

6 Street Photography

Gute Fotografie muss nicht immer besondere Momente einfangen, sie kann sich auch dem scheinbar Banalen und Alltäglichen widmen. Menschen auf der Straße fotografieren – eine Herausforderung. Wie gelingt es, fremde Personen geschickt in die Bildkomposition zu integrieren und dabei trotzdem Diskretion zu wahren?

Die sogenannte Street Photography hat eine lange Tradition. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts begannen Fotografen sich jenseits des Elfenbeinturms der statischen, inszenierenden und idealisierenden Kunstfotografie dem Leben »auf der Straße« zuzuwenden. Nicht selten geschah dies mit sozialreformerischem Impetus. Die Kamera diente dabei quasi als objektives Analyseinstrument, um die Schattenseiten der beginnenden industriellen Moderne mit ihren dramatischen Umwälzungen zu dokumentieren. Besonders das soziale Gefüge der Großstädte begann sich dramatisch zu ändern. Lewis W. Hine zum Beispiel dokumentierte seit 1907 Kinderarbeit in den USA, und sein Werk hat tatsächlich dazu beigetragen, dass Gesetze zu deren Eindämmung verabschiedet wurden. Bekannt ist etwa Hines 1908 entstandene Aufnahme eines Jungen, der auf der Straße steht und Zeitungen verkauft.

Die Hoch-Zeit der Street Photography aber setzte in den 1920er Jahren ein – namentlich forciert durch die Einführung der Leica. Es etablierte sich ein Fotografentypus, der sich im Strom der Großstadt mit ihrem widersprüchlichen, uneindeutigen Zeichenkosmos treiben ließ und aus der Hand fotografierte. Die Ästhetik veränderte sich: Das Zufällige, Beiläufige, Überraschende, Flüchtige und auch Banale des urbanen Geschehens wurde zum Material dieser Fotografen. Die Kamera diente dabei als Verlängerung ihres subjektiven Blicks. Der großstädtische Flaneur mit der Kamera war geboren. Er interessierte sich weniger für konkrete Ereignisse und Phänomene, sondern er nahm die Beiläufigkeit scheinbar banaler Augenblicke ins Visier, aus denen aber doch gesellschaftliche Phänomene ablesbar sind. Die Grenze

der Street Photography zur sozialdokumentarischen Fotografie wie beispielsweise dem FSA-Projekt (Edward Weston oder Dorothea Lange) waren fließend. Es kamen, vor allem in der retrospektiven Betrachtung, oft eindrucksvolle Sozialdokumentationen heraus, aber entscheidend für die Faszination der Street Photography war etwas anderes: Der aus dem Strom der Ereignisse herausgelöste Moment wies den Fotografen als Schöpfer einer eigenen Realität, der seiner subjektiven Wahrnehmung, aus. Dabei gab es nichts mehr, was nicht fotografierenswert gewesen wäre. Sind bei Henri Cartier-Bresson die auf den Punkt gebrachten Momente noch spektakulär und enthüllen Augenblicke von ganz besonderer Bedeutung, so wenden sich etwa Gary Winogrand oder Lee Friedlander in den 1960er und 1970er Jahren ganz und gar der Banalität des Alltags zu. Sei es ein Hund, der auf einer gähnend leeren Straße mit hochgradig langweiliger Architektur sitzt, oder ein Mann mit Hut, der vor einem McDonald's-Restaurant vorbeigeht, das Edward Hopper gemalt haben könnte. Gerade letztere Assoziation verweist aber wieder darauf, dass Street Photography bei aller vordergründigen Belanglosigkeit ihrer Sujets nicht weniger als eine Enzyklopädie der Chiffren unserer Gegenwart sein kann.

Diese scheinbar bedeutungslose und doch so bedeutsame Schlichtheit des Alltags will natürlich fotografisch gestaltet werden. Wie nähert man sich Szenen der Straße und wie gelingt es, dem scheinbar Bedeutungslosen eine fotografische Bedeutung zu verleihen?

Fuß vor dem Aufsetzen

Auch dieses Bild (Abb. 6–1) zeigt eine vollkommen banale Szene: Blick auf nichtssagende Hochhäuser, ein Mann mit einem Eis in der Hand geht vorbei. Und doch hat die Szene einen Zauber bekommen. Das liegt an mehreren Faktoren: Das Gegenlicht verleiht dem Bild Stimmung, die Brücke auf der Brücke über die Seine mit ihrem Pfeiler bildet eine interessante grafische Struktur, die Lampe ist ein Anachronismus, schafft ein Stück Nostalgie, und der Mensch ist an der richtigen Stelle, sein Fuß ist kurz vor dem Aufsetzen, der Beinschatten kommt von unten entgegen. Der banale Moment ist konserviert und durch Licht, Komposition und Gestaltung zu etwas Besonderem erhöht worden. Wenn man einen Menschen, wie bei dieser Aufnahme, schon von weitem kommen sieht und weiß, welche Bahn er ziehen wird, so ist es nicht klug, die Kamera schon lange vorher in Position zu bringen, denn oft verlassen die Menschen dann ihre »Bahn« und gehen hinter dem Rücken des Fotografen vorbei, weil sie das Bild nicht stören wollen. Um das zu verhindern, ist es besser, die Kamera zunächst in eine andere Position zu richten und erst im letzten Moment zur ausgewählten Position zu schwenken. Dabei ist es natürlich eine Hilfe, wenn man sich den Bildausschnitt vorher schon genau überlegt hat. Hier gliedert der Pfeiler das Bild im vertikalen Goldenen Schnitt, zwischen dem nach rechts aus dem Bild herausgehenden Mann und dem linken Teil mit Hochhäusern und Lampe entsteht eine Bildspannung.

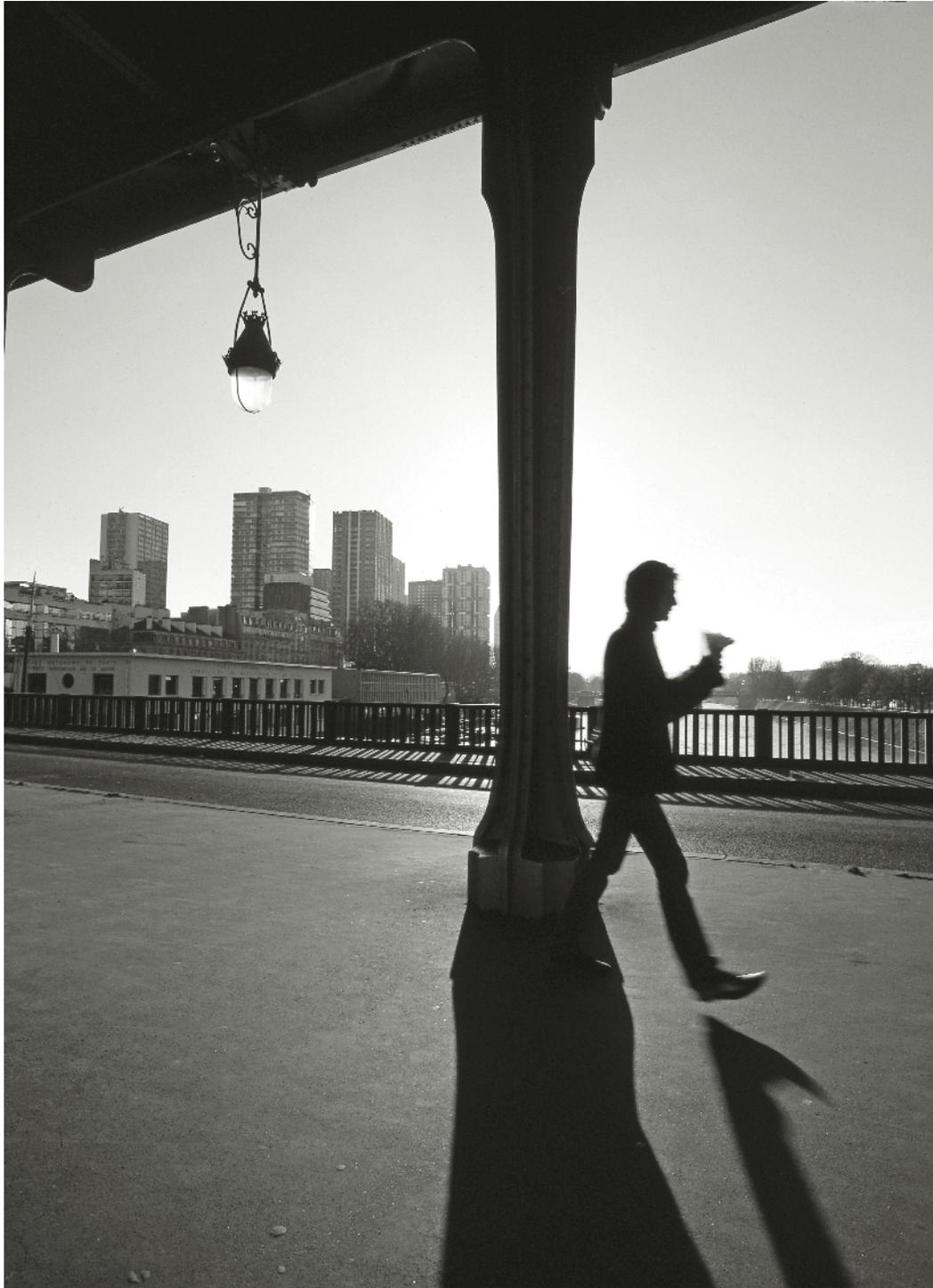


Abb. 6-1



Abb. 6-2

Springendes Kind

Auch dieser Moment ist banal. Es handelt sich um nichts weiter als ein Kind, das beginnt, eine Treppe in Rom hinunterzulaufen. Und dennoch weist das Bild (Abb. 6-2) über den alltäglichen Moment hinaus. Für den Betrachter stellt sich die Szene so dar, als ob das Kind in die Tiefe spränge, denn die Kamera verschweigt die Treppe, zeigt nur den Vorsprung und dahinter eine 20–30 m tiefer liegende Straßenflucht. Die Silhouette des Kindes füllt den Bildraum und ist genau im Moment des »Absprungs« erfasst. Das rechte Bein schwenkt schon nach vorne, und der gehobene rechte Arm des Jungen unterstreicht die Dynamik der Bewegung. Der Sprung in die Tiefe wird perfekt suggeriert. Wie entsteht solch ein »Straßenfoto«? Natürlich dadurch, dass man sich als Fotograf genügend Zeit nimmt. Um dieses Bild vorzubereiten, musste der Ausschnitt schon vorher genau festgelegt werden. Das 105-mm-Teleobjektiv sorgt für die dichte Perspektive. Da hier eine kurze Verschlusszeit (1/500 sec) gewählt werden musste, gab es kaum Schärfentiefe, und die Schärfenebene musste natürlich auf den detailreichen Hintergrund gelegt werden. Der Mensch würde sich auch leicht unscharf dem Betrachter vermitteln. Auf diesen Menschen war etwa 10 Minuten zu warten. Es war darauf zu achten, die Kamera ganz genau in der

richtigen Millisekunde auszulösen, damit der Sprung in die Tiefe suggeriert werden konnte. Mit einer der ersten Digitalkameras, die noch minimale Auslöseverzögerung hatten, wäre dieser Schuss nicht möglich gewesen.

Das Volk vor dem Regierungsgebäude

Direkt vor dem Abgeordnetenhaus im Berliner Regierungsviertel spielt sich diese Szene (Abb. 6–3) ab. Ein Mann mit Zopf, den man gewiss als ein typisches Berliner »Original« bezeichnen kann, steht gestikulierend zwei jungen Leuten gegenüber. Auch das ist Street Photography, solch einen Moment zu verdichten. Gerade für die Schwarzweißfotografie ist das Gegenlicht besonders geeignet, denn es sorgt dafür, dass sich Architektur und Figuren sehr grafisch vermitteln. Wirkt das Regierungsgebäude bombastisch, aber auch ein wenig steril, so erscheint die kurze menschliche Zusammenkunft umso lebendiger. Eigentlich passen Mensch und Architektur auf diesem Bild gar nicht zusammen. Auch wenn die drei Personen fast auf Silhouetten reduziert sind, vermittelt sich dem Betrachter doch der Eindruck, dass sie sich normalerweise in ganz anderen Räumlichkeiten zu Hause fühlen. Das lässt die Frage nach der Qualität moderner Architektur aufkommen. Drückt solch ein Regierungsgebäude Macht und Kälte aus, macht es den Menschen klein und lässt ihn gar zu einem Fremden in dieser Umgebung werden? Diese drei Menschen behaupten sich aber durch ihr intensives Gespräch gegen die Kälte der Architektur. Die Aufnahme ist digital mit Brennweite 70 mm fotografiert.



Abb. 6–3

Calvin Klein

Eine scheinbar belanglose Szene (Abb. 6–4) in New York, wie sie für die Street Photography typisch ist: Zwei Männer gehen an einer Bushaltestelle vorbei, in deren Innenseite ein Werbeplakat von Calvin Klein angebracht ist. Eine typische Eigenschaft der Fotografie ist es, Dinge miteinander in Beziehung zu setzen, die in der Wirklichkeit nichts miteinander zu tun haben oder wie hier nur für einen flüchtigen Moment zueinanderrücken, ohne sich zur Kenntnis zu nehmen. Es ist aber auch gerade der Zauber der Fotografie, dass man wie hier zwei Männer so perfekt ins Bild bauen kann, dass der Betrachter sie unweigerlich mit der liegenden Schönheit auf dem Calvin-Klein-Plakat in Beziehung setzt. Die beiden Männer passen auch vom Typus perfekt zur Frau in der Werbung: Sie sind in etwa im gleichen Alter, sind in Anzüge mit Westen gehüllt, die direkt der Calvin-Klein-Produktion entstammen könnten. Ihr Schritt ist dynamisch, während die Frau auf dem Plakat liegt und den Betrachter anschaut. Auch hier ist die Frau in die traditionelle Position der Passiven, Wartenden gebracht worden. Natürlich strahlt sie auch Erotik aus, dass sie liegt und den Betrachter direkt anschaut, könnte auch als eine unterschwellige Aufforderung verstanden werden. Die beiden Männer sollten sich eigentlich von dem Blick ange-



Abb. 6–4

sprochen fühlen, aber sie nehmen die Frau auf dem Plakat nicht zur Kenntnis und haben nichts Besseres zu tun, als eilenden Schritts die Welt bewegen zu wollen. Werbung und Wirklichkeit beeinflussen sich gegenseitig; gute Werbung muss in der Lage sein, die allerneuesten Trends zu erkennen und zu verstärken bzw. Trends zu setzen, die die Menschen beeinflussen.

Kompositorisch lebt das Bild von optischen Dreiecken, so sind die beiden Männer in ein dunkles Dreieck hineingesetzt und bewegen sich in ein helles Dreieck hinein. Das dunkle Dreieck lässt sich durch die Metallsäule der Haltestelle in zwei kleinere Dreiecke teilen. Die beiden Personen bewegen sich zwar aus dem Bild heraus, das Auge des Betrachters wird aber durch die schräge Linie des hellen Dreiecks wieder ins Bild hineingeführt. Die Aufnahme ist mit einem 28-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.



Abb. 6-5

Hitchcock-Atmosphäre

Auch dies ist eine banale, alltägliche Szene, und auch hier ist es die besondere Stimmung, die das Bild (Abb. 6–5) interessant macht. Die Geländer eines Metro-Schachts in Paris beschreiben die sogenannte negative Diagonale von links oben nach rechts unten. Das Auge, das ein Bild von links nach rechts »liest«, wird aus diesem Foto herausgeführt, die beiden Personenschatten fangen es aber auf und leiten es in die Bildmitte zurück. Die Schatten zweier Personen und ein Schwarzer inmitten von Beton sind der Bildinhalt. Alle Figuren sind voneinander abgewandt. Auch die Figur des unteren Schattens wendet sich von der oberen Figur ab. Der dominante mittlere Schatten, der sich diagonal durchs Bild zieht, verleiht dem Foto eine Schwere, der Beton sorgt zusätzlich dafür, dass das Bild unheimelig, ja fast schon unheimlich wird.

Street Photography bedeutet, banale Momente gleich nebenan auf der Straße zu konservieren, durch eine besondere Gestaltung das Alltägliche aus seiner Banalität herauszuheben und damit eine Aussage über Alltag und Lebensgefühl zu machen.

Rätselhaftes Paar



Abb. 6–6

Auch auf diesem Bild (Abb 6–6) passiert nicht viel, dafür zeichnet es sich aber durch eine besondere Atmosphäre aus, die sehr stark vom Gegenlicht und den fein gegliederten Schäfchenwolken des Himmels bestimmt wird. Ein schön dekoriertes Geländer sorgt zusätzlich für eine romantische, besondere Stimmung. Von der Treppe kommt ein etwas merkwürdiges Pärchen herunter. Auch wenn das Paar nur silhouettenhaft abgebildet ist, ist doch deutlich zu erkennen, dass es sich um einen ziemlich jungen Mann handelt, der eine vermutlich erheblich ältere Frau mit gebückter Haltung an der Hand hält. Handelt es sich möglicherweise um Mutter und Sohn? Oder sollte es Paare wie im vor vielen Jahren weltbekannt gewordenen Kinofilm »Harold und Maude« in der Wirklichkeit doch geben? Auch darin liegt eine gewisse Melancholie, Jugend und Alter gehen hier Hand in Hand und verweisen darauf, dass sie beide untrennbare Begleiter des Lebens sind, denen man nicht entkommen kann.

Der Bildaufbau ist insofern stimmig, als das Auge ein Bild von links nach rechts liest und hier der Blick mit dem Paar die Treppe hinuntergleitet und beim Mann stehenbleibt, der sich zur Treppe wendet und damit verhindert, dass der Blick aus dem Bild herauswandert. Kontert man das Bild (Abb. 6–7), so geht diese Wirkung verloren, das Auge trifft zuerst auf das Paar und will dann die Treppe nach oben gehen, der Eindruck, dass das Paar gerade von der Treppe heruntergekommen ist, ist verloren gegangen.



Abb. 6-7