



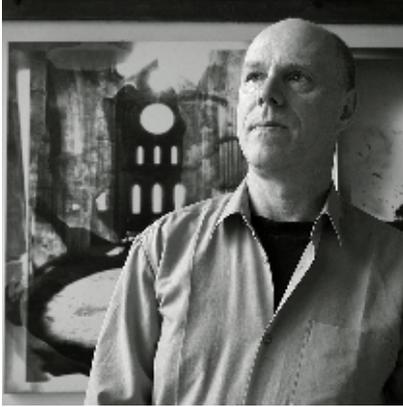
Torsten Andreas Hoffmann

# Die Kunst der Schwarzweißfotografie

Eine Schule der Bildgestaltung im digitalen Zeitalter



# Die Kunst der Schwarzweißfotografie



**Torsten Andreas Hoffmann** Mit seinem 2001 im Verlag Photographie erschienenen Buch »Workshop kreative Schwarzweiß-Fotografie« begann sein Weg als Didakter. Seit 2003 schreibt er regelmäßige Bildgestaltungsserien in der Zeitschrift »Photographie«, »LFI« (Leica Fotografie International) und »Digitalis foto« (Ungarn). In seinen Workshops versucht er, Teilnehmer auf einen eigenen, individuellen fotografischen Weg zu führen. Er arbeitet sowohl mit dem Medium der klassischen Schwarzweiß-Fotografie als auch konzeptionell. Seine neueste, kürzlich in der Zeitschrift »mare« präsentierte Serie »Janusblicke« beschäftigt sich mit den Vor- und Rückansichten von Meeresküsten und anderen klischeehaften Sujets.

Hoffmann wurde 1956 in Düsseldorf geboren, studierte Kunstpädagogik mit Schwerpunkt Fotografie an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig bei Michael Ruetz. Fotoreisen führten ihn u. a. nach Indien, Mexiko, Nepal, in die Türkei, die USA, die Sahara und die Arabischen Emirate. In zahlreichen Ausstellungen und Publikationen (über 20 Bildbände) waren seine Arbeiten zu sehen. Magazine wie Geo, Merian, Chrismon, Photographie, Schwarzweiss, mare u. a., aber auch internationale Magazine haben seine Arbeiten veröffentlicht. Seit vielen Jahren veröffentlicht er Kunstkalender z. B. über New York im Kunstverlag Weingarten und 2009 auch im ars vivendi Verlag.

Er ist Mitglied der Münchner Bildagentur LOOK, des BBK Frankfurt und wurde 2006 in die Deutsche Gesellschaft für Fotografie (DGPh) berufen. Er lebt in Kelkheim bei Frankfurt und Goslar.

Torsten Andreas Hoffmann

# Die Kunst der Schwarzweißfotografie

Lektorat: Gerhard Rossbach  
Copy-Editing: Annette Schwarz  
Satz: Nadine Berthel  
Herstellung: Birgit Bäuerlein  
Umschlaggestaltung: Helmut Kraus, [www.exclam.de](http://www.exclam.de)  
Druck und Bindung: Messedruck Leipzig

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

ISBN 978-3-89864-501-0

1. Auflage 2008  
Copyright © 2008 dpunkt.verlag GmbH  
Ringstraße 19b  
69115 Heidelberg

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.

Alle Angaben und Programme in diesem Buch wurden von den Autoren mit größter Sorgfalt kontrolliert. Weder Autor noch Herausgeber noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buchs stehen.

In diesem Buch werden eingetragene Warenzeichen, Handelsnamen und Gebrauchsnamen verwendet. Auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind, gelten die entsprechenden Schutzbestimmungen.

5 4 3 2 1 0

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1	5 Warum sind Stimmungen so wichtig?	39
		Drei Bilder, ein Ort .....	40
		Stimmung in Moll .....	41
		Distanzierte Kühle .....	42
<b>Teil 1 Technische Voraussetzungen</b>	<b>5</b>		
1 Die Wahl einer guten Digitalkamera	7	6 Streetphotography	45
2 Für die digitale Schwarzweißfotografie gilt: Im RAW Modus fotografieren	11	Fuß vor dem Aufsetzen.....	46
3 Dramaturgie durch den Einsatz von Filtern	15	Springendes Kind .....	47
Dasselbe Motiv mit verschiedenen Filtern .....	16	Das Volk vor dem Regierungsgebäude .....	48
Filter in der digitalen Fotografie .....	19	Rätselhaftes Paar .....	49
Dramatik digital mit Photoshop bis CS2.....	20	Calvin Klein .....	50
Infrarotsimulation mit Photoshop CS2.....	22	Hitchcock-Atmosphäre.....	52
Der Verlauffilter.....	24		
Neuer Filtermodus ab Photoshop CS3 .....	26	7 Was kann Landschaftsfotografie im 21. Jahrhundert leisten?	53
		Ungebrochene Landschaft mit Tuareg.....	55
		Mensch und Landschaft auf Lanzarote .....	56
		Abstraktionen in der Sahara .....	57
		Meeresidylle mit Flugzeug .....	57
		Landschaft mit Matratze.....	58
		Sterben der Natur .....	59
<b>Teil 2 Inhaltliche Aspekte guter Fotografie</b>	<b>29</b>	8 Architekturfotografie	<b>61</b>
4 Klischeebilder überwinden	31	Architektur digital fotografiert .....	63
Reduktion statt Postkartenklischee.....	32	Mensch und moderne Architektur .....	64
Vom Klischeebild zum eigenen Ausdruck.....	33	Geballte Wirkung durch Teleoptik .....	65
		Moderne Glasarchitektur.....	66
		Model als Staffagefigur.....	67

<b>9 Das Grafische in der Schwarzweißfotografie</b>	<b>69</b>	<b>15 Mystische Fotografie</b>	<b>117</b>
Licht und Schatten als Grundlage grafischer Gestaltung .....	71	Fingerzeig .....	119
Reduktion auf Senkrechte und Waagerechte .....	72	Engel als Symbolfigur .....	120
Lebendiges i-Tüpfelchen .....	73	Vergänglichkeit .....	121
Liege auf dem Zebrastreifen .....	74	Steinspirale am Meer .....	122
Eiserner Steg .....	75	Rätselhaftes Relikt .....	123
		Himmelskreuz .....	123
<b>10 Die Poesie melancholischer Stimmungen</b>	<b>77</b>	<b>16 Panoramafotografie</b>	<b>125</b>
Verregneter Strand .....	78	Rotierende Kameras erzeugen Schwünge .....	126
Irische Schwere .....	79	Gerader Horizont auch im oberen Bereich .....	127
Der Augenblick als Metapher .....	80	Spannungsvolle Komposition auch im Panoramaquerformat .....	128
Junge am Zaun .....	81	Die Panoramakamera vertikal nutzen .....	129
Madonna auf Parkplatz .....	81	Panoramafotografie digital mit Photomerge .....	130
Nebel in der Türkei .....	82		
<b>11 Abstraktionen</b>	<b>85</b>	<b>Teil 3 Kompositionslehre</b>	<b>135</b>
Spuren der Zeit .....	87	<b>17 Was ist eine Bildkomposition?</b>	<b>137</b>
Licht und Schatten .....	87	Ein Geschehen zu einer Komposition verdichten .....	138
Formalismus mit und ohne Inhalt .....	88	Landschaft ist geduldiger .....	141
Strukturen als Phantasieanreger .....	89	Feinheiten führen zur Perfektion .....	142
		Ein Bild auf den Punkt bringen .....	143
<b>12 Surreale Fotografie</b>	<b>91</b>	<b>18 Der »Goldene Schnitt und das Elementargerüst«</b>	<b>145</b>
Yoga .....	93	New Yorker Wassertank .....	146
Fächer mit Vulkan .....	94	Welle kommt zum Fenster herein .....	148
Tor zu einer anderen Welt .....	95	Axialsymmetrie einer modernen Architektur .....	148
Bahnhof ohne Schienen .....	96	Straßenszene New York .....	149
Absurde Betonfläche .....	97	<b>19 Dreieckskomposition</b>	<b>151</b>
Blick in die Ferne .....	98	Dynamisches Dreieck .....	152
		Dreiecke greifen ineinander .....	153
<b>13 Menschendarstellung</b>	<b>99</b>	Zentrales Dreieck .....	154
Indischer Urstammbewohner .....	101	Steinzwiebel .....	154
Die andere Seite der Medaille .....	102		
Schönheit des Alters .....	103	<b>20 Bildrhythmik – wiederkehrende Bildelemente</b>	<b>157</b>
Wesentliches im Flüchtigen wiederfinden .....	104	Bögen, Linien und Rhomben .....	158
Frauenschicksal in Indien .....	104	Rhythmus von Fensterlinien .....	159
Mit vertrauten Menschen ist es einfacher .....	105	Minimalistische Struktur .....	160
		Tagungsstätte im japanischen Stil .....	161
<b>14 Mensch und Umgebung</b>	<b>107</b>		
Im Schatten der Bronx .....	110		
Nonne am Times Square .....	110		
Mensch und Immobilie .....	112		
Indischer Yogi .....	112		
Zweimal Rauchpause .....	114		

<b>21 Weniger ist mehr Reduktion und Verstärkung</b>	<b>163</b>	<b>29 Formenspiel – Bewusste Wiederholung von Bildformen</b>	<b>203</b>
Bogen mit Meer .....	164	Blick vom Schauinsland.....	204
Reduziertes Aktfoto.....	165	Sonnenschirm und Himmel.....	205
Digitale Kontrolle.....	166	Spiegelung im Himmel.....	206
		Seerosen ohne Klischee.....	206
<b>22 Wegweiser durch das Bild</b>	<b>167</b>	<b>30 Mit Bewegungsunschärfe gestalten</b>	<b>209</b>
Drei Kontrastpunkte .....	168	Kapelle im Getreidemeer.....	211
Kontrast durch Luftperspektive.....	169	Typische Nachtaufnahme.....	211
Bogenförmige Blickführung .....	170	Langzeitbelichtung mit Verschiebung .....	212
Komplexeres Bildgeschehen .....	171	Bewegungsunschärfe auch am Tage.....	214
<b>23 Das Gleichgewicht im Bild</b>	<b>173</b>	<b>Teil 4 Die digitale Dunkelkammer</b>	<b>217</b>
Formate und Diagonalen .....	174	<b>31 Aus Farbe wird Schwarzweiß</b>	<b>219</b>
<b>24 Ungewöhnliche Perspektiven</b>	<b>177</b>	Umwandlung von Farbe in Schwarzweiß .....	220
Kopfstand .....	178	Spiegelung von Feuerstufen .....	223
Mensch von unten .....	179	Schwärzen aufhellen, Mitteltonkontrast erhöhen .....	225
Indisches Urstammdorf .....	180	Kornstruktur hineinlegen .....	226
New Yorker U-Bahn.....	180	Abspeichern .....	226
<b>25 Umgang mit der Bildmitte</b>	<b>183</b>	<b>32 Teilbearbeitungen mit dem Lasso-Werkzeug und dem Zauberstab</b>	<b>229</b>
Fluchtperspektive im Tunnel .....	184	Teilbearbeitung mit dem magnetischen Lasso .....	230
Kind und Buddha.....	186	Teilbearbeitung architektonischer Linien mit dem Polygon-Lasso.....	234
Straßenszene in New York .....	187	Teilbearbeitung mit dem Zauberstab .....	236
Kreiskomposition.....	187	<b>33 Retusche, Abwedeln und Nachbelichten</b>	<b>239</b>
<b>26 Bildspannung zwischen zwei Elementen</b>	<b>189</b>	Abwedeln und Nachbelichten.....	242
Flugzeug an der Leine .....	189	Himmelsverlauf einrechnen .....	246
Saharadünen .....	191	<b>34 Korrekturen mit dem Verzerrungsfilter</b>	<b>247</b>
Blick aus dem Bild heraus.....	191	Shiftoptik fast überflüssig.....	250
<b>27 Das Bild im Bild</b>	<b>193</b>	Nachscharfen, ja oder nein? .....	252
Melancholie mit Fernseher.....	194	<b>35 Neue Schwarzweißkonvertierung mit Photoshop CS3</b>	<b>255</b>
Gegenlichtprojektion .....	195	Simulation von Filtern .....	257
Ruine in Kurdistan.....	196	Wenn die Filterberechnungen nicht funktionieren .....	258
Betonquader in der Landschaft.....	196	Panoramafotografie mit Photomerge .....	260
<b>28 Interessante Irritationen</b>	<b>199</b>		
Störpunkte geschickt einbauen .....	199		
Drähte in San Francisco .....	200		
Störender Zaun.....	201		
Surrealer Friedhof.....	201		
Geheimnisvolles Lichtspektakel .....	202		



# Einleitung

Die digitale Fotografie hat in den letzten Jahren rasant die Märkte erobert, obwohl fast alle Berufsfotografen sie in den ersten Jahren sehr skeptisch beäugt haben. Schließlich gab es auch mehr als genug Kinderkrankheiten. Viele taten sich sehr schwer mit dem Wechsel. Kann man digitale Fotos wirklich auf große Größen printen? Sehen sie nicht künstlich aus? Sind die Farben natürlich? Und was bedeutet die Digitalisierung für die Schwarzweißfotografie? Fragen über Fragen ergaben sich. Um sie zu beantworten und sich mit der digitalen Fotografie vertraut zu machen, war eines sicher: Es war zwingend vonnöten, sich intensivst mit der rasant fortschreitenden Technik zu beschäftigen. Schließlich gehörte es ja nicht nur dazu, sich mit einer komplizierter gewordenen Kamertechnik vertraut zu machen, sondern es war unbedingt nötig, sich mit den neuen Bildbearbeitungsprogrammen auseinanderzusetzen. Diese Mühe haben zunächst viele Fotografen gescheut. Gerade dann lag es nahe, die analoge Bastion zu verteidigen, ohne die digitale wirklich richtig kennengelernt zu haben.

Um den Fotografen und Amateuren den Wechsel zu erleichtern, wurden in den letzten Jahren zahlreiche Lehrbücher über die digitale Technik, Kameras und die neuesten Bildbearbeitungsprogramme geschrieben. Nur eins schien dabei zum Teil fast in Vergessenheit geraten zu sein: Auch in der digitalen Fotografie geht es um Bilder und deren Inhalte, Stimmungen und formale Gestaltung. Mit diesem Buch soll das Bild auch im digitalen Zeitalter wieder in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden. Bilder haben eine ganz eigene Sprache und ihre ureigensten Gesetze. Gerade die Schwarzweißfotografie ist ein Medium, das auch im Zeitalter der digitalen Fotografie künstlerisch gestaltet werden will. Gewiss erscheint die Technik der digitalen Fotografie zunächst

kompliziert. Diese Technik will selbstverständlich beherrscht werden, und zwar genauso gut wie die Technik der analogen Fotografie. Aber sie sollte nicht dauerhaft das eigentliche Thema sein, sondern genauso zur Dienerin auf dem Weg zu ausdrucksstarken künstlerischen Bildern werden, wie es die analoge Technik gewesen ist. Dieses Buch wird selbstverständlich die digitale Technik mitbehandeln und dem Leser alles technisch Notwendige auf einfache Weise vermitteln, aber in erster Linie ist dieses Buch eine Schule der Bildgestaltung auf gehobenem Niveau. Dabei dienen auch viele analog fotografierte Bilder als Beispiel. Für die Bildgestaltung ist es abgesehen vom technischen Aspekt vollkommen unbedeutend, ob ein Foto analog oder digital fotografiert worden ist. Die analoge Technik der Schwarzweißfotografie wird in diesem Buch allerdings vorausgesetzt, während bei jedem digitalen Bild das genaue technische Prozedere kurz erklärt wird. Der Qualität von Digitalkameras ist ein ganzes Kapitel gewidmet, ebenso dem RAW-Modus. Am Schluss des Buchs werden ausführlich, aber einfach ausschließlich jene Techniken von Photoshop CS2 vermittelt, die für die Erarbeitung eines perfekten digitalen Schwarzweißfotos wirklich vonnöten sind. Dieses Kapitel ist einem radikalen Schlag mit der Machete durch den Dschungel Photoshop vergleichbar. Da kurz vor Drucklegung dieses Buchs Photoshop CS3 auf den Markt kam, gibt es als Schlusskapitel noch eine Einführung in die neue Schwarzweißkonvertierung und Filtersimulation von Photoshop CS3. Die digital fotografierten Bilder des Buchs sind allerdings mit CS2 bearbeitet, deshalb beziehe ich mich bei den Bildunterschriften nur auf den Kanalmixer, der bis zu Photoshop CS2 die beste Konvertierungsmöglichkeit in schwarzweiß war. Bei den allgemeingültigen Kapiteln über Technik wie z. B. dem Kapitel über Filter, beziehe ich CS3 schon mit ein, verweise aber in der Regel auf das Schlusskapitel.

Grundsätzlich bekommt der Leser aber keine Chance, in die Technik als Selbstzweck zu fliehen. Immer wieder wird ihm die Notwendigkeit vor Augen geführt, dass es bei der Fotografie darum geht, sehen zu lernen, bildnerisch zu gestalten und bildnerisch zu denken.

So wird es im ersten größeren Teil hauptsächlich darum gehen, sich mit inhaltlichen Themen wie Landschaft, Architektur, Menschendarstellung oder Streetphotography auseinanderzusetzen. Bei den jeweiligen Themen werden bekannte Beispiele aus der Fotogeschichte und der Gegenwartsfotografie benannt, die den Leser anregen sollen, sich noch intensiver mit den jeweiligen Themen zu beschäftigen, als es dieses Buch leisten kann.

Im zweiten, größeren Teil werden die klassischen Regeln der Bildgestaltung wie Goldener Schnitt, Dreieckskomposition, Bildspannung etc. ausführlich behandelt. Dabei geht es vor allem darum, den Leser in Bildanalyse zu schulen; die Gestaltungsregeln sind aber keineswegs wie Kochrezepte gedacht, an die man sich strikt halten muss. Im Gegenteil, der Leser ist nach dem Verinnerlichen dieser Bildgesetze aufgefordert, sie keineswegs zwanghaft anzuwenden, sondern sich die Freiheit zu nehmen, sie wieder zu verwerfen und im besten Fall eine eigene Bildsprache zu entwickeln.

Alles in allem wird dieses Buch den Leser zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Bildern anregen und ihn zu einem eigenen fotografischen Weg motivieren. Die Fotografien des Autors dienen dabei als Beispiele, um die Vielfältigkeit der Bildsprache zu verdeutlichen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind aber auch auf völlig andere Sujets übertragbar.



# Teil 1



# Technische Voraussetzungen



# 1 Die Wahl einer guten Digitalkamera

In den ersten kleinen Kapiteln darf es aber durchaus einmal um Technik gehen: In der analogen Fotografie hatte die Kamera nicht die wesentliche Bedeutung, die man ihr oft zugeschrieben hat, wichtig war in der analogen Fotografie vor allen Dingen die Qualität der Objektive, denn Optik und Beschaffenheit des Films waren weitgehend für eine technisch gute Bildqualität verantwortlich. In der Digitalfotografie ist dies allerdings ganz anders, hier bestimmt die Qualität des Kamerasensors genauso wie die Optik über die Bildqualität. Anders als in der analogen Fotografie gilt hier, dass das neueste Modell meist auch tatsächlich das beste ist. So hat sich die Digitalfotografie inzwischen so weit entwickelt, dass die Bildqualität wirklich überzeugend geworden ist. Dies war vor wenigen Jahren noch keineswegs der Fall. Zu Beginn der Entwicklung digitaler Kameras reichte die Zahl von z. B. 3 Megapixeln einfach nicht aus, um auch Großvergrößerungen zuzulassen, außerdem gab es Bildrauschen bei Nachtaufnahmen, Moiré-Effekte bei der Abbildung feingliedriger grafischer Strukturen, unnatürliche Farben, Farbsäume an Bildrändern und vor allen Dingen sehr leicht ausbrennende Lichter bei Gegenlicht, gelungene Gegenlichtaufnahmen waren fast unmöglich. Hinzu kam die am Anfang der Digitalfotografie für Schnapshotschüsse völlig unbrauchbare Auslöseverzögerung.

Inzwischen sind all die genannten Probleme weitgehend beseitigt. Kleinbildsensoren liegen inzwischen im Durchschnitt bei einer Auflösung von 10 Megapixeln, die höchste Auflösung eines Kleinbildsensors ist bei Drucklegung des Buchs mit der Canon EOS 1 Mark III DS bei 21 Megapixeln angekommen. Digitale Rückteile für Mittelformatkameras können schon bis zu knapp 40 Millionen Pixel auflösen. Das sind Größenordnungen, die für einen Amateur nicht



Abb. 1-1 Testbild



Abb. 1-2 Nikon D200



Abb. 1-3 Canon EOS 5D

nötig sind und nur dann Sinn machen, wenn man Bilder über eine Größe von mindestens 3 m Länge ziehen möchte.

Die von den meisten Herstellern verwendeten APS-Sensoren erreichen schon eine recht gute Bildqualität, ein gewisses Manko haben diese Sensoren im extremen Weitwinkelbereich, denn bei einer Brennweitenverlängerung von in der Regel 1,5 muss man eine 12-mm-Optik kaufen, um auf eine tatsächliche Brennweite von 18 mm, also einem extremen Weitwinkelobjektiv zu kommen. Eine gute 12-mm-Optik vor einem APS-Sensor mit Brennweitenverlängerung erreicht aber nicht ganz dieselbe Bildqualität wie eine gute 18-mm-Optik vor einem Vollformatsensor. Diese Qualitätsunterschiede sind allerdings nur bei größeren Prints ab  $40 \times 60$  cm zu erkennen, aber dennoch relevant. Schauen wir uns einmal den Vergleich an: Diese völlig unkünstlerische Bildperspektive entstand als Test vor einem freundlichen Profifotoladen in Frankfurt, einmal mit der Canon EOS 5D und dem 16–35-mm-Canon-L-Objektiv bei Brennweite 18 mm und einmal mit der Nikon D200 und dem 12–24-mm-Nikon-Objektiv bei Brennweite 12 mm, was genau der 18-mm-Brennweite des Vollformats entspricht. Vergrößern wir beide Bilder auf 100%, so sehen wir, dass die Canon-Vollformatkamera die Struktur des Gebäudes hervorragend auflöst, während sie bei der Nikon D200 (Abb. 1–2) kaum zu erkennen ist. In Wirklichkeit hat das Gebäude aber eine Fassade, die der von der Canon EOS 5D (Abb. 1–3) aufgelösten Struktur entspricht. Auf beiden Kameras war während des Tests die Standardeinstellung gewählt.

Die zum Erscheinungszeitpunkt dieses Buchs nur von Canon und Nikon entwickelten Vollformatsensoren liefern, wie wir hier sehen, im Weitwinkelbereich in Kombination mit Spitzenobjektiven so hervorragende Ergebnisse, dass die Bilder an die Qualität einer Mittelformatkamera herankommen. Aus diesem Grund sind viele Profis auf diese von Canon zuerst entwickelten Spiegelreflexkameras mit Vollformatsensor umgestiegen. Der Vorteil dieser Kameras wirkt sich aber hauptsächlich im Weitwinkelbereich und bei großen Vergrößerungen aus. Nachteil ist die deutliche Vignettierung des Vollformatsensors bei offener Blende. Dieses Problem lässt sich aber durch leichtes Abblenden oder auch durch die Blendenkorrektur (Objektivkorrektur bei CS3) des Verzerrungsfilters seit Photoshop CS2 beseitigen, ist also kein wirkliches Argument, das gegen den Vollformatsensor spricht.

Wenn man den extremen Weitwinkelbereich dagegen nicht benötigt oder nur Prints bis zur Größe  $30 \times 40$  macht, so reichen die meisten APS-Sensoren in Kombination mit guten Objektiven für eine befriedigende Bildqualität ebenfalls aus. Im Telebereich haben sie sogar Vorteile gegenüber dem Vollformatsensor, denn ein 200-mm-Objektiv wird zu einem 300-mm-Objektiv, hat aber die kompaktere Bauweise und die größere Schärfentiefe des 200-mm-Objektivs. Gerade für z.B. Tierfotografie empfiehlt sich also wieder eher eine Kamera mit APS-Sensor. Natürlich ist das Ganze auch eine Preisfrage, die preiswerteste Kamera mit Vollformatsensor ist zum Erscheinungszeitpunkt dieses Buchs die Canon EOS 5D zu einem Preis von ca. 2200,- Euro. Mit dieser Kamera

in Kombination mit guten Canon-L-Objektiven lassen sich bei 12,8 Millionen Pixeln durchaus Vergrößerungen auf eine Größe von  $1 \times 1,5$  m herstellen, wenn man die Pixel über die »Bildgröße« von Photoshop noch ein wenig interpoliert, d. h. Pixel hinzurechnet, so dass das gleiche Bild z. B. mit 50% mehr Pixeln aufgelöst wird. Man kann im Übrigen über einen Adapter auch die hervorragenden Objektive von Leica oder Nikon an dieser Kamera verwenden, kann sich also die besten auf dem Markt verfügbaren Objektive auswählen. Die Bildqualität ist jeder analogen Kleinbildkamera mit einem 100-ASA-Film bei weitem überlegen, auch deshalb, weil es inzwischen hervorragende Nachschärfwerkzeuge gibt und das Bildrauschen bei 100 ASA erheblich geringer ist als das Korn eines 100-ASA-Kleinbildfilms.

Will man nur Prints bis zur Postergröße von  $40 \times 60$  cm vergrößern, genügen auch Kameras mit einer geringeren Pixelzahl.

Hier stellt sich die Frage nach dem Vor- und Nachteil von Kompaktkameras. Ein deutlicher Vorteil von Kompaktkameras gegenüber Spiegelreflexkameras mit Wechselobjektiven ist die Tatsache, dass die Sensoren von Kompaktkameras nicht verschmutzen können, während man bei digitalen Spiegelreflexkameras ständig dem Kampf gegen den Staub ausgesetzt ist. Auch hier erfinden die Hersteller schon schüttelbare Schutzfolien, dennoch, ganz staubfrei wird eine Kamera mit Wechselobjektiven wohl schwer arbeiten können. Das Problem ist aber nicht so groß, wie es im ersten Moment erscheinen mag, denn erstens lassen sich die Sensoren bzw. die vor dem Sensor liegenden Tiefpassfilter leicht reinigen und zweitens ist es noch viel einfacher, kleine Staubflecken auf Bildern mit Photoshop zu retuschieren. Kompaktkameras haben in der Regel Zoomobjektive, die einen sehr großen Brennweitenbereich abdecken. Dies ist für Amateurzwecke ausreichend, solch ein Zoomobjektiv hat aber in der Regel Schwächen, die den Ansprüchen eines Profis nicht genügen. Bei einer digitalen Spiegelreflexkamera dagegen kann man sich mehrere Zoomobjektive kaufen, die nur kleinere Brennweitenbereiche abdecken, dafür aber eine bessere Bildqualität erreichen.

Insgesamt haben die meisten Kamera- und Objektivhersteller in den vergangenen Jahren erheblich mehr Geld und Energie in die Entwicklung von Zoomobjektiven gesteckt als in die Entwicklung von Festbrennweiten. Das hat zur Folge, dass die Qualität von Zoomobjektiven inzwischen so gut geworden ist, dass man viele von ihnen auch für höchste Ansprüche empfehlen kann. Die Schwächen der Zoomobjektive liegen weniger in mangelnder Schärfleistung als vielmehr in der Verzeichnung an den Bildrändern. Die könnte in der Architekturfotografie ein Problem sein, ist aber auch keins mehr, da erstens seit Photoshop CS2 eine Möglichkeit besteht, Verzeichnungen über den Verzerrungsfilter und den Modus »Blendenkorrektur« (bzw. »Objektivkorrektur«) wieder auszugleichen. Außerdem gibt es verschiedene sogenannte »Plugins«, die man sich aus dem Internet herunterladen kann und mit denen man sogar fast jedes auf dem Markt befindliche Objektiv am Bildschirm korrigieren kann. Diese Korrekturmöglichkeiten sind so gut, dass sie im Nachhinein nicht als künstlich empfunden werden. Daher kann man heutzutage sogar professio-

nelle Architekturfotografie mit digitalen Spiegelreflexkameras und Zoomobjektiven bewältigen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Sind die Ansprüche an die Bildqualität, auch im extremen Weitwinkelbereich, extrem hoch, führt kaum ein Weg an einer Spiegelreflexkamera mit Vollformatsensor und Objektiven mit sehr hoher Leistung vorbei; sind die Ansprüche etwas geringer, genügen Kameras mit APS-Sensor und qualitativ sehr guten Zoomobjektiven. Sind die Ansprüche an die Bildqualität auf gehobenem Amateurniveau und werden nicht öfter Prints über eine Größe von 30 × 40 cm hinaus benötigt, so kann auch eine Kompaktkamera mit einem guten Zoomobjektiv z. B. von Leica einen guten Dienst leisten.

Eins ist aber sicher, auch in der digitalen Fotografie gilt, dass die komplizierter gewordene Technik zwar beherrscht werden muss, aber keineswegs zum Selbstzweck werden darf. Gerade deshalb ist es besonders wichtig, sich im Zeitalter der digitalen Fotografie verstärkt klar zu machen, dass es bei der Fotografie nicht vorrangig um Technik, sondern um Bilder geht, die einen Inhalt haben, das Bewusstsein des Fotografen ausdrücken und interessant gestaltet werden wollen, und genau darum soll es in diesem Buch vorrangig gehen.

## 2 Für die digitale Schwarzweißfotografie gilt: Im RAW Modus fotografieren

Beginnt man damit, digital zu fotografieren, so ist man bei einer guten Kamera erstaunt, welche Bildqualität sogar im komprimierten JPEG-Format möglich ist. Dies ist durchaus richtig, und für die meisten Aufnahmesituationen reicht ein im JPEG-Modus fotografiertes und damit geschickt komprimiertes Bild auf den ersten Blick aus. Die Bequemlichkeit mag auch dazu verleiten, bei diesem Format zu bleiben, denn man benötigt viel weniger Speicherplatz und muss sich nicht überlegen, welchen RAW-Konverter man sich auf seinen Computer lädt. Sich hier der Bequemlichkeit hinzugeben ist aber trotz der im ersten Moment durchaus gut erscheinenden Bildqualität des JPEG-Formats ein deutlicher Fehler, und dies gerade für die Schwarzweißfotografie! Die meisten hochwertigen Digitalkameras haben neben dem JPEG- und manchmal auch TIFF-Modus die Möglichkeit, im sogenannten RAW-Format zu fotografieren. Wie der Name schon sagt, werden darin alle zum Aufnahmezeitpunkt verfügbaren Rohdaten gespeichert. Zahlreiche Verarbeitungsschritte wie z. B. Weißabgleich, Schärfen oder Tonwertkorrektur fallen zunächst in diesem Format unter den Tisch. Die Daten werden dafür aber in der Regel mit 12 Bit oder sogar 16 Bit Farbtiefe gespeichert, im Gegensatz zu 8 Bit im JPEG-Modus. Dies bedeutet einen erheblich höheren Tonwertumfang. Um die im RAW-Format aufgenommenen Daten aufzuschließen, bedarf es eines sogenannten RAW-Konverters. Und hier kocht jeder Hersteller leider immer noch sein eigenes Süppchen, das zudem auch noch streng geheim ist. Hat Adobe schon vorgeschlagen, ein einheitliches RAW-Format zu entwickeln, so sperren sich vor allem die großen Hersteller Canon und Nikon noch dagegen. Und dennoch, am RAW-Format führt kein

Weg zu einer optimalen Bildqualität vorbei! In diesem Format fotografierte Bilder haben nämlich einen deutlich besseren Lichtumfang, das heißt, im RAW-Format geschossene Fotos geben bei Gegenlicht die hellsten Lichtpartien und die tiefsten Schattenbereiche viel differenzierter wieder als im JPEG-Format fotografierte Bilder. So haben gerade Gegenlichthimmel, wenn sie im RAW-Format aufgenommen sind, sowohl natürlichere Farben als auch deutlich bessere Differenzierungen.

Schauen wir uns die beiden Bilder des Paragliders an: Bei dem im JPEG-Modus fotografierten Bild (Abb. 2–1) sind trotz Verwendung eines Verlauffilters, das den Himmel nach oben hin abdunkelt, die Lichtpartien relativ undifferenziert und teilweise ausgebrannt. Ein typisches Phänomen aus den Anfängen der Digitalfotografie, das gelungene Gegenlichtaufnahmen fast unmöglich



Abb. 2–1



Abb. 2–2

machte. Betrachten wir das im RAW-Modus mit genau denselben Aufnahmedaten gleichzeitig abgespeicherte Bild (Abb. 2–2), so sehen wir, dass alle Lichtpartien trotz des extremen Gegenlichts noch hervorragend differenziert und durchzeichnet sind. Und darauf kommt es bei einer digital fotografierten Gegenlichtaufnahme wirklich an. Sind Lichter bei der Aufnahme nämlich »ausgebrannt«, so lassen sie sich im Nachhinein nicht mehr ins Bild hineinrechnen. Deshalb ist es gerade bei Gegenlichtaufnahmen besonders wichtig, dass man sich anhand der Info-Anzeige durch schwarzes oder rotes Blinken (bei den meisten guten Digitalkameras gibt es diese Anzeige) auf dem Display veranschaulichen lässt, an welchen Stellen möglicherweise Lichtpartien ausgebrannt sind. Fotografiert man im RAW-Modus, so kann man die Aufnahme durch Unterbelichtung so korrigieren, dass keine Lichter mehr ausbrennen, und mit dem RAW-Konverter die unterbelichteten Partien im Nachhinein wieder aufhellen. Der Vorteil des RAW-Modus bei Gegenlicht gilt im Übrigen für die Schwarzweiß- und die Farbfotografie.

Für die Schwarzweißfotografie ist aber ein Kriterium besonders wichtig, das die Aufnahme im RAW-Modus zu einem wirklichen »Muss« macht: Wir werden später noch sehen, dass es oft sinnvoll ist, Bilder, die einen dramatisch kontrastreichen Himmel haben sollen, mit dem Kanalmixer von Photoshop CS2 über einen sehr hohen Anteil des Rotkanals oder mit einer hohen Subtraktion der Blautöne bei Photoshop CS3 in Schwarzweiß umzuwandeln. Aber gerade dabei entwickelt ein im JPEG fotografiertes Bild, auch wenn es als Farbbild gut aussah, in Schwarzweiß unsaubere Übergänge der Tonwerte und ein bei größeren Vergrößerungen deutlich zu erkennendes unangenehmes

Bildrauschen. Eine vom RAW-Modus stammende TIFF-Datei hält dagegen auch einer Umwandlung mit dem Kanalmixer über einen hohen Anteil des Rotkanals bzw. der Subtraktion von Blau bei CS3 stand und behält feine Tonwertübergänge und wenig Bildrauschen.

Hier ein Beispiel: Bei dieser Aufnahme von der Vulkaninsel Lanzarote ging es darum, den Himmel möglichst kontrastreich in Schwarzweiß umzuwandeln. Dabei entstand das beste Ergebnis, wenn man mit dem Kanalmixer zu 100% den Rotkanal einstellte. War der Himmel in Wirklichkeit leicht dunstig, so haben Polfilter in Kreuzstellung und Kanalmixer ein schön kontrastreiches Schwarzweißbild entstehen lassen. Vergrößern wir diese Aufnahme auf 100% und nehmen einen Ausschnitt, so sehen wir, wie gering das Bildrauschen bei der vom RAW-Format umgewandelten TIFF-Datei ist. Wenn wir genau die gleichen Schritte mit dem gleichzeitig im JPEG-Format aufgenommenen Bild vollziehen, so sehen wir, dass beim gleichen Ausschnitt von 100% ein viel stärkeres Bildrauschen und ein viel unsanfterer Übergang in den Grauwerten entstanden ist. Bei Prints ab der Größe 40 x 60 cm ist dieser Unterschied sehr deutlich wahrnehmbar. Deshalb gilt insbesondere für sogenannte Fine Art Prints: unbedingt im RAW-Modus fotografieren und von einer TIFF-Datei printen. Gerade TIFF-Dateien nehmen in der Tat den fünf-fachen Speicherplatz von JPEG-Dateien ein, und dennoch, die Ergebnisse sind den Speicherplatz wert. Außerdem gibt es gute externe Festplatten mit riesigem Fassungsvermögen z. B. von Lacie, die viel preiswerter sind, als eine entsprechende Zahl von Filmen es gewesen wären.



Abb. 2-3



Abb. 2-4 TIFF-Datei



Abb. 2-5 JPEG-Datei



## 3 Dramaturgie durch den Einsatz von Filtern

Mit verschiedenen Farbfiltern lassen sich in der analogen Schwarzweißfotografie Grauwertverteilung und Motivkontrast verändern und bestimmen. Gute Digitalkameras berechnen diese Filterwirkung. Welche Filter sind einzusetzen, wenn man im Farbmodus digital fotografiert?

Filter beeinflussen in der analogen Schwarzweißfotografie die Übersetzung der verschiedenen Farben in Grauwerte und damit auch den Kontrast. Die wichtigsten Farbfilter sind Gelb-, Orange-, Rot-, Grün- und Blaufilter. Grundsätzlich gilt, dass ein Filter die Lichtwellen seiner eigenen Farbe hindurchlässt, das Licht seiner Komplementärfarbe hingegen absorbiert. Für das Schwarzweißfoto bedeutet dies, dass die Farbe des Filters auf dem Foto heller erscheint, die Komplementärfarbe dagegen dunkler. Folgende Farben sind komplementär: Rot und Blaugrün, Orange und Blau, Gelb und Purpurblau, Gelbgrün und Purpur, Grün und Purpurrot.

Besonders gebräuchlich sind Filter in der analogen Landschaftsfotografie. Gerade Ansel Adams sei hierfür ein Beispiel. Sein berühmtestes Foto »Moonrise, Hernandez, New Mexico« hätte seinen schwarzen Himmel schwerlich ohne die Hilfe eines Rotfilters bekommen. Die meisten seiner Landschaftsaufnahmen sind ebenfalls gefiltert. Am gebräuchlichsten für Landschafts- oder Architekturfotografie sind die sogenannten blauabsorbierenden Filter, denn sie dunkeln den Himmel ab. Nach dem Gelb- und Orangefilter ist der Rotfilter die stärkste Variante eines blauabsorbierenden Filters. Besonderen Einfluss hat er auf den Himmel, aber auch auf andere Gegenstände in der Außenwelt: Herrscht z. B. gerade Mittagslicht bei einem blauen Himmel, so ist die Farbtemperatur besonders hoch. Hierbei dunkelt der Rotfilter nicht nur den Himmel ab. Auch

andere Gegenstände reflektieren das Blau des Himmels und werden vom Rotfilter abgedunkelt; besonders die Schattenpartien sind oft in Licht blauer Wellenlänge eingetaucht, ohne dass man es mit dem Auge bemerkt, und erscheinen bei einer Aufnahme mit Rotfilter dunkler. Grün gibt der Rotfilter ebenfalls dunkler wieder, denn es liegt ja im Komplementärbereich. Gestalterisch kann man sagen, dass der Rotfilter in der Regel zu Bildern führt, die erheblich mehr dunklere Partien haben als Bilder ohne Filter. Richtig eingesetzt ist aber gerade das die Magie dieses Filters, denn er arbeitet das Licht magisch aus der Dunkelheit heraus und schafft damit eine Bildwirkung, die schon Maler wie Rembrandt und besonders Caravaggio eingesetzt haben. Die Gefahr beim Rotfilter ist allerdings, dass die Schatten »absaufen«, daher gilt es, Bilder mit diesem Filter eher leicht überzubelichten. Der Rotfilter schluckt ca. zwei Blenden, was zur Folge hat, dass man öfter ein Stativ benötigt.

Ein Gelbfilter dagegen schluckt nur eine halbe Blende, dunkelt den Himmel aber auch nicht so stark ab. Er eignet sich in der analogen Schwarzweißfotografie als Universalfilter. Hat man eine Landschaft mit viel Grün vor sich, so kann auch ein Grünfilter empfehlenswert sein, da er das Grün der Landschaft aufhellt und den Himmel zumindest ein wenig abdunkelt.

In manchen Fotoschulen wird es auch empfohlen, zwei Filter übereinander zu setzen, z. B. Rotfilter + Polarisationsfilter. Ich rate davon jedoch eher ab, denn jeder Filter bedeutet, wenn auch nur ganz gering, Qualitätsverlust. Da Farbfilter in der Regel ins Filtergewinde vors Objektiv geschraubt werden und damit ein zusätzliches Element im Linsensystem sind, lohnt es sich an dieser Stelle keinesfalls zu sparen und Billigware zu kaufen. Bei manchen sehr langen Brennweiten kann man Filter auch hinters Objektiv schrauben. Alle Filter sollten möglichst von einem Markenhersteller stammen und eine gute Vergütung haben, damit sie so wenig Licht wie möglich reflektieren und sich somit die Belichtungszeit nicht unnötig verlängert.



Abb. 3-1

### Dasselbe Motiv mit verschiedenen Filtern

Schauen wir uns anhand einer Landschaftsaufnahme oberhalb des Atlantiks auf der Insel La Palma die Wirkungsweise der wichtigsten Filter für die Analogfotografie an. Gelb, Rot und Grün sind m.E. die Filter, die zur Ausrüstung eines ambitionierten analogen Schwarzweißfotografen unbedingt dazugehören. Die Prints 1–4 sind auf Gradation 3 und ohne Nachbelichtung mit ein und derselben Zeit vergrößert. Sie zeigen sehr deutlich die Wirkungsweise dieser drei wichtigen Filter, keiner dieser Abzüge überzeugt jedoch ohne Nachbearbeitung 100%ig. Daran lässt sich erkennen, dass die Nachbearbeitung beim Printen ebenso wichtig ist wie der Einsatz der Filter. Am besten greift beides gekonnt ineinander.



Abb. 3-2



Abb. 3-3



Abb. 3-4

Das Foto ohne Filter (Abb. 3-1) ist unbefriedigend, weil der schöne Wolkenhimmel viel zu blass erscheint und es ihm an kontrastreicher Durchzeichnung fehlt. Das Foto mit Gelbfilter (Abb. 3-2) zeigt schon einen etwas kontrastreicherer Himmel, der bei entsprechender Nachbelichtung in Ordnung wäre, aber auch das blaue Meer wird im Verhältnis zum Stamm des exotischen Baums dunkler. Das Bild mit Rotfilter (Abb. 3-3) zeigt ohne Nachbelichtung einen dramatisch kontrastreichen Himmel, aber das zum Filter komplementäre blaugrüne Meer wird so dunkel, dass es sich vom Baumstamm kaum mehr unterscheidet.

Ganz anders dagegen verhält sich das Foto mit Grünfilter (Abb. 3-4). Das blaugrüne Licht des Meeres wird nicht wie beim Rotfilter absorbiert, sondern es passiert in erhöhtem Umfang den Filter und lässt das Meer dadurch viel heller erscheinen. Auch der Baumstamm und die Blätter erscheinen heller und differenzierter als bei allen anderen Aufnahmen. Nur der Himmel lässt wieder etwas zu wünschen übrig und hat noch einen etwas geringeren Kontrast als beim Gelbfilter.

Es lässt sich leicht erkennen, wie stark man die Tonwerte auf einem S/W-Foto selbst bestimmen kann. Möchte man ein recht dunkles Bild haben, bei dem sich nur die Wolken brillant herausheben, so empfiehlt es sich, bei dem mit Rotfilter geschossenen Foto den unteren Teil etwas abzuwedeln (Abb. 3-5). Schon erkennt man, dass überall im Negativ noch Differenzierungen vorhanden sind. Dennoch trennen sich die Töne des Baumstamms kaum von den Tönen des Meeres.

Möchte man dagegen ein helles Foto, bei dem das Meer leuchtet, so empfiehlt es sich, das Foto mit Grünfilter auszuwählen und den Himmel im Labor nachzubelichten (Abb. 3-6). Jetzt sind die Tonwerte in allen Bereichen deutlich getrennt und differenziert. Auch die Grüntöne in der Landschaft



Abb. 3-5

rechts unten leuchten erheblich heller als bei der Aufnahme mit Rotfilter. Dies ist sicherlich das Foto, das diesem Sujet am besten gerecht wird.



Abb. 3-6

## Filter in der digitalen Fotografie

In der Digitalfotografie sieht die Sache vollkommen anders aus: Die genannten Farbfilter verlieren ihre Wirkung, führen zu flauen Bildern und sind damit für die digitale Fotografie unbrauchbar. Gute Digitalkameras wie z. B. die Canon EOS 5D oder die Nikon D300 haben zwar beim Schwarzweißmodus ein Programm, das die Wirkung von Gelb-, Orange- oder Rotfilter mit einberechnet, aber dennoch ist es empfehlenswerter, beim Fotografieren im Farbmodus zu bleiben und sich dort mit im Wesentlichen zwei Filtern und den vielfältigen Möglichkeiten des Kanalmixers bis zu Photoshop CS 2 »durchzuschlagen«. Ab Photoshop CS 3 lassen sich Gelb-, Grün-, Blau- und 2 verschiedene Rotfilter in die im Farbmodus fotografierten Bilder bei der Schwarzweißkonvertierung hineinrechnen. Mit welchen Filtern man digital am besten fotografiert, sehen wir gleich.

Natürlich sollen auch UV- und Skylight-Filter für die Digitalfotografie erwähnt werden. Der UV-Filter sperrt, wie der Name schon sagt, das ultraviolette Licht, was dazu führt, dass bei Landschaftsaufnahmen mit Fernsicht die vom UV-Licht manchmal verursachten leichten Unschärfen herausgefiltert werden.

Der Skylight-Filter dagegen ist schon ein ganz leichter Konversionsfilter mit einem feinen Rosaton, der die Farbtemperatur ein wenig senkt, was bei Mittagslicht und blauem Himmel zu einem angenehmeren, wärmeren Farbton führt. Konversionsfilter sind allerdings hauptsächlich in der analogen Fotografie sinnvoll, denn die digitale Fotografie hat ja einen Weißabgleich. Die gängigen Konversionsfilter sind die bläulichen KB-Filter, die die Farbtemperatur erhöhen, die rötlichen KR-Filter, die die Farbtemperatur drosseln, und die FL-Filter, die den Grüntich bei Leuchtstoffröhren beseitigen. Als Digitalfotografen können wir die aber so gut wie vergessen.

Wie eben erwähnt sind für die digitale Schwarzweißfotografie, deren Basis ein Farbbild ist, hauptsächlich zwei Filter besonders wichtig und damit unbedingt nötig: der Polarisationsfilter und der Verlauffilter.

Der Polarisationsfilter ist der viel gebräuchlichere Filter von beiden, seine Wirkung dürfte relativ bekannt sein: Durch Kreuzstellung lassen sich von ihm vor allem zwei Arten von polarisiertem Licht ausschalten: einmal Spiegelungen von nicht metallischen Gegenständen und zum zweiten die polarisierten Lichtschwingungen des Himmels. Das steigert den Kontrast zwischen Himmel und Wolken. Während Licht sich normalerweise so fortpflanzt, dass seine Wellen auf vielen Ebenen um eine Achse herum als Büschel in eine Zielrichtung schwingen, schwingt polarisiertes Licht nur noch in einer Ebene. Den Polarisationsfilter kann man sich, vereinfacht ausgedrückt, so vorstellen wie eine unzählige Summe kleiner Briefkastenschlitze, die in dem Moment, wo sie senkrecht zur Schwingungsebene des polarisierten Lichts stehen, dieses fast vollständig herausfiltern, denn schließlich passen die Schwingungen nicht durch die quer zur Schwingungsebene stehenden »Briefkastenschlitze« hindurch.

Diese »Briefkastenschlitze« eines Polarisationsfilters bestehen aus anisotropen Kristallmaterialien, wie z. B. Turmalin.

In der Praxis hat der Polarisationsfilter zwei Hauptwirkungen: Er steigert die Eigenfarbigkeit der Gegenstände, denn fast alle Gegenstände sind mehr oder weniger stark von Streulicht überlagert, und dieses Streulicht legt sich gewissermaßen über die Eigenfarbigkeit der Dinge wie ein leichter Schleier. Da diese Reflexionen polarisierte Lichtbündel sind, filtert der Polarisationsfilter sie heraus. Somit kommt die Eigenfarbigkeit der Dinge stärker zum Vorschein.

Auch in der Atmosphäre finden sich viele polarisierte Lichtbündel, die das Licht streuen und den Himmel, besonders bei Dunst, heller erscheinen lassen. Auch dieses Streulicht filtert der Polarisationsfilter, besonders wenn die Kamera in einem Winkel von 90 Grad zur Sonne gehalten wird, heraus und lässt den Himmel viel dunkler erscheinen, fast bis zu einem Schwarzton. Die Wolken bleiben allerdings hell, und somit steigt der Kontrast zwischen Himmel und Wolken.

Der nun schon durch den Polarisationsfilter kontrastreicher gewordene Himmel lässt sich jetzt mit dem Kanalmixer bis zu Photoshop CS2 so umwandeln, dass die Wirkung von Orange- oder Rotfilter hervorragend imitiert wird. Ja, sogar die Wirkung eines Infrarotfilms lässt sich digital nachzeichnen, aber natürlich nicht so vollkommen wie die Wirkung eines Rotfilters.



Abb. 3-7



Abb. 3-8

## Dramatik digital mit Photoshop bis CS2

So lässt sich digital die Dramatik eines Orange- oder Rotfilters erreichen: Diese Aufnahme (Abb. 3-7) ist mit der Canon EOS 5D und dem 17-40-mm-Objektiv bei Brennweite 17 fotografiert. Auch wenn diese Kamera eine Rotfilter-Simulation für den Schwarzweißmodus hat, ist es wie oben erwähnt vorzuziehen, den Polarisationsfilter auf Kreuzstellung zu drehen und im Farbmodus zu fotografieren. Bei der Umwandlung in Schwarzweiß lassen sich die Wirkungen der blauabsorbierenden Filter mit dem Kanalmixer besser und kontrollierter steuern. So lässt sich bei diesem Farbfoto einer gigantischen Welle auf Lanzarote mit dem Kanalmixer die Wirkung eines Gelb-, Orange- oder Rotfilters hervorragend simulieren. Wandelt man das Bild über einen 100%igen Anteil des Blaukanals um, so bleibt der Himmel im Vergleich zum Farbbild relativ hell (Abb. 3-8), hat aber durch die Wirkung des Polarisationsfilters gemessen an der Wirklichkeit schon eine geringe Abdunkelung erfahren. Will man die Wirkung eines Orangefilters mixen, so erzeugt auf diesem Bild ein Mix von 50% Rotkanal und 50% Blaukanal den richtigen Eindruck (Abb. 3-9). Dieses Bild ist am überzeugendsten, hat einen knackigen Kontrast und einen dramatisch dunklen Himmel. Das Bild mit Rotfiltereffekt (Abb. 3-10) ist über einen 100%igen Rotanteil des Kanalmixers zusammengemixt. Es ist fast schon ein bisschen zu dramatisch, der Himmel mag manchem Betrachter ein wenig zu schwarz erscheinen. Bei Fotos, die nicht im RAW-Format aufgenommen sind, kann es allerdings passieren, dass der Verlauf der Grautöne im Himmel nach der kontrastreichen



Abb. 3-9

Umwandlung über den Kanalmixer nicht mehr stetig genug ist. Aber auch hier gibt es eine Möglichkeit, diesen Eindruck mit Photoshop zu überdecken. Ein etwas unstetig ineinander verlaufender Himmel fällt kaum noch auf, wenn man eine Kornstruktur in das Bild hineinlegt. Eine Kornstruktur der Größe 14 bei einem Kontrast von 50% kommt einem mit 100-ASA-Film analog fotografierten Bild recht nah. Hat man ein Bild mit dem Kanalmixer oder mit »Sättigung verringern« in Grauwerte umgewandelt, erscheint die Körnung allerdings in Farbe, so dass man nach Verwendung des Strukturierungsfilters/ Körnung die Farbe mit »Sättigung verringern« oder dem Modus Graustufen herausnehmen muss, auch wenn man das Bild vorher schon in Schwarzweiß bearbeitet hat. Dies ist aber nur ein Notbehelf, besser ist es, wie schon oft betont, im RAW-Format zu fotografieren, denn dann bleiben die Übergänge auch bei einer Umwandlung



Abb. 3-10

über einen 100%igen Rotanteil des Kanalmixers stetig. Gestalterisch war es bei diesem Foto wichtig, die Befestigung für das Seil als grafisch interessantes Element mit ins Bild zu nehmen. Ohne dieses Element würde dem Auge ein wichtiger Fixpunkt fehlen.

### Infrarotsimulation mit Photoshop CS2

Man kann mit dem Kanalmixer sogar den Eindruck der Infrarotfotografie mehr oder weniger gut simulieren. Im Gegensatz zur Simulation der blauabsorbierenden Filter ist die Infrarotsimulation nicht bei jedem Motiv wirklich überzeugend. Hier seien einmal zwei Beispiele gezeigt, die geradezu nach einem Hauch Infrarot rufen. Geht man mit dem Kanalmixer bei einem Farbkanal über 100% hinaus, so verlieren die Gegenstände der Kanalfarbe an Schärfe: Für die Infrarotfotografie ist dieser Effekt durchaus gewollt, denn häufig wirkt das Blattgrün ein wenig überstrahlt, da der Infrarotfilm auf Chlorophyll reagiert.



Abb. 3-11

Um den Infraroteindruck digital zu erzeugen, empfiehlt es sich, den Grünkanal auf 180% zu stellen, denn so wird Grün sehr hell wiedergegeben und löst sich z. T. in Unschärfe auf. Wenn man jetzt noch 20% Rotkanal dazugibt und im Blaukanal 100% wieder abzieht, also den Zeiger auf minus 100 stellt, so ist das Gesamtergebnis wieder ein Mix von 100%. Nun ist zwar das Grün der Bäume und Gräser deutlich heller geworden, allerdings ist die in Unschärfe aufgelöste Struktur noch nicht überzeugend. Daher ist es zwingend notwendig, eine recht grobe Kornstruktur über das Bild zu legen. Man gehe auf Strukturierungsfilter und Körnung: Nun empfiehlt sich eine Korngröße von 50, die sich in Farbe auf das Bild legt. Ein Klick auf »Sättigung verringern« sorgt dafür, dass sie wieder schwarzweiß ist. Eine solch grobe Körnung ist auch Wesen eines Infrarotfilms. Das entstandene Bild (Abb. 3–11) kann sich durchaus sehen lassen. Das Grün der Bäume und vor allem die Gräser auf der Wiese sind deutlich heller geworden als bei dem über Grauwerte umgewandelten Bild (Abb. 3–12). Der Gesamteindruck dieses Parks im Fürstenlager Auerbach an der Bergstraße wirkt sehr geheimnisvoll, ja fast schon mystisch. Die Bäume scheinen sich, wie mit einem Fischauge fotografiert, bogenförmig über die Mulde zu legen. Zum einen standen die



Abb. 3–12



Abb. 3–13



Abb. 3-14

Bäume wirklich schräg und zum andern ist dies das Ergebnis des 17-mm-Weitwinkelobjektivs an der Vollformatkamera Canon EOS 5D.

Noch besser passt der Infraroteffekt zu einer alten Ruine in Irland (Abb. 3-13). Hier ist die Aufhellung des Grüns im Gegensatz zu dem über Graustufen umgewandelten Bild (Abb. 3-14) noch deutlicher. Schauen wir auf das Detail der Gräser, so sehen wir, dass die Gräser im Gegensatz zu dem über Graustufen umgewandelten Bild (Abb. 3-15) ihre detaillierte Auflösung verloren haben und überstrahlt wirken (Abb. 3-16). Dies ist der Darstellungsweise eines Infrarotfilms recht ähnlich und passt sehr gut zu der alten Ruine im Südwesten von Irland, deren mystische Wirkung so noch erheblich gesteigert wurde. Das Foto ist mit Brennweite 17 mm des 17-40-mm-Objektivs mit der Canon EOS 5D fotografiert worden.



Abb. 3-15



Abb. 3-16

In Irland finden sich trotz des Wirtschaftsbooms noch sehr viele alte verwunschene Ruinen, die naturbelassen in der Landschaft stehen. Relikte aus der Vergangenheit, aus einer anderen Ära, bei denen man das Geheimnis der Zeit noch deutlich spüren kann. Gerade dieser geheimnisvolle Eindruck wird durch den Infraroteffekt gesteigert. Bei Photoshop CS 3 ist eine direkte Infrarot Simulation eingeführt, die aber nur bedingt und nicht bei allen Bildern funktioniert, wie wir im Schlusskapitel sehen werden.

### Der Verlauffilter

Der Verlauffilter wird erstaunlich selten genutzt, dabei ist er für die digitale Fotografie geradezu unerlässlich. Verlauffilter entstehen durch mehrfaches Aufsprühen hauchdünner Farbschichten auf Acrylglas. Die Beschichtung des Filters beginnt ab der Mitte und wird nach oben hin immer dichter. Bei den gebräuchlichen Filtern beträgt die Differenz zwischen beschichteter und klarer Fläche ein bis zwei Blenden. Ich empfehle die Variante mit zwei Blenden Differenz und neutralem Grau, denn sie schafft bei Gegenlicht eine angenehme

Angleichung der Lichtverhältnisse. Grundsätzlich dient der Verlauffilter vor allem in der Landschaftsfotografie dazu, den oft erheblichen Helligkeitsunterschied zwischen Himmel und Vordergrund, besonders bei Gegenlicht, auszugleichen. Natürlich ist ein Verlauffilter hauptsächlich dann sinnvoll, wenn der Himmel nicht verstellt ist, denn alle in den Himmel hineinragenden Elemente, wie z.B. Hochhäuser, werden durch ihn nach oben hin mit abgedunkelt, was selbstverständlich unerwünscht ist. Natürlich lassen sich diese mit abgedunkelten Elemente analog und digital durch Abwedeltechnik wieder aufhellen.

Ungerechtfertigterweise zählt der Verlauffilter zu den Effektfilttern, denn in der Regel ist sein »Effekt« kaum wahrnehmbar. Richtig eingesetzt, bewirkt der Verlauffilter nichts weiter, als dass ein Himmel bei Gegenlicht auf einem Foto auch die Zeichnung bekommt, die ihm gebührt. In der analogen Fotografie ist der Verlauffilter besonders bei einem Diafilm, der zumindest analog nicht mehr nachbearbeitet werden kann, oft unerlässlich. In der Digitalfotografie ist die Gefahr, dass Lichtpartien bei Gegenlicht ausbrennen, also keine Zeichnung mehr haben, noch größer als bei einem guten Film. Daher ist der Verlauffilter bei einer Gegenlichtaufnahme wie dieser (Abb. 3-17) ein absolutes »Muss«. Ohne Einsatz des Verlauffilters verliert die gesamte Wolkenpartie im Himmel



Abb. 3-17



Abb. 3-18



Abb. 3-19

ihre Zeichnung. Die lässt sich auch mit Photoshop nicht wiederherstellen. Das Bild mit Verlauffilter (Abb. 3-18) zeigt den Unterschied: Auch die lichtesten Partien in den Wolken haben noch Zeichnung, während der untere Teil des Bilds nicht dunkler geworden ist. Das Bild hat nun die richtige Dramaturgie, denn die hellen Wolken ziehen sich wie ein Oval um das versunkene Schiff.

Beim Kauf eines Verlauffilters empfiehlt sich eine Scheibe, die man entweder einfach vors Objektiv hält, so dass man den Verlauf an der Stelle im Bild ansetzen kann, an der man ihn haben möchte. Eine zweite Möglichkeit ist ein Adapter, den man ins Filtergewinde des Objektivs schraubt. Dieser Adapter hat eine Halterung, in die die Verlauffilterscheibe eingesetzt wird und beliebig nach oben oder unten verschiebbar ist. Die Firma Cokin stellt recht gute und preisgünstige Verlauffilterscheiben her.

Man kann mit einem Verlauffilter sogar in ein Bild noch Dramatik hineinbringen, das von sich aus zunächst einmal zu grau und mau-schig wirkt. Der Leuchtturm von Westerhever bei St. Peter Ording diente schon häufig als Werbekulisse. An diesem grauen Tag lässt die Stimmung des Himmels allerdings sehr zu wünschen übrig (Abb. 3-19).

Kein Problem: Der Verlauffilter bringt Dramatik hinein. Je nach Wunsch kann ich ihn höher oder tiefer ansetzen und die dramatische Wirkung des Himmels steigern oder abmildern (Abb. 3-20). So bekommt auch das Bild vom Westerhever Leuchtturm noch Dramatik und Tiefe.

### Neuer Filtermodus ab Photoshop CS3

Seit Photoshop CS3 gibt es nun endlich die Möglichkeit, die Wirkung von Blau-, Gelb-, Grün-, und Rotfilter rechnerisch bei der Schwarzweißkonvertierung herzustellen. Man muss nur unter »Bild« > »Anpassungen« auf »Schwarzweiß« gehen. Ganz oben unter »Vorgabe« findet man jetzt die Möglichkeit, die verschiedenen Farbfilter für die Schwarzweißfotografie einzurechnen. Beispiele sehen wir im Schlusskapitel über die Neuerungen von Photoshop CS3. Eins sei schon vorweggenommen, das Einrechnen der Filter funktioniert in manchen Fällen recht gut aber keineswegs bei allen Bildern. In jedem Fall ist es aber besser als wenn man den Filtermodus der Kamera bei der Aufnahme wählen würde.



Abb. 3-20



## Teil 2



## Inhaltliche Aspekte guter Fotografie



## 4 Klischeebilder überwinden

Nach diesen kurzen, aber wichtigen Abhandlungen über Technik soll die Aufmerksamkeit nun aber dem Wesentlichen gewidmet werden, dem Bild!

Alle Fotografen, die einen höheren Anspruch an ihre Fotografie haben, werden sich in besonderem Maße fragen, was für sie fotografierenswert ist und was nicht, werden Überlegungen anstellen, was sie mit ihrer Fotografie eigentlich ausdrücken möchten. Doch ist die Versuchung nicht allzu groß, Klischeebilder zu fotografieren, in Köln den Kölner Dom, in Paris den Eiffelturm und in New York die Brooklyn Bridge mit der mittlerweile veränderten Skyline? Was zeichnet ein Klischeebild aus? Ein Klischee ist eine verkürzte, vereinfachte Vorstellung von der Wirklichkeit, ist Abklatsch, Nachahmung, bedeutet, ein Bild von der Wirklichkeit zu zeichnen, das andere vorgeben, das keiner eigenen Denkleistung oder tieferen Erfahrung mit dem abgebildeten Objekt standhalten muss. So hat z.B. die Stadt Köln vor einigen Jahren einen Touristenplan herausgegeben, auf dem genau eingezeichnet war, von wo aus man die angeblich besten Fotoperspektiven habe. Selbstständiges, kreatives Handeln, nein, danke. Postkarten sind die bekanntesten Klischeebilder, die in der Regel bei einem strahlend blauen Himmel die sogenannten Sehenswürdigkeiten eines Ortes abbilden.

Klischeebilder verbrauchen sich schnell. Schon Andy Warhol hat es uns mit seiner seriell wiederholten Mona Lisa deutlich gemacht: Je öfter eine Darstellung wiederholt wird, umso stärker verliert sie an Kraft! Dies ist in einer Zeit ungeheurer Bilderflut eine Wahrheit, die man als Fotograf gar nicht ernst genug nehmen kann. Die Mona Lisa ist durch ihre vielfältigsten Reproduktionen fast schon zu einem Klischee verkommen, und wir sollten als Fotografen

den unzählig vielen klischeehaften Darstellungen dieser Welt nicht noch neue hinzufügen, sondern uns von solch einer Sichtweise befreien.

Dies beginnt damit, ehrlich zu uns selbst zu sein und uns zu fragen: Wo sind wir fremdgesteuert und wo nicht? In der Fotografie ist die Chance gegeben, sich von allen Fremdsteuerungen zu befreien und die persönliche Frage zu stellen: Was interessiert und fasziniert mich wirklich? In welchen Facetten der Außenwelt finde ich mich am ehesten wieder? Welche Grundgefühle trage ich mit mir herum? Die Fotografie kann als Ausdruck von eigenen Gefühlen dienen, denn für jede Facette der Gefühls- und Gedankenwelt kann man Entsprechungen in der äußeren Wirklichkeit finden. Beginnt man, die eigene Fotografie so zu verstehen, hört man automatisch auf, Klischeebilder zu produzieren. Ein Foto enthält immer zwei Ebenen: Zum einen zeigt es einen authentischen Moment in der Außenwelt, zum anderen kann dieser Moment einer äußeren Umgebung auch etwas über die Gedanken- und Gefühlswelt des Fotografen zum Vorschein bringen. »Jeder schreitet auf das Bild zu, das er in sich trägt«, so hat es der Fotograf Edouard Boubat einmal formuliert.

Ein Maler muss versuchen, diese inneren Bilder auf die Leinwand zu bringen, während es die Aufgabe eines Fotografen ist, die Orte aufzuspüren, die seinen inneren Bildern am ehesten entsprechen. Der hervorragende Schwarzweißfotograf Robert Häusser hat sich beim Aufspüren solcher Orte immer auf sein »Bauchgefühl« verlassen, das ihn wie eine Wünschelrute an die Stellen geführt hat, die ihm als Grundlage seiner anspruchsvollen Gestaltung dienen.

### Reduktion statt Postkartenklischee

Will man auf die Darstellung von sogenannten Sehenswürdigkeiten nicht verzichten, so kommt es sehr darauf an, wie man sie darstellt. Gerade bei der Darstellung bekannter Objekte kann die Reduzierung von Form und Farbe dem klassischen Anblick weit überlegen sein: So oder ähnlich kennt man den Kölner Dom mit Groß St. Martin von fast jeder Postkarte (Abb. 4-1). Die reduzierte Perspektive allerdings ist viel ungeläufiger (Abb. 4-2). Ist das



Abb. 4-1

Standardbild mit dem 100-mm-Teleobjektiv bei Vormittagslicht fotografiert, so ist das reduzierte Bild kurz vor Sonnenuntergang fast vom selben Standpunkt, aber bei Gegenlicht und mit dem 200-mm-Teleobjektiv aufgenommen. Die Spitzen von Kölner Dom und Groß St. Martin sehen aus wie dunkle Scherenschnitte, während der Himmel eine fast monochrome Grautönung aufweist. Dass dieses in Form und Tonwerten extrem reduzierte Bild um Klassen besser ist als das Standardfoto, steht wohl außer Frage, und es zeigt vor allem, wie dicht Klischeefoto und künstlerische Abstraktion beieinanderliegen können: Derselbe Standpunkt, nur eine andere Optik und anderes Licht trennen das eine Foto vom anderen.



Abb. 4-2

### Vom Klischeebild zum eigenen Ausdruck

Brooklyn Bridge mit Skyline und World Trade Center war das Klischeebild von New York schlechthin (Abb. 4-3). Nicht umsonst haben sich Terroristen ausgerechnet das World Trade Center ausgesucht, es stand nicht nur für USA oder New York, sondern war Inbegriff des Klischees von westlichem Kapitalismus. Dieses Foto ist nur die Wiederholung eines unendlich oft fotografierten Klischees und damit keine eigenständige fotografische Leistung, auch wenn Licht, Schärfe und Grauwerte stimmen.

Die oft abgebildete Skyline von New York lässt sich aber auch anders darstellen (Abb. 4-4): Eine Gruppe von Amerikanern übt sich in Gymnastik, eingebettet in die Skyline von »Midtown«, eine Kombination, die ungewohnt ist und nicht 100000-mal gezeigt wurde. Die Aufnahme ist mit dem 28-mm-Weitwinkel fotografiert, das Vorder- und Hintergrund miteinander verschmelzt. Die Beine der vier



Abb. 4-3

Frauen ragen in die Höhe, ähnlich wie die Wolkenkratzer. Wichtig war es, das Bild so zu komponieren, dass die Frauen sich nicht gegenseitig verdecken und gleichzeitig ihre Arme und Beine in die Höhe strecken. Außerdem war die Froschperspektive der beste Blickwinkel, um sicherzustellen, dass die Beine der Frauen die Hochhäuser bis auf das Empire State Building überragen. Das bald wieder zweithöchste Hochhaus von New York ist sehr wichtig zur Gliederung des Bildes, denn es beschreibt die vertikale Symmetrieachse. Hält man es zu, bemerkt man, dass dem Bild sein Mittelpunkt verloren geht. Wichtig für die Bildstimmung sind die Wolken, die in etwa in Form eines Dreiecks angeordnet sind. Ihre Dramatik bekommen sie durch einen mittleren Rotfilter, bei dessen Benutzung man allerdings darauf achten muss, dass die Schattenpartien nicht »absaufen«. Digital wäre dieses Bild zu fast 100 % über den Rotkanal des Kanalmixers umgewandelt worden.



Abb. 4-4

In einer Stadt wie New York lässt sich allerdings noch viel mehr entdecken als die allseits bekannte Skyline (Abb. 4–5). Die vielen stählernen Brücken eignen sich hervorragend, um fotografisch zu abstrahieren, das heißt, vom Inhalt losgelöst einfach mit Formen zu spielen und zu experimentieren und dabei zu einer eigenen Bildsprache zu finden. Analysiert man das Muster der Stahlträger, so stellt man fest, dass es sich fast ausschließlich um die Wiederholung der Dreiecksform handelt. I-Tüpfelchen des Bildes ist natürlich der Mensch, der in diese abstrakte Form von Stahldreiecken hineingebettet ist. Die Fotografie kann Räumlichkeiten, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, auf der Bildfläche verschmelzen und so eine neue Beziehung zwischen Elementen herstellen, wie hier zwischen dem Menschen und dem Stahlgerüst der Brücke. Man hat fast das Gefühl, dass der Mensch von den schweren Stahlträgern in die Zange genommen, ja womöglich erdrückt wird. Insgesamt liegt eine Schwere auf dem Bild, weil der obere Teil aus dunklen Flächen besteht. Die Aussage des Bildes könnte es sein, dass der Mensch in der »Moderne« an Bedeutung verliert, zu einer Schablone wird, nur noch ein kleines Rädchen in einem kafkaesken Getriebe ist. Wichtig ist aber, dass die Interpretation nicht so lauten muss, die Bildsprache ist frei, vieldeutig und lässt somit vielerlei Interpretationen zu. Das Bild ist mit dem Vorder- und Hintergrund verschmelzenden 28-mm-Weitwinkelobjektiv aufgenommen.



Abb. 4–5

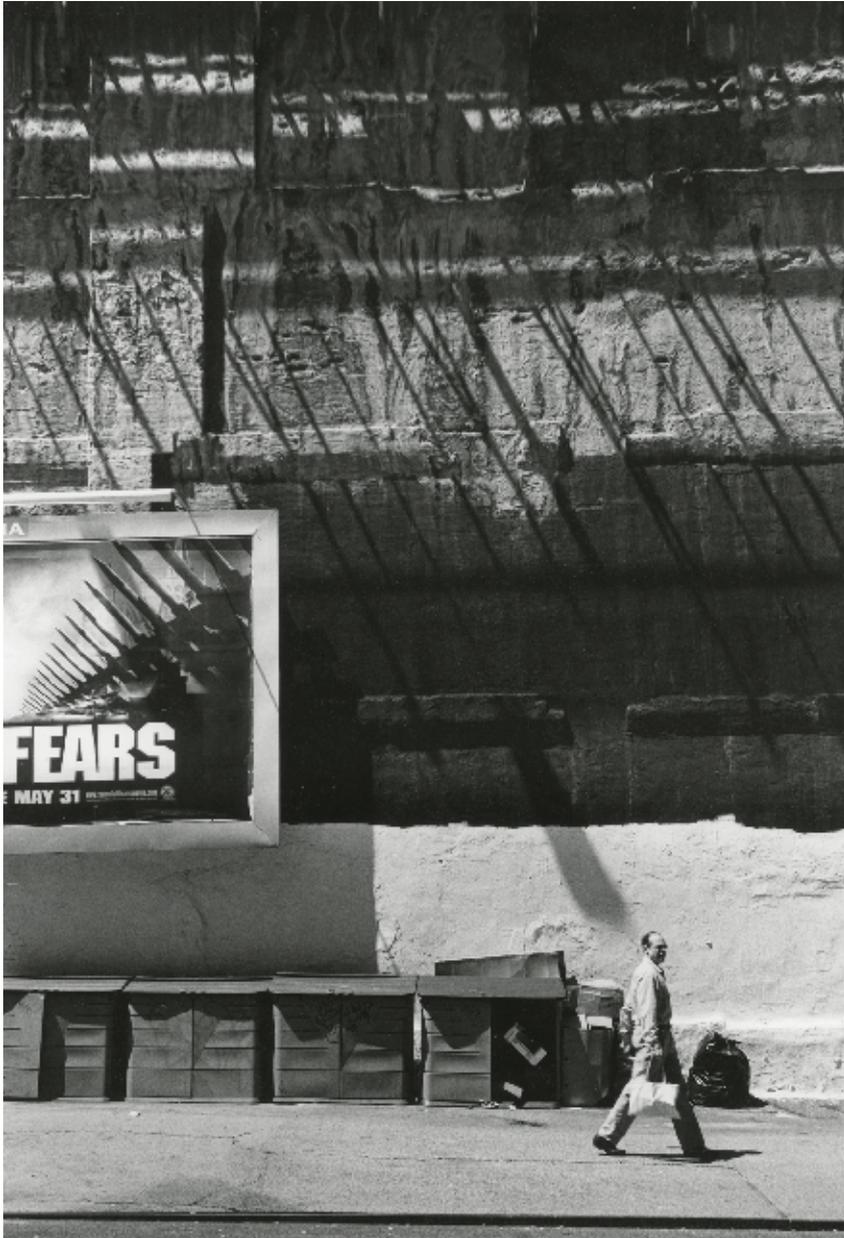


Abb. 4-6

Auch negative Gefühle wie Angst lassen sich durch die Fotografie ausdrücken (Abb. 4-6). Verlässt man die blankgeputzten Stadtteile New Yorks, so lässt sich solch eine recht morbide Hauswand entdecken, über die sich die Schatten einer Feuertreppe ziehen. Die schrägen Schatten der Feuertreppen korrespondieren mit den schrägen Formen auf dem Plakat, das dick den Schriftzug »fears« trägt und noch einmal ein Bild im Bild ist. Am unteren Straßenrand stehen Mülltonnen, ein Mensch mit einer Einkaufstasche geht vorbei und suggeriert Normalität. Die etwas bedrohliche Bildstimmung entsteht dadurch, dass nur das untere Bilddrittel relativ hell ist, während der obere Bildteil dominant und dunkel ist. Außerdem erinnert die Struktur der Hauswand eher an einen Bunker als an ein normales Wohnhaus. Da es unserer Sehgewohnheit entspricht, dass der Raum oben in der Regel heller ist als unten, empfinden wir das Umgekehrte auf einem Bild als bedrohlich. Das Foto zeigt zwar einen kleinen authentischen Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt. Wichtiger als der objektive Ort ist aber die Stimmung, die das Foto überbringt. Es ist mit der Normalbrennweite analog fotografiert.

Eine bedrohliche Stimmung lässt sich mit verschiedensten bildnerischen Mitteln darstellen. Eine Szene in der New Yorker U-Bahn (Abb. 4–7): Hier ist eine Frau so ins Bild gesetzt, dass sie in jeder Hinsicht in Bedrängnis zu geraten scheint. Durch das Weitwinkelobjektiv wirkt sie klein, sitzt in der linken unteren Bildecke und ist mit einem Mann konfrontiert, dessen angeschnittener Rücken ungefähr ein Drittel der Bildfläche einnimmt und durch die Perspektive von unten bedrohlich groß wirkt. Rein bildnerisch betrachtet hat diese Frau keinen Fluchtweg, denn links von ihr ist ein Geländer und rechts von ihr diese Rückengestalt des großen Mannes, dessen Gesicht der Betrachter nicht erkennen kann. Die Frau hat, durch das Neonlicht betont, Augenränder und schaut in sich gekehrt, fast etwas ängstlich in Richtung des Mannes. Auch wenn diese Szene in der Wirklichkeit vollkommen harmlos war, entsteht durch die Bilddramaturgie der Eindruck, der Mann bedrohe die Frau. Wie Ironie wirken dagegen die Menschen auf den Werbeplakaten hinter der Frau. Zwei modern gekleidete junge Frauen schmiegen sich freundlich und vertraut aneinander; auch das mag die Frau in eine andere Art der Bedrängnis bringen, denn im Gegensatz zu den weiblichen Modellen ist sie nicht mehr die Jüngste, ein Fakt, der in der heutigen Werteskala auch Angst machen kann. Oben links ist ein junger Mann mit Bart und wildem Haarwuchs zu sehen, der auf dem Kopf ein Tuch mit der Amerikaflagge trägt, in seiner rechten Hand eine große Uhr trägt und mit seiner linken Hand das Peace-Zeichen zur Schau stellt. Diese Werbeplakate konterkarieren die scheinbar geladene Stimmung zwischen der sitzenden Frau und dem stehenden Mann. Die Aufnahme ist analog mit einer Nikon F4 und einem auf 800 ASA gepushten Fuji Neopan 400 fotografiert.



Abb. 4–7



## 5 Warum sind Stimmungen so wichtig?

Ebenso wie die Musik ist auch die Fotografie in der Lage, Stimmungsbilder zu zeichnen. Wie gelingt es aber, Emotionen auf die Emulsion zu bannen, Töne und Grauwerte zu erzeugen, die einer Dur- oder einer Moll-Tonleiter gleichen?

Es gibt viele hochwertige Kameras auf dem Markt, die höchste technische Bildqualität erzeugen, aber auch die besten Kameras können keine stimmungsvollen Fotos zaubern, dies kann nur der Mensch hinter dem Apparat. Er kann sein Bewusstsein von der Welt zu einem dichten Bild komponieren. Was aber macht ein dichtes Bild aus? Natürlich ist es zunächst der Bildinhalt, den wir wahrnehmen, aber die Art, wie der Inhalt ins Bild gesetzt ist, entscheidet über die Kraft, die er verbreitet. Wie unterschiedlich derselbe Inhalt aussehen kann, zeigen die drei Bilder von einem Strand auf Lanzarote. Ähnlich wie Musik nehmen wir Bilder hauptsächlich auf der Gefühlsebene wahr. Musik vermittelt uns Stimmungen, versetzt uns in unterschiedliche Gefühlslagen. Bei Fotografien ist dies kaum anders. Sie transportieren zwar realistische Bildinhalte, aber diese Inhalte sind, ähnlich wie bei der Musik, in Stimmungen eingehüllt. Und die teilen sich einem Bildbetrachter genauso mit wie einem Konzertbesucher die Stimmungsbilder der Musik. Lassen einen stimmungslose Fotos unberührt, so haben dichte Fotografien die Kraft, einen in bestimmte Gefühlszustände hineinzusetzen, jedenfalls dann, wenn in ihnen eine intensive Atmosphäre eingefangen ist. Dies gelingt nur, wenn man beim Akt des Fotografierens in einen Fluss der Begeisterung hineinkommt. Ohne Begeisterung und tiefe innere Anteilnahme kann kaum ein dichtes, emotionales Foto zustande kommen.

Äußere Landschaften mit ihren verschiedenen Stimmungen können inneren Landschaften, sogenannten »Seelenlandschaften«, entsprechen, und diese



Abb. 5-1



Abb. 5-2



Abb. 5-3

intensiv auszudrücken ist die Kunst gelungener subjektiver Fotografie.

### Drei Bilder, ein Ort

Ein und derselbe Blick und doch drei recht unterschiedliche Stimmungen: Ist die Felswand auf dem oberen Bild (Abb. 5-1) hell von der Sonne angestrahlt, während der Himmel sehr dunkel ist, so ist dieselbe Felswand auf dem mittleren Bild fast schwarz (Abb. 5-2), dafür ist der Himmel von recht hellen Schäfchenwolken geprägt. Auf dem unteren Bild (Abb. 5-3) hingegen schmiegt sich ein längliches Wolkenband an die Felswand, die, von Licht und Schatten überzogen, so wirkt, als wäre sie gescheckt. Alle Bilder sind vom selben Standpunkt aufgenommen und doch so verschieden.

Eine Stimmung wird also nicht nur vom Objekt geprägt, sondern mindestens ebenso sehr von Wetter- und Lichtverhältnissen. Das Licht ist das Wunderwerk, das die Grundlage eines jeden Fotos ist. Das Licht ist ein Mysterium, das sich auf die Gegenstände legt und sie, wie auf diesen drei Bildern, vollkommen unterschiedlich erscheinen lässt. Dieselbe Gebirgskette erscheint einmal hell und transparent und ein andermal fast schwarz. Dem Geheimnis des Lichts auf der Spur zu sein ist eine der Herausforderungen in der Fotografie, denn gerade das Licht ist ganz besonders für die auf dem Bild herrschende Stimmung verantwortlich. Der wunderschöne Strand auf der Kanareninsel Lanzarote sorgt auf jedem der drei Bilder für eine gute Grundstimmung, und so sind diese drei Bilder vergleichbar mit drei sehr verschiedenen Variationen eines ähnlichen musikalischen Themas in Dur. Die Bilder sind digital mit dem 17–40-mm-Weitwinkelzoomobjektiv auf der Canon EOS 5D fotografiert und mit dem Kanalmixer in Grauwerte umgewandelt.

## Stimmung in Moll

Entsprachen die drei Bilder vom spiegelnden Strand eher einer Komposition in Dur, so ist dieses Foto einem Musikstück in Moll vergleichbar. Hier führt ein geheimnisvoller, von Zypressen umsäumter Weg in den Nebel hinein. Alle bildnerischen Mittel sind so eingesetzt, dass der Blick des Betrachters wie durch einen Sog zum Fluchtpunkt hingezogen wird. Nicht nur die Zentralperspektive führt zu diesem Fluchtpunkt hin, sondern auch die Lichtführung. Doch die entfaltet ihre Magie nur, weil der Himmel nach oben hin bis um die fünffache Zeit im Fotolabor nachbelichtet wurde. So ist der Fluchtpunkt gleichzeitig der hellste Punkt. Diese Lichtführung, aber auch das Sujet geben dem Bild seine mystische Wirkung. Zypressen galten nämlich schon in der klassischen Malerei als Bäume, die in jenseitige Sphären verweisen. Das bekannte Bild »Die Toteninsel« von Arnold Böcklin sei ein Beispiel, aber auch auf Friedhöfen werden Zypressen aufgrund dieser Symbolik oft gepflanzt.

Nebel ist allgemein gut geeignet, solch mystische, geheimnisvolle Bildstimmung zu verstärken. Das Bild ist mit dem 24-mm-Objektiv analog aufgenommen.



Abb. 5-4

## Distanzierte Kühle

Hatten wir bisher die heitere und melancholische oder mystische Bildstimmung, so lässt sich in der modernen Welt natürlich leicht eine kalte, glatte bis hin zu einer bedrohlichen Stimmung erzeugen. Die Architektur des neuen Potsdamer Platzes in Berlin ist zwar interessant gestaltet, verbreitet aber eine kühle Atmosphäre. Der Mensch wird auf dem Foto im wahrsten Sinne des



Abb. 5-5

Wortes, aber vielleicht auch symbolisch, gespiegelt. Geht er unter in dieser modernen Architektur? Lässt sie ihn zu einer Schablone verkommen, macht sie ihn bedeutungslos? Das sind Fragen, die sich anhand dieses Fotos (Abb. 5-5) stellen können. Auch solch eine Stimmung kann ein Lebensgefühl ausdrücken. Gestalterisch lebt das Bild von den beiden völlig verschiedenen Architekturelementen und den beiden Wolken, die die Gebäude verbinden. Der Kontrast von



Abb. 5-6

Wolke und Himmel wurde auf dem analog fotografierten Bild mit einem Gelbfilter verstärkt, das Objektiv ist eine Normalbrennweite.

Den Gedanken an den Sprung in die Tiefe suggeriert dieses Bild (Abb. 5–6). Zum Kirchentag wurden im Jahr 2001 riesige aufgeblasene Kunststofffiguren auf den Dächern verschiedener Frankfurter Hochhäuser befestigt. Ob solch eine kalte Architektur Suizidgedanken hervorrufen kann? Wohl nicht, aber ein heimeliges Lebensgefühl erzeugt sie auch nicht. Die bedrohliche Stimmung wird vor allem durch die Wolke im Gegenlicht verstärkt. Aber auch hier war es in erster Linie die Laborarbeit, die den für die Bildstimmung so wichtigen dunklen Ton in das analog fotografierte Bild gebracht hat. Die genaue Erarbeitung der Bildtöne durch Filter (hier Gelbfilter) und durch gekonnte Laborarbeit bzw. die gekonnte Bildbearbeitung mit Photoshop kann gar nicht wichtig genug genommen werden. Ansel Adams Landschaftsaufnahmen hätten nie ihre Dichte, wenn sie zur Entwicklung irgendeinem o8/15-Labor überlassen worden wären. Bildtöne, sei es digital oder analog, müssen genauestens erarbeitet werden, denn sie sind tatsächlich mit den Tönen der Musik vergleichbar, sie erzeugen Stimmungen und verleihen damit den Fotografien ihre Kraft!

## 6 Streetphotography

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

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

Die Hoch-Zeit der Streetphotography aber setzte in den 1920er Jahren ein – namentlich forciert durch die Einführung der Leica. Es etablierte sich ein Fotografentypus, der sich im Strom der Großstadt mit ihrem widersprüchlichen, uneindeutigen Zeichenkosmos treiben ließ und aus der Hand fotografierte. Die Ästhetik veränderte sich: Das Zufällige, Beiläufige, Überraschende, Flüchtige und auch Banale des urbanen Geschehens wurde zum Material dieser Fotografen. Die Kamera diente dabei als Verlängerung ihres subjektiven Blicks.

Der großstädtische Flaneur mit der Kamera war geboren. Er interessierte sich weniger für konkrete Ereignisse und Phänomene, sondern er nahm die Beiläufigkeit scheinbar banaler Augenblicke ins Visier, aus denen aber doch gesellschaftliche Phänomene ablesbar sind. Die Grenze der Streetphotography zur sozialdokumentarischen Fotografie wie beispielsweise dem FSA-Projekt (Edward Weston oder Dorothea Lange) waren fließend. Es kamen, vor allem in der retrospektiven Betrachtung, oft eindrucksvolle Sozialdokumentationen heraus, aber entscheidend für die Faszination der Streetphotography war etwas anderes: Der aus dem Strom der Ereignisse herausgelöste Moment wies den Fotografen als Schöpfer einer eigenen Realität, der seiner subjektiven Wahrnehmung, aus. Dabei gab es nichts mehr, was nicht fotografierenswert gewesen wäre – der chaotischen Diskontinuität des modernen Lebens entsprechend löste die Streetphotography fotografische Motive aus ihrer Hierarchie heraus. Sind bei Henri Cartier-Bresson die auf den Punkt gebrachten

Momente noch spektakulär und enthüllen Augenblicke von ganz besonderer Bedeutung, so wenden sich etwa Gary Winogrand oder Lee Friedlander in den 1960er und 1970er Jahren ganz und gar der Banalität des Alltags zu. Sei es ein Hund, der auf einer gähnend leeren Straße mit hochgradig langweiliger Architektur sitzt, oder ein Mann mit Hut, der vor einem McDonald's-Restaurant vorbeigeht, das Edward Hopper gemalt haben könnte. Gerade letztere Assoziation verweist aber wieder darauf, dass Streetphotography bei aller vordergründigen Belanglosigkeit ihrer Sujets nicht weniger als eine Enzyklopädie der Chiffren unserer Gegenwart sein kann.

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

### Fuß vor dem Aufsetzen

Auch dieses Bild (Abb. 6–1) zeigt eine vollkommen banale Szene: Blick auf nichtssagende Hochhäuser, ein Mann mit einem Eis in der Hand geht vorbei. Und doch hat die Szene einen Zauber bekommen. Das liegt an mehreren Faktoren: Das Gegenlicht verleiht dem Bild Stimmung, die Brücke auf der Brücke über die Seine mit ihrem Pfeiler bildet eine interessante grafische Struktur, die Lampe ist ein Anachronismus, schafft ein Stück Nostalgie, und der Mensch ist an der richtigen Stelle, sein Fuß ist kurz vor dem Aufsetzen, der Beinschatten kommt von unten entgegen. Der banale



Abb. 6–1

Moment ist konserviert und durch Licht, Komposition und Gestaltung zu etwas Besonderem erhöht worden. Wenn man einen Menschen, wie bei dieser Aufnahme, schon von weitem kommen sieht und weiß, welche Bahn er ziehen wird, so ist es nicht klug, die Kamera schon lange vorher in Position zu bringen, denn oft verlassen die Menschen dann ihre »Bahn« und gehen hinter dem Rücken des Fotografen vorbei, weil sie das Bild nicht stören wollen. Um das zu verhindern, ist es besser, die Kamera zunächst in eine andere Position zu richten und erst im letzten Moment zur ausgewählten Position zu schwenken. Dabei ist es natürlich eine Hilfe, wenn man sich den Bildausschnitt vorher schon genau überlegt hat. Hier gliedert der Pfeiler das Bild im vertikalen Goldenen Schnitt, zwischen dem nach rechts aus dem Bild herausgehenden Mann und dem linken Teil mit Hochhäusern und Lampe entsteht eine Bildspannung.

### Springendes Kind

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



Abb. 6–2

kaum noch eine Rolle mehr spielt. Die Fotografie im richtigen, besonders dichten Moment war eines der Hauptanliegen von Henri Cartier-Bresson. Er ist der große Meister, dem es fast immer gelungen ist, die komplexesten Situationen fotografisch auf den Punkt zu bringen.

### Das Volk vor dem Regierungsgebäude

Direkt vor dem Abgeordnetenhaus im Berliner Regierungsviertel spielt sich diese Szene (Abb. 6–3) ab. Ein Mann mit Zopf, den man gewiss als ein typisches Berliner »Original« bezeichnen kann, steht gestikulierend zwei jungen Leuten gegenüber. Auch das ist Streetphotography, solch einen Moment zu verdichten. Gerade für die Schwarzweißfotografie ist das Gegenlicht besonders geeignet, denn es sorgt dafür, dass sich Architektur und Figuren sehr grafisch vermitteln. Wirkt das Regierungsgebäude bombastisch, aber auch ein wenig steril, so



Abb. 6–3

erscheint die kurze menschliche Zusammenkunft umso lebendiger. Eigentlich passen Mensch und Architektur auf diesem Bild gar nicht zusammen. Auch wenn die drei Personen fast auf Silhouetten reduziert sind, vermittelt sich dem Betrachter doch der Eindruck, dass sie sich normalerweise in ganz anderen Räumlichkeiten zu Hause fühlen. Das lässt die Frage nach der Qualität moderner Architektur aufkommen. Drückt solch ein Regierungsgebäude Macht und Kälte aus, macht es den Menschen klein und lässt ihn gar zu einem Fremden in dieser Umgebung werden? Diese drei Menschen behaupten sich aber durch ihr intensives Gespräch gegen die Kälte der Architektur. Die Aufnahme ist digital mit Brennweite 70 mm des 70–200-mm-Canon-L-Zoomobjektivs fotografiert. Mit Photoshop ist das Bild über den Modus »Graustufen« in Schwarzweiß übersetzt.

### Rätselhaftes Paar

Auch auf diesem Bild (Abb 6–4) passiert nicht viel, dafür zeichnet es sich aber durch eine besondere Atmosphäre aus, die sehr stark vom Gegenlicht und den fein gegliederten Schäfchenwolken des Himmels bestimmt wird. Ein schön dekoriertes Geländer sorgt zusätzlich für eine romantische, besondere Stimmung. Von der Treppe kommt ein etwas merkwürdiges Pärchen herunter. Auch wenn das Paar nur silhouettenhaft abgebildet ist, ist doch deutlich zu erkennen, dass es sich um einen ziemlich jungen Mann handelt, der eine vermutlich erheblich ältere Frau mit gebückter Haltung



Abb. 6–4

an der Hand hält. Handelt es sich möglicherweise um Mutter und Sohn? Oder sollte es Paare wie im vor vielen Jahren weltbekannt gewordenen Kinofilm »Harold und Maude« in der Wirklichkeit doch geben? Auch darin liegt eine gewisse Melancholie, Jugend und Alter gehen hier Hand in Hand und verweisen darauf, dass sie beide untrennbare Begleiter des Lebens sind, denen man nicht entkommen kann.

Der Bildaufbau ist insofern stimmig, als das Auge ein Bild von links nach rechts liest und hier der Blick mit dem Paar die Treppe hinuntergleitet und beim Mann stehenbleibt, der sich zur Treppe wendet und damit verhindert, dass der Blick aus dem Bild herauswandert. Kontert man das Bild (Abb. 6–5), so geht diese Wirkung verloren, das Auge trifft zuerst auf das Paar und will dann die Treppe nach oben gehen, der Eindruck, dass das Paar gerade von der Treppe heruntergekommen ist, ist verloren gegangen.



Abb. 6–5

## Calvin Klein

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

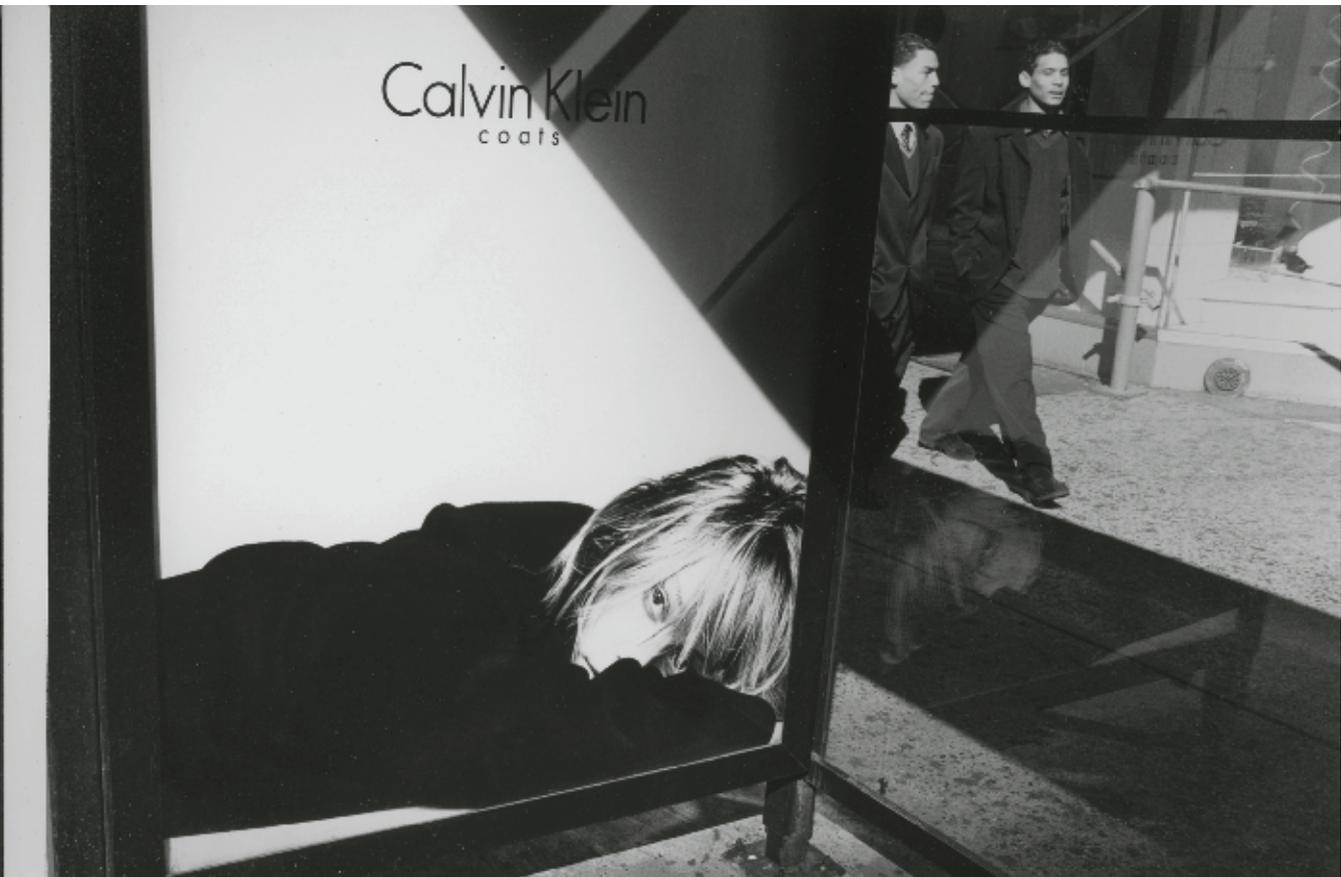


Abb. 6–6

anschaut, könnte auch als eine unterschwellige Aufforderung verstanden werden. Die beiden Männer sollten sich eigentlich von dem Blick angesprochen fühlen, aber sie nehmen die Frau auf dem Plakat nicht zur Kenntnis und haben nichts Besseres zu tun, als eilenden Schritts die Welt bewegen zu wollen. Werbung und Wirklichkeit beeinflussen sich gegenseitig; gute Werbung muss in der Lage sein, die allerneuesten Trends zu erkennen und zu verstärken bzw. Trends zu setzen, die die Menschen beeinflussen.

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

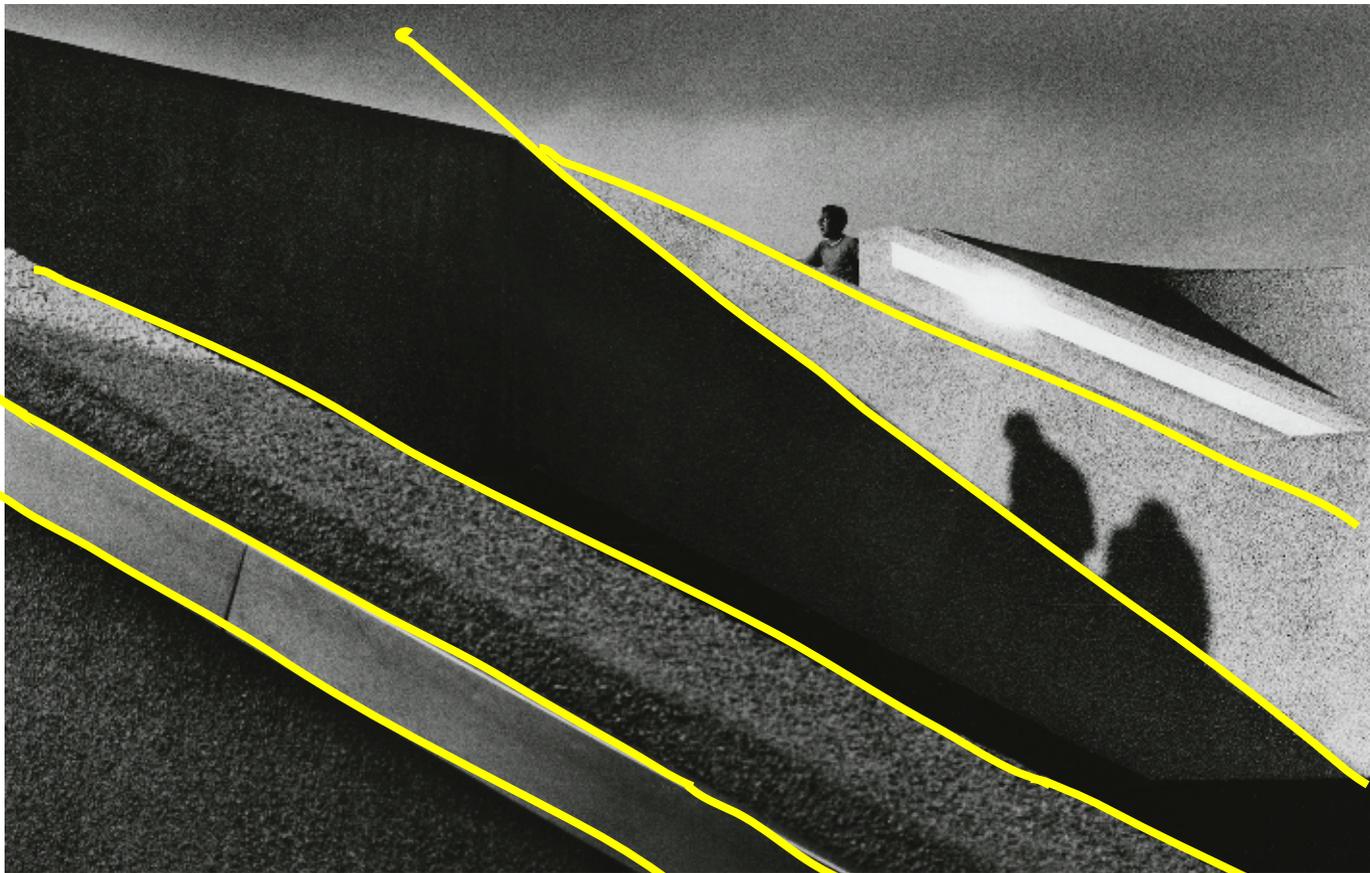


Abb. 6-7

## Hitchcock-Atmosphäre

Auch dies ist eine banale, alltägliche Szene, und auch hier ist es die besondere Stimmung, die das Bild (Abb. 6–7) interessant macht. Die Geländer eines Metro-Schachts in Paris beschreiben die sogenannte negative Diagonale von links oben nach rechts unten. Das Auge, das ein Bild von links nach rechts »liest«, wird aus diesem Foto herausgeführt, die beiden Personenschatten fangen es aber auf und leiten es in die Bildmitte zurück. Die Schatten zweier Personen und ein Schwarzer inmitten von Beton sind der Bildinhalt. Alle Figuren sind voneinander abgewandt. Auch die Figur des unteren Schattens wendet sich von der oberen Figur ab. Der dominante mittlere Schatten, der sich diagonal durchs Bild zieht, verleiht dem Foto eine Schwere, der Beton sorgt zusätzlich dafür, dass das Bild unheimelig, ja fast schon unheimlich wird.

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

## 7 Was kann Landschaftsfotografie im 21. Jahrhundert leisten?

Beim Stichwort Landschaftsfotografie wird man automatisch an den wohl immer noch berühmtesten Fotografen der Welt, Ansel Adams, denken. Er hat Landschaftsfotografie gewiss geprägt wie kaum ein anderer Fotograf, ist mit seiner Großbildkamera durch die schönsten Gegenden der USA gezogen und hat alle technischen Mittel dazu eingesetzt, diese Landschaften zu heroisieren. Mit der von ihm erfundenen Zonenmesstechnik hat er die Außenwelt in zehn verschiedene Schwarz-, Weiß- und Grauwertzonen eingeteilt, die je einen Blendenwert Unterschied aufweisen. Bei jedem Bild hat er sich einzeln gefragt, welche Zonen in welchen Bereich der Grauwertkurve seines Negativs hineinbelichtet werden sollten. Ebenso wichtig für seine Bildstimmungen war der richtige Einsatz von Filtern und seine bis ins Letzte ausgefeilte Labortechnik. Sein Bild »Moonrise in New Mexico« wurde zum berühmtesten Foto der Welt. Was seine Bilder auszeichnet, ist nicht nur die besondere Stimmung und die präzise Umsetzung der Tonwerte, sondern auch die Tatsache, dass man aufgrund der Großbildtechnik jede Tannennadel auf seinen Fotografien erkennen kann. Ansel Adams hat die Fotografie einer ungebrochenen Natur ad ultimo geführt.

Was kann Landschaftsfotografie nach ihm noch Neues leisten? Kann man in der heutigen modernen Welt überhaupt noch ungebrochene Landschaftsidylle zeigen? Gewiss hängt das von dem Anspruch ab, den man an die Fotografie stellt. Doch der gehobene Amateur oder auch Semiprofi wird hohe Ansprüche stellen. Er wird sich mit der Darstellung von ungebrochener Idylle in der heutigen Zeit wahrscheinlich nicht mehr zufriedengeben. Schließlich

kann er mit einer Kleinbildkamera, sei sie nun analog oder digital, sowieso nie an Ansel Adams heranreichen.

In der Gegenwartsfotografie gibt es so gut wie keine wichtigen Fotografen, die sich mit Idyllen beschäftigen. Thomas Florschütz mag eine der wenigen Ausnahmen sein, er zeigt zwar keine Landschaften, aber dafür hochgradig abstrahierte, aber doch ästhetisch schöne Pflanzenbilder. Ansonsten werden ungebrochene Landschaften heutzutage zumindest extrem reduziert oder abstrahiert. Michael Kenna z. B. zeigt in seinen atmosphärischen Schwarzweißbildern (z. B. sein Buch »Night Work«) Landschaftsstimmungen, die z. T. nur aus Meer, Himmel und einem minimalistischen Vordergrund weniger Elemente bestehen. Die wenigen Sujets in seinen Bildern entfalten aber durch besondere Lichtführung ihre Kraft. Noch weiter hat der japanische Fotograf Sugimoto seine Meeresbilder reduziert: Nur zwei Flächen sind auf seinen Fotos zu sehen, eine Himmelsfläche und eine Meeresfläche, dies auch noch jeder klassischen Gestaltungsschule zum Trotz in der Mitte aufgeteilt und in Schwarzweiß, so dass nichts weiter als zwei gleich große Flächen mit zwei fast monochromen verschiedenen Grautönen übrigbleiben. Auf andere Weise reduziert und abstrahiert hat Michael Wesely seine Arbeiten: Der ebenfalls inzwischen weltweit verkaufende Gegenwartsfotograf verschiebt die Kamera während der Belichtung horizontal, so dass seine Bilder nur noch aus verwaschenen Streifen bestehen, die von weitem betrachtet ähnlich aussehen wie die Erkennungstreifen für Scanner auf Verpackungen im Supermarkt.

Aber auch ein anderer Ansatz hat sich in der Landschaftsfotografie schon seit Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelt: das Aufzeigen von Brüchen. Gerade in den modernen Industrieländern kann man kaum noch heile Landschaft fotografieren, ohne sich dem Verdacht der »Lüge« oder zumindest »Beschönigung« auszusetzen. In der Malerei hatte sich schon zu Beginn des vorigen Jahrhunderts der Begriff des »Realismus« entwickelt, der im Gegensatz zum »Naturalismus« nicht nur das reine Abbild der Welt, sondern auch die gesellschaftlichen Widersprüche aufzeigen wollte. Schon Bertolt Brecht hat sich über »Realismus« ausführlich ausgelassen. Und dieser Begriff ist durchaus auf die Fotografie übertragbar. Er meint die wesenhafte Charakterisierung der Umwelt anstelle des Abbildes ihres oberflächlichen Scheins. Einer der bekanntesten Gegenwartsfotografen ist der Leipziger Hans Christian Schink. Er zeigt die unbarmherzigen Eingriffe der Moderne in die Landschaft am Beispiel von neugebauten Autobahn- oder ICE-Brücken in Ostdeutschland. Ebenfalls mit Großbildkamera wird auf seinen Bildern deutlich erkennbar, wie das Material Beton geradezu gewaltsam die Zartheit und Harmonie der Natur zerstört.

Der puren Langeweile hat sich der niedersächsische Fotograf Heinrich Riebeschl angenommen. Mit seinen bekannt gewordenen »Agrarlandschaften« hat er bewusst spannungslose Aufnahmen langweiliger niedersächsischer Ackerländereien bei grauem Wetter auf seine Bilder gebannt.

Einer der wenigen Magnum-Fotografen, die sich mit Landschaft beschäftigen haben, ist der Tscheche Josef Koudelka. Seine Panoramalandschaften spiegeln aber auch keine heile Welt, sondern zeigen verlassene Spuren menschlicher

Eingriffe in die Natur, die so öde aussehen, dass man glauben könnte, sich in Szenarien nach einer atomaren Katastrophe zu befinden. Auch ich bin der Meinung, dass es eine bildnerische Lüge wäre, in der heutigen Zeit den Schein einer heilen Welt allzu oft auf dem Bild zu suggerieren.

Wenn man heute eine ungebrochene Natur zeigt, so sollte sie zumindest nicht das Klischeebild eines Idylls, sondern wenigstens abstrahiert sein oder so ins Mystische verweisen, dass die bildnerische Qualität weit über das Idyll hinausweist. Ein paar Beispiele:

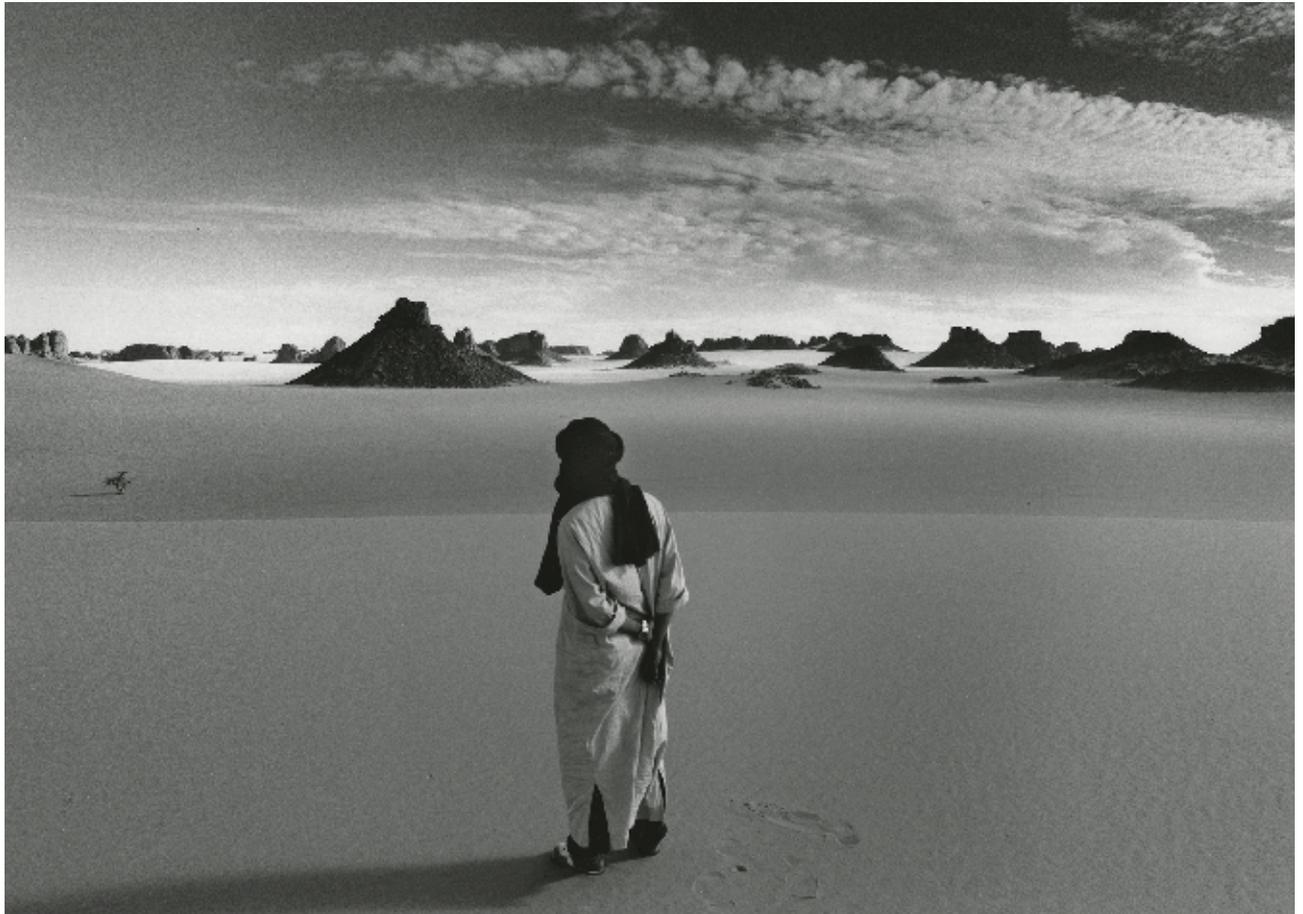


Abb. 7-1

### **Ungebrochene Landschaft mit Tuareg**

Dieses Foto (Abb. 7-1) kommt durchaus in die Nähe eines Klischees, aber es mag legitim sein, denn es zeigt eine der letzten ungebrochenen Landschaften dieser Erde, die Sahara. Und so sind alle bildnerischen Mittel dazu eingesetzt, die Weite und Wildheit dieser Landschaft zu suggerieren. Der mit einem Tuch

bedeckte Tuareg kehrt dem Betrachter den Rücken und bildet somit eine Identifikationsfigur, in die man gedanklich hineinschlüpfen und so die unendliche Atmosphäre von Felsen, Sand und Himmel gemeinsam mit ihm einatmen kann. Dieses Bild suggeriert die vollkommene Einheit und Harmonie von Mensch und Natur. Und es ist auch keine Lüge, denn die Tuareg sind in vielerlei Hinsicht ganz anders mit ihrer Umgebung verwachsen als ein westliches Industrievolk. Die Brüche sind noch relativ gering, und ein kleiner Bruch auf diesem Bild ist gewiss die große Armbanduhr, die dieser Mann trägt. Sie deutet darauf hin, dass er auch schon mit der westlichen Zivilisation in Kontakt gekommen ist. Natürlich ist es auch im 21. Jahrhundert noch legitim, solche Bilder zu fotografieren und ein Stück heile Welt auf den Chip oder das Negativ zu bannen.



Abb. 7-2

### Mensch und Landschaft auf Lanzarote

Leider ist das Verhältnis von Mensch und Natur heutzutage eher wie auf diesem Bild des Nationalparks Timanfaya auf der Kanareninsel Lanzarote (Abb. 7-2): Eine Frau mit weißer Sportkleidung, Schlappschuhen, Rucksack, Tasche und Videokamera in der Hand steht etwas verloren und zerstreut mit geöffnetem Mund vor dieser Kulisse. Neben ihr steht ein Mann, der mit einem Handy telefoniert. In der Mitte des Bildes ist eine Reihe von Kamelen zu sehen, auf denen etwas unbeholfen Touristen sitzen. Die Szene spielt vor einer eintönig wirkenden Vulkanlandschaft. Die beiden vorderen Figuren stehen auf dem Asphalt einer Straße vor einem Bord-

stein, der in die Landschaft hineinführt. Mensch und Landschaft bilden keine Einheit, sie wirken entfremdet voneinander. Der Mensch erfährt die Natur auf einem kurzen Kamelritt im Massenkonvoi, eine völlig andere Annäherung an die Natur als die des Tuareg auf dem vorigen Bild. Natur auf dem Präsentierteller, ähnlich wie in amerikanischen Nationalparks: mit dem Auto entlangfahren, ab und zu anhalten, über die Geländerbrüstung schauen und »oh great« rufen. Eine Annäherung, bei der man die Natur in ihrer wirklichen Gewalt und Wildheit nicht erfahren kann, da man sie sich in keiner Weise mehr erarbeiten muss, und so bleiben Mensch und Natur einander fremd, wie auf diesem kritischen »Landschaftsfoto«, das die museale Annäherung des Menschen an die Natur in

der heutigen Zeit charakterisiert. Das Bild ist mit dem 20-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.

### Abstraktionen in der Sahara

Wenn schon die ungebrochene Schönheit der Landschaft gezeigt werden soll (Abb. 7-3), so sollte man sich vor allzu Konventionellem hüten. Ein Weg aus dieser Falle ist es, mit der Kamera zu abstrahieren, d.h. die abstrakte Struktur einer Landschaft zum Thema zu machen. Mit Sahara-Dünen und deren Licht- und Schattenspiel z. B. lässt es sich schön gestalten. Gerade mit längeren Brennweiten kann man besser abstrahieren, denn sie bilden nur einen reduzierten Aus-

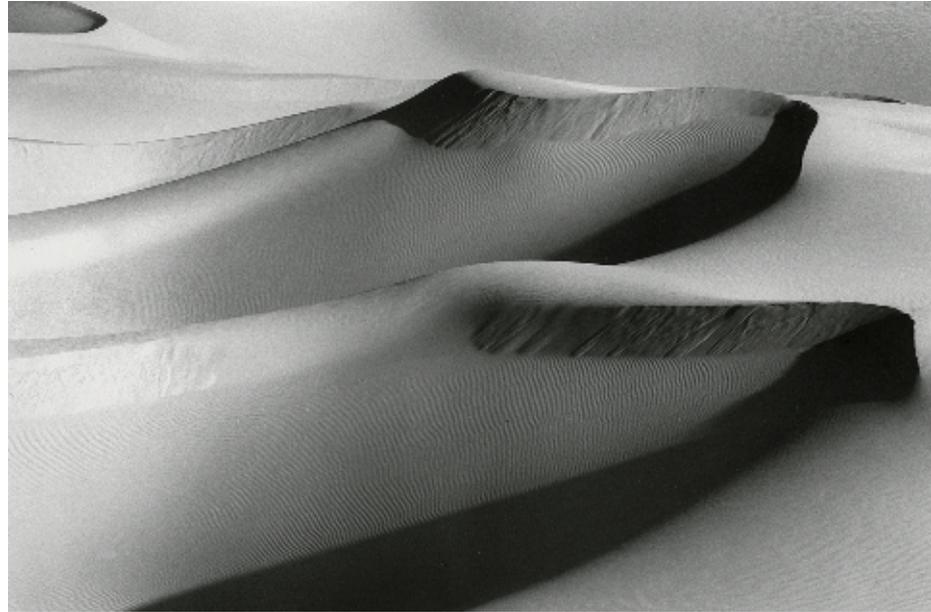


Abb. 7-3

schnitt der Wirklichkeit ab. Auf diesem Bild ist es das Spiel mit zwei ähnlichen Schwüngen, die fast so aussehen, als könnten sie mit einem Tuschepinsel gemalt sein. Wichtig für das Bild ist auch der kleine Dünenschwung links oben, ohne ihn fehlte dem Bild ein Spannungspol. Man muss aber keineswegs in die Sahara reisen, um Bilder zu abstrahieren. Auch das Wattenmeer an der deutschen Nordseeküste oder andere heimische Landschaften können sich hervorragend dazu eignen. Das Foto ist mit der 300-mm-Brennweite bei Blende 22 mit Stativ fotografiert, um die Schärfentiefe zwischen den Dünenschwüngen herzustellen.

### Meeresidylle mit Flugzeug

Ein Paar sitzt am Strand, sie wendet sich ihm zu, er ist ihr abgewandt, schaut dafür aber zu einem kleinen Hund, ein weiterer Mann mit nacktem Oberkörper geht nach links aus dem Bild heraus. Es könnte sich um die harmloseste Szene (Abb. 7-4) einer ungebrochenen Idylle handeln, wäre nicht vor dem Horizont das Leuchtfeuer einer Einflugschneise auf Stelzen im Meer und rechts oben eine anfliegende Maschine. So bekommt das Foto etwas Surreales, den Bruch der Idylle durch die Versatzstücke der Moderne. Wichtig ist, dass dieses Bild formal ausgelotet ist. Ohne das Flugzeug hätte das Foto seine Balance verloren. Das Flugzeug dagegen sorgt dafür, dass sich das Auge nicht mit den Figuren aus dem Bild herausbewegt, sondern zwischen den Menschen und der Maschine hin- und herpendelt. Die Figuren und das Flugzeug bilden ein



Abb. 7-4

optisches Dreieck. Eine Bewegung aus dem Bild heraus wird durch ein Gegengewicht wieder aufgefangen. Der Orangefilter hat dazu beigetragen, den Himmel und das Meer auf dem analog fotografierten Bild abzudunkeln, um die Stimmung etwas ins Bedrohliche zu steigern. Er gehört zu den blauabsorbierenden Filtern. Die etwas skurrile Landschaftsszene ist mit dem 20-mm-Objektiv aufgenommen. Das Negativ wurde eingescannt und mit Photoshop bearbeitet. Der Mitteltonkontrast wurde um ca. 30 % gesteigert.

### **Landschaft mit Matratze**

Bei diesem Bild (Abb. 7-5) ist dem Betrachter der Blick auf die Weite der Landschaft verstellt. Eine Matratze liegt im Weg, etwas, das man in dieser wüstenähnlichen Landschaft auf der Kanareninsel La Graciosa ganz gewiss nicht vermuten sollte. Nun kann sich der Betrachter überlegen, was er gedanklich mit dieser merkwürdigen Matratze anfangen soll. Was ihm verwehrt ist: der Blick um 180 Grad gedreht. Dort befindet sich nämlich, gewissermaßen hinter seinem Rücken, eine Müllkippe, deren Ausläufer diese Matratze ist. Das Foto



Abb. 7-5

wäre allerdings ohne die Matratze vollkommen uninteressant, denn der Vordergrund wäre viel zu leer. Natürlich verkörpert auch dieses Foto nicht das, was man sich im klassischen Sinne unter guter Landschaftsfotografie vorstellt.

Es ist digital mit 19-mm-Brennweite des 17–40-mm-Objektivs auf der Canon EOS 5D fotografiert. Ein Polfilter in Kreuzstellung sorgt für die Abdunklung des Himmels. Die Umwandlung in Grauwerte über den Rotkanal des Kanalmixers und eine leichte Steigerung des Mitteltonkontrasts tun ein Übriges, um dem Bild zu Kontrast zu verhelfen.

### **Sterben der Natur**

Eine deutsche Mittelgebirgslandschaft wie der Harz erscheint in der Regel auf Fotografien (Abb. 7–6) eher bieder. Zumindest ist es sehr schwierig, solche zum Wandern und Genießen durchaus schönen Landschaften zu einem interessanten Fotothema zu machen. Dass der deutsche Wald krank ist, gehört zu den typischen Phänomenen kollektiver gesellschaftlicher Verdrängung. Einmal jährlich werden die neuesten Schadensziffern als vorletzte Meldung in den



Abb. 7-6

Nachrichten genannt. Dass nur noch 40% des deutschen Waldes gesund ist, scheint niemanden zu erschrecken. Auf diesem Bild ist der Tod des Waldes das Thema. Alle bildnerischen Mittel sind dazu eingesetzt, den Tod der Bäume eindrucksvoll und sakral rüberzubringen. Die Dämmerungsstimmung erfordert eine Langzeitbelichtung, die aber ohne den Einsatz des Blitzes langweilig wäre, da der gesamte Vordergrund ins Schwarz abgesoffen wäre und die Bäume nur Silhouettencharakter hätten. So war es wichtig, die Langzeitbelichtung mit einem kurzen Blitz zu kombinieren. Dieser Blitz durfte allerdings nicht frontal angesetzt werden und auch nicht die vorderen Bäume anleuchten, denn dann wäre die Stimmung verloren gegangen. Des-

halb musste der Blitz hinter der ersten Baumreihe seitlich angesetzt werden, um einen Teil der toten Bäume plastisch zu modellieren. Nun ist die Lichtstimmung perfekt, der aufgehende Halbmond ist das i-Tüpfelchen der Szenerie. Schon ist aus der biedereren Harzlandschaft eine Szene geworden, die allegorischen Charakter hat, gesellschaftliche Fragen über den Umgang mit Natur stellt und von ihrer Stimmung her ins Mystische verweist. Das Bild ist mit dem 28-mm-Objektiv fotografiert.

Landschaftsfotografie heute sollte m. E. versuchen, sich über den Umgang in der modernen Welt mit dem Gut »Landschaft« fotografisch auseinanderzusetzen, ohne dabei platt allzu sehr den moralischen Zeigefinger zu heben. Es ist eine subtile Gratwanderung zwischen der durchaus berechtigten Sehnsucht nach einer heilen, ungebrochenen Welt und einer Wirklichkeit, die diese heile Welt leider immer mehr in die Enklave von Orten mit Museumscharakter verbannt.

## 8 Architekturfotografie

Mit dem Begriff »Architekturfotografie« assoziiert man meist jene manchmal etwas steril wirkenden Fotografien im Namen der Bauherren, die einfach dazu dienen, Architektur so darzustellen, wie der Architekt sie sich gedacht hat. Das wird auch heute manchmal noch mit der Fachkamera, also Großbild, fotografiert, denn bei ihr lassen sich Filmebene und optische Ebene so gegeneinander verschieben, dass es ein Leichtes ist, bei allen Brennweiten stürzende architektonische Linien zu entzerren. Bei solchen Aufnahmen muss alles stimmen: Keine Störelemente wie große Autos dürfen die Aufmerksamkeit vom Gebäude abziehen, das Licht muss prägnant, der Himmel interessant sein. Häufig werden solche Aufnahmen auch in der blauen Stunde (vor allem in der Farbfotografie) gemacht, wo sich Außenlicht mit Innenlicht mischt.

Immer öfter wurde diese Fotografie mit Mittelformat und guten Shiftobjektiven bewerkstelligt, inzwischen aber hat sich auch hier der digitale Ansatz mit einem guten Rückteil oder sogar einer Vollformatkamera mit Kleinbildsensor durchgesetzt. Photoshop bietet die Möglichkeit, architektonische Linien am Computer zu entzerren. Schaut man in die Kunstfotografie, so gibt es nur sehr wenige Größen, deren Namen hauptsächlich mit Architektur in Zusammenhang gebracht werden. Einer von ihnen ist der schon verstorbene Fotograf Reinhard Wolf. Er ist mit seinen wunderbaren Stimmungsbildern New Yorker Hochhäuser aus allen Perspektiven und bei magischem Licht bekannt geworden. In seinen Bildern wirken die Hausriesen nicht kalt, sondern beseelt.

Ein weiteres seiner Projekte war es, Industriebauten in Berlin so zu fotografieren, dass man geradezu Gesichter in ihnen entdecken konnte. Reinhard Wolf ist einer der ganz wenigen Kunstfotografen, die sich mit einem liebevollen Blick der Darstellung einzelner Gebäude gewidmet haben. Gilt es in der pro-

fessionellen Architekturfotografie meist, einen individuellen, zu abstrahierenden Blick aus dem Spiel zu lassen, so ist dieser in seiner Fotografie gerade ausschlaggebend.

Die berühmtesten Fotografen, die sich mit Architektur beschäftigen, sind natürlich Bernd und Hilla Becher. Sie stehen ganz im Gegensatz zu Reinhard Wolf, der versucht hat, seine Gebäude mit magischem Licht fast ins Mystische zu steigern. Die Bechers hingegen fotografieren ihre Bauten, seien es nun Wassertürme oder Industriebauten und Ruinen, so neutral wie möglich. Ihre Philosophie ist es, nur den Gegenstand selbst sprechen zu lassen, so unbeeinflusst von extremen Lichtverhältnissen oder extremer Perspektive wie möglich. So arbeiten sie nur bei grauem Himmel und versuchen, jedes Gebäude von einem mittleren Standpunkt zu fotografieren. Für einen Fotografen gelte es, sich so weit wie möglich zurückzunehmen. Doch auch ihren Bildern wohnt eine Stimmung inne. Die beiden haben in Düsseldorf die Becher-Schule begründet, die die drei weltweit erfolgreichsten Fotografen Thomas Ruff, Thomas Struth und Andreas Gursky hervorgebracht hat. Auch Thomas Struth hat sich recht eindrucksvoll in Schwarzweißbildern mit Architektur in Neapel beschäftigt, dennoch wäre es falsch, ihn einen Architekturfotografen zu nennen.

Ansonsten haben sich natürlich sehr viele Fotografen mit Städtedarstellungen auseinandergesetzt. Andreas Feiningers oder Berenice Abbots oft gezeigte New-York-Bilder gehören gewiss zu den bekanntesten Beispielen. In der Gegenwartsfotografie hat sich, ähnlich wie beim Thema Landschaft, aber eher ein kritischer Ansatz durchgesetzt. Hans Christian Schinks Fotografien von Betonarchitektur habe ich schon beim Thema Landschaftsfotografie erwähnt. Peter Bialobreszki hat in seiner vielgezeigten Serie »Neontigers« die gesichtslose Neubauarchitektur der riesigen und rasant gewachsenen asiatischen Großstädte bei Neonlicht gezeigt. Er fotografiert seine Gebäude grundsätzlich nur bei Übergangslicht, so dass sich die Fluten von Neonlicht asiatischer Metropolen mit dem Himmelslicht kurz vor Einbruch der Dunkelheit mischen und über die Gebäude geradezu ergießen. Dadurch wird den hässlichen Bauten der Riesenmoloche eine gewisse Leichtigkeit verliehen, die durch die vorsichtige Überbelichtung der Bilder noch verstärkt wird. Ob diese Art der Herangehensweise dem Charakter moderner asiatischer Architektur wirklich gerecht wird, ist eine andere Frage. Vielleicht entspricht dieser Eindruck von leicht dahinfließendem Neonleben ja ein wenig der Leichtigkeit asiatischer Mentalität.

Ein weiterer Ansatz, Architektur darzustellen, findet sich bei Harald Mante, der es liebt, besonders in südlichen Ländern Architektur zu abstrahieren. So macht er die Mauern, Fenster und Dachvorsprünge z. B. in Griechenland zu abstrakt gestalteten Bildflächen. In seinen bekannt gewordenen Didaktik-Büchern arbeitet er häufig mit diesen abstrakt gestalteten Form- und Farbspielen. Der Gedanke, Architektur als abstraktes Formenspiel zu benutzen, ist allerdings nicht neu. Schon um die Jahrhundertwende zum vorigen Jahrhundert hat der russische Fotograf Alexander Rodtschenko die Welt gewissermaßen auf den Kopf gestellt. Ähnlich den Formvorstellungen des russischen Konstruktivismus hat er architektonische Linien so zur Abstraktion verwendet, dass ein

geballtes Linienspiel von schrägen Linien und Formen entstand. In seiner Art der Darstellung war allerdings die Form eindeutig dominant gegenüber dem Inhalt. Dynamik war ein Bestandteil des neuen Lebensgefühls nach der russischen Oktoberrevolution, und dieses Gefühl von Dynamik und Fortschrittsgläubigkeit spiegelt sich auch in seinen Bildern von damals hochmoderner Architektur wider.

Wie kann man sich aber als Fotograf ohne Großbildkamera, sei es nun analog oder digital, auf lebendige Weise dem Thema Architektur nähern?



Abb. 8-1

### **Architektur digital fotografiert**

Diese Aufnahme (Abb. 8-1) ist im Auftrag einer großen Facility-Management-Gesellschaft als Bürodécoration digital fotografiert worden. Mit dem Vollformatsensor der Canon EOS 5D lässt sich bei einer Auflösung von knapp 13 Megapixeln dieses Bild ohne weiteres auf eine Breite von 120 cm printen, ohne dass man mit bloßem Auge Pixel erkennt, und dies, obwohl bei dieser Größe rechne-

risch nicht einmal 100 dpi zusammenkommen. Natürlich lassen sich über die Bildgröße von Photoshop die Pixel noch kleiner rechnen, was durchaus funktioniert, wenn es nicht übertrieben wird. Auch die Schärfe ist in dieser Größe noch bestechend und kann mit der Schärfe einer analogen 45×60 cm-Mittelformatkamera standhalten. Das Foto ist mit dem 17-mm-Superweitwinkelobjektiv fotografiert, das fast schon wie ein Fischauge in der Lage ist, den gesamten geschwungenen Gebäudekomplex des Omega-Hauses in Offenbach auf ein Bild zu bannen. Der grafisch wirkende kahle Baum ist ein organischer Gegenpol zur Architektur. Der Stamm befindet sich ungefähr auf der linken senkrechten harmonischen Teilungslinie und gliedert das Bild. Da der Sensor der Canon einen hohen Lichtumfang aufnimmt, war es kein Problem, sowohl im hellen Himmel als auch im dunklen Baumstamm Zeichnung zu erhalten. Das Bild ist mit dem Kanalmixer in Graustufen umgewandelt, die Schatten sind um einen geringen Wert mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« aufgehellt worden, gleichzeitig wurde der Mitteltonkontrast, ebenfalls in diesem Werkzeug zu finden, um ca. 20% erhöht. Bei solch einer Aufnahme ist natürlich keine Shiftoptik nötig, da die Verzerrung Stilmittel ist.



Abb. 8–2

### Mensch und moderne Architektur

Anders verhält es sich mit diesem Foto (Abb. 8–2), denn hier war ein Shiftobjektiv nötig, damit der Frankfurter Messeturm und sein Spiegelbild an den Bildrändern nicht »umkippen«. Um Fotos von moderner Architektur aus der Gefahr von Sterilität zu befreien, lassen sich wie hier mehrere fotografische Register ziehen. Was dieses Foto so interessant macht, ist die Tatsache, dass sich verschiedene Ebenen ineinanderweben, einander geradezu durchdringen. Ursache für dieses Bildgefüge sind diverse Spiegelungen innerhalb der Frankfurter Messearchitektur. Besonders wichtig sind aber die architektonischen Balken, die dem Bild eine vielfältige

abstrakte Struktur verleihen. Ein weiterer Punkt, der das Bild interessant macht, ist die Tatsache, dass drei Menschen in das Foto eingebettet sind, und dies auf verschiedenen Ebenen. Die Menschen wirken nur noch wie Scherenschnitte, Schattenfiguren, die in dieser modernen Architekturkulisse fast untergehen. Der Messeturm ist gewiss eines der schönsten Hochhäuser in Frankfurt am

Main, majestätisch ragt er in den Himmel. Der Mensch wird allerdings angesichts solcher Architektur klein gemacht, scheint an Bedeutung zu verlieren. Auch diese Spannung von Mensch und heroisch aufstrebender Architektur, verwoben mit abstrakter Struktur, macht das Foto interessant.

Ohne das Mamiya 50 mm (ca. 32 mm Kleinbild) Shiftobjektiv wären der Turm und seine Spiegelung, wie schon erwähnt, »eingestürzt«, denn der Messturm beginnt relativ weit unten im Bild, so dass die Kamera mit einem normalen Weitwinkel hätte schräg nach oben gehalten werden müssen.

Dass man geglückte Architektur fotografie aber nicht nur mit Shiftoptik erreichen kann, beweist das erste Bild ebenso wie die nachfolgenden Aufnahmen.

### Geballte Wirkung durch Teleoptik

Sind die beiden Bilder der vorigen Doppelseite mit Weitwinkelobjektiven fotografiert, die eine starke Dynamik der Architektur hervorrufen, so bewirkt der Einsatz von Teleobjektiven in der Architektur fotografie das Gegenteil. Auf beiden Bildern dieser Doppelseite wird die Architektur eher statisch dargestellt. Ein Teleobjektiv ab ca. 100 mm Brennweite sorgt in der Regel für gerade stehende Gebäude und kann eine Alternative zum teuren Shiftobjektiv sein. Natürlich hängt der Grad der Verzerrung auch beim Teleobjektiv mit davon ab, in welchem Winkel man die Kamera zum Gebäude hält. Auf diesem Bild (Abb. 8–3) betrug die Brennweite 280 mm, bei einer so langen Brennweite sind die Linien fast vollkommen parallel. Das Foto zeigt die grafisch sehr interessante Verwobenheit zweier Feuertreppen in einem modernen Bürogebäude in Offenbach. Es ist eine fotografische Abstraktion der Architektur. Das Bild ist digital fotografiert und mit dem Kanalmixer in Graustufen übersetzt. Mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« sind die Schattenpartien leicht aufgehellt.

Die Komposition ist axialsymmetrisch, zwei Stahlträger verlaufen durch die vertikale Mitte und spiegeln die beiden Wendeltreppen. Die Gefahr bei axialsymmetrisch gebauten Bildern ist, dass sie oft etwas starr wirken können. Diese Gefahr ist aber auf diesem Foto dadurch gebannt, dass die beiden Wendeltreppen unterschiedlich groß sind. Neben der Axialsymmetrie lebt das Bild von der Bildrhythmik: Die Bogenform der Wendeltreppe wiederholt sich fünfmal, zweimal größer, einmal kleiner, und bildet diesen Rhythmus. Das Rechteck im unteren Bildteil ist ein Gegenpol zur Bogenform der Treppen.



Abb. 8–3



Abb. 8-4

Auf dem zweiten Foto (Abb. 8-4) entsteht der Eindruck, dass die Gebäude ganz dicht aneinandergedrängt sind. Dafür ist die 200-mm-Optik verantwortlich, die auch gleichzeitig dafür sorgt, dass kaum stürzende Linien im Bild sind. Dieses Bild ist ein interessantes grafisches Zusammenspiel von senkrechten und waagerechten architektonischen Linien zweier moderner Gebäude in New York und den dazwischen eingebetteten alten Häusern mit ihren z.T. verschnörkelten Formen. Betrachtet man dieses Bild abstrakt, so ist die Grundlage ein interessantes grafisches Gewebe aus Licht und Schatten, hellen Flächen und dunklen Flächen, senkrechten und waagerechten Linien und einigen wenigen verspielteren organischen Formen. Architektur fotografie muss also keineswegs aalglatt und kalt sein. Im Labor war es bei dem analog fotografierten Bild sehr wichtig, die Zeichnung in den Schatten durch Abwedeln im rechten und unteren Teil herauszuarbeiten. Aber auch beim Scannen war es wichtig, darauf zu achten, dass der linke Pfeil des Histogramms ganz am Rand der Schattenpartien stand.

### Moderne Glasarchitektur

Moderne Architektur ist oft sehr klar und einfach gegliedert, lebt von der Transparenz großflächiger Glasarchitektur. Wie fotografiert man aber ein Gebäude wie dieses (Abb. 8-5), das jeglicher Schnörkel oder kräftiger grafischer Struktur entbehrt? Hier wäre ein Shiftobjektiv Gift gewesen, denn es ist gerade interessant, mit den Verzerrungen zu spielen, die durch die extreme Weitwinkeloptik entstehen. Aber das Gebäude allein wäre fotografisch bei diesem recht grauen Tageslicht nicht interessant genug. Da das Gebäude zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht eingeweiht war, es sich aber um eine Auftragsarbeit handelte und ein Spiel mit der Innenbeleuchtung nicht möglich war, war es sinnvoll, ein zusätzliches Element hinzuzunehmen: Das Straßenschild »Kantstr./Joachimstaler Str.« beschreibt genau den gleichen Winkel wie die Gebäudekanten und verrät dem Kenner, dass sich das Gebäude mitten in der Innenstadt vom Westen Berlins befindet. Das Schild umfasst das Gebäude symbolisch und ist ein grafisches Element, das auch einen kräftigen Schwarzton enthält, es bildet den richtigen Spannungspol zum auf dem Foto etwas zu grau wirkenden Gebäude und lässt trotz des grauen Wetters ein interessantes Bild entstehen. Wichtig war aber auch, einen Verlauffilter vor das Bild zu setzen, damit nach oben hin ein Grauverlauf im Himmel entsteht; auch dieses Stilmittel schafft zusätzliche Bildstimmung. Das Bild ist digital fotografiert und mit dem Modus

»Graustufen« in Schwarzweiß umgesetzt. Danach wurde der Mitteltonkontrast über das Werkzeug »Tiefen/Lichter« noch ein wenig erhöht. Hat man keinen Verlauffilter, lässt sich der Verlauf auch mit Photoshop hineinarbeiten; in der Regel sieht aber ein mit Verlauffilter fotografiertes Bild natürlicher aus als ein nachträglich hineingerechneter Verlauf.



Abb. 8-5

### Model als Staffagefigur

Auch dieses Bild (Abb. 8-6) war eine Auftragsarbeit des von einer großen Projektentwicklungsgesellschaft erdachten neuen Westhafen Towers in Frankfurt am Main. Der Blick aus diesem interessanten Bauwerk war grandios, und es machte Sinn, ihn mit allen Stilmitteln ins Sakrale zu steigern. Dazu war es gut, ein Model als Identifikationsfigur für den Betrachter ins Bild einzubauen. Dieses Stilmittels hat sich schon Caspar David Friedrich häufig bedient, so z.B. bei



Abb. 8-6

seinem bekannten Bild eines Wanderers im Riesengebirge. Eine menschliche Figur, die vor der Weite einer Landschaft oder auch einer Stadtlandschaft steht, lädt den Betrachter zur Identifikation ein, besonders, wenn sie ihm den Rücken kehrt und auf eine Silhouette reduziert ist. Eine streng axialsymmetrische Bildkomposition ist dazu geeignet, mitzuhelfen, dass die Bildwirkung ins Sakrale gesteigert wird. So bildet die Frau die vertikale Symmetrieachse, von der aus die Fensterdreiecke genau gespiegelt werden. Der auch hier eingesetzte Verlauffilter sorgt dafür, dass der Himmel nach oben hin schön dunkel wird und einen guten Kontrast zur sonnenbeschienenen Architektur von Frankfurt bildet. Gerade Frankfurt ist aller Vorurteile zum Trotz eine für die Schwarzweißfotografie besonders interessante Stadt, da sie durch die Vielzahl der modernen Bürogebäude überall voller faszinierender Gegensätze und grafischer Strukturen ist. Auch dieses Foto ist digital fotografiert und mit dem Kanalmixer mit 90% Rotkanal und 10% Blaukanal in Graustufen übersetzt.

## 9 Das Grafische in der Schwarzweißfotografie

Schwarzweißfotografie ist ihrem Wesen nach schon Reduzierung, Beschränkung auf Schwarz-, Weiß- und Grautöne. Ein Schwarzweißbild kann sogar völlig auf Grauwerte verzichten und ausschließlich mit grafisch wirkenden Schwarz- und Weißtönen auskommen.

Reduzierung ist ein ganz wichtiges Gestaltungsmittel nicht nur in der Fotografie, sondern auch in der modernen Kunst. Viele Maler, wie z.B. Piet Mondrian, sind von einer komplexen Bildwelt zu immer einfacheren Formen gekommen, teilweise bis hin zur Reduzierung auf eine monochrome Fläche.

In der Schwarzweißfotografie geht es aber um etwas anderes: den Verzicht auf Farbe und damit die Dominanz der grafischen Form. Jedem Bildinhalt in der Schwarzweißfotografie liegt solch eine mehr oder weniger grafische, abstrakte Bildstruktur zugrunde. Auch in der Reportagefotografie ist es mit entscheidend dafür, ob der Inhalt kraftvoll überkommt oder nicht, wie diese grafische Grundstruktur gestaltet ist. Ein Grundbaustein in der S/W-Fotografie ist das Spiel von Licht und Schatten. Schaut man durch den Sucher, so gilt es, dieses Spiel von Licht und Schatten zu abstrahieren und zu gestalten. Sich dabei nicht von der Farbe beeinflussen zu lassen, ist nicht immer ganz einfach. Bei der analogen Fotografie kann es helfen, z. B. einen Rotfilter vors Objektiv zu setzen. Der sorgt dafür, dass die Farbigkeit des Fotos auf die rote Farbe reduziert wird, also fast monochrom ist, und man sich das Foto so auch eher in Schwarzweiß vorstellen kann. Bei guten Digitalkameras kann man ein Testfoto im Schwarzweißmodus machen und sich das Bild auf dem Display betrachten. Die endgültige Aufnahme sollte allerdings im Farbmodus fotografiert werden und mit einem Bildbearbeitungsprogramm in Schwarzweiß umgewandelt werden.

Der schon erwähnte russische Fotograf Alexander Rodtschenko war einer der Ersten, der die abstrakte, grafische Struktur eines Bildes über den Inhalt dominieren ließ. In einem seiner berühmtesten Bilder »Mädchen mit Leica« kippt er nicht nur die Bank, auf der die junge Dame sitzt, in die Diagonale, sondern er hat, über das ganze Bild verteilt, ein monochromes Licht/Schattenspiel, das sich über das gesamte Geschehen legt. Es geht ihm nicht darum, das Mädchen als ein Individuum zu charakterisieren, sondern um eine faszinierende grafische Gestaltung.

Eine weitere herausragende Persönlichkeit im Nachkriegsdeutschland war Otto Steinert. Er hat der Nachkriegsfotografie wieder zu neuer Qualität verholfen. Unter dem Begriff »Subjektive Fotografie« postulierte er die Fotografie als Selbstaussdruck von Gefühlen und Stimmungen. Er war ein Meister abstrakter Strukturen, radikaler Anschnitte, kontrastreicher Prints und der Darstellung von manchmal sogar surreal wirkenden Bildstimmungen. Mit Negativabzügen und Solarisationen sah er sich auch in der Tradition von Man Ray und László Moholy-Nagy. Sein bekanntestes Bild zeigt einen in Bewegungsunschärfe getauchten Fußgänger, von oben fotografiert mit einem Baumstamm, der von einem grafisch interessanten, kreisförmigen Gitterrost umgeben ist. Die emotional geladene und mit allen grafischen Mitteln arbeitende »Subjektive Fotografie« hat die Nachkriegsfotografie nachhaltig und lange beeinflusst, bis die eher nüchterne Becher-Schule eine Art Gegenbewegung entstehen ließ.

Einer der frühen Meister grafischer Gestaltung war der ungarische Fotograf André Kertész. Viele seiner Arbeiten gehören heute zu den berühmtesten Fotografien des vorigen Jahrhunderts. Seine Gabel auf einem Tellerrand ist beispielsweise eine der ersten ganz einfachen, abstrahierten, minimalistischen Darstellungen eines Gegenstands und seines Schattens. Kertész war einer der ersten Fotografen, die die Alltäglichkeiten des Lebens auf grafisch wunderbare Weise gestaltet haben. Traurig, dass er zweimal in seinem Leben den Verlust zahlreicher Negative beklagen musste. Befreundet war er mit Brassai, den er auch eindrucksvoll porträtiert hat.

Solch eine Art grafisch gestalteter Schwarzweißfotografie steht in der Gegenwartskunst nicht so sehr im Vordergrund. In der Reportagefotografie ist sie allerdings immer noch gefragt. Der Kriegsfotograf James Nachtwey ist ein Beispiel dafür, wie sehr man gute grafische Gestaltung in der Tradition von Cartier-Bresson mit der unglaublich emotionalen Dichte tragischer Inhalte verbinden kann. Nachtwey ist gewiss der bekannteste Kriegsfotograf der Gegenwart. Ein Film, der über ihn gedreht wurde, hat seine Arbeitsweise einem breiten Publikum veranschaulicht. Nicht umsonst arbeitet er in Schwarzweiß, denn die Farbfotografie läuft immer wieder Gefahr, einen schönen ästhetischen Schleier über die Dinge zu legen. Eine Sonnenuntergangsstimmung in Orange wäre ganz gewiss der Verdeutlichung von Kriegsgeschehen vollkommen kontraproduktiv.

Auch der große Meister Henri Cartier-Bresson hat nicht umsonst in Schwarzweiß gearbeitet. Er war meisterhaft in der Lage, besonders dichte menschliche Momente so einzufangen, dass er sie in ein komplexes Bildgeschehen

gewoben hat, bei dem die abstrakte, grafische Komposition die perfekte Grundlage war. Bei der Verdeutlichung des Themas mit Bildbeispielen soll es diesmal um die grafische Verschmelzung von Mensch und mehr oder weniger architektonischem Raum gehen.

### Licht und Schatten als Grundlage grafischer Gestaltung

Auf diesem völlig unspektakulären Foto (Abb. 9–1) sind Licht und Schatten das eigentliche Bildthema. Die Menschen, eine Familie mit Kindern, sind auf ihre Schatten reduziert. Die Pflasterung des Bordsteins löst sich schon auf. In der Mitte des Bildes ist ein größeres Stück Beton herausgebrochen, überall im Bild ergeben die Brüche im Beton interessante, organisch fließende Linien. Außerdem lassen die Betonquader ein Netz von regelmäßig verlaufenden Linien entstehen. Dieses Netzwerk aus regelmäßigen und organischen Linien steht in Spannung zu den interessanten Schatten. Hier war es Gestaltungsprinzip, die Wirklichkeit (der Menschen) komplett anzuschneiden und nur auf ihre Schatten zu reduzieren. Das Foto ist mit einem 28-mm-Objektiv in New York geschossen. Es muss also gar nicht immer die Skyline mit der Brooklyn Bridge sein. Bilder wie dieses lassen sich womöglich vor der eigenen Haustür machen, man muss nur den Blickwinkel ein wenig ändern: Anstatt die Wirklichkeit ins Visier zu nehmen, ist es oft lohnend, weiter nach unten zu schauen und die Welt der Schatten zu betrachten. Hier gilt es dann, einen spannenden Moment zu einer geglückten Komposition zu verdichten, die dann hauptsächlich von einer interessanten grafischen Struktur getragen wird.



Abb. 9–1



Abb. 9-2

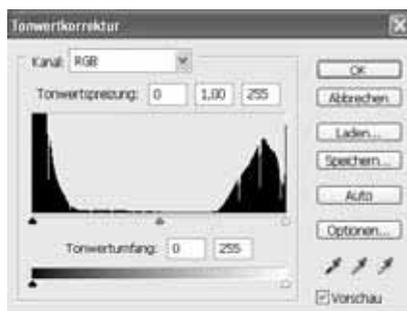


Abb. 9-3

## Reduktion auf Senkrechte und Waagerechte

Dieses Foto (Abb. 9-2) von der Neuen Börse in Frankfurt am Main ist ein Bild, das fast ohne Zwischentöne auskommt und somit eine extrem grafische Wirkung hat. Die Aufnahme ist digital mit einer 200-mm-Brennweite bei Gegenlicht fotografiert. Schaut man sich das Histogramm an (Abb. 9-3), so erkennt man, dass die Mitteltöne fast völlig fehlen. Wichtig war es, bei der Belichtung darauf zu achten, dass keine Lichter ausbrennen und die Schatten der Balken noch differenziert sind. Bei guten Digitalkameras wie z.B. der Canon EOS 5D lässt sich auf der Taste Info ein Modus einstellen, der durch Blinken anzeigt, an welcher Stelle die Lichter ausgebrannt sind. Ist dies der Fall, muss man versuchen, die Aufnahme etwas unterzubelichten, so lange, bis im Display nichts Wesentliches mehr blinkt. Fotografiert man im RAW-Modus, lassen sich die durch die Unterbelichtung zu dunkel geratenen Partien wieder aufhellen, ohne dass die Differenzierung in den Lichtern verschwindet. Das Foto ist axialsymmetrisch gebaut, der senkrechte Balken in der Mitte beschreibt gleichzeitig die

vertikale Symmetrieachse. Das Bild wäre allerdings ohne die Menschen starr und langweilig. Die Silhouetten der drei Personen aber machen das Bild interessant: Auf der unteren Etage sind ein Mann und eine Frau im Gespräch, und oben geht ein Mann entlang, der so eingefangen ist, dass sein ausladender Schritt deutlich macht, wie dynamisch er sich bewegt. Diese grafische Abstraktion von Menschen in einer modernen Räumlichkeit ist Schwarzweißfotografie pur.

### Lebendiges i-Tüpfelchen

Auch bei diesem Bild war es wichtig, vom Farbenspiel der ziemlich bunt gestalteten Zeilpassage in Frankfurt am Main zu abstrahieren und ein grafisches Muster in all der architektonischen Vielfalt dieser Passage zu entdecken. Um die Vielfalt der Strukturen auf diesem Bild zu ordnen, war es sinnvoll, eine Symmetrie zur Grundlage der Bildgestaltung zu machen. So entspricht die Rolltreppe ungefähr der vertikalen Symmetrieachse, von der aus das Bild links und rechts der Achse in etwa klappsymmetrisch ist. Die Symmetrie ist allerdings nicht starr, sondern durch genügend Detailformen gebrochen. Die grafische Grundstruktur des Bildes ist also ein Spiel von langen schrägen und kurzen waagerechten Linien sowie vieler kleiner Rechtecke, die die Struktur des Fußbodens bilden. In dieses Muster hineingewoben ist nun das i-Tüpfelchen des Bildes, ein Mädchen, das in die Mitte des Fotos gebettet ist und seine Arme und Beine ausbreitet. Hinter ihm befindet sich ein zweites Mädchen, das sich weniger deutlich



Abb. 9-4



Abb. 9–5

vom Hintergrund abzeichnet. Das Mädchen in der Bildmitte haucht dem Bild sein Leben ein, ohne das Kind wäre die Architektur zu starr. Auf diese Szene, mit dem 20-mm-Objektiv fotografiert, galt es natürlich eine ganze Weile zu warten.

### Liege auf dem Zebrastreifen

Dieses Foto (Abb. 9–5) könnte eine Szene in einem Hitchcock-Film sein. Eine kaputte Liege, die mitten auf einem Zebrastreifen steht, versperrt dem Betrachter den Weg. Auf dem Zebrastreifen sieht man nichts weiter als eine weggeworfene Wasserflasche, den Schatten einer Ampel und zwei Beine mit dem Schatten eines Mannes. Man sieht nicht die Häuser, die um den Zebrastreifen herum stehen, auch das Ende des Zebrastreifens enthüllt sich nicht dem Auge des Betrachters, genauso wenig, wie die reale Gestalt des Mannes erkennbar ist. Vielleicht sind es gerade all diese Unbekannten, die dem Foto seine etwas gespenstische Stimmung verleihen. Die grafische Struktur des Fotos transportiert den Inhalt ebenfalls mit einem ausgeprägten Bildrhythmus: Die sich verjüngenden Linien des Zebrastreifens korrespondieren mit dem Rhythmus der dazu senkrecht stehenden Linien der Liege. Auch hier gilt wieder, dass die Szene ohne den angeschnittenen Mann mit seinem Schatten zu monoton wäre. Aber der Mensch ist in einen abstrahierten, grafisch wirkenden und von der Bildrhythmik geprägten Raum eingebettet.

## Eiserner Steg

Andreas Feininger hat immer wieder betont, wie wichtig es ist, ein Objekt ausführlich zu untersuchen, bevor man es fotografiert. Dies gilt natürlich nur für »standhafte Objekte« und nicht für Schnappschüsse. Der Eiserner Steg in Frankfurt ist solch ein standhaftes Objekt, und so war es sinnvoll, ihn zunächst einmal von allen Seiten zu betrachten, um seine fotogenste Seite herauszufinden. Gerade solch eine Brücke aus Stahl lädt besonders zu einer mehr oder weniger starken grafischen Abstraktion ein. So lebt das erste Foto (Abb. 9–6) fast ausschließlich von den Schatten der Brücke, vor allem vom Bildrhythmus der sich nach hinten verjüngenden Rosetten des Geländers, aber auch von den kräftigen Schatten der Träger. Diese Komposition wäre allerdings ohne die Beine eines Menschen, der dem Betrachter entgegenkommt, nicht genug. Erzeugen die sich in die Tiefe verjüngenden Schatten der Brücke eine Bewegung nach hinten, so bewirkt der entgegenkommende Mensch wieder eine Bewegung nach vorne. Dadurch entsteht Dynamik. Auch dieses Bild hat kaum Zwischentöne, ist somit eine grafische Reduktion.

Eine andere Herangehensweise an den Eisernen Steg ist das folgende Bild (Abb. 9–7). Das Foto lebt vor allem von der Atmosphäre des Gegenlichts. Dennoch ist es auch sehr grafisch, wie am Histogramm abzulesen ist (Abb. 9–8), denn das Diagramm schlägt nur im Bereich der Schwärzen und in einem recht hellen Graubereich aus. Im oberen Teil des Bildes zeichnet sich der Eiserner Steg grafisch vom Hintergrund ab, zwei Menschen hauchen dem Bild zusätzliches Leben ein: eine stehende Figur rechts oben und ein Mensch, der auf seine Beine reduziert ist.

Im unteren Bildbereich zeichnen sich drei weitere Brücken ebenfalls grafisch ab, außerdem erhebt sich der neue Westhafen Tower majestätisch über den im Gegenlicht flimmernden Fluss. Das Bild ist digital fotografiert und beweist, dass eine gute Digitalkamera hervorragend mit Gegenlicht fertig werden kann, wenn man sie, wie schon öfter erwähnt, etwas unterbelichtet und darauf achtet, dass keine wesentlichen Lichtpartien ausbrennen. Gerade bei solchen Aufnahmen zeigt sich, dass der Lichtumfang, den der RAW-Modus aufnehmen kann, deutlich größer ist als der eines im JPEG-Modus fotografierten Bildes. In jedem Fall muss man solch eine Gegenlichtaufnahme genauestens anhand des Histogramms und der Blinkanzeige für ausbrennende Lichter kontrollieren, um den richtigen Belichtungswert zu ermitteln. Solch eine Testbelichtung führt man klugerweise vor der eigentlichen Aufnahme durch.

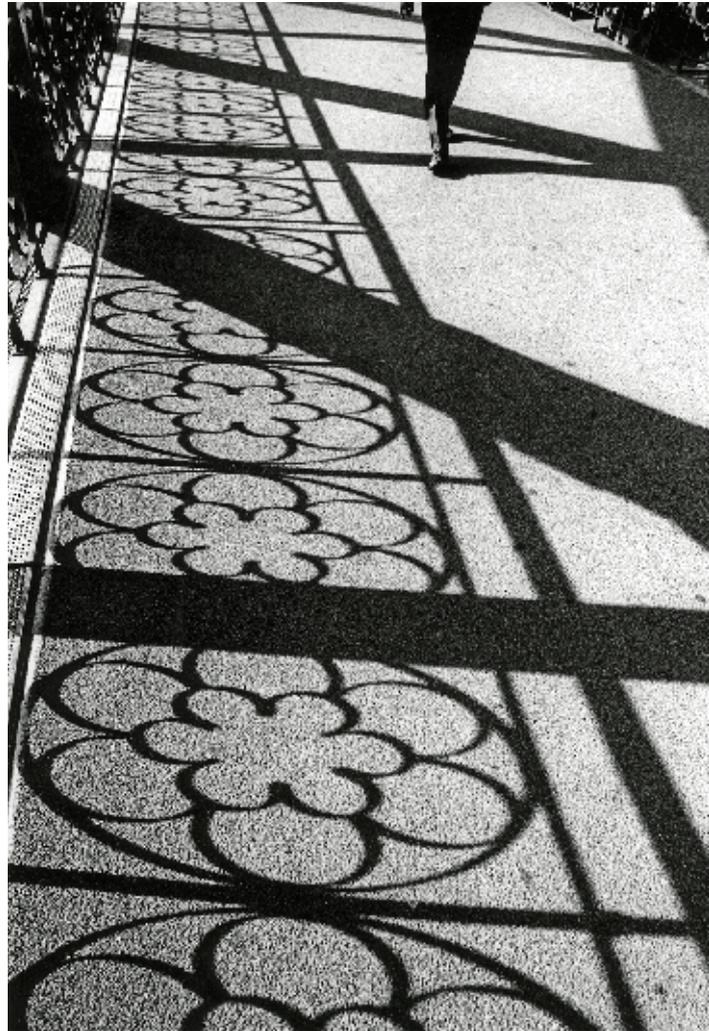


Abb. 9–6



Abb. 9-7

Bildrhythmus und grafische Struktur sind die Grundlage der Schwarzweißfotografie, und es ist immer wieder spannend, sich von den Farben zu lösen und auf die Formensprache der Schwarzweißfotografie mit ihren ureigenen Gesetzen einzulassen.

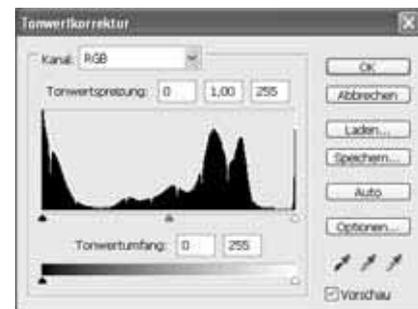


Abb. 9-8

## 10 Die Poesie melancholischer Stimmungen

Oft ist sie verpönt in der heutigen Verdrängungsgesellschaft, aber was wäre die Kunst oder auch die fotografische Bilderwelt ohne die besondere Poesie melancholischer Stimmungen?

Wird ein Melancholiker heute eher als ein Spielverderber in der »Spaßgesellschaft« betrachtet, so hat noch Leonardo da Vinci die melancholia ausdrücklich als eine besondere Eigenschaft betrachtet, die eine wichtige Voraussetzung für eine Künstlerpersönlichkeit sei. Mit melancholia war aber nicht hauptsächlich Schwermut verbunden, sondern sie war eher definiert als ein Drang, nach Tiefe und Wahrhaftigkeit zu suchen und sich dabei von den Vordergründigkeiten des Lebens abzuwenden. Verfolgt man die Biografien zahlreicher Musiker, Schriftsteller oder bildender Künstler, so sind viele dieser Biografien immer wieder auch von der melancholischen Seite des Lebens gekennzeichnet. Aber wie viel würde der Welt fehlen, wenn es keine Schriften von Hermann Hesse oder Gedichte von Rainer Maria Rilke, Bilder von Van Gogh, Caspar David Friedrich oder Arnold Böcklin, Violinkonzerte von Mendelsohn-Bartholdy oder Klavierkonzerte von Rachmaninow gäbe. Eines ist daran sichtbar: Es ist das Wesen vieler Künstler, »die unerträgliche Leichtigkeit des Seins« in eine künstlerische Form zu gießen und dabei die Wesenstiefe der Dinge zu ergründen. Warum sollte die Fotografie als eine künstlerische Ausdrucksform davor haltmachen? Und gerade in der Fotografie ist, wie wir schon gesehen haben, die Gefahr doch so groß, »schöne« Klischeeansichten zu produzieren, die an der Oberfläche bleiben. Ein Sonnenuntergang in der Wirklichkeit ist gewiss ein immer wieder faszinierendes und auftankendes Erlebnis. Als Foto ist es jedoch kaum zu schaffen, einen Sonnenuntergang nicht zu einem 100 000-mal gesehenen Klischeebild verkommen zu lassen. Eine Fotografie ist nur dann wirk-

lich geglückt, wenn sie gegenüber dem Anblick der Wirklichkeit möglichst gar nicht abfällt.

Ein Bild von einem Sonnenuntergang fällt gegenüber einem wirklichen Sonnenuntergang in der Regel unglaublich ab. Bilder von viel banaleren Sujets dagegen können auf einer Fotografie, in der sie zu einer Komposition verdichtet sind, sogar manchmal mehr sein als ihr Eindruck in der Wirklichkeit. Wie vielen Fotokünstlern ist es gelungen, Banalitäten zu großartigen Fotografien zu verdichten. Dies ist die wesentlich größere Kunst als die, großartige Momente wie Sonnenauf- oder -untergänge oder viel gesehene grandiose Landschafts- und Städtebilder auf Fotografien zu Klischeebildern werden zu lassen. Vor diesem Hintergrund sei auch ein Plädoyer für melancholische Momente auf Fotografien zu verstehen. Und so ist es einer der größten Irrtümer, dass man bei grauem Wetter oder Regen die Kamera besser zu Hause ließe, denn auch Wetterstimmungen können Allegorien sein oder Geschichten erzählen. Beim Versuch, Regen zu fotografieren, sind allerdings viele Fotografen schon gescheitert, denn Regen ist mit der Kamera kaum zu erfassen. Allein Gegenlicht ist in der Lage, Regen auf Film oder Sensor deutlich sichtbar werden zu lassen. Im Kino- oder Fernsehfilm wird Regen meist künstlich mit Gegenlichtscheinwerfern ausgeleuchtet. Will man Regenstimmungen auf Fotografien darstellen, lässt sich natürlich mit feuchten Fensterscheiben aller Art arbeiten. Oder bei Nacht: So wie es Robert Häusser mit seinem so eindrücklichen Regenfoto gemacht hat. Von einer nächtlichen Laterne im Gegenlicht angeleuchteter Regen prasselt, mit leichter Langzeitbelichtung fotografiert, auf eine Bank und den nächtlichen Asphalt.

Melancholie kann sich in Wetterstimmungen genauso ausdrücken wie in der Darstellung verlassener Orte oder Gegenstände (man nehme den Großteil des Werks von Robert Häusser), aber auch im menschlichen Antlitz kann sie sich eindringlich widerspiegeln und eine ganze Lebensgeschichte erzählen. Ein Meister melancholischer Poesie ist der Fotograf Josef Sudek. Er hat in all seine Sujets, seien es Landschaften, Städte bei Nacht, verlassene Gärten oder Stillleben, jenen Hauch von Melancholie hineingebracht, die den Betrachter nicht herunterzieht, sondern ihm eine Besinnungspause gönnt, in der er zum Stillschweigen und Nachdenken angehalten wird.

## **Verregneter Strand**

Bedeutet Strand in der Regel Sonne, blauer Himmel, Sand, leichtes Leben, so haben wir es hier mit einem wolkenverhangenen Himmel zu tun, der Blick fällt durch Regentropfen hindurch. Doch gerade die haben ihre Poesie. »Es ist, als ob jeder Tropfen eine Geschichte erzählt«, hat Mario Hene einmal über den Regen gesungen. »Scheiben werden langsam blind«, heißt es weiter in seiner Hymne an den Regen. Auch Friedensreich Hundertwasser hat den Regen über alles geliebt, hat sein Hausboot sogar »Regentag« genannt. Regen hat eben eine besondere Poesie, wenn man in der Lage ist, seinen Zauber zu entdecken.



Abb. 10-1

Und so ist auch dieses Bild von einem Strand auf Lanzarote viel interessanter und stimmungsreicher als ein 100000-mal fotografierter Strand bei Sonnenschein oder gar ein fotografierter Sonnenuntergang im Meer. Das Bild ist mit Brennweite 35 mm auf der Canon EOS 5D digital fotografiert, die Schärfe war dabei auf den Hintergrund eingestellt. Trotz Blende 22 lagen die Tropfen im Vordergrund nicht mehr im Schärfenbereich, was aber bei diesem Foto durchaus erwünscht ist. Mit Schärfentiefe zu arbeiten, ist selbst bei modernen Profizoomobjektiven schwierig geworden, da sie in der Regel keine Schärfentiefenkontrolle mehr haben. Das Foto ist über Graustufen in Schwarzweiß umgesetzt. Der Mitteltonkontrast wurde um ca. 20% erhöht.

### **Irische Schwere**

Irland ist gewiss nicht das Land, von dem man eine heitere Sommerstimmung mit einem ständig blauen Himmel erwartet. Irland bedeutet in der Regel eine schwere, manchmal ins



Abb. 10-2



Abb. 10-3

Mystische gehende Stimmung mit häufig grauen Himmeln, die sich aber immer wieder öffnen und manchmal auch spektakuläre Lichtmomente enthüllen.

Dieses Foto zeugt von der Melancholie, die sich so häufig über Irland legt. Ganz wichtig ist für das Bild aber die Lichtöffnung im Himmel, die der bedrückenden Stimmung ein wenig von ihrer Schwere nimmt. Der Betrachter blickt entlang zweier geschnittener und in eine künstliche Form gebrachter Büsche in die Weite der Landschaft. Der Muckross Garden im Südwesten Irlands geht über in die natürliche Seen- und Gebirgslandschaft dieser Gegend. So öffnet sich ein grandioser Blick in die Weite, bei der die gezähmte, in eine künstliche Form gepresste Natur mit der ungezähmten Natur im Hintergrund eine Einheit bildet. Das Bild ist ebenfalls digital fotografiert. Mit Photoshop ist es über den Kanalmixer in Graustufen umgewandelt. Mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« wurden die Tiefen um 10% aufgehellt und der Mitteltonkontrast um ca. 20% gesteigert. Zusätzlich wurden die Büsche im Vordergrund noch ein wenig abgewedelt und der Himmel nach oben hin etwas nachbelichtet.

### Der Augenblick als Metapher

Der Gesichtsausdruck und die Haltung dieser indischen Frau sind so tief von Melancholie und Leid geprägt, dass das Bild (Abb. 10-3) fast schon zu einer Metapher für diese Grundgefühle wird. Die Lichtstimmung sorgt allerdings dafür, dass sich diese Stimmung nicht depressiv vermittelt, sondern eher etwas »verklärt« rüberkommt. Die Frau erhält durch das Tuch, das sich in einem Oval und mit Sonnenlicht beschienen um ihren Kopf legt, beinahe etwas Madonnenhaftes. Die Form des Ovals ist somit auch die Grundlage der Bildkomposition. Sie führt das Auge des Betrachters sanft um das geprägte Gesicht herum. Es ist das Wesen der Fotografie, den Bruchteil eines Augenblicks für einen langen Zeitraum zu konservieren. Umso wichtiger ist es, dass es beim Fotografieren gelingt, etwas auf Film oder Chip zu bannen, das seine Wirkung auch über einen längeren Zeitraum entfalten kann und nicht nach kurzem Betrachten seinen Zauber verliert. Das gelingt dann am besten, wenn der kurze Moment der Aufnahme etwas so Allgemeingültiges verbirgt, dass die Aussage des Bildes über die Dokumentation dieses spezifischen Moments hinausgeht. Das Bild wurde mit dem 105-mm-Teleobjektiv auf einem indischen Markt analog fotografiert.

## Junge am Zaun

Dieser Junge (Abb. 10–4) schaut so intensiv auf Ground Zero in New York, dass er es nicht bemerkt, aus direkter Nähe fotografiert zu werden. Seinem Gesichtsausdruck ist anzumerken, dass er mit diesem Blick durch den Zaun etwas sehr Emotionales verbindet. Der Betrachter spürt, dass es sich um einen Augenblick voller Gefühle handelt, ein Blick in vergangene Zeiten, die durch ein Desaster zerstört wurden. Was das Bild aber sonst auszeichnet, ist die Tatsache, dass sich der Schatten des Zauns auf dem Gesicht und Oberkörper des Jungen abbildet. Das schafft eine interessante grafische Struktur, etwas Wichtiges für ein Schwarzweißfoto. Bei solch einem Foto muss man sich einfach trauen, die Kamera schnell auf das Ziel zu richten. Die Chancen, dass solch ein »Schuss« gelingt, stehen 50:50. Würde man den Jungen ansprechen und ihn bitten, noch einmal durch das Gitter zu schauen, so wäre der Moment gewiss nicht mehr so emotional. Warum also nicht riskieren, dass der Junge sich im ungünstigsten Fall wegdreht. Natürlich ist es wichtig, sein »Opfer« bei Schnappschüssen dieser Art einzuschätzen, denn es kann auch passieren, dass das Gegenüber sehr unfreundlich reagiert. Natürlich ist es ein Eingriff in die Intimsphäre, aus dieser Entfernung (mit dem 50-mm-Objektiv) ein Menschenbild zu schießen, aber dieser Eingriff ist in dem Moment gerechtfertigt, wo man den Menschen würdevoll darstellt.



Abb. 10–4

## Madonna auf Parkplatz

Eigentlich ist dieser Parkplatz (Abb. 10–5) voll von Autos, Wohnmobilen und Touristen, denn die Madonna steht auf einem Pass in Irland, von dem aus man in beiden Richtungen einen hervorragenden Weitblick hat. In der Regel kommt also diese von einer schönen alten Natursteinmauer eingefasste Madonnenfigur vor lauter Autos und Trubel gar nicht zur Geltung. Bei Nebel sieht die Sache ganz anders aus: Nun ist der Weitblick vom Dunst überlagert, dafür kommen aber Madonna und Mauer atmosphärisch zum Vorschein. An den sonst an diesem Ort herrschenden Trubel erinnert nur noch ein Schild, das das Abstellen von Wohnwagen und Wohnmobilen verbietet. Nebel lässt die Welt geheimnisvoll erscheinen, denn er legt sich über die Dinge wie ein Schleier, der den Betrachter Zuschauer in einem Spiel mit dem Verborgenen werden lässt. Er



Abb. 10-5

beginnt zu rätseln: Was ist ihm verhüllt, was gibt es hinter der grauen Nebelwand zu entdecken? Hier ist die geheimnisvolle Seite einer melancholischen Stimmung angesprochen. Das Bild ist mit der Brennweite 29 mm des 17–40-mm-Canon-L-Zoomobjektivs digital fotografiert. Es ist über den Modus »Graustufen« in Schwarzweiß umgesetzt.

### **Nebel in der Türkei**

Hier legt sich der Nebel wie ein Atemhauch um die hochgewachsenen Nadelbäume im Katschkar-Gebirge in der Osttürkei (Abb. 10-6). Ohne den Nebel würde solch eine Waldlandschaft eher bieder erscheinen, aber der Nebel verleiht ihr das gewisse Etwas, den Hauch einer märchenhaften Melancholie. Hier könnte doch das Zuhause von Elfen und Faunen sein, so wie Arnold Böcklin sie oft in seine Landschaftsbilder hineingemalt hat. Der Nebel sorgt für ein feines Spiel verschiedenster Grauschattierungen, die in der Dunkelkammer durch sorgfältiges Abwedeln und Nachbelichten herausgearbeitet wurden. Die Aufnahme ist bei Gradation 4 vergrößert und wurde analog mit einer Nikon F4 und



Abb. 10-6

dem 200-mm-Teleobjektiv fotografiert. Das relativ grobe Filmkorn des Kodak Tri-X wird bei solch einer Nebelaufnahme meist als angenehm empfunden. Digital lässt sich aber der gleiche Eindruck von Filmkorn verschiedenster Variationen in allen Größen in eine Aufnahme hineinrechnen, und zwar so gut, dass der Eindruck des analogen Filmkorns glaubhaft imitiert wird, aber, wie das Wort schon sagt, er wird eben nur imitiert. Anhand dieser Beispiele ist der Leser hoffentlich animiert, sich auch von den trüben und melancholischeren Stimmungen zu poetischen Bildern inspirieren zu lassen, schließlich gehören diese Gefühlstöne ja genauso zur unergründlich vielfältigen Bandbreite des Daseins.



# 11 Abstraktionen

Die Fotografie hat die naturalistische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts abgelöst. Die Malerei ist, angefangen mit dem Impressionismus, ihre eigenen Wege gegangen und hat sich immer weiter von einer naturalistischen Sichtweise befreit. Ausnahme war der aus dem Naturalismus hervorgegangene »Realismus«. Er hatte in der Malerei nicht nur die Aufgabe, die Wirklichkeit abzubilden, sondern tiefere Wesenszüge der Wirklichkeit darzustellen.

Die Fotografie hat sämtliche Aufgaben naturalistischer Welt Darstellung übernommen. Aber auch die Fotografie musste sich von dieser eingeschränkten Darstellung der Wirklichkeit wieder befreien. Und so begannen schon der russische Fotograf Alexander Rodtschenko um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert oder László Moholy-Nagy in den 20er Jahren mit seinen berühmten Fotogrammen, die Fotografie aus der Konvention naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung herauszuholen. Bis heute sind alle möglichen Spielformen von Abstraktion in der Fotografie erarbeitet worden.

Was aber bedeutet der Begriff Abstraktion? Auch was das Denken angeht, bedeutet Abstraktion laut Lexikon »vom Dinglichen gelöst«. Abstrakte Gedanken beginnen also, sich vom Gegenständlichen zu lösen und ein Eigenleben zu entwickeln. Genau das Gleiche gilt aber auch für Bilder. Ist die Malerei per se eine Abstraktion, eine Neuschöpfung von Formen und Farben, selbst wenn sie sich an der Wirklichkeit orientiert, so ist die Fotografie eigentlich immer das Abbild einer gegenständlichen Welt. Aber auch für die Fotografie bedeutet der Begriff »Abstraktion« eine Loslösung vom Gegenständlichen. Wenn also die abstrakte Struktur eines Bildes zum Inhalt wird, löst sich die Fotografie vom Gegenstand. Eine abstrakte Struktur liegt aber, wie schon oft betont, jedem Bildinhalt zugrunde. Nur sind die meisten Betrachter es gewöhnt, hauptsächlich

auf die Bildinhalte zu achten. Aber nur wenn die unterschwellige Bildstruktur, abstrakt betrachtet, also vom Gegenstand losgelöst, interessant anzuschauen ist, bekommt der Bildinhalt Kraft. Um bei einem sehr gegenständlichen Foto die abstrakte Struktur zu prüfen, lohnt es sich, das Bild auf den Kopf zu stellen, denn so geht leichter der Bezug zur »Wirklichkeit« verloren, und die abstrakte Grundstruktur eröffnet sich dem Auge. Diese Struktur ist das dem Bild zugrunde liegende Muster, das Spiel von Linien, Formen und Strukturen aller Art. Ein Meister der abstrakten Bildgestaltung ist der Maler Wassily Kandinsky. Er hat eine ganze Philosophie darüber entwickelt, wie die verschiedensten Formen spannend zueinander gestellt werden können. Er sah dies als einen Akt der Schöpfung.

In der Fotografie ist die Kunst guter Gestaltung, einen Blick für das allen Gegenständen zugrunde liegende ungegenständliche Formenspiel zu entwickeln und Gegenstände so mit dem Sucher zu umrahmen, dass ein spannendes abstraktes Bildgefüge entsteht. Dabei kann der Inhalt die Form dominieren, es kann ein Gleichgewicht von Form und Inhalt entstehen, oder die abstrakte Form kann den Inhalt überlagern. Ein Detail kann manchmal mehr erzählen als eine Gesamtansicht.

Strukturen zu fotografieren ist aber auch ein gefährliches Pflaster, denn nur zu schnell kann es zu starren Formalismen kommen, in denen der Inhalt verloren gegangen ist. Solche Art von Strukturbildern werden in vielen Amateurclubs zuhauf fotografiert. Sie sind gewiss gut als Kompositionsübungen, denn sie schulen das fotografische Abstraktionsvermögen. Einem höheren Anspruch aber werden rein formalistische Bilder oft nicht genügen. Es sollte um Inhalte gehen, die so abstrahiert sind, dass man mit der Darstellung des fotografischen Details dem Wesen des jeweiligen Gegenstands nahekommt.

Oder die Abstraktion ist so geglückt, dass es gelingt, einen altbekannten Gegenstand neu zu betrachten. So haben die Dadaisten mit ihren Decollagen z. B. alte, abgerissene Plakatwände zur Kunst erklärt und in die Museen gestellt. Es galt, diese alten zerfetzten Plakatreste von ihrem herkömmlichen Begriff zu lösen und neu zu sehen: ihren haptischen Reiz, ihre Sinnlichkeit neu zu entdecken.

Kurt Schwitters war einer der Führenden in dieser Kunst. In der Fotografie war der Surrealist László Moholy-Nagy einer der Meister abstrakter Strukturen. Seine Fotogramme von Gesichtern waren einerseits eine Abstraktion, hatten aber andererseits einen tiefgeistigen Hintergrund. Am bekanntesten ist das Porträt, bei dem er seine eigene Wange aufs Fotopapier gelegt hat. Das Bild wirkt wie die Darstellung eines Planeten am Nachthimmel.

So wie eine Körperzelle das Wissen um den gesamten Körper hat, sollte ein Detail Aufschluss über das Gesamtgefüge geben können, aus dem es stammt, und nicht ein formalistischer Selbstzweck sein.

## Spuren der Zeit

Gerade Dinge, denen die Zeit ihre Spuren eingegraben hat, können besonders reizvoll sein. Man findet sie allerdings eher in südlichen Ländern, denn in Deutschland werden solche Gegenstände, seien es bröckelnde Mauern oder verrostete Tore, schnell Opfer der Sanierung. Natürlich gibt es auch in Deutschland, wie hier in Braunschweig, noch ein paar Ausnahmen. Schließlich ist es doch ein Mysterium, wie die Zeit alles, was wir Menschen begraben und in die geordnete Eintönigkeit treiben, wieder in den ursprünglich organischen Zustand einer möglicherweise viel höheren Ordnung zurückversetzt. Solch ein Foto lässt rätseln. Es lässt deutlich die Frage aufkommen, wie wohl das Bauwerk um diesen Schriftzug herum aussieht. Zusätzlich lebt das Bild vom haptischen Reiz der Strukturen. Aufgenommen ist es mit der Normalbrennweite einer analogen Nikon F4. Wichtig ist, dass die Strukturen nicht Selbstzweck sind, sondern einen geheimnisvollen Inhalt beschreiben. Baut man sich vor solch einem Motiv mit der Kamera auf, wird man häufig so beäugt, als wäre man nicht mehr ganz bei Trost. Schließlich sei der Palast um die Ecke doch das Fotomotiv und nicht solch eine »vergammelte Mauer«. Von solchen Klischeevorstellungen von dem, was fotografierenswert ist und was nicht, gilt es, sich unbedingt zu befreien. Schließlich erzählt dieser Schriftzug doch eine Geschichte über das Rätsel der Zeit und ihre Vergänglichkeit.

## Licht und Schatten

Dieses Bild ist von schrägen Schattenlinien bestimmt, die einen starken Kontrast erzeugen. Es handelt sich um den rechten Teil des Flügels einer verrosteten Tür, deren Scharnier im oberen Teil noch zu sehen ist. Die Trennungslinie zwischen Tür und umgebender Mauer liegt genau im Goldenen Schnitt, auf der rechten horizontalen harmonischen Teilungslinie. Das Bild lebt vom haptischen Reiz der Struktur, der durch das schräg einfallende Sonnenlicht betont wird, das auch bei kleinen Unebenheiten in der Tür Schatten wirft. Diese feine Struktur wird überlagert von der groben Struktur der beiden großen Schatten, der vier kleinen Schatten und des Schattens rechts oben. Diese Schattenwürfe verleihen dem Foto Kraft und Spannung. Die Tür



Abb. 11-1



Abb. 11-2

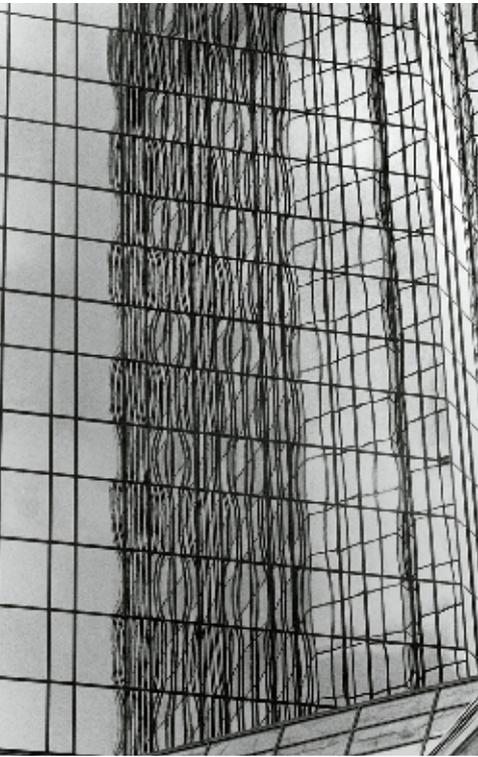


Abb. 11-3

befindet sich in der Altstadt von Jerusalem. Auch hier ist die Zeit spürbar. Wichtig ist es, dass man solch ein Bild bei der Betrachtung von der Begrifflichkeit loslöst. Assoziiert man das Bild nur mit dem Begriff »alte, verrostete Tür« und reduziert es bei der Betrachtung auf diesen Begriff, so entwertet man das Bild. Bilder sind viel mehr als die sprachlichen Begriffe, die sie zu fassen versuchen. Je mehr man sich von solchen Begriffen löst, umso mehr wird man solch ein Bild mit seinem vielfältigen haptischen Reiz auf sich einwirken lassen und genießen können.

### Formalismus mit und ohne Inhalt

Was mit einem reinen Formalismus gemeint ist, möge das kleine Bild (Abb. 11-3) von den spiegelnden Strukturen der beiden Deutsche-Bank-Türme in Frankfurt zeigen. Gewiss ist das Spiel der grafischen Linien interessant und wäre durch eine stärkere Teleoptik womöglich noch interessanter geworden. Dennoch fehlt solch einem Foto, das nur auf eine rein grafische Struktur reduziert worden ist, auch etwas. Das mag das größer gedruckte Foto (Abb. 11-4) verdeutlichen. Hier ist nicht mehr die Form der Inhalt. Ebenfalls die beiden Türme der Deutschen Bank sind Inhalt des Bildes, aber jetzt spiegelt sich eine Figur in der Fassade, die zum Sprung bereit ihre Arme ausbreitet und auf dem Dach des einen Turms steht. Das Foto erhält eine völlig neue inhaltliche Dimension, die den Betrachter rätseln lässt: Während des Kirchentags im Jahr 2001 wurden auf



Abb. 11-4

vielen Frankfurter Hochhäusern solch riesige aufblasbare Figuren aufgestellt. Symbol eines Gekreuzigten im Jahr 2001 nach Christi? Lädt solch kalte Hochhausarchitektur zum Suizid ein? Gewiss nicht, sie hat schließlich auch ihre imposante Seite. Dennoch regt solch ein Bild im Gegensatz zum anderen Foto zum Nachdenken an. Die Struktur ist hier nur der Teppich, aus dem der Inhalt gewoben ist. Die Komposition ist symmetrisch, die linke Seite durch die Spiegelung vielschichtig strukturiert, die rechte Seite fast monochrom. Auch dieses Foto ist mit der 200-mm-Brennweite und Stativ (damit bei einer längeren Verschlusszeit abgeblendet werden konnte) analog fotografiert.

## Strukturen als Phantasieanreger

Über Klischeebilder haben wir uns ganz zu Anfang dieses Buchs schon Gedanken gemacht. Die Struktur einer Baumrinde (Abb. 11–5) ist gewiss kein Klischeebild, aber man hat solch ein Detailfoto schon so oft gesehen, dass es seinen Reiz verloren hat. Die Kunst abstrakter Fotos besteht u.a. darin, etwas zu entdecken, das wirklich individuell ist und noch nicht so oft gesehen wurde. Das ist eher bei dem größer gedruckten Foto der Fall (Abb. 11–6). Hier könnte man die Abstraktion eines Pferds in das Bild hineinsehen: In dem Fenster links befindet sich der Kopf mit Schnauze unten und Auge oben. Das Brett oberhalb des »Kopfs« könnte den Hals darstellen und Kopf und Rumpf des gedachten Tiers im rechten Bildteil verbinden. Der angeschnittene Rumpf wird durch den Türrahmen rechts unten »verkörpert«. Aber selbst wenn man diese Gedankenspiele nicht mitmacht, ist die abstrakte Struktur des Bildes für sich genommen interessant und abwechslungsreich. Kräftige Schatten wechseln sich mit Holzstruktur und morbiden, aber vielfältig strukturiertem Mauerwerk ab. Das Bild ist mit der Normalbrennweite in der Altstadt von Jerusalem fotografiert.



Abb. 11–5



Abb. 11–6



## 12 Surreale Fotografie

Der Surrealismus war eine umfassende Strömung, die sich hauptsächlich in der Bildenden Kunst mit Beginn der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts ausgedrückt hat. Einer der Begründer war André Breton, der stark von der damals noch revolutionären Lehre Sigmund Freuds geprägt war. Breton beschäftigte sich mit den Assoziationen des Geistes. Sein Interesse war es, jene Verdrängungen und Unterdrückungen der menschlichen Seele zu ergründen, die unerkannt im Innern des Menschen ruhten und sein Dasein bestimmten, ohne dass er sich dessen bewusst würde. Die Surrealisten sublimierten sämtliche Triebkräfte des Unbewussten in ihrem Glauben an die »Allmacht des Traumes« (Breton) und setzten sie kreativ um. Da das Unbewusste z. B. in Träumen sich auch im menschlichen Geist ganz stark in Bildern artikuliert, liegt es auf der Hand, dass der Surrealismus seine stärkste Ausdrucksform auch im Bereich des Bildes gefunden hat. Dalí, Magritte, Delvaux oder Max Ernst sind allgemein bekannt. Aber auch Man Ray oder Moholy-Nagy haben sich in ihren Fotografien so ausgedrückt, dass surreale Gedanken zum Tragen kamen.

In der Bildsprache ist es das Wesen des Surrealismus, dass Dinge auf der Bildfläche zusammenkommen, die in der alltäglichen Wirklichkeit nie zusammen in Erscheinung treten.

In der Malerei lassen sich solche Dinge leicht vereinen. Dalí hat verschiedenste Sujets erfunden, die mit der Wirklichkeit nur sehr wenig zu tun haben, wie z. B. seine zerfließenden Uhren als Anspielung auf das Mysterium der Zeit. Magritte dagegen ist näher an der Wirklichkeit geblieben, hat das Surreale subtiler gezeichnet. So hat er beispielsweise Tag und Nacht in einem Bild vereint oder einen Mann gemalt, der in den Spiegel schaut, sich dort aber nur von hin-

ten sieht. Er hat sich auch Gedanken darüber gemacht, dass die Begriffe von den Dingen nicht mit den Dingen selbst gleichzusetzen sind.

Was aber kann der Surrealismus für die Fotografie bedeuten? In der Fotografie ist es nicht so einfach, eine surreale Welt zusammenzubauen, denn man muss sich ja immer an der Realität orientieren, es sei denn, dass man sich der Collage in Form von Mehrfachbelichtung oder Fotomontage z.B. mit Photoshop bedient. Will man dies nicht, so liegt die Kunst surrealer Fotografie darin, die Wirklichkeit auf surreale Momente und Stimmungen abzuklopfen, auf Gegenstände, die womöglich nicht zusammenpassen, aber dennoch innere Traumbilder widerspiegeln können. »Jeder schreitet auf das Bild zu, das er in sich trägt«, hat der französische Fotograf Edouard Boubat gesagt, wie am Anfang dieses Buchs schon einmal erwähnt. Innere Bilder besitzt jeder Mensch, sie äußern sich in Tag- und vor allem in Nachtträumen und sie sind Ausdruck der unerschöpflichen Quelle jeder Kreativität, des Unterbewusstseins. Die Kunst des Fotografen liegt darin, Orte zu suchen und zu finden, die den eigenen inneren Bildern entsprechen.

Um an die Quelle des Unterbewusstseins vorzudringen, ist es für einen Fotografen besonders wichtig, sich bei der Suche, ähnlich wie der schon erwähnte Robert Häusser es beschrieben hat, auf seine Intuition zu verlassen und sich wirklich genug Zeit zu nehmen. Auf diese Weise kann man Orte finden, die sich fotografisch so gestalten lassen, dass sie ein Pendant zu den eigenen inneren Bildern sein und damit zu einem Ausdruck des Unterbewusstseins werden können.

Surreale Fotos haben zumindest subtil den Anschein, als wären sie nicht nur von dieser Welt, als könnten sie geträumt sein, als führten sie den Betrachter über die gewohnte Wahrnehmung ein Stück weit hinweg. Auch auf surreal angehauchten Fotografien kommen Dinge auf der Bildfläche zusammen und gehen eine Beziehung miteinander ein, die in der logisch-rational funktionalen Welt nichts miteinander zu tun haben. Aber gerade dadurch sind sie in der Lage, in die Tiefe des Unterbewusstseins zu führen. Vergleichbar vielleicht mit buddhistischen Koans, Sprüchen, die logisch-rational betrachtet keinen Sinn ergeben, und dadurch bei längerer Meditation dazu führen, dass der Geist auf eine tiefere Ebene vorstößt. Vielleicht kann man diese Ebene »metaphysisch« nennen, aber inwieweit die Fotografie im Sinne von Herbert Lists »fotografia metaphysica« in diese Ebene hineinreichen kann, sei eine besondere Betrachtung in einem der folgenden Kapitel wert.

Für eine Fotografie, die geeignet ist, auf eine »surreale« Ebene des Unterbewusstseins zu führen, hier nun ein paar Beispiele:



Abb. 12-1

## Yoga

Die Kanareninsel Lanzarote ist für sich genommen eine surreale Welt, denn ein Großteil der Insel wirkt wie nach einem unmittelbaren Vulkanausbruch. Dieses Foto legt Zeugnis ab von der unwirtlichen Welt der Insel, durch die aber eine nagelneue Straße hindurchgezogen ist.

Der neue Asphalt mit seiner weißen Bemalung steht im Gegensatz zu der schroffen, unbehaglichen und auch unwirklich wirkenden Umgebung. Der Clou auf dem Bild ist aber das verschnörkelte handbemalte kleine Schild »Yoga«. Es passt weder zum neuen Asphalt noch zum umgebenden Vulkan- gestein und lässt daher das Foto noch surrealer erscheinen. Das Schild »Yoga« deutet eine Welt voller Behaglichkeit an, einen Gegenpol zu der dunklen unbarmherzigen Umgebung. Vor allem aber ist es äußerst überraschend, denn eine behagliche Stätte, in der Yoga praktiziert wird, würde in dieser Umgebung wohl niemand vermuten. Schwarz ist auf dieser besonderen Kanareninsel eine vorherrschende Farbe, und sie dominiert auch dieses Bild. Wichtig war es, das

Weiß der Straßenbemalung im Labor leuchtend und kontrastreich herauszuarbeiten. Außerdem musste die Himmelspartie nachbelichtet werden, damit oben nicht ein »weißes Loch« entstand und sich die Wolken dramatisch vor einem ebenfalls fast schwarzen Himmel abheben. Das Bild ist mit dem 20-mm-Weitwinkelobjektiv analog fotografiert.

### Fächer mit Vulkan

Ebenfalls auf einer Kanareninsel, der Insel La Gomera, ist dieses Foto aufgenommen. Was sind das für merkwürdige, dunkle, geheimnisvolle Fächer, wird sich der Betrachter fragen. Sie verleihen dem Bild in der Kombination mit dem aus den Fächern herausragenden Vulkan seine surreale Wirkung. Es handelt sich um die Fächer eines Friedhofs, in die, wie auf südländischen Friedhöfen üblich, irgendwann einmal die Toten gebettet werden. Das Bild verweist also nicht nur in die Schichten des Unbewussten, aus dem heraus unzählige Vorstellungen über den Tod entstanden sind, sondern es deutet damit auch in jenseitige Sphären hinein. Es erinnert an Darstellungen des italienischen Malers Giorgio di Chirico. Seine Vorliebe galt surreal wirkenden Räumlichkeiten italienischer Herrschaftsarchitektur.

Damit dieses Foto aber keineswegs eine Chance bekommt, in eine Idylle abzudriften, zieht sich der Draht einer Stromleitung quer durch den Himmel und bildet einen Bruch. Kompositorisch betrachtet hat das Foto eine latente Klappsymmetrie, der Vulkan Teide von der gegenüberliegenden Insel Teneriffa

bildet die Bildmitte. Über ihm kreuzt sich eine von links unten nach rechts oben aufsteigende Wolkenfront mit der in etwa im gleichen Winkel herabsteigenden Telegrafenerleitung. Diese »Kreuzung« liegt genau oberhalb der Vulkanspitze und greift damit die Form des Vulkans wieder auf. An der gedachten senkrechten Symmetrieachse, die genau durch die Mitte des Vulkans und die Mitte der »Kreuzung« verläuft, ist die Klappsymmetrie auszumachen.

Solche subtilen Dinge verleihen Fotos eine klare Bildordnung und damit auch mehr Kraft. Auch hier wurde der Himmel in der Dunkelkammer nach oben hin leicht nachbelichtet, um die Dramatik der Szene zu unterstreichen.



Abb. 12-2

Surreal wirkende Bilder lassen sich in der Fotografie nur subtil darstellen, denn man ist ja immer auf eine »wirkliche Wirklichkeit« angewiesen, es sei denn, man bastelt alles künstlich mit Photoshop zusammen, was dann aber den für die Fotografie so wichtigen Reiz der Authentizität verloren hat.

### Tor zu einer anderen Welt

Auf diesem Bild prallen zwei Welten aufeinander, die eigentlich nicht zusammenpassen, und, so dicht beieinander, auch surreal wirken. Hier stößt die sakrale Welt erbarmungslos auf die säkularisierte, nüchterne, pragmatische Welt des 20. Jahrhunderts. Doch auch in dieser von Sachzwängen beherrschten Daseinsebene steht das Tor zu der anderen Welt symbolisch offen. Zwei Personen stehen gewissermaßen an der Schwelle zwischen den beiden Welten und zögern, durch das Tor hindurchzugehen. Die Hamburger Nikolairuine steht inmitten moderner Architektur der 60er und 70er Jahre, die keinerlei Rücksicht auf die altehrwürdige Umgebung der riesigen Kirchenruine genommen hat. Und so wirkt auch dieses Foto etwas unwirklich, erinnert an die Verfilmung von Kafkas »Prozess« unter der Regie von Orson Welles, in dem man vom riesigen Massenbüro nur die Tür öffnete, um in einen ebenso gigantischen sakralen Raum zu gelangen. Kafka spielte damit an die Verquickung von Kapital und Kirche an.

Bemerkenswert an diesem Foto ist, dass der Betrachter sich im sakralen Raum befindet und auf die ungemütliche Architektur aus einer heimeligen Perspektive hinausschaut.

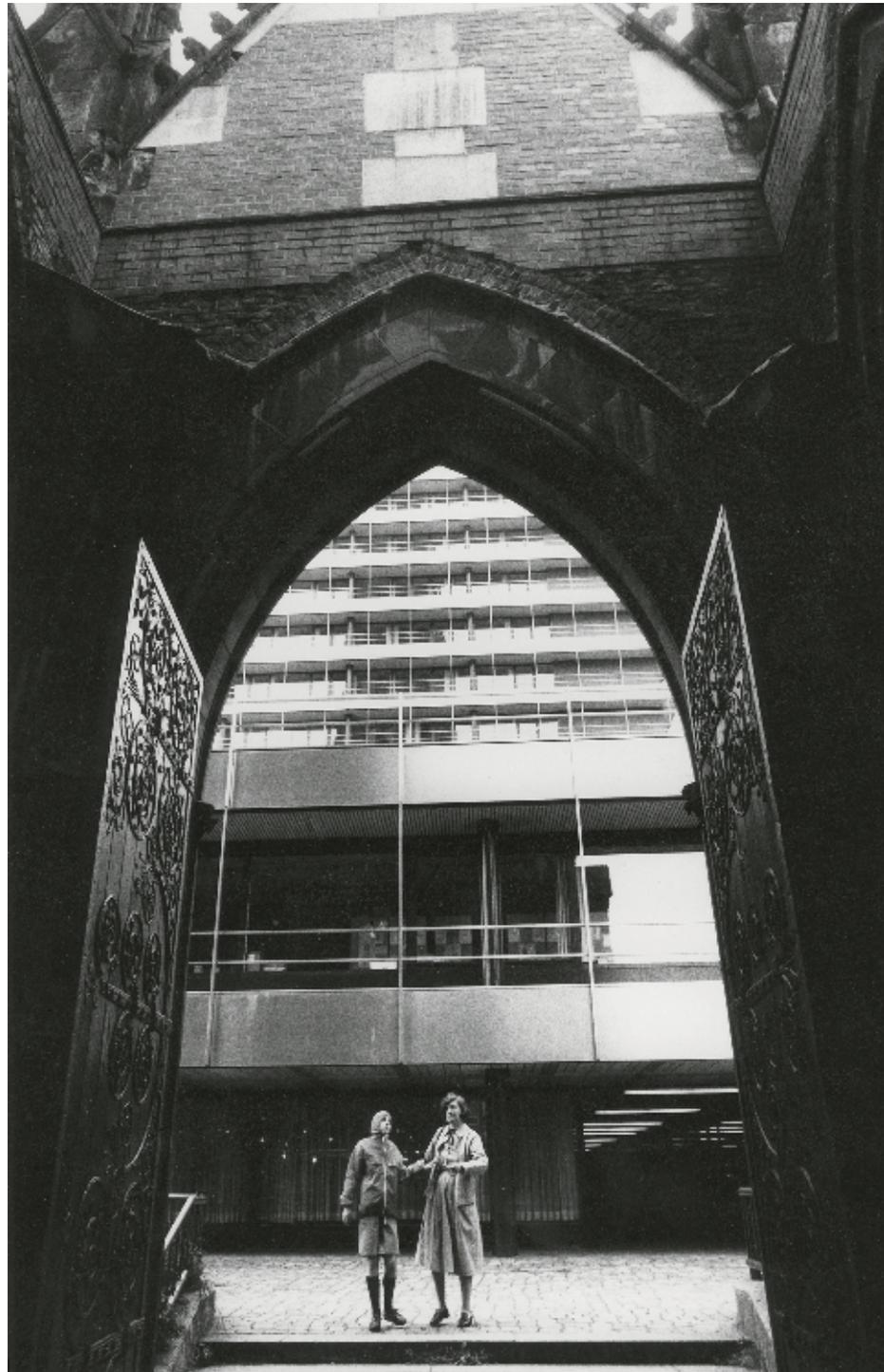


Abb. 12-3



Abb. 12-4

Die beiden Personen scheinen ihm entgegenzukommen, sich aber dann doch nicht zu trauen, diesen Raum zu betreten. Die Aufnahme ist mit dem 24-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.

### **Bahnhof ohne Schienen**

Vollkommen surreal wirkt dieses Bild (Abb. 12-4): Ein größerer Bahnhof mit zwei Bahnsteigen ohne Schienen, und dennoch scheint ein Passant auf einen Zug zu warten – eine Szene, die überhaupt keinen Sinn zu ergeben scheint. Auf diesem Bild muss der Verstand rätseln, und die Erklärung des Rätsels wird ihm durch das Bild nicht vermittelt, aber gerade das macht das Bild ja interessant und verleiht ihm seinen surrealen Charakter. Der Betrachter soll aber dennoch aufgeklärt werden: Es handelt sich bei diesem Foto um den Bahnhof von Jerxheim an der ehemaligen Zonengrenze zur DDR in der Nähe von Helmstedt. Einst ging hier die Hauptzugverbindung von Hannover nach Magdeburg entlang, doch nach Errichtung der Grenze wurde diese Hauptstrecke verlagert. Die Schienen wurden herausgenommen, übrig blieb nur noch eine kleine Neben-



Abb. 12-5

strecke zwischen Wolfenbüttel und dem Ort »Jerxheim–Bahnhof«. Diese kleine eingleisige Strecke befindet sich auf der anderen Seite des rechten Bahnsteigs, so dass der Passant tatsächlich auf diesen kleinen Vorortzug wartet. Inzwischen sind diese beiden Bahnsteige abgerissen und durch einen neuen kleinen Bahnsteig für den immer noch verkehrenden Zug nach Wolfenbüttel ersetzt. Der Bahnhof von Jerxheim links im Hintergrund ist heute ein Privatgebäude. Das Foto vermittelt auch, dass es sich um eine abgelegene, verlassen wirkende Gegend handelt. Das Bild ist analog mit einem 28-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.

### **Absurde Betonfläche**

Auch diese Szene (Abb. 12-5) wirkt unwirklich und absurd: Ein schwarzweißes Gemäuer auf einer riesigen geteerten Fläche, die in die Weite hineinführt, im Hintergrund wird diese riesige Betonfläche begrenzt von ein paar Strommasten, einigen Vulkanbergen und rechts ein paar Palmen. Das menschenleere Bild hinterlässt Fragen: Wozu dient das Gemäuer im Vordergrund, das nichts



Abb. 12-6

weiter als schwarze Steine umfasst. Welchen Zweck hat diese riesige Betonfläche in dieser Menschenleere? Auch hier kann man den Assoziationen freien Spielraum lassen: Hat die Fläche einen militärischen Hintergrund? Ist es eine ehemalige Landefläche, dient sie großen Dorffesten des Ortes Mancha Blanca auf Lanzarote? Dieser Ort hat dadurch eine besondere Bedeutung, dass in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein Vulkan auf der Insel ausbrach, dessen Lavaströme ganz kurz vor Mancha Blanca haltmachten. Aus Dank hat man der Schutzheiligen des Dorfs eine besondere Kapelle gebaut, die im Rücken dieser Aufnahme liegt. Die Aufnahme ist analog mit dem 35-mm-Objektiv (entspricht 21 mm Kleinbild) der Mamiya 645 Mittelformatkamera fotografiert worden. Danach wurde das Negativ eingescannt. Bei der Aufnahme war ein Verlauffilter vonnöten, damit die tiefliegenden Wolken dieses wunderbaren Gegenlichthimmels schön kontrastreich sind und auch die Lichtpartien Zeichnung haben.

### Blick in die Ferne

Dieses Foto (Abb. 12-6) wirkt surreal, weil es drei Blickwinkel in einem Bild enthält: den Blick nach unten auf ein Hochhaus herab, den Blick nach vorne und den Blick nach oben in den Himmel. Es ist die Aufnahme von einem amerikanischen Hochhaus in Form einer Dreifachbelichtung. Die drei Blickrichtungen dringen so ineinander, wie es oft im Geist oder im Traum mit inneren Bildern geschieht: Ein Bild löst in Millisekundenschnelle das nächste ab. Der Mensch steht vor dem Fenster, hebt den Arm an die Stirn und schaut hinunter oder ist gedankenversunken. Die

Wirklichkeitsebenen durchdringen sich gegenseitig. Das Bild lässt Freiraum für Assoziationen des Unterbewusstseins: Fliegen, Sprung in die Tiefe, Abheben, Unendlichkeit und vieles mehr. Es regt die Phantasie an. Technisch ist bei einer Dreifachbelichtung darauf zu achten, dass jede Belichtung um ein bis zwei Blenden unterbelichtet werden muss, da ja drei Belichtungen in die Gradationskurve eines Negativs gebracht werden müssen. Grundsätzlich ist die Technik der Mehrfachbelichtung in der künstlerischen Fotografie aber umstritten, deshalb sei hier auch nur ein Beispiel dieser Art herangezogen. Wichtig ist es, sich vor der Aufnahme genau vorzustellen, an welche Stelle des Bildes man welche Elemente setzen will und wie die Komposition wirkt, wenn sich die Elemente durchdringen. Bei Digitalkameras, die eine Mehrfachbelichtung möglich machen, ist das natürlich einfacher, weil man die Komposition gleich auf dem Display sieht.

## 13 Menschendarstellung

Landläufig wird unter einem guten Porträt eine gut ausgeleuchtete Darstellung von meist lächelnden, jungen und dynamisch wirkenden Gesichtern verstanden. Solch eine Darstellung ist allerdings oft etwas oberflächlich, bei einer künstlerischen Menschendarstellung muss es um mehr gehen als um gute Lichtführung: Jeder Mensch hat seinen individuellen Charakter, hat seine eigene geistige Welt und steht in unmittelbarer Beziehung zu seiner Umgebung, einer Umgebung, die ihn unzweifelhaft prägt. Eine anspruchsvolle fotografische Darstellung von Menschen sollte versuchen, den Charakter mit seinen individuellen Zügen (Falten und Unebenheiten gehören auch dazu) und den Prägungen, die ein Mensch durch seine Umgebung bekommen hat, darzustellen. Solche Porträtfotografie kann man sowohl aus dem Abstand als auch in inniger Auseinandersetzung mit Menschen erarbeiten. Es ist gewiss einfacher, bekannte Menschen zu fotografieren als unbekannte. Hier ist die Versuchung groß, ein Teleobjektiv vor die Kamera zu setzen und damit in der Regel eher voyeurhafte Menschenimpressionen einzufangen.

Eine meist bessere Möglichkeit, unbekannte Menschen zu fotografieren, ist es, auf sie zuzugehen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Geht man so heran, ist es gut, vor dem Fotografieren ein längeres Gespräch zu führen, bei dem man es ruhig wagen sollte, seinem Gegenüber unkonventionelle und persönliche Fragen zu stellen, damit man sich ein inneres Bild von ihm machen kann. Dabei sollte es kein Problem sein, dem Gegenüber für eine kurze und intensive Zeit nahe zu treten und konventionelle Gesprächsgrenzen auch einmal zu überschreiten. Der Porträtierte wird solch ein Gespräch in bleibender Erinnerung behalten, und man kann sich als Fotograf ein tieferes inneres Bild von diesem Menschen machen, das Voraussetzung für ein gutes Porträt ist.

Nach solch einem längeren Gespräch kann dann die Kamera herausgeholt werden. Am günstigsten ist die Situation natürlich dann, wenn noch jemand im Raum ist, der das Gespräch fortsetzt, damit man sich allein aufs Fotografieren konzentrieren kann.

In der Fotogeschichte gab es viele eindringliche Beispiele guter Porträtkunst. Aber auch schlechter: So begann die Fotogeschichte mit Porträts der Bourgeoisie, die eher dazu dienten, den wirklichen Charakter eines Menschen zu verstecken als zu zeigen. Da es Mitte des 19. Jahrhunderts noch keine höher empfindlichen Emulsionen auf den Fotoplaten gab, waren die Fotografen zu Langzeitbelichtungen auch im Porträtbereich verurteilt. Und so entstanden die vielen mittelmäßigen Porträts in teilweise aristokratischem Ambiente. Die Opfer der damaligen Fotografen mussten sich auf Säulen abstützen, natürlich auch aus dem Grund, so stillzuhalten, dass sie einer Langzeitbelichtung standhielten. Disdéri z. B. war solch ein Fotograf, der die cartes de visite, nicht viel mehr als Andenken, herstellte. Aber auch für einen so berühmten Mann wie Nadar war die Kleidung fast wichtiger als der Charakter. Sie galt als eine zweite Haut, die manchmal mehr aussagte als die Person selbst.

Mit der Weiterentwicklung der Emulsionen zu mehr Empfindlichkeit gelang aber sehr schnell die Befreiung von dieser Art der Fotografie. Natürlich zog es nun eine Vielzahl der Fotografen wie z. B. Eugène Atget oder Bill Brandt nach draußen. Und damit änderte sich auch der Anspruch auf eine wahrhaftige Menschendarstellung. Edward Steichen, Paul Strand und Alfred Stieglitz seien hier genannt. »Ich bin Amerikaner. Fotografie ist meine Leidenschaft. Ich bin besessen von der Suche nach Wahrheit«, hat Alfred Stieglitz 1921 über sich selbst gesagt. Seine Porträts genau wie die von Paul Strand lösen diesen Anspruch ein.

Denkt man an das Stichwort »Porträt«, so fällt einem gewiss der in den 70ern des vorigen Jahrhunderts innovative Richard Avedon ein. Seine minimalistischen Porträts vor neutralem Hintergrund mit schwarzer Filmumrandung sind allseits bekannt geworden. Keinerlei Beschönigungen irgendwelcher Art, dafür aber unerbittlich harte Ausleuchtung zeichnen seine Porträts aus. Dennoch spielen sie nicht mit der Oberfläche des Haptischen und vergessen dabei das innere Wesen des Menschen. Sie sind tiefgehende Charakterstudien, mit Liebe und Besessenheit fotografiert. Avedon selbst sagt zu seinen Fotos: »Junge Leute sagen mir niemals viel. Es ist selten, dass ich irgendetwas Reizvolles in einem jungen Gesicht entdecken kann. Wohl aber geschieht dies, wenn ich die heruntergezogenen Mundwinkel von Somerset Maugham sehe – oder die Hände von Isak Dinesen. Da findet sich so vieles festgehalten, da ist so vieles zu lesen, wenn man es nur entziffern könnte. Ich meine, dass die meisten der Menschen in diesem Buch Heilige auf Erden sind. Warum? Weil sie besessen sind.« Und er war selber ein Besessener. Und bildet gewiss den ausgeprägtesten Gegenpol zu den so hoch gehandelten Porträts des Becher-Schülers Thomas Ruff, in denen jede Idee eines individuellen Charakters bewusst verschleiert wird.

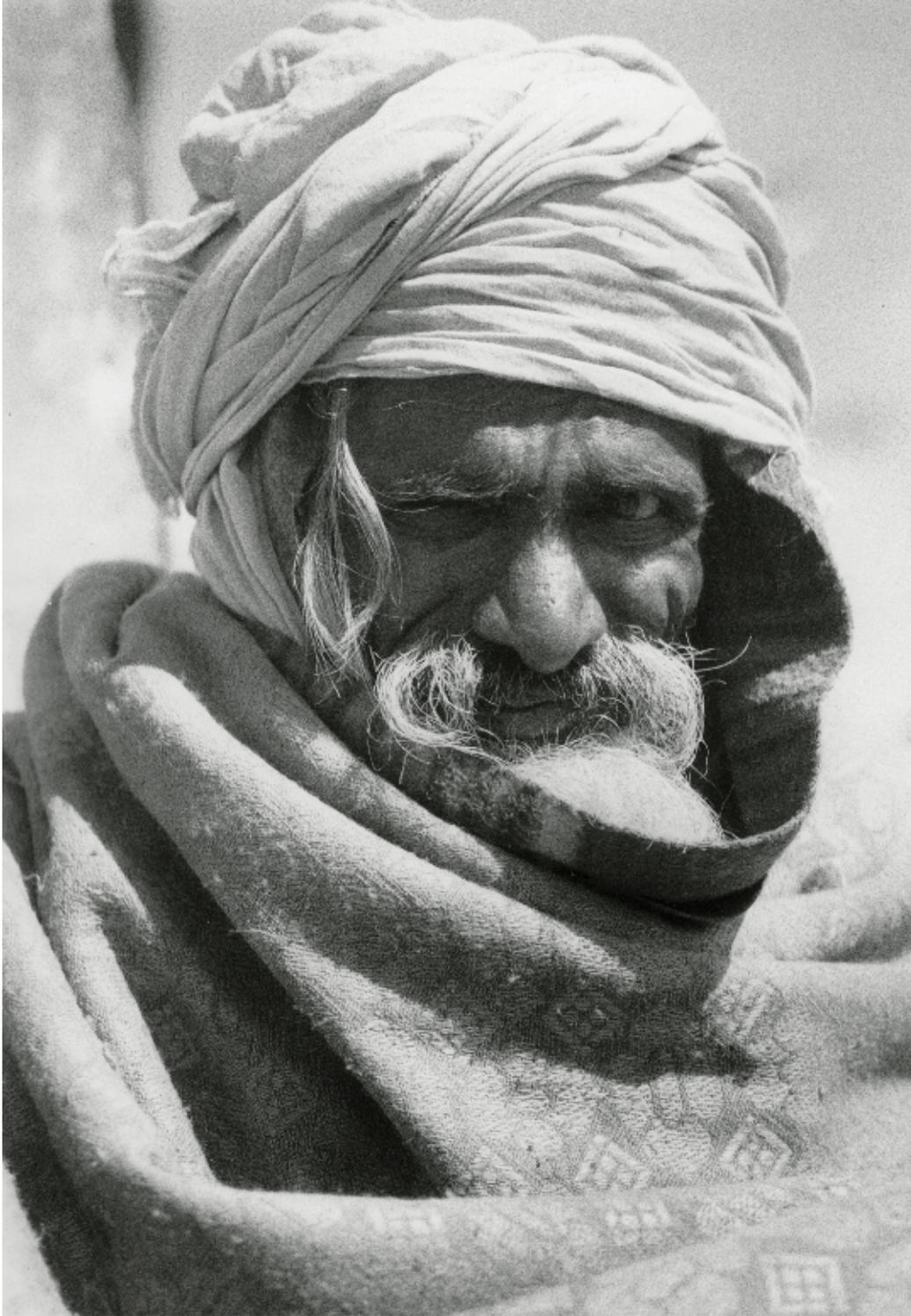


Abb. 13-1

Dieses Foto aus Indien ist mit Abstand zur Person, also mit Teleobjektiv, aufgenommen. Dennoch entstammt es einer längeren Auseinandersetzung mit einem indischen Urstammdorf, ist also kein schnellgeschossenes Voyeurbild. Es zeigt einen älteren Mann vom Stamm der »Todas« in Südindien. Natürlich lebt das Foto vom Spiel der Lichter und Schatten in der Kleidung und Kopfbedeckung des Mannes. Auch das Gesicht ist von Licht und Schatten geprägt, eine Beleuchtung, die bei einem angestellten Porträtstudiofotografen wahrscheinlich zu dessen Entlassung führen würde. In der anspruchsvolleren Fotografie allerdings muss man sich von solchen Konventionen befreien. Gerade das kontrastreiche Spiel von Licht und Schatten verstärkt die Ausdruckskraft des Gesichts. Natürlich ist es wichtig, dass Augen und Mund nicht im Schatten absaufen, sondern durch relativ weiche Vergrößerung (Gradation 2) deutlich erkennbar bleiben. Dass dieser Mensch sein Leben lang in einer völlig anderen Welt als der unseren fest verwurzelt war und ist, vermittelt das Bild deutlich. Allein Körperbedeckung, Gesichtsbedeckung und Gesichtsausdruck des Mannes sind in der Lage, von dieser völlig anderen Welt, einem Urstammdorf bei Ooty in Südindien, das sich seine eigene Sprache bewahrt hat, etwas zu erzählen. Gewiss vergeht hier die Zeit anders, und die Verwurzelung eines solchen Menschen an seine Region, seinen Stamm und seine Familie ist viel tiefer als in den eher lockeren Lebensbezügen der westlichen Welt. Dieser Mensch, mit der 105-mm-Brennweite analog fotografiert, ist Urgestein schlechthin.



Abb. 13-2

### Die andere Seite der Medaille

Im Gegensatz zum vorigen Foto, in dem sich Stolz, Geborgenheit und Verwurzelung ausdrücken, zeigt dieses Foto eher die Verlorenheit und Verlassenheit des Menschen. Der Schatten von Arbeitslosigkeit, Armut und Verwahrlosung wird in den westlichen Gesellschaften immer größer. Sozialkritische Fotografie hat daher eine große Berechtigung. Dieser obdachlose Mann in New York hat sich bereitwillig vor seinem Stammplatz fotografieren lassen. Dass an seinem Stammplatz ausgerechnet eine Plakatreihe mit dem Titel »The Elegant Universe« hing, wirkt wie Ironie, ja beinahe zynisch, und verleiht dem Bild seinen Interpretationsspielraum. Die Reihe der Plakate im linken Bildraum suggeriert, als setze sie sich

noch in die Unendlichkeit hin fort. Aus der Tatsache, dass der Mann sich bereitwillig fotografieren ließ, lässt sich schließen, dass er sich noch nicht aufgegeben und seine Menschenwürde behalten hat. Solch eine Fotografie ist gewiss eine Gratwanderung, denn auf der einen Seite ist es ganz wichtig, einen Menschen mit der Kamera nicht zu entwürdigen, und auf der anderen Seite muss ein gelungenes Porträt auch in der Lage sein, die wirkliche Geschichte eines Menschen zu erzählen, zumindest anzudeuten.

Den schönen Schein zu wahren, kann nicht die Aufgabe einer Fotografie mit hohem Anspruch sein, aber schließlich ist es ja gerade die ganz individuelle, auf diesem Bild auch lange Lebensgeschichte, die jeden Menschen so einmalig macht. Und dies herauszuarbeiten ist die Kunst gelungener Porträtfotografie. Die Aufnahme ist mit einer Mamiya 645 und dem 35-mm-Weitwinkelobjektiv analog fotografiert.

### Schönheit des Alters

Nach dem klassischen Schönheitsideal gebührt immer noch jungen und ebenmäßigen Gesichtern der Vorzug, und ein Porträtstudio wird womöglich Weichzeichner einsetzen, um jeden Anflug von Falten wegzuretschieren. Doch ist nicht gerade solch eine Gesichtslandschaft fast interessanter anzusehen als das junge Gesicht? Hier haben über 90 Jahre Leben, darunter die Erfahrung zweier Weltkriege, ihre Spuren eingegraben. Bei diesem Bild ging es darum, den Charakter der Frau in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen und einen Moment zu erwischen, der ihrer Persönlichkeit gerecht wird. Dazu gehörte es, Falten und Unebenheiten zu betonen und nicht zu kaschieren:

So verläuft zum Beispiel die Achse des Mundes nicht parallel zur Achse der beiden Augenbrauen. Ein landläufiges Porträtstudio hätte die Dame von der linken Seite fotografiert, um diese Unebenheit auszugleichen. Sie von rechts unten zu fotografieren, betont dagegen diese nicht parallelen Achsen in ihrem Gesicht und damit den Charakter.

Der Blick und die leicht hochgezogene, im Bild linke Augenbraue verraten eine skeptische, vielleicht auch etwas ängstliche Haltung, und doch drückt das gesamte Gesicht Integrität und Würde aus. Gerade diese Würde und damit auch Schönheit des Alters überzeugen bei dem Porträt. Es entstand mit einem

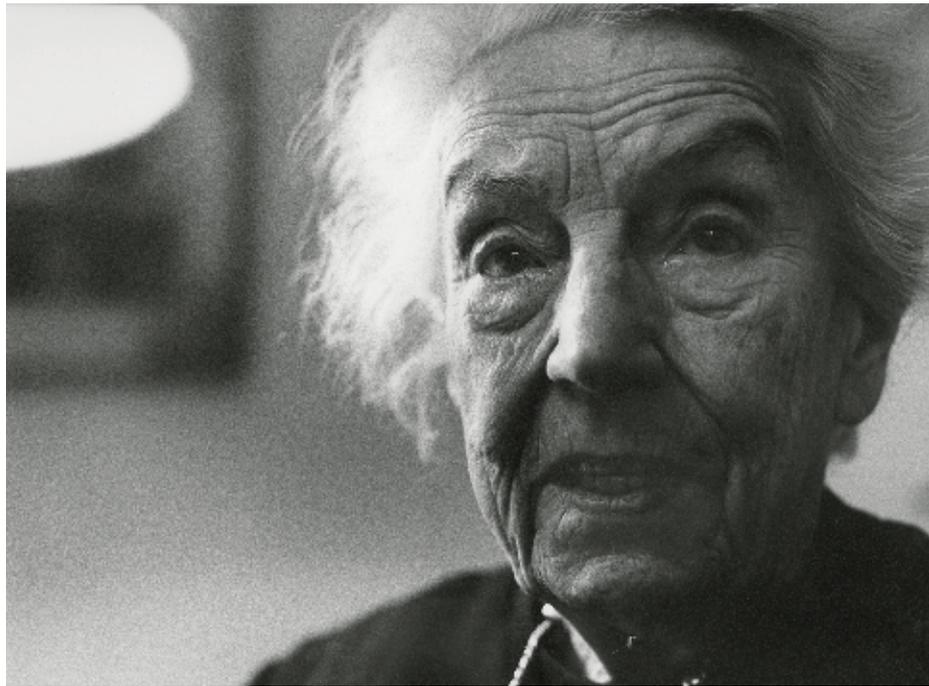


Abb. 13-3

50-mm-Objektiv analog auf einem zu 800 ASA gepushten Kodak Tri-X Pan. Das Innenlicht hatte ausgereicht, um bei Blende 4 auf 1/60 sec zu kommen.

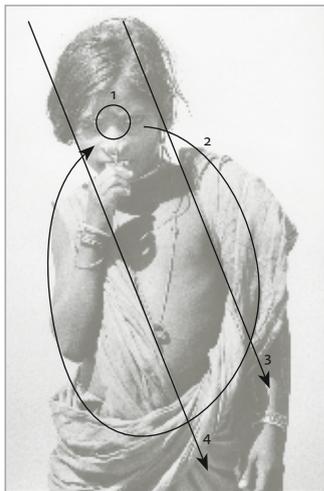


### Wesentliches im Flüchtigen wiederfinden

Ein gutes Porträt zu fotografieren, heißt einen Moment zu erwischen, der etwas über den Menschen enthüllt, das über diesen Moment hinausgeht. Das Wesentliche im Flüchtigen zu erkennen, muss die Kunst guter Beobachtungsgabe sein. Der Gesichtsausdruck dieser Frau (Abb. 13–4) ist in diesem kurzen Augenblick der Aufnahme locker und entspannt, die Augen schauen sehr wach und ein wenig verschmitzt, und man ist als Betrachter geneigt, in ihrem Blick Charaktereigenschaften wie Feinsinnigkeit, Sensibilität und Intelligenz wiederzuerkennen. Der besondere Reiz dieser Momentaufnahme

Abb. 13–4

liegt natürlich darin, dass die Frau einer Schaufensterpuppe – als Klischee von jung, blond, schön und ein bisschen einfältig – gegenübersteht, die fast die gleiche Frisur hat. Diese offenkundige Parallelität eines äußerlichen Attributs lädt zu Vergleichen förmlich ein und lenkt den Blick besonders darauf, dass die Frau dem genannten Klischee überhaupt nicht entspricht. Das Bild ist digital mit einem Zoomobjektiv bei Brennweite 32 mm fotografiert und mit dem Modus »Grauwerte« in ein Schwarzweißbild umgewandelt. Bei Porträts hat die digitale Fotografie enorme Vorzüge, da man auf dem Display der Kamera mit dem Vergrößerungsmodus den Gesichtsausdruck recht gut erkennen kann und so böse Überraschungen durch Wiederholen der Aufnahme gleich korrigieren kann.



- 1 Bildeinstiegspunkt
- 2 kreisförmige Bildführung (positives Bildelement)
- 3 + 4 Bilddiagonalen (negatives Bildelement)

### Frauenschicksal in Indien

Das Schicksal indischer Mädchen verläuft im Gegensatz zum Schicksal indischer Jungen oft noch weniger nach deren Wünschen. Mädchen sind per se erst einmal eher unerwünscht, schließlich muss später einmal eine teure Mitgift gezahlt werden, außerdem gilt die Geburt von Söhnen als Gottes Segen. Auch dieses junge Mädchen (Abb. 13–5) stammt aus einer uns fremden Welt, dem recht armen indischen Bundesstaat Orissa. Obwohl sie wahrscheinlich höchstens

zehn Jahre alt ist, hat sie bereits das Gesicht einer erwachsenen, ja fast schon älteren Frau. Ohne es zu zeigen, erzählt das Foto etwas von Kinderarbeit, Armut und Unterdrückung der Frau schon im frühen Kindesalter. Dass dieses Mädchen schon frühzeitig ihre kindliche »Unschuld« verloren hat, kann man von dem Foto ablesen. Ihr Gesichtsausdruck bezieht sich nicht auf die Fotosituation, er war auch vor der Aufnahme so. Wenn ich das Mädchen zum Lächeln animiert hätte, so wäre zwar ein positiveres Bild entstanden, aber auch ein unehrlicheres. Bei diesem Foto war der Anspruch, lieber einen gesellschaftlichen Zustand auch einmal kritisch zu beleuchten und dafür auf sogenannte Schönheit an der Oberfläche zu verzichten. Das kontrastreiche Spiel von Licht und Schatten verstärkt die Ausdruckskraft des Gesichts. Natürlich ist es bei dem analog fotografierten Bild wichtig, dass Augen und Mund nicht im Schatten absaufen, sondern durch relativ weiche Vergrößerung (Gradation 2) deutlich erkennbar bleiben. Die Aufnahme ist mit der 105-mm-Brennweite analog fotografiert.

### Mit vertrauten Menschen ist es einfacher

An vertraute Menschen darf man nah herangehen, man darf sie sogar in intimeren Situationen fotografieren oder berühren. Diese Menschendarstellung (Abb. 13–6) lebt vom krassen Anschnitt. Vom Gesicht sieht man fast nur das Auge, die linke Seite ist in Unschärfe getaucht. Die Nase ist aus dieser Unschärfe heraus noch ansatzweise zu erkennen, das Auge ist gestochen scharf, während die Hand auf der rechten Seite schon wieder in die Unschärfe führt. Das Bild hat eine gewisse Poesie: Das Auge verrät etwas von Ängstlichkeit und Melancholie, die Frau nimmt ihre eigene Hand an den Mund, während eine andere Hand ihr Gesicht berührt. Was ist das für eine Geschichte, die sich hinter diesem kleinen Ausschnitt verbirgt? Tröstet die Hand das Gesicht, oder verbirgt sich vielleicht eine romantische Liebesgeschichte hinter diesem Foto? Nun, das Foto gibt keine eindeutige Antwort, und es ist gerade das Schöne an der Fotografie, dass sie im Gegensatz zur Sprache sehr vieldeutig ist. Auch wenn die Geschichte hinter dem Bild offen bleibt, ist es ein emotionales Bild. Es ist mit dem lichtstarken 50-mm-Objektiv bei offener Blende analog auf einem hochempfindlichen Film aufgenommen.



Abb. 13–5



Abb. 13-6

## 14 Mensch und Umgebung

Die Position, dass die Fotografie hauptsächlich die Oberfläche der Dinge abbilde, hat sich Thomas Ruff, einer der am teuersten verkaufenden Fotokünstler der Welt, mit seinen großen Porträts zu Eigen gemacht. Er ist neben Andreas Gursky und Thomas Struth wohl der bekannteste Becher-Schüler. Um seine Position zu belegen, hat er mit der Großformatkamera Menschen so porträtiert, als mache er ein nichtssagendes, den Charakter des Menschen nicht enthüllendes Passbild. Dieses »neutrale« Abbild allerdings vergrößert er auf fast zwei Meter Höhe. Hat man als Betrachter von weitem den schon erwähnten Eindruck, es handle sich um ein Passbild, so löst sich das Gesicht, je näher man dem Bild zu Leibe rückt, umso mehr in die Bestandteile seiner Oberfläche auf. Wenn man direkt davorsteht, so sieht man nur noch eine Ansammlung von Poren, Pickeln und anderen Hautunreinheiten in brisanter Schärfe. Der nicht erfassbare Charakter löst sich also bei näherem Betrachten in nichts weiter als seine Oberfläche auf. So konzipiert und auf Fotopapier gebracht, hat Fotografie hier wirklich nur die Oberfläche erfasst, denn das Wesen einer Person lässt sich aufgrund dieser Bilder nicht erahnen. Diese Konzeption allerdings zu verallgemeinern und zu einem Dogma zu machen, würde die gesamte Fotogeschichte infrage stellen.

Fotografie ist nämlich schon in der Lage, weit über die Abbildung von Oberflächen hinauszugehen. Viel zu viele Fotografen haben dies in eindringlichen Charakterdarstellungen im Laufe der Fotogeschichte bewiesen. Und meist war es ein wesentlicher Bestandteil der Charakterisierung von Menschen, sie in eine Umgebung hineinzusetzen, die in der Lage ist, etwas über sie auszusagen.

Gehörte es im auslaufenden 19. Jahrhundert meist zum Stil, Porträts der Bourgeoisie in deren Ambiente zu erstellen, so war Eugène Atget einer der

ersten Fotografen, der auch hinausging und Menschen in Umgebungen besonderer Atmosphäre einbettete. Neben eindrucksvollen Charakterbildern, die vor keinem Berufsstand haltmachten (z. B. Lumpensammler oder Prostituierte), hat er mit seinen Menschenbildern auch eindringlich das Paris der vorigen Jahrhundertwende dargestellt.

Ähnlich gelungene Verschmelzungen von Menschen und ihren Umgebungen sammelte der sensible englische Fotograf Bill Brandt Anfang der dreißiger Jahre mit seiner Kamera. Er fühlte sich hingezogen zu den Opfern der neuen Krankheit des bürgerlichen Zeitalters, der Depression. So porträtierte er die Armen und Leidenden dieser Zeit mit großem Mitgefühl, wie z. B. seinen bekannten arbeitslosen Bergarbeiter, der mit dem Rad unterwegs ist, um Kohle aufzusammeln. Zu solchen »Soziologen des Auges« zählt auch der berühmte August Sander, der die Typologie einer ganzen Nation, gegliedert nach ihren Berufen, vorzunehmen versuchte. Sein berühmtestes Bild, der Konditor, ist auch eine Verschmelzung von einem Menschen und dessen alltäglicher Umgebung. August Sander war sogar der Meinung, dass jeder Beruf einen bestimmten Typus von Mensch hervorbrächte, den es für ihn mit ein paar Attributen aus seiner Umgebung einzufangen galt.

Aber auch in der Modefotografie ging es immer wieder um die Verschmelzung von Modell und Umgebung. Natürlich war es hier nicht das Ziel, das Modell mit seinen Wesenszügen zu charakterisieren, sondern es ging vielmehr darum, einem Modell auch mit der Wahl der Umgebung äußere Attribute anzuheften, die potenzielle Käufer stimulieren. Sagt man der Modefotografie oft Oberflächlichkeit nach, so beweist auch hier die Fotogeschichte das Gegenteil: Der französische Modefotograf Jeanloup Sieff hat auf eindringliche Weise einen ganz eigenen Stil entwickelt. Er hat seine Modelle fast nie auf dem Laufsteg fotografiert, sondern er hat sie in Umgebungen eingebettet, die oft so stimmungsvoll oder skurril waren, dass sie fast dominanter wurden als die Models. Häufig hatte er mit den Redakteuren z. B. von »Harper's Bazar« Kämpfe auszufechten, weil die der Meinung waren, die Kleidungsstücke gingen in seinen Bildern unter. Meist hat er sich durchgesetzt, und schließlich wurde er gerade wegen dieser Verschmelzung von natürlich wirkenden Modellen und besonders atmosphärischen Umgebungen zu einem der gefragtesten Modefotografen.

Eine besonders geglückte Verschmelzung von Mensch und zu ihm gehörender Räumlichkeit war das Anfang der achtziger erschienene Buch von Herlinde Koelbl und Manfred Sack »Das deutsche Wohnzimmer«, eine Charakterisierung des Deutschen und seines Ambientes quer durch alle Schichten. Damit wurde diese Arbeit auch zu einer Charakterisierung jener Zeitepoche.

Die in meinen Augen geglückteste Arbeit der Verschmelzung von Mensch und Umgebung ist aber das Buch »East 100th Street« des New Yorker Fotografen und Magnum-Mitglieds Bruce Davidson. Nachdem er der Industriefotografie überdrüssig geworden war, fasste er den Entschluss, im Ghetto Harlem in New York zu fotografieren. »Ich musste wieder mit Menschen in einen Kontakt treten, der nicht bloß Beobachtung und Kommentierung verlangte, son-

dern Teilnahme, ein Geben und Nehmen, das mich zu mir selber kommen ließ.« Zwei Jahre lang verbrachte er in dieser 100sten Straße von New York, arbeitete mit Stativ und einer großen Kamera, so dass jedermann ihn sehr schnell als »den Bildermann« kannte. Er machte die Bilder für die Menschen, jedem Porträtierten, der Abzüge von ihm haben wollte, gab er sie. Das Ergebnis dieser Arbeit war der Ausdruck einer tiefen Teilnahme am Leben dieser Menschen und eines Miteinanders. Seine berührenden Fotografien sind nicht die Aufnahmen eines Voyeurs, sondern die eines ernsthaft mit den Bewohnern von Harlem verbündeten Fotografen. Und so sind seine Fotos auch nicht in erster Linie Bilder, die etwas an den Pranger stellen, sondern Bilder tiefer Mitmenschlichkeit, die dennoch in die Schatten der Gesellschaft hineinblicken.

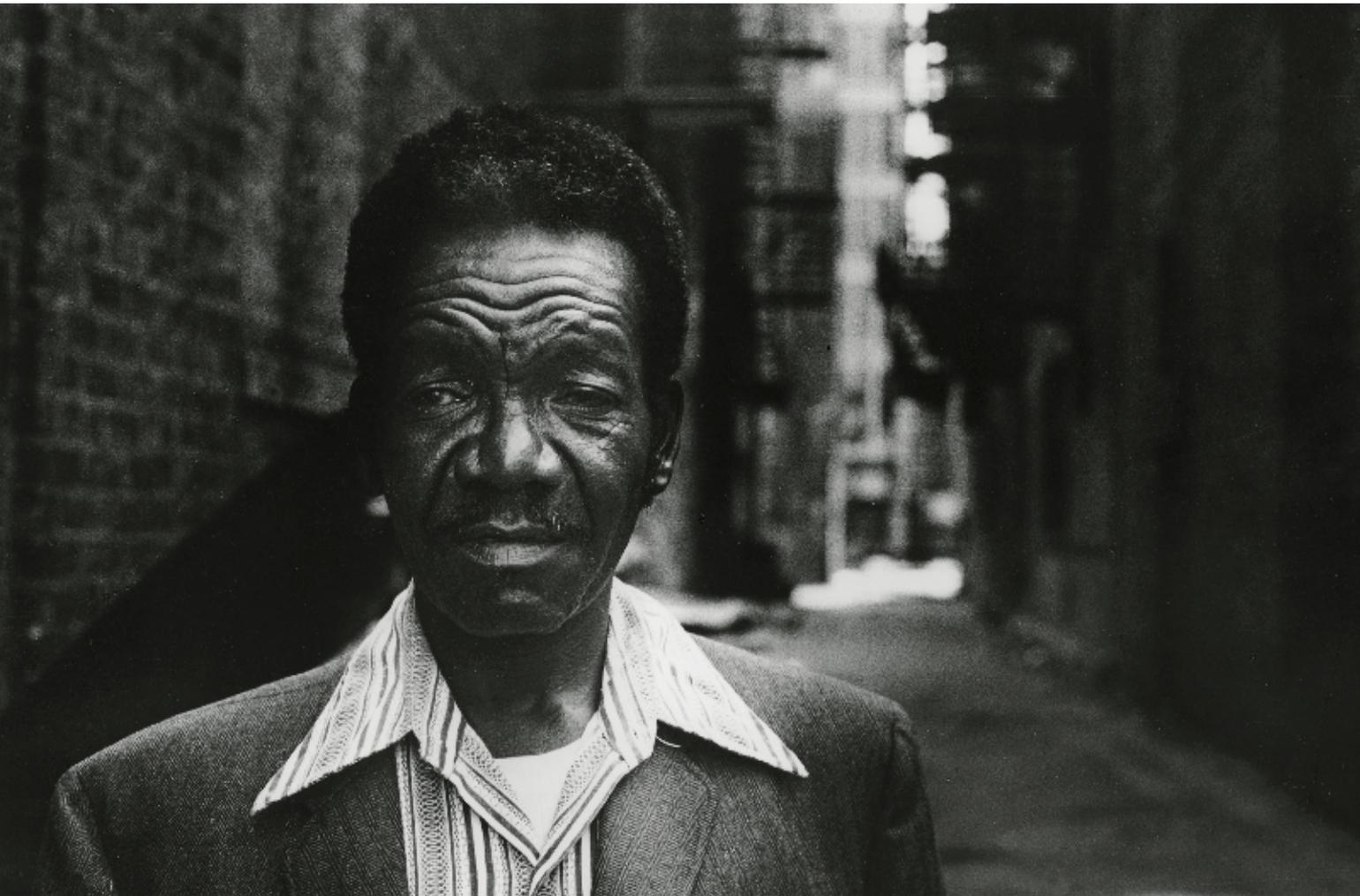


Abb. 14-1

## Im Schatten der Bronx

Als eine kleine Hommage an Bruce Davidson mag dieses Bild (Abb. 14–1) verstanden sein. Natürlich ist es nicht das Produkt einer jahrelangen Auseinandersetzung, sondern es handelte sich nur um eine kurze Begegnung, in der mir dieser Mensch einiges von sich erzählte, u.a. dass er schon lange arbeitslos war. Mich beeindruckte die Intensität seiner Gesichtszüge, die mir kaum noch in der Lage schienen zu lächeln. Dass dieser Mann ein hartes Leben hinter sich hatte, ist seinem Antlitz deutlich abzulesen. Und dennoch, er präsentierte sich mit einem Jackett und einem sauberen Hemd mit hellem Kragen. Er hatte also durchaus einen gewissen Stolz. Allerdings war es für das Foto ganz wichtig, ihn auch durch seine Umgebung zu charakterisieren. Und die ist trotz der Unschärfe eindeutig als die Kulisse einer amerikanischen Großstadt auszumachen. Backsteine und Feuertreppen, diese beiden Attribute genügen schon, um den Ort des Geschehens zu transportieren. Trotz eines 400-ASA-Films war es bei den Lichtverhältnissen nur möglich, mit der lichtstarken Normalbrennweite bei relativ offener Blende zu arbeiten. Am wichtigsten war es, die Gesichtszüge des Mannes zu betonen, und dafür war das von oben einfallende Licht genau richtig, denn es gewichtet die Falten und setzt noch ein paar Spitzlichter in sein Gesicht. Die Umgebung der Hausfassaden ist in der analogen Dunkelkammer stark nachbelichtet worden, um diese Einheit von Mensch und Umgebung auch deutlich zu einem gesellschaftlichen »Schattenbild« zu machen. Die Bronx nimmt erheblich mehr Fläche ein als Manhattan, und dennoch wird sie in kaum einem Reiseführer über New York erwähnt – gesellschaftliche Kollektivverdrängung? Gewiss transportiert dieses Foto auch, wie sehr dieser Mann mit seiner Umgebung verwachsen ist, er bildet deutlich eine Einheit mit ihr; man sieht dem Bild an, dass er hier zu Hause ist.

## Nonne am Times Square

Ein seltsamer Gegensatz zum belebten Times Square ist diese junge Ordensschwester (Abb. 14–2). Unbeirrt von flirrenden Lichtreklamen, Autos und Menschengewirr in diesem belebten Zentrum von New York ist sie mitten auf der Straße in das Studium der Bibel versunken, gewiss schon ein Anachronismus in der modernen Welt. Welche Lebensgeschichte und Umgebung diese junge Frau auf ihren religiösen Weg getrieben hat, lässt sich aus dem Foto natürlich nicht ablesen, aber doch vermittelt es den Eindruck, dass sie mit ihrem feinsinnigen Gesicht eine Insel der Ruhe in dieser eher unruhigen Großstadtumgebung zu sein scheint, sich deutlich »gegen« diese Umgebung behauptet und sich von ihrem schnellen und hektischen Fluss nicht verschlingen lässt. Auch die Fotosituation (ich hatte sie um Erlaubnis gefragt) tut ihrer Vertiefung in die Bibel keinerlei Abbruch.



Abb. 14-2

Hier war das 28-mm-Weitwinkel das richtige Objektiv, denn es ließ auch bei fast offener Blende noch den Hintergrund erkennen. Schließlich war es wichtig, die frühe Abenddämmerung abzuwarten, damit die Leuchtreklamen im Hintergrund schon zu erkennen sind.



Abb. 14-3

## Mensch und Immobilie

In der modernen Welt ist dieser Mann (Abb. 14-3) zu Hause, Leiter einer Frankfurter Werbeagentur. Auch hier bilden Mensch und Umgebung eine Einheit. Der Mann, immer wieder extremem Konkurrenz- und Zeitdruck ausgesetzt, muss dennoch kreativ und innovativ sein. Mit fast schon philosophischen Gedanken auf höchstem Niveau verhilft er modernen Immobilienprojekten zu einem intelligenten Image. Insofern war es sinnvoll, ihn mit einer dieser Immobilien fotografisch zu verschmelzen. Hier galt es, die Örtlichkeit des Junghof in Frankfurt schon vor dem Shooting mit dem Agenturleiter genau fotografisch zu untersuchen, damit die Fotosession

mit dem zeitknappen Manager rasch ablaufen konnte. Bei der Ortserkundung schien diese Perspektive der Dachkonstruktion am interessantesten zu sein; das Spiel der beiden Bögen sollte die formale Dominanz dieser Aufnahme werden. Besonders schön war, dass das Bogenspiel in Spannung zu den im Hintergrund aufragenden Frankfurter Hochhäusern im Bankenviertel stand. Nun galt es, den Manager an diese Stelle so hinzustellen, dass er genau in den hellen Dachbogen eingebettet ist.

Mit einem um drei Lichtwerte heruntergefahrenen Aufhellblitz mit Streuscheibe wurde noch ein schwaches Zusatzlicht auf den im Schatten stehenden Mann geworfen. Die Wirkung dieses weit heruntergefahrenen Blitzlichts ist so, dass man den Blitz nicht auf dem Foto bemerkt und das Gesicht dennoch nicht im Schatten versinkt. Der Agenturleiter legt die Arme über Kreuz und schaut in die Ferne. Seine Haltung wirkt relativ entspannt, sein Gesichtsausdruck verrät die Energie eines kraftvollen und entscheidungsfreudigen Menschen. Das Bild ist ebenfalls mit dem 28-mm-Objektiv fotografiert.

## Indischer Yogi

Aus einer ganz anderen Welt kommt dieser indische Yogi (Abb. 14-4). Mit ihm habe ich viele Gespräche geführt während des Aufenthalts in einem indischen Ashram, um für einen Bildband zu fotografieren. Er leitete mich persönlich zu Yoga-Übungen an, und zu meiner Steifheit sagte er meist: »Nach ein paar Tagen, Monaten oder Jahren wirst Du es genauso gut können wie ich!« Für ihn machte es offenbar gar keinen Unterschied, ob ich ein paar Tage oder Jahre benötigen

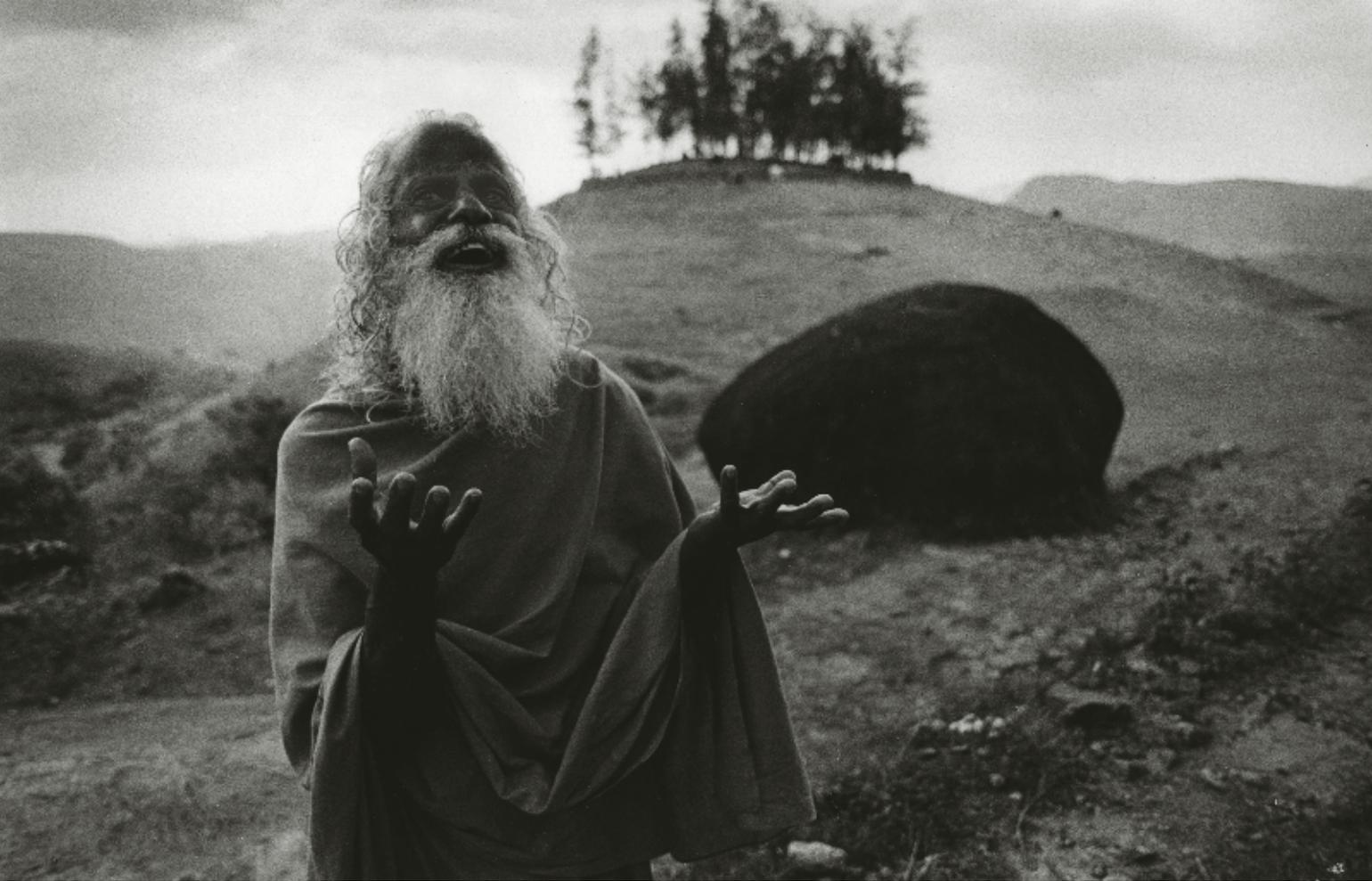
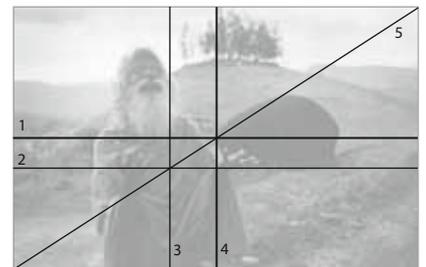


Abb. 14-4

würde. Genau dies aber charakterisierte ihn am meisten, er lebte, im Gegensatz zum Werbeleiter, in einer seligen Zeitlosigkeit, von keinerlei Erfolgsdruck getrieben. Diese Zeitlosigkeit vermittelte schon einen Hauch von Ewigkeit, und so war es mir wichtig, ihn in eine relativ zeitlose Kulisse zu setzen, in der es nur einen Verweis auf eine unendlich lange Zeit gibt, nämlich einen dunklen, unvergänglich wirkenden Stein, der gewiss einige Jahrmillionen auf dem Buckel trägt. Damit der Stein nicht zu dominant wird, war es wichtig, ihn im Hintergrund zu belassen. Auch durch die Schärfe wird die Hauptaufmerksamkeit auf den Yogi gelegt. Da dieser gern redete und gestikulierte, lag es an mir, ihm Fragen zu stellen und während seiner ausholenden Antworten seine Gestik zu beobachten und im richtigen Moment auf den Auslöser zu drücken. Haben seine dunklen, tief liegenden Augen durchaus Parallelen zum Stein, so drückt diese Geste etwas sehr Erhabenes aus. Mit der 28-mm-Brennweite bei fast offener Blende aufgenommen, hebt sich der Yogi gut vor dem leicht offenen Hintergrund ab. Im Labor wurde der Himmel nachbelichtet und die Augen nach dem Scannen mit dem Abwedlerwerkzeug von Photoshop aufgehellt.



- 1 horizontale Symmetrieachse
- 2 untere horizontale harmonische Teilungslinie
- 3 linke vertikale harmonische Teilungslinie
- 4 vertikale Symmetrieachse
- 5 positive Diagonale



Abb. 14-5



Abb. 14-6

### Zweimal Rauchpause

Beide Bilder sind Pausenbilder, einmal mit Zigarette (Abb. 14-5) und einmal mit Pfeife (Abb. 14-6). Und doch strahlen beide Bilder etwas völlig Unterschiedliches aus. Der Mann an der One Penn Plaza hat wenig Zeit für seine Pause, während der Pfeifenraucher sich gewiss für eine längere Zeit auf einem Stuhl eingerichtet hat. Die Haltungen der beiden Männer drücken es deutlich aus. Während der eine angelehnt an die Glasfassade eines New Yorker Hochhauses schon fast wieder auf dem Sprung zurück zu seiner Arbeit zu sein scheint, hat der andere es sich auf einem kleinen Klappstuhl, ebenfalls mitten in New York, richtig gemütlich gemacht. Beide Menschen bilden eine Einheit mit ihrer Umgebung.

Wirkt der linke Mann eher kühl, so wie die Umgebung der Glasreflexionen, so scheint der rechte Mann mit Kappe und Pfeife wesentlich beseelter, auch wenn nur seine Umriss zu erkennen sind. Natürlich trägt die Zwiesprache mit der schwebenden Figur auf dem Werbeplakat besonders zur Bildspannung

dieses Fotos bei. Bei der Bildkomposition war es wichtig, darauf zu achten, dass Hand, Pfeife und Gesicht mit Kappe vor einem hellen Teil des Hintergrunds gesetzt sind, damit sie sich deutlich abzeichnen. Dieses Foto enthält wesentlich mehr organische Formen, wie Wolken oder die Figur auf dem Plakat, das andere Foto hingegen bettet den kühler und missmutiger wirkenden Mann in ein interessantes Spiel von Linien, Ecken und Kanten ein. Auch dadurch wirkt dieses Bild ungemütlicher. Das linke Bild (Abb. 14–5) ist mit dem 28-mm-Objektiv, das rechte mit dem 20-mm-Superweitwinkel und großer Schärfentiefe fotografiert.

Anhand all dieser Bilder ist erkennbar, dass der Charakter der Umgebung den Charakter eines Menschen auf einem Foto mitzudefinieren scheint. Umso wichtiger ist es, über das Zusammenspiel von Mensch und Umgebung vor der Aufnahme genauestens zu reflektieren und dann mit allen Mitteln der Technik und des Sehens ein gelungenes Zusammenspiel dieser beiden Komponenten zu gestalten.



## 15 Mystische Fotografie

Das Wort »mystisch« wird sehr oft benutzt, ohne die wirkliche Bedeutung zu kennen. Was bedeutet »mystisch« oder »metaphysisch« für die Fotografie?

Man sagt häufig »Dieses Bild ist aber mystisch« und meint damit eher stimmungsvoll oder geheimnisvoll. Was aber ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »Mystik«? Der Begriff stammt aus der Religion und bedeutet die Idee einer persönlichen, individuellen Vereinigung mit Gott. In jeder Religion gibt es mystische Strömungen, die versuchen, durch Meditation, Versenkung oder Reinigung des Geistes einen Zustand zu erreichen, der für sogenannte Gotteserfahrungen öffnet. Was man sich darunter vorzustellen hat, kann hier natürlich nicht genauer erörtert werden.

Der berühmteste christliche Mystiker war Meister Eckhart, der sich immer wieder in die Einsamkeit zurückzog, um seine Sinne von der Überflutung zu entleeren, um sie zu sensibilisieren und damit für Erfahrungen des »Göttlichen« zu öffnen. Dabei sei der Begriff Gott nicht im herkömmlichen Sinne gebraucht, sondern stehe eher für die Idee, dass es hinter der mit den sehr beschränkten fünf Sinnen wahrnehmbaren Welt noch eine andere, erweiterte Ebene gibt. Die Idee von solch einer anderen Ebene hinter dem sinnlich Wahrnehmbaren ist uralte. Sie taucht in vielen alten Kulturen und Philosophien auf, so z. B. in den uralten heiligen indischen Schriften, den Veden. Schon dort wird die Welt, so wie wir sie mit unseren fünf Sinnen wahrnehmen, als Täuschung, als der Vorhang von »Maya« bezeichnet, der irgendwann aufreißt und uns diese Welt, so wie wir sie wahrnehmen, nur als einen Schleier der Verblendung erkennen lässt.

Aber auch die Anthroposophie Rudolf Steiners z. B. greift diese Idee auf und spricht von einer feinstofflichen Welt, die es durch Sensibilisierung innerer

Organe hinter den fünf Sinnen zu erkennen gilt. Rudolf Steiner behauptet, dass man hinter der materiellen Welt Einblicke in eine sogenannte »geistige Welt« nehmen könne. Er ist der Meinung, dass jeder Mensch feinsinnige Organe habe, mit denen er bei einer gewissen Schulung Phänomene aus der geistigen Welt wahrnehmen könne. Dies mag beim ersten Lesen abwegig erscheinen. Wenn man sich aber einmal vor Augen führt, dass unsere Welt ständig von elektromagnetischen Wellen aller Größenordnungen durchströmt wird und wir mit unseren Sinnesorganen nur einen ganz geringen Ausschnitt davon wahrnehmen, nämlich mit unseren Augen eine Bandbreite von ca. 400 bis 800 Nanometern (zwischen Infrarot und Ultraviolett) und mit unseren Ohren eine Bandbreite von ca. 20 bis 20 000 Herz (tiefe Bässe und hohe Töne), so leuchtet gewiss ein, dass unsere Sinne uns nur einen sehr eingeschränkten Bereich der Wirklichkeit vermitteln, denn sämtliche Schwingungen zwischen diesen beiden für die Sinne empfänglichen Bereichen bleiben unserer Wahrnehmung verschlossen.

So wundert es auch nicht, dass selbst die moderne Physik unsere scheinbar so beständige Welt der Materie infrage stellt. Durchdringt man die Welt der Gegenstände physikalisch, so löst sich irgendwann die Festigkeit der Dinge auf in einen Tanz von Atomen.

Dieses wie auch immer geartete Dasein hinter dem »Schleier« der physischen Welt kann man auch als die »metaphysische Welt« bezeichnen. Schon Aristoteles, aber auch viele andere Philosophen haben sich damit beschäftigt. Allein Karl Jaspers hat der »Metaphysik« ein ganzes Werk gewidmet. Der Begriff »Metaphysik« bezeichnet etwas Ähnliches wie der Begriff »Mystik«, nur dass der Begriff Mystik aus den Religionen stammt, während der Begriff Metaphysik eher Inhalt verschiedenster philosophischer Ideen ist, die aber eines gemeinsam haben, nämlich die Frage nach dem, was hinter der sinnlich wahrnehmbaren Welt zu ergründen ist. Vielleicht ist der Begriff »Metaphysik« neutraler als der Begriff »Mystik«, denn er bezieht sich nicht so zwingend auf einen Gottesbegriff und ist daher auch für Atheisten leichter verwendbar.

Für die Fotografie stellt sich nun die Frage, ob sie in irgendeiner Weise in diese mystischen oder metaphysischen Dimensionen hineinreichen oder diese zumindest andeuten kann. Die Verbindung von Fotografie und Metaphysik ist nun keinesfalls Spinnerei, sondern hat in der Fotogeschichte sogar ihre eigene Prägung erhalten. Herbert List ist in dieser Hinsicht wohl am weitesten vorgeschritten und hat von der »fotografia metaphysica« gesprochen. Er war stark vom Surrealismus geprägt, ging aber mit seiner »fotografia metaphysica« noch einen Schritt weiter, indem er sich für das »Magische der Erscheinung« interessierte. Mit dieser »Magie« der Gegenstände versuchte er, andere Daseinsdimensionen anzudeuten und den Gegenständen auf den tiefsten Grund zu gehen. Er stellte Dinge in fremde, ungewohnte Zusammenhänge oder inszenierte Begegnungen zwischen Fragmenten aus der Wirklichkeit, die aber auf dem Foto von ihrem Ursprung entwurzelt sind. Eins seiner bekanntesten Fotos ist das Bild »Santorin«, auf dem eine mit Wasser gefüllte Glasvase steht, in der



Abb. 15-1

ein Fisch schwimmt. Die Vase mit Fisch steht über einer Geländerbrüstung mit Blick auf das weite, leuchtende Mittelmeer.

Herbert Lists Interesse galt auch der griechischen Mythologie, und so wundert es nicht, dass er beeindruckende Arbeiten antiker griechischer Stätten fotografiert hat. Auch diese Bilder weisen weit über den Gegenstand hinaus, weisen in eine andere Zeit, aber durch die magische Lichtführung auch in eine andere Daseinsebene. Die Symbolik der Metaphysik deutete er des Weiteren an, indem er fotografisch mit Verhüllungen und Enthüllungen spielte. Auf anderen Fotografien arbeitete er mit Spiegeln und spielte Spiegelbild und Wirklichkeit gegeneinander aus.

Natürlich ist die Fotografie, vordergründig betrachtet, das Medium, das sich ausschließlich auf die sichtbare Wirklichkeit bezieht. Und doch ist es in der Lage, andere Ebenen zumindest anzudeuten, wie wir an einigen Beispielen erkennen können:

### Fingerzeig

Dieses Bild (Abb. 15–1 und 15–2) zeigt eine kahle Landschaft, über die sich eine magisch wirkende Wolkenfront spannt. Zwei markante Wolkenstreifen kreuzen einen Kondensstreifen, der rechte Himmelsstreifen hat die Form eines Fingers, auf dem sich unten sogar die Form eines Fingernagels abzeichnet. Eine Interpretation als »Fingerzeig Gottes« ist natürlich platt und nur mit einem Augenzwinkern zulässig. Dass solch ein deutlich wahrnehmbarer Finger im Himmel aber ins Mystische verweist, ist sicherlich unumstritten.

Dieses Bild ist digital fotografiert, und mit allen technischen Mitteln wurde die Wirkung des Himmels unterstützt. Zunächst einmal hat der Polfilter in Kreuzstellung den Kontrast



Abb. 15–2

zwischen Himmel und Wolken erheblich gesteigert. Bei der Umwandlung in Schwarzweiß wurde der Kanalmixer mit 100% Rotkanal genommen. So ist die Bildwirkung in etwa so als hätte man analog einen Rotfilter benutzt. Wandelt man solch ein Bild mit 100% Rotkanal um, so ist es ganz wichtig, dass eine aus dem RAW konvertierte TIFF-Datei vorliegt. Wäre dieses Bild im JPEG-Modus fotografiert, wäre bei der Umwandlung über den 100%igen Rotkanal ein unerträgliches Bildrauschen entstanden, und die Tonwertabstufungen wären nicht mehr fließend. Selbst bei einer TIFF-Datei schafft die Umwandlung über den 100%igen Rotkanal zwar eine magische Wirkung, aber die Übergänge im Himmel sind gerade noch so fließend, dass man diese Umwandlung verantworten kann. Bei diesem Bild ist der Kontrast über den Mitteltonkontrast des Werkzeugs »Tiefen/Lichter« noch zusätzlich ein wenig gesteigert. Wie viel magerer die Bildwirkung bei einem über den Modus »Graustufen« umgewandelten Bild aussieht, ist auf dem kleinen Druck unschwer zu erkennen.



Abb. 15-3

### Engel als Symbolfigur

Ein ganzes Dorf ist vor vielen Jahren in Hamburg Moorburg Opfer der Abrissbirne geworden, damit die Hafenerweiterung des Hamburger Hafens voranschreiten konnte. Einzig und allein Kirche und Friedhof blieben stehen. Dies zeigt, dass man auch in unserem nüchternen, säkularisierten Zeitalter Respekt vor Gotteshäusern hat. Auf dem Foto zeichnet sich eine Friedhofsendelfigur scherenschnittartig zusammen mit dem Kirchturm vor einem dunklen, dramatischen Himmel ab. Der Engel dominiert das Bild und hält seine Hand symbolisch

vor die Kirche, fast so, als wolle er sie schützen. Die Idee von Engeln ist ein Kern der christlichen Lehre, hat aber auch in der Anthroposophie oder anderen esoterischen Schulen einen wichtigen Stellenwert. Erstaunlich ist, dass auch im Jahr 2007 in der nüchternen westlichen Welt viele Menschen an die Existenz von Engeln glauben.

Hier sei der Engel natürlich nur symbolisch verstanden, als eine Figur, die der Vermittler sein mag zwischen der mit den Sinnen wahrnehmbaren und der unsichtbaren metaphysischen Welt. Wie immer diese Welt auch ausschauen mag, das Foto weist auf sie hin, deutet ihre Existenz an und mag dazu anregen, sich einmal mit den zahlreichen biblischen oder mythologischen Geschichten zu beschäftigen, die sich um die Idee von Engeln ranken. Dass Engel heutzutage geliebt werden, zeigen auch die erfolgreichen Engelnbilder der Fotografin Herlinde Koelbl. Diese Aufnahme ist ebenfalls mit dem 24-mm-Weitwinkel bei starkem Gegenlicht analog fotografiert. In der Dunkelkammer musste der Himmel erheblich nachbelichtet werden.

### Vergänglichkeit

Dieses Foto, auf einem irischen Friedhof geschossen, weist im doppelten Sinne auf die Vergänglichkeit hin: Zum einen ist ein Grabstein immer Sinnbild für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und wirft die Frage nach dem Jenseits auf: Was geschieht danach, bleibt die Seele erhalten, sind die Verheißungen der Religionen wahr oder nicht? Niemand kann diese Fragen mit Gewissheit beantworten: »Glaub jedem, der die Wahrheit sucht, aber trau niemandem, der sie gefunden hat«, so hat es Tucholsky einmal formuliert. Eine mystische Fotografie aber ist in der Lage, existenzielle Fragen zu stellen, auch wenn sie die Antwort nicht geben kann. Zumindest kann sie in andere Sphären verweisen und Themen wie Vergänglichkeit ansprechen. Auf diesem Bild geht es ja nicht nur um die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, sondern zum zweiten auch um die Vergänglichkeit des Grabsteins selbst, denn sein Oberteil ist abgebrochen und liegt einfach neben dem Sockel des Steins. Das Bild ist digital fotografiert und mit dem Kanalmixer umgewandelt. Mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« ist der Mitteltonkontrast um ca. 20% erhöht worden, im oberen Teil des Himmels ist mit dem Verlaufswerkzeug ein 15%iger Grauverlauf in den Himmel eingearbeitet, der den Himmel nach oben hin etwas abdunkelt und somit einen stärkeren Eindruck von Tiefe entstehen lässt. Der untere Teil des Grabsteins ist mit dem Abwedler-



Abb. 15-4



Abb. 15-5

werkzeug etwas aufgehell. So sind die Kontraste angenehm, für einen typisch grauen irischen Tag aber auch nicht übertrieben. Das Bild ist mit der Brennweite 25 mm des 17-40-mm-L-Objektivs von Canon bei Blende 16 fotografiert.

### Steinspirale am Meer

Auch ohne religiöse Symbole lassen sich Fotos (Abb. 15-5) mit einem mystischen Hintergrund gestalten. Der Ursprung dieser Spirale auf Lanzarote ist unbekannt, es kann sich um Land Art, aber auch um das Werk einer Yoga-Gruppe etc. handeln. In jedem Fall wirkt diese Spirale an einem weißen Sandstrand ungewohnt, rätselhaft und fremd auf den Betrachter. Die Spirale ist eine Grundform, die sowohl in der Mathematik als auch in der Biologie, aber sogar in der Sozialwissenschaft von Bedeutung ist. In der Mathematik gibt es die archimedische und die logarithmische Spirale. Vor allem aber in der Natur ist die Spirale ein Grundelement, denn viele Pflanzen weisen in ihrem Bauplan spiralige Strukturen auf. Damit ist die Spirale ein wichtiger Baustein der Schöpfung, aus der heraus sich eine Vielfalt von Naturelementen entwickelt. Und so kann auch dieses Foto zur Besinnung über tiefere Zusammenhänge einladen. Das Bild ist sehr

einfach und minimalistisch gebaut, es enthält nur vier Elemente: die Spirale, das Meer, den Himmel und die hellen Wolken. Es ist mit dem 35-mm-Objektiv der Mamiya 645 (21 mm Kleinbild) und Rotfilter analog fotografiert.

## Rätselhaftes Relikt

Auch dieses Foto (Abb. 15–6) hat einen »metaphysischen« Charakter, denn es führt unmittelbar in die rätselhafte, aber nicht mehr sichtbare und dennoch spürbare Welt der Vergangenheit hinein. Dieses Relikt am Egridir-See in der Türkei hinterlässt dem Betrachter nur Fragen. Was für eine Bedeutung hat das Baurelikt? Was hat dort früher gestanden? Warum befindet sich ein Strommast oben auf dem Bau? Fragen, die sich nicht auf Anhieb beantworten lassen. Diese Rätselhaftigkeit wird durch das Gegenlicht noch untermauert. Der dunkle Himmel mit den hellen Schäfchenwolken verstärkt die Wirkung des Bildes, das ebenfalls mit 20-mm-Weitwinkel und Rotfilter analog fotografiert wurde. Doch trotz des Rotfilters musste der Himmel nach oben hin in der Dunkelkammer nachbelichtet werden, damit er diese Dramatik entfalten kann.

## Himmelskreuz

Der Himmel hat auf Fotos eine große Bedeutung, denn er führt in die Unendlichkeit, und auch die Unendlichkeit ist eine Größe, die das menschliche Denkvermögen übersteigt. Ein wolkenreicher Himmel verleiht einem Foto in der Regel Atmosphäre, manchmal auch Dramatik. Auf diesem Foto wird der Himmel dominiert von einem Kreuz, den Kondensstreifen zweier sich kreuzender Flugzeuge. Im rechten Bildteil sieht man ein wuchtiges altes Gemäuer, dessen Schatten auf dem Wattenmeer deutlich macht, dass es sich um eine Kirche handelt. Vor diesem Hintergrund bekommt das Himmelskreuz eine andere Bedeutung und ordnet sich als sakrales Symbol zu den anderen Versatzstücken des Fotos hinzu. Der Mont Saint Michel hat eine gewaltige sakrale Wirkung, mitten in der Weite der Normandie erhebt



Abb. 15–6



Abb. 15-7

sich dieser große Felsen, umgeben von Wattenmeer. Hier galt es, diese sakrale Wirkung zu verstärken und auf einen geeigneten Moment zu warten. Dass sich zwei Flugzeuge am Himmel kreuzten, war solch ein unplanbarer Augenblick. Ohne das Himmelskreuz wäre das Bild nur halb so interessant gewesen. Mit Rotfilter und Nachbelichtung des Himmels in der Dunkelkammer ist die Wirkung auf dem analog fotografierten Bild verstärkt worden. Das Foto ist mit dem 35-mm-Superweitwinkelobjektiv der Mamiya 645 (entspricht ca. 21 mm Kleinbild) fotografiert.

Die Stimmung dieses Fotos würde man als »mystisch« bezeichnen, und am Ende dieser Zeilen wird man sich klar machen müssen, dass das Wort »mystisch« im ursprünglichen Sinne seiner Bedeutung hier gar nicht unbedingt passt. Vielleicht genügt einfach das Wort »geheimnisvoll«. Gewiss hat die Fotografie Grenzen, die immer im Bereich des Sichtbaren bleiben, aber dennoch ist sie in der Lage, die Welt des Sichtbaren so zu interpretieren, dass Unsichtbares angedeutet wird und existenzielle Fragen zu Grenzbereichen gestellt werden können, wie die Frage nach Gott, nach dem Geheimnis der Zeit oder der Vergänglichkeit. Die Antworten allerdings bleiben, so wie es dem Wesen der Bildsprache entspricht, nie eindimensional oder dogmatisch, sondern vieldeutig und offen.

# 16 Panoramafotografie

Die Kunst guter Panoramafotografie ist es, eine Bildkomposition über die gesamte Breite des Formats auszufüllen oder einem vertikalen Bild ein in sich stabiles Bildgefüge zu verleihen.

Zunächst einmal ein paar grundlegende Gedanken über die verschiedenen Bildformate: Das Querformat unterstreicht in der Regel eine statischere, in sich ruhendere Komposition, es ist in sich stabiler als das Hochformat. Das Hochformat dagegen unterstützt eher dynamische Kompositionen, die labiler sein können. Das eben Gesagte gilt nun in verstärktem Umfang für die jeweiligen Panoramaformate. So ist das Panoramaquerformat von sich aus in höchstem Maße Ausdruck von Ruhe, Stabilität und Statik, und es erzeugt das Gefühl von fast unendlicher Weite. Das Panoramahochformat dagegen erscheint äußerst dynamisch, labil, und es erzeugt das Gefühl von Höhe und Länge.

Dieses Grundwissen um die Wirkung der Formate ist eine Voraussetzung für gute Bildgestaltung. Ein Panoramaquerformat muss natürlich nicht immer zusätzlich zur Formatwirkung statisch gestaltet werden, und bei einem Panoramahochformat kann man auch den Versuch unternehmen, der Wirkung des Formats entgegen Stabilität und Statik hineinzubringen.

Eine weitere Voraussetzung für gute Panoramafotografie ist eine entsprechend sinnvolle Kamera. Ein grundlegender Unterschied zwischen zwei Kamertypen ist der zwischen rotierenden und nicht rotierenden Kameras. Rotierende Kameras zeichnen sich dadurch aus, dass deren Objektiv sich während der Aufnahme halbkreisförmig dreht und so trotz gemäßigter Brennweite einen extremen Bildwinkel erzeugt. Die Mehrzahl der Panoramakameras rotiert allerdings nicht und hat eine starre oder verstellbare Optik, bei manchen Panoramakameras kann man sogar mit verschiedenen Brennweiten arbeiten. Rota-

tionskameras gibt es für Kleinbild- und Rollfilme, die bekanntesten werden von Noblex oder Widelux hergestellt. Sie haben den Vorteil, dass sie den extremen Bildwinkel von 140 Grad abdecken können, aber die Nachteile dieser Kameras sind gravierend: Horizontale Linien werden außerhalb der Mittelachse nicht parallel wiedergegeben, sondern wölben sich zu den Rändern hin mehr oder weniger stark. Bei Landschaftsaufnahmen kann man das in die Gestaltung manchmal mit einbeziehen, aber für klassische Städte- oder Architekturaufnahmen sind diese Kameras eher ungeeignet.

Ich empfehle Panoramakameras für Rollfilme, bei denen man die Brennweite wechseln und shiften kann. Hervorragende Mittelformat-Modelle gibt es von Fuji, Linhof, Cambo, Gilde oder Horseman. Nur sind diese Kameras sehr teuer, kaum unter 6000 Euro zu erhalten. Eine preiswerte und flexible Möglichkeit ist es, sich für eine Mittelformatkamera wie z.B. die Mamiya 645 selber eine Panoramamaske, z.B. aus Holz im Format 22×60, und eine Pappabdeckung mit der gleichen Relation für den Sucher zu basteln. Das funktioniert hervorragend und hat den Vorteil, dass man keine neue Kamera benötigt. Bei der Mamiya 645 z.B. ist das 35-mm-Superweitwinkelobjektiv gut für die Panoramafotografie geeignet, denn es hat einen großen Bildwinkel und erzeugt aber gerade noch keine Wölbungen an den Rändern.

Natürlich kann man auch mit einer hoch auflösenden Digitalkamera arbeiten und die Bilder einfach auf das Panoramaformat zurechtstutzen. Für größere Prints z.B. auf eine Länge von 60 cm und mehr empfiehlt sich allerdings eine Kamera mit Vollformatsensor, wie z.B. die Canon EOS 5D, denn sie ist im für das Panoramaformat nötigen Weitwinkelbereich qualitativ besser als Kameras mit APS-Sensor, bei denen es im extremen Weitwinkelbereich auch mit guten Objektiven leichte Randunschärfen gibt, die sich bei großen Vergrößerungen bemerkbar machen. Will man die Auflösung der Panoramafotos in der digitalen Fotografie noch steigern, so empfiehlt es sich, zwei oder mehr Fotos zu schießen und diese mit dem Werkzeug »Photomerge« von Photoshop zusammenzufügen. Am besten funktioniert dies, wenn man ein Shiftobjektiv vor eine Digitalkamera mit Vollformatsensor setzt, denn so bleibt ein Weitwinkelshiftobjektiv auch ein Weitwinkel. Wie das funktioniert, erkläre ich am Schluss dieses Kapitels.

### **Rotierende Kameras erzeugen Schwünge**

In Wirklichkeit lag die Straße (Abb. 16–1) bis hin zum linken Fünftel des Bildes kerzengerade vor der Kamera. Die Widelux-Rotationskamera macht jedoch einen großen Schwung aus dieser Straße. Dieser Schwung ist jedoch glaubwürdig, da die eigentlich gerade Straße links in eine Kurve mündet. Der Bildeinstiegspunkt liegt bei einem Panoramafoto in der Regel etwas links der vertikalen und etwas oberhalb der horizontalen Symmetrieachse. Bei diesem Foto sind das in etwa die Fenster im ersten Stockwerk des Hauses. Von dort wandert

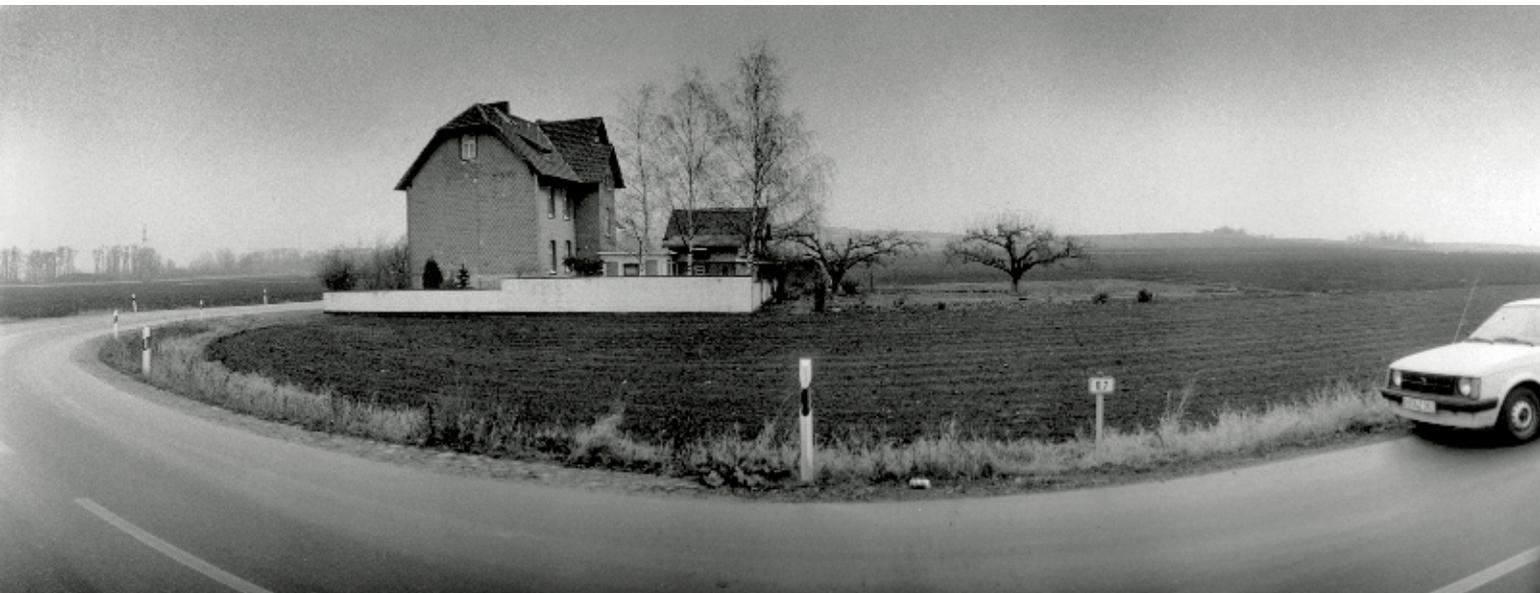


Abb. 16-1

der Blick über die Straße nach rechts zum Auto, das dem Auge entgegenkommt und so den Blick im Bild hält und wieder zurück zum Haus leitet.

Den Horizont muss man bei Rotationskameras allerdings in die Mitte legen, weil er sich sonst auch wölbt. Arbeitet man mit diesen Kameras, so gilt es, die Wölbungen oben und unten bestmöglich für die Bildgestaltung einzusetzen. Auf diesem Bild ist die Gestaltung der an sich recht langweiligen norddeutschen Landschaft insofern interessant, als sich die Straße fast um das etwas einsam in der Landschaft stehende Haus herumzuwölben scheint. Dadurch entsteht eine Dynamik, die dem an sich äußerst statischen Format entgegenwirkt. Im Querformat lässt sich mit den verzeichnenden Rotationskameras durchaus interessant gestalten, für eine Gestaltung im Hochformat, die sich ja in der Regel auf Architektur bezieht, sind sie eher ungeeignet.

### **Gerader Horizont auch im oberen Bereich**

Mit einer Panoramakamera, die eine feste Brennweite und einen nicht ganz so großen Bildwinkel hat (hier 94 Grad), lässt sich der Horizont auch ohne Wölbung über oder unter die Bildmitte legen. Auch dieses Foto (Abb. 16-2), das im großen westlichen Erg in der algerischen Sahara aufgenommen ist, lebt von einem Schwung, aber dieser Schwung der vorderen Sanddüne war wirklich vorhanden und ist nicht (wie beim vorigen Bild) durch eine verzerrende Optik entstanden.

Das Foto lebt besonders von der Weite der Landschaft und dem Eindruck des über das gesamte Querformat gezogenen vorderen Dünenkamms. Mit

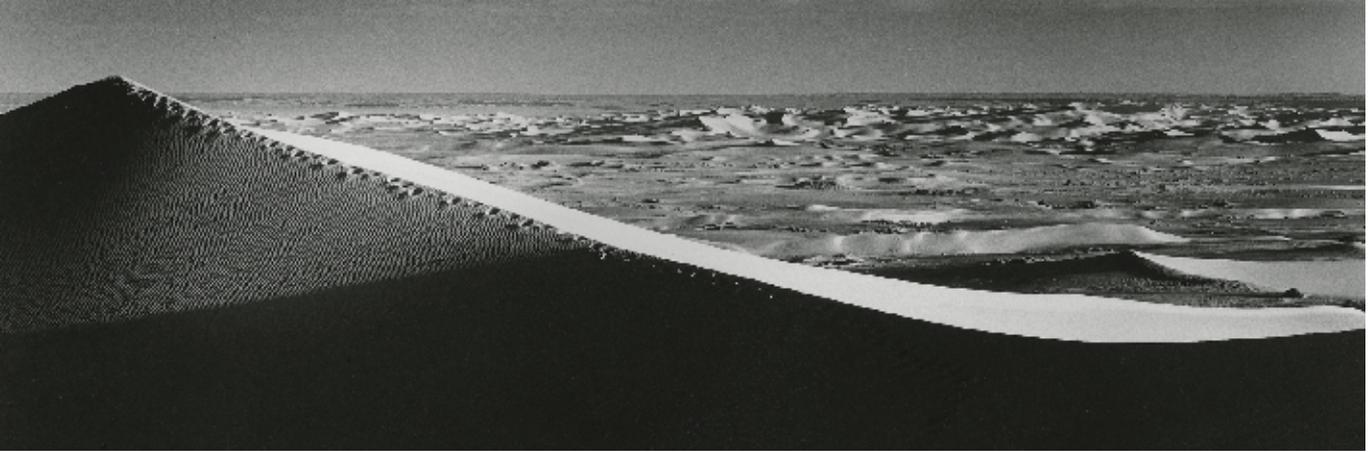


Abb. 16–2

den Schritten der Fußspuren kann das Auge den Kamm entlangwandern und sich die ganze Weite der Landschaft bis zum Horizont erschließen.

Das leichte Seiten- bzw. Gegenlicht sorgt dafür, dass entlang des vorderen Dünenkamms ein kontrastreiches Spiel von Licht und Schatten stattfindet und damit dem Dünenkamm zu einer starken Dominanz verhilft. Das Bild wird durch den Kamm zweigeteilt: Unterhalb des Kamms befindet sich eine große, nur durch wenig Licht unterbrochene schwarze Bildfläche und oberhalb des Kamms eine vielseitig strukturierte Fläche vieler weiterer Dünen. Diese Teilung des Bildes in zwei unterschiedliche Flächen schafft die für das Foto notwendige Bildspannung.

### **Spannungsvolle Komposition auch im Panoramaquerformat**

Auf diesem Foto ist die Bildkomposition so gebaut, dass zwischen dem ehemaligen World Trade Center am linken und dem Schiffskapitän am rechten Bildrand eine starke Bildspannung entsteht. Der horizontale Bildraum wird auf dem



Abb. 16–3

Foto durch viele vertikale Elemente gegliedert: das ehemalige WTC, die vertikalen Fensterleisten des Schiffs, weitere Hochhäuser, Scheibenwischer und den Schiffskapitän. Die mittlere Strebe im Bild bildet die vertikale Symmetrieachse. Von hier aus ergibt sich eine gewisse Klappsymmetrie: Die beiden gewichtigen Elemente des Fotos, das ehemalige WTC und der Kapitän, können in etwa aufeinandergeklappt werden. Auch das ist eine Möglichkeit der Gestaltung von Panoramabildern: den weiten Bildraum des Panoramaformats durch viele Elemente zu gliedern und Bildspannung zu schaffen.

### Die Panoramakamera vertikal nutzen

Berenice Abbot hat es mit ihren New-York-Fotos schon in den dreißiger Jahren vorgemacht, dass man eine Panoramakamera auch vertikal benutzen kann. Horst Hamann hat sich dem angeschlossen und sein Buch »New York Vertical« gemacht. New York ist in der Tat eine Stadt, die die vertikale Anwendung der Panoramakamera geradezu nahelegt.

Ein Bild gestalterisch im Gleichgewicht zu halten, ist die Herausforderung vertikaler Panoramafotografie, denn das Format ist labil und kippt optisch leicht um.

Eine Panoramakamera mit Shiftobjektiv wirkt dieser Labilität des Formats entgegen und schafft eine gewisse Statik. So können, wie auf diesem Foto vom Empire State Building, alle stürzenden Linien begradigt werden. Und dies, obwohl die Architektur am unteren Bildrand beginnt. Beim Shiftobjektiv wird die optische Ebene des Objektivs so weit nach oben verschoben, dass man die Kamera parallel zur Architektur halten kann und so alle stürzenden Linien entfallen. Auf dem Foto geht es natürlich um das Zusammenspiel ähnlicher Architekturformen, der kleinen Kirche und dem großen »Tempel« der Moderne. Dieses Bild bleibt statisch und hat ein relativ stabiles Gleichgewicht. Natürlich verstärkt dieses extreme Format die nach oben strebenden Linien der Architektur in New York. Damit diese Architektur aber nicht steril wirkt, ist das Foto durch Menschen belebt. Ein Schwarzer mit einem bunt bedruckten T-Shirt, der seinen Ellenbogen lässig an einem der New Yorker Zeitungskästen ablegt, unterhält sich mit einer Frau mit Kinderwagen: Eine Szene, die typisch ist für das überaus lebendige und multikulturelle New York.



Abb. 16–4

## Panoramafotografie digital mit Photomerge

Auch bei der Panoramafotografie werden all die genannten analogen Möglichkeiten wahrscheinlich immer mehr durch die digitale Variante abgelöst. Und digital lässt sich inzwischen auch bei Panoramabildern eine hervorragende Bildqualität erzielen. Die erste Möglichkeit ist die, ein mit Superweitwinkelobjektiv fotografiertes Bild einfach auf das Panoramaformat zurechtzuschneiden. Bei einer Kamera mit Vollformatsensor und einer Auflösung von knapp 13 Megapixeln wie z. B. der Canon EOS 5D, mit einer Brennweite von 16 mm oder 17 mm kann solch ein angeschnittenes Panoramafoto bis zu einer Breite von über ein Meter Größe vergrößert werden. Sind die Pixel noch zu groß, können sie über die Bildgröße von Photoshop kleiner gerechnet werden.



Abb. 16-5



Abb. 16-6

Eine professionellere Methode zur Erstellung digitaler Panoramafotos ist das Zusammenfügen mehrerer Bilder mit dem Werkzeug »Photomerge« von Photoshop. Dies ist allerdings ohne Shiftoptik recht schwierig: Fotografiert man genau vom selben Standpunkt drei Fotos, eins nach links, eins mittig und eins nach rechts, und lässt bei allen drei Fotos genügend Schnittmengen, so rechnet Photomerge diese zu einem Foto zusammen. Dies funktioniert einigermaßen, wenn die Objekte sich wie hier (Abb. 16-5) im unendlichen Entfernungsbereich befinden. Aber auch hier hat Photomerge, wie an dem Ausschnitt (Abb. 16-6) zu erkennen ist, nicht ganz sauber gerechnet. Solche kleinen Unsauberkeiten lassen sich in mühevoller Kleinarbeit korrigieren, indem man sich die drei Ebenen anzeigen lässt und sie so verschiebt, dass die drei Bilder optimal ineinanderpassen. Eine andere Möglichkeit ist es, mit Radiergummi und Kopierstempel ganz fein die Übergänge zu retuschieren. Bei diesem Bild ist das noch möglich, hat man aber ein Objekt in unmittelbarer Nähe fotografiert, so ist es, wie bei diesen Goslarer Fachwerkhäusern (Abb. 16-7) fast unmöglich, sie sauber ineinanderzurechnen. Natürlich darf man die drei oder vier Fotos bei solch einem nahen Objekt nicht von einem Standpunkt fotografieren, sondern man muss drei Bilder fotografieren, bei denen die Kamera genau parallel zur Gebäu-



Abb. 16-7

defront steht, d. h., alle Bilder müssen in etwa 10 m Abstand voneinander fotografiert werden. Selbst wenn dies sauber gelingt, entstehen an den Bildrändern jedoch perspektivische Verzerrungen, die nicht genau kompatibel sind, wenn sie ineinandergerechnet werden sollen. Das Ergebnis lässt sehr zu wünschen übrig, wie an dem Ausschnitt (Abb. 16-8) deutlich zu erkennen ist. In einer Feinarbeit, die sehr viel Zeit benötigen würde, ließe sich auch diese Zusammenrechnung von Photoshop CS2 zu einem brauchbaren Bild retuschieren. Mit Photoshop CS3 funktioniert solch eine Zusammenführung aber, wie wir im Schlusskapitel sehen werden, schon wesentlich besser. Davor möchte ich den Leser aber bewahren, deshalb empfehle ich jedem, der öfter Panoramafotos erstellen will, die Verwendung eines Shiftobjektivs! Mit Shiftobjektiv und Photomerge lassen sich professionell Panoramafotos zaubern, die nicht viel Zeit benötigen und eine hervorragende Bildqualität liefern. Der Prozess ist ganz einfach: Man stelle die Kamera auf ein Stativ und drehe das Shiftobjektiv so, dass man nicht vertikal, sondern horizontal shiftet. Nun schraube man das Shiftobjektiv bis zum Anschlag nach links und fotografiere das erste Bild. Dabei ist es wichtig, dass man die Belichtung im ungeschifteten Zustand misst und beide Bilder manuell mit genau denselben Werten belichtet. Nun ist das linke Bild (Abb. 16-9) entstanden, das hier schon über den Modus »Grauwerte« in Schwarzweiß umgewandelt ist. Der zweite Schritt ist jetzt, das Shiftobjektiv einfach um 180 Grad zu drehen und nach rechts auf der horizontalen Achse zu



Abb. 16-8



Abb. 16-9



Abb. 16-10



Abb. 16-11



Abb. 16-12



Abb. 16-13

shiften. Schon ist das zweite Bild (Abb. 16-10) fertig. Diese beiden Bilder setzt Photomerge perfekt zusammen, denn dadurch, dass die Kamera überhaupt nicht bewegt wurde, enthält die Schnittmenge der beiden Fotos keine perspektivischen Verzerrungen. Vollziehen wir einmal alle Schritte nach: Nachdem beide Bilder geöffnet sind, gehen wir einfach über »Datei« zu »Automatisieren«, und dann klicken wir »Photomerge« an (Abb. 16-11). Nun zeigt Photomerge uns die Nummern der beiden geöffneten Dateien, und wir klicken auf ok. Jetzt hat Photomerge beide Bilder zusammengerechnet, und wir sehen,

dass sie in der Höhe ein ganz klein wenig verschoben sind (Abb. 16-12). Kein Problem, denn das Bild lässt sich ja schneiden. Im oberen Bereich funktioniert das auch, unten sollte die Spiegelung des Messeturms jedoch nicht angeschnitten werden, und so bleibt im rechten Bildteil eine kleine Freifläche (Abb. 16-13). Ohne großen Aufwand lässt sich mit dem Kopierstempel das Wasser der Regenpflütze auf die Freifläche kopieren (Abb. 16-14). Obwohl beide Bilder mit genau dem gleichen Belichtungswert fotografiert sind und im RAW-Konverter mit ebenfalls genau denselben Werten bearbeitet wurden, sind an der Schnittstelle der Spiegelung doch unterschiedliche Grauwerte entstanden. Das lässt sich aber sehr leicht mit dem auf einen großen Radius von 198 Pixeln eingestellten Abwedlerwerkzeug bei extrem weicher Kante (Kantenschärfe 0%) wieder ausgleichen (Abb. 16-15). Mit ein paar Mausklicken ist der Helligkeitsunterschied nivelliert, und ein perfektes Panoramabild ist entstanden (Abb. 16-16). Das Bild hat eine Auflösung von 2819 × 7075 Pixeln, was einer Auflösung von knapp 20 Millionen Pixeln entspricht. Auch bei dieser Vorgehensweise ist die Kamera mit Vollformatsensor deutlich im Vorteil, denn ein 28-mm-Shiftobjektiv (hier das Nikon 28 mm Shift an einer Canon EOS 5D) bleibt ein 28-mm-Objektiv, während es bei einer Kamera mit APS-Sensor einer Brennweite von 42 mm entspräche.

Das Foto ist aber nicht nur technisch interessant, es hat auch eine inhaltlich interessante Dimension: Frankfurt am Main ist gewiss die deutsche Stadt, in der die vielen in den letzten 30 Jahren entstandenen Hochhäuser am weitesten in die Moderne weisen. Oft wurde auch recht rücksichtslos alte Bausubstanz vernichtet. Dennoch hat Frankfurt durch den Mut zur Moderne und zu Hochhäusern im Gegensatz zu Städten wie z. B. Hannover ein ganz eigenes modernes Gesicht bekommen, das sich visuell oft mit alter Bausubstanz bricht. Aber gerade diese Brechungen zwischen Gründerzeit und Moderne verleihen Frankfurt einen besonderen Charme. Auf diesem Foto steht die Moderne im linken Bildteil der Gründerzeit und 50er-Jahre-Architektur des Gallusviertels in



Abb. 16-14



Abb. 16-15

der Nähe des Hauptbahnhofs gegenüber. Diese Stadtsilhouette wird in einer großen Regenpfütze gespiegelt, unter der sich schon das Baugrundstück zu einem neuen Riesenprojekt befindet, das die Baulücke zwischen Messe zur Linken und Gallusviertel zur Rechten schließen soll. Auf diesem Foto ahnt man schon den erneuten Umbruch, es kündet im besonderen Maße vom raschen Gesichtswandel moderner Großstädte, die sich zwischen Dubai, Shanghai, New York, Kuala Lumpur oder eben Frankfurt weltweit immer ähnlicher werden, ja häufig auch von westlichen Architekturbüros geplant werden. Die Regenpfütze verleiht dem Foto eine gewisse Ruhe, sie scheint dem Bild eine Atempause im heftigen Umbruch der modernen Zeit einzuhauchen, und gerade diese Atempause, diese Stille, die über dem ganzen Großstadtmoloch liegt, verleiht dem Bild seine besondere Atmosphäre.



Abb. 16-16



## Teil 3



## Kompositionslehre



# 17 Was ist eine Bildkomposition?

So wie in einem Musikstück Töne zueinander in Beziehung stehen und die Komposition ergeben, verhält es sich auch mit einer Bildfläche: Ein Bild ist keineswegs dann gelungen, wenn alles scharf abgebildet ist, sondern entscheidend für die Qualität eines Gemäldes oder einer Fotografie ist die Frage, wie die einzelnen Bildelemente zueinander in Beziehung gesetzt sind. Ein ungeübter Betrachter achtet meist nur auf den Bildinhalt. Jedem Bildinhalt aber liegt eine abstrakte Grundstruktur zugrunde, die darüber entscheidet, ob der Bildinhalt kraftvoll oder spannungslos, chaotisch oder geordnet überkommt, und das ist die Bildkomposition.

Hat ein klassischer Maler, wie z.B. Caspar David Friedrich, seine Bildkomposition dadurch erarbeitet, dass er verschiedene Skizzen zeichnet, auf denen er Möglichkeiten einer Komposition ausprobiert, so müssen wir als Fotografen ganz anders vorgehen: Wir tragen in Gedanken Rahmen mit uns herum, mit denen wir die Wirklichkeit von jedem beliebigen Punkt zu jeder beliebigen Zeit umrahmen können:

große Rahmen (Weitwinkelobjektive), mittlere Rahmen (Normalobjektive) oder kleine Rahmen (Teleobjektive). Nur durch die Auswahl des »Rahmens«, des Standortes und der Zeit komponieren wir unsere Bilder. Und dabei müssen wir unser gesamtes bildnerisches Denken und Können zur Wirkung bringen. Bildsprache hat ihre eigenen Gesetze, ganz anders als die Sprache, die dem logischen Denken unterliegt, Gesetze, die z.T. so alt sind wie die griechische Harmonielehre, und es lohnt sich, diese Gesetze zu kennen, um sie bei der Gestaltung anwenden zu können. Um diese Gesetze soll es in den nächsten Kapiteln gehen.

## Ein Geschehen zu einer Komposition verdichten

Schauen wir uns einmal an, wie man eine recht banale, alltägliche Situation zu einer Bildkomposition verdichtet. Sonntäglicher Wochenmarkt in Teguisse auf der Kanareninsel Lanzarote: eine bildnerisch zunächst chaotisch wirkende Situation (Abb. 17–1), aus der sich schwer ein klar gegliedertes Bild bauen lässt. Im rechten Bildteil greifen die Formen so chaotisch ineinander, dass es sich bei diesem Foto um ein typisches, vollkommen unkomponiertes »Knipsbild« handelt. Außerdem sind viel zu viele Elemente auf dem Bild.



Abb. 17–1



Abb. 17–2



Abb. 17–3

Beim zweiten Versuch wird das Bild durch eine gewisse Symmetrie etwas klarer gegliedert als das erste (Abb. 17–2), die Kamera mit dem 17-mm-Superweitwinkelobjektiv wurde im Gegensatz zum ersten Bild etwas weiter nach links gehalten, so dass das Kreuz in der horizontalen Bildmitte steht und eine Symmetrie andeutet: So ist der linke, schon mit einer Plastikfolie bedeckte Verkaufsstand klappsymmetrisch zum rechten, noch offenen Verkaufsstand. Doch auch dieser Versuch ergibt kein gutes Bild, denn im rechten Bildteil herrscht immer noch viel zu viel Unordnung.

Ein weiterer Versuch, dieses Geschehen zu einer Bildkomposition zu verdichten, könnte es sein, den chaotischen rechten Teil dadurch auszuschalten, dass man die Kamera hochformatig hält (Abb. 17–3). Doch auch dieser Versuch mag nicht wirklich überzeugen. Wieder ist es der rechte Bildteil, der eine klare Komposition torpediert, die Verkaufsfläche ist immer noch zu ungeordnet, die ins Bild hineinragenden Blätter eines Baumes stören, und auch im oberen Bildteil ist es nicht schön, dass die Dachlinie des Hauses nicht parallel zum Bildrand verläuft.

Nun stellt sich die Frage, was an dieser Situation überhaupt interessant ist: Spannend ist gewiss die im Vordergrund befindliche Dekoration auf der weißen Mauer im Zusammenspiel mit der Plastikfolie und dem weißen Haus im Hintergrund.

Ein neuer Versuch, das Geschehen zu ordnen, könnte es also sein, beim Hochformat zu bleiben und das Bild auf das Wesentliche zu reduzieren: die einem Blumentopf ähnliche weiße Mauerdekoration mit Plastikfolie, Hausfassade im Hintergrund, Kreuz und einem vorbeigehenden Passanten (Abb. 17-4). Mit der Brennweite 31 mm des Canon 17-40-mm-Zoomobjektivs ist das Bild deutlich klarer geworden und beginnt, sich in eine Komposition zu betten. Und dennoch ist auch dieses Foto noch nicht perfekt. Jetzt gilt es, auf die Feinheiten zu achten. Störend ist, dass das Gesicht des Passanten in die dunkle rechte Fensterfläche hineinragt und sich somit nicht klar vor dem hellen Hintergrund abzeichnet. Das Foto ist eine Millisekunde zu spät geschossen. Außerdem stört noch der Kinderwagen zur Rechten des Mannes.

Bleibt ein letzter Versuch (Abb. 17-5): Der Ausschnitt ist der gleiche, aber der vorbeigehende Junge befindet sich genau an der richtigen Stelle und ist im richtigen Moment fotografiert, denn sein rechtes Bein setzt gerade auf, bevor das linke abhebt. Mit diesem Schuss lässt sich das endgültige Bild herstellen: Hier stören nur noch der angeschnittene Kinderwagen und die durch das Weitwinkel und die leicht nach unten gehaltene Kamera perspektivisch verzerrten Fenster. Diese kleinen Schwächen lassen sich aber leicht mit dem Verzerrungsfilter, der Option »Blendenkorrektur« und der dort zu findenden Shiftfunktion von Photoshop beheben.



Abb. 17-4



Abb. 17-5

Im Nu sind die stürzenden Linien geradegerichtet und der störende Kinderwagen ist abgeschnitten (Abb. 17-6). Jetzt ist die Komposition perfekt, und das Bild ist auf wenige, dafür aber ganz klar gegliederte Elemente reduziert. Das Foto beschreibt eine banale, alltägliche Situation, die grafisch und komposito-

risch interessant und ausgewogen in ein Bild gefasst ist. Das Foto würde so unter den Begriff »Streetphotography« passen. An dieser Reihe ist gewiss erkennbar, wie schwierig es sein kann, die fast immer ungeordnete Wirklichkeit in eine klar gegliederte Bildkomposition zu verdichten.

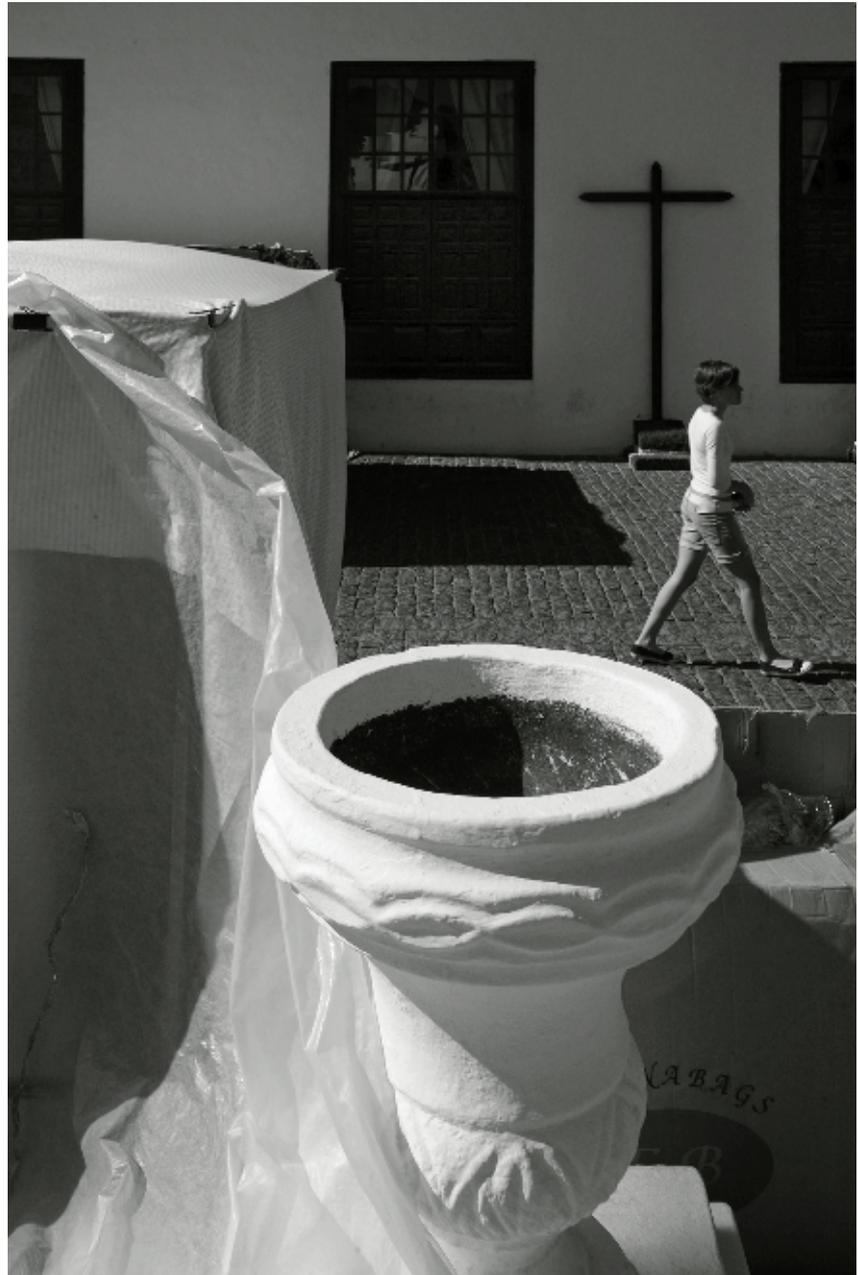


Abb. 17-6

## Landschaft ist geduldiger

Eine interessante Landschaft ist gewiss einfacher in eine Bildkomposition zu fassen als eine quirlige Großstadt, und dennoch, auch eine Landschaft will genauestens komponiert sein. Ein gutes Foto kann nicht mal soeben nebenbei im Vorbeigehen geschossen werden, sondern bedarf genauester Betrachtung und viel Zeit. Die wilde zerklüftete Landschaft der Vulkaninsel Lanzarote z. B. mag in der Wirklichkeit fast an jeder Stelle zu beeindrucken, lässt sich aber keineswegs an jeder Stelle zu einer gelungenen Bildkomposition verdichten. Die Landschaft zeichnet sich durch schroffe Gesteinsformationen, Weite und überall herausragende vereinzelt Vulkane aus. Will man die Landschaft mit einem Weitwinkelobjektiv fotografisch gestalten, so ergibt sich eine große Vordergrundfläche und eine große Himmelsfläche, die interessante Formen aufweisen müssen, um auf der Bildfläche eine dichte Komposition zu ergeben. Erlebt man in der Wirklichkeit die dreidimensionale Weite der Landschaft und lässt sich davon beeindrucken, so darf man nicht vergessen, dass dieser unmittelbare dreidimensionale räumliche Eindruck auf dem Bild verschwindet. Das Bild ist nur eine zweidimensionale Fläche, und die will als Fläche gestaltet werden. Auf dem ersten Bild (Abb. 17-7) ist dieser Versuch noch nicht ganz geglückt. Zwar ist der Himmel durch einen interessanten Kondensstreifen diagonal gegliedert, aber die große Fläche des Vordergrunds ist noch nicht interessant genug gestaltet. Auf dem digitalen Display hat man den Vorteil, dies schon deutlich zu erkennen, denn das Display ist auch eine zweidimensionale Fläche. Hat man solch ein Foto geschossen und ist ehrlich zu sich selbst, so kann man noch nicht zufrieden sein. Man muss weitersuchen und wird oft feststellen, dass die Grundlage für eine perfekte Komposition gar nicht so weit entfernt liegt. So auch hier: Dieses Bild (Abb. 17-8) ist viel kraftvoller als das vorige, und dies nur, weil sich im Vordergrund eine markante, kontrastreiche Gesteinsformation befindet, die an einen geöffneten Mund mit Zähnen erinnert. Außerdem verläuft der Schatten dieser Formation genau im selben Winkel wie der Himmelsstreifen und bildet somit ein Pendant. Es entsteht eine starke Bildspannung zwischen diesen beiden Elementen. Das digitale Foto ist mit Brennweite 26 mm des Canon 17-40-mm-Objektivs mit der Canon EOS 5D entstanden. An diesem diesigen Tag war es nicht ganz einfach, ein kontrastreiches Schwarzweißfoto, besonders im Himmel, entstehen zu lassen. So war es nötig, den Polfilter in Kreuzstellung zu bringen und das Bild hinterher mit einem hohen Anteil des Rotkanals des Kanalmixers von Photoshop in Graustufen umzuwandeln. Nun ist auch ein



Abb. 17-7



Abb. 17-8

knackiger Kontrast zwischen dunklem Himmel und hellem Himmelsstreifen entstanden. Die beiden Bilder zeigen den Unterschied zwischen einem nicht ausreichend komponierten Bild und einer stimmigen Bildkomposition.



Abb. 17-9



Abb. 17-10

### Feinheiten führen zur Perfektion

Aber selbst wenn eine recht gute Komposition geglückt ist, lässt sich diese oft noch durch ein paar Feinheiten steigern. Bei diesem Bild von der Palme in einer Landschaft, ebenfalls auf Lanzarote fotografiert, ist die Bildkomposition schon recht in Ordnung (Abb. 17-9). Dennoch fehlt ihr das gewisse Etwas. Auch damit sollte man sich noch nicht zufriedengeben. Geht man nur ein paar Schritte weiter nach rechts, wird der Unterschied deutlich: Nun befindet sich die Palme im linken Bildteil, und nach rechts hin wird die Terrassenlandschaft noch interessanter, vor allem aber hat der Himmel eine viel bessere Wolkenformation als auf dem anderen Bild. Lief auf dem vorigen Bild die Trennungslinie von Licht und Schatten parallel zum unteren Bildrand, so läuft die gleiche Linie auf diesem Bild (Abb. 17-10) leicht schräg nach oben und stößt auf eine andere Linie, die entgegengesetzt schräg verläuft. Diese beiden Schrägen verleihen dem Bild zusätzliche Dynamik. Insgesamt hat dieses Foto wirklich »Atmosphäre« und lässt den Blick über die Weite dieser ungewöhnlichen Terrassenlandschaft schweifen, während das andere Bild nur eine durchschnittliche Landschaftsaufnahme ist. Beide Bilder sind mit 25-mm-Weitwinkeloptik digital fotografiert. Der Polfilter stand in Kreuzstellung, und beide Bilder sind mit einem über 80%igen Anteil des Rotkanals von Photoshop in Graustufen umgewandelt. So ist in etwa die Wirkung entstanden, als hätte man analog einen Rotfilter eingesetzt. Bei dem großen Foto ist der Mitteltonkontrast noch erhöht, der Himmel ist mit dem Nachbelichterwerkzeug um ca. 30% nachbelichtet, die Schattenpartien im Vordergrund sind dagegen mit dem Abwedlerwerkzeug von Photoshop um ca. 20% abgewedelt. Gerade dieses Bild ist wieder ein Beispiel dafür, dass sich in der digitalen Dunkelkammer perfekter abwedeln und nachbelichten lässt, denn diese Prozedur hinterlässt überhaupt keine Spuren. In der analogen Dunkelkammer müsste man schon ein perfekter Schattenbildner sein oder gute Schablonen haben, um bei solch einem Bild keine Spuren zu hinterlassen.

## Ein Bild auf den Punkt bringen

Bei dieser kleinen Bildreihe ging es darum, das Zusammenspiel der von César Manrique ganz stark beeinflussten typischen weißgetünchten Architektur auf Lanzarote mit den überall aufragenden dunklen Vulkanbergen auf den Punkt zu bringen. Es zeigt sich ganz deutlich: Je konzentrierter, umso besser. Das erste Bild (Abb. 17–11) ist gewiss ein ganz gutes Urlaubsbild, aber es ist trotz des Versuchs, Häuser und Landschaft in eine Bildkomposition zu betten, zu ungeordnet und enthält noch zu viele Bildelemente, um wirklich kraftvoll zu sein. Das Haus im Vordergrund hat eine zu wenig markante Form, ist ein recht uninteressanter Flachbau. Also gilt es, weiterzusuchen, und wie so oft liegt die Lösung gerade mal 20 m weiter rechts.

Hier findet sich ein Haus mit spitzem Dach, das eine markantere Form hat. Mit Brennweite 154 mm des 70–200-mm-Objektivs von Canon ergibt sich eine kompositorisch schöne Verschmelzung von Architektur und Landschaft (Abb. 17–12). Bei Blende 9 reicht die Schärfentiefe noch aus, um beide Bildelemente in den Schärfenbereich zu tauchen. Nun gilt es nur noch, das richtige Licht abzuwarten. Auf dieser kleinen Aufnahme ist die obere Hälfte des Vulkans im Dunkeln. Ganz wenig stört noch die dunkle Fensterfläche rechts unten im Bild. Wie wir später noch genau sehen werden, ziehen besonders starke Kontrastpunkte den Blick auf sich. Das Fenster rechts unten ist der größte dunkle Punkt im Bild und lenkt den Blick in diese für das Bildgeschehen unwichtige Ecke. Daher ist es besser, ein paar Meter nach links zu gehen und dafür zu sorgen, dass diese dunkle Fläche aus dem Bild verschwindet. Auf dem jetzt entstandenen Bild (Abb. 17–13) ist die Perspektive perfekt, und mit ein wenig Geduld lässt sich ein Moment einfangen, in dem das Licht ebenfalls perfekt ist: Ein Lichtspot senkt sich nur in die Spitze des Vulkans hinein. Zwischen weißem Haus und Vulkanspitze bleibt eine dunkle Bildfläche, so entsteht eine zusätzliche Bildspannung zwischen weißgetünchtem Haus, dem dunklen Teil des Vulkans und seiner hellen Spitze. Außerdem zeichnet sich die Antenne vor der dunklen Vulkanfläche deutlich ab und bildet einen Verweis in die Moderne in dieser orientalisch anmutenden Szene. Das Bild ist digital fotografiert und über den Kanalmixer mit 80% Rotanteil und 20% Blauanteil in Graustufen umgewandelt.



Abb. 17–11



Abb. 17–12



Abb. 17-13

Anhand dieser Bildreihen ist deutlich geworden, was es bedeutet, Elemente der Wirklichkeit zu einer Bildkomposition zu verdichten. Gerade wenn man digital fotografiert, lassen sich, ähnlich wie in der Malerei, Skizzenbilder anfertigen, die man auf dem Display kontrolliert. Man kann sich dann mit Leichtigkeit anhand mehrerer Skizzenbilder zu einer perfekten Komposition vortasten. Die digitale Fotografie muss also nicht bedeuten, dass man schlampiger und unsorgfältiger, dafür aber viel mehr fotografiert, wie manche Kritiker ihr unterstellen, sondern sie kann im Gegenteil dazu führen, dass man verschwenderischer mit Bildskizzen umgeht, um sich damit besonders sorgfältig an eine wirklich perfekte Bildkomposition heranzutasten.

## 18 Der »Goldene Schnitt und das Elementargerüst«

Gute Bildgestaltung heißt, die Bildelemente so aufzuteilen, dass das Auge gleichzeitig Harmonie und Bildspannung, also keine Langeweile empfindet. Was das bedeutet, war schon den alten Griechen in ihrer Harmonielehre bekannt.

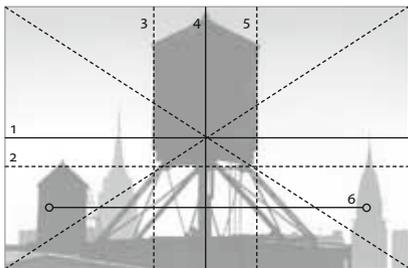
Mathematisch betrachtet bedeutet der Goldene Schnitt die Teilung einer Strecke in zwei Teile, deren größerer Teil sich zum kleineren genauso verhält wie die gesamte Strecke zum größeren Teil. Das entspricht de facto einem Verhältnis von 1:1,618. Auch wenn sich das heutige DIN-Format nicht mehr nach den Proportionen des Goldenen Schnitts richtet, so ist er für die Aufteilung von Flächen innerhalb eines Bildes immer noch relevant. Man nennt die Linien, die ein Bild im Goldenen Schnitt, also einem ungefähren Verhältnis von 5:8, aufteilen, auch »harmonische Teilungslinien«.

Eine solche Aufteilung empfindet das Auge als besonders angenehm, weil es gern zwischen unterschiedlichen Größenverhältnissen hin- und herpendelt, gleichzeitig aber auch Harmonie liebt. Diese Ausgewogenheit zwischen Bildspannung und harmonischer Proportion ist im Goldenen Schnitt gegeben.

Teilt man ein Bildformat in die beiden Symmetrieachsen, die beiden senkrechten und waagerechten harmonischen Teilungslinien und nimmt noch die beiden Bilddiagonalen hinzu, so erhält man das sogenannte »Elementargerüst«. Ein Foto, das zu streng daran orientiert ist, wirkt allerdings starr. Wenn sich aber einzelne Elemente des Fotos an Teilen dieses »Elementargerüsts« orientieren, so hilft das in der Regel einem klaren, gut strukturierten Bildeindruck.

Wichtig zu wissen ist aber, dass die von mir erklärten Bildregeln Grundgesetze der menschlichen Wahrnehmung widerspiegeln. Kein Leser sollte des-

halb bei der Aufnahme versuchen, diese Regeln krampfhaft anzuwenden, denn jeder trägt sie sowieso in sich. Sie drücken das Harmonieempfinden des westlichen Menschen aus. Vermutlich hat ein chinesischer Bildbetrachter ein anderes Bildempfinden, denn er liest beispielsweise Bilder nicht, wie ein westlicher Betrachter, von links nach rechts. Man sollte Bilder m.E. eher aus der Intuition heraus gestalten. Das Ziel dieses und der folgenden Kapitel ist es, durch Analyse verschiedener Bildgesetze den Blick für Bilder, auch bei der Aufnahme, erheblich zu schärfen, aber keine starre »Gebrauchsanweisung« für Bildgestaltung zu schaffen. Es ist gut, die im Folgenden erklärten bildnerischen Gesetze zu kennen, um fähig zu sein, die eigenen Bilder zu analysieren und dadurch ein noch stärkeres bildnerisches Denken beim Fotografieren zu entwickeln. Es ist aber so wie bei allen akademischen Regeln: Es ist wunderbar, sie zu beherrschen; wenn man sie beherrscht, darf man sich aber auch wieder von ihnen befreien. Dies geschieht allerdings mit einem anderen Bewusstsein als vor der Verinnerlichung der bildnerischen Gesetze.



- 1 horizontale Symmetrieachse
- 2 untere horizontale harmonische Teilungslinie
- 3 linke vertikale harmonische Teilungslinie
- 4 senkrechte Symmetrieachse
- 5 rechte vertikale harmonische Teilungslinie
- 6 optische Pendants



Abb. 18-1

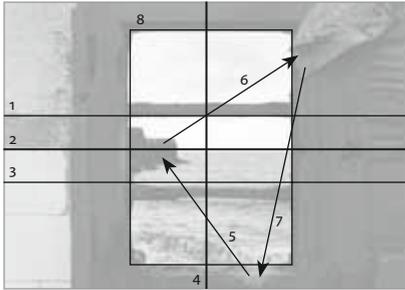
### New Yorker Wassertank

Will man ein Bild mit dem Goldenen Schnitt gestalten, so reicht es auch, wenn man einige Bildelemente nur teilweise oder grob daran orientiert. Dieses Foto ist mittig und axialsymmetrisch komponiert. Die vertikale Symmetrieachse verläuft genau durch die Mitte des Wassertanks, die beiden seitlichen Begrenzungen des Tanks sind ziemlich identisch mit den beiden senkrechten harmonischen Teilungslinien. Da es sich um eine Gegenlichtaufnahme handelt, erscheint der Wassertank pechschwarz und wirkt so besonders dominant. Auch

die diagonalen Halterungen des Tanks sind klappsymmetrisch zueinander. Die Spitze des Chrysler Buildings rechts ist ebenfalls symmetrisch zum linken, kleineren Wassertank. Nur das Empire State Building bricht diese Symmetrie und sorgt dafür, dass sich auch ungleiche Größenverhältnisse in diesem Bild finden. Ohne diese New Yorker Gebäudespitze wäre das Bild in seiner symmetrischen Gestaltung zu starr. Das lässt sich leicht feststellen, wenn man die Spitze einmal mit dem Finger verdeckt. In der Waagerechten verläuft die untere Kante des Wassertanks in etwa entlang der unteren horizontalen harmonischen Teilungslinie. Das grafische Bild ist mit dem 200-mm-Teleobjektiv analog aufgenommen und entfaltet gerade durch seine einfache Gestaltung viel Kraft.



Abb. 18-2



- 1 obere horizontale harmonische Teilungslinie
- 2 horizontale Symmetrieachse
- 3 untere horizontale harmonische Teilungslinie
- 4 vertikale Symmetrieachse
- 5–7 optisches Dreieck
- 8 perspektivischer Rahmen

## Welle kommt zum Fenster herein

Bei diesem Foto (Abb. 18–2) sind drei Elemente sehr stark am Elementargerüst bzw. am Goldenen Schnitt orientiert: Die beiden Fensterbalken verlaufen genau durch die obere und untere waagerechte harmonische Teilungslinie und der Horizont durch die waagerechte Symmetrieachse. Angedeutet ist aber auch die aufsteigende Diagonale durch die Zeitung rechts oben.

Das Bild ist also streng gegliedert und wirkt recht statisch. Ein weiteres Gestaltungsmerkmal ist der sogenannte perspektivische Rahmen, das »Bild im Bild«, sprich, das Fenster als zweiter Bildrahmen. Schon in der klassischen Malerei wurde der perspektivische Rahmen gern als ein Stilmittel benutzt, das den Blick des Betrachters stufenförmig konzentriert. Der besondere Reiz dieses Fotos liegt natürlich darin, dass sich die Struktur der Welle mit der Struktur des Lappens verbindet und so der Eindruck entsteht, als breche die Welle zum Fenster herein. Dadurch wirkt die Atmosphäre surreal, ja sogar leicht bedrohlich. In der Traumdeutung symbolisieren Wellen auch Emotionen. Hier zeigt sich, wie stark die Fotografie in der Lage ist, zwei Räumlichkeiten auf einer Bildfläche zu verschmelzen, die eigentlich weit voneinander entfernt liegen und in der Wirklichkeit wenig miteinander zu tun haben. Das 50-mm-Objektiv des analog fotografierten Bilds hat bei Blende 16 für die nötige Schärfentiefe gesorgt.

## Axialsymmetrie einer modernen Architektur

Dieses digital fotografierte Bild (Abb. 18–3) ist streng viergeteilt. Die Fensterbalken würden genau durch die senkrechte und waagerechte Symmetrieachse laufen, wenn das Bild nach unten hin unterhalb des unteren Fensterbalkens nicht eine kleinere Verlängerung erfahren hätte. Die schafft zusätzliche Bildspannung, weil sie das Bild ein wenig aus der ganz strengen Gliederung durch das Elementargerüst heraushebt. Denkt man sich diese Verlängerung nach unten aber weg (und so nimmt man das eigentliche Bild wahr), so wären senkrechte und waagerechte Symmetrieachse genau durch die sich kreuzenden Fensterrahmen beschrieben. Eine darunter verlaufende dunkle Linie beschrieb dann genau die untere horizontale harmonische Teilungslinie, eine etwas schmalere Linie oberhalb der Symmetrieachse verläuft zwar nicht durch das ganze Bild, deutet aber sehr deutlich die obere horizontale harmonische Teilungslinie an. Und schließlich steht der linke im Bild befindliche Mensch so, dass er die linke vertikale harmonische Teilungslinie andeutet. Diese strenge klare Gliederung auf dem Bild entsprach auch der Strenge dieses modernen Gebäudes in Eschborn bei Frankfurt. Die strengen symmetrischen Formen wären auf dem Bild allerdings erstarrt, wenn nicht die Silhouetten der beiden Menschen und die Spiegelung eines gegenüberliegenden Baums dem zu strengen Bildgeschehen organische Formen entgegensetzen würden. Die Aufnahme ist mit einer Nikon D70s und einem 200-mm-Objektiv fotografiert, das allerdings aufgrund der Brennweitenverlängerung zu einer 300-mm-Brenn-



Abb. 18-3

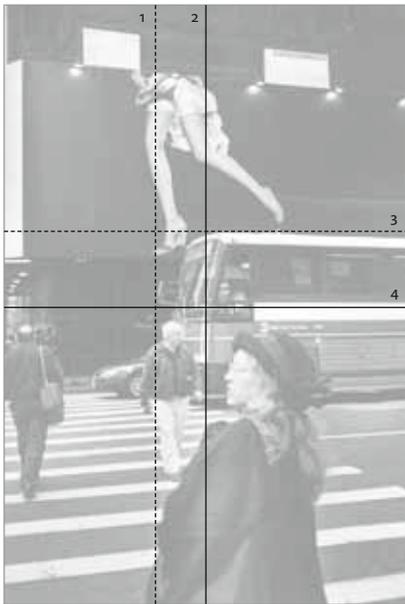
weite wurde. Die Umsetzung über den Modus »Graustufen« war recht einfach. Über das Werkzeug »Tiefen/Lichter« musste nur der Mitteltonkontrast ein wenig gesteigert werden.

### **Straßenszene New York**

Aber auch eine unruhige, komplexere Bildsituation (Abb. 18-4) in einer bewegten Großstadt wie New York lässt sich durch den Goldenen Schnitt gliedern und damit klarer ordnen: Zwei Frauenbeine scheinen auf dem Dach eines Busses spazierenzugehen, drei Menschen gehen über einen Zebrastreifen, eine alltägliche Situation. Wichtig war es, dass die Frau im Vordergrund zur Seite schaut und ihr Gesicht somit zu erkennen ist.

Ein Mann kommt ihr entgegen und schaut ebenfalls zur Seite, beide nehmen sich nicht wahr – eine typische Großstadtszene. Wo aber ist der Goldene Schnitt? Nun, das rechte Bein der Frau auf der Werbetafel (im Bild links) beschreibt mit dem Mann darunter und dem linken Arm der Frau im Vordergrund recht genau die linke vertikale harmonische Teilungslinie. Der weiße Streifen unter den Fenstern des Busses entspricht der waagerechten Symme-

trieachse, und der Streifen des Busdachs darüber liegt recht genau auf der oberen horizontalen harmonischen Teilungslinie. Das Foto ist also viel klarer gegliedert, als man auf den ersten Blick glauben mag. Es spielt mit der Omnipräsenz von überdimensionierter Werbung, die sich überall ins Alltagsgeschehen hineinschleicht, aber oft doch nicht die Beachtung findet, die ihr aufgrund ihrer Größe eigentlich zukommen müsste. Das Foto ist mit dem 28-mm-Objektiv ebenfalls analog aufgenommen.



- 1 linke vertikale harmonische Teilungslinie
- 2 vertikale Symmetrieachse
- 3 obere horizontale harmonische Teilungslinie
- 4 horizontale Symmetrieachse



Abb. 18-4

# 19 Dreieckskomposition

Die Dreieckskomposition ist eine der bekanntesten klassischen Kompositionsmöglichkeiten. In der Regel wirkt sie sehr statisch, man kann sie aber auch für eine dynamische Bildgestaltung nutzen.

Der bekannte Maler Caspar David Friedrich hat seine Bildkompositionen oft mit Zirkel und Geodreieck erarbeitet. Er benutzte in seinen Gemälden besonders häufig die Dreieckskomposition. Oft hat er in seinen magischen Himmelspartien die Wolken in Form eines Dreiecks angeordnet. Das Dreieck ist ein in sich harmonisches Gebilde. Besonders gleichschenklige oder gleichseitige Dreiecke erzeugen optische Harmonie. In der älteren Architektur z.B. wurden spitze Dächer oft so gebaut, dass ihre Winkel genau gleich waren, also ein gleichseitiges Dreieck bildeten. Für die Fotografie gelten die gleichen Bildgesetze wie für die klassische Malerei, nur muss ein Fotograf all das, was er komponieren möchte, in der Wirklichkeit vorfinden, er muss also in diesem Fall die Wirklichkeit auf sogenannte »optische Dreiecke« abklopfen. Dabei kann das Dreieck deutlich zu sehen oder auch nur angedeutet sein. Das optische Dreieck in einem Bild hat ähnlich wie der Goldene Schnitt eine sehr ordnende, harmonisierende Funktion. Es kann auch zu statisch bis starr wirken. Da die moderne Bildsprache eher Dynamik liebt, die sich z.B. oft in Bewegungsunschärfen ausdrückt, kann man das optische Dreieck auch für dynamische Kompositionen einsetzen.

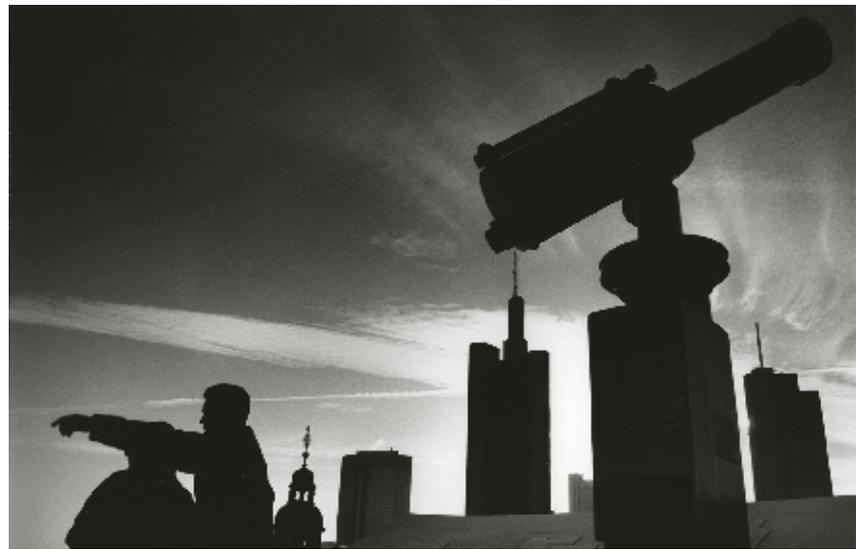
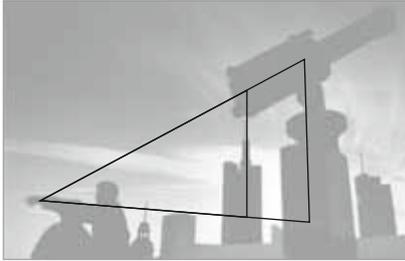


Abb. 19-1

### Dynamisches Dreieck

Dieses Foto (Abb. 19-1) ist typisch für die moderne Bildsprache besonders im Fotojournalismus, und es zeigt, dass sich mit Hilfe der Dreieckskomposition auch dynamische Bilder gestalten lassen. Was macht eine dynamische Komposition aus? Solche Bildgestaltungen leben von schrägen oder diagonalen Linien und besonders davon, dass Bewegung suggeriert wird. Nicht umsonst arbeitet die moderne Fotografie so oft mit Bewegungsunschärfe, was aber fast schon zu einer Mode geworden ist. Auf diesem Bild entsteht die Dynamik durch zwei entgegengesetzte Bewegungen, die beide aus dem Bild herausführen: Zum einen weist der Arm des Mannes nach links aus dem Bild, und zum anderen will das mächtige Fernrohr das Auge des Betrachters nach rechts aus dem Bild führen. Zwischen beiden Bewegungen entsteht eine besonders starke Bildspannung. Hinzu kommt, dass das Fernrohr von der Form mit dem Commerzbank-Hochhaus in Frankfurt korrespondiert. Hier sieht man, dass ein optisches Dreieck nur angedeutet sein muss: Der Arm des Mannes deutet die Basis des Dreiecks an, die sich bis zum Sockel des Fernrohrs verlängert. Dieser Sockel bildet die zweite Seite des Dreiecks, und die dritte beschreibt das Fernrohr, nach links unten als gedachte Linie verlängert bis zur Fingerspitze des Mannes. Bei einem etwas kleineren Dreieck gilt dieselbe gedachte Linie, aber der rechte Schenkel ist das Hochhaus. Gegenläufig zu der Dynamik erzeugenden aufsteigenden Diagonalen ist ein Wolkenstreifen im Himmel parallel zum Arm des Mannes. Die Komposition hätte einen Großteil ihrer Spannung verloren, wenn der Mann nicht gerade seinen Arm gehoben hätte. Die Aufnahme ist mit dem 20-mm-Weitwinkelobjektiv analog aufgenommen, einem Objektiv, das durch seine perspektivischen Verzerrungen und seine große Schärfentiefe besonders für dynamische Kompositionen geeignet ist.



Abb. 19-2

### **Dreiecke greifen ineinander**

Waren die optischen Dreiecke auf dem vorigen Bild nur angedeutet, so sind sie hier »ausgeschrieben«. Zunächst springt ein Dreieck ins Auge, das von einer schrägen Strebe im Fenster, deren Schatten und der Oberkante des Bildes gebildet wird. Links im Bild lässt eine dunkle Fläche zusammen mit dem linken Bildrand ein weiteres Dreieck entstehen. Die nach oben verlaufende Schräge dieser dunklen Fläche bildet mit dem Schatten des erstgenannten Dreiecks und dem linken Geländer ein neues Dreieck. Diese Dreiecke lassen sich aber auch in weitere, kleinere Dreiecke zerlegen. Die vielen Schrägen im Bild lassen ebenfalls Dynamik entstehen, die optischen Dreiecke ordnen jedoch das Geschehen. Die Lamellen der Jalousie und deren Schatten bilden eine interessante grafische Struktur. Aber auch dieses gesamte architektonische Gebilde

wäre ohne die Frau und deren Schatten nur halb so viel wert. Der Mensch eingebettet in Architektur ist das Thema des Bildes. Dabei hat die Szene fast schon ein bisschen Hitchcock-Atmosphäre, aber gerade das macht den Reiz aus. Die Aufnahme ist digital mit einem 12-mm-Weitwinkel an einer Nikon D70s fotografiert, entspricht also einer Aufnahme mit 18-mm-Objektiv. Wichtig war es, darauf zu achten, dass die Lichtpartien in der Sonnenreflexion nicht ihre Zeichnung verlieren. Damit das nicht geschieht, wurde die Aufnahme um eineinhalb Blenden unterbelichtet und die Schattenpartien mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« von Photoshop leicht wieder aufgehellt.

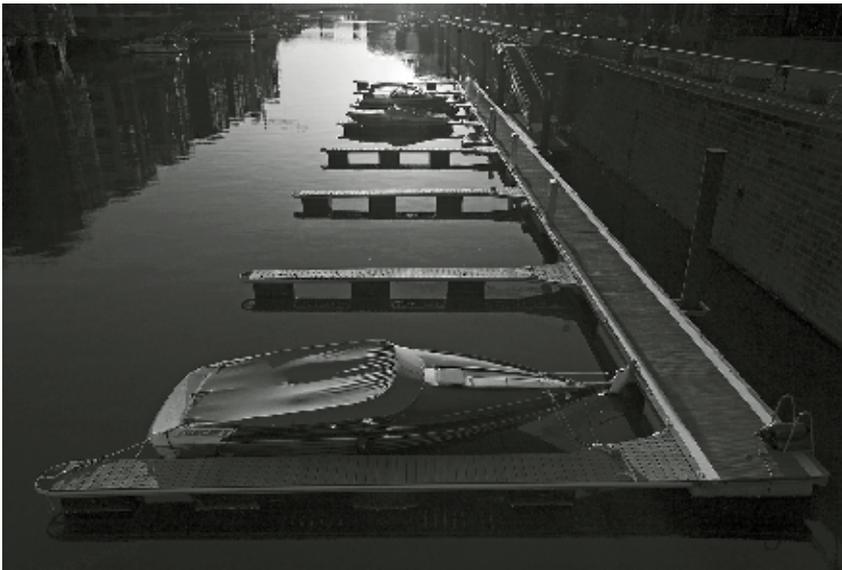


Abb. 19–3

### Zentrales Dreieck

Im klassischen Sinne gilt eine Dreieckskomposition eher als statisch, und so sollen nach den beiden dynamischen Beispielen auch zwei eher statische an die Reihe kommen. Auf diesem Bild (Abb. 19–3) eines neu gebauten Bootsanlegers im Westhafen von Frankfurt bildet die Fluchtperspektive das optische Dreieck. Das mit 29 mm Brennweite des Vollformatsensors der Canon EOS 5D fotografierte Bild ist sehr statisch gebaut, denn das vom Bootssteg gebildete optische Dreieck erstreckt sich über die gesamte Bildfläche, d. h., die Basis des Dreiecks zieht sich von links unten nach rechts unten, und die Spitze

befindet sich im Fluchtpunkt am oberen Bildrand in der Bildmitte. Durch die drei mittleren Stege bekommt das Foto auch eine grafische Wirkung. Die Atmosphäre des Bildes entsteht durch das Gegenlicht der untergehenden Sonne. Auch dieses Bild musste leicht unterbelichtet werden, damit die Lichtreflexionen der untergehenden Sonne im Wasser nicht ausbrennen. Die Schattenpartien vor allem im rechten Bildteil wurden mit Photoshop um ca. 20% abgewandelt, damit die Zeichnung noch deutlich zu sehen ist.

### Steinzwiebel

Ein besonderer Stein ist der Inhalt dieses Fotos (Abb. 19–4). Aber auch hier ist die Atmosphäre sehr wichtig, und die wird vor allem durch den dunklen Himmel mit seinem Himmelsstreifen am rechten Bildrand geprägt. Der sorgt auch dafür, dass sich neben dem dreiecksförmigen Stein ein weiteres gedachtes

optisches Dreieck ergibt. Die Basis dieses Dreiecks ist die obere Bildkante, Schenkel 1 ist der Kondensstreifen rechts, und Schenkel 2 ist die Linie des Berges in Kombination mit einem weiteren Kondensstreifen links. Die beiden Schenkel senken sich in den Stein hinein, weil das Auge sie in Gedanken bis zu ihrem Schnittpunkt im unteren Teil des Steins verlängert. Bei diesem interessanten, zwiebelartigen Stein auf Lanzarote war das zu tun, was Feininger die »Untersuchung des Objekts« nannte, d.h., es galt einmal um den Stein herumzugehen und ihn aus allen Perspektiven sorgfältig zu betrachten. Dabei war die Möglichkeit, den Himmelsstreifen mit in die Komposition einzubeziehen, die interessanteste. Da der Tag etwas diesig war, war es sinnvoll, einen Polfilter in Kreuzstellung vor das 17-mm-Extremweitwinkelobjektiv der Digitalkamera mit Vollformatsensor zu setzen. Nun wurde das Farbfoto schön kontrastreich, und eine Umwandlung in Schwarzweiß über einen 95%igen Anteil des Rotkanals tat den Rest zu einem mystisch wirkenden schwarzen Himmel.

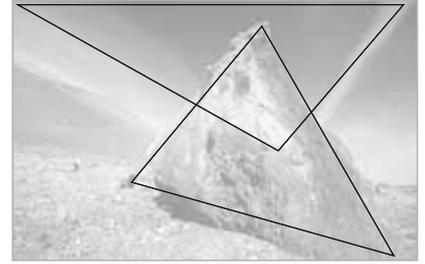


Abb. 19-4



## 20 Bildrhythmik – wiederkehrende Bildelemente

Wie die Musik können auch Bilder stark von einem Rhythmus geprägt sein. Um Rhythmus in ein Bild zu bringen, ist es wichtig, den Bildinhalt zu abstrahieren und die Formensprache so zu beherrschen, dass man wie auf einem Klavier mit ihr spielen kann.

Eigentlich kennt man ihn aus der Musik, den Begriff Rhythmus: Man assoziiert die Taktschläge, die den Rhythmus angeben. Rhythmus bedeutet aber allgemein so etwas wie die stetige Wiederkehr von Ähnlichem, damit können z. B. auch die Jahreszeiten gemeint sein. Wiederkehr von Ähnlichem muss aber nicht nur auf die Zeit bezogen sein, sondern auch der Raum einer Bildfläche kann durch Rhythmus strukturiert werden. Handelt es sich bei der Musik um die Grundstruktur der Zeiteinteilung, so ist Rhythmus im Bild die Grundstruktur der Raumaufteilung durch die Elemente. Die vier hier ausgewählten Bilder leben sehr stark von der Bildrhythmik und sind minimalistisch gestaltet, d. h. mit sehr wenigen Elementen. Aber gerade die stetige Wiederholung weniger Elemente verleiht ihnen ihre Kraft. Manche modernen Musikstücke, z. B. im Techno, leben ebenfalls von der stetigen Wiederholung einer musikalischen Grundform. Auch manche afrikanischen Trommelrhythmen werden bei Ritualen ständig wiederholt und sollen einen Trancezustand herbeiführen. Natürlich bedarf es bei solch einer stetigen Wiederholung von Formen, sei es in der Musik oder auf Bildern, eines Gegenpols, sonst entsteht Monotonie.



Abb. 20-1

## Bögen, Linien und Rhomben

Auf diesem Foto bilden die senkrechten Fensterleisten des neuen Westhafen-Ensembles in Frankfurt am Main den Hauptbildrhythmus. Die Bögen der Fahrradständer rechts unten greifen diesen Rhythmus wieder auf und variieren ihn. Einen dritten Rhythmus bilden die Rhomben bzw. Dreiecke des Westhafen Towers. Zwischen diesen Formen geht ein Mann entlang, dessen schwarzweiße Kleidung ebenfalls in das Bildgefüge passt. Der Mann ist wiederum der Gegenpol zu den sehr strengen linearen Formen im Bild. Er ist genau im richtigen Moment fotografiert, denn er ist gerade aus dem Schatten herausgetreten, ist aber vom Bildrand noch weit genug entfernt. Er befindet sich genau in der Mitte des Westhafen Towers. Ohne diesen Mann wären die architektonischen Formen allein zu starr auf dem Bild, er ist das notwendige i-Tüpfelchen. Bei einem solchen Foto ist es gut, die Komposition schon genau einzugrenzen und dann mit mehr oder weniger nötiger Geduld auf den richtigen Menschen zu warten, um schließlich genau auf den Punkt auszulösen. An den sich schwach verkleinernden Linien erkennt man die Teleperspektive. Das Bild ist digital mit dem 105-mm-Nikon-Objektiv an einer Nikon D70s fotografiert, umgerechnet auf das Vollformat wäre die Brennweite etwa 160 mm. Mit dem Modus

»Grauwerte« von Photoshop ist das Bild in Schwarzweiß umgewandelt, und mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« wurde der Mitteltonkontrast noch ein wenig erhöht. Wichtig war es, bei der Aufnahme darauf zu achten, dass sich sowohl im weißen Hemd des Mannes als auch in den hellen Fensterstreben noch Zeichnung befand. Hier war es also klug, vor der »eigentlichen« Aufnahme noch ein Foto zum Test der Belichtung zu schießen.

## Rhythmus von Fensterlinien

Diese Aufnahme (Abb. 20–2) vom neuen Potsdamer Platz in Berlin ist ebenfalls sehr minimalistisch fotografiert und lebt vom Rhythmus der Fensterlinien, die sich von unten nach oben hin verjüngen. Vergleicht man diese Bildkomposition mit einem Musikstück, so ließen sich Parallelen finden. Der Bolero von Ravel ist z. B. ein Stück, bei dem die gleiche Grundstruktur über einen langen Zeitraum vom leisen Beginn stetig bis zum lauten Ende in fast gleicher Form variiert wird. Für solch minimalistische Bilder wie die auf dieser Doppelseite gilt Ähnliches. Dasselbe Element wird in fast gleicher Form wiederholt, auf diesem Bild werden die Abstände der Linien von oben nach unten immer größer. Aber auch hier unerlässlich: ein Gegenpol zum Rhythmus der Linien in Form des jungen Mannes. Ohne ihn wäre das Foto toter Formalismus, ein starres Liniengebilde. So entsteht eine Einheit von Mensch und Raum in einer kühlen, nüchternen Atmosphäre, und dennoch entfaltet das Bild aufgrund der absolut minimalistischen, rhythmischen Gestaltung viel Kraft. Es ist analog mit einer Nikon F4 und dem 105-mm-Objektiv auf einem Ilford Delta 100 fotografiert.



Abb. 20–2

## Minimalistische Struktur

Will man ein Foto (Abb. 20–3) allein von einer minimalistischen grafischen Struktur leben lassen, so kommt es sehr genau darauf an, dass diese grafische Struktur nicht steril wirkt. Dieses Bild vom Frankfurter Maintower ist sehr einfach komponiert: Ziemlich genau entlang der vertikalen Symmetrieachse läuft die Kante des Hochhauses. Von dieser Ecke breiten sich die horizontalen Linien des Gebäudes klappsymmetrisch nach rechts und links unten aus. Die stetige Wiederholung dieser Linien bilden den Bildrhythmus. Das Bild wäre aber völlig steril, wenn dieser Rhythmus nicht durch einzelne Akzente gebrochen würde. Die zufällig an verschiedenen Stellen geöffneten Fenster sind wie die Melodie, die auf dem Grundrhythmus gespielt wird. Diese Melodie ist unbedingt nötig, um das Bild interessant erscheinen zu lassen. Die Schwierigkeit dieses Fotos bestand nun darin, den Maintower mit verschiedenen Brennweiten genauestens abzuklopfen, um herauszufinden, an welcher Stelle und mit welcher Brennweite die geöffneten Fenster die interessanteste Melodie auf dem Grundrhythmus spielen. In diesem Fall war es die Brennweite 235 mm eines Canon Zoomobjektivs auf der Canon EOS 5D. Der Kontrast wurde, wie bei den meisten digitalen Aufnahmen mit dem Mitteltonkontrast-Werkzeug noch um ca. 20% gesteigert.



Abb. 20–3

## Tagungsstätte im japanischen Stil

Durchscheinende, direkt aneinandergrenzende Rechtecke erzeugen auf diesem Bild (Abb. 20–4) den Bildrhythmus. Gerade in der japanischen, von Gedanken des Zen-Buddhismus geprägten Architektur finden sich häufig derartige Fensterelemente. Auch hier bildet die Person in der Bildmitte den nötigen Gegenpol zur Strenge der architektonischen Formen. Im Gegensatz zum Foto des Maintowers finden sich hier aber auch organische Formen, die sich in den Fenstern spiegeln und interessant mit der Architektur vermischen. Hier war es wichtig, die Person nicht ganz genau in die Bildmitte zu setzen, sondern das Geschehen etwas nach rechts zu verschieben. So entsteht zusätzlich noch eine Bildspannung zwischen der größeren linken, von Rechtecken geprägten Fläche und der kleineren rechten. Das Bild ist analog mit dem 105-mm-Teleobjektiv der Nikon F4 fotografiert.



Abb. 20–4



## 21 Weniger ist mehr

# Reduktion und Verstärkung

Überladene Fotos verwirren den Betrachter. Eine gekonnte Reduzierung der Bildelemente schafft Übersicht und führt in der Regel zu kraftvollen Bildern. Voraussetzung ist es, lange und kritisch genug durch den Sucher zu schauen.

Als der Maler Kasimir Malewitsch, einer der wichtigsten Vertreter des russischen Konstruktivismus, zu Beginn des 20. Jahrhunderts das erste monochrom schwarze Bild malte, erregte er damit Aufsehen und Unverständnis. Was Malewitsch bewusst ins Extreme trieb – die Reduktion von Form und Farbe –, wurde für die Malerei des vergangenen Jahrhunderts stilbildend: die konsequent reduzierte Formensprache. Picasso ist gewiss das bekannteste Beispiel, Piet Mondrian hat diese Reduktion von Form und Farbe am deutlichsten nachvollzogen. Schaut man sich sein Gesamtwerk an, versteht man, warum seine Rechtecke mit den drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot weltberühmt geworden sind.

Auch in der Fotografie ist es nicht nur eine Kunst, die Elemente auf dem Bild zu ordnen, die Elemente zu beschränken ist in einer vielfältigen und unruhigen Welt eine noch größere Herausforderung. Meistens gerät zu viel aufs Bild. Wie wirkt man dem entgegen? Feininger hat immer zu einer sorgfältigen Untersuchung des Objekts von vielen Perspektiven geraten, bevor man fotografiert. Und das braucht Zeit. Es ist empfehlenswert, eine Reduktion in der Bildgestaltung an ruhigen Objekten zu üben. Mit Stativ, das fördert eine Entschleunigung. Lange durch den Sucher schauen und immer wieder die Frage stellen: Ist noch Überflüssiges auf dem Bild? Wie kann ich die Elemente weiter reduzieren? Noch näher herangehen? Eine andere Optik wählen? Oft braucht man nur einen Meter nach links oder nach vorne zu gehen und schon stimmt die reduzierte Komposition. Meister solch reduzierter Schwarzweißfotografien

sind die schon erwähnten Fotokünstler Michael Kenna oder Sugimoto, der die Welt auf Meer, Horizont und Himmel reduziert hat. Zwei verschieden graue, fast monochrome Bildflächen (Meer und Himmel) haben ihn in der Fotowelt bekannt gemacht.

Weniger Formen entfalten häufig mehr Kraft, wenn sie »sitzen«, das heißt an der richtigen Stelle im Bild sind.



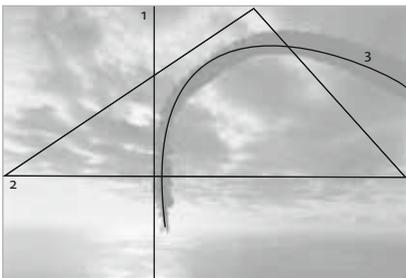
Abb. 21-1

### Bogen mit Meer

Das kleine Foto (Abb. 21-1) zeigt, wie die Aufnahme aussieht, wenn man sich keine allzu große Mühe macht und das Objekt nicht ausführlich untersucht. Der Himmel bei Gegenlicht ist interessant, aber der Vordergrund ist nicht kraftvoll. Besonders stört, dass das bogenförmige Gewächs von einem kahlen Baum überlagert wird, aber auch das zackenartige Gewächs rechts ist überflüssig. Wie ist daraus ein klares Bild zu machen?

Die klarste Form bildet der Bogen, also kann es interessant sein, den Bogen mit dem Himmel bei Gegenlicht zu gestalten. Da sich der linke Bogen im falschen Winkel zum magischen Himmel befindet, gibt es nur die Möglichkeit, an den rechten Bogen so nah heranzugehen, dass der uninteressante Baum auf dem Bild verschwindet.

Nun gibt es unzählige Möglichkeiten, den Bogen mit Himmel und Meer auf dem Bild in Beziehung zu setzen.



- 1 linke senkrechte harmonische Teilungslinie
- 2 optisches Dreieck
- 3 Bogen



Abb. 21-2

Bei diesem Bild (Abb. 21–2) liegt die Sonne ziemlich genau an der Kreuzung von oberer waagerechter und linker senkrechter harmonischer Teilungslinie. Wenn der Bogen links an der Sonne vorbeilaufen würde, wäre der rechte Teil zu leer, also muss der Bogen (von rechts betrachtet) noch vor die Sonne. Die Wolken im Himmel schaffen zum Bogen ein weiteres klares Element, das optische Dreieck: Am oberen Bildrand befindet sich eine fast rechtwinklig knickende Himmelsöffnung, die das optische Dreieck andeutet. Nach links verlängert sich diese Linie bis zum linken Bildrand, nach rechts ebenfalls. Die Basis des Dreiecks bildet der Beginn der Wolkengruppe in der Waagerechten oberhalb des Horizonts.

Das Bild arbeitet also mit fünf Grundelementen: Punkt (Sonne), Bogen, Dreieck, Linie (Horizont) und rechteckige Fläche (Meer) und einer organischen Textur (innerhalb der Wolken).

Und diese klare, reduzierte Bildgestaltung ist die formale Grundlage, um die besondere Stimmung dieses Ortes (die Kanareninsel La Palma) in diesem Moment rüberzubringen. Verstärkt wurde die Stimmung des mit einer Mamiya 645 analog fotografierten Fotos durch einen Rotfilter.

### Reduziertes Aktfoto

Bei dem kleingedruckten Foto (Abb. 21–3) sollte es um die Spannung zwischen dem weiblichen Körper und dem Faltenwurf im Gegenlicht gehen. Doch diese Aufnahme überzeugt nicht 100%ig. Deshalb war es nötig, einen Schritt weiter zu gehen: Die Studioblitzanlage ist bei dem größeren Foto (Abb. 21-4) nur auf einen Scheinwerfer reduziert, und der wirft leichtes Gegenlicht von vorne rechts. Ein schwarzer Karton sorgt für einen dunklen Hintergrund. Somit ist das Licht auf einen harten Gegenlichtspot reduziert, der nur die beiden Pobacken bogenförmig anleuchtet. Die Kamera mit Normalbrennweite wird auf einem Stativ erheblich näher ans Objekt gerückt, bis die Komposition stimmt. Und diese Komposition zeigt, dass ein Bild formal betrachtet nur mit zwei sichelförmigen Elementen auskommen kann. Das Bild ist mit einer Nikon F4 und der Normalbrennweite analog fotografiert.



Abb. 21–3



Abb. 21–4



Abb. 21-5

## Digitale Kontrolle

Die digitale Fotografie hat viele Vorteile, ein großer Vorteil ist die Kontrolle der Komposition und des Bildgeschehens auf dem Display. Auf dem analog fotografierten Aktfoto wurde es erst im Nachhinein deutlich, dass das kleingedruckte Foto nicht kraftvoll genug war. Bei der digital fotografierten Aufnahme vom Eisernen Steg in Frankfurt (Abb. 21-5) dagegen war schon auf dem Display zu erkennen, dass die Aufnahme zwar vom Gedanken ganz schön ist, von der Ausführung aber noch zu wünschen übrig lässt. So greifen zu viele Formen ineinander, das Bild ist ein wenig überladen.

Die Lösung ist recht einfach: Die Brennweite des Telezoomobjektivs muss von 180 mm auf 280 mm verlängert werden. Nun ist die Reduktion des grafischen Bildes auf das Wesentliche geglückt, und alle störenden Elemente sind beseitigt. Jetzt galt es nur noch darauf zu achten, dass auch keine Passanten auf dem Bild sind, die von den Brückenstreben verdeckt werden. Gerade solche Dinge kann man auf dem Display, auf dem sich Details herausvergrößern lassen, hervorragend kontrollieren.



Abb. 21-6

Am überzeugendsten wirkt dieses Bild (Abb. 21-6), auf dem nur ein Mann in einem Dreieck zwischen zwei Streben die Brücke entlangschreitet und sich deutlich vor dem hellen Himmel abzeichnet. Er bildet ein Pendant zum Westhafen Tower, die Brücke erscheint fast wie eine Waagschale, die auf den beiden Stützen in der Mitte fußt und jederzeit nach rechts oder links kippen könnte. Figur links und Hochhaus rechts scheinen sie auszubalancieren und im Gleichgewicht zu halten, natürlich nur den Bildeindruck betreffend. Ansonsten ist die Komposition statisch und nahezu von einer Klappsymmetrie geprägt.

Da Verlauffilter vor einer starken Telebrennweite kaum wirken, ist im Nachhinein mit dem Verlaufswerkzeug von Photoshop noch ein 15%iger Grauwertverlauf in den Himmel hineingerechnet, um den Gegenlichthimmel nach oben hin etwas abzdunkeln.

## 22 Wegweiser durch das Bild

Wie sich das Auge eines Bildbetrachters ein Bild erschließt, ist keinesfalls zufällig. Kontraste spielen eine besondere Rolle bei der Frage, auf welchem Weg das Auge durch ein Bild wandert.

Wissenschaftliche Untersuchungen haben schon lange Zeit erkannt, an welcher Stelle eines Bildes ein westlicher Betrachter in der Regel ins Bild einsteigt: Legt man ihm ein weißes Blatt Papier im Format des Goldenen Schnitts vor, so fällt sein erster Blick auf eine Bildregion, die etwas links der vertikalen und etwas oberhalb der horizontalen Symmetrieachse liegt. Dieses Wissen vom Einstiegspunkt kann man sich als Bildgestalter natürlich zunutze machen und ein Foto so aufbauen, dass das Auge des Betrachters ganz bewusst durchs Bild geführt wird. Dabei ist es gut zu wissen, dass auch Bildbetrachter, jedenfalls im westlichen Kulturkreis, geneigt sind, Bilder von links nach rechts zu »lesen«. Bei einer ganz klassischen Bildgestaltung ist es z. B. sinnvoll, den Betrachter links einsteigen zu lassen und ihn dann so nach rechts zu führen, dass sein Blick im rechten Bildteil zur Ruhe kommt und dort auch den wichtigeren Teil der Bildaussage findet. Wie aber wird das Auge durchs Bild geführt? In der Schwarzweißfotografie wird das Auge des Betrachters unbewusst von den kontrastreichsten Bildelementen oder Bildpartien angezogen. Durch die bewusste Anordnung kontrastreicher und damit dominanter Formelemente an bestimmten Stellen des Fotos gelingt es, den Blick des Betrachters zu lenken. Kontraste bewusst einzusetzen und mit technischen und bildnerischen Mitteln zu steuern, darin liegt die Kunst guter Schwarzweißfotografie.



Abb. 22-1

### Drei Kontrastpunkte

In diesem Foto (Abb. 22-1) gibt es drei solcher dominanter Elemente: die Kugel links oben, die Sonne im Kontrast zum Himmel und das Geländer im Kontrast zum Meer. Der Einstieg ins Bild ist relativ identisch mit dem kugelförmigen Aufsatz auf der Mauer. Von hier wird der Blick des Betrachters in Leserichtung nach rechts zum hellsten Punkt des Bildes gezogen, der Sonne hinter den Wolken rechts oben. Danach schweift das Auge ein wenig über den Wolkenteppich, um dann rasch nach unten zum Geländer zu wandern, das sowohl mit dem Himmel als auch mit dem reflektierenden Meer einen denkbar starken Kontrast bildet und den Bildrhythmus des Fotos bestimmt. Jetzt wird das Auge entlang des Geländers nach rechts geführt, um dann die Reise rückwärts zur Sonne und zur Kugel anzutreten.

Wichtig für die Bildstimmung dieses analog fotografierten Bildes ist vor allem der durch das Gegenlicht magisch wirkende Himmel, verstärkt durch einen Gelbfilter und Nachbelichtung im Fotolabor. Die Schärfentiefe verdankt das Foto dem 28-mm-Objektiv und Blende 16.

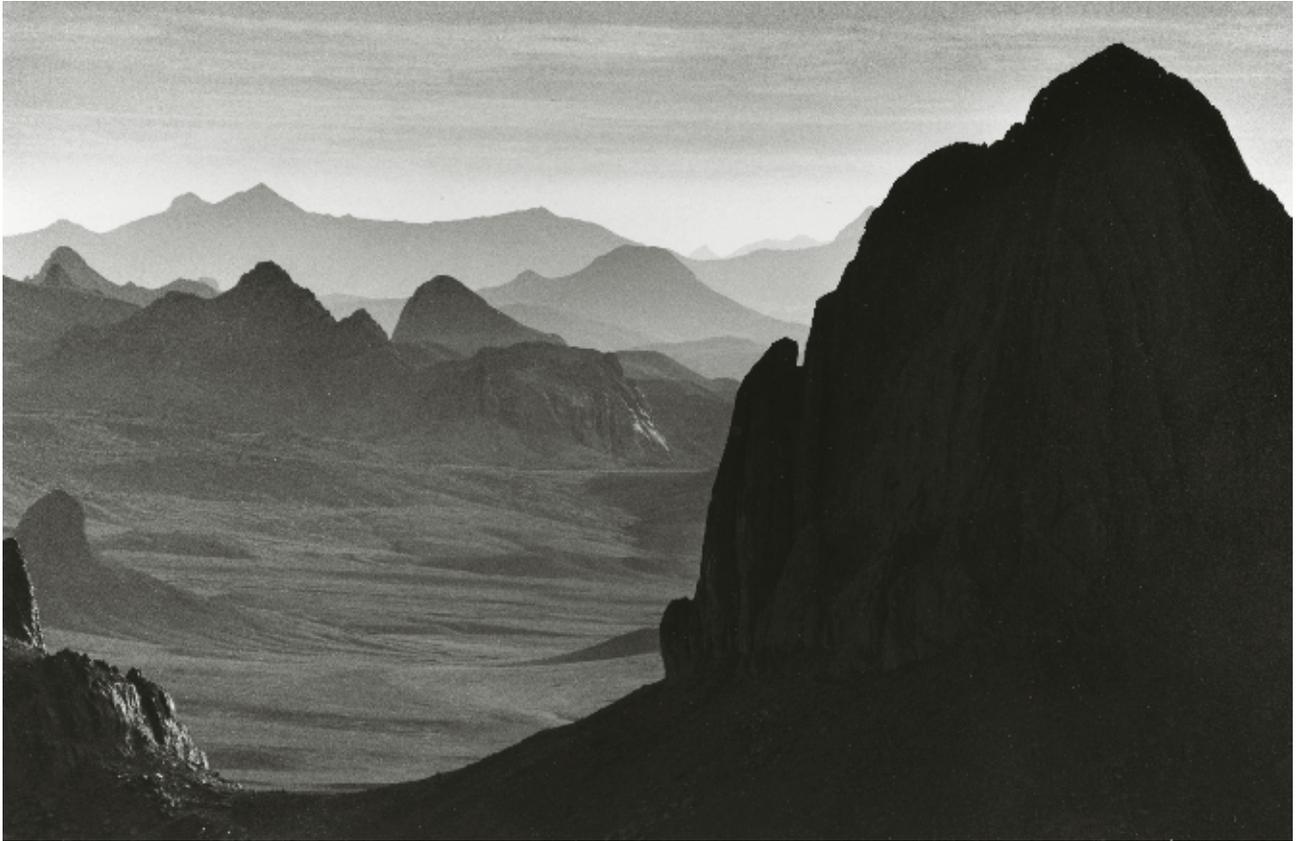
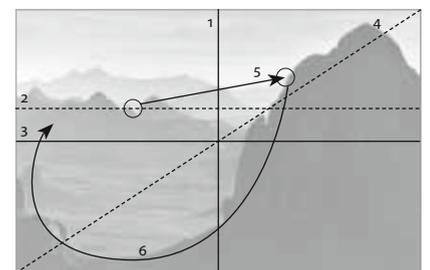


Abb. 22–2

### Kontrast durch Luftperspektive

Im Hoggargebirge in der algerischen Sahara gibt es diese kargen Felsenformen, die das Foto (Abb. 22–2) in einen helleren und dunkleren Teil zweiteilen. Dadurch entsteht der starke Kontrast. Hier steigt der Betrachter ebenfalls über den klassischen Bildeinstiegspunkt ins Bild, in dem sich die größte Formenvielfalt des Fotos befindet. Außerdem ist dort der Kontrast zwischen mittlerer und hinterer Gebirgskette am größten. Dort eingestiegen, wird das Auge magisch nach rechts zu dem Ort gezogen, wo sich der größte Bildkontrast abspielt, nämlich der Kontrast zwischen dem vorderen tiefschwarzen Berg und den hinteren Bergketten bzw. dem hellsten Teil des Himmels. Wichtig ist, dass der vordere Berg noch Struktur enthält und nicht ins Schwarz absäuft. Entlang der linken Kante des schwarzen Berges wird das Auge, nachdem es sich den Berg erschlossen hat, nun nach unten geführt, um von dort entlang des Schattens bogenförmig wieder zum Startpunkt zurückzuwandern. Das Bild ist ein typisches Beispiel für die Intensität der sogenannten Luftperspektive, der Tatsache, dass die Gegenstände mit zunehmender Entfernung von vorne nach hinten, besonders



- 1 senkrechte Symmetrieachse
- 2 obere horizontale harmonische Teilungslinie
- 3 waagerechte Symmetrieachse
- 4 aufsteigende Diagonale
- 5 Bildeinstiegspunkt und größter Bildkontrast

bei Gegenlicht, immer heller werden, hier mit einem 300-mm-Teleobjektiv bei Blende 11 vom Stativ analog fotografiert.



Abb. 22–3

### Bogenförmige Blickführung

Bei diesem Bild (Abb. 22–3) ist die Blickführung recht deutlich. Einstiegs- punkt ins Bild ist ein dunklerer, halb- kreisförmiger Himmelsfleck unter- halb des linken oberen Bogenteils der Algarve. Der Blick des Betrachters wird nun natürlich sofort vom Bogen aufgenommen und rasch zu den Vul- kanhügeln in der Bildmitte geführt. Danach wird er von den besonders starken Kontrasten der Pflanzenblät- ter unten angezogen, über den Schat- ten nach rechts geführt, um dann den Weg links herum um den Bogen zu schlagen. Solch ein perspektivischer Rahmen, der auch bogenförmig sein kann, lenkt den Blick des Betrachters besonders stark. Der Blick wird näm- lich immer wieder auf den Bogen zurückfallen, um von seinen verschie- densten Punkten ins Bild hinein und wieder zurückzuwandern. Das Bild ist digital mit Brennweite 25 mm bei Blende 14 und 1/80 sec fotografiert, damit die Schärfentiefe zwischen Algarve und Hintergrund ausreicht. Der Polfilter in Kreuzstellung sorgt für eine Erhöhung des Kontrasts bei der Farbaufnahme zwischen Himmel und Schleierwolken, die Umwandlung mit 95 % Rotkanal des Kanalmixers tat ein Übriges, um den Himmel magisch erscheinen zu lassen.

## Komplexeres Bildgeschehen

Auch in komplexeren Bildsituationen lässt sich der Blick des Betrachters bewusst lenken: Ein paar Jugendliche spielen auf dem Frankfurter Messe-  
gelände Tischfußball, eine Szene, die auf einem Foto normalerweise eher langweilig wirkt. Ohne Gestaltungsidee kommt solch ein Bild dabei heraus (Abb. 22–4): Die Jungs befinden sich allesamt im Schatten, werden aber bildnerisch nicht als interessante Silhouetten genutzt, im Gegenteil, im rechten Bildteil verdecken sie sich gegenseitig und bilden eine »dunkle Soße«. Der linke Junge wird von monströs wirkenden Flutlichtaggregaten überragt, die durch ihren Kontrast den Blick auf sich ziehen, mit dem eigentlichen Bildgeschehen aber nichts zu tun haben und die Komposition nur stören. Was kann man hier tun? Ratsam ist ein Perspektivwechsel, denn interessant ist das Foto nur durch die Perspektive von unten. Dieser Blick ordnet das Bildgeschehen und lenkt den Blick des Betrachters, die Jungen heben sich gut als Silhouetten ab und verdecken sich nicht mehr gegenseitig (Abb. 22–5). Einstiegspunkt ist das Gesicht des linken Jungen, von ihm wird der Blick aber recht schnell über den Messeturm hinweg zum Gesicht des Jungen rechts oben gelenkt, denn es bildet einen starken Kontrastpunkt zum Himmel. Alle Gesichter aber haben eins gemeinsam, sie sind auf das kleine Fußballfeld gerichtet und lenken natürlich auch das Auge des Betrachters dort hin.

In der unteren Ecke des Fußballspiels wurde mit dem Abwedlerwerkzeug von Photoshop abgewedelt, damit die Stangenfußballspieler hell genug sind und eine recht helle Ecke den Blick des Betrachters auf sich zieht. Der rechts oben hereinragende Kopf wirkt auch deshalb interessant, weil sein Rumpf nicht zu erkennen ist und er fast in das Bild hereinzufallen scheint. Gerade durch diesen Kopf ist die recht banale Szene nun doch noch zu einem durchkomponierten Bild geworden, das den Blick des Betrachters zwischen vier Polen hin- und herlenkt: dem zweiten Jungen von links, dem Messeturm, dem Kopf ohne Rumpf rechts oben und dem unteren Teil des Fußballfelds.



Abb. 22–4





## 23 Das Gleichgewicht im Bild

Wir haben gesehen, dass jedem Bild eine abstrakte Struktur zugrunde liegt, die den Bildaufbau und die Komposition bestimmt. Es gibt unzählige Möglichkeiten, solch eine Struktur anzulegen, aber innerhalb der Vielfalt von Möglichkeiten ist eines sehr zu beachten: die Struktur muss ein Gleichgewicht haben, darf nicht in eine Richtung kippen.

Betrachten wir einmal dieses Foto (Abb. 23-1) Ein Fensterputzer schwebt in seinem aufgehängenen Balkon hoch über Frankfurt. Eigentlich müsste dieses Bild nach links kippen, denn der Kasten des Fensterputzers setzt ein starkes Gewicht auf die linke Bildseite, das rechts kaum ein Gegengewicht hat.

Und doch kippt das Bild nicht aus dem Gleichgewicht nach links. Das liegt daran, dass wir Bilder von links nach rechts lesen. Unser Auge steigt auf der rechten Seite des schwebenden Balkons ins Bild ein, schaut dann kurz zu dem Mann, um danach aber rasch nach rechts zum Frankfurter Westhafengelände zu wandern. Der Turm ist Bildmittelpunkt und gleichzeitig die senkrechte Symmetrieachse. Oberhalb des Turms beginnt eine Wolkenfront, die den Blick des Betrachters in der Leserichtung nach rechts aus dem Bild herausführt. Gerade durch diese Leserichtung entsteht eine Bewegung nach rechts, die das starke Gewicht des Balkons wieder ausgleicht.

Dies funktioniert nicht mehr, wenn wir das Bild einmal kontern (Abb. 23-2). Nun wird unser Blick von der jetzt links im Bild schwebenden Wolke rasch zum



Abb. 23-1



Abb. 23-2

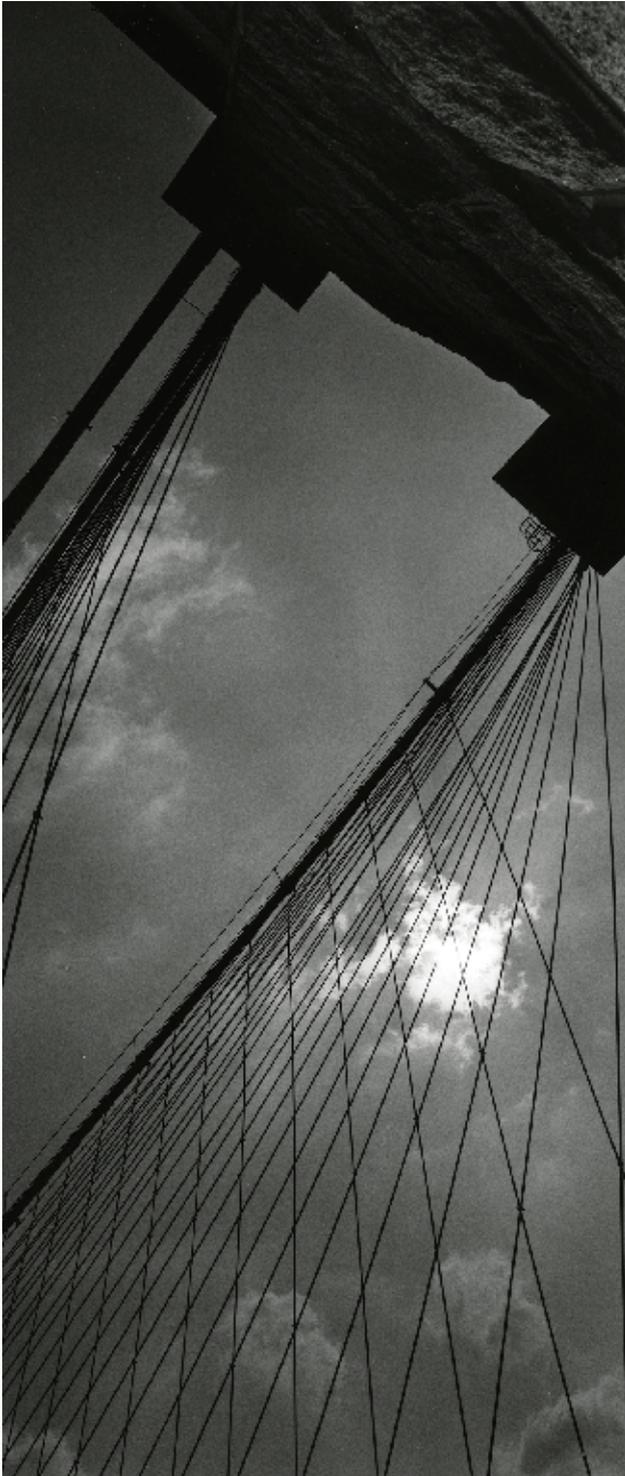


Abb. 23-3

Fensterputzer und seinem Untersatz geführt. Jetzt kippt das Bild eindeutig aus seinem Gleichgewicht und ist viel zu stark rechtslastig. Es benötigte links ein viel stärkeres Gegengewicht als es die Wolke bieten kann. Erstaunlich also, wie wichtig unsere in der westlichen Kultur anerzogene Leserichtung von links nach rechts auch für das Erfassen von Bildern ist.

### Formate und Diagonalen

Das Gleichgewicht in einem Bild aufzubauen, ist eine der grundlegenden Kriterien der Bildgestaltung und es lässt sich hervorragend damit spielen. Auch die unterschiedlichen Formate und deren Gesetze sind dafür eine wichtige Grundlage: so ist das Querformat eher statisch und in sich ruhend, während das Hochformat eher dynamisch und labiler ist in dem Sinne, dass es leichter aus dem Gleichgewicht kippen kann. Das Panoramahochformat steigert diese Eigenschaften noch. In diesem Format lässt sich wunderbar Dynamik erzeugen und wie hier (Abb. 23-3) mit schrägen Linien ein Gleichgewicht aufbauen. Es handelt sich um einen der großen Stützpfeiler und die beiden Stahlaufhängungen der Brooklyn Bridge in New York. Sie sind so fotografiert, dass das Bild nur von schrägen Linien lebt, die genau ausgewogen sind und das Bild nicht kippen lassen. Die Stahlaufhängungen der gigantischen Brücke betonen die sogenannte »positive Diagonale«, das ist die von links unten nach rechts oben aufsteigende Diagonale, aufsteigend deshalb, weil unser Blick ihr von links nach rechts folgt.



Abb. 23-4

Auf dem großen Bild führen uns die Linien der Aufhängung zum Gestein des Brückenpfeilers.

Kontern wir das Foto (Abb. 23-4), so ist die Bildwirkung eine ganz andere. Das Auge wird durch die Betonung der absteigenden, sogenannten »negativen Diagonalen« eher aus dem Bild herausgeführt als bei dem nicht gekonterten Foto.

Etwas statischer ist das nächste Bild (Abb. 23-5). Hier liegt zumindest die Stadt New York auf der horizon-

talen Achse, während sich oben und unten im Bild zwei schräge Linien auf den gleichen Fluchtpunkt zubewegen. Die Aufhängung der Brooklyn Bridge und der Geländerschatten unten schaffen durch zwei im ähnlichen Winkel verlaufende schräge Linien Dynamik. Diese Dynamik ist aber in eine gewisse statische Ordnung eingebettet, denn die beiden schrägen Linien verhalten sich in etwa klappsymmetrisch zueinander und könnten an der horizontalen Symmetrieachse gespiegelt werden. Dieses Bild befindet sich also in einem sehr genau austarierten Gleichgewicht. Es lebt vom grafischen Spiel der Drahtseile, des Geländers und seines Schattens, aber auch von der durch das Gegenlicht entstehenden Atmosphäre. Um die Atmosphäre zu steigern, war es wichtig, den Himmel bei diesem analog fotografierten Bild in der Dunkelkammer nachzubelichten.

Atmosphärisch ist auch das nächste Bild (Abb. 23–6) Hier handelt es sich um ein sehr statisch komponiertes Foto in einem extrem dynamischen Format.

Das Bild befindet sich in einem sehr genauen Gleichgewicht, die Umrahmung verstärkt den statischen Eindruck, fast handelt es sich schon um ein »Bild im Bild«. Die Stadtsilhouette von New York befindet sich in etwa auf der waagerechten Symmetrieachse, das Gelände darunter liegt ziemlich genau auf der unteren horizontalen harmonischen Teilungslinie. Im oberen Teil findet sich ein zweites »Bild im Bild«, im klassischen Rechteckformat, das durch eine bogenförmige Strebe unterteilt ist. Den besonderen Reiz des Fotos macht natürlich das Liebespaar aus, das innig auf sich bezogen ist und den Akt des Fotografierens nicht bemerkt. Auch für dieses Bild gilt: Gegenlicht schafft Atmosphäre. Die Sonne scheint durch einen dunstigen Himmel, aber gerade dieser leichte Dunst schafft die besondere Stimmung. Das ebenfalls analog fotografierte Bild musste in der Dunkelkammer einer langen Prozedur des Nachbelichtens unterzogen werden, damit sich die Sonne überhaupt vom Himmel abhob. Solch eine Lichtsituation ist die größte Herausforderung für Digitalkameras und nur mit einem Verlauffilter und Unterbelichtung so zu bewerkstelligen, dass die gleiche Bildwirkung entsteht wie auf dem mit einer Mamiya 645 Mittelformatkamera fotografierten Bild. Bei solch einer Lichtsituation zeigt sich ein wichtiger Aspekt der wirklichen Qualität eines digitalen Sensors.



Abb. 23–5



Abb. 23–6

Das statischste und in sich stabilste und ruhendste Format ist das Panoramamaquerformat (siehe Kapitel über Panoramafotografie). In diesem Format ist es schwierig, ein Bild »aus dem Gleichgewicht zu bringen«. Auch dieses Foto (Abb. 23–7) ist in New York fotografiert und zeigt die langgezogene Skyline des oberen Teils von Manhattan, gelegen an einem See im Central Park. Doch die Idylle ist nur durch einen Zaun zu betrachten. Vater, Mutter und Kind »hängen« an diesem Zaun, Familienidyll und Stadtidyll sind durch ihn voneinander getrennt. Solch ein Foto wirft wieder Fragen auf? Wozu ist der um den gesamten kleinen See im Central Park gefasste Zaun nötig? Warum muss die Natur im 21. Jahrhundert an derartigen Kleinidyllen vor dem Menschen geschützt werden, während der Mensch global in der Lage sein kann, das gesamte auf der Erde herrschende Klima womöglich zu ruinieren? In jedem Fall scheint sich diese Familie nicht am Zaun zu stören und durch seine kleinen Rhomben hindurch das Stadtidyll zu genießen.



Abb. 23–7

## 24 Ungewöhnliche Perspektiven

Gute Fotografie bedeutet, einen individuellen Blick zu entwickeln und das auszudrücken, was einem wirklich am Herzen liegt. Dabei spielt auch die Perspektive, aus der man ein Objekt heraus fotografiert, eine wichtige Rolle. Und für die Perspektive ist es wichtig, die Gesetze der verschiedenen Brennweiten genau zu kennen. Denn eines ist immer wieder zu beachten und kann nicht oft genug betont werden: Ist die Wirklichkeit dreidimensional, so bringt die Fotografie diese dreidimensionale Wirklichkeit nur noch auf eine zweidimensionale Bildfläche.

Und auf dieser Fläche werden Räume miteinander in Beziehung gesetzt, die in der Wirklichkeit oft nichts miteinander zu tun haben. Wenn sie aber auf der Bildfläche in Beziehung zueinander stehen, muss diese Beziehung inhaltlich und formal einen Sinn ergeben. Gerade darin kann aber der Reiz liegen, und besonders das Weitwinkelobjektiv ist in der Lage, völlig unterschiedliche Räumlichkeiten miteinander zu verschmelzen. Das Weitwinkel hat noch weitere Vorteile für die Nutzung ungewöhnlicher Perspektiven: Es sorgt für perspektivische Verzerrungen, die Gegenstände aus dem normalen Sehhorizont herausheben. Gesichter erscheinen verfremdet, Häuser haben dynamische Fluchtlinien, der perspektivische Unterschied von Vorder- und Hintergrund wird riesig. Weitwinkelobjektive eignen sich also in besonderem Maße dafür, mit ungewohnten Perspektiven zu spielen.

Teleobjektive dagegen verdichten Räume und lassen sie geballt erscheinen. Der schon erwähnte russische Fotograf Alexander Rodtschenko war der Bahnbrecher ungewöhnlicher Perspektiven. Eins seiner bekanntesten Bilder ist ein von unten fotografiertes Trompetenstück, dessen Wangen prall mit Luft gefüllt sind. Aber auch was die Architektur anbetrifft, hat er die Welt buchstäblich auf den

Kopf gestellt, denn die ausgefallensten Ansichten der Welt waren sein Markenzeichen. Seinen Spuren zu folgen, bedeutet, die Objekte der fotografischen Wahl von allen denkbaren Blickwinkeln zu begutachten. Dabei ist es richtiger Enthusiasmus, sich auch einmal um den Preis dreckiger Kleidung auf den Fußboden zu legen oder auf Leitern und Dächer zu steigen.

Ein weiterer Meister ungewöhnlicher Blickwinkel war der ebenfalls schon erwähnte Otto Steinert, bekannt für die Strömung der »subjektiven Fotografie«. Der ehemalige Lehrer an der Essener Folkwangschule war einer der wichtigsten Nachkriegsfotografen in Deutschland. Er erzog seine Schüler dazu, mit den Mitteln der Fotografie die verschiedenen Facetten ihrer Persönlichkeit auszudrücken. Um solch einen subjektiven Ausdruck in die eigenen Fotos hineinzubringen, gilt es, sich bei der Suche nach Motiven ganz der eigenen Intuition zu überlassen. Hat man einen Ort gefunden, bei dem das »innere Pendel« ausschlägt, so gilt es, diesen Ort genauestens zu erkunden. Den Gegenstand vor dem Fotografieren erst von allen Perspektiven zu prüfen, ist eine Disziplinierung, die, abgesehen von Schnappschüssen, eine wichtige Voraussetzung für das Entdecken unkonventioneller Blickwinkel ist. Die wiederum sind eine von vielen Voraussetzungen für die Entwicklung einer individuellen Bildsprache.

### Kopfstand

Bei diesem Bild wird jeder denken, dass es verkehrtherum gedruckt ist. Mitnichten! Die Dame steht Kopf, weil sie sich spiegelt. Auf dem Foto handelt es sich um einen interessanten Gebäudekomplex im Taunus, bei dem es gläserne Brücken gibt, die einen Gebäudeteil mit dem anderen verbinden. Und diese

Brücken sind von unten verspiegelt. Im oberen Bildteil sieht man den Unterteil solch einer verspiegelten Brücke, in dem sich die Frau spiegelt und scheinbar einen Kopfstand macht. Dahinter ist in einiger Entfernung ein Ausschnitt aus dem Hauptgebäude zu erkennen. Im Vordergrund sieht man die Spitzen einer sich bewegenden Skulptur. Da sich diese Spitzen ständig veränderten, war es sehr wichtig, darauf zu achten, dass sie sich in eine Komposition gliedern. Auf dem Foto haben sie die ganz wichtige Funktion, die strikte Zweiteilung des Bilds zu brechen und Dynamik hineinzubringen. Auch hier war es die Voraussetzung, genau hinzuschauen, um die Welt einmal kurz



Abb. 24-1

auf den Kopf zu stellen. Das Bild ist digital mit einer Nikon D70s und der 105-mm-Brennweite fotografiert, die beim Vollformat einer Brennweite von ca. 160 mm entspräche. Mit »Graustufen« ist das Bild in Schwarzweiß umgewandelt, und mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« ist der obere Teil des Fotos noch etwas aufgehellt und der Mitteltonkontrast des gesamten Bilds erhöht worden.

## Mensch von unten

Ein seltener Blick auf einen Menschen (Abb. 24–2): Der Potsdamer Platz in Berlin macht ihn möglich, denn vom Untergeschoss des Sony Centers ist der Blick auf diesen Lattenrost möglich. Wichtig war es, genau in dem Moment auszulösen, als die Frau gerade beide Füße auf den Boden gesetzt hat und sich so dieser verfremdete Blick auf einen gehenden Menschen ergibt. Ebenfalls war darauf zu achten, dass sich die Frau in der Bildmitte befindet: Das gliedert zum einen die Bildkomposition und sorgt zum anderen dafür, dass sich die Frau vor einem ruhigen, mittelgrauen Hintergrund befindet. Im rechten Bildteil hätte sie sich nicht richtig abgezeichnet, der linke Bildteil wäre zu unruhig. Für die Bildspannung ist es allerdings von Vorteil, dass links im Bild ein paar grafische Formen (das Dach des Sony Centers) zu sehen sind. Diese stehen in Spannung zu dem runden Licht im unteren rechten Bildteil. Ohne dieses Licht wäre die gesamte rechte Bildfläche tot.

Auch dieses Bild ist mit der 105-mm-Brennweite auf der Nikon D70s fotografiert, bei offener Blende und einer Verschlusszeit von 1/60 sec, was mangels Stativ zu einer ganz leichten Verwacklung geführt hat, der mit dem Werkzeug »selektiver Scharfzeichner« von Photoshop ein wenig entgegengewirkt wurde.



Abb. 24–2



### Indisches Urstammdorf

Auch bei diesem Bild war die Loslösung vom klassischen Blickwinkel der entscheidende Gestaltungspunkt: Anstelle des Gesichts einfach mal die Hände in den Fokus nehmen. Dazu war es nur nötig, in die Knie zu gehen. Eine ganz andere Voraussetzung für dieses Bild war es allerdings, sich intensiv mit einem indischen Urstammdorf auseinanderzusetzen und diesen Menschen so vertraut zu sein, dass man sich als Fotograf frei bewegen konnte und es für die Menschen Normalität wurde, dass man von ihnen Fotos schoss. So erzählt dieses Bild die Geschichte eines Menschen, der nach unseren Maßstäben ganz einfach lebt und sich ein Leben lang dem Ackerbau und der Viehzucht widmet. Die abgearbeiteten Hände legen davon Zeugnis ab. Die vollen Lippen des Mannes, in die Unschärfe getaucht, deuten sein Gesicht an, die grauen Barthaare zeigen, dass er schon älter sein muss. Das Foto mag auch einen völlig anderen Umgang mit der Zeit erahnen lassen, denn gerade in indischen Dörfern haben die Menschen ungewöhnlich viel Zeit, sind nicht so besetzt von Überaktivität wie wir zum Teil im Westen, und so können die Menschen stundenlang in der Hocke einfach nur sitzen und da sein. Das mit der 50-mm-Brennweite analog fotografierte Bild lebt formal betrachtet von der Bildspannung zwischen den zwei Polen, den beiden Händen und dem ange deuteten Teil des Gesichts.

Abb. 24-3

### New Yorker U-Bahn

Von einer ganz anderen Welt erzählt dieses Foto (Abb. 24-4): Ein junger Mann mit Sonnenbrille und Jackett hält sich am Haltegriff eines New Yorker U-Bahn-Wagens fest. Auch hier ist es die ungewöhnliche Perspektive von ganz unten, die das Bild interessant erscheinen lässt. Der schräg durchs Bild verlaufende Arm des Mannes ist sehr dominant und verleiht der Komposition Dynamik. Die Dachstreben des U-Bahn-Waggons verlaufen in entgegengesetzter Richtung schräg, eine Strebe verläuft sogar mitten durch das Gesicht des Mannes und lässt es fast wie aufgespießt erscheinen. Im Gegensatz zum Bild des Inder hat dieser Mann eine sehr kühle Ausstrahlung, die U-Bahn als Ort des Geschehens

ist nur ein flüchtiger Aufenthaltsort im bewegten Mikrokosmos des Großstadtlebens. Kündet das Bild des Inders von tiefer Verwurzelung und Ruhe, so legt dieses Bild ein wenig Zeugnis vom dynamischen, immer in Bewegung befindlichen New Yorker Großstadtleben ab, in dem der Mensch anonym bleibt und sich selbst in einem recht dunklen U-Bahn-Waggon hinter einer Sonnenbrille versteckt. Schon Edward Weston hat in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts Menschen in der New Yorker U-Bahn fotografiert. Dabei hatte er die Kamera hinter seinem Jackett versteckt und durch ein Knopfloch fotografiert. Dieses Bild ist mit einer Mamiya 645 analog auf einem auf 800 ASA gepushten Fuji Neopan 400 mit Superweitwinkelobjektiv fotografiert. Die Kamera lag auf dem Knie, die Komposition wurde ohne durch den Sucher zu schauen nur »gepeilt«. Mit ein wenig Übung lassen sich so durchaus unbemerkt (in diesem Fall hörte man das »Klacken« der Mamiya dank des lauten Fahrgeräuschs der U-Bahn nicht) Menschen in annehmbare Bildkompositionen gießen, und dies wie hier aus ungewohnten Perspektiven.

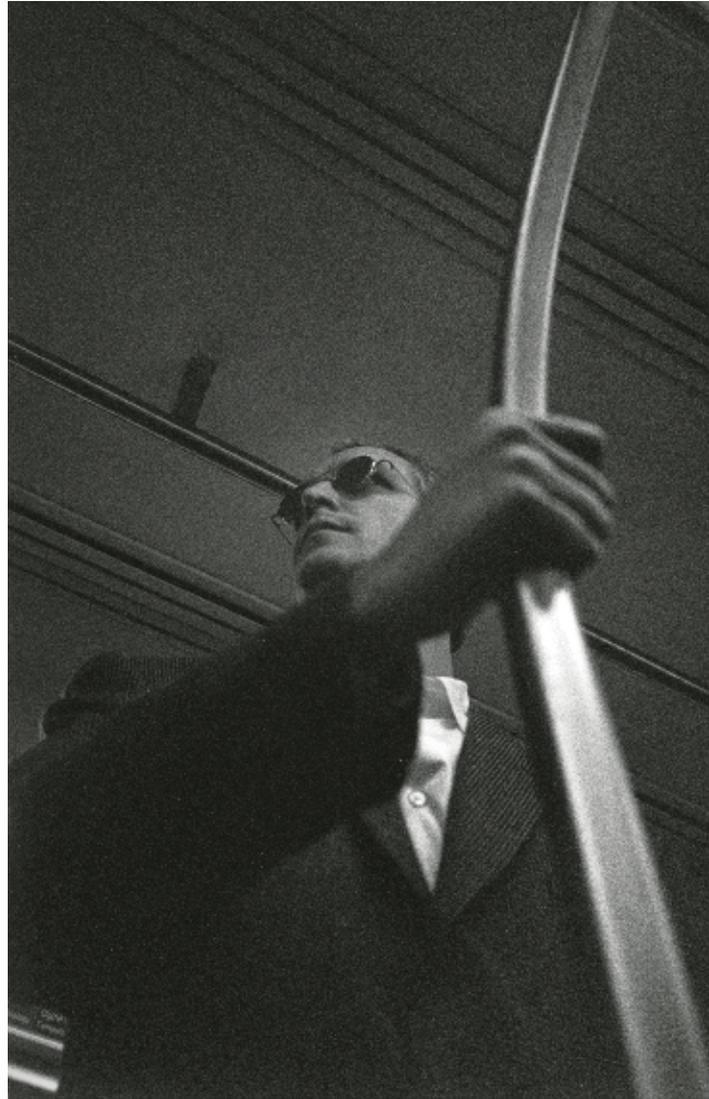


Abb. 24-4



## 25 Umgang mit der Bildmitte

Anfänger setzen ihre Fotomotive meist ohne zu reflektieren in die Bildmitte. Wann ist das sinnvoll und wann nicht?

Schon die Kameratechnik verführt dazu, die Motive in der Bildmitte zu platzieren, denn bei den meisten Kameras, besonders den einfacheren, ist der Autofokus auf die Mitte justiert. Meistens entsteht bei Fotos dieser Art zu wenig Bildspannung. Von daher ist es gerade für Anfänger gut, sich bewusst dahingehend zu erziehen, das Motiv aus der Bildmitte herauszunehmen und zum Beispiel so, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, mit zwei Bildpolen zu gestalten.

Dinge in die Bildmitte zu setzen, kann aber in Ausnahmefällen auch sinnvoll sein. Zum einen macht es Sinn, mit Symmetrie zu gestalten. Der Filmmacher Andrej Tarkowski z.B. hat immer wieder die Kraft der Symmetrie und damit auch einer mittenbetonten Bildgestaltung für eine archaische, sakrale Bildwirkung betont. Seine Filme *Nostalghia* oder *Solaris* sind eindringliche Beispiele für die Kraft dieser Gestaltung.

Eine andere Möglichkeit, die Mitte sinnvoll zu gestalten, ist die Gestaltung mit der Fluchtperspektive. Hier entsteht die Bildwirkung dadurch, dass der Betrachter sogartig in die Bildmitte gezogen wird und so durchaus Bewegung im Bild vorhanden ist und damit Langeweile verhindert wird. Auch die Kreiskomposition legt eine auf die Bildmitte bezogene Gestaltung nahe.



Abb. 25-1

### Fluchtperspektive im Tunnel

Die extreme Fluchtperspektive zieht das Auge des Betrachters fast sogartig zu dem dunklen Fluchtpunkt in der Mitte der Landschaft hin (Abb. 25-1). Was aber verbirgt sich hinter diesem dunklen Punkt? Handelt es sich um einen Tunnel? Welche Funktion hat der Tunnel? Das Bild hinterlässt Fragen und wirkt dadurch surreal. Der Betrachter wird durch die beiden zentralperspektivisch angelegten Fluchtlinien unausweichlich zum Eingang des Tunnels geführt. Der schwarze Fleck, auf den der Blick immer wieder zwangsläufig fällt, entfaltet eine etwas bedrängende Magie. Ist die Landschaft in ihrer öden Kargheit an sich schon nicht gerade heimelig, so wird sie durch den Weg auf den Tunnel zu schon unheimlich. Bei solch einem Motiv ergibt eine Gestaltung auf die Bildmitte hin viel Sinn, obwohl der schwarze Fleck ein wenig nach rechts versetzt ist, was dem Auge aber im ersten Moment nicht auffällt. Das Bild ist mit dem 35-mm-Weitwinkelobjektiv einer Mamiya 645 (entspricht 21 mm Kleinbild) analog foto-



Abb. 25-2

grafiert. Das Negativ wurde eingescannt und mit Photoshop CS2 bearbeitet. Vor allem der Mitteltonkontrast wurde um ca. 30 % gesteigert.

Auch dieses Foto (Abb. 25-2) ist nur beinahe auf die Mitte hin komponiert, bei genauerem Hinsehen lässt sich nämlich feststellen, dass der Fluchtpunkt ein wenig rechts und vor allem oberhalb von der Mitte liegt. Das Auge liebt bekanntlich ungleiche Größenverhältnisse, auch wenn sie nur, wie hier oder beim vorherigen Bild, minimal verschieden sind. Dennoch ist der gesamte Eindruck des Bildes eine mittenbetonte Komposition, die hier ebenfalls sinnvoll ist, weil der Betrachter durch die Zentralperspektive in die Tiefe gezogen wird. Alle vier schrägen Linien des Bildes führen das Auge zum Fluchtpunkt. Ansonsten lebt das Bild von der Wiederholung der Licht- und Schattenumrahmungen, die sich zum Fluchtpunkt hin verjüngen. Das Foto ist natürlich symbolbeladen, und es vermittelt ein Stück Hitchcock-Atmosphäre. Aufgenommen mit dem 35-mm-Objektiv einer kleinen analogen Sucherkamera bei offener Blende und 1/15 sec bei einer Rucksacktour ohne Stativ. Auch das ist ausnahmsweise möglich; die Unschärfe stört die Wirkung des Bildes nicht.

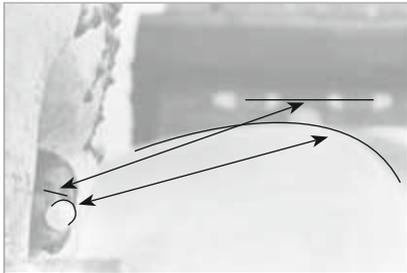


Abb. 25-3

### Kind und Buddha

Im Gegensatz zu den beiden anderen Fotos ist dieses Bild vollkommen asymmetrisch gestaltet. Das wichtigste Bildelement, das Gesicht des Mädchens, befindet sich links unten, das Gegengewicht dazu, die Augen des Buddha, rechts oben im Bild. Das Gesicht des Kindes, das einen Kaugummi aufbläst, steht somit zu den erhabenen Augen des Buddha in einer Beziehung, die man vielseitig interpretieren kann: das Profane gegenüber dem Heiligen, die Unschuld und Freiheit eines Kindes gegenüber der Unschuld und Freiheit des Buddha. Gerade für Amateure ist es empfehlenswert, sich bewusst in solch einer Art der Bildgestaltung zu üben: Wesentliches an den Bildrand zu setzen und einen Gegenpol dazu zu suchen und ins Bild einzubauen. Das schafft, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, Bildspannung.

Das Bild ist analog mit dem 105-mm-Tele aus der Hand bei  $1/250$  sec fotografiert. Hier war aufgrund des mäßigen Lichts nur die offene Blende möglich, daher war die Schärfentiefe äußerst gering. Es war natürlich sinnvoll, die Schärfe auf das Kind zu legen, auch wenn dann der weitaus größte Teil des Fotos in Unschärfe getaucht ist.

## Straßenszene in New York

Auf diesem Bild wird das Auge des Betrachters zunächst enttäuscht, denn die Bildmitte ist nur mit Leere angefüllt: Der weitaus größte Teil dieses Bildes ist eine relativ leere, nur durch die Linien einer Hochhausstruktur markierte Fläche. Vor dieser sterilen Wand steht eine Person, und davor eilt ein dunkelhäutiger Mann mit Kappe, in leichte Bewegungsunschärfe getaucht, am Betrachter vorbei. Ganz wichtig für das Foto ist aber die Öffnung nach hinten am rechten Bildrand. Dadurch entstehen Bildspannung und räumliche Tiefe. Hält man diesen Rand zu, wirkt das Bild flach und verliert Spannung. Auch das kann Bildgestaltung sein: In der Mitte geschieht nichts Wesentliches, aber an einem schmalen Bildrand wimmelt es von Strukturen. Piet Mondrian hat seine abstrakten Bilder des Öfteren so gestaltet. In der Bildmitte befanden sich nur große, weiße Flächen, während an den Rändern kleine Flächen mit den drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb hineingebaut waren.

Dieses Foto wäre allerdings steril, wenn nicht die beiden Menschen im Vordergrund wären. Eine typische Alltagsszene in der Großstadt: Drei Menschen gehen aneinander vorbei, ohne das mindeste miteinander zu tun zu haben, ihre Umgebung ist steril, ist fast in der Lage, sie zu erdrücken und zu kleinen huschenden Rädchen im Großstadtgetriebe zu machen.

Das mit einem 28-mm-Objektiv analog aufgenommene Foto ist also dadurch komponiert, dass es Schwerpunkte an den rechten und unteren Bildrand und nicht in die Mitte legt.



Abb. 25–4

## Kreiskomposition

Der Kreis steht für Geschlossenheit, auch in einem Bild, er verleiht einer Komposition Ruhe. Dies gilt im Übrigen auch für die Architektur. Interessanterweise hat der Bauherr dieses besonders gestalteten, modernen Bauwerks in Bad Homburg die Strebe nicht genau durch die Mitte des Kreises gezogen, und so ist diese Strebe des mittig gebauten Fotos (Abb. 25–5) auch nicht seine genaue Symmetrieachse. Wie schon öfter erwähnt, liebt das Auge Größenverhältnisse, die es nicht sofort erfassen kann. Der Kreis bildet hier einen perspektivischen Rahmen und konzentriert den Blick auf den Innenhof des Gebäudes. Die vorbeigehende Frau belebt das Bild. Schließlich ist das Gebäude für Menschen gemacht, und so ist es besonders wichtig, zu zeigen, wie Mensch und Räum-

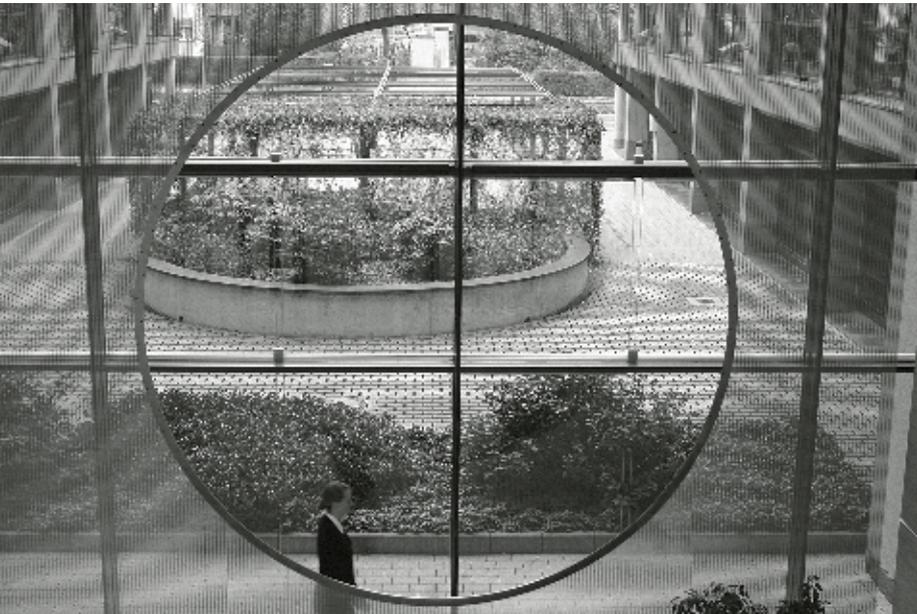


Abb. 25-5



Abb. 25-6

lichkeit hier zueinander in Beziehung treten. Das Bild ist digital mit Brennweite 32 mm auf einer Nikon D70s fotografiert, die Brennweite beim Vollformat wäre 48 mm. Mit dem Modus »Grauwerte« ist das Bild in Schwarzweiß umgewandelt. Der Mitteltonkontrast wurde um ca. 30% gesteigert.

Eine Kreiskomposition muss aber nicht immer genau von einer Kreisform dominiert werden, eine Ellipse erzeugt eine ähnliche Wirkung von Geschlossenheit. Auf diesem Bild (Abb. 25-6) haben mehrere wendende Autos die kreisförmigen Spuren im Vordergrund erzeugt. Die kleine Friedhofskapelle ist von dieser Seite mit dunklem Schiefergestein verkleidet. Gerade dadurch, dass die Kapelle schwarz erscheint, wird die surreale Wirkung des Fotos verstärkt. Der Kreis im Vordergrund vermittelt den Eindruck von Einheit und Harmonie. Bei diesem Bild wäre es fehl am Platz, durch eine asymmetrische Komposition Spannung erzeugen zu wollen. Eine symmetrische Bildgestaltung mit Unterstützung eines Kreises verstärkt einen archaischen oder wie hier sakralen Bildeindruck. Die Aufnahme ist mit dem 28-mm-Weitwinkelobjektiv analog fotografiert.

## 26 Bildspannung zwischen zwei Elementen

Elektrische Spannung entsteht zwischen zwei Polen. Mit der Bildspannung funktioniert es ähnlich. Wie aber kommt die Spannung ins Bild?

Dass gute Bildgestaltung bedeutet, einen Betrachter bewusst durch ein Bild zu führen, haben wir schon gesehen; dass Bilder rhythmisch gestaltet werden können, ebenfalls. Diesmal geht es darum, das Bildgeschehen auf zwei Pole zuzuspitzen und dabei zum Teil rhythmische Elemente mit einzubeziehen.

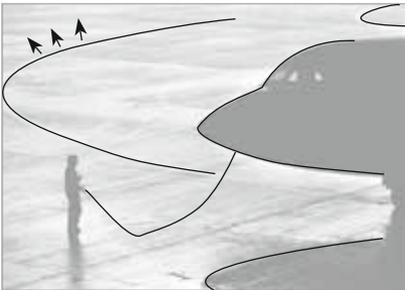
Reflektiert man wenig über Bildgestaltung, so neigt man dazu, sich ein Objekt zum Fotografieren, z. B. ein schönes Haus, eine Person oder einen besonderen Baum, auszusuchen und ihn in die Bildmitte oder als bessere Variante in den Goldenen Schnitt zu setzen. Dies muss nicht schlecht sein, führt in der Regel zu recht ruhigen, im ungünstigsten Fall aber auch zu langweiligen Bildern. Um langweilig gestaltete Bilder sicher zu vermeiden, ist es ein besonderes Training, mit zwei Bildschwerpunkten zu gestalten und diese eher an die Bildränder zu setzen, so dass eine bipolare Bildspannung entsteht. Wenn die Bildpole gleichwertig sind, sorgt solch eine Gestaltung dafür, dass das Auge im positiven Sinne nicht zur Ruhe kommt, denn es kann immer wieder zwischen beiden Polen hin- und herspringen. Das Auge liebt diese Art von Unruhe.

### Flugzeug an der Leine

Mensch und Technik, das sind zwei Spannungspole, die die Welt in den letzten 100 Jahren unglaublich beeinflusst haben. Die Fliegerei ist nur ein Beispiel dafür, dass der Mensch seine eigenen Grenzen inzwischen um ein Vielfaches überschreiten kann. Sowohl durch den starken Anschnitt des Flugzeugs als



Abb. 26-1



auch durch das Gegenlicht, das Mensch und Maschine auf einen kräftigen Schwarzton reduziert, entsteht die Bildspannung der beiden Elemente. Die Bildkomposition wird noch durch ein drittes Element bestimmt, die sich mehrfach wiederholende Form des Bogens, die gleichzeitig den Bildrhythmus darstellt. Der Bogen bestimmt nicht nur die Form der Flugzeugschnauze und ihres Schattens, sondern auch die Form des Kabels und zweier auf dem Flugfeld markierter Spuren. Auf diesem Bild hat die Bildspannung nicht nur eine formalistische, sondern auch eine inhaltliche Komponente, denn über das Spannungsverhältnis von Mensch und vermeintlichem Wunderwerk der Technik ließe sich bis ins Unermessliche philosophieren. Mittlerweile mag das Bild nicht nur noch im positiven Sinne dafür stehen, wie der Mensch über sich hinauswächst, denn gerade die sich in den nächsten 20 Jahren vermutlich verdoppelnde Zahl der Flüge wird auch zur Erderwärmung und den von allen seriösen Klimaforschern vorhergesagten Katastrophen wie dem Abschmelzen der Pole beitragen. Zunächst war der Mensch Erfinder einer überragenden Technik, möglicherweise wird er in den nächsten 30 Jahren ihr Opfer sein. Aufgenommen ist das Foto mit dem 200-mm-Tele und einer analogen Nikon F4.

## Saharadünen

Ob sich solche Wüstenregionen im Rahmen der Erderwärmung ausbreiten werden, sei einmal dahingestellt. In jedem Fall ist die Sahara eine der spannendsten Regionen auf dieser Erde. Aber auch das scheinbar unendliche Meer von Sanddünen will gestaltet werden. Zunächst einmal ist hier sinnvoll, den frühen Morgen oder den späten Abend zu wählen, denn nur dann steht die Sonne so niedrig, dass sich ein interessantes Licht- und Schattenspiel ergibt. Nun gilt es aber, sich davor zu hüten, dass die Landschaft einförmig wirkt. Bildspannung innerhalb des Sanddünenmeers ist gefragt. Und so ist es wichtig, so lange in der Dünenwelt zu wandern, bis



Abb. 26–2

man wie hier eine besonders großflächige Düne findet, die in Spannung zu den kleinen Dünen hinten links steht. Besondere Spannung schafft aber die Tatsache, dass die große Düne eigentlich zu weit nach rechts gesetzt ist, denn gerade rechts oben findet sich ein besonderes Licht-/Schattenspiel, das nach rechts hin zu wenig Raum hätte, wenn nicht eine ebenfalls recht große Düne im Hintergrund am linken Bildrand ein Gegengewicht bilden würde. Hält man das linke Drittel des Bildes zu, so merkt man, wie es aus dem Gleichgewicht fällt und nach rechts kippt. Aber das Gesamtbild ist ausgewogen, denn die im linken oberen Bildteil befindliche Sanddünenkette bildet ein Gegengewicht zu der eigentlich zu weit nach rechts versetzten großen Düne. Das Bild ist analog mit dem 105-mm-Teleobjektiv fotografiert.

## Blick aus dem Bild heraus

In der klassischen Bildgestaltungslehre gehobener Fotoclubs hieß es lange Zeit, dass Menschen sich nicht aus dem Bild heraus-, sondern ins Bild hineinbewegen sollten. Dies erscheint zunächst logisch, denn bei solcher Gestaltung wird auch der Blick des Betrachters ins Bild hinein- und nicht aus dem Bild herausgeführt. In der modernen Bildsprache aber haben sich gerade solche klassischen Regeln sehr gewandelt, weil sie als zu konventionell empfunden wurden. In der Reportagefotografie sieht man häufig, dass sich Menschen am Bildrand befinden und trotzdem aus dem Bild herausblicken oder sich, in Bewegungsunschärfe getaucht, aus dem Bild herausbewegen. Hier (Abb. 26–3) sind es zwar keine Menschen, sondern zwei Kamele, die sich voneinander abwen-

den und den Blick des Betrachters beidseitig aus der Bildmitte herausführen. Aber gerade so ist die Bildspannung viel größer, als wenn die beiden Kamele einander zugewandt wären.

Das Auge wird nämlich gezwungen, zwischen den beiden Richtungen, in die die Kamele verweisen, hin- und herzupendeln. Und dennoch hat das Bild genügend Ruhe, weil es axialsymmetrisch komponiert ist. Die Symmetrie hat allerdings dadurch einen kleinen Bruch, dass nur der Kamelschatten des rechten Kamels zu sehen ist. Das hilft der Komposition, nicht allzu starr zu sein. Das Foto ist ebenfalls analog mit dem 105-mm-Teleobjektiv fotografiert.



Abb. 26-3

## 27 Das Bild im Bild

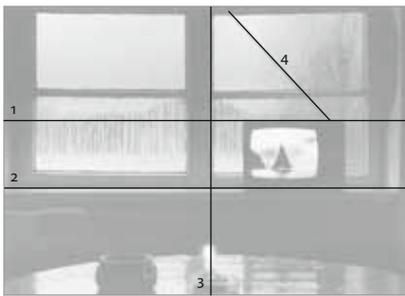
Sogenannte perspektivische Rahmen schaffen einen Durchblick und konzentrieren den Blick des Betrachters.

Schon in der klassischen Malerei wurde diese Form der Bildsprache verwendet: Caspar David Friedrichs »Frau am Fenster« ist wohl das bekannteste Beispiel einer Bildgestaltung mit dem perspektivischen Rahmen. Beim Fotografieren ist es, als ob man die Wirklichkeit ständig mit Rahmen versieht, nun geht es darum, noch einen zweiten perspektivischen Rahmen ins Bild mit hineinzunehmen. Am leichtesten lässt sich solch ein »Bild im Bild« dadurch schaffen, dass man Fenster-Durchblicke gestaltet. Fenster auf einem Foto sind aus verschiedenen Gründen faszinierend: Sie verbinden zwei Räumlichkeiten, die möglicherweise nichts miteinander zu tun haben, auf dem Bild zu einer Einheit; Innen- und Außenräume werden verschmolzen.

Überhaupt sorgt der perspektivische Rahmen oft dafür, dass der Eindruck von Räumlichkeit auf der Bildfläche entsteht, schließlich muss er ja auf dem zweidimensionalen Foto so gut wie möglich illusioniert werden. Die Gestaltungsweise »Bild im Bild« lässt sich aber auch freier verstehen. So muss es sich keineswegs immer um einen rechteckigen Rahmen handeln. Die Umrahmung kann auch nur angedeutet sein, so wie beim Foto mit den Telegrafendrähten im Kapitel über »Interessante Irritationen«. Wie auch immer der perspektivische Rahmen gestaltet oder auch nur angedeutet sein mag, er schafft zwei Bildebenen, und das macht den Reiz dieser Gestaltungsweise aus. In der Regel lässt sich solch eine Gestaltung am leichtesten mit Weitwinkelobjektiv erreichen, denn durch seine starke Fluchtperspektive und die immense Schärfentiefe ist es am besten geeignet, zwei Räumlichkeiten zu verschmelzen.



Abb. 27-1



- 1 obere horizontale harmonische Teilungslinie
- 2 untere horizontale harmonische Teilungslinie
- 3 vertikale Symmetrieachse
- 4 einzige schräge Linie im Bild (Formenkontrast)

### Melancholie mit Fernseher

Auch melancholische Stimmungen können, wie wir schon gesehen haben, poetisch sein. In diesem Foto (Abb. 27-1) befinden sich sogar vier Ebenen: der Tisch mit Kerze, das verregnete Fenster, der verschwommene Hintergrund und die Bildebene des Fernsehers. Das Foto enthält mehrere perspektivische Rahmen: die beiden Fensterflügel und das Bild des Fernsehers. Das Bild im Bild ist hier wörtlich genommen, denn die Hauptspannung auf dieser Fotografie entsteht zwischen dem Fernsehbild des Segelschiffs im Meer und dem trüben Fenster. Die verheißungsvolle virtuelle Wirklichkeit steht der ernüchternden Realität gegenüber. Gewiss ein Bild, das eine Geschichte erzählen könnte, eine Geschichte von Sehnsucht und Fernweh. So galt das Segelboot schon in der Bildsprache der klassischen Malerei als Symbol für Sehnsucht. Und das ist einer sehr trüben Räumlichkeit gegenübergestellt, auf der der Fensterrahmen schon etwas vergammelt aussieht und das Glas sowohl von innen beschlagen als auch von außen verregnet ist. Auch der Fernseher und das darunter zu

erahrende Sofa entsprechen nicht gerade dem neuesten Stand. Allein die Kerze scheint diese melancholische Stimmung ein wenig zu durchbrechen.

Das Foto ist mit der Normalbrennweite bei recht offener Blende analog fotografiert, Tisch und Hintergrund haben keine Schärfentiefe mehr, was dem Bild aber nicht schadet.

### Gegenlichtprojektion

Wie schon erwähnt, muss der perspektivische Rahmen keineswegs rechteckig sein (Abb. 27–2). Auch das Segel eines indischen Fischerbootes kann als Projektionsfläche fürs Bild im Bild dienen: Die Sonne ist in diesem Fall der Projektor für die Silhouetten der

sieben Personen, die das Segel hissen. Hier musste allerdings im genau richtigen Moment ausgelöst werden, denn schon wenige Sekunden später war dieser Moment vergangen. Ganz wichtig war es, im Labor den Himmel bei dem analog fotografierten Bild nach oben hin nachzubelichten, um die Rahmenwirkung noch zu verstärken. Ein nach oben hin dunklerer Himmel hilft nämlich zusätzlich, den Blick auf den hellen Teil des Bild-im-Bild-Geschehens zu konzentrieren und die Magie der Lichtführung zu verstärken. Dieses Foto ist ein Beispiel dafür, dass sich mit der digitalen Dunkelkammer noch perfekter abwedeln und nachbelichten lässt als in der analogen Dunkelkammer. Beim analogen Abwedeln hätte es unglaublich viel Zeit gekostet, zu jedem Foto eine Schablone zu basteln. Also hat man meist mit den Händen fast alle erdenklichen Formen auf das zu belichtende Fotopapier geworfen. Dies führte nie zu ganz 100 % sauberen Ergebnissen. Schließlich musste der gesamte Wedelakt während einer Belichtungszeit durchgeführt werden. Bei diesem Bild z.B. ist zur Rechten des Segels ein ganz klein wenig über das Segel hinausgewedelt worden. Der obere Teil des Segels ist dafür ein ganz klein wenig zu dunkel geraten. Solche kleinen »Nichtperfektionen« zeichneten ein analoges Bild aus. Die digitalen Wedelwerkzeugpipetten dagegen lassen sich auf alle Größen verstellen, man kann also in aller Ruhe nach und nach abwedeln und nachbelichten und dadurch zu perfekten Ergebnissen kommen. Das Bild ist mit dem 28-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.



Abb. 27–2



Abb. 27-3

### Ruine in Kurdistan

Die Landschaft alleine wäre schwierig zu fotografieren gewesen, denn sie ist durch das Mittagslicht kaum moduliert. Hier war es also zwingend notwendig, die Gebirgslandschaft zu gliedern. Die Ruine teilt das Bild in zwei Hälften. Im linken Teil kann das Auge frei in die kahle wilde Weite der Osttürkei blicken, während der rechte Teil von der Ruine dominiert wird. Der Durchblick durch die Ruine auf die kahlen Berge lässt noch einmal ein neues Bild entstehen. Und das schafft Bildspannung und räumliche Tiefe, die sonst kaum vorhanden wäre. Solch eine Ruine verweist in eine andere Zeit, lässt den Betrachter rätseln. Was befindet sich hinter seinem Rücken? Nun, es ist der Dogubayazit-Palast am Fuße des sagenumwobenen Berges Ararat. Wichtig war es, den Kontrast zwischen Wolken und

Himmel zu steigern, was in der analogen Fotografie mit Farbfiltern gut zu steuern war. Hier wurde ein Gelbfilter eingesetzt, ein Orange- oder Rotfilter hätte die Wirkung noch etwas stärker ins Mystische gesteigert, befand sich aber nicht im Reisegepäck einer sehr abenteuerlichen Motorrad-Tour durch die gesamte Türkei.

Der Gelbfilter war in der analogen Fotografie der Universalfilter, besonders wenn sehr wenig Platz vorhanden war. Die Aufnahme ist ebenfalls mit einem 28-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.

### Betonquader in der Landschaft

Wurde auf dem vorigen Bild die Wildheit der Landschaft durch das Bild im Bild verstärkt, so wird dem Betrachter auf diesem analog fotografierten Bild (Abb. 27-4) der Genuss landschaftlicher Idylle verwehrt. Zwei gigantisch wirkende Betonquader versperren ihm den Weg in die ungebrochene Schönheit einer gebirgigen Landschaft auf der Vulkaninsel Lanzarote, die sich hinter einer blumenübersäten Wiese öffnet. Die Betonquader bilden die perspektivischen Rahmen und verhalten sich wie zwei Bilder im Bild, die sich zentralperspektivisch verjüngen und den Betrachter in die Bildmitte führen. Der Quader in der Mitte lässt die Landschaft dahinter fast wie auf einem Fernseh Bildschirm erscheinen. Das Bild löst Unbehagen aus. Wozu dienen diese Betonquader, was ist hier im Umbruch? Auch solch ein Bild löst tiefere Fragen aus. Eine auf ständigem Wachstum und Expansion basierende Wirtschaftsordnung sorgt nach neuesten Untersuchungen dafür, dass z.B. die Bundesrepublik Deutschland, wenn sich die Bauzahlen der Vergangenheit fortsetzen, in wenigen hundert Jahren komplett zubetoniert ist. Die Stimmung in diesem Bild mag solch ein allgemeines Unbehagen ausdrücken, das gewiss eine Zeitstimmung widerspiegelt.



Abb. 27-4

Das Foto ist mit einem 20-mm-Weitwinkelobjektiv analog fotografiert, danach wurde das Negativ eingescannt und mit Photoshop bearbeitet. So wurde der Mitteltonkontrast um 35 % gesteigert und der Himmel am oberen Bildrand mit dem Nachbelichtungswerkzeug noch um ca. 20 % nachbelichtet.



## 28 Interessante Irritationen

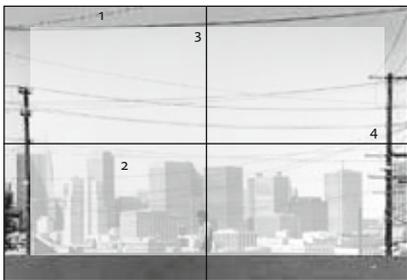
### Störpunkte geschickt einbauen

Die Wirklichkeit ist oft voll von Dingen, die sich scheinbar nicht in eine harmonische Bildkomposition einbauen lassen wollen. Solche Punkte bilden »Brüche« und machen ein Foto manchmal gerade interessant.

Eine harmonische, in sich geschlossene magische Welt darzustellen, war gewiss eines der Ziele des wohl immer noch berühmtesten Fotografen der Welt, Ansel Adams. In seinen Bildern hatte die Welt keine Brüche, alle Bildelemente und Gestaltungsmittel haben nur ein Ziel, den ungebrochenen Zauber der Landschaft auf magische Weise in ein Schwarzweißfoto zu übersetzen. Kann man die heutige Welt überhaupt noch so fotografieren? Das ist fast schon eine philosophische Frage – eins ist aber sicher, die Welt heute hat mehr Brüche als noch zur Zeit Ansel Adams, und das lässt die Darstellung einer »heilen Welt« mittels der Fotografie fragwürdig erscheinen (siehe Kapitel »Landschaftsfotografie heute«). Brüche in ein Bild hineinzunehmen, schafft in jedem Fall zusätzliche Spannung. Brüche sind natürlich oft optische Störpunkte, die ein Umdenken erforderlich machen. Denn nun gilt es zu überlegen, wie man solche optischen Störpunkte, wie z. B. ein Stoppschild, in eine Komposition einbaut. Als klassische Störpunkte in Fotoklubs alter Schule galten Strom- oder Telegrafendrähte, oft wurde in solchen Klubs gemunkelt, dass man als Fotograf eine Schere mitnehmen müsse, um Landschaft ungebrochen zu fotografieren. Heute könnte man sie leicht mit Photoshop herauskopieren, aber auch das muss man nicht!



Abb. 28-1



- 1 Rahmen
- 2 Kulisse
- 3, 4 Symmetrieachsen

### Drähte in San Francisco

Dieses Bild ist von Drähten aller Art geradezu überwuchert, und dennoch steigern die Drähte den Reiz dieser Stadtlandschaft in San Francisco. Sie sind aber so in das Bild eingebaut, dass sie zur Komposition mit dazugehören. Bei dem Wirrwarr von Drähten war es wichtig, wenigstens den Rest des Bildes genau zu ordnen. So sind die Telegrafmasten so an den rechten und linken Bildrand gesetzt, dass sich eine Symmetrie ergibt. Die Bildkomposition ist bühnenartig arrangiert und hat einen latenten Bildrahmen, der aus der Straße unten, den beiden Masten rechts und links und den Drähten oben mit dem ebenfalls nach oben hin dunkler werdenden Himmel besteht. Die auf die vertikale Symmetrieachse gesetzte Figur unterstreicht die klare symmetrische Bildordnung. Durch das 200-mm-Tele ist die Perspektive der Hochhäuser so flach, dass sie nur aus senkrechten und waagerechten Linien besteht. Wie eine künstliche Kulisse wirken sie hinter dem Mann und dem Kabelwirrwarr. Aber ohne die Telegrafmasten mit den vielen Kabeln wäre das Bild nur halb so interessant, obwohl sie beim Herangehen an die Wirklichkeit im ersten Moment lästig und störend erschienen. Das scheinbar Störende kann also integriert werden.

## Störender Zaun

Auf diesem Bild wird dem Betrachter das schlechte Gefühl, ausgesperrt zu sein, nicht erspart. Der Zaun verriegelt den Zugang zu dem schönen Strand in Coney Island. Dieser Zugang ist nur den reichen Bewohnern einer kontrollierten, hinter dem Zaun beginnenden exklusiven Wohngegend möglich. Nun wäre es ein Leichtes gewesen, durch den Zaunspalt hindurch zu fotografieren, aber gerade das hätte den besonderen Reiz des Fotos verfehlt. Und der Reiz liegt nun mal darin, dass der Betrachter sehnsuchtsvoll durch Spalt und Zaun auf einen herrlichen Strand bei Gegenlicht blicken muss, aber erkennen muss, dass er durch den engen Spalt nicht hindurchkommen könnte. Das Schiff – ich habe es schon einmal erwähnt – ist in der traditionellen Malerei ein Symbol für Sehnsucht gewesen, und genau solch ein sehnsuchtbeladenes Schiff fährt auf diesem Bild durch den verriegelten Spalt. Es befindet sich genau in der Bildmitte, was bei diesem Bild sinnvoll ist, da das Schiff recht klein ist und man es so sofort in Augenschein nimmt. Die Komposition des Bildes ist klappsymmetrisch, der Horizont liegt auf der waagerechten Symmetrieachse. Der Himmel des analog mit einem 20-mm-Weitwinkelobjektiv fotografierten Bilds wurde in der Dunkelkammer nach oben hin nachbelichtet, um dem Bild ein »Dach« zu verleihen und die Wirkung der Sonne zu steigern.



Abb. 28-2

## Surrealer Friedhof

Dinge zusammenzubringen, die eigentlich nicht zusammengehören, war eines der Stilmittel des Surrealismus. Was macht ein Betonmischer auf einem südländischen Friedhof? Offenbar müssen auch Friedhöfe ausgebaut werden, und dennoch, dieses Element ist ein Fremdkörper, ein Bruch. Nur auf dem unteren Teil des Bildes ist die Friedhofswelt noch in Ordnung, die leeren Reihen im »dritten Stockwerk« wirken seltsam fremd. Das tiefe Schwarz entwickelt einen merkwürdigen Bann.

Und der Betonmischer mag ja sogar Assoziationen an den Mafiabeton aufkommen lassen, in den in gewissen Teilen Italiens schon Leichen mit in Betonbauwerke hineingemischt wurden, um sicherzugehen, dass sie nie gefunden werden ... Zeigt der untere Teil des Bildes Har-



Abb. 28-3



Abb. 28-5



Abb. 28-4

monie, so geht vom oberen Teil etwas Bedrohliches aus, unterstrichen durch das Schwarz der Sarglöcher und des Himmels.

Auch hier bedurfte es einer bewussten Entscheidung, den eigentlich doch störenden Betonmischer mit in die Komposition einzubeziehen. Das Bild ist analog mit einer Mamiya 645 mit 35-mm-Weitwinkelobjektiv (entspricht ca. 21 mm Kleinbild) und einem Rotfilter fotografiert. Der sorgt auch für den fast schwarzen Himmel.

### Geheimnisvolles Lichtspektakel

Eigentlich sollte dieses Bild (Abb. 28-4) eine ungebrochene Landschaftsaufnahme werden, die mit den bei Gegenlicht aufsteigenden Wolken auf der Nordseite der Kanareninsel La Palma spielt. Doch dies war schwer darzustellen. Nur die Bäume, in Sonne und Nebel eingehüllt, wären womöglich etwas klischeehaft geworden und hätten ein noch stärkeres Teleobjektiv als das vorhandene 210-mm-Tele der Mamiya 645 Mittelformatkamera (ca. 135 mm Kleinbild) erfordert. Was blieb also anderes übrig, als das scheinbar störende Stoppschild in die Komposition mit einzubauen. Bei dem kleinen Bild (Abb. 28-5) funktioniert dies noch nicht ganz, aber in dem Moment, wo der Baum geheimnisvoll von Wolken verhüllt ist, gelingt die Komposition.

Das verhüllte Lichterspiel scheint schon fast nicht mehr von dieser Welt, so dass das Stoppschild die Aufnahme wieder »auf den Boden« bringt und gewissermaßen bezeugt, dass sich dieses Lichterspiel doch in »dieser Welt« abspielt.

Die Aufnahme ist ebenfalls analog mit der Mamiya 645 und einem 210-mm-Teleobjektiv (entspricht in etwa 135 mm Kleinbild) fotografiert. Die Grauwerte sind durch genaueste Teilbelichtungen in der Dunkelkammer so austariert, dass sich genau die richtige Stimmung ergibt.

## 29 Formenspiel – Bewusste Wiederholung von Bildformen

Wir haben im Laufe dieses Buchs gesehen, dass es Parallelen zwischen der Bildsprache und der Musik gibt. Bilder können genauso einen Rhythmus haben wie Musikstücke, Bilder können aber auch so komponiert sein, dass sie ein Thema haben und dieses Thema in einer abgewandelten Form wiederholen. Auch bei vielen klassischen Musikstücken liegt ein Grundthema vor, das variiert wird. Wir haben auch gesehen, dass ein Foto meist dadurch gut ist, dass die ihm zugrunde liegende Bildstruktur, rein abstrakt betrachtet, also vom Gegenstand völlig losgelöst, interessant anzuschauen ist. Der erste Schritt ist es, diese Bildmuster bei schon geschossenen Bildern zu durchschauen und zu analysieren. Der zweite Schritt sollte es sein, bei der Aufnahme darauf zu achten, welche abstrakten Muster der Wirklichkeit zugrunde liegen, also beim Betrachten der wirklichen Welt schon abstrakt und bildnerisch zu denken. Dies fällt besonders schwer, wenn es eigentlich um inhaltliche Themen geht, deren Gestaltung allein schon die volle Konzentration benötigen. Noch schwieriger ist diese Art von bildnerischem Denken bei der Streetphotography, z. B. in der unruhigen Umgebung einer Großstadt, in der alles durcheinanderläuft und sich das abstrakte Muster eines Bildes ständig verändert. Wenn man dann noch ein Weitwinkelobjektiv benutzt, ist es die größte Herausforderung, alle Ecken des Bildes gleichzeitig im Auge zu haben und sowohl Inhalt als auch die Form unter die Kontrolle des Bewusstseins zu bringen. Cartier-Bresson hat diese Schwierigkeit wohl von allen Fotografen am besten beherrscht, denn seine Reportagefotos sind nicht nur vom Inhalt her spannend, sondern gleichzeitig hervorragende abstrakte Bildmuster.

Fotografie ist Multiple Choice: aus der unzähligen Vielfalt von Orten und Momenten die dichtesten Momente auswählen und so zu gestalten, dass interessante abstrakte Bildmuster die Grundlage des Inhalts bilden. War Cartier-Bresson darin der große Meister, so gelang ihm das Erfinden der Form nicht ganz so gut. In seinen späten Jahren hat er sich dem Zeichnen gewidmet, war darin aber gewiss nicht so stark wie in seiner Fotografie.



Abb. 29-1

Um sich der abstrakten Formenvielfalt mit der Kamera zu nähern, ist es zunächst einmal einfacher, darauf zu achten, nur zwei ähnliche Formenmuster in ganz unterschiedlichen Gegenständen zu finden, die auf dem Bild eine Korrespondenz entwickeln. Solche Übungen schulen den Blick für die abstrakte Form im Gegenständlichen und sind, wie in den drei Beispielen hier, dazu geeignet, aus etwas biederen Landschaften oder Gegenständen noch interessante Bilder zu gestalten.

Das Spannende an der Fotografie ist, dass sie zwei Räumlichkeiten, die in Wirklichkeit weit voneinander entfernt sind und oft nichts miteinander zu tun haben, direkt nebeneinander oder übereinander auf der Bildfläche verschmilzt. So werden oft inhaltlich und formal Elemente miteinander in Beziehung gesetzt, die in der Wirklichkeit keine oder nur wenig Korrespondenz haben.

### **Blick vom Schauinsland**

Deutsche Mittelgebirgslandschaft ist schwer zu fotografieren, denn in der Wirklichkeit ist sie erholungsreich und schön anzusehen, aber auf Fotos wirkt sie allzu oft sehr bieder. Gerade Fichtenmonokulturen, wie sie im Harz oder Schwarzwald häufig vorkommen, sind nicht sehr fotogen. Ein weiteres Problem ist, dass man sich in der Wirklichkeit, wie auf diesem Bild, häu-

fig von einem Blick in die Tiefe begeistern lässt, diese räumliche Tiefe lässt sich aber kaum einfangen, denn Bilder sind nicht dreidimensional, sondern bilden nur eine zweidimensionale Fläche. Und diese Bildfläche will gestaltet werden. Auf diesem Bild (Abb. 29–1) hätte die Landschaft alleine nicht für ein interessantes Foto genügt. Die beiden Eckkanten des Aussichtsturms mit ihren Geländern bringen die nötige Bildspannung hinein. Die Linien sind genauso angewinkelt wie die oberen Linien des Bergkamms. Es werden hier also ähnliche Linien im ähnlichen Winkel wiederholt. Das Gelände bildet einen Bruch zur stillen Harmonie der Landschaft. Die weichen Formen der Wolken bilden zu diesen spitzen Formen im Vordergrund einen starken Kontrast. Der Himmel auf dem analog fotografierten Bild wurde in der Dunkelkammer nach oben hin erheblich nachbelichtet, damit die Wolken plastisch herauskommen. Die Aufnahme ist mit dem 24-mm-Weitwinkelobjektiv fotografiert.

### Sonnenschirm und Himmel

Diese Landschaftsaufnahme am beschaulichen Mittelmeer (Abb. 29–2) wäre für sich betrachtet zu ruhig. Deshalb war es nötig, ein Element mit hineinzunehmen, das diese Ruhe ein wenig stört: das Fragment eines Sonnenschirms. Dieses Element ist aber dadurch bestens ins Bild integriert, da seine Form mit der Form des Himmels korrespondiert. Beide Elemente haben einen ähnlichen Winkel. Die beiden aufeinanderzulaufenden Wolkenfäden verleihen dem Foto Symmetrie und führen das Auge zum Mittelpunkt des Bildes. Auch dieses Bild führt ein wenig ins Surreale. Das obere Ende des Sonnenschirms ist sehr abstrahiert, lässt sich erst im zweiten Moment entschlüsseln und löst die Vorstellung von der ungebrochenen Natur auf. Wie sieht es wohl auf der Rückseite des Fotos aus? Wimmelt es dort von Menschen? All dies bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Das Bild ist mit dem 20-mm-Weitwinkelobjektiv analog fotografiert. Der Kontrast zwischen Himmel und Wolken wurde mit einem Orangefilter gesteigert.



Abb. 29–2



Abb. 29-3

## Spiegelung im Himmel

Ein Maisfeld steht auf den ersten Blick auch nicht unter Fotoverdacht. Greift man sich allerdings eine Pflanze heraus, hat einen Himmel bei Gegenlicht und findet dann noch zwei abstrakte Formen, die miteinander korrespondieren, so kann doch noch ein spannendes Bild herauskommen. Auf diesem Bild findet sich die Form der Pflanze im Himmel wieder, allerdings spiegelverkehrt. Das Foto ist so komponiert, dass der senkrechte Halm als Symmetrieachse dient und die beiden Blätter des Halms mit dem Himmelslicht spiegelt. Die Komposition wirkt sehr dynamisch, nicht

zuletzt, weil sie von der aufsteigenden Schräge dominiert wird, aber auch weil sie vom Schwung des Blatts und dessen Verlängerung im Himmel lebt. Diese Dynamik ermöglicht die Sicht des 24-mm-Weitwinkelobjektivs der analog fotografierten Aufnahme. Orangefilter und leichte Nachbelichtung in der Dunkelkammer haben den Himmel so kontrastreich werden lassen. Besonders dieses Foto zeigt, dass es auch in einer ganz alltäglichen Situation direkt um die Ecke, wie diesem »stinknormalen« Feld, gelingen kann, ungewöhnliche Sichtweisen zu finden.

## Seerosen ohne Klischee

Seerosen werden sehr häufig als Klischeebilder zur Illustration recht seichter Texte benutzt. Pflanzen so zu fotografieren, dass sie nicht seicht und klischeehaft wirken, ist sehr schwierig. Damit verhält es sich so ähnlich wie mit Sonnenauf- und -untergängen. In der Wirklichkeit schön anzusehen, aber auf dem Foto meist zum Klischeebild verkommen. Ein wenig »Rettung« schafft bei Pflanzenbildern wie hier häufig das Gegenlicht. Aber das allein hätte hier nicht genügt. Auch dieses Bild (Abb. 29-4) wäre ohne die Sonnenreflexion langweilig. Das Foto ist sehr minimalistisch komponiert. Es lebt von drei Bildformen, die variiert werden: ein größeres Seerosenoval in der Mitte, ein kleineres am linken Bildrand und die halbkreisförmige Sonnenreflexion. Ohne diese Reflexion wäre das Foto langweilig. Sie ist das entscheidende i-Tüpfelchen, das dem Bild eine geheimnisvolle, fast mystische Wirkung verleiht. Und sie variiert die Form des Ovals in einen Halbkreis. In der Sonnenreflexion sind vier Zacken »eingebaut«, die längste dieser Zacken zeigt in die Richtung des mittleren Seerosenovals. Die gesamte Umgebung des Teichs und der Bäume im Hintergrund sind durch

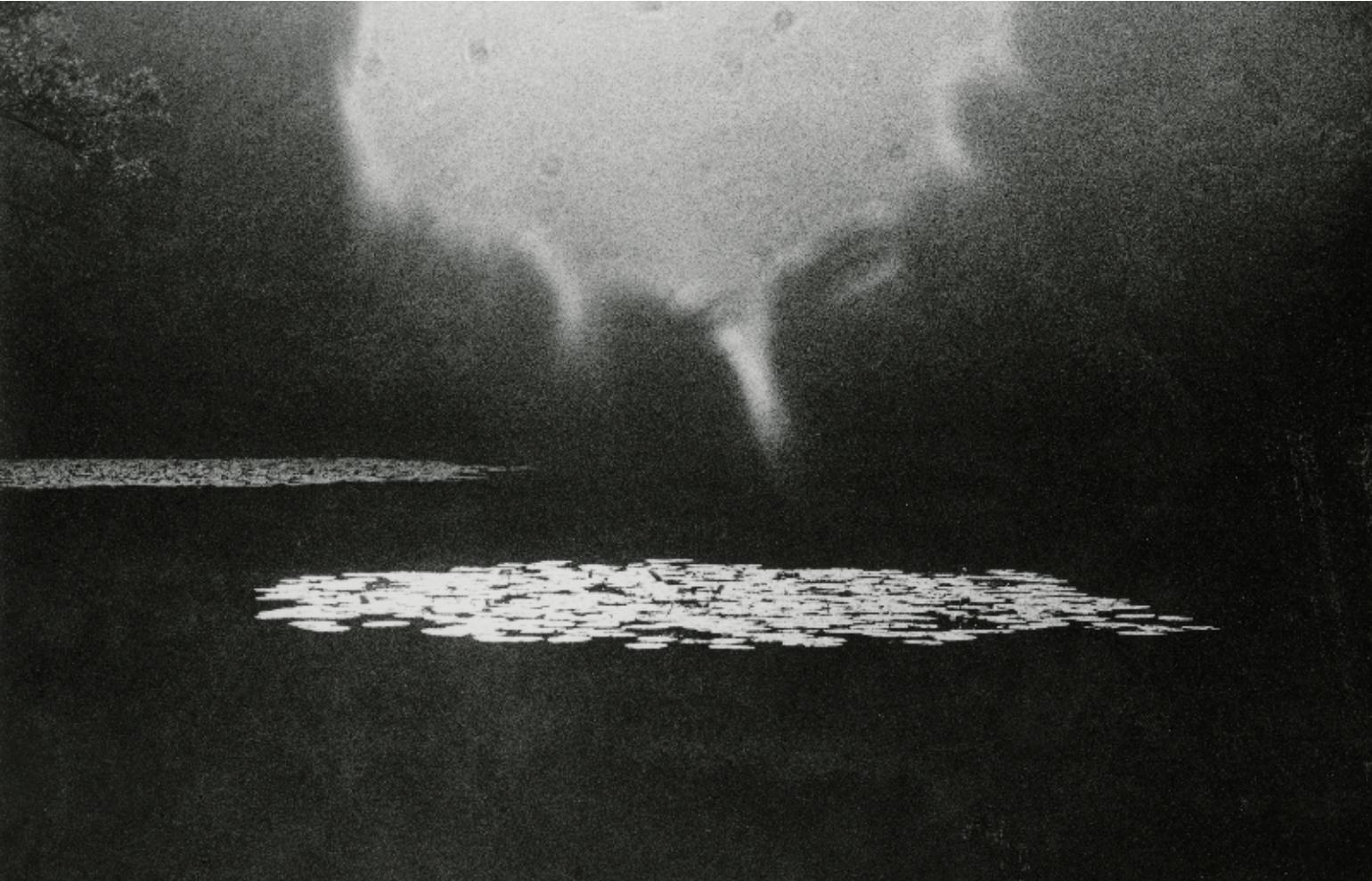


Abb. 29-4

das Gegenlicht in einen dunklen Ton getaucht, der die Gegenständlichkeit der Dinge kaum differenziert. Einzig ein Ast links oben ist deutlich erkennbar. Das Bild lebt vom extremen Kontrast der Seerosen und Sonnenreflexion und dem dunklen Hintergrund. Die analog fotografierte Aufnahme ist mit einer 80-mm-Brennweite entstanden.



## 30 Mit Bewegungsunschärfe gestalten

In der modernen Kunstfotografie der Gegenwart spielen Langzeitbelichtungen eine immer größere Rolle. Ein Fotograf, der die Langzeitbelichtung »ad ultimo« geführt hat, ist Michael Wesely. Seine teilweise einjährigen Belichtungen vom Potsdamer Platz in Berlin sind international ausgestellt worden. Nur die Fragmente der Mauern bleiben auf diesen Bildern stabil, alles andere scheint, fast ähnlich wie in der futuristischen Malerei des vorigen Jahrhunderts, dynamisch und chaotisch über den Betrachter hereinzubrechen. Faszinierend, wie die Fotografie in der Lage ist, unsere gewohnte Wahrnehmung zu durchbrechen, indem sie das verwischt, was wir als einzelne, deutlich getrennte aneinandergereihte Momente erleben. Diese Momente lösen sich einfach auf in einen verwischten Fluss, in dem aus den unzähligen Augenblicken eines gesamten Jahres ein einziger Gesamtanblick wird.

Als Weiterentwicklung seiner erwähnten extremen Langzeitbelichtungen behält Wesely in einer anderen Serie die Kamera nicht am gleichen Platz, sondern beginnt sie während der Belichtung horizontal zu verdrehen. Es entstehen unscharfe Landschaftsaufnahmen, die in der Horizontale völlig verwischt und so ein unscharfes Zusammenspiel verschiedenfarbiger Streifen sind, die keine Details mehr erkennen lassen und an Gemälde von Marc Rothko erinnern. Gedacht sind diese Bilder auch als Anspielung auf die Streifen der Scan-Aufkleber bei Waren aller Art.

Ganz im Gegensatz zur Langzeitbelichtung hat der weltberühmte Reportagefotograf Henri Cartier-Bresson den »entscheidenden Moment« formuliert und versucht, einen Moment abzuwarten, in dem sich im Bruchteil einer Sekunde eine dichte, auf den Punkt gebrachte Aussage verbirgt, die in der Kürze der Zeit alles offenbart. Bei der Langzeitbelichtung dagegen verwischt

sich dieser Moment und lässt die Zeit ineinanderfließen. Natürlich laden Langzeitbelichtungen dazu ein, über das Wesen der Zeit zu philosophieren. Was ist Zeit? Wie lässt sie sich fassen? Wie lässt sich als Grundlage der Fotografie mit ihr spielen? Fast jeder Fotograf hat sich einmal darin versucht.

Natürlich ist die Langzeitbelichtung so alt wie die Fotogeschichte, denn bei den anfänglich unempfindlichen Emulsionen war die Entwicklung hin zur Kurzzeitbelichtung eine fotografische Revolution. Heute haben wir die freie Wahl zwischen  $1/8000$  sec und Langzeitbelichtungen, die sich durch ganze Nächte oder wie bei Wesely über ein Jahr hinziehen.

Technisch sind Langzeitbelichtungen heutzutage kein Problem mehr. Selbst gute Digitalkameras gehen über die Möglichkeit einer 30-Sekunden-Belichtung hinaus und haben die Möglichkeit, »B« einzustellen. Wichtig für gelungene Langzeitbelichtungen ist ein wirklich stabiles Stativ, denn es muss auch je nach Situation einem starken Tele (höheres Gewicht), Hochformat (weniger Stabilität) und Wind standhalten. Zweieinhalb Kilo sollte solch ein Gerät schon mindestens wiegen; vor den ganz leichten Kunststoffstativen sei eher gewarnt. Lieber ein wirklich stabiles Stativ kaufen und dafür Zugeständnisse an die



Abb. 30-1

Höhe machen, falls man Gewicht sparen will. Eine Aufnahmehöhe von 1,30 m reicht für fast alle Motive aus.

Auch die Belichtung ist keine besondere Schwierigkeit mehr: Arbeitet man mit Schwarzweißnegativmaterial, so ist bei Nachtaufnahmen grundsätzlich eine leichte Überbelichtung um ein bis zwei Blenden zu empfehlen, denn der Belichtungsmesser lässt sich vor allem von Neonlicht gerne zu Unterbelichtungen verleiten. Bei Digitalkameras ist das Problem noch kleiner, denn das Bild lässt sich perfekt mit Histogramm auf dem Display kontrollieren und gegebenenfalls durch eine neue Aufnahme korrigieren.

### **Kapelle im Getreidemeer**

Der gesamte Vordergrund versinkt in Bewegungsunschärfe, während die Kapelle in der Bildmitte gestochen scharf ist (Abb. 30–1). Die Aufnahme ist aus dem Fenster eines fahrenden Zugs zwischen Hannover und Braunschweig aufgenommen. Die Verschlusszeit betrug  $1/30$  sec, lang genug, um das Feld im Vordergrund aufgrund der rasenden Bewegung des Zugs in Unschärfe zu tauchen, und kurz genug, um Häuser, Bäume und Kapelle am Horizont gestochen scharf abzubilden. Die Aufnahme suggeriert den Eindruck, als befände sich die Kapelle inmitten eines Meers und nicht hinter banalen Feldern. Der Himmel des analog fotografierten Bilds wurde in der Dunkelkammer nach oben hin stark nachbelichtet, um den magischen Bildeindruck zu verstärken. So ist die Umgebung der Kapelle von Licht umsäumt, hinter ihr entsteht der Eindruck von räumlicher Tiefe. Durch alle bildnerischen Mittel bekommt die kleine, an sich eher unscheinbare Friedhofskapelle einen besonderen Zauber, und dafür ist in besonderem Maße die Bewegungsunschärfe verantwortlich.

### **Typische Nachtaufnahme**

Bei dem Foto (Abb. 30–2) der Opera in Paris war die Blende so weit geschlossen, dass der Zeitautomat des Belichtungsmessers auf über 30 Sekunden kam. Genügend Zeit für den Genossen Zufall, durch das Vorbeifahren eines Autobusses in eine Nebenstraße eine interessante Bildkomposition herbeizuführen, die die Zentralperspektive aufs Pariser Opernhaus bricht. Besonders der in den Fensterscheiben des Busses gespiegelte Schriftzug und die helle Linie, die sich von oben zum rechten Bildrand zieht, machen die Bildkomposition interessant, aber auch alle anderen durch die Langzeitbelichtung erzeugten Linien verleihen dem Bild Dynamik. So kommt die Quirlichkeit der Metropole zum Ausdruck. Eine typische klassische Nachtaufnahme.

Bei der Belichtungsmessung sei noch auf den Schwarzschildeffekt aufmerksam gemacht, der besagt, dass besonders im Bereich von Langzeitbelichtungen Veränderungen der Blende nicht mehr proportional durch Veränderungen der Belichtungszeit zu kompensieren sind. Dieser Effekt spielt in der

Praxis aber eine weitaus geringere Rolle, als man ihm in Fotoklubs häufig zuschreibt. Die Aufnahme ist mit der 105-mm-Brennweite analog fotografiert.



Abb. 30-2

### Langzeitbelichtung mit Verschiebung

Dieses Foto vom World Trade Center ist im Juni 2001 entstanden, nicht einmal drei Monate vor dem 11. September. Es hat, im Nachhinein betrachtet, beinahe antizipatorischen Charakter, obwohl es nur als ein Experiment mit Langzeitbelichtung gedacht war. Das Bild ist auf Blende 16 abgeblendet und mit 20 Sekunden belichtet worden. Während dieser 20 Sekunden ist die auf dem Stativ befestigte Kamera in der Vertikalen verschoben worden.

Die Bildwirkung ist beunruhigend, vor allem wenn man sich vor Augen führt, dass der Bildinhalt drei Monate nach dieser Aufnahme dem brutalsten terroristischen Anschlag zum Opfer gefallen ist, den es bisher je gegeben hat.

Dass diese Langzeitbelichtung einmal eine derartige Bedeutung bekommt, war zum Zeitpunkt der Aufnahme natürlich nicht zu erahnen. Die Wirkung dieser vertikalen Verschiebung lässt die Auflösung der festen Gemäuer implizieren. Die länglichen Lichterfluten lassen durchaus die Assoziation von Feuer zu. Die vertikalen Linien unterstützen diesen Eindruck von auseinanderfallender Stabilität. Die Aufnahme ist mit dem 210-mm-Teleobjektiv der Mamiya 645 analog fotografiert.



Abb. 30-3



Abb. 30–4

## Bewegungsunschärfe auch am Tage

Auch bei Tage lassen sich Langzeitbelichtungen erreichen. Eine Möglichkeit ist es, einen Graufilter vor die Kamera zu setzen, der die Belichtungszeit erheblich verlängert. Ohne Graufilter ist natürlich eine möglichst niedrige ASA-Zahl die Voraussetzung. Wenn dann die Blende auf den kleinsten Wert geschlossen wird, kommt man je nach Lichtverhältnissen durchaus auf Verschlusszeiten von  $1/8$  oder  $1/4$  sec. So lässt sich wie hier eine Komposition von architektonischen Linien, die für sich genommen womöglich noch nicht spannend genug ist, durch die Bewegungsunschärfe eines Kopfes als Spannungspol verdichten. In einer belebten Stadt wie Frankfurt am Main gehen so viele Passanten vorbei, dass mit Geduld und einigem Glück auch ein Mensch in der »richtigen Position« vorbeiläuft. Natürlich gilt es, genauestens zu beobachten und im genau richtigen Moment auszulösen. Eine andere Möglichkeit wäre es, solch eine Aufnahme mit einer befreundeten Person zu stellen und sie dabei genau in die richtige »Bahn« zu dirigieren. Für solche Aufnahmen sind Digitalkameras die erste Wahl, denn es lässt sich das Ergebnis sofort kontrollieren, so dass man so lange an dem Motiv arbeiten kann, bis es rundherum geglückt ist. So ist hier eine dreifache Bildspannung entstanden:

zwischen modernem Menschen, Gründerzeitarchitektur und himmelwärts stürmendem Maintower als Spiegelungen in einer modernen Glasfassade. Das Bild ist mit der Normalbrennweite auf einer Nikon D70s digital fotografiert. Anschließend sind mit dem Werkzeug »Tiefen/Lichter« von Photoshop CS2 die Schatten um ca. 12% aufgehellt worden.





## Teil 4



## Die digitale Dunkelkammer



## 31 Aus Farbe wird Schwarzweiß

In der analogen Fotografie ist es jedem anspruchsvollen Fotografen bekannt: Mindestens die Hälfte der Bildwirkung wird in der Dunkelkammer durch gekonnte Laborarbeit erzeugt. Kann die digitale Fotografie, was die Möglichkeiten der Nachbearbeitung angeht, im Schwarzweißbereich mit der analogen Fotografie konkurrieren? Die Antwort lautet eindeutig ja, denn eins ist sicher, moderne Digitalkameras haben eine hervorragende Bildqualität, und mit Photoshop hat der Fotograf Nachbearbeitungstechniken an der Hand, bei denen sich Ansel Adams die Hände gerieben hätte. Der einzige Schwachpunkt im Schwarzweißbereich ist die Tatsache, dass das hervorragende Barytpapier bisher im digitalen Prozess noch so gut wie entfallen muss. Es gibt zwar einige wenige Labore in Deutschland, die von digitalen Schwarzweißvorlagen Barytprints anfertigen, aber diese Prints sind nicht ganz billig. Vergrößerungsgeräte, die von digitalen Vorlagen auf Baryt vergrößern können, kosten in etwa so viel wie ein Mittelklassewagen. Daher bleibt dem nicht ganz so finanzkräftigen Nutzer nur die Möglichkeit des Tintenstrahldrucks, wenn er selbst Hand anlegen möchte. Gute Fachlabore können selbstverständlich auch neutral schwarzweiße Lambda-Prints auf Farbfotopapier herstellen, aber auch die sind nicht ganz preiswert und eben keine Barytpapiere. Die Industrie ist zwar sehr bemüht, Papiere als Tintenstrahlgrundlagen herzustellen, die dem Barytprint nahe kommen, aber ganz ist dies bis heute noch nicht gelungen. Auch wenn die neuesten Tintenstrahldrucker in Schwarzweiß inzwischen eine hervorragende Druckqualität liefern, so fühlt sich der Tintenstrahldruck doch eher an wie ein PE-Papier. Die andere Möglichkeit einer Büttenpapiergrundlage weist ihn eindeutig als Druck und nicht mehr als Foto aus.

Dennoch soll diese Einleitung kein Plädoyer für die analoge Fotografie sein, sondern die Hoffnung gewiss aller passionierten Schwarzweißfotografen ausdrücken, dass es die Industrie möglichst bald schafft, eine dem Barytpapier wirklich ähnliche Druckgrundlage herzustellen, und einiges spricht dafür, dass das während der Laufzeit dieses Buchs sogar gelingt.

In den folgenden Kapiteln soll es aber darum gehen, die zahlreichen Nachbearbeitungstechniken mit Photoshop für eine optimale digitale Druckvorlage vorzustellen. Dabei soll es vor allem darauf ankommen, nur die wirklich wichtigen Techniken so einfach wie möglich darzustellen.

Voraussetzung sind im Farbmodus fotografierte Bilder, die entweder im JPEG-Format fotografiert wurden oder vom RAW-Format mit dem RAW-Konverter in eine TIFF-Datei umgewandelt wurden. Auch wenn das JPEG-Format m. E. durchaus nicht so schlecht ist, wie manchmal behauptet wird, der RAW-Modus ist, wie wir am Anfang des Buchs ja schon deutlich gesehen haben, in jedem Fall besser. Er verleiht den Bildern eine Farbtiefe von 12 oder 16 Bit anstatt 8 Bit im JPEG. 8 BIT entsprechen einem Tonwertumfang von 255 Tönen, die vom Auge als stetiger Verlauf wahrgenommen werden. 16 Bit dagegen nimmt 65536 Töne auf. Das klingt gewaltig, und dennoch sind die Unterschiede für das Auge kaum unterscheidbar. Ein im RAW-Format aufgenommenes Foto sollte nach kurzer Optimierung im geöffneten RAW-Fenster in eine unkomprimierte TIFF-Datei umgewandelt werden. Diese TIFF-Datei lässt sich dann mit der gesamten umfangreichen Palette von Photoshop bearbeiten.

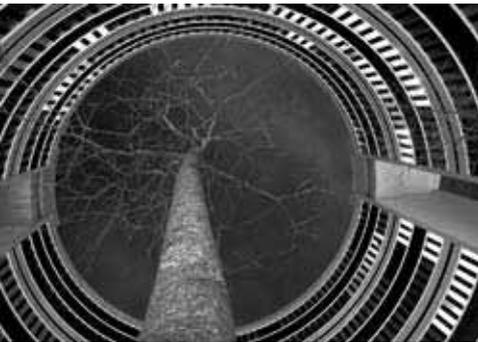


Abb. 31-1



Abb. 31-2

## Umwandlung von Farbe in Schwarzweiß

Bei der Umwandlung von Farbe in Schwarzweiß gibt es mehrere Methoden, die zum Teil mit einer zweiten Ebene arbeiten. Ich möchte hier allerdings nur die beiden unkompliziertesten Methoden empfehlen: die Umwandlung über den Modus »Graustufen« oder über den »Kanalmixer«. Den Modus »Graustufen« erreicht man über »Bild« und die oberste Zeile »Modus«, den Kanalmixer findet man über »Bild« und »Anpassen«. Diese zweite Möglichkeit wird allgemein eher empfohlen, denn sie bietet mehr Möglichkeiten. Mit dem Kanalmixer lassen sich, wie der Name schon sagt, die Graustufen nach Belieben mischen, deshalb ist diese Methode die viel individuellere als die Umwandlung über den Modus »Graustufen«. Hat man allerdings im JPEG-Format fotografiert, so ist das Bildrauschen ein wenig stärker, besonders wenn der Mix einen hohen Anteil des Rotkanals enthält (siehe S. 13). Um einmal deutlich zu zeigen, wie unterschiedlich mit dem Kanalmixer in Graustufen umgewandelt werden kann, seien hier zwei Beispiele angeführt: Das Omega-Haus in Offenbach ist hier im Dämmerlicht mit dem 17-mm-Superweitwinkelobjektiv der Canon EOS 5D fotografiert worden. Das Farbbild ist mit dem Kanalmixer umgewandelt worden, einmal zu 100% über den Rotkanal (Abb. 31-1) und einmal zu 100% über den Blaukanal (Abb. 31-2). Beide Fotos sind vollkommen unterschiedlich in Graustufen übersetzt worden. Hier kommen wir zu einem sehr wichtigen Punkt: In der

Digitalfotografie haben die klassischen Schwarzweißfilter, wie Gelb-, Orange- oder Rotfilter, wie wir am Anfang des Buchs schon gesehen haben, vollkommen ihre Wirkung verloren. Bei guten Digitalkameras kann man, wenn man im Schwarzweißmodus fotografiert, die Wirkung der verschiedenen Filter rechnerisch simulieren. Mit Photoshop CS3 ebenfalls. Es empfiehlt sich aber grundsätzlich nicht, im S/W-Modus zu fotografieren. Von daher steuert man eine den analogen Schwarzweißfiltern vergleichbare Wirkung bis zu Photoshop CS2 am besten mit dem Kanalmixer.

Dies funktioniert zwar nicht genau nach denselben Gesetzen der klassischen analogen Filterung, aber wenn man sich ein wenig in die Gesetze der drei Grundfarben RGB (Rot, Grün, Blau) einfuchst, so lassen sich sehr ähnliche Wirkungen erzielen wie mit den klassischen Farbfiltern. Hier ist ganz deutlich zu erkennen, wie bei dem mit 100% Rotkanal umgewandelten Bild (Abb. 31–3) ähnlich wie beim analogen Rotfilter der blaue Himmel abgedunkelt wird, während der in orangefarbenes Kunstlicht getauchte Baum in Schwarzweiß eine Aufhellung erfährt. Umgekehrt wird bei dem über 100% Blaukanal umgewandelten Bild (Abb. 31–4) ähnlich wie beim analogen Blaufilter der blaue Himmel aufgehellt und der orange Baum stark abgedunkelt. Wir haben auch bei verschiedenen Landschaftsaufnahmen in den vorherigen Kapiteln gesehen, dass eine Umwandlung mit starkem Anteil des Rotkanals ähnlich wirkt, wie der klassische Rotfilter es getan hat. Ganz wichtig ist es also, zu erkennen, dass man mit dem Kanalmixer die Verteilung der Graustufen auf dem entstehenden Schwarzweißbild eklatant beeinflussen kann. Ein wenig Erfahrung hilft schnell, für verschiedene Sujets den richtigen Mix zusammenzustellen. Ganz wichtig ist allerdings, dass die Summe bei der Mischung in etwa immer 100% ergeben sollte, egal wie sie sich zusammensetzt.



Abb. 31–3

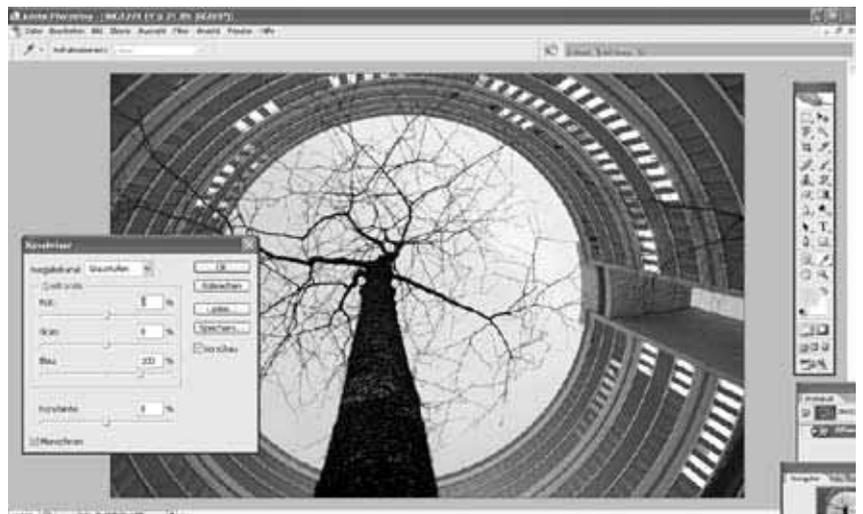


Abb. 31–4

wie beim analogen Blaufilter der blaue Himmel aufgehellt und der orange Baum stark abgedunkelt. Wir haben auch bei verschiedenen Landschaftsaufnahmen in den vorherigen Kapiteln gesehen, dass eine Umwandlung mit starkem Anteil des Rotkanals ähnlich wirkt, wie der klassische Rotfilter es getan hat. Ganz wichtig ist es also, zu erkennen, dass man mit dem Kanalmixer die Verteilung der Graustufen auf dem entstehenden Schwarzweißbild eklatant beeinflussen kann. Ein wenig Erfahrung hilft schnell, für verschiedene Sujets den richtigen Mix zusammenzustellen. Ganz wichtig ist allerdings, dass die Summe bei der Mischung in etwa immer 100% ergeben sollte, egal wie sie sich zusammensetzt.



Abb. 31–5

Grundsätzlich ist es gewiss sinnvoll, bei der Umwandlung in Schwarzweiß beide Methoden kurz zu prüfen und sich dann für die Variante zu entscheiden, die besser gefällt. Bei diesem Foto ist über den Modus »Graustufen« rasch aus dem Farbbild ein Schwarzweißbild (Abb. 31–5) geworden. Natürlich darf man nun dieses Bild nicht im selben Ordner unter dem gleichen Namen abspeichern, denn dann ersetzt die umgewandelte Datei des Schwarzweißbildes die ursprüngliche Datei der Farbvorlage. Da bei dieser Methode keine zweite Ebene vorhanden ist, muss das neu gewonnene Schwarzweißbild einfach in einem anderen Ordner oder im gleichen Ordner mit einer neuen Bezeichnung abgespeichert werden. Bei solch einem Vorgehen bleibt das ursprüngliche Farbbild als unbearbeitete TIFF-Datei erhalten, und das neue Schwarzweißbild wird zusätzlich gespeichert. Sich auf die alleinige Aufbewahrung der RAW-Datei zu verlassen, halte ich für fragwürdig, da jeder Kamerahersteller, wie schon erwähnt, zur Zeit noch sein eigenes RAW-Süppchen kocht. JPEG- und TIFF-Dateien wird es aller Voraussicht nach auch noch in 10 oder 20 Jahren geben; wie sich die RAW-Dateien weiterentwickeln, halte ich in der schnelllebigen Zeit für offen. Deshalb empfehle ich, neben der RAW-Datei auch eine TIFF-Datei zur Sicherheit aufzubewahren.

Nun ist es aber ganz selten so wie bei diesem Motiv der Fall, dass ein umgewandeltes Farbbild in Schwarzweiß ohne Nachbearbeitung gut aussieht.

In den meisten Fällen ist das Schwarzweißbild nicht kontrastreich genug. Auch dieses Motiv kann etwas mehr Kontrast vertragen. Dies ist hier ganz einfach:

Wieder auf der oberen Leiste »Bild« anklicken, dann »anpassen« und schließlich auf »Helligkeit/Kontrast« gehen. Das Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« arbeitet mit einem einfachen Schieberegler an der Gradationskurve, macht sie steiler, wenn man den Regler ins + schiebt, und flacher, wenn man ihn ins –

schiebt. Wenn der Kontrast wie hier um 17 Punkte ins Plus geschoben wird, sieht dieses Foto gut aus (Abb. 31–6): Die hellen Partien bleiben alle durchzeichnet, und die Schattenpartien saufen ebenfalls nicht ab, und dies bei einem knackigen Kontrast. Es ist aber ganz selten, dass sich der Kontrast so ohne Probleme mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« steigern lässt, und deshalb ist dieses Werkzeug für ein professionelles Handling in der Regel nicht empfehlenswert. Dieses Foto ist mit dem 19-mm-Objektiv auf der Kanareninsel Lanzarote aufgenommen und zeigt rechts den Schatten einer gestikulierenden Frau und im Hintergrund das Zusammenspiel von Fotograf und Modell.

Welche Schwierigkeiten bei der Kontraststeigerung auftreten können und wie man sie umschifft, sehen wir beim nächsten Motiv.



Abb. 31–6

## Spiegelung von Feuertreppen

Spiegelungen in Fensterscheiben wirken immer etwas flau, und schon ist die digitale Fotografie der analogen überlegen, denn digital können wir, wie wir beim ersten Bild schon gesehen haben, den Kontrast steigern. Auch dieses Bild verwandeln wir mit dem Kanalmixer über einen hohen Anteil des Rotkanals in ein Schwarzweißbild (Abb. 31–7).

Das hier entstandene Schwarzweißfoto ist allerdings eindeutig zu flau. Dies ist, wie schon erwähnt, recht oft der Fall, und beim Prozess der Kontraststeigerung geschehen bei solch einem Bild genau die Fehler, die Amateure am häufigsten machen: Bei diesem Foto geht es um die grafische Struktur der Feuertreppen im Zusammenspiel mit den Wolken. Gerade den Wolken aber mangelt es an Kontrast. Steigert man aber den Kontrast so wie beim ersten Bild mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast«, so brennen ganz schnell die Lichter in den Wolken aus, d. h., die Zeichnung in den Wolken verschwindet einfach (Abb. 31–8). Dies ist m. E. das häufigste digitale Problem, denn anhand solcher »ausgebrannter« Lichter erkennt man sofort den digitalen Ursprung des Fotos. Die Lichter brennen gerade bei einem Gegenlichthimmel wie diesem schon sehr leicht bei der Aufnahme aus. Um dem bei der Aufnahme entgegenzuwirken, lässt sich bei fast allen digitalen Kameras, wie schon erwähnt, eine Information einstellen, die das Ausbrennen der Spitzlichter auf dem Display durch schwarzes oder rotes Blinken deutlich macht. Diese Information sollte man sich bei Gegenlichtaufnahmen immer anzeigen lassen. Das Ausbrennen kann man nämlich verhindern: Entweder man setzt einen Verlauffilter vors Objektiv, der den Himmel, wie in früheren Kapiteln schon beschrieben, nach oben hin abdunkelt, und/oder man korrigiert die Belichtung so lange nach unten, bis das Blinken im Display verschwunden ist. Sind die Lichter bei der Aufnahme schon ausgebrannt, so lassen sie sich auch mit dem besten Bildbearbeitungsprogramm nicht mehr hineinkorrigieren, eine Unterbelichtung hingegen lässt sich, besonders im RAW-Format dagegen viel leichter ausgleichen.

Auch dieses Foto war bei der Aufnahme um eine knappe Blende unterbelichtet, damit die Lichter alle Differenzierungen aufweisen. Deshalb sollte man natürlich auch bei der Kontraststeigerung die Differenzierungen in den Lichtern erhalten. Damit das gelingt, ist es klüger, zunächst einmal mit dem Werkzeug »Tonwertkorrektur« am Histogramm des Bildes zu arbeiten als mit der einfachen Gradationskurve von »Helligkeit/Kontrast«. Klickt man auf »Bild« –



Abb. 31–7



Abb. 31–8



Abb. 31-9

»Anpassen« – »Tonwertkorrektur«, so erscheint ein Fenster mit dem Histogramm (Abb. 31-9). Das Histogramm zeigt die Anteile der verschiedenen Tonwerte im Bild anhand eines Diagramms: Links befinden sich die Schwärzen, rechts die Lichter, in der Mitte die Mitteltöne. Mit drei Pfeilen lassen sich Lichter, Tiefen und Mitteltöne des Bildes anhand dieses Diagramms korrigieren. Da dieses Bild ein wenig unterbelichtet war, beginnt die Tonwertkurve in den Lichtern nicht ganz rechts. Man kann nun den rechten weißen Pfeil an den Rand der Tonwertkurve herschieben, ohne dass Feinheiten in den Lichtern verloren gehen.

Im Gegenzug kann man den Pfeil der Mitteltöne ein wenig nach rechts schieben, so dass der Kontrast in den Wolken deutlich gesteigert wird, ohne dass die Lichter ausbrennen.

Nun sieht das Bild schon erheblich angenehmer aus (Abb. 31-10). Dennoch scheinen die Schattenpartien im linken Bildteil ein wenig undifferenziert, »abgesoffen«, wie man so schön sagt.



Abb. 31-10

## Schwärzen aufhellen, Mitteltonkontrast erhöhen

Später werden wir sehen, wie man solche Partien einzeln bearbeitet, hier wollen wir uns aber damit begnügen, ein weiteres Werkzeug kennenzulernen, das Werkzeug »Tiefen/Lichter«, ebenfalls zu finden über »Bild« – »Anpassen« – und dann ziemlich weit unten, zumindest beim Photoshop CS 2. Mit diesem Werkzeug lassen sich recht einfach die Schattenpartien des Bildes aufhellen, ohne dass die Lichter und Mittelöne mit beeinflusst werden. Umgekehrt kann man die Lichter abdunkeln, ebenfalls ohne Mittelöne und Tiefen nachhaltig zu beeinflussen. Dieses Werkzeug sollte man aber nur bis zu höchstens 25% gebrauchen, ansonsten wirken die Bilder ein wenig unnatürlich. Das Ganze ist eben nur gerechnet. In unser Beispielbild lässt sich mit diesem Werkzeug und einer Anhebung der Tiefen um 10% noch der letzte Schliff hineinbringen. Im Gebäude links ist nun viel mehr Zeichnung vorhanden, die Fenster reflektieren die Wolken hell und deutlich. Ein allerletzter Schliff lässt sich nun durch die Steigerung des Mitteltonkontrasts, hier um 24%, hineinbringen (Abb. 31–11). Die Mitteltonkontrast-Option erscheint, wenn man auf »weitere Optionen« klickt, und ist die beste Alternative zum Werkzeug »Helligkeit/Kontrast«, denn bei diesem Werkzeug können weder Lichter ausbrennen noch Tiefen absaufen. Man sollte dieses »Tool« zum Standardwerkzeug für die Kontrastanhebung machen. Vergleichen wir nun den jetzigen Zustand des Bildes (Abb. 31–12) mit dem Zustand direkt nach der Umwandlung in Schwarzweiß (Abb. 31–13), so sehen wir, wie stark wir das Foto mit ganz einfachen Mitteln verbessern konnten: Wir haben den Kontrast gesteigert, ohne dass die Lichter ausbrennen und die Tiefen absaufen.



Abb. 31–11



Abb. 31–12



Abb. 31–13



Abb. 31-14



Abb. 31-15

## Kornstruktur hineinlegen

Das, was der digitalen Fotografie immer wieder vorgeworfen wurde, ist, dass Fotografien als digitale Bilder erkennbar seien und künstlich wirken. Am Anfang der digitalen Fotografie traf das häufig auf die teilweise unnatürlichen Farben zu. Inzwischen jedoch sind die Farben von im RAW-Format fotografierten Bildern so natürlich, dass dieses Argument entkräftet ist. Die digitale Grundlage sind allerdings im RGB-Modus gespeicherte Pixel, und die sind eindeutig anders als die Filmkorngrundlage eines Films. Ziel der digitalen Fotografie ist es m.E., dem analogen Bildeindruck so nahe wie möglich zu kommen. Daher legen viele Schwarzweiß-Proffotografen eine Kornstruktur über das Foto. Dies ist allerdings kein »Muss«, sondern ein »Kann« und hängt ausschließlich vom Geschmack ab. Das gerechnete Filmkorn lässt sich in verschiedenen Größen und Strukturen variieren. Dies ist ganz einfach: Man geht in der oberen Leiste auf »Filter«, danach auf »Strukturierungsfilter« und dann auf die Unterrubrik »Körnung«. Um einen dem analogen Foto ähnlichen Eindruck bei einer größeren Vergrößerung zu erzeugen, empfiehlt sich eine Intensität zwischen 12 und 14. Die »Intensität« beschreibt die Größe der Kornstruktur und entspricht so in etwa einem feinkörnigen 100-ASA-Film. Der Kontrast sollte etwa bei 50% liegen, und die Körnungsart ist am besten »regelmäßig«. »Weich« ist auch noch vertretbar, alle anderen Möglichkeiten wirken eher unnatürlich. Hat man die Körnung mit dem Drücken der Taste »OK« bestätigt, muss man allerdings eines unbedingt beachten: Die Körnung des digitalen Bildes geschieht, wenn man das Bild mit dem Kanalmixer in Schwarzweiß umgewandelt hat, in Farbe, daher ist es für ein Schwarzweißbild unerlässlich, nach Benutzen des Filters »Körnung« über »Bild« – »Anpassen« auf »Sättigung verringern« zu klicken, um die Farbe wieder aus dem Bild herauszunehmen. Nun ist das Bild auf die Schnelle relativ perfekt bearbeitet und wird einem großen Lambda-Print oder einem ebenso großen Tintenstrahldruck standhalten (Abb. 31-16).

## Abspeichern

Eine TIFF-Datei ist eine sogenannte unkomprimierte Datei, die alle von der Kamera aufgenommenen Informationen ohne Komprimierung speichert. Sie hat den Nachteil, dass sie sehr viel Speicherkapazität benötigt. Eine JPEG-Datei komprimiert die Informationen auf sehr geschickte Weise und benötigt in etwa nur ein Fünftel der Speicherkapazität. Wie schon erwähnt, sollte man in jedem Fall im RAW-Format und nicht im JPEG-Format fotografieren. Bei der Umwandlung aus dem RAW ist der Qualitätsverlust einer JPEG-Datei gegenüber einer TIFF-Datei allerdings nur sehr gering und lässt sich auf einer Vergrößerung bis A4 so gut wie nicht erkennen. Dennoch sollte man, falls man die Absicht hat, irgendwann einmal Großvergrößerungen herstellen zu lassen, die Bilder lieber als TIFF-Dateien speichern. Eine JPEG-Datei hat nämlich auch den Nachteil, dass sie nach jedem Öffnen und Verändern des Bildes die Datei neu kompri-



Abb. 31–16

miert. Wenn man gegen meinen Rat doch nur im JPEG-Format fotografiert hat, sollte man ein JPEG-Bild immer im Originalzustand behalten und eine Überarbeitung in ein Schwarzweißbild möglichst in einem »Wisch« erledigen, damit die JPEG-Qualität so hoch wie möglich bleibt. Eine andere Möglichkeit wäre es, das JPEG-Bild in eine TIFF-Datei umzuwandeln und als solche auf der Festplatte zu bewahren.

Wie schon erwähnt, muss ein ohne zweite Ebene in ein Schwarzweißbild umgewandeltes Farbfoto entweder in einem neuen Ordner oder unter einem neuen Namen im gleichen Ordner gespeichert werden, damit das Farbbild erhalten bleibt. Zu diesem Zweck klickt man einfach auf »Datei« und »Speichern unter«, dann öffnet sich die zuletzt verwendete Datei. Nun gibt man unter »Dateiname« einen neuen Namen für das umgearbeitete Schwarzweißbild ein, stellt das Format »TIFF« ein und speichert das Bild ab. Sollte man doch einmal Dateien als JPEG aufbewahren, so muss man unbedingt die größtmögliche Größe wählen. Beim Speichern erscheint ein kleines Fenster, mit dem die Größe der Datei festgelegt wird. Für eine gute Qualität ist es wichtig, dass der Schieber ganz rechts bei »Große Datei« steht und bei »Qualität« die Größe »12« und »Maximal« erscheint. Nun kann man auf »OK« drücken, und das Schwarz-

weißbild ist gespeichert, ohne dass die Farbgrundlage verloren gegangen ist. Im unteren Teil des Fensters wird angezeigt, wie viel Megabyte ein Foto benötigt. Möchte man ein Bild per E-Mail versenden, so ist es sinnvoll, die Datei zu verkleinern, zu diesem Zweck lässt sich der Schieber nach links in Richtung »Kleine Datei« verschieben. Am linken Rand der Skala hat ein Bild nur noch ca. 120 Kilobyte und ist so aufgelöst, dass man es an einem Bildschirm gut erkennen kann. Einem Print in der Größe 18 × 24 cm hält solch eine niedrige Auflösung allerdings nicht mehr stand. Zum Versenden per E-Mail lassen sich allerdings auch alle möglichen Zwischengrößen anfertigen.

## 32 Teilbearbeitungen mit dem Lasso-Werkzeug und dem Zauberstab

Photoshop ist ein unendlich komplexes Bildbearbeitungsprogramm, manchem mag es wie ein Dschungel erscheinen, durch den man sich mit der Machete hindurcharbeiten muss. Man muss sich aber keineswegs durch den gesamten Dschungel schlagen, es reicht, wenn man sich ganz gezielt einen Weg durchs Dickicht bahnt. Denn ähnlich wie bei modernen Handys gibt es bei Photoshop unzählige Funktionen, die man in der Praxis nur sehr selten oder gar nicht benötigt. Hier sei der Versuch gemacht, nur die wirklich wichtigen Werkzeuge herauszustellen, die dabei behilflich sind, zu ähnlich guten Ergebnissen zu kommen wie in der analogen Dunkelkammer. Damit exzellente Schwarzweißbilder mit differenzierten Grauwerten entstehen können, führt der Weg durch den Photoshop-Dschungel über die Lasso-Werkzeuge und den Zauberstab. Mit diesen Werkzeugen lassen sich einzelne Bildbereiche umrahmen und einzeln bearbeiten. Klickt man in der Werkzeuggestreife das zweite Werkzeug von oben links mit der rechten Maustaste an, so erscheinen drei Lasso-Werkzeuge, das »normale« Lasso, das Polygon-Lasso und das magnetische Lasso. Mit dem »normalen« Lasso ist es sehr schwierig, einen Bildbereich präzise zu umranden. Besser gelingt dies mit dem Polygon oder dem magnetischen Lasso.



Abb. 32-1

## Teilbearbeitung mit dem magnetischen Lasso

Dieses Foto war schon bei der Aufnahme ein schwieriges Motiv für eine Digitalkamera, denn bei einer Gegenlichtsonne, die durch einen milchigen Himmel scheint, ist es nicht einfach, so zu fotografieren, dass rund um die Sonne herum nicht der gesamte Lichtbereich ausbrennt und ohne Zeichnung bleibt. Daher war die erste Voraussetzung, um dieses Bild zum Gelingen zu führen, einen Verlauffilter einzusetzen. Dieser dunkelt den Himmel um bis zu zwei Blenden nach oben hin ab. Nun galt es, sich auf dem Display die Spitzlichter anzeigen zu lassen und darauf zu achten, so zu belichten, dass es nur in der Sonne selbst blinkt, aber nicht in einem Hof um die Sonne herum. Durch die entsprechende Belichtung und den Filter ist sichergestellt, dass die Aufnahme im direkten Umfeld der Sonne Zeichnung hat. Nun sind von der Aufnahmeseite alle Voraussetzungen gegeben, um ein schön durchgezeichnetes, atmosphärisches Foto zu haben.

Nach der Bearbeitung mit dem RAW-Konverter öffnen wir dieses Farbfoto mit Photoshop und wandeln es mit dem Kanalmixer in ein Schwarzweißfoto um, in diesem Fall 66% rot, 28% grün und 6% blau (Abb. 32-1). Während der Himmel einen recht schönen Grauwertverlauf hat, ist der untere Teil des Bildes zu dunkel und zu flau. Wenn man den Kontrast des gesamten Bildes steigert, egal welchen Werkzeugs man sich bedient, wird man mit einem Problem konfrontiert: Der angenehme Grauwertverlauf

des Himmels bekommt sogenannte »Knicke« (Abb. 32-2). Diese Knicke sind ein typisch digitales Problem. Um die Knicke zu vermeiden und den schönen stetigen Grauwertverlauf des Himmels zu erhalten, liegt hier eine Lösung auf der Hand, nämlich die, den schön abgestuften Himmel genau so zu belassen und nur den unteren Teil des Bildes zu bearbeiten.

Um dies zu tun, vergrößern wir uns das Bild auf dem Bildschirm ein wenig heraus, klicken mit der rechten Maustaste auf das Lasso-Werkzeug und gehen im erscheinenden Menü nach unten, um auf das magnetische Lasso zu klicken (Abb. 32-3). Das magnetische Lasso erkennt Kontraste und setzt bei der Führung mit der Maus immer automatisch Ankerpunkte an Linien an, zwischen denen sich Kontraste abspielen. Dabei lässt sich der Kantenkontrast, der erkannt werden soll (in diesem Fall 30%), unterschiedlich einstellen. Auch der Abstand der Ankerpunkte, die sich an eine Kante anlegen, lässt sich verstellen. Dabei ist hier (Abb. 32-4) 100 gewählt, das ist der kleinstmögliche Abstand, der bei organischen Formen, die unregelmäßige Rundungen haben, zu empfehlen ist. Bei klaren architektonischen Formen kann der Abstand der Ankerpunkte auch erheblich größer sein. Aber gerade bei Architekturbildern kann es auch

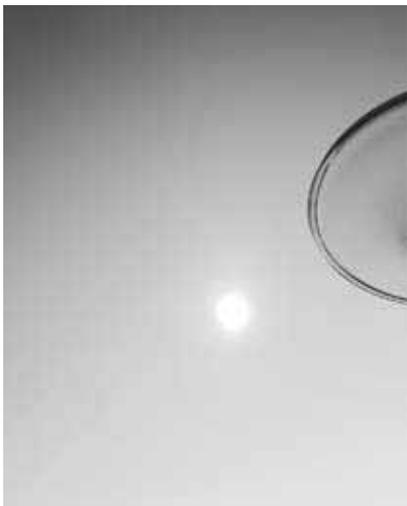


Abb. 32-2



Abb. 32-3



Abb. 32-4

einmal vorkommen, dass sich das magnetische Lasso an die falschen Kanten anlegt. Dann lohnt es sich, zu probieren, wie man die verschiedenen Einstellgrößen verstellen muss, um das Problem zu beheben. Grundlegend ist es sinnvoll, die Breite des Pfades auf 10 Pixel zu stellen, aber auch das kann z. B. bei klaren architektonischen Formen noch auf 3 Pixel verengt werden.

Bei diesem Bild lässt sich das magnetische Lasso recht einfach um den gewünschten Ausschnitt herumlegen. Sollten die Markierungen nicht an die gewünschte Position springen, können die Ankerpunkte auch manuell durch einzelnes Klicken mit der Maus festgelegt werden. Liegt ein Punkt verkehrt, so kann der jeweils letzte Punkt mit der Löschtaste wieder entfernt werden. Hat man das Werkzeug um den gewünschten Ausschnitt vorsichtig herumgefahren und die Ankerpunkte richtig gesetzt, gilt es, einmal mit der Maus doppelzuklicken, und schon entsteht eine »Ameisenstraße«, die anzeigt, dass man mit der Veränderung dieses Ausschnitts beginnen kann (Abb. 32-5). Wenn wir nun z. B. mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« den Kontrast so steigern, wie wir es für den unteren Teil des Bildes wünschen, kommen wir allerdings zu einem katastrophalen Ergebnis (Abb. 32-6) und werden auf ein weiteres sehr wichtiges Kriterium aufmerksam, die Einstellgröße »Weiche Kante«: Dieses Instrument beschreibt die Anzahl der Pixel, über die z. B. eine Kontraststeigerung an den Kanten verteilt wird. Legt man den Pfad des Lassos an klare architektonische Formen an, kann es sinnvoll sein, die Zahl der Pixel an den Rändern



Abb. 32-5



Abb. 32-6



Abb. 32-7



Abb. 32-8

des bearbeiteten Feldes sehr eng einzustellen, so wie hier auf 3 Pixel. Bei diesem Bild allerdings ist das gar nicht sinnvoll, wie sich hier erkennen lässt. So ist z. B. der Übergang von Stadt und Himmel am Horizont ein Übergang ohne klare Kante. Die Kontraststeigerung hellt den Bereich unter der Lasso-Linie so stark auf, dass sich an der Stelle des Lassos eine vollkommen unnatürlich wirkende Trennungslinie ergibt. Hier lässt sich aber leicht Abhilfe schaffen. Von dem harten Übergang von drei Pixeln lässt sich durch Veränderung der Einstellung »Weiche Kante« auf z. B. 60 Pixel ein fürs Auge kaum mehr wahrnehmbarer weicher Übergang herstellen. Diese weiche Kante lässt sich auch über das Menü »Auswahl« und dann »weiche Auswahlkante« herstellen (Abb. 32-7). Nun legt sich das magnetische Lasso allerdings nicht mehr in die Ecken, so wie wir es ursprünglich gelegt haben, sondern schneidet die Spitzen ab. Dies ist aber kein Problem, da bei der Kontraststeigerung der Unterschied von bearbeiteter Fläche und nicht bearbeiteter Fläche auf eine Breite von 60 Pixeln verteilt wird. Wir haben hier das gleiche Ergebnis wie beim analogen Abwedeln, denn dort ist es ja auch so wichtig, die Hand oder Schablone während des Abwedelns zu bewegen, damit weiche Übergänge entstehen. Photoshop macht das ebenfalls möglich (Abb. 32-8). Nun ist das Bild so wie gewünscht (Abb. 32-9): Der Himmel bleibt schön weich und ohne Knicke, während der untere Teil des Bildes einen angenehmen Kontrast aufweist. Es handelt sich bei dem Bild um einen Blick von der Burg auf Heidelberg, fotografiert mit dem 19-mm-Weitwinkelobjektiv. Das Weinglas stand dort so und gehörte zwei jungen Leuten, die die Absicht hatten, dort einen guten Tropfen zu trinken.

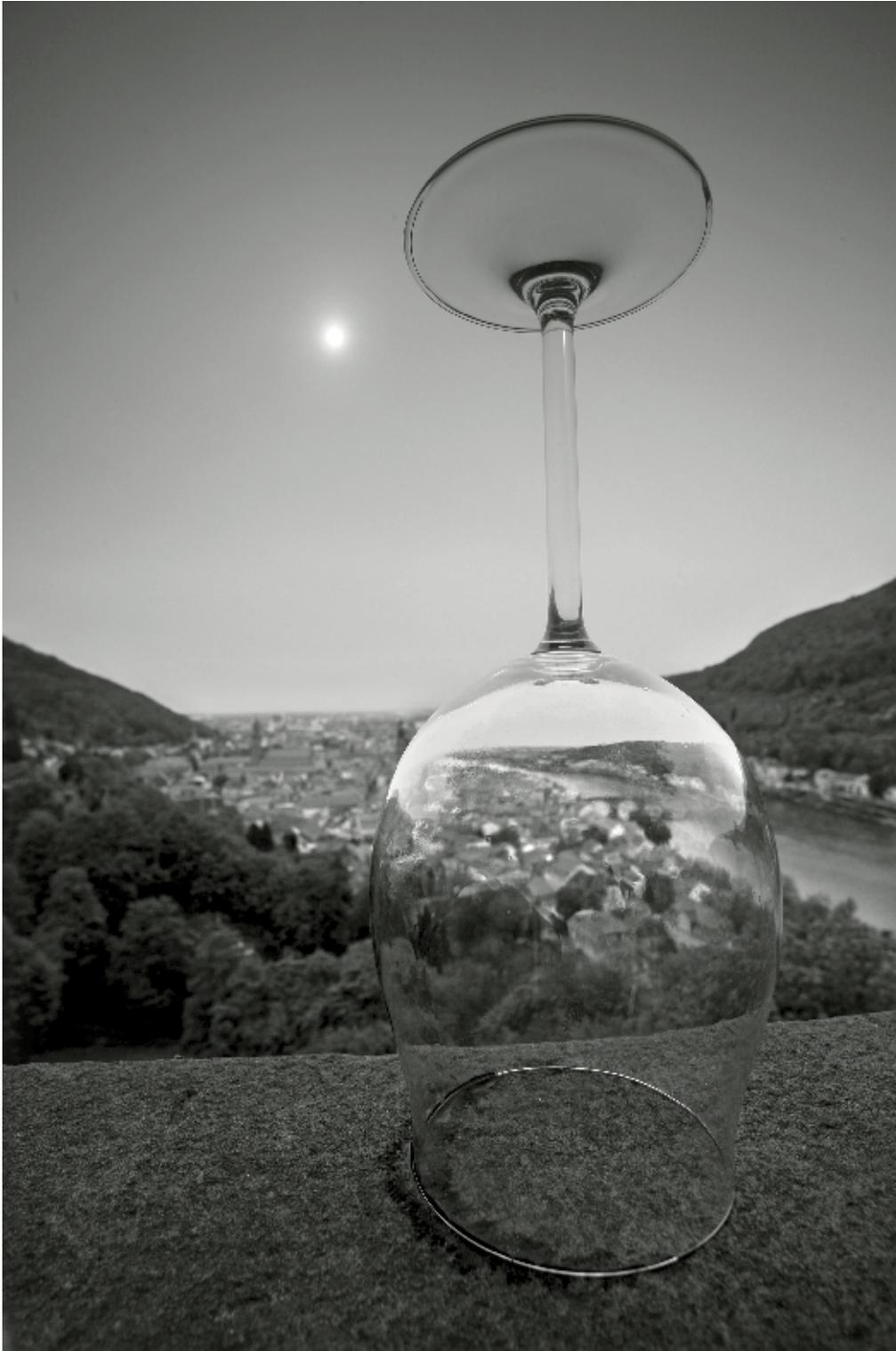


Abb. 32-9



Abb. 32-10



Abb. 32-11

## Teilbearbeitung architektonischer Linien mit dem Polygon-Lasso

Während sich für das Umranden von organischen Formen das magnetische Lasso empfiehlt, macht es bei Bildern mit rechteckigen Formen Sinn, das Polygon-Lasso einzusetzen. Dieses Foto ist nach der Umwandlung in Schwarzweiß (Abb. 32-10) vor allem im unteren Bereich viel zu flau und zu dunkel. Wenn man das ganze Bild aufhellen würde, verlören die Wolken in den Lichtern ihre Zeichnung. Also ist eine Teilbearbeitung des unteren Bereichs sinnvoll. Ganz einfach lässt sich die gläserne Brücke zwischen zwei Gebäuden mit dem Polygon-Lasso umfahren, denn der Bereich, der nachzubearbeiten ist, hat genau vier Ecken. Und in diese vier Ecken setzt man die Ankerpunkte des Polygon-Lassos (Abb. 32-11). Man muss einfach den Anfangspunkt des Polygons setzen, indem man einmal mit der Maustaste klickt. Nun führt man das Lasso bis zum nächsten Eckpunkt und zieht die Polygonlinie wie ein Gummiband hinter sich her. Hat man den zweiten Eckpunkt angeklickt, legt sich die Polygonlinie genau entlang der geraden Kante an. Es ist gewiss das beste Werkzeug zur Umrandung von geraden Kanten. Man kann aber auch zwischen dem magnetischen Lasso und dem Polygon-Lasso wechseln. Dies funktioniert so: Man beginnt die Umrandung mit dem magnetischen Lasso, wenn man dann aber die Wahl taste gedrückt hält, hat man automatisch auf das Polygon-Lasso umgeschaltet und kann Eckpunkte setzen. Lässt man die Taste wieder los, schaltet sich sofort wieder das magnetische Lasso ein.

Bei diesem Bild reicht aber das Polygon-Lasso vollkommen aus. Ist man bei der Umrandung des gewünschten Bereichs wieder zum Anfangspunkt zurückgekehrt, genügt ein einfacher Klick, und es entsteht die »Ameisenstraße«, die verdeutlicht, dass nun mit der Nachbearbeitung begonnen werden kann (Abb. 32-12). In diesem Fall kann mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« gearbeitet werden, da der untere Bereich so dunkel ist, dass keine Lichter ausbrennen. Bei diesem Bild ist die Helligkeit um 16 Punkte und der Kontrast um 33 Punkte erhöht (Abb. 32-13). Nun sieht das Foto schon erheblich besser aus. Dennoch könnte das Gesamtbild noch etwas mehr Kontrast vertragen. Dies ist jedoch mit den herkömmlichen Werkzeugen schwierig, denn das Histogramm lässt sich nicht weiter zusammenschieben, und mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« würden die Lichter in den Wolken ausbrennen. Nun hat Photoshop aber noch eine weitere geniale Option, den schon erwähnten Mitteltonkontrast des Werkzeugs »Tiefen/Lichter«. Mit diesem Werkzeug lässt sich der Kontrast der Mitteltöne steigern, ohne dass die



Abb. 32-12



Abb. 32-13

Lichter ausbrennen oder die Schattenpartien absaufen. Auf unserem Bild ist nun der Mitteltonkontrast um 22 Punkte gesteigert, und schon ist das Bild perfekt (Abb. 32-14). Allerdings darf man den Mitteltonkontrast, ähnlich wie die Tiefen und Lichter, nicht bis ins Unermessliche steigern, weil sonst die Bilder beginnen unnatürlich auszusehen und sich teilweise helle Ränder an Übergangstellen zwischen hell und dunkel bilden.



Abb. 32-14



Abb. 32-15

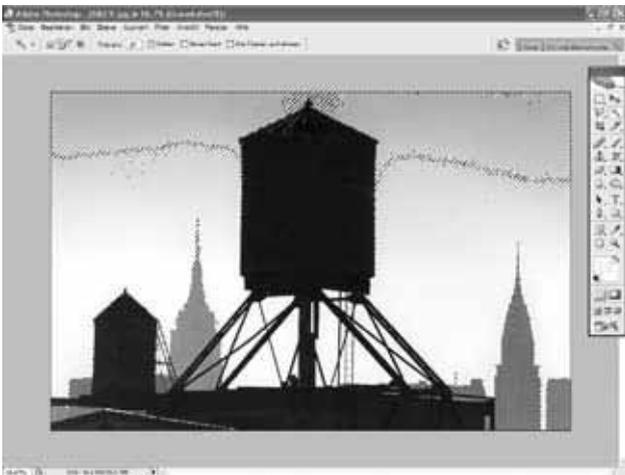


Abb. 32-16

## Teilbearbeitung mit dem Zauberstab

Verwendet man den Zauberstab, so muss man den gewünschten Bildausschnitt nicht mit Lasso-Linien umranden, sondern man kann mit einem Mausklick ganze Bildflächen mit ähnlichen Helligkeitswerten umranden und markieren. Der Zauberstab vergleicht den jeweils angeklickten Pixel mit Pixeln von ähnlichem Helligkeitswert. Dabei markiert er Bereiche mit gleichen Helligkeitswerten bei niedrig eingestellter Toleranz und Bereiche mit unterschiedlichen, aber noch ähnlichen Helligkeitswerten bei höher eingestellter Toleranz. Bei diesem in Kapitel 18 besprochenen sehr grafischen Bild (Abb. 32-15) z. B. ist der Einsatz des Zauberstabs sinnvoll, denn es sieht schöner aus, wenn bei Chrysler und Empire State Building ein wenig mehr Struktur zu erkennen ist. Klickt man nun den Zauberstab an (zweites Werkzeug oben rechts auf der Werkzeugleiste) (Abb. 32-16) und geht bei einer Toleranz von 20 mit der Maus auf das Chrysler Building (das rechte Hochhaus), so werden mit einem Klick alle Bildstellen markiert, die einen ähnlichen Helligkeitswert haben. In diesem Fall wird auch der Himmel mit markiert, was aber keineswegs gewünscht ist. Daher gilt es anders vorzugehen: Zunächst einmal muss im oberen Feld »benachbart« angekreuzt werden, denn nun werden, wie der Name schon sagt, nur alle benachbarten Felder mit ähnlichem Helligkeitswert markiert. Klickt man jetzt einmal, wird nur das Chrysler Building markiert. Durch erneutes Klicken bei gedrückter Auswahl Taste lassen sich aber auch nacheinander alle anderen gewünschten Felder, wie z. B. die vier

Felder im Empire State Building, dem linken Hochhaus, markieren (Abb. 32-17). Nun lässt sich mit dem Werkzeug »Helligkeit/Kontrast« der Kontrast der Hochhäuser extrem anheben (hier 62 Punkte). Wird danach die Auswahl aufgehoben, sind die Fenster der Hochhäuser deutlich zu erkennen, aber die grafische Wirkung des Bildes durch den Wassertank im Vordergrund bleibt erhalten (Abb. 32-18). Wichtig ist es, auf der oberen Leiste bei »Glätten« einen Haken zu machen, denn dann werden die Kanten so »geglättet«, dass man den Übergang von bearbeiteter und nicht bearbeiteter Stelle nicht mehr unterscheiden kann. Man kann aber auch bei diesem Werkzeug mit sehr weichen Kanten arbeiten, indem man über »Auswahl – weiche Auswahlkante« die Auswahlkante auf 30 oder sogar 60 Pixel Breite stellt, so wie wir es bei dem Bild mit dem Weinglas getan haben.

Natürlich bietet Photoshop noch unzählige andere Möglichkeiten, Bilder für Teilbearbeitungen zu markieren, ich bin allerdings der Meinung, dass dieses die drei wichtigsten Werkzeuge sind, und mit diesen drei Werkzeugen lassen

sich alle denkbaren Bildformen markieren und als Bildteile nachbearbeiten. Und hier soll ja auf einfache Art und Weise durch den Dschungel »Photoshop« geführt werden, wobei selbstverständlich kein Anspruch auf Vollständigkeit besteht.

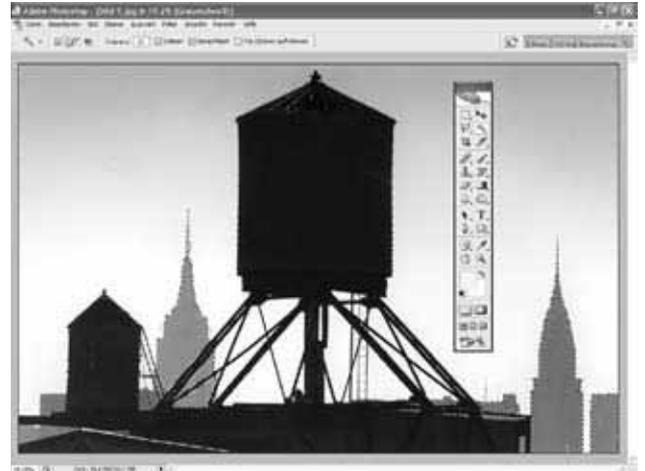


Abb. 32–17



Abb. 32–18



## 33 Retusche, Abwedeln und Nachbelichten

Digitale Spiegelreflexkameras haben ein Problem gemeinsam: die rasche und regelmäßige Verschmutzung der Sensoren bzw. der dem Sensor vorgelagerten Tiefpassfilter. Während jedes Objektivwechsels geschieht es immer wieder, dass sich Staub im Gehäuse ablagert, der sich dann beim Öffnen des Verschlusses auf den Tiefpassfilter setzt und somit auf dem Bild sichtbar wird. Man kann bei jeder digitalen Spiegelreflexkamera den Sensor relativ einfach selber reinigen, indem man im Menü auf »Sensorreinigung« geht. Nun öffnet sich der Verschluss so lange man möchte, man kann das Objektiv abschrauben und mit einem kleinen Blasebalg den Staub vom Sensor wegpusten. Dabei ist es klug, die Kamera so zu halten, dass der Sensor nach unten zeigt, damit der durch den Blasebalg aufgewirbelte Staub nach unten aus der Kamera herausfällt. Dabei ist es wichtig, dass die Spitze des Blasebalgs auf keinen Fall den Tiefpassfilter berührt!

Doch trotz regelmäßiger Reinigung des Sensors werden immer wieder kleine Staubpartikel in Form von Flecken auf dem Bild erscheinen. Mit jedem Objektivwechsel tritt neuer Staub in das Gehäuse. Dieser Nachteil digitaler Spiegelreflexkameras ist fast ein Argument für Kompaktkameras oder Zoomobjektive, um häufige Objektivwechsel möglichst zu reduzieren. Entscheidet man sich für eine Spiegelreflexkamera, gilt es, sich mit dem Staub abzufinden und sich in digitaler Retusche zu üben, und hier bietet Photoshop wieder, wie bei fast allem, mehrere Möglichkeiten zur Wahl an. Die über das Werkzeug »Störungsfilter« anzuklickende Funktion »Staub und Kratzer« sollte in der Lage sein, alle Staubflecken mit »einem Wisch« zu entfernen, erkennt aber trotz variabler Einstellungen nicht immer alle Flecken richtig, lässt auch schon mal kleine Ränder um die retuschierten Flecken herum oder erkennt Partien als Flecken, die gar keine Flecken sind. Deshalb ist dieses Werkzeug nur mit Vor-



Abb. 33-1

sicht zu genießen. Das Gleiche gilt für die auf dieser Leiste unten befindliche Option »Störungen reduzieren«. Hier sollte man ein gutes Verhältnis zwischen dem Zurücknehmen von Details und dem wichtigen Bewahren von Einzelheiten mit Hilfe der verschiedenen Regler erreichen. Staubflecken werden von diesem Werkzeug aber nicht optimal erkannt. Dagegen lassen sich Pixel-Blöcke, die manchmal bei Bildern im JPEG-Format besonders im Himmel sichtbar sind durch Ankreuzen der Rubrik »JPEG-Artefakte« recht gut entfernen. Will man aber Staubflecken entfernen, so retuschiert es sich in der Regel am sichersten mit dem Kopierstempel. Mit ihm lässt sich jede gewünschte Struktur auf dem Bild an jede beliebige Stelle im Bild übertragen. Beim Retuschieren bedeutet das, dass man in der Regel die Struktur aus der direkten Umgebung des Flecks auf den Fleck überträgt. Schauen wir uns das an folgendem Porträt (Abb. 33-1) einmal an: Bei diesem Bild war ein dicker Staubfussel auf dem Sensor. Das Retuschieren dieses Riesenfussels ist ganz einfach: Man klickt auf der Werkzeugleiste den Kopierstempel (fünftes Werkzeug von oben links) an und stellt die stufenlos verstellbare Größe des Kreises so ein, dass der Hauptdurchmesser in etwa so groß ist wie die schmale Seite des Fussels, in diesem Fall 83 Pixel (Abb. 33-2). Bei einem Bild wie diesem empfiehlt es sich mit unscharfer Kante zu arbeiten und die Kantenschärfe bei 0% zu belassen, da sich sonst die Umrisse des Kreises scharf abzeichnen. Nun führt man den Kreis an die Stelle neben den Staubfussel, an

sicht zu genießen. Das Gleiche gilt für die auf dieser Leiste unten befindliche Option »Störungen reduzieren«. Hier sollte man ein gutes Verhältnis zwischen dem Zurücknehmen von Details und dem wichtigen Bewahren von Einzelheiten mit Hilfe der verschiedenen Regler erreichen. Staubflecken werden von diesem Werkzeug aber nicht optimal erkannt. Dagegen lassen sich Pixel-Blöcke, die manchmal bei Bildern im JPEG-Format besonders im Himmel sichtbar sind durch Ankreuzen der Rubrik »JPEG-Artefakte« recht gut entfernen. Will man aber Staubflecken entfernen, so retuschiert es sich in der Regel am sichersten mit dem Kopierstempel. Mit ihm lässt sich jede gewünschte Struktur auf dem Bild an jede beliebige Stelle im Bild übertragen. Beim Retuschieren bedeutet das, dass man in der Regel die Struktur aus der direkten Umgebung des Flecks auf den Fleck überträgt. Schauen wir uns das an folgendem Porträt (Abb. 33-1) einmal an: Bei diesem Bild war ein dicker Staubfussel auf dem Sensor. Das Retuschieren dieses Riesenfussels ist ganz einfach: Man klickt auf der Werkzeugleiste den Kopierstempel (fünftes Werkzeug von oben links) an und stellt die stufenlos verstellbare Größe des Kreises so ein, dass der Hauptdurchmesser in etwa so groß ist wie die schmale Seite des Fussels, in diesem Fall 83 Pixel (Abb. 33-2). Bei einem Bild wie diesem empfiehlt es sich mit unscharfer Kante zu arbeiten und die Kantenschärfe bei 0% zu belassen, da sich sonst die Umrisse des Kreises scharf abzeichnen. Nun führt man den Kreis an die Stelle neben den Staubfussel, an

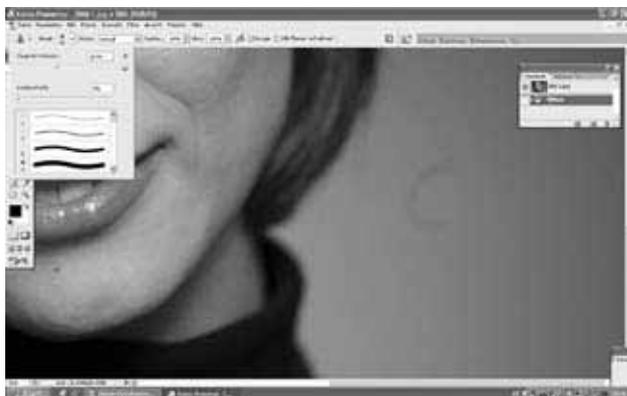


Abb. 33-2



Abb. 33-3



Abb. 33–4

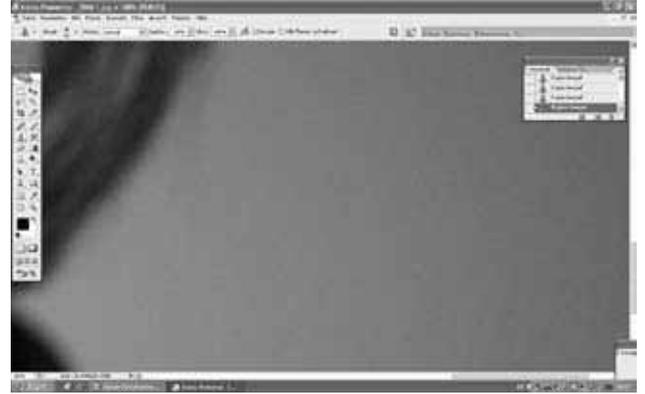


Abb. 33–5

der die Grauwerte genauso sind, wie sie unter dem Fussel sein müssten, in diesem Fall direkt links neben den Fussel (Abb. 33–3). Jetzt wird die Alt-Taste gedrückt, und in dem Moment wird aus dem Kreis eine kleine Zielscheibe, die den Ausgangspunkt der Übertragung markiert. Als Nächstes klickt man die linke Maustaste an und fährt mit gedrückter Alt- und Maustaste dorthin, wo man die Struktur des Ausgangspunkts hinkopieren möchte, in diesem Fall auf den oberen Teil des Fussels. Jetzt lässt man beide Tasten los, die Entfernung und der Winkel, in dem die Struktur des Ausgangspunkts kopiert wird, sind nun festgelegt. Entfernung und Winkel bleiben so lange erhalten, bis man sie durch erneutes Drücken der Alt-Taste wieder korrigiert. Jetzt braucht man nur noch mit gedrückter linker Maustaste mit dem Auswahlkreis den Fussel herunterzufahren und schon



Abb. 33–6

wird auf den gesamten Fussel die jeweils im gewählten Abstand links liegende Struktur hinaufkopiert (Abb. 33–4). Es dauert nicht lange und der Fussel ist verschwunden (Abb. 33–5). Wichtig ist allerdings, dass genau der richtige Grauwert auf den Fussel kopiert wird. Ist dies einmal nicht geglückt, lässt sich jeder einzelne Kopierschritt anhand des Protokolls wieder rückgängig machen. Man kann also mit diesem Werkzeug recht forsich ausprobieren, welcher Ausschnitt aus der Umgebung fürs Kopieren am geeignetsten ist. Die Retusche muss sich aber nicht nur auf Staubfussel beschränken. Das Gesicht der jungen Frau weist auf der Nase trotz indirekten Blitzens zu starke Reflexionen auf. Auch die lassen sich nach dem gleichen System mit dem Kopierstempel in Windeseile beseitigen (Abb. 33–6). Nun ist das Gesicht retuschiert, und das, was das Gesichtsmake-up nicht hergab, ebenfalls mit Photoshop verbessert (Abb. 33–7). Bei schwierigeren Retuschen lässt sich das Bild so weit auf dem Bildschirm herausvergrößern, dass man sogar auf den einzelnen Pixel genau arbeiten kann. Dies ist allerdings sehr selten nötig und erfordert sehr viel Zeit.



Abb. 33-7

### **Abwedeln und Nachbelichten, präziser als es die analoge Dunkelkammer je möglich gemacht hat**

Das A und O eines analogen Bildes war es, die Grauwerte der Fotografie dadurch zu beeinflussen, dass man geschickt abgewedelt und nachbelichtet hat. Es gab kaum ein Schwarzweißfoto, bei dem das zur Optimierung der Bildstimmung nicht nötig war. Für Analog-Freaks schwer zu glauben, aber wahr: Mit Photoshop lässt sich diese Prozedur noch einfacher, schneller und präziser durchführen. Beispiel sei diese Gegenlichtaufnahme eines alten Castles aus Irland: Den Lichtumfang einer Gegenlichtaufnahme einzufangen, bei der die Sonne selbst mit abgebildet ist, und die Schatten alter Gemäuer noch in den Lichtumfang mit einzubeziehen, sprengt fast die Möglichkeiten aller Digitalkameras. Deshalb ist hier der von mir schon oft empfohlene Verlauffilter von mindestens zwei Blenden ein unbedingtes »Muss«. Ein genauso unbedingtes »Muss« ist es bei solchen Lichtverhältnissen, im RAW-Modus zu fotografieren, denn die Aufzeichnung der RAW-Daten macht einen deutlich erhöhten Lichtumfang gegenüber dem JPEG-Format möglich. Wenn man beides beachtet hat, muss man die

Aufnahme schließlich so weit unterbelichten, dass die Lichter um die Sonne herum nicht weggebrochen sind, es bei der Kontrollanzeige also nirgendwo außer in der Sonne selbst blinkt. Ist dies alles beachtet, erhält man eine Aufnahme, die ein wenig zu dunkel erscheint und bei der die Ruine des alten Castles zunächst so wirkt, als wäre sie abgesoffen. Will man ein Farbbild in Schwarzweiß umwandeln und dabei einen möglichst dramatischen Himmel erzeugen, so empfiehlt sich, wie schon oft erwähnt, der Kanalmixer mit einem sehr starken Anteil des Rotkanals. Ist die Umwandlung geschehen (Abb. 33–8), so erscheint das Castle fast vollkommen schwarz und ohne Zeichnung. Aber keine Sorge, das im RAW-Format und in eine unkomprimierte TIFF-Datei umgewandelte Foto enthält dennoch alle Informationen. Eine Möglichkeit wäre es, mit dem im ersten Teil dieser Serie schon erwähnten Werkzeug »Tiefen/Lichter« die Schatten aufzuhellen. Wenn man die um etwa 20% aufhellt, hat das Bild aber den Nachteil, dass man den Himmel, besonders im oberen Teil des Bildes, mit aufhellt (Abb. 33–9), und dabei geht ein Teil der schweren, mystischen Wirkung des Bildes verloren. Eine weitere Möglichkeit könnte es sein, das Castle unter Verwendung des magnetischen Lassos, so wie im letzten Heft erklärt, teilzubearbeiten. Das hat aber den Nachteil, dass man den Himmel hinter den Fensteröffnungen der alten Burg mit aufhellen würde und diese Himmelspartien deutlich heller wären als der restliche Himmel auf gleicher Höhe. Also sollte man auch diese Möglichkeit verwerfen und zum genialen Abwedel-Werkzeug greifen (das 7. Werkzeug von oben im rechten Teil der Werkzeugleiste). Um das zu benutzen, ist es sinnvoll, sich das alte Castle erst einmal auf dem Bildschirm herauszuvergrößern und dann die Größe des Kreises recht groß einzustellen, hier ist der Hauptdurchmesser auf 501 Pixel eingestellt (Abb. 33–10). Die Kantenschärfe bleibt ähnlich wie beim Kopierstempel bei einem solchen Foto am besten bei 0%, damit sich die Kreisform nirgendwo nur ansatzweise abbildet. Die Stärke des Aufhelleffektes lässt sich ebenfalls unter »Belichtung« verschieden einstellen. Als ein guter Wert, mit dem sich vorsichtig abwedeln lässt, erscheint mir 20%. Nun kann man noch einstellen, ob man die Tiefen, Lichter oder Mitteltöne verstärkt berücksichtigen möchte. Bei diesem Bild wäre es eigentlich logisch, dass man das Werkzeug auf »Tiefen« einstellt, denn schließlich handelt es sich fast ausschließlich um nahezu schwarze Partien. Dennoch emp-



Abb. 33–8



Abb. 33–9

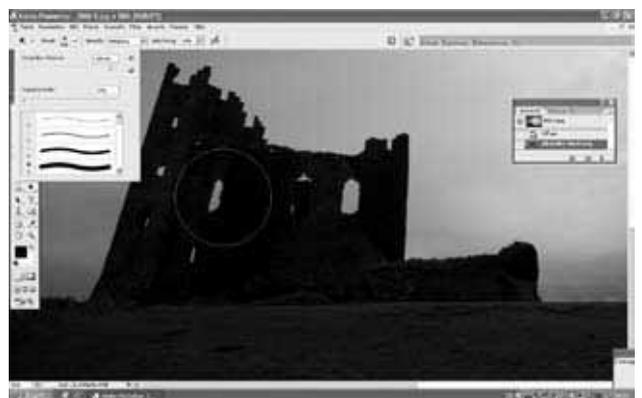


Abb. 33–10

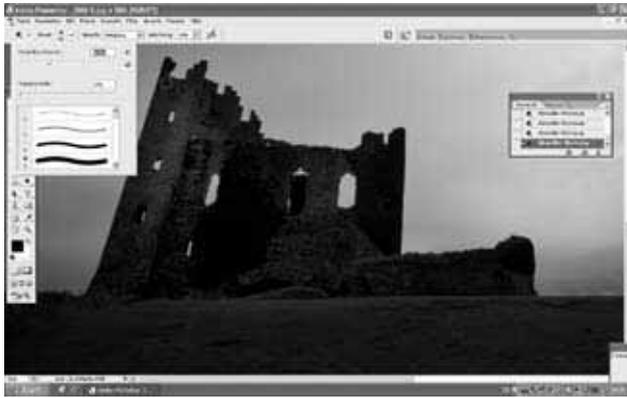


Abb. 33-11

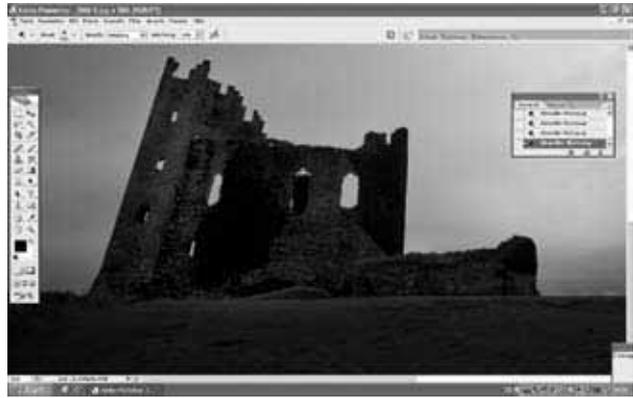


Abb. 33-12



Abb. 33-13

fehle ich bei solch einem Bild die Einstellung »Mitteltöne« vorzunehmen, da der fast schwarze Charakter der alten Festung ja erhalten bleiben soll. Bei der Einstellung »Tiefen« wird ein satter Schwarzton sehr rasch in einen dunklen Grauton überführt, und das ist hier nicht Sinn der Sache. Hier geht es darum, den Eindruck des fast schwarzen Castles aufrechtzuerhalten und lediglich ein bisschen Zeichnung hineinzubringen. Dies gelingt mit dem auf Mitteltöne eingestellten Abwedel-Werkzeug vorzüglich. Jeder Mausklick bedeutet eine erneute Aufhellung um 20%. Man muss einfach probieren, wie oft man klicken muss, um den richtigen Aufhellton zu erreichen. Hat man mit dem großen Kreis die Grobarbeit vorgenommen, kann man in einem nächsten Schritt mit

einem erheblich kleineren Kreis (hier 62 Pixel) in die Feinarbeit gehen und die Ränder und oberen Absätze der Burg aufhellen (Abb. 33-11). Die gesamte Prozedur dauert kaum länger als zwei Minuten, danach hat das alte Gemäuer genau die richtige Zeichnung (Abb. 33-12). Schaut man sich nun das gesamte Bild an, so ist die mystische Wirkung dieser alten Gemäuer mit allen technisch möglichen Mitteln unterstützt, und man ist erstaunt, welch einen unglaublichen Lichtumfang die digitale Fotografie bewältigen kann (Abb. 33-13).

Ebenso einfach, wie sich mit Photoshop abwedeln lässt, kann man natürlich auch nachbelichten. Diese etwas mystische Winterszene diene als Beispiel. Auch hier wieder eine Gegenlichtaufnahme, bei der der Sensor einen extre-



Abb. 33–14



Abb. 33–15

men Lichtumfang bewältigen muss (Abb. 33–14). Das RAW-Format hat diesen Umfang wieder recht gut auf einem Bild vereint, nur in den Lichtern rechts im Himmel fehlt ein wenig die Durchzeichnung. Nun klicken wir mit der rechten Maustaste das gleiche Werkzeug wie eben an und sehen, dass es auch die Option der Nachbelichtung enthält. Jetzt gehen wir genauso vor, wie wir es mit dem Abwedler-Werkzeug getan haben. Hier empfiehlt sich z. B. eine Durchmessergröße von 180 Pixeln. Man könnte jetzt die Nachbelichtung auf die »Lichter« einstellen, wovon ich bei diesem Bild jedoch abraten würde, denn gerade die hellen Partien sollen ja auch hell bleiben. Deutlich mehr Zeichnung bei hell bleibenden Lichtern wird auch hier bewirkt, wenn die Nachbelichtung auf die Mitteltöne eingestellt wird. Aber das ist bei jedem Bild neu auszuprobieren. Ein schön durchzeichnetes Bild ist nun auch in den Lichtpartien des Himmels entstanden (Abb. 33–15).

Das dritte Werkzeug, der Schwamm, ist für die Schwarzweißfotografie nicht relevant, denn es verstärkt oder verringert punktuell die Sättigung der Farben.



Abb. 33-16

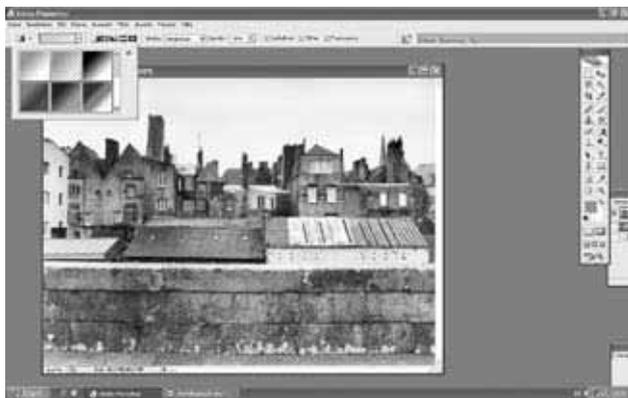


Abb. 33-17



Abb. 33-18

## Himmelsverlauf einrechnen

Ich empfehle immer wieder die Verwendung eines Verlauffilters, um dafür zu sorgen, dass der Himmel bei Gegenlicht genügend Durchzeichnung hat, aber auch um bei fahlem Himmel noch Stimmung ins Bild zu bringen.

Diese Aufnahme von St. Malo zeigt die organisch gewachsene Altstadt (Abb. 33-16). Das Bild ist bei trübem Wetter geschossen, was der Stimmung durchaus keinen Abbruch tut. Der Himmel allerdings wirkt ein bisschen zu hell. Hier lässt sich ganz einfach Abhilfe schaffen: Man wähle das Verlaufswerkzeug – auf der Werkzeuggestreife das sechste von oben rechts. Der erste Schritt ist es nun, die Art des Verlaufs zu kennzeichnen und einen Grauverlauf einzustellen (Abb. 33-17). Dabei klickt man einfach den obersten Kasten rechts an. Wenn man auf der Einstellungsleiste oben weiter nach rechts geht, sieht man fünf weitere kleine Symbole. Von denen wähle man das erste: »linearer Verlauf«. Wenn man weiter nach rechts geht, kommt man zum Modus und klicke auf »abdunkeln«. Danach kann man die Deckkraft des Verlaufs einstellen; bei diesem Bild sind 20% angemessen. Nun kreuze man auf den nächsten drei Feldern alle drei Begriffe an: umkehren, Dither und Transparenz.

Schon ist die Vorbereitung fertig. Nun kann man mit der Maustaste einfach auf dem Bild den Anfangs- und Endpunkt des Verlaufs einstellen. Auf diesem Bild soll der Anfangspunkt des Verlaufs etwas oberhalb der Dächer und Schornsteine liegen. Am ausgewählten Anfangspunkt klicke man einfach mit der linken Maustaste, fahre mit der Maus nach oben bis zum oberen Ende des Bilds. Jetzt bildet sich vom Ausgangspunkt bis zum Endpunkt eine Linie. Wenn man nun die Maustaste wieder loslässt, rechnet Photoshop den stetigen Grauverlauf genau entlang dieser Linie und verteilt ihn vom linken bis zum rechten Bildrand. So einfach ist es, nachträglich einen Himmelsverlauf ins Bild hineinzubringen. Das Bild hat nun deutlich mehr Stimmung bekommen, über den Häusern liegt noch mal eine Art »Dach« (Abb. 33-18).

## 34 Korrekturen mit dem Verzerrungsfilter

Weitwinkelobjektive haben die Eigenschaft, dass sie die Perspektive verzerren können, sofern sie keine Shiftobjektive sind. Zoomobjektive der meisten Hersteller verzeichnen öfter an den Bildrändern, d.h., bei Architekturaufnahmen können tonnen- oder kissenförmige Verzeichnungen entstehen. Ebenfalls bei Zoomobjektiven vieler Hersteller kann es zu Vignettierungen bei offener Blende kommen. Ein spezielles Problem der digitalen Fotografie können, besonders im Weitwinkelbereich, sogenannte chromatische Aberrationen sein, das sind Farbsäume an den Bildrändern. Die sind natürlich nur für die Farbfotografie relevant.

All diese Probleme lassen sich mit einem einzigen Werkzeug seit Photoshop CS 2 beheben: der »Blendenkorrektur« des Verzerrungsfilters. Bei dieser Aufnahme mit dem Weitwinkelzoom 17–40 mm von Canon treten bei Brennweite 17 mm im Nahbereich tonnenförmige Verzeichnungen auf (Abb. 34–1). Ein Grund, dass man bei einer Aufnahme wie dieser das Objektiv als unbrauchbar bezeichnen müsste. Doch Photoshop macht es



Abb. 34–1

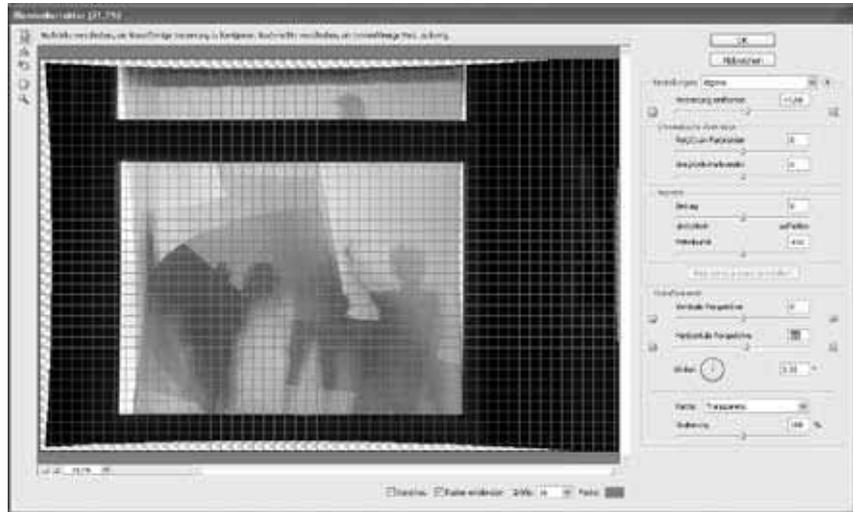


Abb. 34-2



Abb. 34-3

brauchbar: Man muss nur unter der Leiste »Filter« auf »Blendenkorrektur« gehen. Schon hat man ein recht umfangreiches Fenster vor sich (Abb. 34-2), auf dem das Bild in kleine Quadrate gerastert ist. Nun ist es ein einziger kleiner Griff am obersten Hebel »Verzerrung entfernen« (Abb. 34-3) und schon ist die tonnenförmige Verzeichnung geradegerechnet (Abb. 34-4). Tonnenförmige Verzeichnungen lassen sich korrigieren, wenn man den Hebel nach rechts dreht. Da das Bild dann an den Rändern beim Zurechtrücken der Architekturlinien kissenförmig verzeichnet wird, muss es anschließend einfach mit dem Freistellungswerkzeug beschnitten werden (Abb. 34-5). Eine andere Möglichkeit wäre die Kantenerweiterung, die wir uns später noch ansehen. Das Foto zeigt den Blick von außen durch einen Vorhang in eine kleine Musikschule für Kinder. Zwei Kinder stehen vor einem Flügel und winken.



Abb. 34-4



Abb. 34-5

Perspektivische Verzerrungen entstehen allerdings auch mit noch so guter Weitwinkeloptik. Dieses Foto ist auf einem Friedhof in Irland entstanden (Abb. 34–5). Damit das keltische Kreuz auch erkennbar ist, war es nötig, die Aufnahmeposition aus der Mitte des Grabmals etwas nach rechts zu verlagern. So entsteht aber durch das 24-mm-Weitwinkelobjektiv eine perspektivische Verzerrung. Und die lässt sich mit dem Blendenkorrekturwerkzeug ebenfalls ausgleichen: Die horizontale Perspektive wird um 22 Punkte ins Minus geschoben (Abb. 34–7 und 34–8) und mit der vertikalen Perspektive wird der Schrein ebenfalls noch geradegerichtet (ist bei –8 der Fall). Nun muss das Bild allerdings mit dem Freistellungswerkzeug beschnitten und gleichzeitig ein wenig gedreht werden (Abb. 34–9).



Abb. 34–6

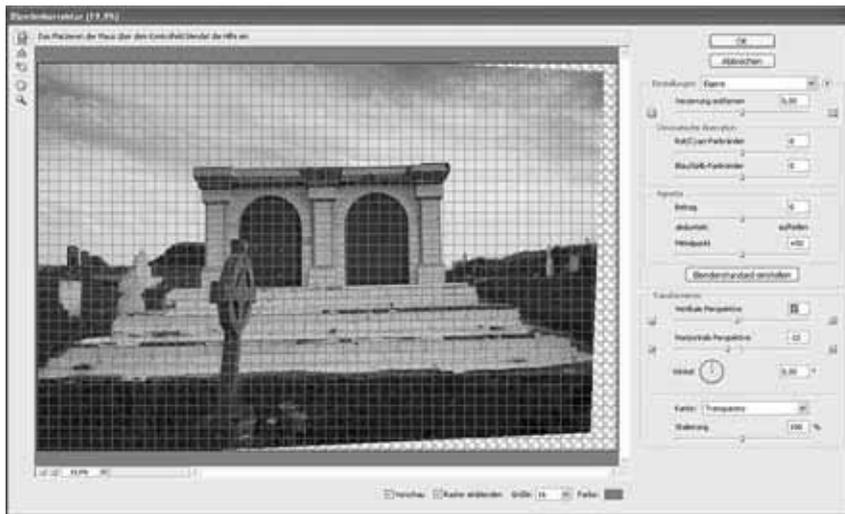


Abb. 34–7



Abb. 34–8

Man dreht den Rahmen, indem man mit dem Cursor ca. 2 mm unter den Mittelpunkt der unteren Schnittlinie fährt. Nun entstehen zwei gerundete Pfeile, und der Rahmen lässt sich in beiden Richtungen drehen. Ist das Bild so gedreht, dass die horizontalen Linien parallel zum Bildrand laufen, ist die »Operation« abgeschlossen. Das perspektivisch verzerrte Bild ist rundherum gerade, die horizontalen Linien des Schreins sind parallel zum unteren und oberen Bildrand, die vertikalen Linien parallel zum rechten und linken Bildrand (Abb. 34–10). Damit ist der Bildeindruck eindeutig kräftiger, und es stört auch nicht



Abb. 34–9

die Komposition, dass das Bild aufgrund der entstandenen schrägen Kanten etwas beschnitten werden musste. Arbeitet man mit dem Blendenkorrektur-Werkzeug, so speichert Photoshop das umgewandelte Bild als PSD-Datei. Man kann es aber auch als JPEG oder TIFF entweder in einem anderen Ordner oder im selben Ordner als Kopie speichern.



Abb. 34–10

### Shiftoptik fast überflüssig

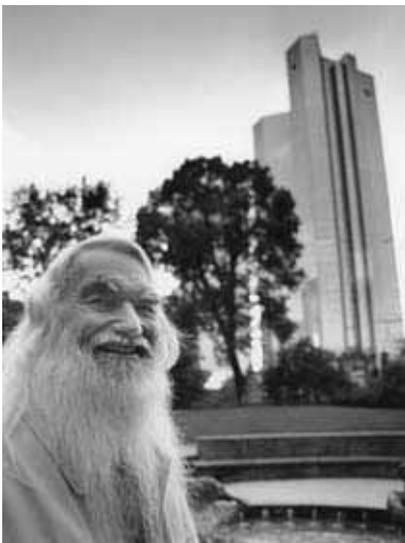


Abb. 34–11

Weitwinkelobjektive verzerren bekanntlich architektonische Linien, wenn man das Gebäude am unteren Bildrand des Fotos ansetzt, denn in dem Moment hält man die Kamera ja nicht mehr parallel zur Architektur. Um die dadurch entstehenden stürzenden Linien auszugleichen, gibt es sogenannte Shiftobjektive, bei denen sich die gesamte optische Ebene so weit nach oben verschieben lässt, dass die Kamera auch dann parallel zum Gebäude gehalten werden kann, wenn das Gebäude im unteren Bildteil beginnt. Da Shiftobjektive sehr teuer sind, stellt sich dem gehobenen Amateur die Frage, ob sie wirklich zwingend nötig sind. Photoshop gibt hierzu, wie wir eben schon gesehen haben, eine Antwort, und die ist gar nicht so schlecht. Auf diesem Bild (Abb. 34–11) sind die beiden Türme der Deutschen Bank in Frankfurt zwar nur unscharf im Hintergrund, aber manchen mag es stören, dass sie nach links kippen. Also gilt es wieder, das Raster der Blendenkorrekturfunktion einzustellen. Zieht man den Hebel der vertikalen Korrektur um  $-50$  nach links, so stehen die beiden Türme gerade. Allerdings haben sich die Kanten nun so stark verschoben, dass man das Bild recht krass anschneiden muss und dadurch ein ziemlich großer Teil des Bildes verloren geht (Abb. 34–12). Eine andere Möglichkeit ist es, mit der Kan-



Abb. 34-12



Abb. 34-13

tenerweiterung zu arbeiten, einem Werkzeug, das allerdings nur sehr bedingt funktioniert. Es berechnet die Kante und setzt ihren Verlauf über die Ränder hinaus fort. Hier gilt nun wieder der Satz, dass Computer zwar einerseits sehr intelligent, andererseits aber auch äußerst dumm sind. Schauen wir uns einmal an, was Photoshop rechnet, wenn wir das Werkzeug »Kantenerweiterung« wählen (Abb. 34-13): Nach links und nach unten hin ist diese Berechnung absurd und vollkommen unbrauchbar, aber nach rechts hin funktioniert sie recht gut. Wenn wir nun das Bild nach links und nach unten hin so beschneiden, dass die gerechneten Stellen wegfallen, so bleiben immerhin die beiden Türme der Deutschen Bank ohne Anschnitt erhalten, denn zur rechten Seite funktioniert die Kantenerweiterung des Werkzeugs einigermaßen glaubwürdig. Zumindest funktioniert sie auf einer kleinen Vergrößerung wie hier, einer Großvergrößerung würde sie allerdings nicht standhalten (Abb. 34-14).

Wir sehen also, dass Photoshop durchaus ein Shiftobjektiv ersetzen kann. Man muss allerdings bei der Aufnahme schon berücksichtigen, dass beim Shiften mit Photoshop schräge Kanten entstehen, die in der Regel weggeschnitten werden müssen, und dies sollte man beim Blick durch den Sucher am besten schon im Kopf haben.

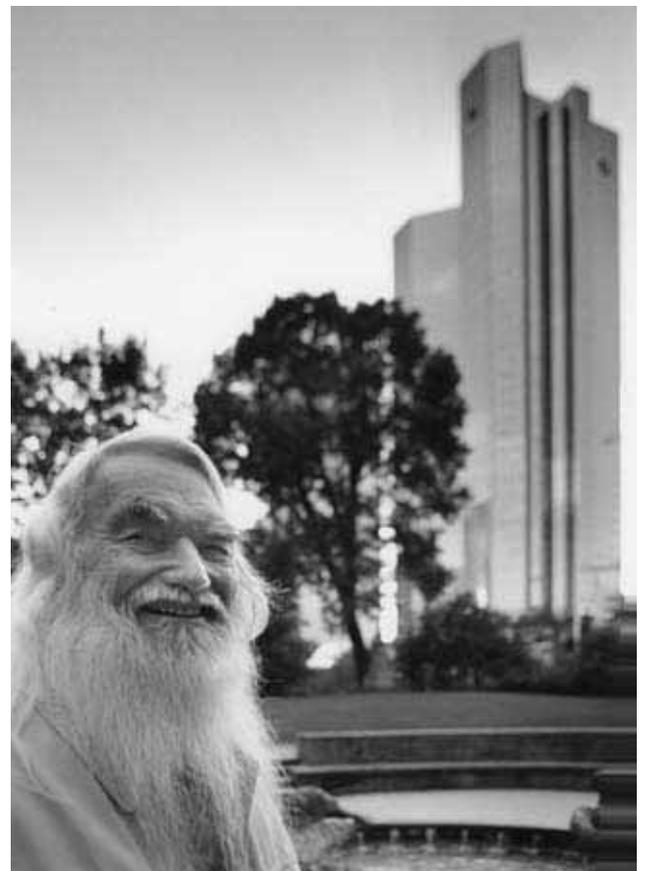


Abb. 34-14



Abb. 34–15



Abb. 34–16



Abb. 34–17

## Nachschärfen, ja oder nein?

Dass man mit Photoshop Bilder nachschärfen kann, ist bekannt. Es ist aber leider auch bekannt, dass stark nachgeschärfte Bilder oft unnatürlich aussehen. Klickt man mit der Maus auf »Filter« und geht dann auf »Scharfzeichnungsfilter«, so stehen fünf Optionen zur Wahl: Konturen scharfzeichnen, Scharfzeichnen, Selektiver Scharfzeichner, stark scharfzeichnen und unscharf maskieren. Von den fünf Möglichkeiten empfehlen sich für die High-End-Korrektur nur zwei: selektiver Scharfzeichner und unscharf maskieren. Zuvor schauen wir aber einmal auf die Nachteile des Scharfzeichnens. Das Foto von Seite 68 aus dem neuen Westhafen Tower in Frankfurt am Main mit Blick auf die Skyline zeigt viele Details. Um die Gefahr des Scharfzeichnens einmal ganz deutlich zu demonstrieren, schauen wir uns einen Ausschnitt bei 100 % an und klicken auf das Werkzeug »stark scharfzeichnen«. Hier erkennen wir gegenüber dem ungeschärften Bild an den Kanten der silhouettenhaften Frau deutliche weiße Ränder (Abb. 34–16). Diese Ränder sind natürlich ungewollt und lassen den geschulten Betrachter sofort erkennen, dass es sich um ein digitales Foto handelt, selbst wenn wie hier eine Kornstruktur über das Bild gelegt ist. Außerdem ist das Bildrauschen deutlich größer geworden.

Besser geeignet ist das Werkzeug »unscharf maskieren«. Dieser Name lässt nicht gerade eine Schärfung vermuten, stammt aber aus einer technischen Methode der analogen Fotografie, bei der ein unscharfes Positiv auf ein scharfes Negativ gelegt und dann auf kontrastreiches Fotopapier projiziert wird. Am Computer entsteht ein ähnliches Ergebnis: Bei flächigen Bildbereichen wird der Kontrast ein wenig reduziert, sie wirken etwas weicher, bei abrupten Tonübergängen dagegen wird der Kontrast erhöht, insgesamt wirkt das Bild deutlich schärfer, ohne dass es zu künstlich erscheint. (Abb. 34–17) Der Vorteil ist aber auch, dass sich bei dem Werkzeug verschiedene Optionen einstellen lassen. So bestimmt die Stärke, wie intensiv der Kontrast an den Stellen mit abrupten Tonübergängen verstärkt werden soll. Die Standardeinstellung ist 50 % und ist als eine Standardnachschärfung für fast alle digitalen Bilder empfehlenswert. Der Radius begrenzt die Breite des Bereichs und ist bei einem Pixel eingestellt, auch einer empfehlenswerten Standardeinstellung. Mit dem Schwellenwert schließlich lässt sich einstellen, wie stark die Tonübergänge sein müssen, damit der Filter überhaupt seine Wirkung entfaltet. Die Standardeinstellung ist 0, das bedeutet, dass der Filter an allen Partien des Bildes wirksam wird. Will man beispielsweise erreichen, dass Unreinheiten in Hautpartien nicht mit verstärkt werden, so kann man den Schwellenwert erhöhen. Weichere Übergänge werden dann vom Filter nicht berücksichtigt. Hier lohnt es sich, einfach auszuprobieren.

Noch detailliertere Einstellungsmöglichkeiten bietet der Filter »selektiver Scharfzeichner«. Stellt man den Einstellungsbereich auf »erweitert«, so kann man die Schärfe differenziert nach Tiefen und Lichtern regeln. Hierbei kann man mit dem Regler für die Tonbreite dafür sorgen, dass flächige Bereiche

nicht mitgeschärft werden und so z. B. das Bildrauschen im Himmel nicht automatisch mit der Schärfung steigen muss.

Bei den Entfernen-Optionen lässt sich auch Bewegungsunschärfe korrigieren oder Tiefenschärfe abmildern. Von diesen Funktionen sollte man allerdings nicht allzu viel erwarten. Bleibt die Entfernen-Option auf Gaußscher Weichzeichner eingestellt, so wirkt der selektive Scharfzeichner ähnlich wie der Filter »unscharf maskieren«. Auf unserem Beispiel sind die Standardeinstellungen gewählt (Abb. 34–18).

Der Filter »selektiver Scharfzeichner« ist allerdings zeitaufwendiger als unscharf maskieren und daher bei einer Massenverarbeitung von Bildern nur bedingt empfehlenswert.

Grundsätzlich ist es erstaunlich, welche Bildqualität die digitale Fotografie möglich macht. Die Schärfelistung eines nachgeschärften Bildes ist dem Eindruck eines Prints von einem Kleinbildfilm oder Negativ deutlich überlegen. Dies werden auch die Verteidiger der analogen Bastion nicht bestreiten können. So lassen sich Prints, die mit einer guten Digitalkamera fotografiert sind, ohne weiteres auf eine Breite von 100 cm vergrößern, ohne dass die Pixel den Blick des Auges stören.



Abb. 34–18



# 35 Neue Schwarzweiß- konvertierung mit Photo- shop CS3

Haben wir in den vorigen Kapiteln gesehen, wie die Schwarzweißkonvertierung mit Photoshop bis zu CS2 funktionierte, so gibt es beim Photoshop CS3 eine wesentliche Neuerung für die Umwandlung von Farbfotografien in schwarzweiß, und diese Neuerung sorgt dafür, dass man bequemer Schwarzweißbilder konvertieren kann. Zu dem alten Kanalmixer mit den drei RGB Kanälen gibt es nun eine Ergänzung, auch unter »Bild«, »Anpassungen«, etwas oberhalb des Kanalmixers angesiedelt und diese Ergänzung heißt »Schwarzweiß«. Öffnet man sie, so erscheinen 6 Farbkanäle und zwar Rot, Gelb, Grün, Cyan, Blau und Magenta. Mit diesen 6 Farbkanälen lassen sich die Grautöne eines Schwarzweißfotos naturgemäß noch differenzierter steuern als mit dem RGB Kanalmixer. Wussten manche Amateure beim alten Kanalmixer womöglich nicht so recht, wie man eigentlich Gelb mit RGB mixt, so ist Gelb hier mit aufgeführt. Die Standardeinstellung bei der Schwarzweißkonvertierung ist Rot 40%, Gelb 60%, Grün 40%, Cyan 60%, Blau 20% und Magenta 80% (Abb. 35-1).

Betrachten wir einmal anhand eines Beispiels wie die neue Schwarzweißkonvertierung wirkt: dieses Im Rheingau geschossene Foto wirkt mit der Standardkonvertierung in schwarzweiß (Abb. 35-2) ein wenig zu flau. Nun kann man aber mit der neuen Methode wunderbar selbst bestimmen, welche Töne man aufhellen oder abdunkeln möchte. So macht es bei diesem Bild z. B. Sinn, die Blautöne und damit den Himmel abzudunkeln, wir verringern also den Blauton von +20% auf -100%. Im Gegenzug steigern wir den Rotton von +40% auf +160% (Abb. 35-3) und schon macht das Foto einen kräftigeren, kontrastreicheren Eindruck, ohne dass wir am Kontrast oder der Tonwertkorrektur geschraubt haben (Abb. 35-4). Diese neue, verfeinerte Methode, die ver-



Abb. 35-1



Abb. 35-2

schiedenen Tonwerte für die Schwarzweißfotografie abzustimmen, ist eine angenehme Neuerung ab Photoshop CS3. Als zusätzliche Neuerung erscheint auf dem Bild eine Pipette, mit der man beim geöffneten Dialogfeld »Schwarzweiß« direkt über das Bild fahren kann. Klickt man nun mit der linken Maustaste, so kann man den Tonwert der angeklickten Partie aufhellen oder abdunkeln. Klickt man bei unserem Bildbeispiel z. B. auf den Himmel, so wird der Blaukanal durch Bewegen der Maus nach links abgedunkelt. Bewegen wir die Maus hingegen nach rechts, so wird der Blaukanal ins Plus bewegt und damit die angeklickte Himmelspartie aufgehellt. Photoshop wählt beim Anklicken der Pipette also immer den Farbton aus, der der angeklickten Partie am nächsten kommt.

Eine weitere angenehme Neuerung ist die Möglichkeit, bei der neuen Schwarzweißkonvertierung Bilder gleich zu tonen. Man muss nur, nachdem man das Schwarzweißbild mit den sechs Farbkanälen oder den Filtermodi in die richtigen Grauwerte übersetzt hat, unterhalb der Kanäle das Feld »Farbton« anklicken, und schon kann man mit zwei Reglern den Farbton und seine Sättigung einstellen. Da wohl ein leichter

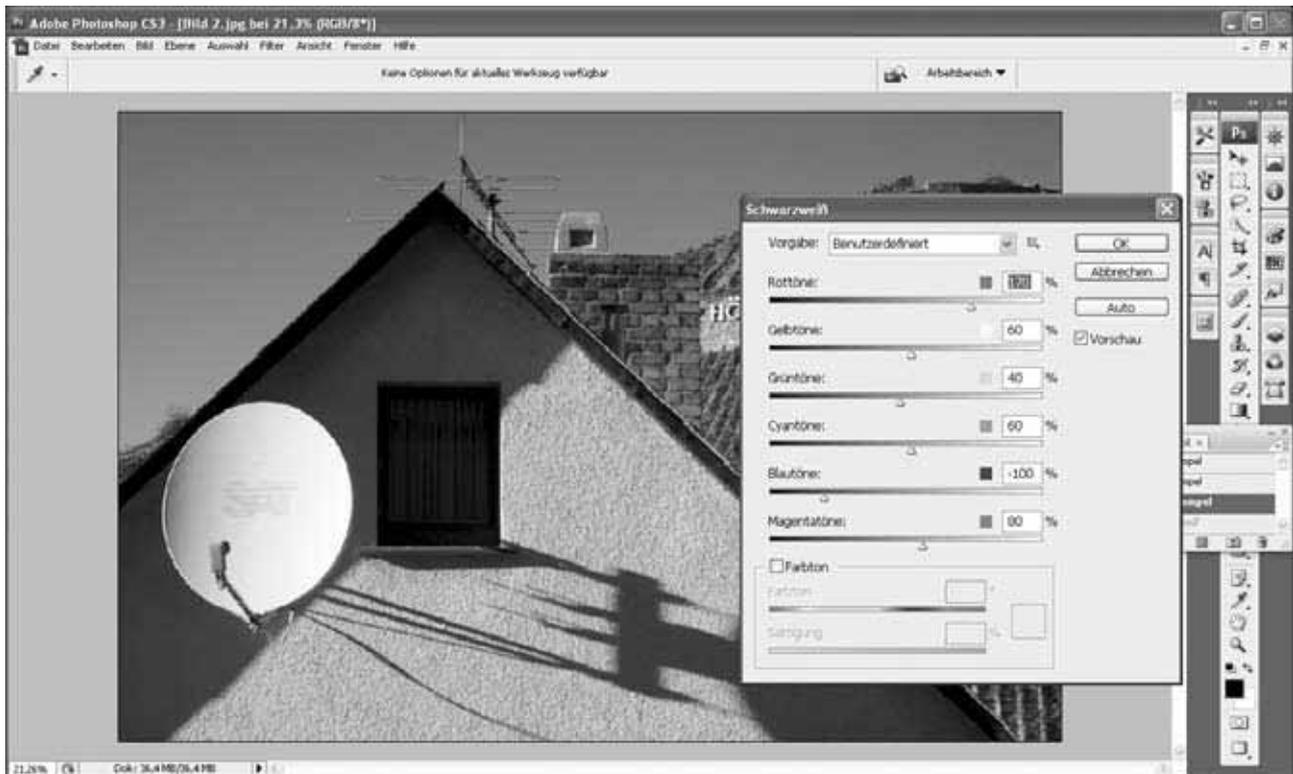


Abb. 35-3

Braunton die häufigste Möglichkeit einer Tonung ist, stellt sich der Farbreger beim Anklicken der Funktion automatisch auf einen angenehmen Braunton ein. Will man diesen Ton etwas dezenter, so muss man einfach den Hebel der »Sättigung« etwas nach links stellen.

### Simulation von Filtern

Bei allen Photoshop Vorgängern hat sie gefehlt, die Einrechnung der Farbfilter für die Schwarzweißfotografie, und das, obwohl es für die analoge Schwarzweißfotografie von immenser Wichtigkeit war, die verschiedenen Farbfilter, von Blau-, Gelb-, über Orange-, bis zum Rotfilter richtig einzusetzen. Wie man diesen Mangel bis zu Photoshop CS2 in der digitalen Fotografie umschifft, haben wir am Anfang des Buchs im Kapitel über Filter gesehen. Diese »Umschiffung« kann natürlich auch mit Photoshop CS3 beibehalten werden. Es gibt aber im oben genannten neuen Schwarzweißkonvertierungswerkzeug eine direkte Möglichkeit, die verschiedenen Farbfilter (außer dem Orangefilter) bei der Umwandlung in schwarzweiß einzurechnen. Diese Möglichkeit funktioniert recht gut, wenn man bei der Aufnahme keinen Polfilter verwendet hat. Bei Aufnahmen, die mit Polfilter in Kreuzstellung gemacht sind, berechnet Photoshop CS3 die Wirkung von Gelb- oder Rotfilter erheblich zu stark und die Bilder wirken unnatürlich, lassen sich aber zum Glück ganz einfach wieder korrigieren.

Betrachten wir aber zunächst die Wirkung der Filtersimulation anhand des Bildes aus dem Rheingau, bei dem kein Polfilter verwendet wurde. Wählt man im Schwarzweiß Menü oben unter »Vorgabe« den Gelbfilter aus, so sieht das Bild einer analogen Aufnahme mit Gelbfilter durchaus sehr ähnlich (Abb. 35-5). Der Himmel ist etwas abgedunkelt, der Kontrast ein wenig gesteigert. Zur



Abb. 35-4



Abb. 35-5



Abb. 35-6



Abb. 35-7

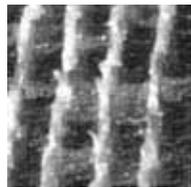


Abb. 35-8

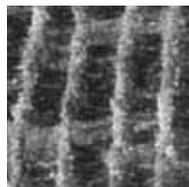


Abb. 35-9



Abb. 35-10

Simulation des Gelbfilters stellt Photoshop die Farbkanäle auf folgende Werte: Rot +120, Gelb +110, Grün +40, Cyan -30, Blau 0 und Magenta +70.

Der Orangefilter fehlt, dafür gibt es zwei Rotfilter, einen Standardrotfilter und einen mit hohem Kontrast. Wir wählen für diese Aufnahme den Rotfilter mit hohem Kontrast. Auch die nun entstandene Aufnahme (Abb. 35-6) entspricht recht glaubwürdig einer analog mit einem dunkleren Rotfilter geschossenen Fotografie: der Himmel ist noch dunkler, die Schatten ebenfalls, die Grüntöne im Weinberg sind dagegen etwas heller und der Gesamtkontrast wirkt noch stärker. Dieser Rotfilter mit hohem Kontrast wird durch die Werte Rot +120, Gelb +120, Grün -10, Cyan -50, Blau -50, Magenta +120 simuliert. Bei der Simulation des Infrarotfilters wird es allerdings etwas schwieriger: betrachtet man das Bild in klein (Abb. 35-7), so

scheint der Effekt recht glaubhaft zu sein, denn das Laub im Weinberg ist fast weiß geworden und bekanntlich setzt ein Infrarotfilm das Chlorophyll der Blätter ja tatsächlich in einen hohen Helligkeitswert um. Dieser hohe Helligkeitswert ist bei Photoshop vor allem durch eine Steigerung des Gelbkanals auf +235 erreicht, und das ist eine Übersteigerung, die zur Folge hat, dass die Details in den Weinbergen verloren gehen. Wenn wir einen auf 100% vergrößerten Ausschnitt der mit Infrarotfilter umgewandelten Aufnahme (Abb. 35-8) mit dem Gelbfilter simulierten Foto vergleichen (Abb. 35-9), so sehen wir, wie stark die Infrarot Aufnahme ihre Detailschärfe in den Gelbgrüntönen verloren hat. Hier wäre es zumindest notwendig (ähnlich wie ich es bei der Infrarotsimulation mit dem Kanalmixer auch empfohlen habe), eine starke Kornstruktur mindestens der Größe 40 oder 50 über das Bild zu legen.

Die Infrarot Simulation berechnet Photoshop mit den Werten Rot -40, Gelb +235, Grün +144, Cyan -68, Blau -3 und Magenta -107.

### Wenn die Filterberechnungen nicht funktionieren

Bei dieser im Rheingau mit einem Polfilter fotografierten Herbstaufnahme bekommen wir mit den von Photoshop vorgegebenen Filterberechnungen ein Problem: die Standardkonvertierung in schwarzweiß (Abb. 35-10) lässt das Bild zu flau erscheinen, die leuchtend gelben Blätter des Weins werden nicht in die adäquaten Tonwerte übersetzt. Benutzt man die Gelbfilterfunktion (Abb. 35-11), so übersetzt Photoshop die Tonwerte viel zu übersteigert: die



Abb. 35-11



Abb. 35-12

Gelbtöne werden so hell, dass sie im rechten oberen Teil vollkommen ausbrennen und der Himmel wird, verglichen mit der Wirkung eines analogen Gelbfilter viel zu dunkel übersetzt. Die Rotfilterfunktion übersetzt die Töne noch übersteigter und die Infrarotfunktion führt das Bild in ein völlig überstrahltes und verschwommenes Etwas, das mit einer analogen Übersetzung des Motivs mit einem Infrarotfilm nichts mehr zu tun hat (Abb. 35-12). Schaut man sich einen Ausschnitt des Bildes an (Abb. 35-13), so sieht man, dass das übersteigerte Aufdrehen des Gelbkkanals die Detailzeichnung in den Gelbtönen vollkommen nivelliert. Dies ist aber zum Glück kein großes Problem, denn bei der Funktion »Gelbfilter« oder »infrarot« erscheint ja auch das Menü mit den sechs Reglern, und es ist ein leichtes, sie wieder so zurückzustellen, dass das Bild, z. B. einem analogen Gelbfilter wirklich adäquate, vernünftige Tonwerte bekommt.



Abb. 35-13

Am besten bekommt diesem Bild eine »benutzerdefinierte« Umsetzung in Schwarzweißtonwerte (Abb. 35-14): hier ist einfach der Gelbkkanal moderat von 60% auf 110% und der Grünkanal von 40% auf 100% erhöht worden, der Blaukanal dagegen wurde von 20% auf -35% verringert. Nun ist das Bild so übersetzt, dass die leuchtenden Gelbtöne der Blätter auch in schwarzweiß leuchten ohne auszubrennen oder zu verschwimmen, und der Himmel dazu dramatisch dunkel kontrastiert.

Besser funktionieren die von Photoshop vorgegebenen Werte, wenn man keinen Polfilter verwendet, aber in jedem Fall geben sie keine 100%ig verlässlichen Korrelationen zu den adäquaten analogen Farbfiltern der Schwarzweißfotografie wieder. Es ist also nach wie vor das Feingefühl des Fotografen gefragt und mit diesem Feingefühl lassen sich die Tonwerte in der Schwarzweißfotografie mit der neuen Schwarzweißkonvertierung von Photoshop CS3 hervorragend steuern.



Abb. 35-14



Abb. 35-15

### Panoramafotografie mit Photomerge von Photoshop CS 3

Das automatisierte Zusammenrechnen mehrerer Fotos zu einem Panoramabild ließ bis zu Photoshop CS2, wie wir im Kapitel über Panoramafotografie gesehen haben, noch deutlich zu wünschen übrig. Mit Photoshop CS3 funktioniert das Ineinanderrechnen von Bildern schon erheblich besser. Vergleichen wir einfach: drei Fotos wurden mit 280 mm Brennweite vom selben Standpunkt mit Stativ so geschossen, dass die Gebäude von Bild zu Bild Überschneidungen haben und in etwa auf gleicher Höhe im Bild liegen. Auch die Belichtungen waren gleich. Dennoch sind Bilder mit leicht unterschiedlichen Grautönen entstanden. Gerade solch unterschiedlicher Töne wird Photomerge von Photoshop CS2 (Photomerge findet man über »Datei« und »Automatisieren«) nicht Herr. Betrachten wir das mit CS2 gerechnete Bild (Abb. 35-15) so sehen wir deutlich, wo die Übergänge von einem Bild zum nächsten bei der Ineinanderrechnung gelegt sind. Auch die Ineinanderrechnung der architektonischen Linien



Abb. 35-16



Abb. 35-17

funktioniert nicht ganz einwandfrei. Hier hätten die Einzelbilder vor dem Zusammenrechnen noch so bearbeitet werden müssen, dass ihre Helligkeitswerte genau gleich sind. Dieselben Bilder berechnet Photomerge von Photoshop CS3 mit der »Auto« Funktion wesentlich besser (Abb. 35-16). Die Tonwerte sind einander angepasst und auch die architektonischen Linien sind nahezu perfekt ineinandergerechnet. Wenn man dieses Bild beschneidet und den Kontrast noch ein wenig anhebt, erhält man eine durchaus brauchbare Panoramafotografie (Abb. 35-17) und hat dies sogar ohne Shiftoptik erreicht.



Abb. 35-18



Abb. 35-19



Abb. 35-20

Ebenfalls ohne Shiftoptik lassen sich mit Photoshop CS3 Bilder ineinanderrechnen, bei denen Photomerge von CS2 noch »gestreikt« hat. Das Mönchehaus Museum für moderne Kunst in Goslar ist hier mit drei Aufnahmen fotografiert (Abb. 35-18 bis 35-20). Alle Aufnahmen sind mit dem 17 mm Objektiv so von drei unterschiedlichen Standpunkten fotografiert, dass die Kamera jeweils genau im gleichen Abstand und genau parallel zur Häuserfront auf dem Stativ gestanden hat. Auch hier war es wichtig, dass die drei Aufnahmen jeweils Überschneidungen von Gebäudeteilen enthalten. Zunächst einmal wurden diese drei Fotos mit der »Auto« Funktion von Photomerge zusammengerechnet. Dabei wurden die Nahtstellen z. B. im Bordstein oder im Fachwerk im Gegensatz zu dem Versuch mit CS2 (siehe Kapitel über Panoramafotografie) sauber ineinander gerechnet (Abb. 35-21). Dafür ist aber eine Perspektive mit einge-



Abb. 35-21



Abb. 35-22



Abb. 35-23

rechnet, die das Bild an den Rändern kleiner als in der Mitte ausfallen lässt. Photomerge von CS3 ist aber auch in der Lage so zu rechnen, dass die drei Bilder parallel und ohne Perspektive ineinander gewoben werden. Dies funktioniert bei diesen drei Bildern entweder mit der Funktion »zylindrisch«, am besten aber, wenn man das Feld »nur repositionieren« ankreuzt. Nun ist ein erstaunlich sauber ineinandergerechnetes, brauchbares Foto entstanden (Abb. 35-22). Mit Anschnitt und ein wenig Kontrastanhebung ist auch in der engen Gasse einer mittelalterlichen Fachwerkstadt mit einfachen Mitteln eine Panoramaaufnahme entstanden, die sich im übrigen mit Ihren 8458×2995 Pixeln (also über 25 Millionen Pixel) auf eine sehr große Dimension vergrößern ließe (Abb. 35-23). Fazit: auch die Panoramafotografie hat mit Photoshop CS3 dazugewonnen.

Nun wünsche ich dem Leser viel Freude im kreativen Umgang mit der Schwarzweißfotografie, die auch im digitalen Zeitalter nichts an Aktualität und Überzeugungskraft eingebüßt hat.

Torsten Andreas Hoffmann  
[www.t-a-hoffmann.de](http://www.t-a-hoffmann.de)

Signierte Prints aus diesem Buch können als hochwertige Fine Art Prints bestellt werden:

Größe: ca. 30 × 40 cm

Größe: ca. 40 × 60 cm

Anfragen an folgende E-Mailadresse: [info@t-a-hoffmann.de](mailto:info@t-a-hoffmann.de)

