



Sam Szafran und Henri Cartier-Bresson

Augenblicke einer Künstlerfreundschaft

Markus A. Castor

*„Sam, pour moi, c'est l'intelligence acrobatique, le cœur en fusion, la déraison fulgurante.
Cela dit, le pastel ou le fusain en main, c'est comme du clavecin bien tempéré.
Son ami fraternel.“*

Henri Cartier-Bresson¹

Als Schnitt durch die Zeit mag man die Bilder Henri Cartier-Bressons bezeichnen. Nicht etwa, weil dies der technischen Apparatur der Bilderzeugung, mit ihrem Verschluss und ihren Belichtungszeiten von Hundertstelsekunden, angemessen wäre; es ist das einzigartige Gespür für die eine mögliche Sekunde, in der Cartier-Bresson Bilder von magischer Präsenz herauszulösen imstande war.² Der Instinkt für den Auslöser, die Klimax einer Konstellation des Sichtbaren, die das leise Auf- und Zuschnappen der einfangenden Apparatur bewirkt, führt dabei fast immer zu stillen Bildern; nicht im Sinne eines Stillstellens, eines Stills, im Gegenteil. Das Davor und Danach des Herausgestellten bleibt dem Bild erhalten, scheint in der Entdeckung des Bildes an- oder nachzuklingen. Man ist versucht, dieses Talent, im prägnantesten Moment die Wirklichkeiten des Sichtbaren in einem Augenblick zusammenzuziehen, zu belichten und festzuhalten, als Fähigkeit zum Augenblick der langen Dauer zu benennen. Das Paradoxon eines Schnitts durch die Zeit, der alle Zeit enthält.

Doch, vor aller introspektiven, sich in der Betrachtung Zeit nehmenden Auseinandersetzung: Was könnte man Gegensätzlicheres denken als die über Jahrzehnte hinweg sich in handwerklicher Perfektionierung und Annäherung herausbildenden Bilder eines Sam Szafran und die mit der Mechanik der Leica kurz belichteten Fotografien, deren Bildträger im Durchgang nicht aufzuhaltender chemischer Abläufe Augenblickeindrücke entstehen lassen.³ Hier die Gelatineschicht, die mit blitzartiger Belichtung zu rechtgerückt wird und die Hell-dunkel-Konstellation des Gesehenen fixiert. Dort die kaum unterscheidbaren, ineinander zur Unkenntlichkeit verwobenen Schichtungen der Bilder Szafrans, Bilder, die die farbexplosive Materialität und ihre handwerkliche Bearbeitung zum integralen Teil des Werks machen. Bei Cartier-Bresson das glasklare Objektiv auf zuhandene Wirklichkeit, bei Szafran der sich in unüberschaubaren Prozessen mischende, irdene Kosmos pulverisierter Pigmente. Was lässt sich mit Cartier-Bressons Hilfe über Sam Szafran herausfinden?

*Henri Cartier-Bresson
lauscht Sam Szafran in
seinem Atelier,
Malakoff, 1983,
Foto: Martine Franck*

Die Jahrzehnte – angefüllt mit Bildern

Das drei Jahrzehnte währende Verhältnis zweier Künstler ist nicht nur das intensive Mit- und Gegeneinander zweier besonderer Persönlichkeiten. Es ist zugleich die Auseinandersetzung und oft sehr direkte Reaktion zweier *Œuvres* aufeinander, die in all ihrer Verschiedenheit auf ein Gemeinsames verweisen. Und so ist es ein Glücksfall, wenn sich im Falle dieser fruchtbaren Freundschaft ein umfangreiches Konvolut von Fotografien erhalten hat, das uns hilft, Werk und Künstler in zusätzlichen Facetten zu erschließen. Die Samm-

lung Sam, Lilette et Sébastien Szafran, die sich aus Bildern zusammensetzt, die der Freund über fünfunddreißig Jahre hinweg und von allen Orten der Welt dem Maler und seiner Familie zusandte, dedizierte und kommentierte, gibt uns in 225 Bildern auch Einblick in das Schaffen Szafrans und in den Kontext, aus dem heraus die Pastelle, Zeichnungen und Aquarelle entstanden sind. Anlässlich der von Daniel Marchesseau in der Fondation Pierre Gianadda kuratierten Ausstellung dieses bedeutendsten privaten Fonds von Fotografien Cartier-Bressons charakterisierte Martine Franck Cartier-Bresson in einem Brief vom 7. Juni 2005 das Verhältnis ihres Mannes zu Sam Szafran als die Freundschaft zweier „frères de cœur et frères d’esprit“.⁴ Um diese Seelenverwandtschaft und das, was uns darüber in den Bildern Cartier-Bressons mitgeteilt wird, soll es im Folgenden gehen. Die Fotografin Martine Franck wiederum ist es, die uns mit ihren Porträts der beiden eine bildliche Interpretation des Miteinanders der so verschiedenen wie verwandten Künstlerseelen gibt.

Martine Francks Einblick von außen – die Freunde im Bilderwald

Es ist ein fotografischer Einblick, der aufgrund der Nähe und Vertrautheit der Fotografin, vor allem aber mit seiner gestalterischen Konzentration eine fast sprechende Charakteristik der Persönlichkeiten erreicht. Die hier als Beispiele angeführten Fotos aus den Jahren 1983 und 1984 sind im Atelier des Malers in Malakoff entstanden. In *Henri Cartier-Bresson lauscht Sam Szafran in seinem Atelier* (Abb. S. 144) von 1983 verspannt die Fotografin die Akteure in *den* Atelierraum, der mit der Selbstbezüglichkeit der Bilder Szafrans selbst wiederum Bildgegenstand ist. Das gemischte Doppel der Künstler scheint im Bildgrund an der Atelierwand und im Mittelgrund mit jeweils zwei Bildwerken, zwei Pendants vervielfacht. Das Blattwerk der raumgreifenden Pflanze, so wie es die Fotografie abbildet, wird mit dem gemachten Bild ihrer selbst, wie es von der Fotografie auf der Staffelei stehend gezeigt wird, konfrontiert. Die raumverstellenden wie raumschaffenden Pflanzenbilder besetzen die rechte Hälfte der Fotografie und beherrschen das Vor- und Hintereinander im Bildraum. Wie in einem Diptychon wiederholen Szafran und Cartier-Bresson diese Konfiguration. Und unterschiedlicher kann man die Körpersprache der beiden nicht einfangen. Vor uns der in konzentrierter Distanz gleichwohl vorgebeugte, den Zeichnungen zugewandte Fotograf,⁵ dessen nach hinten balancierende, von den Blättern im Zeichenbuch abgewandte Arme den wie signethaft das Etui optischen Geräts haltenden Fotografen Händen zustreben. Dahinter der Maler, der in distanzmessender Aufrichtung des Oberkörpers die Verbindung zum Werk mit dem ausgestreckten, zielgenauen Arm sucht. Es ist die Künstlerhand, die das Werk auch tastend begreifen will, wenn das erklärende Deuten des Daumens als kreatives Tun das Bild erneut kreiert. Die im Titel anklingende Rede (im Original „écoute“) über die Kunst scheint ohne sprachloses Tun nicht auszukommen. Mit dem Arm durch den Kopf verbinden sich hier die Sinne, fügen sich Sehen und Hören im Miteinander der beiden Freunde zusammen. Das Spektrum der Fotografie, das zwischen dem Weiß von Mauer und Blattgrund und tiefem Schwarz von Schatten und Bucheinband die Balance der variablen Zwischenwerte intoniert und sich in Szafrans Zeichnung wiederholt, lässt etwas von der Komplexität dieses Zustands konzentrierter Arbeit spüren. Martine Francks Bild vom Anschauen von Bildern balanciert in seiner Komposition zwischen Halt vermittelnden Achsen und Koordinaten – den Kanten der Bilder oder den gerüstartigen Leitern, die im Bildzentrum alle Teile zu verspannen scheinen – und der organisch ausgreifenden Dynamik, wie sie in den Körpern und den Blättern des Philodendron ausgedrückt wird. Und selbst die Geraden und Linien der Halt gebenden Bildlinge fluchten. Kaum eine Linie ist auszumachen, die nicht kippt und sich nicht dem Einschreiben in den rechten Winkel, in das Koordinatensystem der Überschaubarkeit verweigert. Alles scheint sich hier gegen den Stillstand zu stemmen.

Das lässt sich ebenfalls im ein Jahr später entstandenen Atelierbild Martine Francks wiederfinden, wenn sich die rußschwarze Künstlerhand über die Oberfläche des im Foto nicht einsichtigen Bildes bewegt, verspannt mit dem Spalier der kaum je im Lot stehenden Staffeleien, die hinter der schwebend agierenden Hand bestückt und dann wartend leer sind; mit einem Cartier-Bresson, der für die Betrachtung ein ruhiges und konzentriertes Zu-

rücklehnen, Distanznehmen benötigt. Vielleicht geht man zu weit, hierin die Präferenz des Fotografenpaares für die dem menschlichen Sehen angemessene Brennweite der 50 mm zu sehen. Weder zu starker Fokus noch das verzerrende Panorama des Weitwinkels ist mögliche Perspektive.⁶ Das Ausloten von Nähe und Distanz ist technisches Erfordernis und bestimmt das leise Verhältnis des Fotografen zu den Menschen seiner Bilder. Nur das führt zur richtigen Einstellung.

Szafran generiert die Bildspannung aus der Balance von Nahsicht und distanzierter Schau, Seheinstellungen, die es immer zugleich oder im Wechsel braucht, um dem Bild seine Variabilität und Lebendigkeit abzuschauen. Das Bild als lebendiger Organismus existiert hier als Aggregat, das seinen Zustand mit der Betrachtung fortlaufend verändert, und bei Cartier-Bresson als einmal nicht aufgefundene, sondern genialisch abgezogene und konservierte Konstellation.

Von diesen so unterschiedlichen, ja fast gegensätzlichen Sichtweisen, vom verschiedenen Zugriff auf die visuell und haptisch erfahrbare Welt geben uns die Bilder Martine Francks beredtes Zeugnis. Sie erzählen vom Vorgang des Anschauens und Vermessens. Und wollte man das Werden zum Bild als Maßstab nehmen, bleibt der Gegensatz frappierend: hier die Alchemie der langwierigen Prozeduren der Fabrikation komplex gebauter, oft über Jahre hinweg gearbeiteter Pastelle und dort die Konzentration auf die Sekunde des fruchtbaren Moments komprimierter Bildaussage, die im Auslösen der fotografischen Apparatur zum rechten Moment beschlossen liegt. Doch wo ergänzen sich die beiden Künstler, deren inniges Band bis zum Tode des Fotografen hielt?

Expeditionsbericht, Journal intime oder Album amicorum – die Korrespondenz der Bilder

Der umfangreiche Fonds von Fotografien Cartier-Bressons, den Sam, Lilette und Sébastien Szafran über die Jahrzehnte der Freundschaft durch Schenkung des Autors ansammelten, ist ein Konvolut von Bildern verschiedensten Ursprungs. Sie machen nicht ausschließlich den Künstlerfreund selbst zum Thema. Um einige dieser fotografisch fixierten Augenblicke, die über Jahrzehnte der Auseinandersetzung hinweg punktuell und immer wieder Auskunft geben, soll es hier gehen. Es sind die wohl eindrucklichsten Dokumente, die uns Einblick in das Schaffen des Künstlers von außen geben. In den subtilen Porträts vermitteln sie eine Innerlichkeit, die uns zum Nachspüren der bildlichen Psychogramme verführt, Seelenbilder, die dem Projektionspotenzial der Fotografie eigen sind und von der hochsensiblen Auffassungsgabe Cartier-Bressons zugespitzt werden. Und schließlich, auch die Bilder, die Cartier-Bresson von seinen fotografischen Exkursionen und seinen Reisen nach Malakoff sandte, geben Hinweise auf die Verwandtschaften, die sich im Blick der Künstler auf die Welt entdecken lassen, sei es, wenn es um die Frage des Modus angemessener Bilderfahrung geht oder um den Modus Operandi des Kreativeprozesses schlechthin. Das liegt an der Qualität der Bilder, denn hier treten Meisterwerke der Fotografie in das Gehäuse privaten Gebrauchs ein. Und mit dem genauen Studium der 225 Bilder entdecken sich Rückbezüge, Bilder, die wie zur Erinnerung an Vergangenes, gemeinsam oder getrennt Erlebtes eine von außen kaum lesbare Geschichte sichtbar werden lassen, vergleichbar den Bildern Szafrans, die aus ihrer Genese über Jahrzehnte hinweg zu Speicherkammern ihrer eigenen Geschichte werden. Von 1972 bis zum Tode Cartier-Bressons im Jahr 2004 entstand so eine Art Familienalbum, wie es Jean Clair nannte.⁷

Spiegelbilder familiärer Bande – die Metropole als Heimat – Abbilder der Welt

Aus den Fotografien Cartier-Bressons kristallisieren sich Bilder einer Freundschaft. Wie in einem fortwährenden Bildergenerator entstehen sie über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten hinweg und zeugen so von der beständigen, sich wandelnden und sich immer wieder neu erfindenden Auseinandersetzung. Die Sammlung als solche bezieht, sichtbar durch die Sujets der Fotos selbst, aber nicht zuletzt durch die Wid-

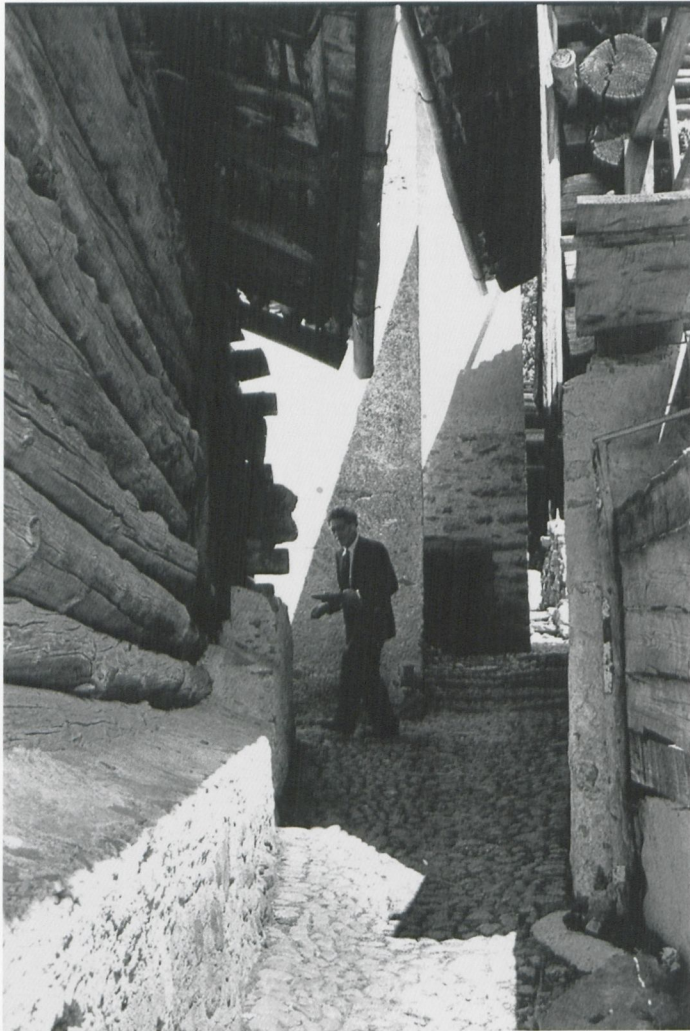


Abb. 1: Alberto Giacometti, Stampa, Grisons, 1961 („Für Sam, mit gemeinsamer Bewunderung, in Freundschaft, Henri“), Foto: Henri Cartier-Bresson

mungen und zahlreichen Briefe, die Cartier-Bresson an Szafran adressierte, das Umfeld der Freunde ein. Eine Bande, die, wie Daniel Marchesseau sagte, auf Respekt, Vertrauen und Bewunderung basierte.⁸ Die von diesem Vertrauen sprechenden Bilder schreiben sich damit ein in eine von Szafran selbst zitierte Tradition von *Fraternité* und Künstlerfreundschaft, wie sie uns durch die enge Verbindung von Theo und Vincent van Gogh oder, näherliegend, durch Alberto und Diego Giacometti beispielhaft vor Augen tritt.

Doch das Konvolut der Sammlung greift weit darüber hinaus. Die Szafran zugeeigneten Fotografien zeichnen mit den Porträts der Freunde, und insbesondere mit den Bildnissen von Matisse⁹ und Pierre Bonnard, den gemeinsamen Vorbildern in Linie und Farben, mit Porträts von Picasso, Max Ernst, Pierre Bonnard, Georges Rouault, Louis Aragon, Francis Bacon, James Lord, aber auch Edith Piaf, Jeanne Moreau, Igor Strawinsky und vielen anderen eine Personalgeschichte von Kunst und Kultur nach, die um und in Paris kreist,¹⁰ ein Panoptikum der Zeitgenossen, gemeinsamer Freunde und der von ihnen verehrten Schriftsteller, Kritiker, Sammler oder Dichter. Und es sind zumal die gemeinsamen Orte, die Ateliers, Malakoff und die Druckerei Bellini, der Laden der Roché-Geschwister in der Rue Rambuteau, die Bestandteil dieser Lebenswirklichkeit sind. Damit geben die Bilder, die oft in ganzen Serien Charakterbilder, ja ganze Historien der Künstlerfreunde zeigen, Auskunft über das lebensnotwendige Umfeld Szafrans. Sie werden zum Teil existenzieller Lebensfragen, wie sie sich auch im künstlerischen Schaffen ausdrücken, seien es die Fotos von Joseph Erhardy oder Alberto Giacometti, oder etwa die der Familie des Malers Lap Sze-To.

Das Foto Alberto Giacomettis (Abb. 1): wie er in seinem Geburtsort in Grisons, an den er immer wieder zurückkehrte [!], zwischen den eng und labyrinthisch gestellten Berghütten auftaucht und im Verschwinden begriffen ist. Eine an Kurt Schwitters erinnernde, Licht, Schatten, Ebenen und Oberflächen zu einer raumzeitlichen Fata Morgana fügende Vision, fast ein Exkurs im Kontext der sogenannten „Leçon de Giacometti“, die die Frage von Nähe, Distanz, Erscheinen und Insistieren auf der Wiederholung anzureißen vermag.¹¹

Und ferner, Cartier-Bresson ist Szafrans Fenster zur Welt, durch welches mit Künstlerblick die Erfahrung des Fremden eingeführt wird, übersandt in eine auf Paris konzentrierte Welt, Ausgangs- und Zielpunkt der Arbeiten Szafrans. Die Bilder aus Jodhpur, vom Golf von Bengalen, aus Los Angeles oder Palermo, aus Rumänien, Spanien, Afrika oder Mexiko, Griechenland¹² sind wohlbedacht und mit knappen Begleittexten versehen, die aphorismengleich beider Interessen und Fragen reflektieren.¹³ Diese Bilder aus der Ferne sind Zeugen einer Komplizenschaft untergründiger Verbindung. Wie Szenen aus unterbrochenen, wieder aufgenommenen und fortgesponnenen Diskussionen und Befragungen mutet uns die Fotosammlung an. Im Zusammenhang der Briefe und Dedikationen sind die Bilder die sichtbare Seite eines Frage- und Antwortspieles. Bildliche Ausschnitte einer widersprüchlichen, chaotischen und dynamischen Beziehung auf Gegenseitigkeit. Die Randbemerkungen, Wortspiele und Sentenzen bleiben Anspielungen, die letztlich nur Eingeweihte ganz auszudeuten wüssten. Beschriebener Teil einer fast suchtartigen Fortsetzung in immer neuen Bildern, die jeweils das folgende generieren und immer so fort, bis zum Ende.

Blickverwandtschaften

Das fotografische Gespür für Raumkonstellationen, die uns zum Schwanken bringen, die Betrachterperspektive schlagartig verrückend, sodass die Fotografie immer wieder neu vor den Augen, dem eigenen Raumerleben justiert werden muss, mag hier beispielhaft an einer Aufnahme beschrieben werden, die 1932 im provenzalischen Hyères entstand (Abb. 2).¹⁴ Ohne den eigenen, festen Standort nur ahnen zu können, wie mit dem Blick einer subjektiven Kamera, führt der Sog über die aus massiven Steinquadern gefugte Treppe in spiraler Wendung zur Gasse hinab; eine ungerade, schwindelnde Bewegung, die die haltlose Torsion des Raumes mit der Massivität von Stein und Eisen kontrastiert. Die nur vermeintlich Sicherheit gebenden, an keiner Stelle tatsächlich in vertikaler Gerade verankerten Gitterstäbe des Treppengeländers führen mit den beiden gegeneinander gedrehten Handläufen die Gegenläufigkeit der Gravitationskräfte vor Augen. Die trügerische, fragile Statik des Blicks des soeben noch stehenden, dann aber stürzenden Akteurs (des Fotografen oder des Betrachters seiner Bilder) wird irritierend durchbrochen vom Radfahrer, der in geschwinder Dynamik auf dem Weg aus dem Bild ist. Er mag uns den letzten Drall versetzen, zum endgültigen Verlust eigener Stabilität. Führt die Belichtungszeit hier zum gestochen scharfen Bild der Oberflächen, dann da zum Eindruck der Bewegungsschemen des Radlers. Dessen vom Bordstein in Bahnen gehaltene Kurvenbewegung scheint nur die Klimax einer vom gesamten Bild, in dem auch die Hausecke nicht gerade sein kann, initiierten Verstörung.

Hier wird mit den so verschiedenen Mitteln der Fotografie nach denselben Dingen gefragt, Fragen, die bei Szafran in der Vielschichtigkeit seiner handgreiflichen Bilder ins Zentrum rücken. Nicht von ungefähr scheinen die gleichen Sujets auf, etwa wenn die 1976 im Jardin des Tuileries gemachte Aufnahme (Abb. 3) – sie ist vom Fotografen bezeichnenderweise mit „cet arbre lyre a été vu par Monet; Henri a Sam“ benannt – die Staffelung der Bäume zu einem Gespinst sich überlagernder Äste blickversperrend zusammenzieht. Das Bild oszilliert zwischen flächig filigraner Form und der mit Durchblicken geschaffenen Raumtiefe. Das organisch unüberschaubare Gespinst wird mit einem Fond von Geraden, Ellipsen und Flächen hinterlegt, durch welches sich der Läufer im spurendurchzogenen Schnee seinen Weg sucht. Stillstand und Bewegung, Stille, die die Geräusche des Durchbrechens umso sensibler hören lässt. Das einfache Sosein der Dinge, die Einsamkeit des Menschen und nicht zuletzt – zunächst nur eine Metapher der Form – die poetische, auf Synästhetisches hinführende Suggestivkraft einer aktualisierten Romantik, wenn man das leise, berausende Klingen des Baumes zu sehen vermag, auf das Cartier-Bresson in der Beischrift hindeutet. Ein Klang der Bilder, den Szafran mit den hundert Registern der Pastellfarben, Cartier-Bresson mit der schwarzweißen Spannung seiner Fotografien erreicht.



Abb. 2: Hyères, Var, 1932, Foto: Henri Cartier-Bresson

Abb. 3: Der Tuileriengarten, Paris, um 1976 („Diesen Baum, gleich einer Stimmgabel, hat Monet gesehen“), Foto: Henri Cartier-Bresson



Abb. 4: Treppe,
Paris, undatiert,
Foto: Henri Cartier-Bresson



Das Bild spannt sich auf und erzeugt seine Energie in einem Bedeutungsraum größter Polarität, ein Raum in dem jedes Detail bedeutet: links der mit seiner eisernen Einrichtung soldatisch gezwungene Jungbaum, rechts die Umkehrung des Eisenkorsetts im Abfallbehälter, zwei Kontrapunkte von Leben und Vergehen, zwischen denen der Läufer seinen Weg findet.¹⁵ Cartier-Bressons Bilder leben durch dieses Zusammentreffen zweier zunächst fremder Momente. Nur selten sind seine Bildräume menschenleer. Und selbst dann, wie im Falle des in Paris aufgenommenen Treppenhauses (Abb. 4), das in der Aufwärtsspirale den Blick himmelwärts zieht, zeugen über das bloße Thema hinaus Spuren von Menschengebrauch. Und der Bildaufbau ist kaum bezüglicher zu denken, wenn es um die unmittelbare Ansprache an den Betrachter, dessen Gefangennahme geht. Bei Szafran wie bei Cartier-Bresson generieren solcherlei Bilder ähnlich Beklemmendes.

Die Beschäftigung mit den gleichen Themen in den Werken der beiden Künstler ist anhand der Bilder offenkundig. So hat uns Robert Doisneau Cartier-Bressons Faszination für den Artisten Philippe Petit überliefert, zu dessen Drahtseilakten Szafran seine Studien betrieben hatte (Abb. 5).¹⁶ Doisneau zeigt uns über den Fotografen hinweg, der selbst in artistengleicher Emphase nach dem ausgewogenen Bild balanciert, den Seiltänzer über den Dächern von Paris, wie er das Stadtbild und den Horizont der Topografie durchschneidet. Es ist die einmalige Körperkonfiguration, die in der Anspannung und höchsten Konzentration des Artisten liegt und die den skelettartig statisch aufragenden Eiffelturm konterkariert (ähnlich der „Wirbelsäule“ des Krans, dessen Arme sich hinter dem Körper des Seiltänzers dann doch ungleich mathematischer strecken), die alle



Abb. 5: Henri Cartier-Bresson fotografiert den Drahtseilkünstler Philippe Petit, Rue de Rivoli, Paris, 1986, Foto: Robert Doisneau

drei Künstler interessiert hat. Doisneau teilt uns hier in der Doppelung des Bildes vom fotografierenden Cartier-Bresson etwas mit von der Anspannung und sensiblen Suche des Fotografen, seinem Gegenstand in intensivster Weise zu entsprechen und nahezukommen. Eine Raumkunst, die um den Menschen kreist.

Fotografie und Nebentext – Porträts mit Künstler zwischen Kopf und Hand

Die Porträts von Sam Szafran, die seit den frühen Siebzigerjahren den Künstler, den Menschen, das Arbeiten und den Ort der Werkentstehung beleuchten, vermögen ob ihrer Intensität einen so tiefen Interpretationsraum zu weiten, dass sich abseits der Selbstzeugnisse und der Werke selbst unaussprechliche Aspekte erschließen. Es handelt sich also hier, im Text, um das Wagnis der Interpretation der Bilder des Interpreten Cartier-Bresson. Das geschieht in der Hoffnung darauf, mit der aus den Bildern sprechenden Nähe und Vertrautheit mit Szafran, aber auch mit seiner Arbeit und den ihn beschäftigenden Fragen, die Spielräume der Ausdeutung auf das Plausible, das Wahrscheinliche und schließlich das Naheliegende begrenzen zu können.

„Für Sam in Bewunderung und Zuneigung, Henri, August 72“ zeichnete Cartier-Bresson das Atelierporträt, das er in der Druckerei Bellini von Sam Szafran machte (siehe Dokumentation, S. 171). Was sich hier in Nahaufnahme auf den Akt der Kreation, auf die fast entrückte Übersetzung des Gesehenen mit der Hand konzentriert, gibt ein Bild des Künstlers – durch das Deckenlicht mit einer Corona ausgezeichnet –, das uns fast an das Theorem Giovanni Paolo Lomazzos, ja die Religion der göttlichen Künstlerbeseelung glauben macht. Doch der in renihafter Manier himmelwärts beobachtende Maler studiert das Atelierrad, wie es uns auf den in die Unschärfe des Atelierraumes abtauchenden Bildern wiedererscheint. Der dämmerigen Verschwommenheit der Bilder im Bild, wie in Wartestellung auf das Licht, steht der bestechend genaue Blick des Künstlers gegenüber, von dessen Vision wir nur ein indirektes Abbild im Abzug erhalten. Die greifbare Oberfläche der Lederjacke, die am Scharnier zwischen Auge und Hand, zwischen Wahrnehmung (Kopf) und Gestaltung (Hand) am distanzmessenden Ellbogen ihre größte Schärfe erhält, wird zum Drehpunkt, um den herum sich der Raum in flauem Zwielicht präsentiert. Fast immer zeigt uns Cartier-Bresson den Künstler eingespannt in die Welt seines Ateliers, und dort wie im anhaltenden Fluss, im vermeintlichen Chaos der Vielheit der Bilder.

Das Atelier ist keine Architektur. Als Ort der Arbeit und des Lebens wird es durch seine eigenen Bilder und die Dinge, die Sujets der Bilder sind und werden, konstituiert, eine Art *Studiolo* ohne Ausgang, in dem alles bedeutet, alles Werk ist. Die im Atelier de La Celle Saint-Cloud gemachte Porträtaufnahme von 1974 (Abb. 6), deren Pendant Lilette gewidmet ist (siehe Dokumentation, S. 171), macht den selbstbewusst und unbefangen blickenden Szafran identisch mit seinem Werk. „Für Sam, sein Schüler, H.“ lässt den jungen zum Meister und den Altmeister zum Schüler drängen. Und die Aufnahme des Künstlers im Treppenhaus seines Geburtshauses (Abb. 7), mit der gleichen selbstbewussten Geste des um seine Passion wissenden Malers, teilt mit der geschwungenen, so bilddominanten Linie des Handlaufs, der nach vorne noch unscharf und weiter unten zunehmend handgreiflicher wird, den Künstler entzwei oder besser: nimmt ihn mit im Abwärtsstrudel der Treppe, zieht ihn in eine Bewegung hinein, der sich Szafran mit offenem Visier und in gelassener Entschieden-



Abb. 6: Sam Szafran, Atelier in La Celle Saint-Cloud, 1974, Foto: Henri Cartier-Bresson



Abb. 7: Sam Szafran, Rue Saint-Martin 158, Paris („dort, wo Sam geboren ist“), 1975, Foto: Henri Cartier-Bresson

heit entgegenzustimmen scheint. Die unauslotbare Tiefe des Treppenschachtes, die sich mit dem schrägen Einblick nach links unten eröffnet, ist Thema eines zweiten Fotos (siehe Dokumentation, S. 157), in welchem der Künstler, nur von den bewahrenden Gitterstäben vom Abgrund getrennt, so auftritt, wie er es selbst in den vielen Treppenbildern immer wieder thematisiert. Es ist diese in Bilder gefasste, innerlich arbeitende Geschichte, die hier aufscheint und ihrem Betrachter zur Projektionsfläche abgründiger Inhalte gerät. Die Achse, die der aufrechte Künstler behauptet, wird überlagert von den dynamischen, sich mit dem Treppenlauf selbst wieder überschneidenden Diagonalen, dem Auf und Nieder von Blicken und den raumverstellenden und raumbildenden Gittern, die wie im Käfig den Blick auf das bedrohliche Dahinter, ein Draußen im Drinnen freigeben. Auch hier gilt, trotz aller Orthogonalen, die Spannung des Bildes liegt im Regelverstoß, im Aufspalten des mathematischen Raumkonstrukts zum friktionalen Zueinander der Dinge.

Grenzverschiebungen und die Tunnel untergründiger Verbindungen – die kommunizierenden Röhren der Bilder



Abb. 8: Sam Szafran, *Atelier in Malakoff*, 1978, Foto: Henri Cartier-Bresson

Das im Atelier in Malakoff 1978 entstandene Foto (Abb. 8) treibt diese bis an die Grenze des Chaotischen gehende Verkomplizierung des Raumes weiter. Inmitten des Ateliers, im Zentrum seines Gewerkes und seiner Lebenswelt, scheint der Künstler ganz in diesem Beieinander von Bildern aufzugehen, und die Grenze von Werk und Bildgegenstand, von gemalter Leinwand und unmittelbar vor Augen liegendem Sujet entfällt, wird in der Fotografie aufgehoben. Das an den Zeichnungen und Gemälden beobachtbare Phänomen der von Ferne in den Bildraum tretenden Linien, Energieschläuche oder Versorgungsleitungen, die sich dann wieder aus dem Bildraum auf und davon schlängeln, herauswinden, bekommt hier einen verbindenden Sinn, wenn man den von Cartier-Bresson herge-

stellten Kontext als *ein* Bild begreift, als einziges Bild, dessen Bestandteile miteinander kommunizieren, aufeinander reagieren, voneinander abhängen. Das eine Bild führt die Notwendigkeit seiner Fortschreibung im nächsten Bild wie die Logik des Wachsend-Organischen mit sich. Die wuchernde Pflanzenwelt des Philodendron ist zugleich die in Prismen gespaltene Bilderwelt immer neuer Stufen und Wendungen in den kurvenlinearen Räumen der Treppen. Auch deshalb keine Gerade, kein rechter Winkel, der uns eine Begrenzung erfahren ließe. Noch weniger eine Zielgerade, die die Stoßrichtung der Bemühungen auch nur ahnen, eine Ziellinie auch nur denken lässt. Das ist ein kapitaler Umstand, der uns als Betrachter der Bilder mit ihren geloteten Rahmungen in musealen Leerräumen ein nachträgliches Zusammensehen abverlangt. Der viele Meter lange, provisorisch und doch unumstößlich aufgebockte Arbeitstisch mit der unbändigen Produktion von eingerollten, ausgefalteten oder in Konvoluten zusammengebundenen Zeichenblättern – an denen fortwährend gearbeitet zu werden scheint – durchmisst schräg in die Bildtiefe hinein fast ohne Ende den Atelierraum. Davor und im Zentrum die Licht saugenden Blätter eines Philodendron. Der durch die Tiefenschärfe schemenhaft in den Betrachterraum ausgreifende Zweig scheint zunächst nebensächlich. Die Faszination für die Blätter mag in der Wiederholung des Gleichen liegen, eine Blattform, die bei näherem Hinsehen niemals identisch bleibt. Mit ihrer fleischig dünnen Oberfläche sind die gebogenen, an- und

abschwellenden, vor- und zurückweichenden Blätter den verbogenen, hyperparaboloiden Raumkonstellationen der großformatigen Treppenbilder nicht unähnlich. Der Philodendron wiederholt sich links, in die Tiefe des Raumes hineintastend. Davor der Künstler, von diesen Räumen fast aufgesaugt, offenkundig mit einer Arbeit befasst, welche die Glas-Eisen-Konstruktion, die das Labor des Malers beleuchtet, in den Blick nimmt. Die Lichtquelle, die die Dinge sichtbar macht, wird hier selbst zum Thema, im Foto als Lichtabdruck einer fast schon alchimistischen Szenerie. Cartier-Bresson lässt in diesem Bild den Dreiklang aufscheinen, der die immer wieder gemalten Themen Szafrans in einer Belichtung einfängt. Treppenräume, Pflanzen- und Atelierbilder fügen sich hier zum Bilderkosmos Szafrans, mit dem sehenden und fabrizierenden Künstler im Zentrum. Eine wahrlich komplexe, umfassende Interpretation des Fotografen, die jedes erklärende Wort zum unnötigen Abklatsch werden lässt.

Sekundenpsychogramme

Solcherart Bildern stehen Porträtaufnahmen gegenüber, die in der Reduktion auf das Bildnis fixierte Analysen höchster Intensität, Psychogramme des Menschen Szafran vorstellen. Bilder wie das 1978 an der Place Rouge in Malakoff entstandene Porträt (Abb. 9) eröffnen mit der Subtilität der Lichtregie – mit der sprechenden Korrespondenz des in sich gekehrten, nachdenklichen oder nach innen schauenden Künstlers mit dem im Eigentlichen einfachen Bildgrund – eine Bildebene, die uns doch wie eine Einfühlungshilfe zu Projektionen verführt. Die langen geometrischen Bahnen der sonnenbeschienenen Wände erinnern mit ihren Schlagschatten an die raumversetzende Kapazität in den Bildern Szafrans. Auf der Mittelachse ein das leicht geneigte Haupt des Malers hinterfangendes Fenster. Dessen Eisengitter, wie ein in hundert Kompartimente zerklüftetes Sichtglas mit seinen verschlungenen, fast pflanzlichen Ornamenten, lassen die Komplexität der inneren Bilderwelt des Porträtierten reflektieren.

Es ist die Wiedergabe eines Menschen höchster Intensität, hier einer nach innen gerichteten Aufmerksamkeit, dort einer auf den anderen gerichteten Zuwendung, etwa im Foto *Sam Szafran und Huberte Roché* von 1987 (siehe Dokumentation, S. 178): ein Bild, in dem das Blicken von jahrzehntelanger Vertrautheit und Verständnis zeugt, vor dem ins Unendliche ausgreifenden Bildgrund der Register von tausend Pastellfarben, die die Roché-Schwester in ihrem Laden sortierten; man wollte die unbegrenzte Vielfalt



Abb. 9: Szafran, vor dem Rathaus, „La place Rouge“, Malakoff, 1978 („für Lilette und Sam, der Lehrling Henri“), Foto: Henri Cartier-Bresson

Abb. 10: Sam Szafran, Malakoff, 1996 („Sam, der innige Freund, Henri“), Foto: Henri Cartier-Bresson



der Farben in den Graustufen des Fotos entdecken. Und die über Jahrzehnte hinweg entstandenen Porträts des Freundes zeigen auch Momentaufnahmen, die Szafran abseits der Ateliersituationen als Menschen größter Intensität beleuchten (Abb. 10). Die gerichtete, begierige Aufmerksamkeit, die sich hier in Körpersprache und Mimik ausdrückt, mag uns einen Eindruck vermitteln von der Ernsthaftigkeit und Nachdrücklichkeit, die auch das Verhältnis der Künstlerfreunde charakterisiert. Ein elixiergleiches, notwendiges Verhältnis zu den Menschen seines Umfeldes, wie es im Porträt von *Sam und Lilette Szafran* in Malakoff, 1978 (Abb. 11) zum lichtdurchfluteten, warmen Miteinander wird, das Lilette zum integralen Bestandteil auch des Werkes werden lässt. Lilette, die immer wieder in den Pflanzenbildern, mal fokussiert, mal in der Bildwelt gänzlich aufgehend, Thema ist. Wie ein untrennbares Komplement, das in fragloser Parallelität miteinander das Gleiche in den Blick nimmt. Hier der mit tiefschwarzem, etwas rauhaarigem Pullover

auf das Werk blickende Sam, dahinter die in feinen gewebten, hellen Stoff gekleidete Lilette; ein Yin und Yang fotografischer Mimesis so großer Vertrautheit, eine Isokephalie gemeinsamer Haltung zu den Dingen, die mit dem schräg einfallenden Sonnenlicht zusammengeht: ein sanftes aber nachdrückliches Streiflicht, dessen Lichtband als raumkonturierende Folie mit den Reflexlichtern auf Haar, Tuch und Gesicht kommuniziert. Es ist das Licht, das die Oberflächen fassbar werden lässt. Diese, bildlich erfahrbar

gemachte, innerliche Kommunikation der Stille fügt die Menschen zusammen in eins, in den einen Raum von Wahrnehmen, Denken und Fühlen. Es sind Bilder eines eigentlichen, intimen Seins, die Cartier-Bresson der Wirklichkeit abschaut.



Abb. 11: *Sam und Lilette Szafran*, Malakoff, 1978, Foto: Henri Cartier-Bresson

Das Ensemble von Fotograf und Maler

Die Intensivierung dieser Beziehungen der Freunde, der von Lehrer und Schüler, von Mentor und Jünger, das Interesse Cartier-Bressons an der Vorstellungs- und Bilderwelt Sam Szafrans, das 1972 in der Ausstellung *1960–1972. Douze ans d'art contemporain en France* im Pariser Grand Palais mit der Neu-

gier des Fotografen auf den Maler der dort zu sehenden Atelierbilder erwachte,¹⁷ zeigt sich im Fotografieren und Schenken. Nie sind die Bilder Resultat irgendwelcher Arrangements. Sie verdanken sich dem Gespür des Fotografen für Ausschnitte des Lebens, die als Klimax im Fluss des Seins auch die innerliche Teilhabe, ja die Passion des Meisters der Lichtbilder deutlich werden lassen. Die nötige Abständigkeit, die der Blick durch das Objektiv bedingt, um im rechten Moment fokussieren zu können, das wie lauernd sprechende Körperbild Cartier-Bressons und die in den Dingen, körperlich manipulierende Sprache Szafrans ergeben

Nachbilder, die von einer *Fraternité des cœurs et d'esprit* der beiden Künstler zeugen. In Cartier-Bressons Fotografien, so wie in Szafrans Räumen irritierender Verstellung, agieren zumeist Personen. Ja, das Bild scheint jeweils von diesem Aufeinandertreffen der so verschiedenen Seinsspähren zu leben. Hier der erst auf den zweiten Blick erkennbare Besucher im Treppenhaus, Lilette im Philodendronwald, dort der Radfahrer, der die Szenografie des Bildraums durchfährt, oder der Läufer, der wie ein störendes, aber auch die filigrane Baumwelt hervorkehrendes Element erst aus der Distanz sichtbar und zum formalen Faktor wird. Man hat am Ende den Eindruck, es geht beiden immer um den Menschen, selbst dann, wenn dieser abwesend ist: bei Szafran allein durch die Bildsujets, die von Gebrauch, von Kulturräumen zeugen, und dann durch die Selbstreferenzialität seiner Bilderwelt und die Lesbarkeit der Spuren des Handwerks; bei Cartier-Bresson in den menschengemachten Spuren, die sich in der Abstraktion der fotografierten Oberflächen zu grafischen, überraschenden und immer touchierenden Konstellationen einer Entropie des Sichtbaren fügen.

- 1 „pour finir“, in: *Lire – Le Magazine*, Nr. 252, Februar 1997, S. 114.
- 2 Für Anregungen, Hinweise und Ratschläge danke ich Anja Franziska Castor, Julia Drost und Maria Platte.
- 3 Die Entwicklungsarbeit überließ Cartier-Bresson gerne den Labors von Magnum, eine Postproduktion, die freilich nichts am Ausgangsmaterial, gar am Bildausschnitt änderte.
- 4 Vgl. *Henri Cartier-Bresson – Collection Sam, Lilette et Sébastien Szafran*, Ausst.-Kat., Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 18. November 2005–19. Februar 2006, Martigny 2005, S. 14.
- 5 Während vieler Jahre spielte der jüngere Szafran die Rolle des Mentors für Cartier-Bresson, der sich im Alter die Kenntnis der Zeichenkunst aneignen wollte. Zu Cartier-Bresson als Zeichner vgl. Jean Clair und John Russell, *Trait pour trait. Les dessins de Henri Cartier-Bresson*, Paris 1989, sowie Jean Leymarie, *Double regard*, Amiens 1994.
- 6 Es ist das Normalobjektiv, von Cartier-Bresson favorisiert, welches mit der Fähigkeit zu kleinen Blendenwerten auf maximale Schärfe und mit seiner Lichtstärke auf höchste Bandbreite der Graustufen ausgelegt ist, letztlich das große Spektrum der Möglichkeiten der Bildregie erhält.
- 7 1994 stellte die Fondation Gianadda in der von Natasha Gelman kuratierten, im New Yorker Metropolitan Museum und in der Royal Academy in London gezeigten Ausstellung die drei Künstler Balthus, François Rouan und Szafran vor. Bereits fünf Jahre zuvor fand in Martigny eine Henri Cartier-Bresson gewidmete Ausstellung statt, die 1998 von einer Schau der Collection Franck gefolgt wurde. Der Kurzschluss anlässlich der Bekanntschaft von Léonard Gianadda mit Szafran lag nahe, sodass der Freund und Kenner Jean Clair 1999 Sam Szafran in Martigny zeigte und schließlich die Ausstellung der Szafran'schen Sammlung von Fotografien Cartier-Bressons 2005 realisiert wurde.
- 8 Vgl. Martigny 2005 (wie Anm. 4), S. 11.
- 9 Den Werken beider Künstler sieht man die Passion für die Linie und für das Vorbild Matisse an. Für die Publikation *Images à la sauvette*, mit Texten und Fotografien Cartier-Bressons (Paris 1952), gestaltete Henri Matisse den Einband.
- 10 Vgl. Pierre Assouline, *Henri Cartier-Bresson. Das Auge des Jahrhunderts*, Göttingen 2005; Henri Cartier-Bresson, Véra Feyder und André Peyre de Mandiargues, *A propos de Paris*, Paris, London und München 1994, Neuausg. 2007.
- 11 Zu den Porträts vom gemeinsamen Freund Alberto Giacometti vgl. Anne Bertrand, „A l'image d'une amitié – Ce que disent quelques photographies d'Henri Cartier-Bresson prises à la collection de Sam, Lilette et Sébastien Szafran“, in: Martigny 2005 (wie Anm. 4), S. 17; zur „Leçon de Giacometti“ siehe die Beiträge von Werner Spies und Julia Drost in diesem Band. Dem Künstlerfreund widmete der Fotograf 1991 eine Ausgabe seiner Porträtfotos (*Alberto Giacometti photographié par Henri Cartier-Bresson*, mit Texten von Henri Cartier-Bresson und Louis Clayeux, Mailand 1991).
- 12 Vgl. die Abteilung „Voyages“ in: Martigny 2005 (wie Anm. 4).
- 13 Auf das komplementäre Verhältnis, die Gegensätzlichkeit dieser Kommunikationskanäle von wörtlicher Sukzession und bildlicher Gleichzeitigkeit, hat bereits Jean Clair hingewiesen und ferner angemerkt, dass es sich hier keineswegs um Gelegenheitsbilder, sondern um Meisterwerke handelt. In der Wahl der Bilder liegt alles andere als Zufall beschlossen, mehr eine Notwendigkeit, in der Auseinandersetzung mit dem anderen zu sich selbst zurückzukommen.
- 14 Zu den frühen Fotografien vgl. Pierre Galassi, *Henri Cartier-Bresson: premières photos – De l'objectif hasardeux au hasard objectif*, Paris 1987. Zu den Porträts und den Nachbildern, die uns Cartier-Bresson von einer ganzen Epoche überliefert, vgl. Jean Clair, *Des Européens*, Paris 1997, und Ernst H. Gombrich, *Tête à tête*, Paris 1998.
- 15 Doch es ist niemals eine Sprache bedeutungsgenerierender Symbolik. Die Kunst der Berücksichtigung des Nebensächlichen führt zur glaubhaften, leisen Intonation der Inhalte im Zusammensehen der Dinge durch den Betrachter. Der Eindruck, dass alle Details etwas bedeuten, verzichtet ganz auf jede symbolträchtige Penetranz. Es ist die Zurückhaltung, ja das Vermeiden jeder Inszenierung, was die Glaubwürdigkeit des Bildes und seine Unmittelbarkeit in der Wirkung erhält. Doch die wie zufällig anwesenden Relationen, die sich einstellende Kommunikation der Bildgegenstände mit- oder gegeneinander verdanken sich dem unnachahmlichen Gespür für den Augenblick.
- 16 Sam Szafran hatte sich bereits 1968 mit dem Artisten befreundet, als dieser sich für den Auftritt zwischen den Westtürmen der Kathedrale von Notre Dame in Paris, teils im Atelier des Malers, vorbereitete.
- 17 Vgl. *1960–1972. Douze ans d'art contemporain en France*, hrsg. von François Mathey, Ausst.-Kat., Grand Palais, Paris, Paris 1972, siehe S. 337 ff.