

MAGIE DER FARBEN PHOTO GRAPHIE

Herausgegeben von Dr. Walter Boje
mit einem Vorwort von
L. Fritz Gruber
Konzeption und graphische
Gestaltung Erwin Fieger

MAGIE DER FARBEN

PHOTOGRAPHIE

mit Beiträgen von
Horst H. Baumann
Walter Boje
Kilian Breier
Peter Cornelius
Fritz Fenzl
Erwin Fieger
Heinz Hajek-Halke

Erschienen im Econ Verlag
Düsseldorf-Wien
Copyright © by Econ Verlag 1961
Alle Nachdrucksrechte vorbehalten
Gedruckt bei
Héliogravure Centrale S.A.
Lausanne
Printed in Switzerland



(58. 4° 1576)

Deutsche Fotothek
Dresden

1965/118

INHALT

Einleitung	I-XIV	
Ballet	1- 19	Walter Boje
Paris	20- 37	Peter Cornelius
Farbrhythmen	38- 49	Kilian Breier
London	50- 67	Erwin Fieger
Park	68- 85	Fritz Fenzl
Experimente in Farbe	86- 95	Heinz Hajek-Halke
Stahl	96-115	Horst H. Baumann
Das Frauenbildnis	116-121	
Technische Daten	122-135	

INHALT

Die erste Hälfte
des Buches enthält
eine Geschichte der
Landeskunde von
1700 bis 1850
und die zweite Hälfte
eine Geschichte der
Landeskunde von
1850 bis 1900
und die dritte Hälfte
eine Geschichte der
Landeskunde von
1900 bis 1950



L. FRITZ GRUBER: ZUR EINLEITUNG

Das Licht der Sonne, so hat es die Wissenschaft bewiesen, ist nicht weiß an sich, sondern die Summe aller Farben. Ein Prisma zerlegt sie und breitet sie hin im kleinen. Im großen zeigt uns der Regenbogen dieses Schauspiel der in Millionen Wassertropfen gebrochenen Strahlen. Und jedes beschienene Ding auf unserer Erde verschluckt alle Farben bis auf die, die es reflektiert, wodurch es eben — farbig wird.

Man könnte über die Farbe nach vielerlei Richtungen meditieren. Bedeutendere als der Verfasser haben sich mit ihren physikalischen, physiologischen, psychologischen und künstlerischen Aspekten beschäftigt.

Die Farbe ist ein bewegendes Phänomen unseres Lebens, sie ist eigentlich das Leben selbst; denn ihr Entschwinden im Schwarz ward in der westlichen Welt zugleich identisch mit dem Ende, dem Tod.

In der bildlichen Darstellung und Deutung unseres Daseins hat es neben der Farbe stets auch das Schwarzweiß gegeben. Was ohne Farbe dennoch schöpferische Impulse ermöglichte, war allerdings weder das bloße Schwarz, das Nichts — mit dem allein sich keine Aussage machen läßt — noch das bloße, blendende Weiß, das Alles. Es war wie etwa im Holzschnitt nur die radikalste und härteste Gegenüberstellung aller Farben mit der Unfarbe.

Vorahnung und Vortäuschung der Farbe gibt erst die weitere Stufung im Schwarz-Grau-Weiß. Zeichenkunst, Gravur, Lithographie und fast hundert Jahre lang die Photographie haben aus diesen begrenzten Möglichkeiten eine Tugend gemacht, mit ihnen die Wirklichkeit abstrahiert und überhöht. Die Flut und Fülle der Abermillionen Lichtbilder und ihre Wiedergaben in der Presse, im Film, im Fernsehen haben unser Auge weitgehendst umgeschult. Wir sehen die

nichtvorhandene Farbe in das Bild hinein. So ist es fast ein Schock für lange, asketische Sehgewohnheit gewesen, als endlich auch die Photographie das Letzte, Vollendetste, bieten konnte: das farbige Bild. Wieso Schock? Hat es nicht immer schon in allen Museen der Welt Gemälde gegeben, von denen die meisten (wie wir es heute ausdrücken möchten) von kamera-losen, dafür pinsel- und palettebewehrten « Photographen », genauer gesagt « Colorphotographen », angefertigt worden waren? Wie ketzerisch das klingt! Aber sagt nicht heute manch ein naiver Amateur als Lob für das Ergebnis des Knipsens: Wie gemalt!? Was heißen soll: wie (seitenrichtig) gespiegelt!

Hier stimmt etwas nicht. Denn von jeher hat der Betrachter eines Gemäldes wohl gewußt, daß, wie « naturgetreu » auch der Künstler die dreidimensionale Umwelt zweidimensional gebannt hatte, doch stets unter dem Vorwand des Abbildes ein umgeformtes Sinnbild entstanden war. Das im Rechteck des Rahmens Festgehaltene, Gestaltete, schien nur « wie die Welt », doch im Grunde war es eine andere, neue Welt, im besten Falle gerade dadurch ein Kunstwerk.

Aber war der Farbphotographie durch die mathematisch genaue Abbildungsmaschine nicht das bis dahin Unwahrscheinliche, geradezu Unheimliche, das zugleich Entheimlichende, Geheimnislose gelungen: ein Stück bunter Welt zusammengeschrumpft und plattgedrückt auf ein Blatt Papier zu fixieren, sozusagen ein Duplikat der Welt selbst? So schien es, und von diesem Mißverständnis, das dreidimensional einfach mit zweidimensional gleichsetzt, ist ein wesentlicher Teil der Photographen beherrscht, an ihm erfreut sich das unzählbare Heer der Knipser, nach deren Ansicht die Bilder « stimmen ».

Stimmen sie tatsächlich? Törichte Frage! Aus Plastik wurde Fläche, aus Größe

wurde Reduktion, aus Bewegung Starre. Trotz des Objektivs gibt es nichts von Menschenhand geschaffenes Objektives. Alles ist subjektiv, persönlich, angelernt, abgesprochen, verständigt. Es gibt nur angenäherte Objektivität, etwa eine nüchterne, wissenschaftlich angestrebte Farbwiedergabe, oder etwa weil die Mehrheit einer Menschenschicht sich unausgesprochen auf bestimmte Wahrnehmungs- und Wiedergabenenner geeinigt hat. Was so genau, so entsprechend erscheinen mag, ist neben den schon erwähnten Änderungsfaktoren von Zeit und Umständen, von Sehubung und sozialen Konventionen abhängig. Es ist Übersetzung, nicht Original.

Und doch meinen so viele, wie schön und naturgetreu das ist, was sich da in Zeitschriften, auf der eigenen Leinwand oder in den Schaufenstern der Photoläden bietet: bunt, scharf, süß, rührend, idyllisch, sexy. Von Amerika bis Deutschland, von Kapstadt bis zum Nordkap versteht es jeder auf Anhieb. Allerdings mag es schon kaum mehr im deutschen Osten stimmen, weniger noch in Rußland, und es gibt noch viele Stellen auf unserem Globus, wo die Eingeborenen auf dem « natürlichen » Farbphoto nichts erkennen können und es verwundert zur weißen Rückseite umdrehen. Aber ein von ihnen in den Sand geritztes, uns unbegreifliches Zeichen ist für sie eindeutig jener bestimmte Häuptling in vollem Aufputz, den sie in diesem Symbol sofort wiederfinden — wir jedoch nicht.

Daß sich die Farbphotographie zuerst einmal dem meist und schnellst Vertrauten widmete und damit ihre fundamentale Existenzberechtigung bewies, daß die Forscher, die Chemiker stolz darauf waren, ein angeblich « natürliches Buntphoto » geschaffen zu haben, weil eine gewisse optische Allgemeinsprache gefunden war — wer will es ihnen verübeln? Daß auch die Mehrzahl unserer Zeitgenossen glaubt, dies sei die einzig legitime Aufgabe der Farbphotographie, und es mit Milliarden Ferienaufnahmen belegen möchte — wer will es ihnen verargen? Verargen sollte man dies nur den Unduldsamen, den Totalitären.

Man könnte ja auch den Spieß umdrehen. Wenn jemand eine Landschaft als « ge-

nau getroffen » bezeichnet, so könnten wir ihm brutal sagen, daß sich dies nicht beweisen läßt. Denn der Augenblick, in dem er knipste, ist für immer dahin. Oft, bisweilen oder selten mag er ähnlich wiederkommen. Nie genau so. Wer kann da vergleichen? Auch das hübsche Mädchen im Badeanzug ist sozusagen zeitlich rückwärts nicht mehr zu überprüfen. Seither alterte es schon eine Woche, manchmal viel mehr. Daß es auf dem Farbphoto jung bleibt, ist eine Zauberseite des Verfahrens — daß es fraglich ist, ob es je so ausgesehen hat, wie es das Bild behauptet, die andere. Wir alle sehen ja unser eigenes Konterfei gerne, wie es gestern war, wie es uns das Photo bewahrt zu haben scheint, wie es aber schon während der Sekunde als richtig nicht beweisbar war, viel weniger später.

Was diese Worte wollen? Neben der Bewunderung für das Verfahren den fruchtbaren Zweifel säen, die Sturheit der überkommenen Vorstellungen mit ihrem Allein-seligmachen-Anspruch ins Wanken bringen, dem Neuen eine Tür öffnen und ihm ein Forum bieten. Die Farbphotos, die dieses Buch zeigt, weichen ab vom Gewohnten. Auf der « photokina » Köln 1960 wurde ein größerer Teil von ihnen zuerst gezeigt. Sie ernteten teils begeisterten Beifall, teils höhnische Ablehnung. Das geht allem Umwälzenden, Richtungsweisenden so, in der Photographie wie in der Kunst. Und doch ist das Experiment von heute nichts als die selbstverständliche Errungenschaft von morgen.

So unüblich viele der in diesem Buch gezeigten Arbeiten sind, sie sind ganz echte, unverfälschte Farbphotos, technisch mit Kamera und Film hergestellt, allein mit den erlaubten Mitteln der Physik und Chemie geschaffen. Sie attackieren die Trägheit des Beharrens und erweitern die Skala der bisher ungenützten gestalterischen Möglichkeiten, die dieses Medium auch hergibt. Ein wundervolles Medium übrigens, ein viel reicheres, als man seither dachte, ein Medium, das äußerste wissenschaftliche Sachlichkeit wie harmlosesten Breitengenuß beinhalten kann. Und nun auch noch übersteigerte Wirklichkeit oder entrückte Poesie, wie dieses Buch zu belegen sich bemüht.

WALTER BOJE: FARBE ALS AUSDRUCK

« Wir Photographen sind verantwortlich für den Geschmack von morgen » bekannte Erwin Blumenfeld, einer der führenden amerikanischen Photographen, 1951 in seinem Beitrag zu dem hervorragenden Bildband « Art and Technique of Color Photography ». Zu dieser Zeit hatte sich die Farbphotographie in den Vereinigten Staaten bereits weitgehend von der Alleinherrschaft der reproduktiven Abbildung mit ihrer einseitigen Forderung nach naturgetreuer Farbwiedergabe befreit und strebte auf neuen Wegen neuen Zielen zu. Zu dieser Zeit schufen Avantgardisten Werke, deren Kühnheit faszinierte und uns ein neues Seherlebnis schenkte.

In Europa herrschte noch die Sehweise, die als vollendet und berechtigt nur die « naturgetreue » Darstellung anerkannte. Jeder Versuch eines eigenwilligen Umgangs mit dem faszinierenden Mittel der Farbe galt als photographischer « Fehler », die phototechnische Perfektion als einziger Maßstab für die Bewertung von Farbphotos.

Die entscheidende Wende kam etwa 1957/58, als einige Photographen auf Ausstellungen Arbeiten zeigten, in denen die Farbe mehr als nur dokumentarisches Mittel war. Sie überschritten bewußt die Grenzen dessen, was bis dahin allein als legitime Farbphotographie anerkannt wurde, und suchten durch und mit der Farbe die « Wahrheit des Gegenstandes » und nicht die « Wahrheit der Objektfarben ». Farbe wurde zum Mittel, Geistiges und Seelisches auszudrücken. Damit gewannen sie völlig neue « Worte » für die Übersetzung der Wirklichkeit in die Sprache des Photos. Worte — und das ist entscheidend —, die jeder « verstehen » kann, der hinzuhören bereit ist. Hinzuhören auf das, was ihm die Farbe unmittelbar — ohne den Umweg über den Verstand — sagt. Denn Farbe spricht die Seele im Menschen an und übt auf ihn einen magischen Zauber aus.

Das Wort « Magie » wird im deutschen Sprachgebrauch vielfach mißbraucht und mißdeutet. Man verbindet es mit der Arbeit der Zauberkünstler im Varieté und denkt unwillkürlich an Kartenkunststücke und andere Tricks. In der englisch sprechenden Welt dagegen knüpft der

Begriff « the magic of colour » an den ursprünglichen Gehalt des Wortes an. In diesem Sinn wollen auch wir den Ausdruck gebrauchen. Wir glauben dazu um so mehr berechtigt zu sein, als die Wissenschaft bis heute über die Wirkungen der Farben auf den Menschen weit weniger auszusagen vermag, als dies allgemein angenommen wird.

Kann man aber von Magie der Farbphotographie sprechen? Kann einem verstandesmäßig zu erklärenden und zu begreifenden technischen Verfahren, in dem Physik und Chemie mit ihren Gesetzen wirken, ein geheimnisvoller Zauber innewohnen? Magie der Farbphotographie? Für die Chemiker, Physiker und Techniker, die an der Verbesserung der Verfahren arbeiten, gibt es sie nicht. In ihrer Arbeit herrscht der Verstand. Obwohl auch sie sich dem verstandesmäßig nicht zu erklärenden Zauber nicht entziehen können, wenn unter ihren Händen chemische Stoffe sich trennen und verbinden und dabei das Wunder « Farbe » entsteht. Die Photographen spüren ihn in der neuen Dimension des Ausdrucks, die sie durch die Farbe gewinnen.

Etwas mehr als 130 Jahre ist die Photographie alt; nur etwa fünf Jahrzehnte dagegen die Farbphotographie, und ihre ersten vier standen unter dem alles beherrschenden Streben nach naturgetreuer Farbwiedergabe. Auch damals sprach man schon vom Wunder der Farbe. Aber es war nur das Staunen über die technische Möglichkeit, statt schwarzweißer Photos jetzt farbige machen zu können. Man kann diese Zeit als die der « bunten Schwarzweiß-Photos » bezeichnen, in denen die Farbe hinzugenommen wird, ohne ihre eigene Sprache sprechen zu dürfen.

Unfarbig sehen, Farben in Grauwerte umsetzen gilt bis heute als wesentliches Charakteristikum des photographischen Sehens. Wird die Farbe unorganisch auf diese Sehweise aufgefropft, dann kommt es zum Widerstreit der Ausdrucksmittel, der so viele Farbphotos kennzeichnet.

Farbphotographie, wie wir sie verstehen, setzt ein neues Sehen voraus. Photographen müssen — so paradox es auch klingen mag — erst wieder lernen, farbig zu sehen, obwohl ihr Sehapparat ständig

Farben registriert. Und alle diejenigen, die Farbphotos betrachten oder gar bewerten, müssen den Ausdruck empfinden und anerkennen, der Farben und Farbklangen wie eine Eigenschaft anhaftet, wenn sie sich den Zugang zur vollen Aussage eines Farbphotos öffnen wollen. Bei der Jugend des neuen Mittels und bei der allgemeinen Unsicherheit der Farbe gegenüber — neben dem subjektiven Farberlebnis steht die Farbsymbolik als kollektives Erlebnis — ist es daher verständlich, daß die Meinungen über Aufgaben, Möglichkeiten und Grenzen der bildnerischen Farbphotographie und ebenso über den « Wert » der einzelnen Farbphotos noch weit auseinandergehen. Was im Werden ist, durch technische Neuerungen beeinflußt und gewandelt wird und sich durch neue Verwendungen und Aufgaben ausdehnt, läßt sich schwer abgrenzen. Es geht der Farbphotographie — ebenso auch der Photographie allgemein — wie dem Recht: Was als « geltendes Gesetz » fixiert und anerkannt wird, ist bereits « historisch » und hinkt der lebendigen Entwicklung nach.

Von ihrer Geburtsstunde an wird die photographische Technik ständig neuen Zwecken und Aufgaben dienstbar gemacht. Ähnliches — wenn auch auf anderer Ebene — erlebte die europäische Malerei im Mittelalter mit dem Aufkommen des höfischen und bürgerlichen Tafelbildes, das nicht mehr « ad maiorem dei gloriam » geschaffen wurde, sondern als Schmuck für Wohnung und Repräsentationsräume. An die Stelle der religiösen Sinnggebung traten damals irdische Zwecke und Zielsetzungen. Das aber war nur die Fassade des inneren Wandels. Wesentlich ist, daß die Malerei zu einem Mittel der Erkenntnis unserer sichtbaren Welt wurde. Daraus ergaben sich zwangsläufig neue Wertordnungen und Maßstäbe. Sechs Jahrhunderte währte dieser Prozeß, bis das « Perspektivische Zeitalter » der bildenden Künste — wie Max Burchartz es nennt — um die Wende zum 20. Jahrhundert seinen Abschluß fand. Etwa zur gleichen Zeit beendete die Rela-

tivitätstheorie das Zeitalter der klassischen Physik.

In diesen Jahren des geistigen Umbruchs wurden die entscheidenden technischen Grundlagen für den « Siegeszug » der Photographie, ihre Entfaltung zum Massenmedium und zum optischen Kommunikationsmittel geschaffen. Neben den neuen Geist trat eine neue Technik, und der neue Geist machte sich die neuen technischen Möglichkeiten für neue Zwecke und Ziele untertan.

Photographen leben nicht isoliert in einer « photographischen Welt ». Ihre Photos sind nicht nur Abbilder dessen, was sie photographieren, sondern ebenso Äußerungen ihrer Auseinandersetzung mit den Problemen ihrer Zeit und zugleich Dokumente ihres eigenen Wesens. Selbst in Zweckarbeiten, die einen Auftrag erfüllen, und auch dann, wenn der Photograph diese subjektive Seite nicht wahr haben will.

Es geht also nicht um das technische Mittel an sich, sondern um das, was Menschen mit ihm an Bildern schaffen, es geht letztlich um Sinn, Zweck und Verwendung der Photos. Hier sind die Maßstäbe noch zu finden. Denn die Maßstäbe aus der Zeit des bürgerlichen Genre- oder Porträtphotos haben ihre Allgemeingültigkeit verloren. Es bilden sich neue Kategorien, die nur zufällig eines gemeinsam haben: die photographische Technik. Jeder Einsichtige erkennt an, daß neue Ziele zwangsläufig neue Maßstäbe für Beurteilung und Bewertung eines Photos erfordern. Ein sozialkritisches Photo muß nach anderen Gesichtspunkten bewertet werden als ein Landschaftsphoto; ein aktuelles Pressephoto ist in erster Linie eine Nachricht und erst in zweiter Linie ein Bild; das Photo einer Serie oder Reportage darf nicht, aus seinem Zusammenhang herausgerissen, für sich beurteilt werden; das mit äußerster Hingabe vom Amateur geschaffene Ausstellungsphoto hat für ihn einen tiefen Sinn und damit einen anderen Wert als etwa ein routinemäßig geschaffenes Auftragsbild für einen Fachphotographen; viele Photos haben

Sinn nur für ihren Autor, andere auch für eine mehr oder weniger große Zahl von Betrachtern, denen sie etwas offenbaren.

Damit beantwortet sich auch die so oft diskutierte Frage nach dem Wesen der Photographie mit ihrer Unterfrage, ob sie etwa Kunst sei, ganz von selbst. Photographie ist nichts anderes als ein technisches Mittel, mit dem wir vielerlei sichtbar fixieren können, was wir mit anderen Mitteln nicht oder nicht so können, und manches nicht, was wir mit anderen Mitteln können. Die photographische Technik ist heute nicht mehr wie früher Endzweck. Der Inhalt des Photos, sein Thema und sein Sinn entscheiden über seine Klassifizierung.

Unser technisches Mittel Photographie hat wie jedes andere seine Grenzen und seine Eigenheiten. Die Grenzen lernt der Photographierende bald kennen. Der Laie — und die meisten Betrachter von Photos sind Laien, auch wenn sie als Amateur photographieren — erkennt aber meist nicht eine der wesentlichsten Eigenheiten der photographischen Technik: Kamera und Film «sehen» anders als der Mensch. Obwohl vieles in Apparatur und Prozeß ähnlich ist. Das zu erkennen und bei der Beurteilung von Photos anzuerkennen ist vor allem nötig, weil auch wir Heutigen noch häufig vom Menschen als dem «Maß aller Dinge» ausgehen und für richtig und wirklich allein das halten, was mit unseren Sinneseindrücken übereinstimmt. Woraus wiederum weite Kreise die Berechtigung ableiten, die «objektiv richtige Abbildung» als den Wertmaßstab für ein Photo festzulegen. Die Verwechslung mit der Objektgebundenheit des photographischen Schaffens hält diese Auffassung künstlich am Leben. Durch die Ausdehnung der Forderung nach «objektiv» richtiger Abbildung (die doch nur bei der Reproduktion einer Darstellung in der Fläche möglich ist) auf das *gesamte* photographische Schaffen wurde eine unter vielen Möglichkeiten als die allein berechtigte postuliert, alles andere als unphotographisch

gebrandmarkt. In der Schwarzweiß-Photographie hat sich dies in den letzten Jahrzehnten allerdings weitgehend gewandelt, wenn auch immer noch Rückfälle zu verzeichnen sind. Verschiedene Darstellungsarten stehen heute gleichberechtigt nebeneinander. Der moderne Photograph ordnet die technischen Möglichkeiten seinen Zielen nach seinem freien Willen unter, auch wenn der Techniker über die «Vergewaltigung» der von ihm geschaffenen Materialien entsetzt ist. In der bildnerischen Farbphotographie hat sich diese «polyphone» Auffassung noch nicht allgemein durchgesetzt. Die Schwarzweiß-Photographie mit ihrer Eigenart, von sich aus — also bereits ohne Zutun des Photographen — zu abstrahieren, hatte es leichter. Der Realismus der Farbe macht jede Übersetzung schwieriger. Veränderung der Farbe um der Aussage willen ist noch ungewohnt und wird von vielen als Fehler empfunden. — Um nicht mißverstanden zu werden: Der Realismus ist für viele Aufgaben ein unschätzbare Vorteil der farbphotographischen Technik. Wissenschaft und manche andere Gebiete und Aufgaben erfordern einfach die realistische, naturgetreue Abbildung. Man denke z. B. an die Bedeutung der Farbe in der medizinischen Photographie oder in der von Fritz Brill entwickelten Optischen Photoanalyse. Wird die hier gültige Forderung nach naturgetreuer Abbildung aber zum obersten und alleinigen Wertmaßstab für *jedes* Farbphoto, dann werden die Möglichkeiten der bildnerischen Farbphotographie unberechtigt eingeeengt. Denn jedes Photo ist — wie Andreas Feininger zwingend klargelegt hat — eine Übersetzung. Vergleichbar der Übersetzung eines Textes aus einer Sprache in eine andere. Bei wörtlicher Übersetzung geht vieles vom Original verloren. Eine freie Übertragung dagegen kann dem Original sehr nahekommen und das wiedergeben, was «gemeint» ist. Als höchste Stufe empfinden wir im sprachlichen Bereich die kongeniale schöpferische Nachdichtung. Diese drei Stufen kennen wir auch im

photographischen Schaffen. « Wörtlich übersetzen » können wir nur bei der Reproduktion eines zweidimensionalen Motivs. Ein dreidimensionaler Körper läßt sich photographisch nicht mehr wörtlich übersetzen, da das Photo nur zwei Dimensionen hat. Hier gilt es bereits, den « Eindruck als ob » zu schaffen. Daß es sich dabei immer um eine freie Übertragung in eine andere Sprache — eben die Bildsprache — handelt, wird dem naiven Betrachter vor allem beim projizierten farbigen Diapositiv in den meisten Fällen nicht bewußt. Seine Erinnerung vermischt sich mit der Erscheinung auf der Projektionsfläche zu einer Einheit, das Bild wird zur Quasiwirklichkeit (Wirklichkeit verstanden im Sinne des äußeren Erscheinungsbildes). Die Farbe verstärkt dabei die Illusion der Realität, des Atmosphärischen und des Räumlichen in einem solchen Maße, daß die Darstellung in der Fläche oft gar nicht wahrgenommen wird. « Wie in Wirklichkeit » ist Urteil und zugleich höchstes Lob.

Man könnte übrigens auch diese Wirkung der Farbe mit einem gewissen Recht als Magie bezeichnen. Denn der naive Betrachter fühlt sich wie durch einen Zauber versetzt in die « Wirklichkeit », die er oder ein anderer photographierte. Die Entscheidung, ob wir auch hier von Magie sprechen sollen, hängt von unserem Anspruch ab. Die meisten Menschen sehen im Photo — und ganz besonders im Farbphoto — eine Stütze für die Erinnerung und ein Abbild der Wirklichkeit. Beides erstreben sie. Wird es erreicht, hat das Photo für sie seinen Zweck erfüllt und erhält so für sie seinen Sinn. Das immer stärker werdende Streben nach Farbphotos in der Amateurphotographie hat hier seine irrationale Wurzel: Es ist das Streben, das Vergängliche zu erhalten, ein Stückchen « Ewigkeit » zu schaffen. Farbe täuscht Wirklichkeit wirklicher vor als Schwarzweiß. Daher der Zug vom Schwarzweißphoto zum Farbphoto.

Ein großer Teil der Menschen erlebt aber im Farbphoto und beim farbigen Photo-

graphieren intensiver als vor der Wirklichkeit den Reiz und das Eigenleben der Farbe an sich. Im Farbphoto wird ein freigeählter Ausschnitt aus der Natur gezeigt. Dadurch wird die Wirkung der Farbe verstärkt. Man kann mit Recht behaupten, daß viele Menschen heute erst durch das Farbphoto sehen lernen, wie farbig die Welt ist. Wichtiger aber scheint mir, durch das Farbphoto wieder Farben empfinden zu lernen. Wir brauchen nicht erklären zu können, *warum* wir die eine Farbe als warm, die andere als kalt empfinden, *warum* die eine uns das Gefühl des Wohligen, Geborgenen, die andere das Gefühl des Einsamen gibt, *warum* die eine uns erregt, die andere uns beruhigt. Aber wir müssen dies alles empfinden und nicht einfach registrieren: gelb, rot, blau, grün. Dann erst können wir das Besondere eines Farbphotos richtig genießen, dann erst offenbart es uns all seine Geheimnisse, dann erst spüren wir die Magie der Farbe.

Etwas Geheimnisvolles liegt in der Tat im Erlebnis der Farbe. Natürlich brauchen wir dazu weder Kamera noch Film, und man kann verächtlich von « Erlebnis aus zweiter Hand », von « Surrogat » sprechen. Wer seine Kamera richtig verwendet, weiß, daß es hier unmittelbares Erleben gibt, es sei denn, er wäre völlig amüsiert. Allerdings ist dies ein neues Erleben, das es früher nicht gab und das es auch heute nur durch das Medium Photographie gibt. Abgeschlossen von der Welt außerhalb des Ausschnitts, den wir auf der Mattscheibe oder im Sucher sehen, offenbaren sich uns Farbklänge und Schönheiten, die wir nie zuvor gesehen haben, weil unser nie rastendes Auge sonst frei umherschweifend dem Reiz des Zuvielen erliegt. Es ist ein Genuß, Farbe so neu zu sehen, vergleichbar etwa dem, im Konzertsaal mit geschlossenen Augen völlig abgeschaltet von der Umwelt nur zu hören.

Hat Farbe uns so ergriffen, dann drängt es uns dazu, diese Wirklichkeit festzuhalten und anderen sichtbar zu machen. Dann wollen wir die farbphotographi-

sche Technik unseren Zielen so dienstbar machen, daß wir unser Seherlebnis Gestalt gewinnen lassen. Auf dieser Stufe entsteht der Wunsch, Farbe zum beherrschten photographischen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel zu machen, die Wirklichkeit im Farbphoto « nachzudichten ». Denn abschreiben allein genügt nicht. Es geht nicht mehr um die objektiv richtige Wiedergabe der sogenannten Objektfarben, sondern um die farbige Interpretation dessen, was wir empfunden haben und ausdrücken wollen. Damit entsteht die entscheidende Frage, ob das technische Verfahren der Farbphotographie mit dem heute üblichen Dreischichtenmaterial es überhaupt gestattet, mehr zu tun als nur die Objektfarben abzuschreiben (wobei wir außer acht lassen wollen, daß bis heute noch kein farbphotographisches Verfahren der Welt alle Farben physikalisch richtig wiederzugeben vermag). Nehmen wir das Ergebnis vorweg: Ja, man kann, wenn auch natürlich nicht unbegrenzt. Die Grenzen werden aber von unorthodoxen Photographen, die sich nicht an das Konventionelle halten, ständig weiter hinausgeschoben. Wohl niemand wird zu sagen wagen, er übersähe alle Möglichkeiten, die das Verfahren bereits beim heutigen Stand der Technik bietet. Was die Verbesserung der Technik in Zukunft bringen kann, vermag ebenfalls niemand zu prophezeien.

Wir wollen nicht Wunschvorstellungen nachgehen. Das Verfahren, so wie es die Technik uns heute bietet, hat genügend Variationsmöglichkeiten für den phantasiebegabten Photographen. Er hat sich diejenigen auszuwählen, die seinen Zielen dienen, und zu erkennen, wo die Grenze des Photographischen erreicht ist. Es wäre ein Irrweg, dasselbe können zu wollen, was mit malerischen oder graphischen Mitteln erreicht wird. So ähnlich die Ergebnisse auf den ersten Blick auch manchmal scheinen, jedes der Mittel hat seine spezifischen Eigenheiten. Was Hajek-Halke in diesem Band an farbiger Photographik zeigt, ist ein typisches Bei-

spiel: Nur mit dem Mittel der Farbphotographie sind solche Bilder zu erzielen, auch wenn sie modernen Gemälden und Graphiken ähneln. Ein Grenzfall, sicher. Denn ein Maler und Graphiker bedient sich hier der photographischen Technik. Viele retten sich vor der Entscheidung, ob dies noch als Photographie zu betrachten sei, mit dem Hinweis auf die neue Kategorie « Photographik », ohne allerdings so konsequent zu sein, die Bilder nach neuem Maßstab und nicht mit denen der Photographie um die Jahrhundertwende zu messen.

Die Bildserien dieses Bandes wollen einen Beitrag zu der Frage leisten, was mit der Technik der Farbphotographie heute geschaffen werden kann. Der Beweis der Möglichkeit perfektionierter reproduktiver Abbildung wird in diesem Buche nicht erstrebt, weil er in anderen Publikationen längst erbracht ist. Daß man naturgetreu farbig photographieren kann, wird heute so selbstverständlich hingegenommen wie Autofahren, Fliegen, Radiohören, Fernsehen.

Allen Serien — so unterschiedlich sie ihr Thema auch behandeln — ist eines eigentümlich: Sie sind als Ganzes konzipiert und wollen so « empfangen » werden. Jeder Autor bietet bewußt nicht die Aneinanderreihung von Einzelbildern, die er zu den verschiedensten Themen irgendwann einmal geschaffen hat, sondern seine farbphotographische Antwort auf ein selbst gestelltes Thema. Die ungegenständlichen Blätter zeigen dabei besonders « instruktiv » den magischen Charakter der Farben. Wir glauben, daß sich « die Photographie » eine neue Provinz zu erobern beginnt.

Zwei Wege der Farbphotographie wurden von Wissenschaft und Technik bis heute geschaffen, der über den Umkehrfilm und der über das Negativ/Positiv-Verfahren. Beim Umkehrfilm wird in einem mehr oder weniger automatisierten Entwicklungsprozeß das farbige Diapositiv entwickelt. Es entsteht ein Endprodukt, an dem nachträglich kaum etwas geändert werden kann. Jegliche schöp-

ferische gestalterische Arbeit, jegliche Umsetzung muß also *vor* der Aufnahme geleistet werden. Kein Wunder, daß bei diesem Verfahren die großen Leistungen vornehmlich im Atelier entstehen, in dem der Photograph zum Bühnenbildner, Beleuchter, Farbarrangeur, Requisiteur und Regisseur wird und das eigentlich Phototechnische im engeren Sinne zur reinen Reproduktion. Subjektiv gewollte und künstlich geschaffene Farben werden objektiv photographisch reproduziert.

Das « Spiel » mit farbigem Licht und der Zusammenstellung farbiger Gegenstände im Atelier fasziniert immer von neuem. Wer nicht im Atelier arbeitet, kann dieses Spiel natürlich nicht — oder doch nur sehr begrenzt — spielen. Im Freien muß man die Farben hinnehmen, wie man sie findet. Einziges Gestaltungsmittel ist « auswählen », in gewissen Grenzen ergänzt durch Filmwahl und Filter. Wenn Cartier-Bresson in Schwarzweiß vom « entscheidenden Moment » spricht, so gilt in der Farbphotographie die « entscheidende Farbauswahl im entscheidenden Moment ». Für Millionen Amateure in aller Welt ist dieser Weg der kürzeste und einfachste zum farbigen Bild. Ihre « Arbeit » konzentriert sich allein auf die Aufnahmen. Das Wunder Farbe wird ihnen als entwickeltes Dia frei Haus geliefert. Ihre « Gestaltungsmöglichkeiten » sind begrenzt, wobei die Grenzen in der Mehrzahl der Fälle überhaupt nicht empfunden werden. Auswählen ist ein geistiger Akt, in dem im Bruchteil einer Sekunde eruptiv oder über Stunden und Tage langsam wachsend eine Bildidee Gestalt gewinnt. Die Qualität der Bildidee entscheidet über die Qualität der Farbphotos.

Der zweite Weg über das Negativ/Positiv-Verfahren ist länger. Während beim Umkehrfilm nach der Entwicklung des Films bereits das Endprodukt, das Diapositiv, in natürlichen Farben vorliegt, entsteht nach der Entwicklung des Negativfilms ein Zwischenprodukt, eben ein farbiges Negativ. Erst in einem zweiten Arbeitsprozeß wird hiervon das farbiges Positiv hergestellt. Auf die technischen Einzelheiten und die Universalität des Negativ/Positiv-Verfahrens — man kann

nach Wahl farbige und schwarzweiße Papierbilder und Diapositive in jeder gewünschten Größe und Zahl herstellen — soll hier nicht eingegangen werden. In zahlreichen Fachbüchern kann dies alles nachgelesen werden. In unserem Zusammenhang ist allein die Tatsache wichtig, daß der nach diesem Verfahren arbeitende Photograph die Farbe verändern kann. Bei der Herstellung der Vergrößerungen kann er sie nach seiner Bildidee steuern. Aus einem sonnenbeschienenen Park kann er z. B. eine Szene bei Mondschein machen. Ebenso kann er einzelne Partien seines Bildes farblich umstimmen. In dieser technischen Möglichkeit liegt eine Freiheit der Arbeitsweise, die das Umkehrverfahren nicht bietet.

Es dürfte daher kaum überraschen, daß die Autoren dieses Buches sämtlich das Negativ/Positiv-Verfahren wählten. Nicht nur die größere Freiheit bei der Aufnahme war hierfür entscheidend — der Negativfilm hat bekanntlich einen größeren Belichtungsspielraum als der Umkehrfilm und läßt bei der Entwicklung gewisse Eingriffe zu —, sondern vor allem die Freiheit bei der Herstellung der Vergrößerungen. Nur so konnte die « Feinabstimmung » der Farbrhythmen in der Bildfolge erzielt, nur so auch die Zufälligkeit mancher Objektfarben ausgeschaltet und die Farbe mancher Details dem Ganzen eingeordnet werden. Den phototechnisch Interessierten sei noch gesagt, daß fünf der Autoren mit der Kleinbildkamera arbeiteten und daß alle Bilder nach den originalen Agfacolor-Papierbildern klischiert wurden.

« Wir Photographen sind verantwortlich für den Geschmack von morgen. » Dieser eingangs zitierte Ausspruch von Blumenfeld wird manchen Leser chockiert haben, ihm zum mindesten als Anmaßung erschienen sein. Und doch besteht er zu Recht. Denn jede Publikation wirkt über das Unbewußte auf den Geschmack des Publikums. Wer als Photograph in Zeitschriften oder Büchern seine Arbeiten der Öffentlichkeit darbietet, nimmt an diesem Prozeß der Geschmacksbildung teil. Hier liegt seine Verantwortung. Die Autoren dieses Buches sind sich dieser Verantwortung ebenso bewußt wie der Gefahr, die in äußerlicher Nachahmung liegt.

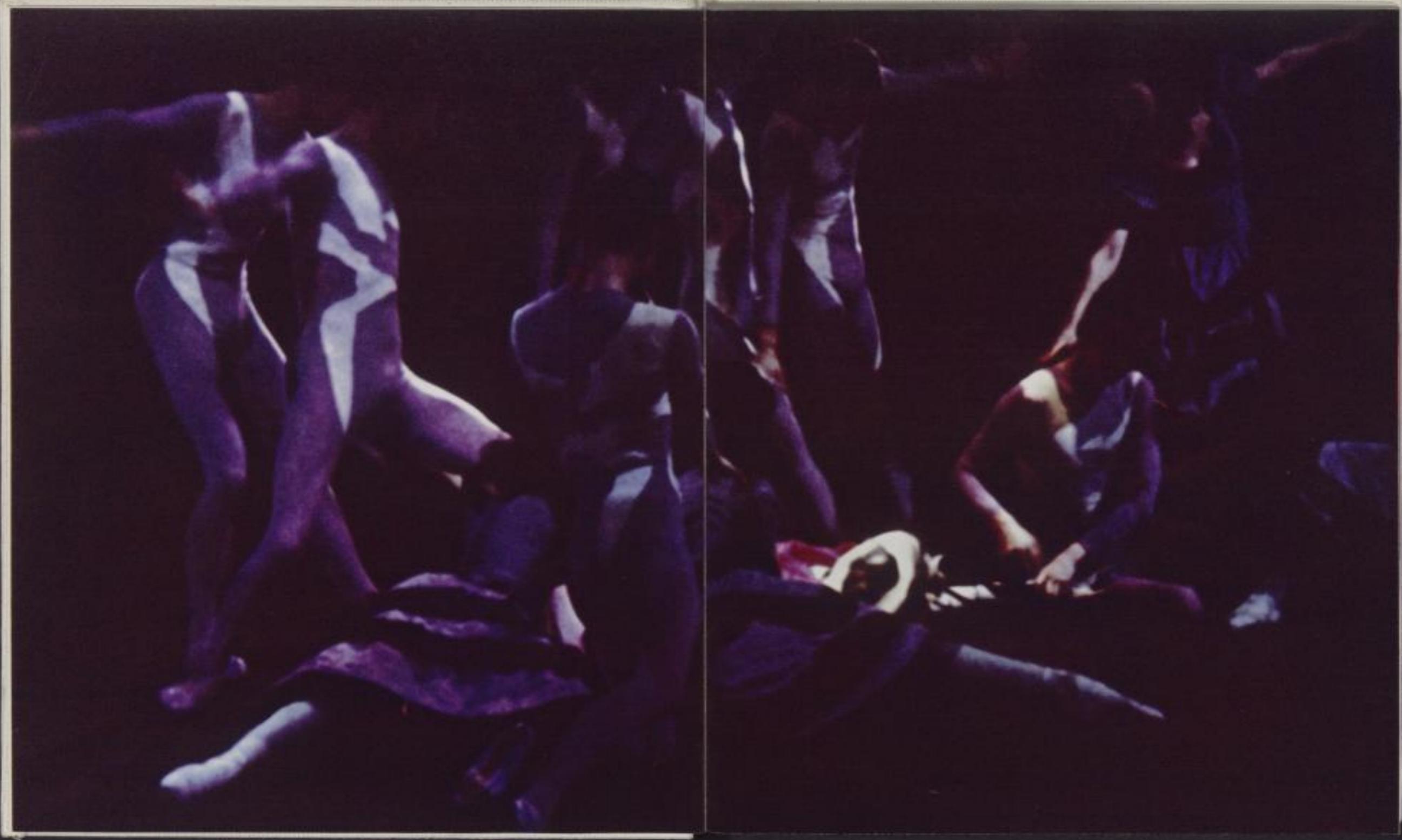
WALTER BOJE: BALLETT

Jedes Erleben ist subjektiv. Das Erlebnis eines Balletts ist es in einem ganz besonderen Maße. Denn Bewegung und Bewegungsablauf, Mimik und Gestik, Farbe und Form, Handlung und Musik wirken zusammen und werden « gefiltert » durch die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft des Betrachters. Können Photos von all dem etwas widerspiegeln? Die tänzerische Pose ist ohne Zweifel photogen, ihre photographische Abbildung für den Tänzer um so wertvoller, je perfektionierter sie seine Körperbeherrschung dokumentiert. Das Erlebnis « Ballett » vermag sie jedoch nicht wiederzugeben.

Ballett ist mehr als tänzerische Pose. In welcher Verkleidung auch immer es auftritt, es ist Spiegelbild des Menschen mit seinen Sehnsüchten, Erfüllungen und Enttäuschungen.

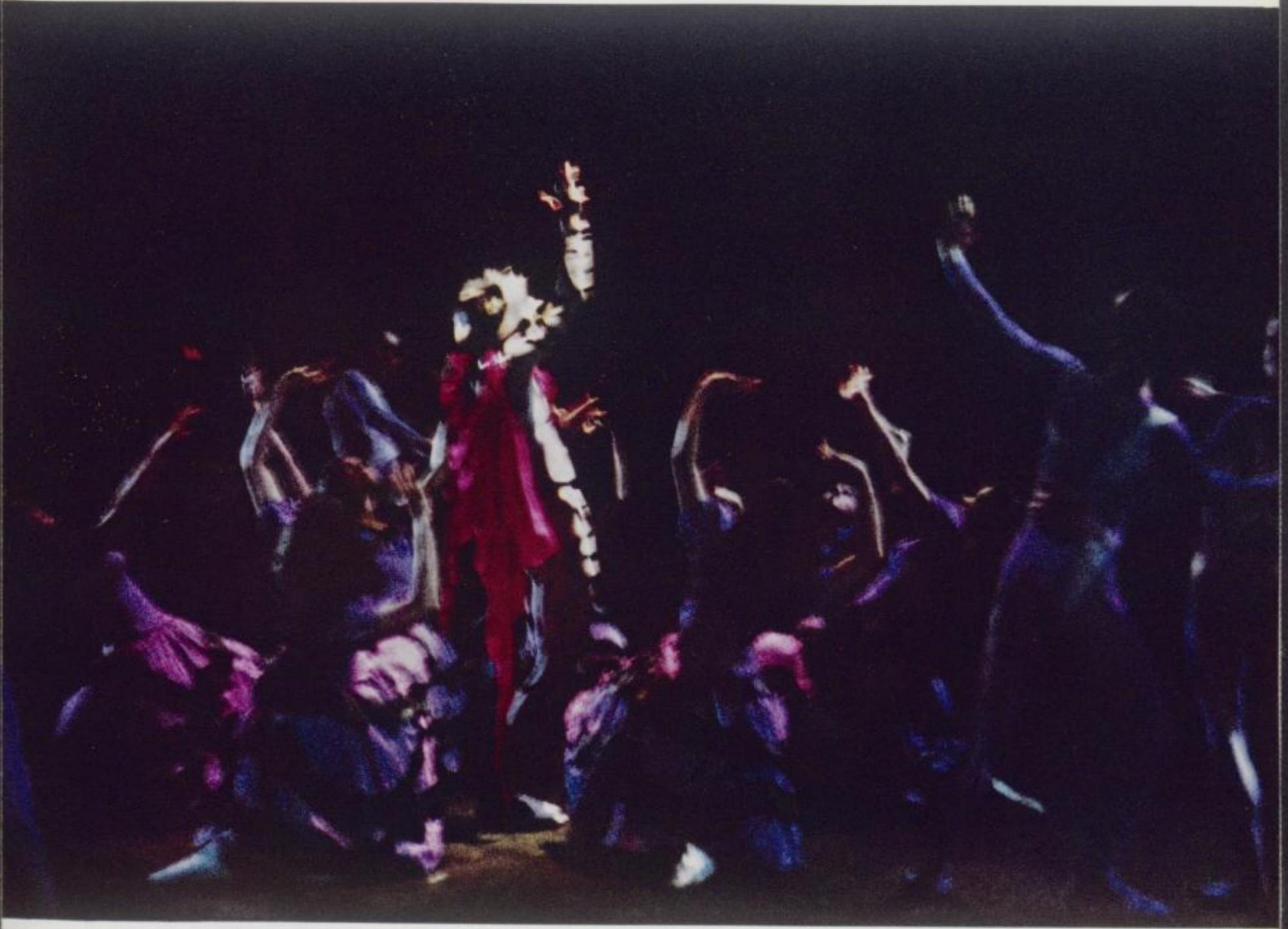
Dieses « Mehr » hat mich gereizt. Bei freiem Umgang mit Farbe und Form habe ich versucht, es mit photographischen Mitteln in die Sprache des Bildes zu übersetzen.







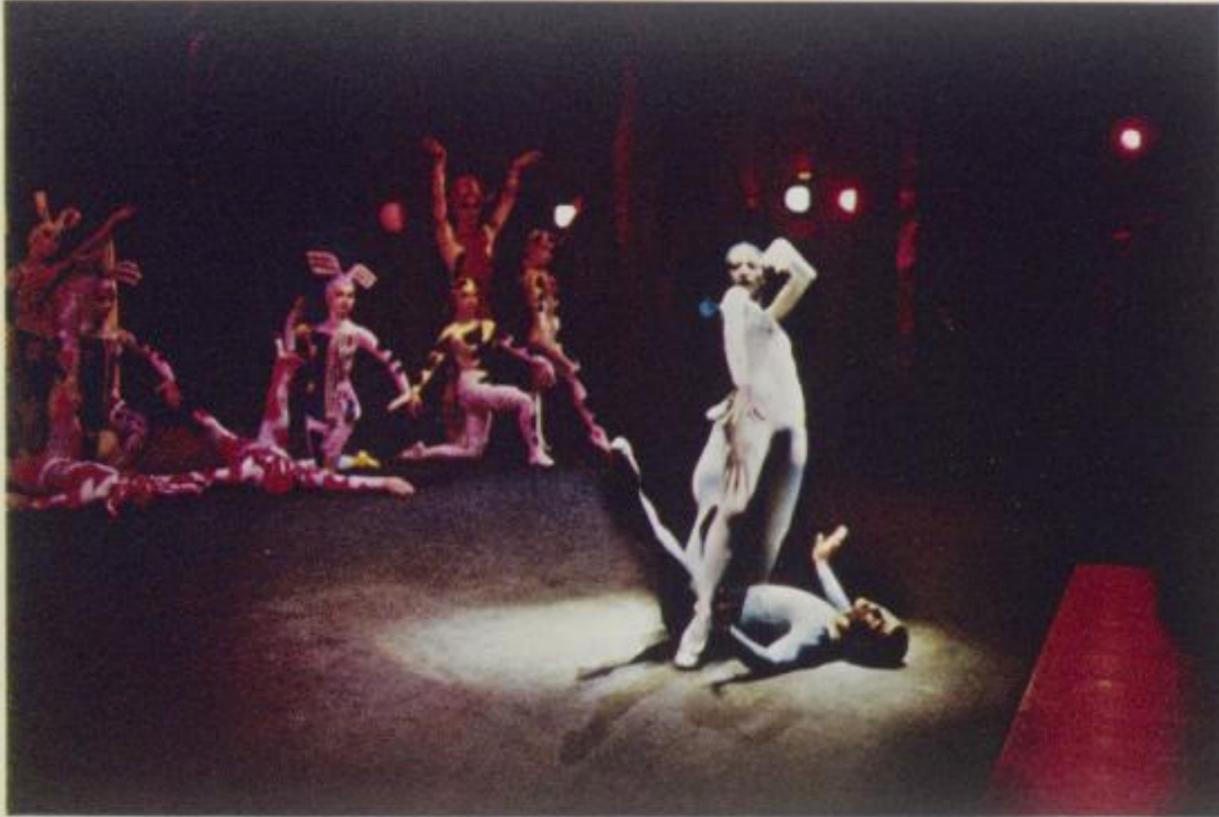


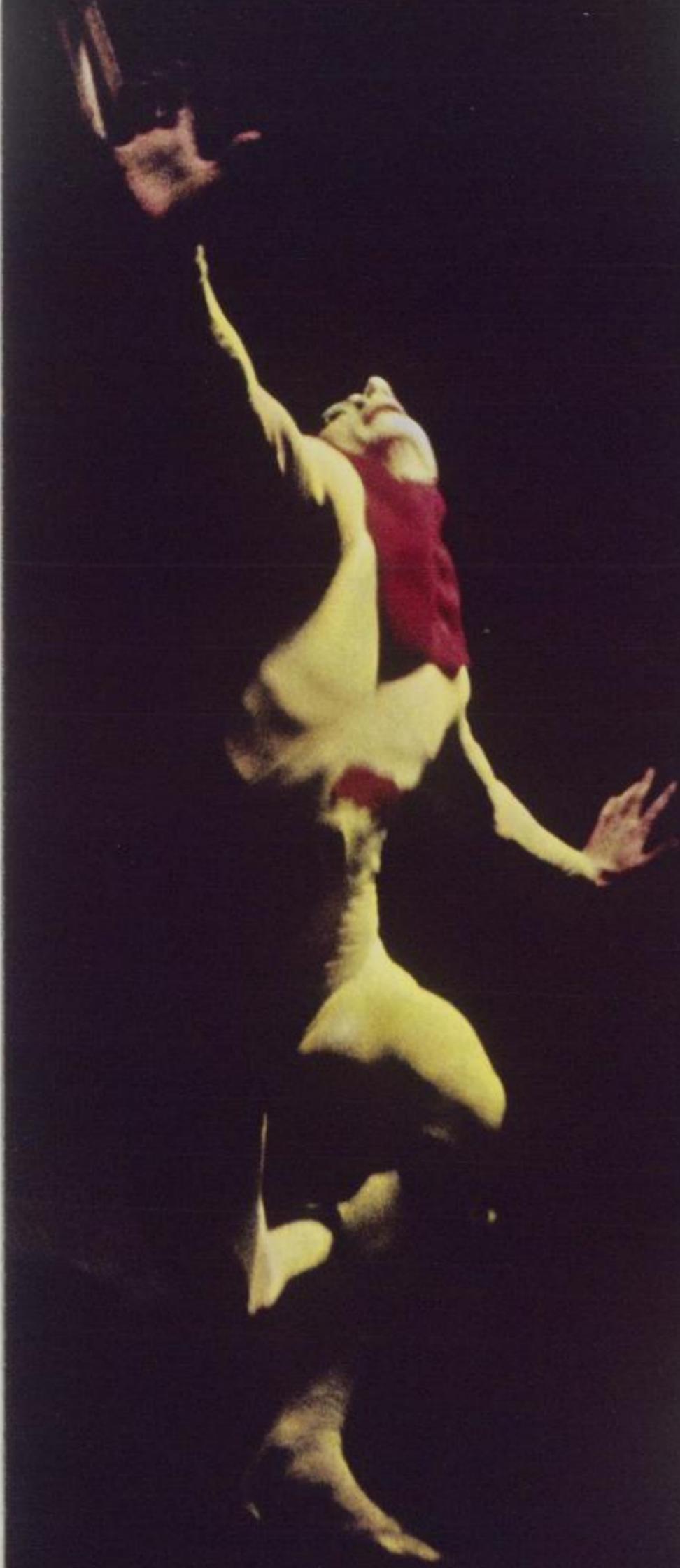


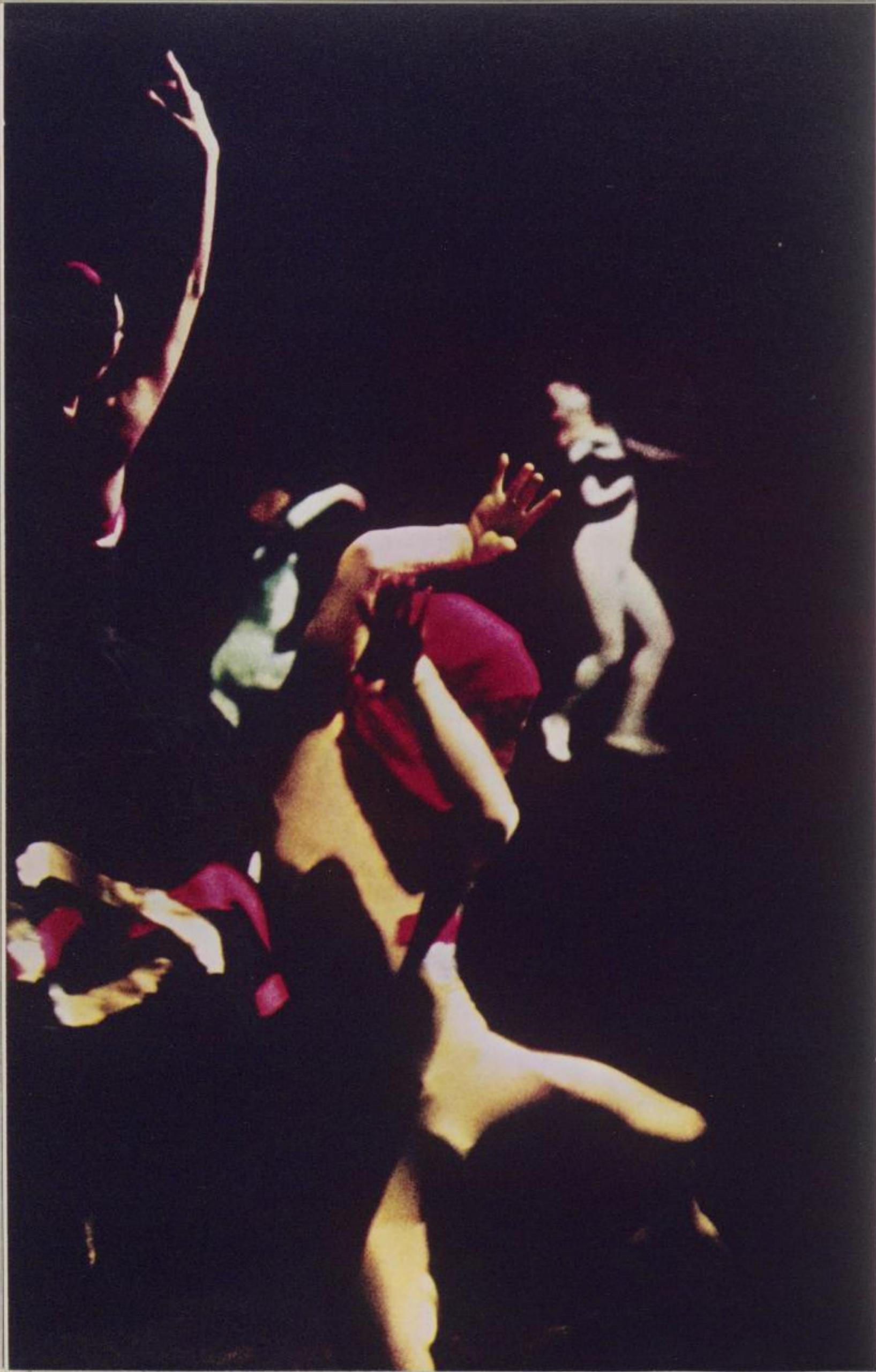


SLUB

Wir führen Wissen.







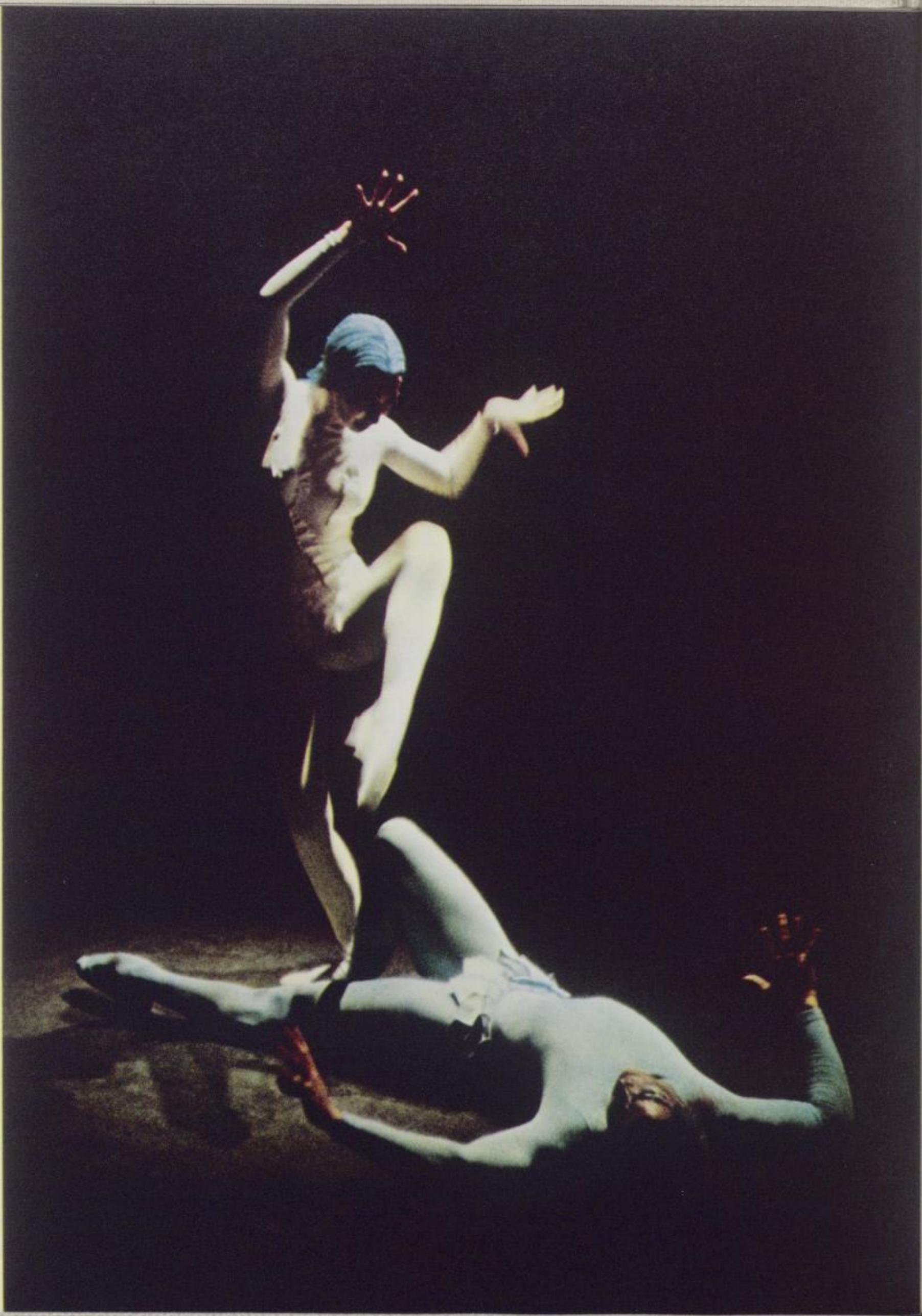






SLUB

Wir führen Wissen.



PETER CORNELIUS: PARIS

Gute Photographie kann primär nie das Ergebnis perfekter Technik sein. Deshalb war es falsch, gerade die Farbphotographie allein mit diesem Maßstab zu messen und abzugrenzen, statt vielmehr die Fähigkeit, Farben zu sehen, als einzig verbindlichen Maßstab zu nehmen, so wie wir es heute tun.

Dennoch sollten Auge und Werkzeug so weit zusammenwirken, daß resultierende Überraschungen sich in den Grenzen halten, die von Absicht und Geschmack gesetzt sind. Das gilt besonders dann, wenn wir unmittelbare und spontane Eindrücke realisieren wollen, also weder arrangierte Szenen unter idealen Bedingungen aufnehmen, noch das Negativ als Rohmaterial für Experimente verwenden. Meine Bildauswahl soll zeigen, welche Möglichkeiten schon im einfachsten Wiedergeben von Wirklichkeitsausschnitten liegen. Alle Bilder sind spontan gesehene und erfaßte Momente selbst da, wo keine Bewegung sichtbar ist; es sind Ausschnitte aus der Zeit und aus dem Raum. Wenn diese Bilder nur Ausschnitte der Wirklichkeit sind, wo liegen Sinn und Berechtigung, sie hier vorzustellen? Ich sehe diesen Sinn allein schon darin, daß sie eine sehr einfache Erkenntnis über-

zeugend demonstrieren können: Um Farbe im Bilde entstehen zu lassen, die mehr ist als Reproduktion der Wirklichkeit, kann ich statt des blassen Abglanzes einer starken Farbe umgekehrt die Steigerung einer schwachen Farbigkeit anstreben. Ich kann also bei « schlechtem » Licht photographieren und diese schwachen Farben im Papierbild zu steigern versuchen. Das ist, genaugenommen, der einzige « Trick », der in diesen Aufnahmen angewendet wurde.

Man kann einwenden, daß diese Methode die Unterordnung des eigenen Sehens unter die « Schwächen » der farbphotographischen Technik bedeute. Das wäre berechtigt, wenn anstelle von Schwarzweiß nur die « Wiedergabe in natürlichen Farben » treten sollte. Wenn es aber so einfach wäre, brauchten wir uns über die Möglichkeit farbigen Sehens keine Gedanken zu machen, dann gäbe es dieses Buch überhaupt nicht.

Farbig Photographieren ist jedoch eine völlig andere Art abstrahierenden und selektiven Sehens. Es ist notwendig, dies klarzustellen, weil viele glauben, es gäbe in der Photographie nur zwei grundverschiedene Möglichkeiten des Sehens: Schwarzweiß — und damit abstrahierend

— oder farbig, und damit « natürlich » oder wie immer man es nennen will. Dazu kommt oft noch der naive Glaube, Farbe sei unbedingter Fortschritt nur dieser größeren Natürlichkeit wegen, was doch nur im engsten Bereich der dokumentierenden und reproduzierenden Abbildung stimmt.

Noch einmal: Farbphotographie, wie ich sie meine, kann nur entstehen aus abstrahierendem Sehen, das statt der Reduktion auf die Schwarzweißskala die Eigenarten des farbphotographischen Materials benutzt, d. h. dessen spezifische Reduktionen sich im positiven Sinne dienstbar macht. Auch die Tonskala des Schwarzweißfilms ist ja kein Mangel, sondern die wesentliche Qualität, die wir in unseren Aufnahmen anwenden.

Wir sollten mehr mit unseren Augen photographieren, statt uns von Regeln und Vorurteilen leiten zu lassen. Die Augen allerdings sollten vorher gelernt haben, Farben zu sehen und zu beurteilen. Darüber hinaus ist der Geschmack, als geistiges und ästhetisches Unterscheidungsvermögen, während des ganzen Vorganges vom ersten Wahrnehmen bis zum endgültigen Bild, beteiligter als in der Schwarzweiß-Photographie.











SLUB

Wir führen Wissen.

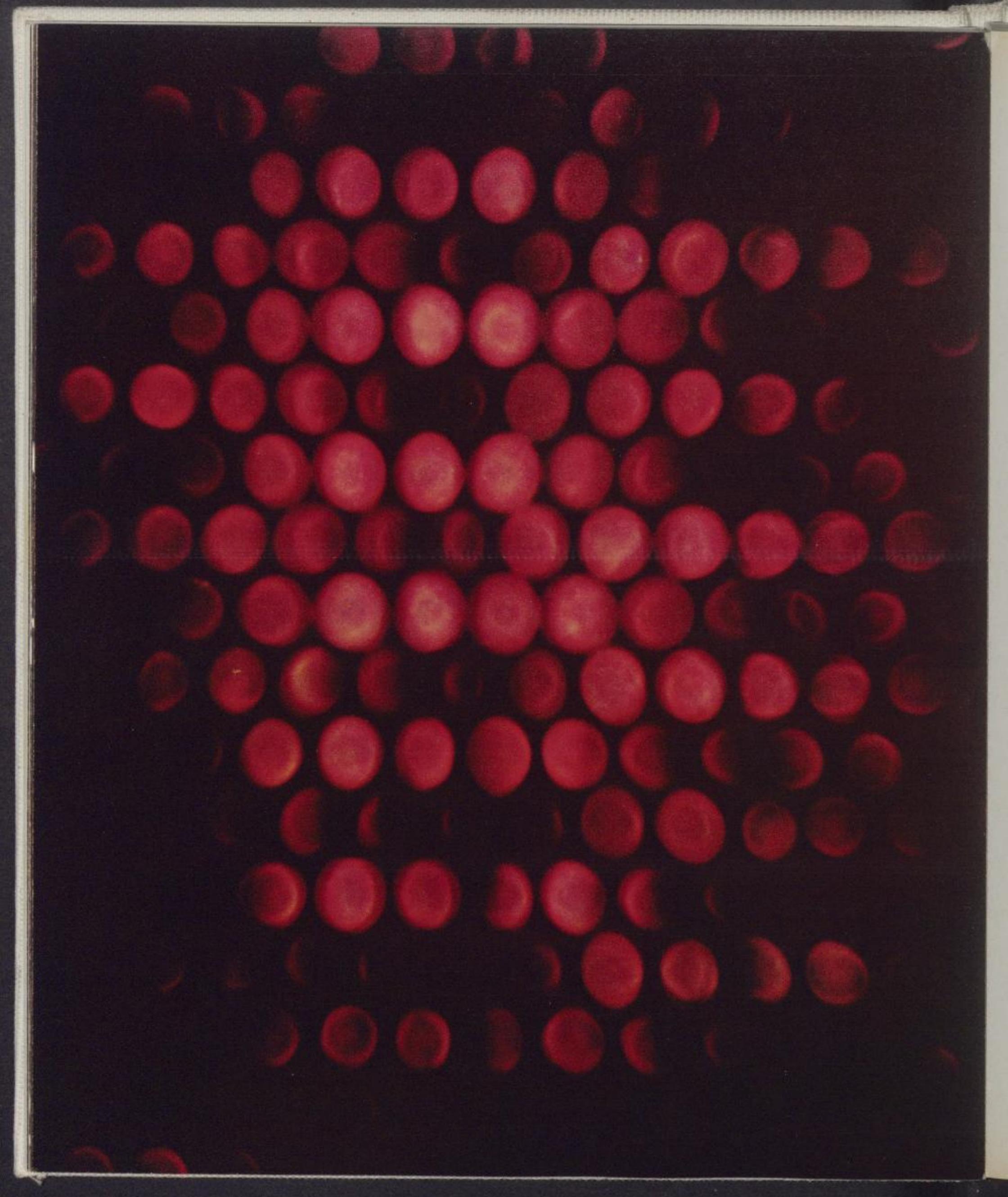












KILIAN BREIER: FARB- RHYTHMEN

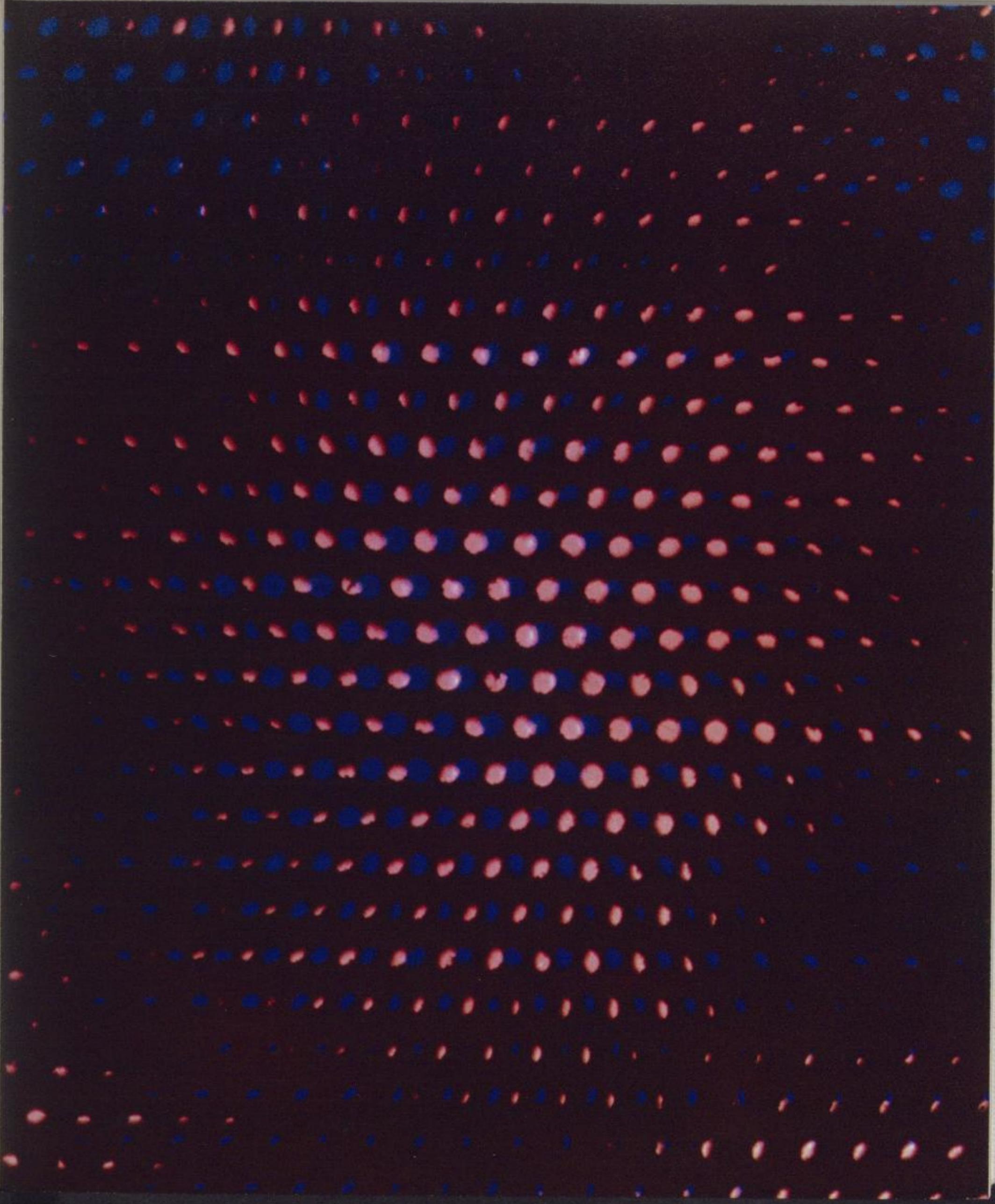
« Bilden » heißt Geist und Materie unmittelbar vereinigen. Bevor wir mit Geist und Empfinden Erscheinungsformen zum Bild fügen, müssen wir uns die Umwelt verständlich machen, müssen wir « erkennen ».

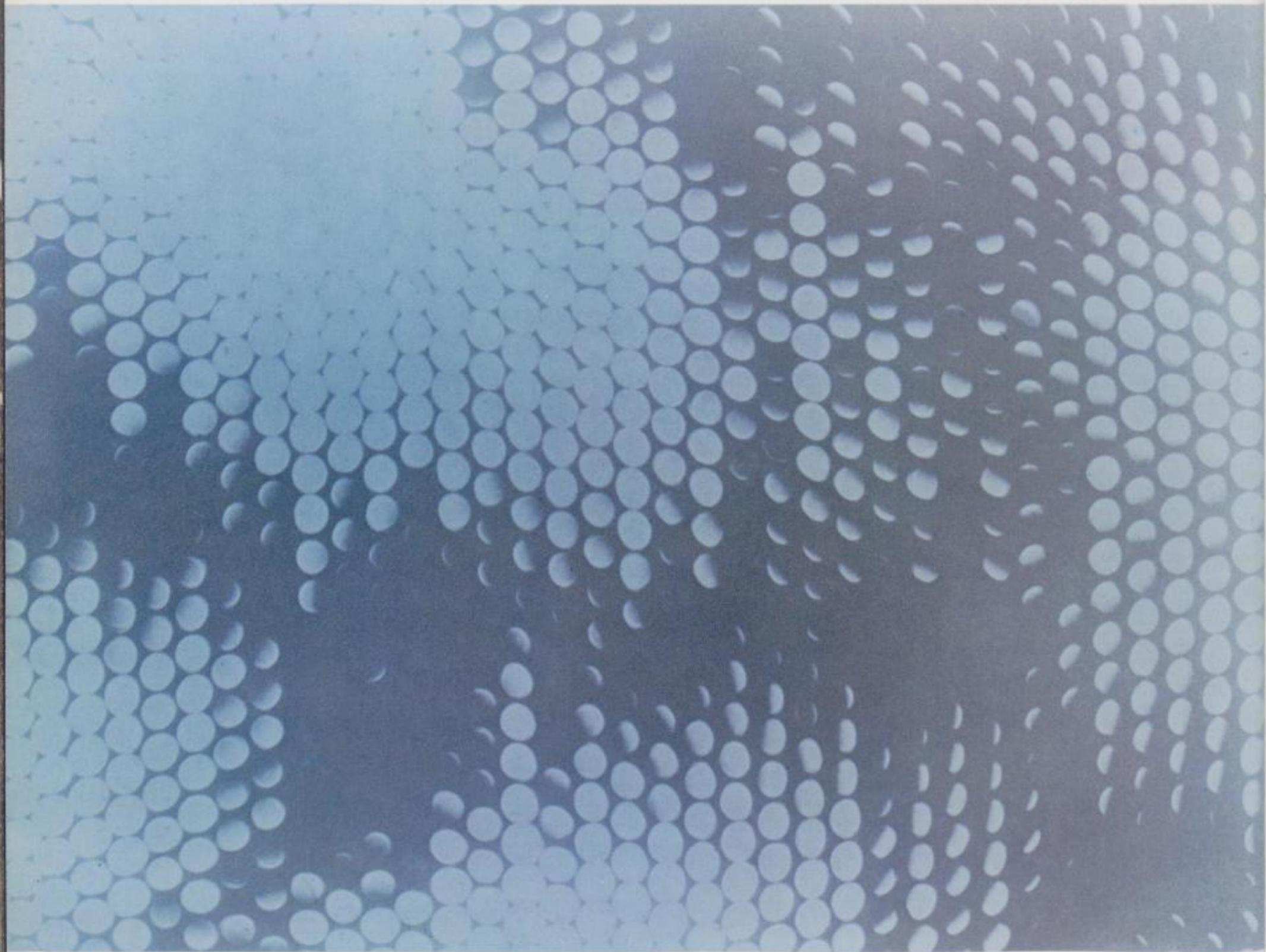
Erkennen erfordert ernsthafte Auseinandersetzung mit der Erscheinungswelt durch Analyse und Synthese. Dies will ständig geübt sein.

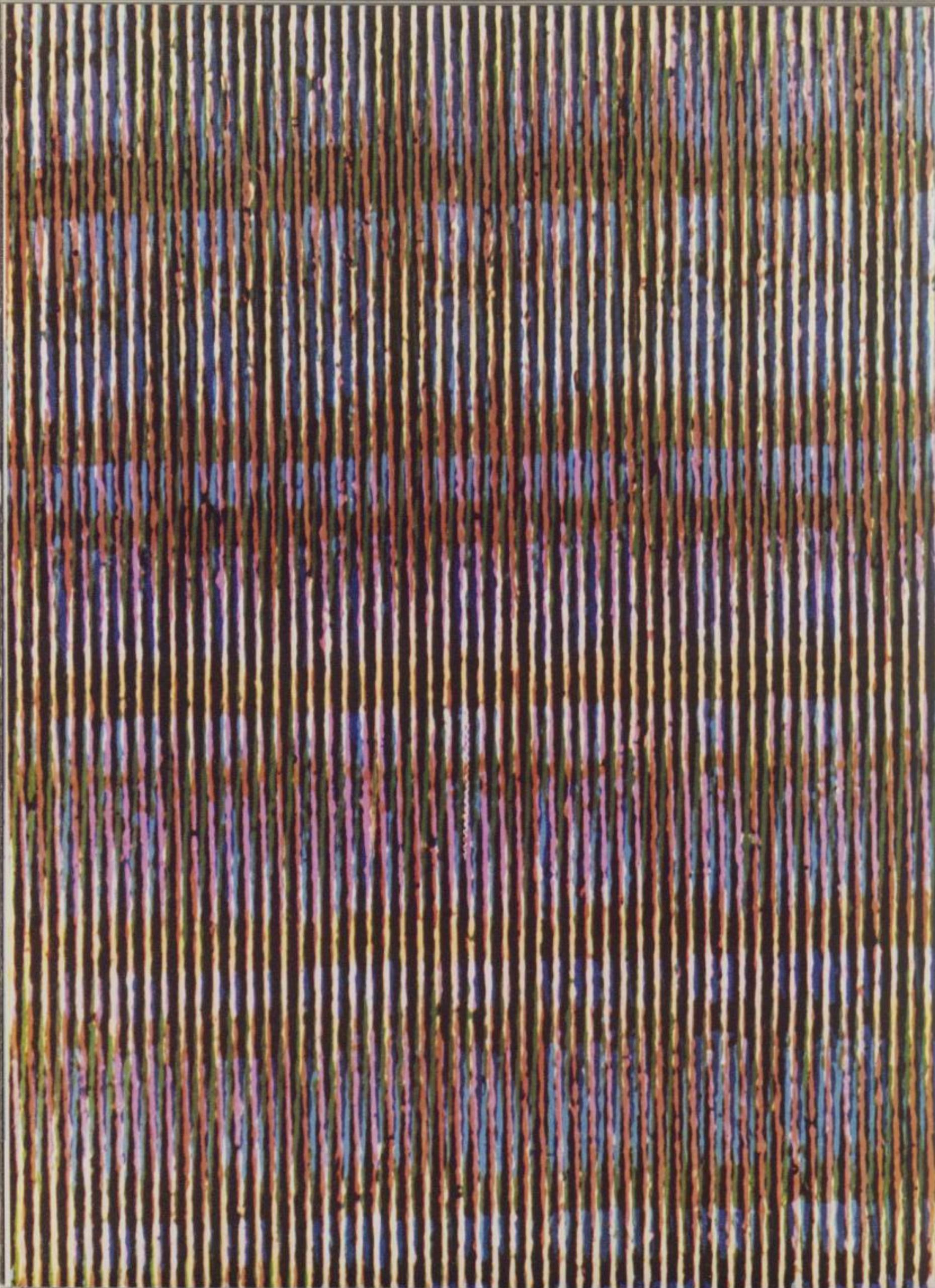
Der Ungeübte steht der Vielzahl der Erscheinungsformen zunächst hilflos gegenüber. Allen Zufälligkeiten ausgeliefert, bildet er willkürlich ab und schafft damit nur ein Spiegelbild seines Unvermögens.

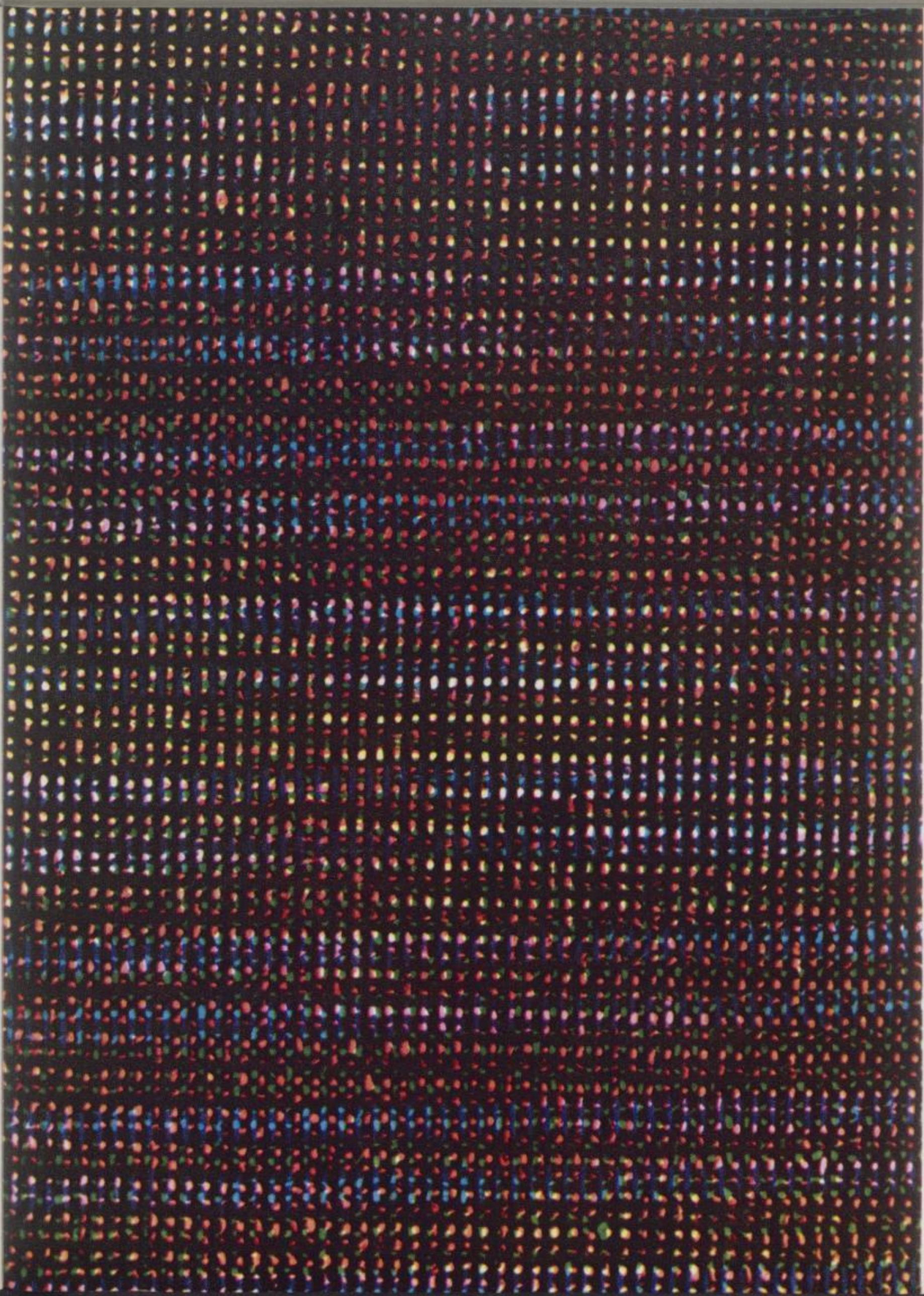
Wer die Gesetze der Natur, der Technik und der Funktion der Bildelemente erkennt, lenkt die Gegenstandsformen in eine nach Ort und Zeit ungebundene Bildform. Die Übereinstimmung von Form und Inhalt suchend, steht er im Kraftfeld wechselseitiger Beziehungen und vermag während des Entstehungsprozesses nicht zu entscheiden, wer bildet und wer gebildet wird.

All dies gilt auch für den photographisch Sehenden, für den Photographen. Licht, Nicht-Licht und Wirkung des Lichtes als Farbe im materiegefüllten Raum sind seine Mittel, Form und Inhalt zu beobachten und im Bild sichtbar zu machen. Mit seinem optisch-chemisch-physikalischen Mittel findet er so Erscheinungsformen, welche die Spanne des menschlichen Sehvermögens erweitern und neue, ungewöhnliche Seherlebnisse schaffen.











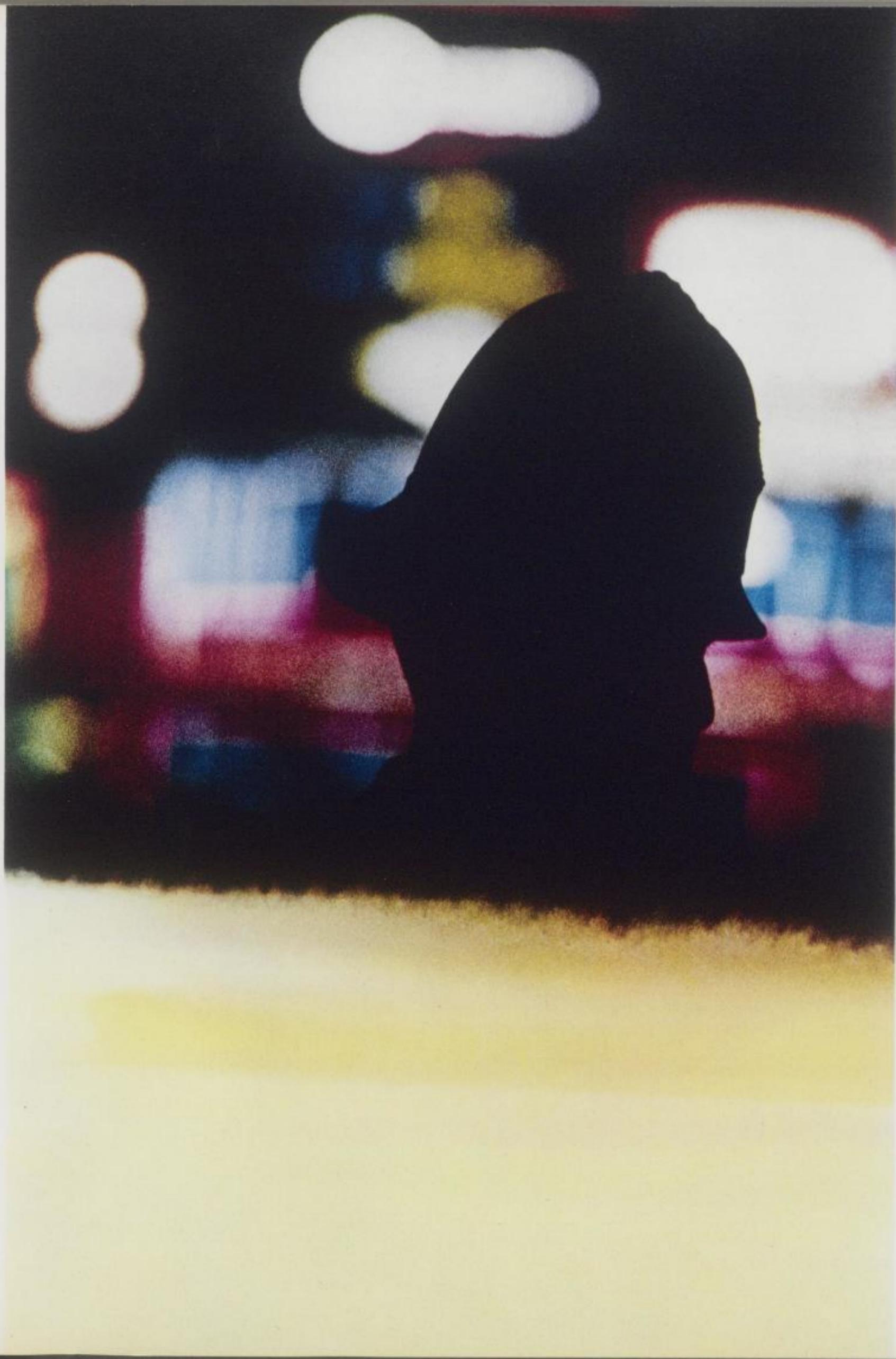




ERWIN FIEGER: LONDON

Wieviele Namen, Begriffe und Vorstellungen schließt das Wort « London » ein: Piccadilly Circus — Trafalgar Square — Victoria Station — St. Paul's Cathedral — Tower of London — Buckingham Palace — Löwe und Einhorn, die beiden Wappentiere, Gleichnisse für Realismus und Phantasie, für Freiheit und das Gefühl der Würde — Behelmte Gesichter über farbigen Uniformen, leuchtend zwischen Pferdeleibern — Der Gentleman in der Bond Street — Hyde Park — St. James' Park — Regent's Park — jene Parks mit ihrem hellen Grün, dem Duft im Mai, der Weite und Stille — Inseln im größten Häusermeer der Erde.

Ich konnte nur wenige Tage in London verbleiben. Mein Bemühen war, typische Akzente zu finden. London wird selten eine « farbige » Stadt genannt — doch welche verhaltene Farbigkeit liegt in den Häuserfronten, Türmen und Zinnen. Meiner Arbeit lag folgende Konzeption zugrunde: Jedes Farbphoto soll als Einzelbild bestehen können, in dem eine Grundfarbe vorherrscht, der ich nur kleine Nuancen brillanter Töne hinzusetzte. Die « Farbigkeit » erreiche ich in der Aneinanderreihung von Farbphotos mit jeweils verschiedenst farbigem Grundakkord. Durch diese Gestaltungsart erscheint mir eine kleine, unscheinbare Firmentafel geeignet, den Begriff London zu suggerieren, da sie Noblesse und Sinn für Schriftformen — altes englisches Erbe — ausdrückt, den Handelsgeist der Hafenstadt spüren läßt, die Häuserfronten, den doppelstöckigen roten London-Bus spiegelt — dabei die Bedingung erfüllend, farbig konzentriert zu sein. Leider unterbricht die Seitenfolge einer Buchpublikation diesen Farbrhythmus beträchtlich, doch hoffe ich, daß er trotz dem Zwang zum Umblättern spürbar wird.





B & M GROUP

BELLISS & MORCOM LTD.

BIRMINGHAM

BRITISH ARC REGULATORS LTD.

AUTOMATIC REGULATORS GLOUCESTER

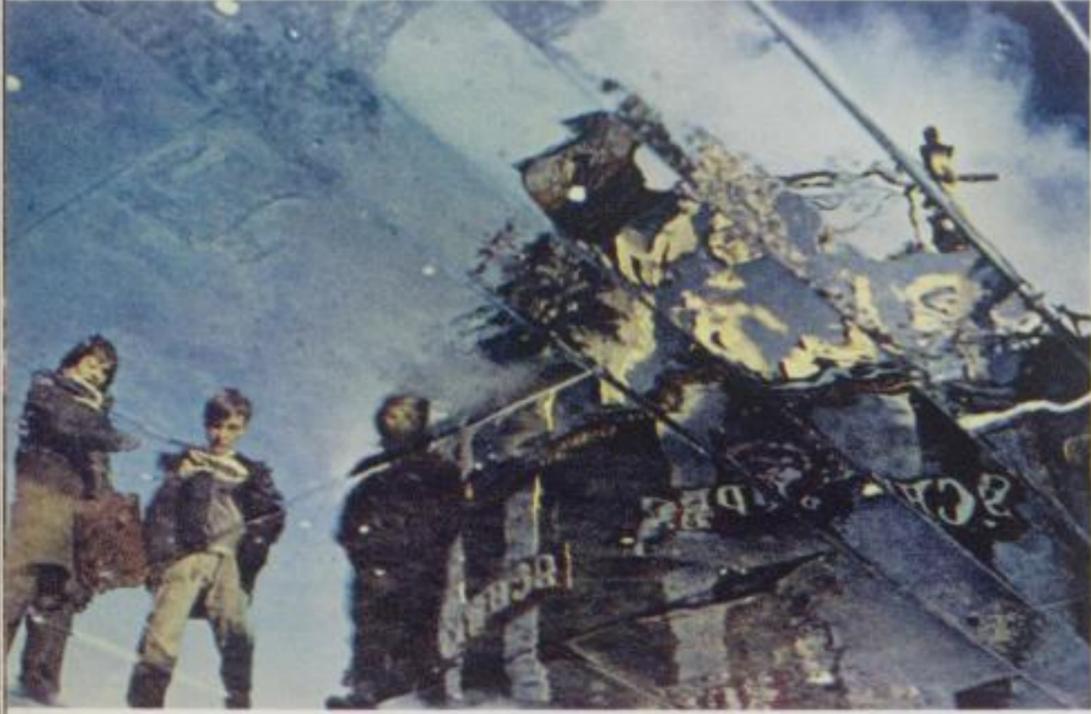
W. SISSON & COMPANY LTD.

ENGINEERS

GLOUCESTER

FIFTH FLOOR















FRITZ FENZL : PARK

Anders als ein Schwarzweißphoto kann ein Farbphoto ein ganz simples Motiv darstellen und der erzählenden Bildausage entbehren, ohne banal und ohne optische Wirkung zu sein. Das Farbphoto folgt anderen Gesetzen als das Schwarzweißphoto. Denn Farbe kann durch sich selbst erregen und faszinieren.

Harmonie und Kontrapunkt bei der Wahl der Farben und Formgebung in der Flächenaufteilung entscheiden über die Bildwirkung. Nur in seltenen Fällen ist ein reproduktives Abbild ein gutes Farbphoto. Auch ein buntes Photo ist vom wirklichen Bild noch weit entfernt, erst wenn Buntheit abstrahiert wird, kann Farbe entstehen. Buntheit wirkt wie Limonade: Sie löscht nur den Durst. Sonst nichts. Und hinterläßt keine Glückseligkeit. Dagegen hat das effektive Farbphoto Stimulans für Auge und Seele, kann erheitern, inspirieren; es ist prägnant und kann darum der Erinnerung nicht verlorengelassen werden.

Schwarzweißmotive, die banal und langweilig sind, können, in Farbe aufgenommen, vollendete Bilder sein.

Ich habe daher bewußt ein sehr simples Thema für dieses Buch gewählt: Park. Blumen, Menschen, Wasser, Tiere, dazu Farbe, wohin man schaut. Motive in Hülle und Fülle für jedermann. Kurzum, ein Sujet, in dem der einfache Abklatsch zum Bild werden kann, aber auf der anderen Seite Motive stecken, die erobert sein wollen - folglich komponiert werden müssen, dafür aber die Vollendung des Farbphotos bedeuten.

Zwei Bilder in meiner Bildserie sollen ein Beispiel dafür sein, daß die rein reproduktive Abbildung durchaus ein Bild sein kann: « Bacchus-Brunnen » und « Flüchtende Tauben ». Diese Bilder wären in Schwarzweiß langweilig, nichtssagend, sie haben ihren Reiz durch die Farbe. Die Bilder « Neugierige Ente », « Farbe auf dem Wasser », « Die alte Dame » und « Liebespaar » dagegen sollen zeigen, welche Möglichkeiten der freie Umgang mit der Farbe eröffnet.









SLUB

Wir führen Wissen.







SLUB

Wir führen Wissen.





HEINZ HAJEK-HALKE: EXPERIMENTE IN FARBE

Zwei häßliche Eigenschaften — ich muß es offen gestehen — überschatten von jeher meinen Charakter in einem Maße, daß ich sie in meinen Beruf mit « einbauen » mußte: Oppositionsgeist und Neugierde. Vornehmer ausgedrückt: Wissensdurst. So kam es, daß ich aus Opposition zur erlernten Malerei Photograph wurde, aus Opposition zur Photographie jedoch Maler blieb.

Der Wissensdurst aber ließ mich immer alles anders versuchen, als es vorgeschrieben oder üblich war, bis das « Wie-wäre-es-wenn . . . » zur fixen Idee wurde. (Das nur zum Verständnis meiner unglücklichen Veranlagung.)

Kein Wunder, daß Farbphotographie, wie ich sie verstanden haben will, dem Balancieren auf dem Rinnstein gleichkommt: Auf der einen Seite die breite gefährliche Fahrbahn des Kitsches, auf dem Bürgersteig die Anhänger der « visuellen Geräuschkulisse ». Ein unvorsichtiger Schritt, und schon befindet man sich auf der einen oder anderen Seite, bis man sich daran gewöhnt hat, die anfänglich stürmischen Schritte kleiner und sparsamer zu nehmen. Dann erst offenbart sich die « Magie » dieses Farbmateri- als. Von den delikatesten stumpfen Grautönen bis zur glühenden Wirkung farbigen Emails, von den zartesten Schwelltönen bis zum brutal-plakativen Farbeffekt bietet dieses neue Material einen Reichtum an farblichen Möglichkeiten, die einmalig bleiben dürften. Daß neben dem schneeigen Weiß die Schwärzen noch eine Farbnuance in sich einschließen können, trägt oft zur Harmonisierung der Bildwirkung bei.

Wir stehen erst am Anfang einer Entwicklung, deren Ende nicht abzusehen ist. Nicht nur dem Photographen bieten sich hier künstlerische Chancen, sondern auch dem Gebrauchsgraphiker und dem Graphiker, wenn sie sich der Mühe unterziehen, sich testend und experimentierend bis an die Grenzen des Möglichen vorzutasten. Chronische Unzufriedenheit wird nicht nur den anfänglichen Fortschritten von Nutzen sein. Als einzige Warnung: « Vergessen Sie nicht den Rinnstein ! »

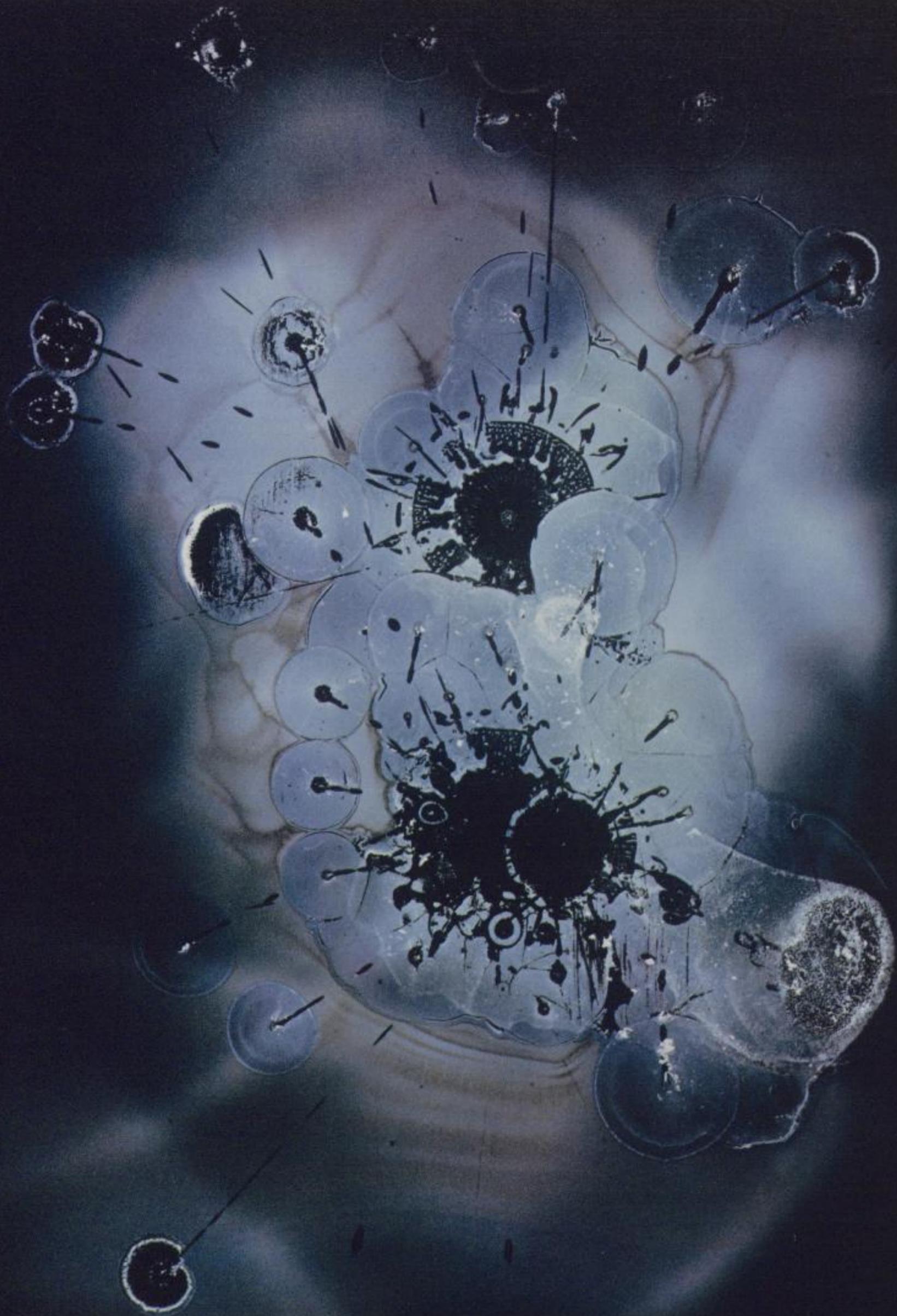














HORST H. BAUMANN: STAHL

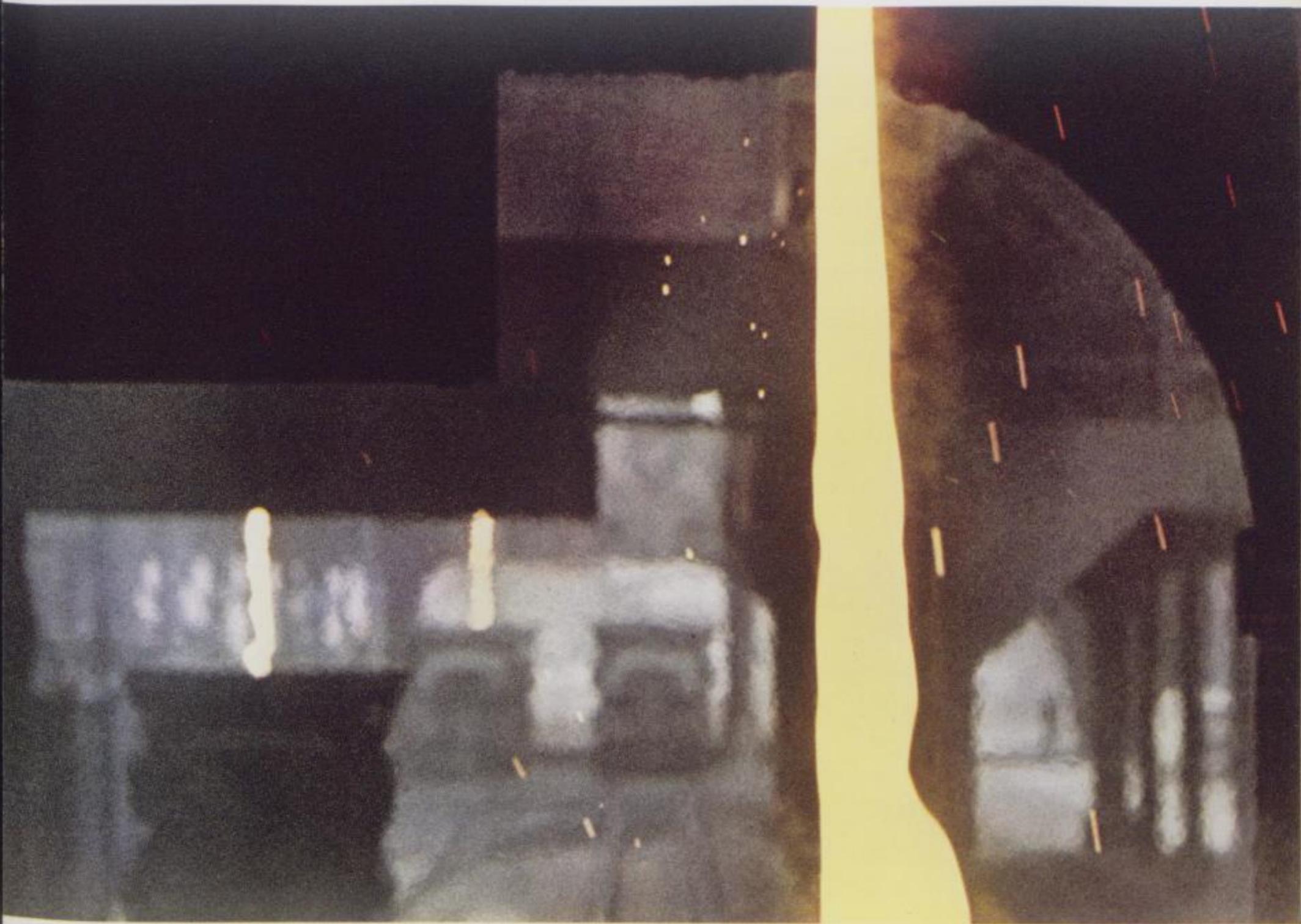
Jeder Schauspieler und Sänger kennt eine Reihe wirksamster Auftritte und Partien. Jeder Photograph beherrscht eine mindestens ebenso große Menge gängiger Motive. Sie zieren in schönster Regel- und Mittelmäßigkeit die Seiten photographischer Jahrbücher, Zeitschriften und Prospekte. Eines dieser Motive ist feurig glühender Stahl. Nicht nur in der « Steinzeit » der Farbphotographie mußten intensiv gelb-rot glühende Hochofenabstiche und blasende Thomaskonverter gleich hinter dem Riesenkomplex rotglühender Sonnenauf- und -untergänge als zweithäufigstes Thema zum Beweis für die Qualitäten des Farbfilmmaterials und die Möglichkeiten der Farbphotographie herhalten. Auch heute noch sind sie eiserner Bestand der meisten Demonstrationsserien. Die daraus resultierende und nur zu verständliche Skepsis meiner Freunde diesem « Motivgebiet » gegenüber reizte mich daher besonders, mir gerade den « Stahlkomplex » als Thema für meinen Beitrag zu diesem Buch auszusuchen.

Die Farbphotos der hier gezeigten Serie entstanden 1960. Ich hatte schon häufig

in verschiedenen Stahl- und Hüttenwerken des Ruhrgebietes spezielle technische Themen photographiert. Immer hatte ich dabei unter größtem Zeitdruck gestanden und war so fast nie zu einer freien und ganz persönlich gefärbten Themenwahl gekommen. Außerdem verlangten die Auftraggeber fast ausschließlich schwarzweiße Reportagen von mir. Zwei Tage nahm ich mir Zeit, um völlig frei und ungehindert die faszinierend farbige Welt eines Eisen- und Stahlwerks nun auch farbig zu photographieren. Bei diesem bewußt unsystematischen Durchstreifen des Werks kam es mir nicht darauf an, technische Vorgänge und ihren Ablauf möglichst präzise zu dokumentieren. Ich versuchte statt dessen, die mir so spezifisch farbig erscheinende Atmosphäre und Stimmung der Arbeit an und mit Feuer und Stahl unter völligem Verzicht auf film- und kameratechnische « Klimmzüge » wiederzugeben. Filme und Kameras haben mir diesen Versuch und die ihnen zugemuteten Strapazen durch heißen Funkenregen und Staub weit weniger verübelt als meine Kleidung, wovon zwei versengte Hosen und Jacken zeugen.





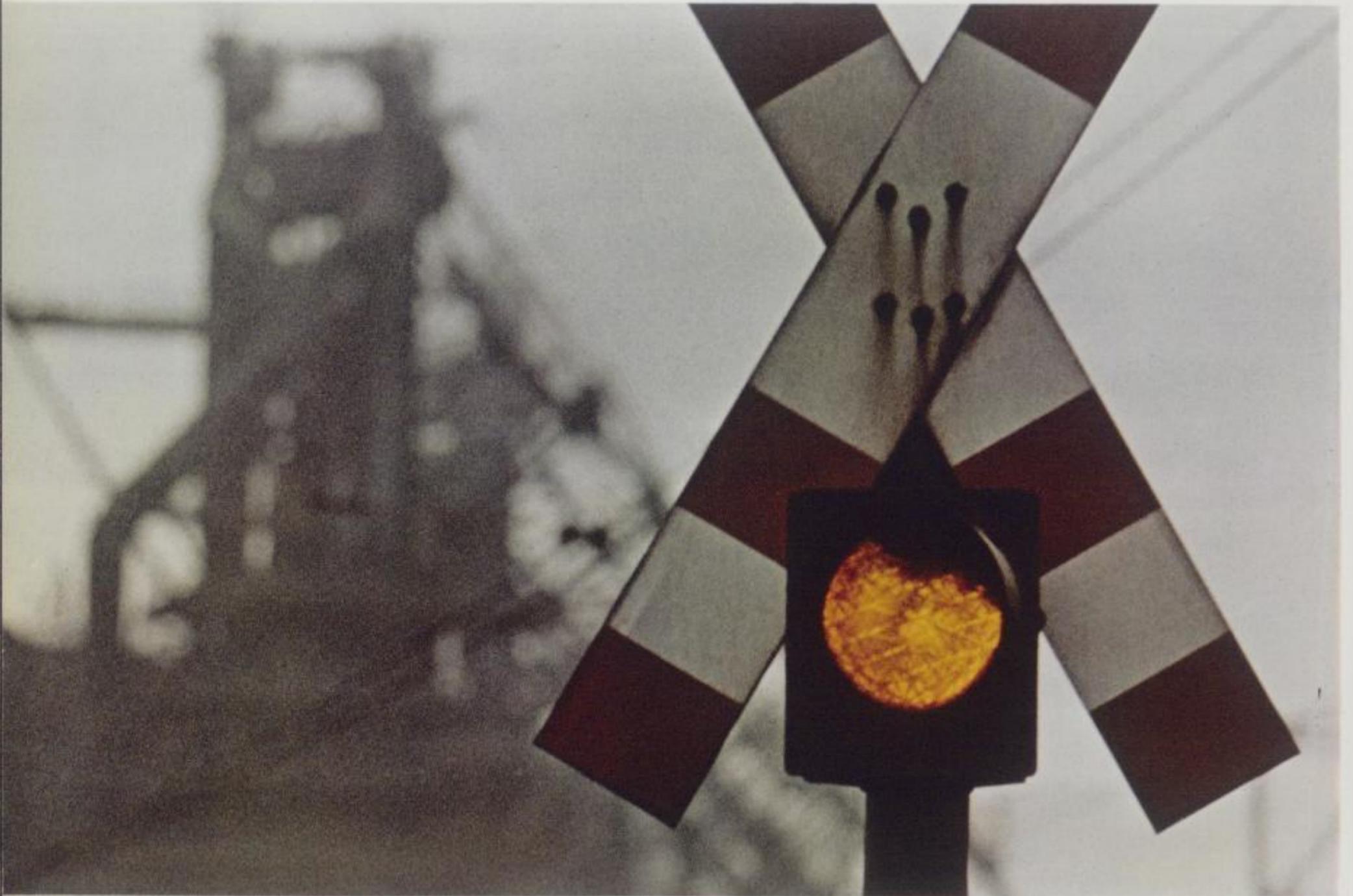


















DAS FRAUENBILDNIS

Die ersten photographierten Akte, die ich zu Gesicht bekam — ich ging damals noch zur Schule — hinterließen zwei tiefere Eindrücke: 1. den von der Assimilation des weiblichen Körpers an die Familie der Wespen, 2. den der Hand meines gestrengen Vaters auf meiner Backe.

Ich war — in Abwesenheit meiner Eltern — im Bücherschrank hinter Uhland, Wieland und anderen «Ländern» auf die Teillieferungen des «Prachtwerks» auf wissenschaftlich-ethnologischer Basis: «Die Anmut des Frauenleibes» gestoßen und so wissenschaftlich vertieft, daß ich die Rückkehr des Haushaltungsvorstands nicht bemerkt hatte. Daß ich nach dieser Schocktherapie nicht «homogen» entartete, spricht für meine Kanonierpsyche.

Darüber sind nun Jahre vergangen, und ich werde bis zum heutigen Tage das Gefühl nicht los, daß auch andere Lichtbildner ähnliche einschneidende Jugenderlebnisse gehabt haben müssen. Wie sollte man sich sonst den Mangel an Aktaufnahmen erklären? (Ich schließe bewußt die fragwürdigen photographischen Produkte aus, mit denen senile ältere Herren die Geheimfächer ihrer umfangreichen Brieftaschen auszustopfen pflegen.)

Dabei haben sich doch die alten Griechen weiß Gott die denkbar größte Mühe gegeben, dem Abendländer eine anständige Einstellung zum nackten menschlichen Körper zu vermitteln, mit dem Resultat, ... daß heute im 20. Jahrhundert der kleinbürgerliche Spießermief durch alle Musentempel zieht. Selbst die Jünger der Pallas Athene verbergen sich im Urwald tachistischen Gestrüpps, nachdem die zarte Blüte der Erotik, die einst die griechische Plastik so beseelte, im Zeitalter des Elektronengehirns verkümmert ist.

Nachdem die moderne Kunst dem Lichtbildner das weite Feld der realen Welt überlassen hat, hätte man erwarten können, daß auch der Akt in der Photographie wieder zu Ehren käme. Dem ist

DAS FRAUENBILDNIS

leider nicht so. Der Akt bleibt tabu. Wahrscheinlich fehlen die Anregungen von seiten gebildeter Hetären, die sich nicht durch geistig unterernährte Call-girls ersetzen lassen.

Das letzte repräsentative Aktwerk, vor einigen Jahren (noch schwarzweiß), ließ das Ebenmaß des menschlichen Körpers wenig zur Geltung kommen. Es hinterließ vielmehr den Eindruck, als ob sich die verschiedensten Bildautoren darüber einig geworden wären, der Seychellen-Nuß als Symbol formaler Vollkommenheit zum Siege zu verhelfen. Diese köstlich-frivole Riesennuß, die die Natur anscheinend in einer Anwendung von Übermut entwickelt hat, bleibt, bei aller Ähnlichkeit mit der menschlichen Sitzfläche, eine Frucht. Die Bemühungen, die Tatsachen umzukehren, müssen fragwürdig bleiben.

Auch ein noch so vorbildlich gewachsenes junges Mädchen, als « paniertes Akt » am Strande aufgenommen, erweckt unweigerlich kannibalische Assoziationen vom sandigen Schnitzel.

Diese und ähnliche Bildsünden waren aber bis zu einem gewissen Grade abstrahiert durch die Umsetzung von Farbe in Schwarzweißwerte.

Sollte jetzt alles wieder von vorn beginnen, nur in Farbe? *Unvorstellbar!* Obwohl das geistige Klima dafür spräche. Darum hier einige Ratschläge für Aktaufnahmen in Color:

1. Babyakte auf Eisbärenfell

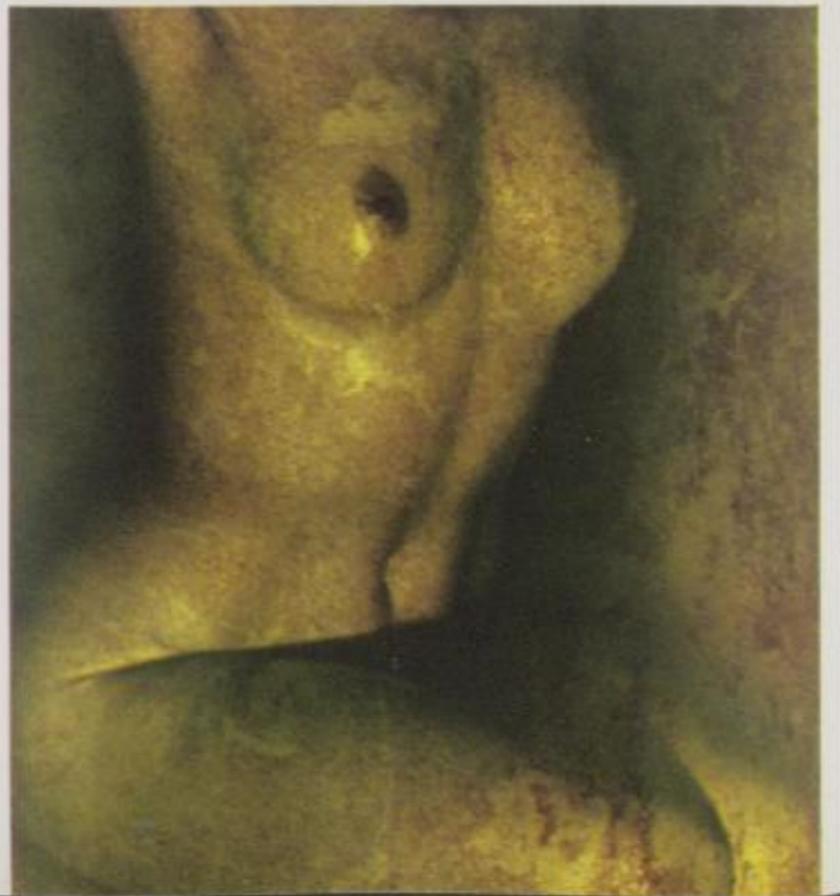
Der Lichtbildner hat peinlich darauf zu achten, daß das geplagte Aufnahmeobjekt bäuchlings auf das Fell zu liegen kommt, um jede Möglichkeit einer Anstoßnahme auszuschließen. Dadurch wird das Kleinkind nebensächlichen Geschlechts, und nur die nächsten Familienangehörigen wissen, ob es sich um Klaus-Dieter oder Rautgundis handelt.

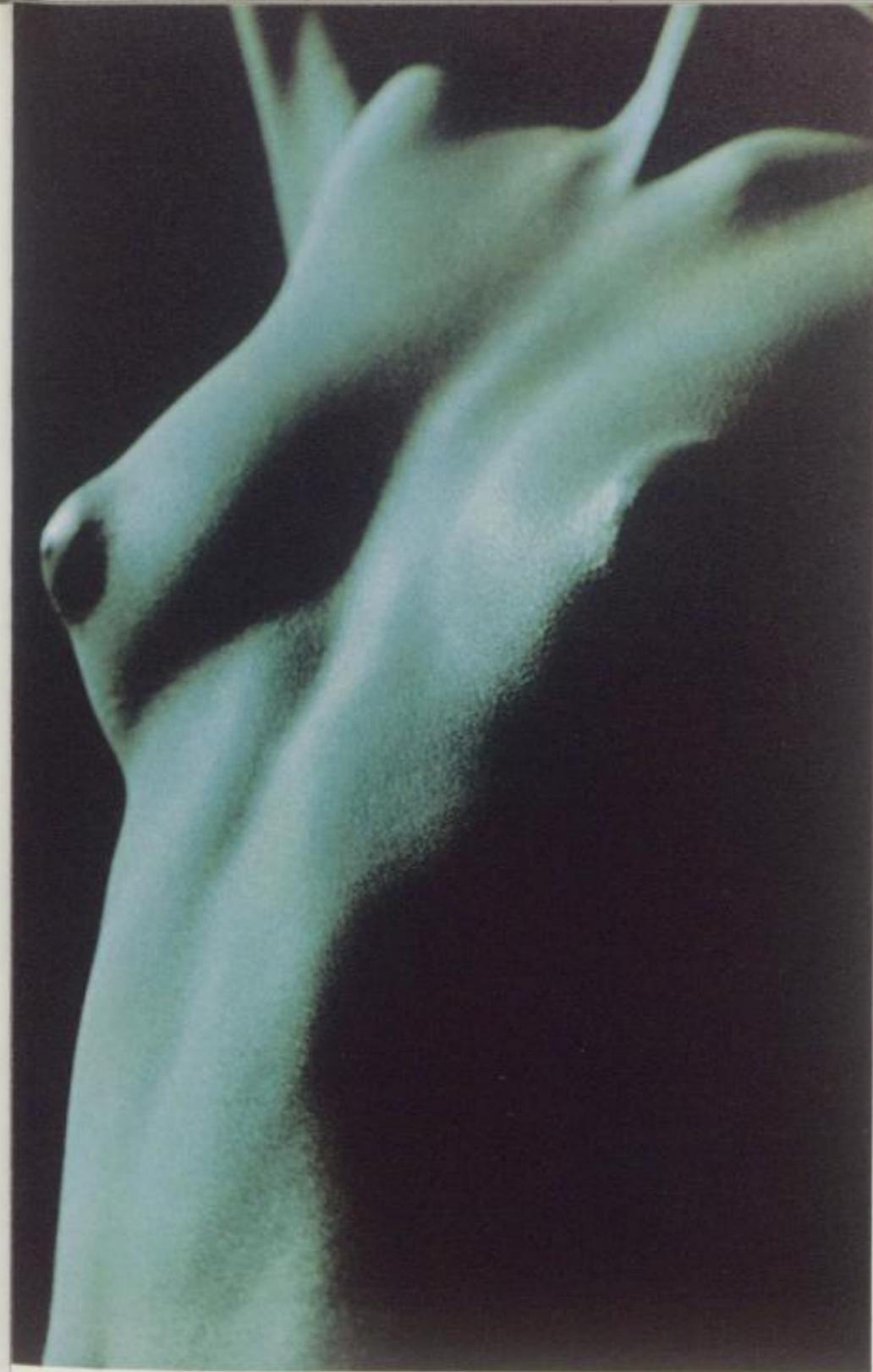
2. Für Aktmodelle, die dem Eisbärenfell-Alter entwachsen sind, empfehlen sich Farbaufnahmen nach antiken Vorbildern. Besonders zu empfehlen sind: Kapitolinische Aphrodite oder Mediceische Venus. Sehr schamhafte Posen, die das Wesentliche unterstreichen. In Ausnahmefällen, wo es geboten erscheint, ist die Venus Kallipygos zu empfehlen.

3. In Zweifelsfällen lieber die verschleierte Maja als die nackte Pleite!

HÄJEK-HALKE







TECHNISCHE DATEN

WALTER BOJE

Geboren 16. 11. 1905 in Berlin. In den letzten Schuljahren Ausbildung bei dem Bilderrestaurator der Staatlichen Gemäldegalerien in Berlin. Studium der Volkswirtschaftslehre. Nebenbei in den ersten Semestern malerische Ausbildung. Promotion zum Dr. rer. pol. Danach in der Akademischen Studien- und Berufsberatung an der Universität Berlin tätig. 1938 Generalsekretär der Deutschen Akademie der Luftfahrtforschung. Nach dem Kriege beruflicher Neubeginn. Aus dem Hobby eines Amateurs — mein Vater lehrte mich schon als 13jährigen entwickeln und kopieren — wurde Broterwerb, der aber von der Begeisterung des Amateurs für das Medium Photographie getragen wurde. Erster « Job »: Vorübergehende Tätigkeit als Standphotograph beim Film. Seit 1949 freier Bildjournalist in Hamburg. Spezialgebiet Theater und Tanz. Eine frühe Bekanntschaft mit Bernd Lohse bestimmte entscheidend die Wendung zum Bildjournalismus. 1950 Berufung zum Ordentlichen Mitglied in die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner. Danach Ablegung der Meisterprüfung im Photographenhandwerk. Vorübergehend Lehrtätigkeit an der Hamburger Photoschule. Seit 1954 wissenschaftlicher und photographischer Mitarbeiter in der Phototechnischen Zentrale der AGFA, Leverkusen. Ordentliches Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie. Zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge über Photographie und Phototechnik in Zeitschriften und Fachbüchern. 1959 Organisation der ersten reinen Farbphotoausstellung « Farbe neu gesehen » in der « Göppinger Galerie » in Frankfurt/M. unter Prof. Max Bode, Kassel. Separatausstellungen und Beteiligung an zahlreichen anderen Ausstellungen. 1960 Anregung und Organisation der Ausstellung « Magie der Farbe » auf der photokina.

Seit der Freigabe des Agfacolor-Negativ/Positiv-Verfahrens für Berufsphotographen im Jahre 1949 beschäftigte ich mich intensiv mit den Möglichkeiten dieses Verfahrens. Im Widerspruch zu der in Deutschland herrschenden Auffassung versuchte ich, die Farbwiedergabe willkürlich zu beeinflussen und über die reproduktive, flach ausgeleuchtete Abbildung von Objekten hinauszugelangen. Das Streben, den emotionalen Charakter der Farbe auch im photographischen Prozeß nutzbar zu machen, war und ist charakteristisch für meine Arbeit, die in den letzten Jahren immer ausschließlicher im Bereich der Farbphotographie liegt. Die Auseinandersetzung mit den Problemen voranzutreiben, die sich über das Phototechnische hinaus durch die Farbphotographie heute ergeben, empfinde ich als eine meiner wesentlichsten Aufgaben. Dabei ist für mich die Photographie nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel.

Allgemeines:

Die Aufnahmen sind im Zeitraum von zwei Jahren entstanden und zeigen die Entwicklung von einer impressionistischen Arbeitsweise zu einer stärker expressiven. In allen Fällen habe ich mich bemüht, die Farbe emotional zu verwenden, um im Stehbild möglichst viel von dem spürbar zu machen, was beim Erlebnis eines Balletts zusammenklingt. Das Farbphoto ist ohne Zweifel musikalischer als ein Schwarz-Weiß-Photo und daher für die hier vorliegende Absicht wesentlich stärker geeignet als ein Schwarz-Weiß-Photo.

Die Aufnahmen wurden während der Generalproben — meist aus der Gasse, gelegentlich von erhöhtem Standpunkt aus — gemacht, sind also nicht gestellte Posen. Dabei wurde dem Film das äußerste an knapper Belichtung und starken Kontrasten zugemutet. Die Negative wurden im allgemeinen etwas weicher als normal entwickelt, um

die Kontraste zu überwinden. Bei der Herstellung der Papiervergrößerungen wurde weitgehend partiell gefiltert, um Zufälligkeiten einzelner Farben auszuschalten und die Farbe der Bildidee dienstbar zu machen.

Sämtliche Ballettaufnahmen wurden an der Städtischen Oper in Köln in den Jahren 1958-1960 gemacht.



Seite 1

« Gezeiten », Ballett zu der Sinfonie in drei Sätzen (1945) von Igor Strawinsky. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2,8, 1/10 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Bei den schnellen Bewegungen in dieser Szene genügte bereits die 1/10 sec, um die gewollte Verwischung der Formen zu erzielen. Die Belichtung wurde hier — wie auch bei den meisten anderen Aufnahmen — entgegen der sonst gültigen Regel für Negativmaterial (« Auf die Schatten belichten ») auf die hellen Motivteile abgestellt, um die für das Bild unwichtigen Details in den Schattenpartien im Schwarz (in der Unterbelichtung) verschwinden zu lassen.



Seite 2-3

« Bildnis des Don Quichote », ein Tanzgleichnis von Aurel von Milloss, Musik von Goffredo Petrassi (1960).

Leica M 3, Summicron 90 mm, Blende 2, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Die Aufnahme wurde von schräg seitwärts bei sehr schwachem Licht gemacht. Nur die hellen Partien sind ausreichend belichtet. Dadurch wird der « Zusammenbruch » unterstrichen.

Seite 4



« Bildnis des Don Quichote », ein Tanzgleichnis von Aurel von Milloss, Musik von Goffredo Petrassi (1960).

Leica M 3, Summicron 90 mm, Blende 2, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Das Irre im Antlitz des Menschen, der sich einbildet, Don Quichote zu sein, wird durch die Verwischung unterstrichen.

Seite 5



« Bolero » von Maurice Ravel. Choreographie: Frau Kretschmar (1958).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 4, 1/2 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Auch hier diente die Langzeitbelichtung dazu, Bewegung sichtbar zu machen.

Seite 7



« Bildnis des Don Quichote », ein Tanzgleichnis von Aurel von Milloss, Musik von Goffredo Petrassi (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Die nach oben strebende Geste wird durch den Kontrast zur betonten Waagerechten des Querformats gesteigert.

Seite 8-9



« Bolero » von Maurice Ravel.

Choreographie: Frau Kretschmar (1958).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2,8, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Das Photo wurde entgegen den Originalfarben blau gefiltert, um den Ausdruck der Gesten durch die Wirkung der Farbe auf das Gefühl zu steigern.

Seite 10



« L'Homme et son Désir », ein Tanzdrama von Paul Claudel, Musik von Darius Milhaud. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 4, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 10



« La Sonate de l'Angoisse » von Bela Bartok. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 10



« Gezeiten », Ballett zu der Sinfonie in drei Sätzen (1945) von Igor Strawinsky. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm,

Blende 2,8, 1/2 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Partiell gefiltert, um die Farben zu steigern.

Seite 11



« La Sonate de l'Angoisse » von Bela Bartok. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 11



« La Sonate de l'Angoisse » von Bela Bartok. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 11



« L'Homme et son Désir », ein Tanzdrama von Paul Claudel, Musik von Darius Milhaud. Choreographie: Aurel von Milloss (1960). Leica M 3, Summicron 90 mm, Blende 5,6, 1 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Die Figur des Tänzers im Vordergrund wurde um des erforderlichen Kontrastes willen durch partielle Filterung farblich geändert.

Seite 12



« La Sonate de l'Angoisse » von Bela Bartok. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 13



« La Sonate de l'Angoisse » von Bela Bartok. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 4, 1/5 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Um des Ausdrucks willen wurden die Farben durch partielle Filterung geändert und übersteigert. Die Langzeitbelichtung war notwendig, um die Momente des Drohenden und der Angst in den Bewegungen sinnfällig zu machen.

Seite 15

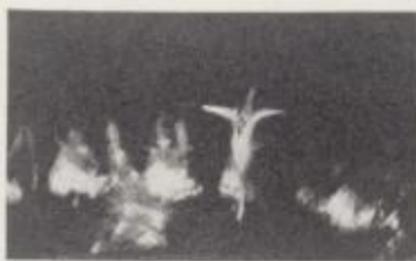


« Gezeiten », Ballett zu der Sinfonie in drei Sätzen (1945) von Igor Strawinsky. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Die Farben sind um des Ausdrucks willen durch partielle Filterung übersteigert.

Seite 16-17



« Gezeiten », Ballett zu der Sinfonie in drei Sätzen (1945) von Igor Strawinsky. Choreographie: Aurel von Milloss (1960).

Leica M 3, Summicron 50 mm, Blende 4, etwa 1 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Diese Szene des Tanzes wirkte auf mich wie eine ekstatische Geisterbeschwörung. Durch Auflösung der Formen zu Zeichen und durch Filterung des gesamten Photos zu einem aufreizenden Rot habe ich versucht, das Erlebte in die Sprache des Farbphotos zu übersetzen.

Seite 18



« L'Homme et son Désir », ein Tanzdrama von Paul Claudel, Musik von Darius Milhaud. Choreographie: Aurel von Milloss (1960). Leica M 3, Summicron 90 mm, Blende 2, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Siehe auch Seiten 120 und 121.

PETER CORNELIUS

1913 geboren, kam ich mit 20 Jahren — nach einigen Semestern Studiums an der Technischen Hochschule — zur Photographie. Meine Liebe zu Malerei, Film und Photographie war stärker als mein Interesse an der Technik (was sich bis heute nicht geändert hat). Ich begann mit Aufnahmen in der Schweiz und in London, wo ich die ersten Bilder veröffentlichen konnte. In den Jahren bis zum Kriege machte ich Reisen nach Marokko, Norwegen und Eng-

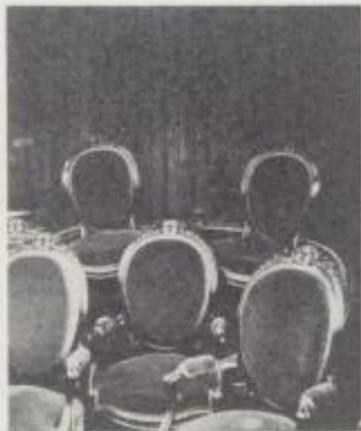
land und erweiterte außerdem meine Kenntnisse von Malerei, Graphik und Architektur, soweit dies in jener Zeit noch möglich war. Nach zehn Jahren Pause fing ich neu an mit Presse- und Allroundarbeit (Architektur, Industrie, Segelsport, Landschaft). Als ich 1956 den ersten CN-17-Farbnegativfilm in die Hand bekam, wandte ich mich ganz der Farbe zu. Die neue, selbstgestellte Aufgabe hieß « Paris » mit seinen Straßen und seinen Menschen. Das so oft photographierte Thema bedeutete für mich eine Herausforderung und reizte mich deshalb besonders. Hunderte von Farbvergrößerungen, die ich in meiner winzigen Dunkelkammer machte, waren die Ausbeute von vier kurzen Besuchen. Viele dieser Bilder hingen inzwischen auf Ausstellungen. Gleichzeitig mit diesem Buch erscheint mein Bildband « Farbiges Paris », zu dem Jacques Prévert den Text schrieb.

Ordentliches Mitglied der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner und der Deutschen Gesellschaft für Photographie.

Zur Aufnahmetechnik allgemein: Es gab keinen Grund, vom Kleinbild abzugehen, zumal die Möglichkeit bestand, entsprechend den Bildabsichten zwei verschiedene Filme zu verwenden. Gearbeitet habe ich mit je einer Leica M 2 für CN 17 und CN 14 und mit nur 2 Objektiven (Summicrone). Umkehrfilm und Schwarzweißfilm habe ich auf keine der Reisen mitgenommen. Im Gegensatz zu der mehr von Inhalt und Bewegung bestimmten Auswahl meines Paris-Buches habe ich hier ruhigere Einzelphotos gewählt, die noch stärker von der Farbe getragen werden. Dadurch ist die Hälfte der Bilder dieses Buches auf Agfacolor-Negativfilm CN 14 mit normaler Brennweite gemacht. Für die Mehrzahl meiner Paris-Bilder und für fast alle lebendigen Szenenbilder verwendete ich dagegen das Weitwinkelobjektiv von 35 mm Brennweite und Agfacolor-Negativfilm CN 17. Der Grund für diese Bevorzugung einer kurzen Brennweite ist nicht in erster Linie die größere Tiefenschärfe oder ein anderes technisches Plus. Im Gegenteil: Ich halte sogar diese Eigenschaft des Weitwinkels, viele Details eines weiten Bildraumes scharf abzubilden, bei Farbe für eine Gefahr, die ich in Momentaufnahmen nur durch sehr exaktes und schnelles Reagieren auf alle Veränderungen vermeiden kann. Der eigentliche Vorteil des Weit-

winkels liegt für mich vielmehr darin, daß ich mich, bei Aufnahmeentfernungen von 1 bis 4 m, mehr in das Geschehen einbezogen fühle. Mit der langen Brennweite gehe ich auf Distanz. Das wirkt sich nicht allein auf die photographische Perspektive aus, sondern auch auf die Art meiner Mitteilung.

Seite 21



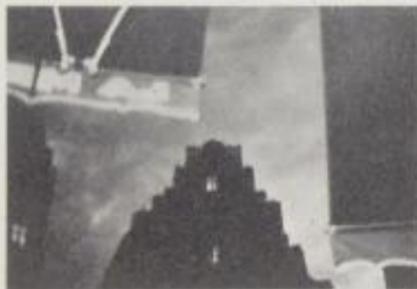
Marché Paul-Bert (1958). Die Intensität der Farben wurde im Abzug wesentlich gesteigert. Das weiche Licht des späten Nachmittags ließ solche Farbkraft kaum voraussehen. Leica M 2, Summicron 50 mm, Blende 1 : 2,8, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 14.

Seite 22-23



Canal Saint-Martin (1958). Die Spiegelung reduziert die Kontraste so weit, daß Sonnen- und Schattenfarben zusammenklingen. Leica M 2, Summicron 50 mm, Blende 1 : 5,6, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 14.

Seite 24



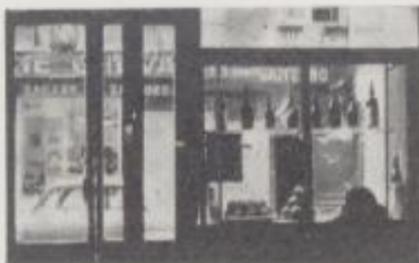
Boulevard Saint-Michel (1960). Am Tisch eines Cafés, zwischen Dämmerung und Dunkelheit. Die Kamera wurde aufgestellt, die Schärfe auf den Hintergrund eingestellt. Leica M 2, Summicron 35 mm, Blende 1 : 2, 1 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 25



Rue Transvaal (1958). Das Haus in Ménilmontant wurde bekannt durch den Film « Le Ballon rouge ». Erst später erfuhr ich, daß ich nicht der Entdecker war. (Die Frau am Fenster ist nicht dieselbe wie im Film.) Leica M 2, Summicron, Blende 1 : 8, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 14.

Seite 26-27



Rue Grégoire-de-Tours (1959). Die farbige Fassade einer Pferdeschlächterei gegenüber dem kleinen griechischen Restaurant füllte den Fensterdurchblick mit dieser Farbkombination. Eine Stuhllehne diente als Stativ. Leica M 2, Summicron, Blende 1 : 4, 1/2 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 29



Boulevard de Clichy (1959). Bei ruhiger Hand können schnelle und unbemerkte Aufnahmen auch mit einer Viertelsekunde gelingen. Aufnahme von der Straße aus durch das Fenster. Leica M 2, Summicron 35 mm, Blende 1 : 2, 1/4 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 30-31



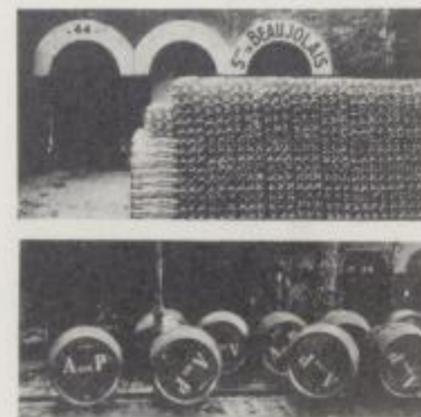
Gare Saint-Lazare (1959). Diese im Vordergrund fast unbeleuchtete Szene enthielt Helligkeits- und Lichtfarbenunterschiede, die nur in der Kopie ausgeglichen werden konnten. Trotz der notwendigen langen Belichtung wurde die Aufnahme nicht bemerkt. Leica M 2, Summicron 35 mm, Blende 1 : 2, 1/2 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 33

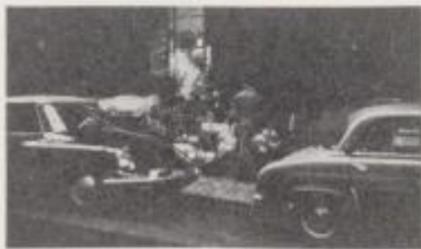


Rue du Faubourg-Saint-Honoré (1956). Die älteste Aufnahme der Serie. Spiegelungen in Scheiben ergeben eine Art von automatischer Abstraktion. Dennoch kann ich dieses Bild nur als Vorstufe werten zu späteren Bildern, die ohne solche Effekte auskommen. Leica M 2, Summicron 50 mm, Blende 1 : 2,8, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 34-35



Halles aux Vins (1958). Sehr schwaches und weiches Licht unter Bäumen, daher die relativ lange Belichtung. Durch Kontraststeigerung beim Vergrößern wurde die beabsichtigte Farbbrillanz erreicht. Beide Aufnahmen Leica M 2, Summicron 50 mm, Blende 1 : 2,8, 1/30 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 14.



Rue de Buci (1958).

Absichtlich knappe Belichtung und kräftige Vergrößerung, um die wenigen Farben und Lichter klar auf dunklen Grund zu stellen.

Leica M 2, Summicron 50 mm, Blende 1 : 2,8, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 14.

KILIAN BREIER

Geboren am 8. Juli 1931 in Ensheim/Saar. 1948-1951 Studium der freien und angewandten Graphik an der Werkkunstschule in Saarbrücken. 1951-1952 auf Grund des 1. Preises im Tele-Wettbewerb Stipendium und Studium an der Ecole des Beaux-Arts in Paris. 1953-1955 Studium der Photographik an der Werkkunstschule in Saarbrücken. 1955-1958 Assistent für Photographik ebenda bei Prof. Otto Steinert, 1958-1960 Assistent für Grundlehre bei Oskar Holweck. 1961 Lehrer für Photographik an der Werkkunstschule in Darmstadt. Ordentliches Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie. Seit 1953 stellte ich die manuelle Graphik immer mehr zugunsten photographischer Experimente zurück. Ein Zusammenspiel unzählbarer Komponenten zeigte sich mir als Mittel, mit Licht zu bilden. Die Vielfältigkeit der zueinander zu ordnenden Erscheinungsformen wurde mir zu einer ständig größer werdenden Aufgabe. 1958 begann ich mit farbphotographischen Versuchen, um meine Lehrtätigkeit zu erweitern. Das Problem, Farben photographisch zu organisieren und für individuelle Handhabe frei zu machen, stellte mich vor drei neue Aufgaben:

1. Aus dem gegebenen Agfacolor-Positivmaterial analytisch die Farbtotalität in voneinander getrennter Form zu erzeugen und in konstruktiver Ordnung darzustellen.

Stufenförmige chromatische Vermittlungsreihen, wie z. B. von Weiß über eine Farbe nach Schwarz (Helligkeitsreihe), von Farbe zu Farbe (Farbkreis) oder von Farbe zu ihrer Komplementärfarbe (Sättigungsreihe) gaben Überblick über den dem

Material eigenen Farbenreichtum in konstruktiver Anordnung.

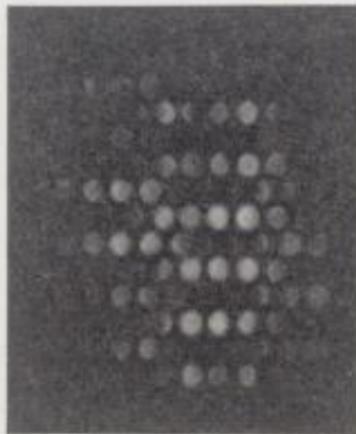
2. Im Negativ eine Farbtotalität aufzubauen und für individuelle Zueinanderordnung Farbton, Farbträger (Form) und Ausweitung (Menge) bestimmbar zu machen.

Durch monochrome Entwicklung in Farbkomponenten stellte ich helligkeitsverschiedene Farbnegative her. Ihre Kombination führte zu neuen Mischfarben mit den dazugehörigen Vermittlungsfarben. Somit konnte ich Farbe, Form und Menge bestimmen und frei komponieren.

3. Impressive Farben reproduktiv aus der dinglichen Umwelt auf Colornegativ zu photographieren und in einen harmonischen Zusammenklang dirigierend als Colorpositiv zu kopieren.

Die Schwierigkeit, Farben zu photographieren, liegt darin, die am Objekt vorhandenen Bildmittel zu schichten und die Farben einander unterzuordnen. Um der wahren Farblichkeit näher zu kommen, beschränkte ich mich jeweils auf eine Hauptfarbe und ihre Variation im Nachbarbereich.

Seite 38



Rote Punkte auf schwarzem Grund. Photogramatisch hergestelltes Schwarzweißnegativ 9 x 12 cm, monochrom in Farbkomponente-Grün umentwickelt und vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 41



Orangene Punkte mit violetter Wiederholung.

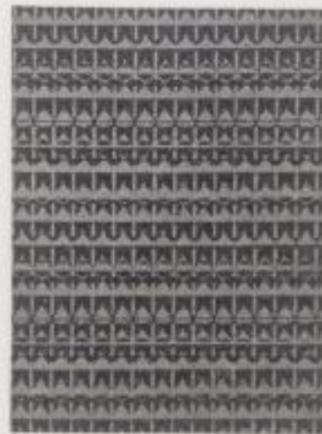
2 photogramatisch hergestellte Schwarzweißnegative 9 x 12 cm vom gleichen Motiv, das erste monochrom in Farbkomponente-Grün, das zweite monochrom in Farbkomponente-Gelb umentwickelt und in der Kombination vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.



Seite 42

Blaugrüne Punkte auf grauem Grund.

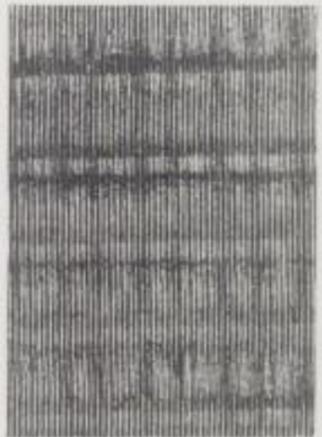
Photogramatisch hergestelltes Schwarzweißnegativ 9 x 12 cm, monochrom in Farbkomponente-Gelb umentwickelt und vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.



Seite 43

Blaues Muster auf braunem Grund. Photogramatisch hergestelltes Schwarzweißnegativ 9 x 12 cm, monochrom in Farbkomponente-Gelb umentwickelt und vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 44



Dreifarbige Linien mit Mischfarben in der Überschneidung.

3 photogramatisch hergestellte Schwarzweißnegative 9 x 12 cm vom gleichen Linienmotiv, das erste monochrom in Farbkomponente-Blau, das zweite mono-

chrom in Farbkomponente-Grün, das dritte monochrom in Farbkomponente-Rot umentwickelt und in der Kombination vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 45



Dreifarbige Pünktchen mit den Mischfarben in den Überdeckungen.

3 photogramatisch hergestellte Schwarzweißnegative 9×12 cm vom gleichen Punktmotiv, das erste monochrom in Farbkomponente-Blau, das zweite monochrom in Farbkomponente-Grün, das dritte monochrom in Farbkomponente-Rot umentwickelt und in der Kombination vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 46



Blaue Blätter.
Aufnahme auf Agfacolor-Negativfilm CN 17 6×6 cm, mit bewußter Farbänderung vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 47



Gelbe Steine.
Aufnahme auf Agfacolor-Negativ-

film CN 17 6×6 cm, mit bewußter Farbänderung vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 48



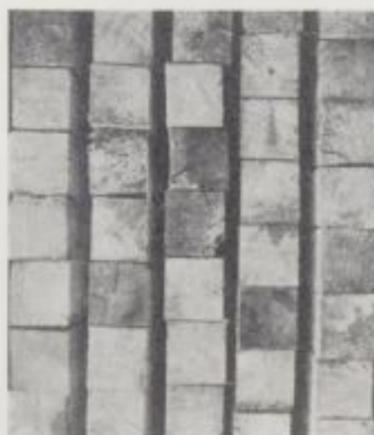
Vermooste Wand.
Aufnahme auf Agfacolor-Negativfilm CN 17 9×12 cm, mit bewußter Farbänderung vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 48



Tonnen.
Aufnahme auf Agfacolor-Negativfilm CN 17 9×12 cm, mit bewußter Farbänderung vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

Seite 48



Holzstruktur.
Aufnahme auf Agfacolor-Negativfilm CN 17 6×6 cm, mit bewußter Farbänderung vergrößert auf Agfacolor-Papier Normal.

ERWIN FIEGER

Vor Jahren noch war ich zweifelnd, in welcher Art und Weise ich mich ausdrücken sollte. Durch meinen Lehrer an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, Professor E. Funk, wurde ich auch mit der Photographie bekannt. Nach längerem Zögern erkannte ich die Möglichkeiten: das erzählende, das dramatische, das lyrische Element in der Photographie. Nun konnte ich meiner Erlebniskraft, meinem Empfinden, meinen Wahrnehmungen Ausdruck verleihen. Noch nimmt mir mein Beruf als Graphiker die Möglichkeit, photographisch intensiv zu arbeiten. Ich bin 32 Jahre alt, lebe in Stuttgart. Auf Reisen durch Europa und den Vorderen Orient versuchte ich meine photographische Ausdrucksweise zu steigern. Ordentliches Mitglied der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner. Die reproduzierten Farbphotographien entstanden während einer London-Reise im Jahre 1960. Die konstante Anwendung des 20-cm-Telyt-Teleobjektivs erklärt sich aus der Tatsache, daß ich zu diesem Zeitpunkt nur dieses Objektiv besaß.

Seite 51



Bobby auf dem nächtlichen Piccadilly.
Leica M 3, Telyt 20 cm, stets in Verbindung mit Visoflex II, Bruststativ, Blende 4, 1 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 14.

Seite 52-53



Piccadilly Circus am frühen Vormittag.
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/25 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 55



Firmentafel.
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/50 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 56-57



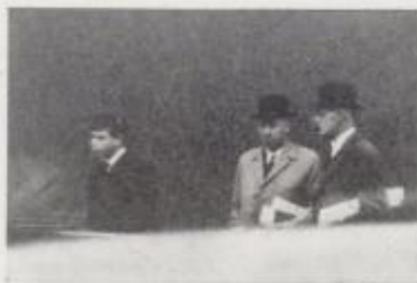
Liebepaar im Park.
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 4, 1/100 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 58



Spiegelung am Piccadilly Circus.
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/50 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 58



Vor rotem Bauzaun
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 4, 1/25 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 58



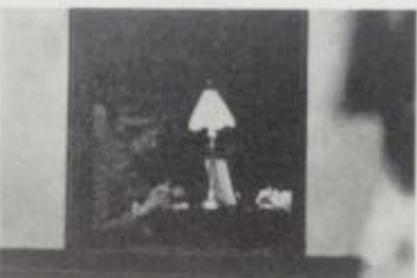
Im Straßengewühl
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/100 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 58



Durchblick auf die Häuser
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/100 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 58



Im Zugabteil
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 4, 1/100 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 59



Markanter Kopf
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/25 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 59



Victoria Station
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/25 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 59



Blick auf die Tower Bridge
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/50 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 60-61



Lesender Pensionär.
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6, 1/100 sec. Agfacolor Negativfilm CN 17.

Seite 62-63



Sturm in den Bäumen
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6,
1/25 sec. Agfacolor Negativfilm
CN 17.

Seite 64-65



Durchblick auf wartenden Eng-
länder
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 4,
1/100 sec. Agfacolor Negativfilm
CN 17.

Seite 66



Reitende Garde
Leica M 3, Telyt 20 cm, Blende 5,6,
1/25 sec. Agfacolor Negativfilm
CN 17.

FRITZ FENZL

In Lothringen wurde ich im Mai 1920 geboren. Schon in der Jugend machte ich durch meinen Vater, der ein passionierter Amateur war, die

Bekanntheit mit der Photographie, die im Laufe der Jahre eine kleine Leidenschaft wurde, aus der ich gerne meinen Beruf gemacht hätte. Aber der Dienst am « Staat » mit Arbeitsdienst, Wehrdienst, Krieg und Gefangenschaft machte bis 1946 einen Strich durch meine Wünsche. Nach der Entlassung aus der Gefangenschaft 1946 ließ ich mich in Frankfurt a. M. nieder und begann zu photographieren. Bis 1949 schlug ich mich schlecht und recht als freier Bildjournalist durch. Im gleichen Jahr bekam ich einen Anstellungsvertrag bei der von den Amerikanern herausgegebenen Tageszeitung *Die Neue Zeitung*. Als dieses Blatt 1953 sein Erscheinen einstellte, wechselte ich zur *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über. 1957 bis 1958 war ich bei der *Stuttgarter Zeitung*. Es folgte ein Dreijahresvertrag bei der *Bunten Illustrierten*, der jedoch durch Meinungsverschiedenheiten — in künstlerischen Fragen bin ich unnachgiebig und lasse mir keine Fesseln auferlegen — mit dem Herausgeber vorzeitig gelöst wurde. Seitdem arbeite ich wieder als freier Photograph. 1959 erschien mein erster Bildband *Ruhrgebiet - Porträt ohne Pathos*. Bücher über die Stadt Bonn und Spanien stehen vor der Vollen- dung. Dazwischen liegen Ausstellungen in Saarbrücken und Köln und ein Dokumentarfilm *Menschen auf dem Markusplatz*. Ordentliches Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie und der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner. Mein photographisches Streben: Das Essentielle im Motiv zu treffen — wenn es nur öfter gelänge.

Seite 69



Welkende Tulpe.
Leica III a mit Spiegelkasten,
Telyt 20 cm, Blende 4,5, 1/200 sec,
Agfacolor-Negativfilm CN 17.



Seite 70-71

Die alte Dame.
Leica III a, Hektor 13,5 cm, Blende
4,5, 1/100 sec, Agfacolor-Negativ-
film CN 17.



Seite 73

Liebespaar (Hochformat).
Leica III a, Elmar 9 cm, Blende 8,
1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm
CN 17.



Seite 74-75

Neugierige Ente.
Leica III a, Hektor 13,5 cm, Blende
4,5, 1/200 sec, Agfacolor-Negativ-
film CN 17.



Seite 77

Park in der Glaskugel.
Pentacon, Fern-Kilar 40 cm, Blende
16, 1/10 sec, Agfacolor-Negativ-
film CN 17.

Seite 78-79



Farbe auf dem Wasser.
Leica III a, Hektor 13,5 cm, Blende 5,6, 1/200 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 80-81



Tauben auf der Flucht.
Rolleiflex, Planar, Blende 8, 1/50 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 82-83



Liebespaar.
Pentacon, Sonnar 18 cm, Blende 2,8, 1/100 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 84



Bacchusbrunnen.
Rolleiflex, Planar, Blende 3,5, 1/125 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.
Siehe auch Seite 119.

H. HAJEK-HALKE

Am 1. Dezember 1898 wurde ich in Berlin geboren, verlebte meine Kindheit aber in Argentinien. Nach Ausbildung in Malerei und Gebrauchsgraphik in Berlin 1921-1924 als Gebrauchsgraphiker und Junglehrer an der Städtischen Kunstgewerbeschule Charlottenburg, 1925 als Autodidakt zur Photographie umgesattelt. Pressephotograph bei *Presse-Photo* Berlin und *Fotoaktuell* Berlin. Freier Mitarbeiter zahlreicher illustrierter Zeitschriften des In- und Auslandes. Spezialisiert auf Photomontagen. 1932 Photo-Graphiker (für Werbung) der Firma *Promonta*, Hamburg. 1934-1938 spezialisiert auf *Kleintier-biologische Bildberichte* am Bodensee. 1939-1945 als Flug- und Werkphotograph bei den *Dornier-Werken* in Friedrichshafen am Bodensee. Nach dem Zusammenbruch Verlust der gesamten photographischen Ausrüstung. 1946-1951 Errichtung und Betrieb einer Kreuzotterfarm (*Toxin*) und Fang und Vertrieb medizinischer Blutegel. 1951 spezialisiert auf experimentelle Photographie in dem Bemühen, künstlerische Probleme mit photographischen Mitteln zu lösen. 1952 Mitglied der Gruppe „fotoform“. 1955 Berufung als Dozent für Photo-Graphik an die Hochschule für Bildende Künste, Berlin-Charlottenburg (West). Buch über *Experimentelle Photographie*. Teilnahme an zahlreichen internationalen Ausstellungen. Separatausstellungen im In- und Ausland (Rom, Brüssel, Wien, Zürich, Mailand, Pescara, Tokio, Osaka). Ordentliches Mitglied der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner, der Deutschen Gesellschaft für Photographie, korrespondierendes Mitglied des International Institute of Arts and Letters, Mitglied des Deutschen Werkbundes. In eigener Sache zu schreiben ist stets fatal. Man hat sich quasi gegen

unsichtbare Gegner zu verteidigen, was mir in der Seele verhaßt ist. Die beste Verteidigung aber ist der Angriff. Lassen Sie mich darum gleich zur Offensive übergehen: Der an künstlerischen Dingen interessierte Normaleuropäer ist so mit Tradition belastet, daß er nicht mehr unvoreingenommen zu urteilen vermag. Er besichtigt Kunst, denkt aber in D-Mark, Pfund oder Dollars. Daß man Kunstwerke mit Lehm und Spucke, ja sogar mit phototechnischen Mitteln schaffen kann, empfindet er als Blasphemie, denn solche Werke lassen sich noch nicht in anerkannte Marktpreise umdenken. Diese Tatsache hat meine Arbeiten nicht erleichtert, sie aber auch nicht verhindern können.

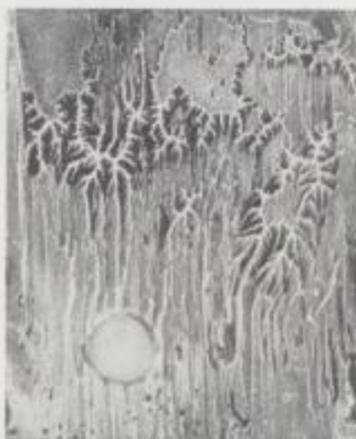
Entweder ist man von seiner Aufgabe besessen, ohne Rücksicht auf sich und andere, oder aber man fange gar nicht erst an. Und damit höre ich auf.

Zur Technik der Farbbilder

In der Farbphotographie interessiert mich die Farbe an sich, d. h. in ihrer völligen Unabhängigkeit von einem Objekt. Die hier gezeigten Experimente sind Resultate langer Versuchsreihen, die — schwarzweiß hergestellt — erst durch die Übertragung ins Farbige zur vollen Wirkung gelangen. Es sind lichtgraphische Blätter nach manuell unter Ausschaltung der Kamera hergestellten Negativen. Dem mit lichtdurchlässigen Materialien, Glasscherben, Wachspapier, Cellophanfolie usw. geschaffenen Schwarzweißnegativ, das als Zeichnungsträger dient, wird ein weiteres Negativ aus farbigen Glassplittern als Farbträger beigegeben, wobei die Komplementärwirkung berücksichtigt wird. Vergrößert wird auf Agfacolor-Papier entweder mit einmaliger Belichtung bei übereinanderliegenden Negativen oder mit mehrfacher

Belichtung bei ausgewechselten Negativen. Wo erwünscht, wird dabei zusätzlich partiell gefiltert.

Seite 87



Lichtgraphik (manuell hergestelltes Negativ). Klebstoff (Pelikanol) mit Leinölfirnis gemischt, zwischen zwei 9×12 -cm-Glasplatten gewischt und gepreßt, dann Glasplatten auseinandergerissen und getrocknet. Der runde Fleck ist herausgeschabt und bei der Belichtung unter dem Vergrößerungsapparat partiell (in den Komplementärfarben) gefiltert mit farbigem Cellophanpapier. Vergrößert wurde auf Agfacolor-Papier CN 111.

Seite 89



Lichtgraphik (manuell hergestelltes Negativ). Nasse Glasplatte 9×12 cm über brennender Kerze angeruht und durch Blasen (durch Glasröhrchen) die schwimmenden Rußinseln nach Wunsch verteilt oder zerstört. Bei der Belichtung unter dem Vergrößerungsapparat auf Agfacolor-Papier zusätzlich durch farbiges Cellophan gefiltert.

Seite 90-91



Lichtgraphik (manuell hergestelltes Negativ).

Behandlung wie vorstehend, aber ohne zusätzliche Filterung. Die Farbwirkung ergibt sich aus der Dichte der Rußpartikel und kann nach Wunsch beeinflusst werden. Vergrößerung auf Agfacolor-Papier CN 111.

Seite 92



Lichtgraphik (manuell hergestelltes Negativ). Als Negativ dient eine mit Leinölfirnis überzogene Glasplatte von 9×12 cm. In den Firnis sind farbige Glassplitter gebettet, wobei die komplementärfarbige Wirkung im Positiv berücksichtigt wurde. Während der Vergrößerung auf Agfacolor-Papier CN 111 wurde der Abstand des Vergrößerungsapparates vom Grundbett gleitend verändert.

Seite 93



Belichtungsmontage.
Aus zwei Originalnegativen und einem manuell hergestellten Rußnegativ auf nasser Glasplatte. Zwei Belichtungen unter dem Vergrößerungsapparat auf Agfacolor-Papier CN 111:
1. Belichtung der übereinanderliegenden Originalnegative.
2. Zusätzliche Belichtung durch das Rußnegativ, nach vorheriger Auswechslung der Negative.

Seite 94



Lichtgraphik (manuell hergestelltes Negativ). Als Negativ diente eine trockene Glasplatte von 9×12 cm, die über einer brennenden Kerze leicht angeruht wurde. Die Zeichnung ist die Tropfenfallwirkung von Terpentin. Belichtung unter dem Vergrößerungsapparat auf Agfacolor-Papier CN 111. Siehe auch Seite 120.

HORST H. BAUMANN

Geboren 1934 in Aachen. Abitur in Düsseldorf. Studium an der Technischen Hochschule in Aachen (Hüttenkunde). Durch alte Hefte LIFE Interesse an der Photographie und bald auch am Photographieren. Gestaltung und Bebilderung einer Studentenzeitung. Erfolge auf Amateurausstellungen und Jugendwettbewerben der « photokina ». Kontakte mit Zeitschriften. 1958 Aufgabe des Studiums. Seitdem Arbeit als freier Bildjournalist. Die eigentliche Aufgabe der Photographie sehe ich in der Sichtbarmachung von Realitäten und deren geistigen Hintergründen. Ein Photo erscheint mir nur dann sinnvoll, wenn es seinen Inhalt auch einem Publikum mitteilen kann. Es kann dieses um so besser, je eindeutiger und einprägsamer es formuliert ist und je häufiger es an wichtiger Stelle publiziert wird. Niemandem ist mit Photos gedient, die nur in den Schubladen von Photographen und Redaktionen existieren. Auch wenn meine in diesem Buch gezeigte Bildfolge dem zu widersprechen scheint, interessiert mich dennoch vor allem der Mensch in seiner sozialen, politischen und technischen Umwelt. Ich bitte, meinen Beitrag darum mehr als farbiges Experiment denn

als photographisches « Glaubensbekenntnis » zu werten.

Die Bewältigung der Farbe ist, wenn vielleicht auch nicht das wesentlichste, so doch eines der wichtigsten Probleme der modernen Photographie. Die gesamte Farbphotographie macht sich erst allmählich von der Exklusivität eines gutausgestatteten Chemielabors einiger Fanatiker frei, um zu einer brauchbaren Angelegenheit zu werden. Hinzu kommen die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe im Druck. Oft genug macht hier eine geringe Farbverschiebung aus einem erstklassigen Photo eine Banalität. Dennoch sind mir die wenigen einwandfreien Drucke mehr als reichlich Entschädigung für allen Ärger, den die vielfache Anzahl verfälschter machte.

Kein Photo wird durch Farbe automatisch besser. Die Farbe muß einen sehr spezifischen Anteil des Bildes ausmachen, wenn sie sinnvoll eingesetzt, das heißt eine Steigerung der Aussage gegenüber dem « nur » schwarz-weißen Bild bringen soll. Es gibt eine Menge Themen, die in Schwarz-weiß glänzend und in Farbe nichtssagend wirken, einfach weil die Realität nicht immer farblich gut ist.

Die hier gezeigten Farbphotos sind nur zum Teil meine eigene Leistung. Sie wären nicht möglich gewesen ohne die Hilfe und Unterstützung eines glänzend geleiteten Teams aufgeschlossener Farblaboranten, deren Geduld und Rat bei zahlreichen Korrekturwünschen ich viel verdanke.

Seite 96



Von der Arbeitsbühne eines Hochofens ergießt sich metertief der Strom der glühenden Schlacke in den Schlackenkübel. Die Struktur des Hintergrundes stammt von der Konstruktion zurückliegender anderer Hochofen der Batterie.

Leica M 3 P, Telyt 400 mm, Visoflex II, Blende 8, 1/125 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 99



Arbeiter vor dem blasenden Konverter im Thomasstahlwerk.

Leica M 2, Telyt 200 mm, Visoflex II, Blende 4, 1/60 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 100/101



Die vom Walzgerüst herkommenden glühenden Stahlbrammen werden an ihren Enden gestempelt, wobei die Arbeiter silberglänzende Asbestanzüge zum Schutz gegen die Hitze tragen.

Leica M 3 P, Telyt 200 mm, Visoflex II, Blende 4, 1/125 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 103



Gleichzeitig wird an drei verschiedenen Hochofen die Schlacke abgestochen. Dabei reizte mich besonders die rhythmische Staffelung der gelben Schlackenstränge vor dem blaugrauen Hintergrund, der durch das Teleobjektiv noch komprimiert wurde.

Leica M 3 P, Telyt 200 mm, Visoflex II, Blende 5,6, 1/125 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 104/105



Nebeneinanderstehend beobachten zwei Hüttenleute den Abstich des Hochofens.

Leica M 3 P, Telyt 400 mm, Visoflex II, Blende 5,6, 1/60 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.



Seite 107

Durch eine Sandrinne fließt der Strom glühenden Roheisens in die Pfanne des Transportwaggons.

Leica M 2, Telyt 400 mm, Visoflex II, Blende 5,6, 1/125 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.



Seite 108/109

In der Gießhalle überwacht eine Gruppe von Arbeitern das Gießen des Stahls in Kokillen. Einziger Farbakzent ist der blaue Schimmer im Brillenglas des Vorarbeiters.

Leica M 2, Summicron 35 mm, Blende 2, 1/60 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

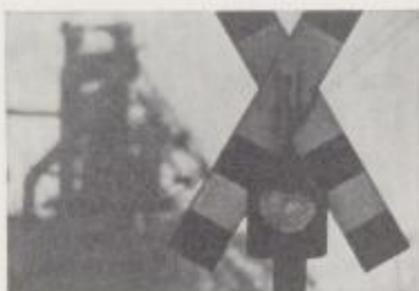


Seite 111

Im Vordergrund strömt, durch einen Sandwall verdeckt, Roheisen vom Hochofen in Richtung Pfanne, während weiter hinten ein Arbeiter mit dem Freihalten der Sandrinne beschäftigt ist.

Leica M 2, Telyt 400 mm, Visoflex II, Blende 5,6, 1/125 sec. Agfacolor-Negativfilm CN 14.

Seite 112



Weit außerhalb der Hochofen-
gruppe warnt ein Signal vor dem
nahenden Werkzeug.
Leica M 3 P, Telyt 200 mm, Viso-
flex II, Blende 5,6, 1/125 sec. Agfa-
color-Negativfilm CN 17.

Seite 112



Eingerahmt von zwei Sandrinnen,
durch die Roheisen vom Hoch-
ofen her strömt, steht einer der
Hüttenleute.
Leica M 2, Summicron 35 mm,
Blende 4, 1/60 sec. Agfacolor-
Negativfilm CN 17.

Seite 112



Der gleiche Arbeiter steht wenig
später auf der Arbeitsbühne des
Hochofens, wobei sich an der
Unterkante seines Helmes die Glut
des ausströmenden Roheisens spie-
gelt. Es wurde bewußt auf das
Ende der Stahlstange im Vorder-
grund scharf gestellt.
Leica M 2, Telyt 200 mm, Viso-
flex II, Blende 4, 1/60 sec. Agfa-
color-Negativfilm CN 17.

Seite 113



Von ganz nah gesehen, wirkt der
Haufen feinkörnigen weißen

Quarzsandes wie eine Schnee-
landschaft. Im Hintergrund sieht
man nur einige Reflexe von der
Arbeitsbühne des Hochofens.
Leica M 3 P, Telyt 200 mm, Viso-
flex II, Blende 4, 1/125 sec. Agfa-
color-Negativfilm CN 17.

Seite 113



Vom letzten Walzgerüst her wan-
dern die glühenden Stahlblöcke auf
einem Rollgang zum Stempeln.
Leica M 3 P, Hektor 125 mm,
Visoflex II, Blende 2,8, 1/60 sec.
Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Seite 113



Vorn steht das Stempelwerkzeug,
mit dem der wie ein Raumfahrer
aussehende Mann, in dessen Kom-
bination sich ein wenig Tageslicht
spiegelt, arbeitet.
Leica M 2, Hektor 125 mm, Viso-
flex II, Blende 2,8, 1/60 sec. Agfa-
color-Negativfilm CN 17.

Seite 114/115



Zwei Arbeiter vor der halbgekip-
pen Blasöffnung einer Thomas-
birne. Während der eine gerade
neue Metallstücke holt, hat der
andere mit der Zigarette seine
Portion an Edelmetallzuschlägen
soeben in die Birne geworfen.
Leica M 3 P, Telyt 400 mm, Viso-
flex II, Blende 8, 1/125 sec. Agfa-
color-Negativfilm CN 17.

Im Gegensatz zu den Themen dieses Bildbuches, die jeder Autor sich selbst gestellt und für sich bearbeitet hat, ist das letzte Bildkapitel eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer Autoren. Die Bilder zeigen eine andere Seite der Arbeit der Autoren und ergänzen so — wie wir hoffen — den Eindruck der Handschrift des einzelnen. Wir haben mit Absicht bei den Bildern die Autoren nicht genannt, um dem Betrachter den Reiz des « Ratenkönnens » zu geben¹.

¹ Hier kann er nachlesen, ob er den Autor erkannt hat.

Seite 116



Leica M 3 P, Summicron 90 mm, Blende 4, 1/60 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

In den Ruinen des « Forum Romanum » photographierte ich Scilla Gabel, den italienischen Filmstar, wobei mir die Kombination des zartfarbenen Hintergrundes mit dem schwarzen Profil besonders reizvoll erschien, das durch die Blätterranken eingerahmt wurde.

Photo : Horst H. Baumann

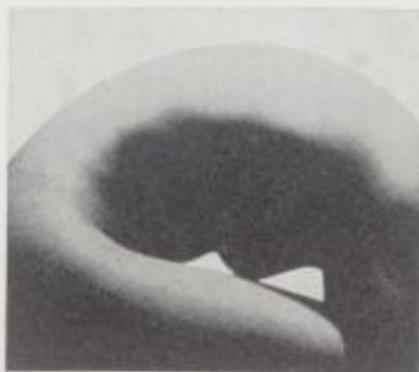
Seite 119



Leica III a, Elmar 9 cm, Blende 6,3, 1/20 sec, Kunstlicht, 2 Lampen. Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Photo : Fritz Fenzl

Seite 120



Leica M 3, Balgeneinstellgerät mit Spiegelkasten, Hektor 13,5 cm, Blende 8, 1/10 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Der Körper wurde farbig beleuchtet (2-kW-Stufenlinsenscheinwerfer), der Hintergrund getrennt angestrahlt, die gewollte Farbnuance durch Filterung bei der Vergrößerung erzielt.

Photo : Walter Boje

Seite 120



Die Aufnahme wurde mit zwei Schwarzweißnegativen 9 x 12 cm hergestellt, die nacheinander auf ein und dasselbe Blatt Agfacolor-Papier CN 111 vergrößert wurden. Das Aktnegativ wurde gelb, das Negativ der feuchten Kellerwand hellblau gefiltert.

Photo : H. Hajek-Halke

Seite 121



Leica M 3, Balgeneinstellgerät mit Spiegelkasten, Hektor 13,5 cm, Blende 8, 1/10 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Der Akt wurde farbig, der Kopf mit rotem Tuch weiß beleuchtet. Durch Variation übertriebener Unschärfstellung wurde der Punkt festgelegt, an dem die Form sich fast auflösen scheint. Dabei entstehen an den zerfließenden Konturen Mischfarben von eigenartigem Reiz, die auf der Mattscheibe kontrolliert werden. Durch partielle Filterung bei der Vergrößerung wurden die Farben nuanciert.

Photo : Walter Boje

Seite 121



Leica M 3, Balgeneinstellgerät mit Spiegelkasten, Hektor 13,5 cm, Blende 8, 1/10 sec, Agfacolor-Negativfilm CN 17.

Der Akt wurde farbig beleuchtet. Photo : Walter Boje

