

2.
Auflage

Bruce Barnbaum

Die Kunst der Fotografie

Der Weg zum eigenen fotografischen Ausdruck



dpunkt.verlag

Inhalt

Cover

Titel

Impressum

Inhalt

DANKSAGUNGEN

1 FOTOGRAFIE ALS MITTEL DER KOMMUNIKATION

Begeisterung

Bewertung der eigenen Reaktion

2 WAS IST KOMPOSITION?

Wie das Auge sieht

Grundgedanke

Einfachheit

Ihren eigenen Standpunkt ausdrücken

Einfachheit versus Komplexität

3 ELEMENTE DER KOMPOSITION

Kontrast und Tonwerte

Linien

Formen

Linien, Formen, Kontraste und Emotionen

Muster

Balance

Bewegung

Positiver/negativer Raum

Struktur

Kameraposition

Brennweiten und Bildausschnitte

Schärfentiefe

Verschlusszeit

Beziehungen

Anteilnahme am Motiv

Regeln, Erfolgsrezepte und andere Tücken

4 VISUALISIERUNG

Schritt 1: Fotografisches Schauen und Sehen

Schritt 2: Bildkomposition

Schritt 3: Ihre Vorstellung des fertigen Bildes

Schritt 4: Vorschläge zum Vorgehen bei Problemen, sich das fertige Bild vorzustellen

Schritt 5: Strategieplanung bis zum fertigen Bild

Wie sich das Auge von der Kamera unterscheidet

Alternative Ansätze

5 LICHT

Das Licht betrachten

Übungen, um das Licht exakter wahrzunehmen

Das Licht bestimmt die Form

Arten des Lichts bzw. der Lichtqualitäten

Wie das Licht vom Auge, Film oder Sensor wahrgenommen wird und das Quadratabstandsgesetz

6 FARBEN

Der Farbkreis und die Farbkugel

Farbkomposition

Farbfamilien, Farbkontraste und ihre emotionalen Effekte

Subjektivität und Farbstimmung

Digitales Arbeiten in Farbe

Analoges Arbeiten in Farbe

Resümee

7 FILTER

Filter für die analoge Schwarz-Weiß-Fotografie

Beispiele anhand einer hypothetischen Landschaft

Kontraststeuerung durch Filter

Infrarotfilm und -filter

Farbkorrekturfilter für die analoge Farbfotografie

Graufilter und Polarisationsfilter

Probleme in Verbindung mit Polfiltern

Digitale Polfilter

Digitale Filterung in der Schwarz-Weiß-Fotografie

Digitale Filterung in der Farbfotografie

8 DAS ZONENSYSTEM FÜR AUFNAHMEN AUF SCHWARZ-WEISS-FILM

Ein kurzer Überblick

Wie der Film auf Licht reagiert – der Aufbau des Zonensystems

Die Übertragung von Negativdichten in die Tonwerte des Abzugs

Wie ein Belichtungsmesser arbeitet

Rückblick auf den Vorgang der Negativbelichtung

Einsatz des Zonensystems, um von der Realität abzuweichen

Das Zonensystem mit Farbnegativfilm

Das Zonensystem und das Quadratabstandsgesetz

Resümee

9 DIE STEUERUNG DES KONTRASTS VON SCHWARZ-WEISS-NEGATIVEN – DAS ERWEITERTE ZONENSYSTEM

Übersicht über das Kapitel 9

Das Negativ während der Entwicklung

Die Balgen-Analogie

Die Ausnutzung der höheren Zonen

Schwarzschildeffekt

Beispiele für Verminderung und Steigerung des Kontrasts

Die Belichtungs- und Negativdichtenkurve und Platzierung der Schatten in Zone 4

Unterschiede zwischen Fotografie und Sensitometrie: Zeichnung versus Tonwert und die Zone 4 für die Schatten

Die Entwicklung des belichteten Negativs

Erläuterungen zur Ausgleichsentwicklung

Zweibad-Ausgleichsentwicklung für Negative

Entwicklungsverfahren für Plan- und Rollfilme

Das Zonensystem bei Kleinbild- und Rollfilmen

Filme und Entwickler

10 DER ABZUG

Schwarz-Weiß-Fotopapiere

Kontrastwandel- versus Festgradationspapiere

Barytpapiere versus PE-Papiere

Schwarz-Weiß-Papierentwickler

Die Erstellung von Kontaktabzügen

Vorarbeiten für den fertigen Abzug

Erstellen Sie Probeabzüge, keine Probestreifen!

Abwedeln und Nachbelichten

Integration des ganzen Prozesses: Visualisierung, Belichtung, Entwicklung und Abzug

Nachbelichten bei Kontrastwandelpapieren

Fortgeschrittene Dunkelkammertechniken

Begutachtung, Bewertung und der Mythos des »Dry-down«-Effekts

Bleichen

Abschließendes Fixieren des Bildes

Kontrolle von Lokal- versus Gesamtkontrast
Bildformate
Selentönungen
Andere Toner
Chemische Färbung
Verarbeitung zu archivfesten Abzügen
Das Tönen, Verstärken und Abschwächen von Negativen
Kalt-, Neutral- und Warmtonpapiere
Übersicht über die Möglichkeiten der Kontraststeuerung
Grenzenlose Kontraststeuerung nach der Entwicklung von Schwarz-Weiß-
Filmen
Farbvergrößerungen
Am Schluss zählt das Endprodukt
Scannen des Films

11 DAS DIGITALE ZONENSYSTEM

Grundlagen der digitalen Aufnahme
Der nutzbare Dynamikumfang des Sensors
Von der Theorie zur Praxis hervorragender Digitalaufnahmen
Das Histogramm – Herzstück des digitalen Zonensystems
Das RAW-Konvertierungsprogramm – die Entwicklung der RAW-Aufnahme
High-Dynamic-Range (HDR)-Bilder – das erweiterte Zonensystem der
digitalen Fotografie
Panoramen und andere zusammengesetzte Bilder

12 DIE WERKZEUGE ZUR DIGITALEN BILDBEARBEITUNG

Der Werkzeugkoffer von ACR
Zusammenfassung von ACR
Der Werkzeugkoffer von Photoshop
Schlussbemerkungen

13 ANALOG UND DIGITAL, KUNST UND TECHNIK

Kunst, Technik und deren Relevanz

Analog oder digital fotografieren

Schlussgedanken

14 DIE ZERSCHLAGUNG FOTOGRAFISCHER MYTHEN

Mythos #1

Mythos #2

Mythos #3

Mythos #4

Mythos #5

Mythos #6

Mythos #7

Mythos #8

Mythos #9

Mythos #10

15 PRÄSENTATION

Aufziehen von Abzügen mit Heißklebefolie

Herstellung von Positionierungshilfen für den Abzug

Ausflecken, Radieren und Beheben von kleinen Schäden

Der letzte Schliff für den Abzug

16 FOTOGRAFISCHER REALISMUS, ABSTRAKTION UND KUNST

Fotografie als Kunst

Fotografie und Malerei – ihre gegenseitige Beeinflussung

Einige persönliche Beispiele

Die Kraft der Abstraktion

Nach außen und nach innen gerichtete Fragen

Die Macht der Fotografie

17 DER INTUITIVE ZUGANG ZUR KREATIVITÄT

Intuition in der Wissenschaft
Vermeidung der Intuition
Das Verstehen und Missverstehen der Intuition
Beispiele für einen intuitiven Ansatz
Die Anwendung der Intuition in Ihrer Fotografie
Schlussfolgerungen

18 IN RICHTUNG EINER PERSÖNLICHEN PHILOSOPHIE

Flexibilität
Bildende Kunst
Jenseits der bildenden Künste
Bestimmung und Erweiterung Ihrer Interessen
Grenzen der Fotografie
Entwicklung eines persönlichen Stils
Selbstkritik, Austausch und Studium

ANHANG A: TESTEN VON MATERIALIEN UND AUSRÜSTUNG IN DER ANALOGEN FOTOGRAFIE

Filmempfindlichkeitstest
Kontrastentwicklungstest
Objektivschärfe- und Bildkreistest
Balgentest
Dunkelkammerbeleuchtungstest
Vergrößerer-Ausleuchtungstest
Vergrößerungsobjektiv-Schärfetest

ANHANG B: VERGRÖßERER-LICHTQUELLEN

INDEX

Elemente der Komposition

WENN DIE BILDKOMPOSITION zum Ziel hat, den Betrachter durch ein Foto zu führen und dort zu halten, bis er Ihre Botschaft erfasst hat, muss es auch entsprechende Kompositionsmethoden geben, Ihren Bildern ein Maximum an Intensität zu verleihen. Solche Methoden gibt es in der Tat und sie können zur Anwendung kommen, sobald man die einzelnen Elemente einer Komposition benennt und versteht.

Im Folgenden nun eine Liste der zahlreichen Kompositionselemente. Wir werden sie einzeln durchgehen und dabei überlegen, wie man sie nutzen kann, um ein Foto besser wirken zu lassen.

- Licht
- Farben
- Kontrast und Tonwerte
- Linien
- Form
- Muster
- Balance
- Bewegung
- Positiver/negativer Raum
- Struktur
- Kameraposition
- Brennweite
- Schärfentiefe
- Belichtungszeit

Die beiden folgenden Gesichtspunkte sollten stets mitberücksichtigt werden, um alle diese Elemente zu integrieren:

1. Anteilnahme am Motiv
2. Beziehungen

Licht und Farbe werden in eigenen Kapiteln behandelt, da sie wegen ihrer Relevanz gesonderte Aufmerksamkeit erfordern. Für Leser, die sich vorrangig für Farbfotografie interessieren, sind folgende Abhandlungen ebenfalls extrem wichtig, da sie sowohl für Schwarz-Weiß- als auch für Farbfotografie gelten.

Kontrast und Tonwerte

Diese beiden Themen bedingen einander derart, dass es fast unmöglich ist, sie auseinanderzuhalten. Jedes Motiv hat seinen eigenen Kontrastumfang. Sowohl in der Schwarz-Weiß- als auch der Farbfotografie kann er erweitert, verringert oder erhalten werden – und die Manipulationsmöglichkeiten sind dabei nahezu grenzenlos (Abb. 3-1). Die Methoden zur Steuerung des Kontrasts werden in Kapitel 8, 9 und 10 unter Verwendung der Methoden klassischer analoger Fotografie und den Kapiteln 11 und 12 in der Digitalfotografie erklärt. Zurzeit sind die Möglichkeiten der Kontraststeuerung in der filmbasierten Schwarz-Weiß-Fotografie praktisch unbegrenzt (Abb. 3-1). In der Farbfotografie ist Kontraststeuerung zwar ebenfalls möglich, im Rahmen der Analogfotografie jedoch nur in sehr begrenztem Umfang. Mit den Methoden der Digitalfotografie sind die Einflussmöglichkeiten beim Kontrast sowohl in Schwarz-Weiß als auch in Farbe dagegen sehr weitreichend.

Der Kontrast ist für sich genommen kein wirkliches Kompositionselement, sondern eher eine Technik, die ihre Relevanz aus der Art und Weise zieht, wie Auge und Gehirn unsere Welt wahrnehmen. Im letzten Kapitel haben wir erfahren, wie das Auge zufallsgemäß auf dem Motiv hin und her springt (also nicht streng systematisch wie ein Scanner oder ähnlich arbeitende Geräte), dabei weniger wichtige Bildbereiche ungenauer erfasst und sukzessive alles zusammensetzt. Das Auge tastet die Szenerie zwar, wie gesagt, nicht völlig zufallsgesteuert ab, geht aber jede anders an. Bis auf wenige Ausnahmen zieht es das Auge dabei zunächst immer auf die Bildbereiche mit dem größten Kontrast. Weiß vor Dunkelgrau oder Schwarz wirkt in dieser Hinsicht sehr stark. Umgekehrt ist das bei Schwarz vor Hellgrau oder Weiß ebenfalls der Fall. Hellgrau vor einem dunkleren oder mittleren Grau wird das Auge nicht unmittelbar anziehen, auch nicht ein Dunkelgrau vor mittlerem oder hellem Grau. Der Künstler, der sich seiner Mittel bewusst ist, wird daher harte Kontraste für starke Eindrücke und weichere Kontraste für die Feinheiten einsetzen.

Starke Kontraste verleihen dem Foto »Biss« und Spannung; weichere Kontraste erzeugen eher sanftere Stimmungen. Jede Variante hat ihren Platz und Einfluss auf die Gesamtstimmung des Bildes, ganz unabhängig vom Motiv.

Der Kontrast wird weniger vom Gesamtumfang der Tonwerte bestimmt als vielmehr davon, wie sie zueinander in Beziehung stehen. Auch bei vollem Tonwertumfang vom reinen Weiß bis zum tiefsten Schwarz ergibt ein fließender Übergang über alle Mitteltöne einen Abzug mit mittlerem Kontrast. Wenn der Abzug hingegen Bereiche mit hellem Grau direkt neben dunklem Grau aufweist, hat er auch ohne Extremwerte in den Tonwerten einen hohen Kontrast. Dieser Effekt wird noch auf die Spitze getrieben, wenn die mittleren Tonwerte im Bild gar nicht erst vorkommen.

Es mag überraschend klingen, aber tatsächlich gibt es keinen stringenten Zusammenhang zwischen dem Tonwertumfang und dem Kontrast eines Bildes. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, stellen Sie sich vor, Sie würden als Analogfotograf mit Dunkelkammer ein mit undurchsichtiger Pappe abgedecktes Blatt Fotopapier unter einen Vergrößerer (ohne eingelegtes Negativ) legen. Dann schalten Sie den Vergrößerer ein und ziehen die Pappe während der Belichtung des Fotopapiers langsam in eine Richtung weg. Sobald das Fotopapier völlig freigelegt ist, schalten Sie ihn wieder aus. Wenn Sie dieses Fotopapier nun entwickeln, erhalten Sie einen Graukeil mit vollem Tonwertumfang. Auf digitalem Weg lässt sich dies in einem Bildbearbeitungsprogramm mit einem Verlaufswerkzeug nachvollziehen, sodass man ebenfalls einen weichen Grauwertverlauf über den gesamten Tonwertumfang erhält, aber auch dort keinen eigentlichen Kontrast! Denn ein Motivkontrast impliziert die direkte Nachbarschaft ausreichend verschiedener Tonwerte, um als solcher wahrgenommen zu werden. Da auf diesem Graukeil die direkt benachbarten Bereiche eines Punkts nur unmerklich voneinander abweichen (d. h. heller oder dunkler sind), gibt es keinen wahrnehmbaren Motivkontrast.

Wenn Sie dagegen ein kleines Objekt, sagen wir eine Münze, auf den Bereich des Fotopapiers legten, der als Erstes von der Pappe freigelegt würde, erhielten Sie einen weißen Kreis, umgeben von dunklem Grau oder Schwarz. Am Computer müssten wir dazu eine weiße kreisförmige Fläche im dunklen Bereich des Grauwertverlaufs zeichnen. Bei gleichem Tonwertumfang hätten Sie hier einen hohen Motivkontrast. Legten wir die Münze bei dieser Übung in die Mitte des Fotopapiers oder der Bilddatei, erhielten wir einen mittleren Motivkontrast, am anderen Ende des Fotopapiers respektive der Bilddatei einen geringen Motivkontrast – und das alles, wie gesagt, bei jeweils identischem Tonwertumfang. Ihnen dürfte jetzt klar geworden sein, dass Motivkontrast nur von der direkten Gegenüberstellung verschiedener Tonwerte abhängt und nicht vom Gesamttonwertumfang. Ein Bild, das sowohl helles Weiß als auch tiefes Schwarz enthält, kann daher trotzdem ziemlich »flau« aussehen. Andere Bilder hingegen

haben auch ohne Reinweiß und Tiefschwarz viel »Biss« und Kontrast. Tonwertumfang und Kontrast hängen zwar oft zusammen, aber Ausnahmen sind dabei sozusagen an der Tagesordnung.

Ein Bild kann »High-Key« (mit überwiegend hellen Bildtönen) oder »Low-Key« (von dunkleren Tonwerten dominiert) oder eine Mischform sein. Sind die Bildstimmungen eines Low-Key- oder High-Key-Abzugs gleich? Aller Wahrscheinlichkeit nach trennt sie eine tiefe emotionale Kluft. Zwei meiner Bilder (Abb. 3-2 und Abb. 3-3) aus den Studien englischer Kathedralen demonstrieren grundverschiedene Interpretationen bezüglich Kontrast und Tonwertumfang. Obwohl die Bilder inhaltlich und vom Aufbau sehr ähnlich sind, ist der Abzug aus der Kathedrale in Durham von dunklen Bildtönen und höherem Kontrast geprägt, obwohl doch die Tonwertumfänge geradezu identisch sind – jeweils von Weiß bis Schwarz. Das Bild hat zusätzlich eine grüblerische Note, wohingegen das Bild aus Hereford mehr Hoffnung und Optimismus ausstrahlt – und das, obwohl doch die Statue des lesenden Mannes in Durham sehr lebendig erscheint, das Bild aus Hereford dagegen einen toten Ritter darstellt.

Folgt daraus, dass dunkle Bildtöne gedrückte Stimmungen und helle Bildtöne Optimismus ausstrahlen? Nicht unbedingt, aber ich würde sagen, dass es generell in diese Richtung geht. Dies kann daher nicht zur Regel erhoben werden (meiden Sie überhaupt Regeln, weil diese oft genug versagen), ist aber im Sinne einer zutreffenden Generalisierung recht häufig korrekt. Wenn Sie diesbezüglich einmal Ihren alltäglichen Sprachgebrauch hinterfragen, werden Sie erstaunliche Parallelen entdecken: Wir sprechen von »heller Freude« oder »dunkler, gedrückter Stimmung«, von Menschen mit »sonnigem Gemüt« oder bei bedrohlicher Atmosphäre von »aufziehenden dunklen Wolken«. Diese Zusammenhänge sollte man sich vergegenwärtigen, da sie doch einen großen Anteil der Bildaussage ausmachen. Generell vermitteln daher High-Key-Abzüge eine eher positive, optimistische Stimmung, Low-Key-Bilder neigen dagegen zu gedrückter oder gar pessimistischer Stimmung.

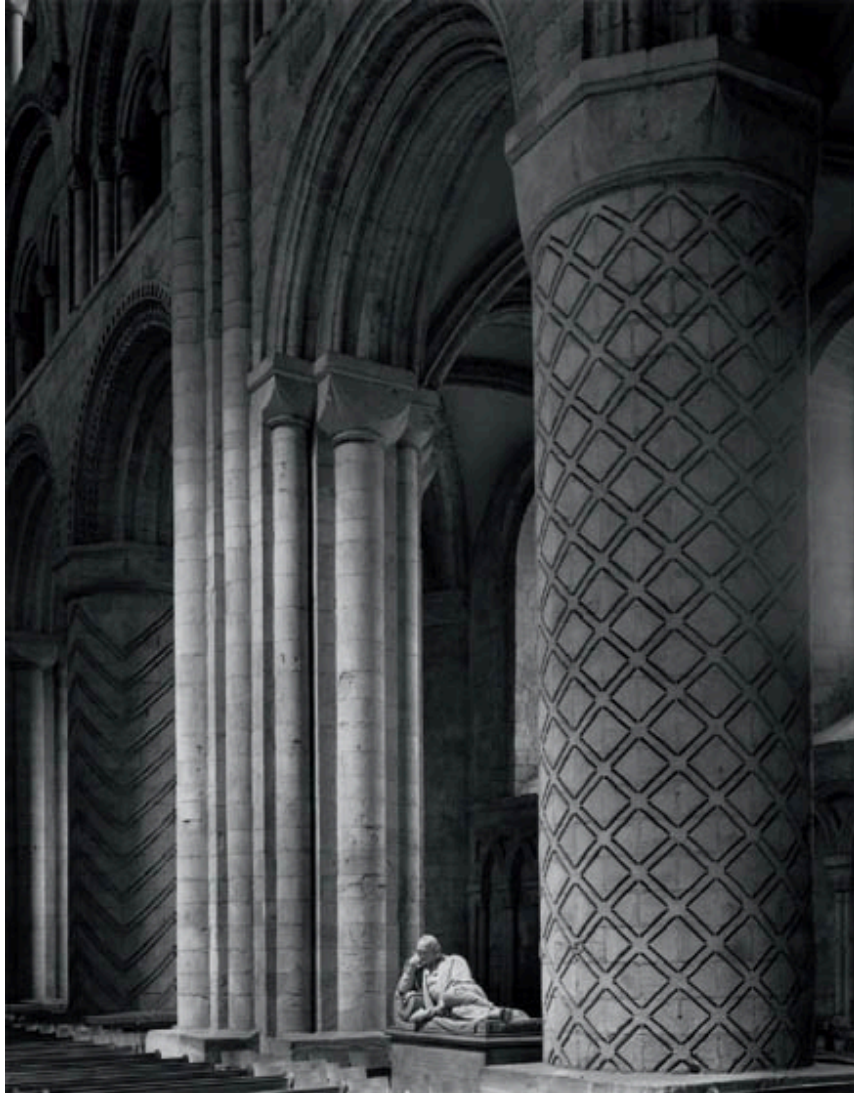


Abb. 3-2: Statue and Nave Columns, Durham Cathedral

Die dunkleren Bildtöne vermitteln die Stimmung – eine generelle Dunkelheit – der Kathedrale von Durham. Die Statue des Lexikografen Samuel Johnson wirkt recht lebendig, doch auch hier herrscht eine kontemplative Grundstimmung mit grüblerischer und düsterer Note vor.

Viele Fotos krankten daran, dass Kontrast oder Tonwerte nicht der gewünschten Stimmung entsprechen. Schuld daran ist womöglich jenes ungeschriebene Gesetz, dass jedes Foto reines Weiß und tiefes Schwarz neben den Zwischentönen aufweisen solle (außer bei rein grafischen Schwarz-Weiß-Fotos, in denen keine Grautöne vorkommen). Dieses Gesetz sollte nicht nur ungeschrieben bleiben, sondern gehört schlichtweg ignoriert! Zwei Beispiele dazu.

■ Wenn die mittleren Grauwerte wie mittlere Silbertöne zu glänzen beginnen ist dem Fotografen etwas Außerordentliches gelungen.

Zunächst ein Blick auf Abb. 3-4: Während ich auf den Stufen des Regierungsgebäudes von Kalifornien meine Kamera aufbaute und in den

morgendlichen Park mit den Bäumen blickte, fiel mir auf, wie alles in helles Licht getaucht war. Es schien, als ob jeder Baum, jeder Grashalm, jedes Blatt Licht ausstrahle. Es gab nicht eine Spur von Dunkelheit. Daher reichen die Tonwerte hier auch nur von Weiß bis zu mittlerem Grau. Das Bild kommt ohne Schwarztöne aus ... und solche wären nach meinem Gefühl auch völlig unpassend. Sie würden die helle Morgenstimmung unnötig trüben. Die Bildstimmung zu transportieren ist weit wichtiger, als einer willkürlichen Bildregel nachzukommen.

Jemand anders hätte an meiner Stelle vielleicht mehr den Aspekt der Brillanz herausgestellt und dadurch ein ganz anderes Bild hervorgebracht. Ich habe schon viele Bilder dieser Art gesehen, in denen die lichtdurchfluteten Bäume als Silhouette zu sehen sind. Auch diese Darstellungsweise hat ihren Reiz und hätte hier genauso zum Einsatz kommen können, aber eben nur bei jemandem, der diese Lichtsituation anders empfunden hätte als ich.

Das zweite Beispiel stammt aus England. In Abb. 3-5 kommt kein Weiß und kaum ein helles Grau vor. Es wurde während der Dämmerung bei Nieselregen aufgenommen. Bei schwindendem Licht hat es 30 Sekunden Belichtungszeit erfordert.

Trotz der trüben Bedingungen vermittelt es jedoch keine bedrückende Stimmung.

Als ich den ersten Abzug angefertigt hatte, war ich wegen des Mangels an Bildweiß zugegebenermaßen besorgt – nicht so sehr wegen des Aussehens, sondern weil ich einfach noch keine Abzüge ohne Hellgrau oder Weiß gemacht hatte und mir das eherne Prinzip im Kopf spukte, dass jeder Abzug reines Schwarz und Weiß sowie einen ausgewogenen Anteil mittlerer Tonwerte enthalten solle. Also probierte ich weitere Varianten aus, indem ich zunächst einen höheren Kontrast wählte, um hellere Grautöne unter Beibehaltung der dunklen Töne zu erhalten. Danach habe ich das Bild insgesamt heller abgezogen. Keine dieser Versionen vermittelte aber jene Stimmung, die mir vorschwebte. Als ich mir dann noch einmal den allerersten Abzug vornahm, merkte ich, dass für die ruhige, stille, kontemplative Stimmung Weiß und helle Grautöne einfach unpassend waren.

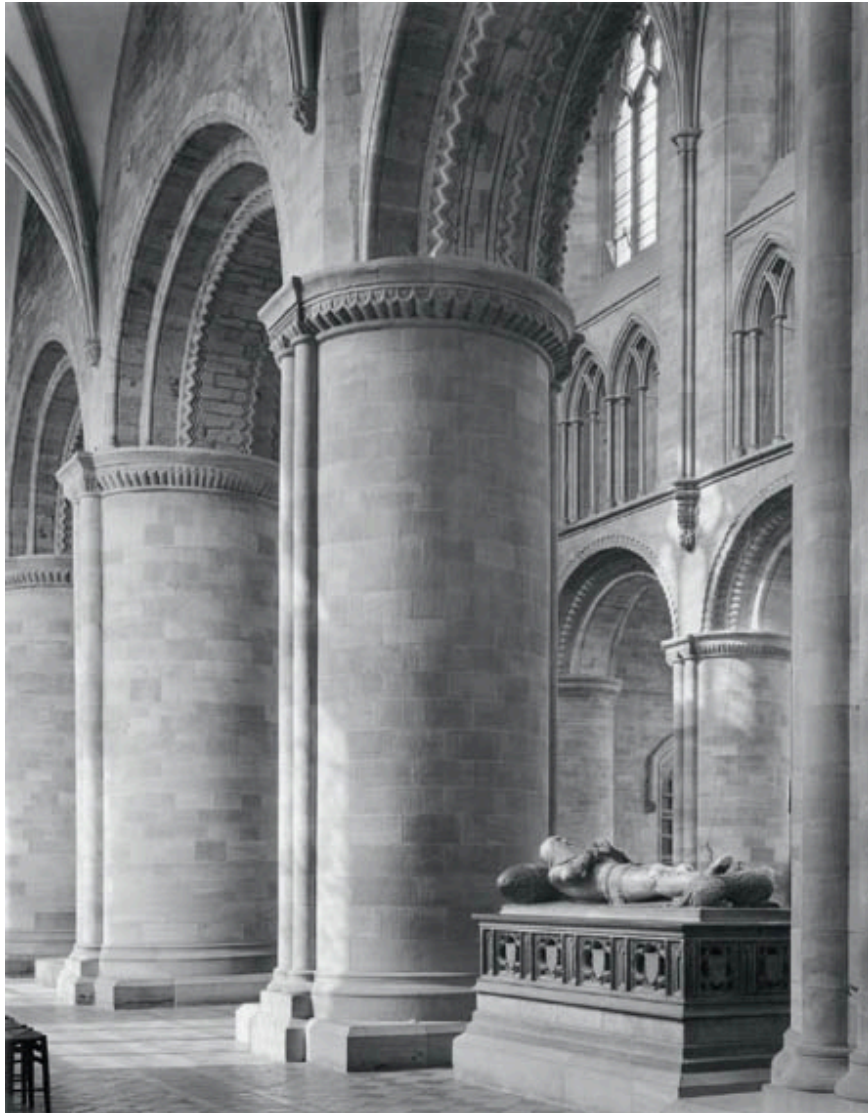


Abb. 3-3: Tomb of an Unknown Knight, Hereford Cathedral

Dieses Bild wird von mittleren und hellen Grautönen dominiert, da durch ein nicht sichtbares Fenster von links Sonnenlicht hineinscheint. Trotz seines Motivs, des Grabsteins eines Ritters, strahlt das Bild mehr Optimismus aus als jenes aus der Kathedrale in Durham. Der Grund könnte in den vergleichsweise helleren Bildtönen liegen.

Ein gut durchdachter High-Key-Abzug vermittelt das Gefühl, von Licht umgeben zu sein, eine Art Luftigkeit, eventuell mit einem gewissen Grad von Optimismus. Ein kreativer Fotograf wäre aber auch in der Lage, mit diesen Tonwerten eine nachdenkliche Stimmung hervorzurufen. Solche Effekte habe ich schon mehrfach gesehen und meiner Meinung nach sollte jeder Fotograf für sich herausfinden, wann, wo und wie er sie erzielen kann.

Kann also auch ein Low-Key-Abzug das Gefühl von Offenheit und Optimismus ausstrahlen? Ansel Adams' »Moonrise Over Hernandez« wird von dunklen Bildtönen beherrscht, und doch transportiert es Brillanz und Hoffnung. Adams

setzte hier Akzente mit strahlendem Weiß und hellem Grau beim Mond, den Wolken und selbst der kleinen Siedlung im Vordergrund. Hätte der inhärente Optimismus ohne die Glanzlichter und den hohen Gesamtkontrast überhaupt vermittelt werden können?

Im Allgemeinen stehen dunkle Bildtöne für Stärke und Stabilität, manchmal aber auch für Pessimismus, Rätselhaftigkeit und trübe Stimmung. Hohe Kontraste übermitteln ein Gefühl von Strahlkraft und Dramatik, während geringe Kontraste ruhiger stimmen. Aber auch hier können dem kreativen Fotografen mit etwas Geschick beeindruckende Gegenbeweise gelingen, die dann auch deshalb besonders überzeugen, weil sie eben die erwarteten Prinzipien durchbrechen.

Viele Fotografen, vor allem die Anfänger unter ihnen, neigen zu übertrieben hohen Kontrasten in ihren Abzügen. Tiefe Schwarztöne und strahlendes Weiß wirken als Blickfang sehr anziehend, aber mangels tieferer Bildinhalte setzt danach beim Betrachter auch schnell ein Gefühl der Leere ein. Durch dessen Erstreaktion fühlt sich der Anfänger allerdings häufig in seinem Tun bestätigt und macht weiter kontrastreiche Abzüge mit der Tendenz zu tiefen Bildtönen. Ich kann schon nicht mehr zählen, wie viele Teilnehmer meiner Workshops mit Bildern zu mir kamen, die über die Maßen dunkel abgezogen waren. Sie wollten so dramatische oder geheimnisvolle Bildeffekte erzielen ... und hatten dann doch nur dunkle Bilder. Das ist eine typische Falle, in die viele Anfänger (mich eingeschlossen) hineintappen, die Ansel Adams, Brett Weston oder Yousuf Karsh nacheifern. Nur diejenigen, die das eigene Werk selbstkritisch auch über das Urteil anderer hinaus betrachten, erkennen, dass ihren Bildern etwas mehr Subtilität guttun könnte. Manche Fotos kommen mit niedrigen Kontrasten heraus, andere brauchen stärkere. Es ist daher immer ratsam, Tonwerte und Kontraste nach der Bildstimmung auszurichten, statt einer Regel für die Erstellung von Vergrößerungen zu folgen.

Index

A

Abstraktion 322, 359, 360, 364, 366, 368, 373

Abzug 195

ACR, Werkzeuge und Einstellungen

Belichtung 289

Dynamik 297

Farbton 287, 295

Freistellungswerkzeug 289

Gerade-ausrichten-Werkzeug 289

Gradationskurve 287

Graustufen 295

Klarheit 290

Kontrast 289

Korrekturpinsel 293

Luminanz 295

Makel-entfernen-Werkzeug 298

Sättigung 295, 297

Schwarz-Weiß-Konvertierung 296

Selektive Anpassung 296

Verlaufsfiter 290

Werkzeugkoffer von ACR 287

Adams, Ansel 1, 2, 22, 148, 161, 210, 282, 313, 317, 328, 345, 360, 373

Adobe Camera Raw (ACR) 265, 285

Adobe Lightroom 256, 265, 275, 285, 286, 307, 308

Adobe Photoshop 256, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 285, 299, 305, 306

Adobe RGB 256, 268

Arbus, Diane 1, 3, 313, 316, 390

Aufhelllicht 269

Aufziehen 349

Ausflecken 353

B

Balance 43

Balgen-Analogie 164

Barytpapier 198, 199, 312

Bayer-Matrix 255

Begeisterung 4

Beheben von kleinen Schäden 353

Belichtung 121, 133, 148, 158, 208

Belichtungsmesser 153

Beschneiden 57, 200, 289

Bewegung 48

Beziehungen 62

Bildfehler 273

Bildformate 233

Bildrauschen 257, 265, 271

Bittiefe 255, 256

Bleichen 225

Bodie, Kalifornien 359

Bourke-White, Margaret 2, 390

Brennweite 43, 56

Bullock, Wynn 60, 140

C

Caponigro, Paul 1, 80, 81, 316

Cartier-Bresson, Henri 6, 22, 57, 72, 80, 317, 390

Chromatische Aberration 273

Cramer, Charles 392

D

Dichte 149, 151

Digitales Zonensystem 253

»Dry-down«-Effekt 222

DSLR 256

Dusard, Jay 38, 124, 136, 240, 405

Dynamikumfang 258

E

Ebenenmaske 276, 279

Einfachheit 20

Einfachheit versus Komplexität 22

Elektromagnetisches Spektrum 131

Emotionen 39, 344

Entwicklung 208

Erweitertes Zonensystem 161, 277

Evans, Walker 2, 390

F

Farben 27, 105

 Farbstimmung 120

Farbfilm 107, 125

Farbkomposition 107

Farbkontraste 115

Farbkreis 109
Farbkugel 109
Fertiger Abzug 81, 201
Festgradationspapier 198
Film 105, 132, 147, 311
Filmentwicklung 162, 178, 179
Filter 131
 in der analogen Schwarz-Weiß-Fotografie 132
Fixierer 187, 238
Formen 38
Fotografie als Kunst 362
Fotografisches Schauen und Sehen 72
Freistellungswerkzeug 289, 306

G

Gamut 268
Gradationskurven 300
Graukarte 151, 163, 409
Grundgedanke 20

H

Haiku 393
HDR 280
Hine, Lewis 2, 14
Histogramm 245, 258, 259
HSL/Graustufen 295, 296

I

Ilford-Filme 154, 164, 179, 330
Infrarotfilm 136

Interesse 380

Interpolation 266

Intuition 379, 380

ISO 254

J

JPEG 121, 255, 261

K

Kalt-, Neutral- und Warmtonpapiere 240

Kameraposition 43

Kirby, Don 405

Kodak HC-110-Entwickler 178

Kodak T-Max-Entwickler 179, 189

Kodak XTOL-Entwickler 179

Kolorierung 64, 106

Komplexität 21

Komposition 17, 27

Kontaktabzug 199, 335

Kontrast 28, 232

Kontraste 39

Kontrastminderung 180, 218

Kontrastminderungsmaske 218

Kontraststeuerung 28, 135, 188, 240

Kontraststeuerung durch Filter 135

Kontrast und Tonwerte 28

Kontrastwandelpapier 197

Kopierstempel 298, 299

Kreativität 377

Krogvold, Morten 6

L

Lange, Dorothea 2, 317

Lichtermaske 218

Lichtqualitäten 85

Luminanz 262

M

Masken 217

Maximales Schwarz 151

Museumskarton 350

Mythen 319

N

Nachbelichten und Abwedeln 213, 214

Newman, Arnold 1, 3, 13, 139

O

Objektivkorrektur 270, 273

P

PE-Papier 198

Persönlicher Standpunkt 21

Philosophie, persönliche 389

Photoshop-Werkzeuge und Einstellungen 299

Pinsel-Werkzeug 307

Planfilm 184

Pollock, Jackson 23

Positiver/negativer Raum 49

Postvisualisierung 80

Präsentation 349
Probeabzüge 201
ProPhoto RGB 256, 276

Q

Quadratabstandsgesetz 100, 158

R

Radieren 353
RAW 265
Raw (ACR) 256
RAW-Konvertierungsprogramm 265
Realismus 359
Reparaturpinsel 298, 300
Retusche 354
Rollfilm 188
Rotationsentwicklung 186

S

Schalenentwicklung (Planfilm) 185
Schärfen 274
Schärfentiefe 58
Schwarzpunkt 269
Schwarzschildeffekt 168
Schwärzungskurve 174
Schwarz-Weiß-Konvertierung 275
Selentönung 234
Sensitometrie 176
Sensor 254
Sexton, John 393

sRGB 268

Stapelverarbeitung 276

Stoppbad 183, 187, 222

Struktur 51

T

TIFF 244

U

Uelsmann, Jerry 2, 81, 366

Unschärfmaske 218

UV-Licht 140

V

Verlaufsfilter 305

Verschlußzeit 59

Visualisierung 71, 208

Vorbelichten 213

Vorstellung des fertigen Bildes 74

W

Warmtonpapiere 240

Wässerung 237

Weißabgleich 122, 269

Weston, Brett 6, 51, 390

Weston, Edward 1, 2, 22, 51, 64, 97, 338, 351

Wiederherstellen und Aufhelllicht 269

Z

Zauberstab 303

Zonensystem 147, 155, 156, 162, 259

Zweibad-Ausgleichsentwicklung 185

Zweibad-Ausgleichsmethode 191