

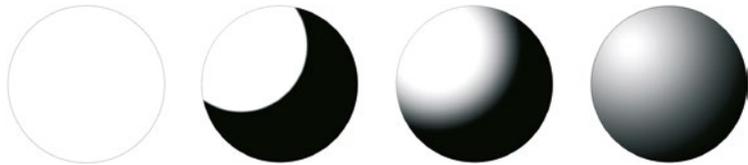




Ausleuchten heißt Schatten erschaffen. Ein erster wesentlicher Aspekt für die Wirkung von Licht ist, dass ein dreidimensionales Objekt auch im zweidimensionalen Bild seine Räumlichkeit, seine Plastizität behält. Hierzu darf zum Beispiel ein Gesicht nicht nur »hell« und damit schattenfrei angeleuchtet werden. Das wäre mit einer nahe der optischen Achse platzierten Lichtquelle der Fall, etwa bei Nutzung des eingebauten bzw. eines Systemblitzes auf der Kamera oder der Sonne im Rücken des Fotografen. Das Ergebnis ist am Beispiel einer Kugel einfach zu verdeutlichen, wie Abbildung 1-1 zeigt.

Abbildung 1-1

Eine dreidimensionale Kugel ist nur bei entsprechender Ausleuchtung als solche in einer zweidimensionalen Abbildung wahrnehmbar.



Bei einer frontalen Ausleuchtung wirkt die Kugel im Bild eher wie eine Scheibe. Nachts können Sie das anhand des Vollmondes sehen, der wie eine Scheibe und nicht wie eine Kugel am Himmel steht. Erst Schatten auf der Oberfläche lassen uns ein Objekt im zweidimensionalen Bild als dreidimensional wahrnehmen. Dabei sind unterschiedliche Eigenschaften der Schatten, die wir im Verlauf der folgenden Kapitel ausführlich diskutieren werden, dafür verantwortlich, wie stark diese »Plastizität« und viele weitere Charakteristika ausgeprägt sind. Ein plötzlich einsetzender Schatten mit einer scharfen Übergangskante wie bei der zweiten Kugel in Abbildung 1-1 lässt diese wie eine flache Sichel erscheinen, so wie wir es auch beim Mond beobachten können. Erst ein breit verlaufender Schatten, der von der angeleuchteten bis zur Schattenseite verläuft, verleiht der Kugel das nötige Volumen. Wird dieser Verlauf breiter, wirkt die Kugel stärker dreidimensional.

Abbildung 1-2

Das Gesicht erscheint frontal beleuchtet flächiger als bei schattenreicher seitlicher Beleuchtung.



Anhand der Porträts in Abbildung 1–2 lässt sich der Unterschied der Tiefenwirkung durch Schattenverläufe nochmals verdeutlichen. Bei frontaler Beleuchtung ist das Gesicht nahezu schattenfrei und damit wenig plastisch. Bei seitlicher Beleuchtung entstehen deutlichere Schatten und damit auch Hell-Dunkel-Verläufe, die eine plastischere Bildwirkung ergeben.

**Schatten mit einem breiten Hell-Dunkel-Verlauf lassen ein Motiv in der zweidimensionalen Bildebene dreidimensional und damit plastisch wirken.**

Ausleuchten heißt also nicht, die Motive möglichst überall mit Licht zu versorgen, sondern Ausleuchten bedeutet im Gegenteil, Schatten zu erschaffen. Von den im Bild erzeugten Schatten hängt aber nicht nur die Plastizität ab, sondern auch die Wiedergabe von Glanzlichtern auf teilweise spiegelnden Oberflächen wie Wasser, Metall, Glas oder eben auch einer feuchten oder fettigen Haut. Auch die Wiedergabe von Struktur, der Oberflächentextur eines Motivs, hängt von den erzeugten Schatten ab. Genauso wesentlich für die Bildwirkung sind zudem die entstehende Flächenaufteilung, Linienführung und Akzentsetzung sowie nicht zuletzt die Grundstimmung, also die emotionale Wirkung auf den Betrachter, die ebenfalls von den erzeugten Schatten und deren Verläufen und Kontrasten abhängig ist. All diese Aspekte versuche ich Schritt für Schritt, einzeln und nach Möglichkeit losgelöst voneinander zu betrachten. Viele dieser Faktoren stehen zwar mehr oder weniger stark in Wechselwirkung, aber sie lassen sich doch gezielt separat betrachten, beeinflussen und beurteilen.

## 1.1 Warum mit Porträts beginnen?

Mir wird in Workshops immer wieder die Frage gestellt, wie ich dieses oder jenes Motiv beleuchten würde. Und ich bekomme sehr oft die Frage zu hören, was ich gerne fotografiere, womit dann immer gemeint ist, welche Motive ich bevorzuge. In beiden Fällen muss ich die Fragesteller zunächst enttäuschen: Ich fotografiere keine besonderen Motive und meine Lichtsetzung unterscheidet sich nicht im Hinblick darauf. Ich fotografiere, weil ich kommunizieren will. Und manchmal geht das am besten mit einem Stillleben, ein anderes Mal mit einem Porträt. Daher ist es mir auch nicht wichtig, wie ich ein bestimmtes Motiv ausleuchte, weil es eben dieses bestimmte Motiv ist, sondern ich wähle das Licht (und alle anderen Gestaltungsmittel) entsprechend meiner gewünschten Aussage und Grundstimmung des beabsichtigten Bildes. Für die Wirkung eines Stilmittels ist es unerheblich, ob ich es auf ein Auto, einen Menschen oder einen Baum anwende. Die Lichttheorie lässt sich aber aus meiner Sicht am einfachsten anhand von Porträts erlernen und dann verallge-

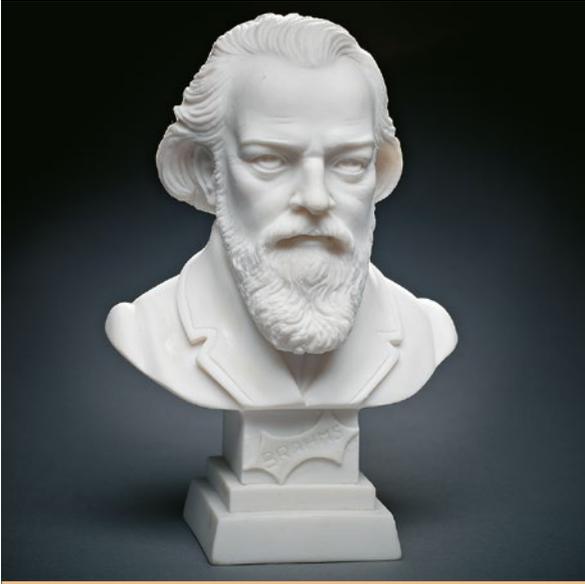


Abbildung 1–3

Falls Sie die Lichttheorie nicht am lebenden Modell erlernen möchten, können Sie auch auf Gipsbüsten zurückgreifen.

meinern, da Gesichter ähnlich wie eine Kugel rund sind, aber auch flächige Elemente wie Stirn oder Wange aufweisen. Zudem zeigen sie auch Vorsprünge wie die Nase oder Einbuchtungen in den Augenhöhlen. Auch sind Glanzlichter und Strukturen in unterschiedlichen Ausprägungen wiederzufinden. Das macht Gesichter zu idealen Übungsmotiven, an denen Sie alle Aspekte in Ruhe studieren können.

Falls Sie Bedenken haben sollten, Modelle aus dem Freundeskreis für Ihre »Fingerübungen« in Anspruch zu nehmen, oder Ihr Interesse einfach nicht beim Porträt liegt, kaufen Sie sich am besten drei oder vier kleine Gipsbüsten (ich habe meine im Musikfachhandel erworben) und üben Sie an diesen. Unterschiedliche Gesichter weisen unterschiedliche anatomische Besonderheiten auf. Eine Büste allein ist zwar schon geeignet, die grundlegenden Arbeitsweisen und damit verbundenen Effekte zu erproben, aber die Feinheiten werden erst im Vergleich der unterschiedlichen Anatomien deutlich. Haben Sie ein Licht für eine Büste »perfekt« eingestellt, so können Sie diese probenhalber durch eine andere austauschen und werden meist feststellen,

dass ein anders beschaffenes Gesicht auch leicht unterschiedliche Lichtmodulationen benötigt, um die gewünschten Effekte im Bild zu erreichen. In den späteren Kapiteln werden die beschriebenen Methoden und Arbeitsweisen beim Ausleuchten auf Landschaften oder Gebäude übertragen. Diese sehr unterschiedlichen Motive haben ebenfalls individuelle »Gesichter« mit unterschiedlichen »Anatomien«. Üben Sie also an Ihren Freunden oder an Gipsbüsten, um die Effekte des Lichtes den wechselnden Erfordernissen anzupassen. So sind Sie zum Beispiel in einer reportage-artigen Situation, in der Sie eventuell wenig Zeit haben werden, viel schneller in der Lage, das Licht einzuschätzen und bewusster zu nutzen.

## 1.2 Die lange und die kurze Seite des Modells

Bei einem nicht frontal in die Kamera blickenden Modell wird die eine Seite des Gesichts länger und die andere kürzer im Bild erscheinen, gemessen von der Nasenspitze bis zum linken bzw. rechten Gesichtsrand. Stehen Sie vor einem Modell, so sehen Sie immer die lange Seite des Modells. Die von Ihnen abgewandte Seite ist immer schmal beziehungsweise kurz. Es ist un-

möglich, so vor einem Modell zu stehen, dass Sie direkt in dessen »kurze Seite« schauen!

Gehen Sie um ein Modell herum, so wird die Ihnen zugewandte Seite immer lang sein. Die zunächst noch kurz erscheinende, also abgewandte Seite wird in dem Moment lang erscheinen, wenn Sie die »Nasenlinie« des Modells überschritten haben. Diese »Nasenlinie« verläuft von der Nase aus in die Richtung, wohin die Nase zeigt. Überschreitet der Fotograf diese Nasenlinie, wechseln die kurze und die lange Seite im Gesicht des Modells ihre Position. Die Angabe »kurze Seite« oder »lange Seite« ist immer von der Kamera aus gesehen zu verstehen, also so, wie sie sich vom jeweiligen Standpunkt aus im Bild darstellt.

Die einzige Ausnahme von dieser Regel ergibt sich, wenn Sie genau mittig vor einem Modell stehen, also direkt frontal vor dessen Nase genau auf der gedachten Nasenlinie, da dann beide Seiten des Gesichts exakt gleich lang im Bild erscheinen. Nur in diesem Sonderfall gibt es keine lange bzw. kurze Seite.

In Hinblick auf die Plastizität im Bild ist es nicht unerheblich, auf welcher Seite Sie eine Lichtquelle platzieren. Licht, das Sie auf der »kurzen Seite« (linkes Beispiel in Abbildung 1–5) auf ein Modell fallen lassen, erzeugt mehr Plastizität als auf der »langen Seite« (rechtes Beispiel).

Gesichter erscheinen besonders plastisch modelliert, wenn das Licht auf die »kurze Seite« fällt.

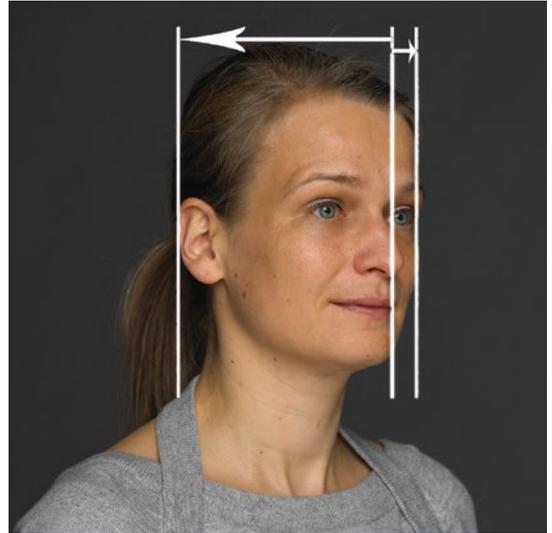


Abbildung 1-4

Gesichter zeigen dem Betrachter, von der Nase aus gemessen, eine lange und eine kurze Seite.

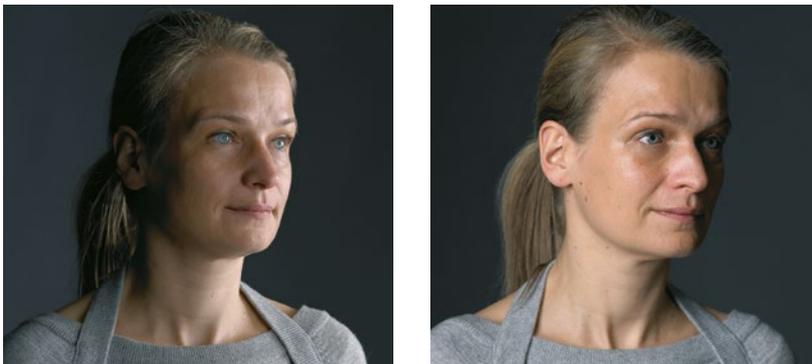


Abbildung 1-5

Die Beleuchtung von der kurzen Seite erzeugt eine deutliche Plastizität, während eine Beleuchtung von der langen Seite das Gesicht eher flächig erscheinen lässt.

Von der Kamera aus gesehen, sind bei Beleuchtung von der kurzen Seite die Schattenpartien immer auf der kamerazugewandten, längeren Gesichtshälfte sichtbar. Erst dahinter, in größerem Abstand zur Kamera, folgen die erleuchteten Gesichtspartien auf der abgewandten Seite. Bei Beleuchtung von der

langen Seite aus weichen die Schatten nach hinten (von der Kamera aus gesehen) zurück. Somit wird nur die kleinere und zudem weiter entfernte Gesichtspartie von den für die plastische Bildwirkung so wichtigen Schatten erfasst. Oder um es mit einem alten Fotografen-Merksatz zu formulieren: »In einem Foto sollten einem die Schatten entgegenkommen.« Zumindest als erster Anhaltspunkt ist dieser Merksatz recht gut brauchbar.

Wir werden diesen Merksatz im Weiteren noch deutlich detaillierter hinterfragen müssen. Er ist nur eine erste grobe Stütze, von der viele Fotografen bewusst abweichen. Irving Penn, ein Großmeister des klassischen Porträts, nutzt das Licht zum Beispiel fast immer auf der langen Seite seiner Modelle und erhält dennoch sehr plastisches Licht. Ähnlich ging es bisweilen in der niederländischen Malerei des Barock und einigen anderen Stilrichtungen zu, wo das Licht oft auf der langen Seite des Modells zu finden ist. Es gibt eben neben der Plastizität noch viele andere Aspekte, die bei der Ausleuchtung eines Modells berücksichtigt werden sollten. Zum Beispiel wirkt ein Gesicht mit Licht auf der kurzen Seite deutlich schlanker als eines mit Licht auf der langen Seite. Dadurch ist es zum Beispiel möglich, bei stark asymmetrischen Gesichtern die größere Gesichtshälfte in den Schatten zu legen, wodurch diese kleiner und das Gesicht insgesamt wieder symmetrischer erscheint.

Beim Porträt eines Modells, das direkt in die Kamera blickt, sind beide Seiten gleich lang. Für die Plastizität der Ausleuchtung ist es in diesem Fall egal, auf welche Seite das Licht fällt.

### 1.3 Die linke und die rechte Seite des Bildes

In einem Bild sind bestimmte Richtungen und Positionen mit bestimmten Assoziationen verknüpft. Links im Bild verorten wir oft die Heimat, das Zuhause, den Startpunkt, das Bekannte oder die Vergangenheit. Auf der rechten Seite liegt eher die Zukunft, das Unbekannte, das zu Entdeckende oder Neue. Die Zeitachse in einem Foto läuft, wie die Leserichtung von Texten, von links nach rechts. Vergleichen Sie dazu einmal das folgende Porträt mit dem auf der nächsten Seite.

Wenn das Modell auf der linken Seite im Bild platziert wird und nach rechts blickt, schaut es eher »in Richtung Zukunft«, aus der ihr das Licht bereits »entgegenkommt«. Auf der nächsten Seite ist dasselbe Modell rechts platziert, hat also schon einiges erlebt und schaut nach links »zurück in die Vergangenheit«, wo ihm »das Licht des Heimathafens den Weg weisen soll«, um es einmal etwas poetisch zu formulieren.



Abbildung 1–6

Die Positionierung eines Akzentes auf der linken Bildseite und eine Blickrichtung nach rechts interpretieren wir oft mit einem Blick in Richtung Zukunft.

Diesen Effekt nutzen zum Beispiel viele Hollywood-Filme. Beobachten Sie einmal aufmerksam, aus welcher Richtung die Personen am Anfang eines Filmes »eingeführt« werden. Ein sehr eindrucksvolles Beispiel dafür liefert die Produktion »Die Reise der Pinguine«: Dort sehen Sie zu Beginn des Filmes die Pinguine, wie sie von links nach rechts durch das weiße, verschneite Bild laufen oder aus Löchern im Eis an Land hüpfen, wo sich die Gruppe sammelt. Anschließend verlassen die ersten Tiere die Gruppe nach rechts und der Rest folgt ihnen. Ein riesiger Tross Pinguine läuft in die unwirsche Antarktis – und zwar von links nach rechts durchs Bild. Dem Betrachter ist sofort beim Erscheinen der Pinguine klar, dass hier der Startpunkt einer Reise ins Ungewisse liegt. Am Ende des Filmes, wenn die Pinguine ihre Jungtiere ausgebrütet haben, verlassen sie das Bild von rechts nach links und kehren zum sicheren Ausgangspunkt ihrer Reise zurück. Auch ein Held, der sich in einem Western in Richtung Abenteuer verabschiedet, tut das von links nach rechts. Er lässt die kleine Farm links im Bild hinter sich zurück und macht sich ins ungewisse Abenteuer nach rechts auf. Am Ende eines Filmes kommt es auf den Verlauf der erzählten Geschichte an, in welcher Richtung die Protagonisten »abgehen«. Die »Heimkehrer« kommen fast immer von rechts nach links ins Bild, denn die Heimat wird mit der linken Bildhälfte assoziiert. Lediglich in Cliffhangern enden die letzten Szenen mit einer Bewegung oder einem Abgang nach rechts aus dem Bild heraus, denn dort geht es noch weiter ... nur nicht mehr in diesem Teil des Filmes. Auch Superhelden verabschiedeten sich oft nach rechts aus einem Film, schon auf dem Weg in das nächste Abenteuer.

Im Theater wird die Assoziation der Richtungen links und rechts mit der Zeitachse ebenfalls ausgenutzt. Dort tritt ein Schauspieler am Anfang eines Stückes gerne von links (vom Zuschauer aus gesehen) auf, denn dort befindet sich der gefühlte Ursprung, der Anfang. Je nach Aussage im Stück gehen

die Schauspieler dann nach links oder rechts wieder ab: nach links zurück in der Zeit, zurück an einen sicheren Ort etc., nach rechts in die nächste Szene oder ins Unbekannte.

In einem Foto kann es für die Bildaussage einen Unterschied machen, ob das Licht von der rechten oder linken Seite auf das Modell fällt. Besonders augenscheinlich wird dies bei Porträts, wenn das Modell zudem in die entsprechende Richtung schaut. Ist das Modell selbst auf der linken Seite positioniert, befindet es sich »in einem Schutzhafen der Heimat«, was »Gewissheit und Geborgenheit« vermittelt, und schaut nach rechts in eine Zukunft, die wir nicht sehen können – der Bildrand verhindert das. Spiegeln Sie zur Übung ein Bild mit einer deutlichen Richtungswirkung, vergleichen Sie es mit der ungespiegelten Variante und spüren Sie den unterschiedlichen Wirkungen nach, die diese Bilder bei Ihnen auslösen.

Bei einem frontalen Porträt ist es für die Plastizität egal, auf welcher Seite das Licht steht. In beiden Fällen entstehen gleichermaßen Tiefenwirkung und plastische Modulation der Gesichtszüge. Dennoch ergeben sich unterschiedliche Bildwirkungen. Das Licht kommt einmal aus der »Vergangenheit«, das andere Mal aus der »Zukunft«.

Abbildung 1-7

Die Positionierung eines Akzentes auf der rechten Bildseite und die Blickrichtung nach links interpretieren wir oft mit einem Blick in Richtung Vergangenheit.



## 1.4 Weitere Richtungen im Bild

Mit der oberen Bildhälfte ist das Gute, das Leichte und Luftige, das Göttliche, das Transzendente, das Starke und Mächtige, aber auch das Ungreifbare und Unerreichbare verknüpft. Die Gestaltungslehre für den normalen Bildaufbau lehrt, dass ein eher oben im Bild platzierter Akzent, also ein Bildelement, das den Blick des Betrachters stark auf sich zieht, die entsprechende Wirkung beim Betrachter auslösen kann. Auch Licht aus dieser Richtung kann die Wir-

kung weiter unterstützen. Das Bild wirkt dann oft leicht, fröhlich und strahlend wie im linken Beispiel in Abbildung 1–8. Ein heller Bildhintergrund könnte die Wirkung in dieser Richtung weiter steigern, genau wie das gezeigte Gegenlicht, das ich noch ausführlich besprechen werde.



Abbildung 1–8

Die Richtung, aus der eine Lichtquelle eingesetzt wird, entscheidet über die emotionale Grundstimmung in einem Bild.

Die untere Bildhälfte weckt eher Assoziationen mit dem Schweren, Erdigen, dem Negativen, Melancholischen, Depressiven oder dem Teuflischen. Aber nicht nur die Platzierung von Akzenten in diesen Bildbereichen erzeugt derartige Bildwirkungen. Licht von unten hat ebenfalls etwas Dämonisches, wie wir alle als Kind mit der Taschenlampe unter dem Kinn feststellen konnten und wie auch das mittlere Beispiel in Abbildung 1–8 zeigt. Der dunkle Bildhintergrund unterstützt diese Stimmung weiter.

### Exkurs

In den Edgar-Wallace-Filmen wird gerne Klaus Kinski mit Unterlicht als Wahnsinniger dargestellt. Der Effekt ist sehr dramatisch bis theatralisch, wenn in einem ansonsten dunklen Wald Kinski plötzlich mit einem starken Unterlicht beleuchtet wird, dessen Ursprung aber ein Rätsel bleibt. Schauen Sie mal auf YouTube unter »Die Gruft mit dem Rätselschloss« oder scannen Sie den nebenstehenden QR-Code.



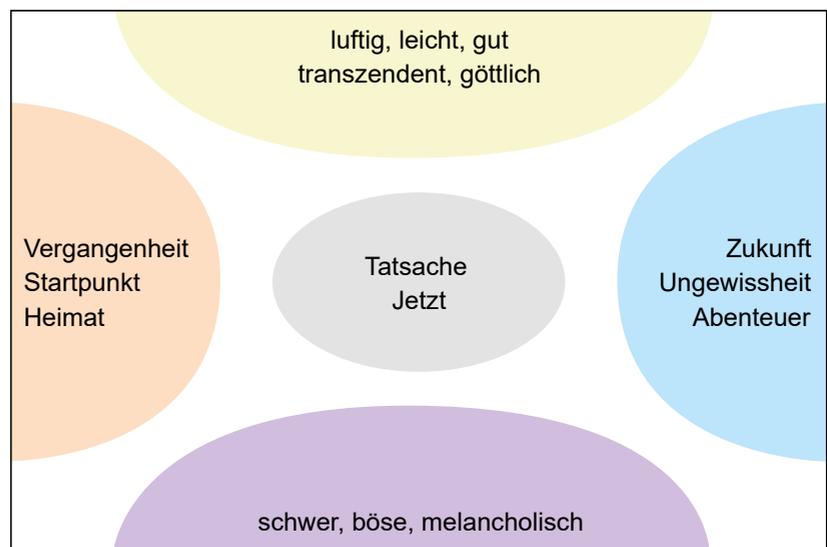
In »The Shining« verfällt Jack Nicholson als Jack Torrance langsam dem Wahnsinn. In den Szenen, wo er in der Bar mit einem Barmann spricht, der nur in seiner psychotischen Fantasie vorhanden ist, wird das Unterlicht eingesetzt, um diesen Wahn auch über die Lichtgestaltung zum Ausdruck zu bringen. Die Wirkung ist sehr subtil, da Stanley Kubrick für diesen Zweck die Bar selbst als Beleuchtungskörper umgebaut hat, die das Unterlicht durch ihre einfache Anwesenheit im Bild »erklärt«. Zudem wird die Szene durch die Flächenleuchten der Bar aufgehellt, wodurch die Schatten des Unterlichtes weit weniger dramatisch ausfallen als etwa bei den Edgar-Wallace-Filmen. Suchen Sie auf YouTube nach »The Shining – Bar Scene« oder verwenden Sie den nebenstehenden QR-Code.



Die Mitte des Bildes assoziieren wir gerne mit Statik oder Ruhe bzw. mit einer eher nüchternen Feststellung von Tatsachen oder einfach mit dem Hier und Jetzt, also der realen Gegenwart. Fotos mit einem mittigen Akzent werden oftmals wie »Feststellungen« gelesen. »Das ist der Eiffelturm«, »das ist mein Auto«, »das ist meine Familie beim Camping« etc. sind oft gehörte Sätze beim Betrachten von Bildern mit mittig platzierten Akzenten. Auch Licht aus der Nähe der optischen Achse, also von der Mitte aus, kann diese »Passfoto-Wirkung« entfalten, wie das rechte Beispiel in Abbildung 1–8 zeigt. Gerne nutzte etwa die Modefotografie der 90er-Jahre Licht aus der optischen Achse, um den oftmals wenig lebensnahen Inszenierungen mit Topmodels einen realistischen »Live-Look« mitzugeben.

Abbildung 1–9

Licht aus unterschiedlichen Richtungen eingesetzt, erzeugt Bilder mit verschiedenen Grundstimmungen. Die jeweilige Wirkung kann dann weiter gestützt werden durch eine entsprechende Platzierung von bildwichtigen Akzenten in derselben Bildrichtung.



Wird ein Bildakzent an einer bestimmten Stelle im Bild platziert, stellt sich fast immer die Bildaussage oder Bildwirkung gemäß oben stehender »Landkarte der Akzentwirkungen« ein. Licht, das aus der entsprechenden Richtung auf das Motiv fällt, löst beim Betrachter eine ähnliche Wirkung aus. Weitere Gestaltungselemente wie Linienführung, Flächenaufteilung oder auch verwendete Farben entfalten jedes für sich ebenfalls bestimmte Bildwirkungen. Verwenden Sie die einzelnen Gestaltungselemente in entsprechender Weise, also so, dass sie eine ähnliche Wirkung entfalten, können diese sich gegenseitig verstärken und so dem Bild die gewünschte Aussage mitgeben.

Die Lichtrichtung bestimmt die Grundaussage oder Grundstimmung, die das Bild erhält, und kann durch die klassische Bildgestaltung unterstützt werden.

Der Einfluss der klassischen Bildgestaltung auf die Bildwirkung wird in diesem Buch dennoch eine eher untergeordnete Rolle spielen. Im Vordergrund soll vor allem die Lichtgestaltung mit ihrer Wirkung stehen.

### Exkurs

In etlichen impressionistischen Gemälden von Claude Monet und Édouard Manet wird die Schwere der Feldarbeit von Bauern dadurch ausgedrückt, dass die Personen sehr weit unten im Bild dargestellt sind. Auch Vincent van Gogh oder Jean-François Millet haben dieses Thema in sehr ähnlicher Weise dargestellt.

Meist wird die Aussage durch einen dunklen braunen Acker als Hintergrund unterstützt, der häufig auch noch im Halbschatten liegt. Zudem wird der Horizont oberhalb der Köpfe platziert, wodurch die Bauern »heruntergedrückt« erscheinen. Als Kontrast dazu dient ein oft strahlender Himmel im oberen Bild Drittel. Das von weit oben ins Bild kommende Licht soll die Heilsversprechung des Göttlichen darstellen. Die Bauern sind zusätzlich oft betend dargestellt. So wird das göttliche Licht als Kontrast zur dunklen Farbpalette, der Position der gedrückten Hauptakzente, und zur demütigen Haltung der Abgebildeten genutzt, um die Schwere der Feldarbeit darzustellen.

## 1.5 Die Schokoladenseite des Modells

Fast alle Gesichter sind asymmetrisch. Die eine Gesichtshälfte ist oft größer als die andere, eine Seite oft rundlicher, während die andere ein wenig eckiger erscheint. Meist sind die Augen nicht auf exakt derselben Höhe im Schädel angeordnet. Somit ist der Ausdruck eines Gesichts in seiner einen Hälfte immer ein wenig anders als in der anderen, manchmal zeigt sich der Unterschied sogar recht deutlich. Demnach sollte auch eher jene Seite beleuchtet werden, die Sie für eine Aufnahme bevorzugen.

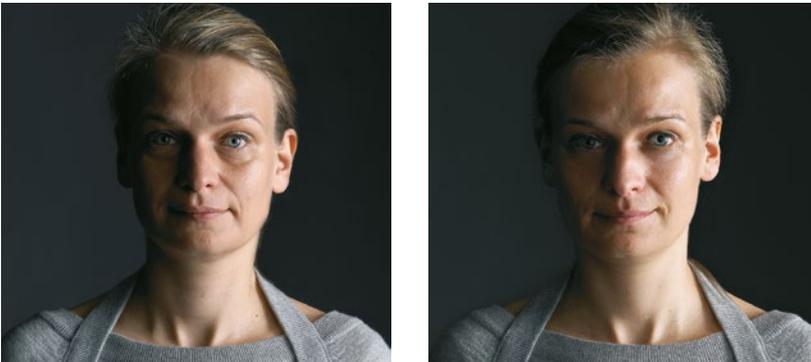


Abbildung 1–10

Die beiden Gesichtshälften zeigen meist einen leicht unterschiedlichen Ausdruck.

Das rechte Bild in Abbildung 1–10 ist gespiegelt, das linke nicht. Einmal befindet sich die Schokoladenseite im Licht, das andere Mal nicht. Bei diesem Modell sind bei entspannter Mimik bereits Unterschiede im Gesichtsausdruck der linken und rechten Gesichtsseite erkennbar. Die Formen der Ohren, der Augenbrauen und der Wangenknochen sind erkennbar unterschiedlich. Die Gesichtskontur im linken Bild fällt vom Haaransatz am Ohr entlang senk-

recht ab bis zum Kieferknochen, während sie im rechten Bild am Ohr entlang nach unten leicht abknickt und anschließend nach innen weist. Auf der einen Seite ist am Mundwinkel ein kleines Grübchen erkennbar, auf der anderen Seite ist ein solches weit weniger ausgeprägt. Vor allem ist der eine Mundwinkel des Modells immer etwas höher gezogen als der andere, wodurch die eine Gesichtshälfte einen etwas freundlicheren Ausdruck hat. Unterstützt wird dies dadurch, dass auf der »lächelnden« Seite das Auge ein wenig größer ist. Welche der beiden Seiten für ein Foto eher im Licht liegen sollte oder der Kamera zugewandt wird, hängt von der gewünschten Wirkung ab. Es muss durchaus nicht immer die »schöne« oder »freundliche« Seite sein. Für eine dramatischere oder auch markantere Wirkung würde ich mich für die linke Aufnahme entscheiden. Die Schokoladenseite ist also jeweils die, mit der man der gewünschten Bildaussage am nächsten kommt.

## 1.6 Die Richtungsangaben

Die Richtungsangaben in diesem Buch (sofern nichts anderes gesagt wird) beziehen sich auf das Koordinatensystem, das seinen Ursprung im Kopf des Modells hat. Die Zeigerichtung der Nase bestimmt die Richtungsangabe für »vorne«. Die Richtungsangaben sind daher weitestgehend unabhängig vom Kamerastandpunkt. Dieser bestimmt nur, welche Seite lang und welche kurz erscheint.



Abbildung 1-11

Die Richtungsangaben in diesem Buch orientieren sich an der Nase des Modells, nicht an der Kamera.

- > Vorne ist immer da, wo die Nase des Modells hinweist.
- > Hinten ist die Richtung, in die der Hinterkopf weist.
- > Oben ist die Richtung, in die das Schädeldach des Modells zeigt.
- > Unten ist dort, wo sich der Hals befindet.
- > Die lange und die kurze Seite ergeben sich aus dem Kamerastandpunkt.

Die Richtungsangabe »oben« in diesem Buch weist für ein Kopfstand machendes Modell demnach von der Kamera aus betrachtet in Richtung Fußboden, da dies die Richtung ist, in die das Schädeldach des Modells zeigt. Wenn Sie ein liegendes Modell vor sich haben, dessen Nase gen Himmel zeigt, ist der Himmel vom Modell aus betrachtet »vorne«. Vorne ist immer dort, wo die Nase des Modells hinweist, zumindest für dieses Buch. Da alle Richtungsangaben in dieser Lichttheorie ihren Ursprung in der Nase des Modells haben, hat sich bei uns in der Akademie der Name »Nasentheorie« für die Theorie der Lichtführung eingebürgert.

## 1.7 Die Ochsenchnur in der Nasentheorie

Stellen Sie sich vor, Sie stecken Ihrem Modell einen Ring durch die Nase, wie er zum Führen von jungen Bullen und Ochsen verwendet wird. An diesem Nasenring können Sie nun einen roten Nylonfaden straff zur Kamera spannen ... oder Sie stellen es sich zumindest vor. Der Faden sollte stets straff gespannt sein und nicht durchhängen. Stellen Sie sich weiter vor, dass Sie den roten Nylonfaden zwischen Kamera und Nase des Modells so straff spannen, dass Sie mit einem Finger daran zupfen können und ein Ton wie von einer Gitarrensaite erklingt, und zwar egal, wo Sie gerade mit Ihrer Kamera stehen oder in welche Richtung das Modell schaut. Ich nenne diese Verbindungslinie zwischen Nase des Modells und Kamera die »Ochsenchnur«. Dieses gedachte Hilfsmittel wird Ihnen beim Ausleuchten gute Dienste leisten und ich werde mich in den weiteren Kapiteln immer wieder auf diese »Ochsenchnur« beziehen.

Verwechseln Sie die Ochsenchnur aber nicht mit der Nasenlinie. Die Nasenlinie hat ihren Ursprung ebenfalls in der Nase des Modells, zeigt aber immer in die Richtung, wie sie die Nase selbst vorgibt. Die Ochsenchnur markiert die Verbindung zwischen Nase und Kamera. Steht der Fotograf hinter dem Modell, zeigt die Nasenlinie vom Fotografen weg, während die Ochsenchnur zum Fotografen hin verläuft.

Die Ochsenchnur am Modell erklärt



## 1.8 Die Wahl der Lichtrichtung

Aus den bisherigen Überlegungen geht hervor, dass die Wahl der Lichtrichtung für ein Bild zumindest von drei Faktoren bestimmt wird:

1. Für eine möglichst plastische Bildwirkung sollte das Licht auf der kurzen Seite des Modells eingesetzt werden.
2. Je nach beabsichtigter Bildwirkung sollte das Licht von links aus der »Vergangenheit«, mittig aus der »Gegenwart« oder von rechts aus der »Zukunft« oder auch von oben »positiv aus dem Himmel« bzw. von unten als »Höllensicht« gesetzt werden.
3. Idealerweise ist die Schokoladenseite des Modells, je nach gewünschter Bildaussage, durch das Licht betont.

Wenn zum Beispiel die Schokoladenseite von der Kamera aus gesehen links liegt, aber wegen der gewünschten Bildwirkung das Licht von rechts kommen sollte, muss einem der beiden Wünsche der Vorrang gegeben werden. Ein guter Fotograf versteht es, zwischen allen Aspekten, auch den an dieser Stelle noch nicht genannten, einen möglichst positiven Kompromiss zu erarbeiten, um die Bildwirkung in die beabsichtigte Richtung zu lenken.

## Richtungsabhängige Lichtwirkung



### Horst Mumper

In diesem Bild spielt Horst Mumper mit unserem kollektiven Gedächtnis. Er zitiert Fotos von Hanns Martin Schleyer, die 1977 im »Deutschen Herbst« durch die Medien gingen. Das Licht ist wie in den Originalen frontal eingesetzt. Die Bilder wirken dadurch wie Belege. Die Entführer wollten sagen: »Wir haben Herrn Schleyer und er lebt.« Ich vermute, dass diese Aufnahmen nur aufgrund ihrer unfreiwillig perfekt passenden Gestaltung zu Bildern des kollektiven Gedächtnisses wurden. Auf ironische Weise entlarvt Horst Mumper den »selbst gestrickten Charakter« dieser Ursprungsbilder und macht den Zynismus dieser Entführungsinszenierung sowie ihrer Ausschlichtung durch die Medien schmerzhaft spürbar.

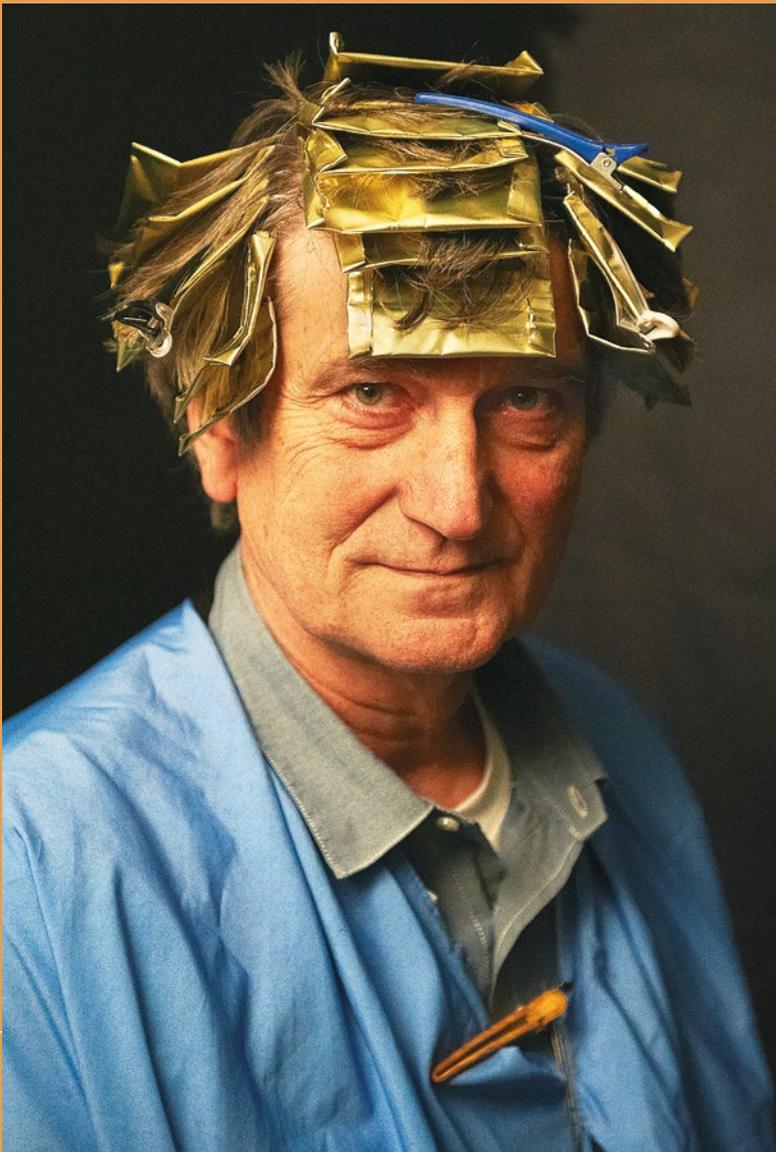


#### Uwe Müller

Uwe Müllers Version vom »Mädchen mit dem Perlenohrring« greift eine der ursprünglichen Ideen Jan Vermeers auf. Vermeers Bilder öffnen ein Fenster in die Vergangenheit, die im Bild weiter lebendig erscheint. Der Künstler vermochte es, dem Betrachter dieses Gefühl der Anwesenheit in einem bereits lange vergangenen und dennoch im Bild weiter andauernden Moment in beklemmender Weise zu vermitteln. Seine Bilder scheinen die Zeit angehalten zu haben. Das Mädchen taucht aus dem Dunkel des Bildhintergrundes auf, indem das Licht sie von links, aus der Vergangenheit, zum Strahlen bringt. Der überraschte Moment ist wie in der Bewegung festgehalten. Das Mädchen wendet sich vom Licht der Vergangenheit ab und dem Betrachter, der Jetztzeit, mit einem flüchtigen Blick zu. In der Renaissance ist dieses Spiel mit der Vergänglichkeit und dem Festhalten des Momentes für die Ewigkeit – und somit für einen Betrachter, der erst in späteren Jahrhunderten geboren wird – häufig wiederzufinden. Als Hauptlicht für dieses Bild ist ein hochfrontales Licht aus großer Lichtquelle eingesetzt, das maximal plastisch nach der Verlängerungsmethode schwach aufgehellte wurde. Die Aufheller hatten einen leicht grünlichen Anstrich, sodass die Schattenpartien diesen Farbton angenommen haben und einen alternden Firnis nachahmen.

## Britta Strohschen

Britta Strohschens Version des berühmten Gemäldes »Der Mann mit dem Goldhelm« weicht stark vom Original ab. Und dabei beziehe ich mich nicht nur auf die eigenwillig witzige motivische Umsetzung. Wie im Original wird der Mann vom Licht aus der Vergangenheit, also von links, beleuchtet, während der Körper ein Voranschreiten in die Zukunft vermittelt. Der Blick ist aber in die Bildmitte, auf den Betrachter und auf die Jetztzeit gerichtet. Diese Version erweckt das Gefühl, dass der Mann aus der Vergangenheit in unserer Gegenwart angekommen ist. Der edle Goldhelm ist einer schönen Frisurvorbereitung gewichen. Ist der Mann des Goldenen Zeitalters in der profanen Gegenwart angekommen? Im Original weist der Blick des Mannes nach rechts unten, wo eine dunkle Zukunft zu vermuten ist. Auch die Grauwerte erscheinen im Original deutlich dunkler. Der Mann taucht dort nur sehr schwach aus dem Dunkel des Bildhintergrundes auf. Das Original vermittelt eher den Eindruck, dass der Mann mit dem Goldhelm aus einer strahlenden Vergangenheit, die bereits an Leuchtkraft verloren hat, in eine dunkle Zukunft geht. Diese Sichtweise wird dadurch unterstrichen, dass bereits zur Zeit der Entstehung im späten 17. Jahrhundert der Helm, der aus dem späten 16. Jahrhundert stammt, als Relikt einer früheren goldenen Zeit galt. Auch die starke Abwärtsdiagonale in die rechte untere Bildecke verstärkt diesen Eindruck. Das Original ist durch ein Rembrandtlicht geprägt, das sehr steil eingesetzt wurde. Dadurch liegen ein Auge und der Mundwinkel bereits im Schatten. Taucht der Mann genau wie das Goldene Zeitalter im Schatten der Zeit ab? In der modernen Version hat Britta Strohschen den Schatten durch leichte Aufhellung nach der Verlängerungsmethode über die Ochsen schnur hinaus weit weniger dramatisch gestaltet und das Abtauchen so zu einem Auftauchen in unserer Zeit uminterpretiert.



### Dieter Faustmann

Dieter Faustmann spielt in diesem Auszug aus einer Serie mit Symbolen und Metaphern unserer Kultur. Jesus, der Sohn eines Zimmermanns, hält uns ein Stoppschild aus einem Zollstock entgegen: Jesus als schmutziges Schlüsselkind im Büßerhemd. Das bedrohliche Seitenlicht, aus der Zukunft einfallend, lässt nichts Gutes für das Kommende erahnen. Die plastizitätsfreie Aufhellung und die schmutzigen Grauwerte sowie die Flecken auf dem Negativ unterstützen diesen irritierenden Eindruck ebenso wie der schwarze »Trauerrand«. Auch die Geste der Wandlung wird in neuem Kontext gezeigt: Die Hostie ist einem schnöden kleinen Verpackungskarton gewichen. Das Seitenlicht zerschneidet das Gesicht fast mützig und lässt das zweite Auge im tiefen Schatten untergehen. Die Zangenaufhellung vermittelt einen zwielichtigen Eindruck. Die Zerrissenheit wird durch die dezente dunkle Mittellinie im Bild weiter unterstrichen.





### Raffaele Horstmann

Raffaele Horstmann setzt sich in diesem Bild, ein Auszug aus einer größeren Serie, mit der Rolle der katholischen Kirche in der Geschichte auseinander. Das Unterlicht spricht dabei eine sehr diabolische Sprache. Dies wird durch die dunklen Grauwerte weiter unterstützt. Das Licht kommt von einer Softbox, die sehr nah am Modell positioniert wurde. Sie ist, ähnlich einem »Tablett«, direkt vor der Brust platziert, leuchtet senkrecht nach oben und erfasst die tieferliegende Bauchpartie nur noch mit ihren Randstrahlen, wodurch diese bereits im Schatten liegt. So wurde das magische »Aus-dem-Dunkel-Auftauchen« erzeugt. Damit die der Softbox abgewandten Schultern und die Stirn des Modells nicht in einem kompletten Schwarz untergehen, wurde sehr dezent nach der Kompromissmethode aufgehellt. Hierzu wurde eine Styroporplatte knapp oberhalb der Kamera senkrecht vor das Modell gehalten, die das Licht der Softbox in diese Bereiche reflektierte.



### Maya Claussen

Nicht weniger schmerzhaft wirkt das »Tableau vivant« von Maya Clausen, das ein Gemälde von Frida Kahlo zum Ursprung hat. Das frontale Licht leuchtet das Modell völlig schattenfrei aus. Es zeigt gnadenlos den makellosen Körper, der durch eine geplante Operation weiter perfektioniert werden soll. Der Hintergrund wirkt nicht wie ein Operationssaal, sondern wie ein Gefängnis, in dem die Unglückliche gefangen ist. Das Licht ähnelt den Belegfotos der »Vorher-Nachher-Fotos« bei solchen Operationen. Es stammt in diesem Fall von einem »Multilight« mit ca. zwei Meter Durchmesser und ist direkt hinter der Fotografin aufgebaut – ein Licht, das auch gerne für echte Modefotografie verwendet wird.

## Konstantin Nemerov

In diesem Modefoto von Konstantin Nemerov wird das Licht wieder sehr knapp oberhalb der optischen Achse und ein wenig nach links versetzt eingesetzt. Zur Aufhellung der ohnehin sehr schmalen Schlag-  
schatten ist eine Softbox unterhalb der optischen Achse verwendet. Geschickt setzt Konstantin Nemerov hier die Farbgestaltung und die dynamische Linienführung als Kontrast ein, um das ansonsten zu flächige, sachliche Licht aus der Bildmitte heraus mit Leben zu füllen.

