


2.

Auflage



Dennis Savini

Professionelle Studiofotografie

Masterclass Workshop

dpunkt.verlag



Dennis Savini

Professionelle Studiofotografie

Masterclass Workshop



dpunkt.verlag

Dennis Savini · savini@srfo.to

Lektorat: Gerhard Rossbach

Projektmanagement: Miriam Metsch

Copy-Editing: Alexander Reischert, Redaktion ALUAN, Köln; Claudia Lötschert,
www.richtiger-text.de

Buchgestaltung: Beat Rohrer, Visuelle Gestaltung (sic!), Zürich

Bildnachweis: alle Bilder und Illustrationen ©2011 bei Dennis Savini
ausgenommen [Seite 25](#): Christian Küenzi

Assistenz: Oliver Loch, Alan Maag, Fabio Gloor, Urs Gisler, Markus Bühler, Stefan Minder, Andreas Eggenberger

Illustrationen der Aufbauten: Mit Lightning Set-up von Kevin Kertz erstellt

Satzüberarbeitung: Birgit Bäuerlein

Herstellung: Susanne Bröckelmann

Umschlaggestaltung: Helmut Kraus, www.exclam.de

Druck und Bindung: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, 39240 Calbe (Saale)

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.

ISBN:

Print 978-3-86490-475-2

PDF 978-3-96088-485-9

ePub 978-3-96088-486-6

mobi 978-3-96088-487-3

2. Auflage 2018

dpunkt.verlag GmbH

Wieblinger Weg 17

69123 Heidelberg

Erstauflage erschien 2011 im Verlag Photographie

ISBN: 978-3-943125-04-7

Die vorliegende Publikation ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung der Texte und Abbildungen, auch auszugsweise, ist ohne die schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und daher strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

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

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

5 4 3 2 1 0



Zu diesem Buch – sowie zu vielen weiteren dpunkt.büchern – können Sie auch das entsprechende E-Book im PDF-Format herunterladen. Werden Sie dazu einfach Mitglied bei dpunkt.plus⁺:

www.dpunkt.plus

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Dank

Studiofotografie

Licht und Beleuchtung

Studiolicht

Lichtquellen und Lichtformer

Sicht und Perspektive

Kamera und Objektive

Studioorganisation

Die kreative Seite des Berufs

Der Kundenkontakt

Sachaufnahmen

Der Weg zur perfekten Sachaufnahme

Origami

MBT-Schuh

Vespa-Oldie

Weinglas

Bordeaux-Flasche

Topf aus Chromstahl

Zwei scharfe Gesellen

Nikon-Objektive

Gläser und Flasche

High Priestess

Still Life

Ein Still Life erzählt Geschichten

Bleisatz-Buchstaben

Alessi-Geschirr

Altsaxofon

Rendezvous

Hommage à Matisse

Business-Meeting

Industrie & Technik

Die rationale Herausforderung
Aluminiumprofile
DOW Automobil-Kunststoffteil
Pharmaprodukte
Sinar P2
Harley Davidson Night Rod

Kosmetik & Accessoires

Die Welt der Farben und Düfte
Lumière
Tocadilly
Die duftende Iris
Lingerie
Die Welle

Uhren & Schmuck

Raffinesse und Präzision
Schwarzer Chronograf
„Le Mans“ von Maurice de Mauriac
Der Flieger-Chronograf
Beat Haldimanns H1-Uhr
Cartier-Damenuhren
Drei Ringe mit Edelsteinen
Gruppenbild in Titan
Silhouettenfrau mit Collier

Getränke

Die Inszenierung von Frische
Mineralwasser
Amber-Bier
Disaronno on ...
Dalmore-Whisky
Italienische Weinszene

Food

Appetit anregen
Frisch vom Markt
Roastbeef-Toast-Sandwich
Rustikales Ofengratin
Rindsfilet mit blauem Kartoffelpüree

Grillierte Birnen mit Meringue und Trüffeln
Aprikosenkuchen

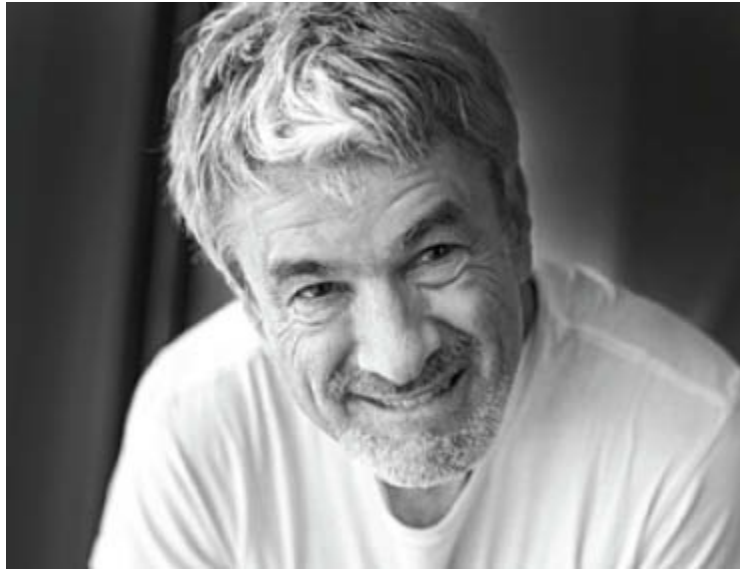
Porträts

Der Star steht vor der Kamera
Leonie, die sphärische Schönheit
Kim, ein Porträt im klassischen Stil
Porträt Lisa
Polatransfer Ottilia
Italienische Frau mit Schmuck
Miss Fifties
Black Queen
Junges Paar mit Zahnbürste
Der Gärtner im Traumland
Testimonial-Porträt

Anhang

Materialverzeichnis
Stichwortverzeichnis

Einleitung



Dennis Savini, 1955 geboren, hat nach der Schule die Lehre als Fotograf gemacht und ist seither der visuellen Welt verpflichtet. Er ist ein unbedingter Ästhet und innerhalb der Werbewelt ein in vielen Bereichen erfahrener Profi der Spitzenklasse. Mit seinem bekannten Fotostudio in Zürich ist er ein sehr gefragter Spezialist für Schmuck, Uhren, Food, Porträts und Geschäftsberichte. Diverse Veröffentlichungen in Büchern und Publikationen zur Fachfotografie sowie zahllose Artikel in vielen Ländern, machten ihn zum Begriff für eine stilvolle, klare und kreative Bildsprache. Als Gründungs- und jahrelanges Vorstandsmitglied der vfg (vereinigung fotografischer gestalterInnen) half er mit, den Beruf neu zu definieren und kreativ auszurichten. Seit nunmehr 10 Jahren ist er an der cap-fotoschule beteiligt, an der er auch unterrichtet.

Ich freue mich sehr, Ihnen hier die zweite, ergänzte und korrigierte Auflage meines Masterclass-Workshop-Buchs zu präsentieren. Die erste Auflage erreichte bereits über 12 000 Fotografen und wurde in zwei weitere Sprachen übersetzt. Viele direkte Kommentare und E-Mails haben mir bestätigt, dass der Sinn und Zweck des Buchs erreicht wurde. Das hat mich ermutigt, die zweite, noch etwas erweiterte Auflage in Angriff zu nehmen.

Warum schrieb ich dieses Buch? Bei den Workshops, die ich vor allem zusammen mit Sinar in der Schweiz und einigen Ländern in Europa und Asien gegeben habe, ist mir ein Umstand immer wieder aufgefallen: In vielen Ländern fehlt eine handwerkliche Grundausbildung zum Fotografen, wie sie beispielsweise in der Schweiz oder in Deutschland angeboten wird. Fotografie wird zwar vielerorts an Kunsthochschulen gelehrt, aber der handwerkliche Teil des Berufs bleibt dabei mehr oder weniger unberücksichtigt. Oft müssen sich die jungen Fotografen diesen Teil selbst beibringen oder durch Assistenzen

bei anderen Fotografen erwerben. Sie sind in ihrem Fachgebiet zum Teil sehr gute Fotografen, es fehlt ihnen aber das breite Grundwissen, das ihnen ermöglichen würde, auch in anderen Gebieten ihres Berufs erfolgreich zu sein.

Den Grundmauern eines Hauses vergleichbar, bildet die handwerkliche Grundausbildung die Basis des Fotografenberufs. Ein solides, handwerkliches Können ist zudem eine der Voraussetzungen erfolgreicher selbstständiger Tätigkeit. Sie ermöglicht es, Aufträge professionell abzuwickeln und die verschiedenen Ansprüche der Kunden zufriedenzustellen. Ebenfalls nicht ganz unwichtig ist die dadurch geschaffene berufliche Souveränität und Sicherheit, die zu besserer Arbeitseffizienz und damit direkt zu besserer Rentabilität führt.

Last, not least bietet gutes Handwerk die Basis für Kreativität. Erst der sichere Umgang mit den Arbeitsmitteln schafft nämlich die Freiheit, sie kreativ einzusetzen. Und je mehr Sie wissen, desto größer wird Ihr Repertoire werden und umso ungebundener Ihre Möglichkeiten. Ein solides Basiswissen ist also die beste Investition, die Sie machen können!

Bei der Vorbereitung der Workshops habe ich mich immer wieder gefragt, wie ich die Inhalte noch besser vermitteln und nach den Workshops etwas Bleibendes zurücklassen könnte. Einen Workshop in Buchform zu verfassen, war eine naheliegende Idee. Aber wie?

Da ich neben dem Fotografieren auch sehr gerne koche und mich dabei häufig von Kochbüchern inspirieren lasse, war die Form bald klar. Wenn es Spitzenköchen gelingt, ihre oft aufwendigen Rezepte für Hobbyköche nachvollziehbar darzustellen, sollte Ähnliches auch Fotografen gelingen. Ich übernahm also deren Methode und zerlegte den Prozess in die Vorbereitung (Props), die Arbeitsschritte (Steps) und die Bildbearbeitung (Post Produktion). Das Ganze ergänzte ich mit Aufbauskizzen und den technischen Daten, alles ausführlich genug, damit der Leser die „Rezepte nachkochen“ kann. Die Beispiele sind dabei als Basisrezepte zu verstehen, die Sie natürlich variieren und an Ihre Ideen anpassen können, so wie ich das bei den Kochrezepten auch immer wieder mache. Ebenfalls sind alle im Buch aufgeführten Geräte natürlich nicht zwingend und maßgebend: Fühlen Sie sich frei, sie durch andere zu ersetzen, mit denen Sie lieber arbeiten.

Ich hoffe sehr, dass es Ihnen damit gelingt, Ihre fotografischen Kenntnisse und Fähigkeiten zu verbessern und damit mehr Erfolg in Ihrem Beruf zu haben.

PS: Der Lesbarkeit zuliebe spreche ich im Text nur in einer, der männlichen Person. Mit Fotograf ist aber immer auch die Fotografin gemeint. Ich hoffe, das Gleichstellungsbüro verzeiht mir.

Dank

Bedanken möchte ich mich bei allen Fotografenlehrlingen, Praktikanten des Fotodesign-Studiums, Studenten der cap fotoschule und Freelance-Assistenten, die mir in den vergangenen 30 Jahren nicht nur geholfen haben, meine Ideen umzusetzen und Aufträge zu erfüllen, sondern mir vor allem auch Inspirationen und Ideen gegeben haben.

Im Speziellen danken möchte ich:

- meinem Lehrmeister Hans Humm, einem Handwerker alter Schule, der nicht viel sprach und wenig erklärte und mich so zwang, selbst auf die Lösung zu kommen, wenn ich einer Frage auf den Grund gehen wollte.
- meiner langjährigen Lebens- und Studiopartnerin Irene Rüfenacht, die mit mir zusammen das Studio aufbaute und in der Zeit, als es sich stürmisch entwickelte, mir den Rücken freihielt mit der ganzen Administration, der Kundenbetreuung und dem Labor. Der psychologische Faktor, jemand Gleichgesinntes an seiner Seite zu haben, um Ideen zu diskutieren, war mir in dieser Zeit eine große Hilfe. Ohne sie wäre ich mit Sicherheit nicht da, wo ich bin.
- meinem russischen Freund und Fotografen Boris Loginov, der mich unermüdlich aufmunterte, aus meinen Hunderten von Arbeitsblättern ein Buch zu machen. Er nannte die Ordner mit all meinen abgelegten Arbeitsbeispielen eine Schatztruhe. So hatte ich meine Arbeitsordner bisher nicht betrachtet. Er ist eigentlich verantwortlich dafür, dass ich vor Jahren mit diesem Projekt begann, das jetzt in Ihrer Hand liegt und Ihnen hoffentlich dient. Zumindest aber würde es mich sehr freuen, wenn das Buch einige seiner 1000 Fragen beantwortet.
- Angel Penchev, meinem Fotografenfreund aus Bulgarien, der begeistert vom Projekt seine Beziehungen in China spielen ließ und die chinesische Ausgabe dieses Buchs ermöglichte und so den ruhenden Stein wieder ins Rollen brachte.
- dem Circle 24, der Vereinigung von 24 Fotografen aus allen Ländern, die mir tolle Freundschaften ermöglichte und Austausch über kulturelle Grenzen hinweg. Vor allem Robert Schilder, dem Gründer des Circle 24, Tetsuro Takai, Emmo Italiander und Sandor Benkó.
- meinen Eltern, die an mich glaubten und mir den ersten wichtigen Studiokredit gaben. Ich bin ihnen, nicht nur deswegen, in Liebe verbunden. Meine Mutter gab mir das vielleicht wichtigste Lebenselement mit auf den Weg, den kritischen Blick für die Selbstanalyse und trotzdem

den festen Glauben an die eigenen Fähigkeiten. Mein Vater kam Ende der 50er-Jahre mittellos in die Schweiz und schaffte hier, entgegen dem damals vorherrschenden negativen Vorurteil der Schweizer Bevölkerung Fremden aus dem Süden gegenüber, einen beachtenswerten Aufstieg. Er war mir immer ein Vorbild und Beispiel.

- Guy Jost vom SBF und Dominic Schneider von der cap fotoschule sowie den vielen FotografenFreunden, die ich im Lauf des Engagements für diesen schönen Beruf kennenlernen durfte und mit denen die eine und andere Veränderung möglich wurde, die den Berufsstand hoffentlich weiterbringen wird. Wir sitzen alle im gleichen Boot, und es war und ist für mich selbstverständlich, mich für gemeinsame Ziele einzusetzen. Nur so überlebt ein Berufsstand, indem er sich entwickelt und anpasst.
- „last, not least“ meiner jetzigen Lebenspartnerin Monique Rüsch. Sie gibt mir die Kraft und Ruhe, meine Energie positiv einsetzen zu können, und ermöglichte es mir so, mich neu zu orientieren, mein Studio und meine Arbeitsgebiete zu verändern. Es ist einfach unglaublich, was Glück an Energie freisetzen kann.

Ganz herzlichen Dank für eure Inspirationen!

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Guy Jost', with a large, stylized loop at the end.



Studiofotografie

Einführung in die Technik und Organisation eines eigenen Studios mit besonderer Beachtung der Aspekte der Lichttechnik

Licht und Beleuchtung

Licht ist das essenzielle Medium der Fotografie. Machen wir uns also mit dem unverzichtbaren Medium vertraut, nicht nur mit dem Ziel, es technisch zu beherrschen, sondern es darüber hinaus als Gestaltungsmittel zu verstehen.

Einerseits entsteht Fotografie rein physikalisch durch Licht. Der lichtempfindliche Sensor, beziehungsweise die lichtempfindliche Schicht, wird durch das darauffallende Licht „geladen“ und zeichnet so ein Bild auf. Andererseits ist Licht das wichtigste Gestaltungsmittel in der Fotografie. Es erzeugt Hell und Dunkel und schafft so die notwendigen Kontraste, es gibt der Fotografie Farbe und Stimmung, es gibt Räumen Tiefe und moduliert Objekte und lässt sie plastisch erscheinen. Kurz: Licht ist unverzichtbar und essenziell für die Fotografie, nicht nur physikalisch.

Es braucht allerdings das sehende Auge des Fotografen und die gestalterische Kraft des Künstlers, um aus den vielfältigen Erscheinungsformen des Lichts eindruckliche Bilder zu schöpfen. Zunächst einmal ist die uns umgebende Realität überbordend reich und ungeordnet. Erst der künstlerische Mensch versteht es, auszuwählen und zu ordnen. Die enorm vielfältigen Möglichkeiten, mit Licht zu gestalten, zeigt uns schon die Geschichte der Malerei eindrucksvoll auf. Von den alten holländischen Szene- und Landschaftmalern über die Renaissance-maler in Italien und England bis zu den französischen Impressionisten lässt sich die darstellende Kraft des Lichts wunderbar studieren. Ich möchte jedoch hier keine Exkurse in Kunstgeschichte durchführen, sondern mich in den nachfolgenden Abschnitten ausschließlich dem kreativen Umgang mit Licht in der Fotografie zuwenden.

Die Notwendigkeit der Gestaltung

Warum ist ein kreativer, gestaltender Umgang notwendig? Warum greifen Fotografen in die unbeeinflusste dokumentarische Wiedergabe ein?

Um die Wahrnehmung unseres visuellen Systems zu verstehen, müssen wir uns den Ablauf der visuellen Wahrnehmung vor Augen führen: Das Auge mit seiner Pupille, seiner Retina und den

*Der Name sagt's:
Photographie wurde aus
dem griechischen „Phos“
für Licht, und „graphis“ für
ritzen, zeichnen gebildet.
Fotografieren heisst mit
Licht zeichnen!*

Stäbchen und Zäpfchen, die für das Schwarz-Weiß-Sehen und das Farbsehen zuständig sind, zeichnet zunächst ein wenig präzises Abbild auf. Es ist nur auf einem kleinen Fleck scharf und hat eine sphärische Perspektive. Diese Signale werden an den visuellen Cortex weitergeleitet. Dort sind verschiedene Hirnzentren damit beschäftigt, dieses noch ungenaue Bild zu vervollständigen, zu prüfen und einzuordnen. Zum Beispiel werden Erinnerungen wachgerufen, Vergleiche angestellt, der Geruchssinn zurate gezogen, kurz: Unser ganzes Wissen wird abgefragt, um das zunächst unscharfe Bild zu analysieren. Daraufhin erst entsteht die Bildempfindung als Resultat von Auge und Gehirn. Die visuelle Wahrnehmung ist ein zwar ultraschnell ablaufender, aber unglaublich komplexer Prozess, den wir zudem kaum exakt kontrollieren und voraussagen können. Natürlich spielen die unterschiedlichen Erfahrungen im Leben und die kulturellen Unterschiede mit eine Rolle, wie etwas wahrgenommen wird. Darum sind die Bildempfindungen der Menschen so unterschiedlich. Hilfreich sind die einfachen, allgemein gültigen Muster, auf die wir uns abstützen können. Welche Lichtfarbe wir beispielsweise als kühl und welche wir als warm empfinden, ist wohl kulturübergreifend gleich.

Die darstellende Kunst und damit auch die Fotografie müssen also die visuellen Wahrnehmungsmuster kennen und darauf eingehen. Die Bildsprache ist in erster Linie eine Sprache und soll auf Verständigung abzielen. Der Einsatz der Gestaltungsmittel, die uns zur Verfügung stehen, dient denn auch vorrangig der Verständlichkeit der Bildinhalte und erst in zweiter Linie der Stimmungsvermittlung. Die Kenntnis des Wahrnehmungsprozesses bildet die unverzichtbare Voraussetzung, um die Gestaltungsmittel zielgerichtet einsetzen zu können. Neben der Wahl des Ausschnitts, der Perspektive und des Moments der Aufnahme ist das Licht beziehungsweise die Beleuchtung das wesentliche Mittel, das wir zur Hand haben, um aussagekräftige Bilder zu schaffen.

Natürliches Licht

Die stärkste und universellste Lichtquelle ist zweifellos die Sonne. Sie versorgt unseren Planeten nicht nur mit Licht und Wärme und ermöglicht Leben, sie bietet darüber hinaus ein gewaltiges Potenzial an Beleuchtungsvarianten. Das Schauspiel unterschiedlichster Lichtgebungen, das unsere Sonne Tag für Tag von Neuem aufführt, entlässt uns nie aus dem Staunen.

Rein farbmétrisch handelt es sich um weißes Licht mit allen Farbanteilen, also ein kontinuierliches Spektrum. Zusätzlich zum fürs menschliche Auge sichtbaren Licht strahlt die Sonne auch ultraviolette und infrarote Licht aus. Beim Sonnenlicht haben wir es nicht mit einer konstanten Lichtquelle zu tun. Während eines Tags verändert sich die Farbtemperatur ständig. Vom Morgenrot zum Mittagsblau, bis es abends wieder rötlich wird, durchläuft das

Tageslicht ein großes Spektrum von Farbtemperaturen. Wetterbedingungen und Luftverschmutzung sind weitere Einflussfaktoren, die für abweichende Lichtfarben sorgen. Die resultierenden Farbtemperaturschwankungen gleicht das Auge mithilfe des Gehirns in für uns nicht spürbarer Weise aus, während die Kamera darauf mit „Farbstichen“ reagiert, da sie in der Regel auf Tageslicht von 5600 Grad Kelvin eingestellt ist. (Der automatische Weißabgleich reagiert ähnlich dem menschlichen Auge und passt sich den unterschiedlichen Bedingungen laufend an).

Man kann sich nun aber fragen, wer „richtig“ sieht: das Auge oder die Kamera? Welchen Realitätsbezug hat „mittleres“ Tageslicht von 5600 Grad Kelvin? Ist es nicht vielmehr eine Hypothese, die in der Realität gar nicht so oft eintrifft?

Wenn wir uns von der hypothetischen Vorstellung des „neutralen“ Lichts lösen, ergibt sich eine Vielzahl von Stimmungen und Lichtfarben und damit Gestaltungsspielraum. Oft sind es gerade die von der neutralen Darstellung abweichenden Farben des Lichts, die für Lebendigkeit und Natürlichkeit einer Szenerie sorgen. Können Sie sich einen „neutralen“ Sonnenuntergang vorstellen oder die Kühle eines Wintertags in den Bergen ohne den leichten Blauschimmer auf dem Schnee?

Es sind also die Lichtfarben, die dem Tagesablauf Ausdruck und Farbe schenken, die uns Kälte und Hitze spüren lassen und uns so helfen, auf emotionaler Ebene Dinge wahrzunehmen, die nicht sichtbar sind. Das Schauspiel mit wachen Augen zu beobachten und zu interpretieren, ist die dankbare Aufgabe des Fotografen. Daraus schöpfen wir bildgeprägten Studiofotografen auch die Inspiration für unsere Lichtkreationen – eine Inspirationsquelle, die nie versiegt. Manchmal erlebe ich staunend ein Lichtschauspiel, das mich fasziniert. Ich versuche, solche Momente der Betrachtung in mein visuelles Gedächtnis zu übernehmen, um sie im gegebenen Fall abrufen und einsetzen zu können.



Drei Aufnahmen von Schanghai, China, illustrieren gut, wie sich die Farbstimmung während eines Tagesablaufs wandeln kann. Ganz unterschiedliche Farbstimmungen sind das Resultat. Schanghai ist eine Großstadt mit sehr viel Smog, und dieser nimmt viel Streulicht auf, was zusätzlich zu Farbstichen führt. Wahrscheinlich ist es fast unmöglich, dort eine neutrale Farbaufnahme zu machen ... Die Aufnahmeserie entstand am 2. Januar 2009 von morgens bis abends mit einer Nikon D3 und einem Weißabgleich auf Tageslicht.

Künstliches Licht

Als Alternative oder Ergänzung zur Sonne gibt es eine Vielzahl künstlicher Lichtquellen. Farbfotografisch gut einsetzbar sind dabei alle Lichtquellen, die ein kontinuierliches Spektrum aufweisen. Leuchten mit diskontinuierlichen Spektren wie die meisten Leuchtstoffröhren bilden nicht alle Farben gleich ab. Das heißt, es entstehen Löcher im Farbspektrum, sodass gewisse Farbanteile gar nicht vorhanden sind, und es ergeben sich unkorrigierbare Farbstiche. Auch Lampen mit einem reinen Linienspektrum wie Natriumdampf- oder Quecksilberdampflampen, die in Industriehallen und als Straßenbeleuchtung eingesetzt werden, eignen sich wenig für Farbfotografie, da sie nur monochromes Licht ausstrahlen. Zu beachten ist ferner die unterschiedliche Farbtemperatur der verschiedenen Leuchten. Sie reicht von der Kerze (ca. 800 Grad Kelvin) über das Glühlicht (ca. 2800 Grad Kelvin), Blitzlicht (5500 Grad Kelvin) bis zum HMI-Licht (6000 Grad Kelvin). All dies lässt sich mit einem Farbtemperaturmessgerät ermitteln und mit entsprechender Erfahrung in der Wirkung vorhersehen. Mit unterschiedlichen Farbtemperatureinstellungen an der Kamera und mit Farbtemperaturfiltern ist es möglich, diese unterschiedlichen Lichtfarben anzugleichen. Wie schon erwähnt, hilft der automatische Weißabgleich der Digitalkameras hier entscheidend, indem er automatisch den Mittelwert findet, was die Farbstiche möglichst an den Neutralwert angleicht.

Aus der Mischung von Tageslicht und Kunstlicht ergeben sich Kalt-Warm-Kontraste und damit Farbstimmungen, die wir in der Regel als natürlich empfinden und die selten stören.

Licht als Stimmungsvermittler

Die Verschiedenartigkeit der Lichtquellen ist unser Potenzial, aus dem wir schöpfen können. Durch Kenntnis der verschiedenen Lichtquellen können wir aktiv und gezielt die Stimmung einer Szene beeinflussen, wie es unserer Vorstellung entspricht.

Einige Beispiele wurden schon erwähnt, ich möchte hier aber vertiefter darauf eingehen. Neben der Lichtfarbe kann auch die Beleuchtungsart als Stimmungsvermittler eingesetzt werden. Auch hier spielen unsere kollektiven Wahrnehmungseigenheiten eine zentrale Rolle und sprechen gezielt Erkennungsmuster an.

Ganz allgemein gesprochen: Möchten wir zum Beispiel eine klare, hart formulierte Botschaft übermitteln, so wählen wir eine ebenso klare und harte Lichtführung. Wollen wir eine reine, positive Aussage erzielen, eignet sich eine lichtvolle, umhüllende Darstellung eher. Helligkeit und helle Farben vermitteln nun mal positive, optimistische Gefühle, während Dunkelheit und Kontrast für Dramatik und Spannung sorgen.

Die Aufnahme einer vollen Kaffeetasse kann durchaus etwas warmtonig sein, um uns den Geschmack gerösteter Kaffeebohnen auf die Zunge zu rufen. Die Aufnahme von Stahlobjekten in leichtem Blauton lässt uns das kalte Metall förmlich auf der Haut spüren.

Der Fotografie einer rustikal-gemütlichen Interieurszene werden wir die warme, dunkle Farbtönung abnehmen, während der gläserne Büropalast hell und kühl natürlich wirkt.

Strikte Farbneutralität ist hingegen bei Sachaufnahmen von Produkten für Kataloge, Produktelisten, bei Reproduktionen von Kunstgegenständen und dokumentarischen Aufnahmen gefragt. Da wollen wir keine Aussage machen, die über die reine Abbildung hinausgeht. Bei Sachaufnahmen wollen wir eine realitätsnahe Farbgebung und Materialität erzielen. Hier werden wir also den Weißabgleich genau auf das verwendete Licht abstimmen.

Licht als plastisches Medium

Für unser räumliches Sehen erscheint, mit Ausnahme der Stereofotografie, die zweidimensionale, flache Fotografie ungeeignet. Hier hilft uns aber wieder das „wissende“ Sehen unseres Gehirns, das aus perspektivischer Information die dritte Dimension dazuerfindet. Es ist trotzdem nützlich, die Tiefenausdehnung fotografisch zu erfassen, bei unbekannten Objekten sogar notwendig. Licht- und Schattenformen helfen dabei enorm, auch wenn durch die Perspektive und die dadurch entstehenden unterschiedlichen Größenverhältnisse und Überschneidungen eine wesentliche Informationsquelle gegeben ist. Kurz: Weil der Fotografie die dritte Dimension fehlt, ist es erforderlich, sie zu simulieren.

Von der Naturbetrachtung übernehmen wir das Bild der zunehmenden Helligkeit und des Verblassens der Farben zum Horizont hin. Das ist besonders gut bei Fernsichten in den Bergen zu sehen, wenn eine Panoramakette sich hinter die andere reiht, die eine Staffelung mit zunehmender Helligkeit bilden und so ein Bild unendlicher Tiefe entstehen lassen.

Diese räumliche Darstellung wird auch gerne bei Still-Life-Kompositionen angewendet. Die zunehmende Helligkeit öffnet den Raum in die Tiefe, und die Objekte wirken nah und greifbar. Wird ein Hintergrund verwendet, werden wir ihn zum Vorteil farblich etwas zurücknehmen und verblassen, damit er sich räumlich absetzt und nicht in Konkurrenz zum Vordergrund steht.

Im Gegensatz dazu steht der abgedunkelte Hintergrund; er schließt den Raum und wirkt daher nah. Solche Kompositionen wirken gesamthaft räumlich kompakter, konzentrierter. Dunkle Flächen haben den Vorteil, das Auge zum (beleuchteten) Objekt zu führen, und halten den Blick in der Komposition. (Siehe auch die Bildbeispiele auf [Seite 25](#) und [94](#).)



Eine Fernsicht mit Bergketten. Gut zu sehen ist, wie sich durch die zunehmende Entfernung eine Abstufung zu helleren Tonwerten ergibt. An solchen Erscheinungen der Natur schulen wir unbewusst unsere bildliche Wahrnehmung der Tiefe.



Ein Foodstillleben im weichen Gegenlicht fotografiert, das auf dieser Tiefenerscheinung aufbaut. Nach hinten hin öffnet sich der Raum, und es entsteht eine Staffelung mit zunehmender Helligkeit. Dadurch erhält der Betrachter den Eindruck der Tiefenausdehnung, verstärkt durch Elemente, die am vorderen Bildrand angeschnitten sind und so ins Bild hineinführen.

Licht und Schatten als formgebende Elemente

Formale Gestaltung kann durch akzentuierte Lichtgebung erheblich beeinflusst werden. Es lassen sich Formen herausarbeiten und gliedern. Wir können gestalten, indem wir Unwichtiges im Schatten versinken lassen und Wichtiges ins Licht rücken.

So lässt sich das Auge lenken und aus einer zuerst komplizierten formalen

Vielfalt eine einfache, lesbare Komposition schaffen. Schatten lassen das Auge ruhen, während es vom Licht angezogen und geleitet wird.

Die Größe und Entfernung der Lichtquelle spielen natürlich auch eine wichtige Rolle. Je kleiner die Lichtquelle und je weiter die Entfernung zum Objekt, desto härter werden Licht- und Schattenkonturen getrennt. Und umgekehrt: Je größer die Lichtquelle und je näher am Objekt, desto weicher wird die Beleuchtung.

Die Schattenposition und -größe sind immer eine Folge der Lichtrichtung. Je mehr seitlich oder weiter hinten die Lichtquelle aufgestellt ist, desto größer der Schattenbereich. Je mehr frontal, desto kleiner die Schattenbereiche und umso flacher wirkt das Bild.

Die Schattenart, ob weich oder hart, hängt mit der Größe und Art der Lichtquelle zusammen. Eine weiche Beleuchtung hat auch weiche Schatten zur Folge, und umgekehrt erzeugt eine harte Beleuchtung harte Schatten.



Zwei Aufnahmen, die nur mit der Wirkung von Licht und Schatten arbeiten.

Ein Fresnel-Scheinwerfer aus etwa 2 Metern Entfernung erzeugte ein hartes, gerichtetes Licht mit Schlagschatten. Es wurde durch ein Kalkpapier, in das Löcher geschnitten wurden, partiell gesoftet und etwas abgedunkelt. Daher die „fleckige“ Beleuchtung mit Licht- und Schattenbereichen.

Kameraseitig kam die Sinar P2 4 × 5" mit einem 300 mm Sironar-N zum Einsatz.

Als Aufnahmematerial nahm ich den Polaroid Typ55 P/N-Planfilm, von dem ich das Negativ verwendete. Ich ließ es, ohne es zu fixieren, etwas liegen, trocknete es mit dem Föhn und scannte es gleich ein. Durch die eingetrocknete Entwicklerpaste ergaben sich die Strukturen auf dem Negativ.

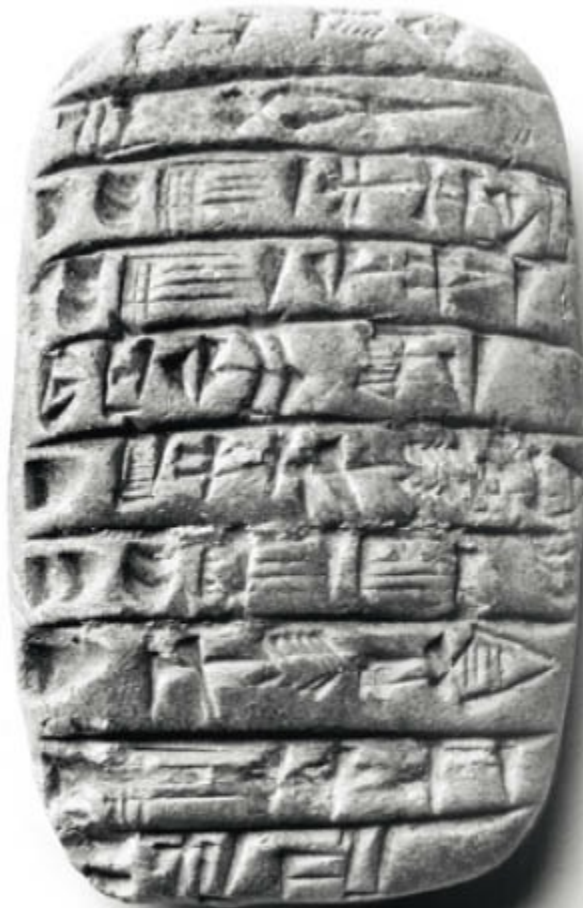
Licht für Material und Struktur

Ein weiteres fehlendes Element in der Fotografie ist die Haptik. Wir können

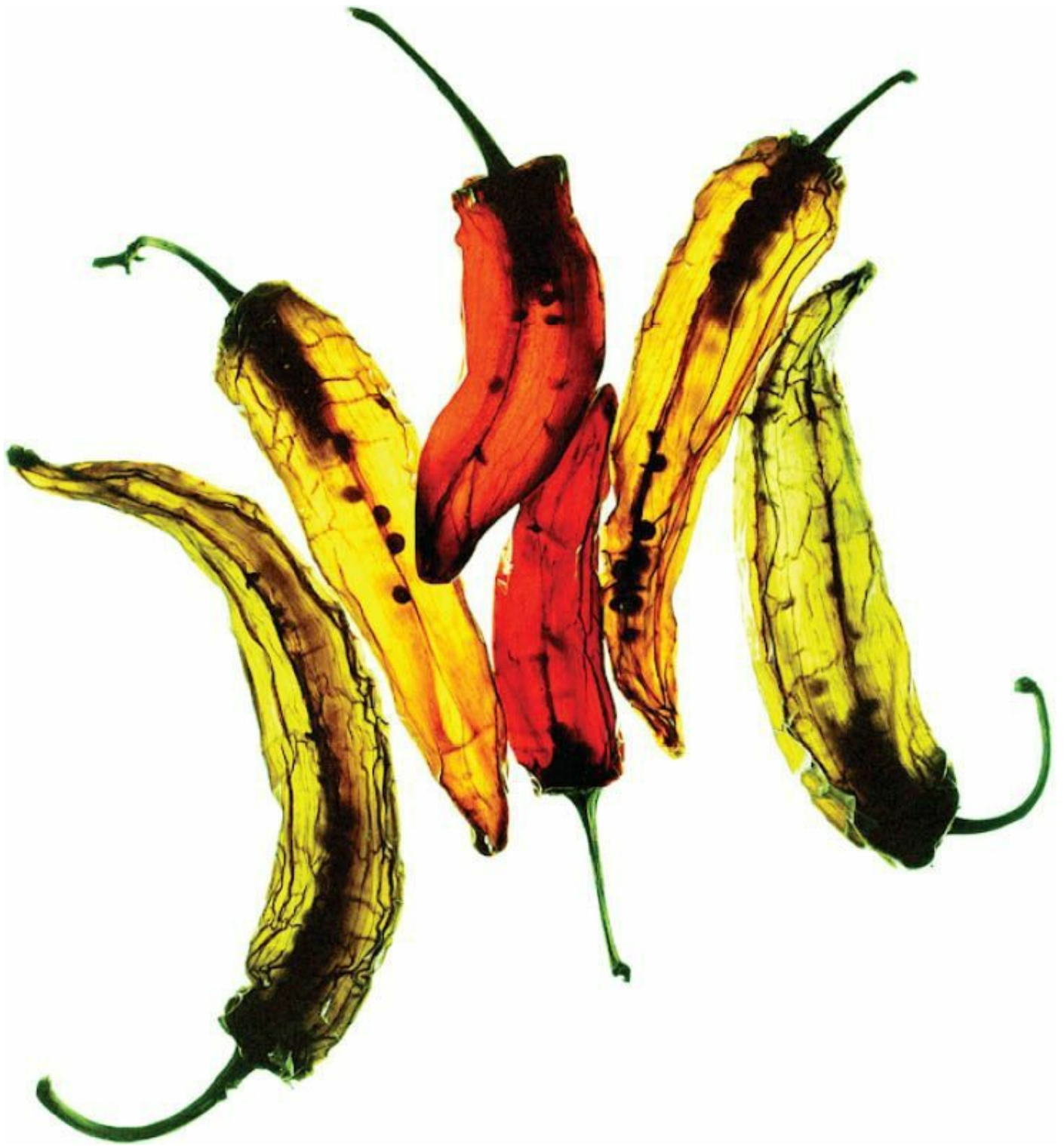
das dargestellte Objekt nicht berühren und daher seine materiellen Eigenarten nicht auf diesem Weg erfahren. Hier erfüllt das Licht eine wichtige Aufgabe.

Material und Struktur, also die Oberfläche eines Objekts, können durch geeignete Beleuchtung eindrucklich und erfahrbar hervorgehoben werden. Hier benutzen wir die Beleuchtung, um dem Betrachter das Gefühl zu vermitteln, etwas zum Greifen vor sich zu haben, obwohl es sich nur um einen Fotoabzug oder bedrucktes Papier handelt.

Strukturen verlangen in der Regel nach einem mehr oder weniger definierten Seitenlicht, aber auch der frontal eingesetzte Ringblitz kann bei Stoffen Details hervorbringen. Weiche Materialien wie Wolle oder Stoff verlangen generell eher nach etwas härterer Beleuchtung, während harte Materialien wie Metall und Glas in eher weicher Beleuchtung am besten zur Geltung kommen.



Dieser Stein aus der irakischen Frühzeit enthält Texte in Zeichenschrift. Mit der stark seitlichen Beleuchtung versuchte ich, die Konturen der Zeichen hervorzuheben und die Steinstruktur zu zeigen.



Sechs eingetrocknete Peperoncini-Schoten, im Durchlicht fotografiert. Dadurch bekam die durchscheinende Hülle Farbe, und die Strukturen der Haut erschienen gut konturiert.



Hochzeitsringe sind in zweierlei Hinsicht eine Herausforderung: Der Makrobereich fordert spezielle Objektive, und die glänzenden Oberflächen verlangen nach einem Lichtzelt. Nach dem Gesetz Einfallswinkel = Ausfallswinkel kann das Licht genau gesetzt werden, um die Lichtreflexe zu erhalten und die Lichtverläufe zu setzen.

Ich arbeite bei Schmuckaufnahmen fast immer mit opalen Folien wie der White Diffusion von LEE oder der etwas weicheren Translum von Foba, die ich aufspanne und durchleuchte.

Im Kapitel „Schmuck und Uhren“ ist der Aufbau detailliert dargestellt.

Die wichtigste Lichtregel

Einfallswinkel = Ausfallswinkel heißt die wichtigste Regel in der Beleuchtungstechnik. Sie besagt, dass das Licht, das auf ein Objekt trifft, im

selben Winkel zum Lot wieder reflektiert wird. Naturgemäß am besten beobachten lässt sich dies bei glänzenden Objekten wie Gold, Glas, Metall, versiegelten Böden. Flächen im Reflexionswinkel der Beleuchtung erscheinen heller. Dies kann vielfältig eingesetzt werden, ja, ich arbeite nahezu immer damit. Meine Philosophie ist dabei, mit diesem Lichtgesetz zu arbeiten und nicht dagegen. So kann ich etwas, das sowieso da ist, für mich nutzen und einsetzen.

Oft verwende ich Opalfolien, die ich aufspanne und durchleuchte, oder den Himmel, eine große weiße Fläche, die ich anleuchte und deren Licht ich indirekt anwende. Natürlich befinden sich diese weich abstrahlenden, indirekten Lichter genau im Reflexionswinkel des Objekts beziehungsweise der Fläche, die ich beleuchten möchte, und erzeugen so Reflexe und Lichtverläufe. Mit Softboxen werden die Reflexe gleichmäßig, und es entstehen keine Lichtverläufe, da das Licht in einer Softbox üblicherweise gleichmäßig verteilt ist.

Studiolicht

Blitzlicht oder Kunstlicht, Tageslicht oder Blitzlicht, schwarzes oder weißes Studio? Fragen, die sich nicht einfach beantworten lassen und nach vertiefenden Überlegungen verlangen.

Das Tageslichtstudio

Tageslicht ist sicher das natürlichste Licht, das es gibt. Sein Nachteil ist einzig, dass es uns nicht immer zur Verfügung steht und dass es nicht immer in gleicher Qualität, Helligkeit und Farbtemperatur vorhanden ist. Wenn Tageslicht in geeigneter Form zur Verfügung steht, kann es natürlich genutzt werden. Geeignet heißt nicht direktes Sonnenlicht, sondern weiches, durch große Fenster einfallendes Tageslicht in indirekter Form. Ein solches Fensterlicht wirkt gerade für Food und Porträts sehr natürlich. Je größer die Fenster sind, desto besser; je höher der Raum und damit auch die Fenster, umso mehr sind neben dem Seitenlicht auch Oberlichtanteile vorhanden, was natürlicher wirkt. Wegen der sich stetig verändernden Farbtemperatur des Tageslichts wird es nie ganz neutral sein. Dies verleiht ihm aber gerade einen reizvollen Charakter, der mit dem neutralen, sterilen Charakter des Studiolichts nicht zu vergleichen ist.

Tageslicht kann auch sehr gut mit Studiolicht gemischt werden, indem es als Haupt- oder als Aufhelllicht verwendet wird und das Studiolicht, vorzugsweise Blitzlicht wegen der TageslichtFarbtemperatur, für den jeweils anderen Part eingesetzt wird. So entstehen durch die leichten Verschiebungen in der Farbtemperatur sehr natürlich wirkende Lichtstimmungen, die denen on Location nicht nachstehen. Es gibt sogar reine Tageslichtstudios, was allerdings sehr große Fensterflächen und ebenso große Diffusorstoffe voraussetzt, um das Licht weicher zu gestalten. Natürlich sind Sie dann an die Tageszeiten gebunden; bis in die Abendstunden dauernde Shootings sind nicht möglich, was ein großer Nachteil, aber sicher familienfreundlich ist.



Das Tageslichtstudio von Otto Kasper in Rielasingen, Deutschland, ist speziell gebaut worden, um mit natürlichem Licht arbeiten zu können. Die Tageslichtfenster an der Nordseite des Gebäudes nehmen die ganze Raumhöhe und zusätzlich noch einen Teil des Dachs ein. Im Innern des Studios sorgen große Diffusorstoffe, auf Rahmen gespannt, dafür, dass das einfallende Tageslicht gesoftet werden kann. Schwarze Vorhänge dienen dazu, das einfallende Tageslicht einzuschränken und zu führen. So kann mit Tageslicht gestaltet werden. Eine Lichtquelle in dieser Größe dürfte sonst schwer zu finden sein. Bei großen Szenen, wie diesem Aufbau rechts, werden noch zusätzlich Lichter mit Blitzlampen gesetzt.



Das schwarze Studio. Mein jetziges Studio ist das vierte, das ich bezogen habe, und als Erstes ganz in Schwarz. Es handelt sich um einen Raum von 10,5 × 8,5 m mit einer Raumhöhe von 5,5 m.

Das 4 × 6 m große Reflexionspanel, Himmel genannt, ist zentral aufgehängt. Über eine Laufkatze lässt es sich absenken und frei im ganzen Studio bewegen. Es besteht aus einem mit weiß gestrichener Leinwand bespannten Aluminiumrahmen.

An der Decke kann in regelmäßigen Abständen eine eigens konstruierte Säule befestigt werden, die mittels Neigekopf die verschiedenen Kameras aufnehmen kann.

Auf einer mechanisch bedienbaren Rolle ist ein Novilon-Kunststoff-Bodenbelag mit 5 m Breite und 16 m Länge befestigt, der weiß gestrichen bei Bedarf als Hinter- und Untergrund dient. Das Studio verfügt über kein Tageslicht, sodass alles Licht bewusst gesetzt werden muss. Der Vorteil ist, dass sich keine Studioteile unschön spiegeln können und dass kein unerwünschtes Streulicht entsteht.

Das schwarze Studio

Öfter werde ich gefragt, ob ich ein weißes oder schwarzes Studio bevorzuge. Ich habe während 20 Jahren in drei Studios gearbeitet, die viel Tageslicht hatten. Natürlich mussten alle Fenster mit schwarzen, lichtundurchlässigen Vorhängen versehen werden, damit auch Langzeitbelichtungen oder Aufnahmen auf dunklen Untergründen mit knappem Licht (sogenannte Low-Key-Aufnahmen) möglich wurden. Ich habe in dieser Zeit das Tageslicht für vielleicht 10–20 Prozent der Jobs nutzen können, vor allem im Food- und Interieurbereich. Meist jedoch hatte ich Vorgaben, die nach spezifischen, für den jeweiligen Job maßgeschneiderten Aufbauten verlangten, die das Tageslicht nicht liefern konnte.

Der Hauptvorteil eines Tageslichtstudios ist die Raumhelligkeit, wenn das Studio einmal nicht für Aufnahmen genutzt wird. Tageslicht ist sicher angenehmer zum Arbeiten als Kunstlicht in einem geschlossenen Raum. Einzig in der Bildbearbeitung muss das Licht gedämpft sein.

2006 bin ich in ein Studio umgezogen, das ganz schwarz gestrichen ist und kein Tageslicht aufweist. Beide Möglichkeiten haben für die Fotografie ihre Vor- und Nachteile. Der Hauptunterschied ist, dass ich im neuen Studio sämtliches Licht bis ins Detail selbst machen muss und nichts schon vorhanden ist. Das setzt voraus, vor Beginn der Arbeit eine gute Vorstellung vom Licht zu haben. Es gibt kein im Raum vorhandenes Streulicht, das für

Während in einem Tageslichtstudio Licht bereits vorhanden ist und eingesetzt werden kann, brauchen Sie in einem schwarzen Studio eine gute Vorstellung des zu erzeugenden Lichts, da Sie alles Licht selbst erschaffen müssen.

Aufhellung sorgt, und kein Fensterlicht, das man einbeziehen könnte, es muss alles gesetzt werden. Auf der anderen Seite ist aber auch alles unter präziser Kontrolle.

Der Aufwand ist in einem schwarzen Studio größer. Auch sollte ein schwarzes Studio höher sein, damit das Licht großflächiger geführt werden kann, wenn man eine weiche Lichtstimmung erzielen möchte. Am besten gelingt dies mittels weiß gestrichener Leinwände, die auf Rahmen gespannt und indirekt angestrahlt werden können. Wird ein solcher Rahmen an die Decke gehängt, spricht man von einem Reflektorpanel oder, einfacher, von einem Himmel. Er muss natürlich beweglich sein und wird deshalb am besten an einem Punkt aufgehängt, der sich genau mittig befindet. Die Aufhängung sollte so sein, dass der Himmel in der Höhe verstellbar ist. Mit Seilen an den vier Eckpunkten kann er um seine Achse gedreht und in jede Schräglage gebracht werden. Dieser Himmel wird der Grundfläche des Studios entsprechend möglichst großflächig konstruiert. Er sollte rechteckig und etwas kleiner als die Arbeitsfläche im Studio sein, damit er sich noch drehen lässt. Der Himmel in meinem Studio misst 4×6 m bei einer Grundfläche des Studios von $8,5 \times 10,5$ m. Die Studiohöhe sollte sicher über 3,5 m betragen. Mit einer Höhe von 5,5 m, wie in meinem Studio, lässt er sich ideal bewegen, und auch großflächige Oberlichter oder Seitenlichter sind so möglich.

Eine andere Möglichkeit sind natürlich große Softboxen und Galgenstative. Mit ihnen lassen sich auch großflächige Oberlichter und Seitenlichter setzen. Der Unterschied zum Himmel besteht darin, dass Softboxen ein immer gleiches Licht liefern, während der Himmel mittels verschiedenster Lichtformer und aus verschiedener Richtung bestrahlt werden kann und so die Lichtcharakteristik fast beliebig angepasst wird. Auch Lichtverläufe von hell zu dunkel oder auch Farbverläufe von z. B. kalter zu warmer Farbe sind mittels mehrerer Lampen einfach zu erzeugen.

So lässt ein Himmel vielfältigere Lichtcharakteristiken und -stimmungen zu als eine Softbox und ist deshalb universell in seinen Einsatzmöglichkeiten. Bei Einspiegelungen lassen sich Lichtverläufe präzise setzen, und der Weichheitsgrad des Lichts wird durch den Abstand der Lichtquelle zum Himmel bestimmt und lässt sich von weich bis hart stufenlos steuern.



Drei Beispiele, die Einsatzmöglichkeiten eines großflächigen Himmels darstellend.

Das erste Beispiel oben zeigt zwei Töpfe und einen Topf auf einer gebürsteten Chromstahlfläche. Ein weicher Glanz, hervorgerufen durch einen indirekt den Himmel beleuchtenden Lichtstab, verteilt das Licht über die ganze Fläche. Von vorne setzen einige Aufheller und ein Aufhelllicht von links Reflexe in den Frontseiten und beleuchten das Gemüse.

Beim Beispiel links habe ich einen Farbverlauf am Himmel erzeugt. Der Lichtstab läuft nur mit Kunstlicht mit, während die Blitzlampe mittels blauvioletter Filter

die Gegenfarbe bildet.

Das dritte Beispiel oben rechts zeigt ein ganz neutrales und sehr weich geführtes Himmelslicht, das lediglich etwas frontal aufgehellte wurde.

Lichtquellen und Lichtformer

Neben dem Einsatz direkten oder indirekten Lichts kann der Lichtcharakter mittels Lichtformern verändert werden. Dazu gehören Reflektoren, Softboxen, Fresnel-Spots, Sonnen, Paraschirme, Ringblitze etc., die Licht in ganz unterschiedlichen Charakteristiken erzeugen.

Von den Lichtherstellern werden fortlaufend neue Lichtquellen und Lichtformer für alle möglichen Lichtcharakteristiken konstruiert. Einige von ihnen liefern spezielle Beleuchtungsmöglichkeiten, die sich nicht oder nur schwierig anders erzeugen lassen. Suchen Sie einen speziellen Lichtcharakter, kann sich die Anschaffung eines passenden Lichtformers oder einer speziellen Lichtquelle lohnen. Da es hierzu genügend Bildbeispiele von Herstellerseite gibt und die Bedürfnisse verschieden sind, möchte ich nicht groß darauf eingehen oder gar Empfehlungen abgeben. Im Weiteren sind die von mir eingesetzten Lichtquellen und Lichtformer ja im Workshopteil detailliert aufgeführt und begründet sowie in ihrer Wirkung sichtbar. Darum stelle ich hier nur einige allgemeine Überlegungen zu den verschiedenen Lichtformern und Lichtquellen an.

Allgemeines zur Lichtführung

Die Größe der Lichtquelle sollte in einem Zusammenhang mit der Objektgröße stehen. Ist sie kleiner als das Objekt, wird das Licht härter und der Schatten größer, ist sie größer als das Objekt, tritt der umgekehrte Effekt ein. Ein guter Ausgangspunkt ist eine etwa gleiche Größe von Lichtquelle und Objekt. Dies gilt natürlich nicht bei Spotlichtern, die eine möglichst kleine Lichtquelle haben sollten, um ein Punktlicht zu erzeugen, ein Licht also, das von einem Punkt ausgeht. Es gilt ebenfalls nicht für die Einspiegelung von Reflexionen auf glänzenden Körpern, da diese ja dem Lichtgesetz Einfallswinkel = Ausfallswinkel folgen und entsprechend größer als das Objekt sein müssen. Die Gradation des Lichts hat auch einen Einfluss auf den Schärfeeindruck im entstehenden Bild. Grundsätzlich gilt: Je weicher und diffuser das Licht auf das Objekt fällt, desto weniger scharf und detailreich zeichnet es. Umgekehrt bildet gerichtetes Licht scharf und detailreich ab und arbeitet Strukturen heraus, die mit weichem Licht nicht sichtbar wären. Die Form der Lichtquelle hat natürlich auch einen Einfluss auf den Charakter des Lichts, das erzeugt wird. Runde

Formen ergeben einen gleichmäßigeren Schatten als eckige Formen. Linearleuchten und Striplites haben die Eigenschaft, auf der langen Seite ein weiches Licht und auf der schmalen Seite ein härteres Licht hervorzurufen. Die Parabeziehungsweise Focus-Reflektoren von Bron und Briele nehmen eine Sonderstellung ein, da sie sich von weich bis hart unterschiedlich steuern lassen und so verschiedene Lichtcharaktere zulassen.

Softboxen

Sollten Sie sich für Softboxen entscheiden, wählen Sie, wie gesagt, möglichst runde Formen; viereckige ergeben keinen schönen Schatten. Bei runden Softboxen – oder generell kreisförmigen Lichtern – entwickelt sich der Schatten vom Zentrum heraus nach allen Seiten gleichmäßig. Man spricht dabei von einem Kernschatten. Alle eckigen Lichtarten erzeugen dagegen einen Schatten, der sich nach vier Seiten hin unterschiedlich entwickelt statt gleichförmig nach allen Seiten wie bei runden Lichtformern. Lineare Lichtquellen wie Striplites oder Lichtstäbe erzeugen auf der langen Seite ein weiches Licht, auf der schmalen Seite ein härteres. Dies wirkt sich entsprechend auch im Schatten aus, was interessante Möglichkeiten eröffnet.

Folien und Diffusoren

Statt Softboxen können auch Transparentfolien verwendet werden, die, ähnlich dem Himmel, sehr variable Lichtmöglichkeiten zulassen. Sie werden aber nicht indirekt verwendet, sondern durchleuchtet. Dabei bestimmen wieder der Abstand der Lichtquelle, der Reflektor derselben und die Richtung der Lampe den Weichheitsgrad und damit den Charakter dieser Lichtart. Transparentfolien gibt es in verschiedenster Opazität, womit sich der Weichheitsgrad weiter beeinflussen lässt. Die verwendete Folie sollte sicherheitshalber hitzefest und schwer entflammbar sein und natürlich von neutraler Farbe. Auch Stoffe, wie sie für Softboxen eingesetzt werden, eignen sich gut. Sie können auf Rahmen gespannt werden, sind waschbar und zusammenlegbar, was praktisch ist, wenn man sie gerade nicht braucht.

Gerichtetes Licht

Fresnel-Spots, Projektoren und Scheinwerfer werden für harte, einen Schlagschatten erzeugende Lichter eingesetzt, als Sonnenersatz sozusagen oder für Film- und Bühneneffekte. Oft werden sie aber auch als Akzentlicht zusammen mit weiteren Lampen in einer sonst weich ausgeleuchteten Szenerie eingesetzt, als Sonnenlicht sozusagen. Der Schatten kann dabei als

formgebendes Element eingesetzt werden, oder es wird mit einem Streiflicht die Struktur des Objekts betont.

Frontlicht

Der Ringblitz erzeugt ein Frontlicht, das zentral aus der Blickrichtung auf das Objekt trifft und einen rundum laufenden Schatten verursacht. Neben diesem manchmal gewünschten Lichtcharakter und Schatteneffekt kann es auch sehr gut als frontales Aufhelllicht eingesetzt werden. Da es sehr scharf zeichnet, eignet es sich auch gut, um Stoffstrukturen herauszuarbeiten. Es wird oft in der Modefotografie verwendet, um einen Paparazzi-Look zu erzielen.

Glasfaserlicht

Licht, das durch in Bündel zusammengefasste einzelne, dünne Glasfasern geleitet wird, kann für sehr kleine Lichter an schwer zugänglichen Orten sorgen. Die Glasfasern sind flexibel, beweglich und der Lampenkörper kann etwas entfernt vom Objekt platziert werden. Die Größe der Lichtquelle entspricht bei den Faserlichtern dem Durchmesser der Glasfaserbündel, wodurch sehr kleine Lichtquellen von einigen Millimetern bis zu 1–2 cm Größe möglich sind. Der Hosemaster (Beispiel [Seite 117](#)) ist eine Xenon-Lichtquelle mit Dauerlicht von Tageslicht-Farbtemperatur und 5 m langem Glasfaserbündel von 13 mm Durchmesser. Er verfügt über einen separaten, vor dem Objektiv angebrachten Verschluss, womit Lichtmalen möglich wird. Dabei malen Sie im Dunkeln das Licht Stück für Stück aufs Objekt auf, was eine gute Vorstellungskraft für das fertige Bild voraussetzt. Die Blitzhersteller verwenden meist einen Aufsatz auf dem Lampenkopf mit zwei oder drei Glasfaserbündeln. Im Unterschied zum Dauerlicht und dem Lichtmalen werden sie fix montiert, die Belichtung erfolgt mit Blitzlicht.

Kunst- oder Tageslicht?

Die Entscheidung zwischen Kunst- und Tageslicht ist meines Erachtens einfach zu fällen. Food, Porträts und People-Aufnahmen sowie alle beweglichen Objekte verlangen fast zwingend nach Blitzlicht. In großen Studios für Möbel- oder Autofotografie kann es sinnvoll sein, Kunstlicht einzusetzen, weil die Einstelllichter der Blitzanlagen keine vergleichbare Helligkeit bieten können. Diesen Vorteil erkaufte man sich mit höherem Energieverbrauch und Gewicht sowie stärkerer Erwärmung der Lichtquelle. Die Lichtanlagen im Kunstlichtbereich sind auf die Filmindustrie ausgerichtet und differieren daher gegenüber den ausschließlich für Fotografen

konstruierten Blitzlichtanlagen. Dies betrifft natürlich auch die zur Verfügung stehenden Lichtformer, Softboxen, Schirme etc.

Es gibt Fotografen, die auf Filmlicht schwören, weil sie das effektiv wirkende Licht genau sehen und beurteilen können, während beim Blitzlicht das Einstelllicht beurteilt wird und die darum herum angelegte Blitzröhre ein leicht abweichendes Licht liefert. Vor allem bei Spots und allen optischen Lichtformern ist dies eine ungünstige Erscheinung, die aber mit etwas Erfahrung beurteilt werden kann und darum nicht allzu stark ins Gewicht fällt. Bei Softboxen oder indirekt geführtem Licht ist die Abweichung so gering, dass sie nicht von Belang ist. Blitzanlagen bieten außerdem den besseren Gewicht-Leistungs-Faktor und sind in der Leistungsstufe feiner und damit besser regelbar. Auch die Konstanz der Farbtemperatur über die ganze Lebensdauer ist bei Blitzlicht besser.

LED-Licht

LED-Lampen sind seit einigen Jahren im Vormarsch und werden vor allem von Filmern immer häufiger eingesetzt. Die Genauigkeit in Farbverteilung und Farbtemperatur hat stark zugenommen, sodass auch immer mehr Fotografen darauf zugreifen.

Es gibt LED-Panels mit weicherem Licht und LED-Taschenlampen mit gerichtetem Licht. Da die einzelnen LED-Lichtkörper sehr klein sind, können damit unterschiedlichste Lichtformer gebaut werden. Sie sind sehr hell, können in ihrer Leistung gedimmt werden und sind darum auch für Filmclips gut geeignet. Ein weiterer Vorteil ist der Umstand, dass sie sich nicht stark erwärmen und gemessen an der Lichtausbeute wenig Strom verbrauchen.

Die Farbtemperatur ist entweder auf Kunstlicht oder auf Tageslicht ausgelegt, wobei es auch LED-Licht gibt, das stufenlos zwischen beiden Farbtemperaturen verändert werden kann.

Wahl der Lichtquelle

Die Aufgabe der Lichtquellen und Lichtformer besteht nicht nur darin, die zum Fotografieren notwendige Helligkeit zu erzeugen. Vielmehr können wir mit den verschiedenen Lichtarten und -formen Plastizität und Struktur hervorrufen und Atmosphäre erzeugen. Je nach Stimmung und Charakter der Aufnahme wählen wir aus diesem Lichtorchester die richtigen Instrumente aus.

Studiofotografen sollten Meister des Lichts sein und virtuos mit allen möglichen natürlichen und künstlichen Lichtarten umgehen können. Neben dem notwendigen Grundwissen hilft Beobachtungsgabe, um diese Skills über die Jahre zu entwickeln und zu perfektionieren. Die Natur führt uns immer wieder großartig vor, wie Licht und Schatten ihre Wirkung entfalten können, wir

brauchen nur genau hinzuschauen, zu lernen und im Studio nachzubauen.



Größe und Gradation der Lichtquelle sind wesentlich für die Lichtstimmung verantwortlich.

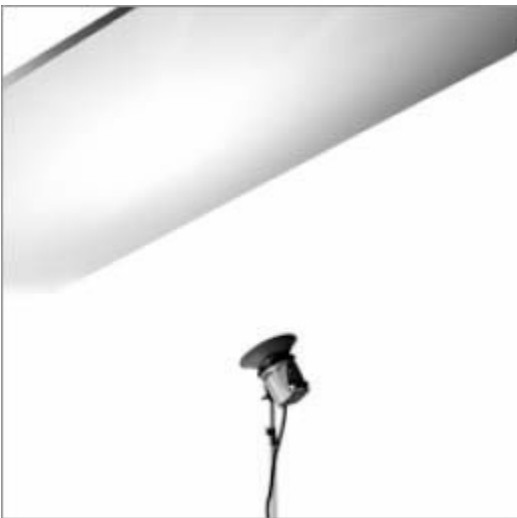
Das Beispiel oben zeigt eine weiche, sehr großflächig geführte Lichtstimmung. Sie soll einen hellen Sommertag evozieren, eine Stimmung der Jahreszeit den

Früchten entsprechend.

Beim Beispiel links ist eine kleinere, durch eine Folie nur schwach diffundierte Lichtquelle von der Seite für diese atmosphärisch dichtere Lichtstimmung verantwortlich. Die teils abgeschatteten, dunklen Blautöne tragen auch zur Stimmung bei.

Das dritte Beispiel rechts zeigt eine einzelne Rose, die nur mit einem LED-Lenser-Lichtstrahl von etwa 1 cm Durchmesser beleuchtet wurde. Dieses gerichtete Licht erzeugt harte Detailkontraste und arbeitet die Strukturen heraus.

Lichtformer



Der Himmel im Einsatz. In einem schrägen Winkel oberhalb des Objekts hängend, wird er von einer Lampe mit Weitwinkelreflektor angestrahlt. Das indirekt aufs Objekt treffende Licht ist sehr weich, die Größe der Lichtquelle beträgt etwa 3 m und ist für diese kleine Objektgruppe eher zu groß. Daraus resultiert bei diesem Motiv ein sehr weiches Licht. Für größere Szenen ist es aber gut geeignet und kann sehr fein gesteuert werden mittels verschiedener Reflektoren und dem Abstand der Lampe zum Himmel.



Eine Transparentfolie, wie die White Diffusion 216 von Rosco-Filters oder die Foba Translum, die zwischen Lampe und Objekt gebracht wird, streut das direkte

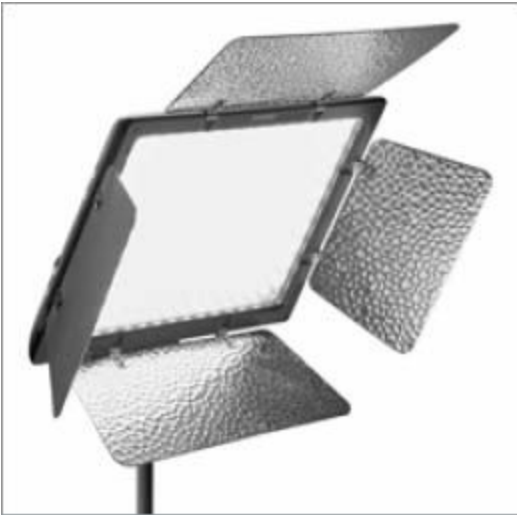
Licht und vergrößert die Lichtquelle. Darum wird das Licht wesentlich softer und großflächiger aufs Objekt auftreffen. Die Folge sind softere Lichter und weichere Schatten. Die Gradation lässt sich mit dem Abstand der Folie zur Lichtquelle bestimmen: je näher an der Lichtquelle, desto härter die Lichtwirkung und vice versa.



Die Softbox, hier eine Rotalux mit 100 cm Durchmesser. Die achteckige Form kommt der runden Idealform recht nahe. Sie erzeugt ein weiches Licht mit schönem Kernschatten und gleichmäßig weich auslaufenden Schatten. Die Rotalux verfügt über einen Innendiffusor und einen Außendiffusor. Sie kann auch ohne Diffusor oder nur mit Innen- oder Außendiffusor oder mit beiden eingesetzt werden, was den Lichtcharakter jeweils ändert. Neben Sachaufnahmen ist sie auch sehr gut für Porträts geeignet.



Der Schirm erzeugt ein weiches Licht, da die Lichtquelle vergrößert wurde und indirekt eingesetzt ist. Weiße Schirme, wie hier gezeigt, sind weicher als silbrig beschichtete. Bei großen Schirmen muss der Weitwinkelreflektor eingesetzt werden, um den ganzen Schirm auszuleuchten. Man sieht sehr gut den helleren Hotspot in der Mitte des Schirms, der für ein kerniges Licht aus der Mitte heraus sorgt. Schirme sind praktisch, wenn man on Location arbeitet, da sie zusammengeklappt wenig Platz beanspruchen und sich schnell und einfach montieren lassen.



LED-Lampen sind seit einigen Jahren auf dem Vormarsch und werden vor allem von Filmern immer häufiger eingesetzt. Die Genauigkeit in Farbgebung und Farbtemperatur hat stark zugenommen, sodass auch immer mehr Fotografen darauf zugreifen. Die einzelnen, sehr kleinen LEDs sind dabei auf Panels angeordnet, und es können damit unterschiedlichste Lichtformen gebaut werden. Sie sind entweder auf Kunstlicht oder auf Tageslicht ausgelegt, aber auch für beide Lichtarten wandelbar. Sie erzeugen ein sehr helles Dauerlicht.



Der Normal- oder Standardreflektor, direkt eingesetzt, liefert ein relativ hartes Licht. Die Schatten haben einen hart abgegrenzten Rand. Reflektoren gibt es in unterschiedlicher Art: Weitwinkel-, Standard- und Telereflektoren, was aber vor allem die Verteilung des Lichts beeinflusst.

Beauty Dishes sind etwas größere Reflektoren und ergeben ein etwas weiches Licht.

Alle Reflektoren können noch mit Wabengittern für engere Lichtverteilung oder mit Diffusoren für etwas weiches Licht versehen werden.



Der Fresnel-Spot, der eine kleinere Blitzröhre besitzt, die vor einem sphärisch geformten Spiegel montiert ist, und eine Fresnel-Glasscheibe, die das Licht nochmals bündelt. Er liefert ein gerichtetes Licht mit Schlagschatten. Da sich Blitzröhre und Spiegel auf einem Schlitten innerhalb des Lampenkörpers vor- und rückwärts bewegen lassen, kann der Leuchtwinkel von etwa 10 bis 60 Grad verstellt werden, sodass auch größere Szenen beleuchtet werden können.

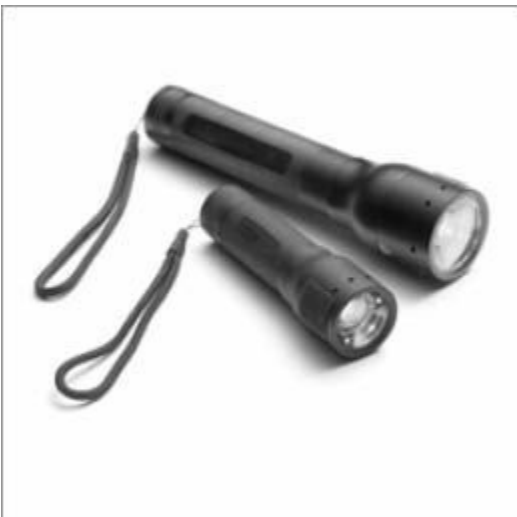


Der Projektor verfügt statt über eine Fresnel-Linse über ein Objektiv. Das Licht ist noch stärker gebündelt und härter. Der Lichtkegel ist aber klein, von wenigen bis etwa 10 Grad, je nach Typ.

Hier ein bei Studiofotografen recht beliebtes Dedolight mit Kunstlichtlampe. Das Problem bei Blitzprojektoren ist die abweichende Lichtcharakteristik zwischen Einstelllicht und Blitz, da die beiden Lichtquellen unterschiedlich sind. Daher sind hier reine Kunstlichtlampen beliebter. Sie liefern genau das Resultat, das sie auch zeigen. Seit einiger Zeit gibt es sie auch mit LED-Leuchtmitteln bestückt.



Der Ringblitz wird an der Kamera montiert. Da die Blitzröhre um das Objektiv herum angeordnet ist, ergibt sich eine zentrale Lichtquelle exakt aus der Blickrichtung. Die Schatten verlaufen rund um das Objekt, und der Lichtkern liegt mittig auf dem Objekt. Gegen den Objektrand wird das Objekt dunkler, vor allem wenn es rund ist, was doch eine gewisse Plastizität erzeugt. Je näher der Untergrund, desto härter und kleiner der Rundumschatten. Liegt das Objekt flach auf dem Untergrund, wirkt die Beleuchtung schattenlos.



Die LED-Lenser-Taschenlampen sind sehr geeignet zum Lichtmalen. Der Verschluss der Kamera bleibt dabei über längere Zeit offen, und das Licht wird im Dunkeln aufs Objekt aufgemalt. Eine typische Belichtungszeit sind etwa 20 Sekunden. Die Wirkung ist dem Glasfaserlicht sehr ähnlich, die LED-Lenser haben aber den Vorteil, dass sie während der Belichtung frei bewegt werden können. Die LED-Lenser können natürlich mit Filtern sowie mit selbst gebauten Vorsätzen weiter verändert und angepasst werden.

Sicht und Perspektive

Dem Standpunkt oder, besser gesagt, dem Augenpunkt des Fotografen wird wenig Beachtung geschenkt. Es lohnt sich aber, einige grundsätzliche Überlegungen dazu anzustellen, ist er doch maßgebend dafür verantwortlich, wie wir ein Objekt wahrnehmen.

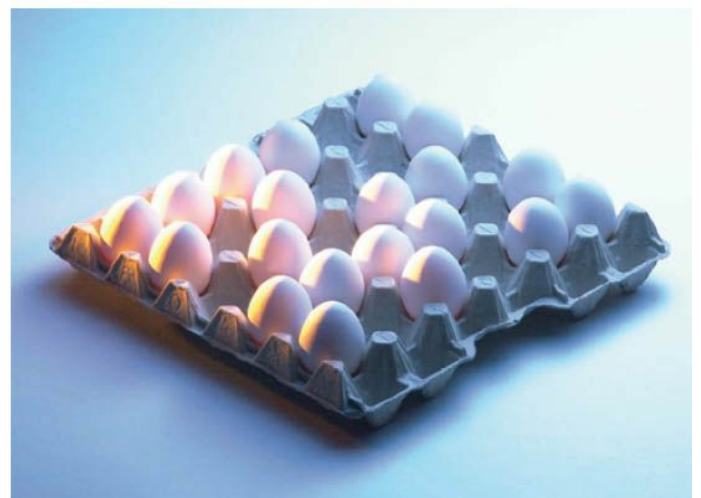
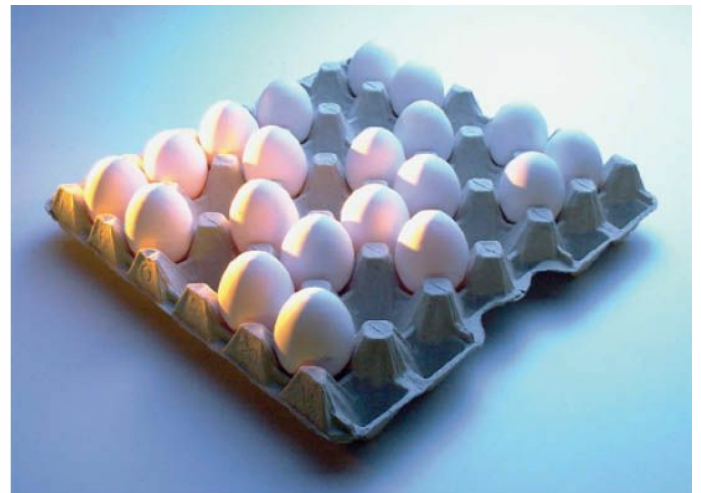
Der Aufnahme- und der Betrachtungswinkel

Zuerst einmal ist die Tatsache erwähnenswert, dass der Aufnahmewinkel und der Betrachtungswinkel für eine natürlich wirkende perspektivische Wirkung übereinstimmen sollten. Sind der Aufnahmewinkel und der Betrachtungswinkel sowie die Augenposition innerhalb des Bildfelds gleich, stimmt die Perspektive beim Betrachten eines Bilds. Der Aufnahmewinkel ergibt sich aus dem Aufnahmeabstand in Relation zum Aufnahmefeld und der Betrachtungswinkel aus dem Bildabstand in Relation zum Bild, das betrachtet wird. Die genannte Bedingung ist schwerer zu erfüllen, als es scheint, da Bilder in unterschiedlichster Form und Größe veröffentlicht werden und die Betrachtungsbedingungen stark variieren können. Trotzdem ist es wichtig, die Regel zu kennen und nach Möglichkeit anzuwenden.

Am besten lässt sich das anhand eines Beispiels erläutern. Angenommen, Sie fotografieren eine räumliche Szene mit einem starken Weitwinkelobjektiv. Wird das resultierende Bild groß abgebildet und kann von Nahem betrachtet werden, sind wieder dieselben Bedingungen hergestellt wie bei der Aufnahme. Das entstehende Raumgefühl ist nun wieder dasselbe, und die Perspektive erscheint natürlich und unverzogen. Meistens wird aber das Bild zu klein abgebildet sein, um den richtigen Betrachtungsabstand einnehmen zu können, und deshalb perspektivisch verzogen wirken. Das heißt also, für eine natürlich wirkende Perspektive müssen der spätere Betrachtungsabstand und die Bildgröße mitberücksichtigt werden. Im Idealfall stimmt das Verhältnis von Aufnahmeabstand zu Aufnahmefeld mit dem Verhältnis von Betrachtungsabstand zur Bildgröße überein. Bei einem doppelseitigen Inserat kann der Betrachtungswinkel, je nach Größe der Zeitschrift, bis etwa 90 Grad betragen, bei einem Plakat, das in den Straßen hängt, liegt er eher unter 10 Grad. Kleine Produktabbildungen in einem Prospekt werden ebenfalls mit einem kleinen Betrachtungswinkel erfasst, während ganzseitige Abbildungen in einem Betrachtungswinkel gesehen werden, der etwa dem eines Normalobjektivs an der Kamera entspricht, also um die 40–50 Grad. So weit,

so gut. Nun kann es aber sein, dass Sie mit Aufnahme- und Betrachtungswinkel bewusst abweichen, um das räumliche Gefühl zu täuschen. Wichtig ist dabei zu wissen, dass der optische Effekt durch die Abweichung potenziert wird. Eine weitwinklige Aufnahme wirkt mit zu kleinem Betrachtungswinkel, also zu großem Betrachtungsabstand, perspektivisch noch extremer, eine Teleaufnahme mit zu großem Betrachtungswinkel, also zu kleinem Betrachtungsabstand, perspektivisch noch flacher und räumlich gedrängter.

Ein weiteres Faktum spielt bei der Betrachtung von Bildern eine Rolle: die Position des Betrachters in Bezug zum Bildmittelpunkt. Schaut man ein Bild nämlich nicht in der Mittelachse an, sondern seitlich, von unten herauf oder oben herab, so wirkt es unterschiedlich in seiner Perspektive. Die ungewöhnliche Betrachtungsposition bei Deckengemälden in der Architektur bedingt eine Anpassung in der Perspektive, um eine perspektivisch korrekte Darstellung zu erhalten. Das nebenstehende Beispiel der Kirche La Trinità dei Monti in Rom zeigt dies mit ihren Gewölbemalereien auf eindruckliche Weise.



Ein Eierkarton, mit drei unterschiedlichen Optiken aufgenommen:

Oben wurde mit Normalbrennweite fotografiert. Die Perspektive wirkt in dieser Abbildungsgröße verzogen. Störend sind der Wechsel von Aufsicht im Vordergrund und flacher Sicht im Hintergrund des Eierkartons. Würde die Abbildung in 50 cm Größe präsentiert, sähe sie perspektivisch natürlich aus.

Unten links mit 24 mm Weitwinkel fotografiert. Die Perspektive wirkt so stark verzogen, dass der Eierkarton gewölbt erscheint.

Die Abbildung müsste etwa 100 cm Bilddiagonale aufweisen, damit der Betrachtungswinkel wieder dem Aufnahmewinkel entspräche und die Abbildung als natürlich empfunden würde.

Unten rechts mit 200 mm Brennweite fotografiert. Hier entsprechen sich Aufnahmewinkel und Betrachtungswinkel in etwa, und die Aufnahme erscheint in natürlich wirkender Perspektive.

Fotos: Christian Künzi



Das beeindruckendste Beispiel für die Regeln der Blickperspektive erlebte ich in der Kirche La Trinità dei Monti in Rom. Gewölbemalerei stellte an die Kirchenmaler höchste Ansprüche. Der Betrachter im Kirchenschiff erfasst das Deckengemälde aus total ungewöhnlichem Blickwinkel.

Dazu kommen noch Gewölbe und Kuppeln in verschiedenen Radien, was zu unterschiedlichen Betrachtungswinkeln führt. Die aufzumalenden Fresken mussten aus diesem Blickwinkel komponiert werden, um dem Betrachter eine natürliche Perspektive zu vermitteln.

Erst in der Renaissance gelang es durch die Kenntnisse der Perspektivgesetze, räumlich korrekt wirkende Darstellungen auf die Wände, die runden Gewölbe und

sphärischen Kuppeln aufzumalen. Dabei mussten die starken Verkürzungen berücksichtigt werden, damit der Betrachter im Kirchenschiff eine optisch richtige Darstellung wahrnimmt. Die Figuren sind in der Senkrechten stark verlängert aufgemalt, um den Effekt der verkürzten Blickperspektive auszugleichen.

Der Aufnahmeabstand

Der Aufnahmeabstand kann aber auch durch das Objekt vorgegeben werden. Normalerweise sind es der Abstand und die Augenhöhe, die ich dem Objekt gegenüber ohne Kamera einnehme, wobei in der Sachfotografie aus perpektivischen Gründen empfehlenswert ist, diesen Abstand in etwa zu verdoppeln. Zu kurze Aufnahmeabstände wirken sich bei Sachaufnahmen oft in stark unterschiedlich wirkenden Perspektiven von Objektdetails aus. Zusätzlich ergeben sich durch die übliche Aufsicht stürzende Linien, die in diesem Bereich schwer zu korrigieren sind. Will man sie vermeiden, müsste man den Augenpunkt zu tief wählen. Hier hilft nur ein weiterer Aufnahmeabstand.



Aufnahme A zeigt den Flaschenhals und den Flaschenboden in sehr unterschiedlichen Rundungen, was störend wirkt. Um die Flasche gerade aufnehmen zu können, hat der Fotograf seinen Augenpunkt etwa mittig der Flaschenhöhe gewählt. Untersicht im oberen Teil und Aufsicht im unteren Teil sind die Folge. Auch der zu nahe Abstand wirkt sich negativ aus.

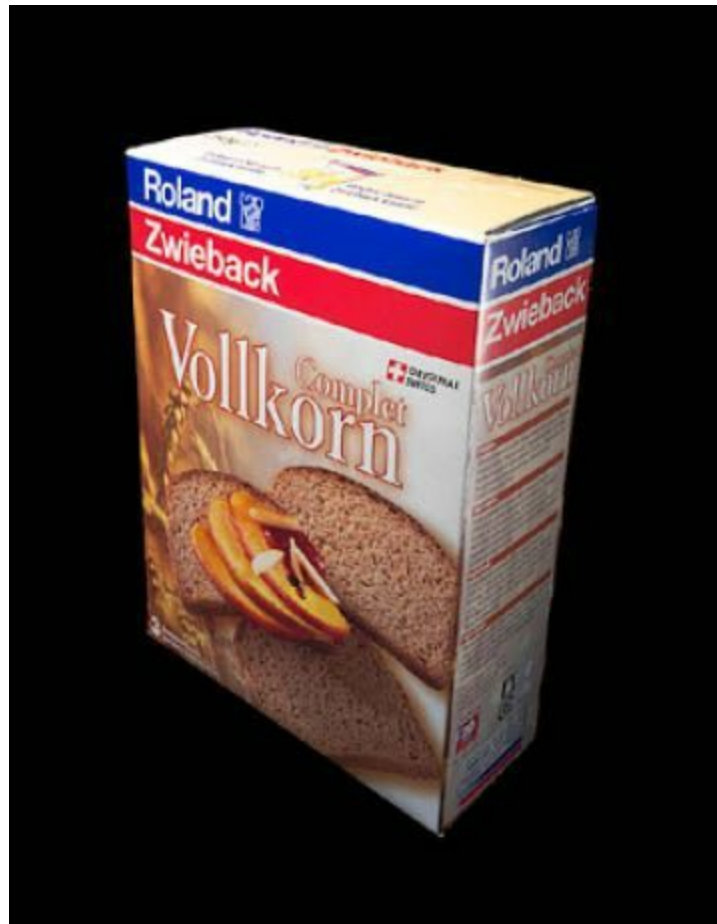
Aufnahme B ist mit großem Aufnahmeabstand aufgenommen und gleicht die unterschiedlichen Aufsichten weitgehend aus, was ein optisch natürlich wirkendes Bild der Flasche ergibt. Der Augenpunkt wurde oberhalb der Flasche gewählt, sodass überall Aufsicht besteht. Dadurch sind die Ellipsen der Flaschenoberseite und des Flaschenbodens ähnlich, und die Ansicht wirkt natürlich.

Gerade in der Stilleben-Fotografie verwende ich aus diesem Grund oft langbrennweitige Objektive, weil durch den großen Abstand die Objekte unverzerrt abgebildet werden können. Ein willkommener Nebeneffekt ist der freie Zugang zum Objekt, da die Kamera nicht im Weg steht. Dadurch lässt sich besser arbeiten, und die Kamera verstellt nicht den Blick aufs Objekt.

Auch wenn mehrere Objekte im Bild vorkommen, ist ein größerer Abstand hilfreich. Die einzelnen Objekte werden dadurch in ähnlicher Größe abgebildet. In der Sachfotografie ist dies ein wichtiges Argument, da es ja darum geht, Produkte möglichst unverfälscht abzubilden und den Betrachter nicht zu täuschen mit einer perspektivisch falschen Darstellung, es sei denn, man will gerade mit den Größenverhältnissen der Objekte spielen. Übrigens ist die perspektivische Darstellung auch für die Darstellung der Proportionen innerhalb eines Objekts verantwortlich, wie man in den sechs Fotos rechts verfolgen kann.

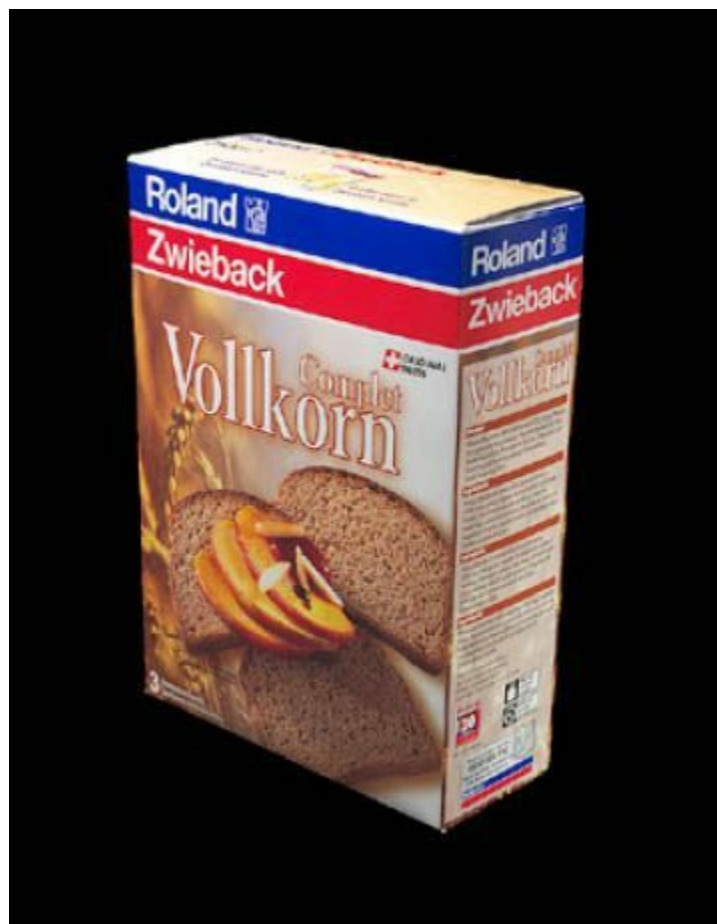
Und zu guter Letzt ist noch ein weiterer Vorteil nicht von der Hand zu weisen: In spiegelnden Objekten wie z. B. Schmuck gilt es ja oft, die Reflexion der Kamera im Objekt zu vermeiden. Ein etwas größerer Abstand hilft dabei entscheidend. Dadurch wird die Kamera höchstens klein reflektiert und kann viel einfacher kaschiert werden, als wenn sie nahe beim Objekt platziert ist.

Natürlich gibt es daneben eine ganze Menge kreativer Entscheide, auf die ich hier nicht eingehen möchte. Jeder Job hat seine eigenen gestalterischen Vorgaben und Bedingungen, die nach individuell zu treffenden kreativen Entscheiden verlangen. Sie werden im Praxisteil mit Bildbeispielen ausführlich erörtert, weshalb ich hier darauf verzichte, dieses weitreichende Thema zu behandeln.



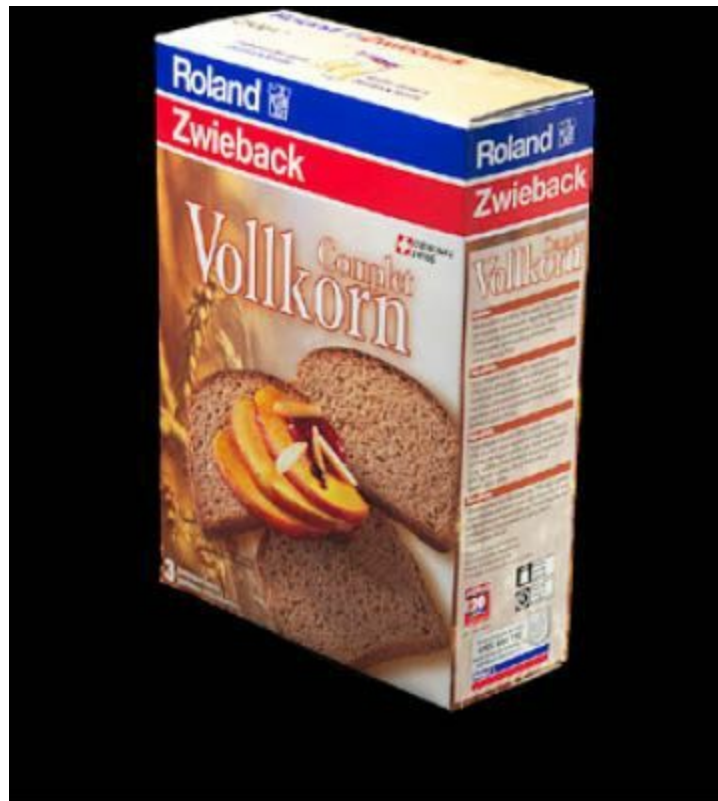
45-mm-Objektiv

Diese Optik entspricht etwa einem leichten Weitwinkel von etwa 35 mm bei Kleinbild-Vollformat.



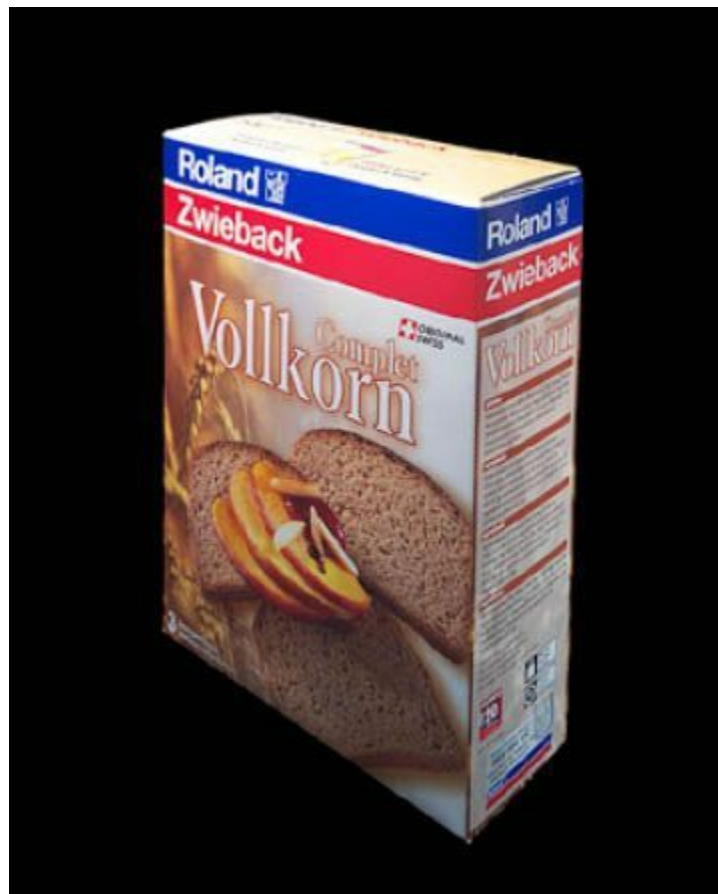
90-mm-Objektiv

Diese Optik entspricht etwa 70 mm bei Kleinbild-Vollformat.



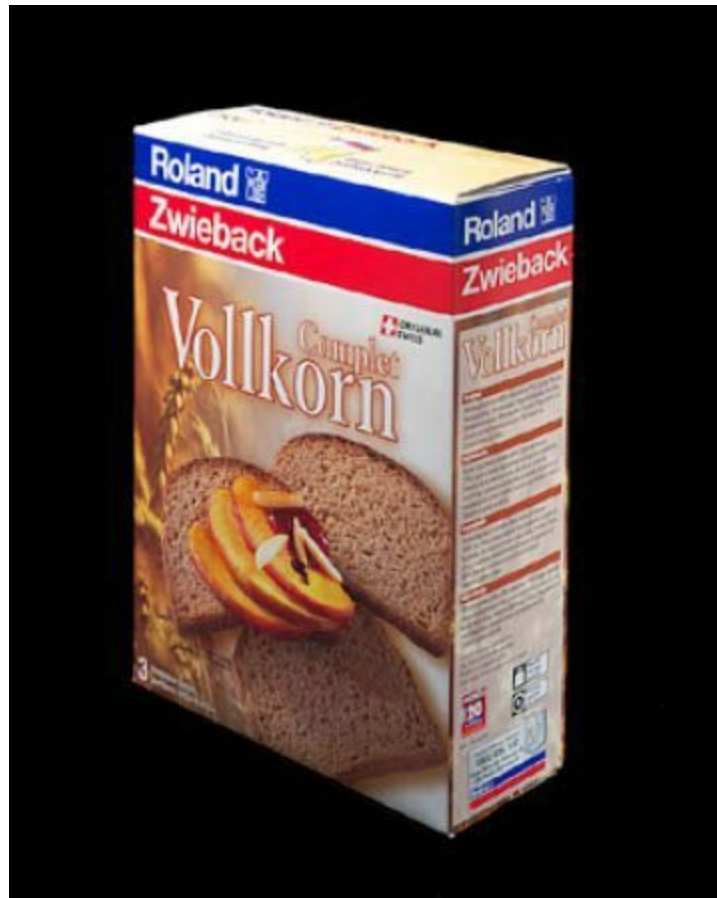
150-mm-Objektiv

Diese Optik entspricht etwa 110 mm bei Kleinbild-Vollformat.



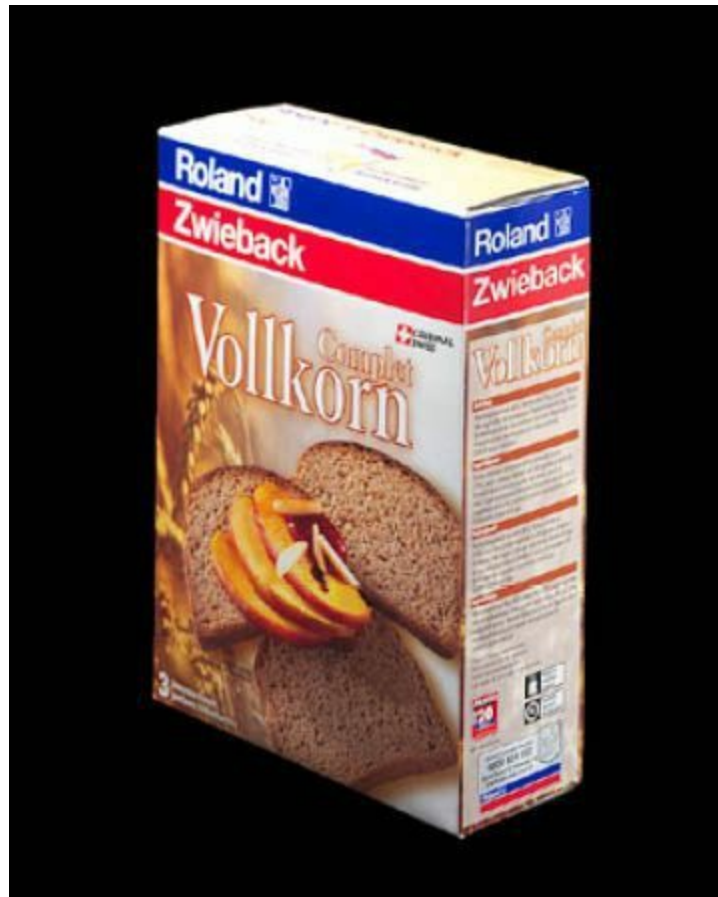
45-mm-Objektiv

Mittels Parallelverschiebung der Standarten an der Fachkamera wurden die Senkrechten optisch gerade gestellt.



90-mm-Objektiv

Mittels Parallelverschiebung der Standarten an der Fachkamera wurden die Senkrechten optisch gerade gestellt.



150-mm-Objektiv

Mittels Parallelverschiebung der Standarten an der Fachkamera wurden die Senkrechten optisch gerade gestellt.

Aufnahmereihe mit verschiedenen Brennweiten, um die positive Wirkung des vergrößerten Aufnahmeabstands auf die perspektivische Darstellung in der Sachfotografie aufzuzeigen. Die mit Weitwinkel und Normalbrennweite aufgenommenen Packungen wirken perspektivisch verzogen und durch die akzentuierten Fluchtlinien unten breiter. Erst der etwas größere Abstand führt zu einer natürlich wirkenden Darstellung der Packung. Werden durch Parallelverschiebung der Objektiv- und Bildstandarte an der Fachkamera die Senkrechten wieder senkrecht dargestellt, wird der Effekt noch deutlicher. Das Bild mit 150-mm-Objektiv mit gerade gestellten Senkrechten wirkt am natürlichsten.

Kamera und Objektive

Lange Jahre war die Stillleben-Fotografie klar die Domäne der Fachkamera. Das große Bildformat erlaubte die sorgfältige Gestaltung des Bilds und lieferte die von den Agenturen und Kunden verlangte Qualität. Mit der Digitalfotografie hat sich dies geändert.

Die Kamera

Das Merkmal der Fachkamera ist die vollständige Kontrolle der Objektiv- und Bildebene, die unabhängig voneinander in jeder Achse verstellbar sind. Daneben bietet das große Bildformat eine wesentlich höhere Auflösung und Bildqualität als beispielsweise das Kleinbildformat.

Ich erinnere mich, während mehrerer Jahre fast ausschließlich im Format 20 × 25 cm fotografiert zu haben. Im Angesicht der riesigen Mattscheibe kam ich mir oft vor wie ein Maler an der Staffelei, der das Bild vor sich entstehen sieht. Das Format zu beherrschen war gar nicht so einfach, der Aufwand entsprechend groß, ganz zu schweigen von den Materialkosten, die für Polaroids, Filme und Entwicklung anfielen. Aber die Qualität war, wenn es gelang, die technischen Schwierigkeiten zu meistern, großartig. Das übliche Format war 10 × 12,5 cm, das einen guten Kompromiss zwischen Beweglichkeit und den Möglichkeiten der Fachkamera bot.

Gegenüber den heutigen Bildformaten von z. B. 38 × 48 mm war der Abbildungsmaßstab wesentlich größer. Nicht selten arbeitete man im Nahbereich, immer dann, wenn das Aufnahmesujet kleiner als 50 cm war. Der Nahbereich, von etwa 1 : 5 bis 3 : 1 reichend, stellt mit seiner eingeschränkten Schärfzone hohe Ansprüche an die Einstellung der Schärfebene. Da im Nahbereich die maximale förderliche Blende ebenfalls größer wird, das heißt weniger abgeblendet werden kann, potenziert sich die Problematik noch. Das ist ein Umstand, mit dem ich in der Großformatfotografie oft zu kämpfen hatte, speziell mit dem 20-x-25-cm-Format.

Abbildungsmaßstab und förderliche Blenden

MASSSTAB	1 : 10	1 : 6	1 : 5	1 : 4	1 : 3	1 : 2	1 : 1	2 : 1	3 : 1	4 : 1	5 : 1	6 : 1	10 : 1
FORMAT													
24 x 36 mm													
u normal 0,033	45	42	41	39	37	33	25	16	12	10	8	7	4,5
u hoch 0,015	22	20	19	18	17	15	11	8	6	4,5	3,7	3	2
45 x 60 mm													
u normal 0,06	81	77	75	72	67	60	45	30	22	18	15	13	8
u hoch 0,03	41	38	37	36	34	30	22	15	11	9	7	6	4
60 x 90 mm													
u normal 0,075	102	96	93	89	84	75	56	36	28	22	19	16	10
u hoch 0,04	54	51	50	48	45	40	30	20	15	12	10	9	5
100 x 125 mm													
u normal 0,1	135	128	124	119	112	99	75	50	37	30	25	21	14
u hoch 0,05	68	64	62	60	56	50	37	25	19	15	12	11	7
130 x 180 mm													
u normal 0,15	203	192	186	179	168	149	112	75	56	45	37	32	20
u hoch 0,07	95	89	87	83	78	70	52	35	26	21	17	15	9
200 x 250 mm													
u normal 0,2	271	255	248	238	224	199	149	99	75	60	50	43	27
u hoch 0,1	135	128	124	119	112	99	75	50	37	30	25	21	14

Die maximal förderliche Blende liegt im Schnittpunkt zwischen Tiefenschärfegewinn durch Abblendung und Zunahme der Beugungsunschärfe durch eben diese Abblendung. Würde man über diese Blende weiter abblenden, verlöre man die Bildschärfe zunehmend. Daher darf im Nahbereich nicht weiter als bis zur förderlichen Blende abgeblendet werden. Wegen der wesentlich höheren Auflösung der aktuellen Digitalbacks gilt die „u hoch“-Blendeneinstellung. „u“ steht für Unschärfekreis-Durchmesser.

Die Problematik hat sich durch die wesentlich kleineren Digitalchips entschärft, da ich dank der kleineren Abbildungsgröße nur noch selten in den Nahbereich vorstoße. Aus diesem Grund fällt auch die Verstellung von Bild- und Objektivenebene, die bei den Mittelformatkameras üblicherweise wegfällt, nicht mehr so stark ins Gewicht, um die Schärfe über das gewünschte Bildfeld zu legen. Man hat grundsätzlich mehr Schärfentiefe durch den kleineren Abbildungsmaßstab und kann zudem stärker abblenden, da die förderliche Blende kleiner ist. Allerdings ist die Schärfe, die man durch Abblenden erreicht, nicht mit der absoluten Schärfe des richtigen Scharfpunkts vergleichbar, sie ist ja bloß weniger unscharf. Hier ist die flexible Fachkamera gegenüber der starren Kamera klar im Vorteil.

Die digitalen Mittelformat- und Kleinbildkameras haben keine frei beweglichen Teile und sind in der Präzision auf die auflösungsstarken Sensoren hin berechnet und konstruiert. Mit Fachkameras ist diese Präzision, konstruktiv bedingt, nicht mehr zu erreichen. Aus diesen Gründen verwenden wohl die meisten Fotografen keine Fachkameras mehr, sondern arbeiten mit den in sich stimmig konstruierten Kleinbild- und Mittelformatkameras, deren Auflösung heute locker die eines früheren Großformatdias erreicht. Da die

Farbwiedergabe exakter und der nutzbare Tonwertumfang wesentlich größer sind als beim herkömmlichen Film, ist die Qualität trotz „Miniaturisierung“ der Ausrüstung insgesamt deutlich besser geworden.

Nachdem ich über 25 Jahre mit Sinar und deren Fachkamarasystem im Großformat fotografiert habe, arbeite ich heute ausschließlich mit Digitalkameras. Die letzten acht Jahre benutzte ich die Hasselblad H4D50 und das großartige Hasselblad-Objektivprogramm. Seit die Nikon D810 herausgekommen ist, habe ich mehr und mehr auf das Kleinbildformat umgestellt. Die neue D850 bietet mit 45 MP für fast alle Fälle mehr als genügend Auflösung und eine fantastische Datenqualität mit akkuraten Farben sowie großem Tonwertreichtum und Kontrast. Die Gesamtqualität der Bildfiles, alle Faktoren berücksichtigend, ist heute auf einem nie erreichten Stand.

Auflösung, Farbgenauigkeit, Schattenzeichnung und Tonwertreichtum, Kontrastwiedergabe und Empfindlichkeit sind der analogen Fotografie weit überlegen, sodass mit den besten Kleinbildkameras und Objektiven professionelle Perfektion in der Wiedergabe möglich geworden ist. Voraussetzung sind natürlich die allerbesten Objektive, damit die Auflösung von etwa 300 Linien pro mm auf dem Chip auch optisch zur Verfügung gestellt wird. Tendenziell ist also die Ausrüstung bei mindestens gleichbleibender Qualität immer kleiner geworden.



Links die Sinar-Fachkamera P3 mit Digitalback 54H.

Die Objektiv- und die Bildstandarte sind unabhängig voneinander verschieb- und schwenkbar. Dadurch ist die Schärfekorrektur nach der Scheimpflug-Regel möglich, das heißt, die Schärfeebene kann nach Bedarf anders gelegt werden, als sie normalerweise verlaufen würde, nämlich senkrecht zur Blickrichtung.

Oben die Hasselblad H6D, eine starre Konstruktion, hier mit dem 100 MP Back, und rechts die Nikon D850 mit 45 MP.

Die Einstellmöglichkeiten der Fachkamera

Ein großer Vorteil der Fachkamera gegenüber einer starren Konstruktion ist die variable Lage der Schärfeebene nach der Scheimpflugschen Regel. Sie ist benannt nach ihrem Entdecker, einem gewissen Theodor Scheimpflug (1865–1911), und gleicht folgendes Faktum aus: Ein nahe gelegener Objektpunkt braucht einen längeren Auszug der Kamera, während vice versa ein weiter entfernter Objektpunkt einen kürzeren Auszug benötigt, um scharf dargestellt zu werden. Bei einer starren Kamera liegt die Schärfeebene immer senkrecht zur Blickrichtung, weshalb Schärfe in der Tiefe nur durch Abblendung erreicht werden kann. Im Gegensatz dazu kann bei der Fachkamera durch das Schwenken der Objektivachse die Schärfeebene abweichend von der Senkrechten in den Raum gelegt und so Nah- und Fernpunkte gleichzeitig scharf abgebildet werden, ohne abblenden zu müssen.

Das hier zugrunde liegende Scheimpflugsche Gesetz ist ein ganz simples: Schneiden sich Gegenstandsebene, Objektivenebene und Bildebene in einer Geraden, wird die Gegenstandsebene scharf abgebildet. Das Ziel ist also, die Lage der Schärfeebene so zu verändern, dass sie optimal im Raum liegt und sowohl nahe gelegene als auch entferntere Objektpunkte ohne Abblendung gleichzeitig scharf wiedergibt. Wir können die Lage der Schärfeebene mehr oder weniger frei bestimmen, sie wird nur durch den Bildkreis des Objektivs und die Mechanik der Kamera eingeschränkt.

*Zwei Möglichkeiten
machen die Fachkamera
zu einem wertvollen
Instrument: variable
Schärfeebene und die
Kontrolle der Perspektive.*



Die Anordnung dieser zwei Brillen in der Raumtiefe verlangte nach einer Korrektur der Schärfenebene, um sie beide gleichzeitig scharf abbilden zu können. Die Objektivstandarte wurde dabei leicht nach vorne gekippt.

Kamera: Sinar P2 Objektiv: 210 mm Nikkor AM/ED Verschwenkung vertikal: 8 Grad Film: Fuji Velvia Blende: 11 Fresnel-Blitz



Drei Beispiele mit unterschiedlichen Schärfeebenen.

Großes Bild:

Die Objektivstandarte wurde nach vorne gekippt, sodass die Schärfeebene flach auf der Tischoberfläche liegt: Alle drei Telefone werden dadurch scharf abgebildet.

Bild oben rechts:

Die Objektivstandarte wurde nach rechts gedreht und gleichzeitig senkrechter gestellt, wodurch die Schärfeebene von rechts unten nach links mittig und vertikal durch das Bild verläuft.

Bild unten rechts:

Die Objektivstandarte wurde in die Senkrechte gekippt. Dadurch verläuft die Schärfeebene vertikal, und der Bildhintergrund wird unscharf.

Eine Spielmöglichkeit mit der Schärfeebene ist die gewollte Unschärfe bestimmter Bildbereiche und die Isolation einzelner scharfer Bildzonen innerhalb des Objektfelds. Auch hier ist wieder die Unabhängigkeit der Schärfeebene von der Senkrechten zur Bildachse entscheidend, um losgelöst von der Objektanordnung die Schärfzone festlegen zu können.

Der zweite Vorteil der Fachkamera ist die Kontrolle der Perspektive durch

Verstellung der Bildebene. Fotografieren wir mit Aufsicht oder Untersicht oder von der Seite, resultiert daraus normalerweise eine perspektivische Flucht, die auch mit dem Begriff „stürzende Linien“ bezeichnet wird. Durch Verschiebung von Bild- und Objektebene, wie es an der Fachkamera möglich ist, kann dieser Effekt ausgeglichen werden (vergleiche dazu die Bilder auf [Seite 24 f.](#)). Hierbei ist allerdings die 20-Grad-Faustregel zu beachten. Sie besagt, dass innerhalb einer Auf- oder Untersicht von 20 Grad die Korrektur vollständig erfolgen kann, ohne aufzufallen. Bei einer Sicht, die 20 Grad überschreitet, sollte die Korrektur nicht mehr komplett vorgenommen werden, da sich sonst die perspektivische Erscheinung unnatürlich verändert.



Beispiel für kreativ eingesetzte, eingeschränkte Schärfentiefe mittels Scheimpflug. Die Objektebene wurde gegenüber der waagrechten Bildebene einige Grade in Richtung Senkrechte verschwenkt. Zusätzlich wurde sie noch nach rechts verschwenkt, wodurch eine Schärfebene entsteht, die in einer

Diagonalen durchs Bild verläuft.

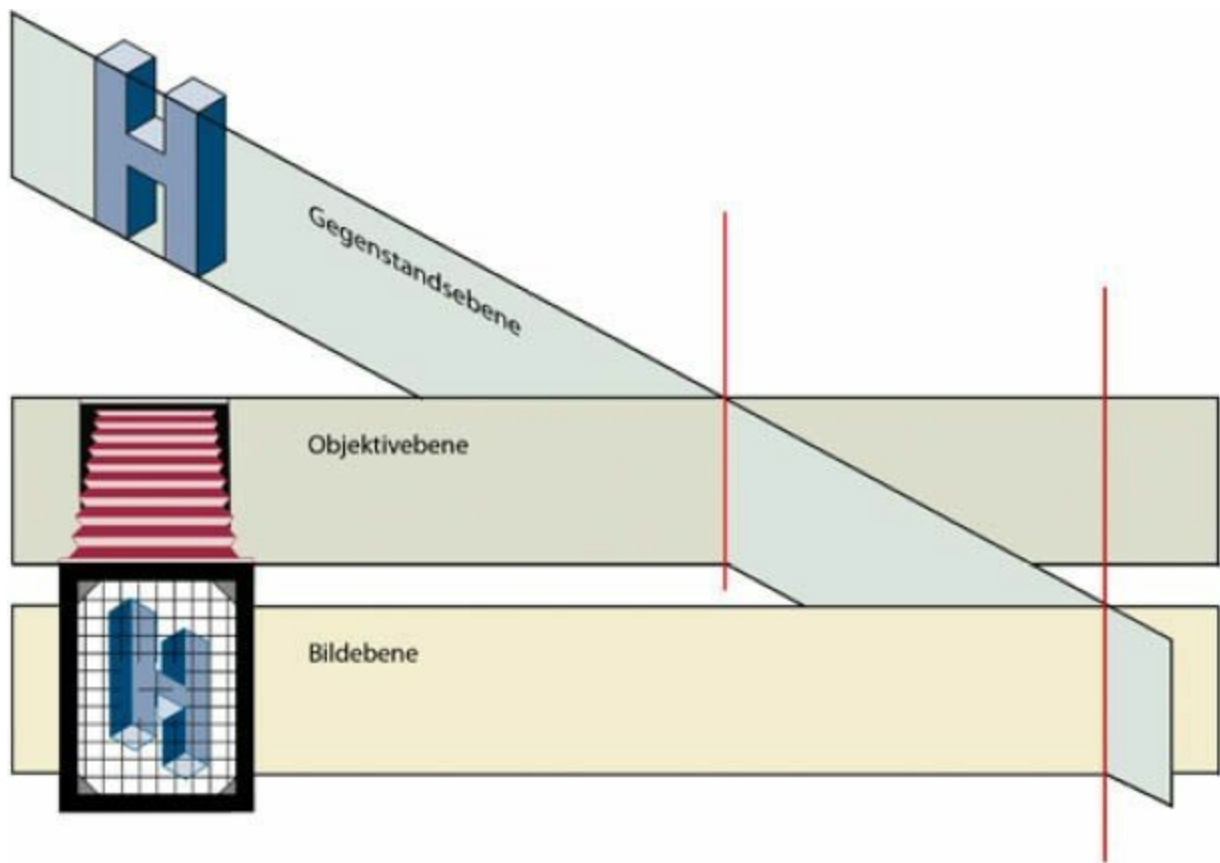
Kamera: Sinar P2 Objektiv: 210 mm Nikkor AM/ED Blende: 5,6 Verstellung:
vordere Standarte um 15 Grad senkrechter und um 6 Grad nach rechts
verschwenkt



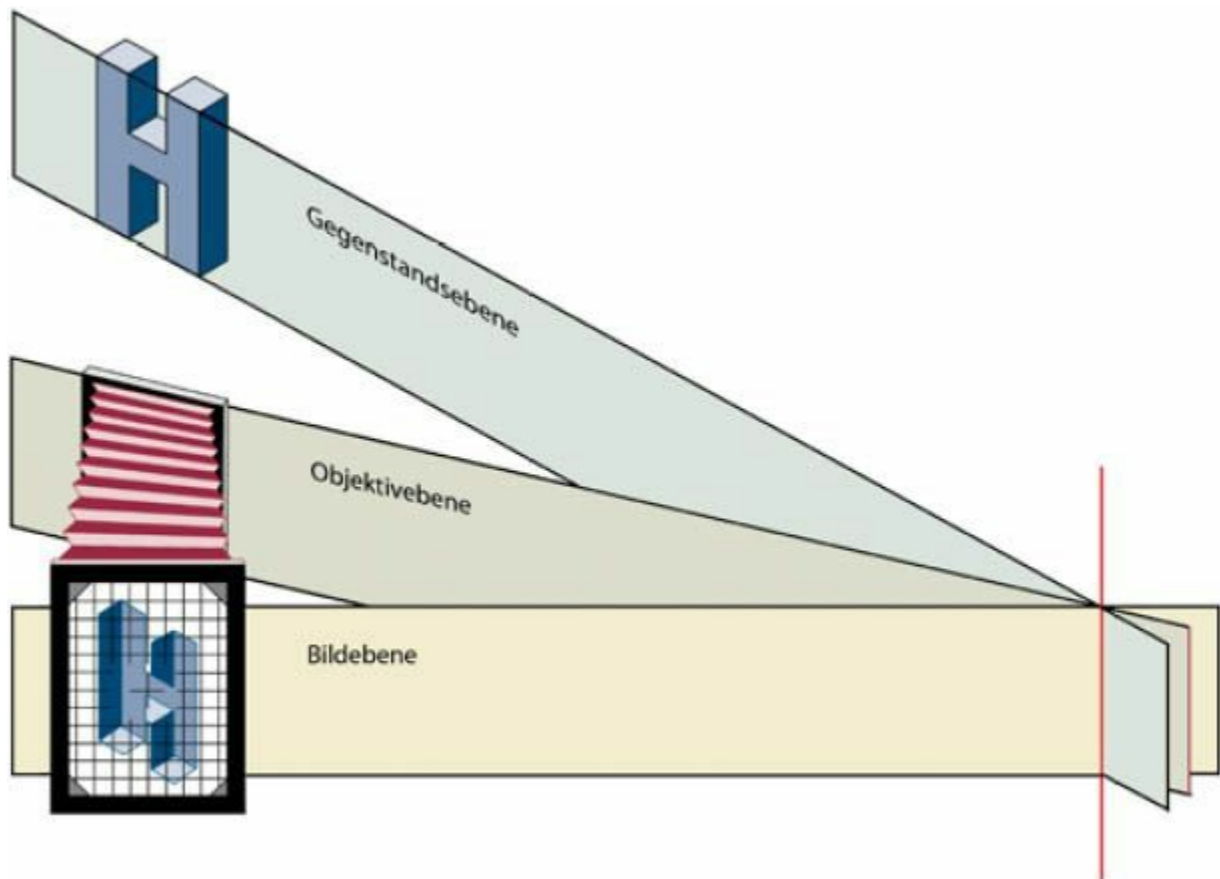
Ein anderes Beispiel für kreativ eingesetzte, eingeschränkte Schärfentiefe mittels Scheimpflug. Die Objektivebene wurde senkrechter eingestellt als die Bildebene. Dadurch entsteht eine Schärfenebene im Objekt, die in der Senkrechten verläuft und die hinteren Bildelemente unscharf werden lässt.

Kamera: Sinar P2 Objektiv: 210 mm Nikkor AM/ED Blende: 5,6 Verstellung:
vordere Standarte um 9 Grad senkrechter

Die Scheimpflug-Regel

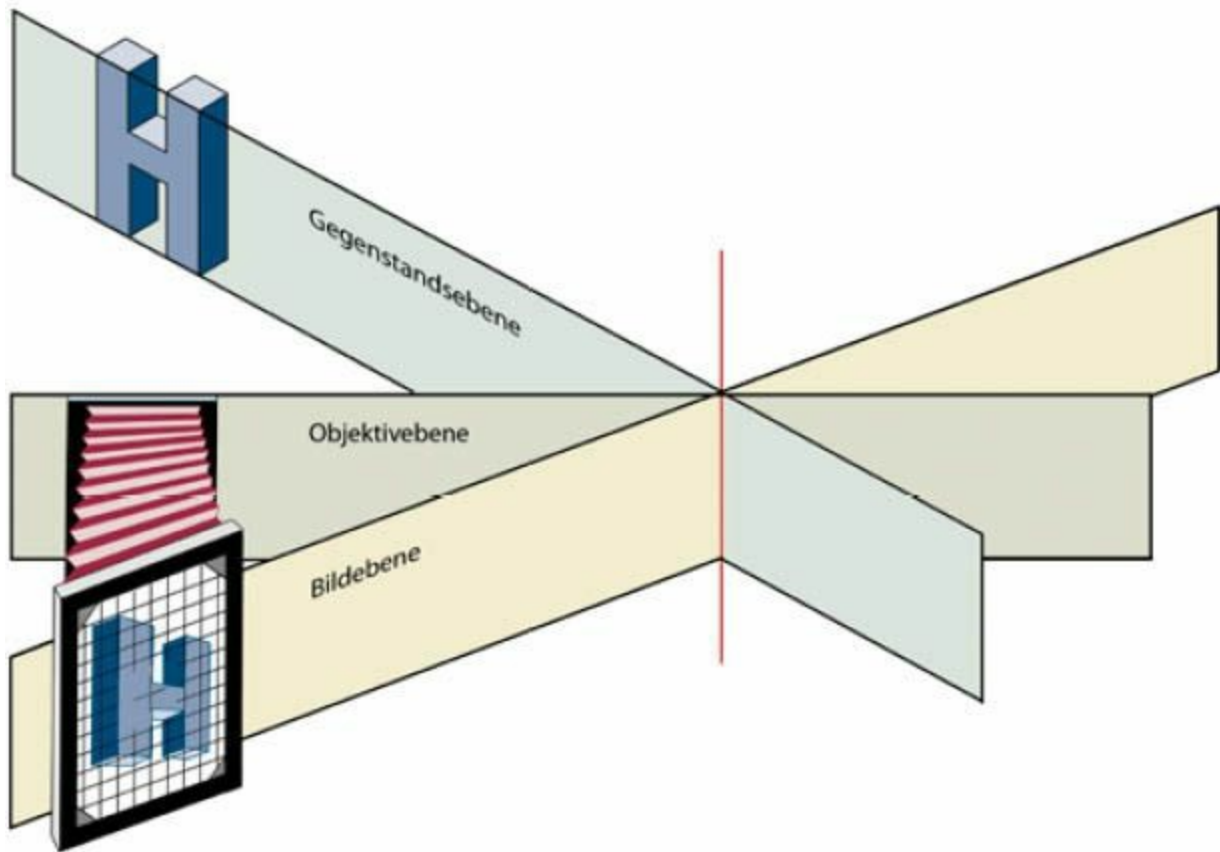


Die Gegenstandsebene verläuft schräg zur Blickrichtung. Da die Objektivebene und auch die Bildebene senkrecht zur Blickrichtung verlaufen, treffen sich die drei Ebenen nicht in einem Punkt. Die Schärfe wird sich daher nicht über die ganze Gegenstandsebene legen, sondern nur einen Teil davon scharf abbilden. Es muss abgeblendet werden, um Schärfentiefe über die ganze Gegenstandsebene zu erreichen.



Wird nun die Objektivebene so verschwenkt, dass sich die drei Ebenen in einem Punkt schneiden, wird die Gegenstandsebene von vorne bis hinten scharf abgebildet, ohne abblenden zu müssen.

Diese Verstellung nach der Scheimpflug-Regel erlaubt es dem Fachkamerabnutzer, die Schärfenebene innerhalb der optischen und mechanischen Grenzen frei zu bestimmen. Die Perspektive bleibt dieselbe, da die Bildebene nicht verstellt wurde.



In diesem Beispiel wurde die Bildebene so angepasst, dass sich wieder die drei Ebenen in einem Punkt schneiden. Die Schärfenebene verläuft ebenfalls auf der Gegenstandsebene, sodass diese von vorne bis hinten scharf abgebildet wird.

Da aber die Bildebene verschwenkt wurde, wird die Abbildung des Gegenstands beeinflusst. Es entsteht eine Abbildung mit veränderter perspektivischer Wirkung.

Die Grenzen der Fachkamera

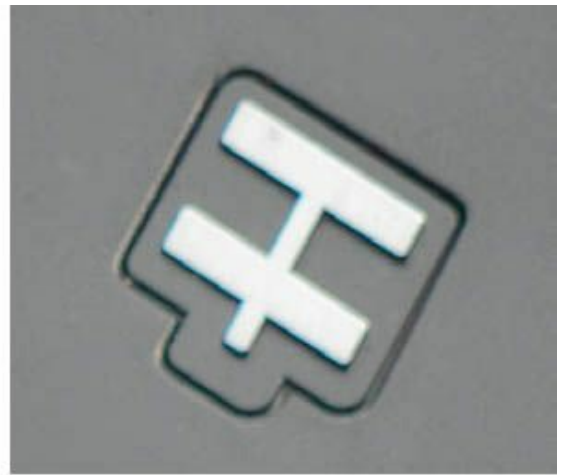
Die Fachkameras wurden ursprünglich für den Einsatz von Großformatfilmen konzipiert und entsprechend großformatig konstruiert. Moderne Konstruktionen wie die Sinar P3 sind auf die heutigen Chipgrößen angepasst worden. Die Montage des Digitalbacks an die Fachkamera erfordert einen Wechselschlitten, wenn man die Mattscheibe weiter nutzen will. Alternativ kann eine Live-View-Aufzeichnung des Backs über den Bildschirm des angeschlossenen Computers das aufgezeichnete Bild darstellen. Beides ist

meines Erachtens leider nicht sehr komfortabel in der Handhabung und einem Spiegelreflexsucher unterlegen.

Alle Verschwenkungen und Verstellungen an der Fachkamera haben zur Folge, dass die Bildebene aus der Bildmitte beziehungsweise aus der Senkrechten verschoben wird. Dies hat unter anderem schräg einfallende Lichtstrahlen zur Folge. Der Umstand, dass Digitalbacks schräg einfallende Lichtstrahlen schlecht verarbeiten, da sie zur Anhebung der Lichtempfindlichkeit mit Mikrolinsen auf den Pixeln versehen sind, schränkt die Verstellmöglichkeiten aber sowieso stark ein, was dem freien Einsatz der Fachkamera leider einen Riegel vorschiebt. Hinzu kommt noch die stark abnehmende Auflösung der Objektive in den Randbereichen.

Welche alternativen Möglichkeiten bieten sich an?

Die Hasselblad verfügt über einen Tilt-Shift-Adapter, der zwischen Objektiv und Kamera montiert wird und über eine Schiebe- und Schwenkmechanik verfügt. Diese Konstruktion besitzt ein Linsensystem und verlängert die Brennweite um das 1,5-Fache. Es können nicht alle Objektive des Sortiments mit dem HTS-Adapter verwendet werden. Die Verstellmöglichkeiten sind allerdings mit denen einer Fachkamera nicht wirklich zu vergleichen, sie beschränken sich auf 18 mm für die Shift-Funktion und 10 Grad für die Tilt-Funktion. Bedingt durch die zusätzliche Linsenkonstruktion treten bei Offenblende zudem chromatische und sphärische Farbfehler auf, die erst durch dreimaliges Abblenden verschwinden. Wenn man mit diesen Einschränkungen leben kann, stellt das HTS eine Alternative zur Fachkamera dar. Auch die TS-Objektive der Kleinbild-Spiegelreflexkameras lassen Verstellmöglichkeiten zu, die in etwa mit denen des HTS-Adapters vergleichbar sind.



Der Adapter Hasselblad HTS 1,5 weist bei Offenblende leider Farblängenfehler auf, wie man an diesen Beispielen erkennen kann (eingezeichnet der Ausschnitt für die Vergrößerung rechts).

Links: das vollständige Format, aufgenommen mit dem HC 50 mm und dem HTS bei 9 Grad Tilt-Einstellung.

Rechts oben: bei Blende 5,6 deutlich sichtbare Cyan-Doppelbilder in vertikaler Richtung.

Rechts unten: bei Blende 16 ist der Fehler verschwunden, das Bild wirkt schärfer.

Alternativen zur Fachkamera im Vergleich

Ein Vergleich der Systeme drängt sich auf. Es sind ja nicht nur die mechanischen und optisch bedingten Grenzen, die es zu berücksichtigen gilt, auch die visuelle Wahrnehmung muss einbezogen sein. Nicht alle Verstellungsmöglichkeiten machen Sinn, die Wirkung des Bilds ist das entscheidende Kriterium.



Eine typische Position für eine Sachaufnahme (Table Top im Studio mit einer Aufsicht von etwas über 20 Grad). Die senkrechten Linien sind stark stürzend, trotz einem Abstand von 130 cm und einer eher langen Brennweite von 85 mm bei Kleinbild. Zudem wirken die Objekte nach unten verjüngt und etwas verkürzt. Hier wäre es wünschenswert, wenn man die stürzenden Linien ausgleichen und die Verjüngung der Objekte aufheben könnte.



Die gleiche Aufnahme wie oben, mit dem gleichen Abstand fotografiert, diesmal aber mit dem TS 85 mm und der maximal möglichen Parallelverschiebung (Shift) des Objektivs um 11 mm nach unten.

Die stürzenden Linien sind noch nicht komplett ausgeglichen, und das Bild wirkt immer noch verzogen. Hier wäre eine größere Verstellbarkeit wünschenswert.



Die gleiche Aufnahme mit der Hasselblad und dem HTS-Adapter sowie dem 80-mm-Objektiv und der maximal möglichen Parallelverschiebung (Shift) des HTS um 18 mm nach unten. Die stürzenden Linien sind immer noch nicht komplett ausgeglichen. Das Bild wirkt aber schon deutlich besser, und die stürzenden Linien fallen optisch nicht mehr auf. Dies entspricht in etwa der sinnvollen Korrektur, das Bild wirkt optisch gerade.



Die gleiche Aufnahme mit der Sinar p2 und dem Hasselblad-Back. Die Parallelverschiebung nach unten beträgt 40 mm, was dank des 90-mm-Grandagons mit 105 Grad Bildwinkel noch möglich ist.

Die Senkrechten sind komplett gerade gestellt. Auffallend ist aber nun der Verzug der Kugeln, da das Bild durch das Shifting in die Länge gezogen wird. Hier ist die Grenze der optisch vertretbaren Verstellung schon überschritten.

Im Beispiel auf dieser Seite ist eine typische Table-Top-Situation aufgebaut und mit einer Aufsicht von etwas über 20 Grad fotografiert worden. Die unkorrigierte Aufnahme zeigt stürzende Linien und eine Verjüngung der Objekte in Richtung unten.

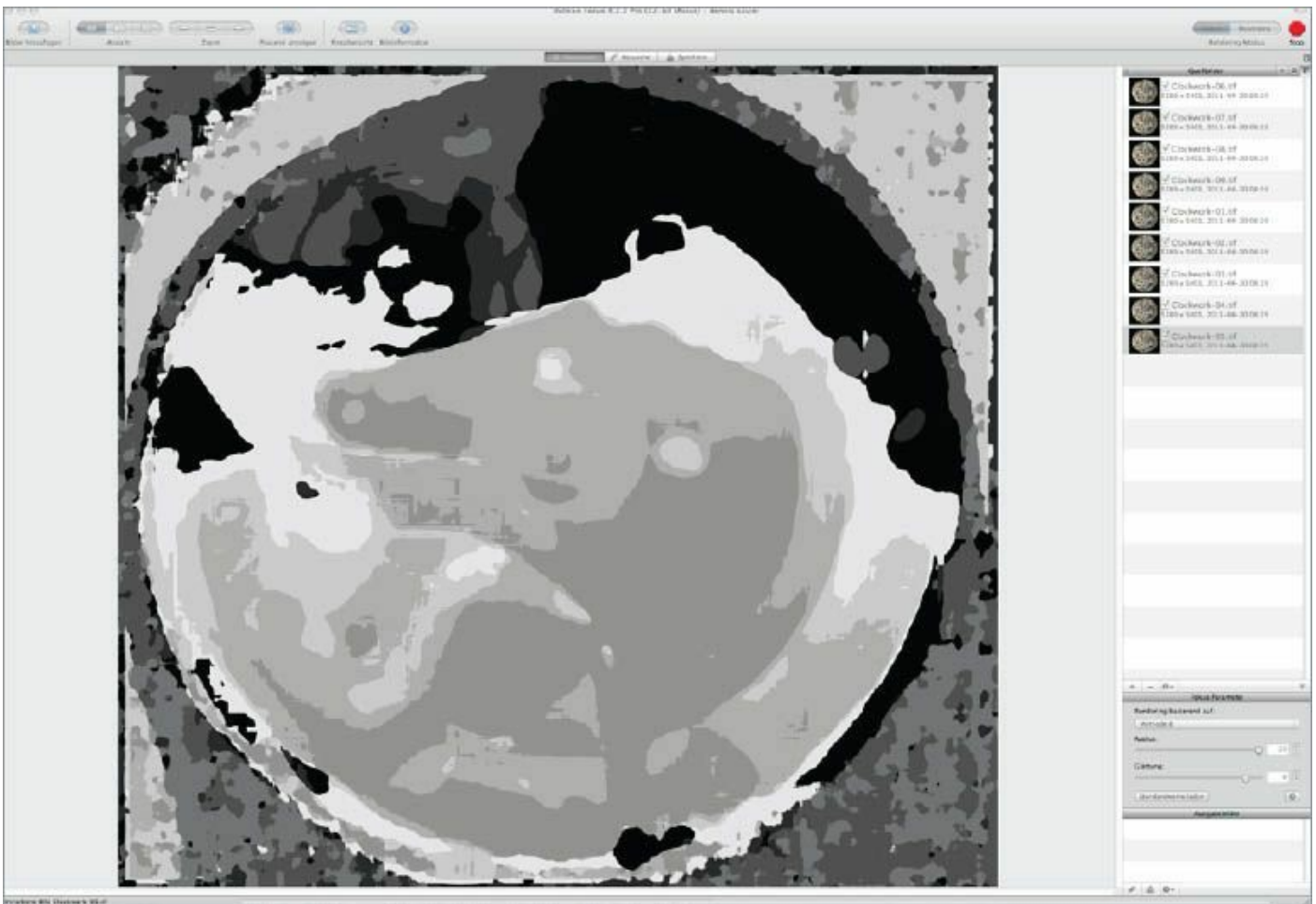
Die drei unteren Aufnahmen zeigen die Korrekturmöglichkeiten der Kleinbildkamera mit Tilt-Shift-Objektiv, der Hasselblad mit dem HTS-Adapter und der Sinar P2. Für die natürliche Wahrnehmung genügt die Korrektur des HTS-Adapters, die großen Verstellmöglichkeiten der Sinar dürfen hier für eine natürliche Wahrnehmung nicht ausgenutzt werden.

Helicon Focus als Alternative zur Schärfedehnung

Es gibt Fälle, bei denen auch die Möglichkeiten der Fachkamera, die Schärfe mittels Scheimpflugscher Regel zu legen, nicht ausreichen, um ein Objekt in seiner ganzen Tiefenausdehnung scharf abzubilden. Die Schärfedehnung

durch verstellbare Objektiv- und/oder Bildebene beschränkt sich nämlich auf maximal zwei Ebenen. Wir können dank Scheimpflugscher Regel zwar eine Optimierung der Lage der Schärfeebene herbeiführen, die Ausdehnung der Schärfe in die dritte Dimension muss jedoch in jedem Fall durch Abblendung erzielt werden. Nun gibt es aber Fälle, wo die mögliche Abblendung nicht ausreicht, sei es wegen der maximal zulässigen Blende oder weil die Tiefenausdehnung zu groß ist, um sie mit Abblendung zu überwinden. Dies ist speziell bei Makroaufnahmen schnell der Fall. Hier hilft ein geniales Programm eines ukrainischen Wissenschaftlers weiter, das in solchen Fällen eine Serie von Einzelaufnahmen mit unterschiedlichen Schärfeebenen zu einem einzigen, scharfen Bild zusammenrechnet. Helicon Focus heißt das Programm, das in der Lage ist, aus den Einzelbildern nur die scharfen Bildteile herauszurechnen und aus allen scharfen Bildteilen zusammen ein einziges, komplett scharfes Bild zu montieren. Die Analyse erfolgt in der Regel recht präzise und braucht nur wenig Nachbearbeitung, falls einzelne Bildpartien fehlerhaft analysiert wurden.

Unbedingt zu beachten sind aber gleichmäßige, lückenlose und sich schrittweise durchs Objekt bewegendes Schärfeebenen, was typischerweise zwischen 8–20 Einzelaufnahmen ergibt, je nach Tiefenausdehnung und Blende. Nach der Entwicklung zu Tiff-Files und der Nummerierung in der richtigen Reihenfolge können diese in Helicon Focus importiert und gerendert werden. Während des Renderprozesses zeigt das Programm die einzelnen Bildmasken an, mit denen die scharfen Bildteile isoliert werden, und man sieht, wie sich das Endbild zusammensetzt. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Schärfeebenen hintereinander oder untereinander liegen und wie sie im Objekt beziehungsweise Bildfeld angeordnet sind. Selbst die Unterschiede im Abbildungsmaßstab, die sich durch die Verschiebung der Schärfe ergeben, werden analysiert und einberechnet. Logischerweise darf sich weder Objekt noch Kamera während der Aufnahmeserie bewegen!



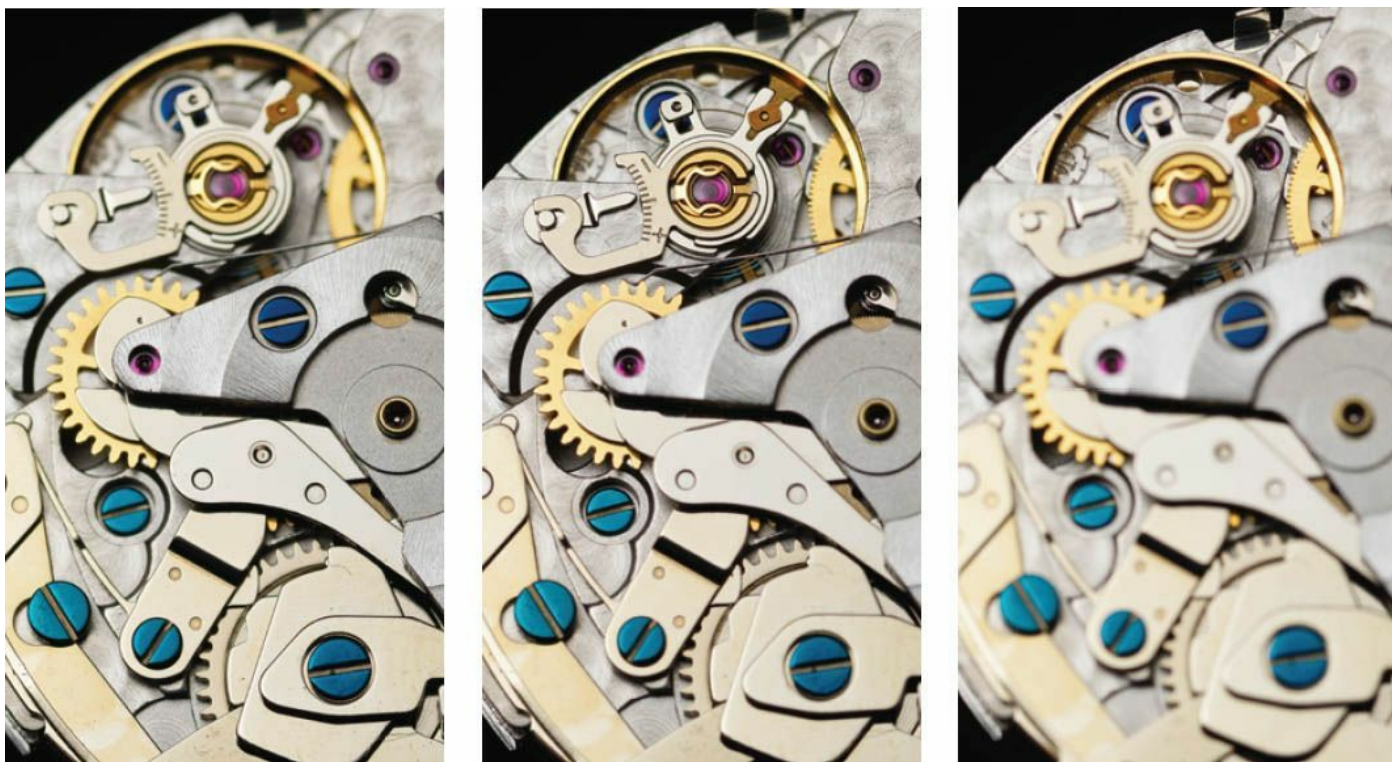
Ein Screenshot aus dem Helicon-Focus-Programm während des Renderprozesses der neun Einzelaufnahmen. Man sieht sehr gut, wie das Programm die Einzelbilder nach der Analyse maskiert und zusammenmontiert. Jeder Grauton entspricht dabei einem Einzelbild beziehungsweise der Maske dafür. Der Prozess läuft sehr zügig ab, neun Dateien von je 90 MB benötigen etwa 2–3 Minuten.

Ein integriertes Retuschetool kann zur Fehlerbeseitigung beigezogen werden, da es je nach Komplexität einzelne kleinere Fehlberechnungen geben kann.



Die fertig berechnete Aufnahme des Uhrwerks, wie sie Helicon Focus aus neun Einzelaufnahmen gerendert hat.

Beeindruckend ist die Analyse der verstreut liegenden Durchblicke. Die wenigen kleineren Fehler der Berechnung konnten gut retuschiert werden.



Drei Ausschnitte der ersten, fünften und neunten Aufnahme aus der Serie, wobei die erste ganz vorne scharfgestellt ist und die neunte ganz hinten. Man sieht sehr gut die Veränderung der Bildgröße, die durch das Wandern des Scharfpunkts bedingt ist.

Auch diesen Fakt berücksichtigt Helicon Focus elegant. Da jede Zone einmal scharf vorhanden sein muss, brauchte ich neun Einzelaufnahmen, um dieses Uhrwerk mit einer Tiefenausdehnung von etwa 8 mm im Maßstab 2 : 1 ganz scharf darstellen zu können.

Die Objektive

Objektive sind das Herz der Kamera. Ein gutes Objektiv macht aus einer schlechten Kamera eine bessere, aber ein qualitativ schlechtes Objektiv wird auch an einer guten Kamera kein gutes Bild liefern. Es macht also Sinn, die Wahl des Objektivs sorgfältig zu treffen.

Es ist ein offenes Geheimnis, dass an Digitalobjektive wesentlich höhere Ansprüche gestellt werden als an Analogobjektive. Ein Digitalback mit einer Auflösung von 50 Megapixeln bei einer Chipgröße von 36×48 mm hat eine Pixelgröße von 6μ und löst daher deutlich mehr Linienpaare pro Millimeter auf als der analoge Film. Die älteren Objektive wurden aber noch auf die Filmauflösung von 60 bis 80 Linien/mm gerechnet und erfüllen die aktuellen Standards (300 L/mm) nicht mehr.

Mit anderen Worten: Nur die neuen Objektive nutzen die Auflösung der Digitalbacks voll aus. Jede Kette ist nur so stark wie ihr schwächstes Glied, und so macht es Sinn, auf eine durchgängige Systemlösung zu setzen. Sind nämlich alle Glieder perfekt aufeinander abgestimmt, ist die resultierende Qualität hervorragend, und es können trotz der kleineren Bildgröße

vergleichbar bessere Resultate erzielt werden.

Die Digitalfotografie hat die Stilleben-Fotografie also vereinfacht und, wie ich denke, auch verbessert, ganz zu schweigen von den vielfältigen Möglichkeiten, die die Bildbearbeitung zusätzlich bietet. Aber zurück zu den Objektiven: Welche Brennweiten werden in der StillebenFotografie bevorzugt eingesetzt?

Mit der Fachkamera benutzte ich beim Sinarback 54H mit 22 Megapixeln mehr oder weniger dieselben Brennweiten, die ich auch schon auf Film benutzt hatte. Das 210 mm Nikkor AM-ED, 1 : 5,6 und das 480 mm Rodenstock Apo-Ronar 1 : 8 für den Nah- und Makrobereich (Schmuck, Uhren etc.) sowie ein Schneider 300 mm Symmar-S für den Normalbereich nutzte ich regelmäßig, weitere Objektive bis zum 75-mm-Weitwinkel jeweils, wenn das Layout nach extremerer Perspektive verlangte. Ich habe meine Objektive immer sehr genau getestet, bevor ich sie kaufte, und die Suche nach bester Abbildungsqualität zahlte sich beim Wechsel zur Digitalfotografie einmal mehr aus. Bis und mit der Auflösung von 22 MP des Sinarbacks 54H hielten sie allen Anforderungen mit Bravour stand.

Erst mit dem Wechsel auf Hasselblads 50-Megapixel-Back stieß die Auflösung dieser Objektive an ihre Grenzen. Dies machte eine optische Neuorientierung notwendig. Mein neuer Star war nun das Hasselblad 120-mm-Makro, das recht oft zum Einsatz gelang. Es liefert bei einer Abbildungsgröße von A4 eine natürlich wirkende Perspektive und ist bis in den Nahbereich sehr scharf. Aber auch das 210er oder das 80er benutzte ich gerne, meist mit einem der Zwischenringe, um näher herangehen zu können. Von Hasselblads Tilt-Shift-Adapter war ich jedoch nicht so begeistert. Er zeigt bei offener Blende deutliche Abbildungsfehler, die erst mit dreifacher Abblendung verschwinden – erst dann ist er optisch einwandfrei.

Heute fotografiere ich im Studio mehrheitlich mit der Nikon D810 beziehungsweise der D850, die zusammen mit den neu gerechneten Nikon-Objektiven 35 mm 1,4, 58 mm 1,4 , 85 mm 1,4 und 105 mm 1,4 hervorragende Abbildungsleistungen erbringt. Mein Lieblingsobjektiv ist jedoch das Zeiss Makro 100 mm 1 : 2. Auch das Nikon 85 mm, 2,8 Tilt-Shift, nutze ich öfters. Alle diese Linsen erreichen die notwendige Auflösung, sodass ich die hohe Auflösung der Kamera von etwa 300 Linien pro Millimeter auch wirklich nutzen kann. Da ich im Studio „tethered“ fotografiere, also die Bilder direkt auf den Computer übertrage, nutze ich den RAW-Konverter Capture One Pro, um die RAW-Daten meinen Vorstellungen gemäß zu entwickeln. Photoshop wird nur bei Retuschen und weiter gehenden Bearbeitungen in der Post Produktion eingesetzt.



Diese auf dem Boden liegende Abfalldose fotografierte ich für eine Publikation über Recycling. Die Abbildung sollte hyperrealistisch scharfzeichnen. Ich setzte das 480-mm-Apo-Ronar, das im Nahbereich exzellente Resultate liefert, an der Sinar-Fachkamera ein.

Ein Fresnel-Spot von links oben erzeugte ein hartes Licht mit Schlagschatten auf dem Steinuntergrund. Dadurch werden auch feinste Strukturen sichtbar, was den Schärfeeindruck noch weiter verbessert. Hartes Licht wirkt generell schärfer als weiches.

Im Deckel reflektiert eine weiche, blau gefilterte Leuchte, die indirekt über das Reflektorpanel gerichtet war.



On Location benutze ich gerne die Nikon D5 mit Tilt-Shift-Objektiven. Hier das 85 mm TS 2,8 im Einsatz für eine Foodstory. Die Schärfeebene legte ich senkrecht zur Objektebene, sodass der Bildvordergrund scharfgezeichnet wurde und der Bildhintergrund deutlich in die Unschärfe wanderte. Da ich mit Offenblende fotografierte, entstand ein klarer Schärfabbruch zum Bildhintergrund. Für diesen Effekt benutze ich gerne sehr lichtstarke Objektive wie das 100 mm 2,0 von Zeiss oder eben das 85er Tilt-Shift.

Studioorganisation

Stillleben-Fotografen brauchen in der Regel ein eigenes Studio, anders als beispielsweise Modefotografen, die häufig on Location arbeiten. Ein eigenes Studio ist praktisch, braucht aber etwas Organisation und Finanzen.

Es ist schon mal gut, einen Ort zu haben, wo sich alle notwendigen Geräte und Utensilien befinden und der Raum genug Platz bietet für die manchmal aufwendigen Aufbauten und Inszenierungen. Die Größe dieses Raums hängt natürlich eng mit den Arbeitsgebieten zusammen. Schmuck- und Uhrenspezialisten benötigen kein Studio, in dem man auch Autos fotografieren kann, Möbelfotografen brauchen Stauraum für die Requisiten und vielleicht eine angegliederte Schreiner- und Malerwerkstatt, Katalogfotografen Platz für Regale, um die angelieferte Ware übersichtlich zu ordnen, bevor sie fotografiert wird und für danach, Foodfotografen benötigen eine Küche. Ein typisches Still-Life-Studio gibt es also nicht, zu verschieden sind die Arbeitsgebiete. Die Spezialisierung hängt auch stark mit den Marktbedürfnissen zusammen. Je größer der Markt, desto mehr findet eine Spezialisierung der Arbeitsgebiete statt. In einem eher kleinen Markt wie dem in der Schweiz sind mehr Generalisten gefragt, und ein Stillleben-Fotograf ist dann nicht nur mit einem Fachgebiet konfrontiert. Gleichwohl wird man sich, seinen persönlichen Neigungen und Eignungen entsprechend, auf einige wenige Fachgebiete innerhalb der Stillleben-Fotografie spezialisieren, um darin eine möglichst hohe Qualität bieten zu können. Dies macht auch von der Studioorganisation und den Investitionen her Sinn. Autos oder Möbel brauchen andere Gerätschaften als beispielsweise die Foodfotografie, und die Geräte müssen eingesetzt und amortisiert werden können.

Eine Überlegung, die heute nicht nur junge Fotografen anstellen, ist die, den teuersten, weil am meisten Platz beanspruchenden Raum zu teilen. In der Regel wird das Studio ja nicht täglich belegt sein, da neben dem Fotografieren weitere Arbeiten anfallen. Administratives, Besprechungen, die Nachbearbeitung nehmen mindestens ebenso viel Zeit in Anspruch wie die fotografische Arbeit. Das Studio steht in dieser Zeit leer und kostet Miete. Warum also nicht zu zweit ein Studio mieten und es abwechselnd nutzen? Dies reduziert die Miet- und Investitionskosten für beide Parteien, verlangt aber gegenseitige Rücksichtnahme und Flexibilität in der Planung der Studiozeiten. Eine andere Idee ist, das Studio, während man es nicht braucht, zu vermieten und so einen Teil der Miete wieder hereinzuholen. Dies generiert

zwar unregelmäßige Einkünfte, aber dafür ist man freier in der Planung und Zeiteinteilung.

Ich praktiziere eine weitere Variante. Mein Studio ist zu stark ausgelastet für einen Studiopartner. Ich teile aber meinen Officeraum mit einem Grafiker und Art Director, der froh ist um ein zentrales Office mit Besprechungsraum und Küche und mit dem ich auch ab und zu zusammenarbeite. Er ist außerdem mein erster Kritiker, der die Bilder mit einem anderen Auge betrachtet, was manchmal aufschlussreich ist. Sein Mietbeitrag reduziert meine Unkosten, ohne mich in der Planung einzuschränken. So kann ich mir ein großes und zentral gelegenes Studio leisten, was wiederum meine Kunden zu schätzen wissen.

Eine effiziente Studioorganisation stellt nicht nur die Rentabilität sicher, sie schafft auch die nötige Zeit für den wichtigen kreativen Spielraum.

Die Administration

Was die administrative Arbeit angeht, bin ich immer sehr interessiert, sie so schlank und effizient wie möglich zu halten. Ich scheue den Aufwand nicht, mich mit guten Officeprogrammen vertraut zu machen, wenn sie mir später Arbeit abnehmen können – alles jedoch zweckgerichtet und nur so viel wie nötig. Ich denke immer daran: Geld wird im Studio verdient, nirgends sonst. Etwas Organisationstalent und eine zielgerichtete Arbeitsweise helfen, den Büroaufwand im Zaun zu halten und möglichst viel Zeit im Studio zu verbringen.

Offerten und Kostenberechnungen sind immer ein großes Thema. Und das nicht umsonst, ist es doch mitentscheidend für Erfolg oder Misserfolg meiner Arbeit, ob ich die Kosten im Griff habe. Die Einnahmen sollten in jedem Fall genügen, um das Studio zu betreiben und meine persönlichen Ausgaben zu bestreiten. Leider sind viele mit großem künstlerischem Talent gesegnete Fotografen an diesen Fragen komplett desinteressiert und deshalb oft wirtschaftlich weniger erfolgreich. Es braucht aber beide Talente, um als selbstständiges Kleinunternehmen zu reüssieren, speziell in der gegenwärtigen, wirtschaftlich strengen Zeit. In den vergangenen 15 Jahren konnte ich überleben, weil ich mich von Jahr zu Jahr besser organisierte und effizienter arbeitete, sodass ich meinen Gewinn sogar trotz großem Preisdruck und sinkender Tarife steigern konnte.

Ich denke, man darf sich nicht auf den einmal erreichten Lorbeeren ausruhen, sondern muss den Wettbewerb immer wieder von Neuem aufnehmen und für sich vorteilhaft zu nutzen verstehen. Die Erwartung immer gleichbleibender Rahmenbedingungen ist kaum erfüllbar und stete Veränderung der Motor unserer Wirtschaft.

Der Benefit der Erfahrung

Mein Vorteil im Wettbewerb sind die Erfahrung und Sicherheit in den Arbeitsprozessen, die es mir ermöglichen, die Arbeit nicht nur qualitativ immer besser, sondern darüber hinaus auch effizient auszuführen. Diesen Vorteil muss ich nutzen, um im Wettbewerb mit den jungen talentierten Fotografen bestehen zu können, die mit ihren frischen, unverbrauchten Ideen den Markt aufmischen. Meine Erfahrung nutzen kann ich nur, weil ich sie aktiv reflektiert und verarbeitet habe. Nur die bewusst gemachte Erfahrung führt zu Überlegungen und Entschlüssen, die weiterführen. Deshalb ist es wichtig, über seine Arbeit nachzudenken und, wenn nötig, rechtzeitig Verbesserungen oder Veränderungen ins Auge zu fassen.

Als ich vor rund 30 Jahren anfang, selbstständig zu arbeiten, schuf ich mir als Hilfe einige kleine Kontrollinstrumente, um mangelnde Erfahrung auszugleichen und meine Arbeit zu verbessern. Dies vor allem aber auch, um meine als frischgebackener Selbstständiger zu erwartenden kaufmännischen Fehler innerhalb der ersten zwei Jahre identifizieren und korrigieren zu können.

Das Arbeitsblatt


Das eine Instrument war und ist ein Arbeitsdatenblatt, auf dem sämtliche relevanten Daten für einen Job notiert werden, inklusive einer Aufbauskitze und dem Polaroid (heute einem Ausdruck der unbearbeiteten Digitalaufnahme). Dieses Instrument hat sich als so hilfreich und wertvoll erwiesen, dass ich es immer noch benutze.

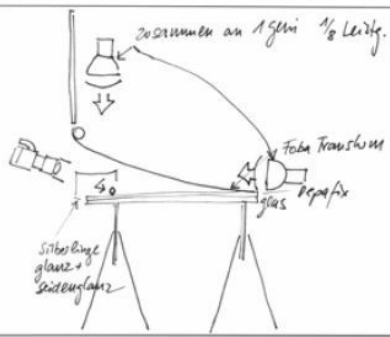
Damit legte ich mir im Lauf der Jahre eine große Datensammlung von Aufnahmeaufbauten an. Diese Datensammlung hat sich natürlich längst in meinem Unterbewusstsein eingelagert, sodass ich alle Aufbauten grundsätzlich auch ohne Hilfe des jeweiligen Datenblatts erstellen kann, natürlich ohne die genauen Details. Als unschätzbare Vorteil haben sich die Datenblätter für längerfristige Kundenbeziehungen erwiesen. Ein Schmuckkunde, für den ich schon seit vielen Jahren fotografiere, wendet seine Werbekonzepte jeweils für mehrere Jahre an, sodass die Datenblätter, die in diesem Fall sehr präzise angefertigt werden, immer wieder exakt den gleichen Aufbau und damit das gleiche Bildresultat ermöglichen. Mithilfe des Arbeitsblatts ist es meinen Assistenten auch möglich, einen Aufbau für eine Aufnahme ohne meine Anwesenheit vorzubereiten, was mir ermöglicht, diese Zeit für andere Arbeiten einzusetzen.

Heute gibt es natürlich andere Möglichkeiten als von Hand erstellte und in Ordnern abgelegte Datenblätter. Ein tolles Tool ist zum Beispiel die iPhone- und iPad-App SLR rig, mit der es sehr einfach möglich ist, Aufbauten

darzustellen und als Datenblätter abzulegen. Oder die iPhone-App Strobox, die den gleichen Zweck erfüllt. Leider sind bei beiden, an sich fantastischen Tools nicht alle Lichtformer vorhanden, oder ein anderer Aufbau als auf Hintergrundpapier ist nicht vorgesehen. Das in meinen Augen beste Tool, mit dem auch alle Aufbauskizzen im Buch entstanden sind, ist Lightning Set-up von Kevin Kertz, eine Photoshop-Erweiterung.

Job		Polaroid Raw Print	dennissavini photography
Datum			
Agentur			
ArtDirector			
Kunde			
Media			
Produkt			
Props			
Styling			
Models			
Kamera	Objektiv	Verstellungen	
Distanz	Höhe	Filter	
Film/Back	Development/Profil		
Blitz	Lampen	Reflektoren	
Filter/Diffusoren		Effekte	
Background			
Location			
Bemerkungen			
Zeit	Extras		
Situation			

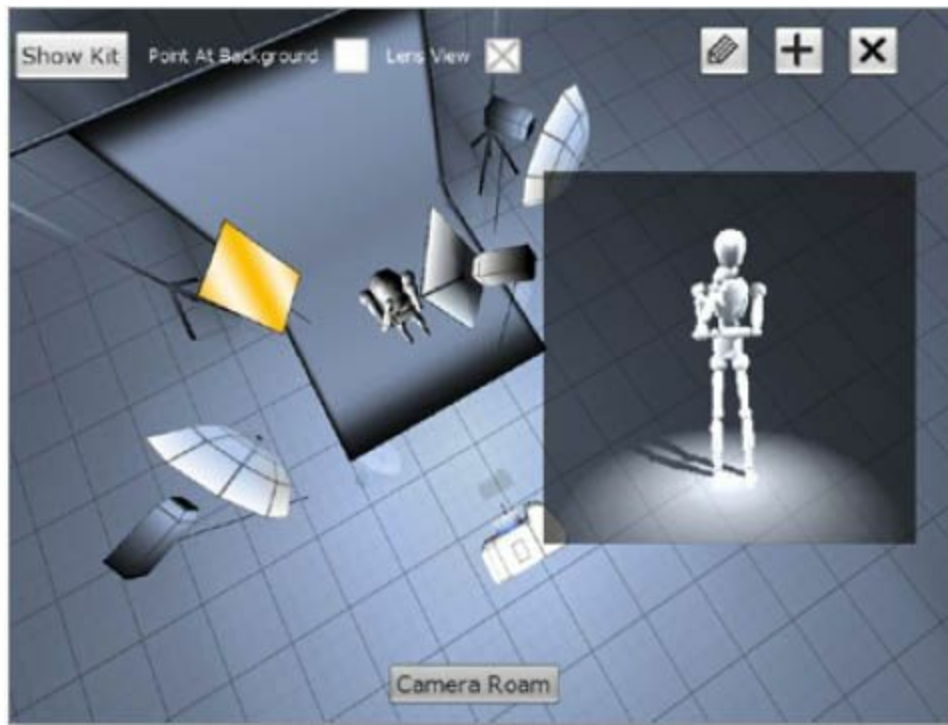
Job			
Datum	Sep. 2010		
Agentur	EDD GERM		
ArtDirector	Daniel HART		
Kunde	Meisterschmuck		
Media	Katalog (Meister)		
Produkt	Trauringe		
Props	auf Metall 016		
Styling			
Models			
Kamera	Haselblad 440D	Objektiv	120mm Makro
Distanz	26cm Frontlin	Höhe	16,5cm Tisch
Film/Back	440SD	Development/Profil	Meisterschmuck
Blitz	1	Lampen	2 / 1/2 Leuch.
Filter/Diffusoren	2 Diffusoren	Reflektoren	2 Namol mit Diff.
Background	Metall (d-c fix Spiegelflektfolie)		
Location	Studio		
Bemerkungen			
Zeit	Extras		
Situation			



Das Arbeitsblatt:

Links ein leeres Arbeitsblatt, wie ich es gegenwärtig verwende, um Aufbauten und die zugehörigen Aufnahmedaten festzuhalten.

Rechts ein ausgefülltes Exemplar.



Die iPad-App SLR rig (rechts) ist ein verspieltes Tool, in dem man Lichtaufbauten in 3-D darstellen kann. Speziell daran ist die Möglichkeit, das resultierende Licht am Model zu zeigen. <https://misort.wordpress.com/studio-light-riggerapp/>

Die Aufbaudarstellungen können gesichert und in einer App-eigenen Bibliothek abgelegt werden. Sie können aber auch über Screenshots in den Fotoordner abgelegt und von dort exportiert werden.

Kostenberechnungsblätter

Die zweite wertvolle Erfahrungsgrundlage, die mir viel dabei geholfen hat, meine Arbeitseffizienz zu verbessern, war ein Kostenblatt. Es hatte links Platz für alle Bestandteile des jeweiligen Auftrags und rechts zwei Kolonnen für Zahlen. Bei jedem Auftrag wurden in der linken Kolonne die offerierten Zahlen eingetragen, die üblicherweise auch den Rechnungszahlen entsprechen. In der rechten Kolonne notierte ich die tatsächlichen, durch den Auftrag verursachten Kosten. Anfänglich differierten die beiden Kolonnen oft, was damit zu tun hatte, dass ich kleinere Dienstleistungen und Kosten bei der Offerte schlicht vergaß oder mich im Aufwand verschätzte. Innerhalb zweier Jahre ergänzte ich das Offertformular kontinuierlich mit allen Posten, die ich anfänglich unberücksichtigt gelassen hatte, und die beiden Kolonnen stimmten mehr und mehr überein.

Bei der Offerte und Rechnung versuche ich heute, größtmögliche Transparenz und Übersichtlichkeit zu vereinen. Ich habe mir dazu einzelne Tabellen angelegt, die ich nach Bedarf einfügen kann. Die Haupttabellen sind Preproduction, Fotografie, Post Produktion, Styling/Requisiten, Models und Spesen. Innerhalb der Tabellen brauche ich nur die Anzahl der Stunden einzufügen beziehungsweise die Summen bei Fremdkosten, dann wird das

Total automatisch errechnet und zusammengezählt. So bin ich schnell und kann die verschiedensten Offerten aus diesen Bausteinen zusammenstellen. Innerhalb der Tabellen kann ich natürlich Anpassungen vornehmen und einzelne Posten weglassen oder hinzufügen.

Diese Methode ermöglicht mir eine gute Kostenkontrolle aller direkt mit dem Auftrag verbundener Kosten sowie ihre Abrechnung. Dadurch bin ich auch sehr gut in der Lage, etwaige Bitten um mögliche Preisreduktionen gut einschätzen und beantworten zu können. Jemand, der seine Kosten nicht im Griff hat, kann die Folgen einer Preisreduktion kaum richtig einschätzen, wird sich schnell einmal verkalkulieren und seinen Verdienst damit weggeben. Diese Flexibilität im Angebotsstadium ist in einem kompetitiven Markt sehr wichtig geworden und sichert den einen und anderen Job, auch mit etwas kleinerer Verdienstspanne.

AN



DATUM 4. MÄRZ 2010
PROJEKTNAME Fotoshooting, ZKB „Solar“ Motiv
NUTZUNGSRECHT 3 Jahre All-In , für Plakate, Inserate, Schaufenster, Internet etc. im Kanton Zürich
 Modelle Branchenexklusiv für 3 Jahre

RECHNUNG, MWST

FOTOGRAFIE	MENGE	STÜCKPREIS	PREIS Fr.
Arbeit, pro Tag	1.3	2'400.00	3'120.00
Digitalpauschale, pro Tag	1.3	450.00	585.00
Assistent, pro Tag	1.3	500.00	650.00
TOTAL FOTOGRAFIE			4'355.00
PREPRODUCTION	MENGE	STÜCKPREIS	PREIS Fr.
Briefing, Organisation, pro Std.	6	120.00	720.00
Locationscout, Locationbesichtigungen und Dokumentation, pro Tag	2.5	500.00	1'250.00
TOTAL PREPRODUCTION			1'970.00
MODELS	MENGE	STÜCKPREIS	PREIS Fr.
Mann und Frau, 1/2 Tag, inkl. Agentur und Verwendungsrechte All-In, Plakate, Inserate, Schaufenster Kanton Zürich, 3 Jahre	2	2'500.00	5'000.00
Branchenexklusivität für 3 Jahre	2	2'500.00	5'000.00
TOTAL MODELS			10'000.00
POSTPRODUCTION	MENGE	STÜCKPREIS	PREIS Fr.
Bildrechte Hintergrundbild	1	540.00	540.00
Bildbearbeitung, Farbanpassungen, Montage, Retuschen, pro Std	11	180.00	1'980.00
Datenübergabe, Proofing, pro Std	2	160.00	320.00
Proofs	3	80.00	240.00
TOTAL POSTPRODUCTION			3'080.00
SPESEN	MENGE	STÜCKPREIS	PREIS Fr.
Auto km , nach Ergebnis, 441 km à 1.-	441	1.00	441.00
Entschädigung Location			500.00
TOTAL SPESEN			941.00
TOTAL			PREIS Fr.
Zwischensumme			20'346.00
7,6 % MWSt.			1'546.30
TOTAL inkl. MwSt.			21'892.30

Besten Dank für Ihren Auftrag.

Nutzungsrechte wie beschrieben: Modelle und Fotograf, 3 Jahre All-In, plus Branchenexklusivität Modelle für 3 Jahre.

Das Angebots- und Rechnungsformular ist modular aufgebaut und besteht aus einzelnen Tabellen.

Rechts ein Rechnungsformular, das sich aus den Jobteilen Preproduction, Fotografie, Models und Styling sowie Post Produktion und Spesen

zusammensetzt. Die letzte Tabelle ist jeweils das Total aller einzelnen Teile. So sieht der Kunde alle einzelnen Bestandteile des Jobs aufgegliedert und findet das Gesamtergebnis am Schluss.

Die Kalkulation einer Tagespauschale

Eine praktische und bei Fotografen übliche Methode besteht darin, mit einer Stunden- oder Tagespauschale zu kalkulieren. Darin enthalten sind neben dem Lohn auch alle Fixkosten, die der Studiobetrieb verursacht. Somit müssen diese nicht separiert in Rechnung gestellt werden, und die Kostenberechnung verläuft einfach. Wichtig ist aber das Bewusstsein – auch beim Kunden –, dass es sich bei der Pauschale nicht ausschließlich um den Fotografenlohn handelt, sondern um eine alle allgemeinen Fixkosten beinhaltende Summe, die nur die auftragsspezifischen Fremdkosten und Spesen nicht abdeckt.

Um meine Tagespauschale kalkulieren zu können, muss ich zuerst einiges über meine Fixkosten in Erfahrung bringen. So sind beispielsweise alle Unkosten, die mir das Studio verursacht, zu ermitteln. Dazu gehören die laufenden Kosten wie die Miete mit den Nebenkosten (Strom, Wasser, Heizung, Internet- und Telefonkosten etc.) und für Transportmittel, falls vorhanden und notwendig. Dann die Einrichtung und Mobiliarkosten sowie die Geräte, Fotoausrüstung, Licht und sonstiges Equipment. Alle diese Investitionen müssen über einen gewissen Zeitraum amortisiert werden, abhängig von ihrer Lebensdauer (die üblicherweise etwas länger für die Einrichtungen und das Mobiliar gerechnet wird und etwas kürzer für Fotoequipment, das durch den Technologiefortschritt rascher erneuert werden muss). Die festen Investitionen werden so in jährliche Amortisationskosten aufgeteilt und können über einen definierten Zeitraum abgeschrieben werden.

Zu guter Letzt kommen noch die persönlichen Kosten hinzu: Wie viel muss oder möchte ich verdienen? Zum Lohn hinzu kommen die Sozialleistungen, Versicherungen und Altersvorsorgekosten. Um mein Geschäft weiterentwickeln zu können, muss ich darüber hinaus noch Gewinn erwirtschaften, der mir Investitionen ermöglicht, und etwas Kapital möchte ich am Monatsende vielleicht auch noch auf die Seite legen können. Eine ganze Menge Unkosten also, die auf mich einstürzen und die ich möglichst genau ermitteln sollte. Ich weiß damit genau, was ich pro Monat mit meiner Tätigkeit zwingend an Umsatz generieren muss.

Dividiere ich nun diesen Betrag durch die zu erwartenden Tage, die ich monatlich verkaufen kann, erhalte ich eine Tagespauschale, die ich dem Kunden verrechnen will. Aus der Tagespauschale kann ich auch die Stundenpauschale errechnen.

Das nebenstehende Beispiel soll eine Idee davon geben und ist natürlich nicht maßgebend für die effektiven Kosten, die bei Ihnen anfallen. Diese Kosten

variieren von Land zu Land und auch je nach Arbeitsgebiet sehr stark. Daher sind Tagespauschalen von Fotografen je nach Tätigkeitsgebiet sehr unterschiedlich. Aber vielleicht ist das gezeigte Beispiel ein guter Ausgangspunkt bei der Ermittlung Ihrer Daten und kann Ihnen helfen, dass keine versteckten Unkosten vergessen werden.

Zu Beginn Ihrer Tätigkeit kann es gut sein, dass Sie Ihre Wunschziele nicht ganz erreichen. Ein paar Jahre braucht es schon, um Erfahrungen zu sammeln, sich einen Namen und Kundschaft aufzubauen und schlussendlich die Umsatzziele zu erreichen.

Die kreative Seite des Berufs

Die weit verbreitete Ansicht über Kreativität ist, dass sie den Schöpfer zufällig, wie aus dem Nichts heraus, befällt. Meiner Meinung nach ist dies ein schöner Traum, der aber mit der Realität nichts zu tun hat. Kreativität ist genauso mit Arbeit verbunden wie die übrigen Arbeitsschritte auch, vorwiegend und zuerst natürlich mit Denkarbeit.

Hanna Linse Fotografin vfg
Asastrasse 400
8000 Musterstadt

Berechnung der Tagespauschale

Aufwendungen pro Monat	Kleines Studio Beispiel	Dein Studio
Feste Kosten pro Monat		
Bruttolohn	3'000.00	
AHV/IV + 10 %	300.00	
Sozial Versicherung + 10 %	300.00	
Pensionskasse + 12.5 %	375.00	
Nettolohn	3'975.00	
Kapitalzins, 8 % v. 100'000.-	670.00	
Betriebskapital, 8 % v. 30'000.-	200.00	
Geschäftsversicherungen	600.00	
Geschäftssteuern	1'200.00	
Abschreibung	1'000.00	
Miete, Heizung, Parkplatz	2'200.00	
Lohn und Kosten Assistenten	600.00	
Total Gemeinkosten	6'470.00	
Nettolohn	3'975.00	
Total feste Kosten pro Monat	10'445.00	
Variable Kosten pro Monat		
Anschaffungen ohne Ersatzinvestitionen	400.00	
Unterhalt/Reparaturen	200.00	
Reisen/Repräsentationsspesen	400.00	
Anteil km-Geld Auto (privat verfahren)	200.00	
Anteil Verbrauchsmaterial (Ausschuss)	200.00	
Telefon, Porto, Verpackung	300.00	
Büro- und Verwaltungsspesen	500.00	
Elektrisch	100.00	
Total Aufwand pro Monat (ohne verrechneten Aufwand)	2'300.00	
Sollumsatz		
Total feste Kosten pro Monat	10'445.00	
Total variable Kosten pro Monat	2'300.00	
Gewinn = Rendite aus investiertem Kapital plus Kurswert des Fotografen	1'800.00	
Sollumsatz = Basis zur Berechnung Tagespauschale	14'545.00	
Tagespauschale		
Bei der Annahme von 8 zu verrechnenden Aufnahme-Tagen pro Monat ergibt sich eine TAGESPAUSCHALE von: (= Mindestansatz)	1'818.13	

Quelle: vfg, vereinigung fotografischer gestalter

Den kreativen Prozess kann man in drei Phasen einteilen, die sich gut auseinanderhalten lassen. Als Erstes kommt die Recherche, dann folgt das Zusammenführen, Einordnen und Kondensieren der recherchierten Inhalte und am Schluss das Kreieren und Ausarbeiten einer schlüssigen Idee.

Die Recherche bildet dabei die Basis. Sie sammelt alle wichtigen Informationen zum Thema, noch ohne sie zu werten. Vergleichbar mit den Grundmauern eines Hauses ist sie notwendig für die Stabilität und inhaltliche Qualität des Konzepts, aber am Schluss wird sie unsichtbar sein. Hierbei geht es darum, alle relevanten Informationen zu haben, zu wissen, worum es sich handelt, und auch herauszufinden, was weniger wichtig ist, worauf verzichtet werden kann. Die Recherche schafft also den Inhalt, die Basis, auf der unsere Idee aufbauen kann.

Die zweite Phase muss nun aus diesen Informationen die wichtigen Inhalte auf ihren Kern reduzieren. Die Reduktion aufs Wesentliche schafft die Klarheit und Einfachheit, aus der eine Idee entstehen kann.

Nun folgt die dritte, bildschöpferisch kreative Phase. Aus den konzentrierten Inhalten heraus entwickeln wir Kernbotschaften und Bilder dazu. Das ist ein schöpferischer Prozess, der Fantasie, Vorstellungskraft für Bilder benötigt. Es ist sinnvoll, bei diesem schöpferischen Prozess noch keine Einschränkungen bezüglich Machbarkeit und Kosten vorzunehmen, um offen für alle möglichen Ideen zu sein. Hilfreich sind mir in dieser Phase Skizzen. Sie helfen die in der Fantasie noch dreidimensionalen Bildvorstellungen in die Zweidimensionalität herunterzubrechen und dem geplanten Bild in der Vorstellung näherzukommen.

Originalität und Aussagekraft sollen dann die beste der Ideen auszeichnen. Diese beiden Faktoren sind die entscheidenden Kriterien für die Auswahl einer Idee. Nun spielen aber auch die Kosten, die zur Verfügung stehende Zeit und die Machbarkeit eine nicht unwesentliche Rolle, und so bleibt am Schluss die beste machbare Idee übrig.

Wo gearbeitet wird, entsteht Abfall, und es darf nicht verwundern, wenn auch in diesem Prozess aus einer Menge an Möglichkeiten nur eine einzige übrig bleibt und der große Rest im Papierkorb verschwindet. Das darf uns nicht stören, ist doch der Prozess wichtig und unverzichtbar für das Resultat. Eine gute Idee ist auch die Negation aller schlechteren Ideen.

Bildkonzepte für Fotoserien entstehen auf die gleiche Art. Es ist meist einfach, aus einer einzelnen Bildidee auch eine Serie zu entwickeln, wenn der Faden einmal aufgenommen ist. Die Recherche kann üblicherweise für die ganze Serie gemacht werden; es gilt ja gemeinsame Inhalte zu finden. Bei Fotoserien ist, neben der Äquivalenz der Idee, eine durchgängige Bildsprache

Die kreativen Möglichkeiten sind grenzenlos, und so ist es unabdingbar, sie ausgewählt, sparsam und bewusst einzusetzen. Was nicht der angestrebten Aussage dient, soll weggelassen werden. Fotografie ist eine Sprache, und je präziser sie eingesetzt wird, desto besser wird sie verstanden.

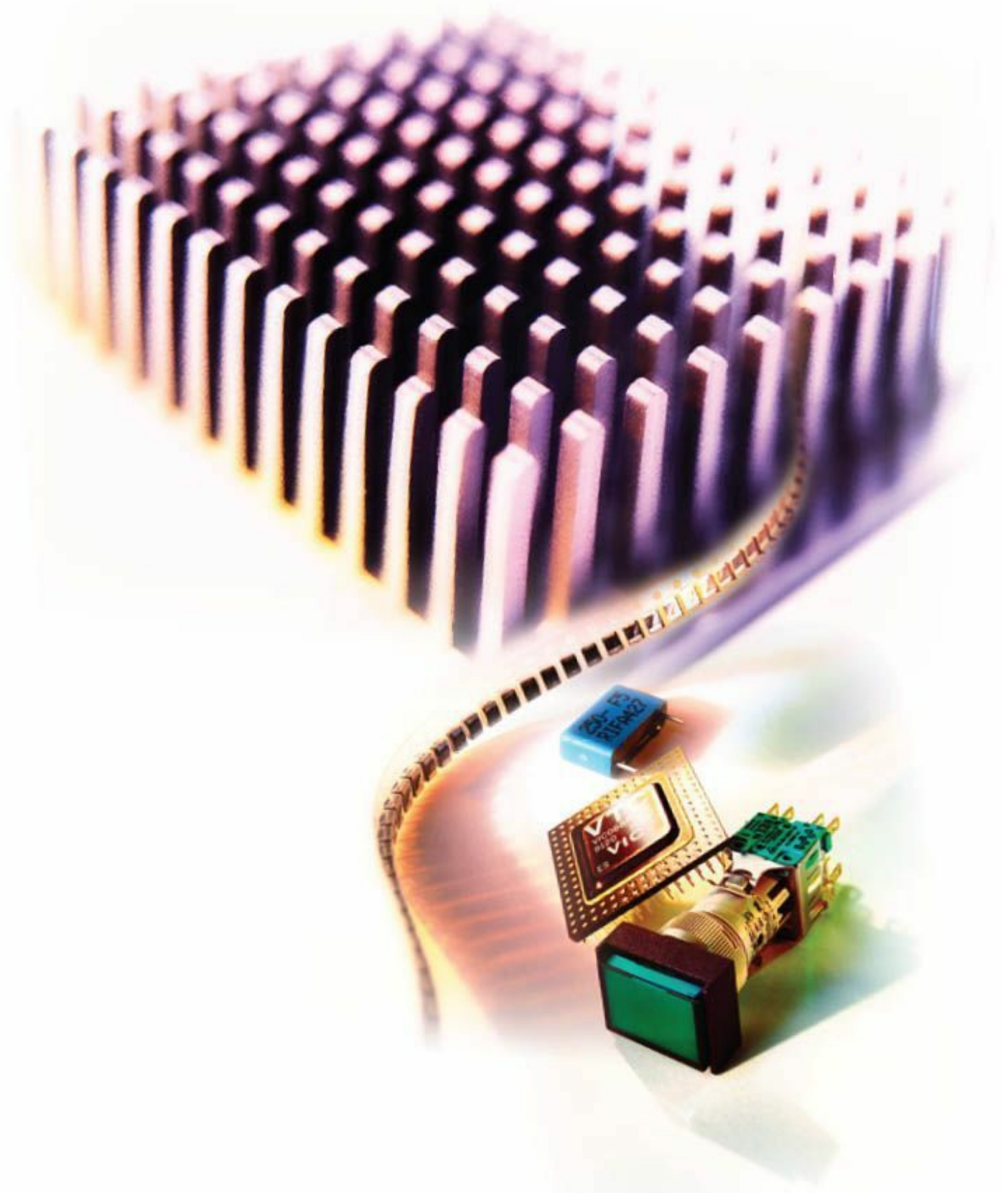
notwendig, damit die Serie zusammenhält. Das bedeutet, die einmal bestimmten und gewählten Gestaltungselemente innerhalb der Serie nicht zu verändern, einen einmal bestimmten Bildstil für die ganze Serie durchzuziehen.

Selbstredend sollen die Gestaltungsmittel, die zum Einsatz gelangen, in jeder Hinsicht passend gewählt werden. Ein Zuviel an gestalterischen Mitteln gilt es ebenfalls zu vermeiden. Zu viele Gewürze heben sich gegenseitig auf. In der Regel ist ein Gestaltungsmittel vollauf ausreichend, und in der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Bildsprache

Die Bildsprache kann ein hilfreiches und wichtiges Erkennungsmerkmal bilden, ähnlich der Kleidung und dem Erscheinungsbild (CI) einer Unternehmung. Bei meinen Aufträgen für Geschäftsberichte großer und mittlerer Unternehmungen fühle ich mich wie ein Maßschneider, der versucht, die passende Kleidung für seinen Kunden zu finden. Dabei versuche ich, den Kunden und seine Ansprüche genau kennenzulernen und ein einmaliges, unverwechselbares Kleid zu schaffen, in dem er sich wohlfühlen kann.

Wenn dies gelingt, habe ich meistens die Basis für eine längerfristige Zusammenarbeit gelegt. Oft wird der Wert eines gut gestalteten Geschäftsberichts unterschätzt. Dabei ist er die Visitenkarte einer Unternehmung und repräsentiert Geist und Inhalt des Unternehmens. Nicht zufällig nehmen Banken und Investoren jedes Jahr die wichtigsten Geschäftsberichte unter die Lupe und beurteilen sie nach verschiedenen Kriterien. Dabei spielt auch die visuelle Erscheinung eine mitentscheidende Rolle. Ich bekam vor Jahren einen großen Industriekonzern als Kunden, der im Rating von Rang 47 auf Rang 5 hochschoss, weil der Geschäftsbericht gut gestaltet war und sich die Firma hervorragend darstellte. Natürlich ergab sich daraus eine langfristige und für beide Seiten fruchtbare Geschäftsbeziehung. Während zwölf Jahren durfte ich den Geschäftsbericht bebildern, die beteiligte Werbeagentur gab mir kreative Freiheit innerhalb des Gestaltungskonzepts.



Ein Bildbeispiel aus einem der zwölf Geschäftsberichte, die ich für einen Schweizer Großkonzern bebilderte. Ich versuchte, den Industrieprodukten ein neues Leben einzuhauchen, indem ich sie aus ihrer üblichen Umgebung herausnahm und eine neue, farbige Welt schuf. Der Bildstil war sehr illustrativ und mit analog erstellten Bildmontagen verbunden. Die Aufnahmen entstanden analog, die Farbdias wurden im Cross-Prozess entwickelt und als Farbprints ausgegeben. (Es war noch die vordigitale Zeit!)

Eine Bildsprache entwickeln heißt immer auch, den Kunden und seine Bedürfnisse genau kennenzulernen. Aber nicht nur das, auch die auf den Fotografen zukommenden organisatorischen und sonstigen arbeitsbestimmenden Faktoren bestimmen das Bildkonzept. Es braucht Erfahrung und Flexibilität, lohnt sich aber durch interessante Begegnungen und Einblicke in zunächst fremde Welten. Ich genieße die Abwechslung sehr, als Studiofotograf on Location zu arbeiten, und lasse mich dabei ganz auf die Situationen ein, die ich antreffe. Ich glaube, das schafft mehr Authentizität und Lebendigkeit, als wenn ich versuchen würde, eine studioähnliche Situation zu erzwingen.



Ein sehr guter und angenehmer Kunde von mir ist eine liechtensteinische Banken- und Beratungsgruppe. Für sie fotografiere ich regelmäßig Situationen mit Menschen, meist Mitarbeitern. Hier habe ich etwas mehr Zeit zur Vorbereitung und Planung, kommt neben der Nikon D5 auch die Hasselblad und eine kleine Kompaktblitzanlage (BX250Ri von Elinchrom) zum Einsatz.



Bei diesen Bildern ging es darum, Mitarbeitergruppen in gestellten Momenten in ihrer Arbeit zu zeigen. Die Räumlichkeiten sind sehr geeignet, und ich gebe der Architektur entsprechend Raum in den Bildern. Mit subtilen Farbstimmungen schaffe ich Atmosphäre und eine natürlich wirkende Lichtstimmung. Die Blitze kommen nur aufhellend und oft indirekt zum Einsatz und ergänzen das Raumlicht. Mit wenig Regie versuche ich, die Personen in fotogene Stellung zu bringen, und lasse sie dann frei agieren.



Zwei von acht Porträts für einen Geschäftsbericht der schweizerischen

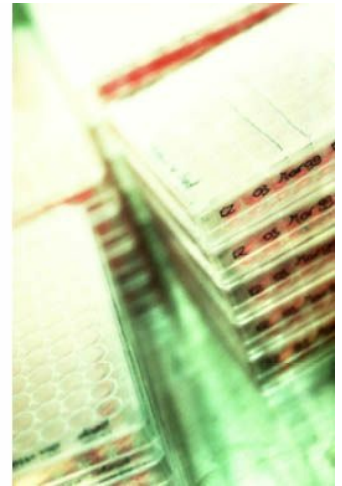
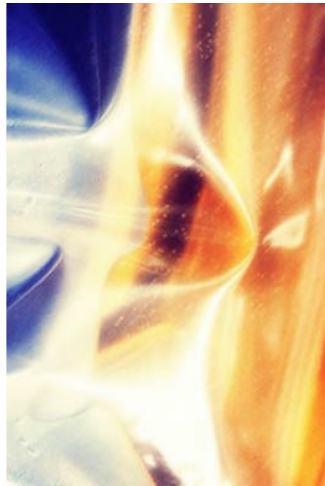
Börsenkontrolle SEGA.

Mein Job war es, in ganz Europa verschiedene wichtige Finanzleute zu porträtieren. Dies stellte sich als schwieriger heraus, als hätte man Filmstars ablichten müssen. Manchmal hatten meine „Models“ nur 10 Minuten Zeit und waren wenig kooperativ.

Da ich die Locations nicht selbst wählen oder vorher besichtigen konnte, musste ich mir also ein Bildkonzept überlegen, das aus der Situation das Beste herausholte.

Ich entschied mich für die, wie ich sie nenne, Paparazzi-Methode. Wie ein Fotoreporter wieselte ich mit der Nikon F4 und dem 50 mm/1,2 um die Personen herum und schoss spontane Bilder, wobei ich versuchte, ihre Aufmerksamkeit auf mich zu lenken.

Als Film kam der Tri-X mit 800 ISO zum Einsatz, den ich mit dem dem Filmrand im Labor printete.



Vier Bilder aus einer Fotoserie für den Geschäftsbericht einer belgischen Pharmagruppe.

Im Gentechlabor musste ich durch diverse Schleusen und durfte nur eine Kamera und ein Objektiv mitnehmen, sodass ich mein vorgefasstes Bildkonzept blitzschnell anpassen musste.

Ich entschied mich für die Nikon F4 und das 50 mm mit Öffnung 1,2. Dieses Objektiv erlaubte mir, den Fokus auf bestimmte Details zu legen und den ungeordneten und nichts zur Aussage beitragenden Hintergrund auszublenden.

Der Push-Ektachrome Film mit ISO 1600 ermöglichte es, mit dem vorhandenen Licht zu fotografieren, und schuf diese eigenartige Farbatmosphäre, die mit einer starken Körnigkeit unterlegt war.

Der Kundenkontakt

Die Beziehung zum Markt und zu den Auftraggebern erfolgreich zu gestalten, muss unser Ziel sein. Mit etwas Wissen und Initiative und unserer Teamfähigkeit ist das gar nicht so schwierig.

Fotograf und Werbeagentur

Manchmal fragen mich junge Fotografen, ob ich Agenturkonzepten und -Layouts genau folge oder mir die Freiheit nehme, meine eigene Vorstellung des Bilds zu realisieren.

Ich empfinde die Zusammenarbeit mit einer Werbeagentur als Teamarbeit, wobei die Rolle der Teammitglieder klar durch die Werbeagentur bestimmt wird. Manchmal wird der Fotograf ins Team geholt, weil er einen bestimmten Bildstil liefern kann, der zur Werbeaussage passt. Dann ist eine aktivere Rolle für den Fotografen möglich. Oft wird aber eine Bildsprache klar vorgegeben, die von der Art Direction unter bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt und vom Kunden bereits abgesegnet wurde. Hier sind ein gutes Einfühlen und eine genaue Umsetzung erforderlich, es geht nicht um eine Einzelshow des Fotografen. Die Arbeitsweise ist einem Orchester vergleichbar, wobei der Art Director die Rolle des Dirigenten einnimmt und der Fotograf im besten Fall diejenige des Solisten. Das Zusammenspiel der einzelnen Parts ist für den Klang des Orchesters essenziell.

Ich bin aber der Ansicht, dass jeder gute Fotograf eine unverwechselbare Handschrift hat, die auch in einer Nebenrolle glänzen kann. Von guten Art Directors habe ich viel lernen und meine Bildsprache verbessern können. Ich arbeite an sich gerne im Team, schlechte Erfahrungen habe ich nur gemacht, wenn einzelne Teammitglieder der Agentur ihre vorbereitende Arbeit nicht sorgfältig oder unvollständig ausgeführt hatten, womit wir wieder beim Thema „Bildidee und Bildkonzept“ wären, da in diesem Fall die Werbeagentur die ersten beiden Phasen und manchmal auch die dritte Phase des kreativen Prozesses ausführt. Ist ein Team aber gut zusammengestellt und auf Höhe der Aufgabe, resultiert daraus ein besseres Ergebnis, als es alleine möglich wäre. Der Aufwand, eigene Bildkonzepte und Bildideen zu entwickeln, ist ja auch nicht zu unterschätzen.

Ich habe immer eine gute Mischung zwischen Agenturaufträgen, direkten Kundenbeziehungen und redaktionellen Arbeiten angestrebt, sodass ich all meine Fähigkeiten in einem sinnvollen Maß einsetzen konnte.

Das Portfolio

Portfoliomappe oder nicht, ist zunehmend die Frage. Ich selbst brauche meine Mappe fast nicht mehr, präsentiere heute meine Arbeit mehrheitlich übers Internet, per Mail und das iPad. Lange Zeit waren die schweren, aufwendigen Portfoliomappen, meist im amerikanischen Maß 28 × 35 cm und in Leder gebunden mit eingestanztem Logo oder Namen, das übliche Präsentationstool. Heute werden im Vorfeld PDF-Präsentationen zusammengestellt, abgestimmt auf den infrage kommenden Job, und per Mail versandt. Oft sollten sie innerhalb weniger Stunden verfügbar sein, damit die Werbeagentur dem Kunden den passenden Fotografen vorschlagen kann. Die Webseite, möglichst auf aktuellem Stand, dient der weiteren allgemeinen Information.

Für das Portfolio, in welcher Form auch immer es präsentiert wird, gilt: Man sollte seine eigene Arbeit selbst hoch einschätzen, wenn man eine solche Rückmeldung auch vom Kunden erfahren will.

Erst in einem dritten Schritt wird dann eine mögliche persönliche Präsentation mit der Portfoliomappe fällig. Diese sollte dann groß und eindrücklich sein sowie von allerbesten Qualität. Bescheidenheit ist eine Tugend, aber hier fehlt am Platz. Es geht darum, zu zeigen, dass man einen möglichen Job ernst nimmt und sicher die beste Qualität liefern wird. Das hat allerdings nichts mit großspurigem Auftreten zu tun, das eher unsympathisch und arrogant wirkt.

In der Portfoliomappe sollten Sie einen großen Teil Ihrer persönlichen, künstlerischen Arbeit widmen, ohne dabei zu vergessen, einen Überblick über die wichtigsten publizierten Arbeiten der letzten Zeit zu geben. Dieser Überblick kann aber kompakt ausfallen, da Sie davon ausgehen dürfen, dass der Betrachter diese schon kennt. Ansonsten verzichten Sie unter Umständen besser auf diesen Teil des Portfolios und lassen Ihre besten Arbeiten für sich sprechen.

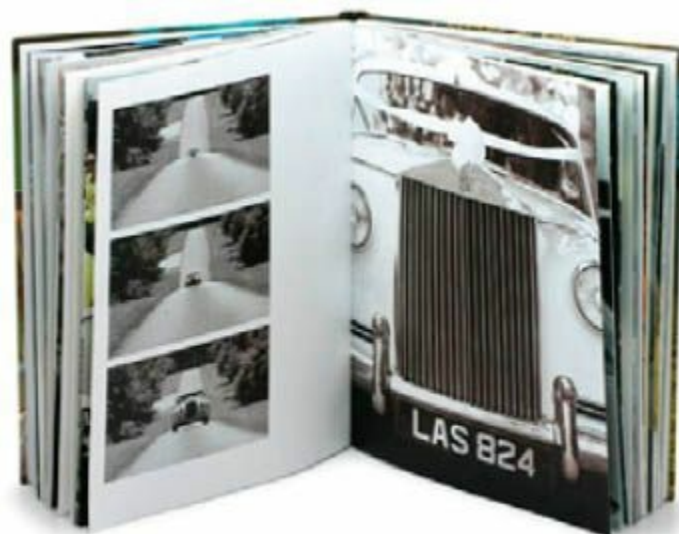
Ein größeres Format als 28 × 35 cm ist natürlich toll und zeigt den Standard Ihrer Arbeit eindrücklich. Es muss allerdings transportiert werden und auch wenn's mal regnet oder schneit, unversehrt beim Kunden ankommen. Auch wenn Sie mit Repräsentanten und Agenten arbeiten, sind übergroße Portfoliomappen weniger geschätzt, da diese häufig per Kurier in entfernte Städte versandt werden müssen. Dass die Agenten meist mit mehreren Mappen der von ihnen betreuten Fotografen unterwegs sind und üblicherweise keine Sherpas beschäftigen, ist eine weitere Beschränkung. Üblich ist daher das 28-x-35-cm-Format, das einen guten Kompromiss zwischen Größe und Handling darstellt. Auch der stete Aufwand, sein Portfolio aktuell zu halten, ist zu bedenken. Aber für Top-Jobs fungiert eine eindrückliche Portfoliomappe mit hochqualitativen Prints immer noch als Türöffner und ist dort ein „Must have“.

Eine Alternative wäre ein gedrucktes Fotobuch, wie es sie inzwischen in großen maßgeschneiderten Formaten mit gutem Einbandmaterial und

Bindungsqualität gibt, natürlich mit einem profilierten Arbeitsworkflow für die exakte Farbwiedergabe. Sie sehen großartig und professionell aus und sind preislich einer Portfoliomappe vorzuziehen. Mit der stetigen Aktualisierung und flexiblen Zusammenstellung jedoch hapert es bei den fix zusammengestellten Büchern. Ein praktisches und smartes Tool ist das iPad. Was ich am iPad liebe, ist, dass man es immer dabei hat und mit einer guten Bildgröße und Bildqualität aufwarten kann. So lässt es sich auch bei einer zufälligen Begegnung mit einem möglichen Kunden unkompliziert nutzen und einen ersten Kontakt schaffen. Ich habe eine große Auswahl meiner verschiedenen Arbeiten dabei und kann zu vielen Themen schnell Beispiele hervorzaubern. Für Präsentationen in größerem Rahmen ist das iPad wegen seines Formats allerdings weniger geeignet.



A: Portfoliomappen vom „House of Portfolios“ in New York, im Format 28 × 35 cm erhältlich in Wax-Skin- oder Ledereinband und mit eingestanztem Namenszug, wirken edel und sind praktisch. Sie werden in der Dicke auf Ihre Bedürfnisse angepasst, je nach Seitenzahl und Inhalt.



B: Eine Alternative stellen gedruckte Fotobücher dar. Sie gibt es in allen möglichen Größen und Ausführungen. Wichtig sind ein profilierter Workflow,

stabiles Papier und ein guter Einband, so wie es zum Beispiel die „Bookfactory“ in der Schweiz anbietet.



C

C: Die Präsentationsbox ist auch ein häufiger verwendetes Präsentationsmittel, das Originalbilder in Passepartouts zeigt. Es ist wegen der etwas umständlichen Art des Umblätterns eher für den Kunstbereich geeignet.



D

D: Das iPad zur Portfolio-Präsentation zu benutzen, ist ebenfalls eine gute Möglichkeit. Sie beschränkt sich allerdings auf den kleineren Rahmen mit bis zu vier Personen. Spezielle Portfolioprogramme sind als App erhältlich.

Die Präsenz im Internet

Die Web-Präsenz ist schon seit einigen Jahren ein wichtiger Baustein des Marketings, heute ist sie unverzichtbar geworden. Wenn wir gefunden werden wollen, müssen wir im Internet auffindbar sein. Kartenversand, Prospekte und

E-Mail-Versand sind aufwendig und mit hohen Streuverlusten verbunden. Außerdem ist das Zeitalter des Merkens vorbei, und erwischen wir nicht gerade den richtigen Moment, bleibt unsere Kontaktaufnahme meist wirkungslos! Man kann sich heute nicht mehr einmal merken, was jeden einzelnen Tag passiert. So wird das Web zum Nachschlagewerk und zur Suchmaschine für alles, was uns bewegt und interessiert. Die Web-Präsenz ist also die wichtigste Plattform, auf der wir unbedingt vorhanden und auffindbar sein müssen! Ein WebAuftritt allein garantiert nämlich noch keine Kunden, denn verschiedene Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit wir gefunden werden.

Für eine gute Webseite sind folgende Punkte zu beachten:

*Im Internet ist
Schnelligkeit Trumpf,
daher sollte unsere Web-
Präsenz übersichtlich und
klar gestaltet sein. Text
hilft unsere Seite zu
indexieren und macht sie
auffindbar.*

- Google sucht nach Text. Also sind die Texte wichtig, vor allem auf der ersten Seite. Das, wofür wir gefunden werden wollen, gehört geschrieben und auf die erste Seite! Header-Stichworte sind weniger wichtig, da Google den ganzen Text absucht.
- Keine Intros, da zappen die meisten Kunden weg.
- Kein Flash, nur HTML verwenden. HTML-5-Programmierung stellt sicher, dass die Webseite auf allen Geräten gut dargestellt und lebar ist.
- Kein Firlefanz, z. B. keine Musik hinterlegen, einfache Navigation.
- Klare Information und Struktur gleich auf der ersten Seite, dazu gehören auch die Kontaktdaten.
- PDF-Portfolio zum Herunterladen, ebenfalls mit vollständigen Kontaktdaten versehen. Dieses PDF sollte klein sein, die Bilder höchstens 100 dpi, ohne Wasserzeichen!
- Schwerpunkte legen, weniger ist mehr. Überlegen Sie: Für was will ich gebucht werden, was sind meine Stärken?
- Persönliches Portfolio aus max. 20 Bildern, die ersten drei Bilder sind am wichtigsten. (Es werden selten mehr als 5–10 Bilder angeschaut.)
- Keine Ferien- oder Privatfotos verwenden.
- Webseite aktuell halten und immer wieder mal Neues zeigen, etwa alle drei Monate.
- Das Impressum sollte kopierbar sein, um den Kunden die Kontaktdaten einfach zur Verfügung zu stellen.
- Vita schreiben: informativ, kurz und bündig. (Keine Liste, keine Schullaufbahn, nur die für den Kunden wesentlichen Daten in einigen Sätzen dargelegt, eventuell mit einem Statement ergänzt.)
- Eventuell mit Facebook-Seite verknüpfen, falls eine solche vorhanden ist.

Damit kann ich bei Interesse des Kunden eine fortlaufende Bindung erreichen, Aktuelles über mich veröffentlichen und so in Erinnerung bleiben.

Standort und Marktorientierung

„Da der Berg nicht zu dir kommt, musst du zum Berg gehen.“

Der ideale Standort ist also in der Nähe der möglichen Kunden. Auf dem Land werden es eher KMU, also Klein- und Mittelbetriebe sein, in einer Industriegegend eher die ansässigen Industriebetriebe, die wir als Kunden gewinnen können und nach deren Bedürfnissen wir uns orientieren müssen. In der Stadt wiederum sind es eher die Werbeagenturen mit ihrem Kundenstamm. Natürlich spielt der Wohnort dabei eine wichtige Rolle, möchten wir doch einen zu langen Arbeitsweg vermeiden. Und zu guter Letzt die anfallenden Kosten: Ein Studio in der Stadt wird wahrscheinlich teurer sein als ein gleichwertiges Studio auf dem Land.

Der Markt ist der eine wichtige Fakt, der andere sind wir, unsere Befähigungen und Neigungen. Was möchten wir vorwiegend fotografieren und was beherrschen wir gut? Wo liegen unsere Befähigungen und wo haben wir schon Erfahrung gesammelt? Wohin möchten wir uns entwickeln und wo sehen wir unser Potenzial? Wichtig ist es hier, eine realistische Einschätzung der eigenen Fähigkeiten vorzunehmen und daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen. Aus der Analyse dieser zwei Themenkreise Markt und Ich ergeben sich die Möglichkeiten.

Nun sind wir aber nicht allein, auch Konkurrenten bewegen sich im Markt. Ist unser Betätigungsfeld schon abgedeckt und haben wir nichts Besseres zu bieten als die Konkurrenz, werden wir uns schwertun, neue Kunden zu gewinnen. Dann könnten wir es höchstens über den Preis versuchen. Besser ist es, eine Dienstleistung bieten zu können, die gefragt ist und die es nicht schon in genau dieser Form gibt. Damit ist ein weiterer, dritter Themenkreis hinzugekommen, derjenige der Konkurrenz. Während wir mit dem Markt eine möglichst große Überschneidung suchen, wollen wir eine solche mit der Konkurrenz gerade vermeiden. Aus diesen drei Themenkreisen die richtigen Schlüsse zu ziehen, ist nicht einfach, sich damit zu befassen, ist aber eine Basisaufgabe für die Gründung jeder erfolgversprechenden Unternehmung.



Eine einzigartige Dienstleistung, die zu uns passt und die der Markt verlangt, ist die beste Voraussetzung für Erfolg!



Sachaufnahmen

Das Spiel mit Materialität und Plastizität, mit Form und Perspektive ist Handwerk pur und bietet genügend Stoff für ein ganzes Fotografenleben.

Der Weg zur perfekten Sachaufnahme

Zugegeben, ein wenig materiell muss man schon sein, um sich an Sachaufnahmen zu laben. Aber wer sagt denn, dass man sich nicht am reinen Handwerk erfreuen kann?

Ich jedenfalls betrachte die Sachfotografie als eine grundlegende Paradedisziplin fotografischer Tätigkeit. Die Gesetze der Perspektive, der Lichtführung und der Kameraeinstellungen kommen hier ebenso zusammen wie diejenigen der formalen und farblichen Komposition – und all dies muss beherrscht sein für perfekte Sachaufnahmen.

Doch eins nach dem andern; beginnen wir mit der Perspektive. Ich habe dazu im ersten Buchteil einiges geschrieben und durch Beispiele illustriert. Auf diesen Grundlagen aufbauend sollte es nicht schwerfallen, den richtigen Augenpunkt zu finden und Produkte perspektivisch passend darzustellen.

Die unverfälschte Abbildung hat Vorrang, die Perspektive soll das Produkt so darstellen, wie wir es natürlicherweise wahrnehmen. Mit dem Blickwinkel soll keine Aussage getroffen werden, die von der sachlichen Darstellung ablenken würde. Wichtig ist es in diesem Zusammenhang, auch den Betrachtungswinkel des publizierten Bilds einzukalkulieren. Der Betrachtungswinkel des publizierten Bilds und der Blickwinkel bei der Aufnahme sollten für eine unverfälschte Wahrnehmung möglichst einheitlich sein, wie ich es an erwähnter Stelle beschrieben habe.

Grundsätzlich sind es daher eher die langbrennweitigeren Objektive, die zum Einsatz gelangen, da sie die Eigenschaft haben, die Perspektive nicht zu akzentuieren, und so zu der verlangten unverfälschten Wiedergabe führen. Auch bei Aufnahmen mehrerer Objekte miteinander bilden langbrennweitige Objektive die kameranahen und die -ferneren Objekte in ihren Größenverhältnissen noch einigermaßen realistisch ab.

Die Lichtführung

Die Lichtführung hat zwei Hauptaufgaben: für die plastische Abbildung der Objekte zu sorgen und ihre materielle Beschaffenheit spürbar zu machen. Plastizität entsteht vor allem durch Licht und Schatten, einerseits auf dem

Objekt selbst, andererseits auf Hinter- und Untergrund. Die dreidimensionale Wirkung kann durch geführtes Licht hervorgerufen werden. Dabei muss es nicht zwingend Seitenlicht sein, auch Gegenlicht oder Frontlicht kann zu einer plastisch wirkenden Darstellung führen.

Für die Materialdarstellung müssen wir unser ganzes Potenzial an Lichtführung ausschöpfen. Glas z. B. verlangt nach Licht, das die Transparenz zum Ausdruck bringt, Chromstahl soll hart glänzen, Wolle weich und leicht wirken. Allein schon diese drei Beispiele zeigen die große Spannweite bei der Wahl möglicher Lichtführungen auf. Vom direkten und harten Ringblitz und Spotlicht bis zum großflächig über ein Reflexionspanel geführten indirekten und ultraweichen Licht kann das Spektrum reichen. Einfache Regeln gibt es also nicht, zu vielfältig und breit ist das Gebiet der Sachfotografie. Dies macht es anspruchsvoll und unerschöpflich, ja selbst eine Verletzung der Regeln kann in Einzelfällen sinnvoll sein. Ich versuche, anhand einiger typischer Einzelbeispiele im Bildteil Grundzüge der Lichtführung herauszuarbeiten und aufzuzeigen.

Die Kamera

Kameraseitig ist die Sachfotografie eine Domäne der Fachkamera. Nicht nur die Ausdehnung der Tiefenschärfe durch die Scheimpflugsche Regel, sondern auch die Korrekturen der perspektivischen Verzerrungen in vertikaler oder horizontaler Richtung erfordern die Möglichkeiten der Fachkamera oder geeigneter Tilt-Shift-Objektive. Die Fachkamera bietet dabei den wesentlich größeren Spielraum für Verstellungen, da die dazugehörigen Objektive mit großen Bildkreisen konstruiert sind und entsprechend großzügig um ihre Achse verschwenkt und verschoben werden können. Tilt-Shift-Objektive bieten demgegenüber nur eingeschränkte Möglichkeiten zur Verstellung. Ihr Bildkreis ist zwar gegenüber den Festbrennweiten etwas vergrößert, aber nicht mit demjenigen von Fachobjektiven vergleichbar; sie stellen darum eine Kompromisslösung dar.

Bei ausreichend hoher Auflösung der Aufnahme können vertikale und horizontale Verzerrungen, die sich durch nicht horizontale Kamerahaltung ergeben, auch nachträglich durch die Bildbearbeitung entfernt werden. Dieser Möglichkeit wird, wie ich meine, zu Unrecht ein schlechteres Zeugnis ausgestellt, als sie es verdient hat. Es ist zwar richtig, dass hierbei eine Neuberechnung der Bildinhalte erfolgt und dadurch eine Verschlechterung des ursprünglichen Bilds eintritt. Sind die Korrekturen aber nicht extrem und die Auflösung des Bilds etwas größer als für die tatsächliche Verwendung nötig, bleiben die Verluste

Die Sachaufnahme ist ein Gebiet mit vielen handwerklichen und technischen Herausforderungen – kein Wunder, lernt man doch nie dabei aus und kann sich immer weiter verbessern!

im nicht sichtbaren Bereich. Denken wir auch daran, dass die Verstellungen und Verschwenkungen an der Fachkamera ebenfalls zu Übertragungseinbussen führen. Erstens bewegen wir uns rasch einmal im Randbereich des Bildkreises mit entsprechend geringeren MTF-Werten, und zweitens verarbeiten die digitalen Chips schräg einfallende Lichtstrahlen nicht fehlerfrei. So gesehen kann es also durchaus eine brauchbare Alternative sein, die verzugsbehafteten Aufnahmen nachträglich in der Bildbearbeitung zu korrigieren.

Etwas anders verhält es sich mit mangelnder Schärfentiefe. Bei sich in die Tiefe ausdehnenden Objekten und starrer, senkrecht zur Blickrichtung verlaufender Schärfeebene kann unter Umständen selbst starke Abblendung nicht für eine vollumfänglich scharfe Abbildung genügen, vor allem nicht im Nahbereich. Ohne Verschwenkung der Objektebene in der Achse der Blickrichtung können wir dieses Problem auf optischem Weg nicht lösen. Hier würde nur eine Aufnahmereihe mit verschiedenen Schärfeebenen und die nachträgliche Montage der Einzelaufnahmen zu einer einzigen, durchgehend scharfen Aufnahme helfen. Glücklicherweise hat sich ein ukrainischer Wissenschaftler dem Problem angenommen und mit Helicon Focus eine hervorragend funktionierende Software entwickelt, die aus einer Vielzahl von Einzelaufnahmen mit partieller Schärfe eine einzige mit großem Schärfebereich rechnet. Das Programm berücksichtigt dabei auch den sich verändernden Abbildungsmaßstab des Objekts durch die Verstellung der Schärfe. Wichtig ist, dass bei der Aufnahmeserie keine Lücken im Schärfebereich entstehen, damit der Schärfebereich vollständig und lückenlos abgebildet werden kann, was teilweise zu einer großen Anzahl von Einzelaufnahmen führt. Eine zugegebenermaßen etwas aufwendige Lösung, aber immerhin eine Lösung, für die es zudem im Makrobereich keine mir bekannte Alternative gibt, da hier auch die Verschwenkungen die generell geringe Schärfentiefe nicht aufheben können. Selbstredend können damit natürlich nur statische Aufnahmen gemacht werden, Objekt und Kamera dürfen sich keinesfalls während der gesamten Aufnahmeserie bewegen (siehe [Seite 40](#)).

Ein Gebiet mit vielen handwerklichen und technischen Herausforderungen, kein Wunder, lernt man nie aus dabei und kann sich immer weiter verbessern!

Origami

Diese kleinen Faltkunstwerke aus Papier fotografierte ich für ein Hightech-Unternehmen, das damit seine Sorgfalt und technische Handlungsfähigkeit auch bei komplexeren Problemstellungen ausdrücken wollte.



Die filigranen Papierobjekte mussten äußerst sorgfältig behandelt werden, sie reagieren sehr empfindlich auf Druck und knittern. Ein Origami-Künstler in Amerika hatte sie gefaltet und sandte sie uns per DHL zu. Ein Wunder, dass sie unversehrt ankamen!

Ich fotografierte die etwa 25 cm großen Objekte einzeln auf einem weißen Hintergrund. Ich verwende fast immer den weißen TT-Plast von Foba, der strukturlos ist und eine mattweiße Oberfläche aufweist. Die Objekte waren an einem weißen, durchscheinenden Seidenfaden von oben aufgehängt und schwebten knapp über dem Untergrund. Um die Objekte farbkraftig und auf hellem Weiß wiederzugeben, stellte ich den Weißpunkt bei der RAW-Entwicklung entsprechend ein.

Die einzelnen Aufnahmen wurden mit einer harten Auswahl freigestellt und zur endgültigen Komposition zusammenmontiert. Der Schatten wurde jeweils in einer separaten Auswahl mit weicher Kante von 40 Pixeln auf eine eigene Ebene unterhalb der Objektebene gesetzt. So erhielt er weichere Kanten und ich konnte ihn zusätzlich leicht körnen. Dies schaut natürlicher aus und gibt weniger Abgrenzungsprobleme (auch Banding genannt) zum reinen Weiß des Untergrunds. Ich versah die Schatten mit einer Verlaufmaske, damit sie auf Weiß auslaufen.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2
Format: Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv: Rodenstock Sironar-N 300 mm

Belichtung: Blende 22, 1/30 s

Blitzlicht: 1 Fresnel-Spot
1 Okta-Softbox
1 Lampe mit Wabenfilter

Untergrund: Weiß TT-Plast, Foba

Sonstiges: Freistellung und Montage der Einzelaufnahmen mit eigenen
Schattenebenen

MBT-Schuh

Schuhe sind unspektakulär und doch nicht ganz so einfach zu fotografieren, damit sie perfekt aussehen. Im Detail sind einige Imperfektionen der Verarbeitung auszumachen, die retuschiert werden müssen.



MBT-Schuhe haben eine spezielle, abgerundete Sohle mit einer rot hervorgehobenen Einlage aus weichem Material. Sie ist dafür gemacht, die Muskulatur der Beine auch im Stehen zu aktivieren. Diese Sohle sollte deutlich sichtbar sein, weshalb ich einen tiefen Kamerastandpunkt

wählte und den Schuh in der Luft fotografierte. Ich stellte den Schuh auf einen Plexiglaszylinder, den ich in der Freistellung entfernte, etwa 7 cm über den weißen Untergrund. Zusätzlich verwendete ich noch einen Foba-Gelenkarm, um den Schuh in der Lage zu stabilisieren. Da ich von acht Schuhen je drei Positionen fotografieren musste, baute ich mir so eine praktische, weil variable Befestigung.

Die Beleuchtung wählte ich so, dass sie die Form des Schuhs betonte. Zusätzlich reflektierte ich das Oberlicht mit einem langen, schmal zugeschnittenen silbrigen Reflektor, um der Sohleneinfassung Licht zu geben. Durch den weißen Untergrund reflektierte auch die Sohle selbst und zeigte ihr Profil. In der Bildbearbeitung fügte ich den grau-weiß verlaufenden Untergrund hinzu, der zum CI (Corporate Identity) des Herstellers gehörte.

Die Schuhdetails machten recht viel Arbeit in der Retusche. Vieles musste überarbeitet werden, bis der Schuh so aussah, wie er hier abgebildet ist. Wenn die Retusche gut gemacht ist, sollte man sie nicht wahrnehmen, was etwas Einfühlungsvermögen in Materialien und Strukturen erfordert, gilt es doch, diese zu erhalten und keinesfalls einfach zu überspritzen.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2

Auflösung: Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv: Rodenstock Sironar-N 240 mm
Belichtung: Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht: 2 Lampen
Untergrund: Weiß TT-Plast, Foba
Hintergrund: Diffusorpanel, 2 × 4 m mit Stoffbespannung, wie Softboxen sie aufweisen
Sonstiges: Hintergrund in der Post Production eingefügt

Steps



Der Aufbau für diese und die weiteren Schuhaufnahmen in anderen Perspektiven war grundsätzlich immer gleich, mit wenigen Anpassungen der Silberreflektoren. Hier ist der Schuh in einer mehr frontalen Perspektive gezeigt. Hinten das große Diffusorpanel von 2 × 4 m mit einer Lampe durchleuchtet, oben ein kleineres Diffusorpanel von 80 × 120 cm, ebenfalls mit einer Lampe durchleuchtet, als Lichtquellen. Im Vordergrund die Sinar P2 mit dem Sinarback 54H und dem Laptop mit der Sinar-Capture-Shop-Software.



Hier sieht man die Vorrichtung, um den Schuh in der Schwebelage zu halten. Ein Plexiglaszylinder unterhalb des Schuhs und ein Fisso-Gelenkarm fixieren den Schuh in der Position. Unten und links zwei Silberreflektoren, die das Licht von oben auf den Schuh umlenken und so Sohle und Seite beleuchten.



Die Szene, nochmals von Nahem betrachtet, zeigt den Effekt der Silberreflektoren auf dem Schuh. Hinten befindet sich ein Abschatter für die Ferse, damit der Schuh an dieser Stelle dunkler wird.

Das Fisso-Gelenkarm und der Plexiglaszylinder sind nach der Freistellung des Schuhs nicht mehr sichtbar, da sie keine Schuhpartie abdecken.

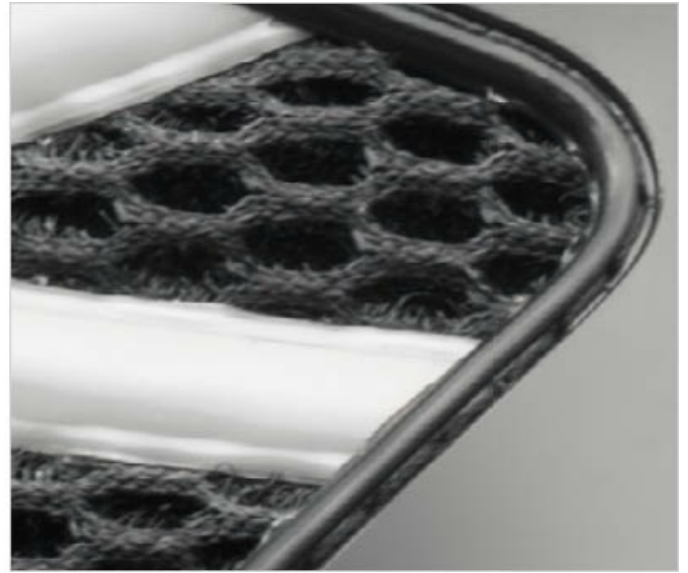
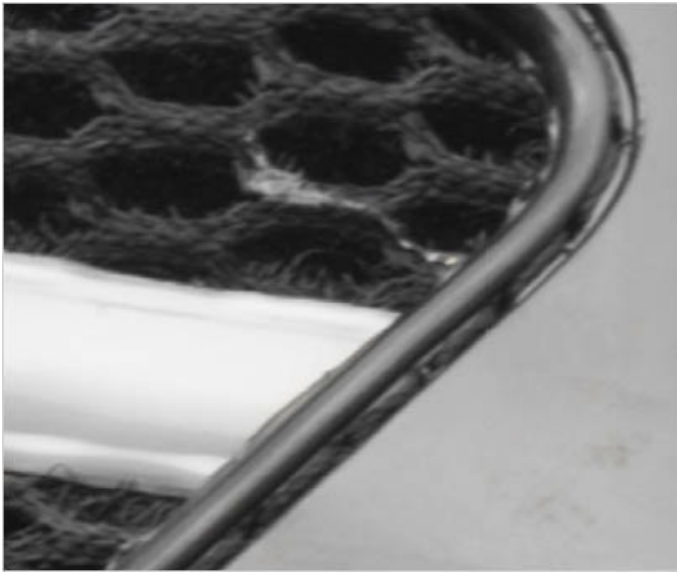
Post Production



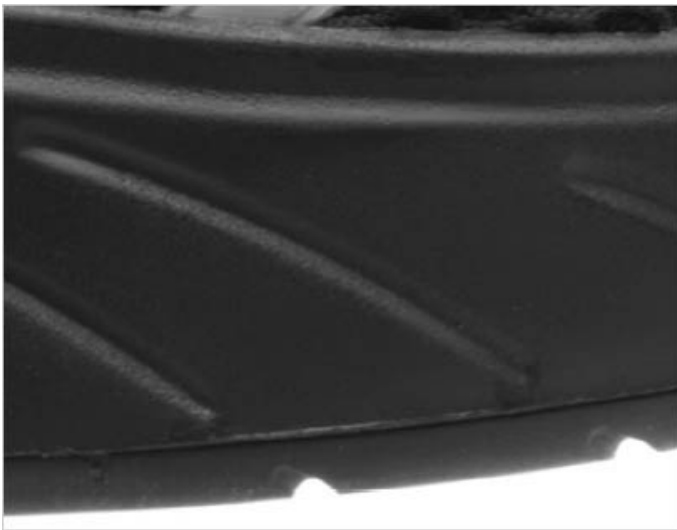
Die bereits freigestellte Rohaufnahme des Schuhs, hier in seitlicher Position abgebildet, als Beispiel für die Retusche. Die fehlerhaften Details werden erst in der Vergrößerung auf 100 % deutlich sichtbar, aber die Flecken im Plastikstreifen mit der MBT-Schrift sind auch in dieser Größe schon erkennbar.



Die Flecken im Plastikstreifen wurden im Glanz deutlich sichtbar, und auch der harte Lichtabbruch störte. Mittels einer Maske und Airbrush harmonisierte ich diese Stelle. Der Glanz wurde dadurch auch etwas größer, mit einem Verlauf ins Dunkle. Ebenso wichen die Dellen unterhalb des Schriftzugs einem feineren Verlauf, sodass sie nicht mehr störten. Im unteren Bereich, oberhalb der Sohle, fügte ich noch einen kleineren Gegenreflex in der gleichen Art hinzu.



Auch die Netzstruktur wies einige unschöne Stellen auf, die ich durch Kopieren intakter Stellen überdeckte. Gleichzeitig säuberte ich die Kantenbereiche etwas, um eine klarere Trennung zu erzielen. Es sind noch weitere kleinere Fehler in dieser Vergrößerung sichtbar. Hier ist aber wichtig, dass man nicht zu viel macht und sich mit dem Kunden abspricht, welche Retuschen notwendig, das heißt für den Einsatzzweck der Bilder sinnvoll sind.



Die Sohle musste in der Retusche noch besser herausgearbeitet werden. Die Vertiefungen arbeitete ich deutlicher heraus, nachdem ich sie durch Pfade, die ich in eine Auswahl umwandelte, freigestellt hatte. Die Sohle ist für diesen funktionalen Schuh ein prägendes Bestandteil, deshalb sollten ihre Merkmale gut sichtbar sein.

Vespa-Oldie

Originalgetreu renovierte Vespa-Oldies aus den 60ern sind gegenwärtig sehr im Trend. Für die Webseite eines Freunds kreierten wir einen Konfigurator, über den sich die Kunden alle erhältlichen Farbkombinationen anzeigen lassen konnten.

Die Lichtmodulation in den Rundungen entstand durch sorgfältig gesetzte Glanzlichter.



Die Form der Vespa hat es in sich und ist nicht einfach zu fotografieren. Sie spiegelt mit ihrer Formenvielfalt und dem metallischen Glanz der Farbe das ganze Studio inklusive Decke. Wenn man einen komplexen, glänzenden Körper fotografiert, bildet man eigentlich den Raum drum

herum ab und sollte diesen entsprechend gestalten. Die Beleuchtung musste hier also rundum arrangiert werden und natürlich auch über die Decke kommen. Da half ein Himmel (an der Decke aufgehängtes Diffusionspanel), kann er doch in die beste Position für die beabsichtigten Reflexe gebracht und mit den Lichtquellen moduliert werden. Mehrere stehende Reflektorpanels links und rechts sowie seitlich hinten setzen weitere Reflexe an den bildwichtigen Stellen, wobei jede Lampe einzeln platziert und verschoben wurde, bis der Reflex am genau richtigen Platz war. Eine gute Übung für das Lichtgesetz: Einfallswinkel = Ausfallswinkel, eine Art Billardspiel mit Licht.

In der Bearbeitung musste ich die farbigen und verchromten Teile durch Pfade sauber trennen, da dieselbe Aufnahme für alle Farbvarianten gebraucht wurde. Der Schatten wurde separat fotografiert und eingesetzt, und der Hintergrund ist in der Bearbeitung eingefügt worden.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2

Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Sironar-N, 150 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	5 Lampen, 1 Softbox
Untergrund:	Weißes Holzbrett
Sonstiges:	Freistellung, Hintergrund später eingefügt

Steps



Der Lichtaufbau für die Aufnahmen des Vespa-Oldies war komplex, da die schöne restaurierte Vespa nach allen Seiten spiegelte und das ganze Studio in seinem Lack abbildete. Ich hatte damals noch nicht mein jetziges schwarzes Studio, sondern ein Tageslichtstudio, was für diesen Fall eher ungeeignet war. Ich baute rundum Wände auf, die ich indirekt beleuchtete. Von oben setzte ich den mit Diffusorstoff bespannten Rahmen ein, den ich durchleuchtete. Zusätzlich kam die Softbox zum Einsatz, um die Sättel zu beleuchten. Die Vespa war leicht erhöht platziert, damit ich auch den Reifen geeignetes Licht geben konnte. Insgesamt setzte ich acht Lampen ein, bis ich an allen wichtigen Stellen schöne Reflexe gesetzt hatte.

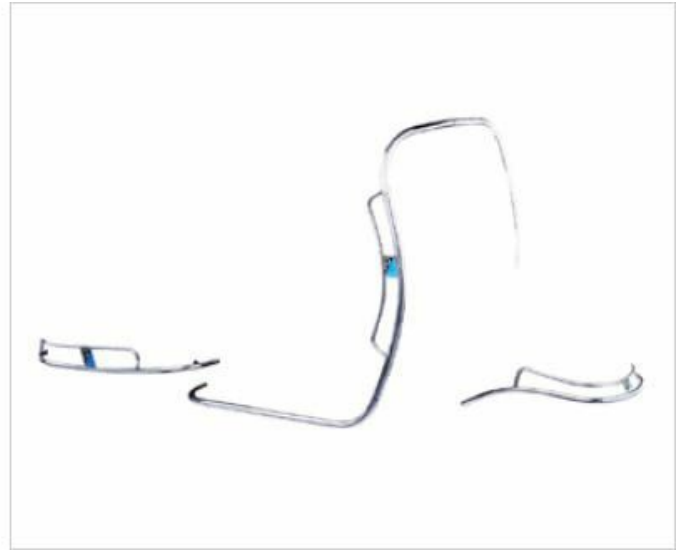


Nein, das ist nicht meine Assistentin; Kinderarbeit ist in der Schweiz nicht erlaubt! Es ist die Tochter des Art Director, die, fasziniert von diesem komischen Apparat, meiner Sinar-Fachkamera, freudig alle Einstellungen ausprobierte, bis wir sie mit etwas anderem beschäftigen konnten.



Die Vespa war mit verschiedenen Bestückungen zu fotografieren. Chromleisten, andere Sättel, Ersatzrad wurden in der gleichen Einstellung fotografiert, nachdem wir die Vespa fixiert hatten. Diese Details wurden dann in der Bearbeitung gebraucht. Da wir die eine Vespa in allen erhältlichen Farben einfärben sollten, aber nur eine einzige shooteten, wählten wir ein Modell in einer mittleren Farbdichte aus. Eine weiße oder schwarze Version wäre wegen des Kontrasts schwieriger einzufärben gewesen.

Post Production



Die Bearbeitung der entstandenen Aufnahmen war zeitaufwendiger als das Fotografieren selbst. Nach Freistellung der Vespa und Grundretusche mussten alle zusätzlich aufgenommenen Details mittels Pfaden ausgewählt und freigestellt werden. Auch die Farbflächen mussten für die spätere Umfärbung mit Pfaden sorgfältig ausgewählt werden. Am Schluss konnten wir, einem Puzzle gleich, alle Varianten auf Ebenen einzeln auswählen und kombinieren.



Ebenfalls galt es, einige zweifarbige Vespas zu erstellen. Dazu mussten noch die Karosserieteile der zweiten Farbe mit Pfaden freigestellt werden. Diese konnten dann auf einer weiteren Ebene umgefärbt werden.

Hier das Beispiel einer solchen zweifarbigen Vespa.



Am Schluss wurden einige der Farbvarianten für eine Postkarte ausgewählt und mit einem Hintergrund versehen.

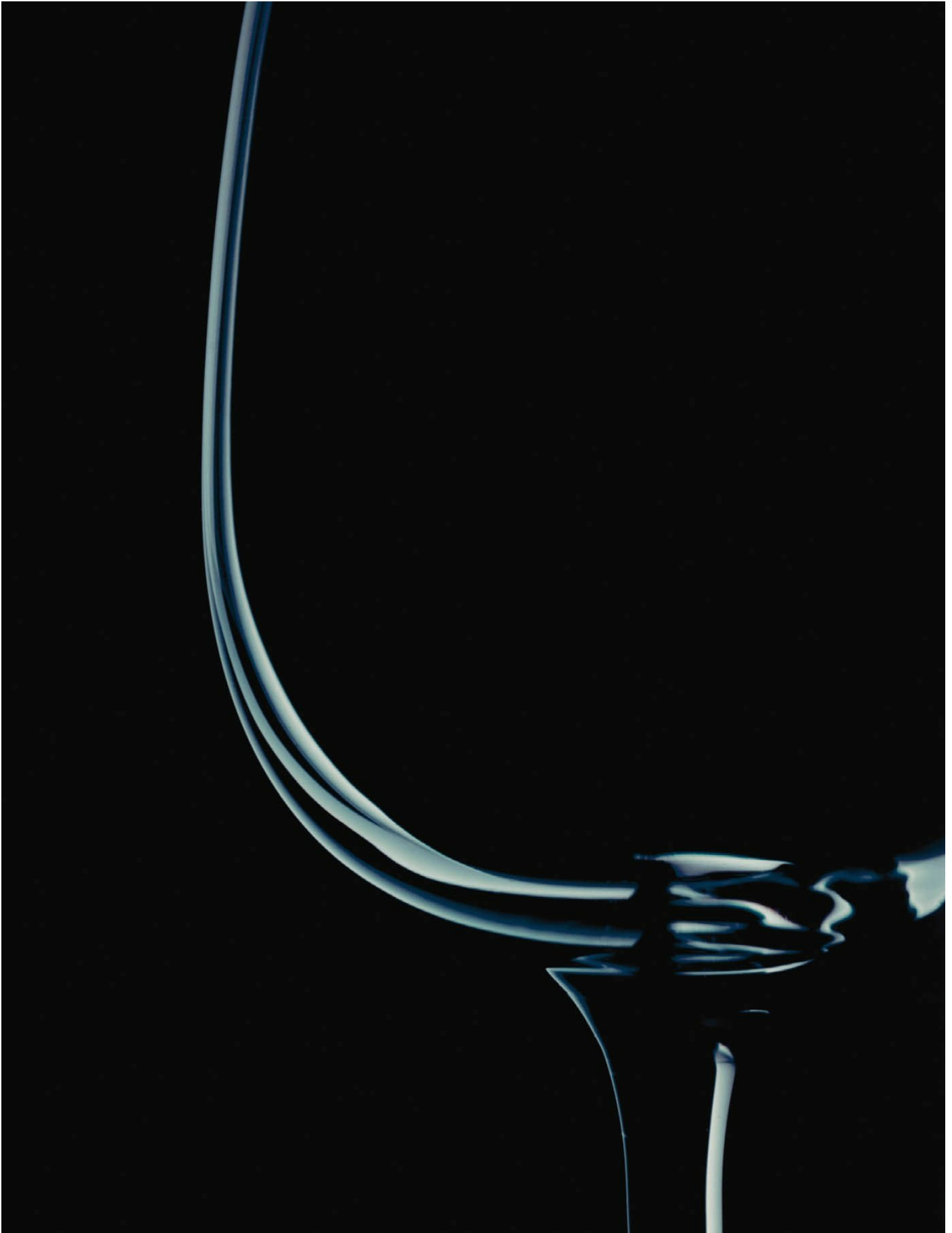


Rechts sieht man die 24 Farbvarianten der Grundversion der Vespa. Dazu konnten jeweils noch die Sättel gewechselt sowie Chromleisten und ein Reserverad hinzugefügt werden, alles über separate Ebenen. Auch die zweite Farbe konnte über Ebenen darübergelegt werden. Daraus entstand eine Vielzahl von Möglichkeiten, die in einem Konfigurator für das Web programmiert wurden und auf der Webseite zu sehen waren. Die Kunden konnten sich dort ihre eigene Wunsch-Vespa zusammenstellen.

Die Webseite ist inzwischen leider nicht mehr in Funktion. Da die Gesetze für die Zulassung von solchen Oldtimern verschärft wurden, können sie in der Schweiz nicht mehr verkauft werden.

Weinglas

Low-Key-Aufnahmen sind darum reizvoll, weil sie dem Betrachter mehr vorenthalten als zeigen. Die Kunst besteht darin, mit sparsam eingesetztem Licht das Wesentliche aus dem Objekt herauszuschälen.

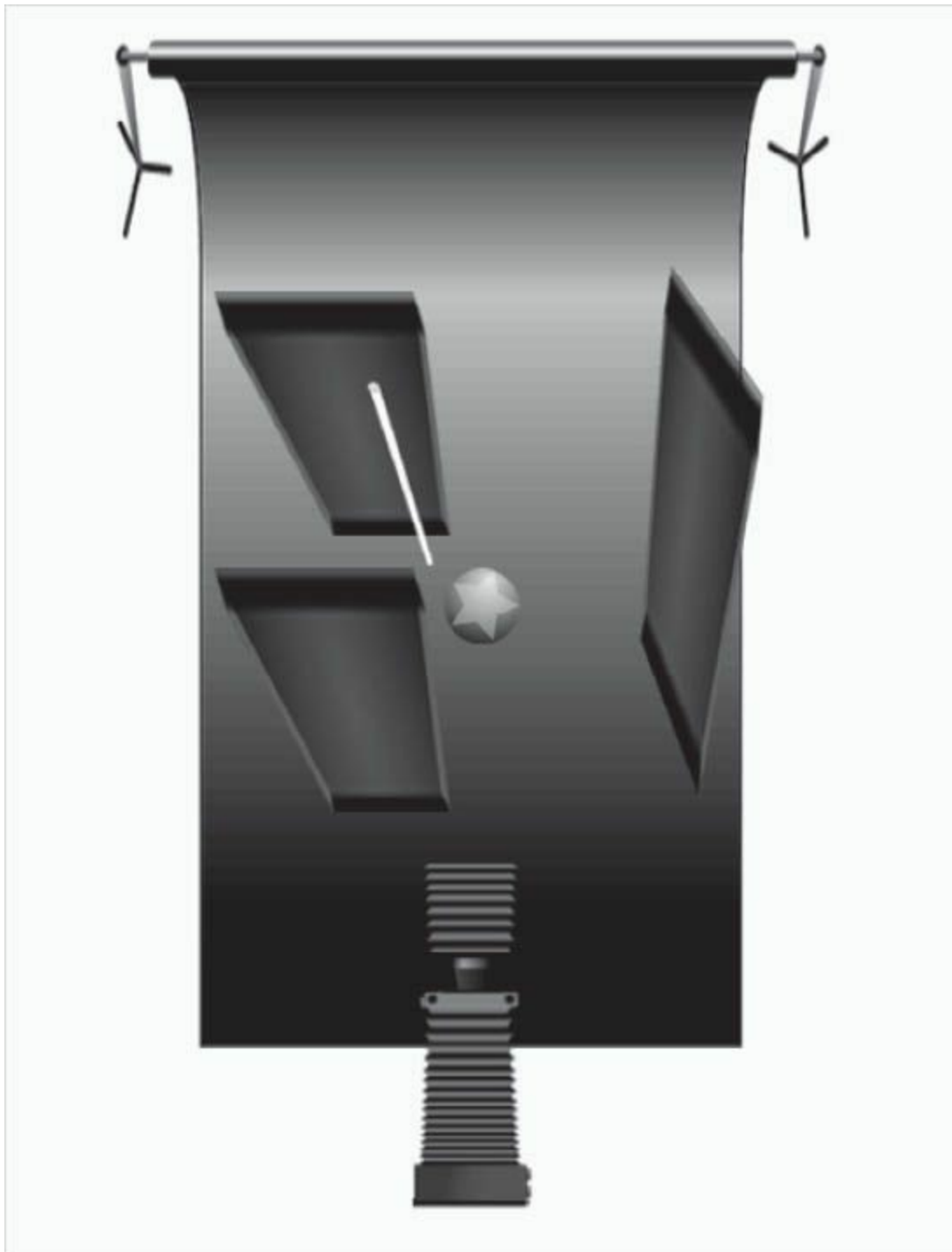


Riedel-Gläser sind wegen ihrer perfekten Form und dem extrem dünnwandigen Glas bei Weinliebhabern sehr beliebt. Sie sehen nicht nur großartig aus, auch der Wein schmeckt darin besonders gut. Dieses Bordeaux-Glas hatte es mir besonders angetan, und eines Tags

fotografierte ich es, fast abstrakt, nur die Form und Reflexion betonend. Ich wählte einen komplett schwarzen Samt als Hintergrundmaterial. Eine einzelne blaue Neonröhre platzierte ich seitlich, links hinter dem Glas in etwa 70 cm Abstand. Die Röhre war direkt in der Verlängerung der Seitenwand platziert und im Aufnahmefeld sichtbar. Dies war notwendig, da die Reflexion dem Gesetz Einfallswinkel = Ausfallswinkel folgt und ich die Reflexion genau auf dem Glasrand haben wollte.

Damit der Reflex die ganze Rundung des Glases umfassen konnte, montierte ich dieses auf einem Stativ mit Foba-Easy-Shot-Aufnahmeplatte, statt auf einem Tisch. So war es frei stehend, und das Licht konnte ungehindert passieren.

Dank der Kompendiummaske 2 von Sinar mit ihren verschiebbaren Lamellen konnte ich die Röhre im Bild abdecken. Mittels schwarzer Abschatter schränkte ich das Streulicht der blauen Neonröhre zudem weitestgehend ein und erreichte so einen komplett schwarzen Hintergrund.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Apo-Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 45, 60 s
Kunstlicht:	Neonröhre, blau, 1 m lang, Ø 15 mm
Hintergrund:	Schwarzer Samt
Sonstiges:	Kompendium und Kompendiummaske 2, Sinar

Bordeaux-Flasche

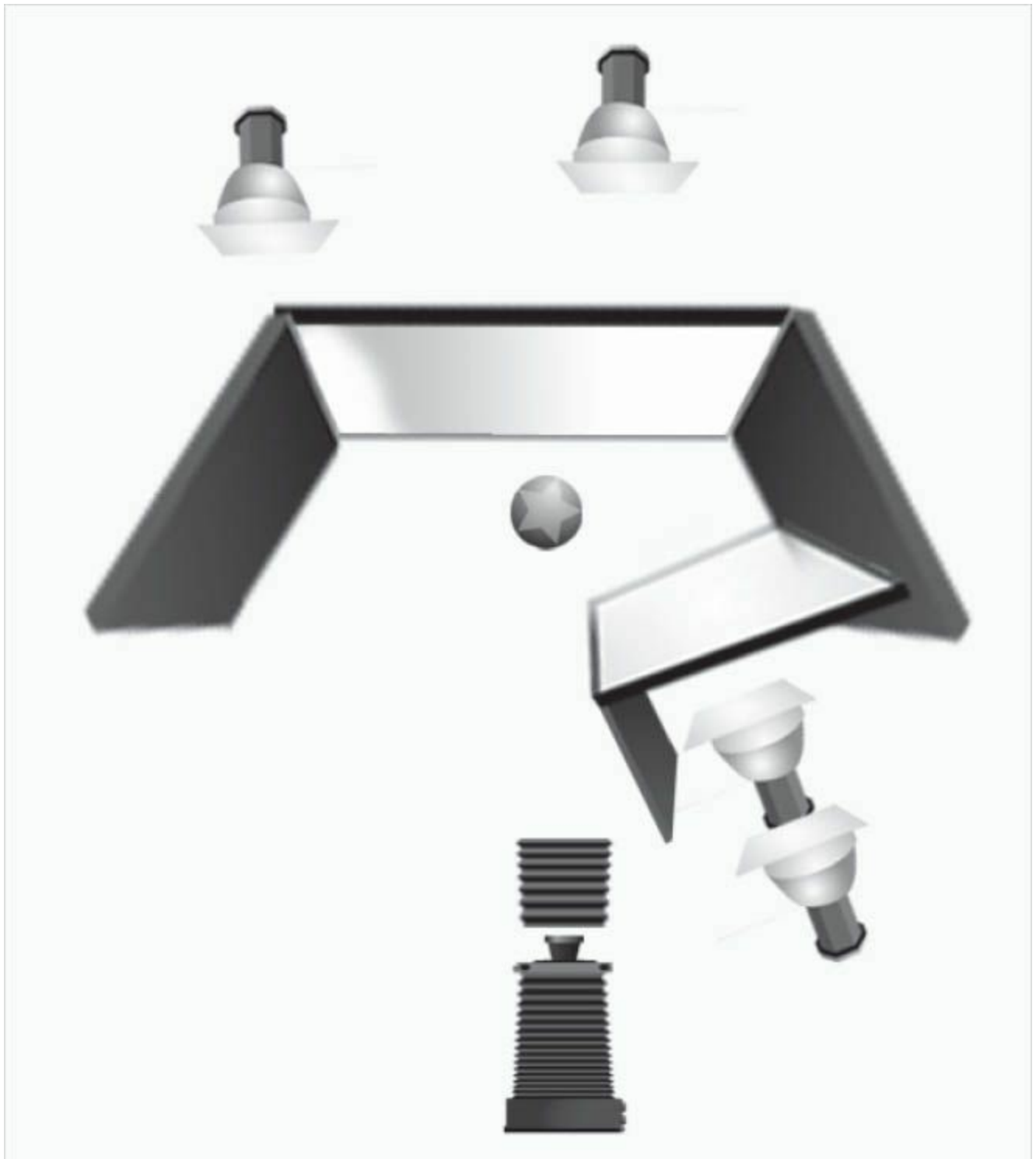
„As simple as that!“ Ich muss einfach noch eine perfekt in Szene gesetzte Flasche zeigen – ein Motiv, das immer wieder vorkommt und auch für weitere Aufnahmen, vor allem von Glas, Grundsätzliches aufzeigt.



Diese edle Flasche Sauternes-Wein mag als Beispiel für Flaschenaufnahmen herhalten. Zugegebenermaßen ein Idealbeispiel, ist doch das Glas neutral und der Inhalt farblich attraktiv, was es einfacher macht. In derselben Art fotografierte Rotweinflaschen mit grünem Glas und dunkelrotem Inhalt benötigen mehr Licht von hinten, damit der Wein farblich in Erscheinung tritt.

Das Setting ist dabei nicht allzu kompliziert. Vor einer opalweißen, transparenten Folie wie der Translum von Foba oder einem Milchglas wird die Flasche auf einem Stativ mit kleiner Platte oder auf einem geeigneten schmalen Sockel platziert, Tische sind eher ungeeignet. Hinter der Folie erzeugen eine oder zwei Lampen den Lichtverlauf innerhalb des transparenten Teils der Flasche. Seitlich vorne kann mit einem Striplite oder – wie in diesem Fall – mit einer weiteren, schmaleren Folie, die von zwei Lampen durchleuchtet wird, der Reflex im Glas erzeugt werden. Dieses Licht beleuchtet auch das Etikett.

Das hintere und das vordere Licht werden nun leistungsmäßig so abgestimmt, dass Transparenz und Aufsicht richtig belichtet werden. Als Faustregel kann die hintere Beleuchtung etwas heller als die vordere eingestellt werden, aber nicht zu hell, damit Überstrahlungen vermieden werden.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Apo-Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s
Blitzlicht:	4 Lampen
Hintergrund:	Opalfolie Translum, Foba
Diffusorpanel:	Opalfolie Translum, Foba Kamera senkrecht ausgerichtet

Parallelverschiebung der Kamerastandarten Opalfolie
Translum, Foba

Topf aus Chromstahl

„Hilfe, Chromstahl!“, höre ich meine Berufskollegen ausrufen. Tatsächlich ist es etwas aufwendig, solche Aufnahmen wie die nebenstehende zu fotografieren. Folgen wir jedoch dem Gesetz Einfallswinkel = Ausfallswinkel, können wir die Lichtreflexe exakt setzen und das Chrom glänzen lassen.



Ein vollständig verchromter Topf ist wie ein Spiegel, der allerdings rundum nach allen Seiten spiegelt. Deshalb musste ich den ganzen Raum um den Topf in ein Lichtzelt verwandeln. Ich versuchte, durch Glanzstellen und Schattenpartien ein Gefühl für die Rundung zu erzeugen und die Metallfläche mit einer gewissen Lebendigkeit zu gestalten. Durch die dunkleren Partien kontrastiert, wirken die Glanzstellen umso heller, und das Metall scheint lebendig und materialgerecht dargestellt. Dazu benutzte ich eine ganze Menge Diffusorfolien, die ich rundum aufbaute und mit vier Lampen differenziert beleuchtete. Dazwischen platzierte ich Abschatter. Wichtig ist dabei, den Kamerastandort zu Beginn genau festzulegen, da er die genauen Positionen der Lichter und Panels bestimmt. Zu guter Letzt kam noch der Himmel, das weiße Reflektorpanel an der Decke, zum Einsatz, um dem Deckel des Topfs einen schönen von hell nach dunkel verlaufenden Reflex zu verpassen. Nur da, wo die Kamera stand, war im Nachhinein eine störende schwarze Stelle, die ich in der Bearbeitung durch einen Lichtreflex ersetzte, den ich aus der Mittelpartie des Topfs entnehmen

und kopieren konnte.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Apo-Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s
Blitzlicht:	5 Lampen, davon 3 Normalreflektoren

1 Telereflektor
1 Weitwinkelreflektor

Hintergrund: Weißes Papier

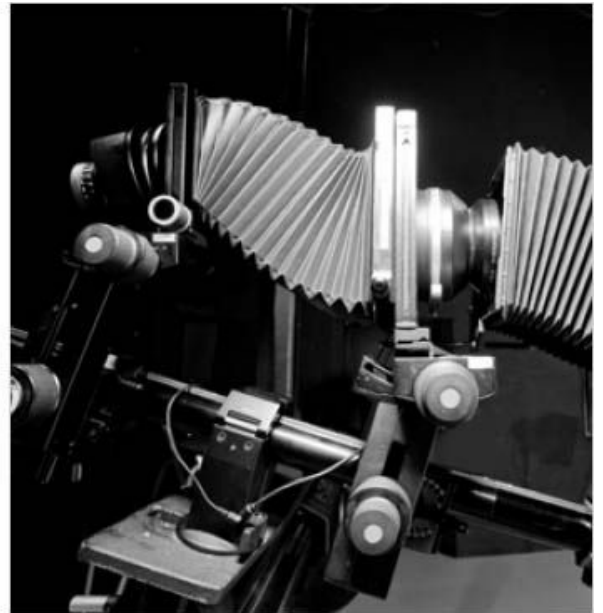
Sonstiges: Reflektorpanel von oben (nicht auf der Skizze), ebenfalls mit einer Lampe beleuchtet.

Kamera mit Parallelverschiebung vertikal für die Senkrechte

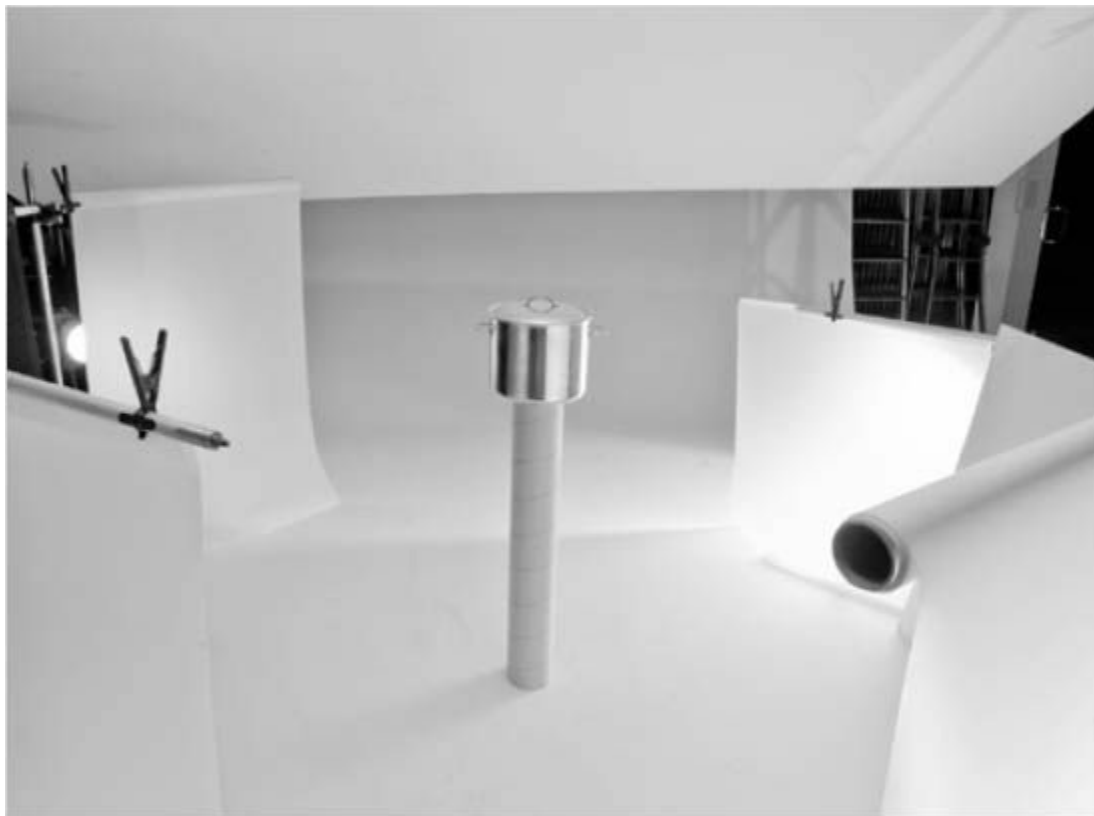
Steps



Ein großer Aufbau, der Platz beansprucht, war notwendig für diesen einfachen Chromstahltopf. Ich nutzte den weiß gestrichenen Novilon-Kunststoffbelag als Hintergrund. Den Topf platzierte ich auf einer Kartonrolle, damit er vom Untergrund frei war und ich das Licht frei drum herum setzen konnte, ohne eine Tischkante im Weg. Vier verschiedene Diffusorfolien bildeten eine Art Rondell um den Topf. Sie wurden differenziert beleuchtet durch vier Lampen mit verschiedenen Reflektoren, vom Tele- bis Weitwinkelreflektor. Über das Reflektorpanel an der Decke setzte ich ein indirektes Oberlicht für den Deckel des Topfs. Mit schwarzen Abschattern schuf ich klare Trennungen zwischen den Glanzstellen und kontrastierte diese dunkel.



Hier sieht man den Lichtaufbau von der Seite. Rechts ist die Sinar P2 zu sehen mit der Parallelverschiebung der Standarten, um stürzende Linien zu vermeiden.



Alle Diffusorfolien waren im Reflexionswinkel platziert und spiegelten sich direkt in der Oberfläche des Chromstahltopfs. Die Kartonröhre, auf der der Topf stand, ließ sich in der Bearbeitung einfach wegretuschieren. Da sie schmaler als die Grundfläche des Topfs war, verliefen auch die Reflexe in der Rundung zum Topfboden sauber und mussten nicht retuschiert werden.

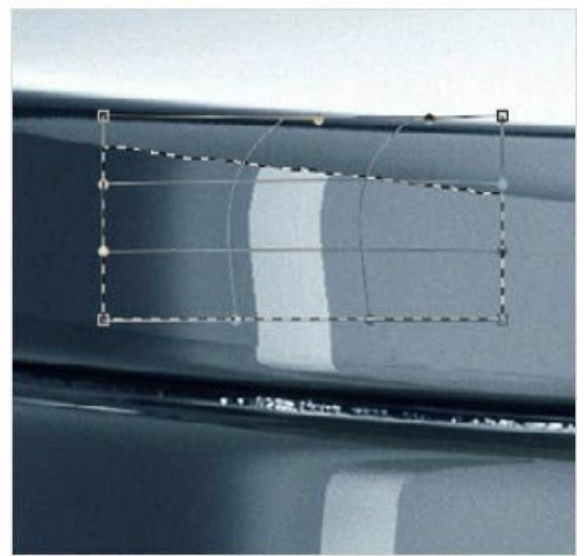
Post Production



Die Grundaufnahme ohne Retusche war schon relativ sauber. Die Reflexe sind so verteilt, dass eine Rundung evoziert wird. Die erste kleinere Korrektur war eine Einstellungsebene Farbbalance, mit der ich die Farbwiedergabe mehr ins Cyanblaue zog, um das Gefühl für das Material zu verbessern.



Dann stellte ich den Topf mit einem Pfad frei, aus dem ich eine Auswahl erzeugte. Mit Pfaden lässt sich sehr genau arbeiten, darum sind sie das bevorzugte Werkzeug, um solch klare Formen freizustellen. Nicht vergessen darf man die Durchsichten an den Griffen.



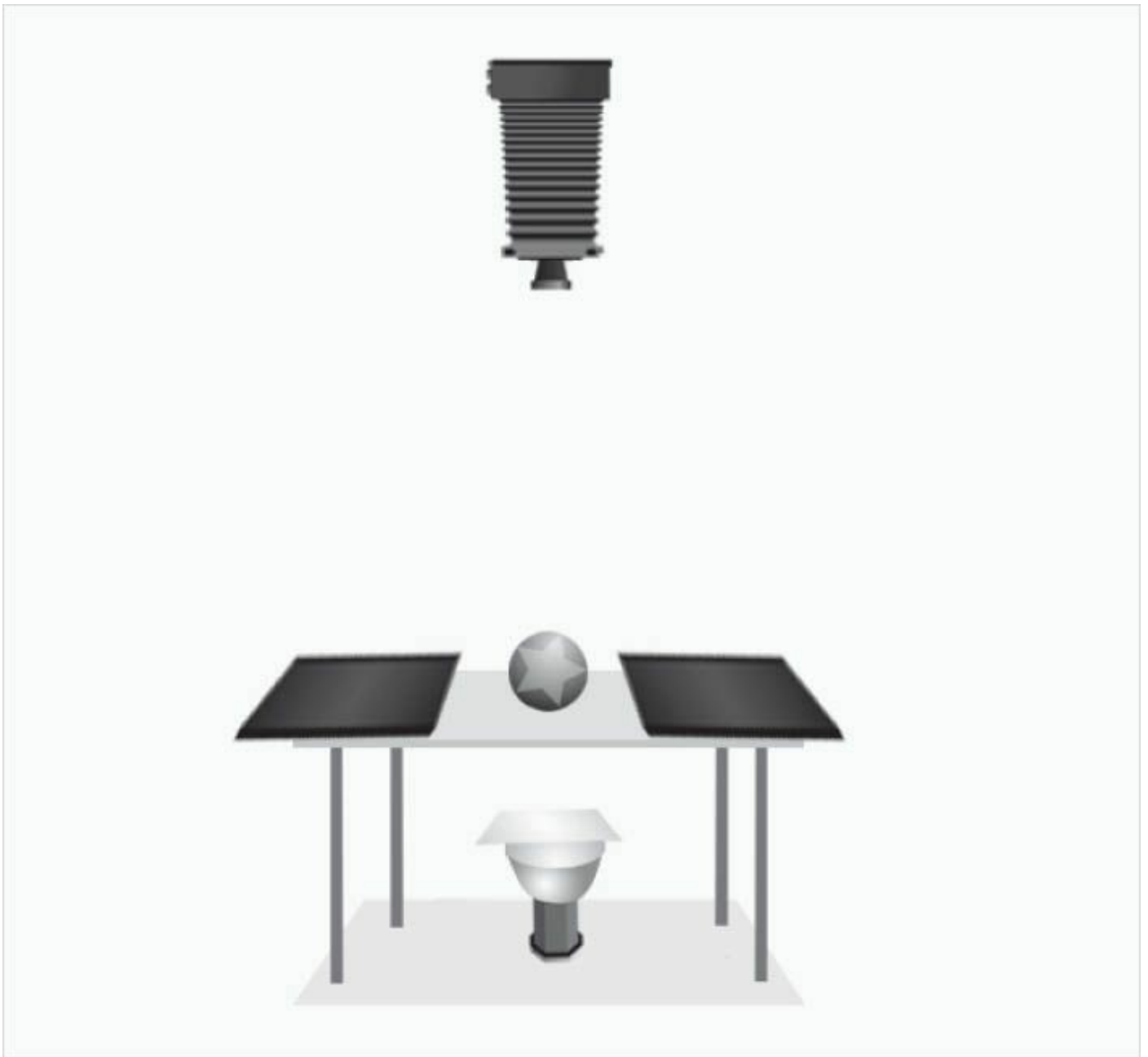
Freigestellt erschien der Topf etwas zu dunkel, was ich mit einer Anhebung der Mitteltöne über eine Einstellungsebene Gradationskurve verbesserte. Ebenfalls verstärkte ich die Cyanblau-Tendenz, indem ich die Einstellungsebene Farbbalance nachkorrigierte. Dann erstellte ich einen Pfad der Stelle im Deckel, die ich nicht mit Reflexen hatte gestalten können, weil sie sich in dem Winkel befand, wo die Kamera stand. Diesen Pfad wandelte ich in eine Auswahl und schnitt damit ein Stück aus der Front heraus, das ich kopierte und im Deckel einsetzte. Mit dem Transformieren-Werkzeug passte ich diese Ebene dann genau an die Rundungen des Deckels an. Am Schluss waren nur noch einige kleinere Stellen zu retuschieren, wo der Topf nicht perfekt war, wie z. B. auf der Aufnahme rechts unterhalb des Deckels zu sehen ist.

Zwei scharfe Gesellen

Wieder einmal hatte ich die Küche nach einem anstrengenden Foodjob nicht sauber aufgeräumt. Einige Peperoncini-Schoten, die ich auf der Heizung liegen gelassen hatte, veränderten sich nach einigen Tagen auf sonderbare Weise, sie entwickelten eine transparente Haut und wurden so zu ungewöhnlichen Fotoobjekten.



Die Transparenz der Haut machte im Durchlicht das Innere der Schoten sichtbar. Da diese, weil sie auf der Heizung gelegen hatten, etwas geschrumpft waren, ergab sich eine interessante Struktur der zusammengezogenen Haut. Ich bastelte mir einen Leuchttisch mit einer Opalglasplatte, dasselbe Material, aus dem der Foba-Tisch gefertigt ist, und durchleuchtete sie mit einer Lampe. Die Szenerie war klein, es genügte das Licht einer Lampe völlig, um eine gleichmäßige Ausleuchtung zu erzielen. Bei solchen Aufnahmen gelangt relativ viel Streulicht zur Kamera, weshalb es notwendig ist, mit Abschatten das Aufnahmefeld einzugrenzen. Die Folge von zu viel Streulicht wäre eine Reduktion des Motivkontrasts, was bei diesem Motiv nicht erwünscht war. Ein scharfzeichnendes Makroobjektiv hilft, die feinsten Strukturen zu erkennen, wenn Motive im Nahbereich fotografiert werden. Der C41-Umkehrprozess in der Lightroom-RAW-Entwicklung für die Bildfiles schafft einen hohen Kontrast und die satten Farben, die dem Bild ein grafisches Spiel und damit seinen Reiz geben.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Nikkor AM/ED 210 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
RAW Prozess:	C41-Umkehrentwicklung (Cross-Prozess)
Blitzlicht:	1 Lampe
Untergrund:	Opales weißes Plexiglas
Sonstiges:	Abschatter

Nikon-Objektive

Für den Schweizer Katalog der Nikon-Objektive setzte ich diese Gruppe hochwertiger Linsen in Szene. Mir schwebte eine New Yorker Straßenszene vor, mit Skyscrapern und dynamischer Perspektive. Das Licht sollte durch die imaginäre Straßenschlucht leuchten und den Blick in die Tiefe ziehen.

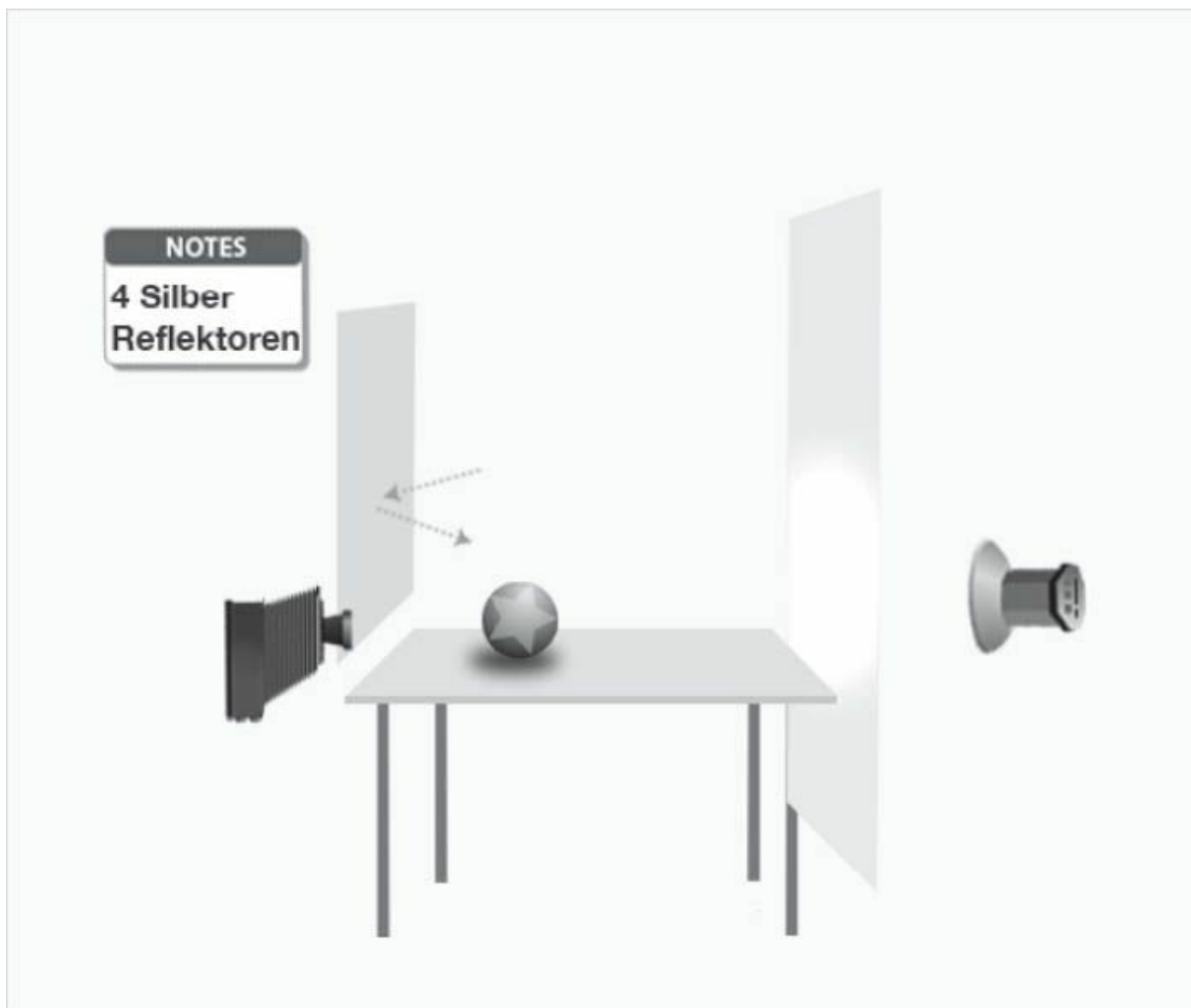


Zugegeben eine etwas ungewöhnliche Idee, und die Umsetzung meiner Lichtvorstellung führte zuerst zu hohen Kontrasten, die zu bewältigen waren. Aber wenn man sich nicht herausfordert, gewinnt man keine neuen Erkenntnisse, nicht wahr?

Ich war gerade wieder in New York gewesen und hatte viele Inspirationen mitgebracht, die umgesetzt werden wollten. Die tief stehende Sonne, die die Straßenschluchten in ein Lichtermeer verwandelt, hatte sich bei mir eingebrannt. Da kam mir der Auftrag,

einige Inhaltstitel für den neuen Nikon-Prospekt zu fotografieren, gerade recht. Da durch das Gegenlicht die schwarzen Objektivkörper im Dunkeln versanken, musste ich mit einigen großen Silberkartons für Aufhellung sorgen. Eine zweite Lichtquelle von vorne wollte ich nicht einsetzen, um den Effekt des überstrahlenden Gegenlichts und der dem Betrachter entgegenkommenden Schatten nicht zunichtezumachen.

Die lebendigen Reflexionen in den Glaslinsen erreichte ich durch speziell zugeschnittene und geformte Silberreflektoren. Die Farben in den Glasoberflächen entstanden durch die Vergütung der Linsen.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	4 × 5"
Film:	Fujifilm Velvia, Cross-Entwicklung
Objektiv:	Rodenstock Grandagon 75 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s

Blitzlicht: 1 Lampe und Silberaufheller

Hintergrund: Opalfolie, weiß Translumin Foba

Untergrund: TT Plast, weiß

Sonstiges: Kameraposition knapp über Tischhöhe, Vertikalverschiebung für die Senkrechte

Gläser und Flasche

Diese Glasserie für ein Point-of-Sale-Poster wollte ich auf einer spiegelnden Fläche transparent darstellen. Zur Kontrastierung der neutralen Gläser fügte ich noch eine ebenso elegante, grüne Weißweinflasche hinzu.

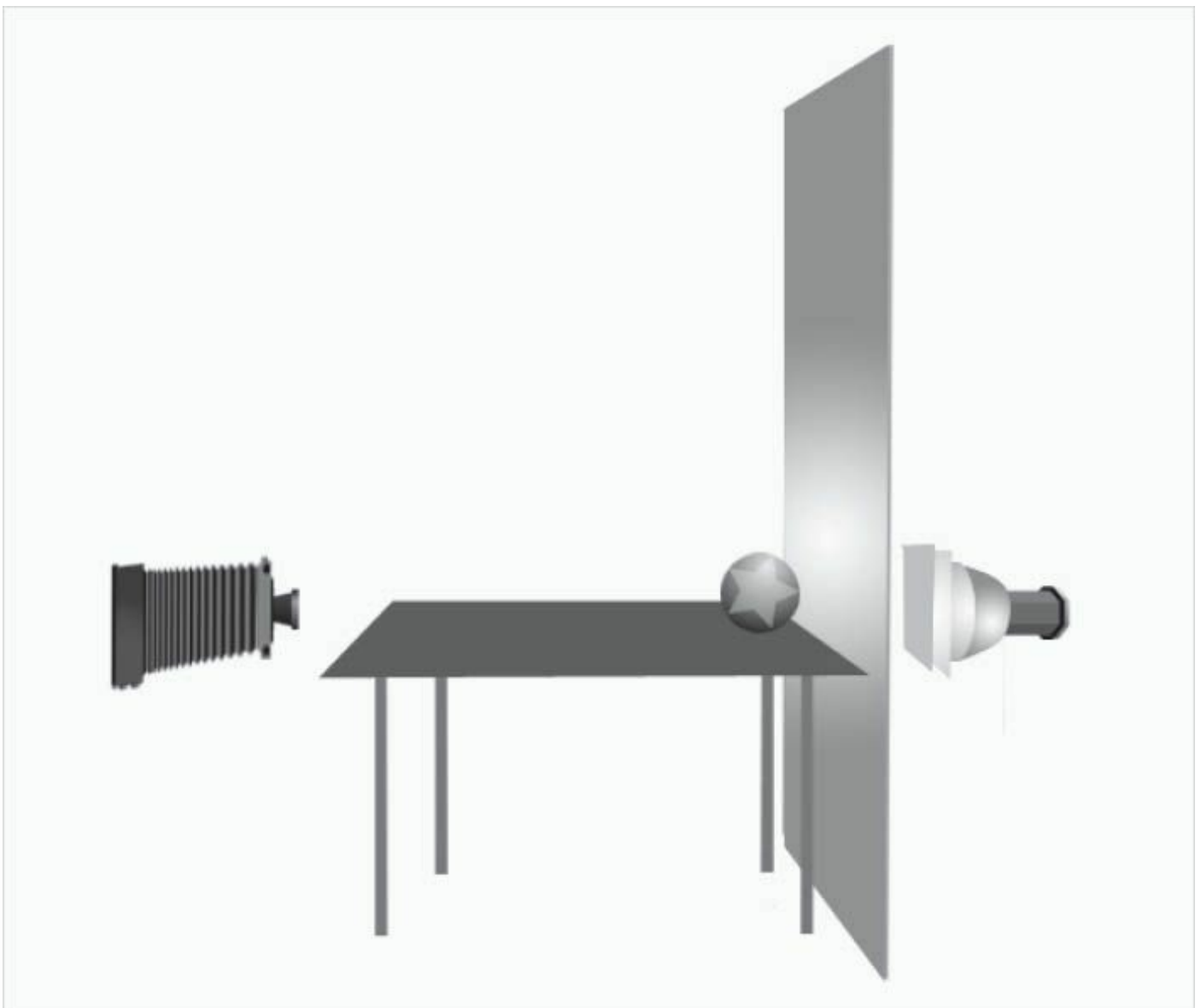


Gläser sind einerseits transparent und andererseits spiegelnd. Diese beiden Eigenschaften wollte ich herausarbeiten. Der Lichtaufbau war sehr einfach. Ich verwendete eine Lampe mit Diffusor hinter der opalen Foba-Translum-Folie (ein weißes Plexiglas mit matter Oberfläche ginge

natürlich auch, ist aber schwieriger zu befestigen). Als Untergrund kam eine schwarze Plexiglasplatte zum Einsatz. Sie liefert eine direkte Spiegelung auf der glatten Oberfläche, anders als Glas, das eine Doppelspiegelung erzeugt, und setzt den Ton etwas dunkler gegenüber den Objekten ab.

Die Kamera mit schwachem Weitwinkel war knapp über Tischhöhe positioniert, sodass eine perspektivische Flucht entstand. Durch eine leichte Parallelverschiebung der Standarten erreichte ich, dass die Tischkante in den unteren Bildbereich rückte und dem Bild Raum nach oben gegeben wurde. Den leichten Blaugrünnton, erzeugte übrigens eine Farbfilterfolie auf der Lampe.

PS: Solche Aufnahmen gelingen am besten in einem schwarzen Studio, da die Gläser natürlich den ganzen Raum spiegeln. Mit schwarzen Gobos oder schwarzen Vorhängen erreicht man das Ziel eines abgedunkelten Raums in einem weißen Studio natürlich auch.

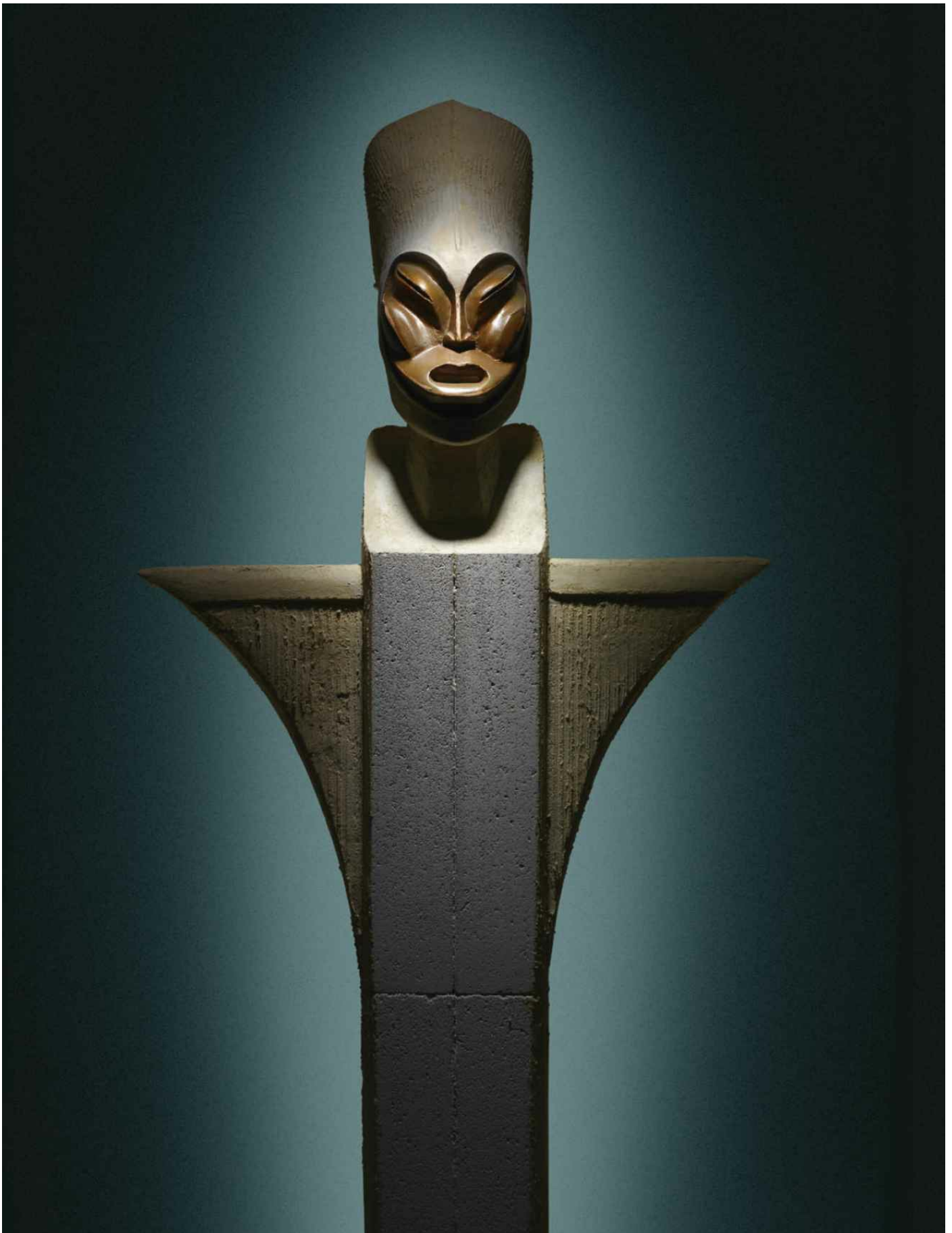


Technische Daten

Kamera: Sinar P2
Format: Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv: Rodenstock Grandagon 90 mm
Belichtung: Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht: 1 Lampe, Diffusor und Farbfilter
Hintergrund: Opalfolie, weiß Translun Foba
Untergrund: Plexiglas, schwarz
Sonstiges: Kameraposition knapp über Tischhöhe, Vertikalverschiebung für die Senkrechte

High Priestess

Eine Katalogaufnahme für den Künstler Maurice Xaramo Kennel. Diese eindruckliche Skulptur wirkt ausgeleuchtet viel weniger als in diesem Theaterlicht. Es beleuchtet die wesentlichen Merkmale und lässt dem Kunstwerk doch noch ein Geheimnis.



Zusammen mit dem Künstler hatten mein Assistent Urs Gisler und ich verschiedene Lichtarten und Möglichkeiten der Darstellung ausprobiert. Diese „Theaterbeleuchtung“ brachte den Charakter und die formalen Eigenschaften der Skulptur am besten zum Vorschein.

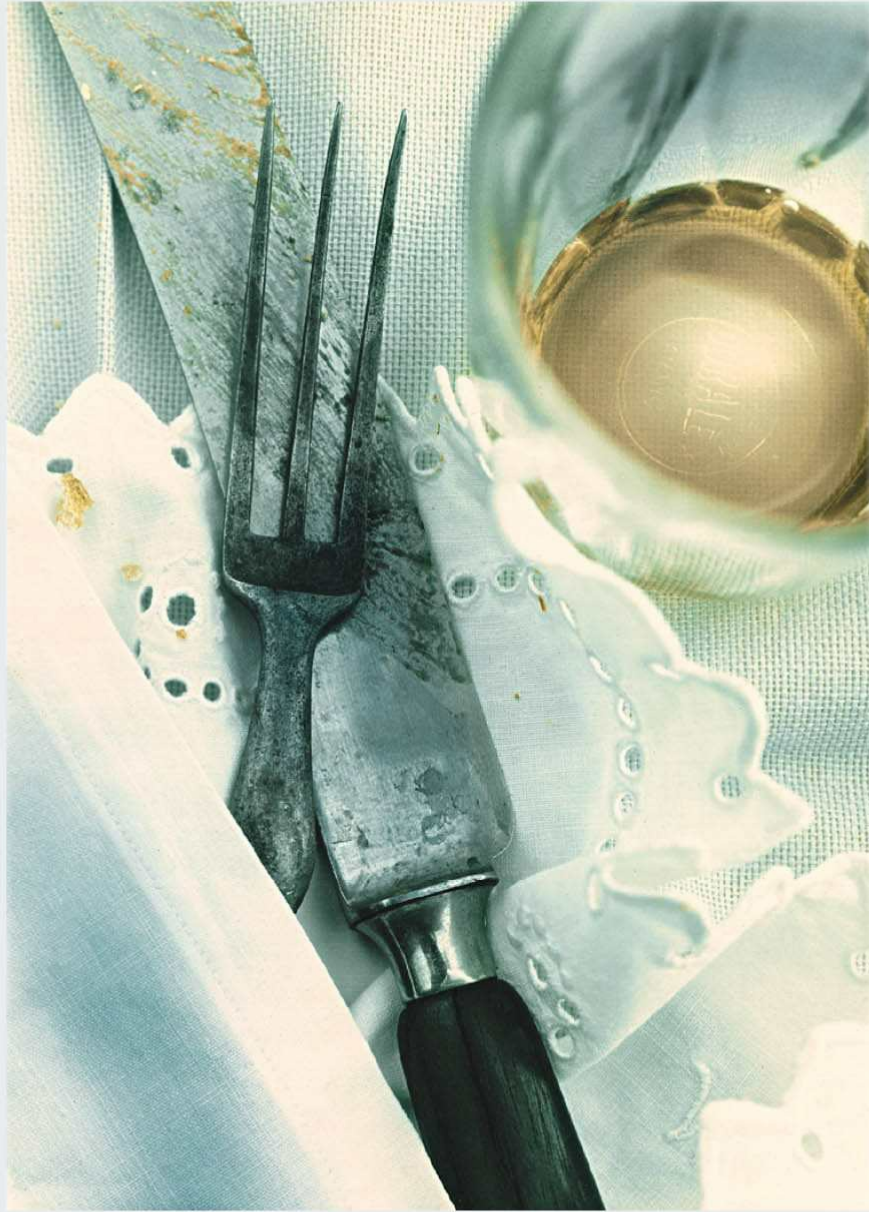
Wichtig ist bei solchen Aufnahmen, das Objekt und den Hintergrund räumlich gut zu trennen, damit die Beleuchtungen separat vorgenommen werden können, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen. So können Lichtstärke und Lichtfarbe für Objekt und Hintergrund getrennt bestimmt und feinjustiert werden.

Den Hintergrund setzten wir durch einen Lichtstreifen in einem dunklen Blaugrün vom Objekt ab, das wir neutral beleuchteten. (Man braucht übrigens nicht immer farbige Hintergründe, Farbfolien vor den Lampen färben auch neutrale Hintergründe ein.) Das harte Licht des Fresnel-Spots dämpften wir etwas mit einer leichten Diffusorfolie von LEE, ebenso das der Hauptbeleuchtung, um feinere Verläufe zu erzielen und etwas Härte rauszunehmen. In der Bearbeitung entschieden wir uns, dem Hintergrund etwas Körnung zu verleihen, damit die raue Oberfläche der Skulptur nicht durch einen glatten Hintergrund kontrastiert wurde.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Sironar-N 300 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe Wabenfilter, mittelstark, Diffusor und Farbfilter 1 Fresnel-Spot mit Diffusor
Hintergrund:	Graue Papier-Hintergrundrolle
Sonstiges:	Schwache Diffusorfolien vor Fresnel-Spot und Wabenfilter von LEE-Filters



Still Life

Geschichten erzählen, Gefühle evozieren, Gedanken vermitteln, und das in einem einzelnen Bild: Darum geht es in der Still-Life-Fotografie.

Ein Still Life erzählt Geschichten

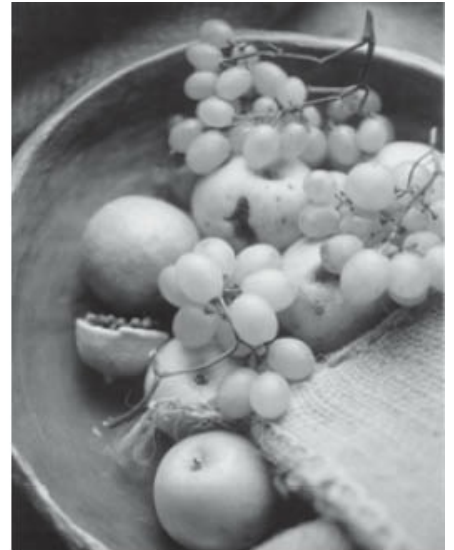
Eine Weiterentwicklung der Sachaufnahme ist das Stilleben oder Still Life. Es reichert die Objektfotografie an, indem es das Aufnahmeobjekt in eine Atmosphäre einbettet und mittels Accessoires, Untergrund und Hintergrund erweiternde Bezüge ermöglicht. Diese können über die reine Objektdarstellung hinaus Aussagen schaffen und manchmal Geschichten evozieren.

Die große Kunst des Stillebens ist, die Gedanken zwar anzuregen, ihrer Entwicklung aber eine gewisse Freiheit zu lassen. Im Stilleben kommen die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, und das Ausschöpfen der gestalterischen Möglichkeiten zusammen. Diese Möglichkeiten auf überzeugende und gleichzeitig persönlich einzigartige Weise zu verbinden, zeichnet den Still-Life-Fotografen aus.

Gestaltungsregeln

Formal halte ich mich natürlich gerne an den Goldenen Schnitt, wenn ich eine Komposition angehe, das schafft gleichsam automatisch spannende Verhältnisse. Aber auch die Diagonalkomposition, wie bei den Beispielen unten, kann eine gute Grundlage für dynamische Bildgestaltung bilden. Oftmals ist es aber so, dass ich ohne ein bestimmtes Muster zu gestalten beginne und sich die Komposition nach und nach entwickelt. Im Nachhinein kann ich dann oft eine Kompositionsregel ausfindig machen. Ich glaube, dass sie bei der Suche nach Spannung und Harmonie auf natürliche Weise entsteht.

Das vielleicht zentrale Element der Stilleben ist ihre Komposition, sowohl in formaler als auch in farblicher Hinsicht. Dies ist etwas sehr Persönliches und mitverantwortlich für eine unverwechselbare, persönliche Bildsprache.



Bei dieser Polaroid-Bilderserie wendete ich die Diagonalkompositionsregel an. Bei allen Bildern verlaufen die Diagonalen durch bildwichtige Teile, beziehungsweise die Objekte selbst bilden die Bilddiagonalen. Das hält die ganze Serie kompositorisch zusammen. Aufnahmen mit Sinar 8 × 10" und Polaroid Typ 804.

Farbkomposition

Ebenso verhält es sich mit den Farbkompositionen. Es ist ganz hilfreich, die Farbenlehre z. B. von Goethe oder Iten zu kennen und sich mit den verschiedenen Farbkontrasten und ihren Regeln auseinanderzusetzen. Aber schlussendlich verhilft einzig das Gespür für Farbspannung und Farbharmonie zu interessanten Farbbildern; Kenntnis und Erfahrung stehen natürlich Pate dabei. Da es hierzu eine Vielzahl geeigneter vertiefender Unterlagen gibt, verzichte ich hier, näher darauf einzugehen, einige illustrierende Beispiele mögen dieses weite Thema anklingen lassen.

Eine wichtige Kleinigkeit am Schluss: Perfektion ist der Feind der Spontaneität, und Stilleben, die nach allen Gestaltungsregeln perfekt

durchkomponiert sind, werden oft als unnatürlich empfunden. Wie im richtigen Leben sind es die kleinen Ungereimtheiten, die ein Stillleben spontan und lebendig wirken lassen. Haben Sie also den Mut zur kleinen Unperfektion in der Komposition!



Diese Doppelseite in einem Food-Editorial sollte die Szenerie in einer Alphütte im Herbst während der Jagdsaison evozieren. Dem großen Anteil verschiedener Brauntöne setzte ich das leicht bläuliche Licht eines Herbsttags und die blauen Trauben sowie die Serviette entgegen und schuf somit einen Komplementärkontrast. Bei doppelseitigen Kompositionen muss immer auch der durch die Bildmitte laufende Falz berücksichtigt werden!

Aufnahme mit Hasselblad H4D50.

Lichtatmosphäre

Während es bei der Sachaufnahme um Neutralität und größtmögliche Farbtreue geht, hat die Beleuchtung beim Stillleben die Aufgabe, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich die Assoziationen und Gefühle entwickeln können. Neutralität ist also kein Gebot beim Stillleben, im Gegenteil. Das passende Licht und die Stimmung zu finden, hängt nicht mehr vom verwendeten Objekt ab, sondern von der Geschichte, die wir erzählen möchten. Die Lichtfarbe spielt eine wichtige Rolle, und hier schöpfen wir aus dem großen visuellen Erfahrungsschatz, der uns begleitet und den wir als aufmerksame Beobachter täglich nähren. Lichtstimmungen müssen nämlich

vor allem ein Kriterium erfüllen, wenn sie ihre Wirkung entfalten sollen: Sie müssen unsere kollektiven Erfahrungen abrufen, und das tun sie, wenn sie als authentisch, glaubhaft empfunden werden. Lichtführung im fotografischen Stillleben hat darum mit Einfühlungsvermögen zu tun. Betreffend Lichtführung orientiere ich mich ebenfalls sehr an der Realität, und nichts ist abträglicher als ein perfektes Studiolicht, das es in der Welt außerhalb des Studios nicht gibt. Sachaufnahmen sind oft perfekt beleuchtet und neutral, Stillleben hingegen leben gerade durch die Lichtstimmung und die kleinen, zufällig entstehenden „Unkorrektheiten“ der Lichtführung.



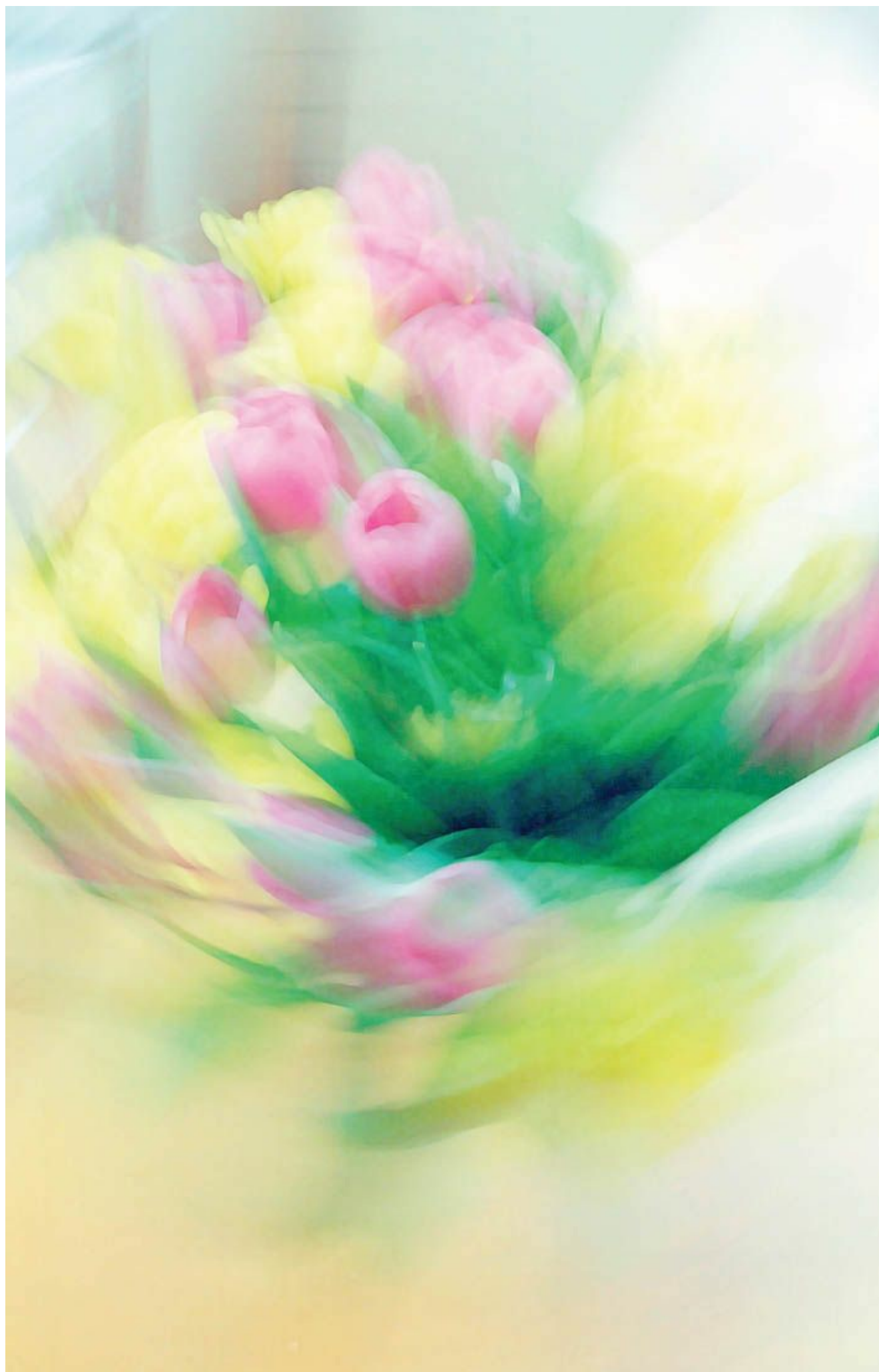
Stillleben mit Lavazza-Kaffee für eine American-Express-Gold-Card-Kampagne. Die Aufnahme sollte spontan und reportagehaft wirken, eine Szene aus dem Leben gegriffen darstellen, um den Kunden zu vermitteln, dass sie die Karte immer benutzen können, auch für kleinere Käufe.

Ich stellte mir eine Szene in einer italienischen Stehbar vor, mit dem typischen Metalltresen. Die Lichtkontraste sollten eine zufällige Raumstimmung evozieren. Auch wenn es nicht so aussieht: Die Aufnahme ist im Studio entstanden!

Wegen der Gold Card wurde die Aufnahme goldfarbig eingefärbt. Aufnahme mit Sinar P2 Fuji Velvia und Cross-Entwicklung.

Bildschärfe

Im Unterschied zur Sachaufnahme, bei der das Objekt meist vollumfänglich scharf abgebildet wird, dürfen wir uns beim Stillleben auch der Unschärfe als gestaltendem Element bedienen. Gerade in der Andeutung, dem Unkonkreten der Unschärfe, können sich Emotionen und Gedanken entwickeln. Also auch hier wieder: Die Unperfektion kann der Glaubwürdigkeit besser auf die Sprünge helfen als eine von vorne bis hinten scharfe und perfekte Wiedergabe.



Blumenstrauß bewegt.

Eine spontane Aufnahme mit der Hasselblad, wobei ich während der Verschlusszeit die Kamera um ihre Achse drehte und dadurch den Twist erzielte.

Aufnahme mit Hasselblad, 80 mm und Vericolor NC., Blende 22 und 1/15 s.

Bleisatz-Buchstaben

Als Reminiszenz an ein vom Aussterben bedrohtes Handwerk fotografierte ich dieses Stilleben mit der Sinar 8 × 10" und auf Polaroidmaterial 804 in Schwarz-Weiß, richtiges Handwerk eben ...



Entdeckt man auf dem Flohmarkt tolle alte Objekte wie diesen Bleisatz-Kasten, liegt der Griff zur Kamera natürlich nahe. Für dieses Motiv schien mir eine weiche, natürliche Beleuchtung, wie von einem Fenster

stammend, die passende Atmosphäre zu liefern. Ich spannte daher eine Opalfolie über den Aufnahmetisch und durchleuchtete sie mit einer Lampe. Das Gegenlicht schälte die Buchstaben schön heraus und schuf Licht- und Schattenkontraste, die ich mit einem weißen Styropor nur leicht aufhellte.

An der Kamera verschwenkte ich die Objektivstandarte etwas in die Senkrechte, um eine stark eingeschränkte Schärfe, die nur auf den Buchstaben liegen sollte, zu erzeugen. Der Hintergrund wurde durch diese Maßnahme noch weiter in die Unschärfe versetzt, und die Trennung zwischen Buchstaben und Hintergrund war perfekt.

Als Aufnahmematerial wählte ich den Typ-804-Polapan-Film. Er hat sehr schöne Tonwerte, die hier genau passten – schade, dass es ihn nicht mehr gibt. In der RAW-Entwicklung können aber heute ähnliche Effekte erzielt werden, die auf den alten Film- und Polaroid-Eigenschaften aufbauen und sie recht gut imitieren.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	8 × 10"
Objektiv:	Rodenstock Sironar-N 300 mm
Belichtung:	Blende 5,6, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe Weitwinkelreflektor Reflektorpanel
Untergrund:	Metallplatte
Lichtzelt:	Opalfolie Translum Foba

Sonstiges: Kamera mit Scheimpflug für eingeschränkte Schärfe nur auf den Buchstaben

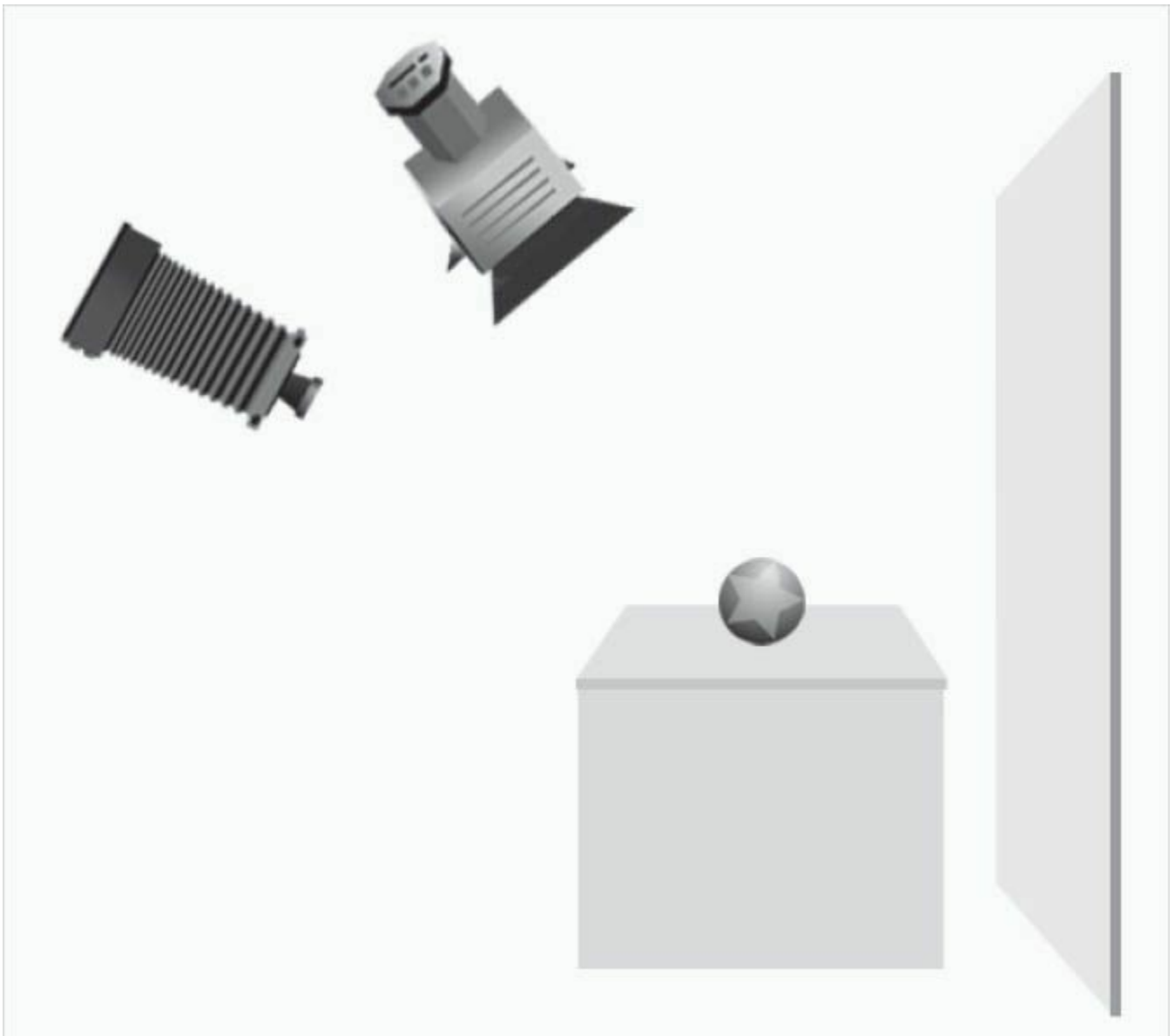
Alessi-Geschirr

Licht und Schatten formen diese Serie von Alessi-Objekten. Etwas außergewöhnlich ist die Verarbeitung: Infrarotfilm, ins Negativ gekratzte Bildränder und die Hand-Kolorierung der zuvor blaugetonten Schwarz-Weiß-Abzüge geben der Serie einen überraschenden Look.



Als einzige Lichtquelle diente der Fresnel-Spot, den ich bei jeder Aufnahme aus einem unterschiedlichen Winkel einsetzte. Das harte Licht begrenzte ich mit den Flügelklappen, um Licht- und Schattenzonen zu schaffen, oder ich stellte ein Objekt in den Lichtstrahl, so wie bei Aufnahme Nr. 4. Die zwei Foodobjekte legte ich immer ins Licht, damit sie hell zeichneten und nachträglich gut koloriert werden konnten. Der Infrarot-SW-Film besitzt keine Lichthof-Schutzschicht, weshalb die eintretenden Lichtstrahlen einen Streueffekt in der Schicht verursachen. Dadurch entstehen die typischen Lichthöfe in hellen Partien.

Die Schwarz-Weiß-Prints wurden blaugetont und die Foodobjekte zusätzlich mit Eiweiß-Lasurfarben von Hand koloriert. Die Technik braucht etwas Übung, das Resultat sieht aber reizvoll aus. Der Rand wurde mit einem feinen Retuschemesser in ein schwarzes Lithfilm-Negativ eingekratzt und separat belichtet. Die Prints sind deshalb Originale, in denen viel Handarbeit steckt! Heute sind solche Effekte etwas leichter erzielbar.



Kamera: Sinar P2
Format: 4 × 5"
Objektiv: Rodenstock Sironar-N 240 mm
Belichtung: Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht: Fresnel-Spot mit Torflügeln
Untergrund: Granitstruktur aufgespritzt auf Holz
Film: Kodak Infrared SW
Sonstiges: Kolorierte, blaugetonte Schwarz-Weiß-Baryt-Prints im Format 30 × 30 cm

Altsaxofon

Musikinstrumente wie dieses Altsaxofon sind mit ihren filigranen Glanzpartien dankbare Objekte. Ich kombinierte das goldfarbene Instrument mit einem Notenständer und Musiknoten und legte es auf ein gebläutes Metallblech, einem Bühnenboden ähnlich, für eine jazzige Stimmung.



Bei großen glänzenden Objekten ist das Reflektorpanel an meiner Studiodecke sehr wertvoll. Es deckt dank seiner Größe den Reflexionswinkel weitgehend ab, und ich kann mit einer einzelnen Lampe einen schönen Verlauf setzen, genau dort, wo ich ihn haben will. Auf der

rechten Seite setzte ich in dieser Aufnahme noch einen Gold- und einen Weißreflektor ein, um die Rundung auf der rechten Instrumentenseite zudem mit Glanzstellen zu versehen, im oberen Instrumententeil den goldigen und unterhalb der Mitte den weißen. Der Grund für die verschiedenen Reflektoren liegt im Instrument, es spiegelt sich selbst und erscheint daher im unteren Bereich goldiger als im oberen, was ich so ausglich.

Ein besonderes Augenmerk ist auf die Spiegelung des Studios im Instrument zu richten, das mit Abschattern schwarz abgedeckt werden muss (da ist ein schwarzes Studio von großem Vorteil). Die Aufnahme entstand zuerst ohne Notenständer und Noten, die ich nachträglich fotografierte und der Stimmung halber einmontierte.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Weitwinkelreflektor
Untergrund:	Metallplatte

Sonstiges: 1 Goldaufheller von rechts und 1 weißer Aufheller von rechts unten für die Glanzstellen auf der rechten Seite

Rendezvous

Als freie Arbeit realisierte ich diese Still-Life-Aufnahme. Ich stellte mir ein verpasstes Rendezvous eines Liebhabers mit seiner Geliebten in Paris vor. Als Requisiten wählte ich eine zerlesene „Le Monde“, eine Tasse mit Spuren getrunkenen Kaffees, eine gerauchte Zigarette und eine Taschenuhr.



Es ist nicht immer einfach, die passenden Requisiten zu finden, um eine Geschichte zu erzählen. Es hilft natürlich, wenn man sich ganz in die kleine Story hineinfühlt und sich bis hin zum Geruch und der

Atmosphäre innerlich damit verbindet. Bei einem Stilleben müssen ja Gefühle evoziert werden, der Betrachter muss in die Szene hineinversetzt werden. Die etwas verlorene Stimmung eines verpassten Rendezvous, der abgestandene Geruch der Zigarette, die Nervosität des Wartens sollen spürbar werden.

Nichts wäre falscher für diese Stimmung als ein perfektes, sauberes und neutrales Licht. Ich versuchte also, die Lichtstimmung trübe und traurig zu machen, den Duft symbolisierte ich mit einer Mischung von gelb-grün-braunem Licht. Es war ein sehr weiches, indirektes Licht, das über das Reflektorpanel an der Decke geleitet wurde und partiell farbig gefiltert war. Zwei unterschiedlich gefilterte Lampen erzeugten die Mischung von Gelb und Grün.

Die Schärfenebene verstellte ich mittels Scheimpflugscher Regel schräg zur Bildebene und zusätzlich von links unten nach rechts oben verlaufend.

In der RAW-Entwicklung verarbeitete ich das Bild dann mit dem Bleach-Bypass-Filter, der die Farbsättigung reduziert und eine Verstärkung des Schwarztönen bewirkt. Eine leichte Körnung verstärkte die traurig-verlorene Stimmung noch.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Sironar-N 240 mm
Belichtung:	Blende 5,6, 1/30 s
Blitzlicht:	2 Lampen mit Farbfilttern, partiell
Untergrund:	Zeitschrift
Sonstiges:	Verarbeitung mit Bleach-Bypass-Filter und Körnung in Lightroom

Hommage à Matisse

Das Motiv für dieses Inserat der Modefirma Gina Monti bestand nur aus Faden und Papier sowie der Stoffetikette mit dem Logo. Die Dedolights machten daraus ein farbenfrohes Spektakel, ein Lichtgemälde, vom impressionistischen Maler Matisse inspiriert.



Eine hübsche Idee war dieses einem Gemälde von Henri Matisse nachempfundene Bild aus einem Wollfaden, der auf ein Aquarellpapier gelegt war. Aber in einer neutralen Beleuchtung wirkte es eher nüchtern und langweilig. Die Werbeagentur stellte sich ein farbenfrohes Bild vor,

von Matisse inspiriert.

Ich versuchte also mit den Dedolights, die ich mit unterschiedlichen Farbfolien versah, Stimmung und farbenfrohe Dramatik zu schaffen. Die Dedolights sind kleinformatige, mit Halogenlampen versehene Theaterscheinwerfer, die mit Projektionsvorsätzen versehen werden können und ein sehr definiertes Licht auf kleinstem Raum erzeugen. Mittels Masken ist es möglich, kleinste Lichtflecken und -formen zu schaffen. Ein Dedolight mit Blaufolie diente als Grundlicht, die anderen Dedolights mit Rot-, Gelb- und Orangefiltern wurden als Akzentlichter eingesetzt. Da, wo sich die Lichtkegel trafen, entstanden durch die Lichtmischung (additive Farbmischung) Mischfarben. Das Bild erhält durch die Beleuchtung etwas Tiefes und Lebendiges, ja, es wirkt, obwohl es eigentlich flach ist, fast dreidimensional.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Weißabgleich:	Kunstlicht
Objektiv:	Rodenstock Sironar-N 150 mm
Belichtung:	Blende 16, 4 s
Kunstlicht:	5 Dedolights, davon 4 mit Projektorvorsatz Diverse Farbfilter
Untergrund:	Aquarellpapier
Sonstiges:	Trinkglas im Strahlengang der gelben Lampe

Business-Meeting

Ein Meeting, einmal aus der Vogelperspektive fotografiert. Der Tisch bildet sozusagen die Bühne, auf der der Gegenstand der Besprechung wie ein Stilleben thematisiert und inszeniert wird.

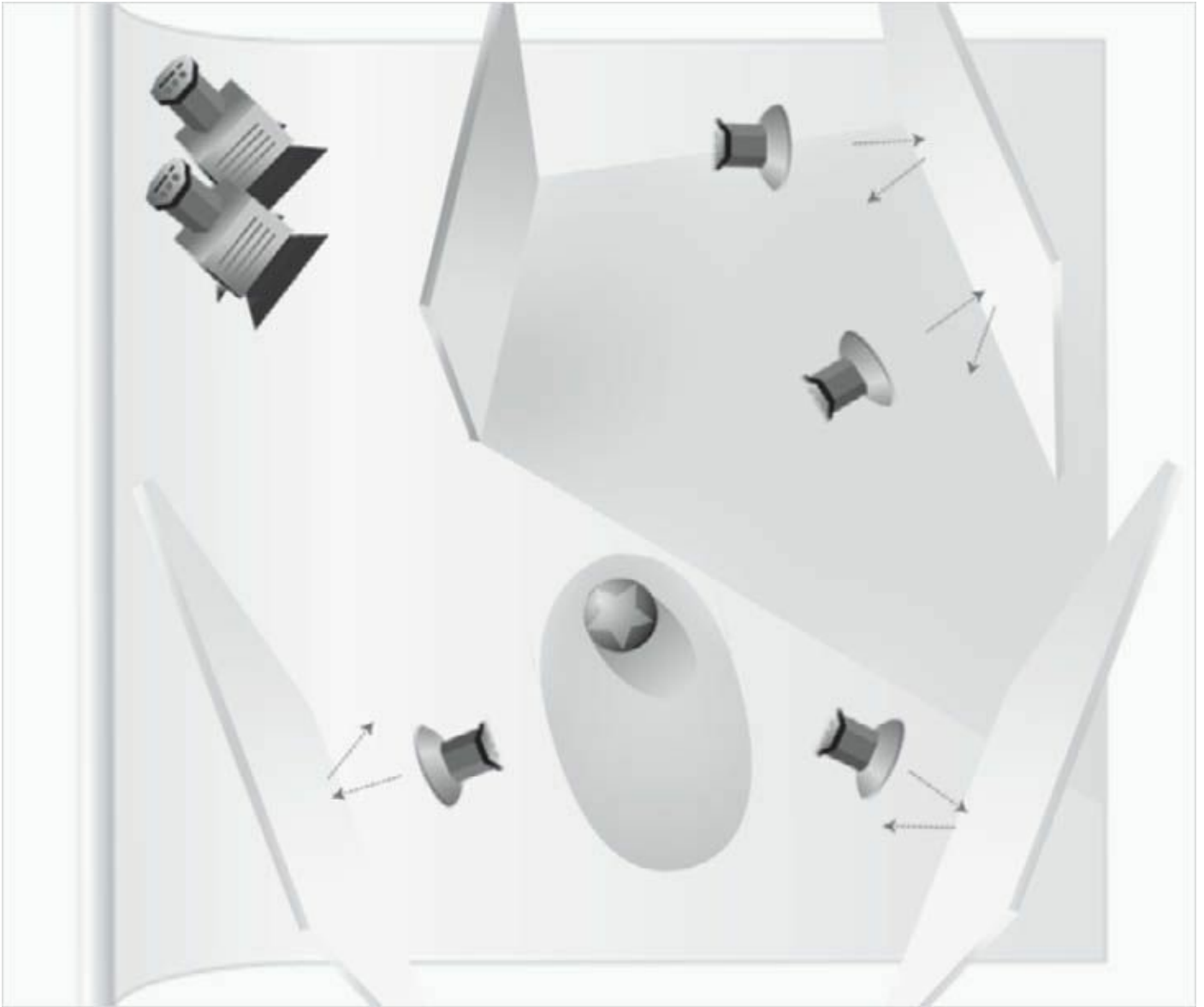


Dieses Business-Meeting inszenierte ich mit fünf Models, in einem großen Mietstudio mit 8 m Höhe. Ich brauchte etwa 7 m Höhe für meine Position direkt über dem Tisch, wobei ich die Kamera an der Decken-Stahlkonstruktion befestigen musste, da das Studio über keinen

Deckenwagen verfügte. Meine größte Anstrengung bestand darin, die Sinar-8-x-10"-Kamera und mich selbst sicher zu montieren, damit nichts herunterfallen konnte. Das wäre den Models nicht gut bekommen.

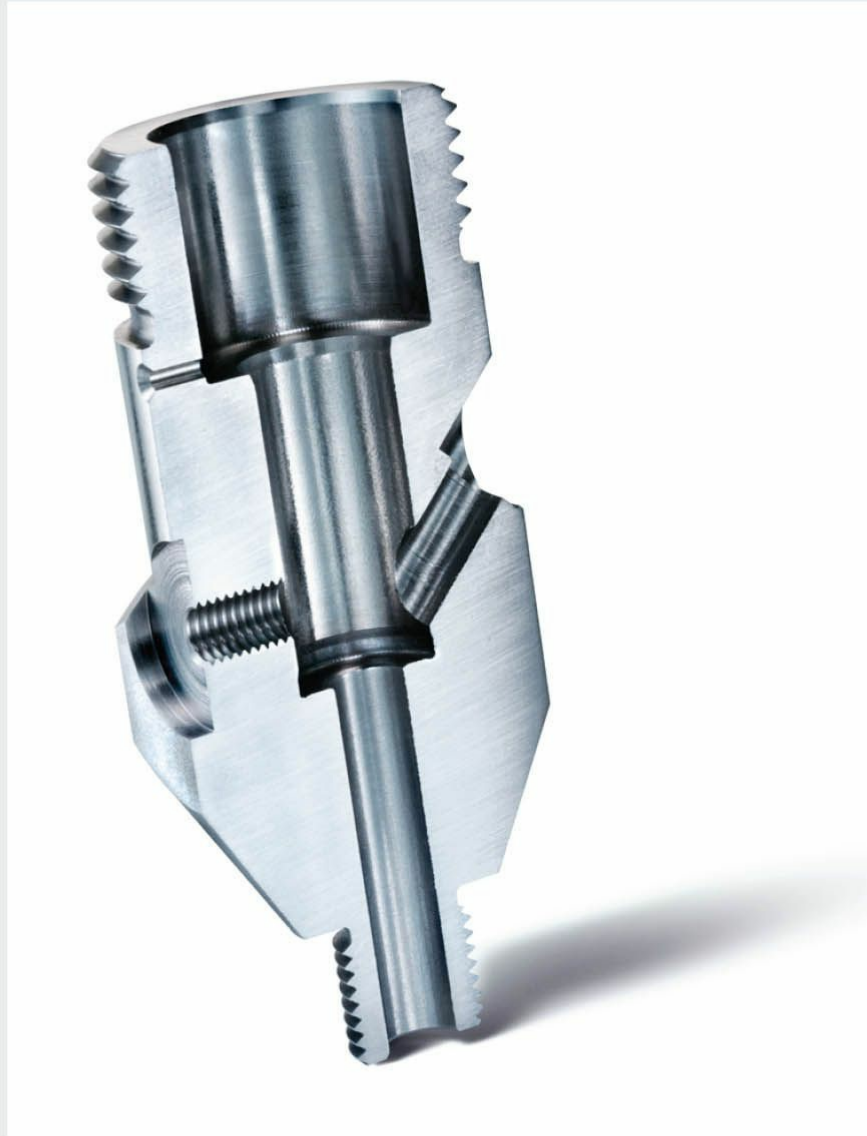
In der Zwischenzeit stellten zwei Assistenten die Beleuchtung nach einem genauen Plan auf, den ich schon vorgängig gezeichnet hatte. Wir mussten schnell arbeiten, denn es waren drei perspektivisch unterschiedliche Aufnahmen mit den Models und dem Tisch zu fotografieren, aus Kostengründen an einem Tag! Da helfen nur gute Planung und Vorbereitung!

Es war eine Materialschlacht: Elf Generatoren mit insgesamt 44000 Ws, zwei Fresnel-Spots mit je 8000 Ws, einer für den Tisch und einer für das Fensterkreuz, sowie acht Lampen für eine fein verteilte Aufhellung waren im Einsatz, vier davon über das Reflektorpanel an der Decke. Zwei Assistenten, Stylistin und Visagistin, zwei Kunden und der Art Director der Agentur mussten neben den fünf Models betreut und gepflegt werden. Da kommt man sich rasch einmal vor wie ein Produktions- und Cateringunternehmen und kann sich kaum auf die eigentliche Arbeit konzentrieren. Am besten hat man dann jemanden dabei, der einem den Rücken bezüglich der Organisation freihält.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	8 × 10"
Film:	Fuji Velvia, 64 ISO
Objektiv:	Rodenstock Sironar-N 300 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s
Blitzlicht:	2 Fresnel-Spots mit hellem Blaufilter, 1/2 CTB, 8 Lampen indirekt mit Wide-Reflektoren zur Aufhellung
Untergrund:	Hohlkehle, weiß
Requisite:	Tischplatte, nach Maß hergestellt



Industrie & Technik

**Rationalität prägt die Welt der Ingenieure und Techniker.
Ein Kontrastprogramm für Bildermenschen und eine
besondere Herausforderung für die Kreativität.**

Die rationale Herausforderung

Wer sich in der Welt der Industrie und Technik heimisch fühlen will, braucht ein gewisses Maß an rationalem Denkvermögen. Dies erleichtert die Kommunikation mit Ingenieuren und Wissenschaftlern, weil es Zugang zu ihren Denkmustern verschafft. Grundsätzlich sind bei der Umsetzung von Inhalten in Bilder rationale kreative Lösungen gefragt.

Wenn in der Modewelt die Emotionen zählen, ist es hier die kühle Ästhetik, die gefragt ist. Menschen, die durch den Geist geprägt sind, reagieren nun mal anders auf Bilder als gefühlsbezogene. Wenn wir sie ansprechen wollen, müssen wir uns ihrer Sprache bedienen. Tauchen wir also ein in die Welt des rationalen Designs und der strengen Logik.

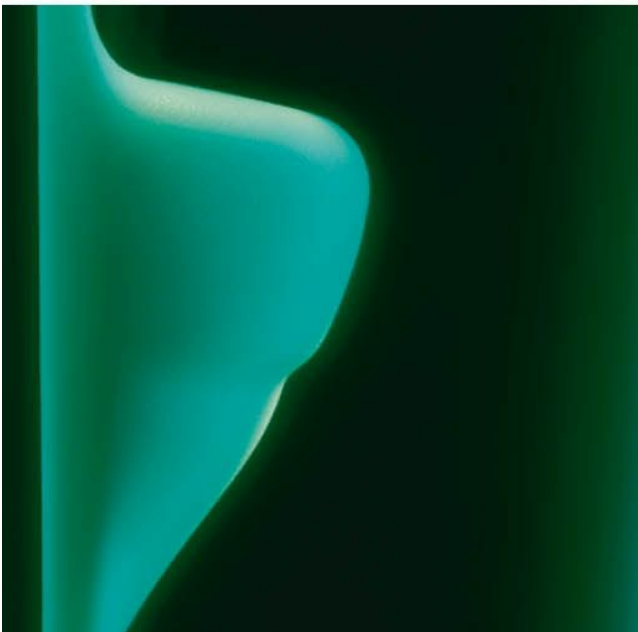
Es mutet auf den ersten Blick etwas seltsam an, wenn ich hier die kreative Umsetzung so in den Vordergrund rücke. Es ist aber oft so, dass Industriefirmen keine großen Werbeagenturen beschäftigen, und wenn, dann nicht zur Findung von Bildumsetzungen. Die Werbeagenturen entwickeln die CI (Corporate Identity) für ein Unternehmen, eventuell gehört dazu ein Bildkonzept oder ein Leitfaden für die zu verwendende Bildsprache. Die eigentliche Bildfindung und Umsetzung ist aber meist dem Fotografen überlassen, er ist es ja schließlich, der sich mit der Realität der Produkte und Güter auseinandersetzen muss. Das bringt zwar Mehrarbeit für den Fotografen mit sich, ist aber mit größerer Freiheit in der Wahl der kreativen Mittel verbunden. Daher ist der Fotograf, anders als in der Werbefotografie mit ihren klaren Layoutvorgaben, in der Industriefotografie als Gesamtdienstleister gefragt. Ich empfinde diese Herausforderung als vielseitiger, ganzheitlicher und freue mich immer, wenn ich auch gedanklich kreativ gefordert werde. Ich habe im Einleitungstext zur kreativen Seite des Berufs schon einige Beispiele für die Geschäftsbericht-Fotografie erwähnt, die ich größtenteils on Location fotografiert habe. Im Folgenden beschränke ich mich aber auf die Studiofotografie für Technik- und Industriegüter.

Strenge Ästhetik ist in der Industriefotografie gefragt wie nirgends sonst. Kreative Lösungen müssen rational erklärbar sein.

Ich fotografierte die letzten 30 Jahre für verschiedenste Unternehmen der Metall- und Pharmaindustrie, der Chemie, des Transportsektors, der

Forschung und des Engineerings. Jeder Bereich stellt eine andere Welt dar, auch wenn sich die Firmenkulturen ähnlich sind. Etwas Verständnis für technische Zusammenhänge verschaffte mir den Zugang und erlaubte interessante Einblicke, die dem Außenstehenden verborgen bleiben. Mein kreativer Approach entstand immer aus dem Versuch heraus, diese Zusammenhänge zu begreifen und ein Verständnis für die Inhalte zu entwickeln. Die Bildidee entwickelte sich daraus in logischer Folge. Eine kreative Lösung, die keinen Sinn und Zusammenhang hat, also rein dekorativ ist, lehne ich ab. Ich glaube fest, man sollte den Betrachter gerade in dieser Branche, aber nicht nur da, als denkendes Individuum ernst nehmen. Zumindest habe ich damit immer gute Erfahrungen gemacht, müssen doch kreative Lösungen auch verkauft werden und, wie gesagt, sind Ingenieure und Finanzfachleute nun mal eher Kopfals Gefühlsmenschen. Ein schlüssiges, gut argumentiertes Konzept wirkt meist überzeugender als tolle farbige Layouts.

Die Schönheit industrieller Produkte stellt sich meist nicht so offensichtlich dar wie bei Konsumgütern, die ja ansprechen müssen und deswegen konsumgerecht gestylt werden. Oft entdecken wir die Schönheiten technischer Güter erst, wenn wir ihre Funktion verstehen und mit der Form verbinden können. Der Slogan „Form Follows Function“ steht im Industrial Design an oberster Stelle, und da liegt denn auch unser Ansatz zur kreativen Umsetzung in aussagekräftige Fotografien.



Beide Bilder stammen aus einer Aufnahmeserie für Dow Plastics. Sie kamen zum Einsatz in einer Broschüre des Automotive-Bereichs, in der es um das Design von Kunststoffteilen für Automobile ging. Die Beleuchtung erfolgte mit Leuchtstoffröhren und Hosemaster-Glasfaserlicht, was den Aufnahmen diese spezielle Aura gab. (Siehe auch Seite 112/113 für eine detaillierte Beschreibung)

Technik:

Sinar P2, 8 × 10"

480 mm Apo Ronar

Blende: 32

Belichtungszeit 40 s

Film: Ektachrome 64 Daylight

Aluminiumprofile

Dieses Bild entstand für einen Katalogtitel und zeigt verschiedene Aluminiumprofile. Das Metall ist tendenziell weich reflektierend und eine Win-win-Situation für Fotografen. Eine leichte Blaufärbung bringt das Tonwertspektrum des Materials noch besser zur Geltung.



Das Aluminium nimmt Licht sehr schön auf und glänzt weich schimmernd. Die Komposition sollte an eine Gruppe Hochhäuser erinnern, da diese Profile für Hochbau-Anwendungen konstruiert sind. Um möglichst abwechslungsreiche und dynamisch-kontrastreiche

Beleuchtungseffekte zu erzielen, baute ich rundum mit mehreren Lampen und verschiedenen Diffusoren sowie einigen Silberreflektoren eine Lichtarena auf, die immer wieder von Schattenzonen unterbrochen war. Mit Sorgfalt arbeitete ich die Trennungen zwischen den einzelnen Profilen heraus, indem ich Lichtreflexe und Schattenzonen setzte oder die Objekte durch leichte Drehung in den besten Winkel brachte. Härtere und weichere Lichter wechselten sich ab, und am Schluss schattete ich noch den Pressrohling ab, auf dem sie standen, damit sich das Auge auf die Profile konzentriert. Ein weiches Oberlicht beleuchtete die Querschnitte und die Standfläche.

Den Hintergrund erzielte ich in der Bearbeitung, indem ich dieselbe Aufnahme nochmals verwendete, diesmal allerdings mit angewandter Bewegungsunschärfe. Diese Variante montierte ich in einer Backgroundebene hinter die vorher freigestellten Profile und den Sockel. (Die Skizze kann hier, der Übersicht wegen, nicht alle eingesetzten Abschatter und Reflektoren zeigen.)

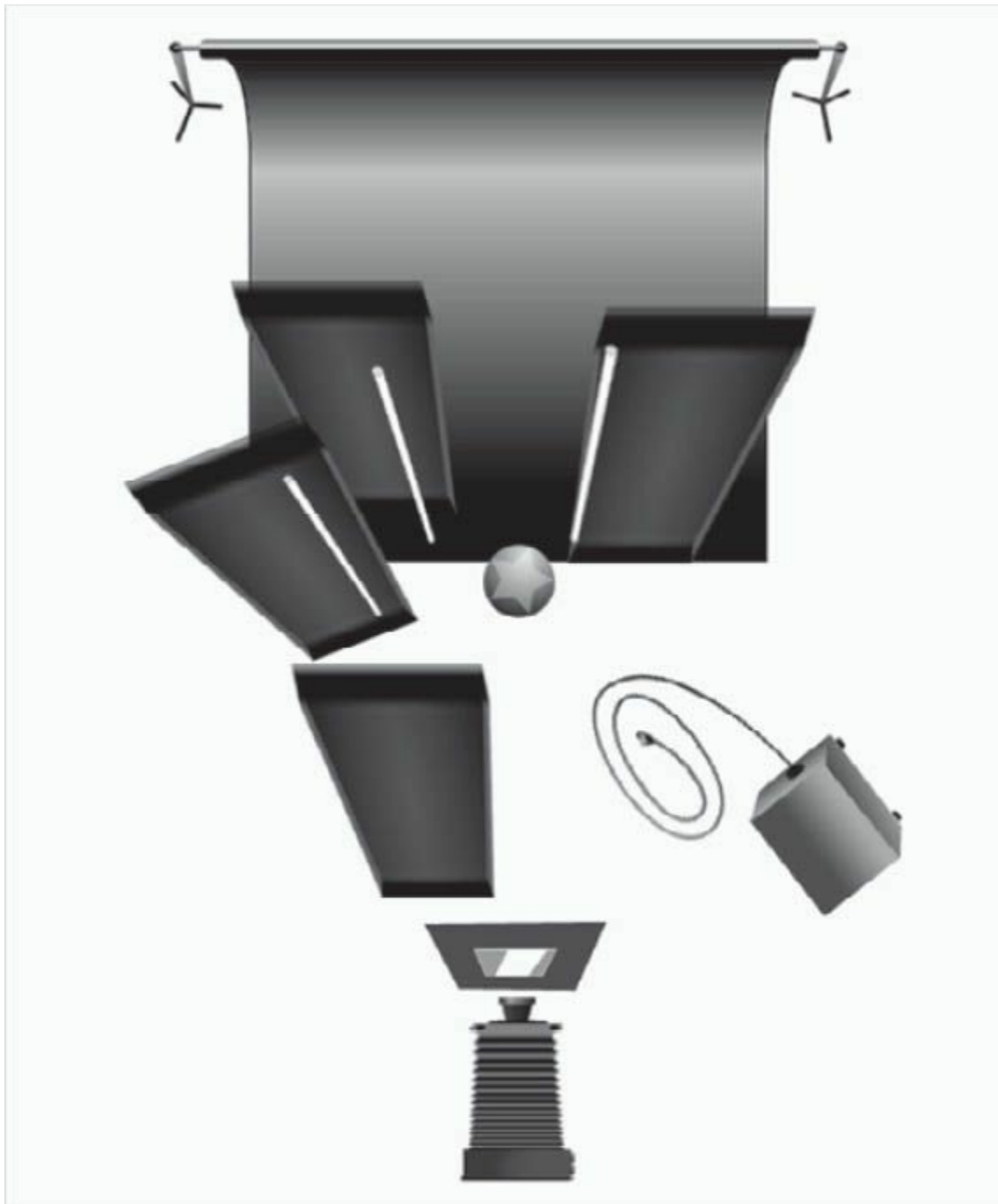
DOW Automobil-Kunststoffteil

Plastik ist ein seltsames Material, weder weich noch hart, weder glänzend noch matt; künstlich halt. Bei dieser Aufnahme versuchte ich, genau diese Künstlichkeit zu betonen. Was lag näher, als ein ebenso künstliches Licht dafür zu verwenden ...



Die Aufnahme ist ganz ohne herkömmliches Licht entstanden, nur farbige Neonröhren und der Hosemaster kamen zum Einsatz. Ich wollte das strahlende Schimmern

der Neonröhren einbeziehen und ließ an der rechten Bildkante Überstrahlung zu. Im Übrigen aber schattete ich die Neonröhren eng ab, ich wollte ihr Licht nur konzentriert an den bildwichtigen Stellen haben und Streulicht vermeiden. Die blauen und roten Neonröhren mischten sich zu dieser eigenartigen, faszinierenden Lichtatmosphäre, in die ich mit dem Hosemaster neutrale Akzente an den Kanten setzte. Der Umgang mit dem Hosemaster ist mit dem einer sehr starken Taschenlampe vergleichbar, mit dem Unterschied, dass der Hosemaster Tageslichtcharakter hat und um einiges heller leuchtet sowie über einen eigenen, vor der Kamera angebrachten Verschluss verfügt. Heutige LED-Lampen sind aber, mit etwas Bastelgeschick, durchaus mit ähnlichem Erfolg einsetzbar. Erstaunlich war, wie gut das Digitalback auf die Neonröhren reagierte: Es zeigte genau die Farbigkeit, die ich mir gewünscht hatte, leuchtend, kräftig und mit einer künstlich scheinenden Aura. Langzeitbelichtungen sind mit den Digitalbacks nur bis etwa 30 Sekunden problemlos möglich, da sie sich durch zu lange Aktivität stark erwärmen und Rauschen erzeugen können. Der schwarze Hintergrund löst das Objekt heraus und gibt dem Bild zusätzlich eine spürbare räumliche Tiefe.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Weißabgleich:	Kunstlicht
Objektiv:	Rodenstock Apo Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 22, 30 s
Kunstlicht:	3 Neonröhren und Hosemaster-Glasfaserlicht
Hintergrund:	Schwarzer Velours (Foba)
Sonstiges:	Abschatter auf der linken Seite, um Streulicht gegen die Kamera zu vermeiden

Kein Abschatter rechts, um blaues Streulicht zuzulassen

Pharmaprodukte

In einer ganz eigenen Welt bewegt man sich in der Pharmaindustrie. Reinräume muten mit ihrer aseptischen Reinheit schon fast wie Science-Fiction an. Diese Atmosphäre sollte für Licht und Komposition dieses Bilds bestimmend sein.



Ein helles, gedämpftes Cyanblau war als Untergrund gewählt worden, weil es am ehesten eine klinische Anmutung erzeugt. Darauf wurden die Produkte arrangiert und mit dem Fresnel-Spot hart beleuchtet. Ein Aufhelllicht, das indirekt über das Reflektorpanel an der Decke eingesetzt wurde, erhielt einen Blaufilter, sodass die Schatten blau

eingefärbt erschienen. Mit mehreren Lampen, die mit engen Wabenfiltern versehen waren, erzeugte ich einige akzentuierende Lichtpunkte im Bild.

Die Kameraposition war zuerst senkrecht von oben, dabei spiegelte sich aber die Kamera in der Chromstahlschale. Durch eine leichte Verschiebung des Kamerastandpunkts aus der Mitte konnte ich diese Spiegelung vermeiden, und eine entsprechende Parallelverstellung der Standarten brachte das Bild wieder ins Zentrum der Mattscheibe. Die künstliche, reine Anmutung ist durchaus gewollt und spiegelt die Reinraum-Atmosphäre wider.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2

Format: Sinarback 54H, 22 MP

Objektiv: Rodenstock Sinaron-N 300 mm

Belichtung: Blende 22, 1/30 s

Blitzlicht: Fresnel-Spot mit leichtem Cyanfilter,
1 Lampe mit Blaufilter indirekt an Reflektorpanel,
3 Dedolights

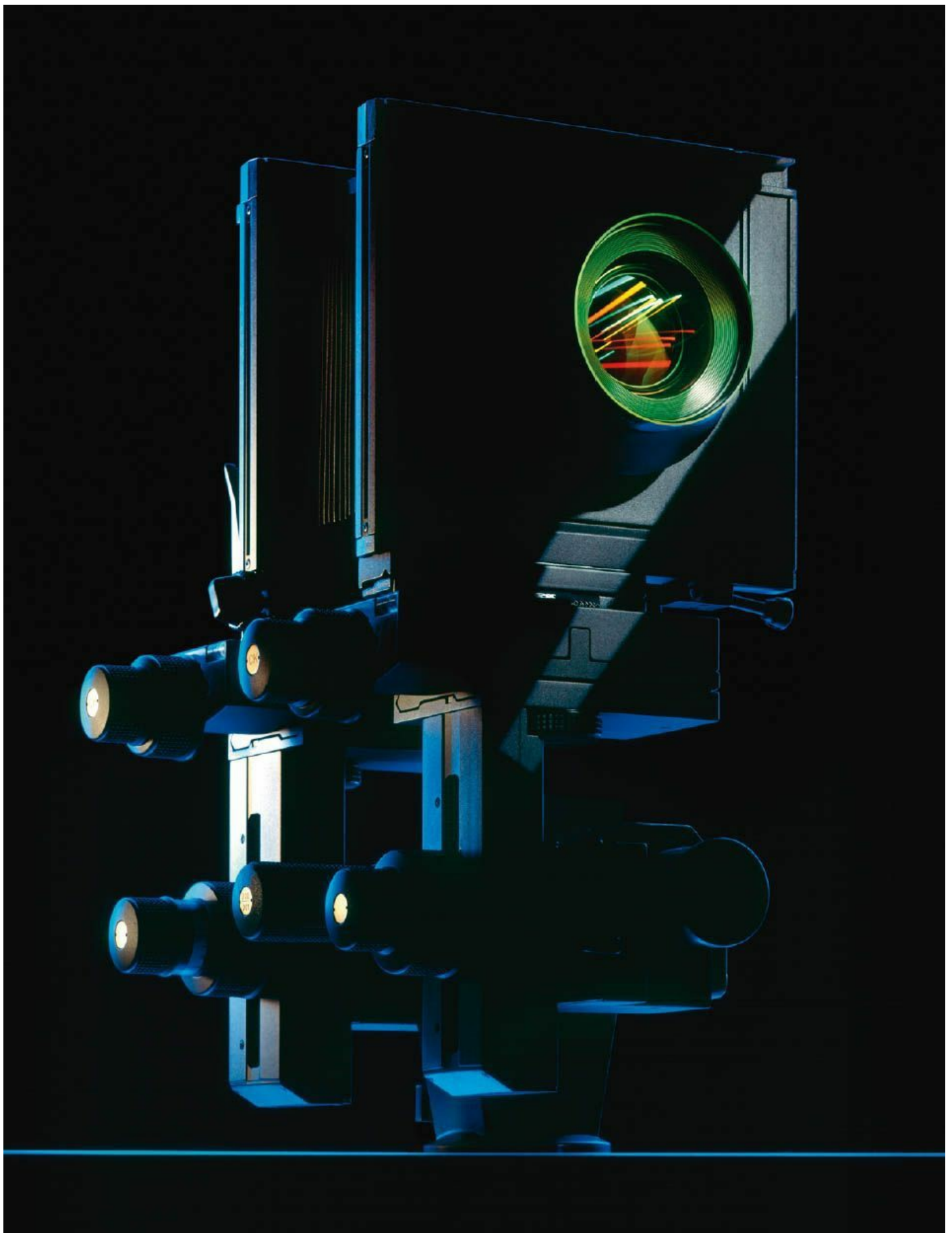
Untergrund: Weißes TT-Plast, Foba

Sonstiges: Kamerastandarten mit Parallelverschiebung, um die
Spiegelung der Kamera in der Chromstahlschale zu vermeiden

Sinar P2

Die P2, in Szene gesetzt und fotografiert als schwarzer Kultgegenstand, zum 40-jährigen Jubiläum der Firma Sinar.

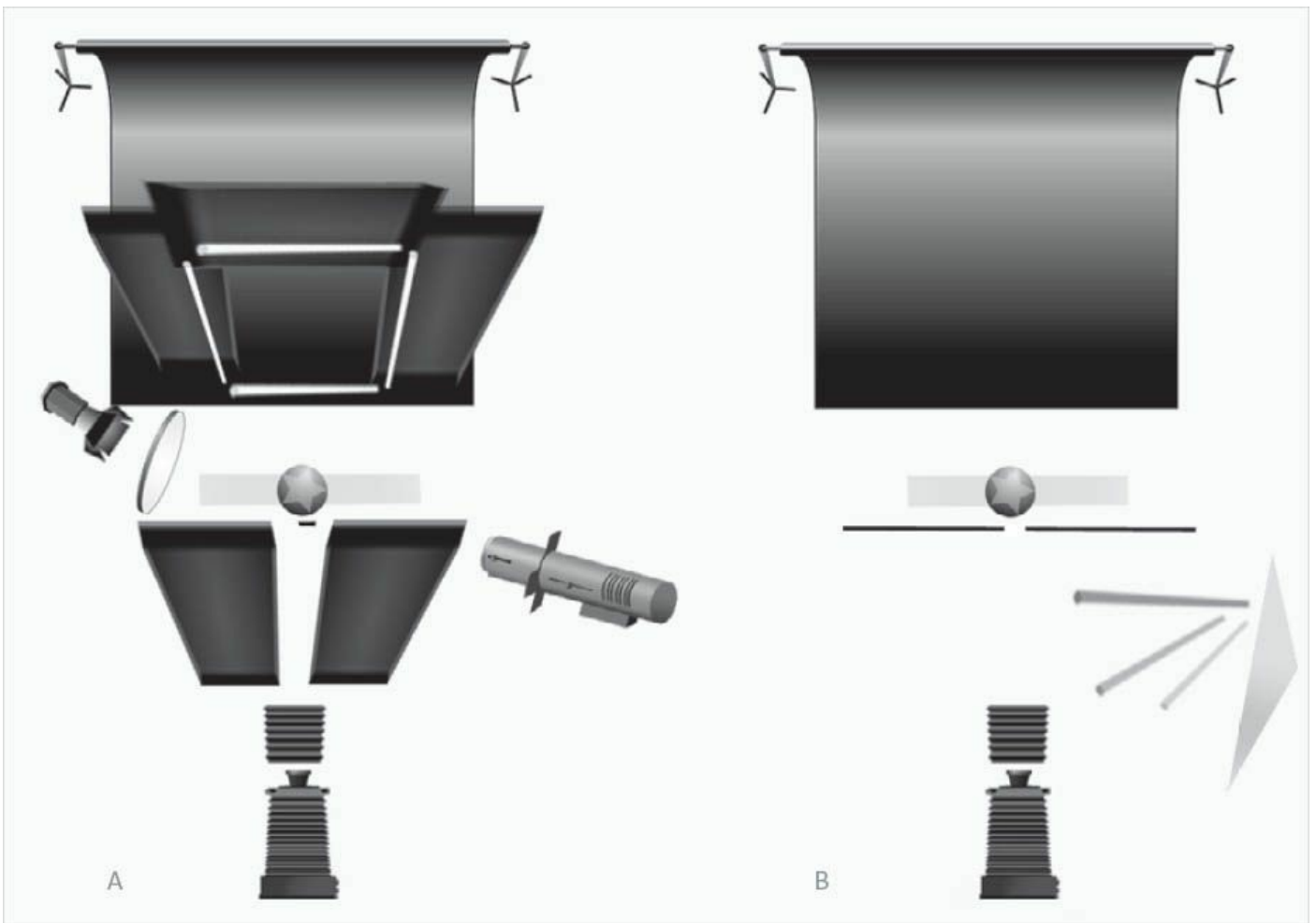
Der Vorteil dieser Aufgabe war, dass das Zielpublikum das Gerät schon kannte, sodass man es nicht mehr ganz detailgetreu zeigen musste.



Einmal inszenierte ich mein Arbeitswerkzeug für eine Anzeige zum 40-jährigen Jubiläum der Firma Sinar. Das machte ich natürlich gerne, empfinde ich doch die P2 als das schönste und funktionalste Arbeitsinstrument, das ich benutzt habe. Ich wollte ihr also ein Denkmal

setzen und entschied mich für eine Darstellung, die nur die Linienführung in einem tiefen Blauton zeigt und das Objektiv als bildgebendes Element farbig hervorhebt, die knappstmögliche Form der Darstellung sozusagen.

Zum Zeitpunkt dieser Aufnahme gab es noch keine Digitalfotografie, ja, sie war nicht einmal in Gedanken vorhanden. Ich benutzte also mein damals liebstes Equipment, die 8-x-10"-Sinar und Ektachrome. Da ich stark abblenden musste und der Film einen starken Schwarzschildeffekt hat, ergab sich eine sehr lange Belichtungszeit im komplett abgedunkelten Studio. Zwischen den zwei Belichtungen, einer ersten mit abgedecktem Objektiv und einer zweiten mit abgedeckter Kamera und beleuchtetem Objektiv, durfte sich absolut nichts verschieben im Set. Auch die Kassette mit dem Ektachrome blieb in der 8-x-10"-Aufnahmekamera, damit sich auch da nichts bewegen konnte. Analoge Fotografie war ein Seiltanz ohne Netz, und von den vier Dias war nur ein einziges nicht verwackelt!



Technische Daten

Kamera: Sinar P2

Format: 8 × 10"

Film: Ektachrome 100 Day

Objektiv: Rodenstock Apo-Ronar 480 mm

Belichtung A: Blende 45, 20 Min.

Belichtung B: Blende 45, 2 Min.

Kunstlicht: 4 blaue Neonröhren: je 1 rote, grüne, gelbe Neonröhre
Projektionsspot Lampe mit Abdeckklappen

Hintergrund: Schwarzer Samt

Sonstiges: Doppelbelichtung: Objektiv abgedeckt bei 1. Aufnahme,
Kamera bei 2. Aufnahme

Harley Davidson Night Rod

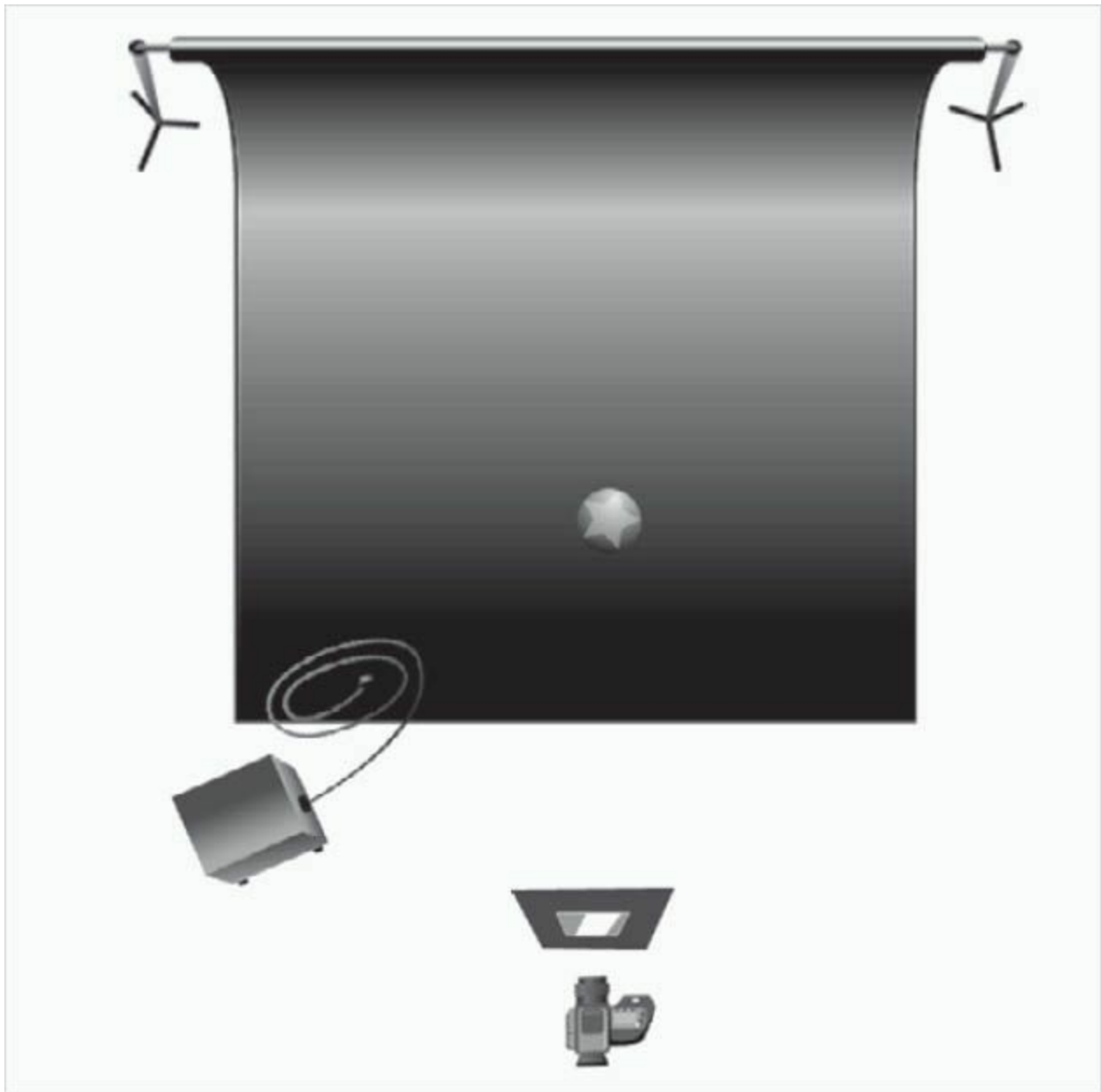
Die ganze Straße stand Spalier, als mein Freund auf seinem neuesten Import aus Amerika zu mir ins Studio fuhr. Der Schallpegel war nicht zu überhören, und die Maschine strahlte rohe Kraft aus. Natürlich bat ich ihn, dieses fotogene Teil gleich dazulassen.



Ich brauchte nämlich noch eine Low-Key-Aufnahme für das Buch und hatte gleich eine Idee. Ein Student der cap fotoschule, Jonas Weibel, hatte mir eine Technik gezeigt, die es auf einfache Weise ermöglicht, aus vielen Einzelaufnahmen in Schwarz eine einzige zu rechnen.

Ich stellte die Maschine auf schwarze Tücher, legte die Kameraposition fest und malte mit dem Hosemaster-Glasfaserlicht im abgedunkelten Studio Partie um Partie mit Licht auf, während der Kameraverschluss jeweils 30 Sekunden offen war. Immer wieder setzte ich ab, begutachtete das Resultat und belichtete, wenn ich damit zufrieden war, eine weitere Partie des Motorrads. Das Glasfaserlicht muss man sich wie eine Taschenlampe vorstellen, die ständig in Bewegung ist. Die Lichtrichtung kann während der Bewegung frei geändert werden, und die Lichtquelle kann sich auch im Objekt drin befinden, vorausgesetzt, sie ist abgedeckt. Jede Belichtung war 30 Sekunden lang, sodass ich genug Zeit hatte, mich den Details der ausgewählten Partie zu widmen. Schon nach zwei Stunden hatte ich eine Serie von Aufnahmen, worauf jeweils nur ein Teilbereich des Motorrads beleuchtet war. Elf Aufnahmen daraus legte ich in Photoshop als Ebenen übereinander und verrechnete sie mit dem Ebenen-Modus „Aufhellen“ miteinander.

Der Vorteil dieser Technik ist neben der ungewohnten und effektvollen Lichtführung, die das bewegliche Glasfaserlicht ermöglicht, der minimale Mitteleinsatz. Mit nur einer Lampe können so auch größere Objekte fotografiert werden.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 16, 32 s pro Partie
Kunstlicht:	Hosemaster*, 600-Watt-Xenonlampe mit separatem Verschluss und Glasfaserschlauch 5 m
Untergrund:	Schwarze Stoffe
Sonstiges:	Das Objekt wurde partiell belichtet und die Teilaufnahmen in Photoshop zu einer Aufnahme kombiniert.

* LED-Lenser mit 150–300 Lumen können den eingesetzten, heute nicht mehr erhältlichen Hosemaster, gut ersetzen.

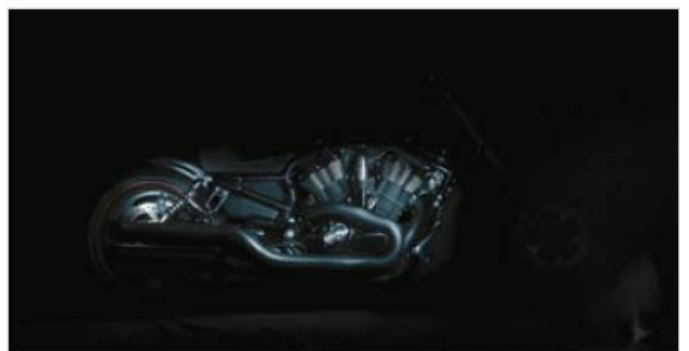
Steps



Die Möglichkeiten mit dem Hosemaster sind einzigartig. Wie das Licht einer sehr hellen Taschenlampe kann er kleinste Partien des Objekts gezielt beleuchten und die Partien, die man nicht zeigen möchte, ebenso gezielt im Dunkeln lassen. Durch das stetige Bewegen der Lichtquelle und die verschiedenen Lichtwinkel kann eine Beleuchtung geschaffen werden, die man mit keinem anderen Leuchtmittel erreicht. In diesem Fall ist das Praktische nicht zu vergessen: Es braucht keinen komplexen Lichtaufbau mit vielen Lampen und Generatoren, Aufhellern und Abschattern, ein dunkles Studio und schwarzer Stoff genügen. Der Hosemaster kann auch durch eine starke Taschenlampe, wie die LED-Lenser, ersetzt werden.

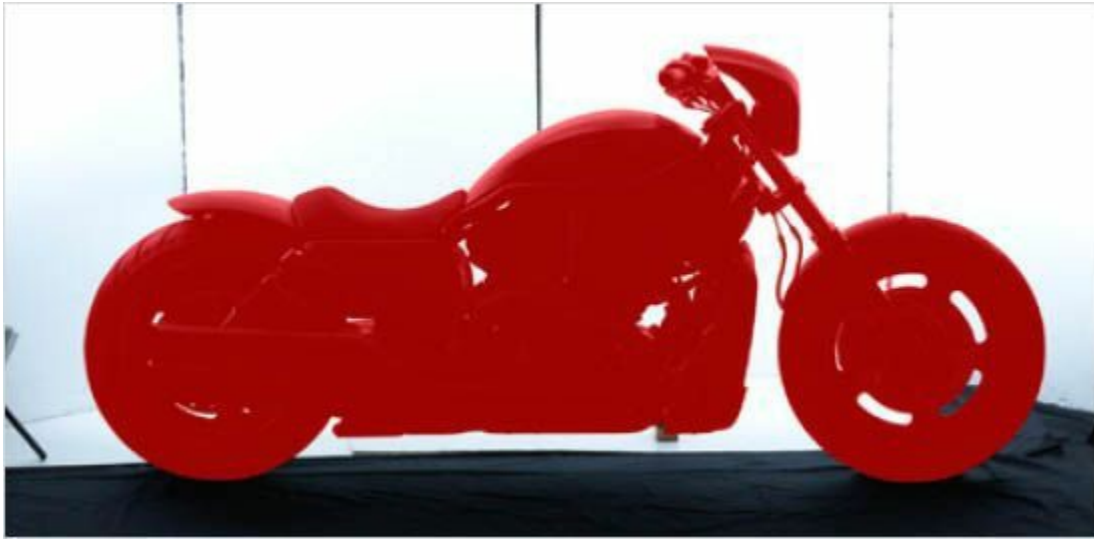


Für die Maske platzierte ich hinter die Harley vier weiße Styropor®-Platten und einen weißen Karton am Boden, die ich beleuchtete. Die Harley selbst blieb bis auf wenige Rundungen, die etwas Licht aufnahmen, schwarz. Dieses Bild nutzte ich später, um die Harley freizustellen.



Dann erfolgte die eigentliche Belichtung in einzelnen Schritten mit dem Hosemaster. Ich nahm mir Stück um Stück alle Partien vor und belichtete jede 32 Sekunden lang, indem ich mit der Glasfaserlichtquelle in ständiger Bewegung die wesentlichen Partien beleuchtete. Die sehr kleine Lichtquelle erlaubte mir, nur die wesentlichen Formen herauszuschälen. Da das Studio komplett abgedunkelt war, blieb der Rest in Schwarz. Abgebildet sind vier der insgesamt elf Einzelaufnahmen mit dem Hosemaster.

Post Production



Die Maske war dank der Aufnahme vor weißem Hintergrund relativ einfach zu erstellen. Sie benötigte lediglich am Boden und in der Raddurchsicht sowie an den Rundungen des Metalls ergänzende Nachbearbeitung durch Pfade. Mit dieser Maske konnte ich dann in der Grundaufnahme den Hintergrund auf tiefes Schwarz absenken.



Auf der Hintergrundaufnahme platzierte ich alle zwölf Einzelshots als Ebenen. Mit gedrückter Shift-Taste werden sie in Photoshop passgenau übereinandergelegt. Voraussetzung ist natürlich, dass die Aufnahmen unverschoben erfolgt sind! Die Ebenen werden nun im Modus „Aufhellen“ miteinander verrechnet, womit jeweils nur die helleren Partien jeder einzelnen Aufnahme übernommen werden.



Die einzelnen Ebenen können noch mit Masken versehen werden, um mögliche Überlappungen der Beleuchtung zu eliminieren und die einzelnen Partien fein ineinander übergehen zu lassen. Grundsätzlich werden ja bei den Aufnahmen eher etwas breitere Bereiche beleuchtet, damit keine Löcher entstehen. Sie können so nachträglich wieder zurückgenommen werden.



Einzelne Stellen wie z. B. den Tank retuschierte ich noch, indem ich Glanzstellen etwas weichzeichnete, störende Kabelzüge entfernte und den Schriftzug heller herausarbeitete. Glanzstellen sind natürlich nicht die Paradedisziplin für den Hosemaster, da er erstens zu klein und zweitens in ständiger Bewegung ist, weshalb die entstehenden Glanzstellen schwer kontrollierbar sind. Da ist etwas Nachbearbeitung notwendig.



Kosmetik & Accessoires

Die Farben und Düfte dieser Produkte wollen nur eines: uns in rein sinnliche Wahrnehmungen entführen! Es ist das Fachgebiet, in dem sich die Ästheten und Sinnesmenschen unter uns wohlfühlen.

Die Welt der Farben und Düfte

Mit Düften können wir Menschen leicht beeinflusst und verführt werden. Genauso verhält es sich mit Farben. Sie wirken sehr unmittelbar auf unsere Befindlichkeit. Die Wirkung findet unbewusst statt und ist individuell sehr unterschiedlich. Die Sinnesempfindungen entziehen sich dem Zugriff unserer rationalen Kontrolle und spielen ein eigenes Spiel. Dies ist also nicht der Bereich der kühlen Rationalisten unter den Fotografen ...

Kosmetik

In der Kosmetikfotografie wird versucht, beim Publikum assoziativ Emotion wachzurufen, um es so zu sensibilisieren. Düfte gehören zu den starken emotionalen Erlebnissen der Menschen, und wir sind deshalb gut darauf ansprechbar. In der Kosmetikfotografie geht es darum, diese Duftempfindungen in aussagekräftige Bilder umzusetzen. Dazu werden natürlich Farben ebenso eingesetzt wie formale Gestaltungsmittel. Pastellfarben werden z. B. angewendet, um die zarteren Düfte zu evozieren, sattere Farben werden für die kräftigeren, tieferen Düfte verwendet.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass ein Kosmetikduft eine komplexe Komposition von einzelnen Düften darstellt und aus verschiedenen Komponenten aufgebaut wird. Man unterscheidet Basis-, Herz- und Kopfnoten, die zu einem bestimmten Duft komponiert werden können. Je nach Art des Dufts überwiegen die Töne eines dieser Duftbereiche. Ein Parfum kann also z. B. eine ausgeprägtere Herznote haben, enthält aber auch etwas Kopfnote und Spuren von Basisnoten, um es komplexer zu machen. Diesen Grundnoten können Farbbereiche im Farbspektrum zugeordnet werden: Erdfarben (Braun, Grün) werden üblicherweise den Basisnoten zugeteilt, warme Farben (Rot, Gelb) eher den Herznoten und kalte Farben (Blau, Cyan) den Kopfnoten.

Dieser Bereich verlangt nach einem sensiblen Gespür für Farben sowie einem feinen Sinn für Ästhetik und Komposition.

Natürlich werden in der Kosmetikwelt Farben strategisch gezielt eingesetzt und durch Untersuchungen in ihrer Wirkung kontrolliert und empirisch verfeinert. Etwas Farbenlehre kann also nicht schaden, um der Wirkung von Farben auf unsere Empfindungen auf die Spur zu kommen und Verständnis für deren Einsatz zu entwickeln.

Kosmetikfotografie ist nicht nur ein sehr sensuelles, also sinnlich wahrnehmbares Gebiet, sondern darüber hinaus ein sehr ästhetisches. Angefangen beim Produktdesign über die Verpackung bis zur Werbung wird alles sehr sorgfältig und schön gestylt und präsentiert. Die Fotografie spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Diese erstreckt sich von der einfachen Produktabbildung bis zur aufwendigen Inszenierung von Traumwelten für einzelne Düfte oder Kosmetiklinien. So verlangt Kosmetikfotografie neben dem Gespür für Farben auch einen klaren Sinn für Ästhetik und Komposition.

Accessoires

Ein ähnlicher, sozusagen benachbarter Bereich sind die unzähligen Modeaccessoires: die Foulards, Taschen, Handschuhe und Schuhe, Modeschmuck etc. Sie gehören in den Bereich der schönen, dekorativen Dinge, die die Welt nicht unbedingt braucht, auf die wir aber Wert legen. Auch sie werden vorwiegend über die Emotion verkauft, und es gelten ähnliche gestalterische Bedingungen wie im vorigen Abschnitt beschrieben. Wir befinden uns in der Welt der Mode und damit wieder in der Welt der Farben, der Sinnlichkeit und der Ästhetik. Das Gefühl für Lifestyle und Modebewusstsein ist darum auch gefragt und von Belang, um uns in dieser Sparte erfolgreich zu bewegen. Da die Anzeigen meist in Hochglanzmagazinen erscheinen, bespielen wir eine hochqualitative Bühne mit unseren Bildern.



Serie von Hochzeitsaccessoires

Alle Aufnahmen entstanden auf Leuchttischen im Durchlicht, auf SchwarzWeiß-Film und wurden nachträglich in der Bildbearbeitung eingefärbt.

Die leichte, luftige Atmosphäre, die die Aufnahmen verströmen, und die zarte monochrome Farbgebung geben der Serie den Look.

Lumière

Dieses Parfum von Rochas mit dem Namen Lumière verleitet natürlich zu einer Lichtspielerei.

Das Flakon selbst schimmert auch in den Farben Rot und Blau. Dies setzte ich mit einem mehrfarbigen Licht um und verlieh so dem Parfum eine Aura farbigen Lichts.



Der Lichtaufbau für diese Aufnahme ist einfach, der Effekt gleichwohl raffiniert. Farben und Farbverläufe, die mit farbig gefiltertem Licht erstellt werden, sind sehr intensiv und farbkraftig. Hier ist es ein Rot-Blau-Verlauf, der dem Bild die Stimmung gibt. Diesen Verlauf erzeugte ich auf

der Opalfolie mit zwei Lampen im Hintergrund. Da diese Farben auch im Objekt selbst vertreten sind, wirkt der Lichtverlauf verbindend und harmonisch.

Das Parfumflakon steht auf einem 1 cm dünnen und 15 cm tiefen sowie 80 cm langen klaren Plexiglas, dessen Vorderkante 45 Grad abgeschrägt und matt geschliffen wurde. Der Kamerastandpunkt ist exakt auf der Höhe der Oberkante dieses Plexiglasses, damit nur eine Linie entsteht ohne Aufsicht auf die Fläche.

Vorne links verwendete ich als Lichtgeber eine schmale Opalfolie, die ich mit einer Lampe durchleuchtete, . Diese selbst konstruierte Softbox erlaubt eine große Variabilität in der Lichtgebung, je nach Abstand und Position der Lampe kann der Kontrast beeinflusst und ein Verlauf erzeugt werden, wie bei dieser Aufnahme. Da es sich um keine geschlossene Softbox handelte, musste ich die Kamera mittels Abschatter vor Streulicht schützen. Vorne rechts kam ein Silberreflektor zum Einsatz. Die schimmernde Oberfläche des Glases spiegelte den Raum auf interessante Weise, sodass ich keine Abschattung des Studios vornahm. Der Shot entstand noch in meinem Tageslichtstudio.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC, 210 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/30 s
Blitzlicht:	2 Lampen mit Farbfiltern Rot, Blau 1 Lampe mit Diffusor
Hintergrund:	Opalfolie Translum Foba
Sonstiges:	Farbverlauf durch Mischung der beiden Lampen mit den Farbfiltern. Die rot gefilterte untere Lampe ist etwas härter eingesetzt als die blau gefilterte obere Lampe.

Tocadilly

Eine freie Serie, in der ich mit ganz zarten Pastellfarben arbeitete. Ich kombinierte geeignete Blüten und Flakons, die ich im gleichen Licht fotografierte. In der Bildbearbeitung setzte ich die Flakons anstelle des Blütenstands ein.



Eine Komposition, die ganz auf Gegenlicht basiert, das nur durch einen weißen Karton etwas aufgehellt wurde. Eine typische High-Key-Aufnahme also. Die Farbtöne werden durch das Gegenlicht aufgehellt und in Pastelltöne gemildert. Es ist etwa derselbe Effekt, als würde man

Malfarben mit Weiß mischen. Ich empfinde die visuelle Umsetzung als passend für Düfte, die ja auch flüchtig und zart in der Luft liegen, bevor sie sich wieder auflösen.

Es war natürlich nicht möglich, das schwerere Glas in die leichte Blüte zu montieren, weshalb ich mich für die Montage entschied. Die zwei Aufnahmen fotografierte ich nacheinander im gleichen Set unter den gleichen Bedingungen. Dabei kam ein weißes Opal-Plexiglas als Hintergrund zum Einsatz, das ich wie einen Leuchtkasten gleichmäßig von hinten durchleuchtete. Eine leichte Überbelichtung sowie das Zulassen von Streulicht verstärkten das Pastellartige der Aufnahmen noch. Ich verwendete also keine Blende oder Abschatter, damit sich durch das Streulicht die Tiefen aufhellen konnten und ein High-Key-Effekt entstand. Man kann den Streulichtanteil, falls er zu blinden Ergebnissen führt, etwas steuern, indem man partiell abschattet oder die Lichtquelle verkleinert. Es ist eine Frage des Maßes und des gewünschten Effekts.

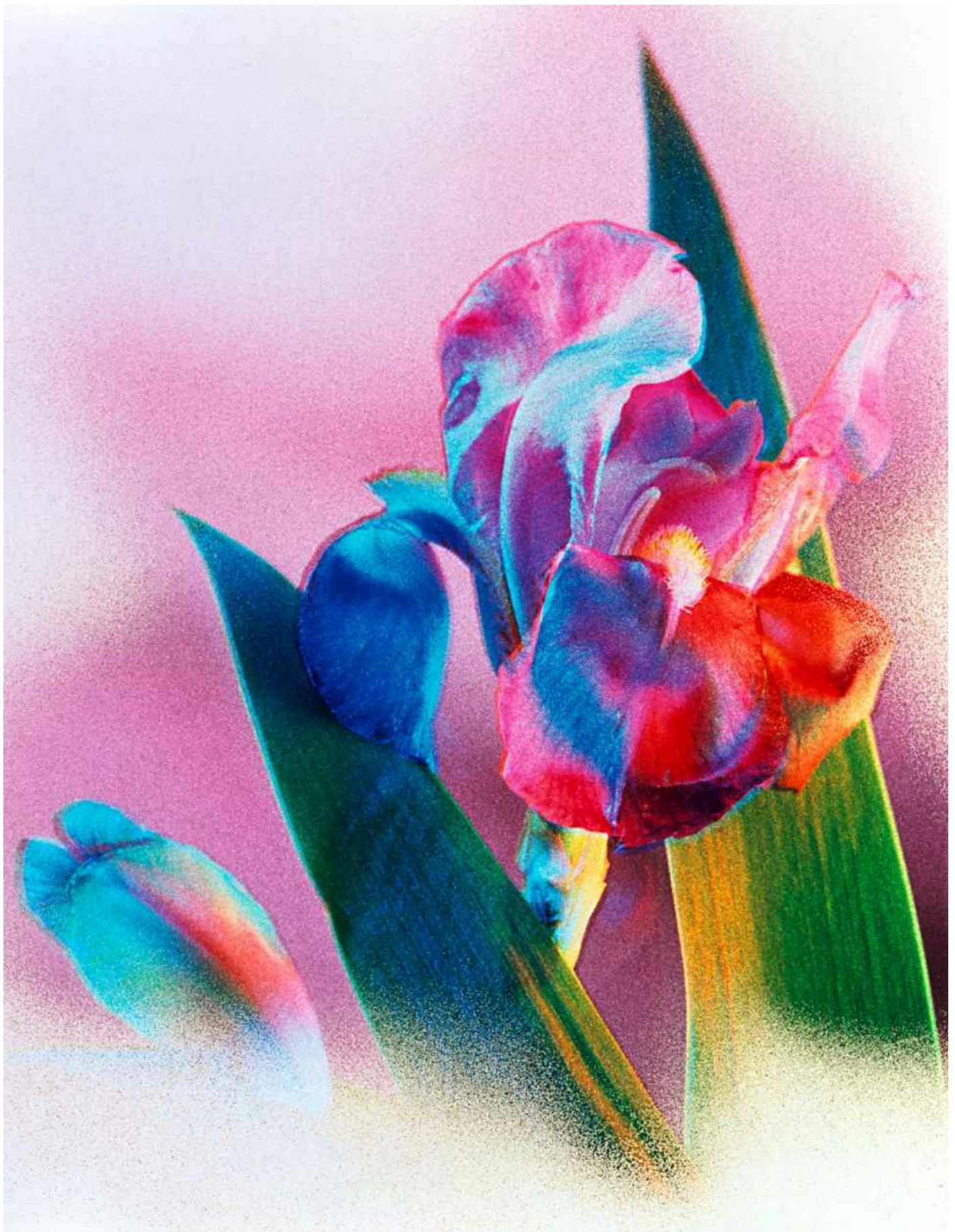


Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe
Hintergrund:	Opalfolie Translum, Foba
Sonstiges:	2 Aufnahmen im gleichen Set-up von Parfum und Blume, Montage in Photoshop

Die duftende Iris

Für einen deutschen Verlag fotografierte ich insgesamt 69 Blumendüfte. Also natürlich nicht die Düfte selbst, sondern deren Urheber, der meist ein botanischer war. Die Duftnoten der Pflanzen versuchte ich mit einer farblich-visuellen Umsetzung zu illustrieren.



Das war eine sehr schöne Aufgabe, die ich nicht im üblichen Tagesgeschäft abwickeln konnte und die mich über einen längeren Zeitraum kreativ und organisatorisch herausforderte.

Ich experimentierte mit farbigem Licht und erinnerte mich dabei an

James Clerk Maxwell und seine Farbprojektion. Als Maxwell am 17. Mai 1861 an der Royal Institution in London drei Diaprojektoren einschaltete, war er sich wohl kaum bewusst, dass er gerade Pionierarbeit für die Farbfotografie leistete. Seine Rot-Grün-Blau-Projektion von schwarz-weißen Auszügen ergab erstmals ein farbiges Bild, lange bevor die Farbfotografie erfunden wurde.

Ich fotografierte die Iris 3-mal, mit den 3 Farbfiltern Rot, Grün und Blau als Dreifachbelichtung auf ein einzelnes Diapositiv. Zwischen den Belichtungen verschob ich die Lichtquellen und auch ein klein wenig die Kamera. Durch die Verschiebungen wurde der Prozess sichtbar, und es entstanden interessante Doppelkonturen.

Die Velvia Planfilme im Format 10 × 12,5 cm wurden vorgängig im Labor durch eine mit Airbrush gestaltete Maske vorbelichtet, was ihnen den gekörnten und weiß auslaufenden Look gab. So wurde die ganze Serie sehr illustrativ und bildete nicht nur die Pflanzen botanisch ab, sondern verlieh ihnen sozusagen eine Duft-Aura. Die Serie wurde als Kartenset und Buch publiziert.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Fim:	Fuji Velvia
Format:	10 × 12,5 cm
Objektiv:	Nikkor AM/ED 210 mm Makro
Belichtung:	Blende 32, 2 s 3 Belichtungen Kamera leicht verschoben
Licht:	1 Dedo Light fürs Objekt mit jeweils wechselnder Position und wechselndem Farbfilter (Blau, Grün, Rot) für 3 Einzelbelichtungen, 1 Dedo Light für Hintergrund mit Farbfilter und fester Position
Hintergrund:	Weißes Papier

Sonstiges: Vorbelichtung der Diapositive mit Kornmaske im Labor

Lingerie

Diese Serie von erotischen Dessous fotografierte ich für die Projektion bei einer Modeschau. Ich konzentrierte mich dabei auf die formale Erscheinung der Objekte und spielte mit den Weißflächen darum herum.



Mich faszinierten die verschiedenen Formen und Materialien sowie ihre Transparenz, die ich zum Ausdruck bringen wollte. Die Formen kamen am besten zur Geltung auf einem reinweißen Untergrund, weshalb ich die Lingerieteile auf eine Glasplatte legte, die ich etwa 80 cm über einem weißen Papier befestigte. Das weiße Papier leuchtete ich mit zwei Lampen aus. Diese schattete ich mittels schwarzer Kartons gegen Objekt und Kamera ab, um Streulicht zu vermeiden und das Objekt nicht zu

beleuchten. Von oben setzte ich eine Lampe mit engem Wabenfilter ein, um kleinere Partien der Objekte zu beleuchten und so das Material partiell hervorzuheben.

Ich fotografierte direkt so ins Format, dass ich den Rahmen des Filmmaterials verwenden konnte, Anschnitte mussten also sorgfältig geplant werden. Die Negativform, sprich die Weißfläche, die um das Objekt herum entsteht, ist für die Wirkung des Bilds genauso wichtig wie die Positivform, das Objekt selbst. Aus diesem Zusammenspiel ergaben sich spannende, vielfältige Formen.

Bei solchen, grafischen Arbeiten lenkt Farbe eher ab, weshalb ich die ganze Serie in Schwarz-Weiß umsetzte. In der Reduktion liegt die Kraft dieser Bilder und die Klarheit der Aussage.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Nikkor AM-ED, 210 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/30 s

Blitzlicht: 2 Lampen mit Diffusoren
1 Lampe mit Wabenfilter

Untergrund: Glasplatte

Hintergrund: weißes Papier

Sonstiges: Ganze Planfilme eingescannt Kamera auf Studiostativ

Die Welle

Fotosessions mit Wassereffekten lassen sich nicht im Detail planen, sie entstehen oft experimentell. Gleichwohl sollte die Experimentanordnung gut überlegt sein, will man Misserfolge vermeiden. Bei diesem Beispiel konstruierten wir ein spezielles Plexiglasgefäß für Trésors effektvollen Auftritt.



Ich wollte, dass das Fläschchen Trésor aus dem Wasser herausschießt und eine Fontäne Wasser hinter sich herzieht wie einen Schweif. Dazu brauchte ich die Wasseroberfläche als Bezug. Sie sollte scharf und klar sein, weshalb ich ein Plexiglasgefäß entwarf, das nur wenig breiter als

das Fläschchen war, aber breit genug, dass sich eine Welle entwickeln konnte, und hoch genug, dass das Studio nicht jedes Mal überschwemmt wurde. Das aus klarem Plexiglas gefertigte Gefäß hatte die Maße $80 \times 60 \times 8$ cm (B \times H \times T). Nach ersten Versuchen, die eine eher flache Welle ergaben, ließ ich eine Zwischenwand einfügen, sodass das Gefäß letztlich nur 40 cm breit wurde und die durch den Fall des Fläschchens ausgelöste Welle etwas höher ausfiel.

Nach ersten Versuchen mit Fallhöhe und Auslösezeitpunkt der Kamera konnten wir aus etwa 120 Versuchen neun sehr schöne Resultate generieren. Der Effekt des emporschießenden Flakons ist natürlich ein Trick, wir kehrten das Bild einfach um. Tatsächlich ließen wir das Fläschchen ins Wasser fallen ... es befindet sich also im Wasser und nicht in der Luft. Da wir das Licht so gesetzt hatten, dass der Luftraum dunkler und die Wasserfläche heller beleuchtet war, evoziert die Helligkeitsverteilung, dass sich das Parfum in der Luft befindet. Durch die sehr schmale Form des Wasserbehälters wurde einerseits die Schärfzone eingeschränkt und andererseits die Wasseroberfläche komplett scharf abgebildet.

Ein ganz wesentlicher Punkt ist die Abbrennzeit des Blitzes. Studioblitzanlagen haben Abbrennzeiten von $1/100$ bis $1/250$ Sekunde, was zu lang ist, um das Ereignis scharf abzubilden. Deshalb setzten wir den Ranger Quadra von Elinchrom ein, dessen Abbrennzeit ($t 0,5$) bei $1/3000$ Sekunde liegt. So konnten wir die Bewegung des Flakons, die ja durch das Eintauchen ins Wasser etwas abgebremst wurde, einfrieren ... und selbst die Wassertropfen sind scharf abgebildet.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC 210 mm
Belichtung:	Blende 11, 1/125 s
Blitzlicht:	1 Ranger-Quadra-S-Head an B-Anschluss 1/3200 s Blitzzeit (t 0,5)
Hintergrund:	Translum, Foba

Steps



Hier füllt mein Assistent gerade das Plexiglasgefäß mit Wasser auf. Wie man sehen kann, ist es zweigeteilt, sodass ein Abteil 60 cm hoch und 40 cm breit ist. Die Tiefe des Gefäßes beträgt 8 cm, gerade genug, damit man mit der Hand und dem Unterarm noch hineinlangen und das Objekt herausfischen kann. Das Plexiglas ist 0,5 cm dick und an den Kanten verleimt, damit es dicht ist. Nach jeder Aufnahme muss es von Spritzern und Tropfen gereinigt werden, weshalb mein Assistent ein Tuch in der Tasche trägt.



Der Ranger Quadra von Elinchrom mit dem S-Head, der am B-Eingang eine

kürzeste Abbrennzeit von 1/3200 s bei allerdings nur noch 33 % Leistung hat. Es gibt sogar noch den schnelleren A-Speed-Head, der eine Abbrennzeit von 1/5000 s erreicht. In diesem Fall genügte aber der normale S-Head, da die Bewegung durch den Eintritt ins Wasser abgebremst wurde. Die Leistung des Rangers ist auf dem B-Ausgang allerdings nur 138 Ws, was aber in diesem Fall genügte.

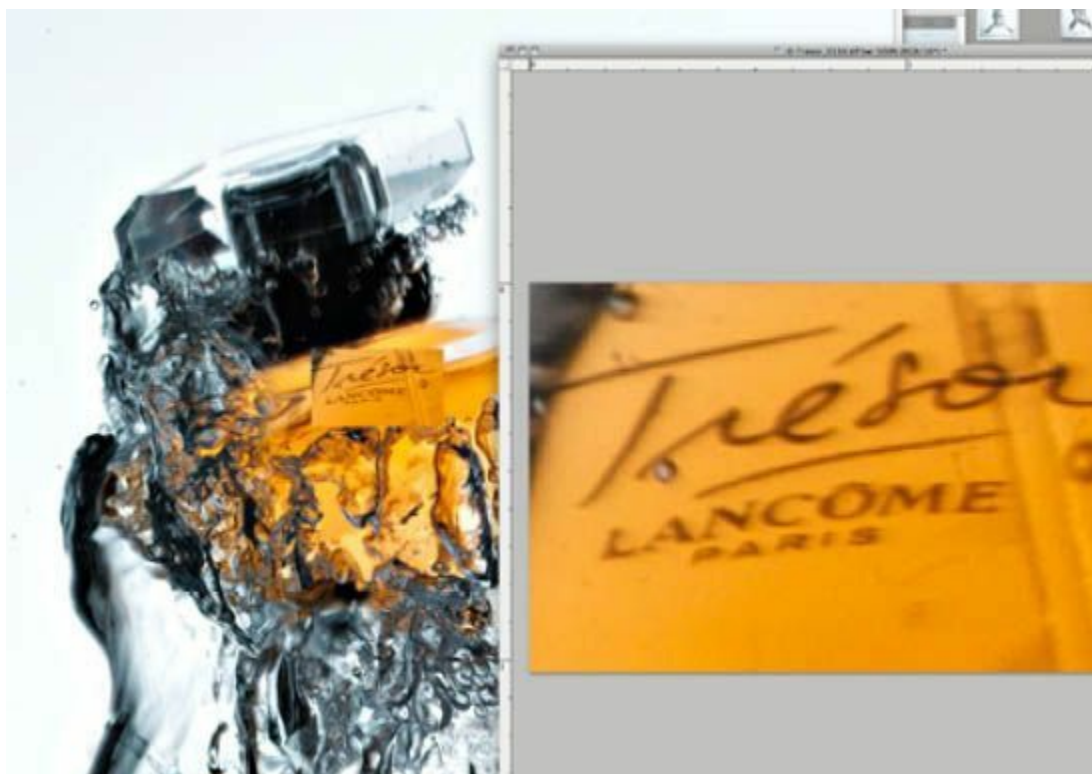


Die Fallhöhe ermittelten wir durch Ausprobieren. Ich zählte auf drei, mein Assistent ließ das Flakon fallen, und ich löste gleichzeitig die Kamera aus. Da die menschliche Reaktionszeit gleichbleibend ist, erhielten wir eine gute Ausbeute. Alternativ wäre eine Lichtschranke möglich, bei Glas ist allerdings der Unterbruch des Lichtstrahls nicht immer exakt gleich, und ich habe nach einigen Versuchen darauf verzichtet. Für eine akkustische Falle ist der Ton zu schwach.

Post Production



Drei Aufnahmen aus der resultierenden Serie. Daraus wählten wir eine aus, die wir weiterbearbeiteten. Zufällig hatte unser Favorit die Form einer Hand, was uns gut gefiel. Je nachdem, wie das Fläschchen ins Wasser fiel, ergab sich die Form des Wirbels und die Verteilung der Luftblasen um das Fläschchen herum. Mit etwas Probieren und Geduld kommt man so zu einem guten Resultat. Dabei sollte das Flakon selbst noch gut erkennbar bleiben. Die Grundbearbeitung war eine sorgfältige zweimalige Schärfung, einmal mit 30/30/0 und das zweite Mal mit 0,6/200/0, um die Struktur des Wassers optimal herauszuholen.



Der Schriftzug war meist nicht sichtbar, da er auf der Oberseite des Glases angebracht ist. Auf einer Aufnahme war er aber gut zu erkennen. Wir kopierten ihn von dieser Aufnahme in die gewählte ein.



Der Hintergrund musste noch ganz klar und sauber gemacht werden. Dies gelang mit einer Maske für den Vordergrund, wodurch dieser geschützt wurde.



Zum Schluss kam das Verkrümmen-Werkzeug zum Einsatz. Damit konnten wir eine schöne Welle schaffen und die „Hand“ etwas verschlanken. Das gibt dem Bild die Bewegung, die es braucht, und wirkt interessanterweise glaubhafter als die eigentliche Aufnahme. Bei einem späteren Shooting bewegten wir zusätzlich das Wasserbecken, was zwei Assistenten erforderte, aber direkt zu einer Welle führte.



Uhren & Schmuck

Reflexe und Glanzstellen gehören normalerweise nicht zu unseren Freunden, hier aber wollen sie die Hauptrolle spielen: Lassen wir sie also glänzen und leuchten!

Raffinesse und Präzision

Für wenige Produkte ist die Schweiz so bekannt wie für ihre Uhren. Mit ihrer Raffinesse und Präzision gehören die mechanischen Kunstwerke zu den faszinierendsten Luxusgütern dieser Welt. Einige Marken haben es geschafft, weltweit als Zeichen der Elite wahrgenommen zu werden. Da sie ihre ausgeklügelten, hochpräzisen Eigenschaften im Innern der Uhr geschickt verbergen, strahlen sie jenes gewisse Understatement aus, das wahren Luxus auszeichnet.

Mechanische Uhren des Luxussektors sind in Handarbeit hergestellte Meisterwerke en miniature. Ein mechanisches Uhrwerk mit „grande complication“ kann einem Uhrmacher bis zu anderthalb Jahre Arbeit geben und locker eine sechsstellige Summe kosten. Kein Wunder also, dass in der Uhrenfotografie ebenfalls große Sorgfalt und Präzision gefragt sind.

Uhrenaufnahmen gelten dabei zu Recht als schwierig zu meistern, sind doch die verwendeten Materialien sehr unterschiedlich und verlangen nach spezifischem Licht. Das Uhrenband erfordert zumeist ein anderes Licht als die Uhr selbst, das Gehäuse wiederum ein anderes als das Zifferblatt. Während das Gehäuse durch Glanzstellen belebt werden soll, muss das Zifferblatt für gute Lesbarkeit mehr oder weniger reflexfrei bleiben. Das Leder- oder Stahlband sollte ebenfalls materialgerecht erscheinen.

Seit dem Einzug der digitalen Fotografie können mehrere Aufnahmen gemacht und zu einer perfekten Fotografie zusammengefügt werden: typischerweise drei bis vier Aufnahmen, es können aber auch mehr sein. Auch in der Bearbeitung unterscheiden sich die verschiedenen Uhrenteile: Das Zifferblatt wird oft kontrastreicher wiedergegeben und deutlicher geschärfter als der Rest, da es gut ablesbar sein sollte und darüber hinaus das Gesicht der Uhr darstellt. Eine Ausnahme bilden die PR-Fotografien, denen eine gewisse Unperfektion verziehen wird, ja diese sogar extra erzeugt wird, um die Uhr natürlicher und nicht überhöht zu zeigen.

Die klassische Zeigerstellung ist die Acht-nach-zehn-Position. Sie ergibt ein positives V-Zeichen und lässt den Raum oben in der Mitte frei, wo meist die Marke positioniert ist. Einzelne Uhrenhersteller haben aber ihre eigene

Hochpräzise Arbeit und Geduld sind in der Uhren- und Schmuckfotografie Voraussetzung, dafür wird man mit faszinierenden Aufnahmeobjekten belohnt.

Stellung, die es natürlich zu berücksichtigen gilt. Bei den Maurice-de-Mauriac-Uhren ist es zum Beispiel 22 Minuten vor elf.

Eine übliche Aufnahmestellung ist die wie am Handgelenk, also rund, wozu sie auf einen Plexiglasring aufgezogen wird. Dadurch sind die Verhältnisse zwischen Uhrenkörper und Armband zugunsten des Uhrenkörpers gewichtet. Uhren können auch gelegt werden, das Band meist nach hinten etwas versteckt, damit es nicht zu wichtig erscheint. Das ausgestreckte Armband nähme gegenüber dem Uhrengehäuse zu viel Platz ein. Uhren müssen zum Fotografieren stillstehen, die Zeiger dürfen sich nicht mehr bewegen. Bei Quarzuhren kann dazu die Batterie entfernt werden, bei mechanischen Uhren muss die Unruh festgestellt werden oder alternativ die Krone herausgezogen sein. Diese muss nachträglich, in der Bearbeitung, wieder an die richtige Stelle gerückt werden. Fotografiert man für eine Uhrenfirma, präpariert diese die „Fotouhren“ entsprechend. Selbstredend sind die zu fotografierenden Uhren alle unbenutzt und weisen keinerlei Kratzer auf.

Schmuckfotografie

Schmuck wiederum ist ein Thema für geduldige Feinarbeiter. Ringe werden meist stehend fotografiert. Da die wenigsten Ringe breit genug sind, um frei stehen zu können, müssen sie dafür mittels Kit oder Sekundenkleber auf den Untergrund montiert werden. Sekundenkleberreste lassen sich nach erfolgter Aufnahme sehr gut und rückstandsfrei mit Aceton entfernen, sodass keine Spuren zurückbleiben. Bei Katalogaufträgen ist dies eine zeitintensive und Geduld erfordernde Arbeit. Auch die Legearbeit bei Halsketten erfordert geduldige Feinarbeit. Ein guter Trick ist, die Kette an einem runden beziehungsweise geeignet geformten Gegenstand auszurichten, indem sie mit etwas Zug daran gelegt wird und so die Form annimmt. Wenn ich ganze Seiten mit verschiedenen Schmuckstücken legen muss, schalte ich das Telefon aus und versuche, mich ganz konzentriert in die Aufgabe zu versenken und durch nichts ablenken zu lassen. Überhaupt ist die Schmuckfotografie eine Arbeit, die hohe Konzentration und innere Ruhe erfordert.

Beleuchtung

Die Beleuchtung ist ein weiterer wichtiger Aspekt in der Schmuckfotografie. Wenn wir glänzende oder spiegelnde Körper fotografieren, bilden wir den Raum darum herum ab, da dieser sich in den Schmuckstücken spiegelt. Wir müssen also den Raum, der sich im Reflexionswinkel befindet, durch Licht gestalten. Das Reflexionsgesetz habe ich schon erwähnt, es lautet: Einfallswinkel = Ausfallswinkel. Da die Schmuckstücke meist gerundet sind,

wird mehr oder weniger der ganze Raum gespiegelt. Lichtzelte leisten hier wertvolle Hilfe, allerdings sollten sie nicht den ganzen Raum abdecken, da dann keine Hell-Dunkel-Kontraste mehr möglich sind. Die Lichtmodulation, die wir darauf erzeugen, wird im Schmuck gespiegelt und verschafft Glanz und Plastizität. Einzelne dunkle Stellen heben diese Glanzstellen umso mehr hervor und sind für die formale Gestaltung und Formgebung wichtig. Wir bewegen uns hier in einem starken Hell-Dunkel-Kontrast, Mitteltöne sind eher weniger geeignet für eine leuchtende Wiedergabe von glänzenden Edelmetallen. Das Licht ist generell eher auf der weichen Seite, um ein Ausbrennen der Lichter, einmal abgesehen von den notwendigen Spitzlichtern, zu vermeiden. Dies darf aber nicht in einer kontrastarmen Wiedergabe ohne Glanz und Schattenzonen resultieren, die Schmuck wie Plastik aussehen ließe.

Diamanten und andere Edelsteine wiederum verlangen nach Licht, das relativ hart und frontal geführt wird, damit die Facetten des Schlicfs – das Feuer, wie es genannt wird, ebenso hervortreten. Manchmal ist dazu eine zweite Aufnahme vonnöten, oft können sie aber durch geschickte Lichtführung mittels Spiegelchen und einen geeigneten Aufnahmewinkel gut herausgearbeitet werden.

Objektive und Auflösung

Optisch gesehen kommen für beide Bereiche nur hervorragende Makroobjektive infrage, da wir uns ausschließlich im Nahbereich bewegen. Schärfe ist bei Uhren und Schmuck ein absolutes Muss. Selbstverständlich ist, dass auch die Detailauflösung von Optik und Kamera ausreichend hoch sein sollte. Ich arbeitete dazu lange mit dem Mittelformatback, fehlende Details sind nicht zu ersetzen, und die große Auflösung schafft feine tonale Übergänge deutlich besser. Seit dem Aufkommen von hochauflösenden Kleinbild-Vollformat-Kameras mit 40–50 MP sind diese eine hervorragende Alternative. Die Digitalfotografie mit ihren vergleichsweise kleinen Aufnahmeformaten und den entsprechend geringeren Abbildungsmaßstäben ist für dieses Gebiet perfekt geeignet. Abblenden darf man im Nahbereich ja nicht mehr stark (siehe Tabelle auf [Seite 32](#)), ab Blende 11–16 wird die allgemeine Bildschärfe bereits abnehmen. Oft kommt darum Fokus Stacking zum Einsatz, z. B. mit Helicon Focus, wie auf [Seite 40/41](#) beschrieben.

Auch wenn die Uhr oder das Schmuckstück nur klein abgebildet wird, muss sie/es fehlerfrei erscheinen. Vergleichbar mit der Präzision in der Fertigung des mechanischen Uhrwerks, von dem man das meiste auch nicht sieht, arbeitet der Fotograf in diesem Spezialgebiet für die versteckte, aber eben doch spürbare Präzision.

Schwarzer Chronograf

Schwarz in Schwarz ist das Design dieser klassischen Uhr. Wird sie auch noch auf Schwarz fotografiert, müssen wir die verschiedensten Schwarztöne spannungsvoll inszenieren, was mehrere Einzelshots bedingt.



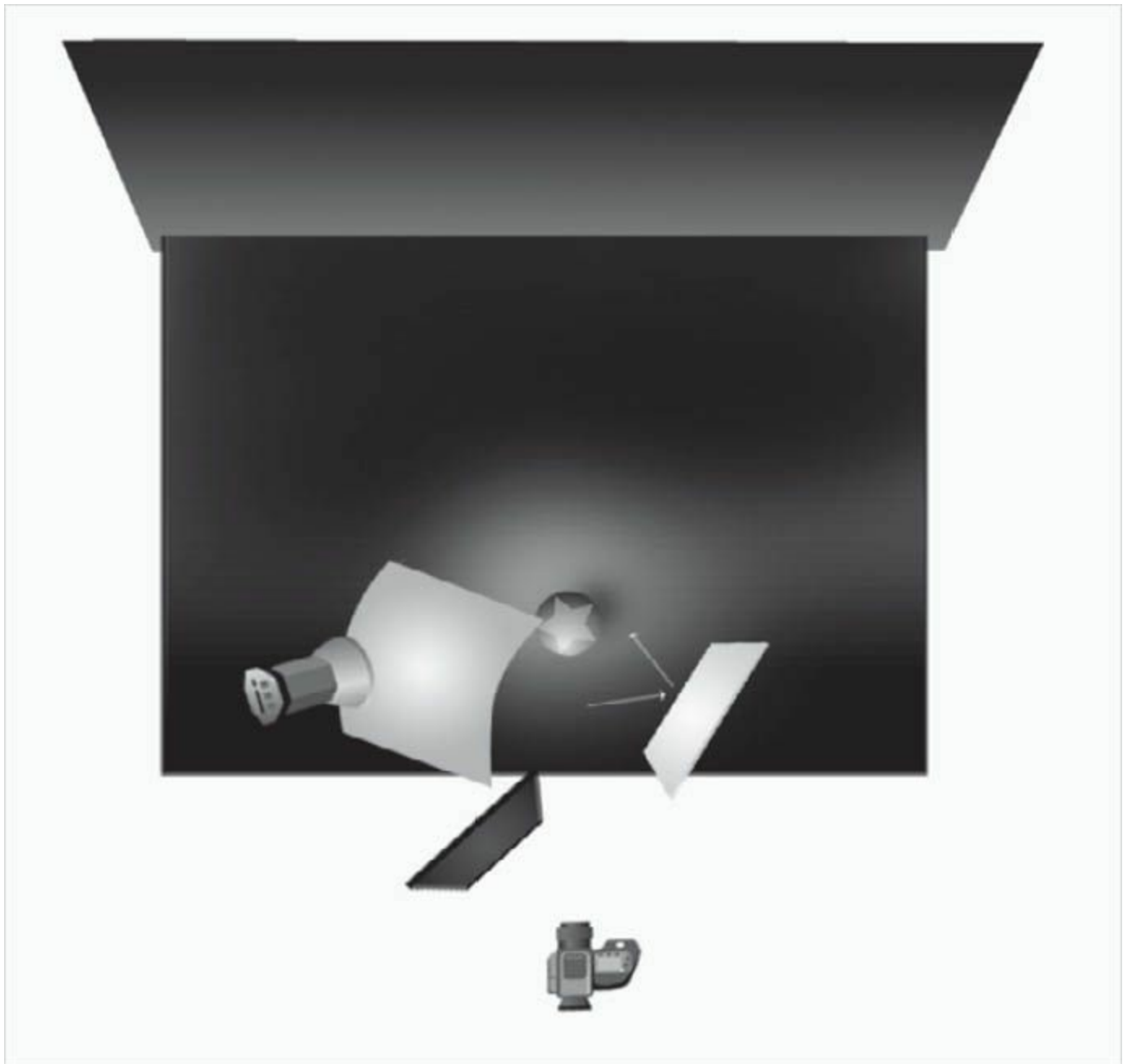
So schlicht die Aufnahme am Schluss aussieht, war sie in der Erarbeitung nicht. Die verschiedenen Materialien von Uhrenband, Gehäuse und Zifferblatt nahmen das Licht ganz unterschiedlich auf und wurden in Einzelaufnahmen fotografiert, die nachträglich zum finalen

Bild zusammengesetzt wurden. Das ist ein bei Uhrenaufnahmen durchaus übliches Vorgehen, da dabei jedes Einzelteil perfekt herausgearbeitet werden kann.

Wichtig ist ein sicherer Stand der Uhr, damit sie sich während der nacheinander erfolgenden Einzelaufnahmen nicht bewegt. Auch die Kamera ist vorzugsweise auf einem festen Studiostativ montiert, für sie gilt ja das Gleiche: Auch sie darf sich zwischen den Aufnahmen nicht bewegen.

Die erste Aufnahme, die Grundaufnahme, in die die anderen Teile einmontiert werden, galt dem Untergrund und Schatten der Uhr. Die zweite Aufnahme widmete sich dem Uhrenband, die dritte dem Gehäuse und die vierte dem Zifferblatt, wobei alle mit leicht modifizierten Lichteinstellungen und entsprechend angepassten Silberreflektoren gemacht wurden.

Dabei achtete ich jeweils nur auf den jeweiligen Teilbereich der Uhr und seine optimale Wiedergabe. Die Montage der Einzelaufnahmen gestaltete sich relativ einfach, sind es doch bei einer Uhr klare, einfache Grundformen, die mit dem Pfadwerkzeug schnell auszuwählen und freistellbar sind. Die finale Aufnahme musste ich noch etwas retuschieren, um die Uhr so herauszuarbeiten, wie sie hier abgebildet ist.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/125 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Wabenfilter für Schatten 1 Lampe Opal-Plexiglas für Uhr
Untergrund:	Schwarzer TT-Plast, Foba
Sonstiges:	4 Einzelshots montiert Verschiedene Silberreflektoren für die Einzelaufnahmen

Steps



Bevor mit der Aufnahme gestartet werden kann, muss die Uhr vorbereitet werden. Die Zeigerstellung wird nach den Vorgaben eingestellt. Die verschraubte Krone bleibt anschließend herausgeschraubt, damit die Uhr nicht weiterläuft. Der Plastik-Uhrensteller (im Uhrmachergeschäft besorgen) wird montiert, Glas und Gehäuse werden sorgfältig von Fingerabdrücken gereinigt und entstaubt.

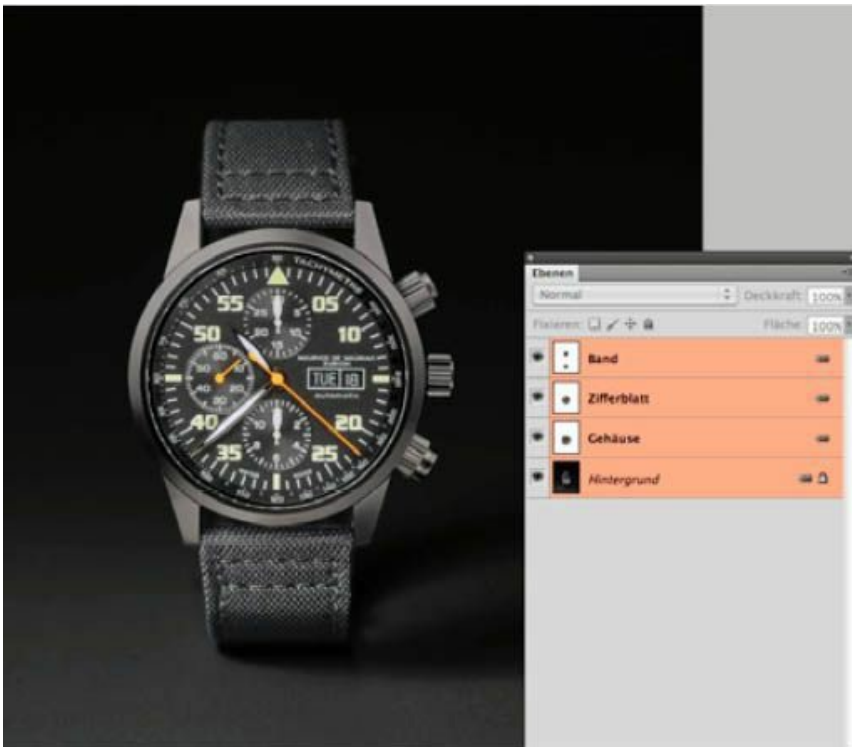


Die Uhr wird mittels Kittmasse auf der Aufnahme­fläche fest montiert; sie sollte sich während des Aufnahme­prozesses nicht bewegen. Die Kamera wird in Position gebracht, und als erste Belichtung wird die Untergrundaufnahme mit dem Schatten gemacht. Dabei kommen eine Lampe mit vorgeschaltetem, engem Wabenfilter und ein Diffusor zum Einsatz. Die Lampe steht links vorne zum Objekt für einen Schatten nach rechts hinten.



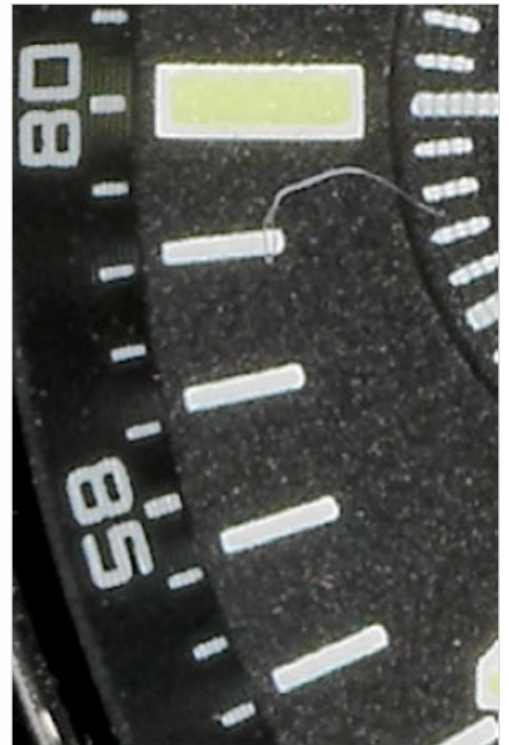
Die gleiche Lampe, diesmal ohne Wabenfilter, wird sodann für die verschiedenen Uhrendetails eingesetzt: etwas mehr frontal für das Band, etwas mehr seitlich für das Gehäuse. Auch die Silberreflektoren sind jeweils angepasst. So entstehen drei Aufnahmen in exakt gleicher Kameraposition und Blende für das Band, das Gehäuse und das Zifferblatt.

Post Production



Als Erstes werden die jeweiligen Partien durch Pfade isoliert und über eine Auswahl freigestellt. Die drei Aufnahmen werden als Ebenen in die Hintergrundaufnahme eingefügt. Die Krone muss nun eingerückt werden, sodass

sie ganz am Gehäuse sitzt. Sie wird ebenfalls freigestellt, auf eine separate Ebene kopiert und an der richtigen Position platziert. Dann kann sie mit der Ebene des Gehäuses zusammengeführt werden.



Verschiedene Detailretuschen sind notwendig. In der Durchsicht zwischen Band und Gehäuse ist der Plastikhalter sichtbar und muss entfernt werden. In der Uhr haben sich unterhalb des Glases kleinere Fusel festgesetzt, die mit dem Bereichsreparaturpinsel entfernt werden müssen.



Nun wird das Gehäuse noch überarbeitet, um die Rundung zu betonen und mehr Dynamik in den dunklen Tonwerten zu erhalten. Es wirkte in der Aufnahme noch etwas stumpf. Zu guter Letzt wird das Zifferblatt kontrastreicher gemacht und in

der Tiefe etwas abgedunkelt. Dadurch wirkt es schärfer, und die eher unruhige Struktur tritt in den Hintergrund. Zeiger und die kleinen Zifferblätter werden ebenfalls noch kontrastreicher gemacht, sodass das Zifferblatt etwas mehr Prägnanz erhält.

„Le Mans“ von Maurice de Mauriac

Im Design ist dieser Chronograf dem berühmten Autorennen gewidmet. Die Dynamik des Sports versuchte ich in einer Komposition, die mit der Diagonalen spielt, zu unterstreichen. Mit dem Licht arbeitete ich die ganze Bandbreite bei der Darstellung von Chromstahl heraus.



Die Metallplatte, auf der ich die Uhr platzierte, hat eine interessante und doch nicht ablenkende Struktur sowie eine Oberfläche, die die Uhr spiegelt. Mittels Gegenlicht blendete ich diesen Untergrund weitgehend aus, sodass er nur noch in der Spiegelung sichtbar blieb. Die weitere Umgebung wurde dadurch weiß. Damit war die erste Belichtung, die für den Untergrund und Schatten gebraucht wurde, gesetzt.

Das Band erfolgte als zweite Belichtung, wozu ich kleine, längliche Silberreflektoren einsetzte, die das Gegenlicht mehr oder weniger frontal zurückreflektierten und so auf dem Uhrenband Glanzstellen erzeugten. Als dritte Belichtung folgte das Uhrengehäuse, wobei ich kleinere

Silberreflektoren in geeignetem Winkel platzierte, die auf dem Gehäuse schöne Glanzstellen erzeugten. Wichtig beim Platzieren der Reflexe ist das Hervorbringen der Kreisform des Uhrengehäuses. Sie sollten deshalb rundum einigermaßen gleichmäßig verteilt werden. Die vierte Belichtung widmete ich dem Zifferblatt, auf dem ich mit einem runden Silberreflektor einen Verlauf erzeugte. Und last, but not least kamen noch die Kronen in einer fünften Belichtung hinzu.

Damit hatte ich das Rohmaterial für eine perfekte Uhrenaufnahme beisammen, alle einzelnen Teile in idealer Beleuchtung fotografiert, ohne die Uhr oder die Kamera zu bewegen. Wichtig scheint mir bei diesem Vorgehen, dass der Charakter des Lichts zwischen den Aufnahmen nicht grundsätzlich verändert wird, damit die Einzelshots in der Bildmontage gut harmonisieren. Die finale Aufnahme musste ich noch ein wenig retuschieren, um die Uhr so herauszuarbeiten, wie sie hier abgebildet ist.



Technische Daten

Kamera: Hasselblad H4D
Format: 50 MP
Objektiv: Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung: Blende 11, 1/125 s

Blitzlicht: 1 Lampe
Folex-Transparentfolie

Untergrund: Metallblech, geriffelt

Sonstiges: 5 Einzelshots zusammenmontiert
Verschiedene Silberreflektoren für die Einzelaufnahmen

Steps



Der Lichtaufbau für diese Uhrenaufnahme basiert auf Gegenlicht. Ein Lichtzelt überspannt die Tischfläche, durchleuchtet von einer Lampe, was ein weiches Gegenlicht ergibt. Ohne Aufhellung wird dieses für die Grundaufnahme der Uhr mit dem Reflex in der Metallplatte verwendet.

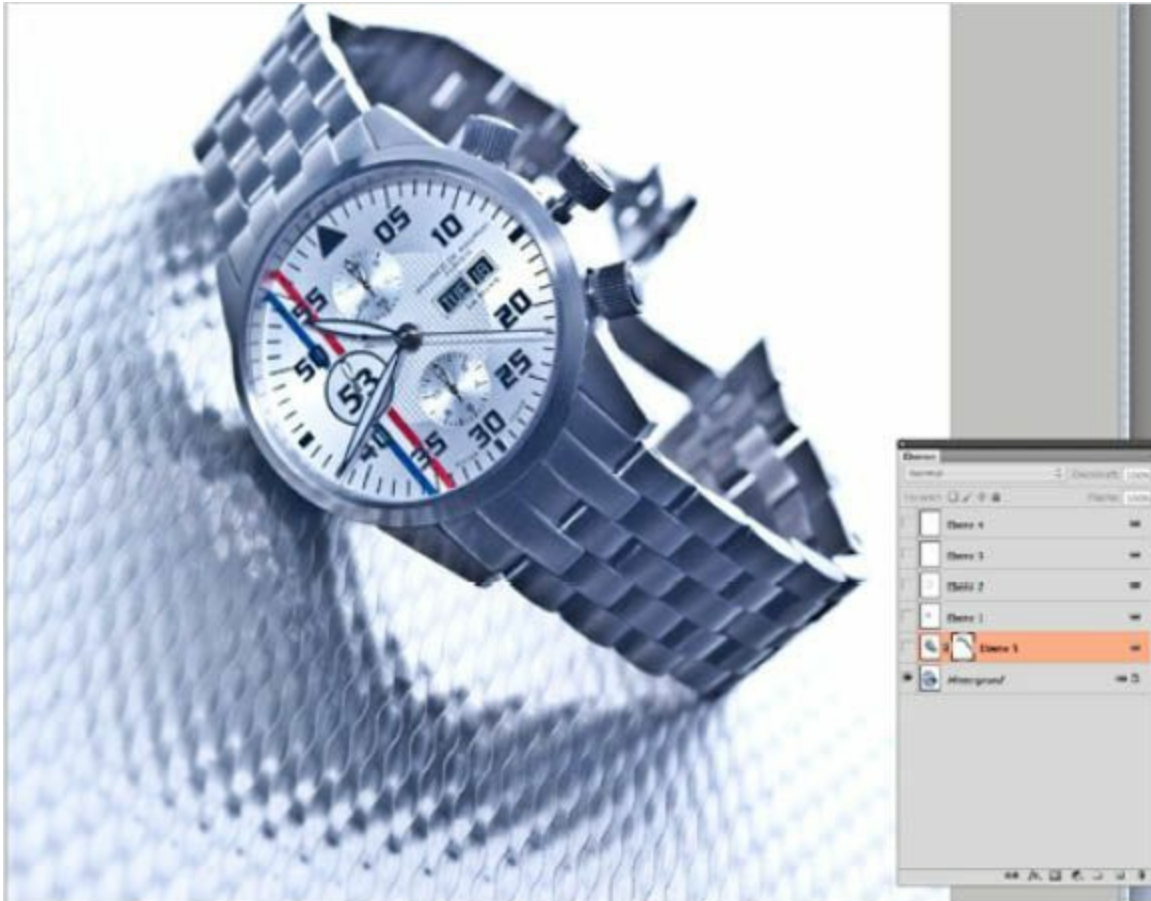


Alle weiteren Aufnahme werden nun Schritt für Schritt gemacht, ohne die Uhr oder die Kamera zu bewegen! Mit Silberkartons, die es glänzend, halbmatt und matt in der Papeterie zu kaufen gibt und die nach Bedarf zugeschnitten werden, reflektiere ich das Gegenlicht auf die Front der Uhr. Zuerst arbeite ich so das Band heraus, dann folgen das Zifferblatt, das Gehäuse und die Kronen.

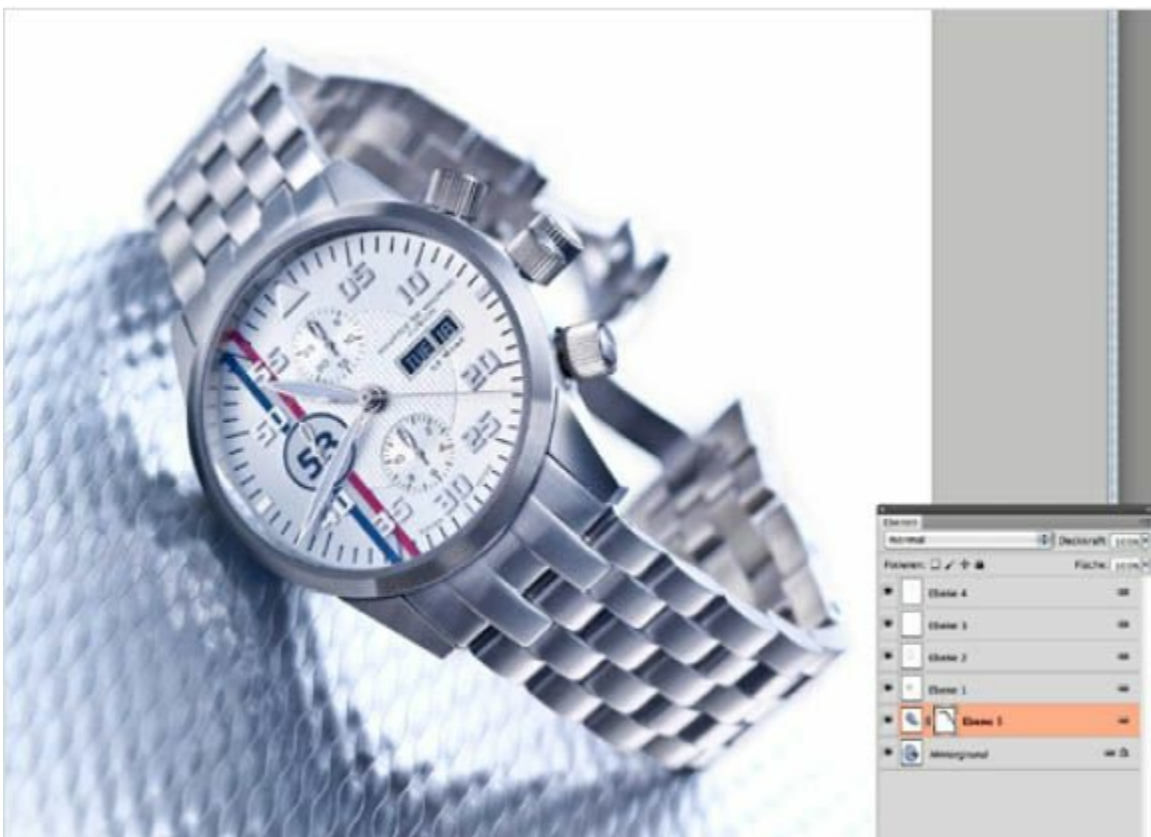


Hier noch mal die verschiedenen Positionen der eingesetzten Silberreflektoren für die einzelnen Aufnahmen. Es ist eine Lichtführung auf sehr kleinem Raum, was mit Lampen schwierig zu bewerkstelligen wäre, mit den zuschneidbaren Silberreflektoren aber gut gelingt. Da sie einen großen Teil des auffallenden Lichts reflektieren, können sie wie kleine Lampen eingesetzt werden, und man gelangt so gut an die Positionen, die das Licht haben muss. Die Aufziehkronen ist herausgeschraubt, damit die Uhr stillsteht, und muss in der Bearbeitung repositioniert werden.

Post Production



Die Grundaufnahme für den Untergrund in der Bearbeitung. Die anderen Ebenen sind bereits durch Pfade und Auswahlen freigestellt und eingefügt, aber hier noch ausgeblendet. Da alle Aufnahmen, ohne etwas zu bewegen, erfolgten und auch Blende und Scharfeinstellungen unverändert blieben, passten die Einzelteile exakt zusammen.



Alle Ebenen eingeblendet, sieht das Bild ganz anders aus. Das Gegenlicht bleibt zwar erhalten, die Uhr hat aber viel mehr Licht. Die zwecks Ruhigstellung des Uhrwerks herausgeschraubte Krone ist ebenfalls freigestellt, kopiert und als separate Ebene eingefügt und platziert. Dahinter ist noch die Krone in Originalposition zu sehen, die jetzt wegretuschiert werden muss. In diesem Fall ging es nicht ohne Ergänzungsretusche, da dahinter ja das Uhrenband zu sehen war.



Zuletzt brauchte das Uhrenband noch etwas Retuscharbeit. Ich kopierte Glanzstellen aus gut beleuchteten Partien und setzte sie an weniger gut beleuchteten Stellen wieder ein; vor allem unterhalb des Uhrengehäuses konnte ich so noch mehr Lebendigkeit erzielen. Dann überarbeitete ich auch noch das Zifferblatt und die Zeiger, denen ich mehr Detailkontrast gab, sowie die Datumsanzeige, die ich aufhellte.

Der Flieger-Chronograf

Diese PR-Aufnahme dieser Titanuhr von IWC zeigt die offensichtlich gerade abgelegte Uhr auf einer Zeitschrift liegend.

Kleine Imperfektionen wie die Reflexion auf dem Zifferblatt oder die Überstrahlung auf der Krone lassen die Aufnahme reportagehaft und lebendig wirken.



Dieses Bild entstand mit der ersten brauchbaren digitalen Studiokamera, der Sinar P2 mit dem Sinarback 22 und 2000 × 2000 Pixeln Auflösung. Das Foto wurde als Plakat bei der Photokina verwendet, 85 × 85 cm groß. Die Interpolation des 12-MP-Bilds auf die erforderliche Auflösung erfolgte mit Genuine Fractals Pro. Ich staune noch heute, wie gut die Qualität war, viele Megapixel sind offensichtlich nicht der einzige Qualitätsmaßstab.

Das Licht der einzigen Lampe ließ ich durch ein Kalkpapier scheinen, in das ich vorher Löcher geschnitten hatte, sodass Stellen direkten Lichteinfalls mit weicheren, diffuseren Stellen abwechselten. Der Lichtstärkeunterschied zwischen diesen Zonen betrug etwa 1,5 Blenden, was sich in helleren und harten sowie etwas dunkleren, weicheren

Bildpartien niederschlug. So konnte ich Akzente auf die bildwichtigen Stellen legen und andere Stellen etwas zurücknehmen. Die Belichtung wurde mit Einstelllicht vorgenommen, da der Blitz sich nicht so weit reduzieren ließ. Die Offenblende, kombiniert mit einem leichten seitlichen und vertikalen Scheimpflug, legte die Schärfeebene ausschließlich aufs Zifferblatt und tauchte den Bildhintergrund in Unschärfe. Das Printfile reduzierte ich auf Schwarz-Weiß.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2
Format: Sinarback 22, 12 MP

Objektiv: Sinaron-N, 240 mm
Belichtung: Blende 5,6, 2 s
Blitzlicht: 1 Lampe
Untergrund: Zeitschrift, Wirtschaftsteil
Sonstiges: Transparentfolie mit herausgeschnittenem Lochmuster
versehen für Mischung von direktem und gesoftetem Licht

Beat Haldimanns H1-Uhr

Beat Haldimann ist einer der besten Uhrmacher weltweit. Eines Tags kam er in einen meiner Uhren-Workshops mit diesem Modell im Gepäck und fragte mich, ob ich es im Workshop fotografieren könnte. Ich war etwas aufgeregt, denn eine so elegante und schlichte Uhr, die beinahe so viel kostet wie ein Einfamilienhaus, hat man selten in der Hand.



Das Einzigartige an dieser Uhr ist, dass es keine CNC-Bauteile daran gibt. Es wird alles von Hand gefertigt: 302 hochpräzise Einzelteile, davon 267 in einer kleinen Manufaktur in Thun entstanden, auf 1/100 Millimeter genau. Das zentrale 42-teilige Tourbillon wiegt dabei weniger als vier-

Briefmarken. Das ist wahrlich exklusive Uhrmacherkunst!

Je edler ein Produkt, desto zurückhaltender die Präsentation. Ich verzichtete auf Farben und Effekte und versuchte, die Schlichtheit der Uhr auf ebenso zurückhaltende Art in Szene zu setzen. Ich spannte die Uhr auf einen Plexiring (siehe Anhang Seite 245) auf und beleuchtete sie durch eine White-Diffusion-Folie mit einer Lampe. Dadurch erzeugte ich einen großflächigen Reflex auf dem Uhrengehäuse, den ich durch Silberreflektoren (zugeschnittene Silberkartons mit halbmattem Reflex ohne Struktur) für die Seiten und Bandhalterungen doppelte. Das Zifferblatt hellte ich ebenfalls mit einem Silberreflektor auf, der rund zugeschnitten war und den ich seitlich oben platzierte, um Spiegelungen im Glas möglichst zu vermeiden. Fürs Lederband kamen zwei kleinere Spiegelchen zum Einsatz. Ich beleuchtete die Uhr also mit nur einer Lampe, vervielfachte deren Wirkung aber mit Silberreflektoren und kleinen Spiegelchen, die ich durch zuschneiden der Form der Uhr anpasste.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D850
Format:	45 MP
Objektiv:	Zeiss Makro 100 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/125 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Weitwinkelreflektor
Diffusor:	White Diffusion Nr. 216, Rosco
Aufhellung:	3 Silberreflektoren fürs Gehäuse und Zifferblatt, 2 Spiegelchen fürs Lederband
Sonstiges:	Hintergrund in der Post Produktion eingesetzt

Cartier-Damenuhren

Damenuhren sind oft mehr Schmuckstücke als reine Zeitmesser. Diese beiden Cartier-Uhren mit ihrem reichen Diamantbesatz machen da keine Ausnahme. Eine verspielte Aufnahme in zarten Pastelltönen und einer ungewöhnlichen Anordnung lässt sie wie eine spontane Momentaufnahme aussehen.



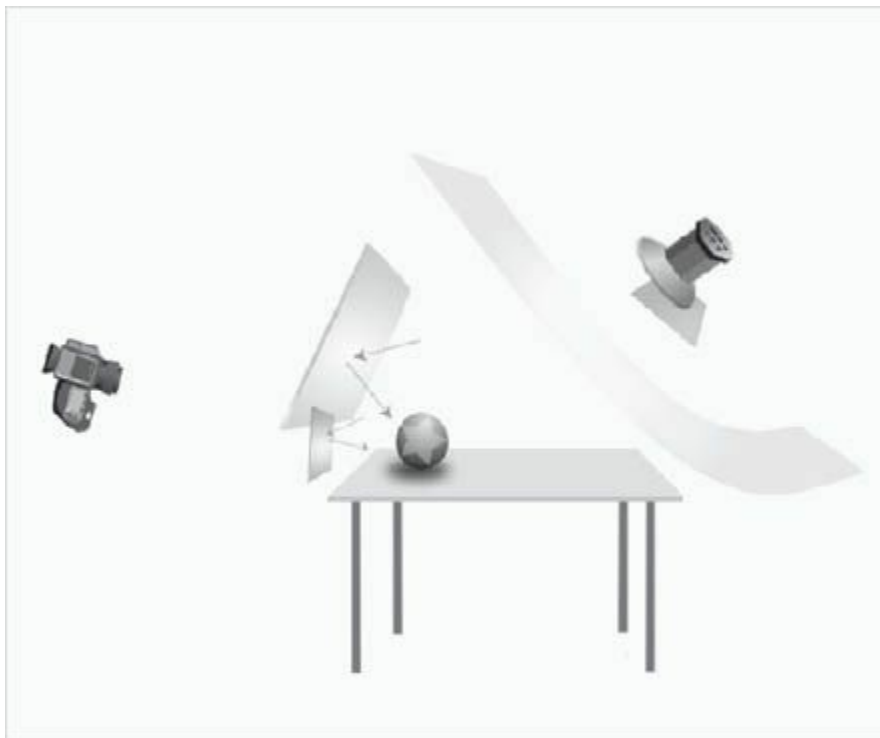
Die beiden Uhren waren auf Uhrenspannern aus Plexiglas montiert. Eine Schwierigkeit bestand darin, diese so zu platzieren, dass man sie nicht mehr wahrnahm. Ich bediente mich ganz schmaler Spanner und schob sie nach links hinaus, sodass sie die eine Seite des Bands freigaben.

Eine zweite Schwierigkeit ergab sich aus der gewünschten Anordnung der Uhren, die bewegt aussehen sollte. Ich löste das Problem mit einigen Seidenfäden, an denen die Uhren hingen.

Die Beleuchtung sollte sehr weich und leicht warmtonig sein. Als Komplementärkontrast dazu wollte ich den Schatten in einem leichten Blauton setzen.

Eine Opalfolie, über den Tisch gespannt, mit einer Lampe und Weitwinkelreflektor schuf ein weiches Gegenlicht. Die Lichtquelle filterte ich partiell warmtonig mit einem LEE-Kunstlichtfilter der Stärke 1/2 CTO. Die generelle Aufhellung nahm ich mit einem großen Blaukarton vor, die Uhrenzifferblätter und die Diamanten hellte ich zusätzlich mit kleineren Silberkartons auf. So entstand der leichte Komplementärkontrast zwischen Licht und Schatten.

Ich lasse das Uhrenglas immer im Gehäuse. Der leichte Glanz, der sich ergeben kann, stört mich nicht. Vor allem bei gerundeten Gläsern ist er auch kaum vermeidbar. Ich empfinde Uhrenaufnahmen ohne Glas als etwas künstlich.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 9, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Weitwinkelreflektor, LEE-Filter 1/2 CTO, durch Translumin-Folie Foba

Untergrund: Aquarellpapier, handgeschöpft

Sonstiges: Die Uhren waren an Seidenfäden aufgehängt, die nachträglich wegretuschiert wurden.

Drei Ringe mit Edelsteinen

Plakate und Inseratekampagnen, bei denen die Schmuckstücke stark vergrößert abgebildet werden, stellen besondere Herausforderungen. Die Ringe müssen unsichtbar montiert werden, die Lichtführung für Metall und Steine muss zweierlei Ansprüche erfüllen.



Der Shot entstand für einen meiner treuesten Kunden, für den ich schon ein halbes Fotografenleben arbeite und mit dem ich bereits einen weiten Weg in der Schmuckdarstellung gegangen bin. Schmuckfotografie erschließt sich einem nicht sofort, man wächst kontinuierlich an der Aufgabe. Schrittweise haben wir an der lebendigen Darstellung gefeilt und das Licht konsequenter gemacht, die Reflexe glanzhell und die Steine mit lebendigem Feuer versehen.

Der Lichtaufbau schaut unkompliziert aus. Die Kunst, das Licht mittels individuell zugeschnittener und geformter Silberreflektoren umzuleiten und auf Metall und Edelsteine zu lenken, liegt aber im Detail. Wieder einmal ist es das Lichtgesetz Einfallswinkel = Ausfallswinkel, das strikt beachtet werden muss. Die geformten Silberreflektoren sind es, die

Glanzstellen auf die Ringe zaubern und in den Edelsteinen das Feuer hervorrufen – Lichtführung auf kleinstem Raum.

Manche Kunden in diesem Sektor glauben, dass Edelmetalle durchgehend hell reflektieren sollten. Dabei ist es gerade der Gegensatz zu den dunklen Stellen, der die Glanzstellen hell scheinen lässt, es braucht also beides.

Die Ringe lagen auf einer Metallfolie, deren Spiegelung in der Bildbearbeitung aufgehellt und abgesoftet wurde. Die saubere Trennung von Gelb-, Weiß- und Rotgold sowie deren exakte farbliche Umsetzung wird ebenfalls in der Bildbearbeitung vorgenommen.



Technische Daten

Kamera: Hasselblad H4D

Format: 50 MP

Objektiv: Hasselblad HC Macro 120 mm

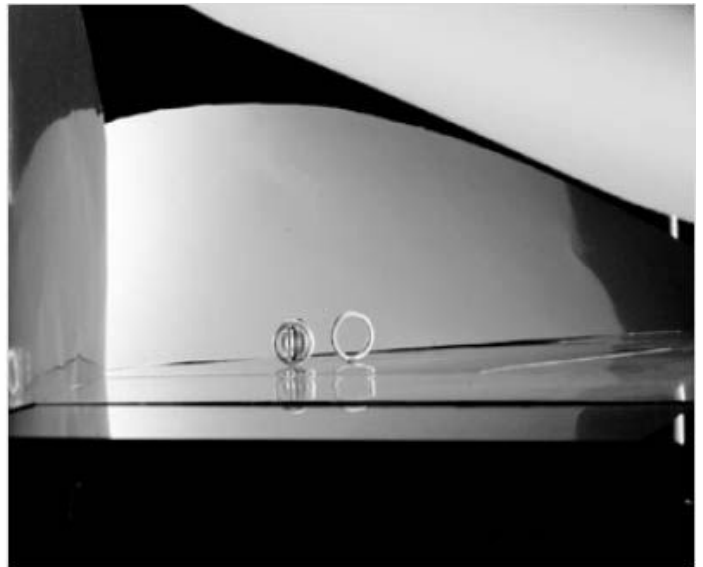
Belichtung: Blende 11, 1/30 s

Blitzlicht: 1 Lampe mit Diffusor
1 Lampe ohne Diffusor beide durch Translum-Folie Foba

Untergrund: Metallfolie, spiegelnd

Sonstiges: 2 Silberkartons zum Aufhellen und Setzen der Reflexe von vorne
Kamera auf Auslegearm des Foba-Studiostativs montiert zum Vor- und Zurückschieben
Die zwei Aufnahmen vom stehenden Ring und den beiden liegenden Ringen wurden in der Retusche zu einer Aufnahme zusammenmontiert.

Steps



Das Lichtzelt für die Schmuckaufnahmen besteht aus einer Foba- Translum-Folie, die über einen Glastisch gespannt ist. Es hängt sehr tief und reicht vorne bis über die Kamera hinaus, damit es den ganzen Raum oberhalb abdeckt. Von vorne sind zugeschnittene Silberkartons als Reflektoren platziert, die das Lichtzelt spiegeln und auf dem Schmuck entsprechende Reflexe erzeugen. Der Schmuck selbst steht auf einer glänzenden Metallfolie. Die Kamera ist etwa 20 cm entfernt auf dem Studiostativ montiert.



Die Ringe werden vorgängig mit einem Brillentüchlein vom Optiker etwas poliert. Die Montage zeige ich der besseren Ersichtlichkeit halber auf einem weißen Untergrund, da die Spiegelung verwirrend wäre. Hier sieht man das kleine Kittkugelchen, auf dem die Ringe montiert werden. Um Fingerabdrücke zu vermeiden, benutze ich dazu einen Baumwollhandschuh. Mit einem kleinen Spatel, den ich einmal meinem Zahnarzt abgeschwatzt habe, kann ich kleine, vorstehende Kittreste entfernen.



Das Dust-off-Spray nutze ich anschließend, um Staub und Fuseln zu entfernen. Auf dem rechten Bild sieht man, wie nahe die Kamera am Set ist. Sie ist auf dem Auslegearm des Stativs montiert, der maximal ausgefahren ist. So kann ich ihn einfach reinschieben, wenn ich ein neues Schmuckstück montieren oder Änderungen vornehmen muss. Das Foba-Studiostativ ist am Boden fest fixiert, und die Drehbewegung ist blockiert, sodass die Kamera danach wieder an exakt denselben Ort gebracht werden kann.

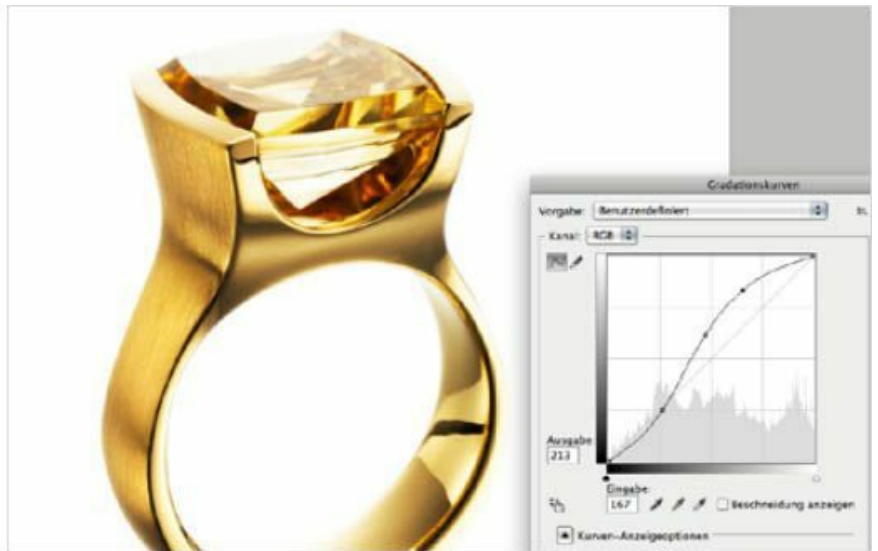


Die Kittmasse, die ich benutze, ist eine Mastik-Dichtmasse aus dem Baubedarf, alternativ eignen sich auch die Plastilin-Knetmassen aus der Papeterie. In ganz schwierigen Fällen benutze ich Sekundenkleber, von dem ich nur ganz kleine Tropfen verwende, die ich nachher wieder mit Aceton entferne. Dust-off ist ein Muss, um große Retuscharbeit zu vermeiden.

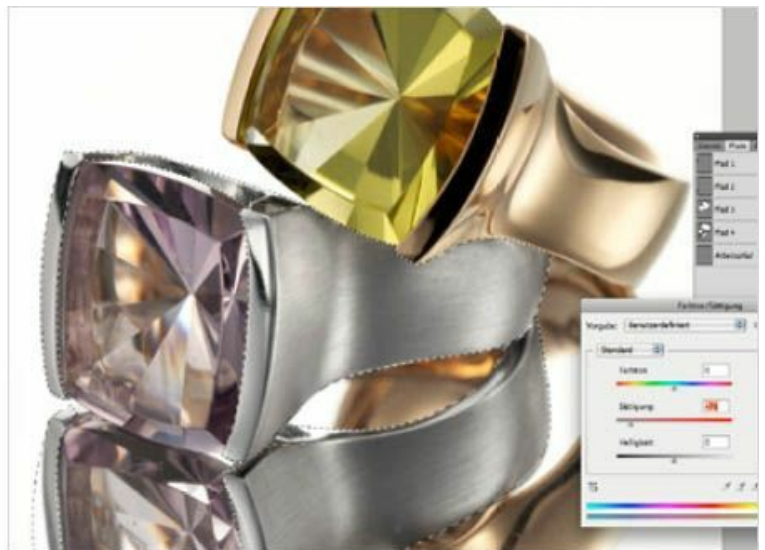
Post Production



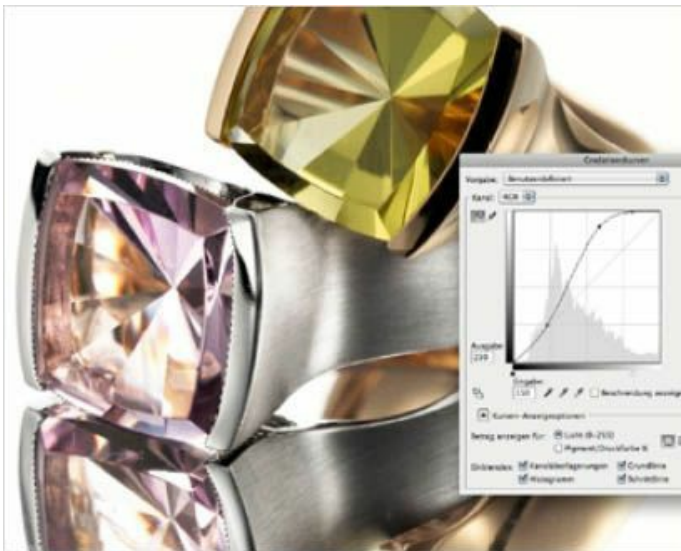
Die Aufnahme auf der Vorderseite entstand nicht in einem Schuss – aus naheliegenden Schärfegründen. Die zwei Grundaufnahmen wurden erst mal mit Pfaden freigestellt. Dabei erstellte ich einen Pfad für den Ring selbst sowie einen weiteren Pfad für den Reflex, den ich mit 6 Pixel weicher Kante freistellte, damit er eine weichere Abgrenzung hatte.



Die beiden Freisteller ergaben zwei Ebenen, eine für den Ring und eine unterhalb für den Reflex. Diese konnte ich nun separat steuern und behandeln. Die Reflexebene erhielt eine Verlaufmaske und wurde in den Mitteltönen etwas aufgehellt, um sie ein wenig zurückzunehmen. Dann widmete ich mich dem Ring selbst. Er wurde über eine Gradationskurve brillanter gemacht. Anschließend nahm ich die dadurch stärker gewordene Sättigung wieder etwas zurück.



Die kleinen Einschlüsse und Fuseln an der Oberfläche der Ringe retuschierte ich mit dem Bereichsreparaturpinsel. Beim Ringpaar mussten die unterschiedlichen Materialien besser differenziert werden. Sie reflektieren ineinander und nehmen gegenseitig Farbe auf. Dazu stellte ich den Weißgoldring separat frei und entsättigte ihn. Wichtig ist dabei, die Spiegelung ebenfalls zu berücksichtigen. Ebenso verfuhr ich mit dem Rotgoldring rechts oben.



Auch die Steine wurden noch separat freigestellt und mit einer Gradationskurve härter und brillanter ausgearbeitet. Mit dem Pinsel im Modus „Farbe“ entfernte ich im roten Stein die unerwünschten Gelbeinflüsse. Zu guter Letzt wurden die beiden Aufnahmen zusammenmontiert und die beiden Ebenen auf eine einzige reduziert. Die Reflexebenen werden ebenfalls zusammengefügt, sodass das Endfile aus zwei Ebenen besteht, der Ringebeine und der Reflexebene.

Gruppenbild in Titan

Manchmal müssen Schmuckstücke in einem Arrangement und mit Untergrund fotografiert werden. Dabei kann man nicht mehr auf jedes einzelne Schmuckstück optimal eingehen, und die Legearbeit wird zur Geduldsprobe.



Diese ganzseitige Abbildung stammt aus einem Katalog als eine von zwölf Seiten. Es handelt sich um Männerschmuck in Titan – ein graues, matt schimmerndes Material, das sehr empfindlich auf Fingerabdrücke ist. Es wirkt am besten, wenn es mit dem Fett der Hautoberfläche gleichmäßig eingerieben wird; ist es hingegen trocken, sieht man

Flecken auf der Oberfläche.

Den Stoff im Untergrund glättete ich, machte ihn dann partiell an den richtigen Stellen nass und zerknitterte ihn dort, um die leichten Knitter zu erzeugen. Das Licht war leicht warm abgestimmt mittels eines LEE-1/4-CTO-Filters, der einer Farbtemperaturverschiebung um 800 Grad Kelvin nach Orange entspricht. Die Aufhellung war dagegen bläulich gefiltert mit einem LEE 1/4 CTB, was wiederum 800 Grad Kelvin entspricht, aber diesmal nach Blau. Damit erreichte ich eine kalt-warme Lichtstimmung. Der Möbelschmuck war etwas massiver als der Damenschmuck und stand mithilfe kleiner Nadeln aufrecht. Beim Damenschmuck verwendete ich sehr dünne Stecknadeln für die Ringe, die ich sorgfältig in den toten Winkel platzierte. Da der Stoff auf eine Styropor®-Unterlage gelegt war, konnte ich die Nadeln einfach stecken.

Die Schärfenebene legte ich nach Scheimpflugscher Regel, indem ich die Objektivebene leicht nach unten neigte. Die Tiefe des Armbrusts musste mit der Abblendung auf 32 in die Schärfenebene geholt werden. Die Tiefenschärfe ist entsprechend gut, aber die Detailschärfe leidet natürlich unter der starken Abblendung – ein Kompromiss also, nicht nur im Hinblick auf die Beleuchtung.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Apo Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 32, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit 1/4-CTO-Filter 1 Lampe mit 1/4-CTB-Filter
Untergrund:	Stoff, ecrufarben
Sonstiges:	Scheimpflug vorne 6 Grad

Silhouettenfrau mit Collier

Die Inseratekampagne für eine kleine, aber feine Schmuckmanufaktur im obersten Preissegment zeigt nur die Silhouette einer Frau und lässt den Schmuck innerhalb der Schattenform ganz für sich wirken.

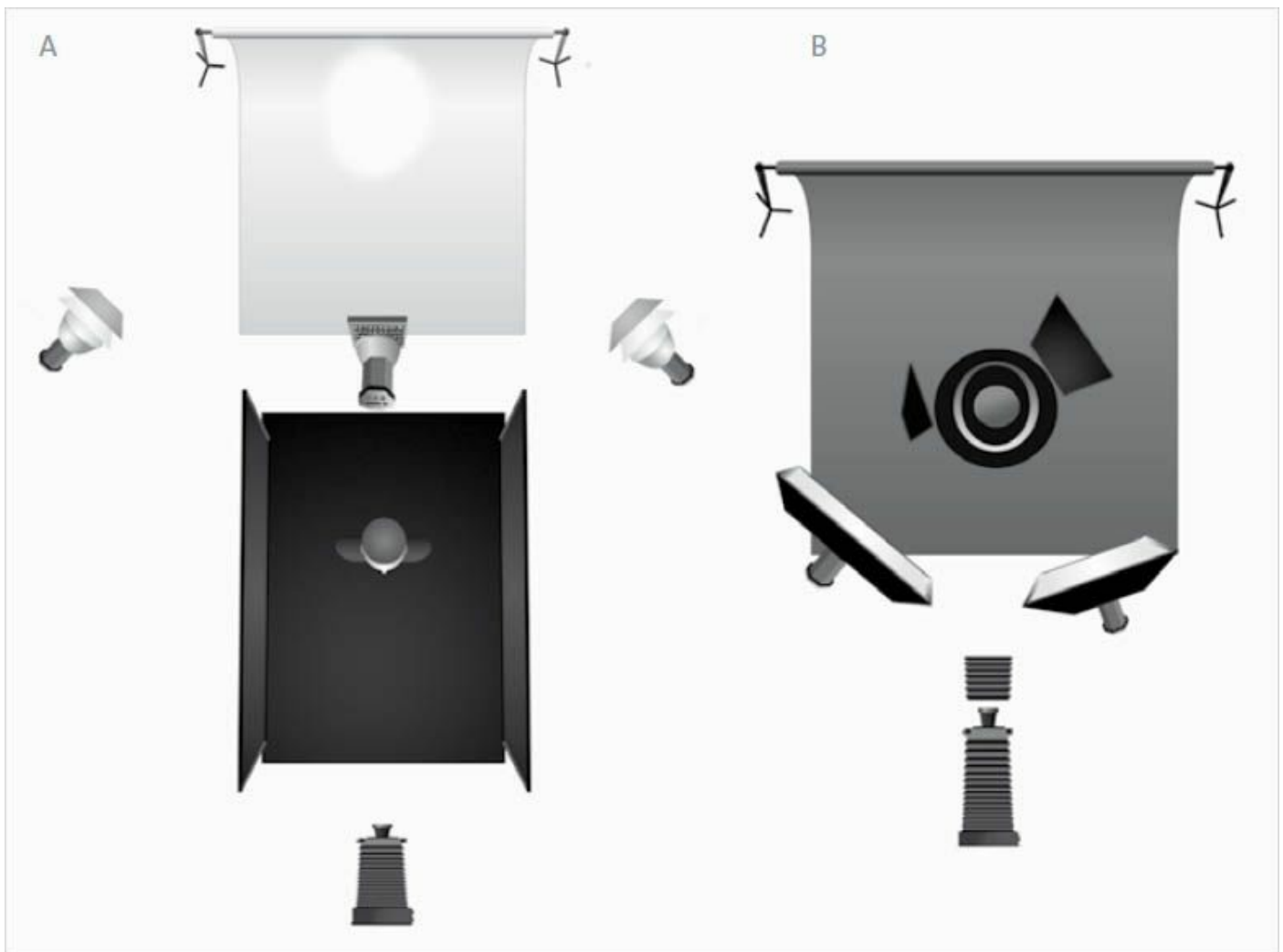


64 verschiedene Motive mit acht verschiedenen Frauentypen, immer demselben Model mit verschiedenen Perücken, fotografierten wir in einem Tag. Ich hatte ein Model mit klassischem Profil gecastet, die geniale Hair-&Make-up-Artistin Maciria Rossi brachte eine Wagenladung

Perücken und viele verrückte Frisurenideen mit. Sie konnte sich sofort mit dem Plan identifizieren und schaffte es, sich ausschließlich auf die Silhouettenform zu konzentrieren und mit viel Liebe zum Detail Figuren herauszuarbeiten.

Ich baute einen Tunnel aus schwarzen großen Tüchern, etwa 5 m lang. Dahinter leuchtete ich den weißen Hintergrund mit zwei Lampen aus, auf denen Farbfilter zum Einsatz kamen. Eine in der Flucht hinter dem Model eingesetzte Lampe mit Wabenfilter schuf eine hellere Stelle in der Mitte des Hintergrunds. Das Model platzierte ich im Tunnel, der das Streulicht vom Hintergrund eliminieren sollte. Je weiter hinten im Tunnel es sich befand, desto mehr erhielten die Randpartien noch etwas Licht und je weiter vorne in Richtung Kamera, desto mehr wurde das Model zur reinen Silhouette. So konnte ich den Effekt genau steuern.

Aus der Serie wählte der Art Director die am besten ins Layout passenden acht Aufnahmen aus. Aufgrund der gewählten Aufnahmen konnte ich in einer zweiten Session die Schmuckstücke perspektivisch angepasst fotografieren und in der Bildbearbeitung einmontieren.



Technische Daten

Kamera: Sinar P2

Format: Sinarback 54H, 22 MP

Objektiv: Rodenstock
Sironar-N 300 mm

Belichtung: Blende 22, 1/30 s

Blitzlicht A: 2 Lampen mit
Diffusoren und Farbfiltern, hellblau
1 Lampe mit
Wabenfilter
2 Softboxen

Blitzlicht B: Deep Octa 100 und
Rotalux 80

Hintergrund: Weißes Papier

Sonstiges: 2 Aufnahmen mit identischer Perspektive Bildmontage in
Photoshop

Steps



Den Tunnel aus schwarzen Tüchern konstruierte ich mithilfe von vier Foba-Stativen. Er war knapp 3 m hoch und etwa 4 m lang. Rechts und links daneben brachte ich die Lampen für die Hintergrundbeleuchtung an, die mit Farbfiltern versehen waren und den Hintergrund gleichmäßig beleuchteten. In der Mitte, genau hinter dem Model, platzierte ich die Lampe mit Wabenfilter für den Mittelbereich, der etwas heller sein sollte.

Der Aufbau für das Diamanten-Collier besteht aus der Büste, die ich mit schwarzem Samt bedeckte. Eine Deep Octa 100 cm und eine Rotalux 80 cm beleuchteten den Schmuck von beiden Seiten. Der Hintergrund bestand ebenfalls aus schwarzem Tuch.



Die zweite Aufnahme, etwas näher betrachtet und mit positionierter Kamera im Vordergrund. Für die Beschattung nach hinten hin hatte ich noch zwei kleine Abschatter eingesetzt. An der Kamera nutzte ich die Scheimpflug-Einstellung, um den Schmuck von vorne bis hinten scharf zu erhalten. Die Objektivstandarte war dazu etwas nach vorne gekippt.

Post Production



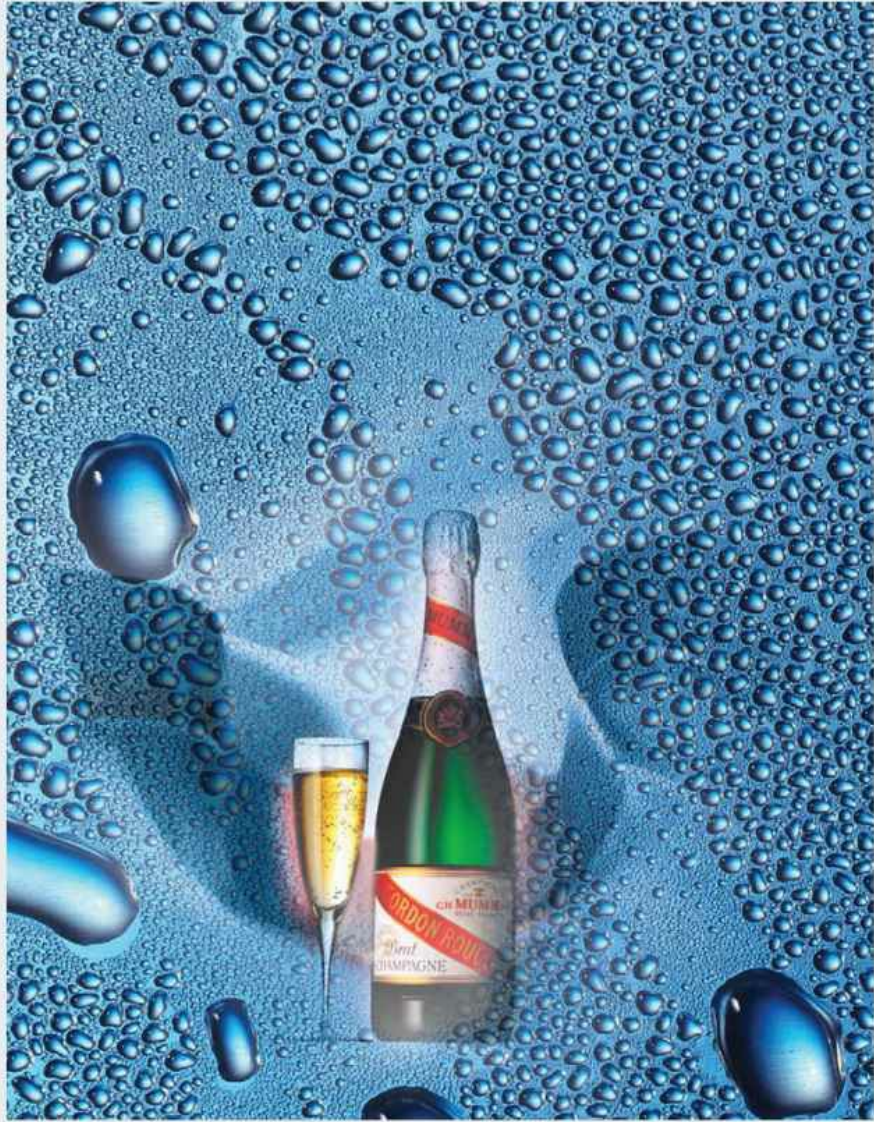
Sechs Aufnahmen aus der Serie von insgesamt 64 Shots mit acht verschiedenen Frisuren (Perücken) und Stylings. Der Aufbau blieb gleich, wir fotografierten je Frisur und Outfit acht Varianten, aus denen der Art Director die beste Stellung wählen konnte. Dabei hatten wir immer den Schmuck im Hinterkopf präsent, den wir den einzelnen Frauentypen nachträglich applizieren mussten. Das war maßgebend für die Planung der einzelnen Silhouetten. Die beiden linken Positionen waren zum Teil ebenfalls für Ringe vorgesehen, während die rechte Position, unser Beispiel, ein großes Diamant-Collier präsentieren sollte.



Das freigestellte Diamant-Collier für die Figur rechts unten. Die Aufnahme erfolgte genau in der Position und Perspektive der Person. Das Collier musste sich an Hals und Schulter exakt einfügen lassen und die Rundung sich der Körperform anpassen. Das erreichten wir, indem wir die Aufnahmen schon im in Sinar CaptureShop übereinanderlegten und vergleichen konnten.



Die Endretusche mit eingefügtem Collier. Die Abschattung nach hinten, die schon in der Aufnahme vorgenommen wurde, lässt die Montage plausibel und plastisch wirken. Kleine Details wie Haare, die darüberliegen, erhöhen die Plausibilität zusätzlich.



Getränke

Getränke zu fotografieren, gehört zum Attraktivsten, was einem Fotografen begegnen kann, doch leider auch zum Herausforderndsten.

Die Inszenierung von Frische

Ich erinnere mich an einen Sommernachmittag in München, im Ratskeller sitzend und vor mir ein Glas mit Bier. Die Sonne schien durch ein großes Fenster auf den Tisch, durchleuchtete das Bier und ließ es goldgelb aufleuchten. Der feine Tropfenbelag auf dem Glas löste sich nach und nach in größere einzelne Tropfen auf, die langsam herunterliefen und Tropfenbahnen bildeten.

Ein Bild von Frische, das kaum zu überbieten war und mir das Wasser im Mund zusammenlaufen ließ, sodass ich, nach eingehender Betrachtung, nicht umhinkam, das Bild zu zerstören und mir den Glasinhalt zu genehmigen. Aber das Bild und viele weitere Beobachtungen dieser Art hatten sich unauslöschlich in mein Gedächtnis eingegraben und wollten im Studio nachinszeniert werden. Der Weg dahin war allerdings bedeutend länger, als ich mir vorgestellt hatte, aber auch sehr lehrreich und spannend und am Ende äußerst lohnend. Doch eins nach dem anderen ...

Tropfen

Wie entsteht ein „ideales“ Tropfenbild? Der große Temperaturunterschied zwischen eiskalter Flüssigkeit und wärmerer Umgebung verursacht auf der Glasoberfläche einen Beschlag, gebildet aus kleinsten Kondenswassertröpfchen. Gleichen sich die Temperaturen innen und außen etwas an, ziehen sich die feinen Tröpfchen zusammen und bilden zunehmend größere, klar ersichtliche Tropfen.

Sobald sie eine gewisse kritische Größe erreicht haben, wirkt die Schwerkraft stärker als die Haftung, die Tropfen laufen herunter, bilden Tropfenbahnen und das Glas wird wieder klar. Das ist der fotogene Moment, auf den ich gewartet habe beziehungsweise den ich erzeugen möchte. Wie aber kann ich diesen flüchtigen Moment festhalten und kontrollieren?

Die Haftung der Glasoberfläche ist relativ schwach und kann durch geeignete Mittel, z. B. fettende Wachse, verbessert werden, sodass die Tropfen größer werden und länger haften bleiben, bevor sie herunterzulaufen beginnen. Präpariere ich die Glasoberfläche im Voraus, indem ich sie z. B. mit

Die Inszenierung natürlicher Phänomene setzt ein vertieftes Verständnis für deren Entstehung voraus und kann sehr aufwendig sein.

Turtle Wax einreibe und poliere, kann ich das Tropfenbild langsam und meinen Vorstellungen entsprechend aufbauen und gestalten. Es bleibt während mehrerer Minuten bis zu einer Viertelstunde stabil und kann immer wieder durch neue Tropfennebel ergänzt werden. Die Tropfen kann man mittels Wassersprays aufbringen, was aber kein sehr differenziertes Bild ergibt. Ich benutze darum meist einen Airbrush, mit dem ich partiell größere und kleinere Tropfen aufspritzen kann und so ein Tropfenbild genau nach meinen Vorstellungen erziele. Es kommt dem Bild, das ich in Erinnerung habe, sehr nahe ...

Schaum

Der Schaum wiederum ist ein anderes Kapitel: Er wird durch CO_2 in der Flüssigkeit hervorgerufen, ein flüchtiges Gas, das sich, wie der Name impliziert, leider rasch aus dem Staub macht und den Schaum in sich zusammenfallen lässt. Leider gibt es keinen Ersatz für Bierschaum, der auch nur annähernd echt aussehen würde, sodass ich immer mit echtem Schaum arbeite. Mein Trick ist, CO_2 wieder zuzuführen und so wiederholt Schaum zu bilden. Dieselbe CO_2 -Gasflasche, die ich für den Betrieb des Airbrush benötige, dient auch der CO_2 -Zufuhr für die Schaumbildung. Dazu benutze ich ein zweites Airbrush-Gerät, das an der Austrittsöffnung über einen Schlauch geführt wird, an dessen Ende ein Aquariumschwämmchen steckt. Dieses sorgt dafür, dass das CO_2 sehr fein verteilt wird, während der Schlauch dazu dient, mit der CO_2 -Zufuhr auf den Glasgrund abtauchen zu können. (Bei der Bieraufnahme ist das im Detail erläutert und abgebildet.) Schenkt man Bier übrigens ganz langsam und aus großer Höhe ein, kann die Standzeit des Schaums etwas verlängert werden, was praktisch ist, wenn man mehrere Gläser zusammen fotografieren muss und nicht mit CO_2 -Zufuhr arbeiten kann.

Eis

Eiswürfel verwende ich meist künstliche aus Plexiglas. Die echten Eiswürfel schmelzen schnell und sind schwer kontrollierbar. Nach meiner Erfahrung gibt es gute Nachbildungen, die im Getränk recht realistisch aussehen. Die richtigen Eiswürfel sehen dagegen manchmal gar nicht so echt aus wie die künstlichen. Ich denke, dass unsere Vorstellung von Eis im Glas idealisiert ist und der Realität nicht mehr nahekommt. Ab und zu fotografieren wir eher die Vorstellung der Wirklichkeit als die Wirklichkeit selbst.

Rauch und Dampf etc.

Auch bei Rauch und Dampf gibt es künstliche Mittel, die recht gut einsetzbar und kontrollierbar sind. Die Wirkung ist je nach Produkt unterschiedlich und kann so an die Bedürfnisse angepasst werden. Vapour Effect von Condor Foto ist eines der Mittel, die eine gute Wirkung erzielen. Dazu werden zwei Flüssigkeiten zusammengebracht, worauf sich als Reaktion ein feines Räuchlein bildet. Nun gibt es ja nicht nur Bier als Getränk, auch wenn es wegen der verschiedenen Faktoren eines der schwierigeren Getränke zum Fotografieren ist. Jedes Getränk hat seine eigenen charakteristischen Merkmale, die es herauszuarbeiten gilt. Bei Kaffee z. B. geht es um den perfekten Schaum, bei Coca-Cola um die richtige Farbe, bei heißem Tee um das aufsteigende Räuchlein. Es handelt sich also um einen ebenso attraktiven wie anspruchsvollen Bereich professioneller Fotografie, der den Tüftlern und versierten Technikern ein großes Betätigungsfeld bietet. Das Umfeld bei gewissen Getränkeaufnahmen gleicht manchmal eher einem Labor als einem Fotostudio. Trotzdem müssen die resultierenden Bilder ganz und gar natürlich wirken und Erlebnisse, wie ich sie eingangs geschildert habe, wieder hervorrufen. Dann haben wir unser Ziel erreicht und vermitteln dem Betrachter ein visuelles Trinkerlebnis.

Mineralwasser

Normalerweise sind Packshots auf Plakaten eher Nebensache, das Hauptgewicht liegt auf einer Lifestyleaufnahme oder einem Still. Hier aber sollte die Flasche der alleinige Star sein, und der sollte prickelnd frisch aussehen.



Große Aufmerksamkeit ist bei solchen Aufnahmen der

Produktbeschaffung zu widmen. Es ist eine Illusion zu glauben, dass abgefüllte und etikettierte Flaschen aus dem Regal die Ansprüche an eine perfekte Erscheinung befriedigen. Meist tragen sie Kratzspuren der Abfüllstraße, und die Etiketten sind nicht exakt horizontal und eingemittet. Die üblichen Rücketiketten stören sowieso. Solche Fotomodelle müssen deshalb manuell erstellt werden. Dazu braucht man absolut neue, ungebrauchte Flaschen, Etiketten und Verschlüsse vom Hersteller, aus denen in Handarbeit ein perfektes Fotomodel entsteht.

Dieses wird dann mit Autowachs (Turtle Wax) eingerieben und poliert. Das ergibt eine unsichtbare Beschichtung, die verhindert, dass die Wassertropfen an der glatten Oberfläche sogleich ablaufen, statt haften zu bleiben.

Mit Airbrush – oder alternativ einem Wassersprüher – trägt man die feinen Wassertropfen auf, die nun haften bleiben. Das Etikett soll dabei keine großen Tropfen aufweisen, um eine gute Lesbarkeit zu erhalten. Gegebenenfalls kann es auch in einer separaten Aufnahme fotografiert werden, noch ganz ohne Tropfen, und das Gleiche gilt natürlich auch für den Schatten.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Apo-Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	2 Lampen mit Diffusoren
Untergrund:	Opalfolie, Translum Foba
Sonstiges:	PET-Flasche neu, ohne Etikett fotografiert

Etikett, auf einer zweiten identischen Flasche, mittig montiert und separat mit kleineren Tropfen fotografiert Schatten separat fotografiert und einmontiert

Steps



Turtle Wax, ein Autowachs von der Tankstelle, wird sorgfältig auf die Flasche aufgebracht und eingerieben. Dabei wird die Flasche matt und milchig. Wichtig ist die gute, lückenlose Verteilung des Waxes auf der gesamten Oberfläche, damit später das Wasser nicht runterlaufen kann.



In einem zweiten Schritt wird nun das Wachs aufpoliert, und die Flasche beginnt wieder zu glänzen. Das Wachs ist nicht mehr sichtbar, bildet aber eine leicht fettige Schicht auf der Flasche, die wasserabstoßend ist. Dabei perlen die Wassertropfen an der Oberfläche und bleiben einige Zeit darauf haften.



Mit einem einfachen Wassersprüher mit feiner Metalldüse spraye ich die Flasche mit einem Wassernebel ein. Es entsteht ein mehr oder weniger gleichmäßiges Tropfenbild. Mit der Spritze bringe ich ein, zwei Wasserabläufe auf, die durch große Tropfen entstehen, da sich diese an der steilen Oberfläche nicht halten können.

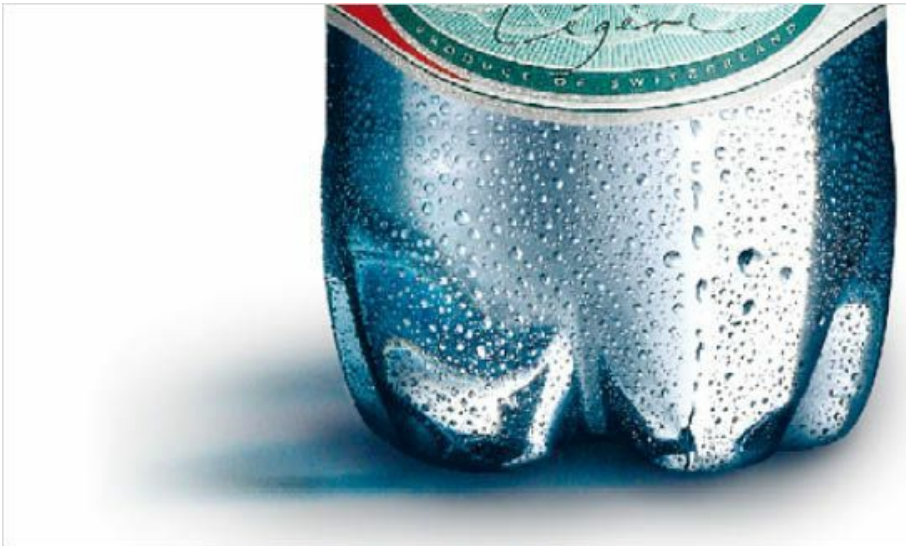
Post Production



Grundaufnahme der Flasche mit Tropfen. Das Etikett ist schwer lesbar, weil das Tropfenbild die Schrift störend überlagert. Die Randtropfen wurden in der Freistellung abgeschnitten, da sie keinen klaren und geraden Umriss gaben. Die Rohaufnahme ist bewusst noch etwas weich und weist nicht den Kontrast und die Detailtrennung auf, wie wir sie wünschten. Wir achteten darauf, in dieser Phase alle Tonwerte zu erhalten.



Die separat erfolgte Aufnahme des Etiketts, die am besten vor der eigentlichen Flaschenaufnahme zu fotografieren ist, mit wesentlich kleineren Tropfen und gut lesbarer Schrift. Ebenso die Kapsel, ohne Tropfen aufgenommen, zur späteren Montage.



Der Schatten ist jeweils schwer in der Bearbeitung zu konstruieren und wirkt schnell künstlich. Deshalb ziehe ich es vor, diesen wenn möglich zu fotografieren, um ihn dann einsetzen zu können. Der Schatten musste hier allerdings deutlich kürzer ausfallen als in der Aufnahme, weshalb ich ihn komprimierte. Zusätzlich verarbeitete ich ihn dunkler für eine bessere Wirkung.



Die Endversion mit den Ebenen: zuunterst der Schatten, darüber eine Blauüberlagerung des Schattens mit Maske und oberhalb der Flasche die Ebenen mit Etikette und Kapsel. Das Tropfenbild arbeitete ich mit mehr Detailkontrast besser heraus. Weißpunkt und Schwarzpunkt sind jetzt gut gesetzt, sodass der Kontrast insgesamt deutlich lebendiger geworden ist. Die Farbigkeit veränderte ich Richtung kühles Blau, vor allem in den Schattenpartien, was frischer wirkt.

Amber-Bier

Bieraufnahmen sind aufwendig. Tropfenbild und Schaum müssen gleichzeitig optimal sein, was eine gute Planung voraussetzt. Dieses Inserat für ein feines Amber-Bier verspricht herb-aromatischen Biergenuss.



Auch hier wurden Flasche und Glas sorgfältig präpariert wie beim Mineralwasser-Beispiel. Das Rücketikett, sofern es eines gibt, stört das Bild und wird nicht angebracht. Hier wollte der Kunde gar keine Tropfen auf den Etiketten haben; deshalb fotografierte ich sie im trockenen

Zustand und montierte sie nachher in die Tropfenaufnahme ein.

Zuerst widmete ich mich der Beleuchtung, wobei ich alle Tonwerte des Amber-Biers zum Ausdruck bringen wollte, von Gelbgold über Rotorange bis Dunkelbraun. Dann brachte ich die Tropfen mit dem Airbrush auf und achtete dabei darauf, keine Tropfen im Bereich des Schaums aufzuspritzen, der zu diesem Zeitpunkt natürlich längst in sich zusammengefallen war.

Als Licht und Tropfenbild perfekt waren, blies ich mit einem zweiten Airbrush CO₂ (Kohlendioxyd) ins Glas, um wieder Schaum zu erzeugen. Das CO₂ muss sehr fein eingeblasen werden, damit es sich im Bier gut verteilt und die Schaumbildung gleichmäßig erfolgt. Mein Assistent hatte hierzu ein kleines Schwämmchen, wie man es in Fischaquarien für die Sauerstoffzufuhr benutzt, am Ende eines Plexiröhrchens befestigt, das wiederum mit der Airbrushspitze verbunden war. Damit konnte ich den Bierschaum im Glas immer wieder von Neuem aufbauen, das Glas mit Inhalt blieb so am Ort. Der Vorteil der vorherigen Präparation des Glases mit Turtle Wax ist ja, dass die Wassertropfen auf dem Glas eine gewisse Zeit haften bleiben und ich so Muße und Zeit habe, mich dem Schaum zu widmen.



Technische Daten

Kamera: Nikon D850

Format: 45 MP

Objektiv: Nikkor 70–200 mm, 2,8

Belichtung: Blende 11, 1/125 s

Blitzlicht: 1 Lampe mit Diffusor hinten
1 Striplite, hoch vorne links
1 Lampe mit Snoot von hinten rechts

Hintergrund: Opalfolie, Translum Foba

Sonstiges: Flasche neu, ohne Etikett fotografiert Etikett mittig montiert

und separat fotografiert Krone, Glas und Schatten separat
Hintergrund in Photoshop eingezogen

Steps



Hier der Aufbau für die Bieraufnahme. Als Hintergrund und Lichtquelle für das Durchlicht dient eine Translum-Opalfolie von Foba, an Foba-Rohren aufgehängt. Davor befindet sich das Podest für das Bier und Glas, die ich einzeln fotografierte. Vorne links dann eine Opalfolie für das Striplite und rechts der Aufheller. Ich achte immer darauf, dass ich eine möglichst praktische Arbeitshöhe erhalte. Das ist nicht nur angenehm, sondern verhindert auch rasche Ermüdung.



Links ist die Vorrichtung zu sehen, die ich für die Schaumbildung benutze. Ein kleiner Aquariumschwamm, wie er zur Feinverteilung von Sauerstoff in Fischaquarien gebraucht wird. Er dient dazu, das CO₂ möglichst feinperlig ins Bier einzublasen, was für einen feinporigen Bierschaum sorgt. Der Schaum kann so immer wieder von Neuem aus dem Glas heraus aufgebaut werden, das Bier bleibt dabei im Glas.



Eine Alternative zum Wasser-sprayer ist der Airbrush. Er erlaubt ein wesentlich feineres Vorgehen beim Tropfenbild, da er verschiedenste Tropfengrößen erzeugen kann und diese örtlich begrenzt aufbringt. Es braucht dazu aber eine CO₂-Bombe mit Druckreduzierventil und einen Verbindungsschlauch. Wenn häufiger Getränkeaufnahmen anstehen, lohnt sich die Anschaffung. Der optimale Druck liegt bei etwa 0,7 bar.



Nun müssen beide Airbrushes an die CO₂-Bombe angeschlossen werden. Dies geschieht über ein Druckreduzierventil, das den Flaschendruck von 200 bar auf etwa 0,7 bar reduziert. Um den Aquariumschwamm aufzuweichen, habe ich ihn in ein Wassergefäß eingetaucht. Bei der Aufnahme wird zuerst das Tropfenbild mit dem Airbrush aufgebaut, dann tritt der „Schäumer“-Airbrush in Aktion (Bild rechts).

Post Production



Die Grundaufnahmen für Glas und Tropfen, daneben links die Beleuchtung noch ohne Tropfen. Sie muss etwas härter aufgebaut werden, da durch den Tropfenbeschlag eine Art Diffusion erfolgt und die Beleuchtung weniger kontrastreich erscheint. Für den Schaum ist eine weitere Beleuchtung vonnöten, damit er nicht zu dunkel wird. Dazu beleuchtet eine Lampe mit Snootvorsatz von hinten, rechts oben partiell den Schaum. Zu beachten ist, dass das Füllniveau durch die Schaumbildung absinkt.



Für diesen Kunden nahm ich alle Etiketten ohne beziehungsweise mit viel feineren Wassertropfen auf, damit die Schrift gut lesbar blieb. Sie wurden freigestellt und einmontiert. Natürlich wurden sie in der exakten Position montiert und fotografiert, damit sie haargenau passten. Dies hatte den Vorteil, dass ich das Licht für die Etiketten optimieren konnte, da ich keine Rücksicht auf das Glas und mögliche Reflexe zu nehmen hatte, das heißt, ich steuerte das Frontlicht etwa eine Blende heller.



Das Endfile mit den Ebenen. Der besseren Übersicht halber sind diese in Gruppen zusammengefasst. Glas, Flasche und Kronverschluss mussten jeweils auch unabhängig voneinander verwendet werden können, das Glas auch ohne Bierdeckel, die Flasche offen und geschlossen, nass und trocken. Alles in allem 14 Einzelaufnahmen auf Ebenen, zu- und wegschaltbar. Hier sitzt der Kronkorken noch auf der Flasche. Die Ebene wurde für die hier publizierte Variante natürlich ausgeblendet.



Rechts sieht man sehr schön das feine Tropfenbild, das aus kleinen und großen Tropfen besteht, die mit dem Airbrush sehr gezielt aufgebracht wurden und so dem idealisierten Bild der Realität möglichst nahekommen.

Disaronno on ...

Plakate und Inserate für das italienische Likörgetränk sollten seine Eignung als Cocktailgetränk dramatisierend und sehr illustrativ herausstreichen. Eine Kaffeebohne, ein Eiswürfel und eine Zitrone spielten dabei wichtige Rollen. Hier die Aufnahme mit der Zitrone.



Wie so oft in der Werbung ging es auch bei dieser Kampagne darum, die Aussage überspitzt darzustellen. Die Werbeaktion war als Folgekampagne konzipiert und dramatisierte die Aussage der ersten erfolgreichen Kampagne. Während bei der Vorgängerkampagne die

Flasche auf den Mixzutaten lag, sollte nun das Getränk in einem Strahl auf die Zitrone aufprallen und einen Splash erzeugen.

Die Umsetzung war gar nicht so einfach, und ich testete zuerst einmal verschiedene Möglichkeiten, Splashes zu erzeugen, bevor ich die geeignetste Form fand. Ich schüttete dabei ein Glas mit Flüssigkeit in einer abrupt abgestoppten Schwungbewegung aus, und mein Assistent drückte gleichzeitig den Auslöser. Da Disaronno eine sehr klebrige, likörartige Flüssigkeit ist, ersetzte ich sie durch mit Lebensmittelfarbe eingefärbtes Wasser.

Ich machte darauf einige Dutzend Aufnahmen von Splashes verschiedenster Art, um genügend Material für die spätere Montage zu haben. Dann fotografierte ich den Strahl mit dem Flaschenhals. Auch hier waren einige Versuche vonnöten, bis der Strahl den richtigen Dreh hatte. Der Kunde wollte eine volle Flasche zeigen, weshalb ich die Flasche in einem separaten Schuss fotografierte. Schlussendlich kam noch die Zitrone mit Spiegelung und Tropfen dazu.

Aus diesem Grundmaterial entstand dann die finale Montage, in der insgesamt 17 Einzelaufnahmen verwendet wurden. Das gleiche Prozedere wiederholte ich mit Kaffeebohne und Eiswürfel, den zwei weiteren Kampagnenmotiven.



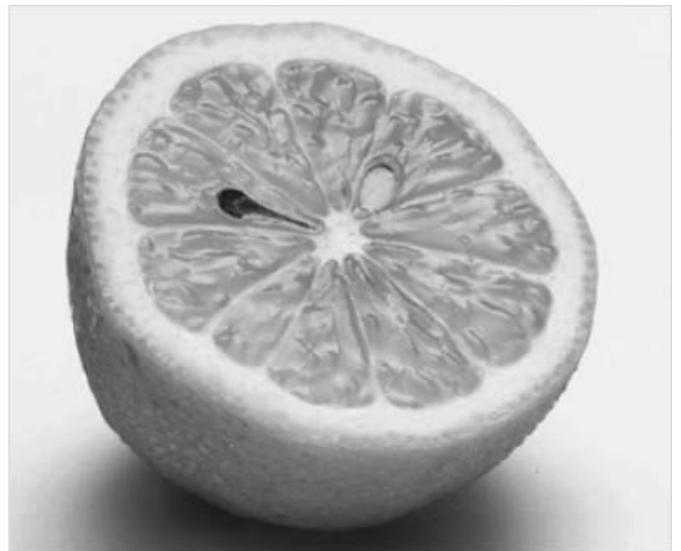
Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	Sinarback 54H, 22 MP
Objektiv:	Rodenstock Grandagon, 75 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Diffusor 1 Lampe mit Telereflektor 1 Softbox klein Aufheller
Untergrund:	weißes Plexiglas, glänzend
Sonstiges:	17 Einzelaufnahmen Montage in Photoshop

Steps



Von den Flaschen mussten zuerst die Rücketiketten entfernt werden, was ich mit einem Schaber mit Rasierklinge erledigte. Dann füllte ich die Flaschen ganz mit Flüssigkeit und brachte sie in Position. Das erste Bild war das der Flasche, wie man sieht – logischerweise mit Verschluss!



Als zweites Bild fotografierte ich den Strahl der Flüssigkeit mit dem Flaschenhals. Ich verwendete eine andere Flasche, da die Originalflasche keinen schönen Strahl produzierte. Das hatte aber zur Folge, dass ich den Hals der Originalflasche ebenfalls in einem separaten Schuss fotografieren musste, um ihn in der Montage einsetzen zu können. Die Zitrone fotografierte ich ebenfalls separat. Hier retuschierte ich die Kerne raus.



Dann widmete ich mich dem Splash, den der auf die Zitrone auftreffende Strahl erzeugt. Ich fotografierte in drei verschiedenen Sets je etwa 40 einzelne Spritzer: zuerst mit einem Glas, das ich ausschüttete, dann mit einem Bassin, in das ich mit Druckluft (Dust-off) hineinblies und zuletzt noch indem ich mit den Fingern die Flüssigkeit herauszog. Dazu tauchte ich die Fingerspitzen ein und zog sie anschließend in einer raschen Bewegung nach oben wieder hinaus. Aus allen entstandenen Aufnahmen wählte ich acht aus, aus denen ich den Splash zusammenbaute. Ich brauchte dazu ja Bewegungen von allen Seiten, damit ich eine runde Form erzeugen konnte. Es war gar nicht so einfach, die Vorstellungen des Art Director der Kampagne und meine eigenen Bildideen zusammenzubringen.

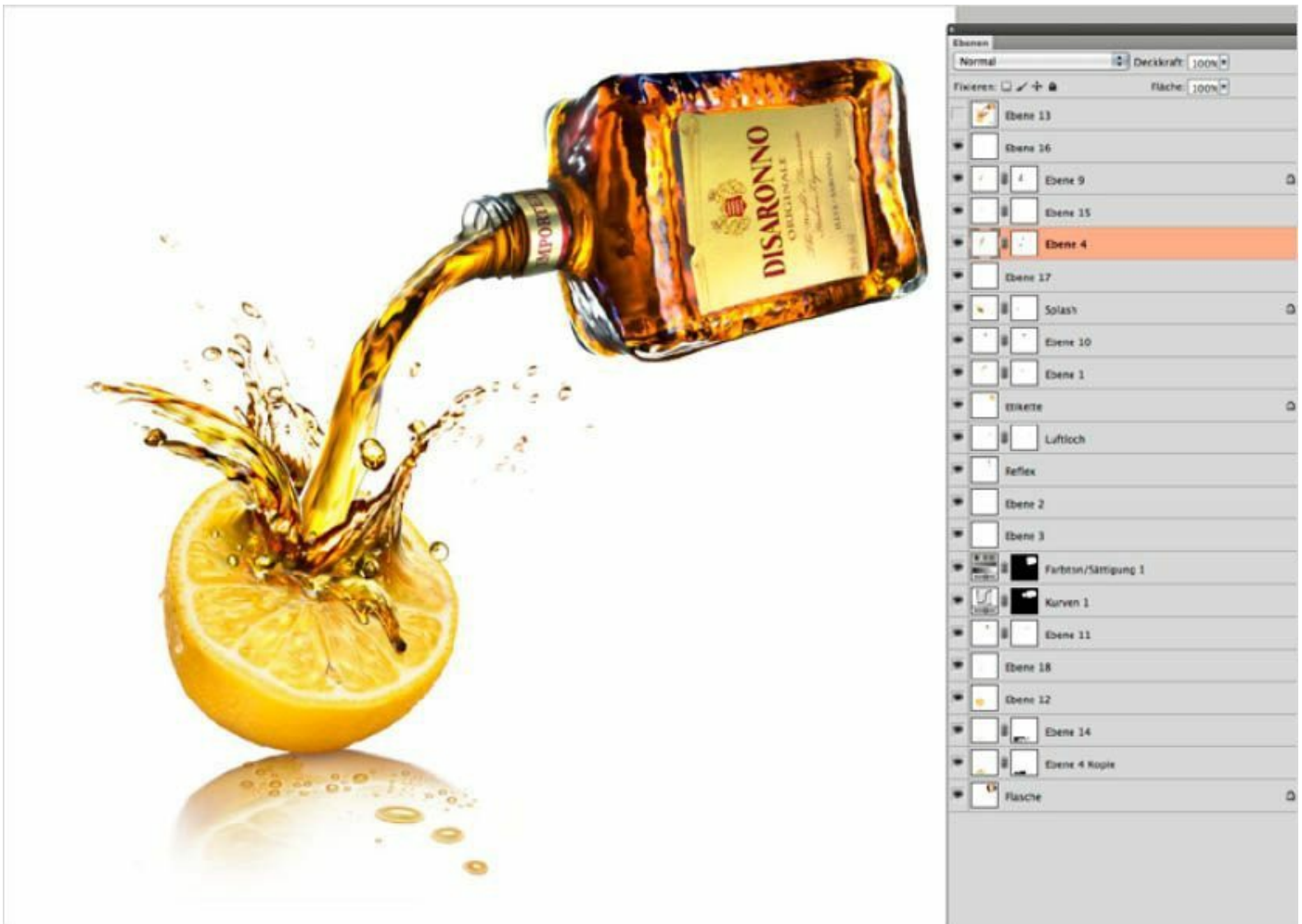
Post Production



In der Montage widmete ich mich zuerst dem Zusammenbau von Flasche, Flaschenhals und Flüssigkeitsstrahl. Dieses Vorgehen war notwendig, weil der Kunde eine volle Flasche sehen wollte. Der nahtlose Übergang verlangte viel Retuscharbeit und Feinjustierung der Perspektive.



Als Nächstes baute ich den Splash zusammen und fügte in einem weiteren Schritt den Strahl hinzu. Für die Übergänge nutzte ich neben weich verlaufenden Masken auch das Transformieren-Werkzeug in der Funktion „Verkrümmen“, das ähnliche Möglichkeiten bietet wie das Verflüssigen-Werkzeug (seit der Version CS5), aber mit dem Vorteil, dass kein separates Bearbeitungsfenster dabei aufgeht und so die anderen Bildteile sichtbar bleiben. Damit ließen sich die einzelnen Partien des Splashes viel besser ineinander einpassen.



Hier das Endfile mit den 21 notwendigen Ebenen vor dem Zusammenrechnen. Zuerst liegt die Layoutebene, die ich für die Komposition immer wieder heranziehen musste, um sicherzustellen, dass das Bild ins Layout passte und mit den Textelementen harmonierte. Selbstverständlich bewahrte ich das Ebenenfile ebenfalls auf, um bei späteren Korrekturen, Formatanpassungen oder -änderungen darauf zurückgreifen zu können. Eine solche Montage erfordert etwa einen Arbeitsaufwand von rund zwölf Stunden.

Dalmore-Whisky

Whisky-Liebhabern, speziell Single-Malt-Kennern, sträuben sich sicher die Haare, wenn sie einen ihrer Lieblinge „on the rocks“ erblicken. Die amerikanische Art, Whisky zu genießen, ist jedoch weltweit noch immer die verbreitetste und deshalb sehr gebräuchlich als Darstellung in der Werbung.

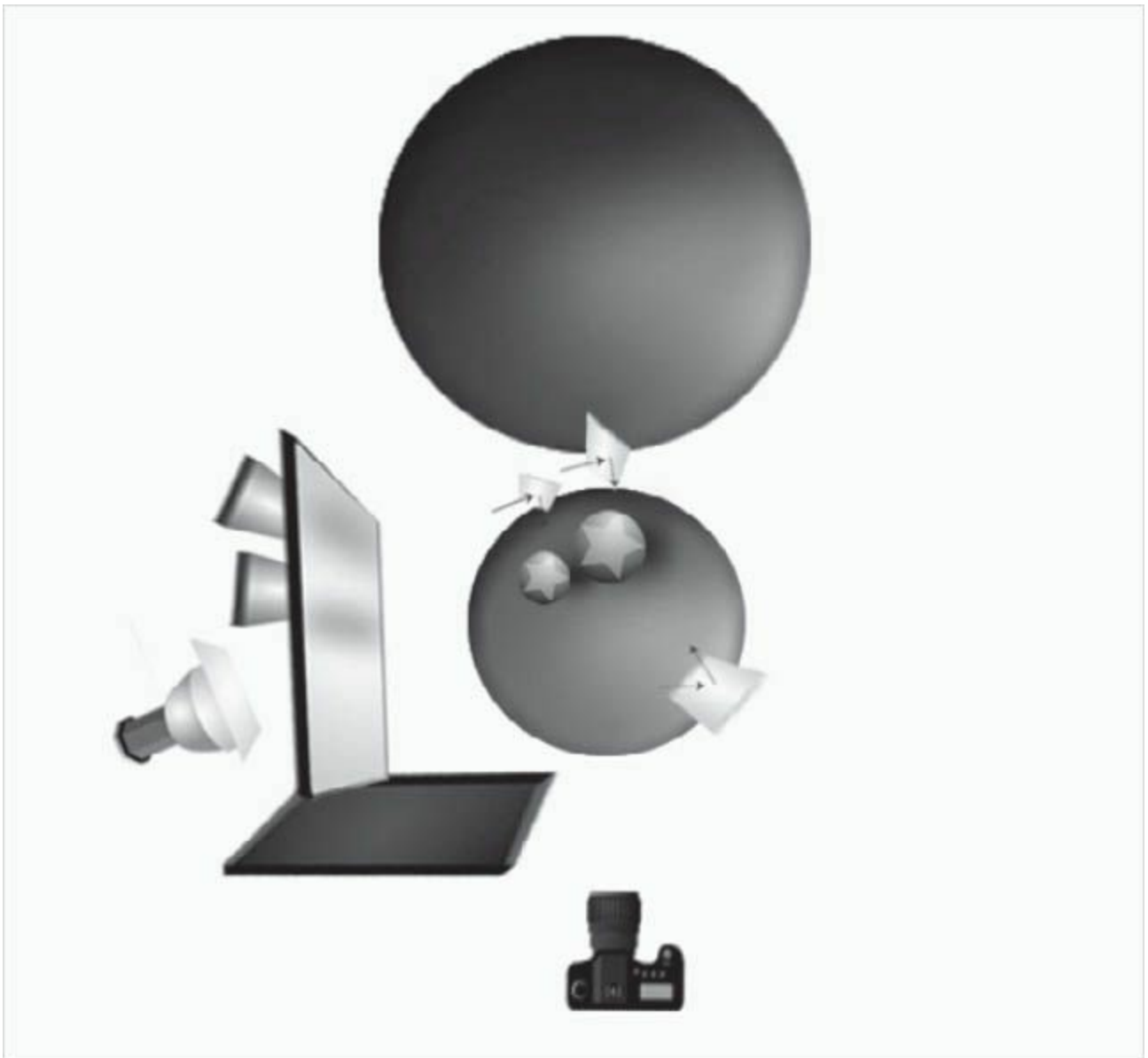


Die Verbindung mit Holz ist bei Whisky naheliegend, wird er doch jahrelang in kleinen Holzfässern gelagert und erhält durch die Verbindung mit Holz auch einen Teil seiner Aromenvielfalt. Optisch bietet das dunkle Holz außerdem einen schönen Kontrast zur goldfarbenen

Flüssigkeit. Die Schwierigkeit in einem solchen Arrangement bestand aber genau darin, den Whisky zum Leuchten zu bringen. Flasche und Tumbler-Glas standen auf einem Holzfässchen unmittelbar vor einem zweiten Holzfass. Das einzige Licht leuchtete von links durch eine kleine opale Plexiglasscheibe. Es wurde nach hinten abgeschattet, sodass die Rückwand wenig Licht erhielt. Mit einem kleinen Spiegelchen leitete ich von rechts her etwas Licht auf das Etikett zurück, um es so weit aufzuhellen, dass der Schriftzug lesbar war.

Zwei kleine, präzise zugeschnittene Silberaufheller hinter dem Glas und der Flasche leiteten Licht durch die Flüssigkeit und brachten sie zum Leuchten. Ich setzte zwar nur eine Lampe ein, durch Spiegel und Aufheller erreichte ich trotzdem den Effekt mehrerer Lichtquellen.

Das Eis war künstliches aus Plexiglas, da echtes Eis sehr schnell schmelzen würde und interessanterweise nicht so aussieht wie unsere Vorstellung von Eis im Glas, weshalb ich künstliches Eis aus Plexiglas verwende. Echtes Eis ist außerdem nie ganz klar, außer wenn es zu schmelzen beginnt, und weist Einschlüsse auf, die etwas störend wirken können, ganz abgesehen davon, dass es natürlich schmilzt, kleiner wird und den Whisky verdünnt. Der Dalmore ist übrigens fein!



Technische Daten

Kamera:	Nikon D850
Format:	45 MP
Objektiv:	Zeiss Makro 100 mm
Belichtung:	Blende 3,2, 1/160 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Diffusor, durch Opalglas mit partiellen Blaufiltern für Tageslichteffekt
Effekte:	kleine Silberreflektoren, versteckt hinter Glas und Flasche
Untergrund:	Holzfass
Hintergrund:	Holzfass

Italienische Weinszene

Weinkataloge werden oft mit genießerisch-anregenden Kapitelöffnern versehen. Dieser hier wurde für das italienische Sortiment eines Großverteilers fotografiert. Im Studio lebendig wirkende Raumszenen zu shooten, ist gar nicht so einfach. Meist sehen die Bilder zu perfekt aus. Hier versuchte ich, das zu vermeiden und der Szene ein natürlich und zufällig wirkendes Lichtspiel zu geben.

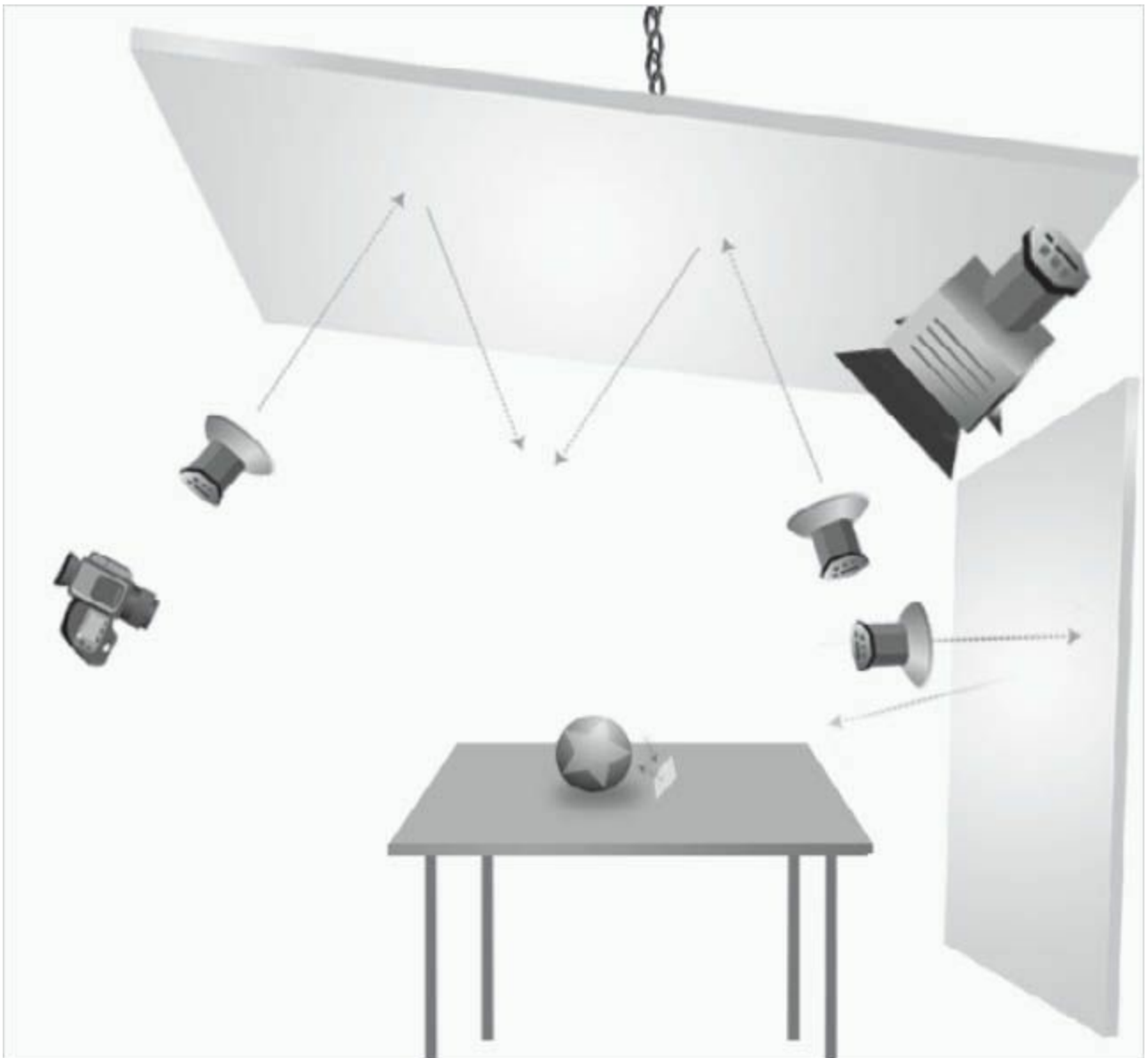


Erst mal wurden für den ganzen Weinkatalog und die Stillleben jede Menge Requisiten, Untergründe und Möbel gebraucht. Dazu setzte ich mich mit der Stylistin zusammen, und wir besprachen jede einzelne Szene genau im Voraus: Was sollte sie aussagen, welchen Farbmood

und welche Lichtstimmung sollte sie haben. Für den Farbmood erstellten wir ein Moodboard mit Farben und Materialien. Dann suchte die Stylistin die passenden Interieurrequisiten, Möbel und Hintergründe zusammen. Einiges konnte ich auch aus meinem Fundus beisteuern.

Eine solche Szene lebt von der Authentizität der verwendeten Requisiten, und ein gutes Styling kann eine Aufnahme entscheidend beeinflussen. Ich brauchte einige Jahre, bis ich die Teams zusammen hatte, mit denen ich am liebsten arbeite.

Für den Lichtaufbau stellte ich mir in der Fantasie den darzustellenden Raum möglichst genau vor und versetzte mich so in die entsprechende Stimmung. Ein weiches, fließendes und helles Raumlicht mit einer gewissen Wärme sollte die südlich anmutende Atmosphäre schaffen. Zusätzlich erzeugte ich mit einem kleineren Gegenlicht noch ein „Fensterlicht“ auf dem Tisch, wo das Stillleben um die Weinflasche aufgebaut war. Lebendige, vielfältige Reflexe im Glas deuten auf einen Raum hin und lassen das Studio vergessen. Bei solchen Aufnahmen ist es wichtig, die Perfektion des Fotostudios einmal zu verlassen und Zufälligkeiten zuzulassen.



Technische Daten

Kamera: Hasselblad H4D

Format: 50 MP

Objektiv: Hasselblad HC 210 mm

Belichtung: Blende 5,6, 1/30 s

Blitzlicht: 2 Lampen indirekt über das Reflektorpanel an der Decke, 1 Lampe für den Hintergrund, 1 Fresnel-Spot als Gegenlicht

Sonstiges: Kleine Silberlinge hinter Flasche und Glas
Silberreflektoren für das Etikett

Requisiten: Alter Holztisch, grünliche Bretterwand, Geschirr und Besteck aus dem Brockenhaus



Food

Foodfotografie muss vor allem eines: Appetit anregen!

Frische und Natürlichkeit des Produkts spielen eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, des Betrachters Geschmacksnerven anzuregen.

Appetit anregen

Eines der dankbarsten Spezialgebiete ist ohne Zweifel die Foodfotografie. Erstens ist schwerlich jemand zu finden, der nicht mit feinen Foodbildern ansprechbar wäre, zweitens ist das Fotografieren von Nahrungsmitteln nicht nur appetitlich, sondern auch sehr variantenreich. Sollte Kochen zudem zu Ihren Hobbys gehören, wie das bei mir der Fall ist, kann es auch zusätzlich spannend und lehrreich werden.

Die Frische der Lebensmittel ist für die Foodfotografie unabdingbar. Gute Kontakte zu Feinkostgeschäften und Lebensmittelhändlern zu pflegen, auf die man im Ernstfall zählen kann, bildet die Basis guter Arbeit im Studio. Oft werden redaktionelle Beiträge ein bis drei Monate vor dem Erscheinungsdatum des Hefts produziert, damit genügend Zeit für Druckvorstufe und Distribution bleibt. Das bedeutet – zumindest in Ländern mit ausgeprägtem Jahreszeitenwechsel und saisonalem Angebot – die Beschaffung von Früchten und Gemüse aus anderen Weltgegenden. Der Kontakt zu Importeuren und Großhändlern kann da weiterhelfen.

Auch wenn in den meisten Fällen eine Foodstylistin und Köchin beziehungsweise die männlichen Pendants dem Fotografen zur Hand gehen, schadet eine Grundbildung über die Nahrungsmittel und Kochprozesse dem Fotografen nicht. Sie macht uns zu ernst zu nehmenden Gesprächspartnern in der Vorbereitung und ermöglicht Einflussnahme in den wichtigen Entscheidungsprozessen während der Vorbereitung und Produktion. Natürlich gehört in irgendeiner Form eine Kochgelegenheit ins Studio, bei größeren und regelmäßigen Produktionen in Form einer kompletten, gut ausgestatteten Küche. Ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger als der Fotograf, sind die Foodstylistin und die Köchin beziehungsweise die männlichen Pendants.

Von der Liebe zum Kochen und Essen einmal abgesehen, haben gute Foodfotos eines gemeinsam: Sie strahlen eine große Natürlichkeit aus und laden zum Essen ein. Oft wird darum Tageslicht verwendet oder zumindest im

Eine gute Beziehung zur Küche und Interesse an allem, was mit Nahrungsmitteln zusammenhängt, schafft die nötige Nähe und das Verständnis dafür. In der Foodfotografie merkt der Betrachter schnell, ob jemand mit Interesse und Liebe bei der Sache war.

Studio eine möglichst natürliche Beleuchtung aufgebaut. Da es sich oft darum handelt, Teller oder Gefäße mit Esswaren in Szene zu setzen, ähneln sich die Aufbauten und Perspektiven. Die drei klassischen Foodpositionen sind senkrecht, schräg von oben und flach mit leichter Aufsicht. Dabei wirken die erste und die letzte Variante eher grafisch, die mittlere – schräg von oben – kommt unserer normalen Ansicht bei Tisch am nächsten. So sind also, was das Licht und die Perspektive angeht, keine großen Sprünge möglich. Das Wichtigste bleibt aber sowieso, was auf dem Teller passiert; darauf richtet sich unser Fokus.

Die Frische des Essens ist, wie gesagt, entscheidend, und darum kann in der Regel nicht stundenlang herumarrangiert werden. Manchmal arbeite ich gerne mit einem Einsteller, das heißt einem fertig angerichteten Teller zum Einstellen und Einleuchten, der für die Aufnahme dann durch einen neu arrangierten gleichen Teller ersetzt wird. Da müssen dann nur noch kleinere Anpassungen vorgenommen werden, Licht und Kameraposition sind ja schon festgelegt.

Wichtig ist ein sehr gutes, reibungsfreies Zusammenspiel zwischen Foodstylist und Fotograf. Der Foodstylist muss neben der Komposition des Arrangements die Perspektive und Schärfeebene der Kamera beim Aufbau einer Szene berücksichtigen. Ebenso sind die Lichtrichtung und -art fürs Legen und Arrangieren des Essens auf dem Teller miteinzubeziehen. Gute Foodstylisten denken also immer ans Bild, legen die Waren entsprechend ins Licht und beachten neben der Komposition auch die Schärfeverteilung im Bild. Sie bringen neben ihren Stylingfähigkeiten und ihrer kompositorischen Sicherheit außerdem ein breites nahrungstechnisches Fachwissen mit. Dazu gehört nicht nur die Lebensmittel- und Ernährungskunde, sondern auch das Know-how zur geeigneten fotogenen Zubereitung der verschiedensten Nahrungsmittel. Dann sind sie auch noch die Spezialisten, wenn es um Geschirr- und Requisitenbeschaffung geht. Ein umfassender Job!

Da dieses Fachgebiet sehr umfangreich ist, werden in größeren Produktionen oft auch zwei Personen damit betraut: Eine Person betreut dann den Foodbereich und eine weitere den Geschirr- und Requisitenteil. Ich arbeite viel mit einer Köchin und einer Stylistin zusammen, was eine andere Variante der Arbeitsteilung bedeutet. Wichtig ist auch hier, dass alle im Team ebenfalls etwas von den anderen Arbeiten verstehen, um so Hand in Hand arbeiten zu können. Zum Beispiel sind die Auswahl der Lebensmittel und der Kochprozess verantwortlich dafür, wie die Produkte auf dem Teller gestylt werden können respektive darauf aussehen werden. Hier kann nichts mehr geflickt werden, was vorher nicht bedacht wurde. Entsprechend wichtig sind also die beschriebenen Posten im Team. Ich denke sogar, die Foodstylistin beziehungsweise das männliche Pendant ist die matchentscheidende Person im Team, da sich in der Foodfotografie nun mal alles ums leckere Aussehen der dargestellten Lebensmittel dreht. Mangelt es daran, kann auch das schönste Licht nichts ausrichten.

Vereinzelte Fotografen, die sich auf Food spezialisiert haben, übernehmen bei ihren Produktionen diese Rolle jeweils ebenfalls, was beneidenswerte Fähigkeiten voraussetzt. Sie arbeiten nur mit einer Köchin beziehungsweise einem Koch zusammen und machen das Styling selbst.

Eine leider nicht nur bei Laien vorherrschende Vorstellung ist, dass in der Foodfotografie viel getrickst und die Nahrungsmittel künstlich aufgepeppt würden. Das war vielleicht vor 30 Jahren noch der Fall, als mit heißen Kunstlichtlampen, mangelhaftem Filmmaterial und vor allem mit weniger Fachwissen, was Kochprozesse angeht, Food fotografiert wurde. Das ist aber längst Vergangenheit. Beachtet man einige Regeln in der Zubereitung, zum Beispiel dass Gemüse nicht ganz weichgekocht wird, damit es knackig aussieht, oder Fleisch nach dem Braten abkühlen muss, bevor es aufgeschnitten wird, da die Schnittflächen sonst schnell an Farbe verlieren, kann eigentlich kaum etwas schiefgehen. Es gibt heute in der Foodfotografie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Trickereien mehr, und all die feinen Sachen werden nachträglich dann auch genüsslich verzehrt.

Einige Hilfsmittel sind allerdings unverzichtbar:

- Wasserspray, um Gemüse frisch zu halten, Tropfen aufzubringen, Fleisch saftig aussehen zu lassen, oder die präzisere Variante, der Airbrush. Mit ihm lassen sich die Wassertropfen ganz genau und auch nur lokal eingegrenzt aufbringen, wo mit dem Spray eher breit gestreut wird.
- Pinsel, um Oberflächen anzufeuchten oder Öl aufzubringen. Er kommt zum Einsatz, wenn etwas nicht mit Tropfen versehen werden soll, sondern nur feucht sein muss.
- Die lange Pinzette braucht es manchmal, wenn in einem Arrangement etwas Kleines herausgenommen oder verschoben werden muss.
- Klarsicht-Haushaltfolie wird eingesetzt, wenn bei einer Suppenaufnahme die Zutaten einfach nicht an der Oberfläche bleiben wollen, sondern absinken und in der Suppe verschwinden. Sie wird auf die Suppenoberfläche gelegt und dient als unsichtbares Floß für die Suppeneinlagen.
- Scharfe Messer sind Pflicht – nur damit gelingen saubere Schnitte.
- Ein Schäumer für Milchschaum, der für richtig dichten Schaum auf Cappuccino sorgt, und ein Fleischthermometer sind kleine Küchenhilfen, die wertvolle Dienste leisten.
- Gefrierschrank und Kühlschrank mit Platz genug, damit die Produkte frisch bleiben.
- Unter Umständen, wenn Teige verarbeitet werden oder gemixt, gerührt und gepresst wird, ist eine Küchenmaschine wie der Thermomix hilfreich, meist reichen aber Handmixer aus.

Frisch vom Markt

Es gibt nichts Schöneres, als Gemüse direkt vom Bauernmarkt in der Küche zu verarbeiten. Diese Situation bauten wir im Studio auf mit einem Küchentisch, einigen Requisiten und dem Licht, das scheinbar durchs Fenster in den Raum fließt.



Frische und unverfälschte, natürliche Produkte kann man auf dem Bauernmarkt am zuverlässigsten besorgen. Glücklicherweise gibt es einen Markt in Gehdistanz zu unserem Fotostudio, auf dem ich mich vor Shootings gerne mit der Foodstylistin zum Einkaufen und Kaffeetrinken

treffe. Die Stimmung frühmorgens, bevor die Stadt aufwacht, ist einmalig und die Vielfalt der Lebensmittel inspirierend. Die frischen Waren bringen wir dann ins Studio direkt auf den Aufnahmetisch, frischer geht es kaum.

Hier ging es darum, einen Buchtitel über frische Marktküche zu fotografieren. Wir wählten verschiedenfarbige und formal unterschiedliche Gemüse für die Aufnahme aus. Tisch und Hintergrund sind bewusst dezent und in Naturfarben gehalten, damit sie das Gemüse nicht durch ihre Farbigkeit dominieren, und bilden so einen ruhigen Rahmen. Die Farben Rot, Orange und Gelb ziehen natürlich den Blick auf sich, sodass das Auge des Betrachters an die richtige Stelle geführt wird. Die Diagonalkomposition gibt dem Bild etwas Spontan-Lebendiges und unterstützt die Geschichte im Bild auf subtile Art.

Das Licht stammt von einer Lampe, die indirekt und großflächig über das weiße Reflektorpanel an der Decke geleitet wird. Die Hauptlichtrichtung wird rechts hinten unterstützt von einem akzentuierenden und punktuellen Gegenlicht einer Lampe mit Wabenfilter, um die Strukturen und Formen noch etwas besser herauszuarbeiten.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D810
Format:	36 MP
Objektiv:	Zeiss Makro 100 mm, 1 : 2
Belichtung:	Blende 4, 1/125 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Weitwinkelreflektor über Reflektorpanel links oben 1 Lampe mit Normalreflektor und Wabenfilter rechts hinten
Untergrund:	Alter Holztisch, grünlich
Hintergrund:	Holzwand beige, Küchentuch
Food/Styling:	Judith Gmür-Stalder

Roastbeef-Toast-Sandwich

Das Gefühl, gleich hineinbeißen zu wollen, ist ein Ziel, das wir in der Foodfotografie immer anstreben. „Wir“ sage ich darum, weil in der Foodfotografie eine enge Zusammenarbeit mit der Foodstylistin oder dem Foodstylisten matchentscheidend ist. Nur wenn alle im Team dasselbe wollen, gelingt es, Food so genussfrisch und lecker aussehen zu lassen.



Bei diesem Bild ist auch die Perspektive so gewählt, dass der Betrachter gleich hineingezogen wird. Ein etwas tieferer Augenpunkt, eine etwas dynamischere Perspektive und die Nähe zum Produkt geben mir das Gefühl, gleich die Hand nach dem leckeren Toast ausstrecken zu wollen.

Das Styling ist sehr natürlich gewählt, so wie zu Hause. Ein solch lockeres Styling schafft Nähe und das Gefühl der Alltagsküche, viel mehr, als dies ein perfektes Arrangement vermag. Das Styling soll nicht in den Vordergrund drängen, obwohl es natürlich wichtig ist.

Die Farben sind hier zart und leicht gewählt. Ein helles Leinentuch als Tischdecke, helle Holzschälchen und gelbgoldener Apfelsaft schaffen eine helle Umgebung, in der sich das Toastbrot dunkler abhebt (Hell-Dunkel-Kontrast), sodass der Blick darauf gelenkt wird. Auch die Schärfe ist eingeschränkt nur auf die Frontseite des Toast-Sandwiches gelegt, dorthin, wo sich alles Wesentliche abspielt. Der Hintergrund lenkt so nicht ab und wirkt mehr atmosphärisch und einrahmend fürs Hauptmotiv. Wichtig ist, dass man Kompositionen nicht überlädt, damit der Star seine Wirkung entfalten kann. Die Beleuchtung ist ein sanftes Gegenlicht mit Aufhellung von links vorne, und die Belichtung erfolgte auf die Schatten für eine helle Stimmung.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D810
Format:	36 MP
Objektiv:	Nikkor 58 mm, 1,4
Belichtung:	Blende 2, 1/120 s
Blitzlicht:	Blitz 1 Lampe indirekt über Reflektorpanel von hinten oben 1 Lampe indirekt über Styropor®-Fläche von links, mit 50 % Leistung
Untergrund:	Hellbeiges, grobes Leinen
Food/Styling:	Judith Gmür-Stalder

Rustikales Ofengratin

Dieses traditionelle Käse-Brot-Tomaten-Gratin fotografierten wir für die „Schweizer Familie“, eine Zeitschrift, die die Kultur und Tradition der Schweiz hochhält. Ein altes Rezept, entsprechend rustikal in Szene gesetzt. Wir wählten eher gedeckte Brauntöne als Rahmen aus. Darin konnte sich das Gratin leuchtend herausheben.



Für jede Foodstrecke besprechen wir uns im Foodteam eingehend, legen ein Thema und eine Grundstimmung fest und erstellen ein Moodboard dazu. Letzteres enthält die vorkommenden Farben, meist eine eingeschränkte Palette von Farbtönen, sowie die Materialien und den Stil

für Geschirr und Besteck. Das passende und stimmige Zusammenspiel all dieser Bildelemente ist für eine harmonische Bildwirkung entscheidend. Es lohnt sich immer, den Requisiten und dem Mood im Voraus Aufmerksamkeit und Arbeit zu widmen. So haben wir die richtigen Requisiten und Untergründe bereit, und die Produktion kann sich der frischen Zubereitung und stimmungsvollen Darstellung des Essens widmen.

Die Beschaffung der Requisiten und Untergründe erfordert eine stete Suche. Die Stylistin und ich halten immer die Augen offen und haben sozusagen ein Dauerabonnement in Gebrauchtwarenläden. Diese Holzplatten fand ich allerdings auf einer Wanderung in den Bergen bei einer alten Scheune. Der Bauer hatte keine Verwendung mehr dafür und nichts dagegen, dass ich sie mitnahm. Die dunklere Wand hinten schließt den Raum und hält den Blick auf der helleren Tischplatte. Ein Seitenlicht sowie ein bläuliches Oberlicht beleuchten die Szenerie plastisch.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D850
Objektiv:	Nikkor TS 85 mm, 1 : 2,8
Belichtung:	Blende 8, 1/125 s
Blitzlicht:	1 Lampe mit Weitwinkelreflektor über Styropor®-Wand links seitlich 1 Aufhelllicht, leicht blau gefiltert, über Reflektorpanel oben
Untergrund:	Holzplatte, transparent geweißt
Food/Styling:	Judith Gmür-Stalder

Rindsfilet mit blauem Kartoffelpüree

Die Sicht von oben lässt die Formen der einzelnen Komponenten spielen und wirkt sehr grafisch. Für diese Komposition mit ungewöhnlichen Farben wählten wir diese Perspektive. Die alte Schiefertafel ergänzt die Strukturen auf interessante Weise und scheint durch das Schwarz doch ruhig.



Kartoffelpüree aus blauen Kartoffeln und Chips aus roten Rüben weisen etwas ungewöhnliche Farben auf und schaffen hier eine spannende Farbstimmung mit Komplementärkontrasten, woraus das Bild seine Wirkung bezieht.

Vielleicht denken jetzt viele Leser, dass in der Foodfotografie sowieso ständig getrickst wird, aber das ist ein Vorurteil. Wir fotografieren nur mit natürlichen Produkten und Prozessen und essen im Nachhinein genüsslich, was wir soeben fotografiert haben. Heutzutage wissen gute Foodstylisten so viel über Zubereitung, dass es schlicht unnötig ist, zu tricksen. Frisch müssen die Nahrungsmittel sein, fotogen zubereitet und zeitnah fotografiert werden, was bei Glace oder Soufflés sehr schnell sein kann (dann arbeite ich oft mit sogenannten Einstellern). Das heißt, ein Gericht wird zunächst gefaked oder unter Umständen zweimal zubereitet. Mit dem Einsteller kann alles genauestens vorbereitet werden, was den Prozess beim richtigen Shot entscheidend verkürzt. Es ist so oder so aber eine gute Idee, die Komposition festzulegen und die Requisiten anzurichten, bevor man mit dem „verderblichen“ Food das Bild vollendet. So kann in aller Ruhe an der Komposition und den Bildelementen gefeilt werden, bis alles am richtigen Ort liegt und das Licht perfekt ist.

Ich fotografiere im Studio immer mit Weiterleitung auf den Computer. Das RAW-Bild wird dann in der Software Capture One Pro (für die Nikon) beziehungsweise in Phocus (für die Hasselbald) entwickelt, was den Vorteil hat, dass man auch kleineren Details die nötige Beachtung schenkt.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D810
Format:	36 MP
Objektiv:	Zeiss Makro 100 mm, 1 : 2
Belichtung:	Blende 16, 1/125 s
Blitzlicht:	Blitz, Bron Para 100 cm auf hart gestellt, 1 Diffusor-Bron-Spiegelchen zur partiellen Aufhellung
Untergrund:	Alte Schultafel aus schwarzem Schiefer
Food/Styling:	Judith Gmür-Stalder

Grillierte Birnen mit Meringue und Trüffeln

Oh ja, Desserts sind natürlich meine Lieblinge zum Fotografieren. Mir läuft schon das Wasser im Mund zusammen, wenn ich ein solches Shooting plane. Dieses Rezept rief in mir warme Geschmacksempfindungen hervor und verlangte deshalb nach eher dunklen, warmen Brauntönen.



Die Farbwahl nach den Geschmacksnoten des Gerichts abzustimmen, ist nie falsch, unterstützen doch Farbempfindungen auch die Geschmacksnerven. Dazu braucht man nicht Synästhetiker zu sein. Diese beiden Sinnesempfindungen liegen nahe beieinander, und jeder

Koch arbeitet bewusst damit, seine Gäste auch farblich zu stimulieren, um den Geschmacksnoten des Gerichts einen zusätzlichen Kick zu verleihen. Warum also nicht auch wir Fotografen?

Diese geschwärzten Stahlbleche offerieren neben Schwarz auch Blau- und Rottöne, was wir für dieses Bild nutzten. Sie schufen die perfekte Umgebung für die gelben Birnen und die weißbraune Meringue, die die Stylistin noch mit einem kleinen Bunsenbrenner karamalisierte. Die noch unreife, grüne Birne setzt einen tollen Farbkontrast in der ansonsten sehr warmtonigen Farbkomposition.

Die Beleuchtung war hier der Szene angemessen dunkler und eingeschränkter, also nicht fließend und breit wie bei den hellen Motiven. Eine runde Softbox mit 80 cm Durchmesser beleuchtete von hinten oben die Szene, ergänzt durch eine schwache Aufhellung frontal.



Technische Daten

Kamera:	Nikon D850
Format:	45 MP
Objektiv:	Zeiss Makro 100 mm, 1 : 2
Belichtung:	Blende 4, 1/125 s
Blitzlicht:	Rotalux 80 cm von hinten oben Aufhellung mit Styropor®
Untergrund:	Stahlbleche, gebläut und verwittert
Hintergrund:	Stahlblech angerostet
Food/Styling:	Judith Gmür-Stalder

Aprikosenkuchen

Das Gefühl, im Sommer draußen in der Sonne zu sitzen und eine feine, leichte Mahlzeit zu genießen, ist, gerade weil in unseren Breitengraden nicht so oft möglich, schwer zu überbieten. Dieses Erlebnis wollte ich mit der vorliegenden Aufnahme hervorzaubern.



Das Setting bestand aus einigen rohen, unbehandelten Fichtenholzbrettern, auf denen die Stylistin das weiße und blaue Geschirr locker anordnete. Ich fotografierte annähernd aus der Senkrechten, damit ein grafisches Spiel auf dem „Tisch“ entstehen

konnte. Der Fresnel-Spot warf ein hartes, sonniges Licht, aufgehellt durch einen weißen Styropor®-Aufheller, der vor allem in den Schatten eine gute Durchzeichnung bewirkte und die Kontraste milderte, was der Sonnenstimmung aber keinen Abbruch tat.

Die hellrote Serviette, das bläuliche Tuch und das Gratin mit seinen Gelbtönen setzten den Kontrapunkt zum ruhigen beigefarbenen Untergrund.

Es ist die Kunst des Formen- und Farbenspiels, die eine gute Foodstylistin beherrscht und die in der Vorstellung, noch bevor das Gericht in den Ofen geschoben wird, bereits vorhanden ist. Im Zusammenspiel mit dem Fotografen, der diese Vorstellungen treffend in Licht und Form umsetzt, entstehen lebendige und farblich spannungsvolle Foodbilder.



Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/30 s
Blitzlicht:	Fresnel-Spot Aufheller, weiß
Untergrund:	Holz, naturfarben
Food/Styling:	Silvia Erne, Irene de Giacomo



Porträts

Ein weites und dankbares Gebiet für Fotografen, die sich zurücknehmen können. Es gibt dabei nämlich nur einen Star im Studio, und der ist nicht hinter der Kamera zu finden.

Der Star steht vor der Kamera

Gute Porträtfotografie hat etwas damit zu tun, dass man sich für Menschen interessiert, etwas über sie in Erfahrung bringen möchte. Die Neugier dem anderen gegenüber, das Interesse an Persönlichkeit und Charakter, am Aussehen und an der Erscheinung einer Person liefern den kreativen Input für interessante Porträtfotografien. Und interessant muss nicht in jedem Fall schön heißen.

Manchmal ist eine Person gerade dann außergewöhnlich und offenbart Charakter, wenn sie sich nicht von ihrer schönsten Seite zeigt. Vielleicht ist der Fotograf ja von etwas fasziniert, was die betreffende Person an sich selbst nicht in den Vordergrund stellen würde. Porträtfotografie ist die Sicht von außen, die Sicht des Fotografen nämlich und daher subjektiv. Sie kann aber etwas Charakteristisches herauslösen, sichtbar machen und betonen, das eine Person durchaus treffend zu beschreiben vermag. Dies geschieht natürlich aus einem bestimmten Blickwinkel, eben der Sicht des Fotografen. Aber seien wir ehrlich: Eine objektive Sicht gibt es gar nicht, auch die der Person auf sich selbst ist eine subjektive. So haben wir Fotografen also eine gewisse Freiheit der Darstellung. Eine Einschränkung gibt es aber doch: den Respekt und die Achtung, die wir jeder Person entgegenbringen sollten.

Sichtweisen der Porträtfotografie

Die Herangehensweise an dieses Thema kann durchaus sehr verschieden sein, wie uns die großen Porträtfotografen gezeigt haben. Richard Avedon sagte einmal in einer Lecture, der ich beiwohnen durfte, er sei schon als Junge geprägt worden durch eine Ausstellung vom deutschen Maler Egon Schiele, der in den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts mit schneidender Schärfe Porträts von Berliner Originalen und Huren zeichnete. Diese Bilder räumten mit den Schönheitsidealen der Zeit gründlich auf und legten die Realität der damaligen unteren Gesellschaftsschichten schonungslos offen. Diese Ehrlichkeit hinterließ bei Avedon einen bleibenden Eindruck, und er wusste fortan, was er wollte. Seine

Porträts sind subjektiv und stellen eine mögliche Sichtweise dar. Diese sollte relevant und respektvoll sein.

Fotos des sterbenden Vaters oder seine Arbeit „in the American southwest“ folgen dieser Idee und sind wegen ihrer unbedingten Ehrlichkeit unmittelbar und unausweichlich.

Irving Penn dagegen war der große Ästhet, selbst seine New Yorker Serie „Worker“ inszeniert die Arbeiter liebevoll als Helden ohne Fehl und Tadel. Die Fotos seiner Frau Lisa Fonssagrives sind formal klassische Darstellungen absoluter Schönheit.

Annie Leibovitz integriert die Personen in manchmal sehr aufwendigen Inszenierungen und erzählt uns damit Geschichten über sie. Dank sorgfältiger Recherche gelingt es ihr, die Porträts mit ungewöhnlichen, überraschenden Hintergründen in einen neuen Zusammenhang zu bringen. Dies sind nur drei Beispiele aus der großen Tradition der Porträtfotografie, die unterschiedliche Sichtweisen aufs gleiche Thema zeigen.

Das Auftragsporträt

Nun gibt es neben der freien Porträtfotografie auch das Auftragsporträt, wobei zu unterscheiden ist zwischen Porträtaufträgen für die Werbung oder Geschäftsberichte und Porträts, die direkt für Kunden entstehen, für den Privatgebrauch sozusagen. Die Ansprüche sind etwas unterschiedlich. Geht es im ersten Fall darum, die Porträtierten in einem werberischen oder repräsentativen Zusammenhang in Szene zu setzen, stellt im zweiten Fall der oder die Porträtierte seine eigenen, privaten Ansprüche an den Fotografen. Ich meine damit aber nicht die unzähligen Porträtstudios mit ihren gemalten Hintergründen, dem immer gleichen Licht und dem Strumpf vor dem Objektiv, um Falten zu kaschieren. Auch private Porträts können sehr hohe Ansprüche erfüllen.

Eines haben Auftragsporträts aber gemeinsam: Wir sind nicht frei in der Interpretation, und die Dargestellten möchten in einem positiven Licht erscheinen. Das ist nicht immer ganz einfach, haben wir es doch mit Personen zu tun, die häufig nicht auf eigenen Wunsch, sondern wegen ihrer Position porträtiert werden. Mit anderen Worten, wir sind mit ganz unterschiedlichen, fotografisch ungeübten und manchmal auch weniger fotogenen Menschen konfrontiert. Sie in ein „gutes Licht“ zu setzen, fordert nicht nur unser handwerkliches Geschick, sondern auch etwas Psychologie und Menschenkenntnis.

Vorgehen

Zuallererst versuche ich, eine angenehme, entspannte Atmosphäre zu erzeugen, damit die Fotoscheu abgelegt wird. Ich begegne der Person

*Auftragsporträts mit Laien
erfordern nicht nur
fotografisches Geschick,*

offen, was meist dasselbe beim Gegenüber auslöst und mögliche Verkrampfungen auflösen hilft. Gleichzeitig analysiere ich unbemerkt Gesicht und Haltung, um die Person etwas kennenzulernen und ihre vorteilhaften und vor

*sondern auch etwas
psychologische Führung.*

allem die weniger vorteilhaften Seiten herauszufinden. Die meisten Menschen haben ungleiche Gesichtshälften, ein Auge ist beispielsweise kleiner als das andere oder der Scheitel bewirkt ein Ungleichgewicht. Bei symmetrischen Gesichtshälften sind Frontalansichten möglich, bei asymmetrischen versuche ich, sie zu vermeiden, fotografiere eher seitlich und gebe einer Gesichtshälfte mehr Gewicht. Die plastische Ausformung des Gesichts wiederum hat einen Einfluss auf die Lichtführung, plastischer geformte Gesichter können auch weicher beleuchtet werden, während flache Gesichter nach etwas härterer, konturierender Lichtführung verlangen. Tiefe Augenhöhlen verbieten eine Lichtführung, die stark von oben kommt, da so die Augen beschattet würden. Brillen wiederum verlangen umgekehrt nach einer Lichtquelle, die etwas von oben kommt, um unschöne Reflexe in den Brillengläsern zu vermeiden.

Während der Aufnahmesession kümmere ich mich intensiv um die Person, sie ist der Star. Die Technik muss so weit vorbereitet sein, dass sie nicht ablenkt, und selbstredend ist eine Atmosphäre der Hektik zu vermeiden. In einer ersten Phase möchte ich eine Zusammenarbeit erreichen. Die offene Kommunikation mit der Person spielt dabei die tragende Rolle. Hilfreich ist auch, die entstehenden Bilder gemeinsam anzuschauen und die Meinung der abgebildeten Person einzuholen, das macht sie zum interessierten Komplizen. In diesem Dialog führe ich und berate, höre aber immer auf die Person und ihre Meinung, denn sie ist es, die sich darin erkennen und wohlfühlen muss. Ich habe also zwei Aufgaben: einerseits die Person dazu zu bringen, sich wohlfühlen, interessiert mitzumachen und sie selbst zu sein, andererseits meine fotografischen Fähigkeiten zu nutzen, sie möglichst fotogen in Szene zu setzen.

Normalerweise habe ich nur wenig Zeit und Chancen, den Menschen vor der Kamera in einem Augenblick der Aufmerksamkeit und Wachheit zu erwischen. Ich muss also versuchen, diesen Augenblick hervorzurufen und vor allem nicht zu verpassen. Wenn ich spüre, dass wir uns dem besten Ausdruck nähern, schaffe ich einen intensiven, konzentrierten Kontakt und arbeite das Bild zusammen mit der Person heraus, indem ich kleine Anweisungen gebe, einen lockeren Spruch fallen lasse, wenn sich die Person entkrampfen soll, und sie vor allem immer wieder bestätige und sicher mache. Das regelmäßige konstruktive Feedback während der Aufnahmen ist sehr wichtig und vermeidet Momente peinlicher Stille. Zu starre Anweisungen oder gar körperlicher Kontakt sind abträglich und führen zu verkrampften Posen.

Der Aufnahmeabstand sollte so sein, dass sich die Person nicht bedrängt fühlt, aber wiederum auch nicht zu groß, damit der Kontakt intensiv bleibt. Normalerweise habe ich die Kamera in etwa auf Augenhöhe und erhalte so

einen Blick, der weder von oben herab noch von unten herauf kommt. Der direkte Augenkontakt gibt dem Betrachter das Gefühl, direkt angesprochen zu sein.

Falls ich Gelegenheit erhalte, im Vorhinein etwas über die Person in Erfahrung zu bringen, kann ich das Gespräch auf einen geeigneten Gegenstand lenken und so das Interesse der Person wecken, was sehr hilfreich sein kann. Ansonsten versuche ich, etwas im Gespräch herauszufinden, worüber ich mich mit der Person unterhalten kann.

Wie gesagt darf die Technik nicht ablenken, sie muss also einerseits vorbereitet sein und andererseits genügend einfach bleiben, damit sie nicht unsere ständige Aufmerksamkeit verlangt. Komplexe Lichtaufbauten können allenfalls bei der Arbeit mit geübten Modellen zum Einsatz kommen, sind aber bei Laiendarstellern tendenziell eher ablenkend.

Rechtssituation bei Porträts

Ein wichtiger Punkt sind die im Zusammenhang mit Personenbildern entstehenden Persönlichkeitsrechte. Auch wenn der Fotograf das Urheberrecht am Bild besitzt, kann er nicht frei über das Persönlichkeitsrecht der abgebildeten Person verfügen.

Hier unterscheiden wir grundsätzlich zwischen Porträts, bei denen die abgebildete Person selbst der Auftraggeber ist. Da ist üblicherweise nur eine Verwendung zur Eigenwerbung des Fotografen möglich, aber auch diese wird besser mit der Person abgeklärt und Richtungen festgehalten.

Ist der Auftraggeber hingegen eine Firma, geht es um die Verwendung der entstehenden Bilder für einen bestimmten Zweck und über einen bestimmten Zeitraum. Wir haben es also mit zwei Parteien zu tun, dem Porträtierten auf der einen und dem Kunden auf der anderen Seite.

Die abgebildete Person muss natürlich einverstanden sein mit der geplanten Verwendung des Bilds. Die Nutzung der Bilder sollte möglichst konkret und detailliert festgehalten werden. Am besten lassen Sie sich das Einverständnis für die geplanten Publikationen und ihre Laufzeit vom Model in einem Model Release schriftlich bestätigen. Bei der Arbeit mit Modelagenturen reicht normalerweise eine Vereinbarung mit der Agentur, die das Model vertritt. Im Unterlassungsfall könnte sich die porträtierte Person gegen die Veröffentlichung wehren und sie verhindern. Es lohnt sich also, eine klare Vereinbarung über die Verwendung der Bilder zu treffen.

Ebenso wichtig ist die Absicherung gegenüber dem Auftraggeber, also unserem Kunden. Er hat grundlegend andere Bedürfnisse als das Model und möchte die Bilder natürlich am liebsten zur freien und unbeschränkten Verfügung erhalten. Auch dem Kunden gegenüber müssen also die geplante Nutzung und der Zeitraum der Verwendung genau abgeklärt und schriftlich festgehalten werden. Meist ist eine Laufzeit von einem Jahr ab

Erstveröffentlichung im Grundpreis für das Model inbegriffen. Reicht dieser Zeitraum nicht aus, ist ein Zuschhonorar fällig.

Wieder ein anderer Fall ist der Anspruch des Kunden auf Exklusivität. Banken oder Versicherungen möchten oft nicht, dass ein Model ebenfalls in einer Kampagne für einen direkten Konkurrenten auftritt, und beanspruchen branchenspezifische Exklusivrechte für einen bestimmten Zeitraum. Da das Model während der Laufzeit nicht mehr an Kunden derselben Branche vermittelt werden darf, sind solche Exklusivrechte allerdings nicht gerade preiswert. Sie müssen mit der Model-Agentur ausgehandelt und schriftlich festgehalten werden.

Ein rechtliches Minenfeld also, in dem der Fotograf als „Generalunternehmer“ eine Mittlerposition einnimmt und sich zu beiden Seiten absichern muss, damit er nicht in einem Streitfall zur Rechenschaft gezogen werden kann.

Die Verwendung in eigener Sache, sprich für Eigenwerbung auf der Webseite des Fotografen oder in einem Newsletter, ist üblich und geht in Ordnung, bedarf aber aus Anstandsgründen doch der Zustimmung des Models. Selbstredend ist ein Weiterverkauf der Bilder mit models beispielsweise an Bildagenturen oder weitere Kunden ausgeschlossen, es sei denn, es bestehe ein entsprechendes Übereinkommen.

Ein Sonderfall stellt das TFP-Abkommen dar. „Time for Pictures“ oder „Time for Prints“ bedeutet, dass alle Beteiligten auf ein Honorar verzichten und dafür die entstehenden Bilder zur Eigenwerbung frei nutzen dürfen. Auch ein solches Abkommen sollte aus juristischen Gründen in schriftlicher Form abgefasst werden.

MODEL RELEASE/QUITTUNGSFORMULAR

PROJEKT

Kunde:

Fotograf:

Datum des Shootings:

Verwendung der Bilder/Werbemittel:

Land & Zeitraum der Verwendung:
(Verwendung beginnt ab 1. Veröffentlichung)

Exklusivität, branchenspezifisch:

Betrag ausbezahlt von:

MODEL DATEN

Name, Vorname:

Straße:

Wohnort:

Tel./E-Mail:

Mit nachfolgender Unterschrift und Erhalt des Betrags bestätigt das Model, mit der Veröffentlichung der Bilder für diesen Kunden über den angegebenen Zeitraum und für die erwähnten Werbemittel einverstanden zu sein. Weiter erklärt sich das Model mit seiner Unterschrift damit einverstanden, dass von diesen als Nebenerwerb erzielten Entgelten (sofern sie CHF 2'200,- pro Kalenderjahr nicht übersteigen) keine Beträge mit der AHV-Ausgleichskasse abgerechnet werden. Die Mitwirkung des Models beim Shooting geschieht auf eigene Verantwortung. Es wird jede Haftung insbesondere für Unfall, Krankheit sowie Sozialversicherung abgelehnt.

Mit nachfolgender Unterschrift bestätigt der Kunde, dass die Model-Fotografien ausschließlich für oben genannte Zwecke verwendet werden. Jede Weiterverwendung oder Veräußerung der in diesem Projekt entstandenen Fotografien für andere Zwecke ist ausgeschlossen beziehungsweise bedarf der schriftlichen Zugeständnisse von Modelagentur, Model und Fotograf und ist kostenpflichtig.

Honorar: CHF

Fahrtkostenersatz: CHF
(Anreisespesen durch ÖPNV)

Total: CHF

Ort / Datum:

Unterschrift Model

Unterschrift Kunde

Beispiel Model Release:

Das Formular hält das Einverständnis des Models und des Kunden mit der geplanten Verwendung und deren Zeitdauer fest.

Dieses Einverständnis muss juristisch gesehen in schriftlicher Form vorliegen

und sichert den Fotografen in beide Richtungen rechtlich ab, da sowohl der Kunde als auch das Model ihre Unterschrift unter ein klares Agreement über die Nutzung der Bilder geben.

Ebenfalls wichtig ist die Entbindung des Fotografen von der Haftungspflicht und Vorsorge. Das Model wird als selbstständig erwerbende Person angesehen.

(Die angegebene Verdienst-Obergrenze ist die in der Schweiz übliche Summe und variiert von Land zu Land)

Leonie, die sphärische Schönheit

Leonie war ein New Face, ein neues Gesicht der Modelagentur „Time“. Sie war noch sehr jung, und es war eines ihrer ersten Fotoshootings überhaupt. Ich fand ihr Gesicht sehr speziell, nicht nur wegen der Sommersprossen, die mich irgendwie an Pippi Langstrumpf erinnerten.

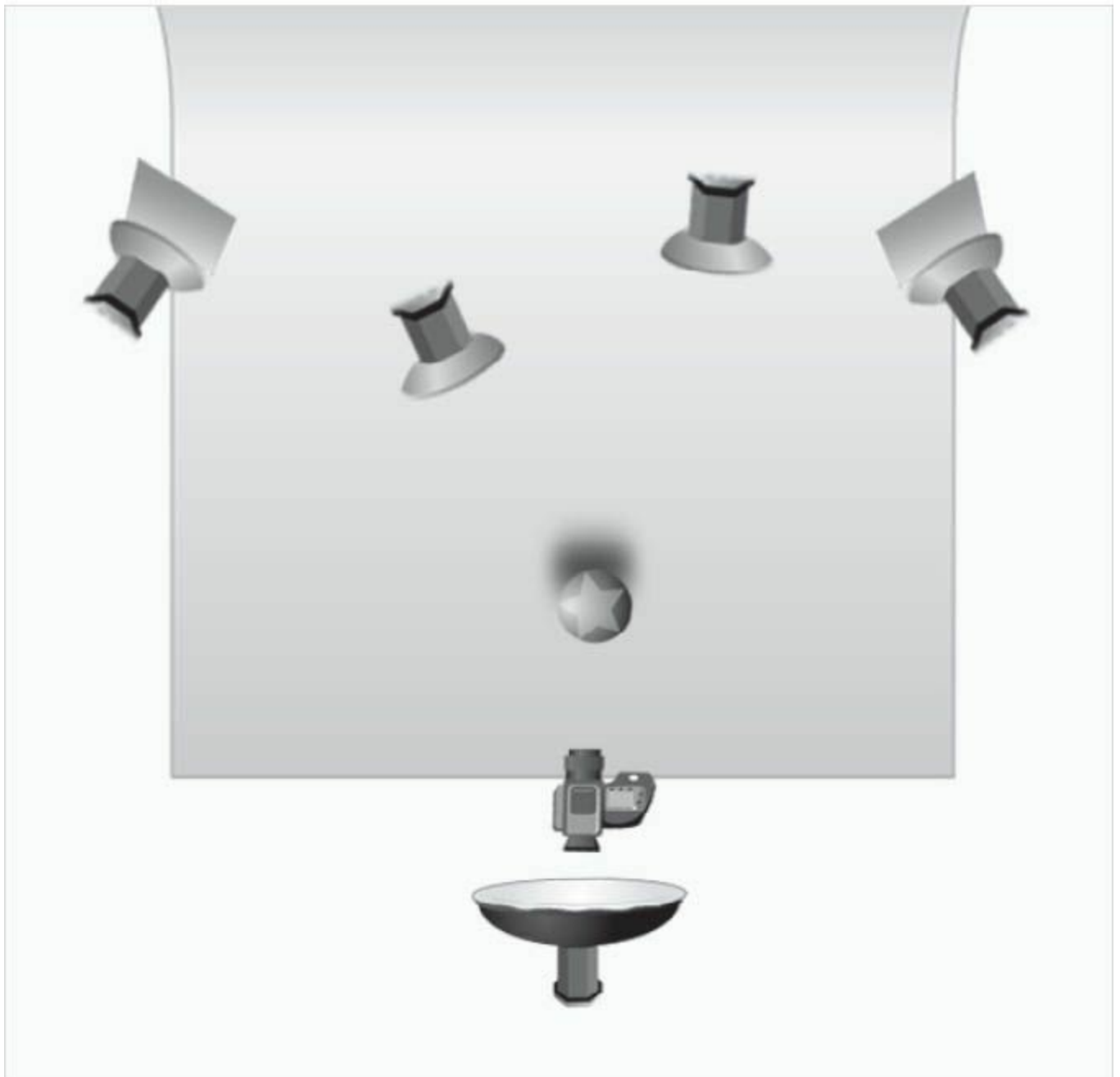


Leonie war natürlich noch etwas scheu. Ich versuchte gar nicht erst, diese Scheu zu überwinden, sondern fand es sehr reizvoll, sie ins Porträt zu integrieren. Die Sommersprossen und das rötliche Haar verleiteten mich zu dieser Bildidee mit strahlendem Gegenlicht und pastellfarbigem

Blumenschmuck im Haar. Die Schminke war überaus zurückhaltend und ließ Leonies Natürlichkeit den Vorrang. Die Sommersprossen zuzudecken, hätte ich sowieso als unpassend empfunden, und ein prägnantes Make-up hätte ihrer natürlichen Ausstrahlung nur geschadet.

Es war ein TFP-Shooting, einerseits für die Set-Card des jungen Models und meinerseits als Lichttest mit den B2-Lampen von Profoto gedacht.

Mit einem leichten Grünton im Hintergrund kontrastierte ich die rötlichen Töne des Porträts, um es noch mehr hervorzuheben. Zwei am Bildfeldrand positionierte Gegenlichter, die direkt in die Kamera leuchteten, erzeugten die weichen Flares links und rechts vom Gesicht und eine Schattenaufhellung sowie eine leichte Trübung der Farbigkeit und des Kontrasts durch das Streulicht. Natürlich sind sie zudem auch für die Haarlichter verantwortlich. So erreichte ich ein sphärisches, zartes Porträt von Leonie, dessen Farbigkeit mit den drei Farbtönen Rosa, Grün und Cyanblau spielt.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC 210 mm
Belichtung:	Blende 5,6, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Profoto B2-Lampe mit Beauty Dish frontal von leicht oben 2 Profoto B2-Lampen direkt als Gegenlicht 2 Profoto B2-Lampen, Grün gefiltert für den Hintergrund
Hintergrund:	Weißes Papier
Model:	Leonie, Time Model Zürich

Styling:

Ruth Bugmann

**Haare und Make-
up:**

Gorica Athanasova

Kim, ein Porträt im klassischen Stil

Kim hatte dieses klassisch geschnittene Madonnengesicht. Mir schwebte ein Porträt vor wie ein klassisches Gemälde, verhalten in den Farben, dunkel in der Tonalität und zentral in der Komposition. Nichts sollte von ihrem schön geformten Gesicht ablenken.



Wenn man die alten Porträtgemälde des Barock und der Renaissance studiert, bleibt man bei den alten Holländern hängen. Vermeer und Rembrandt z. B. waren Meister der Lichtdarstellung. Das Gemälde „Mädchen mit dem Perlenohrring“ von Vermeer war die Inspiration zu

diesem Bild.

Das Licht in den alten Malstuben war durch kleine Fenster und oft niedrigere Räume mit dunklem Holz geprägt. Dies schuf definierte, klar abgegrenzte Seitenlichter und tiefe Schatten im Bildhintergrund. Aufhellung aus dem Raum heraus gab es nicht.

Diese Vorstellung leitete mich beim Lichtaufbau. Farblich hielt ich mich zurück und ließ den bräunlichen Hautton, die Augen und Lippen von Kim für sich sprechen, ohne sie durch weitere Farben zu ergänzen. Das Kleid stammte von der Zürcher Modedesignerin Ida Gut und hatte eine leicht silbrige Oberfläche mit satinartigem Glanz, was ein raffiniertes Spiel von Licht und Schatten ergab.

In der Post Produktion dunkelte ich den Hintergrund durch eine Vignette zusätzlich ab und entsättigte das Bild etwas.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 11, 1/30 s
Blitzlicht:	1 Softbox 100 cm
Hintergrund:	Schwarzes Papier
Model:	Kim, Time Model Zürich
Kleid und Styling:	Ida Gut
Haare und Make-up:	Gorica Athanasova



Inspiration: Jan Vermeer „Mädchen mit dem Perlenohrring“

Porträt Lisa

Ein interessantes Gesicht ist fast schon Garant für ein spannendes Shooting. Bei diesem Porträt faszinierten mich neben den klaren Gesichtszügen auch die feinen Farbtöne und die natürlich bleiche Haut von Lisa.



Lisa arbeitet neben ihrer Haupttätigkeit als Performerin und Tänzerin auch als Model und Fotografin. Deshalb fühlte sie sich nicht unwohl in der Rolle des Models.

Ich versuchte, die Ernsthaftigkeit im Ausdruck, die gut mit ihrer

Ausstrahlung harmonierte, mit einer ruhenden, strengen Haltung zu vereinen und ein Porträt zu schaffen, das seine Kraft aus der Ruhe schöpft. Das Licht sollte unauffällig den Blick aufs Gesicht lenken, ohne zu starke Akzente zu setzen. Als Hintergrund verwendete ich ein dunkles Grau, das ich von rechts mittels einer Lampe mit Wabenfilter nur wenig aufhellte. Das Hauptlicht führte ich indirekt über das Reflektorpanel an der Decke, das direkt über der Kamera hing.

In der Bearbeitung sorgte ich für einen noch stärker ins Elfenbeinfarbene tendierenden Hutton, auch als Porzellaneffekt bekannt.



Technische Daten

Kamera: Hasselblad H4D

Format: 50 MP

Objektiv: Hasselblad HC 210 mm

Belichtung: Blende 16, 1/30 s

Blitzlicht: 1 Lampe mit Weitwinkelreflektor indirekt über den Himmel
1 Lampe mit Wabenfilter für den Hintergrund

Hintergrund: Graues Papier

Polatransfer Ottilia

Aktaufnahmen sind natürlich ein reizvolles Gebiet, aber auch ein sehr intimes. Die Polatransfer-Technik schafft künstlerische Distanz zu erotischen Gefühlen und lässt uns den Körper als Form erleben.



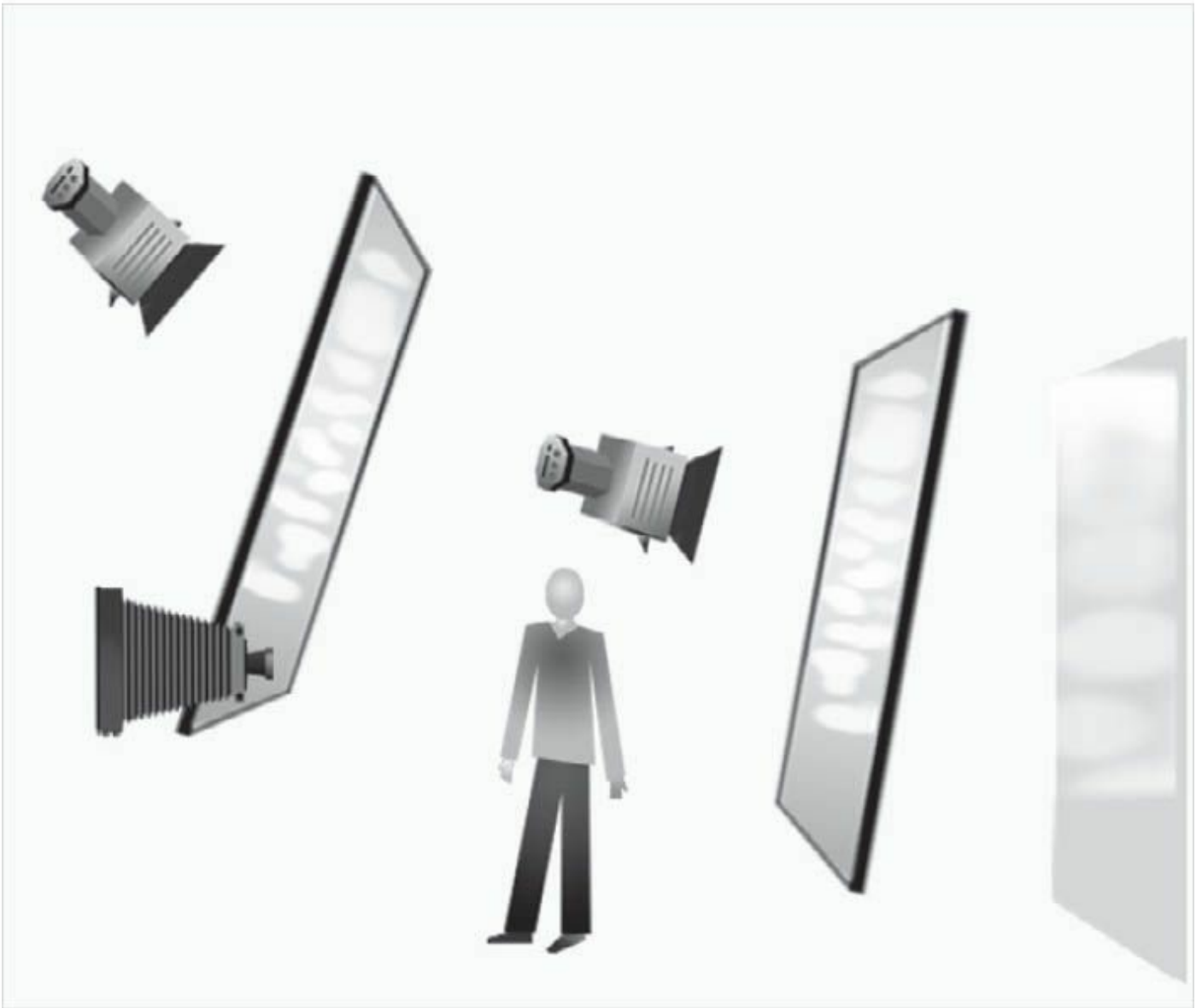
Mit Otilia fotografierte ich mehrere Sessions, immer auf Polaroid Typ 809 und mit der 8-x-10-Zoll-Großbildkamera. Mit der großen Mattscheibe kam mir die Arbeit manchmal vor wie Malerei.

Der Polaroidtransfer ließ die Endresultate gleich vor unseren Augen entstehen, und so ergab sich eine intensive Suche nach dem besten

Ausdruck, dem richtigen Licht und der perfekten Stellung. Ottilia war genauso fasziniert wie ich und arbeitete interessiert mit. Als Inspiration hatten wir uns Bücher von Rodin, dem französischen Bildhauer, angeschaut und suchten nach „Bildhauerposen“, nicht den üblichen Fotoposen.

Die Farben des Lichts steuerte ich mittels Farbfiltern vor den Lampen, deren Licht wiederum durch ein löchrig-zerrissenes Kalkpapier eine fleckige Mischung zwischen hart und weich erhielt. Das 809er-Polaroidmaterial und die Transfers auf Aquarellpapier reduzierten und veränderten die Farbigkeit zu diesem Endresultat. Die Feuchtigkeit des Papiers, der Anpressdruck beim Übertragen des Negativs aufs Papier und die Schnelligkeit, mit der das Negativ vom Polaroid positiv abgezogen wird, beeinflussen das Endergebnis stark, sodass wir uns über einige Versuche annähern mussten. Ich denke, die entstandene Struktur ist ein hübsches Äquivalent zur Hautstruktur und doch etwas ganz anderes.

Leider gibt es den 809er-Polaroidfilm nicht mehr. Einen ähnlichen Effekt kann man in Photoshop erzielen, indem man eine geeignete Strukturaufnahme mit dem „normalen“ Bild z. B. über den Modus „Weiches Licht“ kombiniert.



Technische Daten

Kamera:	Sinar P2
Format:	8 × 10"
Film:	Polaroid Typ 809
Objektiv:	Rodenstock Apo-Ronar 480 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	2 Fresnel-Spots Diffusion durch transparentes Kalkpapier mit Löchern für partiell Hart-Weich-Licht
Hintergrund:	Weißes Papier
Sonstiges:	Polaroidtransfer auf nasses Aquarell-Papier

Steps



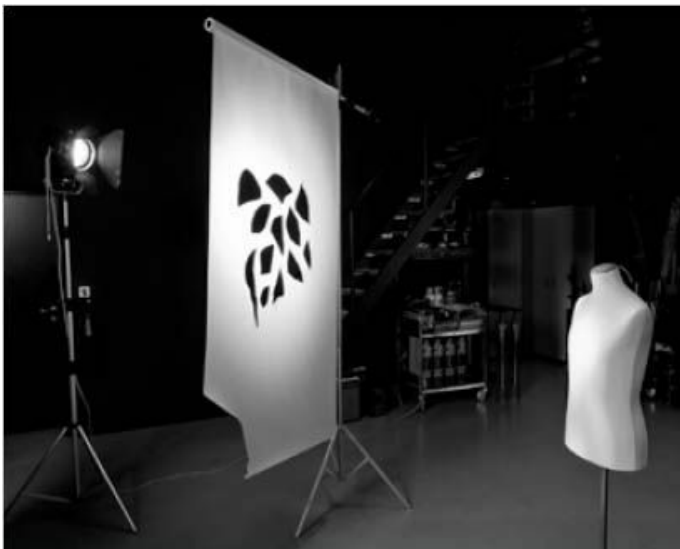
Bei diesem Shooting kam die 8-x-10-Zoll-Sinar wieder mal zu Ehren. Man fühlt sich mit der großen Mattscheibe mehr wie ein Maler als wie ein Fotograf. Idealerweise wird für diese schwere Studiokamera ein stabiles Studiostativ verwendet. Links ist der Fresnel-Spot für das Porträtlicht zu sehen, rechts derjenige für den Hintergrund. Zum Einleuchten verwende ich oft eine Puppe anstelle des Models.



Aus der Vogelperspektive sieht man links und rechts die etwa 2 m vor den Spots angebrachten Diffusorfolien, in die mit dem Japanmesser Löcher geschnitten sind. Je nach Abstand zur Lampe beziehungsweise zum Objekt werden diese Lichtflecken mehr oder weniger scharf abgebildet. Als Diffusorfolie verwende ich hier Kalkpapier aus der Papeterie, ein Papier, das früher Architekten verwendeten, um Pläne zu zeichnen. Die Hintergrundlampe ist mittels Gobos zum Objekt hin abgeschirmt.



Hier die Sicht vom Hintergrund aus. Die 8-x-10-Zoll-Sinar war notwendig, um große Polatransfers mit vielen Details zu erzielen. Es handelt sich ja dabei um direkt erzielte und einmalige Originale.

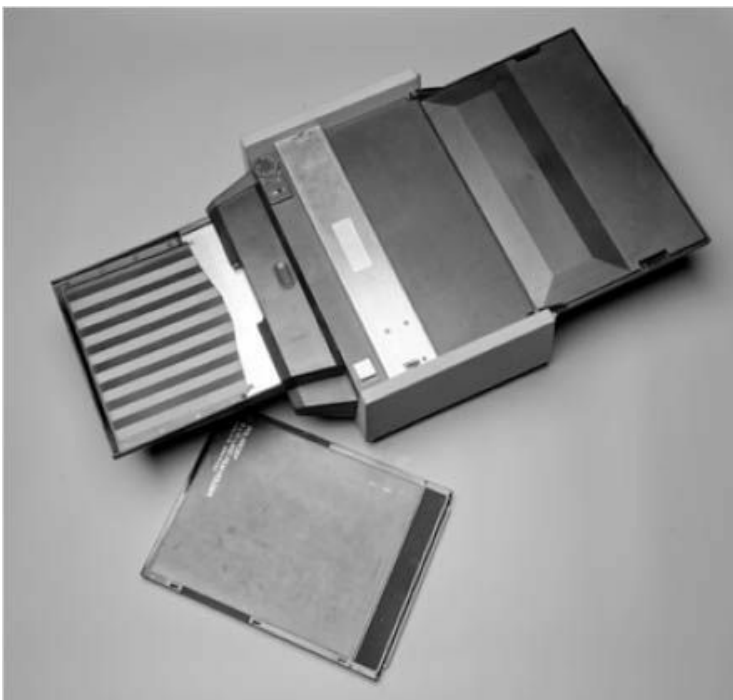


Hier sieht man noch einmal gut die Abstände zwischen Fresnel-Spot, Diffusorfolie und Objekt sowie die Wirkung der Lichtflecken. Es ist für die Bildwirkung wichtig, dass sie nicht zu scharf werden.

Post Production



Das Aquarellpapier für den Polatransfer sollte eine gute Wasseraufnahmefähigkeit haben. Glattes Papier ist etwas schwieriger zu gebrauchen. Der Tisch für die Polatransfers ist vorbereitet. Links die Entwicklungsmaschine von Polaroid für das 8-x-10-Zoll-Material, rechts das Wasserbecken, um die Papiere einzuweichen, und in der Mitte der Arbeitsbereich für das Aufquetschen der Polanegative aufs feuchte Papier. Das Papier soll feucht, aber nicht nass sein.



Die Maschine zur Entwicklung der großen Polaroids mit dem Filmholder. Rechts der Gummiroller, der dazu dient, die gleich nach dem Maschinendurchlauf getrennten und abgezogenen Negative aufs feuchte Aquarellpapier zu quetschen. Ein Gummispachtel ist, mit etwas Feingefühl eingesetzt, ebenfalls gut tauglich.



Das Aufquetschen des Negativs muss einerseits rasch, andererseits mit Sorgfalt erfolgen. Ein gefühlvoller Druck, möglichst über die ganze Breite gleichzeitig und kombiniert mit einer langsamen Bewegung, ergibt gute Resultate. Nach etwa 2 Minuten kann das Negativ vom Aquarellpapier abgezogen werden. Der Übertragungsprozess ist beendet und das Unikat fertig. Typisch und das eigentliche Markenzeichen des Polatransfers sind die Ränder des Negativs, die mit abgedruckt werden.

Italienische Frau mit Schmuck

Nochmals die Verbindung eines Frauenporträts mit Schmuck, eingesetzt für das Titelblatt eines Schmuck-Katalogs. Die Aufmerksamkeit gehört diesmal jedoch ganz dem Gesicht dieses italienischen Models. Die Schmuckstücke sind eher dezent platziert, um den Inhalt nicht vorwegzunehmen.



Ein sehr hartes Porträtlicht. Der mit dem LEE-Filter „White Frost“ nur schwach abgesoftete Fresnel-Spot von rechts und eine Lampe für den Hintergrund, die durch eine Kartonmaske leuchtete, erzeugten die an ein Filmplakat erinnernde Atmosphäre für dieses Bild.

Oft wirkt Studiolicht ja sehr perfekt und künstlich. Das versuchte ich bei diesem Shooting zu vermeiden. Die Kartonmaske als Schattengeber mit dem ausgeschnittenen Fenster sollte einen Raum im Hintergrund evozieren. Das Posing war durch die Vorgabe der Schmuckstücke beziehungsweise deren Platzierungsmöglichkeiten mehr oder weniger vorgegeben. Ich fotografierte mit der Sinar P2 und dem Symmar 300 mm, das ich bei Offenblende einsetzte, um eine stark eingeschränkte Schärfzone zu erhalten. Die resultierenden Files entsprachen noch nicht meinen Vorstellungen. Das Digitalback zeigte fast zu viele Details der Haut und hatte nicht den Schmelz, den ich mir vorstellte. Hier half nur ein Filmkorn, das ich in der RAW-Entwicklung beifügte. So wirkt die Aufnahme wie ein Polaroid 54 von früher. Eine leichte Blau-Cyan-Einfärbung des Porträtbilds brachte Model und Schmuck optisch etwas mehr zusammen. Der Schmuck sollte sich durch seine Schärfe und Klarheit etwas abheben, weshalb ich ihn in einer separaten Aufnahme fotografierte und einmontierte.

Hintergrund: Weißes Papier

Sonstiges: Porträtfiles gekörnt und Blau-Cyan getont, Schmuck separat fotografiert und einmontiert

Miss Fifties

Die 50er-Jahre hatten mit der Rock-and-Roll-Musik, dem entsprechenden Tanz und dem Aufbruch zu mehr Freizügigkeit etwas Spielerisches, Frivoles an sich. Dieses Lebensgefühl war unsere Inspiration, als wir Noemie als „Miss Fifties“ inszenierten.



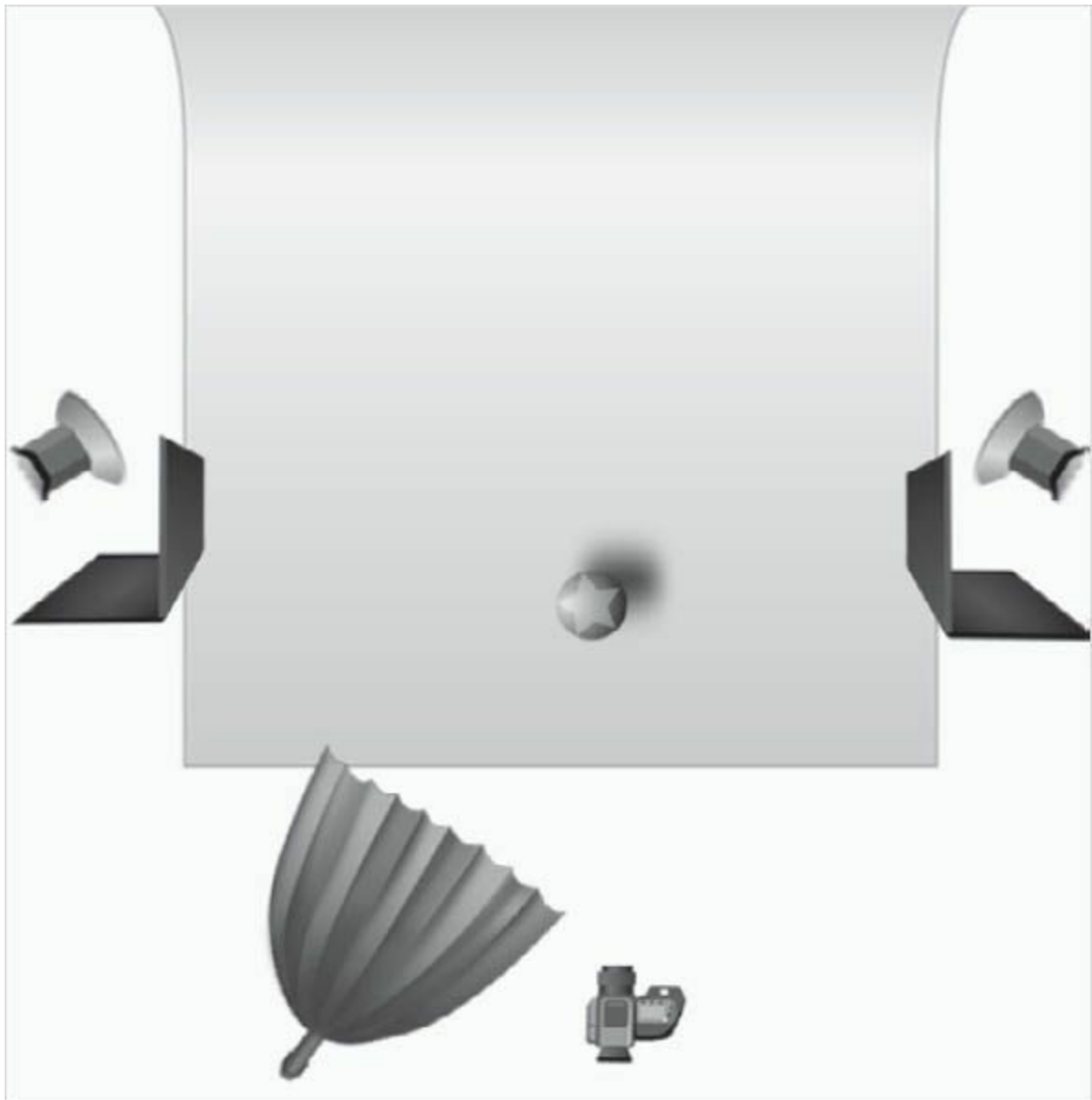
Mir schwebte von Anfang an ein gelblich verblasster Grundton vor, den ich später in der Entwicklung erzielen wollte. Deshalb war klar, dass die Aufnahme auf einem hellen Grundton basieren sollte, der sich gut gelblich einfärben ließ.

Ruth, die Stylistin, hatte einen ganzen Fundus an original 50er-Jahre-Requisiten und -Kleidern angeschleppt, woraus wir schöpfen konnten. Am besten passte dieses Outfit, das wir mit dem Roy-Eames-Stuhl, dem Kofferchen und dem Sonnenschirm kombinierten, alles rot gemustert. Noemie bekam von Gori, der Hair-&Make-up-Artistin, ein 50er-Jahre-Make-up und ihre blonden Haare schöne Locken verpasst.

In der Zwischenzeit richteten wir die Beleuchtung ein, testeten die Lichtstimmung und die Kameraeinstellungen durch. Noemie kam beim Einleuchten kurz aus der Schminke, damit wir sehen konnten, wie die Beleuchtung auf ihr wirken würde. Als Hauptlicht kam ein Briesse Focus 100 zum Einsatz, dessen Lichtcharakter je nach Einstellung der Lampe ein definiertes Kernlicht und ein weiches Grundlicht kombiniert.

Im Internet hatte ich typische Posen der 50er-Modelfotografien recherchiert und gesammelt, damit ich Noemie die passenden Anweisungen geben konnte.

In der RAW-Entwicklung in Lightroom wählte ich dann den Bleach-Bypass-Filter als Entwicklungsvoreinstellung, die ich noch modifizierte und ans Bild anpasste.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	Briese Focus 100, harte Stellung
Hintergrund:	Weiß gestrichene Hohlkehle
Sonstiges:	Blumen separat, einzeln fotografiert und später eingefügt, individuell angepasste Bleach-Bypass-Entwicklung in Lightroom
Model:	Noemie, Time Model Zürich
Styling:	Ruth Bugmann
Haare und	Gorica Athanasova

Make-up:

Steps



Das Beleuchtungsszenario für diese Aufnahmesession war denkbar einfach. Im Hintergrund beleuchteten zwei Lampen den weißen Hintergrund, gegen vorne durch Gobos abgeschirmt. Frontal seitlich kam der Briease Focus 100 zum Einsatz. Er war auf hart eingestellt, der Blitzstab also auf Stellung 2. Die Hasselblad war auf dem Studiostativ fixiert und mit dem Laptop verbunden.

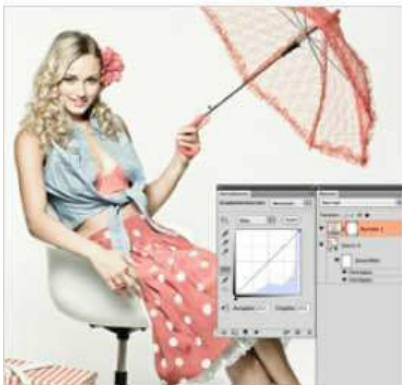
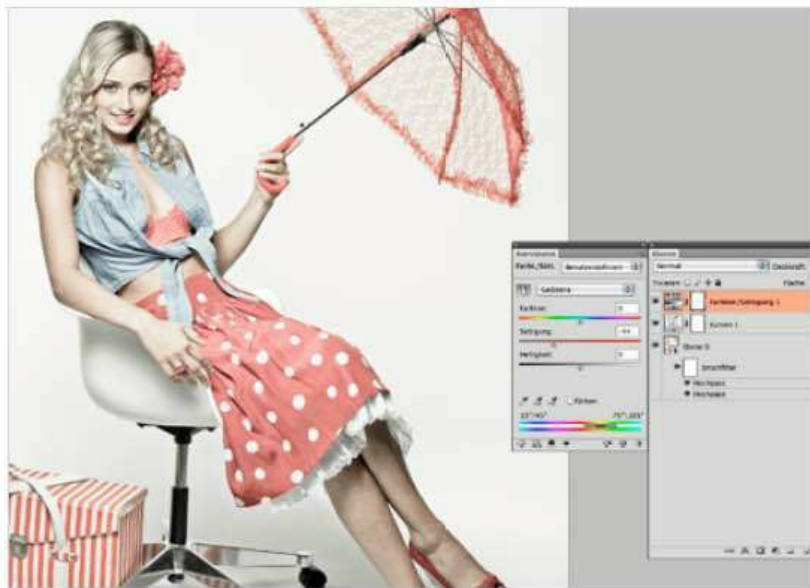


Hier wird Noemie von Gori, der Hair-&Make-up-Artistin, vorbereitet. In dieser Zeit leuchte ich ein und bitte Noemie zwischendurch zur Lichtprobe, damit ich die Beleuchtung anpassen kann. Diese Zeit nutze ich, um das Model etwas zu studieren und seine schönen und weniger schönen Seiten herauszufinden, wie es sich bewegt und welche Posen ihm liegen. Dann kommt die Stylistin zum Einsatz, kleidet das Model ein und bringt die Requisiten in Position.



Nun versuche ich, durch Anweisungen und Aufmunterung mit Noemie das Set-up zum Leben zu erwecken, den Ausdruck zu schaffen, der die Bildidee am besten verkörpert. Nach einer Aufnahmeserie schauen wir die Bilder am Laptop durch und diskutieren weitere Posing-Möglichkeiten. Es ist wichtig, das Model einzubeziehen und so zur Mitarbeit zu motivieren.

Post Production



Die Entwicklung der ausgewählten RAW-Dateien in Lightroom erfolgte mit dem Filter Bleach-Bypass, der noch angepasst und feingetunt wurde. Die Orangetöne wurden gegenüber der Grundeinstellung etwas verstärkt und die Helligkeitseinstellung etwas zurückgenommen. So entstand ein Look, wie er einer alten Postkarte entsprechen könnte.

In Photoshop schärfte ich das Bild mittels Hochpassfilter. Dazu wandelte ich das Bild in ein Smartobjekt um und wendete dann den Filter über den Modus „Weiches Licht“ in einer Stärke von etwa 2 an. Für einen stärkeren Effekt kann der Filter mittels Alt-Taste dupliziert werden, was einen feineren Effekt ergibt, als er mit einem einmalig höheren Wert erzielbar wäre. Anschließend kamen noch der Smartfilter „Gradationskurve“, wo ich den Blaukanal etwas herunterzog, um einen leichten Gelbton in den Lichtern zu erhalten, und der Filter „Farbton-Sättigung“ für eine leichte Entsättigung der Hauttöne zum Einsatz.

Zwischen zwei Sets hatte ich mit meinem Assistenten noch fallende Stoffblumen fotografiert. Diese integrierte ich in die Aufnahme, nachdem ich sie freigestellt hatte. Der Bewegungseffekt entstand durch die lange Abbrennzeit des Studioblitzes von etwa 1/150 Sekunde. Die am Boden liegende Blume erhielt noch einen passenden Schatten, damit sie sich gut ins Bild integrierte.

Black Queen

Blauviolett als Farbe der Könige und das dunkle Gesicht dieser schwarzen Schönheit gehen bei diesem Porträt eine geheimnisvoll wirkende Beziehung ein. Braun und Blauviolett sind Komplementärfarben, was durch ihre Dunkelheit in der Wirkung etwas gemildert wird.

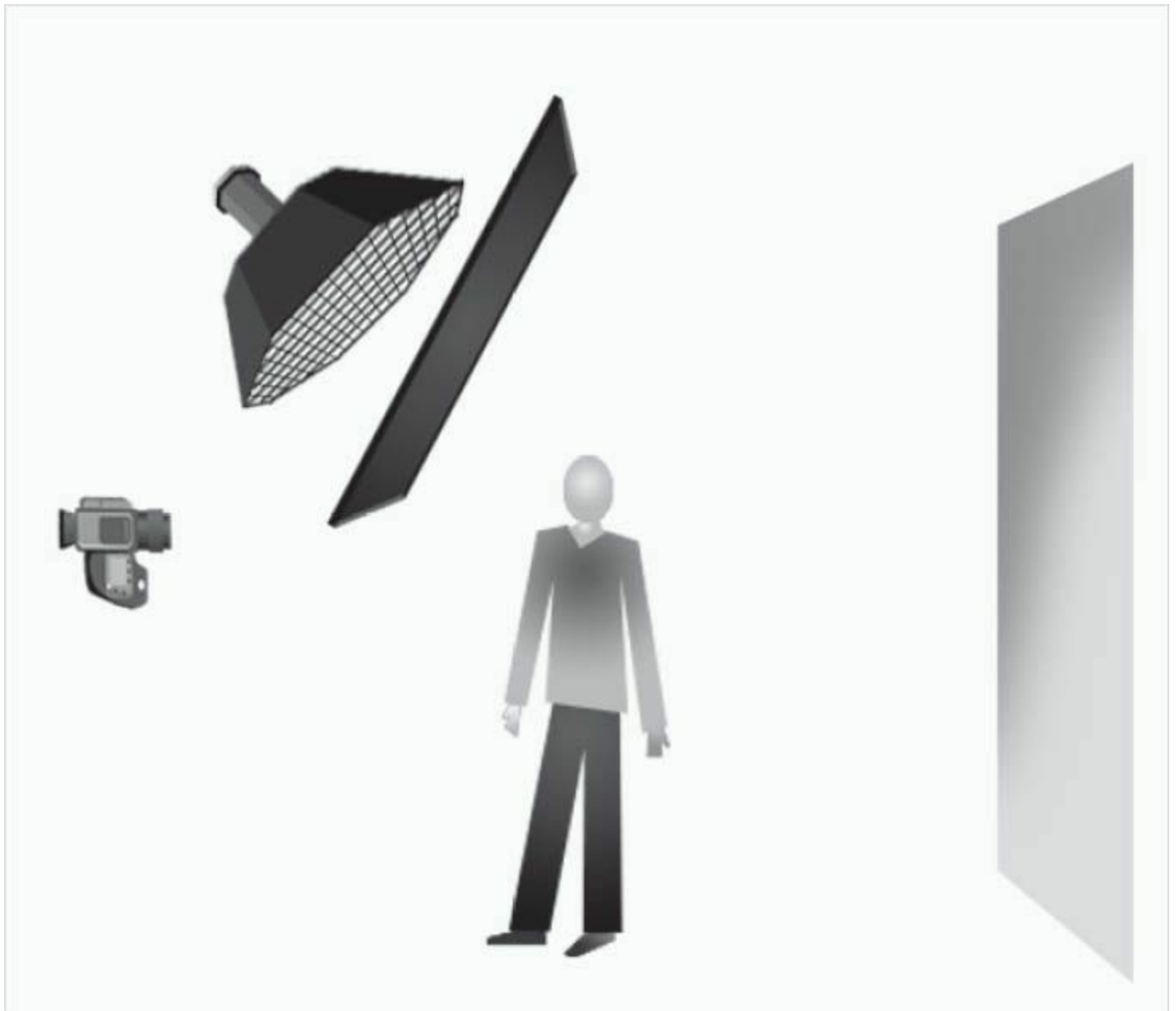


Josephine ist ein New Face bei der Zürcher Time Model Agency, weshalb sie froh ist um Tests. Das sind freie Projekte, bei denen alle, Model, Hair-&-Make-up-Artist, Styling, Fotograf gratis arbeiten, um ihre Mappen zu vervollständigen oder zu erneuern. Das Interessante bei diesen TFP-

Projekten ist, dass sich Bilder realisieren lassen, die man im Kopf hat, ohne die üblichen Einengungen eines Layouts oder von Kundenbedürfnissen.

New Faces sind meist noch etwas ungeübt in Gestik und Mimik, weshalb präzise Anweisungen und Einfühlungsvermögen in die Potenziale eines zukünftigen Models vonnöten sind.

Mit Josephine wollte ich ein einfaches, nur durch Beleuchtung und Farbe und ihren Ausdruck wirkendes Porträt schaffen. Eine gewisse Statik, Stolz im Ausdruck und ein Licht, das mit den dunklen Tönen spielt, schien mir die passende Ausdrucksform für ein Queen-Porträt. Bei der Aufnahme schaute ich darauf, dass alle Tonwerte noch gut zeichnen. In der RAW-Entwicklung der Bilddaten nahm ich die Sättigung etwas zurück, was vornehmer und zurückhaltender wirkt, und entwickelte das Bild eher dunkel sowie mit einer die Ränder zusätzlich abdunkelnden Vignette. Die original dunkelbraunen Augen hellte ich mit dem Nachbelichter/Abwedler-Pinselwerkzeug auf und färbte sie anschließend ganz leicht ins Grünliche um, damit sie sich besser abhoben.



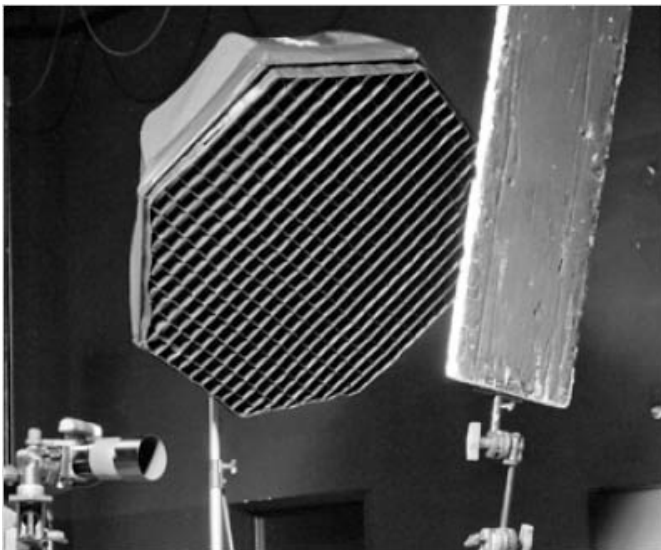
Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 16, 1/125 s
Blitzlicht:	Rotalux Deep Octa 10it Wabengittervorsatz
Hintergrund:	Weißes Papier
Sonstiges:	Sättigung etwas zurückgenommen, Randabunklung durch Vignette, Schulterpartie abgedunkelt
Model:	Josephine, Time Model Zürich
Styling:	Ruth Bugmann
Haare und Make-up:	Gorica Athanasova

Steps



Im Schminkraum geht es locker zu, hier soll eine entspannte Atmosphäre geschaffen werden, in der sich das Model wohlfühlt und mit der Aufgabe vertraut wird. Eine ganze Menge Requisiten und Kleider sind für die beiden Aufnahmesets (Black Queen und Miss Fifties) von Ruth Bugmann besorgt worden.

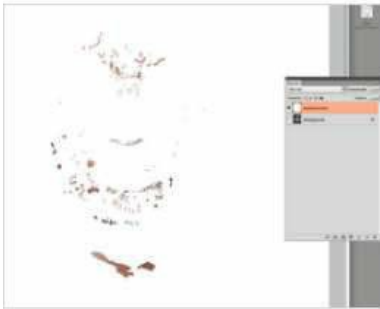


Die Beleuchtung für die Black Queen ist noch einfacher als jene für die Miss Fifties. Nur ein Licht kommt zum Einsatz, die Rotalux 100er-Softbox, versehen mit einem Wabengitter, um das Licht gerichteter zu haben und Streuung zu vermeiden. Vor der Softbox ist noch ein Abschatter angebracht, damit das Licht auf der linken Seite zusätzlich abgeschattet wird.



Im Aufnahmeset werden noch diverse Feinkorrekturen in Styling und Make-up vorgenommen. Die Beleuchtung, vor allem wenn sie hart ist, zeigt viel mehr Details als diejenige im Schminkraum. Die Arme und Hände müssen, wenn sie sichtbar sind, ebenfalls abgetönt werden. Die Testaufnahmen dienen auch dazu, der Make-up-Artistin detaillierte Anweisungen geben zu können und so das Make-up noch besser auf den Punkt zu bringen.

Post Production



Josephine hatte keine perfekte Beautyhaut, einige Hautretuschen wurden notwendig. Dazu legte ich eine neue, leere Ebene an, auf der ich mit dem Bereichsreparaturpinsel die Hautunreinheiten entfernte. Wichtig ist dabei die Einstellung: alle Ebenen aufnehmen und „inhaltssensitiv“ in der Menüleiste aktivieren. Ich arbeite mit sehr kleiner Werkzeugspitze und harter Kante. Auf dem kleinen Bild links sieht man die Ebene mit den Korrekturen, sie wird im Folgenden mit der unteren Ebene zusammengeführt.

Nun bearbeitete ich am Gesicht und an der Halspartie einzelne Stellen, um mehr Rundung zu erreichen. Ich dunkelte dazu den linken Wangenbereich, den ich durch eine weiche Auswahl maskiert hatte, mittels den Einstellungsebenen „Gradationskurve“ und „Farbton/Sättigung“ ab. Im nächsten Schritt maskierte ich den Hals- und Schulterbereich und dunkelte sie an der Kante mit dem Abschatterwerkzeug ebenfalls ab. Dieses Werkzeug stellte ich sehr weich und groß und mit wenig Druck ein (300 Px, 0 % Härte und 10 % Druck). Dann wählte ich noch die Pupillen aus, die ich aufhellte und kontrastreicher gestaltete sowie etwas ins Grüne umfärbte. Damit erhielten die Augen mehr Leuchtkraft.

Junges Paar mit Zahnbürste

Eine Plakatkampagne für eine neue Supersonic-Zahnbürste der Marke Trisa verlangte nach weißen Zähnen und einem erfrischenden Lachen der Models vor dem Spiegel und das in einem ganz genau vorgegebenen Layoutrahmen.



Das Layout ließ nur wenig Platz zu, die Models mussten also eng beieinanderstehen oder, besser gesagt, hintereinander. Plakate werden oft sehr reduziert gestaltet, damit die Aussage schnell vermittelt werden kann. Darauf muss der Fotograf natürlich Rücksicht nehmen. Auch für

die Models wird der Spielraum eng: So kann es ein unschätzbarer Vorteil sein, wenn geübte Models gebucht werden können.

Das Licht sollte hell, warm und umhüllend sein. Ich stellte also für den Weißabgleich die Farbtemperatur in der Sinar-CaptureShop-Software etwas höher ein. Ich arbeitete mit einem Bron-Balloon-Blitzreflektor, einer kugelförmigen Lichtquelle, für das Hauptlicht, von rechts mit einem Striplite und einer indirekten Lampe zur Aufhellung sowie zwei Lampen von links und rechts hinten, um das Haar aufleuchten zu lassen. Eine weitere Lampe mit einem amberfarbigen Farbfilter durchleuchtete das große, weiße Plexiglas von hinten.

Die Schärfentiefe war erst mit Blende 22 ausreichend, wobei ich die Models immer wieder anweisen musste, so eng wie möglich beieinanderzustehen. Die vielen Leute im Studio mit ihren unterschiedlichen Meinungen machten es auch nicht einfacher, zum Ziel einer unbeschwert wirkenden Aufnahme zu gelangen; da helfen nur absolute Konzentration und eine gute Zusammenarbeit der Kreativen. Haare und Make-up wurden so natürlich wie möglich belassen, so als würden die Models bei sich zu Hause im Bad vor dem Spiegel stehen.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad 2000FCW Sinarback 54H
Format:	22 MP
Objektiv:	Zeiss Sonnar 150 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	Bron Balloon Striplite, hoch 1 Lampe für Aufheller 1 Lampe mit Diffusor 2 Lampen von hinten
Hintergrund:	Opal-Plexiglas, 2 × 2 m

Sonstiges:

Weißabgleich etwas wärmer gesetzt

Haare und Make-up:

Helen Rinderknecht

Der Gärtner im Traumland

Wieder ein Plakatmotiv, diesmal für Jardin Suisse. Es sollte einen natürlich wirkenden Gärtner in einer idealisierten Landschaft zeigen. Die Arbeitsspuren auf der Kleidung waren natürlich gewollt. Für die Post Produktion arbeitete ich mit Lilly Metzker zusammen.



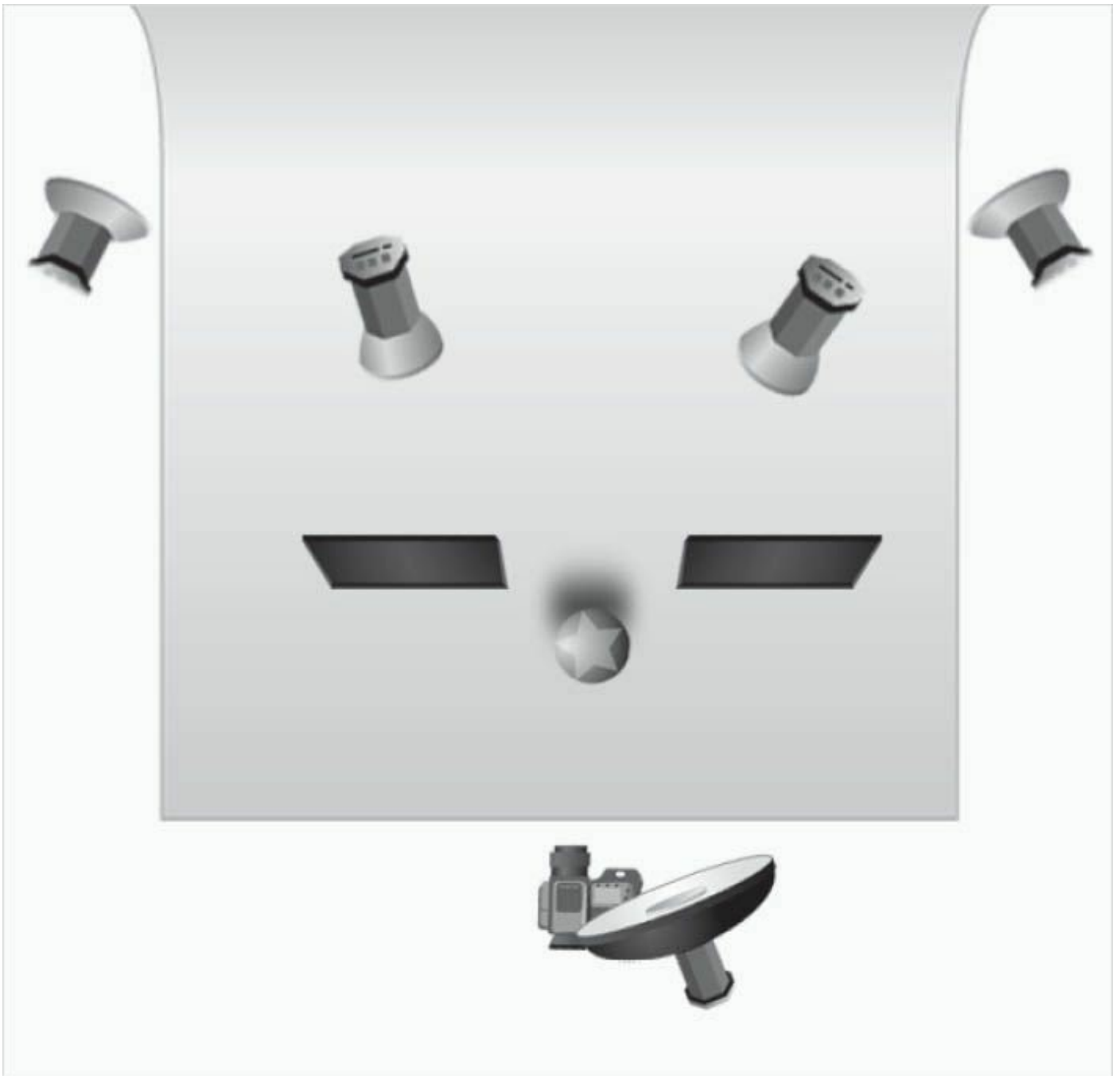
Wieder ein Layoutshoot für ein Plakatmotiv. Unsere Aufgabe war es, einen jungen sympathischen und natürlich wirkenden „Gärtner“ zu finden und ihn so aufzunehmen, dass er in die vorliegende Traumlandschaft eingepasst werden konnte. Wichtig waren die

Perspektive und der Kamerastandpunkt. Der passende Augenpunkt war in Bauchnabelhöhe, die Kamera befand sich nahe beim Model und war mit einem leichten Weitwinkel ausgestattet.

Streiflicht von hinten nahm das Sonnenlicht auf und wurde durch eine relativ zentral von oben geführte Beauty Dish ergänzt, die dem Model das modulierende Licht gab. Bereits bei der Aufnahme nahmen wir einen warmen Weißabgleich vor, der in der Post Produktion noch verstärkt und an den Bildhintergrund angepasst wurde.

Bei Layoutshots ist es sehr hilfreich, in der RAW-Software das von der Werbeagentur gelieferte Layoutbild einblenden zu können. Damit lässt sich eine solche Montage sehr exakt einpassen. In der Post Produktion können Fehler nicht mehr so einfach korrigiert werden.

Wir hatten natürlich verschiedene ungebrauchte Gärtner-Outfits besorgt, die sich aber alle als zu künstlich erwiesen. Glücklicherweise hatte ich noch meine eigenen alten und gebrauchten Gartensachen mitgebracht, mit denen das Model sofort glaubwürdig erschien. So hat sich meine Gartenarbeit in zweifacher Hinsicht auszahlt.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad 50 mm, 1 : 2,8
Belichtung:	Blende 16, 1/125 s
Blitzlicht:	Beauty Dish von frontal oben 2 Lampen von hinten 2 Lampen für Hintergrund
Hintergrund:	Weiß
Sonstiges:	Weißabgleich etwas wärmer gesetzt

Post Produktion:

Lilly Metzker

Testimonial-Porträt

23 Porträts junger Treuhänder auf dem Sprung zur Karriere fotografierte ich für eine Inserate-Kampagne in Frontalansicht. Im Testimonial sprachen sie von ihren Vorlieben und Hobbys, was ich natürlich gerne für eine kleine Inszenierung nutzte.

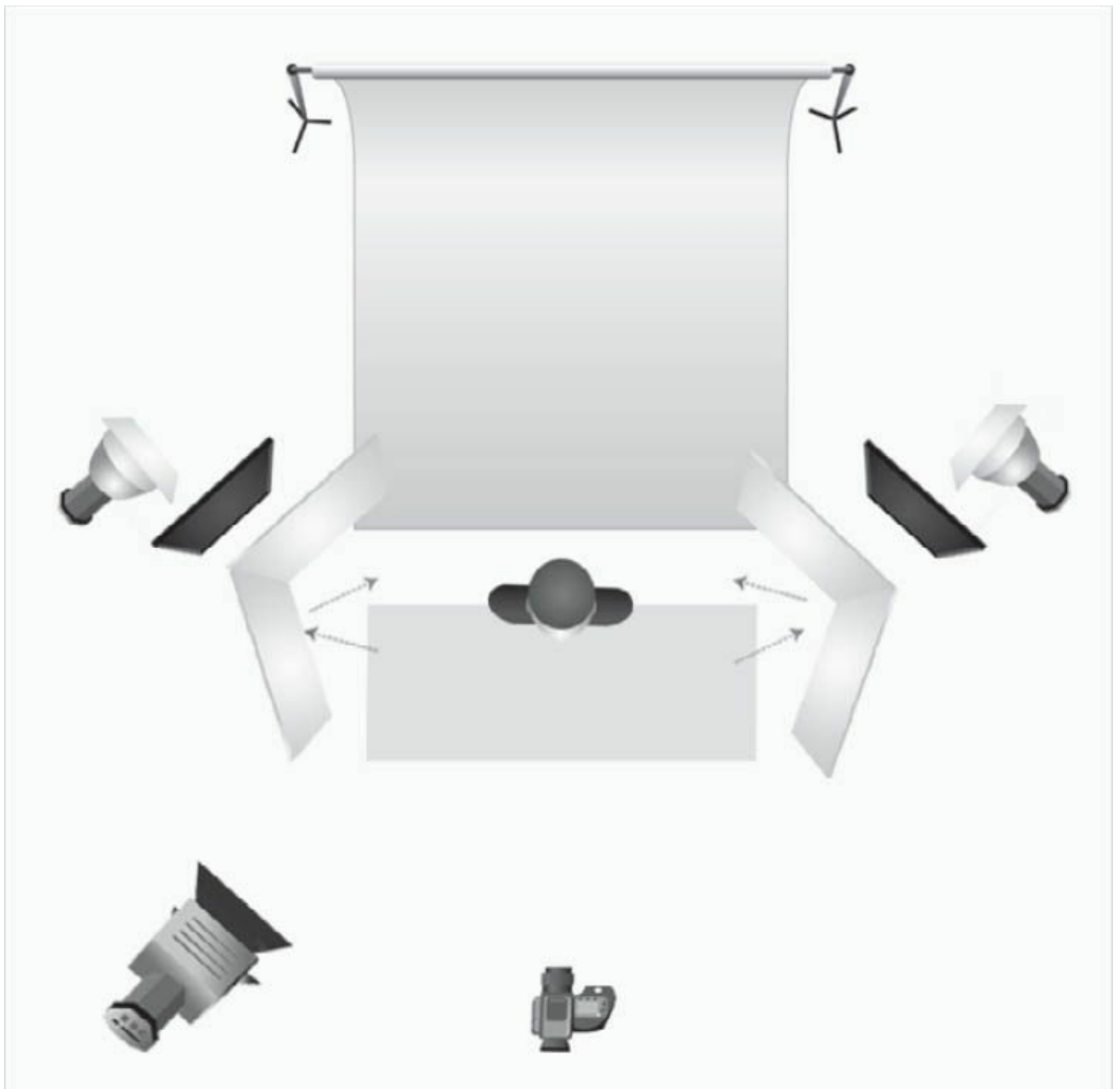


Bei diesem Porträt hatte ich es mit einem eindrucklichen Mann zu tun, dessen Hobby, wie sich herausstellte, Karate ist. Er brachte als Requisit seinen braunen Gürtel mit, und ich versuchte, im Gespräch herauszufinden, was ihn an der Sportart faszinierte. Dabei fiel der Satz:

„In der Ruhe liegt die Kraft“. Diese konzentrierte und kraftvolle Stellung im Kyokushin-Kaikano-Karate dient der Vorbereitung des Kampfs und soll die Kräfte bündeln.

Normalerweise würde man kein Porträt mit geschlossenen Augen des Models machen, aber hier schien mir eine Ausnahme gerechtfertigt. Trotz der geschlossenen Augen nimmt der Mann mit dem Betrachter Kontakt auf, und seine Präsenz ist stark spürbar. Ich setzte für diese Kampagne mit einem sehr reduzierten Set-up, weißer Tisch vor weißer Wand, auf ein klares, eindeutiges Licht. Der Fresnel-Spot von links oben beleuchtete die Szene aus etwa 3 m Distanz und erzeugte Schlagschatten, die ich nur wenig mit weißem Styropor® aufhellte. Der Hintergrund wurde durch zwei Lampen mit Diffusoren gleichmäßig ausgeleuchtet und leicht dunkler als der Vordergrund abgesetzt.

Eine tragende Rolle kam dem Make-up-Artisten zu. Er modulierte das Gesicht mit dem Make-up, tonte Hände und Gesicht angleichend und gab der Haut einen leichten Glanz.



Technische Daten

Kamera:	Hasselblad H4D
Format:	50 MP
Objektiv:	Hasselblad HC Macro 120 mm
Belichtung:	Blende 22, 1/30 s
Blitzlicht:	Fresnel-Spot Aufheller 2 Lampen mit Diffusoren
Hintergrund:	Weißes Papier
Model:	Dominik Birrer

Steps



Frank, der Hair-&Make-up-Artist, wusste über das von mir angestrebte Endresultat genau Bescheid. In einem Testshooting hatten wir das Ganze durchgespielt, inklusive Bearbeitung. Er schminkte die 23 Personen, die ich für diese Kampagne porträtierte – übrigens alle echte Treuhänder und keine Models – sehr tonig und kontrastreich. Das Ziel waren Porträts, die charakterstark wirkten, keine Beautyaufnahmen. Die Reportage stammt von einem anderen Model aus der Serie, zeigt aber das bei allen identische Vorgehen gut.



Da es sich um „Laiendarsteller“ handelte, investierte ich mehr Zeit, um mit den Personen zusammen eine passende, charakteristische Pose zu finden. Die Requisiten hatten wir im Vorfeld per E-Mail-Kontakt herausgefunden. Sie nahmen Bezug zu einem Hobby der jeweiligen Personen, die wir nicht nur mit ihrem Beruf, sondern als komplette Persönlichkeiten darstellen wollten.

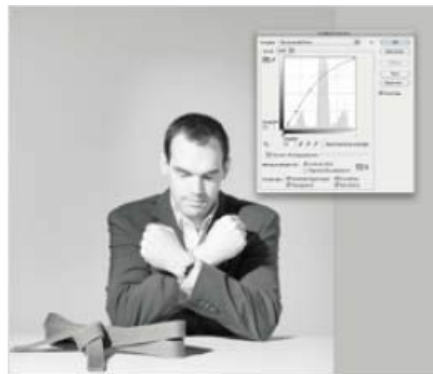
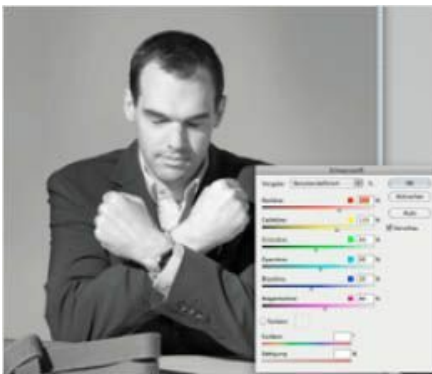


Hier das Set-up im Studio. Links ist der Fresnel-Spot zu sehen, der das Hauptlicht lieferte. Seitlich die beiden Aufhellwände, die gleichzeitig die dahinter positionierte Hintergrundbeleuchtung gegen das Motiv hin abschatteten. Der Hintergrund ist etwas abgesetzt, rund 3 Meter entfernt, damit das Hauptlicht nicht darauf scheint. Im Vordergrund sitze ich an der Kamera, die auf dem Studiostativ befestigt ist. Neben mir steht der Laptop mit der Phocus-Software, der sofort die Bilder anzeigt, die die angeschlossene Kamera liefert. Auf den kleinen Bildern sieht man, wie ich Anweisungen gebe und wir das Resultat gemeinsam begutachten. Es war mir sehr wichtig, dass sich die Personen mit ihrem Abbild identifizierten, immerhin wurden ja ihr Name und ein persönliches Statement damit publiziert.

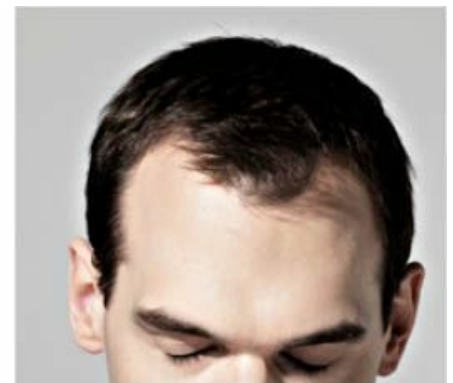
Post Production



Die Screenshots stellen eine Abfolge der ganzen Bearbeitung dar und sind darum chronologisch geordnet. Links die Endauswahl der Porträts in Lightroom. In Photoshop machte ich als Erstes ein Ebenenduplikat und wandelte diese Ebene in eine schwarz-weiße Bildebene um, über „Korrekturen/Schwarz-Weiss“. Diese Ebene stellte ich auf den Modus „Multiplizieren“.



Hier sieht man die Umwandlung über „Korrekturen/Schwarz-Weiss“, wo ich Anpassungen in den Farbkanälen vornahm, um die Hauttöne hell zu halten. Als zweite Korrektur hellte ich das Schwarz-Weiß-Bild in den Mitteltönen noch stark auf. Diese Aufhellung nahm ich ebenfalls für die darunterliegende Farbebene vor.



Nun wurde das Bild kontrastreicher und erhielt eine schwarzweiße Überlagerung. Um diesen Effekt zu verstärken, entsättigte ich die Farbebene etwas. Dann folgte eine zweistufige Unschärfmaskierung: Stufe 1 für erhöhte Detailkontraste mit großem Radius und kleiner Stärke (ca. 30-30-0). Das dabei entstehende weiße Halo an den Konturen retuschierte ich mit dem Protokollpinsel wieder zurück.



Diesen Vorgang wiederholte ich für beide Ebenen. Darauf folgte Stufe 2: die echte Schärfung mit den Einstellungen Stärke 178 bei einem Radius von 0,8 und wieder Schwellenwert 0, da ich ja nichts maskieren und die Hautstruktur hervorheben wollte. Auch dies wiederholte ich für die untere Farbebene. Am Schluss nahm ich noch das Nachbelichter- und Abwedlerwerkzeug zu Hilfe, um die Schatten und Lichter zu bearbeiten. Das Endresultat war eine sehr illustrativ, fast hyperrealistisch wirkende Fotografie. Jede Pore, die Haare, Stoffe, alles wurde sehr detailreich herausgeschält, und die Person wirkt sehr lebendig mit prägnanter Detailschärfe.

Anhang

Dinge, mit denen ich arbeite, Dinge, die ich als notwendig erachte, und Dinge, die ich als nützlich ansehe.

Materialverzeichnis



Hasselblad H6D-100 ›

Mitteformatkamera mit 100 Megapixeln. Die H6D ist das neueste Model der Hasselbladreihe. Es gibt sie auch mit 60er-Back, was für die allermeisten Ansprüche vollauf genügen dürfte. Die Aufnahmen in diesem Buch wurden noch mit der H4D-50 fotografiert.



Hasselblad HC Macro 4/120 mm »

Das Objektiv schlechthin für Sachaufnahmen und Porträts. Sehr scharf im Nahbereich und im etwa richtigen Brennweitenbereich für Sachaufnahmen.



Hasselblad HC 4/210 mm ›

Die Alternative zum 120er, wenn mehr Abstand erforderlich ist. Ebenfalls sehr geeignet für Sachaufnahmen.



Hasselblad-Zwischenringe »

Die drei Zwischenringe H 13 mm, H 26 mm und H 52 mm erschließen den Nahbereich und sind mit allen Objektiven einsetzbar. Da sie keine optischen Linsen haben, bleibt die Qualität der Objektive unbeeinträchtigt.



Nikon D5 ›

Ich benutze auch gerne ab und zu die Nikon D5 mit 24 Megapixeln, um dem cleanen Studiobook zu entkommen.



Nikon D850 »

Die D850 ist die Nachfolgerin der D810 und meine bevorzugte Kamera für Still-Life-Studioaufnahmen. Sie bietet mit 45 Megapixeln eine sehr hohe Auflösung, und ihre Farbwiedergabe und ihr Tonwertreichtum sind einfach fantastisch. Sie hat die Mittelformatkamera weitestgehend abgelöst!



Zeiss 100 mm Makro »

Meine Lieblingsbrennweite für Still Lifes und ein sehr scharfes, hochauflösendes Objektiv mit manuellem Fokus.



PC-E Micro-Nikkor 2,8/85 mm »

Dieses Tilt-Shift-Objektiv verwende ich für eine kontrollierte Schärfenebene an der Nikon. Es ist perfekt für Sachaufnahmen geeignet.



« Sinar P2

Diese Kamera nutzte ich für alle analogen Aufnahmen im Buch, vom Format 4 × 5" bis zum Format 8 × 10". Ein wunderschönes Arbeitsinstrument, nicht wahr?



◀ Sinar P2 zu P3

Dies ist die Kombination, wie ich sie für einige Aufnahmen im Buch benutzte: vorne die P2-Standarte, damit konnte ich alle meine P2-Objektive bis zum 480-mm-Apo-Ronar nutzen, und hinten der P3-Schiebeadapter. Dazwischen der Reduktionsbalg P2-P3.



« Sinar P3

Dies ist die Alternative zur P2, die Sinar P3. Etwas kleiner gebaut und für Digitalbacks angepasst.



« Sinar-Schiebeadapter

Der Sinar-Digital-Schiebeadapter erlaubt mit seinem hellen und kontrastreichen Einstellbild problemloses Arbeiten im schnellen Wechsel von der Bildeinstellung zur Aufnahmebereitschaft. Ich bevorzuge den Schiebeadapter, weil er mir ein optisches Sucherbild, anstelle der Videoaufzeichnung ermöglicht.



« Mac Pro

Für die Bildverarbeitung erweist sich der Mac Pro als zuverlässige und schnelle Maschine. Die Datenspeicherung erfolgt über einen 24-TB-Promise-Server und Dropbox als externes Cloud-Backup. Photoshelter-Lösungen benutze ich für den Bildaustausch mit den Kunden.



« Eizo CG303W, 30"-Screen

Für die Bildkontrolle und Post Produktion nutze ich das Farbmanagement (die Farbkalibrierung) des Eizo-Bildschirms. Ich liebe den 30"-Screen, da er mir ermöglicht, die Bilder in Großansicht darzustellen.



« Capture One Pro

Für die Nikon-Fotosessions arbeite ich mit der Capture-One-Pro-Software. Kamerasteuerung (Tethering) und RAW-Datenentwicklung dieser Software sind auf qualitativ höchstem Niveau und sehr zuverlässig.



« Phocus-Software

Die Hasselblad-Fotosessions wurden mit der Phocus-Software entwickelt.



Elinchrom 3000 AS »

Ein leistungsstarker Generator mit 3000 Ws. Die gesamte Blitzleistung kann beim Digital 3000 AS in 1/10 Blendenwerten asymmetrisch auf drei Blitzköpfe verteilt werden. Mein Standard-Blitzgenerator im Studio.



Digital 1200-2400 RX »

Die Generatoren Digital 1200 RX und 2400 RX sind extrem belastbar bei stabiler Leistungsabgabe. Beide kompakten Geräte sind komplett in das kabellose EL-Skyport-System integriert und praktisch für unterwegs.



Head Digital S ›

Ob kurze Blitzzeiten oder volle Leistungsabgabe, die Elinchrom-Digital-Blitzköpfe für die RX- und AS-Generatoren bieten Farb- und Blitzstabilität bei relativ kompakter Bauweise.



Reflektoren »

Von Weitwinkel- über Spotreflektoren, Beauty Dishes bis zu Background-Reflektoren findet man immer eine passende Lösung für die gezielte Lichtführung. Ich nutze oft den Weitwinkelreflektor, vor allem wenn ich das Licht indirekt führe.



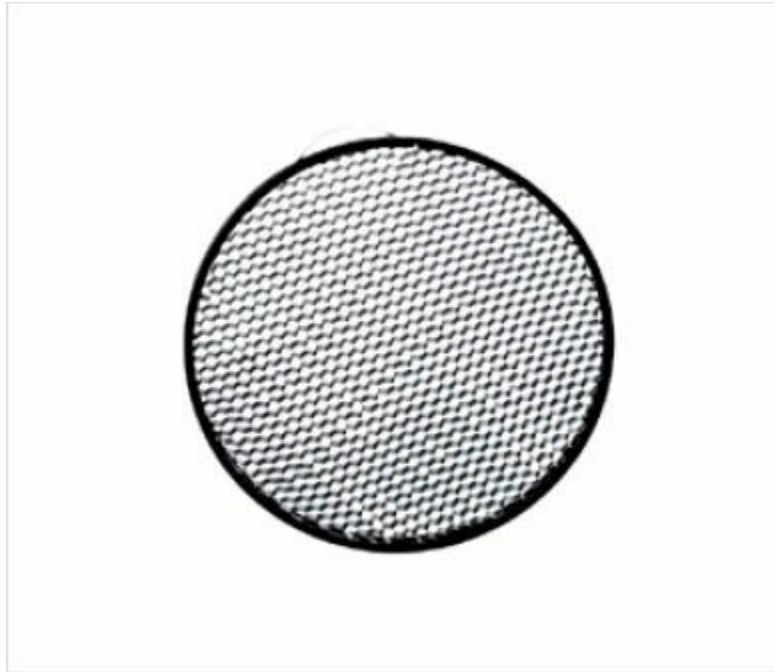
Rotalux-Softboxen »

Die praktischen und platzsparenden Softboxen mit abnehmbarem Innen- und Außendiffuser haben eine nahezu runde Außenform, die ein schönes Kernlicht und sehr natürliche Schatten ergibt.



Waben-Softboxen »

Ein kontrolliert gerichtetes und weiches Licht erhält man mit den Elinchrom-Wabengittern (Bildbeispiel Seite 225).



Wabengitter ›

Mittels Wabengittern in unterschiedlicher Feinmaschigkeit können Lichtakzente innerhalb eines Motivs gesetzt werden. Sie passen auf den Normalreflektor, und es gibt sie in vier unterschiedlichen Graden von 8 Grad bis 30 Grad.



Tubus-Wabenset »

Mit dem Tubus-Engstrahler können spannende Akzente gesetzt werden. Ein zusätzliches Wabenset ermöglicht Spot-Beleuchtungseffekte für kleinere Sachaufnahmen.



« Elinchrom Ringblitz 3000

Ringblitze von Elinchrom gibt es in drei verschiedenen Leistungsstärken von 400 Ws bis 3000 Ws; hier ist der größte mit 3000 Ws abgebildet.



« Ranger Quadra RX

Ranger Quadra RX – das perfekte, tragfähige System für das netzunabhängige Blitzen mit 400 Ws. Extrem kurze Blitzzeiten bis zu 1/5000 Sekunde. Ich nutze diesen Akkublitz vor allem on Location, aber auch für ultraschnelle Blitzzeiten im Studio (Beispiel Seite 127).



« Fresnel-Spot

Für Sonnenlicht-Effekte und überall dort, wo ein lebendiges und scharfes Licht erforderlich ist, kommt dieser Fresnel-Spot zum Einsatz. Der einstellbare Bereich beträgt 10° bis 50° (Beispiele Seite 87, 97, 213, 217).



◀ Dedolight

Dedolights sind kleine Halogen-Scheinwerfer, die ein sehr gerichtetes Licht erzeugen, und das auf kleinstem Raum (Beispiele Seite 103, 115). Es gibt sie seit einiger Zeit auch in LED-Ausführung.



« Bron Para 88/Briese Focus 100

Diese Lichtformer nehmen einen ganz eigenen Platz ein. Ihr Licht ist gerichtet, und trotzdem kann es von weich bis hart gesteuert werden. Sehr gute Definition der Lichterpartien (Beispiele Seite 197, 221).



« Bron Balloon

Diese kugelförmige Plexiglashaube wird direkt auf dem Lampenkörper befestigt und ergibt ein nach allen Seiten abstrahlendes Licht. Gute Balance zwischen hartdefiniertem und weichem Licht (Beispiel Seite 229).



« Reflektorpanel

Das 4 × 6 m große Reflektorpanel ist zentral aufgehängt und lässt sich frei drehen und positionieren. Es besteht aus weiß gestrichener Theaterleinwand, die auf einem Aluminiumrahmen aufgespannt ist. Damit lässt sich eine riesige Lichtfläche von 24 qm erzeugen (Beispiele Seite 191, 213).



‹ LEE-(Rosco-)White-Diffusion-Folie

Die White-Diffusion-Folie Nr. 216 ist ein idealer Weichmacher und sehr flexibel aufspannbar. Deshalb kommt sie bei mir oft zum Einsatz (Beispiele Seite 151, 153, 155).



Foba-Studiostativ ›

Ein stabiles Studiostativ mit langem Auslegearm für vertikale Aufnahmen wie dieses Foba-Arobi-Stativ ist eine gute Investition. Kugelgelagerte Hoch- und Querbewegungen lassen feine Justierungen der Kameraposition zu. Der längere Auslegearm muss extra bestellt werden!



Foba-Dreibeinstativ »

Das Mini-Dreibeinstativ Asnio von Foba kann dank seiner Größe und Beweglichkeit sehr flexibel eingesetzt werden und ist für alle bodennahen Aufnahmepositionen unumgänglich.



Foba-Stare-Rollfuß ›

Kleiner Rollfuß, vor allem für Tiefpositionen von Lampen. Er kann aber auch Foba-Rohre aufnehmen und dient so als universelles Rollstativ.



Foba-Cesra-Tellerfuß »

Großer Tellerfuß in extra schwerer Ausführung mit Combirohr-Anschluss oben und Filz unten, inkl. Handgriff. Er eignet sich für bei Aufbauten, bei denen ein Dreibeinstativ im Weg wäre. Bei großen Konstruktionen kann er mit der Platte CESRU zusätzlich beschwert werden.



Foba-Combirohr in 20, 40, 80 und 160 cm Länge »

Combirohre bestehen aus einem Aluminium- oder Stahlrohr, wo an beiden Enden je ein Stahlschraubkonus mit 3/8"-Gewinde fixiert ist (unten ein Innen-, oben ein Außenkonus). Combirohre können zusammengeschraubt werden.



Foba-Klappständer »

Dieser Klappständer dient als Stativ für die Combirohre. Zusammen mit Combirohren und den Verbindungen sind vielseitigste Aufbauten konstruierbar.



Foba-Gelenkverbindung »

Die Gelenkverbindung ist mit einem Zahnkranz in 52 Schritten um 360 Grad drehbar. Combirohre können somit in Schritten von ca. 7 Grad gegeneinander gedreht werden.



Foba-Gelenk und -Klammer »

Allseitig drehbares Gelenk mit Klammer zur beliebigen Befestigung von Kartons, Styropor®, Aufhellfolien etc. an einem Combirohr.



« Foba-Drehverbindung

Drehbare Verbindung COGEU zur Befestigung eines zweiten Combirohrs in einem beliebigen Winkel.



« Foba-Kreuzverbindung

Kreuzverbindung CODIU zur versetzten Befestigung zweier Combirohre.



« Foba-Gelenkarm

Wegen des progressiven Feststellmechanismus ist der Gelenkarm CIBAO einzigartig und sehr praktisch. Er ist sehr robust und kann große Gewichte wie Kameras, Lampen etc. halten.



« Foba-Combirohr-Klammer

Combirohr-Klammer zur Befestigung von Karton, Papieren, Stoffen etc. mit Aufhänghaken am Ende; große Spannkraft.



« Fisso-Gelenkarm

Fisso-Gelenkarme sind unverzichtbar, wenn ein Spiegelchen oder Aufheller irgendwo platziert werden muss. Sie sind über mehrere Gelenke frei beweglich und können in allen Positionen fixiert werden (Beispiel Seite 66).



« Opalglasscheiben

Diese abgerundeten und mattierten Opalglasscheiben aus Acryl nutze ich für ganz kleine Objekte wie Ringe oder Uhren. Sie ersetzen die White-Diffusion-Folie und sind bei kleinen Sachen praktischer (Beispiel Seite 143).



« **Foba-Velourspapier schwarz**

Veloursfolie, schwarz matt, Ditre Breite: 1,32 m Länge: 5,9 m Innen-Ø des Kartonkerns: 54 mm Gewicht: 1,7 kg (Beispiele S. 73, 117)



« **Foba-Diffusorfolie, opal**

Diffusorfolie weiß opal, Ditro Die etwas weichere Variante zur LEE-Folie 216 (S. 241). Breite: 1,37 m Länge: 5,4 m Dicke: 0,26 mm Innen-Ø des Kartonkerns: 54 mm Gewicht: 2 kg (Beispiel S. 135)



Druckluftspray (Dust-off-Spray) »

Dient dazu, Staub von der Aufnahme­fläche wegzublasen. Dank des Schlauchs kommt man damit auch an schwer zugängliche Stellen. Er lässt sich fein dosieren, zum Beispiel bei Schmuckaufnahmen (Beispiel Seite 158).



Gaffer-Tape »

Das Klebeband schlechthin für alles, was irgendwo festgeklebt werden muss. Hinterlässt keine Spuren und ist gut abreißbar. Gibt es in Schwarz und Weiß.



Plexiglas-Tubes und -Klötzchen »

Wo etwas unterstellt werden muss, kommen diese 1–8 cm hohen Plexiröhrchen zum Einsatz. Ich habe je vier Stück in verschiedenen Höhen und Durchmessern extra anfertigen lassen. Auch Metallklötzchen sind praktisch (Beispiel Seite 144).



Sekundenkleber »

Will mal ein Ring nicht stehen, schafft ein kleiner Tropfen Sekundenkleber Abhilfe. Er ist auch sonst für alle kleineren Klebearbeiten gut einsetzbar, da schnell trocknend und fein dosierbar.



Lupen ›

Wenn selbst die Brille nicht mehr alle Details zeigt, zum Beispiel im Nahbereich oder bei Schmuck und Uhren, verschafft eine kleine Lupe Klarsicht.



Spezialhandschuhe »

Diese Handschuhe habe ich von Uhrenfachleuten. Sie sind faserfrei und sehr fein. Damit lassen sich Ringe und Uhren, ohne Fingerabdrücke zu hinterlassen, positionieren. Brillentüchlein sind auch wertvoll zum Polieren von Schmuck (Beispiel Seite 158).



Silber-Poliertuch »

Angelaufenes Silber reinigt man am besten mit einem Silber-Poliertuch.



Aceton und Reinbenzin »

Sekundenkleberrückstände an Ringen lassen sich spurlos mit Aceton entfernen.
Reinbenzin hilft unter anderem hartnäckige Etiketten auf Glasflaschen zu lösen.



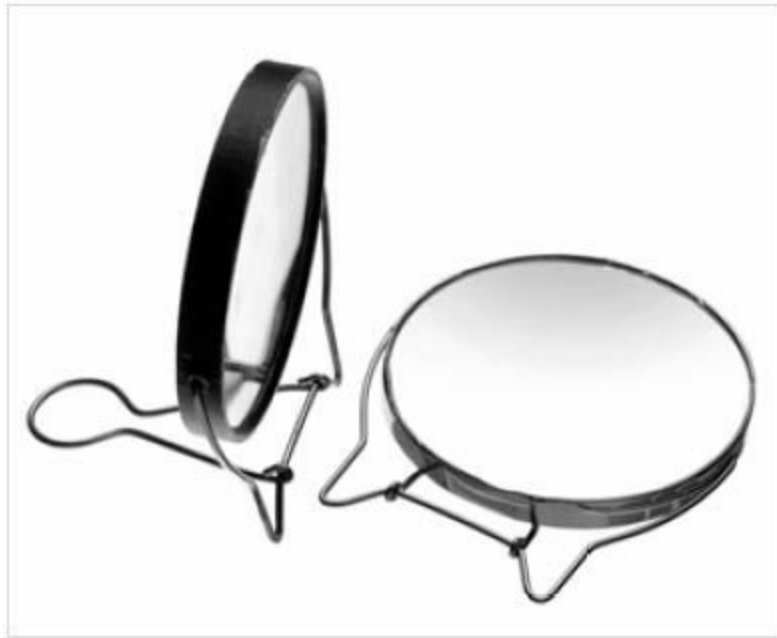
« Puder und Kleiderroller

Ist mal keine Visagistin vor Ort, dient ein neutrales Puder dazu, schlimmste Glanzstellen auf der Haut zu pudern und die Haut matter zu machen. Der Kleiderroller entfernt Fuseln auf Jacketts einfacher als in der Bildbearbeitung.



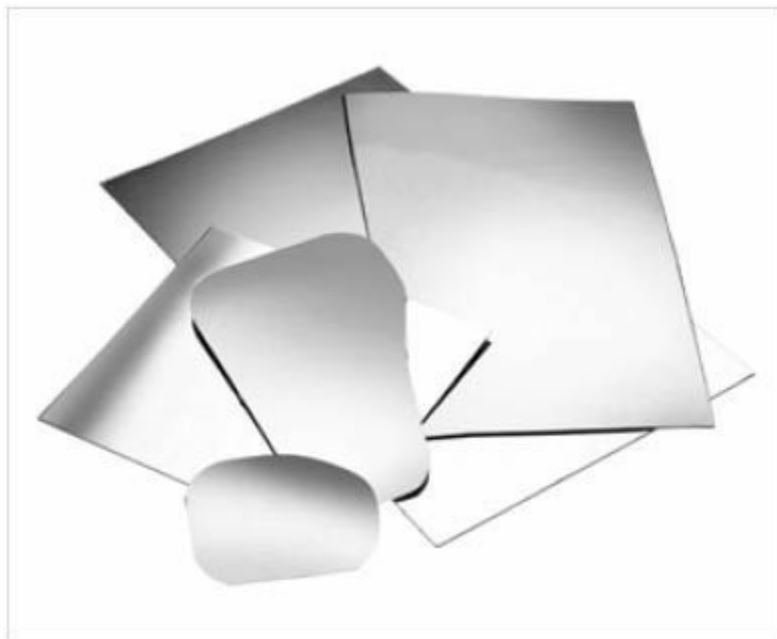
« UV-Lampe

Eine kleine UV-Lampe zeigt optische Aufheller, wie sie z. B. gerne in Textilien verwendet werden. Damit man weiß, warum die Farben verändert wiedergegeben werden.



« Vergrößerungsspiegel

Diese leicht konkaven Spiegel bündeln das reflektierte Licht etwas, was beim Aufhellen dienlich sein kann (Beispiel Seite 153).



◀ Silberkartons

Silber- und Goldkartons von matt bis glänzend dienen als Reflektoren für Aufhellungen. Sie leiten das aufgefangene Licht fast ohne Lichtverlust weiter. Dadurch erhält man frei anpassbare und beliebig formbare Lichtquellen unterschiedlichster Größe (Beispiele Seite 148, 183).



« Uhrenbefestigung

Sehr praktisch ist dieser Uhrenbefestiger, den mir ein Freund konstruierte. Damit kann ich Uhren, die freigestellt fotografiert werden sollen, schwebend aufnehmen. Dies hat den Vorteil, dass rundum mit Silberspiegeln und Licht gearbeitet werden kann (Beispiel Seite 153).



◀ Uhrensteller

Diese Plexiglasringe spannen das geschlossene Uhrenband und bringen es in fotogene Form. Man erhält sie in Uhren-Fachgeschäften (Beispiel Seite 153).



« Pinzette und Zahnarztbesteck

Zur Platzierung kleiner Sachen wie Schmuck, Edelsteine etc. ist unsere Hand meist zu groß und zu wenig filigran. Diese Helfer sind dann dienlich. Das Zahnarztbesteck habe ich von meinem Zahnarzt erhalten (Beispiel Seite 158).



« Pinsel und Ohrstäbchen

Pinsel können schwer zugängliche Stellen von Staub befreien oder Fleischoberflächen anfeuchten. Ohrstäbchen reinigen kleine Stellen z. B. von Wasser oder entfernen Flecken.



Sprühflasche »

Eine Sprühflasche mit feiner Düse erzeugt einen Wassertropfennebel auf Flaschen und Gläsern oder hilft Gemüse frisch zu halten (Beispiel Seite 172).



Spritzen »

Mit Spritzen lassen sich Tropfenbahnen auf Gläser legen, Flüssigkeit aus Gläsern absaugen oder in diese einbringen, ohne Spritzer zu erzeugen (Beispiele Seite 172, 174).



Airbrush ›

Ein Airbrush ist ein sehr präzises und feines Instrument, wenn Tropfenbilder gezielt und exakt aufgebracht werden müssen. Damit lässt sich die Tropfengröße bestimmen. Braucht eine CO₂-Patrone oder -Bombe zum Betrieb (Beispiel Seite 174).



Aquariumschwämme »

Damit der durch CO₂-Zufuhr erzeugte Bierschaum im Glas gut verteilt und der Schaum gleichmäßig aufgebaut wird. Braucht ebenfalls eine CO₂-Patrone oder -Bombe und einen Airbrush.



Turtle Wax ›

Statt Autos zu polieren, verwende ich ihn, um Gläser und Flaschen für die Tropfenannahme zu präparieren. Durch das Wachs haften die Tropfen besser und länger auf Glasflächen. Silikonpaste ist eine Alternative dazu (Beispiel Seite 172).



Plexiglas-Eiswürfel »

Lustigerweise sehen Plexiglas-Eiswürfel in der Flüssigkeit echter aus als die richtigen aus dem Eisschrank (Beispiel Seite 182).



Tropfeneffekt-Spray ›

Die Alternative zu echten Wassertropfen. Sie haften etwas länger.



Eis-Effekt »

Verschiedene Effekte für Eis und Tropfen von Condor können sich ab und zu als nützlich erweisen. Vor allem der „Grated Ice“-Effekt und der „Frosted Ice“-Effekt sind ganz gut.



« Pro-Easy-Shot-Aufnahmeplatten

Drei mattschwarze Teller aus Metall, die über ein 3/8-Gewinde am Stativ befestigt werden, präsentieren Produkte fast frei stehend ohne Tischfläche. Sie sind nicht nur für Flaschenaufnahmen sehr praktisch (in der Schweiz durch Light & Byte vertrieben) (Beispiel Seite 72).



« Mattspray

Mattspray und Halbmattspray helfen glänzende Oberflächen etwas matter zu machen und verhindern unschöne Glanzstellen.



« Haftmasse oder Knetmasse

Haftmasse bleibt dauerelastisch und haftet auch nach vielen Einsätzen gut. Sie ist hellgrau, und selbst kleinste Kügelchen davon können einen Fingerring halten (Beispiel Seite 158).



« Haftmasse oder Knetmasse

Sie kommt zum Einsatz, wenn Gegenstände irgendwo fixiert werden müssen. Hier im Einsatz.



« Flugzeug-Roll-Trolley

Als die Swissair Konkurs machte, habe ich mir einen ausgedienten Roll-Trolley gekauft und umfunktioniert. In den selbst angefertigten Schubladen habe ich fast alles, was hier aufgelistet wurde, schön eingeordnet immer zur Hand. Die Oberfläche dient als Computertisch.



« CO₂-Gasflasche

Für die Airbrushes habe ich eine CO₂-Gasflasche. Das Druckreduzierventil reduziert die 200 bar auf etwa 0,7 bar (Beispiel Seite 176).

Ich habe versucht, ein mehr oder weniger vollständiges Verzeichnis der von mir verwendeten Produkte und Dinge aufzustellen, in der Hoffnung, es möge Ihnen helfen, eine vernünftige Auswahl für Ihre eigenen Bedürfnisse zu treffen. Natürlich bleiben immer einige Dinge unerwähnt oder werden vergessen, bitte verzeihen Sie mir!

Die Auswahl ist sehr persönlich, dessen bin ich mir bewusst. Selbstverständlich sind alle Produkte und Marken durch andere ersetzbar, die Ihnen – aus verschiedenen Gründen – vielleicht mehr zusagen oder besser in der Hand liegen.

Stichwortverzeichnis

A

Abbildungsmaßstab [30](#)
Abschatter [66](#), [73](#), [77](#), [78](#), [81](#), [99](#), [111](#), [113](#), [120](#), [127](#), [129](#), [164](#), [175](#), [226](#), [227](#)
Accessoires [90](#)
Aceton [140](#), [158](#), [244](#)
Administration [44](#)
Airbrush [67](#), [131](#), [168](#), [169](#), [171](#), [175–177](#), [189](#), [246](#)
Aktaufnahme [215](#)
Akzentlicht [23](#), [103](#)
Aluminium [19](#), [111](#), [241](#), [242](#)
Arbeitsblatt [45](#), [46](#)
A-Speed-Head [136](#)
Aufbauskizze [6](#), [45](#), [46](#)
Aufhelllicht [18](#), [115](#), [195](#)
 frontales [23](#)
Aufnahmeabstand [28](#), [30](#), [206](#)
Aufnahmeaufbauten [45](#)
Aufnahmewinkel [28](#), [141](#)
Auftragsporträt [204](#), [205](#)
Augenkontakt [206](#)
Außendiffusor [26](#)
Autowachs [171](#), [172](#)

B

Backup [239](#)
Baumwollhandschuh [158](#)
Beleuchtung [13](#), [22](#), [24](#), [141](#)
Beleuchtungstechnik [17](#)
Betrachtungsabstand [28](#)
Betrachtungswinkel [28](#), [60](#)
Beugungsunschärfe [32](#)
Bewegungseffekt [223](#)
Bieraufnahme [169](#), [175](#), [176](#)
Bierschaum [169](#), [175](#), [177](#), [246](#)
Bildebene [32](#), [34–38](#), [40](#), [101](#), [235](#)
Bildempfindung [12](#)
Bildformat [32](#)
Bildhauerpose [215](#)
Bildkonzept [50](#), [52–54](#), [108](#)
Bildkreis [34](#), [61](#)
Bildqualität [32](#), [55](#)

Bildschärfe [32](#), [93](#), [141](#)
Bildsprache [11](#), [50–52](#), [54](#), [90](#), [108](#)
Bildstandarte [31](#), [33](#)
Blende [38](#), [42](#), [129](#), [141](#), [229](#)
 förderliche [32](#), [33](#)
Blitzanlage [24](#)
Briele Focus [100](#) [221](#), [222](#)
Brillentreuch [136](#), [144](#)
Bron Balloon [229](#), [241](#)

C

Captureshop-Software [229](#)
Chromstahl [21](#), [60](#), [77](#), [78](#), [115](#), [147](#)
CO₂ [169](#), [175](#)
 Bombe [176](#), [246](#)
 Gasflasche [169](#), [247](#)
 Patrone [176](#), [246](#)

D

Dampf [169](#)
Dedolight [27](#), [103](#), [241](#)
Dessous [133](#)
Diagonale [147](#)
Diagonalkomposition [90](#), [191](#)
Diamant-Collier [165](#)
Diffusorfolie [77](#), [78](#), [87](#), [216](#), [243](#)
Diffusorpanel [66](#)
Digitalback [32](#), [38](#), [42](#)
Doppelbelichtung [117](#)
Dropbox [239](#)
Druckluftspray [158](#), [244](#)
Durchlicht [16](#), [81](#), [125](#), [176](#)
Dust-off-Spray [158](#), [244](#)

E

Easy-Shot-Aufnahmeplatte [73](#), [247](#)
Eigenwerbung [206](#), [207](#)
Einfallswinkel = Ausfallswinkel [17](#), [22](#), [69](#), [73](#), [77](#), [141](#), [157](#)
Einstelllicht [24](#), [27](#), [151](#)
Eis [169](#)
 Effekt [246](#)
 Plexi-Eiswürfel [169](#), [179](#), [183](#), [246](#)
Elinchrom
 3000 AS [240](#)

Head Digital S [240](#)
Ranger Quadra [135](#), [136](#)
Ringblitz 3000 [241](#)
Waben-Gitter [240](#)
Exklusivität [206](#)

F

Fachkamera [31–35](#), [37–39](#), [42](#), [61](#)
Farbkomposition [91](#)
Farbneutralität [13](#)
Farbsehen [10](#)
Farbspektrum [13](#), [124](#)
Farbstimmung [12](#), [13](#), [52](#), [197](#)
Farbtemperatur [11](#), [18](#), [24](#), [26](#)
 Korrekturfilter [13](#)
 Messgerät [13](#)
 Schwankung [11](#)
 Verschiebung [161](#)
Farbverlauf [21](#), [127](#)
Fensterlicht [18](#), [185](#)
Filmlicht [24](#)
Flare [209](#)
Flügelklappe [97](#)
Foba
 Cesra Tellerfuß [242](#)
 Combirohr [242](#)
 Combirohr-Klammer [243](#)
 Diffusorfolie [243](#)
 Drehverbindung [243](#)
 Dreibeinstativ [164](#), [242](#)
 Easy-Shot-Aufnahmeplatte [73](#)
 Gelenk [242](#)
 Gelenkarm [65](#), [66](#), [243](#)
 Gelenkverbindung [242](#)
 Klammer [242](#)
 Klappständer [242](#)
 Kreuzverbindung [243](#)
 Rohr [176](#), [242](#)
 Stare Rollfuß [242](#)
 Studiostativ [158](#), [164](#), [242](#)
 Tisch [81](#)
 Translum-Opalfolie [26](#), [75](#), [85](#), [158](#), [176](#)
 TT-Plast [63](#)
 Velourspapier [243](#)
Focus-Reflektor [22](#)

Foodfotografie [44](#), [187–189](#), [193](#)
Foodstillleben [14](#)
Foodstylist [188](#), [189](#), [191](#), [193](#), [197](#), [201](#)
Fotobuch [55](#)
Fotoscheu [205](#)
Fotoserie [50](#), [53](#)
Frauenporträt [209](#), [211](#), [213](#), [215](#), [219](#), [221](#), [225](#)
Fresnel
 Glasscheibe [27](#)
 Linse [27](#)
 Spot [15](#), [22](#), [23](#), [27](#), [43](#), [87](#), [97](#), [105](#), [115](#), [201](#), [216](#), [219](#), [233](#), [234](#), [241](#)
Frontalansicht [205](#), [233](#)
Frontlicht [23](#)

G

Gaffer Tape [244](#)
Galgenstativ [20](#)
Gegenlicht [14](#), [60](#), [83](#), [95](#), [129](#), [147](#), [148](#), [155](#), [185](#), [191](#), [193](#), [209](#)
Gegenstandsebene [34](#), [37](#)
Gelenkarm [65](#), [66](#), [243](#)
Geschäftsbericht [51](#), [53](#), [108](#), [204](#)
Gestaltungsregeln [90](#), [91](#)
Getränkeaufnahme [167](#), [169](#), [176](#)
Gewölbemalerei [28](#), [29](#)
Glas [16](#), [17](#), [60](#), [73](#), [75](#), [85](#), [127](#), [136](#), [144](#), [153](#), [155](#), [175](#), [179](#), [183](#), [185](#)
 Fläche [246](#)
 Flasche [244](#)
 Linse [83](#)
 Oberfläche [83](#), [168](#)
 Scheibe [27](#)
Glasfaserlicht [23](#), [27](#), [109](#), [119](#), [120](#)
Gobo [85](#), [222](#)
Goldaufheller [99](#)
Großansicht [239](#)
Großformatdia [33](#)
Großformatfotografie [32](#)
Großraumstudio [105](#)

H

Haftmasse [158](#), [247](#)
Haptik [16](#)
Harley Davidson [119](#)
Hasselblad [38](#), [39](#), [52](#), [239](#)
 50-Megapixel-Back [42](#)

- Adapter HTS [15](#), [38](#)
- H4D50 [33](#), [91](#), [238](#)
- H6D [33](#)
- H6D100 [238](#)
- HC 4/210 mm [238](#)
- HC Macro [4/120](#)
mm [238](#)
- Objektivprogramm [33](#)
- Zwischenringe [238](#)
- Hautstruktur [215](#), [235](#)
- Helicon Focus [40](#), [41](#), [61](#), [141](#)
- Hell-Dunkel-Kontrast [10](#), [141](#), [193](#)
- High Key [129](#)
- Hintergrundaufnahme [121](#), [145](#)
- Hintergrundbeleuchtung [164](#), [234](#)
- HMI-Licht [13](#)
- Hochzeitsaccessoires [125](#)
- Hochzeitsring [17](#)

I

- Industriefotografie [107](#), [108](#)
- Interieur [13](#), [20](#), [185](#)
- Internet-Präsenz [54](#), [56](#)

K

- Kalkpapier [15](#), [151](#), [215](#), [216](#)
- Kalt-Warm-Kontrast [13](#)
- Kameraauszug [34](#)
- Kelvin [11](#), [13](#), [161](#)
- Kernschatten [22](#), [26](#)
- Kleiderroller [245](#)
- Knetmasse [158](#), [247](#)
- Komplementärfarben [225](#)
- Komplementärkontrast [91](#), [155](#), [197](#)
- Kondenswassertropfen [168](#), [171–173](#), [175–177](#), [189](#), [246](#)
- Konzept [108](#)
- Kosmetikfotografie [123](#), [124](#)
- Kostenberechnung [45](#), [48](#)
 - Formular [47](#), [49](#)
- Kunstlicht [13](#), [18](#), [21](#), [24](#), [26](#)
 - Filter [155](#)
 - Lampe [27](#), [189](#)

L

Laiendarsteller [206](#), [234](#)
Langzeitbelichtung [20](#), [113](#)
Layout [42](#), [54](#), [108](#), [163](#), [225](#), [229](#), [231](#)
LED [24–27](#), [113](#), [119](#), [120](#), [241](#)
Leuchttisch [81](#), [125](#)
Licht [10](#), [15](#), [97](#)
 abstahlendes, nach allen Seiten [241](#)
 Akzente [240](#)
 Aufbau [46](#), [185](#), [206](#)
 Charakter [22](#), [26](#)
 Darstellung [211](#)
 eckiges [22](#)
 Empfindlichkeit [38](#)
 Farbe [10](#)
 farbiges [131](#)
 Filmlicht [24](#)
 Fläche [241](#)
 Former [22](#), [26](#), [27](#), [241](#)
 frontales [16](#)
 Frontlicht [23](#)
 Führung [22](#), [60](#), [240](#)
 gerichtetes [23](#), [27](#), [241](#)
 Gesetz [17](#), [22](#), [69](#), [73](#), [77](#), [141](#), [157](#)
 Glasfaserlicht [23](#)
 großflächiges [20](#)
 hartes [43](#)
 Hersteller [22](#)
 HMI-Licht [13](#)
 knappes [20](#)
 Kreation [11](#)
 kreisförmiges [22](#)
 künstliches [13](#), [113](#)
 Kunstlicht [24](#)
 LED [24](#)
 malen [23](#), [27](#), [119](#)
 Mischung [103](#)
 Modulation [69](#), [141](#)
 Modultion [231](#)
 monochromes [13](#)
 natürliches [11](#), [18](#)
 plastisches Medium [14](#)
 Probe [222](#)
 Quelle [22](#), [24–26](#)
 Reflex [17](#), [77](#)
 Regel [17](#), [22](#), [69](#), [73](#), [77](#), [141](#), [157](#)

Richtung [15](#)
scharfes [241](#)
Schranke [136](#)
Seitenlicht [16](#), [18](#), [20](#), [60](#), [195](#), [211](#)
Spielerei [127](#)
Spotlicht [22](#), [60](#)
Stimmung [18](#), [25](#), [52](#), [92](#)
Stimmungsvermittler [13](#)
Strahlen, einfallende [38](#), [61](#)
Streulicht [12](#), [20](#), [73](#), [81](#), [113](#), [133](#), [163](#), [209](#)
Studiolicht [18](#), [92](#), [219](#)
Tageslicht [11](#), [13](#), [18](#), [20](#), [23](#), [24](#), [26](#), [188](#)
Technik [9](#)
Verlauf [17](#), [21](#), [127](#)
Verlust [245](#)
Verteilung [27](#)
weiches [26](#), [240](#)
Wirkung [26](#)
Zelt [17](#), [77](#), [95](#), [141](#), [148](#), [158](#)
Linearleuchte [22](#)
Linie, stürzende [30](#), [35](#), [39](#), [78](#)
Low-Key-Aufnahme [20](#), [73](#), [119](#)
Lupe [244](#)

M

Makrobereich [17](#), [42](#), [61](#)
Makroobjektiv [81](#), [141](#)
Männerporträt [231](#), [233](#)
Männerschmuck [161](#)
Marktorientierung [57](#)
Mastik-Dichtmasse [158](#)
Materialdarstellung [60](#)
Mattspray [247](#)
Medium, plastisches [14](#)
Mineralwasser [171](#), [175](#)
Mittelformatback [141](#)
Mittelformatkamera [33](#)
Mitteltöne [79](#), [141](#), [159](#), [235](#)
Mode-Accessoires [123](#), [124](#)
Modelagentur [206](#)
Model Release [206](#), [207](#)
Musikinstrument [99](#)

N

Nahbereich [32](#), [33](#), [42](#), [43](#), [61](#), [81](#), [141](#), [238](#), [244](#)

Natriumdampflampe [13](#)

Neigekopf [19](#)

O

Oberlicht [18](#), [20](#), [65](#), [78](#), [111](#), [195](#)

Objektiv [31](#), [42](#), [83](#)

Auflösung [38](#), [141](#)

Ebene [32–37](#), [40](#), [61](#)

lange Brennweite [30](#), [60](#)

Makro [238](#)

Standarte [33](#)

Tilt-Shift [39](#), [42](#), [43](#), [61](#), [238](#)

Zwischenring [238](#)

Offenblende [38](#), [43](#), [151](#), [219](#)

Ohrstäbchen [245](#)

on Location [18](#), [26](#), [43](#), [44](#), [52](#), [241](#)

Opalfolie [17](#), [95](#), [127](#), [155](#), [176](#)

Origami [63](#)

P

Paparazzi

Look [23](#)

Methode [53](#)

Parallelverschiebung [31](#), [39](#), [78](#), [85](#), [115](#)

PDF-Präsentation [54](#)

Personengruppe [105](#)

Persönlichkeitsrecht [206](#)

Perspektive [14](#), [28–30](#), [34](#), [35](#), [42](#), [60](#), [188](#), [193](#)

dynamische [83](#)

sphärische [10](#)

Vogelperspektive [105](#)

Pharmaprodukt [115](#)

Photoshelter [239](#)

Pinsel [189](#), [245](#)

Pinzette [189](#), [245](#)

Plastilin [158](#)

plastisches Medium [14](#)

Plexi-Eiswürfel [169](#), [179](#), [183](#), [246](#)

Plexiglas Tubes [244](#)

Portfoliomappe [54](#), [55](#)

Porträtfotografie [203](#)

Porträtshooting [213](#)

Post Produktion [231](#), [239](#)

Präsentation [54](#), [55](#), [153](#)

Projektionsvorsatz [103](#)

Projektor [23](#), [27](#), [131](#)

Puder [245](#)

Q

Quecksilberdampfampe [13](#)

R

Ranger Quadra [135](#), [136](#), [241](#)

Rauch [169](#)

RAW-Entwicklung [221](#), [225](#)

Rechnungsstellung [47](#)

Reflektorpanel [20](#), [69](#), [78](#), [99](#), [101](#), [105](#), [115](#), [191](#), [213](#)

Reinbenzin [244](#)

Renderprozess [40](#), [41](#)

Ringblitz [16](#), [22](#), [23](#), [27](#), [60](#), [241](#)

Roll-Trolly [247](#)

Rotalux Octa Softbox [26](#), [164](#), [226](#), [240](#)

S

Sachfotografie [30](#), [59](#)

Schärfe

Dehnung [40](#)

Ebene [32–37](#), [40](#), [61](#)

Schärfentiefe [33](#), [36](#), [37](#), [61](#), [229](#)

Schatten [15](#), [97](#)

Art [15](#)

Schaum [176](#), [189](#)

Bildung [169](#), [175](#), [177](#)

Scheimpflug-Regel [33](#), [34](#), [36](#), [37](#), [40](#), [61](#), [101](#), [151](#), [161](#)

Scheinwerfer [15](#), [23](#), [103](#), [241](#)

Schlagschatten [15](#), [23](#), [27](#), [43](#), [233](#)

Schliff-Facetten [141](#)

Schminkraum [226](#)

Schmuckfotografie [139–141](#), [157](#)

Schuhaufnahme [65](#), [66](#)

Seitenlicht [16](#), [18](#), [20](#), [60](#), [195](#), [211](#)

Sekundenkleber [140](#), [158](#), [244](#)

Shift-Funktion [38](#)

Sichtweise [204](#)

Silberkarton [83](#), [148](#), [153](#), [155](#), [158](#), [245](#)

Silber-Polish-Tuch [244](#)

Silberreflektor [66](#), [83](#), [111](#), [127](#), [143](#), [144](#), [147](#), [148](#), [153](#), [157](#)

Silhouette [163](#), [165](#)
Sinar [117](#)
 Fachkamera [33](#), [39](#), [43](#), [70](#), [117](#), [239](#)
 Schiebeadapter [239](#)
Skulptur [87](#)
Softbox [17](#), [20](#), [22](#), [23](#), [26](#), [127](#), [240](#)
Spatel [158](#), [245](#)
Spiegelung des Studios [85](#), [99](#)
Spotlicht [22](#), [60](#)
Spritze [172](#), [246](#)
Standardreflektor [27](#)
Standpunkt [28](#), [65](#), [115](#), [127](#)
Stillleben (Still Life) [14](#), [30](#), [44](#), [89–93](#), [95](#), [101](#), [105](#)
Stimmungsvermittler, Licht [13](#)
Streulicht [12](#), [20](#), [73](#), [81](#), [113](#), [133](#), [163](#), [209](#)
Striplite [22](#), [75](#), [176](#), [229](#)
Struktur und Material [16](#)
Studio
 Betrieb [48](#)
 Foodfotografie [188](#)
 Fotografie [9](#), [24](#), [27](#), [108](#), [169](#)
 großes [24](#)
 Großraumstudio [105](#)
 Grundfläche [20](#)
 Himmel [17](#), [19–21](#), [23](#), [26](#), [69](#), [77](#)
 Höhe [20](#)
 Kamera [151](#), [216](#)
 Licht [18](#), [92](#), [219](#)
 Mietstudio [105](#)
 Organisation [44](#)
 Partner [44](#)
 Porträtfotografie [205](#)
 schwarzes [19](#), [20](#), [85](#), [117](#), [120](#)
 Spiegelung [99](#)
 Standort [57](#)
 Stativ [133](#), [143](#), [157](#), [216](#), [222](#), [234](#), [242](#)
 Table Top [39](#)
 Tageslichtstudio [18](#), [20](#), [70](#)
 weißes [18](#)
Styropor®-Aufheller [95](#), [193](#), [201](#), [233](#)

T

Table Top [39](#)
Tageslicht [11](#), [13](#), [18](#), [20](#), [23](#), [24](#), [26](#), [188](#)
 Studio [18](#), [20](#), [70](#)

Teilaufnahme [119](#)
Telereflektor [27](#)
Testimonial Porträt [233](#)
Tethering [239](#)
TFP, Time for Prints oder Time for Pictures [207](#), [209](#), [225](#)
Theaterbeleuchtung [87](#)
Theaterlicht [87](#)
Tiefenausdehnung [14](#), [40](#), [41](#)
Tilt-Funktion [38](#)
Tilt-Shift
 Adapter [38](#), [42](#)
 Objektiv [39](#), [42](#), [43](#), [61](#), [238](#)
Titans Schmuck [161](#)
Translumin-Folie [17](#), [26](#), [75](#), [85](#), [155](#), [157](#), [158](#), [176](#)
Transparentfolie [23](#), [26](#), [147](#), [151](#)
Tropfen [135](#), [136](#), [168](#), [171–173](#), [175–177](#), [179](#), [189](#), [246](#)
Tropfeneffekt-Spray [246](#)
TT-Plast [63](#)
Tubus Wabenset [240](#)
Turtle Wax [168](#), [171](#), [172](#), [246](#)

U

Uhrenaufnahme [139](#), [140](#), [143](#), [147](#), [148](#), [155](#)
Uhrensteller [144](#), [245](#)
Umfärbung [71](#)
Unschärfekreis-Durchmesser [32](#)
UV-Lampe [245](#)

V

Vergrößerungsspiegel [245](#)
Verschwenkung [38](#), [61](#)
Verstellmöglichkeit [38](#), [39](#)
Vespa [69–71](#)
Vignette [211](#), [225](#)

W

Wabenfilter [63](#), [115](#), [133](#), [144](#), [163](#), [164](#), [191](#), [213](#), [225](#)
Waben-Softbox [240](#)
Wahrnehmung [13](#), [14](#)
 Muster [11](#)
 Prozess [11](#)
 sinnliche [123](#)
 visuelle [10](#), [39](#)
Waschbenzin [244](#)

Wasser

Effekt [135](#)

Spray [168](#), [176](#), [189](#), [246](#)

Tropfen [135](#), [136](#), [168](#), [171–173](#), [175–177](#), [179](#), [189](#), [246](#)

Wattsekunden (Ws) [105](#), [241](#)

Web-Präsenz [54](#), [56](#)

Wechselschlitten [38](#), [239](#)

Weinglas [73](#)

Weißabgleich [11](#), [13](#), [229](#), [231](#)

Weitwinkelreflektor [26](#), [78](#), [153](#), [155](#), [240](#)

X

Xenon-Licht [23](#)

Z

Zahnarztbesteck [158](#), [245](#)

Zeigerstellung, klassische [140](#), [144](#)

Zwischenring [42](#), [238](#)



Rezensieren

Sie dieses Buch



Senden

Sie uns Ihre Rezension
unter www.dpunkt.de/rez



Erhalten

Sie Ihr Wunschbuch aus
unserem Verlagsangebot



Table of Contents

Titel	3
Impressum	4
Inhalt	6
Einleitung	9
Dank	11
Studiofotografie	14
Licht und Beleuchtung	15
Studiolicht	28
Lichtquellen und Lichtformer	35
Sicht und Perspektive	46
Kamera und Objektive	55
Studioorganisation	79
Die kreative Seite des Berufs	88
Der Kundenkontakt	98
Sachaufnahmen	106
Der Weg zur perfekten Sachaufnahme	107
Origami	110
MBT-Schuh	114
Vespa-Oldie	121
Weinglas	129
Bordeaux-Flasche	133
Topf aus Chromstahl	138
Zwei scharfe Gesellen	145
Nikon-Objektive	149
Gläser und Flasche	153
High Priestess	157
Still Life	162
Ein Still Life erzählt Geschichten	163
Bleisatz-Buchstaben	170
Alessi-Geschirr	175
Altsaxofon	178
Rendezvous	183
Hommage à Matisse	187
Business-Meeting	191

Industrie & Technik	196
Die rationale Herausforderung	197
Aluminiumprofile	201
DOW Automobil-Kunststoffteil	205
Pharmaprodukte	210
Sinar P2	214
Harley Davidson Night Rod	218
Kosmetik & Accessoires	227
Die Welt der Farben und Düfte	228
Lumière	232
Tocadilly	236
Die duftende Iris	240
Lingerie	245
Die Welle	248
Uhren & Schmuck	257
Raffinesse und Präzision	258
Schwarzer Chronograf	261
„Le Mans“ von Maurice de Mauriac	269
Der Flieger-Chronograf	276
Beat Haldimanns H1-Uhr	280
Cartier-Damenuhren	284
Drei Ringe mit Edelsteinen	288
Gruppenbild in Titan	296
Silhouettenfrau mit Collier	300
Getränke	308
Die Inszenierung von Frische	309
Mineralwasser	312
Amber-Bier	320
Disaronno on ...	329
Dalmore-Whisky	337
Italienische Weinszene	341
Food	346
Appetit anregen	347
Frisch vom Markt	350
Roastbeef-Toast-Sandwich	354
Rustikales Ofengratin	358
Rindsfilet mit blauem Kartoffelpüree	362

Grillierte Birnen mit Meringue und Trüffeln	366
Aprikosenkuchen	370
Porträts	375
Der Star steht vor der Kamera	376
Leonie, die sphärische Schönheit	383
Kim, ein Porträt im klassischen Stil	388
Porträt Lisa	392
Polatransfer Ottilia	396
Italienische Frau mit Schmuck	404
Miss Fifties	409
Black Queen	417
Junges Paar mit Zahnbürste	425
Der Gärtner im Traumland	430
Testimonial-Porträt	435
Anhang	443
Materialverzeichnis	444
Stichwortverzeichnis	484