

Zu den Photographien von Henri Cartier-Bresson

Autor(en): **Gasser, Manuel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 7: **Hotel- und Ferienbauten; Restaurants**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-33307>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu den Photographien von Henri Cartier-Bresson



1

Wer die ungemeine, ja unvergleichliche Wirkung des Photographen Henri Cartier-Bresson ergründen möchte, tut gut, das Vorwort zu seiner ersten großen Bildersammlung, «Images à la Sauvette», zu lesen. Er wird feststellen, daß dieser Meister der Technik für die Technik so gut wie nichts übrig hat. Mit kaum verstecktem Hohn spricht er vom «Fetischismus, der sich rund um die Technik entwickelt hat» und von den Kollegen, die «bäuchlings photographieren, um Effekte oder andere Extravaganzen herauszuholen». Vom Kunstgriff, in der Dunkelkammer durch einen geschickten Ausschnitt die Wirkung einer Aufnahme zu steigern, hält er gar nichts. Er ist vielmehr überzeugt, daß die Reinheit der Vision durch das Hin- und Herschieben unter dem Vergrößerungsapparat zerstört wird, daß einzig und allein das Bildganze, das der Photograph im Sucher sah, göltig und gut ist.

Derselbe Mann aber, der die Technik mit Geringschätzung abtut, gerät ins Feuer, wenn er auf die Komposition zu sprechen kommt. Sie ist ihm wichtiger als der Bildgegenstand, wichtiger als alles.

Um das zu wissen, braucht man allerdings nicht erst jenes Vorwort zu lesen. Es genügt, seine Arbeiten mit Aufmerksamkeit zu betrachten und an ihnen jenes Experiment vorzunehmen, das gewisse Kunsthistoriker bei der Bildanalyse anwenden und das darin besteht, daß man die Figuren und andern Elemente durch Gerade, Kreissegmente und so fort verbindet und so die geheime Architektur des Kunstwerkes sichtbar macht.

Man wird mit dieser Methode bei Cartier-Bresson ebenso großen Erfolg haben wie bei irgendeinem Maler; nur

hat sie bei ihm mehr Sinn. Denn wenn es sich bei einem Maler von selbst versteht, daß er Figuren und Gegenstände nicht aufs Geratewohl, sondern nach einer bestimmten Ordnung verteilt, so muß diese Gesetzmäßigkeit des Bildaufbaus bei einem Photographen, bei einem Reporter vor allem, verblüffen. Denn er kann seine Modelle ja nicht beliebig hin und her schieben wie der Stilllebenmaler seine Äpfel und Flaschen; und wenn ihm ein Hintergrund nicht ins Konzept paßt, so kann er ihn nicht einfach weglassen. Er kann sein Bild nicht nach Lust und Laune komponieren, muß es vielmehr nehmen, wie es sich ihm bietet.

So wäre denn der Photograph ein Spielball des Zufalls?

Daß dem nicht so ist, beweisen die Aufnahmen Cartier-Bressons. Denn da ist unter hunderten nicht eine, bei der dem Zufall eine Chance gegeben wurde. Jede hat ihre feste, unverrückbare Architektur; auf keiner kann man irgend etwas weglassen oder hinzufügen, ohne daß diese Architektur zerstört würde.

Das kommt daher, daß Cartier-Bresson seine Photographien nach ebenso strengen Regeln «baut» wie ein Maler sein Bild oder ein Regisseur eine Szene. Der Unterschied zu diesen besteht lediglich darin, daß Maler und Regisseur bewußt mit ihrem Material schalten und walten, daß jedoch der Photograph die Sorge um den Bildaufbau dem Leben, der Wirklichkeit überläßt und sich lediglich die Auswahl aus den Millionen möglichen Kombinationen vorbehält.

Mit andern Worten: wenn der Regisseur seinen Hauptdarstellern diese und jene Stellungen und Posen vor-



2

schreibt, die Statisten so verteilt, daß sie wirkungsvolle Gruppen ergeben, und mit der Plazierung und Beleuchtung von Requisiten und Kulissen ein übriges tut, um das Gesamtbild, das ihm vorschwebt, zu erreichen, so schlendert Cartier-Bresson so lange durch die Straßen von Paris, New York oder Moskau, bis sich eine ebenso vollkommene Situation von selbst ergibt. Dann drückt er ab. Das ist die ganze Kunst.

1
Kind in Valencia, 1933
Enfant à Valence
Child in Valencia

2
Mitternachtsmesse in Scanno (Abruzzen)
Messe de Minuit à Scanno (Abruzzen)
Midnight Mass at Scanno (Abruzzen)



3

Daß es sich dabei aber um eine wirkliche Kunst, das heißt um etwas nicht Erlernbares, um eine Gabe vielmehr, handelt, ist leicht einzusehen. Denn gerade die schönsten und erstaunlichsten Aufnahmen dieses Photographen sind von einem solchen Reichtum an bewegten Elementen, daß er sie im Augenblick, da er den Auslöser betätigte, unmöglich überblicken, geschweige denn ihre Funktion im künftigen Bild in Rechnung stellen konnte. Man nehme als Beispiel nur das Bewegungsspiel der Flüchtlinge im Lager von Kurukschetra. Diese Aufnahme ist ein Musterbeispiel klassischen Bildaufbaus: drei durch die emporgeworfenen Hände gebildete Dreiecke über einer durch helle und dunkle Körper gegliederten Horizontalmasse – sogar die Einbuchtung rechter Hand ist durch die symmetrisch angeordneten Pantoffeln ideal ausgefüllt. Nun muß man sich aber vergegenwärtigen, daß der Photograph eine heranstürmende, wild gestikulierende Menge vor sich hatte, daß er, das Auge am Sucher, nur die Stellung des einen und andern, bestenfalls von dreien oder vierten, erfassen konnte. Betrachtet man hingegen seine Aufnahme, so stellt man fest, daß darauf ein Dutzend unvergleichlicher Stellungen und keine einzige zufällig, nichtssagend wirkende zu sehen ist, daß eine Gruppe zustande kam, die kein Maler, kein Regisseur wirkungsvoller hätte stellen können.

Dazu kommt, daß es mit der bloßen Stellung der Figuren und Gegenstände im Bild ja keineswegs getan ist. Es muß im Augenblick der Aufnahme eine ganz bestimmte Verteilung von Licht und Schatten vorhanden sein, die später den besonderen Reiz der Photographie ausmachen wird. Und die Menschen müssen nicht nur stellungs- und bewegungsmäßig, sondern auch, was ihren Gesichtsausdruck betrifft, im richtigen, im entscheidenden Augenblick erfaßt werden – das Bewe-

gungsspiel einer reichen Szenerie muß mit dem Mienenspiel der Hauptakteure synchronisiert werden. Es ist leicht einzusehen, daß einer solchen Fülle an Gegebenheiten und Ansprüchen unmöglich mit den «militärischen Instruktionen, die mit den Apparaten mitgeliefert werden», beigegeben werden kann. Und auch nicht mit dem flinksten Verstand. Es braucht dazu ein mehreres – eben das, was den Künstler vom Handwerker unterscheidet.

Es wird darum niemand verwundern, zu hören, daß Cartier-Bresson als Maler, als Schüler von André Lhote, angefangen hat. Erstaunlich ist vielmehr, daß er sich so gleich einem Zweig der Photographie zuwandte, der so weit als möglich von der Malerei entfernt ist. Denn aus dem ehemaligen Kunststudenten wurde nicht etwa ein «Lichtbildner», sondern ein Reporter. Er wurde Reporter mit Leib und Seele und war bald einer der begehrtesten Mitarbeiter der illustrierten Presse diesseits und jenseits des Ozeans. Und als Reporter geht er nicht auf Schönheit, sondern auf Wahrheit aus. Er schildert die nackte Macht und das schreiende Elend, das lächelnde und das lächerliche Gesicht der Zeit, den echten Glanz und den falschen Flitter unserer Zivilisation. Er genügt dem Informationsbedürfnis; er ist der Porträtist der Prominenz, und er brachte es so weit, daß er im offiziellen Gästeverzeichnis der Wiener Operneröffnung neben John Foster Dulles und Henry Ford II. als «Starphotograph Cartier-Bresson» figurierte.

Aller Erfolg und alle Ansprüche des Metiers aber änderten nichts an der Qualität und Haltung seiner Arbeiten. Die in aller Welt als Sensation aufgenommene Rußlandreportage ist, Bild für Bild, genau so streng gebaut wie jene ersten Bilder, die er als Zweiundzwanzig-



4

jähriger aus Spanien nach Hause brachte. Denn Cartier-Bresson ist, wie er mit Stolz sagt, immer ein Amateur geblieben. Ein Liebhaber. Ein Verliebter in die gleitenden Übergänge von Hell und Dunkel, in die ausgewogene Verteilung der Massen, in die strenge, klare Komposition, in die Gesetzlichkeit, welche die Schönheit jedes Kunstwerkes ausmacht – handle es sich nun um ein Bild, eine Architektur oder eine photographische Aufnahme.

3

Flüchtlinge im Lager von Kurukshetra (Punjab) bei der Gymnastik, 1947
 Réfugiés du camp de Kurukshetra (Punjab) faisant de la gymnastique
 Refugees doing gymnastics in the Kurukshetra camp (Punjab)

4

Bonnard in seinem Atelier in Le Cannet, 1944
 Bonnard dans son atelier du Cannet
 Bonnard in his Cannet studio

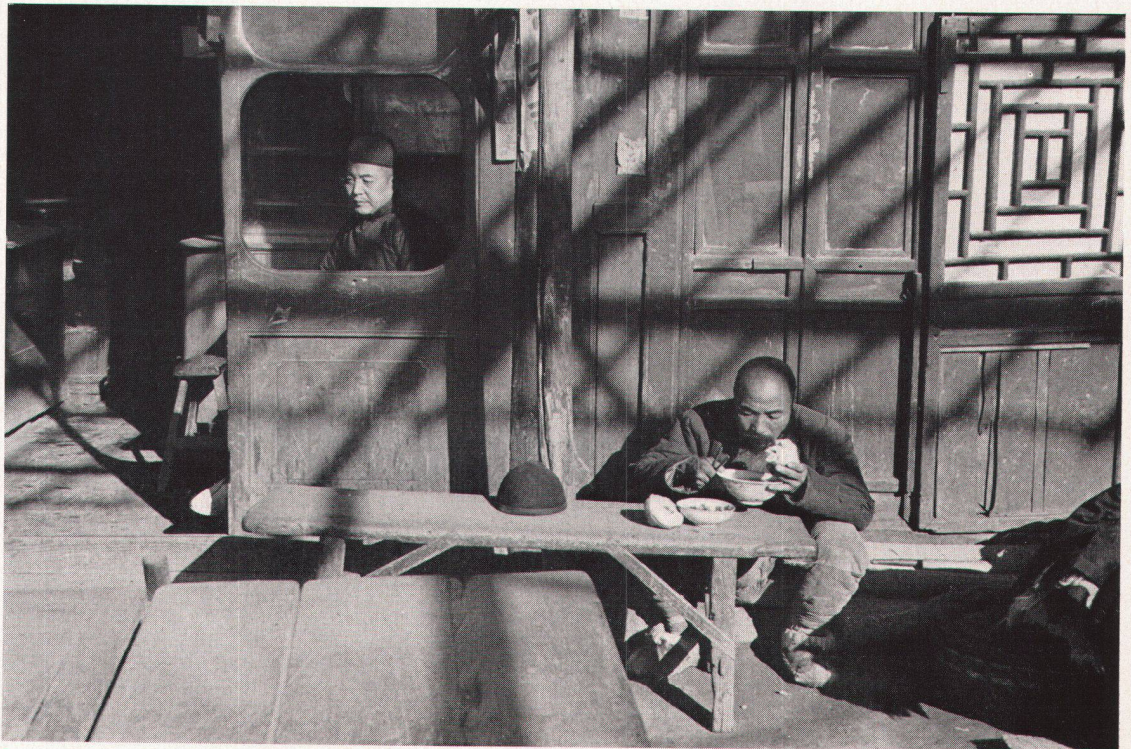


5

5
 Markt an der rue Longue in Marseille
 Marché de la rue Longue, Marseille
 Rue Longue Market, Marseille

Photos 1-6: Henri Cartier-Bresson, Paris

6
 Ladenbesitzer und Bauer in Peking während des Umsturzes, 1948
 Boutiquier et paysan à Pékin pendant la révolution
 Shop owner and farmer in Peking during the revolution



6

Über den Lebenslauf des Photographen gibt der Katalog der Cartier-Bresson-Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1946, Auskunft. Wir entnehmen ihm einige Daten und ergänzen sie.

Geboren 1908 in Chanteloup. Der Vater Pariser, die Mutter Normannin. Einziges Interesse des Jungen: die Malerei. 1928 entscheidet er sich für deren Studium und tritt ins Atelier André Lhote ein. 1929 folgt ein acht Monate dauernder Aufenthalt in Cambridge mit künstlerischen und literarischen Studien. 1930 Militärdienst und erste photographische Versuche. 1931 Reisen in Afrika und Aufenthalt an der Elfenbeinküste. 1932 Reisen in Polen, Tschechoslowakei, Österreich, Deutschland. Erstes Arbeiten mit der Leica. 1933 Reisen in Italien und Spanien. Erste Ausstellungen. 1934 Mexiko. 1935 New York. 1936 Zusammenarbeit mit Jean Renoir an einem Film. 1937 Heirat mit der javanischen Tänzerin Ratna Mohini. Dokumentarfilm über ärztliche Hilfeleistungen im spanischen Bürgerkrieg. 1939 Mitarbeit an Jean Renoirs «La Règle du Jeu». Wird zur Armee eingezogen. 1940 gerät er noch am Waffenstillstandstag in deutsche Gefangenschaft. Er verbringt 36 Monate in Gefangenenlagern. Nach drei mißlungenen Versuchen gelingt ihm die Flucht nach Frankreich. 1943 geht er mit falschen Papieren nach Paris und arbeitet dort mit der Widerstandsbewegung. 1944 organisiert er Gruppen von Widerstands-Photographen, um die Besetzung und den Abzug der Deutschen dokumentarisch festzuhalten. 1945 arbeitet er für «Harper's Bazaar» und zeigt 1946 eine große Ausstellung seiner Arbeiten im Museum of Modern Art, New York. 1947 New York und New Orleans. 1948 Indien, Pakistan, Ceylon, Malaya. 1949 Indonesien, Bali. 1950 Iran, Ägypten. 1951 bis 1955 Europa, Sowjetrußland. Macht gegenwärtig eine große Reportage über die Ströme Seine und Rhein.

Die Reportagen Cartier-Bressons wurden in den folgenden Bildbänden gesammelt: «Images à la Sauvette», 1952, und «Les Européens», 1955, beide bei den Editions VERVE, Paris; «Les Danses à Bali», 1952, «D'une Chine à l'autre», 1954, und «Moscou», 1955, alle im Verlag Robert Delpire, Paris.

Die Ausstellung von 350 Photographien Cartier-Bressons aus den Jahren 1930–1955, die das Kunstgewerbemuseum Zürich in der Zeit vom 22. Februar bis zum 18. März 1956 veranstaltete, entsprach als Auswahl und Anordnung der Werkübersicht, die das Musée des Arts décoratifs im Louvre gezeigt hatte (November/Dezember 1955). Der Zürcher Katalogtext ist eine stark verkürzte, freie Übertragung des hier erwähnten Vorwortes für «Images à la Sauvette».

7
Henri Cartier-Bresson in Ponthierry; ein Gendarm macht seine Souvenir-Aufnahme der zugefrorenen Seine. Februar 1956
Henri Cartier-Bresson à Ponthierry. Un gendarme prend sa photo-souvenir de la Seine gelée
Henri Cartier-Bresson in Ponthierry. A policeman taking this souvenir photo of the frozen Seine

Photo: René Groebli SWB, Zürich

