

Artikel Tagesspiegel, 20.01.2018, von Hans-Jörg Rother:

Hommage an die Schönheit

Fotografien von Evelyn Hofer in der Galerie Springer

Nur die roten Kniestrümpfe des Mädchens, das auf einer wie ausgestorbenen Straße in Dublin von seinem Fahrrad gestiegen ist, bringt zwei Farbtupfer in die Tristesse dieser Stadtlandschaft aus dunklen Fabrikgebäuden, Fernsehantennen und einem ewig grauen Himmel. Das Mädchen schaut erstaunt zu der Fremden hin, die sich mit ihrer Kameraausrüstung vor ihr postiert hat. Wollte Evelyn Hofer ausgerechnet an diesem Ort „die so genannte Ewigkeit“ erfassen, wie sie einmal das eigene Credo beschrieben hat?

Evelyn Hofer, 1922 in Marburg geboren, galt lange Zeit als „die bekannteste unter den unbekannten Fotografen“ Amerikas. Ihre Eltern emigrierten mit ihr 1933 zuerst nach Spanien, nach Ausbruch des Bürgerkriegs in die Schweiz, wo die Tochter in Genf eine Fotografenlehre absolvierte. Über Mexiko, mit dem sie lebenslang verbunden blieb, gelangte Evelyn Hofer 1946 nach New York, arbeitete bald für angesehene Magazine und machte sich mit Bildbänden einen Namen. Mehrere Male war Europa das Ziel ihrer Reisen, Deutschland allerdings nie. Dreißig Arbeiten von ihr zeigt nun die Galerie Springer - eine gute Gelegenheit für Berlin, eine große Künstlerin kennen zu lernen, die einen sehr eigenen Stil pflegte, weit entfernt von der Straßen- und Porträtfotografie im Umkreis eines Paul Strand, Cartier-Bresson oder der Magnum-Gruppe.

Nicht Unruhe, Hektik, Nervosität, sondern ein Gefühl großer Stille geht von ihren im aufwendigen Dye-Transfer-Verfahren per Hand hergestellten Prints aus, bei denen – ähnlich wie beim Eastman-Kodak-Film – die Farbschichten ihre leuchtende Konsistenz behalten, ohne dass auf dem Baryt-Papier eine Körnung erkennbar wird. (Preis: 5600 bis 11000 Euro) An Hofers Arbeiten aus den sechziger Jahren kann man diesen Ehrgeiz bereits deutlich erkennen: an dem Dubliner Mädchen und dem jungen Schwarzen vor der Queensboro Brücke in New York mit ihren signalroten Kleidungsstücken, anders bei dem Streifenpolizisten in Washington, der sich auf

GALERIE **SPRINGER** BERLIN

seiner weißen David-Harrison-Maschine unter der Blütenpracht eines Baumes eine Ruhepause gönnt. Später bringen dann Interieur-Aufnahmen die Kunstfertigkeit Evelyn Hofers zur vollen Entfaltung. Mildes Licht taucht Wände und Fußboden der Eingangshalle in der Villa Medici in ein gedämpftes Braun, und niemand scheint berufen, die in den Blick fallende hohe Tür zum nächsten Raum zu öffnen. Ein Jahr später baute die Fotografin ihre Großbildkamera im Schlafraum des Mexikaners Diego Rivera auf: ein Andachtsbild mit sanft leuchtendem Blumenstrauß auf dem Tisch und den nachgelassenen Hüten des 1957 verstorbenen revolutionären Malers am Kleiderständer.

Endlich aber, im hohen Alter, bekannte sich Evelyn Hofer mit der ihr immer schon eigenen Konsequenz in einer Reihe fotografischer Stillleben zum überzeitlichen Wert schöner Kunst. Als Anregung und teils auch direkte Vorlage dienten ihr die im Prado und im MoMa hängenden Stillleben des Spaniers Francisco de Zurbarán (1598-1664), deren vor dunklem Hintergrund leuchtenden Arrangements mit Früchte des Gartens und Feldes sie mit eigener Phantasie nachstellte. In einer abgedunkelten Nische hat Springer vier dieser wunderbaren Bildschöpfungen einen eigenen Raum geschaffen, der ihre intensive Farbkraft zum Strahlen bringt. Die nur aus acht Arbeiten bestehende Werkgruppe aus den Jahren 1996/97 wurde Evelyn Hofers letzte Annäherung an die klassische Malerei. 2009 ist sie im Alter von 87 Jahren in ihrer Zweitheimat Mexiko gestorben.

Hans-Jörg Rother

Galerie Springer, bis 03.02.18, Fasanenstr. 13, Di-Fr. 12-18, Sa 12-15 Uhr

EVELYN HOFER ÜBER EVELYN HOFER

Ich lernte Fotografieren als Lehrling in Zürich. Damals mußten Lehrlinge den Fotografen bezahlen, um im Fotoatelier lernen und arbeiten zu dürfen. Da meine Eltern nach Mexiko zogen, hatte ich keine Zeit mehr, zur Fotografieschule zu gehen, an der Hans Finsler Professor war. Das hätte vier Jahre gedauert. Statt dessen arbeitete ich in zwei verschiedenen Ateliers: In dem einen bei einer Fotografin, die Porträts mit einer Leica machte, ein Ansatz, der damals sehr fortschrittlich war; und in dem anderen bei einem Fotografen, der mit einer 8x10-Zoll-Kamera und Glasplatten arbeitete. Eine 5x7-Kamera und Glasplatten benutzte er nur für Porträts von Babys. Diese Baby-Sitzungen waren eine Tortur. Während er fotografierte, lud ein anderer Assistent verzweifelt die Glasplatten, weil es nur ein paar Filmhalter dafür gab. Ich lernte, wie man Glasplatten entwickelt, immer vier auf einmal, in einer 11x14 Zoll großen Schale. Ein kleines Metallkreuz in der Mitte der Schale verhinderte, daß sie sich bewegten. Sie verkratzten sehr leicht.

In den Ateliers blieb ich jeweils drei Monate. Dann fragte ich Hans Finsler, ob er mir Privatstunden geben könne, da ich keine Zeit hatte, um an seinem Unterricht teilzunehmen. Er tat es. Er war ein sehr freundlicher und geduldiger Mann, der mir zeigte, wie man beim Entwickeln den Film prüft. Zunächst wurde der panchromatische Film unempfindlich gemacht, so daß man ihn unter Rotlicht prüfen konnte wie einen orthochromatischen Film. Rotes Licht war sehr viel einfacher zu benutzen als das grüne Sicherheitslicht. Er prüfte das Bild, das auf der Rückseite erschien. Heute mache ich das nicht mehr. Ich halte den Film für einen Moment in die Nähe des grünen Lichts, mit der Emulsion zu mir, und ich kann mittlerweile sagen, wie das Bild zu lesen ist. Ich lasse das grüne Licht durch den Film scheinen. Aber man muß genau wissen, wie schwarz das Bild werden soll. Man muß Erfahrung mit diesem Prozeß haben, denn der sich entwickelnde Film sieht sehr viel dunkler aus, als wenn er trocken ist.

Kurz nachdem wir nach Mexiko umgezogen waren, begann ich als freiberufliche Fotografin, aber ich merkte bald, daß mir niemand abnehmen wollte, daß eine junge Frau ernsthaft

arbeiten wollte. Sie waren sicher, daß die Fotografie für mich nur ein Vehikel auf dem Weg zu Abenteuern und schließlich zur Heirat war. Also ging ich nach New York. Der Maler Richard Lindner machte mich mit Alexey Brodovich bekannt, der mir meine ersten Modeaufträge gab. Damals arbeitete ich mit einer Rolleiflex. Aber Mode war überhaupt nicht mein Fall. Ich hatte Angst vor diesen Sitzungen, und ich mochte die Einschränkungen nicht. Ich wollte Fotos nur für mich selbst machen. Als Mary McCarthy mich bat, die Bilder für »Florenz« zu machen, beschloß ich, eine 4x5-Kamera zu benutzen. Seither arbeite ich immer mit diesem Format.

Maler haben es gut, sie können ihre eigene Wirklichkeit erfinden. Wir Fotografen haben ein bißchen das am Hals, was da »ist«. Ich liebe Malerei, und ganz sicher bin ich von ihr beeinflusst. Ja, und wenn überhaupt von jemandem, dann von Rembrandt. Weil er die Seele der Menschen malt, nicht wahr?

Dann gibt es noch einen anderen Maler, der mich immer fasziniert hat, weil ich glaube, daß er eigentlich ein Fotograf ist: Ingres. Ich kenne viele Fotografen, die von seinen Porträts beeinflusst sind. Es ist das Licht.

Ich hoffe, daß keines meiner Porträts gestellt aussieht. Das ist die Schwierigkeit bei Porträts – sie nicht gestellt aussehen zu lassen. Ich glaube, das passiert, wenn man die Leute lange beobachtet, bevor

man mit der Aufnahme beginnt, und sie dann zu etwas zurückführt, das man gesehen hat.

Ein Grund, warum ich gerne mit einer großen Kamera arbeite, ist der, daß ich nicht gerne jemandem nachspioniere. Ich möchte, daß sie wissen, daß ich ein Bild von ihnen mache, und ich möchte, daß sie mit mir zusammenarbeiten. Wenn sie das Gefühl hätten, daß ich versuche, ihnen etwas zu entlocken, was sie nicht wirklich wollen, wäre das unmöglich. Also respektiere ich sie und möchte, daß sie das respektieren, was wir zusammen machen.

Bei Porträts arbeite ich am liebsten in Schwarzweiß. Aber heute wollen die meisten Zeitschriften, von denen ich einen Auftrag bekomme, Farbbilder. Ich bevorzuge Schwarzweiß wegen der Hauttöne. In Farbe schlagen die Hauttöne manchmal in ein unangenehmes Rot um.

Ganz besonders beschäftigt mich an der Porträtfotografie, daß ich Fotos nicht mag, die jede Pore scharf zeigen. Ich gehe



With/mit Richard Lindner, New York, 1960s, Archive E.H.

nicht gern zu nah heran, weil ich dann das Gefühl habe, daß das Bild verzerrt wird, und das mag ich nicht, vor allem dann nicht, wenn die Nase sehr groß wird. Also versuche ich, das Negativ weich zu halten. Mit Hilfe des Films und des Entwicklers, die ich benutze, erzeuge ich den Eindruck, den ich mag. Der Unterschied zwischen einer 4x5- und einer 35mm-Fotografie ist der, daß der Prozeß des Eliminierens, wie ich es nenne, bei 35mm auf dem Film stattfindet. Später legt man einen Ausschnitt auf dem Kontaktabzug fest. Wenn man eine 4x5-Kamera benutzt, ist es völlig anders. Da findet der Prozeß des Eliminierens statt, bevor ich beginne.

Ich möchte, daß der endgültige Abzug so genau wie möglich das spiegelt, was ich gesehen und empfunden habe, als ich das Foto aufnahm. Der Prozeß beginnt mit der Auswahl des Films und des Entwicklers. Ich habe vieles ausprobiert und herausgefunden, daß mir im allgemeinen Tri-X (4x5), eingestellt auf 320 (ASA) und entwickelt in Rodinal, am besten gefällt. Dennoch habe ich nicht ausschließlich Tri-X benutzt. Als ich in Florenz Architektur fotografierte, wollte ich, daß die Bilder fast zweidimensional aussehen, sehr kontrastreich sind. Ich wählte einen langsamen Film, FP3, und Universalentwickler. Der Vorteil beim Entwickeln in einer Schale ist der, daß man es auf Reisen fast überall im Badezimmer machen kann. Das wichtigste Utensil ist die Schale. Sie muß tief genug, darf aber nicht zu groß sein, damit die Filme nicht herumschwimmen und sich gegenseitig verkratzen.

Heutzutage ist kaum noch eine passende 4x5-Schale zu bekommen. Ich fand meine in Florenz und hüte sie wie ein Juwel. Sie faßt gerade 0,95 Liter Entwickler. Die Lösung ist 1:50. Ich komme leicht mit den Fingern in die Schale, aber die 5x7-Schalen, die ich zum Spülen und für das Fixierbad benutze, sind zu groß. Darin wackelt der 4x5-Film zuviel herum, und das ist ein Problem, wenn man viele macht. Es kommt darauf an, gerade genug Flüssigkeit für eine bestimmte Menge Film zu nehmen. Das Resultat fällt verschieden aus, je nachdem, ob man fünf oder zwanzig hineinlegt, auch durch die Konzentration oder den Verbrauch der Entwicklermenge.

Der erste Film wird mit der Emulsionsseite nach oben in die Schale gelegt und dann umgedreht, so daß er mit der Emulsionsseite nach unten liegt. Mit dem zweiten Film geschieht

das gleiche, und so weiter, bis ich das mit 10 bis 15 Filmen gemacht habe. Ich zähle sie, während ich sie hineinlege. Wenn ich keinen mehr übrig habe, weiß ich, daß 15 im Entwickler sind. Dann ziehe ich schnell den untersten nach oben, aber ohne ihn umzudrehen, so daß er zuoberst liegt, mit der Emulsionsseite nach unten. Ich fahre fort und zähle, und wenn ich wieder bei 15 bin, weiß ich, daß ich alle durch habe.

Nach fünf Minuten prüfe ich jeden Film eine Sekunde lang unter einem grünen Sicherheitslicht. Man braucht einige Erfahrung, um zu erkennen, ob ein Film unter- oder überbelichtet ist. Die Entwicklungszeit liegt normalerweise bei acht bis neun Minuten. Nach dem Entwickeln werden die Filme in Wasser abgespült und fixiert. Sie sollten ständig im Fixierbad bewegt werden, sonst entstehen durch Luftblasen Flecken, die sehr auffällig sind.

Ich benutze alle Sorten Papier, meistens Agfa Brovira. Ich



With/mit Luis Barragan, Mexico 1983, Archive E.H.

manipuliere nicht sehr viel in der Dunkelkammer. Ich beschneide nie. Ich halte gewöhnlich etwas ab und belichte nach, wie auf der weißen Hose und dem Hemd beim Porträt der Männer im Apartment. Auf dem Hemd war ein greller Fleck, den mußte ich nachbelichten. Das war ein kompliziertes Negativ. Der Punkt ist immer, in den Abzug das hineinzubekommen, was ich ursprünglich gesehen habe. Nichts anderes. Ich versuche nicht

ständig, etwas in den Abzug hineinzubringen, was in der ursprünglichen Szene nicht vorhanden war.

Ich arbeite gern so einfach wie möglich. Ich trage nicht viel Ausrüstung bei mir. Ich reise mit leichtem Gepäck. Zwei Kästen bieten Platz für die Kamera und die Objektive und all die anderen notwendigen Dinge: 50 Filmhalter, ein Polaroidrückteil, Filme und das Stativ. Ich brauche ein ganzes Sortiment von Brennweiten. Da ich alles mache, Architektur, Landschaften, Interieurs und Porträts, brauche ich viele Objektive. Ich denke immer wieder nach über die Beziehung zwischen Sujet und Hintergrund. Das ist wichtig. Wenn ich mehr Raum und umliegende Details ins Bild bringen möchte, verlasse ich mich auf das Weitwinkelobjektiv.

Ich hatte einen wunderschönen alten »Meyer Plasmat«-Satz, hergestellt in Deutschland vor dem Krieg. Ich bekam ihn in einem schwarzen, mit Samt ausgeschlagenen Behälter. Er bestand aus drei Teilen, die zu fünf Brennweiten kombiniert

werden konnten – 11, 12, 15, 22 und 27cm. Ich liebte dieses Objektiv, aber es wurde mir gestohlen. Einen großen Teil der Dubliner Arbeit habe ich mit diesem Objektiv gemacht.

Jetzt arbeite ich mit einem Weitwinkelobjektiv (90mm), einem normalen (150mm) und ein paar längeren Objektiven, einem 250er und einem 360er. Ich benutze ein großes Majestic-Stativ. Ich glaube, das ist wichtig, da ich das Bild auf der Mattscheibe scharf einstelle. Bei den Porträts versuche ich eine gewisse Kommunikation zwischen der Person und mir zu erreichen. Ich bevorzuge immer ziemlich lange Belichtungszeiten, zum Beispiel eine Sekunde. Ich habe das Gefühl, daß ich mit langen Belichtungszeiten mehr Aufmerksamkeit der Person bekomme. Die Person, die fotografiert wird, muß sich ebenfalls konzentrieren. Wir erreichen unsere Konzentration zusammen, und dann passiert etwas.

Porträtfotografie ist genau wie andere Arten von Fotografie: Man beobachtet und registriert die kleinsten Details, bevor man das Foto macht.

Während ich an meinem Dublin-Buch arbeitete, fand ich, daß viele Leute scheu waren und sich nur ungern fotografieren ließen. Daher wollte ich mich mit der jeweiligen Person erst einmal nur treffen, um zu reden, ihr Vertrauen zu gewinnen und ihr freizustellen, das Porträt dort zu machen, wo es ihr am liebsten war.

Den *Veteran des Aufstands* traf ich zunächst bei ihm zu Hause. Er wollte auf keinen Fall fotografiert werden. Aber dann sprachen wir über seinen Hund und darüber, wie er ihn jeden Morgen zum St. Stephen's Green führt. Als ich ihn fragte, ob ich ihn dort fotografieren könne, sagte er ja. Ich mag es immer, wenn die Person mich ansieht, aber er war zu schüchtern dazu. Die *Schüler des Priesterseminars* (S. 147) auf ihren Fahrrädern waren nicht so schüchtern. Sie fuhren gerade vorbei, und ich hielt sie an.

In den Straßen von Dublin kam das *Mädchen mit Fahrrad* (S. 129) zufällig vorbei. Ich fragte sie, ob sie für einen Moment stillsteht, und das hat sie dann auch getan. Das Gesicht ist sehr irisch, die roten Backen und die kleine Nase, der kleine Mund. Das Foto ist mit dem Stativ gemacht, der Apparat stand sowie so da, ich habe nichts verändern, komponieren müssen. Ich habe nie etwas gesagt, wenn es nicht unbedingt nötig war. Das stimmt schon alles, so wie es ist: die Wolken und das Traurige.

An einem Sonntag ging ich in den *Phoenix-Park* (S. 137) in Dublin. Ich wußte, daß sie da Ball spielen. Sie kamen gleich

angelaufen, weil sie sich alle so gerne fotografieren lassen wollten. Ich habe erst ein Polaroid gemacht. Das hat ihnen sehr gut gefallen, und dann habe ich sie noch einmal in Farbe fotografiert. Das Rosa in den Strümpfen; die sind ja zu komisch! Dieser Dicke mit dem roten Hemd. Die Farben in dem Bild sind sehr wichtig. Das Wetter sieht auch sehr typisch aus, dieser trübe graue Himmel, ein bißchen vernebelt. Aber es ist schön in den Farben. Wenn die Sonne geschienen hätte, wäre es nicht so schön.

Ich habe festgestellt, daß die sogenannten einfachen Leute, Bauern, Menschen, die nah an der Natur leben – die nicht das sind, was man »kultiviert« nennt –, sich sehr viel leichter damit tun, sich fotografieren zu lassen, oder besser gesagt, sich porträtieren zu lassen. Sie scheinen besser geerdet zu sein. Sie haben mich nie gefragt: »Was soll ich tun?« Stattdessen sagen sie: »Hier bin ich; das bin ich.« Sie präsentieren sich gerne im Sonntagsstaat.

Das Porträt des *Schäfers* (S. 62) entstand 1962 in Spanien. Ich sah ihn dort inmitten seiner Schafe. Ich stieg aus dem Auto und fragte, ob er etwas dagegen habe, daß ich ihn fotografiere. Er sagte nein; er freute sich sehr. Aber bis ich mein Stativ aufgestellt hatte und bereit war, waren die Schafe weggelaufen. Dann passierte etwas sehr Trauriges. Ich wollte ihn bezahlen. Er sagte, er würde gern ein oder zwei Peseten annehmen, aber: »Sie müssen es mir in die Tasche stecken, ich habe keine Hände und bin außerdem blind.« Dann erzählte er mir seine Geschichte. »Während des Bürgerkriegs«, sagte er, »war ich direkt an dieser Wiese, und dort« – er machte eine Geste mit dem Kopf – »wo die Straße die Kurve macht, fiel eine Bombe. Sie riß mir die Hände ab. Jetzt sehe ich nur noch sehr wenig.«

Den französischen Polizisten sah ich und fotografierte ihn. Er war einfach da. Ich machte gerade ein Buch über Paris, das nie veröffentlicht wurde. Es wurde nie fertig, weil der Verlag keinen Autor finden konnte. Ich arbeitete über die Oper. Das war 1968. Ich hatte eine besondere Genehmigung, hinter die Bühne zu gehen, und während ich gerade so herum lief, war er da, und ich machte das Foto. Mit dem vorhandenen Licht natürlich.

Als ich in England war, kontaktierte mich eine deutsche Zeitung wegen einiger Porträts englischer Menschen. Ich mag diese Aufnahmen im Atelier nicht besonders. Es entfernt die Leute aus ihrem Kontext, was ich hier aber nicht allzu schlimm fand, und anders hätte ich sie auch nie zusammenbekommen. Sie war Busschaffnerin, und er war der Postbote, der die Post ins Haus meiner Freundin brachte.

Meine Freundin Tessa hatte in ihrem Studio gerade Ordnung gemacht. Man sieht das sogenannte Bild im Hintergrund von den *Zwei Stühlen* (S. 37). Sie benutzte einen Vorhang von ihrem Onkel, der auch Porträtfotograf in England war. Sie hatte die beiden Stühle aufgestellt, und sie kamen mir vor wie ein Ehepaar. Der große Stuhl ist der Mann, der kleine runde Stuhl ist die Frau. Und hier vorne liegt so ein ganz typischer englischer Teppich, der ist ganz schlimm, ganz häßlich. Aber typisch für England. Es gibt gar nichts Typischeres, finde ich.

Im Atelier entstand auch das Porträt von *Richard Lindner* (S. 197). Richard war immer unmöglich zu fotografieren. Er haßte es vollkommen. Man sieht ein gewisses Mißtrauen in seinem Blick. Er sagte, das ist nicht gut, der Winkel ist nicht gut. Es war eine Tortur. Er haßte es, für irgend jemanden zu posieren. Zum Glück für mich sagte er am Ende immer: »Du bist die einzige, die mich fotografieren kann.« Aber dann beklagte er sich, daß ich zu lange brauchte.

Saul Steinberg (S. 195) hat das Foto von sich als kleinem Jungen mitgebracht, er hat sich das extra machen lassen. Daß er sich selbst so bei der Hand genommen hat, war ganz natürlich für ihn. Der Ausdruck kam von selbst, ich brauchte ihm nichts zu sagen. Das Bild ist ganz rührend. Es war seine Idee. Es war in Long Island in seinem Studio, wo auch der Teppich lag. Das Rot ist sehr schön. Er steht in der Mitte vom Teppich, ganz symmetrisch. Symmetrie ist mir ziemlich wichtig. Zum Beispiel, daß er da in der Mitte steht; ich weiß nicht, wo ich ihn sonst hätte hinstellen sollen. Wenn ich ihn anders hingestellt hätte, wäre es nichts mit der Symmetrie der Komposition, der Teppich hätte dann schräg gelegen. Heute denke ich, ob ich diesen weißen Zettel da hätte wegnehmen sollen. Aber am besten ist es, man verändert nicht zuviel, wenn nicht zu viele Fehler da sind. Sowie man anfängt, Ordnung zu machen, ist der Moment vorbei.

Für *Just Married* (S. 181-187) habe ich zwölf verschiedene Paare an einem Morgen auf einem New Yorker Standesamt fotografiert. Mich hat an diesem Thema interessiert, wer sich hier einfindet. Meistens habe ich gefunden, daß sie rein äußerlich sehr gut zusammenpassen. It fits. Ich wollte die Leute möglichst wenig kontrollieren. Ich habe ihnen nicht gesagt, sie sollten zum Beispiel ihre Hände zusammenhalten. Das haben sie so gemacht. Ich versuche nicht zu beeinflussen, damit mache ich sie nur unsicher.

Balthus und Setsuko, Château-d'Oex (S. 193) wollte ich für einen Artikel porträtieren, und das war nicht einfach. Er hat sich zu der Zeit so gut wie nie fotografieren lassen. Er hatte Porträts gemacht, auf denen er die Leute von hinten malte, und dabei fiel mir ein, daß ich das ja auch machen könnte. Als ich ihm diese Idee sagte, schaute er mich humorvoll an und sagte: »Et pourquoi pas en face?« Seine Hände sind nicht besonders schön, eigentlich wie Arbeiterhände, aber ich finde, daß er einen wunderschönen Kopf hat, und sein Ausdruck war auch richtig. Man muß die Menschen nicht immer mögen, um sie zu fotografieren. Aber hier gab es eine ungeheure Sympathie ihm gegenüber, denn ich habe auch seine Bilder sehr gerne. Und die Beziehung zu ihr fand ich auch sehr wichtig.

Villa Medici, Rom (S. 257) finde ich sehr schön: Eine große Halle, die zwei Stühle und die verschlossene Tür – es ist ein geheimnisvolles Bild, was mir recht ist. Wenn man will, kann man auch Leute auf die Stühle setzen. Aber ich finde es besser, daß keine da sitzen, denn man kann sich so mehr vorstellen. Die Villa hat Balthus dekoriert. Das sieht man auch, die Wände sehen aus wie auf seinen Bildern. Ich habe mich genau in der Mitte mit meinem Stativ aufgestellt. Ich würde es nie von der Seite machen, so schief, ich will den Betrachter direkt konfrontieren. Das Fenster auf der linken Seite, dieser vertikale weiße Streifen, ist für die Komposition sehr wichtig. Es war Winter, und in dem Moment kam der letzte Sonnenstrahl des Tages herein. Dann wurde das Bild ganz schnell gemacht, es war eine Sache von ein paar Minuten.

An der *Ponte Trinità* (S. 239) in Florenz war ich ganz früh am Morgen, es war noch niemand auf den Straßen. In solchen Situationen möchte ich mit dem Apparat die sogenannte Ewigkeit erfassen. Ich wollte nicht so furchtbar viele Autos auf der Brücke haben und auch keine Menschen. Das ist dann die Ewigkeit. Wenn viele Menschen herumlaufen und Autos fahren, bewirkt das ja einen Moment und auch eine bestimmte Zeit, was ich nicht wollte. Es war so still da an dem Morgen, als ich das fotografierte. Und so, dachte ich mir, ist es auch vor vielen hundert Jahren gewesen.

In Wirklichkeit ist alles, was wir Fotografen fotografieren, wir selbst im anderen ... die ganze Zeit.

Aus: *Portrait: Theory*, Lustrum Press, New York 1981, ergänzt um mündliche Auskünfte 2004.

Übersetzung Brigitte Kalthoff und Petra Ledolter