

David duChemin

Sprechende Bilder

Lernen Sie, ausdrucksstark zu fotografieren



ADDISON-WESLEY



SPRECHENDE BILDER

LERNEN SIE, AUSDRUCKSSTARK ZU FOTOGRAFIEREN

David duChemin



In Gedenken an Barbara Brown, 1976–2011

Für meine lieben Freunde Barbara und Daniel, die zusammen die letzten 18 Monate tapfer und würdevoll gegen den Krebs gekämpft haben. Barbara ging am 24. Juli 2011 von uns und hinterließ eine unaussprechliche Leere in unseren Herzen.

Der schönen Erinnerung an Barbara und Daniels unglaublicher Stärke und Liebe ist dieses Buch gewidmet.

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

Die Informationen in diesem Produkt werden ohne Rücksicht auf einen eventuellen Patentschutz veröffentlicht.
Warennamen werden ohne Gewährleistung der freien Verwendbarkeit benutzt. Bei der Zusammenstellung von Texten
und Abbildungen wurde mit größter Sorgfalt vorgegangen. Trotzdem können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen
werden. Verlag, Herausgeber und Autoren können für fehlerhafte Angaben und deren Folgen weder eine juristische
Verantwortung noch irgendeine Haftung übernehmen. Für Verbesserungsvorschläge und Hinweise auf Fehler sind
Verlag und Herausgeber dankbar.

Fast alle Hardware- und Softwarebezeichnungen und weitere Stichworte und sonstige Angaben, die in diesem
Buch verwendet werden, sind als eingetragene Marken geschützt. Da es nicht möglich ist, in allen Fällen zeitnah zu
ermitteln, ob ein Markenschutz besteht, wird das ®-Symbol in diesem Buch nicht verwendet.

Autorisierte Übersetzung der englischsprachigen Originalausgabe mit dem Titel »Photographically Speaking« von
David duChemin, 1. Ausgabe, erschienen bei New Riders, an Imprint of Peachpit, a division
of Pearson Education; Copyright © 2012

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Buches darf in fotomechanischer oder elektronischer Form reproduziert oder
gespeichert werden.

Authorized translation from the English language edition, entitled »Photographically Speaking«, 1st Edition,
by David duChemin; published by New Riders, an Imprint of Peachpit, a division of Pearson
Education; Copyright © 2012

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or
mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system.

GERMAN language edition by PEARSON DEUTSCHLAND GmbH, Copyright © 2012

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

13 12

ISBN 978-3-8273-3172-4 (Buch); 978-3-86324-513-9 (PDF); 978-3-86324-199-5 (ePUB)

© der deutschen Ausgabe 2012 Addison-Wesley Verlag
ein Imprint der PEARSON DEUTSCHLAND GmbH,
Martin-Kollar-Str. 10-12, 81829 München/Germany
Alle Rechte vorbehalten

Übersetzung und Satz: Torsten Winkler (www.twphotography.de)
Lektorat: Kristine Kamm, kkamm@pearson.de
Fachlektorat: Michael Jordan
Korrektorat: Sandra Gottmann, München
Herstellung: Claudia Bäurle, cbaeurle@pearson.de
Einbandgestaltung: Marco Lindenbeck, webwo GmbH, mlindenbeck@webwo.de
Druck und Verarbeitung: Firmengruppe APPL, aprinta-druck, Wemding
Printed in Germany

Danksagung

Wie schon meine drei vorangegangenen Bücher hat sich auch *Sprechende Bilder* nicht von selbst geschrieben. Ich bin über alle Maßen denjenigen dankbar, die mir meinen Rücken stärkten, meine Hand hielten, mir zeigten, was ich übersah, und meine Worte aufpolierten. Auch wenn niemand außer den Genannten diesen Teil liest, möchte ich den Folgenden Dank für die Unterstützung sagen. Natürlich, sollte das Buch eine Bruchlandung hinlegen, dann sind sie gleichermaßen mit schuldig.

Meinem Lektor, Ted Waitt, der ein guter Freund wurde, mit dem man Pferde stehlen kann. Es gibt Leute, die glauben, ich schreibe Bücher für Ruhm und Reichtum. (Das sind auch die Leute, für die ich ein Kontaktverbot erhalten habe.) Andere glauben – und sie liegen zum Teil richtig –, das ich einfach nicht die Klappe halten kann. Doch hauptsächlich liegt es daran, dass ich so gern mit Ted zusammenarbeite, dass es sowohl den Schweiß und die Tränen als auch die Sehnenscheidenentzündungen, die mit dem Schreiben kommen, wert ist.

Meiner Verlegerin, Nancy Aldrich-Ruenzel, die immer wieder auf mich setzt. Eines Tages wird sie feststellen, was für einen großen Fehler sie begangen hat. Bis dahin bin ich dankbar für die Möglichkeit, meine Worte und Fotos einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, und das als Teil der fantastischen Familie der bücherliebenden Berkeley Neo-Hippies bei Peachpit.

Charlene Charles-Will, meiner Designerin. Dies ist unser viertes Buch und ich weiß eigentlich nicht mehr, warum ich mir die Layoutproofs noch anschau – sie sind einfach immer wunderschön. Ich bin unglaublich stolz darauf, wie gut die Bücher aussehen, und ich weiß nicht so recht wieso, wo ich so wenig damit zu tun habe.

Hilal Sala und Lisa Brazieal, meinen Herstellern, die das ganze Projekt am Laufen hielten und sicherstellten, dass es rechtzeitig gedruckt und ausgeliefert wurde. Wir haben bisher keinen Stichtag verpasst!

Und dann gibt es da all die anderen Leute. Diejenigen, die mit mir leben, mir zugetan sind und arbeiten, ohne eine Verpflichtung dazu zu haben. Diejenigen, die dieses Buch auf tiefgründige und vielseitige Art beeinflusst haben.

Meinem Manager und bester Freund, Corwin, der buchstäblich meine Welt zusammenhält und mir immer ein unermüdlicher und treuer Freund war und durch die schweren Zeiten der letzten anderthalb Jahre geholfen hat.

Meinen vielen Freunden, mit denen ich gesegnet bin und deren Liste zu lang wäre, sie zu nennen, ohne Gefahr zu laufen, jemanden zu vergessen. In den letzten Jahren bin ich ganz besonders dankbar für die Unterstützung durch Troy, Erick, Jeffery, Reid, Matt, Gavin, Gary, Reid, The Legendary H, Erin, Daniela, KF, Sabrina, Dave Delnea, Kevin und Trish Clark und meine lieben Freunde Daniel und Barbara, denen dieses Buch gewidmet ist.

Cynthia Brooke, die Venedig verlassen hat, um mich durch die längsten vier Tage und Nächte meines Lebens, nach meinem Unfall in Pisa, zu begleiten. Ich bin so, so dankbar.

Meinen Kollegen in der Welt der Fotoweiterbildung, ich bin demütig und dankbar, zu ihnen gerechnet zu werden: Joe McNally, Chris Orwig, Vincent Versace, Scott Kelby, Matt Brandon, Gavin Gough, Jeffrey Chapman. Alle haben entweder eigene Bücher geschrieben oder mit mir Seminare gegeben und dabei habe ich selbst noch viel gelernt.

Meinen Sponsoren – Unternehmen, die sehr großzügig zu mir und meiner Community waren – Sigma Canada, SanDisk, Gitzo, Artistic Photo Canvas, LiveBooks, Think Tank Photo und Singh Ray Filters.

Meinen Lesern und der gesamten Fotogemeinde. Ich bin ein großer Fan der Amateure, derjenigen, die aus Liebe fotografieren und nicht, um Geld zu verdienen. Ihr haltet mich frisch und ehrlich und passt auf, dass ich nicht abhebe. Wenn Sie jemals etwas auf meinem Blog gelesen, einen Kommentar hinterlassen oder eine Frage gestellt haben – ich bin dankbar dafür. Falls Sie jemals für eins meiner Bücher, E-Books oder Workshops geblecht haben – ich bin dankbar dafür. Verwundert, aber dankbar. Sie haben mir nach meinem Sturz in Italien am 23. April durch meine Genesung und monatelange Reha geholfen – all Ihre endlosen Kommentare, E-Mails, Karten, Blumen und sonstigen Arten der Unterstützung haben mir mehr bedeutet, als ich in Worte fassen kann. Danke!

Meiner Mutter Heather und meinem Stiefvater Paul, die es immer geschafft haben, sowohl meine Eltern als auch meine besten Freunde zu sein. Und meinem Vater Dick, der mir meine erste Kamera, eine kleine Black's 110, gegeben hat, mit der ich meine lebenslange Gewohnheit begründet habe, viel zu viele schreckliche Fotos zu machen auf der Suche nach den schönen.

Und letztendlich Gott, der mir diese Leidenschaft gegeben hat. Sei Du meine Vision, Herr meines Herzens.



(Viel zu viel) Über den Autor

David duChemin hat sich als Profifotograf in den Bereichen humanitäre Projekte und Weltfotografie einen Namen gemacht und hatte ursprünglich seinen Sitz in Vancouver, Kanada. Er schrieb dieses Buch auf Flughäfen in aller Welt und in seinem Land Rover Defender von 1983, Jessie, während seiner Reise durch den nordamerikanischen Kontinent, auf der er sich anstrengen musste, sich nicht heimatlos zu fühlen. Dies ging, bis er in Pisa während eines Workshops von einer Mauer stürzte. Der Rest des Buchs entstand während seiner Reha, als er wieder laufen lernen musste. Falls Ihnen ein paar schwammige Stellen auffallen sollten – das sind die vielen Schmerzmittel.

David ist ein formell ausgebildeter Fotograf, auch wenn diese Ausbildung nicht tatsächlich zum Fotografen war, sondern zum Theologen. Er machte einen vierjährigen Abschluss (der fünf Jahre brauchte), um dann eine zwölfjährige Karriere als Comedian einzuschlagen. Er verließ die Bühne, zur Erleichterung seines Publikums, um zu seiner Kamera zurückzukehren und beruflich zu fotografieren. Dabei hat er auf jedem Kontinent ein Stück seines Herzens verloren.

David liebt isländischen Single Malt Whisky, Hängematten und ausgedehnte Strandspaziergänge. Manchmal gibt er vor, einen Golden Retriever namens Kodak zu besitzen, da es den Anschein hat, dass Autoren einen Hund haben müssen. Er ist auch ein Bestsellerautor, was bedeutet, dass er eines Tages einen Boden voller Bücher erben wird, die seine Mutter unermüdlich bestellt. Seine drei vorangegangenen Bücher sind: *Auf der Suche nach dem Motiv: Ihre Visionen in Bildern*; *Biete Visionen ...: Leben und Arbeiten als Profifotograf* und *Mit Lightroom entwickeln: Von der Vision zur Perfektion*. Er ist auch der Autor und Verleger einer ständig wachsenden Bibliothek von E-Books, die auf CraftAndVision.com in Englisch zur Verfügung stehen.

David's Arbeiten und sein Blog können unter DavidDuChemin.com gefunden werden.

Inhalt

Einführung	x
TEIL EINS	
DIE INTENTION DES FOTOGRAFEN	2
KAPITEL EINS	
Es hat Bedeutung	6
„Aber ich fotografiere intuitiv“	9
Jeder Inhalt hat Bedeutung	11
Der Ausschnitt	16
Verflachung	19
Ein gutes Foto?	24
Visuelle Sprache	28
„Es gefällt mir“	31
Wirkungsschichten	34
Etwas zu den Regeln	37
TEIL ZWEI	
VISUELLE SPRACHE	40
KAPITEL ZWEI	
Die Elemente	50
Linien	52
Horizontale Linien	55
Vertikale Linien	56
Diagonale Linien	56





S-Kurven	60
Angedeutete Linien	61
Andere Linien	62
Wiederholungen	64
Kontrast und Gegenüberstellung	69
Verführerische Farben	73
Licht	78
Der Moment	84

KAPITEL DREI

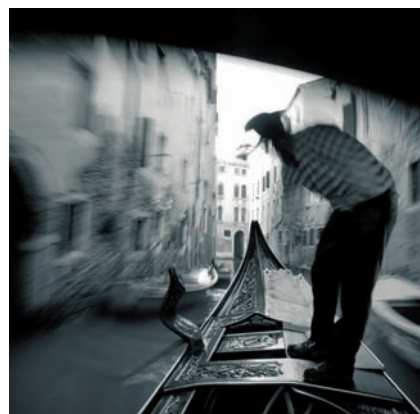
Entscheidungen 88

Die Bildfläche	90
Der Beschnitt	91
Hoch- oder Querformat?	92
Das Seitenverhältnis	92
Anordnung	95
Gesten	97
Drittel	99
Goldener Schnitt und Fibonacci-Spirale	104
Beziehungen	106
Blickwinkel, Bildebene und Perspektive	108
Balance	113
Objektive	121
Filter	126
Fokus	130
Belichtung	135
Ästhetische Belichtung	136
Schärfentiefe	138
Verschlusszeit	140
Der weitere Weg	143

TEIL DREI

20 FOTOS 144

Linie am Horizont, Island, 2010	150
Seepferdchen, Jamaica, 2010	154
Abgelenkt, Camogli, Italien, 2010	158
Ruhelos, Death Valley, Kalifornien, 2011	164
Hafen von Vernazza, Italien, 2010	168
Gondoliere unter der Brücke, Venedig, Italien, 2010	172
Festhalten, Haiti, 2005	176
Aufwärts & Abgelenkt, Srinagar, Indien, 2007	180
Wartend in Lalibela, Äthiopien, 2006	184
Kehrer, Taj Mahal, Agra, Indien, 2007	188
Ungesehen II, Katmandu, Nepal, 2010	194
Impressionen I, II und III, Rideau County, Ontario, 2011	198
Das Eingießen, Sahara, Tunesien, 2008	204
Brennender Busch, Naivashasee, Kenia, 2010	210
Hoffnung, Sahara, Tunesien, 2008	216
Kehrer II, Agra, Indien, 2007	220
Matt Brandon, Ladakh, Indien, 2010	226
Raucherpause, Delhi, Indien, 2007	230
Maasaikrieger, Kenia, 2011	234
Kerzen und Gebete, Katmandu, Nepal, 2010	238
 Zu guter Letzt	 241
Index	245





Einführung

IN DEN LETZTEN PAAR JAHREN habe ich mich sehr auf die Rolle der Vision bzw. der Intention beim Fotografieren konzentriert. Ich habe Abertausende Worte darüber geschrieben, was Vision ist, warum sie wichtig ist, wie wir sie finden und nutzen können, um Fotos zu erschaffen, die in ihrem Kern einen Gedanken oder ein Gefühl haben, auf dem alles aufbaut. Diejenigen unter Ihnen, die meine früheren Bücher gelesen haben, werden sich wundern, das Wort Vision nicht im Titel oder Untertitel zu finden. Einige werden erleichtert aufatmen, andere besorgt die Stirn runzeln. Für alle, die sich Sorgen machen: Dies ist keine Abkehr von meiner visionsgetriebenen Fotolehre, es ist der nächste Schritt. Keine Panik, ich bleibe meiner Sache treu. All diejenigen, die das Buch gekauft haben, weil ich endlich die ganze „Visionssache“ aufgegeben habe, muss ich enttäuschen. Ich bin nicht nur meiner Sache treu geblieben, sondern ich predige weiter.



► Canon 5D II, 24-mm-Tilt-Shift, 1/400 s bei f/5,6, ISO 100
Dave Delnea, Island, 2010



„Ich gehe in diesem Buch davon aus, dass ein großer Teil dessen, was ein Foto erfolgreich macht, die Kommunikation eines Gedankens oder Gefühls ist.“

Im Grunde genommen dreht sich dieses Buch darum, was ein Foto gut macht – wenn wir uns auf eine gemeinsame Deutung von „gut“ einigen können, und das werden wir noch ausführlich im kommenden Kapitel diskutieren. Doch viel weiter werde ich mich dahingehend nicht auslassen. Zum größten Teil werden wir ansehen, was uns Fotos sagen und wie sie es sagen. Ob es gut ist oder sogar Kunst, sollen die Kritiker unter sich ausmachen – an dieser Diskussion habe ich kein Interesse, da es ein viel zu vages, subjektives und sich fortwährend änderndes Thema ist. Stattdessen rede ich lieber von erfolgreichen Bildern.

Ich gehe in diesem Buch davon aus, dass ein großer Teil dessen, was ein Foto erfolgreich macht, die Kommunikation eines Gedankens oder Gefühls ist, sei es etwas Tiefgründiges wie der Sinn des Lebens oder eine simple Aussage über das Lachen eines Kindes (wobei ich argumentieren würde, dass auch das mit dem Sinn des Lebens zu tun hat).

Die Begriffe der Kommunikation und des Ausdrucks stehen im Zentrum dieses Buchs. Wenn ich in der Vergangenheit das Wort Vision übermäßig benutzt habe, so wird es in diesem Buch eher der Begriff des Ausdrucks sein. So wichtig unsere Intention für ein Foto ist, bleibt sie doch nur verdeckt und unerfüllt, bis sie nach außen gebracht wird. Dichter, Liedtexter, Maler, Tänzer, Jazzpianisten, Comedians und zahlreiche andere haben alle ihre eigenen Wege, ihr Innerstes herauszuholen. Wir haben das Foto. Nicht die Kamera. Das Foto. Die Kamera ist nur ein Werkzeug. Das Foto hingegen ist der Ausdruck unseres Inneren, das nach außen drängt. Wie wir das Foto mit den uns zur Verfügung stehenden Werkzeugen machen und wie nah es an das herankommt, das auszudrücken, was wir uns erhoffen, bestimmt, wie erfolgreich das Foto ist. Um darin gut zu sein, wenden wir die Sprache an, die das Foto spricht.

Es ist wie mit jeder Kunst. Der Cellist spielt sein Cello, doch es ist nur sein Werkzeug. Seine Sprache ist die Musik, mit der er sich durch die gekonnte Verwendung seines Instruments ausdrückt. Das trauervolle Adagio berührt uns in der Seele und bringt uns zu Tränen, weil er die Sprache der Musik so gut beherrscht, dass er sie mit den Nuancen und der Raffinesse nutzt, um uns ins Herz zu treffen. Er weiß, was er ausdrücken will (Vision/Intention), und die Musik lässt es ihn bis an die Grenzen seiner Beherrschung des Instrumentes sagen. Der Dichter nutzt Sprache auf dieselbe Weise. Je größer sein Wortschatz, je besser er die Grammatik beherrscht und je kreativer er die Worte aneinanderreihet, um neue Bedeutungen zu schaffen, umso klarer kann er sich ausdrücken.

Auch wir Fotografen haben eine Sprache. Statt einfach nur eine Vision zu haben, können wir durch das Bewusstsein und die Verwendung dieser Sprache diese Vision auch ausdrücken. Diese Sprache ist einzigartig für uns, auch wenn sie eine Verbindung zur Sprache der bildenden Künste aufweist. Wir teilen die Beschränkung durch die Fläche. Je besser wir die Sprache kennen, umso größer unsere Ausdrucksmöglichkeiten. In diesem Sinne heißt dieses Buch „Sprechende Bilder“.

Ich lehre Fotografie oft im Rahmen von Workshop-Touren in Ländern wie Indien, Nepal oder Kenia. Normalerweise halte ich keine Vorträge oder formelle Unterrichtsstunden bei diesen Touren ab, da ich davon ausgehe, dass jemand, der so weit gekommen ist, die Grundlagen schon beherrscht. Wenn Sie zu einem Workshop mit einem Musiker, den Sie respektieren und von dem Sie lernen wollen, erscheinen, dann werden Sie von ihm nicht eine Woche lang Tonleiterübungen erwarten. Solche Übungen können Sie auch allein durchführen. Was wir stattdessen, außer stundenlang zu fotografieren, machen, ist, über Fotos zu reden. Fast jeden Tag bitte ich jeden Teilnehmer, ein Foto abzugeben, über das wir reden können. Wir haben bestimmte Regeln, doch im Mittelpunkt steht das Ziel zu lernen, darüber zu reden, was wir in den Fotos sehen, welche Elemente da sind, welche Entscheidungen hat der Fotograf getroffen hat, um das entsprechende Foto zu machen, und was es aussagt.

Was mich überrascht hat, als ich anfang, auf diese Weise zu unterrichten, war, wie universell schwer es Fotografen fällt, über Fotos zu reden. Zu einem gewissen Grade kann ich es verstehen. Wenn wir gut mit Worten umgehen könnten, hätten wir uns nicht der Kamera gewidmet, um uns auszudrücken. Uns fehlen manchmal die Worte. Jedoch glaube ich, die Situation ist schlimmer als das Fehlen von Worten; es ist ein Mangel an Verständnis. Wir wissen einfach nicht, wie wir über Fotos denken – und damit sprechen – sollen.

Es ist immer wieder faszinierend, den Teilnehmern zuzusehen, wie sie sich mit dem Prozess anfreunden, die Materie durcharbeiten und lernen, über Fotos zu denken. Ausnahmslos hilft ihnen dieser Prozess, stärkere Fotos zu machen, die näher mit ihrer Vision, ihrer Intention übereinstimmen. Größeres Bewusstsein für die Sprache führt zu einer größeren und verfeinerten Fähigkeit, diese Sprache einzusetzen, um uns auszudrücken. Wir werden den Prozess des Sprechen über Fotos nutzen, um die Sprache der Fotos zu erlernen und uns dadurch zu stärkeren Fotografen zu entwickeln. Ich wollte mit diesem Buch zum Teil die Lernerfahrungen nachbilden, die ich bei meinen Kursteilnehmern schon so oft in Orten wie Venedig und Katmandu gesehen

„Vision ist
nicht das Ziel.
Ausdruck ist das
Ziel. An dieser
Stelle kommt
die visuelle
Sprache ins
Spiel.“

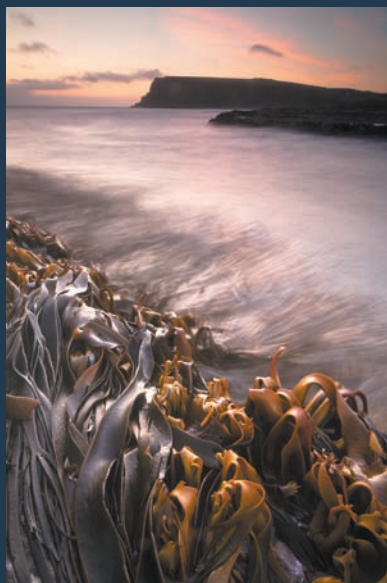
haben, wenn ihre Augen für die Kraft der Fotos, die mit gekonnt verwendeter visueller Sprache geschaffen werden, aufgehen.

In gewisser Weise ist dieses Buch der logische Nachfolger zu *Auf der Suche nach dem Motiv* (und eigentlich hätte sich *Mit Lightroom entwickeln* viel natürlicher aus diesem hier entwickeln können). Beide Bücher sind unterschiedliche Konversationen über ähnliche Dinge, alle durch die Idee vereint, dass eine aufmerksame Vorgehensweise beim fotografischen Prozess – also sich bewusst sein, was wir und wie wir es sagen möchten – zu Fotos führt, die unsere einzigartige innere Stimme besser zu Gehör bringen. Wir haben die Kamera als Weg gewählt, die Worte unserer Stimme in die Welt und zu Papier zu bringen. In unserem Fall sind die „Worte“ die Elemente um uns herum und das Papier sind die Abzüge. Wir müssen diese Elemente nur noch im Bild anordnen. Vision ist nicht das Ziel. Ausdruck ist das Ziel. An dieser Stelle kommt die visuelle Sprache ins Spiel.

Der Spielraum dieses Buchs beschränkt sich hauptsächlich auf das Erstellen des Negativs in der Kamera. Im Bezug von Fotografie auf Musik hat Ansel Adams gesagt, dass das Negativ das Notenblatt ist und der Abzug die Aufführung des Stücks. In gleicher Weise sind die Bearbeitung des Negativs und die resultierende Ausgabe – sei es als traditioneller Abzug oder in digitaler Form – ein Teil unseres Ausdrucks und spielen eine wichtige Rolle. Ich habe Negative von wunderschönen Fotos so schlecht gedruckt gesehen, dass Sie diesen keinen zweiten Blick schenken würden. Ich habe auch schon Coverbands gehört, die Stücke so gut spielen, dass ich nie wieder das Original hören möchte. Aber während die Aufführung über den Umfang dieses Buchs hinausgeht, ist die Trennung von Kamera- und Dunkelkammerarbeit sehr unglücklich, da beide zusammenspielen, um das fertige Foto mit unserer Intention in Einklang zu bringen. Wenn Sie dieser Teil interessiert, dann wäre *Mit Lightroom entwickeln: Von der Vision zur Perfektion* ein guter nächster Schritt auf Ihrem Weg, Ihren Ausdruck weiterzuentwickeln. Ich betrachte *Sprechende Bilder* und *Mit Lightroom entwickeln* als siamesische Zwillinge in der Vision-Trilogie – und das ist auch der einzige Weg, wie ich eine Serie aus vier Büchern als eine Trilogie bezeichnen kann.

Als was dieses Buch nicht gedacht ist, ist eine vollständige Abhandlung der Theorie, Kritik und was und was nicht Kunst ist. Es gibt einen Unterschied zwischen Künstlern und Kunstkritikern – und beide werden gebraucht –, doch in diesem Buch richte ich mich an die Künstler und diejenigen, die es werden wollen, und versuche, nicht mit perfekten Definitionen und großen Worten die Kritiker zufriedenzustellen. Dieses Buch ist einfach dazu gedacht,

die Hauptkonzepte der visuellen Sprache auf möglichst einfache Weise zugänglich zu machen. Es soll kein Ersatz für akademische Werke über Komposition sein. Ich glaube fest daran, dass Sie visuelle Sprache verstehen und ausdrucksstarke und überzeugende Fotos schaffen können, ohne dass Sie dafür gleich eine wissenschaftliche Laufbahn einschlagen müssen. Ein Verständnis für das, was im Bild vorgeht, und der Wille, Fotos zu kreieren, die diese Sprache sprechen, reicht vollkommen aus, um starke Fotos zu schaffen, die das ausdrücken und kommunizieren, was in uns schlummert und nach außen drängt.



TEIL EINS

DIE INTENTION DES FOTOGRAFEN





Einführung

DAS THEMA DIESES BUCHS IST DER AUSDRUCK DER VISION BZW. INTENTION des Fotografen – nicht die Vision an sich. Daher möchte ich meine Rede zur Vision kurz halten. Auch wenn ich nicht für knappe Ausführungen bekannt bin oder für sparsamen Umgang mit meinen Erkenntnissen. Wenn Sie schon etwas von mir gelesen haben, werden Sie dem zustimmen können. Das Thema Vision muss ich trotzdem ansprechen, da es eine zentrale Rolle im Konzept des Ausdrucks spielt. Ich selbst habe es immer gehasst, wenn mich ein Autor gezwungen hat, eines seiner anderen Bücher zu lesen, um die grundlegenden Ideen des Buchs zu verstehen, das ich gerade lese. Es ist ein Balanceakt.

Es kann keine Diskussion über Ausdruck geben, ohne die Frage zu stellen, was wir beabsichtigen auszudrücken. Lange Zeit hat es mich verwundert, wie in der Fotografie der Fokus auf Technik und Techniken gelegt wird, ohne auch nur ein Wort über Vision oder Intention zu verlieren. Ich benutze diese Begriffe synonym, da sie für mich ein und dasselbe bedeuten. Das Wort *Vision* ist nicht einfach. So mancher mit Visionen kommt in medizinische Betreuung, andere werden durch Visionen zu Visionären oder Fantasten. Ich meine mit Vision ein inneres Bild einer Vorstellung. Die *Intention* ist als Begriff klarer – sie ist, was wir sagen wollen.

Nicht immer finden wir die richtigen Worte. Wir werfen etwas durcheinander, verhaspeln uns oder sind mehrdeutig. Dann versuchen wir uns zu korrigieren: „Was ich eigentlich sagen wollte ...“ Wir hatten eine Intention, auch wenn unsere Worte diese nicht klar wiedergegeben haben und wir es erneut versuchen müssen. Aber es gibt auch Momente, wo diese Intention klar und deutlich transportiert wird. Als uns Martin Luther King von seinem Traum erzählte, drückte er seine Intention so unmissverständlich und überzeugend aus, dass er unsere Herzen entflammte. Seine Leidenschaft war klar, seine Sache gerecht und die Zeit war reif dafür. Ohne das Gefühl seiner Botschaft hätte es auch so klingen können: „Ach Leute, ähhh, lasst uns doch Freunde sein.“ Wir kommen gleich auf Dr. King zurück, da es eine gute Analogie ist.

◀ Nikon D3s, 24 mm, 30 s bei f/22, ISO 400

Curio Bay, Neuseeland, 2010

Es hat Bedeutung

ICH GLAUBE, ES GIBT ZWEI ARTEN VON VISION. Es gibt die *persönliche* Vision und die *fotografische* Vision. Die persönliche Vision ist unser Bild vom großen Ganzen. Es ist unsere Weltanschauung und, um zu Dr. King zurückzukommen, es war alles, was ihn in seinem Herzen und seinem Geist dazu gebracht hat, so zu glauben, zu handeln und zu reden, wie er es tat. Diese Vision ist alles, was unsere Persönlichkeit ausmacht. Fotografische Vision ist die Vision, die ein Bild oder ein ganzes Schaffenswerk betrifft. Es ist Ihre Intention für ein Foto. Dazu fallen mir zwei Vergleiche ein. Als Erstes bleiben wir bei Dr. King.

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

Curio Bay, Neuseeland, 2010

Ich fotografierte dieses und das vorhergehende Bild an der Südküste Neuseelands in der Curio Bay innerhalb weniger Minuten und nur wenige Meter voneinander entfernt. Die Elemente und Entscheidungen, die in beide eingeflossen sind, sind unterschiedlich und führten zu unterschiedlichen Stimmungen. Die Szene hier zeigt einen Seetangteppich bei Ebbe. Die Ranken des Seetangs wiegten sich in der Brandung, die hier nur verschwommen erscheint, um eine ruhigere Stimmung zu vermitteln als mit einer kürzeren Belichtungszeit. Bilder wie dieses resultieren aus unserem Glück, einen solchen Ort zu finden, der Ruhe, auf das richtige Licht und Wetter zu warten, vor allem aber aus unserer Intention.



Seine große persönliche Vision – der Traum, von dem er gesprochen hat – war Grundlage seiner spezifischen Vision für seine Rede an diesem Tag. Er wusste, was er sagen wollte, und so konnte er die entsprechenden Worte wählen, um seine Vision zu vermitteln.

Als zweiten Vergleich betrachten wir eine Autorin, auch ein Musiker würde hier gut passen. Die persönliche Vision der Autorin bestimmt, welche Art Buch sie schreibt, welchem Publikum sie sich zuwendet und wie ihre Geschichte endet. Ihre spezifischere Vision für ein einzelnes Buch ist jedoch viel enger gefasst. Was will sie sagen und was nicht? Welchen Weg wird ihre Geschichte gehen und wie werden die Charaktere reden? Diese Intention lässt sie ein Wort oder einen Satz gegenüber einem anderen wählen.

Auf welche Art wir uns ausdrücken, ergibt sich aus unserer Intention. Kein Autor wirft zufällig Worte auf die Seite und hofft, dass sie irgendwie Sinn ergeben. (Okay, einige scheinen so zu schreiben, doch deren Leserschaft ist eher begrenzt.) Aber wir Fotografen arbeiten meist genau so. Wir fotografieren etwas, ohne uns dem Prozess zu widmen, ohne Gedanken an unsere Intention für dieses eine Foto. Aber wenn wir uns dieser Intention bewusst werden, schärft dies unseren Blick und hilft uns, die Entscheidungen für Objektiv, Verschlusszeit und Blende zu treffen und die günstigste Perspektive zu finden. Intention ist entscheidend. Sie ist die Triebfeder. Ohne sie machen wir nicht viel mehr, als zufällig den Film oder Sensor zu belichten.

In einem Online-Kommentar las ich von der Frustration eines Fotografen mit dieser Idee. Er schrieb, wenn er jedes Mal vor einem Foto anfangen müsste, über seine Intention nachzudenken, dann würde er sich die Augen ausstechen. (Oder etwas Ähnliches; vielleicht habe ich das Ausstechen hinzugefügt.) Aber es war offensichtlich, dass er nicht zu viel nachdenken wollte. Können Sie sich vorstellen, Ihr Lieblingsautor oder -songschreiber würde so arbeiten? Natürlich können Sie auf jede Art und Weise fotografieren, die Ihnen beliebt. Doch wenn Sie Ihre Intention oder Vision ignorieren, dann gibt es einen Grund, warum Sie frustriert sind, dass Ihre Bilder nicht das ausdrücken, was Sie wollen, und nicht so aussehen, wie Sie sich das wünschen. Das liegt daran, dass Sie tatsächlich nicht wissen, was Sie ausdrücken wollen, und damit auch nicht wissen, wie Sie Ihren Fotos das gewünschte Aussehen verleihen.

Werden Sie sich bewusst, was Sie sagen wollen, und dann üben Sie Ihr Handwerk unbarmherzig, um die nötigen Ausdrucksmöglichkeiten zu erlernen. Dann arbeiten Sie im Kreuzungspunkt zwischen Vision und Können und diese Mischung führt zu künstlerischem Ausdruck.

Ist es einfach? Weit gefehlt. Es kann schwer fassbar sein. Wir wachsen und verändern uns und damit verändert sich auch unsere persönliche Vision. Dies schlägt sich dann in unserer fotografischen Vision nieder. In einem Moment glauben wir, diese Visionssache geknackt zu haben, und im nächsten löst sich alles wieder in Rauch auf. Kein Wunder, wenn Künstler verrückt werden. Doch was für eine Reise. Ich werde diesen Prozess hier nicht behandeln, da wir ihn alle unterschiedlich durchlaufen.

Ich möchte Ihnen nur die Idee der Intention vorstellen, da sie für dieses Buch wichtig ist. Ohne Intention ist jede Diskussion über Ausdruck, der ja unser Thema ist, bedeutungslos. Wenn es so einfach wie ein innerer Dialog und die Frage „was will ich eigentlich sagen?“ ist, dann ist das ein guter Anfang. Oder anders ausgedrückt, die Autorin Anne Lamott hat gesagt: „Kunst muss, um Kunst zu sein, auf etwas zeigen.“ Zu wissen, auf was man zeigt, bevor man darauf zeigt, ist nicht nur nützlich, sondern notwendig. Haben Sie schon einmal erlebt, dass jemand etwas vor seiner Nase angeschaut und gesagt hat: „Schau mal!“ und gleichzeitig mit dem Finger rechts zur Seite gezeigt hat? Ich auch nicht. Das wäre auch sehr verwirrend. Auf was soll man denn schauen? Klar, der Finger zeigt in eine Richtung, aber die Augen zeigen, indem sie auf etwas anderes schauen, in eine andere Richtung. Es ist nicht klar und die Körpersprache verwirrend.

Ich schreibe dieses Buch, um uns allen zu helfen, klarer auf etwas zu zeigen und verwirrende Sprache in unseren Fotos zu vermeiden. Ich hoffe, wir alle – mich eingeschlossen, da ich durch Lehren am meisten lerne – kommen unserem Ziel näher, Fotos zu erschaffen, die aussehen, wie wir uns sie wünschen, und letztendlich sagen, was wir durch sie sagen wollen.

„Auf welche Art wir uns ausdrücken, ergibt sich aus unserer Intention.“

„Aber ich fotografiere intuitiv“

Wenn ich über Vision in der Fotografie rede, kommt als häufigster Kommentar: „Intention und visuelle Sprache brauche ich nicht – ich fotografiere intuitiv.“

Ich verstehe es nicht. Ja, es gibt Fotografen, bei denen es so aussieht, als würden sie rein intuitiv fotografieren. Einige davon scheinen so talentiert, dass ich meinen Job an den Nagel hängen möchte. Aber dadurch verlieren Intention und visuelle Sprache nicht an Bedeutung. Ich vermute zwei Dinge. Zum einen, dass der Fotograf tatsächlich rein intuitiv fotografiert und dass dieser scheinbar mühelose Prozess auf jahrelangem Verinnerlichen – bewusst oder unbewusst – der visuellen Sprache beruht. Man muss kein Lehrbuch



über die deutsche Sprache schreiben können, um Poet zu werden. Mein Buch ist nichts für diese Person.

Zum anderen denke ich, dass der Spruch „Ich fotografiere intuitiv“ auf künstlerischer und technischer Faulheit beruht. In diesem Fall würden die Bilder wesentlich stärker werden, wenn der Fotograf etwas klarer mit dem wäre, was er ausdrücken will. Auch bewusstere Entscheidungen darüber, welche Elemente er ins Bild integriert und wie er diese arrangiert, wären vorteilhaft. Doch ich glaube, mein Buch ist auch nichts für diese Person. Oder besser – es wäre etwas für sie, doch sie wird es nicht lesen wollen.

Ich glaube an intuitive Fotografie genauso, wie ich glaube, dass ein Jazzmusiker (ich höre im Hintergrund gerade Miles Davis' „Kind of Blue“) so viel spielt und sein Gehirn wie einen Muskel trainiert, um irgendwann sein Instrument intuitiv spielen zu können, und die Sprache der Musik so verinnerlicht, dass er den Weg von seiner Emotion (Intention) zu seinem Ausdruck scheinbar ohne einen einzigen bewussten Gedanken findet. Das ist Flow. Ein magischer Zustand, der aber nicht durch Veranlagung oder Talent eintritt oder weil Ihnen als Baby eine Leica auf den Kopf gefallen ist (was zumindest die komische Narbe erklärt). Es passiert, wenn man die nötige Zeit investiert. Die meisten von uns sind keine Wunderkinder und die besten Fotografen, die ich kenne, sind zwar zweifelsfrei sehr kreativ, kommen aber in den Flow, weil sie ihre Zeit – unzählige Stunden – in das Verstehen und Praktizieren ihres Handwerks gesteckt haben.

Wenn Sie aussagekräftige Fotos haben wollen, müssen Sie ihnen diese Aussage geben. Eines Tages wird es vielleicht mühelos aussehen, nahezu intuitiv, doch es gibt keine Abkürzung, um diesen Punkt zu erreichen. Die besten Fotografen sind diejenigen, die eine klare Intention haben – auch wenn diese nur ein Gefühl ist – und einen ausgereiften Umgang mit der visuellen Sprache.

◀ Nikon D3s, 20 mm,
6 s bei f/14, ISO 400
Moeraki Boulders,
Neuseeland, 2010

Jeder Inhalt hat Bedeutung

Die Leser* Ihrer Fotos machen eine Annahme und gehen davon aus, dass Sie wissen, was Sie machen. Dass Sie sagen wollten, was Sie in Ihren Fotos gesagt haben, indem Sie Elemente in Ihr Bild einbezogen bzw. ausgeschlossen haben. Auch die Entscheidungen, die Sie getroffen haben, seien diese technisch – wie Objektiv, Blende, Verschlusszeit – oder künstlerisch – wie Blickwinkel, Perspektive, Komposition. Der Leser glaubt,

* Leser? Siehe S. 39

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

dies waren bewusste Entscheidungen. Ob die Idee der Intention für Sie funktioniert oder nicht, der Leser geht von einer Absicht aus. Und aus diesem Grund hat jeglicher Inhalt – ob Sie wollten oder nicht – eine Bedeutung.

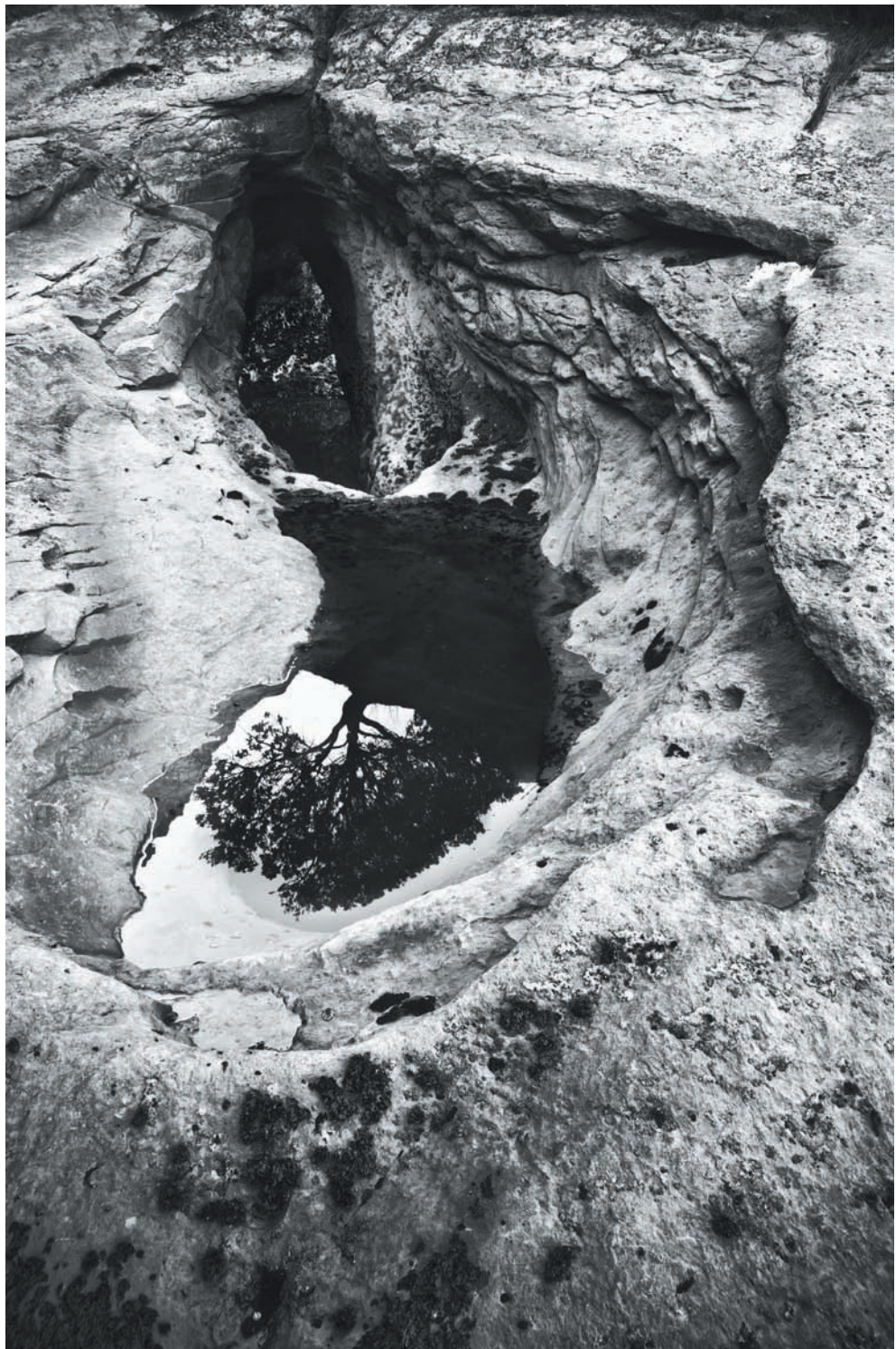
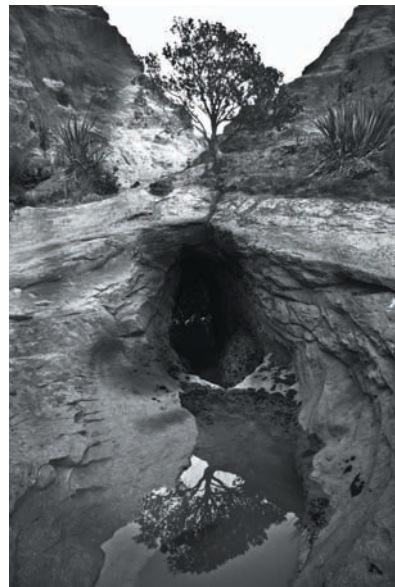
Wegen dieser grundlegenden Annahme aufseiten der Leser sagt jedes Element etwas aus. Jede Entscheidung, die wir im Entstehungsprozess des Fotos treffen, beim Fotografieren oder in der Dunkelkammer, bedeutet etwas. Und jede Aussage, die unser Foto macht, existiert, weil wir es ihr erlaubt haben.

Sicherlich ist es fair zu fragen, ob die Annahme des Lesers gerechtfertigt ist. Ich meine ja. Eine Autorin wird kaum grundlos ein paar beliebige zusätzliche Wörter in ihrem Roman unterbringen. Es ist auch schwer vorstellbar, dass sie dann dem Leser vorwirft anzunehmen, dass die Wörter einen Sinn haben sollen. „Wie um alles in der Welt können Sie da an einen Sinn glauben? Es sind nur zufällige Wörter.“ Doch genau diese Argumente höre ich in meinen Workshops immer wieder, wenn ich einen Teilnehmer frage, warum er dieses oder jenes Element in sein Foto integriert hat. Ich werde angestarrt, als wäre ich ein Idiot, bevor die Antwort kommt: „Na das war so in der Szene.“ Ausrede! Natürlich war es vorhanden. Aber wenn es im Foto erscheint, dann nur, weil der Fotograf es zugelassen hat.

Wir haben viele Möglichkeiten, Elemente bewusst einzubeziehen oder auszublenzen. Wir haben Objektive mit unterschiedlichen Bildwinkeln, wir haben die Blende, um durch geringe Schärfentiefe Elemente verschwinden zu lassen. Wir können uns in verschiedenen Dimensionen um ein Objekt herum bewegen. Wir können die Belichtung so wählen, dass Elemente im Schatten verschwinden. Und um ehrlich zu sein – wenn wir schludrige Fotografie vermeiden wollen und dem Universum die Schuld geben, dass es sich nicht unseren Wünschen entsprechend positioniert, dann können wir immer noch die Entscheidung treffen, diesmal nicht auf den Auslöser zu drücken. Wir können später wiederkommen, es noch mal versuchen, die Farbe von der Leinwand kratzen, bis wir es geschafft haben. Weder dem Leser die Schuld für eine unfaire Annahme zu geben, noch der Szene dafür, dass sie so war, wie sie ist, führt zu bedeutungsvolleren Fotos.

Unsere größte Chance, verstanden zu werden, nachdem wir unsere Intention identifiziert haben, kommt noch bevor das Bild gemacht wird. Das ist, wenn wir unsere Hauptentscheidungen treffen und Elemente in unser Bild aufnehmen, die wir für unsere Aussage benötigen. Bedeutung in einem Foto kommt, falls wir etwas damit zu tun haben, am Schnittpunkt zwischen Thema, Inhalt und Komposition. Für mich machen die Bezeichnungen Botschaft, Elemente und





Entscheidungen mehr Sinn, aber ich werde die Unterschiede der drei und warum ich glaube, Bedeutung in ihrem Schnittpunkt entsteht, noch diskutieren.

Das Thema ist die Botschaft des Fotos und unterscheidet sich vom Inhalt in der gleichen Weise, wie die Moral einer Fabel von der Fabel selbst. Die Schildkröte und der Hase ist eine Fabel über die Werte von Schnelligkeit und Ausdauer. In dieser Geschichte ist das Thema nicht der Wettlauf zwischen Schildkröte und Hase. Das Thema ist Geduld.

Der Inhalt ist, womit die Geschichte erzählt wird – in diesem Fall das Rennen zwischen Schildkröte und Hase. Inhalt und Thema sind zwar miteinander verbunden, aber nicht identisch. Das Thema ist der Sinn und der Inhalt ist der Weg, auf dem wir diesen Sinn kommunizieren. Äsop hätte das Thema auch durch einen anderen Inhalt erzählen können; zum Beispiel mit einem Elefanten und einer Ameise, doch das wäre nicht so effektiv gewesen. Warum? Der Kontrast zwischen Hase und Schildkröte liegt in ihrer Geschwindigkeit. Die Wirkung der Fabel beruht auf ihrem überraschenden Ende, wenn der Langsame das Rennen macht. Elefant und Ameise stehen für Groß gegenüber Klein. Lässt sich daraus eine Fabel machen? Natürlich. Jedoch wäre diese nicht über das Thema Geduld und Ausdauer.

Komposition ist, wie die Geschichte erzählt wird. Die Struktur. Die Worte werden so gewählt, arrangiert und umgestellt, bis die Geschichte den Vorstellungen des Autors entspricht. Bis er seine Idee dem Leser deutlich machen konnte. Die Komposition macht eine Geschichte erst reizvoll, baut die Spannung bis zum Höhepunkt auf und dann wieder ab. Oder sie verfehlt dieses Ziel. Es gibt viele Geschichten, die ein großes Thema und einen interessanten Inhalt haben, aber so schlecht aufgebaut sind, dass die Erzählung einfach nicht funktioniert.

Erst das Zusammenspiel der drei Faktoren gibt der Geschichte eine Bedeutung. Es fehlt nur noch der Leser. Wenn er zu lesen anfängt, kommt ein neues Element hinzu: die Interpretation. Diese Interpretation entzieht sich unserer Beeinflussung. Unsere einzige Hoffnung beruht darauf, dass wir eine interessante Geschichte in unmissverständlicher Sprache erzählen. Für die Fotografie gilt dies gleichermaßen. Daher ist es wichtig, dass wir verstehen, wie die Betrachter Fotos lesen, um solche zu erschaffen, die eine Chance haben, auch verstanden zu werden.

Wie bereits erwähnt sehe ich die Faktoren als Botschaft, Elemente und Entscheidungen an. Die Botschaft ist, was ich sagen oder worauf ich zeigen möchte. Die Elemente sind die Dinge, die ich in mein Foto einbeziehe oder

◀ Nikon D3s, 27 mm, 1 s bei f/22, ISO 200

Lebensbaum, Neuseeland, 2010

Ich habe dieses Foto bei der Erkundung der Höhlen und Bögen am Cape Foulwind gemacht. Das Thema ist Leben und etwas spezifischer die regenerative Natur des Lebens. Der Inhalt ist der Baum, der sich in einem Gezeitentümpel spiegelt, der in einer an weibliche Fruchtbarkeit erinnernden Gesteinsformation liegt. Der Blickwinkel, die Objektivwahl und die Entscheidung, den tatsächlichen Baum aus dem Bild zu lassen, führen zu der bewusst suggestiven Wirkung. Das resultierende Foto ist die Vereinigung von Thema, Inhalt und Komposition. Es ist die Summe der mir zur Verfügung stehenden Mittel, um meine beabsichtigte Aussage zu vermitteln – meine Bewunderung des Lebens. Ich habe andere Blickwinkel und Ausschnitte probiert, wie etwa den hier ebenfalls gezeigten größeren Ausschnitt, aber keiner kommunizierte meine Intention so deutlich.

ausblende. Und durch meine Entscheidungen arrangiere ich diese Elemente so, dass sie meine Botschaft am deutlichsten vermitteln. So gehe ich beim Fotografieren vor. Ein Autor würde auch versuchen, seine Gedanken in eine möglichst klare Form zu bringen: Was will ich schreiben, welche Plots und Konflikte kann ich verwenden und wie muss ich meine Worte wählen, um diese Geschichte zu erzählen? Ähnlich könnte sich der Theaterautor fragen: Was ist das Thema des Stücks, wer sind die Charaktere und wie setze ich sie auf der Bühne ein?

Zu wissen, was wir ausdrücken wollen (Vision, Intention, Botschaft), ermöglicht es uns, die beste Wahl der Elemente für ein Bild zu treffen und die besten Entscheidungen für deren Positionierung im Bild (Komposition) zu fällen. Unsere Antworten auf die drei Fragen machen unsere Fotos zu dem, was sie sind. Und weil vorausgesetzt wird, dass wir die Antworten gezielt und nicht zufällig geben, werden unsere Fotos entsprechend gelesen und interpretiert.

Der Ausschnitt

Während Maler nahezu alles, was ihre Vorstellung hergibt, auf die Leinwand bringen können, sind wir Fotografen mehr oder weniger auf das beschränkt, was bereits existiert. Unsere Kunst ist, weniger Dinge zu erschaffen, als vielmehr sie auszuwählen (und dadurch etwas Neues zu kreieren). Dadurch ist Fotografie aber keine weniger kreative Ausdrucksform. In der Fotografie geht es mehr darum, die Dinge zu finden und ins Bild zu packen (oder außen vor zu lassen). Durch den Akt des selektiven Zeigens sagen wir: „Schau dir das an. Das ist wichtig.“ Wir sagen nicht, dass die Dinge außerhalb des Bilds unwichtig sind, genau genommen sind diese nicht einmal existent. Nichts existiert außerhalb des Bilds. Wir können auf Dinge außerhalb des Ausschnitts hindeuten, indem wir sie anschneiden, und damit den Hinweis darauf geben, dass eine Welt außerhalb des Bilds existiert.

Alles, was Sie in Ihr Bild lassen, bekommt Bedeutung. Es wird Teil der Geschichte. Auch wenn es nur eine kleine Rolle spielt, wie ein Stück Papier auf dem Boden, so liefert es doch eine zusätzliche Information über das Umfeld oder die Situation. Es hat Bedeutung. Der Ausschnitt isoliert und verleiht dem Foto seine Macht, das Unwichtige bedeutsam und das vorher Ungesehene sichtbar zu machen, Beziehungen zu schaffen, die im realen Leben nie auffallen würden, und Dinge aus dem Kontext zu reißen und in einem neuen erscheinen zu lassen.



▲ Canon 5D Mark II, 32 mm 1/125 s bei f/5, ISO 200

Senegal, 2009

Der Ausschnitt erschafft eine eigene Welt. Hier werden die Kameradinnen des senegalesischen Mädchens auf ihrem Weg nach Hause ausgeschlossen und eine Beziehung zwischen ihr und dem Fahrrad und am auffälligsten zwischen ihr und der körperlosen Hand. Dinge im Bild zu platzieren, ist eine Handlung des Ein- sowie auch des Ausschließens, wodurch Beziehungen und Gegenüberstellungen erzwungen werden, die sonst nicht zutage treten würden.

Jedes Jahr entstehen unvorstellbar viele Fotos und jedes einzelne stellt Dinge in einer eigenen Welt dar. Sie lenken unsere Aufmerksamkeit auf etwas, was wir vielleicht nie beachtet hätten. Genauso wie wir es lieben, ein oder zwei Zeilen von Shakespeare zu zitieren, genauso zitiert ein Foto das Leben. Das ganze Stück ist wichtig, doch ein gut gewähltes Zitat extrahiert etwas daraus, das eine stärkere Aussage haben kann als das ganze Stück. Ich kann König Lear nicht als Werk zitieren, aber die Abschnitte, die ich kenne, sind für mich

etwas Besonderes, weil sie mich aus ihrem Kontext genommen berühren. Ich grübele nicht über die ganze Geschichte von König Lear, doch oft denke ich an die letzten Worte der Tragödie:

*Müsst schwere Zeiten ihr ertragen,
sprecht, was ihr fühlt, nicht was ihr solltet sagen.*

Aus diesem Grund ist die Aussage „die Kamera lügt nicht“ absurd. Die Kamera zitiert das Leben aus dem Kontext heraus. Wir nehmen einen Ausschnitt aus der Welt und schaffen dadurch neue Beziehungen, die man sonst nicht sehen könnte. Wenn wir die Umgebung um unser Motiv herum vom Bild ausschließen, konzentrieren wir die gesamte Aufmerksamkeit allein auf das Gezeigte. Wir zeigen mehr durch weniger. Dadurch erhält der Ausschnitt seine Kraft. Unsere Aufgabe ist es, den Ausschnitt zu wählen.

Wenn ich meine Schüler darauf hinweise, dass sie zu viel – oder zu wenig – in einem Foto zeigen, gehen sie nicht selten in den Verteidigungsmodus. Sobald ich frage, ob das Foto mit anderen Entscheidungen nicht stärker geworden wäre, dann höre ich ein ums andere Mal: „Aber so war es nun mal!“ Richtig. Ich habe das Gleiche zu meinen Lehrern gesagt. Aber ich lag falsch. Die Aufgabe des Fotografen ist, Entscheidungen zu treffen. Durch den Ausschnitt müssen wir uns entscheiden. Dabei sollten wir im Hinterkopf behalten, dass der Leser unserer Bilder annimmt, dass wir alles mit einer Absicht auf das Bild gelassen haben, dass es etwas bedeutet. „Aber“, kommt der Protest, „ich konnte die Szene nicht so verändern, wie ich wollte. Das war unmöglich.“ Das ist die bittere Medizin unseres Handwerks.

Nicht jede Szene gibt zu jedem Zeitpunkt ein gutes Foto her. Auch der Fotograf, der sich darauf spezialisiert, das Außergewöhnliche im Alltäglichen zu sehen, muss sich für einen Ausschnitt entscheiden. Das Gleiche gilt für Momente. Einige Momente sind visuell nicht so stark wie andere. Das Schlüsselwort hier ist visuell. Bei der Diskussion über Momente kommt schnell Cartier-Bressons Idee des entscheidenden Augenblicks auf. Aber seine Idee wird häufiger miss- als verstanden. Cartier-Bresson bezog sich nicht auf einen dramatischen Moment, er bezog sich auf einen visuellen Moment. Er sprach vom Aussehen eines Fotos, nicht einem Höhepunkt einer Geschichte.

Der entscheidende Augenblick ist, wenn der Höhepunkt einer Handlung in einer beliebigen Szene mit dem Rest im Bildausschnitt zusammenspielt. Es geht um die Komposition, die Geometrie. Der entscheidende Augenblick ist bedeutungslos ohne den Rahmen des Bilds. Manche Momente ergeben bei guter Wahl des Ausschnitts ein bedeutungsvolles Foto. Andere nicht. Welche

Momente das sind, kann ich nicht sagen. Das hängt von Ihrer Intention ab und nur Sie können das entscheiden.

Mein Ratschlag an meine Schüler und die Herausforderung an mich selbst ist, unbarmherzig des Ausschnitts gewahr zu sein. Wir alle machen Fotos auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlichen Gründen. Manche bevorzugen Einfachheit oder die Weite des Raums, andere mögen Chaos. Doch auch das chaotischste Bild, um dieses Chaos am besten zu vermitteln, entsteht aus einer Entscheidung darüber, was ein- und was ausgeschlossen wird. Um Chaos zu vermitteln, müssen geordnete Elemente ausgeschlossen werden. Dies bedarf einer gleichsam bewussten Handlung wie für andere Fotografen das Ausschließen chaotischer Elemente.

Verflachung

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

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

„Die wahrscheinlich größte Hürde beim Erlernen der Fotografie ist zu sehen wie die Kamera sieht.“

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

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

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



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

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



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

Boat Walla, Varanasi, Indien, 2007

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

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

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

Ein gutes Foto?

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

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

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

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

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

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

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

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





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

Venedig, 2010

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Visuelle Sprache

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



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

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



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

Dieses Thema greift den Punkt wieder auf, an dem wir gesagt haben, dass Bedeutung an der Kreuzung zwischen Botschaft, Elementen und Entscheidungen liegt. Die Botschaft ist immer noch die Intention der Kommunikation. Die Elemente im Foto entsprechen den Wörtern. Unsere Entscheidungen, diese Elemente im Bild anzuordnen, entspricht der Grammatik. In unserem Fall brauchen wir die Verben, Adjektive und Substantive nicht weiter zu kennen – wichtig ist zu wissen, wie die Leute unsere Fotos lesen und darauf reagieren. Auch wenn sie vielleicht nicht einmal ahnen, dass sie unsere Bilder lesen und keinen Schimmer von visueller Sprache haben – sie werden trotzdem darauf reagieren.

„Es gefällt mir“

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Wirkungsschichten

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

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

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

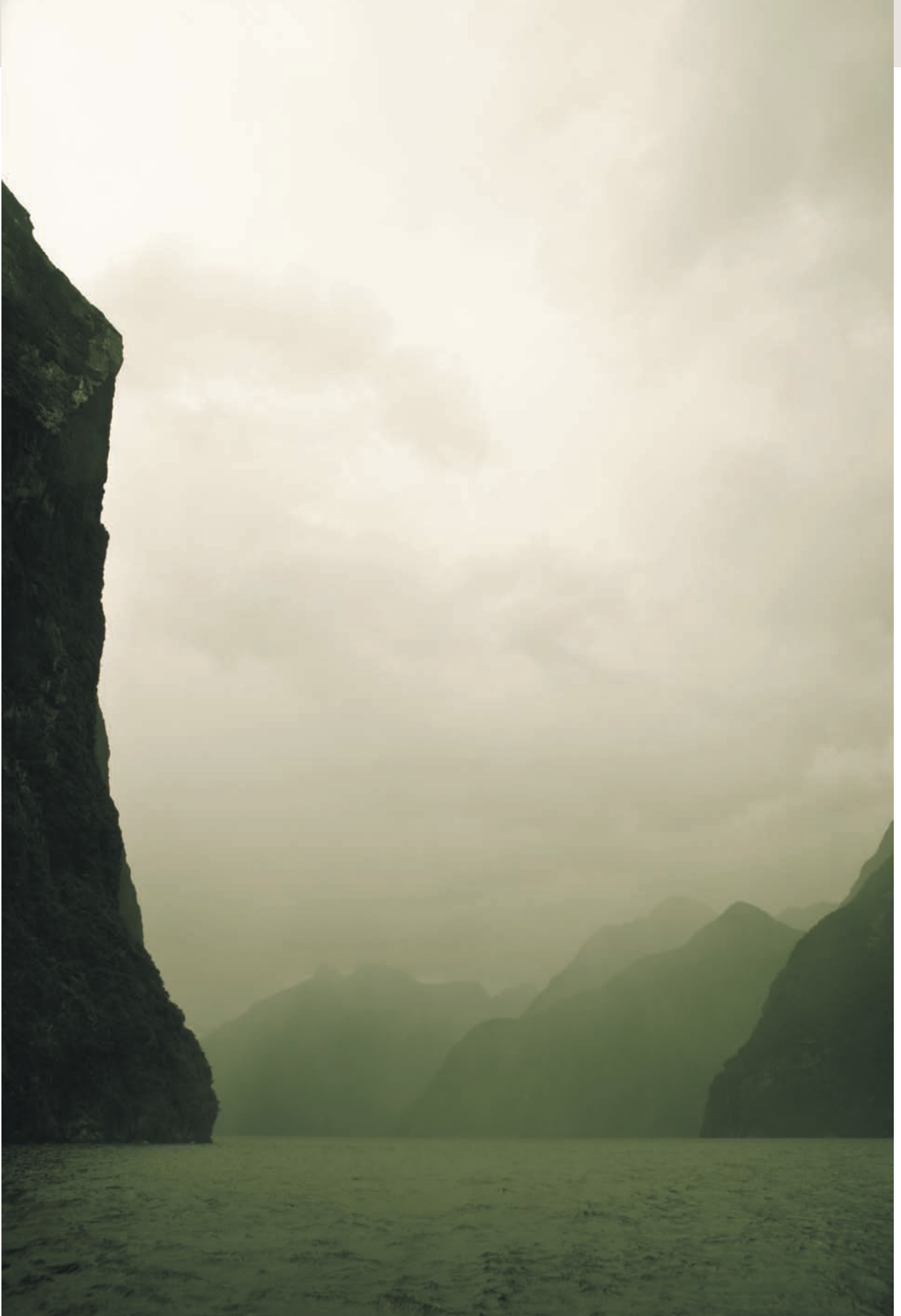
Die Idee der Wirkungsschichten hat meinen Schülern am meisten dabei geholfen, sie daran zu erinnern, sich in ihrem Arbeitsprozess die Frage zu stellen: „Wodurch kann dieses Foto stärker werden?“ Das Konzept der Wirkungsschichten gibt Anregungen, wie dies geschehen kann, indem es uns darauf verweist, die verschiedenen Schichten in Betracht zu ziehen. Könnte



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

Selbstporträt, Karen Blixen Camp, Kenia, 2010

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



das Licht besser sein? Könnte der Moment stärker sein? Habe ich den besten Blickwinkel gewählt? Falls die Frage ist: „Was sind meine Wirkungsschichten?“, und Ihnen fällt dazu nichts ein, erinnern Sie sich daran, dass die großartigen Fotos aus einem Grund funktionieren. Sie müssen diesen Grund in ein Foto einbringen.

Etwas zu den Regeln

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

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

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

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

Milford Sound, Neuseeland,
2010

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

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

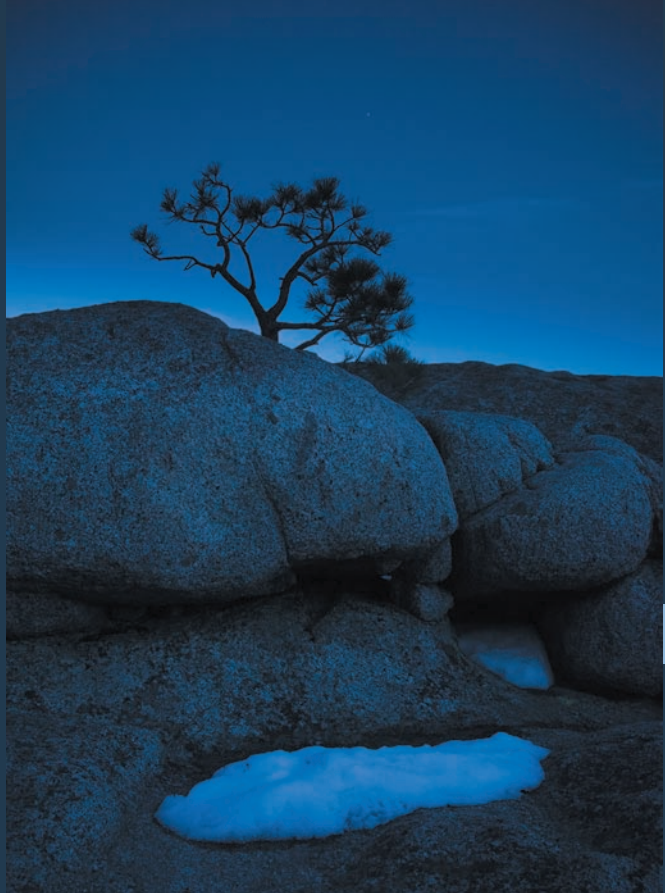
Mit einer gesunden Portion Zweifel gegenüber den sogenannten Regeln und dem Wunsch, Menschen tatsächlich etwas beizubringen, werde ich versuchen, niemandem etwas vorzuschreiben. Kein vernünftiger Germanistikprofessor würde Ihnen vorschreiben, in bestimmten Situationen nur bestimmte Wörter oder Satzstrukturen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

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

Vom „Lesen“ und „Betrachten“

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

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



VISUELLE SPRACHE





Einführung

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

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

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

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



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

Instrumente: Die Elemente zusammenbringen

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

In der geschriebenen Sprache benutzen wir Worte und Grammatik als Grundbausteine, um bestimmte Instrumente wie Metaphern, Ironie oder Personifizierungen usw. zu konstruieren. Ein Autor benutzt diese Instrumente, da sie dafür bekannt sind, unsere Aufmerksamkeit zu erregen, Gefühle zu verankern oder etwas besser verständlich zu machen. Er nutzt Handlung und Spannungsbögen, Dreiecksbeziehungen und Handlungswendungen. Wenn er einen Krimi schreibt, nutzt er Ablenkungsmanöver, um uns auf die falsche Fährte zu führen und uns so davon

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

Bandon, Oregon, 2011

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

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

Moeraki, Neuseeland, 2010

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

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

Moeraki, Neuseeland, 2010



abzuhalten, den Fall zu früh zu lösen. Er könnte fiktiven Symbolismus verwenden oder sich aus alten Erzählungen bedienen, doch was auch immer er verwendet, er bedient sich der Worte und Grammatik, um diese Instrumente zu schaffen. Mit ihnen erregt er unsere Aufmerksamkeit und fesselt uns an die Geschichte.

Für die Fotografie heißt das, der Fotograf lernt erst, dass eine offene Blende (z.B. $f/2,8$) zu einer sehr geringen Schärfentiefe führt. Für den Anfang reicht das aus. Er zieht los und verliebt sich in die ruhigeren, verschwommenen Hintergründe, die die geringe Schärfentiefe mit sich bringt. Im Laufe der Zeit beherrscht er diese Technik immer ausgereifter und bemerkt, dass sie für einen bestimmten Zweck ideal geeignet ist: ein Element zu isolieren und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Das Instrument, in diesem Fall die *Freistellung*, verfügt über die Kraft, die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken. Die gleiche Blendeneinstellung taugt auch für anderes, wie eine gewisse Stimmung zu erzeugen. Zum Beispiel führt eine offene Blende dazu, dass helle Stellen im Hintergrund zu traumhaften, großen Lichtpunkten werden, die bei Blende $f/11$ völlig anders wirken würden. Gleiche Technik, doch ein anderes Ergebnis für den Leser des Fotos.

Hier ein weiteres Beispiel. Wir alle haben schon einmal gehört, dass eine größere Tiefenwirkung zu einem „besseren“ Foto führt. Aber hinter wohlgemeinten Weisheiten wie dieser stecken immer auch ein oder zwei Voraussetzungen. In diesem Fall wird nicht gesagt, *warum* Tiefenwirkung überhaupt erstrebenswert ist. Die Tiefenwirkung arbeitet gegen eine Grundeigenschaft des Fotos – die Verflachung. Wir leben in einer dreidimensionalen Welt und alles, was wir in einem Foto unternehmen können, um das Gefühl der Räumlichkeit wiederherzustellen, macht das Bild etwas realer und somit etwas zugänglicher. Tiefenwirkung zieht uns ins Bild, lädt uns ein, uns darin umzusehen und nicht einfach nur von unten nach oben oder von Seite zu Seite zu schauen, sondern es von vorn nach hinten zu erkunden. Ein Bild mit Tiefenwirkung gibt uns eine Dimension zurück und führt beim Leser zu einer sinnlicheren Erfahrung. Beziehen wir diese Diskussion auf ein anderes Medium – Film. Wenn Sie sich einen Film anschauen und das Gefühl haben, Sie wären direkt vor Ort, ist Ihr Erleben nicht deutlich einprägsamer, sind Ihre Gefühle nicht deutlich intensiver, Ihre Identifikation mit den Charakteren nicht viel größer? Das ist, was wir zu erreichen versuchen, wenn

wir größere Tiefenwirkung in unseren Fotos wünschen. Es kann auf vielfältige Weise erreicht werden und alle haben irgendwie mit einer Technik zu tun, doch wichtig bleibt die resultierende Wirkung beim Leser. Ähnlich kann die absichtliche Eliminierung von Tiefenwirkung dazu benutzt werden, ein anderes Erleben beim Leser zu erzeugen. Das eine ist nicht besser als das andere, es sind einfach nur uns zur Verfügung stehende Instrumente.

Wenn Sie Linien nutzen, um das Auge ins Bild zu führen, oder die Entscheidung treffen, Elemente im Vordergrund unscharf wiederzugeben, erzeugen Sie ein Gefühl der Tiefe. Auch Licht kann dafür verwendet werden, da wir in der Realität Schatten als Anhaltspunkte für Räumlichkeit nutzen. Ein Weitwinkelobjektiv zu verwenden, kann auch zu einer verstärkten Tiefenwirkung beitragen. Ob Sie nun versuchen, Räumlichkeit auf einem oder mehreren dieser Wege in Ihre Fotos wieder einzuführen, beim Fotografieren auf die Tiefe zu achten, ist ebenso ein Weg, den Leser einzubeziehen. Sich die Frage zu stellen, warum wir gewisse Elemente und Entscheidungen so im Foto zusammenspielen lassen, ist wichtig. Doch eine andere Frage ist wohl wichtiger: Was bewirken diese Entscheidungen beim Leser? Wie werden Ihre Entscheidungen das Erlebnis Ihres potenziellen Publikums beeinflussen? Stimmung zu schaffen, Elemente freizustellen, Tiefenwirkung zu erzeugen, etwas geheimnisvolles einzustreuen, einen lustigen Moment zu wählen: All das sind Entscheidungen, die wir mit unseren visuellen Wörtern und der Grammatik treffen können. Sie machen die Art aus, auf der wir unsere Ein-Bild-Geschichte erzählen. Wenn wir unseren Leser diese Dinge erleben lassen wollen, dann sind wir dafür zuständig.

Kreative Übung

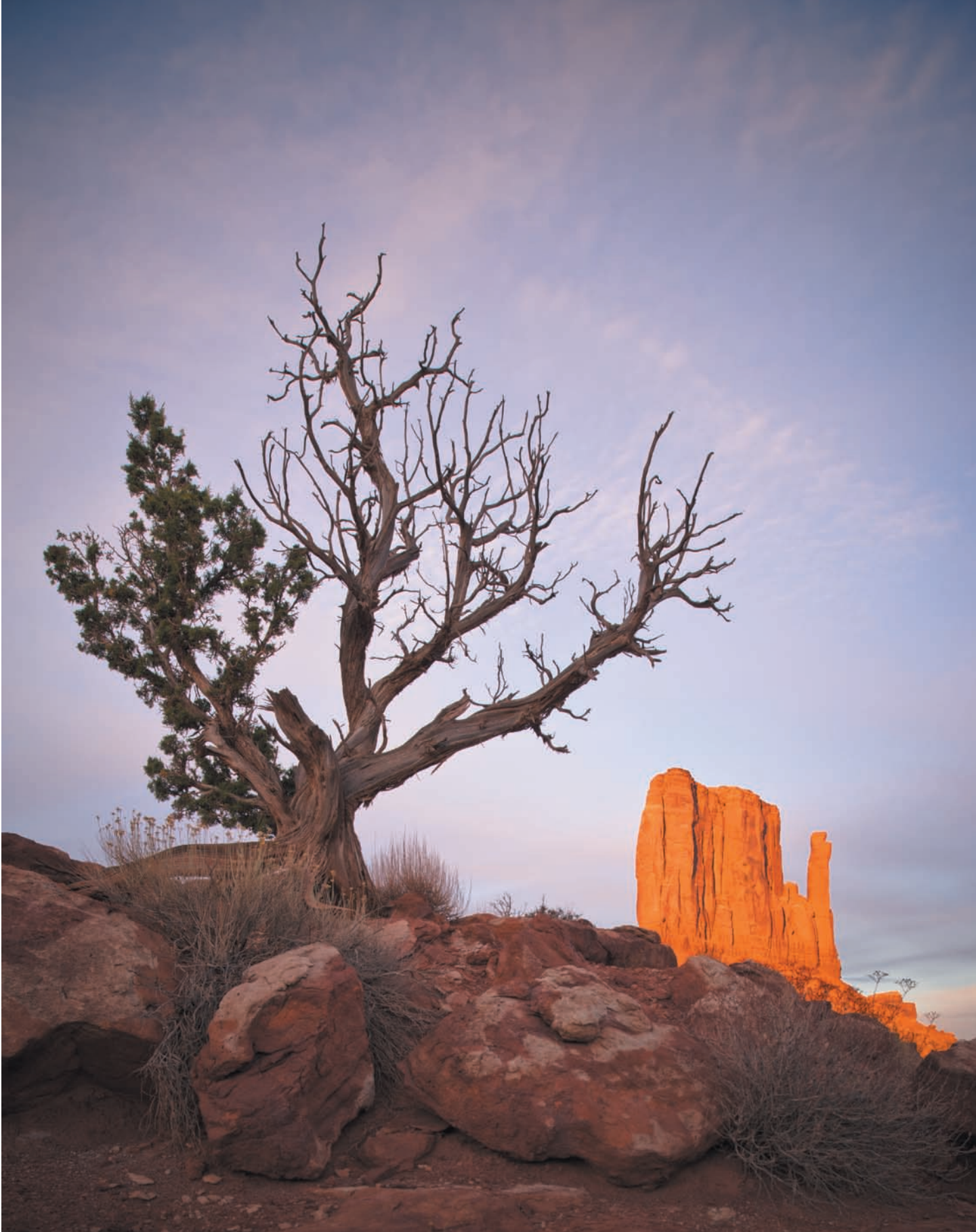
Verbringen Sie eine Stunde damit, die Fotos von Elliott Erwitt zu betrachten, und Sie werden ein Gefühl dafür bekommen, wie er durch Nebeneinanderstellung Komik in seine Fotos einbringt. Comedy funktioniert in Fotos genauso wie auf der Bühne. Sie entsteht durch ein unerwartetes Pling, wo eigentlich ein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

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

Die Elemente

WAS ICH ELEMENTE NENNE, sind die Bestandteile des Fotos, die vor der Linse liegen und zum Motiv des Bilds werden. In unserer Sprachmetapher sind die Elemente die Worte, die Rohmaterialien, mit denen wir arbeiten und die wir im Bildausschnitt anordnen, um das Foto zu machen. Es wäre jedoch ein Fehler zu glauben, die Elemente „da draußen“ lägen außerhalb unserer Kontrolle, wenn wir sie im Bild anordnen. Daher ist es nicht einfach, die Elemente von unseren Entscheidungen zu trennen. Durch den Ausschnitt des Fotos sind wir, die Fotografen, es, die – durch Perspektive, Blickwinkel und Objektivwahl – diese Elemente anordnen. Wir haben die Möglichkeit, diese Objekte zu bewegen, wenn nicht physisch, so durch die zwangsläufige Verflachung, die eintritt, wenn wir ein Foto machen. Wir bewegen und wechseln das Objektiv und treffen Entscheidungen, die das Element in Beziehung zu anderen im Bildausschnitt stellen.

► Nikon D3s, 24-mm-Tilt-Shift, 1/100 s bei f/8, ISO 200
Monument Valley, Utah, 2011



► iPhone 4

Tal des Feuers, Nevada,
2011

Dann drücken wir den Auslöser, machen das Foto und frieren die Perspektive und den Moment ein für allemal ein. Die Elemente sind entscheidend.

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

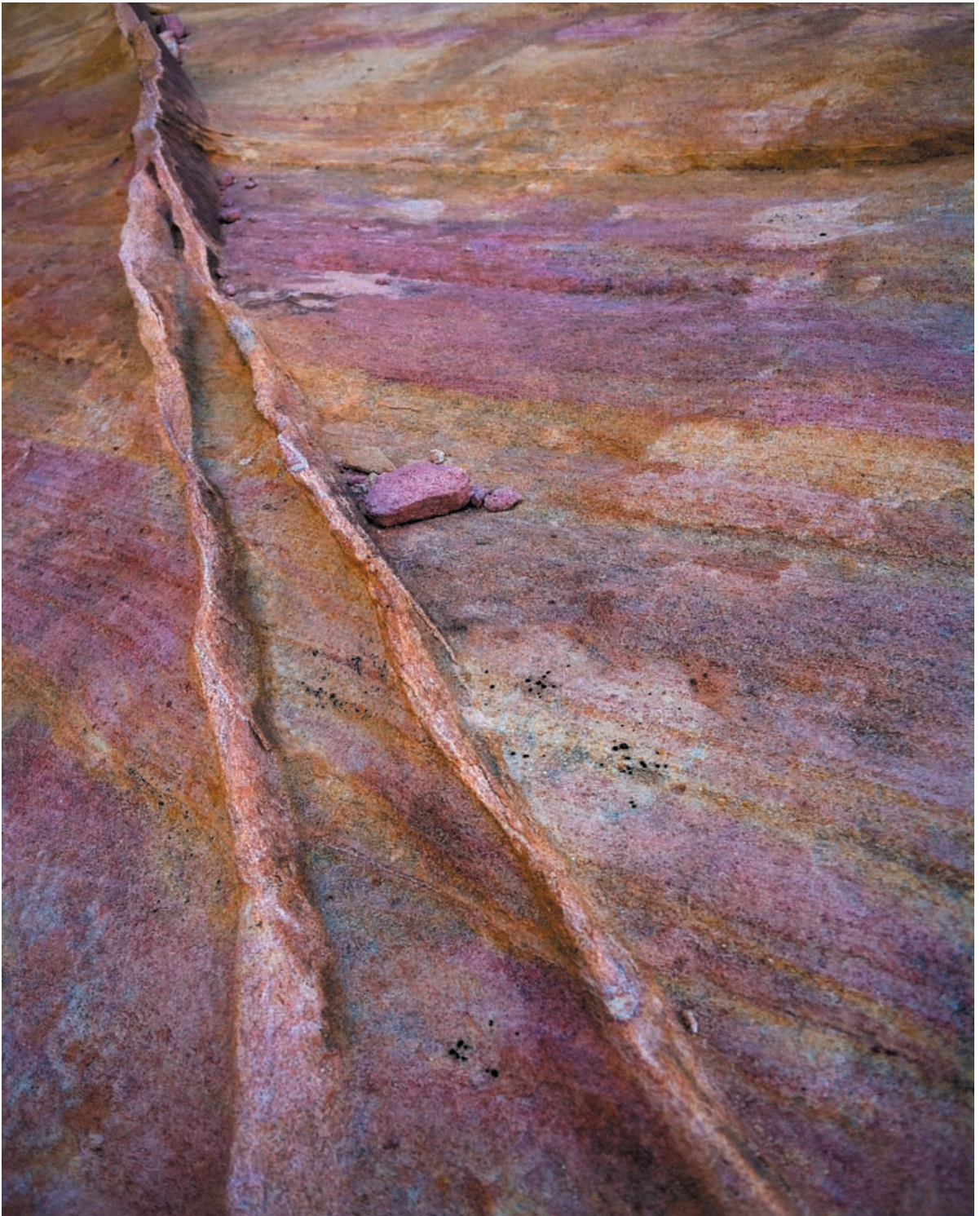
Linien

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

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

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

Linien können viele Formen und Richtungen annehmen. In ihrer einfachsten Form, der geraden Linie, bewegen sie sich im Bild in drei Richtungen – vertikal, horizontal und diagonal. Auch andere Linienformen sind wichtig und können ebenso die Augen durchs Bild führen, wie beispielsweise die klassische S-Kurve. Weniger offensichtlich sind Linien, die nicht wirklich vorhanden,

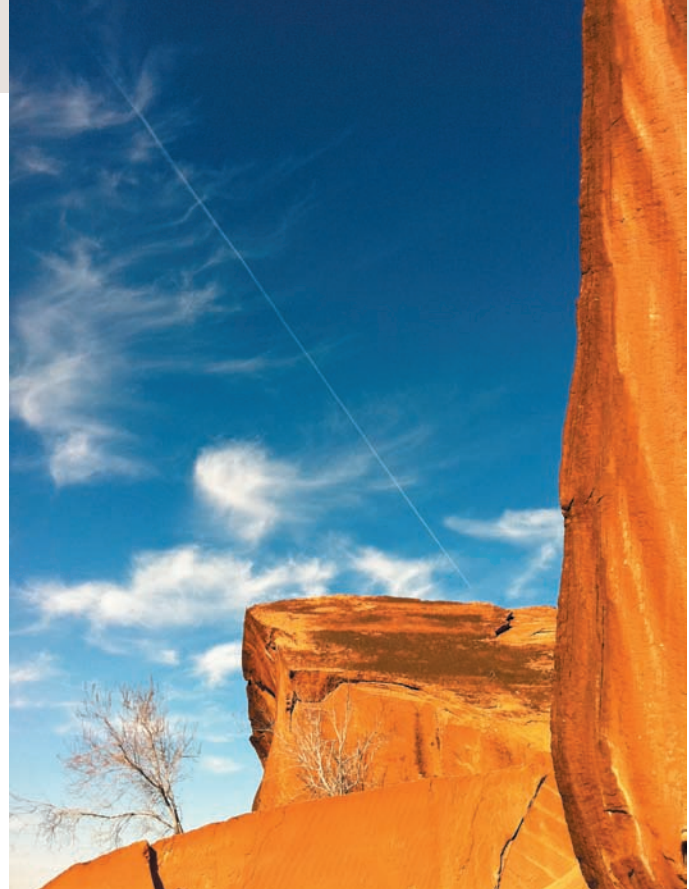




▲ iPhone 4

Tal des Feuers, Nevada, 2011

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



sondern nun angedeutet sind. Auch wenn sie nicht sichtbar sind, so werden sie doch gelesen und sind so für das Bild von Bedeutung. Es gibt unzählige weitere Linien, die ich nicht genauer anspreche – etwa Bogenlinien, die z.B. in manchen Fällen als diagonale Linien funktionieren und in anderen Fällen als angedeutete Kreise. Sie sind zu zahlreich, um sie zu behandeln, und ihre Funktion hängt zu sehr vom jeweiligen Foto ab. Für uns ist allein die Fähigkeit wichtig, 1. die Linien von den Formen zu unterscheiden, die sie bilden, und 2. den Pfad zu erkennen, auf dem sie das Auge durchs Bild führen und damit die Reise des Lesers bestimmen.

Horizontale Linien

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

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

Island, 2010

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



Vertikale Linien

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

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

Diagonale Linien

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



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

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

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



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





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

Death Valley, Kalifornien, 2011

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

S-Kurven

Linien brauchen nicht gerade zu verlaufen. Eine solche Linie ist die klassische S-Kurve. Als ich anfang, mich mit Komposition zu befassen, machte es mich fast wahnsinnig, dass Lehrer, Autoren und andere Fotografen immer wieder über S-Kurven sprachen. „Na und?“ Mir zu sagen, ich solle S-Kurven in meinen Bildern verwenden, war für mich ein bisschen so, als würde man sagen, ich solle mehr Rot fotografieren. Ich wollte den Grund wissen.

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

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

Island, 2010

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





Angedeutete Linien

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

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

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

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

Hanoi, Vietnam, 2009

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

Andere Linien

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

Kreative Übung

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

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



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

Farewell Spit, Neuseeland, 2010

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

Wiederholungen

Die Wiederholung von Elementen ist in der Fotografie ebenso kraftvoll wie im Grafikdesign, der Literatur oder der Bildung. Sie stellt ein visuelles Echo dar und in manchen Szenen sogar einen Rhythmus. Das erste Element werden wir vielleicht nicht beachten, das zweite oder dritte dann aber auf jeden Fall. Sich wiederholende Formen gibt es überall in der Kunst – egal ob visuell oder anderweitig. Es gibt einen Grund dafür, warum die meiste Musik, die wir hören, sich wiederholende Elemente aufweist, wie etwa Refrains. Es gibt einen Grund, warum Filmemacher visuelle Themen immer wieder aufgreifen, um einem Film einen Zusammenhalt zu geben. Der Fotograf kann visuelle Wiederholungen als verbindendes Element im Bild nutzen.

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





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

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



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

Masai Mara, Kenia, 2011

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

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

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

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

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

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

Kreative Übung

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



Kontrast und Gegenüberstellung

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

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

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

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

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

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



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

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

Kreative Übung

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

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

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



Verführerische Farben

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

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

Farben haben starke Assoziationen für uns. Blaue und grüne Töne wirken beruhigend; beide kommen in viel der Natur vor und wecken entsprechende Assoziationen in uns. Rot ist anregend und es gibt starke Assoziationen zu Blut, Liebe und Leidenschaft. Gelbe und orange Töne wirken warm. Mit all

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

diesen Assoziationen und emotionalen Effekten wäre es töricht zu glauben, dass Farben keinen großen Einfluss darauf hätten, wie unsere Bilder wirken.

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

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

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

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

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

Schauen Sie sich die beiden Fotos der Hügellandschaft auf Neuseelands Nordinsel an. Es ist nicht die Frage, welches Bild besser ist, sondern welchem Element ich die Hauptaufmerksamkeit widmen will. In der Farbversion machen



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

fraglos die Farben einen Großteil des Motivs aus. In der Schwarz-Weiß-Version geht es dagegen mehr um die Linien, Texturen und das Zusammentreffen von Himmel und Erde. Beide Versionen rufen unterschiedliche emotionale Reaktionen hervor und der einzige Unterschied zwischen beiden ist Farbe.

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

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

Farbe kann ausgelassen, entfernt, bei der Bildbearbeitung verändert oder ganz unberührt gelassen werden, doch sie muss auf alle Fälle berücksichtigt werden. Vor Kurzem war ich im bosnischen Hinterland unterwegs, um für einen Kunden Fotos zu machen, die kalt wirken sollten. Es war kalt, aber durch den Regen der vergangenen Tage war das Gras kraftvoll grün und wir verbinden mit grünem Gras Sommer und mit welkem Gras den nahenden Winter. Es war November und um das Gefühl von Kälte zu erhalten, musste ich mich sehr anstrengen, das grüne Gras aus meinen Hintergründen zu halten. Alles andere – die kahlen Bäume, die Kinder in ihren Pullovern, die stimmungsvollen Himmel – kommunizierte: „Der Winter kommt.“ Doch das grüne Gras sagte dazu: „Nein, noch nicht.“ Wo sich das Gras in den

Fotos nicht vermeiden ließ, war ich begeistert, wie einfach es mir eine Schwarz-Weiß-Umwandlung machte, die Bilder kälter zu lesen. Eine leichte kühle Blautönung verstärkte dies noch. Kleine Änderungen der Farbe können zu entscheidenden Veränderungen für unser Empfinden eines Fotos sorgen. Aus dem gleichen Grund wandeln Neulinge in der Hochzeitsfotografie ihre Fotos in Schwarz-Weiß um und lassen nur die roten Rosen farbig. Es ist ein abgedroschenes Klischee, doch es schafft einen starken Blickfang und verleitet uns leicht dazu zu glauben, unsere Bilder wären attraktiver, als sie wirklich sind. Selektives Kolorieren (auch Colorkey) lenkt nur zu leicht von ärmlicher Komposition und dem Fehlen von emotional aufgeladenen Momenten im Foto selbst ab.

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

Kreative Übung

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

Licht

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

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

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

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

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

Death Valley, Kalifornien, 2011

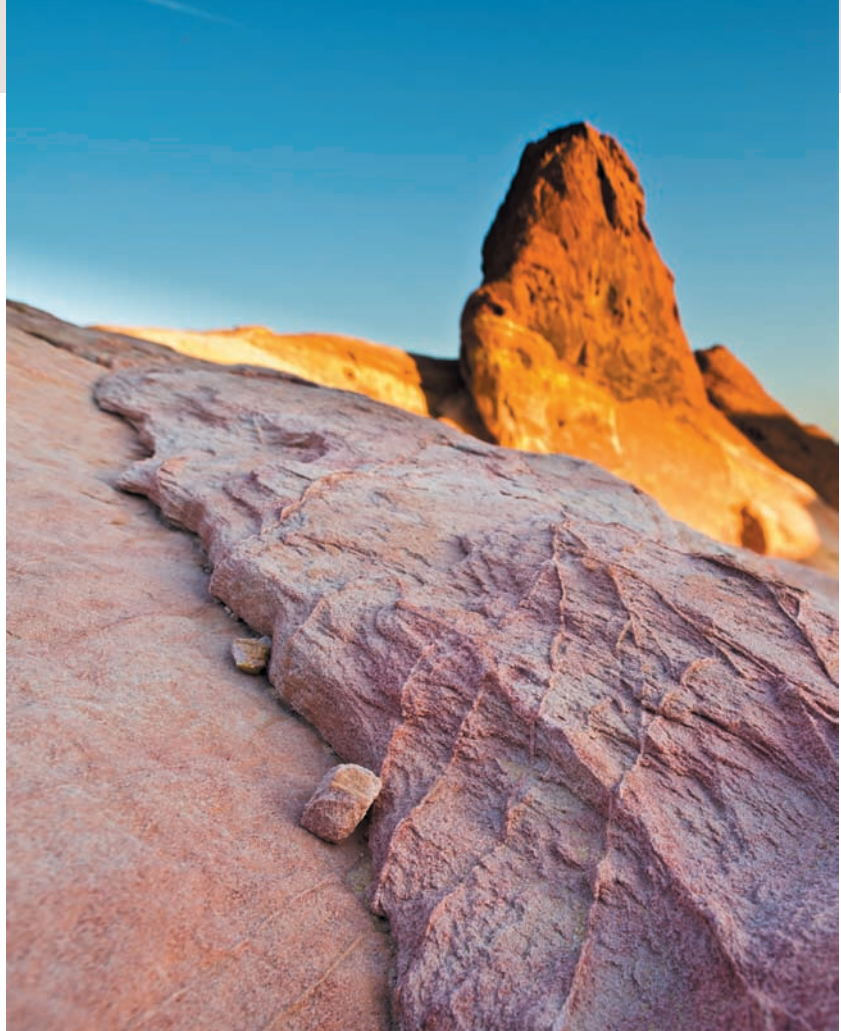
Im vergangenen Jahr habe ich viel mit der Stimmung bei wenig Licht und der sogenannten „blauen Stunde“ gespielt. Schon viel länger faszinieren mich die wandernden Steine der Racetrack Playa im Death Valley und die Kombination dieses dunklen, blauen Lichts und dem Schein meiner Taschenlampe erzeugen bei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



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

Tal des Feuers, Nevada, 2011

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



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

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

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

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

► Canon 1Ds III, 85 mm, 1/500 s bei f/1,2, ISO 800
Ladakh, Indien, 2010

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





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

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

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

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

Kreative Übung

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

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

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

► Canon 1Ds III, 50 mm,
1/50 s (Blende nicht
aufgezeichnet), ISO 400
Camogli, Italien, 2010

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



Der Moment

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



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

Seattle, Washington, 2010

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

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

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

„Der entscheidende Moment ist der flüchtige Augenblick, in dem die Aktionen der grafischen Elemente im Bildausschnitt so zusammenspielen, dass die bestmögliche Komposition entsteht.“

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

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

Natürlich ist es wichtig, dass der Moment, den Sie ausdrücken wollen, in Ihrem Foto auch sichtbar ist. Ein Filmausschnitt eines wichtigen historischen

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

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

Kreative Übung

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

Entscheidungen

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

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

Cape Foulwind, Neuseeland, 2010



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



Die Bildfläche

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

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



Der Beschnitt

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

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

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

Hoch- oder Querformat?

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

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

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

Das Seitenverhältnis

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



▲ Nikon D3s, 24 mm, 1/60 s bei f/9, ISO 400
Milford Sound, Neuseeland, 2010

► Nikon D3s, 24 mm, 1/125 s bei f/9, ISO 400
Milford Sound, Neuseeland, 2010

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



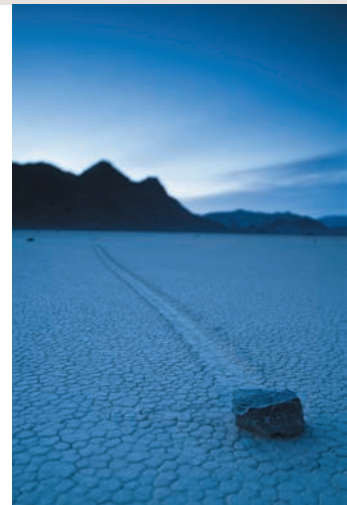
Während die Ausrichtung des Bilds dem Leser vermittelt, in welcher Richtung die Geschichte fließt, vermittelt das Seitenverhältnis, wie stark dieser Fluss ausgeprägt ist. Ein quadratisches Format bedeutet, dass die vertikale Welt im Bild genauso eine Bedeutung hat wie die horizontale und das Auge des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



A



B



C

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

Racetrack Playa, Death Valley, Kalifornien, 2011

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

Nach der Weise, wie wir Fotos entsprechend ihrer Länge lesen, spielen die Proportionen im Bild eine Rolle. Die Wahl von 4:5 gegenüber 2:3 erlaubt uns, Elemente mit größerer Weite im Bild aufzunehmen. Auch wenn es offensichtlich erscheint, so verändert das gedrungener Format die Verhältnisse im Foto und somit auch seine Bedeutung. Das 4:5-Verhältnis lässt beispielsweise eine S-Kurve zu, die sich tiefer in ein Hochformat windet als bei einem 2:3-Verhältnis, weil die Diagonale beim 4:5-Fotomat länger ist. Falls Sie sich stärker für das Thema des Seitenverhältnisses interessieren, dann kann ich Ihnen nur das exzellente (allerdings englische) E-Book meines Freunds Bruce Percy empfehlen, das Sie unter www.brucepercy.co.uk finden können. Bruce diskutiert einige der Herausforderungen von unterschiedlichen Seitenverhältnissen und ihren Effekt auf die Form und

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

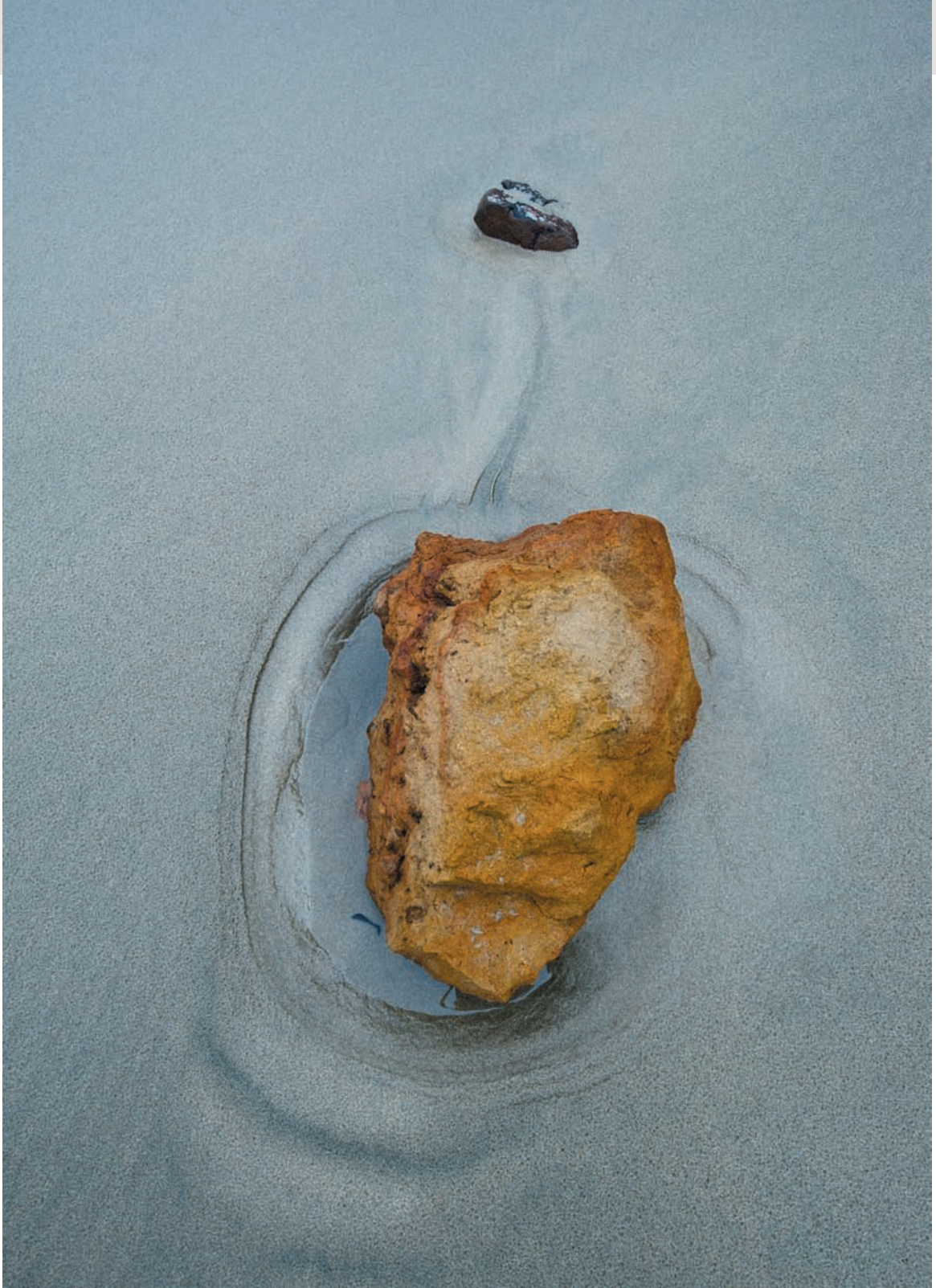
Uns vor Augen zu führen, wie wir wünschen, dass ein Foto gelesen und damit erfahren wird, wird uns bei unseren Entscheidungen für das Foto leiten.

Kreative Übung

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

Anordnung

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

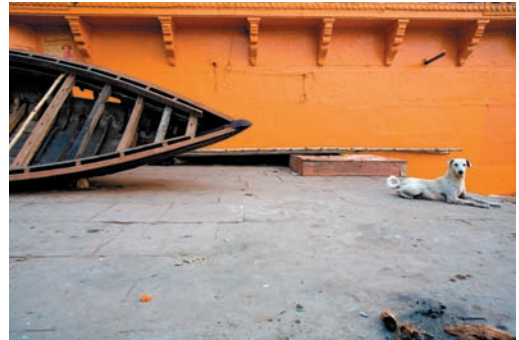


Gesten

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

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

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



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

Varanasi, Indien, 2007

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

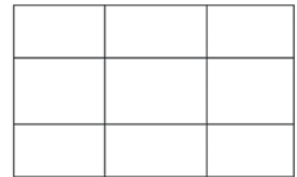
Der Umstand, dass wir in unseren Kulturkreisen von links nach rechts lesen, spielt beim Thema Bewegung und wie wir ein Bild lesen eine Rolle. Wir lesen von Geschriebenem, Bildgeschichten, Filmen bis hin zu Fotos fast ausschließlich von links nach rechts. Das Ergebnis davon ist, dass unser Blick von oben links in ein Bild eintritt und nach rechts wandert. Daher ist die Primärdiagonale auch die stärkere der beiden extremen Diagonalen im Bild. Die Links-nach-rechts- und Oben-nach-unten-Richtung der Primärdiagonalen wird von unserer Augenbewegung und der Gravitation unterstützt und es gibt nichts, das unser Auge bremst. Die entgegengesetzte Richtung liefert deutlich mehr Widerstand. Wir sehen die Sekundärdiagonale als Linie von links unten nach rechts oben und es widerstrebt uns, mit den Augen auf die andere Seite des Bilds zu gehen und es von rechts nach links zu lesen. So funktionieren wir einfach nicht. Wenn wir verstehen, dass die meisten Menschen Fotos auf diese Weise lesen, ermöglicht es uns, die Elemente im Bild nach dieser Tendenz auszurichten und so Bilder mit mehr oder weniger Energie – oder Gesten – zu schaffen.

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

Drittel

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

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



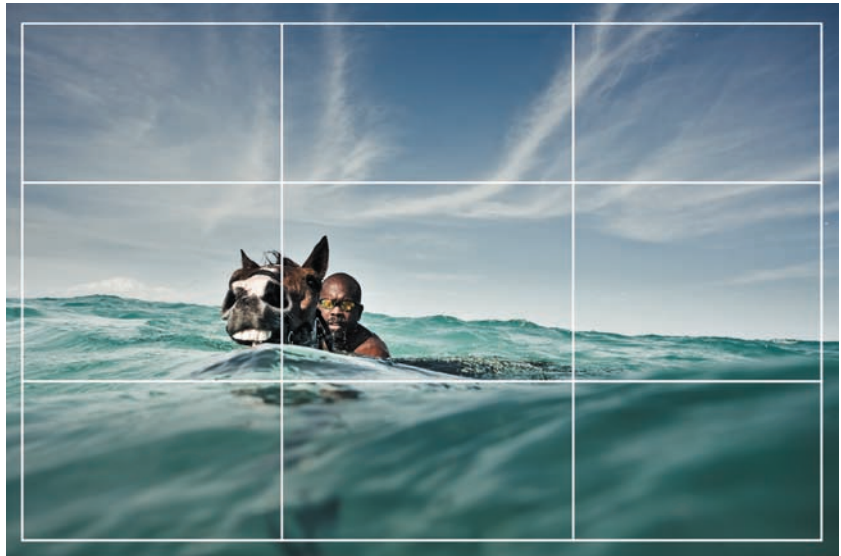
Die Drittelregel hat einen Sinn, weil sie uns durch ihre Anwendung zwingt, die Elemente im Bild auszubalancieren. Im Zentrum können die Elemente in perfekter Balance sein, doch dann sind sie statisch. Sie bewegen uns dann nicht weniger. Doch wenn wir die Elemente auf die Drittellinien legen, müssen wir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

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

Als Erstes können Sie die wichtigen Elemente auf einen Schnittpunkt der Drittellinien platzieren, wo die Augen scheinbar von Natur aus hingezogen

► Canon 5D, 30 mm,
1/500 s bei f/10, ISO 200
Jamaika, 2010

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



werden. Als Folge wird das Element – selbstredend nicht ohne andere Gesichtspunkte außer Acht zu lassen – das Auge eher anziehen. So zeigen Sie dem Leser, dass dieses Element bedeutender ist als andere. Die Drittel dafür zu nutzen, ist nur eine Möglichkeit, doch sie ist sehr hilfreich, gerade in übereinstimmender Verwendung mit anderen Prinzipien der visuellen Anziehung.

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

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



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

Italien, 2010

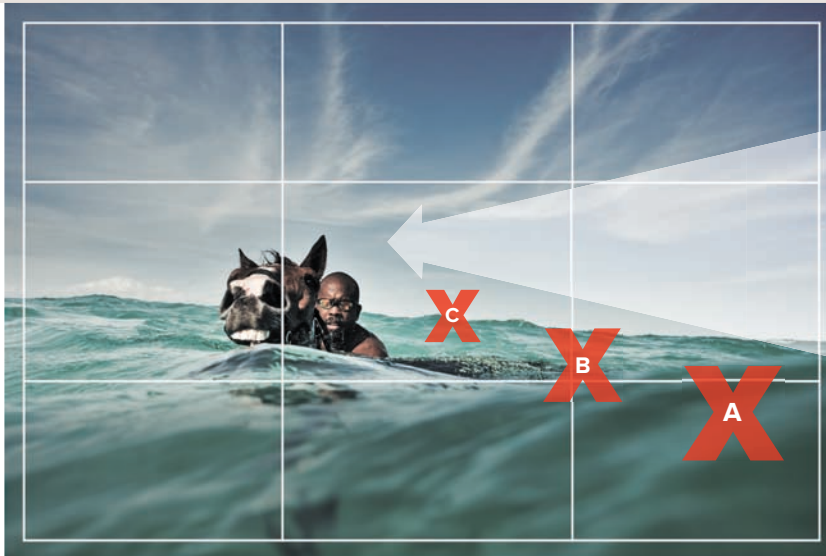
Den Horizont so hoch im Bild anzuordnen – auf der oberen Drittlinie –, verleiht dem Ozean mehr Gewicht als dem Himmel. Ich hätte ihn auch tiefer platzieren können – der Himmel war fantastisch –, doch dann hätte ich die Wellen am Strand verloren. So ist das Bild in drei Teile aufgeteilt – Himmel, Wasser,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

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

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

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

Das macht die simple Drittelregel zu einem komplexeren System. Aber es ist nicht so schwierig, wenn wir uns vor Augen führen, dass wir eigentlich nur unser Denken in Dritteln auf die dritte Dimension erweitern. Wenn die Balance und Spannung zwischen den Dritteln und an den Schnittstellen der



Drittelllinien ein hilfreicher Ausgangspunkt für unsere Komposition in einer Ebene ist, dann sollte dies auch ein guter Ansatz sein, wenn wir Elemente in der Tiefe des Bilds anordnen wollen.

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

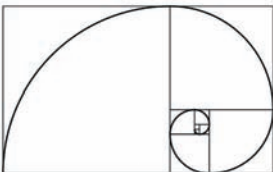
Den Vordergrund (**A**), Mittelgrund (**B**) und Hintergrund (**C**) etwa auf die Drittelllinien zu legen, erzeugt eine Tiefenwirkung im Bild, die es ohne den Bogen der Welle im Vordergrund oder die Hintergrundlinie des Horizonts nicht gegeben hätte. Ich hätte beides auch auslassen können, indem ich eine andere Kameraposition und einen anderen Blickwinkel gewählt hätte. Sie einzubeziehen gibt dem Bild einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, jedoch auf eine bedeutungsvolle Weise und nicht, weil es eine Regel so verlangt.

Es gibt dem Bild eine größere Tiefenwirkung und dadurch ein stärkeres Gefühl der Beteiligung. Die Anwendung der Drittel ermöglicht mir, all das zu erreichen und gleichzeitig eine dynamische Balance und Bewegung im Bild zu behalten bzw. zu erzeugen. Wenn mein Ziel für das Bild ist, ein involvierendes Erleben beim Leser zu erreichen – und ich glaube das Erlebnis des Lesers ist einer der Gründe, warum wir überhaupt fotografieren –, dann spielen diese Entscheidungen eine große Rolle.

Goldener Schnitt und Fibonacci-Spirale

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

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





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

die Mathematik an dieser Stelle. Es bleibt zu merken, dass die Spirale nicht symmetrisch ist. Warum spielt das eine Rolle? Für den Künstler dreht sich alles um Ästhetik und es gibt da etwas an dieser Asymmetrie – besonders der Fibonacci-Spirale –, das uns fasziniert. Seit über zwei Jahrtausenden wird sie als ästhetisch ansprechend gesehen. Diese Spirale zwingt uns – wie die Drittelregel auch –, die Anordnung von Elementen im Foto neu zu überdenken und die Dinge dynamischer auszubalancieren, und in manchen Fällen setzt sie das Auge auf einen Spiralfad, der niemals aus dem Bild führt.

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

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



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

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

Lesers ans Bild aufzubauen und eine größere Tiefenwirkung und dynamischeres Gleichgewicht zu erreichen.

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

Elements mehr Spielraum geben. Die sogenannten Regeln zu hinterfragen und herauszufinden, was sie zu unseren Fotos beitragen können, kann uns zu bedeutsameren und ausdrucksvolleren Kompositionen führen. Die Frage ist nicht, ob diese Hilfsmittel funktionieren. Die Frage ist, was bringt ihre Anwendung für das Aussehen unserer Fotos und somit für das Erlebnis der Leser? Was bringt es für das Gleichgewicht im Bild, die Spannung, die Beziehungen und die Anziehung auf das Auge? Und mit dem Bewusstsein dafür können wir in Übereinstimmung mit unserer Intention wählen, sie anzuwenden oder sie zu ignorieren.

Beziehungen

Wo wir Elemente im Bild platzieren, ist wichtig, doch mindestens genauso wichtig ist, wie wir Elemente im Verhältnis zueinander anordnen. Wenn man der Annahme folgt, dass alles im Bild eine Bedeutung hat, dann kommt diese Bedeutung nicht nur durch die bloße Anwesenheit der Elemente und ihrer Position im Bild, sondern auch von der Beziehung zu anderen Elementen. Wenn wir beispielsweise den Auslöser drücken und aus drei Dimensionen zwei machen, dann werden wir durch unsere Erfahrungen mit Perspektive große Elemente als näher empfinden als kleinere Elemente. Dadurch



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

Vancouver, Kanada, 2005

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

entsteht Tiefenwirkung, jedoch liefert es auch Hinweise an den Leser, dass die größeren Elemente wichtiger oder stärker sind als die kleineren. Wenn Sie die Kamera weiter zur Seite schwenken, vergrößern Sie die Lücke zwischen diesen Objekten und deuten etwas über Distanz an. Ändern Sie Ihre Kameraposition so, dass die beiden Elemente näher aneinanderrücken – sich fast auf einer Linie mit der Kamera befinden –, und die Distanz im Bild schmilzt dahin. Sie würden so eher eine Verbindung zwischen beiden andeuten oder Intimität oder Vergleiche machen. Elemente stehen in Beziehung zueinander und diese Beziehungen sagen bestimmte Dinge aus. Wenn wir uns für eine bestimmte Anordnung der Elemente entscheiden, ist es nicht nur eine Angelegenheit von „es hat mir so gefallen“, sondern von bewusster Kommunikation, was und vor allem wie wir es gesehen haben.

Blickwinkel, Bildebene und Perspektive

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

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



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

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

Vernazza, Italien, 2010

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



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

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

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

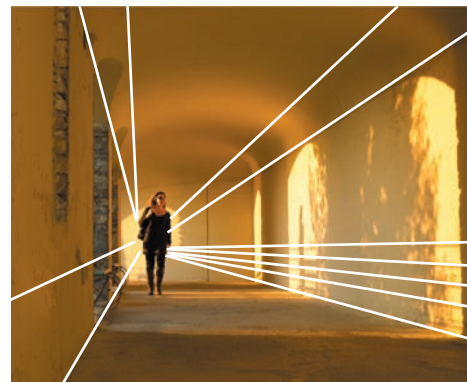
Eine Veränderung Ihrer Position und damit der Perspektive in Ihren Fotos kann eine normale horizontale Linie in eine Diagonale verwandeln und so die Erscheinung Ihres Fotos und die Bewegungsrichtung der Augen ändern. Sie können Elemente näher zusammenbringen oder weiter auseinanderrücken, was nicht nur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



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

Liguria, Italien, 2011

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



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

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

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

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

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

Kreative Übung

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

Balance

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

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



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

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

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

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

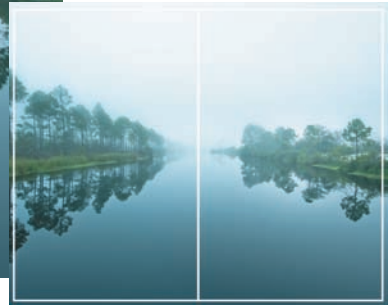
Das Bild in Gedanken zu unterteilen und das visuelle Gewicht der beiden Hälften zu beurteilen, hat mir bei meinem Studium der Balance sehr geholfen. In diesem Fall haben mein Freund Dave Delnea und der Fels in der Brandung nahezu die gleiche visuelle Masse – zum Teil, weil unsere Augen stark zu Menschen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

„Das Verständnis für visuelles Gewicht kommt nicht durch Formeln, sondern man muss ein Gefühl dafür entwickeln.“

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

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

Vergessen Sie nicht, dass Balance sich nicht nur um ein Element im Bild dreht. Es gibt Fotos, die diese Art des eleganten Minimalismus beherrschen, doch je mehr Elemente auf ein Bild kommen, umso größer ist der Bedarf, diese Elemente untereinander auszubalancieren. Die Fotos der drei Steine (S. 118) zeigen, wie sich visuelle Masse verändert – und damit, wie wir Bilder ausbalancieren – je nach unseren Entscheidungen, in diesem Fall der Blickwinkel und die Objektwahl. Betrachtet man die Steine nebeneinander, so liegen sie auf einer horizontalen Linie. Sie haben alle in etwa die gleiche visuelle Anziehung und halten sich das Gleichgewicht. Im zweiten Bild habe ich mich im Bogen zu einem Ende der Steinreihe begeben. Je näher man dabei dem einen Stein kommt, umso weiter entfernt man sich von den anderen und die Gesetze der Perspektive greifen ein. Der nähere Stein erscheint nun größer im Bild und der entfernteste kleiner. Mit einem Weitwinkelobjektiv wird dieser Effekt noch verstärkt, wenn man näher an den ersten Stein herangeht. Nun öffnen Sie die Blende und erlauben den hinteren Steinen zu verschwimmen, was die visuelle Anziehungskraft des vorderen Steins weiter erhöht. Und je größer die visuelle Anziehung, umso größer ist die Notwendigkeit, diese mit anderen Elementen auszubalancieren.

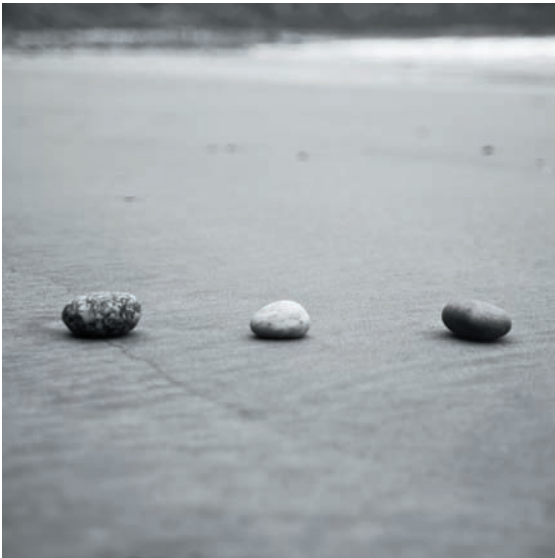


▲▼ Nikon D3s, 14 mm, 1/40 s bei f/7,1, ISO 400

Pensacola, Florida, 2011

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





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

Balance ist nicht ganz leicht zu vermitteln. Ich nehme an, es ist etwas, das von selbst kommt, wenn man anfängt zu verstehen und ein Gefühl für visuelle Masse entwickelt. Die Weise, auf die ich Balance in einem Bild sehe, ist, dass ich mich frage, welchen Teil von möglichen 100% Anziehung im ganzen Bild die einzelnen Elemente auf sich laden. Es ist nur eine Schätzung, doch wenn ich jedem wichtigen Element einen ungefähren Anteil zuordnen kann, dann kann ich auch ein Gefühl dafür entwickeln, ob sie das Bild ausbalancieren. Es geht hier nicht um die Mathematik, sondern einen kritischen und bewussten Blick zu entwickeln und zu erkennen, dass ein Element mit großer visueller Anziehung durch etwas anderes ausbalanciert werden muss – selbst wenn es

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

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

Kreative Übung

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



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

Vancouver, Kanada, 2008

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

Objektive

Je mehr Sie sich als Fotograf entwickeln, umso vertrauter werden Sie mit Ihren Werkzeugen des Ausdrucks. Zu den wichtigsten dieser ästhetischen Werkzeuge gehören Ihre Objektive. Je mehr Sie sich mit ihnen beschäftigen – vorausgesetzt Sie sind aufmerksam und schenken diesem Punkt Beachtung – umso einfacher wird es Ihnen fallen, den Effekt der Objektive auf das Aussehen Ihrer Bilder vorherzusagen. Nach 25 Jahren komme ich erst jetzt an den Punkt, wo ich ein Foto ansehe und mit einiger Sicherheit die verwendete Brennweite abschätzen kann. Ich habe dafür viel zu lange gebraucht, denn viele Jahre lang habe ich einfach nicht darauf geachtet. Und dies hatte den Preis, dass ich mir die Bilder nicht vorstellen konnte, sondern immer erst durch den Sucher blicken musste.

Ich bin dabei kein Fanatiker, doch ich glaube, die Fähigkeit, im Kopf eine Szene durch mehrere Brennweiten zu sehen – sei es auch nur sehr grob –, ist für uns so wichtig, wie für den Maler zu wissen, welcher Pinsel zu welcher Ästhetik führt. Aus diesem Grund bin ich ein unverbesserlicher Verfechter der Achtsamkeit. Es ist nicht entscheidend, wie viel Sie mit einem Weitwinkel aufs Foto bekommen, auch wenn das eine Eigenschaft von Weitwinkelobjektiven ist. Wichtig ist, wie es die Elemente im Bild beeinflusst. Was macht es mit den Linien im Bild? Rückt es Elemente weiter zusammen oder weiter auseinander?

Ich habe eine Reihe von E-Mails von Leuten am anderen Ende der Freak-Skala erhalten, Leute, die scheinbar weit mehr von Mathe und Optik verstehen als ich (was, um ehrlich zu sein, nicht sehr viel ist), und sie wiesen mich darauf hin, dass lange Brennweiten nicht die Perspektive verändern oder – technisch gesehen – einen Kompressionseffekt hätten. Mag sein. Ich bin kein Mathe- oder Technik-Ass. Ich weiß aber, dass für die meisten von uns das Betrachten von Bildern keine wissenschaftlich-mathematische Angelegenheit ist. Und



wenn es nur ist, dass Objektive eine bestimmte Wahrnehmung oder Illusion erzeugen, dann reicht mir das aus. Objektive verändern unsere Perspektive nicht – nur mit unserer Position erreichen wir das –, aber im Falle einer weiten Brennweite wird der Eindruck unserer Perspektive verstärkt. Oder im Falle einer langen Brennweite wird der Eindruck der Perspektive minimiert. Für die meisten von uns ist dies das Entscheidende. Das Gleiche gilt für den Kompressionseffekt. Vielleicht sollten wir von der visuellen Illusion durch die zusammenwirkenden Effekte der Vergrößerung und des Aufnahmewinkels reden, doch „Telebrennweiten haben einen Kompressionseffekt“, das ist deutlich einfacher. Auf dem Gebiet der Kunst, glaube ich, brauchen wir unsere Priorität nicht auf technische Korrektheit zu setzen. Es geht um das Aussehen der Bilder und das Erlebnis des Lesers. Illusionen sind mächtig und Mathe spielt dabei selten eine Rolle. Die Leser interessieren sich nicht dafür, welches Objektiv Sie benutzt haben, sie interessieren sich nur für das Bild und wie sie darauf reagieren.

◀ Canon 5D II, Lensbaby,
1/40 s bei f/4, ISO 400
Ladakh, Indien, 2009



◀ Canon 1Ds III, 265 mm, 1/100 s bei f/10,
ISO 100
Kenia, 2010

Aus der Brennender-Busch-Reihe, die wir uns später (S. 211) ansehen werden, ist dieses mit Brennweite 265 mm aufgenommene Foto. Das Teleobjektiv bewirkt, dass die Wolke und der Baum zusammengezogen werden, und deutet eine Beziehung der beiden zueinander an. Große Tiefenwirkung ist nicht immer das geeignete Instrument für unsere Fotos. Wenn wir eine starke grafische Wirkung wünschen, dann helfen uns meist lange Brennweiten, die einen flachen, verdichteten Eindruck erzeugen und damit Elemente verbinden. Um die Wirkung des brennenden Buschs zu erzeugen, hätte eine kurze Brennweite nicht funktioniert.



Wenn es um das Aussehen unserer Bilder geht und unterschiedliche Objektive zu unserem visuellen Werkzeugkasten gehören, dann müssen wir uns mit diesen Werkzeugen so vertraut wie möglich machen, um unsere Bilder besser das sagen zu lassen, was wir beabsichtigen, und ansprechende Fotos zu erschaffen.

Es könnte hilfreich sein, das Verhalten der Objektive unter dem Gesichtspunkt des erzeugten Aussehens im Bild zu betrachten. Auch wenn sie oft mit Kompression/Verdichtung bzw. Expansion/Auflockerung beschrieben werden, so bevorzuge ich die Begriffe einbeziehen und ausschließen. Eine kurze Brennweite (z.B. 24 mm) ist mehr eine einschließende sowohl dabei, wie viel der Szene sie ins Bild lässt, als auch im Sinne davon, dass sie dem Leser das Gefühl gibt, Teil der Szene zu sein. Eine längere Brennweite (z.B. 200 mm) hat normalerweise den gegenteiligen Effekt – sie isoliert Elemente und vermittelt mehr das Gefühl eines an den Hintergrund gepressten Vordergrunds. Sie sind wie die unterschiedlichen Pinsel für unterschiedliche Gemälde. Die unterschiedliche Ästhetik zu erkennen – und was diese für das Foto und wie wir es lesen bedeutet – ist ein erster Schritt im Lernprozess, um mit unseren

Werkzeugen erfolgreichere Fotos zu gestalten. Ich bin an dem Punkt, wo ich mit unterschiedlichen Objektiven unterschiedliche Empfindungen verbinde, und die Sichtweise des Einbeziehens/Ausschließens hat mir dabei sehr geholfen. Wenn ich weiß, welches Gefühl ich mit einem Foto erreichen will, dann habe ich einen guten Ausgangspunkt für die Wahl der Brennweite.

Das Faszinierende an der Lernkurve in der Fotografie ist, dass alles sichtbar ist. Nichts bleibt geheim. Wenn Sie sich zwei Fotos ansehen, eins mit einem Weitwinkel und eins mit einem Teleobjektiv aufgenommen, sehen Sie den Unterschied selbst. Mit einem Tele müssen Sie weiter weggehen, um halbwegs die gleichen Elemente ins Bild zu bekommen, als mit einem Weitwinkel. Wenn Sie mehr Abstand einnehmen, verändern Sie zwangsläufig die Perspektive – die immer relativ zu Ihrer Position ist und nichts mit dem verwendeten Objektiv zu tun hat – und Sie erhalten ein Foto mit einem völlig anderen Raumgefühl. Die Verdichtung, die bei einer langen Brennweite Elemente näher an den Hintergrund rückt und damit einen größeren Zusammenhang zwischen beiden herstellt und gleichzeitig mehr Drumherum ausschließt, führt leichter zu einer einfacheren Komposition, in der jedes der verbleibenden Elemente mehr Wirkung entfalten kann. Oder Sie können eine weitere Brennweite benutzen und damit den Leser mehr ins Bild ziehen oder das umschließende Gefühl von Linien und Formen verstärken.

Die Brennweite ist nicht die einzige Qualität unserer Objektive, die es wert ist, verstanden zu werden. Manche Objektive haben einen größeren Kontrast gegenüber anderen oder wirken anders auf die Farben. Ich habe ein Zeiss 50 mm f/1,4 das ich liebe, und ich finde, es gibt mir ein bisschen mehr eine Wirkung wie Film als jedes andere 50 mm, das ich in meiner digitalen Ära jemals benutzt habe. Ich weiß, dafür gibt es eine wissenschaftliche Begründung – die Sache ist, es interessiert mich nicht. Was mich interessiert, ist die Wirkung für meine Fotos, und dieses Objektiv fühlt sich einfach toll an. Es erzeugt auch ein wunderschönes Bokeh (der Begriff für den verschwommenen Unschärfebereich im Bild, der bei offener Blende entsteht). Das Bokeh ist der Grund, warum Canon-Fotografen – mich bis vor eine Weile eingeschlossen – ein kleines Vermögen in das EF 85 mm f/1,2 investieren. Bei f/1,2 ist das Bokeh einfach traumhaft. Auch wenn solche Sachen schnell die Pixelzähler und Technikfreaks auf den Plan rufen, so sollte doch jeder, der Wert auf die Anmutung seiner Bilder legt, die Werkzeuge dafür in Betracht ziehen. Ich will damit sagen, dass wir auf die Objektive, die wir nutzen, achten sollten, mit anderen experimentieren und wissen, dass die Objektive den Unterschied zwischen einem guten Foto und etwas Umwerfendem ausmachen können. Doch vergessen Sie nie, es ist der Fotograf und sein Umgang mit den

◀ Canon 5D, 33 mm,
1/320 s bei f/10, ISO 200
Varanasi, Indien, 2007

Eine längere Brennweite, selbst wenn man zurückgehen würde, könnte diese Wirkung des Bilds nicht erzeugen. Hier ermöglicht der weite Aufnahmewinkel der kurzen Brennweite den Linien des Boots im Vordergrund, sich weit zu spreizen und so ein verstärktes Raumgefühl zu erzeugen. Im Kontrast zum überfüllten Boot hinter dem allein Sitzenden ist es diese Steigerung der Leere, die den Kontrast erhöht und damit eine Geschichte ins Bild bringt. Wenn Sie sagen möchten: „Schaut dieses leere Boot, wo das andere so voll ist“, dann ist ein Weitwinkel ein starkes Werkzeug, dies auszudrücken.

► Nikon D3s, 200 mm,
1/800 s bei f/6,3, ISO 400
Maasai Mara, Kenia, 2011

Das 200-mm-Objektiv, eines der kürzesten, die ich an diesem Tag bei mir hatte, hat einen offensichtlichen Kompressionseffekt, der den Ballon, die Akazien und das Fahrzeug zusammenrückt, sie von der Umgebung isoliert (eine kürzere Brennweite hätte mehr Umgebung gezeigt) und eine Beziehung zwischen diesen Elementen einer typischen Safari herstellt.



Objektiven und nicht das Objektiv selber. Das teuerste Glas wird Sie nicht weiter bringen, wenn Sie die Ästhetik eines 100€-Canon mit 50 mm f/1,8 bevorzugen. Ebenso wird ein schlechtes Foto mit einem wundervollen Bokeh, aufgenommen mit einem 2000€ teuren Objektiv, nur bei wenigen Lesern Begeisterung auslösen.

Filter

Als ich von analog zu digital gewechselt bin, wurde mir gesagt: „Du brauchst keine Filter in der Digitalfotografie. Du kannst das alles in Photoshop machen.“ Mit den Jahren begann ich, die Vorteile zu vermissen, die optische Filter nicht nur für meine Fotos brachten, sondern auch für meinen Arbeitsablauf. Mit Filtern kann ich die Möglichkeiten direkt in der Kamera sehen und mich während der Arbeit inspirieren lassen, was am Ende zu deutlich besseren Fotos führt. Die Einstellung, es später in der Bearbeitung zu korrigieren, hat mich um einige glückliche Missgeschicke gebracht, die ich früher erlebt hatte. Doch vielmehr hat der Verzicht auf Filter die Ästhetik meiner Bilder deutlich verändert. Die Filter zurückzulassen, weil ich es später in Photoshop korrigieren kann, begann sich wie Schummelei anzufühlen. Viel wichtiger aber war, dass ich mich irregeleitet fühlte. Photoshop und andere

Bearbeitungsprogramme sind zweifelsfrei starke Werkzeuge und haben ihre Berechtigung. Doch es gibt Sachen, die die richtigen optischen Filter mit deutlich weniger Aufwand erzielen können als Photoshop, und es gibt einige Filtereffekte die einfach in Photoshop nicht nachzuahmen sind, wie etwa die Effekte von Polarisationsfiltern.

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

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



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





Graufilter, ob voll oder mit Verlauf, erweitern die Fähigkeiten der Kamera, die Werkzeuge zu nutzen, die sie hat, und ermöglichen so längere Verschlusszeiten oder weiter geöffnete Blenden. Im ersten Foto hier ermöglicht die längere Verschlusszeit, dass das Wasser verwischt, was nicht nur einen Effekt auf die Emotion des Fotos hat, sondern auch den Schwerpunkt verändert. Es hat einen isolierenden Effekt, der das Bild vom Wirrwarr der einzelnen Wellen und des Bodens befreit. Dieser Unterschied ermöglichte mir eine einfachere Komposition der ansonsten chaotischen Szene. Durch die längere Verschlusszeit konnte ich mehr Farbe und die stimmungsvollen Wolken ins Bild bekommen. Bedenken Sie, dass beide Bilder nur so minimal nachbearbeitet wurden, dass es vernachlässigbar ist. Der Aufwand, der in Photoshop notwendig wäre, um aus dem zweiten Bild auch nur annähernd etwas wie das erste Bild zu erhalten, wäre enorm, nicht zu reden von der verlorenen Unverfälschtheit. Die Fotos vermitteln ein anderes Gefühl, weil sie anders aussehen. Sie sagen andere Dinge aus, weil sie andere Wörter nutzen. Die allgemeine Bewegung hin zu mehr Nachbearbeitung und weg von der Arbeit mit der Kamera hat uns, in Verbindung mit den Vorteilen, weniger

◀ Nikon D3s, 24 mm, 30 s bei f/16, ISO 400
Cinque Terre, Italien, 2011

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

Ausrüstung herumzutragen, dazu gebracht, uns von den Möglichkeiten unseres Hobbys weiter zu entfernen. Ich trage derzeit ein schwereres Stativ als je zuvor mit mir herum und gehe fast nie ohne meine Filter aus dem Haus, aber meine Arbeiten sind ausdrucksvoller geworden und ich habe ein größeres Spektrum von kreativen Optionen zur Verfügung als je zuvor.

Kreative Übung

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

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

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

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

Nevada, 2011

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



Fokus

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Island, 2010

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





Kreative Übung

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

Belichtung

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

◀ Canon 5D II, Lensbaby Composer, 1/640 s bei f/4, ISO 100
Vancouver, 2008

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

Ästhetische Belichtung

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

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





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

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

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



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

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

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

Schärfentiefe

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

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

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

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



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

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

Verschlusszeit

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

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



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

Kreative Übung

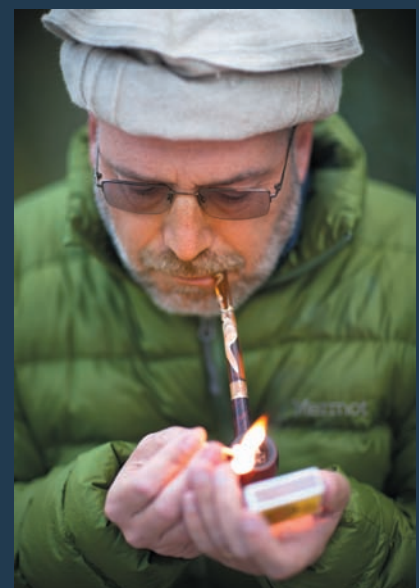
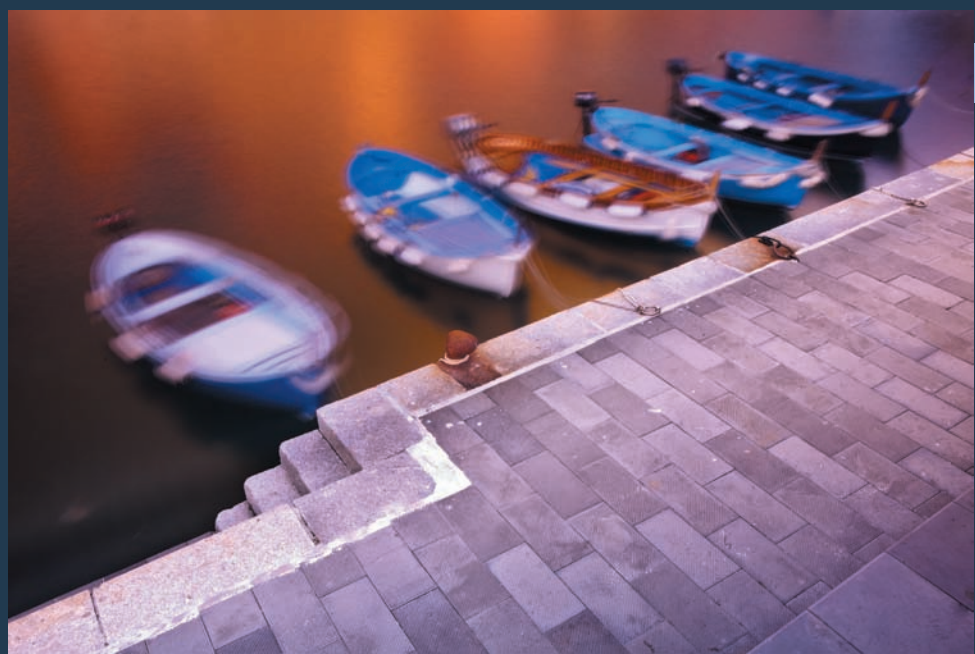
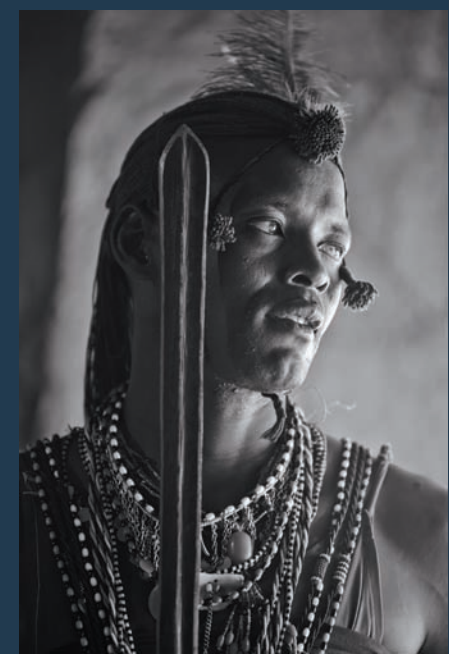
Spätestens jetzt ist es an der Zeit, die Kamera für mindestens eine Woche lang aus den Programmmodi in den manuellen Modus umzustellen. Ich weiß, das ist für manche unter uns Angst einflößend, doch so haben wir früher unser Handwerk gelernt. Und wenn ich als 14-Jähriger damit fertig werden konnte, dann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

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

Der weitere Weg

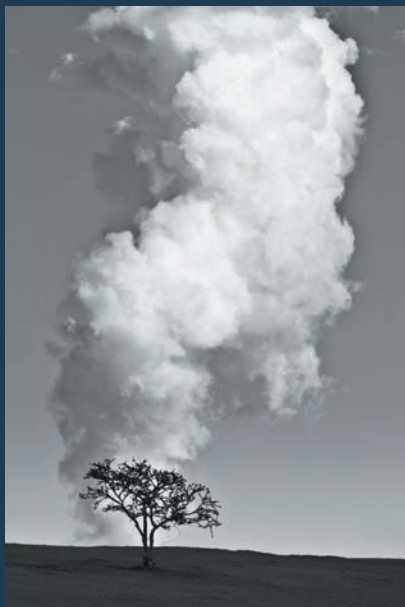
Wir haben uns in der ersten Hälfte des Buchs durch die visuelle Sprache und die grundlegenden Elemente und Entscheidungen gearbeitet, mit denen wir durch unsere Fotos sprechen. Auch wenn dies schwerlich eine vollständige Abhandlung des Themas war, so hat es Ihnen die Grundbausteine für den weiteren Weg gegeben. In der zweiten Hälfte des Buchs werden wir uns mit 20 meiner eigenen Fotos befassen und darüber reden, wie alles zusammenspielt. Es soll hier keine Schritt-für-Schritt-Anleitungen geben oder Sie im Glauben lassen, dass es einfach darum geht, alles „richtig“ zu machen. Es ist eine Sprache und sie gibt uns außerordentliche Freiheit. Ihre Fotos werden nicht wie meine aussehen und einen deutlich anderen Stil und Inhalt haben. Sie werden andere Dinge aussagen und unterschiedliche Themen, Motive und Kompositionen verwenden. Zu lernen, die Elemente und Entscheidungen zu erkennen, die in Ihre Fotos einfließen, ist der erste Schritt, um Ihren Fotos mit größerer Intention eine Stimme zu geben.

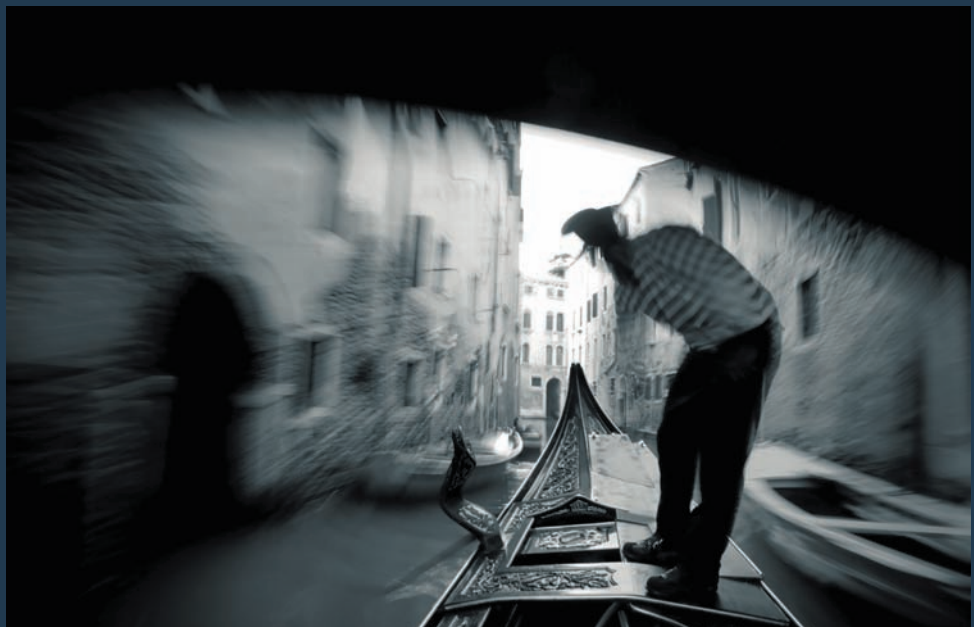
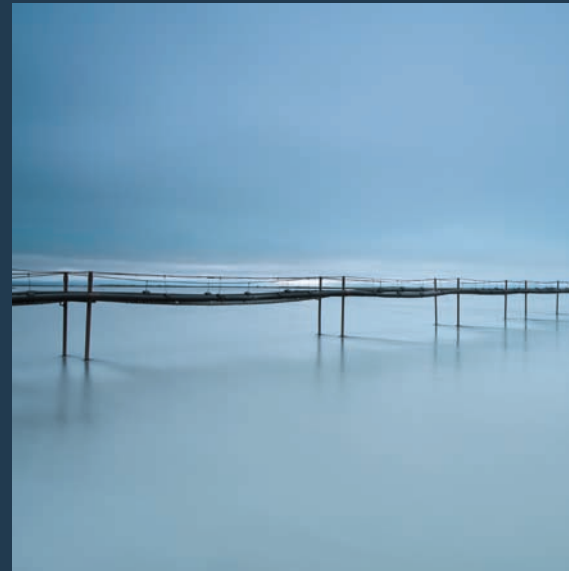
„Vergessen Sie nicht, dass dies ein schwieriges Handwerk ist und die meisten von uns Jahre brauchen, um – endlich! – von der Tyrannei dieser verflixten Knöpfe befreit zu sein.“



TEIL DREI

20 FOTOS



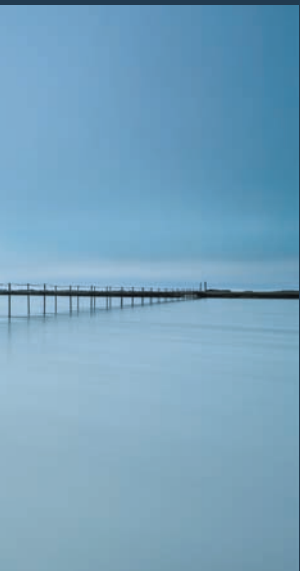


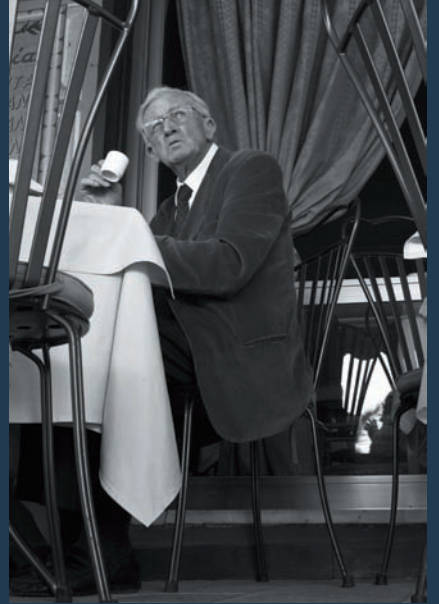
Einführung

Mit den folgenden 20 Fotos möchte ich die Bandbreite meiner eigenen Arbeit zeigen, doch in erster Linie die Anwendung der in den ersten Teilen behandelten Konzepte diskutieren. Ich habe sie ausgewählt, um ein Gespräch über die Fotos selbst anzustoßen, nicht um Loblieder auf sie zu singen oder sie ins Rampenlicht zu rücken. Vor ein paar Jahren, nachdem *Auf der Suche nach dem Motiv* erschienen ist, lud ich die Leser ein, Fotos in eine Flickr-Gruppe zu laden, und machte eine

Reihe von 20 Podcasts, die dem nahekommen, was wir gleich besprechen werden. Ich habe Fotos auf den Monitor gebracht und über die Elemente und Entscheidungen gesprochen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben. Dabei diskutierte ich sie im Hinblick auf mögliche Alternativen, die der Fotograf hätte erkunden können, um das Foto stärker zu machen. Als Kritiker empfand ich dies als Herausforderung, da ich keine Ahnung hatte, was die Intention des Fotografen war – ich konnte nur raten. Wenn wir aber ein Foto danach bewerten, wie erfolgreich es die Intention des Fotografen kommuniziert, dann hatte ich nur eine Seite der Medaille betrachtet.

Gleichermaßen bin ich mir bei der Diskussion meiner 20 Fotos natürlich voll meiner Intention bewusst, jedoch etwas blind dem gegenüber, wie diese Fotos den Leser ansprechen. Ich werde mein Bestes geben, so objektiv wie möglich über sie zu reden, jedoch glaube ich, dass dies fast unmöglich ist. Doch an diesem Punkt kommen Sie ins Spiel. Meine Hoffnung für diesen Teil des Buchs ist, dass Sie zuerst die Bilder und dann den Text lesen. Ich hoffe, Sie lassen die Fotos erst auf sich wirken und bilden sich Ihre eigene Meinung. Tatsächlich hoffe ich, dass Sie eine Bilddiskussion für sich selbst abhalten. Nehmen Sie sich Stift und Papier und schreiben Sie so viel über das Foto auf wie möglich. Nach dem, was Sie gesehen haben, was war meine Intention? Was ist das Thema des Fotos? Welche Elemente habe ich einbezogen, die auf diese Intention schließen lassen? Welche Entscheidungen habe ich getroffen? Wenn Bedeutung im Schnittpunkt von Thema, Motiv und Komposition liegt,



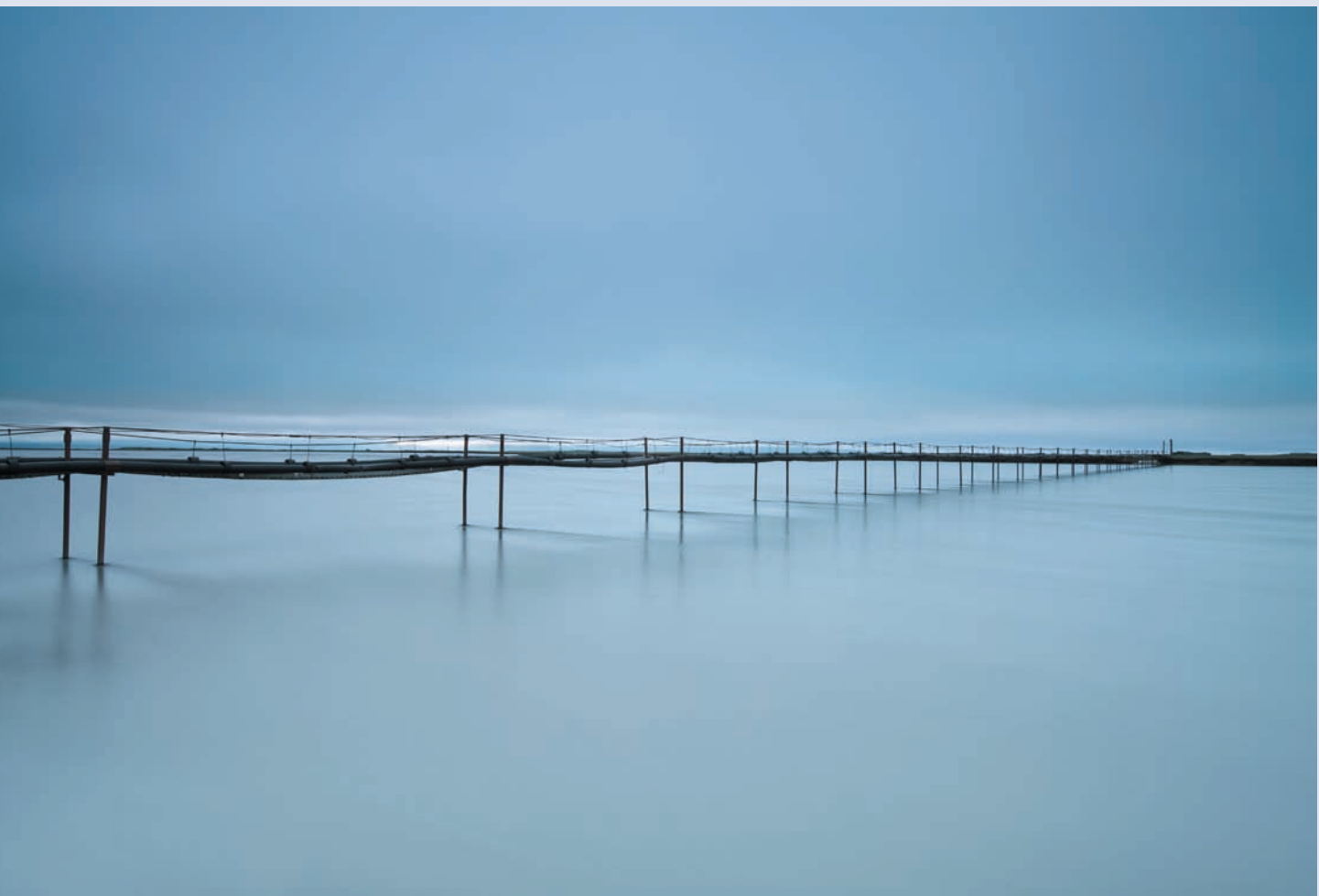


beschreiben Sie das Thema, wie Sie es sehen, das Motiv, das ich abgebildet, und die Komposition, die ich verwendet habe. Schreiben Sie es auf und grübeln Sie darüber. Gehen Sie noch nicht dazu über zu überlegen, was Sie gemacht hätten. Studieren Sie zuerst nur das Foto, beschreiben Sie es und dann lesen Sie meine Beschreibung und Gedanken dazu. Wenn Ihre Notizen von meinen abweichen, glauben Sie nicht, dass meine richtig sind und Ihre nicht. Fragen Sie sich, warum Sie sehen, was Sie sehen. Vielleicht hat einer von uns – nicht zwangsläufig Sie – einen blinden Fleck oder versteckte Annahmen, oder wir lesen das gleiche Bild unterschiedlich, da wir unterschiedliche Erfahrungen, Erinnerungen oder kulturelle Prägungen haben. So wichtig mein Bedürfnis mich auszudrücken auch ist, es ist – zumindest in diesem Buch – wichtiger, dass Sie sich bewusst werden, wie Sie Bilder lesen. Es ist dieses Verständnis, welches wir zu schärfen versuchen und dann für den Schaffensprozess unserer eigenen Fotos anwenden wollen. Widerstehen Sie der Versuchung zu bewerten. Wenn Ihnen ein Foto gefällt (oder auch nicht), dann ist die viel wichtigere Frage: „Warum?“

Eine der ersten Regeln, die ich meinen Studenten bei der Bildkritik mitgebe, ist, dass der Fotograf schon durch sein Foto gesprochen hat und nun einfach zuhören soll. Das wird mir schwerfallen, da die folgenden Fotos meine eigenen sind. Ich möchte Ihnen auch meine Intention für das jeweilige Foto erläutern, um Ihnen die Möglichkeit zu geben, selbst zu entscheiden, ob das Foto erfolgreich ist oder nicht. Ich wünsche mir, dass Sie aus der Diskussion der 20 Fotos mit einem klareren Verständnis dafür herausgehen, wie ein Foto funktioniert. Am meisten wünsche ich mir, dass Sie am Ende mit einer gereiften Fähigkeit, Fotos zu lesen, das Buch zur Seite legen und letztendlich Fotos schaffen, die etwas durch ihre Worte und Grammatik aussagen, das den Leser anspricht.

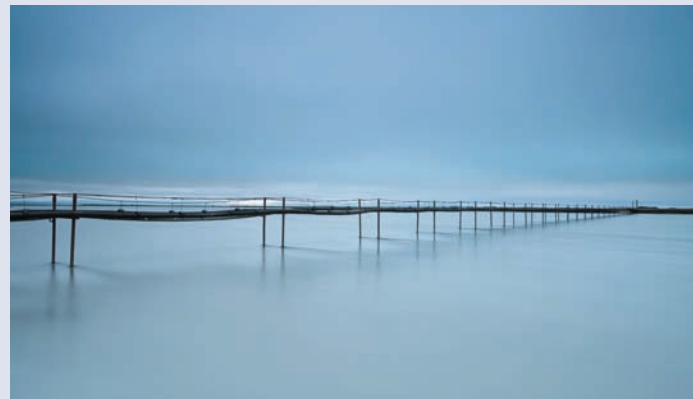
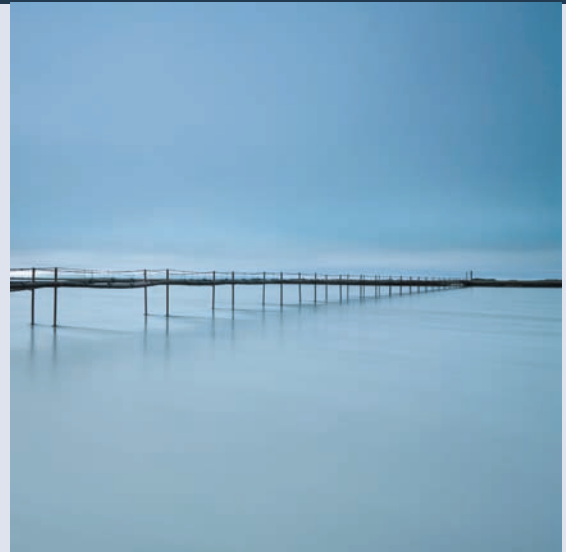
Ich werde die einzelnen Fotos auf unterschiedliche Weise angehen. Bei einigen bietet sich eine weitere Erklärung mit Illustrationen an, bei anderen ist die Erklärung mit Worten einfacher. Und während die Chancen, dass ich etwas vergesse, groß sind, hoffe ich, Sie lesen mit der Absicht zu interagieren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

Linie am Horizont, Island, 2010



DIES IST DAS FOTO einer Fußgängerbrücke über einem Fluss in Ostisland. Ich habe das Querformat gewählt, um den Blick von links nach rechts zu leiten. In dieser Richtung fließt die Geschichte, sowohl die Linie der Brücke als auch die Fließrichtung des Flusses. Ich habe mehrere Beschnittmöglichkeiten in Erwägung gezogen. Ein quadratischer Zuschnitt stoppt die horizontale Bewegung des Bilds, was zur Überlegung des 16:9-Formats führte, doch dies entfernte zu viel des Himmels und Wassers und dieses Bild dreht sich um das Zusammentreffen der beiden (A). Die Brücke ist dieser Treffpunkt und aus diesem Grund habe ich meine Position entsprechend gewählt. Ein tieferer Standpunkt hätte die Brücke über den Horizont gehoben. Ein höherer Standpunkt – etwa auf dem Fahrzeugdach – hätte die Brücke im Bild auf die Wasseroberfläche gerückt und aus der Linie eher ein Dreieck werden lassen. Die Simplizität, die das Bild jetzt ausmacht, wäre dann verloren gegangen.

Das Licht ist durch das neblige Wetter weich und diffus und dies konnte von mir noch durch die Verwendung von Grau- und Grauverlaufsfiltern gesteigert werden. Diese Filter ermöglichten mir zum einen, den Himmel relativ zum Wasser abzdunkeln. Ich wollte das Treffen des Wassers mit dem Himmelsreich darstellen und, abgesehen von der Brücke, beide gleich erscheinen lassen. Um das zu erreichen, musste ich nachahmen, was mein Auge sah. Unsere Augen sind in der Lage, einen größeren Dynamikumfang auf einmal zu sehen, als die Kamera es kann. Daher musste ich den digitalen Sensor etwas unterstützen. Zum anderen reduzierten die Filter die Lichtmenge, die in die Kamera gelangte (die ISO war bereits bei 100 und die Blende auf f/22 geschlossen) und so konnte



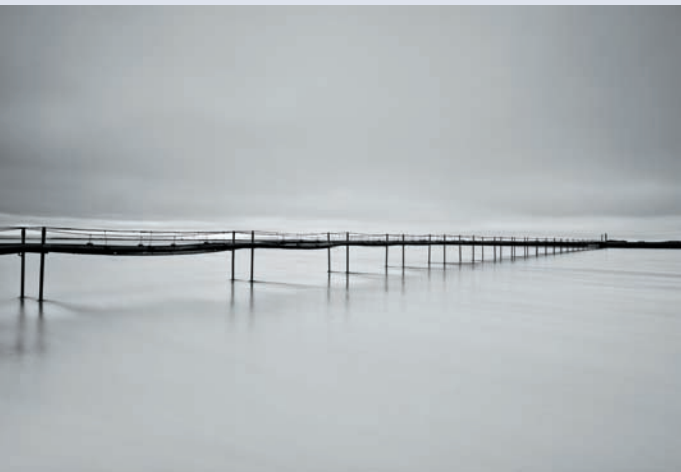
ich längere Verschlusszeiten verwenden – in diesem Fall 10 s. Die längere Verschlusszeit ließ die Strukturen im Himmel und Wasser verschwimmen. Mit einer kürzeren Verschlusszeit hätten die Wellen im Wasser helle und dunkle Strukturen erzeugt. Bei einer langen Belichtung werden diese Unterschiede mit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

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

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

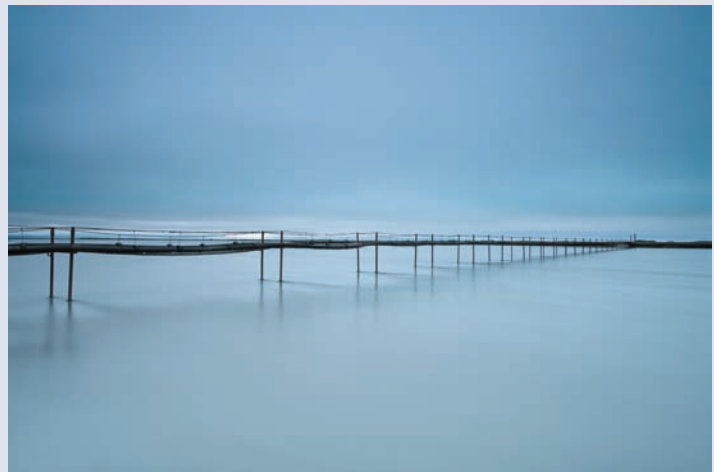
Die Farbbalance in diesem Bild ist kühl, was dem durch das glatte Wasser und die fehlenden Texturen im Bild erzeugten Gefühl des Himmlischen in die Karten spielt. Es war kühl und nass in Island und ich will, dass meine Fotos etwas mehr als „Ich war hier und habe das gesehen“ aussagen. Ich will mit ihnen sagen: „Ich habe den Moment/den Ort so empfunden.“ Eine wärmere Farbstimmung hätte auch schön wirken können, doch meine Intention war, meine Empfindung wiederzugeben, und ich hoffe, beim Leser das gleiche kaltnasse

B



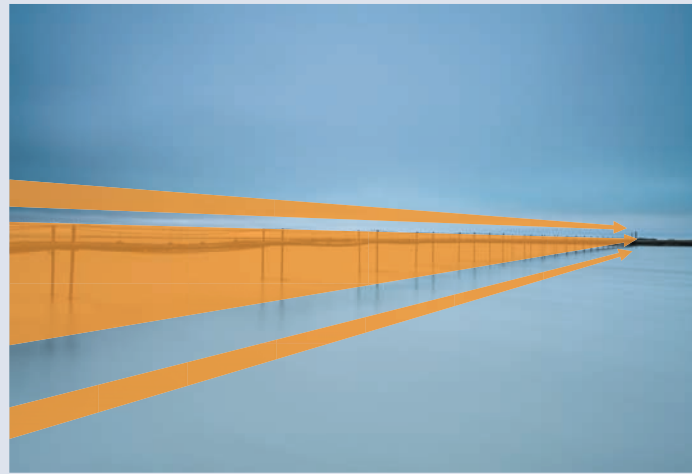
Gefühl erzeugen zu können, wie ich es hatte. Ich würde es als Erfolg betrachten, wenn Sie sich das Bild ansehen und das Gefühl bekommen, mir sagen zu können, wie kalt es draußen war, und fast das Bedürfnis bekämen, einen Pullover anziehen zu müssen. Entsprechend meiner Intention für dieses Bild kam es mir nie in den Sinn, eine Schwarz-Weiß-Version zu erstellen, da die Farbe ein wichtiger Bestandteil des Motivs ist. In Schwarz-Weiß läge der Fokus zu stark auf der Brücke und nimmt die Stimmung, die mich dazu brachte, das Foto zu machen, weg (B). Abgesehen davon gibt es im Bild einfach nicht genug Helligkeitskontrast, um daraus ein interessantes Schwarz-Weiß-Foto zu machen.

Ich habe verschiedene Brennweiten probiert, zum Schluss habe ich mich dann doch für 24 mm entschieden, da ich so die gesamte Brücke abbilden konnte, ohne das Ufer, an dem ich stand, zu zeigen. Erste Aufnahmen in einer Reihe von Probefotos, die zum finalen Bild führten, habe ich von anderen Standpunkten aus probiert. Einige davon beinhalteten das



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

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



C, D

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

Seepferdchen, Jamaica, 2010

ICH FOTOGRAFIERTE ROBERT UND SEIN PFERD, Pretty Boy, in Jamaica im Dezember 2010. Ich traf die beiden am Strand, wo sie Touristen Ausritte anboten. Als mir Robert erzählte, er würde mit Pretty Boy schwimmen gehen, wollte ich das fotografieren. Zwei Stunden später fand ich mich mit einer Taucherbrille und meiner Kamera (in einem Schutzgehäuse) im Wasser wieder und hatte Spaß ohne Ende.

Dies ist das beste Bild in der Serie. Es ist im Querformat und der Horizont verläuft ziemlich genau in der Mitte, um das Wasser und den Himmel gleich wichtig erscheinen zu lassen. Die Beine des Pferdes sind unter Wasser zu erkennen. Hätte ich den Horizont im unteren Drittel platziert, wie es die meisten Lehrbücher vorgeben, hätte ich dieses Element verloren. Allein diese Entscheidung hätte das Bild verändert und da das Pferd bis zum Maul im Wasser ist, hätte es tiefes Wasser impliziert. Durch die baumelnden Beine kann das Foto erst so gelesen werden, dass das Pferd schwimmt – was es auch tat – und nicht einfach nur in tiefem Wasser steht.

Wie ich schon früher im Buch bemerkt habe, heißt meine Platzierung des Horizonts in der Mitte nicht, dass ich die Drittelregel oder die resultierende dynamische Balance ignoriert habe. Ich habe einfach Entscheidungen getroffen, *welche* Elemente nahe den Dritteln sitzen sollten. Sie können nicht alles auf ein Drittel legen, daher müssen Sie eine Wahl treffen. Pferd und Reiter auf das linke Drittel zu platzieren war eine Entscheidung, die Betonung

darauf zu legen, wo das schwimmende Duo herkommt – in diesem Fall noch tieferes Wasser. Hätte ich sie auf das rechte Drittel gesetzt, wäre die dynamische Balance erhalten geblieben, doch die Betonung hätte darauf gelegen, wohin die beiden schwimmen, und das war nicht, was ich wollte. Zum Teil war es eine Reaktion auf die oft zitierte Weisheit, dass man etwas so platzieren soll, dass es sich in das Bild hineinbewegt und nicht heraus. Das ist keine schlechte Weisheit, was fotografische Klischees anbelangt, doch nachdem ich 20 Jahre dieser Weisheit gefolgt bin, fange ich an, andere Möglichkeiten zu erkunden.

Ich habe das Bild nicht beschnitten, zum Teil, weil ich versuche, meine Vision so weit möglich in der Kamera umzusetzen, und zum Teil hatte ich das Glück, es mit dieser Aufnahme genau getroffen zu haben. Mit einem wasserdichten Schutzgehäuse zu fotografieren, führt zu einer recht großen Ausschussrate, vor allem wenn man keine Übung darin hat. Das horizontale 2:3-Seitenverhältnis war notwendig, um dem Bild die entsprechende Energie zu verleihen. Mit einem quadratischen Format wäre dies nicht der Fall und 16:9 würden mich zwingen, die Beine des Pferdes und die geschwungenen Linien der Wolken aufzugeben.

Die Linien der Wolken sind einer meiner Lieblingsaspekte an diesem Bild. Ich mag es, wie die Wolken weiche Linien am Himmel ergeben, die die Wellen im Wasser widerspiegeln und das Auge von rechts oben nach unten zu den Köpfen führen (A). Dieses diagonale Dreieck der zusammenlaufenden Wolken



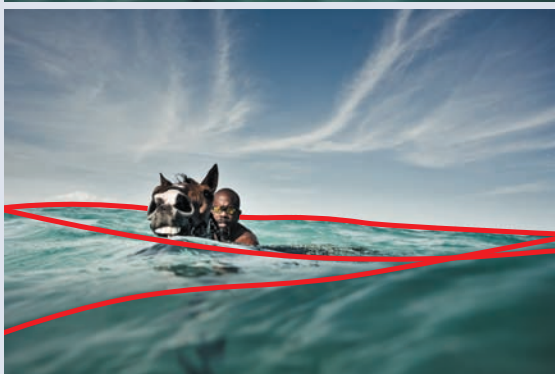
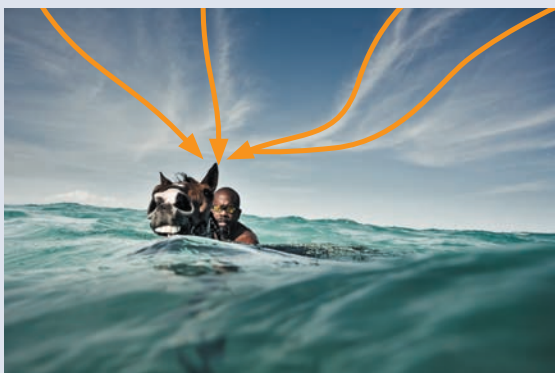
▲ Canon 5D, 30 mm, 1/500 s bei f/10, ISO 200

suggestiert einen Fluchtpunkt und verleiht dem Bild eine größere Tiefenwirkung.

Das andere Element, das dem Bild Tiefenwirkung verleiht, ist der sehr niedrige Standpunkt. Ich befinde mich in den Wellen und bei den meisten Aufnahmen vor und nach dieser spült Wasser über die Kamera. Der niedrige Standpunkt erlaubt den Wogen – besonders die Welle im Vordergrund, die nahezu das ganze untere Drittel des Bilds ausfüllt –, Nähe zu vermitteln. Zum Teil ist es die Schärfentiefe. Durch die Unschärfe wird vermittelt, dass die Welle entweder sehr nah ist oder sich bewegt oder beides. Die letzte starke Linie ist der Horizont und ich habe ihn so schief gelassen, um das Gefühl von Ungleichgewicht und fehlender

Festigkeit zu vermitteln (B). Nichts im Bild sollte sich solide anfühlen. Als ich fotografiert habe, strampelte ich im Wasser und versuchte, meinen Mund über Wasser zu halten. Es war nicht Angst einflößend, nur eine sehr wogende Angelegenheit, voller Energie und Spaß. Ich wollte dieses Gefühl im Bild wiedergeben und wie ich mit den Linien im Bild umgehe, würde mir dabei entweder helfen oder gegen mich arbeiten.

Beachten Sie auch, dass die Welle, wie schon zuvor besprochen, keine richtige Welle ist. Es ist eine Form, die eine Welle repräsentiert. Es ist ein leicht diagonalen, dunkler Bereich von ähnlichen Tönen im unteren Drittel. Wir wissen, dass es eine Welle ist, aber das „wellenhafte“ Gefühl müssen



A, B Die Linien in diesem Foto erzeugen Bereiche und Tiefenwirkung. Auch wenn wir das Foto schon als Referenz besprochen hatten, so ist es wert sich zu erinnern, dass die Linien selber, in Kombination mit dem Grad des Fokus, unterschiedliche Bereiche im Foto schaffen und dadurch den Leser ins Bild ziehen.

wir hineinstecken. Der weite Aufnahmewinkel, der Standpunkt und das Timing zusammen erreichen das Ziel. Grafisch gesehen ist es nur ein dunkler Keil, doch dieses Dunkel leitet unser Auge in die Mitte des Bildes, wo das Wasser heller ist. Auch ist der Kontrast dort zwischen dem hellen Wasser und den dunklen Tönen der Schwimmenden größer. Größerer Kontrast zieht das Auge an und lässt keine Frage offen, worum es in dem Bild geht.

Das Licht in diesem Foto war helles Mittagslicht. Ich war mit Robert und Pretty Boy von etwa 14 bis 15 Uhr im Wasser und die Sonne stand immer noch hoch und führt zu den dramatischen Schatten und den Glanzlichtern im Wasser, was das dramatische Gefühl im Bild noch verstärkte. In der Bearbeitung habe ich dies weiter verstärkt, indem ich die Sättigung der Blau- und Grüntöne zurückgenommen habe, die extrem kräftig waren, aber das Bild wie ein Touristenposter hatten aussehen lassen. Normalerweise vermeide ich es, um diese Tageszeit zu fotografieren, und wenn doch, dann nutze ich oft Reflektoren und Diffusoren – keine leichte Aufgabe für eine Person, die versucht, nicht zu ertrinken oder unter ein schwimmendes Pferd zu geraten. Zum Glück fungierte die karibische See als großer Reflektor und hellte die Schatten genug auf, um den Sensor mit der kontrastreichen Szene nicht zu überfordern. Das Schutzgehäuse für die Kamera machte es unmöglich, mit Grauverlaufsfiltern oder selbst Polarisationsfiltern zu arbeiten, daher musste ich mit dem arbeiten, was mir die Kamera bot – zum Glück bekam ich genug Farbe ins Bild, ohne den Himmel auszubrennen. Meine Entscheidungen in der Nachbearbeitung waren recht simpel und sollten die überwältigenden Blautöne zurücknehmen und eine kühlere Farbstimmung erzielen und etwas Aufmerksamkeit auf die Strukturen im Wasser lenken (C). Ich wollte das Bild etwas wilder werden lassen, vielleicht ist „griffiger“ ein besseres Wort.

Eigentlich bedarf es keiner Erwähnung, dass hier die Wahl des Augenblicks entscheidend ist. Ich habe den Auslöser etwa 350 Mal während unserer Schwimmstunde gedrückt. Die meisten Bilder wurden später gelöscht, viele davon zeigten

nur Wellen. Es ist die Kombination aus dem Blick von Robert – er schaut uns direkt an, was eine Interaktion zwischen Motiv und Leser suggeriert und zu einer größeren Beteiligung beim Lesen führt –, dem wilden Aussehen des Pferdes mit geöffnetem Maul und den fließenden Wellen, die gerade die richtigen Linien formen. Wie bei den meisten Fotos ist es nicht nur ein Aspekt, der das Foto funktionieren lässt. Es ist das Zusammenspiel mehrerer Dinge. Vergleichen Sie diesen Augenblick mit dem, der nur wenige Minuten später entstand (D). Abgesehen von der sehr statischen Komposition, wo sich nahezu alles geändert hat, ist der Augenblick alles andere als wild. Er ist langweilig.

Wenn unsere Bilder erfolgreich sind, dann sind sie es aus mehreren Gründen – was ich vorher schon als Zusammenspiel der Wirkungsschichten bezeichnet habe. In diesem Fall erzeugen alle Schichten, die ich gerade besprochen habe, ein Foto mit einer unerwarteten Zusammenstellung als Kern und das macht den optischen Reiz des Überraschenden aus.



C

D



Abgelenkt, Camogli, Italien, 2010

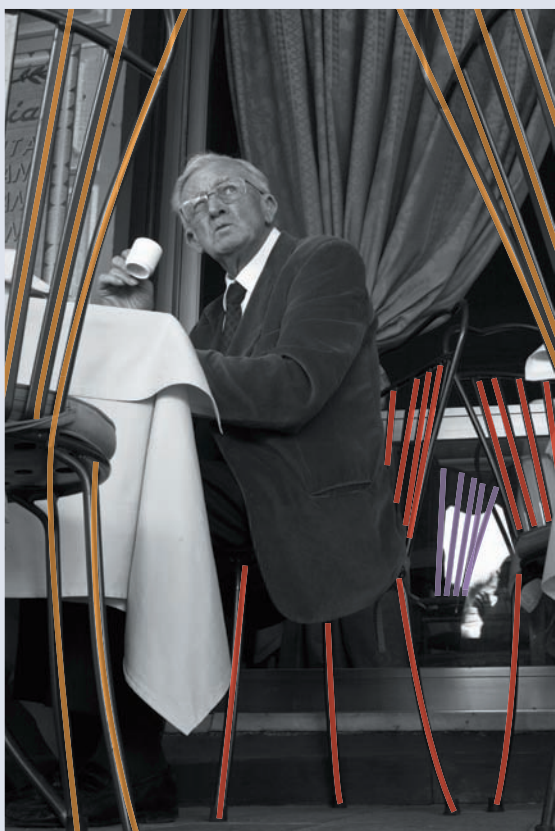
ICH HABE DIESEN ITALIENISCHEN GENTLEMAN während eines Mittagessens in der kleinen Küstenstadt Camogli fotografiert. Er saß mit seiner Frau zu Tisch, als unser Workshop ins Restaurant stürmte. Sie ließen sich nicht aus der Ruhe bringen und tranken ihren Verdauungskaffee. Ich fühlte mich von der Erscheinung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

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

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

Die anderen Linien, die mir in dieser Szene gefallen sind die Vorhänge, die auch die Form und Richtung der Linien der Stühle wiederaufgreifen. Aus einer Normalperspektive wären die diagonalen Schwünge all dieser Linien minimiert worden, vor allem beim vorderen Stuhl, der einfach nur im Weg gewesen wäre. Diese Linien sind durch die





A

Froschperspektive dynamischer und verleihen dem Foto einen graziösen Rhythmus, eine subtile Energie, die aus der Normalen nicht vorhanden gewesen wäre oder bei geraderen Stühlen. Ich habe diese Aufnahme mit meiner Kamera auf dem Boden gemacht und mithilfe der Live-View Funktion auf dem LCD-Bildschirm den Ausschnitt gewählt. Danach schaltete ich die Funktion aus und habe mit dem Finger über dem Auslöser die Szene beobachtet. Als Objektiv hatte ich ein Zeiss 50 mm f/1,4 mit manueller Fokussierung im Einsatz mit einer kleinen Blende (wird leider nicht aufgezeichnet, ich vermute es war f/16),



B

um ausreichend Schärfentiefe zu haben, da ich in dieser Situation nicht genau fokussieren konnte. Im Ergebnis war absolut alles scharf, vom Vordergrund bis hin zu den Spiegelungen im Hintergrund. Ich hatte nur dieses Objektiv bei mir, aber die nahezu normale Kompression und der Aufnahmewinkel bei 50 mm ergeben, wie mein Freund Chris Orwig es nennt: ein ehrliches Gefühl. Ohne die Überspitzung eines Weitwinkels oder die Kompression einer längeren Brennweite, rückt die Technik bzw. unsere Ausrüstung etwas aus dem Fokus der Aufmerksamkeit. An die Fotografie der vergangenen Tage komme ich nicht viel näher

heran, doch es reichte mir, da die meisten Fotos in dieser Ära im Brennweitenbereich von 30 bis 50 mm aufgenommen wurden.

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

Ich war schon kurz darauf eingegangen, aber der Augenblick war hier entscheidend und in gewisser Weise unvorhersehbar. So vieles unserer Fotografie beruht auf glücklichen Zufällen, auf Momenten, die wir nie hätten vorausahnen oder dirigieren können. Die Fähigkeit, und was die guten Fotos von denen unterscheidet, an die wir uns für immer erinnern werden, ist das Erkennen des Augenblicks und dem

Bereitsein, wenn er eintritt. Ich habe eine Reihe von Fotos von diesem Mann, ich war so interessiert an seinem Charme, der Art, wie er redete und sich bewegte wie ein Herr alter Schule. Ein italienischer Humphrey Bogart, etwas in die Jahre gekommen, doch immer noch charmant. Daher habe ich ihn einige Minuten lang fotografiert – rauchend, sich mit seiner Frau unterhaltend, Kaffee trinkend. Das Problem ist, es waren nur Fotos von ihm rauchend, sich unterhaltend oder trinkend. Da war nichts Interessantes, nichts wert, auf das man hätte zeigen können. Bis er, während er trank, sein Auge auf etwas in der Ferne richtete. Es war ein flüchtiger Moment und im nächsten Bild war er schon wieder zurück bei seinem Kaffee (C).

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

Das Licht spielt in diesem Bild eine schwächere, aber immer noch wichtige Rolle. Es wird durch eine große Markise diffus gestreut und ist in der dahinter liegenden Straße hell genug, um an den

glänzenden Oberflächen wie seiner Brille und seinen Augen zu reflektieren und Glanzlichter zu erzeugen, die dem Ganzen Leben einhauchen. Ohne die Markise wäre das Licht sehr grell und würde harte Schatten erzeugen, die die feinen Details in der Szene verschleiern würden.

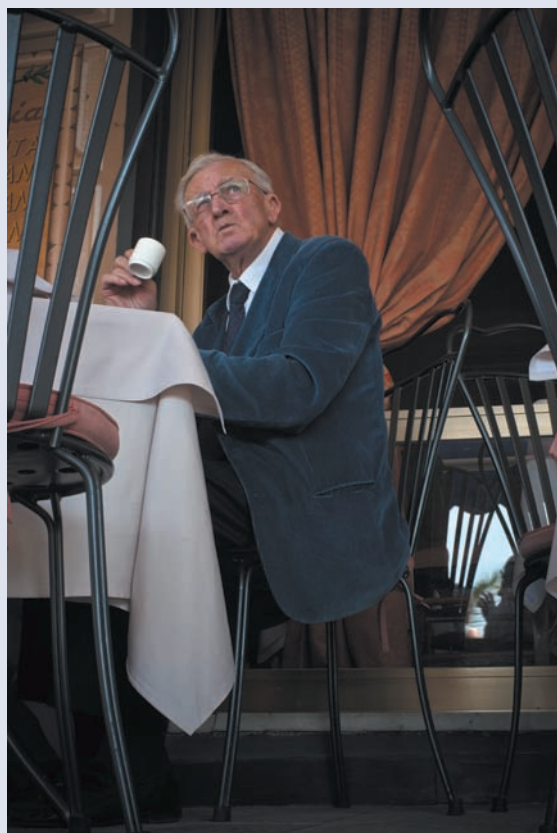
Meine Entscheidung, daraus ein Schwarz-Weiß-Foto zu machen, stand in dem Moment fest, in dem ich meine Gabel niederlegte und zur Kamera griff. Wenn Sie sich die Farb- und Schwarz-Weiß-Version ansehen, werden Sie feststellen, wie unterschiedlich die Stimmungen sind. In der Schwarz-Weiß-Version stehen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



C



D



Ruhelos, Death Valley, Kalifornien, 2011

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

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

des Bilds unscharf wurde. Weil unser Auge die Welt normalerweise nicht mit einer schrägen Schärfeebene sieht, lesen wir das Bild als „nicht ganz richtig“, surreal oder traumhaft.

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





A

Horizont nicht so zentral platzieren sollen, doch mir waren bei diesem Bild die richtige Spannung und Balance wichtiger. Es fühlte sich nur richtig an, wenn ich den Horizont zentral positionierte und die Spannung von anderen Elementen kam, wie der Position des Steins, der mehr der Sinn des Bilds war als der Horizont. Dies ist auch der Grund für das Hochformat, das dazu führt, dass das Bild von oben nach unten gelesen wird statt seitwärts. Das 4:5-Format habe ich gewählt, weil ich bei einem

längeren Format mehr Himmel oder mehr Boden auf das Bild hätte nehmen müssen, was aber nicht der Sinn war. Der Sinn des Bildes liegt in der Verbindung zwischen dem Stein und den Bergen. Mehr Himmel hätte nichts für das Bild gebracht und eher vom Kern abgelenkt.

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

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

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

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

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



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

bis das Licht noch schwächer geworden wäre, doch etwas zu lang gewartet und die blaue Stunde geht in Dunkelheit über und dann geht die Farbe verloren und damit auch die Stimmung.

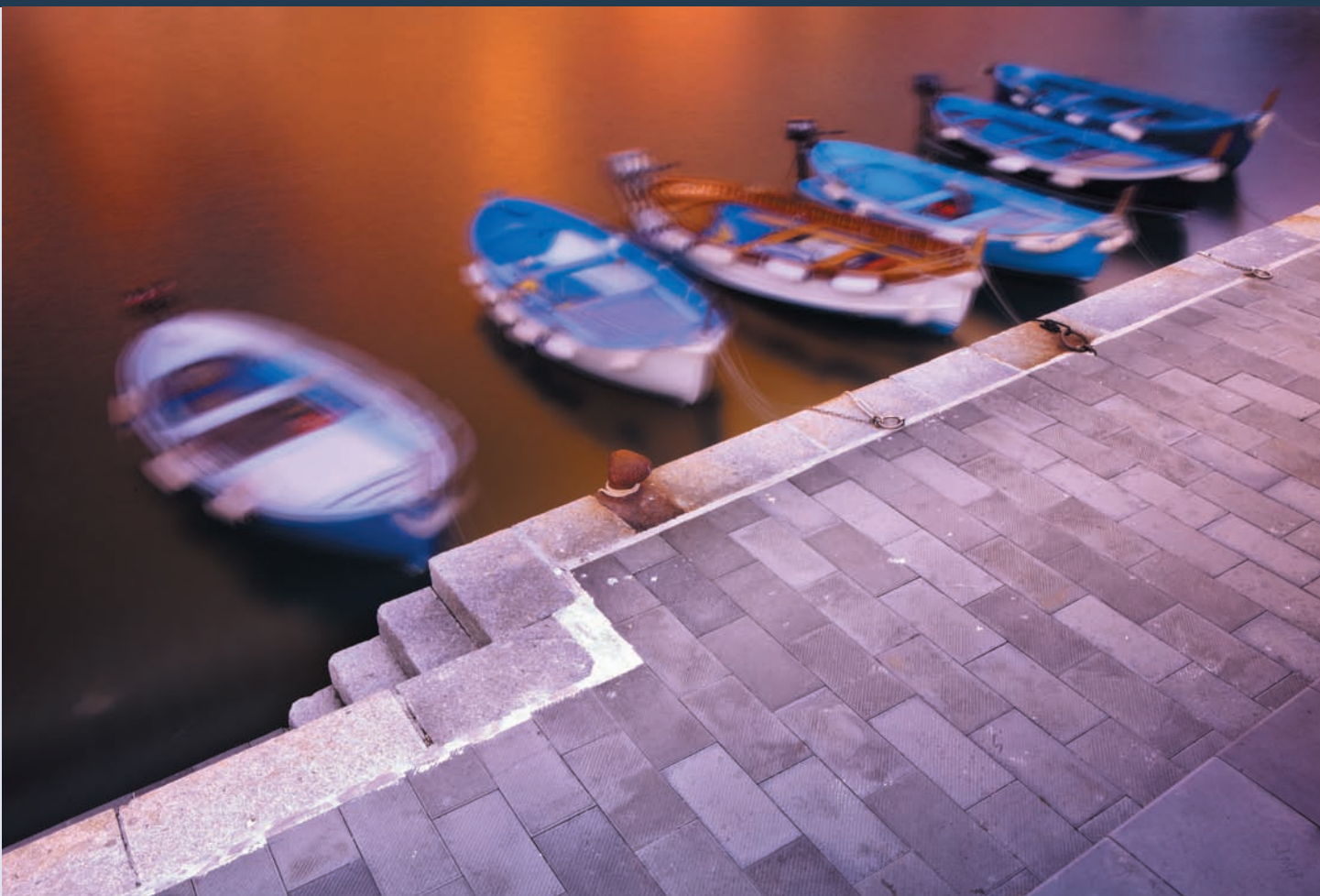
Hafen von Vernazza, Italien, 2010

DIESES FOTO ENTSTAND in der kleinen italienischen Hafenstadt Vernazza. Die klassische Postkartenansicht des Hafens wird für gewöhnlich von einer Anhöhe über der Stadt aufgenommen und während ich diesen Blick auch fotografierte, war ich auf die Suche nach etwas Neuem, sodass ich diese Szene fand. Genau genommen geht es bei dem von Fotografen so beliebten Blickwinkel um die gleichen Inhalte wie bei diesem Bild – ein farbenfrohes Hafenstädtchen am Meer –, aber ich wollte etwas anderes, ein wenig universelleres und so zog ich los, es zu finden. Ich wollte nicht den Wanderweg zum Aussichtspunkt hinauf laufen, um dann dort das Foto zu machen, das jeder andere auch macht. So erhielt ich ein Foto, mit dem ich viel zufriedener bin.

Dieses Bild hat ein 2:3-Querformat, wodurch das Auge der Linie der Boote folgen kann, ohne durch andere Elemente in der Szene gestört zu werden, diejenigen, die ich durch die Ausschnittwahl ausschließen konnte – wie die Kirche am anderen Hafenende, andere Boote und Restaurants auf der rechten Seite, was zwar alles für Vernazza von Bedeutung ist, jedoch nicht für dieses Foto. Dieses Foto dreht sich um den Hafen – ein Ort mit Wasser und Land – und die Boote, die weder Wasser noch Land sind. Da es im Bild um Wasser und Land geht, habe ich beidem gleich viel Platz gegeben und dem gepflasterten Ufer erlaubt, das Bild diagonal zu teilen, wodurch mehr Dynamik entsteht und ich auch die Stufen einbinden konnte, was andere Ausrichtungen nicht ermöglicht hätten.

Die Tiefenwirkung in diesem Foto kommt durch die Perspektive, die die Diagonale schafft, die wiederum durch meine Kameraposition entsteht (A). Ein Fluchtpunkt wird durch die von links nach rechts kleiner werdenden Boote angedeutet, was uns Hinweise auf die tatsächliche Tiefe der Szene gibt. Wenn wir das Bild von links entlang der Linie nach rechts zu lesen beginnen, dann werden wir von den Stufen nach unten eingeladen, den Booten zu folgen. Diese Verlockung, das Bild zu erkunden, generiert Beteiligung, Interesse und eine stärkere Erfahrung für die Leser.

Die Kontraste in diesem Bild sind beabsichtigt stark. Es kostete mich einige Stunden, dieses Foto zu machen. Das Licht des Nachmittags war zu hell für eine lange Belichtung und zu stark für eine schöne Aufnahme, dazu kam mein Bedürfnis nach Pasta und Wein. Ich wartete auf späteres Licht, das mir erlauben würde, lange Verschlusszeiten (15 s bei f/22 und der niedrigsten ISO, die ich meiner Kamera aufzwingen konnte) und die Bewegung der Boote zu nutzen. Damit Kontraste funktionieren, müssen sie offensichtlich sein. Hätte ich das Ufer nicht einbezogen, gäbe es keinen Referenzpunkt, nur verwackelte Boote auf dem Wasser und den Beigeschmack, dass der Fotograf – in diesem Fall ich – absolut keine Ahnung hat, richtig zu fokussieren oder die Kamera still zu halten. Die klare Uferlinie einzubeziehen, erreicht mehrere Dinge. Als Erstes gibt es eine Referenz; wir wissen, die Boote bewegen sich, da das Ufer scharf ist. Unser Empfinden der Bewegung kommt nur durch



▲ Canon 5D II, 30 mm, 15 s bei f/22, ISO 50, Singh-Ray Gold-N-Blue-Polarisationsfilter und zweifacher Grauverlaufsfilter



A Dieses Bild ist keine gute Lösung. Es ist enger und ein anderer Ausschnitt, was dem Wasser und den Booten mehr Raum als dem Ufer gibt. Aber es war eines meiner Testfotos und es brachte mich davon ab, die Uferlinie horizontal auszurichten, um mehr Energie, Tiefe und visuelle Anziehung zu finden, die das finale Bild hat. Ich bringe es hier an, um zu zeigen, auch wenn zwei Fotos sehr ähnlich sein können, so sind es die kleinen Änderungen, die das endgültige Bild genau das sagen lassen, was wir beabsichtigten. Vergleichbar wie ein paar kleine Worte einen großen Unterschied im Ton und im Inhalt einer Rede machen können.

den Kontrast gegenüber dem Unbeweglichen. Als Zweites das Empfinden der Festigkeit des Ufers, es kommt von der Bewegung der Boote. Der Kontrast ist allentscheidend. Durch die Uferlinie erhält das Foto einen konzeptuellen Kontrast, einen Konflikt, der eine Geschichte andeutet. In diesem Fall könnte man den Kontrast mit Land gegen Wasser

ausdrücken oder gar bewegt gegen unbewegt. Wenn Sie wollen, dass der Kontrast gelesen wird, dann muss er stark sein. Shakespeare sagte, wenn man etwas tragisch erscheinen lassen will, dann soll man ihm etwas Lustiges voranstellen und umgekehrt. Es ist der Kontrast mit dem Lustigen, der das Tragische dann viel tragischer erscheinen lässt.

Die Einbeziehung mehrerer Boote führt zu wiederholten Elementen, fast schon zu einem visuellen Rhythmus, der von links nach rechts Boot, Pause, Boot, Boot, Boot, Boot, Boot gelesen werden kann. Das vordere Boot, leicht von den anderen getrennt, bricht den Rhythmus und gibt uns einen visuellen Anlaufpunkt.

Das Licht in diesem Foto hat die längere Belichtung ermöglicht, ist aber nur teilweise für die Farben zuständig. Ich habe zwei Filter bei dieser Aufnahme verwendet. Der eine war ein Singh-Ray Gold-N-Blue-Polarisationsfilter, der dem Foto die Farbverschiebung und Wärme verleiht und die Reflexionen im Wasser beeinflusst. Der zweite war ein zweifacher Grauverlaufsfilter, den ich diagonal an der Uferlinie ausrichtete, wodurch ich die Pflastersteine aufhellen konnte, ohne dabei Überbelichtung im Wasser zu riskieren. Mithilfe dieser beiden Filter konnte ich eine Stimmung schaffen, die ein Foto ohne Filter nie hätte wiedergeben können. Trotzdem war die Wahl der Tageszeit wichtig, da zu keinem anderen Zeitpunkt sowohl die Qualität als auch die Quantität des Lichts gepasst hätten. Die Filter halfen, doch sie können nur das bereits schöne und passende Licht unterstreichen, sie können es weder erzeugen noch ersetzen.

Das für das Foto verwendete 24–70-mm-f/2,8-Zoomobjektiv habe ich bei Brennweite 30 mm eingesetzt, was noch als Weitwinkel gilt. Die Aufnahme erfolgte mit einem Vollformatsensor (die 30 mm wurden nicht durch einen Verlängerungsfaktor verändert), und selbst bei einem APS-C oder vergleichbarem Sensor sind 30 mm immer noch 30 mm. Es ist nicht das Äquivalent eines 50-mm-Objektivs, wie oft behauptet wird. Ein

kleinerer Sensor wird die Szene natürlich enger beschneiden, aber er wird das Verhalten des Objektivs nicht verändern. Für den Aufnahmewinkel und die resultierenden Beziehungen zwischen den Elementen ist dies wichtig. Ich glaube nicht, dass dieser technische Abstecher für dieses Foto wichtig ist, jedoch muss man immer wieder darauf hinweisen. Hier hat die 30-mm-Brennweite genügend Elemente ins Bild gelassen und dazu geführt, dass ein Gefühl der Offenheit entsteht. Mit einer längeren Brennweite etwas zurückzugehen, hätte die tollen Linien der Pflastersteine zerstört, die auf die Boote zulaufen. Und eine kürzere Brennweite hätte mehr aufs Bild gelassen, auch wenn ich näher herangegangen wäre. Vergessen Sie nicht, man kann sich mit einer Brennweite hin- und weg bewegen, doch man kann nicht ihren Aufnahmewinkel verändern und dieser ist verantwortlich dafür, wie viel vom Hintergrund ins Bild kommt.

Gondolieri unter der Brücke, Venedig, Italien, 2010

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

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

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

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

Die Schärfe der Gondel sieht so aus, als wenn wir im Boot säßen. Vergleichen Sie dieses Foto mit einem, das von der Brücke aus aufgenommen wurde, unter der die Gondel durchfährt. Der

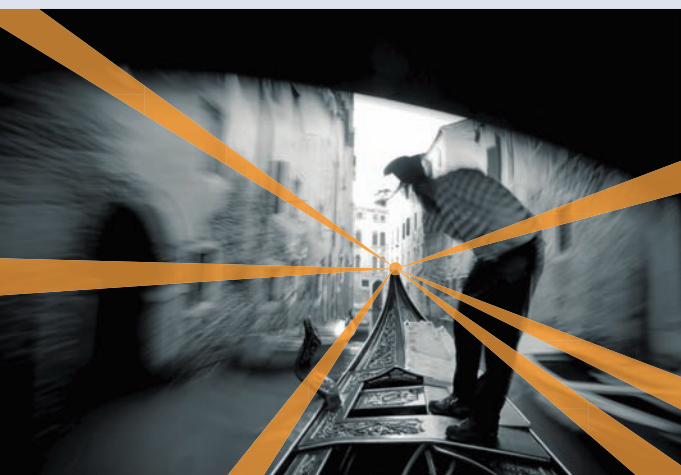


▲ Canon 5D II, 23 mm, 0,8 s bei f/14, ISO 200

Fotograf befestigt seine Kamera auf einem Stativ und fotografiert die Szene mit einer vergleichbaren Verschlusszeit. Die Gondel kommt unter der Brücke hervor und ist verschwommen, während alles drum herum scharf ist. Das Gefühl, auf dem Boot zu sein, oder auch nur die Vorstellung davon, ist verschwunden, weil alle visuellen Hinweise darauf entfernt wurden. Das ist ein fundamentaler Unterschied zwischen Fotos, die zeigen, wie es aussieht, und Fotos, die zeigen, wie es sich anfühlt.

Dies ist ein eindringlicheres und erlebbareres Foto durch die Wahl, was verschwommen sein soll und von wo aus fotografiert wurde.

Abgesehen von den diagonalen Linien, die zum Hintergrund führen und eine Tiefenwirkung erzeugen, ist die andere signifikante Linie der große schwarze Bogen, den man als Brückenbogen interpretieren kann. Das Gewicht dieses Bogens macht das Foto kopflastig, drückt den



A

Gondoliere nach unten und lässt ihn sich ducken (ein bewusst gewählter Moment), was die Linie des Bogens widerspiegelt. Die schwarze Brücke und der Gondoliere erzeugen ein dynamisches Gleichgewicht. In einem Foto, dessen Bewegung sonst nur in eine Richtung geht, erzeugt dieser bedrohliche Überhang Spannung und Spannung bringt schon laut Definition eine größere Einbeziehung des Lesers. Der Bogen hält außerdem das Auge im Bild. Bei den Fotos, die ich zuvor ohne die Brücke gemacht habe, hat nichts das Auge zurückgehalten und es konnte den Linien frei bis zum Fluchtpunkt im Hintergrund folgen – wo auch die hellsten Stellen im Bild lagen, die das Auge von Natur aus anziehen – und von dort nach oben aus dem Bild wandern. Diese Brücke lässt das Auge weiter das Bild erkunden, indem sie es in eine Spirale drückt; jedes Mal, wenn das Auge die Spirale beendet hat und eigentlich aus dem Bild wandern würde, wird es wieder zurückgeführt und somit verlängert sich die Verweildauer des Lesers im Bild.

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

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



B

Festhalten, Haiti, 2005

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

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

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

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



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

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

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

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

Das Foto habe ich an einem schattigen Platz in der brennenden Mittagssonne gemacht. Durch

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

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

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

Aufwärts & Abgelenkt, Srinagar, Indien, 2007



„AUFWÄRTS“ IST EIN FOTO, DAS VOM Glauben handelt, und ich will es mit dem begleitenden Foto „Abgelenkt“ diskutieren. Auch „Abgelenkt“ dreht sich um Glauben, aber beide Bilder sagen etwas anderes darüber aus. Der Unterschied zwischen den möglichen Botschaften der beiden Fotos liegt gänzlich in der Wahl des Augenblicks und dem anderen Format.

Beide Fotos habe ich mit der Erlaubnis der Frau, einer Großmutter, die mit ihrem Enkel in einer Moschee betet, aufgenommen. Die Gestik des ersten Bilds „Aufwärts“ ist nach oben gerichtet. Sie entsteht durch das Hochformat und die Tatsache, dass die Frau und das Kind die untere Hälfte des Bildes einnehmen, ihren Blick aber nach oben gerichtet haben (A). Ich weiß, das Kind schaut wahrscheinlich auf seine Großmutter, aber ich sehe es eher so, als würde es an die Decke schauen, um zu sehen zu wem sie spricht. Was auch immer Sie darüber denken, Glauben bedeutet, das Unsichtbare zu sehen. Die Bemühung des Kindes, denjenigen zu sehen, der für seine Großmutter ohne Zweifel da ist, hat etwas Kindliches. Es liegt eine Unschuld in seinem Blick und seinem stillen Verfolgen der Gebete seiner Großmutter.

Das zweite Foto könnte etwas völlig anderes über Glauben aussagen und aus diesem Grund funktioniert es für mich besser. In „Aufwärts“ schauen sowohl die Frau als auch das Kind in

mehr oder weniger die gleiche Richtung, wenn auch nur symbolisch. Wenn man sich hier mit einer Person identifiziert, identifiziert man sich auch mit der anderen. Jedoch in „Abgelenkt“ ist die Geste des Bilds eine andere und komplexer (B). Die Haltung der Frau hat sich nicht geändert (1), aber das Kind schaut nun links aus dem Bild (2). Sie blickt und gestikuliert himmelwärts (3), er schaut auf etwas Irdisches und diesen Blick finde ich am interessantesten. Als er seinen Blick gewechselt

hat, habe ich auch vom Hoch- ins Querformat gewechselt. Ein Hochformat zeigt auf und ab; ein Querformat ist erdverbunden. Der Unterschied zwischen der Blickrichtung der beiden wird zum zentralen Kontrast des Bildes, und ich glaube, macht das Ganze interessanter. Jetzt können sich die Leser mit zwei Charakteren identifizieren, die unterschiedliche Interessen zu haben scheinen. Als gläubiger Mensch spricht mich dieses Bild sehr an, da es eine Repräsentation meines eigenen

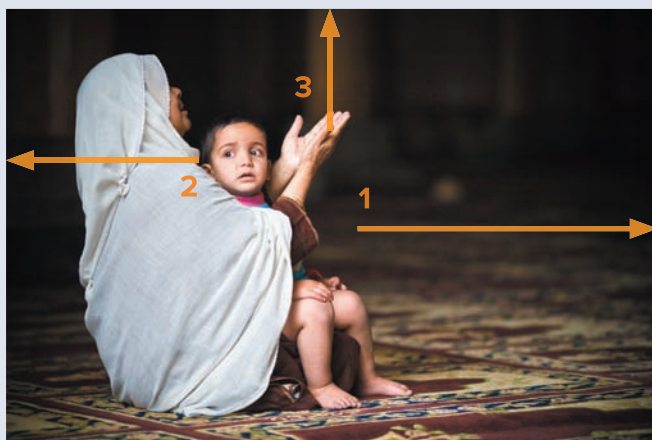




A

Glaubens darstellt. Ein Teil scheint weiser und spirituell geleitet zu sein, der andere abgelenkt durch die Wunder des Hier und Jetzt.

Es gibt natürlich noch weitere Kontraste, die das Bild funktionieren lassen. Alte Frau und junger Junge. Eine gut verhüllt und einer nicht ganz so – seine nackten Füße, Hände und das Gesicht sind alles, was wir von ihm sehen. Wir wissen, dass er angezogen ist, aber der Kontrast ist vorhanden. Die zwei werden von weichem Fensterlicht beleuchtet und nur der Teppich um sie herum ist im Licht, während der Rest im Dunkel versinkt. Wer nach mehr Symbolik sucht, wird sie hier finden. Da das Licht so schnell abfällt, bleibt der Hintergrund dunkel und die beiden werden schön freigestellt.

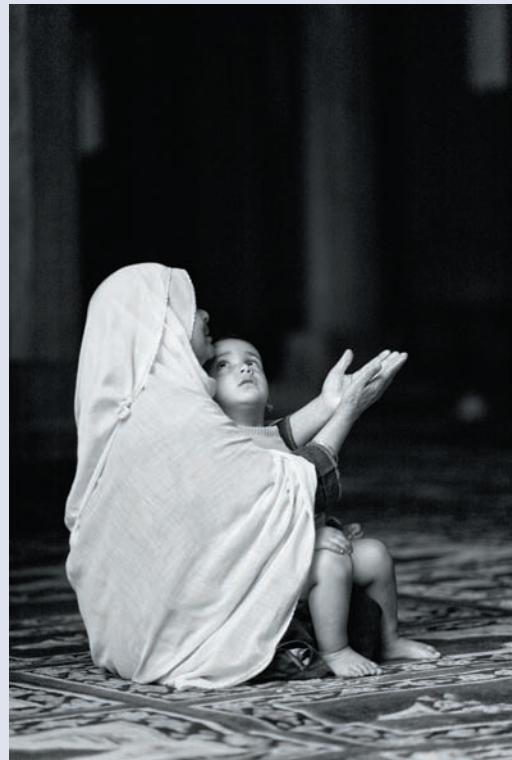


B

Ich habe sie mit einem 135-mm-Objektiv bei weit geöffneter Blende von $f/2$ fotografiert. Der Kompressionseffekt dieser längeren Brennweite ermöglichte mir, die beiden zu isolieren. Eine kürzere Brennweite mit ihrem weiteren Aufnahme-winkel hätte andere Betende ins Bild eingeschlossen, doch ich wollte sie allein im Bild haben, um ihm Intimität zu verleihen. Die offene Blende bewirkt auch einen Freistellungs-effekt, indem sie den Hintergrund unscharf werden lässt und so sich beide Fotos allein um die beiden Personen drehen und nicht noch ablenkende Hintergrundelemente ins Spiel kommen. Durch Abblenden würde ich dem Leser die dann scharfen Elemente als wichtig darstellen und zur Geschichte gehörend, was sie aber nicht sind. Beide Fotos handeln von den zwei Personen und nicht von deren Umgebung. Es gibt genug Hinweise auf den Kontext und das ist alles, was nötig ist. Vielleicht ist Ihnen die Verschlusszeit von $1/3200$ s aufgefallen. Ich hätte die ISO verringern sollen, denn die Blende war nicht so weit geöffnet, um mehr Licht zu erhalten. Sie war so weit offen, weil die geringe Schärfentiefe wichtig war, mehr davon hätte die einfachen Bilder mit Details überladen.

Mein Standpunkt war sehr niedrig. Um noch tiefer zu kommen, hätte ich mich auf den Teppich legen müssen, eine etwas unangenehme Pose, wenn man versucht, sich respektvoll in einem Gotteshaus zu verhalten. Ich saß mit verschränkten Beinen auf meinen Füßen, leicht nach vorn gebeugt und die Kamera auf meinem Knie. Ein Foto mit dieser Art Intimität kommt nicht zustande, wenn man aufrecht steht und nach unten blickt. Stellen Sie sich die Veränderungen vor, wenn ich die Fotos im Stehen gemacht hätte. Der Hintergrund hätte viel mehr Teppich gezeigt. Ich hätte das Profil der Frau verloren und den Blick des Jungen nicht frontal gesehen. Stattdessen hätte ich auf sie herabgeblickt, was auch die emotionale Wirkung verändert hätte. Wie es jetzt ist, ist man als Leser des Fotos auf der gleichen Höhe, so als würde man neben ihnen sitzen und selber beten. Aus dem Stehen heraus würde man bestenfalls wie ein Zuschauer oder schlimmstenfalls gar wie ein anmaßender Fremder auf die Szene blicken.

Als Letztes zeige ich Ihnen noch die Schwarz-Weiß-Versionen dieser Fotos (C). Beachten Sie, wie die Fotos sich vom Gefühl her im Vergleich zu ihren farbigen Pendanten unterscheiden. Man verliert etwas und man gewinnt etwas und auch wenn ich hier die Farbversionen vorgestellt habe, spiele ich immer noch auch mit den schwarz-weißen. Mein Leitsatz ist, wenn die Farbe nichts Bedeutendes zum Bild hinzufügt oder ihr Fehlen das Bild deutlich verbessert, dann sollte sie weggenommen werden. In diesem Fall nimmt Schwarz-Weiß die Ablenkung der Farbe und ich denke, der Kontrast zwischen den Gesten der Frau und des Kinds, die der eigentliche Kern des Fotos sind, tritt deutlicher in den Vordergrund. Jedoch nimmt es die Stimmung aus dem Bild. Vielleicht werde ich in ein paar Jahren



C

mit etwas Distanz zu meinen Erinnerungen an den Moment etwas objektiver entscheiden können. Ich zeige sie Ihnen hier, um die Unterschiede zu verdeutlichen. Was Sie in Ihren Fotos ausdrücken, hängt auch mit der Frage zusammen, ob Sie die Farbe lassen oder wegnehmen.

Wartend in Lalibela, Äthiopien, 2006

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

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

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

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



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

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

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

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

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



A



B

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

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

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

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

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



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

Kehrer, Taj Mahal, Agra, Indien, 2007

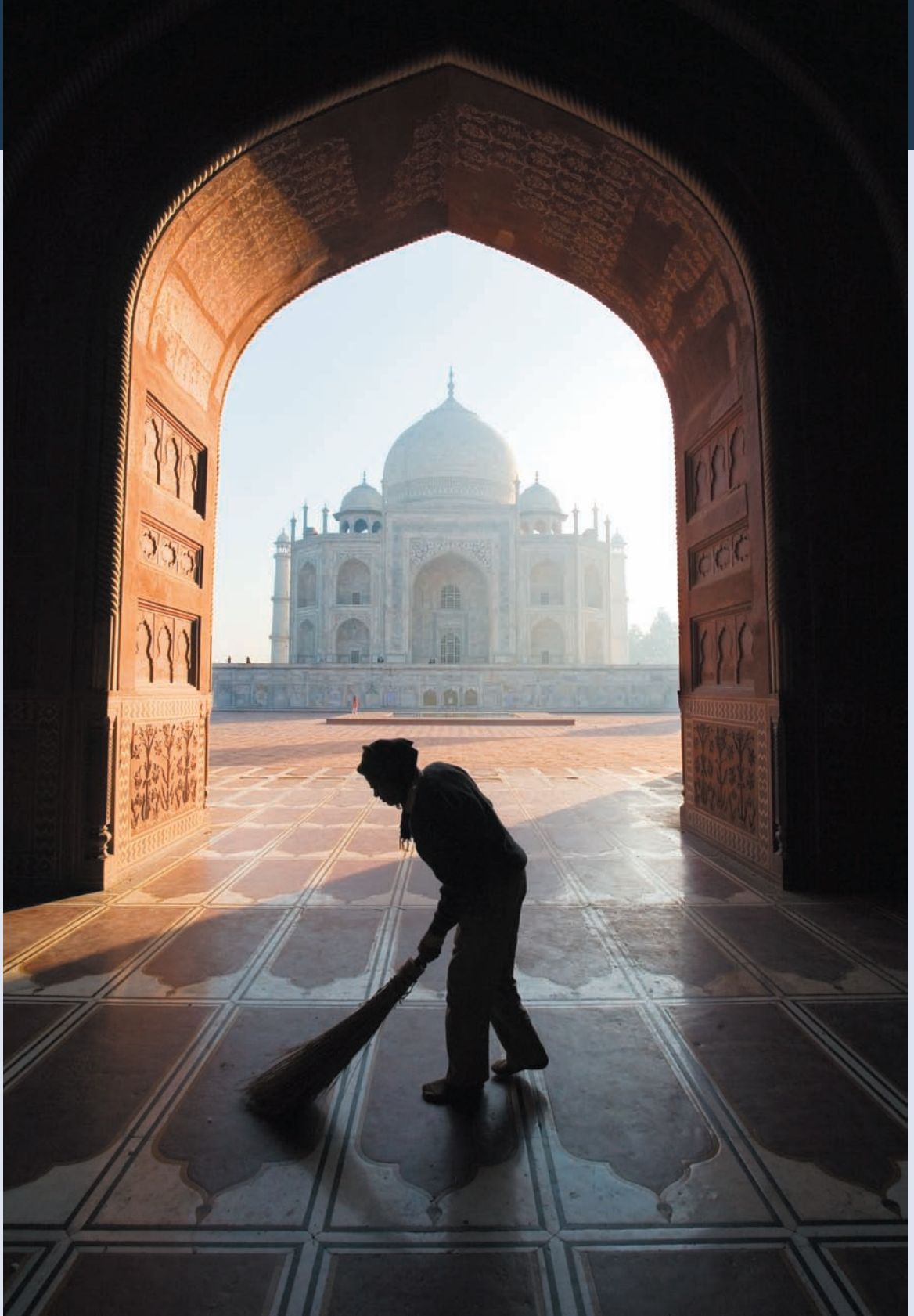
MEIN FOTO DIESES KEHRERS entstand eines frühen Morgens, als sich meine Enttäuschung über den Taj Mahal breitmachte. Ich war in der Erwartung von etwas Außergewöhnlichem angekommen, etwas, das mich aus den Schuhen kippen würde. Ohne Zweifel – ich hatte erwartet, Elefanten und Swamis zu sehen. Was ich jedoch vorfand, war genau das, was ich hätte erwarten sollen: ein wunderschönes Monument voll mit Knochen, den Staub der Geschichte längst verweht, und Touristen. Ich machte die unumgänglichen Fotos, die auch jeder andere machen würde. Dann gab ich auf und ging spazieren. Als ich mich letztendlich in der Moschee zur Linken des Taj (vom Haupteingang aus gesehen) niedergelassen hatte, dauerte es nicht lange, bis dieser Kehrer erschien. Seine Anwesenheit hier, wie er die Hinterlassenschaften der Tauben wegkehrte, war genau, was ich brauchte. Vor mir lag der aktuelle Zustand des Taj Mahal. Es ist einfach im Wartungszustand. Einst ein übertriebener Schrein der Liebe und die letzte Ruhestätte der Mumtaz Mahal, der Frau des Shah Jahan, dümpelt dieser Ort jetzt einfach vor sich hin.

Das lange Hochformat war meine einzige Chance, die Linien des Taj einzubinden, die ich so mag. Es ermöglichte mir, eine Komposition mit einem Rahmen im Bild aufzubauen, die das Bild in zwei Welten aufteilt. Es gibt die innere Welt, wo der Mann eifrig kehrt, und es gibt die äußere Welt mit dem Taj im Morgenlicht. Das Hochformat passt auch

gut zu den starken Linien im Fußboden, die mit für die Tiefenwirkung des Fotos zuständig sind und das Auge zum Fluchtpunkt führen, der sehr nahe dem Taj Mahal liegt (A). Diese Wirkung der Linien ergibt sich aus meinem Standpunkt – den ich so genau wie möglich mittig gewählt habe – und dem Weitwinkelobjektiv (17 mm).

Der Standpunkt ist hier wichtig. Ich wollte ein Bild, das so symmetrisch wie möglich ist. Der Taj Mahal ist exakt symmetrisch mit einer Ausnahme – dem nach dem Tode von Shah Jahan errichteten Ehrengrabmal, das eigentlich am gegenüberliegenden Flussufer in einem dem Taj Mahal gleichenden Gebäude errichtet werden sollte. Symmetrie ist ein zentrales Konzept für den Taj Mahal und es ist einer der Gründe, warum ich seine Architektur so mag. Daher wollte ich ein möglichst symmetrisches Foto. In diesem Bild ist das einzige richtige asymmetrische Element der Kehrer selbst. Er unterbricht das perfekte Muster des Fußbodens, des Bogens und des Taj und schafft so einen zentralen Kontrast im Bild.

Die Sonne stand noch tief am Himmel und so gab es dieses fantastische Seitenlicht auf der linken Seite des Bogens. Es hebt dort einige wichtige Texturen hervor und es erzeugt auch die starke Linie des Schattens entlang der Sekundär-diagonalen des Fotos, die dem Auge eine weitere





A

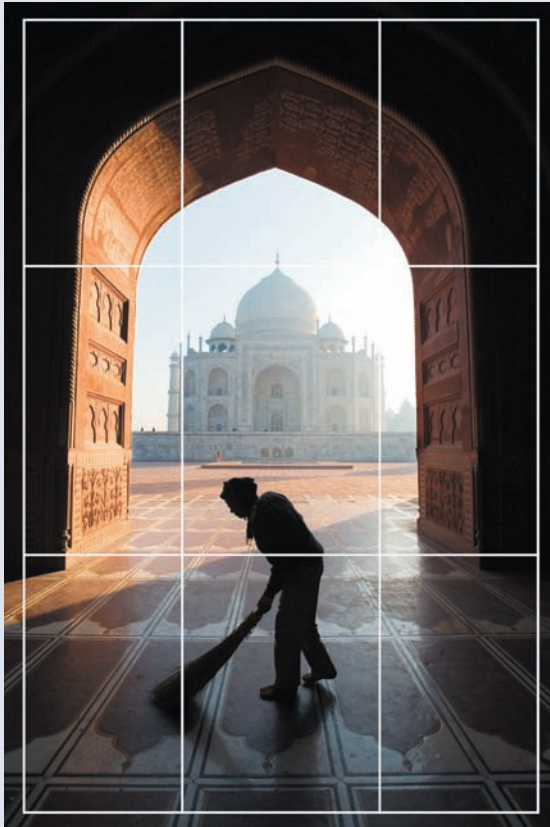
Linie gibt, die ins Bild führt. Das Licht verläuft schön zum oberen Teil des Bogens und dieses Chiaroscuro verleiht dem Mittelgrund mehr Tiefe.

Der Dynamikumfang der Szene lag über den Möglichkeiten meines Sensors und so konnte ich den Kehrler im Schatten in eine Silhouette

verwandeln. Darin liegen mehrere Bedeutungen. Für die breite Masse der Besucher ist dieser Mann unsichtbar. Er ist nicht relevant. Ihn zu abstrahieren und auf seine Form zu reduzieren, nimmt seine Identität. Er wird zum anonymen Arbeiter.

Im Hinblick auf die Komposition ist dies ein gutes Foto für eine Diskussion der Drittel. Auch wenn in diesem symmetrischen Foto alle Elemente ordentlich im Gitter liegen und der Kehrler auf der unteren Drittellinie – die mit dem oberen Teil des Fotos in Balance steht (**B**) –, gibt es immer noch die Tiefe des Bilds zu betrachten. Es ist eine gute Gelegenheit, sich das Bild als einen Würfel vorzustellen und auf die Drittel in der Tiefe zu achten und Interesse im Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu liefern (**C**). Das Auge kann an einem visuellen Pfad nicht nur über, sondern in das Bild wandern. Vom Kehrler im Vordergrund (1) zum Bogen in der Mitte (2) und dann über den Hof zum Taj Mahal (3). Ja, die perspektivischen Linien hätten das Auge auch auf demselben Pfad führen können, doch ohne etwas zum Anschauen im Vorder-, Mittel- und Hintergrund, was wäre der Sinn? Dem Leser Ihrer Fotos einen starken Pfad für das Auge zu geben, bringt ihm nichts, wenn es unterwegs nichts zu sehen gibt.

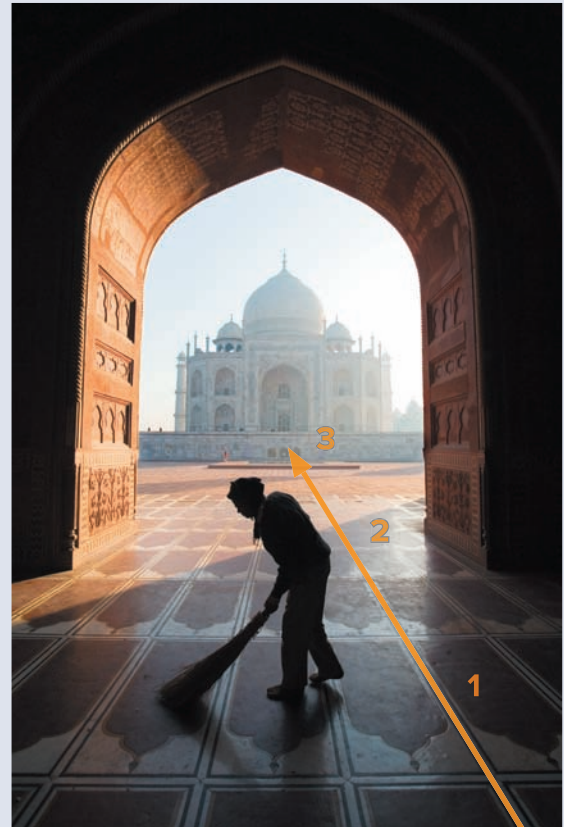
Hier weist der visuelle Pfad auch auf eine visuelle Hierarchie hin. Der Mann steht eindeutig im Zentrum des Interesses, auch wenn der Taj eine große visuelle Masse hat, so balanciert er gegen das Schwarz der Silhouette des Kehrers und dem dicht darüber liegenden Bogen. Seine Größe – klein in Relation zum Mittel- und Vordergrund – zeigt an, dass es sich zwar um ein Foto mit dem Taj Mahal handelt, jedoch auch um deutlich mehr. Es dreht sich um den gegenwärtigen Status des Taj Mahal, der einfach nur von anonymen Arbeitern instand



B

gehalten wird. Es geht nicht um den Mann, da ich keinen visuellen Hinweis auf seine Identität gegeben habe, doch auf alle Fälle um die Arbeiter. Das war das Beste, was ich machen konnte, um meine Gedanken dazu auszudrücken. Das Bild selbst gibt diese Hinweise her, doch wird vom Leser auf viele verschiedene Weisen interpretiert. Das ist das Wesen der Kunst.

Es gibt noch ein weiteres Element in diesem Foto, das es meiner Meinung nach interessant macht. Die

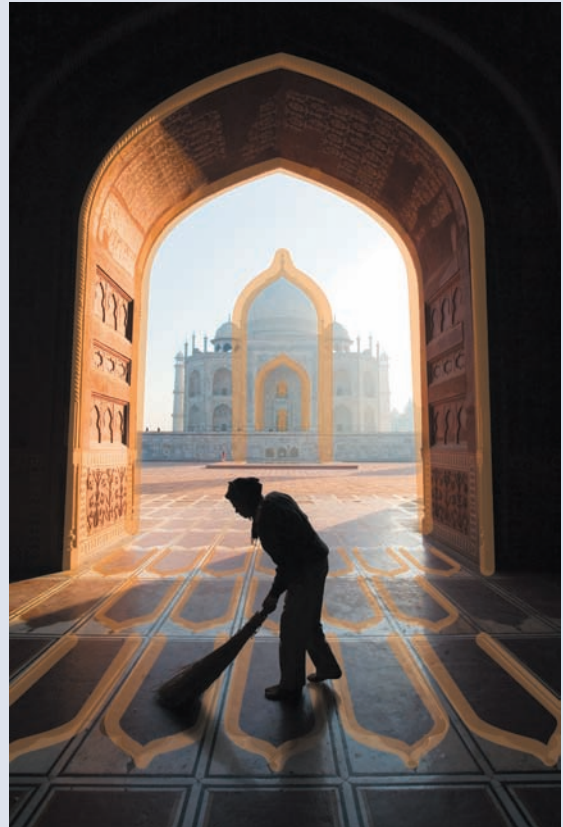


C

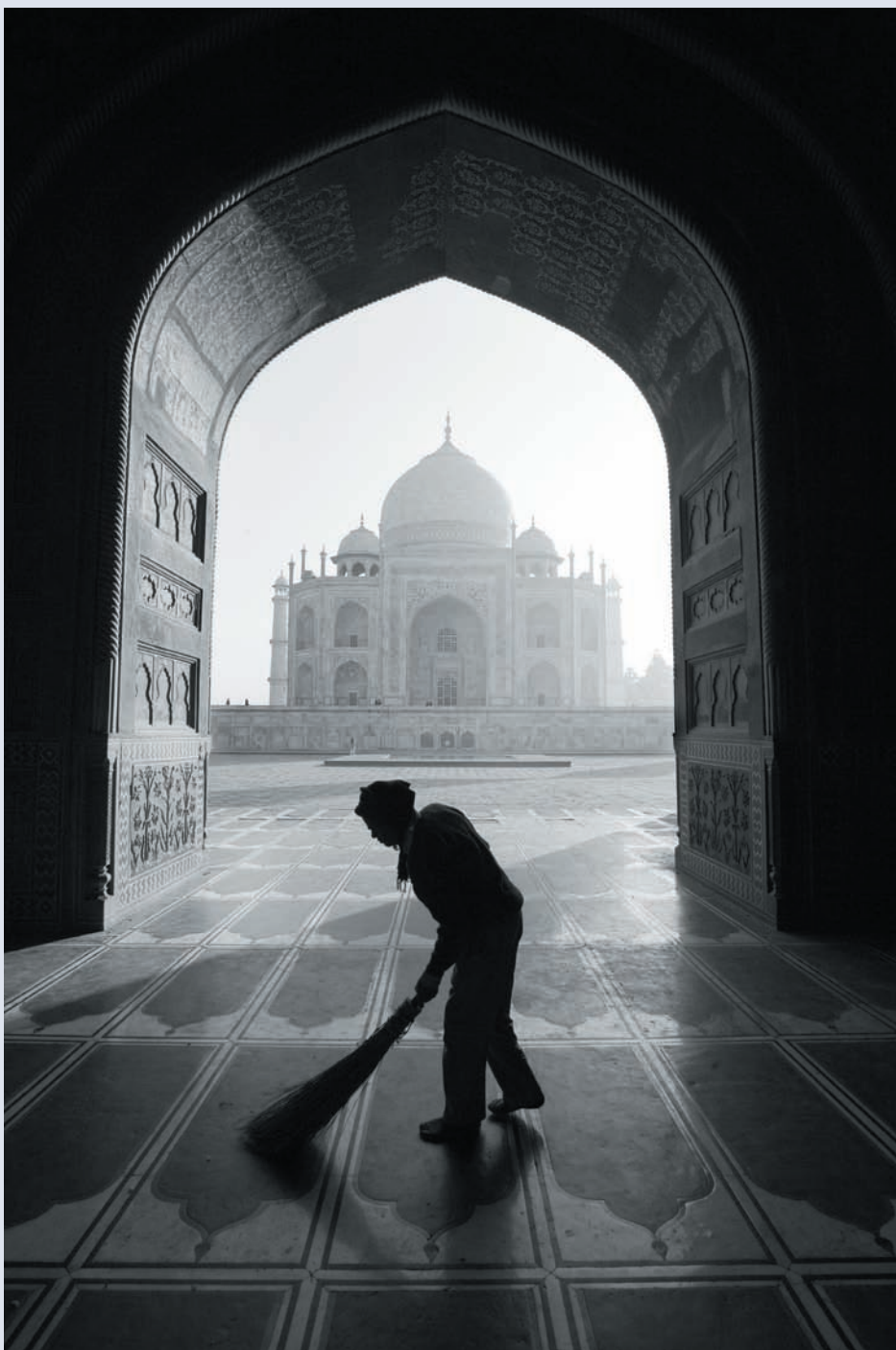
sich wiederholenden Elemente hier sind stark und spiegeln sich gegenseitig, wiederholen die Form des Gewölbes auf dem Taj Mahal (**D**). Dies ist eine typisch muslimische Form (bzw. war es zu dieser Zeit) und seine Wiederholung hat symbolischen Charakter. Sie können sie auf den Fußböden in Masjids und Moscheen auf der ganzen Welt finden. Die Muster auf dem Boden weisen den Gläubigen die Richtung für die Gebete. Das wiederholte Element verleiht dem Bild Rhythmus und Interesse und

zieht Kraft aus den Symbolen, wenn auch nur für den Fall des verstandenen Kontexts des Glaubens. Viele würden das islamische Symbol erkennen, auch wenn sie den Vordergrund nicht als Boden einer Moschee deuten könnten.

Wie mit den meisten meiner Fotos ziehe ich eine Schwarz-Weiß-Version in Betracht (E), doch es verliert so viel des roten Lehms, der ein wichtiger Bestandteil des Komplexes um den Taj Mahal ist und dem Foto seine Wärme verleiht, dass ich es in Farbe gelassen habe. Ich zeige diese Alternativen jedoch, da ich es wichtig finde, dass wir unsere Fotos nicht schwächen, weil wir uns von den Farben verführt haben lassen. In diesem Foto geht mehr als nur die Stimmung verloren, wenn es in Schwarz-Weiß umgewandelt wird. Die Wärme des Bogens und das warme Licht auf dem Boden haben eine größere visuelle Masse als ihre schwarz-weißen Gegenstücke und diese ziehen mich daher nicht so stark in und durch das Bild, wie das in der Farbversion der Fall ist.



D Die wiederholten Elemente der Form des Gewölbes ziehen uns ins Bild. Sie bilden auch einen Rhythmus – wie ein visuelles Echo – und für diejenigen, die das Symbol kennen, bietet es auch Kontext und Bedeutung.



E

Ungesehen II, Katmandu, Nepal, 2010

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

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

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

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

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

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



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

Position mit einem Stativ mit nicht ausgezogenen Beinen und wollte die Menge fotografieren, in der Hoffnung, sie würden um mich und den Bettler herumlaufen, was sie auch taten. Das schuf einen v-förmigen Raum, in dem nur der Bettler stand. Das V spiegelt sich auch in den Linien der Dächer

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



A

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

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

„Ungesehen II“ wurde mit einem 16–35-mm-Zoom bei 28 mm aufgenommen. Warum wir Objektive immer noch nach diesen, für die meisten von uns bedeutungslosen Zahlen benennen bleibt mir ein Rätsel. Fragen Sie jemanden danach, welchen



B

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

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

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

Impressionen I, II und III, Rideau County, Ontario, 2011

SO VIEL VON DEM, WORÜBER WIR BISHER geredet haben, war sehr wörtlich zu verstehen. Wir haben mit anschaulichen Begriffen über Sprache diskutiert, doch nicht jeder Ausdruck muss so wörtlich oder beschreibend sein – gerade in der Fotografie. Uns steht eine große Vielfalt an Möglichkeiten zur Verfügung, um abstrakt oder impressionistisch zu fotografieren. „Impressionen I, II und III“ habe ich gemacht, um diese Ausdrucksformen zu erkunden.

Ich bin kein Kunsthistoriker. Das meiste habe ich durch Galeriebesuche gelernt und dadurch, dass ich mir Werke angesehen habe, die mich berührt haben. Die Impressionisten haben mich schon immer begeistert, unter anderem, weil sie unbekümmert mit der Frage umgehen, die alle Fotografen verfolgt, die Ausdruck statt Dokumentation als Ziel haben: „Hat es wirklich so ausgesehen?“ Den Impressionisten interessiert vielmehr: „Habe ich es so empfunden?“ Als ein Resultat sieht man eine größere Wertschätzung für Licht und Stimmung als für präzise Wiedergabe, sei es bei Berühmtheiten wie Monet oder der kanadischen Group of Seven, einer Gruppe von Malern, die mich immer wieder inspirieren. Die Impressionisten wurden immer wieder dafür kritisiert, wie sie mit der etablierten Ausdrucksform gebrochen haben.

Für mich war der Auslöser, als ich in der Nationalgalerie von Kanada „The Jack Pine“ von Tom Thomson sah und mir überlegte, wie ich diese Stimmung in meinen Bildern wiedergeben könnte.

Das ist der Hintergrund, den man im Kopf haben sollte, wenn man diese drei Fotos betrachtet. Meine Absicht zu kennen, ermöglicht zu sagen, ob sie erfolgreich umgesetzt wurde. Meine große Hoffnung ist, dass diese Fotos nicht nur etwas ausdrücken, was sie in meinen Augen tun, sondern dass sie Ihnen etwas kommunizieren – Sie das Gefühl nachempfinden lassen, das ich beim Sommerregen auf dem Land hatte.

„Impressionen I, II und III“ wurden alle im Querformat aufgenommen. Wir fuhren, die Landschaft zog an uns vorüber und die Regentropfen wurden vom Fahrtwind über die Scheibe gejagt. Die Linien legten ein horizontales Format nahe und so hat das Auge Platz, die Bilder mit der Energie entsprechend dem fahrenden Auto zu lesen. Ich habe sie auf das 4:5-Format beschnitten, jedoch nicht, um die Energie zu vermindern, sondern aus dem pragmatischeren Grund, dass ich einige Probleme mit Reflexionen am linken Rand durch die Wölbung des Autofensters hatte. Ich machte also einige Aufnahmen mit meinem iPhone4 und in der Camera+ App spielte ich mit unterschiedlichen Seitenverhältnissen, wobei das 4:5 (mitunter auch als 8x10 bezeichnet) die Reflexion am besten entfernte.



▲ iPhone 4, mit der Camera+ App auf 4:5 beschnitten, mit dem „Golden Hour“-Filter bearbeitet und mit dem Rand versehen.



Statt alle drei Fotos einzeln und im Detail zu besprechen, möchte ich sie lieber gemeinsam betrachten, da sie einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Die erste Gemeinsamkeit ist die Qualität der Schärfe, die, mehr als jede andere Entscheidung, der Serie eine Verzerrung verleiht, wie die lockeren Pinselstriche in impressionistischen Gemälden. Dieses Aussehen kam zustande, indem ich die Kamera an die Scheibe gebracht habe, sodass der Fokus zum Teil noch auf dem Glas lag. Hätte ich die Kamera zu weit vom Fenster platziert, wären die Regentropfen zu eigenen Elementen geworden und die Fotos mehr von Tropfen auf der Fensterscheibe gewesen als von Landschaften im Regen. Ich wollte nicht, dass die Fotos den Leser mit Gedanken ablenken: „He, du hast durch ein Autofenster fotografiert. Was für tolle Tropfen.“ Ich wollte etwas Neues schaffen, etwas mehr als wenn ich nur zwei Belichtungen übereinandergelegt hätte.

Die zweite Gemeinsamkeit ist die ästhetische Stimmung, die durch die Elemente des diffusen Lichts und der Entscheidung, die Fotos in gelben und grünen Tönen einzufärben – was viel Blau aus den Bildern nimmt und sie so wärmer wirken lässt und ein Gefühl von Sommerregen vermittelt – kommt. Das heißt nicht, dass die Originalfarben im Foto nichts kommuniziert hätten, doch sie waren zu realistisch und mein Ziel war es, eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Für meine Augen sah das Originalbild (A) zu trübe aus, was nicht meine emotionale Reaktion auf den Regen und die vorbeifliegende Landschaft war. Die Frage war also, was muss ich mit der Farbe anstellen, um meine Empfindung wiederherzustellen? Die offensichtlichste Möglichkeit war es, den



A Das nicht bearbeitete Bild, wie es aus der Kamera kam, war – im Hinblick auf die Stimmung, die ich im Bild wiedergeben wollte – zu blau und fühlte sich zu kalt für einen schwül-warmen Sommerregen an.

Weißabgleich so zu verändern, dass das Bild mehr ins Gelbe als ins Blaue geht, und eine entsprechende Tonung zu verwenden. Ich glaube nicht, dass das Bild dadurch fröhlicher wird, doch es wirkt dadurch deutlich wärmer. Das Fehlen von direktem Licht und die ansonsten düsteren Farben verleihen dem Bild, was ich von Anfang an empfand – das magische Gefühl eines plötzlichen Sommerregens auf dem Land.

Die dritte Gemeinsamkeit ist der Rahmen und ich habe ihn hier mit gezeigt, weil der Rahmen als Teil der Fotos gelesen wird und nicht nur ein nachträglicher Einfall ist. Wie wir auf ein Foto reagieren, kann sich sehr von Rahmen zu Rahmen verändern. Schauen Sie sich beispielsweise die

zwei alternativen Präsentationen von „Impression II“ an (B). Die erste hat einen weißen Rahmen, der an ein künstlerisches Passepartout erinnert. Die zweite verwendet einen nostalgischen Rahmen, der an Polaroids erinnert, mit denen viele von uns aufgewachsen sind. Abgesehen von der gewöhnlich snobistischen Sicht von Sofortbildern als Kunst, ist der eine Rahmen nicht besser als der andere. Sie implizieren einfach nur unterschiedliche Dinge. Ohne auf die Änderung des Beschnitts zu achten, der natürlich den Ausdruck des Bilds ändert, wird die Polaroid-Version eher mit nostalgischen Gefühlen und auch entspannteren Erwartungen gelesen als der weiße Rahmen, der mehr Seriosität andeutet. Die finalen Versionen für dieses Buch habe ich mit einem verwitterten Rahmen versehen, der in der Camera+ App wohl Vintage genannt wird.

Außerhalb dieses Buchs wird diese Serie mit einem breiten weißen Rahmen gezeigt, der dem Auge mehr Freiraum lässt und es wieder ins Bild zieht. Doch der verwitterte Rahmen unterstützt die Stimmung der Fotos. Unterschiedliche Entscheidungen – wie die Wahl eines imitierten Medium-format Filmrahmens – deuten unterschiedliche Dinge an und können den Leser beeinflussen, Ihre Arbeiten mehr oder weniger ernst zu nehmen. Glaube ich, dass es die Dinge verändert? Natürlich. Wir sehen, was wir sehen wollen, und ob richtig oder falsch, werden Ihre Fotos entsprechend Ihrer Entscheidungen anders gelesen. Einige Rahmen sind nostalgisch, andere werden eher künstlerisch gesehen und wieder andere zwingen das Auge, im Bild zu bleiben, auch wenn es eigentlich weiterziehen wollte. Es ist Ihre Entscheidung, und zwar eine, die die Botschaft, die in Ihre Bilder gelesen wird, verändert.



B Wie wir unser Foto abschließen, ist Teil des Fotos und verändert, wie es gelesen wird und was es aussagt. Das Foto hier, das nur im Seitenverhältnis geändert wurde, um in den Polaroid-Rahmen zu passen, wird je nach verwendetem Rahmen unterschiedlich gelesen werden.



Das Eingießen, Sahara, Tunesien, 2008

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

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

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

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

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

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





A Die ursprüngliche Ausrichtung des Fotos.



B Das horizontal gespiegelte Foto.

ins Bild gebracht, damit die Intimität des Fotos verloren und die Geschichte verwässert.

Die Verschlusszeit von $1/400$ s reichte aus, um die Tropfen einzufrieren und sie so als solche erkennbar zu machen, statt einen durchgehenden Wasserstrahl abzubilden. Ein Strahl hätte wenig Aufmerksamkeit erfordert, doch durch die Verlangsamung der Tropfen deute ich eine größere Achtsamkeit und Konzentration an, was genau so der Fall war. Unser Touristenführer – und ich wünschte, ich hätte seinen Namen, doch mein Notizheft ging verloren (ich vermute, als sich mein

Kamel entschied, sich meiner selbst und des Gepäcks zu entledigen, und uns abwarf) – war sehr akribisch. Er war kein Selbstdarsteller; ein solcher hätte in die Kamera gelacht und mit der Kanne posiert. Stattdessen hat er sich voll und ganz auf seine Arbeit konzentriert. Die kurze Verschlusszeit erlaubte mir, dies anzudeuten, was mit einer langsameren nicht gelungen wäre.

Beachten Sie, bevor wir uns der Komposition zuwenden, dass ich die hier gezeigten Fotos und auch die Art der Präsentation danach ausgewählt habe, wie sie die Prinzipien am besten vermitteln. Wenn



C Der Pfad und die Energie des Auges gehen zuerst nach rechts und drücken gegen den sowieso schon gebeugten Körper des Mannes. Es entsteht eher ein Gefühl von Ungleichgewicht.

ich Ihnen also sage, dass ich das Bild für dieses Buch horizontal gespiegelt habe, dann hoffe ich, Sie folgen meinen weiteren Erläuterungen. Schauen Sie sich beide Fotos nebeneinander an. In der ursprünglichen Ausrichtung befindet sich die Kanne in seiner rechten Hand (**A**). Im gespiegelten Bild sieht es so aus, als hielte er die Kanne in der linken Hand (**B**). Von kulturellen Einflüssen einmal abgesehen, werden die beiden Fotos unterschiedlich gelesen, was den Weg des Auges und die resultierende Balance angeht.

In der ursprünglichen Ausrichtung erzeugt die Gestik ein Ungleichgewicht. Das Auge bewegt



D Der Pfad und die Energie des Auges sind direkt und dynamisch.

sich oben durch das Bild, nimmt Fahrt auf und wenn es dann den schon gebeugten Körper trifft, gibt es genügend visuelle Masse, um dem Bild ein leichtes Ungleichgewicht zu verleihen (**C**). In der gespiegelten Version verläuft der Körper des Mannes entlang der Primärdiagonalen, der stärkeren Diagonalen, weil sie die Augenbewegung unterstützt. Statt also gegen die Diagonale zu drücken, folgt unser Auge dem Pfad von der oberen Ecke des Bilds zum scharf fokussierten Gesicht und weiter zur Teekanne (**D**). Bei folgenden Durchläufen wird das Auge andere Details aufgreifen, sich langsamer bewegen und vielleicht den Linien und



E Die Spirale zeigt den Weg des Auges, angefangen beim Gesicht des Mannes, dann spiralförmig nach außen verlaufend. Letzten Endes geht das Auge den Weg wieder in umgekehrter Richtung zurück oder springt an den Ausgangspunkt und wiederholt den Weg.

der Textur des Turbans folgen, bevor der Pfad zur Hand und der Kanne wieder aufgenommen wird. Doch der Pfad verläuft weiterhin in der Richtung der Primärdiagonalen und fühlt sich daher sehr balanciert an – auch wenn es sehr dynamisch ist, durch die gebeugte Körperhaltung.

Wenn wir auf die Kompositionshilfen wie die Drittelregel oder die Fibonacci-Spirale zurückgreifen, erhalten wir weitere Hinweise auf die Balance in



F Schlüsselemente auf den Drittellinien deuten auf die Interessensschwerpunkte und die mögliche Balance hin. Doch vergessen Sie nicht, die Drittelregel beschreibt nur und verordnet nicht.

diesem Foto. Dies gilt für das gespiegelte genauso wie für das ursprüngliche Foto. Die Einhaltung eines Rasters, wie der Drittel oder der Spirale, ergibt nicht zwangsläufig ein gutes Foto, diese Hilfsmittel helfen uns lediglich dabei, Balance zu verstehen. Die Fibonacci-Spirale auf das Bild gelegt (**E**) ist für mich interessant, weil sie meiner Augenbewegung recht nahe kommt. Wir müssen akzeptieren, dass das Auge in jedem Bild mehrere Wege gehen kann, manche komplexer als andere, doch wir

widmen uns diesem Punkt bei einem späteren Foto. Das Drittelraster über das Bild zu legen gibt uns Hinweise darauf, warum die Balance so funktioniert, wenn wir Schlüsselemente auf die Linien legen (F). Doch zur Balance gehört mehr als nur Raster und Spiralen. Wenn Balance etwas mit visueller Masse zu tun hat und was unser Auge anzieht, dann liefert die dunkle Hose am unteren Rand des Bildes einen starken, stabilen Anker. Selbst im nicht gespiegelten Foto lehnt sich der Mann nicht so stark, dass wir das Gefühl bekommen, er würde umkippen. Lesen wir das Bild von links nach rechts balanciert das Gesicht den Rest des Körpers und die Kanne aus. Von oben nach unten brauchen das Gesicht und der Turban – hell, strukturiert und scharf – die unteren 2/3 des Fotos und die dunklen Töne, um im Gleichgewicht zu bleiben.

Die Entscheidung für schwarzweiß war leicht. Der Turban, wie Sie im ursprünglichen Farbfoto (G) sehen können, hatte eine schöne Sandfarbe und – in der Vorstellung mancher von Wüstenmode – passt wahrscheinlich gut zu dem türkisen Hemd. Doch für das Foto entwickelt die Hemdfarbe so viel visuelle Anziehungskraft, dass es die Stimmung, die ich durch die restlichen Farben erhalten hätte, überrumpelt hätte. Wie so oft erhalten bei der Umwandlung in Schwarz-Weiß die Linien und Gesten im Foto die größere Aufmerksamkeit. In diesem Fall erzählen sie die Geschichte klarer und stärker als in Farbe. Die Umwandlung erfüllt noch eine andere Funktion. Sie erzeugt einen Bleicheffekt auf dem Ärmel. Das Licht ist in beiden Versionen grell auf seinem Arm mit der Kanne, doch in Farbe fällt es viel deutlicher auf und lenkt ab. In Schwarz-Weiß bringt es einfach nur Kontrast ins



G

Bild. In keiner Version ist der Ärmel ausgebrannt oder frei von Details, aber in Farbe sieht es mehr danach aus und zumindest unter Fotografen würde dies als Schwachpunkt angesehen.

Brennender Busch, Naivashasee, Kenia, 2010

ICH HABE „BRENNENDER BUSCH“ auf einer kleinen Insel im Naivashasee in Kenia fotografiert. Es war ein unglaublicher Tag mit Wolkenformationen, wie ich sie noch nie erlebt hatte. Doch erst als sich diese Wolkensäule gebildet hatte, sah ich das Potenzial für etwas Außergewöhnliches. Der Titel legt eine Verbindung zur biblischen Geschichte nah. Zum einen von Moses Zusammentreffen mit Gott in Gestalt eines brennenden Buschs und zum anderen erinnerte es mich an die Erzählung der Flucht aus Ägypten, wo Gott in Form einer Feuersäule bei Nacht und einer Rauchsäule bei Tag den Weg leitete.

Das Hochformat war die naheliegende Wahl, auch wenn wohl die Hälfte aller Fotografen eher das Querformat gewählt hätte. Wir können Sklaven unseres Horizonts sein. Wenn der Horizont ein Teil der Geschichte, aber nicht die Geschichte selbst ist, dann sollte er auf der Prioritätenliste herabgestuft werden. Hier hat der Horizont und das darunter liegende Stück Boden eine verankernde Wirkung, doch er trägt nicht zur Geschichte bei, die sich vollständig um die Beziehung zwischen dem Baum und der Wolke dreht. Ich habe das Seitenverhältnis 2:3 gewählt, weil es stärker vertikal ist als 4:5 und ich immer noch kein Freund von Hochformaten

dünnere als 2:3 bin. 16:9 im Hochformat macht mich schwindlig und, in diesem Fall, hätte den Raum genommen, den das Auge braucht, um sich zwischen der Wolke und dem Bildrand zu bewegen.

Blende und Verschlusszeit haben keine großen ästhetischen Effekte in diesem Bild – jedoch die Brennweite. Bei 350 mm war der Kompressions-effekt groß genug, um die Wolke an den Baum zu ziehen. Die Illusion ist nicht perfekt, aber ich wollte beide zusammenziehen, um eine Verbindung zwischen beiden zu schaffen. Die wahrgenommene Nähe lässt die Annahme zu, dass die Wolke oder der Rauch etwas mit dem Baum zu tun hat. Ich sage „Annahme“, da wir natürlich wissen, dass es nicht so ist, doch es gibt die erzwungene Verbindung durch die Verflachung im Foto.

Die längere Brennweite war nicht der einzige Faktor, der dies ermöglichte. Die Wahl des Moments war entscheidend im Hinblick auf die Form und Position der Wolke. Ich habe ein paar Variationen im Abstand weniger Sekunden aufgenommen und innerhalb einer Minute war das finale Foto im Kasten (A). Hätte ich weiter fotografiert, könnten Sie sehen, dass die Wolke weiter hinterm Baum vorbeizog und die von mir gewünschte Verbindung zum Baum verloren ging.





A Es lagen nur zwei Minuten zwischen dem ersten und dem dritten Foto. Und weniger als zwei Minuten später war die Wolke über ihren Höhepunkt hinaus. Der entscheidende Augenblick in Zeitlupe.

Da sich die Wolke bewegte, musste ich meinen Standpunkt ständig verlagern, um den Baum und die Wolke hintereinander zu halten. Wenn die Wahl des Augenblicks und die Notwendigkeit, den Standpunkt zu verändern, miteinander kollidieren, dann muss man schnell arbeiten. Die drei Fotos hier aus einer Reihe von etwa 20 Aufnahmen zeigen die Entwicklung der Wolke bis zu der letztendlich von mir gewählten letzten Aufnahme. Es war auch ein Kampf gegen die Leute im Foto, die ich beim gewählten finalen Foto nicht herausgestempelt habe. Ich hatte nur gewartet und ein Quäntchen Glück.

Natürlich wusste ich nicht, was passieren würde, aber wenn Sie beobachten und empfänglich sind und das Was-wäre-wenn-Spiel mit einiger Geduld betreiben, können interessante Dinge passieren.

In diesem Fall sah ich, wie sich die Wolke in die Höhe streckte, und mein Hauptgedanke war, ein Bild zu machen, das so sehr wie möglich nach „brennendem Busch“ aussieht. Danach sah ich mit großer Freude, dass die Wolke eine schöne, sanfte S-Kurve bildete. So hat das Auge einen eleganten Pfad, dem es auf und ab folgen könnte, doch in einer langsamen, vornehmen Kurve **(B)**.

Was die Komposition betrifft, ist das finale Bild beschnitten. Während ich fotografierte, hatte ich damit zu kämpfen, mit der Wolke mitzuhalten, daher nahm ich die Wolke und den Baum mittig auf. Später habe ich es dann beschnitten **(C)**, aber das Seitenverhältnis beibehalten. So konnte ich zum einen die störenden Wölkchen oben wegschneiden (was mir wesentlich lieber ist, als sie in Photoshop zu entfernen) und zum anderen konnte ich den

Baum nach links nehmen und mit der S-Kurve der Wolke ausbalancieren. Das Bild so zu beschneiden, wie ich es gemacht habe, hat den Baum aus der statischen und symmetrischen Position auf das linke Drittel gebracht (D). Dass er auf die Drittellinie fällt, ist Zufall. Ich beschneide meine Bilder generell nicht nach Rastern, sondern nach meinem Balancegefühl. Die Übereinstimmung mit dem Drittelraster zeigt nur, wie hilfreich dies mitunter sein kann, wenn wir unseren Sinn für Gleichgewicht trainieren. Sie werden bemerken, dass der Baum nicht perfekt auf der Drittellinie liegt, das hätte die Wolke aus dem Gleichgewicht gebracht. Sowohl der Baum als auch die Wolke haben eine große visuelle Anziehungskraft und sie im Gleichgewicht zu halten, ist nicht schwer, doch es war hilfreich, dass die Umwandlung in Schwarz-Weiß den Boden sehr dunkel hat werden lassen. Hätte ich eine andere Umwandlung vorgenommen und das grüne Gras wäre heller geworden, dann hätte ich einen schwächeren Anker erhalten und der Baum hätte nicht ausgereicht, um die Elemente in Spannung zu halten.

Ich habe eine weitere Illustration eingefügt, in der Hoffnung, die Balance in diesem Bild etwas weiter erklären zu können. Es fällt mir nicht leicht, die Sache mit der Balance zu erklären, und mitunter bedarf es eines Umwegs, um ans Ziel zu kommen. In Abbildung E habe ich das Bild horizontal und vertikal unterteilt, auch wenn die horizontale Linie nicht in der Mitte liegt. Schauen Sie sich zuerst den unteren Teil des Bilds an (1 + 2). Dieser Teil des Bilds ist ausbalanciert. Es gibt genug Masse und negativer Raum in 2, um 1 dynamisch auszubalancieren. Jetzt betrachten Sie die oberen Teile des Bilds (3 + 4). Diese Teile balancieren sich auch gegenseitig aus. Sowohl



B Hin und Wieder hat man einfach Glück. Als sich die Wolke auftürmte, formte sie eine schöne S-Kurve.



C Dieser Beschnitt behält das ursprüngliche Seitenverhältnis bei, aber balanciert das Bild aus und entfernt störende Elemente.



D Auch wenn ich nicht nach Rastern fotografiere, so nutze ich sie später, um Balance und Beschnitt zu finden.



E

der obere als auch der untere Teil des Bilds ist jeweils im Gleichgewicht. Die Dynamik entsteht, wenn man 1 und 4 gegeneinander stellt, und um dies überhaupt zu erreichen, musste ich das Bild asymmetrisch unterteilen. Wenn Sie das Bild in vier gleich große Bereiche aufteilen können, und sich alle untereinander ausbalancieren, dann haben Sie eine viel statischere Balance. Doch hier ist die visuelle Masse unten so groß und verankert das Bild genug, um ein viel höheres und dynamischeres Bild zu tragen. Doch ohne den Platz an den Seiten der Wolke und den negativen Raum in Bereich 2, wäre die Balance in diesem Bild statisch wie in

der unbeschnittenen Ausgangsversion. Für mich wäre dies weniger interessant gewesen und hätte weniger meine Aufmerksamkeit angezogen.

Der Kontrast in diesem Bild, der die breite Palette der Schattierungen und Texturen (Mikrokontraste, wenn Sie so wollen) abdeckt, ist mehr symbolischer Natur. Wenn Sie mit den biblischen Erzählungen vertraut sind, dann ist der Kontrast sofort erkennbar. Bäume rauchen nicht, es sei denn, sie brennen, und wenn sie brennen, dann verbrennen sie. Dieses Foto wird einige Leser auf diese Weise ansprechen. Für andere wird es eher um das Zusammentreffen von Himmel und Erde gehen, fest gegen gasförmig.

Was weniger einfach zu beschreiben ist, ist der Sinn für das Wunder, das wir empfinden, wenn wir etwas derartig Faszinierendes sehen. Es ist ein großartiges Zusammentreffen und das Beste, was wir manchmal tun können, ist, unser Handwerk bestmöglich zu nutzen, um etwas so festzuhalten, wie es sich uns zeigt. Man kann vieles über gewisse Wunder erzählen, doch je mehr wir unser Ego dabei raushalten, umso besser.

Abschließend will ich Ihnen noch das Originalfoto zeigen, unbeschnitten und in Farbe (F). Meine Entscheidung für Schwarz-Weiß drehte sich einfach um die Linien, Schattierungen und Texturen. Unsere Vorstellungskraft ist stark und dem Leser zu erlauben, sich vorzustellen, wie blau der Himmel, wie grün das Gras war, ist eine andere Möglichkeit, ihn einzuladen, das Bild zu erleben. Natürlich ist das nicht immer so der Fall und das nächste Foto ist sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß schön. Da hilft es zu wissen, was man mit dem Bild aussagen will, und auf das eigene Bauchgefühl zu vertrauen.



F

Hoffnung, Sahara, Tunesien, 2008



IN „HOFFNUNG“ FUNKTIONIERT eine ganze Menge, auch wenn ich nicht ganz das erreicht habe, was ich mir vorgestellt hatte, doch das werde ich gegen Ende erklären. Es ist eins meiner meistverkauften Fotos und in einer Hinsicht habe ich etwas kommuniziert, das anspricht. Mitunter kann dergleichen jedoch unbeabsichtigt passieren, selbst wenn wir unser Ziel komplett verfehlt haben.

Ich habe das Querformat verwendet, auch wenn ein Hochformat ebenfalls funktioniert hätte, da die meisten Linien im Bild vertikal verlaufen. Was mich davon abgehalten hat, war die Tiefenwirkung, die ich durch das Querformat im Zusammenspiel mit dem verwendeten Ultraweitwinkel erzielen konnte. Zusätzlich gibt es noch andere Linien außer den Wolken und im Sand. Diese Linien, durch die Schatten der Pflänzchen, wären verloren gegangen und sie waren Teil dessen, was ich an der Szene so mochte.

Für mich machen die Linien das Bild aus. Die Farbe ist auch stark, doch wenn ich mich zwischen beidem entscheiden müsste, würde ich die Linien wählen. Die Linien der vom Wind geformten Düne spiegeln die Linien in den Wolken wider und bilden durch die wiederholten Elemente eine Art visuellen Reim oder Echo. Sie ziehen aber auch das Auge durchs Bild zum Horizont und erzielen somit eine Tiefenwirkung (A).

Die zweite Gruppe von Linien – die zwei Grashalme und ihre Schatten – gibt dem Auge etwas Spezifisches im Vordergrund zum Folgen (B). Würden sie fehlen, wäre es nur ein langweiliges Foto einer Düne. Die Bewegung über die Düne und die Halme hinauf, dann wieder herunter, und das gleich zweimal, macht das Ganze interessanter. Wie schon gesagt, wären die Halme nicht da, drehte



A, B

sich das Bild um die Düne. Durch ihre Anwesenheit dreht es sich um die Halme in der Düne und darin liegt auch eine Geschichte verborgen.

Die Geschichte in diesem Bild kommt, wie so oft, aus dem Kontrast. Hier ist es der Kontrast der kleinen Pflänzchen, die der Dürre trotzen. Ich habe das Bild nicht nur wegen der Metapher „Hoffnung“ genannt, sondern weil ich tatsächlich hoffte, dass sie überleben.



C Das Drittelraster hilft nur bedingt bei diesem Bild. Wenn Sie es sich ansehen und feststellen, dass nichts wirklich mit dem Gitter übereinstimmt, dann haben Sie recht. Diese Prinzipien sind dazu da, unseren Fotos zu dienen; unsere Fotos sind aber nicht dazu da, um den Regeln zu dienen.

Die Komposition betreffend hat dieses Foto sehr wenig zu bieten, wenn Sie versuchen, Belege dafür zu finden, dass die Drittelregel ein Gesetz und in allen Fällen anzuwenden ist (**C**). Ja, die Pflänzchen sind näher an der Drittellinie als zentral, doch das war es dann auch schon. Der Horizont ist mittig, weil eine höhere oder niedrigere Platzierung die Symmetrie zwischen Düne und Himmel zerstört hätte. Nutzen Sie Kompositionshilfen, so viel Sie wollen, doch nur dann, wenn sie Ihrer Intention für das Foto nützen. Keine Spirale der Welt würde mir hier nutzen. Kein Raster würde die Elemente

magisch zusammenbringen. Doch das Bild durch das Drittelraster zu sehen, hilft uns auch hier, die Balance und Spannung zu erkennen.

Das Licht ist entscheidend in diesem Foto. Die Aufnahme entstand bei tief stehender Sonne. Die Qualität des Lichts hier – sehr warm und gerichtet – verleiht dem Bild Farbe und Leuchtkraft und bringt die Oberflächenstrukturen hervor. In der Mittagssonne wären die Farben ausgebleichen, der Himmel langweilig, und am schlimmsten, fast keine Schatten vorhanden. Doch die Schatten formen die

Linien im Foto, die sich die Düne hinauf schlängeln – die dunklen Linien entstehen, wo kein Licht hinfällt, erzeugen Textur und Tiefe und geben dem Foto seine Energie. Die Rolle des Lichts, ein Foto zu schaffen oder zu zerstören, darf nie unterschätzt werden. In anderem Licht wären die Stimmung, die Spannung und die visuelle Masse anders und würden zu einem völlig anderen Bild führen.

Wo das Foto versagt – oder besser, ich versagt habe –, ist, dass diese Halme so klein waren, doch das Gefühl der Hilflosigkeit, „diese winzigen Sprösslinge haben niemals eine Chance“, konnte nicht aufkommen, weil kein Hinweis auf die Größe gegeben ist. Von so weit unten mit einem 17-mm-Objektiv erhielt ich zwar die Linien, die ich wollte, doch am Ende fehlt jedes Gefühl für die Größe. Bin ich trotzdem glücklich mit dem Foto? Sehr sogar. Doch es steckt immer noch etwas Ungesagtes im Bild. Ich erwähne das hier, weil ich glaube, dass es wichtig ist, offen für die Idee zu sein, dass unsere Werke manchmal nicht perfekt sind, wenn nicht gar niemals. Ich bin mir nicht mal sicher, ob perfekte Fotos Herzen berühren können, zumindest keine technisch perfekten Fotos. Vielleicht liegt in der Eigenschaft von Fotos, die Herzen und Gedanken der Leser zu bewegen, Perfektion. Doch ich wünsche mir immer noch, ich hätte eine Lösung gefunden.

Zum Schluss möchte ich das Bild neben einer Schwarz-Weiß-Version zeigen, um zu demonstrieren, was bei Wegnahme der Farben passiert (D). Während beide ihre Vorzüge haben, wird klar, dass sich ein Bild um die warmen Farben der Sahara dreht und das andere mehr eine Studie der Linien und Strukturen ist. Welches Sie auswählen, hängt von Ihrer Intention (Vision) und dem, was Sie



D

ausdrücken wollen, ab. Ich wüsste keinen Grund, warum man beide nicht als alternative Versionen präsentieren könnte. Musiker variieren ihre Stücke immer wieder und es ist höchste Eisenbahn, dass wir in unserer (noch jungen) Zunft die durch Regeln und Konventionen vorgegebenen Schienen verlassen.

Kehrer II, Agra, Indien, 2007

WÄHREND WIR UNS DEN LETZTEN FOTOS nähern, will ich auf etwas aufmerksam machen. Ich halte es für wichtig, darauf hinzuweisen, dass wir von unseren Motiven verführt werden können, ganz besonders von exotischen. Wir haben uns Fotos aus Island, Jamaika, Italien, USA, Haiti, Indien, Äthiopien, Nepal, Kanada, Tunesien und Kenia angesehen. Ich fände es nicht fair zu behaupten, dass das Licht, die Linien, die Kontraste, der Blickwinkel, der Moment oder jedes andere Element der visuellen Sprache wichtig wäre, wenn meine Bilder hauptsächlich dadurch interessant wären, weil sie an ungewöhnlichen, gar exotischen Orten aufgenommen wurden. Dies ist ein weiteres Bild aus Indien und auch wenn einige der Linien und Formen durch die lokale und historische Architektur zu dem werden, was sie sind, so funktioniert ein Foto oder es funktioniert nicht. Es sind die Elemente und Entscheidungen, die dafür verantwortlich sind, nicht dass es weit von daheim entstanden ist. Der Grund, warum ich das erwähne, ist, dass ein Leser irgendwann auf die diversen Orte zeigen kann, an denen meine Fotos entstanden sind, und sie allesamt ablehnen kann, weil: „Ich wohne in Berlin und kann nicht nach Indien reisen.“ Es gibt Linien, Momente und Licht an jedem Ort der Welt. Lassen Sie sich nicht dadurch entmutigen.

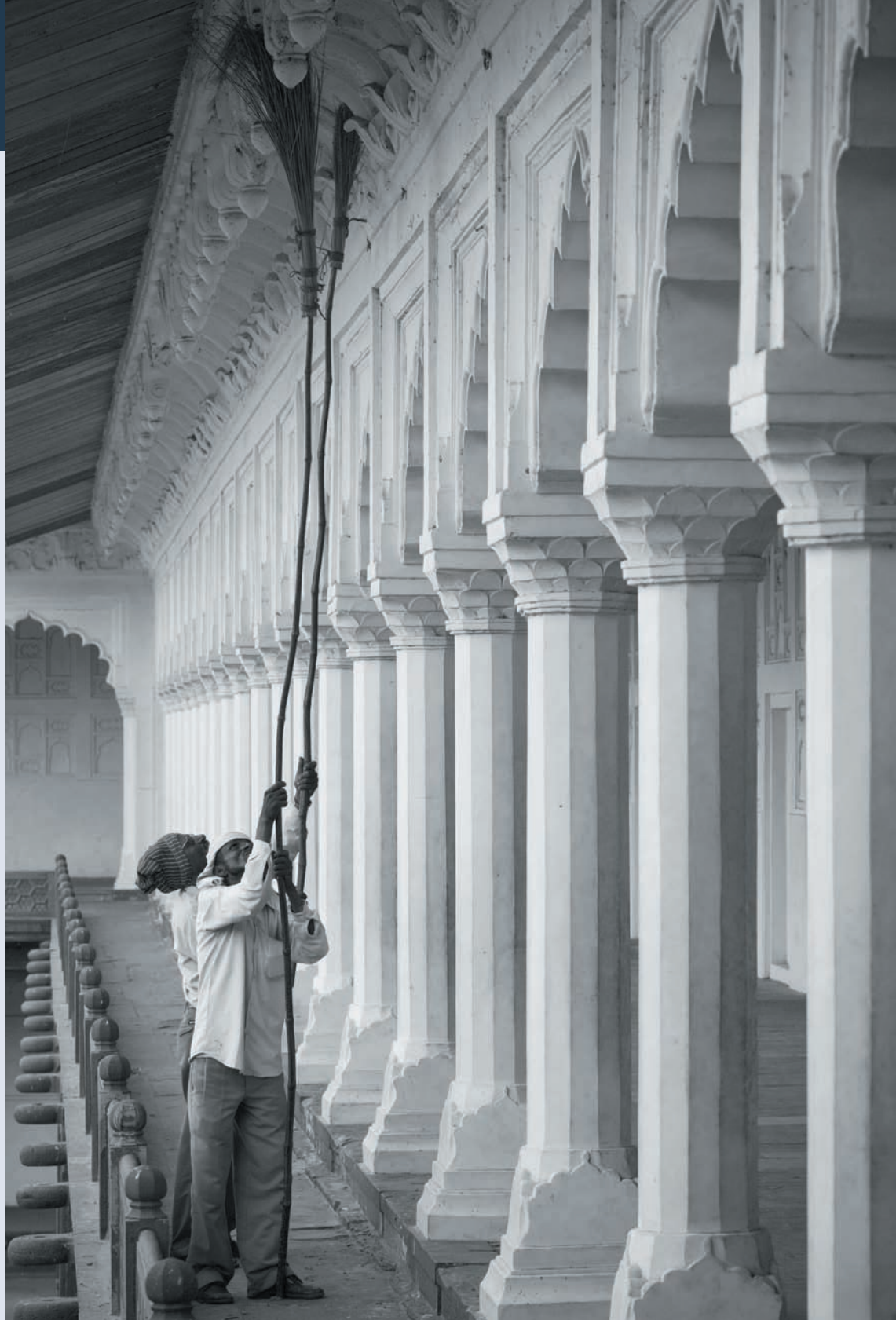
Doch nun zu „Kehrer II“. Wie Sie noch sehen werden, habe ich diese Szene aus verschiedenen Positionen heraus fotografiert. Doch bevor Sie

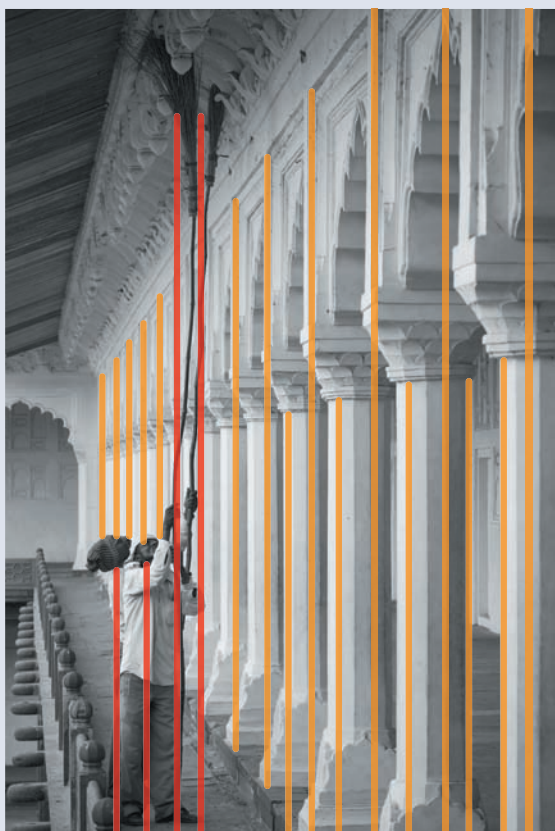
weiterlesen, schauen Sie sich das Bild auf eigene Faust an. Reden Sie darüber, machen Sie sich Notizen. Warum funktioniert dieses Foto? Vielleicht funktioniert es für Sie ja nicht. Das ist in Ordnung, doch es ist nicht in Ordnung, wenn Sie nicht sagen können warum.

Für mich funktioniert es aus unterschiedlichen Gründen. Die Hauptgründe sind die Linien, die wiederholten Elemente, der Moment und die Tiefenwirkung. Dieses Foto hat eine großartige Gestik und war schon immer eins meiner Lieblingsbilder.

Die Linien in diesem Foto verlaufen hauptsächlich in zwei Richtungen. Die ersten und stärksten Linien sind die Vertikalen (A), die meine Wahl des Hochformats und des 2:3-Seitenverhältnisses bestimmten. Die Gestik des Bildes entsteht zum Großteil aus den Vertikalen und sie zu schwächen, würde das Bild schwächen. Die wiederholten Linien der Säulen verleihen dem Foto eine starke vertikale Energie, es gibt kaum eine horizontale Linie und die vorhandenen sind kurz und nur Details auf den langen vertikalen Linien.

Für mich sind die stärksten Vertikalen die dunklen, langen Stangen der Besen, die die wiederholten Säulen widerspiegeln und gleichzeitig einen Kontrast dazu darstellen. Breite, massive und weiße Marmorsäulen gegenüber dünnen, biegsamen und dunklen Holzstangen. Doch ihre Gemeinsamkeit –





A

ihre vertikale Richtung – steigert die Unterschiede und bringt den besten Kontrast ins Bild.

Die zweite Sorte Linien wäre aus einer anderen Perspektive horizontal. In der Szene selbst sind jede Menge horizontale Linien. Doch nun, wo ich das Foto dauerhaft verflacht habe, verlaufen diese Linien durch die perspektivische Verzerrung auf den Fluchtpunkt hin, der im bogenförmigen Durchgang, dem einzigen Ausgang aus dem Bild, liegt. Diese Linien sind nun starke Diagonalen und ziehen den Leser durch die Szene und hin zum Durchgang, was eine Tiefenwirkung erzeugt (**B**).



B

Mit einer längeren Brennweite, wie ich sie hier verwendet habe, wird die Szene verdichtet, doch die starken perspektivischen Linien verleihen eine Tiefenwirkung, die man normalerweise nicht von einer langen Brennweite erwarten würde. Teilweise liegt es an meinem Standpunkt. Wäre ich weiter nach rechts näher an die Säulen gegangen, wären die Linien und die Räume zwischen den Säulen flacher geworden und verschwunden.

Die wiederholten Elemente hier sind natürlich die vertikalen Linien, also die Säulen, die Besen und die dünnen Kehrer. Doch auch die schönen

rundgezackten Bögen wiederholen sich deutlich im Vordergrund und im Hintergrund an dem Durchgang. Die wiederholten Elemente geben uns den eleganten Rhythmus und wecken Interesse.

Den Moment einzufangen, hat mich einiges an Geduld gekostet. Synchronkehren war nicht die Disziplin der Kehrler und sie ließen sich schnell ablenken. Einen Moment zu treffen, bei dem beide Besen nahezu parallel zueinander waren und die Kehrler in die gleiche Richtung schauten, was eine starke angedeutete vertikale Linie erzeugt, war eine Geduldprobe. Geduld wird als fotografische Fähigkeit deutlich unterbewertet. Es sei denn, das Universum richtet sich nach Ihren ästhetischen Vorstellungen und bringt sich entsprechend in Pose, müssen Sie auf diese Momente einfach warten. Ohne diesen Moment hätte das Foto nicht seine vertikale Ausrichtung und würde nicht das erzählen, was es jetzt erzählt. Dieses Foto dreht sich für mich um Harmonie – Harmonie sowohl in der Architektur als auch in der Arbeit. Das war es, was mich an dieser Szene so faszinierte, selbst aus anderen Blickwinkeln. Ich finde es toll, wie die beiden Kehrler zusammenarbeiten. Einen Moment abzapfen, bei dem die beiden so nah beieinander waren, dass sie fast eine Person wurden, war mein Ziel.

Was die Platzierungen anbelangt, lohnt sich der Blick auf das Foto mit dem darüber gelegtem Drittelraster bzw. der Fibonacci-Spirale (C). Ich musste die Spirale etwas quetschen, um sie ins Format einzupassen. Während Puristen und Mathematiker das als Frevel betrachten werden, will ich hier keine mathematischen Formeln visualisieren, sondern diese Mittel nutzen, um Balance und Augenbewegung zu verdeutlichen. Die visuelle Masse der Säulen und der wiederholten Elemente ist sehr groß, doch sie werden von den beiden menschlichen Figuren und den dunkleren Tönen ausbalanciert, die sich alle auf der linken Seite befinden.



C



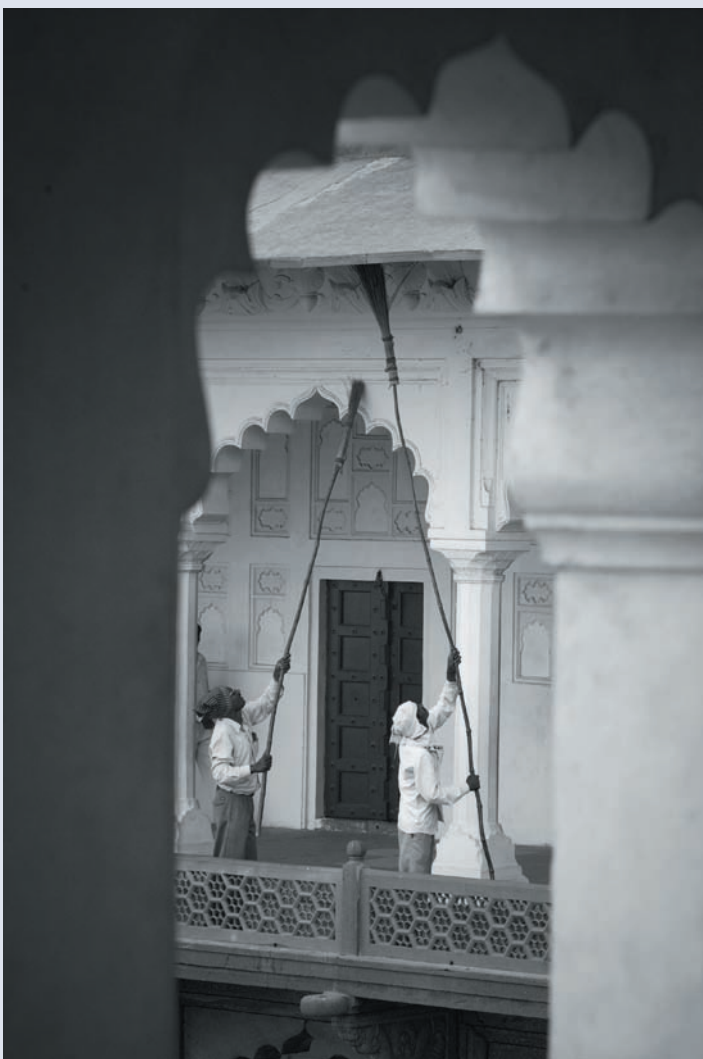
D

Sie balancieren die massiven Säulen auf der rechten aus.

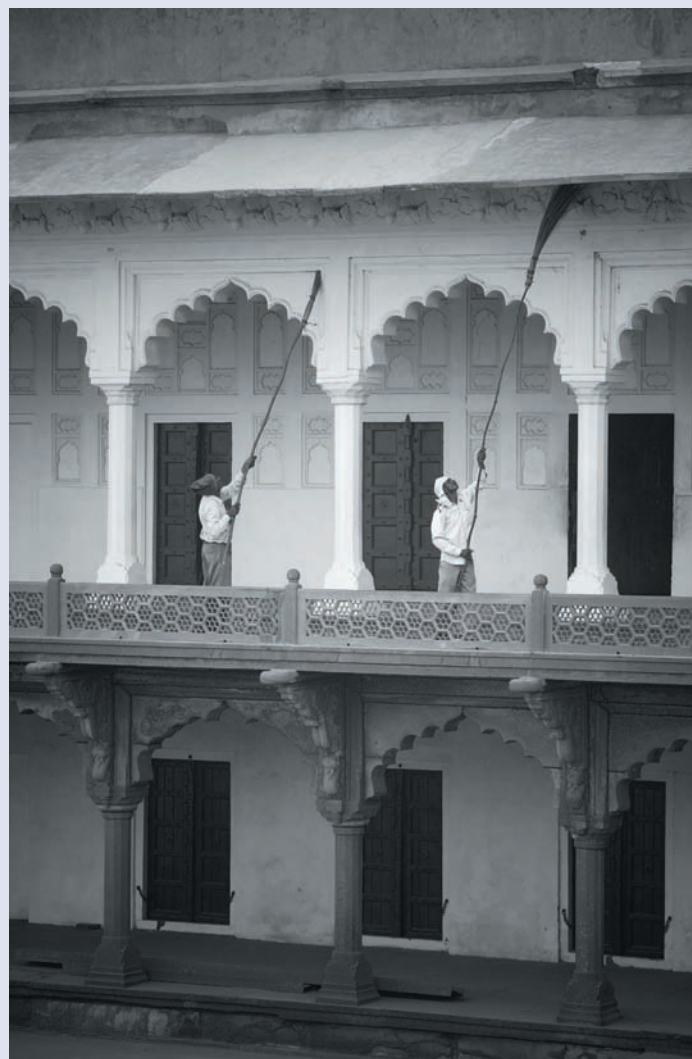
Das Licht in der Szene ist weich und diffus und erlaubt den Schattierungen und Linien, die Hauptrolle zu spielen, was auch der Grund für mich war, das Bild in Schwarz-Weiß umzuwandeln. An der Farbversion (**D**) ist nichts Schlechtes, doch liefert die Farbe keinen nennenswerten Beitrag zum Bild und sie zu entfernen lässt, wie so oft, die Linien und Schattierungen hervortreten.



Nun sind Sie an der Reihe. Ich füge zwei weitere Fotos dieser Szene an (**E**) und ohne Kommentar von mir können Sie diese auseinandernehmen. Was funktioniert und warum? Was sind die Elemente und Entscheidungen, die zu jedem Foto beitragen? Sagen sie unterschiedliche Dinge aus oder die gleichen, nur auf einem anderen Weg? Nehmen Sie einen Zettel und versuchen Sie, ihn zu füllen, und strengen Sie sich an, alles aufzulisten. Beschreiben Sie den Ausschnitt, das Licht, den Blickwinkel, die Linien, den Moment ... einfach alles.



E



Matt Brandon, Ladakh, Indien, 2010

NICHT JEDES FOTO muss von einem größeren Thema handeln oder in der Fremde aufgenommen sein. Ich habe dieses Foto eines Morgens auf einem Dach in Ladakh gemacht, doch es hätte genauso gut auch an einem kühlen Abend in Bielefeld entstehen können. Egal wo – die Prinzipien der visuellen Sprache können genutzt werden, um stärkere Fotos zu erhalten. Daher möchte ich mein Lieblingsporträt eines engen Freundes diskutieren.

Das Foto ist im Hochformat und betont die Linie der Geschichte eines Mannes, der seine Pfeife anzündet. Durch die vertikale Ausrichtung entsteht ein Pfad für das Auge, der beim ersten Durchlauf stark vom Gesicht zum Streichholz und entlang des Pfeifenholms wieder zurückführt (A). Bei darauffolgenden Durchläufen nimmt das Auge mehr Details auf – die Topi (Kappe), die Matt auf dem Kopf trägt, Details der Pfeife, der Streichholzschachtel, die Daunenjacke. All diese Teile ergeben zusammen eine Geschichte. Wie bei allen Fotos steht nur der Bildausschnitt zur Verfügung. Ich habe das Bild sehr eng beschnitten, damit es sich nur um Matt dreht. Doch durch seine Kleidung wissen wir, dass er sich an einem kalten Ort befindet, wie etwa Pakistan, Afghanistan oder Nordindien.

Das Licht ist das Element in diesem Bild, das mir am meisten gefällt. Es war früher Morgen, als die Aufnahme entstand, und so konnte das Feuer

des Streichholzes sein Gesicht beleuchten. Der ansonsten kühle Moment wurde dadurch mit deutlich wärmerem Licht aufgehellt. Nehmen Sie sich einen Moment und schauen Sie sich das Licht an, wie es nicht nur Matts Gesicht aufwärmt, sondern auch in seine schützenden Hände, durch die Finger und unter die Schachtel leuchtet.

Das Licht in Kombination mit der Form seiner Hände und der Flamme verleiht dem unteren Bildteil genügend visuelles Gewicht, dass es nicht nur interessant ist, sondern auch ein Gleichgewicht mit dem oberen Bildteil darstellt, in dem Matts unglaublich attraktives Gesicht zu sehen ist. Dies ist ein statisch ausbalanciertes Bild, dem ruhigen Moment angemessen, einem Moment, der, falls Sie Pfeifenraucher kennen, meist meditativen oder gar rituellen Charakter hat.

Es liegt eine schöne Symmetrie in diesem Foto, nicht nur von links nach rechts, sondern auch in anderen Elementen. Beachten Sie die runden Linien, die von dem oberen Teil seiner Kopfbedeckung geformt werden. Der Halbkreis wird an der Krempe wiederholt, in der Form seiner Augenbrauen, selbst im Mund und in seinem Bart (B). Diese wiederholten Elemente bilden nicht nur einen Rhythmus, sondern die Kreise sind konzentrisch. Indem sie kleiner werden, wie bei perspektivischen Linien, ziehen sie unsere Augen dahin, wo Matts Blick sie auch schon ziehen sollte – zur Flamme. Mein Standpunkt





war hier entscheidend. Ich befand mich tiefer und blickte direkt auf Matt. Etwas höher, und die Linie nach unten hätte mehr Energie bekommen, doch ich hätte den Großteil von Matts Gesicht verloren und wo jetzt seine Hände vor seinem Oberkörper erscheinen, hätte ein Herabblicken eine Lücke verursacht und die Beziehung verändert. Es wären auch andere Elemente ins Bild gekommen und ich hätte den passenden grünen Hintergrund verloren. Die Schärfeebene hätte sich auch verändert und mir eine kleinere Blende aufgezwungen oder ich hätte mich damit abfinden müssen, dass andere Elemente in die bzw. aus der Schärfeebene gekommen wären. Vernachlässigen Sie nicht, wo sich die Kamera befindet und in welchen Winkel sie ausgerichtet ist – es verschiebt alles im Bild.



Apropos Symmetrie. Wenn Sie das Drittelraster auf das Bild legen, werden Sie Matts Augen auf der oberen Linie wiederfinden und die Flamme nahe der unteren (C). Es ist weder hier noch dort, aber es ist interessant zu sehen, dass das Drittelraster eine dynamische Balance erzeugen kann, aber genauso gut auch eine statische, symmetrische Balance. Dazu müssen Sie nur die Linien auf beiden Dritteln nutzen, nicht nur eine.

Auch andere Entscheidungen haben dazu geführt, dass ein intimes Porträt entsteht. Ich habe das Bild mit einem 85-mm-Objektiv gemacht und bin dabei recht nah bei Matt geblieben, um persönlich und ungestört vom Hintergrund zu bleiben. Gleichzeitig

A, B

habe ich eine geringe Schärfentiefe genutzt und auf sein Gesicht fokussiert, um Tiefenwirkung durch die unterschiedlichen Schärfegrade zu generieren. Seine Hände und der direkte Vordergrund sind weichgezeichnet, doch nicht so unscharf, dass man sie nicht als Hände, die ein Streichholz anzünden, erkennen könnte. Das ist nicht unwichtig. Manchmal nutzen wir so geringe Schärfentiefe, dass wir zwar butterweiche Unschärfe schaffen, doch auch so viele Details verlieren, dass außer uns niemand mehr erkennen kann, worum es geht. Matt beugt sich vor, daher erlaubt mir die Schärfeebene, das meiste seines Gesichts, den Pfeifenholm und die Bündchen seiner Jacke im Fokus zu halten. Der Rest seines Körpers wird unscharf und erzeugt einen starken Mittelgrund und einen klaren Hintergrund, der in die grünen, unscharfen Bäume übergeht. Wäre der Hintergrund heller Himmel gewesen, hätte es die visuelle Masse im Bild erhöht, das Auge angezogen und die Harmonie gestört.

Ich glaube, es ist mittlerweile offensichtlich, dass der Augenblick dieses Foto ausmacht. Der Moment liefert die Aktion und sorgt für das Licht, das dem Bild seinen Kontrast und die Wärme in der sonst kalten Szene verleiht. Ohne die Flamme gäbe es keine klare Handlung und es wäre dann nicht das Porträt von Matt, der etwas Charakteristisches für seine Person macht. Es wäre ein Foto von einem Typ, der in seine Hände schaut. Die Flamme macht das Foto und sie hält nicht lang an, was dem Leser ein Gefühl vermittelt, fortwährend in einem entscheidenden Moment zu verweilen, irgendwo zwischen einer nicht und einer angezündeten Pfeife.

Während ich nahezu fanatisch meine Studenten auffordere, ihre Fotos auch in Schwarz-Weiß auszuprobieren, so gibt es keinen Grund, das bei



C

diesem Foto zu tun. Dieses Foto dreht sich nicht um Linien und Texturen, auch wenn sie vorhanden sind. Es geht um das Anzünden einer Pfeife. Der Verlust der Farbe, sowohl beim Grün der Jacke und des Hintergrunds als auch – und viel wichtiger – der Wärme der Flamme, würde das Foto seiner Stimmung berauben.

Raucherpause, Delhi, Indien, 2007

DIES IST EINES MEINER LIEBSTEN Straßenfotos; sowohl wegen des Moments als auch der Linien, die dem Bild seine Tiefenwirkung verleihen. Im Querformat und in dem ursprünglichen 2:3-Seitenverhältnis ist es ein langes Bild, das den Linien genug Raum gibt, sich zu entfalten und den Leser durchs Bild zu ziehen. Die hauptsächlich ästhetischen Entscheidungen hier haben nichts mit Blende und Verschlusszeit oder dem Licht zu tun, auch wenn uns das Fehlen einer hellen Lichtquelle ermöglicht, tiefer in die Schatten zu sehen, was bei grellem Licht nicht möglich wäre, da ich gezwungen gewesen wäre, die Belichtung an das weiße Hemd anzupassen, um es nicht überzubelichten. Wie alle meine Fotos, und ich hoffe Ihre auch, habe ich es mir in Farbe und Schwarz-Weiß angeschaut. Doch die Helligkeitskontraste und die Linien waren zu stark – und die Farbpalette zu langweilig –, um auch nur daran zu denken, es in Farbe zu lassen. Die Hauptentscheidungen hatten hier mehr mit den Linien und dem Augenblick zu tun, die beide wichtig sind, um die Geschichte erzählen zu können. Die Linien, zumindest diejenigen, die vom Vordergrund zum Hintergrund führen, binden den Mann in sein Umfeld ein und legen nahe, dass er eine Pause von etwas einlegt, das mit den Flaschen im Hintergrund zu tun hat. Der Moment bestimmt die Art der Pause, sowohl durch seine Pose als auch durch die Zigarette im Mund.

Die Linien werden durch zwei Entscheidungen überhöht. Als Erstes steht die Wahl einer kürzeren Brennweite, in diesem Fall 42 mm bei einem 24–70-mm-Zoom. Die zweite ist, dass ich mich

schräg zu ihm stellte. Hätte ich mich parallel zum Rollladen gestellt, hätten die Linien ein horizontales Muster ergeben und würden den Leser nicht ins Bild ziehen. Natürlich hätte sich auch der Winkel zu dem Mann selbst geändert. Mit dieser Haltung, der Zigarette im Mund und den Linien des Tors entsteht die Geste des Bilds. Ein anderer Standpunkt hätte zu einem völlig anderen Bild geführt.

Was Linien anbelangt, seien sie real oder angedeutet, sind hier ein paar Dinge anders. Normalerweise bin ich sehr für Bilder, in denen das Auge nur einen oder zwei Pfade hat, hier sind es meiner Meinung nach mindestens drei. Ohne spezielle Reihenfolge sind es als Erstes der Pfad, der durch seinen Blick angedeutet wird (A). Die Augen haben ein so großes visuelles Gewicht, dass sie uns anziehen und dann in ihre Blickrichtung lenken. In diesem Fall gibt es keine Hinweise darauf, was sie anschauen, doch dieses offene Rätsel deutet eine Geschichte außerhalb des Fotos an.

Der zweite Pfad hat mehr mit interessanten Punkten zu tun, die ein Dreieck bilden. Er fängt wieder bei den Augen und der Hand mit der Zigarette an, dann hoch zu seiner anderen Hand und den Arm hinunter und zum anderen Ellenbogen, zurück zum Ausgangspunkt (B). Dieser Pfad kann auch in der anderen Richtung ablaufen, doch da seine Augen nach rechts und leicht hoch blicken, werden die meisten Leser wohl dieser Richtung folgen. Dreieckige Pfade wie dieser haben auf den Leser eine starke Wirkung, da sie das Auge den Pfad immer wieder ablaufen lassen, doch sie brauchen



▲ Canon 5D, 42 mm, 1/125 s bei f/5, ISO 400

starke Linien und interessante Punkte, um gut zu funktionieren und das Auge davon abzuhalten, nach anderen interessanten Dingen zu suchen.

Grafisch gesehen ist der letzte Pfad wohl der stärkste und entsteht durch die perspektivische Verzerrung der Linien des Rollladens (C). Diese Linien führen zum Fluchtpunkt, der außerhalb des Fotos

liegt, doch die Richtung der Linien läuft entgegen unserer Leserichtung (kulturell bedingt von links nach rechts). Als Resultat wird das Auge entlang der Linien des Rollladens in das Herz des Bildes zu den Stapeln von Saftflaschen gezogen, doch unsere Leserichtung zieht das Auge zurück entlang der Linien zum rauchenden Mann. So wird eine Hin- und Herbewegung erzeugt, in der das Bild

erkundet werden kann und die ihm visuelle Spannung verleiht. Der Leser bleibt beschäftigt und „im“ Foto.

Kurz nachdem ich das Foto gemacht hatte, nahm der Mann seine rechte Hand herunter und warf die Zigarette zur Seite. Er wurde unsicher und die Dynamik zwischen uns veränderte sich und damit die folgenden Fotos. Ich zeige Ihnen hier acht weitere Fotos aus der Serie der Aufnahmen (D). In diesen Fotos hat sich nicht nur der Moment verändert, sondern auch mein Standpunkt, und ich habe auf andere Brennweiten gezoomt. Selbst wenn alle anderen Entscheidungen gleich geblieben wären, hätte ich den entscheidenden Augenblick verpasst, wenn ich nicht das erste Bild gemacht hätte.



A, B, C



Maasaikrieger, Kenia, 2011

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

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

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

Ich glaube, das Auge kann mehrere Wege durch ein Bild nehmen. In diesem Fall gibt es die starke Diagonale, von der ich gerade gesprochen habe, doch auf S. 106 hatte ich das Bild mit einem leicht veränderten Ausschnitt benutzt, um die Fibonacci-Spirale zu demonstrieren. Dies ist immer noch der Pfad, dem mein Auge im Bild folgt – entgegen dem Uhrzeigersinn von seinem rechten Auge, um das Gesicht herum, an den Perlenketten entlang und schließlich wieder zurück. Meiner Meinung nach ist dies der Grund für die Komplexität in manchen Fotos. Wenn ein Fotograf in einem Foto mehr als nur einen visuellen Erkundungspfad schaffen kann, wächst das Erlebnis des Lesers exponentiell an.





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

Zurück zur Grundprämisse für dieses Buch. Ich hatte etwas Spezifisches, auf das ich zeigen und was ich über den Krieger aussagen wollte. Ob ich mich gut ausgedrückt habe hängt von den getroffenen Entscheidungen bezüglich der vorhandenen Elemente ab. Viele Fotos von Menschen aus vergehenden Kulturen werden

aus Neugierde gemacht, oft in grellem Licht und – besonders seit dem Aufkommen des Tourismus – eher würdelos als Satire des früheren Glanzes dargestellt. Ich wollte dagegen ein ehrenvolles, schönes Porträt machen. Ich wollte kein gestelltes Lächeln und ich wollte nicht, dass er tanzt. Ich wollte etwas Menschliches. Und ich wollte die Perlenketten zeigen, da ich ein großer Fan von afrikanischen Ketten bin und fürchte, dass sie mit fortschreitender Modernisierung auf der Strecke bleiben.

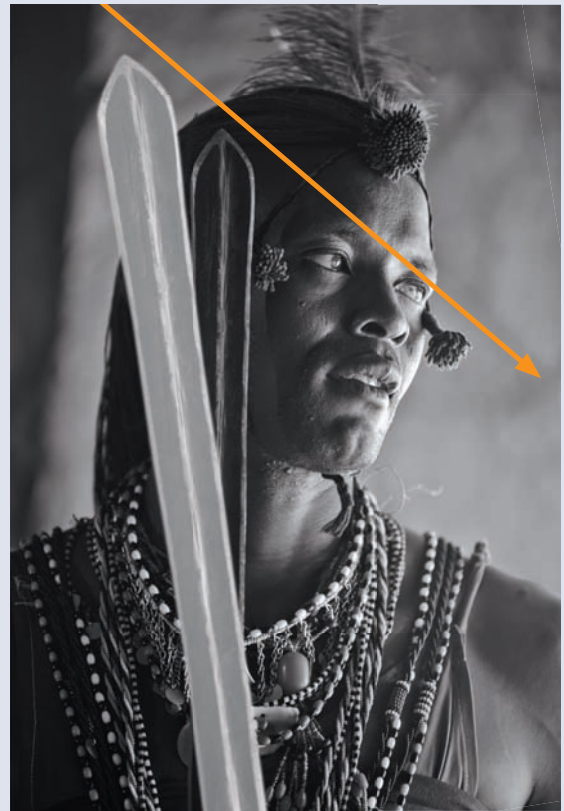
All das hat mich bewegt, ein bestimmtes Licht zu wählen. Bevor ich weiter erzähle, schauen Sie sich bitte das Licht in diesem Foto genauer an. Beschreiben Sie es. Woher kommt es? Ist es weich oder hart? Welchen Effekt hat das Licht für das Motiv?

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

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

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

Ein Porträt ist nicht nicht viel anders als ein Landschaftsfoto im Hinblick darauf, dass



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

wir es komponieren, den Moment wählen und das Licht verstehen müssen. Ich glaube, Landschaftsfotografen könnten Porträtfotografen eine Menge über Form und Licht beibringen. Sie können ihr Motiv nicht bitten zu lächeln, sondern müssen ihren Standpunkt verändern, bis die Linien funktionieren, und dann darauf warten, dass die Landschaft im besten Licht für den gewünschten Ausdruck steht. Nur die Linien und das Licht tragen das Foto.

Kerzen und Gebete, Katmandu, Nepal, 2010

Nachdem wir uns nun 19 Fotos angesehen und, wie ich hoffe, eine produktive Diskussion über deren visuelle Sprache geführt haben, sträube ich mich, Ihnen eine Checkliste zu geben. Ich glaube, immer, wenn wir etwas auf Formeln und Listen reduzieren, opfern wir unsere künstlerische Freiheit und Kreativität. Auch bin ich Ihnen bisher die Erfahrung schuldig geblieben, die die Teilnehmer an Workshops, die ich mit Freunden wie Matt Brandon und Jeffrey Chapman abhielt, machen mussten. Falls Sie sich erinnern, ist eine meiner ersten Regeln, dass der Fotograf still bleiben muss. Ich war alles, nur nicht still. Wir befreien uns von der törichten Erklärung des Künstlers, da der Fotograf durch seine Arbeit gesprochen hat. Wenn sein Werk nicht aussagt, was er sagen wollte, dann ist die Lösung, ein neues Foto zu machen, das diese Aussage trifft, und nicht durch Ausflüchte und Erklärungen zu versuchen, etwas zu retten.

Ich möchte Ihnen eine Reihe Fragen mit auf den Weg geben, deren Antworten ich nie hören werde. Sie können also frei von der Leber weg antworten. Die Fragen können Sie auch verwenden, wenn Sie Ihre eigenen Fotos betrachten oder mit Freunden Kritikrunden durchführen. Doch zuerst sollen Sie die Fragen für dieses Foto beantworten.

- Welcher Emotionen und Gedanken sind Sie sich beim Betrachten dieses Fotos bewusst? Werden Erinnerungen oder Wünsche

geweckt? Wenn ja, wie? Falls Ihre erste Reaktion „Es gefällt mir“ ist, nennen Sie bitte schnellstens einen Grund dafür. Warum gefällt es Ihnen? Gehen Sie in die Tiefe. Danach beantworten Sie die folgenden Fragen so aufmerksam wie möglich.

- Wie wird das Foto durch das Format und das Seitenverhältnis beeinflusst?
- Ist das Foto ausbalanciert? Wenn ja, ist es dynamisch oder statisch? Wenn nicht, wie fühlt sich das an und könnte es korrigiert werden? Wie?
- Legt die Drittelregel oder die Fibonacci-Spirale einen Pfad für das Auge nahe?
- Beschreiben Sie das Licht in diesem Foto. Ist es direkt oder indirekt? Nimmt es schnell ab? Aus welcher Richtung kommt das Licht und was trägt das zum Foto bei?
- Bringt das Licht Stimmung ins Bild? Wurde es als Element in der Komposition benutzt? Offenbart es oder isoliert es etwas?
- Ohne in die Aufnahmedaten zu schauen – welche Brennweite hat der Fotograf benutzt? Woran erkennen Sie das?
- Wie beeinflusst die Wahl des Objektivs das Foto?



▲ Canon 1Ds III, 85 mm, 1/100 s bei f/1,2, ISO 800

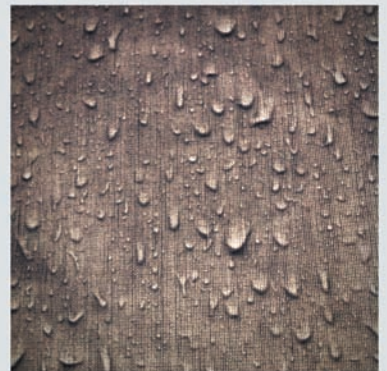
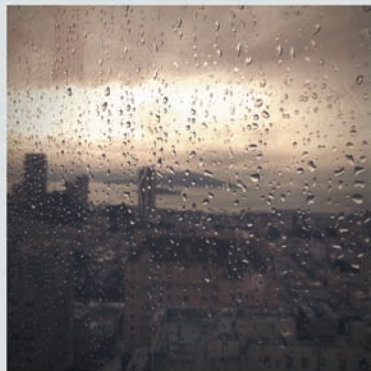
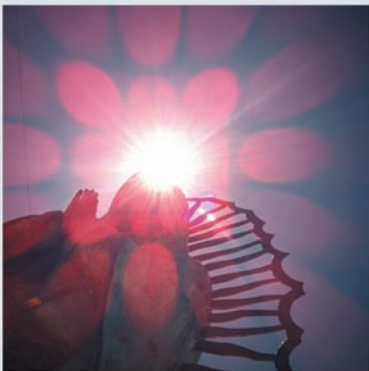
- Hat die Wahl der Verschlusszeit oder Blende die Ästhetik des Fotos beeinflusst?
- Welche Linien oder angedeutete Linien sind vorhanden? Führen sie das Auge? Balancieren sie aus oder bilden sie Beziehungen zwischen Elementen?
- Gibt es Elemente, die sich wiederholen, einen Rhythmus oder ein Thema vorgeben?
- Gibt es Elemente, die das Auge aus einem oder mehreren Gründen besonders anziehen und so eine größere visuelle Masse haben?

- Welche Art Farben, Schattierungen und Kontraste gibt es im Foto?
- Welche konzeptuellen Kontraste liegen vor, die den Leser eventuell klar werden lassen, worum es im Foto geht?
- Welche Rolle spielt die Farbe in diesem Bild? Was würde sich ändern, wenn es in Schwarz-Weiß umgesetzt würde? Wäre es eventuell stärker oder eher schwächer?
- Beschreiben Sie den Augenblick und wie er zum Foto beiträgt. Was hätte passieren können, wenn der Fotograf etwas länger oder nicht so lange gewartet hätte? Würde ein anderer Moment den Geist des Fotos ändern?
- Gibt es Beziehungen oder angedeutete Beziehungen zwischen Elementen im Bild? Beschreiben Sie diese Beziehungen.
- Welche Rolle spielt der Standpunkt des Fotografen für das Foto? Würde der Fotograf weiter links, rechts, höher, tiefer, weiter weg oder näher stehen, wie würde sich das Foto verändern?
- Was ist das Thema des Fotos? Wovon handelt es?



Zu guter Letzt

ES GIBT EIN PAAR RISIKEN und Nebenwirkungen bei Diskussionen, wie wir sie in diesem Buch durchgeführt haben. Als Erstes bringt die Vereinfachung des Stoffs zu Bildungszecken eine übermäßige Vereinfachung mit sich. Falls zu irgendeinem Zeitpunkt – besonders bei der Diskussion der 20 Fotos im letzten Teil – der Eindruck entstanden sein sollte, dies wäre alles einfach, lassen Sie mich klarstellen: Es ist es nicht. Wie bei gesprochener Sprache gibt es Momente, in denen uns ohne Anstrengung und Nachdenken die Worte über die Lippen kommen. In anderen Momenten stolpern wir über unsere Worte und müssen wiederholt versuchen, uns besser auszudrücken. Mit der Zeit und viel Übung sprechen oder schreiben wir flüssiger, müssen immer weniger angestrengt nachdenken, während wir um Worte ringen. Manchmal sehen wir alle möglichen Elemente und treffen all die richtigen Entscheidungen und befinden uns in einem kreativen Rauschzustand,



sodass wir zu glauben bereit sind, wir wären ein Genie. Zum Glück holt uns meist das nächste Foto wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Sich eine Sprache anzueignen, um sich auf seine Weise auszudrücken, ist eine lange Reise. Nehmen Sie sich die Zeit, in Ihrem eigenen Tempo zu reisen.

Ein zweites Risiko ist, dass ich dieses Buch aus meiner eigenen Sicht geschrieben und vielleicht das Gefühl vermittelt habe, dies wäre der einzig richtige Weg. Nichts läge meiner Absicht ferner. Meine Fotos drücken meine eigene Vision in meiner eigenen Sprache aus. Ich tendiere zu bestimmten Stilen, bestimmten Symmetrien oder Gleichgewichten in meiner Arbeit. Meine Kompositionen liegen meist auf der einfacheren Seite. Doch das ist nicht der einzige Weg – es ist nur mein Weg. Ich wollte mit diesem Buch niemanden zu meiner Art zu fotografieren bekehren, sondern das Bewusstsein schärfen – einfach, dass die Elemente und Entscheidungen, die ein Foto ausmachen, die visuelle Sprache bilden, mit der wir uns ausdrücken. Dies ist eine junge Kunst und die Enzyklopädien und Lexika werden immer noch von Fotografen aller Couleur geschrieben. Jede Sprache ist organisch – sie entwickelt sich. Wie wir uns fotografisch ausdrücken, wird sich über die nächsten 20 bis 30 Jahre verändern, vielleicht sogar dramatisch. Was sich nicht verändern wird, ist, dass die Leute weiterhin Bedeutung in Fotos lesen werden. Je bewusster wir uns als Fotograf werden, wie Leute Bilder lesen, umso eher können wir Fotos schaffen, die etwas ausdrücken und kommunizieren. Lernen Sie die Sprache und dann machen Sie sie sich zu eigen. Dichter wie Rainer Maria Rilke und Bertolt Brecht sprachen beide Deutsch, doch beide waren sehr unterschiedlich in dem, was und wie sie es gesagt haben. Das Letzte, was wir brauchen, ist mehr Homogenität und Gleichschritt in der Welt der Kunst. Wenn Sie Ihre Vision gefunden haben, finden Sie Ihre Stimme, aber stellen Sie sicher, dass es Ihre eigene ist. Das erfordert Courage.

Das dritte Risiko besteht darin, dass ich mich entschieden hatte, die visuelle Sprache in Elemente und Entscheidungen zu untergliedern. Ich habe ein

„Dies ist eine junge Kunst und die Enzyklopädien und Lexika werden immer noch von Fotografen aller Couleur geschrieben.“

◀ Diese Fotos entstanden mit meinem iPhone während der ersten Hälfte meiner Rundreise durch Nordamerika, die im Februar 2011 begann. Mir gefällt die Möglichkeit, beim iPhone die Fotos zu bearbeiten, ihre Stimmung zu verstärken und auch Rahmen um sie zu legen. In diesem Fall habe ich mithilfe des CameraBag-Instant-Filters einen Polaroid-Rand hinzugefügt, um ein nostalgisches Gefühl zu vermitteln, welches ich mit solchen Reisen verbinde. Dass sie mit einem Handy entstanden, lässt sie nicht weniger zu meinen Lieblingsbildern aus 2011 gehören.

Mittel gewählt, um etwas zu kommunizieren, das viel komplizierter ist. Letztendlich ist es völlig irrelevant, ob etwas ein Element oder eine Entscheidung ist. Beides hat seine Implikationen und beides muss mit Bedacht und bewusst gewählt oder manipuliert werden. Wenn also die Grenze zwischen Elementen und Entscheidungen vor Ihren Augen verschwimmt oder es sich anfühlt, als wäre es an den Haaren herbeigezogen, dann stimme ich Ihnen zu und stelle fest, dass es wirklich ohne Belang ist. Ob wir nun verstehen, was ein Substantiv oder ein Verb ist, oder ob wir ein Adverb von einem Adjektiv unterscheiden können – diese Unterschiede sind irrelevant. Nennen Sie es, wie Sie wollen. Es bleibt nur wichtig, dass Sie verstehen, dass jede unserer Entscheidungen das Aussehen und die Ästhetik unserer Fotos verändert und damit die Aussage des Fotos.

Unsere Fotos werden von anderen gelesen, doch auch wenn wir selbst die Einzigen sind, die unsere Fotos betrachten, so werden wir mehr Klarheit und Bedeutung in unserem Ausdruck finden, wenn wir die Sprache besser verstehen und daher neue Wege finden können, sie zu handhaben. Und wenn unsere Hoffnung darin besteht, mit anderen zu kommunizieren, dann müssen wir erkennen, je gezielter wir die Sprache anwenden können, umso größer ist die Chance, dass wir tatsächlich kommunizieren und mit etwas Glück die Menschen erreichen, ihnen neue Perspektiven zeigen und ihre Herzen und Köpfe auf eine neue Weise berühren.

Peace,

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'd' followed by a long, sweeping horizontal stroke that ends in a small upward flick.

David duChemin,
Ottawa, 2011

Index

1:1-Seitenverhältnis, 94
16:9-Seitenverhältnis, 93
2:3-Seitenverhältnis, 92, 94
20 Fotos, 147–240
 „Abgelenkt“ (2010), 158–163
 „Aufwärts & Abgelenkt“ (2007), 180–183
 „Brennender Busch“ (2010), 210–215
 „Das Eingießen“ (2008), 204–209
 „Festhalten“ (2005), 176–179
 „Gondoliere unter der Brücke“ (2010), 172–175
 „Hafen von Vernazza“ (2010), 168–171
 „Hoffnung“ Foto, 216–219
 „Impressionen I, II und III“ (2011), 198–203
 „Kehrer II“ (2007), 220–225
 „Kehrer“ (2007), 188–193
 „Kerzen und Gebete“ (2010), 238–240
 „Linie am Horizont“ (2010), 150–153
 „Maasaikrieger“ (2011), 234–237
 „Matt Brandon“ (2010), 226–229
 „Raucherpause“ (2007), 230–233
 „Ruhelos“ (2011), 164–167
 „Seepferdchen“ (2010), 154–157
 „Ungesehen II“ (2010), 194–197
 „Wartend in Lalibela“ (2006), 184–187
 über Bildkritik, 147, 149
4:5-Seitenverhältnis, 92, 94

A

„Abgelenkt“, Foto, Italien (2010), 158–163
Adams, Ansel, xiv
Afrikanische Akazien, 66
Agra, indische Fotos
 „Kehrer II“ (2007), 220–225
 „Kehrer“ (2007), 188–193
Akazien, 66
Angedeutete Bewegung, 97

Angedeutete Linien, 61
Äsop, Fabel von, 15
Ästhetik
 Fibonacci-Spirale und, 105
 Filter für, 126
 Objektive und, 121, 125
 Rahmen und, 201 f.
 Schärfeebene und, 131, 135
 Schärfentiefe, 138–140
 Verschlusszeit und, 140–142
Ästhetische Belichtung, 136–138
Asymmetrie, 105
Äthiopien, Lalibela, 184–187
Auf der Suche nach dem Motiv (duChemin),
 xiv, 129, 147
„Aufwärts & Abgelenkt“, Foto, Indien (2007),
 180–183
Augen
 Blickrichtung des Subjekts, 61, 226, 230
 Glanzlichter in den, 162, 236
Augenblick, siehe *Momente*
Ausdruck
 Kamera als Werkzeug des, xii
 Kommunikation und, 24–28
 von Vision und Intention, 5, 8 f.
Ausrichtung des Bilds, 92
Ausschließen gegenüber einbeziehen, 124 f.
Auswahl, 16, 43 f., 88, 90
Auswahl, siehe auch *Entscheidungen*

B

Balance
 Kreative Übung zu, 119
 negativer Raum und, 119, 121
 statisch gegenüber dynamisch, 113, 116
 visuelles Gewicht und, 115 f, 118 f., 208

Bandon, Oregon, 45
 Bearbeitungsphase, 161
 Bedeutung und Inhalt, 11 f., 15 f.
 Belichtung, 135–143
 Ästhetik und, 136–138
 Kreative Übung zu, 142
 Schärfentiefe und, 138–140
 Verschlusszeit und, 140–142
 Belichtungsdauer, siehe *Verschlusszeit*
 Beschneiden, Fotos, 91
 Betrachter gegenüber Leser, 39
 Bewegung
 angedeutete, 97
 verschwommene, 140–142
 einfrieren, 206
 Bewegungsunschärfe, 140–142, 194
 Bewerten von Fotos, 32 f.
 Beziehungen, 106–108
 Bhaktapur, Nepal, 138
Biete Visionen ... (duChemin), xiv
 Bildausschnitt, 17, 90–95
 Ästhetik des, 201 f.
 Balance und, 113
 Beschnitt und, 91
 horizontaler, 92, 168, 181, 184, 198
 Kreative Übung zu, 95
 Rahmen im Bild, 188
 Richtung oder Ausrichtung des, 91
 Seitenverhältnis und, 92–95
 vertikaler, 92, 158, 166, 176, 181, 204, 210
 Bildbearbeitung
 Farbveränderung in der, 156
 Filter statt, 126 f., 128
 Bildebene, 112 f.
 Bilder, siehe Fotos,
 Blaue Stunde, 35, 78, 167
 Blickwinkel, 197
 „Boat Walla“, Foto, Indien (2007), 22
 Bokeh, 125
 Botschaft, Elemente und Entscheidungen,
 12, 16, 29, 31
 Boudhanath Stupa, 194
 Brandon, Matt, 226–229, 238
 Brecht, Bertold, 244
 Brennweite, 121, 123–125
 „Brennender Busch“, Foto, Kenia (2010), 210–215

C

Camogli, Italien, 84, 158–163
 Canon EF 85 mm f/1,2, Objektiv, 125
 Cape Foulwind, Neuseeland, 15, 88, 127
 Carl Zeiss 50 mm f/1,4, Objektiv, 125, 160
 Cartier-Bresson, Henri, 19, 86, 158
 Chapman, Jeffrey, 88, 238
 Chiaroscuro, 78, 81 f., 236 f.
 Cinque Terre, Italien, 128
 Colorkey, 77
 Comedy, 24, 49
 Curio Bay, Neuseeland, 5 f.

D

Dämmerungsfotos, 164
 Davis, Miles, 11
 Death Valley, Kalifornien, 59, 78, 94
 „Ruhelos“, Foto (2011), 164–167
 Delhi, Indien, 91, 230–233
 Delnea, Dave, x, 35, 92, 114
 Diagonale Linien, 56–59
 Diffuses Licht, 151, 162, 185, 224
 Dreidimensionale Welt, 20, 47, 61, 112
 Dreiecke, 62, 230 f.
 Drittelwürfel, 103
 Dunkle Schatten, 178
 Dynamische Balance, 113, 116

E

Einbeziehen gegenüber ausschließen, 124 f.
 Einfrieren, Bewegung, 206
 „Eingießen, Das“, Foto, Tunesien (2008), 204–209
 Einsamkeit, Thema, 27, 184
 Einstellung des faulen Fotografen, 112
 Elemente, 50–87
 Entscheidungen über, 16, 23, 31, 43–45
 Erklärung über, 50, 52
 Farbe von, 73–77
 Gegenüberstellung von, 70–72
 Kontrast zwischen, 69–72
 Licht in Verbindung mit, 78–83
 Linien als, 52–62
 Momente als, 84–87
 Wiederholung von, 64–68

Emotionale Reaktion, 23
Entscheidende Moment, 19, 86, 232
Entscheidungen
 Elemente und, 16, 23, 31, 43–45
 zu Filtern, 126–129
 zu Objektiven, 121–126
 zum Bildausschnitt, 90–95
 zum Fokus, 129–135
 zur Belichtung, 135–143
 zur Platzierung, 95–121
Erfolgreiche Fotos, 28
Erwitt, Elliott, 49, 158

F

Fabeln, 15
Farbbalance, 152
Farbe, 73–77
 Kontrast in Verbindung zu, 70
 Kreative Übung zu, 77
 Psychologie der, 73 f.
 Schwarz-Weiß gegenüber, 74–76
 selektive, 77
 Verführung der, 74–77
Farewell Spit, Neuseeland, 64 f.
Fauler Fotograf, Einstellung, 112
„Feigenbaum“, Foto, Kenia (2011), 28 f.
„Festhalten“, Foto, Haiti (2005), 176–179
Festhalten, Momente, 85–87, 223, 229, 237
Fibonacci-Spirale, 104, 106, 160–161, 208, 223
Filter, 126–129
 Bildbearbeitung statt, 126 f.
 Graufilter, 127 f., 167
 Grauverlaufsfilter, 127, 167, 171
 Polarisationsfilter, 128 f., 171
Florida, Pensacola, 116
Fluchtpunkt, 110, 121, 135
Fokus, 129–135
 Impressionistischer Effekt und, 201
 Kreative Übung zu, 135
 Lensbaby Objektive und, 132, 135
 Schärfenebene, 131–132, 135
 Schärfentiefe und, 130 f., 138, 140, 204
 selektiver, 132, 135
 Tilt-Shift-Objektive und, 131 f., 135
Formen, geometrische, 62

Fotografie
 Regeln und Prinzipien in der, 37 f.
 Sprache der, xiii, 27, 28–31
 Vision und Intention in der, 5, 8 f.
Fotografische Blick, Der (Freeman), 73
Fotografische Vision, 6, 9
Fotografischer Ausschnitt, 16–19
Fotokritik, 31–33
 Bewertungsphase bei der, 32 f.
 Fragenkatalog für, 238–240
 wichtige Regel für, 149

Fotos
 beschneiden, 91
 Fragenkatalog zu, 238–240
 gute oder erfolgreiche, 24–28
 Humor in, 49
 Kritik zu, 31–33, 147, 149, 238
 Tiefenwirkung in, 47 f., 102, 112
Fragenkatalog für Bildkritik, 238–240
Freeman, Michael, 73
Freistellen, Elemente, 47, 182

G

Ganges Boat Walla, 22
Geduld, 85, 223
Gegenüberstellung, 49, 70–72
Gemälde
 impressionistische, 198
 Studium von Licht in, 78
Geometrische Formen, 62
Geschichtenerzählen
 Bildausschnitt und, 90–95
 Komposition und, 15
Gesten, 97–99
Glanzlichter in den Augen, 162, 236
Glaube, 180–182
Glenorchy, Neuseeland, 57
Goldener Schnitt, 104–106, 161, 208, 223
Gold'n'Blue-Polarisationsfilter, 128 f., 171
„Gondoliere unter der Brücke“, Foto, Venedig (2010),
 172–175
Gorecki's Symphonie Nr. 3, 28
Göttliche Proportion, 105
Grammatik und Wörter, 29, 45, 47

Graufilter, 127 f.
Anwendungsbeispiele, 151, 167
Verlaufsfilter, 127, 167, 171
Grauverlaufsfilter, 127, 167, 171
Gute Fotos, 24–28

H

Haiti, „Festhalten“, Foto, 176–179
Hanoi, Vietnam, 62
Harmonie in Fotos, 223
Hell-Dunkel-Effekt, 78, 81 f., 236 f.
Hierarchie, visuelle, 100, 102, 204
Hintergrund
Drittelwürfel und, 103
verschwommen, 182, 204–206
Hochformat, 92, 158, 166, 176, 181, 204, 210
Hochzeitsfotografie, 25, 140
„Hoffnung“, Foto, Tunesien (2008), 216–219
Horizont
Drittelregel und, 100 f., 154
Wirkung, 210
Horizontale Linien, 55, 153, 222
Humor, Sinn für, 49

I

Impressionismus, 198, 201
„Impressionen I, II und II“, Fotos, Ontario (2011),
198–203
Indien
Agra, 188–193, 220–225
Delhi, 91, 230–233
Ladakh, 69, 81, 90, 123, 226–229
Lamayuru, 136 f.
Srinagar, 180–183
Varanasi, 22, 98, 125
Indien Fotos
„Aufwärts & Abgelenkt“ (2007), 180–183
„Boat Walla“ (2007), 22
„Kehrer II“ (2007), 220–225
„Kehrer“ (2007), 188–193
„Matt Brandon“ (2010), 226–229
„Raucherpause“ (2007), 230–233
Indirektes Seitenlicht, 236
Inhalt und Bedeutung, 11 f., 15 f.

Intention, Ausdruck der, 5, 8 f.
Interpretation, 15
Intuitiv Fotografieren, 9, 11
iPhone-Fotos, 54, 199, 242 f.
Island Fotos, x–xi, 55, 60, 71, 105, 132
„Linie am Horizont“ (2010), 150–153
Isolieren, Elemente, 47, 182
Italien

Camogli, 84, 158–163
Cinque Terre, 128
Liguria, 111
Venedig, 27, 73, 172–175
Vernazza, 109, 168–171

Italien-Fotos

„Abgelenkt“ (2010), 158–163
„Gondoliere unter der Brücke“ (2010), 172–175
„Hafen von Vernazza“ (2010), 168–171

J

„Jack Pine, The“ (Thomson, Tom), 198
Jamaika, „Seepferdchen“, Foto, 100, 103, 154–157
Jazzmusiker, 11

K

Kalifornien

Death Valley, 59, 78, 94, 164–167
Lake Tahoe, 43

Kamera

als Werkzeug des Ausdrucks, xii
sehen wie die, 19 f.

Kampfsport, 97

Kanada

Ontario, 198–203
Vancouver, 107, 121, 135

Karen Blixen Camp, Kenia, 35

Kathmandu, Nepal Fotos, 25, 61, 83, 141, 194

„Kerzen und Gebete“ (2010), 25, 238–240
„Ungesehen“ (2010), 141
„Ungesehen II“ (2010), 141, 194–197

„Kehrer“, Foto, Indien (2007), 188–193

„Kehrer II“, Foto, Indien (2007), 220–225

Kenia

Karen Blixen Camp, 35
Masai Mara, 12, 33, 66, 106, 126
Naivashasee, 31, 210–215

Kenia Fotos, 12, 31, 33, 35, 66, 106, 123, 126
 „Brennender Busch“ (2010), 210–215
 „Feigenbaum“ (2011), 28 f.
 „Maasaikrieger“ (2011), 234–237
 „Kerzen und Gebete“, Foto, Nepal (2010), 238–240
 Kerzenlicht, 82 f.
 Kho Samet, Thailand, 139
 King, Martin Luther, Jr., 5 f., 8
 Kommunikation, 24–28
 Komposition, 95–121
 Balance und, 113–121
 Beziehung und, 106–108
 Bildebene und, 112–113
 Blickwinkel und, 108–113
 Drittelregel und, 99–104
 Fibonacci-Spirale und, 104–106
 Geschichten erzählen durch, 15
 Gesten und, 97–99
 goldener Schnitt und, 104–106
 Perspektive und, 108, 110–112
 Kompressionseffekt, 123–126, 182
 König Lear (Shakespeare), 18
 Kontrast, 69–72
 Gegenüberstellung als, 70–72
 konzeptuell, 69–72
 Kreative Übung zu, 72
 Muster und, 67
 visueller, 69–70, 71
 Konzeptueller Kontrast, 69–72
 Kreative Übung
 Balance, 119
 Belichtung, 142
 Blickwinkel, 113
 Comedy / Komik, 49
 Farbe, 77
 Fokus, 135
 Format, Beschnitt, 95
 Kontrast, 72
 Licht, 83
 Linien, 62
 Momente, 87
 Objektive, 129
 Wiederholung von Elementen, 68
 Kunst, Sprache der, xii, 28

L
 Lachen, 49
 Ladakh, Indien, 69, 81, 90, 123, 226–229
 Lalibela, Äthiopien, 184–187
 Lamayuru, Indien, 136 f.
 Lamott, Anne, 9
 Landschaftsfotografie
 Ausdruck in der, 25
 Licht in der, 82, 237
 Lange Brennweiten, 121, 123 f.
 „Lebensbaum“, Foto, Neuseeland (2010), 14 f.
 Lensbaby, 132, 135
 Leser statt Betrachter, 39
 Licht, 78–83
 Bedeutung des Sehens von, 78, 80 f.
 Chiaroscuro und, 78, 81 f., 83, 236 f.
 Hell-Dunkel-Effekt und, 78, 81 f., 236 f.
 Kreative Übung zu, 83
 Schatten und, 78, 81, 178, 218
 Stimmung und, 78, 80
 Lichtreflexe, 28
 Liguria, Italien, 111
 Liminalität, 164
 „Linie am Horizont“, Foto, Island (2010), 150–153
 Linien, 52–62
 angedeutete, 61
 Bedeutung von, 52–54
 diagonale, 56–59
 gebildete Formen, durch, 62
 horizontale, 55, 153, 222
 Kreative Übung zu, 62
 S-Kurven, 60
 vertikale, 56, 57, 220–222

M
 „Maasaikrieger“, Foto, Kenia (2011), 234–237
 Maisel, Jay, 97
 Maler der Renaissance, 78, 81
 Manuelle Belichtung, 142
 Masai Mara, Kenia, 12, 33, 66, 106, 126
 „Matt Brandon“ Foto, Indien (2010), 226–229
 McNally, Joe, 81
 Metapher der Sprache, 28, 39
 Milford Sound, Neuseeland, 36, 93
 Miniatureffekt, 132

Mittagslicht, 156, 178
Mittelgrund in Fotos, 103
Moeraki, Neuseeland, 11, 46
Momente, 84–87
 entscheidende, 19, 86, 232
 festhalten, 85–87, 223, 229, 237
 Kreative Übung zu, 87
 vorausahnen, 197
Monument Valley, Utah, 50
Motiv gegenüber Thema, 15
Musik, Sprache der, 28
Muster, 67, 153

N

Naivashasee, Kenia
ND-Filter, siehe *Graufilter*,
Negativer Raum, 119, 121
Nepal
 Bhaktapur, 138
 Kathmandu, 25, 61, 83, 141, 194–197, 238–240
Nepal Fotos
 „Kerzen und Gebete“ (2010), 238–240
 „Ungesehen II“ (2010), 194–197
Neuseeland Fotos, 21, 75
 „Lebensbaum“ (2010), 14 f.
 Cape Foulwind, 15, 88, 127
 Curio Bay, 5 f.
 Farewell Spit, 64 f.
 Glenorchy, 57
 Milford Sound, 36, 93
 Moeraki Boulders, 11, 46
Nevada, Tal des Feuers, 52, 54, 80
„New Colossus“, Gedicht, 184

O

Objektive, 121–129
 Bildwinkel, 197
 Bokeh, 125
 Brennweite, 121, 123–125
 einbeziehen gegenüber ausschließen, 124 f.
 Filter und, 126–129
 Kreative Übung zu, 129
 Lensbaby, 132, 135
 Tilt-Shift-, 131 f., 135
Ontario, Kanada, 198–203

Oregon Küste, Fotos, 45, 97
Orwig, Chris, 160

P

Pensacola, Florida, 116
Percy, Bruce, 94 f.
Perreault, Yves, 112
Persönliche Vision, 6, 9
Perspektive, 108, 110–112
 Brennweite und, 123
 siehe auch *Standpunkt*,
 Tiefenwirkung und, 112
photo-parreseux Einstellung, 112
Photoshop statt Filter, 126 f.
Platzierung, 95–121
 Balance und, 113–121
 Beziehungen und, 106–108
 Bildebene und, 112 f.
 Drittelregel und, 99–104
 Gesten und, 97–99
 Goldener Schnitt und, 104–106
 Perspektive und, 108, 110 f.
 Standpunkt und, 108–113
Poladoid-Rahmen, 202, 242
Polarisationsfilter, 128 f., 171
Primärdiagonale, 56, 58
Propaganda und Kunst, 81, 176

Q

Querformat, 92, 168, 181, 184, 198

R

Racetrack Playa, Death Valley, 78, 108, 164–167
Rahmen, 202 f., 242
„Raucherpause“, Foto, Indien (2007), 230–233
Raum, negativer, 119, 121
Regel, Drittel-, 36, 99–104, 208
Regeln und Prinzipien, 37–38
Renaissance, Maler der, 78, 81
Rideau County, Ontario, 198–203
Rielke, Rainer-Maria, 244
„Ruhelos“ Foto, Death Valley (2011), 164–167
Romanautorin, 12
Rowell, Galen, 23

S

Sahara, Tunesien, 37 f.
 „Das Eingießen“ Foto, 204–209
 „Hoffnung“ Foto, 216–219
Sapa, Vietnam, 57
Schärfeebene, 131 f., 135
Schärfentiefe
 Belichtung und, 138–140
 Elemente freistellen durch, 47
 Fokus und, 130 f., 138, 140, 204
 visuelles Gewicht und, 204
Schatten in Fotos, 78, 81, 178, 218
Schildkröte und der Hase, die, Fabel (Äsop), 15
Schwarz-Weiß-Umwandlung, 74–76
 von „Abgelenkt“, Foto, 162–163
 von „Aufwärts & Abgelenkt“, Foto, 183
 von „Brennender Busch“, Foto, 213, 215
 von „Das Eingießen“, Foto, 209
 von „Festhalten“, Foto, 178
 von „Gondoliere unter der Brücke“, Foto,
 174–175
 von „Hoffnung“, Foto, 219
 von „Kehrer II“, Foto, 224
 von „Kehrer“, Foto, 192–193
 von „Raucherpause“, Foto, 230–233
 von „Wartend in Lalibela“, Foto, 186
Seattle, Washington, 85
„Seepferdchen“, Foto, Jamaika (2010), 154–157
Seitenlicht, 236
Seitenverhältnis, 92–95
Sekundär diagonale, 56, 58
Selektiver Fokus, 132, 135
Selektives Kolorieren, 77
Senegalesisches Mädchen, 17
Sepiatonung, 76
Shakespeare, William, 18, 171
Silhouetten, 190
Singh-Ray Filter, 128, 129, 167, 171
Sinn für Humor, 49
S-Kurven, 60, 212 f.
Spiegeln von Bildern, 119, 206 f.
Spirale, Fibonacci-, 104–106, 161, 208, 223
Sprache
 der Musik, 28
 Metapher der, 28, 39
 visuelle, 28–31, 45

Srinagar, Indien, 180–183
Standpunkt, 28, 108–113
 Beziehungen und, 107
 Bildebene und, 112 f.
 Kreative Übung zu, 113
 Perspektive und, 110–112
Statische Balance, 113, 116
Stimmung in Fotos, 78, 127, 201
Symbole, 68, 176, 192
Symmetrie, 188, 190, 226, 228

T

Tahoese, Kalifornien, 43
Taj Mahal, 188–193
Tal des Feuers, Nevada, 52, 54, 80
Teleobjektive, 121, 123 f.
Ten, E-Book (duChemin), 108
Thailand, Kho Samet, 139
Thema gegenüber Motiv, 15
Thomson, Tom, 198
Tiefenwirkung, 47–48
 Drittelregel und, 102
 Perspektive und, 112
Tilt-Shift-Objektive, 131 f., 135, 164
Tonung, 76, 178
Tonwertkontrast, 70, 186
Tunesien, Sahara
 „Das Eingießen“ Foto, 204–209
 „Hoffnung“ Foto, 216–219

U

Übermäßige Vereinfachung, 242
Übertragung statt Übersetzung, 19 f.
Übungen, siehe *Kreative Übungen*
„Ungesehen II“, Foto, Nepal (2010), 194–197
Unschärfe
 Bewegung, 140–142, 194
 Hintergrund, 182, 204–206
Unterwassergehäuse, 154, 156
Unvorhersehbar, 161
Utah, Monument Valley, 50

V

- Vancouver, Kanada, 107, 121, 135
- Varanasi, Indien, 22, 98, 125
- Venedig, Italien, Fotos, 27, 73
 - „Gondolieri unter der Brücke“ (2010), 172–175
- Verflachung von Bildern, 19–23
- Vernazza, Italien, Fotos, 109
 - „Hafen von Vernazza“ (2010), 168–171
- Verschchlusszeit, 140–142
 - Beispiel für Verlängerung der, 151–152
 - Bewegung einfrieren durch die, 140, 206
 - Bewegungsunschärfe durch die, 140–142
- Vertikale Linien, 56 f., 220–222
- Vietnam
 - Hanoi, 62
 - Sapa, 57
- Vision
 - Ausdruck von Intention und, 5, 8–9
 - persönliche und fotografische, 6, 9
- Visuelle Hierarchie, 100, 102, 204
- Visuelle Masse oder Anziehung,
 - 115 f., 118 f., 204, 208
- Visuelle Sprache, 28–31, 45
- Visueller Kontrast, 69 f.
- Vordergrund in Fotos, 103

W

- „Wartend in Lalibela“, Foto, Äthiopien (2006),
 - 184–187
- Washington, Seattle, 85
- Weißraum, 119
- Weitwinkelobjektiv, 48, 116, 121, 124
- Wiederholung von Elementen, 64–68
 - Kreative Übung zu, 68
 - Muster erzeugt durch, 67, 153
 - Symbole erzeugt durch, 68, 192
- Wirkungsschichten, 34 f.
- Wolken, 154 f., 210–215
- Wörter und Grammatik, 29, 45, 47

Z

- Zeiss 50mm f/1,4, 125, 160
- Zweidimensionales Sehen, 20 f., 23, 61

Copyright

Daten, Texte, Design und Grafiken dieses eBooks, sowie die eventuell angebotenen eBook-Zusatzdaten sind urheberrechtlich geschützt. Dieses eBook stellen wir lediglich als **persönliche Einzelplatz-Lizenz** zur Verfügung!

Jede andere Verwendung dieses eBooks oder zugehöriger Materialien und Informationen, einschließlich

- der Reproduktion,
- der Weitergabe,
- des Weitervertriebs,
- der Platzierung im Internet, in Intranets, in Extranets,
- der Veränderung,
- des Weiterverkaufs und
- der Veröffentlichung

bedarf der **schriftlichen Genehmigung** des Verlags. Insbesondere ist die Entfernung oder Änderung des vom Verlag vergebenen Passwortschutzes ausdrücklich untersagt!

Bei Fragen zu diesem Thema wenden Sie sich bitte an: info@pearson.de

Zusatzdaten

Möglicherweise liegt dem gedruckten Buch eine CD-ROM mit Zusatzdaten bei. Die Zurverfügungstellung dieser Daten auf unseren Websites ist eine freiwillige Leistung des Verlags. **Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.**

Hinweis

Dieses und viele weitere eBooks können Sie rund um die Uhr und legal auf unserer Website herunterladen:

<http://ebooks.pearson.de>