

Choyj

DAS

fotografische

PORTRÄT

AM BEISPIEL GROSSER MEISTER

Dr. Otto Croy

DAS FOTOGRAFISCHE PORTRÄT

Dies ist ein echtes Croy-Buch über ein ebenso dankbares wie gefährliches Thema. Es ist mit tausend Köpfen geladen — die Domäne des modernen Porträts ist heute von niemandem mehr gepachtet und mit Hunderten von Expos und Skizzen greifbar anschaulich gemacht. Von der Kamera, der Technik, dem Menschlichen und Allzumenschlichen, der Charakterkunde führt es zur Regie und dem meisterlichen Zauberspiel mit dem Licht. Wir lernen es, uns in der Landschaft des menschlichen Gesichts auszukennen, es zu verändern, zu verschönern, zu mildern oder zu steigern und immer die Ähnlichkeit zu respektieren. Die Praxis der Sondergebiete reicht vom Gruppenbild über das Werbefoto bis zur Silhouette, vom Kinder- bis zum Bühnenbild, vom Repräsentationsbild bis zum Selbstporträt.

Und Dr. Croy erklärt und belegt seine Technik und Gestaltung an Beispielen der großen Meister des Porträts. So findet man gleichzeitig ein Bildwerk über die Spitzenleistungen der Porträtfotografie von heute.

HEERING-VERLAG

croij

DAS
fotografische
PORTRÄT

DAS FOTOGRAFISCHE PORTRÄT

DR. OTTO CROY

DAS
FOTOGRAPHISCHE
PORTRÄT

am Beispiel großer Meister

31. – 35. Tausend



IM HEERING-VERLAG IN SEEBRÜCK AM CHIEMSEE 1957

*Dieses Buch
- bisher unter dem Titel DAS PORTRÄT -
wurde mit dieser Auflage
bedeutend erweitert und völlig umgearbeitet*

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

Printed in Germany

Copyright 1957 by Heering-Verlag GmbH, Seebruck am Chiemsee. Alle Rechte - auch die des auszugsweisen Nachdrucks - vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotografischem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Druck und Buchbinderarbeiten von W. F. Mayr, Miesbach/Oberbayern

1958 I A 1621

Wer ein Buch über das Fotografieren von Menschen und über ihr Porträt schreibt, muß einen Standpunkt haben; und er muß ihn auch vertreten können.

Wie aber findet er diesen Standpunkt? Man steht vor der Wahl, sich mit dem, was man sagen zu können glaubt, „entweder“ an die Fachleute — „oder“ an die Liebhaberfotografen zu wenden. Es ist ein Scheideweg!

Nein — es *war* ein Scheideweg! Denn die Porträtfotografie hat sich bis vor kurzem streng in die Atelieraufnahme des Berufsmannes und in das sogenannte geknipste Bild des Amateurs geschieden. Was aber hat sich inzwischen geändert?

Die Domäne des modernen Porträts ist heute von niemandem mehr gepachtet. Der Mensch und seine immer wieder interessierende Darstellung hat sich die Presse, die Mode, die Werbung, die Industrie, die Liebhaberfotografie und viele andere Gebiete erobert. Es gibt keine Porträts schlechthin mehr, denn der Kreis ist größer geworden, weil die Fotografie lebendiger geworden ist.

Wer unter den geschilderten Umständen heute den Menschen und sein vielfältiges Abbild unter die Lupe nimmt, muß also auch diesen geänderten Umständen Rechnung tragen. Er kann weder für den Berufs- oder Werbemann, für den Bildberichterstatter, Modefotografen oder Amateur eine Lanze brechen, denn alle ziehen, was die Lichtbildkunst anlangt, an dem gleichen Strang. Es geht ausschließlich nur um die Darstellung des Menschen; je echter, wahrhaftiger und lebendiger, desto besser!

Das Ziel dieses Buches ist deshalb auch *weiter* gesteckt. Es beschränkt sich nicht auf das *konventionelle Porträt* im überlieferten Sinn, das im Rahmen auf dem Klavier steht; denn während dieses bis vor kurzem nur im Atelier entstand, kommen die Bilder von heute von überall her — aus *jedem* Milieu und aus *jeder* Lebenslage.

Somit kann es nicht verwundern, wenn ein Autor, der selbst nicht ausgesprochener Porträtist, sondern Bildjournalist ist, sich dazu entschloß, seine Erfahrungen in einem Buch, das das Gebiet der Darstellung des Menschen umfaßt, niederzulegen.

Der Titel dieses Buches ist demnach nicht zu umschreiben: „Wie imitiere ich ein Gemälde?“. Das Buch gibt Antwort auf die Frage: „Wer bist Du, wie faß ich Dich, wie stelle ich Dich dar?“

I N H A L T

I

DER MENSCH, DAS MENSCHLICHE UND ALLZUMENSCHLICHE	9
Die Charakteristik des Kopfes	13
Ähnlichkeit	17
VOR DER AUFNAHME ZU ÜBERLEGEN	19
Objektive	19
Weichzeichner	24
Das Aufsuchen des Kernbildes	26
Das Einstellen mit abgeblendetem Objektiv	27
Weichzeichnerbehelfe	28
Die Blende	30
Die Kamera	34
Der Verschuß	37
Das Aufnahmematerial	38
Filter	40
Stative	41
Aufnahme-Lampen	44
Streuschirme und Aufhellenschirme	50
Eine Ausrüstung für Unterwegs	53
Blitzlicht	55
BEI DER AUFNAHME ZU BEDENKEN	61
Wir suchen die beste Ansicht beim Wenden des Kopfes	65
Wir suchen die beste Vollansicht beim Neigen des Kopfes	69
Wir suchen die beste Profilansicht beim Neigen des Kopfes	70
Der Kopf	74
Der Mund	75
Die Nase	76
Die Augen	77
Die Ohren und die Stirn	78
Das Kinn und die Wangen	79
Der Hals	80
Das Haar	80
Das „make up“	89
Bildnisse im Zimmer	97
Bildnisse bei Kunstlicht	103
Beleuchtungstechnik	116
Der Hintergrund	122
Fotoregie	126
Kopf oder ganze Figur?	129
Hände und Füße	133
Brillenträger	137

SONDERGEBIETE

Das repräsentative Bild – die Modeaufnahme	143
Das journalistische Porträt und das Titelbild	144
Das Industrie-Bild	149
Das Karnevals bild und das Kostümbild	149
Die Gruppe	150
Die Braut Aufnahme	150
Kinderbilder	151
Strandbilder	152
Die Gehaufnahme	156
Das Genre-Bild	156
Das Werbefoto	157
Das Weihnachtsbild	157
Das „action-photo“	158
Das Bühnenbild	158
Das Selbstporträt	159
Die Silhouette	159
Das Simultan-Porträt	159
Die Serie	160

DAS IDEALE NEGATIV

Das Entwickeln	168
Die Retusche	171
Das Abstimmen des Negatives	173

DIE RICHTIGE KOPIE 176

Vergrößerungstricks	177
high=key- und low=key-Drucke	182
Die Aufmachung der Bilder	189

II

WIR UND DIE FARBE 193

Der unbestimmte Teint	197
Die Eselsbrücken	199
Die Hautfarben	201

DAS WESEN DER FARBE 204

Hilfsmittel der Farbwertung	205
Wissenschaft und Farbwirkung	206

DAS ABC DER FARBENFACHSPRACHE 207

DIE FOTO-FARBENPALETTE IN DER PRAXIS 213

Die Augen	215
Die Lippen	218
Die Haare	218

DIE KOMPOSITION

Das Gleichgewicht der Farben	219
Die Farbenplastik	222
Farbige Reflexe und Beleuchtung	225
Die Kleidung	228
Der Hintergrund	230
Regie	232

DIE TECHNIK

Objektive	236
Weichbildscheiben und WZ-Objektive	238
Filter	238
Die Beleuchtung	238
Die Belichtung	240

DAS FREILICHTBILDNIS	241
--------------------------------	-----

DAS BILDNIS IM ZIMMER	243
---------------------------------	-----

DAS KUNSTLICHTBILDNIS	244
---------------------------------	-----

FARBSTICHE UND GEGENMASSNAHMEN	246
--	-----

SO WIRD GESCHMINKT	248
------------------------------	-----

DIE MITARBEITER DIESES BUCHES	251
---	-----

SACHWORTREGISTER	252
----------------------------	-----

Zunächst:

Der Mensch, das Menschliche und Allzumenschliche

Wir sitzen eines klaren Sommermorgens an einem Wiesenrain, vor uns das flache Land und im Hintergrund, einsam und verträumt, ein kleines schmuckes Haus. Wir lassen unsere Augen über die stille Landschaft gleiten und dösen vor uns hin. Da steigt mit einem Mal dünner Rauch aus dem Schornstein des Häuschens. Unsere Gedanken, die bisher in unbestimmten Stimmungen zerstreut waren, konzentrieren sich nun plötzlich auf diese kleine Rauchfahne. Wir wissen, da ist ein Mensch und er hat Feuer gemacht. Unser Interesse erwacht, unsere Träumerei erlischt, und wir werden neugierig.

Nach geraumer Weile öffnet sich die Tür, und ein Mann tritt heraus. Er schreitet auf dem Fußweg über die Wiese auf uns zu. Wir sehen nicht mehr die Landschaft, sondern jetzt nur noch diesen Mann und versuchen uns ein Bild von ihm zu machen, je näher er kommt, bis er schließlich ganz nahe ist und an uns vorbeigeht. Die Landschaft hat fortan ein anderes Gesicht erhalten. Sie ist nicht mehr die bloße Natur, sondern ist in unserer Vorstellung die *Gegend* geworden, in der dieser Mensch wohnt und in der sich sein Schicksal erfüllt.

Diese einleitenden Worte sollen zum Ausdruck bringen, wie stark der Mensch selbst uns Menschen interessiert; wie er auf seine Umgebung abfärbt und welche Rolle er überhaupt in der Welt unserer Gedanken spielt. Man kann sogar sagen, daß das Ding an sich oft gar nicht interessiert, daß es vielmehr erst interessant wird, weil der Mensch es gebraucht. So verflucht sich also unsere Vorstellung und unser Interesse mit den Menschen um uns.

Noch etwas anderes muß in diesem Zusammenhang gesagt sein: Stellen wir uns vor, wir blättern in einer Zeitschrift. Da ist eine Seite mit Bildern von Landschaften und von Gebäuden. Und ein einziges ist dabei, auf dem ein Mensch zu sehen ist. Dieses letztgenannte Bild wird bestimmt dasjenige sein, das wir zuerst betrachten. Man kann nicht erklären, warum es so ist, sondern muß einfach hinnehmen, daß es so ist. Aber es ist ein weiterer Beleg dafür, daß auch das Bild des Menschen stärker interessiert als das Bild einer noch so schönen Landschaft.

Wir sehen uns täglich im Spiegel. Wir können schlechthin nicht behaupten, daß uns unser eigenes Bild, das wir da jeweils erblicken,

*ein Mensch betritt
das Bildfeld*

*„human interest“
nennen die
Amerikaner, was
an einem Foto
letzten Endes
am stärksten
interessiert*

*Fotos von uns
selbst*

in jedem Fall besonders fasziniert. Wir finden aber vielleicht in einem Schubfach einmal ein kleines Bildchen, das bei irgendeiner Gelegenheit vor einigen Jahren aufgenommen wurde. Obwohl wir beim Suchen nach etwas anderem sind, halten wir inne. Es fesselt uns diese Aufnahme. Wir stellen fest, wie wir damals ausgesehen haben, wir überdenken schnell, was sich inzwischen alles zugetragen hat und wie wir uns in der Zwischenzeit verändert haben; und dann wird das Bild von einst wieder lebendig. Wir brauchen gar nicht die anderen Fotos, die damals gemacht wurden, anzusehen — wir erleben die Gegend und die Zeit von ehemals einzig und allein in dem Bild von uns selbst wieder.

private Erinnerungsbilder und fremde Betrachter

Hier sind wir bei einer Tatsache angelangt, deren große Bedeutung in weiten Kreisen nicht ganz erkannt ist. Es handelt sich dabei um das Problem der Reisebilder, die in ein Album geklebt sind. In so einer Sammlung sieht man sehr häufig Aufnahmen des Reisebegleiters. Sie überwiegen meist sogar an der Zahl. Dem fremden Betrachter, dem das Album gezeigt wird, sagen sie kaum etwas. Sie langweilen ihn, denn er weiß nichts von der Stimmung und von den kleinen Abenteuern des Tages, an dem die Aufnahme gemacht wurde, die dem Autor des Bildes beim Betrachten aber sofort wieder gegenwärtig wird. Als bloße Darstellung eines Menschen aber gelten diese Bilder auch nicht, weil sie einerseits in zu großer Zahl vorhanden sind und weil man die Menschen andererseits gewöhnlich nur als Staffage darauf sieht. Wohltuend fällt dann das eine oder das andere Bild aus der Masse der übrigen heraus, das den Reisebegleiter einmal groß zeigt und wobei nicht zu ersehen ist, an welchem Ort diese Aufnahme gemacht wurde. Und warum ist das so?

die konzentrierte Aussage

Weil das Bild in sich geschlossen ist. Es sagt nicht: „Der oder jene, da oder dort“, sondern beschränkt sich darauf, zu sagen: „Das hier ist dieser Mensch!“

Unser Buch befaßt sich mit dem Fotografieren von Menschen. Es geht darum, aus dem Bewegungsbild ein stilles zu machen. Das ist das erste Problem. Wir sind gewohnt, alles mit zwei Augen zu betrachten. Unsere Vorstellung ist dadurch plastisch. Da das Bild nicht aus drei Dimensionen besteht, sondern sich über eine zweidimensionale Fläche ausbreitet, geht die Plastik verloren. Somit muß sich in dem Bild eines Menschen schon etwas, was für ihn sehr typisch ist, ändern, denn der Mensch wird vom Körper zur Fläche.

Dieses Flächenbild ist außerdem still und starr. Wir sind gewohnt, einen Menschen in ständiger Bewegung zu sehen. Er dreht den Kopf jeden Augenblick hin und her, er senkt und hebt ihn, und im Gesicht selbst sind alle Muskeln in ständiger Bewegung. Das Bild ändert sich also stetig. In der Fotografie kann sich das Bild nicht ändern. Es bleibt so stehen, und man kann das Blatt wenden, wie man will, man wird aus einem „en face“-Bild nie eine „Profilansicht“ bekommen. Also geht in der Fotografie noch *etwas anderes* verloren, nämlich das (wenn auch unmerklich) Bewegte.

Die Charakteristik eines Kopfes beruht nicht nur auf den Zügen und Linien, sondern auch auf den Farben der Haut, der Augen und der Haare. In der Fotografie werden diese Farben in die dazugehörigen *Grauwerte* umgesetzt, die sich allerdings gegenseitig entsprechen, was aber nicht hindert, daß die Teintfarbe z. B. grau wird. Das bringt etwas Fremdes in das Bild. Und somit geht also in der Fotografie auch eine dritte Voraussetzung verloren, nämlich die *typische Hautfarbe*.

Diese drei genannten Tatsachen haften der Fotografie an. Die zwangsläufigen Fehler lassen sich jedoch teilweise beheben. Damit kommt zum Ausdruck, daß eine Aufnahme nicht planlos gemacht werden darf, sondern daß man mit Überlegung vorgehen muß.

Der Verlust an Plastik läßt sich durch eine besonders plastische Beleuchtung zum Teil wieder gutmachen. Man steigert also die natürliche Plastik, um auf der Fläche noch ein gutes Teil von ihr zu behalten. Auch die Starre des Bildes kann behoben werden, und zwar auf zweierlei Weise. Entweder steigert man die natürliche Bewegung und macht eine Momentaufnahme, wenn die Bewegung ihren Höhepunkt erreicht hat, oder aber man nimmt sich das Gegenteil vor und macht eine ziemlich lange Zeitaufnahme von dem stillsitzenden Menschen. Seine Gesichtsmuskeln haben dann während dieser Zeit Gelegenheit, sich zu bewegen, und man erhält kein Augenblicksbild, sondern ein „Mischbild“ wechselnden Gesichtsausdruckes, das dem Eindruck eines Bewegungsbildes nahekommt.

Dem Übelstand, daß aus den Gesichtsfarben Grautöne werden, läßt sich z. T. dadurch begegnen, daß man das Bild *braun* tont oder braun entwickelt. Die braune Farbe in ihren verschiedenen Schattierungen kommt der Farbe der Haare, der Farbe des Teints und sogar der Farbe der Augen (wenn es sich um einen braunäugigen Menschen

das Charakteristische eines Menschen liegt in seinem „Bewegungsbild“

Gesichtsfarbe und Grauwerte im Schwarzweiß-Foto

Momentaufnahme oder Zeitaufnahme?

getonte Fotos

handelt) sehr nahe. Das Bild kann dadurch ähnlicher werden. In dem Zusammenhang sei nur erwähnt, daß die genannte Schwierigkeit bei der Farbenfotografie natürlich fortfällt.

ruhig oder bewegt?

Die Darstellung des Menschen kann nach verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen. Man kann die Bilder unterscheiden in solche von *gemäldehafter Ruhe* und in solche von *fotografischer Bewegtheit*. Im ersteren Fall handelt es sich um die oben genannte Zeitaufnahme, im letzteren Fall um die gleichfalls erwähnte Momentaufnahme einer stärksten Bewegung. Bei beiden Arten gibt es noch eine Unterteilung, und zwar geht es entweder um das ähnliche und charakteristische Bild des Dargestellten, oder aber er ist nur Mittel zum Zweck, d. h., er ist dazu da, einen Gedanken durch eine Geste auszudrücken. Die Aufnahmetechnik, von der später gesprochen werden soll, ist für alle Fälle verschieden. Jedenfalls wird aber die Momentaufnahme nicht das *ähnlichste* Bild ergeben und die ähnliche Zeitaufnahme nicht das *lebendigste*. Dieser Umstand soll hier vorweggenommen werden, um der oft ganz falschen Beurteilung einer Fotografie vorzubeugen.

ähnlich oder lebendig?

Gewöhnlich ist es nämlich so, daß man ein Bild von *gemäldehafter Ruhe* für eine geringere fotografische Leistung erachtet als ein Bild von reinster *fotografischer Bewegtheit*. Das Urteil, das man sich da bildet, ist falsch, denn man kennt für gewöhnlich den Dargestellten nicht vom Ansehen. Man weiß also nicht, wie *ähnlich* er auf dem stillen Bild ist, und andererseits wird man vielleicht staunen, wie unähnlich der vorgenannte Schnappschuß im Hinblick auf den Dargestellten ist. Bei ihm kam es eben nicht auf Ähnlichkeit an. Und dazu kommt dann meist noch, daß der oder die Dargestellte ein Fotomodell ist, das sich vor der Kamera mit sehr viel Routine zu bewegen weiß und somit dem Fotografen ein Großteil Mühe und Arbeit bei der Herstellung der Aufnahme abnimmt.

gemäldehafte Ruhe oder fotografische Bewegtheit?

Beinahe jeder Mensch wird leider vor der Kamera befangen. Es gibt Männer, die sich lieber einen Zahn ziehen lassen, als daß sie sich fotografieren ließen. Es gibt eben eine Angst vor der Kamera! Sie ist das peinigende Gefühl, jetzt kann der Verschuß aufgehen und ein Bild schaffen, das dann etwas zeigt, wovon man ganz und gar nicht will, daß es überhaupt zutage tritt. Jeder Mensch weiß — bewußt oder unbewußt — um seine Mängel und ist ständig bemüht, sie zu verbergen. Er fürchtet also die Kamera, da sie diese verborgenen Mängel aufdeckt. Man spielt Theater vor dem Objektiv und kämpft darum, sich



Vollansicht und Profil sind zu verschiedenartig, um in einer einzigen Aufnahme umfassende Ähnlichkeit erreichen zu können

so zu geben, wie man aussehen möchte. Das ist ein Krampf, der das Fotografieren erschwert. Dazu kommt noch das peinliche Bewußtsein, daß man dasteht und von dem Fotografen ständig beobachtet wird, während man mit sich selbst und seinem vermeintlichen schönen Gesichtsausdruck ringt. Unter diesen Voraussetzungen einen Menschen dann noch ähnlich zu fotografieren ist also keineswegs eine geringe Leistung.

Am schwersten hat es hier der Berufslichtbildner. Die Menschen vor seiner Kamera sind ihm unbekannt. Das Kennenlernen ist ein Vorgang, der sich erst während der Aufnahme ergibt. Freilich weiß er darum und zieht auch seine Schlüsse daraus; die Aufnahme, auf die es ankommt, wird er erst zum Schluß machen, erst dann, wenn der Aufnehmende und der Aufgenommene sich *nähergekommen* sind. Trotzdem aber kann der Berufsporträtist nicht nach eigenem Gutdünken arbeiten. Er muß dem Geschmack des Publikums, wenn er verdienen will, in weitestem Rahmen Rechnung tragen. Er muß dicke Menschen *dünn* und hagere *schlank* machen können, er muß alte Menschen *jünger*, häßliche *reizvoll* und nichtssagende *schön* aufnehmen verstehen. In seinem Beruf muß er ständig Konzessionen den Menschen, die mit der Kamera nicht vertraut sind, einräumen.

der Marterstuhl des „Modells vor der Kamera“

die unsichtbare Schranke zwischen Aufnehmendem und Aufzunehmendem

Konzessionen an die menschliche Eitelkeit

Foto-Modelle
besitzen
Kamera-Routine

Ganz anders ist es bei kameragewohnten *Modellen*, die die Scheu vor dem Objektiv abgelegt haben. Sie sind eine Art Filmdarsteller. Sie können sich bewegen: Ja, es bedarf sogar kaum eines Zurufs oder einer Aufmunterung bei der Aufnahme! Sie machen alles ganz von selbst. Das sehr bewegte Bild hängt also auch in starkem Maße von dem Menschen ab und von seiner *Kamera-Routine*.

schöne Menschen
– schöne Fotos

In der Wertung eines Bildes in bezug auf seine Güte ist man aber auch noch aus einem anderen Grunde befangen. Ein Porträt von einem *schönen* oder interessanten Menschen gefällt *besser* als das Bild von einem *unschönen* oder *belanglosen*. Man ist nur zu leicht geneigt, eine Fotografie deshalb für eine wertvollere Leistung anzusehen, weil der Dargestellte *gefällig* aussieht. Leider aber sind schöne und interessante Menschen auf der Welt in der Minderzahl vertreten, und es wäre falsch, das ehrliche Bemühen vieler Fotografen, die gezwungen sind, auch weniger schöne Menschen zu fotografieren, nicht anerkennen zu wollen.

Effektbeleuchtung
ergibt nicht
unbedingt
Ähnlichkeit

In der Beurteilung eines Porträts läßt man sich auch oft von der Lichtführung täuschen. Man neigt dazu, Bilder mit interessanten Schattenwirkungen und einer Gloriolbeleuchtung der Haare für eine höhere Kunst zu erachten. Auch hier ist das Urteil aus dem bereits erwähnten Grunde falsch. Die Ähnlichkeit eines Menschen läßt sich durch phantastische Beleuchtung *nicht* herauschälen! Wo das der Fall ist, ist der Mensch nicht als *Träger seines Ichs*, sondern als *Träger einer Rolle* oder einer Idee bzw. als Blickfang fotografiert. Ein Standfoto aus dem Filmatelier – der Kopf einer Filmschauspielerin in einer Rolle sind nicht unbedingt als Porträtvorbilder zu werten, wie der Laie manchmal glaubt. Erstens ist es gar nicht möglich, jeden Menschen so aufzunehmen, weil die Voraussetzung dazu die oben erwähnte *Kameragewohnheit* ist, und zweitens kommt es bei dem Filmbild gar nicht darauf an, daß die Schauspielerin sich selbst ähnlich findet, und zwar so, wie sie im Privatleben aussieht, sondern daß sie vielmehr so schön und interessant darauf wirkt, wie sie das Publikum von der Leinwand her zu sehen gewohnt ist. Das Bild erfordert also keine Rückschlüsse auf den lebenden Menschen, sondern will nur eine Parallele zu dem bekannten Schwarzweiß-Bewegungsbild sein.

viele Kleinigkeiten schaffen
in ihrer Gesamtheit erst die
Ähnlichkeit

Was ist denn überhaupt *Ähnlichkeit*? Die Feststellung, ob ähnlich oder unähnlich, ist eine rein persönliche Sache. Sie beruht auf dem Vergleich der Wirklichkeit mit der Erinnerung an eine flüchtige Vor-



Nadja Tiller
als Beispiel eines
Bildes von
„gemäldehafter
Ruhe“

stellung davon. Die Ähnlichkeit feststellen ist etwas ganz anderes als das Vergleichen von *etwas Wirklichem* mit *etwas Vorhandenem*. Hier geht es nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeit, sondern nur noch um die Erkenntnis der Identität. Ähnlich ist sich ja nicht nur der Mensch mit seinem Bild. Eine Tochter ist z. B. auch ihrer Mutter ähnlich und bleibt dabei doch jemand anderes. Genauso kann ein häßlicher Mensch einem schönen ähneln. Es handelt sich in all diesen Fällen um eine charakteristische Formengleichheit der hervorstechend-

Ähnlichkeit ist
keineswegs
„Identität“

Karikaturisten
übertreiben die
wesentlichen
Ähnlichkeits-
Merkmale

das Auffinden
der typischen
Züge

Sehgewohnheit
behindert die
Beurteilung

Ähnlichkeit fest-
zustellen setzt
ihre richtige Er-
kenntnis voraus

sten Linien und Flächen in ihren gegenseitigen wichtigen Proportionen. Um jemanden ähnlich darzustellen, muß man also erst einmal das Charakteristische in seinem Gesicht sehen. Die größte Fähigkeit hierzu besitzt der Karikaturist. Er sieht nicht nur die typischen Ähnlichkeitsmerkmale, sondern übertreibt sie. Dabei erreicht er eine, man könnte beinahe sagen, *schonungslose* Ähnlichkeit. Es zeigt sich nämlich, daß jeweils nur bestimmte Gesichtspartien typisch sind.

Also geht es in der Fotografie auch darum, diese typischen Linien und Züge herauszufinden und herauszustellen. *Herausstellen* will dabei heißen, daß sich der Kopf in einer bestimmten Lage zur Kamera befinden muß, die die Form der Gesichtszüge am offensten preisgibt, wobei die Beleuchtung so zu sein hat, daß sie auch die auffälligsten Gesichtszüge herauslöst. Diese Stellung des Kopfes und die dazu notwendige Beleuchtung zu finden ist ein ziemliches Kunststück und bedarf eines recht geschulten Auges, das nur wenige Menschen von Natur aus mitbringen. Daß man aber dessen ungeachtet so viele *ähnliche* Fotografien besitzt, liegt Gott sei Dank an dem Umstand, daß die Mehrzahl gar nicht weiß, was *Ähnlichkeit* ist, weil sie ja selbst kein so geschultes Auge hat und daher auch die Ähnlichkeit nicht finden kann. Auch die Gewohnheit — die Sehgewohnheit — spricht hier mit. Wir Europäer können z. B. einen Chinesen kaum von einem anderen unterscheiden. Es fehlt uns der Maßstab für die Unterscheidung der persönlichen Kennzeichen.

Wenn irgendwo die Debatte über ein ähnliches Bild eröffnet ist, tauchen ganz bestimmt folgende Argumente auf: „Der Mund ist sehr ähnlich“ oder: „Die Augen sind sehr gut getroffen.“ Die solche Sätze aussprechen, beweisen damit ihre Unkenntnis und ihre mangelnde Schulung des Auges. Es ist nämlich *nicht* möglich, daß ein Mund allein ähnlich ist oder daß die Augen die Ähnlichkeit ausmachen. Es ist nur möglich, daß die *Gesamtheit sämtlicher Züge* in ihrer wechselseitigen Beziehung und in ihrem gemeinsamen Zusammenklang ähnlich sind; wobei man immer bedenken muß, daß das Bild als stilles Bild in Vergleich zu dem eingangs erwähnten Bewegungsbild gesetzt werden muß. Wenn es möglich wäre, die absolute Ähnlichkeit allein aus dem Mund oder aus den Augen abzuleiten, dann gäbe es keine Veranlassung zu kniffligen Preisausschreiben in illustrierten Zeitschriften, bei denen jeweils bloß die Nase, die Augen oder der Mund eines bekannten Menschen dargestellt sind mit der Aufforde-

rung zu raten, wer es sei. Daß die Möglichkeit zum Erraten trotzdem gegeben ist, beruht dann ausschließlich auf dem Umstand, daß der Ausschnitt aus dem Gesicht, den man zeigt, *doch* etwas größer ist, so daß auch die angrenzenden Gesichtspartien zur Beurteilung herangezogen werden können.

Eine Ähnlichkeit jedoch kann niemand selbst feststellen — die eigene! Jeder kennt nur sein *Spiegelbild*. Jedermann kann sich von der Richtigkeit des Gesagten leicht überzeugen, wenn er eine Aufnahme von sich einmal seitenverkehrt kopiert. Sie entspricht dann dem Spiegelbild, und man wird feststellen, daß man sich selbst auf diesem Bild *ähnlicher* vorkommt.

Der Grund dafür ist die Asymmetrie des Gesichts. Jeder Mensch hat eine größere und eine kleinere Gesichtshälfte. Die Bilder zeigen, wie groß diese Unterschiede sein können. Es sind einmal zwei linke und einmal zwei rechte Gesichtshälften zusammengeklebt (von denen die eine jeweils seitenverkehrt kopiert ist). Sie ergeben jedesmal etwas ganz Verschiedenes. Kennt man sein eigenes Spiegelbild, dann weiß man bestenfalls, wie man von *vorn* aussieht, hat aber keinerlei Vorstellung von seinem Profil. Der Winkel, den die Nase mit der Stirn bildet, kann bei manchen Menschen so auffallend sein und so mitbestimmend für das Charakteristische, daß man sich selbst auf einem Profilbild nicht wiedererkennt, weil man von der besonderen Art dieses Winkels bisher keine Kenntnis hatte. Und doch kann dieses Profilbild ganz besonders ähnlich und typisch sein, nur daß man selbst nicht die Gelegenheit hatte, dies festzustellen.



Details allein bestimmen nicht die „Ähnlichkeit“

kein Mensch kennt sich selbst; er kennt nur sein seitenverkehrtes Spiegelbild ...

... und das auch nur von vorne

Ähnlichkeit? Selbst ein Aschenbecher kann einem See-Elefanten ähneln; oder nicht?

Charakteristik
ruht in den
wichtigsten und
hervorstechend-
sten Linien



Das Gesicht ist nicht nur Träger der *Erscheinungsform* des Menschen, die es gestattet, ihn von den anderen zu unterscheiden, es ist vielmehr auch Träger des Ausdrucks und der Gemütsverfassung. Stimmungen und Gefühle übertragen sich auf das *Gesicht*. Dabei treten ganz bestimmte Muskelbewegungen ein, die für die seelische Verfassung kennzeichnend sind. *Trotzdem* aber bleibt der Mensch doch der, der er ist. Er bleibt sich selbst *ähnlich*. Die charakteristischen Züge für die verschiedenen Gemütsverfassungen sind auf den nächsten Seiten wiedergegeben.

alle Gesichter
sind unsymmetrisch. Links:
Normalaufnahme
Mitte: „Das
Linksgesicht“ –
zusammen-
kopiert aus der
normalen linken
Hälfte mit ihrem
Spiegelbild.
Rechts: „Das
Rechtsgesicht“ –
aus beiden
rechten Seiten
zusammenkopiert



Vor der Aufnahme zu überlegen!

Das Objektiv

Wenn im folgenden über Objektive und über ihre besondere Eignung zu Porträtaufnahmen gesprochen werden soll, dann muß das nicht heißen, daß man ohne sie kein Porträt machen könnte. Deshalb sei gleich zu Anfang betont: Man kann mit jeder Kamera porträtieren, aber man muß dann im Hinblick auf sie berücksichtigen, wovon hier die Rede ist.

Zunächst geht es um die Brennweite. Unsere Kameras sind gewöhnlich mit Objektiven ausgerüstet, die man „Universalobjektive“ nennt, weil sie in Verbindung mit dem verwendeten Negativformat zu universellen Zwecken verwendbar sind. Ein Universalobjektiv ist ein Objektiv mit einer Brennweite, die gleich oder annähernd so groß ist wie die Negativdiagonale. Eine 9 x 12-Kamera ist in ihrer normalen Ausstattung deshalb gewöhnlich mit einem Objektiv mit einer Brennweite von 13,5 oder 15 cm ausgerüstet, während eine 4 1/2 x 6- oder 6 x 6-Kamera gewöhnlich ein Objektiv von 7,5 oder 8 cm Brennweite besitzt. Die genannten Brennweiten entsprechen ungefähr der Negativdiagonale bei den erwähnten und auch bei allen übrigen Kameraformaten, bis auf die Kleinbildkameras, die mit ihren 5-cm-Objektiven eine größere Brennweite besitzen.

Die universelle Verwendbarkeit eines Objektivs muß sich auf einem Mittelweg auswirken, und dieser Mittelweg ist im Aufnahmeabstand zu suchen. Die meisten Aufnahmen nämlich werden in Entfernungen von *Unendlich* bis zu ca. 3 m gemacht. Die Aufnahmen in größerer Nähe sind schon seltener, und für sie ist ein Universalobjektiv deshalb nicht besonders berechnet. Bei unseren Porträts aber handelt es sich um Aufnahmeentfernungen, die mitunter näher als 3 m sind. Mit einer normalen Brennweite kann man die ganze Figur eines Menschen bei einer Einstellung auf ungefähr 3 m voll auf das Format bringen. Will man aber ein Brustbild machen oder gar den Kopf allein aufnehmen, dann müßte man näher herangehen. Dieses „Näher-herangehen“ hat aber seine Grenze.

Nehmen wir einmal eine Faustregel vorweg, ehe wir sie erklären: Niemals mit der Kamera näher an einen Menschen herangehen als auf 1,5 Meter! Man erhält sonst falsche Proportionen und somit unähnliche Köpfe!

*Einschränkungen
in gewissen
Grenzen*

*Objektive mit
„normaler“
Brennweite*

*Aufnahmen
aus der Nähe*

Faustregel!



Überheblichkeit



Gottergebenheit



Stolz



Verachtung



Selbstzufriedenheit



Arroganz



Freude



Wut



Schläfrigkeit



Gleichgültigkeit



Bedachtsamkeit



Selbstbewußtsein

Stimmung und Gemütsverfassung prägen sich im Gesicht deutlich ab. Es handelt sich stets um ganz bestimmte Muskeln, die dabei in Bewegung sind.



Aufmerksamkeit



Verliebtheit



Unverstand



Ratlosigkeit



Erstaunen



Angst



Vorsicht



Empörung



Enttäuschung



Übereifer



Ungeduld



Schmerz

Absichtlich wurden die obigen Beispiele gezeichnet und nicht fotografiert, um gerade auf die ganz einfachen, aber kennzeichnenden Linien hinzuweisen.

Aufnahme-
entfernung und
Bildausschnitt

Stellen wir uns folgenden Versuch vor: Wir haben eine 9 x 12-Kamera mit einer normalen Optik von 13,5 cm und eine 6 x 6-Kamera (mit einer normalen Brennweite von 7,5 cm) auf einem Tisch nebeneinander stehen und auf ein *Modell* im Abstand von 1,5 m eingestellt. Der Kopf ist in der 9 x 12-Kamera größer dargestellt, vom Körper selbst aber ist auf dem 6 x 6-Bild genausoviel zu sehen wie auf der 9 x 12-Fläche, d. h., relativ zum Format ist auf beiden Bildern *gleich viel darauf*. Wollte man nun den Kopf mit der 6 x 6-Kamera ebenso groß haben wie auf dem großen Format, dann müßte man näher herangehen — was man aber gemäß der nebenstehenden Faustregel unterlassen soll. Den großen Kopf im Format 6 x 6 würden wir aber andererseits sofort erhalten, wenn wir aus dem 9 x 12-Bild einfach den Kopf im Format 6 x 6 herauschnitten. Und damit hätten wir dann dasselbe erreicht, als wenn wir in der 6 x 6-Kamera eine lange Brennweite (d. h. 13,5 cm) verwendet hätten. Würden wir statt 13,5 cm sogar ein Objektiv mit 18 cm einsetzen, würden wir den Kopf bereits so groß bekommen, daß er von den Bildbegrenzungen angeschnitten wäre.

Hier wurde also erklärt, was wir von einem Porträtobjektiv verlangen: nämlich — eine längere Brennweite.

beim Porträ-
tieren kann kurze
Aufnahme-
entfernung die
lange Brennweite
niemals ersetzen

Die große Darstellung eines Kopfes mit Hilfe einer *normalen* Brennweite bzw. *noch kürzerer* Brennweite durch näheres Herangehen ist unzulässig, weil sich die Proportionen des Kopfes verändern. Alle näherliegenden Teile des Gesichtes werden unverhältnismäßig größer dargestellt als die weiter zurückliegenden. Bei einem „en face“-Bild z. B. wird dann die Nase ganz besonders groß gegenüber den Ohren erscheinen. Die Nasenpartie drängt sich bei einer kurzen Brennweite so in den Vordergrund, daß das Objektiv das Dahinterliegende nicht mehr sehen kann, während die lange Brennweite Nase und Wangenpartien in ihren gegenseitigen Größenverhältnissen richtig wiedergibt.

Vorsatzlinsen

Um das Universalobjektiv einer Kamera auch für die oben beschriebene Lücke (wo es nicht so ganz brauchbar ist) verwendbar zu machen, werden Vorsatzlinsen geliefert. Die Vorsatzlinsen *verlängern* entweder die Brennweite oder sie *verkürzen* sie. Für unsere Zwecke kommen die Verlängerungsvorsatzlinsen in Frage. Sie können aber nicht ohne weiteres an jeder Kamera verwendet werden; denn die

modernen Handkameras, die keinen Balgen besitzen, haben nur begrenzte Möglichkeiten zur Einstellung des Objektivs auf die verschiedenen Entfernungen. Würde man z. B. eine Verlängerungsvorsatzlinse benutzen, könnte man besten Falles eine Aufnahme aus großer Entfernung machen, wenn man das Objektiv ganz nach vorn schraubt. Will man aber ungefähr auf 3 m herangehen, dann reicht eben der *Auszug* der Kamera nicht mehr aus. Aus diesem Grund lassen sich „Distarlinen“ (so heißen z. B. die Verlängerungslinsen von Zeiß) nur an Balgenkameras oder überhaupt an Kameras mit doppeltem Auszug benutzen. An modernen Handkameras sind sie nicht verwendbar.

„Verlängerungslinsen“

Zu den letztgenannten Kameratypen werden hingegen auch Vorsatzlinsen geliefert, wie z. B. die Zeiß' „Proxarlinen“, die aber Verkürzungslinsen sind. Mit ihnen kann man gewissermaßen den Auszug des Objektivs *verlängern*. Da sie ja selbst die Brennweite verkürzen, gestattet die größte Entfernung zwischen Negativ und Film (das ist bei Einstellung auf „Nahe“) ein noch näheres Herangehen. Man kann also mit Hilfe einer solchen Verkürzungslinse den Aufnahmeabstand verringern und erhält dabei eine größere Abbildung des Kopfes; allerdings unter Voraussetzungen, die der vorgenannten Faustregel zuwidergehen. Man möge sich also nicht täuschen lassen und zum Porträtieren Vorsatzlinsen verwenden, die „Verkürzungslinsen“ sind, auch dann, wenn sie mitunter fälschlich als „Porträtlinen“ bezeichnet werden. Einen großen Kopf stellt man unter *allen* Umständen besser nachträglich durch eine Ausschnittvergrößerung her.

„Verkürzungslinsen“

Manche Kameras sind mit sogenannten „Doppelanastigmaten“ ausgestattet. Ein Doppelanastigmat ist ein Zweilinser, im Gegensatz zu den dreilinsigen „Triplets“. Die *symmetrische* Bauart der Doppelanastigmaten gestattet die Verwendung der einzelnen Linsenhälften allein. Besitzt man also eine Kamera mit einem Universalobjektiv, das ein Doppelanastigmat ist, so kann man die vordere Linsenhälfte herausschrauben und mit der rückwärtigen Hälfte arbeiten. Dabei erhält man die doppelte Brennweite, die für unsere Zwecke schon sehr schön ist. Ein 15-cm-Universalobjektiv ergibt dann eine Brennweite von 30 cm. Allerdings ist die Brauchbarkeit eines halben Objektivs ziemlich eingeschränkt. Bei Verwendung *einer* Objektivhälfte sinkt nämlich auch die Lichtstärke auf die Hälfte herab. Außerdem erstreckt

symmetrisch
gebaute
Objektive

Linsen-Hälften

sich die optische Errechnung auf das *ganze* Objektiv. Das halbe Objektiv weist dann Fehler auf, die nur durch stärkeres *Abblenden* behoben werden können.

„Bildfeldebnung“
– Nebensache!

An und für sich ist eine ganz besonders präzise optische Qualität für ein Porträtobjektiv nicht erforderlich. Die veralteten Porträtobjektive, die man auch *Porträtkopf-Objektive* nannte, besitzen eine Reihe dieser optischen Fehler. Sie treten aber nicht störend in Erscheinung, solange man einen großen Kopf aufnimmt. Der Kopf nämlich, auf den es ankommt, befindet sich ja in der Mitte des Bildes, und die Bildmitte ist in *jedem* Fall scharf. Wenn das Objektiv dann nicht bis zum Rande scharf auszeichnet, gleichgültig, ob es den Fehler des *Komas* oder der *Bildfeldwölbung* besitzt, ist dabei nicht sehr wesentlich, denn am Bildrand hört ja auch das Abbild des Kopfes auf. Deshalb werden auch heute noch einfache, billige Aplanate bzw. Objektive mit *optischen Fehlern* zum Porträtieren verwendet. Insbesondere sind es die *Weichzeichnerobjektive*, von denen nachher die Rede ist, die noch bewußt den Fehler der Focusdifferenz aufweisen.

Weichzeichner-
Objektive

Wie schon gesagt, verwendet man also zum Porträtieren in erster Linie Objektive von langer Brennweite. Ob diese hochmoderne Anastigmaten, Aplanate oder Weichzeichnerobjektive sind, hängt ab vom persönlichen Geschmack und von dem, was man mit einem Porträt zeigen will, nämlich *äußerste Schärfe* und *naturalistische Wiedergabe* oder *malerische Weichheit* mit verschwommenen Konturen mit Verzicht auf die Oberflächenwirkung der Haut. So wird man z. B. einen alten Mann charakteristischer mit einem scharf zeichnenden Anastigmaten aufnehmen, während man vielleicht eine leicht überalterte Dame lieber mit einem Weichzeichner aufnimmt, der noch etwas mehr *Jugend* in die Aufnahme hineinmogelt.

detailreich – oder
detailarm?

Es gibt auf dem Markt eine so große Anzahl von Anastigmaten, daß es sich erübrigt, näher darauf einzugehen. Alle modernen Objektive rechnen dazu. Anders ist es mit den Weichzeichnerobjektiven (auch „Soft-Focus“-Objektive genannt). Die bekanntesten sind das „Busch-Perscheid-Objektiv“ und das „Rodenstock-Imagon“. Ein Bindeglied zwischen Anastigmat und Weichzeichner bildet das „Universal-Heliar“ von Voigtländer, mit dem man nach Belieben naturalistisch scharfe Bilder wie auch solche von malerisch weichem Bildvortrag, durch Verstellen eines Zwischenringes, erhalten kann.

Spezial-Objektive



Links: Aufnahme mit scharf zeichnendem Objektiv. Rechts: Aufnahme mit weichzeichnendem Objektiv

Das *Busch-Perscheid-Objektiv* und das *Imagon* sind Objektive, die bewußt mit Fehlern behaftet sind, die man sonst den modernen Anastigmaten abgezüchtet hat. Vor allem ist es der Fehler der *Focusdifferenz*, um den es sich hier handelt. Der Fehler besteht aus der *sphärischen* und der *chromatischen Abweichung*. Ein weißer Lichtstrahl wird von einem solchen unkorrigierten Objektiv in seine Spektralfarben zerlegt. Außerdem vereinigen sich die Strahlen nicht in *einem* Punkt auf dem Film. Sie bilden vielmehr *Zerstreuungsscheibchen* unterschiedlicher Größe, je nach den verschiedenen Spektralfarben.

Eine in der Natur scharfe Kontur läßt sich als eine Reihe von unendlich kleinen Punkten auffassen. Diese Pünktchen erscheinen als solche auf dem Negativ und sind von der Reihe der Zerstreuungsscheiben überlagert, d. h., daß man sowohl eine *scharfe Kontur* als auch eine *überstrahlte Kontur* an derselben Stelle erhält. Die Bildanteile, die scharf abgebildet werden, nennt man in ihrer Gesamtheit das *Kernbild*. Diese eigentümliche Eigenschaft der Weichzeichnerobjektive verlangt eine andersgeartete Einstellung. Man kann nicht einfach auf größtmögliche Schärfe einstellen. Und das ist auch leicht erklärlich, denn man steht vor der Wahl, wohin man das Kernbild (das einzig scharfe) legen soll. Das Einstellen muß also anders vorgenommen werden.

Objektive ohne Korrektur

Zerstreuungsscheiben

Das Aufsuchen des Kernbildes

die erste
Methode

die abgewandelte
Feststellung
der „Schärfe“

das „Ausstrah-
len“ der weißen
Flächen

Wer noch nie mit einem Weichzeichner scharfgestellt hat, lernt es am besten auf folgende Weise: Vor eine weiß angestrahlte Wand oder einen Bogen weißen Papiers wird ein Stück schwarzes elektrisches Kabel gehängt. Während nun ständig das Mattscheibenbild betrachtet wird, verstellt man das Objektiv nach vorn und rückwärts. Dabei wird man folgende Feststellung machen. Wenn man das Objektiv von rückwärts nach vorn verschiebt, so erblickt man zunächst den schwarzen Draht recht kontrastreich vor dem weißen Bogen, wobei er allerdings noch unscharf ist. Beim Verstellen nach vorn nimmt die Schärfe des Drahtes zu, ohne allerdings ganz scharf zu werden. Zugleich bemerkt man aber, daß der Kontrast zwischen dem Schwarz des Drahtes und dem Weiß des Bogens geringer wird. Der schwarze Draht erscheint immer heller. Beim noch weiteren Verschieben des Objektivs nach vorn wird der Draht so hell, daß man den Eindruck erhält, das Bild wäre vernebelt. Zwischen diesen hier genannten Extremen liegt nun das *scharfe* Bild. Es wird am besten sichtbar, wenn man die Einstellung in diesem kurzen Intervall *schnell* vornimmt. Dann sieht man nämlich plötzlich, wie zu beiden Seiten des Drahtes eine weiße Ausstrahlung in ihn eindringt, die sich schließlich in der Mitte trifft und somit die Vernebelung des Bildes bewirkt. Wirklich scharf wurde jedoch die Kontur inzwischen noch gar nicht gesehen. Hat man diese Übung des Vor- und Zurückstellens ein paarmal gemacht und eine Vorstellung bekommen, wie diese weiße Überstrahlung in den Draht hineinwächst, dann kann man dazu übergehen, sein Augenmerk auf das *Kernbild*, das während der Zeit sichtbar wird, zu richten. Es erscheint nämlich *kurz nach jenem Augenblick*, in dem die weiße Überstrahlung in das Bild eindringt.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: Das Objektiv wird von rückwärts nach vorn verstellt. In einem bestimmten Punkt glaubt man die größtmögliche Schärfe zu haben. Noch etwas weiter nach vorn gestellt, wächst der weiße Nebel in die schwarze Kontur, und dann, wenn die Kontur schon ziemlich an Kontrast verloren hat (das ist einen Augenblick später), erblickt man das scharfe Kernbild innerhalb der Überstrahlung, die sich aus den Zerstreuungsscheibchen zusammensetzt. Wird nun etwas abgeblendet, dann sieht man, wie der Saum der Zerstreuungsscheibchen entlang der Kontur immer

schmäler wird, bis er schließlich ganz verschwindet. Man sieht jetzt ein scharfes Bild, wie man es auch beim Einstellen eines Anastigmaten gewöhnt ist. Aus dieser Tatsache ergibt sich die zweite Möglichkeit der Einstellung, die bedeutend einfacher, aber in keiner Weise so genau ist wie die vorgenannte.

die zweite
Methode

Das Einstellen mit abgeblendetem Objektiv

Man muß dabei zunächst auf 8—11 abblenden, bei dieser Blende die größtmögliche Schärfe des Bildes suchen und schließlich das Objektiv wieder aufblenden. Der Nachteil dabei ist, daß bei abgeblendetem Objektiv die Schnittschärfe zufolge der Dunkelheit des Mattscheibenbildes nur schlecht zu sehen ist und ferner, daß man nicht genau weiß, ob man auch wirklich das scharfe Kernbild an den *bildwichtigsten* Konturen erhält. Deshalb ist die erstgenannte Methode vorzuziehen, weil man mit ihr sicher geht und außerdem das richtige Gefühl für den Weichzeichnereffekt erhält.

Das *Busch-Perscheid-Objektiv* sieht äußerlich wie ein normales Objektiv aus, nur daß es mit einem schwachen Gelbfilter versehen ist. Das Gelbfilter hat den Zweck, die blauen Strahlen zurückzuhalten. Dadurch wird ein Teil der chromatischen Abweichung (wenigstens für den blauen Anteil) ausgeschaltet, während die sphärische Abweichung bestehen bleibt. Unabgeblendet, d. h. bei voller Öffnung (5,4), ist der Weichzeichnereffekt am größten. Das will heißen: Die *Lichtsäume* sind *am breitesten*, und das Bild ist insgesamt sehr wenig kontrastreich. Bei Blende 6,3 ist der Weichzeichnereffekt gemildert, während er bei Blende 8 überhaupt verschwindet. Eine große Tiefenausdehnung bei gleichbleibender Weichzeichnung ist also mit dem *Busch-Perscheid-Objektiv* nicht zu erhalten.

Weichzeichnung
und Blende

Das *Imagon* von Rodenstock ist mit besonderen Siebblenden ausgestattet. Statt einer einzigen Öffnung wird hier ein ganzes Sieb voll Öffnungen, die einen kleineren oder größeren Durchmesser haben, verwendet, die die Helligkeit des Bildes herabsetzen und gleichzeitig den Weichzeichnereffekt mildern. Da sich dabei am Rand des Objektivs ebenfalls Blendenöffnungen befinden, werden die Randstrahlen, von denen der Weichzeichnereffekt zum größten Teil abhängt, nicht ausgeschaltet. Man behält somit beim Abblenden den Weichzeichnereffekt und gewinnt trotzdem an Tiefenschärfe. Deshalb wird das *Imagon* auch als *Tiefenbildner* bezeichnet.

„Sieb-Blenden“

Brillengläser
statt Objektiv

Dioptrien

In dem Zusammenhang sei noch kurz auf das einfache Brillenglas oder die *Monokellinse*, wie sie auch genannt wird, verwiesen, die als ganz einfaches Objektiv noch von Natur aus die obengenannten optischen Fehler besitzt und somit auch für unsere Zwecke als Weichzeichner verwendbar ist. Man kann ein Brillenglas für *Weitsichtige* einfach in einer Pappröhre befestigen, und wer Bastelgeschick hat, kann sich auch noch dazu eine Einsteckblende herstellen. Zu bedenken ist dabei nur, daß das Brillenglas mit der hohlen (konkaven) Seite *nach außen* gerichtet sein muß. Da Brillengläser nicht in Brennweiten, sondern in Dioptrien gerechnet werden, muß man die Brennweite selbst feststellen, und sie wird so errechnet: Der Wert 100 dividiert durch die Dioptrienzahl ergibt die Brennweite. Ein Glas von fünf Dioptrien hat demnach also die Brennweite von 20 cm ($100 : 5 = 20$). Statt eines einzigen Brillenglases können auch *zwei Brillengläser* verwendet werden, die man ungefähr im Abstand von 5 cm mit den Hohlseiten gegeneinander in der Pappröhre befestigt. Die stärkste Weichzeichnung wird erhalten, wenn die Dioptrienzahlen der Gläser verschieden sind.

Weichzeichnerbehelfe

Statt der immerhin recht kostspieligen Weichzeichnerobjektive läßt sich auch eine *Weichbildscheibe* benutzen. Es gibt eine Reihe davon im Handel. Am bekanntesten ist wohl die sogenannte „Duto-Linse“. Außerdem seien hier die „Eastman-Diffusion Disc“ und der „Lifa-Weichzeichner“ genannt. Alle diese Weichzeichnerbehelfe sind Glas-scheiben, die mit einer Struktur versehen sind und die scharfe Zeichnung des Objektivs auflösen, indem man sie einfach wie ein Gelbfilter davorsteckt.

Weichzeichner-
Objektiv und
Weichzeichner-
Vorsatz-Linse

Der Unterschied zwischen einer Weichbildscheibe und einem *echten* Weichzeichner besteht vor allen Dingen darin, daß der Grad der Weichzeichnung bei der Duto-Scheibe gegen den Bildrand zu wächst, was bei einem Weichzeichnerobjektiv nicht der Fall ist. Andererseits aber ist die Verwendung einer Weichbildscheibe im Gebrauch besonders bequem. Wird zum Beispiel bei einer zweiäugigen Spiegelreflexkamera auf das Objektiv eine Duto-Scheibe gesetzt, dann gibt es kein Problem für die richtige Einstellung, weil man ja mit dem Sucherobjektiv ebenso einstellt, wie man das auch sonst gewohnt ist; nur daß man dann eben ein Weichzeichnerbild erhält. Im übrigen liegen

die Verhältnisse, was die Abblendung des Objektives anlangt, ähnlich wie oben. Der Grad der Weichzeichnung schwindet bei starker Abblendung. So darf man nicht unter 5,6 abblenden, wenn die Weichzeichnung erhalten bleiben soll.

Ganz einfache Weichzeichnungsbehelfe sind übrigens auch die Fettglasscheibe, ein Stück schwarzer, grauer oder gar weißer *Tüll* oder *Crêpe Georgette*. Man legt ein Stückchen von dem letzteren über das Objektiv und hält es mit Hilfe einer herumgelegten Gummischlinge fest. Die Weichzeichnerwirkung ist dabei um so größer, je heller der Stoff ist. Allerdings benutzt man heute Stoffe zur direkten Aufnahme nur selten, während man sie aber zum Vergrößern gern verwendet. Der Charakter der endgültigen Kopie ist aber ein ganz verschiedenartiger, je nachdem, ob man einen Weichzeichnerbehelf zur *Aufnahme* oder zur *Vergrößerung* benutzt. Darauf wollen wir noch einmal unter dem Abschnitt „Vergrößern“ zurückkommen.

Eine *Fettglasscheibe* wird aus einer klaren Glasplatte hergestellt, auf der man eine Spur Fett mit dem Finger kreisförmig verreibt. Auch sie bewirkt, vor das Objektiv geschaltet, den Weichzeichnereffekt.

Zur Belichtung der Weichzeichneraufnahmen ist, gleichgültig ob sie mit einem Weichzeichnerobjektiv oder einer Weichbildscheibe gemacht sind, folgendes zu überlegen: Die Belichtungszeit richtet sich jeweils nach den *Schatten*, d. h. also nach den dunkelsten Partien. Durch die sphärische Abweichung werden die dunklen Partien aber von den hellen Zerstreuungsscheiben der Lichter *überlagert*. Man erhält ein insgesamt helleres Bild, mit weniger starken Kontrasten zwischen Lichtern und Schatten. Das bedeutet praktisch, daß also jetzt *kürzer belichtet* werden muß.

Die kürzere Belichtung ist aber noch aus einem anderen Grund notwendig: Bei der richtigen Weichzeichneraufnahme muß innerhalb der Überstrahlung das Kernbild noch sichtbar sein. Dazu ist nötig, daß diese Kontur noch eine hinreichende Durchsichtigkeit besitzt. Voraussetzung dafür ist eine kurze Belichtungszeit, denn bei einem stärkeren Lichteindruck besteht die Gefahr, daß die Überlagerung mit dem Kernbild zusammenwächst und anstatt des Weichzeichnereffektes eine *detaillös wollige Unschärfe* ergibt.

Außerdem ist noch die Wahl des Negativmaterials für Weichzeichneraufnahmen zu überlegen. Panchromatische Emulsionen gleichen be-

Weichzeichnungs-
Behelfe

Fettglas-Scheiben

mit Weichzeich-
nern kürzer
belichten!

der Grad der
Weichzeichnung
hängt auch von
der Negativ-
gradation ab

kanntlich mehr als orthochromatische, d. h., in den Schatten ist auf einer panchromatischen Aufnahme gewöhnlich *mehr drin*. Andererseits haben orthochromatische Emulsionen die Eigentümlichkeit, eine feinere Differenzierung in den hellsten Tönen zu ergeben. Auf diese Differenzierung aber kommt es in unserem Fall besonders an. Es geht ja um die Trennung der Überlagerung vom Kernbild. Wird also mit einem nicht zu intensiv gerichteten Licht bzw. nicht mit zu starkem Gegenlicht gearbeitet, dann ist orthochromatisches Material panchromatischem vorzuziehen.

Die Blende

Die Frage der richtigen Blendenwahl ist in unserem Fall nicht allein von den sonstigen Erwägungen, die man darüber anzustellen hat, abhängig. Wenn man normalerweise eine größere oder eine kleinere Blende nimmt, dann hängt das von den herrschenden *Lichtverhältnissen* und von der *Mindestbelichtungszeit* sowie auch von der erforderlichen *Schärfentiefe* ab. Beim Porträt bekommen diese Erwägungen ein etwas anderes Gesicht, denn unsere Aufnahmen sind nicht in jedem Fall auf diese Mindestbelichtungszeit angewiesen, um ein noch konturenscharfes Bild zu erhalten. Da wir ja einen oder mehrere Menschen fotografieren, können wir die Gruppierung nach unserem eigenen Gutdünken vornehmen; können veranlassen, daß sie sich heftiger bewegen oder aber, daß sie sich mehr oder weniger still verhalten. Darüber hinaus ist das Problem der Schärfentiefe für uns auch als solches *nicht* wichtig. Es wird nur bedeutungsvoll, wenn es sich um die Hintergrundgestaltung und um das Loslösen des dargestellten Menschen von dem Hintergrund handelt.

Porträt-
aufnahmen
bedürfen keiner
Schärfentiefe

Wir haben bereits festgestellt, daß das tauglichste Instrument zum Porträtieren ein Objektiv mit langer Brennweite ist. Das heißt, daß die Brennweite für das jeweils verwendete Negativformat möglichst länger sein soll als die Plattendiagonale. Nun kommt es aber darauf an, mit welchem Format wir arbeiten. Nehmen wir z. B. auf 9×12 auf, dann werden wir vorteilhafterweise eine Brennweite verwenden, die länger als 13,5 cm ist (also z. B. 21 bis 24 cm), während für das Kleinbildformat die Brennweite von 13,5 cm als ausgesprochen groß zu bezeichnen ist. Es ist bekannt, daß die Schärfentiefe für die verschiedenen Brennweiten verschieden ist.

Mit einem Wort, die Frage der Blende ist für die verschiedenen Formate anders zu lösen, und zwar nach folgenden Gesichtspunkten: Wenn wir z. B. nur einen Kopf aufnehmen, kommt es in erster Linie darauf an, daß die *Augen* scharf abgebildet werden. Sie sind das Wesentlichste für das Gesicht. Hat man z. B. eine Brennweite von 24 cm und ein Objektiv mit einer Lichtstärke von 3,5, wird man die Augen jeweils mühelos scharf bekommen, während die Schärfe aber nicht mehr den Hintergrund erreicht. Eine Aufnahme unter den gleichen Bedingungen (Lichtstärke 3,5, jedoch 13,5 cm Brennweite) wird aber ein Bild ergeben, auf dem sowohl Augen als auch Hintergrund scharf sind. Aus diesem Umstand kann man seinen Nutzen ziehen, d. h., man wird, wenn man eine Lichtstärke (d. h. relative Öffnung) von 3,5 auf Grund der herrschenden Lichtverhältnisse unbedingt benötigt und wenn man außerdem Wert darauf legt, ein Bild zu erhalten, das die Vorderpartie des Gesichtes sowie den Hinterkopf gleichmäßig scharf zeigt, lieber zu einem kleinen Format greifen, weil dafür ja auch eine kürzere Brennweite genügt. Und andererseits wird man vorteilhafterweise mit einem größeren Negativ-Format (wegen seiner mit ihm verbundenen längeren Brennweite) arbeiten, wenn man Wert darauf legt, einen unruhigen Hintergrund zu beseitigen. Auf die Frage der Hintergrundgestaltung soll später noch einmal zurückgekommen werden. Wir wollen hier nur so viel vorwegnehmen: daß man eine größere Konzentration auf den Menschen selbst im Bild erhält, wenn der Hintergrund so verschwommen abgebildet wird, daß man Einzelheiten in ihm *nicht* mehr erkennen kann. Dem könnte man natürlich entgegenhalten: „Wozu dann überhaupt einen Hintergrund?“

Im Freien geht es nun nicht immer an, daß man den blauen Himmel oder eine glatte Fassade zum Hintergrund wählt. Und außerdem ist die Belebung des Hintergrundes im Bild, d. h. die Auflösung desselben in verschwommene Details, eine Angelegenheit der Bildkomposition, die für das Vordergrundmotiv — unser Porträt — von ausschlaggebender Bedeutung sein kann. Freilich muß sich der Hintergrund immer unserem Hauptmotiv unterordnen. Er ist nur schmückendes Beiwerk. Sobald er inhaltlich überwiegt, kann man nicht mehr von einem *Porträt in der Landschaft* sprechen, sondern nur noch von einer *Landschaft mit Staffage*.

wichtig!
Die größte
Schärfe liegt in
der Augenebene!

der Hintergrund
ist unter-
geordnet . . .

. . . das Motiv im
Vordergrund
— das Porträt
selbst — ent-
scheidet!

Draga Molnár
– in Effektlicht
aufgenommen



„Gloriol-
Beleuchtung“

Mit der langen Brennweite der größeren Formate aber hat es noch eine andere Bewandtnis. Die Schärfentiefe kann hier so gering sein, daß die Hinterkopfhaare, besonders wenn man die *Gloriolbeleuchtung* (siehe Seite 117) anwendet, nicht mehr als Haare mit scharfer Kontur, sondern als eine Streufigur erscheinen, in der die Haare die Breite von Stroh oder dicken Bindfäden haben. Um sie zu beseitigen, muß man dann abblenden, was zur Folge hat, daß dann länger zu belichten ist. Man wird also in jedem Fall beim Porträtieren immer nur so weit abblenden, als es unbedingt erforderlich ist, um den Menschen selbst scharf zu bekommen.

Starkes Abblenden ist aber auch deshalb zu vermeiden, weil die allgemeine Bildhelligkeit dadurch herabsinkt. Die große Blende ergibt die größte Durchzeichnung der Schatten, und das bedeutet, daß man



*Hans Moser –
in normalem
Kunstlicht
fotografiert*

auch mit einer primitiven Beleuchtung, mit der man sich manchmal unterwegs behelfen muß, doch noch zu einem guten Resultat kommt, d. h. zu einem Bild von weicher Gradation. Und weich muß ein Porträtnegativ sein, wenn die Hauttöne zur Geltung kommen sollen.

Bei der Behandlung der Blende für das Porträtieren sei noch auf die *Sonnenblende* hingewiesen, die möglichst immer verwendet werden soll. Man weiß ja, daß sie die störenden Randstrahlen beim Fotografieren im Freien fernhält. Sie spart aber auch viel Arbeit, wenn man bei Kunstlicht arbeitet, und man kann sich viele Mißerfolge ersparen, die sich durch die Lampen einstellen, die den dargestellten Menschen vom Hintergrund loslösen oder zur Gloriolbeleuchtung dienen; diese Lampen nämlich verschleiern sofort das ganze Bild, sobald ihr Licht das Objektiv trifft. Die Sonnenblende aber hält es ab.

*die wichtige
Gegenlichtblende*

DIE KAMERA

Außer den großformatigen Spezialapparaten der Berufsfotografen gibt es eigentlich in den gebräuchlichen Größen keine „speziellen“ Porträtkameras. Das bedeutet praktisch, daß man mit jeder Kamera, welche es auch sei, porträtieren kann. Die Eignung der verschiedenen Kameratypen für die einzelnen Aufgaben ist jedoch unterschiedlich.

Großformat

Zunächst taucht die Frage des Formates auf. Die großen Formate (9 x 12 und mehr) haben den Vorteil, daß man das Bild auf der Mattscheibe richtig komponieren kann. Sie eignen sich deshalb vornehmlich für gebaute stille, gegebenenfalls sogar für gestellte Aufnahmen. Da großformatige Kameras außerdem mit einer recht langen Brennweite ausgerüstet sind, kann man eine beträchtliche Plastik erreichen, weil dann der Hintergrund bei offener Blende immer unscharf kommt. Das große Format ist auch dann von Vorteil, wenn das Negativ nachträglich retuschiert werden muß. Freilich kostet aber auch jede Aufnahme mehr Geld, als wenn man ein kleineres Format verwendet.

Kleinformat

Kameras kleinerer Formate dagegen haben den Vorteil, daß man mit ihnen beweglichere, d. h. lebendigere Bilder schaffen kann. Es kommt ja nicht so sehr darauf an, ob man zwei oder gar mehr Aufnahmen macht. Man hat aber dann die Möglichkeit, später jenes Negativ herauszusuchen, das im Augenblick die größte Lebendigkeit zeigt. Außerdem kann man bei offener Blende auch Aufnahmen von größerer Tiefenschärfe machen. Das hat andererseits zur Folge, daß man dabei zu kürzeren Belichtungszeiten kommt. Die kleineren Formate lassen sich also besser in der Richtung des *Schnappschusses*, die größeren Formate vorteilhafterweise in der Richtung der *Zeitaufnahme* benutzen.

Mattscheibenkameras wird man gewöhnlich nur dann verwenden, wenn man mit einem großen Format arbeitet. Voraussetzung ist dann, daß die Kamera zum mindesten einen doppelten Auszug besitzt, damit eine längere Brennweite verwendet werden kann. Die Kameras der Berufsfotografen, die mitunter für noch größere Formate, wie 13 x 18 oder 18 x 24, gebaut sind, sind ebenfalls Mattscheibenkameras, bei denen jeweils zur Aufnahme die Mattscheibe mit der Kassette vertauscht werden muß. Die dafür notwendige Zeit

ist etwas recht Unangenehmes, denn man kann dabei den Kontakt mit der Person, die man aufnehmen will, verlieren; ja, wenn sie recht lebhaft ist, passiert es nur zu leicht, daß sie überhaupt aus dem Bildformat herausrutscht. Deshalb mache man es sich zur Regel, das Format niemals restlos mit dem dargestellten Menschen auszufüllen, damit er Gelegenheit hat, sich innerhalb des Bildausschnittes zu bewegen. Nur so kann man starre Aufnahmen vermeiden, denen die Mattscheibenkamera Vorschub leistet.

*nicht zu groß
einstellen!*

Spiegelreflexkameras sind gerade für unsere Absichten ganz besonders tauglich. Es gibt gerade für Porträtzwecke auch Spiegelreflexkameras für das Format 9 x 12, die die oben geschilderten Vorteile des großen Formates mit den Vorteilen der Spiegelreflexeinrichtung verbinden. Denn die Möglichkeit, die aufzunehmende Person ständig auf der Mattscheibe bei bereits geöffneter Kassette beobachten zu können und dabei ständig scharfgestellt im Bildfeld zu verfolgen, gestattet es, den Verschuß in jedem beliebigen Augenblick auszulösen, mit dem Erfolg, daß man zu sehr lebendigen Bildern kommt.

Ebenso verhält es sich mit den kleinformatischen Spiegelreflexkameras, und zwar sowohl den zweiäugigen wie auch den einäugigen. Zur Darstellung großer Köpfe, die das Format möglichst füllen, haben die einäugigen Spiegelreflexkameras sogar den Vorteil, daß man längere Brennweiten benutzen kann.

Wenn auch Spiegelreflexkameras im allgemeinen Handkameras sind — dann nur so lange, als man sie mit einem *Universalobjektiv* benutzt. Wird eine längere Brennweite eingesetzt, wird aus der Handkamera nur noch mit Bedenken eine Schnappschußkamera. Je länger die Brennweite ist, um so lichtschwächer wird für gewöhnlich auch das Objektiv, was eine verlängerte Belichtungszeit zur Voraussetzung hat, die sogar unter das zulässige Maß der Mindestbelichtungszeit für Handaufnahmen fällt. Die lange Brennweite hat aber außerdem den Nachteil, daß nur das geringste Wackeln mit der Kamera bereits zu einem groben Verreißen des Bildes führt. Zu lange Brennweiten sind also nicht immer angebracht.

Wechselobjektive

Bei der Verwendung von Spiegelreflexkameras, gleichgültig welchen Formates, verfällt man leicht in den Fehler, von „zu tief“ aufzunehmen und dadurch eine häßliche und unvorteilhafte Ansicht herbeizuführen. Der richtige Standpunkt, von dem aus man den Menschen

*die gefährliche
„Bauchperspek-
tive“*

*Aufnahmen aus
der Augennachse*

aufnimmt, ist immer mit dem Auge zu suchen. Hat man diesen Punkt gefunden, so tritt einfach an die Stelle des Auges das Objektiv. Dadurch, daß man bei einer Spiegelreflexkamera einmal das Bild des Menschen mit freiem Auge sieht, wobei man aufrecht steht, und gleich darauf das Bild auf der Mattscheibe, das zwangsläufig eine Ansicht aus der Bauchperspektive ergibt, verwischen sich die beiden Eindrücke, und zwar zum Nachteil des Mattscheibenbildes. Dazu tritt oft noch die Bequemlichkeit. Man scheut sich, die Kamera ungefähr in Augenhöhe zu bringen, weil man dann selbst zur Betrachtung des Mattscheibenbildes noch höher, also z. B. auf einen Stuhl zu steigen gezwungen ist. Deshalb: auch bei Spiegelreflexkameras möglichst immer *aus Augensicht* aufnehmen!

Sucherkameras sind dieser Gefahr nicht ausgesetzt, weil man den Sucher und damit auch das Objektiv der Kamera an die Stelle des Auges bringen muß.

*Parallaxe und
Bildfeldschwund*

Kleinbildkameras gehören zu den obengenannten Sucherkameras. Man kann auch bei ihnen den wechselnden Ausdruck des aufzunehmenden Menschen ständig im Sucherbild beobachten und die Schärfe auf der Entfernungseinstellung kontrollieren. Dabei ist nur auf eines zu achten: Der Sucher der Kleinbildkameras ist auf eine mittlere Entfernung geeicht. Geht man näher heran, so stellt sich *Parallaxe* ein. Man erblickt vom Sucher aus die Person an einer anderen Stelle, als sie das Objektiv sieht. Deshalb ist die Kamera bei fehlendem Parallaxenausgleich etwas zu schwenken, und zwar so, daß im Sucherbild mehr freier, unausgenutzter Raum an der Stelle gesehen wird, die auf der entgegengesetzten Seite des Objektivs liegt. Vorteilhafter ist es auch, nicht gar zu nahe heranzugehen, sondern immer noch etwas Rand um den Dargestellten zu belassen und später erst eine Ausschnittvergrößerung zu machen. Freilich geht das nur bei Schwarzweiß-Aufnahmen. Bei Farb-Aufnahmen auf Umkehrfilm muß man schon bemüht bleiben, das ganze Format richtig auszufüllen, weil ja später keine Möglichkeit zur Änderung des Bildformates mehr besteht. Dabei ist immer noch der *Bildfeldschwund* zu berücksichtigen. Je näher man nämlich herangeht, um so stärker ändert sich der Ausschnitt des Bildes im Sucher gegenüber dem Ausschnitt des Bildes auf dem Film. Das Sucherbild bleibt immer gleich groß. Es ändert sich nicht der Bildwinkel. Das auf *nah* eingestellte Objektiv aber hat einen

um so kleineren Bildwinkel, je weiter es nach vorn geschraubt wird. Bedenkt man diesen Umstand nicht, so kann es passieren, daß man schließlich auf dem Bild *weniger darauf hat* als im Sucherbild.

das Bildfeld auf
der Mattscheibe

Gerade mit Kleinbildkameras lassen sich die lebendigsten Darstellungen eines Menschen erreichen, weil man eine Aufnahme ja ohne zu großen Kostenaufwand ruhig ein dutzendmal machen kann. In dieser Summe wird bestimmt eines sein, das durch ganz besondere Lebendigkeit hervorrägt. Freilich dort, wo eine ziemlich starke nachträgliche Retusche nötig ist, wird man lieber zu einem größeren Format greifen. Eine Synthese von Kleinbildkamera, Spiegelreflexkamera und Mattscheibenkamera bilden die Sondereinrichtungen, und zwar der „Panflex“ zur Contax, der „Leitz Spiegelkasten“ zur Leica, der „Novoflex“ und „Kilar=Spiegelreflexvorsatz“. Anstelle des Objektivs wird hier eine Spiegelreflexeinrichtung vor das Kameragehäuse gesetzt, die ihrerseits wieder ein langbrennweitiges Objektiv trägt. Man blickt teils von oben auf den Spiegel, teils in gerader oder schräger Richtung, wie es auch bei der Mattscheibeneinstellung der Fall ist. Darüber hinaus ist man sich jederzeit über den genauen Bildausschnitt im klaren, weil man ja die Bildbegrenzung genau betrachten kann.

Spiegelreflex-
Vorsätze

Der Verschuß

Über diesen muß kurz folgendes gesagt werden. Die Kameras sind entweder mit einem *Objektivverschuß*, wie z. B. dem Compurverschuß, oder aber mit einem *Schlitzverschuß* ausgestattet. Dieser Schlitzverschuß pflegt gewöhnlich etwas hörbar zu funktionieren. Das hat den Nachteil, daß der Mensch, den man fotografieren will, ganz genau weiß, wann die Aufnahme endlich erfolgt, und das kann bei einer langen Momentaufnahme zur Folge haben, daß er sich gerade in diesem Augenblick bewegt und dabei das Bild verwackelt. Aus diesem Grund sind die großen Atelierkameras des Berufsfotografen mit dem sogenannten *Grundner-Verschuß* ausgestattet, der vollkommen lautlos arbeitet. Hat man es also mit einem nervösen Menschen zu tun, den man mit einer Schlitzverschußkamera aufnehmen will, dann ist es zweckmäßig, während der Aufnahme für etwas Lärm zu sorgen, in dem das leichte Geräusch des ablaufenden Verschlusses ertrinkt. Man kann sich z. B. während der Zeit räuspern oder sprechen oder — was auch sonst zur Ablenkung sehr zweckmäßig ist — das Rundfunkgerät oder ein Grammophon spielen lassen.

Objektiv-
Verschuß,
Schlitzverschuß
und „Grundner-
Verschuß“

DAS AUFNAHMEMATERIAL

*besondere
Wünsche*

Um unter allen zur Verfügung stehenden Filmen und Platten die für unsere Zwecke brauchbarsten herauszufinden, wollen wir die Forderungen, die wir an das Negativmaterial für Porträtzwecke stellen, einmal vorwegnehmen. Das ideale Negativ sei *weich, tonwertrichtig* und *feinkörnig*. Diese drei Voraussetzungen aber kann nicht jedes Negativmaterial erfüllen. Man muß also Kompromisse schließen und bei den verschiedenen Aufnahmegebieten darauf sehen, daß *einer* dieser drei genannten Wünsche *besonders* stark hervorgehoben wird, und zwar da, wo es am zweckmäßigsten ist, wobei man dann allerdings auf andere gute Eigenschaften in gewissen Grenzen verzichten muß. Handelt es sich z. B. um eine Aufnahme bei ungenügenden Lichtverhältnissen, bei der möglichst kurz belichtet werden muß, dann ist man eben gezwungen, einen hochempfindlichen Film zu verwenden, und muß dafür ein nicht ganz feinkörniges Bild in Kauf nehmen. Es geht ja immer darum, das *Wesentliche* in einem Bild herauszustellen. Es wäre falsch, seine Ansprüche immer nur in der gleichen Richtung anzumelden. Man kann von einem Bild auch heute noch nicht *alles* verlangen. Geht es um einen sehr lebendigen Ausdruck, so muß ja nicht gleich auch jedes Härchen mit zu sehen sein, denn mit dem Ausdruck selbst hat die Oberflächenstruktur der Haut nichts zu tun. Sogar eine leichte Unschärfe würde nicht störend ins Gewicht fallen, wenn nur der Ausdruck besonders packend und fesselnd ist. Eine höchst feinkörnige Emulsion mit bestem Auflösungsvermögen ist also nicht unbedingt erforderlich.

*Feinkörnigkeit
und Trenn-
vermögen*

Anders liegen die Verhältnisse freilich, wenn es um die Darstellung der Oberfläche geht. Hier müssen die höchsten Ansprüche auf *Feinkörnigkeit* und *Trennvermögen* erfüllt werden.

Für Berufsbildnisfotografen werden von der Industrie Spezialporträt-emulsionen hergestellt. Sie sind abgestimmt auf die normale Beleuchtungseinrichtung des Porträtfotografen, und zwar im Atelier.

Außer diesen Spezialemulsionen kann man aber auch jeden anderen Film zum Porträtieren verwenden, sofern er nur hinreichend weich und genügend feinkörnig ist.

*ortho-
chromatische
Filme*

Alle *orthochromatischen* Filme sind nicht für Rot empfindlich. Das heißt in unserem Fall, daß die Lippen dunkel wiedergegeben werden und daß Hautunreinigkeiten stark zutage treten.

Anders ist es bei *panchromatischen* Filmen. Sie sind für alle Farben empfindlich, außerdem aber noch für Rot, und mitunter sogar etwas stärker als es mit der Tonwertrichtigkeit vereinbar ist. Das führt beim Porträtieren dazu, daß man leicht wächserne, weiße Gesichter und blutleere, d. h. blasse Lippen erhält. Die genannten Filme aber haben dafür die höchste Allgemeinempfindlichkeit, was sich besonders bei Kunstlicht auswirkt, denn Kunstlicht ist reich an roten Strahlen, die für diese Emulsionen ja besonders wirksam sind. Somit wird das gesamte Licht am besten ausgenutzt. Die Filme haben auch die Eigenschaft, von sich aus eine bessere Durchzeichnung der Schatten zu ergeben. Praktisch bedeutet das, daß man hier weniger bzw. nur ganz schwach aufhellen sollte. Mit der hohen Empfindlichkeit ($21-23/10^0$ DIN) allerdings geht leider die Körnigkeit Hand in Hand. Wir haben es also mit diesen hochempfindlichen panchromatischen Filmen zwar mit den weichsten, aber auch mit den grobkörnigsten zu tun.

*panchromatische
Filme*

Orthopanchromatische Filme arbeiten tonwertrichtig. Sie sind für alle Farben gleichmäßig empfindlich, ohne die vorgenannte besondere Rotempfindlichkeit zu haben. Man nennt sie deshalb auch panchromatische Filme mit gedämpfter Rotempfindlichkeit. Ein Kopf wird von ihnen in den richtigen, der Natur entsprechenden Grauwerten wiedergegeben. Gewöhnlich sind aber diese orthopanchromatischen Emulsionen etwas niedriger empfindlich als die vorgenannten, dafür aber feinkörnig. Sie haben eine Empfindlichkeit von $13-18/10^0$ DIN und lassen sich ziemlich universell verwenden, wenn sie recht weich entwickelt werden; das ist notwendig, weil sie von Natur aus eine etwas härtere Gradation besitzen. Es bleibt nur noch die Frage offen, wann die einzelnen Filme verwendet werden sollen.

*ortho-
panchromatische
Filme*

Die hochempfindlichen panchromatischen Filme sind zweckmäßig für kürzeste Aufnahmen und bei ungünstigem Licht, wie z. B. beim Fotografieren auf der Bühne, zu verwenden, wo mitunter eine recht harte Beleuchtung durch die Bühnenscheinwerfer herrscht, denn ihre Gradation ist ziemlich weich. Mit einem leichten Grünfilter oder einem schwachen Blaufilter ergeben sie gleichartige Resultate wie auf orthopanchromatischen Filmen, nur mit dem Unterschied, daß sie grobkörniger sind. Orthopanchromatische Filme kann man überall verwenden, wo normale Aufnahmebedingungen herrschen, sei es bei Tageslicht oder bei Kunstlicht. Orthochromatische Filme schließlich

*bei
unzureichendem
Licht*

sind für unsere Zwecke dann besonders brauchbar, wenn es darum geht, einen Menschen besonders charakteristisch darzustellen. Durch ihren Mangel an Farbempfindlichkeit ergeben sie eine übertriebene Hautstruktur. Der Charakterkopf eines alten Mannes z. B. wird auf orthochromatischem Film besser und charakteristischer erscheinen als auf orthopanchromatischem, während ein junges Mädchen auf orthochromatischem Film älter dargestellt wird. Fassen wir nocheinmal zusammen:

Faustregel Orthochromatische Filme charakterisieren, panchromatische Filme idealisieren (bzw. schmeicheln).

Kommt es einmal vor, daß man einen panchromatischen Film in der Kamera hat, und würde man zur Aufnahme eine orthochromatische Emulsion benötigen, dann schlägt man einen kleinen Umweg ein. Man setzt vor das Objektiv ein Blau- oder Grünfilter. Beide unterdrücken das Rot; es wird dunkler wiedergegeben.

Filter

Auch für unseren Fall hat die richtige Verwendung von Filtern Bedeutung. Filter dienen ja bekanntlich dazu, die Farben der Natur in ihren Grauwerten gegeneinander zu verschieben, und zwar je nach der zur Verwendung kommenden Filterfarbe. Es kommen für uns nur drei Filter in Frage: Gelbfilter, Grünfilter oder Blaufilter.

Gelbfilter *Gelbfilter* verwendet man im Freien, und zwar dann, wenn man einen Menschen direkt vor den blauen Himmel stellt, von dem er sich möglichst kontrastreich abheben soll. Man erreicht dabei, daß z. B. ein hellblondes junges Mädchen mit einer etwas helleren Gesichtsfarbe und mit noch blonderen Haaren vor einem *dunkleren* Himmel steht. Alle Filter sind in verschiedenen Dichten erhältlich. Je dichter ein Filter ist, um so stärker ist auch seine Wirkung, desto größer aber gleichzeitig der Filterfaktor, d. h. der Betrag, um den die Belichtungszeit zu verlängern ist. Grundsätzlich wählt man immer ein um so dichteres Filter, je stärker man die ihm komplementäre Farbe betonen will.

Grünfilter *Grünfilter* werden zweckmäßig mit einem hochempfindlichen panchromatischen Film verwendet. Das Filtergrün dämpft die rote Farbe —d. h., die Lippen kommen dunkler—, gleichzeitig allerdings auch etwa



Links: Aufnahme
ohne Filter.
Rechts: Aufnahme
mit mittlerem
Gelbfilter

vorhandene Hautunreinigkeiten. Besonders stark ist die Wirkung des Grünfilters bei Kunstlicht. Die gelbe Farbe des Kunstlichtes wirkt ja gewissermaßen so, als würde man das Bild durch ein Gelbfilter sehen, und wir haben gehört, daß ein Gelbfilter die Teintfarbe aufhellt. Das Grünfilter hebt diese der Gelbfilterung ähnliche Wirkung auf. Noch stärker tritt dieser Effekt mit einem

Blaufilter in Erscheinung. Das Blau läßt das Rot noch dunkler, dafür aber auch blaue Augen heller und strahlender erscheinen. Ist das Blaufilter hinreichend dicht, kommt man mit panchromatischem Film zu dem gleichen Ergebnis, als würde man ohne Filter, aber mit orthochromatischem Film arbeiten. Also auch hier kommen wir schließlich zu einer Schlußfolgerung:

Blaufilter

Blaufilter charakterisieren, während Gelbfilter idealisieren (schmeicheln)!

Faustregel

Stative

Es ist klar, daß die Frage über das zweckmäßige Stative bei Momentaufnahmen aus der Hand wesenslos ist, während sie für die Zeitaufnahme wesentliche Bedeutung hat. Dennoch kann man auch im Zusammenhang mit dem Schnappschuß das Stative erwähnen, denn

man ist mit ihm sicher, wenigstens die Kamera nicht zu verreißen, wenn sich schon die aufgenommene Person bewegt.

schwere Stativ Für Zeitaufnahmen im Atelier oder im Heim werden **Heimstative** bzw. Atelierstative gebaut. Sie sind teilweise zusammenlegbar. Ihr Umfang ist aber trotzdem beträchtlich. Diese Heimstative haben den Vorzug, daß die Höhe der Kamera mühelos und beliebig verstellt werden kann. Die stabilen Stative weisen zu dem Zweck eine Handkurbel auf, mittels der man den Kameraträger höher oder tiefer schrauben kann, während leichtere Heimstative mit einer Klemmvorrichtung versehen sind, in der sich eine Säule hoch und tief schieben und in jeder beliebigen Lage festklemmen läßt. Das angenehme bei beiden Arten ist die mühelose Hoch- und Tiefverstellbarkeit, die einem Klappstativ abgeht. Bei einem solchen muß man ja bekanntlich jeden einzelnen Fuß mehr oder weniger herausziehen.

leichte Stativ **Klappstative** sind die normalen dreibeinigen Stative, die in Metallausführung aus Rohren oder U-Eisen bzw. aus Holzstäben und Leisten hergestellt werden. Wichtig ist bei diesen Stativen neben der Stabilität auch das Vorhandensein eines massiven Kugelgelenkes, damit die Kamera auch in verschiedene Lagen gekippt werden kann. In jedem Fall soll man von dem Grundsatz ausgehen, lieber ein schwereres als ein zu leichtes Stativ zu benutzen. Auf ein paar Gramm Transportgewicht kommt es nicht so sehr an wie auf die unbedingte Stabilität. Gewöhnlich ist es auch so, daß die leichten Stative nicht sehr hoch ausziehbar sind. Man ist dann gezwungen, eine Stativverlängerung zu benutzen. Sie besteht aus einem Stab oder einer ausziehbaren Röhre, die mit ihrer Unterseite auf den Stativteller geschraubt wird, während die Kamera erst am anderen Ende Platz findet. Man erreicht so eine Kamerastellung, die mehr der Augenperspektive entspricht.

Universal-Stativ Ein universell verwendbares Stativ muß außer den normalen spitzi- gen Füßen, die man für Aufnahmen im Freien verwendet, auch noch mit auswechselbaren Gummifüßen ausgestattet sein; denn die Metallspitzen, die den Zweck haben, im Freien oder auf rauhem Stein das Ausrutschen zu verhindern, sind für eine Aufnahme im Zimmer unbrauchbar. Parkett wird von ihnen beschädigt, und auf Fliesen oder Steinfußböden finden sie keinen Halt. Deshalb werden bei Innen-

aufnahmen die GummifüÙe verwendet. Ein guter Trick ist es, wenn das Stativ nicht stehen will, eine hinreichend groÙe Schlinge aus Bindfaden um die drei FüÙe herumzulegen, die dann das Ausrutschen verhindert.

Ein behelfsmäÙiges Stativ kann man sich im übrigen auch zur Not
vermittelt eines sogenannten *Taschenstativs* herstellen. Die letzt-
genannten sind Klemmen in der Art von Schraubzwingen, an denen
ein Kugelgelenk befestigt ist. Man schraubt das Kugelgelenk an die
Kamera und die Klemmvorrichtung an eine Stuhllehne. Der einzige
Nachteil dabei ist nur der, daß man die Kamera nicht höher oder
tiefer verstellen kann. Für Aufnahmen mit langen Momentbelich-
tungszeiten, wie sie mitunter für die Bühnenfotografie erforderlich
sind, erweisen sich *Kettenstative* und *Bruststative* als sehr brauchbar.
Man arbeitet ja bekanntlich beim Porträtieren am liebsten mit recht
langen Brennweiten. Je länger aber die Brennweite eines Objektivs,
um so naheliegender ist die Gefahr des VerreiÙens. Mit den genannten
Stativen wird nun diese Gefahr recht beträchtlich herabgemindert.

Behelfe

*Ketten- und
Bruststative*

Kettenstative bestehen aus einer Kette, die mit einer Schraube an dem Kameraboden befestigt wird. Sie reicht bis zur Erde, und man benutzt das Stativ so, daß man mit einem Fuß darauftritt und dann die Kamera hochzieht, bis sich die Kette anspannt. Steht man dabei selbst recht breitspurig, dann liegt die Kamera auch ruhig in der Hand.

Bruststative hingegen sind Vorrichtungen, mit denen man die Kamera auf einem Gestell, das mit Riemen am Oberkörper festgemacht ist, befestigt. Zur Aufnahme wird die Kamera nach unten gezogen, bis sich der Riemen spannt, während die Arme fest an den Körper gepreÙt werden. Auch hierbei wird die Gefahr des Verwackelns, besonders dann, wenn man breitspurig dasteht, auf ein MindestmaÙ herabgesetzt. Ganz ähnlich ist es auch mit den

Einbeinstativen, die aus einem einzigen Stativbein bestehen, auf das die Kamera geschraubt ist. Man stützt sich dabei zur Aufnahme auf dieses eine Bein und erreicht, wenn man die Muskeln anspannt, eine sehr ruhige Kamerahaltung, die sich dadurch erklärt, daß die Verhältnisse dabei ungefähr so sind wie bei einem Dreibeinstativ, nur daß die beiden fehlenden Beine die eigenen sind.

Einbein=Stative

Aufnahmelampen

Die Heimfotografie bzw. *Kunstlichtfotografie* ist in ihrem Anwendungsgebiet mehr oder weniger Porträtfotografie; denn gerade der Wunsch nach dem interessanten und persönlich gestalteten Bildnis ist der Anlaß zur Beleuchtungstechnik mit ihren vielfältigen Möglichkeiten.

Das Licht:

Zur Kunstlichtfotografie werden Heimplampen verwendet. Sie heißen *Nitraphot*= bzw. *Tungsraphot*= oder *Photolita*=Lampen. Alle sind elektrische Glühlampen, die für fotografische Erfordernisse besonders hergestellt werden, und zwar unterscheiden sie sich von gewöhnlichen Glühlampen durch ihre gesteigerte Lichtintensität und durch die Farbe des Lichtes, das sie ausstrahlen. Die Lampen brennen durchweg mit Überspannung. Das geht auf Kosten ihrer Lebensdauer. Sie brennen rascher durch. Die Überspannung ist ungefähr so zu erklären: Wird eine Lampe, die für 220 Volt hergestellt ist, in eine Lichtleitung von 110 Volt eingeschraubt, so leuchtet sie nur mit halber Kraft. Sie glimmt rötlich. Schraubt man hingegen eine Lampe von 110 Volt in eine Lichtleitung von 220, dann kommt der Lichtfaden darin zur Weißglut, die Lampe leuchtet grell auf und wird schließlich durchbrennen, weil sie dieser Überbelastung (Überspannung) nicht gewachsen ist. Unsere Nitraphotlampen also haben ein bedeutend weißeres und zufolge der Überspannung auch aktinischeres Licht als gewöhnliche elektrische Glühlampen, die ja vor allem für eine lange Lebensdauer konstruiert sind.

das andere Licht

Nitraphotlampe Type	B	N	S
Wattverbrauch	500	500	250
Überspannung	gering	hoch	sehr hoch
Lebensdauer ca.	100 St.	3 St.	2 St.
Lichtstrom (in Lumen)*)	11 000	16 000	9000

*) Lumen (lat. = Licht) heißt die Einheit des Lichtstromes. Licht ist eine Energieform und wird zur Messung ihres Wertes auf die entsprechende Wärmemenge bezogen, die man, da es sich um elektrischen Strom handelt, wiederum auf Watt umrechnet. 1 Lumen (einfarbiges Licht vorausgesetzt) entspricht bei größter Augenhelligkeit 0,0015 Watt.

Es gibt drei Typen von Heimplampen unterschiedlichen Lichtstromes und unterschiedlicher Lebensdauer. (Die Typen B und S werden auch mit spiegelndem Innenreflektor mit den Bezeichnungen BR und SR geliefert.)

*die Lampen-
Typen*

Die Farbe des Lichtes, die Farbtemperatur, die nach Kelvingraden gemessen wird, ändert sich bei Ausbrauch einer Lampe. Sie wechselt von Weiß gegen Rot. Das ist besonders bei Farbaufnahmen zu beachten!

Farbtemperatur

Bevor die Heimplampen an das Stromnetz angeschlossen werden, muß festgestellt werden, wieviel Strom überhaupt abgenommen werden kann, denn das Leitungsnetz ist jeweils für eine bestimmte Stromentnahme abgesichert. Diese Absicherung ist stufenförmig. In Haushaltungen ist gewöhnlich die Hauptsicherung mit 6 Ampère (oder 10 Amp.) abgesichert, während die einzelnen Stromkreise, die von dort ausgehen, niedriger abgesichert sind. Um nun festzustellen, wieviele Lampen verwendet werden können, ist eine kurze Rechnung anzustellen. Das geschieht nach der Formel:

$\text{Volt} \times \text{Ampère} = \text{Watt}$. Beispiel: In einem Stromnetz von 220 Volt, das mit 10 Ampère abgesichert ist, stehen 2200 Watt zur Verfügung ($220 \times 10 = 2200$). Man kann also vier Nitraphotlampen zu je 500 Watt verwenden. Sie ergeben zusammen erst 2000 Watt. Ist hingegen nur eine Sicherung von 6 Ampère vorhanden, so stehen nur 1320 Watt zur Verfügung ($220 \times 6 = 1320$). Würde man vier Lampen einschalten, so gäbe es Kurzschluß. Es dürfen hier also nur zwei Lampen zu je 500 und noch eine Lampe zu 250 Watt verwendet werden. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß in der ganzen Wohnung keine weitere Stromentnahme erfolgt.

*Volt, Ampère
und Watt*

Solange eine Lampe frei im Raum brennt, gehen ihre Strahlen nach allen Seiten in den ganzen Raum. Da wir aber nicht den Raum in seiner Gesamtheit fotografieren können, sondern nur einen Teil desselben, steht uns also nur das für diese Raumecke anteilige Licht zur Verfügung. Es ist ein Bruchteil der gesamten Lichtmenge. Die Sachlage wird aber gleich anders, wenn die Lampe in einen Reflektor geschraubt wird. Der Reflektor hat eine Auslaßöffnung, durch die das Licht hinausgestrahlt wird, während die schalenförmige Seitenwand das zurückfallende Licht reflektiert und auch durch die Auslaßöffnung hinausstrahlt. Man erhält so das gesamte Licht der Lampe auf der Stelle, auf die die Öffnung des Reflektors gerichtet ist. Je enger dabei

*die Streuung
des Lichtes*

die Öffnung ist, um so kleiner wird die ausgeleuchtete Fläche, um so größer aber die hingeworfene Gesamtlichtintensität.

Der Reflektor

Der Art des Reflektors, d. h. der Leuchte, kommt in bezug auf die Lichtführung, auf die Schattenbildung usw. große Bedeutung zu.

Reflektor und
Beleuchtung

Die Größe des Reflektors. Es gibt große, flache und enge, tiefe Reflektoren. Bei den großen Reflektoren kommt das Licht von einer größeren Fläche als bei den kleinen; es ist diffuser, während es bei kleinen Reflektoren eher gestrahlt ist. Die Verhältnisse liegen hier ungefähr so wie beim Vergleich eines Zimmerfensters mit einer Dachluke. Das große Zimmerfenster verleiht dem Raum eine gleichmäßige, schattenfreie Ausleuchtung, während die Dachluke ungleichmäßiges und schattenbildendes Licht gibt.

Aufnahme-
leuchten
und ihre Typen

Die Form der Lampe. Man unterscheidet grundsätzlich drei Typen:

1. Aufnahmeleuchten (auch Aufheller genannt),
2. Scheinwerfer (oder Spiegelreflektoren),
3. Linsenscheinwerfer oder Effektscheinwerfer (auch Spotlight genannt).

Aufnahmeleuchten

gerichtetes und
diffuses Licht

Es gibt im Handel Reflektoren von metallischer, mattierter Innenfläche und mit weißemalierter Innenfläche, ferner solche, die eine gehämmerte, hochglänzende Auskleidung haben bzw. sogar mit Facettenspiegeln bestückt sind, und schließlich solche, bei denen die parabolische Innenform hochglänzend verspiegelt ist. Die beiden letztgenannten hochspiegelnden Reflektoren gehören bereits zu den sogenannten Scheinwerfern. Sie geben ein bedeutend härteres Licht als die erstgenannten, und das aus folgendem Grund: Die Lichtstrahlen der Lampen werden an den Innenflächen der Reflektoren reflektiert — daher der Name. Ist die Innenfläche rau oder weiß, so wird das Licht *diffus*. Jede einzelne vom Licht getroffene Stelle wird selbst zum Lichtspender. Ist der Reflektor dabei groß, so spricht man von einer *Flächenleuchte*, die dem bereits erwähnten Effekt des Fensterlichtes nahekommt. Ist die Innenfläche aber parabolisch geformt und hochglänzend verspiegelt, so wird das Licht der Lampe, wenn es sich im Brennpunkt dieses Reflektors befindet, in seiner Gesamtheit herausgestrahlt; es gibt kaum Lichtstrahlen, die durch Diffusion zerstreut wurden, sondern nur parallel gerichtete. Die Intensität des Lichtes der

Lampe ist natürlich in einem Scheinwerfer bedeutend größer als in einer Flächenleuchte. Der Scheinwerfereffekt geht sofort verloren, wenn man einen *Streuschirm* (siehe Seite 50) vorschaltet.

Scheinwerfer geben stets ein um so härteres Licht, je punktförmiger die verwendete Lichtquelle ist, die sich dem Idealpunkt, nämlich dem Brennpunkt des Parabolspiegels, möglichst nähert. Zur Erreichung der größten Lichthärte und der größten Lichtausbeute, die auch eine große Tiefenwirkung hat, müssen also punktförmige Lichtquellen, wie z. B. Episkoplampen, verwendet werden. Je kleiner, punktförmiger dabei die Lichtquelle ist, um so enger wird das Lichtbündel, um so weiter aber läßt es sich in die Tiefe strahlen. Scheinwerfer, die so ausgerüstet sind, nennt man also auch *Tiefenstrahler*.

*Tiefenstrahler
bilden harte
Schatten*

Es ist dabei nicht gleichgültig, ob sich die Lampe im Brennpunkt des Parabolspiegels (d. h. ganz ins Innere zurückgeschraubt) oder aber weiter vorne im Reflektor befindet. Reflektoren mit verstellbarer Lichtquelle haben das härteste, intensivste Licht, wenn die Lampe möglichst tief im Innern des Reflektors sitzt, und das weichste — aber auch schwächste Licht, wenn sie weit nach vorne geschraubt ist. Die Verhältnisse liegen hier — unter den gleichen Meßbedingungen wie auf Seite 44 — folgendermaßen:

Parabolischer Scheinwerfer mit Nitraphotlampe Type B	direkte Strahlung 4 m (in Lux) *)	indirekte Strahlung (Rückstrahlung) 1 m (in Lux) *)
Lampe im Brennpunkt	590	100
Lampe nach vorn geschraubt	130	35

Linsenscheinwerfer sind Leuchten in Gestalt eines sehr lichtstarken Projektionsapparates. Das Licht wird von einem hochpolierten Parabolspiegel nach vorne geworfen, durchdringt einen Kondensator und schließlich auch noch eine lichtstarke Sammellinse. Man erhält auf diese Weise ein um so härteres Licht paralleler Strahlung, je geringer der Durchmesser der Sammellinse ist. Diese *Flecklichtscheinwerfer*, die man auch *Spotlight* nennt, ergeben also das intensivste Licht, von geringster Streuung und kleinstem Lichtkreisdurchmesser.

„Spotlights“

*) 1 Lux (lat. = Helligkeit) heißt die Einheit der Beleuchtung einer Fläche von 1 qm, die im Abstand von 1 m von dem Lichtstrom (1 Lumen) getroffen wird.

gleichmäßige
Ausleuchtung

Die modernste Scheinwerferart liegt im „Stufenlinsenscheinwerfer“ vor, bei dem die Lichtrichtung durch ein stufenförmig gepreßtes Glasfilter erreicht wird. Der Lichtkreisdurchmesser und der Winkel des Strahlenbündels sind dabei größer, und — was von Vorteil ist — die ausgeleuchtete Fläche ist von gleichmäßiger Intensität, d. h., es gibt keine „Lichtspitze“.

die „Licht-Spitze“

Beinahe jede Leuchte nämlich hat die Eigentümlichkeit, die Fläche, die sie anstrahlt, in der Mitte am hellsten, gegen den Rand zu aber abfallend auszuleuchten. Das Auge sieht diese Ungleichmäßigkeiten nur dann, wenn man das Lichtbündel über eine weiße Fläche wandern läßt. Diese Ungleichmäßigkeit der Ausleuchtung ist für die Kunstlichtfarbenfotografie sehr störend. Hier kann es nämlich passieren, daß die Belichtung für den Teil des Bildes, auf den die Lichtspitze fällt, richtig ist, während die Ränder, an denen bereits Lichtabfall vorhanden ist, unterbelichtet, d. h. blaustichig kommen. Stufenlinsenscheinwerfer sind deshalb besonders für die Farbenfotografie geeignet, bei der sich verschiedene Helligkeiten in verschiedenartiger Farbwiedergabe auswirken.

Lampen mit
Reflektor

Die Lichtintensität einer Nitraphotlampe oder eine Episkopbirne ist also in hohem Maß von der Art des Reflektors abhängig. Man findet in den Kunstlichtbelichtungstabellen für Schwarzweiß- und Farbfilm gewöhnlich nur Werte in bezug auf die verwendete Nitraphotlampe, auf den Abstand derselben und auf die verwendete Blende; nichts aber über die Art des Reflektors und die mit ihm zusammenhängende Lichtintensität, es sei denn, es sind die Lampentypen (BR und SR) gemeint, in die bereits ein Reflektor eingeschmolzen ist. Um sich darüber ein Bild zu machen, sei die folgende Tabelle angeschlossen, die zeigt, wie groß der Einfluß des Reflektors ist.

Die Messungen erfolgten bei *direkter* Strahlung in der Lichtachse aus einer Entfernung von 4 m von der Heimlampe und *indirekt* (als *Rückstrahlung*) in 1 m Entfernung von einer weißen Wand, die aus 4 m Entfernung angestrahlt wurde. Die Werte sind relativ.

Linsenscheinwerfer können mit der vorigen Tabelle nicht verglichen werden, weil sie mit Episkoplampen von punktförmiger Lichtquelle ausgestattet sind. Im Zusammenhang und unter den gleichen Meßbedingungen wie vorher seien sie aber mit angeführt, wobei die Messungen jeweils bei größtem und bei kleinstem Lichtkreisdurchmesser erfolgten.

Weichstrahler

Reflektor mit Nitraphotlampe Type B (ungebraucht)	direkte Strahlung 4 m (in Lux)		indirekte Strahlung (Rückstrahlung) 1 m (in Lux)	
	gr. Kreis	kl. Kreis	gr. Kreis	kl. Kreis
Halbkugelig. Klein. Innen weiß emailliert (z. B. Reflektor einer Werkplatzlampe)		123		45
Parabolisch. Klein. Innen Aluminium, mattiert		300		70
Kegelförmig. Klein. Innen Aluminium, halbmatt (z. B. gefalteter Papierreflektor)		370		90
Halbkugelig. Groß. Innen Aluminium, halbglänzend		440		100
Parabolisch. Groß. Innen hochglänzend, verchromt (z. B. Scheinwerfer)		590		110
Halbkugelig. Klein. Rückseite mit Spiegel- facetten. Seitenwände Mattaluminium (z. B. Spiegelstrahler)		930		175
Parabolisch. Groß. Innen durchgehend mit Spiegelfacetten. Scheinwerfertyp		2460		490

*Lichtleistung
verschiedener
Reflektoren*

Tiefenstrahler

Scheinwerfer mit Episkoplampe 500 Watt	direkte Strahlung 4 m (in Lux)		indirekte Strahlung 1 m (in Lux)	
	gr. Kreis	kl. Kreis	gr. Kreis	kl. Kreis
Linsenscheinwerfer. Vorderlinse blank	440	380	50	5
Linsenscheinwerfer. Vorderlinse mattiert	300	1150	60	50
Stufenlinsenscheinwerfer. Vorder- linse gestuft	430	2700	100	180

*Lichtleistung
verschiedener
Scheinwerfer*

harte Schatten

Streuschirme und Aufhellschirme. Jedes Licht wirft Schatten. Wenn die Heimlampe von rechts strahlt, so werden links Schatten entstehen. Diese Schatten können mitunter recht hart und schwer sein, und zwar um so mehr, je seitlicher das Licht einfällt. Man fühlt sich dann veranlaßt, diese Schatten mit einer zweiten schwächeren Hilfslampe aufzuhellen. Das ist zwar eine gute Hilfe, aber durchaus nicht so einfach, wie es aussieht. Um richtig mit einer zweiten Lampe aufhellen zu können, muß man schon über einige Beleuchtungspraxis verfügen.

*eine zweite Lampe
ist mitunter
gefährlicher
als ...*

Man verfällt nämlich mit der zweiten Lichtquelle leicht in das Extrem, d. h., man erzeugt mit ihr auch noch einmal Schatten, oder aber man bringt diese ganz zum Verschwinden, mit dem Erfolg, die Plastik des Bildes verloren zu haben. Und noch ein dritter Fehler kann sich dabei einschleichen: daß man statt eines Glanzlichtes im Auge zwei Glanzlichter bekommt, die einen fremden Ausdruck ergeben.

*... ein Aufhell-
schirm*

Zweckdienlicher als eine zweite Lampe ist ein *Aufhellschirm*. Man darf ihn nicht über die Schulter ansehen, weil er billig ist. Ein Aufhellschirm ist z. B. ein weißes Papier, ein Karton oder eine Sperrholzplatte, die mit Aluminiumpapier beklebt ist, oder gar ein Spiegel. Letzterer hellt am allerstärksten auf, während der weiße Papierbogen die geringste Wirkung hat. Das weiße Papier aber und die Aluminiumfolie sind zum Porträtieren geeigneter als ein Spiegel. Alle Lichtstrahlen nämlich, die von der Heimlampe auf den Spiegel treffen und von ihm auf den Menschen zurückgeworfen werden, sind *gerichtet*. Sie ergeben also hart absetzende Schatten und Schlagschatten, während der weiße Bogen und die Aluminiumfolie *diffuses* Licht zurückstrahlen, d. h., daß das von ihnen kommende Licht keine Möglichkeit hat, Schatten zu werfen oder Schlagschatten zu bilden. Sie können also lediglich die Schatten, die die Lampe gebildet hat, aufhellen. Das Licht, das von ihnen zurückkommt, ist zerstreut und weich.

*reflektiertes Licht
ist schwächer
als direktes*

Zum Porträtieren ist es ja nicht nötig, besonders viel Licht zur Verfügung zu haben, um möglichst *kurz* belichten zu können. Deshalb kann man auf den Spiegel auch gern verzichten, denn der Spiegel strahlt am meisten Licht zurück, und das ist gefährlich. Man verlangt ja von dem Aufhellschirm nur die Aufhellung, d. h., daß von dem Schirm weniger Licht zurückgestrahlt werden muß, als Licht von der

Lampe kommt, und das besorgt automatisch der oben genannte weiße Bogen oder die Aluminiumfolie. Strahlt auf der einen Seite sehr viel Licht, dann wirft der Aufhellschirm auch etwas mehr Licht zurück. Gibt andererseits die Lampe wenig Licht, dann kommt von dem Aufhellschirm noch weniger zurück, und die Beleuchtung bleibt plastisch.

plastische Beleuchtung – ganz von selbst

Nicht nur die Lichtrichtung, sondern auch die Lichtstreuung ist beim Porträtieren zu bedenken. Hartes Licht schafft andere Bilder als weiches Licht. Die Modulation des menschlichen Kopfes bedarf einer *weichen*, ausgeglichenen Beleuchtung, besonders dann, wenn die Aufnahme ähnlich sein soll. Ein scharf gerichteter Lichtkegel läßt in seinem Strahlenbereich ein Gesicht vollkommen unähnlich werden.

weiches und hartes Licht

Es schält die vorspringenden Gesichtszüge stark beleuchtet heraus und läßt die tieferliegenden Partien, wie z. B. die Augenhöhlen, in Schatten ertrinken, während weiches Licht überall hingelangt. Nun ist es so: Stellt man die Heimplampe nahe heran, so erhält man ein ziemlich weiches, aber sehr intensives Licht, stellt man sie weiter weg, so wird es schwächer, aber härter. Die erstgenannte Stellung ist ungünstig, weil der Mensch, den man aufnehmen will, geblendet wird, so daß er vielleicht seine Augen zusammenkneift. Zum mindesten aber zieht sich seine Iris so stark zusammen, daß nur die *Pupille* als kleiner Punkt stehen bleibt. Geht man aber mit der Lampe weiter weg, dann erhält man wieder ein zu hartes, strahlendes Licht. Hier hilft ein *Streuschirm*. Er setzt die Lichtstärke der Lampe freilich um etwa 30% herab, was aber nicht sehr wesentlich ist, da es ja nicht darauf ankommt, ganz besonders kurz zu belichten.

mit Streuschirmen – weicherer Licht

Die Herabsetzung der Lichtausbeute bei Verwendung eines Streuschirmes beträgt unter den gleichen Meßbedingungen wie auf Seite 49:

Reflektor mit Nitraphotlampe (Type B)	direkte Strahlung 4 m (in Lux)	
	ohne Schirm	mit Schirm
Halbkugelig: Rückseite hochglänzend verchromt, gehämmert	250	140
Parabolisch. Innen hochglänzend verchromt, glatt	490	200

Lichtleistung mit Streuschirmen

Streuschirme
sollen möglichst
groß sein

Der Streuschirm aber hat noch einen anderen Zweck, er sorgt nämlich dafür, daß das Licht von der Lampe diffuser wird, d. h., daß es jetzt zerstreut auf den Kopf einfällt und die Beleuchtung weicher wird. Je größer ein Streuschirm ist, desto weicher wird auch die Beleuchtung. Natürlich kann das nur dann der Fall sein, wenn der ganze Streuschirm vom Lichtkegel der Heimplampe getroffen wird, so daß seine ganze Fläche aufstrahlt, d. h., man muß dafür Sorge tragen, daß der Streuschirm sich in hinreichender Entfernung von der Heimplampe befindet.

Streuschirme sind Rahmen, die mit Nesselstoff (oder irgendeinem durchscheinenden Stoff) bezogen sind. Wenn sie nur die Größe des Reflektordurchmessers haben, sind sie ziemlich wertlos; dann setzen sie nämlich nur die Lichtstärke der Lampe herab, ohne dem Licht selbst die gewünschte Weichheit zu geben. Es muß also ein Schirm verwendet werden, der einen möglichst doppelt so großen Durchmesser hat wie die Reflektoröffnung. Damit er ganz von Licht getroffen wird, muß er außerdem an einem ziemlich langen Arm vor dem Reflektor befestigt werden können. Aus einem starken Draht läßt sich eine brauchbare Befestigung leicht zurechtbiegen.

farbige
Streuschirme

Es kann mitunter vorteilhaft sein, statt eines weißen Stoffes einen gefärbten zu verwenden, und zwar ist da Blau oder Grün empfehlenswert. Auch das ist leicht selbst zu machen, wenn man den Stoff in eine schwache grüne oder blaue Farbe taucht. Man erhält dann zur Aufnahme farbiges Licht und erreicht die gleiche Wirkung wie mit einem schwachen blauen oder grünen Filter, d. h., die Lippen werden dunkler wiedergegeben, und die Hauttöne kommen — insbesondere bei Verwendung von panchromatischem Aufnahmematerial — besser zur Wirkung. Mit einem Wort: Die Aufnahme wird *charakteristischer*.

Streuschirme
aus Cellon
oder Plastik

Im Handel gibt es Streuschirme aus Cellon. Sie sehen sehr schmuck aus und erfüllen ihren Zweck auch in jeder Weise — allerdings nur, solange sie neu sind. Bei längerem Gebrauch hat das Cellon die Eigenschaft zu schrumpfen. Schuld daran ist die Hitze der Lampen. Dieses Schrumpfen tritt um so schneller ein, je länger man die Lampen ununterbrochen brennen läßt, und das kann sogar so weit führen, daß der Schirm brüchig wird und aus seiner Fassung herausbricht! Bei diesen Schirmen also muß man darauf achten, die Lampen nicht zu lange brennen zu lassen; besonders nicht in einer Fassung, in der die Hitze nicht aus dem Reflektor entweichen kann.

Eine Ausrüstung für „unterwegs“

Wenn man auch zu Hause alles bestens eingerichtet hat, gleichgültig, ob man in der Wohnung oder im Atelier fotografiert, so ist man doch unbeweglich. Der Wunsch ist naheliegend, auch außerhalb seiner vier Wände unter nahezu gleichen Bedingungen Aufnahmen zu machen, ohne daß man allzuviel Ballast mit sich führen müßte. An Stativ und Kamera ändert sich dabei nichts gegenüber den häuslichen Verhältnissen, seine Lichtanlagen aber und seine Lampen kann man nicht überallhin transportieren. Da sind zunächst die Lampenstative, die, wenn auch zusammenlegbar, so doch recht beschwerlich im Transport sind. Auf sie kann man aber unter Umständen verzichten, und zwar dann, wenn man willige Helfer findet, die zur Aufnahme die Lampen halten. Mit etwas technischem Geschick wird man übrigens auch eine provisorische Lampenanbringung überall vornehmen können. Sehr zweckdienlich hierzu sind vor allem die sogenannten Klemmleuchten. Sie bestehen aus einer Drahtklemme, die an einem Kugelgelenk die Lampenfassung trägt, und lassen sich überall festklemmen.

*Klemmleuchten
können überall
befestigt werden*

Wenn man auch zu Hause sehr schöne Reflektoren hat, so ist der Transport derselben doch mühevoll. Die oben genannten Leuchten verwendet man deshalb am zweckmäßigsten mit zusammenlegbaren Papierreflektoren, die überhaupt keinen Platz einnehmen. Freilich ist das Licht eines solchen Reflektors nicht so gleichmäßig. Aber das muß man eben mit in Kauf nehmen, um dafür mit seinen Lampen wendig zu sein. Die Klemmleuchten sind eigentlich für die Osram-Nitraphotlampe Type S gedacht, die ein sehr weißes Licht gibt und eine kurze Lebensdauer hat. Man kann aber statt derselben auch die normalen Nitraphotlampen Type B oder die Type N benutzen. Die Typen BR und SR besitzen bereits einen spiegelnden Innenreflektor.

*zusammen-
legbare
Reflektoren*

Eine günstige Zusammenstellung ergibt sich z. B., wenn man die Klemmleuchte als Hintergrundlampe benutzt, während man die Nitraphotlampe als Vorderlicht nimmt. Es genügt dabei, wenn man in einer der beiden Leuchten eine 500-Watt-Lampe verwendet, während man in die zweite eine gewöhnliche 200-Watt-Nitraphotlampe einschraubt. Nimmt man außerdem noch einen Aufhellschirm mit, dann hat man so gewissermaßen drei verschiedene Lichtquellen, mit denen man schon recht verschiedenartige Beleuchtungseffekte erzielen

*gewöhnliche
Lampen*

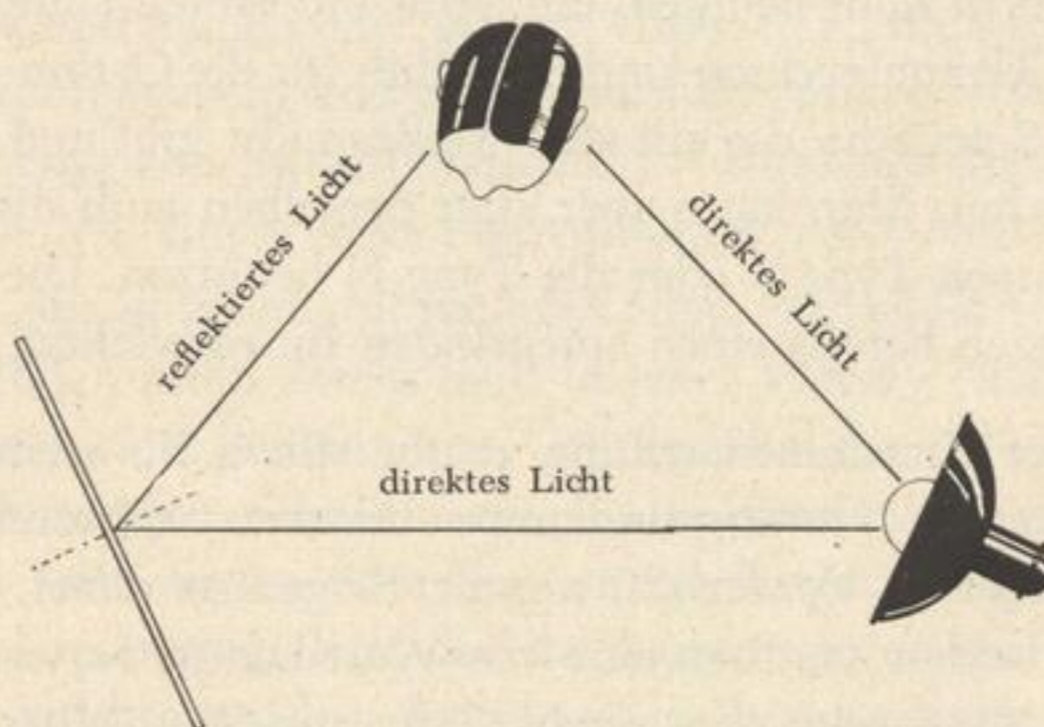
kann. Der Aufhellschirm nimmt keinen Platz weg, wenn er in einer Rolle um das Stativ herumgewickelt wird.

Kabel

Doppelstecker

Übergangstecker

Allerdings sind wir mit dieser Ausrüstung noch nicht für alle Fälle gewappnet. Es fehlen noch ein paar Kleinigkeiten. Dazu gehört zunächst eine große Rolle Kabel. Besser zuviel als zuwenig, denn man kann nie wissen, von wo man seinen Strom herholen muß. Wenn man zwei Stück zu je 10 Meter Länge hat, wird man selten in Verlegenheit kommen. Zu dem Kabel gehört ferner ein *Verteilungsstück* (Doppelstecker), mit dem man auch dann, wenn man die 20 Meter benutzen muß, vorn beide Lampen anschließen kann. Nun kann es nur noch passieren, daß der Stecker nicht paßt. Man hat ja heute (besonders in Küchen) Dreiphasenstecker, die ein anderes Profil aufweisen. Ein normaler Anschlußstecker paßt hier also nicht. So muß man für diesen Fall auch noch einen dreiphasigen Stecker mitnehmen, der an einem kurzen Stück Draht eine normale Kupplung aufweist, in die dann wieder der normale Stecker paßt. Mit einer solchen Ausstattung ist man also beinahe für jeden Fall gerüstet, es sei denn, daß man irgendwo hinkommt, wo es überhaupt keinen elektrischen Strom gibt. Dann bleibt nichts anderes übrig, als Blitzlichtaufnahmen zu machen.



Ein Aufhellschirm wirft das auf ihn fallende Licht im gleichen Winkel, vom Lot jedoch etwas abgeschwächt, zurück.

Blitzlicht

Es ist eine überalterte Meinung, daß Blitzlicht zum Porträtieren ungeeignet sei. Der *starre Blick, erschrockene Augen* und *harte Bilder* sind lediglich eine legendäre Überlieferung.

harte Bilder

Die Gründe dafür sind folgende: *Harte* Bilder können nur entstehen, wenn man eine *harte* Emulsion verwendet und sie außerdem *hart* entwickelt. Ein moderner, weicher Film, der in Ausgleichsentwickler entwickelt wird, ergibt in jedem Fall weiche Negative, zumal die Filme heute ja panchromatisch sind und daher auch in den Schatten mehr Zeichnung enthalten. So könnten also *harte* Bilder nur von einseitiger Beleuchtung herrühren. Das hat aber mit dem Blitzlicht nichts zu tun, denn man kann ja auch mit einer einzigen Heimlampe sehr wohlmodulierte Aufnahmen machen, besonders wenn man für eine Aufhellung sorgt. Der Unterschied in der Beleuchtung zwischen einer einzigen Heimlampe und dem Blitzlicht könnte also nur darin bestehen, daß die Heimlampe *Zeitlicht*, das Blitzlicht aber *Momentlicht* ist. Das kann aber auf die Härte des Bildes keinerlei Einfluß haben.

Es hat aber auch keinen Einfluß auf die erschrockenen Augen. Man erschrickt nämlich vom Blitzlicht *nicht*, und wenn das schon der Fall sein sollte, dann ist die Aufnahme bereits vorüber. Die *Schrecksekunde*, d. h. die Reaktionsgeschwindigkeit, mit der der Mensch auf einen plötzlichen Eindruck reagiert, beträgt nämlich ungefähr $\frac{1}{10}$ bis $\frac{1}{15}$ Sekunde. Beweis: Es gibt Aufnahmen, bei denen man ein Auto-unglück sieht. Das Bild zeigt das Auto bereits nach dem Unglücksfall, und die zuschauenden Menschen machen noch teilnahmslose Gesichter. Sie haben im Augenblick der Aufnahme noch nicht erfaßt, daß sich soeben ein Unglück zugetragen hat.

*die menschliche
Reaktion auf ein
plötzliches
Ereignis*

Das Blitzlicht von ehemals hatte eine Verbrennungsgeschwindigkeit ebenfalls von ungefähr $\frac{1}{10}$ Sekunde. Ein nervöser Mensch, der etwas schneller (ungefähr $\frac{1}{15}$ Sekunde) reagiert, wirkt also auf einer solchen Aufnahme erschrocken, denn er hatte während der $\frac{1}{10}$ Sek., in der das Blitzlicht abbrannte, hinreichend Zeit zu erschrecken, d. h., er erschrak eben, bevor das Blitzlicht restlos abgebrannt war. Moderne Blitzpulver aber leuchten mit einer Geschwindigkeit von ca. $\frac{1}{20}$ bis $\frac{1}{50}$ Sekunde, Kolbenblitze sogar mit $\frac{1}{50}$ bis $\frac{1}{200}$ Sekunde und Elektronenblitze sogar mit $\frac{1}{1000}$ bis $\frac{1}{5000}$ Sekunde auf. Das Erschrecken

*die „kürzere“
Leuchtzeit*

kann also in jedem Fall erst kommen, wenn die Aufnahme schon vorbei ist.

weit geöffnete
Pupillen

Nicht zu verwechseln mit *erschrockenen* Augen sind *aufgerissene* Augen. Aufgerissen sind nämlich nicht nur weit geöffnete Augen, sondern auch solche, bei denen bloß die Pupille groß geöffnet ist. Die Pupille öffnet sich nun besonders stark, wenn man sich im Dunkeln aufhält. Das Auge gleicht die mangelnde Beleuchtung dadurch aus, daß es die Lichtstärke des Auges erhöht. Blitzt in der Dunkelheit nun plötzlich ein heller Schein auf, dann hat die *Iris* nicht genügend Zeit, sich wieder zusammenzuziehen.

Blitzlichtauf-
nahmen – nicht
im dunklen
Raum

Aus dieser Erwägung erklärt sich bereits die Aufnahmetechnik. Eine Blitzlichtaufnahme darf *niemals* in einem dunklen Raum gemacht werden. Es muß darin immer so viel Licht herrschen, daß man richtig sehen kann. Daß man trotzdem eine Blitzlichtaufnahme macht, geschieht lediglich deshalb, weil das vorhandene Licht zur Aufnahme nicht ausreicht. Es genügt also, wenn man keine starren Augen bekommen will, die Zimmerlampe brennen zu lassen.

Auch bei Blitzlichtaufnahmen kann man von Beleuchtungstechnik sprechen. Allerdings mit einer gewissen Einschränkung. Man beleuchtet nämlich, ohne den Effekt zu sehen. Es ist eine Sache der Vorstellung, und die kann man sich sehr leicht aneignen, wenn man mit

Tita Binz

– zu ihrer nebenstehenden Aufnahme

Es scheint mir etwas vermessen, über Porträtfotografie zu schreiben. Sie setzt meines Erachtens eigentlich nur die Begabung voraus, richtig sehen zu können. Alles Drum und Dran – wie die Kamera, die Lichtführung, Umgang mit Menschen –, das sind vielleicht erlernbare Dinge. Das eigentliche Sehen aber nicht; das ist da oder nicht da. Am Anfang war meine Einstellung geradezu kindlich. Ich unterschied Menschen in lebenswerte oder unsympathische, als mehr oder minder schöne, und ohne jede Hemmung unterstrich ich dann durch Beleuchtung und Haltung den Wesenszug, der mir besonders charakteristisch erschien, und versuchte, durch eine intensive Unterhaltung zu erreichen, daß jener Ausdruck sichtbar wurde, auf den es mir besonders ankam. Doch da blieb immer noch die Frage: War der Ausdruck, den ich zeigen wollte, gerade der richtige? Abgesehen davon, daß man über das Technische recht geteilter Meinung sein kann! Überscharf, unter Betonung jeder Falte, oder Weichzeichner? Retusche oder nicht? Weich oder kontrastreich beleuchten? Ich habe im Laufe der Zeit die verschiedensten Phasen durchgemacht, aber wenn ich richtig zufrieden sein wollte, machte ich alles genauso wie ehemals – kompromißlos und ohne Rücksicht darauf, was das arme Objekt dazu sagt.



Ich glaube, daß jeder, der mit Porträtfotografie sein tägliches Brot verdient, weiß, daß dabei kaum noch irgendeine eigene Meinung gilt. Kommt zum Beispiel ein junges Mädchen, das Bewerbungsbilder braucht, eine markante Brille trägt, eine lange Nase besitzt oder sonst etwas Bekümmernendes: je nun, was kann man da machen? Ein anderes will „partout“ zur Bühne und braucht Bilder für Agenten. Eine dritte will die Bilder einer Heiratsvermittlung geben. Ein Mann, der als „zu alt“ gilt, will sich bewerben. Alle Photos müssen in jedem Fall frisch und lebensfroh wirken.

Zu diesen täglichen Kümernissen ließe sich noch eine Menge sagen, weil sie recht abwechslungsreich sind. Pflicht jedes Porträtfotografen ist es, allen jenes Bild in die Hand zu geben, wie sie es gebrauchen — und deshalb ist diese Arbeit mitunter hartes Brot.

Man konnte im Kriege helfen, weil Fotos für die Angehörigen meist unersetzlichen Wert hatten; man kann auch heute wieder helfen. Es geht so manchen Menschen noch recht schlecht, und wenn man sie so fotografiert, wie sie es brauchen, wird man ihnen nützlich. Das alles aber hat mit dem ureigentlichen Darstellen eines Antlitzes nichts zu tun.

Anders liegen die Dinge beim Kinderbild. Hier kann man ohne Bedenken, bloß von Freude und Vergnügen geleitet, fotografieren.

Meine liebste Arbeit liegt beim Bergbau. Der Kumpel an sich ist „fotogen“, und alle Zutaten durch Raffinement oder Überlegung wären falsch und entsprächen nicht der Wahrheit. Die harte Arbeit des Bergmannes, die Landschaft der Schloten und Hochöfen, die oft trostlosen Städte mit ihren Zechen formen das Antlitz des Bergmannes. Ihn zu fotografieren, vor allem bei der Arbeit unterm Tage, gehört immer und immer wieder zu meinen erregendsten Erlebnissen als Porträtfotografin. Natürlich lassen sich dabei auch durch Lichtführung Effekte erzielen; aber Gesicht und Mienenspiel in nachtschwarzer Dunkelheit sind an sich schon so starke Faktoren, daß man sich nur bemühen muß, sie möglichst naturgetreu wiederzugeben.

Selten nur wird man im Fotoatelier erleben, daß ein Mensch so dargestellt werden möchte, wie er geschaffen ist. Traumvorstellungen, wie sie durch Filmdivas und Titelbilder der Illustrierten entstehen, sind meist stärker als vernünftiges Empfinden. Die verlorene Fähigkeit des Menschen von heute, sein eigentliches Wesen zu erkennen und danach zu leben, tritt immer wieder in Erscheinung. Daß die drohende Vermassung der Menschheit mit dieser Unsicherheit gefördert wird, scheint sogar sicher. Ich denke oft: Mission des Porträtfotografen sollte es im Stillen sein zu versuchen, seinem Modell möglichst oft an seinem Bildnis zu zeigen, daß er ein besonderes Individuum ist, so wie es Gott eben geschaffen hat und unabänderlich ist.

einer Heimplampe und einem Aufhellschirm erst einmal ein paar Übungen angestellt hat. Man merkt sich jeweils die Stellung der Heimplampe und den dazu passenden Winkel (siehe Abb. S. 54), den der Aufhellschirm gegenüber der aufzunehmenden Person einzunehmen hat. Kommt es dann zur Blitzlichtaufnahme, so muß man bloß vor Augen haben, daß jetzt an Stelle der Heimplampe das Blitzlicht tritt und daß dasselbe im Augenblick seines Aufflammens auch Licht auf den Aufhellschirm werfen wird, der dann eben in einem solchen Winkel zu dem Modell stehen muß, daß er auch wirklich die Schatten aufhellt. Wenn man Blitzlicht freilich nicht nach diesen eben genannten Erwägungen verwendet, kommt es für das Porträtieren allerdings kaum in Frage.

*Beleuchten
nach Gefühl*

Wenn hier von offenem Blitzlicht gesprochen wurde, dann nicht von Beutel- oder Kapselblitzen, sondern von Blitzpulver, das auf einer Pistole (Blitzlichtlampe) gezündet wurde; oder aber von einem Kolbenblitz, der in einer Blitzleuchte zur Entzündung gebracht wird, und schließlich von Elektronenblitzgeräten.

*Kapsel- und
Beutelblitze sind
ungeeignet*

Kapsel- und Beutelblitze, die man nicht in jenem Augenblick entzünden kann, den man für richtig hält, scheiden natürlich für ein ernsthaftes Arbeiten aus; denn die Aufnahme muß ja im verdunkelten Raum gemacht werden, und bei dieser Voraussetzung entstehen die auf Seite 56 erwähnten großen Pupillen.

Moderne *Blitzpulver* sind rauchlos. Das Wort ist allerdings etwas übertrieben. Sie sind nicht völlig rauchlos, aber *raucharm* gegenüber den altmodischen Blitzpulvern, die einen starken Qualm ergaben. Man könnte über das Mehr oder Weniger an Rauch in manchen Fällen hinwegsehen. Der Vorteil des raucharmen Blitzpulvers aber liegt woanders, nämlich in der vorher genannten kurzen Verbrennungsgeschwindigkeit. Den Blitzpulver-Packungen ist jeweils eine Tabelle beigegeben, die angibt, wieviel Gramm man für jede Entfernung bei der gewählten Blende abbrennen muß. Mit einem beigegebenen Meßlöffel ist das richtige Quantum leicht zu ermitteln.

*raucharme
Blitzpulver*

Gezündet wird Blitzpulver auf einer sogenannten *Blitzpistole* mittels eines *Cereisenfunkens*, ebenso wie bei einem Feuerzeug, oder durch einen *Glimmdraht* von einer kleinen Batterie.

Kondensator
Blitzleuchten für
Glaskolbenblitze

Kolbenblitze und Elektronenblitze sind wirklich rauchlos, denn sie gleichen elektrischen Glühlampen, in deren Glaskolben das Aufleuchten bzw. Verbrennen unter Luftabschluß vor sich geht. Sie haben die kürzesten Leuchtzeiten. *Kolbenblitze* können sowohl in Blitzleuchten für Schwachstrom als auch in Kondensator-Blitzleuchten gezündet werden. Sie liegen in verschiedenen Größen vor, von denen die größeren mehr an Lichtausbeute gegenüber den kleineren ergeben. Die für sie notwendigen Abblendungen für den gewählten Abstand sowie ihre Eignung für die jeweilige Synchronisation mit dem Verschuß sind jeweils einer beigegebenen Tabelle zu entnehmen.

Elektronenblitz
und Zusatz-
leuchte

Elektronenblitzgeräte ergeben ein dem Tageslicht ähnliches Licht und eignen sich daher besonders für Farbaufnahmen. Die Leuchte wird tunlichst nicht mit der Kamera gekuppelt verwendet, sondern von ihr getrennt seitlich angeordnet. Mit den zu den meisten Blitzgeräten erhältlichen Zusatzleuchten läßt sich jede Beleuchtung, wie sie mit zwei Heimplampen geschaffen wird, erreichen.

Blitzlicht für
„bewegten“
Ausdruck und . . .

Mit zwei Heimplampen kann man auf mittelempfindlichen Film kaum mit $\frac{1}{50}$ Sek. bei Blende 11 aufnehmen. Mit zwei Blitzleuchten aber kann man das sehr wohl. Eine sehr intensive Bewegung, bei der es auf große Tiefenschärfe ankommt, kann also unter allen Umständen besser mit Blitzlicht fotografiert werden, selbst dann, wenn sich im Raum ein verwendbarer Stromanschluß befindet. Man kann das z. B. so machen: Man leuchtet die Szene mit zwei Heimplampen aus, wie man sie haben möchte. Dann werden sie ausgeschaltet, und zwar möglichst vermittlems eines Schalters, den man in der Nähe der Kamera bedienen kann. An die Stelle der Heimplampen treten nunmehr die Blitzleuchten, die mit dem Verschuß synchronisiert sind.

. . . besonders für
Farbaufnahmen

Eine solche Aufnahme ist, was ihre Ausleuchtung anlangt, genau die gleiche, wie sie mit Heimplampen zu erzielen ist, nur mit dem Unterschied, daß die Heimplampen für den Augenblick der Aufnahme zu einer bedeutend höheren Lichtstärke aktiviert wurden. Die eben geschilderte Methode hat ihren ganz besonderen Vorzug bei Farbaufnahmen, bei denen es auf Bewegtheit des Ausdrucks ankommt.

Blitzlicht ist nicht nur dann erforderlich, wenn kein anderes Licht zur Verfügung steht. Es erweist sich sogar auch als sehr wertvoll bei Aufnahmen im Freien bei Tageslicht, wenn schwere Schatten aufgehellt werden sollen.

Bei der Aufnahme zu bedenken . . .

Wir haben schon vorher gehört, daß bestimmte fototechnische Vorbedingungen geeignet sind, einen Menschen teils zu charakterisieren, teils zu idealisieren. Es taucht nun die Frage auf: „Soll man überhaupt verschönen oder soll man sich auf die rein naturalistische Wiedergabe beschränken?“ Die gestellte Frage erhält als Antwort weder ein *Ja* noch ein *Nein*. In einem Fall wird das *Idealisieren* notwendig sein, im anderen Falle das *Charakterisieren*. Maßgeblich ist immer der dargestellte Mensch, und zwar hinsichtlich seiner normalen oder anormalen Gesichtsform.

*idealisieren oder
charakterisieren*

Es ist deshalb notwendig, zunächst zu wissen, was ein normaler (schöner) Kopf ist. Die umseitige Zeichnung zeigt in Hauptlinien die Vollansicht eines als normal anzusprechenden Kopfes, und zwar in gerader Ansicht, d. h., daß der Blick auf den Kopf so fällt, daß sich der obere Rand des Ohres mit dem Bogen der Augenbraue und der untere Rand des Ohres mit der Nasenwurzel deckt. Diese man könnte sagen „genormte“ Ansicht ist als Ausgangspunkt notwendig, weil sich durch Nach=vorne=Senken oder durch Hinten=über=Legen des Kopfes andere Proportionen ergeben (siehe die beiden abgeänderten Kopfstellungen darunter).

*die „genormte“
Ansicht eines
Kopfes*

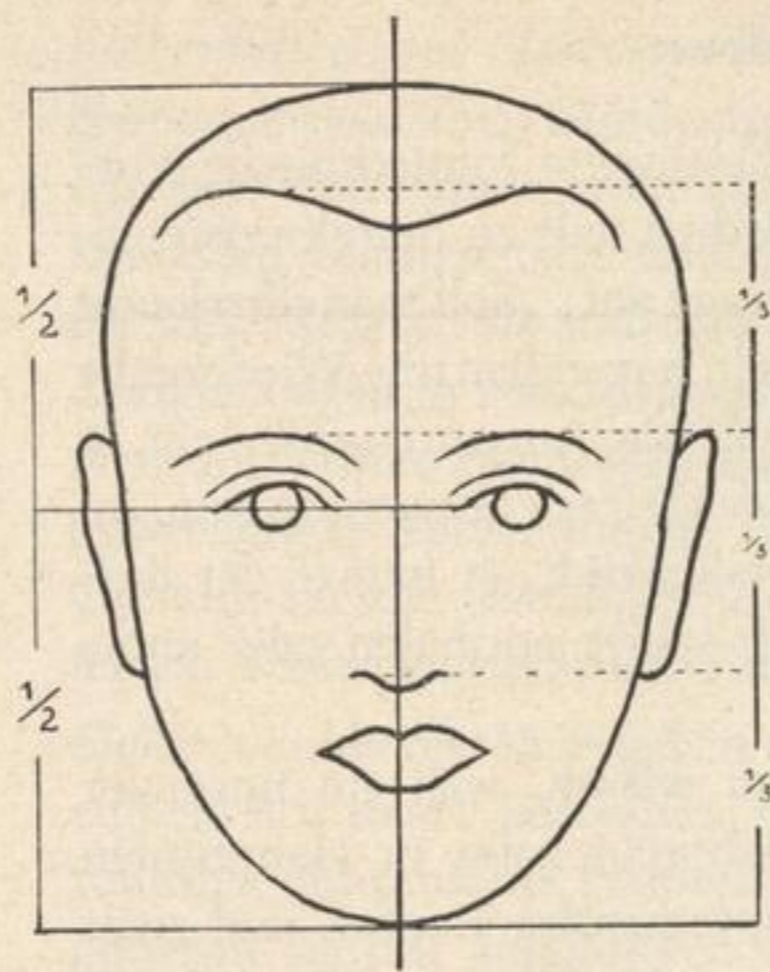
Der *normale Kopf* zeigt ein eiförmiges Oval. Die Verhältnisse zwischen *Ober-* und *Untergesicht*, aus der Augenachse gemessen, sind sich ungefähr gleich. Ebenso sind drei ungefähr gleiche Maße, und zwar von Länge des Ohres, festzustellen: einmal vom Scheitelansatz bis zur Augenbraue, von der Augenbraue bis zur Nasenwurzel und von der Nasenwurzel bis zur Kinnspitze. Diese Maße sind, wie schon einmal gesagt wurde, nur bei *normaler* Kopfhaltung feststellbar.

*normale
Proportionen . . .*

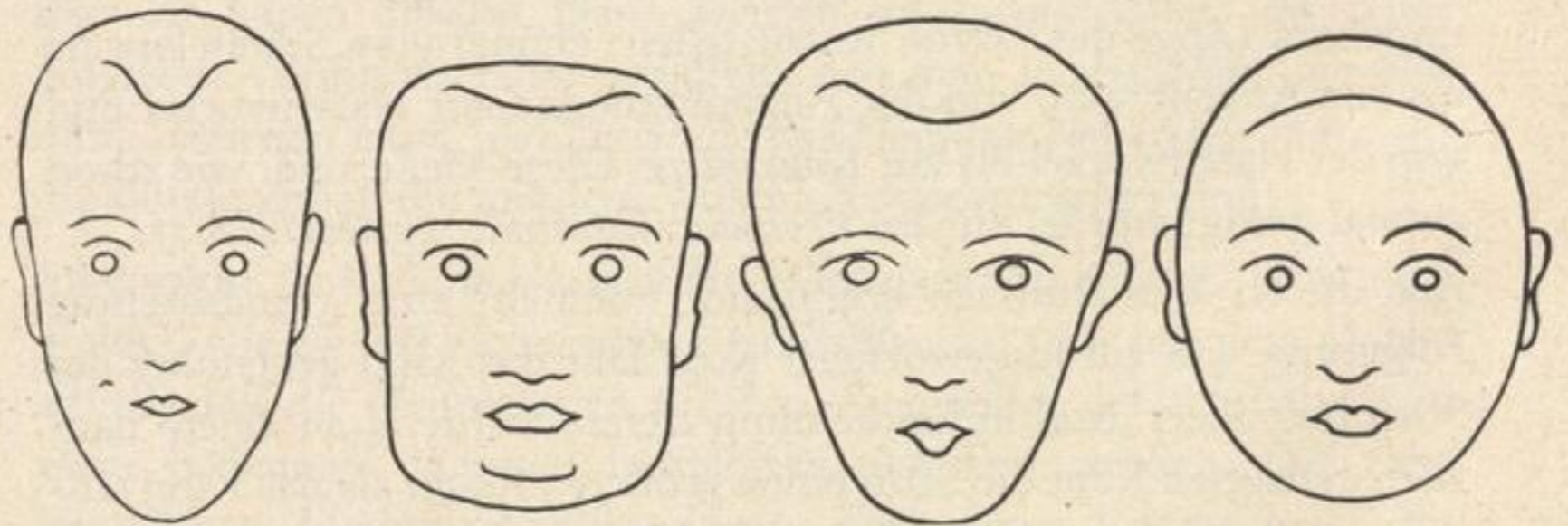
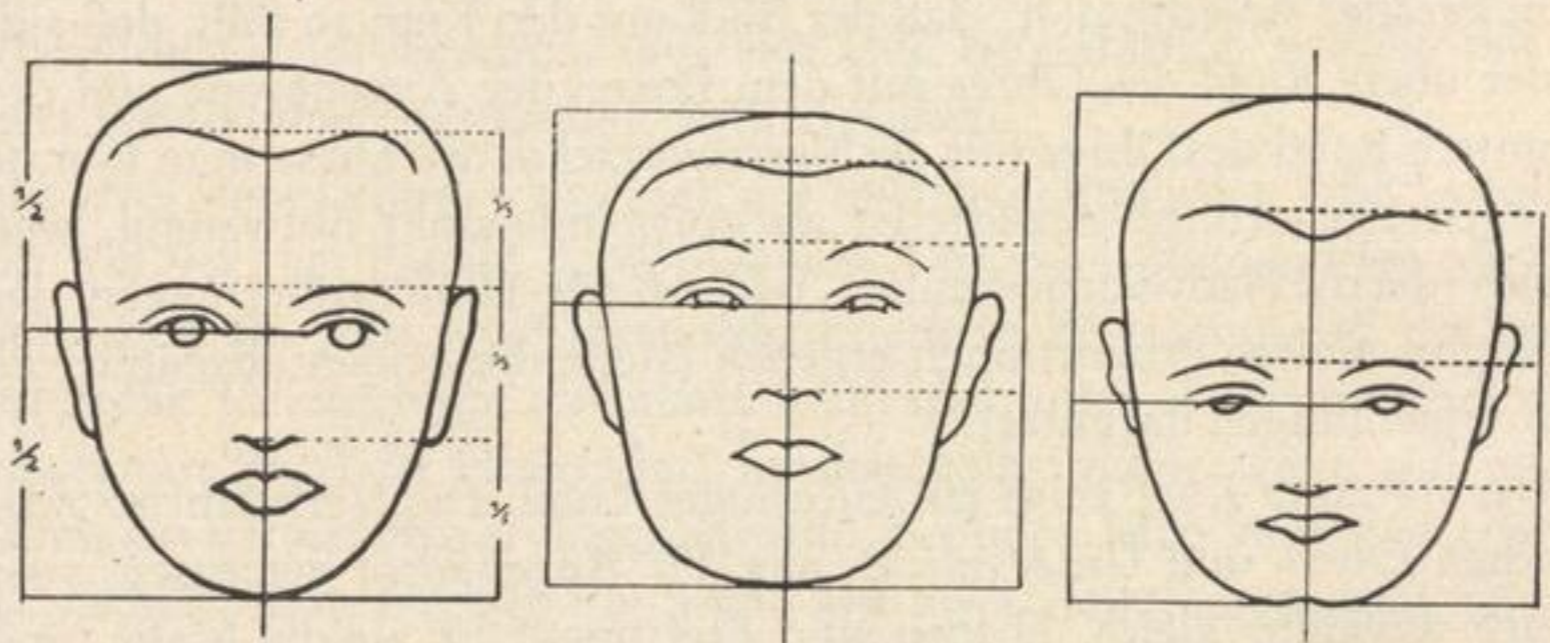
Aus diesen Verhältnissen ergibt sich nunmehr eine grundsätzliche Folgerung. Ein zurückgeworfener Kopf läßt das Kinn gegenüber der Stirn besonders groß in Erscheinung treten, während an einem nach vorn geneigten Kopf die Stirn einen größeren Raum als das Kinn einnimmt. Man hat es also in der Hand, eine niedrige Stirn durch Vorwärtsneigen länger und ein kurzes Kinn durch Hinten=über=Legen größer zur Darstellung zu bringen. Doch darauf wollen wir später noch einmal zurückkommen.

*. . . und Ab-
weichungen*

Die unterste Reihe rechts zeigt vier von der normalen Form abweichende Schädelumrisse, und zwar ein *schmales* Gesicht, ein *viereckiges*,



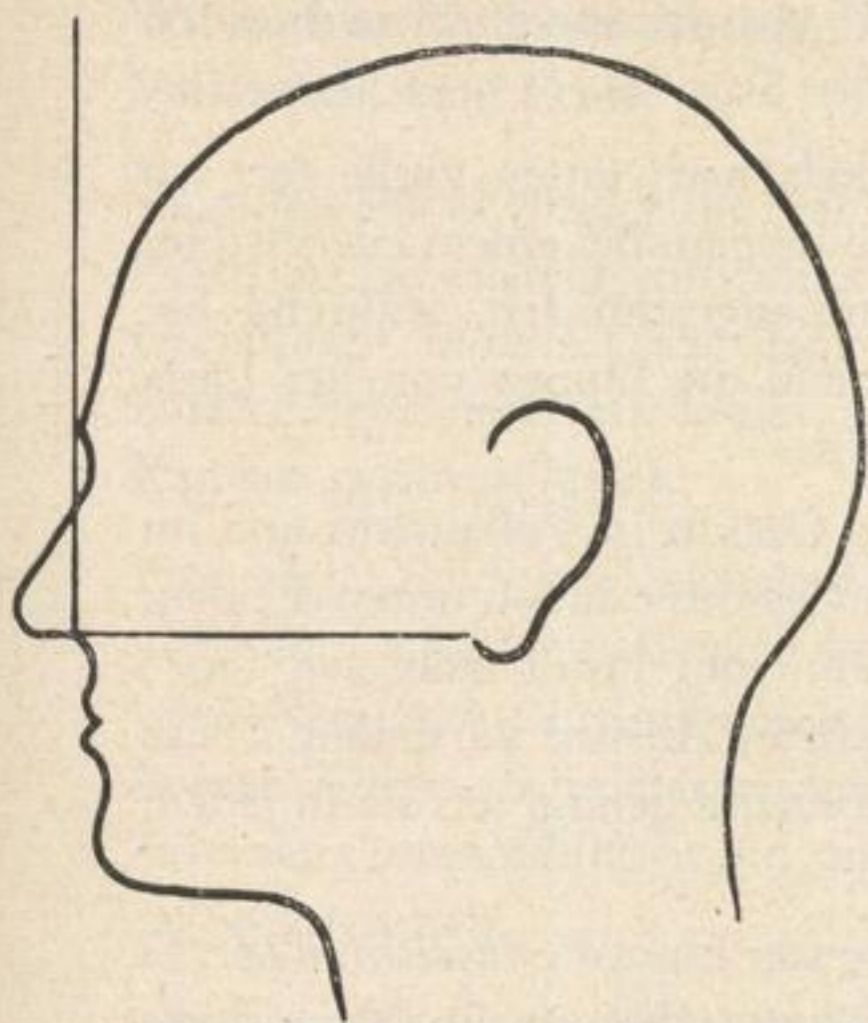
ein *dreieckiges* und ein *rundes*. Es mag mitunter sein, daß für den einen oder anderen Fall die Vollansicht gerade die *charakteristischste* für den Betreffenden ist, es kann aber andererseits auch sein, daß eine andere Gesichtsstellung (z. B. bei einem Dreieckschädel) *vorteilhafter* ist. Dann wird man also von der Vollansicht abgehen und eine Halb-, Dreiviertel- oder vielleicht sogar ganze Profilstellung suchen.



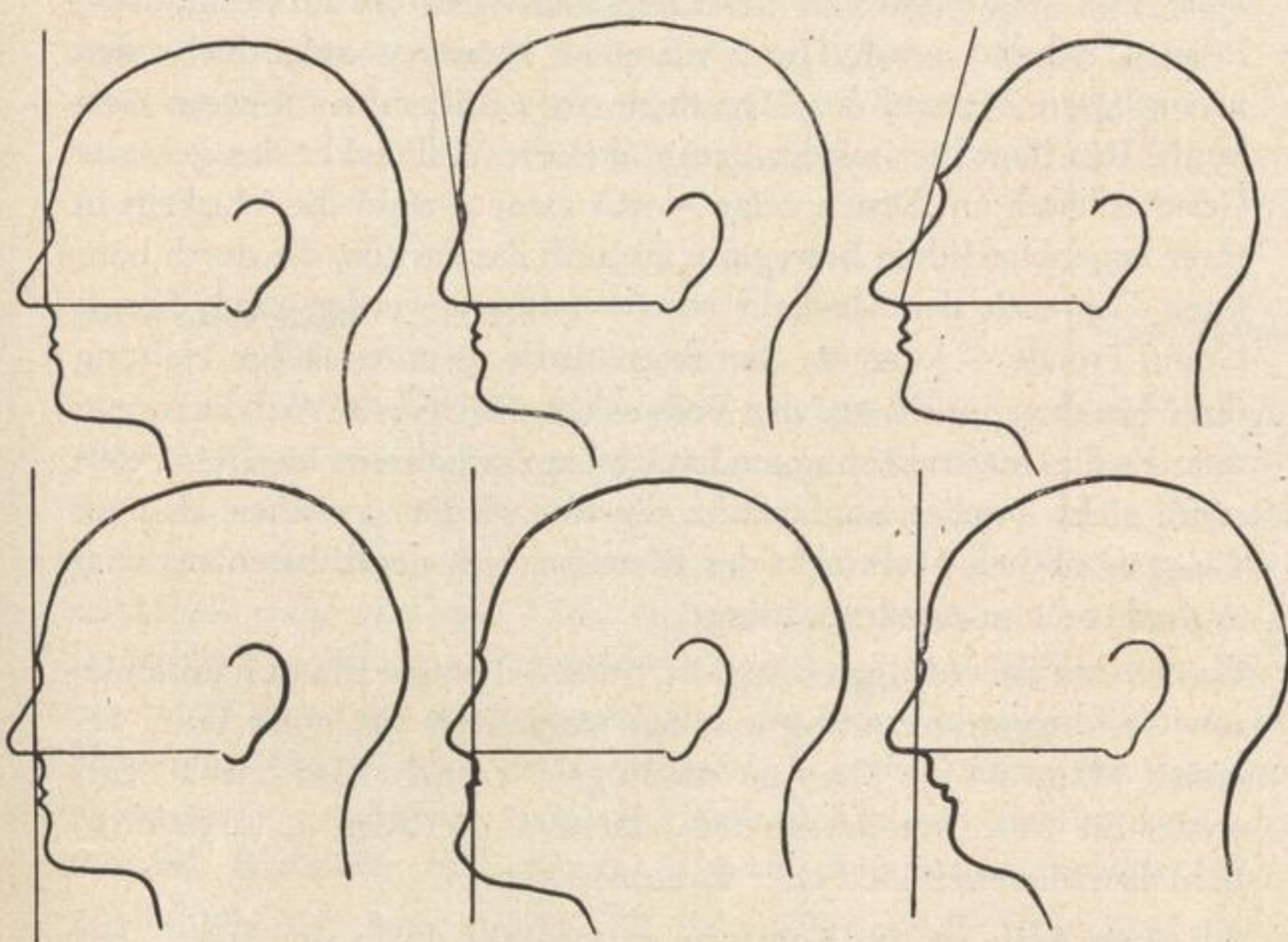
Oben: Ein normaler Kopf in gerader Ansicht zeigt die normalen Maßverhältnisse.

Mitte: Die normalen Verhältnisse ändern sich scheinbar durch „Nach-hinten-Werfen“ bzw. „Vorneigen“ des Kopfes.

Unten: Ein schmaler, quadratischer, dreieckiger und runder Schädel.



Auch das menschliche Profil hat seine Besonderheiten. Die Zeichnungen dieser Seite zeigen einen ungefähr normalen Kopf mit normalem Profil. Zieht man eine Linie vom unteren Ohransatz zur Nasenwurzel und von dem letztgenannten Punkt hinauf über das Stirnbein, so wird ein *rechter* Winkel erhalten. Ist er *größer* oder *kleiner*, so ändert sich mit ihm auch der Typus des Menschen. Ein durchgeistigter Kopf



Oben: Ein normaler Kopf hat einen „Gesichtswinkel“ von 90 Grad.

Mitte: Ein größerer Winkel weist auf das „Geistige“ – ein kleinerer auf das „Animalische“ hin.

Unten: Nach unten verlängert, zeigt der Gesichtswinkel ein „normales“, ein „energisches“ (vorspringendes) und ein „zaghaftes“ (zurückweichendes) Kinn.

fliehende Stirn hat einen *größeren* „Gesichtswinkel“, ein primitiver Mensch einen *kleineren*. Man spricht von „fliehender Stirn“.

fliehendes Kinn Wird die Vertikale des Gesichtswinkels nach unten verlängert, so berührt die Linie im normalen Fall die Lippen. Bei einem *energischen* Typus wird das vorspringende Kinn angeschnitten, während bei einem *zaghaften* Menschen nicht einmal die Lippen von der Linie berührt werden, da das Kinn zurücktritt.

Da wir nun wissen, wie ein normales Gesicht in Vollansicht und im Profil aussieht und wie sich anormale Gesichter davon unterscheiden, wollen wir einmal den Kopf langsam vom Profil zum „en face“ drehen, um dabei die beste (ästhetischste) Ansicht zu finden. Diese Übung, die wir hier beschreiben, ist lohnend genug, um sie in jedem Fall vor der Aufnahme zu machen.

das Kompromiß-Dreiviertelprofil Das Profil des Menschen zeigt in allererster Linie die *rassischen Merkmale*. Das liegt daran, daß der Knochenunterbau im Profil am deutlichsten sichtbar wird. Die Vollansicht hingegen zeigt mehr den *persönlichen Zustand* des Menschen, ohne Rücksicht auf seine Herkunft. Das liegt hier wieder daran, daß die Vollansicht das gesamte Gesichtsfleisch am besten zeigt — und zwar sowohl die Muskeln in ihrer augenblicklichen Bewegung als auch die Partien, die durch häufigen Gebrauch der Muskeln bereits faltig geworden sind. Sorge, Gram, Freude — kurz die charakteristische, gemütsmäßige Haltung des Menschen spricht aus der Vollansicht. Es ist kein Wunder, wenn man als die Dutzendlösung am häufigsten Aufnahmen im Dreiviertelprofil sieht — jener Kopfansicht, die sowohl die rassischen als auch die persönlichen Merkmale des Menschen am deutlichsten in *einer* Aufnahme zum Ausdruck bringt.

Das Finden der richtigen „Ansicht“ muß bei einem Mann nach anderen Gesichtspunkten vorgenommen werden als bei einer Frau. Bei einem Mann ist die *Stirn* das wichtigste. Es geht also darum, entweder die Stirn *herauszustellen* oder aber die Stirn *auszugleichen*, d. h. also zu verschönen oder zu idealisieren.

Bei einer Frau ist die Kopfform mitbedingt durch die Frisur. Die Form der Stirn ist hier also unwichtig. Deshalb ist das Hauptgewicht bei der Aufnahme auf die *Augen*, auf den *Mund* und auf die *Augenbrauen* zu legen. Die Augenbrauen sind deshalb wichtig, weil sich ihre Form mitunter nach der Mode richtet.

Wir suchen die beste Ansicht beim Wenden des Kopfes von der Vollansicht zum Profil

Zunächst verschwindet die auf Seite 18 erwähnte Asymmetrie des Gesichtes. Sie besteht immer aus einer vorteilhafteren und einer unvorteilhafteren Seite. Gerade beim Drehen des Kopfes ist die vorteilhaftere Seite leicht zu finden. Man wird also stets diese gegen die Kamera gerichtet lassen.

Asymmetrie und Ungleichmäßigkeiten verschwinden

Eine *breite Stirn* wird während des Drehens langsam schmaler, wie überhaupt ein breites Gesicht in Richtung gegen das Profil schlanker wird. Neigt sich der Kopf dabei nach vorn, so wird er außerdem noch kürzer. Dieses Schmälerwerden des Gesichtes beim Drehen wird besonders augenfällig, wenn man die der Kamera abgekehrte Seite im Schatten hält.

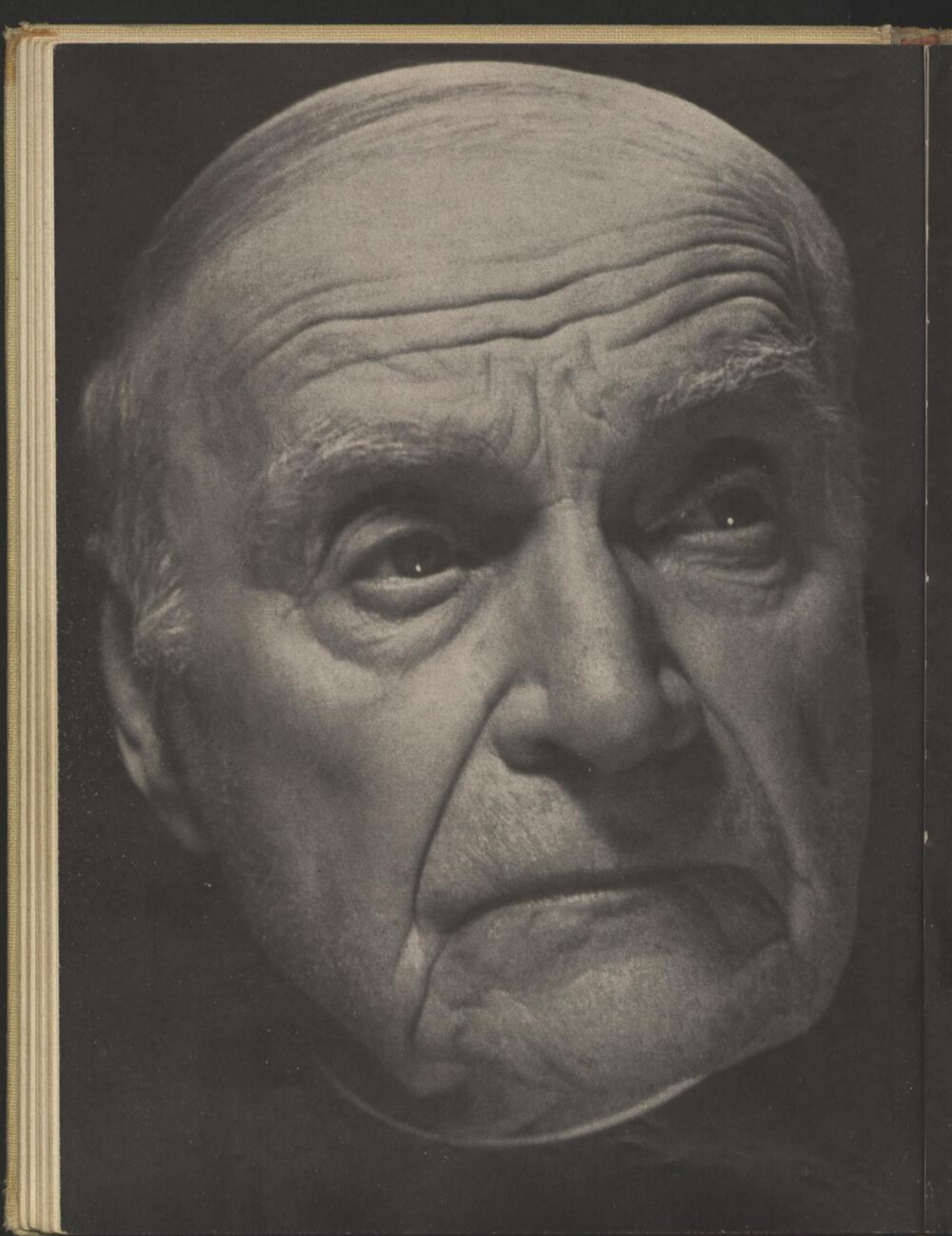
Abstehende Ohren, die in der Vollansicht besonders stark auffallen, sehen um so besser aus, je mehr der Kopf sich zum Profil wendet; denn ein Ohr verschwindet ja ganz, und bei dem anderen Ohr erhält man, besonders bei flacher Beleuchtung, nicht mehr den Eindruck des Abstehens.

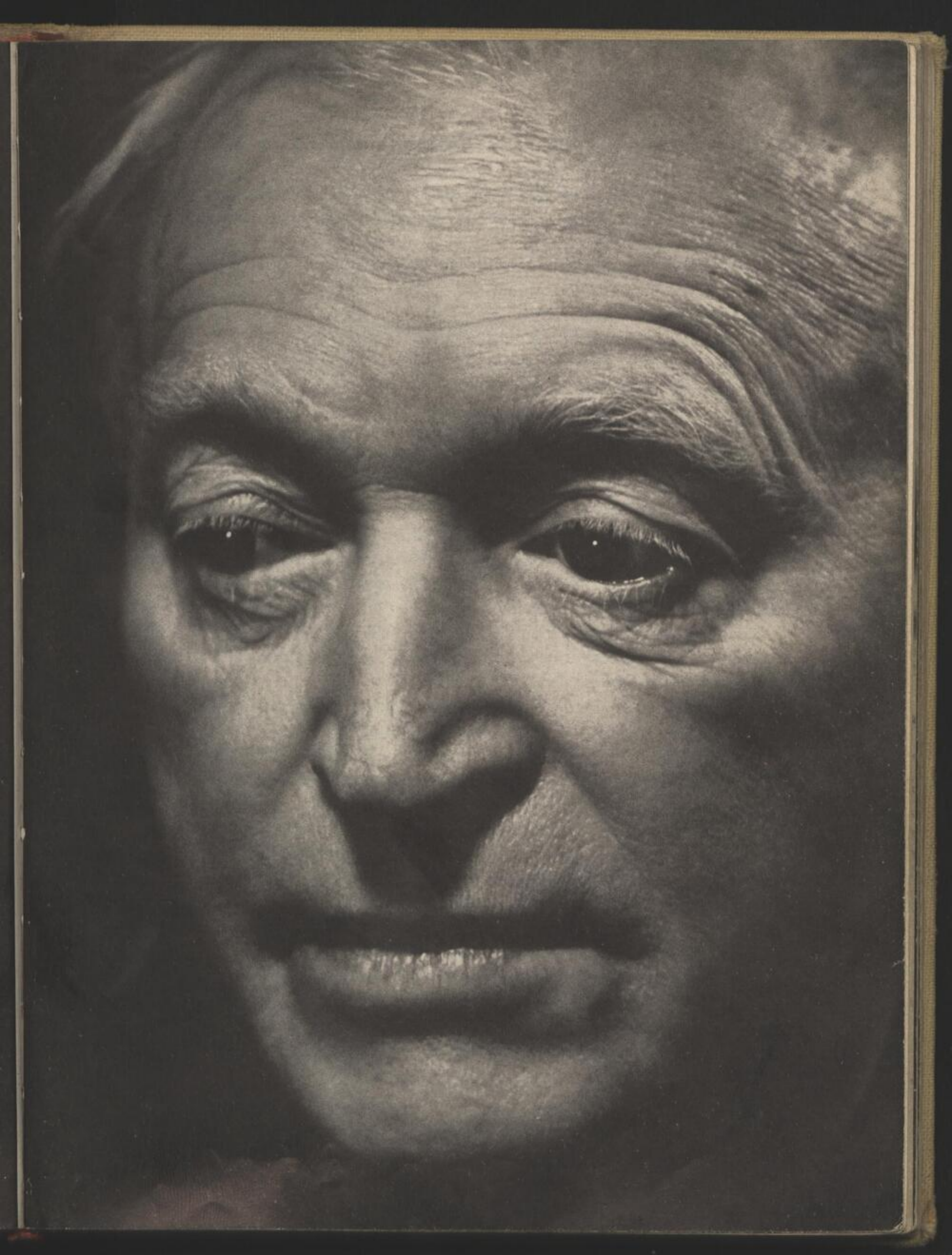
Dr. Walter Boje

– zu seinen folgenden Aufnahmen

Wer sich der Fotografie verschrieben hat, wird zwangsläufig mit zunehmendem Alter bescheidener und anspruchsvoller zugleich. Bescheidener: Denn er erkennt, daß „seine“ Ideen, auf die er so stolz war, von anderen schon Jahrzehnte vor ihm gedacht wurden. Anspruchsvoller: Denn er fordert von Jahr zu Jahr und von Arbeit zu Arbeit mehr von sich. Nicht nur technisch, sondern vor allem in geistiger und seelischer Vertiefung und formaler Gestaltung seiner Bilder. Mir scheint, daß dies besonders stark bei jenen hervortritt, die sich um echte Bildnisse des Menschen bemühen. Viel ist über die Möglichkeiten und Grenzen des fotografischen Bildnisses schon geschrieben worden. Heute stehen sich die Anhänger des „repräsentativen“ Bildnisses und die des dynamischen Situationsbildes fast als Gegner gegenüber. Jede Seite beschuldigt die andere, zum Niedergang der sogenannten Porträtfotografie zum mindesten beigetragen zu haben.

Dabei ist die Aufgabe heute die gleiche wie vor Jahrzehnten: das Wesen des Menschen sichtbar machen. Also die reine Abbildung überwinden, ohne unphotografisch zu werden. Denn mit dem reinen Abbilden erfasse ich nur das Äußere, nicht das





Wesen, das Geist=Seele=Wesen Mensch. Dies kann ich nur darstellen, indem ich mit meinen — begrenzten — lichtbildnerischen Gestaltungsmitteln zu verdichten versuche, was ich in mir erlebe. Ein Bildnisfotograf, der vor der Aufnahme nicht mit allen Fasern seiner Seele erlebt, was er darstellen will, wird über das technisch gekonnte Paßfoto niemals hinauskommen.

Vielleicht wird der oder jener einwenden, daß das gekonnte Paßfoto seinen Mann in den meisten Fällen besser ernährt als das echte, aus dem Erleben geborene Bildnis eines Menschen. Ihm kann ich nicht widersprechen. Ich rede aber nicht vom Geschäft, sondern von der Verpflichtung an die Aufgabe. Hier scheiden sich die Geister. Es wird immer Konfektion neben Maßarbeit geben.

Vielleicht wird mancher bemängeln, daß ich vornehmlich Schauspielerbildnisse zeige, auf die die Forderung der Darstellung des „Wesens“ doch nicht zutrefte, da ja alles nur „Theater“ sei. Wirklich nur Theater? Ihm sei gesagt, daß echtes Theater verdichtetes Leben ist, unser Leben mit allen seinen Freuden und Leiden, nur der kleinen persönlichen Nuancen entkleidet. Und daß der echte Schauspieler zuerst und immer ein Mensch sein muß.

Dieses „verdichtete Leben“ sichtbar zu machen, das Allgemeingültige durch das Zufällige hindurch, das Bleibende im Sich=Wandelnden, das ist mein Ziel, um das ich bei jeder Aufnahme neu ringe. Da die Menschen verschieden sind, müssen die Mittel des Lichtbildners verschieden sein, um hier das Gesammelte, In=sich=Ruhende, dort das Dynamische einer Persönlichkeit in die fotografische Form zu gießen. Denn unsere Arbeit ist das Umformen eines über einen Sehvorgang entzündeten seelischen Erlebnisses in die Sprache der Flächen und Linien.

Ob im Schnappschuß erlauscht oder in gemeinsamer Arbeit von Dargestelltem und Lichtbildner geschaffen — entscheidend für die Qualität eines Bildnisses ist allein, ob beim aufnahmefähigen und aufnahmebereiten Beschauer jenes wieder lebendig wird, was als Erlebnis in der eigentlichen Geburtsstunde des Fotos — vor der Aufnahme — war.

Ist es verwunderlich, wenn man mit zunehmendem Alter auch in den Gestaltungsmitteln immer bescheidener wird, daß man jedes einzelne jeweils auf seine Berechtigung bei der vorliegenden Aufgabe prüft und immer schlichter zu werden sucht? Auch hier die gleiche Erscheinung: Bescheidung in der Zahl der Gestaltungsmittel und höchster Anspruch an ihre Berechtigung und die Ehrlichkeit der Aussage.

Wie gut, daß man sich all dieser Gedanken bei der Arbeit nicht bewußt ist; daß man bei der Arbeit vielmehr von innen her getrieben wird; daß man nicht „will“, sondern „muß“. Und daß all diese Gedanken nur kommen, wenn wir einmal die Muße haben, das Werk mehrerer Jahre in Ruhe kritisch zu überprüfen und die Linie der Entwicklung zu suchen — sofern sie vorhanden ist.

Eine *unsymmetrische, deformierte Nase* wirkt gleichfalls schöner und ästhetischer in einer Stellung zwischen Halb- und Dreiviertelprofil. Die gleichen Beobachtungen, wie wir sie beim Wenden des Kopfes gemacht haben, können wir auch beim Neigen nach vorn oder nach rückwärts feststellen. Es ist dabei unwesentlich, ob sich der Kopf nach vorn oder nach rückwärts neigt bzw. ob die Kamera *Sicht von oben* oder *Sicht von unten* hat.

auch Neigen verändert die Proportionen

Wir suchen die beste Vollansicht beim Neigen des Kopfes

a) Der Kopf neigt sich in Vollansicht nach vorn, oder die Kamera hat *Sicht von oben*.

Die Augenlinie verschiebt sich. Das Gesicht wird insgesamt schmaler. Das Obergesicht mit der Stirn wird stärker betont gegenüber dem Untergesicht mit dem Kinn, das in den Hintergrund tritt. Die Stellung ist vorteilhaft für einen Menschen mit *niedriger Stirn*. In jedem Fall tritt das *Durchgeistigte, Sensible* des Menschen in den Vordergrund. Die Lippen werden außerdem dünner und bekommen einen Zug von Abklärtheit. Das Kinn tritt dabei zurück.

das betont Sensible

Da die Stirn als Träger der Gedanken größer wird, wirkt das Bild nachdenklicher.

Die Augen nehmen einen Ausdruck des *In-sich-gekehrt-Seins* an.

Die Nase wird länger (gut für eine Stupsnase, schlecht für eine lange, spitze Nase).

Tiefsitzende Ohren rücken nach oben.

b) Der Kopf neigt sich in Vollansicht nach hinten, bzw. die Kamera hat *Sicht von unten*.

Zunächst fällt auf, daß die Gesichtsfront breiter und geschlossener wird. Die Augenlinie verschiebt sich nach oben. Das *Obergesicht* mit der Stirn wird klein, während sich das *Untergesicht* mit dem Kinn groß darbietet. Beim Zurückwerfen des Kopfes tritt das *Animalische* (Nahrungsuchende) des Menschen in den Vordergrund, denn die Lippen werden dicker und begehrender, weil jetzt die Oberlippe dominiert.

das betont Vitale

Das *Kinn* sieht energischer aus, die Backenknochen treten hervor.

Die *Augen* werden dabei schmaler und sinnlicher. Ein weit zurückgebeugter Kopf deutet auf „Herausforderung zum Kuß“.

Die *Nase* wird kürzer, was bei einer Stupsnase ein Nachteil, bei einer langen Nase eher ein Vorteil ist.

ausgleichen oder
typisieren?

Die *Ohren* rücken nach unten. Das ist vorteilhaft bei hochsitzenden Ohren. Der ganze Ausdruck wird vital, sportlich.

Will man also unvorteilhafte Proportionen ausgleichen, dann ist das bei Vollansicht durch Neigen des Kopfes möglich. Verbessert können dabei werden: eine niedrige *Stirn*, ein vorspringendes *Kinn*, wulstige *Lippen*, deformierte *Ohren* und eine unschöne *Nase*. Zum Typisieren andererseits empfiehlt sich immer, das Gegenteil von dem zu tun, was man zum Ausgleichen heranziehen würde.

Auch im Profil hat das Neigen des Kopfes Bedeutung. Wir haben schon gesagt, daß der Gesichtswinkel das Merkmal der Intelligenz ist, daß ein kleiner Gesichtswinkel sozusagen auf ein „*Fress-tier*“, ein großer Gesichtswinkel dagegen auf einen *Gedankenmenschen* hinweist. Eine fliehende *Stirn* vermittelt den Eindruck des Unintelligenten, Primitiven. Wird der Kopf nach vorn geneigt, so sieht der Mensch genialer aus, weil der Gesichtswinkel scheinbar größer wird.

Wir suchen die beste Profilansicht beim Neigen des Kopfes

a) Der Kopf neigt sich im Profil nach vorn, oder die Kamera hat *Sicht von oben*. Das Gesamtbild wird leicht „*mürrisch*“.

Der Gesichtswinkel verschiebt sich scheinbar gegen einen größeren Winkel. In den Vordergrund tritt dadurch wiederum das Geistige.

Die *Ohren* rücken nach oben.

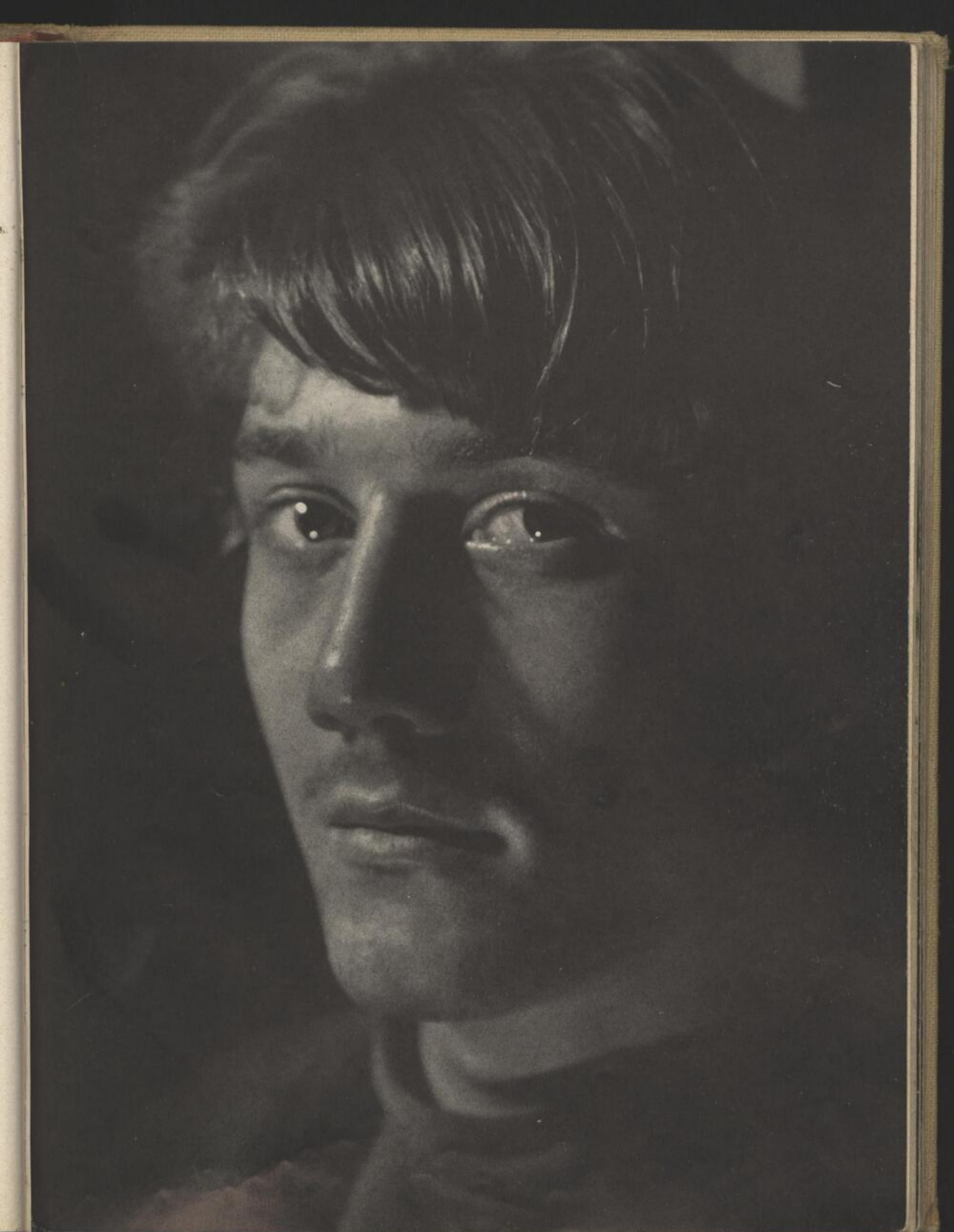
Rosemarie Clausen

– zu ihren folgenden Aufnahmen

Unter die Porträtfotografen als solche ist diese Frau nur mit Vorbehalt einzuordnen. Ihre Stärke beweist sie immer wieder in den Lichtkegeln der Scheinwerfer des Bühnenlichtes. Sie besitzt das Feingefühl der Dramaturgie für ihre Umwertung in die optischen Bereiche, für die Synthese „*Lichtbild und Theater*“ bzw. „*Theater im Lichtbild*.“

Zu ihrer Arbeit sagt sie selbst: „*Ich warte lange, ehe ich bei einer Probe auf dem Theater meine Aufnahmen mache. Dann aber, wenn ich durch eine Szene, einen Monolog besonders ergriffen bin, wenn ich meine, daß hiermit sich die ganze Substanz eines Stückes oder Darstellers ausdrücken läßt, dann gehe ich hin und mache meine Aufnahmen. Und hinterher bin ich meist erschöpft.*“

Wer seine Arbeit so ernst nimmt, erfährt später auf dem Umweg über seinen Erfolg, daß er selbst auch ernst genommen worden war.





Bei einem *Hals* mit ausgeprägtem Adamsapfel verschwindet dieser in der Halshaut.

Das *Kinn* ergibt durch das scheinbare Zurücktreten den Eindruck der Nachgiebigkeit bzw. sogar der Schwäche.

*betonte
Nachgiebigkeit*

b) Der Kopf neigt sich in Profilansicht zurück, bzw. die Kamera hat *Sicht von unten*.

Das Gesamtbild wird leicht „hochmütig“.

Der Gesichtswinkel verschiebt sich gegen einen scheinbar kleineren Winkel. Der Ausdruck wird draufgängerisch, brutal.

Die *Ohren* rücken nach unten. Am Hals zeichnet sich der Adamsapfel betont unter der gespannten Haut ab.

Das *Kinn* erweckt durch sein Hervortreten den Eindruck von Energie. Ausgleichen lassen sich also in Profilstellung durch Neigen des Kopfes nach vorn oder nach rückwärts: unschöne *Ohren*, ein kleiner Gesichtswinkel, ein hervorspringendes *Kinn*. Man kann außerdem Halsfalten unterdrücken. Zum Typisieren ist jeweils das Gegenteil vorzunehmen.

betonte Energie

Dem Autor ist bekannt, daß die Systematik etwas Schönes ist, daß sie aber doch an manchen Grenzen Halt machen muß und daß sie deshalb auch Halt zu machen hat vor den Menschen in ihrer vielfältigen Erscheinungsform. *Es gibt keine zwei gleichen Menschen.*

Andererseits aber ist es der Wunsch des Autors, das Auge des Lesers für die Erfordernisse der Porträtfotografie zu öffnen. Dazu fehlt aber der persönliche Kontakt. Was nämlich im folgenden gesagt werden soll, müßte eigentlich an praktischen Beispielen gezeigt werden. Dann würde man sich gleich verstehen. Da das aber nicht möglich ist und die jetzt zu sagenden Dinge doch hinreichend wichtig sind, wird der Versuch unternommen, das, worüber man sehr lange Worte verlieren müßte, einfach in kurzen prägnanten *Tabellen* klarzumachen. Diese *Tabellen* sind kein Evangelium. Ihre Anwendung wird aber in jedem Falle nützlicher sein als alle leeren Worte, die man sonst darüber verlieren könnte. Sie sollen veranschaulichen, wie jeder Kopf bei verschiedenen Stellungen beim Fotografieren jeweils *charakterisiert* oder *idealisiert* werden kann — oder werden muß.

*zu den folgenden
Tabellen*

Der Kopf

nichts dem Zufall
überlassen!

Das Allgemeine der Kopfform wurde bereits vorher behandelt. Wir wollen uns hier nur auf die Besonderheiten der Formen und ihre Fotografierbarkeit beschränken. Nicht jedes Bild läßt sich über denselben Leisten schlagen. Das wäre Handwerk am falschen Platz. Wenn auch der Fall eintreten kann, daß sich unter hundert Bildern, die man nach einem bestimmten Schema aufgenommen hat, drei finden, die in jeder Beziehung erstklassig sind, dann lassen diese drei Bilder kein Werturteil auf die fotografische Leistung zu, sobald man nicht die anderen siebenundneunzig gesehen hat; denn in den drei Fällen wird sich der Kopf zufällig *richtig* gegenüber der Kamera befunden haben, in allen übrigen aber *falsch*. Es geht mithin um folgende Eigentümlichkeiten:

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Runder Kopf	Vollansicht. Vorderlicht nicht zu hoch, bzw. Unterlicht. Kamerastandpunkt tief	Halbprofil, besser noch Dreiviertelprofil. Schräges Gegenlicht. Kamerastandpunkt in Augenhöhe
● Schmalere Kopf	Halb- oder Dreiviertelprofil. Schräges, hohes Gegenlicht mit Aufhellung. Kamerastandpunkt in Augenhöhe	Vollansicht. Vorderlicht. — Kamerastandpunkt hoch
● Dreieckschädel	Kurze Brennweite! Kamerastandpunkt hoch. Dreiviertelprofil oder Vollansicht	Kurze Brennweite! Kamerastandpunkt tief, Vollansicht. Beim Vergrößern entzerren! (Siehe dort.)
● Viereckiger Kopf (Quadratschädel)	Vollansicht. Vorderlicht. — Kamerastandpunkt in Augenhöhe	Dreiviertel- oder Halbprofil. Weiches Ober- oder Gegenlicht. Kamerastandpunkt hoch. Lange Brennweite. Beim Vergrößern entzerren! (Siehe dort.)
● Asymmetrisches Gesicht	Vollansicht oder ungleichmäßigere Seite gegen die Kamera gerichtet. Weiches Vorderlicht	Besser modellierte Seite in Halb- oder Dreiviertelprofilstellung zur Kamera gewendet. Schräges Seitenlicht

Der Mund

ist der Träger des Ausdrucks. Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit zeichnen sich am charakteristischsten am Mund ab. In jedem Fall ist es am besten, wenn der Mund bei der Aufnahme geschlossen ist, soweit es sich um die eingangs erwähnten Aufnahmen von gemäldehafter Ruhe handelt. Beim Schnappschuß kann zur Steigerung der Dynamik der Mund zum Ausdruck der Fröhlichkeit oder Trauer auch geöffnet oder schmerzhaft verzogen sein. Im Foto lachen, will gekonnt sein. „Pin-up-girls“ können es. Jedenfalls darf das Lachen niemals erzwungen werden, da es sonst zur Grimasse wird. Zu einer Grimasse, die bei breitem Lachen auch noch Backenfalten ergibt. Es ist deshalb darauf zu achten, daß keine zu harte Beleuchtung gewählt wird. Um den Lippen auch Glanzlichter zu geben, empfiehlt es sich, vor der Aufnahme die Lippen befeuchten zu lassen.

Bei schief gewachsenen Zähnen sollen die Lippen möglichst ebenfalls geschlossen bleiben, denn die schräge Zahnstellung wird erst durch Schatten innerhalb des Mundes sichtbar und ergibt dann störende Flecke.

*Lachen
nicht erzwingen!*

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
Großer Mund (d. h. aber nicht etwa häßlich, sondern nur breit und dick)	Vollansicht. Kopf leicht zurückgeworfen. Hohes Vorder- oder Seitenlicht	Halbprofil oder noch besser Dreiviertelprofil. Kopf leicht gesenkt. Vorderlicht von oben
Formlos (d. h. ohne Schwung)	Vollansicht. Lippen leicht geöffnet. Schräges Seitenlicht oder Vorderlicht. Orthomaterial. Kamerastandpunkt niedrig	Dreiviertelprofil oder Halbprofil. Mund geschlossen. Frontalbeleuchtung oder Gegenlicht von oben. Kamerastandpunkt hoch
Vorspringende Oberlippe	Profilaufnahme oder Vollansicht in hartem Oberlicht von vorne. Kamerastandpunkt in Augenhöhe	Vollansicht oder Dreiviertelprofil. Flaches Vorder- oder Unterlicht. Kamerastandpunkt tief
Vorspringende Unterlippe	Profilaufnahme oder Vollansicht in schrägem Unterlicht. Kamerastandpunkt tief	Vollansicht oder Dreiviertelprofil. Oberlicht von vorne. Kamerastandpunkt in Augenhöhe

Die Nase

charakteristische Nasen beachten!

bereitet zur Aufnahme keine Schwierigkeiten, wenn sie, was ihre Größe und Breite anlangt, als normal anzusprechen ist. Anders ist es bei Haken-, Stups- oder überhaupt bei häßlichen oder besonders geformten Nasen. Solche läßt man am besten im Schatten bei Gegenlichtbeleuchtung, oder man belichtet flach von vorne, um keine Schatten zu erhalten.

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Spitzige Nase mit breitem Ansatz	Dreiviertelprofil (betont die Spitze und zeigt gleichzeitig den breiten Ansatz) od. Halbprofil. Hartes Seitenlicht	Profilaufnahme. Weiches seitliches Vorderlicht unterhalb der Augenhöhe. Kamerastandpunkt tief
● Breite Nase mit großen Nasenlöchern	Vollansicht. Kamerastandpunkt tief. Vorderlicht von oben	Profilaufnahme. Kamerastandpunkt hoch. Niedriges Seitenlicht oder Unterlicht
● Dicke, runde Nase (Kartoffelnase)	Vollansicht oder Dreiviertelprofil. Schräges, hohes Gegenlicht. Kamerastandpunkt tief	Profilaufnahme. Vorderlicht. Kamerastandpunkt normal
● Kleine, nach oben gebogene Nase (Stupsnase)	Profilaufnahme oder Vollansicht. Kamerastandpunkt tief. Schräges oder niedriges Seitenlicht. Kopf in den Nacken geworfen	Dreiviertelprofil oder Vollansicht. Kamerastandpunkt hoch. Hochgestelltes Vorder- oder Schrägvorderlicht. Kopf nach vorne geneigt
● Schiefe, im Gesicht unsymmetrisch angeordnete Nase	Vollansicht. Schräges Seitenlicht, auf die Seite gerichtet, von der sich die Nase wendet	Halb- oder Dreiviertelprofil. Objektivrichtung auf die Gesichtseite, gegen die sich die Nase neigt. Lichteinfall auf die gleiche Seite aus Augenhöhe.
● Lange Nase	Profilaufnahme oder Vollansicht. Bei „en face“ schräges Seitenlicht und hoher Kamerastandpunkt	Vollansicht oder Halbprofil. Kamerastandpunkt tief. Licht aus Augenhöhe direkt auf das Gesicht fallend
● Große Nase mit markantem Schwung (Hakennase)	Profilaufnahme aus Augenhöhe bei Vorderlicht oder Vollansicht (wenn Stirne vorspringt) im Oberlicht	Vollansicht. Kamerastellung in der Höhe des Mundes. Vorderlicht aus geringer Höhe

Die Augen

sind das Wichtigste im Gesicht. In jedem Fall ist immer auf die Augen scharf einzustellen, weil sonst die Lebendigkeit und der Ausdruck des Gesichtes verlorengehen. Schöne, faszinierende Augen (für die Fotografie sind das helle, große Augen mit dunklen Wimpern) beherrschen so stark den menschlichen Kopf, daß sowieso nichts anderes übrigbleibt, als diese Augen besonders im Bild hervorzuheben. Anders ist es bei ausdruckslosen Augen. Auch solche müssen in der Fotografie zu einem lebendigeren Ausdruck gebracht werden, denn eines der besten Dinge der fotografischen Kunst ist die Möglichkeit, sprechende Augen wiederzugeben, eine Kunst, die z. T. der Malerei, besonders aber der Bildhauerei, vorenthalten ist. Grundsätzlich geht es also darum, die Augen betont darzustellen. Das gelingt im allgemeinen bei *tiefliegenden Augen* durch Zurückwerfen des Gesichtes; bei *Schlitzaugen* durch Senken des Kopfes; bei *starren Augen* durch Senken des Blickes; durch richtiges Hinsetzen des „Augenpunktes“, von dem noch beim Beleuchten zu sprechen sein wird.

Augen müssen stets dominieren!

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
Dunkle Augen	Oberlicht von vorn. Normale Belichtungszeit	Weiches Vorderlicht. Lange Belichtungszeit
Helle Augen	Vorderlicht aus Augenhöhe	Weiches Oberlicht mit Aufhellung
Kleine Augen	Vollaufnahme. Vorderlicht aus geringer Höhe. Kamerastellung nicht zu hoch	Dreiviertel- oder Ganzprofil. Oberlicht. Kamerastandpunkt tief. Kopf nach vorne geneigt. Blick gerade gerichtet
Große Augen	Vollansicht. Schräges Seitenlicht, Blickrichtung nach der Seite	Vollansicht. Schräges Oberlicht. Blickrichtung in das Objektiv
Tiefliegende Augen	Starkes Oberlicht von schräg seitlich	Vorderlicht aus geringer Höhe
Vorquellende Augen	Flaches Vorder- oder Schräglicht aus Augenhöhe. Kamerastandpunkt tief	Hartes Oberlicht. Kamerastandpunkt hoch

Die Ohren

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Schön geschwungene Ohren	Profilaufnahme. Bei Frauen Ohr freilegen!	Vollansicht
● Abstehende Ohren	Vollansicht. Kamerastandpunkt hoch. Gloriolbeleuchtung und Oberlicht	Kamerastandpunkt in Augenhöhe. Flaches Vorderlicht aus geringer Höhe
● Tief angesetzte Ohren	Vollansicht. Kopf leicht nach hinten geworfen. Kamerastandpunkt tief	Halb- oder Dreiviertelprofil. Kopf nach vorne geneigt
● Hoch angesetzte Ohren	Vollansicht. Kopf nach vorne gesenkt. Kamerastandpunkt hoch	Halb- oder Dreiviertelprofil. Kopf leicht nach hinten geworfen

Die Stirne

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Breite, niedrige Stirne	Vollansicht. Direktes Vorderlicht von oben. Kopf nach hinten geworfen. Kamerastandpunkt tief. (Lange Brennweite benutzen!)	Halb- oder Dreiviertelprofil. Direktes Oberlicht. Kopf nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt hoch, nahe herangehen. (Kurze Brennweite benutzen!)
● Hohe, schmale Stirne	Vollansicht oder Halbprofil. Direktes Vorderlicht v. oben. Kopf nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt hoch, nahe herangehen. (Kurze Brennweite benutzen!)	Halbprofil. Weiches Vorderlicht. Kamerastandpunkt tief. Nahe herangehen. (Kurze Brennweite benutzen!)
● Vorgewölbte Stirne	Profil oder Dreiviertelprofil. Schräges, hohes Gegenlicht. Kamerastandpunkt in Augenhöhe oder höher	Vollansicht. Weiches Vorderlicht. Kamerastandpunkt in Augenhöhe oder tiefer
● Zurückweichende Stirne	Profil oder seitliches hohes Gegenlicht. Kamerastandpunkt tief	Vollansicht. Weiches Vorderlicht. Kamerastandpunkt hoch

Das Kinn

Über die Eigentümlichkeiten, die das Kinn in bezug auf das ganze Gesicht hat, wurde vorher schon grundsätzlich gesprochen. Hier soll noch einmal kurz auf die Besonderheiten hingewiesen werden.

siehe auch S. 69

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
Vorspringendes Kinn	Profilaufnahme. — Schräges Gegenlicht aus Augenhöhe. Kopf leicht nach hinten geworfen. Kamerastandpunkt tief	Vollansicht. Schräges Seitenlicht mit Aufhellung von vorne. Kopf nach vorne geneigt. Kamerastellung hoch
Zurückweichendes Kinn	Profilaufnahme. Seitenlicht aus Augenhöhe. Kopf leicht nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt hoch	Vollansicht. Schräglicht aus Augenhöhe mit Aufhellung von vorne. Kopf leicht nach hinten geneigt. Kamerastandpunkt tief
Breites, gedrungenes Kinn	Vollansicht. Schräges Streiflicht mit Aufhellung. Kamerastandpunkt tief	Profilaufnahme. — Seitliches Vorderlicht. Kopf leicht nach vorne geneigt. Kamerastellung in Augenhöhe
Spitziges, schmales Kinn	Profil oder Vollansicht. Seiten- oder Gegenlicht. Kopf leicht nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt in Augenhöhe	Halb- oder Dreiviertelprofil. Weiches Vorderlicht. Kopf leicht nach hinten geneigt. Kamerastandpunkt tief
Doppelkinn	Profilaufnahme. Direktes Seitenlicht aus Augenhöhe. Kopf leicht nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt in Augenhöhe oder tiefer	Vollansicht. Weiches, tiefes Vorderlicht. Kopf leicht nach hinten geneigt. Kamerastandpunkt hoch

Die Wangen

schließen direkt an das Kinn an. Ihre Form ist also wesentlich vom Kinn bedingt. Ob man mehr Rücksicht auf sie oder auf das Kinn nehmen soll, hängt jeweils davon ab, was von beiden *charakteristischer* oder *seltsamer* geformt ist. Bei vorstehenden *Backenknochen* allerdings wird die Form der Wangen von diesen bestimmt. Das Kinn ist dann eher nebensächlich.

Die Wangen

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Eingefallene Wangen mit vorstehenden Backenknochen	Dreiviertelprofil. Hartes Oberlicht. Kamerastandpunkt tiefer als Augenhöhe	Vollansicht. Weiches Vorderlicht aus Augenhöhe. Kopf leicht nach hinten geneigt
● Dicke, hängende Wangen	Vollansicht. Hartes Vorderlicht von oben ohne Aufhellung von unten. Kopf leicht nach vorne geneigt. Kamerastandpunkt in Augenhöhe	Halbprofil. Weiches Seitenlicht aus Augenhöhe. Kopf leicht nach hinten geneigt. Kamerastandpunkt hoch. — Kurze Brennweite

Der Hals

Eigenart	Charakterisieren bzw. betonen	Idealisieren bzw. unterdrücken
● Langer Hals	Dreiviertel- oder Halbprofil. Kamerastandpunkt und Lichtquelle tief	Vollansicht. Kopf leicht nach vorne gebogen. Kamerastandpunkt und Lichtquelle hoch
● Kurzer Hals	Dreiviertelprofil oder Vollansicht. Kamerastandpunkt aus Augenhöhe	Dreiviertelprofil. Schwaches Unterlicht. Die der Kamera entgegengesetzte Schulter hochgezogen
● Faltiger Hals	Dreiviertelprofil. Hartes Seitenlicht. Orthomaterial!	Weiches Vorderlicht. Kamerastandpunkt hoch. (Evtl. nachträglich retuschieren!)
● Hals mit auffälligem Adamsapfel	Profilaufnahme. Kamerastandpunkt in Augenhöhe oder tiefer. Vorder- oder Schräglicht. Kopf leicht hintenüber geneigt	Vollansicht. — Kamerastandpunkt hoch. Lichtquelle hoch von vorne oder seitlich. Kopf leicht nach vorne gebeugt

Das Haar

Ebenso wie die einzelnen Gesichtspartien, erfordert auch das Haar unter Umständen eine besondere fotografische Behandlung. *Blonde* und *dunkle, lockige* oder *strähnige, viele* oder *wenige* Haare müssen jeweils unterschiedlich aufgenommen werden.



für schwarzes
Haar – Effekt-
beleuchtung;
für blondes Haar
– weiches Licht!

Maßgeblich für das Haar und für seine Durchzeichnung ist bekanntlich immer *Oberlicht* bzw. hohes Gegenlicht aus dem Hintergrund. Das Licht wird um so stärker sein müssen, je *dunkler, üppiger* und *lockiger* das Haar jeweils ist, denn der Tonunterschied zwischen Gesichtsfarbe und Haarfarbe kann unter Umständen (im schlimmsten Fall bei schwarzem, mattem, krausem Haar) so groß sein, daß das Negativ schwer kopierbar wird. Man wird also bei dunklem Haar immer für eine genügende Aufhellung sorgen. Es wäre jedoch falsch, daraus eine Gewohnheit zu machen.

Blonde Haare, unter den gleichen Bedingungen aufgenommen, beginnen so stark zu strahlen (und zwar sind das insbesondere *platinblonde, glatte, glänzende* Haare), daß das Auflösungsvermögen des Objektivs bzw. das Trennvermögen der Schicht versagen. Die einzelnen Haare fließen zu einer gänzlich gedeckten, detaillosen Fläche zusammen, während einige abstehende Haare eine so starke Überstrahlung erhalten, daß sie eher wie Stroh oder dicker Bindfaden aussehen. Will man *das Blonde* besonders hervorheben, dann lieber nicht mit zu starker Beleuchtung, sondern durch Wahl eines recht kontrastierenden Hintergrundes. Vor Schwarz hebt sich Blond sehr

blondes Haar
„strahlt“

der Kontrast
zum Hintergrund

hell ab, während es vor einem weißen Hintergrund im besten Fall brünett aussieht. Wenn blondes Haar beim Kopieren zu dunkel kommt, so ist es besser, auf dem Negativ die Partie der Haare nachträglich mit etwas Neucoccin aufzuhellen, als im vorhinein große Lichtexperimente vorzunehmen.

schütteres Haar

Zu starkes Oberlicht kann aber auch eine weitere, sehr unerwünschte Begleiterscheinung mit sich bringen, die man wissen muß, um ihr begegnen zu können. Es handelt sich dabei um folgendes: Besonders an der *Scheitelseite* ist das Haar etwas *schütterer*. Man sieht das in normaler Beleuchtung nicht, weil die spärlicheren Haare auf die darunterliegende Kopfhaut Schatten werfen. Unter dem Oberlicht aber ergibt sich eine starke Aufhellung der Haarschatten; das Licht dringt gewissermaßen bis zur Kopfhaut vor, die nun zu glänzen beginnt. Der Erfolg ist, daß der aufzunehmende Mensch einen viel ausgeprägteren Geheimratswinkel und unter Umständen eine viel höhere Stirn erhält, als er sie wirklich hat. Man achte also stets besonders darauf, ob nicht bei der Beleuchtung im Oberlicht diese Erscheinung eintritt. Sobald das der Fall, andererseits es aber nicht möglich ist, wegen sehr dunkler Haare auf das Oberlicht zu verzichten, muß es eben über jene Kopfhälfte gehängt werden, die *nicht* den Scheitel aufweist. Dort tritt diese Erscheinung nicht so stark auf, im besonderen nicht, wenn das Oberlicht etwas von rückwärts kommt.

*

Nun, da wir die Gesichtspartien einzeln besprochen haben, könnte jemand sagen: Das ist ja alles recht und schön, aber was macht man z. B., wenn jemand ein *breites Kinn* und eine *spitze Nase* hat? Diese Frage ist nicht voll gerechtfertigt, denn gewöhnlich liegen die einzelnen Gesichtspartien gewissermaßen in derselben Richtung des Ausdrucks und der Form. Bei breitem Kinn ist gewöhnlich auch eine breite Nase vorhanden, und diese beiden erfordern mehr oder weniger die gleiche Aufnahmetechnik.

möglichst viele,
die Ähnlichkeit
bestimmende
Züge erfassen!

Sollten aber doch einmal sehr ausgefallene Köpfe vorkommen, so muß man sich zum Leitfaden machen, was in der Einleitung dieses Buches besprochen wurde: Diejenigen Gesichtspartien, die *für die Ähnlichkeit charakteristisch sind*, sind wichtiger als die anderen, und deshalb hat man sich auch nach diesen zu richten.

Anders ist es, wenn mit einem Menschen eine Idealfigur dargestellt werden soll, die so makellos und ebenmäßig als nur möglich darzustellen ist. Dann wird außer passender Beleuchtung und Kopfhaltung mitunter sogar noch ein ausgiebiges „Make up“ notwendig sein. Darauf kommen wir noch später zurück. das „Make up“

Andre de Dienes

– zu seinen folgenden Aufnahmen

Wenn ich gebeten werde, etwas über meine Bilder zu sagen, so weiß ich nicht recht, wo ich beginnen soll. Ich schreibe kaum je über meine Arbeit und habe auch nur selten den Drang, eine Erklärung abgeben zu müssen.

Wenn man fotografiert, um seinen Lebensunterhalt damit zu verdienen, kommt es in erster Linie darauf an, Bilder zu machen, die verkäuflich sind. Was mich betrifft, so sind Fragen der Arbeitsmethode, des Arbeitsgerätes und der Arbeitsbedingungen nur von untergeordneter Bedeutung.

In allen Jahren hatte ich besonderen Erfolg mit Bildern junger Frauen, und deshalb zeige ich hier nur solche Bilder. Es ist nur zu bekannt, daß in Amerika die Frau mehr idealisiert wird als in irgend einem anderen Land. Und ich bin der Meinung, daß unsere Frauen die schönsten sind; eine Tatsache, die auf mehrere Gründe zurückgeführt werden kann: auf die Mischung der verschiedensten Rassen, auf eine richtige Ernährungs- und Lebensweise und nicht zuletzt auf die Tatsache, daß die Amerikaner Vorliebe für alles Frische, Fröhliche, Lustige, Farbige und Lebhaftige haben, und wer könnte das besser verkörpern als ein hübsches junges Mädchen?! Ich sage das, weil es zum Teil meine Arbeit erklärt.

Ich bin kein Porträtfotograf im richtigen Sinne. Ich fotografiere, was ich für fotografierenswert erachte, aber ich muß dabei auch bedenken, daß dieses oder jenes Bild verkauft werden soll. Sture Porträtarbeit liegt mir nicht, sie wird so leicht monoton, und ich vermeide es tunlichst, „kunstvoll“ oder verdreht zu sein, weil ich weiß, daß es meine Verkaufschancen verringern würde. Daher wähle ich den Mittelweg des guten Geschmacks, für guten Durchschnitt.

Im Lauf der Zeit legte ich mir eine umfangreiche Sammlung der verschiedensten Kameras und Objektive bei, und mitunter ertappe ich mich beim Gedanken, daß das eigentlich Verschwendung ist. Doch ich täusche mich: Eine einzige Kamera ist bei der Arbeit zwar günstig, sie bringt einen nie durcheinander. Dennoch ist es notwendig, eine größere Auswahl anderer Apparate zur Hand zu haben, um für alle Gelegenheiten und Zufälle gewappnet zu sein. Ich besitze zwei große Metallschränke,



*Wandlungen eines
Gesichtes*

*Marilyn Monroe
1945 und 1950*







die in jeweils 6 Fächer aufgeteilt sind, und in diese Fächer sortiere ich, streng geordnet, die verschiedenen Kameras, Objektive, Sonnenblenden, Stativ usw. ein.

Ich verwende verschiedene Arten von Blitzlicht: Blitze für Farbfoto, Blitze für Schwarzweiß, Blitzgeräte mit nur einem Reflektor wie auch mit mehreren Leuchten und mitunter große Vacublitz.

Da ich von Natur aus ordnungsliebend bin, liegen diese Dinge sorgfältig voneinander getrennt, so daß sie jederzeit griffbereit sind. Und stets, wenn ich etwas gebraucht habe, wird es nach getaner Arbeit wieder an seinen Platz gelegt.

Ich arbeite mit zwei Vergrößerungsapparaten, einer mit Kondensator und der andere für diffuses Licht mit einer Milchglasscheibe. Für diese zwei Apparate besitze ich sechs Objektive.

Das alles erzähle ich nicht, um zu prahlen, sondern um zu zeigen, daß ich mir meine Arbeit zur eigenen Freude mache.

Wenn eine meiner Kameras Alterserscheinungen zeigt, ersetze ich sie sofort durch eine nagelneue. Staub, Feuchtigkeit, Sandkörner usw. im Mechanismus machen mich bei der Arbeit unsicher.

Ich bin seit 18 Jahren Fotograf, und die Liebe zur Fotografie hat sich seit meinem Beginn noch gesteigert. Nur überreizte Nerven oder allzu viele Aufträge von den Magazinen bringen mich aus meiner Ruhe. Ich schätze es, bei einer Sache zu bleiben und immer erst die eine zu beenden, bevor eine andere Arbeit in Angriff genommen wird.

Bei der Arbeit passe ich mich stets den jeweiligen Gegebenheiten an, das heißt, ich nutze die technischen Möglichkeiten aus, die jeweils am vorteilhaftesten sind. Es kommt ja immer darauf an, ob das Bild so gelingt, wie man es sich vorgestellt hat.

Stets verfolge ich das Ziel, die Schönheit und die Anmut der Frau festzuhalten, so wie ich sie in Wirklichkeit sehe. Mitunter lasse ich mich dabei auch von poetischen Stimmungen leiten.

Eines wollte ich noch sagen: Wenn ich heute eine bekannte Persönlichkeit zu fotografieren hätte, würde ich drei Dinge mitnehmen: eine Kamera, ein Stativ und eine kleine Leuchte. Dann könnte ich mit größter Selbstsicherheit an die Arbeit gehen. Ein Wust von Geräten würde mich dagegen nervös machen und mich und die Person, die ich aufnehme, erschöpfen.

Das Allerwichtigste aber, was ich über mich und meine Arbeit sagen kann, ist, daß ich mit dem Herzen fotografiere; meine Kamera ist nur ein Werkzeug.

Das „Make up“

Das Wort kommt ursprünglich vom amerikanischen Film her, es heißt mehr oder weniger *Aufmachung* im Sinne des *Schönermachens* eines Gesichtes, ist aber nicht etwa gleichbedeutend mit Schminken. Es handelt sich nur um *kleine* Korrekturen, die man am Gesicht vornimmt.

Schönermachen
: Schminken

Wenn das „Make up“ für uns auch nicht die Bedeutung hat wie für den Film, so lohnt es sich doch, mehr darüber zu sagen, und zwar aus folgendem Grund: Ein Kinofilmstreifen besteht aus unzähligen Einzelaufnahmen. Wenn die Heldin nun einen kleinen Schönheitsfehler hat, so wird dieser kleine Schönheitsfehler auf diesen unzähligen kleinen Bildchen mit abgebildet sein. Deshalb wird das Gesicht zur Aufnahme *hergerichtet*, d. h. nichts anderes als *retuschiert*. Wir Fotografen können ja freilich ein Gesicht auch *nachher* auf dem Negativ oder auf dem Positiv retuschieren (was beim Film nicht möglich ist) — trotzdem aber kann es von Vorteil sein, statt der Retusche *nach* der Aufnahme die Retusche *vor* der Aufnahme vorzunehmen.

„Retusche“ —
am lebenden
Menschen

Man darf das „Make up“ in der Fotografie nicht einfach damit abtun, daß es unfotografisch sei, daß das erhaltene Resultat nicht den natürlichen Voraussetzungen entspreche. Es ist nämlich gar nicht nötig, immer nur an das Verschönen zu denken; das „Make up“ dient auch dem Ausgleich einer eventuell auftretenden, in der fotografischen Technik verwurzelten Besonderheit. Denken wir einmal an folgenden Fall: Man will z. B. eine sehr bewegte Kunstlichtaufnahme eines Menschen machen, der zufälligerweise sehr blasse Lippen besitzt. Das gelbliche Licht läßt die Lippen auf einem *hochtempfindlichen* Film ziemlich blaß erscheinen. Das ist eine natürliche Folgerung, die sich aus der Kombination von Kunstlicht und hochpanchromatischem Film ergibt. Nun gibt es zwei Mittel, um diesem Umstand zu begegnen.

Rein fotografisch kann man nämlich die blassen Lippen durch Verwendung eines schwachen Grünfilters dunkler bekommen, dabei treten aber gleichzeitig eventuell vorhandene Hautfehler zutage, und die Belichtungszeit wird durch das Filter verlängert — eine Lösung, die nicht immer die wünschenswerteste ist. Deshalb wird man in einem solchen Fall lieber zum „Make up“ greifen und die Lippen einfach dunkler färben.

„Retusche“ —
mit Licht

Filmschminken

Für die hier genannte *Retusche vor der Aufnahme*, denn darum handelt es sich schließlich, verwendet man *Filmschminken*. Wie schon der Name sagt, sind das nicht gewöhnliche Theaterschminken, sondern farbige Cremes, die besonders nach ihrer fotografischen Wirksamkeit ausgewählt sind. Die Firma Lechner erzeugt die sogenannten „Camera clear“ bzw. „Allcromo-Filmschminken“, und zwar sowohl als Teintfarbe, als Lippenschminke wie auch als Liderschatten.

Lippenrot

Das Allcromo-Lippenrot A 131 z. B. hat eine bräunliche Farbe. Dadurch werden auf panchromatischem Film die Lippen der Hautfarbe gegenüber im richtigen Tonwert wiedergegeben.

Liderschatten

Auch der Allcromo-Liderschatten A 161 ist bräunlich gefärbt, er dient dazu, die Partie um das Auge herum etwas dunkler wiederzugeben. Das ist besonders bei solchen Gesichtern von Vorteil, bei denen die Augenhöhlen ziemlich flach sind und die man ferner flach von vorn beleuchten muß. Das Auge wirkt außerdem dann noch größer und leuchtender, wenn es in einer schwach dunklen Umgebung sitzt.

Teint-Farben

Mit den Teintfarben A 102 oder A 109 kann man den ganzen Teint etwas heller oder etwas dunkler gestalten, bzw. auch nur einzelne Gesichtspartien. Bei einem Menschen mit einer breiten Nase läßt sich z. B. der Nasenrücken mit der hellen Teintfarbe eine Spur aufhellen. Dadurch entsteht der Eindruck eines schlanken Nasenrückens, weil die hellere Farbe dort ein Spitzlicht vortäuscht. Ebenso kann man auch hohle Wangen durch einen ganz schwachen Auftrag von hellerer Teintfarbe etwas voller machen.

feuchte Lippen...

Ob man sich nun des „Make up“ bedient oder nicht, ist Geschmacks-sache. Jedenfalls hat es seine Berechtigung, nicht so sehr vielleicht zur reinen Porträtfotografie, als zur Werbefotografie. Darüber hinaus aber ist es freilich auch bei der Farbenfotografie mit großem Vorteil verwendbar. Es führt dahin nur ein kleiner Schritt von folgenden beiden alteingebürgerten Regeln, die wohl jedermann schon angewendet hat: *Die eine Regel* lautet: Kurz vor der Aufnahme die *Lippen befeuchten*, denn feuchte Lippen mit Glanzlichtern sehen plastischer aus als matte, ausdruckslose.

*...und glänzende
Haut*

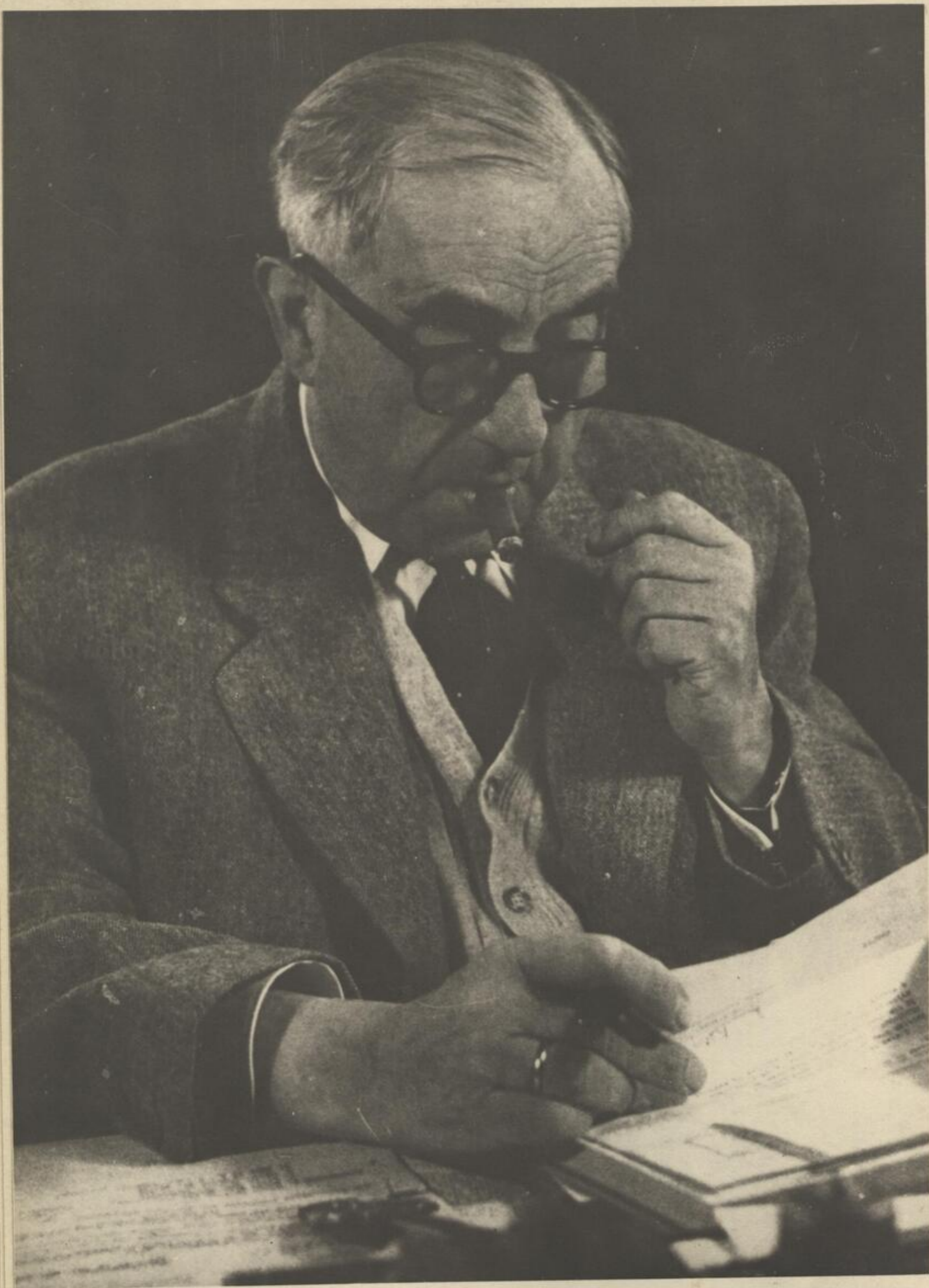
Die zweite Regel: Wenn man ein *sehr plastisches Gesicht* darstellen will, reibt man es zur Aufnahme schwach mit *Öl oder Hautcreme* ein, während man ein unplastisches Gesicht durch Überpudern erhält.



Fritz Eschen

— zu seinen Bildern

Seit 25 Jahren fotografiert dieser „Feuilletonist unter den Bildjournalisten“ berühmte Zeitgenossen. So entstand mit der Zeit ein einzig dastehendes Porträtarchiv. Fritz Eschen haßt die gekünstelte Pose. Seine Fotos entstehen daher meist unter den einfachsten Bedingungen. „Das Gespräch ist mir die Hauptsache“, sagt er, „die Fotos entstehen dann von selbst. Das Wichtigste ist mir der menschliche Kontakt, den ich unbedingt zum Porträtieren brauche.“





Einschränkungen
bei Aufnahmen
im Freien

Das Fotografieren von Menschen im Freien unterscheidet sich im Grunde nicht von allen anderen Aufnahmen, die man auch sonst bei Tageslicht macht. Nur einige Einschränkungen sind zu nennen und einige besondere Rücksichten zu nehmen.

der Hintergrund

Zunächst geht es um den richtigen *Platz*, an dem die Aufnahme stattfinden soll. Geeignete Stellen sind gar nicht so schnell gefunden. Einmal herrscht vielleicht dort keine gute Beleuchtung, ein anderes Mal ist da kein passender Hintergrund. Wir verlangen vom guten Porträt, daß sich das Interesse auf den Menschen konzentriert und daß der *Hintergrund*, seiner Bestimmung entsprechend, auch in den Hintergrund zurücktritt. Wir haben bereits gehört, daß das bei Verwendung einer langen Brennweite und offener Blende keine Schwierigkeiten macht. Der Hintergrund wird in diesem Fall unscharf und schemenhaft.

Nicht immer allerdings! Sehr verästeltes Laub- und Blattwerk, durch das der Himmel durchscheint, verliert auch in der Unschärfe nicht an Aufdringlichkeit, sondern wird im Gegenteil nur noch aufdringlicher. Im Hintergrund soll, wie man zu sagen pflegt, *Musik* sein. Man soll dort etwas Räumliches *ahnen*. Ein wirres Ornament aber erfüllt diesen Zweck nicht. Eine glatte Hausmauer, die gegebenenfalls z. B. mit einer zarten Kletterpflanze bewachsen sein kann, erfüllt diesen Wunsch viel eher.

der Himmel
als Hintergrund

Es gibt jedoch noch einen Hintergrund, der überall zu finden ist, nämlich der Himmel. Nicht überall aber ist es möglich, den Aufnahme-standpunkt dabei ganz nach Wunsch auszuwählen. Im Flachland z. B. muß man mit der Kamera sehr tief gehen, wenn man den Himmel zum Hintergrund machen will. Die *Bauchperspektive* ist aber nicht die idealste Ansicht eines Kopfes. Auf einem Dach, auf einem Balkon oder in den Bergen ist das anders.

An der See oder überhaupt in offener Landschaft kann man den Himmel besonders leicht als Hintergrund bekommen, nur daß mitunter (wenn man nicht gar zu tief geht) auch noch die Horizontlinie mit ins Bild kommt. Das ist durchaus kein Übel, denn die Forderung nach „Musik im Hintergrund“ wird so gut erfüllt. Der Aufnahme-standpunkt ist aber in jedem Fall so zu wählen, daß diese langweilige, gerade Horizontlinie nicht durch die *Mitte* des Bildes läuft; also ent-

weder höher, durch Wahl eines hohen Kamerastandpunktes oder tiefer durch Wahl eines tiefen Kamerastandpunktes.

Die Tönung des Himmels läßt sich durch Wahl eines schwächeren oder stärkeren *Filters* nach Wunsch zum Gesicht abstimmen. Darüber siehe Seite 40. In jedem Fall ist aber bei allen Aufnahmen gegen den Himmel der *Helligkeitsunterschied* zwischen Vordergrund und Hintergrund zu bedenken. Zieht man einen Belichtungsmesser zu Rate, läuft man Gefahr, die notwendige Belichtungszeit viel zu kurz zu schätzen, denn für die Messung ist ja vor allem das Himmelslicht maßgebend. Die Belichtung hat sich aber immer nach der *Helligkeit des Vordergrundes*, d. h. in unserem Fall des Menschen, zu richten, und wenn man darüber hinaus außerdem noch etwas länger belichtet, ist das weniger schädlich als bei nur etwas zu kurzer Belichtung, denn dann kommt man bei normaler Entwicklung zu lichten, tonigen Negativen.

Wenn wir bisher den Hintergrund bloß als Hintergrund behandelt haben, so kann man ihn doch selbst in das Bild miteinbeziehen. Das reine Porträt wird so mehr zum *Genrebild*. Anweisungen hierzu lassen sich nicht geben. Die örtlichen Verhältnisse sind zu zahlreich.

Sonne oder trübes Wetter ist die zweite Frage, die beim Freilichtbildnis gestellt werden muß. Beide Beleuchtungsarten haben ihre Vorteile und ihre Nachteile. An einem sonnigen Tag erhält man fröhliche und sehr plastische Aufnahmen. An einem trüben Tag dagegen gelangt man zu Bildern von getragenerem Ausdruck. Unter einem trüben Tag darf man allerdings nicht ein regnerisches Grau verstehen, sondern eine lichte, jedoch nicht sonnige Atmosphäre. Ganz diffuses Licht führt zu kraftlosen Bildern ohne jede Schattenzeichnung, und das um so mehr, je offener die Landschaft ist. Das Licht kommt dann von allen Seiten. Bei solchem Wetter muß man also seinen Aufnahme-standpunkt so wählen, daß wenigstens *eine* Seite von weniger Licht getroffen wird. Das ist z. B. unter einem vorspringenden Dach bzw. Balkon oder in der Nähe eines Hauses der Fall. Das Dach hält das Licht *von oben* ab, das Haus *von der Seite*. Somit kann das übrige Licht nur noch von den anderen Seiten einfallen, und das ist ja beabsichtigt.

Anders ist es *bei starker Sonne*. Das Licht ist an einem solchen Tag nicht diffus, sondern strahlt aus einer einzigen Richtung ein. Es gibt

*der Helligkeits-
kontrast*

*der Vordergrund
entscheidet*

*Wetter und
Beleuchtung*

*diffuses Licht
vermeiden!*

gefährliche
Hutkrempe

Spitzlichter, Schatten und Schlagschatten. Unter einem Dach wäre also in diesem Fall kein günstiger Aufnahmeplatz, da man dann lediglich im Schatten fotografieren würde — ein Umstand, der in kleinerem Ausmaß sogar sehr unangenehm ist, wenn es sich um das Fotografieren von Menschen mit Hüten handelt. Unter der *Hutkrempe* (die dem Balkon entspricht) ist dann so viel Schatten, daß er die Augen bedeckt, und zwar um so mehr, je näher die Zeit der Mittagsstunde.

Oberlicht

Die *Mittagszeit* eignet sich übrigens *überhaupt nicht* zum Porträtieren. Es herrscht dann das *Oberlicht* vor, das tiefe Augenhöhlen und schwere Nasenschatten erzeugt. Vormittags und nachmittags ist die beste Zeit. Dann ist die Sonne tiefer — ihr Licht ist Seitenlicht.

seitliches Licht

Es ist Geschmackssache, ob man seine Aufnahme im *Gegenlicht*, im *Seitenlicht* oder im *Schräglich* macht. Über die Eigentümlichkeiten, die diese drei Beleuchtungsarten haben, siehe Seite 104. Nur direktes *Rücklicht* scheidet für Schwarzweißaufnahmen aus. Für Farbaufnahmen ist Rücklicht hingegen unter Umständen sogar das geeignetste. Wie immer man das Licht auch einfallen läßt — eines soll man nicht tun, nämlich ihn *in die Sonne* sehen lassen. Infolge der Blendung verzieht sich dabei das Gesicht zur Grimasse.

Wir haben schon auf Seite 50 über *Aufhellschirme* gesprochen, dort allerdings in Verbindung mit Kunstlicht. Genauso lassen sich Aufhellschirme auch bei Tageslicht verwenden. Denn es ist klar: Bei der Sonne handelt es sich ebenfalls um eine *Lichtquelle*. Auf der ihr abgewendeten Seite bilden sich Schatten, und diese Schatten müssen, wenn sie zu schwer sind, aufgehellt werden.

Aufhellschirme
im Freien

Die Filmleute schleppen ihre Aufhellschirme auch im Freien herum. Das ist für uns freilich ein ziemlicher Ballast, wenn man nicht einen zusammenrollbaren Aufhellschirm hat, den man einfach um das Stativ herumwickelt. Man kann sich aber auch helfen. Eine aufgeblätterte Zeitung hellt die Schattenpartien schon recht beträchtlich auf. Ist keine zur Hand, wählt man eben seinen Aufnahmeplatz in der Nähe einer hellen, weißen Fläche, z. B. einer Hausfassade.

Zum Schluß sei hier nochmals auf die Möglichkeit der Verwendung von Blitzlicht bei Tageslicht hingewiesen. (Siehe Seite 60.)

Bildnisse im Zimmer

Es ist nicht unbedingt notwendig, in einem Innenraum ausschließlich mit Kunstlicht zu arbeiten. Das im Raum herrschende Tageslicht hat mitunter sogar den Vorteil, *weicher* zu sein. Die Verhältnisse liegen hier anders als beim Porträtieren im Freien. Es kann in diesem Fall nicht passieren, daß wir völlig zerstreutes Licht erhalten und damit im Zusammenhang unplastische Porträts. Im Gegenteil, die Beleuchtung ist besonders im einfenstrigen Raum so einseitig und schattenbildend, daß man, gleichgültig ob draußen die Sonne scheint oder ob der Himmel bedeckt ist, fast stets zu einem *Aufhellschirm* greifen muß. Nur auf die Raumhelligkeit hat das herrschende Licht Einfluß. Man kann naturgemäß an einem sonnigen Tag kürzer belichten als an einem trüben. Für die notwendige Belichtungszeit ist man neben den Witterungsverhältnissen noch abhängig von der *Größe des Fensters*, vom *Aufnahmeabstand* der aufzunehmenden Person vom Fenster und vom *Anstrich* des Zimmers.

die Licht-
verhältnisse

Je größer ein Fenster ist, um so weicher ist das Licht. Die Verhältnisse liegen hier genauso wie bei den auf Seite 48 besprochenen *Weichstrahlern* bzw. *Tiefstrahlern*. Ein großes Fenster gibt ein Licht vom Charakter eines Weichstrahlers, nur mit dem Unterschied, daß das Licht noch weicher ist, weil ein großes Fenster ja eine viel größere strahlende Fläche als ein Weichstrahler hat, während ein enges Fenster ein um so härteres Licht spendet, je kleiner es ist. Scheint außerdem die Sonne durch dieses kleine Fenster und befindet sich die aufzunehmende Person direkt im Lichtstrahl, so gleicht die Beleuchtung in jeder Weise der des „Spotlight“. Der Abstand vom Fenster hat auf die Härte des Lichtes ebenfalls Einfluß. Die Beleuchtung ist um so weicher, je näher sich die Person beim Fenster befindet, und das ist leicht verständlich, denn in unmittelbarer Nähe hat das Licht gewissermaßen die Möglichkeit, von allen Seiten rings um den Kopf herum zu strahlen — eine Möglichkeit, die im Hintergrund des Zimmers nicht mehr besteht.

große und kleine
Fenster

Je weiter vom Fenster entfernt die Aufnahme stattfindet, desto geringer ist natürlich auch die Helligkeit; sie nimmt in der Tiefe mit dem Quadrat der Entfernung ab. Eines ist dabei zu bedenken: Die Helligkeitsabnahme im Raum ist nicht gleichmäßig. In der oberen Hälfte

der Abstand
vom Fenster

die Lichtabnahme
im Raum

des Zimmers nimmt die Helligkeit schneller ab als unten, das heißt, daß im Hintergrund eines Zimmers der Fußboden heller ist als die Decke. Auch dieser Umstand ist leicht verständlich, denn das Licht dringt ja kaum jemals in horizontaler Richtung in das Zimmer ein, sondern jeweils schräg von oben. Befindet sich der Raum außerdem noch in einer schmalen Straße, dann gelangt das Licht über die gegenüberliegende Dachkante in das Zimmer, so daß die in den unteren Etagen liegenden Räume die Erscheinung der *ungleichmäßigen Lichtabnahme* gegen den Hintergrund zu viel deutlicher zeigen als die Zimmer in den hochgelegenen Etagen.

Die notwendige Folgerung: Wenn man diesen Umstand nicht bedenkt, kann es passieren, daß der Mensch sehr helle Füße, helle Hände, aber einen dunklen, d. h. unterbelichteten Kopf erhält. Um dies zu vermeiden, muß also für Aufhellung gesorgt werden.

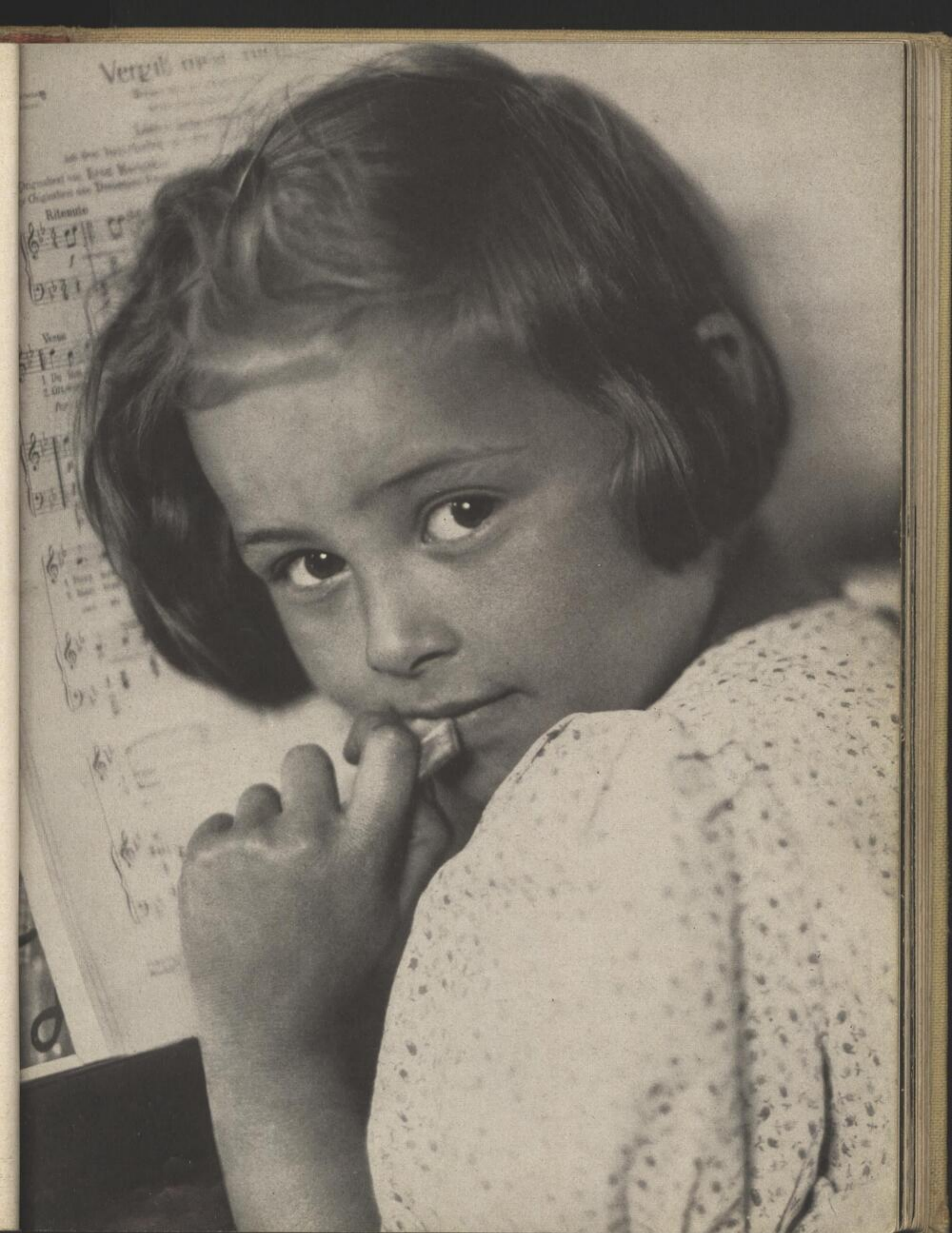
der Wand-
Anstrich

Vom *Anstrich* des Zimmers hängt ebenfalls die Helligkeit und der Charakter des Lichtes ab. In hellen Räumen ist es natürlich heller; man kann also kürzer belichten, nicht nur zufolge des größeren Lichtquantums, sondern auch zufolge der stärkeren *Aufhellung der Schatten*. In einem hellen Raum wird das Licht von den Wänden, die entgegengesetzt des Fensters liegen, wieder zurückgeworfen. Das hat nebenbei zur Folge, daß man in helleren Räumen also auch ein *weicheres Licht* hat. Zweifenstrige Räume unterscheiden sich von dem Gesagten dadurch, daß die Lichtquelle gewissermaßen doppelt so groß wird, wenn die Fenster *nebeneinander* liegen. Anders ist es mit Eckzimmern, bei denen zwei im rechten Winkel zueinander stehende

Richard Gerling

– zu seinen folgenden Aufnahmen

„Altmeister der Porträtkunst“ dürfte heute wohl die zutreffende Charakteristik dieses bejahrten Mannes sein. Er gilt mehr oder weniger als der letzte Klassiker. Ja und Nein, denn das Kennzeichen seines Schaffens war schon ehemals, seinen Aufnahmen über das Äußerliche hinaus einen Schuß von Psychologie beizugesellen, die sie in eine höhere Sphäre hoben, als es die banale Wiedergabe menschlicher Züge vermag. Seine Porträts sind durch betonte Intensität lebensnahen Ausdruckes gekennzeichnet. Form, Linie, Mimik und Charakterdarstellung überzeugen in ihrer Synthese, die Richard Gerling immer wieder zusammenzufassen versteht. Sein ständiges Ringen darum ist wohl am besten mit seinen eigenen Worten ausgedrückt: „Mich zu langweilen, kann ich nicht ertragen, dazu ist mir meine tägliche Beschäftigung zu sehr Sport und der Beruf mit den Jahren ans Herz gewachsen.“



Vergil

Ritornelle

Voss

1. Du
2. Du



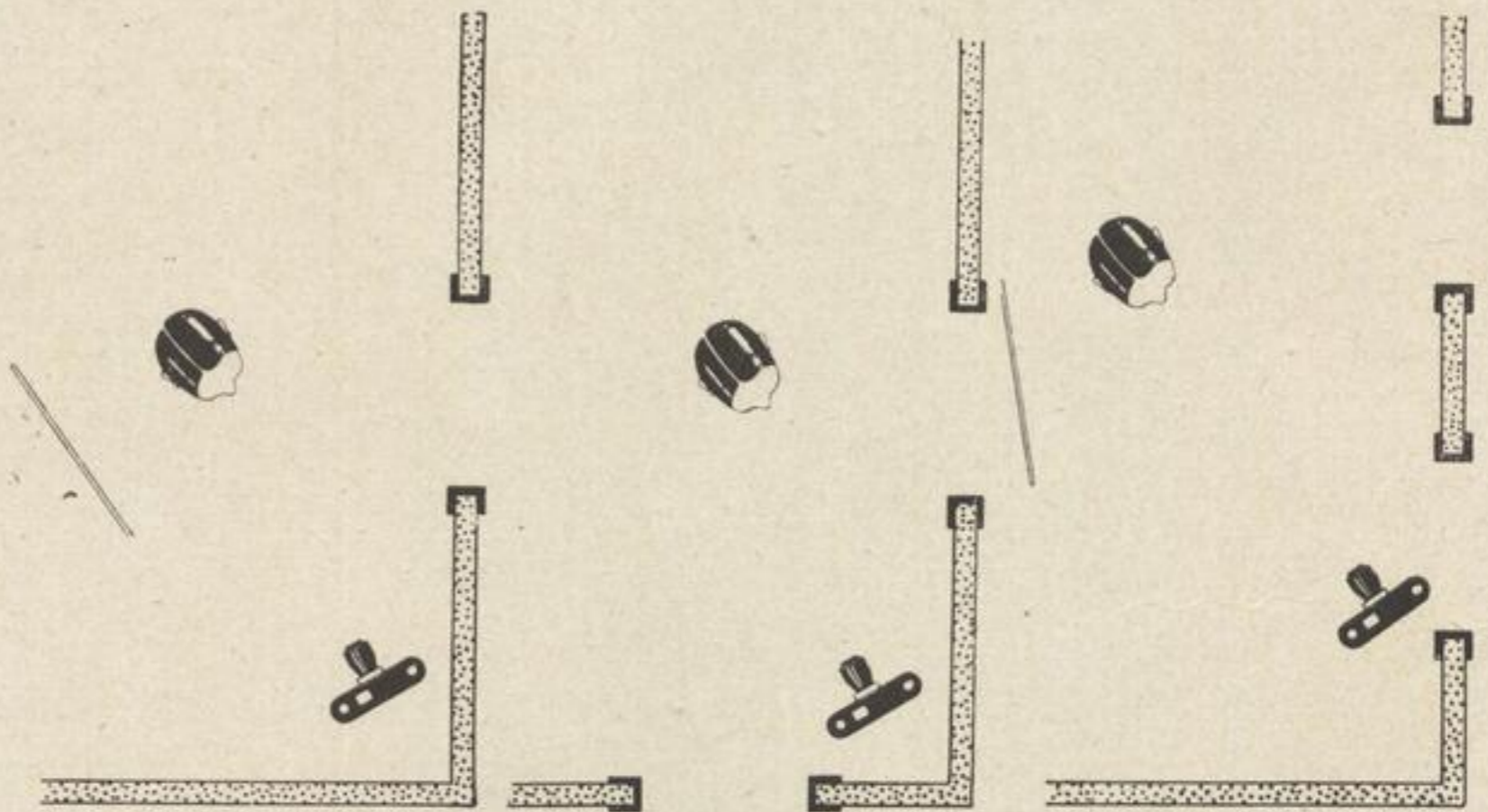
zweifenstrige
Räume

Wände je ein Fenster aufweisen. Ein solcher Raum, wenn er außerdem noch hellen Anstrich hat, ist der idealste Aufnahmeplatz bei Tageslicht. Will man also Aufnahmen im Innenraum machen, dann sucht man sich den geeigneten Raum nach den oben genannten Gesichtspunkten aus. Wünscht man helle, weiche, lichte Bilder, wählt man sich einen möglichst weißgestrichenen Eckraum, z. B. die Küche aus und geht nahe an die Fenster. Wünscht man hingegen mehr Effektbeleuchtung, dann sucht man nach einem dunkelgestrichenen Raum, geht weiter vom Fenster ab und verringert außerdem die Fensteröffnung durch teilweises Zuziehen der Vorhänge.

behelfsmäßige
Aufhellung

Zur notwendigen *Aufhellung* eignet sich ein großer, weißer Papierbogen ebenso wie ein über eine Stehleiter gehängtes weißes Laken, ein Spiegel und so fort (siehe darüber Aufhellung Seite 50). Im übrigen wird es mitunter auch möglich sein, die Aufhellung im Raum so herbeizuführen, daß eine Zimmertür geöffnet wird, wenn sie in einen Raum führt, der von der anderen Seite Licht erhält.

Auf dieser Seite sind unten *drei Vorschläge* über die Anordnung beim Fotografieren, d. h. über die Stellung im Raum, gezeigt. Sie sind mehr oder weniger nur Grundregeln, die sich variieren lassen. So kann man z. B. auch Gegenlichtaufnahmen gegen das Fenster machen, darf aber dann nicht vergessen, sehr reichlich auf die Schatten zu



Beleuchtungsvorschläge im Zimmer. Von links nach rechts: a) Ein Fenster und ein Aufhellschirm. b) Zwei Fenster über das Eck. Die Entfernung des Modells von beiden muß verschieden sein. c) Zwei Fenster in derselben Front und ein Aufhellschirm auf der anderen Seite. Das Modell muß sich dabei näher an dem zweiten Fenster befinden.

belichten, um zu den notwendigen weichen, kopierbaren Negativen zu kommen. Nur eine Beleuchtungsart eignet sich nicht. Man soll nämlich vermeiden, selbst mit dem Rücken zum Fenster zu stehen und von da aus gerade in den Raum hinein zu fotografieren. Das Licht ist dann unplastisch und flach. Im allgemeinen gelten auch hier dieselben Regeln über Oberlicht, Seitenlicht, Schräglicht und Unterlicht, wie sie im Kapitel „Beleuchten bei Kunstlicht“ auf S. 105 besprochen sind. Dort allerdings besteht die Möglichkeit, die *Lampen* in jeder Lage zu *verstellen*. Hier müssen wir das *Modell* in die bestimmte *Stellung* zum Fenster bringen, haben es aber trotzdem in gewissen Grenzen in der Hand, das Licht höher oder tiefer einfallen zu lassen, indem wir einmal die Jalousie etwas herunterlassen oder ein andermal den unteren Teil des Fensters mit Papier abdecken.

kein Fenster
„im Rücken“!

Bildnisse bei Kunstlicht

Es gibt zwei Möglichkeiten.

Die eine heißt, sich nach den gegebenen Lichtverhältnissen zu richten und den *Menschen* dementsprechend *in das richtige Licht zu stellen*. Die andere heißt, den Menschen so zu belassen, wie er ist, und *die Lichtquelle zu verschieben*. Wenn eine Lichtquelle also nicht verstellbar ist, wie es z. B. bei einem Fenster der Fall ist, muß der Aufnahme-punkt verstellt werden. Ist sie aber verschiebbar, so kommt man schneller zum Ziel durch „Beleuchten“. Da Heimplampen Lichtquellen sind, die auf verstellbaren Stativen verwendet werden, fällt das Beleuchten aus jeder gewünschten Richtung leicht, und deshalb ist Kunstlicht auch dasjenige Licht, das zum Porträtieren am geeignetsten ist. Über die verschiedenen Formen der Heimplampen, über die Arten ihrer Lichtgebung und Helligkeiten, haben wir schon auf Seite 48 gesprochen. Hier kommt es uns aber darauf an, mit den Heimplampen *richtig zu beleuchten*.

freizügig
„beleuchten“!

Wenn man beleuchten lernen will, so muß das zunächst mit einer einzigen Lampe geschehen, denn auch wenn mehrere Lampen verwendet werden, muß stets der Grundsatz erhalten bleiben, daß nur eine Lampe das dominierende Licht gibt, dem sich die anderen Lampen mehr oder weniger zur Aufhellung unterordnen. *Eine Lampe* bleibt also immer das *Hauptlicht*. Es kommt bloß darauf an, wie sie gestellt wird.

eine Lampe
muß dominieren

Beleuchten mit einer Lampe

Vorderlicht

Steht die Lampe nahe der Kamera und auch ungefähr in gleicher Höhe mit dem Objektiv, so herrscht reines *Vorderlicht*. Es ergibt flache Köpfe ohne Struktur und ohne Schatten. Dem Ungeübten mag es noch empfehlenswert sein, weil es die gleichmäßigste Ausleuchtung ist, die starke Licht- und Schattenkontraste ausschließt, gerade deswegen aber unschön und langweilig wirkt.

schwach seitliches
Licht

Eine kleine Abänderung führt bereits zu einem plastischeren Bildvortrag, indem man das *Vorderlicht etwas seitlich* von der Kamera aufstellt, das heißt also z. B. 1 Meter bis 1 1/2 Meter links oder rechts vom Apparat und *etwas höher* als die optische Achse. Die Frage, ob links oder rechts, beantwortet sich aus der Blickrichtung des dargestellten Menschen. Das Licht soll tunlichst aus der Richtung kommen, in die er blickt. Mit dieser Lampenanordnung kommt man zu *ähnlichen* Bildern, besonders wenn das Licht weich ist. Neigt der verwendete Reflektor zur Härte, so empfiehlt es sich, auf der Schattenseite einen *Aufhellschirm* mit zu verwenden.

Eine weitere Verschiebung der Lampe nach der Seite, bis zu einer Stelle, wo das Licht als reines *Seitenlicht* einfällt, ergibt harte, einseitig beleuchtete Gesichter, wenn nicht gleichzeitig mit einem Auf-

Vorderlicht gibt
flache, aus-
druckslose Züge



Seitenlicht schafft
übertrieben ein-
seitige Plastik



hellschirm gearbeitet wird. Für sich allein ist Seitenlicht *unbrauchbar*. Fällt das Licht stark von oben ein, so spricht man in dem Augenblick von *Oberlicht*, wenn sich die Lichtquelle über dem Scheitel des Modells befindet. Das Licht bildet dann schwere Augen-, Nasen- und Kinnschatten und betont die Stirn in überstarkem Maße. Es ist allein für sich unverwendbar und kann nur in Verbindung mit anderem Licht verwendet werden, dann, wenn es darum geht, Haare aufzuhellen. Das Gegenteil vom Oberlicht ist reines *Unterlicht*. In ihm entstehen unwirkliche, *geisterhafte* und damit völlig unähnliche Gesichter. Wenn nicht eine besondere Wirkung mit dem Unterlicht erzielt werden soll, läßt es sich allein ohne andere Lampen nicht benutzen.

Sobald die Lampe auf der entgegengesetzten Seite des Modells gegenüber der Kamera steht, haben wir es mit dem gleichen *Gegenlicht* zu tun, wie es auch im Freien der Fall ist. Man erzielt mit ihm die beste Loslösung vom Hintergrund, da das Gegenlicht den Kopf mit einem Lichtsaum umgibt, während das Gesicht selbst dabei im Dunkeln bleibt. Um die Gesichtszüge sichtbar zu machen, müssen sie also von der Kameraseite her aufgehellt werden.

Wir werden später hören, daß eine kombinierte Beleuchtung aus *Vorder-, Seiten- und Oberlicht* die beste Anordnung ergibt.

Oberlicht

Unterlicht



Unterlicht erzeugt geisterhaften, unähnlichen Ausdruck

Oberlicht täuscht eine Glatze vor

seitliches Vorderlicht — die einfachste Beleuchtung

Solange wir aber mit einer *einzig*en Heimlampe arbeiten, kommen wir mit *seitlichem Vorderlicht* am besten zum Ziel. Wir wollen uns das merken, denn auch dann, wenn wir mit mehreren Lampen arbeiten und eine Lampe die Rolle des *Hauptlichtes* übernimmt, wird diese die Rolle des *seitlichen Vorderlichtes* in den meisten Fällen einnehmen müssen. Der Grund dafür ist vor allem in dem richtigen Setzen des „Augenpunktes“ zu suchen.

Glanzlichter sind Abbilder der Lichtquelle

Wir haben schon gehört, daß zu den wichtigsten Gesichtspartien des menschlichen Kopfes die Augen zählen, weil gerade sie sich für die *fotografische Darstellung* am besten eignen. Um die Wichtigkeit des vorgenannten Augenpunktes festzustellen, wollen wir deshalb das Auge einmal kurz charakterisieren. Es besteht aus *Iris* und *Pupille* und es glänzt außerdem. Glanz aber kann man nur vermittels eines *Glanzlichtes* zeigen. Ein Glanzlicht wiederum ist das Abbild der Lichtquelle. Sobald ein Mensch im Zimmer sitzt und den Kopf gegen das Fenster gerichtet hat, sieht der aufmerksame Beobachter in seinem Auge kleine Spiegelbilder des Fensters mit dem Fensterkreuz. Die lebendige Darstellung der Augen, wie sie auf alten Meistern zu sehen ist, beruht auf dem Wissen um diese Tatsache.

Bei der Kunstlichtfotografie kann das Glanzlicht im Auge aber nur das Abbild einer Heimlampe sein. Da die Heimlampe kleiner ist als das Fenster, ist auch dieses Spitzlicht kleiner und außerdem auch rund. Diese Umstände führen zu folgender Überlegung: Zwei Kreise sind im Auge schon enthalten, die Pupille als kleiner schwarzer Kreis und die Iris ringsherum als etwas größerer. Dazu gesellt sich jetzt nun noch ein dritter, kleinerer, weißer Kreis — das Spitzlicht. *Dieses Spitzlicht ist der Augenpunkt.*

Walde Hüth

— zu ihren folgenden Aufnahmen

ist hauptsächlich Werbe- und Modefotografin und in diesen Zweigen sozusagen Vertreterin einer gemäßigten Mitte ohne Exaltiertheit. Sie weiß nur zu gut, was sich Frauen wünschen, und sie versteht es außerdem mit fraulichem Geschick, in ihre Aufnahmen jenes Etwas hineinzulegen, was man „*fraulich-liebenswerte Atmosphäre*“ nennt. Ihre Bilder zeigen stets eine glückliche Kombination des Gewandes mit seiner Trägerin. Das trifft nicht zuletzt auch auf ihre Kindermode-Aufnahmen zu.





Es geht jeweils darum, den Augenpunkt so aufzusetzen, daß *keine konzentrischen Kreise* entstehen, d. h., er darf nicht in der Mitte des Auges bzw. in der Mitte der Pupille sitzen, denn die Pupille muß in jedem Fall schwarz sein. Ein Glanzlicht an dieser Stelle macht die schwarze Pupille weiß und erweckt so den Eindruck, als wäre der Mensch mit Starkkrankheit behaftet. Das Augenlicht — das Glanzlicht im Auge — muß also außerhalb des Pupillenkreises liegen.

*Glanzlichter
müssen exzen-
trisch sitzen*

Ein einfaches Experiment, das jeder ausführen kann, zeigt, daß eine exzentrische Anordnung des Augenpunktes nur bei seitlicher hoher oder tiefer Beleuchtung eintritt. Unterlicht scheidet aus anderen Gründen, die wir bereits besprochen haben, aus; reines Oberlicht ebenfalls. Vorderlicht setzt den Augenpunkt in die Mitte der Iris und ist deshalb ebenfalls unverwendbar. Somit bleibt lediglich seitliches Vorderlicht von oben übrig, und wir haben schon gehört, daß gerade diese Beleuchtung die ähnlichsten Bilder ergibt. Grund dafür ist eben der Umstand, daß der Augenpunkt dann richtig liegt.

Noch schlimmer als die falsche Lage des Augenpunktes ist der Fehler, wenn ein Auge *zwei* oder gar mehrere Augenpunkte aufweist, die natürlich nur von zwei oder mehreren Lampen herrühren können.

*zwei Glanzlichter
im Auge*

Beleuchten mit mehreren Lampen

Wir haben schon vorher gehört, daß es beim Beleuchten immer um eine einheitliche Lichtführung geht. Solange wir mit *einer* Lampe beleuchten, ist diese Forderung automatisch erfüllt. Anders wird es, wenn *mehrere* Lichtquellen verwendet werden sollen. Das Beleuchten wird schwerer und erfordert auch mehr Erfahrung. Nehmen wir einmal an, wir hätten eine starke Heimlampe und diese einzige Heimlampe sei unsere *Hauptlichtquelle*. Dann kommen als *Nebenlichtquellen*, die sich ihr unterordnen müssen, folgende in Frage: ein *Fenster*, eine gewöhnliche *Glühlampe* oder ein *Aufhellschirm*.

Solange die Heimlampe Hauptlicht bleibt, muß man dafür sorgen, daß sich das Modell nicht zu nahe am Fenster befindet. Wenn dies der Fall ist, übernimmt das Fenster die Rolle des Hauptlichtes, und die Heimlampe wird dabei zur Nebenlichtquelle.

Die gleichzeitige Verwendung von Tageslicht und Kunstlicht erfordert in jedem Fall einen gewissen Vorbedacht, denn Tageslicht ist *akti-*

Mischlicht

Beurteilung der
Lichthelligkeit

nischer (d. h. für die Schicht wirksamer) als Kunstlicht. Der Beleuchtungseindruck, der sich für das Auge ergibt, stimmt mit dem fotografischen Effekt *nicht* überein. Es ist also jeweils darauf zu achten, daß die Aufhellung mit der Heimplampe für das Auge etwas stärker aussieht, wenn das *Fenster die Hauptlichtquelle* ist, und andererseits, daß sich die Aufhellung vom Fenster etwas schwächer darbietet, als es notwendig ist, wenn die *Heimplampe zur Hauptlichtquelle* wird.

Bei gleichzeitiger Verwendung einer elektrischen Glühbirne ist dieser obengenannte Rollentausch *nicht* möglich, denn eine *gewöhnliche Glühlampe*, selbst wenn sie 100 oder gar 200 Watt stark ist, wird in jedem Fall schwächer sein als die Nitraphotlampe. Ebenso verhält es sich mit dem Aufhellschirm. Dieser reflektiert ja nur das auf ihn fallende Licht, und dieses ist aus naheliegenden Gründen immer schwächer als das direkte.

Abstimmen von
zwei gleich-
starken Lampen

Es folgt daraus, daß bei Verwendung mehrerer Lichtquellen eine Stufung der Lichtstärken gegeben sein muß. Es besagt aber nicht, daß man auch mit *zwei gleichen* Heimplampen diese Stufung *nicht* herbeiführen könnte. Das ist durchaus möglich, wenn man mit der einen Heimplampe ziemlich nahe an das Modell herangeht und die Lampe *ohne* Streuschirm verwendet, während die andere aus größerer Entfernung *mit* Streuschirm zur Anwendung gelangt. Aus den Beleuchtungsvorschlägen auf Seite 117 ff. ist Näheres zu ersehen.

beleuchten mit
drei Lampen

Die beste und universellste Beleuchtung ist jeweils mit *drei* Lampen zu erreichen: einem *Hauptlicht*, einem *Aufheller* und einer *Oberlicht-* bzw. *Gegenlichtquelle*. Für die Verwendung dieser drei Lampen mag zunächst eine Faustregel gelten.

verschiedene
Leucht-Dichten

Die drei Lampen sollen sich im Raum so befinden, daß die Verbindung zwischen den drei Lampen ein möglichst ungleichschenkeliges Dreieck ergibt, dessen einzelne Schenkel wiederum möglichst verschiedene Winkel zur Bodenfläche einnehmen. Das ungleiche Verhältnis der Schenkel muß um so größer sein, je *gleichartiger* die verschiedenen Lampen sind, während Lampen *verschiedenartiger* Lichtleistung auch aus *gleichen* Entfernungen bereits *ungleichmäßig* wirken. Wer vor dem Ankauf von Heimplampen steht, lege sich daher lieber gleich zu Anfang solche von verschiedenartigen Leuchtdichten zu.

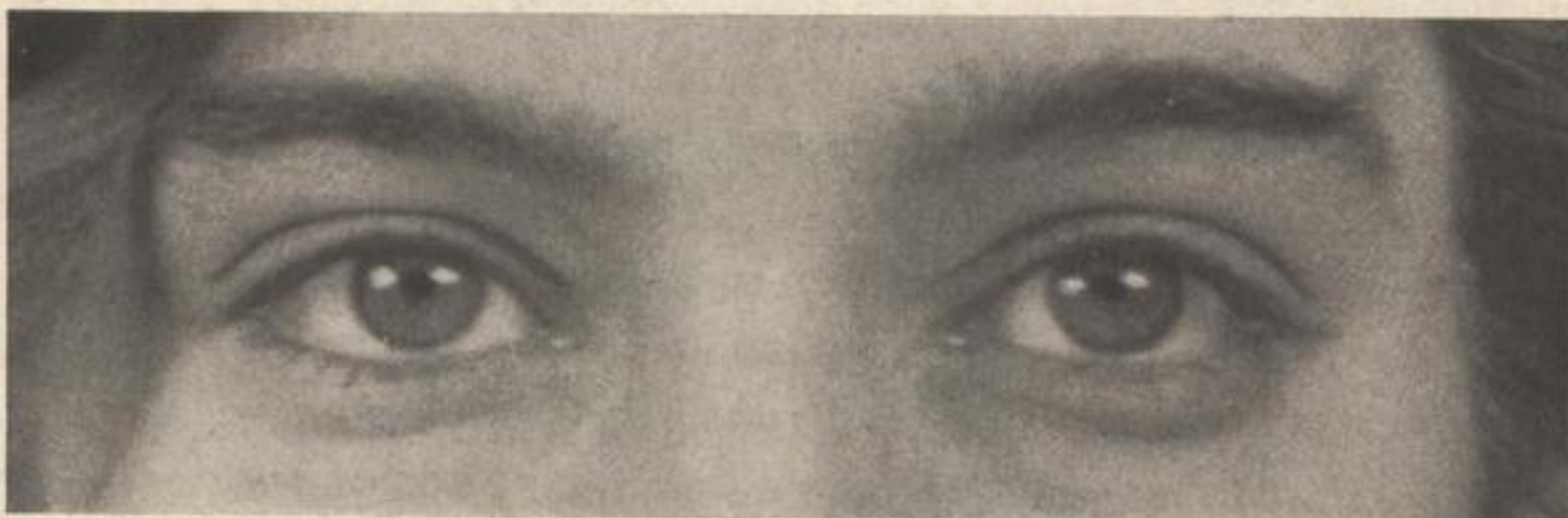
Zum leichteren Verständnis ein Beispiel: Eine 500-Watt-Lampe als *Hauptlicht*, eine 200-Watt-Lampe als *Gegenlicht* und Oberlicht und eine 100-Watt-Lampe als *Aufhellung*. Von dem Modell soll sich dann z. B. das Hauptlicht (die 500-Watt-Lampe) seitlich der Kamera in einer Entfernung von ungefähr 1 Meter und in einer Höhe von 2 Meter befinden, das Hintergrundlicht (mit der 200-Watt-Lampe) in einer Entfernung von 2 Meter und in einer Höhe von ca. 3,5 Meter und schließlich der Aufheller (mit der 100-Watt-Lampe) in einer Entfernung von 2 1/2 Meter und einer Höhe von ungefähr 1 Meter. Je verschiedenartiger die Stärken der Lampen, ihre Entfernungen und ihre Höhen, um so *interessanter, lebendiger* und *plastischer* wird auch das Ergebnis.

*Hauptlicht=
Nebenlicht=
Aufhellung*

Treten noch weitere Lampen außer den drei genannten hinzu, dann kommt diesen Lampen nur noch die Rolle eines besonderen *Effektlichtes* zu, sei es, um den Hintergrund zu beleben oder um besondere Spitzlichter aufzusetzen. Man soll sich dabei, wenn man ein *Spotlight* oder einen *Effektscheinwerfer* besitzt, nie verführen lassen, denselben bedenkenlos zur Hauptlichtquelle zu machen, weil er von Natur aus das stärkste Licht ergibt. Effektscheinwerfern und Spotlights kommt beinahe grundsätzlich bei der Aufnahme nur der Raum zu, der sich *hinter* dem aufzunehmenden Menschen befindet. Von vorn sollen sie nur dann benutzt werden, wenn vom Hintergrund her ganz besonders starke Lampen zur Anwendung kommen. Bei hellblonden Menschen muß ein Spotlight außerdem noch mit sehr viel Vorsicht verwendet werden, weil sonst die Haarpartien überstrahlen, so daß sie auf dem Negativ zu einer geschlossenen Masse zusammenfließen.

*Lampen für
besondere Effekte*

Im folgenden seien 12 Beleuchtungsbeispiele angeführt. Es sind keine Regeln, sondern nur Grundbeleuchtungen, die in sich nach den verschiedenen Besonderheiten abgewandelt werden können. Man soll sich also nicht sklavisch an sie halten.



*doppelte Augen-
punkte erzeugen
flimmernden
Blick*

planmäßig
gebaute
Beleuchtungen

planloses Be-
leuchten führt nur
zu flachen Bildern

jede Beleuchtung
von Grund auf
neu „bauen“

Man darf aber auch nicht glauben, daß diese Grundbeleuchtungen völlig umgeworfen werden können! Zu einer interessanten und guten Beleuchtung gelangt nur, wer genau weiß, was er erreichen will. Deshalb kann hier nur empfohlen sein, zunächst einmal die eine oder die andere Lampenstellung auszuprobieren, um von ihr ausgehend dann kleine Änderungen und Verschiebungen vorzunehmen. Wer noch nicht in Lichtstärken, Lichtwinkeln, Strahlungsrichtungen usw. denken kann, der kann auch noch nicht beleuchten. Dazu gehören Erfahrung und Routine — und zwar viel mehr, als man glaubt.

Jedermann macht erfahrungsgemäß, wenn er plötzlich vier oder fünf Lampen zur Verfügung hat, den Kardinalfehler, mit planlosem Hin- und Herrücken der Lichtquellen endlich eine völlig *schattenlose, langweilige* Beleuchtung hinzustellen, die sich von einer Aufnahme bei diffusem Tageslicht kaum mehr unterscheidet — eine Beleuchtung also, die viel schlechter ist, als er sie mit seiner gewohnten *einzig* Lampe erzielt hätte. Es folgt daraus, daß es keinen Nutzen bringt, ohne *Beleuchtungsplan* vorzugehen. Je mehr man an den Lampen hin- und herrückt, um schließlich durch Zufall vielleicht zu einer annehmbaren Beleuchtung zu kommen, um so mehr wird man sich selbst dabei verwirren und schließlich gar nicht mehr sehen, daß die Lichtführung letzten Endes viel schlechter geworden ist, als sie am Anfang ausgesehen hat.

Eine Beleuchtung mit mehreren Lampen muß richtig *gebaut* werden. Man fängt zunächst mit dem *Oberlicht* an und berücksichtigt, was über das Oberlicht auf Seite 105 gesagt worden ist. Darauf folgt die Anordnung der *Hauptlichtquelle*, wobei man wieder besonders auf die richtige Lage des Augenpunktes (Seite 106) Rücksicht nehmen muß. Hieran schließt das *Aufhellen* der Schatten. Damit sind nun die drei wichtigsten Lampen an den ihnen zukommenden Plätzen. Jetzt erst wird gegebenenfalls noch ein *Effektlicht* oder ein *Hintergrundlicht* aufgesetzt.

Wenn die Aufnahme schließlich beendet ist, werden alle Lampen ausgelöscht, und die nun folgende zweite Aufnahme wird genauso wieder und mit derselben Lichtfolge aufgebaut. Man lasse es sich auch nicht verdrießen, die Kabel der Lampen nach jeder Aufnahme wieder einzurollen und an die Lampen zu hängen. Man entschließt sich nämlich dann zu einer völlig *neuen* und *richtigen* Gruppierung viel leichter. Die Gefahr, daß man durch Bequemlichkeit eine Lampe auf der linken

Kameraseite stehen läßt, obwohl sie zu der neuen Aufnahme nach rechts kommen müßte, ist dann gering.

Nur mit Systematik läßt sich beim Beleuchten das Ziel erreichen!

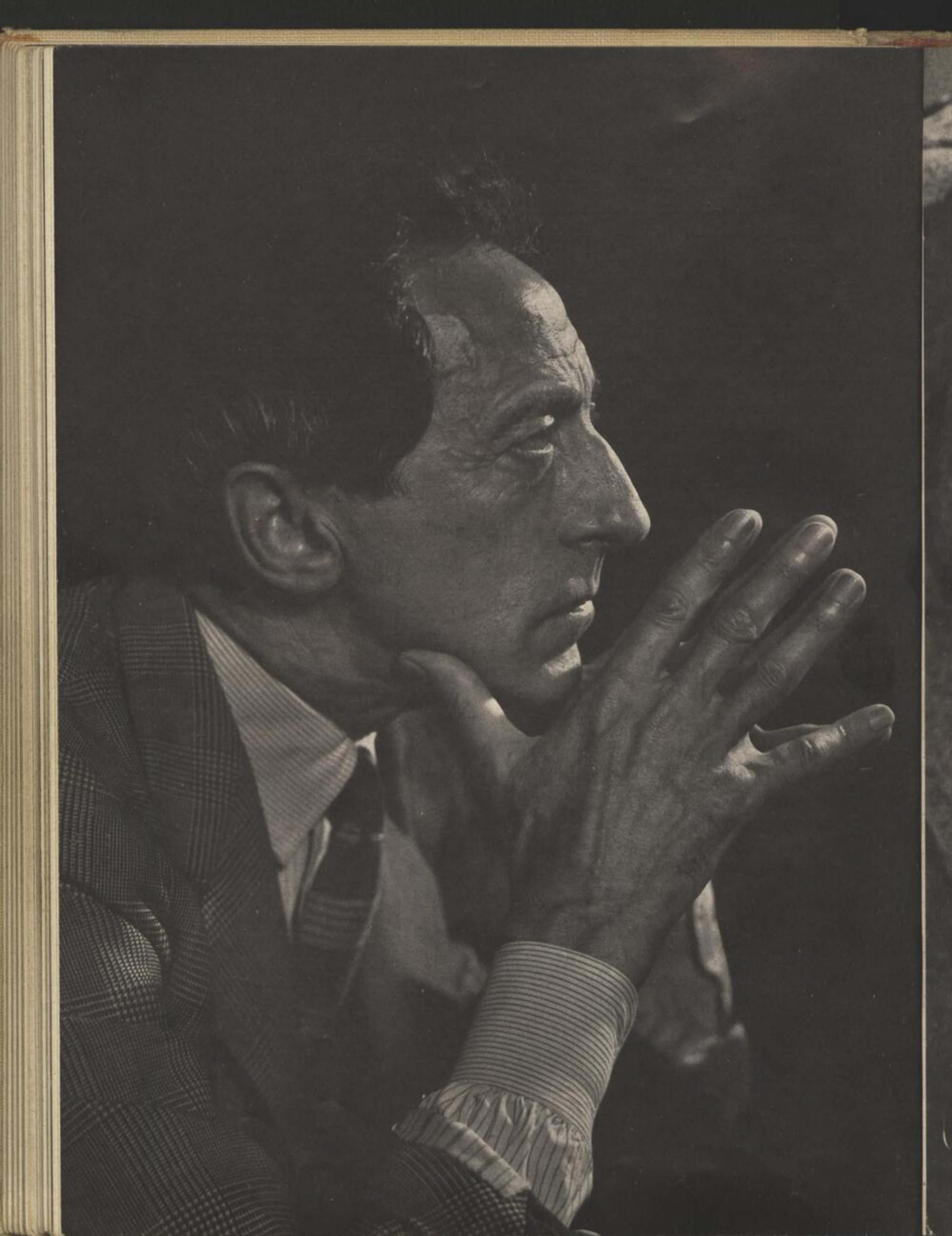
Systematik

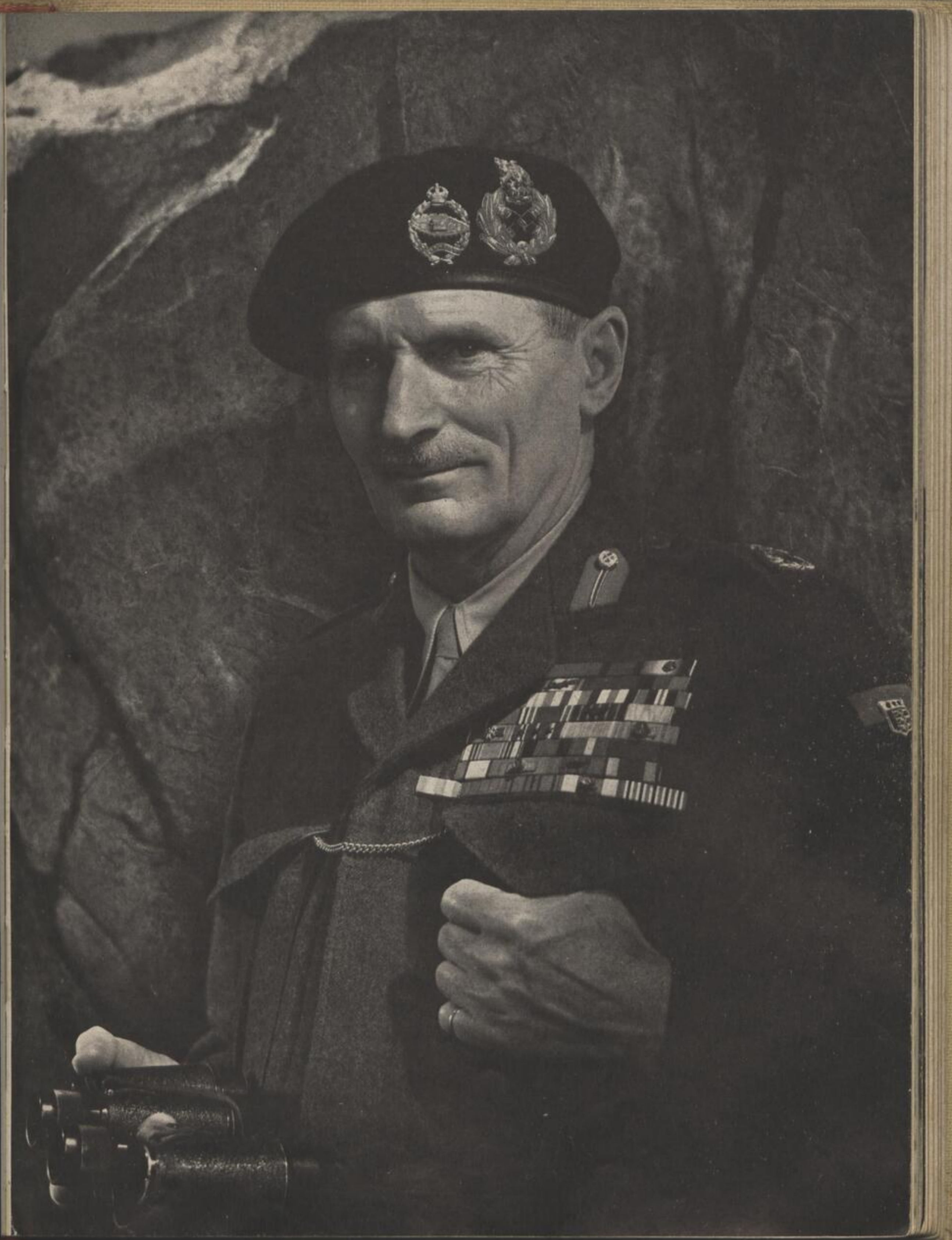
Hierzu sollen auf S. 117 ff. einige Beleuchtungsbeispiele gegeben werden, die freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben wollen.

Yousuff Karsh

— zu seinen folgenden Aufnahmen

Es hat sich heutzutage wohl im Zusammenhang mit dem hastigen Tempo des Lebens die Meinung gebildet, daß eine Porträt-Aufnahme kaum mehr Zeit erfordern kann als den Moment der Belichtung. Karsh lehnt jeden Auftrag ab, in dem die Bedingung gestellt wird, daß die Sitzung schnell beendet sein muß. Er braucht ungefähr 1 Stunde und er besteht darauf, seine Lichtleitungen und seine Kamera zuvor zu kontrollieren und in die rechte Stellung zu bringen, ehe er mit seiner Arbeit beginnt. Störungen, die so manchem Fotografen bei der Arbeit Ärger bereiten, will er unbedingt vermeiden. Die Menschen, die Karsh vor seine Linse nimmt, sind die „Großen der Welt.“ Die Gefahr einer „gespannten Atmosphäre“ zwischen Darsteller und Darstellendem ist dabei groß, und deshalb hat er sich zum Grundsatz gemacht, alles daranzusetzen, um eine interessante und gelockerte Stimmung zu schaffen. Er bereitet sich zu einer Sitzung gründlich vor, er kann eine halbe Nacht über dem Buch eines Autors brüten, den er am nächsten Tag zu porträtieren gedenkt. Dann hat er in der Konversation bei der Sitzung stets einen genügenden Vorrat an „Munition“, die er auf sein Gegenüber abfeuern kann, um ihn zu interessieren und aus seiner Reserve zu holen. Wird er irgendwo mit starrer Diplomatenkälte empfangen, schlägt er den umgekehrten Weg ein. Er reizt sein Modell, indem er auf ärgerliche und persönliche Fehlschläge zu sprechen kommt, auch so wird dann bald das Eis gebrochen. Erst wenn er spürt, daß die richtige Atmosphäre geschaffen ist, kommt Karsh „zu Schuß.“ Weltberühmt wurde Karsh besonders durch sein berühmtes Churchill-Porträt. Es hat folgende Geschichte: Auf der Höhe seines Triumphes, als Churchill eben eine zündende und funkelnde Rede vor dem kanadischen Parlament gehalten hatte, wurde er ohne vorherige Andeutung in ein Nebenzimmer geführt, wo Karsh seine Lampen und seine Kamera aufgestellt hatte. „Warum hat man mir das nicht vorher gesagt“, knurrte Churchill wütend. Doch unbeirrt durch den Ärger des „Löwen“ ging der kleine Karsh mit einem Aschenbecher bewaffnet auf ihn zu und nahm ihm seine geliebte Zigarre fort. Das reizte den englischen Premier zur Weißglut; alles war bestürzt, jedoch Karsh schritt ruhig rückwärts zu seiner Kamera, drückte auf den Auslöser — und das beste Porträt, das jemals von der „englischen Bulldogge“ gemacht wurde, war geschaffen. Es symbolisiert in seinem Ausdruck den britischen Kampfgeist.





Beleuchtungstechnik

- Zu 1: Es ist klar, daß mit einer einzigen Lampe die *primitivste* Beleuchtung entsteht. Doch hat eine solche auch ihre Reize, ja, man kann sogar sagen, mit einer Lampe kann man leichter beleuchten als mit mehreren. Denn ebenso, wie viele Köche den Brei verderben, können auch viele Lampen eine vollkommen flache Lichtführung ergeben, wenn man nicht die richtige „Beleuchtungsroutine“ hat. Deshalb: Wer noch nicht beleuchten kann, soll zuerst mit einer *einzigsten* starken Lampe anfangen. Das Beispiel nebenan zeigt eine solche Stellung. Die Lampe befindet sich links oder rechts seitlich der Kamera, wobei es vorteilhaft ist, wenn die Lampe ziemlich *hoch* steht.
- Zu 2: Ausgeglicher wird die Beleuchtung mit einer Lampe und einem Aufhellschirm. Das Licht wird auch plastischer, denn man kann jetzt die eigentliche Lichtquelle etwas seitlicher vom Apparat wegrücken, so daß die Strahlen mehr *von der Seite einfallen*. Vorher war das nicht möglich, denn die Beleuchtung hätte sonst zu einer unerträglichen Härte in den Schatten geführt. Jetzt aber werden die Schatten vom Aufhellschirm aufgehellt. Diese *behelfsmäßige Beleuchtung* ist für den Ungeübten besser geeignet als die Lichtgebung mit *zwei* Lampen; denn der Aufhellschirm sorgt, da er ja keine selbständige Lichtquelle ist, automatisch dafür, daß das von ihm auf das Aufnahmeobjekt *reflektierte* Licht in jedem Falle *schwächer* ist als das Licht der Lichtquelle.
- Zu 3: An die Stelle einer einzigen Lichtquelle treten nun *zwei*. An und für sich ist die hier gezeigte Lichtanordnung fehlerhaft, sie ergibt eine *Lichtzange*. Das Modell bekommt *gleichstarkes* Licht von beiden Seiten, während es in der Mitte ziemlich dunkel bleibt. Die Beleuchtungsanordnung führt zu übertriebener Plastik und zu dicken, geschwollenen Gesichtern. Dennoch kann sie mitunter wirkungsvolle Effekte ergeben, besonders dann, wenn die Schlagschatten, die dabei entstehen, kompositionell mit verwendet werden.
- Zu 4: Die Lichtzange führt sofort zu *plastischer Beleuchtung*, wenn man bemüht bleibt, die Lichtstärke der einen Lampe *anders* als die der anderen zu halten. Wir hatten vorher *zwei* gleichstarke Lampen in *gleicher* Höhe und *gleicher* Entfernung gebraucht. Hier werden *zwei ungleiche* Lampen *verschiedener* Lichtstärke aus *verschiedenen* Entfernungen und aus unterschiedlicher Höhe angewandt.



1. Primitive Beleuchtung
mit einem Weichstrahler.



2. Behelfsmäßige Beleuchtung:
ein Weichstrahler und ein
Aufhellschirm.



3. Lichtzange
mit zwei gleichen Lampen.



4. Plastische Beleuchtung:
ein Weichstrahler und ein
Tiefenstrahler.



Zu 5: Mit denselben ungleichen Lampen ergibt sich sehr einfach eine *Effektbeleuchtung*. Die Lampe hinter dem Kopf trennt ihn vom Hintergrund, wobei sie gleichzeitig die von der frontalen Lampe nicht angeleuchtete Gesichtspartie aufhellt. Es ist dabei empfehlenswert, als Lampe neben der Kamera einen *Weichstrahler* mit breit auffallendem Licht zu verwenden, während man als *Effektleuchte* hinter dem Kopf einen tieferen Reflektor bevorzugt, der das Licht enger zusammenhält und außerdem blendungsfreier ist, so daß man nicht Gefahr läuft, Spiegelflecke in das Bild zu bekommen.

Zu 6: Drei *verschiedenartige* Lampen — nach ihrer Lichtstärke, nach ihrer Entfernung, ihrer Höhe und nach ihrer Konstruktion — ergeben eine vollständige *Ausleuchtung*. Der Mensch kann während der Aufnahme seinen Kopf beliebig bewegen, ohne daß dabei die Schatten, die das Gesicht wirft, über die Haut geistern. Hier ist eine neue Lampe dazugetreten, die speziell als *Hintergrundlampe* verwendet wird. Dazu kann eine größere Lampe oder ein *Stufenlinsenscheinwerfer*, unter Umständen auch ein *Spotlight* verwendet werden, nur muß man im Rahmen der Gesamtbeleuchtung darauf achten, daß das Licht dieser Hintergrundleuchte nicht allzu stark ist, denn sonst entsteht die später erwähnte *Gloriole*.

In dem Bild steht die Hintergrundleuchte hinter dem Kopf am allerhöchsten, dann kommt die Effektleuchte neben der Kamera daran, und am niedrigsten schließlich steht der Weichstrahler neben dem Gesicht.

Zu 7: Werden dieselben drei Lampen, die man zur Aufnahme gebraucht, rings um den aufzunehmenden Menschen im Kreis so gedreht, daß das Spotlight aus dem Hintergrund her strahlt, so erhält man eine scharfe und charakteristische *Profillinie*. Sie wird sich um so schärfer und charakteristischer im Licht abzeichnen, je schwächer die beiden anderen Lampen sind, die jetzt nur zur Aufhellung dienen. Man kann also z. B. auch nur mit einer einzigen Aufhellampe arbeiten. Allerdings ist es dann nicht gut, wenn dieselbe einen gar zu *tiefen* Standpunkt hat, denn neben den aufsitzenden Lichtern müssen naturgemäß auch Schatten vorhanden sein.

Zu 8: Setzt man das Spotlight tief, so daß es von dem Menschen verdeckt wird, und richtet es gerade gegen die Kamera, entsteht die sogenannte *Gloriole*. Kopf und Körper erhalten an der Hintergrundabgrenzung eine strahlend helle Kontur, aus der sie sich auch wieder



5. *Effektbeleuchtung:*
ein Weichstrahler und ein
Tiefenstrahler.



6. *Ausleuchtung:*
ein Weichstrahler, ein Tief-
strahler, ein Scheinwerfer.



7. *Profilbeleuchtung:*
eine Heimplampe und ein
Scheinwerfer.



8. *Gloriolbeleuchtung:*
ein Weichstrahler, ein Auf-
hellschirm, ein Spotlight.



besonders plastisch abheben. Raumwirkung ist hier jedoch nicht zu erzielen, da der Hintergrund selbst dunkel bleibt und — wenn die Gloriole wirken soll — auch *dunkel bleiben muß*. Zur Aufhellung läßt sich hier wieder der Aufhellschirm verwenden, wenn man es nicht vorzieht, eine kleine schwache Lampe an seiner Statt zu benützen.

Zu 9: Mit zwei Lampen und einem Scheinwerfer läßt sich gemäß dem Schema „Lichtmalerei“ ausführen. Die *Gloriollampe* bzw. der *Stufenlinsenscheinwerfer* oder aber — was am allerbesten ist — ein *Spotlight* strahlen die Hintergrundfläche an, so daß sich alles davor wie vor einem weißen Fleck scharf abhebt. Hier steht das *Spotlight* an *tiefster* Stelle, während der Weichstrahler an *höchster* Stelle steht. Die Anordnung ergibt eine besonders gute Raumwirkung.

Zu 10: Man muß nicht die hier in der Skizze verwendeten Leuchten besitzen, man kommt auch mit weniger aus. Lediglich das *Spotlight* neben der Kamera ist wichtig, wenn man eine *Schattenprojektion* erzielen will. Ferner ist zu bedenken, daß sich der Hintergrund nahe hinter der aufzunehmenden Person befinden muß, und zwar um so näher, je *kleiner* und *schärfer* der darauf geworfene Schatten sein soll. Wer kein *Spotlight* besitzt, kann auch eine gewöhnliche Heimplampe verwenden, um deren Öffnung man schwarzen Karton rollt, um einen kleinen Lichtauslaß, der Bedingung für ein scharfes Schattenbild ist, zu erhalten.

Zu 11: Anstrahlung von der Kameraseite her hat immer eine flache Beleuchtung zur Folge. Deshalb ist es vorteilhaft, den Menschen von seinem Schatten am Hintergrund loszulösen. Es ergibt sich dann eine bedeutend plastischere Darstellung, weil die Grenze zwischen Schatten und Schlagschatten durch eine Lichtkante aufgehellt wird. Die Anordnung der Lampen gleicht der vorher beschriebenen, nur daß jetzt noch zwischen den Hintergrund und den aufzunehmenden Menschen ein Aufheller gestellt wird, dessen Lichtstrahlen aber lediglich den Menschen, nicht jedoch den Hintergrund treffen dürfen, da sonst das Schattenbild im Hintergrund ausgelöscht würde. Besitzt man keine Lampe mit einem engen Lichtaustritt, dann hilft ein Stück Karton, das entweder an der Lampe selbst oder daneben so befestigt wird, daß der Hintergrund im Dunkeln bleibt, während das Licht nach vorn fällt.

Zu 12: Die *Hintergrundprojektion* gelingt auch, ohne daß man einen Projektor besitzen müßte. Es kommt nur auf ein lichtstarkes Gerät



9. Lichtmalerei:
ein Weichstrahler, ein Tief-
strahler, ein Spotlight auf
den Hintergrund.



10. Schattenprojektion:
mit einem Spotlight oder
Projektionsapparat.



11. Schattenprojektion mit
Aufhellung:
ein Spotlight und ein
Scheinwerfer.



12. Hintergrundprojektion:
ein Spotlight, ein Tief-
strahler, ein Scheinwerfer.



behelfsmäßige
Hintergrund-
projektion

an, mit dem man irgendwelche Figuren oder Strukturen wie etwa Netze oder Stäbe auf den Hintergrund projizieren kann. Bei einem Spotlight lassen sie sich direkt in den Strahlengang einschalten. Benutzt man aber an seiner statt eine Heimplampe, so kann in Nähe des Hintergrundes z. B. auch ein Netz ausgespannt werden, dessen Schatten dann auf den Hintergrund fällt.

Im übrigen gelingt es mitunter schon, wenn an Stelle des Spotlights ein kleiner Farbenfilmprojektor verwendet wird, nur darf man dann die beiden anderen Leuchten nicht zu stark wählen. Auf dem Bild ist die *höchste* Lampe die Heimplampe neben der Kamera. Darauf folgt die Hintergrundlampe, während der Projektor am *tiefsten* steht.

Der Hintergrund

Kunstlicht gestattet, die Beleuchtung so anzuordnen, daß lediglich der darzustellende Mensch beleuchtet ist, während der Raum im Dunkeln bleibt, oder aber daß auch der Raum erhellt ist. Von Natur aus besteht die Neigung, den Raum im Dunkeln zu belassen; denn wenn das Licht auf den Menschen fällt, ist der Lichtabfall in den Hintergrund um so größer, je weiter sich der Mensch *davor* befindet. Bei

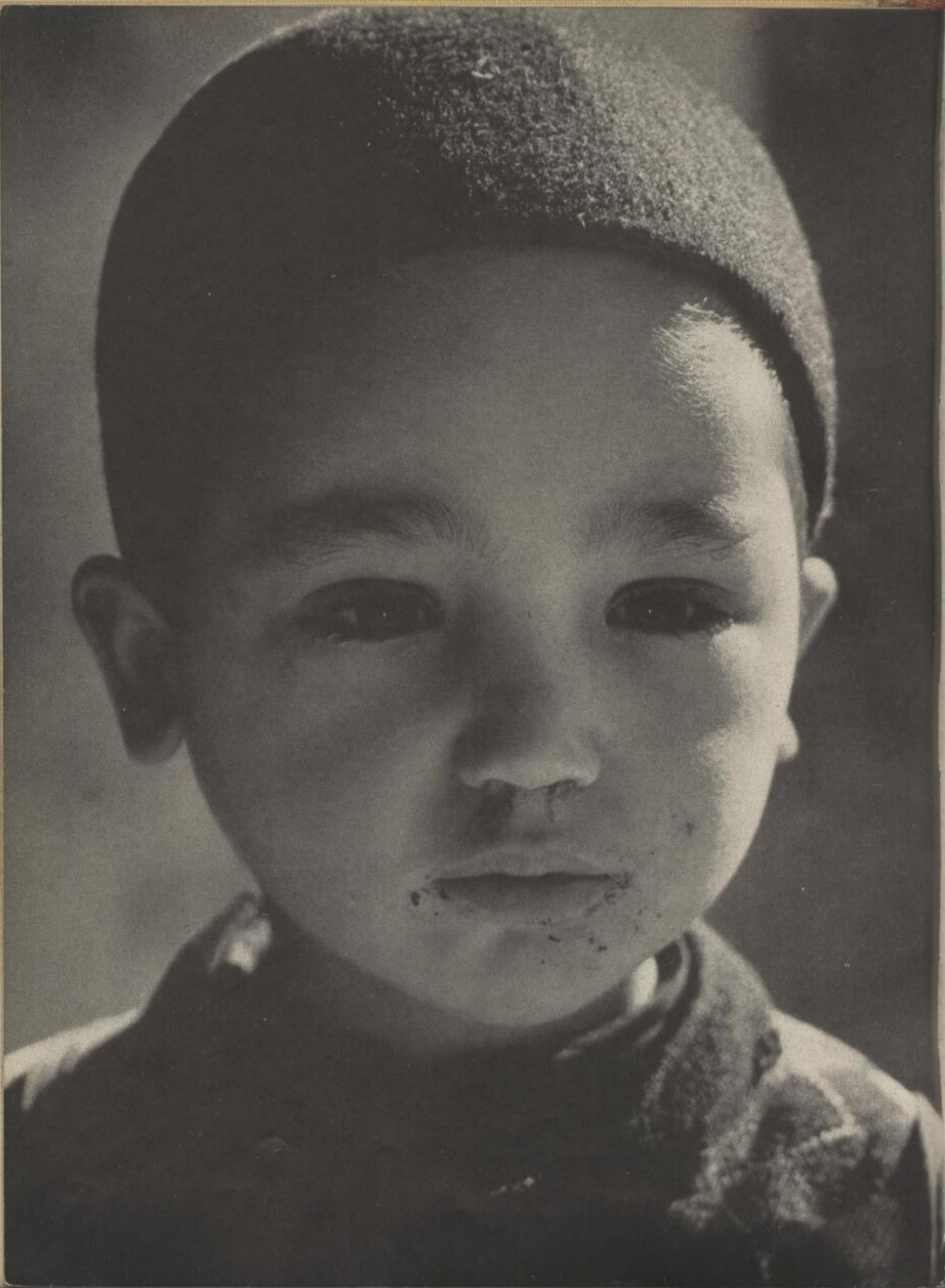
Willi Klar

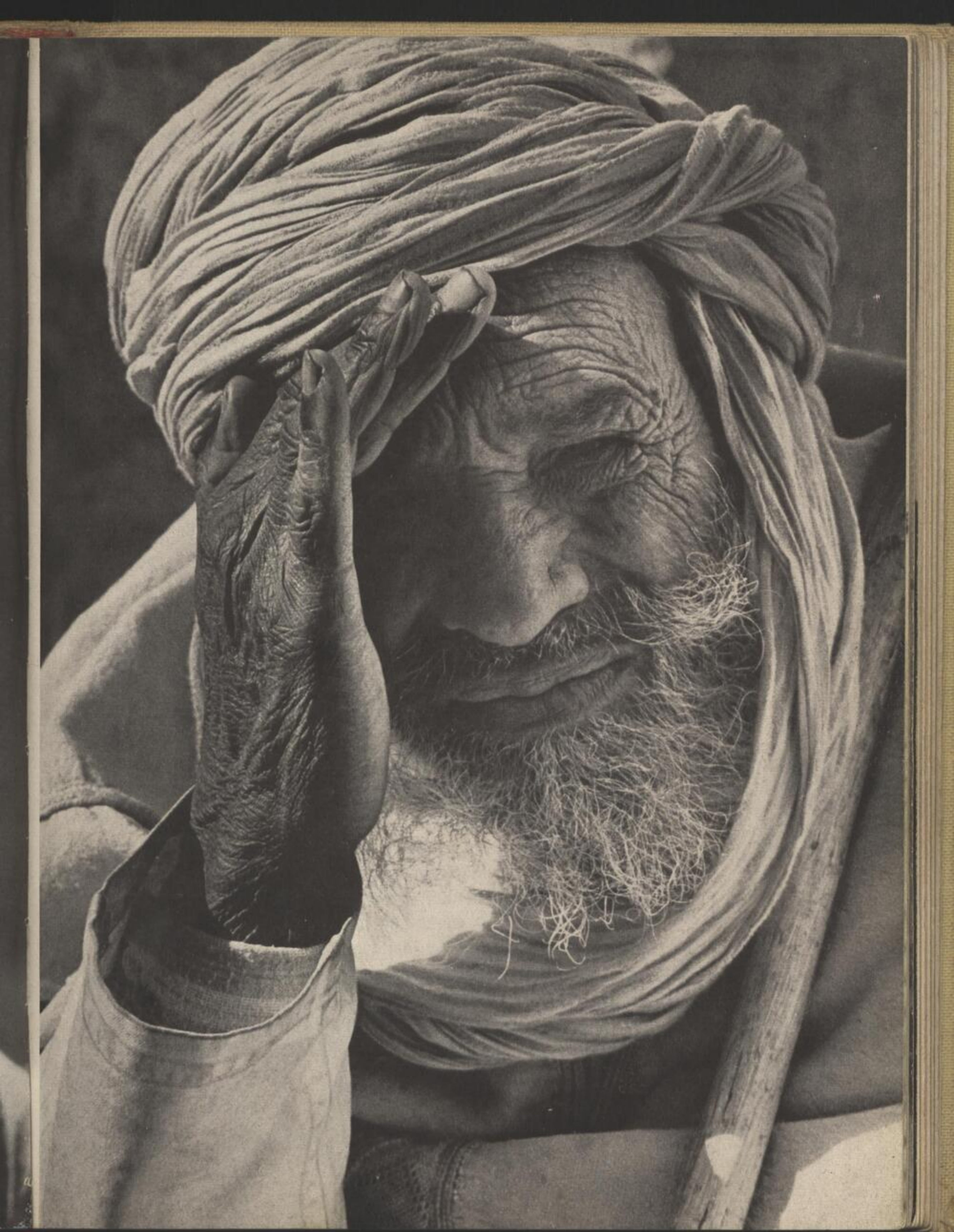
- zu seinen folgenden Aufnahmen

Der im breiteren Bereich eigentlich als Industrie- und Werbefotograf Tätige pflegt das Porträt nach wie vor als „stille Liebe“, wenn man so sagen darf. Porträtist im landläufigen Sinn ist er allerdings gar nicht, und wenn — dann auf der Bühne. Er sagt: „Im Theater kommt mir der Darsteller durch seine innere Bereitschaft und Konzentration entgegen. Er wird durch die Absicht, fotografiert zu werden, kaum abgelenkt, solange er noch in der Ekstase seiner Rolle — und damit ihr Träger ist. Durch Regie und Lichtführung ergibt sich so die Möglichkeit, das Charakteristische eines Bühnenstückes selbst in einem einzigen Bild festzuhalten.

Andererseits finde ich es immer wieder reizvoll, das Leben in seiner Widerspiegelung im menschlichen Antlitz wiederzugeben, ob es sich nun um einen Arbeiter oder einen Mann der Straße ohne besondere Symptome handelt. Hier geht es weniger um Regie als um das Zupacken im rechten Augenblick. Das Porträt mit seiner Gestik ist dann oft die überzeugende Aussage des Menschlichen überhaupt; selbst in der aktuellen Reportage, bei der der Ausdruck eines Antlitzes das dem Blick zugewandte Geschehen sogar im Einzelbild deutlicher versinnbildlichen kann als alles, was rundherum ist.“







der Lichtabfall
im Hintergrund

Schwarzweißaufnahmen fällt dieser Lichtabfall nicht stark auf, bei Farbaufnahmen tritt er dagegen *kraß* in Erscheinung, und zwar viel stärker, als es das Auge überhaupt wahrzunehmen vermag. Dieser Umstand leitet sich von dem *geringen Belichtungsspielraum* des Farbfilms ab. Die Belichtungszeit richtet sich jeweils nach dem Menschen, und bei richtiger Belichtung für ihn bleibt der Hintergrund infolge des Lichtabfalles eben unterbelichtet und dunkel.

Achtung auf
doppelte Schlag-
schatten

Beim Porträtieren vermeide man tunlichst, den Menschen *zu nahe* an den Hintergrund heranzustellen. Besonders, wenn mit mehreren Lampen gearbeitet wird, denn jede Lampe wirft Schatten, und es entsteht dann ein Bild mit *zwei* oder gar *mehreren* Schattenbildern der dargestellten Person. Außerdem besteht keine Möglichkeit, mit Hintergrundlampen *von rückwärts* an das Modell heranzukommen.

Vordergrund im
Kontrast zum
Hintergrund

Die Wahl des Hintergrundes hat sich nach der Kleidung des betreffenden Menschen zu richten. Trägt jemand ein schwarzes Kleid und steht er vor einer weißen Wand, ergibt sein Brustbild einen unangenehmen Schnitt. Oben wird das Bild von Weiß begrenzt und unten von Schwarz, während sich in der Mitte in grauen Tönen der Kopf abzeichnet, der doch eigentlich das Wichtigste im Bild sein soll. Eine bedeutend bessere Bildwirkung ergibt sich, wenn man einen schwarz gekleideten Menschen vor einen schwarzen Hintergrund stellt und einen weiß angezogenen vor einen weißen, denn dann sind die Töne um den Kopf herum gleichmäßig verteilt, das heißt entweder insgesamt schwarz oder insgesamt weiß, und der Kopf in der Mitte steht frei im Raum.

Allerdings nimmt der Hintergrund auch auf die Teintfarbe scheinbaren Einfluß. Durch den Kontrast sieht dasselbe Gesicht vor Weiß *dunkler* und vor Schwarz *heller* aus.

Fotoregie

die harmonische
„Gruppierung“

Nirgends hat Regie bei der Aufnahme solche Bedeutung wie gerade in unserem Fall, denn wenn man alle Vorkehrungen zur Herstellung eines guten Bildes bedenkt, dann gehört dazu auch in ganz besonderem Maße die gute bildwirksame *Gruppierung* aller Einzelheiten, die am Aufbau beteiligt sind. Wer Menschen fotografiert, muß sie eben richtig hinstellen. Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob ein Mensch auf einem Bild wie ein in die Erde gerammter Pfahl dasteht

oder ob sich seine Hände und Beine, seine Kopf- und Körperhaltung gut aufgeteilt im Raum zeigen.

Wir haben schon eingangs erwähnt, daß ein Unterschied besteht zwischen einem Bild, das einen Menschen lediglich ähnlich und charakteristisch darstellen soll, und einem Bild, auf dem ein x-beliebiger bloß den Zweck einer Rolle zur Darstellung eines bestimmten Gedankens erfüllt. Diese zweite Art der Bildentstehung ist ohne Regie überhaupt nicht denkbar; denn wenn es gilt, einen Gedanken durch eine Handlung oder durch eine Geste auszudrücken, so muß diese Handlung bzw. Geste eben bei der Aufnahme *durchgeführt* werden, und sie erfordert mitunter sogar mehrmaliges Probieren, bevor man zu jener Aufnahme kommt, bei der dann alles so sitzt, wie es zu sein hat.

Geht es andererseits um die ähnliche Darstellung eines Menschen, dann darf die Regie ebenfalls nicht vernachlässigt werden, und zwar aus folgendem Grund: Jeder Mensch hat für sich selbst charakteristische „Lieblingshaltungen“. Vor dem Objektiv wird er jedoch verwirrt und zerstreut und sucht krampfhaft nach neuen, ungewohnten Stellungen. Es gilt also, durch unauffälliges Beobachten vor der Aufnahme diese charakteristischen Lieblingsstellungen herauszufinden, um dann bei der Aufnahme die dem Menschen gewohnte Stellung wieder herbeizuführen. Das ist zwar ein kleiner Umweg, aber er muß beschritten werden, wenn jemand *Angst vor der Kamera* hat. Darüber hinaus ist es aber auch nicht gleichgültig, ob diese Lieblingsstellung schöne Linien im Bildformat ergibt oder ob sie langweilige Parallelen zu den Bildkanten entstehen läßt. Dann freilich darf nicht der Mensch umgruppiert werden, der Kamerastandpunkt ist vielmehr zu verlegen. Es lassen sich keine allgemeinen Regeln aufstellen, wie gute Regie zu führen ist, denn jedes Bild verlangt je nach seinem Inhalt ein anderes Vorgehen. Man kann nur Ratschläge allgemeiner Art geben, und auch nur darüber, wie es anzustellen ist, seine Gedanken und Absichten dem Menschen, den man aufnehmen will, klarzumachen.

Da ist zunächst das *eigene Benehmen*. Verhält man sich zaghaft oder gar duckmäuserisch bei einer Aufnahme, wird der Mensch, den man fotografieren will, ebenfalls *zaghaft*, wenn nicht gar *schüchtern*. Der so wünschenswerte Kontakt zwischen Aufzunehmendem und Aufnehmendem kommt nie zustande. Er stellt sich aber auch dann nicht

*der Mensch
als solcher
oder als Träger
einer Rolle*

*gewohnte,
typische
Stellungen*

*das eigene Be-
nehmen während
der Aufnahme*

der andere will
nicht für dumm
genommen
werden

keinen Zwang
ausüben, aber...

... das Heft
in der Hand
behalten!

ein, wenn jemand sich befehlshaberisch hinstellt. Dann entsteht leicht eine gereizte und wenig intime Atmosphäre, die dem Gedeihen der Arbeit abträglich ist. Bleibt also nur das einzig richtige Verhalten übrig, sich selbst *ungezwungen* und *liebenswert* zu benehmen. Es darf bei dem „Modell“ niemals das Gefühl aufkommen, daß es irgendeine Aufforderung *falsch begriffen* hätte, daß es bei einer veranlaßten Bewegung *komisch gewirkt* hat oder, was das schlimmste ist, daß sein Betragen *lächerlich* erscheinen könnte. Die Gelegenheiten dazu sind freilich zahlreich. Trotzdem darf man niemals auch nicht mit der kleinsten Wimper verraten, daß man etwas bemerkt hat. Wer imstande ist, sich *frei* zu benehmen, kommt zum besten Erfolg.

Sich frei benehmen heißt sich *unauffällig* benehmen.

Die Stellung, auf die es ankommt, soll man dem Menschen, den man aufnimmt, weder *aufdrängen* noch *beschreiben*. Man soll nicht hinter seiner Kamera stehen und von dort aus Zurufe machen wie „Wenden Sie sich mehr nach links“ oder „Legen Sie die rechte Hand etwas tiefer“. — Das führt zu nichts, denn in neunundneunzig von hundert Fällen wird der so Angerufene alles verkehrt machen und sich nach rechts wenden und die linke Hand tiefer legen, so daß eine Korrektur unweigerlich notwendig ist, in der schon der Keim zur Verstimmung liegt.

Nein! Man soll seine Kamera Kamera sein lassen, zu dem Modell herangehen und ihm die Stellung *selbst vormachen*; nicht vielleicht nur andeutungsweise, sondern sogar übertrieben! Es schadet gar nichts, wenn der Aufnehmende ein Mann und die Aufgenommene ein Mädchen ist und wenn der Mann dann gezwungen ist, eine für ein Mädchen charakteristische Stellung einzunehmen, um sie deutlich zu machen. — Im Gegenteil, der Spieß dreht sich dann um. Das Mädchen muß den Mann belächeln, und gerade aus der komischen Situation heraus ergibt sich der *beste Kontakt*.

Die Wichtigkeit des eigenen ungezwungenen Benehmens wird von vielen Menschen nicht richtig erkannt, und damit hängt dann auch meist der mangelnde Erfolg eng zusammen.

Unerläßlich ist auch eine gewisse Verbohrtheit in die Arbeit. Man ist ja mit dem Modell nicht immer allein. Im Freien z. B. gibt es sehr schnell neugierige Zuschauer. Man darf sich von ihnen in keiner Weise beeinflussen lassen. Man darf sie nicht verjagen, sondern muß sich mit ihnen *abfinden*. Gewöhnlich sind diese Menschen ja Müßig-

gänger, die auf ihrem Spaziergang eine sehr willkommene Abwechslung gefunden haben und, da sie sonst nichts zu tun haben, stehenbleiben; ja, nicht nur das, mitunter sogar in die Arbeit dreinreden und ihre Witze machen. Wenn das einmal so weit gekommen ist, hilft nichts anderes, als ihre Witze mit eigenen Witzen zu parieren. Wem das *nicht* gelingt, der soll lieber die Arbeit abbrechen, denn mit der Möglichkeit, zu einem Bild zu kommen, wie man es möchte, ist es dann vorbei.

*oft hilft ein Witz
im rechten
Augenblick*

Andererseits aber ist es ein falscher Standpunkt, sich schnell zu trösten und zu sagen: „Na schön, dann mache ich die Aufnahme eben ein andermal!“ Alle bereits einmal für eine Aufnahme gemachten Vorkehrungen zu wiederholen ist für beide Teile lästig. Man mag sich *selbst* auch noch damit abfinden — der Aufgenommene hat die Geduld verloren und ist beim zweiten Mal lustlos. Der schönste Zustand ist es stets, wenn Aufnehmender und Aufgenommener gleich interessiert am Fortgang und am Werden der Arbeit sind. Die eigene Geschäftigkeit muß sich dem anderen mitteilen, dann kommt er auch selbst auf Ideen und geht leichter aus sich heraus.

*niemals die Flinte
ins Korn werfen*

Kopf oder ganze Figur?

Solange es sich nur um das reine Porträt, um die Darstellung des Kopfes handelt, ist die Regie noch nicht so wichtig. Man wird sich darauf beschränken, die günstigste Ansicht zu suchen, und damit hat es dann mehr oder weniger sein Bewenden. Um das Bild harmonisch zu umrahmen, werden Männerbrustbilder gewöhnlich etwa bis zum ersten Jackettknopf und Frauenbrustbilder etwas unterhalb des Halsausschnittes begrenzt. Außerdem ist darauf zu achten, daß sich der Dargestellte nicht zusammenkrümmt, denn dadurch rücken die Schultern hoch, und es entsteht der Eindruck eines zu kurzen Halses, der in die Schultern eingekeilt ist.

Walter E. Lautenbacher

— zu den folgenden Aufnahmen

gilt als Mann einer besonders sauberen Technik. Seine meist im Format 6 x 6 geschaffenen Aufnahmen sind von 24 x 30-Kontakkopien kaum zu unterscheiden, gleichgültig, ob sie in der freien Landschaft oder in seinem raffinierten Leuchtstoff-Röhrenatelier geschaffen sind. Er ist nicht Porträtist im weiten Begriff. Als Modefotograf dient ihm der Mensch — und hier vor allem die Frau — als Trägerin der aufzunehmenden Gewandung. Er hat die Gabe, zwischen beiden die innere Beziehung zu schaffen.





die normale
Körperhaltung

Beim Fotografieren eines großen Kopfes tritt also schon die Frage der Körperhaltung auf, die freilich eine noch größere Rolle spielt, wenn der Mensch bis zu den Knien oder gar ganz aufgenommen werden soll. Es wirkt selten schön, wenn sich Oberkörper und Gesicht in gleicher Front befinden. Der Volksmund bezeichnet solche Aufnahmen als Bilder für das Verbrecheralbum. Lockerer und lebendiger wirkt ein Bild, wenn der Kopf leicht nach links oder rechts gedreht ist, wenn der Oberkörper Front zur Kamera hat bzw. wenn der Oberkörper sich nach links oder rechts wendet, sobald der Kopf in Vollansicht aufgenommen werden soll. So wird der Eindruck vermieden, daß sich in dem gegebenen Rahmen des Bildes der Körper wie eine Kulisse einschiebt. Die schwache Drehung des Kopfes macht das Bild lebendiger, d. h. bewegter, und der schräggestellte Oberkörper schafft eine räumliche Wirkung. Das Auge hat dann die Möglichkeit, wenn auch nur für eine kurze Strecke, von der einen Schulter zur anderen Schulter in die Tiefe des Bildes hineinzusehen.

Porträt und
Format

Obwohl ein Kopf seiner äußeren Form nach unsere Fotoformate auszufüllen imstande ist, muß doch auch die Raumaufteilung bedacht werden. In Vollansicht wird sich der Kopf selbstverständlich in der Mitte befinden, wobei es aber zweckmäßig ist, links und rechts größere Abstände von der Bildkante zu lassen als oben. Über dem Kopf soll möglichst wenig Raum sein, denn er drückt auf das Bild.

Bei Profil- oder Dreiviertelprofilstellung darf der Kopf jedoch nicht in die Mitte des Formates gestellt werden. In jener Richtung, in die die Augen blicken, soll mehr freier Raum sein als auf der Hinterkopfseite. Das ist zwar kein Gesetz, aber es ist eine Sache des Raumgefühles, denn man empfindet spontan eine derartige Raumaufteilung angenehmer.

Format und
leerer Raum

Beim Aufnehmen einer ganzen Figur ergeben sich neue Schwierigkeiten. Ein stehender Mensch ist länger, als er breit ist. Im fotografischen Format würde also links und rechts neben dem stehenden Menschen bedeutend mehr an überflüssigem Raum sein, als er selbst darauf einnimmt. Aus diesem Grunde fotografiert man Menschen lieber sitzend, denn dann verschiebt sich die Körpergröße zugunsten der Breite. Das Format wird gefüllt. Jede Stellung, bei der sich die Beine nicht in paralleler Lage zu den Händen befinden, ist geeigneter als das einfache Dastehen. Man wird heute wohl kaum noch auf die altmodische Art zurückgreifen, in der stehende Menschen fotografiert

wurden, deren rechte Hand auf einer danebengestellten Säule oder auf einem Tisch ruht, und zwar nicht lediglich deshalb, damit der Mensch für eine längere Zeitaufnahme ruhig steht, sondern deswegen, um den toten Raum in der Breitseite des Bildes zu füllen.

Das Problem des *stehenden* Menschen ist für die Modefotografie besonders wichtig, denn hier muß das Kleid an einem stehenden Modell gezeigt werden, wenn Form und Schnitt richtig deutlich gemacht werden sollen, und es geht deshalb nur in seltenen Fällen an, eine sitzende Aufnahme zu machen. Deshalb hilft man sich so, daß man entweder das Modell ausschreiten läßt oder daß man eine Stellung ersinnt, bei der sich die Hände irgendwie ausbreiten können, oder aber daß man, wenn diese beiden Möglichkeiten nicht anwendbar sind, zur *Hintergrundprojektion* greift, um den überflüssigen, starren Raum zu beleben. Gerade an den genannten Modeaufnahmen läßt sich viel darüber lernen, was mit „Stellen“ oder „Arrangieren“ bezeichnet wird. Man wird dabei sogar auf ein Grundprinzip bzw. auf eine *Grundstellung* stoßen, die sozusagen ein Ausgangspunkt ist:

Ein Bein steht wirklich. Das zweite ist leicht angehoben und an das erste gelehnt oder abgewinkelt, wenn weite Röcke oder enge Hosen gezeigt werden sollen. Die Hüften sind so gedreht, daß man sie von ihrer schmalsten Stelle sieht, während sich der Oberkörper in der Taille wendet, um oben möglichst breit zu wirken. Die Hände (oder zum mindesten eine Hand) sind auf die Hüfte gestützt, um die erwünschte Breite im Bildraum zu erzielen, während der Kopf selbst wiederum in eine dem Oberkörper entgegengesetzte Richtung gedreht ist.

Hände und Füße

Solange Hände und Füße in unmittelbarer Nähe des Körpers gehalten werden, besteht keine Gefahr für Verzeichnung. Ein halber Meter vor der Körperfront oder dahinter aber schafft schon falsche Größenverhältnisse. Darauf ist zu achten, und zwar um so mehr, je kurz-brennweitiger das Objektiv ist und je näher man mit der Kamera an den Aufzunehmenden herangeht. Im allgemeinen gelten folgende Aufnahmeentfernungen als Norm für Universalobjektive:

	Aufnahmeentfernung
Großer Kopf	1 1/2 – 2 m
Brustbild	2 – 2 1/2 m
Ganze Figur	4 – 6 m

Modefotos . . .

. . . und ihre
„Ur-Posen“

falsche Größen-
verhältnisse

In jedem Fall ist es besser, weiter entfernt zu bleiben als zu nahe heranzugehen, denn es ist ebenso häßlich, wenn die Hände, die z. B. auf das Knie gelegt sind, die Länge des Gesichtes bekommen, wie Füße, die beim Ausschreiten noch hinter der Körperfront sind, einen Schuh von Kindergröße erhalten.

Hände nehmen in jedem Fall einen untergeordneten Platz im Bild ein; stets bleibt der Kopf die Hauptsache. Sie dürfen also weder durch zu große Wiedergabe noch durch zu intensive Beleuchtung *betont* werden. Im Gegenteil, man trachtet jeweils, die Hände irgendwie zu beschatten, was bei Kunstlicht keine Schwierigkeiten macht.

Hände und
Handstellung

Die Hand verfügt über ebensoviel mimischen Ausdruck wie das Gesicht. Die Vorstellung der menschlichen Hand ist die Vorstellung eines *Bewegungsbildes*, denn kaum sieht man eine Hand jemals in Ruhe. In der Momentaufnahme wirkt deshalb eine stille Hand noch stiller und ungewohnter. Mit der Oberflächenstruktur der Haut hat es auch noch seine besondere Bewandnis. Ist sie stark von Licht bestrahlt (besonders von Kunstlicht) und wird eine hochpanchromatische Emulsion verwendet, dann werden die Hände wachsig wiedergegeben. Sie erinnern an jene künstlichen Hände, die als Schaufensterdekoration in Friseurgeschäften anzeigen, daß man sich dort maniküren lassen kann. Eine *charakteristische* Darstellung der Hände kann nur auf orthochromatischem Material oder auf orthopanchromatischem Material erzielt werden.

die „Perspektive“
der Hand

Am einfachsten ist es sowohl für den Aufzunehmenden als auch für den Aufnehmenden, wenn die Hand eine Tätigkeit ausübt. Allerdings muß dabei sehr genau aufgepaßt werden, daß nicht der Eindruck einer Amputation entsteht, denn Finger, deren Fortsetzung — z. B. bei geballter Hand — nicht mehr geahnt werden kann, ergeben nicht den Eindruck des Gekrümmtseins, sondern erwecken den Anschein eines verlorenen Fingergliedes.

verkrämpfte
Finger

Die geballte Faust wirkt plump, während die aus dem Handgelenk heraus gebogene, besonders von der Schmalseite her gesehene Hand *graziös* aussieht. Wird sie also bei einer Tätigkeit fotografiert, so muß zunächst einmal festgestellt werden, *wie* diese Tätigkeit vor sich geht, um dann aus dieser Stellung, die vielleicht noch ungünstige Fingerlagen hat, alles das, was plump wirkt, aufzulösen, wobei natürlich die Tätigkeit beibehalten werden muß. Das ist gar nicht so einfach,



Walter Läubli

– zu seinen Aufnahmen

Das menschliche Antlitz ist eines der interessantesten Foto-Objekte, falls es sich nicht gerade um Starfotos handelt. Walter Läubli sagt zu seinen Porträts: „Ich fotografiere Menschen als persönliche Wesen, die durch Zeit und Schicksal geformt wurden und



die in ihrem Ausdruck jeweils einmalig sind. Ein Porträt soll erzählen; es soll Mitteilung machen von der besonderen Eigenart eines Menschen. Vergebens sucht man nach erzählendem Ausdruck in jenen unzähligen „süß und schön“ aufgenommenen, geschminkten und retuschierten Bildern, wie sie in Hollywood am laufenden Band fabriziert werden und Menschenmasken gleichen. Der Sinn eines Porträts liegt ja darin, einen Menschen in seiner ganzen Natürlichkeit, wie er leibt und lebt, festzuhalten. Ist es nicht so, daß wir an einem Menschen seine stille Versunkenheit, an einem anderen seine lachende Fröhlichkeit und an einem dritten die gedankenvolle Schwere schätzen und lieben; daß wir — wenn wir von diesen Menschen Erinnerungsbilder wünschen — auch ihre persönlichen Eigenheiten im Bild mit spüren möchten?

Ein gutes Porträt muß die Zeiten überdauern. Es soll nach 50 oder gar 100 Jahren der Nachkommenschaft noch etwas mitteilen können. Wenn wir heute die ersten Fotografien etwa von Daguerre oder Talbot betrachten, erfüllt uns nicht nur Bewunderung darüber, daß sie imstande waren, trotz der damaligen primitiven Mittel solche Bilder zu schaffen — wir spüren sogar etwas wie Ergriffenheit über die versunkene Zeit, die durch solche Bilder wieder lebendig wird.“

denn wer Hände oder Finger arrangieren will, erreicht leicht das Gegenteil. Die zufällige Lage einer Hand ist, weil man nicht weiter daran denkt, gewöhnlich entspannt. Ist man aber gezwungen, sich mit der Stellung der Hand zu beschäftigen, dann verlieren die Muskeln ihre unbewußte Lockerheit, und die Haltung wird gespreizt. Ist dieser Fall einmal eingetreten, hilft nichts anderes, als die Hand des Modells am Unterarm zu fassen und auszuschütteln; bis die einzelnen Finger wieder vollkommen entspannt sind. Dann erst kann man die neue Stellung wieder probieren.

die entspannte,
gelöste Hand

Obwohl es nicht wünschenswert ist, eine besondere Handstellung durch Arrangieren herbeizuführen, ist man dazu doch manchmal gezwungen, wenn es sich um Menschen handelt, die nicht wissen, was sie mit ihren Händen anfangen sollen.

Brillenträger

Ein besonderes Problem stellen Menschen dar, die eine Brille tragen. Diese Brillen nämlich verlangen eine besonders geartete Aufnahmetechnik. Zunächst ist zu vermeiden, daß sich eine Lampe, ein Fenster oder gar der Himmel darin spiegeln. Das entstehende Spiegelbild

Achtung vor
Spiegelungen

entstellende
Schatten vom
Brillengestell

würde das darunterliegende Bild des Auges verdecken, und die Ähnlichkeit wäre weg. Deshalb möglichst immer *Seitenlicht* verwenden! Wenn gesagt wurde, es darf sich kein Fenster im Brillenglas spiegeln, dann heißt das „nicht in der ganzen Brille“. Auf einem Teil der Gläser kann sich natürlich das Abbild des Fensters, wenn es nicht zu stark aufglänzt, zeigen (siehe Foto S. 174).

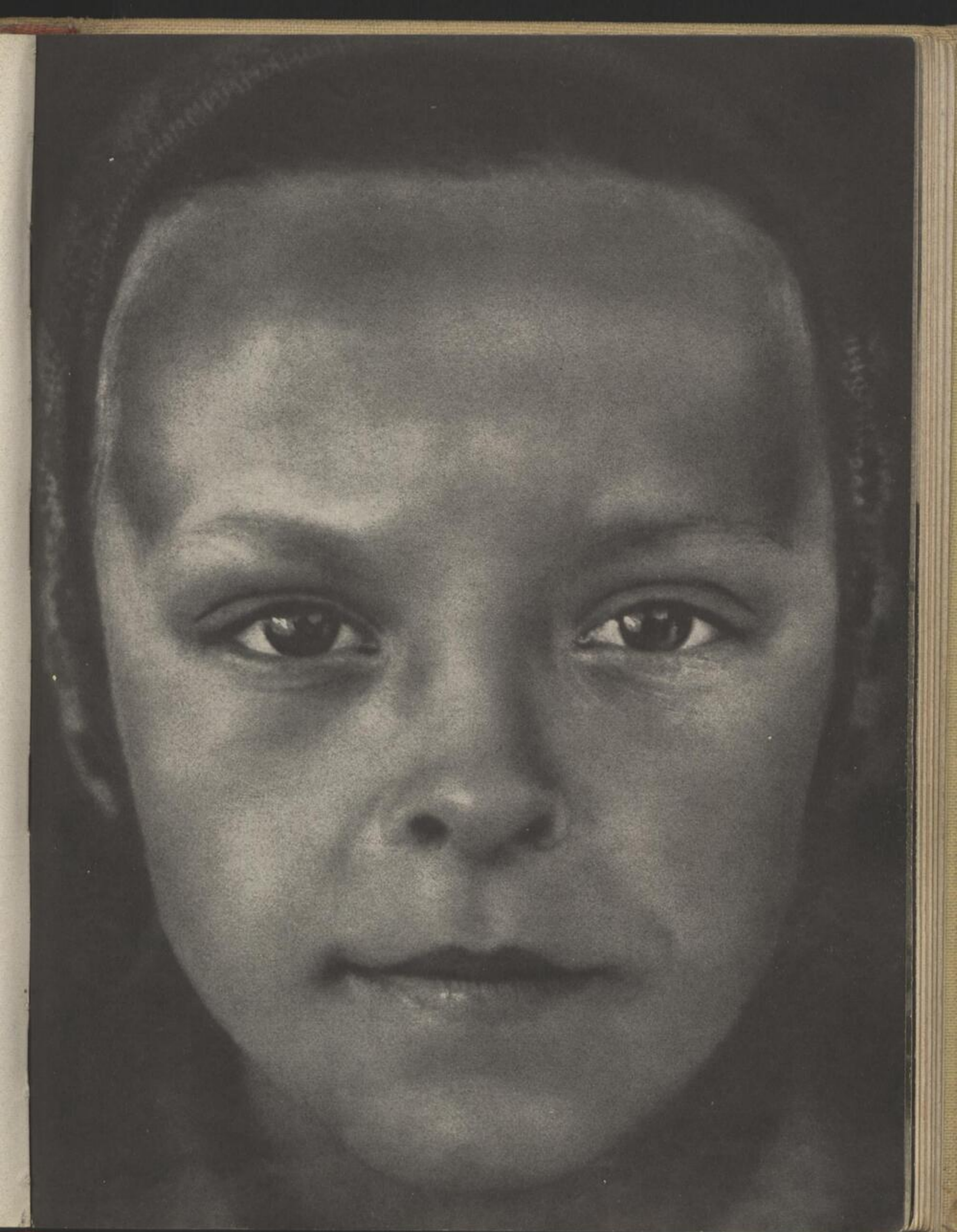
Das Licht wirft aber auch Schatten. Das Brillengestell kann diesen Schatten dann so ungünstig auf das Auge werfen, daß es seine Leuchtkraft verliert. Deshalb darf, besonders wenn das Gestell zu kompakt ist, das Licht nicht von zu hoch einfallen. Außerdem empfiehlt sich eine Aufhellung, die Licht so auf das Gesicht fallen läßt, daß es gewissermaßen von *rückwärts her* die Brille trifft.

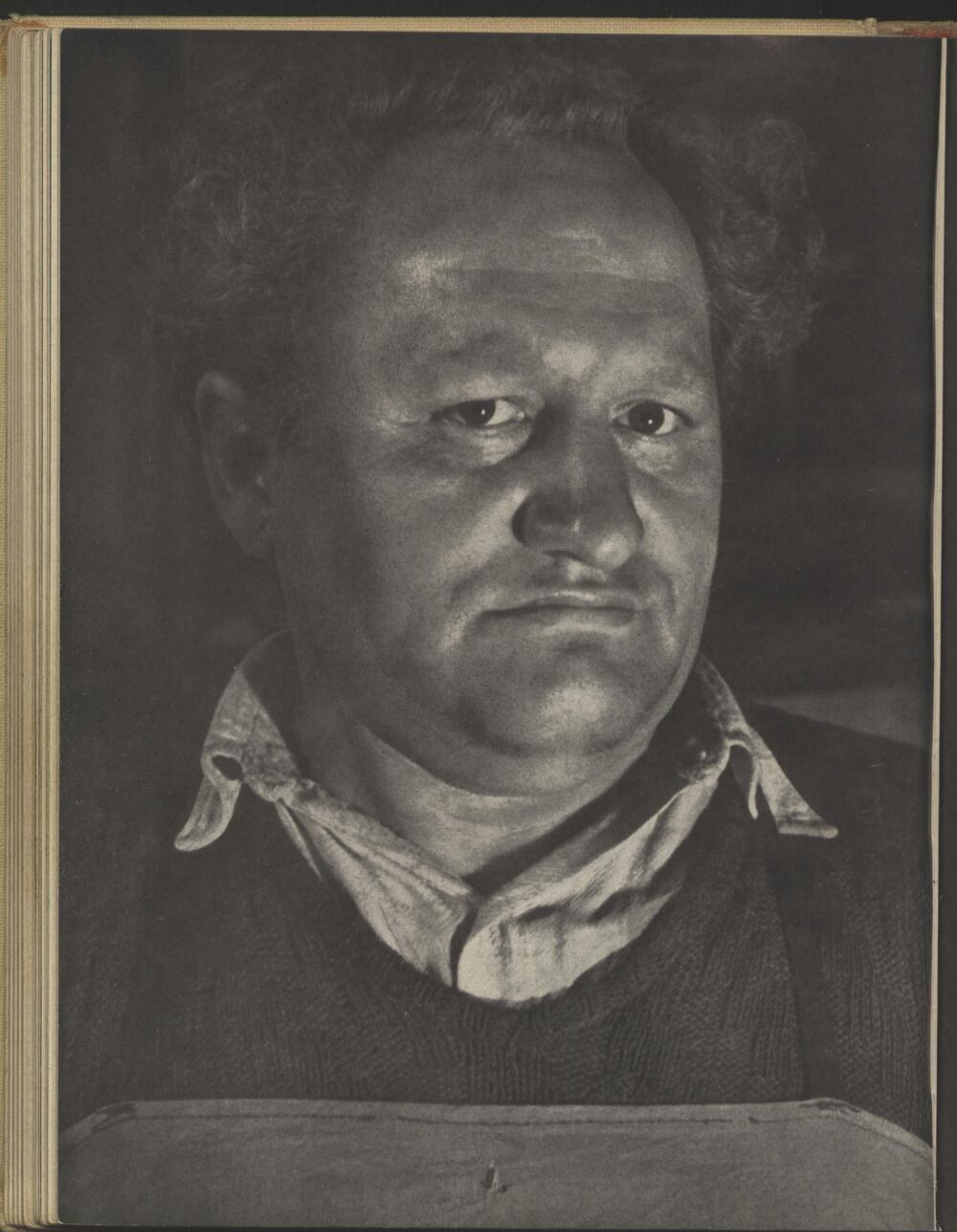
Erna Lendvai-Dircksen

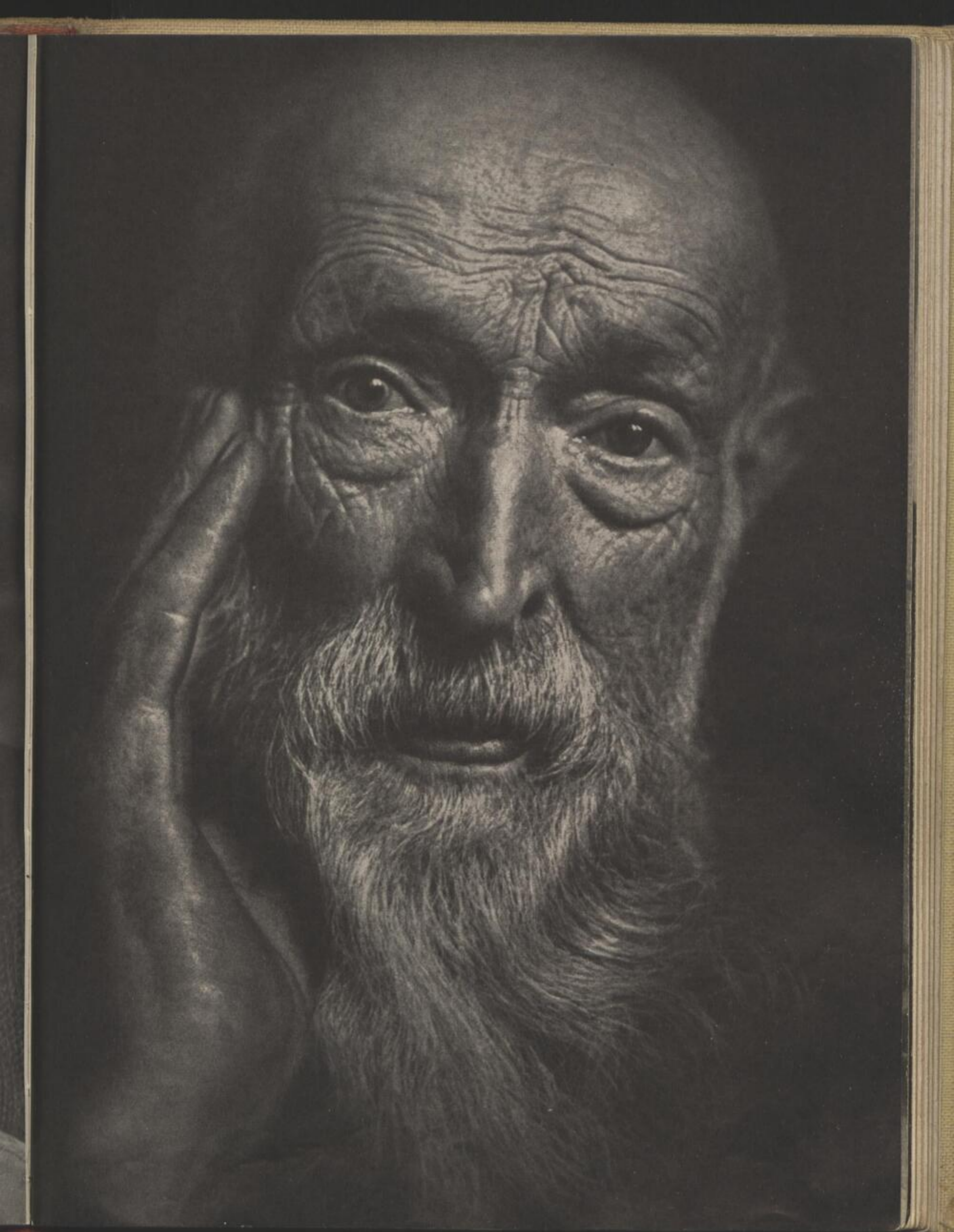
– zu ihren folgenden Aufnahmen

Was schlichthin *Porträt-Fotografie* benannt wird, ist alt wie der fotografische Werkstoff. Es mag aufschlußreich sein, daß es ein Maler war, der intuitiv den Bildvortrag des gemalten Porträts in das fotografierte Bildnis übersetzte, bei einer peinlichen Beobachtung ihrer Eigengesetzlichkeit. In einsamer Größe steht dieses Frühwerk eines David Octavius Hill noch heute lebensnah, lebenswarm und lebenswahr mit den Gestalten, die einem Roman von Dickens entstammen könnten, da; so sehr ist es Zeitgeschichte. Wir fragen nicht mehr nach der persönlichen Ähnlichkeit, obwohl sie – gemessen nach größerem Maß – sehr wahrscheinlich ist. Die nachwirkende Kraft liegt in der Spiegelung eines wirklich gelebten Lebens mit seiner besonderen Atmosphäre in einer Verdichtung, die einer Dichtung gleichkommt.

Was die Fotografie vermag, ist hier bereits ausgesprochen, ohne daß es gleich von Beginn an verstanden worden wäre. Es mag gerade jene Gegebenheit des neuen Werkstoffes, verhältnismäßig schnell und leicht zum erwünschten Bild zu kommen, zu jenem flachen, blassen Vorstellungsergebnis geführt haben, das in Massen- und Massenhaftigkeit nur mehr langsam in den Familienalben vergilbt. Der Auftraggeber ist für die Fotografie in ihren höheren Möglichkeiten stets eher Hemmnis als Förderung gewesen. Deshalb unterliegt das fotografische Bildnis derselben Problematik, wie es von jeher das Porträt in Malerei und Plastik für den Schaffenden war. Welcher Lichtbildner, der dem präziseren Begriff wahrhaften Sehen- und Gestaltenkönnens entspricht, hätte sich nicht mit seinen besten Arbeiten jeweils im Gegensatz zu seinen Auftraggebern befunden. Es ist wenigstens tröstlich, daß er sich in jener guten Gesellschaft weiß, mit deren Nöten und Schwierigkeiten Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ soviel Verständnis hat: „Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler







immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung in ihr Bild aufnehmen, sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde.

Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden."

Denn allen Schaffenden bedeutet jeder Versuch zum Bildnis das Bemühen, gerade das unverwechselbar Einmalige zum Ausdruck zu bringen, das sich dennoch immer wieder dem festen Zugriff der Darstellung entzieht und flüchtig wird, weil sich alles Lebendige nur im Fließen zeigt, und für das Porträt mag das Wort *H i o b s* gelten: „Siehe, er geht an mir vorüber, ehe ich's gewahr werde, und verwandelt sich, ehe ich's merke.“

Für den Menschen von heute gilt das in noch höherem Maße als früher in beschaulicheren Jahrzehnten, und das auffällige Verschwinden des Porträts im heutigen fotografischen Schaffen geht wohl Hand in Hand mit der Ratlosigkeit der Menschen selbst.

Mag das gut so sein. Zwar steht der Lichtbildner mit seinem Bemühen auf einsamem Posten und damit in Unterscheidung von jenem grellen Schaubudenbild, das von der Bildpresse in einer wahren Lawine täglich auf die Schaulust der Masse herangewälzt wird.

Denn die Bildaussage vom Menschen, wie sie in den Möglichkeiten der Fotografie liegt, ist vom Sehenkönnen abhängig; von der Bereitschaft des Bewußtseins, vom Erfühlenkönnen. Der Lichtbildner ist, bewußt oder unbewußt, der jüngste Erbe des uralten Bedürfnisses, das Antlitz in seiner sinnlich-geistigen Doppelnatur — als Symbol und Zeichen— darzustellen; als Widerschein voller Rätsel zwischen Traum, Angst, Sehnsucht, Vision, Wirklichkeit. Im Wesen macht es keinen Unterschied zwischen magisch bannender Götzen- oder Königsmaske grauer Vorzeit oder — im Gegenpol — zu den leeren Augen eines verblasenen, zerbrochenen Menschenangesichtes, wie es die moderne bildende Kunst in schonungsloser Weise als Sinnbild der Vereinzelung schildert.

Der Abstraktion bis zum Verzicht auf körperliche Wirklichkeit steht die Gebundenheit der fotografischen Darstellung an das natürlich Seiende, an die Gestalt und Erscheinung der Form in der Natur gegenüber, als jenem Lebensausdruck, von dem wir selbst ein Teil sind. Das Schwergewicht der Darstellung liegt im Existenziellen, wie es in der Hinwendung der Menschheit zum Erforschen der Natur liegt und zu jenen Bewußtseinverlagerungen geführt hat, die ebensowohl die Gefahr der Selbstvernichtung wie auch die ungeheuere Möglichkeit eines neuen Naturerlebens in sich

birgt. Die Fotografie — an das Sichtbare gebunden — ist in hohem Maße Erzieherin zum Sehen, wenn man sich die Zeit dazu läßt. Wer sehen kann, erobert eine Welt. Das Porträt in der Fotografie ist ein Mittel zur Darstellung und reicht vom primitiven Zufall der Massenknipserei bis zu jener Physiognomik, die in lebendigem Ausdruck der körperlichen Erscheinung das Menschlich-Schicksalhafte in jenen wenigen Grundmotiven zu veranschaulichen trachtet, aus denen das Leben besteht. Daß bei aufmerksamem, gewissenhaftem Schauen auch wissenschaftlich verwertbare Erkenntnisresultate sich ergeben, mag die Bildaussage oft nach dieser anderen Seite verlagern, ohne in Meßzirkelei zu verfallen oder den Versuch der Lavater-Physiognomik in Phantasiegebilden fortsetzen zu wollen.

So sehr die ganze Gestalt eines Menschen in Haltung, Bewegung, Stimme und Gestik der Hände Äußerung der Lebenshaltung sind, so sehr ist andererseits das Antlitz in seiner gelassenen Ruhe die stärkste Zusammenfassung des Seelischen. Ich selbst habe mein Leben lang das Antlitz von Menschen gesucht und gesehen, so wie es das Kind tut, um sein Gegenüber auszudeuten. Mehr tut ein Erwachsener auch später nicht, auch wenn er das Gesehene — zum Glück aller Erdenkinder — vielleicht auf ein Geistiges zu beziehen lernt.

Das repräsentative Bild — die Modeaufnahme

Die Fotografie hat in den letzten Jahren der Modezeichnung immer mehr den Rang abgelaufen. Das ist kein Wunder, denn die Zeichnung kann nur den Umriß — das Foto aber ein Ganzes vermitteln; mit der Materialeigentümlichkeit der Stoffe und mit ihrer wirklichen und echten Wirkung.

Jede Modeaufnahme muß dem jeweiligen Zweck entsprechend repräsentativ wirken. Ohne die geeignete Umgebung, ohne wirksame Licht- und Schattenkompositionen wirkt das Dargestellte selbst zu nüchtern. Die Umgebung, der Raum — kurz die ganze Atmosphäre ist mitbestimmend für den endgültigen Eindruck, den eine Modeaufnahme hinterläßt. Im Grunde handelt es sich ja um ein *Genrebild*, das aber das Genre modernsten Stils haben muß.

Während beim repräsentativen Bild die Umgebung selbst mitwirken darf, kann sie beim Modebild auch nur andeutungsweise vorhanden sein. So wird man im letzteren Fall etwa zu kleinen Zutaten greifen, mit denen das Bild belebt werden kann, wie z. B. zur *Hintergrundprojektion*.

Da es nicht auf Ähnlichkeit ankommt, kann jedes beliebige Effektlcht benutzt werden, das für andere Zwecke nicht am Platze wäre.

*die Synthese aus
Mensch, Mode
und Umgebung*

Das journalistische Porträt und das Titelbild

Persönlichkeiten
des Zeit-
geschehens

Die Bildpresse braucht lebendige Bilder, und zwar insonderheit von Menschen. Das Porträt als solches scheidet aus, es sei denn, daß eine Persönlichkeit des Zeitgeschehens gezeigt werden soll.

Voraus-
setzungen: zeit-
nah und lebendig

Jedes Bild eines Menschen, das für eine Zeitschrift aufgenommen wird, muß also unter dem Gesichtspunkt der *Lebendigkeit* und der *neuartigen Idee* gestaltet werden. Welcher Art die Handlung ist, ist nicht so wichtig — wenn sie nur da ist —, denn zu jedem Bild muß ja eine Unterschrift gegeben werden, mit der zusammen erst das Pressebild bestehen kann. Es könnte aber auf keinen Fall bestehen, wenn es lediglich einen Menschen wiedergäbe, ohne ihn in Beziehung zum *Geschehen* zu stellen.

Etwas anders ist es um das Titelbild bestellt. Es soll auch bewegt sein, aber in erster Linie grafisch wirken, d. h., es muß einen plakativen Eindruck vermitteln, denn es soll vorbeihastende Leser zum Kauf der Zeitschrift anregen.

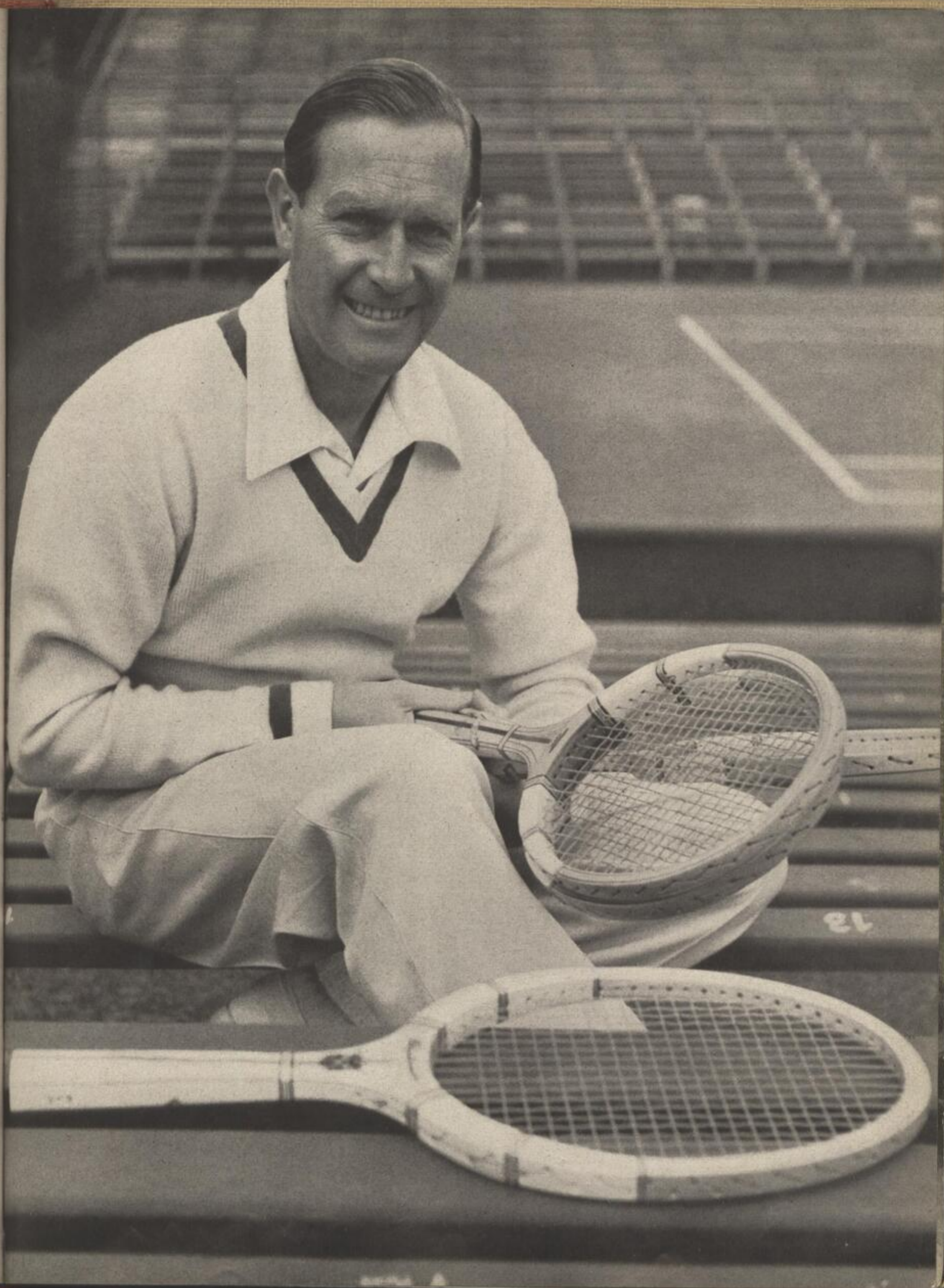
Norbert Leonhardt

— zu seinen folgenden Aufnahmen

Gewöhnlich sieht es so aus: Ein Redakteur ruft an und sagt: „Wir brauchen ganz schnell eine Aufnahme von dem und dem, gehen Sie doch mal ganz schnell...“ Und dann geht man auch ganz schnell los, nicht ahnend der Dinge, die einen erwarten. Fast immer erwartet einen aber jemand, der gar nicht so sehr entzückt ist, „porträtiert“ zu werden, und die „Sache“ schnell hinter sich gebracht haben möchte. Sehr häufig sind da Zimmer mit unmöglichen Blumentapeten, Zentralheizungskörper in allen Blickrichtungen, schlechtes Licht und Zeitnot. Dann packt man seine Kamera aus, ein kurzes Gespräch, ein schnelles Erfassen der Umgebung, eine blitzschnelle Regie und die große Zauberei des Improvisierens — so sieht es gewöhnlich aus, wenn man als Bildberichter Menschen darzustellen hat. Es ist ein weiter Weg zurück zum schönen Porträtfoto im guten alten bürgerlichen Sinne mit dem wohlgesetzten Licht, mit Sonnenschein auf Haarspitzen und festtäglichem Antlitz.

Die frühen Porträtisten hatten es einfacher. Zu ihnen kamen die Menschen ins Atelier, seelisch und körperlich auf die Aufnahme vorbereitet. Und der Fotograf legte den Menschen auf die Konvention fest und schuf aus diesem Geist der Bedächtigkeit und Sammlung unvergeßliche, einmalige Porträts, worauf Menschen mit Würde und Stolz sagten: „Das bin ich!“

Als Bildberichter geht man zu dem Menschen hin. Er kommt nicht zu einem ins Atelier, sondern man sucht ihn da auf, wo er lebt, wo er arbeitet, wo seine Welt ist.







Bald sind es bekannte Persönlichkeiten unserer Zeit, denen man gegenübersteht, bald ist es der anonyme Mensch, der durch Zufall zu seinem Objekt wird. Was soll man tun, worauf kommt es an?

Ich glaube, daß es in den seltensten Fällen darauf ankommt, ein Foto zu machen, das sich mit der Ähnlichkeit des Dargestellten begnügt. Im Grunde gelten für unsere Darstellung des Menschen noch immer die gleichen Grundprinzipien wie für die alten klassischen Porträtisten: den Menschen darzustellen. Auch heute noch geht es um diesen Moment der Selbstkonzentration — nur ohne Hilfe von Kopfstützen —, um diesen Augenblick der Besinnung, wo der Mensch sich der Kamera vorstellt.

Die Mittel der Darstellung freilich sind moderner geworden. Das Milieu wird weitgehend in die Darstellung der Person einbezogen, um das Bild spannungsreicher zu gestalten. Requisiten, die in einem sinnvollen Zusammenhang zur Person stehen, werden benutzt, um Aussagen zu machen und die Lebendigkeit zu steigern. Die Wechselwirkung zwischen Journalismus und Fotografie wird natürlich auch auf dem Gebiete der Menschendarstellung deutlich. Die technischen Hilfsmittel der modernen Fotografie üben ebenso einen entscheidenden Einfluß auf die mannigfaltigen Gestaltungsformen aus. Auch das Licht — oft eine Tugend in der Not — wird als Darstellungskomponente benutzt.

Am weitesten entfernt von den Porträtaufnahmen der klassischen Zeit hat sich die moderne Darstellung des Menschen auf dem Gebiete der Komposition. Ja die Komposition selbst bekommt zuweilen einen solchen Eigenwert, daß der Bildaufbau schon zu einer Aussage wird. In der Bedeutung, die der Kunst moderner Komposition im Porträt heute beigemessen wird, liegt jedoch auch wieder eine Verbindung zur klassischen Zeit. Die Stilisierung der Haltung und Gesten — in den frühen Anfängen schon technisch bedingt — findet sich — ins Moderne abgewandelt und mit größerem Raffinement genutzt — auch heute wieder in den Porträts führender Fotografen. Denn Stilisierung heißt weglassen, heißt das Unwesentliche von dem Darzustellenden trennen und sich auf das Wesentliche besinnen. Stilisierung heißt darum nicht Erstarrung, sondern ist nur die Anwendung der großen Kunst des Weglassens auf das Foto.

Menschendarstellung ist eine Kunst. Und in dieser Kunst verrät sich die Handschrift eines Fotografen besonders stark. Der Lyriker zeigt den Menschen anders als der Journalist. Der von der Grafik ausgehende Fotograf wird zu anderen kompositionellen Lösungen kommen wie der, dem die Stimmungswerte das Primäre sind. Ich glaube, daß das moderne Porträt von heute weniger eine Angelegenheit der Poesie noch des einfachen Realismus ist, sondern eine Sache der bewußten Gestaltung, damit der moderne Mensch die unserer Zeit entsprechende Darstellung erfährt.

Das Industriebild

In der Werbung ist es notwendig, dem fernstehenden Leser einen Eindruck von der Industrie zu vermitteln, um ihn selbst als Konsumenten der Erzeugnisse zu gewinnen. Bis vor einigen Jahren stand man auf dem Standpunkt, daß das nur so geschehen könnte, wenn man Maschinenhallen und Werkräume mit einem Weitwinkelobjektiv fotografiert, damit sie dann *größer* als in Wirklichkeit wirken. Das Resultat schmeichelte zwar jeweils dem Fabrikanten, der in diesen Bildern zeigen konnte, wie groß sein Unternehmen sei, interessierte aber den Leser, der ihm diese Fabrik ja nicht abkaufen will, *gar* nicht.

*nicht Werkräume,
sondern Werk-
leute*

Das Industriebild ist heute vornehmlich ein Dokument des schaffenden Menschen. Es zeigt, wie eine Ware hergestellt wird, und es zeigt, wer sie herstellt. Es zeigt die Präzision, die Organisation und es legt Zeugnis ab von dem Ineinandergreifen aller schöpferischen Kräfte.

*„schaffende“
Menschen*

Die moderne Industriefotografie hat ihre eigenen Probleme. Erst die Kleinkamera hat sie eigentlich gelöst, denn in den Werkräumen ist selten so viel Licht vorhanden, daß man bei kleinerer Blende Momentaufnahmen machen könnte, und andererseits geht es nicht an, einer einzigen Aufnahme wegen einen ganzen Betrieb stillstehen zu lassen, abgesehen davon, daß die Bilder dann gestellt wirken, und das ist zu vermeiden.

Das Karnevals- und das Kostümbild

Wer ein Kostüm anzieht, läßt sich gern darin fotografieren, denn gewöhnlich ist es ja nur ein einziger Tag, an dem das Kleid getragen wird — ein Tag, der dem reinen Vergnügen gewidmet ist, und es ist verständlich, wenn man davon ein Erinnerungsbild haben möchte. Es genügt aus diesem Grund, ein Bild zu besitzen, auf dem das Kostüm gesehen wird und auf dem man selbst als Träger des Kostüms erkennbar ist. Und doch läßt sich das Kostümbild auch zu einem *wirklichen* Bild machen, vorausgesetzt, daß man ein *Milieu* mit einbezieht. Ein solches läßt sich mit einigem Geschick leicht finden oder sogar bauen.

*Erinnerungs-
aufnahmen*

Gleiches trifft auf Karnevalsbilder zu, die, wenn sie lebendig wirken sollen, meist gestellt werden. Denn im Karnevalstrubel ist es — und sei es auch mit dem Elektronenblitz — recht schwer, gute Bilder der gegebenen Situation herzustellen; die Kamera ist dabei oft nur ein

Störenfried. Niemand hat Zeit für den Fotografen, und wer sie sich doch nehmen zu müssen glaubt, hilft keineswegs bei der Bildentstehung mit, sondern sucht in dem Mann der Kamera nur die Zielscheibe seiner Witze, die seiner ausgelassenen Laune entspringen.

Die Gruppe

Zusammen-
schluß zu einem
Ganzen

Will man *zwei* Menschen fotografieren, muß die Arbeit ganz anders angepackt werden. Ein einziger Mensch bleibt auf dem Bild auch stets für sich *allein*. Zwei Menschen würden aber auch auf der gleichen Fläche für sich allein bleiben, wenn man sie nicht zu einer *Gruppe* zusammenschließt. „Links ein Mensch und rechts ein Mensch“ — ein solches Bild stellt keineswegs eine Gruppe dar, sondern fordert nur dazu heraus, durch einen Scherenschnitt in zwei Hälften geteilt zu werden, um sodann wieder Einzelbilder zu ergeben.

Gruppen,
die sich von
selbst ergeben

Eine Gruppe — und zwei Menschen sind schon eine solche — erfordert also jeweils einen *gemeinsamen Drehpunkt*. Dieser Drehpunkt kann in der gemeinsamen Blickrichtung, in einer vermittelnden Handlung bestehen oder auch so erreicht werden, daß einer den anderen anfaßt. Es geht also darum, jeweils eine gedankliche oder formale *Brücke* zwischen den dargestellten Menschen zu schaffen. Am einfachsten gelingt das bei Aufnahmen zu dem Thema „Mutter und Kind“. Das Neigen über die Wiege, das Anlächeln oder gar das Halten des Kindes im Arm — alles das erfüllt sozusagen von selbst die Forderung, die man an die Komposition dieser Gruppe aus zwei Menschen stellt.

Die Brautaufnahme

Wenn zwei Menschen Hochzeit machen, ist in der Umgebung bestimmt auch ein Fotograf zu sehen. Er ist von einer Hochzeit beinahe ebensowenig wegzudenken wie der Standesbeamte. Daß das so ist, kann nicht verwundern, denn es ist klar, daß jedes Brautpaar von diesem so bedeutsamen Tag ein Erinnerungsbild besitzen möchte. Man muß schon sagen „Erinnerungsbild“, denn *mehr* wird gewöhnlich nicht daraus.

der Fotograf
als Störenfried

Viel Zeit hat man eben nicht für den Fotografen. Er muß sich *selbst* schon kümmern, ein halbwegs vernünftiges Bild zu schaffen. Das Brautpaar ist mit sich selbst beschäftigt, die Hochzeitsgäste schwirren hin und her, und die zur Herstellung eines guten Bildes notwendige

Ruhe ist in keiner Weise vorhanden. Man ist schon glücklich, wenn man in der Eile zu einem halbwegs guten Negativ kommt, und kann sich leider um den Ausdruck der Dargestellten weniger kümmern. Es besteht die Gefahr, daß das mit so viel Liebe genähte weiße Brautkleid mit seinen Fältchen und Spitzen gar nicht zur Wirkung kommt, wenn man nicht genügend weich entwickelt, um den Kontrast zum schwarz gekleideten Bräutigam auszugleichen.

Schwierigkeiten
beim Vergrößern

Kinderbilder

Wie lieb sind doch Kinder vor der Kamera! Und wie wenig gute Kinderbilder gibt es in dem Wust aller Aufnahmen, die von Kindern gemacht werden. Kinder sind eben durchaus nicht so leicht zu fotografieren.

Da ist zunächst das Thema des Kindlichen für sich allein. Es ist eigenartig, wie verkannt es in weiten Kreisen wird. Liebte man es früher, die Kinder nackt auf einem Bärenfell zu fotografieren, so schätzt man es heute nach wie vor, ein Kind gerade dann aufzunehmen, wenn es auf seinem Töpfchen sitzt. Der Grund dafür kann keineswegs nur darin zu suchen sein, daß man dann die Gewißheit hat, daß das Kind nicht von der Stelle rückt und daß man also hinreichend Zeit zur Aufnahme hätte; er muß wohl anderswo gesucht werden.

das wahrhaft
Kindliche

Mag auch diese natürliche Notwendigkeit für das Wohlbefinden des Kindes bedeutsam sein, so ist sie doch keinesfalls zum Festhalten geeignet, denn mit dem wahren kindlichen Ausdruck in seinen vielgestaltigen Varianten hat sie nichts zu tun. Die *seelischen* Regungen, die sich in einem Kindergesicht unmittelbar widerspiegeln, und die ersten tastenden Versuche, sich in der neuen Welt zurechtzufinden, sind *viel* geeigneter und lohnender, um festgehalten zu werden.

Kinderaufnahmen soll man nicht künstlich stellen, sondern sich lieber in Geduld fassen und die Aufnahmen erst dann machen, wenn das Kind etwas von selbst, also *aus eigenem Antrieb*, tut. Freilich kann die Geduld dabei auf eine harte Probe gestellt werden; doch nur dann erhält man auch wirklich ein echtes und *ungezwungenes* Bild des Kindes. Jeder befohlene Gesichtsausdruck ist starr und unkindlich!

nur ungezwungen
wirkt echt

Man merkt es den Bildern an, wo jeweils während der Aufnahme Mama oder Papa gestanden und dem Kinde zugerufen haben: „Lach

*Aufnahmen aus
der Kinder-
Perspektive!*

doch mal!“ Beide begehen dabei den Fehler, in ihrer ganzen Größe (allerdings außerhalb des Bildfeldes) zu stehen, so daß der Blick des Kindes betont nach oben gerichtet ist.

Wenn Zurufe schon sein müssen und wenn es gar nicht anders geht — dann nur aus *Augenhöhe des Kindes*, denn auch die Kamera befindet sich in dieser Augenhöhe, um eine richtige Perspektive zu geben. Werden Kinder von zu hoch aufgenommen, erhält man einen viel zu *großen Kopf* im Verhältnis zu betont *kleinen Füßchen* bei einem insgesamt stark verkürzten, d. h. gedrungenen Körper.

Strandbilder

Wenn man an der See ist, hat man Urlaub, und wenn man Urlaub hat, hat man Zeit. Deshalb also fotografiert man auch am Strand eigentlich mehr, als unbedingt notwendig wäre.

*das ideale
Freilicht-Atelier*

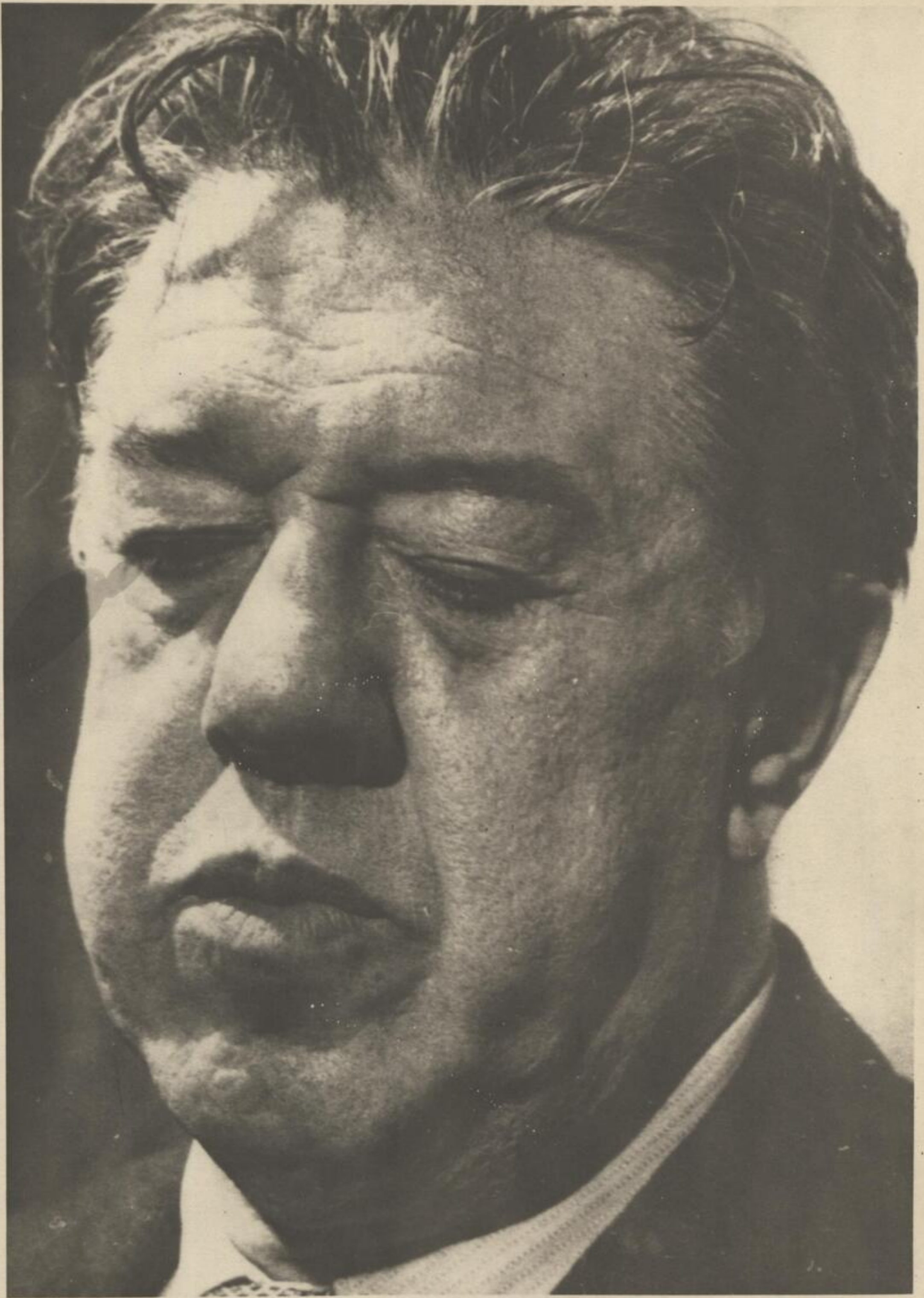
Der Strand eignet sich zum Porträtieren ausgezeichnet. Man hat viel Licht, man hat vielleicht sogar auch Wind, der in den Haaren zaust und damit die Lebendigkeit begünstigt; man hat schließlich einen glatten Hintergrund (den Himmel) und außerdem durch die starke Streuung des Lichtes von Strand und Wasser her auch eine weiche, ausgeglichene Beleuchtung. Benutzt man außerdem ein Gelbfilter, kann man zu idealen Aufnahmen gelangen.

Da man nicht allein am Strand ist, muß darauf geachtet werden, daß sich im Blickfeld keine störenden fremden Menschen vorfinden.

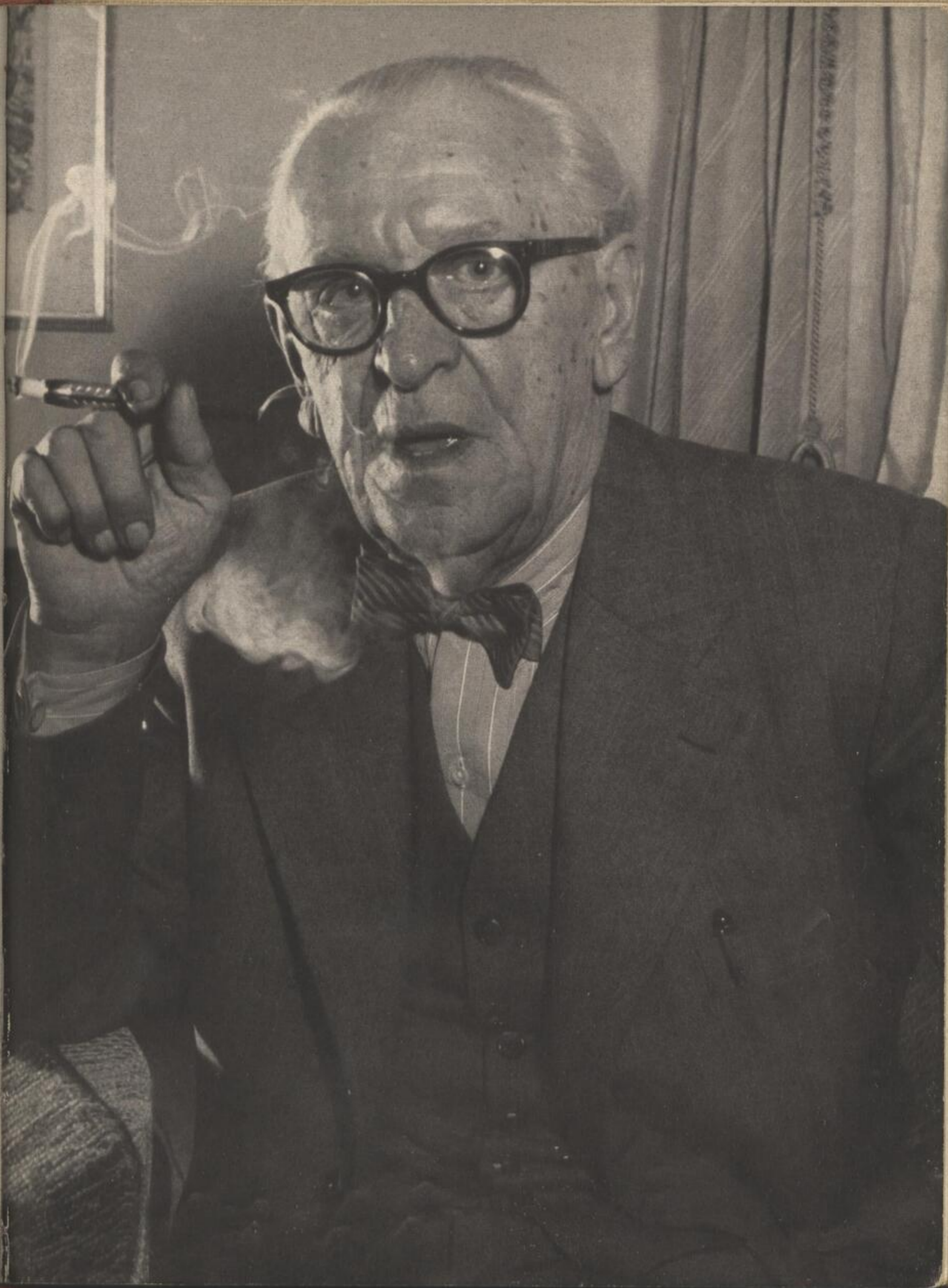
Robert R. Seeger

— zu den folgenden Aufnahmen

ist einer der erfolgreichsten Titelbild-Fotografen Deutschlands. Fast die ganze Film-Prominenz stand in seinem Atelier vor seiner Kamera. Er sagt: „Ich bin der Meinung, daß man sich gerade in der Porträt-Fotografie in keiner Hinsicht festlegen kann. Hier sollten keinerlei Normen gelten. Jeder muß, wenn er Erfolg haben will, seine eigene Linie finden und ständig weiterentwickeln. Ich glaube übrigens, daß die Zeit der sogenannten „schönen Porträt-Aufnahme“ vorbei ist. Deshalb bin ich bestrebt, die Gesichter und die in ihnen ausgeprägten Charakterzüge so weit als möglich echt, natürlich und mit dem Charme völliger Unbefangenheit festzuhalten, wobei uns ja das zauberhafte Spiel mit Licht und Schatten unerschöpfliche Möglichkeiten bietet, trotz allem Realismus auf nichts zu verzichten, was einer technisch vollkommenen Aufnahme Glanz und Effekt verleiht.“







Die Gehaufnahme

Es besteht kein Grund dafür, einen Menschen nicht auch im Gehen zu fotografieren; schließlich pflegt man Menschen sehr oft beim Schreiten, Marschieren bzw. Wandern zu sehen.

festgehaltene
„Bewegung“

Dieser Eindruck des Gehens ist ein *Bewegungseindruck*. Jede einzelne Phase der Fortbewegung innerhalb eines Schrittes ist allein nicht erkennbar, vielmehr nur der *Schritt* als solcher vom Ausschreiten bis zum Auftreten. In dieser Zeit bewegen sich nicht nur die Muskeln, sondern auch die Kleiderfalten. Für den Film, der kein *Standbild*, sondern ein *Bewegungsbild* schafft, gibt es hier kaum irgendwelche Bedenken, es sei denn der Umstand, der auch für uns wesentlich ist, nämlich die Rücksichtnahme bei der Belichtungszeit darauf, daß sich die Beine jeweils *schneller* fortbewegen als der Körper.

Bewegungsbild
oder
Standbild

die richtige
Bewegungsphase

Für das Standbild kommt aber leider nicht *jede* Phase der Fortbewegung in Frage. Ein Schnappschuß, im Augenblick des Ausschreitens fotografiert, wirkt seltsam, denn er sieht nicht nach „Gehen“ schlechthin, sondern viel eher nach einem Paradeschritt aus. Zur Darstellung des gewöhnlichen Gehens eignet sich am besten der Augenblick, in dem der Absatz des einen Fußes bereits auftritt, während der Ballen des anderen Fußes noch am Boden ist.

Das Genrebild

Beim Genrebild handelt es sich um die Darstellung des Menschen in seinem ihm eigentümlichen Milieu, und zwar so, daß nicht vielleicht das Milieu lediglich eine Kulisse vorstellt, die keine direkte Beziehung zu dem Menschen hat, sondern daß es vielmehr auf den Menschen selbst *abfärbt*. Es steht das Genrebild also gewissermaßen in der Mitte zwischen dem reinen Porträt mit unbestimmtem Hintergrund und der Landschafts- oder Architekturaufnahme mit Staffage. Hier haben *Milieu* und *Mensch* im Bild gleich großen Platz. Wir haben auf Seite 150 gehört, daß man bei einer Gruppe zwei oder mehrere Menschen so verbinden muß, daß sich ein geschlossener Bildeindruck ergibt. Beim Genrebild geht es darum, den oder die Menschen *mit ihrer Umgebung* zu verbinden, wobei man sein Augenmerk in gleicher Weise auf die Gesamtkomposition des Bildes, d. h. sowohl auf den Menschen wie auch auf die charakteristischste Herausstellung des Hintergrundes richten muß.

der Mensch in
seiner Umwelt

Das Werbefoto

Als Illustration in der Werbung kommt der Fotografie in ganz besonderem Maße Bedeutung zu, weil ihre Ausdruckskraft viel *unmittelbarer* ist als jede andere Art grafischer Gestaltung. Man unterscheidet *direkte* und *indirekte* Werbung; direkte, wenn man die Ware zeigt — indirekte, wenn man von einem Effekt, dem Blickfang her, textlich auf die Ware hinleiten will. Es ist dabei nicht unbedingt notwendig, die Ware auch noch zu zeigen, wenn nur das Bild auf das Milieu des Verbrauchers eindeutig hinweist.

direkte und indirekte Werbung

Gerade in der letztgenannten indirekten Werbung spielt das Porträt, wenn auch in abgewandeltem Sinn, eine Rolle. Ganz abgesehen von frischen, jungen Mädchenköpfen in der Werbung für Hautcreme, Shampoo oder Zahnpaste, wo es nur darauf ankommt, ein möglichst lustiges und lebendiges Bild eines Kopfes zu erhalten, kommt auch das erweiterte Porträt in Form eines *Genrebildes*, eines sogenannten „*action photo*“ oder eines *Industriebildes* in Frage. Denn zeigt man nur die *Ware*, gerät man in Gefahr, langweilig zu wirken; zeigt man aber den *Gebrauch*, so kommt man von der Starrheit los und erzielt eine bessere und lebendigere Werbewirkung.

Porträts werben indirekt

Das Weihnachtsbild

Wer eine Kamera besitzt, versucht sich bestimmt in den Tagen des Weihnachtsfestes an Aufnahmen. Der Wunsch nach Familienbildern oder nach Bildern von den eigenen Kindern ist bei diesem Familienfest besonders verständlich. Gerade das weihnachtliche Milieu hat einen besonderen fotografischen Reiz, der in dem Helldunkel-Kontrast, den der Weihnachtsbaum erzeugt, zu suchen ist. Da der Weihnachtsbaum selbst aber als Lichtspender zu schwach ist, muß man zu Kunstlichtquellen greifen, gleichgültig, ob zu Heimplampen oder zu Blitzlicht.

In jedem Fall ist darauf zu achten, daß das eigentliche Strahlen des Lichtenbaumes nicht durch andere Lichtquellen übertönt wird. Der Anschein, daß das Licht *vom Baum her* kommt, muß stets gewahrt bleiben. Deshalb ist also die Kunstlichtquelle möglichst an jene Seite zu bringen, an der der Baum steht. Am günstigsten wird sich dabei *Gegenlicht* oder eine ihm nahekommende Lichtführung zeigen.

Hauptlichtquelle — der Weihnachtsbaum

durchs Fenster

Wer den weihnachtlichen Stimmungsgehalt verstärken will, macht die Aufnahme durch das Fenster *von außen* her in das Zimmer; denn damit kommt die intime häusliche Atmosphäre im Bild noch besser zur Geltung. Sie entspringt dem Kontrast zu drinnen und draußen, warm zu kalt und hell zu dunkel.

Das „action photo“ (Die Handlungs=Aufnahme)

fotografierte
Szenen

Das Wort „Handlungsaufnahme“ ist willkürlich gewählt, um einen deutschen Ausdruck für „action photo“ zu haben. Die Amerikaner verstehen darunter den Schnappschuß, und zwar mit der Betonung, daß eine *Handlung* dargestellt wird, die einer Szene möglichst gleichkommt. Deshalb liegt der Schwerpunkt dabei auf der Handlung und nicht unbedingt auf der *schnellen Bewegung*, die eine kurze Belichtungszeit bedingt.

action photo:
Schnappschuß

Ein Bild, das z. B. einen Arzt bei der Untersuchung eines Patienten zeigt, das also keine starken Bewegungsmomente enthält, ist genau so ein action photo wie ein Tanzpaar, das im Augenblick eines Sprunges aufgenommen ist. Der kurze Schnappschuß ist im letzteren Fall nur Mittel zum Zweck, um die eigentliche Handlung darstellen zu können.

Die *Werbung* bedient sich in ausgedehntem Maß solcher action photos. Auch die illustrierten Zeitschriften weisen eine große Zahl von ihnen auf. Die Summe einiger solcher Einzelfotos ergibt schließlich die „fotografische Serie“ bzw. das „Reihenbild“, wenn sich eine Handlung jeweils aus der anderen ableitet.

Das Bühnenbild

In der Reportage spielt das Bühnenfoto eine große Rolle, da es einer breiteren Menge vermitteln will, was jeweils im Kunstleben gerade los ist. Man hat früher dazu Bilder im Atelier *gestellt*. Heute besitzen wir so hochempfindliche Emulsionen, daß man während der Vorstellung unbeobachtet fotografieren kann, mit dem Erfolg, daß man lebendigere, intensivere und auch der Wirklichkeit mehr entsprechende Bilder erhält.

Rollen=Fotos

Uns interessiert hier allerdings nicht das Bühnenfoto als solches, sondern mehr das *Bühnenporträt*, also die Darstellung eines einzelnen Menschen oder einer kleinen Gruppe auf der Bühne; die Betonung liegt bei unserer Aufnahme auf dem Darsteller.

Wer die Möglichkeit hat, bei einer Generalprobe aufzunehmen, kann gegebenenfalls auf die Bühne gehen und dann aus nächster Nähe seine Aufnahme machen und außerdem sogar noch Blitzlicht verwenden, um zu einer kleineren Blende zu gelangen. Während der Vorstellung ist das unzulässig, dann muß die Aufnahme vom Platz im Zuschauerraum her erfolgen. Dazu ist die Kleinkamera mit höchstpanchromatischem Film und einer langbrennweitigen, aber lichtstarken Optik besonders, ja beinahe ausschließlich brauchbar.

Fotos auf der
Bühne

Das Selbstporträt

Wer sich selbst fotografieren will, kann zwei Wege einschlagen: beim ersten nimmt man sein eigenes *Spiegelbild* auf, was keine besonderen Schwierigkeiten macht. Je nach der Dicke des Glases können dabei allerdings doppelte Konturen entstehen. Der andere Weg wird so ausgeführt, daß man einen *Glaskolbenblitz* in eine Leuchte einsetzt und in vollkommener Dunkelheit bei geöffnetem Kameraverschluß einschaltet. Außerdem kann man sich natürlich auch im Freien mit *Selbstausröser* fotografieren.

Doppel-Konturen

Die Silhouette

wird auch heute auf fotografischem Weg in gewissem Sinne nachgeahmt, denn das wahre Silhouettenschneiden ist ja eher eine freie Kunst gegenüber der fotografischen Silhouette, die zwangsläufig entsteht.

Die Aufnahme und die Ausarbeitung sind so aufeinander abzustimmen, daß man zu einem möglichst harten Negativ kommt, das außerdem noch möglichst hart zu kopieren ist. Hartes Negativmaterial, reines Gegenlicht, kurze Entwicklungszeit in konzentriertem Entwickler helfen dabei. Selbstporträt und Silhouetten werden zwar nur selten hergestellt. Dennoch sind beide hier erwähnt, da sie ja in engem Zusammenhang mit unserem Thema stehen.

möglichst starke
Kontraste ohne
Mitteltöne

Das Simultanporträt

Zu einer etwas ausgefallenen Art der fotografischen Darstellung gehört das sogenannte „Simultanporträt“. Es beschränkt sich nicht allein auf die der Fotografie gestellten Grenzen, sondern geht darüber hinaus in das Gebiet der Grafik oder sogar in das des Films. Der Sinn des Simultanporträts ist folgender: Man versucht auf dem Weg

Foto=Grafik

verstärkte Ähn-
lichkeit durch
Foto-Montage

der Montage dem Bewegungsbild des Menschen, von dem wir ein-
gangs gesprochen haben, näherzukommen. Man will dem starren
Bild die Starre nehmen, denn es ist ja nicht möglich, in einer einzigen
stillen Ansicht die körperliche Form eines Kopfes ganz darzustellen.
Eine wirkliche Ähnlichkeit ist besonders bei Menschen schwer zu er-
zielen, die ein völlig andersgeartetes Profil haben, als man es nach der
Vollansicht vermuten könnte.

Kompendium
oder schwarzer
Hintergrund

Im Simultanporträt werden *zwei* oder gar *mehr* Aufnahmen auf der
gleichen Fläche vereinigt. Man kommt so zu einer gewissen Parallele
mit dem *Serienbild*, nur mit dem Unterschied, daß sich alle Einzel-
bilder auf der *gleichen Fläche* befinden.

Montage durch
Vergrößern

Am einfachsten werden Simultanporträts mit einem Kompendium
aufgenommen, d. h. mit einer groß dimensionierten Sonnenblende,
an deren Ende sich Bildteile mit Schablonen jeweils abdecken lassen.
Auch *ohne* so ein Kompendium kann man aufnehmen, wenn man sich
für einen schwarzen Hintergrund entschließt, der *selbst* von keinem
Licht getroffen wird. Vor ihm lassen sich zwei oder gar mehr Auf-
nahmen bei verschiedener Stellung des Modells auf dieselbe Platte
aufnehmen. Natürlich ist darauf zu achten, daß sich keine wichtigen
Konturen überschneiden. Auch auf dem Weg des Vergrößerns lassen
sich zwei oder drei Bilder zusammenbringen, wenn man sie *gemein-*
sam oder *nacheinander* auf dasselbe Papier vergrößert, je nachdem,
ob ein *schwarzer* oder ein *weißer* Hintergrund verwendet wurde.

1. Methode

War der Hintergrund weiß, dann wird jedes einzelne Negativ für sich
auf dasselbe Papier vergrößert. Dabei ist immer auf die bereits vor-
handenen Lichteindrücke (wenn sie auch noch nicht sichtbar sind)
Rücksicht zu nehmen. Sie sind also während des Vergrößerns mit der
Hand oder mit einer Schablone abzuhalten. Um zu einer guten Raum-
aufteilung zu kommen, verfertigt man sich eine Skizze auf einem
Papier, auf das jeweils das gerade eingestellte Bild eingezeichnet wird.

2. Methode

Wurden die Bilder vor schwarzem Hintergrund aufgenommen, so
werden sie *gemeinsam*, Schicht auf Schicht gelegt, vergrößert.

Die Serie

Das vorher beschriebene Simultanporträt entspringt dem gleichen
Wunsch nach lebendiger Gestaltung wie die Serie, nur mit dem Unter-
schied: die Serie nämlich geht noch weiter. Sie will nicht nur dem

Bewegungsbild an und für sich *näher* kommen, sondern sie will auch den ganzen *Ablauf einer Handlung* schlaglichterartig zeigen, und zwar nicht auf *einer* einzigen Fläche, sondern in *mehreren* Bildern nach- oder nebeneinander.

Die Serie ist somit ein Mittelding zwischen Foto und Film. Sie ist nicht mehr die *reine Fotografie* allein, andererseits aber auch noch nicht *filmischer Ablauf*. Bei letzterem hat man nicht die Möglichkeit, jedes einzelne Bildchen zu sehen. Bei der Vorführung verwischen sich alle Einzelaufnahmen zur fortlaufenden Bewegung.

*Bewegungsbild
und Handlungs-
ablauf*

In unserem Falle bedeutet das, daß es nun auch nicht mehr auf das einzelne Bild ankommt, sondern auf *die Summe* aller Bilder, die erst in ihrer Gesamtheit als Serie erfaßt werden. Dieser Umstand bedingt nun eine abgeänderte Aufnahmetechnik.

Man geht anders an die Aufnahmen heran, denn der Endzweck besteht nicht darin, sechs Einzelbilder von besonderer Komposition zu schaffen, sondern vielmehr sechs Bilder, die so ineinander verankert sind, daß sie erst in dem Endzweck, nämlich in der Serie, die letzte Erfüllung finden. Der Erfolg ist jeweils eine lebendigere Vorstellung des dargestellten Menschen.

*mehrere Fotos
ergeben erst
„das Bild“*

Man kann die Serie bzw. Bildreihe in solche *mit Handlung* und in solche *ohne Handlung* unterteilen. Hinsichtlich der Bewegung sind die Reihenbilder mit Handlung den anderen vorzuziehen, denn man kommt auf diese Art und Weise zu einer *Pointe* bzw. zu einer Geschichte mit Anfang, Höhepunkt und Schlußeffekt.

Serien mit Pointe

Doch auch das Reihenbild *ohne Handlung* kann bedeutend lebendigere Eindrücke des dargestellten Menschen vermitteln als das Einzelbild.

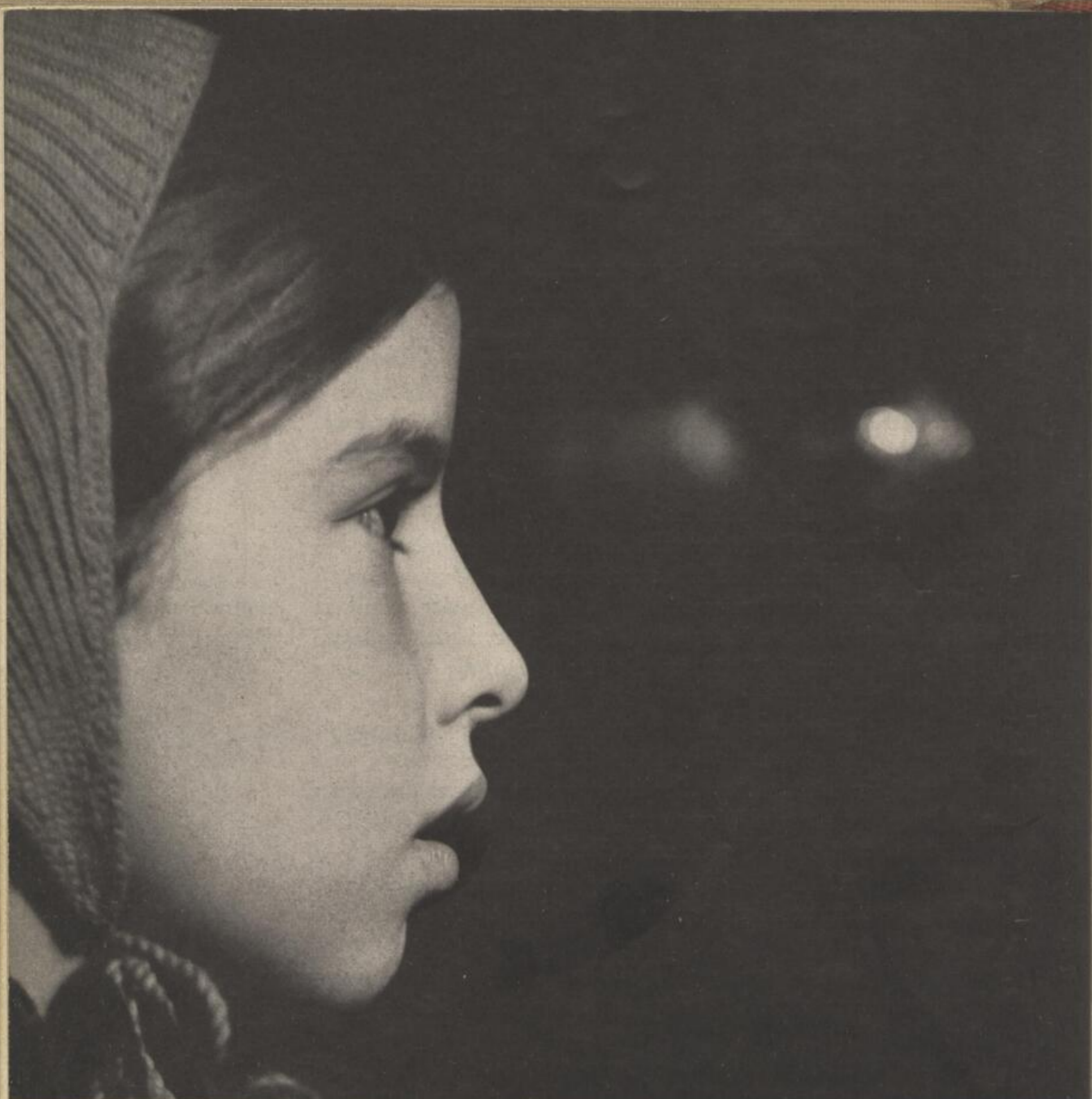
Liselotte Strelow

– zu ihren folgenden Bildern

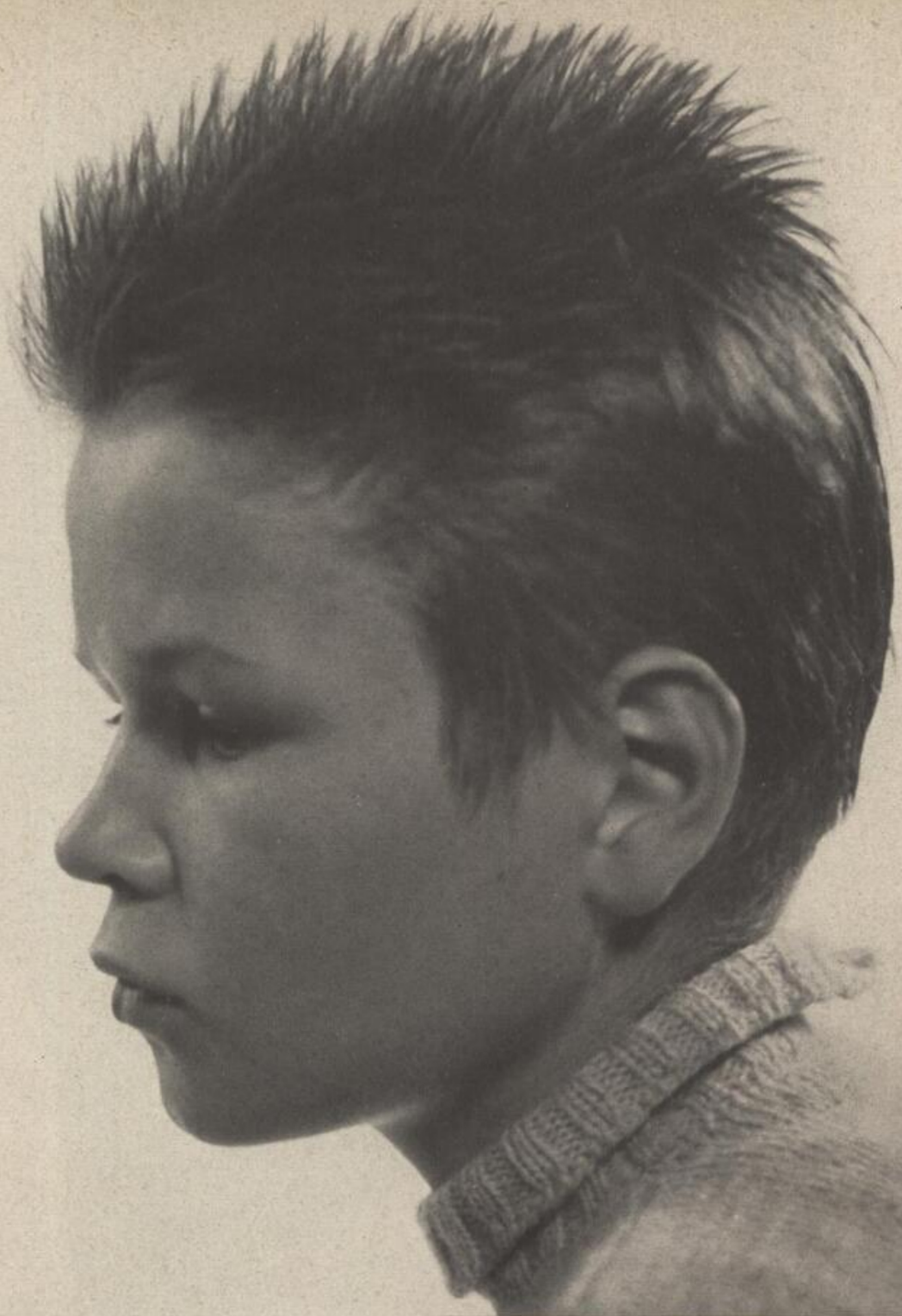
Bisher ist es mir nicht gelungen zu ergründen, wo die Seele sitzt. Aber ich suche weiter.

Ich liebe die Kreatur, seit ich in Pommern auf dem Land mit Tieren groß geworden bin, und versuche, heute in Großstädte verschlagen, dem Menschen auf die Spur zu kommen. Ich versuche sogar, davon zu leben.

Die Maler malen jetzt „abstrakt“. Die Fotografie, wenn sie in der Kamera und nicht ausschließlich im Labor betrieben wird, halte ich nicht für „Kunst“, aber für eine eigengesetzliche Möglichkeit, den Menschen von heute zu zeichnen. Da die Auftraggeber der Porträt-Maler von ehemals für ihr Geld der Nachwelt erkennbar erhalten wurden, gibt es auch heute Menschen, die den gleichen Wunsch haben: sie wollen

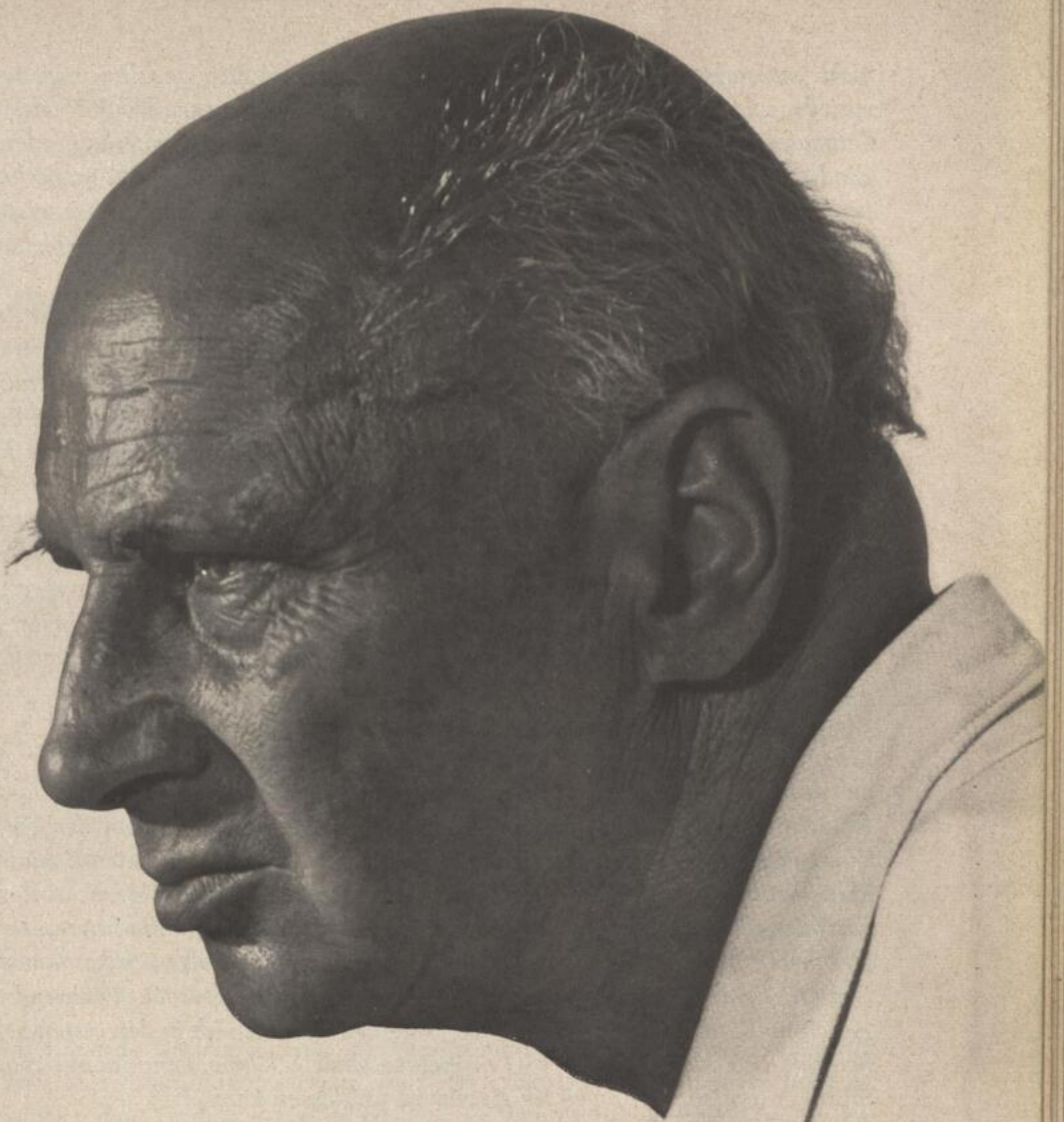


162



163





nicht „abstrakt“ gemalt werden und dafür bezahlen. Hier — sollte man meinen — spriest goldener Weizen für uns Porträtisten. Aber wenn das Bild der letzten Fotoausstellungen stimmt, fotografiert kaum jemand einen Männerkopf oder gar ein Kind. Auch richtige Frauen sieht man nicht, wohl in der Modefotografie herrliche, junge Mädchen, deren Gesicht aber in zweiter Linie benutzt wird, um in erster Linie für Kleidung zu werben. Und ich sehe viele Paßbilder, die ich ganz enorm bewundere.

Nie habe ich eine Anstellung in einem Porträtatelier gehabt und nie habe ich gelernt, ein Paßbild zu machen. Ich brauche Zeit, um mich auf ein „Porträt“ einzustellen, manchmal kann ich tagelang vorher nichts Vernünftiges mehr tun. Diese Zeit kostet Geld. Ich muß außerdem mit 4 — 5 etwa ein- bis dreistündigen Besuchen meiner Kunden rechnen: Sie melden sich an. Sie wollen mich unbedingt kennenlernen, um mich zu betrachten und festzustellen, warum ich „so teuer“ sei. (Ich verlange als Sitzungspreis mit etwa drei fertigen Bildern, ausgesucht nach einer Reihe von Rohkopien, den Gegenwert eines Wollkleides und höre ab und zu, daß ich damit Deutschlands teuerste Fotografin sei.) Diese „Anmeldungsgespräche“ „neutralisiert“ meine Mitarbeiterin für mich. Ich zeige mich ungerne. Später kommt die „Sitzung“, die Bildbesprechung, das Abholen und evtl. das Nachbestellen.

Wenn sich jemand entschließt, sich bei mir (hoffentlich nur einmal in seinem Leben, denn öfter schaffe ich es — ehrlich gestanden — nie, weil mir der Abstand zu der vorangegangenen Aufnahme noch fehlt) fotografieren zu lassen, so entsteht das beste Foto, wenn ich den neuen Menschen erst bei der Aufnahme kennenlernen. Nur dann sehe ich wie ein Karikaturist in der ersten Sekunde, was ich sehen muß: den Ablauf des Lebens, die Abseiten, den Erfolg, die Anlagen, die verschiedenen Spannungen auf allen möglichen Gebieten und die Interessen meines „Modells“. Schon Minuten später verwischt sich wieder vieles (ich kann aus diesem Grunde keinen Vertrauten oder Verwandten fotografieren!). Während meiner Arbeit muß ich oft zurück zu meinem „roten Faden“, den ich in den ersten Sekunden hell sah. Nur wenn ich die Fehler meines Modells kenne, kann ich ein „positives“ Bild von ihm schaffen, weil ich sie nur so weglassen kann.

Die Technik und meine Methode sehen so aus: ich mache im Monat vielleicht 12 Porträts (nein, viel mehr nie!), dazu habe ich manche zu einer Sitzung selbst gebeten, Prominenz oder jemanden, den ich für ein „Gesicht meiner Zeit“ halte. Hier bezahle ich, außer mit meiner eigenen Aufnahme, noch Modellgeld oder mit Bildern. Dafür darf ich nach eigener Regie fotografieren. Der andere Teil sind „Kunden“, die mich bezahlen, dafür aber oft erwarten, daß ich allein nach ihrer

Regieanweisung arbeite (1913; Dame im Profil, Dekolleté, wo es interessant wird, verschwindet ein Schwanenpelz. Dies war meine beste Aufnahme, und nach allen anderen Versuchen bitte ich heute Sie, genauso zu fotografieren. Dann „wird es doch etwas“). Das tue ich dann zunächst. Unter anderem. Irgendwann auf dieser Sitzung, wenn ich alles getreulich getan habe, was ich sollte, handle ich dann aus, daß auch mal ein wenig so zu dürfen, wie ich möchte. Meistens darf ich dann.

Meine Gespräche sind immer offen und am Anfang mitunter burschikos, um jene Lockerung zu erreichen, ohne die man nicht an den Kern des Menschen herankommt. Auch Widerspruch findet statt. (Sehr wichtig und gut.) Herren oder Kinder sind erfreulicher, weil ich die „geistige“ Aussage mehr nach innen verlegen darf. Damen, besonders die jungen, wünschen immer „modisch“, also ein wenig „äußerlich“ schön zu werden.

Ich bemühe mich, den Gesichtsausdruck zu „raffen“: eine positive Lebenseinstellung (nicht „lächeln!“) zu fotografieren; gutes Aussehen, die guten Anlagen und Gewohnheiten und jene Serie von verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten zu komprimieren, die die Amateure sonst in ein Vielfaches von Einzelaufnahmen zu zerlegen pflegen. Im Bild selbst „lasse ich weg“, was nur immer man weglassen kann (wie die auch Abstrakten lehren!). Ich will beim Betrachter erreichen, daß er nichts weiter im Bilde sucht als den spannungsgeladenen Kopf allein, auch wenn der Mensch „figürlich“ fotografiert ist.

Das fotografische „Handwerk“ interessiert mich wenig. Immer mehr versuche ich, mich davon zu befreien und alle Kraft auf die Führung des zu fotografierenden Menschen zu konzentrieren, unmerklich natürlich. Rein äußerlich brauche ich dazu nichts weiter als eine Lampe, eine Rolleiflex, das Modell und mich selbst. Ob ich draußen oder drinnen fotografiere, ist mir gleichgültig, auf jeden Fall liebe ich kein „Atelier“, wenn es auch aus Bequemlichkeit oft gebraucht wird.

Es scheint mir nicht wichtig, daß das Webmuster eines Stoffes im Anzug erkenntlich wird oder daß sich ein anderes Detail im Bilde „selbständig“ macht. Ich liebe es, wenn außer dem Gesicht — „alles andere“ im Hintergrund bleibt. Und so beleuchte ich auch: den Kopf im Mittelpunkt des Bildes, so daß er „sammelt“.

Gerührt muß ich immer wieder feststellen, daß der größere Anteil meiner Kunden nicht den besonders Begüterten angehört. Wohl aber kommen diese und stellen an mich den Anspruch, „geistige Qualität“ zu erhalten, auch wenn es wirtschaftlich für sie ein Opfer bedeutet. Es macht mich dann glücklich zu wissen, daß mein Bemühen verstanden wird.

Das ideale Negativ

Das Entwickeln

Der Sinn des Buches, das sich mit der Porträtfotografie befaßt, kann nicht der sein, auf die allgemeine Fototechnik breiter einzugehen, denn es muß ja vorausgesetzt werden, daß bereits sattelfest ist, wer sich aus dem großen Gebiet der Fotografie den kleinen Sektor des Porträts herauswählt. Das Porträt zum Versuchskaninchen, d. h. zur Erlernung der Fototechnik zu machen wäre grundfalsch.

die „besondere“
Negativqualität

Im allgemeinen bleibt es sich gleich, ob man einen Film oder eine Platte entwickelt, auf der man eine Landschaft, eine Architektur oder ein Porträt aufgenommen hat. Der chemische Vorgang ist derselbe. Da man aber an die Qualität eines guten Porträtnegatives andere Ansprüche stellt als z. B. an das Negativ einer Landschaft, muß doch in gewissen Grenzen das hervorgehoben werden, was für unseren Fall *besonders* zu beachten ist.

In großen Zügen besteht der Unterschied zwischen einer Landschaft und einem Porträt in folgendem: Bei der Landschaft ist dem Vorwurf gemäß mit starken Kontrasten zu rechnen. Die Wolken am Himmel erfordern eine bedeutend hellere Wiedergabe als die Bäume im Vordergrund. Der Kontrast zwischen Vordergrund und Hintergrund ist, was den Tonwertumfang bzw. Helligkeitsumfang des ganzen Negatives anlangt, also *groß*, weil der *Objektumfang* groß ist.

der Teint und
seine Grauwerte

Die Töne der Haut aber variieren nur in *geringen* Nuancen. Starke Schatten, die eine vollkommene Schwärzung auf der Kopie rechtfertigen würden, kommen nicht vor bzw. *sollen* nicht vorkommen. Das hier Gesagte betrifft mehr oder weniger den Kopf als solchen. Das Negativ soll also, wenn es diesen Forderungen gerecht werden will, weich sein. Es muß aber *noch* weicher sein, wenn man die Kleidung des Menschen mit berücksichtigt. Ein schwarzes Kleid bildet einen besonders starken Kontrast zur Teintfarbe, um so mehr, je matter der Stoff ist. Auch nur die geringste Härte des Negatives würde hier den Erfolg haben, daß es gar nicht kopierbar ist; ja, das kann u. U. sogar so weit gehen, daß die Negativgradation zur Bewältigung dieser Kontraste gar nicht ausreicht. Dann muß man eben einen Umweg einschlagen. Er wird erreicht durch Überbelichtung und darauffolgende Unterentwicklung in weich arbeitendem Entwickler.

allzugroße
Kontraste



links:
zu hartes Negativ
rechts:
richtiges Negativ

Wir kommen zu einem Leitsatz:

Das weichste Negativ wird erhalten

- a) durch Wahl eines weich arbeitenden Filmes,
- b) durch weiche Beleuchtung,
- c) durch reichliche Belichtung,
- d) durch kurze Entwicklung und
- e) durch Wahl eines weich arbeitenden Entwicklers.

Leitsatz 1

Sind besonders große Kontraste zu bewältigen, so wird man die Aufnahme nach den hier aufgestellten Gesichtspunkten durchführen. Jetzt kommt es nur noch darauf an, die Entwicklung selbst in Richtung einer weichen Negativgradation zu steuern, und hierzu wollen wir uns einen zweiten Leitsatz merken:

Am weichsten arbeitet ein Entwickler, der:

- a) ziemlich warm ist ($19-21^{\circ}\text{C}$),
- b) stark verdünnt ist,
- c) wenig Bromkali sowie wenig Alkalien und
- d) eine weich arbeitende Entwicklersubstanz enthält.

Leitsatz 2

Zu den weichen Entwicklersubstanzen gehören z. B. Glyzin und Metol, während zu den hart arbeitenden in erster Linie Hydrochinon zählt.

der „klassische“
Glyzinentwickler

Glyzin als Entwicklersubstanz wurde früher ganz besonders zur Entwicklung von Porträts bevorzugt. Allerdings hat es den Nachteil, für Verunreinigungen und für kältere Temperaturen sehr empfindlich zu sein. Man erhält mit Glyzinentwickler zarte Negative, wie sie erwünscht sind; allerdings mit einer gewissen Einschränkung: die Glyzin-Negative sind in den Schatten meist glasig durchsichtig. Das spielt keine Rolle, wenn man die Negative direkt kopiert, ist aber beim Vergrößern *nicht* erwünscht. Ein ideales Negativ, das sich zum Vergrößern hervorragend eignet, zeigt überhaupt keine glasigen Stellen, sondern wirkt eher in seiner Gesamtheit *flau*. Die Lichter zeigen stärkere Deckung, während in den Schatten selbst jedoch ebenfalls noch ein leichter Ton vorhanden ist.

moderne Aus-
gleichsentwickler

Dieser Forderung werden alle *Ausgleichs- bzw. Feinkornentwickler* gerecht, sofern man schon bei der Aufnahme daran gedacht hat, ausreichend zu belichten. Denn ein Feinkorn- und Ausgleichsentwickler ergibt auch nur dann zarte und ausgeglichene Negative, wenn auch die Schatten hinreichend durchbelichtet sind, damit es nicht notwendig wird, das Negativ zu *quälen*. Denn nur dann, wenn sich während der kurzen Entwicklungsdauer die Schwärzung des Negatives auf die Schichtoberfläche beschränkt, ohne zu tief in die Schicht einzudringen, kommt man zu ausgeglichenen und auch feinkörnigen Negativen.

Entwicklungszeit
und Auf-
lösungsvermögen

Kurzes Entwickeln ist noch aus einem anderen Grunde notwendig, und dieser hängt innig mit dem *Auflösungsvermögen bzw. Trennvermögen* der Schicht zusammen. Die Oberflächenstruktur der Haut besteht aus winzig kleinen, aneinandergereihten Flächen — Fältchen, Poren und Härchen. Sie differenzieren sich von ihrer Umgebung kaum, besonders auch deshalb nicht, weil sie ja ganz eng aneinanderstehen. Die Entwicklung aber beschränkt sich nicht nur auf die Tiefe der Schicht, sondern geht auch etwas in die Breite. Diese Verbreiterung wird allerdings um so größer, je tiefer der Entwickler in die Schicht eindringt. Feine, dicht nebeneinander stehende Details, die an der Schichtoberfläche noch getrennt nebeneinanderliegen, *verwachsen* also in der Tiefe der Schicht und schließen sich zusammen. Der Erfolg ist ein Verschwinden der Hautstruktur. Das Gesicht wird *gipsig*. Je kleiner das Format, desto feinkörniger ist zu entwickeln.

Die Retusche

Beim Porträtieren lassen sich zwei verschiedene Absichten verfolgen. Entweder die vorhergenannte Herausstellung bzw. *Erhaltung* der Oberflächenstruktur der Haut, oder aber ihre *Unterdrückung*. Will man charakterisieren, wird man bemüht sein, die Oberfläche zu erhalten; will man idealisieren, wird man sie unterdrücken, denn man bringt ja dabei mehr oder weniger die Hautunreinigkeiten und Fältchen zum Verschwinden. Wir haben auf Seite 24 gehört, daß gerade ein *Weichzeichnerobjektiv* geeignet ist, die Oberflächenstruktur aufzulösen. Hierbei ist es das fehlende Auflösungsvermögen des Objektives, mit dem man *absichtlich* eine mangelhafte Trennung der feinsten Details herbeiführt. Der Erfolg dabei ist die Auflösung der Struktur des Gesichtes in seiner Gesamtheit. Das ist aber nicht immer erwünscht, denn es kann sein, daß man nur *einzelne* Gesichtspartien etwas unterdrücken möchte. Hierzu aber gibt es kein rein fotografisches Mittel. Schon das auf Seite 83 genannte „Make up“ ist ein Behelf, der nicht in der fotografischen Technik verwurzelt ist. Hier also muß die *Retusche* eingreifen.

Es ist nicht so, daß die Retusche heute völlig abgewirtschaftet hat, weil um die Jahrhundertwende *zu viel* retuschiert wurde; weil man sich damals einbildete, daß ein Bild um so schöner sei, je weniger Gesichtsstruktur es aufwies, und deshalb jede Falte und jedes kleinste Detail überzeichnete und aus jedem Kopf, gleichgültig, ob es sich um ein junges Mädchen oder um einen alten Mann handelte, ein *Porzellan-gesicht* machte. Freilich lag das auch zum Teil mit an den damaligen Platten, die im Verhältnis zu den heutigen nur mangelhaft *farbempfindlich* und außerdem sehr hart arbeitend waren — die also auch die kleinste Hautunreinigkeit verstärkt zum Vorschein brachten.

Erst die neuen Emulsionen ließen die Darstellung *natürlicher* Hautoberfläche zu, und da die Möglichkeit nun einmal vorhanden war, kam man von der Retusche ab — von jener Retusche, die eben Lückenbüßer und damit auch ein Zuviel war. Aus der Welt geschafft aber ist sie deswegen noch nicht, denn der Berufslichtbildner muß ja Konzessionen gegenüber seiner Kundschaft machen. Er wird es sich gestatten dürfen, einen Kunden so zu charakterisieren, wie er es selbst für richtig hält, weil es bei dem fertigen Bild ja nicht auf sein *eigenes*

die Oberflächen-
struktur der Haut

Weichzeichnung
bei der Auf-
nahme

„Make up“ — vor
der Aufnahme

Porzellan-gesichter
von ehemals

Retusche als
Konzession
gegenüber dem
Kunden

Urteil ankommt, sondern auf die *Meinung des Dargestellten*, der das Bild schließlich bezahlen muß und in den meisten Fällen zufolge der menschlichen Eitelkeit bei jedem Bild, auf dem er nicht noch *etwas* schöner als in Wirklichkeit aussieht, sagen wird: „So häßlich sehe ich ja nun wirklich nicht aus.“

*menschliche
Eitelkeit und
„Älterwerden“*

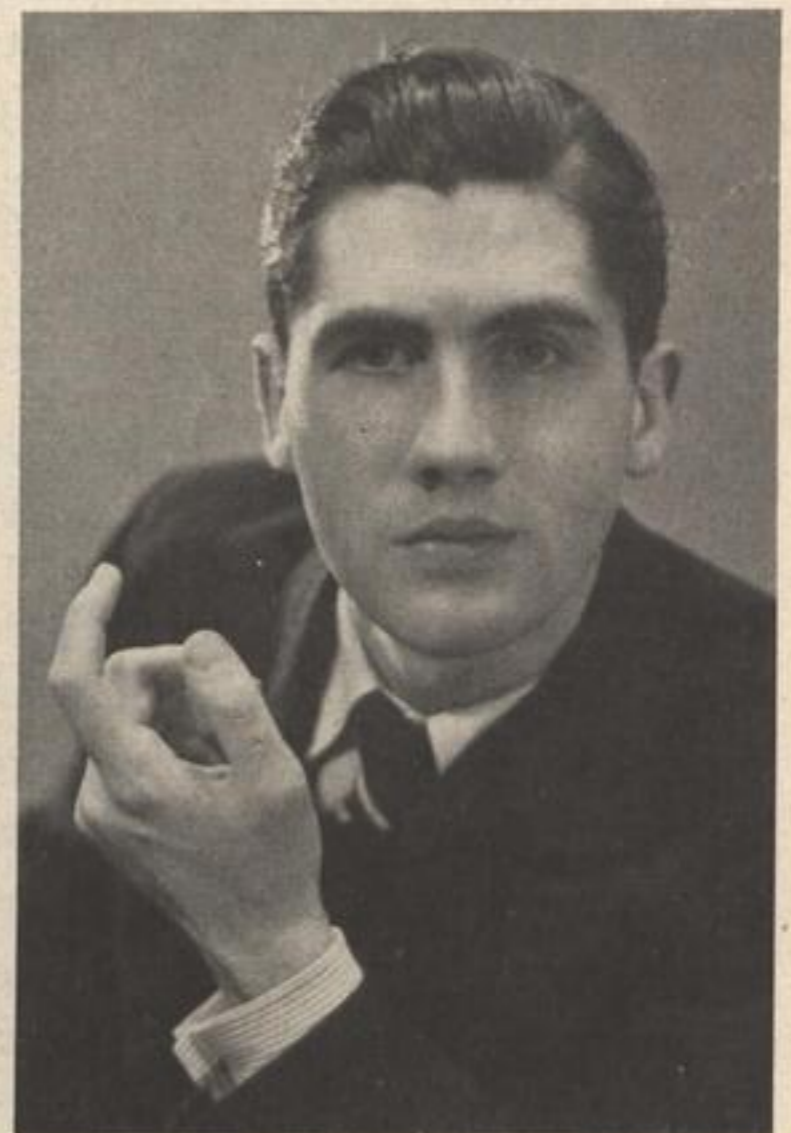
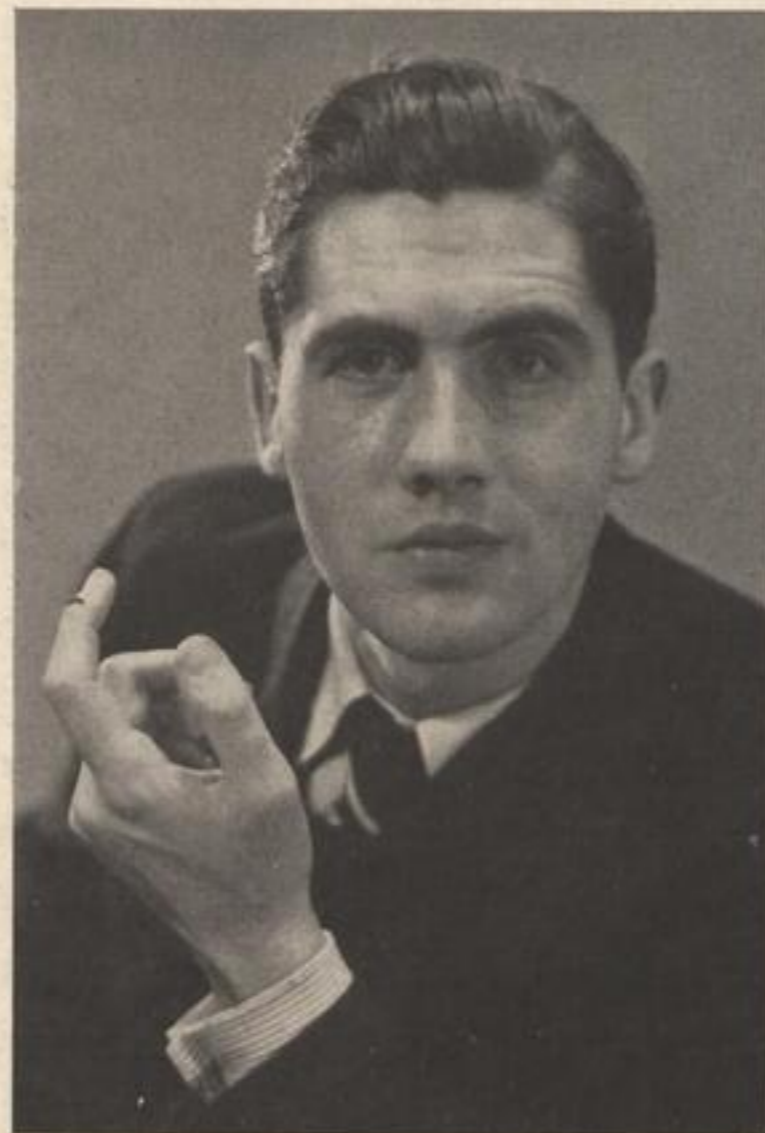
Der Zwang zur Retusche wurzelt eigentlich in einer kleinen menschlichen Tragödie, und die heißt „älter werden“. Wenn sich jemand fotografieren läßt, beabsichtigt er ein Dokument von sich zu schaffen, das bleibenden Wert haben soll. Und jeder Mensch weiß, daß er früher *besser* ausgesehen hat. Deshalb will er in jedem Fall dieses Dokument etwas zurückdatiert wissen. Was an Frische schon verloren wurde, soll im Bild noch einmal konserviert werden.

Älter werden aber heißt *faltiger* werden. Eine kleine Korrektur an unvorteilhaften Falten ist also durchaus zu verantworten. Nicht gemeint sind damit jene Falten, die für den Menschen *charakteristisch* sind, sondern lediglich nur die oben erwähnten Alterserscheinungen.

*Korrektur von
Alters-Falten*

Es geht also darum, diese unvorteilhaften Partien zu mildern bzw. zu entfernen. Mit ganz winzig kleinen, kreisförmigen Schlingen werden die Stellen mit Bleistift überzeichnet. Die Schicht selbst nimmt keinen Bleistift an, es sei denn, daß man einen Film mit matter Rückschicht

*links:
maßvolle Re-
tusche der Falten
rechts:
zu stark retu-
schierte Falten*



verwendet. Sie ist schwach aufgerauht und läßt sich ohne weiteres mit Bleistift überarbeiten. Bei blanken Filmen muß jedoch die Schicht erst mit einer Spur *Mattolein* überrieben werden. Sie erhält dadurch einen schwach klebrigen Überzug, der nach dem Trocknen ebenfalls den Bleistiftgrafit festhält.

*Mattschicht und
Mattolein*

Das Häßliche an den Falten sind ihre Schatten. Die Falten selbst sind kaum sichtbar. Die Schatten aber sind auf dem Negativ durchsichtig. Man braucht jetzt also nur mit einem feingespitzten Bleistift so lange über diesen helleren Fleck hinwegzuschummern, bis er denselben Ton angenommen hat wie seine Umgebung. Je feiner dabei die Strichführung vorgenommen wird, um so weniger wird die Retusche sichtbar. Will man stark vergrößern, muß man auch bemüht sein, die Körnigkeit nachzuahmen. Man wird dazu also nicht Bleistiftstrich an Bleistiftstrich setzen, sondern winzig kleine *Schleifen neben Schleifen* legen. Durch diese kleinen Kreise wird die Struktur des Kornes nachgeahmt, und die Retusche fällt nicht mehr so auf.

Bleistiftretusche

Grundsätzlich verwendet man einen *weichen* Bleistift, wenn stärkere Deckung erzielt werden muß, und einen *harten* Bleistift, wenn der zusätzliche Grad der Deckung nur gering zu sein hat. Jedenfalls aber greift man im allgemeinen lieber zu einem etwas härteren Stift; denn je öfter man die Stelle mit dem Stift übergehen kann, desto mehr verwischen sich die einzelnen Striche. Gar zu oft darf aber eine Strichlage nicht über die andere gelegt werden, da die Schichtoberfläche durch das Überarbeiten glatt poliert wird und schließlich gar keinen Grafit mehr aufzunehmen vermag. Fünf- bis sechsmal läßt sich aber bedenkenlos ein und dieselbe Stelle überzeichnen.

*die Härte der
Grafitstifte*

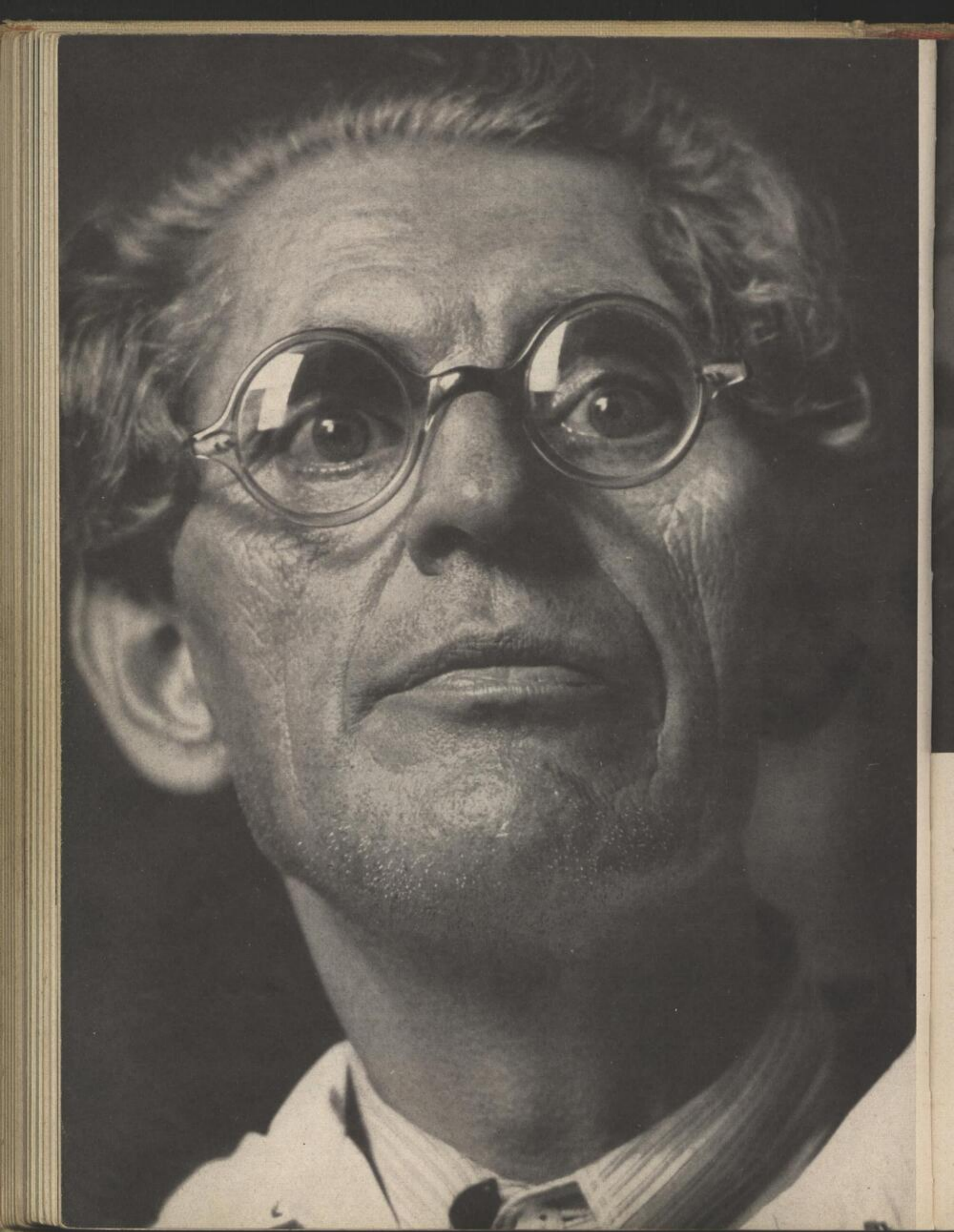
Der Bleistift muß während der Arbeit immer wieder nachgespitzt werden, denn nur eine feine Spitze gibt auch feine Linien, die beim nachträglichen Vergrößern *nicht* in Erscheinung treten.

Die hier genannte Bleistiftretusche hat den Zweck, kleine unvorteilhafte Stellen des Gesichtes zu mildern. Sie wird deshalb auch *Porträtretusche* genannt. Noch eine andere Art der Retusche aber ist beim Porträt mitunter erforderlich, und das ist —

Das Abstimmen des Negatives

Es kommt z. B. recht häufig vor, daß das blonde Haar eines Menschen auf der Fotografie dunkler erscheint, als es dem Tonwert entspricht. Dann muß das gesamte Kopfgaar etwas aufgehellt werden, um den

die Haarfarbe





Pan Walther

– zu seinen Aufnahmen

Das Leben, das sich in der Fotografie spiegelt, ist schwer zu erfassen, wenn es sich von innen her überzeugend darbieten soll. Alles läßt sich zwar aufnehmen – aber oft „klebt“ dann das Ergebnis nur am Schein der äußerlichen Tatsache. Der Kategorie der Oberflächendarstellung gehört die überwiegende Mehrzahl der sogenannten „geknipsten“ Bilder an. Zum Porträtieren gehört jedoch Vertrautheit mit den überaus wechselreichen Eigenarten der Menschen. Das Lyrische in der Frau muß ebenso gefunden werden wie die harte Aggressivität des Mannes in ihren vielfältigen Variationen. Das Antlitz des Menschen soll im Foto zum Betrachter ebenso „sprechen“ wie im direkten Gespräch – keine leichte Aufgabe, wenn man sich nicht ganz konzentriert in sie vertieft.

Sie verspricht nur Erfolg, wenn sie das Menschliche nach außen zu kehren vermag.

betonte
Blondheit

Neu-Coccin

typischen *blonden* Charakter herauszustellen. Dieses Aufhellen wird so gemacht, daß man auf der Schichtseite die betreffenden Partien mit einer dünnen Lösung von *Neucoccin* übermalt. Dabei kommt es darauf an, so flott zu arbeiten, daß keinerlei Tropfen auf der Fläche stehenbleiben. Vorteilhaft ist es, mit einer möglichst dünnen Lösung zu arbeiten, weil man dann gezwungen ist, die Fläche öfters zu überdecken, und so einen gleichmäßigeren Auftrag erzielt. Keinesfalls darf der Auftrag so aussehen, als hätte man die Haare mit roter Tinte übermalt. Das Abstimmen des Negatives ist immer vor der Bleistiftretusche vorzunehmen, denn das Übermalen muß auf der nicht präparierten Schicht erfolgen. Ist die Schicht einmal mit *Mattolein* überzogen, kann das Abstimmen nur noch auf der Filmrückseite vorgenommen werden. Auf Platten ist dazu aber keine Möglichkeit mehr gegeben.

Die richtige Kopie

die Papier-
Oberflächen

Zum Kopieren bzw. Vergrößern steht eine reiche Auswahl von Papieren zur Verfügung. Jede Oberfläche kommt in Frage, soweit ihre Eigenart den Bildvortrag zu unterstützen vermag — *hochglänzende* Abzüge in gleicher Weise wie *tiefmatte*. Ein Charakterkopf, bei dem es auf die Darstellung der Hautoberfläche mit allen ihren Feinheiten ankommt, wird auf einem hochglänzenden Papier besser zur Wirkung kommen, während für eine Weichzeichneraufnahme wiederum eine matte oder halbmatte Oberfläche geeigneter sein dürfte. Daraus geht hervor, daß also mehr oder weniger jedes Papier in Frage kommen kann.

die Papier-
Gradationen

Für unsere Zwecke gibt es außerdem noch *Spezial-Porträtpapiere*. Sämtliche Papiersorten, die unter diesem Sammelbegriff im Handel sind, bilden eine Mittelstufe zwischen *Gaslichtpapieren* (Chlorbromsilberpapieren) und *Vergrößerungspapieren* (Bromsilberpapieren). Ihre Empfindlichkeit ist höher als die der Gaslichtpapiere, doch wiederum geringer als die der höchstempfindlichen Bromsilberpapiere. Außerdem liegen Porträtpapiere nicht in allen vier bzw. fünf Gradationen vor, sondern nur in drei bis vier, von „weich“ bis „kräftig“. Diese sind aber vollkommen ausreichend, denn harte und extraharte Papiere scheiden für unsere Zwecke aus, weil ein Porträt ja immer eine *weiche* Gradation erfordert, wenn alle Gesichtspartien moduliert wiedergegeben werden sollen.

Porträtpapiere haben im übrigen die Eigenart, nicht blauschwarz oder tiefschwarz zu entwickeln, sondern eher eine *schwarzbräunliche* Färbung anzunehmen. Außerdem lassen sie sich aber auch noch mit *Brauentwicklern* in allen möglichen Schattierungen von Rot bis Dunkelbraun hervorrufen. Die dazu erforderlichen Entwicklerrezepte sind jeder Packung beigegeben. Mit ihnen erhält man jeweils die auf das Papier abgestimmten besten Resultate. Im übrigen sind fertige Brauentwickler aber auch im Handel erhältlich. Von einem universell für alle Papiere verwendbaren Rezept soll hier abgesehen werden, weil es empfehlenswerter ist, sofern man sich den Entwickler selbst herstellen will, jeweils die Formel zu nehmen, die der Gebrauchsanweisung für das jeweils verwendete Papier entspricht. Grundsätzlich erhält man rötlichere bzw. überhaupt bräunliche Töne, wenn man *länger belichtet* und den Entwickler stärker verdünnt, während man bei knapper Belichtung und starker Konzentration zu schwarzbraunen Tönen kommt.

Der *Bromkaligehalt* des Entwicklers spielt dabei mit. Je mehr Bromkali, desto bunter der Ton. Das ist wichtig zu wissen, zumal sich nach längerem Gebrauch der Entwickler mit Bromkali anreichert.

Schwarzbrauner Ton bei Porträts ist geschmacklich durchaus verfechtbar, solange er neutral bleibt. Er wirkt sogar mitunter bei einem Porträt besser als ein blauschwarzer Ton, denn Blauschwarz kommt in der Gesichtsfarbe nicht vor, da ja der Teint eher bräunlich ist. In den feinen Schattierungen des Gesichtes haben die zarten Töne sogar den Vorteil, das Bild ähnlicher wirken zu lassen und einen *wärmeren* Eindruck zu vermitteln.

Ob man nun braun oder schwarz entwickelt, ist Geschmackssache. Jedenfalls haben Porträtpapiere den Vorzug, eine längere Gradation zu besitzen, was zur Folge hat, daß man eine reichere Tonskala innerhalb der Gesichtspartien erhält. Ebenso ist es Geschmackssache, ob man lieber einen weißen, einen kornfarbigen (*chamois*) oder elfenbeinfarbenen Papiergrund wählt. Die beiden letztgenannten Töne lassen das Bild ebenfalls wärmer erscheinen.

Drei Vergrößerungstricks

die eigentlich mehr für andere Arbeitsgebiete gedacht sind, kommen auch für das Porträt in Frage. Sie sind auf den nächsten Seiten im einzelnen behandelt.

Porträt-Papiere

Braun-
Entwicklung

braune Ver-
größerungen und
Ähnlichkeit

die längere
Gradation

links:
normale
Vergrößerung
rechts:
dieselbe,
aber gestreckt



„Entzerren“ ...

Da ist zunächst das *Entzerren*. Unumgänglich notwendig ist es zwar nur bei Architekturaufnahmen, die stürzende Linien aufweisen und die dann beim Vergrößern durch *Schrägstellen* der Unterlage wieder parallel gerichtet werden. Dabei hat ja bekanntlich das Einstellen so zu erfolgen, daß der Negativteil, der die verengten Linien zeigt, an die *tiefe* Stelle des schräg gestellten Vergrößerungsbrettes kommt, während die breit auseinander stehenden Linien auf die *höchste* Stelle der Schrägung fallen müssen.

... zum
Schlankermachen

Beim Porträt gibt es zwar keine stürzenden Linien, aber es gibt *volle Gesichter* und damit im Zusammenhang die liebe Eitelkeit. Durch Entzerren können die Köpfe jedenfalls *schlanker gemacht* werden. Das gelingt freilich jeweils nur entweder auf Kosten der Stirn oder auf Kosten des Kinns.

Der Vergrößerungsrahmen, der das Papier trägt, wird also schief gestellt. Dadurch wird das Gesicht in seiner Gesamtheit gestreckt. Sobald der Rahmen an der Stirnseite tiefer liegt, wird die Stirn breiter und das Kinn schmaler, während bei entgegengesetzter Lage des Rahmens die Stirn schmaler und das Kinn breiter werden. Die Bestimmung der Schräglage muß also immer so vorgenommen werden, daß man ein unglückliches Verhältnis zwischen Kinn und Stirn gleichzeitig *mit* ausgleicht.



links:
normale
Vergrößerung
rechts:
mit Weichbild-
scheibe vergrößert

Auch wenn man *nicht* den Wunsch hat, das Gesicht zu strecken, läßt sich durch Entzerren doch immerhin ein birnenförmiger Schädel oder ein Dreiecksschädel in seinen Proportionen etwas ausgleichen.

Auch ein anderer Vergrößerungstrick, und zwar das *Abwedeln*, kommt beim Porträt in Frage, nicht nur deshalb, um die dunkel kopierenden Stellen, wie z. B. ein schwarzes Kleid, zurückzuhalten, sondern auch manchmal, um den Bildvortrag zu *intensivieren*. Die beiden Bilder nebeneinander zeigen, wozu es dabei geht. Das Bild eines Kopfes wirkt in sich geschlossener, wenn es gelingt, die vier Schnittkanten, an denen das Bild aufhört, aufzulockern. Ein schwacher Tonübergang gegen den Rand zu hilft hier. Man braucht nur beim Vergrößern die Faust in den Strahlengang zu halten und um ihren Mittelpunkt die Hand hin und her zu schwenken, wobei man die Faust einmal etwas tiefer und dann auch wieder etwas höher hält. Dadurch dunkeln die Ränder verlaufend gegen die Bildkante zu ab, und es entsteht der Eindruck eines aus einem unbestimmten Raum sich langsam herauslösenden Bildes. Das Auge konzentriert sich auf den Menschen und empfindet den Raum nicht durch die Bildkanten begrenzt oder gar abgeschnitten. Dieses Nachdunkeln darf natürlich niemals zur stets verwendeten *Manie* ausarten.

„Abwedeln“ bzw.
„Nachbelichten“
siehe nächste Seite

Nachdunkeln
der Ränder

Konzentration
auf die Bildmitte

links:
normale
Vergrößerung
rechts:
die Ränder
nachbelichtet



Auflösen allzu
scharfer Konturen

Soften

Ein weiterer Vergrößerungstrick ist das *Soften*. Wir haben schon eingangs auf Seite 25 über Weichzeichnerobjektive und über das *Soften während der Aufnahme* gesprochen. Das *Soften* bzw. die Verwendung eines Weichzeichnerobjektives *beim Vergrößern* hat ein anderes Ergebnis. Die scharfen Konturen werden zwar genauso wie bei der Aufnahme aufgelöst. Man erhält ebenfalls ein Kernbild und um dieses herum eine Reihe von *Zerstreuungsscheibchen*. Dieses Kernbild aber und seine Überstrahlung ergeben jetzt beim Vergrößern keine *weiße Kontur* mit einem Lichtsaum, sondern eine *schwarze Kontur* in einem grauen Nebel. Es tritt also das Gegenteil ein, nämlich kein Ausstrahlen eines Spitzlichtes in seine Umgebung, sondern ein Ausfließen der Schatten in die Lichter. Ein Bild, das beim Vergrößern gesoftet wird, ist nicht etwa leuchtender bzw. duftiger und spritziger, sondern es wird im Gegenteil weicher, schwerer oder, wie man auch zu sagen pflegt, *soßiger*. Die reinen Bildweißen verschwinden.

Korndämpfung

Dennoch hat das *Soften* beim Vergrößern seinen guten Sinn, denn durch das Auflösen der Konturen werden naturgemäß zu allererst die feinsten Details überlasiert, und diese setzen sich in erster Linie aus dem *Korn* zusammen. Deshalb wird das *Soften* beim Vergrößern vor allem zur *Korndämpfung* angewandt. Ebenso verhält es sich bei einer

nicht ganz sauber durchgeführten *Bleistiftretusche*, die durch Soften während des Vergrößerns gemildert oder sogar ganz zum Verschwinden gebracht werden kann.

Soften,
zum Mildern
starker Retusche

Neben den käuflichen Weichbildscheiben lassen sich die auf Seite 29 genannten Weichzeichnerbehelfe sowie auch Tüll, der vor das Objektiv gespannt wird, verwenden. Die Belichtungszeit beim Vergrößern wird dadurch etwas verlängert (ungefähr um 20 Prozent); gleichzeitig fällt der Abzug weicher aus — allerdings nur um ein geringes. Wurde z. B. ein Abzug auf normales Papier gemacht und für einen zweiten Abzug eine Weichzeichnerscheibe zwischengeschaltet, so erreicht die Gradationsverschiebung ungefähr die Mittelstufe zwischen einem normalen und einem weichen Papier. Im Rahmen dieser *halben* Gradationsstufe lassen sich noch weitere Verschiebungen gegen normal oder weich erzielen, wenn man die Belichtungszeit teilt, und zwar in eine solche *ohne* Weichbildscheibe und eine restliche *mit* der genannten. Je länger dabei die Belichtung unter der Weichbildscheibe ist, desto weicher, aber auch verschwommener wird das Bild. Zur *Korn-dämpfung* allein genügt es, wenn die Hälfte der Zeit *mit* Scheibe und die andere Hälfte *ohne* Scheibe belichtet wird. So werden immer noch ziemlich scharfe Konturen ohne eine merkliche Ausstrahlung bei stark zurückgehaltenem Korn erhalten.

Gradations-
verschiebung

Soften —
halb und halb

Zwei weitere Techniken sind hier noch zu erwähnen, die für unseren Fall von Bedeutung sind, nämlich die Technik des „High Key“ und des „Low Key“. Wir haben keine besondere Bezeichnung dafür, denn das Wort *High Key* kommt aus Amerika. Man versteht darunter eine fotografische Ausdrucksform, die sich in Amerika und England als ein besonderer Stil durchgesetzt hat, obwohl High-Key-Drucke eigentlich nichts anderes sind als Bilder, in denen kein *Schwarz* vorkommt. Mit Absicht vermeidet man ein Bild, das sich aus sämtlichen Tönen, die in der Gradationskurve enthalten sind, zusammensetzt. Man beschränkt sich darauf, ein Bild zu erhalten, das sich nur aus den hellsten Tönen und den spitzigsten Lichtern zusammensetzt. Daher der Name High Key = Hoher Ton.

„High-Key“- und
„Low-Key“-
Technik

Mag sein, daß sich die *High-Key*-Technik in direkter Linie von den in Übersee sehr beliebten rötelgetonten Bildern ableiten läßt. Denn es ist so, daß ein rötelgetontes Bild an und für sich zart und duftig wirkt und daß die schönsten Röteltöne gerade in den Mittelgrauwerten eines Bildes zu suchen sind. Schwärzen, in Rötel umgetont,

Rötel-Bilder

befriedigen nicht. In der Praxis bedeutet das, daß rötelgetonte Bilder auch im Motiv bereits wenig oder sogar überhaupt keine schwarzen Flächen aufweisen sollen.

„High-Key“ =
Fotos ohne
Schwärzen

Um nun zu den High-Key-Drucken zu kommen, stelle man sich die Reproduktion eines rötelgetonten Bildes vor. Ihr Ergebnis ist schlechthin ein High-Key-Druck. Natürlich wird man diesen Weg nicht einschlagen. Wir deutschen Fotografen lieben mehr das *satte Schwarz* im Bild. Fehlt es, so bezeichnen wir ein Bild als flau. Dennoch lohnt es sich, etwas über diese High-Key-Bilder zu sagen, wenn wir sie auch kaum zu einer besonderen Ausdrucksform erheben oder gar zu einer Manie ausarten lassen wollen.

Weiß in Weiß

Die Anlage zum High Key ist oft schon im Motiv selbst gegeben, nämlich dann, wenn darin überhaupt *kein Schwarz* vorkommt. Um ein Beispiel zu nennen: Ein platinblondes Mädchen in einem weißen oder cremefarbenen Kleid vor weißem Hintergrund ergibt bereits im Motiv einen Bildvortrag von *Weiß in Weiß*. Soll in diesem Bild jegliches Schwarz vermieden werden, so gelingt das natürlich nur bei richtiger Beleuchtung. Ein Spotlight, während der Aufnahme verwendet, würde schwere Schlagschatten ergeben. Daraus folgt, daß ein kompositorisches Mittel für den High-Key-Charakter *weiche Beleuchtung* ist. Das kann so weit gehen, daß man zu einer vollkommen *schattenlosen Beleuchtung* kommt. In Amerika werden Porträts von Blondinen so gleichmäßig von allen Seiten ausgeleuchtet, daß kaum

Rolf Winquist

— zu seinen folgenden Aufnahmen

verkörpert in seiner Darstellung des schwedischen Menschen — und da besonders der schwedischen Frau — sein Vaterland Schweden schlechthin. Er versteht es wie kein anderer, den skandinavischen Typ in seiner Eigenart herauszuschälen. Das Ziel, etwa nicht nur auf das Blonde, Blauäugige, äußerlich herb Erscheinende hin. Melancholie und Leidenschaft, Ibsen und Strindbergh, Hamsun und Lie, Thorwaldsen und Munch sind in jedem seiner Bilder als Anklang irgendwie vertreten.

Und dabei ist er ein skrupellos Moderner, der sich über Regeln hinwegsetzt, wo es nur möglich ist. Seine Porträts sind Abbilder der nordischen Menschen und besitzen in ihrer Vollkommenheit zwingende Überzeugungskraft für uns. Schweden ist das amerikanische Land auf europäischem Boden und daher auch allen „Gags“ gegenüber besonders empfänglich. Winquist-Porträts finden daher auch in ihrer betont neuzeitlichen Auffassung jene Zustimmung der Dargestellten, ohne die ein Porträtist von heute zum Hungertod verurteilt wäre.





124

124



Pastellartige
Kopien

noch irgendwo ein Schatten auftritt. Das Resultat sind ganz duftige, zarte Bilder, die an *Pastellbilder* gemahnen. Es ist klar, daß eine sehr weiche Beleuchtung auch stärkere Tonwertgegensätze im Bild einander in der Tonabstufung näherbringt.

Wir wissen, daß *kurze* Belichtung zu *harten* Negativen, *lange* Belichtung zu *weichen*, wenn nicht sogar *flauen* Negativen führt. Der Charakter der Negative wird freilich auch durch die nachfolgende Entwicklung beeinflußt. Man kommt zu den weichsten Negativen bei langer Belichtung und Verwendung eines Ausgleichsentwicklers. Der Charakter eines weichen Negatives ist bereits entscheidend für den Ausfall der Kopie, in der nunmehr kein reines Schwarz mehr auftreten kann. Somit liegt auch in der Belichtung und Entwicklung ein Mittel zur Erreichung des High-Key-Effektes.

die bewußt
weich gesteuerte
Negativ- und
Positiv-Technik

Das bisher Gesagte hat mit einer besonderen Technik eigentlich gar nichts zu tun; es unterscheidet sich nicht von unserer sonstigen Arbeitsweise, und wir könnten, ohne es bewußt anzustreben, ein Negativ erhalten, das den für das High-Key-Bild gewünschten Anforderungen entspricht. Beim Kopieren gäbe es vielleicht aber dennoch eine Nuß zu knacken. Die Gefahr, daß die Bilder versumpfen, d. h. insgesamt zu schwarz werden, ist immer vorhanden. Das Kunststück besteht nun darin, den Kopier- bzw. Vergrößerungsprozeß so zu lenken, daß der *Tonumfang* des Bildes vom *reinsten Weiß* bis zu einem *hellen Grau* reicht, um dann bereits aufzuhören. Das wird erreicht durch etwas längere Belichtung und durch Entwicklung in stark verdünntem Entwickler. Es läßt sich hierfür keine bestimmte Vorschrift geben. Man muß den Entwickler auf das verwendete Papier abstimmen; sonst gelangt man leicht zu mißfarbigen Tönen.

Um ein Beispiel zu nennen: Der Charakter eines Negatives sei so, daß es, um einen normalen Abzug zu erlangen, auf *hartes Papier* kopiert werden müßte. Dann würde man aber auch schwarze Schatten erhalten. Zur Erreichung des High-Key-Effektes muß jedoch *weiches Papier* verwendet werden. Bei Gebrauch des üblichen Entwicklers würden jetzt die Drucke grau und schwarz ausfallen. Deshalb wird der Entwickler verdünnt (etwa fünfzehnfach).

Das Ergebnis? Die Entwicklungsdauer wird zwar verlängert, der Aufbau des Bildes aber läßt sich leicht überwachen. Es wird noch weicher, baut sich zu Beginn der Entwicklung nur aus den hellsten Tönen auf

und vertieft sich dann bis zu dem Zeitpunkt, da man die Entwicklung unterbricht, d. h., bevor eben wirklich dunkle Töne erscheinen. Da das Bild in diesem Zustand noch nicht ausentwickelt ist, fällt der Ton manchmal mißfarbig aus. Die geringste Gefahr für mißfarbige Töne ist bei Verwendung von *Porträt-Papieren* gegeben (die Töne werden darauf schwach grünlich bzw. bräunlich) sowie auch bei den hochempfindlichen *Porträt-Rapid-Papieren*. Der Ton ist vom verwendeten Entwickler abhängig, der ein für allemal auszuprobieren ist. Übrigens läßt sich der Bildton zum Schluß auch noch durch nachträgliche Behandlung mit *Selensalzen* verändern. Den Schwierigkeiten kann man aber auf keinen Fall einfach dadurch ausweichen, daß man bloß ganz kurz belichtet und mit einem unverdünnten Entwickler entwickelt. So wird zwar eine ansprechende Färbung, aber kein Bildaufbau aus hellsten Tönen erreicht.

grünliche
Bildtöne

Selen-Tönung

In diesem Zusammenhang sei zum Schluß noch auf die *Weichzeichnung* verwiesen, die ein Hilfsmittel für das High-Key-Verfahren abgeben kann, denn eine echte Softfocus-Aufnahme macht das Bild an und für sich heller. Schwere Schatten verschwinden. Deshalb sind Weichzeichner-Aufnahmen von Motiven, die *keine* starken Kontraste aufweisen, ganz besonders zur Wiedergabe im High-Key-Verfahren geeignet.

Low-Key-Drucke bezwecken das Gegenteil. Bei ihnen wird gerade das satte *Schwarz* in seiner ganzen Wuchtigkeit besonders herausgestellt. Es ist klar, daß sich solche Bilder aus einem tiefen schwarzen Hintergrund *herauslösen* müssen und daß nur geringe Bildflächen wirklich Spitzlichter sind. Zur Technik des *Low-Key*-Druckes läßt sich wenig sagen, sie ergibt sich eigentlich von selbst dadurch, daß man ein relativ hartes Papier verwendet, das freilich kein hartes Negativ zur Voraussetzung haben darf. Das Negativ hat vielmehr zart und ausgeglichen zu sein. Lediglich die Spitzlichter können stärkere Deckung etwa von einem Spotlight erhalten haben.

„Low-Key“-
Technik

*

Noch einige Worte sind zur *Positivretusche* zu sagen. Eigentlich kann es sich hier nicht mehr um Retusche im Sinne der Verbesserung oder Verschönerung eines Bildes handeln, sondern mehr oder weniger nur um das *Ausflecken*. Kleine Pünktchen, die von Staub und dergleichen

Ausflecken

Ölkreide herrühren, werden mit *Positivretuschierfarbe* aus einem feinen Pinsel zugedeckt. Der notwendige Farbton wird dazu jeweils gemäß der Papiertönung zurechtgemischt. Nicht scharf abgegrenzte hellere Stellen im Papierbild lassen sich jedoch schneller und besser mit einem *Positiv-Retuschierstift* (das ist schwarze Ölkreide) mildern oder zum Verschwinden bringen. Wenn größere Flächen etwas nachgedunkelt werden sollen, schabt man etwas *Ölkreide* ab, nimmt das Pulver auf einem Papierwischer auf und verreibt es nun zart über die Fläche. Zu starker Auftrag ist dabei unbedingt zu vermeiden. Geringste Tonverstärkung ist bereits hinreichend.

'Schaben Schwarze Pünktchen auf dem Papier müssen mit einem *Retuschiermesser* vorsichtig weggeschabt werden. Dabei wird die Oberfläche natürlich beschädigt. Bei einem tiefmatten Papier bleibt dieser Umstand belanglos, bei schwachglänzenden oder gar hochglänzenden Oberflächen aber wird die Retusche *sichtbar*, denn die geschabte Stelle zeigt sich matt. Auf Hochglanzpapier soll man deshalb möglichst überhaupt nicht schaben, sondern den Punkt, der sich beim Kopieren ergeben würde, vorher auf dem Negativ zudecken; auch auf die Gefahr hin, daß ein *Zuviel* gemacht wird, denn mit schwarzer *Eiweißlasurfarbe* läßt sich dieser Punkt auf dem Positiv ohne weiteres wieder unsichtbar entfernen.

Veredelung der
Papieroberfläche

Bei halbmatten Papieren oder Royal-Oberflächen läßt sich mitunter die beschädigte Schicht durch Überpinseln mit einer verdünnten Lösung von *Gummiarabikum* oder *Syndetikon* wieder schwach glänzend machen; oder aber man entschließt sich, die gesamte Kopie mit *Cerat* einzureiben bzw. mit einem *Positivlack* zu lackieren. Lackieren hat außerdem den Vorteil, sogenannte *ingesunkene Bilder* lebendiger und plastischer in ihrer Wirkung werden zu lassen. Man überspritzt dazu die Kopie mit einer Fixativspritze und verwendet entweder einen speziellen *Bromsilberlack* oder *Zaponlack*. Dabei ist darauf zu achten, daß der Lack jeweils in dünnen Schichten aufgetragen wird, damit er nicht die Möglichkeit hat, sich in Tropfen zu sammeln.

Schwächer in seiner Wirkung ist das Einreiben mit *Cerat*. Das ist eine Art Fußbodenwachs, das in dünner Schicht aufgerieben wird und dem Papier auch einen schwachen Glanz verleiht. Bei Verwendung von *Cerat* darf allerdings vorher nicht mit einem *Positiv-Retuschierstift* gearbeitet worden sein, da sich die Retusche dabei verwischen würde.



Kontraste im
Dunkeln. Auf sie
zielt der Low-Key-
Druck ab.
Links: normale
Aufnahme;
rechts: Low-Key-
Charakter

Die Aufmachung der Bilder

Die Fotografie ist eine grafische Kunst. Sie ähnelt in mancher Beziehung dem Kupferstich, der Radierung bzw. der Heliogravüre. Die drei Genannten sind immer mit einem weißen Rand, dem *Passepartout*, umgeben. Durch dieses verwandtschaftliche Verhältnis hat es sich eingebürgert, daß man auch eine Fotografie auf einen Karton aufklebt, der dem Papiergrund des Kopierpapiers entspricht.

Bevor Bilder aufgezogen werden, müssen sie zunächst einmal *plan* liegen, denn beim Trocknen wellen sie sich. Bei kleineren Formaten genügt es, die Bilder über einer scharfen Tischkante auszustreifen. Bei größeren Formaten geht man lieber so vor, daß man die schon einmal getrockneten Bilder mit einem Schwamm auf der Rückseite befeuchtet und unter einer Glasplatte abermals trocknen läßt. Hochglanzkopien liegen von Natur aus schon *plan*.

Das Aufziehen kann auf *nassem* wie auch auf *trockenem* Wege erfolgen. Kartonstarke Papiere werden an den vier Ecken mit *Fotokleister* bestrichen, auf den Aufziehkarton gelegt und mit einer Glasplatte bis zum endgültigen Trocknen beschwert. Bei dünnen

das Aufziehen
der Bilder

der trockene und
der nasse Weg

Aufkaschieren

Papieren empfiehlt sich diese Aufmachung nicht, weil sich die Stellen, die mit Kleister angefeuchtet waren, auf der Oberfläche abzeichnen. Solche Papiere werden daher besser in ihrer Gesamtheit *kaschiert*, d. h., die ganze Rückseite wird mit *Kleister* bestrichen und das Bild fest aufgeklebt. Dabei besteht allerdings die Gefahr, daß sich die Struktur des Aufziehkartons durch die Kopie hindurchpreßt und sich dem ganzen Bild mitteilt. Solche *zur Gänze* aufkaschierten Bilder neigen ferner dazu, sich mit der Zeit einzurollen. Will man das vermeiden, muß auf die Rückseite des Kartons ein zweites Stück Papier gleicher Größe geklebt werden, das das Einrollen verhindert.

Hochglanzkopien

Hochglanzkopien dürfen nicht auf diese Weise aufgezogen werden. Bei unvorsichtigem Hantieren kann eine Spur von Kleister auf die Schicht kommen und dort den Hochglanz zerstören. Dadurch wird die betroffene Stelle matt. Besser eignet sich hierfür das Trockenaufziehverfahren. Man verwendet dazu *Aufziehfolien*. Das sind dünne Seidenpapiere, die mit Schellacklösung imprägniert sind. In der Hitze schmilzt der Schellack und wird dabei klebrig. Das Aufziehen geschieht so, daß man zunächst eine Folie auf die Rückseite legt und mit einem heißen *Plätteisen* an ein paar Stellen durch Auftupfen an der Bildrückseite befestigt. Mit der Folie gemeinsam wird die Kopie dann zugeschnitten, so daß sowohl das Papier wie auch die Folie die gleiche Größe haben. Nun werden beide auf den Aufziehkarton gelegt und aufgebügelt, so lange, bis alle Stellen fest haften. Das Plätteisen darf nicht zu kalt sein, denn sonst *schmilzt* der Schellack nicht; es darf aber auch nicht zu heiß sein, weil sonst der Schellack von dem Papier vollkommen aufgesaugt wird und dann ebenfalls nicht mehr kleben kann. Man muß das Aufziehen erst einmal praktisch probiert haben, um zu wissen, wie heiß das Eisen ungefähr sein soll.

Aufziehfolien

Fachleute, die viele Bilder aufzuziehen haben, benutzen eine *Trockenaufziehpresse*, die einer Hochglanzpresse ähnelt und in der unter Druck bei Hitze die ganze Kopie auf einmal aufgeklebt wird.

Passépartouts

Schließlich sei noch an die fertig käuflichen *Passepartouts* erinnert, die aus einem gefalteten Karton bestehen, der auf der Vorderseite ein ausgeschnittenes Fenster enthält. Das Bild wird dazwischen gelegt und die beiden Kartenhälften aufeinandergepreßt. Weitere Arten der Bildaufmachung sind in dem Buch „Vergrößern mit allen Finessen“ des gleichen Verfassers ausführlich behandelt.

II.

DAS FARBIGE PORTRÄT

DAS KARBONAT-GEHALT

Der zweite Teil dieses Buches handelt ebenfalls von den Menschen, von den kleinen und großen, von den bekannten und von den fremden. Es erzählt jedoch auch von den zarten „Milch- und Blut-Wangen“ und den groben, sonnengebräunten „Lederhäuten“. Es setzt sich vornehmlich auseinander mit den *Gesichtsfarben* und scheidet sie wie die blassen Käsemilben von den feurigen Solokrebsen — wie die dunklen Mohrenköpfe von gelbem Vanillepudding. Das farbige Porträt — der Nachdruck liegt bei diesem Wort auf der Farbe.

Wir leben in einer Zeit, da sie zur Fotografie als neu hinzugekommen ist. Es wäre langweilig, bei Adam und Eva anzufangen und zu erzählen, daß man auch schon in weit zurückliegenden Jahren Farbfotos gemacht hat. Der Unterschied zwischen damals und heute besteht darin, daß die Farbfotografie endlich vom technischen Nimbus befreit ist, so daß sich *jedermann* mit ihr befassen kann.

Durch die Vielzahl der Menschen, die nunmehr auf einfache Weise zu einem Abbild gelangen können, das neben der Wirklichkeitstreue zur Form auch noch Farbe zeigt, sind wir an Probleme geraten, die ihre Bedeutung eigentlich erst dadurch bekommen, daß sie an Menschen herangetragen werden müssen, die sich bislang damit noch *nicht* beschäftigt haben: denn das einzige und wirklich Entscheidende der Farbenfotografie ist ja bereits dadurch gelöst worden, daß der Farbfilm in seinem komplizierten Aufbau geschaffen wurde.

Das fertige Produkt ist nur mehr Spielball der Meinungen.

In der Arena treten auf und melden sich zum Wort: Farbchemiker, Physiker, Physiologen, Fototechniker, Fotoschriftsteller, Fotografen und — dann und wann auch mal ein Maler.

Es scheint mir wichtig, diesen Wettkampf der Meinungen näher zu betrachten, wobei ich mich bemühe, ein völlig parteiloser Beobachter zu sein.

Wenn es *bisher* um Farbe ging, dann war das eine Sache, die ein *Maler* verstand.

Wenn es *heute* um die Farbe geht, dann versteht angeblich *jeder* etwas davon.

Da stehen im grünen Buschwerk drei rote Rosen. Wie einfach! Es gibt nur *eine* Meinung über sie. Es ist auch zu unwichtig, ein eigenes Urteil darüber zu fällen. Im Bild jedoch glaubt jeder über Schön oder Unschön der Darstellung voraussetzungslos seine Meinung äußern zu dürfen. Farben sind *Freiwild* der öffentlichen Meinung.

*Farbfotografie
ist heute
Allgemeingut*

*Farbe im
Widerstreit der
Meinungen*

*Farbe im
allgemeinen
Empfinden*

die mannigfaltigen Begriffe von Farbe

Der *Farbenchemiker* redet von Farben, weil er die Strukturformeln von Methylenblau, Malachitgrün und Rhodulinorange kennt.

Der *Physiker* redet von Farben, weil er um die Wellenlängen der einzelnen bunten Spektralbezirke weiß und Farbenmeßgeräte eicht.

Der *Physiologe* redet von Farben, weil er sich mit der Farbensichtbarkeit und mit der Theorie des Farbensehens über die Zäpfchen der Netzhaut beschäftigt.

Der *Fotochemiker* redet von Farben, weil für ihn die Sensibilisierung der Dreifarbensichten des Filmes und die Farbverschiebung bei kürzerer oder längerer Belichtungsdauer wichtig ist.

Der *Fotoschriftsteller* redet über Farben mit, wenn er sich bisher über die Schwarzweißfotografie schon ziemlich *ausgeschrieben* hat und in der Farbfotografie ein noch nicht so ausgetretenes Thema vorfindet.

Der *Fotograf* redet über Farben mit, weil er ja schon seit geraumen Jahren um die fotografische Bildentstehung etwas weiß und nunmehr durch die zusätzliche Farbe ein neues kompositorisches Element vorfindet, während . . .

. . . der Maler still zuhört und nur dann und wann einen Einwand macht, weil ihm die Gesetze der Farbe ja seit langem schon vertraut sind.

Maler und Fotografen

Es ist nicht so, daß man Maler gewesen sein muß, um Farbfotograf zu werden — aber es hat einen unleugbaren Vorteil: denn die Prinzipien der Malkunst sind die Prinzipien der Farbe, und sich mit ihnen und ihren Gegenspielern auseinanderzusetzen gelingt leichter, wenn man einmal gezwungen war, auf der Fläche *eine Farbe nach der anderen* wohlausgewogen nebeneinanderzulegen. Es gelingt nicht, „im Nu“ (wie bei der Momentaufnahme) die Farben zu verteilen.

Farbfotos verlangen „Ausgewogenheit“

Warum stürzen denn die scheinbaren Probleme so über uns herein? Offen gesagt lediglich aus dem einen Grund, weil wir *während* der Aufnahme die Farben gegeneinander nicht abwägen können, sondern weil wir erst *nachher*, wenn das Bild entwickelt ist, vor einer fertigen Tatsache stehen, an der wir, statt Korrekturen anbringen zu können, bloß unsere persönliche Meinung über farbrichtige Wiedergabe oder Farbverfälschung zu Wort kommen lassen können.

Sehen können!

Für den Maler sind die Ansichten, mit denen wir uns zu beschäftigen haben, gegenstandslos. Dafür ist er eben Maler! Was kümmert ihn die chemische Strukturformel seiner Farben, was schert ihn die Farbphysik; er *kann sehen*, und das ist die Voraussetzung, ein Bild zu

malen. Und die gleiche Voraussetzung, ein Farbfoto herzustellen, ist eben auch nur die, sehen zu können.

Alle Theorie und alle in der Arena verfochtenen Meinungen sollten dort stillhalten, wo der Farbfilm als technisches Produkt fertig ist. Was danach auf seiner Oberfläche dargestellt wird, ist eine Sache der Farbfotografen — von morgen: denn die richtigen müssen eigentlich erst kommen. Der Weg zu ihnen führt weder über die in der Arena Streitenden, noch über den Maler — eher jedoch über letzteren.

Denn wohin haben sich nicht schon die Meinungen der Wissenschaftler verstiegen! Sie behaupten, daß wir bisher noch nicht *richtig* sehen könnten und daß wir erst durch den Farbfilm dazu gelangen werden, auch die Natur richtig zu erfassen.

Das ist Unsinn! Diese Meinungen können zur Zeit nur die Lücke ausfüllen zwischen den Tatsachen, daß in der Natur vieles eben doch anders aussieht, als es der Film wiedergibt.

Zweck der Fotografie kann es nicht sein, Bilder zu schaffen, aus denen man erst rückwirkend auf die Natur schließen muß. Aufgabe der bildenden Kunst und mithin auch der Fotografie ist es, das Gesehene, Sehbare zu verdichten und eine *unwirklich starke* Wirklichkeit zu schaffen.

Es trifft zu, wenn jemand sagt: „In einer sonnigen Schneelandschaft müssen die Schatten auf dem Farbfilm blau wiedergegeben sein, weil das blaue Himmelslicht ja dort hineinstrahlt“. In Wirklichkeit sind diese blauen Schatten wohl auch vorhanden. Wenn das betrachtende Auge sie aber in der Natur *übersehen* hat und erst im Bilde auf sie *gestoßen* wird, dann ist der Zweck nicht erreicht; denn es geht ja nicht darum zu beweisen, daß der Betrachter ein ungeschulter, sehfauler Primitiv-Mensch ist: Man schafft vielmehr ein Bild, um anderen etwas zu zeigen, was sie verstehen sollen — so, wie sie es können.

Ich bin mir bewußt, daß diese offenen Worte nur für „jetzt“ gelten, denn mit der Zeit lernt man durch Gewöhnung anders sehen.

Wenn *wir* heute Schwarzweißfotos betrachten, so stehen wir ihnen ganz anders gegenüber als unsere *Eltern* oder *Großeltern*. Für letztere waren sie eine neue Ausdrucksform darstellender Wiedergabe. Für uns sind sie heute etwas längst Gewohntes. Wir haben Fotografien als solche zu betrachten gelernt. Ja, wir sind sogar imstande, einen plastischen Eindruck aus ihnen zu entnehmen. Wir können sie *lesen*.

Farbfotografie
von morgen

Farbfotos und
Vorstellung der
Wirklichkeit

Wir „sehen“
anders als unsere
Großeltern

die „Sprache“
der Farben . . .

. . . und ihre
Empfindung
eidetisches Sehen

Sehgewohnheit
und Farbkritik

In unser Alphabet der Schwarzweißfotografie paßt aber das *farbige* Bild noch nicht herein. Wir werden es erst in einigen Jahren ebenso selbstverständlich *lesen* können. Heute aber müssen wir uns doch noch etwas an die Maler halten. An jene, denen die *Sprache* der Farben und ihr *Vortrag* bereits geläufig ist; denn die Farbenfotografie wächst über die Grenze der Grafik hinaus, und ihrer gerecht zu werden wird eher auf dem Weg der *malerischen Betrachtung* als auf dem Weg der wissenschaftlichen und *phototechnischen Zergliederung* gelingen.

Bisher wurde bewußt darauf verzichtet, den *Psychologen* in den Wettkampf um die Wertung der Farbenfotografie einzubeziehen. Er nimmt eine Sonderstellung ein; denn man *sieht* Farben nicht nur — man *empfindet* sie auch. Gefühlsmomente aber können mit fotografischen Mitteln nicht wiedergegeben werden.

Es gibt z. B. auch ein sogenanntes *eidetisches Sehen*. Das hat nichts mit einem Krankheitszustand zu tun. Im Traum gibt es richtige, greifbare Vorstellungen, und besonders Kinder sehen mit ihrer regen Fantasie die Dinge *wirklich*, die sie sich nur *vorstellen*.

Viel häufiger vermischen sich Visionen mit dem tatsächlich Geschauten, weil der Mensch ja nicht nur sieht, sondern mit dem Gesehenen *Gedanken verknüpft*.

Allzu häufig aber mengt sich die Gewohnheit — die *Sehgewohnheit* — dem Betrachten bei und vermittelt dadurch ein der Wirklichkeit *nicht* entsprechendes Bild. Diesen Umständen trägt der Maler Rechnung. Er läßt die Farben nicht nur *wirken*, er läßt sie auch *sprechen*. Er drückt mit der Sprache der Farben etwas aus, was seinerseits wiederum zum Denken anregt, und *verbindet* dadurch die Darstellung mit Gefühl.

Der Maler kann die Wirklichkeit auch etwas abändern und erweitert so das *formale* Prinzip mit Schilderung der *Stimmung*.

Deshalb ist der Unterschied zwischen Wirklichkeit und gemaltem Bild nicht so groß. Es ist leicht verständlich und es wirkt überzeugend. Es bleibt auch unangetastet von der *Kritik*, ob die Farben richtig oder falsch gekommen sind, weil der Maler die *Sehgewohnheit* auch mit in das Gemälde *hineinmalt* — malen muß. Er sitzt nämlich einige Tage hinter seiner Leinwand und er sieht das Dargestellte im Ablauf der verschiedenen Tagesbeleuchtungen und im *Wechsel* des Lichteinfalls.

Somit malt er unter Umständen Mischfarben in das zeitgeschaffene Bild, in denen die Morgenröte mit dem Mittagsblau und dem abendlichen Gold zu einer abgeschwächten Einheit verbunden werden; zu der Einheit, die unserer Gewohnheit entspricht, denn unsere Augen analysieren ja nicht ständig die Natur auf die Beleuchtung, in der sie sich im Augenblick darbietet.

Mischfarben

Wenn eine Linde grün ist, dann bleibt sie für uns *ein für allemal* grün, und wir zerbrechen uns nicht den Kopf darüber, daß ihre Blätter früh rötlich schimmern, mittags blau und abends gelb.

Das Farbfoto aber ist durch den Aufnahmemoment zeitgebunden. Man kann drei Bilder von der Linde machen. Früh eines, mittags eines und abends eines, und man wird *drei verschiedene* Farbwiedergaben erhalten.

Farbwahrnehmung im Tagesablauf

Das ist eben so, und wir können es nicht ändern; weder mit der Theorie des Sehens noch mit Filtern und auch nicht mit viel Kopferbrechen über den *Farbstich*. Es ist einfach dem Ausdruck der Farbenfotografie eigentümlich.

Der unbestimmte Teint

Was hat das alles nun mit dem farbigen *Porträt* zu tun? Um auf seine Besonderheiten zu kommen, mußten wir erst mit den Farben und ihrer Wertung beginnen; denn nunmehr geht es vor allem um *eine* Farbe, und sie heißt *Fleischfarbe* bzw. *Teint*. Über sie herrschen seltsame Meinungen.

Jemand, dem der Farbfilm allerdings auch nur *Erweiterung* der Schwarzweißfotografie bedeutet, drückte sich einmal so aus: „Wenn man jemand fragt, wie seine Haustür angestrichen sei, welche Farbe der Treppenläufer habe und ähnliches, dann wird der Befragte kaum eine Antwort darauf geben können. Er hat diese Farben nicht bewußt wahrgenommen. Er ist bisher achtlos an den Gegenständen vorbeigegangen. An der Gesichtsfarbe aber geht man nicht achtlos vorbei, denn Menschen sprechen miteinander, sie sehen sich dabei ins Gesicht, und deshalb nehmen sie den Teint auch so sicher wahr, daß er ihnen als eine bestimmte Vorstellung verbleibt. Der Teint ist der *Maßstab* für die Farbe.“

bewußte Farbwahrnehmung

Meine persönliche Meinung ist genau entgegengesetzt.

Ich behaupte: Man sperre einen Menschen, dem man schwarze Handschuhe angezogen hat, in ein Zimmer ohne Spiegel ein, gebe ihm

welche Farbe
hat der Teint?

„Fleischfarbe“
ist eine unbestimmte Farbe

Hautfarbe und
Ähnlichkeit

das „Gesicht“
setzt sich aus
vielen Farb-
tönungen zusammen

einen Tuschkasten und Papier und fordere ihn auf, jetzt aus dem Gedächtnis (daher die schwarzen Handschuhe und das Fehlen eines Spiegels!) die Teintfarbe hinzumalen.

Es wird *keinem* richtig gelingen. Sie wird entweder zu rosa oder zu gelblich, zu hell oder zu dunkel, mit einem Wort — falsch werden.

Man kann sogar behaupten, daß die sogenannte *Fleischfarbe* eine höchst *unbestimmte* Farbe ist, die man weniger leicht erfassen bzw. behalten kann als alle anderen. Das Merkwürdige dabei ist nur, daß man, sobald mehrere Menschen beisammen sind, in der Lage ist, diese unbestimmte Farbe *so* zu differenzieren, daß man den einen Menschen blasser als den anderen, einen nächsten wieder sonnengebräunter als einen dritten empfindet.

Beim Proträtieren ist es freilich nicht nötig, die Hauttönung des einen Menschen von der eines anderen abzugrenzen; es geht lediglich darum, die Hautfarbe im Bild als *solche richtig* wiederzugeben.

Die Grenzen sind dabei ziemlich weit gesteckt. Man kann jedermann im Farbfoto etwas *blasser* oder etwas *rötlicher* darstellen, ohne daß die *Ähnlichkeit* darunter leidet; denn die Vorstellung der Ähnlichkeit hängt meiner Meinung nach nicht in so starkem Maß, wie die anderen glauben wollen, von der *richtigen Wiedergabe* der Hautfarbe ab, weil man ja den Dargestellten vorher schon zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten gesehen hat, in denen seine Hautfarbe ebenfalls ins Blasse bzw. Rötliche umgeschlagen war.

In der fahlen Rekonvaleszenz-Zeit nach einer Krankheit wird sich wohl sowieso niemand porträtieren lassen.

Daß man aber um den Hautton in der Farbenfotografie so viel Aufhebens macht, liegt daran, daß er mitunter *überhaupt* schlecht im Bild kommt — nicht unähnlich dem Dargestellten, aber einfach *nicht* als Teintfarbe.

Wir haben schon gesagt, daß wir den Teint kaum mit dem Tuschkasten aus unserer Fantasie hinmalen können, aber wir sind dennoch in der Lage, beim Betrachten eines Bildes festzustellen, daß die Hautfarbe *nicht* so aussieht.

Grund dafür ist, daß ein Gesicht niemals nur *eine einzige* Farbe aufweist. Die Hauttöne variieren. Die Wangen haben eine andere Farbe als die Nasenflügel. Das Kinn ist anders als die Augenlider und so fort. Es kommen eine *ganze Reihe* von Tönen im Gesicht vor, die sich voneinander nur sehr zart unterscheiden.

Bei der Farbenfotografie gehen *zarte* Farbunterschiede gewöhnlich verloren. Erstens durch die starke Verkleinerung bei der Aufnahme und zweitens durch die Auflösung jedes Tones in die drei Grundfarben, die sich erst nachher wieder zu einem Ton vereinigen müssen.

*Verlust an zarten
Farbunterschieden
im Farbfoto*

Die unbefriedigende Wiedergabe der Hautfarbe liegt ferner daran, daß das Gesicht in einem Bildnis meistens die *hellste* Partie darstellt. Kleidung und Hintergrund sind häufig *dunkler*. Wird auf die letzteren belichtet, kommt das Gesicht zu hell und fahl. Belichtet man auf ersteres, kommt die Umgebung zu dunkel. Sie wird *blauschwarz*, und als Kontrastfarbe dazu erscheint dann das Gesicht *rötlicher* als in Wirklichkeit.

Auch die Farbe der Kleidung spielt hier mit. In Gewändern mit warmen Farben erscheint der Kopf im Foto *blasser*, während er von kalten Farben umrahmt *brauner, feuriger* aussieht.

*Hauttönung und
Kontrastfarbe*

Und schließlich hat noch der üble *Grünstich* seine Hand mit im Spiel. Wenn er auf dem ganzen Bild sitzt, ist er natürlich auch der Teintfarbe beigemischt und verfälscht sie.

Wir wollen zunächst absichtlich *nicht* von den verschiedenartigen Oberflächen der Haut sprechen. Darauf kommen wir später zurück. Wir wollen uns zunächst bloß auf eine Art von Standard-Teint beschränken, um an ihm die Eselsbrücken zu besprechen, die man beschreiten kann, um den Hautton im Farbdia *richtig* wiederzugeben.

Die Eselsbrücken

1. Da dem Gesicht meist die *hellste* Farbe im Bild zukommt und wir seinetwegen in Belichtungsschwierigkeiten geraten können, trachten wir zunächst die Helligkeit des Gesichtes mit denen der Kleidung in Einklang zu bringen. Wenn es möglich ist, wählen wir also *lichte* Gewänder und einen *hellen* Hintergrund. Dann sind wir der Frage ledig, ob wir auf den Kopf oder auf die Kleider belichten sollen.

*Helligkeits-
kontraste
vermeiden!*

2. Besteht *keine* Möglichkeit zu besonderer Kleiderauswahl, dann trachten wir durch Beleuchtung einen Zustand zu schaffen, durch den die Kleider stärker von Licht getroffen werden als der Kopf. Das ist eine Frage der Beleuchtungstechnik, die bei Kunstlicht ziemlich *leicht* zu lösen ist, bei Tageslicht aber ihre Schwierigkeiten hat. Mit Aufhellschirmen, die man im Freien mit sich führen kann, wird aber auch

*Beleuchtungs-
dichten stets
ausgleichen!*

hier die Schwierigkeit beseitigt. Eines ist dabei aber mit zu berücksichtigen: Gesichter haben mitunter ziemlich starken Glanz. Glanzlichter jedoch sind *weiß*.

Nimmt man einen Kopf also im Streiflicht auf, so erhält man völlig weiße Partien darin, die *keine* Farbe mehr enthalten, denn die Farbe wird am stärksten im auffallenden Licht sichtbar.

gegebenenfalls
schminken!

3. Wenn der Gesichtston gegenüber der Umgebung dennoch auffallend hell ist, wie es bei besonders blassen Menschen der Fall zu sein pflegt, hilft man sich durch *Schminken*. (Darüber siehe Seite 249.)

Filter und
Lampen!

4. Die *Kunstlichtfotografie* bietet die Möglichkeit, die Teintfarbe weitgehend zu verändern, wenn bestimmte Kombinationen von Filmen und Lampen verwendet werden.

Belichtung
variieren!

5. Durch die Wahl der *Belichtung* kommt man ebenfalls zu unterschiedlichen Farben. Überbelichtungen geben blässere, Unterbelichtungen gesündere Hautfarben.

die Dar-
stellungsgröße

6. Auch der *Ausschnitt* spielt mit. Je größer ein Kopf in das Bildformat gestellt wird, desto farbkräftiger ist die Hautwiedergabe; denn je mehr das Drum und Dran weggeschnitten wird, desto selbständiger vermag die Teintfarbe für sich allein zu wirken.

die Verschieden-
artigkeit der
Emulsion

7. Auch die Kenntnis der jeweils verwendeten Emulsion ist ein darstellendes Mittel; denn jede Emulsion ist nach der Herstellung eher etwas rotstichig, während sie gegen das Ablaufdatum zu grünstichig wird. Schließlich spielt noch ein Umstand mit, der sich erst beim Betrachten auswirkt. Es kommt nämlich . . .

der Vergleich
mit anderen
Bildern

8. . . . darauf an, ob man später nur *ein* Bild betrachten will oder *mehrere*. Bei einem einzigen Bild fällt eine nicht ganz geglückte Hautwiedergabe nicht sonderlich auf. Erst wenn man danach das zweite sieht, ist man in der Lage, Vergleiche zu ziehen, mit dem Erfolg, daß nun wechselseitig an jeder der beiden Farben etwas auszusetzen ist. Besonders kraß wirkt sich diese Tatsache beim Projektionsbild aus, bei dessen Betrachtung man gezwungen ist, in einem dunklen Raum zu sitzen. Bei farbigen Papierabzügen, die man nicht nur *nacheinander*, sondern sogar *nebeneinander*, d. h. auf einmal betrachten kann, ist diese Verschiedenheit eigenartigerweise nicht so augenfällig.

Mit dem gedruckten Bild hat es noch seine besondere Bewandtnis, denn dieses ist *kein Original* mehr. Der Drucker fügt noch unbewußt von sich aus Eigenes hinzu. Dadurch — und durch die Drucktechnik bedingt — wirken also auch in diesem Buch die einzelnen Bilder verschieden.

gedruckte Bilder

Man kann *Ölbilder*, die in einer Galerie hängen, gut nebeneinander betrachten, ohne die verschiedenartigen Teintfarben unnatürlich zu empfinden, sei es, weil beim Malen die Gesichtsfarbe doch mehr oder weniger zu einer *Standardfarbe* wird, sei es, daß der goldene Rahmen, der nicht als Farbe wirkt, die Bilder so *abgrenzt*, daß man keine richtigen Vergleichsmöglichkeiten hat.

gemalte Bilder

Noch zwei weitere Hilfsmittel gibt es schließlich, um die Gesichtsfarbe zu beeinflussen. Sie gehören aber streng genommen in diese Gruppe der Eselsbrücken nicht hinein.

Der eine Weg führt über die *Farbfilter*, der andere über die *farbigen Reflexe*. In beiden Fällen läßt sich wohl die Teintfarbe abändern, doch nur gemeinsam mit allen übrigen Bildanteilen. Mit einem Wort: Die zusätzliche Farbe wird dem *ganzen* Bild beigemengt.

farbige Reflexe

Uns aber geht es vor allem darum, die Farbe der Haut allein gegenüber der Kleidung und dem Hintergrund während der Aufnahme zu beeinflussen.

Die Hautfarben

Die Betrachtungen gingen bisher nur von der *Fleischfarbe* als solcher aus. In den erwähnten acht Punkten wurde auf die Möglichkeiten hingewiesen, wie und mit welchen Mitteln sie sich in gewissen Grenzen beeinflussen lassen.

Die Teintfarben aber sind verschieden. Es lassen sich sowohl bei Männern als auch bei Frauen ungefähr *acht* Abstufungen der Farbtiefe unterscheiden. Beide beginnen bei dem blassen *Stubengesicht* und enden beim *Zigeunerantlitz*. Dazwischen kann jede einzelne Stufe jeweils noch ins Gelbliche oder Rötliche hinüberschlagen.

Wenn wir über Hautfarben sprechen, so beschränken wir uns hier auf die weiße Rasse und lassen Asiaten, Rothäute und Neger heraus. Wir beschäftigen uns nicht mit den rassistischen Merkmalen, sondern mit dem *Zustand* der Hautfarbe.

der Zustand
der Hautfarbe

„gedeckte“ und
„ungedeckte“
Haut

zarter Teint

die Summierung
übereinander-
liegender Haut-
schichten

„Milch- und
Honig-Gesichter“

Hier muß zunächst eine Unterscheidung gemacht werden: Es gibt mehr oder weniger gedeckte und ungedeckte Hauttöne.

Die *gedeckten* — das sind solche, die durch Luft und Sonne einen leichten Überzug besitzen.

Die *ungedeckten* — das sind jene, bei denen man gewissermaßen durch die Haut hindurchsehen kann. Es ist nicht Blässe, die das Gesicht überzieht, auch nicht das wachsige Gelb, das Zimmerluft verleiht. Gemeint ist einfach *zarter Teint*. Er weist an seiner Oberfläche kaum Farbe auf. Er wirkt, als sähe man letztere durch eine *milchige Trübung* erst durch die Verdichtung in der Tiefe. Eine solche Haut im Farbfoto darzustellen ist besonders schwierig, ganz im Gegensatz zu den vorerwähnten *gedeckten* Gesichtern.

Wer den Ausfall seiner Farbaufnahmen bisher kritisch betrachtet hat, wird die Feststellung gemacht haben, daß jene Oberflächen besonders gut wiedergegeben werden, die einen gewissen *Glanz* aufweisen, während matte Schichten zu Farbverfälschungen neigen. Die Buntheit einer glänzenden Fläche bleibt gegenüber einer gleich matten im Farbfoto unverfälscht erhalten.

Hierin liegt der Unterschied zwischen dem gedeckten und ungedeckten Teint. Ein sonnengebräuntes Gesicht gewährleistet eine bessere Farbe, weil es zunächst einmal *bunter* und nebst dem auch *dunkler* ist. Dadurch sind die Helligkeitsgegensätze zwischen ihm, der Kleidung und dem Hintergrund nicht mehr so groß. Es wird hauptsächlich deshalb besser wiedergegeben, weil die Gesichtsfarbe auf der *äußersten* Schicht eingebrannt ist. Weil sie nicht erst durch *Summierung* der übereinanderliegenden Hautschichten entsteht.

Aus dem gleichen Grund kommt auch ein Teint, der *überschminkt* ist, besser, weil die Schminke tatsächlich an der Oberfläche der Haut sitzt. Wenn es ein bedenkliches Problem bei der farbigen Porträtfotografie gibt, dann heißt es: Porträtieren von „Milch- und Honig-Gesichtern“.

Die Themenstellung lautet jeweils: Hautfarbe — Kleidung — Hintergrund. Sie ist einfach, solange die Hautfarbe selbst farbig ist, und sie wird erst schwierig bei zarten Tönen.

Gewiß — man kann sich das Problem auch leicht machen. Es kommt eben darauf an, ob man die Farbenfotografie als *darstellende Kunst* wertet oder ob man sich mit einer *gekünstelten Darstellung* zufriedengibt.

Der eine hat seine heimliche Freude an einem Farbdia, weil es *gelungen* ist, weil das Muster der Kleidung in seiner Vielfarbigkeit minutiös genau dargestellt ist.

Der andere verlangt mehr. Er stellt Ansprüche. Ihm geht es um die Wiedergabe und um die restlose Erfüllung des *Ausdrucks*. Er wird die neue Form der Farbenfotografie nicht einfach als eine Offenbarung hinnehmen. Er wird vielmehr abwägen, ob die Möglichkeiten der Darstellung auch wirklich erfüllt sind. Er ist *nicht* so anspruchslos.

*Ansprüche an
das Farbfoto*

Die Farbenfotografie darf keineswegs als ein *Surrogat* für die bestehenden Künste betrachtet werden. Wenn sie zu eigener Wertschätzung kommen soll, muß sie den Pfad der billigen Wünsche verlassen. Sie darf sich nicht in das Kielwasser der Malerei begeben und diese nachzuäffen versuchen.

*kein Imitieren
von Gemälden*

Sie darf sich aber auch nicht mit dem technischen Wunder des getreulichen *Abklatsches* allein zufriedengeben.

Das farbige Porträt hat eine Zukunft, und es ist anzunehmen, daß man in späteren Jahren *mehr* farbige Fotos in seinen Zimmern hängen haben wird als Gemälde; daß man sich eher farbiger fotografieren als malen lassen wird. Aber dieser Fall wird erst eintreten, wenn sich die Farbenfotografie zu einer eigenen Form der Darstellung durchgerungen hat. Es darf nicht sein Bewenden damit haben, daß man etwa sagt: „Bis auf das Gesicht, das etwas zu farblos wiedergegeben ist, ist das Bild gut.“

*keine Ein-
schränkungen*

Gut ist es erst und *kann* es erst sein, wenn gerade das Gesicht *Farbe* hat; und zwar ganz im Sinn eines guten Porträts. Dazu muß man kommen, und um es zu erreichen, muß die eigene Arbeit besonders kritisch betrachtet werden.

Es gibt z. B. zwei Gruppen, die sich beide *Kunstmaler* nennen.

Die eine malt nach der Natur, d. h., sie verdichtet die drei Dimensionen durch ihre Augen und durch ihr Gefühl auf eine zweidimensionale Fläche.

Die zweite Gruppe setzt sich vor ein Gemälde und malt es ganz genau Strich für Strich *nach*. Dennoch nennt sich der Kopist *auch* Künstler. Er transportiert eine schon vorhandene Oberflächenfarbe in die *gleiche* Oberflächenfarbe. Er nimmt die Komposition bereits als fertig hin.

*neues Schaffen
oder Kopieren?*

Das Wesen der Farbe

Die Farben haben verschiedene *Erscheinungsformen*. Man kann sie unterscheiden in *freie Farben*, *Oberflächenfarben* und *Raumfarben*.

- Die *freie Farbe* ist körperlos. Sie ist einfach Farbe — im gleichen Sinn, wie der Himmel blau ist.
- Die *Oberflächenfarbe* ist die Eigentümlichkeit der Körper, denen sie anhaftet.
- Die *Raumfarbe* entspricht dem *Schein*, der einen Raum erfüllt. Sie ist gewissermaßen mit einem Dunst, der darin herrscht, vergleichbar.

Natur und
Papierbild

Im Fall des farbigen Papierbildes wird der Unterschied gegenüber der Natur *besonders* offenkundig, denn das Papierbild setzt sich *nur* aus Oberflächenfarben zusammen, während in der Natur *alle* drei Erscheinungsformen vorhanden sind.

Himmels-Blau
im Papierbild

Man stelle sich folgendes Bild vor: Ein Mädchen sitzt in einem Zimmer vor einem Fenster. Wir haben als *freie Farbe* den Himmel im Hintergrund, das Mädchen selbst als *Oberflächenfarbe* und den Widerschein des Raumes als *Raumfarbe*.

Blaustich im
Farbdia

Durch die optische Härte, die der Fotografie anhaftet, wird die gesamte Szene in vollendeter Naturalistik dargestellt — nur daß auf diese Verschiedenartigkeit der Erscheinungsform der Farbe keine Rücksicht genommen werden kann. Deshalb kommt uns ja besonders der Himmel im Bild oft unnatürlich vor, weil wir ihn nicht als *Flächenfarbe* zu sehen gewohnt sind, und aus dem gleichen Grund macht uns der *Farbstich*, der von der *Raumfarbe* herrührt, Kummer.

„freie“ Farbe
bei unscharfem
Einstellen

Die drei genannten Erscheinungsformen der Farbe lassen sich so ziemlich auf *einen* gemeinsamen Nenner bringen, wenn man z. B. unscharf einstellt, und zwar *so* unscharf, daß keinerlei Details mehr erkennbar sind. Dann setzt sich das ganze Bild aus *freier Farbe* zusammen und es wird (besonders in der Projektion) zumeist einheitlich wirken.

Oberflächenfarbe
bei scharfer
Einstellung

Genauso kann man sich auf die *Oberflächenfarbe* beschränken, wenn man bei der Motivauswahl darauf achtet, daß *alle* Bildanteile, die jetzt allerdings *scharf* abgebildet sein müssen, nur Oberflächenfarben aufweisen.

Hilfsmittel der Farbwertung

Sofern man nicht stereoskopisch fotografiert, läßt sich nur das aufnehmen, was man mit *einem* Auge sieht. Also wird man zunächst bei der Bildbeurteilung immer ein Auge zukneifen. Dann wird das Motiv ungefähr so empfunden, wie es später im Bild wirken kann: ein Mittel, dessen sich die Maler gern bedienen, wenn sie hinter ihrer Staffelei dann und wann ein Auge schließen.

Beurteilung mit
einem Auge

Sie tun aber noch etwas Weiteres. Sie blinzeln darüber hinaus noch mit dem *anderen*. So erreichen sie eine bessere Wertung der vorhandenen Farben.

Blinzeln

Man hat festgestellt, daß *kurzsichtige* Menschen die Farben in ihrem Widerspiel besser abzuschätzen vermögen, weil sie, durch die Kurzsichtigkeit bedingt, von den Details der Formen loskommen und die Farben für sich allein gewissermaßen als *freie Farben* empfinden. Denn ein *farbiges* Bild wirkt auf den Beschauer in erster Linie mit seinem *Buntheitsgrad*. Sein Inhalt steht erst an *zweiter* Stelle.

Kurzsichtigkeit
läßt bessere
Beurteilung der
Farben zu

Durch das Blinzeln wird ein Zustand erreicht, der dem Eindruck der Kurzsichtigkeit nahekommt, so daß man die Farben *unmittelbar* wahrzunehmen vermag.

Durch das gleiche Blinzeln wird überdies noch die Gesamthelligkeit des Bildes herabgesetzt. Die Farbreize auf das Auge werden vermindert, und man ist in der Lage, die Farbkontraste besser zu unterscheiden. *Gebrochene* Farben unterliegen besonders stark dem Gesetz über die *Wirkung* der kleinen Unterschiede (siehe Seite 216).

Noch ein *drittes* Hilfsmittel der deutlicheren Farbbetrachtung besteht darin, daß man sein Motiv nicht in waagrechter, sondern zumindest in lotrechter Augenstellung bei *geneigtem Kopf* betrachtet.

Beurteilung mit
seitlich geneigtem
Kopf . . .

Felix Timmermanns beschreibt in seiner Erzählung „Pieter Brueghel“, wie der alte Maler die Landschaft sogar mit dem Kopf zwischen den Beinen betrachtet. Diese groteske Ansicht ist manch anderen Malern auch bekannt, und auch wir Farbfotografen werden Nutzen daraus ziehen können, wenn wir uns nicht vor der Komik dieser Stellung scheuen. Wenn man nämlich die Welt *durch die Beine* hindurch betrachtet, wird das Bild ungewohnt; es wirkt unmittelbarer in den Farben, weil die Formen neuartig und damit *fremd* sind. Nicht ohne Absicht stellt ein Maler sein Bild auf der Staffelei dann und wann auf den Kopf, um die Farben *für sich allein* zu werten.

. . . oder mit dem
Kopf zwischen
beiden Beinen

Nachbilder

Schließlich seien noch die sogenannten *Nachbilder* erwähnt, die man bei der Farbbewertung vermeiden muß. Diese physiologische Erscheinung wird am besten an folgendem Beispiel klar: Wer abends in die rot untergehende Sonne geblickt hat, dem *brennt* sich sozusagen ihr Bild *in die Netzhaut* für einige Zeit ein, so daß er, wohin er auch blickt, *immer noch* das Sonnenbild zu sehen vermeint, das aber nicht mehr *rot* — sondern in der Komplementärfarbe *grün* erscheint. Ein solches Nachbild wird von allen Farbreizen erzeugt, nur daß es im allgemeinen zu schwach ist, daß wir es nicht direkt wahrnehmen. Blickt man aber lange Zeit auf eine Farbe — in unserem Fall zum Beispiel auf das Gesicht —, so entsteht mit der Zeit ein *grünliches* Nachbild der Hautfarbe, da Grün die Komplementärfarbe zu Rot ist. (Wie wir später hören werden, ergänzen Komplementärfarben einander zu weiß.)

Mit einem Wort: Sobald das Nachbild zu wirken beginnt, wird das Rot des Teints *weniger* rot aussehen, da es um das Grün des Nachbildes vermindert ist.

bei langem
Betrachten wird
das Auge
unempfindlich
gegen Farben

Nur bei *langem* Hinsehen allerdings wird das Auge *unempfindlich* gegen Farbe. Deshalb wollen wir uns zur Regel machen, den Blick bei der Farbenwertung *niemals* zu lange *auf einer Stelle* verweilen zu lassen. Das Auge soll sich zwischendurch wieder ausruhen.

Wissenschaft und Farbwirkung

Da die Farbenfotografie ein technischer Vorgang ist, müssen wir jetzt auch ein wenig auf die Technik eingehen, die wenigstens von einem geringen Maß an Wissenschaft untermauert sein sollte. Denn da wir nicht wie die Maler die Möglichkeit besitzen, Farben nach und nach aufzubauen, müssen wir an ihre Wechselwirkungen bereits bei der Aufnahme denken.

Ein harmonisches Bild kann nur bei richtiger Stufung der *Farben* und der *Valeurs* zustandekommen, und wie sollten wir ohne ihre Kenntnis in der Lage sein, die äußerst subtile Hautfarbe zu meistern, die in unserem Fall ja die wichtigste ist?

Farbwirkung
hängt von der
Umgebung ab

Es kann nicht dem Zufall überlassen bleiben, wie sie dargestellt wird, und deshalb wollen wir zunächst einmal verstehen, wie sie im Bild zustandekommt, um richtig empfunden zu werden. Eine Farbe wirkt nämlich nur so, wie sie ihre Umgebung erscheinen läßt — nicht ohne weiteres aber, wie sie wirklich ist.

Das ABC der Farbenfachsprache

Neben den schon auf Seite 204 unterschiedenen Erscheinungsformen der Farben (freie Farbe, Oberflächenfarbe und Raumfarbe) muß ein weiterer Unterschied zwischen *unbunten* und *bunten* Farben gemacht werden.

Unbunte Farben sind *Schwarz*, *Weiß* und die Mischungen aus beiden in den verschiedenen *Graustufen*. Über sie ist nicht viel zu sagen. Wir kennen sie bereits aus unserer Schwarzweiß-Praxis her.

Die bunten Farben unterscheiden sich von den unbunten durch den jeweiligen *Farbton*. Er ist es, der den Farben ihre Namen gibt.

Wie kompliziert die Erfordernisse der Farbenfotografie gegenüber der Schwarzweißfotografie sind, mag folgende kurze Übersicht erläutern: Grau kann *dunkler* werden, bis es schließlich *schwarz* wird. Oder es wird heller, um schließlich bei *Weiß* zu enden. Wir haben also nur eine einzige Linie von *Weiß* bis *Schwarz*.

Bei der Farbenfotografie treten noch folgende Möglichkeiten hinzu. Zunächst kann *jede* Farbe dunkler oder heller werden, entsprechend den Grautönen der Schwarzweißskala. Am Ende jeder Skala steht dann wiederum *Schwarz* oder *Weiß*. Sie kann aber auch bei gleichbleibender Helligkeit ihre *Buntheit* ändern, bis sie schließlich grau wird.

Außerdem vermag jede Farbe, *ohne* ihre Helligkeit oder ihren Buntheitsgrad zu ändern, ihren *Farbton* zu wechseln. So kann z. B. *Rot* in *Gelb* einerseits oder in *Violett* andererseits umschlagen.

Schließlich ist es sogar denkbar, daß Verschiebungen in Richtung *aller drei* Möglichkeiten zugleich eintreten. Daß sich also bei einer Farbe sowohl ihr *Helligkeitsgrad* als auch ihr *Buntheitsgrad* wie auch der *Farbton* ändern.

So ergibt sich also eine kaum zu überblickende Schar von Skalen, in der man sich zurechtzufinden hat.

In der Natur besteht *niemals* eine Farbe für sich allein. Das Widerspiel der Farben ist mannigfaltig. Dennoch wollen wir uns in ihnen zurechtfinden und die verschiedenen Einflüsse einmal kritisch unter die Lupe nehmen.

Farben wirken gegenseitig aufeinander sowohl durch ihre *Helligkeit* als auch durch ihre *Kontraste*. Sie beeinflussen sich gegenseitig.

●
●
Schwärzungs-,
Helligkeits- und
Buntheits-Stufen

Farbton-Stufen

die gegenseitige
Wirkung der
Farben auf-
einander

die Wirksamkeit
der kleinen
Unterschiede

- Der Helligkeitskontrast, den wir der Einfachheit halber an der *unbunten* Reihe erklären wollen, führt zu folgendem: Eine graue Fläche wirkt, wenn sie vor einer schwarzen steht, *heller*, als wenn sie sich von Weiß abhebt (siehe Bild Seite 216). In der richtigen Auswertung dieser Tatsache besitzt man ja bereits in der Schwarzweißfotografie ein wichtiges Kompositionsmaterial. Aber nicht nur in diesem Grenzfall wirkt sich der Helligkeitskontrast aus. Er ist selbst dann vorhanden, wenn sich irgend ein Grau vor einem etwas *dunkleren* Grau oder vor einem etwas *helleren* befindet. Man nennt diese Eigentümlichkeit die *Wirksamkeit der kleinen Unterschiede*.
- Der Farbkontrast ist etwas schwieriger zu überblicken. Um ihn aus dem Helligkeitskontrast verständlich zu machen, wollen wir uns gemäß der genannten Bilder folgendes vorstellen: Wir legen z. B. eine orangerote Fläche einmal auf einen neutral *grauen* Untergrund, ein zweites Mal auf einen *blauen* und ein drittes Mal auf einen *gelben*. Bei näherer Betrachtung sehen wir folgende Unterschiede: Die

Luz Viereck

— zu ihrer nebenstehenden Aufnahme

Porträtfotografie ist vielleicht die schwerste und dennoch liebenswerteste Sparte innerhalb der gesamten Fotografie. Mich befriedigt eine Porträt-Aufnahme nur dann, wenn es mir gelang, den Menschen — wie er ist — zu erfassen. Es macht mir Freude, wenn ich die Gelegenheit habe, Menschen zu fotografieren, die mich persönlich interessieren, weil ich sie dann auch leichter und klarer in ihrer typischen Wesensart aufnehmen kann. Deshalb entschieße ich mich meist ungern zu Film-Star-Fotos, besonders, wenn der Star schon in vielen schlechten und guten Porträts auf Titeln Bildern in Illustrierten dargeboten wurde.

Die Vielzahl der Abbildungen steht meist im umgekehrten Verhältnis zur schauspielerischen Leistung schlechthin, und wenige behaupten sich später auch auf der Bühne. Einfach und menschlich zu bleiben scheint eine seltene Kunst!

Meine besondere Sympathie gehört der hier gezeigten jungen Bühnen- und Filmschauspielerin *Gertrud Kückelmann*, die sich durch ihr Können in die vordersten Reihen gespielt hat und die ich immer wieder auf den Brettern bewundere. Und dann fotografiere ich auch gern alte Damen, in deren Antlitz das Leben seine Zeichen grub. Dann verplaudere ich oft eine Stunde voller Geruhsamkeit mit ihnen, bevor ich mich den Launen eines schon oder noch nicht gewordenen Filmstars aussetze, deren Interesse über Platitüden selten hinausgehen. Gute Porträts — glaube ich — lassen sich erreichen, wenn das Menschliche nicht verlorengelht!



der Helligkeits-
kontrast

orangerote Fläche wirkt auf dem Blau *heller* und auf dem Gelb *dunkler*. Diese Erscheinung ist zunächst einmal nur auf den Helligkeitskontrast zurückzuführen.

der Farbkontrast

Innerhalb des Blau wirkt die orangerote Farbe aber außerdem noch leuchtender und satter. Ihr Buntheitsgrad wird durch den *Farbkontrast* verstärkt, während sie auf der gelben Fläche ein fahleres Aussehen erhält.

der Farbton

Schließlich ändert sich aber auch noch scheinbar der *Farbton*. Denn während das Orangerot vor dem Blau mehr ins Gelbliche schlägt, erhält es auf dem gelben Untergrund einen bläulichroten Stich.

Diese durch den Farbkontrast hervorgerufenen Erscheinungen vermitteln die für uns äußerst wichtige Tatsache, daß eine Farbe neben einer anderen *verändert* wird, und zwar entsteht die Empfindung, als würde der Farbe ihre Komplementärfarbe beigemischt.

das Beispiel
in der Natur

Die Natur gibt hierzu selbst das Vorbild. Bei ihrem Untergang leuchtet die Sonne z. B. rotorange. Wolken und Dunst in der näheren Umgebung sind dann blauviolett, während das Firmament hell grünlich durchschimmert. Die Umgebung der Sonne erscheint also in ihren *Komplementärfarben*.

Um unser ABC der Farbfachsprache zu ergänzen, wollen wir noch nachholen:

- *Kompensationsfarben* sind ein Paar, dessen Farbreize bei additiver Mischung ein *Unbunt* ergeben.
- Unter *Komplementärfarben* oder *Ergänzungsfarben* versteht man jeweils jene Farbe, die in Mischung mit einer bereits vorhandenen ein reines Weiß ergibt.
- Die *Kontrastfarbe* entspricht der Komplementärfarbe im Farbton. Für uns in der Praxis ist die Unterscheidung zwischen Kontrastfarbe und Komplementärfarbe *nicht* nötig. Nur die Wissenschaft macht bei den Gegenfarben für bestimmte Zwecke einen Unterschied.

hart aneinander-
grenzende Farben

Die Wirkung der Gegenfarben aufeinander und der dadurch entstehende Farbkontrast tritt nur dann ein, wenn die beiden Farben eng nebeneinander stehen und ohne jeden Übergang, also *unmittelbar* aneinandergrenzen. Jede andersfarbige oder unbunte Kontur, die sich zwischen den beiden Flächen befindet, *verhindert* die Erscheinung.

Eine Farbe wird von ihrer Kontrastfarbe *nur dann* im Farbton verändert, wenn der Kontrastfarbe eine *größere Fläche* zukommt.

*die Wirkung
der größeren
Fläche*

Sobald das Farbpaar räumlich die gleiche Ausdehnung besitzt, tritt die Veränderung der einen Farbe auf die andere wechselseitig ein. Es ändern sich *beide* in Richtung auf „unbunt.“

Wir wollen uns also zunächst einprägen, daß die Leuchtkraft jeder Farbe bei Vorhandensein ihrer Komplementärfarbe *verstärkt* wird; daß ihre Buntheit zunimmt. Sie wird reiner und satter. Auch Farben, die der komplementären Farbe *nahestehen*, erhöhen den Farbenkontrast.

*Komplementär-
farben erhöhen
die Buntheit*

Verwandte Farben hingegen wirken auf den Farbton abschwächend ein, und zwar um so mehr, je geringer ihr Unterschied ist. Die Erklärung dafür ist wiederum die *Wirkung der kleinen Unterschiede*. Aus dem Farbkreis auf Seite 217 geht hervor, welche Farbe zu welcher jeweils *komplementär* ist und welche Farben als *verwandt* gelten. Die im Kreis jeweils links und rechts anschließenden sind die verwandten, während die über den Mittelpunkt hinaus gegenüberliegenden die Komplementärfarben vorstellen.

*verwandte Farben
schwächen die
Buntheit ab*

Der Farbkontrast kann in seiner Wirkung stärker bzw. schwächer auftreten, je nach Reinheit der Farbtöne. *Gebrochene* Farben (das sind solche, die mit Weiß, Schwarz oder Grau vermischt sind) haben eine stärkere Kontrastwirkung als satte Farben, denn die Farbreize, die von ihnen ausgehen, sind nicht so stark. Das Auge wird nicht so *satt* von ihnen, und die kleinen Unterschiede werden leichter wahrgenommen.

*Kontrastwirkung
der gebrochenen
Farben*

Der Helligkeitskontrast sowie der Farbkontrast sind uns nunmehr klar. In der Farbfotografie laufen die beiden aber nicht nebeneinander her, sie überschneiden sich vielmehr.

Um bei dem Beispiel der orangegelben Fläche zu bleiben, können wir folgende Feststellung machen: Farben teilen sich auch dem Unbunt mit. Durch Kontrastwirkung wird das Grau scheinbar *selbst* farbig, und zwar tritt diese Erscheinung um so leichter ein, je geringer der Helligkeitsunterschied zwischen der bunten und der unbunten Farbe ist. Das Grau erhält von dem orangegelben Fleck einen *grünen* Schimmer. Wir müssen uns zu dieser Erscheinung noch merken, daß die dunklen Farben (z. B. Blau und Grün) *leichter* ihre Kontrastfarbe (Gelb und Orange) im Unbunt hervorrufen als die hellen Farben.

*unbunte Farben
nehmen neben
bunten Farben
deren Kontrast-
farbe an*



Die Foto-Farbenpalette in der Praxis

Der gegenseitigen Wirkung der Farben aufeinander kommt in der Praxis große Bedeutung zu. Wer sie kennt, d. h., wer sich die Gesetzmäßigkeit, die in den vorigen Kapiteln behandelt wurde, zu eigen gemacht hat, besitzt für seine praktische Arbeit eine richtige *Farbenpalette*, auf der er nach Wunsch die Farben *mischen* kann. Das Wissen um die Zusammenhänge ergibt die Möglichkeit, von der technischen Zwangsläufigkeit der Farbenfotografie loszukommen.

Es scheint hier nicht am Platz, eine tabellarische Übersicht für alle auftretenden Fälle zu geben — sie würde zu groß ausfallen; denn die Farben, ihre Tönungen und Schattierungen sind zu reichhaltig, als daß man jede einzelne in Kombination mit jeder anderen besprechen könnte. Man muß sich die vorgenannten Eigentümlichkeiten eben gedanklich zu eigen machen, um in jedem auftauchenden Fall die richtige Farbenzusammenstellung zu finden.

Dazu einige Beispiele:

Der Teint ist z. B. zu blaß; seine Farbe soll im Bild satter wirken. Zunächst gelingt das mit Hilfe des Helligkeitskontrastes. Der Kopf muß also von *hellen* Tönen umgeben sein, damit er dunkler wirkt. Soll die Farbe selbst *intensiver* werden, müssen auch noch Komplementärfarben in allernächster Nähe stehen. Mit einem Wort: Hintergrund und Kleidung sollten z. B. Hellgrau und Schattierungen in hellem Eisblau aufweisen.

Vertiefung der Teintfarbe

Der Teint ist zu bleich. Seine Farbe soll *frischer* — rötlicher wirken. Hintergrund und Kleidung können dann die Töne See grün bis Laubgrün aufweisen (Kontrast!), und zwar haben sie direkt ohne Kontur abgesetzt anzuschließen; und überdies muß ihnen ein größerer Raum im Bild zukommen, als dem Kopf allein. Die Farben können zum Teil mit Grau gebrochen werden (Wirksamkeit der kleinen Unterschiede); und schließlich müssen sie recht hell sein (Helligkeitskontrast).

Auffrischung der Teintfarbe

Walter E. Lautenbacher

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

Über die Technik dieses Fotografen wurde bereits auf Seite 129 berichtet. Hier zeigt er eine farblich wohl-abgewogene Modeaufnahme, bei Kunstlicht aufgenommen.

Mehr oder weniger umgekehrt liegen die Verhältnisse, wenn es sich um einen *feuerroten Teint* handelt, dessen Röte etwas gemildert werden soll.

Dann kommen als Hintergrund- und Kleidungsfarben, die wiederum eine *größere* Fläche aufweisen müssen, *rötliche* bis *bräunliche* Tönungen in Frage (verwandte Farben), die dunkler als die Hautfarbe sein müssen (Helligkeitskontrast). Im übrigen sollen diese Farben nicht gebrochen sein, sondern möglichst *rein* wirken. Um die Bildplastik zu betonen, kann sogar Schwarz im Hintergrund vorkommen, das das Gesicht noch heller erscheinen läßt.

fahler Teint

Es ist uns jetzt auch klar, wie man einen *fahlgrauen Teint* darstellen wird. In unmittelbarer Nähe des Kopfes werden dann blau- bis graugrün gebrochene Töne vorherrschen, die das Gesicht farbiger wirken lassen; ist es *dunkel*, wird man die Töne auch dunkel wählen, um es aufzuhellen; ist es dagegen *hell*, wird man sich eben auf helle Farben beschränken. Vor allem aber ist tunlichst zu vermeiden, daß rote oder *rosa* Töne im Bild auftauchen; denn gegenüber einer solchen Farbe — und wenn sie auch nur das kleine Ausmaß einer Krawatte hätte — würden durch die *eigene* Leuchtkraft alle anderen Farben in einen schmutzigen Ton getaucht.

Auf den Seiten 199 — 200 sind bereits die Mittel erwähnt, die zur Beeinflussung der Hautwiedergabe beitragen. Wir haben sie nunmehr mit unserer *Farbpalette* noch erweitert.

*Farb-Reflexe
und Filter*

Zwei Möglichkeiten stehen darüber hinaus noch zur Verfügung. Die Teintfarbe läßt sich nämlich noch mit *Filtern* und mit Hilfe der *Farb-reflexe* in weiteren Grenzen verändern. Auf diese beiden Punkte kommen wir unter dem Kapitel *Technik* (siehe Seite 236) noch zurück.

Im Zusammenhang mit der genannten Farbpalette soll aber hier schon auf diese Möglichkeiten hingewiesen werden; denn sowohl durch Filter als auch durch Farbreflexe kann man sozusagen auf umgekehrtem Weg Einfluß auf die Fleischfarbe nehmen. Statt also z. B. zu einem blassen Teint die Kontrastfarbe *Grün* zu verwenden, wählt man ein *rotes Reflexlicht*, das das Gesicht selbst trifft. Dann wirkt die Teintfarbe an sich röter. Das gleiche gilt natürlich für ein Farbfilter, das seine Eigenfarbe — im hier besprochenen Fall *rötlich* — der Hautfarbe mitteilt.

Die Wahl des Hilfsmittels wird immer von den besonders gearteten Verhältnissen abhängen, und man wird einmal lieber zu diesem, ein andermal jedoch zu jenem greifen.

Wir kommen zu einer Faustregel. Sie lautet:

Faustregel

Will man den Ton der Hautfarbe verändern, so stellt man zunächst fest, welche Farbe zusätzlich gebraucht wird. Diese Farbe kann dann entweder als Filterfarbe oder als Reflexlicht von einer entsprechend gefärbten Fläche direkt verwandt werden. Wird aber auf beide Hilfsmittel, wie Filter- oder Reflexlicht, aus besserer Überlegung verzichtet, so stellt man die Komplementärfarbe zur Filterfarbe fest (siehe Farbkreis Seite 217) und verwendet diese als Hintergrundfarbe bzw. Kleiderfarbe.

Für welche Art der Einflußnahme man sich entscheidet, bleibt jedem überlassen. Eleganter ist es, wenn die Kontrast- und Helligkeitsgegensätze zu Hilfe genommen werden, weil man dann zu *reineren* Tönen kommt. Durch Filter und Reflexlicht wird allen Farben des Bildes diese *zusätzlich* beigemischt.

reine Farben

Dennoch hat die Faustregel auch für den *zweiten* Fall ihre Brauchbarkeit, weil sich dann auf dem Umweg über die Filterfarbe sehr schnell die Kontrastfarbe feststellen läßt.

Im Zusammenhang mit dem hier Gesagten sei noch auf die Augen, die Lippen, die Haare und die Zähne verwiesen, denn sie spielen beim farbigen Porträt eine große Rolle, besonders wenn große Köpfe aufgenommen werden.

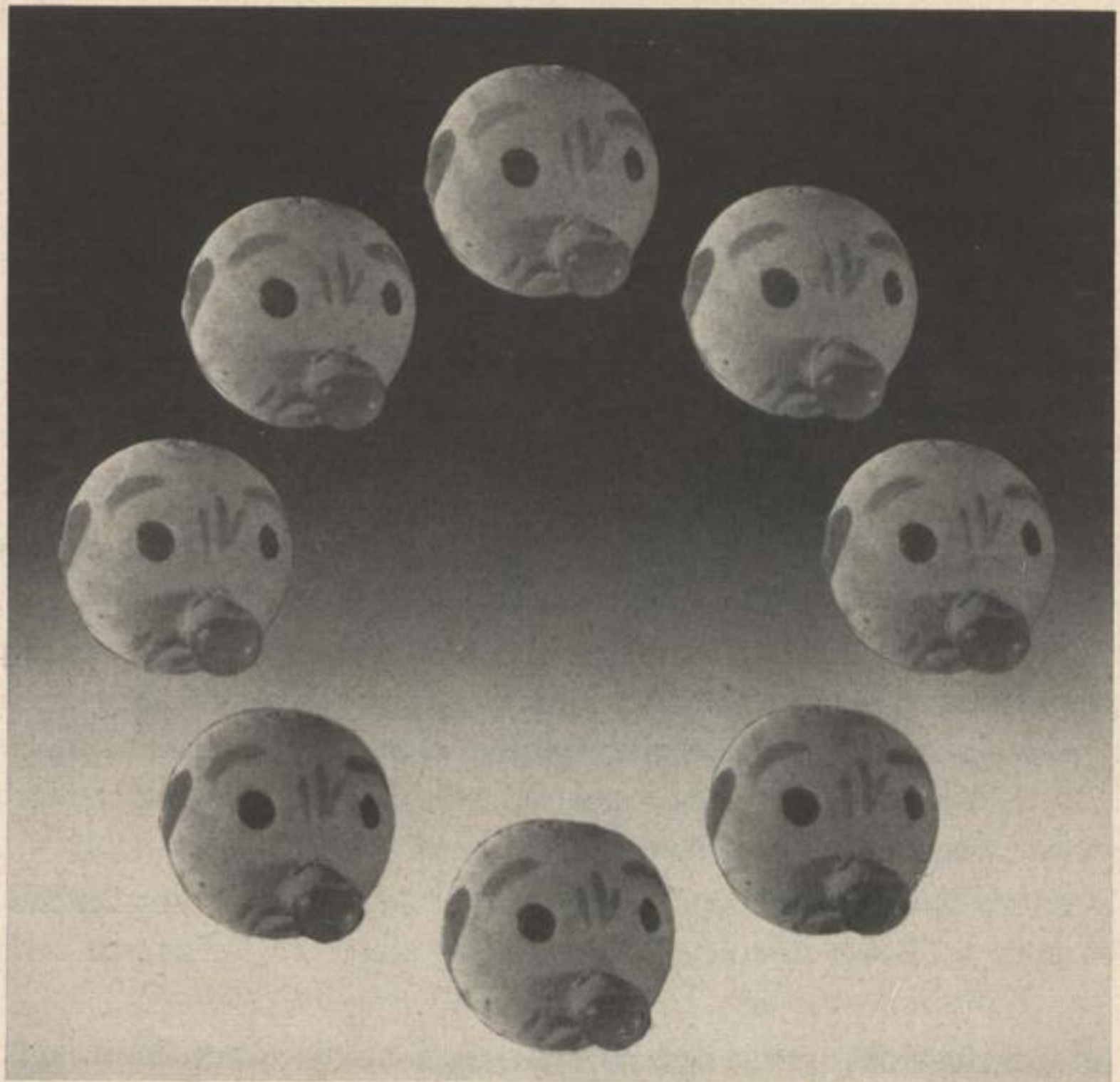
Die Augen

Man kann die Feststellung machen, daß *blaue* und *grüne* Augen im Farbfoto jeweils recht gut wiedergegeben werden, während die Darstellung *brauner* Augen zu wünschen übrigläßt. Die Erklärung ist einfach. Die blauen bzw. grünen Augen stehen im Farbkontrast zur Hautfarbe. Deshalb kommen sie auch ziemlich bunt. Braun hingegen ist dem Fleishton verwandt; es hebt sich also nur wenig als Eigenfarbe ab.

die Augenfarbe

Hier versagt unsere Farbenpalette. Wir können mehr oder weniger nichts gegen diesen Umstand machen, bis auf folgendes: Der Kopf eines braunäugigen Menschen sollte *so groß* als möglich dargestellt werden, damit den Augen selbst genügend große Flächen zukommen.

die Wirksamkeit
der kleinen
Unterschiede



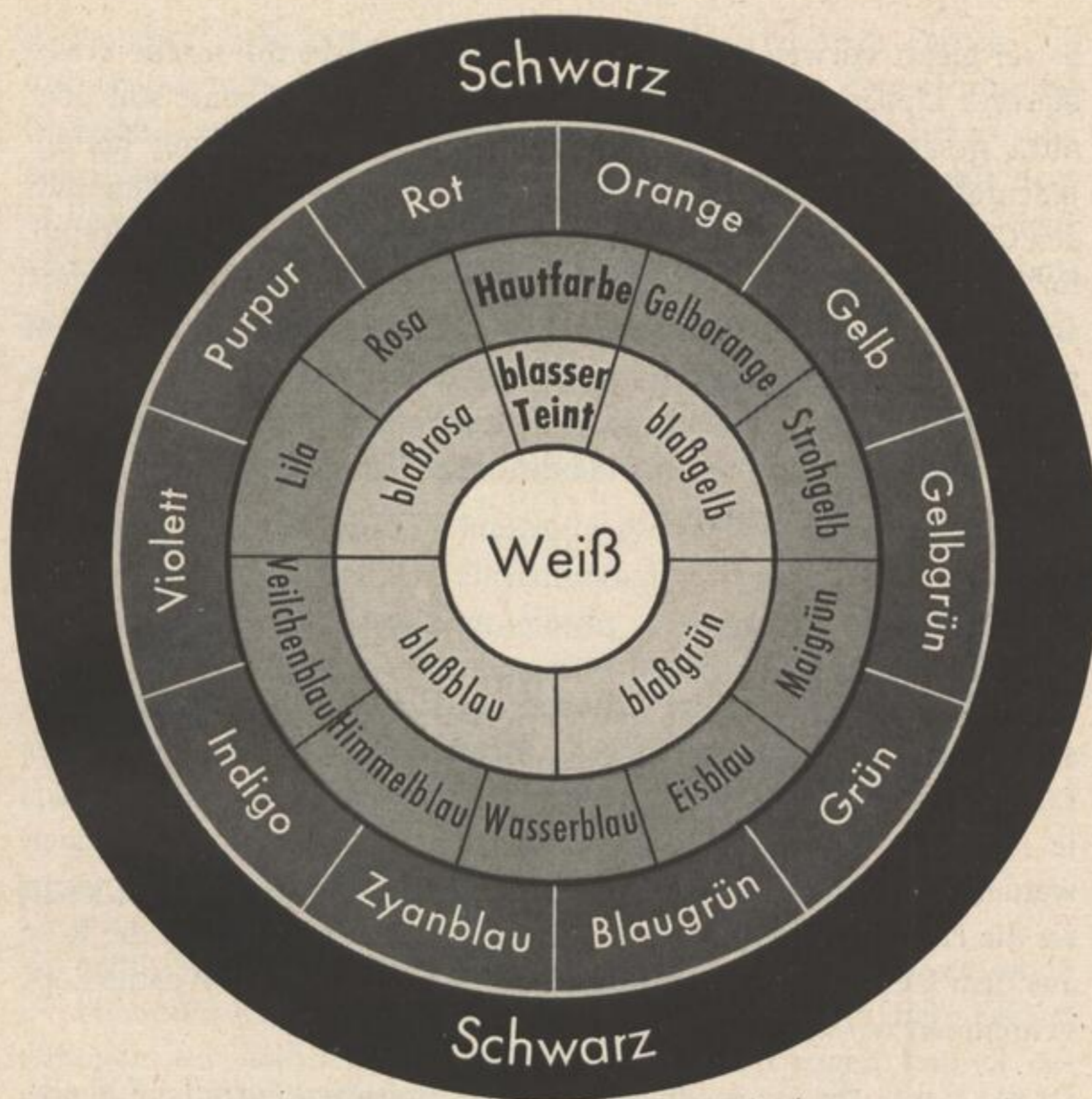
Der Effekt des Helligkeitskontrastes tritt selbst bei geringsten Unterschieden auf. Hier erscheinen die gleichen Köpfe sofort dunkler, sobald sie nur vor einem etwas helleren Untergrund stehen, und umgekehrt.

Nur so kann sich das Braun gegenüber der vorherrschenden Hautfarbe behaupten. Und nur so wird auch das Weiß der Augen genügend groß. Dieses Weiß hat mitunter einen bläulichen Schimmer. In diesem Fall kommt die Augenfarbe besser, denn im Blau haben wir eine Kontrastfarbe.

Himmelsbläue
und braune
Augen

Ein Freilichtporträt eines braunäugigen Menschen unter blauem Himmel wird aus gleichem Grund besser ausfallen als ein Kunstlichtbildnis, weil das Weiß der Augen dann vom Himmelslicht den nötigen bläulichen Schimmer erhält.

Eine andere Möglichkeit besteht im Schminken (siehe Seite 249). Durch Auftragen einer Spur von *graublauem* Liderschatten läßt sich der Farbkontrast verstärken.



der
Farbenkreis . . .

In diesem Farbenkreis sind die Farben nach ihrer Verwandtschaft und gemäß ihren Übergängen jeweils nebeneinander angeordnet. Von innen nach außen hingegen nimmt die Sättigung der Farben zu. Linien, die man von innen nach außen zieht, folgen dem Weg der Farbe zu ihrer Sättigung; Bögen, die von einer Farbe nach links und rechts geschlagen werden, treffen die verwandten Farben, während Kreisdurchmesser jeweils an ihren beiden Enden die Kontrastfarben anzeigen.

So bildet z. B. Wasserblau den Kontrast zur Hautfarbe. Sie wird durch Anwesenheit der ersteren bunter, während sie neben Rosa und Gelborange farbloser aussieht.

Vor Cyanblau und Blaugrün (bzw. sogar Schwarz) wirkt sie heller, vor Bläßblau und Bläßgrün (wenn nicht sogar Weiß) dunkler, zufolge des Helligkeitskontrastes.

Natürlich beschränkt sich die Verwendung des Farbenkreises nicht immer nur auf Farbpaare. Auch harmonisierende Farb-Trios können ihm entnommen werden, wenn man in ihn z. B. ein gleichseitiges Dreieck legt, wie etwa: Hautfarbe-Veilchenblau-Maigrün.

. . . und seine
praktische
Anwendung

Die Lippen

keine zu
knalligen
Lippenfarben

Es sei gleich vorweggenommen, daß für die Farbenfotografie etwas blässere Lippen *günstiger* sind als betont farbige. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß bleiche Lippen die beste Wirkung hätten. Jedenfalls sind stark gefärbte Lippen *ungünstig*. Wir verstehen auch den Grund: Gegenüber einem knalligen Lippenrot erscheint die Teintfarbe blässer. Das Rot selbst springt zu sehr ins Auge, besonders auffällig im farbigen Papierbild oder im Druck. Die Wirkung ist um so schlechter, je intensiver bzw. feuriger das Rot ist. Wenn man schon gezwungen ist, die Lippen nachzufärben, dann sollte man es mit schwachen *weinroten* bis bläulichroten Tönen bewenden lassen. Rosa ist besonders ungünstig.

Die Haare

Frisur und
Teintfarbe

Aus den bereits bekannten Gründen des Helligkeitskontrastes sehen schwarzhaarige Menschen jeweils *bleicher* aus als hellblonde. Der Einfluß, den die Frisur auf die Hautfarbe nimmt, wird um so größer, je mehr die Frisur das Gesicht *umrahmt*. Schwarzhaarige Frauen werden im Farbfoto also eine gesündere Hautfarbe erhalten, wenn sie die Haare *hochgesteckt* haben, während Platinblondinen die Röte aus dem Gesicht durch herabfallendes Haar oder einen Wuschelkopf genommen wird.

Haarfarbe und
Kleidung

Ist die Hautfarbe eines schwarzhaarigen Menschen *auffallend* bleich, muß schon der Haare wegen zumindest in der Kleidung eine etwas kräftigere Kontrastfarbe zu Worte kommen. In verzweifelten Fällen hilft ein Filter oder warmes Reflexlicht. Denn da die Haare selbst schwarz sind, kann sich die zusätzliche Farbe im Haar nicht auswirken. Der *rötliche Schein*, der notwendig ist, verschwindet im Schwarz.

Nicht so ist es bei Blondinen. Hier läßt sich die Röte des Teints durch Reflex- oder Filterfarbe nicht beeinflussen; denn wollte man die Röte herabmindern, müßte man ein schwach grünliches Filter bzw. ein ebensolches Reflexlicht verwenden, das das platinblonde Haar grün anfärben würde. In diesem Fall wird man also besser mit *verwandten* Farben in der Kleidung und im Hintergrund zurechtkommen.

Die Komposition

Auf unserer Farbenpalette befinden sich noch viel mehr Farben, die bisher noch nicht berücksichtigt wurden. Sie gehören dem *Drum und Dran* an, das den Rahmen zum farbigen Porträt ergibt. Sei es eine Landschaft, sei es ein Zimmer — immer haben wir noch mit dem *Milieu* zu rechnen, und das rechte zu finden, um die richtigen Menschen darin aufzunehmen, ist das, was man *Farb-Komposition* nennt.

*Milieu und
Farbkomposition*

Für unsere Belange interessiert die Umgebung des Porträts nur beschränkt. Ihr kommt nur Bedeutung im Zusammenhang mit der Farbwiedergabe des Menschen selbst zu. Sie nimmt dadurch Einfluß auf den Stimmungsgehalt des Bildes.

Freilich sind wir in unserer Freizügigkeit etwas gehemmt, denn wir müssen den feststehenden Verhältnissen im großen Ganzen Rechnung tragen. Wir können Bäume nicht verschieben und den Himmel nicht verlagern. Das ist auch gar nicht nötig, wenn man nur immer das *Gleichgewicht* der Farben beachtet, das sich durch ein kleines Hinzutun in den meisten Fällen erreichen läßt; denn die Farben verlangen nach einem Gleichgewicht im Raum.

*Gleichgewicht der
Farben und
Gleichgewicht
im Raum*

Das Gleichgewicht der Farben

Da beim *Porträt* in der Mitte mehr oder weniger Hautfarbe zu sehen ist, bleibt der Raum ringsherum für andere Farben frei. Diese Farben stimmen wir nach Tunlichkeit gemäß den im vorigen Kapitel besprochenen Grundsätzen auf den Teint richtig ab. Das *Abstimmen* muß aber recht sorgfältig geschehen. Das gilt insbesondere für solche Fotografen, die in der Farbwertung noch keine große Praxis besitzen, deren Augen also die Farben noch nicht richtig zu beurteilen vermögen. Denn man darf nicht vergessen, daß Farben auch *überall dort* vorkommen, wo man sie gewohnheitsmäßig nicht vermutet und deshalb *nicht* sieht.

*Abstimmung der
Umgebungs-
farben auf die
Hautfarbe*

Wir haben schon eingangs festgestellt, daß es eine Mehrbelastung für das Auge wäre, wenn im steten Wechsel der verschiedenen Beleuchtungen tagsüber alle Farbänderungen registriert werden müßten. An die Stelle der Beobachtung tritt also das *Wissen* um eine Farbe, das die neuerliche Betrachtung ersetzt. Bei der Komposition eines farbigen Porträts müssen jedoch alle feststehenden Meinungen

*Wissen anstatt
Beobachten*

- ein Trick* über eine bekannte Farbe fallengelassen werden. Es ist erforderlich, das ganze *Drum und Dran* für die Zwecke der Aufnahme so zu betrachten, als ob es völlig *neu* wäre — als hätte man es noch nie gesehen. Bei diesem Vorgehen werden sich neuartige Farben kenntlich machen, die dann zu berücksichtigen sind.
- das Ornament als Grundlage* Das Gleichgewicht der Farben verlangt eine gewisse Harmonie, ähnlich der Grundlage eines Ornaments. Dieser Satz klingt sehr anspruchsvoll und scheint in der Farbenfotografie nicht erfüllbar. Und doch läßt er sich *gerade* beim Porträt am leichtesten erreichen.
- falsch und . . .* Ein kurzes Beispiel: Ein Mädchen in rotem Schwimmanzug steht vor dem blauen Himmel. Es soll ein Brustbild von ihr aufgenommen werden. Das Resultat ist ein Bild, das keine Harmonie der Farben zeigen kann, denn es zerfällt in drei Teile. Es ist oben *blau*, in der Mitte *fleischfarben* und unten *rot*.
- . . . richtig* Das Gleichgewicht tritt aber sofort ein, wenn das Mädchen einen roten Sonnenschirm vor den Himmel hält oder wenn sich in dem roten Badetrikot irgendwo Blau vorfindet. Im ersteren Fall kehrt dann das Rot als Farbfleck oben im Himmel wieder, im zweiten Fall ist die Wiederholung des blauen Himmels im Badetrikot selbst gegeben.

Dem Gleichgewicht der *Farben* kommt dieselbe Bedeutung zu wie dem Gleichgewicht der *Tonwerte* in der Schwarzweißfotografie. Dort ist uns schon seit langem bekannt, daß z. B. das Brustbild einer weißgekleideten Braut vor einem schwarzen Hintergrund keinen geschlossenen Eindruck ergeben kann, weil das Bild an der Unterkante Weiß

Zoltan Glass

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

der in London lebt — ist der Mann ohne einengendes Ziel einerseits und ohne Grenzen andererseits. Mitunter stellt er die Welt auf den Kopf, sei es um ihre Skurrilität zu geißeln oder etwas Neues an Skurrilem zu schaffen. Sein Einfallsreichtum scheint ebenso unerschöpflich, wie seine Technik perfekt ist. Er ist modern und avantgardistisch bis unter die Fingernägel und gehört zu jenen, die vornedran beim Kreieren des jeweils Modernen sind. Selbst in der Aktfotografie — einem der schwierigsten Gebiete — hat er neue Wege gewiesen. Wie weit sie zum Allgemeingut werden, bleibt allerdings noch der Zukunft vorenthalten.



93

und an der oberen Schwarz zeigt. Was also hier für die Tonwerte gilt, gilt in unserem Fall für die Farben.

Ob man sich für besonders bunte oder für gedämpfte Farben entscheidet, die je nach den vorhandenen Fleischtönen gewählt werden müssen, ist in diesem Zusammenhang unwichtig. Es lassen sich sogar sehr grelle Farben mit verwenden, wenn sie nur richtig *verteilt* sind.

*der Farbkreis
in der Praxis*

Wer einen Leitfaden braucht, um zu erfahren, *welche* Farben gut zueinanderstehen, kann den Farbkreis auf Seite 217 heranziehen und sich dorthinein ein *gleichseitiges* Dreieck denken. Die jeweils an den drei Spitzen vorgefundenen Farben passen stets gut zusammen.

Denkt man sich hingegen ein *gleichschenkeliges* Dreieck, dessen spitzer Winkel im Fleishton steht, dann lassen sich an den beiden anderen Schenkeln ebenfalls passende Farben finden, die um so weniger grell wirken werden, je *schmäler* das gleichschenklige Dreieck ist.

Geht man schließlich von der Fleischfarbe aus nach links und rechts, so erhält man auf beiden Seiten ebenfalls passende Farben, die allerdings in keinem Farbenkontrast zueinander stehen, mit dem Endeffekt, daß das Bild etwas langweilig und still wird.

Behelfe

In der Praxis kann man sich mitunter leicht helfen, wenn irgendein buntes Tuch oder sonst etwas Farbigen in das Bild an die Stelle gebracht wird, die unterbrochen werden soll, wenn auf der entgegengesetzten Seite eine *gleichfarbige* größere Fläche vorherrscht.

Die Farbenplastik

*die räumliche
Wirkung der
Farben*

Wenn von Komposition gesprochen wird, darf auch die Farbenplastik nicht vergessen werden, denn Farben haben eine *räumliche* Wirkung; es ist also nicht zulässig, sie ohne Vorbedacht beliebig im Bild zu verteilen. Den verschiedenen Entfernungen in der Tiefe des Raumes entsprechen verschiedene Farben. Es gibt *Vordergrundfarben* und *Hintergrundfarben*.

Ein Beispiel: Das schon vorher genannte Brustbild eines Mädchens vor blauem Himmel im roten Kleid wirkt zweifellos sehr plastisch. Rot ist eine Vordergrund-, Blau eine Hintergrundfarbe. Stellen wir

aber dasselbe Mädchen in einem blauen Kleid vor einen roten Hintergrund, so hat sich in der Farbwirkung zwar nichts geändert, die Farbenplastik aber ist verlorengegangen. Das Bild wird befremden. Beim Betrachten entsteht der Eindruck, als befände sich das Mädchen *hinter* dem Hintergrund; als wäre die rote Fläche silhouettenartig ausgeschnitten, um in ihrer Aussparung das blaue Kleid durchkommen zu lassen. Dieser Eindruck wird um so stärker sein, je *reiner* das Rot ist und je *verschmutzter* das Blau.

Vordergrund –
und Hintergrund-
Farben

Wir wollen uns also merken: **Vom Vordergrund in den Hintergrund sollen sich die Farben tunlichst in folgender Reihe aufbauen: Rot, Gelb, Grün, Blau.** Diese Forderung ist in der Natur stets erfüllt. Ein Mädchen in einem roten Kleid steht z. B. vor einem grünen Busch, und dahinter ist der blaue Himmel. Auf die Farbenplastik ist dann zu achten, wenn man den Wunsch haben sollte, die Natur umzudrehen.

Faustregel

Wir merken uns weiter: **Die Plastik wird um so stärker, je unbunter und heller die Farben in den Hintergrund hinein verlaufen.** Auch hier gibt die *Natur selbst* das Beispiel. An einem dunstigen Tag steht dann unser Mädchen im roten Kleid vor einem schon etwas durch den schwachen Nebel aufgehellten Busch, hinter dem sich der durch die Atmosphäre getrübbte Himmel *noch* heller verbirgt.

Faustregel

Im übrigen ist uns diese Forderung nach Farbenplastik nicht neu, denn das Rot ist ja die Komplementärfarbe zu Blau, und auf Seite 207 wurde bereits darauf verwiesen, daß die Leuchtkraft des Rot durch Vorhandensein einer Komplementärfarbe gehoben wird, daß sie aber zu vollster Leuchtkraft erst dann kommt, wenn ihre Komplementärfarbe (in unserem Fall Blau) einen gewissen *Graugehalt* hat. Den Farben kommen also auch in Hinsicht der Plastik gewisse Werte zu. Man spricht von „Valeurs“. Diese Valeurs, nach allen bereits besprochenen Grundsätzen richtig ausgewählt und angeordnet, ergeben erst zusammen mit der Darstellung das kompositionelle Gleichgewicht.

der wichtige
Graugehalt

Wir kennen farbige Darstellungen in verschiedenen Techniken. Pastell- oder Aquarellbilder haben eine andere Wirkung als Ölgemälde. Letztere besitzen große Kraft und Tiefe. Deckfarben strahlen nämlich das auffallende Licht zurück. Die Licht- und Schatteneffekte sind also energisch, saftig und in ihrer Wirkung *plastisch*. Die hellen

Wirkung
verschiedener
Maltechniken



Partien strahlen gegenüber den lasierten Schatten *mehr* Licht zurück. Beim Pastellbild und beim Aquarell wird das *gesamte* Licht gleichmäßig zurückgestrahlt, ja hier verschlucken die Lasurfarben sogar noch Licht. Dieser Unterschied in der Wirkung sei im Zusammenhang damit erwähnt, daß man die Farbenplastik im Farbfoto, das ja seine eigene Ausdrucksform hat, in der Komposition *nicht* so auswerten kann, als würde man teilweise in Öl, teilweise in Aquarell gemalt haben. Es ist also nicht zweckmäßig, einen Teil eines Bildes in satten, kräftigen Farben zu halten und einen anderen in pastosen Tönen. Eine solche Anordnung würde der Farbenplastik durch Übertriebung entgegenstehen und dem Gleichgewicht der Farben zuwiderlaufen. Mit einem Wort: Entweder herrschen in einem Bild reine, neben nur schwach gebrochenen Farben vor, wie beim Ölbild, oder aber es sind die Hauptfarben ebenfalls etwas verwaschen und gebrochen, wie beim Aquarell. Welche Art der Darstellung im Einzelfall die richtige ist, entscheidet das Motiv selbst und der persönliche Geschmack.

*übertriebene
Farbenplastik
wirkt im Foto
kitschig*

*reine und ver-
waschene Farben*

Farbige Reflexe und Beleuchtung

Die Farben bieten sich dem Auge anders dar, je nach der Beleuchtung, in der sie erscheinen, und je nach den Reflexen, die auf sie fallen. Der Stimmungsgehalt eines Bildes hängt ausschließlich von der *Lichtführung* und den farbigen Reflexen ab.

Da ist zunächst die Beleuchtung. Das jeweils während der Aufnahme vorherrschende Licht, gleichgültig ob Tageslicht oder Kunstlicht, kann hart oder weich sein, d. h., es vermag *harte*, scharf begrenzte Schlagschatten oder *weich verlaufende*, kaum sichtbare zu erzeugen. Weiche Beleuchtung hat den Vorteil, daß der Helligkeitsumfang des Bildes geringer wird — daß Lichter und Schatten nicht zu

Robert A. E. Bauer

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

ist von Haus aus Reporter. Er jagt dem „Foto“ nach, wie es sich ihm gerade bietet, und er scheut sich zu diesem Zweck ebenso nicht, hoch oben aus einem Hubschrauber zu knipsen wie tief unten an der Bühne eines Laufsteges für Mannequins auf seine Aufnahme zu warten. Er scheut auch weder Zeit noch Kosten, bei der Abfahrt einer Luxusjacht dabeizusein oder Prominente an beliebigem Ort zu „schießen“. Farbfilm, Elektronenblitz und Kamera, eine Flugkarte, Geduld und Beharrungsvermögen — sie sind die Voraussetzungen seines Erfolges.



weit auseinanderliegen. Sie hat aber andererseits den Nachteil, daß die Farben nicht zur letzten Leuchtkraft gelangen; denn je härter das Licht auf eine Fläche strahlt, *desto farbiger* wird es zurückgeworfen. Man kann sich aus dieser nach zwei Seiten strebenden Forderung den Leitsatz für die Praxis machen, daß man um so härteres Licht wählen kann, je stärker die Farben verschmutzt sind und je weniger Helligkeitskontraste zwischen ihnen bestehen; daß man aber für um so weiches Licht zu sorgen hat, je größer der Helligkeitsumfang des Motives ist. Demnach verlangen in jedem Fall schwarzhaarige Menschen eine weichere Beleuchtung als hellblonde.

Farben kommen nur im Licht zu reinster Wirkung. Im Schatten verschwinden sie.

Die farbigen Reflexe sind bei der Komposition ebenfalls zu berücksichtigen. Auf Seite 215 wurde bereits darauf hingewiesen, daß man mit ihrer Hilfe die Farben der Haut abändern kann. Im Zusammenhang mit der Komposition des Gesamtbildes aber geht es nicht darum, nur den Teint für sich zu beeinflussen. Es handelt sich vielmehr um Reflexlichter verschiedenster Art, wie sie in der Natur und im Raum herrschen und die den Stimmungsgehalt eines Bildes vertiefen.

Neben der *Dynamik der Farben*, die je nach Auswahl und Zusammenstellung einen zarten oder effektvollen, lebendigen und kraftvollen Bildvortrag zur Folge haben, nehmen die Reflexlichter mehr Einfluß auf den *Stimmungsgehalt*. Sie sind es, die dem Bild den morgendlichen Glanz oder die trübe Schlechtwetterstimmung verleihen; die die *warme* Atmosphäre oder den *kalten* Raum bestimmen. Ein gelblicher Schimmer über heiteren Farben läßt ein freundliches Gefühl

hartes Licht
erzeugt intensiv-
farbige Reflex-
lichter

großer Hellig-
keitsumfang
verlangt weiche
Beleuchtung

die Dynamik
der Farben

Raimond Voinquel

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

ist Pariser mit jener Leichtigkeit, die man den Franzosen zu Recht nachsagt. Er setzt mit nachtwandlerischer Sicherheit voraus, daß seine Aufnahmen auch jenen Duft und jene Atmosphäre zeigen, wie er sie gesehen oder erlebt hat. Er fotografiert mit einer Linhof-Kamera und schätzt überhaupt das Großformat.

Die eigenen Bemühungen, Räumlichkeiten im Farbfoto lichtdurchflutet darzustellen, sind schwierig—wie wir alle wissen. Ihm gelingt es mühelos, und wenn man ihn nach seiner Technik befragt, zuckt er nur die Schultern: „Man muß es eben so machen — sonst ist es falsch“, das ist die ganze Antwort; denn er besitzt in der Beleuchtungstechnik, die manchem Kummer bereitet, eben das richtige, ausgleichende Feingefühl.

Reflexlichter
erzeugen die
jeweilige
Stimmung

große, farbige
Flächen

Blau-Strahlung
als Kontrastmittel

Farbfotografie
ist nicht
„Buntphotografie“

beim Betrachter aufkommen, während z. B. ein violetter oder blau-grüner Schein in eine ernste, schwermütige Stimmung versetzt.

Farbige Reflexe rühren meist von Farbflächen aus der Umgebung unseres Motives her. Selbst die Kleider können Reflexe erzeugen. Diese wenn auch nicht sehr auffällige Erscheinung ist unerwünscht, denn sie bringt in das Bild keinen besonderen Akzent. Sie fällt übrigens nur dann ins Gewicht, wenn eine *größere* farbige Fläche die Möglichkeit hat, auf die *Haut* zu reflektieren. Mit Sicherheit ist ein unerwünschter grüner Reflex zu erwarten, wenn man jemand inmitten einer frischen Wiese aufnimmt. Das Auge bemerkt dann das Vorhandensein dieses Lichtes nicht, weil es durch Gewöhnung den Schein übersieht und weil sich außerdem ein rotes Nachbild (siehe Seite 206) bei der Betrachtung einstellt. Jedenfalls wollen wir uns hier wieder als Leitsatz einprägen, auf große farbige Flächen, die Einfluß auf unsere Komposition nehmen könnten, zu achten.

Vom reinen Himmelsblau werden blaue Strahlen in die Schatten gesendet. Dadurch werden die Schatten bekanntlich *blau*. Die Erscheinung mag mitunter auf anderen Gebieten der Farbfotografie stören. Beim Porträt selbst ist sie bei weitem nicht so unerwünscht; denn wenn die Schatten in einem Gesicht einen bläulichen Ton zeigen, so haben wir auch auf sehr einfache Weise die notwendige *Kontrastfarbe* zur Fleischfarbe erhalten. Der Teint wirkt dann leuchtender und *farbiger*. Durch den Kontrast wird der Fleischton außerdem noch *wärmer*; denn wenn eine Farbe warm wirken soll, muß sich in der Nähe eine kalte Farbe zeigen, und Blau ist eine kalte Farbe.

Die Kleidung

In den ersten Jahren der Farbfotografie konnte man das Gefühl bekommen, sie sei nur erfunden worden, um Skiläuferinnen und Dirndl aufzunehmen. Man stürzte sich auf die Vielfalt der Buntheit! Heute hat man sich bereits etwas beruhigt. Das ewige Dirndl ist mehr oder weniger in den Hintergrund getreten, und das ist gut so; denn die Farbfotografie ist ja nicht der Tummelplatz für *Farb- orgien*, sondern soll eine Augenweide von *Farbharmonien* sein. Und gerade die Kleider sind es, die ausschlaggebend für den Farbinhalt des Bildes sind. Es ist weder notwendig noch erwünscht, daß die Kleidung *bunt* ist. Im Gegenteil — sie lenkt dann nur von dem

Menschen, den es darzustellen gilt, ab, und die Gesichtsfarbe, auf die es letzten Endes ankommt, wird durch die Kontrastwirkung ausgelöscht. In solchem Gewand des *Genialen* schreiten nur Anfänger einher, die durch die Verwendung greller, bunter Farben nicht ihren geläuterten Geschmack, sondern Verwilderung, wenn nicht sogar Roheit der Auffassung dartun. Das wirklich raffinierte Bild beschränkt sich auf den *geringsten* Aufwand an Farben.

*schlechter
Geschmack ist
„allzubunt“*

Man pflegt über einen großen Schauspieler als höchstes Lob die Worte zu gebrauchen: Er ist ein glänzender Menschendarsteller! Hierin liegt auch für uns das erstrebte Ziel, einen *Menschen* richtig *darzustellen*. So einfach die Aufgabe für den jungen Schauspieler, der ja schließlich selbst ein Mensch ist, erscheinen mag — lösen kann er sie erst, wenn er sich von aller Maniriertheit befreit hat und nichts anderes mehr zur Schau stellt als einfach einen Menschen.

*in der Beschrän-
kung zeigt sich
der Meister*

Für die Praxis wollen wir also auf vielfältige und bunte Farben in der Kleidung bewußt verzichten. Wir werden auch Rücksicht darauf nehmen, ausgesprochene Hintergrundfarben nicht ohne weiteres zu Vordergrundfarben zu machen, um die notwendige Farbenplastik zu erhalten. Wir werden aber auch Rot als vordergründigste Farbe *nicht* als Patentlösung wählen; denn ein sattes Rot ist so vordringlich, daß es sich sogar aus der Bildfläche gewissermaßen *hervorhebt*. Besonders beim farbigen Papierbild oder beim gedruckten Bild kann man ein regelrechtes *Herausfallen* der roten Flächen beobachten. Sie erscheinen dann so, als schwebten sie vor dem Bild, wenn man die Farbdias in einem durchleuchteten Betrachtungsapparat anschaut.

*das „vordring-
liche“ Rot*

Eine Eigentümlichkeit, die es außerdem noch zu beachten gilt, haben bunte Frauenkleider. Sie sind mitunter mit Farbstoffen bedruckt oder eingefärbt, die der Eigentümlichkeit der *Fluoreszenz* unterliegen. Letztere ist die Eigenschaft bestimmter chemischer Verbindungen, vom ultravioletten Licht zum Selbstleuchten angeregt zu werden. Da im Freien ultraviolettes Licht vorhanden ist, kommen Stoffe, die mit solchen chemischen Farben behandelt sind, zum *Leuchten*. Ein geschultes Auge ist in der Lage, selbst bei Sonnenschein die Fluoreszenz wahrzunehmen. Wir wollen uns also bei der Komposition eines Bildes auch an diese Eigenschaft erinnern und für einen kurzen Augenblick den Kleiderstoff betrachten, um festzustellen, ob seine Farbe nicht *noch* bunter kommen könnte, als wir sie in diffusem oder bei Lampenlicht zu sehen gewohnt waren.

*fluoreszierende
Farben . . .*

*. . . kommen noch
bunter*

Der Hintergrund

Was für die Kleider gilt, hat auch für den Hintergrund in umgekehrtem Sinne Geltung. Auch hier wird man vordrängende Farben vermeiden. Der Hintergrund muß sich mehr oder weniger aus reinen Hintergrundfarben zusammensetzen, denn sonst entsteht falsche Farbenplastik.

im Farbfoto
scheinen auch
ungesehene
Farben auf

Auch für die Komposition gilt es, den Hintergrund auf seine Farbwirkung zu prüfen, damit man keine Farbe übersieht, die gewohnheitsmäßig nicht vermutet wird; denn wir haben schon einmal festgestellt, daß sich Farben auch dort befinden, wo man sie bisher übersehen hat.

den Hintergrund
unterdrücken . . .

Da dem Hintergrund eigentlich nur die Rolle eines Rahmens zukommt, der durch seine Farbe und die Kontrastwirkung Einfluß auf das wirklich Dargestellte nimmt, kommt ihm kompositionell eine geringere Bedeutung zu. Er soll sich dem Bild *unterordnen*. Weder Details noch Farben dürfen eine zu beredte Sprache führen. Ob man einfarbige Hintergründe oder in Farbflächen aufgelöste bevorzugt, ist Geschmackssache bzw. eine Angelegenheit der geplanten Bildwirkung.

. . . außer beim
Genrebild

Wenn es darauf ankommt, einen Menschen in einem bestimmten Milieu zu zeigen, wenn es sich also um ein *Genrebild* handelt, werden die Details im Hintergrund scharf abgebildet sein müssen, denn sie gehören ja mit zur dargestellten Szene.

Beim Porträt als solchem können Hintergrunddetails jedoch unscharf sein, soweit sie nicht in zu kleine Einzelflächen zerfallen. Ihnen kommt dann der Charakter der eingangs erwähnten *freien* Farben zu, die die Bildplastik unterstützen.

Völlig glatte Hintergründe wirken mitunter, wenn ihnen im Bild eine größere Fläche zukommt, langweilig. Die Aufteilung in größere, ineinander verlaufende Flecke *verwandter* Farben ist einer *einzig* Fläche vorzuziehen.

Robert A. E. Bauer

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

Eine seiner typischen Farb-Aufnahmen wurde bereits auf Seite 224 gezeigt (s. d.).



*gebrochene —
nicht tote Farben*

In jedem Fall gehören dem Hintergrund verschmutzte oder *gebrochene* Farben an. Für das Kunstlicht-Farbbildnis wurde früher vielfach eine neutrale graue Fläche empfohlen. Eine Patentlösung ist das jedoch nicht; denn so ein eintöniges Grau vermag dem Bild alle Frische und Lebendigkeit zu nehmen, wenn es ohne jeden Farbstich wiedergegeben wird. Das ist jedoch selten der Fall, denn erfahrungsgemäß erhalten *graue* Flächen im Hintergrund einen *bläulichen* oder *grünlichen* Stich, so daß der Hintergrund nicht einfach *unbunt* bleibt.

*Hintergrund
und Kunstlicht*

Auf diese Verfärbung des Hintergrundes, besonders bei der Kunstlichtfotografie, ist zu achten! So pflegt z. B. ein *weißer* Hintergrund einen *grünlichen* Stich, ein *schwarzer* einen *bräunlichen* zu erhalten, um so stärker, je *matter* die Hintergrundfläche ist.

*der Himmel
als Hintergrund*

Einer der meist gebrauchten Hintergründe ist der Himmel, weil man ihn beinahe stets zur Hand hat. Sein Blau ist ja auch *die* Hintergrundfarbe. Gewöhnlich verhält es sich mit ihm so, daß er zu grell blau kommt, wenn sich gerade keine Wolken am Himmel befinden und wenn man mit „der Sonne im Rücken“ fotografiert.

Das liegt daran, daß das *Blau* in der Natur in seiner Intensität nicht so stark wahrgenommen wird, weil der Himmel blendet. Man erhält also einen *weißeren* Eindruck. Außerdem besteht unter strahlendem blauem Himmel physiologisch ein immerwährendes rotes *Nachbild*, das dem Himmel seine starke Buntheit nimmt. Ideal zum Porträtieren sind also keineswegs jene sommerlichen Tage mit ungetrübtem azurblauem Firmament. Bei leichtem Dunst in der Luft oder wenn Wolken vorbeiziehen, erhält man eine der Natur weitaus besser entsprechende Darstellung.

Regie

*Vorbedacht, statt
späte Reue*

Der Begriff des wohldurchdachten, geführten Bildnisses ist auf dem Gebiet der Fotografie schon seit eh und je bekannt. Für das Farbbild erhält er eine noch größere Bedeutung. Die Farbregie sucht schon *vor* der Aufnahme alle Ansprüche, die erst später an das fertige Bild gestellt werden, zu erfüllen. Ihr kommt die Rolle des Vorbedachteten zu, der Enttäuschungen vermeiden will. Denn am Farbbild läßt sich nachträglich in Muße und Ruhe *nichts* mehr verändern. Was dem Maler *später* zu korrigieren möglich ist, müssen wir bereits *vor* der Aufnahme mit Regie *narrensicher* in Szene setzen.

Raum und Fläche, Raumaufteilung und Skala der Farben, Bildbegrenzung und Komposition sowie der Ausdruck sollen hieb- und stichfest so gegeneinander abgestimmt sein, daß später nichts mehr daran auszusetzen ist; denn selbst Veränderungen des Ausschnittes, geschweige gar Retusche sind uns, soweit es das *Projektionsbild* betrifft, versagt.

nachträglich läßt
sich nichts mehr
abändern

Diese Forderung scheint sich gegen den lebendigen Schnappschuß in Farben zu wenden. Doch das *scheint* nur so!

Auch der *Schnappschuß* verlangt nämlich Regie — Regie des Augenblicks. Die beliebig währende Zeit, die man hat, wenn ein Bild gestellt wird, verdichtet sich eben beim Schnappschuß auf Sekundenbruchteile. Sie setzt eine intuitive Entschlußfreudigkeit voraus, den Auslöser im *richtigen* Moment zu bedienen — eine Forderung, die einen *rasch* reagierenden, aufgeschlossenen Charakter verlangt. Wer die gewisse *lange Leitung* hat, haut unbedingt daneben. Mit einem Wort: Es gibt auch farbige Schnappschüsse mit Regie, sie sind aber als besondere Leistungen sehr selten. Auf die überwiegende Mehrzahl derer *ohne* Regie braucht nicht weiter eingegangen zu werden. Sie sind wohl verursacht durch *Schnappen* des Verschlusses — aber es hätte dann auch so sein können, daß er aus unerklärlichen Gründen von selbst losgegangen ist. Auf die dementsprechenden Resultate brauchen wir nicht näher einzugehen.

Regie des
Augenblicks

Menschen mit
„langer Leitung“

Nein, bleiben wir ruhig dabei, daß das gute Bild etwas Regie voraussetzt. Sie ist das Produkt des sich zu eigen gemachten Wissens über alle Eigentümlichkeiten der Farbe, die wir bisher so eingehend besprochen haben. Und sie setzt überdies noch im Sinne der Darstellung von Menschen voraus, daß man die grundsätzlichen Erfordernisse dafür kennt. Im ersten Teil dieses Buches sind sie eingehend behandelt. Jemand könnte nun behaupten: „Wenn vor der Aufnahme alles das zu bedenken ist, auf was hier hingewiesen wurde, dann kommt man ja überhaupt zu keinem Bild.“

Mag sein, daß diese Worte für *manchen* ihre Richtigkeit haben!

Wie verhält es sich aber dann, wenn ungefähr folgendes geantwortet wird: „Ein Kind muß zunächst 26 verschiedene Buchstaben erlernen, bevor es *lesen* kann, und es muß sie üben, um sie zu *schreiben*. Viel später erst, nachdem das Schreiben auch erlernt ist, wird es zu einer Technik, zu einem Mittel des persönlichen *Ausdrucks*.“

persönlicher Stil
setzt zunächst
allgemeine Schul-
weisheit voraus



Hier liegt der Kernpunkt. Wir alle sind in der Farbenfotografie noch Kinder. Wir stammeln erst das Alphabet; doch sind wir bereits erwachsen genug, um auch den Wunsch nach flüssigem Vortrag zu hegen. Dieser aber wird uns erst *dann* zu eigen, wenn wir den Kinderschuhen entwachsen sind.

Hier ist der Weg dahin vorgezeichnet, denn dieses Buch ist ja ein *Lehrbuch*.

Die primitive Freude über das *gelungene* Bild wird sowieso bald von der anspruchsvolleren Bewertung des *gekonnten* Bildes abgelöst. Der Mangel an Regie erledigt sich somit von selbst als eine Kinderkrankheit.

*mit der Zeit
wachsen die per-
sönlichen An-
sprüche*

Im übrigen: Es kommt stets auf das richtige Gefühl und auf die Praxis an. Ersteres muß man *besitzen*, letztere *erwerben*. Wo käme man hin, wenn vor jeder Aufnahme erst die ganze Kette der Zusammenhänge überdacht werden müßte? Wenn man den Chemismus des Farbfilmes, seine Lagerzeit, die Farbkontraste, die Valeurs, die Nachbilder und alle anderen Erscheinungen erst wie *vor einem Examen* durch das Hirn jagen müßte?

Gefühl und Praxis

Bei der Arbeit kommt es ja vor allem darauf an, sich schöpferisch von seinem persönlichen Geschmack leiten zu lassen. Wer dazu die Theorie als fest eingeprägt rechnen darf, besitzt einen unleugbaren Vorteil. Er erspart sich, was ihm das Sprichwort mit den kurzen Worten „*Durch Schaden wird man klug*“ androht. Es gibt nämlich zwei Wege zum Erfolg: durch erworbenes *Wissen* oder durch gemachte *Fehler*.

Mit vier Leitsätzen wollen wir endlich das Kapitel Regie beschließen. Sie lauten:

vier Leitsätze

1. Aus jedem Bildnis spricht sein Schöpfer. Er kann Farbenfotograf im besten Sinne sein, wenn er sich nicht damit begnügt, *Farbtechniker* zu bleiben.

Raimond Voinquel

– zu seiner nebenstehenden Aufnahme

Über die Technik dieses Fotografen, der sich vornehmlich der Standbild-Fotografie ergeben hat, wurde bereits auf Seite 227 berichtet. Sein Bild von *Gina Lollobrigida* entstand in ihrer Garderobe anlässlich der Aufnahmen zum Film „Trapez“.

Einfachheit . . .

2. Weglassen ist wichtiger als *hinzuzugeben*. Bescheidenheit konzentriert — Überfluß lenkt ab und zersplittert. Bescheidenheit heißt *Einfachheit* der Form, der Farben und des Raumes.

3. Was man nicht selbst jemandem vormachen kann, ist der andere nicht in der Lage nachzuahmen. Der Regisseur seiner Arbeit darf sich also nicht hinter seiner Kamera *verschanzen*. Er muß mitten hinein in die Szene gehen. Auf *Befehle* reagiert der Darzustellende nur sauer.

. . . und Gelöstheit

4. Das Wichtigste beim Porträtieren scheint die Fähigkeit, für die eigene Person alle Scheu zu verlieren, damit auch vom Modell alle Hemmungen abfallen. *Ungelöst* bleibt jedes Bild letzten Endes, wenn die Mimik „*ungelöst*“, d. h. erstarrt oder gar *gekünstelt* in der gewollten Absicht steckenbleibt.

Die Technik

Da wir uns hier nur mit einem Ausschnitt aus dem Gebiet der gesamten Farbenfotografie beschäftigen, wollen wir auf die Technik der Farbaufnahme *als solche* nicht besonders eingehen. Die Voraussetzung, daß man bisher schon *andere* Farbaufnahmen gemacht hat, muß für die Belange der farbigen Porträtfotografie gegeben sein. Im übrigen besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Aufnehmen einer Landschaft *ohne* — und *mit* einem Menschen darin.

Auch die gleiche Kamera eignet sich für beide Zwecke. Man kann selbst mit jeder Kleinbildkamera Porträtaufnahmen machen.

Das gleiche gilt für Apparate, die von Haus aus für ein *größeres* Negativformat bestimmt sind, mit einem *Zusatzgerät* aber auch die Verwendung von Kleinbildfilm zulassen. Es ergibt sich dann sogar der Vorteil, daß man eine relativ längere Brennweite in der Kamera besitzt; denn gerade diese ist es, die uns für die Zwecke der Porträtfotografie besonders interessiert.

Objektive

längere Brenn-
weiten

Zu hochwertigen Kameras gibt es Auswechselobjektive mit längeren Brennweiten. Sie eignen sich ganz besonders für unsere Zwecke, denn sie gestatten eine größere Abbildung aus gleichbleibender Entfernung zwischen *Aufgenommenem* und *Aufnehmendem*. Die bekannte Forderung, daß man nicht näher als auf 1,5 m mit der Kamera an eine Person herangehen soll, wenn man besonders *ähnliche* Bilder

erhalten will (die nämlich keine ungewohnte Perspektive aufweisen), kann nur mit Objektiven *längerer* Brennweite erfüllt werden.

Da bei diesen die *Schärfentiefe* geringer ist, stellt sich unsere Forderung nach einem ruhigen Hintergrund gewissermaßen *von selbst* ein: Denn sobald auf die Person allein bei offener Blende scharf eingestellt wird, verschwimmen die Details im Hintergrund. Ja, sie können sogar zu völlig undeutlichen Farbflecken zusammenwachsen, wenn wir zu den *längsten* Brennweiten greifen.

Um größere Köpfe darzustellen, die das Bildformat ganz ausfüllen, kann auch der umgekehrte Weg eingeschlagen werden, indem man nämlich nicht vom gleichen Kamerastandpunkt aus mit einer *längeren* Brennweite arbeitet, sondern indem man durch eine Vorsatzlinse (Proxarlinse) die Brennweite des Objektivs *verkürzt* und nun *noch näher* an den darzustellenden Menschen herangeht. Die Perspektive der nach dem ersten und nach dem zweiten Weg hergestellten Aufnahmen aber unterscheidet sich wesentlich. Mit der *Vorsatzlinse* ist man nämlich gezwungen, dem „Modell“ ganz nahe auf den Leib zu rücken. Dadurch ergibt sich ein ungewohnter Betrachtungsabstand, der zur Folge hat, daß man die dem Objektiv *näher* liegenden Partien *bedeutend näher* als die nur etwas weiter entfernten wahrnimmt. Die Folge davon kann sein, daß z. B. bei einem Bild in Vollansicht die Nase gegenüber den Ohren *unverhältnismäßig groß* zur Abbildung kommt.

Wenn es also besonders um Ähnlichkeit geht, ist der zweite Weg *nicht* empfehlenswert. Im übrigen tritt, wie schon früher gesagt, bei der Profilaufnahme die genannte ungewohnte Perspektive *nicht* so stark in Erscheinung.

Im Zusammenhang mit den Objektiven interessiert uns noch ihre *Lichtstärke*. Je größer die relative Öffnung, desto größer ist auch die Bildhelligkeit. Letztere hat für die Farbenfotografie insofern Bedeutung, als der *Helligkeitskontrast* des Motives von einer *hohen* Lichtstärke *leichter* bewältigt wird, weil *alle* Bildanteile dann *heller* sind. Erst beim Zublenden schiebt sich die Skala der Töne auseinander. Die Lichter bleiben zwar in ungeminderter Helligkeit erhalten, während jedoch die Schatten dunkler werden — ein Umstand, der für das Porträt *nicht* erwünscht ist: Denn gerade hierbei soll ja die an sich *helle* Hautfarbe in ihrem Helligkeitswert möglichst der Kleidung und dem Hintergrund angeglichen werden.

geringe Schärfentiefe mitunter sogar erwünscht

Perspektive und Brennweite

falsche Perspektive mit Verkürzungslinsen

Helligkeitskontrast und relative Öffnung

Aus dieser Tatsache folgert, daß man farbige Porträtaufnahmen bei tunlichst großer Öffnung macht; daß man nur *so viel* zublendet, als unbedingt nötig ist.

Weichbildscheiben und W.Z.-Objektive

Weichbild-
scheiben ver-
ringern den
Helligkeits-
kontrast

Die für einen betont *malerischen* Bildvortrag beliebten Weichbildscheiben (siehe S. 29) sind auch auf dem Gebiet des farbigen Porträts verwendbar. Der nebelartige Schleier, der die Konturen umlagert und dabei das ganze Bild weicher und duftiger macht, hat auch im Farbfoto seinen Reiz. Er bringt kleine unerwünschte Details zum Verschwinden und *vermindert* außerdem den Helligkeitskontrast des Motives. Man hat so ein Mittel in der Hand, die Umgebung und den Hintergrund (wenn sie dunkler sind) der Hautfarbe anzugleichen. (Siehe S. 222).

Filter

Filter — außer
Kompensations-
filter — sind nur
beschränkt ver-
wendbar

Wir haben schon auf Seite 215 festgestellt, daß jedes Lichtfilter *seine* Eigenfarbe *allen* Farben des Motives mitteilt, d. h. sie überlagert. Es ist *nicht* möglich, nur einzelne Farben des Bildes abzuändern.

Farbige Porträts sollen stets unter möglichst *günstigen* Umständen aufgenommen werden — soweit man in der Lage ist, diese selbst herbeizuführen. Ist man hingegen gezwungen, unter *weniger* günstigen Bedingungen eine Aufnahme zu machen, kann man sich gegebenenfalls eines Filters bedienen.

Die Beleuchtung

Zu den vorher genannten *weniger günstigen* Bedingungen zählt z. B. eine unpassende Beleuchtung. Wir wollen auf sie nicht näher eingehen, sondern im Gegenteil feststellen, wann eine Beleuchtung als *günstig* anzusehen ist. Sie ist gegeben, wenn das Licht (gleichgültig,

Carl Rudolph

— zu seiner nebenstehenden Aufnahme

bemüht sich um die Ästhetik der Farbenfotografie. Seine Bilder fußen im Malerischen und der Gesetzmäßigkeit der Farben. Er baut nach strengen Regeln seine Fotos auf; im Vordergrund warme Farbe — im Hintergrund kalte. Und er scheut sich ebenso wenig, mit dem Pinsel Einfluß auf das zu nehmen, was „hinter dem Bild“ ist; wie er das, was sich „davor befindet“, durch Regie und Beiwerk beeinflusst.



gleichmäßig
einstrahlendes
Licht

ob Sonnenlicht oder Kunstlicht) *strahlend* einfällt, ohne dabei schwere Schatten zu bilden; das heißt, wenn es so auf die Oberflächen fällt, daß diese das Licht gegen die Kamera zurückwerfen. Die Extreme — nämlich hartes, starke Schatten erzeugendes Licht einerseits, sowie diffuses, kaum noch Schatten bildendes Licht andererseits — sind für das farbige Porträt *nicht* gut geeignet.

Außerdem ist erwünscht, daß das Licht frei von Farbstrahlen ist und daß es keine farbigen *Reflexe*, von der Umgebung herrührend, hervorrufen kann, sofern wir diese Reflexe nicht aus bildkompositorischen Gründen für erwünscht halten.

farbiges Licht

Ebenso wie man mit Hilfe eines Filters eine zusätzliche Farbe in das ganze Bild schmuggeln kann, läßt sich auch mit farbigem Licht ein fremder, bunter Schein hineinstrahlen. Der Vorteil dabei ist die Möglichkeit, diese Strahlen farbigen Lichtes auf bestimmte Partien des Bildes zu lenken.

Das gleiche gilt für die Reflexe. Eine neue Farbe kann — von ihnen herrührend — alle anderen Farben des Bildes überlagern.

Die Belichtung

lieber etwas zu
knapp als zu
reichlich be-
lichten!

Auch beim Porträt gelten die gleichen Voraussetzungen für die Belichtung, wie sie für die Farbenfotografie im allgemeinen erforderlich sind, das heißt, es ist möglichst genau zu belichten. Für die reinen Porträtbelange könnte man noch hinzufügen: Lieber etwas *knapper* als zu viel! Und das gilt vor allem für die richtige Wiedergabe der Haut.

die Hautfarbe
direkt messen!

Die Belichtungsmessung ist so vorzunehmen, daß möglichst nur die Haut für das Ergebnis maßgebend ist, d. h., der Belichtungsmesser muß möglichst *nahe* an das Gesicht herangebracht werden. Dann zeigt er allerdings abweichende Werte an, da er ja für einen Bildausschnitt geeicht ist, der bei normalem Kameraabstand dem Bildfeld einer normalen Brennweite entspricht. Nach einigen Versuchsaufnahmen aber läßt sich bald der Faktor finden, um den man das Meßergebnis jeweils verändern muß.

Der Vorteil der Messung der bloßen Hautfarbe aus einer stets gleichbleibenden Entfernung hat den Vorteil, daß man dann unabhängig von der jeweiligen Aufnahmeentfernung und der verwendeten Objektivbrennweite wird. Wer z. B. die Belichtungszeit jeweils aus

der Entfernung der Kamera (die gegebenenfalls mit einem 5-cm-Objektiv ausgerüstet ist) vornimmt, erhält falsche Meßergebnisse, sobald er mit einem Objektiv von 13,5 cm oder noch mehr arbeitet. Denn dann entspricht der Abbildungsmaßstab nicht mehr dem des Belichtungsmessers. Letzterer mißt einen größeren Raum, und man müßte in diesem Fall an das Motiv zur Messung so nahe herangehen, bis man den Aufnahmeabstand erhalten hat, der sich mit einer 5-cm-Brennweite ergeben würde.

Für die Kunstlichtfotografie, die ja mehr oder weniger immer unter gleichbleibenden äußeren Bedingungen ausgeübt wird, verliert der Belichtungsmesser an Bedeutung.

Den Kunstlichtfilmen sind Belichtungstabellen beigegefügt, die zu richtigen Ergebnissen führen.

Das farbige Freilichtbildnis

Es ist klar, daß das Fotografieren von Menschen im Freien am einfachsten ist, weil Aufnahmeort und die Aufnahmezeit willkürlich gewählt werden können und weil man an Behelfen dafür nichts weiter als die Kamera und den Tageslichtfilm braucht. Ausschlaggebend für den Erfolg ist dabei Zeit und Ort!

Der Aufnahmeort. Im Hinblick auf die bereits erwähnten Zusammenhänge ist es nicht gleichgültig, ob man ein Porträt in der Nähe von Buschwerk, einer roten Mauer oder eines weißgestrichenen Tores aufnimmt. Die Reflexlichter nehmen Einfluß darauf! Wir wollen uns auf die günstigsten Plätze beschränken.

Da sind zunächst mit Sand bestreute Plätze in unmittelbarer Nähe von hellfarbigen, weiß-rötlich gestrichenen Häusern, in deren nächster Nähe keine Bäume stehen. Terrassen, die mit Natursteinen belegt sind, zählen auch dazu. Manchmal sind die Fassaden und die Sandflächen grau, ein anderes Mal rötlich bzw. gelblich. Der Entscheid für die graue oder die gelbliche Umgebung wird je nach der benötigten Kontrastfarbe und dem erwünschten Reflexlicht gefällt. Mitunter wird sogar eine mit Backsteinen oder roten Fliesen belegte Terrasse den erwünschten warmen Schein geben. Wiesen scheiden deshalb aus, weil das grüne Reflexlicht nicht zu gebrauchen ist.

Der Aufnahmeort richtet sich natürlich auch nach dem benötigten Hintergrund. Auch hier wird man die Wahl unter dem Gesichtspunkt der nötigen Kontrastfarbe treffen, sei es, daß man sich wiederum für

*in der Praxis
von geringerer
Bedeutung*

günstige Plätze

nur keine Wiese!

eine Wand mit einem neutralen Anstrich, einer gelblich betonten, bzw. für den Himmel entscheidet. Davon wurde schon gesprochen.

die offene
Landschaft

Somit verbleibt schließlich noch die offene Landschaft als Umgebung für unser Porträt. Es ist zu überlegen, ob der Vordergrund der Landschaft unscharf abgebildet in das Bild einbezogen werden soll oder ob nur auf eine Andeutung der Ferne Gewicht gelegt wird, die dann unscharf kommt. Bildwirksamkeit hat die Ferne als Hintergrund aber nur, wenn ihre Details große geschlossene Flächen bilden.

kein Gewirr im
Hintergrund

beste Auf-
nahmezeiten

Die Beleuchtung. Da sich das Licht von früh bis abends ständig ändert, besteht die Möglichkeit, jene Zeit auszusuchen, die für unsere Zwecke am vorteilhaftesten ist. Sie währt von ungefähr 9 bis 11 oder von 15 bis 17 Uhr. In den frühen Morgenstunden ist das Licht *rötlich* — in den späten Abendstunden *gelbrot*. Das ist gut zu wissen, wenn man die zusätzliche Farbe des Sonnenlichtes der Teintfarbe einverleiben will. Mittags hingegen ist das Licht *blau* und eignet sich für unsere Zwecke nicht; schon aus dem Grund nicht, weil dann die Sonne sehr hoch steht und in den Augenhöhlen schwere Schatten bildet. In den Vormittags- und Nachmittagsstunden aber fällt die Sonne schräg seitlich ein und ergibt die beste Plastik. Man muß stets daran denken, daß nicht nur die *Farbe* des Lichtes, sondern auch der *Lichteinfall* für die Aufnahme entscheidend sind.

klarer Himmel —
unerwünscht!

Jeden Tag scheint jedoch nicht die Sonne. Im übrigen ist der heiße sonnige Tag für unsere Zwecke gar nicht so erwünscht. Wenn weiße Wolken am Himmel ziehen, ist das Licht bei weitem nicht so hart. Es läßt weder schwere Schlagschatten entstehen noch blendet es den Dargestellten. Auch ein Tag, in dem ein leichter Dunst in der Luft vorherrscht, ist geeignet. Die Bilder werden dann weicher.

dunstige
Atmosphäre

Wenn der Himmel *selbst* Hintergrund sein soll, ergibt sich gleichfalls eine bessere Wirkung, wenn schwacher Dunst in der Luft ist; denn dann wird sein aufdringliches Blau zu einem lichten Graublau.

Eines wollen wir uns aber einprägen: Die *Charakteristik* beim Porträt wird bei reinem Sonnenlicht *verstärkt*, bei schwach diffusem Licht *gemindert*. Wenn im übrigen einmal die Sonnenstrahlen zu scharf einfallen, tut ein *Aufhellschirm* im Freien Wunder. Man stellt eine mit Stanniolpapier oder mit weißem Karton bezogene Pappe oder Sperrholzplatte einfach auf die Schattenseite und erreicht damit eine sehr merkbare Aufhellung der Schlagschatten.

Das farbige Bildnis im Zimmer

Ohne Kunstlicht, von dem später gesprochen wird, kann man auch im Zimmer bei Tageslicht porträtieren. Es ist nur nicht gleichgültig, wie das Zimmer beschaffen ist. So eignet sich z. B. kein Zimmer, das mit *kalten Farben* ausgemalt ist, d. h. in grünlichen oder bläulichen Tönen. Man würde unbedingt kalte Reflexlichter erhalten. Ein warmfarbiger Raum (gelblich oder rötlich) bzw. sogar eine weißgestrichene Küche sind aber gut geeignet, wenn nur die Fenster hinreichend groß sind; denn die verhältnismäßig geringe Empfindlichkeit des Farbfilmes würde sonst recht lange Belichtungszeiten erfordern. Aus dem gleichen Grund vermeidet man im Zimmer Aufnahmen bei Seitenlicht, die, falls die Schatten nicht aufgehellt werden, leicht zu verfälschten Farben führen. Es ist günstiger, von der Fensterseite her das Motiv zu erfassen; von dort wirken die Farben am brilliantesten. Wer das Licht verstärken will, kann zu Blitzlicht (Elektronenblitzgeräte oder blaue Glaskolbenblitze) greifen. Andere Lampen dürfen zur Aufhellung nicht benutzt werden, weil sie ein „Mischlicht“ erzeugen würden, auf das kein Farbfilm abgestimmt ist.

*zweckmäßige
und ungünstige
Räume*

*die Küche
als Atelier*

Mischlicht

Das Kunstlicht-Bildnis

Zu den bisher genannten Aufnahmen mußte ein Farbfilm für Tageslicht verwendet werden. Sobald man aber bei Kunstlicht porträtieren will, muß sich ein Kunstlichtfilm in der Kamera befinden, denn nur er ist auf diese Lichtfarbe abgestimmt. Kunstlicht unterscheidet sich vom Tageslicht durch den Mangel an blauen Strahlen. Beim Porträt geht es nicht darum aufzuweisen, wann ein Bild bei weißem Tageslicht und wann es bei gelbem Kunstlicht aufgenommen ist. Die Hautfarbe muß in *beiden* Fällen richtig wiedergegeben sein! Man soll der Kunstlichtaufnahme nicht unbedingt die Art ihrer Entstehung ansehen. Deshalb ist ein besonderer Kunstlichtfilm nötig.

Kunstlichtfilme

Der Aufnahmeort. Für die Umgebung, in der ein Mensch dargestellt werden soll, gilt auch beim Kunstlichtporträt das gleiche wie für die Aufnahme im Zimmer bei Tageslicht. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß man auch abends aufnehmen kann und daß man außerdem in der Art der Beleuchtung freizügig ist, da man ja die Möglichkeit hat, seine Lampen im Raum beliebig zu verteilen.

*Aufnahmen
am Abend*

Die Beleuchtung. Bei der Schwarzweißfotografie kommt man mit *einer* Lampe und gegebenenfalls noch zusätzlich mit einem Aufhellschirm bereits zu guten Resultaten. Beim Farbbild aber kommt man mit *zwei* Lampen zu besseren! Mit einer allein ist man etwas behindert. Die Belichtungszeiten sind ziemlich lang, wenn die Lampe an die Person nicht nahe herangestellt wird. Die geringe Entfernung führt aber dann zur Blendung. Deshalb empfiehlt es sich, wo es nur irgend angeht, eine zweite Lampe mindestens zur Aufhellung mit zu verwenden.

zwei Lampen

Empfehlenswerte Lampen-Anordnungen sind aus den Beleuchtungsskizzen auf den Seiten 117 ff. zu entnehmen. Sie haben ebenfalls für das Porträtieren auf Farbfilm Geltung.

Nur eines ist noch zu bedenken:

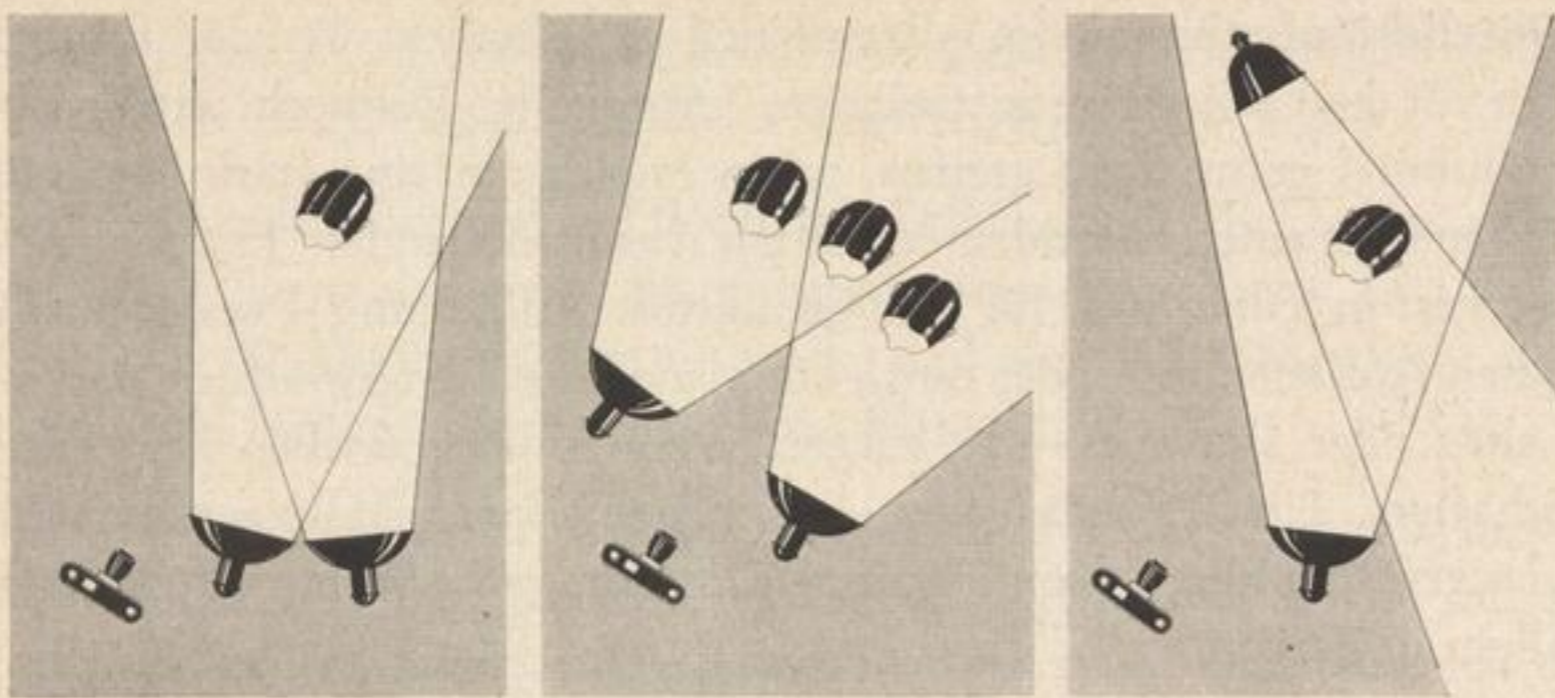
*alte Lampen
geben Rotstich*

Nicht unwesentlich für die Lichtfarbe ist das Alter der Lampen. Bei langem Gebrauch nutzen sie sich ab. Ihr Licht wird schwächer und dabei immer rötlicher. Eine Nitraphotlampe Type B, die z. B. aus 4 m Entfernung 440 Lux ergibt, weist nach 70 Brennstunden nur noch 300 Lux auf. Das Licht ist inzwischen auch ziemlich rot geworden. Hieraus kann man seinen Nutzen ziehen, indem man einen besonders blassen Teint mit einer schon öfters gebrauchten Lampe, einen roten aber mit einer neuen Lampe aufnimmt.

*Lichtabnahme
gegen den
Hintergrund*

Einem Gesetz zufolge nimmt die Helligkeit des Lichtes bei seiner Fortpflanzung von der Lampe aus mit dem Quadrat der Entfernung ab. Der Hintergrund erhält also ein schwächeres Licht als der Vordergrund. Im Farbfoto wird er demnach zu dunkel wiedergegeben. Man tut also gut daran, entweder den Menschen nahe an den Hintergrund zu setzen (was allerdings die Gefahr mit sich bringt, daß man starke Schlagschatten bekommt), oder aber daß man mit einer zweiten Lampe den Hintergrund aus ziemlicher Nähe anstrahlt. Wir haben schon auf Seite 232 festgestellt, daß bei Kunstlichtfotografie ein weißer Hintergrund gern grünlich, ein grauer bläulich und ein schwarzer bräunlich kommt. Wenn man also eine Lampe zur Ausleuchtung des Hintergrundes verwendet, kann man bereits durch Vorschalten einer schwach gefärbten Cellophanfolie die Komplementärfarbe zum Farbstich erzeugen. Einen weißen Hintergrund wird man also schwach

*Farbänderung
im Hintergrund*



*zwei Lampen
zählen nicht
unbedingt
doppelt*

Im ersten Fall überlagern sich die Lichtbündel der beiden Lampen. Sie sind als „zwei Lampen“ anzusetzen. Nicht so ist es im zweiten Fall, in dem sich nur die schwächeren Randstrahlen überlagern. Es ist dabei lediglich eine größere Fläche ohne verstärkte Intensität ausgeleuchtet. Die Gegenlichtquelle im dritten Fall zählt ebenfalls nicht als zweite Lampe.

rosa, einen grauen rötlich und einen schwarzen bläulich anstrahlen, um die Farben dort zu kompensieren.

Wer besondere Effekte erzielen will, kann auch verschiedenfarbige kleinere Stücke von buntem Cellophan vor die Hintergrundlampe schalten. So wird er in verschiedene Farben aufgeteilt.

Die Aufhellschirme bestehen aus Pappe oder Sperrholzplatten, die mit Stanniolpapier oder weißem Karton bezogen sind. Sie reflektieren das auf sie fallende Licht wieder zurück. Auch hier kann man ein übriges tun und sich mit warmen Farben überspritzte Aufhellschirme bereithalten.

*warm-farbige
Aufhellschirme*

Die Belichtung. Den Kunstlichtfilmen sind Tabellen beigegeben. Da Kunstlicht mehr oder weniger konstant bleibt, ist man auf die Feststellung der notwendigen Belichtungszeit mit Hilfe eines Belichtungsmessers nicht so stark angewiesen wie bei Tageslicht. In den Tabellen heißt es jeweils 1 Lampe, 2 Lampen oder 3 Lampen und so fort. Diese Angabe ist aber nicht so zu verstehen, daß *in jedem Fall*, wenn zwei Lampen im Raum brennen, auch zwei Lampen der Berechnung zugrunde gelegt werden müßten. Von zwei Lampen (d. h. von einer verstärkten Helligkeit) kann nur gesprochen werden, wenn sich die Lichtkegel der beiden überlagern, nicht, wenn sie nebeneinander liegen oder gar, wenn eine Lampe sich in Gegenlichtstellung befindet.

*Überlagern der
Lichtkegel*

Aufhellung der
Schatten

Blitzlichtaufnahmen. Im allgemeinen ist Blitzlicht für das farbige *Porträt* keine besonders geeignete Lichtquelle. Dennoch wird man manchmal gerne dazu greifen, wenn es sich um eine stark bewegte Szene oder einen besonders lebhaften Ausdruck handelt. Empfehlenswert ist in jedem Fall, für eine genügende Aufhellung — sei es durch einen Aufhellschirm oder durch ein provisorisch angebrachtes weißes Laken oder ähnliches — zu sorgen, denn sonst entstehen zu starke Schatten. Für Tageslichtfilm kommen Elektronenblitzgeräte und *blaugefärbte* Blitzkolben, für Kunstlichtfilm *gelbgefärbte* Blitzkolben allein in Frage.

Farbstiche und Gegenmaßnahmen

Für den Anfänger gilt der Farbstich als das Kap Hoorn, das erst umsegelt sein muß, bevor man zu guten Resultaten gelangt. In Wahrheit ist viel weniger an ihm.

Es gibt *zwei* Schuldige für sein Entstehen — entweder ist es die Fabrik bzw. Entwicklungsanstalt oder sind wir es. In neunundneunzig von hundert Fällen aber ist das Urteil gegen uns selbst zu fällen.

„Warmstich“
und „Kaltstich“

Es gibt einen *Warmstich* (braun bis rötlich) und einen *Kaltstich* (blau bis grün). Ersterer stört uns kaum. Er ist es jedoch, der *ohne* unser Zutun der Emulsion anhaften kann. Es hat sich nämlich gezeigt, daß Farbfilm bei längerem Lagern (besonders in der Wärme) immer etwas kälter werden. Demnach wird ein frischer Film etwas *warmtoniger* hergestellt, damit der *unangenehme* Stich erst nach möglichst langer Zeit auftreten kann. Die anderen Ursachen für sein Entstehen müssen bei der Aufnahme von uns selbst ausgeschaltet werden. Deshalb merken wir uns:

- 1. *Überbelichtung* gibt blässere Bilder mit leichtem Grünstich — *Unterbelichtung* dunklere Bilder mit Violett-Blaustich.
- 2. Tageslichtfilm ist für *weißes* Sonnenlicht, Kunstlichtfilm für *Nitraphotlicht* sensibilisiert. Tageslicht ist vormittags oder nachmittags, wenn Wolken am Himmel stehen oder wenn die Atmosphäre dunst-erfüllt ist, *weiß*. Im Gebirge oder an der See, bei leuchtend blauem Himmel, in Sonderheit um die Mittagszeit, ist das Licht aber *blau*. Der Film hält es als Blaustich fest.

„Blaustich“

Ebenso reagiert Kunstlichtfilm auf Lichtquellen, die ein blaueres Licht spenden als Nitraphotlampen, wie etwa Bogenlampen usw.

3. Da *große Flächen* ihre *Oberflächenfarbe* zurückreflektieren, erfüllt sich die Szene mit einer ihr entsprechenden *Raumfarbe*. Es ist klar, daß der Film auch auf sie anspricht, und wenn die Raumfarbe recht kalt und farbgesättigt ist, tritt eben Blaustich ein.

die Raumfarbe

4. Schließlich kann er noch bei Verwendung einer zu *großen Blende* auftreten. Hat man den blauen Himmel im Hintergrund und nur auf den Menschen scharf eingestellt, dann sehen die Randstrahlen des Objektivs gewissermaßen um den Menschen herum. Sie sehen mehr von der der Kamera abgewendeten Partie. So kommt mehr Blau in das Motiv, als wir tatsächlich sahen.

Randstrahlen

Auch die vergessene Sonnenblende rächt sich manchmal mit Farbstich. Bläulich *verfärbte* Schatten werden uns beim Porträt nicht stören, da wir an ihnen ja die nötige Kontrastfarbe zum Teint besitzen; *Blaustich* aber muß unbedingt vermieden werden! Er ist immer unerträglich, und zwar um so unerträglicher, je unbunter die jeweilige Oberflächenfarbe ist. Die Hautfarbe mit ihrer geringen Farbsättigung gehört hierher. Bei Beachtung der obengenannten vier Punkte und bei Verwendung eines nicht zu alten Filmes wird niemand über kalte Porträts zu klagen haben.

die Gegenlichtblende

An Verhütungsmitteln gegen den Blau- bis Grünstich werden empfohlen: *Filter* bei der Aufnahme oder *Korrekturen* des fertig entwickelten Filmes. Die Methoden seien kurz erwähnt, für den Fall, daß sich bei Nichtbeachtung der obigen vier Punkte Blaustich eingestellt hat.

Farb-Kompensationsfilter

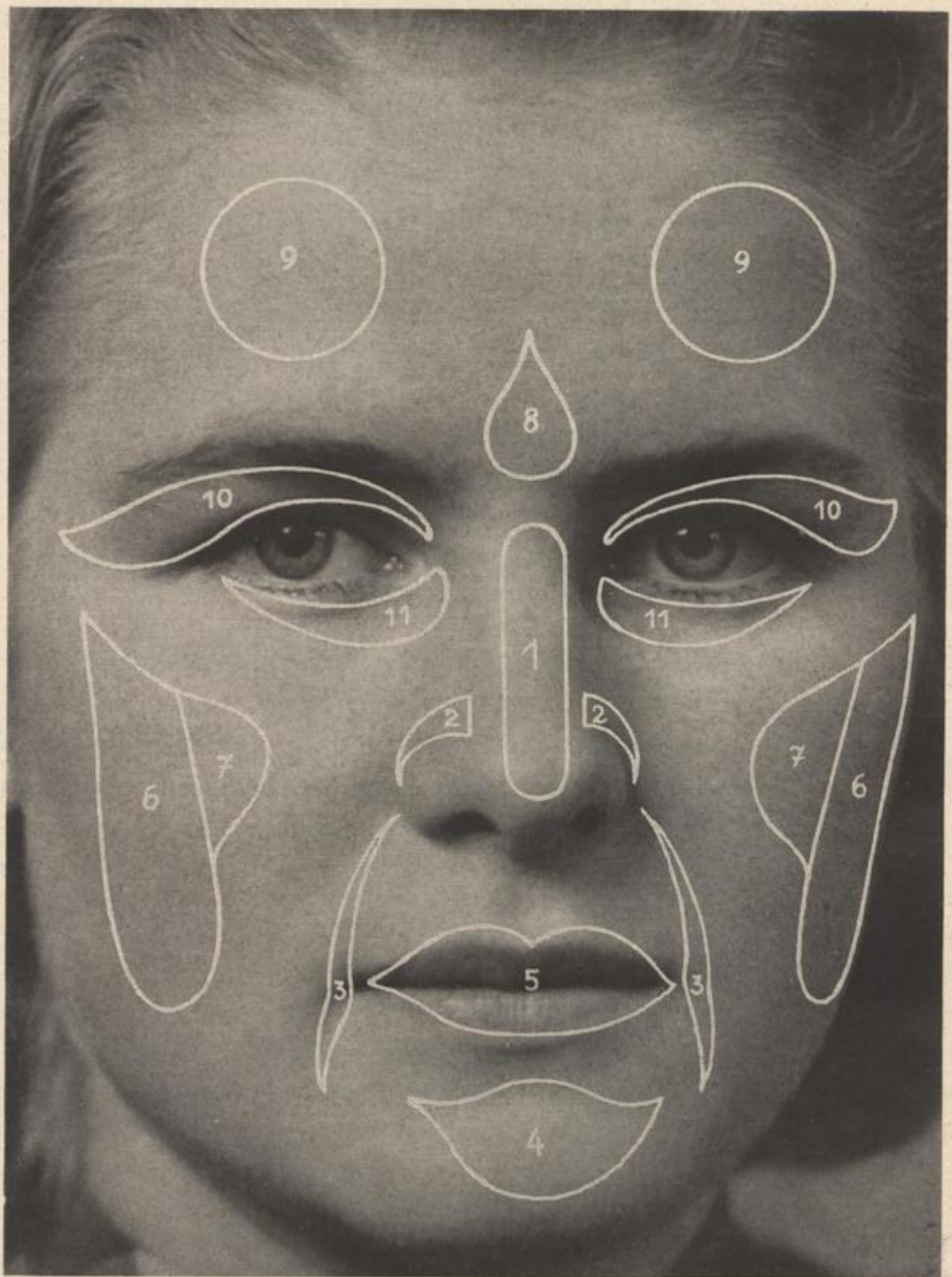
1. Filter teilen ihre Eigenfarbe dem Gesamtbild mit. Sie kompensieren dadurch die Komplementärfarben. Sie verlängern aber mitunter die Belichtungszeit und haben den Nachteil, daß sie gegebenenfalls bereits eingesetzt wurden, obwohl sich erst nachträglich herausstellt, daß ihre Verwendung überflüssig war. Dann greift man nachträglich und nur im Bedarfsfall zu einer Korrektur.



2. Man kann die Filterfarbe auch später dem Film einverleiben; entweder durch Überlegen des Filmes mit einer Farbfolie oder durch Baden in einer Farblösung.



die neben-
stehenden Zahlen
in der ersten
Kolonne beziehen
sich auf die hier
eingezeichneten
Felder



Das Überschminken der hier umrandeten Gesichtspartien muß so vor sich gehen, daß alle Übergänge weich ineinander verschmelzen. Jede hart absetzende Kontur wirkt unnatürlich. Für unsere Belange darf sich jede Korrektur auch nur in engsten Grenzen bewegen. Betonen, nicht übertreiben.

So wird geschminkt:

(zu dem Musterbild nebenan)

Farbe*)	heller	dunkler	wärmer	kälter
1	flache Nase wird schmaler	vorspringende Nase wird flacher	betont Lebensfreude	betont das Geistige
2	Nase wird flacher	Nase wird spitzer	betont das Häusliche	betont das Sportliche
3	macht jünger	macht älter	betont Liebenswürdigkeit	betont Verdrossenheit
4	Kinn wird spitzer	Kinn wird flacher	betont Behäbigkeit	betont Energie
5	macht jünger	macht älter	betont Redseligkeit	betont Verslossenheit
6	macht dicker	macht schlanker	macht jünger	macht älter
7	Wange wird sehniger	Wange wird fleischiger	macht jünger	macht älter
8	tiefe Stirngrube wird flacher	vorspringendes Stirnbein wird flacher	betont Gutmütigkeit	betont das „Befehlerische“
9	flache Stirn wird besser modelliert	vorspringende Stirnknochen werden flacher	betont Lebensfreude	betont Mißmut
10	tiefe Augenhöhlen werden flacher	Augen werden größer und sinnlicher	betont blaue Augen	betont braune Augen
11	macht jünger	macht älter	betont blaue Augen	betont braune Augen

*) Hellere oder dunklere Farbe bedeutet hier die Veränderung des Helligkeitsgrades ohne Farbveränderung des Teints.

Mit wärmer oder kälter hingegen ist eine Farbveränderung gemeint, die im ersten Fall eine Verschiebung gegen Rot und Gelb — im zweiten gegen Blau und Grün bedeutet.



Die Mitarbeiter:

<i>Tita Binz</i>	Bildnis eines Knaben	56
<i>Dr. Walter Boje</i>	Albert Bassermann	66
	Werner Krauss	67
<i>Rosemarie Clausen</i>	Wolfgang Arks	71
	Sybille Binder	72
<i>Andre de Dienes</i>	Marilyn Monroe (1945)	84
	Marilyn Monroe (1950)	85
	Marie Denham	86
	Virginia de Luce	87
<i>Fritz Eschen</i>	Prof. Oskar Kokoschka	91
	Prof. Dr. h. c. R. Reuter	92
	Mary Wigman	93
<i>Richard Gerling</i>	Kinderbild	97
	Familiengruppe	98/99
<i>Walde Huth</i>	Dany	107
	Dany	108
<i>Yousuf Karsh</i>	Jean Cocteau	114
	General Montgomery	115
<i>Willi Klar</i>	Porträt eines Bergmannes	123
	Junger und alter Berber	124/125
<i>Walter E. Lautenbacher</i>	Modisches Porträt	130
	Modisches Doppelbildnis	131
<i>Walter Läubli</i>	Junger Grafiker	135
	Helen Dahm	136
<i>Erna Lendvai-Dirksen</i>	Bergbauernkind	139
	Fränkischer Schuster	140
	Mecklenburger Handwerker	141
<i>Norbert Leonard</i>	Gottfried von Cramm	145
	Ivy in meinem Studio	146
	Curt Goetz in der Garderobe	147
<i>Robert R. Seeger</i>	Michel Simon	153
	Hildegard Knef	154
	Dr. Adrian Wettach (Grock)	155
<i>Liselotte Strelow</i>	Mädchenkopf	162
	Knabekopf	163
	Marianne Hoppe	164
	Adolf Dell	165
<i>Pan Walther</i>	Tauber Maler	174
	Goldene Hochzeit	175
<i>Rolf Winqvist</i>	Die Tochter des Portiers	183
	„High Key“	185
	„Low Key“	187
<i>Luz Viereck</i>	Gertrud Kückelmann	209
<i>Walter E. Lautenbacher</i>	Dame mit rotem Hut	213
<i>Zoltan Glass</i>	In der Kunstaussstellung	221
<i>Robert A. E. Bauer</i>	Aga Khan mit der Begum	224
<i>Raimond Voinquel</i>	Mannequin auf Treppe	226
<i>Robert A. E. Bauer</i>	Modeschau	231
<i>Raimond Voinquel</i>	Gina Lollobrigida	234
<i>Helmut Rudolph</i>	Porträt im Süden	239

S A C H W O R T R E G I S T E R

- A**bstimmen des Negatives 176
 Abwedeln 179
 Action-Photo 158
 Ähnlichkeit 15
 Ampère 15
 Asymmetrie des Gesichtes 17
 Aufhellschirme 50, 176
 Aufhellschirme im Freien 96
 Aufmachung der Bilder 195
 Aufnahmelampen 44, 244
 Aufnahmeleuchten 46
 Aufnahmematerial 38
 Aufziehfolien 190
 Augen 77, 215
 Augenpunkt 77
 Ausflecken 187
 Ausgleichsentwickler 170
- B**adebilder 152
 Beleuchtungsbeispiele 116
 Beleuchtungstechnik 109
 Beleuchtungstechnik, Kunstlicht 244
 Beleuchtungsschema 245
 Belichtung von Farbaufnahmen 240
 Blasser Teint 213
 Blaufilter 41
 Blaustich 204, 246
 Blende 30
 Blinzeln 205
 Blitzlicht 55
 Blitzpulver 59
 Braunentwickler 177
 Brautbild 150
 Brennweite, lange 22, 237
 Brillenträger 137
 Bruststativ 43
 Bühnenbild 158
 Bunte Farben 207
 Busch-Perscheid-Objektiv 24, 27
- C**harakterisieren 61
 Crêpe Georgette 29
- D**istarlinse 23
- E**ffektbeleuchtung 111
 Effektscheinwerfer 46
 Eidetisches Sehen 196
 Einbeinstativ 43
 Einstellen mit Weichzeichnern 26
 Elektronenblitzgeräte 60
 Entwickeln 168
 Entzerren 178
- F**arben-Dynamik 230
 Farben - freie 204
 - fluoreszierende 229
 Gegen- 210
 - grelle 229
 - satte 205
 Stufung der - 217
 - unbunte 207
 - verwandte 217
 Vordergrund- 230
 Zusammenstellung der - 217
 Farbenfachsprache 207
 Farbenharmonie 220
 Farbkreis 217
 Farbenpalette 213
 Farbenplastik 222
 Farbenwertung 205
 Farb-Komposition 219
 Farbkontrast 208
 Farbpaare 217
 Farbreflexe 201, 225
 Farbstich 204
 Farbton 210
 Feinkornentwickler 170
 Fettglasscheibe 29
 Figur, ganze - 129
 Filmschminken 89
 Filter 40, 238
 Flächenleuchte 46
 Flecklichtscheinwerfer (Spotlight) 46
 Fleischfarbe 198
 Format 132
 Fotografierangst 128
 Fotoregie 126
 Freie Farbe 204
 Freilichtporträt 94, 241
 Freilichtbildnis in Farben 241
 Füße 133
- G**egenfarben 210
 Gehaufnahmen 156
 Gelbfilter 40
 Genrebild 156
 Gesichtsfarbe 198, 202
 Gesichtswinkel 63
 Gleichgewicht der Farben 219
 Gloriole 32, 117
 Gradation des Negatives 169
 Grauer Teint 214
 Grünfilter 40
 Gruppen 150
- H**aar 81, 218
 Hände 133

- Hals 80
Hautfarben 198, 202
Hautton 201
Heimlampen 44
Helligkeitskontrast 199, 208
High-Key-Drucke 181
Himmel 232
Hintergrund im Freien 94, 230
Hintergrund im Raum 122, 230
Hintergrundprojektion 120
- I**dealisieren 61
Imagon 24, 27
Industriebild 149
- J**ournalistisches Porträt 144
- K**altstich 246
Kamera 34
Karnevals bild 149
Kernbild 26
Kettenstativ 43
Kinderbilder 151
Kinn 79
Kleider 228
Kleiderfarbe 215
Kompensationsfarben 210
Kompensationsfilter 247
Komplementärfarben 210
Kondensatorblitzleuchte 60
Korndämpfung 180
Kontrastfarben 210
Kopf (Charakteristik) 74
Kopieren 176
Kostümbild 149
Kunstlicht 103, 243
Kurzsichtigkeit 205
- L**ichtmalerei 121
Lichtstrom 45
Lichtzange 117
Linksgesicht 18
Linsenscheinwerfer 46
Lippen 218
Low-Key-Druck 181
Lumen 44
Lux 47
- M**ake-up 89
Mattlein 173
Mattscheibenkamera 34
Milieu 219
Mischfarben 197
Mischlicht 243
Modeaufnahmen 143
Monokellinse 28
Mund 75
Mutter und Kind 150
- N**achbelichten 179
Nachbilder 206
Nase 76
Neucocain 176
Nitraphotlampen 44
Nitraphotleuchte 44
- O**berflächenfarben 204
Oberlicht 105
Objektive 19, 236
Ohren 78
Orthochromatische Filme 38
Orthopanchromatische Filme 39
- P**hotolitalampen 44
Plastische Beleuchtung 117
Porträtfilme 38
Porträtkopf-Objektive 24
Porträtlinsen 23
Porträtpapiere 177
Positivretusche 187
Profil 70
Profilbeleuchtung 119
Proportionen – falsche 23
Proxarlinsen 23, 237
- R**aumfarbe 204
Reflektor 46
Reflexe – farbige 225
Regie 232
Reihenbild 160
Reklamebild 149
Retusche 171
Retusche vor der Aufnahme 89
- S**chattenprojektion 121
Scheinwerfer 46
Schminken 90, 248
Schrecksekunde 55
Sehgewohnheit 16, 196
Selbstporträt 159
Serie 160
Silhouette 159
Simultanporträt 159
Soften beim Vergrößern 180, 181
Softfocus-Objektive 24
Sonnenbräune 214
Spiegelreflektoren 44
Spiegelreflex-Kamera 35
Spotlight 46
Starrer Blick 55
Stative 41
Stirn 78
Stirn – fliehende 63
Strandbilder 152
Streuschirme 50, 52
Stufenlinsen-Scheinwerfer 46

Teint, bleicher 213
- grauer 214
- roter 214
Teintgrundlagen 248
Tiefenstrahler 49
Titelbilder 144
Trockenaufziehen 190
Tungsraphot-Lampen 44

Überbelichtung 240
Überspannung 44
Unbunte Farben 207
Universal-Heliar 24
Unterbelichtung 240
Unterlicht 105

Vacublitz 60
Vergrößern 177
Verkürzungslinsen 23, 237

Verlängerungslinsen 23
Volt 45
Vollansicht des Kopfes 62, 69
Vordergrundfarben 222
Vorsatzlinsen 22, 237

Wangen 80
Warmstich 246
Watt 45
Weichbildscheiben 28, 238
Weichzeichnerbehelfe 28
Weichzeichnerobjektive 24
Weihnachtsbild 157
Werbefoto 157
Wertung der Farben 205
Wirkung der kleinen Unterschiede 216

Zimmerbeleuchtung 97
Zimmerporträts 102, 243

FOTO - B Ü C H E R

Hans Windisch

Neue Foto-Schule

Band I: Die Technik • 230. Tausend 1957 • 14.80 DM

Band II: Die Gestaltung • 100. Tausend 1956 • 9.80 DM

Mit vielen Fotos, mehrfarbigen Abbildungen, Skizzen und Tabellen reich illustriert. Zwei Bücher fürs ganze Leben.

Hans Windisch

Schule der Farben-Fotografie

90. Tausend 1952 • 24.- DM

244 Seiten 16,5 x 22 cm, durchgehend Kunstdruck, reich illustriert, mit 32 Vierfarbendruckern und 8 Seiten zehnfarbigen technischen Abbildungen. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Kisselbach und Scheerer

Fotokurs in Farbe

10. Tausend 1956 • 16.80 DM

164 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend schweres Kunstdruckpapier, mit etwa 50 Farbfotos und vielen Skizzen. Ganzleinen mit lackiertem, farbigem Schutzumschlag.

H. C. Oppermann

Neue Schmalfilm-Schule

55. Tausend 1956 • 19.80 DM

280 Seiten 16,5 x 22 cm, durchgehend Kunstdruck mit Fotos, Skizzen, Farbdrukken und Tabellen reich illustriert. Ganzl. mit farb. Schutzumschlag.

Luis Demmeler

Fotografieren kurz gefaßt

50. Tausend 1954 • 4.80 DM

128 Seiten 15 x 19 cm, Kupfertiefdruck, mit 140 Fotos und vielen anschaulichen Zeichnungen. In Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Dr. Otto Croy

Fotografisch Sehen und Gestalten

10. Tausend 1956 • 9.80 DM

120 Seiten 15 x 19 cm, durchgehend Kunstdruck, mit 172 Fotos. In Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Dr. Otto Croy

Vergrößern mit allen Finessen

55. Tausend 1956 • 14.80 DM

244 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck, mit zahlreichen Fotos und Skizzen illustriert. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Hans Windisch

Kleiner Fotokurs für Marion

30. Tausend 1955 • 7.80 DM

72 Seiten im Format 14 x 20 cm, reich illustriert, mit 24 achtfarbigen Offsetdrucken.



HEERING-VERLAG (13 b) SEEBRUCK

FOTO - B Ü C H E R



Dr. Otto Croy

Die Contaflex mit allen Möglichkeiten

15. Tausend 1956 • 14.80 DM

248 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck, mit vielen Fotos. In Ganzleinen mit lackiertem Schutzumschlag.

Dr. Otto Croy

Das Contax-Buch

30. Tausend 1956 • 14.80 DM

244 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck mit zahlreichen instruktiven Bildern. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Theo Kisselbach

Das Leica-Buch

10. Tausend 1955 • 18.60 DM

288 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck, mit vielen ein- und mehrfarbigen Fotos und Abbildungen. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Dr. Otto Croy

Das Retina-Buch

35. Tausend 1956 • 14.80 DM

248 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck mit vielen Fotos und Skizzen. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Heinrich Freytag

Das Movikon-Buch

10. Tausend 1956 • 12.80 DM

192 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck mit vielen Fotos. Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

H. C. Opfermann

Das große Nizo-Schmalfilmbuch

5. Tausend 1957 • 18.60 DM

204 Seiten 15 x 21 cm, durchgehend Kunstdruck, mit zahlreichen Fotos und Skizzen illustriert. In Ganzleinen mit farbigem Schutzumschlag.

Heinrich Harrer

Meine Tibet-Bilder

10. Tausend 1953 • 19.80 DM

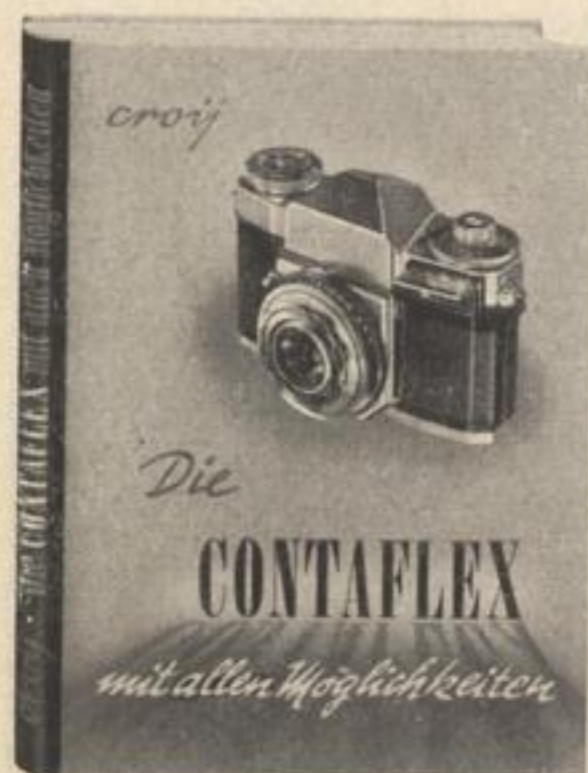
232 Seiten 16,5 x 22 cm, durchgehend Kunstdruck mit vielen einmaligen, zum Teil farbigen Fotos aus Tibet. In Ganzl. mit farbigem Schutzumschlag.

Hans Hass

Ich fotografierte in den 7 Meeren

10. Tausend 1955 • 16.80 DM

164 Seiten 20 x 25 cm, Kupfertiefdruck mit 17 Farb- und 97 Schwarzweiß-Fotos. In Ganzleinen mit mehrfarbigem Schutzumschlag.



HEERING-VERLAG (13b) SEEBRUCK

25. Jan. 1972
17. Feb. 1972

14. 09. 72

22. 01. 73

20. 11. 73

10. 01. 74

28. 02. 75

20. 08. 75

- 6. 12. 75

- 3. 04. 76

12. Juni 1978

18. Okt. 1978

23. 10. 81

11. 1. XI. 1985

FOTO-BÜCHER

Die Contades mit allen Möglichkeiten

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Das Contades-Buch

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Das Lahn-Buch

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Das Rhein-Buch

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Das Mosel-Buch

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Das große Foto-Buch

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

Im Mittelmeer und in den Meeren

240 Seiten 12 x 17 cm, durchgehende Farbdrucke, vier farbige Seiten
In Zusammenarbeit mit dem Institut für Fischereiwissenschaften

HEERING-VERLEHNS-VERKEHRE

SLUB Dresden



2 0552419

