

PhotoKlassik

Das Magazin für aktuelle analoge Fotografie

III.2015

www.photoklassik.de



Foto: Nancy Eichler

D 9,80 EUR A 10,90 EUR L 10,90 EUR CH 18,90 CHF

Echte Helden: Alpa, Fotoman 617, Russische Weitwinkel
Scharfe Sachen: Die besten Objektive für Bokeh
Buntes Treiben: Alle aktuellen Farbfilme
Starke Gewinner: Tetenal European Classic Awards
Neue Ideen: Entwicklungstechniken in der Praxis



Die große Alpa-Story

Kamerasystem aus der Schweiz

Die Kameramarke Alpa geht zurück auf das im Jahre 1918 in Ballaigues im Schweizer Jura gegründete Familienunternehmen Pignons S.A., das als Zulieferer Getriebeteile für die regionale Uhrenindustrie produzierte, darunter auch die namengebenden Pignons, das sind Ritzel.

Christoph Jehle



Aufgrund der starken Absatzenschwankungen bei den schweizerischen Uhrenherstellern und der dadurch bedingten schwankenden Auslastung der Teileproduzenten suchte man nach einem anderen feinmechanischen Produkt, mit welchem man die eigene Fertigung unabhängiger vom Geschäftsgang der regionalen Uhrenindustrie machen konnte. Im Jahre 1933 kam es zu einem Kontakt mit dem aus Russland stammenden Jaques Bolsky, der den Bau einer Spiegelreflexkamera vorschlug. Noch im gleichen Jahre begann man mit der Entwicklung einer Kleinbildkamera, die anfänglich als Bolca (BOLsky CAmera) bezeichnet wurde und deren Weiterentwicklung im Jahre 1942 unter dem Namen Alpa in der Schweiz auf den Markt kam. Zwei Jahre später stellte man die Kamera auf der Schweizer Mustermesse in Basel aus und begann mit dem internationalen Vertrieb. Zu den Besonderheiten der Kamera zählte das geringe Aufmaß, das ist die Distanz zwischen der Bildebene und der Befestigungsebene des Objektivs. Bei den Alpa-Kleinbildkameras betrug das Aufmaß nur 37,8 mm und ermöglichte den Einsatz von Weitwinkelobjektiven mit kürzeren Brennweiten als es bei den Modellen des Wettbewerbs technisch möglich war, denn Retrofocus-Konstruktionen waren damals noch nicht verfügbar. Zudem bot dieses Detail die Möglichkeit, Objektive aus anderen Kamerasystemen mittels Adapter an die Kamera anzupassen. Bei verschiedenen Adaptern konnte durch die eingebaute Mechanik sogar die Objektivblende durch Druck auf den Auslöser geschlossen werden. Da man bei Pignons keine eigene Objektivproduktion besaß, bezog man die Objektive von mehreren Optikerherstellern. Das bekannteste unter diesen Objektiven dürfte das Switar von Kern in Aarau sein. Weitere Objektive kamen von Old Delft, Angénieux, Kinoptik, Schneider-Kreuznach und Kilfitt.

Mit der Alpa 9d stellte Pignons 1964 die erste Kleinbildkamera mit Belichtungsmessung durch das Objektiv vor. Im Jahre 1965 erreichte man mit einer Jahresfertigung von 1300 Kameras den Höhepunkt der Produktion. Danach nahmen die Produktionszahlen deutlich ab. Es wurde für das kleine Unternehmen immer schwerer, gegen die Übermacht der aufkommenden japanischen Kamerahersteller zu bestehen. Die im Jahre 1976 präsentierte Alpa 11si mit TTL-Belichtungsmessung über drei Si-Zellen war das letzte in Ballaigues entwickelte Kameramodell. Zudem wurde es zunehmend schwerer in Europa passende Objektive zu finden. Erst bezog man daher Objektive von Asahi und später von Chinon Industries. Aus dieser Zusammenarbeit stammten auch die auf der photokina 1976 vorgestellte Alpa Si 2000 mit M42-Anschluss und die 1980 in Köln gezeigte Si 3000 mit K-Bajonett.



Als der Kameraabsatz weiter einbrach, suchte man die Rettung in verschiedenen neuen Produkten wie dem Ende der 1970er-Jahre präsentierten Diaprojektor Alpa Cyclop oder Überblendsteuergäten für Kodak-Projektoren. Es gab zu dieser Zeit sogar Stativ der Marke Alpa, die zwar in der Schweiz, aber nicht bei Pignons hergestellt wurden. Auch die um 1979 in Zusammenarbeit mit der damaligen Firma Hermann Seitz in Lustdorf entwickelte und dort produzierte Panoramakamera Alpa Roto SM, die für 120er-Rollfilm ausgelegt war, konnte das Unternehmen Pignons S.A nicht mehr retten und so musste man im Jahre 1990 Insolvenz anmelden.

1996 erwarben Capaul & Weber in Zürich die weltweiten Rechte an der Marke Alpa und ließen am 18. April des Jahres die Internet-Domain alpa.ch registrieren. Kurz darauf war die Alpa Capaul & Weber Ltd. online und die Marke Alpa offensichtlich zu neuem Leben erweckt. Schon auf der photokina des gleichen Jahres wurde die erste Version einer neuen Alpa-Kamera präsentiert, die man in der Nachfolge des letzten Modells aus dem Jura Alpa 12 nannte. Man hatte sich für das Mittelformat entschieden, weil der schon deutlich überbesetzte Kleinbildkameramarkt einem sehr hohen Wettbewerbsdruck ausgesetzt war und man sich dort keine Marktchancen vorstellen konnte. Die damals präsentierte rein mechanische Kamera erinnerte in der Form an die Ermanox-Kameras des Dresdner Herstellers Ernmann und war für den Anschluss von Hasselblad-Objektiven von Carl Zeiss ausgelegt. Diese erste Version stellte sich letztlich jedoch als mechanisch zu komplex für die Serienfertigung heraus. Zudem war der schwedische Hersteller Hasselblad damals von der Idee einer Schweizer Kameraalternative für seine Objektive wenig begeistert.

Und so stand man 1996 vor der Wahl: Sollte man das Projekt Alpa wieder einstellen oder eine vollständig neue Kamera entwickeln? Man entschied sich für die letztere Lösung und konstruierte gemeinsam mit der Seitz Phototechnik in Lustdorf eine neue Kamera, die mit der Vorgängerversion nur das 120er-Filmformat gemein hatte. Auf der photokina 1998 wurde das neue Modell unter dem Namen Alpa 12 SWA (Shift Wide Angle) präsentiert. Wie der Name nahelegt, verfügt diese Kamera über eine Shift-Möglichkeit. Mit der 12 SWA, der dann die 12 WA ohne Shift-Option folgte, hat Alpa das bis heute gültige modulare Konzept eingeführt, das auf einem massiven Rahmen basiert, an welchem sich frontseitig das Objektiv und rückseitig eine Filmkassette oder ein Digitalback befestigen lässt. Seitlich las-

Aus dem Vollen gefräst

»Sind Sie ein Profifotograf?« Eine andere Erklärung gab es für die »Land Rover«-Fahrerin im isländischen Hochland nicht, als ich die Fotoman 617 auf dem Stativ befestigte. Wer mit der vollständig aus einem Block Flugzeugaluminium CNC-gefrästen Panoramakamera fotografiert, dem sind zwei Dinge sicher: Faszinierende Panoramaaufnahmen und die ungebremste Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen.

Von Klaus W. Linke



Fotos: Klaus W. Linke / Fotoman Professional

Letztere führte schon dazu, dass ältere Herren mit leuchtenden Augen ins Motiv liefen, um die Kamera in Augenschein zu nehmen. Besitzer sündhaft teurer Vollformat-Digitalkameras oder digitaler Leica M-Ausrüstungen starrten bewundernd auf die Kamera made in China, obwohl ihre eigene Ausrüstung ein Vielfaches an Wert hatte.

Auch beim Sicherheitscheck an Flughäfen steht man mit der Fotoman 617 schnell im Mittelpunkt des Interesses. So etwas sehen die Kontrolleure offenbar selten im Handgepäck. In Frankfurt kam ich dank Fotoman in den Genuss eines Sprengstofftests. Zum Glück war der Sicherheitsdienstmitarbeiter, der den Test vornahm, früher Berufsfotograf, was während der Untersuchung zu einem interessanten Dialog über die Vorzüge analoger Fotografie führte.

Auch am Flughafen von Reykjavik machte sich beim Sicherheitsdienstmitarbeiter im Gesicht Panik breit, als er am Monitor den Inhalt meines Handgepäcks sah. Sein Kollege beruhigte ihn allerdings schnell mit den Worten: »Es ist ein Fotoapparat. Sieh, da ist ein Film drin.« Seitdem lade ich vor Röntgenkontrollen immer einen Rollfilm in die Kamera. Über solchen Dingen muss man stehen. Die gestochen scharfen Dias oder Negative auf dem Leuchtpult lassen das alles dann später schnell vergessen.

Meist werden Panoramakameras im Format 6 x 17 Zentimeter mit großen Kameraherstellernamen wie Gilde, Linhof oder Hor-



Extreme russische Weiten

Der Fotograf Andreas Feiniger schrieb 1973 in seinem Buch »Richtig sehen – besser fotografieren«, dass seiner Beobachtung nach die meisten Anfänger als zweites anzuschaffendes Objektiv zu einem Weitwinkel greifen, angetrieben von dem Wunsch, das optisch real Erlebte so komprimiert wie möglich auf ein Bild zu packen. Leider würden sie dabei allzu oft die Bildaussage überfrachten und das Weitwinkel ungünstig und zu häufig einsetzen.

Als Weitwinkel im Kleinbildbereich werden alle Brennweiten unterhalb 50 mm bezeichnet. Klassische Weitwinkelobjektive sind 35 mm und 28 mm, wobei nach Meinung vieler die Wirkung erst bei 28 mm zur Geltung kommt. Ab einer Brennweite von 24 mm sei der typische Effekt ausgeprägt sichtbar. Unterhalb 24 mm beginnt dann die Klasse der Superweitwinkelobjektive.

Weitwinkel unterscheiden sich auch technisch und konstruktiv von anderen Objektiven, insbesondere wenn sie für Spiegelreflexkameras gedacht sind. Ein Grund dafür ist die Schnittweite, also der Abstand des letzten Linsenelements zum Bild bei Unendlichkeitseinstellung. Da dieser Abstand

der Objektivbrennweite entspricht, sind Sucherkameras dabei durch ihre spiegellose Konstruktion im Vorteil. Bei SLRs behilft man sich mit hohem technischen Aufwand mit einer sogenannten Retrofokuskonstruktion. Dabei wird im Strahlengang zuerst eine streuende vor eine sammelnde Linsengruppe angeordnet, um die Schnittweite so zu vergrößern, dass dem Schwingspiegel genügend Platz bleibt. Die Weitwinkelkonstruktion hat auch einen Einfluss auf die Lichtstärke: Erfahrungsgemäß entspricht der Quotient aus Brennweite und der kleinsten einstellbaren Blende ungefähr dem Durchmesser der Frontlinse. Wir würden daher bei gleicher Lichtstärke und abnehmender Brennweite mit einem kleineren Frontlinsendurchmesser rechnen. Bei Weit-



Die aktuelle Filmsituation:

Welche Farbfilme gibt es noch?

Das Filmangebot ist nach wie vor ausreichend groß, auch wenn es starke Sortimentsbereinigungen gibt. Obwohl Diafilme bei vielen Fotografen noch beliebt sind, überwiegen inzwischen im Angebot die Farbnegativfilme. Es gibt sie immer noch in verschiedenen, auch sehr hohen Empfindlichkeiten. Viele Filme sind jedoch aufgegeben worden, auch wenn das auf Empörung bei Fotografen stieß – erinnert sei nur an Kodachrome.

PhotoKlassik bietet, beginnend mit Farbdia- und Farbnegativfilmen sowie farbigen Sofortbildmaterialien, einen Überblick über das gegenwärtige Filmangebot. Im nächsten Heft folgen die Schwarzweißfilme.

Gert Koshofer, DGPh



Das Bild links wurde mit herkömmlichem Film Fujicolor Superia 200 aufgenommen, das Bild in der Mitte mit Rollei Crossbird (als negatives Dia oder Papierbild) und das Bild rechts mit Rollei Redbird Film



Zum Vergleich: Rollei CR 200 (links) mit gelblichen, CTprecisa 100 (rechts) mit rötlichem Hautton.

Die schöne Welt der filmbasierten Fotografie

Zwei Gruppen von Fotografen halten neben Profis und anderen Anhängern klassischer Filmmaterialien vor allem die Nachfrage nach Filmen aufrecht: Zum einen die »Partyknipser«, die besonders mit Instax Kameras und Sofortbildfilmen von Fujifilm ihren Spaß haben, und zum anderen junge Leute, die sich mit farblich verfremdeten, surreal wirkenden Filmen austoben. Letztere Filme bietet neben der Firma reolog insbesondere Lomography an, die mit ihrem Gesamtortiment der größte Filmhändler geworden ist.

Fotos überlegt und in Ruhe aufzunehmen ist ein Vorzug der »analogen« Fotografie. Sie werden bewusster und sorgfältiger gestaltet, da sie im Moment der Aufnahme gewünschte und – abgesehen von den so genannten kreativen Filmen – unbeeinflusste, authentische Bilder ergeben. Auch macht es Freude, Dias und Negative haptisch auf dem Leuchttisch oder gegen das Licht zu betrachten. Filme werden daher in Nischen weiterleben, nicht nur aus nostalgischen Gründen, sondern auch als Alternative zur überraschend schnell verbreiteten Digitalfotografie. Es gibt Gerüchte, dass wieder analoge Kameras herausgebracht werden.

Viele aufgegebene Filme bei Fujifilm und Kodak

Das Angebot an Filmen ist sehr schlank geworden. Kodak hat sich mit Aufgabe der letzten beiden (Ektachrome und Elite Chrome, 2010-2012) endgültig von Diafilmen getrennt. Fujifilm ist somit als einziger Diafilm-Hersteller, wenn auch nicht als einziger Vertreiber, verblieben. Auch einige Kodak Farbnegativfilme wurden aufgegeben und das Imaging-Geschäft in die Hände des neuen Unternehmens Kodak Alaris mit Sitz in England gelegt. Solche flachen Hierarchien lassen die Hersteller flexibler auf den Markt und Fotografenwünsche reagieren. Bei den Amateurfilmen wurde von Kodak die deutsch-österreichische Marke Farbwelt eingestellt und durch die internationalen Marken Gold (ISO 200/24°-Film) sowie Ultra Max (ISO 400/27°-Film) ersetzt. Bei den Kodak Professional Portra Filmen 160 und 400 wurden die beiden unterschiedlichen Typen NC (schwächere Kontraste) und VC (lebhaft Kontraste) zugunsten einheitlicher Filme mit mittlerem Kontrast aufge-

geben. Damit war Kodak dem Beispiel von Fujifilm gefolgt, bei denen die Fujicolor Filme 160 C und 160 S ebenfalls durch den Typ PRO 160 NS ersetzt worden waren.

Über den Fortfall der Fujicolor REALA Filme mag trösten, dass die höher empfindlichen Filme PRO 400H, Superia X-TRA 800 und Superia 1600 noch mit der von der REALA-Technologie übernommenen zusätzlichen Emulsionsschicht arbeiten. Diese reagiert auf blaugrünes Licht, womit sie die Farben ähnlich dem menschlichen Auge aufzeichnen kann. Sie bremst eine zu starke blaugrüne Lichteinwirkung, wie sie von Leuchtstoffröhren herrührt, indem sie mittels eines in dieser Schicht entwickelten schwachen Purpurfarbstoffs im Kopierprozess wie eine korrigierende Farbfiltersschicht wirkt. Auch wenn Fujifilm noch Farbdiafilme herstellt, wurden die Fujichrome Sensia Amateurfilme vollständig und die Fujichrome Professional Filme zum Teil aufgegeben. So gibt es mittlerweile den farblich zurückhaltenden Fujichrome ASTIA 100 Film nicht mehr und von den farbsatten VELVIA Filmen nur noch die beiden Typen 50 und 100 (nicht mehr 100F). Bedauerlich ist die Aufgabe des qualitativ ausgezeichneten hochempfindlichen Fujichrome PROVIA 400X Films, zumal Kodak wohl auch deswegen die Fabrikation seiner entsprechenden Diafilme als erste nach Kodachrome 64 (2009) einstellte. Somit stehen – abgesehen von den aus alter Agfa-Produktion verschiedentlich angebotenen ISO 200/24°-Filmen – nur noch Markendiafilme mit den Empfindlichkeiten ISO 50/18° und ISO 100/21° zur Verfügung. Restbestände des PROVIA 400X mögen noch im Online-Handel erhältlich sein.

Andererseits sind von Lomography sogar wieder Filme in Pocketskassetten (110) erhältlich, wobei es sich wohl um manuelle Abfüllungen handelt.

Von der Luftbildfotografie stammend: die 200er Diafilme

Die Vertriebsmarkenfilme von Porst, Voigtländer (Ringfoto) und anderen laufen auch aus und sind daher in der Tabelle nicht mehr enthalten. Bei Lomography X-Pro Slide 200, Rollei Chrome 200 sowie Wittner Chrome 200 handelt es sich

Helden des Bokeh

Lange Zeit stand die Schärfelistung in der Bildebene als Entscheidungskriterium einsam im Vordergrund. Erst seit einigen Jahren spielt das Bokeh – die Art, wie die Vorder- und Hintergrundunschärfe dargestellt wird – bei mehr und mehr Fotobegeisterten eine größere Rolle. Denn das Bokeh ist zu einem großen Anteil mitverantwortlich für die Bildwirkung. Wir schauen uns sechs interessante Vertreter mit speziellem Bokeh einmal genauer an.

Guido Krebs

Scharf, schärfer, am schärfsten – das war bis Mitte der 2000er die klare Devise. Objektivhersteller haben alles daran gesetzt, die Objektive in Schärfe und Kontrastleistung zu optimieren. Manchmal, gerade bei modernen Zooms, blieb die Bildwirkung als Gesamtes irgendwie unbefriedigend. Dank der Adaptionmöglichkeiten der Canon EOS-Modelle und des aufkommenden Analogbooms wurden mehr und mehr alte Objektive ausgegraben und siehe da: Der Bildlook war anders, irgendwie »analog«, irgendwie »retro« – insgesamt schwierig in Worte zu fassen und technisch zu beschreiben. Einer der wichtigsten Faktoren für die atmosphärische Bildwirkung ist das Bokeh – die Beschreibung der Unschärfedarstellung im Hinter- und Vordergrund des Hauptmotivs. Dabei ist die Wirkung des Bokeh nicht messbar, sondern nur subjektiv zu beschreiben. Begriffe wie cremig, weich, harsch, unruhig etc. werden gerne genommen, um die Bildwirkung greifbarer zu machen.

Inzwischen nehmen sich mehr und mehr Hersteller des Themas an und konstruieren nun wieder Objektive, die auch das Bokeh nicht außer Acht lassen. Sehr gerne wird von den Herstellern die Anzahl der Blendenlamellen und die dadurch entstehende runde Blendenöffnung als Garant für ein angenehmes Bokeh herangezogen. Aber das ist nur ein Teil der Wahrheit. Durch die runden Blendenöffnungen werden zwar die unscharfen Punkte und Flecken im Bild kreisrund und nicht in Form einer mehreckigen Blendenlamelle dargestellt – sicherlich ein Faktor für ein ruhiges und weiches Bokeh. Dennoch spielt die gesamte Korrektur des Objektivs hier die eigentlich entscheidende Rolle. Gerade alte und sehr einfache Objektivkonstruktionen zeigen ein vor allem interessantes und vielleicht einzigartiges Bokeh – entstanden durch die Fülle der Abbildungsfehler, die nicht korrigiert werden konnten. Chromatische Fehler, Bildfeldwölbung und Koma spielen eine große Rolle dafür, wie der Unschärfebereich wirkt.

Dabei entstehen kuriose Effekte, wie das Strudeln im Unschärfebereich (»Swirly Bokeh«) und »Katzenaugen«-Effekte bei lichtstarken Objektiven: unscharfe Bildpunkte in Katzenaugenform am Bildrand.

All das ist letzten Endes auch der Grund für den Einsatz der alten Objektive oder deren Neuauflage: Der Charme und die Wirkung der Bilder liegen im Unperfekten.

Besonders in der analogen Fotografie sind Objektive mit einem interessanten Bokeh ein wichtiger Teil der Bildgestal-

tung – zumal bei voll analoger Verarbeitung keine digitalen Werkzeuge zur Bildbearbeitung vorliegen. Aber auch die digitale Fraktion kann die Bildeffekte der Bokeh-Wunder nicht annähernd imitieren.

Die interessanteste Bokeh-Wirkung ist vor allem bei lichtstarken Objektiven feststellbar. Denn beim Abblenden auf Blendenwerte von 5,6 oder 8 ist bei den Kleinbildobjektiven bei Aufnahmeentfernungen von mehreren Metern bereits die besondere Wirkung weitestgehend verschwunden. Durch Abblenden reduzieren sich die Abbildungsfehler auf ein Minimum und lassen dann Aufnahmen zu, die sich mit modernen Objektiven durchaus messen lassen. Insofern haben die hier getesteten Objektive zwei Gesichter: beeindruckendes Bokeh bei Offenblende, technisch hochwertige Aufnahmen im abgeblendeten Zustand.

In unserem Testfeld haben wir willkürlich sechs interessante Objektive ausgewählt, die entweder Klassiker oder eine Neuauflage alter Konstruktionen sind. Die Wirkung des Bokeh wird beschrieben, aber nicht bewertet, denn ob ein Bokeh gefällt oder nicht, ist eine sehr geschmäckerliche Angelegenheit. Die Vergleichsaufnahmen sollen bei der Beurteilung helfen und Appetit auf diese Objektive machen. Neben der Bildwirkung haben wir uns auch die Handhabung genauer angeschaut, denn das Ganze soll ja auch in der Praxis gut funktionieren.



Canon EF 85 mm 1:1,2L II USM

Das Canon 85 mm wurde in der ersten Version 1989 vorgestellt und ist seitdem eine Legende. Durch die extreme Lichtstärke von 1:1,2 lässt sich ein unruhiger Hintergrund einfach in die Unschärfe wegdrücken. Das Freistellen des Hauptmo-

STEREOFOTOGRAFIE

TEIL 7 - ERKENNEN RÄUMLICHER TIEFE

»Mehr Raum dem Raumbild!«
(Heinz Otto, DGS e.V., 1919-2010)



Der Vergleich von Raum- und Flachbild wird in den Medien selten publiziert, obwohl man die Wirkung nur durch die direkte Gegenüberstellung einer Stereoaufnahme (3D-Aufnahme) und einer Flachbildaufnahme (2D-Aufnahme) erkennen kann.

Die Abbildungen auf den folgenden Seiten zeigen die unterschiedliche Wirkung sehr deutlich. Die obere große Abbildung enthält keine Tiefeninformation im Gegensatz zur mittleren Abbildung. Hier kann die Raumtiefe kontinuierlich von nah bis fern wahrgenommen werden. Um diese deutlichen Unterschiede sehen zu können, wird jedoch eine Rot/Cyan Brille benötigt, siehe Abbildung. Bezugsquelle z.B.: www.perspektrum.de.



Um die Stereobildpaare auf dieser und auf den nächsten Seiten betrachten zu können, gehen Sie bitte folgendermaßen vor:

1. Stellen Sie sich vor ein Fenster und halten Sie das PhotoKlassik-Magazin so vor das eigene Sichtfeld, dass Sie noch zum Fenster hinausschauen können. Beobachten Sie die Wolken oder den Horizont.
2. Jetzt stehen Ihre Augen auf unendlich, d. h. parallel. Diese Augenstellung muss nun beibehalten werden.
3. Halten Sie jetzt das Magazin mit der Stereoabbildung vor die Augen und bewegen es langsam auf sich zu. Es erscheinen nun allmählich drei Bilder, wobei das mittlere Bild räumlich jedoch noch unscharf erscheint.
4. Nun können Sie ganz langsam und mit etwas Geduld versuchen, das Bild scharf zu fokussieren.
5. Wichtig: Bitte nicht Schritt 4 vor Schritt 3 versuchen, das missglückt!

Folgende **PhotoKlassik**-Ausgaben über die analoge Stereofotografie können unter photoklassik.de bestellt werden:

IV.2013: Teil 1 – Die Grundlagen

I.2014: Teil 2 – Die Technik

II.2014: Teil 3 – Bildbetrachtung

IV.2014: Teil 4 – Diabetrachtung und Diaprojektion

I.2015: Teil 5 – Sofortbild Stereofotografie

II.2015: Teil 6 – Stereofotografie mit der Holga 135TIM

Text und Fotos: Leo H. Bräutigam

Faszination Schwarzweiß

Tetenal B/W European Classics Award 2014 / 2015

Er ist in diesem Jahr der »primus inter pares«: Oliver Hecht ist der erste European Champion des europäischen Tetenal S/W Classics Analog-Fotowettbewerbs. Mit seinem Foto »Mood« in der Kategorie Architektur überzeugte er die hochkarätige Jury unter anderem mit Fotografenlegende F.C. Gundlach und PhotoKlassik Herausgeber Wolfgang Heinen.

»Hauchen Sie Ihrer Dunkelkammer wieder Leben ein und schicken Sie uns Ihr Meisterstück«, so startete Tetenal zur photokina 2014 seinen Schwarz-Weiß-Analog-Fotowettbewerb. Das Ergebnis überzeugt: Weit mehr als 1.000 Fotoeinsendungen aus 16 Ländern gingen in Norderstedt ein. »Die analoge Schwarz-Weiß-Fotografie ist einzigartig – der Bildeindruck und die Ästhetik eines in der Dunkelkammer kreativ ausgearbeiteten Silbergelatine-Prints ist von unübertroffener Besonderheit. Diese Technik ist Kunst und Kulturgut zugleich. Sie zu erhalten, sie zu fördern und sie ins Bewusstsein junger Fotografen zu rücken, sie für heutige künstlerische Ausdrucksformen der Fotografie nutzbar zu machen, das ist unser Ziel«, so Matthias Hübener, Geschäftsführender Gesellschafter der Tetenal Unternehmensgruppe. »Dass die analoge Schwarz-Weiß-Fotografie aktuell bei vielen Fotofans im Fokus steht, nahezu eine Renaissance erlebt, freut uns daher sehr. Denn bei allen Vorteilen der Digitalfotografie begeistert es uns, dass nicht nur langjährige, treue Fans, sondern insbesondere junge Menschen und junge Fotografen die Besonderheit des Silbergelatine-Prints wiederentdecken, seine Einzigartigkeit für ihren künstlerischen Ausdruck mit Neugier und Experimentierfreudigkeit nachgehen. Dieses Feedback bestätigt und motiviert uns als ein Unternehmen, das seit 168 Jahren Schwarz-Weiß-Produkte für Fotografen herstellt«, so Matthias Hübener weiter. »Fotografie ist Kunst und Emotionalität zugleich. Wir sind sehr stolz auf diese positive Response zu unserem Tetenal European Black & White Classics Award – und natürlich begeistert zu den qualitativ hochwertigen, teils magisch wunderbaren, teils künstlerisch faszinierenden, teils provokativ, witzig und originellen oder ästhetisch besonderen Fotos, die zum Award eingereicht wurden. Ich möchte mich persönlich bei allen Teilnehmern aufrichtig bedanken: Das war einfach super«, unterstreicht der Tetenal Chef.

Auch der Gewinner Oliver Hecht war über seinen Gewinn mehr als glücklich: »Ich freue mich über diese großartige Auszeichnung und kann es eigentlich noch gar nicht fassen. Ich bin immer beeindruckt von der Architektur der Stuttgarter Stadtbibliothek. Dieser riesige Raum mit seiner einzigartigen Perspektive hat mich inspiriert. Herzlichen Dank an Tetenal für diesen tollen Wettbewerb, natürlich auch an die Jury und an meine Freundin, die aktiv als Model mitgewirkt hat.«



Tetenal B/W Classics Award: Jury
Oliver Rolf, Wolfgang Heinen, Matthias Hübener, F. C. Gundlach, Stephanie Syfus, Petra Müller, Ditmar Schädel (v.l.n.r. 1. Reihe)
Kathia Happe, J. Konrad Schmidt, Florian Spremberg, Petra Roll
Foto: Frank Soens

Weitere Sieger sind :

2. Platz
Paulo Monteiro / Portugal

3. Platz
Filip Pieleesiak / Polen

4. Platz
Roberto Gandolfi / Schweiz

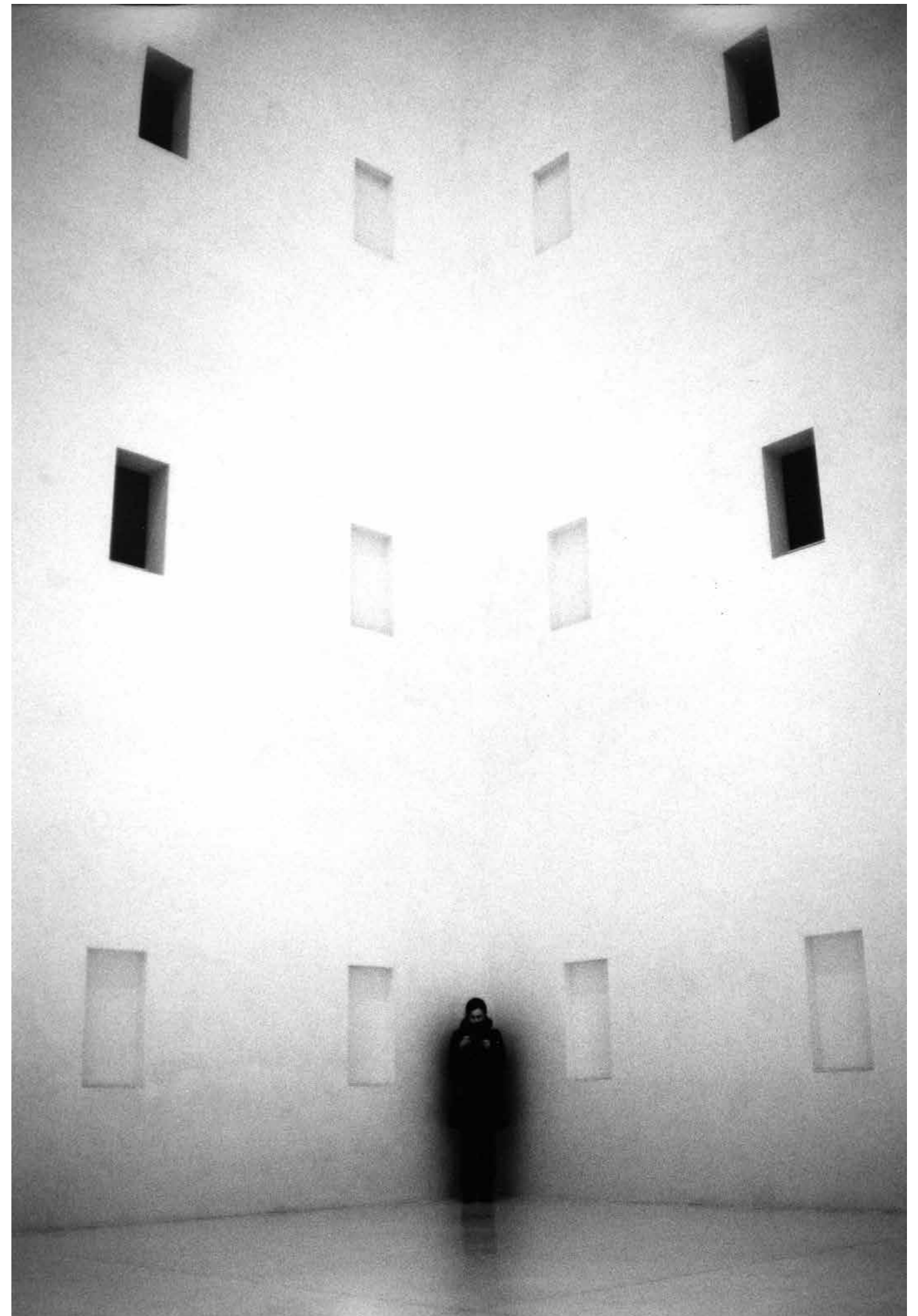
5. Platz
Lubomir Atanssov / Bulgarien

Das Beste zum Schluss: Es geht weiter ! Tetenal ist bereits in Planung des nächsten analogen Wettbewerbs.

Weitere Informationen zu den Gewinnerfotos sowie Statements der Jury finden Sie auf der Website seit1847.tetenal.de



Fotos: Frank Soens



European Champion
Oliver Hecht, Titel »Mood«

Slowfood in der Zeit des Bilderfastfood

Vom Wesen der Analogfotografie

Ist zwischen analoger und digitaler Fotografie, unabhängig vom Bildergebnis, ein Wesensunterschied feststellbar? Und falls ja: Lässt sich dieser dem Rezipienten vermitteln? Christoph K. Schwarz geht diesen Fragen in einem Aufsatz nach, den wir hier in Auszügen dokumentieren.

Mein Ausgangspunkt ist folgendes Gedankenexperiment: Vor uns liegen zwei völlig identisch erscheinende Fotos, die hinsichtlich der technischen Qualität, also Schärfe, Auflösung usw., keinerlei Unterschiede aufweisen. Über das eine Bild erfahren wir, dass es im analogen Prozess entstanden ist, wobei der Fotograf vom Auslösen der Kamera, Belichten und Entwickeln des Films bis hin zur Anfertigung des Kontaktes oder der Vergrößerung alle Schritte eigenhändig ausgeführt hat. Im anderen Fall wurde eine digitale Bilddatei nach Bearbeitung mit einer Software auf Papier ausgedruckt. Die Frage lautet: Sind beide Bilder gleichwertig oder ändert sich die Bewertung durch die Kenntnis der Entstehungsbedingungen? Bekommen die Bilder eine andere Bedeutung? Verändert sich unsere Einstellung zu ihnen?

Es gibt zwei grundsätzliche Positionen, die sich in der Zeit des Übergangs von der analogen zur digitalen Fotografie manifestierten: Die eine Fraktion zuckt mit den Schultern, für sie zählt nur das Bild-Ergebnis und nicht die angewandte Technik oder der beschrittene Weg. Die zweite Fraktion sträubt sich gegen das Neue, kann ihren Unwillen aber nicht deutlich artikulieren und flüchtet in die technische Argumentation: Die alte Technik sei besser, bewährt, die gravierendsten Probleme gelöst. Das Problem dabei: Die meisten dieser Argumente sind für den Durchschnittsfotografen belanglos oder durch den Fortschritt entkräftet. Mehr noch: Da sich die neue Technik schneller entwickelt und in der alten fast keine Forschung mehr stattfindet, ist die technische Argumentation zur Rettung des Hergebrachten zum Scheitern verurteilt.

Was aber zeichnet dann die traditionelle analoge Fotografie aus? Worin besteht ihr eigentliches Wesen? Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat William Henry Fox Talbot eine Einschätzung formuliert, die bis heute richtungsweisend ist. Talbot betont in »The Pencil of Nature« – dem ersten kommerziell verlegten Buch mit fotografischen Abbildungen –, dass diese »ausschließlich mit optischen und chemischen Mitteln geformt oder gezeichnet und ohne Unterstützung durch irgend jemanden, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre« entstanden sind. Er sieht damit als einer der ersten eine wesentliche Eigenschaft der Fotografie nicht im fertigen Bild, sondern im Entstehungsprozess. Etwa zur gleichen Zeit vermutete der Kunstkritiker Jules Janin, dass die Fotografie ein Verfahren sei, dass die abgelichteten Gegenstände irgendwie verwandele. Auch wenn sich diese Ideen inzwischen als unhaltbar erwiesen haben, bleibt das Verhältnis vom abgebildeten Objekt zu seinem Bild doch ein ganz spezielles.

Noch Mitte des 20. Jahrhunderts hat der bekannte Fotograf Herbert List in einem Manuskript seine romantisierende und magische Vorstellung beschrieben:

»Wer ein Organ für das Übersinnliche hat, wird zugeben, dass der Photographie trotz aller Technik eine tiefe Magie inneohnt. Diese setzt sich fort in der Dunkelkammer mit den spärlich leuchtenden roten und gelben Lampen, mit den beschwörenden Händen, die beim Vergrößern bestimmte Stellen nachbelichten und andere zurückhalten, und schließlich mit dem immer neuen Wunder, wenn die ersten Umrisse in der Schale des Entwicklers wie aus Schleiern auftauchen und sich endlich im Bild verdichten.«

Ich halte diese Schilderung für ein schönes Beispiel für die Faszination, die von der oft verschmähten Dunkelkammerarbeit ausgehen kann und glaube, dass es für die Wertschätzung des analogen Bildes wichtig wäre, diesen Moment der Bildentstehung einem größeren Publikum zu vermitteln.

Der Zeichentheoretiker Charles S. Peirce postuliert, »dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen«, selbst wenn auf dem Foto der Gegenstand durch Unschärfe, falsche Belichtung o. ä., nicht erkennbar ist. Diese Theorie einer direkten Verbindung verleiht dem Foto seine eigentümliche Stellung und definiert das Wesen der analogen Fotografie. Eigenschaften wie Glaubwürdigkeit, Zeugenschaft, Authentizität beruhen eben auf diesem Glauben einer Bildentstehung, die ohne den Eingriff eines Menschen zu geschehen scheint. Erstaunlicherweise besteht hier eine Verbindung zur christlichen Vorstellung des *Achiropíton*, also eines Bildes, das nicht von Menschenhand gemacht wird – etwa dem selbst eingepprägten Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika. Die Ansicht einer scheinbar automatischen Entstehung des fotografischen Abbildes, eines gleichsam Sich-Selbst-Abbildens des Gegenstandes, hat mit dem Heraufkommen der digitalen Fotografie einen fundamentalen Bruch erlitten. Roland Barthes hat noch vor der digitalen Revolution in seinem Essay »Die helle Kammer« die gängige Auffassung in ganz eigener Weise formuliert: »Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick ...«. Und weiter: »Das Noe-

In between

Luisa Hübner

Polaroids erleben ihre Wiedergeburt: Die Faszination des Sofortbildverfahrens ist auch im digitalen Zeitalter ungebrochen: Der Unikat-Charakter, das Einmalige der Bilder, die Farben und Unschärfe, der besondere »Schmelz« des Materials – und vor allem natürlich der Entstehungsprozess lässt immer neue Künstlergenerationen zu den alten Kameras greifen.



Fotos: Luisa Hübner

Und so ist auch Luisa Hübner fasziniert von der alten Technik, von dem magischen Prozess, wie sich das Licht auf dem Film einschreibt. Doch anders als bei vielen anderen Polaroid-Arbeiten wirkt hier nichts zufällig. Alles ist sehr genau komponiert. Die junge Wiener Fotokünstlerin zeigt Alltägliches in ihrer Serie »in between«, doch künstlerisch hochverdichtet: der Flügel eines Vogels, eine Frau, die sich in ihrer Kleidung eingegraben hat, Bäume in der Nacht, ein Gesicht unter einer dünnen Decke, eine Faust, ein nackter Körper, eine Sonne und – formgleich – ein Wachtel-Ei, ein Vogelschwarm, eine alte Matratze auf einer Wiese, ein rauchender Schlot.

Es braucht nicht viel, um diese Bilder zu beschreiben, aber begriffen haben wir sie damit noch lange nicht. Hübner liebt das Verschwommene, das Unschärfe, das Fleckige. Das ist es, was Echtheit und Einzigartigkeit verspricht, Unmittelbarkeit vor allem.

Unmittelbarkeit, Melancholie, Schönheit: So unfassbar, wie diese Bilder sind, so sehr rühren sie an die grundlegenden

LANDSCHAFTSFOTOGRAFIE IN SCHWARZWEISS

Teil 2 – Praxis

Nachdem wir uns in der vorigen Ausgabe mit der Theorie befasst haben, verlassen wir nun das technische Terrain und begeben uns in die Praxis der Landschaftsfotografie. Technisch sind wir an dieser Stelle perfekt vorbereitet. Da die Thematik »Landschaft« ein breit gefächertes Gebiet ist, stellen wir nachfolgend einige Beispielszenarien vor, die ein jeder Fotograf kennt und die unterschiedliche Schwierigkeitsgrade aufweisen.



Langzeitbelichtung, Normalentwicklung

Unsterbliche Bilder

Plastisch, surreal, schwärzer als die Nacht: Ambrotypien besitzen eine einzigartige Ausstrahlung und zählen zu den wenigen fotografischen Unikaten. J. Konrad Schmidt hat sich verguckt in das extrem aufwändige nasse Kolloidum-Verfahren. Wir stellen eine Serie des Modefotografen und Fotokünstlers vor.

Eigenhändig hergestellte Chemikalien, selbst geschnittene und beschichtete Glasplatten, die in einer alchimistisch anmutenden Prozedur entwickelt und fixiert werden: Kaum ein anderes Verfahren verdient das Etikett Selbstverarbeitung mehr als die Ambrotypie. Es ist, als ob man ein Haus baut und vom Fertigen der Maurerkelle bis zum Anbringen des Klingelschilds jeden Schritt in Eigenregie übernimmt. Alles in der Hand haben: Das ist einer der Aspekte, die J. Konrad Schmidt fasziniert an dieser grundsätzlichen Art der Bildererschaffung. »Ich MACHE das Bild, buchstäblich«, sagt der Modefotograf und Fotokünstler aus Hamburg, der für kommerzielle Aufträge auch zur digitalen Kleinbild- oder Mittelformatkamera greift, seine freien Arbeiten aber praktisch ausschließlich analog umsetzt. Eine Fotografie wird für ihn erst mit ihrer Ausgabe als physisches Bild zu einem Werk, ganz gleich, ob es sich dabei um einen Baryt-Print handelt oder eben um eine belichtete Glasplatte. Neben der Selbstbestimmtheit und dem archaischen handwerklichen Prozess (siehe Kasten) begeistert ihn besonders die einzigartige Anmutung des Endergebnisses: unerreichte Schwärzen, surreal wirkende Beige-Töne, insbesondere im Rot- (und damit im Hautton-)bereich, und eine geradezu dreidimensionale Wirkung, die aus der besonderen Materialität einer Ambrotypie resultiert: der Tatsache, dass es sich um ein fotografisches Negativ handelt, das erst dank eines schwarzen Hintergrundes zum Scheinpositiv mutiert. Ein Sofortbild, wenn man so will, wenn auch ein extrem langsames. Doch Produktionsprozess und Wirkung sind ohnehin fest miteinander verwoben, Artefakte und kleine Bildfehler während des durch und durch händischen Workflows unvermeidlich – und willkommen.

Moderne Sujets im historischen Look

»Black is the color of my true love's hair« hat Schmidt die Serie benannt, nach einem melancholischen Song der Jazz-Sängerin Nina Simone. Wir sehen eine junge Frau, die in Dessous oder mit »speziellen« Utensilien posiert, mal gedankenverloren, dann wieder voll lasziver Strenge. »Der Reiz dieser Serie resultiert für mich aus dem Gegensatz zwischen dem Look, der klar historisch konnotiert ist, und dem Sujet, das sich unmittelbar als zeitgenössisch zu erkennen gibt«, sagt Schmidt.

Das langsamste Sofortbild der Welt

Das fotografische nasse Kollodiumverfahren geriet mit dem Siegeszug der Trockenplatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit. Die Rezeptur war verschollen, bis sie

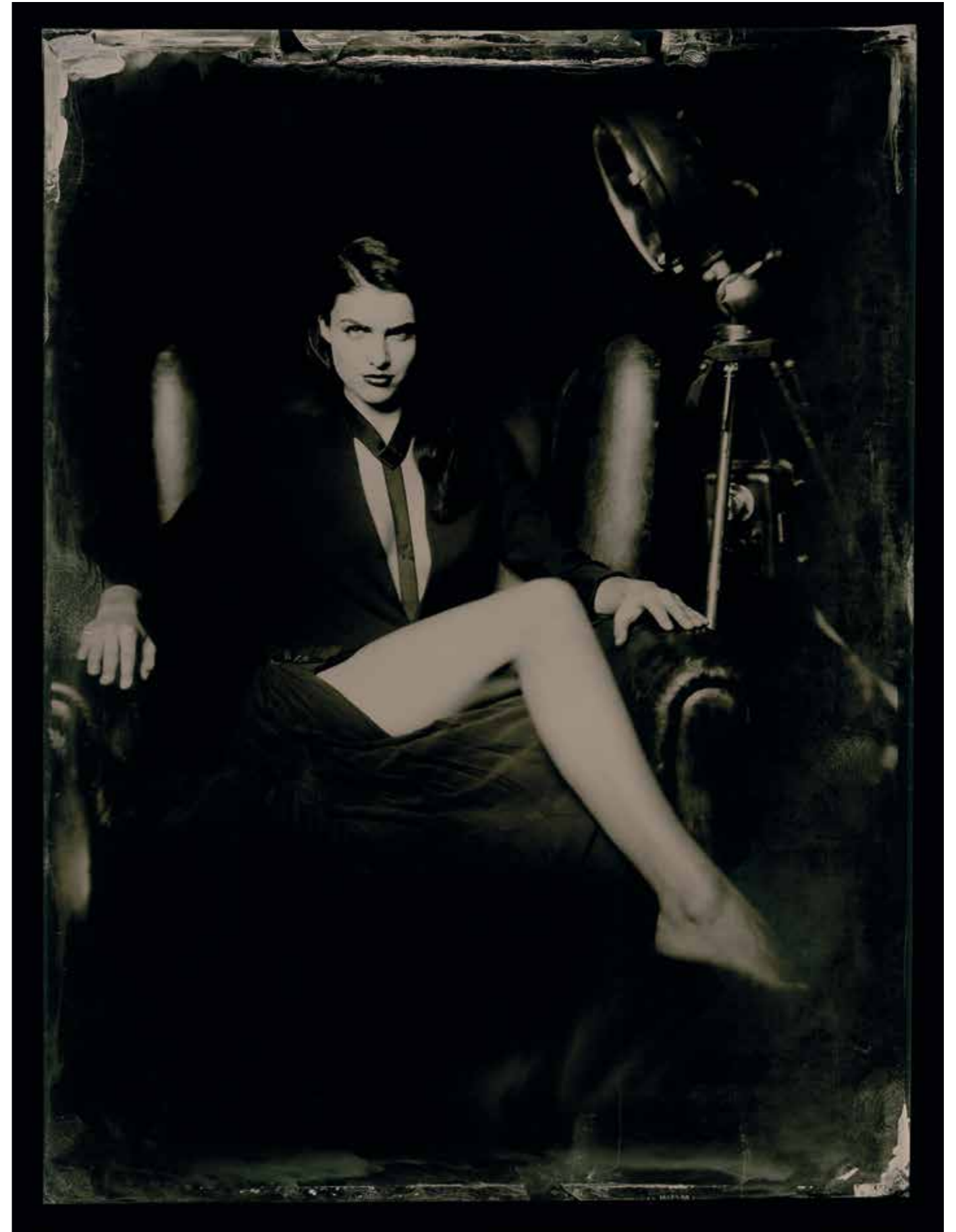


Foto: J. Konrad Schmidt

Die Negativentwicklung – Sondertechniken

Der folgende Artikel beschreibt den praktische Ablauf des Film-Entwicklungs-
vorgangs und die dafür erforderliche Grundausrüstung sowie mehrere Sonder-
techniken zur Alterierung und Verbesserung des Filmmaterials. Zum Einstieg in
die Filmentwicklung finden Sie einen Artikel in PhotoKlassik IV.2012.

Von Annabess Jiranek

