



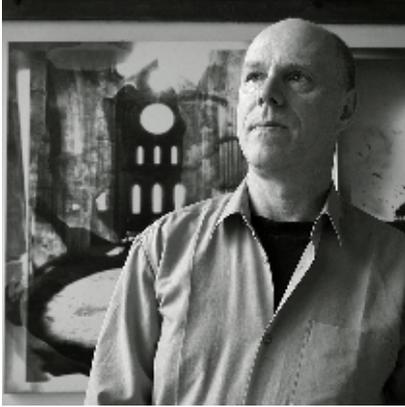
Torsten Andreas Hoffmann

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

9 Das Grafische in der Schwarzweißfotografie	69	15 Mystische Fotografie	117
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
10 Die Poesie melancholischer Stimmungen	77	16 Panoramafotografie	125
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		
11 Abstraktionen	85	Teil 3 Kompositionslehre	135
Spuren der Zeit	87	17 Was ist eine Bildkomposition?	137
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
12 Surreale Fotografie	91	18 Der »Goldene Schnitt und das Elementargerüst«	145
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	19 Dreieckskomposition	151
Blick in die Ferne	98	Dynamisches Dreieck	152
		Dreiecke greifen ineinander	153
13 Menschendarstellung	99	Zentrales Dreieck	154
Indischer Urstammbewohner	101	Steinzwiebel	154
Die andere Seite der Medaille	102		
Schönheit des Alters	103	20 Bildrhythmik – wiederkehrende Bildelemente	157
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
14 Mensch und Umgebung	107		
Im Schatten der Bronx	110		
Nonne am Times Square	110		
Mensch und Immobilie	112		
Indischer Yogi	112		
Zweimal Rauchpause	114		

21 Weniger ist mehr Reduktion und Verstärkung	163	29 Formenspiel – Bewusste Wiederholung von Bildformen	203
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
22 Wegweiser durch das Bild	167	30 Mit Bewegungsunschärfe gestalten	209
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
23 Das Gleichgewicht im Bild	173	Teil 4 Die digitale Dunkelkammer	217
Formate und Diagonalen	174	31 Aus Farbe wird Schwarzweiß	219
24 Ungewöhnliche Perspektiven	177	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
25 Umgang mit der Bildmitte	183	32 Teilbearbeitungen mit dem Lasso-Werkzeug und dem Zauberstab	229
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	33 Retusche, Abwedeln und Nachbelichten	239
26 Bildspannung zwischen zwei Elementen	189	Abwedeln und Nachbelichten.....	242
Flugzeug an der Leine	189	Himmelsverlauf einrechnen	246
Saharadünen	191	34 Korrekturen mit dem Verzerrungsfilter	247
Blick aus dem Bild heraus.....	191	Shiftoptik fast überflüssig.....	250
27 Das Bild im Bild	193	Nachscharfen, ja oder nein?	252
Melancholie mit Fernseher.....	194	35 Neue Schwarzweißkonvertierung mit Photoshop CS3	255
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
28 Interessante Irritationen	199		
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 40×60 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 30×40 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 40×60 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

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



Abb. 2–1



Abb. 2–2

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 kontrastreicherem 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.

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. 3–7



Abb. 3–8



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 Strukturierungsfiler 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

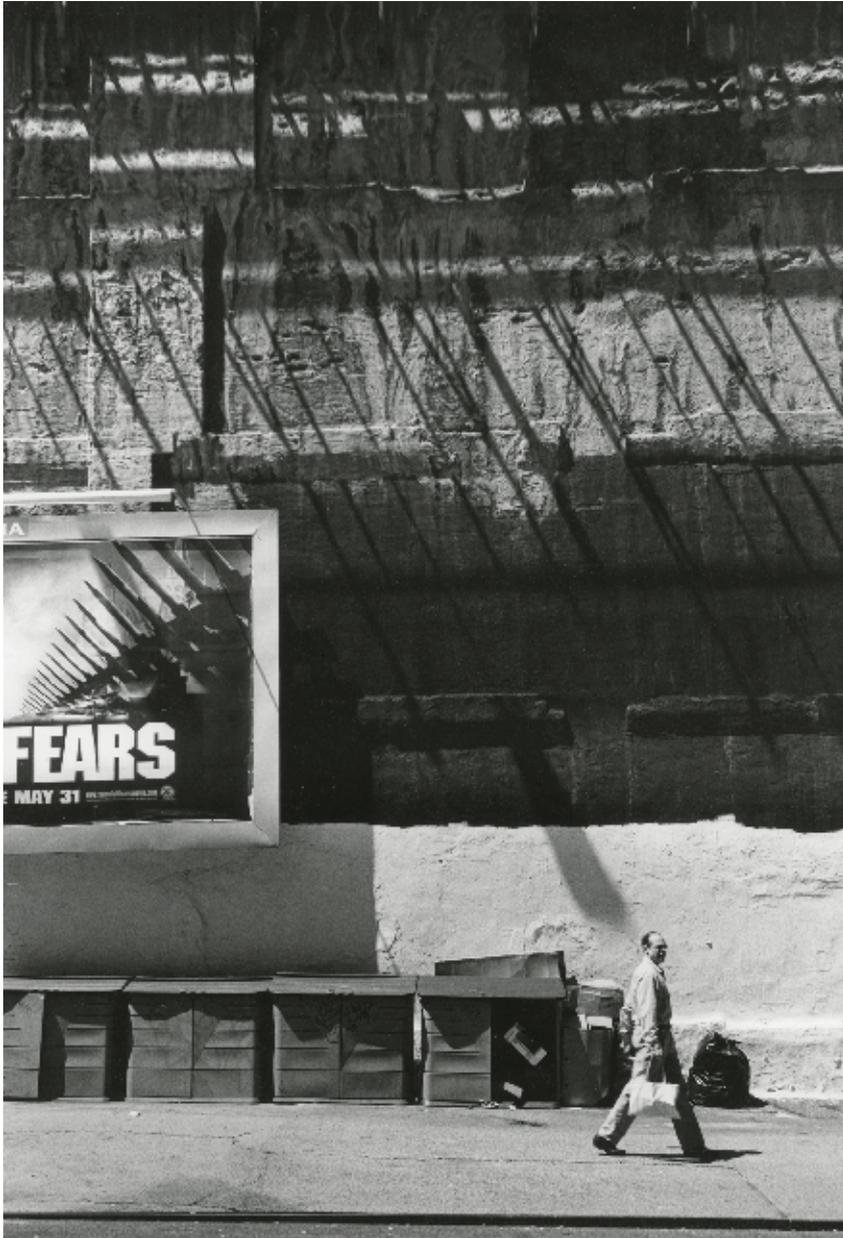


Abb. 4-6

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 bedeutungsvolle 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

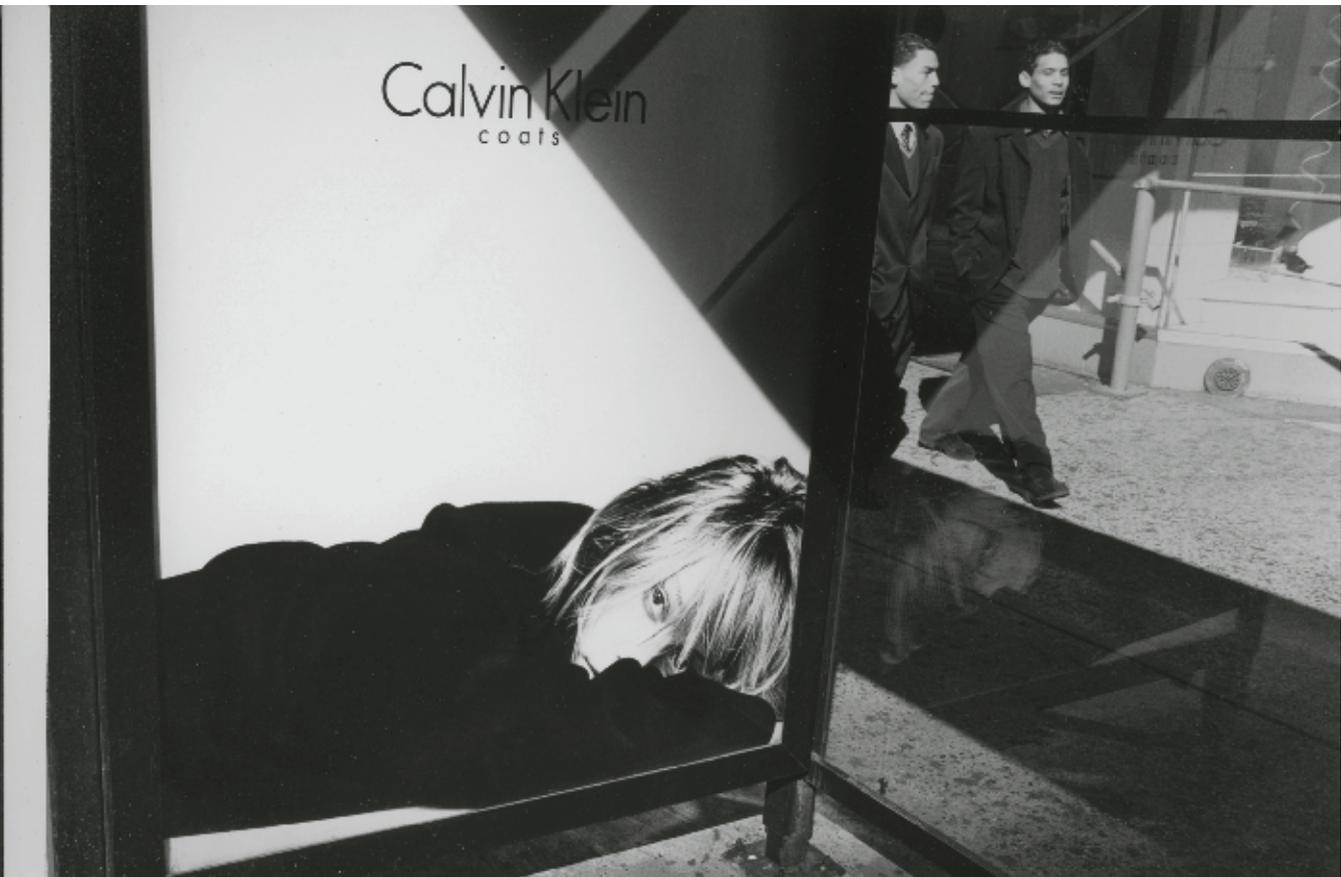


Abb. 6–6

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:

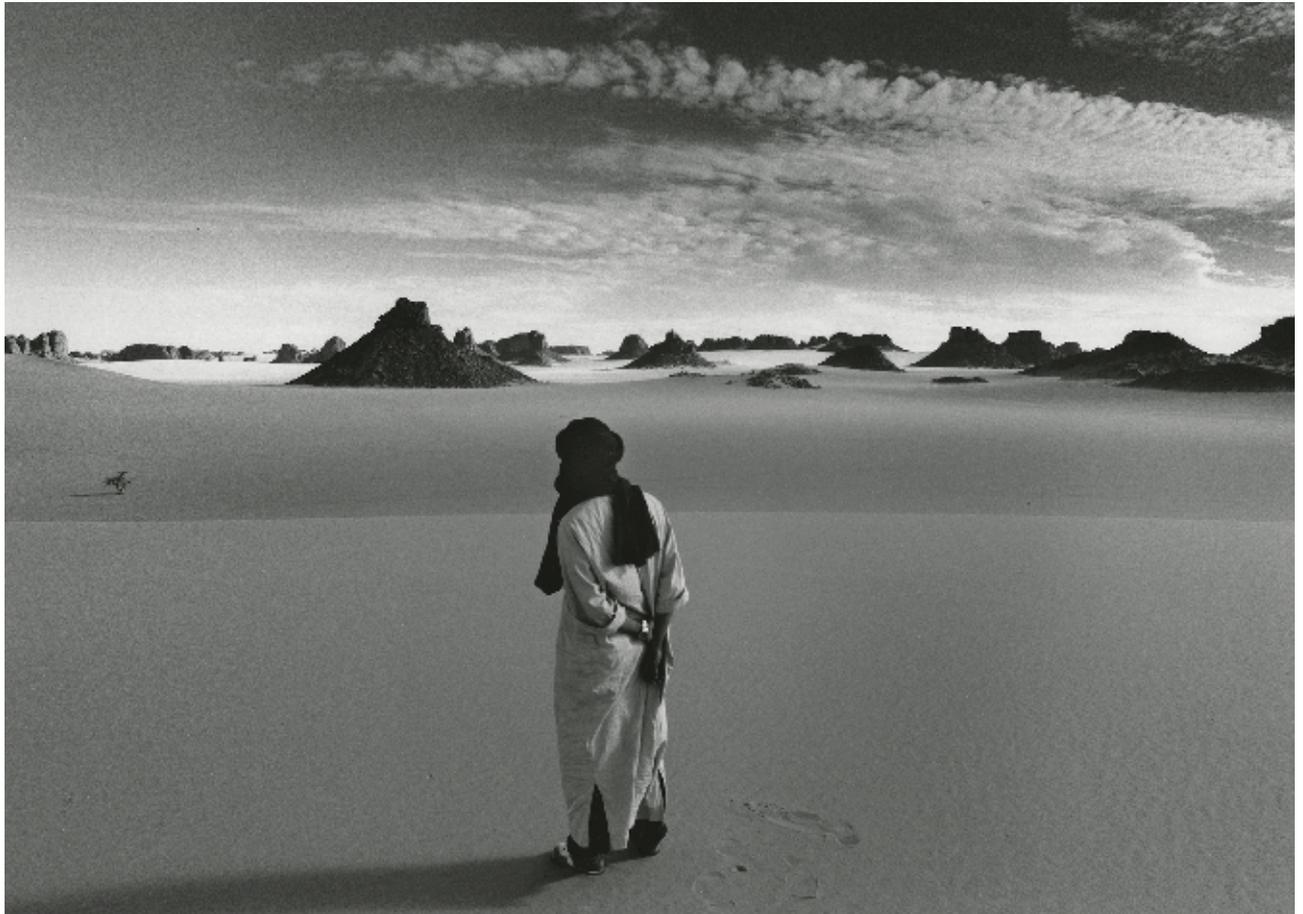


Abb. 7-1

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-

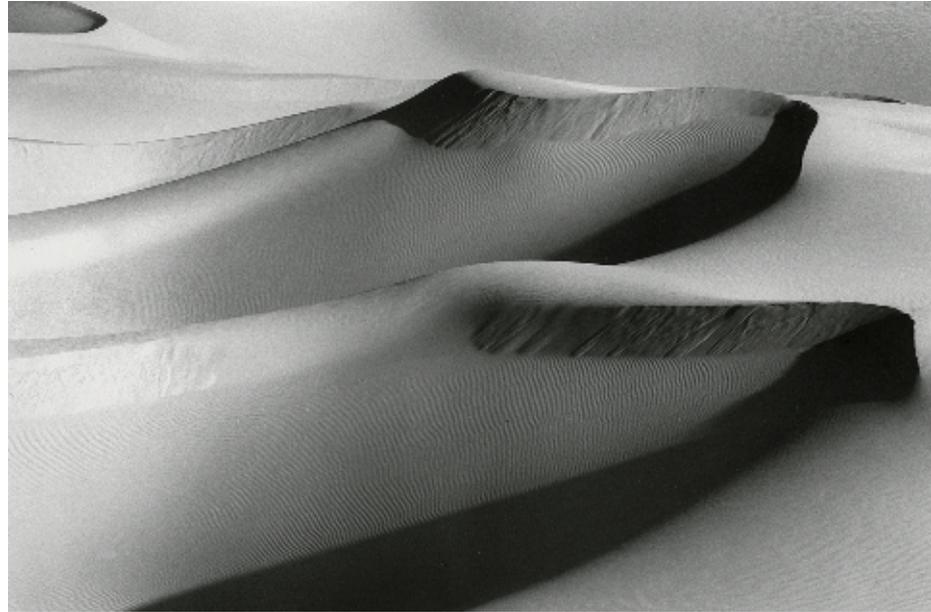


Abb. 7-3

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 Telebrennweiten 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. Taurig, 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

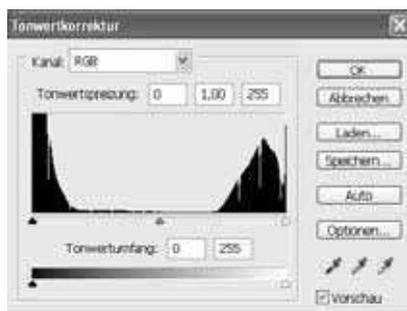


Abb. 9-3

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.

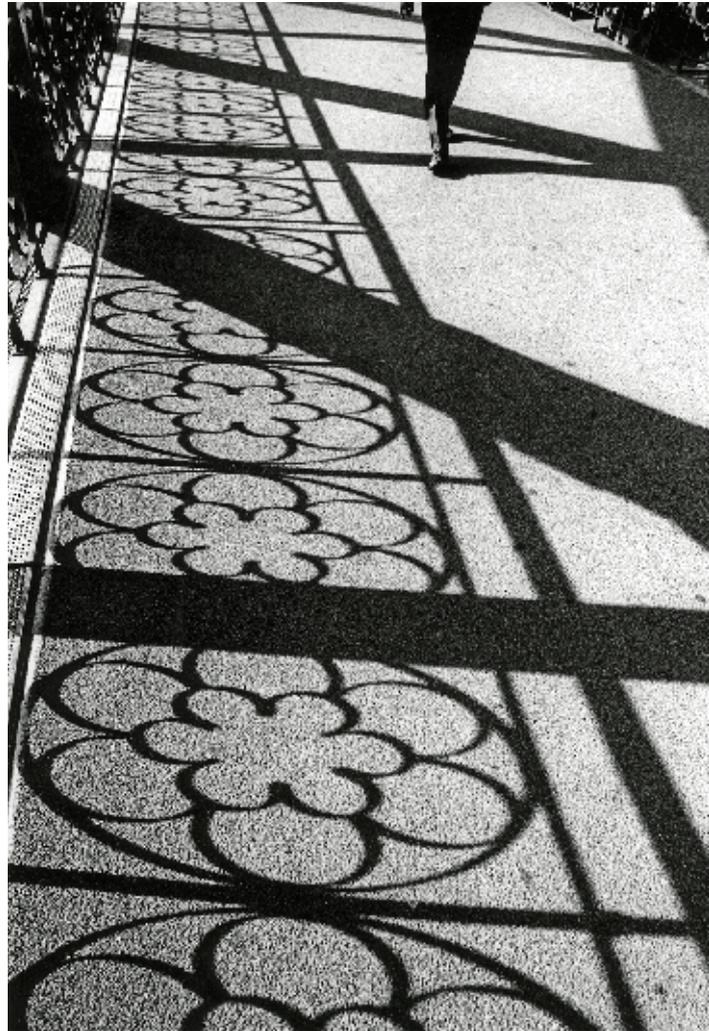


Abb. 9–6



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.

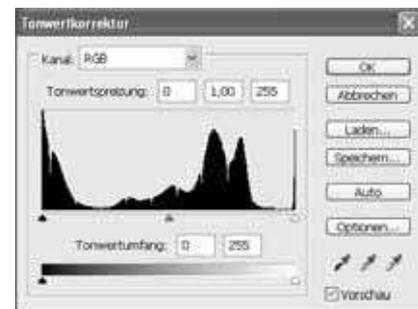


Abb. 9-8