



# Sehen und Gestalten

David DuChemin

David DuChemins  
etwas andere Fotoschule



## (Viel zu viel) Über den Autor

David duChemin hat sich als Profifotograf in den Bereichen humanitäre Projekte und Weltfotografie einen Namen gemacht und hatte ursprünglich seinen Sitz in Vancouver, Kanada. Er schrieb Teile dieses Buchs auf Flughäfen in aller Welt und in seinem (inzwischen verkauften) Land Rover Defender von 1983, Jessie, während seiner Reise durch den nordamerikanischen Kontinent. Dies ging, bis er in Pisa während eines Workshops von einer Mauer stürzte. Einige Texte entstanden während seiner Reha, als er wieder laufen lernte. Falls Ihnen ein paar schwammige Stellen auffallen – das sind die vielen Schmerzmittel.

David ist ein ausgebildeter Fotograf, auch wenn diese Ausbildung nicht eine zum Fotografen war, sondern zum Theologen. Er absolvierte ein vierjähriges Studium (das fünf Jahre brauchte), um dann eine zwölfjährige Karriere als Comedian einzuschlagen. Zur Erleichterung seines Publikums verließ er die Welt der TV-Komödie, um zu seiner Kamera zurückzukehren und beruflich zu fotografieren. Seitdem hat er auf jedem Kontinent ein Stück seines Herzens verloren.

David liebt isländischen Single Malt Whisky, Hängematten und ausgedehnte Strandspaziergänge. Manchmal gibt er vor, einen Golden Retriever namens Kodak zu besitzen, weil doch jeder Autor einen Hund haben sollte. Er ist auch ein Bestsellerautor, was bedeutet, dass er eines Tages einen Dachboden voller Bücher erben wird, die seine Mutter unermüdlich bestellt. Er ist auch der Autor und Verleger einer ständig wachsenden Bibliothek von E-Books, die Sie auf *CraftAndVision.com* kaufen können.

David's Arbeiten und sein Blog finden Sie unter *DavidDuChemin.com*.

David duChemin

# Sehen und Gestalten



dpunkt.verlag

Übersetzung: Claudia Koch, Ilmenau · Kathrin Lichtenberg, Ilmenau, Torsten Winkler, Leipzig  
Lektorat: Boris Karnikowski, München, karnikowski.com  
Copy-Editing: Sabine Müthing, Castrop-Rauxel  
Herstellung: Birgit Bäuerlein  
Satz: Ulrich Borstelmann, Dortmund  
Umschlaggestaltung: Helmut Kraus, www.exclam.de  
Druck und Bindung: Stürtz GmbH, Würzburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86490-128-7  
PDF 978-3-86491-466-9

1. Auflage 2014  
Translation Copyright für die deutschsprachige Ausgabe © 2014 dpunkt.verlag GmbH  
Wiebinger Weg 17  
69123 Heidelberg

Copyright der amerikanischen Originalausgaben © David duChemin, 2009/2013  
Title of American originals: Within the Frame/Photographically Speaking  
Published by New Riders  
ISBN: 978-0-321-60502-3/978-0-321-75044-6

Die vorliegende Publikation ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung der Texte und Abbildungen, auch auszugsweise, ist ohne die schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und daher strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.  
Es wird darauf hingewiesen, dass die im Buch verwendeten Soft- und Hardware-Bezeichnungen sowie Markennamen und Produktbezeichnungen der jeweiligen Firmen im Allgemeinen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz unterliegen.  
Alle Angaben und Programme in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt kontrolliert. Weder Autor noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

5 4 3 2 1 0

# Inhalt

## TEIL EINS

SEHEN LERNEN . . . . .	3
------------------------	---

## KAPITEL EINS

Im Bilde . . . . .	10
--------------------	----

Fotografieren, was bewegt . . . . .	13
Den Betrachter bewegen . . . . .	15
Ins Bild setzen . . . . .	16
Etwas aus dem Bild ausschließen . . . . .	20
Unentschlossene Momente . . . . .	22
Alles ist subjektiv . . . . .	25
Die Illusion des Exotischen . . . . .	27
Zeit im Bild . . . . .	29

## KAPITEL ZWEI

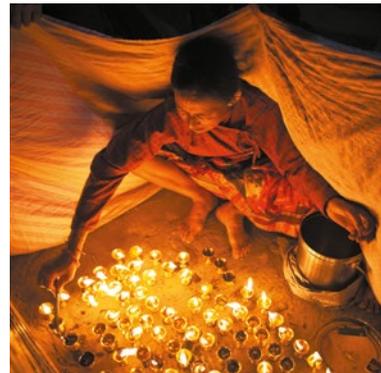
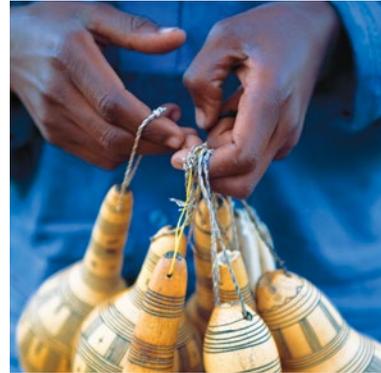
Der Künstler und der Freak . . . . .	38
--------------------------------------	----

Ausrüstung ist gut, Visionen sind besser . . . . .	40
Ordentliche Belichtung. . . . .	44
Das Licht sehen . . . . .	49
Das richtige Objektiv wählen . . . . .	52
Filter gegen schlechte Bilder gibt's leider nicht. . . . .	61
Inspiration und Transpiration . . . . .	66

## KAPITEL DREI

Geschichten erzählen . . . . .	72
--------------------------------	----

Universelle Themen . . . . .	74
Konflikte innerhalb des Bildes. . . . .	78
Eine Fotogeschichte . . . . .	80
Beziehungen . . . . .	87
Aufmerksamkeits-Management. . . . .	88
Hinweise geben und zum Nachdenken anregen . . . . .	92





## KAPITEL VIER

### Bilder lesen lernen ..... 94

Ein gutes Foto? .....	102
Visuelle Sprache .....	106
»Es gefällt mir« .....	109
Wirkungsschichten .....	112
Etwas zu den Regeln .....	115

## TEIL ZWEI

### VISUELLE SPRACHE ..... 119

## KAPITEL FÜNF

### Die Elemente ..... 128

Linien .....	130
Horizontale Linien .....	133
Vertikale Linien .....	134
Diagonale Linien .....	134
S-Kurven .....	138
Angedeutete Linien .....	139
Andere Linien .....	140
Wiederholungen .....	142
Kontrast und Gegenüberstellung .....	147
Verführerische Farben .....	151
Licht .....	156
Der Moment .....	162



## KAPITEL SECHS

### Entscheidungen ..... 166

Die Bildfläche .....	168
Der Beschnitt .....	169
Hoch- oder Querformat? .....	170
Das Seitenverhältnis .....	170
Anordnung .....	173
Gesten .....	175
Drittel .....	177



Goldener Schnitt und Fibonacci-Spirale . . . . .	182
Beziehungen . . . . .	184
Blickwinkel, Bildebene und Perspektive . . . . .	186
Balance . . . . .	191
Filter . . . . .	199
Fokus . . . . .	204
Belichtung . . . . .	209
Ästhetische Belichtung . . . . .	210
Schärfentiefe . . . . .	212
Verschlusszeit . . . . .	214
Der weitere Weg . . . . .	217

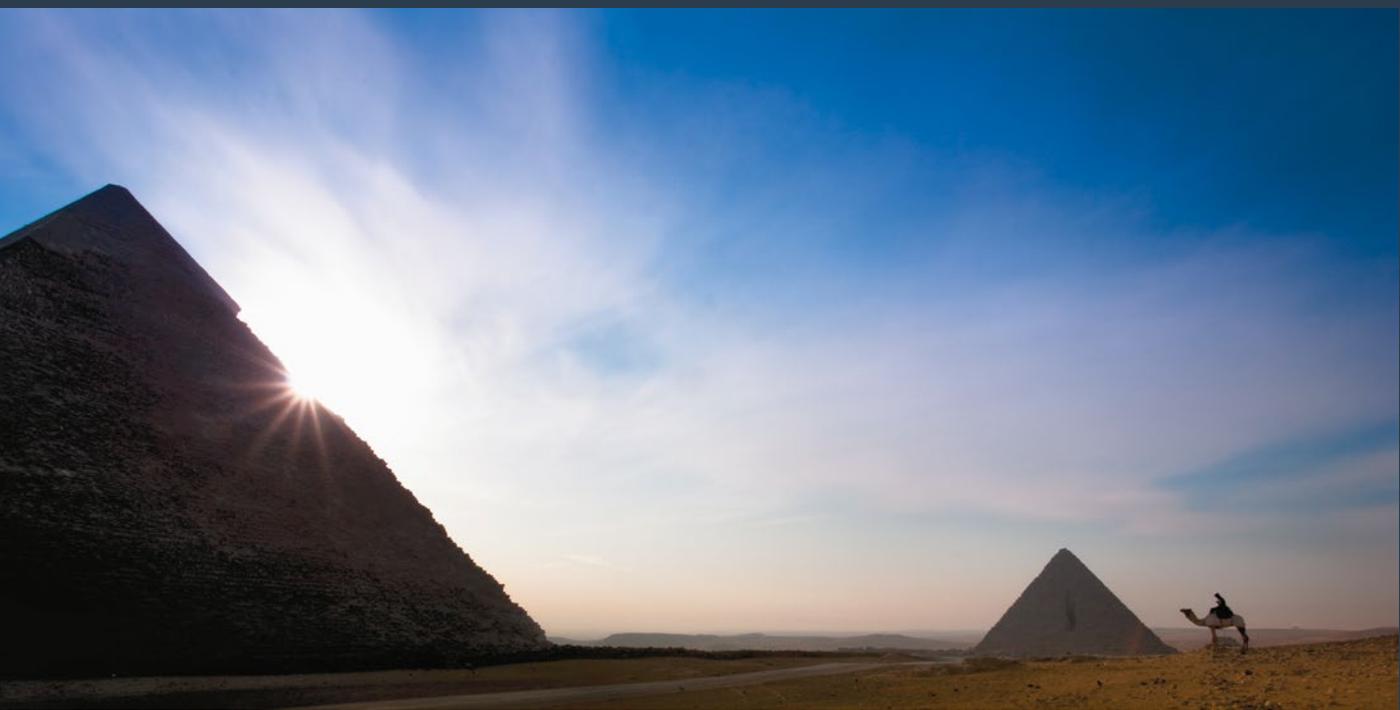


## TEIL DREI

### 11 FOTOS . . . . . 219

Linie am Horizont, Island, 2010 . . . . .	224
Abgelenkt, Camogli, Italien, 2010 . . . . .	228
Ruhelos, Death Valley, Kalifornien, 2011 . . . . .	234
Gondoliere unter der Brücke, Venedig, Italien, 2010 . . . . .	238
Festhalten, Haiti, 2005 . . . . .	242
Wartend in Lalibela, Äthiopien, 2006 . . . . .	246
Maasaikrieger, Kenia, 2011 . . . . .	250
Ungesehen II, Kathmandu, Nepal, 2010 . . . . .	254
Das Eingießen, Sahara, Tunesien, 2008 . . . . .	258
Matt Brandon, Ladakh, Indien, 2010 . . . . .	264
Raucherpause, Delhi, Indien, 2007 . . . . .	268
Kerzen und Gebete, Kathmandu, Nepal, 2010 . . . . .	272
Zu guter Letzt . . . . .	275
Index . . . . .	279





TEIL EINS



SEHEN LERNEN





# Sehen ist alles

Der Blick, das Sehen sind das A und O der Fotografie. Dieses Sehen lässt Sie die Kamera in die Hand nehmen und bestimmt, was Sie betrachten und was Sie wahrnehmen. Es bestimmt, wie und warum Sie fotografieren. Ohne den entscheidenden Blick geht der Fotograf zugrunde.

Der fotografische Blick ist alles, und auf der fotografischen Reise geht es vor allem darum, seinen Blick fürs Motiv zu schärfen, eine Vision zu entwickeln, sie anzupassen und sich durch die Kamera und die Fotos auszudrücken. Der fotografische Blick ist nichts, was man ein für alle Mal findet und dann behält; er ändert sich und wächst mit dem Fotografen. Dinge, die Sie bewegen, ärgern, umtreiben – alle gehören zu Ihrem fotografischen Blick. Dabei geht es darum, was Sie – als einzigartiges Wesen unter Milliarden anderen – in dieser Welt schön, hässlich, richtig, falsch oder harmonisch finden. Mit Ihrer Lebenserfahrung ändert sich auch Ihr Blickwinkel. Die Geschichten, die Sie erzählen wollen, die Dinge, mit denen Sie sich beschäftigen – sie ändern sich, im gleichen Maße wie Ihr Blickwinkel. Ihre Visionen zu finden und auszudrücken ist eine Reise, kein Endpunkt.

---

◀ Canon 5D, 40 mm, 1/50 bei f/5,6, ISO 640

Hanoi, Vietnam. Ich habe ein Faible für verfallende Mauern und Dinge, die vom Menschen geschaffen wurden. Vielleicht, weil das die Vergänglichkeit unseres Tuns ausdrückt. Vielleicht liegt es aber auch nur an Farbe und Struktur.



▲ Canon 20D, 17 mm, 1/60 bei f/10, ISO 800

Vancouver, Kanada. Chambar ist eines der besten Restaurants in Vancouver. Vor dem Abendessen-Ansturm gönnt sich die Küchencrew eine Pause vor dem Restaurant.

Sie können Ihr ganzes Leben mit der Jagd nach Visionen verbringen, Sie lernen dabei nicht nur, klarer zu sehen, sondern Ihre Visionen auch immer deutlicher und mit stärkeren Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Das müssen Sie sich unbedingt merken, denn damit bekämpfen Sie die entmutigenden Erfahrungen, die Fotografen unweigerlich bevorstehen. Das Gefühl, nichts Neues zu sehen, nichts zu sagen zu haben oder das letzte gute Foto bereits aufgenommen zu haben. Sollte das eintreten, hilft es, sich daran zu erinnern, dass die Reise noch nicht vorüber ist. Solange wir leben und mit dem Leben, der Welt und den Menschen um uns interagieren, haben wir etwas zu sagen. Und während wir unser Handwerk erlernen und praktizieren, finden wir stärkere, bessere Wege, uns auszudrücken.

Visionen können schwer zu fassen sein. Wir reagieren nicht immer sofort bewusst auf unsere Umgebung, verstehen vielleicht unsere eigenen Gefühle für das Erlebte zuerst nicht. Dann wird die Kamera häufig nicht nur zu einem Werkzeug, das Gesehene aufzuzeichnen, sondern sie hilft uns zugleich, mehr Klarheit zu gewinnen. Der Blick durch einen Rahmen, wobei wir andere Winkel und Elemente ausschließen, das Chaos ordnen, kann unseren Blickwinkel freilegen. Die Fähigkeit, uns beim Sehen zu unterstützen, bedeutet in gewisser Weise, dass die Kamera in diesem Prozess unser Partner ist, das unterscheidet den Fotografen von einem Maler. Wir gehen eine symbiotische Beziehung ein – nicht mit der Kameratechnik, sondern mit dem Rahmen, der konstant bleibt, auch wenn sich all die Fototechnik ständig verändert.

Unser Blick wächst häufig mit unseren Fähigkeiten. Indem wir uns neue Werkzeuge zunutze machen und Fähigkeiten erlangen, mit denen wir unsere Sichtweisen besser ausdrücken können – tiefer und umfassender –, werden auch unsere Visionen tiefgründiger und können sich entwickeln. Außerdem denke ich, dass unsere Visionen häufig die vorhandenen Werkzeuge ausstechen. Da sie uns unzulänglich erscheinen, sind wir meist leicht frustriert – unsere Technik reicht nicht aus, um die Visionen umzusetzen. Das ist das Los des Künstlers, deshalb scheint unser Handwerk zuweilen so schwer beherrschbar zu sein. Wenn Sie die Fotografie nicht wegen des bloßen Akts lieben, einen persönlichen Ausdruck zu schaffen, sondern sich nur am perfekten Endprodukt erfreuen können, wird das eine enttäuschende Reise. Sie werden nicht nur »nie ankommen«, Sie verpassen auch die Schönheit und den Rausch der Reise selbst.

Die Vision, unser Sehvermögen, kann vernachlässigt werden und degenerieren, oder sie wird geschärft und somit klarer. Je mehr wir uns mit der Welt auseinandersetzen und unsere eigenen Gedanken und Gefühle erforschen, desto klarer wird unsere Vision. Wir sind dann in der Lage, Gefühle und Gedanken zu beschreiben, die uns zuvor überhaupt nicht bewusst waren. Diejenigen, deren Medium die Fotografie ist, tun das visuell. Je klarer die Vision wird, desto eher sind wir in der Lage, sie durch die Wahl optischer Einstellungen, der Belichtung, der Komposition oder die digitale Dunkelkammer auszudrücken.

## Auf der Jagd nach Visionen

Das Leben eines Fotografen besteht darin, eine Vision zu entdecken und sie rein visuell auszudrücken. Manchmal findet uns die Vision, manchmal müssen wir sie jagen und stellen.

In diesem Buch finden Sie von beidem etwas. Die Bilder und Geschichten entstanden innerhalb der letzten vier Jahre, in denen ich rund um den Globus reiste und fotografierte – immer auf der Suche nach Kontakt mit Menschen, Orten und Kulturen sowie der Chance, meine Vision in einer einzigen, monatelangen, kreativen Unternehmung auszudrücken. In diesem Buch geht es darum, eigene Sichtweisen zu finden und auszudrücken, weniger darum, dass ich zu diesem Zweck in der ganzen Welt unterwegs war. Ich hätte dazu ebenso gut in meiner Heimatstadt Vancouver bleiben können.

Meine eigene Sichtweise ist eher global; mich reizen besonders Menschen, Orte und Kulturen, die noch nicht von der um sich greifenden Einheitlichkeit des Westens überrollt wurden. Ich liebe die Farben und Strukturen dieser Stätten, die Vitalität des Lebens, die Rituale und Symbole der Kulturen, die noch nicht von der Notwendigkeit, dieselben Jeans zu tragen und dieselben Dinge zu glauben, tyrannisiert werden. Meine Fotos sind von dieser Sichtweise beeinflusst, durch meine Leidenschaft, und ich hoffe, sie zeigen das auch. Hätte jemand anderes dieses Buch geschrieben, wäre es vielleicht komplett in New York oder Prag entstanden. Aber ich verfolge meine Vision, und Sie werden Ihre Vision an Orten verfolgen, die am besten dazu passen. Wichtig ist dabei, dass Sie die Vision bewusst und mit Leidenschaft verfolgen und darauf achten, dass es nur Ihre eigene ist, und niemandes sonst.

## KAPITEL EINS

# Im Bilde

---

► Canon 5D, 32 mm, 1/5 bei f/9, ISO 800

Jodhpur, Indien. Ich machte diese Aufnahme in der Morgendämmerung, ich lehnte an einem Baugerüst und fotografierte die Straße, denn »Heute Morgen brauche ich bestimmt kein Stativ.« Die Frau in Rot erschien wie ein Geist und war ebenso schnell verschwunden. Eine kürzere Verschlusszeit hätte die Magie zunichte gemacht.





Es geht nur ums Bild. Das ist unser Handwerk. Mit Licht malen, innerhalb eines Zeitsplitters, in den Rahmen Ihres Bildes. Es wird zur Kunst, wenn diese Kombination auf besondere Weise etwas zu sagen hat. Wenn man die ersten Schritte in der Fotografie macht, geht es ja lediglich darum, die Kamera auf etwas zu richten und abzudrücken. Aber wenn Sie dieses Buch lesen, haben Sie das Ausrichten und Abdrücken bereits hinter sich und möchten wissen,

▼ Canon 5D, 85 mm,  
1/125 bei f/5,6, ISO 100

Delhi, Indien. Nizamuddin-  
Schrein. Eine Frau beim  
Gebet. Ihre Fesseln sind  
Symbole für Gelübde, an  
die sie sich gebunden  
hat, bis die Götter, oder  
Allah, antworten.

ob Sie nicht etwas mehr ausdrücken können als »Ich war hier«. Dann beginnt das eigentliche Bild. Sie ordnen die Elemente eines nach dem anderen an, bis Ihr Auge zufrieden ist, Ihr Herz auch, bis Ihnen eine innere Stimme sagt: »Aha!« Diesen »Aha«-Effekt wollen Sie auch von den anderen hören, die Ihr Foto betrachten. Das ist Fotografie: die Kunst, Ihre Sichtweisen in einen Rahmen zu packen und alles rund zu machen.



# Fotografieren, was bewegt

Wenn wir in der Fotografie vom Blick oder der Vision sprechen, geht es nicht nur darum, was Sie sehen, sondern wie Sie es sehen. Die Fotografie ist ein zutiefst subjektives Handwerk, und die Kamera erzählt, wenn man sie gut einsetzt, die Geschichten, die Sie sich vorstellen. Die Wahrheiten, und natürlich auch die Unwahrheiten. Sie stehen dabei im Mittelpunkt Ihrer Fotografie, die Kamera ist lediglich das Werkzeug zur Umsetzung – nicht umgekehrt. Diejenigen Ihrer Fotos, die den Betrachter am meisten fesseln, beginnen mit Dingen, die Sie interessieren, denen Sie leidenschaftlich verbunden sind, die Ihre Neugier wecken. Wenn die Fotos so aufgenommen sind, dass sie Ihre persönliche, einzigartige Perspektive wiedergeben, entstehen Bilder, die etwas zu sagen haben. Mehr als nur »Ich war hier und habe dies und jenes gesehen«. Daraus wird stattdessen: »Ich denke so darüber. Ich war an diesem Ort und habe ihn so gesehen.« Dabei geht es weniger darum, etwas zu repräsentieren, als etwas zu interpretieren.

Die Fotos, die mich zum Lachen bringen, zu Tränen rühren oder dazu, in ein Flugzeug zu steigen und etwas mit eigenen Augen zu sehen, sind die, bei denen der Fotograf nicht nur mit den Augen fotografiert hat, sondern mit dem Herzen. Das ist mehr als nur ein Schicki-Micki-Versuch, Ihre Emotionen zu wecken. Hier geht es darum, Bilder zu schaffen, die für andere wichtig sind, die Menschen einnehmen.

Ich möchte also nur Dinge fotografieren, die mich bewegen. Das kann ein Foto von einer Mutter mit HIV/AIDS-Infektion sein, die ihren Sohn im Arm hält, oder eine Felsformation am Meer. Immer aber etwas, das mir ins Auge sticht und mich dazu bewegt, es anderen zeigen zu wollen. Wenn keiner außer mir da ist, wird die Kamera zu meinem Hilfsmittel, um ein breiteres Publikum anzusprechen: »Haben Sie das gesehen? Schauen Sie mal!«

Wenn ich in einer fremden Stadt oder einem unbekanntem Dorf umherlaufe und endlich den Versuch aufgebe, tolle Fotos zu machen, und mich nur darauf konzentriere, was mich wirklich bewegt, entstehen immer wieder Fotos, die nicht nur mich, sondern auch andere später noch berühren. Die schicken Aufnahmen, bei denen ich das Gefühl hatte, sie machen zu müssen – die aber nur gefühlte Pflichterfüllung waren, Aufnahmen zu imitieren, die ich auch anderswo schon einmal gesehen hatte –, gingen immer schief. Das sind unehrliche, falsche Bemühungen, die niemanden bewegen.

Nach Dingen zu suchen, die Ihnen am Herzen liegen und die Sie bewegen, ist eine ausgezeichnete Übung, Ihre Vision zu erkennen und Ihren Blick zu schärfen. Meine Liste wächst und ändert sich ständig, immer aber gehören

»Es geht nur ums Bild. Das ist unser Handwerk. Mit Licht malen, innerhalb eines Zeitsplitters, in den Rahmen Ihres Bildes.«



---

▲ Canon 5D, 85 mm, 1/100 bei f/1,2, ISO 800

Kathmandu, Nepal. Die Öllampen um die Stupa in Boudhanath geben ein wunderschönes Licht ab. Die Ergebenheit, mit der sie entzündet werden, schlägt einen in ihren Bann – und man ist froh, ein schnelles Objektiv dabei zu haben.

Kinder, Lachen, Spiel, Farbe, Strukturen, einfache grafische Linien, Ironie, eigenartige Gegensätze und der Ausdruck von Glauben dazu. Von Natur oder Enten fühle ich mich nicht angezogen. Mir gefallen einfach ihre Formen und Umrisse nicht genug, um sie gut fotografieren zu können. Auch Foto-Events finde ich nicht toll. Mir sind sie zu chaotisch, ich habe nie genug Zeit, die Elemente in meinem Bild anzuordnen, also vermeide ich sie meistens oder finde eine Möglichkeit, während der Veranstaltung Dinge zu fotografieren, die ich mag: die Menschlichkeit und die Farbe, in der sie erscheint. Zu wissen, was man gern fotografiert und was nicht, ist der erste Schritt, seine Visionen zu entdecken und zu verfeinern. Das macht unser Handwerk so vielfältig. Sie und ich können an derselben Straßenecke stehen, dennoch sehen und reagieren wir auf unterschiedliche Dinge. So verschieden, dass ich später Ihre Fotos anschauen und verwundert feststellen könnte: »Das habe ich ja überhaupt nicht *gesehen!*«

## Den Betrachter bewegen

Mit dem Herzen fotografieren und visuelle Geschichten erzählen, die man selbst mag, sind der erste Schritt, um die Betrachter Ihrer Bilder zu bewegen. Wenn wir unsere Geschichten nicht so erzählen, dass sie die Betrachter berühren, sind wir gescheitert. Daran gescheitert, mit unseren Bildern eine Beziehung zum Betrachter aufzubauen; gescheitert, den Betrachter ins Bild hineinzuziehen und ihm etwas Neues zu vermitteln. Das heißt aber nicht, dass wir nur die Dinge fotografieren, die uns gefallen. Es bedeutet, dass wir die Dinge fotografieren, die uns so bewegen, dass sie auch für andere etwas bedeuten. Von einfachen Urlaubsfotos bis hin zu schockierenden Dokumentationen eines Völkermords steht und fällt ein Bild nicht nur mit dem Motiv, sondern auch mit der Art und Weise, wie das Motiv vermittelt wird. Wie bei einem Kinofilm zählt nicht nur die Story, die erzählt wird, sondern auch, wie sie erzählt wird.

Das Erkennen einer visuellen Sprache und die Anfänge visueller Sprachfertigkeit ermöglichen Ihnen, Geschichten viel klarer und deutlicher darzustellen. Wenn Sie Ihre Geschichten mit den passenden visuellen Werkzeugen erzählen, führt dies zu einer besseren Kommunikation. Ihre Betrachter werden viel wahrscheinlicher bewegt, informiert oder inspiriert werden – je nachdem, was Sie mit dem Bild erreichen wollen.

Diese visuelle Sprache ähnelt deutlich unserer gesprochenen. Ihre Muttersprache besteht aus einem Wortschatz, Grammatik und Syntax, mithilfe derer Sie sprechen, schreiben und verstanden werden. Sobald Sie Ihre Sprache erlernen, können Sie Ihre Gedanken und Gefühle klar ausdrücken und anderen mitteilen. Je besser Sie mit dem Werkzeug Sprache umgehen – je mehr Wörter Sie beherrschen und je besser Sie die Grammatik einsetzen –, desto stärker, feiner und nuancierter können Sie kommunizieren. Die besten Dichter, Drehbuchschreiber und Liedtexter vermögen uns so zu bewegen, eben weil sie ihre Sprache so umfassend beherrschen und ihre Geschichten so gut erzählen können.

Genauso ist das mit der visuellen Sprache der Fotografie. Auch sie verfügt über Wörter, Grammatik und Syntax. Je mehr Sie diese beherrschen, desto besser können Sie mit Licht, Farbe und Gestik kommunizieren. Kommunikation ist nicht nur das, was Sie sagen, sondern auch, wie Sie verstanden werden, deshalb ist die gemeinsame visuelle Sprache der Schlüssel zum Erfolg. Wie ein Kind, das sprechen lernt, entwickeln wir uns von unverständlichem Gebrabbel über wenig zusammenhängende Wörter dahin, eines Tages klar sagen zu können, was uns durch den Kopf geht. Vielleicht fotografieren

»Zu wissen, was man gern fotografiert und was nicht, ist der erste Schritt, seine Visionen zu entdecken und zu verfeinern.«

»Sie sind für  
jedes Element  
im Bild selbst  
verantwortlich.«

wir bereits die Dinge, die uns tief bewegen, aber bis wir die Kraft guter Aufnahmen bewusst und stark einsetzen können, indem wir die Werkzeuge der visuellen Sprache effizient einsetzen, brabbeln wir nur mit viel Leidenschaft und kommunizieren nicht wirklich.

Leidenschaftliche Geschichten mit Leidenschaft erzählen, das ist das Ziel meiner Fotografie. Ich möchte neue Orte sehen, neue Gesichter, neue Geschichten entdecken, die ich auf möglichst klare, ausdrucksstarke Weise der Welt mitteilen kann. Was also sind die Elemente der visuellen Sprache? Allein darüber könnte man ein ganzes Buch schreiben, aber zumindest um einige soll es hier gehen. Kurz, alles, was im Bild zu sehen ist, und alles, was die Elemente ins Bild bringt. Licht, Linien, Schatten, Kontraste, Optik, Blende, Verschlusszeit, ISO, die Kombination dieser Elemente ...

## Ins Bild setzen

Als visueller Geschichtenerzähler sind Sie für jedes Element im Bild verantwortlich. Wenn etwas im Bild zu sehen ist, dann deshalb, weil Sie es zugelassen haben. Fehlt es, dann, weil Sie es ausgeschlossen oder nicht eingeschlossen haben. Nehmen wir zum Beispiel ein Land wie Indien. Ein chaotischer Ort voller Gerüche und Töne. Diese Dinge lassen sich nicht leicht einfangen, aber wenn ich Besuchern später meine Fotos zeige, möchte ich meine Erfahrungen vermitteln. Dabei verlasse ich mich auf die visuellen Schlüssel in meinen Fotos. Wenn wir eines unserer Fotos anschauen, ist es vollkommen natürlich, dass wir uns an den Ort und in die Zeit zurückversetzt fühlen, als das Foto entstand, wir erleben Gerüche, Töne und damit verbundene Erinnerungen von Neuem. Wenn wir ein Bild allerdings nur anhand eigener Erinnerungen bewerten, vergessen wir, dass andere Leute, die das Bild betrachten, diese Erinnerungen nicht teilen. Betrachter können nur durch visuelle Hinweise geleitet werden, die wir ihnen im Bild liefern.

Die Welt innerhalb des Bildes ist alles, was für den Betrachter existiert, wenn er Ihr Foto eines Tages anschaut. Sicher waren einige Betrachter bereits selbst vor Ort, für sie hat das Foto eine besondere Bedeutung – ähnlich wie ein Insider-Witz nur für einige Leute lustig ist und andere eher verwirrt. Um

---

► Canon 5D, 85 mm, 1/100 bei f/1,2, ISO 400

Kairo, Ägypten. Auf dem Basar Khan el-Khalili gibt es den Coffee Shop El-Fishawi. Seit über 200 Jahren ist das ein Ort voller interessanter Typen. Ich bat meine Freundin, die Verhandlungen über ein Tuch etwas in die Länge zu ziehen, das sie eigentlich nicht kaufen wollte, um zu dieser Aufnahme zu gelangen.



»Konzentrieren Sie sich auf den Bildausschnitt und darauf, wie die darin enthaltenen Elemente interagieren.«

Ihre Bilder einem möglich breiten Publikum zugänglich zu machen, müssen Sie genauestens darauf achten, was im Bild zu sehen ist und was nicht. Wenn Sie den Auslöser drücken, fragen Sie sich: »Was an dieser Person, diesem Ort reizt mich so, dass ich es fotografieren möchte? Fotografiere ich es so, dass es genau das zum Ausdruck bringt? Befinden sich alle nötigen Elemente im Bildausschnitt? Nichts vergessen? Werden meine Freunde oder mein Bildredakteur genau das fühlen, was ich sie fühlen lassen will, oder bleiben ihre Augen leer und sie fragen sich, was sie eigentlich sehen sollen?«

Ich fand es immer hilfreich, durch das Objektiv zu schauen und das Bild im Sucher vor mir als solches zu betrachten, anstatt es als Fenster in die Szene vor meiner Nase zu sehen. Das ist nur ein Ansatz, aber so kann ich die Elemente im Bild im Verhältnis zum Bildausschnitt sehen und an der Komposition arbeiten. Haben Sie jemals ein Gebäude fotografiert und waren dann später überrascht, dass es durch die Verzerrung des Weitwinkels geneigt war? Warum haben Sie das nicht gleich beim Fotografieren bemerkt? Wahrscheinlich, weil Sie daran *gewöhnt* sind, Gebäude zu sehen, und Ihr Gehirn die Perspektive automatisch korrigiert. Der Bildausschnitt lässt solchen Luxus nicht zu. Genauso verhält es sich mit anderen Details, die wir aus Gewohnheit übersehen. Schauen Sie durch den Sucher – betrachten Sie den Bildausschnitt –, ein prüfender Blick und Sie nehmen Ablenkungen am Bildrand wahr, oder Linien, die nicht so gerade sind, wie Ihr Hirn Sie glauben lassen möchte. Ich trickse mein Hirn deshalb aus – ich sage mir, ich betrachte ein Bild in einem Rahmen, nicht die Szene im Sucher. Vielleicht funktioniert das auch bei Ihnen, vielleicht auch nicht, aber das Prinzip ist wichtig. Tun Sie, was nötig ist, um sich auf den Bildausschnitt zu konzentrieren und die Interaktion der darin enthaltenen Elemente zu bewerten.

Außerdem ist nicht nur der Bildinhalt entscheidend, sondern auch sein Bezug zum Bildausschnitt. Wie Sie den Bildausschnitt wählen – im Quer- oder Hochformat –, trägt ebenso viel zur erzählten Geschichte bei wie der Inhalt des Bildes. Ein Bild im Hochformat lenkt das Auge nach oben und unten, auf hohe Linien, Gebäude und stehende Personen. Ein Querformat lenkt die Aufmerksamkeit auf die Rechts-Links-Dynamik und wirkt generell stärker, wenn eine Geschichte erzählt werden soll. Welches Bildformat Sie auch wählen, es ist jedenfalls wichtig. Sie geben dem Betrachter damit visuelle Anhaltspunkte – Sie lenken die Augen und die Aufmerksamkeit, ebenso wie ein Zauberer sagt: »Schauen Sie einmal hier!«, während er den Trick mit der anderen Hand erledigt. Reines Aufmerksamkeitsmanagement. Indem Sie die Geschichte in einem bestimmten Bildformat präsentieren, sagen Sie: »Schauen Sie hier. Genau so!«



---

▲ Canon 5D, 23mm, 1/25 bei f/5,6, ISO 800

Jodhpur, India. Eine blaue Mauer. Und eine Taube. Manchmal braucht ein Bild nicht mehr als Symmetrie und Farbe. Und einen Vogel.



---

▲ Canon 5D, 70 mm, 1/400 bei f/2,8, ISO 800

Awash, Äthiopien. Ein Straßenhändler bietet verzierte Flaschenkürbisse an, von denen man nie genug haben kann.

»Ausschluss ist ein starkes Mittel, um die Wirkung eines Bildes zu erhöhen.«

Natürlich kann man alles auf die Ästhetik schieben. Mancher Bildausschnitt »wirkt besser«, und manche Fotografen treffen ihre Entscheidungen auf der Basis von »Es hat sich einfach richtig angefühlt«. Dabei wird jedoch unterschätzt, wie wichtig es ist, sich bewusst für ein Bildformat zu entscheiden. Wenn Sie das aus dem Bauch können, schön für Sie. Meist geht es jedoch darum, welche Mittel Sie nutzen können, damit Ihr Bild besser aussieht. Die wichtige Frage ist: »Was heißt besser?« Ich denke, es heißt, dass Ihr Bild Ihre Sichtweise möglichst fesselnd kommuniziert. Die zweite, ebenso wichtige Frage hierbei ist: »Wie komme ich da hin?«

## Etwas aus dem Bild ausschließen

Alle Elemente im Bild zu haben, ist ebenso wichtig wie den Rest daraus zu entfernen. Sie wissen ja: »Weniger ist mehr.« Nun ja, manchmal ist weniger auch weniger, wenn Sie zum Beispiel mit einem Bild eine Geschichte erzählen wollen und eines der Schlüsselemente fehlt. Wenn jedoch alles da ist und die visuelle Story steht – und auch das aussagt, was Sie sich vorstellen –, lenkt alles Unnötige von der Wirkung des Bildes ab, und weniger ist tatsächlich mehr.

Michelangelo soll einst nach seinen Methoden für die Bildhauerei befragt worden sein. Er antwortete, er bearbeite einfach nur einen Marmorblock, entferne alles, was nicht zur Skulptur gehöre, und so bleibe schließlich die Skulptur übrig. Ich vermute einmal, dass dies eine etwas vereinfachte Darstellung der Bildhauerei ist, aber zugleich besteht hier eine exzellente Analogie zur Fotografie, die im Grunde auch eine Kunst des Weglassens ist.

Der berühmte spanische Kriegsfotograf Robert Capa wird oft folgendermaßen zitiert: »Wenn deine Fotos nicht gut genug sind, bist du nicht nah genug dran.« Was hier zählt, ist nicht nur der physische Abstand des Objektivs zum Motiv, sondern auch das Ausschlussprinzip. Die Elemente, die für die Story nicht wichtig sind, schwächen sie ab. Ausschluss ist ein starkes Werkzeug, um die Wirkung eines Bildes zu erhöhen. Wie Sie diese Elemente aus dem Bild entfernen, hängt vom Kontext ab. Manchmal hilft ein längeres Objektiv, wobei man sich den engeren Winkel und die Kompression einer 200-mm-Brennweite zunutze machen kann. Manchmal hilft es, einen Schritt nach links oder rechts zu gehen. Ihr Motiv bewegt sich dabei nicht, dennoch verschwindet ein ablenkender Hintergrund oder ein einfacher Hintergrund wird durch einen aussagekräftigeren ersetzt. Oder Sie ändern die Blende von f/8 in f/2,8, um die Unschärfeeffekte einer flacheren Tiefenschärfe zu nutzen. Und manchmal bewegt man auch einfach das Motiv oder wählt den Bildausschnitt etwas enger.

Achten Sie beim Fotografieren auf die Geschichten, die Sie erzählen wollen, ebenso auf die Emotionen und Gedanken, die im Bild enthalten sein sollen. Entfernen Sie dann alle Elemente, die nicht zu dieser Vision beitragen. Lenkt eine gerade Linie weniger ab als eine schräge? Entfernen Sie die gerade Linie, indem Sie Ihren Blickwinkel ändern. Harmonisieren die Farben im Bild miteinander? Falls nicht, überlegen Sie, sie in der Nachbearbeitung zu entfernen und das Bild als Duplex oder Monochrom zu zeigen. Entfernen Sie die Elemente so lange, bis auch das, womit Ihr Bild steht und fällt und was für die Story wichtig ist, verschwunden ist. Holen Sie es dann zurück. Sie haben eben die einfachste – und eleganteste – Weise entdeckt, Ihre Geschichte zu erzählen.

Mit der Zeit entscheiden Sie das intuitiv – nicht, als würden Sie eine Formel abarbeiten, eher eine gewisse Sichtweise. Wie bei allen Techniken ist das Warum hier wichtig. Wenn Sie einen Weg finden, der für Ihren Zweck besser geeignet ist und dennoch Ihre Geschichte mit einer starken Komposition unterstützt, dann nehmen Sie ihn.

Ein Foto kann vieles sehr gut kommunizieren – manchmal auch nur eines. Je mehr Sie mit einem Bild zu sagen versuchen, desto wahrscheinlicher ist es, dass Sie gar nichts sagen. Am besten suchen Sie das Wichtigste heraus und arbeiten damit. Ist es eher ein Gefühl? Der Charakter einer Person? Eine bestimmte Reaktion auf einen Ort? Engen Sie es ein. Zwei oder drei starke Bilder, die Ihre Vision kommunizieren, sind besser als ein Bild, das alles auf einmal will und überall scheitert.



▲ Canon 5D, 26 mm, 1/160 bei f/2,8, ISO 800

Awash, Äthiopien. Die Farben und der Kontrast zwischen dem kahlen Stand und dem gut gelaunten Jungen ergänzen die Nahaufnahme seiner Hände sehr gut.

## Farbe, Monochrom oder Duplex?

Ich mag Duplex- und Monochrombilder. Sie konzentrieren sich auf Linien, Formen und Farbtöne, was Farbbilder oft nicht können. Die Entscheidung, wie ich ein Bild präsentiere, ist einfach: Ich probiere beides als virtuelle Kopie in Adobe Lightroom. Dann starre ich sie an und versuche herauszufinden, welches die besseren Reaktionen hervorruft, was mich direkter und schneller zum Herzen des Bildes führt. Meist ist die Entscheidung eindeutig und lautet oft so: Wenn die Farben im Originalbild für den Transport der Geschichte nicht wichtig sind, experimentiere ich mit der Teiltonung-Funktion in Lightroom und erstelle Duplexbilder, bis die Stimmung im Bild und die Intentionen des Fotografen zusammenpassen.

Als fotografische Geschichtenerzähler ist es unsere Aufgabe, rücksichtslos alle Elemente aus dem Bild zu entfernen, die nicht zur Geschichte beitragen. Im Ergebnis entstehen starke Bilder.

## Unentschlossene Momente

Henri Cartier-Bresson stellte als Erster die Theorie vom »entscheidenden Moment« auf. Ich tue ihm unrecht, weil ich sie hier stark vereinfache, aber es geht nicht wirklich um den entscheidenden Moment. Eher um unentschlossene Momente. Zuerst aber zum entscheidenden Moment.

Cartier-Bresson war der Meinung, dass es bei jeder Fotoaufnahme einen Moment gibt, in dem die Handlung mit dem Bildausschnitt eine solche Beziehung eingeht, dass sie visuell besonders stark wirkt. Er sagte damit nicht, dass einige Momente besser sind als andere, erkennt aber an, dass manche visuell besonders dynamisch sind und eine Geschichte klarer kommunizieren als andere Momente in derselben Aufnahmesituation. Dazu gibt es jede Menge unterschiedlicher Auffassungen, aber diese Theorie von vornherein zu verwerfen hieße zu bestreiten, dass manche Kompositionen einfach stärker sind als andere. Da kommen wir gleich zur fotografischen Anarchie, und ich bin viel zu sehr ein Kontrollfreak, als dass ich damit leben könnte.

Aber darum geht es hier gar nicht. Hier geht es um unentschlossene Momente: Bei jeder Fotomöglichkeit entsteht ein Moment, wenn Licht, Farbe und Gestik genau passen, weil sie Ihre Vision besonders stark wiedergeben – und manchmal verpassen Sie gerade diesen Moment, weil Sie nicht bereit sind. Das ist nun einmal die Realität, wenn man mit einem Medium arbeitet,

---

► Canon 5D, 33 mm,  
1/125 bei f/5, ISO 200

Kairouan, Tunesien. Diese Frau und die Katze sind quasi Spiegelbilder voneinander. In einer perfekten Welt wäre die orange Katze weiß, genau wie die Frau. Aber so ist es nun mal, die Katze schleicht sich ins Bild und wird zu einer verborgenen Überraschung.



»Bleiben Sie ruhig:  
Kummer und  
Selbstverachtung  
sind nicht gut für  
Ihre Kreativität.«

bei dem Bruchteile von Sekunden entscheidend sind und das ein komplexes Zusammenspiel von Geist, Augen, Händen, Kamera, Motiv und 20 anderen Dingen erfordert, die Sie noch nicht einmal beeinflussen können.

Nun ein paar Sätze zu den unentschlossenen Momenten. Wenn Sie nicht gerade Journalist sind und Ereignisse dokumentieren, die sich nie wiederholen, spielen solche Momente kaum eine Rolle. Denn sie kommen wieder. Und noch einmal. Wenn ich aber zögere, ist der Moment verloren, das macht ihn so wertvoll. Doch man weiß nicht, welchen Moment man verpasst hat. Sie kennen nur die, die Sie auch aufgenommen haben. Niemand sieht die Fotos, die Ihre Vision nicht wiedergeben. Keiner sieht den Müll, die Fehlschüsse, die unscharfen Bilder. Die spielen keine Rolle. Was wichtig ist, sind die Bilder, die Sie aufgenommen haben, die Momente, in denen die Sterne richtig stehen und sich die langen Stunden der Übung auszahlen, wenn Sie die Vision genauso einfangen, dass Sie sich später zurücklehnen und fragen, ob das wirklich Sie waren, der ein so tolles Foto zustande gebracht hat.

Egal. Lernen Sie daraus. Sie werden noch genügend Gelegenheiten verpassen, weil Sie die Belichtungskompensation nicht rechtzeitig eingestellt hatten. Das sollte Sie motivieren, in Ihrem Wohnzimmer Abende lang zu sitzen und zu üben. Prägen Sie sich die Fingerbewegungen so ein, damit Sie nicht daneben tippen, wenn der entscheidende Moment gekommen ist. Fehler behindern Sie und halten Sie davon ab, als Künstler zu wachsen, oder sie lassen Sie die Hürden erkennen und einreißen, die zwischen Ihnen und der visuellen Darstellung Ihrer Visionen stehen.

Ich habe den entscheidenden Moment unzählige Male verpasst. Und oft dachte ich, ich hätte es geschafft, nur um später festzustellen, dass ich es – vor lauter Stress und Hektik, den Moment nicht zu verpassen – vermasselt hatte. Profis erkennt man nicht daran, wie viel Geld sie mit ihrem Handwerk verdienen, sondern an ihrem Engagement und daran, wie sie sich von Fehlern erholen und daraus lernen. Also keine Panik. Angst ist eine schlechte Motivation für Kreativität. Bleiben Sie locker und konzentrieren Sie sich auf die anstehenden Aufnahmen, nicht auf die verpassten. Ein Profi lernt, diese Momente vorherzusehen, und wenn er sie dennoch verpasst, dafür zu sorgen, dass das nicht nochmal passiert. Es ist nichts Anstößiges dabei, mit der Aufnahme zu warten oder eine Person zu bitten, eine Geste oder Pose zu wiederholen.

Wenn Sie nicht gerade für einen Kunden arbeiten, der ein bestimmtes Bild verlangt, weiß schließlich niemand, welche Fotos nichts geworden sind. Sie sind nur so gut wie die Bilder, die Sie machen, nicht wie die, die Sie verpasst haben. Bleiben Sie ruhig: Kummer und Selbstverachtung sind nicht gut für Ihre Kreativität.

## Alles ist subjektiv

Das Motiv des Fotos unten ist zum Beispiel nicht der Mann aus dem Kaschmir mit seiner Familie. Er ist der *Gegenstand* des Motivs. Das Motiv selbst sind die Emotionen, Gedanken und das Nicht-Fassbare, das Sie mit dem Bild ausdrücken wollen. In diesem Fall das generelle Konzept von Familie und deren spezielle Dynamik im Kaschmir. Das Motiv des Fotos kann ganz einfach sein: Familie, Schönheit, Farbe, Verwunderung – das Nicht-Greifbare, auf das Sie reagiert haben, als Ihr innerer Fotograf sagte: »Oh, schnell! Fotografier' das!«, oder was immer Ihr innerer Fotograf auch sagen mag. Meiner neigt zu Überreaktionen.

Das ist aber mehr als Haarspalterei und Bedeutungssuche. Dass ich die Dinge so sehe, hat meine Art zu fotografieren stark beeinflusst. Ich habe jetzt ein Paradigma, mit dem ich die Story hinter dem Bild leichter erkennen kann. Wenn ich ein Bild von Menschen im Regen in Vancouver aufnehme und für mich feststelle, dass mein eigentliches Motiv nicht Menschen im Regen, sondern die Nässe an sich ist, kann ich das Foto so anlegen, dass die Nässe

---

▼ Canon 5D, 24 mm,  
1/100 bei f/7,1, ISO 800

Srinagar, Indien. Dieser Mann ist Bäcker, und während ich anhielt, um ihn zu fotografieren, tauchte überraschend seine Familie im Hintergrund auf.



besonders gut überkommt. Vielleicht verschlepe ich den Auslöser und zeichne den Regen weich. Oder ich fotografiere durch das Fenster eines Cafés und nehme die Menschen im Regen durch die Tropfen selbst auf. Ich fotografiere einige Schirme oder warte auf einen Bus, der vorbeifährt und entsprechend Wasser aufwirbelt – alles Möglichkeiten, um Nässe besonders gut darzustellen. Klar, ein Foto von Menschen im Regen, aber es *geht um* die Nässe.

Ein ähnliches Beispiel finden Sie am Seine-Ufer in Paris. Zwei Liebende sitzen küssend auf einer Bank, den Eiffelturm im Hintergrund. Das Motiv dieses Bildes ist – oder könnte sein – Liebe, Romantik, Intimität. Die Objekte, die das ausdrücken, wären die Liebenden und der Eiffelturm, Wahrzeichen von Paris, der Stadt der Liebe. Um das Motiv (Liebe) mithilfe der Objekte (Liebende) möglichst gut zu kommunizieren, suchen Sie sich eine Position, von der aus die Geschichte besonders deutlich erzählt wird. Vielleicht engen Sie das Thema etwas ein – zum Beispiel geheime Liebe –, wobei Sie die Liebenden dann beim Küssen etwas verdecken könnten. Wie auch immer Sie sich entscheiden, alles läuft darauf hinaus festzustellen, was das Motiv ist und wie es dargestellt werden soll.

---

► Canon 20D, 200 mm,  
1/1250 bei f2.8, ISO 400

Vancouver, Kanada. Dies ist eine Montage von zwei Fotos, die nacheinander aufgenommen wurden. Eines ist auf die Frau mit dem Schirm fokussiert, das andere auf die Regentropfen.

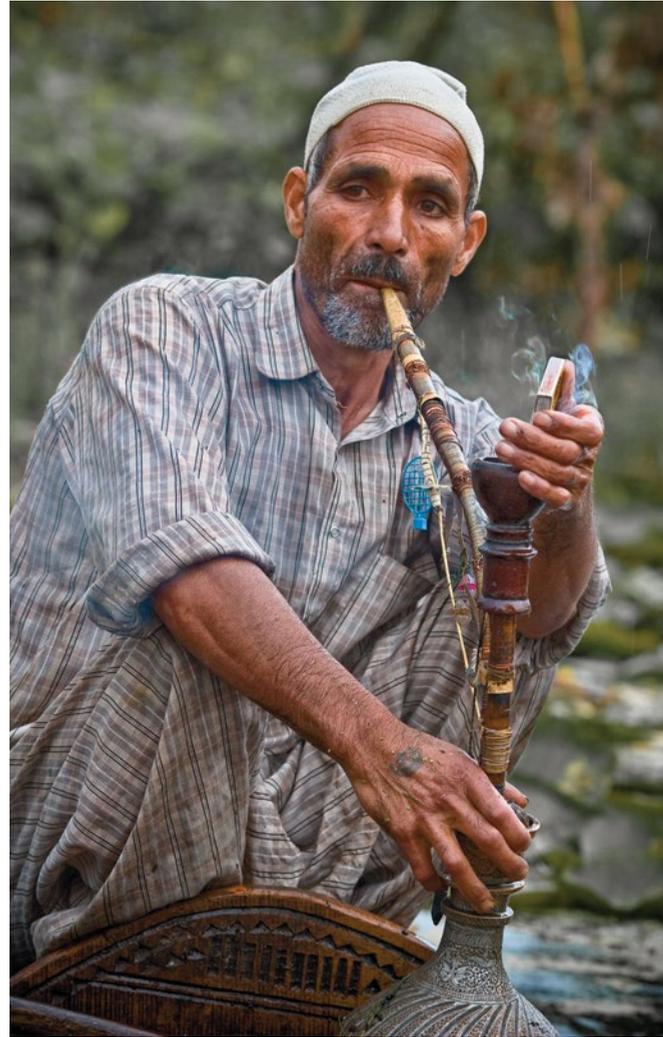


## Die Illusion des Exotischen

Ungewöhnliche Dinge zu fotografieren – exotische Orte oder Menschen, neuartige Motive –, sind die tief hängenden Früchte der Fotografie. Zwar lohnt es sich immer, das Ungewöhnliche zu fotografieren, doch entsteht durch das bloße Füllen des Bildausschnitts mit exotischen Dingen noch kein gutes Foto. Lediglich ein Bild des Ungewöhnlichen oder Exotischen. Ob das Foto jedoch *anspricht*, hängt von anderen Kriterien ab.

Der Gegenstand des Fotos trägt – losgelöst vom Foto-Handwerk – nur selten, und falls doch, bleibt meist ein mittelmäßiges Foto eines faszinierenden Motivs. Das ist wohl kaum das Ziel der Fotografen. Wenn Sie mit einem exotischen Bild lediglich sagen wollen »Schau her!«, dann zentrieren Sie das Motiv in Gottes Namen im Bild, stellen Sie die Kamera auf Automatik und drücken ab. Wenn Sie jedoch mehr kommunizieren wollen, etwas Neues auf den Tisch bringen wollen, Ihre eigenen Gedanken, Gefühle und Ihren Charakter ins Bild setzen wollen, dann müssen Sie den Gegenstand des Fotos so ablichten, als hätten Sie ihn schon tausendmal gesehen und erleben ihn plötzlich neu. Verstehen Sie? Sie sehen ihn gewissermaßen mit einer spontanen Vertrautheit, initiiert vom eigentlichen Motiv, nicht nur davon, etwas zum ersten Mal zu sehen.

Als ich die Stupa von Boudhanath außerhalb Kathmandus zum ersten Mal sah, wollte ich sie instinktiv aus dem Winkel fotografieren, aus dem ich sie erblickt hatte. So beeindruckt war ich von ihrer Größe, der Farbe, der außergewöhnlichen Erscheinung, dass ich einfach nur abdrücken wollte. Bewahren Sie sich diese Reaktion, wenn Sie beeindruckt sind – dieses Gefühl von Verwunderung und Neugier kann sich auf Ihr Bild übertragen und beim Betrachter eine ähnliche Magie auslösen.



▲ Canon 20D, 135 mm, 1/125 bei f/4,5, ISO 800

Srinagar, Indien. Dieser Mann aus dem Kaschmir sitzt im Regen auf seinem Shikara-Boot und raucht lässig seine Wasserpfeife – Coolness pur.



---

▲ Canon 5D, 17 mm, 1/250 bei f/16, ISO 400

Kathmandu, Nepal. Die Boudha-Stupa um 7 Uhr morgens. Ich musste drei Mal nach Kathmandu reisen, um endlich zur richtigen Tageszeit fotografieren zu können.

Aber zwischen der ersten Verwunderung und dem Übertragen auf den Betrachter liegt Ihr Handwerk. Solche Fotos passieren nicht einfach, und wenn ich ein wirklich gutes Foto von der Stupa haben will (und nicht nur ein mittelmäßiges), muss ich mich einerseits dem Wunder hingeben und es andererseits dennoch von allen Seiten untersuchen, bis ich den Winkel gefunden habe, der meine Sicht am besten kommuniziert. Das kann heißen, dass ich viele verschiedene Objektive ausprobiere, zu verschiedenen Tageszeiten zurückkehre oder warte, bis ein Pilger durch mein Bild läuft und es vervollkommnet.

Ich fand es immer hilfreich, mir in Gedanken Notizen zu machen, welche Substantive und Adjektive meine Reaktion auf einen Ort am besten beschreiben. Im Fall der Boudha-Stupa waren das die Wörter: groß, friedlich, Gebetsfahnen, bunt, Suche nach dem Heiligtum, ständige Bewegung und andere. Diese Wörter helfen mir, die andernfalls ziemlich vage und schwer zu

beschreibende Reaktion auf einen Ort festzuhalten. Sie helfen, mir meiner Sichtweise bewusst zu werden und leichter ein Bild erstellen zu können, das meine Vision ausdrückt. Die Wörter verschaffen mir Klarheit darüber, welche Elemente für das Bild wichtig sind, welche Kompositionswerkzeuge ich brauche, um meine Vision an den Betrachter weiterzureichen.

So sehr wir vom Exotischen geblendet sind, sind wir es auch von allem Bekannten. Für einen Fotografen, der einen unbekanntem Ort fotografiert, besteht die Herausforderung darin, seine Faszination zu bewahren, während er sich mit der Szene so vertraut macht, dass er alles besser fotografieren kann. Wenn ein Fotograf etwas ablichtet, was er bereits gut kennt, muss er es neu entdecken und mit den Augen des Betrachters neu sehen. Ähnlich kompliziert. Wie auch immer, ein fesselndes Foto muss mehr als nur Neues oder Exotisches aufweisen, um das Motiv zu kommunizieren.

## Zeit im Bild

Für uns als Fotografen sind die wichtigsten Rohstoffe Licht und Zeit. Um der benutzten Technik willen, mit der wir unsere Fotos aufnehmen, müssen wir die Zeit in diesem Prozess sorgfältig bedenken. Natürlich geht es in erster Linie um die Belichtungszeit, also darum, wie lange wir die Aufnahme belichten. Mindestens ebenso wichtig ist jedoch, wie lange der aufgezeichnete Moment dauert – zum Beispiel 1/250 s oder 1/1000 s – während dessen wir die Aufnahme anfertigen müssen.

## Zeitdauer

Die Notwendigkeit, den Sensor für eine gewisse Zeitdauer dem Licht auszusetzen, um ein Bild zu erzeugen, und die Einschränkung, das unterschiedlich lange zu tun, gibt uns die Möglichkeit, Zeit in unseren Bildern auszudrücken – wenn auch implizit. Mit einer Schalterdrehung kann unsere Belichtungszeit den Zeitverlauf einfangen oder ein Bild erzeugen, das die Zeit anzuhalten scheint. Die Belichtungszeit ist nicht nur ein Mittel zur korrekten Belichtung, sondern dazu gedacht, dass ein Foto genau das aussagt, was Sie wollen. Die Rolle der Belichtungszeit und ihre ästhetische Wirkung zu überdenken, kann einen bedeutenden Einfluss auf die von Ihnen angefertigten Bilder haben. Das ist weder geheim noch Zauberei; lediglich die Entscheidung, Ihre Möglichkeiten bewusst zu nutzen, am Aussehen Ihres Bildes über die korrekte Belichtung hinaus zu arbeiten.

»Einerseits muss ich mich dem Wunder hingeben und es andererseits dennoch von allen Seiten untersuchen, bis ich einen Winkel gefunden habe, der meine Sicht am besten kommuniziert.«





Dies spielt eine Rolle, wenn Sie stärkere Fotos von Menschen und Orten anfertigen und zugleich die Stimmung im Bild etwas auflockern wollen. An einer belebten Kreuzung in Delhi läuft der Verkehr in einer endlosen Unschärfe durchs Bild, die einem Amateurfußgänger das Fürchten lehrt. Eine langsamere Belichtungszeit fängt diese Unschärfe und das Chaos ein, während eine kürzere alle Bewegungen einfriert. Wenn Sie jedoch eine Weile an der Ecke stehen bleiben und die Kamera dann mit einem vorbeifahrenden Radfahrer mitschwenken, fangen Sie beides ein: etwas Bewegung und auch diesen Eindruck des »alten Mannes, der in die neue Welt tritt«. So ein Foto drückt Ihre Gefühle bestimmt besser aus als eines mit einer kürzeren Verschlusszeit.

Angenommen, Sie fotografieren Rituale, bei denen Wasser eine Rolle spielt. Sie könnten sowohl eine langsamere Belichtungszeit als auch eine schnelle ausprobieren und entscheiden, ob das Geheimnisvolle der langsameren Aufnahme genau das wiedergibt, was Sie in diesem Moment erlebt haben, oder ob Sie sich doch lieber für die schnelle Aufnahme bei 1/500 s entscheiden, die das fallende, spritzende Wasser aufgenommen hat. Aus verschiedenen Gründen könnten Ihnen beide Aufnahmen gefallen, aber beide kommunizieren verschiedene Dinge, so dass allein Ihre Entscheidung über die Belichtungszeit den Unterschied ausmacht. Wenn Sie sich der Rolle von Zeit in einem Bild nicht nur bewusst sind, sondern auch wissen, wie das fertige Bild aussehen soll, können Sie die Zeit zu Ihren Gunsten ins Bild einbauen.

»Arbeiten Sie am Aussehen Ihres Bildes, über die korrekte Belichtung hinaus.«

---

◀ Canon 5D, 17 mm, 1/25 bei f/4,5, ISO 400

Havana, Kuba. Aufnahme aus einem Fahrradtaxi, wobei nur die Aufnahmen mit 1/12 s, die die Bewegung festhalten, funktionieren. Dieses Foto, für das ich mich letztendlich entschied, entstand auf der Malecón in Richtung Altstadt, vor Havannas klassischer Architektur.



---

▲ Canon 5D, 17 mm, 1/8 bei f/22, ISO 400

Delhi, Indien. Zwischen anderen Aufnahmen spielte ich ein Zählspiel, das da hieß: »Wie viele Kinder passen in eine Rikscha?« 10 hat gewonnen!



## Schwenken

Schwenken ist eine geniale Möglichkeit, Bewegung oder einen Zeitverlauf in Ihren Bildern zu kommunizieren. Allerdings fällt die Technik nicht jedem leicht. Übung ist der Schlüssel zum Erfolg, hier einige nützliche Hinweise dazu:

- Wichtig ist eine lange Belichtungszeit, so dass Sie mehr Zeit in einem Bild einfangen können, also auch mehr Bewegung. Meine besten Schwenkaufnahmen mache ich bei 1/30 bis 1/15 Sekunde, aber das hängt natürlich davon ab, wie schnell sich Ihr Motiv bewegt. Sie müssen das Objektiv fixieren, wenn Sie bei Tageslicht arbeiten, aber da alles, was nicht von Ihrem Objektiv fokussiert wird, unscharf ist, ist die Schärfentiefe ein geringeres Problem als bei statischen Aufnahmen. Eine größere Blendenzahl macht es Ihnen sogar leichter, auf das sich bewegende Objekt scharfzustellen.
- Wenn Sie beim Schwenken den Autofokus verwenden, kann das mehr Probleme verursachen als lösen. Ich stelle meine Kamera immer auf manuellen Fokus, fokussiere das Objektiv dorthin, wo das Motiv sein wird, und verlasse mich darauf, dass mich die größere Schärfentiefe da rausboxt.
- Beim Schwenken geht es darum, das sich bewegende Motiv zu verfolgen. Das geht meiner Meinung nach am besten, wenn ich mich breitbeinig so hinstelle, wie ich am Ende der Bewegung dastehe. Das heißt, dass Sie anfangs etwas verdreht stehen, aber Sie beenden den Schwenk in einer natürlichen Position, so dass Sie während der kritischen Momente stabil sind. Auch Nachverfolgen hilft. Bei einem Golfschwung halten Sie ja auch nicht in der Bewegung inne, wenn Sie den Ball getroffen haben; Sie bewegen sich flüssig weiter und sorgen so für eine sanfte Bewegung.
- Suchen Sie sich einen tollen Hintergrund. Sie verbringen dort eine Weile. Es lohnt sich, vor einem Hintergrund zu fotografieren, den man mag.
- Üben, üben, üben. Schwenken macht Spaß. Das ist auch gut so, denn bis Sie es richtig beherrschen, müssen Sie hart daran arbeiten, für die perfekte Aufnahme sogar noch mehr. Spielen Sie eine Weile herum, wenn Sie das nächste Mal an einer Stelle stehen, wo jede Menge gelbe Taxis, Rikschas und andere Gefährte unterwegs sind.

## Außerhalb des Bildes

Varanasi, Indien. Varanasi ist eine der heiligsten Städte Indiens. Sie liegt am Ufer des Ganges, des heiligen Flusses, der unter Verschmutzung, Müll, den Überresten Toter und den verrottenden Blumen zu ersticken droht, die jeden Morgen und Abend von den Gläubigen in den Fluss geworfen werden. Am Ufer liegen die Ghats, Steinstufen, die zum Fluss führen und den Treffpunkt zwischen Ganga und ihren Verehrern bilden. Ein chaotischer, bunter Ort voller Menschen, die zum Beten und Waschen gekommen sind, um zu verkaufen, zu kaufen, zu lehren und zu lernen. Gleichzeitig wunderschön und hässlich, ein Platz voller Heiterkeit und Kakophonie.

Ich verbrachte einen Großteil meiner Zeit in Varanasi damit, zu jeder Tageszeit an den Ghats umherzulaufen. Früh am Morgen, spät am Abend, mittags. Ich versuchte, ein Gefühl für diesen Ort zu entwickeln, um ein Foto machen zu können, das nicht nur den Geist dieses Ortes kommuniziert, sondern auch aussagt, wie ich mich hier fühlte. Da sah ich den Jungen. Er sprang von einem Boot zum nächsten, als ein Papierdrachen vom Himmel fiel (der Himmel war voll davon). Er versuchte, die Flugbahn des Drachens abzuschätzen, um ihn einzufangen. Meine letzte Aufnahme war diese hier. Er war stehen geblieben und hatte seine Hände gehoben, wartete bewegungslos, dass der Drache zu ihm fiele.

Er segelte herab wie ein Blatt im Wind, an seinen Händen vorbei ins Wasser und löste sich auf. Ein wunderschöner, wenn auch trauriger Moment, für mich wie der Inbegriff der Stadt Varanasi. Ich blieb eine Weile sitzen und dachte darüber nach. Wie traurig es war, dass er so lange gewartet hatte und von Boot zu Boot gesprungen war, nur um den Drachen durch die Hände rutschen und sich auflösen zu sehen. Aber der Junge hüpfte einfach weiter, wartete wieder und hüpfte erneut. Irgendwie kam es mir vor, dass er eigentlich lieber herumrennen und hüpfen wollte, dass ich fälschlicherweise dachte, der Drache wäre irgendwie wichtig. Wie im richtigen Leben.





▲ Canon 5D, 135 mm, 1/200 bei f/8, ISO 800

## Langsam ist ruhig und ruhig ist schnell

Wenn Sie Ihre Kamera so gut kennen, dass Sie die wichtigsten Einstellungen vornehmen können, ohne vom Sucher aufzuschauen und ohne nachzudenken, wo die Knöpfe sind, können Sie Ihre gesamte Aufmerksamkeit dem Sehen und Gestalten Ihres Bildes widmen.

Müssen Sie jedoch die Kamera vom Auge nehmen, um den ISO-Wert zu ändern, die Blende einzustellen oder den Fokus zu korrigieren, verpassen Sie den Moment. Stellen Sie sich vor, Sie könnten Bilder machen, ohne dass die Kamera oder eine Technik im Weg sind. Stellen Sie sich die Kamera als Ihren verlängerten Arm vor. Sie tut genau, was Sie wollen, ohne dass Sie viel tun müssen.

Üben Sie eine Woche, dann haben Sie es drauf. Setzen Sie sich mit der Kamera hin, schließen Sie die Augen, halten Sie die Kamera vor Ihr Gesicht (denn dort ist sie, wenn Sie fotografieren) und lassen Sie die Finger über jeden Knopf gleiten. Wenn Ihre Finger einen Knopf drücken, versuchen Sie, ihn zu erkennen. Sobald Sie das können, machen Sie es umgekehrt. Nehmen Sie die Kamera an die Augen, halten Sie die Augen offen, und probieren Sie, ob Sie Einstellungen ohne hinzusehen vornehmen können. Können Sie den ISO-Wert ändern, ohne die Kamera vom Auge zu nehmen? Blende? Belichtungszeit? Fokus? Langsam, lassen Sie sich Zeit.

Je besser Sie sich mit Ihrer Kamera auskennen, desto einfacher geht das, ohne nachzudenken. Und ehe Sie sich's versehen, geht alles automatisch. So haben Sie mehr Zeit, sich der Komposition und dem Timing zu widmen.

## Den Moment abpassen

Ein Freund von mir interpretierte Henri Cartier-Bressons These vom entscheidenden Moment einmal so: der Moment, wenn die Spannung in einer Szene, die Sie fotografieren, ihren Höhepunkt erreicht und sich mit der bestmöglichen Komposition trifft. Oft wird der Moment erst im Nachhinein als »entscheidend« bezeichnet. Was genau Cartier-Bresson uns damit sagen wollte, wurde vielfach diskutiert. Eines ist jedoch sicher: Die Intention hinter der Moment-Theorie ist zu zeigen, dass das Timing wichtig ist. Das zu leugnen hieße zu behaupten, die Komposition wäre unwichtig. Timing und Komposition passen zu bestimmten Zeitpunkten einfach besser zusammen. Nehmen Sie 100 Fotos von zwei Menschen auf, die in einem Straßencafé miteinander

diskutieren – alle aus demselben Winkel – manche wirken stärker als andere. Manche sehen geradezu langweilig aus, andere enthalten viel Gestik und Spannung, manche transportieren Emotionen. In manchen Fotos führen Linien das Auge ins Nirgendwo, in anderen ziehen die Linien der Arme und Augen tiefer ins Geschehen hinein. Einige beziehen das Publikum ein, die meisten sind jedoch für den digitalen Mülleimer bestimmt. Warum? Timing.

Das Timing entwickelt sich. Sie entwickeln ein Gefühl dafür. Manchmal durch Übung, zuweilen hilft es, sich mit Psychologie auszukennen und eine Anordnung vorherzusehen, oder zum Beispiel, wenn man sich mit einer Ballsportart auskennt, vorherzusagen, wo der Ball gleich sein wird, wann der Trainer reagiert und wann unter den Fans/Hooligans Krawalle ausbrechen. Sie lernen das, indem Sie ein Foto nach dem anderen schießen. Sie lernen das, wenn Sie wieder mal ein Foto verpassen, weil Sie mit den Augen auf dem LCD unterwegs waren, genau als der richtige Moment gekommen war. Mit der Zeit lernt man, immer aufmerksam zu sein, wenn man fotografiert, ähnlich wie ein Golfspieler den Schlag weiterverfolgt, bis er abgeschlossen ist. Sie lernen zu beobachten, zu warten, erst zu fotografieren und Fragen für später aufzusparen. Sie lernen, die Kamera bereit zu halten, den Objektivdeckel nicht aufzustecken, die Kamera nicht auszuschalten. Sie lernen, Ihre Einstellungen noch einmal zu überdenken, während Sie die Kamera an die Augen nehmen, statt erst später, wenn sie bereits dort ruht. Sie lernen, genau im richtigen Sekundenbruchteil bereit zu sein, bevor der entscheidende Moment eintritt – nicht erst hinterher, wenn alles vorbei ist.

Manchmal ist der Unterschied zwischen einem mittelmäßigen und einem tollen Foto, einem Schnappschuss und einem Symbol, nur ein Sekundenbruchteil – die bloße Dauer, die Auswahl des Bruchteils oder eben die Tatsache, ob der Fotograf genau dann zur Stelle ist.

»Lernen Sie, während der gesamten Zeit aufmerksam zu sein.«

## KAPITEL ZWEI

# Der Künstler und der Freak

---

► Canon 5D, 28 mm, 1/6400 bei f/2,8, ISO 400

Kairouan, Tunesien. Bis ans Ende meiner Tage werde ich mir wünschen, ein Mann mit einem roten Fez hätte seinen Kopf aus dem Fenster rechts unten gesteckt.





Ich bin versucht zu behaupten, dass es in diesem Kapitel um das Zusammen-  
treffen von Handwerk und Vision, Technik und Kunst geht. Aber eigentlich  
geht es im gesamten Buch um nichts anderes – nirgends wird darüber ge-  
sprochen, wie sie sich gegenseitig ausschließen. Dieses Ungleichgewicht in  
der Fotografie muss korrigiert, nicht unterstützt werden.

Die Technik ist hier entscheidend. Alle Visionen der Welt scheitern, wenn man die Technik nicht beherrscht und Visionen nicht umsetzen kann. Im gesamten Buch finden Sie Material zur Technik; die Informationen in diesem Kapitel sind wichtig, da sie von allgemeinerer Bedeutung sind als die Infos in den anderen Kapiteln. Bis hierher sind die Freaks ganz klar auf dem Vormarsch, während die Künstler etwas Tempo herausnehmen und sich fragen, ob auch sie loslegen sollen und schauen, was passiert. Bleiben Sie dabei. Ich verspreche, es wird uns allen nicht wehtun.

## Ausrüstung ist gut, Visionen sind besser

Fotografen entwickeln, vermutlich im Unterschied zu anderen Künstlern, eine ziemlich innige Beziehung zu ihrer Ausrüstung. In der Fotografie gibt es einen Freak-Faktor, den ich mir bei Malern oder Schriftstellern nur schwer vorstellen kann. Wir können nichts dafür, dass unser Handwerk so stark von der Ausrüstung abhängt, aber es ist gruselig, wie schnell die Ausrüstung nicht zum Werkzeug, sondern zum eigentlichen Gegenstand wird. Einer meiner Lieblingsautoren, C. S. Lewis, drückte es einmal ungefähr so aus: Die große Versuchung von Geschichtenerzählern ist, dass sie das Erzählen der Geschichte mehr lieben als die Geschichte selbst. Ich kann das nur sinngemäß wiedergeben, aber ich glaube nicht, dass ich weit daneben liege. Für die Fotografie würde ich es etwas umformulieren: Fotografen riskieren häufig, mehr Zeit damit zu verbringen, über ihre Ausrüstung zu grübeln, als einfach gute Bilder zu schießen. Oder kurz, wir sind süchtig nach dem *Wie* der Fotografie, und darunter leiden das *Warum* und das *Was*. So entsteht eine Flut von Fotos, die zwar technisch perfekt sind, jedoch überhaupt keine Emotionen, Tiefe, Symbole und Leidenschaft enthalten. Sie mögen Fotografen ansprechen, die in stiller Ehrfurcht auf das Bokeh starren, aber in der Welt außerhalb unserer schön gerahmten Wände, in der unsere Geräte, cleveren Techniken und Ausrüstung egal sind, wollen die Menschen einfach etwas sehen, das sie bewegt.

Als litten Fotografen ständig unter einer gespaltenen Persönlichkeit. Eine ist der Künstler, die andere der Freak. Eine ist Vision, die andere Handwerk bzw. Technik, und in der Mitte, wo sich beide treffen, findet die Fotografie statt – der Ausdruck unserer einzigartigen Visionen durch die angewendeten Techniken. Große Fotos entstehen dort, wo sich Handwerk und Vision treffen.

Abgesehen von den Kameras, Computern und der langen Reihe wichtiger Objektive, Software und weiterer Zubehörteile ist die Fotografie eine künstlerische Jagd. In ihrem Herzen liegt die Vision, und wir müssen ein Bild erzeugen, das unsere Leidenschaft wiedergibt – etwas, was das Unaussprechliche

---

► Canon 5D, 85 mm,  
1/60 bei f/1,2, ISO 400

Lamayuru, Ladakh, Indien.





---

▲ Canon 5D, 17 mm,  
13 s bei f/11, 580EX  
Blitz, ISO 200

Havanna, Kuba.

durch Farbe, Licht und Gesten kommuniziert. Solchen Bildern stehen oft die Werkzeuge im Weg, die uns eigentlich helfen sollen. Unsere Vision und das Bild, das entsteht, werden zu Sklaven dieser Technologie, zu einem Vorwand für unsere Technik- und Werkzeugbessenheit.

Fotografen spüren – wie Künstler aller Disziplinen – den Drang, sich eher in die Art und Weise zu verlieben, wie ein Foto entsteht, als in das Bild selbst oder den Grund, warum es das Bild überhaupt gibt. Es ist verführerisch, dieser Sucht nachzugeben und eine Kehrtwende zu machen, also den reinen Kunstansatz zu wählen und die Technik zum Teufel zu schicken. Allerdings können Ihre Visionen am besten umgesetzt werden, wenn die Spannung zwischen Freak und Künstler aufrechterhalten wird.

Woher kommt jedoch diese Spannung? Sie beginnt beim eigenen Selbstbewusstsein, dem Wissen, welcher Seite der gespaltenen Persönlichkeit wir üblicherweise verfallen. Diejenigen unter uns, die sich gern hinter hyperfokalen Distanzen und Photoshopfiltern verstecken, müssen lernen, sich mit größerer Leidenschaft visuell auszudrücken und sich weniger auf die Werkzeuge

zu verlassen. Vielleicht hilft ein immer wieder fortgeführtes persönliches Projekt mit den einfachsten Werkzeugen – einer alten manuellen Kamera, einem einzigen Objektiv und einem Schwarzweißfilm. Geben Sie dem Freak einen Rückzugsort und etwas Zeit, in der er lernen kann, sich mit einfacher Ausrüstung selbst auszudrücken. Sie haben keine einfache Ausrüstung? Stellen Sie Ihre digitale SLR auf manuell, benutzen Sie nur ein Objektiv und fotografieren Sie in JPEG. Und kein Photoshop. So schmerzvoll diese Low-Tech-Übung für den geborenen Techniker sein mag, sie dient einem höheren Zweck: Sie hilft, die visuelle Sprache inmitten der Wörter und Grammatik zu erkennen und eine Story zu entdecken, die sich zu erzählen lohnt.

Für den geborenen Künstler kann der Weg zur umgesetzten Vision noch steiniger sein. Der Freak muss sich nur von seiner Sucht lösen und lernen, seine Gefühle etwas tiefer auszudrücken. Aber der Künstler, der Poet, muss die Tricks und Kniffe des Handwerks erlernen – lernen, wie man beleuchtet, was Histogramme sind und Einstellungsebenen. Für einen Künstler kann das echt schwer sein. Vielleicht helfen ein Workshop oder einige Videokurse. Das Ziel ist nämlich nicht, die künstlerische Seite zu negieren oder zu vernachlässigen; das Ziel ist, die bestmöglichen Werkzeuge zu finden und nutzen zu können, um Ihre Vision so gut wie möglich umzusetzen.

Ihr fertiges Foto setzt sich aus drei Bildern zusammen. Das erste ist das Bild, das Sie sich vorstellen – die Story, die Sie erzählen wollen. Das zweite ist die Szene, die Sie mit der Kamera aufnehmen. Das dritte ist das Bild, das Sie in der Bildbearbeitung verfeinern. Je besser Sie bei jeder dieser Stationen sind, desto näher kommt das fertige Bild dem Bild, das Sie sich vorgestellt haben. Je harmonischer der Künstler und der Freak miteinander kooperieren, und je besser beide ihr Fach beherrschen, desto stärker wird unsere Vision kommuniziert.

Wenn es denn sein muss, verlieben Sie sich ruhig in Ihre Ausrüstung, aber vergessen Sie nicht, dass ohne eine Vision alles auseinanderfällt und nicht wirkt. Dann ist es keine Fotografie mehr, sondern nur eine Vorliebe für teure, in naher Zukunft veraltete technische Spielereien. Ihre Vision und die Fotos, die Sie aufnehmen, halten viel länger. Es interessiert niemanden, ob Sie Ihre Fotos mit einer Nikon oder einer Canon aufnehmen; wichtig ist, ob das Foto bewegt.

»Große Fotos entstehen dort, wo sich Vision und Handwerk treffen.«



▲ Canon G9, 7.4 mm, 0,8 s  
bei f/2,8 mit Blitz, ISO 80

Bangkok, Thailand.

## Ordentliche Belichtung

Ich fotografiere nicht im Programm-Modus. Die Kamertechnik wird immer besser, aber auch wenn sie bei Belichtungen verdächtig genau sein kann, trifft sie noch lange keine Entscheidungen, wie ich das Foto aussehen lassen möchte. Aber geht es in der Fotografie nicht genau darum? Das Aussehen? Das alte Mantra von »Sonne lacht, Blende 8« eignet sich vielleicht für Zeitungs Fotografen, die einfach nur ein Bild brauchen, aber nicht für Fotografen, die die Ästhetik Ihrer Bilder selbst bestimmen wollen.

Jede Einstellung zur Steuerung der Lichtmenge, die in die Kamera eintritt, um die Belichtung perfekt aussehen zu lassen, wirkt sich auch auf das Aussehen des Fotos aus. Wenn Sie von Ihrem Bild nur eine vage Vorstellung haben, ist es in Ordnung, wenn Sie die Kamera bestimmen lassen, wie das Bild letztendlich aussieht, und selbst in den Hintergrund treten. Wir anderen wollen mehr Kontrolle über unsere Fotos. Vielleicht lästern wir auch mal ein bisschen über Sie, wenn wir beim Kaffee zusammensitzen.

Oftmals gibt es mehrere Möglichkeiten, die richtige Belichtung zu treffen, aber nur *einen* Weg, um Ihre Vision umzusetzen. In Ihrem Entscheidungsprozess müssen Sie also in erster Linie die folgende Frage beantworten: Wie

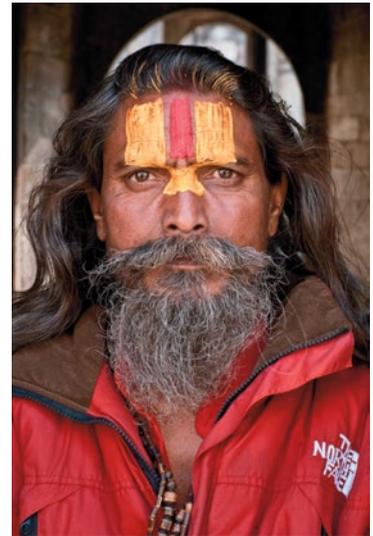
soll mein Bild aussehen? Sie vermeiden ein überbelichtetes Foto, indem Sie die Blende von  $f/2,8$  auf  $f/16$  stellen, aber die daraus resultierende höhere Schärfentiefe kann Ihrer Vision völlig zuwiderlaufen, und schon haben Sie Ihr Bild verloren. Dasselbe gilt für die Belichtungszeit – eine Entscheidung lediglich auf Basis der Lichtmenge, ohne die Wirkung auf das Bild zu beachten, kann verhindern, dass Sie Ihre Vision im Bild wiederfinden. Ebenso mit den ISO-Werten, die Ihnen zwar bei Belichtungszeit und Blende einen größeren Spielraum einräumen, wenn man sie erhöht, gleichzeitig aber auch Störungen ins Bild bringen. Und während Filmkorn von Filmen mit hohen ISO-Werten immer irgendwie cool wirkt, ist digitales Rauschen einfach nur doof. Einmal wird der Tag kommen, an dem Bildrauschen kein Thema mehr sein wird, bis dahin verändert ein geänderter ISO jedoch Ihr Bild.



▲ Canon 5D, 85 mm,  
1/640 bei  $f/1,2$ , ISO 100



▲ Canon 5D, 85 mm,  
1/80 bei  $f/7,1$ , ISO 400



▲ Canon 5D, 85 mm,  
1/50 bei  $f/13$ , ISO 800

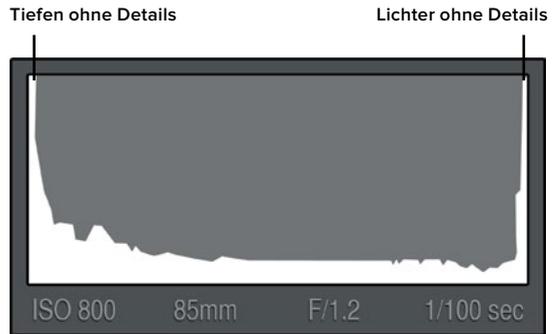
Kathmandu, Nepal. Ich fotografierte diese Porträts mit einer passenden Belichtung, aber die Änderungen an der Blende führten zu unterschiedlichen Schärfentiefen. Die erste Aufnahme entstand bei  $f/1,2$  und besitzt eine so geringe Schärfentiefe, dass seine Augen zwar scharf, aber Nase und Ohren unscharf sind. Das zweite Bild entstand bei  $f/7,1$ , das Gesicht ist scharf, aber die Strukturen im Hintergrund kommen ebenso ins Bild, was den tollen Heiligenschein-Effekt aus der ersten Aufnahme zunichte macht. Die dritte Aufnahme wurde bei  $f/13$  belichtet, der Hintergrund ist hier noch schärfer. Welches Bild Ihnen am besten gefällt, ist sicher eine Geschmacksfrage. Vielleicht stört Sie die unscharfe Nase, aber ein ablenkender Hintergrund ist auch nicht besser. In dieser Situation würde ich mich für eine Blende zwischen  $f/2,8$  und  $f/4$  entscheiden. Aber welche ist richtig? Darum geht es gar nicht. Wichtig ist zu erkennen, dass jede Einstellung einen deutlichen Effekt auf das Bild hat.

Bei der Lichtmenge, die den Sensor trifft, haben Sie tatsächlich einigen Spielraum. Weniger allerdings, wenn es darum geht, ein Bild zu erstellen, das Ihrer Vision am nächsten kommt. Soll die Bewegung eingefroren werden oder verwischt sein? Wollen Sie den Hintergrund scharf oder unscharf? Suchen Sie sich die passenden Einstellungen so aus, dass sie Ihre Vision möglichst gut zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus bedeutet eine gute Belichtung, dass das Bild besser aussieht – es ist also wichtig, dass Sie die digitale Belichtung verstehen.

## Das beste digitale Negativ

Einfach gesagt ist das beste digitale Negativ – vorausgesetzt, es wird im Nachhinein bearbeitet – die Datei, die die meisten Daten enthält. Das Histogramm Ihrer Kamera, die Kurve mit den zackigen Bergen, die auf dem LCD Ihrer Kamera zu sehen ist, ist der Schlüssel dafür. Diese Kurve repräsentiert die Aufnahme, die Sie eben erstellt haben – links die Tiefen ohne Details, rechts die Lichter ohne Details. Dazwischen sehen Sie die Szene in Tonwerten. Wichtig ist dabei nicht die Höhe der Spitzen – dagegen können Sie nichts unternehmen –, sondern wo sich diese Berge links oder rechts im Histogramm befinden. Zu weit rechts, und die Kurve bzw. Ihre Daten verschwinden im Abgrund. In Ihrem Bild ist das an den ausgebrannten weißen Spitzlichtern ohne Details zu erkennen. Bei Lichtreflexen ist das zuweilen okay, aber nicht für Bereiche, die normalerweise Details enthalten sollten. Zu weit links, und auch hier sind die Daten verloren, denn in den Tiefen sind keine Details zu erkennen. Zu dunkle Tiefen in der Bildbearbeitung zu korrigieren, führt immer zu starkem Bildrauschen. Ausgebrannte Lichter sind ebenfalls fast irreparabel, sogar wenn Sie in RAW fotografieren.

Die Angst vor verlorenen Lichtern führt häufig zu Überkompensation und absichtlicher Unterbelichtung. Schließlich werden Sie die Bilder später ohnehin etwas nachbearbeiten; warum also nicht einfach die Belichtung später korrigieren? Die Antwort ist ganz kurz: Bildqualität. Die Menge digitaler Daten ist in Ihrem Histogramm nicht gleichmäßig verteilt. Auf der rechten Seite des Histogramms sind exponentiell mehr Daten enthalten als links. Unterbelichtung nimmt das Bild mit weniger verfügbaren Informationen auf, auch wenn sie die Tiefen nicht so zulaufen lässt, und Sie haben weniger Rohmaterial, mit dem Sie arbeiten können. Und weniger Daten, aus denen Sie Informationen gewinnen können, führen zu verstärktem Bildrauschen und schlechterer Bildqualität im digitalen Negativ, von dem Sie die Abzüge machen wollen.



◀ Canon 5D, 85 mm, 1/100 bei f/1,2, ISO 800

Kathmandu, Nepal. Sie sehen, dass die Kurve im linken Teil des Histogramms deutlich stärker ist, weil viele Tiefen ohne Details im Bild enthalten sind, ähnlich ergeht es dem rechten Rand bei ausgebrannten Lichtern. Dieses Histogramm zeigt deutlich, dass es ideale Histogramme nicht gibt. Auf den ersten Blick scheint das gegen die Regeln zu verstoßen, aber Moment mal, ist es nicht genau das, was wir erwartet haben? Natürlich enthalten die Tiefen keine Details, außerhalb der Szene ist alles rabenschwarz. Und selbstverständlich sind die Lichter ausgebrannt, aber im Feuer hatten wir ohnehin keine Details erwartet, oder? Auch nicht in der Sonne, wenn sie zu sehen wäre. Diese Spitzlichter brennen immer aus.

Also sprechen Sie mir nach: »Belichten Sie auf die Lichter.« Alles in allem – und unter Vermeidung des Themas HDR-Bilder – beginnen Sie, Ihre Bilder so zu belichten, dass die gesamte Szene im Histogramm möglichst weit nach rechts rutscht, ohne dass die Daten jedoch ganz aus dem Histogramm fallen. Vielleicht müssen Sie die Schwarztöne später wieder an ihren angestammten Ort zurückschieben, aber das ist leichter, als das Histogramm in die andere Richtung zu korrigieren. Mit dem RAW-Format sind Sie flexibler als mit JPEG, aber zaubern kann auch RAW nicht. Mit RAW haben Sie bei der Kompensation später mehr Spielraum, aber auch nicht unendlich.

»Für eine gute Belichtung gibt es keinen Ersatz.«

Für eine gute Belichtung gibt es keinen Ersatz. In der digitalen Welt heißt das, dass eine Aufnahme möglichst nicht die Lichter ausbrennen oder die Tiefen zulaufen lässt und möglichst viele digitale Daten enthält. Wenn eine Szene einen Dynamikbereich hat, der sich unmöglich in einer einzigen Belichtung aufnehmen lässt, sollten Sie überlegen, ob Sie nicht eine Belichtungsreihe anfertigen und den Dynamikbereich auf mehrere Aufnahmen verteilen, um diese später in Photoshop zusammenzusetzen.

Falls Sie in der digitalen Welt neu sind – oder bisher analog gearbeitet haben –, würde ich Ihnen dringend empfehlen, sich in puncto Belichtung weiterzubilden. Sie müssen kein Experte werden, sollten sich aber mit Histogrammen auskennen und wissen, was sie bedeuten. Wenn Sie schon eine Weile fotografieren, wissen Sie, wie wichtig ein Histogramm sein kann. Sie wissen aber auch, wie unzuverlässig die aktuellen Kameradisplays sind, was die Belichtung angeht, trauen Sie der Vorschau also nicht. Glauben Sie nur dem Histogramm.

## Das Belichtungs-dreieck

In der Kamera hängt die Belichtung von drei Werten ab: ISO, Blende und Verschlusszeit. Dadurch entsteht ein Dreieck aus drei beweglichen Punkten. Naheliegenderweise nennt man es »Belichtungs-dreieck«.

Das Belichtungs-dreieck hilft Ihnen, die Einstellungen zu wählen, die die bestmögliche Belichtung ergeben und das Bild ästhetisch genau so wirken lassen, wie Sie sich das vorstellen.

Wählen Sie zuerst die Einstellung, die die Vorstellung, die Sie von Ihrem Foto haben, direkt beeinflusst. Für mich ist das meist die Blende. Wählen Sie dann eine zweite Einstellung. Ich schließe meistens einen Kompromiss zwischen den beiden übrigen, aber häufig ist es einfacher, wenn man weiß, was einem selbst wichtig ist. Für mich ist das oft der ISO-Wert, bei schlechten Lichtverhältnissen entscheide ich mich jedoch meist für die Verschlusszeit. Klar ist das Belichtungs-dreieck keine hohe Wissenschaft, aber es hilft. Legen Sie den ersten Wert fest, suchen Sie dann den besten Kompromiss aus den beiden anderen. Merken Sie sich: Solange Sie das richtig machen, bleiben Ihnen mehrere unterschiedliche Kombinationen, die alle zu einer ordentlichen Belichtung führen. Allerdings kann es sein, dass nur eine zu dem gewünschten Ergebnis führt. Nehmen Sie Ihre Einstellungen vor – und halten Sie sich an Ihre Vision.

## Das Licht sehen

Für ein Handwerk, das so sehr vom Licht abhängt wie dieses, bin ich immer wieder erstaunt, wie wenig man auf die Lichtqualität achtet. Ich selbst habe erst nach zwölf Jahren des Fotografierens festgestellt, dass die Lichtmenge nicht im Mindesten so wichtig ist wie die Lichtqualität. Mit der Lichtmenge umzugehen lernen wir zuerst – zu steuern, wie viel Licht auf dem Film oder Sensor auftrifft, indem wir eine bestimmte Kombination aus Belichtungszeit, Blende und ISO wählen. Mit Blitzgeräten können wir die Lichtmenge erhöhen, mit einem Neutralfilter vermindern, generell lässt sich die Lichtmenge jedoch deutlich leichter steuern als die Lichtqualität, vor allem bei natürlichem Licht.

Wenn man über die Belichtungsgrundlagen Bescheid weiß, kann man recht schnell ein Bild mit »genug« Licht anfertigen. Die Kameratechnik macht uns das immer leichter. Ich möchte nicht die Bedeutung einer guten Belichtung herunterspielen, aber im Grunde sind es Intensität, Farbe, Winkel und Struktur des Lichts, die für dramatischere Effekte in der Bildästhetik sorgen, und sie zu kontrollieren ist weitaus komplizierter.

Zuerst einmal sollte man aber anmerken, dass es so etwas wie »gutes« oder »schlechtes« Licht nicht gibt. Diese Denkweise schränkt Ihre Kreativität ein und zwingt Sie, gewisse Lichtsituationen als unpassend, andere als Allheilmittel abzutun. Licht behindert oder befördert Ihre Vision lediglich. Wenn das Licht nicht zu Ihrer Vision passt, können Sie es verändern oder Ihre Vision korrigieren, um die Dinge in einem anderen Licht zu sehen. Umgekehrt, wenn das Licht zu Ihrer Vision passt, können Sie das meiste herausholen, das heißt aber noch lange nicht, dass dasselbe Licht in einer anderen Situation ebenso gut wirkt. Je schneller wir das Licht anhand seiner Eigenschaften bewerten und nicht als »gut« oder »schlecht« bezeichnen, desto leichter können wir es zu unserem Vorteil nutzen.



▲ Canon 5D, 125 mm, 1/1600 bei f/4, ISO 400

Sapa, Vietnam. Es ist Tet, Mond-Neujahr, und die Bewohner der Sapa-Region feierten eine Art Sportfest, unter anderem kletterten sie eine eingefettete Stange empor. Der Nebel erzeugte eine einzigartige Stimmung, die mit einer anderen Beleuchtung nicht hätte nachempfunden werden können.



▲ Canon 5D, 85 mm, 1/1000 bei f/2,8, ISO 100



▲ Canon 5D, 85 mm, 1/400 bei f/2,8, ISO 100

Kathmandu, Nepal. Zwischen diesen beiden Aufnahmen lagen nur wenige Sekunden, gerade lang genug, um einen großen Diffusor zwischen meinem Model und der Sonne unterzubringen. Der Unterschied in der Wirkung dieser beiden Bilder ist gar nicht so klein. Welches ist nun besser gelungen? Das hängt davon ab, was ich damit erreichen wollte. Beide haben unterschiedliche Charaktere. Das hart ausgeleuchtete Bild links hat Seitenlicht, wodurch die Hautstruktur besonders gut zur Geltung kommt, ebenso der Bart und die Stirn-Tikka. Das weich beleuchtete Bild rechts gleicht das Licht über das gesamte Bild aus, wobei der Kontrast reduziert und die Augen besser sichtbar werden. Mir gefällt das Bild mit dem weichen Licht hier besser, aber das ist eine Frage des künstlerischen Anspruchs.

Licht lässt sich auf unterschiedliche Weise beschreiben. Die Qualität bezeichnet man als hart oder weich. Oder man beschreibt es entsprechend der Richtung – Front-, Seiten- oder Gegenlicht. Man kann es auch als strukturiert, diffus oder indirekt bezeichnen. Auch die Farbtemperatur spielt eine Rolle – warm oder kalt. Wie Sie solches Licht einsetzen, hängt ganz von Ihrer Vision ab. Werden Sie sich der verschiedenen Lichtarten bewusst und finden Sie heraus, wie sie funktionieren, das ist der erste Schritt, sie zum Teil Ihrer visuellen Sprache werden zu lassen.

Hart ist das gerade, nicht gestreute Licht am Mittag. Es kommt aus einer kleinen, entfernten Lichtquelle und trifft direkt auf. Es erzeugt harte Schatten und grelle Lichter. Oftmals findet man es in einer Szene mit einem Dynamikbereich, der zu groß ist, um in einem einzigen Foto aufgenommen zu werden. Sie haben dann also die Wahl zwischen zugelaufenen Tiefen und ausgebrannten Lichtern. Manchmal haben Sie auch beides. Auch die Farben scheinen dabei auszuwaschen. Nicht wirklich toll das Licht, oder? Richtig, aber dramatisch und kräftig, und es erzeugt einen Look, der mit weicherem Licht unmöglich ist. Richtig eingesetzt, ist es immer dann besser als weiches Licht, wenn es Ihnen hilft, sich selbst stärker auszudrücken.

Weiches Licht wird von allen hochgehrt, und das hat seinen guten Grund – es ist vielseitiger und gibt Ihnen, dem Fotografen, mehr Möglichkeiten, sich auszudrücken. Das heißt jedoch nicht, dass es immer das bessere Licht ist, es ist nur vielfältiger. Besser ist es nur, wenn Sie es brauchen, um damit das Foto aufzunehmen, das Ihrer Vorstellung am nächsten kommt. Weiches Licht ist glatt, diffus und wird oft reflektiert, bevor es bei seinem Ziel ankommt. Weiches Licht ist zum Beispiel Sonnenlicht, dem durch eine leichte Wolkendecke die Kraft genommen wurde – das Sonnenlicht kommt immer noch am Motiv an, wird aber durch die Wolken gestreut, die viel näher am Motiv sind als die Sonne. Sie erzeugen eine weichere, größere Lichtquelle, die aufregendere Porträts, stärker gesättigte Farben und Bilder mit einem besser handhabbaren Dynamikbereich ermöglichen. Die Sonne ist in diesem Fall nicht mehr die *Lichtquelle*, sondern der *Lichtursprung*. Die Wolken werden zur Lichtquelle, und je näher diese sich am Motiv befinden, desto weicher wird das Licht im Bild. Dasselbe gilt für Licht, das von einer Wand oder einem Reflektor reflektiert wird. Sobald das Licht auf die Wand auftrifft, wird diese zur Lichtquelle und das abgegebene Licht ist weicher als direktes Sonnenlicht.

Die Lichtrichtung arbeitet deutlich für oder gegen Sie, je nachdem, was Sie erreichen wollen. Sie beeinflusst vor allem die Schatten, die das Licht wirft. Ein von oben beleuchtetes Model hat Schatten unter den Augen, den Lippen, der Nase und unter dem Kinn. Je härter das Licht ist, desto härter sind auch

»Je näher sich die Lichtquelle am Motiv befindet, desto weicher wird das abgegebene Licht.«

»Nur selten verbessern Sie Ihre Fotos so schnell und direkt, wie wenn Sie beginnen, sich um die Lichtqualität zu kümmern und sie bewusst einzusetzen.«

die Schatten – sehr dramatisch, unheimlich sogar. Seitenlicht nimmt Strukturen besonders gut auf und hebt sie hervor. Gegenlicht – also Licht, das von einer Lichtquelle kommt, die sich hinter Ihrem Motiv befindet – kann recht schwer zu meistern sein, doch zuweilen ist es wunderschön, wenn es gut eingesetzt wird. Gegenlicht ist manchmal schwer zu belichten, kann Ihr Motiv aber gut einrahmen, und bei manchen Motiven, zum Beispiel bei Blumen oder einem Glas Wein – wirkt es hin und wieder, als käme das Licht von innen und würde nicht reflektiert. Wenn Sie ein Glas Wein zum Leuchten bringen wollen, verwenden Sie Gegenlicht.

Ich biete Ihnen hier nicht wirklich eine komplette Einführung zum Thema Licht – ich möchte Ihnen lediglich nahebringen, wie wichtig Licht für Ihre Fotos ist. Licht ist jedoch keine Zauberei – ich muss Ihnen also nicht viel erzählen, Sie müssen nur genau hinschauen, gut beobachten. Fragen Sie sich immer wieder: »Was tut das Licht für mein Bild?« Schauen Sie sich dann die Schatten und die Farben an. Licht kann mehr, als nur einen Funken in Ihr Bild bringen, ähnlich wie ein Maler die Farbe für ein Detail auswählt, um das Gesamtbild etwas aufzupeppen. Licht ist entscheidend, um Ihre Vision zu kommunizieren. Belichten Sie Ihr Bild in jedem Fall gut, aber machen Sie sich – mindestens genauso viele – Gedanken um das Licht. Nur selten verbessern Sie Ihre Fotos so schnell und direkt, wie wenn Sie sich um die Lichtqualität kümmern und diese bewusst einsetzen.

## Das richtige Objektiv wählen

Ich verbrachte meine Jugend quasi auf der Jagd nach dem längsten Objektiv. Aus verschiedenen Gründen, und es hatte nichts damit zu tun, dass ich keine Freunde hatte. Es ging eher um den Status, irgendwie schien jeder zu wissen, je länger das Objektiv, desto gewichtiger der Fotograf und folglich auch desto besser. Ein weiterer Grund, der einzige, den ich je öffentlich geäußert hätte, war: »Dinge so nah wie möglich heranzuholen« oder »kleine Dinge groß zu machen«. Außerdem diente ein Weitwinkelobjektiv dazu, »möglichst viel im Bildausschnitt unterzubringen«.

Rückblickend frage ich mich, warum mir nie jemand Genaueres über das Verhalten optischer Geräte beibrachte. Ich meine, die Wahl des Objektivs beeinflusst nicht nur das Aussehen des Bildes; das Objektiv hat auch eine große Wirkung auf die Bildästhetik, die mit keinem anderen Objektiv erzielt werden kann. Das Verhalten einer Optik zu verstehen, ist für den Fotografen ähnlich wichtig wie für den Maler, die unterschiedlichen Pinseltypen zu kennen und zu wissen, welchen man wozu einsetzt. Die Frage nach dem richtigen

Objektiv auf »Wie weit ist nun das Motiv entfernt?« zu reduzieren, ist nicht nur ein geradezu bizarr vereinfachter Ansatz, es beraubt Sie auch jeder Möglichkeit, die Wirkung Ihres Bildes in Nuancen zu beeinflussen. Und genau darum geht es, wenn Sie Ihre Vision umsetzen wollen. Der Look. Die Wahl des Objektivs beeinflusst diesen auf direktem Wege. Vor allem die Bildgeometrie.

Abgesehen von einigen Ausnahmen ist es meist preiswerter, Ihre Füße näher zum Motiv zu bewegen, als ein neues Objektiv zu besorgen. Allerdings können Sie das Foto mit Ihren Füßen nicht so beeinflussen wie mit einem Objektiv. Jedes Objektiv verhält sich anders – was Vergrößerung und Blickwinkel angeht, und auch die Kompression. Als Kompression bezeichnen wir den visuellen Effekt der Verringerung der scheinbaren Distanz zwischen Elementen im Bild, von vorn nach hinten. Davon sind Vorder- und Hintergrund betroffen, außerdem kann ein menschliches Gesicht verändert und die Perspektive beeinflusst werden.

Ein normaler Blickwinkel und die normale Kompression entsprechen einem 50-mm-Objektiv bei einem Full-Frame-Sensor bzw. einem 35-mm-Objektiv. Objektive mit Brennweiten darüber – z. B. 85 mm, 135 mm, 200 mm – bezeichnet man als Teleobjektive, sie komprimieren stark. Eine kürzere Brennweite – z. B. 35 mm, 24 mm, 14 mm – werden als Weitwinkel bezeichnet, sie scheinen Entfernungen in einem Bild zu vergrößern, die Elemente weiter voneinander zu trennen.

Professionelle Fotografen wählen ihre Objektive anhand ihres Verhaltens, ihrer Eigenschaften aus. Tierfotografen und Sportreporter schätzen die Fähigkeit von Teleobjektiven, näher an die Aktion heranzukommen, allerdings darf auch nicht unterschätzt werden, wie die Objektivwahl das Bild ansonsten beeinflusst.

Vor Jahren gab es eine Kelloggs-Werbung für Cornflakes, und der Slogan lautete: »Kosten Sie wie beim ersten Mal«. Warum sollten Sie nicht auch noch einmal völlig unvoreingenommen durch Ihr Objektiv schauen? Nehmen Sie sich alle Ihre Objektive vor und schauen Sie durch. Fragen Sie sich dabei: »Was tut dieses Objektiv bei dieser Brennweite, was machen die Elemente im Bild? Wie wird mein Bild dadurch beeinflusst?« Je besser Sie sich mit Ihren Werkzeugen auskennen, ihre Wirkung einschätzen können, desto besser können Sie sie einsetzen, um Ihre Vision zu verwirklichen.



▲ Canon 5D, 32 mm, 1/100 bei f/6,3, ISO 400



▲ Canon 5D, 70 mm, 1/2000 bei f/2,8, ISO 800



## Teleobjektive

Wie bereits erwähnt haben Teleobjektive – die Objektive mit einer Brennweite, die deutlich größer ist als der Standard, also 70 mm und höher – eines gemeinsam: die Kompression. Ein Tele holt nicht nur ein entferntes Motiv näher heran, es lässt auch alle Elemente im Bild größer und näher erscheinen, auch die Lücken zwischen den Elementen. Der enge Blickwinkel des Teleobjektivs isoliert Ihr Motiv von allen Ablenkungen daneben, die Kompression wiederum zieht Vorder-, Hintergrund und Bildmitte zusammen. Das ist weder gut noch schlecht; es ist eben so. Sie müssen den Effekt kennen und wissen, wann Sie ihn einsetzen, um damit im Bild einen bestimmten visuellen Zweck zu erfüllen.

Porträtfotografen nutzen Teleobjektive gern wegen ihrer Kompression; der feine Effekt auf das Gesicht einer Person ist meist sehr schmeichelhaft. Wo ein Weitwinkel die Länge einer Nase oder ein hervortretendes Kinn betont, spielt ein Tele dieselben Dinge herunter. 85–135-mm-Objektive gelten schon lange als ausgezeichnete Porträtobjektive. Alle längeren Objektive führen zu einer unvorteilhaften Kompression. Dies sind allerdings keine Regeln, lediglich Prinzipien. Und wenn man ein Prinzip versteht, kann man das richtige Werkzeug für den richtigen Job wählen, und das wird durch Ihre Vision bestimmt, nicht durch irgendwelche Regeln.

Vor Ort kann ein längeres Objektiv die Elemente in Ihrem Bild visuell zusammenhalten, Menschen also in ihrer Umgebung recht eng gruppieren. Indem die Architektur im Hintergrund visuell an das Motiv im Vordergrund herangezogen wird, verwandelt man es von einer Ablenkung im Hintergrund in eine wichtige Detailschicht, auch wenn sie durch die flache Schärfentiefe unscharf geworden ist. Elemente müssen nicht unbedingt scharf sein, um in einem Bild eine visuelle Struktur zu erzeugen – im Gegenteil, das Foto wirkt oft stärker, wenn Details nur angedeutet oder schemenhaft gezeigt werden, statt offensichtlich und gut sichtbar im Vordergrund zu stehen.

»Ein längeres Objektiv kann die Elemente Ihrer visuellen Geschichte zusammenhalten.«

---

◀ Canon 5D, 200 mm, 1/2000 bei f/2,8, ISO 800

Kathmandu, Nepal. Ja, ich hätte die Blende – und somit die Schärfentiefe – in diesen Bildern konstant halten sollen, denn die Kompression ist offensichtlich. Achten Sie darauf, wie das helle Gebäude am Ende der Straße in jedem Bild näher zu kommen scheint, der Abstand zwischen den Elementen scheint sich von 32 mm über 70 mm zu 200 mm zu verringern. Das längere Objektiv erzeugt auch ein schmeichelhafteres Porträt als das bei 32 mm, das eher komisch wirkt.



▲ Canon 5D, 125 mm, 1/3200 bei f/2,8, ISO 100

Ladakh, Indien. Mein Kumpel Russ auf seiner Enfield Bullet. Mit einem weitwinkligeren Objektiv hätte ich die Berge im Hintergrund nicht so nah heranholen können. Ein längeres Objektiv hätte sie zwar näher herangeholt, aber dann hätte ich einen Bildausschnitt ohne blauen Himmel bekommen. Alles eine Frage der Kompromisse und Ihres Wissens darum, wie sich die Brennweite verhält.



▲ Canon 5D, 135 mm, 1/1000 bei f/2, ISO 400

Lidderwat, Kashmir, Indien. Vor einigen Jahren besuchte ich einen Vortrag von Vincent Laforet, dabei sagte er etwas sehr Prägnantes: »Du sollst deinen Hintergrund sauber halten.« Mit langem Objektiv und geringer Schärfentiefe ist das kein Problem. In diesem Bild verhinderte es, dass die Felsen, Bäume und vorbeiziehenden Kühe von diesem Umgebungsporträt ablenkten.

Bei meinen Auftragsarbeiten für World Vision habe ich oft mit langen Brennweiten gearbeitet. Wenn man Kinder mit ihren Tieren fotografiert, werden sie durch eine längere Brennweite etwas zusammengerückt, was eine gewisse Intimität andeutet, während ich unscharfe Hintergrundelemente wie Bananenbäume, Dorfhütten u. Ä. dadurch näher ins Bild holen konnte, um die Kinder in ihrer Umgebung zu zeigen. Wieder sind Form und Farbe dieser Bäume gut zu erkennen, obwohl sie völlig unscharf sind. Dennoch kann ich die Elemente in meine Geschichte einbinden, ohne das Auge des Betrachters vom eigentlichen Motiv abzulenken oder mit zu vielen Details zu verwirren, was bei Blende f/16 sicher passiert wäre.



Auch Landschaften profitieren vom Kompressionseffekt langer Objektive. Mit einem 200-mm-Objektiv können Sie Bergketten komprimieren oder eine Palme im Vordergrund vor einer atemberaubenden Wolkenbank bei Sonnenuntergang fotografieren. Ein Weitwinkelobjektiv würde vermutlich die Wirkung der einzelnen Elemente reduzieren und nicht dieselbe Kontraposition oder Zusammengehörigkeit kommunizieren, wie das bei einem Teleobjektiv möglich wäre. Während ein weiterer Winkel einen viel größeren Blickwinkel einfangen kann, sind die einzelnen Bildelemente dann viel kleiner, damit schwindet ihre Wirkung im Bild. Indem Sie mehrere Fotos mit Tele aufnehmen und mit Adobe Photoshop später zu einem Panorama zusammensetzen, erhalten Sie diesen Effekt oder verstärken ihn sogar noch. Ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig es ist, sich vorher darüber klar zu werden, wie Aufnahme und spätere Nachbearbeitung zur Bildkomposition beitragen sollen.

---

▲ Canon 5D, 200 mm,  
1/250 bei f/3,5, ISO 200

Havanna, Kuba. Die  
Gebäude im Malecón  
zusammengerückt im  
Sonnenuntergang.

## Mit dem Weitwinkel arbeiten

Es gab eine Phase in meinem Fotografenleben, in der ich für Weitwinkelobjektive kaum Verwendung hatte. Ich glaube, das lag daran, dass es etwas aufwändiger war, sie in meinen Visualisierungsprozess einzubinden. Für mich bedeutet Fotografie das Ordnen des Chaos mithilfe der strengen Disziplin des Bildausschnitts. Und während Teleobjektive gewissermaßen eine aufräumende Wirkung auf die Welt im Bild haben, kann ein unüberlegter Einsatz eines Weitwinkels die Welt in noch größeres Chaos stürzen. Ich habe lange gebraucht, bis ich gelernt hatte, meine Vision mit Weit- und Ultraweitwinkel-Objektiven einzufangen. Ich hatte Probleme, die Kontrolle zu behalten. Teleobjektive sind ordentlich, Weitwinkel schaffen ein Durcheinander.

Je länger ich jedoch mit einem Weitwinkel arbeite, desto besser kann ich meine Visionen damit umsetzen. Ein Weitwinkel hat die Fähigkeit, durch die scheinbare Ausdehnung der Elemente im Bild schwingende Linien zu erzeugen und die Beziehung zwischen Elementen im Bild zu betonen, was beim Geschichtenerzählen unheimlich hilft. Wo ein Tele alles optisch zusammenziehen würde, tut ein Weitwinkel das Gegenteil – sehr hilfreich, wenn Sie eine Geschichte über Distanz statt Intimität erzählen wollen, oder über den Unterschied zwischen großen und kleinen Bildelementen. Weitwinkel betonen die Perspektive und haben deshalb einen berechtigten Platz in der Werkzeugkiste visueller Geschichtenerzähler.

Selbst die konventionelle Auffassung, dass Weitwinkelobjektive nicht für Porträts geeignet wären, muss man revidieren. Zwar würde ein Weitwinkel für die meisten Porträts nichts bringen, aber die Frage, welches Objektiv besser geeignet ist, sollte man ohnehin anders stellen. Treffender ist: »Wie soll mein Porträt aussehen? Was ist meine Vision? Mit welchem Objektiv kann ich sie am besten umsetzen?« Ich habe Weitwinkelobjektive schon oft für Porträts verwendet – bei Kindern, um ihre Größe und ihren Bezug zur Umwelt zu betonen, oder um die Verspieltheit und die Unschuld der großen Augen hervorzuheben. Ebenso habe ich sie bei Erwachsenen, die bei der Arbeit waren, verwendet, bin ganz nah herangegangen und erhielt so ein Nahporträt und dennoch genug Hintergrund, um den Kontext für meine Story zu liefern. Ein 85-mm-Objektiv hätte zwar das Porträt (auf Seite 60) etwas schmeichelhafter und formeller aussehen lassen, aber das nah angelegte Weitwinkel erlaubt es mir, die Männer in ihrem Umfeld darzustellen. Das Weitwinkel bezieht den Betrachter ins Bild mit ein und gibt das Gefühl dazuzugehören. Die Gitarren werden durch das Weitwinkel perspektivisch verzerrt, es entsteht eine starke diagonale Linie, die dem Bild eine dynamischere Balance verleiht. Mit einem längeren Objektiv wäre das nicht möglich.

---

► Canon 5D, 27 mm,  
1/500 bei f/2,8, ISO 100

Lidderwat, Kashmir,  
Indien. Ich nahm also ein  
Weitwinkel und ging damit  
richtig nah 'ran, um die  
Details der Satteltaschen im  
Bild festzuhalten, dennoch  
aber das Pony – und die  
schwingende Linie seines  
Halses – im Bild zu halten.



▼ Canon 5D, 17 mm,  
1/80 bei f/4, ISO 200

Havanna, Kuba. Diese Herren und ich saßen auf dem Prado, wir hatten viel Spaß miteinander. Sie spielten, ich fotografierte, wir alle lachten. Die Welt, wie sie sein sollte. Die Gitarren mit ihren langen Hälsen schreien förmlich danach, mit dem Weitwinkel aus geringer Entfernung fotografiert zu werden.

Wichtig bei Weitwinkelobjektiven ist, sowohl den Vorder- als auch den Hintergrund im Blick zu behalten. Die Bilder, die am meisten von Weitwinkelobjektiven profitieren, sind die mit starkem Vorder- und Hintergrund. Schwächere Bilder entstehen meist, wenn der Fotograf versucht, so viel wie möglich im Bild unterzubringen, es jedoch verpasst, die Elemente unter Kontrolle zu halten, so dass ein klares Motiv fehlt.

So geht es weniger um die Frage, wie nah ich an mein Motiv herangehe – bei einem Weitwinkel kann ich deutlich näher 'ran als mit einem Tele –, sondern darum, welches Objektiv Ihrer Vision am besten ins Bild hilft.



## Filter gegen schlechte Bilder gibt's leider nicht

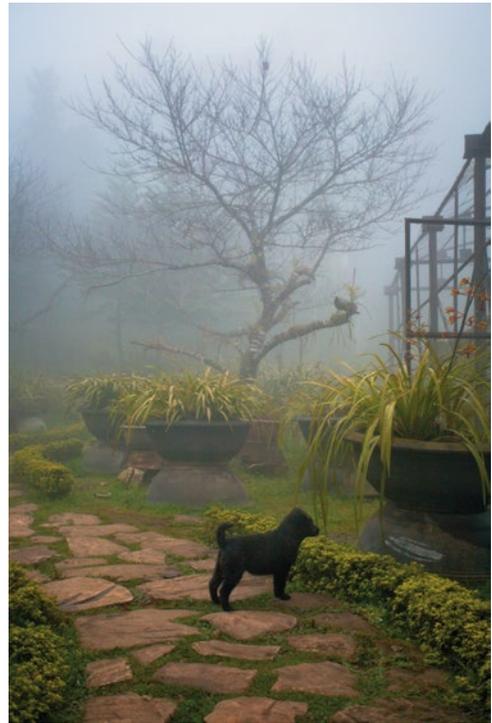
Seitdem ich mich mit ihr beschäftige, hat die Fotografie grundlegende Veränderungen erfahren. Und die Tatsache, dass dank der Digitalfotografie zwischen dem Machen eines Bildes und seiner Analyse und Bearbeitung nur Sekunden liegen, treibt diese Entwicklung noch weiter voran. Dabei vertreten verschiedene Puristen und Verweigerer bezüglich Programmen wie Photoshop und Lightroom die eine Seite, die Technophilen die andere. Allerdings geht es bei den Argumenten beider Seiten kaum um Themen wie »Vision«, weshalb ich immer schnell das Interesse verliere.

Wie gesagt, besteht Ihr fertiges Foto aus drei Bildern – dem Bild, das Sie sich vorstellen, dem, das Sie in der Kamera aufnehmen, und dem, das Sie in der digitalen Dunkelkammer mit Programmen wie Photoshop oder Lightroom nachbearbeiten. Je besser Sie bei den letzten beiden sind, desto näher kommt das dritte Foto dem ersten, also Ihrer Vision. Und je besser Sie Ihre Vision verfeinern und kommunizieren, desto stärker werden Ihre Fotos.

Bei Digitalfotos spielen sowohl die Kamera als auch die digitale Dunkelkammer eine Rolle. Die Kamera kann bestimmte Dinge ziemlich gut, und wenn Sie bei manchen Sachen besser ist als die digitale Dunkelkammer, sollte man das nutzen. Das richtige Werkzeug ist entscheidend.

Wenn man dieses Verständnis umkehrt, wird die Fotografie weniger ein Prozess zur Umsetzung Ihrer Vision, sondern eher eine Übung mehrerer Rettungsaktionen. Oft wird Adobe Photoshop eingesetzt, um ein Foto weniger schlimm aussehen zu lassen. Das kann es ziemlich gut. Manchmal. Aber Photoshop hat keinen Re-Vision-Filter, der ein schlecht ausgedachtes und schlecht aufgenommenes Foto vor Vision strotzen lässt. Eine schlampige Vision kann in Photoshop nicht wiederhergestellt werden. Einen Filter gegen schlechte Bilder gibt es nicht.

»Bei Digitalfotos spielen sowohl die Kamera als auch die digitale Dunkelkammer eine Rolle.«



---

▲ Canon 5D, 40 mm, 1/60 bei f/4, ISO 800

Sapa, Vietnam. Dieses Bild (oben) durchlief Adobe Lightroom mit einer Voreinstellung, die ich Bambus genannt habe, um die Stimmung zurückzuholen, die ich im Bild (rechts) gefühlt habe. Aber die Filter auf dem Objektiv, die Dunkelkammertechniken und die digitale Bildbearbeitung sind kein Ersatz für ein Bild, das nicht von vornherein gut aufgenommen ist. Wie Bruce Percy, ein brillanter Landschaftsfotograf, zu sagen pflegte: »Ein Haufen Schrott lässt sich nicht auf Hochglanz polieren.« Sehr weise.

Was Photoshop wirklich gut kann, ist, ein ausgezeichnetes digitales Negativ zu verfeinern und noch besser zu machen. Wenn Digitalfotografen die Aufnahme in der Kamera und die Nachbearbeitung als Partner bei der Bilderstellung betrachten, sind sie besser in der Lage, ihnen die am besten passende Rolle zuzuweisen. Das ist wichtig, denn damit ändert sich unser Blickwinkel – er geht davon aus, dass wir einen bestimmten Workflow haben – von der RAW-Aufnahme über die Entwicklung, Bearbeitung und den Druck –, und wir können für jeden Arbeitsschritt das beste Werkzeug wählen, um unsere Vision umzusetzen. Allerdings müssen wir uns damit auch auf die Grundlagen einlassen, damit wir das Bild nicht nur weniger übel aussehen lassen können, sondern es besser an den Menschen, Orten und Kulturen ausrichten, die wir fotografieren. Hier ein Beispiel: Digitalkameras haben eine Schwachstelle in den Bereichen Kontrast und Scharfzeichnung, über beide haben Sie keine Kontrolle, obwohl beide das Aussehen und die Wirkung eines Bildes entscheidend beeinflussen. An dieser Stelle kommt die Bildbearbeitung ins Spiel, mit Werkzeugen wie Photoshop oder Lightroom, aber das Bild beginnt mit der bestmöglichen Aufnahme.

---

▼ Canon 5D, 17 mm,  
1/160 bei f/7,1, ISO 200

Quito, Ecuador.



## Außerhalb des Bildes

Kairo, Ägypten. Ich kann das nicht erklären, aber obwohl ich Christ bin, fühle ich mich in einer Moschee wohler als in den meisten Kirchen. Vielleicht liegt das an der entspannten Atmosphäre oder der dort üblichen Gastfreundschaft, aber ich glaube, da ist mehr. Dies hier war die dritte oder vierte Moschee im islamischen Kairo, die ich leise betrat, meist jedoch unter Protest der Männer, die die Schuhe bewachen und beim Verlassen etwas Bakschisch verlangen (ich behielt meine Schuhe immer bei mir und platzierte sie anderswo). Abgesehen von den Männern an der Tür war die Moschee leer, bis auf diesen Herrn, der mitten in einem perfekten Sonnenstrahl saß und den Koran las. Ich setzte mich still, kreuzte meine Beine, stellte meine Kamera offen vor mich hin und schaute zu. Ich bin von der Suche nach dem Göttlichen fasziniert und genieße die ruhigen Momente, dieser hier war wunderschön. Der Mann sah mich einige Male an, lächelte und fragte mich schließlich, woher ich käme. Ich ging näher heran, sprach mit ihm, soweit das meine Sprachkenntnisse zuließen. Dann deutete ich mit fragendem Blick auf ihn und meine Kamera und fragte »Okay?«. Er lächelte, gab mir zu verstehen, dass er nichts dagegen hatte, und ich fotografierte 10 Minuten lang. Ich fand nie den idealen Winkel, und im Nachhinein wünschte ich, ich hätte ein Nahporträt aufgenommen. Die entstandenen Fotos gaben jedoch perfekt das Gefühl wieder, das ich an diesem Ort mit diesem netten Mann empfand. Als ich fertig war, druckte ich ihm leise ein Foto aus, verabschiedete mich und kehrte in das harte Sonnenlicht und das geräuschvolle Chaos der Straße zurück.



---

▲ Canon 5D, 85 mm, 1/500 bei f/1,2, ISO 200

# Inspiration und Transpiration

Als Fotograf lebt und atmet man in der kreativen Welt, aber wenn der kreative Sumpf austrocknet, wird es schwer, etwas zustande zu bringen, schon gar kein gutes Foto. Je mehr wir den kreativen Prozess verstehen, vor allem den Prozess der Inspiration, desto leichter wird er.

Die alten Griechen überließen die kreative Inspiration den Musen. Ursprünglich gab es davon neun, und wenn sie einem gewogen waren, konnte man über brillante Kreativität verfügen. Wenn. Wie oft bin ich schon durch eine fremde Stadt gelaufen oder zu Hause herumspaziert, völlig uninspiriert, unfähig, etwas Neues zu entdecken, oder wenigstens etwas Altes im neuen Licht zu sehen? Blöde, bockige Musen.

Die kreative Muse blieb für mich immer ein Buch mit sieben Siegeln. Ehrlich gesagt fürchte ich sie meist genauso, wie ich früher die großen Mädchen gefürchtet habe. Ich hatte einfach Bammel, dass ich in dem Moment, wo ich mir Hoffnungen machte, feststellen würde, dass sie bereits mit jemand anders ausging, und mich völlig ziellos mit trauriger Charlie-Brown-Musik in meinem Kopf zurücklassen würde.

Oft bin ich fotografieren gegangen, ohne eine Idee im Kopf zu haben. Wie oft dachte ich bei mir: »Was ist, wenn ich mein letztes gutes Foto bereits aufgenommen habe? Was, wenn ich keine Muse finden kann und nur mit einer Festplatte voller Fehlschüsse zurückkomme?« Das passiert Profis ebenso wie Amateuren, vielleicht noch öfter, weil die Ansprüche höher sind. Das gehört zum Künstlerleben dazu. Natürlich passiert der Totalausfall nur selten. Wenn Sie genügend Zeit mit Ihrer Muse verbringen, lernen Sie verschiedene Dinge und verlassen sich darauf. Wir fürchten, was wir nicht verstehen, und je mehr wir vom Prozess der Inspiration verstehen, desto weniger Probleme haben wir mit den scheinbaren Unwägbarkeiten.

Als Erstes müssen Sie wissen, dass der kreative Prozess nicht einfach auf eine Formel reduziert werden kann – gehen Sie zum Punkt X, warten Sie auf die Muse, schießen Sie das brillante Bild. Das ist kein passiver Prozess, bei dem eine Fee auftaucht und Sie mit dem Zauberstab berührt. An Kreativität muss man aktiv arbeiten, und je besser Sie sich mit dem Prozess auskennen, desto mehr können Sie sich auf die Muse verlassen. Wir alle wissen doch, dass manche Tage einfach nicht nach Wunsch verlaufen, und oftmals schieben wir es dann darauf, dass wir uninspiriert, gelangweilt oder faul sind. Vermutlich sind wir nur Letzteres.

»Je besser Sie verstehen, was Sie inspiriert, desto besser können Sie sich inspirieren lassen.«



---

▲ Canon 5D, 75 mm, 1/100 bei f/2,8, ISO 800

**Sapa, Vietnam. Bambus. Nebel. Perfektes Licht. Am nächsten Tag hob sich der Nebel und die Halme verschwanden vor dem Durcheinander der Stadt im Hintergrund.**

Ich glaube, dass wir uns besser auf die richtige Spur bringen können, wenn wir wissen, was uns inspiriert. Ich weiß, was meine Kreativität am leichtesten beflügelt: geniales Licht, interessante Menschen und exotische Orte, die anders sind als zu Hause. Keine nackten Einkaufszentren. Keine Glasfassaden von Ladenketten. Manche Leute fotografieren das gern, aber ich nicht. Wenn ich also an einem Ort bin, der in mir nachhallt, zu dem ich einen gewissen Draht finde, früh aufstehe und bis spät abends draußen bleibe, ziellos umherwandere – das inspiriert mich. Wie Joe McNally sagen würde: »Stell dich einfach vor etwas Interessantes.« Kluger Vorschlag.

Das ist das Einfachste – die niedrigen Trauben. Was aber, wenn Sie den Auftrag bekommen, etwas zu fotografieren, das Sie nicht interessiert? Fragen Sie sich, was Sie fühlen und wie Sie über diesen Gegenstand, der Sie so wenig inspiriert, denken. Bilden Sie sich eine Meinung dazu; suchen Sie darin etwas, *wofür* Sie Gefühle hegen. Vielleicht für Licht, für Farbtöne, für Linien – und fotografieren Sie das, was immer es sein mag.

Und dann gibt es Momente, in denen Ihre Inspiration einfach nur stört, Sie davon abhält, ans Ziel zu kommen und Ihre Muse zu finden. Manchmal muss man sie auch suchen, um sie kämpfen. Manchmal müssen wir einfach aufhören, nach Ausreden zu suchen, einfach rausgehen und uns umschauchen. Achten Sie bewusst darauf, Dinge nicht als »ein Fahrrad« oder »einen Baum« zu sehen, sondern als Formen, Schatten, Linien und Strukturen. Spielen Sie damit, bis sich ein Bild ergibt. Bei Kreativität geht es um das Aufnahmevermögen, sie entsteht erst, wenn wir uns etwas gehen lassen. Nichts tötet Kreativität, Inspiration und Motivation besser als Selbstmitleid, Selbstzweifel und Voreingenommenheit.

Fehlende Inspiration ist jedoch keine Entschuldigung für schlechte oder keine Fotos; eher ein Grund, morgens aufzustehen, die Kamera zu nehmen und die Spinnweben aus Kopf, Augen und Geist zu schütteln. Vergessen Sie die fehlende Muse. Gehen Sie mit offenen Augen durch den Tag. Sie werden feststellen, dass die Muse bereits irgendwo hockt und auf Sie wartet.

Lassen wir mal die griechischen Göttinnen beiseite und betrachten wir das alles von einer anderen Seite: Das Wort »Inspiration« bedeutet »einatmen«. Manchmal müssen wir lediglich tief durchatmen. Mehr Eindrücke helfen gut dabei. Hier einige Vorschläge, wie Sie für mehr Eindrücke sorgen, die Sie aus dem kreativen Loch befreien und als Fotograf inspirieren:

1. **Nehmen Sie sich ein Buch.** Schauen Sie sich die Arbeiten klassischer Fotografen an, deren Stil völlig anders ist als Ihrer, – sogar von denen, deren Arbeiten Ihnen nicht zusagen – und tauchen Sie ein. Lassen Sie Augen und Geist wandern. Mehr Eindrücke bedeuten mehr Rohmaterial für die kreative Seite Ihres Gehirns, mit dem es spielen kann.
2. **Sehen Sie sich Ihre Lieblingsfotos** des letzten Jahres oder Monats an und suchen Sie nach Ähnlichkeiten. Zeigen alle dasselbe Format, dieselbe zugrundeliegende Geschichte oder dieselbe Farbpalette? Wurden alle mit demselben Objektiv aufgenommen, demselben Licht, denselben Grundeinstellungen? Im Grunde suchen Sie eine angenehme Möglichkeit, sich die Frage zu stellen: »In welches Tief bin ich da gerutscht?« Das ist schon einmal eine gute Übung. Noch besser ist es jedoch, sich etwas Zeit zu nehmen und genau das Gegenteil zu fotografieren. Fotografieren Sie Dinge, die Sie normalerweise nie aufnehmen würden. Raus aus dem Loch! Wenn Sie normalerweise im Querformat fotografieren, nehmen Sie jetzt einen Tag lang das Hochformat. Kreativität funktioniert am besten innerhalb gewisser Grenzen, bürden Sie sich also Regeln auf. Wenn Sie immer mit 85 mm bei f/1,8 fotografieren, stecken Sie jetzt das 24 mm auf

und lassen Sie es eine Woche drauf. Sie fotografieren immer in Farbe? Stop. Immer bei weichem Licht? Arbeiten Sie mittags und fotografieren Sie etwas Grelles.

3. **Brechen Sie eine Regel.** Zum Teufel mit der Drittelregel oder dem Goldenen Schnitt. Verwenden Sie eine lange Verschlusszeit. Fokussieren Sie nicht. Lassen Sie die Lichter ausbrennen. Halten Sie die Kamera in die falsche Richtung. Tun Sie etwas, irgendetwas, so dass Ihr innerer Regelwächter die Klappe hält, der immer nur Angst hat, dass Sie ein Bild machen, das auch in Photoshop nicht mehr zu retten ist.
4. **Geben Sie sich selbst einen Auftrag.** Das ist vor allem dann hilfreich, wenn Sie reisen und die Inspiration nachlässt, Sie aber keine Zeit haben zu warten, bis die Muse ihre Arbeit wieder aufnimmt. Gehen Sie spazieren und fotografieren Sie etwas Bestimmtes. Vielleicht üben Sie eine bestimmte Technik, zum Beispiel das Schwenken, oder suchen Sie ein bestimmtes Objekt und fotografieren nur das. In Indien könnten das Rikschas sein, in Vietnam Fahrräder. Oder spannen Sie den Bogen weiter und fotografieren Sie nur Ausdrucksformen von Treue, Religion oder Rituale. Machen Sie eine Fotogeschichte oder fotografieren Sie, wie es Ihnen gefällt, aber fotografieren Sie. Konzentrieren Sie sich nur darauf, und es wird das eine oder andere passieren: Entweder Sie kehren mit einer tollen Bilderserie zurück, die einen Aspekt einer Kultur oder eines Ortes so intensiv untersucht, wie das sonst nie gelungen wäre, oder Sie werden von etwas Tollem abgelenkt – fotografieren das und vergessen den fiktiven Auftrag. Aber dann werden Sie inspiriert und entdecken Ihre Vision neu, was ja eigentlich das Ziel dieser Aktion war.

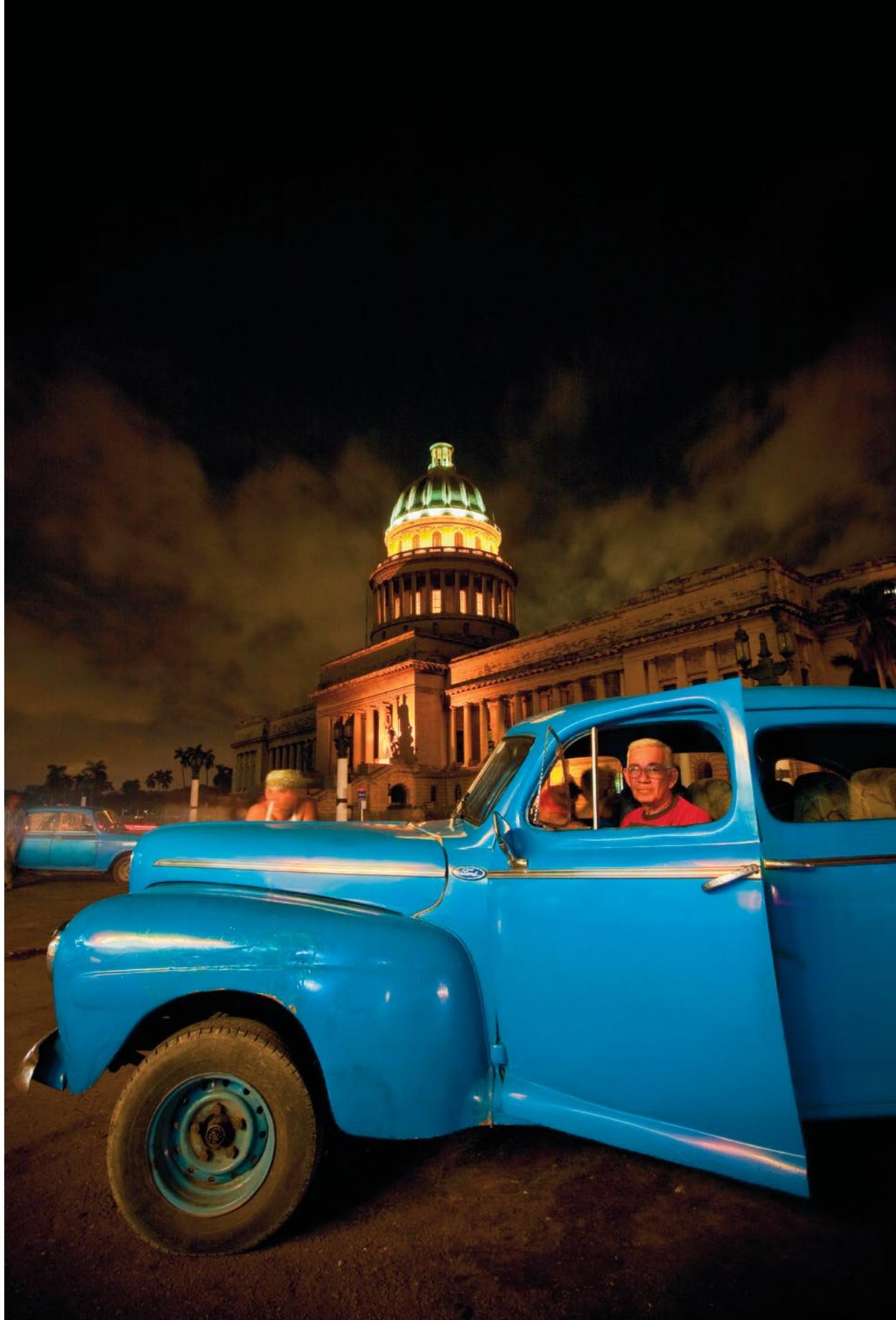
Andere Künstler grämen sich endlos, weil sie nicht wissen, wie sie ihre Vision umsetzen sollen. Sie vergießen endlose Tränen bei dem Versuch, sich perfekt auszudrücken. Schriftsteller und Maler sind besonders gut darin, über ihren Areiten zu brüten, während sie bei ihrer Suche fast in den Wahnsinn getrieben werden. Warum soll es bei unserer Inspiration einfacher sein? Es ist ein großer Aufwand. Dies vielleicht zur Aufmunterung all derer, denen es nicht leichtfällt, ihre Vision auszudrücken – Sie sind nicht allein. Das heißt auch, dass fehlende Inspiration kein Anzeichen von Versagen oder fehlendem Talent ist. Seine Vision umzusetzen, ist harte Arbeit. Spannen Sie Ihre kreativen Muskeln und bringen Sie sie in Schwung, indem Sie rausgehen und Ihr Handwerk auf neue, kreative Weise ausüben. Sie werden merken, wie sich die neuen Eindrücke und Erfahrungen zu einem Funken vereinigen, der Ihre Vision erneut zum Leuchten bringt.

## Außerhalb des Bildes

Havanna, Kuba. Manchmal wird meine größte Motivation nicht von einer Muse angestachelt, sondern eher von einem handfesten Tritt in den Hintern. Wir waren für vier Tage in Havanna und ich kämpfte hart, um mir meinen eigenen Eindruck von der Stadt zu machen. Ich war am Abend zuvor zu einigen Nachtaufnahmen unterwegs gewesen und das gefiel mir sehr gut. Ich machte Fotos, wie ich sie nie zuvor gesehen hatte und die sich wie das Havanna anfühlten, das ich erlebte. Das erwähnte ich Henri gegenüber, der mit mir reiste, mir den Rücken freihielt und mir meine Ausrüstung tragen half, wie ich beschämt zugeben muss. Als ich am nächsten Abend unentschlossen war, mich auf den Weg zum National Capitol zu machen oder einfach dazubleiben und einen weiteren Mojito zu trinken, war Henri entrüstet – vermutlich beschimpfte er mich sogar –, so dass ich mich letztendlich doch dazu aufraffte, ein paar Schnappschüsse zu machen und später zu einem Mojito zurückzukehren. Ich dachte, das Capitol bei Nacht zu fotografieren, wäre ziemlich cool, und mit den davor geparkten alten Autos könnte bei langer Belichtungszeit und Blitz etwas richtig Cooles entstehen. Das war einer der seltenen Momente, in denen ich gewünscht hätte, mehr drahtlose externe Blitzgeräte dabei zu haben. Aber man arbeitet mit dem, was man zur Verfügung hat – nicht mit dem, was zu Hause geblieben ist –, und dieses Foto ist das, was mir am besten gefällt. Der Herr im Auto hatte viel Geduld mit mir, während ich mit Stativ und Blitz herumwuselte. Ich hatte bereits vor langer Zeit festgestellt, dass, wenn einem die Leute ihre Zeit für ein Bild opfern, man ihnen so viel Zeit schuldig ist, dass ein richtig gutes Bild entsteht. Trotzdem darf man nicht bummeln. Die Balance ist also wichtig, Sie arbeiten mit dem, was Sie haben, und drücken die Daumen, dass sich die Stücke zu einem großen Ganzen zusammenfügen und Ihre Gefühle aufgenommen werden, bevor Ihrem Model langweilig wird und es weiterfährt. Sie brauchen nur einen Freund, der Ihnen Beine macht, um überhaupt loszugehen.

---

► Canon 5D, 17 mm, 6 s bei f/11, 580 EX Blitz, ISO 200



## KAPITEL DREI

# Geschichten erzählen

---

► Canon 20D, 20 mm, 1/400 bei f/4, ISO 400

Nord-Äthiopien. Dieses Mädchen spielte auf der verrosteten Karosse eines Panzers. Ich fragte sie nach ihren Eltern. »Vater starb im Krieg, Mutter an AIDS«. Diese Geschichte hörte ich immer wieder. Ich habe auch Bilder gemacht, auf denen sie lacht, aber dieses – das den entschlossenen Blick ins Ungewisse zeigt – lässt ihre Geschichte am besten erahnen.





Im Laufe der Jahrzehnte nutzte man vor allem Gerüchte und Geschichten, um Sinn und Wahrheit zu kommunizieren. Dabei handelt es sich nicht nur um Stoff für Einschlaggeschichten. Das wichtigste Medium zum Geschichtenerzählen ist in unserer Kultur der Kinofilm, und aufgrund der Milliarden Dollar, die mit der Filmindustrie verbunden sind, – sowie dem königsgleichen Status der Filmstars – sollte klar sein, wie wichtig Geschichten sind. Wenn Sie die

Elemente einer guten Geschichte kennen und es verstehen, sie in Ihre Fotos einzubinden, entstehen stärkere Bilder.

Es ist egal, was Sie fotografieren; der Hauch einer Geschichte lässt Ihre Bilder fesselnder erscheinen.

Geschichten, die mit einem einzigen Foto erzählt werden, unterscheiden sich stark von Geschichten in einem Film oder einem Buch. Erstere geschieht in nur etwa 1/500 s, während Letztere über einen längeren Zeitraum – Stunden – erzählt wird und Erlebnisse darstellt, die Stunden, Tage, Wochen, Jahre oder sogar Generationen dauern. Es ist schwierig, Geschichten in nur einem Bild zu erzählen, da man keinen klassischen Handlungsverlauf hin zu einem Plot darstellen kann. Das heißt aber nicht, dass es unmöglich ist; wir müssen uns einfach an bestimmte Konventionen halten. Wenn Sie diese Konventionen verstanden haben, können Sie ausdrucksstärkere Geschichten erzählen.

Wenn ich die Herausforderungen des Geschichtenerzählens in den Grenzen eines einzigen Bildes bedenke, kommen mir zwei Aspekte in den Sinn. Zunächst ist es eine Studie der Themen, die ein Bild mit unseren tieferegreifenden, allgemein menschlichen Erfahrungen verbinden. Das zweite ist der Konflikt, der im Bildausschnitt durch Kontraste entsteht. Was die Technik angeht, ist die Bildgeschichte das lange gelobte Mittel, mit dem Fotografen längere Geschichten erzählen, während die Komposition das Mittel ist, um die Geschichte innerhalb eines einzelnen oder mehrerer Fotos zum Plot zu führen.

## Universelle Themen

---

► Canon 5D, 17 mm,  
1/125 bei f/9, ISO 800

Varanasi, Indien. Während die Sonne über dem Ganges aufgeht, hält dieser Mann seine tägliche Andacht – ein Akt, der schon von Millionen von Menschen über Tausende von Jahren so absolviert wurde. Seine Suche nach Sinn und Absolution ist eines der tiefsten Themen der menschlichen Existenz und das über alle Geschlechter, Völker und Glaubensrichtungen hinweg.

Eine Geschichte steht und fällt mit dem Einfühlungsvermögen. Wenn Sie sich keine Gedanken machen, ist die Geschichte nicht relevant. Nur wenn Sie die Themen verstehen, wissen Sie auch, wie Sie das, worüber sich die Menschen Gedanken machen, in einer Geschichte darstellen.

Fragen Sie einen Freund, welchen Film er zuletzt gesehen hat – in der Regel wird er Ihnen eine Kurzfassung der Geschichte liefern. Figur X machte dies, dann passierte das usw. Das ist eine Handlung. Ein Handlungsablauf beschreibt jedoch nicht, *worum* es in diesem Film geht. Der Handlungsablauf ist beispielsweise die Geschichte von einem Jungen und einem Mädchen, bei der Handlung geht es jedoch um mehr. Vielleicht ging es um Rache oder Liebe oder die Suche nach dem Sinn – der tiefere Sinn, der einen Film vom Anfang zum Ende treibt. Sie erinnern sich an die Diskussion über Motiv versus Gegenstand? Das ist dasselbe. Das Thema ist das, worum es in dem Film

– oder dem Foto – geht; das Motiv. Die Handlung ist die Art und Weise, wie etwas erzählt oder im Foto arrangiert wird.

Wenn Fotos eine Geschichte erzählen sollen, muss es *um* etwas gehen. Wahrheit, Gerechtigkeit, Liebe oder das Fehlen von alledem bzw. die Suche danach sind starke universelle Themen. Gleiches gilt für Einsamkeit, Verrat, unsere Tendenz zur Selbstzerstörung, Tod, Wiederauferstehung, Familiensammenhalt. Je allgemeiner ein Thema in Ihrem Bild ist, desto ausdrucksstärker ist es und desto breiter das Publikum. Wenn Sie jetzt denken, dass das für Ihre Art der Fotografie etwas zu tiefgreifend ist, wie wäre es dann mit Themen wie Harmonie, Balance oder Schönheit? Wie wäre es mit Alt versus Jung bzw. Neu oder mit Vergangenheit versus Gegenwart?





Machen Sie Bilder *über* etwas. Das müssen keine tiefgreifenden Themen sein. Es kann auch ein Foto einer Orchidee sein, das Klarheit oder das Wunder der Natur vermittelt. Es kann Unschuld oder die Kraft einer Linie darstellen. Das Bild eines Krokus, der durch die Schneedecke bricht, wird mit Wiederauferstehung und neuem Leben in Verbindung gebracht. Porträtfotografen: Erstellen Sie ein Bild über die Person, zeigen Sie ihren Charakter und sagen Sie etwas über die Person aus. Egal was Sie fotografieren, machen Sie ein Bild *über* etwas, damit sich der Betrachter auch seine Gedanken über das Bild macht.

Ich kann es nicht oft genug wiederholen: Je aussagekräftiger und universeller das Thema Ihres Bildes ist, desto ausdrucksstärker und universeller ist seine Wirkung. Oder anders gesagt: Je mehr Gedanken Sie sich machen, desto stärker ist die Geschichte.

Ich habe festgestellt, dass nicht jeder von uns seinen verborgenen George Lucas nach außen kehren möchte. Die meisten von uns wollen einfach nur Fotos machen. Das verstehe ich. Wenn unsere Fotos jedoch etwas Tieferes darstellen, werden sie einem breiteren Publikum zugänglich. Fotografieren Sie beispielsweise ein Kind, das bewusst und mit neutralem Gesichtsausdruck in die Kamera blickt und traditionelle Kleidung trägt – das Foto verrät vielleicht etwas über das Kind und die Kultur, in der es lebt. Das hat seinen Charme, ist jedoch nicht universell. Wenn dieses Kind jedoch lacht, zeigt es eine positive Gefühlsregung, die allgemein verstanden und geteilt wird – jetzt handelt es sich um ein allgemeingültiges Foto. Bleiben wir beim Beispiel des nepalesischen Mannes – sein Porträt erscheint allgemeingültig, wenn Sie ihn jedoch beim Beten fotografieren, geht es nicht länger um den Mann, sondern um seine Suche nach Vergebung oder einer Verbindung zu Gott – ein sehr ausdrucksstarkes Thema.

»Je aussagekräftiger und universeller das Thema Ihres Bildes, desto ausdrucksstärker und universeller ist seine Wirkung. Oder anders gesagt: Je mehr Gedanken Sie sich machen, desto stärker ist die Geschichte«.

---

◀ Canon 5D, 17 mm, 1/250 bei f/7,1, ISO 100

Havanna, Kuba. Eine Taube fliegt über den Assisi-Konvent in Havanna. Eine Taube ist, wie das Kreuz und der HI. Franz selbst, ein sehr starkes christliches Symbol. Auch auf einer universelleren Ebene ist eine Taube, die über einen heiligen Platz – in unserem Fall direkt zum oberen Bildrand – fliegt und dabei angeleuchtet wird, sehr symbolträchtig und bedeutungsvoll und hat deshalb eine allgemeinere Aussagekraft als ein Flamingo, der über einen Schnellimbiss fliegt (aber dieses Bild würde ich aus ganz anderen Gründen gern einmal sehen).



▲ Canon 5D, 85 mm, 1/15 bei f/1,2, ISO 640

Chemray Gompa, Ladakh, Indien. Die Kontraste in diesem Bild verleihen ihm eine Geschichte. Der Kontrast zwischen dem Alten und dem Neuen, der Vergangenheit und der Zukunft, selbst der Kontrast zwischen leuchtend und verblasst, farbenfroh und gedämpft verankert das Bild. Der Riss liefert den Schlüssel zu dieser Geschichte.

## Konflikte innerhalb des Bildes

Denken Sie zurück an den Literaturunterricht in der 12. Klasse – erinnern Sie sich noch an das ständige Gerede des Lehrers über Mann gegen Mann, Mann gegen Natur und Mann gegen sich selbst, während Sie selbst an die süße Austauschschülerin (oder den Schüler) dachten, die Ihr Herz gebrochen und sich mit Ihrem besten Freund verabredet hat, so dass Sie ziellos und ums Überleben kämpfend umherirrten? Wirklich? Das ist eine tolle Geschichte, die einen tollen Konflikt beinhaltet. Tatsächlich ist es der Konflikt Mann gegen Mann, Mann gegen Natur und Mann gegen sich selbst. Sie wussten zu diesem Zeitpunkt nur noch nicht, dass Sie Teil einer klassischen Parabel sein würden, oder?

Zurück zum Deutschlehrer: Konflikte sind das Herz einer Geschichte. Wenn ein Foto eine Geschichte erzählen soll, muss es auch einen Konflikt enthalten.

Aber wie bringen wir einen Konflikt im Bild unter? Wir können natürlich aktuelle, offen ausgetragene Konflikte fotografieren – Waffen und feindliche Gesten. Was ist jedoch mit Geschichten, in denen kein offener Konflikt ausgetragen wird? Was ist mit Geschichten, bei denen es um etwas anderes geht, die aber trotzdem einen Konflikt brauchen, um sich weiterzuentwickeln?

Konflikte in Fotos werden oft als Kontraste dargestellt. Nicht nur der optische Kontrast zwischen dunkleren und helleren Tonwerten, sondern eher konzeptionelle Kontraste zwischen groß/klein, mechanisch/natürlich, glatt/strukturiert etc. Sämtliche Gegenüberstellungen erzeugen einen konzeptionellen Kontrast und verweisen auf einen Konflikt.



---

▲ Canon 5D, 85 mm, 1/100 bei f/8, ISO 400

Delhi, Indien. Ein Mann liest den Koran am Nizamuddin-Schrein in Delhi. Der Kontrast zwischen dem Koran und den Mobiltelefonen – dem Traditionellen und dem Modernen, der Kommunikation mit Gott und der Kommunikation mit Menschen – erzeugt in diesem Bild die konzeptionellen Kontraste.

»Konflikte in Fotos werden oft als Kontraste dargestellt«.

## Kreative Übungen: Konzeptionelle Kontraste

Hier sind ein paar tolle Übungen für Sie, um konzeptionelle Kontraste zu erkennen.

Übung 1: Gehen Sie raus und machen Sie ein paar Aufnahmen, die im Kontrast zueinander stehen. Fotografieren Sie ein großes Objekt, dann ein kleines; etwas Hartes und etwas Weiches; Land und Wasser. Sie sind auf der Suche nach einem Foto, dessen Objekte im Kontrast zueinander stehen. Es gibt keine weiteren Regeln. Suchen Sie eigene Kontraste.

Übung 2: Versuchen Sie, die Kontraste in nur einem Bild darzustellen. Anstelle von zwei Bildern – eines trocken, eines nass – kombinieren Sie nass und trocken in einem Bild. Ein Bild mit jung und alt, wenig und viel usw.

Übung 3: Sehen Sie sich andere Aufnahmen an und suchen Sie nach Kontrasten. Nicht alle Kontraste sind auf den ersten Blick zu erkennen. Und ich bin mir sicher, dass in vielen Fotos der Kontrast nicht konzeptioneller Natur ist, sondern es sich nur um einen Tonwertkontrast handelt, aber auch dieser kann einen Konflikt andeuten und einem Bild eine Geschichte verleihen.

Dieses Konzept gilt für alle Arten von Bildern. Selbst die Aufnahme eines Sonnenuntergangs enthält Elemente mit einem konzeptionellen Kontrast – Himmel versus Erde, Sonne versus Wasser, hell versus dunkel. Stark gegensätzliche oder im Kontrast zueinander stehende Elemente erzeugen das Gefühl eines Konflikts – der Herzschlag einer Geschichte.

## Eine Fotogeschichte

Die Herausforderung, mithilfe von Fotos eine Geschichte zu erzählen, wird einfacher, wenn Sie eine längere Form wählen – mehrere Einzelbilder, die die Geschichte detaillierter beschreiben, als es mit einem einzelnen Bild möglich wäre. Greifen Sie zur Fotogeschichte, dem traditionellen erzählerischen Mittel des Fotografen.

Hier kommt eine visuelle Sprache zur Anwendung, eine Konvention, die uns helfen soll, unsere Geschichte zusammenzuhalten, und dem Betrachter die nötigen Werkzeuge gibt, um die Geschichte zu interpretieren. Gut eingesetzt,



können Sie mit einer Fotogeschichte Ihre Vision deutlich zum Ausdruck bringen. Und da sich elektronische Medien immer stärker in den Vordergrund drängen, wird die Geschichte noch aussagekräftiger, wenn Sie sie mit Geräuschen, Interviews, Videoclips und Musik untermalen und als multimediale Diashow präsentieren.

Fotogeschichten nutzen oft dieselbe Art Bilder. Das ist kein Grundsatz, an den Sie sich halten müssen, aber es ist ein Rahmen – ein Anfangspunkt. Die üblichen Verdächtigen also, begleitet von Bildern der Boudhanath-Stupa in Kathmandu.

---

▲ Canon 5D, 27 mm,  
1/640 bei f/11, ISO 400

Die Stupa bei Boudhanath, auf allen Seiten mit Gebetsfahnen umgeben, ist das Zentrum der tibetanischen Gemeinschaft im Exil in Nepal. Diese Aufnahme bietet den breiteren Kontext für die folgenden Bilder.



---

▲ Canon 5D, 85 mm, 1/50 bei f/5,6, ISO 100

Im inneren Kreis der Stupa beten, lesen und meditieren Verehrer und Mönche. Eine Aufnahme aus mittlerer Distanz wie diese zeigt das Geschehen, liefert gleichzeitig jedoch einen intimen Einblick in die Details der Geschichte. In diesem Fall verweisen die Robe, die leeren Schuhe und der heilige Text auf den Buddhismus, auf den Glauben, der mit diesem Ort verbunden ist.



---

◀ Canon 5D, 27 mm, 1/500 bei f/4, ISO 100

Eine Frau füttert die Tauben und schickt sie auf die Reise. Auch wenn sie kein wichtiger Teil der Geschichte sind, bleiben die Tauben ein wichtiger Teil meiner Erfahrungen an diesem Ort – sie sind immer da und füllen die Luft mit Geräuschen.



---

◀ Canon 5D, 70 mm,  
1/500 bei f/4,5, ISO 400

Dieser Mönch erlaubte mir freundlicherweise, ihn zu fotografieren – sowohl sein Porträt als auch seine Hände. Als ich die Bilder später bearbeitete, waren es seine Hände und die leicht unscharfen Details im Hintergrund, die besser zu meiner Geschichte passten als sein Gesicht. Die Rosenkränze, Talismane und abgenutzten Hände erzählen mehr als sein ruhiges Gesicht.

**Die Eröffnungsaufnahme:** Hierbei handelt es sich um eine Großaufnahme. Die Bilder sagen in der Regel: »Hier findet die Geschichte statt.« Sie legt den Kontext, die Einstellungen und oft auch die Stimmung fest.

**Die mittlere Aufnahme:** Bilder, die etwas näher an das Geschehen herangehen – sie sagen meistens: »Darum geht es bei der Geschichte, das sind ihre Charaktere«. Nicht alle Fotogeschichten handeln von Menschen; es können beispielsweise auch Pferde, das Wetter oder Boote sein.

**Die Detailaufnahme:** Eine Nahaufnahme der Details, die für die Geschichte wichtig sind. Bei einer Fotogeschichte über Pferde könnten das Details eines Sattels sein. Im Fall einer Geschichte über das Wetter könnten es ein altes Barometer oder ein von Hagel zerstörtes Auto sein.

---

► Canon 5D, 57 mm,  
1/400 bei f/4, ISO 400

Ein junger Messdiener posiert freundlich und neugierig vor meiner Kamera. Von den vielen Porträts, die ich aufnahm, gehört dieses zu den universellsten – er ist ein buddhistischer Mönch, gleichzeitig aber auch ein neugieriges, kleines Kind. Das Porträt bringt seine Intimität und eine Verbindung zum Zuschauer in die Geschichte ein.



**Das Porträt:** Ein enges Porträt oder eine Kopfaufnahme – oft ein Umgebungsporträt.

**Der Moment:** Ein Foto, das die Gesten oder den Höhepunkt eines Geschehens darstellt. Das ist die »Wow«-Aufnahme.

**Der Abschluss:** Diese Aufnahme liefert eine Lösung oder bettet die Geschichte einfach nur in ein natürliches Ende ein.

Nicht jede Fotogeschichte muss alle diese Bilder enthalten, aber die meisten und auf jeden Fall die ersten drei. Der *National Geographic* hat Fotogeschichten perfektioniert und eignet sich bestens, um sich inspirieren zu lassen – nicht nur in Bezug auf die Qualität der Bilder, sondern auch in Bezug auf die Art der Bilder, die für die Geschichten ausgewählt wurden.



▲ Canon 5D, 25 mm, 1/10 bei f/16, ISO 400

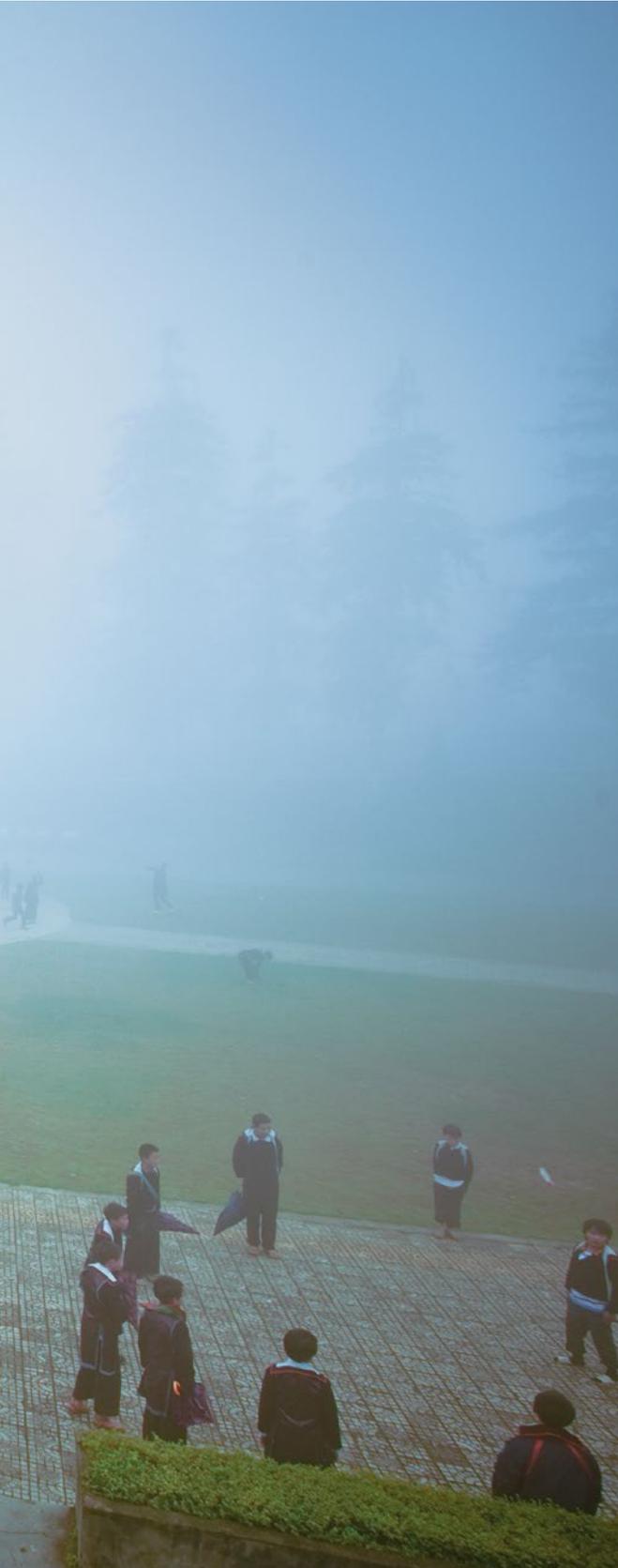
Die Weichzeichnung dieser Gläubigen sowie des sich drehenden Gebetsrades, um das sie läuft, vermitteln das Gefühl von Bewegung. Diese Gebetsmühle sowie viele andere um die Boudhanath-Stupa sind tagein, tagaus in Bewegung.

▼ Canon 5D, 21 mm, 1/500 bei f/8, ISO 400

Ein Mann betet, als die Sonne über Boudhanath aufgeht. Es könnte auch Sonnenuntergang sein. Dieses Bild könnte als Momentaufnahme dienen, die Stimmung passt aber auch zu einem guten Abschlussbild.







## Beziehungen

Wie sich die Elemente eines Bildes zueinander verhalten, sagt etwas über die Beziehung zwischen ihnen aus. Ist ein Objekt größer als das andere, könnte es eine Beziehung der Stärke sein. Der Platz zwischen zwei Elementen oder Charakteren innerhalb des Bildes verrät etwas über ihre Verbundenheit. Objekte, die sich weiter voneinander entfernt befinden, verdeutlichen Distanz, während nah beieinander liegende Objekte Intimität bedeuten können. Da sich die Objekte in der Regel physisch nicht bewegen lassen, müssen Sie die Gesetze der Perspektive nutzen und Ihre Position, von der aus Sie fotografieren, ändern. Wenn Sie sich nach links oder rechts bewegen oder um das Objekt drehen, können Sie den Abstand zwischen zwei Elementen vergrößern oder verkleinern. Bewegen Sie sich in eine Richtung und bringen Sie sie optisch näher zusammen; bewegen Sie sich in die andere, um sie zu trennen. Auf diese Art können Sie Ihre Geschichte direkter erzählen. Dasselbe gilt für vertikale Beziehungen – erhöhen Sie Ihren Aussichtspunkt, um Höhenunterschiede besser darzustellen und Elemente besser vergleichen zu können.

---

◀ Canon 5D, 17 mm, 1/160 bei f/8, ISO 400

Sapa, Vietnam. Hmong-Mädchen beobachten Schulungen bei den Neujahrsspielen. Ihre offensichtliche Distanz und die klare Trennung deuten auf Unterschiede in den Geschlechterrollen hin und sagen etwas über die Beziehung zwischen Männern und Frauen in dieser patriarchalischen Gesellschaft aus.

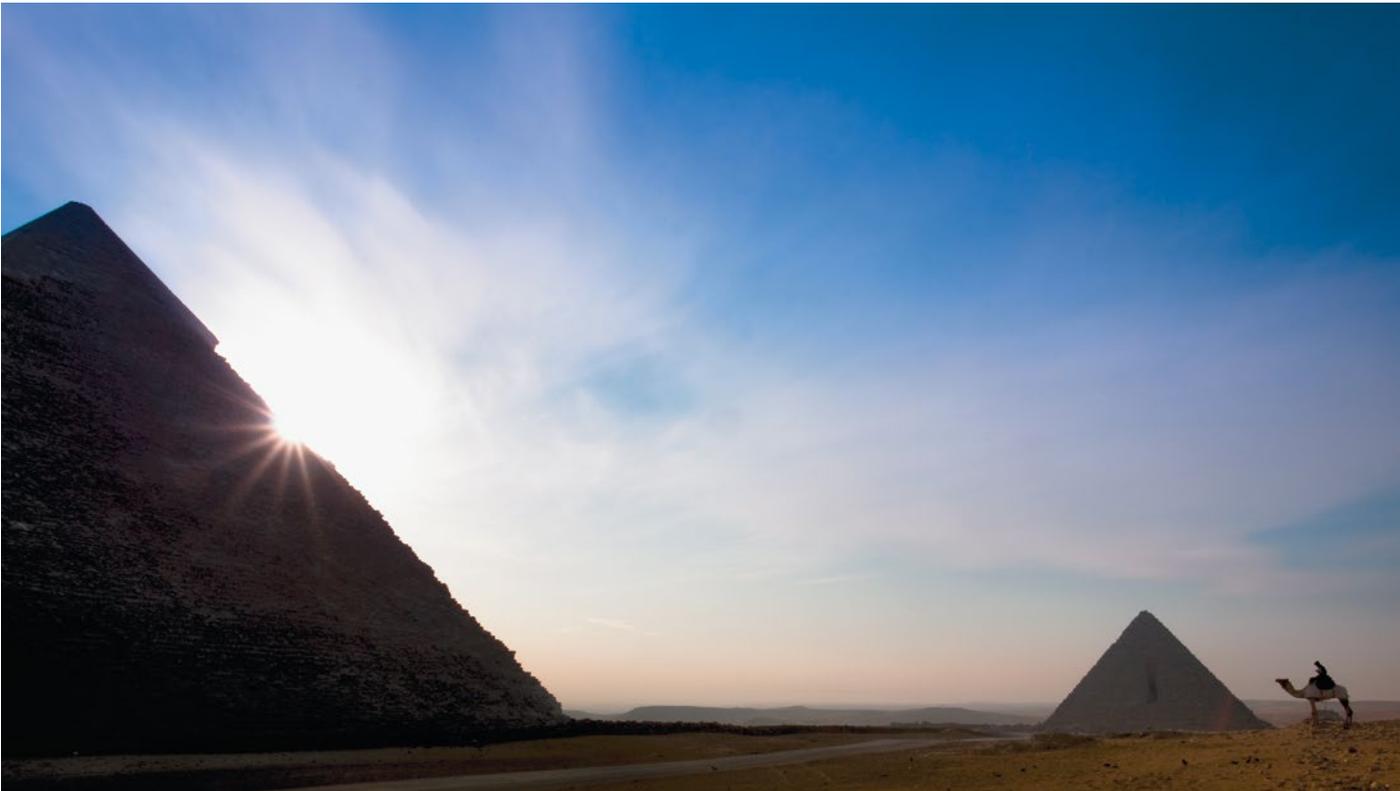
Die Wahl des Objektivs spielt eine wichtige Rolle beim Aufbau visueller Beziehungen. Darauf bin ich bereits in Kapitel 3 eingegangen, ich wiederhole es aber gern: Der Komprimierungseffekt, der bei verschiedenen Objektiven entsteht, hilft beim Erzählen der Geschichte, weil sich die Wahrnehmung der Abstände zwischen den Elementen ändert.

Unabhängig von der Beziehung zwischen den Objekten im Bild hat auch Ihr Blick- bzw. der Kamerawinkel einen Einfluss auf die Beziehung zwischen Betrachter oder Fotograf und den Objekten. Wenn Sie auf einen auf der Straße sitzenden Mann herabschauen, scheinen Sie eine gewisse Macht über ihn zu haben – Sie sehen physisch und symbolisch auf ihn herab. Wenn Sie das Bild jedoch auf der Höhe des Mannes aufnehmen, vermittelt das ein Gefühl von Gleichheit. Mit dem einen kommunizieren Sie eine herablassende Haltung oder Mitleid; mit dem anderen Respekt, Freundlichkeit oder Mitgefühl. Beim Fotografieren einer Statue sollten Sie den Kamerawinkel entsprechend Ihres Gefühls der Statue gegenüber wählen. Haben Sie großen Respekt, sollten Sie einen flacheren Winkel wählen, um die Statue größer erscheinen zu lassen und ihr Macht und Größe zu verleihen.

## Aufmerksamkeits-Management

Zauberer und Taschenspieler haben mit Fotografen etwas gemeinsam: Alle spielen mit der Wahrnehmung und nutzen optische Hinweise, um den Zuschauer in eine bestimmte Richtung zu führen. Im Falle des Zauberers sollen sich die Zuschauer von den Illusionen verzaubern lassen. Im Falle des Fotografen können es Gefühle oder Gedanken sein, die durch den Inhalt eines Bildes und dessen Zusammensetzung hervorgerufen werden. Beide wollen das Auge des Zuschauers lenken, ohne dass dieser sich manipuliert fühlt.

Um dies vollständig auszunutzen, müssen wir verstehen, auf was die Leute zuerst schauen. Um noch einmal kurz zum Zauberer zurückzukehren: Er weiß, dass die Menschen zunächst auf große Bewegungen achten und dann erst auf die kleinen. Große Bewegungen lenken also von kleineren Bewegungen ab, mit denen Objekte beispielsweise versteckt werden. Das wird oft auch als »Irreführung« bezeichnet, aber das klingt so, als wäre etwas schiefgelaufen. »Umleiten« oder »Aufmerksamkeits-Management« wären bessere Begriffe. Der Zauberer studiert das menschliche Verhalten, weiß also, dass wir eher auf große Bewegungen achten als auf kleine oder dass beim Lachen die Aufmerksamkeit schwindet, und nutzt dies zu seinem Vorteil. Dasselbe gilt für Fotografen.



---

▲ Canon 5D, 20 mm, 1/125 bei f/22, ISO 200

Die starke gedachte Linie, die hier im Bild von links – dem großen Element – nach rechts – dem kleinen Element – entsteht, führt das Auge entlang einer Diagonalen durch das Bild – von links nach rechts, von oben nach unten – genau zum Mann auf dem Kamel. Die Tatsache, dass das Bild eher kühl wirkt, während der Mann auf dem Kamel im warmen Sand steht, führt das Auge ebenfalls. Schließlich haben menschliche Elemente immer ein größeres optisches Gewicht als große Gesteinsbrocken. All das führt zu einem Bild mit eingebautem Aufmerksamkeits-Management.

Worauf achten wir? Was lenkt das Auge auf sich und wie lässt sich das nutzen, um das Auge im Bild zu lenken? Generell achten wir zunächst auf eher helle Bereiche und dann auf die dunklen. Größere Elemente sehen wir vor kleineren. Wir achten zuerst auf die warmen und dann auf die kalten Farbtöne. Hier ist eine kurze Liste mit Elementen, die das Auge auf sich ziehen:

»Was zieht das Auge auf sich und wie kann das genutzt werden, um das Auge gezielt durch das Bild zu führen?«

- Große Elemente vor kleinen Elementen
- Helle Elemente vor dunklen Elementen
- Warme Farben vor kühlen Farben
- Scharfe Elemente vor unscharfen Elementen
- Elemente mit Perspektive vor flachen Elementen
- Isolierte Elemente vor angehäuften Elementen
- Starker Kontrast vor schwachem Kontrast
- Schräge Linien vor geraden Linien
- Erkennbare Elemente vor verschwommenen Elementen
- Menschliche/lebendige Elemente vor leblosen Elementen

Wenn wir uns bewusst sind, wie sich die Aufmerksamkeit des Betrachters verhält, ist es deutlich einfacher, das Auge im Bild zu lenken und ohne ein Wort zu sagen: »Schau hier hin« oder »Das ist nicht so interessant.« Wichtige Elemente sind wahrscheinlich heller, größer, wärmer oder schärfer als unwichtige Elemente. Elemente ohne jegliche Relevanz sollten ganz aus dem Bild gelassen werden, auch wenn es eine Bedeutungshierarchie geben muss und auch weniger wichtige Elemente eine Rolle spielen. Stellen Sie sich das Ganze als Primär- und Sekundärelemente vor.

Im Foto mit dem laufenden Mönch (das Primärelement) ist das Thiksey-Kloster im Hintergrund zu sehen (das Sekundärelement); die optischen Hinweise durch die Form der Architektur und die Farbe des Klosters sind wichtig und sollten im Bild deshalb auch nicht fehlen, aber der Mann ist *wichtiger*. Die Tatsache, dass der Mann ein Gewand trägt, dessen Farbe gesättigter und wärmer ist als die Umgebung, hilft, ihn von den kühleren Farbtönen der Steine abzuheben. Dadurch wird das Auge ganz natürlich zuerst auf den Mann gelenkt. Außerdem erscheint der Hintergrund durch das Schwenken deutlich unschärfer als der Mönch, und der Mönch selbst ist etwas unschärfer als der Kessel, so dass unterschiedliche optische Gewichte entstehen und das Auge geführt wird. Das Auge bewegt sich vom Mönch zum Kessel und zum Hintergrund, kehrt jedoch immer wieder zum Mönch zurück, weil er am interessantesten erscheint. Im Foto geht es um den Mann und seinen Kessel – er muss als Primärelement klar erkennbar sein –, zur Geschichte gehört jedoch auch der Kontext des Mannes.



Ein Teil davon kann auch in der Nachbearbeitung erledigt werden, mit dem digitalen Äquivalent des Abwedelns und Nachbelichtens – die wichtigsten Bereiche erscheinen heller, weniger wichtige Bereiche etwas dunkler. Wenn Sie eine leichte Vignette anwenden und die Ecken des Bildes etwas abdunkeln, lenken Sie das Auge des Betrachters auf die Bildmitte. Wenn Sie Sekundärelemente leicht weichzeichnen oder deren Sättigung verringern, hat das einen ähnlichen Effekt – ihr optisches Gewicht wird verringert.

Das Auge lässt sich jedoch auch noch auf andere Art und Weise lenken – zum Beispiel durch Zeigen. Wenn ein Zauberer auf etwas zeigt oder auf eine bestimmte Stelle schaut, sieht auch das Publikum in diese Richtung. Im Foto kann das eine gedachte Linie sein, die das Auge des Betrachters auf eine bestimmte Weise durch das Bild führt. Das können auch Führungslinien sein, die an einer Stelle zusammenlaufen. Auch starke diagonale Linien im Bild

---

▲ Canon 5D, 33 mm,  
1/30 bei f/22, ISO 100

Thiksey-Kloster,  
Ladakh, Indien.

»Geben Sie ausreichend Hinweise, um die Geschichte zu erzählen, halten Sie aber auch ausreichend zurück, um einen Mythos mitschwingen zu lassen.«

lenken das Auge. Wenn Sie beim Fotografieren darauf achten, können Sie das Auge in die Richtung lenken, in die Sie wollen. Wenn Sie Ihre Position nur ganz leicht verändern und dadurch vielleicht eine gerade Linie sichtbar wird, erscheint das Bild dynamischer. Nutzen Sie die feinen, aber wichtigen Werkzeuge, um die Aufmerksamkeit des Betrachters deutlich zu lenken.

## Hinweise geben und zum Nachdenken anregen

Ein großartiger Geschichtenerzähler verrät nicht alles. Er erzählt genug, um Ihre Aufmerksamkeit zu erregen und die Handlung voranzubringen, nicht mehr. Zusätzliche Details sorgen nur für Verwirrung. Zu viele Details zerstücken nicht nur die Geschichte, sie zerstören auch den Mythos. Eine gute Geschichte lässt Fragen offen und macht neugierig. Vielleicht ist es ein Punkt außerhalb des Bildes; wir sehen den Gesichtsausdruck einer Frau, aber wen schaut sie an? Ein Gesicht wird zu einer Silhouette, sobald Sie auf den Auslöser drücken, und das Foto einer bestimmten Frau wird zum Foto einer Frau, die von einem Geheimnis umgeben ist.

Was im Bild zu sehen ist, muss Teil der Geschichte sein, zur visuellen Handlung gehören, die Kulisse darstellen. Seien Sie selektiv. Die Kulisse entsteht nicht, indem Sie einen unaufgeräumten Hintergrund aufnehmen; das wäre ein langweiliges Foto. Je mehr Elemente es im Bild zu sehen gibt, desto weniger Aussagekraft hat jedes einzelne, und die Geschichte verwässert.

Geben Sie ausreichend Hinweise, um die Geschichte zu erzählen, halten Sie aber auch ausreichend zurück, um einen Mythos mitschwingen zu lassen. Unbeantwortete Fragen ermuntern den Betrachter und rufen eine Interaktion zwischen Zuschauer und Bild hervor – wir schauen uns das Bild noch intensiver an und fühlen uns mit der Geschichte verbunden. Ähnlich ist es, wenn Sie Details im Bild platzieren, die erst entdeckt werden, wenn man sich das Bild eine Weile angesehen hat, und somit für Überraschung sorgen. Sie verleihen dem Bild eine zusätzliche Ebene und fordern den Betrachter auf, das Bild öfter oder intensiver zu betrachten.



---

▲ Canon 20D, 32 mm, 1/1600 bei f/5,6, ISO 400

Äthiopien. Ich habe dieses Bild schon immer gemocht. Ich stand neben dem Land Cruiser, weil ich dringend austreten musste, als dieser Schäfer mit seinen Tieren aus dem Nichts erschien. Ich mag dieses Bild so sehr wegen der Fragen, die es aufwirft – wo schaut der junge Mann hin? Die Tatsache, dass er aus dem Bild herausschaut und zwischen Nase und Bildrand noch etwas Platz ist, bricht die Regel, die besagt, dass Sie den Blick einer Person in das Bild holen sollen. Irgendetwas in mir liebt es, Regeln zu brechen.

## KAPITEL **VIER**

# Bilder lesen lernen

Zu sehen, wie die Kamera sieht, ist vermutlich die größte Hürde auf dem Weg zum Fotografen. Es ist ein entscheidender Moment, wenn ein Fotograf begreift, dass die Kamera grundlegend anders sieht als er selbst. In diesem Moment wird aus einer Person mit einer Kamera ein Fotograf. So ist zumindest meine Sicht der Dinge. Bevor wir lernen, wie die Kamera zu sehen und zu verstehen, dass die Kamera unsere dreidimensionale Welt flach darstellt, sind wir nur Menschen mit einer Kamera. Erst wenn wir das verstehen, können wir vorhersehen, wie die Kamera die Szene übersetzen wird. Erst dann können wir diesen Übersetzer richtig einsetzen, um sinnvoll zu kommunizieren. Obwohl übersetzen nicht das richtige Wort ist.

---

► Nikon D3s, 24 mm, 10 s bei f/22, ISO 200

Curio Bay, Neuseeland, 2010

Ich fotografierte dieses Bild an der Südküste Neuseelands in der Curio Bay. Die Szene zeigt einen Seetangteppich bei Ebbe. Die Ranken des Seetangs wiegten sich in der Brandung, die hier nur verschwommen erscheint und dadurch eine ruhigere Stimmung vermittelt; mit einer kürzeren Belichtungszeit wäre das nicht möglich gewesen. Ein Bild wie dieses kann nur entstehen, wenn wir das Glück haben, einen solchen Ort zu finden, und auf das richtige Licht und Wetter warten, vor allem aber wenn wir unserer Intention folgen.



»Die wahrscheinlich größte Hürde beim Erlernen der Fotografie ist, zu sehen wie die Kamera sieht.«

Das Problem ist: Die Kamera ist ein Idiot. Trotz der ganzen intelligenten Technik, die die Hersteller einbauen, können Kameras übertragen, aber nicht übersetzen oder interpretieren. Lassen Sie uns also etwas über Sprache reden. Wenn Sie einen Absatz aus einem japanischen Buch nehmen und ihn Wort für Wort ins Deutsche übertragen, dann erhalten Sie einen Text, bei dem die Wörter an den falschen Stellen stehen. Mit viel Glück ergibt es einen Sinn. Bedenken Sie außerdem, dass es in jeder Sprache Wörter gibt, für die keine Entsprechungen im Deutschen existieren, und Sie werden verstehen, wieso es einer Übersetzung bedarf und keiner Übertragung. Dann gibt es noch kulturelle Unterschiede, was wir mit den Wörtern überhaupt *meinen*, und so wird es noch schwieriger. Jede Übersetzung ist daher in gewissem Grade Interpretationssache. Der Übersetzer fragt nicht nur: »Was sagt der Text aus?«, sondern auch: »Was ist mit den Wörtern gemeint?« Ohne beide Sprachen mit ihren Besonderheiten zu berücksichtigen, erhält man eine bedeutungslose Übertragung des Textes.

Was ist der langen Rede kurzer Sinn? Die Kamera nimmt die dreidimensionale Realität, von der Sie sich einen rechteckigen Ausschnitt herausnehmen wollen, und presst diesen in zwei Dimensionen. Sie fragt nicht danach, was Sie ausdrücken wollen. Sie warnt Sie nicht davor, dass beim Verflachen der Vordergrund gegen den Hintergrund gepresst wird und dadurch ein Strommast durch den Kopf einer Person verläuft. Tiefe wird nicht berücksichtigt, alles wird platt gemacht. Sie nimmt die Sprache der realen Welt, wie wir sehen – in 3D –, und überträgt diese Wort für Wort in die zweidimensionale Sprache. Dabei geht viel verloren, wenn wir unseren Überträger nicht entsprechend einsetzen. Die Kamera kann die Szene nicht interpretieren, das ist unsere Aufgabe.

---

► Nikon D3s, 70 mm,  
1/2000 s bei f/22, ISO 200  
Masai Mara, Kenia, 2011



Wenn wir uns dieser Verflachung jedoch bewusst sind, können wir sie zu unserem Vorteil nutzen oder kompensieren und die Illusion von Räumlichkeit entstehen lassen. Wir können ein Bild als das lesen, was es ist – ein flaches Bild aus Linien und Flächen. Ich finde es oft sehr amüsant, wie wenig Beachtung wir der Verflachung schenken. Als Fotografen erschaffen wir Illusionen und gleichzeitig erliegen wir diesen immer wieder. Ich höre, wie meine Schüler über Fotos reden, als wären sie kleine räumliche Welten. Sie sagen Sachen wie: »Ich mag, wie diese Person steht«, als wenn das Foto ein kleines Terrarium mit realen, aber kleineren Personen wäre. Ich muss sie daran erinnern, dass da keine Person in dem Foto steckt. Da sind nur Linien und Flächen, die eine Person repräsentieren. Wenn das nach pedantischer Haarspalterei klingt, lassen Sie mich das erklären.

Die Fähigkeit, die Illusion als das zu sehen, was sie ist, erlaubt uns, diese präziser zu kreieren. Wenn wir die Formen im Foto nicht mehr als Person, sondern als Linien und Farbtöne sehen, werden wir uns dieser Grundbausteine bewusst. Die Person zu sehen lenkt uns ab und verhindert, dass wir sehen, was wirklich los ist. Schuld ist die Mustererkennung. Wir sehen Formen und erkennen in ihnen einen Menschen, weil wir wissen, wie Menschen aussehen. Außerdem reagieren wir auf Menschen emotional. Wenn wir uns das Foto eines geliebten Menschen ansehen, kommen unsere Emotionen für diese Person hervor. Diese Reaktion trübt unsere Wahrnehmung. Wenn Sie aber einen Fotografen fragen, der mit der abgebildeten Person keine Erinnerungen verbindet, wird er Dinge in dem Bild sehen, die Sie nicht sehen konnten. Er sieht schlechte Komposition, harte Schatten, ablenkende Hintergründe. Es ist ein extremes Beispiel, aber die Bilder als das zu sehen, was sie wirklich sind – die Grundbausteine zu erkennen –, wird zum wichtigen Teil des Sehens.

Aus diesem Grund ermutige ich alle, über Fotos zu sprechen. Tatsächlich darüber zu reden. Das führt zu einer besseren Wahrnehmung der zweidimensionalen Bilder und dies wiederum zu einem besseren Umgang mit unserem Werkzeug, der Kamera. Aber ich greife schon vor.



◀ Nikon D3s, 32 mm  
1/80 s bei f/18, ISO 800  
Neuseeland, 2010

Der erste Schritt zu lernen, die Transformation einer dreidimensionalen Szene in ein zweidimensionales Bild vorherzusehen, beginnt damit zu erkennen, dass jedes Element verflacht wird. Es sind dann keine Büschel Vegetation in einem See verdorrter Erde mehr, sondern eine Ansammlung von Linien und Schattierungen, die arrangiert, balanciert und gegeneinander ausgespielt werden können, indem wir mit Linsen und Winkeln spielen. Wir arrangieren diese Linien und Schattierungen in den Begrenzungen des Bildausschnitts.



---

◀ Canon 5D, 17 mm, 1/13 s bei f/5,6, ISO 800

Boat Walla, Varanasi, Indien, 2007

Wenn ich von Verflachung rede, beziehe ich mich dabei nicht auf den Kompressions-effekt, den längere Brennweiten mit sich bringen. Es geht darum, dass Elemente, die wir normalerweise als von vorn nach hinten verlaufend wahrnehmen, im Foto, das keine Tiefe hat, zu Linien werden, die nur in der Ebene verlaufen. Wir können die Illusion von Tiefe erzeugen, aber in diesem Foto von einem Ruderboot auf dem Ganges sind die Linien des Bootes nur das – Linien. Um sie durch die Wahl der Brennweite und den Aufnahmewinkel zu manipulieren, müssen Sie sie als flache Linien sehen. Durch ein Weitwinkelobjektiv und einen niedrigen Aufnahmewinkel konnte ich die Linien so platzieren, dass sie das Auge lenken und ein eindringliches Gefühl entsteht. Andere Brennweiten hätten die Linien anders platziert und zu einem anderen Foto geführt. Das gleiche Motiv hätte ein ganz anderes Aussehen und dadurch eine andere Wirkung bekommen. Die Tiefenwirkung im Bild entsteht durch die bewusste Manipulation der Linien.

Es bedarf eines klaren Verständnisses dafür, was sich im Bildausschnitt befindet. Keine Menschen, Bäume, Brautpärchen oder Landschaften, sondern nur das Ergebnis der Verflachung durch die Kamera. Das Foto ist sein eigenes Medium, seine eigene Realität und es muss – und wird – so gelesen. Wenn wir uns dessen bewusst sind und uns dazu zwingen, die Effekte und Ergebnisse vorherzusehen, sind wir nicht mehr der Gnade einer eigentümlichen Marotte unserer Kunst ausgeliefert. Wir erhalten mehr Kontrolle. Die Kamera wird im Moment des Auslösens eine Illusion kreieren – wenn wir einen Einfluss auf die Ergebnisse haben wollen, müssen wir dies verstehen. Die Illusion entsteht durch jedes Element im Foto und jede getroffene Entscheidung. Wir haben Elemente und Entscheidungen – es kommt darauf an, was wir daraus machen.

## Ein gutes Foto?

Als ich mich nach meinem zwölfjährigen Ausflug in die Comedywelt wieder ernsthaft der Fotografie zuwandte, brachte ich eine neue Sichtweise mit. Als Comedian hatte ich zwölf Jahre damit verbracht, Comedy zu studieren. Comedians sind jenseits der Bühne ein viel zu ernsthafter Haufen. Sie zerplücken alles, nehmen ihre Auftritte auf und zählen die LPM (Lacher pro Minute), studieren, warum und weshalb Menschen lachen, und sie schreiben und verändern ihre Texte, besessen von jedem Wort. Die besten unter ihnen lernen diese Sprache und arbeiten unbarmherzig, um das Publikum mit möglichst wenigen Worten möglichst viel zum Lachen zu bringen. Weniger Worte bedeuten mehr Zeit zum Lachen. Doch hinter der Arbeit steht ein Ziel – das bestmögliche Set zu haben. Um das zu erreichen, muss man so viele Sets wie möglich aufführen – vor echtem Publikum. Und man muss verstehen, was gute Comedy ausmacht.

Doch das ist der springende Punkt. Was ist gute Comedy? Was bringt ein Publikum zum Lachen und macht ein anderes wütend? Das Wort »gut« ist nicht hilfreich. Es ist zu vage, auf unserer Suche nach, na ja, »guten« Fotos.

Vielleicht müssen wir unsere Absicht neu definieren und unser Ziel genauer benennen.

Wir alle machen Fotos aus unterschiedlichen Gründen für ein eigenes Publikum. Meine Motivation, die Kamera in die Hand zu nehmen, ist eine andere als die Ihre, doch ich glaube, wir alle wollen auf etwas zeigen. Einige von uns wollen Informationen vermitteln, andere eine Emotion, manche vielleicht beides. Doch wir alle wollen etwas zeigen. Mithilfe der Kamera sagen wir: »Schau dir das an.« Es geht, pragmatisch gesehen, um Kommunikation. Es geht um Ausdruck. Kommunikation und Ausdruck sind zwei Seiten der gleichen Medaille. Beim Ersten liegt der Fokus auf dem Verstandenwerden, beim Zweiten darauf, sein Anliegen in authentischer und kraftvoller Weise in die Welt zu tragen. Die meisten Fotografen, nehme ich an, wollen im Idealfall Fotos, die beides können.

Nun ist es so, dass wir in dem Augenblick, dem letzten Moment der kreativen Arbeit, in dem wir den Ton von unseren Händen waschen oder den Pinsel beiseite legen, unser letztes Wort gesprochen haben. Wir haben uns ausgedrückt und was auch immer unser Publikum in unseren Werken sieht, liegt außerhalb unseres Einflussbereichs. Anders gesagt, wir können uns sicher sein, dass wir uns ausgedrückt haben – wir wissen, wir sind fertig.

Aber in Sachen Kommunikation ist es komplizierter. Vor über einem halben Jahrhundert hat sich Ansel Adams wunderbar ausgedrückt. Doch auch heute noch ist es so, dass er *kommuniziert*, abhängig davon, ob das Publikum ihm zuhört. Es bedarf zweier Leute für Kommunikation und nur einer reicht für Ausdruck. Ich glaube wir können beides.

Ich glaube, diese Thematik müssen wir verstehen, wenn wir uns damit befassen wollen, wie wir ein »gutes« Foto kreieren. Ich bin mir nicht sicher, ob es immer eine Hilfe ist oder zu besseren Fotos führt, doch ich bin mir sicher, dass es uns hilft, unser Ziel zu erfassen. Die meisten unter uns werden das Ziel haben, etwas von sich auszudrücken und dieses Etwas anderen zu kommunizieren. Selbst bei einer Hochzeit. Sie wurden nicht engagiert, um »etwas auszudrücken«? Doch, wurden Sie. Niemand hält Dinge einfach so fest, wie sie waren. Der Ausschnitt lässt dies nicht zu. Der Vorgang des Fotografierens verlangt, dass wir Entscheidungen treffen. Was halten wir in welchem Moment fest? Als Hochzeitsfotograf werden Sie gebucht, um auf die Emotionen, die besonderen Momente sowie die Beziehungen der Personen an diesem Tag zu reagieren und um Ihre Reaktion durch Ihre Fotos

---

▼ Canon 1Ds III, 85 mm,  
1/100 s bei f/1,2, ISO 800  
Kathmandu, 2010





auszudrücken. Gleiches gilt für Landschaftsfotografen. Vielleicht sagen Sie jetzt: »Aber ich will mich nicht ausdrücken, ich will den Menschen die Schönheit der Morgenstimmung zeigen.« Doch wie wollen Sie das anstellen, wenn Sie nicht ausdrücken, was Sie sehen und wie Sie empfinden? Das ist Ausdruck – immer. Wenn Ihnen Ihr Motiv gleichgültig ist, Sie keine emotionale Reaktion darauf und nichts dazu zu sagen haben, warum fotografieren Sie es dann?

Wenn es das Ziel ist, uns so auszudrücken, dass wir uns unserem beabsichtigten Publikum möglichst klar vermitteln, dann sind die hilfreichsten Fragen:

- Was versuche ich auszudrücken? Was ist meine Vision oder Absicht bei diesem Foto?
- Wer ist mein Zielpublikum und wie wird es dieses Bild lesen?
- Welche Elemente kann ich einbeziehen, welche Elemente muss ich weglassen und welche Entscheidungen kann ich treffen, um meine Vision so auszudrücken und zu kommunizieren, dass es beim Publikum eine Reaktion hervorruft?

Ein Foto ist erst dann erfolgreich, wenn es etwas für Sie aussagt. Von kommerzieller Fotografie mal abgesehen, machen wir Fotos zuerst für uns selbst. Wir alle wollen, dass die Leute unsere Werke lieben und verstehen, selbst wenn das nicht unser Hauptziel ist. Wenn das nicht so wäre, wofür machen wir dann Fotos? Das Leben ist zu kurz, um etwas Bedeutungsloses zu erschaffen. Doch Kunst entsteht nicht in einem Vakuum. Auch wenn wir sie zunächst nur erschaffen, weil wir uns dazu hingezogen fühlen, so ist Kunst auch eine Gabe. Es gehört zum Wesen der Kunst, geteilt zu werden und eine Gabe zu sein, daher muss der Empfänger dieser Gabe zu einem bestimmten Grad mit berücksichtigt werden.

---

◀ Canon 5D II, 52 mm, 1/40 s bei f/2,8, ISO 1600

Venedig, 2010

Für mich dreht sich dieses Bild um Sehnsucht. Für einen Teil meiner Venedig-Monografie habe ich mich dem Thema Einsamkeit gewidmet. Dieser Mann hat dem Pärchen vielleicht nur aus Neugierde nachgeschaut, doch ich sah Sehnsucht. Zu wissen, was man sagen will, auch wenn es nur ein Gefühl ist, ist ein guter Ausgangspunkt, um zu entscheiden, was man im Bild zeigt und was man auslässt und wie man diese Dinge arrangiert. In diesem Fall hätte eine längere Brennweite eine engere Beziehung zwischen dem Pärchen und dem ihm nachblickenden Mann erzeugt. Wenn ich die Möglichkeit gehabt hätte, wäre ich gern etwas näher dran gewesen und hätte mit einer etwas weiteren Brennweite den Kontrast zwischen ihrer Zwei- und seiner Einsamkeit verstärkt.

---

► Nikon D3s, 20 mm,  
1/125 s bei f/22, ISO 200  
Feigenbaum, Kenia, 2011

Was wir sagen, steckt sowohl in den Worten als auch in der Weise, wie wir sie verwenden. Gemeinsam ergeben die Entscheidungen, die Sonne und den Feigenbaum zu zeigen (die Worte in diesem Bild) sowie aus niedriger Perspektive zu fotografieren und ein Weitwinkelobjektiv, von dem ich wusste, dass es starke Lichtreflexe erzeugen würde, bei kleiner Blende zu nutzen (die Grammatik im Bild) die Sprache dieses Fotos. Die Kenntnis und die Verwendung dieser Sprache erlauben es, dass wir uns damit ausdrücken können. Es wird möglich, mehr zu sagen als nur: »Ich war da.« Es erlaubt zu sagen: »Ich habe so empfunden.«

Fotografie hat ihre eigene Sprache. Auch wenn die Grammatik und das Vokabular stetig wachsen und sich weiter entwickeln, so handelt es sich um eine Sprache. Fotos werden entsprechend dieser Sprache gelesen. All die Innovationen in der Welt können Sie verleiten, sich besonders künstlerisch und ausdrucksstark zu fühlen, doch wenn Sie darauf hoffen, verstanden zu werden – zu kommunizieren –, dann müssen Sie die Sprache kennen, in der das Publikum Ihre Bilder liest. In unserem Fall ist es die Sprache der Fotografie.

Jede Kunstform hat ihre eigene Sprache. Die universellsten und kraftvollsten unter ihnen, wie Musik, werden vom Publikum auch mit wenig oder ohne das Wissen verstanden, das nötig ist, um sich darin auszudrücken. Ich kann kein Cello spielen und ich habe nahezu kein musikalisches Wissen, doch ich weiß, als ich zum ersten Mal Góreckis Symphonie Nr. 3 gehört habe, musste ich weinen. Es ist nicht Aufgabe des Betrachters, die Sprache zu lernen. Es ist die unsere, sie so gut zu kennen, dass wir damit ausdrucksstark kommunizieren können, um die Menschen zu Tränen zu rühren, sie zum Lachen oder zum Grübeln zu bringen, ohne dass sie vorher erst ein Buch lesen müssen, um zu verstehen.

Um des Buches willen werde ich einen großen Bogen um den Fragenkomplex Kritik und was Kunst ist machen. Ich habe meine eigene Meinung dazu und hier und da wird sie sich sicherlich einschleichen. Doch in diesem Buch soll ein »gutes« Foto dasjenige sein, das ausdrückt, was wir ausdrücken wollen. Das zu unserem Publikum am klarsten und stärksten kommuniziert. Aus diesem Grund ist es vielleicht angebrachter, von »erfolgreich« statt »gut« zu sprechen, da es unser Ziel etwas präziser beschreibt.

## Visuelle Sprache

Der Begriff der visuellen Sprache ist nicht neu und ich werde ihn nicht in aller technischen Tiefe diskutieren. Meine Erkenntnisse darüber habe ich nicht durch ein formelles Studium erlangt und dieses Buch soll auch keine Einführung in das Thema darstellen. Ich möchte den Begriff mehr als Metapher verwenden und erhoffe mir dadurch etwas mehr Freiheit gegenüber einem akademischen Standardwerk. Ich will sagen: Es gibt eine Menge schlauer Köpfe, die deutlich mehr über Sprache wissen als ich. Ich will damit nur erreichen, dass wir die Idee verstehen, durch unser Handwerk unsere Visionen besser zu kommunizieren, und dadurch Bilder erschaffen, die Menschen bewegen.



Wenn Sie jetzt fürchten, sich durch all dies festzufahren, dann bleiben Sie ganz entspannt. Ich nutze Sprache als Metapher und der Zweck einer Metapher ist es, komplizierte Dinge auf andere, besser verständliche Weise zu beschreiben. Nebenbei bemerkt – ich war, bis auf die letzten Jahre, kein sonderlich guter Schüler. Themen wie Grammatik waren nie meine Stärke. Trotzdem glaube ich, dass es sehr hilfreich ist, Fotografie mit Sprache zu vergleichen, da wir tagein, tagaus mit Sprache kommunizieren.

Die Grundbausteine von Sprache sind simpel. Wörter und Grammatik. Wörter sind Grundeinheiten der Bedeutung und Grammatik ist die Art, wie wir die Wörter sinnvoll zusammenstellen. Beides beruht auf allgemeingültigen Regeln und Prinzipien, die dafür sorgen, dass wir alle uns einigermaßen gut verstehen können. Jemand hat etwas zu sagen (»Ich meine ...«), er sagt oder schreibt es und eine andere Person hört oder liest dies und interpretiert es (»Er scheint



zu meinen ...«). Erst durch die allgemeine Akzeptanz darüber, was die Wörter in einem bestimmten Kontext und einer bestimmten Aneinanderreihung bedeuten, können wir miteinander kommunizieren.

Bedeutung entsteht also dort, wo sich Botschaft, Elemente und Entscheidungen überschneiden. Die Botschaft ist immer noch die Intention der Kommunikation. Die Elemente im Foto entsprechen den Wörtern. Unsere Entscheidungen, diese Elemente im Bild anzuordnen, entspricht der Grammatik. In unserem Fall brauchen wir die Verben, Adjektive und Substantive nicht weiter zu kennen – wichtig ist zu wissen, wie die Leute unsere Fotos lesen und darauf reagieren. Auch wenn sie vielleicht nicht einmal ahnen, dass sie unsere Bilder lesen, und keinen Schimmer von visueller Sprache haben – sie werden trotzdem darauf reagieren.

## »Es gefällt mir«

Bei meinen Workshops sind die gemeinsamen Fotokritiken immer die lehrreichsten Stunden. Wo auch immer wir können, versammeln wir uns mit Laptop oder Projektor und jeder Teilnehmer zeigt seine Fotos. Meine Anleitung ist immer dieselbe: Sprecht über das Foto. Wie reagiert ihr darauf und warum? Was sagt es euch? Und dabei muss der Fotograf selber still sein. Warum? Weil wir durch unsere Fotos sprechen. Wenn wir etwas dazu sagen müssen, haben wir kein »erfolgreiches« Foto geschaffen. Ja, hin und wieder bedarf es eines Kontexts oder einer Randbemerkung, doch wir versuchen bei diesen Sitzungen die Intention des Fotografen zu erraten. Wenn es gut läuft, reagieren wir alle ähnlich, wenn auch nicht gleich. Das Foto sollte in der Lage sein, für sich selbst zu sprechen. Wenn der Fotograf mit dem unvermeidbaren »Ja, aber ich ...« anfängt, erinnern wir ihn, dass er schon durch sein Foto gesprochen hat. Wir machen das nicht aus Bosheit, sondern weil diese Zusammentreffen nicht normal sind; meistens ziehen unsere Fotos hinaus in die Welt und das Einzige, was sie mit sich tragen, sind die Worte, die wir in sie hineinlegen konnten für ihre Leser. Wir haben in den seltensten Fällen die Gelegenheit, den Betrachtern zu sagen, wie sie unsere Bilder interpretieren sollen. Uns daran zu erinnern, dass unser Foto die *einzige* Möglichkeit der Kommunikation darstellt, ist für einen Fotografen sehr hilfreich. Wir machen das aber auch, um zu lernen. Wenn Ihnen acht Leute sagen, dass sie Ihre Fotos anders lesen als Sie es beabsichtigt haben, dann ist das ein deutliches Zeichen dafür, dass Sie tatsächlich nicht das sagen, was Sie dachten zu sagen.

---

◀ Nikon D3s, 300 mm,  
1/4000 s bei f/2,8, ISO 200  
Naivashasee, Kenia, 2011

Wenn Sie dieses Foto auf irgendeine Weise berührt, dann freut mich das. Doch als Fotografiestudent ist es wichtig, sagen zu können, warum man von einem Foto berührt wird. Ist es die Bewegung, die Komposition, die Tonung, der Kontrast, die Linien des Vogelhalses ...? Zu wissen, worauf wir ansprechen – und warum, ermöglicht uns, diese Elemente bewusster in unseren Fotos zu nutzen.

Jede dieser Präsentationen verläuft in drei vorhersehbaren Phasen. Als Erstes gibt es eine peinliche Stille, in der sich die Leute das Bild ansehen und darauf hoffen, dass jemand anderes anfängt zu reden, bevor ich sie dazu auffordere. Die zweite Phase ist die Reaktion, bei der das Erste, was gesagt wird, »Es gefällt mir« ist. In der dritten Phase kommen wir dann endlich zur Bewertung, der Frage nach den Gründen, *warum* es ihnen gefällt, gleichgültig ist oder sie auf eine bestimmte Art anspricht. Ab diesem Punkt wird es dann etwas einfacher, doch ich finde es interessant, dass Fotografen so damit kämpfen, über Fotos zu reden.

Warum dränge ich die Teilnehmer dazu, die »Es gefällt mir«-Phase zu überwinden? Weil »Es gefällt mir« für den Lernprozess irrelevant ist und eventuell sogar nicht besonders relevant für das Ziel des Fotografen des Bildes. Ich mache keine Fotos, damit sie Ihnen gefallen oder Sie sie schön finden. Noch nie habe ich ein Foto gemacht mit der Hauptabsicht, dass es den Leuten gefällt. Ich hoffe auf etwas mehr. Ich hoffe, sie werden etwas spüren, die Welt anders sehen, auf eine Weise reagieren, die über das einfache Gefallen hinausgeht. Wenn es jemandem gefällt, schön. Doch bei diesen Gesprächen liegt mein Augenmerk darauf, Fotografen ein Bewusstsein für visuelle Sprache zu vermitteln, und nicht darauf, ihnen Bilder von Kätzchen und Regenbögen zu zeigen. Dass Menschen auf Fotos reagieren, ist natürlich wichtig. Aber wenn wir unsere Fähigkeiten verbessern wollen, Fotos zu erstellen, die Menschen berühren, dann müssen wir uns intensiv der Frage widmen, *warum* Menschen auf etwas reagieren. Wenn Ihnen ein Foto gefällt, dann ist die für dieses Buch relevante Frage: Warum gefällt es Ihnen? Was sagt Ihnen das Foto, das Sie berührt?

In der Bewertungsphase reden wir über das Foto. Ich bitte die Teilnehmer, mir anfänglich jedes Element und jede Entscheidung, die in die Aufnahme eingegangen sind, zu nennen und welche Botschaft diese Teile und ihr Zusammenspiel vermitteln. Auch wenn es schwer klingen mag, erinnern Sie sich, wir reden über Fotos und da ist nichts versteckt und alles zu sehen. Ich bitte sie darum, all das zu beschreiben. Wir fühlen uns alle etwas albern dabei, das Offensichtliche zu benennen, aber ich will es *genau* wissen. Ich will hören, dass es sich um ein Porträt einer Antilope handelt, die unten rechts in einem querformatigen Bild platziert ist. Ich will hören, dass das Gras vom Gegenlicht beleuchtet wird und das warme Licht das Gefühl von früher Morgenstunde und Gelassenheit vermittelt. Ich will hören, dass der Fotograf den Moment gewählt hat, in dem die Antilope frisst und keine Wachhaltung einnimmt, was das Gefühl verstärkt, dass der Betrachter Teil der Szene ist und kein Eindringling. Ich will vom Aufnahmewinkel (niedrig, fast auf Augenhöhe der



Antilope), der Schärfentiefe (gering, daher weicher, ruhiger Hintergrund), der Fokusebene (senkrecht) und der Beziehung von Vorder- zu Hintergrund und vielem mehr hören. Und *dann* will ich hören, wie sie über das Bild denken und fühlen, und warum.

Es ist so wichtig, dass wir als Fotografen lernen, Fotos zu lesen, sie zu erfahren und darüber zu reden. Ich glaube nicht, dass wir Bilder zerlegen oder ein System daraus machen müssen. Im Lernprozess nehmen wir sie zwar auseinander, doch es ist nicht das Ziel, etwas Schönes zu zerpflücken. Oft ist das Ganze größer als seine Teile. Sie könnten ein Lebewesen töten und es auseinandernehmen, doch Sie würden nur die Anatomie herausfinden. Die Anatomie hilft uns zu verstehen, wie ein Tier funktioniert, lehrt uns aber nichts über das Wunder des Lebens. Trotzdem glaube ich, wird es für Sie hilfreich sein, wenn wir uns damit noch etwas gründlicher befassen. Doch zuerst möchte ich über den zusätzlichen Effekt reden, den wir erzielen, wenn die Wörter und Grammatik der visuellen Sprache gut angewandt werden.

---

▲ Nikon D3s, 200 mm,  
1/6400 s bei f/2,8, ISO 400  
Masai Mara, Kenia, 2011

# Wirkungsschichten

Im vergangenen Jahr auf einem Workshop in Kenia habe ich mit einer Idee gespielt, die ich Wow!-Schichten nannte. Es wurde zu einem Lieblingsthema von mir, doch als ich anfang, mit größeren Gruppen zu arbeiten, bekam ich das Gefühl, dass die Idee einen würdevolleren Namen verdient hatte. Ich taufte sie in Wirkungsschichten um.

Die Idee hinter den Wirkungsschichten ist wie folgt: Wenn Sie ein schönes Foto machen wollen, müssen Sie die Schönheit einbringen. Wenn Sie ein Wow!-Foto machen wollen, müssen Sie das Wow! einbringen. Wie machen Sie das? Im Prinzip durch Schichten von Elementen und Entscheidungen. Das Bild ist schön komponiert, aber mit dem passenden Licht, dem ideal getroffenen Moment, etwas Bewegungsunschärfe, einer Belichtung, die bis auf ein bezauberndes Detail alles verbirgt, mit einem Weitwinkelobjektiv aus einem schrägen Blickwinkel für mehr Tiefenwirkung erschaffen Sie ein Bild mit mehreren Wirkungsschichten, die eine stärkere Reaktion hervorrufen und die Aufmerksamkeit des Lesers länger fesseln. Um wieder zur Sprachmetapher zurückzukommen – Sie haben etwas mehr geschaffen als einen netten Limerick. Sie haben ein Gedicht mit Tiefgang geschaffen, das die Leute ein ums andere Mal wieder lesen. Ein Gedicht, das etwas Menschliches ausdrückt.

Kennen Sie sich mit der visuellen Sprache aus, können Sie sowohl kurze und prägnante als auch komplexe und vielsagende Sätze bilden und dabei bewusst Wirkungsschichten hinzufügen. Wenn Sie die Wörter und Grammatik der visuellen Sprache studieren, beachten Sie, wie diese zusammen verwendet werden, um Fotos zu schaffen. Fragen Sie sich: »Gibt es eine weitere Wirkungsschicht, die ich hinzufügen kann, die ihm mehr Aussagekraft verleiht?« Manchmal muss eine Schicht entfernt werden, wie z. B. Farbe, um anderen Wirkungsschichten mehr Kraft zu verleihen. Farbe ist sehr verführerisch und wenn sie nicht dazu beiträgt, Ihr Foto das sagen zu lassen, was Ihnen vorschwebt, dann versuchen Sie, ein Schwarzweißfoto daraus zu machen. Dadurch können die Linien und Schattierungen und der Moment selbst mehr ins Scheinwerferlicht rücken.

Die Idee der Wirkungsschichten hat meinen Schülern am meisten dabei geholfen, sich in ihrem Arbeitsprozess immer wieder die Frage zu stellen: »Wodurch kann dieses Foto stärker werden?« Das Konzept der Wirkungsschichten gibt Anregungen, wie dies geschehen kann, es erinnert uns daran, die verschiedenen Schichten in Betracht zu ziehen. Könnte das



---

▲ Canon 5D II, 16 mm, 30 s bei f/5, ISO 800

Selbstporträt, Karen Blixen Camp, Kenia, 2010

Mein Freund Dave Delnea hat mir die Augen für die Möglichkeiten geöffnet, während der blauen Stunde zu fotografieren. In der Zeit zwischen Sonnenuntergang und völliger Dunkelheit bekommt der Himmel durch lange Belichtungszeiten mehr Farbe, als für das bloße Auge sichtbar ist. Für dieses Foto habe ich das weitwinkligste Objektiv verwendet, das mir zur Verfügung stand, um die Linie der Hügel im Hintergrund und ihre Annäherung an den Baumriss rechts zu verstärken. Die Langzeitbelichtung verlieh dem Bild seine starken Farben und sorgte für die weichen Wolken, die sich an diesem Abend schnell bewegten. Der Schirm warf das warme Licht der Lampe zurück auf mich und den Tisch. Die Lampe schien direkt ins Objektiv und so erhielt ich die Strahlen, die normalerweise nur bei geschlossener Blende zustande kommen. Es ist eine Sache, ein Foto zu betrachten und »schönes Bild« zu sagen. Etwas völlig anderes ist es, wenn man die Wirkungsschichten sehen kann, die das Bild ausmachen. Das ermöglicht uns, stärkere Fotos zu schaffen, die von diesen Schichten profitieren.



Licht besser sein? Könnte der Moment stärker sein? Habe ich den besten Blickwinkel gewählt? Falls die Frage ist: »Was sind meine Wirkungsschichten?«, und Ihnen fällt dazu nichts ein, dann denken Sie daran, dass es einen Grund dafür gibt, warum die großartigen Fotos funktionieren. Sie müssen diesen Grund in ein Foto einbringen.

## Etwas zu den Regeln

Als ich an diesem Buch schrieb, stellte ich meinen Lesern im Blog, auf Facebook und Twitter die Frage, welche Themen sie sich in den Kapiteln über Komposition wünschen würden und welche Fragen sie beantworten sollten. Ich bekam richtig gute Antworten. Einige davon zwangen mich, bei Themen, die nicht immer einfach in Worte zu fassen sind, noch genauer zu werden. Doch eine Frage kam immer und immer wieder auf, sie drehte sich um Regeln. Diese Art Frage wurde in einer Weise gestellt, dass ich mir nicht sicher bin, ob ich darauf je eine befriedigende Antwort geben kann. Alles in allem hörte es sich in etwa so an: »Wann soll ich die Regeln befolgen und wann brechen?« Nach etwas Grübeln musste ich in mich hineinlachen, denn der Fragende bittet um eine Regel, nach der die Regeln zu brechen sind. Zurück auf Anfang.

Wir verwenden das falsche Wort. Es gibt keine Regeln in der Kunst. Es gibt keine für Komposition, Belichtung, Fokus oder irgendein anderes Element der Fotografie. Es gibt Prinzipien guter Technik und es gibt sogenannte Regeln, für die es einst gute Gründe gab. Doch wie bei so vielen Dingen haben diese Regeln eine Eigendynamik entwickelt, sich von ihren rationalen Ankerplätzen losgerissen und sind abgetrieben. Nun werden sie in vielen gut gemeinten Büchern und Zeitschriften als Treibgut an die Strände der Fotografie gespült und es wird Zeit, dass wir aufhören, ihnen zu folgen. Kunst, die unter Einhaltung von Regeln geschaffen wird, ist Kunst über Regeln und nicht über Leidenschaft oder Schönheit oder all die anderen Dinge, die Menschen seit jeher zum Thema ihrer Kunst gemacht haben.

Das heißt nicht, dass es keine nützlichen Prinzipien sind. Aber sie sind nur das – eine Hilfestellung für unsere Entscheidungen. Getrennt vom Warum, den Gründen, wieso sie einst zu Regeln wurden, sind sie eher Fußfesseln als Flügel beim Versuch sich auszudrücken. Ich weiß, die Standardphrase auf diese Diskussion ist: »Man muss die Regeln erst kennen, um sie brechen zu können.« Doch ich glaube, das ist ebenfalls Unsinn. Einfach nur die Regeln zu kennen, nutzt nichts. Wir müssen die Prinzipien fotografischen Ausdrucks verstehen, die Gründe begreifen, warum diese Regeln ins Leben gerufen

---

◀ Nikon D3s, 24 mm,  
1/125 s bei f/9, ISO 400

Milford Sound, Neuseeland,  
2010

Die sogenannte Drittelregel ist nur dann nützlich, wenn sie Ihnen hilft, Ihre Intention auszudrücken. Hätte ich die Regel wörtlich genommen, wäre dieses Foto von Milford Sound nicht annähernd so wirkungsvoll geworden. Indem ich die Hauptelemente deutlich näher an den Rand gerückt habe, wurde das Gefühl der Weite und Größe deutlich verstärkt. Mit der Drittelregel wäre mir das hier nicht gelungen.

wurden, und uns dann die Freiheit gönnen, diese im Dienste unserer Vision zu nutzen oder zu ignorieren. Die Regeln zu brechen, nur um die Regeln zu brechen, hat nichts mit Kunst zu tun. Das ist reine Anarchie. Und den Regeln zu folgen, bloß weil es Regeln sind, ist gedankenloser Konformismus. Wenn Sie wollen, dann lassen Sie die Sonne im Rücken, den Horizont gerade und Ihr Hauptmotiv auf einer imaginären Linie, die Ihr Bild in Drittel teilt, doch treffen Sie diese Entscheidungen, wenn Sie dadurch Ihre Vision besser ausdrücken können und nicht weil Sie es irgendwo so gelesen haben. Einige Ihrer besten Fotos werden nicht durch willentliche Missachtung der Regeln, sondern durch das Verständnis der Prinzipien und der Wahl dieser Prinzipien entstehen. Wenn es funktioniert, dann fotografieren Sie direkt in die Sonne, kippen Sie den Horizont und platzieren Sie Ihr Hauptmotiv, wo immer es Ihnen beliebt. Es gibt kein »Muss« in der Kunst.

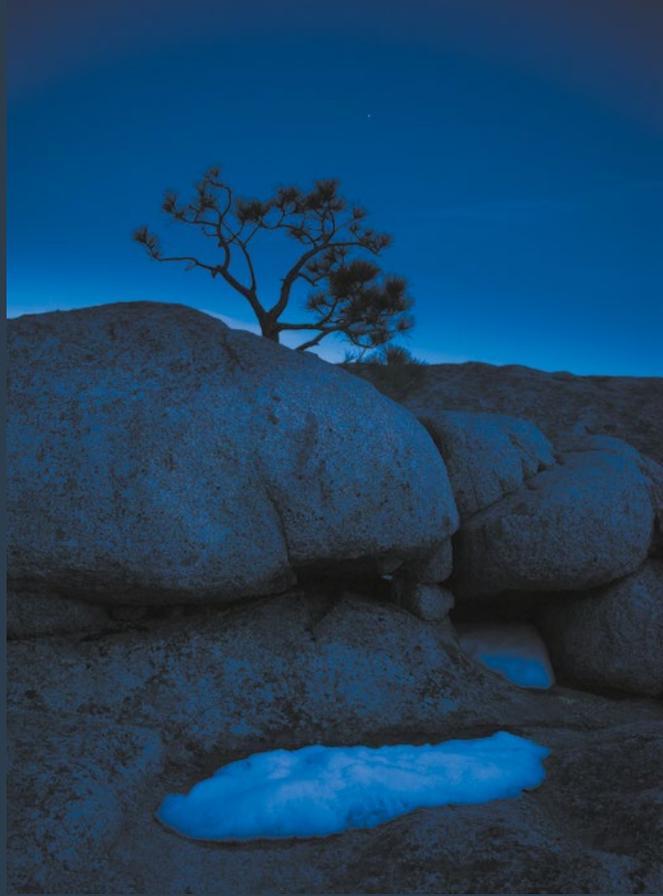
Mit einer gesunden Portion Zweifel gegenüber den sogenannten Regeln und dem Wunsch, Menschen tatsächlich etwas beizubringen, werde ich versuchen, niemandem etwas vorzuschreiben. Kein vernünftiger Germanistikprofessor würde Ihnen vorschreiben, in bestimmten Situationen nur bestimmte Wörter oder Satzstrukturen zu verwenden. Auch würde keiner seiner Studenten auf die Idee kommen, ihn zu fragen, wann er eine Metapher statt eines Gleichnisses verwenden soll. Vieles davon hängt mit Geschmack und individuellem Ausdruck zusammen und lässt sich in keinem Buch der Welt vermitteln. Sie lernen es nur durch Ausprobieren. Spielen Sie mit den Konzepten, finden Sie heraus, wo sie für Sie funktionieren und wo nicht. Wie bei der Sprache lernen wir ein Wort nach dem anderen. Wir spielen mit den Wörtern und ihrer Aneinanderreihung. Irgendwann auch mit dem Timing und der Betonung, während wir z. B. unseren ersten Witz erzählen. Manche Witze funktionieren, weil es einfach tolle Witze sind, aber auch diese können durch falsches Erzählen vermurkst werden. Manche Leute werden es nie lernen, die Pointe treffend zu setzen, ebenso wenig wie anderen fotografische Balance oder das Vorausahnen des Moments ein Buch mit sieben Siegeln bleiben wird. Comedy hat keine Regeln für den perfekten Witz. Fotografie hat keine Regeln für das »perfekte« Foto – sofern »perfekte« Fotos überhaupt erstrebenswert sind. Manches davon kann auch einfach nicht gelehrt werden. Es kann durchaus gelernt werden, doch auch das braucht seine Zeit mit vielen Experimenten und zahlreichen Fehlschlägen und für manche wird es ein ewiger Kampf sein. Das ist die harte Realität. Wir stehen in Ehrfurcht vor den großen Meistern – doch wenn es uns allen zufallen würde, dann wäre es nichts Besonderes mehr. Dass es überhaupt Meisterwerke gibt, bezeugt nur, dass es für die große Mehrheit ein schwerer Kampf sein wird, die eigene

Stimme zu finden. Dass viele von uns die Frustrationen dieser Schlacht kennen, ist ein gutes Zeichen. Wir sitzen alle im selben Boot. Wir treiben ohne Motor und müssen selber herausfinden, wie das verflixte Ruder funktioniert.

## Vom »Lesen« und »Betrachten«

In meinem E-Book »A Deeper Frame« habe ich mich entschlossen, diejenigen, die sich unsere Fotos anschauen, als Leser statt als Betrachter zu bezeichnen. Auch wenn ich gelegentlich von Betrachtern oder Betrachten rede, so werde ich diese Konvention von jetzt an beibehalten. Im gesamten Buch verwende ich Sprache als Metapher und daher macht es Sinn, von Lesern zu sprechen. Doch dieser Bezug greift noch etwas weiter.

Ich glaube, diese Unterscheidung zwingt uns, die bewusste Interaktion mit einem Foto in den Fokus zu rücken. Genau das erhoffe ich mir von einem besseren Verständnis der visuellen Sprache und darüber hinaus eine Einladung an den Leser, sich einzulassen. Meist ist das Betrachten eine eher passive Angelegenheit, das Gegenteil von Teilnahme und Interaktion. Bei meinen eigenen Fotos erhoffe ich mir, dass sie die Menschen mitnehmen, sie hineinziehen und sie zu mehr als nur einem Zuschauer machen – zu einem Leser. Wieder zur Metapher der Sprache gegriffen: In einem guten Roman liefert der Autor die Worte und Grammatik, aus denen die Charaktere, der Handlungsrahmen und die Geschichte entstehen. Aber es ist der Leser, der die Vorstellungskraft und Interpretation mitbringt. Es ist die Interaktion zwischen den Wörtern und dem Leser, die die Geschichte zum Leben erweckt. Ich wünsche mir für meine Fotos – und für Ihre –, dass sie die Chance erhalten, in den Augen und der Fantasie anderer Leben eingehaucht zu bekommen. Sei es nun Haarspalterei oder nicht, aus diesem Grund benutze ich das Wort Leser. Und wenn es uns auch nur daran erinnern sollte, dass unsere Leser mit der Annahme an unsere Fotos gehen, dass wir bewusste Entscheidungen während ihrer Entstehung getroffen haben, glaube ich, wird es unsere Fotos deutlich voranbringen.

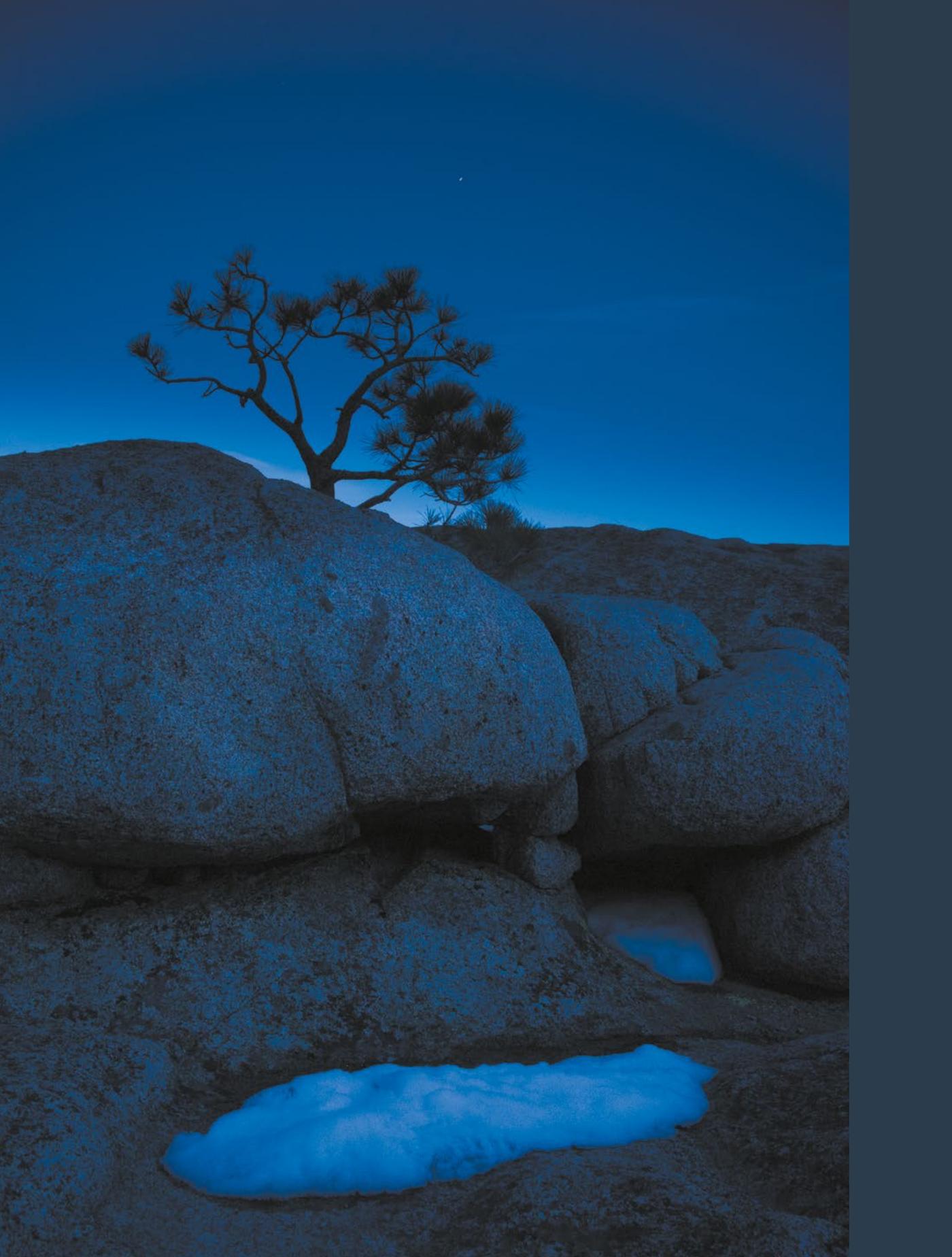


TEIL ZWEI



VISUELLE  
SPRACHE





# Einführung

An dem Punkt, an dem wir etwas gesehen haben und die Kamera in der Hand halten, mit der Absicht, ein Foto zu schießen – wir haben also etwas zu sagen und das nötige Werkzeug dazu –, bleiben nur noch Worte und Grammatik, Elemente und Entscheidungen. Viel kürzer kann ich es nicht ausdrücken. Manchmal ist es klar, was die Elemente und was die Entscheidungen sind. Dann arbeiten sie Hand in Hand.

Es ist ein Tanz. Wir sehen unsere Freundin in Abendlicht gehüllt und es ist klar, dass eins der Elemente im Foto das Licht ist. Aber drehen Sie sich mit Ihrer Freundin im Kreis umeinander und beobachten Sie dabei, wie sich das Licht auf ihrem Gesicht von Frontal- zu Streif- zu Gegenlicht und wieder zurück ändert. Ihre *Entscheidung*, mit dem Element Licht auf die eine oder andere Weise zu arbeiten, verändert das Aussehen und damit die Aussage des Fotos. Im Gegenlicht müssen Sie weitere Entscheidungen bezüglich der Belichtung treffen. Belichten Sie für das Gesicht, wird sie wahrscheinlich engelhaft erscheinen, der Hintergrund wird ausbrennen und eine ätherischere Stimmung erzeugen. Belichten Sie für den hellen Hintergrund, wird sie zur Silhouette und wirkt eher abstrakt.

Welche Wahl Sie treffen, hängt davon ab, was Sie über Ihre Freundin aussagen wollen. Doch egal wie Sie entscheiden, es ist unbestreitbar, dass die daraus resultierenden Fotos sich sehr unterscheiden und daher von ihren Lesern sehr unterschiedlich wahrgenommen werden würden. Das ist der Tanz der vorhandenen Elemente mit Ihren Entscheidungen. Wenn der Auslöser erst einmal gedrückt ist, ist die Entscheidung, Ihre Freundin im Gegenlicht zu zeigen, nicht mehr rückgängig zu machen. Wenn das Foto gemacht ist, ist das gewählte Element starkes, schönes Gegenlicht, aber im Moment vor dem Auslösen war es Ihre Entscheidung, die es dazu gemacht hat. Es hätte genauso gut auch frontales Licht sein können, wenn Sie diese Entscheidung getroffen hätten.

---

◀ Nikon D3s, 35 mm, 30 s bei f/16, ISO 800

Tahoesee, Kalifornien, 2011

Auch mit der Wahl des Bildausschnitts wird dem Foto unser Wille aufgedrängt und während die eine Wahl die Einbeziehung bestimmter Elemente bedeutet, kann eine andere zu einer simpleren Komposition führen. Es wird nicht einfacher dadurch, dass unsere Entscheidungen die Elemente in einer vor uns liegenden Szene für das Foto verändern können. Gehen wir zurück zur Freundin im Gegenlicht. Sie steht vor Ihnen und Ihre Augen sehen sie scharf vor ebenfalls scharfen Bäumen im Hintergrund. Aber fotografieren Sie sie mit einer offenen Blende (beispielsweise mit  $f/1,2$ ), so verwandeln sich die Bäume durch diese Wahl der Blende in ein weiches Band aus verschwommenen Farben. Die Kombination der Herbstbäume mit der offenen Blende transformiert die Szene in etwas anderes als eine dokumentarische Aufzeichnung. Es wird eher zu einer Impression des Moments und wie Sie ihn empfunden haben. Zu wissen, dass die Blende einen derartigen Effekt ermöglichen kann, ist wichtig. Es ist ein Teil Ihrer visuellen Grammatik. Aber zu wissen, wie die Betrachter das Bild lesen werden, wie sie auf das Gegenlicht reagieren, auf das Band der warmen Farben und auf den flüchtigen Blick Ihrer Freundin, das ist es, was uns erlaubt, Wörter und Grammatik zu nehmen und daraus Poesie zu formen.



In diesem Buch werden wir uns zuerst den Elementen zuwenden, die an anderer Stelle als Rohmaterial angesehen werden, die in ein Foto eingehen. Anschließend werden wir uns den Entscheidungen widmen, den technischen Angelegenheiten, um die Elemente sinnvoll im Bild zu organisieren. Ich möchte Sie eindringlich darauf hinweisen, dass die Trennung von Elementen und Entscheidungen nur aus logistischen Gründen erfolgt, um es einfacher zu machen, über sie zu reden. Behalten Sie im Hinterkopf, dass Elemente und Entscheidungen für das endgültige Foto notwendigerweise und unzertrennlich miteinander verbunden sind. Sie arbeiten zusammen im Dienst der größeren Sache. Für Autoren ist dies die Geschichte, für uns Fotografen das Bild.

## Instrumente: Die Elemente zusammenbringen

Bevor wir uns kopfüber in die Diskussion über Wörter und Grammatik, Elemente und Entscheidungen stürzen, glaube ich, sollten wir einen kurzen Blick ans Ende des ganzen Prozesses werfen. Auch wenn wir – im metaphorischen Sinne – über Worte und Grammatik der visuellen Sprache reden, so ist das nicht unser Ziel. Unser Ziel ist Ausdruck und Kommunikation.

In der geschriebenen Sprache benutzen wir Worte und Grammatik als Grundbausteine, um bestimmte Instrumente wie Metaphern, Ironie oder Personifizierungen usw. zu konstruieren. Ein Autor benutzt diese Instrumente, da sie dafür bekannt sind, unsere Aufmerksamkeit zu erregen, Gefühle zu verankern oder etwas besser verständlich zu machen. Er nutzt Handlung und Spannungsbögen, Dreiecksbeziehungen und überraschende Wendungen. Wenn er einen Krimi schreibt, nutzt er Ablenkungsmanöver, um uns auf die falsche Fährte zu führen und uns so davon abzuhalten, den Fall zu früh zu lösen. Er könnte fiktiven Symbolismus verwenden oder sich aus alten Erzählungen bedienen, doch was auch immer er verwendet, er bedient sich der Worte und Grammatik, um diese Instrumente zu schaffen. Mit ihnen erregt er unsere Aufmerksamkeit und fesselt uns an die Geschichte.

---

◀ Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 6 s bei f/3,5, ISO 100

Bandon, Oregon, 2011

Wie das vorhergehende Foto gehört dieses zu einer Serie, an der ich im Frühling 2011 auf einer Reise durch Nordamerika gearbeitet habe. Die Entscheidungen habe ich so getroffen, dass die vorhandenen Elemente in einer bestimmten Stimmung erschienen. Ich spielte mit einer Idee von Traumlandschaften, die stärker einer impressionistischen Interpretation der Landschaftsformen entsprach als auf meiner Reise im vorangegangenen Jahr. Ich wählte lange Belichtungszeiten und ein weitwinkliges Tilt-Shift-Objektiv, um der visuellen Grammatik der Serie einen roten Faden zu verleihen und bestimmte Gefühle und Stimmungen zu vermitteln.

---

► Nikon D3s, 20 mm, 10 s  
bei f/6, ISO 400

Moeraki, Neuseeland, 2010

Ich fotografierte diese Felsbrocken bei Moeraki auf der Südinsel Neuseelands. Beim Spiel mit der Geometrie erzielte ich zwei Kompositionen, die mir sehr gefielen. Beide erreichen ihre Tiefenwirkung durch das verwendete Weitwinkelobjektiv, doch das Foto aus der schrägen Perspektive bekommt durch die sich gemeinsam am Horizont treffenden Linien der Steine und der Küste die größere Tiefenwirkung.



---

► Nikon D3s, 20 mm, 10 s  
bei f/6, ISO 400

Moeraki, Neuseeland, 2010



Für die Fotografie heißt das, der Fotograf lernt erst, dass eine offene Blende (z. B. f/1.4) zu einer sehr geringen Schärfentiefe führt. Für den Anfang reicht das aus. Er zieht los und verliebt sich in die ruhigeren, verschwommenen Hintergründe, die die geringe Schärfentiefe mit sich bringt. Im Laufe der Zeit beherrscht er diese Technik immer ausgereifter und bemerkt, dass sie für einen bestimmten Zweck ideal geeignet ist: ein Element zu isolieren und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Das Instrument, in diesem Fall die Freistellung, verfügt über die Kraft, die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken. Die gleiche Blendeneinstellung taugt auch für anderes, sie kann eine gewisse Stimmung erzeugen. Zum Beispiel führt eine offene Blende dazu, dass helle Stellen im Hintergrund zu traumhaften, großen Lichtpunkten werden, die bei Blende f/8 völlig anders wirken würden. Gleiche Technik, doch ein anderes Ergebnis für den Leser des Fotos.

Hier ein weiteres Beispiel. Wir alle haben schon einmal gehört, dass eine größere Tiefenwirkung zu einem »besseren« Foto führt. Aber hinter wohlgemeinten Weisheiten wie dieser stecken immer auch ein oder zwei Voraussetzungen. In diesem Fall wird nicht gesagt, *warum* Tiefenwirkung überhaupt erstrebenswert ist. Die Tiefenwirkung arbeitet gegen eine Grundeigenschaft des Fotos – die Verflachung. Wir leben in einer dreidimensionalen Welt und alles, was wir in einem Foto unternehmen können, um das Gefühl der Räumlichkeit wiederherzustellen, macht das Bild etwas realer und somit etwas zugänglicher. Tiefenwirkung zieht uns ins Bild, lädt uns ein, uns darin umzusehen und nicht einfach nur von unten nach oben oder von Seite zu Seite zu schauen, sondern es von vorn nach hinten zu erkunden. Ein Bild mit Tiefenwirkung gibt uns eine Dimension zurück und führt beim Leser zu einer sinnlicheren Erfahrung. Beziehen wir diese Diskussion auf ein anderes Medium – beispielsweise den Film. Wenn Sie sich einen Film anschauen und das Gefühl haben, Sie wären direkt vor Ort, ist Ihr Erleben dann nicht deutlich einprägsamer, sind Ihre Gefühle nicht deutlich intensiver, Ihre Identifikation mit den Charakteren nicht viel größer? Das ist es, was wir zu erreichen versuchen, wenn wir größere Tiefenwirkung in unseren Fotos wünschen. Es kann auf vielfältige Weise erreicht werden und alle haben irgendwie mit einer Technik zu tun, doch wichtig bleibt die daraus resultierende Wirkung beim Leser. Genauso gut kann die absichtliche Eliminierung von Tiefenwirkung dazu benutzt werden, ein anderes Erleben beim Leser zu erzeugen. Das eine ist nicht besser als das andere, es sind einfach nur uns zur Verfügung stehende Instrumente.

Wenn Sie Linien nutzen, um das Auge ins Bild zu führen, oder die Entscheidung treffen, Elemente im Vordergrund unscharf wiederzugeben, erzeugen Sie ein Gefühl der Tiefe. Auch Licht kann dafür verwendet werden, da wir in der Realität Schatten als Anhaltspunkte für Räumlichkeit nutzen. Ein Weitwinkelobjektiv zu verwenden, kann auch zu einer verstärkten Tiefenwirkung beitragen. Egal ob Sie einen oder mehrere dieser Wege nutzen, um wieder Räumlichkeit in Ihre Fotos zu bringen, beim Fotografieren auf die Tiefe zu achten, ist immer ein Weg, den Leser einzubeziehen.

Sich die Frage zu stellen, *warum* wir gewisse Elemente und Entscheidungen so im Foto zusammenspielen lassen, ist wichtig. Doch eine andere Frage ist wohl noch wichtiger: Was bewirken diese Entscheidungen beim Leser? Wie werden Ihre Entscheidungen das Erlebnis Ihres potenziellen Publikums beeinflussen? Stimmung zu schaffen, Elemente zu isolieren, Tiefenwirkung zu erzeugen, etwas Geheimnisvolles einzustreuen, einen lustigen Moment zu wählen: All das sind Entscheidungen, die wir mit unseren visuellen Wörtern und der Grammatik treffen können. Sie machen die Art aus, auf der wir unsere Ein-Bild-Geschichte erzählen. Wenn wir wollen, dass unsere Leser diese Dinge erleben, dann sind wir dafür zuständig.

## Kreative Übung

Verbringen Sie eine Stunde damit, die Fotos von Elliott Erwitt zu betrachten, und Sie werden ein Gefühl dafür bekommen, wie er durch Nebeneinanderstellung Komik in seine Fotos einbringt. Comedy funktioniert in Fotos genauso wie auf der Bühne. Sie entsteht durch ein unerwartetes Pling, wo eigentlich ein offensichtliches Plong erwartet wird. Erwitt nutzt die Nebeneinanderstellung sehr eindrucksvoll, um Beziehungen zwischen ungleichen Elementen zu schaffen. Aber sein Humor kommt nicht nur durch sein Auge für ungewöhnliche Zusammenstellungen. Sie beruht auch auf seiner Wahl großartiger Momente, denn Komik bedarf des richtigen Timings.

Lachen wurde schon immer benutzt, um das Publikum zu fesseln. Durch Lachen wird Spannung gelöst und unsere Abwehrmechanismen werden ausgeschaltet, wodurch wir aufnahmefähiger werden und uns leichter an das Gesagte erinnern. Lachen ist sicherlich nicht immer Ziel unserer Fotos, doch wo es passt, führt es zu einem hohen Maß an Beteiligung des Lesers. Ja, der Moment wird natürlich durch die Belichtungszeit, das Objektiv und den Bildausschnitt eingefangen, doch es ist die Wahl des Moments, die entscheidend ist. Zu wissen, warum Sie diesen Moment gegenüber einem anderen bevorzugen, ermöglicht Ihnen, nicht nur ein schärferes Foto zu machen, sondern auch eins mit einem Sinn für Humor. Das Timing ist alles, und zu wissen, dass Sie sich eine bestimmte Nebeneinanderstellung von Elementen wünschen, um Humor oder Interesse zu erzeugen, hilft Ihnen, den besten Moment abzapfen.

## KAPITEL FÜNF

# Die Elemente

Elemente, das sind für mich die Bestandteile des Fotos, die vor der Linse liegen und zum Motiv des Bildes werden. Bleiben wie in unserer Sprachmetapher, dann sind die Elemente die Worte, die Rohmaterialien, mit denen wir arbeiten und die wir im Bildausschnitt anordnen, um das Foto zu machen. Es wäre jedoch ein Fehler zu glauben, die Elemente »da draußen« lägen außerhalb unserer Kontrolle, wenn wir sie im Bild anordnen. Daher ist es nicht einfach, die Elemente von unseren Entscheidungen zu trennen. Durch den Ausschnitt des Fotos sind wir es, die Fotografen, die – durch Perspektive, Blickwinkel und Objektivwahl – diese Elemente anordnen. Wir haben die Möglichkeit, diese Objekte zu bewegen, wenn nicht physisch, so durch die zwangsläufige Verflachung, die eintritt, wenn wir ein Foto machen. Wir bewegen und wechseln das Objektiv und treffen Entscheidungen, die das Element in Beziehung zu anderen Elementen im Bildausschnitt stellen. Dann drücken wir den Auslöser, machen das Foto und frieren die Perspektive und den Moment ein für allemal ein. Die Elemente sind entscheidend.

---

► Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1/100 s bei f/8, ISO 200

Monument Valley, Utah, 2011



---

► iPhone 4

Tal des Feuers, Nevada,  
2011

Es ist wichtig zu verstehen, dass ich hier von grafischen oder fotografischen Elementen rede. Im Moment des Auslösens wird die Welt vor der Linse in die flache Welt des Fotos transformiert. Der Mann, den Sie auf der Straße sehen, ist dann nicht mehr der Mann auf der Straße. Er wird zu einer Ansammlung von Linien, Schattierungen und Farben. Er ist Licht und Schatten. Das Foto besteht nicht aus Fleisch und Blut, nicht aus Asphalt und Benzindämpfen.

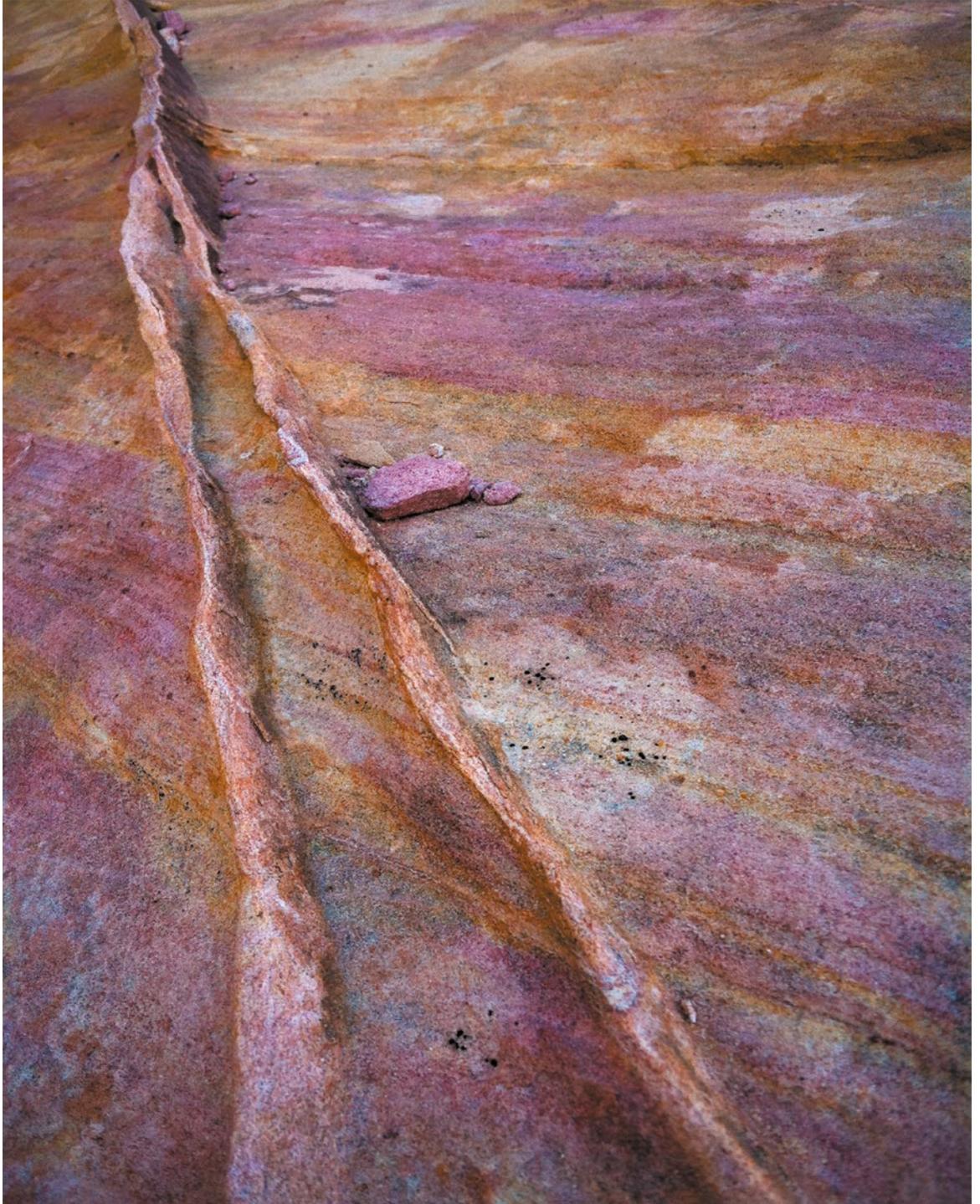
## Linien

Linien gehören zu den grundlegenden Elementen in einem Foto. Zusammen mit den Schattierungen und Farben sind sie so ziemlich alles, was wir haben. Doch was ist mit dem Moment? Er wird für uns und unser Auge nur sichtbar durch Linien, Schattierungen und Farben. Emotionen? Ebenfalls. Oberflächen? Genauso.

Ich starte unsere Diskussion mit den bescheidenen Linien, um uns alle auf eine Augenhöhe zu bringen. Wenn Sie sich Ihre Fotos ansehen und sie zuerst als Ansammlung von Linien, Schattierungen und Farben erkennen, dann werden Sie beginnen, Ihre Fotos so zu sehen, wie sie wirklich geworden sind, und nicht, wie Sie sich erhofft haben, dass sie werden. Das Porträt ist kein lächelndes Gesicht, sondern eine Reihe von Linien und Schattierungen, die ein Gesicht in zwei Dimensionen reproduzieren. Wenn wir Emotionen, Tiefenwirkung oder Hautstruktur darstellen wollen, können wir das nur durch Linien und Schattierungen erreichen. Wir müssen es ins Bild einbringen. Das bedeutet, ein geeignetes Objektiv, einen geeigneten Blickwinkel und das entsprechende Licht zu wählen, um diese Linien zu erzeugen.

Eine Linie kann durch einen Lichtstrahl, der die Figur einer Braut abzeichnet, den Schatten einer Lampe oder einen Riss im Asphalt entstehen. Aber verfallen Sie nicht der Illusion, die Sie selbst erschaffen – es ist immer noch nur eine Linie, und das ist entscheidend. Die Linie zu erkennen, ermöglicht Ihnen, Entscheidungen über diese Linie und ihre Platzierung im Bild zu treffen.

Linien können viele Formen und Richtungen annehmen. In ihrer einfachsten Form, der geraden Linie, bewegen sie sich im Bild in drei Richtungen – vertikal, horizontal und diagonal. Auch andere Linienformen sind wichtig und können ebenso die Augen durchs Bild führen, wie beispielsweise die klassische S-Kurve. Weniger offensichtlich sind Linien, die nicht wirklich vorhanden, sondern nun angedeutet sind. Auch wenn sie nicht sichtbar sind, so werden sie doch gelesen und sind daher für das Bild von Bedeutung. Es gibt unzählige



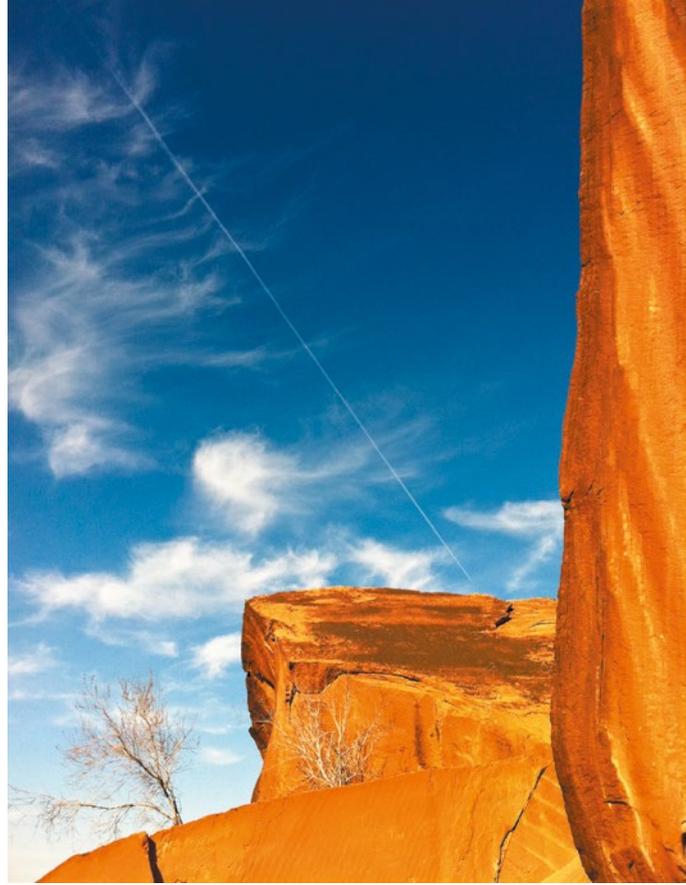


---

▲▶ iPhone 4

Tal des Feuers, Nevada, 2011

Diese beiden Fotos sind mit meinem iPhone 4 entstanden. Es ist die gleiche Szene und die Linien im Bild entstehen durch eine Kombination von Elementen (z. B. Felsen und Kondensstreifen) und den getroffenen Entscheidungen (z. B. Wahl des Bildausschnitts, Aufnahmewinkel). Die Wirkung der diagonalen Linie des Kondensstreifens wird durch die Anordnung im vertikalen Bild verstärkt, da sie mehr Platz bekommt, um das Auge zu leiten. Die Kraft der Felsen – und die Stimmung des Fotos – verändert sich von bedrohlich aufragend und kraftvoll zu fest und ausbalanciert durch den Wechsel von vertikaler zu horizontaler Bildausrichtung. Die Wahl der Ausrichtung ist untrennbar mit der Richtung und Stärke der Linienelemente in einem Foto verbunden.



weitere Linien, die ich nicht genauer bespreche – etwa Bogenlinien, die z. B. in manchen Fällen als diagonale Linien funktionieren und in anderen Fällen als angedeutete Kreise. Sie sind zu zahlreich, um sie alle zu behandeln, und ihre Funktion hängt zu sehr vom jeweiligen Foto ab. Für uns ist allein die Fähigkeit wichtig, 1. die Linien von den Formen zu unterscheiden, die sie bilden, und 2. den Pfad zu erkennen, auf dem sie das Auge durchs Bild führen und damit die Reise des Lesers bestimmen.

## Horizontale Linien

Alle Arten von Linien werden unterschiedlich gelesen und wahrgenommen. Die Augen wandern entlang der Linien durchs Bild. Wie wir diese Bewegung empfinden, hängt zum großen Teil von der Ausrichtung der Linie ab. Horizontale Linien wirken stabil und geerdet. Im unteren Teil des Fotos und wenn die Linie dick und dunkel ist, wirkt sie wie ein Horizont und verankernd. Die Linie verleiht dem unteren Teil Gewicht. Aber im oberen Teil des Fotos platziert, wirkt die Linie bedrohlich aufragend. Wir lesen ein Bild ähnlich, wie wir auf die reale Welt reagieren. Tatsächlich ist der einzige Grund, warum wir etwas auf einem Foto erkennen, dass wir es im realen Leben schon einmal gesehen haben. Das nennt man Mustererkennung und es funktioniert so gut, dass wir nur dadurch überhaupt auf Fotos reagieren, weil wir die realen Szenen erkennen, die sie darstellen. Wir empfinden also für ein Foto ähnlich wie für die reale Szene, und unsere tagtägliche Erfahrung der Schwerkraft hat uns dazu geführt, für festen Boden oder aufragende Dinge in einer bestimmten Weise zu empfinden. Wir fühlen selbst in Fotos, dass hochliegende Dinge eventuell herunterfallen können, und unsere Reaktion ist daher darauf deutlich dynamischer als auf die solide horizontale Linie im unteren Teil des Bildes.

---

▼ Canon 5D II, 24-mm-Tilt-Shift, 1/800 s bei f/4, ISO 400

Island, 2010

Die horizontale Linie teilt dieses Bild in zwei Farbstreifen, wobei der dunklere Streifen dem Boden Festigkeit verleiht. Das Auge folgt der Linie und trifft dabei nur auf das einzelne Element in der Mitte. Dadurch entsteht ein Gefühl von Schlichtheit, das die Einsamkeit des Wohnwagens steigert.



## Vertikale Linien

Vertikale Linien führen das Auge nach oben und unten und lassen es somit die Höhe des Bildes erkunden. Wie andere Linien auch haben sie auf das Auge eine Anziehungskraft. Wenn Sie also die Aufmerksamkeit nach oben oder unten lenken wollen, dann sind vertikale Linien, ganz besonders in Hochformaten, ein geeignetes Mittel dafür. Auch wenn die durch Linien angeregte Bewegung sehr offensichtlich erscheint, bin ich jedes Mal aufs Neue überrascht, wie leicht selbst ich sie übersehe. Auch ich ver falle mitunter der Illusion, dass die Objekte, die ich im Sucher sehe, keine Linien sind, sondern reale Objekte. Erst im Nachhinein erkenne ich dann die Linien, die diese Objekte bilden.

Auch wenn es so scheint, als wären Linien, die so einfach daher kommen, die ganze Diskussion nicht wert, so sind gerade sie es, die einen großen Teil unserer Fotos ausmachen. Designer und Maler messen einer Linie große Bedeutung bei, denn eine kleine Veränderung in ihrem Winkel oder Verlauf kann die gesamte Ästhetik oder Balance ihres Werkes verändern. Hinzu kommt, dass Linien zusammenspielen und in ihrer Kombination etwas Neues schaffen. Ich schreibe dieses Buch während mehrerer Reisen, eine davon ging nach Neuseeland. Als ich dort Zaunpfähle fotografierte, fiel es mir wie Schuppen von den Augen, dass das sich wiederholende Muster der vertikalen Linien eine neue lange Linie formte. In diesem Fall entsteht aus den einzelnen Linien ein Muster und dies formt eine neue lange, sich windende Linie, die interessanter ist als die einzelnen vertikalen Linien.

## Diagonale Linien

Diagonale Linien verleihen einem Bild Dynamik. Da wir in unserem Kulturkreis von links nach rechts lesen, ist die eine Linie von oben links nach unten rechts die stärkste Diagonale und wird mitunter als *Primärdiagonale* bezeichnet. Die *Sekundärdiagonale* verläuft von links unten nach rechts oben und wird als ansteigende Linie empfunden, wodurch sie nicht ganz so dynamisch wirkt. Auch sie führt das Auge durchs Bild und ist dynamischer als horizontale oder vertikale Linien, aber weniger als die Primärdiagonale, die von der gefühlten Schwerkraft dabei unterstützt wird, das Auge durch das Bild zu ziehen. Das ist weder gut noch schlecht, auch geht es nicht darum, welche Linien stärker sind. Sie sind einfach nur verschieden. Auch wenn es viele Ausnahmen gibt, so scheinen die Primärdiagonalen besser geeignet zu sein, den Blick ins Bild zu leiten, während die Sekundärdiagonalen den Blick eher



---

◀ Canon 5D, 125 mm, 1/1600 s bei f/4, ISO 400  
Sapa, Vietnam, 2009

---

▼ Nikon D3s, 29 mm, 10 s bei f/22, ISO 100  
Glenorchy, Neuseeland, 2010

In einer ansonsten friedlichen und natürlichen Umgebung schaffen die diagonalen Linien hier zwei Dinge: Sie führen uns visuell vom Vordergrund ins Bild hinein und erzeugen dadurch mehr Tiefenwirkung als ohne den Steg; und wie bei der S-Kurve in einem der folgenden Bilder (auf Seite 60) stellen sie einen Kontrast zur natürlichen Umgebung dar. Ich wartete einige Stunden an diesem Steg in der Hoffnung auf einen weiteren Kontrast – dem warmen Licht der Lampe und dem kühlen Licht der heranbrechenden Nacht.



aus dem Bild ziehen. Würde ich einen Skateboarder beim Sprung von einer Rampe fotografieren wollen, würde ich mich eher so positionieren, dass die angedeutete Flugrichtung auf der Sekundär diagonalen verläuft. Bei einem Skifahrer hingegen würde ich versuchen, ihn eher auf der Primär diagonalen durchs Bild fahren zu lassen. Auf mathematische Präzision kommt es hierbei überhaupt nicht an. Es ist nur wichtig zu verstehen, dass sich die eine Diagonale für andere Dinge eher anbietet als die andere. Diese Unterscheidung hat ihre Wurzeln in unserer kulturellen Prägung und unserer Erfahrung mit der Schwerkraft.





---

▲ Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1/400 s bei f/4,5, ISO 200

Death Valley, Kalifornien, 2011

Über meine Gedanken zum Verlauf der Diagonalen hinaus spielen auch andere Faktoren bei der Dynamik eines Fotos eine Rolle. Betrachten Sie diese beiden Fotos des gleichen Steins im Death Valley aus unterschiedlichen Aufnahmewinkeln. In einem ist die Diagonale wie die Primär-, im anderen wie die Sekundärdiagonale ausgerichtet. Doch wichtiger ist die Position des Steins. In einem Bild befindet sich der Stein unten und kommt auf den Betrachter zu. Das ist eindeutig ein Stein, der von irgendwo kommt. Im anderen Bild ist der Stein im oberen Teil und zieht eindeutig von dannen. Der Unterschied liegt, abgesehen von der visuellen Balance, in der Botschaft der Fotos. Kommt der Stein oder geht er? Was man hier erzählt, entscheidet sich durch die Positionierung des Elements.

## S-Kurven

Linien brauchen nicht gerade zu verlaufen, wie es beispielsweise bei der klassischen S-Kurve der Fall ist. Als ich anfing, mich mit Komposition zu befassen, machte es mich fast wahnsinnig, dass Lehrer, Autoren und andere Fotografen immer wieder über S-Kurven sprachen. »Na und?« Mir zu sagen, ich solle S-Kurven in meinen Bildern verwenden, war für mich ein bisschen so, als würde man sagen, ich solle mehr Rot fotografieren. Ich wollte den Grund wissen.

Die S-Kurve und andere Linien – wie die Spirale – sind aus demselben Grund für uns interessant, aus dem wir gelegentlich lieber den malerischen statt den kürzeren Weg gehen. Während die gerade Linie einfach und schlicht ist, ist die gekrümmte Linie eleganter und weder statisch noch besonders dynamisch. Eine gerade Linie führt uns im Laufschrift durchs Bild. Eine S-Kurve spaziert mit uns und animiert zum Erkunden. Jede Linie oder kompositorische Maßnahme, die zum Entdecken ermuntert, führt dazu, dass wir ohne Hast mehr Zeit im Bild verbringen und versteckte Dinge entdecken können. Gerade Linien führen zu etwas, Kurven vermitteln das Gefühl, dass wir durch etwas geführt werden.

---

► Canon 5D II, 24-mm-Tilt-Shift, 1/6400 s bei f/8, ISO 400

Island, 2010

Die geschwungene Küstenlinie in diesem Foto führt den Blick zur Mitte des Bildes, wo sie die Horizontlinie und die Linie der Stromleitungen trifft. Dieser Kreuzungspunkt ist auch der Punkt, wo sich Motiv und Thema des Bildes treffen. Teilweise entsteht die Bedeutung des Fotos aus dem Kontrast zwischen mechanisch, menschengemacht und organisch, natürlich. Ohne die geschwungene Küstenlinie wäre dieser Kontrast nicht so deutlich und das Bild würde den Einfluss des Menschen auf das Land nicht so deutlich kommunizieren.





## Angedeutete Linien

Angedeutete Linien sind Linien, die nicht tatsächlich vorhanden sind, aber wie solche gelesen werden. Der Blick einer Person zu jemandem oder etwas schafft eine solche angedeutete Linie. Auch wenn diese nicht sichtbar ist, so folgen unsere Augen der Blickrichtung bis zu dem Objekt, das Ziel des Blickes ist, oder bis wir an den Rand des Bildes stoßen. Wenn die Person auf etwas in der gegenüberliegenden Ecke des Bildes schaut, wird aus der angedeuteten Linie eine Diagonale, die eine vergleichbare Wirkung hat wie eine tatsächlich vorhandene Linie. Die angedeuteten Linien haben also die gleiche Funktion wie sichtbare Linien.

Beachten Sie auch, dass sich in unserer dreidimensionalen Welt einige Linien nicht schneiden, da sie räumlich getrennt verlaufen. Im zweidimensionalen Bild hingegen schneiden sich die Linien, verbinden sich und bilden neue Linien. Die dreidimensionale Welt gibt den Linien mehr Freiheit als die zweidimensionale Welt und daher müssen wir unser Denken und Sehen entsprechend anpassen, bevor wir den Auslöser drücken. Die Wirkung der Verflachung vorherzusehen, ermöglicht uns, die Linien und ihre Schnittstellen zu erkennen und für unsere Bilder zu nutzen statt dagegen anzukämpfen.

---

▲ Canon 5D, 85 mm,  
1/125 s bei f/1,2, ISO 400  
Kathmandu, Nepal, 2009

## Andere Linien

Linien gibt es in vielen weiteren und komplexeren Formen. Sie bilden andere starke Elemente, jedes mit seiner eigenen Anziehungskraft auf das Auge. Dreieck und Kreis sind zwei starke fotografische Elemente, aber ich will nicht genauer auf sie eingehen, da sie – neben ihrer Funktion als Symbole – auch nur aus Linien bestehen. Dreiecke sind starke kompositorische Instrumente, aber der Grund dafür ist der gleiche wie bei diagonalen Linien. Ein Dreieck hat einfach nur mehr Linien, doch auch wenn diese Linien als ein Ganzes behandelt werden, das Auge sieht und folgt immer nur einer Linie auf einmal. Diese Figuren – und andere Formen aus Linien – sind nicht unbedeutend, aber sie sind nichts weiter als Linien. Ihre Bedeutung liegt darin, wie sie das Auge in seiner Bewegung durchs Bild führen oder blockieren und wie sie entweder die visuelle Erkundung des Lesers fördern oder bremsen.

### Kreative Übung

Wenn Sie durch den Sucher schauen, fragen Sie sich: Wo sind die Linien in diesem Bild? Wo treffen sie auf den Bildrand? Wohin führen die Linien? Halten sie den Blick gefangen? Führen sie den Blick zu dem Punkt, den sich Ihre Leser anschauen sollen, oder davon weg? Sind die Linien statisch oder dynamisch? Wie würde sich das Bild verändern, wenn ich meine Position wechsele und dadurch die Linie statt horizontal das Bild diagonal schneiden würde?

Nehmen Sie sich eine Zeitschrift und einen roten Marker. Markieren Sie die Linien in den Fotos und fragen Sie sich, wie sich das Bild ohne diese Linien verändern würde. Wohin führen Sie den Blick? Welche Emotionen weckt das Bild in Ihnen? Erzeugen die Linien eher ein stabiles oder eher ein dynamisches Gefühl?

---

► Canon 5D, 40 mm, 1/50 s bei f/5,6, ISO 640

Hanoi, Vietnam, 2009

Dieses Fahrrad ist nichts weiter als eine Ansammlung von Formen, Dreiecken und Teilen von Kreisen, aber auch diese Formen entstehen erst durch ein Zusammenspiel von Linien. Wir folgen den Linien von geometrischen Formen in der gleichen Weise, wie wir einfachen Linien folgen. Die Formen können selbst auch eine emotionale Wirkung haben und somit anziehender für Gefühle und Augen sein.



---

► Nikon D3s, 40 mm, 0,8 s bei f/22, ISO 200

Farewell Spit, Neuseeland, 2010

Dieses Foto ist ein gutes Beispiel dafür, wie schwer eine einfache Kategorisierung von Elementen ist. Die Zaunpfähle sind vertikale Linien, doch als sich wiederholende Elemente bilden sie zusammen eine geschwungene horizontale Linie. Einzeln genommen würden sie den Blick auf und ab lenken, doch im Zusammenspiel entsteht ein Muster, das den Blick durch das Bild leitet. Weiterhin teilen sie das Bild in zwei kontrastierende Zonen – das bewirtschaftete Land und die Wildnis.

## Wiederholungen

Die Wiederholung von Elementen ist in der Fotografie ebenso kraftvoll wie im Grafikdesign, der Literatur oder im Unterricht. Sie stellt ein visuelles Echo dar und in manchen Szenen sogar einen Rhythmus. Das erste Element werden wir vielleicht nicht beachten, das zweite oder dritte dann aber auf jeden Fall. Sich wiederholende Formen gibt es überall in der Kunst – egal ob visuell oder in anderer Form.

Es gibt einen Grund dafür, warum die meiste Musik, die wir hören, sich wiederholende Elemente aufweist, wie etwa Refrains. Es gibt einen Grund, warum Filmemacher visuelle Themen immer wieder aufgreifen, um einem Film einen Zusammenhalt zu geben. Der Fotograf kann visuelle Wiederholungen als verbindendes Element im Bild nutzen.

Die Wiederholung von wichtigen Elementen kommuniziert eine Verbundenheit bzw. Beziehung zwischen den Elementen. Es ist ein »visueller Kleber«. Als ein weniger subtiles Beispiel stellen Sie sich das Foto einer Frau im roten Kleid auf den Stufen eines alten Pariser Museums vor. Sie sitzt oben links. Unten rechts im Bild ist ein kleines Mädchen im roten Regencap. Dadurch, dass beide Personen weiblich und in Rot gekleidet sind, besteht eine Verbindung zwischen beiden. Rot ist das sich wiederholende Element. Es könnte andeuten, dass die beiden zusammengehören, eventuell sogar verwandt sind. Wenn die Frau zum Mädchen schaut, könnte damit sogar noch angedeutet werden, dass sie in Kindheitserinnerungen versinkt. Unterstützt durch weitere Elemente im Bild, könnte es sogar so weit getrieben werden, dass die eine





Person eine Projektion der anderen in die Zukunft bzw. Vergangenheit darstellt. Nicht jedes Foto wird als fantastische Spielerei interpretiert, aber es ist möglich, wenn wir mithilfe der visuellen Sprache bewusst entsprechende Hinweise liefern. Das bringt mich zu einer anderen Geschichte.

In der Highschool hatte ich einen Literaturprofessor, der unglaubliche Dinge aus Geschichten herauslesen konnte. Dinge, von denen ich nicht annehmen konnte, dass der Autor sie beabsichtigt hatte. Doch das ist die Schönheit der Kunst. Die Intention des Autors spielt bei der Schaffung eines Werkes eine entscheidende Rolle. Wir alle strengen uns an, um etwas Sinnvolles zu kommunizieren, denn die meisten von uns wollen etwas ausdrücken und verstanden werden. Doch Fotos werden, wie jede Art von Kunst, geboren und in die Welt geschickt, um interpretiert zu werden. Es gibt nichts, was wir unternehmen können, sobald das Bild ausgeflogen ist, um unser Publikum zu bewegen, es auf die gewünschte Weise zu interpretieren.



---

▲ Nikon D3s, 56 mm, 1/30 s bei f/9, ISO 400

Masai Mara, Kenia, 2011

Akazien werden mit der Savanne Ostafrikas assoziiert und haben für diese eine große Symbolik. Hier wiederholen sie sich, während sie in einer Linie vom Vordergrund bis weit in den Hintergrund verlaufen und das Auge bis zum Hügel führen, der uns wiederum zu den Wolken leitet, und die Sonne schließt den Kreis, indem sie uns zurück zum ersten Baum bringt. In meinen eigenen Fotos aus Afrika haben die Akazien keine besondere symbolische Bedeutung – manchmal sind Bäume einfach nur Bäume –, aber sie sind eine afrikanische Besonderheit und ziehen sich somit als Symbol für Afrika durch mein fotografisches Werk. Sie sind ein visueller Hinweis, ein Anker – für all diejenigen, die schon in Afrika waren, ein sehr aussagekräftiger.

Die Leser von Fotos bringen ihre eigenen Geschichten, Erfahrungen und Erinnerungen und auch ihr eigenes Verständnis von Symbolen mit in die Interpretation ein, egal ob der Autor das so erahnen konnte oder nicht. Was daran fasziniert, ist die unglaubliche Bandbreite der Reaktionen, die dadurch möglich wird. Es könnte sein, dass Joseph Conrad die ganzen Dinge, die mein Literaturprofessor aus seinen Texten gelesen hat, überhaupt nicht sagen wollte, doch macht das etwas aus? Wenn ich mit einem Buch fertig bin und eine neue Erfahrung gemacht oder etwas gelernt habe, ist das für mich ein Gewinn. Conrad hatte seine Chance, sich klar und unmissverständlich auszudrücken, doch er konnte nie vorhersehen, was ich Jahre später und in einem anderen kulturellen Umfeld in seinen Text hineininterpretieren würde. In dem Augenblick, in dem wir unsere Fotos erschaffen, hatten wir unsere Chance. Dann müssen wir loslassen. Die Macht der visuellen Sprache, ihre Elemente und die Entscheidungen – wie die bewusste Wiederholung von Linien, Formen, Farben und Symbolen – zu verstehen, kann Ihrem Foto die besten Voraussetzungen dafür geben, klar verstanden zu werden. Oder zumindest in einer gewissen Weise erlebbar zu werden, auch wenn wir nicht dabei sind, um es zu erklären. Wenn wir wissen, dass unsere Arbeit unabhängig von unserer Intention eines Tages verstanden werden wird, dann ist es das Beste, dass wir Bilder schaffen, die genug Tiefgang haben, dass sie die Leute anziehen und fesseln und auf ihre eigene Art erleben lassen. Dann können sie Bedeutungen finden, die relevant für ihr eigenes Leben sind, auch wenn diese nie Teil unseres bewussten Schaffensprozesses waren. Das würde unsere Arbeit erheben und unsere Fotos in etwas verwandeln, was das Hier und Jetzt überdauert. Etwas Unklarheit ist durchaus in Ordnung, denn Kunst, die von zu strenger Hand geschaffen wurde, wird meist als Propaganda angesehen und eher abgelehnt.

Zurück zum eigentlichen Thema: Wiederholungen. Wenn sich ein Element ausreichend regelmäßig wiederholt, entsteht daraus ein Muster. Ein paar schwarze Quadrate sind eine Wiederholung, doch bald wird daraus schon ein Schachbrettmuster. Das Auge wird von Mustern und Wiederholungen angezogen, ebenso sind aber auch Störungen des Musters ein Blickfang. Das ist Kontrast. Tauschen Sie ein schwarzes Quadrat auf einem Schachbrett durch ein gelbes aus und der Blick wird bevorzugt auf dieses Feld gerichtet. Es sagt dem Leser: »Dieses Feld ist wichtig. Schau hierher.« Und der Kontrast zwischen den Feldern sagt etwas aus. Stellen Sie sich ein Bild mit lauter grünen Bäumen vor, in dem ein einzelner toter Baum ohne Blätter steht. Da wird ein Muster unterbrochen und das beschäftigt den Leser und macht ihn neugierig. Wir hinterfragen Ausnahmen. Warum ist dieser eine anders?

»Etwas Unklarheit ist durchaus in Ordnung, denn Kunst, die von zu strenger Hand geschaffen wurde, wird meist als Propaganda angesehen und eher abgelehnt.«

Wiederholung hat dieselbe Stärke in einer Werkreihe. Wenn ausreichend wiederholte Elemente in einem Foto zum Muster werden, dann wird ein wiederkehrendes Element in einer Serie zu einem Symbol. Durch den Kontext der Fotos geben wir dem Symbol eine Bedeutung. Wenn wir Symbole mit allgemeingültiger Bedeutung verwenden, können wir uns dieser Deutung bedienen oder eine neue schaffen. Das christliche Symbol des Kreuzes ist ein gutes Beispiel unter vielen. Das Kreuz hat eine Bedeutung, doch unterscheidet sich diese Bedeutung von Person zu Person. Es hat eine breite Akzeptanz als Symbol für das Christentum, doch wird es vom Waisenkind, das unter der Obhut von Nonnen aufgezogen wurde, eine andere Wirkung haben als bei den Geistern derjenigen, die in den Kreuzzügen gestorben sind. Ich möchte hier keine Wertung abgeben, sondern nur darauf hinweisen, dass Symbole durch den Filter der eigenen Erfahrungen interpretiert werden.

Das Hakenkreuz ist ein weiteres Symbol dieser Art. In Indien sieht man es überall als Symbol für Glück und Frieden. Doch zwischen mir und dem Horror des Dritten Reichs liegt nur eine Generation und durch meine Erfahrungen aus Geschichten und Erzählungen schaudere ich jedes Mal, wenn ich das Symbol des Terrors erblicke. Was ich sagen will: Wir schaffen, nutzen oder verändern die Bedeutung von Symbolen in unserer Arbeit, weil sie so kraftvoll sind. Wir machen dies aus den gleichen Gründen, aus denen Unternehmen Logos nutzen. Logos sind nichts anderes als Unternehmenssymbole. Weil Symbole starke emotionale Reaktionen hervorrufen können, müssen wir sie mit Bedacht einsetzen. Selbst kleine wiederholte Elemente können Symbole werden und uns in die Lage versetzen, Themen und Bedeutungen zu entwickeln.

## Kreative Übung

Experimentieren Sie mit Wiederholungen in Ihren Kompositionen. Wenn Sie einen Zaunpfahl im Bild haben, suchen Sie nach einem anderen Ausschnitt, verwenden Sie eine weitere Brennweite, um mehrere Zaunpfähle in Ihr Bild aufzunehmen. Oder suchen Sie nach Bäumen, die die vertikale Linie des Pfahls aufgreifen und wiederholen. Es muss nicht gleich offensichtlich sein. Kreise im Bild können durch verschwommene Lichtpunkte im Hintergrund wiederholt werden. Wiederholte Elemente können Farbe, Form oder Linien beinhalten. Jedes sich wiederholende Element kann ein Echo oder einen Rhythmus im Foto und damit visuelles Interesse erzeugen und Bedeutung schaffen.



## Kontrast und Gegenüberstellung

Geschichten entwickeln sich durch Konflikte, aber Fotos – beschränkt auf ein Bild, einen Augenblick und ohne die Möglichkeit einer Charakterentwicklung – erzählen Geschichten und entwickeln sich durch Kontraste. Kontraste treten auf zwei sehr unterschiedliche Arten in Fotos auf. Die erste ist visueller Kontrast. In einem Schwarzweißfoto mit hohem Kontrast sind die Extreme – Schwarz und Weiß – stark und in Fülle vorhanden. Das Dazwischen – die Mitteltöne – ist nicht so stark vertreten. In Farbfotos tritt Kontrast zwischen Farben am entgegengesetzten Ende des Farbkreises auf – z. B. Blau und Gelb. Die zweite Form von Kontrast ist konzeptueller Art. Hier stehen sich Gegensätze von Ideen gegenüber. Beides kann als Kontrast bezeichnet werden, aber für eine bessere Unterscheidung werde ich die Unterschiede in Farben und Schattierungen als *Kontraste* bezeichnen und die konzeptuellen Unterschiede als *Gegenüberstellungen*.

---

▲ Canon 1Ds III, 80 mm,  
1/30 s bei f/9, ISO 200  
Ladakh, Indien, 2010

Kontrast, ein starker Unterschied in Farben und Schattierungen, zieht das Auge an. Unsere Augen funktionieren durch Kontraste und suchen Stellen, an denen die Kontraste am stärksten sind. Selbst die wahrgenommene Schärfe in einem Foto beruht auf starken Kontrasten. Wo nur ein allmählicher Übergang von Schwarz nach Grau und nach Weiß erfolgt, empfindet es unser Auge im Foto als weniger scharf. Ob in Farbe oder in Schwarzweiß – Kontrast zieht das Auge an und diese Anziehung wird vom Leser als beabsichtigt interpretiert. Der Leser nimmt an, Sie wollten Bereiche mit starkem Kontrast zeigen, und vermutet, Sie hätten einen Grund dafür. Pragmatisch betrachtet heißt dies, dass kontrastreiche Stellen dort liegen sollten, wo Sie beabsichtigen, Ihren Leser hinschauen zu lassen. Bei Farbkontrasten scheint das Auge warme Farben als näher zu empfinden und kühlere Farben eher als weiter weg. Dadurch wird eine Tiefenwirkung erzielt, die wiederum das Auge anzieht. Ein Bewusstsein für die visuelle Anziehungskraft von Kontrasten ermöglicht es uns, das Foto mit größter Intention zu gestalten. Der Blick kann durch hohen Kontrast gezielt auf die Schlüsselbereiche und durch niedrigen Kontrast von unwichtigen Bereichen weg gelenkt werden. Dieses Aufmerksamkeitsmanagement kann sowohl in der Kamera erfolgen als auch später in der (digitalen) Dunkelkammer, doch das Ziel bleibt, den Blick durchs Bild zu leiten.

Gegenüberstellung zieht ebenfalls das Auge an, aber hierbei ist das Gehirn deutlich mehr gefragt, da es sich weniger um einen Kontrast von visuellen Elementen als mehr um einen konzeptuellen Kontrast handelt. Dabei kann es sich um so einfache Konzepte wie Groß und Klein handeln, doch es kann jedes gegensätzliche Ideenpaar herangezogen werden: Nass und Trocken, Arm und Reich, Lebendig und Tot, Bewegt und Fest. Dies ist aus demselben Grund wichtig wie beim Tonwertkontrast: Es erregt Aufmerksamkeit beim Leser. Nehmen wir den Kontrast zwischen Tragödie und Komödie. Shakespeare stellte fest, wenn wir etwas heiter erscheinen lassen wollen, dann sollten wir etwas Tragisches voranstellen. Ebenso wenn wir etwas tragisch erscheinen lassen wollen, dann soll man es auf etwas Heiteres folgen lassen. Warum? Der Kontrast sorgt für höhere Aufmerksamkeit. Was schon lustig ist, wird noch gesteigert, wenn etwas Tragisches vorangeht, weil wir durch den Kontrast erst sehen, wie lustig es wirklich ist. Und das gilt auch für Konzepte in unseren Fotos. Wenn Sie die Aufmerksamkeit auf Traurigkeit richten wollen, dann stellen Sie etwas Fröhliches gegenüber, vielleicht sogar freundliche Farben, und die Traurigkeit wird aus dem Bild stechen. Wenn Sie den schlechten Einfluss des Menschen auf seine Umwelt zeigen wollen, dann stellen Sie die grauen Kühltürme und die toten Bäume der umliegenden Wildnis gegenüber.

---

► Canon 1Ds III, 34 mm,  
1/25 s bei f/8, ISO 200  
Island, 2010

Diese kleinen grünen Knospen wachsen aus dem schwarzen vulkanischen Sand und zeigen eine Gegenüberstellung von Organisch und Anorganisch. Es gibt einen interessanten Kontrast in Farbig- und Helligkeit, doch es ist die Gegenüberstellung der Konzepte – dass Leben in so unwirklicher Umgebung gedeihen kann –, die eine Geschichte andeutet.



Wenn Sie Alter – ob hohes Alter oder Jugend – darstellen wollen, dann zeigen Sie ein Baby in den Händen der Großmutter. Die Gegenüberstellung führt uns beides vor Augen.

Als Leser von Fotos sehen wir diese Kontraste. Da wir annehmen, der Fotograf zeigt uns das Foto mit Absicht so, messen wir ihnen Bedeutung bei. Je größer der Kontrast, umso größer der Eindruck, den er hinterlässt.

## Kreative Übung

Ich habe meine Schüler schon oft gebeten, die folgenden beiden Übungen zu machen. Die erste ist etwas einfacher als die zweite. Gehen Sie und fotografieren Sie Farb- und Helligkeitskontraste. Es geht nicht darum, große Ideen zu entwickeln oder besondere Themen, Momente oder tolles Licht festzuhalten – einfach nur Helligkeitskontraste oder Farbe. Je stärker der Kontrast, umso besser. Fotografieren Sie mindestens zwölf starke Kontraste.

Die zweite Übung ist etwas schwieriger. Machen Sie mindestens zwölf Fotos, die eine Gegenüberstellung, also einen konzeptuellen Kontrast, beinhalten. Wenn Sie fertig sind, sollten Sie in der Lage sein, die Kontrastpaare zu identifizieren. Machen Sie also ein gutes Dutzend dieser Fotos, deren Thema der Konflikt zweier gegensätzlicher Ideen ist.

Wenn Sie noch eine Übung machen möchten, dann gehen Sie Ihre alten Fotos durch und suchen Sie nach Kontrasten und Gegenüberstellungen. Ich nehme an, die stärksten dieser Bilder beinhalten diese Kontraste, während sie bei den schwächeren fehlen oder weniger offensichtlich sind. Kontraste, seien sie farblich oder konzeptuell, treiben ein Foto vorwärts. Auch das Fehlen von Kontrasten kann als Ausdruck dienen und sollte beabsichtigt sein. Dem Leser wird so eine Gleichförmigkeit präsentiert, die Einheitlichkeit oder Langeweile vermitteln kann. Doch beides ist am stärksten, wenn es bewusst eingesetzt wird.



---

▲ Canon 5D II, 24 mm,  
1/640 s bei f/7,1, ISO 800  
Venedig, 2010

## Verführerische Farben

Dem Thema Farbe müsste ein eigenes Buch gewidmet werden, und wahrscheinlich von einem anderen Autor. Michael Freeman diskutiert Farbe in seinem Buch »Der fotografische Blick« weit tiefgründiger, als es mir hier jetzt möglich wäre. Und da es sehr gute Bücher zu diesem Thema gibt, werde ich nicht versuchen, das Rad neu zu erfinden, sondern nur kurz auf Farbe eingehen und dann ihre verführerische Natur diskutieren und darstellen, wie sich dies auf die fotografische Sprache auswirkt.

Als Element der Sprache spielt Farbe eine Rolle, wenn sie etwas kommuniziert. Farbe ist sehr ausdruckskräftig und auf keinen Fall ein neutrales Element im Bild. Wir werden von Farbe sehr stark emotional und psychologisch beeinflusst. Nicht umsonst gibt es ganze Bücher über Farbpsychologie. Für uns hat sie eine Bedeutung, weil wir gelernt haben, sie aktiv zu nutzen, zu verändern oder sie ganz aus einem Bild zu entfernen, je nachdem, wie wir sie lesen.

Farben haben starke Assoziationen für uns. Blaue und grüne Töne wirken beruhigend; beide kommen häufig in der Natur vor und wecken entsprechende Assoziationen in uns. Rot ist anregend und es gibt starke Assoziationen zu Blut, Liebe und Leidenschaft. Gelbe und orangene Töne wirken warm. Mit all diesen Assoziationen und emotionalen Effekten wäre es töricht zu glauben, dass Farben keinen großen Einfluss darauf hätten, wie unsere Bilder wirken.

---

► Nikon D3s, 48 mm,  
1/125 s bei f/10, ISO 200  
Neuseeland, 2010

Damit habe ich noch nicht einmal die Oberfläche der Farbtheorie angekratzt und vielleicht ist dies sogar schlimmer, als gar nichts dazu zu sagen. Doch dieses Thema muss ich anderen Meistern überlassen. Ich möchte Sie nur daran erinnern, dass all dies visuell ist und nichts davon im Verborgenen liegt. Es ist im Foto sichtbar und kann zum Großteil einfach durch Beobachtung gelernt werden. Schauen Sie sich Fotos an und fragen Sie sich, wie Sie auf die Farben und ihr Zusammenspiel reagieren. Ziehen sie Ihre Aufmerksamkeit auf sich? Sind sie ruhig oder schockierend? Wirken sie stimmig oder beißen sie sich? All diese Reaktionen sind der Schlüssel für die Verwendung von Farben. Anders als Maler – die jeden beliebigen Farbton verwenden können, während wir mehr auf die existierenden Farben reagieren müssen – haben wir trotzdem die Möglichkeit, sie einzubeziehen oder auszuschließen, auf anderes Licht zu warten (da Farbe eine Eigenschaft des Lichts ist, bewirkt anderes Licht veränderte Farben) oder die Farben in der (digitalen) Dunkelkammer zu verändern.

Doch worauf ich unsere Aufmerksamkeit richten möchte, ist die *Verführung* der Farben.

Eine Frage, die ich in meinen Workshops ständig stelle, ist: »Hast du es in Schwarzweiß probiert?« Es ist schon zu einem Running Gag geworden. Mein Glaube, dass jedes Element in einem Foto etwas bedeutet – und so vom Betrachter des Fotos auch gelesen wird –, trifft auch auf die Verwendung oder das Weglassen von Farbe zu. Wenn das Element nichts zum Bild beiträgt, dann lenkt es nur ab, und für kein Element trifft dies mehr zu als für Farbe.

Farbe ist extrem verführerisch und spricht zu uns nicht nur visuell, sondern auch emotional. Wir fühlen uns zu manchen Farben mehr hingezogen als zu anderen – und Rot ist eine der verführerischsten Farben. Selbst dezente Farbe kann Elementen im Bild mehr visuelles Gewicht verleihen, als uns lieb ist, oder zu sehr ablenken. Mit einer tollen Schwarzweißumsetzung werden dieselben Farben nun als Schattierungen wiedergegeben und erlauben den Linien, Strukturen und Gesten im Bild, lauter zu sprechen, da die Farbe verstummt ist. Die Frage ist: »Um was geht es in diesem Bild?« Wenn Farbe ein Teil dessen ist, dann behalten Sie sie. Wenn nicht, dann überlegen Sie, sie herauszunehmen.

Schauen Sie sich die beiden Fotos der Hügellandschaft auf Neuseelands Nordinsel an. Es ist nicht die Frage, welches Bild besser ist, sondern welchem Element ich die Hauptaufmerksamkeit widmen will. In der Farbversion machen fraglos die Farben einen Großteil des Motivs aus. In der Schwarzweißversion geht es dagegen mehr um die Linien, Texturen und das Zusammentreffen von Himmel und Erde. Beide Versionen rufen unterschiedliche emotionale Reaktionen hervor und der einzige Unterschied zwischen beiden ist Farbe.



»Erliegen Sie nicht der Verführung der Farbe und verstehen Sie Ihre Reaktion auf die Farbe in einem Foto nicht als Ihre Reaktion auf das Foto als Ganzes.«

Meine Schüler sind oft überrascht, wenn sich, nachdem wir uns ein Bild zusammen angesehen haben und ich ihnen geraten habe, es doch mal in Schwarzweiß zu versuchen, das ganze Bild verändert. Manchmal geht seine Seele dabei verloren und das ist ein Anzeichen dafür, dass die Farbe für das Bild wichtig war. Doch oft bewirkt es auch, dass das Bild größere Ausdruckskraft gewinnt, wenn die verführerische Farbe als Ablenkung wegfällt. Ein Bewusstsein dafür zu haben, wodurch ein Foto funktioniert, und auch für ein Schwarzweißbild offen zu sein, kann den Unterschied zwischen einem guten Foto und einem schwachen, mit Elementen überladenen Foto ausmachen.

Bedenkt man die Kraft der Farben, ist es nachvollziehbar, dass Fotos, die mit einer, zwei oder gar drei Farben getont wurden, eine andere emotionale Reaktion hervorrufen als ungetönte Schwarzweißfotos. Es ist eine emotionale Verbindung zu Farben, die viele Leute mit einem nostalgischen Gefühl auf sepiagetonte Fotos reagieren lässt. Der gelblich-braune Farbton von Sepia wurde in den frühen Jahren der Fotografie verwendet. Fügen Sie einem Schwarzweißfoto einen Sepiaton und eine Vignette hinzu, so verknüpfen Sie Ihr Foto mit den Konventionen, die wir – vorausgesetzt, wir kennen alte Fotos – mit einer früheren Phase der Fotografie verbinden. Die Reaktion auf Farbe ist eine Psychologie, die wir beachten müssen, da wir es sind, die die Entscheidung treffen, die Farbe im Bild zu verwenden. Wie alles andere auch ist Farbe zu einem gewissen Grad sowohl ein Element als auch eine Entscheidung, die wir für das Bild treffen.

Farbe kann ausgelassen, entfernt, bei der Bildbearbeitung verändert oder ganz unberührt gelassen werden, doch sie muss auf alle Fälle berücksichtigt werden. Vor Kurzem war ich im bosnischen Hinterland unterwegs, um für einen Kunden Fotos zu machen, die kalt wirken sollten. Es war kalt, aber durch den Regen der vergangenen Tage war das Gras kraftvoll grün und wir verbinden mit grünem Gras Sommer und mit welchem Gras den nahenden Winter. Es war November, und um das Gefühl von Kälte zu erhalten, musste ich mich sehr anstrengen, das grüne Gras aus meinen Hintergründen zu halten. Alles andere – die kahlen Bäume, die Kinder in ihren Pullovern, die stimmungsvollen Himmel – kommunizierte: »Der Winter kommt.« Doch das grüne Gras sagte dazu: »Nein, noch nicht.« Wenn sich das Gras in den Fotos nicht vermeiden ließ, war ich begeistert, wie einfach es mir eine Schwarzweißumwandlung machte, die Bilder kälter zu lesen. Eine leichte kühle Blautonung verstärkte dies noch. Kleine Änderungen der Farbe können zu entscheidenden Veränderungen führen, wie wir ein Foto empfinden. Aus dem gleichen Grund wandeln Neulinge in der Hochzeitsfotografie ihre Fotos in Schwarzweiß um und lassen nur die roten Rosen farbig. Es ist ein

abgedroschenes Klischee, doch zugleich ein starker Blickfang und verleitet uns leicht dazu zu glauben, unsere Bilder wären attraktiver, als sie wirklich sind. Selektives Kolorieren (auch Colorkey) lenkt nur zu leicht von ärmlicher Komposition und dem Fehlen von emotional aufgeladenen Momenten im Foto selbst ab.

Erliegen Sie nicht der Verführung der Farbe und verstehen Sie Ihre Reaktion auf die Farbe in einem Foto nicht als Ihre Reaktion auf das Foto als Ganzes.

## Kreative Übung

Egal ob Sie nun eine traditionelle oder eine digitale Dunkelkammer nutzen, erstellen Sie von sechs Ihrer Lieblingsfarbfotos jeweils zwei Versionen und eine davon in Schwarzweiß. Was verändert sich, wenn Sie die Farbe wegnehmen? Wird Ihr Auge auf unterschiedliche Weise angezogen und reagieren Sie emotional unterschiedlich? Einige Fotos funktionieren schwarzweiß besser, während andere ohne die Farbe jegliche Wirkung verlieren. Es ist nicht Sinn dieser Übung herauszufinden, welche Version Ihnen besser gefällt. Sie sollen erfahren, welchen Unterschied Farbe ausmachen kann, und anfangen zu erkennen, wann Farbe einem Foto hilft oder wann sie sogar entscheidend ist. Dabei sind Fotos, die sich hauptsächlich um Farbe drehen, nichts Schlechtes. Oft verschleiern Farben aber den Blick für Linien und Schattierungen, Momente, Licht und andere Elemente, die das Bild enorm verbessern könnten, wenn der Fotograf ihnen mehr Aufmerksamkeit schenken würde.

# Licht

Licht ist unser Medium, unsere Farbe. Wie Farbe hat es Tonwerte, Sättigung und Helligkeit. Je nachdem, wie wir damit umgehen, erzeugt es Strukturen, Linien und Schattierungen oder verbirgt diese. Es erzeugt beispielsweise Lichtsäume um Personen im Gegenlicht. Oder es scheint durch ein Blatt hindurch, statt reflektiert zu werden, und erzeugt so eine komplett andere Stimmung. Wenn es von der Seite kommt, kann es Strukturen hervorheben, während direktes Licht die gleichen Strukturen verschwinden lässt. Wenn es von einem Objekt blockiert wird, entstehen Schatten. Ohne Farbe keine Gemälde, ohne Licht keine Fotografie.

Es ist nicht schwer, Licht oder seine Effekte in einem Foto zu identifizieren. Man kann es sehen und, wenn es richtig eingesetzt wird, auch fühlen. Aber man braucht Zeit, um zu lernen, Licht zu sehen. Doch egal wie viel Zeit wir dafür benötigen, es ist den Aufwand wert. Genauso wie es dem Maler den Aufwand wert ist, seine Farben und Pinsel genauestens zu beherrschen. Licht verändert die Stimmung und trägt zum emotionalen Ausdruck bei. Es kann enthüllen oder verschleiern und fügt so Informationen zum Bild hinzu oder schließt sie aus. In der einen Situation lässt Licht Farben von innen strahlen und in einer anderen, zu einem späteren Zeitpunkt, erscheint die gleiche Farbe flau und matt. Licht fällt in verschiedener Weise auf Objekte; es kann Objekte flach wirken lassen oder aber modellieren und somit Tiefenwirkung ins Bild bringen. Schon die Maler der Renaissance haben sich aus diesem Grund des Lichts bedient. Tatsächlich können wir viel von Malern lernen, da sie Licht genauestens studieren müssen, um seine Wirkung auf der Leinwand wieder zu erschaffen. Als Fotograf – so wurde uns beigebracht – müssen wir das Licht nur einfangen, doch tatsächlich müssen wir es genauso gut verstehen wie Maler. Wir müssen es genauso wahrnehmen und unsere Entscheidungen danach richten wie sie, nur die Methode des Festhaltens ist eine andere.

Die zwei wichtigsten Fragen, die Sie sich stellen können, wenn Sie durch den Sucher schauen, sind: »Was macht das Licht in diesem Ausschnitt?« und »Macht es das, was ich brauche, um das Foto zu schaffen, das ich mir vorstelle?« Licht trägt entscheidend zur Stimmung bei und somit wird der Leser das Bild auf eine gut vorausschaubare Weise erfahren. Es gibt mysteriöses, dramatisches, trauriges und sogar fröhliches Licht.

Fragen Sie sich auch, wenn Sie ein Foto betrachten, was das Licht in diesem Foto macht und welche Effekte es erzeugt. Das trainiert Ihre Fähigkeiten, die Rolle von Licht in Ihren eigenen Fotos zu erkennen. Was bringt das Licht

---

► Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1 s bei f/4,5, ISO 200  
Death Valley, Kalifornien, 2011

Im vergangenen Jahr habe ich oft mit der besonderen Stimmung gespielt, die bei wenig Licht und der sogenannten »blauen Stunde« entsteht. Schon seit Längerem faszinieren mich die wandernden Steine der Racetrack Playa im Death Valley, und die Kombination dieses dunklen, blauen Lichts mit dem Schein meiner Taschenlampe erzeugen bei mir ein traumhaftes Gefühl – etwas nicht ganz Reales –, das für mich perfekt zu den wandernden Steinen passt. Zu anderen Tageszeiten ändert sich das Licht von dramatisch zu flau mit all seinen Zwischenstufen, doch zu keinem anderen Zeitpunkt ist das Licht vergleichbar und erzeugt diese Stimmung.

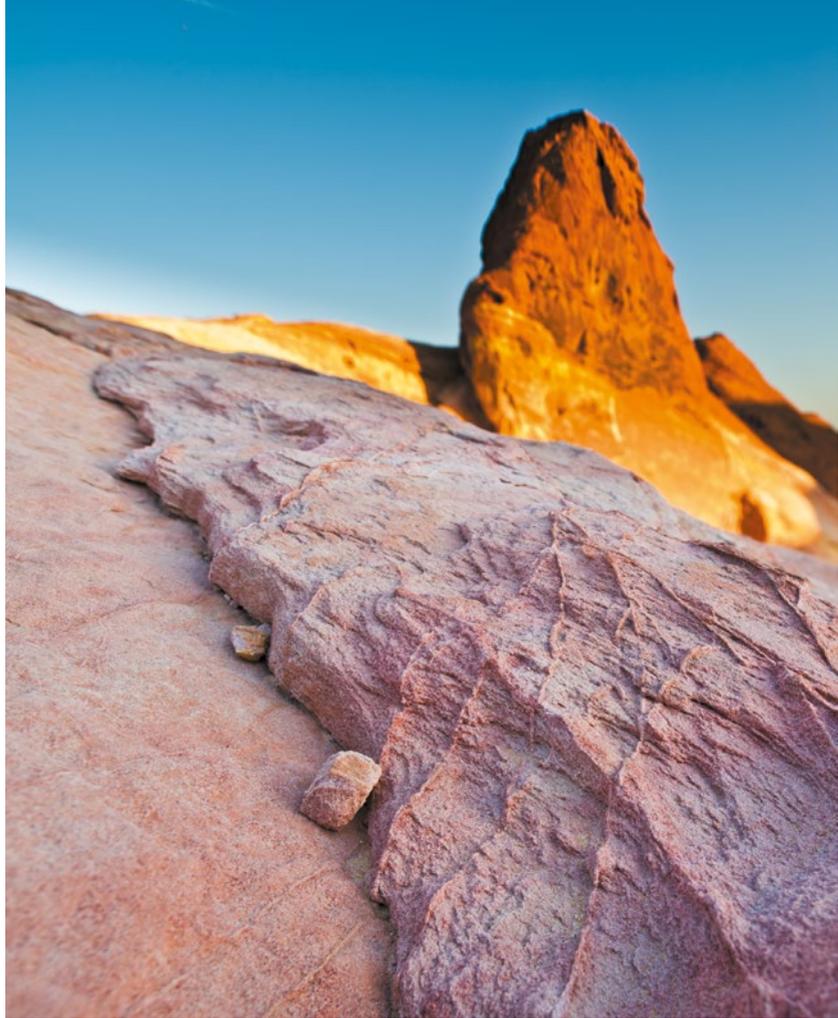


---

► Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1/100 s bei f/8, ISO 400

Tal des Feuers, Nevada, 2011

Der Aufnahmezeitpunkt ist hier, wie in den meisten Fotos mit natürlichem Licht, entscheidend. Das Zusammenspiel zwischen den Elementen (wie dem Licht) und den Entscheidungen (wie der Wahl des Moments) wird wieder deutlich. Die orangefarbenen Sandsteinklippen im Hintergrund wurden vom ersten Sonnenlicht des Tages getroffen, während der pinke Sandstein im Vordergrund noch im Schatten liegt. Ich fand heraus, dass das pinke Gestein im direkten Sonnenlicht seine Farbe verlor. Aber in der Morgendämmerung, wo seine zarte Farbe herauskam, büßte das orangene Gestein seine Strahlkraft ein und auch dem Himmel fehlte das warme, direkte Licht. Das Verständnis für Licht und was es wann bewirkt, gibt uns eine größere kreative Freiheit. Die Zeichnung im Himmel erreichte ich durch eine einstufige Belichtungsrücknahme in Adobe Lightroom.



zum Vorschein? Welche Schatten schafft es? Wie beeinflusst die Lichtqualität die Stimmung des Bildes? Erst wenn Sie das alles erkennen können, sind Sie in der Lage, entsprechende Entscheidungen zu treffen. Wenn Sie selber fotografieren, können Sie Ihre Position oder die Ihres Motivs verändern. Sie können warten, bis sich das Licht entsprechend ändert, oder Sie können versuchen abzuschätzen, wann das Licht – z. B. zu einem anderen Zeitpunkt oder durch anderes Wetter – Ihren Wünschen entspricht. Doch eins gilt fast immer: Die Ausrede »Das Licht war nicht gut« ist selten akzeptabel. Ob das Licht gut war oder nicht – es ist immer die Entscheidung des Fotografen, den Auslöser zu drücken oder nicht.

Wir müssen die Fähigkeit entwickeln zu sehen, was Licht in einer Szene bewirkt, und beim Betrachten von Fotos erkennen, welche Form von Licht bei seiner Entstehung geholfen hat. Was verraten die Objekte im Bild über das Licht? Wenn das zu schwer erscheint, dann schauen Sie dorthin, wo das Licht nicht ist – die Schatten. Sind die Schatten hart und klar definiert? Daraus

können Sie auf die Lichtquelle, deren Richtung, Größe etc. schließen. Zeigen die Schatten in verschiedene Richtungen? Dann kamen mehrere Lichtquellen zum Einsatz. Licht, so sagt Joe McNally, folgt einer Logik und durch diese Feststellung des Offensichtlichen hat er meine Sicht auf Licht verändert. Einst schien es mir kompliziert – nun ist es einfach. Wenn etwas zu sehen ist, dann durch Licht. Und Licht ist einfach zu lesen, wenn man nur weiß, worauf man achten muss.

Licht ist für alles zuständig, was in unseren Fotos zu sehen ist. Es trägt die Farben, erzeugt Oberflächenstrukturen und formt Schatten. Gut genutzt, erzeugt es eine Wirkung von Tiefe. Eine Technik, die wir den Malern der Renaissance verdanken, nutzt diese Wirkung durch Hell-Dunkel-Kontraste, auf italienisch: *chiaroscuro*. Unsere Erfahrungen kommen aus der realen Welt und daher wissen wir, wie Licht auf dreidimensionalen Objekten wirkt. Wir erkennen, dass Schatten Räumlichkeit vermitteln oder auf kleinerer Skala Oberflächenstrukturen. Es scheint für uns Fotografen einfach zu sein, da wir nur auf den Auslöser drücken müssen, doch Maler müssen diese Effekte erkennen und lernen, sie wiederzugeben. Studiofotografen stehen vor einer ähnlichen Aufgabe, doch der Rest von uns braucht die Chiaroscuro-Effekte nur zu erkennen und zu nutzen, um Tiefenwirkung in Fotos zu bringen.

---

► Canon 1Ds III, 85 mm, 1/500 s bei f/1,2, ISO 800

Ladakh, Indien, 2010

In diesem dunklen Raum in einem Kloster in Ladakh gab es nur ein Fenster als Lichtquelle und die lieferte wunderschönes Fensterlicht. Beim Fotografieren ließ ich diese Lichtquelle seitlich hinter den Mönchen und erhielt so einen sehr großen Lichtkontrast. Die Formen der Gesichter wurden vom schwachen Licht, das sich um ihre kamerazugewandte Seite legte, geschaffen. Was mich bewegte, diese Szene zu fotografieren, waren die sich dezent wiederholenden Elemente der zwei Gesichter – eins jünger als das andere – und die Andeutung des Gebets durch die Form der Figur im Vordergrund.





▲ Canon 1Ds III, 29 mm,  
1/200 s bei f 3,2, ISO 1250  
Kathmandu, Nepal, 2010

Ich mag es, bei Dunkelheit Kerzen anzuzünden. Als ich während eines nepalesischen Festivals auf diese Frau stieß, wie sie Kerzen anzündete, gefiel mir vor allem, wie ihre Begleiter sie mit einer Stoffbahn vor Wind schützten. Mein Glück war, dass der Stoff auch das Kerzenlicht reflektierte und so ein Chiaroscuro schuf, das dem Foto seine Tiefenwirkung verleiht.

Das Konzept des Chiaroscuro kann darüber hinaus kompositorisch genutzt werden. Frühe Beispiele beinhalten Objekte, die nur von Kerzenlicht beleuchtet wurden, was die Aufmerksamkeit auf die beleuchteten Stellen lenkte, der Rest war in Dunkelheit getaucht und erzeugte so negativen Raum.

Einen ähnlichen Effekt kann man bei Landschaften beobachten, wenn das Spiel des Lichts dem Bild eine Textur und Tiefenwirkung verleiht. Beim Fotografieren im Gebirge erscheinen die weiter entfernten Berge durch die größere Luftmenge heller und dadurch noch weiter entfernt zu sein. Dunklere Berge erscheinen näher als hellere und so können wir in diesen Fotos auch ohne weitere Hinweise auf die Entfernung, wie Perspektive oder Größenvergleiche, die Tiefenstaffelung erkennen.

Warum ist das von Bedeutung und was hat das mit visueller Sprache zu tun? Die Tiefenwirkung ist eines unserer besten Mittel, den Leser in unsere Bilder zu ziehen. Wir leben nicht in einer zweidimensionalen Welt und unsere Resonanz auf räumlich wirkende Bilder ist größer als auf flache.

Tiefenwirkung zieht uns ins Bild, animiert uns, uns darin umzusehen und auf Entdeckungsreise zu gehen. Im Grunde hilft sie uns auch, mit mehr Wahrheit über eine Szene zu berichten, da sie tatsächlich nicht zweidimensional war. Visuelle Hinweise wie Chiaroscuro zu verwenden, hilft uns, Tiefenwirkung zu erzeugen und gegen die Verflachung zu kämpfen.

## Kreative Übung

Hier ist eine einfache Übung, die ich Studenten gebe, denen es schwerfällt zu lernen, Licht zu sehen: Machen Sie einen Spaziergang und finden Sie Licht. Das sollte einfach sein, sofern Sie keine Nachtwanderung unternehmen. Halten Sie Ihre Hand in Armlänge vor Ihre Augen und schauen Sie auf die Handfläche. Beobachten Sie Ihre Hand, während Sie sie auf und ab und von Seite zu Seite bewegen, und drehen Sie sich dabei langsam im Kreis. Wechseln Sie auch vom Schatten in die Sonne und bleiben Sie beim Beobachten weiter in Bewegung. Achten Sie darauf, wie das Licht auf Ihre Hand fällt – wie fallen die Schatten und wie klar zeichnen sich diese ab? Je nach Situation und wie Sie Ihre Hand halten, können Sie vielleicht sogar Silhouetten und Lichtsäume sehen. Es sollte Ihnen möglich sein, die Effekte von Seitenlicht, das die Oberflächenbeschaffenheit betont, zu erkennen. Sie sollten die harten Schattenkanten im direkten Sonnenlicht und die weicheren, wenn Sie sich im Halbschatten befinden, erkennen. Sie sollten erkennen können, wie viel heller Ihre Hand gegenüber dem Himmel ist, wenn sie direkt angeschiener wird. Achten Sie auf die Schatten und wie sie sich verändern. Nehmen Sie aufmerksam die Effekte wahr, die auftreten, wenn Sie sich in Relation zur Sonne bewegen. Im nächsten Schritt nehmen Sie Ihre Hand beiseite und achten auf Licht und Schatten in Ihrem Alltag. Welche Eigenschaften hat das Licht und was macht es mit den Objekten? Wird es gestreut oder reflektiert? Ist es warm oder kalt? Je bewusster Ihnen diese Feinheiten werden, umso besser werden Sie Licht in Ihren Fotos verwenden können.

---

► Canon 1Ds III, 50 mm,  
1/50 s (Blende nicht auf-  
gezeichnet, vielleicht f/16),  
ISO 400

Camogli, Italien, 2010

Ich werde dieses Foto später genauer besprechen, aber ich bringe es hier an, weil es eines meiner besten Beispiele dafür ist, wie entscheidend der Moment ist. Es gibt eine Menge Dinge, wodurch das Foto für mich funktioniert, und ich habe mehrere Aufnahmen gemacht, während wir am Nachbartisch dieses Herren zu Mittag aßen. Doch die Wahl des Moments – ein Blick, eine Geste, die nur 1/50 s dauert und schon vorbei ist – sie ist es, die diesem Foto Leben einhaucht. Die Momente werden uns als Elemente gereicht und meist entziehen sie sich unserer Kontrolle, doch sie zu erkennen und für sie bereit zu sein, ist unsere einzige Aufgabe.



## Der Moment

Der Unterschied zwischen einem durchschnittlichen und einem großartigen Foto ist oft die Wahl zwischen Momenten, die so nah beieinanderliegen, dass wir sie durch ein Augenzwinkern verpassen würden. Doch auch Landschaftsfotografen warten auf tolle Momente in dem Wissen, dass in diesen Momenten das Licht oder das Wetter ein Bild ermöglicht, wie es wenige Augenblicke zuvor nicht machbar gewesen wäre. Bei Bildkritikrunden sehe ich oft Fotos, die in jeder Hinsicht ein großartiges Foto ergeben hätten, wo jedoch der entscheidende Moment verpasst wurde. Wir haben oft keine Kontrolle über die Momente selbst, doch die Wahl der Momente ist gänzlich in unserer Hand und das ist entscheidend.



◀ Canon 1Ds III, 17 mm,  
1/80 s bei f/5,6, ISO 800  
Seattle, Washington, 2010

Fotografen legen großen Wert auf die Fähigkeit, Dinge zu sehen. Zu Recht, doch Geduld ist auch wichtig. Die Fähigkeit, den Moment zu antizipieren und darauf vorbereitet zu sein, wenn er eintritt, macht den entscheidenden Unterschied aus. Dadurch können wir einen bestimmten Blick, eine Geste, einen beim Lachen zurückgeworfenen Kopf oder einen Schwan beim Abheben im Morgengrauen einfangen. Wenige Sekunden – vielleicht auch nur Bruchteile von Sekunden – früher oder später und man hat den Moment verpasst.

Den Moment einzufangen ist entscheidend, aber es ist auch wichtig zu verstehen, was der Moment selbst aussagt. Nur so können Sie den richtigen Moment, der zum gewünschten Foto führt, abpassen. Wenn man lernt, Fotos zu lesen und selber zu machen, lautet die Frage: »Was bringt dieser Moment für das Foto?« Ja, Sie haben einen tollen Moment erwischt. Na und? Was wird der Leser des Fotos sehen und wie wird der Moment ihn beeinflussen? Wie verändert der Moment das Foto?

Jemand steht eine Weile am Straßenrand und bewegt sich kaum. Ein Flugzeug fliegt langsam in der Ferne vorbei. Sie machen ein Foto. Plötzlich schaut die Person zum Himmel und zeigt auf das Flugzeug. Sie machen noch ein Foto. Die beiden Fotos wirken auf alle Fälle sehr unterschiedlich. Aber sie unterscheiden sich nur in der Geste, in dem Moment, den Sie festgehalten haben. Was bringt die flüchtige Geste ins zweite Foto ein, was im ersten nicht vorhanden war? Sehen Sie, wie die Linie des Arms Ihren Blick zum Flugzeug lenkt, wodurch Sie das Bild im Quer- statt im Hochformat machen mussten, und wie sehr sich die ganze Geschichte verändert? Sehen Sie, wie der Fokus des Bildes sich verändert und was mit dem Gleichgewicht des Bildes passiert?

»Der entscheidende Moment ist der flüchtige Augenblick, in dem der Höhepunkt des Geschehens mit den grafischen Elementen im Bildausschnitt so zusammenspielt, dass die bestmögliche Komposition entsteht.«

Eine Diskussion über Momente ist erst dann vollständig, wenn auch Henri Cartier-Bresson zu Wort gekommen ist. Er war derjenige, der den Begriff des *entscheidenden Moments* geprägt hat, und ihn richtig zu verstehen, trägt viel dazu bei, die Bedeutung des Moments in der Fotografie zu erkennen. Wir (miss)verstehen den entscheidenden Moment meist so, dass der Fotograf genau im richtigen Moment den Auslöser gedrückt hat. Doch das geht an der tatsächlichen Bedeutung vorbei, denn Cartier-Bresson hat betont, dass der entscheidende Moment nichts mit dem Geschichtenerzählen zu tun hat, sondern sich um das Foto dreht. Der entscheidende Moment ist der flüchtige Augenblick, in dem der Höhepunkt des Geschehens mit den grafischen Elementen im Bildausschnitt so zusammenspielt, dass die bestmögliche Komposition entsteht. Vom Gesichtspunkt der Geschichte aus mag es bessere Momente geben, doch für das Bild ist der beste Moment derjenige, der am stärksten mit dem Rest im Bildausschnitt interagiert und so das stärkste Foto ermöglicht. Es gibt viele unterschiedliche Momente – einige davon sind herausragend –, doch herausragend muss nicht gleich entscheidend sein. Entscheidend gilt für die Komposition. Entscheidend ist, wenn die visuellen Aspekte des Augenblicks in einer ansprechenden Weise in ein Foto gebracht werden und der Höhepunkt eines Geschehens im Bildausschnitt in möglichst dynamischer Weise dargestellt wird. Entscheidend ist, wenn die Momente selbst die Schlüsselemente sind, aber Sie bewusste Entscheidungen bezüglich der anderen Elemente im Foto treffen und das Timing zu Ihrer Intention passt.

Es gibt zwei Juwelen im Konzept des entscheidenden Moments. Der erste ist die Bedeutung der Verbindung von Moment und Bildausschnitt. Der zweite ist, dass Momente selber einen Höhepunkt haben. Es gibt einen Punkt, an dem eine lustige Situation in einem beim Lachen zurückgeworfenen Kopf gipfelt. Es gibt einen Punkt, an dem ein Blick verrät, dass schlechte Neuigkeiten eingetroffen sind. Es gibt einen Punkt, an dem ein Kind beim Bockspringen seinen Spaß am Spiel ausdrückt und an dem dieser Spaß visuell klarer dargestellt werden kann als durch jeden anderen Moment. Es liegt in Ihrer Hand vorherzusehen, welcher Moment das ist, aber gleichzeitig diesen Moment so festzuhalten, dass er Ihrer Intention und der Komposition am besten entspricht. Nicht jeder Moment ist der entscheidende, so wie ihn Cartier-Bresson verstand, doch das heißt nicht, dass dieser Moment nicht emotional ansprechend ist. Ein gut gewählter Moment allein kann ein Foto – selbst bei schlechter Belichtung, nachlässiger Komposition oder falschem Fokus – weit tragen und trotz aller Fehler starke Emotionen hervorrufen.

Natürlich ist es wichtig, dass der Moment, den Sie ausdrücken wollen, in Ihrem Foto auch sichtbar ist. Ein Filmausschnitt eines wichtigen historischen Ereignisses könnte fünf Minuten lang sein und das ganze Geschehen zeigen. Doch der Fotograf – der nur ein Bild in diesen fünf Minuten machen konnte – musste wählerischer sein. Welcher Sekundenbruchteil zeigt die beste Geste und fängt die Emotion oder Essenz des Moments ein? Das ist wichtig, da es nur dieser eine Augenblick ist, der im Foto erscheint, und kein anderer. Die Leser können nicht zwischen den Zeilen lesen – sie können nur sehen, was da ist.

Ein guter Moment muss nicht immer kurz sein, sondern kann auch mehrere Sekunden, Minuten oder gar Stunden andauern, und diese Momente sind nicht weniger bedeutend. Ein Moment kann im frühen Morgendunst auftreten und zu einem Foto führen, das als stimmungsvoll, mysteriös, ominös oder magisch gelesen wird. Die gleiche Szene wenige Stunden später fotografiert – nachdem sich der Nebel verzogen hat – wird zu einem völlig anderen Foto führen, das auch anders gelesen und empfunden wird. Wenn alles in einem Foto funktioniert, aber dem Bild immer noch die Wirkungsebene fehlt, die eine emotionale Verbindung zum Leser herstellt, dann fehlt meist der richtige Moment. Warten Sie auf ihn. Ein großartiger Moment, der mit einer großartigen Komposition zusammentrifft, ist es wert, darauf zu warten und dass man immer und immer wieder kommt, bis er eintritt.

## Kreative Übung

Nehmen Sie Ihre Kamera und fotografieren Sie Sequenzen – Bildfolgen von etwa fünf bis acht aufeinanderfolgenden Fotos. Falls Sie schon derartige Bildfolgen fotografiert haben, können Sie auch diese benutzen. Schauen Sie auf die Geometrie in jedem einzelnen Bild. Suchen Sie nach Unterschieden in der Balance der Bilder oder nach Gesten, die ein Bild stärker machen als die übrigen. Mit kleinen Vorschaubildern fällt mir dies leichter, da ich dann nicht von den Details in den einzelnen Bildern abgelenkt werde. Diese Details sind wichtig und können ein Bild tatsächlich stärker machen als die anderen, doch wir wollen uns für diese Übung auf die Kraft der Momente konzentrieren. Auch bei Porträts kann ein Moment stärker sein als ein anderer. In einem Moment zuckt eine subtile, aber ehrliche Mimik auf oder statt nur die Mundwinkel hochzuziehen, lächelt die porträtierte Person für einen Augenblick mit dem gesamten Gesicht.

## KAPITEL SECHS

# Entscheidungen

Ein Foto entsteht aus einer Fülle von Entscheidungen darüber, wie wir die uns zur Verfügung stehenden Rohmaterialien oder Elemente einsetzen. Diese Entscheidungen sind die Grammatik unseres Ausdrucks, die Art, wie wir die Worte anordnen, um etwas auf eine einzigartige Weise zu sagen. Selbst wenn das Licht außerhalb unserer Kontrolle liegt oder der Augenblick so schnell vergeht, dass wir kaum darauf reagieren können, so kommt erst durch unser Handeln das Potenzial ins Spiel, daraus Kunst entstehen zu lassen. Kunst, so sagt mein Freund Jeffrey Chapman, muss einen Teil des Künstlers enthalten. Dieses Etwas sind unsere getroffenen Entscheidungen darüber, was und wie wir es sagen. Wir entscheiden darüber, etwas einzubeziehen oder auszuschließen, wir entscheiden, welchen Moment wir aus welchem Blickwinkel und mit welcher Optik und welchen Einstellungen einfangen. Letztendlich gereicht es uns zur Ehre, wenn ein Bild gelingt, selbst wenn wir meinen, einfach nur Glück gehabt zu haben.

---

► Nikon D3s, 52 mm, 8 s bei f/22, ISO 200

Cape Foulwind, Neuseeland, 2010



Misslingt ein Bild, müssen wir die alleinige Verantwortung dafür übernehmen. »Aber«, so wird protestiert, »das Licht hat einfach nicht mitgespielt, es war nicht genügend Platz, um etwas zur Seite zu gehen, und der richtige Moment fand einfach nie statt.« Mag sein, doch wir sind es, die darauf bestehen, auf den Auslöser zu drücken. Wenn die Elemente nicht stimmig sind, sind es immer noch wir, die darüber entscheiden, ein Foto zu machen oder es sein zu lassen. Entscheiden wir uns dafür, das Foto zu machen, und es verfehlt unsere Erwartungen, so tragen nicht die Elemente oder die ungünstigen Umstände die Verantwortung. Wenn wir die Rolle unserer Entscheidungen beim Zusammenspiel der Wörter unserer Zunft erkennen, führt uns das zu einem größeren Bewusstsein. Dieses Bewusstsein führt dann mehr und mehr zu Fotos, die mit unserer Intention übereinstimmen. Wenn wir immer noch einer Meinung sind, dass das Foto erfolgreich ist, das unsere Intention am besten ausdrückt, dann bringt uns dieser Ansatz immer näher an unser Ziel, solche Fotos zu schaffen.



## Die Bildfläche

Wenn ich mit meinen Schülern über ein Foto rede, dann ist eins der Dinge, um die ich sie bitte, eine bestmögliche Beschreibung dieses Fotos. Das schließt die Beschreibung des Bildausschnitts selbst mit ein, auch wenn meine Schüler die Augen verdrehen, weil es ihnen so offensichtlich erscheint, doch es ist wichtig. Unsere Entscheidungen, wie wir den Bildausschnitt nutzen, sind nicht nur Detailfragen. Das ist der Moment vor dem Malen, in dem der Künstler seine Leinwand wählt und auf die Staffelei stellt. Der Bildausschnitt ist die Bühne, auf der wir unsere Geschichte erzählen. Wenn es im Bildausschnitt liegt, hat es Bedeutung, ist es nicht auf unserer Bühne, dann existiert es einfach nicht. Der Bildausschnitt bietet nicht nur den Platz für den Inhalt unserer Bilder, sondern ist Teil des Fotos und legt fest, wie die Geschichte erzählt wird. Der Beschnitt, die Ausrichtung und das Seitenverhältnis des Bildausschnitts beeinflussen, wie die Geschichte gelesen wird.

---

◀ Canon 1Ds III, 85 mm, 1/2000 s bei f/1,2, ISO 800  
Ladakh, Indien, 2010



## Der Beschnitt

Unsere Wahl des Beschnitts – also die Dinge, die wir ins Bild lassen – erzählt dem Leser durch das Auslassen alles anderen »Schau hierher.« Es gibt auch zu verstehen: »Ich hätte anderes mit aufs Bild nehmen können, doch das habe ich nicht. Ich habe es exakt so fotografiert.« An dieser Stelle fängt Fotografie an – zitiert das Leben aus seinem Kontext heraus und zeigt dadurch viel spezifischer darauf. Dies schafft neue Beziehungen und lenkt das Auge auf neue Details, weil anderes ausgeblendet wird. Aus diesem Grund stoßen wir uns an Gegenständen, die teilweise im und teilweise außerhalb des Bildausschnitts liegen. Sie scheinen weder zur Welt innerhalb noch zur Welt außerhalb des Bildes zu gehören. Hierbei geht es nicht um richtig oder falsch; das Potenzial des Bildausschnitts kann mit großem Effekt eingesetzt werden. Es ist einfach nur wichtig, sich des Beschnitts bewusst zu sein. Auf die Welt außerhalb des Bildausschnitts hinzudeuten, kann dazu führen, dass man ein Foto bewusster als solches wahrnimmt, oder die Frage aufwerfen, was noch alles außerhalb des Bildausschnitts liegt. Aber es muss mit Bedacht erfolgen. Die Leser werden nur selten von nachlässigen Geschichten mitgerissen.

▲ Canon 5D, 135 mm,  
1/3200 s bei f/2, ISO 800  
Delhi, Indien, 2008

Was im Bild ist und was nicht, ist für die ange-deuteten Beziehungen in diesem Bild entscheidend, so auch das Gesicht der Frau. Ihre Anonymität in der Gegenwart der älteren Männer trifft eine Aussage über ihre Rolle – sie soll den Tee servieren oder still stehen. Der Beschnitt deutet genau dies an.

## Hoch- oder Querformat?

Ob das Bild vertikal oder horizontal ausgerichtet ist, legt die Richtung fest, in der es gelesen wird. Wie Ihr Foto gelesen wird, kann Ihre beabsichtigte Aussage unterstützen oder dagegen arbeiten.

Die Ausrichtung des Bildes sagt dem Leser: »Die Geschichte spielt sich so ab.« Wir betrachten Bilder im Hochformat anders – von oben nach unten – als Bilder im Querformat – von links nach rechts. Wenn es Ihr Ziel ist, Fotos zu machen, die das aussagen, was Sie ausdrücken wollen, und das auch an den Leser kommunizieren, dann ist die richtige Ausrichtung wichtig. Wenn eine Geschichte besser vertikal erzählt wird, dann nimmt ein Querformat der Geschichte ihre Kraft, wenn es sie nicht gar komplett zerstört. Alles hat Bedeutung und Fotografie ist nicht viel anders als Malerei. Sie fangen damit an, Ihre Leinwand so auf die Staffelei zu stellen, wie es am meisten Sinn macht. Es steckt mehr dahinter als: »Da habe ich die Kamera gerade so gehalten.« Oder: »So habe ich mehr im Bild unterbringen können.«

Das Querformat ist meist besser dafür geeignet, Geschichten zu erzählen, da sich für die meisten von uns das Leben in dieser Weise abspielt. Wir erzählen horizontal, bewegen uns horizontal und bekommen die beliebtesten Geschichten unserer Zeit in horizontaler Weise präsentiert – Filme. Aber wenn eine Geschichte vertikal stattfindet, wie bei einem Kletterer am Felsen, dann wird sie vom Hochformat besser getragen, weil es die Augen der Leser vertikal lenkt.

## Das Seitenverhältnis

Mein Freund Dave Delnea findet das 2:3-Seitenverhältnis des normalen 35-mm-Formats furchtbar. Er kann es einfach nicht ab – besonders im Hochformat. Er liebt 4:5 und das quadratische Format 1:1. Sie passen besser zu seiner Vision und seinem Stil. Offen gesagt, 2:3 ist ein schwieriges Format und je mehr sich meine eigene Stimme entwickelt, umso mehr Beachtung schenke ich den alternativen Formaten. Dadurch habe ich angefangen, das 4:5-Format viel stärker zu erkunden. Manchmal wählen wir das Seitenverhältnis in der Kamera – mitunter entscheiden wir uns für eine Kamera nur wegen ihres Seitenverhältnisses – und manchmal haben wir im Hinterkopf, ein Foto später in der digitalen Dunkelkammer auf ein anderes Format zu beschneiden. Doch das Seitenverhältnis hat immer eine Bedeutung, da es beeinflusst, wie das Bild gelesen wird.



---

▲ Nikon D3s, 24 mm, 1/60 s bei f/9, ISO 400

Milford Sound, Neuseeland, 2010

---

► Nikon D3s, 24 mm, 1/125 s bei f/9, ISO 400

Milford Sound, Neuseeland, 2010

Ich habe diese beiden Fotos innerhalb weniger Sekunden auf dem Wasser von Milford Sound im Fiordland-Nationalpark auf der Südinsel von Neuseeland gemacht. Das Querformat war mein erster Versuch, doch als ich mit den Formen im Bild spielte, fand ich schnell heraus, dass das Hochformat viel besser funktionierte. Es zwang mich, die Beziehungen der Formen zueinander zu ändern, und erlaubte mir, die Klippe auf der linken Seite größer und bedrohlicher zu machen und gleichzeitig die Landmasse auf der rechten Seite abzuschneiden. Das Größenverhältnis der beiden konnte ich so zugunsten der Klippe verschieben. Im Querformat wäre mir dies nicht möglich gewesen. Der Bildausschnitt selbst zwingt uns Beziehungen auf und wir lesen Fotos unterschiedlich.



Während die Ausrichtung des Bildes dem Leser vermittelt, in welcher Richtung die Geschichte fließt, vermittelt das Seitenverhältnis, wie stark dieser Fluss ausgeprägt ist. Ein quadratisches Format bedeutet, dass die vertikale Welt im Bild genauso eine Bedeutung hat wie die horizontale, und das Auge des Lesers wird sich anders bewegen als in Bildern mit einem anderen Seitenverhältnis. Ein 16:9-Querformat wird einen starken Zug von links nach rechts mit einem Gefühl für Weite und wenig Höhe erzeugen. Drehen Sie das gleiche Seitenverhältnis ins Hochformat, z. B. beim Foto eines Mammutbaums, so wird das Bild von oben nach unten gelesen und die Kraft der horizontalen Welt wird fast komplett ausgeblendet. Der gleiche Baum in einem 1:1- oder 4:5-Format würde nicht dieses auftürmende Gefühl erzeugen. Das Hochformat trägt natürlich seinen Teil dazu bei, doch wie aufragend dieser Baum sich anfühlt, liegt auch am gestreckten Seitenverhältnis.



A



B



C

---

▲ Nikon D3s, 24 mm, 4 s bei f/3,5, ISO 200

Racetrack Playa, Death Valley, Kalifornien, 2011

Dieses Foto habe ich im Seitenverhältnis 4:5 (A) aufgenommen und später auf 1:1 (B) und 2:3 (C) beschnitten. Denken Sie nicht daran, wie viel diese Seitenverhältnisse aufs Bild lassen – das kann immer dadurch, dass Sie sich beim Fotografieren etwas bewegen und die Perspektive verändern, ausgeglichen werden –, achten Sie stattdessen lieber darauf, wie die Proportionen das Gewicht der Elemente und deren Balance und Beziehungen zueinander beeinflussen. Ein guter Ausgangspunkt für diese Studien ist die Wirkung des Horizonts und der Elemente zwischen Horizont und dem oberen Bildrand. Schauen Sie z. B., wie sich die Berge und der Himmel von 1:1 zu 2:3 in ihrer Auffälligkeit verändern. Es sind feine Unterschiede in diesem Foto, doch jedes deutet etwas anderes an als die anderen.

Je nachdem, wie wir Fotos entsprechend ihrer Länge lesen, spielen die Proportionen im Bild eine Rolle. Die Wahl von 4:5 gegenüber 2:3 erlaubt uns, Elemente mit größerer Weite im Bild aufzunehmen. Auch wenn es offensichtlich erscheint, so verändert das gedrungenerere Format die Verhältnisse im Foto und somit auch seine Bedeutung. Das 4:5-Verhältnis lässt beispielsweise eine S-Kurve zu, die sich tiefer in ein Hochformat windet als bei einem 2:3-Verhältnis, da die Diagonale beim 4:5-Format länger ist. Falls Sie sich stärker für das Thema Seitenverhältnisse interessieren, dann kann ich Ihnen nur das exzellente (allerdings englischsprachige) E-Book meines Freundes Bruce Percy empfehlen, das Sie unter [www.brucepercy.co.uk](http://www.brucepercy.co.uk) finden können. Bruce diskutiert einige Herausforderungen, die unterschiedliche Seitenverhältnisse mit sich bringen, und ihren Effekt auf die Form und Bedeutung unserer Fotos. An

dieser Stelle wollte ich Ihnen nur aufzeigen, dass das Seitenverhältnis frei gewählt werden kann und keine vorgegebene feste Größe ist. Beachten Sie also das Seitenverhältnis – es ist eine Wahl, die beeinflusst, wie Ihre Fotos gelesen werden.

Uns vor Augen zu führen, wie wir wünschen, dass ein Foto gelesen und damit erfahren wird, wird uns bei unseren Entscheidungen für das Foto leiten.

## Kreative Übung

Schauen Sie sich eine Handvoll Ihrer Lieblingsfotos an. Egal ob es Ihre eigenen oder die großer Meister sind. Jetzt gibt es zwei Aufgaben: Zuerst beschreiben Sie einfach das Format (Ausrichtung, Seitenverhältnis usw.). Als Nächstes überlegen Sie sich, was das Format selber zum Bild beiträgt. Wie würde ein Wechsel von Hoch- auf Querformat wirken? Würde ein anderer Beschnitt oder ein anderes Seitenverhältnis das Bild stärker oder schwächer machen? Warum funktionieren die für das Format getroffenen Entscheidungen des Fotografen bei diesem Foto? Je bewusster wir diese Grundentscheidungen treffen, desto stärker ist unsere Grundlage für unseren weiteren Weg.

## Anordnung

Oft wird Anordnung mit Komposition gleichgesetzt, doch Komposition ist ein viel breiter gefächertes Gebiet, das aus mehreren Teilen besteht. Balance ist einer dieser Teile, wie auch unsere Entscheidungen zum Format oder die Perspektive, der wir uns in Kürze widmen werden. Bei der Anordnung geht es darum, wo wir unsere Elemente im Bild platzieren. Tatsächlich sind es unsere Entscheidungen bezüglich der Anordnung, die bewirken, dass ein Bild in Balance ist oder unausgewogen. Und es ist unsere Wahl des Bildausschnitts, die unsere Entscheidungen beeinflusst, wo im Bild wir die Elemente platzieren. Wie schon bei der Aufteilung in Elemente und Entscheidungen, die ich aus rein didaktischen Gründen vorgenommen habe, ist auch diese Aufteilung etwas künstlich und in der Realität nicht aufrechtzuerhalten. Komposition ist viel organischer, als diese sterile Untersuchung vermittelt.



# Gesten

Wie der geschätzte Jay Maisel festgestellt hat – alles hat eine Gestik. Tatsächlich war es Maisels Aufschlüsselung der Basiselemente der Fotografie in Licht, Farbe und Gestik, die mich dazu gebracht hat, darüber nachzudenken, was ein Foto ausmacht und was ein Foto gut macht. Gestik ist nicht einfach zu erklären. Wir sind so daran gewöhnt, Gesten als menschliche Bewegungen anzusehen, dass es uns schwerfällt, sie als grundlegenden Bestandteil von Fotos – erst recht bei solchen ohne Menschen – zu akzeptieren. Doch es sind die Gesten, die Fotos zum Leben erwecken – sie zeigen auf etwas, führen das Auge und verleihen dem Foto Bewegung und Energie. Auf eine Art sind es all die Dinge im Foto, die sagen: »Schau hierher.« Anstatt hier viel zur Theorie der Gesten zu erklären, werden wir uns im Folgenden, bei der Betrachtung der Fotos, genauer damit befassen. Doch ich möchte eine Reihe von Punkten ansprechen, die zeigen, wie wir Gesten in einem Foto wahrnehmen.

Wenn ich über angedeutete Bewegung spreche, dann meine ich nicht den Effekt einer langen Verschlusszeit, der bewegte Objekte verwischt wiedergibt. Das ist weniger eine Andeutung als eine Darstellung von Bewegung. Mit *Bewegung* meine ich, wie die Elemente im Bild zusammenarbeiten, um ein Gefühl von Dynamik entstehen zu lassen, oft durch Balance oder starke, diagonale Linien. Vieles davon hat mit der Art und Weise zu tun, wie wir Fotos lesen. Die Augen scannen das Bild und bewegen sich dabei hin und her. Wenn die Elemente im Bild das Auge verlangsamen oder ganz festhalten, braucht man mehr Energie, um das Auge weiter zu bewegen – zumindest *fühlt* es sich so an. Wenn auf der anderen Seite die Elemente im Bild so angeordnet sind, dass sie den Schwung des sich bewegenden Auges unterstützen, dann baut sich die Energie auf. Am besten kann ich das mit einem Vergleich erklären: Die beiden Kampfsportarten Judo und Aikido nutzen die Bewegung des Gegners gegen ihn aus, statt zu versuchen, diese Bewegung zu stoppen. In der Fotografie ist das ähnlich – wenn der Fotograf den Schwung des Auges nutzt und es durchs Bild leitet, statt dessen Bewegung zu stoppen, entsteht mehr Dynamik. Das ist einer der Gründe, warum wir so viel über die sogenannte Drittelregel, die Goldene Spirale oder den Goldenen Schnitt reden. Doch ich eile schon zu weit voraus.

---

◀ Nikon D3s, 20 mm,  
1/100 s bei f/10, ISO 400  
Oregons Küste, USA, 2011



▲ Canon 5D, 23 mm, 1/50 s  
bei f/9, ISO 800

Varanasi, Indien, 2007

Die Gestik in diesen beiden Bildern ist verschieden. Es wird gesagt, dass Gesten nicht im Inhalt der Bilder liegen, sondern in ihrer Komposition. Doch was ist Komposition, wenn nicht die bewusste Anordnung von Inhalten? Die Gesten im ersten Bild kommen durch das eintretende Bein, das als Pfeil wirkende Boot und den Blick des Hundes.

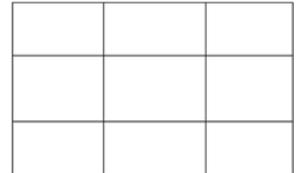
Der Umstand, dass wir in unserem westlichen Kulturkreis von links nach rechts lesen, spielt beim Thema Bewegung und wie wir ein Bild lesen, eine Rolle. Wir lesen bei Geschriebenem, Bildgeschichten, Filmen bis hin zu Fotos fast ausschließlich von links nach rechts. Das Ergebnis davon ist, dass unser Blick von oben links in ein Bild eintritt und nach rechts wandert. Daher ist die Primär diagonale auch die stärkere der beiden extremen Diagonalen im Bild. Die Linksnach-rechts- und Oben-nach-unten-Richtung der Primär diagonalen wird von unserer Augenbewegung und der Gravitation unterstützt und es gibt nichts, was unser Auge bremst. Die entgegengesetzte Richtung liefert deutlich mehr Widerstand. Wir sehen die Sekundär diagonale als Linie von links unten nach rechts oben und es widerstrebt uns, mit den Augen auf die andere Seite des Bildes zu gehen und es von rechts nach links zu lesen. So funktionieren wir einfach nicht. Wenn wir verstehen, dass die meisten Menschen Fotos auf diese Weise lesen, können wir die Elemente im Bild dementsprechend ausrichten und so Bilder mit mehr oder weniger Energie – oder Gesten – schaffen.

Nicht alle Gesten müssen dramatisch sein. Gesten können weich sein, den Formen des weiblichen Körpers oder den Konturen von im Eis eingefrorenen Luftblasen folgen. Gesten können die geschwungenen Linien von angespülten, verkohlten Treibholzresten am hellen Strand sein. Oder es sind die gestreckten Arme eines Kindes, die unseren Blick in deren Greifrichtung lenken. Es sind die Blicke in einem Porträt. Gesten sind die Form der Fotografie und ein großer Teil davon, wie wir Bedeutung in Fotos schaffen und finden.

# Drittel

Es kann keine Diskussion über Komposition geben ohne die sogenannte »Drittelregel«. Ich bin jedoch der Meinung, dass ihr mehr Gewicht beigemessen wird, als sie verdient hat. Wir wenden sie wie viele andere Regeln auch an, ohne den Sinn zu hinterfragen. Profitiert jedes Foto von der gedankenlosen Anwendung dieser sogenannten Regel? Natürlich nicht. Die interessantere Frage ist: »Wie können wir die Drittelregel so verstehen und anwenden, dass sie uns ausdrucksvollere Fotos ermöglicht?« Einfach Elemente in ein Standardraster einzupassen, kann kaum die Antwort sein. Darüber hinaus müssen wir uns fragen, ob unser normales Verständnis der Drittel – das nur zwei Dimensionen kennt – ausreichend ist und nicht erweitert werden könnte.

Die Drittelregel besagt, dass ein Bild interessanter wird, wenn man es in drei Spalten und drei Zeilen unterteilt und dann Elemente auf einer der Trennlinien oder gar deren Schnittpunkte setzt. Daraus folgt, dass ein Horizont, der auf einem Drittel platziert ist, interessanter ist als ein mittiger Horizont, der das Bild halbiert. An diesem Prinzip ist so nichts falsch. Es zwingt uns, Schlüsselemente an einem anderen Punkt als einfach nur in der Mitte zu platzieren. Für viele Anfänger ist das ein guter erster Schritt. Aber es bringt uns genauso wenig dahin, ausdrucksvollere Fotos zu machen, als wenn man einem Maler sagt: »Nimm mehr Rot. Rot bringt Spannung ins Bild.«



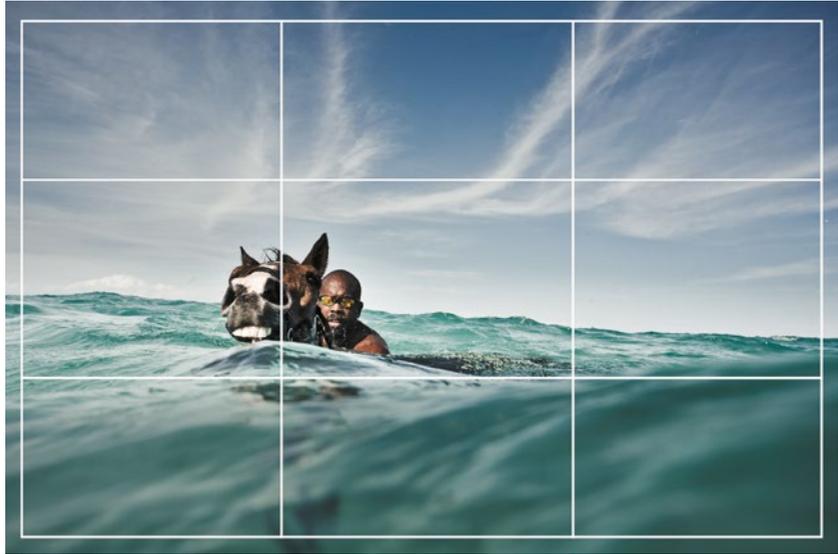
Die Drittelregel hat einen Sinn, weil sie uns durch ihre Anwendung zwingt, die Elemente im Bild auszubalancieren. Im Zentrum können die Elemente in perfekter Balance sein, doch dann sind sie statisch. Sie bewegen uns dann nicht weniger. Doch wenn wir die Elemente auf die Drittellinien legen, müssen wir sie ausbalancieren und ihr visuelles Gewicht beachten. Uns bleiben größere Möglichkeiten, Spannung und Dynamik im Bild zu erzeugen. Wenn unsere Augen ein Element außerhalb der Mitte sehen, dann scannen sie den Rest vom Bild, um genügend visuelle Masse für eine Balance zu finden. Richtig angewendet gibt es interessantere Ergebnisse. Doch ist es eine Regel, ein Gesetz? Nein! Es ist ein Prinzip, das wir entsprechend unserer Vision und dem gewünschten Ausdruck nutzen oder ignorieren können.

Ein weiterer Nutzen der Drittelregel ist, dass sie hilft, eine visuelle Hierarchie aufzubauen. Das bedeutet, dass man dem Leser sagt, dass manche Elemente im Foto wichtiger sind als andere. Sie können dies auf zwei Wegen erreichen:

► Canon 5D, 30 mm,  
1/500 s bei f/10, ISO 200

Jamaika, 2010

Es müssen immer Entscheidungen getroffen werden und in diesem Bild habe ich mich entschieden, den Horizont nicht auf ein Drittel zu legen. Er landet nahezu in der Mitte. So erhalten Himmel und Wasser gleiches Gewicht, was hier funktioniert, da die Wolken das Wellenmuster spiegeln. Doch Pferd und Reiter liegen auf dem linken Drittel und so gibt es rechts Platz, um sie auszubalancieren und anzudeuten, dass sie aus dieser Richtung kommen. Vergessen Sie nicht – die Drittelregel ist kein Gesetz, sondern ein Prinzip, das Sie entsprechend Ihrem Geschmack und Ihrer Vision anwenden dürfen. Ich hätte die Drittelregel hier auf unterschiedliche Weise anwenden können, doch nur diese Variante entsprach meiner Vorstellung.



Als Erstes können Sie die wichtigen Elemente auf einen Schnittpunkt der Drittellinien platzieren, wo die Augen scheinbar von Natur aus hingezogen werden. Als Folge wird das Element – nicht ohne andere Gesichtspunkte außer Acht zu lassen – das Auge eher anziehen. So zeigen Sie dem Leser, dass dieses Element bedeutender ist als andere. Die Drittelregel dafür zu nutzen, ist nur eine Möglichkeit, doch sie ist sehr hilfreich, gerade in übereinstimmender Verwendung mit anderen Prinzipien der visuellen Anziehung.

Als Zweites sollten Sie für sich einfach die Frage beantworten, wie viel Sie auf dem Bild zeigen wollen. Wenn Sie ein Foto vom aufgewühlten Ozean unter einem bedrohlichen Himmel im Hochformat machen und den Horizont mittig anordnen, dann teilen Sie dem Leser mit, dass beide Elemente gleich wichtig sind. Sie legen damit sogar den Hauptfokus auf den Horizont. Unter Ermangelung anderer Hinweise bedeuten Sie dem Leser, dass das Treffen zwischen Himmel und Wasser das Thema Ihres Fotos ist. Nun platzieren Sie den Horizont im unteren Teil des Bildes. Dadurch erhalten Sie mehr Himmel und weniger Wasser im Bild und somit sagen Sie aus, dass Ihnen der Himmel im Bild wichtiger ist als das Meer. Einfach nur, weil es *mehr* davon zu sehen gibt. Die Balance hat sich verschoben. Wenn der Himmel dunkel ist, bekommt er durch die veränderte Komposition mehr visuelles Gewicht und macht das Bild kopflastiger, wodurch ein dynamischeres Gleichgewicht zustande kommt.

Nehmen wir jetzt ein Querformat. Wenn Sie eine Einzelperson in der Mitte platzieren, bleibt für das Auge im Bild wenig zu erkunden. Das Bild ist statisch. Die visuelle Hierarchie ist klar und es bleibt nicht mehr zu tun, als sich zu erfreuen



---

◀ Canon 5D II, 32 mm,  
6 s bei f/22, ISO 50

Italien, 2010

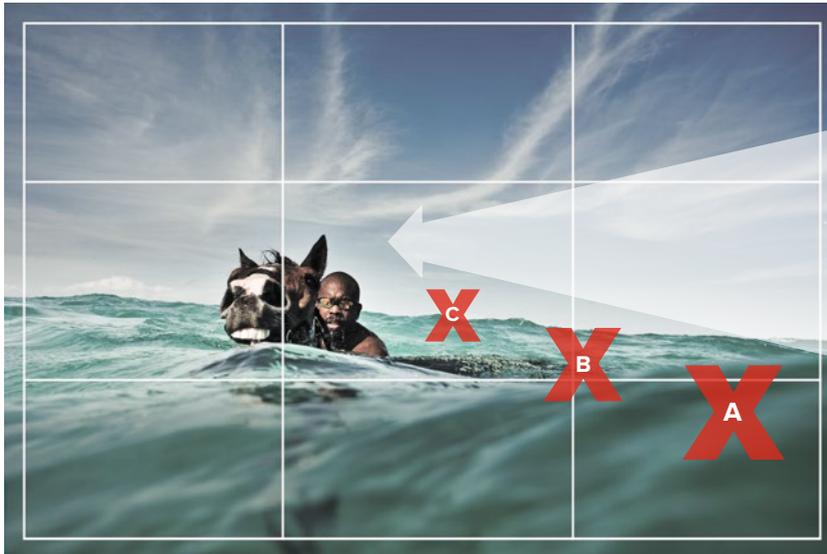
Den Horizont so hoch im Bild anzuordnen – auf der oberen Drittellinie –, verleiht dem Ozean mehr Gewicht als dem Himmel. Ich hätte ihn auch tiefer platzieren können – der Himmel war fantastisch –, doch dann hätte ich die Wellen am Strand verloren. So ist das Bild in drei Teile aufgeteilt – Himmel, Wasser, Strand. Das macht es auch möglich, dass die Brandung am dunklen Strand den Himmel widerspiegelt. Die Komposition zu ändern, indem ich die Kamera höher halte, hätte dem Himmel mehr Bedeutung zugemessen, als ich wollte.

und zum nächsten Bild zu gehen. Bringen Sie die Person aber auf das linke Drittel im Bild, gibt es Platz für eine Beziehung der Person zum Hintergrund. Tatsächlich zwingt es uns dazu, die Person mit anderen Elementen auszubalancieren und ein dynamischeres Gleichgewicht zu finden. Das Auge liest das Bild von links nach rechts und es bewegt sich von der Person im linken Drittel zum rechten Bildrand auf der Suche nach weiteren Elementen zum Erkunden. Wenn Sie genug Tiefenwirkung und die Elemente entsprechend angeordnet haben, dann bewegt sich das Auge in einer Spirale, die es nicht so schnell wieder verlässt. Das führt zu einer längeren und bewegenderen Auseinandersetzung mit dem Bild. Wir kommen gleich noch zur Spirale, doch zuvor möchte ich die Diskussion um die dritte Dimension erweitern – die Tiefe im Foto.

Bei der üblichen Diskussion der Drittel wird immer von einer Regel im Sinne von Gesetz gesprochen. Ich glaube, wir sollten aufhören, von Regeln zu sprechen, und stattdessen von Prinzipien reden. Darüber hinaus wird – wie ich es bis hierher auch gemacht habe – nur von Höhe und Breite gesprochen. Doch das Prinzip der Drittel kann genauso auf die wahrgenommene Tiefe im Bild angewendet werden. Dadurch erhalten wir nicht nur Bilder mit einem größeren dynamischen Gleichgewicht bzw. größerer Spannung, sondern auch Bilder mit größerer Tiefenwirkung und größerer Spannung in dieser wahrgenommenen Dimension. Ich spreche von wahrgenommener Tiefe, da wir ja immer noch nur ein zweidimensionales Bild haben und die Illusion der Tiefe erzeugen müssen. Innerhalb dieser wahrgenommenen Tiefe können wir mit dem Prinzip der Drittel anziehendere Kompositionen erreichen.

Betrachten wir das Bild mit dem Mann und dem Pferd im Wasser (oben auf der nächsten Seite): Ich habe das Drittelraster auf das Bild gelegt, um die Unterteilung in der Horizontalen und Vertikalen zu zeigen. Es sind jedoch die roten Kreuze, die grob die Tiefe im Bild anzeigen. Die Kreuze werden kleiner, um die Perspektive zu verdeutlichen, und A, B und C zeigen den Vorder-, Mittel- und Hintergrund an. Ich habe versucht, ihre Position in etwa an den Dritteln der Tiefe im Bild zu platzieren. Vielleicht hilft es, sich das Bild als Quader oder Kasten vorzustellen, der an jeder Länge gedrittelt wird. Doch das Ziel ist nicht die Befolgung einer Regel, sondern mehr Tiefenwirkung und ein tiefer greifendes Erleben des Lesers.

Das macht die simple Drittelregel zu einem komplexeren System. Aber es ist nicht so schwierig, wenn wir uns vor Augen führen, dass wir eigentlich nur unser Denken in Dritteln auf die dritte Dimension erweitern. Wenn die Balance und Spannung zwischen den Dritteln und an den Schnittstellen der Drittellinien ein hilfreicher Ausgangspunkt für unsere Komposition in einer Ebene ist, dann sollte dies auch ein guter Ansatz sein, wenn wir Elemente in der Tiefe des Bildes anordnen wollen.



Auch wenn der »Drittel-Quader« nicht der gewohnte Weg ist, die Sache zu betrachten, so ist das Konzept von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sehr gebräuchlich. Wir geben diesem Konzept einen Inhalt. Für mich war der Tipp »Stell sicher, dass du einen Vordergrund, einen Mittelgrund und einen Hintergrund hast« nie sonderlich hilfreich. Der Drittel-Quader jedoch zeigt uns, als Ausgangspunkt, wo Balance und Spannung gefunden werden können. Er erinnert uns daran, dass die Tiefe im Foto ebenso eine Bedeutung hat wie die Höhe und die Breite, und führt uns dahin, dass wir Entscheidungen über die Elemente im Bild treffen, die wir sonst nicht in Betracht gezogen hätten. Und an diesem Punkt ist es hilfreich, unsere Objektive zu verstehen. Wenn Sie Elemente im Raum in Beziehung zueinander platzieren wollen, kann der Kompressionseffekt von langen Brennweiten oder auch der räumlich erweiternde Effekt von Weitwinkelbrennweiten hilfreich sein. Je nachdem, wie tief die Szene vor Ihrer Linse ist oder wo – von vorn nach hinten – Sie die Elemente platzieren wollen.

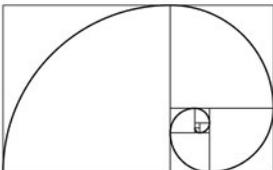
Den Vordergrund (A), Mittelgrund (B) und Hintergrund (C) etwa auf die Drittellinien zu legen, erzeugt eine Tiefenwirkung im Bild, die es ohne den Bogen der Welle im Vordergrund oder die Hintergrundlinie des Horizonts nicht gegeben hätte. Ich hätte beides auch auslassen können, indem ich eine andere Kameraposition und einen anderen Blickwinkel gewählt hätte. Sie einzubeziehen gibt dem Bild einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, jedoch auf eine bedeutungsvolle Weise und nicht, weil es eine Regel so verlangt. Es gibt dem Bild eine größere Tiefenwirkung und dadurch ein stärkeres Gefühl der Beteiligung. Die Anwendung der Drittel ermöglicht mir, all das zu erreichen und gleichzeitig eine dynamische Balance und Bewegung im Bild zu behalten

bzw. zu erzeugen. Wenn mein Ziel für das Bild ist, ein involvierendes Erleben beim Leser zu erreichen – und ich glaube das Erlebnis des Lesers ist einer der Gründe, warum wir überhaupt fotografieren –, dann spielen diese Entscheidungen eine große Rolle.

## Goldener Schnitt und Fibonacci-Spirale

Auch wenn die Drittelregel die Kompositionshilfe ist, die jeder Fotograf lernt, so ist sie eigentlich nur eine Vereinfachung oder Variation des Goldenen Schnitts. Basierend auf interessanter Mathematik kommen der Goldene Schnitt und die Fibonacci-Spirale häufig in der Natur vor und haben die westliche Kunst und Kultur seit Jahrhunderten beeinflusst, obwohl ich mir nicht sicher bin, dass sie wirklich diese große, ihnen oft zugesprochene Bedeutung haben. Ohne mich lange mit genaueren Erklärungen und der zugrunde liegenden Mathematik aufzuhalten (und wer mich kennt, weiß, dass ich der Letzte bin, der Mathematik kommentiert), schauen wir uns lieber dieses Seitenverhältnis und die Gründe an, warum es eine bedeutende Hilfe bei der Anordnung von Elementen im Bild sein kann.

Der Goldene Schnitt wird grafisch durch ein Rechteck dargestellt. Während ein Quadrat ein symmetrisches Seitenverhältnis von 1:1 hat, so hat der Goldene Schnitt ein Verhältnis von rund 1:1,618. Beachten Sie, dass das Raster des Goldenen Schnitts Ähnlichkeit mit dem der Drittelregel hat. Gleiches Konzept, aber unterschiedliche Verhältnisse, und dadurch erzeugt es in der Verwendung ein anderes Gleichgewicht. Auch wenn die Drittelregel eine gewisse Asymmetrie unterstützt, so ist diese nicht so zurückhaltend und elegant wie die des Goldenen Schnitts. Ich habe das Bild der Steine (nächste Seite) nicht gemacht, um dem Goldenen Schnitt gerecht zu werden, sondern mit dem Gedanken an Spannung und Balance. Es ist jedoch interessant, wie gut die Elemente in das Raster passen.



Die Fibonacci-Spirale basiert auf dem Goldenen Schnitt. Es ist eine asymmetrische Spirale, die mit einem langsamen, eleganten Bogen anfängt und sich – entsprechend dem Goldenen Schnitt – immer enger und enger in sich selbst dreht. In der Grafik der Spirale wurde eine Reihe von Rechtecken eingezeichnet, um das Seitenverhältnis zu unterstreichen. Jedes dieser Rechtecke ist rund 0,618 mal so groß wie das nächstgrößere. Wir verlassen die Mathematik an dieser Stelle. Es bleibt noch zu beachten, dass die Spirale nicht symmetrisch ist. Warum spielt das eine Rolle? Für den Künstler dreht sich alles um Ästhetik, und es gibt da etwas an dieser Asymmetrie – besonders der Fibonacci-Spirale –, das uns fasziniert. Seit über zwei Jahrtausenden wird



◀ Canon 1Ds III, 62 mm,  
3,2 s bei f/22, ISO 100  
Island, 2010

sie als ästhetisch ansprechend gesehen. Diese Spirale zwingt uns – wie die Drittelregel auch –, die Anordnung von Elementen im Foto neu zu überdenken und die Dinge dynamischer auszubalancieren, und in manchen Fällen setzt sie das Auge auf einen Spiralpfad, der niemals aus dem Bild führt.

Ich habe einige Artikel gelesen, in denen versucht wird, aus dem Goldenen Schnitt und der Fibonacci-Spirale mehr zu machen, als es in meinen Augen sinnvoll ist. Ich bin mir sicher, dass es seitenweise gute Begründungen gibt, warum diese »göttliche« Proportion so wichtig ist, doch für mich als Fotograf mit wenig Hang zum Akademischen zählt hauptsächlich die Ästhetik. Der Goldene Schnitt oder die Drittelregel helfen mir, das Gleichgewicht meiner Fotos zu beachten. Sie sind ein Ausgangspunkt, eine Eselsbrücke und nicht viel mehr als das. Sie sind keine Formeln oder Schablonen. Jedoch sind sie eine weitere hilfreiche visuelle Stütze, wenn wir die Anordnung der Elemente im Foto erkunden wollen.

Jedes Foto ist anders. Sklavisch diesen Regeln zu folgen, kann mit Leichtigkeit genauso zu schlecht ausbalancierten und Sandkastenförmchen-Fotos führen wie auch zu ausgewogenen und ausdrucksstarken Fotos. Manchmal erinnert mich die in Gedanken über meine Fotos gelegte Spirale daran, dass das Auge einem Pfad folgt. Und wenn dieser Pfad asymmetrisch in einer Spirale nach innen führt, hat der Fotograf eine größere Chance, eine stärkere Bindung des Lesers ans Bild aufzubauen, und zudem eine größere Tiefenwirkung und ein dynamischeres Gleichgewicht zu erreichen.



▲ Nikon D3s, 200 mm,  
1/40 s bei f/2,8, ISO 800  
Maasai Mara, Kenia, 2011

Ich bin pragmatisch beim Umgang mit dem Goldenen Schnitt und der Fibonacci-Spirale. Ich finde ihre Form und Proportion beim Beschreiben, wie unser Auge durch das Bild wandert, hilfreich. Im Falle dieses alternativen Ausschnitts des Porträts, das wir später genauer betrachten werden, wird der Bewegungspfad des Auges durch die Spirale beschrieben, sie startet beim Auge, führt um das Gesicht, den Bogen des Kopfes und hinab zu den Perlen, bevor es wieder zum Auge zurückkehrt.

Weder die Drittelregel noch der Goldene Schnitt sind magisch. Sie sind einfach nur Hinweise, die uns, richtig verwendet, ermutigen, stärkere Kompositionen zu kreieren. Sie sind weder unfehlbar noch unflexibel. Wenn Elemente mit einem großen visuellen Gewicht andere Elemente dominieren, bedürfen sie einer anderen Anordnung im Bild – vielleicht nicht im linken Drittel, sondern im linken Fünftel des Bildes –, um mehr Raum zwischen den Elementen zu lassen. Je mehr Fotografen mit der visuellen Sprache vertraut werden und es zum Standard wird, Elemente entsprechend der Drittelregel zu platzieren, umso mehr wird die Platzierung von Elementen im Zentrum oder nahe am Rand anders wahrgenommen werden. Ein Element zum Beispiel im äußersten Sechstel statt im Drittel des Bildes zu platzieren, kann uns dazu zwingen, es kleiner zu machen und dadurch die Proportionen im Bild zu verändern, was zu einem anderen Ausdruck führt. So wird das kleinere Element am Rand ein anderes Gefühl von Größe vermitteln und dem Umfeld des Elements mehr Spielraum geben. Die sogenannten Regeln zu hinterfragen und herauszufinden, was sie zu unseren Fotos beitragen können, kann uns zu bedeutsameren und ausdrucksvolleren Kompositionen

führen. Die Frage ist nicht, ob diese Hilfsmittel funktionieren. Die Frage ist, was bringt ihre Anwendung für das Aussehen unserer Fotos und somit für das Erlebnis der Leser? Was bringt es für das Gleichgewicht im Bild, die Spannung, die Beziehungen und die Anziehung auf das Auge? Und mit dem Bewusstsein dafür können wir in Übereinstimmung mit unserer Intention wählen, sie anzuwenden oder sie zu ignorieren.

## Beziehungen

Wo wir Elemente im Bild platzieren, ist wichtig, doch mindestens genauso wichtig ist, wie wir Elemente im Verhältnis zueinander anordnen. Wenn man der Annahme folgt, dass alles im Bild eine Bedeutung hat, kommt diese Bedeutung nicht nur durch die bloße Anwesenheit der Elemente und ihrer Position im Bild zustande, sondern auch durch die Beziehung zu anderen Elementen. Wenn wir beispielsweise den Auslöser drücken und aus drei Dimensionen zwei machen, dann werden wir aufgrund unserer Erfahrungen mit Perspektive große Elemente näher empfinden als kleinere Elemente. Dadurch entsteht Tiefenwirkung, jedoch liefert es auch Hinweise an den Leser, dass die größeren Elemente wichtiger oder stärker sind als die kleineren. Wenn Sie die Kamera weiter zur Seite schwenken, vergrößern Sie die Lücke



---

▲ Canon 20D, 17 mm, 1/60 s bei f/10, ISO 800

Vancouver, Kanada, 2005

Mein Blickwinkel in diesem Bild – gerade auf die Köche und Mitarbeiter meines Lieblingsrestaurants zu – zeigt die Beziehungen zwischen den Charakteren am deutlichsten für den Leser. Einer steht und schaut zur Seite, die anderen sitzen und haben eine andere Beziehung zueinander – ihre Blickrichtung und Körpersprache verraten das. Aus anderem Winkel fotografiert hätten sich die Beziehungen im Bild geändert. Durch die frontale Aufnahme sind alle gleich und jeder Blick und jede Geste ist gleichwertig. So können wir jeden Teil im Bild gleich lesen und uns fragen, wieso der eine Mann anders ist als die anderen. Warum steht er passiv und unbeteiligt, während alle anderen im Bild aktiv sind (essen und kommunizieren)? Ist er das schwarze Schaf der Gruppe?

zwischen diesen Objekten und deuten etwas über Distanz an. Ändern Sie Ihre Kameraposition so, dass die beiden Elemente näher aneinanderrücken – sich fast auf einer Linie mit der Kamera befinden –, und die Distanz im Bild schmilzt dahin. Sie würden so eher eine Verbindung zwischen beiden andeuten oder Intimität oder Vergleiche machen. Elemente stehen in Beziehung zueinander und diese Beziehungen sagen bestimmte Dinge aus. Wenn wir uns für eine bestimmte Anordnung der Elemente entscheiden, ist es nicht nur eine Angelegenheit von »es hat mir so gefallen«, sondern von bewusster Kommunikation, was und vor allem wie wir es gesehen haben.

## Blickwinkel, Bildebene und Perspektive

Ich schätze, wenn wir uns all die Abermillionen von Bildern da draußen auf Seiten wie Flickr anschauen würden, wären mindestens 80 % davon aus der Normalperspektive aufgenommen – der Fotograf stand aufrecht und hat die Kamera auf Augenhöhe gehalten. In meinem ersten E-Book, *Ten*, habe ich vorgeschlagen, dass wir die Perspektive des Lesers ändern können, indem wir unsere eigene Perspektive verändern. Ich wünschte, ich hätte es noch etwas weiter getrieben. Unser Blickwinkel verändert die Beziehungen zwischen den Elementen im Bild und dabei meine ich nicht nur unseren eigenen Blickwinkel – ob wir z. B. stehen oder knien –, sondern auch den Kamerawinkel.

Wenn wir unseren Körper bewegen und die Kamera mit ihm oder wenn wir die Kamera nach oben oder unten, links oder rechts kippen, dann ändern wir die Perspektive, was wiederum die Beziehung der Elemente untereinander verändert. Es verändert, wie Linien im Bild verlaufen und auch wie dynamisch diese Linien wirken. Vergessen Sie nicht: In dem Moment, in dem Sie den Auslöser drücken, pressen Sie unsere Welt der drei Dimensionen in eine Ebene. Im entstehenden Foto sind keine Gebäude, Bäume oder Menschen, sondern Linien und Schattierungen, die in einem räumlichen Verhältnis zueinander stehen. Mit dem Drücken des Auslösers wird alles im Bild für immer eingefroren. Ihre einzige Chance, es richtig hinzubekommen, ist, achtsam beim Bildaufbau zu sein, zu lernen, diese Linien und Schattierungen zu sehen und ihre Beziehung untereinander zu erkennen. Das Gute an der Sache: Sie können sie schon sehen – Sie müssen nun nur noch darauf achten.



---

◀ Nikon D3s, 18 mm, 20 s  
bei f/13, ISO 200

---

▼ Canon 1Ds III, 45 mm,  
20 s bei f/8, ISO 200

Vernazza, Italien, 2010

In den Extremen ist es am einfachsten zu sehen, welchen dramatischen Unterschied der Aufnahme-winkel machen kann. Beide Fotos wurden in Vernazza aufgenommen – eines auf Höhe des Wassers und das andere fast genau darüber von einem Aussichtspunkt, viele Meter höher.



»Auch wenn wir die meisten Objekte in einer Szene nicht bewegen können, so können wir sie in Relation zueinander verschieben, einfach indem wir unsere eigene Position verändern.«

Es ist der Mangel an Achtsamkeit, der dafür verantwortlich ist, dass in einem Foto Bäume und Masten aus den Köpfen von Leuten wachsen. Was wir im Sucher gesehen haben, haben wir als dreidimensionale Szene wahrgenommen, und unser Gehirn hat die Entfernung zwischen dem Vordergrund (der Person) und dem Hintergrund (dem Baum) erkannt. Im flachen Foto wird unser Auge getäuscht und als Ergebnis verschmelzen Baum und Mensch. Wenn wir uns dieser Verflachung nur bewusster wären, hätten wir uns etwas zur Seite bewegen können und damit die Perspektive so verändert, dass die Elemente in einer weniger ungünstigen Position gelandet wären.

Falls Sie beim Thema Perspektive im Kunstunterricht gefehlt haben, versuche ich hier, die Grundlagen so gut wie möglich darzulegen, ohne dabei einfach etwas von jemandem, der eine verständlichere Erklärung hatte, abzuschreiben. Uns naheliegende Objekte erscheinen größer und mit zunehmender Entfernung sehen diese Objekte kleiner und kleiner aus, bis sie irgendwann nur noch ein Punkt sind. Den Punkt, an dem das geschieht, nennen wir *Fluchtpunkt*. Mit Parallelen geschieht das Gleiche, sie laufen in der Entfernung zusammen und treffen sich im Fluchtpunkt. Aus diesem Grund werden auch Formen verzerrt – Kreise erscheinen als Ellipsen, Quadrate als Rhomboiden usw. Im Kunstunterricht mussten wir Zeichnungen mit vielen Linien anfertigen, wie etwa solchen, die ich hier über das Bild (auf der nächsten Seite) gelegt habe. Wenn wir uns bewegen und sich unsere Position zum Fluchtpunkt ändert, dann ändert sich unser Verhältnis zu allen anderen Elementen. Und die Beziehung zwischen diesen Elementen untereinander ändert sich. Auch wenn wir die meisten Objekte in einer Szene nicht bewegen können, so können wir sie in Relation zueinander verschieben, einfach indem wir unsere eigene Position verändern.

Eine Veränderung Ihrer Position und damit der Perspektive in Ihren Fotos kann eine normale horizontale Linie in eine Diagonale verwandeln und so die Erscheinung Ihres Fotos und die Bewegungsrichtung der Augen ändern. Sie können Elemente näher zusammenbringen oder weiter auseinanderrücken, was nicht nur die Balance im Bild verändert, sondern auch die Beziehung zwischen den Elementen. Den Aufnahmewinkel zu wechseln, verändert das Gefühl, das das Bild vermittelt, oder es kann einen störenden Hintergrund eliminieren. Diese Veränderungen können beträchtlich sein, doch sie treten nicht automatisch ein. Wir müssen ein Bewusstsein dafür entwickeln. Wo ist unser Hintergrund in Relation zum Vordergrund? Welche Linien entstehen und wie ist das daraus resultierende Gleichgewicht im Bild? Wenn wir aus der Froschperspektive fotografierten, würden wir dann weniger vom Boden sehen und interessantere Linien erhalten?



▲ Nikon D3s, 50 mm, 1/60 s bei f/10, ISO 400

Ligurien, Italien, 2011

Ich habe die Linien in diesem Foto verdeutlicht, um die Perspektive zu zeigen. Beachten Sie dabei zwei Dinge: Erstens, dass die Linien alle zum Fluchtpunkt hin zusammenlaufen. Zweitens, dass sich durch meine Aufnahmeposition der Fluchtpunkt genau hinter dem Model befindet und damit alle Linien die Augen auf sie lenken. Hätte ich meine Position verändert, würden die Linien zwar immer noch im Fluchtpunkt zusammenlaufen, doch würden sie die Augen nicht mehr so stark auf das Model lenken.



Wenn es darum geht, Fotos lesen zu lernen, geht es ans Zerpflücken von Fotos. Es ist anfänglich einfacher, existierende Fotos auseinanderzunehmen, weil die Verflachung bereits geschehen und dadurch ein besserer Ausgangspunkt geschaffen ist. Wenn Sie ein Foto betrachten – wie wir es gleich noch machen werden –, fragen Sie sich, in welcher Weise die Position des Fotografen etwas zum Bild beigetragen hat. Wo stand der Fotograf, wie war seine Position und welche Auswirkung hat das auf die Linien und Elemente im Bild? Wie hätte sich das Bild verändert, wenn der Fotograf eine andere Position eingenommen, z. B. wenn er auf einem Stuhl gestanden oder sich dem Motiv von der Seite zugewandt hätte? Klar, das sind alles »Was-wäre-wenn«-Fragen, aber es ist diese Fähigkeit, kritisch und sogar hypothetisch über existierende Fotos nachzudenken; nur so lernen wir dieses Denken kennen, das wir beim Blick durch den Sucher brauchen.

Unser Verstand ist eines der fotografischen Werkzeuge, denen viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vor Kurzem habe ich einen Kommentar von einem Fotografen im Internet gelesen, der sagte, wenn er über jedes Foto, das er gemacht hat, nachdenken müsste, dann würde er die Fotografie an den Nagel hängen. Gott sei Dank würden Komponisten, Texter, Architekten und Choreografen keinem so unsinnigen Gedanken folgen. Mein Freund Yves Perreault nannte dies vor einiger Zeit *photo parreseux* – französisch für »Fauler Fotograf«. Wie recht er damit hat.

Tiefenwirkung entsteht zu einem großen Teil durch Perspektive. Wir sind es gewohnt, eine zweidimensionale Repräsentation unserer dreidimensionalen Welt zu sehen, und verstehen, dass Objekte bei größerer Entfernung kleiner erscheinen. Das ist eine Konvention der Sprache, die wir in der Fotografie benutzen und mit der wir Tiefenwirkung in unseren Bildern erzeugen können. Doch es ist nicht der einzige Weg. Wir haben uns schon damit beschäftigt, wie Licht zu Tiefenwirkung führen kann. Eine weitere Möglichkeit ist die Anordnung von Vordergrund- im Verhältnis zu Hintergrundelementen, die wir vielleicht nicht physisch bewegen können; doch indem wir uns bewegen und unseren Blickwinkel ändern, ändern wir ihre Position im Bild. Durch die Wahl unserer Objektive können wir diesen Effekt noch steigern, doch an dieser Stelle wollen wir uns auf den Blickwinkel konzentrieren.

Wir hatten bereits die wichtigsten Wege besprochen, auf denen unser Blickwinkel die Beziehung der Elemente im Bild beeinflusst und wie die Gesetze der Perspektive sich dabei auswirken. *Bildebene* ist der formale Begriff für den Winkel, in dem wir die Szene im Foto betrachten. Die Bildebene bestimmt die Perspektive und auch das Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund.

Sie können die Szene gerade fotografieren und die Bildebene wird senkrecht bzw. parallel dazu liegen, oder Sie neigen die Kamera nach oben oder unten und die Bildebene wird entsprechend geneigt. Dabei ist vor allem wichtig, dass die Linien sich im Bild ändern und die Elemente anders ausgerichtet werden.

## Kreative Übung

Fragen Sie sich bei Ihrem nächsten Ausflug mit der Kamera, wie viele unterschiedliche Fotos Sie mit unterschiedlichen Bildebenen machen können. Teilweise bedeutet das, dass Sie sich in und um die Szene bewegen müssen. Gehen Sie in die Froschperspektive und richten Sie die Kamera nach oben, was zu einer dramatischen Bildebene führt und aufragende Objekte übertrieben hoch wirken lässt. Oder fotografieren Sie von ganz nah an einer Wand entlang, was zu einem dramatischen Fluchtpunkt führt. Wenn Sie einen bestimmten Vordergrund gefunden haben, gehen Sie nah ran und weiter weg, drum herum, verändern Sie die Brennweite und achten Sie bei all dem darauf, wie sich der Hintergrund im Verhältnis zum Vordergrund verändert. Dann schauen Sie sich dieses Verhältnis kritischer an und fragen sich, wie es die Aussage des Bildes verändert. Wie wird ein und derselbe Leser diese Fotos unterschiedlich sehen? Was wird er empfinden? Wie wird das Auge unterschiedlich durch das Bild geleitet?

## Balance

Wie wir einen Bildausschnitt wählen und die Elemente darin manipulieren, führt zu einem Gleich- oder auch Ungleichgewicht im Foto. Diese Balance (oder ihr Fehlen) beeinflusst, wie der Leser das Bild erlebt und liest. Das ist einer der Gründe, warum wir die Drittelregel so oft verwendet haben. Das Problem ist, dass auch eine tolle Positionierung eines langweiligen Motivs das Foto nicht interessanter macht. Die Drittelregel kann nur ein anderes Gespür für Balance erzeugen.

Wir haben eine natürliche Neigung, unsere Bilder auszubalancieren, und für den Anfänger ist der einfachste Weg dazu, das Hauptmotiv in der Mitte des Bildes zu platzieren. Das balanciert das Bild aus, wirkt aber statisch. Das



Hauptelement auf eine der gedachten Drittellinien zu verschieben, balanciert das Bild meist ebenfalls aus – je nachdem, was sonst noch im Bild ist und wie viel Anziehungskraft die einzelnen Elemente auf das Auge haben –, doch auf eine *dynamischere* Art. Eine dynamische Balance beschäftigt die Augen und erzeugt Spannung – in manchen Fällen auch das Gefühl von Bewegung – und gibt uns Platz für weitere Elemente im Bild und deren Beziehung untereinander.

Die Beziehung zwischen Elementen hat viel mit Balance zu tun. Der Kern der Balance ist die visuelle Masse oder das Gewicht. Dies ist eine hilfreiche Betrachtungsweise wie auch die von mir bevorzugte Idee der visuellen Anziehung, die etwas mehr mit der Art zu tun hat, wie wir mit den Elementen im Bild interagieren. Als ich dieses Konzept verstanden habe, hat das meine Art zu fotografieren verändert. Aus diesem Grund würde ich mich dem Thema Balance lieber auf dem (Um-)Weg der visuellen Masse bzw. der visuellen Anziehung nähern.

Jedes Element im Bild übt auf das Auge eine Kraft aus und zieht es an. Einige Elemente ziehen mit größerer Kraft als andere. Wenn wir über Balance reden, verwenden wir Metaphern, da wir natürlich nichts aus dem Bild nehmen können und abwiegen. Doch genau das macht das Auge. Wir sehen das Foto und werden von den unterschiedlichen Elementen angezogen. Wir beurteilen die Beziehungen zwischen den Elementen als eher ausbalanciert oder nicht ausbalanciert und erleben das Foto entsprechend. Das ist die Grundlage für die Wahrnehmung der visuellen Masse. Wir bemerken manche Dinge eher als andere. Wenn Sie an Ihrem Küchentisch sitzen und einen Punkt an der Wand anstarren und plötzlich kommen zwei Leute in Ihr Blickfeld, dann bemerken Sie die sich schnell bewegende Person eher als die langsame. Zauberer nutzen dieses Phänomen aus, um kleine, langsame Bewegungen mit einer Hand durch größere und schnellere Bewegungen der anderen Hand zu verschleiern. Ähnlich funktioniert das in Fotos, wo ein großes Objekt das Auge eher anziehen wird als ein kleines. Ein helles Objekt eher als ein dunkles. Ein scharf fokussiertes Objekt eher als ein verschwommen unscharfes. Organische Elemente eher als anorganische und warme eher als kalte. Doch bevor Sie sich das aufschreiben und als feste Fakten betrachten – das sind sie nicht. Der Kontext und Kontraste haben einen großen Einfluss. Während wir normalerweise von größeren, helleren Objekten angezogen werden, wird ein kleiner schwarzer Stein inmitten von großen weißen Steinen das Auge stärker anziehen, weil er das Muster unterbricht. Die »Regeln« der Anziehung müssen immer im Zusammenhang gesehen werden. Kontrast zieht unser Auge an und dieser Kontrast von einem Element gegenüber dem Rest des Bildes gibt dem Element seine visuelle Masse bzw. Anziehungskraft.

---

◀ Nikon D3s, 14 mm,  
1/100 s bei f/10, ISO 200  
Pacific City, Oregon, 2011

Das Bild in Gedanken zu unterteilen und das visuelle Gewicht der beiden Hälften zu beurteilen, hat mir bei meinem Studium der Balance sehr geholfen. In diesem Fall haben mein Freund Dave Delnea und der Fels in der Brandung nahezu die gleiche visuelle Masse – zum Teil, weil unsere Augen sofort auf Menschen reagieren und sich auf sie richten, und zum Teil, weil der Schatten zu seiner visuellen Masse beiträgt und seine Figur größer erscheinen lässt.

»Das Verständnis für visuelles Gewicht lässt sich nicht mithilfe von Formeln erlangen, sondern man muss ein Gefühl dafür entwickeln.«

Das Verständnis für visuelles Gewicht lässt sich nicht mithilfe von Formeln erlangen, sondern man muss ein Gefühl dafür entwickeln. Sie sehen es in einigen Fotos – ein gutes Gespür für Balance, das die Elemente im Bild in perfekter Spannung zueinander hält. Es ermöglicht uns, Elemente im Bild im Verhältnis zu anderen anzuordnen und durch diese Anordnung den Eindruck des Fotos zu ändern. Bilder mit statischem Gleichgewicht strahlen eine gewisse Ruhe aus und werden eher passiv gelesen als Bilder mit dynamischerem Gleichgewicht, die eher bewegter und energiegeladener wirken. Doch auch Ungleichgewicht kann für Fotos etwas Gutes sein – wenn Sie Ihren Leser verwirren oder ein Gefühl für Unruhe oder Chaos erzielen wollen.

Es könnte hilfreich sein, wenn man sich statische und dynamische Balance anhand der beiden Fotos vor Augen führt (gegenüberliegende Seite). Beide habe ich vom gleichen Steg in einer Lagune in Florida aufgenommen. Im ersten ist die Balance statisch, da die Elemente in der linken Hälfte die in der rechten ausgleichen. Der Schwerpunkt liegt mittig und wird durch die weiße Linie angezeigt. Im zweiten Bild musste der Punkt des Interesses weiter nach rechts gelegt werden, um der übrigen Fläche die Möglichkeit zu geben, ihn auszubalancieren. Diese übrige Fläche nimmt mehr als zwei Drittel des Fotos ein. Es ist dynamisch ausbalanciert, weil die größere Fläche einen größeren Hebel hat und so den visuell schwereren rechten Teil ausgleichen kann.

Vergessen Sie nicht, dass Balance sich nicht nur um ein Element im Bild dreht. Es gibt Fotos, die diese Art des eleganten Minimalismus perfekt beherrschen, doch je mehr Elemente Sie einem Bild hinzufügen, umso wichtiger ist es, diese Elemente untereinander auszubalancieren. Die Fotos der drei Steine (Seite 196) zeigen, wie sich visuelle Masse verändert – und damit, wie wir Bilder ausbalancieren –, je nach unseren Entscheidungen, in diesem Fall der Blickwinkel und die Objektivwahl. Betrachtet man die Steine nebeneinander, so liegen sie auf einer horizontalen Linie. Sie haben alle in etwa die gleiche visuelle Anziehung und halten sich das Gleichgewicht. Im zweiten Bild habe ich mich im Bogen zu einem Ende der Steinreihe begeben. Je näher man dabei dem einen Stein kommt, umso weiter entfernt man sich von den anderen und die Gesetze der Perspektive greifen. Der nähere Stein erscheint nun größer im Bild und der entfernteste kleiner. Mit einem Weitwinkelobjektiv wird dieser Effekt noch verstärkt, wenn man näher an den ersten Stein herangeht. Nun öffnen Sie die Blende und erlauben den hinteren Steinen zu verschwimmen, was die visuelle Anziehungskraft des vorderen Steins weiter erhöht. Und je größer die visuelle Anziehung, umso größer ist die Notwendigkeit, diese mit anderen Elementen auszubalancieren.



▲▼ Nikon D3s, 14 mm, 1/40 s bei f/7,1, ISO 400

Pensacola, Florida, 2011

Beim ersten Bild kann man die statische Balance am leichtesten erkennen, wenn man das Bild in Gedanken halbiert. Im zweiten Bild ist die Balance dynamisch und der Gleichgewichtspunkt liegt viel weiter rechts, fast auf einer Drittellinie. Wieder ein Hinweis darauf, dass uns die Drittelregel bei der Balance unterstützt – wenn wir sie nur nicht starr auslegen.





Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie unsere Entscheidungen die Elemente in einer Szene beeinflussen. Es ist auch ein gutes Beispiel dafür, wie der Effekt der Verflachung die Realität im Foto verändert. In Wirklichkeit sind die drei Steine gleich groß. Im zweiten Foto haben die Steine jedoch verschiedene Größen und interagieren mit dem Bildausschnitt und dem Leser als grafische Elemente und nicht als Steine. Das Gehirn des Lesers erkennt wahrscheinlich, dass die drei Steine die gleiche Größe haben und dass die Größenunterschiede nur durch die Perspektive zustande kommen. Das Auge hingegen liest das Bild, so wie es ist, und wird zuerst den am größten erscheinenden Stein anvisieren. Weil das Auge ihn zuerst erblickt, hat er ein größeres visuelles Gewicht und wird beeinflussen, wie Sie das Bild ausbalancieren.

Balance ist nicht ganz leicht zu vermitteln. Ich nehme an, es ist etwas, das von selbst kommt, wenn man anfängt zu verstehen und ein Gefühl für visuelle Masse entwickelt. Um die Balance in einem Bild einzuschätzen, frage ich mich oft, wie hoch – bei maximal 100 % Anziehung im ganzen Bild – der Anteil ist, den jedes einzelne Element auf sich lädt. Es ist nur eine Schätzung, doch wenn ich jedem wichtigen Element einen ungefähren Anteil zuordnen kann, kann ich auch ein Gefühl dafür entwickeln, ob sie das Bild ausbalancieren. Es geht hier nicht um die Mathematik, sondern darum, einen kritischen und bewussten Blick zu entwickeln und zu erkennen, dass ein Element mit großer visueller Anziehung durch etwas anderes ausbalanciert werden muss – selbst wenn es nur eine leere Fläche sein sollte. Ein alter Trick – den man von Zeit zu

Zeit als Übung befolgen sollte – ist, das Bild einfach auf den Kopf zu stellen. Dadurch sieht man unter anderem die Beziehungen zwischen den Elementen auf eine neue Weise. Auch wenn es so anders gelesen wird, da wir es ja in der Annahme aufgenommen haben, dass der Leser es so wie wir lesen wird – also von links nach rechts –, die Balance wird entweder da sein oder nicht.

Negativer Raum ist der Raum in einem Bild, der nicht das eigentliche Motiv ist. Er ermöglicht dem Bild zu atmen und balanciert. Dieser Raum erzeugt einen Kontrast und lenkt das Auge zu den Dingen, die es sehen soll. Negativer Raum hat eine sehr geringe visuelle Masse, doch wenn er groß genug ist, kann er als Gegengewicht zu einem Element dienen – z. B. bei einem nach der Drittelregel platzierten Element. Dahinter steckt das gleiche Konzept, das Designer als Weißraum bezeichnen. Der Name negativer Raum ist etwas ungünstig, denn dieser Raum ist eigentlich positiv, da er eine visuelle Masse hat, das Bild mit ausbalancieren kann und dem Auge Freiraum zum Bewegen gibt. Der negative Raum macht noch mehr als Balance zu bieten, aber ich bringe ihn hier an, weil man ohne diese Betrachtung meinen könnte, dass man immer mehrere Elemente für ein Gleichgewicht braucht. Ein Element reicht aus, wenn man als Gegenspieler den negativen Raum mit seiner eigenen visuellen Masse und Anziehung heranzieht.

## Kreative Übung

Nehmen Sie eins Ihrer Fotos und fragen Sie sich, ob es ausbalanciert ist. Wenn ja, wo kommt die Balance her? Welche Elemente haben eine größere visuelle Masse als andere und was ist das Gegengewicht zu diesem Element (oder diesen Elementen), um das Bild in Balance zu halten? Liegt eine dynamische oder statische Balance vor? Falls sie statisch ist, könnte eine Veränderung der Komposition zu einem dynamischeren, aber trotzdem ausbalancierten Bild führen? Der beste Weg, Balance zu erlernen, ist, sie in so vielen Fotos wie nur möglich zu studieren. Balance erlernt und verbessert man durch Vertrautheit. Wir alle haben ein leicht unterschiedliches Gespür für Balance und diese Einzigartigkeit trägt mit zum Stil eines Fotografen bei.



# Filter

Als ich von analog zu digital gewechselt bin, wurde mir gesagt: »Du brauchst keine Filter in der Digitalfotografie. Du kannst das alles in Photoshop machen.« Mit den Jahren begann ich, die Vorteile zu vermissen, die optische Filter nicht nur für meine Fotos brachten, sondern auch für meinen Arbeitsablauf. Mit Filtern kann ich die Möglichkeiten direkt in der Kamera sehen und mich während der Arbeit inspirieren lassen, was am Ende zu deutlich besseren Fotos führt. Die Einstellung, es später in der Bearbeitung zu korrigieren, hat mich um einige glückliche Missgeschicke gebracht, die ich früher erlebt hatte. Doch vielmehr hat der Verzicht auf Filter die Ästhetik meiner Bilder deutlich verändert. Die Filter zurückzulassen, weil ich es später in Photoshop korrigieren kann, begann sich wie Schummelei anzufühlen. Viel wichtiger aber war, dass ich mich irregeleitet fühlte. Photoshop und andere Bearbeitungsprogramme sind zweifelsfrei starke Werkzeuge und haben ihre Berechtigung. Doch es gibt Sachen, die die richtigen optischen Filter mit deutlich weniger Aufwand erzielen können als Photoshop, und es gibt einige Filtereffekte, die einfach in Photoshop nicht nachzuahmen sind, wie etwa die Effekte von Polarisationsfiltern.

---

◀ Canon 5D II, 85 mm, 1/400 s bei f/4, ISO 400

Vancouver, Kanada, 2008

Der negative Raum in diesem Foto kommt vom Nebel, der die Frachter in der English Bay in Vancouver an einem der seltenen Tage mit Schnee umgibt. Die drei Bänke werden ein bisschen von den zwei Frachtern widergespiegelt, die scheinbar schweben und von den eleganten Grautönen des Nebels ausbalanciert werden. Negativer Raum lässt das Auge frei wandern und balanciert das Bild aus. Warum er negativ genannt wird, weiß ich nicht, aber ich überlege, eine Petition einzureichen.



---

◀ Nikon D3s, 60 mm, 10 s bei f /22, ISO 100, Singh Ray dreistufiger Graufilter und dreistufiger Grauverlaufsfilter mit hartem Verlauf

Wenn wir akzeptieren, dass das Aussehen eines Fotos einen Einfluss darauf hat, was wir mit dem Foto aussagen, dann müssen wir auch akzeptieren, dass die Werkzeuge, die das Aussehen eines Fotos beeinflussen, Einfluss darauf haben, wie wir sie lesen. Es sind Werkzeuge, mit denen wir Sätze in der visuellen Sprache bilden können. Schauen Sie sich die zwei Fotos an, die ich bei Cape Foulwind in Neuseeland gemacht habe. Sie wurden innerhalb weniger Minuten aufgenommen. Das erste Bild sieht so aus, wie ich es mir vorgestellt habe, ohne dass ich in der digitalen Dunkelkammer mehr gemacht hätte, als leicht am Kontrast und an der Belichtung zu schrauben. Ich habe es mit einer Kombination aus einem dreistufigen Graufilter und einem dreistufigen Grauverlaufsfilter aufgenommen. Dadurch konnte ich den Himmel abdunkeln, wodurch ich Überbelichtung und Verlust von Details verhindern konnte, aber auch längere Belichtungszeiten einsetzen, um das Wasser verwischen zu lassen. Das zweite Bild ist das Beste, was ich in der Kamera erreichen konnte, ohne Filter einzusetzen. Der Unterschied, wie sich beide Bilder anfühlen, ist groß, da beide unterschiedlich aussehen. Die Stimmung ist eine Funktion des Aussehens des Fotos. Das Aussehen ist unterschiedlich, da mir die Filter ermöglichen, völlig anders als ohne Filter zu agieren.



---

◀ Nikon D3s, 60 mm, 1/2 s bei f /22, ISO 100, ohne Filter  
Cape Foulwind, Neuseeland, 2010



---

◀ Nikon D3s, 24 mm, 30 s  
bei f/16, ISO 400

Cinque Terre, Italien, 2011

Drei Fotos von Manarola, eines der Dörfer von Cinque Terre. Die ersten zwei zeigen den Singh Ray Gold'n'Blue-Polfilter in Aktion, auf verschiedene Positionen gedreht, wodurch die Farbe des Lichts verändert wird. Das dritte Foto zeigt die Szene ohne den Filter. Jedes dieser Fotos zeigt die gleiche Szene mit einem anderen Ausdruck und schafft eine unterschiedliche Stimmung.



Graufilter, ob voll oder mit Verlauf, erweitern die Fähigkeiten der Kamera, die Werkzeuge zu nutzen, die sie hat, und ermöglichen so längere Verschlusszeiten oder weiter geöffnete Blenden. Im ersten Foto hier ermöglicht die längere Verschlusszeit, dass das Wasser verwischt, was nicht nur einen Effekt auf die Emotion des Fotos hat, sondern auch den Schwerpunkt verändert. Es hat einen isolierenden Effekt, der das Bild vom Wirrwarr der einzelnen Wellen und des Bodens befreit. Dieser Unterschied ermöglichte mir eine einfachere Komposition der ansonsten chaotischen Szene. Durch die längere Verschlusszeit konnte ich mehr Farbe und die stimmungsvollen Wolken ins Bild bekommen. Bedenken Sie, dass beide Bilder nur so minimal nachbearbeitet wurden, dass es vernachlässigbar ist. Der Aufwand, der in Photoshop notwendig wäre, um aus dem zweiten Bild auch nur annähernd etwas wie das erste Bild zu erhalten, wäre enorm, nicht zu reden von der verlorenen Unverfälschtheit. Die Fotos vermitteln ein anderes Gefühl, weil sie anders aussehen. Sie sagen andere Dinge aus, weil sie andere Wörter nutzen. Die allgemeine Bewegung hin zu mehr Nachbearbeitung und weg von der Arbeit mit der Kamera hat uns, in Verbindung mit den Vorteilen, weniger Ausrüstung herumzutragen, dazu gebracht, uns von den Möglichkeiten unseres Hobbys weiter zu entfernen. Ich trage derzeit ein schwereres Stativ als je zuvor mit mir herum und gehe fast nie ohne meine Filter aus dem Haus, aber meine Arbeiten sind ausdrucksvoller geworden und ich habe ein größeres Spektrum von kreativen Optionen zur Verfügung als je zuvor.

Auch Polarisations-/Polfilter können den Wortschatz der visuellen Sprache um Worte erweitern, die nicht so einfach (wenn überhaupt) in der Dunkelkammer produziert werden können. Polfilter können Spiegelungen reduzieren und den emotionalen Eindruck eines Fotos deutlich verändern. Stimmt, den Sättigungseffekt des Polfilters auf die Farben kann man bei der Bearbeitung nachahmen, doch Spiegelungen lassen sich nicht ohne Weiteres so entfernen, wie ein Polfilter das ermöglicht. Es sind alles kleine Details, doch diese scheinbaren Kleinigkeiten machen den Unterschied zwischen Bildern aus, die genau das ausdrücken, was wir sagen wollten, und Bildern, die dem nur nahekommen. Nuancen und kleine Details sind alles. Dichter wählen ihre Worte sehr bedacht.

Andere Polfilter, wie der Singh Ray Warming-Polfilter oder der Gold'n'Blue-Polfilter, spielen mit Licht und ändern die Farbwirkung. Der Gold'n'Blue ist einer meiner Favoriten, auch wenn die Gefahr besteht, ihn zu oft einzusetzen, so kann er eine Wirkung im Foto erzielen, die ich in Photoshop niemals erfolgreich nachahmen kann.

## Kreative Übung

Das Beste, was Sie tun können, um mit Ihren Werkzeugen vertraut zu werden, ist, Zeit mit ihnen zu verbringen. Ich schlage zwei Übungen vor. Die erste ist, einfach mit jeder Brennweite Zeit zu verbringen. Wenn Sie ein Zoomobjektiv haben, kleben Sie den Zoomring mit Klebeband ab. Verbringen Sie je eine Woche mit 24 mm, dann 50 mm, dann 85 mm und letztendlich 200 mm. Machen Sie sich mentale Notizen. Worin sind diese Brennweiten gut und wo liegen die Herausforderungen? Welche Blickwinkel bringen sie ins Foto ein, was machen sie mit den Linien? In dieser Woche nutzen Sie nur eine Brennweite. Die zweite Übung ist, dass Sie eine Woche lang jede Szene mit mindestens drei unterschiedlichen Brennweiten fotografieren. Achten Sie genau darauf, wie jede Brennweite das Aussehen der Szene beeinflusst, Sie zwingt, Ihren Standpunkt zu ändern, und wie sie die Botschaft des Bildes verändert.

---

► Nikon D3s, 24 mm, 1/60 s  
bei f/3,5, ISO 800

Nevada, 2011

Mir gefiel das Chaos dieser Pflanze und ich wollte es zeigen, jedoch ohne von der Blüte abzulenken und das Chaos das Bild dominieren zu lassen. Eine geringe Schärfentiefe ermöglichte mir, eine Textur und dezente Linien zu schaffen, aber gleichzeitig die visuelle Anziehung dieser Elemente gering zu halten. So konnte ich das Wirrwarr der Blätter zeigen, ohne das Bild zu chaotisch werden zu lassen.



## Fokus

Wenn Kunst auf etwas zeigt, dann verändert das, worauf wir fokussieren – und wie sehr wir darauf fokussieren –, entscheidend die Botschaft und Bedeutung eines Fotos. Mir ist bewusst, dass ich viel davon schon im ersten Teil dieses Buchs abgehandelt habe. Mein Ziel dabei war, die Aufmerksamkeit auf diese technischen Angelegenheiten zu lenken. In diesem Buch ist es nun mein Ziel, darüber zu reden, was diese Möglichkeiten in unseren Fotos kommunizieren können. Stellen Sie sich vor, Sie sehen etwas am Horizont und weisen einen Freund mit einer wilden, unspezifischen Geste darauf hin. Er sieht, dass Sie irgendwohin zeigen, schaut in die grobe Richtung und kann immer noch nicht sehen, was Sie meinen. Sie beide erleben die Situation sehr unterschiedlich. Sie zeigen und er rätselt. Fotos können genauso sein. Der Fotograf sieht etwas und macht ein Foto, um zu sagen: »Schau her.« Doch wenn er nicht klar und deutlich zeigt, sehen wir nichts, sondern erleben die Frustration des einfachen Schauens.

Der Fokus – speziell unsere Wahl, auf was wir fokussieren, wie viel wir fokussieren und entlang welcher Ebene – bestimmt, was die Betrachter anschauen und wie sie unsere Bilder lesen.

Die Schärfentiefe legt fest, wie viel in einem Bild im Fokus liegt. Gekonnt eingesetzt, ist sie ein starkes Werkzeug, um die Aufmerksamkeit zu lenken und das Auge im Bild anzuziehen bzw. wegzuschieben. Doch das ist nicht der einzige Sinn der selektiven Schärfe. Wir behandeln die Schärfentiefe später noch genauer, wenn wir die ästhetische Belichtung diskutieren – unsere Entscheidungen über die Schärfentiefe sind zwangsläufig mit den Entscheidungen, wie wir ein Foto belichten, verknüpft –, daher richten wir unseren Blick vorerst auf ein anderes wichtiges, jedoch oft verkanntes Thema: die *Schärfeebene*.

Wenn Sie mit einer SLR fotografieren, liegt die Schärfeebene auf der gleichen Ebene wie der Film bzw. der Sensor. Wenn Sie auf etwas fokussieren, das parallel zur Filmebene liegt, wie etwa eine Wand direkt vor Ihnen, dann ist die ganze Wand von links nach rechts, von oben nach unten scharf. Sie können diesen Effekt sehen, wenn Sie beim Porträt eine geringe Schärfentiefe nutzen und Ihr Model nicht frontal, also parallel zur Filmebene, in die Kamera blickt. Sie können dann ein Foto erhalten, bei dem nur ein Auge scharf ist. Alte Plattenkameras waren in dieser Hinsicht flexibler, da wir mit den SLR eine feste Film- bzw. Sensorebene haben. Mich wundert, dass Tilt-Shift-Objektive, die uns von dieser Beschränkung befreien und uns mehr Freiheit dabei geben, wie und auf was wir fokussieren, nur als Spezial- oder Architekturobjektive angesehen werden.

Die Tilt-Shift-Objektive bieten die Möglichkeit, die Ästhetik der Bilder zu verändern, und sind es daher wert, nicht nur als Spezialobjektive in Betracht gezogen zu werden, sondern als Erweiterung unserer Möglichkeiten, das Aussehen unserer Fotos zu beeinflussen. Diese Objektive können einschüchternd wirken, doch leihen Sie sich eins für ein paar Stunden aus und die Scheu wird verfliegen; Sie werden beginnen, die Möglichkeiten zu sehen. Einfach gesagt kann ein Tilt-Shift-Objektiv – für gewöhnlich nur manuell fokussierbar in den Brennweiten 17 mm, 24 mm, 45 mm oder 85 mm – zwei charakteristische Bewegungen durchführen. Die erste ist der Tilt, der dem vorderen Teil des Objektivs erlaubt, eine kreisförmige Bewegung auszuführen, und so die Schärfeebene verändert. Die zweite ist der Shift, der Ihnen ermöglicht, das Objektiv nach oben oder unten, rechts oder links zu bewegen, und damit sowohl den Winkel beeinflusst, in dem Sie die Kamera halten müssen, um ein Objekt zu fotografieren, als auch den Verlauf von Linien. Der

beste Weg, dies zu verstehen, ist, sich einige Fotos anzusehen und es dann selber auszuprobieren.

Tilt-Shift-Objektive haben etwas mit der visuellen Sprache zu tun, weil sie mehr Kontrolle ermöglichen. Je mehr Optionen wir haben, das Aussehen unserer Fotos zu verändern, umso mehr Freiheit haben wir bei dem, was wir mit unseren Fotos sagen. Ich habe erstmals auf meiner ersten Reise nach Island mit einem 24-mm-TS-Objektiv experimentiert. Ich wollte lernen, damit umzugehen, und wusste, der beste Weg war, es auf die Kamera zu schrauben und damit zu spielen. Die zwei Wochen in Island waren die Gelegenheit dazu. Während die TS-Objektive oft für den bekannten Miniatureffekt eingesetzt werden, kann dieser Effekt schnell in den Vordergrund rücken, statt Fotos zu schaffen, die tatsächlich etwas aussagen. Ein Foto, das Aufmerksamkeit erregt, weil es einen neuen Effekt nutzt, ist etwas anderes als ein Foto, das mit spezifischen Werkzeugen und dem entsprechenden Wissen, was damit ausgesagt werden kann, geschaffen wurde. Bei meinen Island-Bildern konnte ich diese Illusion der Miniatur einsetzen und dadurch das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt kommentieren. Selektive Schärfe auf von Menschenhand geschaffenen Elementen und das Platzieren dieser Elemente auf einer gekippten Schärfenebene lässt sie klein wirken, genauso wie ich es in Island empfunden hatte. Island ist ein riesiges Land und auch wenn ich viele traditionellere Landschaftsfotos gemacht habe (das Canon EF 24 mm f/3,5 TS/E ist ein außergewöhnlich scharfes Objektiv und kann auch ohne Tilt-Shift wie ein normales Objektiv verwendet werden), war es die Winzigkeit des Menschen in der Landschaft, die mich am meisten bewegt hat. Mit diesem Objektiv konnte ich genau das kommunizieren. Bei der Bandbreite der zur Verfügung stehenden Brennweiten gibt es keinen Grund, warum Tilt-Shift-Objektive nicht auch für Porträts verwendet werden könnten oder für Sport, wie die großartige Arbeit von Vincent Laforet beweist.

TS-Objektive sind nicht die einzigen Instrumente für selektiven Fokus, und ihr Preis macht sie für viele unerschwinglich. In den letzten Jahren hat der Lensbaby-Hersteller diese Lücke geschlossen und selektive Fokus-Objektive geschaffen, die große kreative Möglichkeiten erschwinglich machen. Ich habe schon oft ein Lensbaby auf meine Kamera geschraubt und damit experimentiert. Auch wenn es leicht ist, sie als Spielzeug zu betrachten, so verändern sie doch die Ästhetik der Bilder und können andere Schärfenebenen schaffen. Daher ist ihr Einsatz durchaus eine Überlegung wert, wenn Sie sich Ihrem Motiv auf einem weniger traditionellen Weg nähern oder selektiv auf etwas zeigen und sagen wollen: »Schaut auf das hier und nicht auf das.«



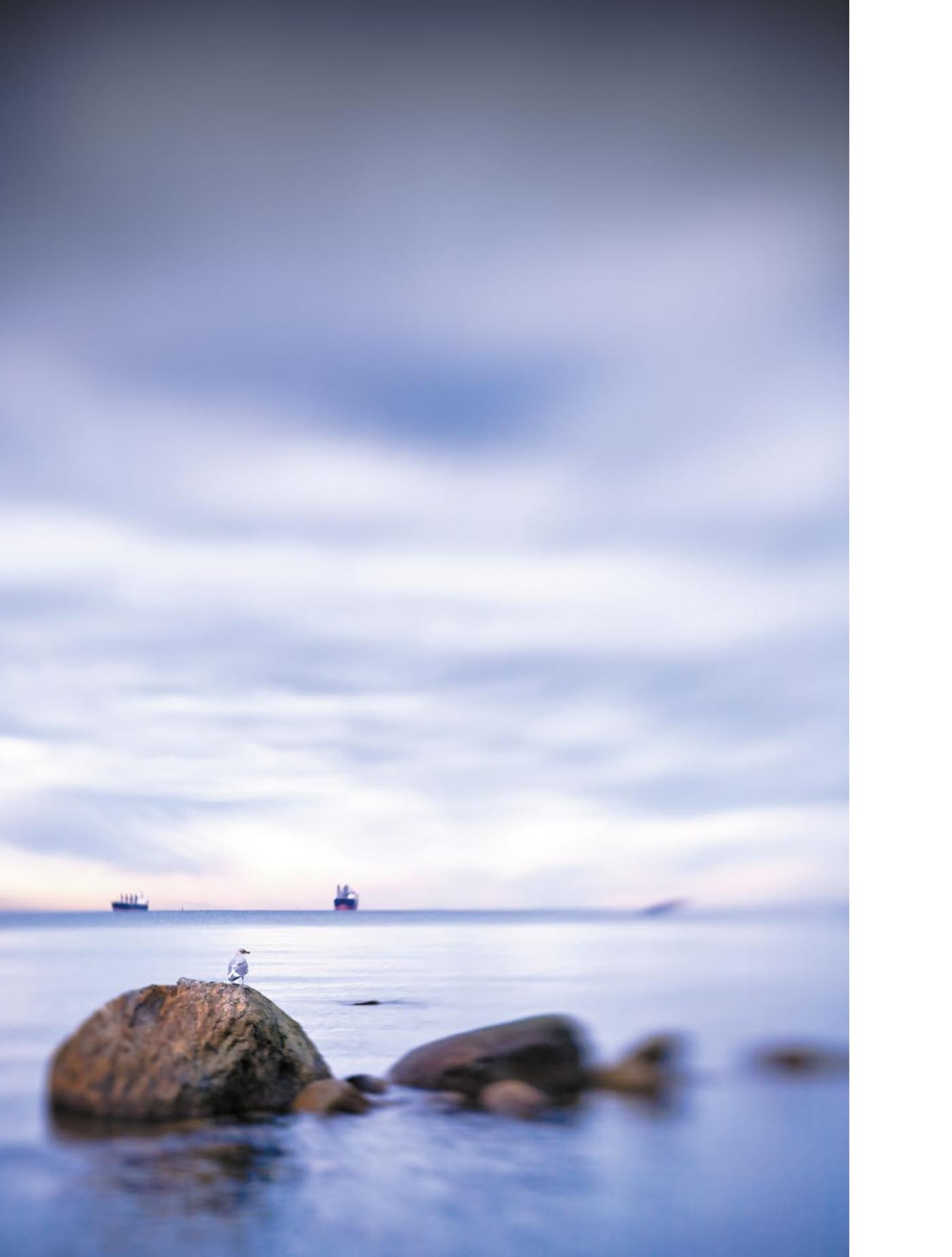
---

◀ Canon 1Ds III,  
24-mm-TS-Objektiv, 1/640 s  
bei f/4, ISO 100

Island, 2010

Der selektive Fokus des Tilt-Shift-Objektivs lässt mich in einer spezifischeren Weise auf mein Motiv zeigen. Hier wollte ich die Anwesenheit von Tourismus in der ansonsten großartigen Landschaft Islands zeigen. Ich mag nicht nur die Möglichkeit, selektiv auf etwas zu zeigen, sondern auch die Illusion des Miniatureffekts, der mir ermöglicht, meinen Eindruck der trivialen Präsenz des Menschen an Orten wie Island darzustellen.





## Kreative Übung

Versuchen Sie, sich für ein Wochenende ein Tilt-Shift-Objektiv auszuleihen. Spielen Sie damit und testen Sie alles aus. Passen Sie aber genau auf, welche Veränderungen im Bild je nach verwendeter Einstellung auftreten. Zwar bietet ein TS-Objektiv nicht die Kontrollmöglichkeiten einer Plattenkamera, aber es wird Ihnen ein größeres Verständnis für die Schärfebene ermöglichen, unabhängig davon, ob Sie jemals wieder ein solches Objektiv verwenden werden. Sie werden ein Bewusstsein für die Schärfebene entwickeln und auch wenn Sie das in Ihrer Kamera nicht direkt nutzen können, so bringt es Sie dazu, die Kamera auf eine neue Weise einzusetzen, neue Winkel auszuprobieren und dadurch neue Wege zu gehen.

## Belichtung

Als ich anfang zu fotografieren, hatte ich eine Kleinbildkamera mit einem Belichtungsmesser, der nur wenig mehr war als eine Nadel, die sich zwischen den Symbolen + und – bewegte. Ich lernte als Erstes den Blendenring oder das Verschlusszeiträdchen so lange zu drehen, bis die Nadel in der Mitte stand. Dann merkte ich, dass der Belichtungsmesser fehleranfällig war, und ich lernte grob das Zonensystem zu nutzen und konnte damit ein paar Blendenstufen bei hellen Szenen hinzufügen und bei dunklen ein paar abziehen. Es schien zu funktionieren. Wenn ich einen bestimmten Effekt erzielen wollte, habe ich die Verschlusszeit herunter- oder heraufgesetzt, doch mein Verständnis der Belichtung war einzig technisch und immer hauptsächlich darauf ausgerichtet, die richtige Menge Licht in die Kamera zu lassen. Ich brauchte Jahre, um zu begreifen, dass es einzig in meiner Verantwortung lag, das Foto so aussehen zu lassen, wie ich es wollte.

---

◀ Canon 5D II, Lensbaby Composer, 1/640 s bei f/4, ISO 100

Vancouver, 2008

»Jede gewählte Belichtung hat potenzielle Effekte auf das Aussehen und die Bedeutung unserer Fotos. Nur wir wissen, welche Kombination zu dem Foto führt, das wir vor unserem geistigen Auge sehen und fühlen.«

## Ästhetische Belichtung

Die richtige Menge Licht in die Kamera zu lassen, ist immer noch wichtig. Es ist jedoch nur ein Weg, wie wir ein Bild erzeugen; es ist nicht das Ziel. Wenige Menschen reagieren auf ein Foto, weil die Belichtung perfekt ist. Für jede gewünschte Belichtung steht eine Reihe von Kombinationen zur Verfügung, basierend auf Ihrer Wahl der Blende, der Verschlusszeit und des ISO-Wertes. Unsere Auswahlmöglichkeiten bedeuten, dass wir Kriterien brauchen, um diese Entscheidungen treffen zu können und es nicht einfach der Automatik zu überlassen. Daher sollten wir die Ästhetik als Grundlage für die Belichtung nehmen, die Belichtungseinstellungen also danach auswählen, welches Aussehen sie dem Foto verleihen. Jede gewählte Belichtung hat potenzielle Effekte auf das Aussehen und die Bedeutung unserer Fotos. Nur wir wissen, welche Kombination zu dem Foto führt, das wir vor unserem geistigen Auge sehen und fühlen. Natürlich wollen Sie die richtige Lichtmenge, und das allein bestimmt schon das Aussehen des Fotos – z. B. kann eine Unterbelichtung um eine Stufe die Farben kräftiger wirken lassen. Doch weil die Mittel, die wir nutzen, um die gewünschte Belichtung zu erhalten, noch so viel mehr beeinflussen, beschneiden wir unsere Ausdrucksmöglichkeiten mit einer rein technischen Sichtweise. Die große Frage, wie bei jeder Entscheidung, sollte zuerst sein: »Wie möchten wir, dass es aussieht?«

Wissen Sie für jede Entfernung in etwa, wie tief die Schärfentiefe für eine bestimmte Blende ist? Ich möchte jetzt nicht, dass Sie die hyperfokalen Entfernungen auswendig lernen. Sie sollen nur die Effekte der verschiedenen Blenden gut genug verstehen, damit Sie sich der Unterschiede zwischen  $f/2,8$  und  $f/8$  und  $f/22$  bewusst sind, da die daraus resultierenden Fotos anders aussehen und anders gelesen werden. Das sind ästhetische Entscheidungen, die Sie treffen sollten und nicht die Kamera. Die eine Blende liefert eine Schärfentiefe, die die andere nicht zustande bringt. Manche Blenden (für





gewöhnlich geschlossene wie  $f/16$  oder kleiner) bilden kleine Punktlichter mit Sternstrahlen ab. Ob Sie diesen Effekt wünschen oder nicht, beeinflusst Ihre Entscheidung für eine bestimmte Blende. Gleiches gilt für Verschlusszeiten. Sind Sie sich der visuellen Auswirkung der Verschlusszeit beim Fotografieren bewusst? Es muss für Ihr Foto nicht unbedingt von Bedeutung sein, doch Sie sollten sich dessen trotzdem bewusst sein. Wenn es keinen Einfluss hat, können Sie diese Wahl der Kamera überlassen und die Zeitautomatik einstellen, während Sie sich um die Entscheidungen kümmern, die einen Einfluss auf dieses Bild haben. Doch auch diese Wahl müssen Sie treffen. Möchten Sie, dass das Foto Bewegung kommuniziert? Wissen Sie, wie ziehende Wolken bei

---

▲ Canon 1Ds III, 153 mm,  
1/25 s bei  $f/10$ , ISO 200  
Lamayuru, Indien, 2010

Die Belichtung mit der gewünschten Ästhetik im Kopf – in diesem Fall laut Kamera unterbelichtet – hat mir ermöglicht, diese intensiven Farben des letzten Tageslichts auf den Gipfeln über Lamayuru im Himalaja festzuhalten.



▲ Canon 1Ds III, 85 mm, 1/125 s bei f/2,5, ISO 800  
Bhaktapur, Nepal, 2010

Mein Canon 85 mm f/1,2 hätte die Töpfe im Vordergrund komplett verschwimmen lassen können, doch es ist wichtig, im Kopf zu behalten, dass die Leser genug visuelle Hinweise brauchen, um zu erkennen, worum es geht. Bei f/2,5 lässt mich der schmale Schärfbereich den Töpfer immer noch isolieren und meine Nähe zu ihm ausdrücken, als wenn ich meinen Kopf durch sein Fenster gesteckt hätte (was der Fall war). Die Schärfentiefe ist nicht einfach nur schön oder verringert Ablenkungen. Sie erinnert uns auch an unsere Unfähigkeit, auf kurze Distanz scharf zu sehen, und vermittelt dem Leser ein Gefühl von Anwesenheit.

einer dreiminütigen Belichtung erscheinen? Oder wie sich eine lange Belichtungszeit beim Blitzen auswirkt? Jede dieser Entscheidungen verändert die Wirkung des Fotos und lässt es andere Dinge aussagen.

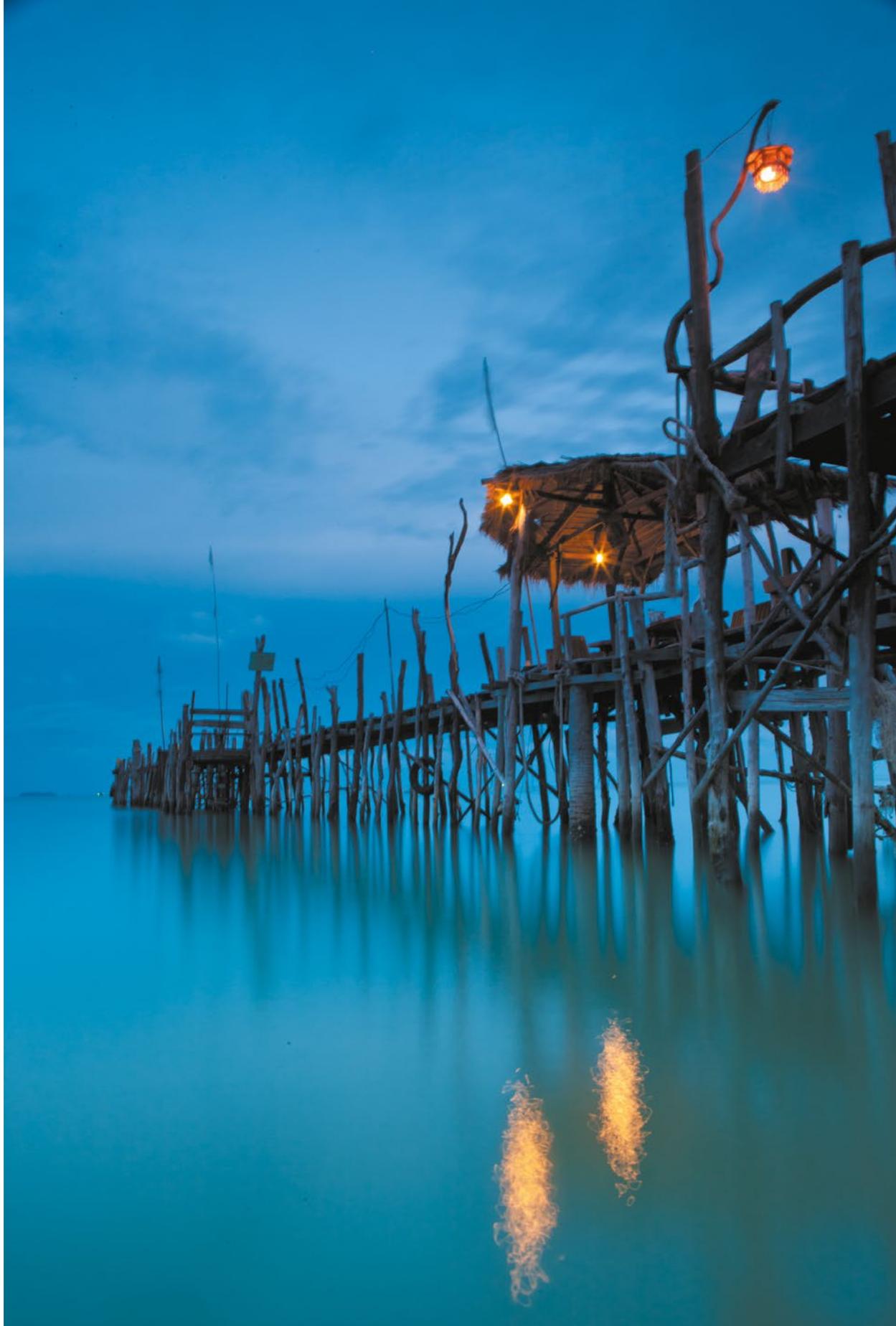
## Schärfentiefe

Mit Schärfentiefe können wir die Aufmerksamkeit des Lesers lenken und ihm sagen, dass bestimmte Dinge im Bild wichtiger sind als andere. Technisch wird beim Schließen der Blende (f/22 statt f/2,8) die Blendenöffnung kleiner und dadurch nimmt die Schärfentiefe zu. Das bedeutet, dass mehr im Bild scharf abgebildet wird. Wenn Sie die Blende weit öffnen (f/2,8 statt f/22), wird die Schärfentiefe deutlich kleiner, was heißt, dass weniger im Bild scharf wird. Das Resultat sind zwei sehr unterschiedliche Bilder.

Wenn Sie die Schärfentiefe festlegen, dann fragen Sie sich, was wird scharf sein und was nicht, und wie unscharf werden diese Elemente sein. Was wird die Beziehung zwischen den scharfen und unscharfen Elementen aussagen? Wenn Sie auf die Braut fokussieren und den Bräutigam im Hintergrund unscharf werden lassen, was sagt das Foto dann über ihre Beziehung aus? Es ist vielleicht nicht so wichtig, was Sie versuchen auszusagen, sondern was die Leser in dem Bild sehen. Die Mehrzahl der Leute, die keine

► Canon 1Ds III, 24 mm, 30 s bei f/20, ISO 200  
Kho Samet, Thailand, 2010

Dieser Pier in Thailand ist einer meiner Lieblingsplätze. Er ist aus Resten zusammengeschustert, scheint jeden Moment zusammenzufallen und ist schier endlos. Eine geringe Schärfentiefe, die den Pier mit dem Horizont verschmelzen würde, war es daher nicht, was ich wollte. Als positiver Nebeneffekt erlaubte mir die kleine Blende längere Verschlusszeiten, ohne dass ich meine Graufilter herauskramen musste. Doch es war mein Wunsch nach einer endlosen Schärfentiefe, der meine Blendenwahl entschied.



---

► Canon 5D II, 85 mm,  
1/4 s bei f 14, ISO 100  
Kathmandu, 2010

Hochzeitsfotografen sind, wird aus diesen Entscheidungen eine Bedeutung ableiten. Hier geht es nicht um richtig oder falsch, gut oder schlecht. Es geht nur darum, wie das Bild gelesen wird. Den Bräutigam so stark unscharf werden zu lassen, dass er unbedeutend und nicht identifizierbar erscheint, kann das beeindruckende Bokeh Ihres neuen 85-mm-f/1,2-Objektivs demonstrieren, doch es ist vielleicht nicht die Aussage, die dem Brautpaar am Herzen liegt. Als Fotografen wird uns langweilig, wenn wir immer wieder ähnliche Motive fotografieren, wir dürsten nach Dingen, die uns anregen, Neues auszuprobieren. Denken Sie daran, wir spielen mit Sprache; Sie können so viel spielen, wie Ihnen lieb ist, doch die Leute werden die Dinge so lesen, wie sie wollen. Der Moment, in dem der Autor sein Publikum vergisst und zu schlau wird, ist der Moment, in dem er anfängt, die Leute, zu denen er eigentlich sprechen wollte, zu befremden.

## Verschlusszeit

---

► Canon 1Ds III, 28 mm,  
1/4 s bei f 22, ISO 100  
Kathmandu, 2010

Auch die Verschlusszeit kann das Aussehen von einem Foto zum anderen entscheidend verändern. Uns allen wurde gesagt, dass kurze Verschlusszeiten Bewegungen einfrieren und längere zu Bewegungsunschärfe führen. Doch uns wird selten gesagt, dass diese Entscheidungen die Weise, in der unsere Bilder gelesen und empfunden werden, dramatisch verändern. Eine lange Verschlusszeit kann den Lauf der Zeit andeuten oder auch zur Freistellung genutzt werden. Im letzten Jahr in Kathmandu hatte ich meine Probleme, einen blinden Mann zu fotografieren, der jeden Tag zum Betteln kam. Die Passanten liefen den ganzen Tag an ihm vorbei und würdigten ihn selten eines Blickes. Mich beeindruckte der Kontrast. Da war ein blinder Mann, der nicht gesehen wurde, und ich wollte dies zeigen und die Isolation, die er meiner Meinung nach fühlen musste. Meine ersten Fotos mit kurzen Verschlusszeiten waren statisch und fühlten sich leer an. Doch dann begann ich, die Verschlusszeiten zu verlängern, und die Passanten verschwammen. Wer sie waren, spielte keine Rolle – der Blinde konnte sie nicht sehen und sie wollten ihn nicht sehen. Für ihn waren sie vermutlich nur eine Geräuschkulisse, keine Individuen, sondern eine gleichbleibende Masse. Das wollte ich zeigen und später das Gleiche auch mit einer anderen Bettlerin im gleichen Viertel. Ich wollte eine visuelle Verbindung zwischen beiden Fotos schaffen und auch meine Gedanken und Gefühle über diese zwei Menschen – unbeachtet in der Masse – ausdrücken. Nur durch die langsame Verschlusszeit ist mir das gelungen.



Es gibt viele Möglichkeiten, die Verschlusszeit – und den daraus resultierenden Kontrast zwischen verwischt und eingefroren – einzusetzen, um etwas auszudrücken. Vom Wind bewegtes Gras als Basis eines unbeweglichen Baums, auf den Wellen schaukelnde Boote neben einem festen Pier. Je größer der Kontrast zwischen den beiden, umso stärker sind die Implikationen. In den zwei Bildern mit den Bettlern wird die Bewegung der Passanten dadurch deutlich, dass die fest stehenden Elemente im Bild – die Straße, die Gebäude, die Bettler selbst – einen Referenzpunkt abgeben. Erst durch diese Referenz kann der Leser die Bilder entsprechend interpretieren. Wenn man sie wegnehmen würde, wären die Bilder nur ein bedeutungsloser Wischwasch. (Das funktioniert auch mit Farben. Wenn Sie die Farbe eines Elements kräftiger erscheinen lassen wollen, setzen Sie es neben etwas mit blassen Farben. Wenn Sie kalte Farben kälter erscheinen lassen wollen, setzen Sie sie neben warme Farben.)

## Kreative Übung

Spätestens jetzt ist es an der Zeit, die Kamera für mindestens eine Woche lang aus den Programmmodi in den manuellen Modus umzustellen. Ich weiß, das ist für manche unter uns Angst einflößend, doch so haben wir früher unser Handwerk gelernt. Und wenn ich als 14-Jähriger damit fertig werden konnte, dann werden Sie es erst recht schaffen. Das Ziel ist, dass Ihnen bewusst wird, wie Blende und Verschlusszeit – und auch ISO – das Aussehen Ihrer Bilder beeinflussen und dass es tatsächlich möglich ist, sie bewusst zu wählen. Und wo Sie schon einmal im manuellen Modus sind und die Einstellungen sowieso selber treffen müssen, ist es nun auch an der Zeit, sich bei jedem Bild die Frage zu stellen, welche Einstellungen Sie wählen wollen und warum. Nach einer Woche können Sie, falls Sie wollen, wieder in einen Programmmodus wechseln, doch versuchen Sie die Zeitautomatik zu nutzen, die Ihnen zumindest die Blendenwahl überlässt. Dies könnte Ihnen dabei helfen, im Bewusstsein zu behalten, dass es Ihre ästhetischen Entscheidungen sind und keine technischen Entscheidungen der Kamera.

Falls das alles für Sie etwas einschüchternd wirkt, vergessen Sie nicht, dass dies ein schwieriges Handwerk ist und die meisten von uns Jahre brauchen, um uns – endlich! – von der Tyrannei dieser verflixten Knöpfe zu befreien. Der einfachste Weg ist, viel zu fotografieren und mit den Werkzeugen so vertraut zu werden, dass sie beim kreativen Prozess nicht mehr im Weg stehen. Fotos zu studieren ist auch wichtig. Ein Foto anzusehen und zu erkennen, dass die Empfindungen, die es auslöst, durch die geringe Schärfentiefe oder die lange Verschlusszeit hervorgerufen werden, macht uns die visuelle Sprache vertrauter und hilft uns, den Übergang vom technischen Verständnis hin zu dem Wissen zu vollziehen, wie sich Bilder anfühlen, wenn sie auf eine bestimmte Art gemacht wurden. Wenn sich jemand ein Foto ansieht, dann interessiert er sich nicht im Geringsten dafür, wie es gemacht wurde, sondern nur dafür, was es ihm sagt und wie er es empfindet. Dazu müssen Sie Ihre Werkzeuge bewusst und gekonnt einsetzen können.

## Der weitere Weg

Wir haben uns bis hierher durch die visuelle Sprache und die grundlegenden Elemente und Entscheidungen gearbeitet, mit denen wir durch unsere Fotos sprechen. Auch wenn dies schwerlich eine vollständige Abhandlung des Themas war, so hat es Ihnen die Grundbausteine für den weiteren Weg gegeben. Im Folgenden werden wir uns mit 11 meiner Fotos befassen und darüber reden, wie alles zusammenspielt. Es soll hier keine Schritt-für-Schritt-Anleitung geben und Sie sollen auch nicht dem Glauben verfallen, dass es einfach darum geht, alles »richtig« zu machen. Es ist eine Sprache und sie gibt uns außerordentliche Freiheit. Ihre Fotos werden nicht wie meine aussehen, sondern einen deutlich anderen Stil und Inhalt haben. Sie werden andere Dinge aussagen und unterschiedliche Themen, Motive und Kompositionen verwenden. Zu lernen, die Elemente und Entscheidungen zu erkennen, die in Ihre Fotos einfließen, ist der erste Schritt, um Ihren Fotos bewußt eine klarere, deutlichere Stimme zu geben.

»Vergessen Sie nicht, dass dies ein schwieriges Handwerk ist und die meisten von uns Jahre brauchen, um uns – endlich! – von der Tyrannei dieser verflixten Knöpfe zu befreien.«

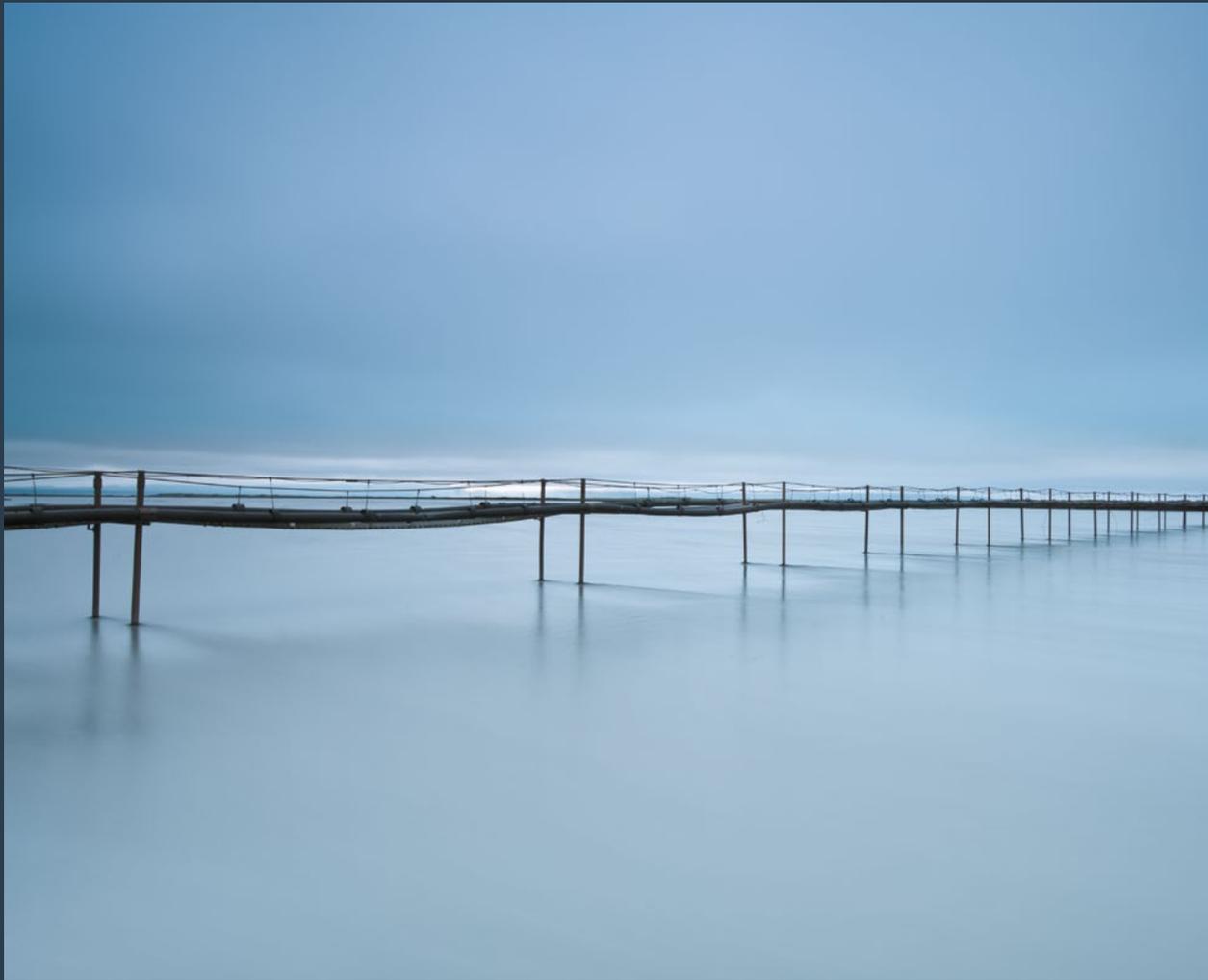




TEIL DREI

11 FOTOS





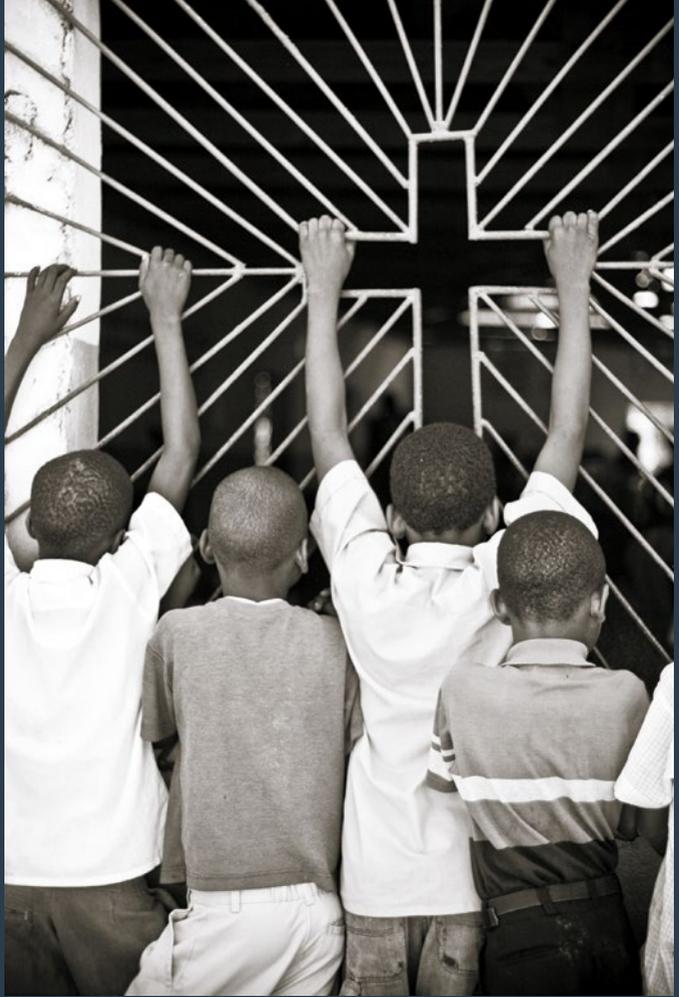
# Einführung

Mit den folgenden 11 Fotos möchte ich die Bandbreite meiner eigenen Arbeit zeigen, doch in erster Linie die Anwendung der in den ersten Teilen behandelten Konzepte diskutieren. Ich habe sie ausgewählt, um ein Gespräch über die Fotos selbst anzustoßen, nicht um Loblieder auf sie zu singen oder sie ins Rampenlicht zu rücken. Vor ein paar Jahren lud ich die Leser ein, Fotos in eine Flickr-Gruppe zu laden, und machte eine Reihe von 20 Podcasts, die dem nahekommen, was wir gleich besprechen werden. Ich habe Fotos auf den Monitor gebracht und über die Elemente und Entscheidungen gesprochen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben. Dabei diskutierte ich

sie im Hinblick auf mögliche Alternativen, die der Fotograf hätte erkunden können, um das Foto stärker zu machen. Als Kritiker empfand ich dies als Herausforderung, da ich keine Ahnung hatte, was die Intention des Fotografen war – ich konnte nur raten. Wenn wir aber ein Foto danach bewerten, wie erfolgreich es die Intention des Fotografen kommuniziert, dann fehlte mir eine Seite der Medaille.

Umgekehrt bin ich mir bei der Diskussion meiner 11 Fotos natürlich voll meiner Intention bewusst, jedoch etwas blind dem gegenüber, wie diese Fotos den Leser ansprechen. Ich werde mein Bestes geben, so objektiv wie möglich über sie zu reden, jedoch glaube ich, dass dies fast unmöglich ist. Doch an diesem Punkt kommen Sie ins Spiel. Meine Hoffnung für diesen Teil des Buches ist, dass Sie zuerst die Bilder und dann den Text lesen. Ich hoffe, Sie lassen die Fotos erst auf sich wirken und bilden sich Ihre eigene Meinung. Tatsächlich hoffe ich, dass Sie eine Bilddiskussion für sich abhalten. Nehmen Sie sich Stift und Papier und schreiben Sie so viel über das Foto auf wie möglich. Nach dem, was Sie gesehen haben, was war meine Intention? Was ist das Thema des Fotos? Welche Elemente habe ich einbezogen, die auf diese Intention schließen lassen? Welche Entscheidungen habe ich getroffen? Wenn Bedeutung im Schnittpunkt von Thema, Motiv und Komposition liegt, beschreiben Sie das Thema, wie Sie es sehen, das Motiv, das ich abgebildet, und die Komposition, die ich dafür verwendet habe. Schreiben Sie es auf und grübeln Sie darüber. Gehen Sie noch nicht dazu über zu überlegen, was Sie gemacht hätten. Studieren Sie zuerst nur das Foto, beschreiben Sie es und dann lesen Sie meine Beschreibung und Gedanken dazu. Wenn Ihre Notizen von meinen abweichen, glauben Sie nicht, dass meine richtig sind und Ihre nicht. Fragen Sie sich, warum Sie sehen, was Sie sehen. Vielleicht hat einer von uns – nicht zwangsläufig Sie – einen



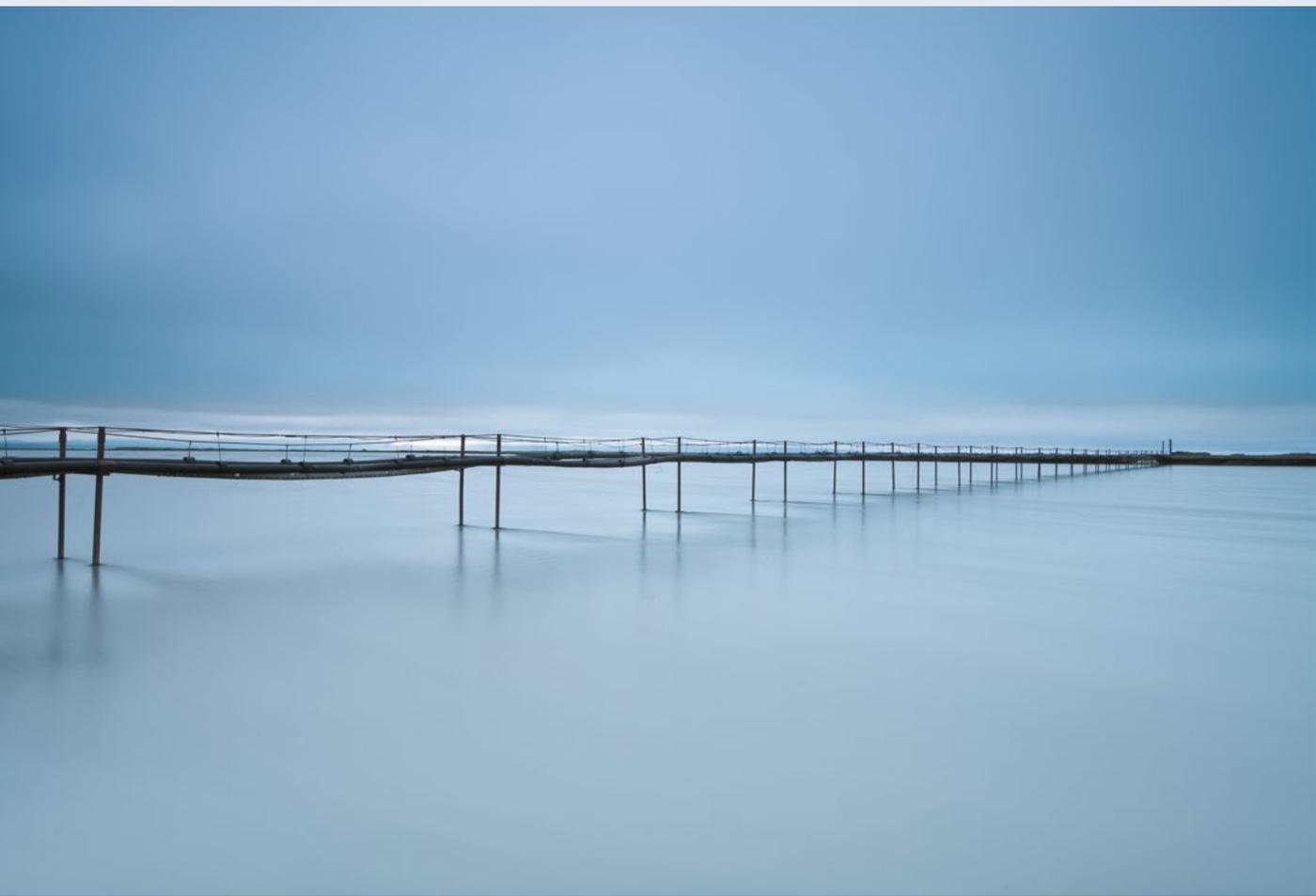


blinden Fleck oder versteckte Annahmen, oder wir lesen das gleiche Bild unterschiedlich, da wir unterschiedliche Erfahrungen, Erinnerungen oder kulturelle Prägungen haben. So wichtig mein Bedürfnis, mich auszudrücken, auch ist, es ist – zumindest in diesem Buch – wichtiger, dass Sie sich bewusst werden, wie Sie Bilder lesen. Es ist dieses Verständnis, welches wir zu schärfen versuchen und dann für den Schaffensprozess unserer eigenen Fotos anwenden wollen. Widerstehen Sie der Versuchung zu bewerten. Wenn Ihnen ein Foto gefällt (oder auch nicht), dann ist die viel wichtigere Frage: »Warum?«

Eine der ersten Regeln, die ich meinen Studenten bei der Bildkritik mitgebe, ist, dass der Fotograf schon durch sein Foto gesprochen hat und nun einfach zuhören soll. Das wird mir schwerfallen, da die folgenden Fotos meine eigenen sind. Ich möchte Ihnen auch meine Intention für das jeweilige Foto erläutern, um Ihnen die Möglichkeit zu geben, selbst zu entscheiden, ob das Foto erfolgreich ist oder nicht. Ich wünsche mir, dass Sie aus der Diskussion der 11 Fotos mit einem klareren Verständnis dafür herausgehen, wie ein Foto funktioniert. Am meisten wünsche ich mir, dass Sie am Ende mit einer gereiften Fähigkeit, Fotos zu lesen, das Buch zur Seite legen und letztendlich Fotos schaffen, die etwas durch ihre Worte und Grammatik aussagen, das den Leser anspricht.

Ich werde die einzelnen Fotos auf unterschiedliche Weise angehen. Bei einigen bietet sich eine weitere Erklärung mit Illustrationen an, bei anderen ist die Erklärung mit Worten einfacher. Und während die Chancen, dass ich etwas vergesse, groß sind, hoffe ich, Sie lesen mit der Absicht zu interagieren und zu lernen und Sie werden die Elemente und Entscheidungen herausfinden, die für Sie funktionieren oder nicht. Behalten Sie im Kopf, dass diese Übung nicht dafür gedacht ist, die Fotos zu lobhudeIn, sondern sie zu zerlegen und herauszufinden, warum sie funktionieren. Und wenn sie nicht funktionieren, dann ist es gleichsam hilfreich, zu wissen warum.

# Linie am Horizont, Island, 2010

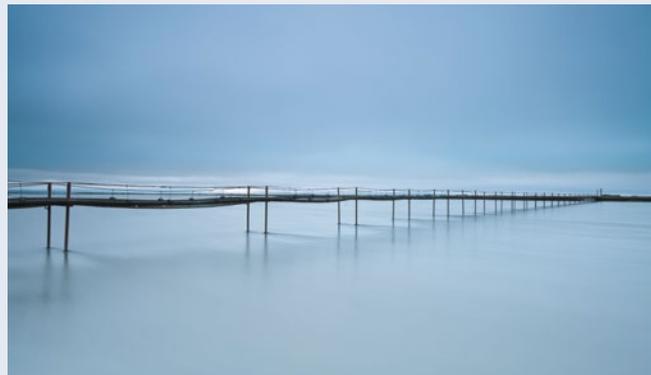


---

▲ Canon 1Ds III, 24 mm, 10 s bei f/22, ISO 100

Dies ist das Foto einer Fußgängerbrücke über einem Fluss in Ost-Island. Ich habe das Querformat gewählt, um den Blick von links nach rechts zu leiten. In dieser Richtung verläuft die Geschichte, sowohl die Linie der Brücke als auch die Fließrichtung des Flusses. Ich habe mehrere Beschnittmöglichkeiten in Erwägung gezogen. Ein quadratischer Zuschnitt stoppt die horizontale Bewegung des Bildes, was zu der Überlegung führte, ein 16:9-Format auszuprobieren. Doch dabei würde zu viel Himmel und Wasser entfernt, und dieses Bild handelt von dem Zusammentreffen der beiden (A). Die Brücke ist dieser Treffpunkt und aus diesem Grund habe ich meine Position entsprechend gewählt. Ein tieferer Standpunkt hätte die Brücke über den Horizont gehoben. Ein höherer Standpunkt – etwa auf dem Fahrzeugdach – hätte die Brücke im Bild auf die Wasseroberfläche gerückt und aus der Linie eher ein Dreieck werden lassen. Die Simplizität, die das Bild jetzt ausmacht, wäre dann verloren gegangen.

Das Licht ist durch das neblige Wetter weich und diffus, was ich durch die Verwendung von Grau- und Grauverlaufsfiltren noch steigern konnte. Diese Filter ermöglichten mir zum einen, den Himmel relativ zum Wasser abzudunkeln und so ihre Farbtöne anzugleichen. Ich wollte das Zusammentreffen von Wasser- und Himmelreich darstellen und, abgesehen von der Brücke, beide eins werden lassen. Um das zu erreichen, musste ich nachahmen, was mein Auge sah. Unsere Augen sind in der Lage, einen größeren Dynamikumfang auf einmal zu erfassen als die Kamera. Daher musste ich den digitalen Sensor etwas unterstützen. Zum anderen reduzierten die Filter die Lichtmenge, die in die Kamera gelangte (der ISO-Wert war bereits bei 100 und die Blende auf f/22 geschlossen), und so konnte ich längere



Verschlusszeiten verwenden – in diesem Fall 10 s. Die längere Verschlusszeit ließ die Strukturen im Himmel und im Wasser verschwimmen. Mit einer kürzeren Verschlusszeit hätten die Wellen im Wasser helle und dunkle Strukturen erzeugt. Bei einer langen Belichtung werden diese Unterschiede ausgeglichen und es entsteht eine homogenere Fläche.

Die längere Verschlusszeit erzeugt auch ein Gefühl des verlängerten Augenblicks. Vielleicht wird dies hauptsächlich von denen gesehen, die wissen, wie diese Ästhetik erzeugt wird. Doch für ein immer technikbewussteres Publikum ist

dieses Wissen Teil dessen, wie sie Bilder lesen. Unsere visuelle Sprache entwickelt sich mit der Zeit – Fotografie ist eine junge Disziplin – und je mehr das Publikum Techniken wahrnimmt, wie etwa Doppelbelichtungen oder geringe Schärfentiefe, umso mehr können wir unser Vokabular erweitern. In diesem Fall bedeutet dieses Bewusstsein, dass das Foto als längere Momentaufnahme gelesen wird, als es mit den gewöhnlich kurzen Verschlusszeiten sonst üblich ist.

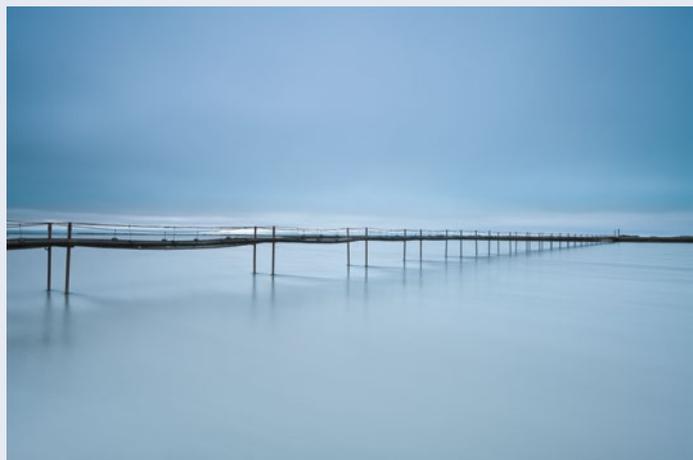
Die Farbbalance in diesem Bild ist kühl, was das Gefühl des Himmlischen unterstützt, das durch das glatte Wasser und die fast komplett fehlenden Texturen im Bild erzeugt wird. Es war kühl und nass in Island und ich will, dass meine Fotos etwas mehr als »Ich war hier und habe das gesehen« aussagen. Ich will mit ihnen sagen: »Ich habe den Moment/den Ort so empfunden.« Eine wärmere Farbstimmung hätte auch schön wirken können, doch meine Intention war, meine Empfindung wiederzugeben, und ich hoffe, beim Leser das gleiche nasskalte Gefühl erzeugen zu können, wie ich es hatte. Ich

**B**



würde es als Erfolg betrachten, wenn Sie sich das Bild ansehen und meinen, mir sagen zu können, wie kalt es draußen war, und vielleicht das Bedürfnis bekämen, einen Pullover anzuziehen. Entsprechend meiner Intention für dieses Bild kam es mir nie in den Sinn, eine Schwarzweißversion zu erstellen, da die Farbe ein wichtiger Bestandteil des Motivs ist. In Schwarzweiß läge der Fokus zu stark auf der Brücke und dem Bild wäre die Stimmung genommen, die mich dazu brachte, das Foto zu machen (B). Abgesehen davon gibt es im Bild einfach nicht genug Helligkeitskontrast, um daraus ein interessantes Schwarzweißfoto zu machen.

Ich habe verschiedene Brennweiten probiert, zum Schluss habe ich mich dann doch für 24 mm entschieden, da ich so die gesamte Brücke abbilden konnte, ohne das Ufer, an dem ich stand, zu zeigen. Erste Aufnahmen in einer Reihe von Probefotos, die zum finalen Bild führten, habe ich von anderen Standpunkten aus probiert. Einige davon bezogen auch das Ufer als Vordergrundelement ein (C). Keins davon funktionierte. Sie brachten einen Größenvergleich



ein und gaben einen Referenzpunkt ab, der das Bild zu verankert wirken ließ. Ich wollte aber eine Zen-gleiche Qualität und die Einbeziehung des Ufers verhinderte, dieses hinter sich zu lassen. Das Ufer hätte außerdem eine weitere Linie ins Bild gebracht und je mehr Linien, umso mehr ging die Simplizität des Bildes verloren. Die 24 mm Brennweite erlaubten mir auch, näher an die Brücke zu gehen und die Beziehung zwischen Brücke und Bildausschnitt zu verändern, den Fluchtpunkt zu betonen und Tiefenwirkung zu erzeugen. Eine längere Brennweite verflachte mir das Bild zu sehr und kürzere Brennweiten ließen mich nicht die ungewollten Elemente ausschließen.

Was ich an dieser Brücke so mag, ist die gleiche Dynamik, die ich schon an anderer Stelle beschrieben habe, wo aus sich wiederholenden Elementen Muster werden. In diesem Fall formen die vertikalen Linien der Brückenpfeiler ein Muster, das zu einer horizontalen Linie wird (D). Die vertikalen Linien werden durch die Perspektive mit größerer Distanz immer kleiner und dadurch entsteht ein dynamischer Block, der zu einer größeren Tiefenwirkung im Bild führt. Die horizontale Linie der Brückenoberkante läuft mit dem Land auf der entfernten Seite zusammen und teilt das Bild in zwei gleiche Teile. Der Zusatz des dynamischen Elements macht das Bild interessanter und fördert die visuelle Erkundung ins Bild statt nur entlang des Bildes und hält gleichzeitig die Balance aufrecht. Wir haben eine statische Balance vorliegen und auch wenn ich mit einem anderen Standpunkt die Elemente dynamischer hätte anordnen können, so wollte ich mit dem Bild Stille und Ruhe ausdrücken. Die Symmetrie und statische Balance drücken genau das aus.



C, D

Der Kontrast in diesem Bild entsteht aufgrund der Helligkeitsunterschiede zwischen der dunklen Brücke und dem hellen Wasser und Himmel. Das Feste wird dem Himmlischen und das Bewegte dem Stationären gegenübergestellt. Wie Türen stellen Brücken eine weithin verstandene Metapher dar. Sie repräsentieren die Möglichkeit, Hindernisse zu überwinden und von einem Ort zum anderen zu gelangen.

# Abgelenkt, Camogli, Italien, 2010

Ich habe diesen italienischen Gentleman während eines Mittagessens in der kleinen Küstenstadt Camogli fotografiert. Er saß mit seiner Frau zu Tisch, als unser Workshop ins Restaurant stürmte. Sie ließen sich nicht aus der Ruhe bringen und tranken ihren Verdauungskaffee. Ich fühlte mich von der Erscheinung des Mannes angezogen und überlegte, ob ich nicht ein Foto machen könnte, das sich so anfühlte wie die Bilder, die mich so geprägt hatten – nicht nur die von bestimmten Fotografen wie Elliot Erwitt oder Henri Cartier-Bresson, sondern einer ganzen Ära. Ich fühlte mich, als hätte ich eine Szene von vor 60 oder 70 Jahren vor mir. Das Problem ist wie so oft, dass mein Gefühl von vielem beeinflusst wurde, das nicht in ein Bild passen würde: der Geruch des Essens, die Passanten vorm Restaurant, die Architektur der Stadt und selbst die Geräuschkulisse aus der Küche. Wenn wir etwas von diesem Gefühl im Bild wiedergeben wollen, dann müssen wir es hineinstecken.

Das Foto ist im Hochformat, um die vorhandenen vertikalen Linien und Formen zu betonen, und wurde nicht beschnitten. Was mich neben dem Charakter an der Szene gereizt hat, sind die Linien, daher drehten sich alle meine Entscheidungen – mit Ausnahme des gewählten Augenblicks – um diese Linien. Zum Teil war es das Hochformat – ein

Querformat hätte die Linien abgeschnitten und verhindert, dass Bewegung ins Bild kommt. In diesem Fall ist es die Bewegung auf und ab entlang der Stuhllehnen, aber auch von vorn nach hinten, wo die Stühle – Vordergrund (gelb), Mitte (rot) und Hintergrund (lila) durch die Spiegelung eines der vorderen Stühle – eine elegante Wiederholung darstellen und durch die kleiner werdenden Muster die Tiefe suggerieren (A). Diese Tiefe zieht das Auge herein und am Mann vorbei, den wir als Hauptmotiv des Bildes zu erkennen scheinen, und führt es schließlich zu einer Überraschung: der Spiegelung eines anderen Mannes in der gleichen Position, das Glas zum Trinken angesetzt. Diese Überraschung wird nicht immer bemerkt und dies ist auch nicht notwendig, um das Bild verstehen zu können, doch wer sie entdeckt, für den bietet sie eine weitere Erfahrungsebene an, eine Art Insider-Joke zwischen Fotograf und Leser. Die Stühle rahmen den Mann im Vordergrund ein, überragen ihn auf gewisse Weise sogar. Schaut er neugierig auf etwas auf der Straße oder mustert er die aufragenden Stühle skeptisch?

Die anderen Linien, die mir in dieser Szene gefallen, sind die Vorhänge, die auch die Form und Richtung der Linien der Stühle wieder aufgreifen. Aus einer Normalperspektive wären die diagonalen Schwünge all dieser Linien minimiert worden, vor

---

► Canon 5D II, 50 mm, 1/50 s, Blende nicht aufgezeichnet (vielleicht f/16), ISO 400





**A**

alles beim vorderen Stuhl, der einfach nur im Weg gewesen wäre. Diese Linien sind durch die Froschperspektive dynamischer und verleihen dem Foto einen graziösen Rhythmus, eine subtile Energie, die aus der Normalen nicht vorhanden gewesen wäre oder bei geraderen Stühlen. Ich habe diese Aufnahme mit meiner Kamera auf dem Boden gemacht und mithilfe der Live-View Funktion auf dem LCD-Bildschirm den Ausschnitt gewählt. Danach schaltete ich die Funktion aus und habe mit dem Finger über dem Auslöser die Szene beobachtet. Als Objektiv hatte ich ein Zeiss 50 mm f/1,4 mit manueller Fokussierung



**B**

im Einsatz und einer kleinen Blende (wurde leider nicht aufgezeichnet, ich vermute es war  $f/16$ ), um ausreichend Schärfentiefe zu haben, da ich in dieser Situation nicht genau fokussieren konnte. Im Ergebnis war absolut alles scharf, vom Vordergrund bis hin zu den Spiegelungen im Hintergrund. Ich hatte nur dieses Objektiv bei mir, aber die nahezu normale Kompression und der Aufnahmewinkel bei 50 mm ergeben, wie mein Freund Chris Orwig es nennt: ein ehrliches Gefühl. Ohne die Überspitzung eines Weitwinkels oder die Kompression einer längeren Brennweite, rückt die Technik bzw. unsere Ausrüstung etwas aus

dem Fokus der Aufmerksamkeit. An die Fotografie der vergangenen Tage komme ich nicht viel näher heran, doch es reichte mir, da die meisten Fotos in dieser Ära im Brennweitenbereich von 30 bis 50 mm aufgenommen wurden.

So weit eine Anordnung im Bild möglich ist, zeigen sowohl die Gitter der Drittelregel als auch des Goldenen Schnitts, dass das Gesicht des Mannes und die Linie seines Körpers grob am linken oberen Drittel liegen. Legen wir im Geiste die Fibonacci-Spirale auf das Foto, ist es noch interessanter und zeigt ziemlich genau den Pfad, den mein Auge im Bild entlangwandert. Angefangen beim Gesicht und dann im Bogen nach außen, hin zur Tasse, zum linken Stuhl, zum rechten Stuhl, entlang seiner Linien nach unten, der Spirale folgend und wieder zum Ausgangspunkt zurück (B). Die Spirale selbst ist nicht relevant, aber ich glaube, es gibt einen Grund dafür, dass wir diese Kompositionen angenehm empfinden, und dieses Darüberlegen ist hilfreich, wenn wir unsere Kompositionen überdenken. Ich hatte die Spirale nicht im Kopf, als ich die Aufnahme machte, da ich glaube, dass Balance und Spannung wichtig sind, nicht Konformität. Trotzdem ist es interessant, dass die Bilder, die ich am meisten mag – diejenigen, die am längsten zu meinen Favoriten zählen –, diejenigen sind, die scheinbar, wenn auch nur grob, mit diesen Gittern oder der Spirale in Einklang stehen. Wenn Ihnen diese Hilfsmittel helfen, neue Möglichkeiten für Kompositionen zu finden, dann nutzen Sie sie einfach.

Ich war schon kurz darauf eingegangen, aber der Augenblick war hier entscheidend und in gewisser Weise unvorhersehbar. So vieles in unserer Fotografie beruht auf glücklichen Zufällen, auf Momenten, die wir nie hätten vorausahnen oder

dirigieren können. Die besondere Fähigkeit – und das, was die guten Fotos von denen unterscheidet, an die wir uns für immer erinnern werden – ist das Erkennen des Augenblicks und das Bereitsein, wenn er eintritt. Ich habe eine ganze Reihe Fotos von diesem Mann gemacht, ich war so interessiert an seinem Charme, der Art, wie er redete und sich bewegte, wie ein Herr alter Schule. Ein italienischer Humphrey Bogart, etwas in die Jahre gekommen, doch immer noch charmant. Daher habe ich ihn einige Minuten lang fotografiert – rauchend, sich mit seiner Frau unterhaltend, Kaffee trinkend. Das Problem ist, es waren nur Fotos von ihm – rauchend, sich unterhaltend oder trinkend. Da war nichts Interessantes, nichts wert, auf das man hätte zeigen können. Bis er, während er trank, sein Auge auf etwas in der Ferne richtete. Es war ein flüchtiger Moment und beim nächsten Foto war er schon wieder ganz bei seinem Kaffee (C).

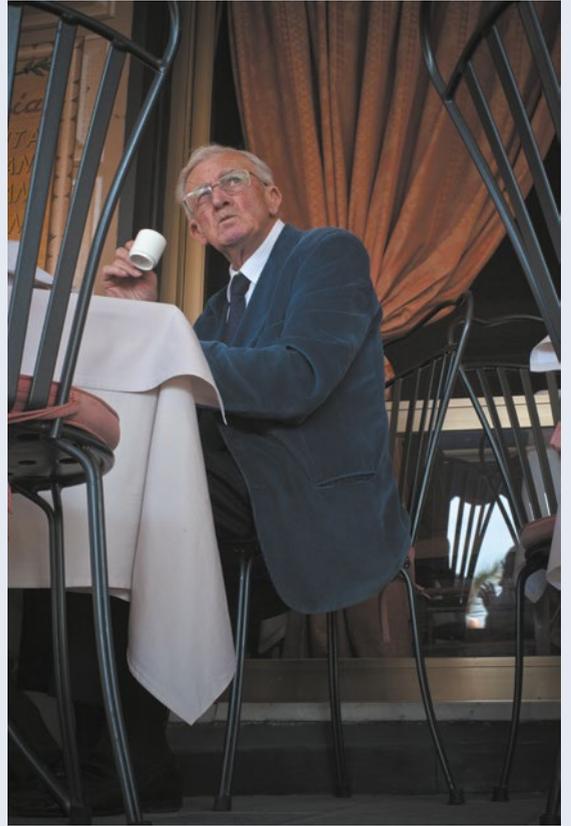
Für mich macht dieser Blick das Foto fesselnd. Auch wenn ich vor Ort war, so grübele ich jedes Mal, was er wohl gesehen hat, und empfinde, wie er, die Ablenkung. Es ist die Wahl des Augenblicks, die es dem Foto ermöglicht, dies beim Leser auszulösen. Oder es ist das Erkennen des Augenblicks. Oder aber später, wenn wir ein Bild von dreien auswählen, treffen wir die Entscheidung für diesen einen Augenblick, dass er am besten einen längeren Augenblick repräsentiert. Die Bildauswahl ist, wie der Moment des Fotografierens und unsere Entscheidungen in der Bildbearbeitung, ein Teil unserer Sprache als Fotograf. Ich glaube, es ist auch erwähnenswert, dass der Blick des Mannes eine weitere diagonale Linie – diesmal eine angedeutete – bildet, aber sie führt nach oben und in die gleiche Richtung wie die graziöse Diagonale der linken Stuhllehne.

Das Licht spielt in diesem Bild eine schwächere, aber immer noch wichtige Rolle. Es wird durch eine große Markise diffus gestreut und ist in der dahinter liegenden Straße hell genug, um an den glänzenden Oberflächen wie seiner Brille und seinen Augen zu reflektieren und Glanzlichter zu erzeugen, die dem Ganzen Leben einhauchen. Ohne die Markise wäre das Licht sehr grell und würde harte Schatten erzeugen, die die feinen Details in der Szene verschleiern würden.

Meine Entscheidung, daraus ein Schwarzweißfoto zu machen, stand in dem Moment fest, in dem ich meine Gabel niederlegte und zur Kamera griff. Wenn Sie sich die Farb- und Schwarzweißversion ansehen, werden Sie feststellen, wie unterschiedlich die Stimmungen sind. In der Schwarzweißversion stehen die Geste des Mannes und die Linien im Vordergrund (D). Es scheint mehr Oberflächenstrukturen zu geben. Die Farbversion verleiht ein zeitgenössischeres Gefühl, wohingegen die Schwarzweißumwandlung eher etwas Zeitloses versprüht, was meiner Intention für das Bild entsprach.



C



D

# Ruhelos, Death Valley, Kalifornien, 2011

»Ruhelos« ist ein 4:5-Hochformat, das auf der Racetrack Playa im Death Valley, Kalifornien, aufgenommen wurde. Es ist eines aus einer Serie, bei der ich eine besondere Stimmung vor Augen hatte, und daher nutzte ich spezifische Elemente und Entscheidungen, um diese zu vermitteln. Am besten lässt sich die von mir gewünschte Stimmung dadurch beschreiben, dass ich keine reale Landschaft, sondern eher eine abstraktere, impressionistische Traumlandschaft wiedergeben wollte. Ich wollte Bilder, die Liminalität – ein Wort, über das ich im letzten Jahr viel gegrübelt habe – darstellen. Liminalität ist die Schwelle zwischen zwei Zuständen, wie die Dämmerung, die weder Tag noch Nacht ist. Natürlich dreht sich dieses Foto auch um andere Dinge.

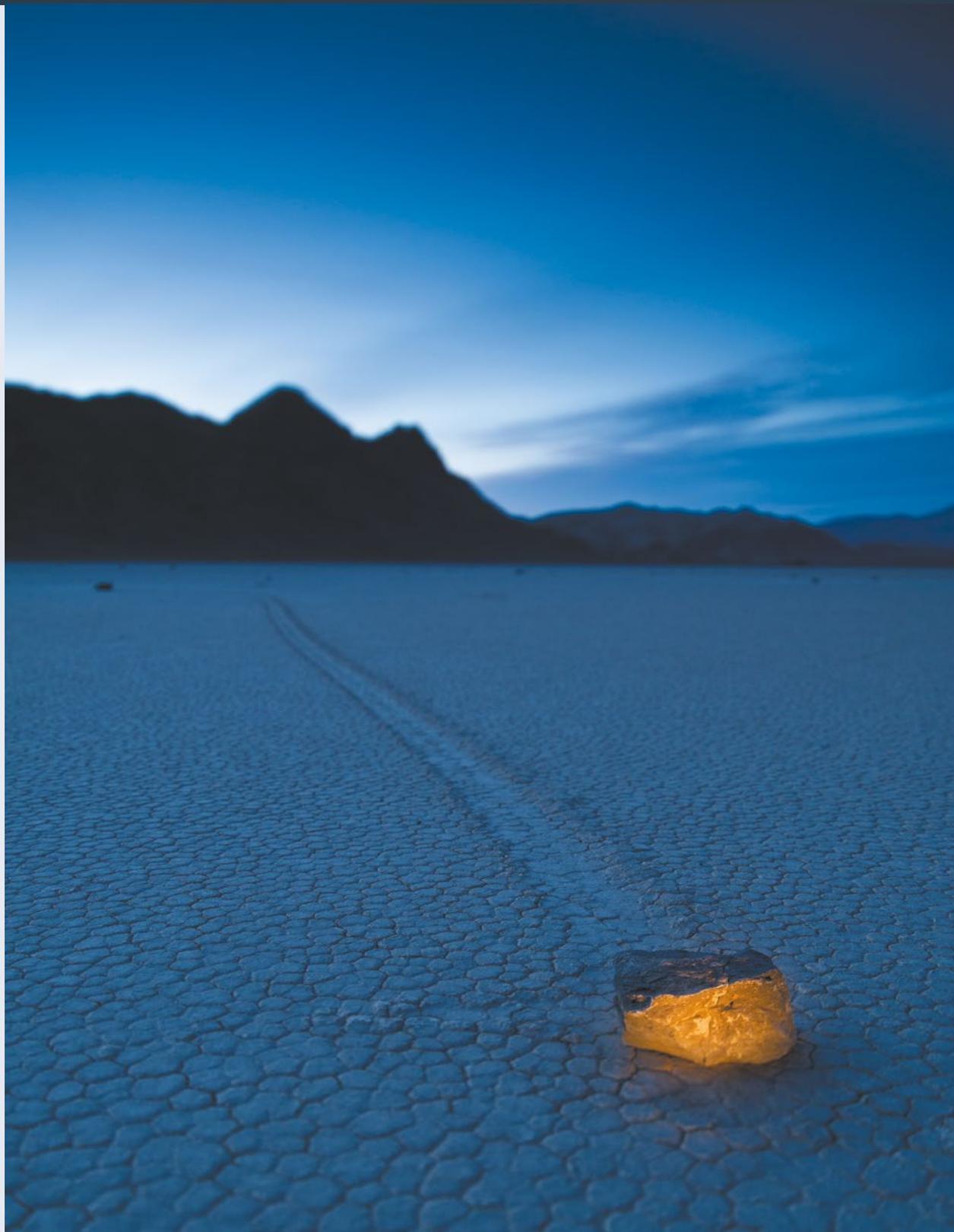
Dämmerung hat eine Assoziation zu Schlaf und unsere Träume enthalten oft surrealistische Elemente. Daher hatte ich mich entschieden, dieses und weitere Fotos der Serie mit einem Tilt-Shift-Objektiv zu schießen, was mir nicht nur mehr Kontrolle über die Beziehungen zwischen den Elementen gab – ich konnte die diagonale Linie des wandernden Steins betonen –, sondern auch über die Schärfenebene. Durch die Veränderung der Schärfenebene konnte ich den Pfad des Steins im Fokus halten, während fast der gesamte Rest

des Bildes unscharf wurde. Weil unser Auge die Welt normalerweise nicht mit einer schrägen Schärfenebene sieht, lesen wir das Bild als »nicht ganz richtig«, surreal oder traumhaft.

Das von mir verwendete Objektiv war nicht nur ein Tilt-Shift, sondern auch ein Weitwinkel von 24 mm. Die kurze Brennweite ermöglichte mir, sehr nah an den Stein heranzugehen, etwa 30 bis 60 cm nah, und trotzdem so viel wie möglich von der Playa im Bild zu haben. Eine längere Brennweite hätte den Stein näher an die Berge gerückt und gleichzeitig die diagonale Linie des Schlammpfades geschwächt, die dem Bild ein Gefühl von Bewegung verleiht und den Vordergrund mit dem Hintergrund verbindet. Der Pfad führt uns vom kleinen zum großen Gestein und deutet an, dass der Kleine von dort kommt. Meine Aufnahmeposition spielt für dieses Gefühl auch eine Rolle. Ich habe eine Weile versucht, den passenden Bildausschnitt zu finden, und mich hoch und runter, von einer Seite zur anderen bewegt und dabei viele Probefotos gemacht, bevor ich mich für diese Variante entschied. Am Ende saß ich am Boden mit meinem Stativ in niedriger Position, um den Horizont nahezu in die Mitte des Bildes zu rücken und es so in zwei klare Zonen zu teilen – die Berge und den Himmel sowie den Stein und die

---

► Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1 s bei f/4,5, ISO 200





A

Playa. Nach der sogenannten Drittelregel hätte ich den Horizont nicht so zentral platzieren sollen, doch mir waren bei diesem Bild die richtige Spannung und Balance wichtiger. Es fühlte sich nur richtig an, wenn ich den Horizont zentral positionierte und die Spannung von anderen Elementen kam, wie der Position des Steins, der eher Thema des Bildes war als der Horizont. Dies ist auch der Grund für das Hochformat, das dazu führt, dass das Bild von oben nach unten gelesen wird statt von links nach

rechts. Das 4:5-Format habe ich gewählt, weil ich bei einem längeren Format mehr Himmel oder mehr Boden auf das Bild hätte nehmen müssen, was aber nicht der Sinn war. Der Sinn des Bildes liegt in der Verbindung zwischen dem Stein und den Bergen. Mehr Himmel hätte nichts für das Bild gebracht und eher vom Kern abgelenkt.

Meine Position und mein Blickwinkel resultieren gleichermaßen aus der durch den Stein erzeugten Linie wie der Platzierung des Horizonts. Ich habe verschiedene Fotos von diesem Stein aus unterschiedlichen Blickwinkeln gemacht, unter anderem auch so, dass die Linien des Pfades nahezu vertikal verliefen (A). Die daraus resultierenden Linien waren sehr stark, führten aber zu einem Foto, das ich fast schon als bedrohlich empfand, da der Stein direkt auf mich zukam statt vorbeizuziehen. Auch wenn mir diese Bilder gefielen, so war es doch nicht das Empfinden, das ich vermitteln wollte, und das ist eine wichtige Erkenntnis. Tatsächlich haben wir oft mehrere gute Alternativen, wenn wir ein Foto aufbauen; was eine davon besser macht, ist, dass sie genauer das ausdrückt, was wir sagen wollen. In diesem Fall wollte ich den Leser als passiven Beobachter und nicht als Zielscheibe. Mit einem Schritt nach links rückte der Stein im Bild nach rechts und machte aus der Linie eine Diagonale, was am Ende stärker wirkt.

Neben der Erkundung des relativ abgehobenen Begriffs der Liminalität sind es in dieser Szene der Kontrast und die Zusammenstellung, die mich am meisten anziehen, und nicht zuletzt die Merkwürdigkeit eines sich bewegenden Steins – normalerweise ja eher unbeweglich. Während der Stein durch äußere Kräfte – in diesem Fall Wind – langsam bewegt wurde, hatte er den

Anschein, lebendig zu sein, und ich wollte dies noch verstärken. Dafür strahlte ich den Stein während der langen Belichtung mit einer LED-Taschenlampe und einer orangenen Filterfolie von vorn an. Das fertige Bild ist eine Kombination aus zwei Fotos, eins mit Lichtmalerei und eins ohne. Dadurch konnte ich die Stellen ausschneiden, an denen die Lampe den Boden mit angeleuchtet hatte.

Das Licht ist in diesem Foto entscheidend (B). Während der sogenannten blauen Stunde mit einer langen Verschlusszeit aufgenommen, konnte die Kamera ein Blau aufzeichnen, welches das Auge nicht sieht. Bei einer Belichtung von mehreren Sekunden bis Minuten erhält der Himmel ein tiefes Blau, Wolken verwischen und das Foto erhält ein träumerisches Aussehen. Wir können die Stimmung fühlen und wir haben die lange Magie der Dämmerung schon erlebt, doch das Auge sieht dies nicht wie die Kamera.

Da das Licht und die lange Belichtung so wichtig waren, gab es nur einen Weg, die richtige Lichtmenge auf den Sensor zu lassen – die Blende zu schließen. Dadurch hätte ich jedoch mehr Tiefenschärfe erhalten, als ich wollte, was den surrealen Effekt der gekippten Schärfenebene verdorben hätte. Die Lösung war ein dreifacher Graufilter in Kombination mit einem zweifachen Grauverlaufsfilter mit weichem Übergang. Von Hand gehalten und während der Aufnahme leicht bewegt, konnte ich Kratzer auf dem Filter ausblenden und die harte Linie am Horizont – die meist den Einsatz von Grauverlaufsfiltern im Foto verrät – verhindern. Diese Filter ermöglichten mir, Details im Himmel zu behalten (durch den Grauverlaufsfilter) und die Belichtung um drei Stufen zu reduzieren. So konnte ich trotz offener Blende längere Verschlusszeiten



**B** Dies ist eins meiner Testfotos, etwa 30 Minuten vor dem finalen Foto aufgenommen. Es entstand mit einer Belichtung von 1/30 s bei f/11 statt 1 s bei f/4,5. Die halbe Stunde hat einen großen Unterschied ausgemacht.

nutzen. Ich hätte auch noch länger warten können, bis das Licht noch schwächer geworden wäre, doch wenn man zu lang wartet, geht die blaue Stunde in Dunkelheit über, die Farbe geht verloren und damit auch die Stimmung.

# Gondolieri unter der Brücke, Venedig, Italien, 2010

Das Thema von »Gondolieri unter der Brücke« ist nicht der Gondolieri selbst – das Thema ist die Erfahrung einer Gondelfahrt durch die schmalen Wasserstraßen einer außergewöhnlichen Stadt. Das ist wichtig, denn wenn die Bedeutung am Schnittpunkt zwischen Thema, Motiv und Komposition liegt, dann muss man das Thema kennen, um die besten Entscheidungen über das Motiv und die Komposition treffen zu können. Ich erwähne dies, weil ich über dieses Bild unter dem Gesichtspunkt von Thema, Motiv und Komposition reden möchte. Doch rollen wir das Feld von hinten auf und schauen uns die Komposition an, so wie es jeder Leser beim Betrachten des Bildes auch macht.

Wir haben ein 2:3-Querformat vorliegen, das mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen wurde. Dies lässt sich aus dem Winkel schließen, in dem die Häuser zum Hintergrund hin kleiner werden. Diese Wahl des Ausschnitts ist wichtig. Es gibt uns einen starken Fluchtpunkt (A), der, in Kombination mit der Bewegung der Kamera, ein Gefühl von Bewegung und Energie vermittelt, wie es weder ein 2:3-Hochformat oder gar ein Quadrat noch eine längere Brennweite hätten erzeugen können. Es ist die Weite, die den Linien erlaubt, Fahrt aufzunehmen, und daher den stärksten Eindruck von Bewegung erzeugt. Die meisten Linien in diesem Bild verlaufen diagonal und sie führen das Auge zur Bildmitte. Die Wasserlinie, die Linien der Fenster, der Gondel und sogar die Streifen auf dem Hemd des Gondolieri zeigen in die gleiche Richtung und

ziehen das Auge sehr stark auf den Punkt, von dem die Gondel herkommt. Dies verleiht dem Bild etwas von *Abschied* oder von *Zurücklassen*. Die Stellung des Gondolieri, so abstrakt seine dunkle, verschwommene Figur auch ist, zeigt die Richtung, in der die Gondel sich bewegt, und das steigert dieses Gefühl.

Die Tatsache, dass es im Bild nur ein scharfes Element gibt – die Gondel –, bewirkt eine Reihe von Dingen. Das Erste ist die Implikation der Bewegung, die wir besprochen haben. Der starke visuelle Kontrast zwischen Scharf und Verschwommen und die Tatsache, dass das Boot scharf ist und nicht die Gebäude, wie wir es normalerweise erwarten würden, vermitteln das Gefühl, dass sich die ganze Welt bewegt, nur nicht die Gondel. Als Zweites macht es aus dem Foto eine Impression oder ein Abstrakt, das verhindert, dass wir als Leser durch die Figur oder Identität des Gondolieri abgelenkt werden, und versetzt uns an die Stelle der Person im Boot, warum – so schlussfolgern wir – der Fotograf diese Perspektive gewählt hat. Wenn ich das Bild betrachte, kommt in mir das Gefühl auf, dass der Gondolieri mich ansieht und die Wände an mir vorbeifliegen.

Die Schärfe der Gondel sieht so aus, als wenn wir im Boot säßen. Vergleichen Sie dieses Foto mit einem, das von der Brücke aus aufgenommen wurde, unter der die Gondel durchfährt. Der Fotograf befestigt seine Kamera auf einem Stativ und fotografiert die Szene mit einer vergleichbaren



▲ Canon 5D II, 23 mm, 0,8 s bei f/14, ISO 200

Verschlusszeit. Die Gondel kommt unter der Brücke hervor und ist verschwommen, während alles drum herum scharf ist. Das Gefühl, auf dem Boot zu sein, oder auch nur die Vorstellung davon, ist verschwunden, weil alle visuellen Hinweise darauf entfernt wurden. Das ist ein fundamentaler Unterschied zwischen Fotos, die zeigen, wie es aussieht, und Fotos, die zeigen, wie es sich anfühlt. Dies ist ein eindringlicheres und erlebbareres Foto durch die Wahl, was verschwommen sein soll und von wo aus fotografiert wurde.

Abgesehen von den diagonalen Linien, die zum Hintergrund führen und eine Tiefenwirkung erzeugen, ist die andere signifikante Linie der große schwarze Bogen, den man als Brückenbogen interpretieren kann. Das Gewicht dieses Bogens macht das Foto kopflastig, drückt den Gondoliere nach unten und lässt ihn sich ducken (ein bewusst gewählter Moment), was die Linie des Bogens widerspiegelt. Die schwarze Brücke und der Gondoliere erzeugen ein dynamisches Gleichgewicht. In einem Foto, dessen Bewegung



A

sonst nur in eine Richtung geht, erzeugt dieser bedrohliche Überhang Spannung, und Spannung bringt schon laut Definition eine größere Einbeziehung des Lesers. Der Bogen hält außerdem das Auge im Bild. Bei den Fotos, die ich zuvor ohne die Brücke gemacht habe, hat nichts das Auge zurückgehalten und es konnte den Linien frei bis zum Fluchtpunkt im Hintergrund folgen – wo auch die hellsten Stellen im Bild lagen, die das Auge von Natur aus anziehen – und von dort nach oben aus dem Bild wandern. Diese Brücke lässt das Auge weiter das Bild erkunden, indem sie es in eine Spirale drückt; jedes Mal, wenn das Auge die Spirale beendet hat und eigentlich aus dem Bild wandern würde, wird es wieder zurückgeführt und somit verlängert sich die Verweildauer des Lesers im Bild.

Dass dieses Foto schwarzweiß ist, beeinflusst auch, wie es gelesen wird. Wenn es nicht mein Foto gewesen wäre, würde ich auch annehmen, dass der Fotograf die Farbe mit Absicht aus dem Bild genommen hat. Das Fehlen der Farbe erlaubt mir, mich auf die Schattierungen und Linien zu konzentrieren, wie den Brückenbogen und die Streifen auf dem Hemd. In einer Farbversion würde mir das so nicht gelingen (B). Die Bewegung und die Stimmung werden verstärkt, ohne sich die Aufmerksamkeit streitig zu machen. Und es gibt dem Ganzen einen Hauch Zeitlosigkeit – durch die alten Gebäude und die antiquierte Transportart der Gondeln –, was nur die wenigsten Farbfotos vermitteln können.

Ich hoffe, das Gefühl oder das Erlebnis, das ich versuche wiederzugeben, wird auf einer gewissen Ebene vermittelt. Es kann durchaus sein, dass die meisten Leute, die sich dieses Bild ansehen, genauso wenig auf die Objektivwahl oder die Bogenlinie achten, wie sie über die Substantive und Verben in ihrem Lieblingslied nachdenken, doch diese Entscheidungen des Texters funktionieren zusammen, um etwas zu schaffen, das mühelos erlebt werden kann. Für Fotografen sollte das Aufdröseln der Komposition den Lernprozess der visuellen Sprache etwas bewusster und eventuell auch intuitiver werden lassen.



B

# Festhalten, Haiti, 2005

Dieses Bild entstand bei meinem allerersten Auftrag für eine Hilfsorganisation auf Haiti an einem Sonntagmorgen während eines Gottesdienstes. Es ist ein 2:3-Hochformat und zeigt vier Jungen, die durch das Kirchenfenster am Gottesdienst teilnehmen, weil drinnen kein Platz mehr war.

Ich glaube, das Foto funktioniert aus mehreren Gründen, selbst wenn es einige Schwächen aufweist, die ich zu gerne ändern würde. Auf einer rein visuellen Ebene haben die ausgestreckten Arme der beiden Jungs das Hochformat nahegelegt. Ein Querformat hätte bedeutet, entweder mehr von den Jungs abzuschneiden, als mir lieb war, oder so weit zurücktreten zu müssen, dass ich zu viel von der Umgebung mit aufs Bild hätte nehmen müssen. Das Bild im Querformat zu beschneiden, hätte die langen Linien der Körper verkürzt und die starke Betonung des Streckens vermindert. Generell war die Geste dieser Szene sehr vertikal ausgerichtet und das war Teil dessen, was mich angezogen hatte. Die Linien der Arme und Körper führen das Auge zum Kreuz, welches auch eine vertikale Betonung hat, und für mich sollte der Fokus des Bildes darauf liegen. Die diagonalen Linien des Fenstergitters, die vor dem dunklen Hintergrund deutlich hervorstechen und durch

diesen Helligkeitskontrast mit dazu beitragen, dass dies ein starkes Schwarzweißfoto abgibt, leiten das Auge zusätzlich zum Kreuz. Diese Linien selbst sind ein sich wiederholendes Element, was ihre Anziehungskraft noch hebt.

Die Symbolik dieses Fotos wird nicht in allen Kulturen gleich gelesen werden, aber während die Idee des Sich-am-Kreuz-Festhaltens speziell von kirchlich geprägten Menschen verstanden wird, so ist es ein weithin verstandenes Symbol, wenn Menschen sich in schwierigen Zeiten an ihren Glauben klammern. Dahingehend spricht das Bild zumindest über den Glauben zu einem größeren Publikum und das lässt es universeller sprechen, was wir alle anstreben: dass unsere Fotos ein möglichst breites Publikum berühren. Während ich dies hier schreibe, befinde ich mich in Louisiana in einem State Park und aus dem Radio gegenüber schmettert ein Lied, dessen Refrain fleht »Jesus, take the wheel«. Ich bin verblüfft, wie übersüß und banal dieses Gefühl ist, wenn es aus einem schnulzigen Country-Western-Lied kommt. Es ist ein Lied über Glaube, ähnlich wie dieses Foto, und die Herausforderung beim Verwenden so starker Symbole ist, dass sie nicht als Klischee herüberkommen, wenn man sie zu offensichtlich

---

► Canon 20D, 50 mm, 1/1600 s bei f/1,8, ISO 800



verwendet. Zwischen Kunst und Propaganda liegt manchmal nur ein schmaler Grat. Mitunter frage ich mich, ob dieses Foto noch auf der Seite der Kunst bleibt.

Die Gestik der Jungs ist ein Schlüsselement in diesem Foto, daher war die Wahl des Augenblicks sehr wichtig. Etwas später hätten sie vielleicht ihre Arme heruntergenommen oder die zwei Jungs, die ihre Arme noch unten hatten, hätten sie auch hochgenommen und den Rhythmus (Arme oben, unten, oben, unten) zerstört. Mehr Arme oben wären auch zu viel geworden und bei weniger Armen wäre die Aussage verloren gegangen.

Meinen Standpunkt habe ich bewusst tief, auf Höhe der Jungs gewählt. Es gibt Situationen, bei denen es in Ordnung ist, aus Erwachsenenperspektive auf Kinder herabzublicken, doch hier war das nicht so. Ich wollte ein Foto auf Augenhöhe der Jungs und nicht den Blick von oben, der eine herablassende Haltung andeutet, und die senkrechten Linien wären dann auch verzerrt worden.

Ich verwende bei meiner Arbeit selten eine 50-mm-Brennweite außer bei Fotos wie diesem. Die 50 mm kommen, egal welche Sensorgröße benutzt wird, dem Sehverhalten unserer Augen am nächsten und führen zu keiner ungewöhnlichen Veränderung von Linien. Dadurch erhält das Foto ein Aussehen, das so nah wie möglich an das »Normale« herankommt. Eine kürzere Brennweite hätte Probleme verursacht, alles im Bild so einfach zu halten, und eine längere hätte nichts Positives gebracht.

Das Foto habe ich an einem schattigen Platz in der brennenden Mittagssonne gemacht. Durch den Schatten ist die Härte des Lichts gebrochen

und daher gibt es keine scharfen Schatten oder ausgebrannte Lichter im Bild. Dunkle Schatten werden im Bild nicht als Schatten, sondern als dunkle Formen wahrgenommen und können ein Bild aus der Balance bringen oder einfach nur chaotisch werden lassen. Dieses Foto hat viele Linien und Schattierungen und weitere Schatten hätten die Szene so unruhig werden lassen, dass die Einfachheit und die Aussagekraft verloren gegangen wären.

Die Töne in diesem Foto sind perfekt für ein Schwarzweißfoto geeignet, auch wenn es technisch gesehen ein getöntes Bild ist, was etwas vom Staub der Augusthitze erahnen lässt. Die Ausgangsfarben im Bild passten nicht gut zusammen – eine türkisfarbene Wand und eine bunte Palette von Flohmarkt-Kleidung schmeichelten nicht wirklich meinen Augen. Die Schwarzweißversion eliminiert die Ablenkung durch die Farben und zusammen mit der Tonung wird etwas Nostalgie versprüht – und das ist der Schwachpunkt des Fotos für mich. Ich war so verführt von dem nostalgischen Gefühl und der Symbolik des potenziellen Fotos in dieser Szene, dass ich nicht aufmerksam genug den Ausschnitt gewählt habe. Es besteht die Gefahr, dass wir von unserem Motiv und unseren Emotionen für eine Szene so abgelenkt werden, dass wir vergessen, dass sich bei der Fotografie zunächst alles um den Bildausschnitt dreht. Hier weist der Ärmel eines fünften Jungen darauf hin, dass es eine größere Menge Jungen außerhalb des Bildes gibt, was ich gut finde, denn es gab sie wirklich, doch ich wünschte, ich hätte etwas mehr von dem Jungen im Bild. Das Gleiche gilt für den Jungen auf der linken Seite, dessen Arm ich leider so angeschnitten habe, dass ein abgetrennter

Unterarm ins Bild greift. Hätte ich die Kamera etwas mehr nach rechts gedreht, hätte ich beide Probleme lösen und gleichzeitig die helle Wand eliminieren können, die meiner Meinung nach ein leichtes Ungleichgewicht verursacht. Führen diese Schwachpunkte dazu, dass das Foto nicht erfolgreich ist? Ich glaube nicht. Der Augenblick und die Gestik sind stark genug, um über die etwas, wie ich empfinde, nachlässige Komposition zu helfen, aber es hätte stärker sein können. Ein Teil des Lernprozesses kommt mit der Bereitschaft, ehrlich und kritisch mit der eigenen Arbeit ins Gericht zu gehen, selbst wenn es ein paar Jahre braucht, um die nötige Objektivität zu erlangen.

# Wartend in Lalibela, Äthiopien, 2006

»Wartend in Lalibela« entstand am orthodoxen Weihnachtsfest in der antiken Stadt Lalibela in Nordäthiopien. Mich beeindruckte eine Reihe von Dingen in dieser Szene, die ich ausdrücken wollte. In Situationen wie dieser ist meine Tendenz, nahe heranzugehen und ein Porträt zu machen, wenn ich die Erlaubnis der Person bekomme. Doch als ich das hier machen wollte, bemerkte ich, dass ich alles einbüßen würde, was mich an der Szene so anzog. Es wurde also kein Foto von einem bestimmten Mann. Es musste weiter werden und das Umfeld und die Elemente einbeziehen, die mir wichtig waren, wie die steinernen Stufen und der riesige, schwere Teppich. Diese anfängliche Feststellung leitete alle meine weiteren Entscheidungen in der Entstehung des Fotos.

Das Bild ist im Querformat mit dem Seitenverhältnis meiner Canon fotografiert. Dieses Querformat in Kombination mit der weiteren Brennweite (40 mm) gibt Raum, um den Mann auf seinem Teppich mit dem Rest des Bildes auszubalancieren und ein Gefühl des Alleinseins zu vermitteln. Zusammen mit seiner Geste – wie er sich Schutz und Geborgenheit suchend in seinen Stoff einhüllt – fängt das Foto an, nicht nur Alleinsein, sondern gar Einsamkeit anzudeuten. Zum Teil kommt diese Andeutung dadurch zustande, dass der Mann in einer Ecke sitzt und direkt aus dem Bild schaut. Hätte er mich angeschaut, wäre dieses Foto im Papierkorb gelandet. Da er die Kamera nicht wahrnimmt,

können wir die Szene anschauen, ohne dass wir uns als Eindringling fühlen. In dem Moment, wo er uns anschaut, wird unsere Anwesenheit Teil der Realität des Fotos, wodurch sich die Geschichte nicht mehr um den Mann und seine Umgebung dreht, sondern mehr um unsere Anwesenheit und unser Eindringen in seine Welt.

Für mich kommt hier das Gefühl auf, das in den Worten aus »The New Colossus« liegt, dem Gedicht zu Füßen der Freiheitsstatue: »Gebt mir eure Müden, eure Armen, eure geknechteten Massen, die frei zu atmen begehren.« In diesem Fall sind es die Kauernden und Einsamen. Wenn wir uns dieser Einflüsse bewusst sind, während wir das Foto machen, kann es eine riesige Hilfe dabei sein, die richtige Sprache zu finden, um uns visuell auszudrücken. In diesem Fall brauchte das Bild Breite. Wenn es eine Schwäche in diesem Bild gibt, dann ist es für mich, dass ich es mit einer kürzeren Brennweite aus einer kürzeren Distanz hätte aufnehmen sollen, um die Einsamkeit zu betonen, aber es gleichzeitig etwas persönlicher werden zu lassen. Ich wünschte, sein Gesicht, seine Augen wären klarer zu erkennen. Vielleicht hätte ich das nicht zustande gebracht, doch im Rückblick wäre dies die Veränderung, die ich vornehmen würde, würde sich die Chance dazu bieten. Hinterher ist man immer klüger, das ändert zwar nichts an diesem Foto, doch für meine künftige Arbeit kann ich daraus lernen. Es wird ein vergleichbares



▲ Canon 20D, 40 mm, 1/100 s bei f/4, ISO 400

nächstes Mal geben und dann werde ich mich noch klarer ausdrücken können.

Durch die Ausrichtung wird vermittelt, dass die Treppe nach oben führt – ihre Stufen greifen die Linie der Sekundärdiagonalen auf – im Gegensatz zu einer Treppe, die von irgendwo herkommt. Ich glaube, dies verstärkt das Gefühl von Hoffnungslosigkeit, so als wäre der Mann mit seinem unglaublich großen Teppich dort gestrandet und sein einziger Ausweg wären die Stufen, die ins Nirgendwo führen.

Das Licht ist in diesem Foto diffus, was den Kontrast niedrig und die gedämpfte und natürliche

Farbpalette unaufdringlich hält. Helleres Licht hätte grelle Farben und hellere Stellen im Bild hervorgerufen und ich glaube, das Ergebnis hätte weniger besinnlich gewirkt. Es hätte auch die Texturen verstärkt in den Vordergrund treten lassen und in der schon stark strukturierten Szene deren visuelle Masse so weit erhöht, dass sie den Leser vom Thema ablenken würde. Die natürliche Farbpalette verbindet den Mann und seine Umgebung. Sehr unterschiedliche Farben – z. B. rote Steine und grelles Blau im Gewand – hätten die beiden separiert. Die ähnlichen Farben verbinden und sagen: »Dieser Mann gehört hierher.« Er hat eine Verbindung zur Umgebung und das vermittelt ein Gefühl der Zugehörigkeit.



**A**



**B**

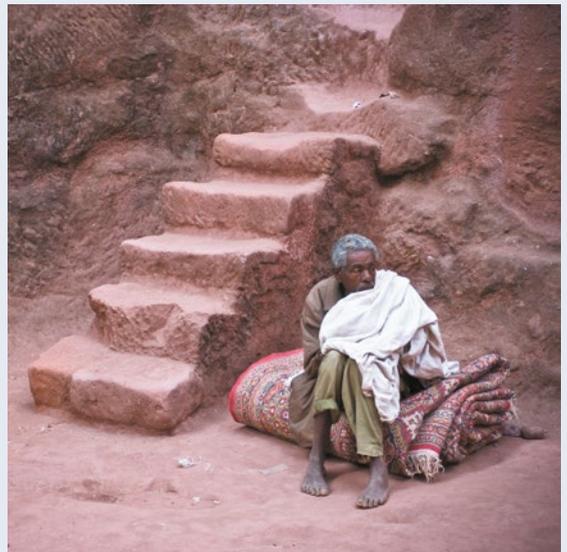
Ich ermutige meine Studenten oft, ihre Arbeit in Schwarzweiß zu betrachten, um zu sehen, ob die Wegnahme der Farbe das Bild schwächt oder stärkt. In diesem Fall ist das Schwarzweiß zwar stark, doch durch den Verlust der erdigen Farben geht auch ein Großteil der Stimmung verloren (A).

Die Kontraste in diesem Foto kommen nicht so sehr durch Farbe und Helligkeitsunterschiede zustande, gleichwohl beides vorhanden ist und man Letzteres durch eine Schwarzweißumwandlung schnell erkennen kann. Farblich ist der Kontrast sehr zurückhaltend. Es ist der konzeptuelle Kontrast, der das Foto interessant werden lässt. Stufen ins Nichts, ein Teppich ohne Boden, ein scheinbar schutzbedürftiger Mann in einer sehr harten Umgebung – diese Kontraste rufen Fragen hervor und Fragen regen die Fantasie des Lesers an.

Ich habe den wartenden Mann auf die rechte Drittellinie gesetzt und damit 2/3 des Bildes, um ihn auszubalancieren, was dem Ganzen etwas Spannung verleiht (B). Hätte ich den Ausschnitt anders gewählt und Treppe und Mann auf die linke Seite genommen, wäre ein Foto entstanden, bei dem es keinen Platz gibt, die Stufen zu erklimmen, und der Mann würde nicht aus dem Bild, sondern durch den leeren Raum blicken. Die vermittelten Emotionen wären völlig anders gewesen und können bei den alternativen Ausschnitten nachempfunden werden. Als ich das Foto erstmals bearbeitet und ausgedruckt habe, spielte ich mit einem engeren Bildausschnitt, etwa 4:5 oder 1:1, doch ich musste feststellen, dass mein Auge nicht mehr die Treppe hoch- und runterwanderte (C). Ohne den Raum im linken Drittel des Bildes fühlte sich alles zu eng und zu statisch an. Abgesehen vom 1:1-Ausschnitt – der dem Bild jeglichen Freiraum nahm – wären die anderen Optionen gewesen, den Raum auf der linken Seite zu behalten und von rechts her zu beschneiden. Doch das rückte dem Teppich auf den Leib, der nun mit dem Bildrand in Konflikt kam und verhinderte, dass das Auge sich frei im Bild bewegen konnte. Erst als ich dem Bild seinen Raum ließ, fühlte es sich wieder richtig an.

Balance ist, wie ich zuvor schon gesagt habe, etwas, für das man ein Gefühl entwickeln muss. Ihr eigener Sinn für Balance ist eine der Sachen, die Ihre Bilder als die Ihren erkennbar machen. Es geht weniger darum, ob das Bild ausbalanciert ist, sondern vielmehr darum, wie es balanciert ist – mit was und in welcher Richtung und mit wie viel Spannung.

Beachten Sie meinen Standpunkt – ich stehe und blicke auf mein Motiv herab. Dieser Blickwinkel verstärkt das Gefühl der Verletzlichkeit. Wenn ich aus einer tieferen Position heraus fotografiert hätte, wäre die emotionale Wirkung anders geworden. Ein niedrigerer Standpunkt hätte uns weniger in die Lage des Eindringlings oder Voyeurs versetzt. Ich nehme an, mittlerweile würde ich in dieser Situation bereitwilliger einen tieferen Standpunkt wählen, doch frage ich mich, ob dies nicht die Aussage zu sehr verändern würde. Was die Botschaft anbelangt, so tendiere ich mehr zur Würde und fühle mich nicht wohl dabei, auf eine Szene von oben herab zu fotografieren. Doch anderen diesen Betrachtungswinkel aufzuzwingen – sie diese Gefühle fühlen zu lassen, selbst wenn sie nicht wissen warum –, könnte für die Belange der Geschichte wichtiger sein als mein eigenes Unwohlsein beim Fotografieren.



**C** Zwei alternative Ausschnitte von »Wartend in Lalibela« – einmal 4:5 und einmal 1:1. Keiner von beiden lässt dem Bild den Freiraum für die Balance, die ich mir vorstelle. In meinen Augen verlangt die horizontale Natur der Szene ein längeres 2:3-Seitenverhältnis.

# Maasaikrieger, Kenia, 2011

Inzwischen sollten Sie festgestellt haben, dass all diese Entscheidungen zur Komposition, den Linien und der Tiefenwirkung nicht nur für bestimmte Sparten der Fotografie zutreffen, sondern auf alle Gebiete angewendet werden können. Wie bereits gesehen, kann man sich auch bei Porträts danach richten. Dieses Porträt eines Maasaikriegers entstand während eines Treffens mit Maasai auf meiner Safaritour. Er posierte geduldig für uns, während ich einigen Workshopteilnehmern zeigte, was man alles mit etwas indirektem Licht und ohne zusätzliche Ausrüstung erreichen kann.

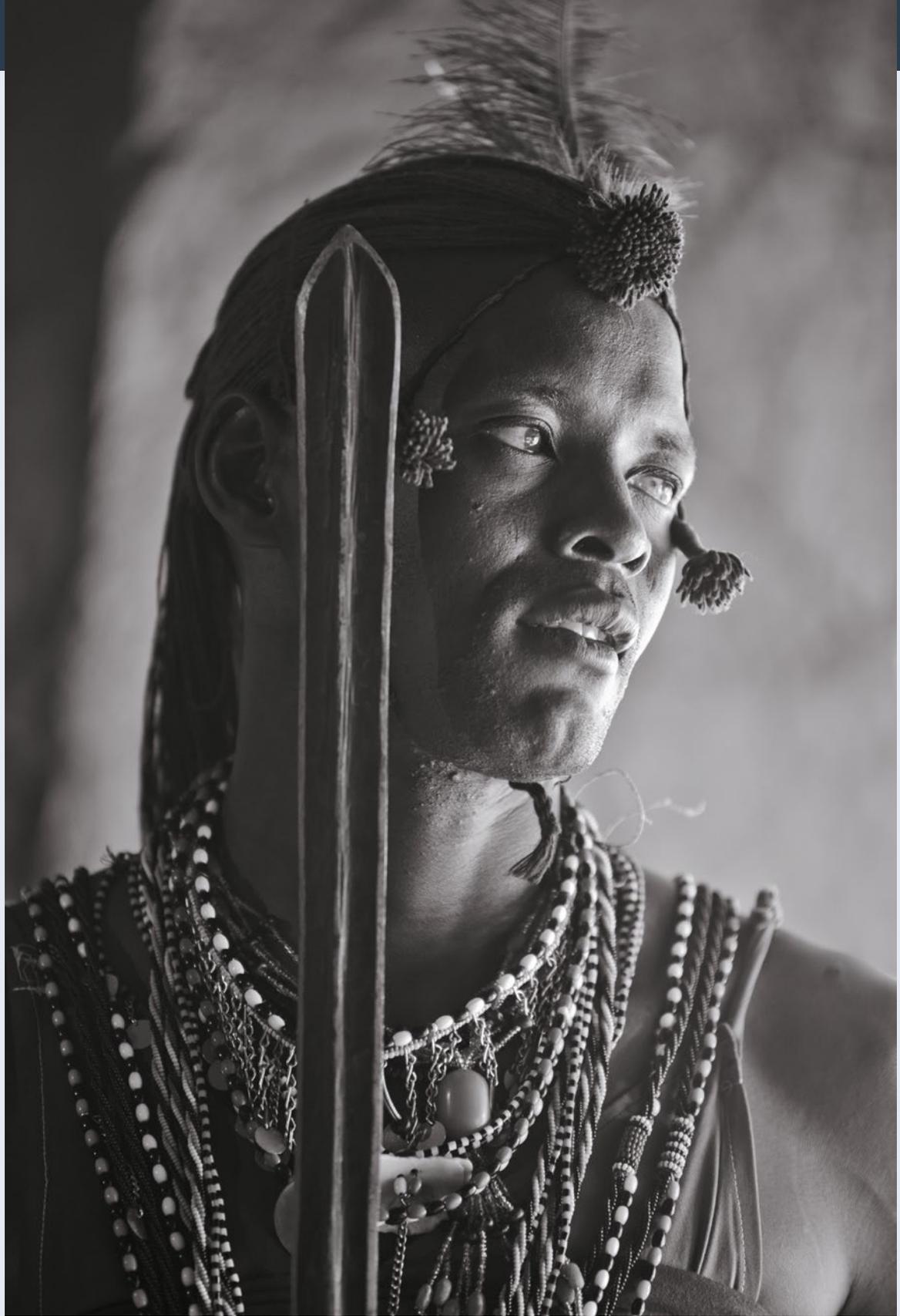
Ich möchte mich auf ein paar spezielle Sachen konzentrieren, daher werde ich die anderen Details recht kurz abhandeln. Mittlerweile sollten Sie die Grundlagen kennen – z. B. warum ich das Hochformat gewählt und eine offene Blende ( $f/2,8$ ) verwendet habe, die dafür sorgt, dass das Auge nicht von Details im Hintergrund abgelenkt wird, wie es schon bei  $f/4$  der Fall gewesen wäre. Sie sollten auch erkennen, dass Elemente wie der Speer und sein Auge sich nah am Drittelraster ausrichten (A). Die Drittel funktionieren nicht immer, doch wenn, dann helfen sie, Balance und Spannung ins Bild zu bringen. Natürlich ist es ein Porträt, aber wir arbeiten immer noch mit den gleichen Bausteinen – den einzigen, die ein Fotograf hat –, den Linien und den Schattierungen, dem Licht und dem Moment.

Der Speer ist z. B. beabsichtigt in dieser Position, um eine starke gerade Linie zu erhalten, während alle anderen Linien natürlich geformt sind. Könnte das Bild noch stärker sein? Ich glaube ja. Wenn ich es nochmal machen könnte, dann würde ich ihn bitten, den Speer etwas näher zur Kamera zu halten, was ein größeres Vordergrundelement geschaffen und die Tiefenwirkung erhöht hätte. Ich würde es auch vorziehen, den Speer leicht nach links zu kippen, um ihm mehr Energie und Spannung zu verleihen. Durch die Perspektive wäre die Spitze des Speers im Bild auch weiter oben gewesen, wenn er näher an die Kamera gehalten worden wäre, was zu einer stärkeren angedeuteten Linie von der Speerspitze zu seinem oberen Auge und durch den Rest des Bildes geführt hätte (B). Diese Linie gibt es jetzt auch, doch sie ist nicht so stark, wie sie hätte sein können.

Ich glaube, das Auge kann mehrere Wege durch ein Bild nehmen. In diesem Fall gibt es die starke Diagonale, von der ich gerade gesprochen habe, doch auf S. 184 hatte ich das Bild mit einem leicht veränderten Ausschnitt benutzt, um die Fibonacci-Spirale zu demonstrieren. Dies ist immer noch der Pfad, dem mein Auge im Bild folgt – entgegen dem Uhrzeigersinn von seinem rechten Auge, um das Gesicht herum, an den Perlenketten entlang und schließlich wieder zurück. Meiner Meinung nach

---

► Nikon D3s, 200 mm, 1/40 s bei  $f/2,8$ , ISO 800





**A** Das Drittelraster gibt Anhaltspunkte dafür, warum das Bild so ausbalanciert wirkt. Die starken Linien an der linken Drittellinie bilden ein Gegengewicht zur visuellen Masse des Gesichts. Ähnlich horizontal, wo das untere Drittel schwer zieht – dunkel und voller Texturen – und Anker für das obere Drittel ist.

ist dies der Grund für die Komplexität in manchen Fotos. Wenn ein Fotograf in einem Foto mehr als nur einen visuellen Erkundungspfad schaffen kann, wächst das Erlebnis des Lesers exponentiell an.

Zurück zur Grundprämisse für dieses Buch. Ich hatte etwas Spezifisches, auf das ich zeigen und was ich über den Krieger aussagen wollte. Ob ich mich gut ausgedrückt habe, hängt von

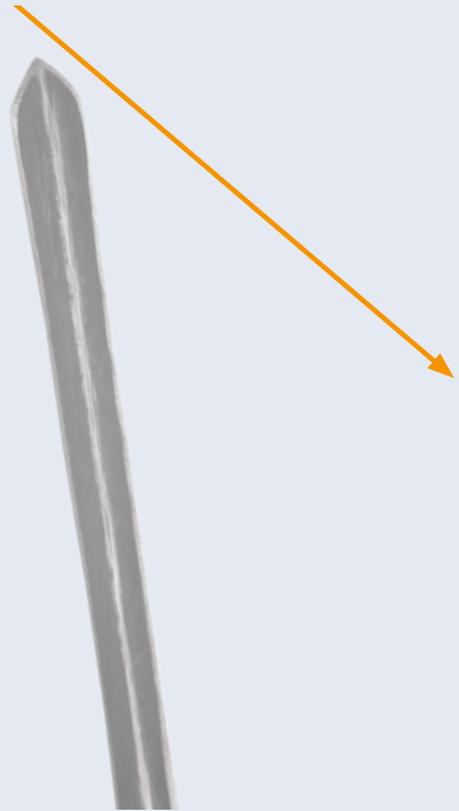
den getroffenen Entscheidungen bezüglich der vorhandenen Elemente ab. Viele Fotos von Menschen aus aussterbenden Kulturen werden aus Neugierde gemacht, oft in grellem Licht und – besonders mit zunehmendem Tourismus – eher würdelos als Satire des früheren Glanzes dargestellt. Ich wollte dagegen ein ehrenvolles, schönes Porträt machen. Ich wollte kein gestelltes Lächeln und ich wollte nicht, dass er tanzt. Ich wollte etwas Menschliches. Und ich wollte die Perlenketten zeigen, da ich ein großer Fan von afrikanischen Ketten bin und fürchte, dass sie mit fortschreitender Modernisierung auf der Strecke bleiben.

All das hat mich bewegt, ein bestimmtes Licht zu wählen. Bevor ich weiter erzähle, schauen Sie sich bitte das Licht in diesem Foto genauer an. Beschreiben Sie es. Woher kommt es? Ist es weich oder hart? Welchen Effekt hat das Licht für das Motiv?

Hier haben wir klassisches, indirektes Seitenlicht vorliegen. Es erzeugt ein klassisches Chiaroscuro (Hell-Dunkel-Effekt) und wenn sich das Licht nicht weiter um das dreidimensionale Objekt legen kann, hat es einen modellierenden Effekt. Schauen Sie sich an, wohin das Licht fällt und wie es sich auffächert. Es verleiht seinem Gesicht Tiefe, sorgt für Glanz in seinen Augen und erweckt sie zum Leben. Es stellt die Oberflächenbeschaffenheit seiner Halsmuskulatur und der Perlen heraus, die einen starken Kontrast zu seiner Haut darstellen. Das Gleiche passiert auch im Hintergrund, wenn auch schärfer abgegrenzt durch eine Kante in der Wand. Licht nimmt keine harten Kanten, es legt sich langsam um ein runderes Objekt. Die Tiefenwirkung in diesem Bild kommt durch das Licht. Hätte ich ihn einen halben Meter weiter unter das

Dach treten lassen, wäre das Licht noch schwächer geworden und wir hätten im Dunklen gestanden. Der Chiaroscuro-Effekt wäre verschwunden und mit ihm die Tiefenwirkung und Texturen. Der Kontrast wäre verloren und damit auch die Dramatik, die ich behalten wollte. Schließlich ist er ein Krieger und daher ist Dramatik wichtig. Bedenken Sie, das Foto entstand während der afrikanischen Mittagssonne, die unerbittlich hernieder brannte. Doch es gibt so viel, was wir unternehmen können, um das Licht zu beeinflussen, und diese Entscheidungen machen das Bild oft aus oder zerstören die Chance darauf.

Auch der Moment macht dieses Bild aus. Wie ich bereits sagte, wollte ich nicht, dass er in die Kamera grinst oder eine Show abzieht. Ich würde nicht so weit gehen zu sagen, dass ich einen jungen Mann darstellen wollte, der über die Zukunft seines Volkes nachdenkt, doch das Bild könnte vom Leser so interpretiert werden. Ich wollte, dass sich das Bild nicht um ihn oder um mich oder unsere Interaktion dreht. Augenkontakt oder jedes Zeichen von Kamerabewusstsein hätte die Illusion zerstört. Stattdessen blickt er in die Ferne. Wir wissen nicht, auf was, und diese Ungewissheit macht es zu einem stärkeren Porträt als viele meiner früheren Werke. Lächeln und Lachen sind schön und menschlich, doch es sind nicht unsere einzigen Emotionen oder diejenigen, die die stärkste Verbindung zum Leser schaffen. Wir werden überschüttet mit »Bitte lächeln«-Fotos, auch wenn wir Menschen über ein breiteres Spektrum an Emotionen verfügen. Lachen steht für die schöneren Seiten des Lebens, doch es sind meist die schwierigeren und komplexeren Emotionen, mit denen sich viele von uns im alltäglichen Leben identifizieren.



**B** Wenn ich es noch mal fotografieren könnte, würde ich den Speer näher an die Kamera bringen, um einen stärkeren Vordergrund und eine stärkere Diagonale zu erhalten.

Ein Porträt ist nicht nicht viel anders als ein Landschaftsfoto im Hinblick darauf, dass wir es komponieren, den Moment wählen und das Licht verstehen müssen. Ich glaube, Landschaftsfotografen könnten Porträtfotografen eine Menge über Form und Licht beibringen. Sie können ihr Motiv nicht bitten zu lächeln, sondern müssen ihren Standpunkt verändern, bis die Linien funktionieren, und dann warten, bis das Licht der Landschaft den stärksten Ausdruck verleiht. Denn nur die Linien und das Licht tragen das Foto.

# Ungesehen II, Kathmandu, Nepal, 2010

»Ungesehen II« ist das zweite der beiden Fotos, die ich hier gemacht habe. Ich habe beide hier im Buch schon in einer getönten Variante gezeigt (siehe S. 215) und sie sind Teil eines längerfristigen Projekts. Kathmandu ist für mich wie ein zweites Zuhause geworden, zumindest die tibetische Seite der Stadt, Boudhanath. In Boudhanath gibt es eine große Stupa, ein rundes Monument, das Buddhisten umkreisen und dabei die Gebetsmühlen drehen, mit Gebetsketten beten und singen. Im ganzen Trubel gibt es einige normale Bettler. Der erste, den ich fotografierte, war blind und mir fiel auf, wie viele Menschen an ihm vorbeingingen, ohne ihn eines Blickes zu würdigen. Daher machte ich Fotos von den Bettlern, um die Isolation darzustellen, die sie meiner Meinung nach fühlen mussten.

Das Konzept für »Ungesehen II« war schon sehr klar vorhanden. Ich wollte das Gefühl der Isolation erkunden und den Spieß in gewisser Weise umdrehen. In der Realität schienen die Passanten den Mann nicht als Individuum zu sehen. Sie ignorierten ihn einfach. Doch ich grübelte, ob, wie beim Blinden im ersten Bild »Ungesehen«, die Menschenmasse auch unsichtbar war. Auf jeden Fall waren sie in einer anderen Welt.

Das Auffälligste an der Ästhetik dieses Fotos ist die langsame Verschlusszeit, die einen niedrigen ISO-Wert und meine kleinste Blende erforderlich machten, um die 1/4 s zu ermöglichen. Dabei hatte ich die Kamera auf einem kleinen Stativ in niedriger Position angebracht. Die kleine Blende, die für gewöhnlich dazu führt, dass im Bild alles

vom Vorder- bis zum Hintergrund scharf ist – und dadurch den kleinen, irrelevanten Details ein sehr großes visuelles Gewicht verleiht –, war in diesem Fall nicht so bedeutend, da sich vieles bewegte und zu einer verschwommenen Masse wurde. Diese Unschärfe weist nicht nur auf Bewegung hin, die dem Geist des Ortes entsprach, sondern auch auf Anonymität. Die Bewegungsunschärfe verschleiert alles, mit Ausnahme des still stehenden Mannes, der darauf hoffte, dass jemand etwas in sein Eimerchen legen würde.

Es stimmt, wir stellen Vermutungen über die visuellen Geschichten an, die wir erzählen, und ich glaube, ich erlaube mir in keiner Weise ein Urteil, ich zeige nur, wie ich es gesehen habe. Ich entschied mich dafür, die Geschichte aus der Perspektive des Bettlers zu erzählen. Egal wie ich über Betteln denke, so bin ich leidenschaftlich in meinem Bestreben, den Vergessenen, Armen und Schwachen eine Stimme zu geben. Dieses Foto wird die Welt nicht verändern, doch für mich drückt es Mitleid für die Ungesehenen aus.

Zu den anderen Entscheidungen gehört der niedrige Standpunkt. Der Standpunkt deutet Identifikation an, ich wollte mehr auf der Augenhöhe des Gebückten sein als auf der der Passanten. Gehen Sie tiefer, um sich mit einem Kind auf eine Ebene zu stellen, gehen Sie hoch und schauen sie herab und Sie – und damit auch der Leser – nehmen eine Perspektive ein, die überlegen oder gar herablassend wirkt. So ging ich in eine tiefe Position, ohne die Beine des



▲ Nikon D3s, 28 mm, 1/4 s bei f/22, IS 100

Stativs weiter auszufahren, und wollte die Menge fotografieren, in der Hoffnung, sie würden um mich und den Bettler herumlaufen, was sie auch taten. Das schuf einen v-förmigen Raum, in dem nur der Bettler stand. Das V spiegelt sich auch in den Linien der Dächer wieder und gemeinsam leiten sie das

Auge in und durch das Bild hin zum Bettler – und verleihen Tiefenwirkung (A). Zumindest drei der Linien zeigen direkt auf das Eimerchen des Bettlers und geben eindeutige Hinweise darauf, was oder wer der Mann ist.



A

Die Platzierung des Interessenschwerpunkts erfolgt wieder in Übereinstimmung mit der traditionellen Drittelregel (B), aber ich behaupte weiterhin, dass die Regel selber relativ irrelevant ist. Ich habe den Bettler nicht auf die rechte Drittlinie gebracht, weil ich die Regel beachtet habe, sondern weil mir die Balance so richtig erschien. Der Fokus auf dem Mann und wie er im Foto einen Kontrast zu den anderen darstellt, erzeugt eine große visuelle Masse. Seine Figur ist gebeugt, texturiert, unbeweglich und verbreitet durch die Kapuze etwas Geheimnisvolles – all dies trägt zu seiner visuellen

Masse bei und hebt ihn vom Umfeld ab. Um das auszubalancieren und etwas Spannung ins Bild zu bringen, habe ich ihn weiter nach rechts gerückt. Dies funktioniert besonders im Zusammenspiel mit dem Querformat und der weiten Brennweite.

»Ungesehen II« wurde mit einem 16–35-mm-Zoom bei 28 mm aufgenommen. Warum wir Objektive immer noch nach diesen, für die meisten von uns bedeutungslosen Zahlen benennen bleibt mir ein Rätsel. Fragen Sie jemanden danach, welchen Bildwinkel sein Objektiv hat, und Sie werden nur



**B**

ein Achselzucken als Antwort bekommen. Und dabei hat der Bildwinkel eines Objektivs einen signifikanten ästhetischen Effekt. In diesem Fall bestimmt er den Winkel der Linien, auf die ich schon hingewiesen hatte. Hätte ich mit einer 85-mm-Brennweite fotografiert, hätte ich deutlich zurückgehen müssen, um auch nur grob die gleiche Szene ins Bild zu bekommen, und hätte deutlich an Tiefenwirkung verloren, da die Winkel der Linien deutlich anders verlaufen wären. Ungefähr – und das ist leicht zu merken – hat eine 24-mm-Brennweite einen diagonalen Bildwinkel

von ca. 85° und eine 85-mm-Brennweite hat einen Bildwinkel von ca. 24°. Nun holen Sie Ihren alten Winkelmesser heraus. Das ist ein großer Unterschied und die 61° verändern das Aussehen und die emotionale Wirkung und damit die Bedeutung des Fotos extrem.

Das war die lange Version zu sagen, dass die Linien und das Gefühl des Eintauchens in die Szene zum Teil durch meinen Standpunkt entstehen, der die Perspektive festlegt, zum Teil aber auch durch meine Objektivwahl, die den Winkel der Linien bestimmt.

# Das Eingießen, Sahara, Tunesien, 2008

Dies ist ein Porträt eines Touristenführers, den ich in Douz, Tunesien, angeheuert habe, um mich in die Wüste zu führen. Er war ein sehr zuvorkommender Mensch und voll darauf konzentriert, uns zu helfen. Er konnte kein Wort Englisch und meine ganze Erfahrung mit ihm drehte sich um seine Gastfreundlichkeit.

Das Hochformat mit dem 2:3-Seitenverhältnis ist für die Geschichte, die ich zeigen wollte, wichtig. Die zwei Hauptelemente sind der Mann und seine Arbeit, beide sind vertikal. Der Mann, selbst vorgebeugt, ist vorwiegend vertikal und die Kanne mit der Linie der Wassertropfen ist auch vertikal. Das Format betont beides und führt das Auge mehr von oben nach unten, als es ein Querformat ermöglicht hätte.

Bevor wir über die Anordnung der Elemente in diesem Foto reden – und ich glaube, mit diesem Foto kann man einige interessante Dinge über Balance lernen –, schenken wir der Schärfentiefe Beachtung, da diese in den vorherigen Fotos keine große Rolle gespielt hat.

Wie Sie den Aufnahmedaten entnehmen können, habe ich eine längere Brennweite, 170 mm, mit der größtmöglichen Blende  $f/2,8$  verwendet. Die Kombination aus langer Brennweite und offener Blende gibt mir eine geringe Schärfentiefe. Das Gesicht ist scharf und die Teekanne leicht unscharf, während der Hintergrund komplett verschwommen

ist. Diese Wahl habe ich nicht getroffen, um mehr Licht auf den Sensor zu bekommen, sondern um dem Gesicht die größte visuelle Masse zu geben und das Auge zuerst darauf zu lenken. So entsteht eine visuelle Hierarchie. Der Unterschied in der Schärfe auf den verschiedenen Elementen sagt dem Leser, er soll zuerst zum Gesicht schauen, besonders auf das Auge, und dann zu dem Objekt, auf das der Mann blickt – die Kanne und die Wassertropfen. Läge die Schärfe auf der Kanne, würde er dieser mehr Bedeutung schenken und den Mann als unspezifischen Araber wahrnehmen, was ich nicht ausdrücken wollte. Als Alternative hätte ich auch auf  $f/8$  abblenden und sowohl Teekanne als auch den Mann scharf bekommen können. Dadurch hätten die beiden Elemente um die Aufmerksamkeit des Lesers gebuhlt. Es geht wieder nicht darum, was richtig oder falsch ist, sondern welche Entscheidung zu welcher Aussage und Ästhetik führt.

Die Qualität des Fokus teilt das Bild in drei Zonen ein: einen leicht unscharfen Vordergrund (Teekanne), eine scharfe Mitte (Mann) und einen verschwommenen Hintergrund. Diese Unterteilung gibt uns Tiefe und zeigt, dass wir lange Brennweiten selten als Mittel betrachten, um Tiefe zu erzeugen, doch es gibt Wege, genau dies zu erreichen. Neben der weichen Schärfentiefe bei offener Blende isoliert die längere Brennweite – durch ihren geringeren Bildwinkel – unser Motiv.

---

► Canon 5D, 170 mm, 1/400 s bei  $f/2,8$ , ISO 100





**A** Die ursprüngliche Ausrichtung des Fotos.



**B** Das horizontal gespiegelte Foto.

Eine kürzere Brennweite hätte viel mehr Umgebung ins Bild gebracht, sodass die Intimität des Fotos verloren gegangen und die Geschichte verwässert worden wäre.

Die Verschlusszeit von 1/400 s reichte aus, um die Tropfen einzufrieren und sie somit als solche erkennbar zu machen, statt einen durchgehenden Wasserstrahl abzubilden. Ein Strahl hätte wenig Aufmerksamkeit erfordert, doch durch die Verlangsamung der Tropfen deutete ich eine größere Achtsamkeit und Konzentration an, was genau der Fall war. Unser Touristenführer war sehr akribisch –

ich wünschte, ich hätte seinen Namen, doch mein Notizheft ging verloren (ich vermute, als sich mein Kamel entschied, sich meiner selbst und des Gepäcks zu entledigen, und uns abwarf). Er war kein Selbstdarsteller; ein solcher hätte in die Kamera gelacht und mit der Kanne posiert. Stattdessen hat er sich voll und ganz auf seine Arbeit konzentriert. Die kurze Verschlusszeit erlaubte mir, dies anzudeuten, was mit einer langsameren nicht gelungen wäre.

Beachten Sie, bevor wir uns der Komposition zuwenden, dass ich die hier gezeigten Fotos und auch



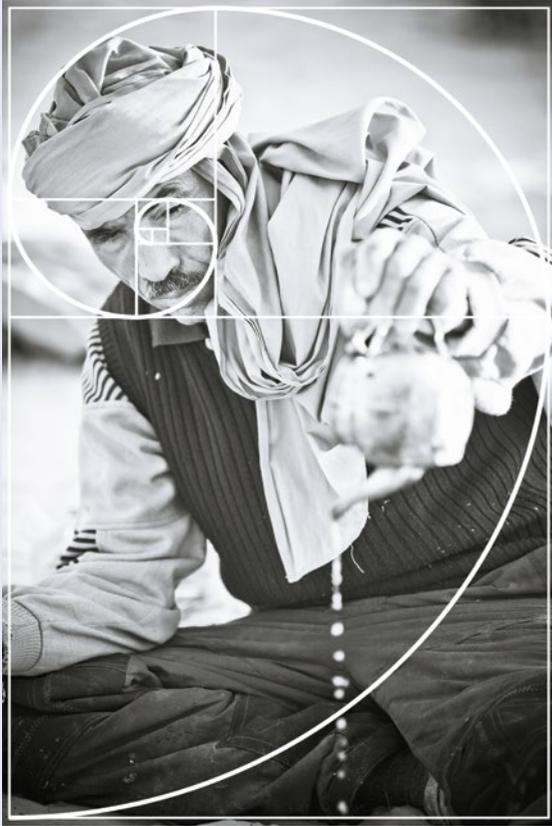
**C** Der Pfad und die Energie des Auges gehen zuerst nach rechts und drücken gegen den sowieso schon gebeugten Körper des Mannes. Es entsteht eher ein Gefühl von Ungleichgewicht.

die Art der Präsentation danach ausgewählt habe, wie sie die Prinzipien am besten vermitteln. Wenn ich Ihnen also sage, dass ich das Bild für dieses Buch horizontal gespiegelt habe, dann hoffe ich, Sie folgen meinen weiteren Erläuterungen. Schauen Sie sich beide Fotos nebeneinander an. In der ursprünglichen Ausrichtung befindet sich die Kanne in seiner rechten Hand (A). Im gespiegelten Bild sieht es so aus, als hielte er die Kanne in der linken Hand (B). Von kulturellen Einflüssen einmal abgesehen, werden die beiden Fotos unterschiedlich gelesen, was den Weg des Auges und die resultierende Balance anbelangt.



**D** Der Pfad und die Energie des Auges sind direkt und dynamisch.

In der ursprünglichen Ausrichtung erzeugt die Gestik ein Ungleichgewicht. Das Auge bewegt sich oben durch das Bild, nimmt Fahrt auf und wenn es dann den schon gebeugten Körper trifft, gibt es genügend visuelle Masse, um dem Bild ein leichtes Ungleichgewicht zu verleihen (C). In der gespiegelten Version verläuft der Körper des Mannes entlang der Primär diagonalen, der stärkeren Diagonalen, weil sie die Augenbewegung unterstützt. Statt also gegen die Diagonale zu drücken, folgt unser Auge dem Pfad von der oberen Ecke des Bildes zum scharf fokussierten Gesicht und weiter zur Teekanne (D). Bei weiteren



**E** Die Spirale zeigt den Weg des Auges, angefangen beim Gesicht des Mannes, dann spiralförmig nach außen verlaufend. Letzten Endes geht das Auge den Weg wieder in umgekehrter Richtung zurück oder springt an den Ausgangspunkt und wiederholt den Weg.

Durchgängen wird das Auge andere Details aufgreifen, sich langsamer bewegen und vielleicht den Linien und der Textur des Turbans folgen, bevor der Pfad zur Hand und der Kanne wieder aufgenommen wird. Doch der Pfad verläuft weiterhin in der Richtung der Primärdiagonalen und fühlt sich daher sehr balanciert an – auch wenn er sehr dynamisch ist, durch die gebeugte Körperhaltung.



**F** Schlüsselemente auf den Drittellinien deuten auf die Interessenschwerpunkte und die mögliche Balance hin. Doch vergessen Sie nicht, die Drittelregel beschreibt nur und verordnet nicht.

Wenn wir auf die Kompositionshilfen wie die Drittelregel oder die Fibonacci-Spirale zurückgreifen, erhalten wir weitere Hinweise auf die Balance in diesem Foto. Dies gilt für das gespiegelte genauso wie für das ursprüngliche Foto. Die Einhaltung eines Rasters, wie der Drittel oder der Spirale, ergibt nicht zwangsläufig ein gutes Foto, diese Mittel helfen uns lediglich dabei, Balance zu verstehen. Die Fibonacci-Spirale auf das Bild gelegt (E) ist für mich interessant, weil sie meiner Augenbewegung

recht nahe kommt. Wir müssen akzeptieren, dass das Auge in jedem Bild mehrere Wege gehen kann, manche komplexer als andere, doch wir widmen uns diesem Punkt bei einem späteren Foto. Indem wir das Drittelraster über das Bild legen, erhalten wir Hinweise darauf, warum die Balance so funktioniert, wenn wir Schlüsselemente auf die Linien legen (F). Doch zur Balance gehört mehr als nur das Anwenden von Rastern und Spiralen. Wenn Balance etwas mit visueller Masse zu tun hat, was unser Auge anzieht, dann liefert die dunkle Hose am unteren Rand des Bildes einen starken, stabilen Anker. Selbst im nicht gespiegelten Foto beugt sich der Mann nicht so stark, dass wir das Gefühl bekommen, er würde umkippen. Lesen wir das Bild von links nach rechts, balanciert das Gesicht den Rest des Körpers und die Kanne aus. Von oben nach unten gelesen brauchen das Gesicht und der Turban – hell, strukturiert und scharf – die unteren 2/3 des Fotos und die dunklen Töne, um im Gleichgewicht zu bleiben.

Die Entscheidung für schwarzweiß war leicht. Der Turban, wie Sie im ursprünglichen Farbfoto (G) sehen können, hatte eine schöne Sandfarbe und – wie sich manch einer die Wüstenmode vorstellen mag – passte wahrscheinlich gut zu dem türkisen Hemd. Doch für das Foto entwickelt die Hemdfarbe so viel visuelle Anziehungskraft, dass es die Stimmung, die ich durch die restlichen Farben erhalten habe, überrumpelt hätte. Wie so oft erhalten bei der Umwandlung in Schwarzweiß die Linien und Gesten im Foto die größere Aufmerksamkeit. In diesem Fall erzählen sie die Geschichte klarer und stärker als in Farbe. Die Umwandlung erfüllt noch eine andere Funktion. Sie erzeugt einen Bleicheffekt auf dem Ärmel. Das Licht ist in beiden Versionen grell auf seinem Arm



G

mit der Kanne, doch in Farbe fällt es viel deutlicher auf und lenkt ab. In Schwarzweiß bringt es einfach nur Kontrast ins Bild. In keiner Version ist der Ärmel ausgebrannt oder frei von Details, aber in Farbe sieht es mehr danach aus und zumindest unter Fotografen würde dies als Schwachpunkt angesehen.

# Matt Brandon, Ladakh, Indien, 2010

Nicht jedes Foto muss von einem größeren Thema handeln oder in der Fremde aufgenommen sein. Ich habe dieses Foto eines Morgens auf einem Dach in Ladakh gemacht, doch es hätte genauso gut auch an einem kühlen Abend in Denver entstehen können. Egal wo – die Prinzipien der visuellen Sprache können immer genutzt werden, um stärkere Fotos zu schaffen. Daher möchte ich mein Lieblingsporträt eines engen Freundes diskutieren.

Das Foto ist im Hochformat und betont den Bewegungsablauf eines Mannes, der seine Pfeife anzündet. Durch die vertikale Ausrichtung entsteht ein Pfad für das Auge, der beim ersten Durchgang vom Gesicht zum Streichholz und entlang des Pfeifenholms wieder zurückführt (A). Bei darauffolgenden Durchläufen nimmt das Auge mehr Details auf – die Topi (Kappe), die Matt auf dem Kopf trägt, Details der Pfeife, die Streichholzschachtel, die Daunenjacke. All diese Teile ergeben zusammen eine Geschichte. Wie bei allen Fotos steht nur der Bildausschnitt zur Verfügung. Ich habe das Bild sehr eng beschnitten, damit es sich nur um Matt dreht. Wir wissen, dass er sich an einem kalten Ort befindet. Die Kopfbedeckung verweist darauf, dass es Pakistan, Afghanistan oder Nordindien sein könnte.

Das Licht ist das Element in diesem Bild, das mir am meisten gefällt. Es war früher Morgen, als die

Aufnahme entstand, und so konnte das Feuer des Streichholzes sein Gesicht beleuchten. Der ansonsten kühle Moment wurde dadurch mit deutlich wärmerem Licht aufgehellt. Nehmen Sie sich einen Moment und schauen Sie sich das Licht an, wie es nicht nur Matts Gesicht aufwärmt, sondern auch in seine schützenden Hände, durch die Finger und unter die Schachtel leuchtet.

Das Licht in Kombination mit der Form seiner Hände und der Flamme verleiht dem unteren Bildteil genügend visuelles Gewicht, sodass dieser Teil nicht nur interessant ist, sondern auch ein Gleichgewicht mit dem oberen Bildteil darstellt, in dem Matts leicht zerfurchtes, aber ansprechendes Gesicht zu sehen ist. Dies ist ein statisch ausbalanciertes Bild, dem ruhigen Moment angemessen, einem Moment, der, falls Sie Pfeifenraucher kennen, meist meditativen oder gar rituellen Charakter hat.

Es liegt eine schöne Symmetrie in diesem Foto, nicht nur von links nach rechts, sondern auch in anderen Elementen. Beachten Sie die runden Linien, die von dem oberen Teil seiner Kopfbedeckung geformt werden. Der Halbkreis wird an der Krempe wiederholt, in der Form seiner Augenbrauen, selbst im Mund und in seinem Bart (B). Diese wiederholten Elemente bilden nicht nur einen Rhythmus, sondern die Kreise sind konzentrisch. Indem sie kleiner werden, wie bei perspektivischen Linien, ziehen sie

---

► Canon 1Ds III, 85 mm, 1/320 s bei f/1,4, ISO 200





unsere Augen dahin, wo Matts Blick sie auch schon hinziehen sollte – zur Flamme. Mein Standpunkt war hier entscheidend. Ich befand mich tiefer und blickte direkt auf Matt. Etwas höher, und die Linie nach unten hätte mehr Energie bekommen, doch ich hätte den Großteil von Matts Gesicht verloren und wo jetzt seine Hände vor seinem Oberkörper erscheinen, hätte ein Herabblicken eine Lücke verursacht und die Beziehung verändert. Es wären auch andere Elemente ins Bild gekommen und ich hätte den passenden grünen Hintergrund verloren. Die Schärfenebene hätte sich auch verändert und mir eine kleinere Blende aufgezwungen oder ich hätte mich damit abfinden müssen, dass andere Elemente in die bzw. aus der Schärfenebene gekommen wären. Vernachlässigen Sie nicht, wo sich die Kamera befindet und in welchem Winkel sie ausgerichtet ist – es verschiebt alles im Bild.



Apropos Symmetrie. Wenn Sie das Drittelraster auf das Bild legen, werden Sie Matts Augen auf der oberen Linie wiederfinden und die Flamme nahe der unteren (C). Es ist weder hier noch dort, aber es ist interessant zu sehen, dass das Drittelraster eine dynamische Balance erzeugen kann, aber genauso gut auch eine statische, symmetrische Balance. Dazu müssen Sie nur die Linien auf beiden Dritteln nutzen, nicht nur auf einem.

Auch andere Entscheidungen haben dazu geführt, dass ein intimes Porträt entsteht. Ich habe das Bild mit einem 85-mm-Objektiv gemacht und bin dabei recht nah bei Matt geblieben, um persönlich und ungestört vom Hintergrund zu bleiben. Gleichzeitig habe ich eine geringe Schärfentiefe genutzt und auf sein Gesicht fokussiert, um Tiefenwirkung durch die unterschiedlichen Schärfegrade zu generieren. Seine Hände und der direkte Vordergrund sind weichgezeichnet, doch nicht so unscharf, dass man sie nicht als Hände, die ein Streichholz anzünden, erkennen könnte. Das ist nicht unwichtig. Manchmal nutzen wir so geringe Schärfentiefe, dass wir zwar butterweiche Unschärfe schaffen, doch auch so viele Details verlieren, dass außer uns niemand mehr erkennen kann, worum es geht. Matt beugt sich vor, daher erlaubt mir die Schärfeebene, das meiste seines Gesichts, den Pfeifenholm und die Bündchen seiner Jacke im Fokus zu halten. Der Rest seines Körpers wird unscharf und erzeugt einen starken Mittelgrund sowie einen klaren Hintergrund, der in die grünen, unscharfen Bäume übergeht. Wäre der Hintergrund heller Himmel gewesen, hätte das die visuelle Masse im Bild erhöht, das Auge angezogen und die Harmonie gestört.

Ich glaube, es ist mittlerweile offensichtlich, dass der Augenblick dieses Foto ausmacht. Der Moment liefert die Aktion und sorgt für das Licht, das dem Bild seinen Kontrast und die Wärme in der sonst kalten Szene verleiht. Ohne die Flamme gäbe es keine klare Handlung und es wäre dann nicht das Porträt von Matt, der etwas für ihn Charakteristisches macht. Es wäre ein Foto von einem Typen, der in seine Hände schaut. Die Flamme macht das Foto und sie hält nicht lang an, was dem Leser ein Gefühl vermittelt, fortwährend in einem entscheidenden Moment zu verweilen, irgendwo zwischen einer nicht angezündeten und einer angezündeten Pfeife.



C

Während ich meine Studenten nahezu fanatisch auffordere, ihre Fotos auch in Schwarzweiß auszuprobieren, so gibt es keinen Grund, das bei diesem Foto zu tun. Dieses Foto dreht sich nicht um Linien und Texturen, auch wenn sie vorhanden sind. Es geht um das Anzünden einer Pfeife. Der Verlust der Farbe, sowohl beim Grün der Jacke und des Hintergrunds als auch – viel wichtiger – bei der Wärme der Flamme, würde das Foto seiner Stimmung berauben.

# Raucherpause, Delhi, Indien, 2007

Dies ist eines meiner liebsten Straßenfotos; sowohl wegen des Moments als auch der Linien, die dem Bild seine Tiefenwirkung verleihen. Im Querformat und in dem ursprünglichen 2:3-Seitenverhältnis ist es ein langes Bild, das den Linien genug Raum gibt, sich zu entfalten und den Leser durchs Bild zu ziehen. Die hauptsächlichsten ästhetischen Entscheidungen hier haben nichts mit Blende und Verschlusszeit oder dem Licht zu tun, auch wenn uns das Fehlen einer hellen Lichtquelle ermöglicht, tiefer in die Schatten zu sehen. Das wäre bei grellem Licht nicht möglich gewesen, da ich gezwungen gewesen wäre, die Belichtung an das weiße Hemd anzupassen, um es nicht überzubelichten. Wie alle meine Fotos, und ich hoffe Ihre auch, habe ich es mir in Farbe und Schwarzweiß angeschaut. Doch die Helligkeitskontraste und die Linien waren zu stark – und die Farbpalette zu langweilig –, um auch nur daran zu denken, es in Farbe zu lassen. Die Hauptentscheidungen hatten hier mehr mit den Linien und dem Augenblick zu tun, die beide wichtig sind, um die Geschichte erzählen zu können. Die Linien, zumindest diejenigen, die vom Vordergrund zum Hintergrund führen, binden den Mann in sein Umfeld ein und legen nahe, dass er eine Pause von seiner Arbeit einlegt, die irgendetwas mit den Flaschen im Hintergrund zu tun hat. Der Moment bestimmt die Art der Pause, sowohl durch seine Pose als auch durch die Zigarette im Mund.

Die Linien werden durch zwei Entscheidungen überhöht. Die erste war die Wahl einer kürzeren Brennweite, in diesem Fall 42 mm bei einem

24–70-mm-Zoom. Die zweite war, dass ich mich schräg zu ihm stellte. Hätte ich mich parallel zum Rollladen gestellt, hätten die Linien ein horizontales Muster ergeben und würden den Leser nicht ins Bild ziehen. Natürlich hätte sich auch der Winkel zu dem Mann selbst geändert. Mit dieser Haltung, der Zigarette im Mund, und den Linien des Tors entsteht die Geste des Bildes. Ein anderer Standpunkt hätte zu einem völlig anderen Bild geführt.

Was Linien anbelangt, seien sie real oder angedeutet, sind hier ein paar Dinge anders. Normalerweise bin ich sehr für Bilder, in denen das Auge nur einen oder zwei Pfade hat, hier sind es meiner Meinung nach mindestens drei. Ohne spezielle Reihenfolge ist es zunächst der Pfad, der durch den Blick des Mannes angedeutet wird (A). Die Augen haben ein so großes visuelles Gewicht, dass sie uns anziehen und dann in ihre Blickrichtung lenken. In diesem Fall gibt es keine Hinweise darauf, was sie anschauen, doch dieses offene Rätsel deutet eine Geschichte außerhalb des Fotos an.

Der zweite Pfad hat mehr mit interessanten Punkten zu tun, die ein Dreieck bilden. Er fängt wieder bei den Augen und der Hand mit der Zigarette an, dann hoch zu seiner anderen Hand, den Arm hinunter, zum anderen Ellenbogen und zurück zum Ausgangspunkt (B). Dieser Pfad kann auch in der anderen Richtung ablaufen, doch da seine Augen nach rechts und leicht nach oben blicken, werden die meisten Leser wohl dieser Richtung folgen. Dreieckige Pfade wie dieser haben auf den Leser eine starke Wirkung, da sie das Auge den Pfad



▲ Canon 5D, 42 mm, 1/125 s bei f/5, ISO 400

immer wieder ablaufen lassen, doch sie brauchen starke Linien und interessante Punkte, um gut zu funktionieren und das Auge davon abzuhalten, nach anderen interessanten Dingen zu suchen.

Grafisch gesehen ist der letzte Pfad wohl der stärkste und entsteht durch die perspektivische Verzerrung der Linien des Rolltors (C). Diese Linien

führen zum Fluchtpunkt, der außerhalb des Fotos liegt, doch die Richtung der Linien läuft entgegen unserer Leserichtung (kulturell bedingt von links nach rechts). Als Resultat wird das Auge entlang der Linien des Rollladens in das Herz des Bildes zu den Stapeln von Saftflaschen gezogen, doch unsere Leserichtung zieht das Auge zurück entlang der Linien zum rauchenden Mann. So wird eine Hin-

und Herbewegung erzeugt, in der das Bild erkundet werden kann und die ihm visuelle Spannung verleiht. Der Leser bleibt beschäftigt und »im« Foto.

Kurz nachdem ich das Foto gemacht hatte, nahm der Mann seine rechte Hand herunter und warf die Zigarette zur Seite. Er wurde unsicher und die Dynamik zwischen uns veränderte sich und damit die folgenden Fotos. Ich zeige Ihnen hier acht weitere Fotos aus der Serie der Aufnahmen (D). In diesen Fotos hat sich nicht nur der Moment verändert, sondern auch mein Standpunkt, und ich habe auf andere Brennweiten gezoomt. Selbst wenn alle anderen Entscheidungen gleich geblieben wären, hätte ich den entscheidenden Augenblick verpasst, wenn ich nicht das erste Bild gemacht hätte.



**A, B, C**



D

# Kerzen und Gebete, Kathmandu, Nepal, 2010

Nachdem wir uns nun 11 Fotos angesehen und, wie ich hoffe, eine produktive Diskussion über deren visuelle Sprache geführt haben, sträube ich mich, Ihnen eine Checkliste zu geben. Ich glaube, immer, wenn wir etwas auf Formeln und Listen reduzieren, opfern wir unsere künstlerische Freiheit und Kreativität. Auch bin ich Ihnen bisher die Erfahrung schuldig geblieben, die die Teilnehmer an Workshops, die ich mit Freunden wie Matt Brandon und Jeffrey Chapman abhielt, machen mussten. Falls Sie sich erinnern, ist eine meiner ersten Regeln, dass der Fotograf still bleiben muss. Ich war alles, nur nicht still. Wir befreien uns von törichten Erklärungen des Künstlers, da der Fotograf durch seine Arbeit gesprochen hat. Wenn sein Werk nicht aussagt, was er sagen wollte, dann ist die Lösung, ein neues Foto zu machen, das diese Aussage trifft, und nicht durch Ausflüchte und Erklärungen zu versuchen, etwas zu retten.

Ich möchte Ihnen eine Reihe Fragen mit auf den Weg geben, deren Antworten ich nie hören werde. Sie können also frei von der Leber weg antworten. Die Fragen können Sie auch verwenden, wenn Sie Ihre eigenen Fotos betrachten oder mit Freunden Kritikrunden durchführen. Doch zuerst sollen Sie die Fragen für dieses Foto beantworten.

- Welcher Emotionen und Gedanken sind Sie sich beim Betrachten dieses Fotos bewusst? Werden Erinnerungen oder Wünsche geweckt? Wenn ja,

wie? Falls Ihre erste Reaktion »Es gefällt mir« ist, nennen Sie bitte schnellstens einen Grund dafür. Warum gefällt es Ihnen? Gehen Sie in die Tiefe. Danach beantworten Sie die folgenden Fragen so aufmerksam wie möglich.

- Wie wird das Foto durch das Format und das Seitenverhältnis beeinflusst?
- Ist das Foto ausbalanciert? Wenn ja, ist es dynamisch oder statisch? Wenn nicht, wie fühlt sich das an und könnte es korrigiert werden? Wie?
- Legt die Drittelregel oder die Fibonacci-Spirale einen Pfad für das Auge nahe?
- Beschreiben Sie das Licht in diesem Foto. Ist es direkt oder indirekt? Nimmt es schnell ab? Aus welcher Richtung kommt das Licht und was trägt das zum Foto bei?
- Bringt das Licht Stimmung ins Bild? Wurde es als Element in der Komposition benutzt? Offenbart es oder isoliert es etwas?
- Ohne in die Aufnahmedaten zu schauen – welche Brennweite hat der Fotograf benutzt? Woran erkennen Sie das?
- Wie beeinflusst die Wahl des Objektivs das Foto?
- Hat die Wahl der Verschlusszeit oder Blende die Ästhetik des Fotos beeinflusst?



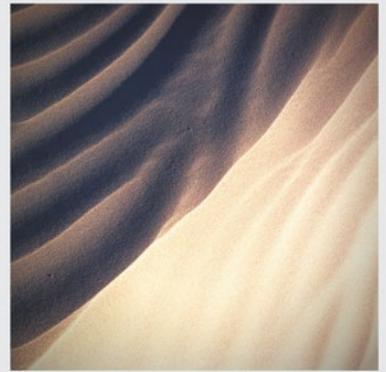
▲ Canon 1Ds III, 85 mm, 1/100 s bei f/1,2, ISO 800

- Welche Linien oder angedeuteten Linien sind vorhanden? Führen sie das Auge? Balancieren sie aus oder bilden sie Beziehungen zwischen Elementen?
- Gibt es Elemente, die sich wiederholen, einen Rhythmus oder ein Thema vorgeben?
- Gibt es Elemente, die das Auge aus einem oder mehreren Gründen besonders anziehen und so eine größere visuelle Masse haben?
- Welche Art Farben, Schattierungen und Kontraste gibt es im Foto?

- Welche konzeptuellen Kontraste liegen vor, die den Leser eventuell erkennen lassen, worum es im Foto geht?
- Welche Rolle spielt die Farbe in diesem Bild? Was würde sich ändern, wenn es in Schwarzweiß umgesetzt würde? Wäre es eventuell stärker oder eher schwächer?
- Beschreiben Sie den Augenblick und wie er zum Foto beiträgt. Was hätte passieren können, wenn der Fotograf etwas länger oder nicht so lange gewartet hätte? Würde ein anderer Moment den Kern des Fotos ändern?
- Gibt es Beziehungen oder angedeutete Beziehungen zwischen Elementen im Bild? Beschreiben Sie diese Beziehungen.
- Welche Rolle spielt der Standpunkt des Fotografen für das Foto? Würde der Fotograf weiter links, rechts, höher, tiefer, weiter weg oder näher stehen, wie würde sich das Foto verändern?
- Was ist das Thema des Fotos? Wovon handelt es?

# Zu guter Letzt

Es gibt ein paar Risiken und Nebenwirkungen bei Diskussionen, wie wir sie in diesem Buch durchgeführt haben. Als Erstes bringt die Vereinfachung des Stoffs zu Bildungszwecken eine übermäßige Vereinfachung mit sich. Falls zu irgendeinem Zeitpunkt – besonders bei der Diskussion der 11 Fotos im letzten Teil – der Eindruck entstanden sein sollte, dies wäre alles einfach, lassen Sie mich klarstellen: Das ist es nicht. Wie bei gesprochener Sprache gibt es Momente, in denen uns ohne Anstrengung und Nachdenken die Worte über die Lippen kommen. In anderen Momenten stolpern wir über unsere Worte und müssen wiederholt versuchen, uns besser auszudrücken. Mit der Zeit und viel Übung sprechen oder schreiben wir flüssiger, müssen immer weniger angestrengt nachdenken, während wir um Worte ringen. Manchmal sehen wir alle möglichen Elemente, treffen all die richtigen Entscheidungen und befinden uns in einem kreativen Rauschzustand, sodass wir zu glauben bereit sind, wir wären ein Genie. Zum Glück holt uns meist das nächste Foto wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Sich eine Sprache anzueignen, um sich auf seine Weise auszudrücken, ist eine lange Reise. Nehmen Sie sich die Zeit, in Ihrem eigenen Tempo zu reisen.



Ein zweites Risiko ist, dass ich dieses Buch aus meiner eigenen Sicht geschrieben und vielleicht das Gefühl vermittelt habe, dies wäre der einzig richtige Weg. Nichts läge meiner Absicht ferner. Meine Fotos drücken meine eigene Vision in meiner eigenen Sprache aus. Ich tendiere zu bestimmten Stilen, bestimmten Symmetrien oder Gleichgewichten in meiner Arbeit. Meine Kompositionen sind meist einfacher Natur. Doch das ist nicht der einzige Weg – es ist nur mein Weg. Ich wollte mit diesem Buch niemanden zu meiner Art zu fotografieren bekehren, sondern das Bewusstsein schärfen – einfach, dass die Elemente und Entscheidungen, die ein Foto ausmachen, die visuelle Sprache bilden, mit der wir uns ausdrücken. Dies ist eine junge Kunst und die Enzyklopädien und Lexika werden immer noch von Fotografen jeder Couleur geschrieben. Jede Sprache ist organisch – sie entwickelt sich. Wie wir uns fotografisch ausdrücken, wird sich über die nächsten 20 bis 30 Jahre verändern, vielleicht sogar dramatisch. Was sich nicht verändern wird, ist, dass die Leute weiterhin eine Bedeutung in Fotos lesen werden. Je bewusster wir uns als Fotograf werden, wie Leute Bilder lesen, umso eher können wir Fotos schaffen, die etwas ausdrücken und kommunizieren. Lernen Sie die Sprache und machen Sie sie sich dann zu eigen. Dichter wie Rainer Maria Rilke und Bertolt Brecht sprachen beide Deutsch, doch beide waren sehr unterschiedlich in dem, was und wie sie es gesagt haben. Das Letzte, was wir brauchen, ist mehr Homogenität und Gleichschritt in der Welt der Kunst. Wenn Sie Ihre Vision gefunden haben, finden Sie Ihre Stimme, aber stellen Sie sicher, dass es Ihre eigene ist. Das erfordert Mut.

Das dritte Risiko besteht darin, dass ich mich entschieden hatte, die visuelle Sprache in Elemente und Entscheidungen zu untergliedern. Ich habe ein Mittel gewählt, um etwas zu kommunizieren, das viel komplizierter ist. Letztendlich ist es völlig irrelevant, ob etwas ein Element oder eine Entscheidung ist. Beides hat seine Implikationen und beides muss mit Bedacht und bewusst gewählt oder manipuliert werden. Wenn also die Grenze zwischen Elementen und Entscheidungen vor Ihren Augen verschwimmt oder es sich anfühlt, als wäre es an den Haaren herbeigezogen, dann stimme ich Ihnen zu

»Dies ist eine junge Kunst und die Enzyklopädien und Lexika werden immer noch von Fotografen jeder Couleur geschrieben.«

---

◀ Diese Fotos entstanden mit meinem iPhone während der ersten Hälfte meiner Rundreise durch Nordamerika, die im Februar 2011 begann. Mir gefällt die Möglichkeit, beim iPhone die Fotos zu bearbeiten, ihre Stimmung zu verstärken und sie mit einem Rahmen zu versehen. In diesem Fall habe ich mithilfe des CameraBag-Instant-Filters einen Polaroid-Rand hinzugefügt, um ein nostalgisches Gefühl zu vermitteln, welches ich mit solchen Reisen verbinde. Dass sie mit einem Handy entstanden, macht sie nicht weniger zu meinen Lieblingsbildern aus 2011.

und stelle fest, dass es wirklich ohne Belang ist. Ob wir nun verstehen, was ein Substantiv oder ein Verb ist, oder ob wir ein Adverb von einem Adjektiv unterscheiden können – diese Unterschiede sind irrelevant. Nennen Sie es, wie Sie wollen. Es bleibt nur wichtig, dass Sie verstehen, dass jede unserer Entscheidungen das Aussehen und die Ästhetik unserer Fotos verändert und damit die Aussage des Fotos.

Unsere Fotos werden von anderen gelesen, doch auch wenn wir selbst die Einzigen sind, die unsere Fotos betrachten, so werden wir mehr Klarheit und Bedeutung in unserem Ausdruck finden, wenn wir die Sprache besser verstehen und daher neue Wege finden können, sie zu handhaben. Und wenn unsere Hoffnung darin besteht, mit anderen zu kommunizieren, dann müssen wir erkennen, je gezielter wir die Sprache anwenden können, umso größer ist die Chance, dass wir tatsächlich kommunizieren und mit etwas Glück die Menschen erreichen, ihnen neue Perspektiven zeigen und ihre Herzen und Köpfe auf eine neue Weise berühren.

Peace,

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized 'd' followed by a horizontal line that curves upwards at the end.

David duChemin

# Index

11 Fotos 219  
    »Abgelenkt« (2010) 229  
    »Das Eingießen« (2008) 258  
    »Festhalten« (2005) 242  
    »Gondoliere unter der Brücke« (2010) 238  
    »Kerzen und Gebete« (2010) 272  
    »Linie am Horizont« (2010) 224  
    »Maasaikrieger« (2011) 250  
    »Matt Brandon« (2010) 264  
    »Raucherpause« (2007) 269  
    »Ruhelos« (2011) 234  
    »Ungesehen II« (2010) 254  
    »Wartend in Lalibela« (2006) 246  
    über Bildkritik 220  
16:9-Seitenverhältnis 171  
2:3-Seitenverhältnis 170, 172  
4:5-Seitenverhältnis 170, 172

## A

»Abgelenkt« 229  
Adobe Lightroom 22, 61, 62  
Adobe Photoshop 57, 61  
Afrikanische Akazien 144  
Ägypten  
    Kairo 16-17, 64  
Akazien 144  
Alt-Delhi, Indien 32  
Alt-Havanna, Kuba 60  
Angedeutete Bewegung 175  
Angedeutete Linien 139  
Apple Aperture 61  
Ästhetik 20  
    Fibonacci-Spirale und 183  
    Filter für 199  
    Rahmen und 273  
    Schärfeebene und 206  
    Schärfentiefe 206  
    Verschlusszeit und 209-211

Ästhetische Belichtung 210  
Asymmetrie 183  
Äthiopien 93  
    Awash 19, 21  
    Lalibela 246  
    Nord- 72-73  
Aufmerksamkeits-Management 88, 92  
Augen  
    Blickrichtung des Subjekts 139, 269-271  
    Glanzlichter in den 232  
Augenblick, siehe Momente  
Ausdruck  
    Kommunikation und 102, 106  
Ausrichtung des Bilds 170  
Ausrüstung  
    Vision vs. 40-43  
Ausschließen gegenüber Einbeziehen 20  
Ausschluss 20-22  
Auswahl 121, 166, 168  
    siehe auch Entscheidungen  
Awash, Äthopien 19, 21

## B

Balance  
    Kreative Übung zu 197  
    negativer Raum und 197, 199  
    statisch gegenüber dynamisch 191, 194  
    visuelles Gewicht und 193, 196, 249  
Bandon, Oregon 123  
Bedeutung und Inhalt 89, 93  
Belichtung 44-48, 206, 214  
    Ästhetik und 209  
    Digitale Negative und 46-48  
    Kreative Übung zu 216  
    Schärfentiefe und 209, 211  
    Verschlusszeit und 211-212  
Belichtungsdauer siehe Verschlusszeit  
Belichtungsdreieck 48

Belichtungsreihen 48  
 Beschneiden, Fotos 169  
 Betrachter gegenüber Leser 117  
 Bewegt sein 13-14  
 Bewegung  
   angedeutete 175  
   Einfrieren 31, 214  
   Schwenken 33  
   Verschlusszeit und 31  
   verschwommene 31, 209-211  
 Bewegungsunschärfe 209-211  
 Bewerten von Fotos 110  
 Beziehungen 86-88, 184, 186  
 Bhaktapur, Nepal 209  
 Bildausschnitt 168, 173  
   Ästhetik des 244  
   Balance und 191  
   Beschnitt und 169  
   Elemente ausschließen 20-22  
   Elemente platzieren in 16-20  
   horizontaler 170  
   Kreative Übung zu 173  
   Richtung oder Ausrichtung des 169  
   Seitenverhältnis und 170, 173  
   vertikaler 170  
   Zeit ausdrücken 29-32  
 Bildbearbeitung  
   Filter statt 199-202  
   Werkzeuge 61-63  
 Bildebene 190  
 Bilder siehe Fotos  
 Bildgeschichten 80-82, 86  
 Bildwinkel 230  
 Blaue Stunde 113, 156, 237  
 Blendeneinstellung 45  
 Blickwinkel 53, 230  
 »Boat Walla«, Foto Indien (2007) 100  
 Bokeh 40, 214  
 Boudhanath-Stupa 14, 27  
 Brandon, Matt 264  
 Buddhisten 82-84

## C

Camogli, Italien 229  
 Capa, Robert 20  
 Cape Foulwind, Neuseeland 166, 200  
 Cartier-Bresson, Henri 22, 36, 97, 164

Chambar-Restaurant 6-7  
 Chapman, Jeffrey 166  
 Chiaroscuro 156, 159, 161, 252-253  
 Cinque Terre, Italien 201  
 Colorkey 155  
 Comedy 102, 127  
 Curio Bay, Neuseeland 83

## D

Dämmerungsfotos 158, 234  
 »Das Eingießen«, Foto Tunesien (2008) 258  
 Davis, Miles 89  
 Death Valley, Kalifornien 137, 156, 172  
   »Ruhelos«, Foto (2011) 234  
 Delhi, Indien 12, 79, 169, 269  
 Delnea, Dave 113, 170, 192  
 Details  
   Bildergeschichten und 83  
 Diagonale Linien 92, 134, 137  
 Diffuses Licht 225, 232, 247  
 Digitale Dunkelkammer 61-63  
 Digitale Negative 46-48  
 Digitales Rauschen 45  
 Digitalkameras  
   Einstellungen kennenlernen 36  
 Dreidimensionale Welt 98, 125, 139, 190  
 Dreiecke 140, 261  
 Drittelregel 57-59  
 Drittelwürfel 181  
 Dunkle Schatten 244  
 Duplexbilder 22  
 Dynamische Balance 191, 194

## E

Ecuador, Quito 62-63  
 Einbeziehen gegenüber Ausschließen 20  
 Einfrieren, Bewegung 31, 214  
 Einsamkeit, Thema 105, 214  
 Einstellung des faulen Fotografen 190  
 Elemente 128, 165  
   Entscheidungen über 101, 109, 121  
   Erklärung über 128, 130  
   Farbe von 151, 155  
   Gegenüberstellung von 148, 150  
   Kontrast zwischen 147, 150  
   Licht in Verbindung mit 156, 161

- Linien als 130, 140
- Momente als 162, 165
- Wiederholung von 142, 146
- Emotionale Reaktion 101
- Entscheidender Moment 22, 36, 97, 164
- Entscheidungen
  - Elemente und 101, 109, 121,
  - zu Filtern 199-203
  - zum Bildausschnitt 168, 173
  - zum Fokus 204
  - zur Belichtung 209
  - zur Platzierung 170, 196
- Eröffnungsaufnahme 83
- Erfolgreiche Fotos 106
- Erwitt, Elliott 127

## F

- Farbbalance 226
- Farbbilder 22
- Farbe 151, 155
  - Kontrast in Verbindung zu 148
  - Kreative Übung zu 155
  - Psychologie der 151
  - Schwarz-Weiß gegenüber 152, 154
  - selektive 155
  - Verführung der 152, 155
- Farbtemperatur 51
- Farewell Spit, Neuseeland 142
- Fauler Fotograf, Einstellung 190
- »Feigenbaum« Kenia (2011) Foto 107
- »Festhalten«, Haiti (2005) Foto 242
- Festhalten, Momente 156, 175
- Feuchtigkeit 26
- Fibonacci-Spirale 182, 184, 262, 272
- Filter 199, 201
  - Bildbearbeitung statt 199
  - Graufilter 200, 225
  - Grauverlaufsfilter 200-202, 225
  - Polarisationsfilter 199, 242
- Florida, Pensacola 195
- Fluchtpunkt 188, 227
- Fokus 204, 210
  - Kreative Übung zu 209
  - Lensbaby-Objektive und 206, 209
  - Schärfenebene 204, 206, 209
  - Schärfentiefe und 204, 206, 209, 212

- selektiver 206, 209
- Tilt-Shift-Objektive und 205, 209
- Format, Hoch- vs. Quer- 18
- Formen, geometrische 140
- Fotografie
  - Regeln und Prinzipien in der 115
  - Sprache der 105, 106
  - subjektive Natur von 25-26
  - Vision und Intention in der 86
  - visuelle Sprache von 15-16
- Fotografischer Ausschnitt 94, 97
- Fotokritik 109, 111
  - Bewertungsphase bei der 110
  - Fragenkatalog für 272-274
- Fotos
  - beschneiden 169
  - Fragenkatalog zu 272-274
  - gute oder erfolgreiche 102, 106
  - Humor in 127
  - Kritik zu 109, 111, 218, 272-274
  - Tiefenwirkung in 125, 180, 190,
- Fragen, provokante 92
- Fragenkatalog für Bildkritik 272-274
- Freak-Faktor 40
- Freistellen, Elemente 125, 214

## G

- Ganges Boat Walla 100
- Göttliche Proportion 183
- Gebetsfahnen 81
- Gebetsmühlen 85
- Geduld 163, 254
- Gegenlicht 52
- Gegenüberstellung 127, 148
- Gemälde
  - Verwendung von Licht in 156
- Geometrische Formen 140
- Geplante Kontraste 78-80
- Geschichten erzählen 72-93
  - Aufmerksamkeits-Management 88-92
  - Beziehungen 86-88
  - Bildausschnitt und 168, 173
  - Bildgeschichten 80-86
  - Hinweise hinterlassen 92
  - Konflikt und 78-80
  - Universelle Themen und 74-77

Geschichten, Fotos 80-86  
Gesten 175, 177  
Glanzlichter in den Augen 232  
Glenorchy, Neuseeland 135  
Gold'n'Blue-Polarisationsfilter 201, 203  
Goldener Schnitt 182, 184  
»Gondoliere unter der Brücke«, Foto  
    Venedig (2010) 238  
Goreckis Symphonie Nr. 3 106  
Grammatik und Wärter 107, 123, 125,  
Graufilter 200, 225  
Grauverlaufsfilter 200, 225  
Gute Fotos 102, 106

## H

Haiti, »Festhalten«, Foto 242  
Hanoi, Vietnam 4-5, 140  
Harmonie in Fotos 75, 267  
Hartes Licht 51  
Havanna, Kuba 30-31, 42, 57, 60, 70, 76  
Hell-Dunkel-Effekt 156, 159  
Hierarchie, visuelle 178, 180  
Hintergrund  
    Drittelwürfel und 181  
    verschwommen 212, 234  
Hinweise, platzieren 84  
Histogramm 46-48  
Hochformat 18, 170  
Hochzeitsfotografie 103, 214  
Horizont  
    Drittelregel und 178, 236  
Horizontale Ausrichtung 18  
Horizontale Linien 133, 227  
Humor, Sinn für 127

## I

Indien  
    Agra 259, 264, 291  
    Alt-Delhi 32  
    Delhi 12, 79, 169, 301  
    Jodhpur 10-11, 19  
    Kaschmir 56, 58  
    Ladakh 40-41, 56, 78, 91, 147, 159, 168  
    Srinagar 25, 27  
    Varanasi 34-35, 74, 100, 176

Indien-Fotos  
    »Boat Walla« (2007) 100  
    »Matt Brandon« (2010) 264  
    »Raucherpause« (2007) 269  
Indirektes Seitenlicht 252  
Inspiration 66  
    Kreativer Prozess und 66-67  
    Vorschläge zur Kultivierung 68-69  
iPhone-Fotos 132  
Irreführung 89  
Island-Fotos 133, 138, 149, 183  
    »Linie am Horizont« (2010) 224  
ISO-Einstellungen 45-46  
Isolieren, Elemente 125  
Italien  
    Camogli 229  
    Cinque Terre 201  
    Venedig 105, 151  
Italien-Fotos  
    »Abgelenkt« (2010) 229  
    »Gondoliere unter der Brücke« (2010) 238

## J

Jodhpur, Indien 10-11, 19

## K

Kairo, Ägypten 16-17, 65  
Kairouan, Tunesien 22-23, 38  
Kalifornien  
    Death Valley 137, 156, 172, 234  
    Lake Tahoe 121  
Kamera  
    Einstellungen lernen 36  
    sehen wie die 96  
Kampfsport 175  
Kanada, Vancouver 6-7, 12, 26, 185, 199, 206,  
Karen Blixen Camp, Kenia 210, 272  
Kaschmir, Indien 56, 58  
Kathmandu, Nepal 14, 28, 45, 47, 50, 54, 81  
Kathmandu, Nepal, Fotos 103, 139, 161, 272  
    »Kerzen und Gebete« (2010) 103  
    »Ungesehen II« (2010) 254  
Kenia  
    Karen Blixen Camp 113  
    Masai Mara 111, 144, 184  
    Naivashasee 109

Kenia-Fotos 109, 111, 113, 144, 184  
 »Feigenbaum« (2011) 107  
 »Maasaikrieger« (2011) 250  
 »Kerzen und Gebete«, Foto Nepal (2010) 272  
 Kerzenlicht 160  
 Kho Samet, Thailand 212  
 Kommunikation 102, 106  
 Komposition 173, 199  
 Aufmerksamkeits-Management 88  
 Balance und 191  
 Beziehung und 184, 186  
 Bildebene und 190, 191  
 Blickwinkel und 186, 191  
 Drittelregel und 177, 182  
 Elemente ausschließen 20-22  
 Elemente einrahmen 16-20  
 Fibonacci-Spirale und 182, 184  
 Gesten und 175, 177  
 goldener Schnitt und 182, 184  
 Perspektive und 186, 188  
 Kompression 53, 55  
 Kompressionseffekt 201, 197  
 Konflikt 78-80  
 Kontrast 147, 150  
 Gegenüberstellung als 148, 150  
 konzeptuell 147, 150  
 Kreative Übung zu 150  
 Muster und 145  
 visueller 147, 148, 149  
 Konzeptueller Kontrast 147, 150  
 Kreative Übung  
 Balance 197  
 Belichtung 216  
 Blickwinkel 191  
 Comedy/Komik 127  
 Farbe 155  
 Fokus 209  
 Format, Beschnitt 173  
 Inspiration finden 69-70  
 Kontrast 150  
 Konzeptionelle Kontraste 80  
 Licht 161  
 Linien 140  
 Momente 165  
 Wiederholung von Elementen 146  
 Kreativer Prozess 63, 67

Kuba  
 Alt-Havanna 60  
 Havanna 30-31, 42, 57, 60, 71, 76

## L

Lachen 127  
 Ladakh, Indien 40-41, 56, 78, 91, 147, 159, 168  
 Laforet, Vincent 56  
 Lalibela, Äthiopien 58, 246  
 Landschaftsfotografie  
 Ausdruck in der 103  
 Objektive für 57  
 Siehe auch Reisefotografie  
 Leidenschaftliche Geschichten 16  
 Lensbaby 206, 209  
 Leser statt Betrachter 117  
 Lewis, C.S. 40  
 Licht 156, 161  
 Bedeutung des Sehens von 156, 158  
 Chiaroscuro und 156, 159, 161, 252-253  
 Hart vs. Weich 51  
 Hell-Dunkel-Effekt und 156, 159, 252-253  
 Kreative Übung zu 161  
 Qualität 49-52  
 Richtung 51-52  
 Schatten und 156, 159, 244, 268  
 Stimmung und 156, 158  
 Lichter  
 belichten 47-48  
 Verlust 46  
 Lichtqualität 49-52  
 Lichtreflexe 106  
 Lichtrichtung 51-52  
 Lightroom 22, 61, 62  
 Ligurien, Italien 189  
 Liminalität 234  
 »Linie am Horizont«, Foto Island (2010) 224  
 Linien 130, 140  
 angedeutete 139  
 Bedeutung von 130, 132  
 diagonale 134, 137  
 gebildete Formen 140  
 horizontale 133, 227  
 Kreative Übung zu 140  
 S-Kurven 138  
 vertikale 134, 135  
 Lucas, George 77

## M

»Maasaikrieger«, Foto Kenia (2011) 250  
Maisel, Jay 175  
Maler der Renaissance 156, 159  
Masai Mara, Kenia 111, 144  
»Matt Brandon« Foto, Indien (2010) 264  
McNally, Joe 67, 159  
Metapher der Sprache 106, 117  
Michelangelo 20  
Milford Sound, Neuseeland 114, 171  
Miniatureffekt 206  
Mittelgrund in Fotos 181  
Mittlere Aufnahme 83  
Moeraki, Neuseeland 124  
Moment aussuchen 36-37  
Momente 162, 165  
    Auswahl 36-37  
    Bildgeschichte 84  
    entscheidende 22, 36, 97, 164  
    festhalten 163, 165  
    Kreative Übung zu 165  
    Unentschiedene 22-24  
Monochrom-Bilder 22  
Monument Valley, Utah 128  
Moscheen 65-66  
Motiv von Fotos 25-26  
Muse, kreative 58, 64  
Musik, Sprache der 106  
Muster 145

## N

Nahaufnahmen 8, 85  
National Geographic 84  
ND-Filter, siehe Graufilter  
Negative, digitale 46-48  
Negativer Raum 197, 199  
Nepal, Kathmandu 14, 28, 45, 47, 50, 54, 81, 103,  
    139, 161  
Nepal-Fotos  
    »Kerzen und Gebete« (2010) 272  
    »Ungesehen II« (2010) 254  
Neugier 27  
Neuseeland Fotos 99, 153  
    »Lebensbaum« (2010) 92  
    Cape Foulwind 166, 200  
    Curio Bay 83

Farewell Spit 142  
Glenorchy 135  
Milford Sound 114, 171  
Moeraki Boulders 124  
Nevada, Tal des Feuers 132, 158  
»New Colossus«, Gedicht 246  
Nizamuddin-Schrein 12, 79  
Nord-Äthiopien 72-73

## O

Objektive 52-60  
    Landschaft 57  
    Porträt 55, 58  
    Teleobjektiv 55-57  
    Verhalten 52-53  
    Visuelle Beziehungen und 88  
    Weitwinkel 58-60  
Oregon Küste, Fotos 123, 175  
Orwig, Chris 230

## P

Panoramen 57  
Pensacola, Florida 194  
Percy, Bruce 62, 172  
Perreault, Yves 190  
Perspektive 186, 188  
    siehe auch Standpunkt  
    Tiefenwirkung und 190  
Photoshop 57, 58  
    statt Filter 199  
Platzierung 173, 202  
    Balance und 191, 202  
    Beziehungen und 184, 186  
    Bildebene und 190  
    Drittelregel und 177, 182  
    Gesten und 175, 177  
    Goldener Schnitt und 182, 184  
    Perspektive und 186, 188  
    Standpunkt und 186, 191  
Polaroid-Rahmen 273  
Polarisationsfilter 199, 242  
Primär diagonale 134, 136  
Programm-Modus 44  
Propaganda und Kunst 244

## Q

Querformat 170, 239  
Quito, Ecuador 60-61

## R

Racetrack Playa, Death Valley 156, 186, 234  
»Raucherpause«, Foto Indien (2007) 269  
Raum, negativer 197, 199  
Rauschen, digitales 46  
RAW-Bilder 47-48  
Regel, Drittel- 114, 177  
Regeln brechen 69  
Regeln und Prinzipien 115, 116  
Renaissance, Maler der 156, 159  
Rowell, Galen 101  
»Ruhelos« Foto, Death Valley 234

## S

S-Kurven 138  
Sahara, Tunesien 115  
    »Das Eingießen« Foto 275, 258  
Sapa, Vietnam 49, 62, 68, 86, 135  
Schärfeebene 205-209  
Schärfentiefe 45  
    Belichtung und 210-211  
    Elemente freistellen durch 125  
    Fokus und 201, 210-211  
Schatten in Fotos 156, 159, 244, 268  
Schwarz-Weiß-Umwandlung 152, 154  
Schwenken 33  
Seitenlicht 52, 252  
Seitenverhältnis 170, 173  
Sekundär diagonale 134, 136  
Selbst-Aufträge 70  
Selektiver Fokus 204-207  
Selektives Kolorieren 155  
Sepiatonung 154  
Singh-Ray Filter 199, 200, 201-203  
Sinn für Humor 127  
Sorgen 15-16  
Spiegeln von Bildern 197  
Spirale, Fibonacci- 182, 184, 232, 262, 272  
Sprache  
    der Musik 106  
    Metapher der 106, 117  
    visuelle 106, 109, 123

Srinagar, Indien 25-27, 27  
Standpunkt 106, 186  
    Beziehungen und 185  
    Bildebene und 190  
    Kreative Übung zu 191  
    Perspektive und 188, 190  
Statische Balance 191, 194  
Staunen 27  
Stimmung in Fotos 156, 198  
Symbole 146  
Symmetrie 182-183, 227, 264, 277

## T

Tahoesee, Kalifornien 121  
Tal des Feuers, Nevada 130, 132, 158  
Teleobjektive 55-57  
    Landschaften und 57  
    Porträts und 55  
Ten, E-Book (duChemin) 186  
Thailand, Bangkok 44, 62  
Themen, universelle 74-77  
Thiksey-Kloster 90-91  
Tiefen 46, 47  
Tiefenwirkung 125, 126  
    Drittelregel und 180  
    Perspektive und 190  
Tilt-Shift-Objektive 205-206, 234  
Tontrennung 22  
Tönung 154  
Tonwertkontrast 148  
Tunesien, Sahara  
    »Das Eingießen« Foto 258

## U

Übertragung statt Übersetzung 97  
Übungen, siehe Kreative Übungen 0  
Unentschiedene Momente 22-24  
»Ungesehen II«, Foto Nepal (2010) 254  
Universelle Themen 74-77  
Unterbelichten 46  
Utah, Monument Valley 128

## V

Vancouver, Kanada 6-7, 12, 26, 185, 198  
Varanasi, Indien 34-35, 74, 100, 176

Venedig, Italien 105, 151  
Verflachung von Bildern 97, 101  
Vergrößerung 53  
Verschlusszeit 29-31  
    Bewegung und 31  
    Bewegungsunschärfe durch die 239  
    Schwenken und 33  
Vertikale Beziehungen 88  
Vertikale Linien 134, 291  
Vietnam  
    Hanoi 4-5, 140  
    Sapa 49, 62, 68, 86, 135  
Vision 4-9  
    ausdrücken 70  
    Ausrüstung vs. 40-43  
    verfolgen 8-9  
Visuelle Hierarchie 178, 180  
Visuelle Masse oder Anziehung 193, 196  
Visuelle Sprache 15-16, 106, 109, 123  
Visueller Kontrast 147  
Vordergrund in Fotos 181

## W

Wörter und Grammatik 107, 123, 125  
»Wartend in Lalibela«, Foto Äthopien (2006) 246  
Washington, Seattle 163  
Wasserfotos 31  
Weiches Licht 51  
Weißraum 197  
Weitwinkelobjektiv 58-60, 126, 194  
Werte, kulturelle  
Wiederholung von Elementen 142, 146  
    Kreative Übung zu 146  
    Muster erzeugt durch 145  
    Symbole erzeugt durch 146  
Wirkungsschichten 112  
World Vision 56

## Z

Zauberer 88-89  
Zeigen 88  
Zeit 29-37  
    Kameraeinstellungen und 36  
    Moment und 36-37  
    Schwenken 33  
    Verschlusszeit und 29-31  
Zweidimensionales Sehen 98, 101, 139