bevor der Fotograf sich Gedanken über die Komposition seines Bildes macht, versucht er, seine Gefühle angesichts der Szene zu klären. Wie der erste Fotograf ist er von dem Widerspruch zwischen der lebendigen Natur und dem Glas und Stahlpalast eines Büro Hochhauses fasziniert. Ihm kommt der Gedanke, dass dies nicht nur der Konflikt zwischen diesem einen Gebäude und diesen Bäumen ist, sondern der zwischen moderner städtischer Architektur und allen Bäumen schlechthin. In diesem Bild muss sich ein wesentlicher Gegensatz manifestieren, der die spezifischen Elemente dieser einen zufälligen Szene transzendiert und eine grundsätzliche Aussage über die Städte und die Natur erlaubt.

Wie kann der Fotograf solche Empfindungen mitteilen? Er steht auf demselben Platz wie der erste Fotograf und bedenkt jedes Element, das vielleicht im Bild erscheinen wird. Er weiß, dass er zwischen der Glaswand und der Schwarzen morgens Zeile stehen bleiben muss, damit die dunkle Reflexion der Säule es der Kamera ermöglicht, die Bäume hinter dem Glas zu sehen. Dieser festgelegte Aufnahmestandpunkt schränkt seine Möglichkeiten ein; aber er muss noch mit weiteren Bildelementen fertig werden: den Spiegelungen der Autos, einem blätterlosen Straßenbaum und einem Bürohaus jenseits der Straße; dem langen Blick in die Arkade; der Spiegelung der Säule; und schließlich der Glaswand selbst.

Soll er alle diese Elemente im Bild vereinen oder einige ausscheiden? Die Arkade vermittelt den Eindruck der ultramodernen städtischen Architektur, eignet sich aber weniger für seine Absicht. Sie würde das Auge von den Bäumen ablenken, die sein wesentliches Bildmotiv sind. Wenn er jedoch die Arcade nicht zeigt, wie kann er dann das Wesen der urbanen Architektur darstellen? Die Antwort kommt ihm sofort: die Spiegelungen des Bürohochhauses von jenseits der Straße werden den Eindruck der Großstadt-Silhouette vermitteln. Er kann auf die Arcade verzichten. Indem er sie eliminiert, gewinnt er eine neue Bildwirkung; denn nun wird der Standort der Bäume für den Betrachter zu einem Geheimnis. Sie können überall stehen in jeder Stadt – eine wertvolle Mehrdeutigkeit, die die Aussage des Bildes beträchtlich erweitert.

Bei der Überprüfung der anderen Spiegelungen gelangt er zu dem Schluss, auch den blätterlosen Straßenbaum zu eliminieren. Er findet ihn nur verwirrend und unangemessen. Ihm geht es lediglich um den Konflikt zwischen lebenden Pflanzen und leblosen Gebäuden. Die Wucht seines Motivs würde durch einen entlaubten, fast tot wirkenden Baum abgeschwächt werden. Baum und Arcade also dürfen im Foto nicht erscheinen.

Die gespiegelten Autos andererseits sind wichtig für seine Aussage über den Gegensatz zwischen Natur und Menschenwerk; er beschließt, sie mit ins Bild zu nehmen. Bleibt noch die Reflexion der schwarzen Säule selbst. Er könnte natürlich die Säule als das, was sie ist, zeigen, indem er die Kamera leicht nach unten richtet und den sich im Glas spiegelten Sockel fotografiert. Aber die Säule würde keinen Zweck erfüllen, also beschließt er, auf sie zu verzichten. Nun kann er zwar die Realität der Säule verhüllen, nicht aber ihr Spiegelbild ausschalten; denn diese dunkle Reflexion lässt ja erst die Bäume hinter der Glaswand sichtbar werden. Da bemerkt er die Ähnlichkeit zwischen der senkrechten Kante der Säule und der Silhouette des Bürohauses jenseits der Straße. Ihm kommt eine kühne Idee. Wenn das Innere der Eingangshalle (außer den Bäumen und der Frau) im Bilde schwarz erscheint, könnte die senkrecht aufragende Säulenkante die Illusion eines riesigen schwarzen Wolkenkratzers erzeugen, der hinter den eingeschlossenen Bäumen in den Himmel ragt. Um diese Illusion vollständig zu machen, stellt er sich ziemlich nahe an die Glaswand, um sowohl die Spiegelung der Säulenbasis als auch die des Arkadendaches auszuschalten. Nur wenn diese visuellen Hinweise fehlen, wird der Betrachter die dunkle aufragende Säulenkante nicht von der Silhouette eines Hochhauses unterscheiden können.

Der Fotograf weiß nun: wenn alle Einzelteile des Bildes bis auf die Bäume und die Frau in einem sehr dunklen Ton abgebildet werden, kann der Betrachter nicht mehr erkennen, dass die wesentlichen Bildelemente aus Spiegelungen bestehen. Auch die Glaswand der Eingangshalle wird verschwinden. Und dies entspricht genau den Zweck des Fotografen, der Bäume und Stadt in einem unmittelbaren Gegensatz zeigen will; nichts darf zwischen ihnen sein.

Er tritt an die Glaswand heran und blickt durch seinen Sucher. Mit einem Bild in Querformat ist überhaupt nichts zu machen; die ausgeprägten Senkrechten verlangen ein Hochformat. Also dreht er die Kamera. Nun probiert er verschiedene Blickwinkel aus Komma, um das beste Arrangement der einzelnen Bildteile zu finden. Zunächst nimmt er die Bäume in die Bildmitte, aber dies zerstört die Illusion des aufragenden schwarzen Wolkenkratzers hinter den Bäumen. Er beschließt, die Bäume an den unteren Bildrand zu rücken. Diese Veränderung des Blickwinkels schenkt ihm noch einen weiteren Vorteil: man sieht nur das Dach des Bürohauses jenseits der Straße, so dass die Aufmerksamkeit des Betrachters im Bild selbst festgehalten wird.

Die Qualität des Fotos wird von der richtigen Belichtung abhängen; darum entschließt sich der Fotograf, mehrere Aufnahmen mit verschiedenen Blendenöffnungen und Belichtungszeiten zu machen, um sicherzugehen, eine genügend große Tonwertabstufung zu erhalten. Die Bäume und die Frau müssen sehr hell sein, als ob sie allein in dieser kalten Stadtlandschaft

vom Feuer des Lebens berührt würden. Alles andere muss dunkel und bedrohlich wirken und darf nicht mit Sicherheit lokalisiert werden können. Sein größter Aktivposten ist – wie er sieht – das strahlende Sonnenlicht auf den Bäumen. Sie werden in jedem Falle sichtbar bleiben, auch wenn er die Aufnahme unterbelichtet, um die Spiegelungen abzdunkeln und das Innere der Eingangshalle mit tiefem Schwarz zu erfüllen.

Während dieser ganzen Zeit war der Fotograf von der Voraussetzung ausgegangen, dass er das Bild von einem Standpunkt aus aufnehmen würde, an dem das Spiegelbild der Sonne in der Glaswand von der Säule verdeckt wird; denn die Reflexion der Sonnenstrahlen hätte im Bild ein störendes, sternartiges Lichtmuster entstehen lassen. Nun aber tritt er ein paar Schritte nach rechts, um zu sehen, was aus seiner Bildidee würde, wenn er einen Teil der reflektierten Sonne hineinnehme. Die Wirkung ist interessant und verwirrend zugleich. Da er verbergen will, dass sich im Bilde Spiegelungen befinden, wird man annehmen, die Sonne stehe hinter den Bäumen. Diesen offensichtlichen Sonnenstand kann man aber nicht mit dem Licht in Einklang bringen, das auf die Bäume fällt – und zwar von vorn.

Sofort erkennt er, dass diese Unmöglichkeit das Element ist, das das Bild vollendet. Das Geheimnisvolle der Szene wird vom Paradoxon des Lichts, dass aus zwei Richtungen zu kommen scheint, noch vertieft. Ein weiterer Konflikt wird nun im Bilde ausgetragen – ein Gefühl von Unlogik verstärkt den Zusammenprall von Natur und Stadt. Da das Spiegelbild der Sonne etwa im Bildmittelpunkt erscheinen wird, trägt es zur visuellen Stabilität bei – ein strahlend heller Mittelpunkt, um den herum sich alles andere ordnet.

Endlich ist der Fotograf zur Aufnahme bereit. Da die Beleuchtung tückisch ist und er nicht genau weiß, wie stark die Sonnenstrahlen blenden, macht er mehrere Aufnahmen von verschiedenen Standpunkten aus, um größere oder geringere Mengen gespiegelten Sonnenlicht ins Objektiv fallen zu lassen. Aus jeder Position macht er unterschiedlich lange Belichtungen. Das Ganze ist ein Glücksspiel, und der Fotograf will sich jede mögliche Erfolgchance sichern.

Seine Mühen zahlen sich aus. Als er die fertigen Bilder betrachtet, findet er eines darunter, das seinen Erwartungen mehr als entspricht. Es zeigt eine traumhafte Vision, durchblitzt von den Strahlen einer gleißenden Sonne. Inmitten einer dunklen, drohenden Stadtsilhouette bietet eine kleine Baumgruppe einer einsamen Frau ihren spärlichen Schatten. Wir blicken in eine Welt aus kraftvoll gegensätzlichen Tönen, geisterhaften Konturen, einsam schwebenden Blättern und fremdartigen Lichterscheinungen. Und alle Bildelemente sind unlösbar zu einem faszinierenden Ganzen vereint.

Der Unterschied zwischen den beiden Fotografen liegt nicht notwendigerweise in ihrer Intelligenz, ihrer Feinfühligkeit oder irgendeiner anderen Vorbedingung für fotografischen Erfolg. Der erste Fotograf war durchaus ein Mann von Fantasie und Intelligenz. Er verfügte über eine vorzügliche Ausrüstung und trat seinem Motiv voll guter Absichten und starker

Gefühle gegenüber. Dennoch lieferte er ein Bild, das langweilig, konzeptionslos und ohne Pointe ist.

Sein Versagen – und der Erfolg des zweiten Fotografen – hingen letztlich von einem entscheidenden Faktor ab: der Verständlichkeit. Das zweite Bild wirkt viel klarer und Einleuchtender als das erste. Im ersten Foto heben sich die vielen verschiedenen Aussagekomponenten gegenseitig auf. Der Betrachter ist unsicher, worauf er reagieren soll, und kann die Absichten des Fotografen nur erraten. Worin liegt der Fehler?

Der Fotograf ging von einer guten Idee aus: Er wollte den Widerspruch zeigen, der in der Anpflanzung lebender Bäume in einem modernen Bürohochhaus liegt. Er vereinigte jedoch wahllos alle möglichen Bildelemente und hoffte, dass die Kamera automatisch die Aussage hervorbringen werde, die er in dem Motiv sah. Er versäumte, zwischen den einzelnen Bildelementen visuelle oder thematische Verbindungen herzustellen und das Bild auf eine klare Aussage zu konzentrieren. Sein Bild verleiht der Arkade, der Glaswand, der Eingangshalle, der Frau, den Bäumen und den Spiegelungen den gleichen Rang an Bedeutung (oder Bedeutungslosigkeit). Die Arkade nahm er ins Bild, weil sie die Größe des Gebäudes zeigte. Das Spiegelbild des Bürohauses jenseits der Straße nahm er auf, weil er dunkel fühlte, dass sein Bild dadurch interessanter würde. Die Spiegelungen der Autos und des entlaubten Baumes kamen aufs Bild, weil er sie zunächst überhaupt nicht bemerkt hatte – auch die gedämpfte Spiegelung eines weiteren Bürogebäudes im glänzenden Marmor der Säule entging ihm. Sein grundsätzlicher Fehler bestand, kurz gesagt, darin, dass es ihm nicht gelang, die verschiedenen Elemente der Szene zu integrieren, und das Ergebnis heißt denn auch: Zusammenhanglosigkeit

Was war das Geheimnis für den Erfolg des zweiten Fotografen? Er tat das, was sein Vorgänger versäumte: Er verschaffte sich Klarheit über seine Gedanken und Gefühle angesichts des Motivs. Auch ihn faszinierte der Widerspruch von Bäumen in einem modernen Club Bürogebäude. Aber anstatt das Foto aus diesem unmittelbaren Interesse heraus zu knipsen, analysierte er zunächst die Bedeutung der Szene und versuchte, die Ursache ihrer Wirkung zu ergründen. Ihm wurde bewusst, dass er gar nicht diese Bäume und dieses Bürohaus zeigen wollte, sondern die grundsätzliche Unvereinbarkeit von Natur und urbaner Architektur. Und je mehr er sich in das Motiv vertiefte, desto klarer wurde er sich seiner eigenen Empfindungen bewusst: Städte waren seiner Meinung nach düster und herzlos, die Natur dagegen strahlend und voller Leben. Die Frau, die im Sonnenlicht unter den Bäumen saß, wurde ihm zum Zeichen für seine eigene Liebe zur Natur. Die Arbeitsmethode, die er anwandte, bestand aus einem komplexen Prozess der Erforschung und Auswahl. Er prüfte alle Gegenstände vor seiner Kamera – das Gebäude, sein Interieur und seine Umgebung – und untersuchte sie auf ihre möglichen Bedeutungen. Während dieser Periode der Beobachtung lockten ihn viele Bildmotive – die Bäume, die Arkade, die Frau, die Spiegelungen. Dann aber erschien ihm eine Idee – das Paradoxon des Lebens in einem sterilen Wolkenkratzer – gehaltvoller und fesselnder als alles andere. Was irrelevant war oder ablenkte, schloss er aus. Die Bildelemente, die übrigblieben, rückte er sorgfältig im Sucher zurecht, so dass ihre Bedeutung klar erkennbar

wurde. Er stimmte die Mischung dieser Elemente ab, wie ein Musiker verschiedene Noten zu einem Akkord vollkommener Harmonie verbindet. Erst als er sicher war, dass alle Teile zusammenpassen und sich zu einem Ganzen fügten machte er die Aufnahme.

Von der Redaktion der TIME-LIFE-BÜCHER, Die Kunst der Fotografie, 1971, Time Inc. in the United States, 12-19.