

Thomas Brotzler

Architektur in Schwarzweiß

Industrieruinen, Sakralbauten und
Stadtlandschaften fotografieren

dpunkt.verlag

Inhalt

1 Einführung

1.1 Die Idee zu diesem Buch

Zum Buchtitel

Zur Gliederung

1.2 Architektur als Ausdruck von Heimat und menschlichem Wirken

Eine begriffliche Annäherung

Der Fotograf in der Architektur

1.3 Schwarzweißfotografie damals und heute

Von Schwarzweiß zur Farbe und zurück

Gründe für Schwarzweiß

Exkurs 1

»Der Geschmack der Erinnerung« Die verlassene Maulbronner Gießerei

Die Vorgeschichte

Das Projekt

Einige Nachgedanken

2 Vorbereitung

2.1 Nützliche Ausrüstung

Kameragehäuse

Objektive

Stative

Weiteres fotografisches Zubehör

Allgemeines Zubehör

2.2 Arbeiten im Vorfeld

Suche nach geeigneten Objekten

Rechtliche Aspekte

Recherche zum Objekt
Führung durch das Objekt

Exkurs 2

»Was vom Werke übrig blieb« Der Niedergang der Mühlacker Ziegelwerke
Die Vorgeschichte
Das Projekt
Einige Nachgedanken

3 Motivsuche

3.1 Einstimmung vor Ort

Zeit zum Ankommen
Verschiedene Beschreibungen eines Phänomens
Praktische Übungen

3.2 Grundsätzliche Auswahl

Symbole als »Gefäße der Botschaft«
Beispiele für die Symbolverwendung

Exkurs 3

»Über das Fotografieren von Industriedenkmalern« Der Fotograf Andre Kurenbach
Das allgegenwärtige Authentizitätsproblem

4 Komposition

4.1 Einflüsse des Bildformats

Querpanorama
Querformat
Quadrat
Hochformat
Hochpanorama
Ovalformat

4.2 Grundelemente der Gestaltung

Am Anfang steht der Punkt ...

Durchgezogene und gedachte Linien

Gerade und gebogene Linien

Kreise

Dreiecke

Rechtecke

Sonstige Vierecke und Vielecke

Zwei Handreichungen für »Üben Sie sich in Abstraktion«

4.3 Gliederung des Raums

Goldener Schnitt und Drittelregel

Leserichtung

Pragmatisches Vorgehen

Ein Spiegelungsvergleich

4.4 Spannungsbögen im Bild

Kontraste der Helligkeit und Farbe

Kontraste der Form und Proportion

Kontraste der Masse und Quantität

Kontraste der Struktur und Qualität

Kontraste der Bewegung und Richtung

Exkurs 4

»Was sucht der Schwarzweißfotograf in der Farbenfabrik?« Die Bruchsaler Farben

Zwischen Tradition und Innovation

Das Projekt

Einige Nachgedanken

5 Aufnahme

5.1 Blende, Zeit und Empfindlichkeit

Bedeutung der Blendenöffnung

Bedeutung der Belichtungszeit

Bedeutung der Sensorempfindlichkeit

Das Konzept der Lichtwerte

5.2 Weitere Hinweise zur Durchführung

Hyperfokale Distanz

Abschätzung des Szenenkontrasts

Sicherstellung einer verwacklungsfreien Aufnahme

Vermeidung stürzender Linien

5.3 Mit dem Licht arbeiten

Richtung des Lichts

Anmutung des Lichts

Bildbeispiele

Exkurs 5

»Stürzende Linien, fliehende Bauten« Der Fotograf Wolfgang Mothes

Essay

6 Ausarbeitung

6.1 Auswahl und Vorbewertung

Die ersten Schritte

6.2 RAW-Konvertierung

Verwendung von Camera Raw

6.3 Arbeit mit Belichtungsreihen

6.4 Korrektur stürzender Linien

Manuelle Korrektur

Filterkorrektur

6.5 Schwarzweißkonvertierung

Nik Software

Überblick über »Silver Efex Pro«

Die Funktionen im Einzelnen

6.6 Weitere Anpassungen der Tonwerte und Feinstruktur

Ausschöpfung des Tonwertumfangs

Das Instrument »Tiefen/Lichter«

Exkurs 6

»Verklärung und Überhöhung« Sakralbauten in der Fotografie

Prolog

Essay

Die verschiedenen Bauepochen

Zur Bildstrecke

7 Sonstiges

7.1 Speicherung und Archivierung

Backup- und Sicherungsstrategie

Physikalische Verzeichnisstruktur und Ordnerbenennung

Archivierung und Verschlagwortung

7.2 Aufbereitung für Bildschirm und Internet

7.3 Vorbereitung und Durchführung des Drucks

7.4 Montage und Rahmung

Exkurs 7

»L'Esprit de Venise« Der Fotograf Jean Marc Deltombe

Essay

Index

4

Komposition



Abb. 109: (Voranstehende Doppelseite) »Innenraumszene der Schlosskirche Pforzheim« (Sakralbauten 2014)

4.1

Einflüsse des Bildformats

Eine erste und grundlegende Frage der Bildkomposition ist immer jene nach dem Format. Mit der Festlegung der grundsätzlichen Ausrichtung und des Verhältnisses von langer zu kurzer Seite nehmen wir bereits maßgeblichen Einfluss auf die spätere Bildwirkung. Zum einen begrenzen und beschließen die Rahmenlinien die im Bild dargestellte Szene, zum anderen wirken diese wie ein äußeres Gerüst, an dem sich die Binnenverteilung der Bildelemente festmachen lässt.

Ich möchte nachfolgend einen Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten geben und deren jeweilige Verwendbarkeit in der Architekturfotografie diskutieren.

Querpanorama

Das quere Panoramaformat zeichnet sich durch ein betontes Übermaß der langen (horizontalen) gegenüber der kurzen (vertikalen) Bildseite aus. Das Verhältnis lässt sich im Rahmen digitaler Beschnittmöglichkeiten natürlich frei wählen. Häufig anzutreffende und harmonische Maße sind 16:9, 2:1 oder 3:1, wie in Abb. 110 skizziert.

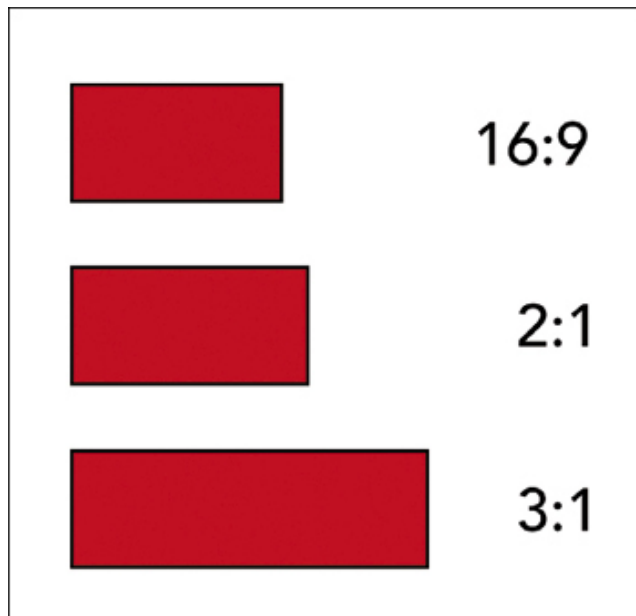


Abb. 110: Querpanorama

Das quer angelegte Panorama lässt die ausgewählte Szene in aller Breite spürbar werden. Die Darstellung wirkt in diesem Sinn oft in sich ruhend, imposant oder gar majestätisch.

Das Querpanorama kommt sehr gut infrage für weit gefasste oder auch silhouettenartige Stadtlandschaften, des Weiteren für den Überblick über größere Plätze oder sich lang hinziehende Straßenfluchten. Auch im Innenbereich ist eine solche Darstellung für größere und weitläufige Räume oder lang gestreckte Raumfluchten gut vorstellbar.

Im Gegensatz dazu werden sich Details und Stilleben, des Weiteren auch hohe Räume mit diesem Format in der Regel weniger gut abbilden lassen.

Querformat

Ein relatives Übermaß der langen (horizontalen) gegenüber der kurzen (vertikalen) Bildseite charakterisiert das Querformat. Die heute üblichen Digitalkameras geben in der Regel ein Maß von 4:3 oder 3:2 vor, wie in Abb. 111 dargestellt. In früheren Analogzeiten waren auch andere Maße, wie etwa 7:6 oder 5:4, verbreitet.

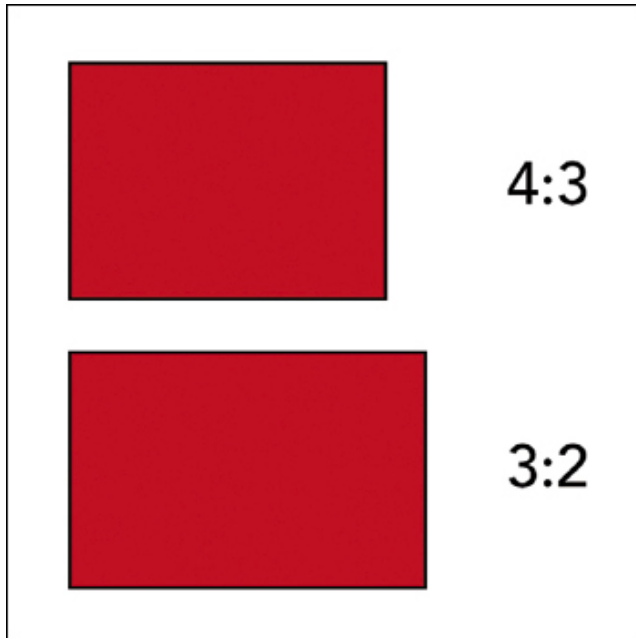


Abb. 111: Querformat

Die heutige Bildbearbeitung eröffnet viele Beschnittmöglichkeiten. Welches genaue Seitenverhältnis letztlich bevorzugt wird, mag eher eine Frage der Ausrüstung, des Geschmacks und des jeweiligen Motivs sein – 3:2 geht ein wenig in Richtung des Panoramaformats, während 4:3 etwas harmonischer proportioniert wirkt.

Das Querformat ist auch deswegen weit verbreitet, da es der normalen Kamerahaltung und zudem dem natürlichen Gesichtsfeld beider Augen entspricht, wie schematisch in Abb. 112 für ein Auge dargestellt.

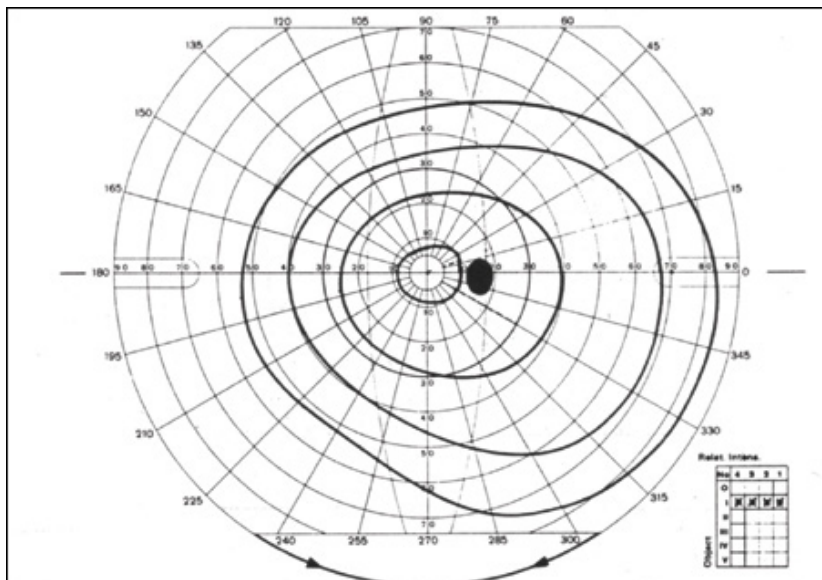


Abb. 112: Normales Gesichtsfeld des rechten Auges, Quelle: Wikipedia, User Pigno123 unter CC-Lizenz

Es eignet sich generell gut für die Architekturfotografie, da sich so die Weite eines Platzes oder eines Raumes sehr gut darstellen lässt. Die Bildanlage vermittelt Ruhe und Statik, der Blick kann im Bild schweifen.

An seine Grenze stößt das Querformat etwa bei der Darstellung hoch aufragender Häuser oder aufwärtsstrebender gotischer Sakralbauten – hier fehlt es dem Querformat schlichtweg an Höhe, und eine Verkippung der Kamera nach oben kann im Sinne stürzender Linien problematisch sein – sofern man nicht aus der Not eine Tugend und aus der extremen Verjüngung der Gebäude nach oben eine persönliche Handschrift macht.

Quadrat

Das Quadrat, wie in Abb. 113 skizziert, hat eine Sonderstellung. Nachdem die meisten von uns mit Kleinbildkameras und Bildformat von 3:2 oder 4:3 unterwegs sind, bezeugt der Rückgriff auf das Quadrat (durch die Notwendigkeit eines Beschnitts) immer einen besonderen Gestaltungswillen – und wird deswegen gerade im künstlerisch-fotografischen Bereich gerne verwendet. Es vermittelt so trotz der in der Regel digitalen Aufnahme auch einen gewissen Retrocharme (»6x6-Rollfilm«).

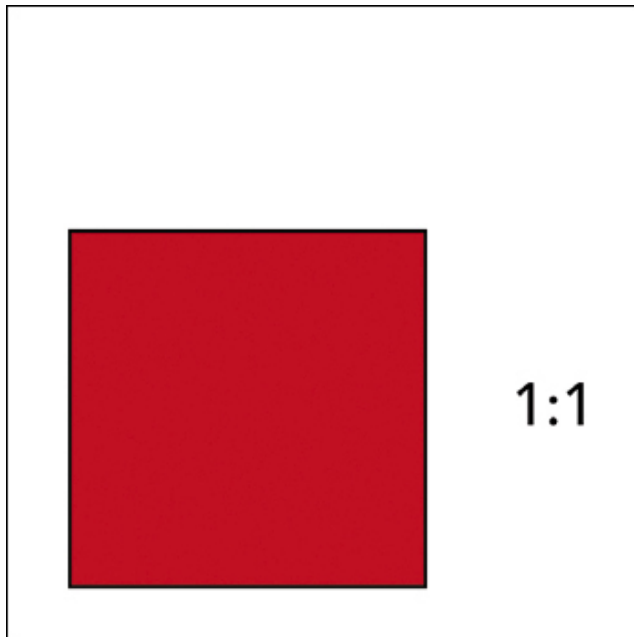


Abb. 113: Quadrat

Andererseits sind aber auch die Herausforderungen bzw. Widrigkeiten jenes Formats nicht zu unterschätzen – so fehlt die Möglichkeit, die Breite des Raumes durch das Querformat oder eben die Höhe der Bauten durch das Hochformat zu symbolisieren. Man sollte sich also im Klaren sein, dass die Komposition der Gesamtszene sehr in sich geschlossen sein muss, da sie nur eingeschränkt auf die Hilfslinien des begrenzenden Rahmen zurückgreifen kann.

Hochformat

Ein relatives Übermaß der langen (vertikalen) gegenüber der kurzen (horizontalen) Bildseite charakterisiert das Hochformat.

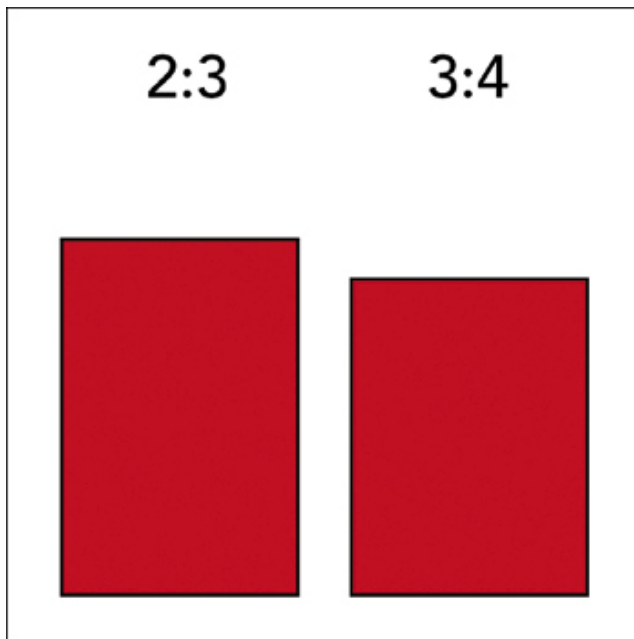


Abb. 114: Hochformat

Für die in Abb. 114 aufgezeigten, üblichen Seitenverhältnisse von 2:3 oder 3:4, die in Analogzeiten davon abweichenden oder die durch digitalen Beschnitt möglichen Maße gilt das bereits vorstehend zum Querformat Gesagte. Das Seitenverhältnis 2:3 kann bisweilen etwas manieriert, also übertrieben und nach oben gezogen, 3:4 hingegen harmonischer wirken.

Hochformatige Bilder wirken oft spannungsvoller und dramatischer wie ihre querformatigen Pendanten. Die Höhe der Architektur, etwa in Kirchen oder sonstigen hoch aufragenden Gebäuden, lässt sich damit oft wesentlich besser symbolisieren. Ich selbst schätze dieses Format aufgrund seiner Dynamik sehr, wie Sie an den zumeist hochformatigen Bildern dieses Buches erkennen.

Hochpanorama

Das hochformatige Panorama wird nur sehr selten verwendet und ist das Gegenstück zum Querpanorama. Es zeichnet sich durch ein betontes Übermaß der langen (vertikalen) gegenüber der kurzen (horizontalen) Bildseite aus. Auch hier gilt, dass das Seitenverhältnis nicht festgelegt ist, wobei 9:16 oder 1:2 noch als harmonische Maße gelten können und 1:3 doch extrem überstreckt wirkt, wie in Abb. 115 skizziert.

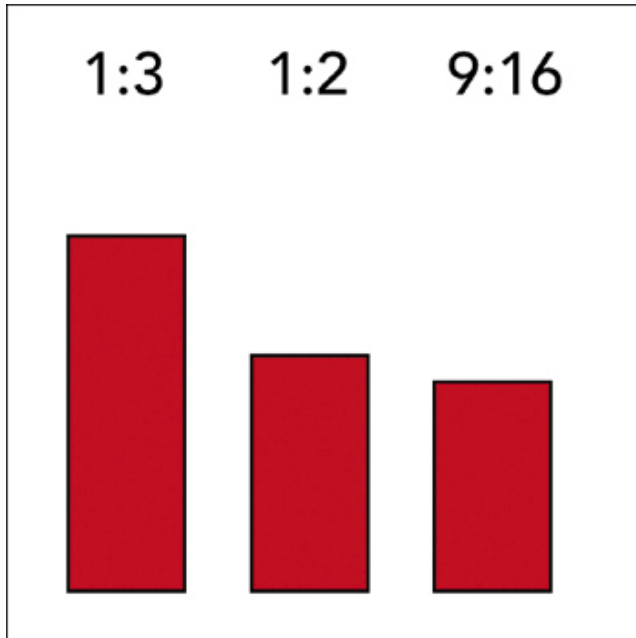


Abb. 115: Hochpanorama

Sinn macht das Hochpanorama allenfalls in der Darstellung sehr hoher Räume oder Fensterfluchten. Die Komposition wirkt in ihrer dramatischen Übersteigerung des sowieso schon dynamischen Hochformats oft sehr labil, wie wenn sie zu kippen drohte.

Ovalformat

Zur Vollständigkeit sei abschließend noch das in der Regel hochformatige Ovalformat erwähnt.

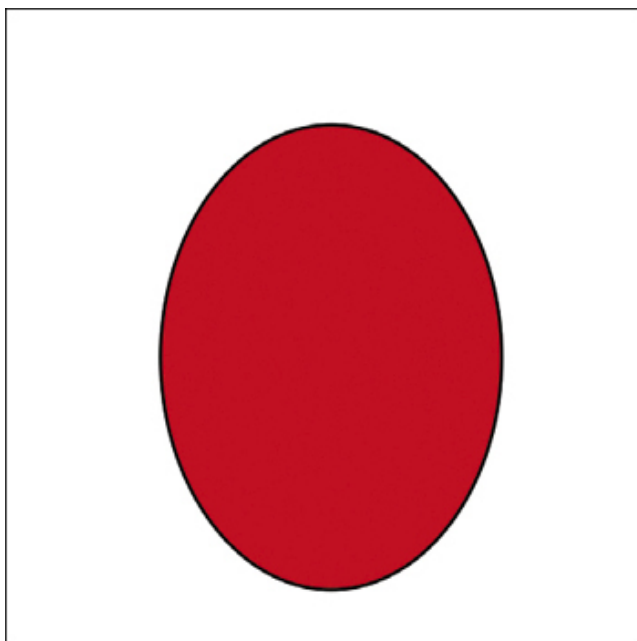


Abb. 116: Ovalformat

In der Anfangszeit der Fotografie waren Porträtaufnahmen in diesem Format durchaus beliebt. Der ganz spezielle Rahmen hüllte den Abgebildeten quasi in weicher und fließender Form ein und vermittelte so einen bezogenen und freundlichen Eindruck.

In heutiger Zeit ist das Format weitgehend aus der Mode geraten. Vereinzelt mag es sich noch als Stilmittel in historisierenden Aufnahmen finden.

4.2

Grundelemente der Gestaltung

In diesem Unterkapitel soll es um die grundlegenden Gestaltungselemente der Komposition gehen.

Im Unterricht bemerke ich immer wieder, wie schwer es gerade uns Fotografen zu fallen scheint, uns ein Bild aus geometrischen Figuren aufgebaut, also abstrakt vorzustellen. Es mag sein, dass wir durch die Fülle und den Reichtum der realen Motive verwöhnt sind und uns gerade deswegen mit der kompositorischen Reduktion und Abstraktion so schwertun.

Hier haben uns die Maler etwas voraus, die ihre Bilder grundsätzlich aus der Leere bzw. weißen Fläche heraus aufbauen müssen.



Abb. 117: Normal ausgerichtet



Abb. 118: Um 180 Grad gedreht

Ich möchte Ihnen deswegen eine kleine Übung vorschlagen (weitere folgen noch am Ende dieses Unterkapitels), um den abstrakten Blick zu schulen:

4. Übung

Betrachten und vergleichen Sie bitte die beiden Bilder auf der linken Seite. Das linke zeigt eine Innenraumszene aus dem Kloster Eberbach bei Eltville am Rhein; das rechte Bild ist identisch, aber um 180 Grad gedreht.

Welche Unterschiede fallen Ihnen ins Auge? Welches der beiden Bilder wirkt mehr durch seine atmosphärische Anmutung? In welchem zeichnen sich die Grundelemente der Komposition klarer ab?

Ich könnte mir gut vorstellen, dass das indirekte Streiflicht und dessen sanfte Widerspiegelung auf den mittelalterlichen Wänden im normal ausgerichteten Bild alle

Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Dieser Effekt bleibt im gedrehten und damit aus dem realen Zusammenhang gerissenen Bild weitgehend maskiert, und erst so mag deutlich werden, wie sehr die Komposition auf der Vielzahl und dem Rhythmus der bogigen Linien basiert.

Am Anfang steht der Punkt ...

Der Punkt stellt das kleinste Gestaltungselement der Komposition dar.

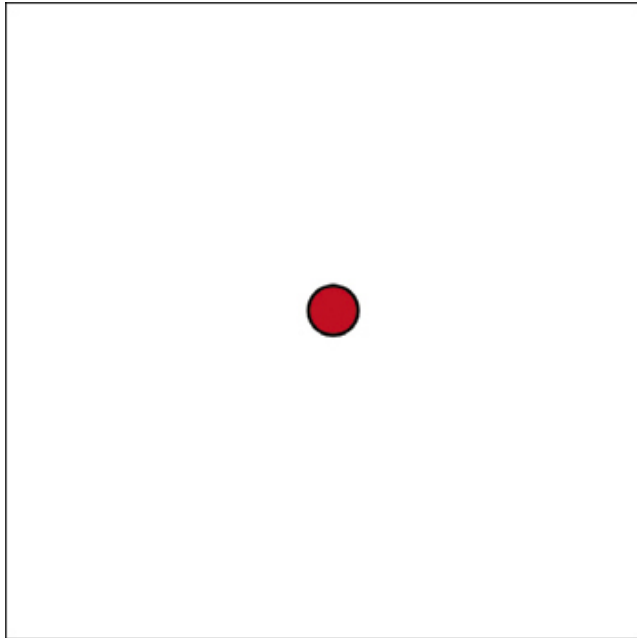


Abb. 119: Punkt, hier als kleiner Kreis idealisiert dargestellt

In direkter Form wird er in unseren Bildern selten auftauchen, denn nach seiner Definition ist der idealtypische Punkt ein Objekt ohne jede Ausdehnung bzw. ein Kreis mit einem Radius von null, wie in Abb. 119 idealisiert dargestellt.

Gleichwohl ist er für die Belange der Komposition von großer Bedeutung, denn er ist das kleinste Teil, aus dem sich alle nachfolgenden Elemente zusammensetzen.

Auf die Sprache bzw. Schrift übertragen entspräche der Punkt einem Buchstaben, die gerade und gebogene Linie einem Wort, die einfache Form eines Kreises einem kurzen, die komplexe eines Vielecks einem längeren Satz.

Es folgen nun die zusammengesetzten geometrischen Figuren, die sich wiederum in einfach und komplex aufgebaute unterscheiden lassen.

Hier wird es für die kompositorischen Belange spannend, denn die verschiedenen Figuren weisen (nicht unähnlich den bereits besprochenen Symbolen) unterschiedliche Anmutungen und Bedeutungsebenen auf, die sich im Sinne der Bildwirkung nutzen lassen.

Durchgezogene und gedachte Linien

Linien sind in der Geometrie als kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten definiert, was man für die kompositorischen Belange allerdings etwas relativieren darf.

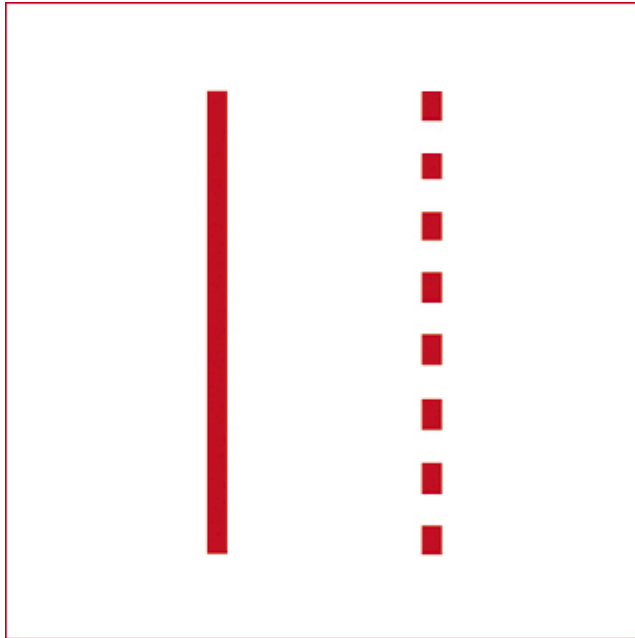


Abb. 120: Durchgezogene und gedachte Linien

Natürlich findet sich auch hier die physikalisch vorhandene Linie, wie etwa in Abb. 122 und Abb. 124 dargestellt. Solche durchgezogenen Linien strukturieren den Raum stark und können dem dargestellten Detail einen recht wuchtigen oder statischen Eindruck verleihen.

Zum anderen lassen sich Linien auch entlang mehrerer markanter Punkte gedanklich ergänzen, wie etwa in Abb. 123 und Abb. 125 dargestellt. Solche gedachten Linien sind in kompositorischer Hinsicht oft dynamischer, auch leichter und luftiger, da physikalisch eben nicht vorhanden und erst in der Vorstellung entstehend.

Gerade und gebogene Linien

Eine weitere, wichtige Unterscheidung ist zwischen geraden und gebogenen Linien zu machen. Letzte entsprächen aus geometrischer Sicht, sofern einigermaßen gleichmäßig, eher Kreisanschnitten.

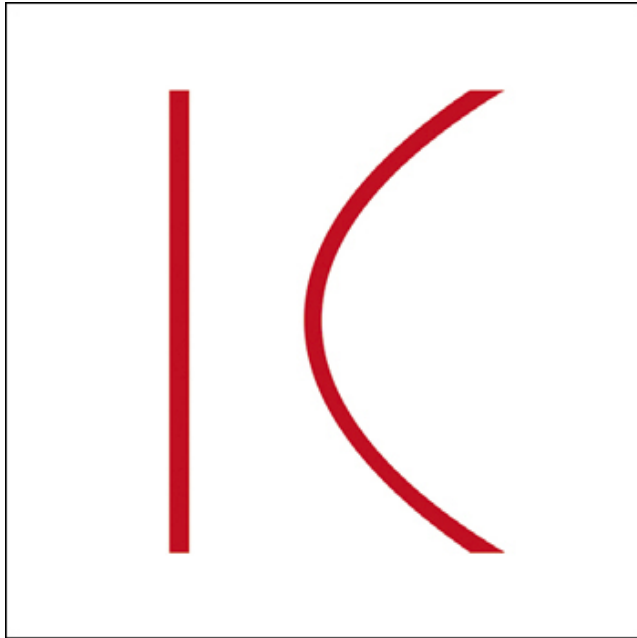


Abb. 121: Gerade und gebogene Linien

Auch hier lassen sich Graduierungen der Bildwirkung beschreiben: Die geraden Linien, wie in Abb. 122 und Abb. 123 dargestellt, wirken tendenziell immer stabiler und statischer wie ihre in Abb. 124 und Abb. 125 dargestellten, gebogenen Gegenstücke.

Wollte man in solcher Hinsicht ein Kontinuum beschreiben, stünde die durchgezogene gerade Linie für den Pol der schweren und statischen, die gedachte gebogene Linie hingegen für jenen der leichten und dynamischen Bildwirkung.



Abb. 122: Durchgezogene und gerade Linien am Bildbeispiel

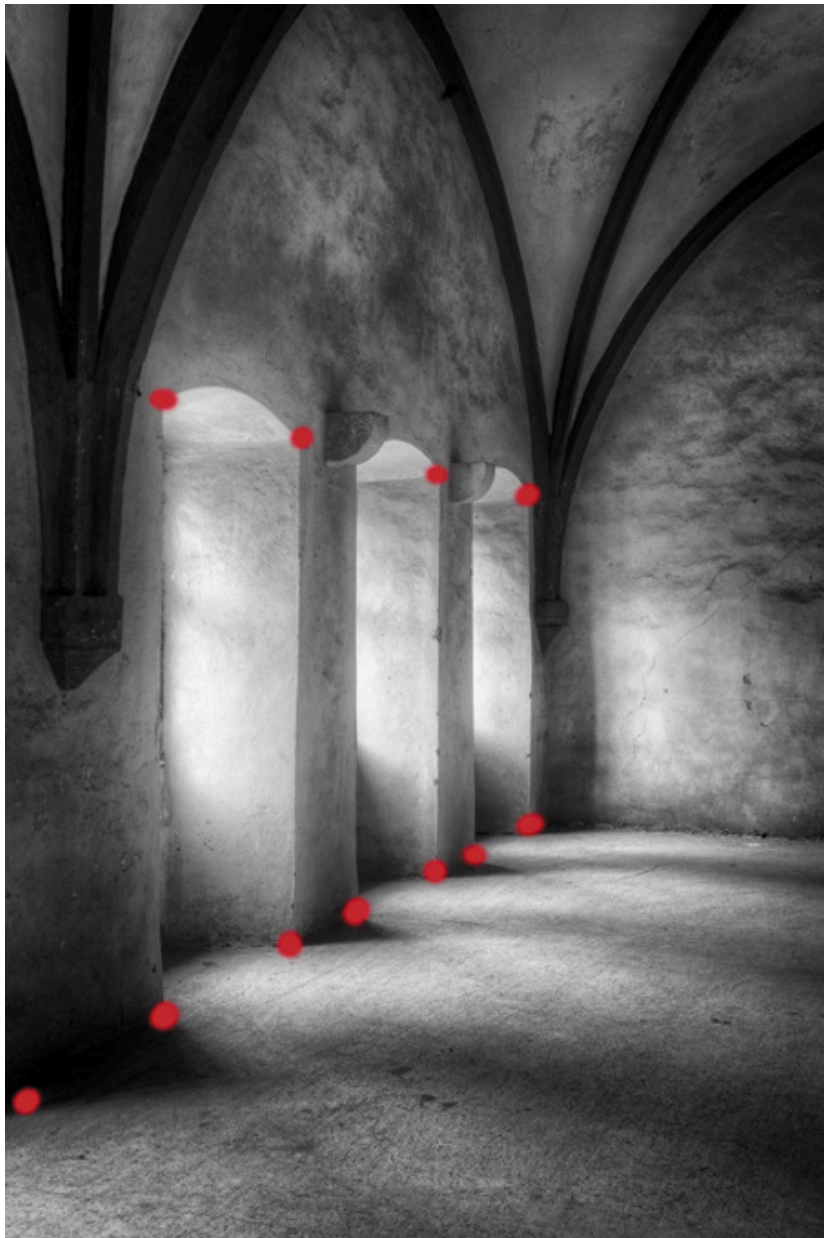


Abb. 123: Gedachte und gerade Linien am Bildbeispiel



Abb. 124: Durchgezogene und gebogene Linien am Bildbeispiel

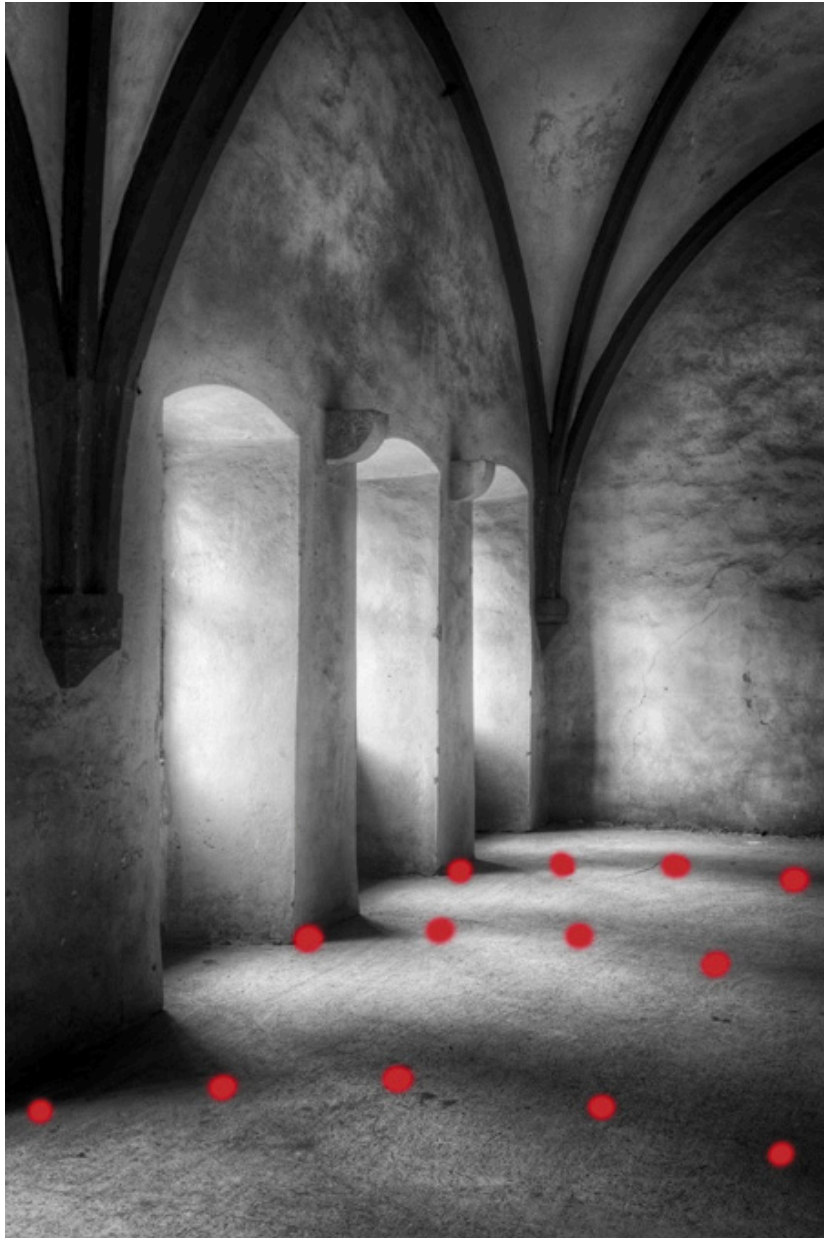


Abb. 125: Gedachte und gebogene Linien am Bildbeispiel

Kreise

Kreise lassen sich in gewisser Weise als in den Raum ausgedehnte Punkte beschreiben – was zwar keine geometrisch korrekte Aussage, aber eine gestalterisch zulässige ist. Weiter lassen sich Kreise in solche mit runder, ovaler und unregelmäßiger Form bzw. Begrenzung unterteilen.

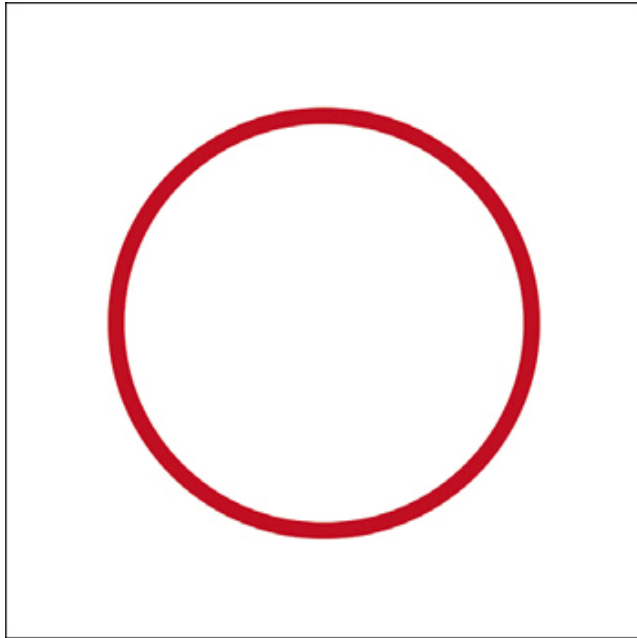


Abb. 126: Kreis

Im Unterschied zu den Linien werden Kreise in nur gedachter, also über einige markante Eckpunkte ergänzter Form zumeist nicht wirksam genug hervortreten.

Um maßgeblichen Einfluss auf die Komposition nehmen zu können, werden Kreise in der Regel also durchgehende Strukturen bzw. Kontrastkanten benötigen.

Bei der Suche nach geeigneten Beispielbildern mit kompositorisch bedeutsamen Kreisstrukturen tat ich mich erstaunlich schwer – nicht im Landschafts-, Stilleben- oder Streetportfolio wohlgermerkt, bei denen runde Strukturen als organische Elemente natürlicherweise vorkommen und weit verbreitet sind; sondern eben im Architekturportfolio, da Gebautes eben zumeist eckig ist und die rund-organische Form ins Hintertreffen gerät.

Bei der »Straßenszene in Zgorzelec« in Abb. 127, die eigentlich zum Gebiet der Stadtlandschaft gehört und bei der die Architektur eher als Bühnenbild fungiert, haben wir eine Vielzahl perfekt runder und zugleich völlig künstlicher, der Szene also übergestülpter Strukturen, deren geheimnisvoller Dialog hier die Bildgeschichte ausmacht.

Anwendungsbeispiele

Man mag sich bei der »Straßenszene in Albi« in Abb. 128 fragen, ob das sich in der Ferne wiederholende Halbrund der romanischen Bögen eher als gebogene Linie oder als Kreisanschnitt zu betrachten sei.

Die Nachtstudie in Abb. 129 lebt vom Spannungsbogen zwischen den ovalen Strukturen der beiden Kegel bzw. deren Öffnungen auf der einen, dem punktförmigen Licht der Straßenlampe auf der anderen Seite – übrigens auch ein kompositorisch wirksames Dreieck, wie im nächsten Abschnitt behandelt.

Die diffuse und so schon mehr als Oval erscheinende Spiegelung des Fensterlichts in Abb. 130 ist das letzte Beispiel in dieser Reihe. Die unscharf begrenzten, fast organisch wirkenden Formen des Lichts wirken hier im Kontrast mit den Vertikalen der linken Wandstrukturen und eines rechts angeschnittenen Schrankes.



Abb. 127: »Straßenszene in Zgorzelec«, aus der Serie »Polnische Landschaften und Straßenszenen (2011)«



Abb. 128: »Straßenszene in Albi«, aus der Serie »Pyrenäen (2013)«



Abb. 129: Nachtstudie (2013)



Abb. 130: »Containerschule | Studie 31« (2014)

Dreiecke

Dreiecke gehören mit zu den spannendsten und vielseitigsten Elementen in der Komposition.

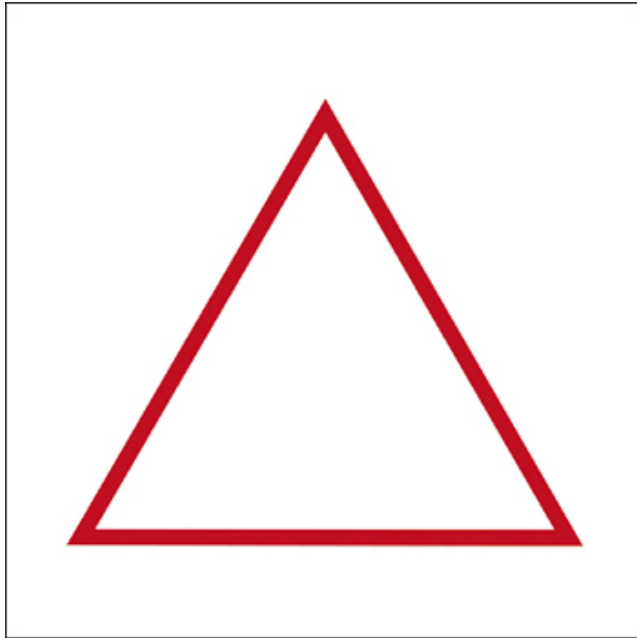


Abb. 131: Dreieck

Dies beginnt schon mit dem Formenreichtum, denn es lassen sich sowohl die von der Geometrie her bekannten gleichseitigen, gleichschenkligen, rechtwinkligen und unregelmäßigen wie auch die im räumlichen Sinne aufrechten, umgedrehten oder verkippten Dreiecke beschreiben.

Je nach Einsatz kann ein Dreieck Klarheit, Ruhe und Harmonie ausstrahlen und damit statisch wirken oder Unruhe, Bewegung und Veränderung symbolisieren und damit dynamisch wirken.

Die Konstruktion eines Dreiecks ist denkbar einfach, benötigt werden dazu nur drei markante Punkte im Bild und deren gedankliche Verbindung. Stellt dies das wesentliche Merkmal dar, spricht man von einer Dreieckskomposition, die insbesondere in der Malerei der Renaissance und Romantik beliebt war.

In Abb. 132 fungieren die drei Gesichter als Eckpunkte, es resultiert ein rechtwinkliges und leicht verkipptes, mithin stabiles, aber nicht starr wirkendes Dreieck (rote Linien). Dunkler, größer und quasi als Basis des Ersten dienend gibt sich entlang der Umrisse von Maria noch ein zweites Dreieck zu erkennen (orange Linien).

Anwendungsbeispiele

Abb. 133 greift nochmals die Nachtstudie des letzten Abschnitts auf. Auch hier trägt die Dreieckskomposition (rote Linien) das Bild, alle anderen Elemente ordnen sich dieser unter.

In der ebenfalls schon gezeigten Innenraumszene der Abb. 134 gibt sich ebenfalls ein kompositorisches Dreieck zu erkennen (rote Linien). Im Gegensatz zum vorigen Bild stellt sich dieses allerdings nicht in den Mittelpunkt, sondern rahmt das Hauptmotiv (gelbe Fläche) ein.

In Abb. 135 stoßen wir auf eine Vielzahl kleiner und mittelgroßer Dreiecke (rote Linien) – des Weiteren auch auf Rauten und Trapeze, auf die ich bei den Vierecksvariationen noch zu sprechen komme. Keine der aufgezählten Strukturen hat derartiges Gewicht, um als Hauptmotiv dienen zu können. Dies kommt hier vielmehr dem senkrecht verlaufenden, bewusst in die Bildmitte gesetzten Stoß von Fenster und Mauer zu (gelbe Linie), um den herum sich dann die Nebenmotive gruppieren.

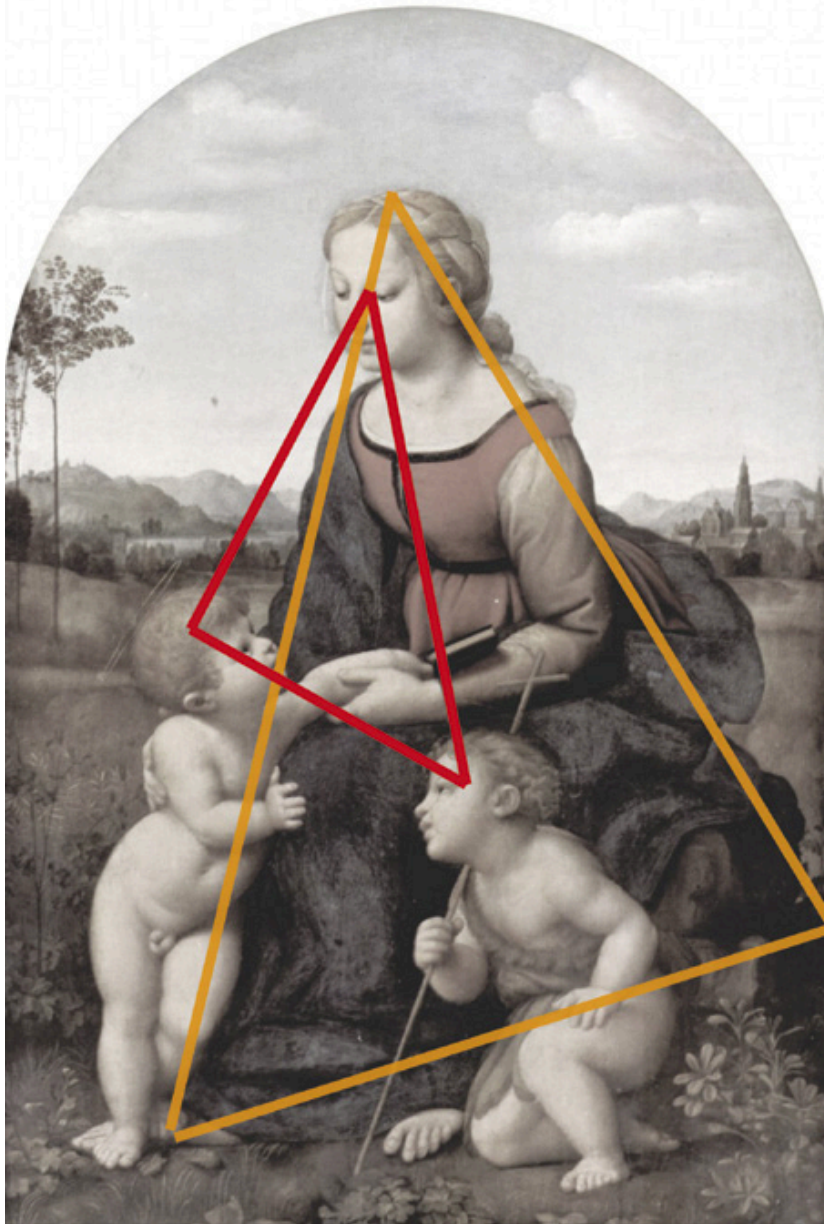


Abb. 132: »Madonna mit Jesuskind und Johannesknabe« von Raffael 1507, gemeinfrei



Abb. 133: Nachtstudie (2013)

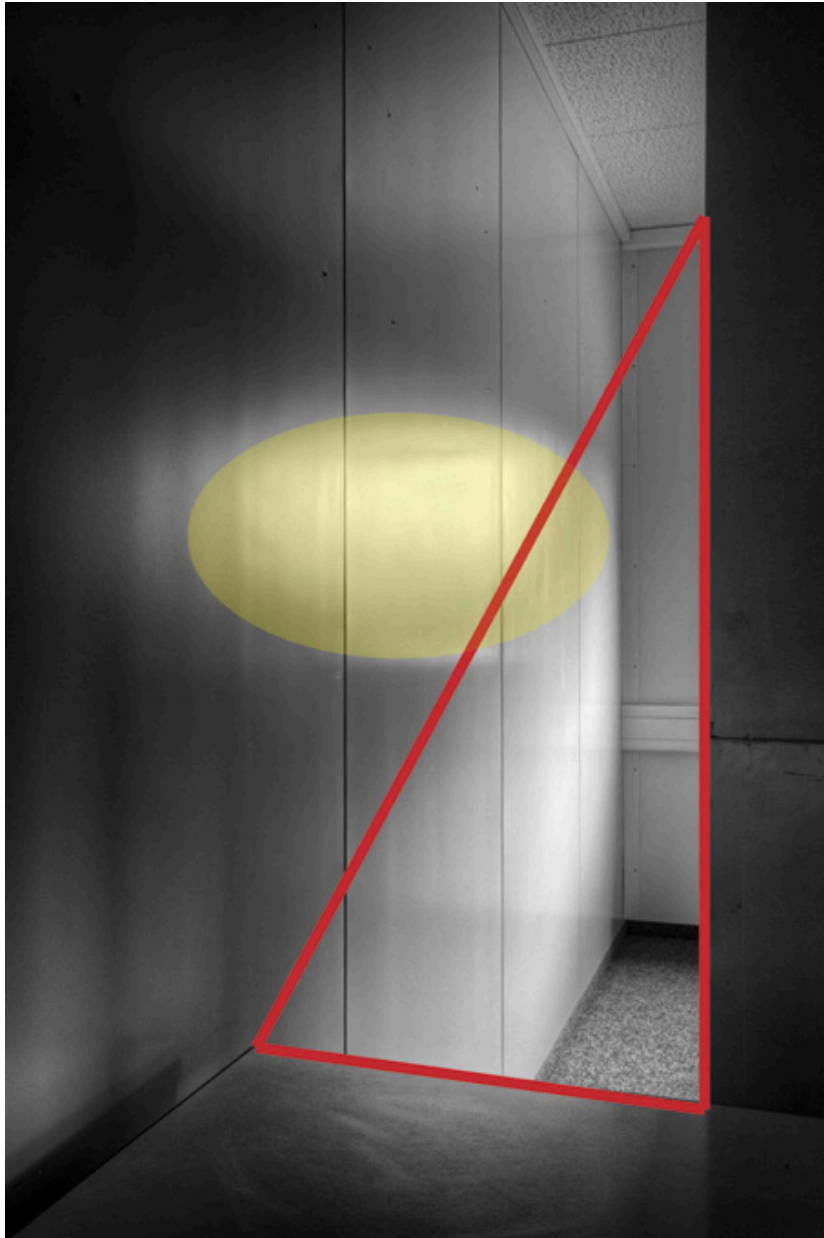


Abb. 134: »Containerschule | Studie 31« (2014)

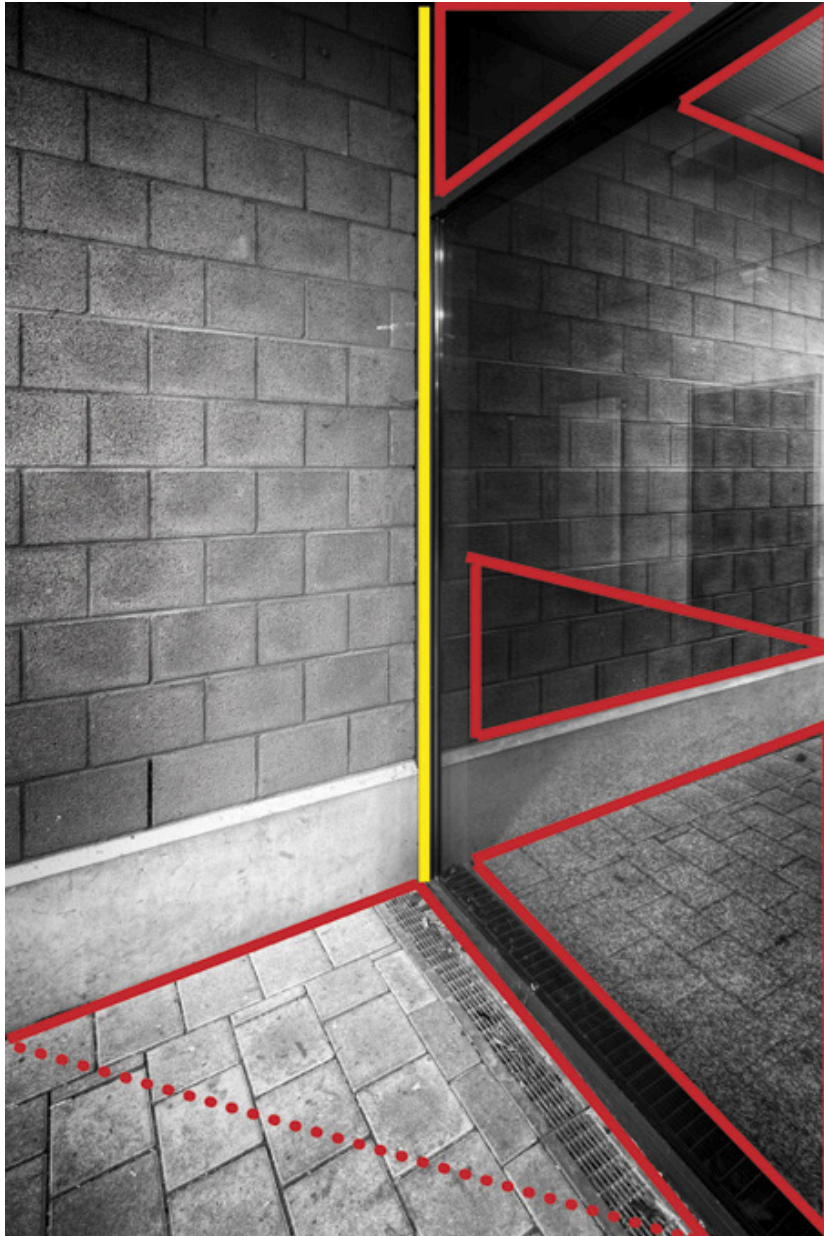


Abb. 135: Nachtstudie (2013)

Das Phänomen der konvergierenden Linien gilt es noch zu besprechen, und ich tue dies im Abschnitt der Dreiecke, da sich solche Linien ihrer Natur nach (lateinisch »convergere«: zueinander neigen) aufeinander zubewegen und im Fluchtpunkt aufeinandertreffen. Der im Bild sichtbare Abschnitt solch zusammenführender Linien stellt somit immer den Teil eines Dreiecks dar.

Die Anzahl und Lage der greifbaren Fluchtpunkte nimmt maßgeblichen Einfluss auf die Komposition und Bildwirkung, wie ich an einigen Bildbeispielen noch aufzeigen möchte.

Betrachten wir die Abb. 136. Die Szene stellt sich mit ihrem in beiden Achsen zentrierten Fluchtpunkt sehr übersichtlich dar. Rein theoretisch gäbe es zwar auch noch horizontale und vertikale

Weitere Anwendungsbeispiele

Fluchtpunkte, diese liegen wegen der exakten Ausrichtung der Szene aber faktisch im Unendlichen und sind daher zu vernachlässigen. An den Übergängen von Boden, Decken und Wänden laufen nun die konvergierenden Linien (rot). Diese haben als ebensolche bereits ein beträchtliches kompositorisches Gewicht. Aus den vier konvergierenden Linien lassen sich aber noch vier gleichschenklige, nach innen zeigende Dreiecke konstruieren, welche die Hinweisfunktion auf das Ziel noch verstärken.

Zwei kleine Hinweise noch, die schon ein wenig auf spätere Themen vorgreifen: Ein stärkerer Raumsog wie durch bildinneren Fluchtpunkt und stringente Konvergenz lässt sich kaum erzeugen; jenes Soggefühl in die Raumtiefe wollte ich durch die Dynamik der bewegungsunscharf vorbeihuschenden Person (gelb) noch unterstreichen, da mir die ganze Szene sonst zu statisch gewirkt hätte.

Geradezu das Gegenteil in konstruktivistischer Hinsicht stellt die Abb. 137 dar. Die in die Mitte gesetzte, vertikale Strebe eines Gebäudeecks (gelb) gibt der Szene einigen Halt. Darüber hinaus lässt sich aus den konvergierenden Linien eine Vielzahl von gleichschenkligen, nach außen zeigenden Dreiecken konstruieren (rot), die auf einen jeweils nur knapp hinter der Bildgrenze befindlichen Fluchtpunkt zusteuern.

Die Szene dürfte wohl kaum idyllisch wirken und das sollte sie auch nicht. Hier setzte ich also mit Bedacht jene Stilmittel bedrohlicher Dynamik und einsetzenden Auseinanderdriftens ein.

Auch Abb. 138 befasst sich mit den konvergierenden Linien, wobei hier die Größenverhältnisse und Staffelungen der Tisch- und Stuhlreihen entscheidend sind. Mein entscheidendes Zutun war hier die exakte Ausrichtung der Kamera auf die Höhe der Tische (gelb), um den Effekt zu ermöglichen. Letztlich resultiert aus den Verbindungspunkten ein etwa gleichseitiges Dreieck, welches den Blick mit einiger Entschiedenheit, aber ohne die Drangsal der zuvor besprochenen Aufnahme nach rechts führt (rot).

Diese Idee eines Vorbeimarsches greift auch Abb. 139 auf – in ähnlicher, doch ruhigerer Weise und vor einer Art Gestell (gelb). Unser Blick streift die Relikte einer ehemaligen Schreinerei entlang der nach rechts zeigenden Dreiecke (rot).



Abb. 136: »Containerschule | Studie 29« (2014)



Abb. 137: Architekturstudie aus dem Neuenheimer Feld Heidelberg (2012)

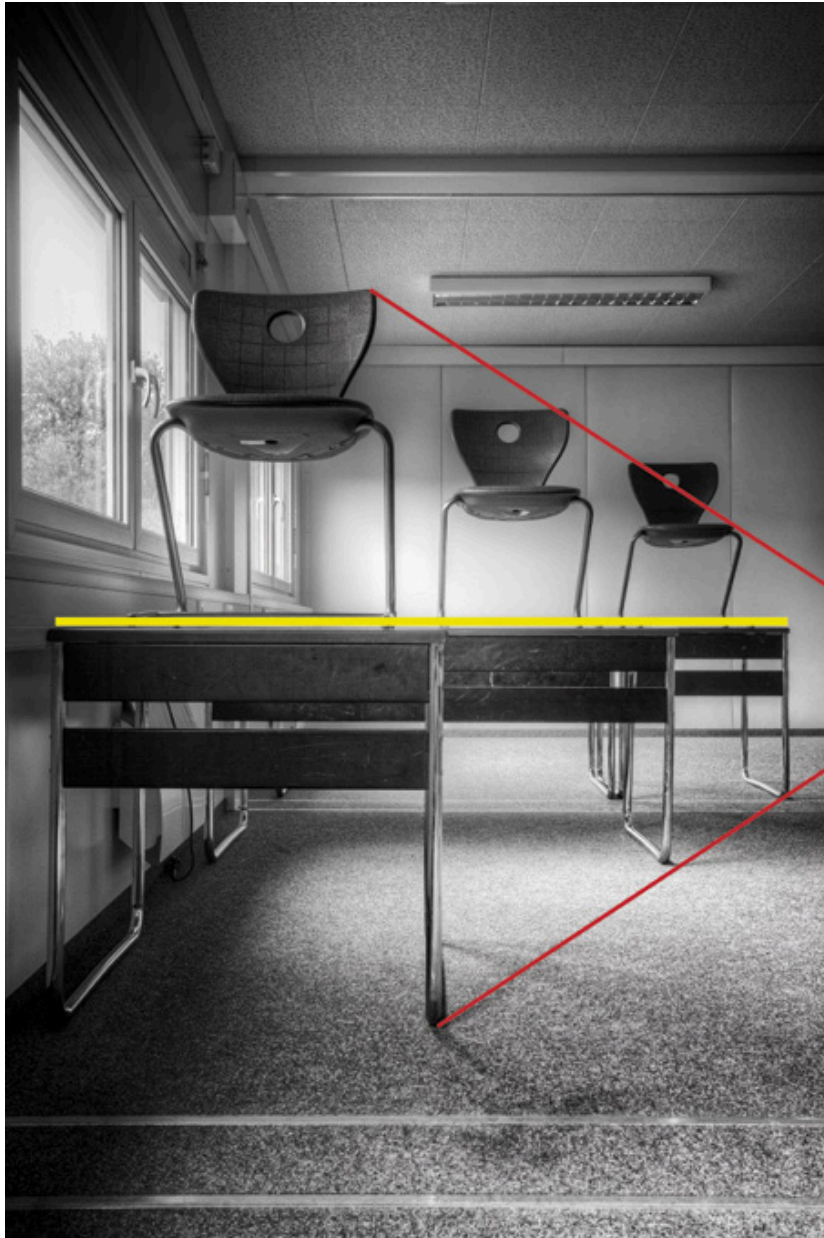


Abb. 138: »Containerschule | Studie 30« (2014)



Abb. 139: »Was vom Werke übrig blieb | Studie 14« (2013)

Rechtecke

Betrachten wir nun als Nächstes die Vierecke mit einigermaßen rechten Winkeln.

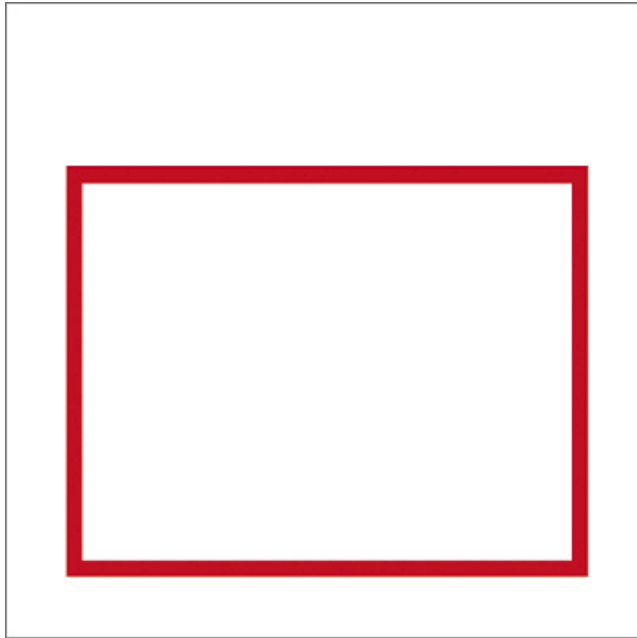


Abb. 140: Rechteck

Der kompositorische Einsatz von Rechtecken setzt voraus, dass solche in der Szene überhaupt vorhanden sind und wir sie auch derart frontal aufnehmen, dass nicht der Augenschein konvergierender Linien an Dreiecke bzw. an Trapeze als Teilmengen von Dreiecken denken lässt.

Bereits diese Vorüberlegungen lassen erkennen, dass kompositorische Rechtecke in der Regel durchgezogene Linien bzw. Kontrastkanten benötigen, um bildwirksam zu werden; des Weiteren, dass deren Einsatz zumeist eine ruhige bzw. statische Bildwirkung befördert.

Abb. 141 zeigt eine in diesem Sinne typische Verwendung als Rahmung (Tür-stock im Vordergrund, gelb) bzw. Fachung (Schrank im Hintergrund, orange). Auf solche Weise tragen die Rechtecke zum Bühnenbild bei, vor welchem sich dann die eigentliche Bildgeschichte von Stuhl, Pantoffeln und Kleiderbügel (rot) abspielt.

Anwendungsbeispiele

Auch Abb. 142 greift die Einrahmungs- (gelb) und Füllungsfunktionen (orange) des Rechtecks auf, wobei nach meinem Dafürhalten in jenem Office-in-a-Box-Stück zumindest der Wandschrank aus der Kulisse heraustritt und selbst zum Protagonisten der Handlung wird.

In Abb. 143 wird ein dreifaches Rechteck motivführend: Das Fenster (rot), gedoppelt durch seine Zwillingstruktur (orange) und nochmals eingerahmt durch die Containerfachung (gelb). Darüber hinaus gibt sich nur noch eine Diagonale, nach rechts unten ins Bildeck fallend (blau), markant zu erkennen.

Weniger abgründig bzw. abdriftend wie im letzten Bild, vielmehr melancholisch verspielt zeigt sich die Szene in Abb. 144. Es ist eine Blickflucht unzähliger Fensterdurchblicke und -spiegelungen, welche aufgrund gewisser Ungeradheiten in den

Gläsern die zunächst wohlgeordneten Rechtecke zunehmend aus dem Ruder laufen lassen.

»Was nützte es aber den Fenstern, ihre rechten Winkel ordnungsgemäß aufrechtzuerhalten, wenn sie dafür doch keine Beachtung und Würdigung mehr erhalten?«, mag sich der herumstreifende und -philosophierende Fotograf in solch verlassener Industrieszene fragen.



Abb. 141: »Der Geschmack der Erinnerung | Studie 34« (2012)



Abb. 142: »Foxboro Eckardt Stuttgart | Studie 13« (2014)



Abb. 143: »Containerschule | Studie 10« (2014)



Abb. 144: »Der Geschmack der Erinnerung | Studie 15« (2012)

Sonstige Vierecke und Vielecke

Zu besprechen bleiben nun noch die Vierecke ohne rechten Winkel und die Formen mit fünf oder mehr Ecken.

Gewiss, ein Trapez oder eine Raute sind durchaus geläufige Formen, und es gibt bezaubernde Beispiele oktogoner Strukturen in der Sakralarchitektur. All dies darf man natürlich auch einmal in seinen Bildern zitieren, wenn es sich seitens des Motivs anbietet.

Darüber hinaus habe ich aber einige Schwierigkeiten, den generellen Sinn unregelmäßiger Vielecke für die kompositorische Grundsprache nachzuvollziehen. Solche Formen erscheinen, um den

Eingängigkeit statt Verstiegheit

Anfangsgedanken dieses Unterkapitels aufzugreifen, wie hochkomplexe bzw. verschachtelte Sätze. Komposition lebt aber nicht von der Verstiegenheit, sondern von der Eingängigkeit – ich unterstelle hier, dass die Bildkonstruktion mit konvexem Siebneck und Sonstigem den Betrachter nicht zwangsläufig zu Begeisterungstürmen verleiten, sondern eher verwirren und abschrecken wird.

Insofern empfehle ich, für Bildschwerpunkte und Hauptmotive überschaubare Formen einzusetzen und im Gegenzug komplizierte Formen, wie unregelmäßige Vielecke, sehr sparsam und allenfalls als Nebenmotive zu verwenden.

Gerade im Bereich der Architekturfotografie genügt oft ein kleiner Standortwechsel, um neue Blickperspektiven und Bildmöglichkeiten entstehen zu lassen und so die Komposition zu bereinigen bzw. zu beruhigen. Bisweilen lassen sich komplexe Formen auch in kleinere Teile – also eine Raute in zwei oder ein Trapez in drei Dreiecke – zerlegen, so wie man lange Sätze zum besseren Verständnis in kürzere Haupt- und Nebensätze zerlegt.

Zwei Handreichungen für »Üben Sie sich in Abstraktion«

Wie kommen wir hier nun im Sinne von Mephistos Zitat (»Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum.«) auf den grünen Zweig praktischer Verwendbarkeit?

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Einübung einer zweiten Art der Mustererkennung, welche das real vorgegebene Motiv abstrahiert und in geometrische Grundformen übersetzt. Wir wollen damit die Lücke schließen, die Fotografen gegenüber Malern haben, die ihr Bild immer von der leeren Fläche her aufbauen müssen. Als Lohn der Mühe lohnt eine gute Chance, dass Sie in Ihrer Arbeit souveräner werden und Ihre Kompositionen abwechslungsreicher und überzeugender gestalten können.

*Eine andere Art der
Mustererkennung*

Zur Theorie der kompositorischen Grundelemente habe ich auf den voranstehenden Seiten manches geschrieben, nun wäre die Reihe an Ihnen mit einigen praktischen Übungen.

Abstraktion von vorhandenem Bildmaterial

5. Übung

Besorgen Sie sich zunächst Pauspapier. Das gibt es im gut sortierten Schreibwaren- oder Versandhandel. Back- oder Butterbrotpapier tut es aber auch und dürfte sogar billiger sein. Zum Zeichnen optimal ist ein weicher Bleistift mit sattem Auftrag, den man notfalls auch radieren kann. Bleiben Sie locker, denn es geht vorrangig um eigene Erkenntnis und nicht um vorzeigbare Schönheit. Soweit zu den Vorbereitungen.

Wählen Sie nun einige Bilder gemäß Ihrer Themenschwerpunkte aus. Ziehen Sie für diesen Zweck sowohl eigene Bilder wie auch solche bekannter Fotografen heran.

Legen Sie dann an einem gut ausgeleuchteten Ort ein Blatt Pauspapier über das ausgewählte Bild und versuchen Sie sich an einer Kompositionsskizze. Richten Sie Ihr Augenmerk zunächst auf die Hauptmotive, und versuchen Sie, diese im Sinne der kompositorischen Grundelemente (Punkte, Linien in gerader, bogiger, durchgezogener oder gedachter Form, Kreise, Dreiecke, Rechtecke und sonstige Formen) schematisch nachzuzeichnen. Wie gesagt ist hierbei keine naturgetreue Darstellung gefragt, sondern eine Mustererkennung.

Wiederholen Sie dies im nächsten Schritt für die Nebenmotive. Achten Sie darauf, Ihre Skizze nicht zu überladen. Diese sollte für Sie immer übersichtlich bleiben. Im Zweifelsfall darf also Nebensächliches gerne unter den Tisch fallen.

Legen Sie zum Abschluss Ihre Skizze neben das Bild und geben Sie sich selbst eine Rückmeldung: Sind die wesentlichen Bildstrukturen erfasst? Wird der grundsätzliche Bildaufbau greifbar? Vergleichen Sie schließlich auch die Kompositionsskizzen Ihrer eigenen Bilder mit denen bekannter Fotografen: Welche Unterschiede fallen Ihnen ins Auge?

Abstraktion von neuen Motiven

6. Übung

Diese Übung findet im Außenfeld statt. Besorgen Sie sich einen unlinierten Skizzenblock im Format DIN A5 oder A4 und einen weichen Bleistift. Auch die Kameraausrüstung sollte zur Hand sein.

Wählen Sie nun ein interessantes Motiv mit einem vielversprechenden Ausschnitt aus.

Machen Sie dann von dieser Szene eine Kompositionsskizze, indem Sie die Haupt- und Nebenmotive im Sinne der kompositorischen Grundelemente (Punkte, Linien in gerader, bogiger, durchgezogener oder gedachter Form, Kreise, Dreiecke, Rechtecke und sonstige Formen) schematisch nachzeichnen. Auch hierbei ist keine naturgetreue Darstellung gefragt, sondern eine Wiedererkennbarkeit der Muster. Und wiederum darf Nebensächliches getrost weggelassen werden.

Fertigen Sie dann von der Szene eine Fotografie an, arbeiten und drucken Sie diese in der ungefähren Größe Ihrer Skizze aus.

Legen Sie zum Abschluss die Skizze und das Bild an einem gut ausgeleuchteten Ort nebeneinander und geben Sie sich selbst eine Rückmeldung: Sind in der Kompositionsskizze die wesentlichen Bildstrukturen erfasst? Wird der grundsätzliche Bildaufbau dort greifbar? Was hätte in der anfänglichen Skizze vielleicht noch prägnanter erfasst werden können?



› http://www.brotzler-fineart.de/dateien/Raum-und-Struktur__Uebungen.pdf

4.3

Gliederung des Raums

Nach diesen Durchgängen durch die verschiedenen Bildformate und Grundelemente möchte ich Sie nun einladen, sich einmal mit mir zusammen vor eine weiße Fläche zu stellen. Lassen Sie uns so den Malern nacheifern und überlegen, wie wir eine Leere auf gute Weise füllen könnten.

Auf das Gesetz der zufälligen Verteilung wollen wir uns dabei tunlichst nicht berufen, denn wir haben hinsichtlich unseres Bildes ja einen gewissen Gestaltungsanspruch und wollen dem Betrachter auch etwas vermitteln – eine Idee, eine Stimmung, einen Interpretationsansatz ...

Mit der Schöpfung eines Bildes beginnt immer eine Art von Beziehung zum Betrachter – eine solche, die zunächst natürlich anonym ist, da wir ja von vorn-herein noch nicht wissen können, wer unser Bild später einmal betrachten wird; doch zugleich eine solche, die etwa in Fotogemeinschaften oder Künstlergesprächen auch eine persönliche werden kann.

Das Bild fungiert dabei, wenn man so will, als eine Art Brücke: »Erst durch die Absicht des Fotografen wird das Motiv zum Bild und als solches in der Deutung des Betrachters erfahrbar«, wie ich in Unterkapitel 3.2 schon geschrieben hatte.

Es gibt bewährte Regeln für die Gliederung des Bildraums, die ich nachstehend auch im Detail vorstellen möchte. Doch auch hier muss ich darauf hinweisen, dass Regeln zwar eine gute Hilfestellung bzw. Orientierung geben können, als starres Dogma aber rasch versagen.

*Regeln als Hilfestellung, doch
nicht als Dogma*

Nicht ein jedes Motiv wird in Anwendung des Goldenen Schnitts oder der Drittelregel automatisch auf die Erfolgsstraße kommen, und in einzelnen Fällen mag eine randständige Platzierung des Motivs oder auch die gewöhnlich verpönte (weil in

Laienkreisen zu inflationär verwendete) Zentralkomposition eine Szene auf die denkbar beste Weise hervorheben.

Es mag paradox klingen, aber wir sollten die Regeln gut kennen und beherrschen, um diese im begründeten Einzelfall und im Dienste der Bildaussage dann auch wieder kreativ übertreten zu können – der Reiz der Gestaltung liegt gerade darin, das Bild nicht nur nach Gefälligkeit auszurichten, sondern die Seherwartungen des Betrachters teils zu bedienen, teils zu enttäuschen; die richtige Dosierung ist oft eine Gratwanderung und macht die Meisterschaft aus.

Die Paradoxie der Kenntnis und Übertretung von Regeln

Goldener Schnitt und Drittelregel

Die erste Darstellung des Phänomens findet sich bei Euklid von Alexandria im 3. Jahrhundert v. Chr. Nach diesem beschreibt der Goldene Schnitt das Teilungsverhältnis, bei welchem das Ganze im selben Verhältnis zum größeren Teil stehe wie eben der größere zum kleineren Teil. Die berechnete Zahl beträgt etwa 1,618 und wird mit dem griechischen Buchstaben Phi bezeichnet. Abb. 145 zeigt die vollständige Formel.

$$\Phi = \frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

Abb. 145: Formel des Goldenen Schnitts

Auch in der Fotografie ist der Goldene Schnitt weit verbreitet – er findet sich heute in den Beschnitttroutinen vieler Bildbearbeitungsprogramme ebenso wie in den Gitternetzlinien vieler Kamerasucher integriert. Gleichwohl ist er in der täglichen Gestaltungsroutine nur mühsam auf exakte Weise auszurechnen – 60:40 ist zu nahe am Bildzentrum, und 62:38 können wir uns optisch schlichtweg nicht vorstellen.

Aus diesen Gründen hat sich in der Praxis die Drittelregel etabliert. Dazu werden, wie es der Name schon sagt, die langen und kurzen Bildseiten jeweils gedrittelt. Die Vorteile der leichteren Konstruierbarkeit und besseren Vorstellbarkeit liegen auf der Hand.

Leichtere Konstruierbarkeit und bessere Vorstellbarkeit

In der täglichen Gestaltungspraxis herrscht ein gewisser Pragmatismus vor, jene Bereiche zwischen den Linien des Goldenen Schnitts und der Drittelregel als eine Art Komfortzone der Motivplatzierung zu verwenden. Abb. 146 soll diesen Ansatz veranschaulichen.

Pragmatische Verwendung von Goldenem Schnitt und Drittelregel

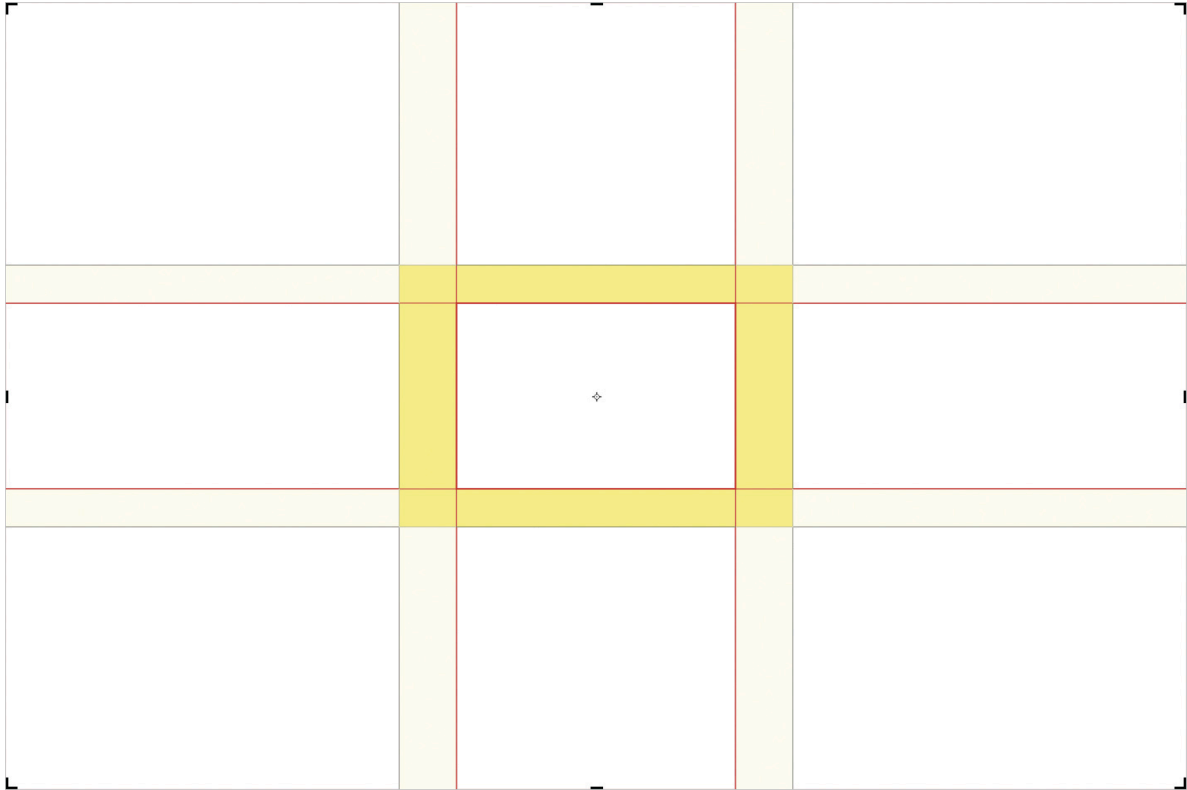


Abb. 146: Bildaufbau mit Goldenem Schnitt (dünne rote Linien), Drittelregel (dünne schwarze Linien) und gestalterischer Komfortzone (gelbe Flächen)

Ich möchte nun anhand einiger Fallstudien die grundsätzlichen Wirkungen aufzeigen, die sich durch die unterschiedliche Platzierung der Bildelemente ergeben können. Das Motiv ist dabei jeweils als roter Punkt, der Hintergrund als graue Bergkette stilisiert. Das Schema der gestalterischen Komfortzone bleibt dabei als graustufig abgeblasste Bühne stehen.

Abb. 147 zeigt das in horizontaler und vertikaler Hinsicht mittig platzierte Motiv. Man spricht hier auch von einer Zentralkomposition, um die herum sich alle nebensächlichen Bildteile gruppieren. Es ist eine Art der Gestaltung, an der sich die Geister scheiden.

Einerseits ist es das Markenzeichen der Amateurfotografie, das Bildwürdige immer mittig platzieren zu müssen. Eine gewisse Motivfixiertheit und Unsicherheit des Fotografen mit Vernachlässigung der Randbereiche drückt sich darin regelmäßig aus. Der Betrachter soll gewissermaßen mit der Nase auf das Motiv gestoßen werden, doch bleibt die Komposition in tragischer Enttäuschung solcher Erwartung oft kraftlos und ist die Bildgeschichte allzu rasch erzählt.

Andererseits birgt die Zentralkomposition auch große Chancen für eine ruhige, bisweilen auch wuchtige oder monumentale Bildgestaltung. Die Zeit scheint in solchen Bildern oftmals stillzustehen. Ich selbst verwende diese Gestaltungsart sehr gerne in meiner Darstellung der Sakralbauten (siehe auch Exkurs 6).

Abb. 148 zeigt das Motiv im Schnittpunkt der gestalterischen Komfortzone links unten. Es ist eine Art der Darstellung, die als gefällig gilt, da durch die Herausnahme aus

der Mitte eine gewisse, doch nicht übermäßige Spannungskomponente hinzukommt und die mit dem Bild erzählte Geschichte komplexer wird. Man ist mit dieser Darstellungsart auf der sicheren Seite und kann wenig falsch machen. Im Umkehrschluss gilt freilich auch, dass man damit nicht automatisch alles richtig macht.

Betrachten wir dazu Abb. 149 mit seiner exzentrischen Platzierung des Motivs links unten. Gefällig kann man das nur noch schwerlich nennen, stattdessen wird ein starker Spannungsbogen aufgebaut, wie wenn also das Motiv auf dem Sprung in das Bildgeschehen wäre.

Man mag daran ermessen, dass es die einzig richtige Gestaltungsregel nicht geben kann, sondern dass sich Gestaltung immer im Dienste des speziellen Motivs und der gewünschten Bildaussage vollziehen sollte: Eine solch exzentrische Darstellung mag für eine ruhige Architekturszene befremdend, für eine belebte Straßenszene aber als Mittel der Wahl erscheinen.

Noch extremer wirkt Abb. 150 mit der exzentrischen Platzierung des Motivs rechts oben. Es ist eine außerordentlich unruhige und spannungsvolle Art der Gestaltung, in welcher das Motiv schier auf dem Weg ist, das Bild zu verlassen. Es mag nicht viele Szenen und Stimmungen geben, die man mit solch extremen Mitteln wirksam umsetzen kann – eine bedrohliche und fluchtbereite Atmosphäre wie in einem Film noir fiele mir dazu etwa ein.

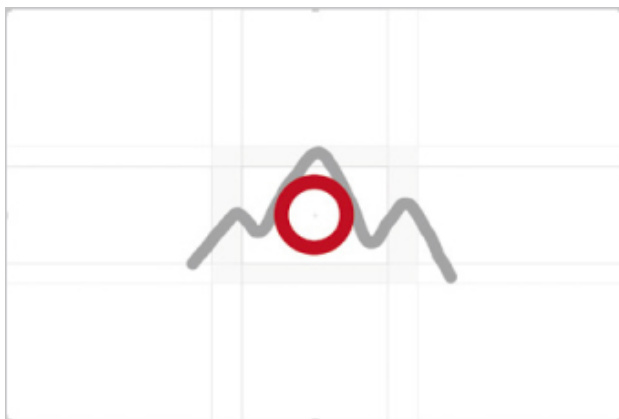


Abb. 147

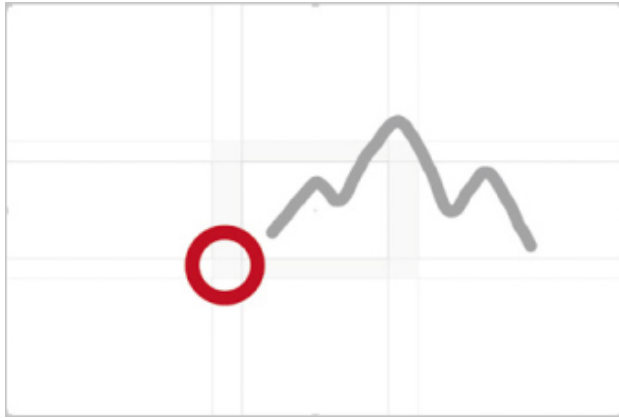


Abb. 148

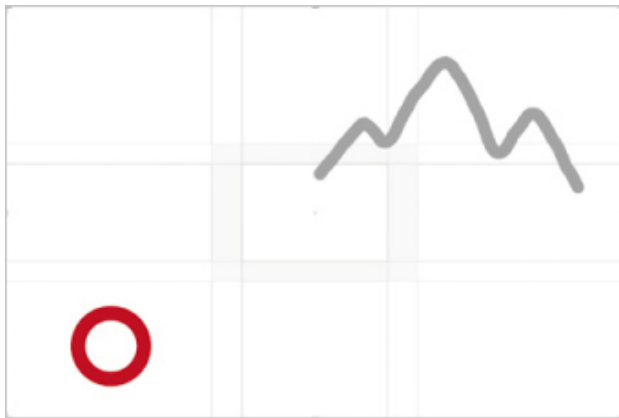


Abb. 149

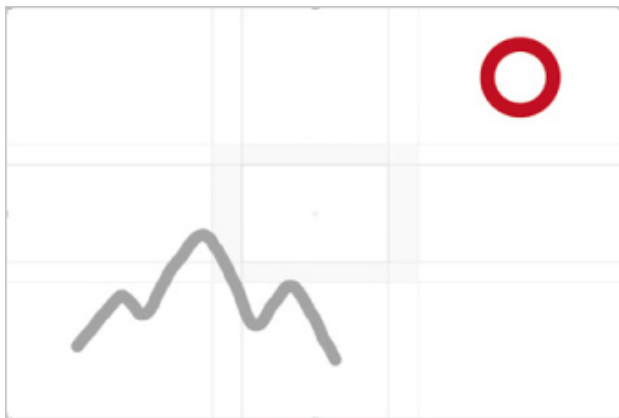


Abb. 150

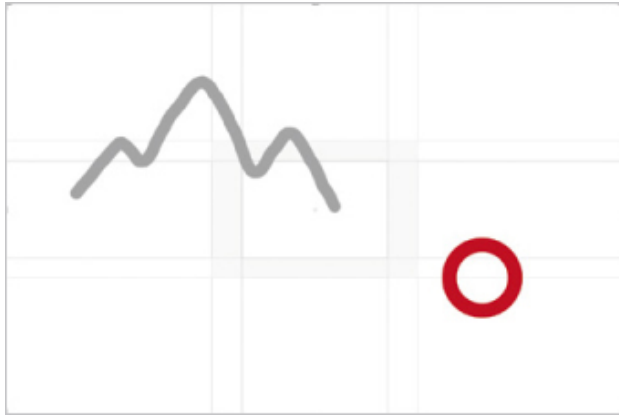


Abb. 151

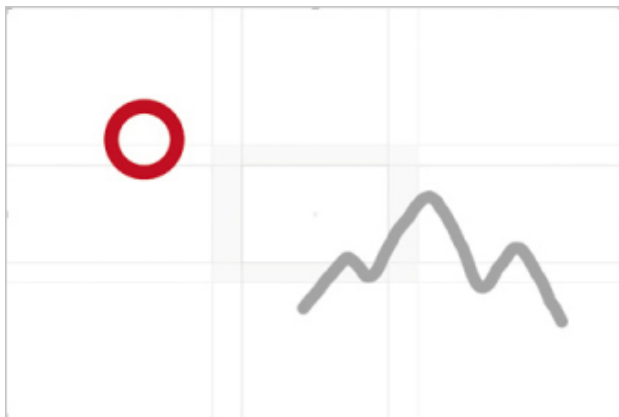


Abb. 152

Betrachten wir zum Abschluss dieses Abschnitts noch die ungewöhnlicheren Platzierungen der Bildelemente. Abb. 151 zeigt das Motiv rechts unten, den Hintergrund links oben. Dies ist eindeutig gegenläufig der üblichen Leserichtung eines Bildes, auf die ich im nächsten Abschnitt noch zu sprechen komme. Und doch lassen sich mit solcher Konstellation bisweilen interessante Bilder gestalten – das Motiv fungiert dann als zurückgenommener Identifikationsanreiz des Betrachters, an dem die Hintergrundszene wie ein Film vorbeiläuft.

Noch anders und extremer zeigt sich die Konstellation in Abb. 152. Hier scheint das Motiv links oben richtiggehend über dem Hintergrund rechts unten zu schweben. Eine Innenraumszene, in der sich das Fensterlicht weich in den Raum ergießt, mag so eine anschauliche Umsetzung finden.

Leserichtung

Von einiger Bedeutung für unsere kompositorischen Belange, insbesondere die geeignete Platzierung der Elemente im Raum, ist die Frage, auf welche Weise Betrachter Bilder erfassen. Hätten wir bündige Antworten auf solche Fragen, könnten wir bereits bei der Bildgestaltung Einfluss auf die Blickführung nehmen und so unseren Bildern eine höhere Eingängigkeit und Wirksamkeit verleihen.

Dazu will ich nachfolgend über einige Ergebnisse der Eye-Tracking-Forschung berichten – doch muss vorausgeschickt werden, dass es auch in diesem Bereich keine einfachen Patentrezepte gibt, dass also manche Antworten auch wieder neue und offene Fragen aufwerfen.

Eye-Tracking-Forschung

Die ersten bekannten Erfassungen von Augenbewegungen erfolgten im 19. Jahrhundert durch den französischen Arzt *Emile Javal* (1839–1907). Dieser beschrieb insbesondere die Augenbewegungen beim Lesen. Weiteren Auftrieb erhielt die Forschungsrichtung Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Erfindung der Filmkamera, wodurch eine direkte Aufzeichnung und nachträgliche Analyse der Augenbewegungen ermöglicht wurden.

In heutiger Zeit werden Blickbewegungen durch mobile (sogenannte Headmounted Eye Tracker) oder externe Systeme (sogenannte Remote Eye Tracker) aufgezeichnet. Bedeutung hat die Analyse der Blickbewegung in den Neurowissenschaften, in der Wahrnehmungs-, Kognitions- und Werbepsychologie, in der kognitiven bzw. klinischen Linguistik, im Produktdesign, in der Leseforschung und gelegentlich auch in der Verhaltensbiologie.

Weithin als Pionier der systematischen Blickregistrierung gilt der russische Psychologe *Alfred Lukyanovich Yarbus* (1914–1986), der sich insbesondere mit den Blickbewegungen beim Betrachten von Bildern beschäftigte. Den Aufbau und die Ergebnisse seiner Studien publizierte er 1967 unter dem Titel »Eye Movements and Vision« bei Plenum Press.

Intentionales bzw. absichtsvolles Sehen

Dort hielt er fest, dass die zu den jeweiligen Bildern gestellten Fragen bzw. Aufgaben wesentlichen Einfluss auf die Blickbewegungsmuster nahmen, dass die Blickwege also maßgeblich den Absichten und Interessen des Betrachters folgten – ein Phänomen, welches als »intentionales Sehen« Einzug in die wissenschaftliche Begriffswelt gefunden hat.

Neben dem intentionalen bzw. absichtsvollen Sehen existiert offensichtlich auch noch ein anderes, eher »reflexhaftes Sehen«. Auch hierzu gibt es ein schönes Experiment, wiederum auf der Grundlage von Yarbus' Arbeiten, jedoch fortgeführt von *David Noton* und *Lawrence Stark* und unter dem Titel »Eye Movements and Visual Perception« 1971 im *Scientific American* publiziert.

Reflexhaftes bzw. kontrastbezogenes Sehen

Demnach konzentrierten sich Blickbewegungen auf die Ecken und Winkel, auf die Konturen und maßgeblichen Binnenstrukturen, sodass sich bereits in den Betrachtungsmustern das Ausgangsbild erstaunlich genau widerspiegelte. Es lässt sich schlussfolgern, dass auffällige geometrische Strukturen, aber auch Bereiche maximalen Bildkontrastes die Aufmerksamkeit des Betrachters in besonderer Weise anziehen.

Diese Beschreibung knüpft an grundlegende Erkenntnisse der Gestaltpsychologie dahingehend an, dass das Sehen ein ausgesprochen subjektiver und komplexer Vorgang ist, bei welchem das naturalistisch Gesehene zunächst vorsortiert und geordnet und in solcher Weise im Gehirn zur Mustererkennung und Interpretation weitergereicht wird.

Wenn man sich das menschliche Sehsystem als eine gegliederte funktionelle Einheit und als ein Kontinuum von Auge bis zur Sehrinde vorstellt, so wäre die gestaltpsychologische Betrachtungsebene am ehesten an der Schnittstelle von Sehrinde zum Gedächtnis anzusiedeln. Insofern handelt es sich um ein »interpretierendes Sehen« – wo keine Erinnerung und Vorprägung herrschte, könnte es demnach auch keinen Musterabgleich zwischen äußerlich Gesehenem und innerlich Erkanntem geben.

*Interpretierendes bzw.
wiedererkennendes Sehen*

Es bleibt nun noch der Bereich des »kulturgebundenen Sehens«. Das Wissen um bestimmte, kulturabhängige Lese- und Schreibrichtungen ist ein Gemeinplatz. Wir alle wissen um die bei uns gängige »Richtung von links nach rechts, nachfolgend von oben nach unten (LROU)«. Und die meisten von uns kennen auch die im arabischen und hebräischen Raum verbreitete »Richtung von rechts nach links, nachfolgend von oben nach unten (RLOU)« oder die im japanischen und chinesischen Raum gebräuchliche »Richtung von oben nach unten, nachfolgend von rechts nach links (OURL)«. Bei meinen Recherchen stieß ich noch auf die Schrift der philippinischen Tagbanuwa mit der »Richtung von unten nach oben, nachfolgend von links nach rechts (UOLR)«, womit nun fast alle Möglichkeiten ausgeschöpft sind.

*Kulturgebundenes bzw.
leserichtungsabhängiges Sehen*

In einer Analogsetzung zur Texterfassung wird nun in der Populärwissenschaft häufig auf eine »übliche Richtung der Bilderfassung von links unten nach rechts oben« hingewiesen. Dieses Modell ist eingängig, da es der in westlichen Zivilisationen verbreiteten Leserichtung von links nach rechts folgt und darüber hinaus auch einen Blickeinstieg am unteren, betrachternahen Bildpol proklamiert.

Doch wirft die Schlichtheit dieser Hypothese auch Fragen auf: Müssten Betrachter aus anderen Kulturen, mit anderen Lese- und Schreibrichtungen also, diese Bilder nicht ganz anders auffassen? Ist die gängige populärwissenschaftliche Vergleichsziehung von Text- und Bilderfassung nicht allzu vereinfachend? Ich fand dazu seltsamerweise keine einschlägigen Quellen in der wissenschaftlich-kulturvergleichenden Literatur.

Pragmatisches Vorgehen

Halten wir für unsere Zwecke pragmatisch fest, dass wir mit der Reihung der Bildelemente und dem Erzählen der Bildgeschichte von links unten nach rechts oben zumindest im Kontext unserer westlichen Zivilisation nur wenig falsch machen können – trotz der noch nicht restlos geklärten Zusammenhänge zwischen Text- und Bilderfassung im kulturellen Vergleich.

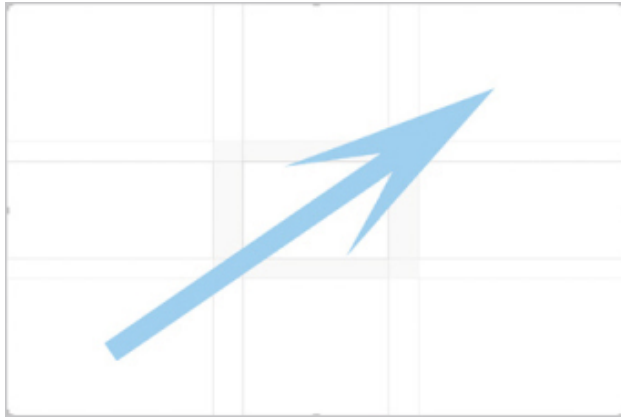


Abb. 153: Blickführung von links unten nach rechts oben

Darüber hinaus können wir im Sinne des intentionalen Sehens die Blickführung steuern, indem wir etwa einen Bildtitel angeben oder ein Einzelbild als Teil einer Bildstrecke zeigen.

Das Wissen um das reflexhafte Sehen hilft uns, die maßgeblichen Einstiegspunkte und Blickwege entlang der Kontrastkanten auszurichten.

Und das interpretierende Sehen lässt sich im Sinne der Wiedererkennbarkeit des Motivs nutzen, indem wir den Betrachter nicht vor unlösbare Rätsel stellen, sondern ihm einen verdaulichen Einstieg in die Bilderfassung ermöglichen.

Ein Spiegelungsvergleich

Zum Abschluss dieses Abschnitts möchte ich einiges des zuvor Gesagten im Rahmen einer vergleichenden Bildanalyse anwenden.

Es soll hier insbesondere um die Frage gehen, ob und inwiefern die Ausrichtung der Fluchtlinien entlang oder entgegen der konventionellen Leserichtung den Blickdurchgang durch das Bild beschleunigt oder verlangsamt; des Weiteren, ob in solch unterschiedlicher Betrachtungsrichtung bestimmte Bildteile einen höheren Grad der Beachtung erfahren.

Abb. 154 zeigt eine Innenraumszene der Kathedrale Saint-Étienne in Châlons-en-Champagne. Hier verlaufen die Fluchtlinien der vorderen Kolonnaden von rechts nach links, also entgegen der üblichen Leserichtung. Die Sockel und Kapitelle der Säulen bilden ein gleichsam nach links verlaufendes und außerhalb des Bildes spitz endendes Dreieck (rot). Ganz am linken Bildrand endet der Blick, solcher Bewegung folgend, an einem entfernten Punkt des Seitenschiffs (orange). Darüber hinaus zeichnet sich im Hintergrund noch die gegenüberliegende Wand des Hauptschiffs ab (gelb).

Hier meine ich, dass diese spezielle Ausrichtung der Bildelemente den Blick länger in der Szene verweilen lässt, mithin also den Blickdurchgang verlangsamt. So bleibt mehr Zeit, auch die Kolonnaden im Hintergrund zu beachten, wodurch diese in der Gewichtung der Bildelemente gewinnen.

Abb. 155 ist das Resultat einer horizontalen Spiegelung des vorherigen Bildes um die senkrechte Mittellinie und damit quasi dessen kompositorische Umkehrung.

Die Fluchtlinien der vorderen Kolonnaden verlaufen hier konventionell von links nach rechts, desgleichen befindet sich das Ende des sich über die Verlängerung der Säulensockel und -kapitelle ergebenden Dreiecks rechts außerhalb des Bildes (rot). So endet der Blick am entferntesten Punkt des Seitenschiffs nun folgerichtig rechts (orange). Auch der Hintergrund im Sinne der gegenüberliegenden Wand des Hauptschiffs sei hier nochmals erwähnt (gelb).

Nach meinem Dafürhalten ist der Blickdurchgang in dieser kompositorischen Umkehrung und der Ausrichtung von links nach rechts deutlich flotter als im Originalbild. Die Details, darunter eben auch der Hintergrund, treten so zugunsten des Gesamteindrucks zurück. Die entfernte Partie des Seitenschiffs am rechten Bildrand erhält demgegenüber mehr Gewicht.



Abb. 154: Original

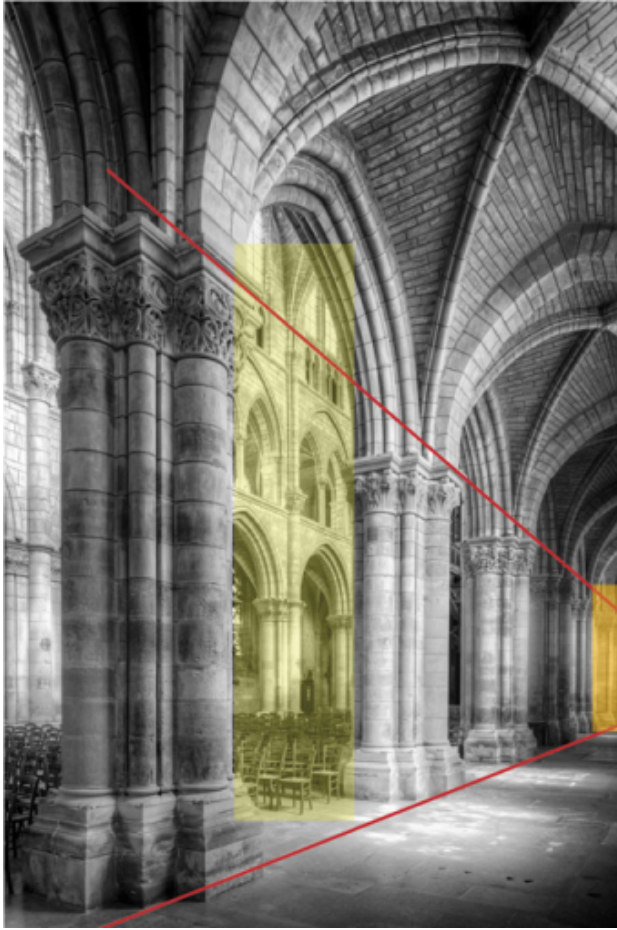


Abb. 155: Vertikale Spiegelung

4.4

Spannungsbögen im Bild

In diesem Unterkapitel soll es um die verschiedenen Arten der Bildkontraste gehen, mit denen wir unsere Fotografien – sei es im Zuge der Motiverarbeitung vor der Aufnahme bzw. der nachfolgenden Ausarbeitung – versehen und wirksam werden lassen können.

Ich spreche dabei gerne von »Spannungsbögen« aus zwei Gründen:

Zum einen beschränkt sich der Kontrastbegriff in der heutigen Bildbearbeitung allzu sehr auf die Verteilung der Ton- und Farbwerte. Die aus der Kunsttheorie bekannten übergeordneten Kontrastarten, wie etwa diejenigen der Form, der Masse, der Intensität oder der Bewegung, geraten dadurch zu sehr aus dem Blickfeld.

Zum anderen ist der Spannungsbogen bzw. dessen englische Entsprechung des »Suspense« (Hitchcock lässt grüßen!) als bedeutsamer Begriff in der Theater-, Film- und Literaturwissenschaft bekannt. Er umschreibt das

Suspense s (englisch): 1. Spannung f., 2. Spannungsbogen m., 3. Ungewissheit f.

der dramaturgischen Gestaltung innewohnende Moment, den Leser bzw. Betrachter in einen Zustand gespannter Erwartung, zugleich aber auch momentaner Unsicherheit hinsichtlich der weiteren Handlung bzw. des erhofften oder befürchteten Ausgangs zu versetzen. Die Geschichte lässt uns Leser bzw. Betrachter also nicht los bzw. fesselt uns dadurch, dass wir mitfiebern.

Abb. 156 veranschaulicht diesen Zusammenhang. Statt der Konflikte (siehe rote Säulen) in der Theater-, Film- und Literaturwissenschaft fungieren in der bildenden Kunst die verschiedenen Bildkontraste im Sinne des Spannungsaufbaus. Dieser steigert sich typischerweise nicht gleichmäßig, sondern wellenförmig (siehe blauer Pfeil), um dann zum Ende hin aufgelöst zu werden.

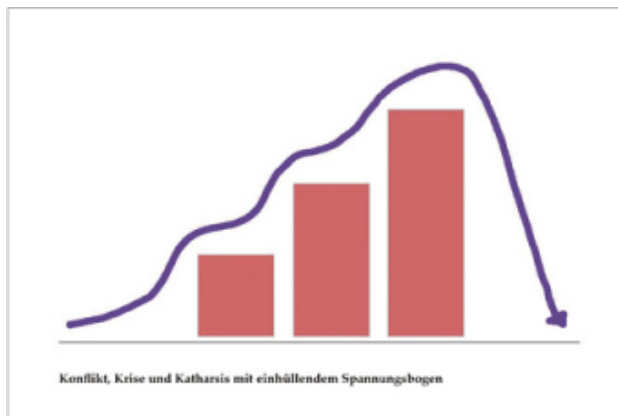


Abb. 156: Konflikt, Krise und Katharsis

In der Abbildung ist das Modell der krisenhaften Zuspitzung und der kathartischen Auflösung dargestellt (im Krimi wäre das die erfolgreiche Verhaftung des Täters nach zermürbender Verfolgungsjagd), oftmals findet sich zuletzt aber nur eine Teilauflösung (in jenen Büchern etwa, die uns am Ende den gedanklichen Faden selbst weiterspinnen lassen).

Dieses Konstrukt der darstellenden Kunst gründet insofern auf einer zeitlichen Dimension. Eine solche fehlt der Fotografie als Momentaufnahme zunächst, doch ist dies nur die halbe Geschichte – die Wirksamkeit eines Bildes hängt eben maßgeblich auch von der Art und Weise ab, wie der Blick des Betrachters durch das Bild geführt wird und welche Stationen er dabei durchschreitet.

Diese Blickführung erfordert wiederum Zeit – gewiss nur einen kurzen Augenblick gegenüber der erzählten Geschichte, aber doch so lang, dass sich dabei eine »Abfolge und Erwartung des Sehens« aufbaut; und eben diese sollte durch eine geschickte Staffelung der Spannungsbögen bzw. der verschiedenen Arten der Bildkontraste während des Bilddurchgangs aufrechterhalten und weitergeführt werden.

Der Blickdurchgang durch das Bild als Handlungsäquivalent

Ein Weiteres kommt noch hinzu, wie im vorigen Unterkapitel anhand des intentionalen, reflexhaften, interpretierenden und kulturgebundenen Sehens aufgezeigt: Der Blickdurchgang durch das Bild ist kein einmaliges und lineares, sondern ein

mehrfaches und komplexes Geschehen. Als Betrachter durchschreiten wir ein Bild in vielen Anläufen und auf viele Arten. Ein wohlgesetztes Muster an Spannungsbögen bzw. Bildkontrasten (nicht zu viel und nicht zu wenig) kann diesen Prozess nun angenehm und reichhaltig gestalten – und dies ist es, was uns Betrachter unterschwellig, also neben der manifesten Bildgeschichte und in gewisser Weise sogar noch vor dieser, fesselt.

Hier zunächst ein Überblick über die verschiedenen Kontrastarten, die wir bei unseren Bildern im Auge behalten sollten.

Tab. 7: Die verschiedenen Kontrastarten

Die verschiedenen Kontrastarten

1. Kontraste der Helligkeit und Farbe
 - 1.1 Helldunkelkontrast
 - 1.2 Farbe-an-sich- oder Farbtonkontrast
 - 1.3 Kaltwarmkontrast
 - 1.4 Farbqualitätskontrast
 - 1.5 Farbquantitätskontrast
 - 1.6 Komplementärkontrast
 - 1.7 Simultankontrast
 - 1.8 Sukzessivkontrast
- 2 Kontraste der Form und Proportion
- 3 Kontraste der Maße und Quantität
- 4 Kontraste der Intensität und Qualität
- 5 Kontraste der Bewegung und Richtung

Kontraste der Helligkeit und Farbe

Der Helldunkelkontrast ist uns von der Bildbearbeitung her wohlbekannt. In Photoshop lassen sich etwa mit

Helldunkelkontrast

»Strg-L« die Tonwertkorrektur und mit »Strg-M« die Gradationskurven als zwei wichtige Bearbeitungsinstrumente aufrufen, wie in Abb. 157 gezeigt.

Wichtig ist dabei, dass der Helldunkelkontrast sich auf die Farbhelligkeit bezieht und sowohl bei den unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau wie auch bei den Buntfarben vorkommt, wie Abb. 158 verdeutlicht.

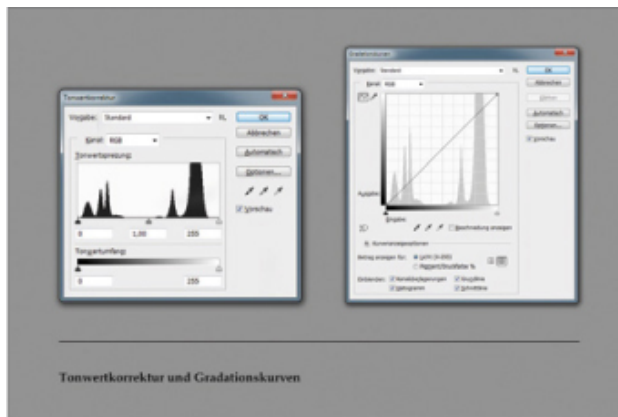


Abb. 157: Tonwertkorrektur und Gradationskurven

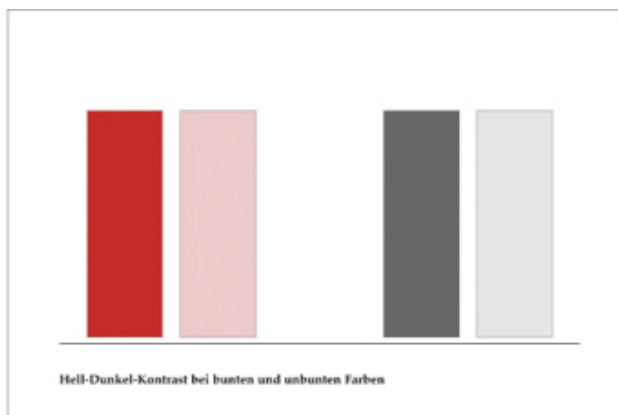


Abb. 158: Helldunkelkontrast bei bunten und unbunten Farben

In der Schwarzweißfotografie ist der Helldunkelkontrast das Mittel der Wahl und verdient bei der Ausarbeitung entsprechende Beachtung.

Zur Verfügung stehen dabei die Anpassung des globalen (das ganze Bild betreffenden), des lokalen (Teile des Bildes betreffenden) und des selektiven (Teile des Tonwertspektrums) Kontrastes – mehr dazu noch im Hauptkapitel »Ausarbeitung«.

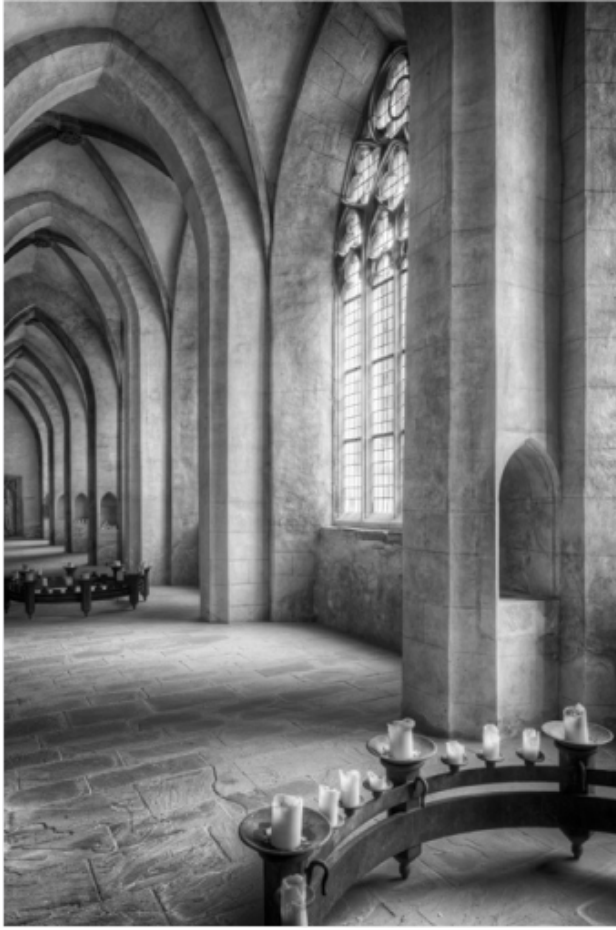


Abb. 159: Blick in das gotisierte Seitenschiff der Basilika, Kloster Eberbach | Studie 03 (2015)

Mit solchen Mitteln gilt es, im Bild die generelle Verteilung und atmosphärische Anmutung von Licht und Schatten aufzuzeigen, Tiefenwirkung durch Vortreten dunklerer und Zurücktreten hellerer Objekte zu erzeugen und schließlich auch die einzelnen Bildelemente zu charakterisieren und plastisch durchzuzeichnen, wie in Abb. 159 aufgezeigt.

Der Farbe-an-sich-Kontrast wird auch als *Farbe-an-sich- bzw. Farbtonkontrast* bezeichnet und übt als Gestaltungsmittel durch die Nebeneinander- bzw. Gegenüberstellung von Farbflächen regelmäßig einen starken Eindruck auf den Betrachter aus, wie Abb. 160 und Abb. 161 aufzeigen.



Abb. 160: »Blauschwarzer Fuchs« (1911) von Franz Marc, gemeinfrei

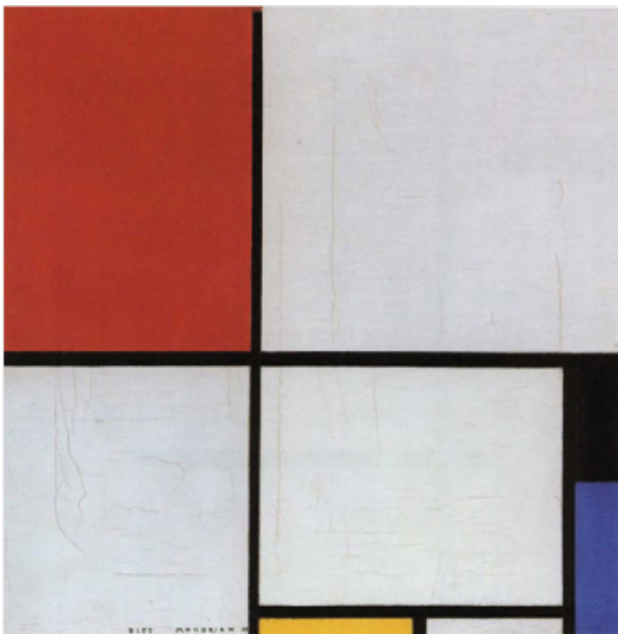


Abb. 161: »Komposition Nr. III, mit Rot, Blau, Gelb und Schwarz« (1929) von Piet Mondrian, gemeinfrei

Farben werden hierbei zur Hervorhebung des Gezeigten bzw. einzelner Teile verwendet. Gerade in der modernen Malerei wird dabei die Maßgabe einer naturalistischen bzw. realistischen Abbildung regelmäßig überwunden und Farben werden zur Charakterisierung von Objekten eingesetzt.

Generell wird dabei unterschieden zwischen der Verwendung von reinen Grundfarben (Primärfarben), von Grund- und einfach gebrochenen Farben (Sekundärfarben) und schließlich von gebrochenen Farben (Tertiärfarben).



Abb. 162: Farbkreis nach Itten



Abb. 163: Additive bzw. physiologische Farbmischung

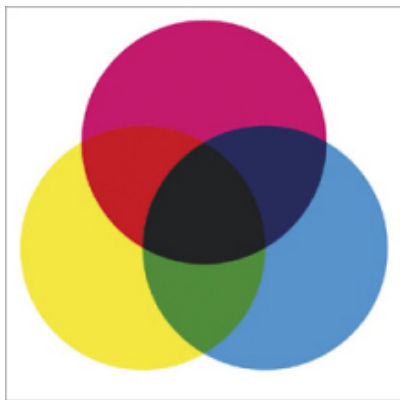


Abb. 164: Subtraktive bzw. physikalische Farbmischung

Das Ganze wirkt recht einfach und überschaubar, da wir an »Gelb, Rot, Blau« im Sinne der Primär- sowie »Orange, Grün, Violett« im Sinne der Sekundärfarben gewöhnt sind. Dies entspricht auch der vom Schweizer Maler und Kunsttheoretiker *Johannes Itten* (1888–1967) aufgestellten Farbtheorie und dem daraus abgeleiteten, nach ihm benannten und in Abb. 162 gezeigten Farbkreis.

In der theoretischen Herleitung ist es aber noch ein wenig komplizierter. Ein detaillierter Einstieg in Farbmodelle würde den Rahmen dieses Buchs bei Weitem sprengen. Nur cursorisch möchte ich daher zwei maßgebliche Bezugssysteme erwähnen:

Zum einen die in Abb. 163 gezeigte »additive bzw. physiologische Farbmischung«, deren Grundfarben Rot, Grün und Blau sich zu Weiß addieren und als Zwischenfarben Cyan, Magenta und Gelb ergeben. Der »RGB-Farbraum« findet bei selbstleuchtenden Systemen wie etwa Monitoren Verwendung.

Zum anderen die in Abb. 164 gezeigte »subtraktive bzw. physikalische Farbmischung«, deren Grundfarben Cyan, Magenta und Gelb sich zu Schwarz bzw. einem dunklen Graubraun mischen und als Zwischenfarben Gelb, Cyan und Magenta ergeben (ohne dass dies als einfache Umkehr der additiven Farbmischung zu betrachten ist). Unter Hinzunahme von Schwarz (bzw. Key) wird aus dem »CMY-Farbraum« das im Druckwesen wichtige »CMYK-Farbmodell«. Erst dieses gewährleistet ein ausreichend tiefes Schwarz in der Abbildung der drei Bunttöne.

Der Farbe-an-sich- bzw. Farbtonkontrast kommt in der monochromen Fotografie naturgemäß nicht zum Einsatz, und auch in der farbigen Architekturfotografie wird sich die Verwendungsmöglichkeit auf wenige Motive (insbesondere moderne Bauten) beschränken.

Eine demgegenüber deutlich größere Rolle in der Farbfotografie spielt der Kaltwarmkontrast. Er dient in erster Linie der Erzielung einer Tiefenwirkung im Raum. Wie wir in Abb. 165 sehen, rücken die in warmen Farben gehaltenen Häuser und nahen Uferbereiche in den Vordergrund bzw. auf den Betrachter zu, während die in kühlen Farben gehaltenen Berge und fernen Uferbereiche Abstand signalisieren.

Kaltwarmkontrast



Abb. 165: »Baie de Marseille, vue de l'Estaque« (etwa 1885) von Paul Cézanne, gemeinfrei

Was in der modernen Malerei im Sinne der Überwindung einer nur naturalistischen Abbildung oft überzeichnet und dadurch hervorgehoben wird, gilt nicht im selben Maß für die farbige Architekturfotografie – in der Stadtlandschaft wird sich der Vordergrund zumeist auf graubraun-warme und der Hintergrund auf graublau-kühle, mithin also gebrochene Farbtöne belaufen.

Darüber hinaus unterstreichen unterschiedliche Farbtemperaturen auch die atmosphärische Anmutung eines Bildes und entfalten so unterschiedliche Wirkungen auf den Betrachter. Nach Itten ist der »Kältepol« beim Blaugrün, der »Wärmepol« hingegen beim Rotorange angesiedelt – siehe dazu die linke und rechte Seite in Abb. 162. Oft ergibt sich die Farbwirkung erst aus dem Bildzusammenhang – so mag ein Blau-Ton durchaus kalt, bisweilen aber auch beruhigend, ein Rot-Ton hingegen zumeist lebendig und ansprechend, gelegentlich aber auch bedrohlich wirken.

Ich komme nochmals auf die beim Farbe-an-sich- bzw. Farbtonkontrast besprochene Nebeneinander- und Gegenüberstellung von reinen Grundfarben (Primärfarben), von Grund- und einfach gebrochenen Farben (Sekundärfarben) und schließlich von gebrochenen Farben (Tertiärfarben) zurück.

Der Farbqualitätskontrast bedient sich der Farbqualitätskontrast Sättigungsunterschiede der verschiedenen Farben. Einzelne Farbfelder können dabei (durch Beimischung von Weiß) aufgehellt, (durch Beimischung von Schwarz) abgedunkelt oder (durch Beimischung von Grau bzw. der Komplementärfarbe) getrübt werden.

In der Berücksichtigung der verschiedenen Farbqualitäten, in deren Nebeneinander- und Gegenüberstellung reichern wir unsere Bilder an und verstärken so, nicht unähnlich dem Kaltwarmkontrast, die atmosphärische Wirkung und den räumlichen Tiefeneindruck. Abb. 166 zeigt die Auswirkungen dieser Kontrastart eindrucksvoll auf.



Abb. 166: »Nebel« (1807) von Caspar David Friedrich, gemeinfrei

Wir kommen nun zum Farbquantitätskontrast. Farbquantitätskontrast Manche Farben wie etwa Gelb oder Orange wirken deutlich heller wie etwa Blau oder Violett. Rot und Grün haben hingegen gleiche Leuchtkraft. So lassen sich bei den Primär- und Sekundärfarben (im Sinn von Itten) relative Lichtwerte beschreiben, desgleichen auch harmonische Flächenmaße, welche zum Ausgleich für die unterschiedliche Leuchtkraft dienen und zu einem harmonischen Bildeindruck führen – siehe dazu auch Abb. 167.

Das Ergebnis solcher harmonischer Flächengestaltung unter Berücksichtigung der Leuchtkraft ist eine statische, ruhige Wirkung.

Im Umkehrschluss gilt, dass sich bei Verwendung von Mengenverhältnissen, welche nicht dem Kehrwert der Lichtwerte entsprechend, dynamische und spannungsreichere Kompositionen bilden lassen.

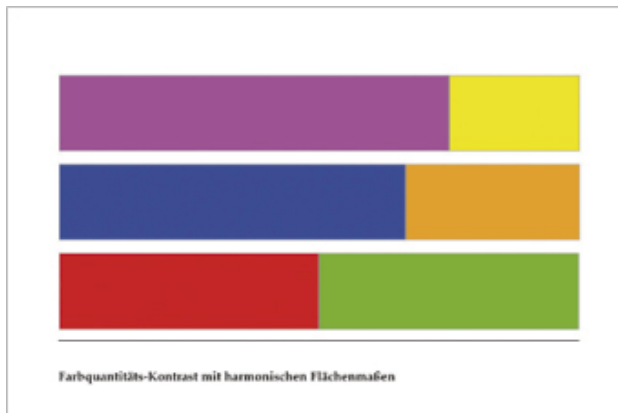


Abb. 167: Optische Wiedergabe der harmonischen Flächenmaße im Rahmen des Farbquantitätskontrastes

Die nachfolgende Tabelle listet die zahlenmäßige Annäherung an die relativen Lichtwerte und Flächenmaße auf.

Tab. 8: Relative Lichtwerte und harmonische Flächenmaße im Rahmen des Farbquantitätskontrastes

Farbe	Relative Lichtwerte	Harmonische Flächenmaße
Gelb	9	3
Orange	8	4
Rot	6	6
Violett	3	9
Blau	4	8
Grün	6	6



Abb. 168: »Nuit étoilée sur le Rhône« (1888) von Vincent van Gogh, gemeinfrei

Ein Bildbeispiel für die Verwendung des Farbquantitätskontrastes zeigt Abb. 168. Das helle Gelb der Sterne und der Uferlichter ist hier vom Flächenmaß her sparsam eingesetzt. Es bildet in den Helligkeitswerten einen starken Gegenpol zum dunklen Blau des Himmels, weshalb das Bild nicht in Düsternis verfällt, sondern in besonderer Weise erleuchtet wirkt.

Einen sehr starken, manchmal extrem wirkenden Gegensatz stellt der Komplementärkontrast dar, der sich durch die Nebeneinanderstellung von sich im Farbkreis gegenüberstehenden Farben ergibt. Ein Beispiel für ein harmonisches und raumschaffendes Wechselspiel zwischen warmen Rotorange-Tönen und kühlen Blaugrün-Tönen hatten wir beim Kaltwarmkontrast schon gesehen.

Komplementärkontrast

Andere Variationen wie das Gegensatzpaar Gelb-Violett oder Rot-Grün tendieren etwas zum Disharmonisch-Spannungsgeladenen oder gar zum Giftigen und sollten mit Bedacht eingesetzt werden, wie etwa in Abb. 169 gezeigt.



Abb. 169: »Dans les vagues« (1889) von Paul Gauguin, gemeinfrei

Auf die Wechselwirkung von nebeneinanderliegenden Farbflächen zielt der **Simultankontrast** ab. Wenn etwa eine graue Fläche von einer Farbfläche eingeschlossen wird, neigen wir dazu, die eingeschlossene Fläche als etwas in Richtung der Komplementärfarbe der umgebenden Farbfläche ausgelenkt zu sehen. In Abb. 170 tendiert das linke Grau zum hellen Orange, das rechte Grau zum dunklen Violett. Dieser Effekt entsteht durch optische Überflutung auf unserer Netzhaut. Wenngleich es sich somit um eine illusionäre Wahrnehmung handelt, können bei der Bildplanung solche Effekte im Sinne der verstärkten Bildwirkung berücksichtigt werden.

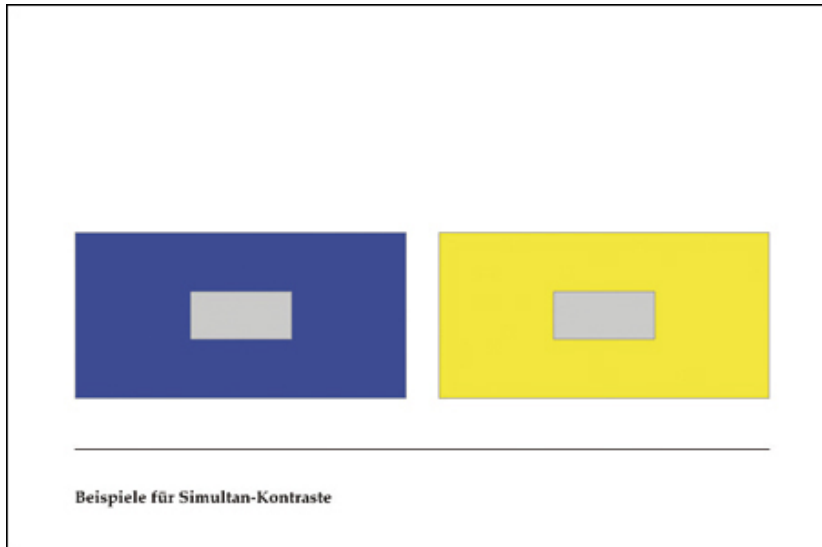


Abb. 170: Beispiele für Simultankontraste

Eine Variation des Simultankontrastes stellt der **Sukzessivkontrast** dar. Die Wirkung entsteht hier allerdings durch ein Nachbild, welches nach längerer Betrachtung in der Komplementärfarbe des Ursprungsbildes auf der Netzhaut erzeugt wird und sich nach Bildwechsel oder Augenschluss manifestiert.

Kontraste der Form und Proportion

Bei dieser Art des Bildkontrastes steht die Geometrie einzelner Objekte im Vordergrund und wirkt durch ihren Gegensatz. So lassen sich Begriffspaare wie »rund und eckig«, »gestaucht und gestreckt«, »gerade und krumm«, »lang und kurz«, »breit und schmal«, »dick und dünn« o. Ä. bilden.



Abb. 171: »Stelenfeld am Pforzheimer Wallberg« (2015)



Abb. 172: »Nächtliche Szene in Enzberg« (2012)

In Abb. 171 kontrastieren die bogigen Strukturen der Umrandung und Fahrspuren im unteren Bilddrittel mit den gestreckten Vertikalen der Stelen im mittleren und oberen Bildbereich. In Abb. 172 ist die untere Bildhälfte vom ovalen Schlagschatten eines Verkehrsschildes eingenommen, welches mit den rechteckigen und geraden Strukturen der oberen Bildhälfte kontrastiert.

Kontraste der Masse und Quantität

Bei dieser Art des Bildkontrastes wird die Betrachtung der einzelnen Elemente zugunsten einer solchen der Häufung und Stellung der gruppierten Elemente im Raum hintangestellt. Dazu passende Gegensatzpaare sind etwa »viel und wenig«, »groß und

klein«, »häufig und selten«, »Ballung und Lockerung«, »Verdichtung und Ausdünnung«, »Konzentration und Verteilung« o. Ä.



Abb. 173: »Im Neuenheimer Feld Heidelberg« (2014)



Abb. 174: »Containerschule | Studie 15« (2014)

In Abb. 173 steht die vereinzelte, kleine und als Hauptmotiv im Goldenen Schnitt liegende Flasche den mächtigen, von zahlreichen Längsstreifen durchzogenen Betonstrukturen gegenüber. In Abb. 174 kontrastiert die Vielzahl kleiner, gruppierter und als Sitzgelegenheiten dienender U-Steine mit den drei aufragenden und sich zum Fluchtpunkt hin stark verjüngenden Flügeln des Containerbaus.

Kontraste der Struktur und Qualität

Mit dieser Art des Bildkontrastes verlassen wir die Welt der Objektgeometrie und -platzierung und wenden uns den Aspekten der Stofflichkeit bzw. Feinstruktur zu. An Gegensatzpaaren lassen sich etwa »matt und glänzend«, »stumpf und brillant«, »schwach und intensiv«, »scharf und unscharf« o. Ä. aufzählen.



Abb. 175: »Nächtliche Szene in Mühlacker« (2011)



Abb. 176: »Nächtliche Szene in Stuttgart« (2011)

Entscheidend für die Bildgeschichte in Abb. 175 ist der Kontrast zwischen den organischen Strukturen, dem spärlichen Rand- und Restbewuchs also, und den weite Bereiche des Bildes einnehmenden Betonformationen. In Abb. 176 steht die materielle Greifbarkeit der Lampen jener diffusen, schattenwerfenden Struktur des Lichts gegenüber.

Kontraste der Bewegung und Richtung

Mit dieser Art des Bildkontrastes kehre ich nochmals (ohne Bildbeispiele, da thematisch eher zur Streetfotografie gehörend) in den Bereich der Stellung und Verteilung im Raum zurück, allerdings unter dem Gesichtspunkt der Bewegung und Richtung. Dazugehörige

Begriffspaare sind etwa »ruhende und bewegte Elemente«, »Stille und Turbulenz«, »nach links und nach rechts«, »steigend und fallend«.

Index

A

Absicht bzw. Botschaft des Fotografen 105. *Siehe auch* Gestaltung

Adams, Ansel Easton 27. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Adobe Creative Suite / Creative Cloud. *Siehe* Software

Architektur 16. *Siehe auch* Industrieruinen; Sakralbauten; Stadtlandschaften

Architekturworkshops 179

Archivierung

Ausfallrisiko 307

Backupstrategie 306

Bibliothek 308–309

Cloud 306–307

Datenbankstruktur 308

Datensicherung 306

Datenverlust 306

Farb- und Sternchenregeln 245

Festplattencrash 306

Festplatten, externe 307

Festplatten für den Dauerbetrieb 307

Katalog 32, 309

NAS-Server 306–307

Reaktionsschnelligkeit 308

Schnellsammlung 309

Total Commander (Ghisler Software) 307

Uploadgeschwindigkeit 307

Verschlagwortung 308

Verzeichnisstruktur 307–309
Wiederauffindbarkeit 308
»Wollmilchsau, eierlegende« (Lightroom) 309
Aristoteles 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie
Aufnahmesteuerung
 Abschätzung des Szenenkontrastes 202, 207
 Aufhellblitz 209
 Auflösung, maximale 210
 Auslöseverzögerung 210
 Auswahlrechteck 208
 Autofokus 23, 203, 207
 Belichtungsautomatik 23, 207–208
 Belichtungsmessung 23, 207
 Belichtungszeit 22, 200–201
 Bewegungsunschärfe 200, 202
 Bildstabilisator 209
 Blendenöffnung 198, 200–204
 Blendenvorwahl 207
 Blendenzahl 198–199, 202, 204–205
 Brennweite 60, 198–200, 202–205
 Durchzeichnung 199, 213–214
 Fernpunkt 204–207
 Funktionsweise von Objektiven 199
 Histogrammdarstellung 208
 Hyperfokale Distanz 202, 205
 Integralmessung, mittenbetonte 207
 Kehrwertregel 200
 Lichtwertekonzept 198

Live-View-Darstellung 207–208, 210
Mehrfeldmessung 207
Nahpunkt 204–205
Schärfentiefe 199, 201, 203–206
Schärfentiefe­rechner 206–207
Scharfstellung 199, 201
Selektivmessung 207
Sensorempfindlichkeit 198, 200–202, 249
Spiegelvorauslösung 62–63
Spotmessung 207–208
Szenenkontrast 207–209, 246, 249, 266
Verwackeln, willentliches 200
Verwacklungsunschärfe 200
Vollautomatik 207
Zeitvorwahl 207
Zerstreuungskreis 204

Ausdrucksfotografie 25

Ausrüstung. *Siehe auch* Kameragehäuse; Objektive; Stative

- Aufstecklibellen 62–63, 210
- Billiganschaffungen 62
- Blitzgeräte 62
- Ersatzakkus 62–63
- Fernauslöser 62
- Fotorucksack 62
- Hilfslicht 63
- Speicherkarten 62

Autofokus. *Siehe* Aufnahmesteuerung

B

Backupstrategie. *Siehe* Archivierung

Barnbaum, Bruce 24. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Barock. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Belichtungsautomatik. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Belichtungsmessung

Integralmessung, mittenbetonte 207

Mehrfeldmessung 207

Selektivmessung 207

Spotmessung 207–208

Belichtungszeit. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Bewegungsunschärfe. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Beziehung, innere 33, 64, 75

Bildbearbeitung

Akzentuierung der Kontrastkanten 311

Arbeitsebene 262, 311, 313

Artefaktüberlagerung 252

Bearbeitungsebene 263

Belichtungsreihen 61, 248

Beschneidung anzeigen 262

Bildergebnisse, naturalistische 252

Bildrauschen 201, 249–250, 252–253, 266

Bridge (Adobe) 244–246, 308

Camera Raw (Adobe) 246–247, 266

Canon EOS Utility 245

Contrast Optimizer (Photomatix) 254–255

Deckkraft 263

Detailkontrast 251–252

Details Enhancer (Photomatix) 255
Dfine (Nik) 247, 258
Dynamische Helligkeit 260
Einstellungsebene 262–263
Entzerrung 257
Farbdichte 247
Farbkorrektur 258, 263, 265
Farbrauschen 247, 253, 266
Farbsättigung und -dynamik 246
Farbtemperatur 251
Farb- und Sternchenregeln 245
Feinstruktur 173, 250, 252, 262, 265
Filmkorn 250
Foto-Downloader (Bridge) 245
Gradationskurve 247, 262
Graustufenbild 263, 265
Grundscharfung 247
HDR-Artefakte 251
HDR-Ausarbeitung 250, 255
Hintergrundebene 263
Importieren (Lightroom) 245
JPG-Bilder 250
Kantenartefakte 265–266
Kompressionsartefakte 250
Kontrastanhebung 259
Korrektur stürzender Linien 256
Lichtbereich 209, 248, 262–263, 266
Lightroom (Adobe) 245, 258, 266, 308–309

Luminanzrauschen 247
Menüstruktur 263
Mikrokontrast 250
Mittelton-Kontrast 265–266
Nik Collection 247, 258–259
Objektivkorrektur 247, 257
Photomatrix (HDRsoft) 250, 253–254
Photoshop (Adobe) 166, 256, 262–263, 310–311
Plug-ins 244, 247, 258
Quick-and-dirty-Ausarbeitung 255
Radiergummi 263, 311
Rauschreduzierung 247
RAW-Konverter 244
RAW-Konvertierung 246, 308
Schärfeverlust 247
Schärfungsempfehlungen 311, 313
Scharfzeichner, selektiver 311, 313
Schattenbereich 246, 262
Schwarzpunkt 251–252
Schwarzweißkonvertierung 258
Silver Efex Pro (Nik) 258–262
Smartobjekt 263
Tiefen/Lichter 263–267
TIFF-Bilder 250
TIFF-Format 247
Tonwertabbrüche 246, 252, 262, 265
Tonwertbereiche 260–261, 265
Tonwertbeschnitt 252, 260

Tonwerte schützen 261
Tonwertkompression 252, 255
Tonwertumfang 262–263
Tonwertverteilung 261, 309
U-Point-Technik (Silver Efex Pro) 261
Vergrauungstendenz 252, 255
Verzeichnisstruktur 307–309
Verzeichnung 256
Voll- und Teiltonungen 23
Weicher Kontrast 260
Weißpunkt 251

Bilderdruck

Epson Stylus Pro 4880 312
Hahnemühle FineArt Baryta 313
ICC-Profile 313
Ilford Galerie Gold Fibre Silk 313
Profilkurven, eigene 313
Vorbereitung und Durchführung 312

Bilderrahmung

Aufziehen, kaltes bzw. heißes 315
Ausschnittgröße 315
Bildausschnitt 314
Materialien, säurefreie und archivfeste 315
Montage 314
Montageecken bzw. Klebestreifen 315
Passepartout 314–315
Vergilbungseffekte 315

Bildfehler. *Siehe* Objektive

Bildformate

Hochformat 140

Hochpanorama 141

Ovalformat 141

Quadrat 140

Querformat 139–140

Querpanorama 138, 141

Bildkontraste (Ausarbeitung)

Akzentuierung der Kontrastkanten 311

Beschneidung anzeigen 262

Detailkontrast 251–252

Gradationskurve 247, 262

Kontrastanhebung 259

Mikrokontrast 191, 250

Schwarzpunkt 251–252

Tiefen/Lichter 263–267

Tonwertabbrüche 246, 252, 262, 265

Tonwertbereiche 260–261, 265

Tonwertbeschnitt 252, 260

Tonwerte schützen 261

Tonwertkompression 252, 255

Tonwertumfang 262–263

Tonwertverteilung 261, 309

Weicher Kontrast 260

Weißpunkt 251

Bildkontraste (Komposition)

Abfolge und Erwartung des Sehens 165

Auflösung, kathartische 164

Begriffspaare 171, 173
CMY-Farbraum 168
CMYK-Farbmodell 168
Farbe-an-sich- oder Farbtonkontrast 165, 167
Farbmischung, additive bzw. physiologische 168
Farbmischung, subtraktive bzw. physikalische 168
Farbqualitätskontrast 165, 169
Farbquantitätskontrast 165, 169
Farbtemperaturen 168
Flächengestaltung, harmonische 169
Grundfarben 167–169
Helldunkelkontrast 165–166
Kältepol 168
Kaltwarmkontrast 165, 168–170
Komplementärkontrast 165, 170
Kontraste der Bewegung und Richtung 165, 173
Kontraste der Form und Proportion 165, 171
Kontraste der Helligkeit und Farbe 165–166
Kontraste der Intensität und Qualität 165
Kontraste der Masse und Quantität 165, 172
Lichtwerte und Flächenmaße 169
Primärfarben 167, 169
RGB-Farbraum 168
Sekundärfarben 167, 169
Simultankontrast 165, 170
Spannungsaufbau 164
Staffelung der Spannungsbögen 165
Sukzessivkontrast 165, 171

Suspense 164
Tertiärfarben 167, 169
Wärmepol 168
Wechselspiel 170
Zuspitzung, krisenhafte 164

Bildrauschen

Dfine (Nik) 247, 258
Farbrauschen 253, 266
Filmkorn (Unterscheidung) 250
Helligkeits- bzw. Luminanzrauschen 247

Bildschärfung

Grundschärfung 247
Kontrastkanten, Akzentuierung der 311
Schärfungsempfehlungen 311, 313
Zerstreuungskreis 204

Bildstabilisator. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Bildsymbole

Abfallbehältnisse 110
Apparate und Leitungen 110, 114
Bedeutungsfalle 109
Botschaft eines Bildes 107
Container 92, 107
Eckblicke 110, 113
Einzelstücke und Überbleibsel 110
Fensterdurchblicke 110
Ikonografie 108
Kleines groß und Großes klein 110, 117
Komplexität und Freiheit, nötige 108

Leere Stühle, Tische und Büros 110
Mauern und Wände 110–111
Metapher 109
Raumfluchten 110, 112
Schlichtheit, plakative bis kitschige 108
Symbolsprache 107–109
Treppenhäuser 110
Uhren und Kalender 110, 115
Vehikel bzw. Transportgefährt der Botschaft 107
Verkrautung und Überwucherung 110, 116
Zeichen an der Wand 110–111, 117

Bildwinkel. *Siehe* Objektive

Blendenöffnung. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Blickführung. *Siehe* Leserichtung

Blitzsynchronisation 23

Brennweite. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Brentano, Franz Clemens 106

Bridge (Adobe). *Siehe* Software

Bruchsaler Farben 27, 175–176, 179

C

Camera obscura 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Camera Raw (Adobe). *Siehe* Software

Canon EOS Utility. *Siehe* Software

Cézanne, Paul 168

D

Daguerre, Louis Jacques Mandé 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Daguerreotypie 22, 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Datensicherung. *Siehe* Archivierung
Datenverlust. *Siehe* Archivierung
Deltombe, Jean Marc 317–319
Dfine (Nik). *Siehe* Software
Digitalfotografie 23, 312
Dreiwortsätze, marketing- und internetgerechte 106
Drittelregel. *Siehe* Komposition

E

Eastman, George 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie
Edison, Thomas Alva 221
Ehlers, Martin 30, 32. *Siehe auch* Maulbronner Gießerei
Eigentums- und Hausrecht. *Siehe* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten
Entwicklung der Fotografie 22
Eye-Tracking-Forschung. *Siehe* Leserichtung
 Javal, Emile 160
 Noton, David 160
 Stark, Lawrence 160
 Yarbus, Alfred Lukyanovich 160

F

Farbdarstellung 23
»Farbe ist zu geschwätzig« 25. *Siehe auch* Häusser, Robert
Farbmodelle. *Siehe* Bildkontraste (Komposition)
Farbqualitäten 23, 169
Festbrennweitenobjektive. *Siehe* Objektive
Filmmaterial
 35-mm-Format 23
 Bildervielfältigung, Prinzip der 22

Farbechtheit 24
Farbfilm 24
Negativbild 23
Papiere, lichtempfindliche 22
Positivbild 22
Rollfilm, papier- und zelluloidbasierter 23
Spektren bzw. Sensibilisierungen 23
Zinnplatte, asphaltbeschichtete 22

Fleming, Don 205–206

Formatfaktor 59–60, 199–201, 205. *Siehe auch* Kameragehäuse

Fotoamateure 25

Fotodurchgänge 33, 64, 75

Fotogemeinschaften 24, 156. *Siehe auch* Präsentation

Fotografiergenehmigung. *Siehe* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten

Freiheiten der Interpretation und des Ausdrucks 26

Freistellung des Motivs vom Hintergrund. *Siehe* Objektive

Freud, Sigmund 18, 20, 99. *Siehe auch* Strukturmodell, psychoanalytisches

Friedrich, Caspar David 169

Frontal- bzw. Vorderlicht. *Siehe* Lichtarten

G

Gauguin, Paul 170

Gebrauchsfotografie 25

Gegenlicht. *Siehe* Lichtarten

Gestaltung

Abstraktion (des Gesehenen) 27, 142, 154–155

Achtsamkeitsübung (modifiziert für fotografische Zwecke) 103

Atemübung (einfache Yoga- bzw. Pranayamaübung) 102

Baum- und Lichtübung (modifiziert nach Luise Redemann) 102
Flow 100–101, 104, 219
Fluss, innerer oder mentaler 100
Interpretation (des Gesehenen) 26
Konzeptfindung 98
Prozess der inneren Umschaltung 104
Samadhi 100
Überhöhung (des Gesehenen) 319
Übersetzung (des Gesehenen) 25–27, 109, 319
Umwandlung (des Gesehenen) 26–27, 272
Verdichtung (des Gesehenen) 25–27, 98, 172
Versunkenheit im Tun 101

Gestaltungsanspruch 19, 156

Gestaltungselemente (Komposition)

- Diagonalen 43, 181, 192
- Dreiecke 148, 150, 152, 154–155
- Kreise 146, 155
- Linien 143–146, 148, 150, 152, 155
- Linien, durchgezogene und gedachte 144
- Linien, gerade und gebogene 144
- Punkt 143
- Rechtecke 152, 155
- Vielecke 154

Goethe, Johann Wolfgang von 109

Gogh, Vincent van 170

Goldener Schnitt. *Siehe* Komposition

Gotik. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Grant, Ted 26

Größen-Selbst 18. *Siehe auch* Selbstpsychologie

Gulbins, Jürgen 244, 312

H

Haberbosch, Jörg 75. *Siehe auch* Mühlacker Ziegelwerke

Hall, Edward T. Jr. 19

Handkolorierungen 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Häusser, Robert 25. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Helligkeitsrauschen. *Siehe* Bildbearbeitung, Luminanzrauschen

Henrichshütte (Hattingen). *Siehe* Kurenbach, Andre

High Dynamic Range (HDR)

- Artefakte 251

- Ausarbeitung 250, 255

- Belichtungsreihen 61, 248

- Bilder auf Knopfdruck 249

- Contrast Optimizer (Photomatix) 254–255

- Details Enhancer (Photomatix) 255

- Kantenartefakte 265–266

- »Kultur des Grauens« 250–251

- Photomatix (HDRsoft) 250, 253–254

- Vergrauungstendenz 252, 255

Hilfsmittel, zulässige. *Siehe* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten

Historismus. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Hoffmann, Torsten Andreas 24, 66, 100, 200. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Hyperfokale Distanz. *Siehe* Aufnahmesteuerung

I

Ihagee Exakta B 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Ikonen (fotografische) 24

Industrieruinen

Henrichshütte (Hattingen) 122, 124, 125

Kokerei Hansa (Dortmund) 122, 126–127, 130, 132–135

Maulbronner Gießerei 29–32

Mühlacker Ziegelwerke 71–73

Völklinger Hütte 122–123, 125, 128–129, 131

Internetanbindung 24

Itten, Johannes 167. *Siehe auch* Bildkontraste (Komposition)

J

Jaspers, Karl 18

Javal, Emile 160. *Siehe auch* Eye-Tracking-Forschung

Jeanneret-Gris, Charles-Édouard. *Siehe* Le Corbusier

K

Kameragehäuse 58

APS-C 58, 199

Bridgekamera 24

DX 58, 199

Großformatkamera 204

Kompaktkamera 248

Micro-Four-Thirds 58, 199

Mittelformatkamera 58, 204

Rollfilmkamera 23

Smartphone mit Kamerafunktion 24

Spiegelreflexkamera 58, 63, 318

Systemkamera, spiegellose 58

Vollformatkamera 58, 199

Kenna, Michael 24, 65, 84, 99. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Klassizismus. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Kodak Nr. 1 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Kohut, Heinz 18. *Siehe auch* Selbstpsychologie

Kokemohr, Nils 258

Kokerei Hansa (Dortmund) 122, 126–127, 130, 132–135. *Siehe auch* Kurenbach, Andre

Komposition

Bildelemente, Platzierung der 61, 158

Darstellung, exzentrische 158

Dogmen, Gefahren von 156

Drittelregel 156–157

Goldener Schnitt 157

Komfortzone, gestalterische 157

Konstruierbarkeit 157

Motivs, Platzierung des 156, 158

Regeln, Sinnhaftigkeit von 156

Spannungskomponente 158

Zentralkomposition 156, 158

Konzept- und Stilbildung 12

Krahm, Rudolf 14

Krause, Erik 206

Kulturstiftung 17

»Kunst ist 5 Prozent Inspiration und 95 Prozent Transpiration« 221. *Siehe auch* Edison, Thomas Alva; Mottes, Wolfgang

Kurenbach, Andre 119–120, 125

Kurt-Schumacher-Brücke (Mannheim, Ludwigsburg) 13

L

Lacan, Jacques 18

Langzeitbelichtung 12

Le Corbusier 273

Leserichtung 161

Blickdurchgang 162–163, 165

Eye-Tracking-Forschung 160

Fluchtlinien 162–163

Pragmatisches Vorgehen 162

Sehen, intentionales bzw. absichtsvolles 160

Sehen, interpretierendes bzw. wiedererkennendes 161

Sehen, kulturgebundenenes 161

Sehen, reflexhaftes bzw. kontrastbezogenes 160

Spiegelungsvergleich 162

Lichtarten 212

Edgar-Wallace-Effekt 213

Frontal- bzw. Vorderlicht 212

Gegenlicht 212–213, 215, 248

Lichtanmutungen 214

Licht, hartes bzw. punktuelles 214

Lichtrichtungen 212–213

Licht, weiches bzw. diffuses 214

Marlene-Dietrich-Licht 212

Oberlicht 213

Rembrandt-Licht 213

Seitenlicht 212–213, 215, 283

Streiflicht 212–213, 215

Unterlicht 213

Verfremdungseffekte 213

Lightroom (Adobe). *Siehe* Archivierung; Bildbearbeitung; Software

Live-View-Darstellung. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Lost-Places-Szene. *Siehe* Urbexer

Lutz, Maximilian 75. *Siehe auch* Maulbronner Gießerei; Mühlacker Ziegelwerke

M

Marc, Franz 167

Maulbronner Gießerei 29–32

Arbeitsplätze 30

Dornröschenschlaf 31–32

»Dreckschleuder, größte« 30

Rüstungsproduktion 30

Zwangsarbeiter 30

Meditations- und Therapieverfahren 101

Mindestabstand, nötiger 19. *Siehe auch* Hall, Edward T. Jr.

Moderne. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen) Mondrian, Piet 167

Monopolkapitalismus, entfesselter 31

»Moonrise, Hernandez, New Mexico«. *Siehe* Adams, Ansel Easton

Mothes, Wolfgang 210, 217–218, 221

Motiverarbeitung

Innehalten 99

Schwebe- und Spannungszustand 99

Schwellensituationen 99

Motivsuche 97–98, 220

Motiv- und Bildsprache 12

Mühlacker Ziegelwerke 71–73

Abriss 73–75

Demontage der Anlage 73

Niedergang 71–73

Ziegelproduktion 72

Museum auf dem Schafhof (Maulbronn) 30. *Siehe auch* Maulbronner Gießerei

N

Negativbild 23

Niépcé, Joseph Nicéphore 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Nik Collection. *Siehe* Software

Normalobjektive. *Siehe* Objektive

Noton, David 160. *Siehe auch* Eye-Tracking-Forschung

O

Oberlicht. *Siehe* Lichtarten

Objektive 59

Abbildungsleistung 199, 209

Bildachse 61

Bildfehler 61, 210, 250

Bildwinkel 59–60

Brennweite 59–60, 190, 198–200, 202–205, 220

Festbrennweitenobjektive 60–61, 202

Freistellung des Motivs vom Hintergrund 199

Funktionsweise 199

Normalobjektive 60

Schärfentiefe 58–59

Teleobjektive 60, 63

Tilt-Shift-Objektive 61, 211

Weitwinkelobjektive 60

Zoomobjektive 60

P

Panoramafreiheit 67. *Siehe auch* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten

Personal (Space) Bubble. *Siehe* Raumblase, persönliche
Persönlichkeitsrecht. *Siehe* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten
Photomatix (HDRsoft). *Siehe* Software
Photoshop (Adobe). *Siehe* Software
Präsentation
 Aufbereitung für Bildschirm und Internet 310
 Aufziehen, kaltes bzw. heißes 315
 Ausschnittgröße 315
 Ausstellung 33, 310, 314
 Bildausschnitt 314
 Epson Stylus Pro 4880 312
 Fotowettbewerbe 310
 Hahnemühle FineArt Baryta 313
 ICC-Profile 313
 Ilford Galerie Gold Fibre Silk 313
 Materialien, säurefreie und archivfeste 315
 Monitorgrößen 310
 Montage 314
 Montageecken bzw. Klebestreifen 315
 Netzwerke, soziale 310
 Onlinegalerien 250, 310, 314
 Passepartout 314–315
 Profilkurven, eigene 313
 Rahmung 15, 152, 310, 314–315
 Vergilbungseffekte 315
 Vernissagen 25
 Vorbereitung und Durchführung des Drucks 312
Psychoanalyse. *Siehe* Strukturmodell, psychoanalytisches

R

Raumblase, persönliche 19. *Siehe auch* Hall, Edward T. Jr.

Raumeindruck 59, 251

Raumgliederung. *Siehe* Komposition

Raum und Struktur 14

Raumzonen 19. *Siehe auch* Hall, Edward T. Jr.

Rechtsfragen

 Besitzer und Rechteinhaber 67

 Eigentums- und Hausrecht 67

 Einwilligung 67

 Fotografiergenehmigung 68

 Panoramafreiheit 67

 Persönlichkeitsrecht 67

 Urheberrecht 67

Renaissance. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Rokoko. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

Romanik. *Siehe* Sakralbauten (Bauepochen)

S

Sakralbauten (Aufbau)

 Apsis 272

 Basilika 272, 281–282

 Chor 272, 290–291, 300

 Deckenfresken 273

 Kreuzrippengewölbe 272

 Längsschiff 272

 Predigtkirchen 273

 Prinzip der Ostung 273

Querschiff 272
Rundbögen 271, 281
Spitzbögen 272
Stabkirchen 272
Strebepfeiler 272
Westfassade 272
Westwerk 272, 277
Würfelkapitelle 271

Sakralbauten (Bauepochen)

Barock 271, 273
Gotik 271–273
Historismus 273
Klassizismus 273
Moderne 273
Renaissance 272–273
Rokoko 273
Romanik 271–273, 275

Sakralbauten (Kirchen)

Abbatiale Saint-Volusien (Foix) 292
Basilique Saint-Nazaire (Carcassonne) 296–297
Cathédrale Notre-Dame (Reims) 284–285, 299
Cathédrale Notre-Dame (Saint-Bertrand-de-Comminges) 298
Cathédrale Saint-Corentin (Quimper) 293
Cathédrale Saint-Étienne (Châlons-en-Champagne) 286
Cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul (Troyes) 287–289
Chapelle Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp) 273
Chapelle Saint-Michel (Mont Saint-Michel de Brasparts) 303
Église Notre-Dame (Dijon) 290–291

Kloster Eberbach (Eltville am Rhein) 280–283

Kloster Maulbronn 32, 275–279

Laurentius -Kirche (Oberderdingen) 294–295

Margarethenkirche (Iptingen) 301

Petrikirche (Großglattbach) 300–302

Sakralbauten (Sonstiges)

Baustile 270–271

Dogmatismus und Fanatismus 270

Durchmischung der verschiedenen Stile 271

Gegenreformation 273

Kunsthfertigkeit 271

Möglichkeit innerer Einkehr und stiller Betrachtung 270

Orte der Geschichte 271

Orte, offene und freundliche 270

Orte voller Geschichten 271

Reformation 272

Rückbesinnung auf frühere Stilelemente 271

Selbst- und Sinnfindung 270

Stilvielfalt 273

Salgado, Sebastião 24. *Siehe auch* Schwarzweißfotografie

Schärfentiefe 58–59, 199, 201, 203–206. *Siehe auch* Aufnahmesteuerung;
Hyperfokale Distanz; Objektive

Scheele, Carl Wilhelm 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Schenk, Wilhelm 30. *Siehe auch* Maulbronner Gießerei

Schleier, Thomas 176. *Siehe auch* Bruchsaler Farben

»Schönes Bild« 13

Schön, Walter E. 206

Schopenhauer, Arthur 16–17

Schulze, Johann Heinrich 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Schwarzweißfotografie 22, 24–26, 166

Schwarzweißkonvertierung. *Siehe* Bildbearbeitung

Seitenlicht. *Siehe* Lichtarten

Selbsterfahrung 19

Selbsterklärungen, freiwillige 68. *Siehe auch* Urbexer

Selbstporträt 21

Selbstpsychologie

Kohut, Heinz 18

Narzissmus 18

Objekt 18, 25–26, 106

Selbstobjekt 18, 26, 106

Selbstobjektalität 17

Selbstwertgefühl 18

Subjekt 18

Sensibilisierung (Film)

Falschfarben 24

Infrarotbereich 24

Orthochromatisch 23

Panchromatisch 23

Unsensibilisiert 23

Sensorempfindlichkeit. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Sensorgößen 24

Sensorrauschen. *Siehe* Bildrauschen

Shift-Technik 61. *Siehe auch* Objektive, Tilt-Shift-Objektive

Silver Efex Pro (Nik). *Siehe* Software

Anpassungen, abschließende 259–261

Anpassungen, globale 261

Anpassungen, selektive 261
Farbfilter und Filmtypen 259–261
Helligkeit, dynamische 260
Kontrast, weicher 260
Körnung 261
Lupe und Histogramm 259, 260
Tonung 261
U-Point-Technik 261
Vignette 261

Software

Bridge (Adobe) 244–246, 308
Camera Raw (Adobe) 246–247, 266
Canon EOS Utility 245
Dfine (Nik) 247, 258
Lightroom (Adobe) 244–245, 258, 266, 308–309
Nik Collection 247, 258–259
Photomatix (HDRsoft) 250, 253–254
Photoshop (Adobe) 166, 256, 262–263, 310–311
Plug-ins 244, 247, 258
Silver Efex Pro (Nik) 244, 252, 258–262, 266–267
Total Commander (Ghisler Software) 307

Spannungsbögen im Bild. *Siehe* Bildkontraste (Komposition)

Spiegelvorauslösung. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Stadtlandschaften 13–15, 66, 105, 111, 138, 146, 168, 201

Stark, Lawrence 160. *Siehe auch* Eye-Tracking-Forschung

Stative 61

3-Wege-Neiger 61

Dreibeinstativ 61

Einbeinstativ 61
Getriebeneiger 61, 63
Kamerastabilisierung 61
Kugelköpfe 61
Mittelsäule 209
Stativköpfe 61
Steinmüller, Uwe 312
Stock Photography 24
Straßenbildfreiheit. *Siehe* Panoramafreiheit
Streiflicht. *Siehe* Lichtarten
Striewisch, Tom 206
Strukturmodell, psychoanalytisches. *Siehe auch* Freud, Sigmund
 Bewusst 20
 Bewusstseinsschwelle 20
 Unbewusst 20
 Vorbewusst 20
Strukturwandel 120, 125
Subjektivität 106
Super Kodak Six-20 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie
Surrealismus 104
 Malen bzw. Schreiben, automatisiertes 104
 Peinture bzw. Écriture automatique 104
Symbolisierung 13
Szenenkontrast. *Siehe* Aufnahmesteuerung

T

Talbot, William Henry Fox 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie
Teleobjektive. *Siehe* Objektive

Tilt-Shift-Objektive. *Siehe* Objektive

Tilt-Technik 61. *Siehe auch* Objektive, Tilt-Shift- Objektive

Tonwerte (Ausarbeitung)

Gradationskurve 247, 262

Lichtbereich 209, 248, 262–263, 266

Mittbereich 255, 260, 264–265

Schattenbereich 246, 262

Tiefen/Lichter 263–267

Tonwertabbrüche 246, 252, 262, 265

Tonwertbereiche 260–261, 265

Tonwertbeschnitt 252, 260

Tonwertkompression 252, 255

Tonwertschutz 261

Tonwertumfang 262–263

Tonwertverteilung 261, 309

U

Unterlicht. *Siehe* Lichtarten

Urbexer 67

Urheberrecht. *Siehe* Rechtsfragen; Vorfeldarbeiten

Ur-Leica 23. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

V

Vasari, Giorgio 272

Verschlagwortung. *Siehe* Archivierung

Verwacklungsunschärfe. *Siehe* Aufnahmesteuerung

Vinci, Leonardo da 22. *Siehe auch* Entwicklung der Fotografie

Völklinger Hütte 122–123, 125, 128–129, 131. *Siehe auch* Kurenbach, Andre

Vorfeldarbeiten

Besitzer und Rechteinhaber 67
Eigentums- und Hausrecht 67
Einwilligung 67
Fotografiergenehmigung 68
Gefährdung 67
Hilfsmittel, zulässige 67
Panoramafreiheit 67
Persönlichkeitsrecht 67
Prinzipien, ästhetische 65
Projektidee 58, 66 Überlegungen, konzeptionelle 65–66
Urheberrecht 67
Verfügbarkeitsfragen 65–66
Zug änglichkeitsfragen 65, 67

W

Weitwinkelobjektive. *Siehe* Objektive
Wells, H. G. 185
Wiedererkennungswert 220
Wiedergabe, naturalistische 26
Wille und Vorstellung 16. *Siehe auch* Schopenhauer, Arthur
Workflow 15, 98, 244–247, 254, 262, 309

Y

Yarbus, Alfred Lukyanovich 160. *Siehe auch* Eye-Tracking-Forschung
»You Press the Button, We Do the Rest« 23. *Siehe auch* Eastman, George

Z

Zachmann, Andreas 244
Zen-Buddhismus 100, 104
 Kenshō 104

Samadhi 100

Satori 104

Shunyata 104

Zoomobjektive. *Siehe* Objektive