

PhotoKlassik

Das Magazin für aktuelle analoge Fotografie

III.2016

www.photoklassik.de



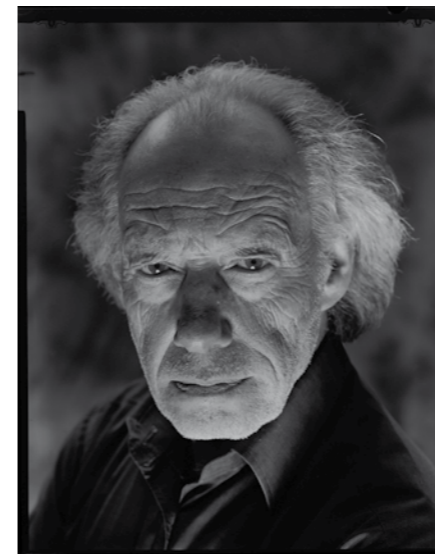
Foto: Zuversicht © Christian Klant

Im Fokus: Hasselblad, Olympus, Impossible, Stativköpfe
Im Bild: Kalotypie, Anthotypie, Kollodium-Nassverfahren
Im Blick: Die Farbfotografie hat viele Geburtstage
Im Trend: Analoge Fotografie in Thailand, Julian Sander
In Gebrauch: Dias digitalisieren, Negative entwickeln



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

PhotoKlassik



- 003 Editorial
- 004 Inhalt
- 006 Aktuelles aus der Szene
- 019 **PhotoKlassik**-Positionen
- 096 Mitarbeiter dieser Ausgabe
- 098 Vorschau, Impressum

PORTFOLIO

- 028 Kollodium-Nassplatten-Portraits von Christian Klant
- 070 Jiří Wackermanns geheimnisvolles Werk
- 084 Karges Land auf Kodak-Film – Christian Hang

TECHNIK

- 010 Hasselblad-H-System mit Film-Magazin
- 012 Leistung kompakt – Olympus-OM-System
- 014 Sofortbild next Generation – I-1 von Impossible
- 016 Kopsache – Stativkopftypen
- 044 Kameras wie aus dem Bilderbuch
- 079 Stereofotografie – Rolleivision-Universalprojektor

PRAXIS

- 020 Kalotypie
- 024 Anthotypie
- 052 Einführung in das Digitalisieren von Dias und Negativen
- 060 Bildzonen mit System
- 064 Negativentwicklung – kinderleicht gemacht
- 076 Bring Farbe ins Leben – Farbvergrößerung
- 088 Partielle Entwicklung

KULTUR

- 034 Fünf Jubiläen der klassischen Farbfotografie
- 040 Analoge Fotografie ist voller Leben
- 042 Zurück in die Zukunft der Fotografie
- 047 Mach es oder lass es! – Interview mit Julian Sander
- 082 Changes – Mick Rocks Buch »The Rise of David Bowie«
- 090 Fundstücke – Randnotizen zur Foto-Kunst
- 094 Ikonen der Fotografie – Horst P. Horst

Leistung kompakt

Das Olympus-OM-System

Klassische Kleinbild-Spiegelreflexkameras erfreuen sich seit einiger Zeit wieder zunehmender Beliebtheit – insbesondere auch bei jüngeren Fotografen. Ein System, das für einen potenziell an diesen Kameras interessierten aktiven Fotografen, der sich eine Kamera zum Fotografieren und nicht nur für die Vitrine wünscht, auf jeden Fall einen intensiveren Blick lohnt, ist das Olympus-OM-System mit klassisch manuellem Fokus. Die AF-Modelle des Systems, die OM 707 und die OM 101 PF, welche über kein AF-Modul, aber einen motorischen Fokusantrieb verfügten, sind nicht Gegenstand dieses Artikels. Die OM-Modelle mit klassischem Bedienkonzept sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, verbunden mit einigen wichtigen Hinweisen für den Kamerakauf.

Geschichte des Systems

Das System startete auf der Photokina 1972 mit dem Modell OM-1. Ursprünglich sollte die Kamera als M-1 auf den Markt gebracht werden, doch Leica erhob seinerzeit wegen zu großer Namensähnlichkeit zur Leica-M-Messsucherkamera Einwände dagegen. Das »M« in der Typbezeichnung steht für »Maitani«. Der legendäre Konstrukteur der OM-1 war der Olympus-Chefkonstrukteur Yoshihisa Maitani. Er war auch bereits für die Konstruktion der berühmten Olympus-Pen-Halbformatkamera verantwortlich (Format 18 x 24 mm auf KB-Film). Die Olympus OM-1 war Olympus' erste Kamera im klassischen 24 x 36-mm-Kleinbildformat. Sie setzte bei ihrer Markteinführung Maßstäbe aufgrund ihrer überaus kompakten Konstruktion (damals war sie die kleinste KB-SLR), aufgrund einiger technischer Besonderheiten, die erstmals im Kamerabau Anwendung fanden, und aufgrund des sehr guten Objektivprogramms. Die kompakte, aber trotzdem sehr robuste Bauweise kam bei den Fotografen sehr gut an. So gut, dass sich auch die Wettbewerber in den folgenden Jahren veranlasst sahen, sehr kompakte KB-SLRs auf den Markt zu bringen (z. B. Pentax MX / ME, Nikon FM / FE). Die OM-1 verfügt über keine Belichtungsautomatik, sondern nur über den rein manuellen Modus (Nachführmethode bei Offenblendenmessung). Der OM-1 (1972–1979) folgte 1975 die OM-2 mit Zeitautomatik (1975–1979). 1979 wurden diese beiden Modelle durch die Nachfolger OM-1N (1979–1987) und OM-2N (1979–1984) abgelöst, die einige Detailverbesserungen aufwiesen. Als Nächstes folgte die vollmanuelle OM-3 (1983–1986), die mit einer Multi-spotmessung aufwartete. Als Nachfolgerin der OM-2 wurde, wiederum mit Zeitautomatik, die OM-4 (1984–1987) auf den Markt gebracht. Ab 1978 kamen, zunächst mit der Olympus OM-10, preiswertere Modelle hinzu, bei denen die Gehäuseabmessungen etwas größer dimensioniert waren. Diese Modelllinie wurde später mit den Modellen OM-20, OM-30 und OM-40 fortgesetzt (sie erlangten jedoch nie die Reputation der höherwertigeren »einstelligen« OM-Modelle). Von 1984–1988 wurde als Nachfolgerin der OM2-N die OM-2SP angeboten, welche als neues zusätzliches Ausstattungsmerkmal eine Spotmessung parallel zur bisherigen mittenbetonten Integralmessung bot. 1987 löste die OM-4 Ti die OM-4 ab. Sie wurde bis 2002 gebaut, verfügte über eine Deckkappe und Bodenplatte aus Titan sowie ein verbessertes TTL-Blitzsystem mit Kurzzeitsynchronisation bis zu 1/2000s (mit Olympus Blitzgerät F280). Die letzte neu vorgestellte OM



Die OM-4-Ti: das Spitzenmodell der Serie

war dann 1995 die OM-3 Ti als Nachfolgerin der OM-3 – ebenfalls wie bei der OM-4 Ti mit Deckkappe und Bodenplatte aus Titan sowie dem verbesserten TTL-Blitzsystem mit Kurzzeitsynchronisation bis zu 1/2.000 s. 2002 wurde die Produktion des klassischen, filmbasierten OM-Systems eingestellt.

Technische Besonderheiten

Bei ihrer Vorstellung 1972 war die OM-1 die kompakteste KB-SLR und setzte einen neuen Maßstab, der einen Trend hin zu kompakteren Kameragehäusen auslöste. Um die kompakte Gehäuseform zu erreichen, wurde erstmals, basierend auf einem Patent des Konstrukteurs Maitani, ein Prisma mit angeschliffener Kondensorlinse statt planer Kondensorlinse verwendet. Dadurch konnte die Bauhöhe der Kamera deutlich reduziert werden. Ebenfalls einen Beitrag zur raumsparenden Bauform leistet die neue Einstellung der Verschlusszeiten über einen Verschlusszeitenring direkt am Bajonett: Da das Zeiten-Hemmwerk bei der OM-1 (wie auch bei den meisten anderen KB-SLRs) im Kameraboden angeordnet ist – unterhalb des Spiegelkastens – ist eine direkte Übertragung vom Zahnrad des Verschlusszeitenrings auf das Zahnrad des Hemmwerks möglich. Ein Übertragungsgestänge vom Verschlusszeitenrad auf der Kameraoberseite zum Hemmwerk im Kameraboden wie bei anderen KB-SLRs ist somit nicht erforderlich. Dadurch ist es möglich, mit nur einer Hand Blende, Entfernung und Zeit zu steuern, ohne die Kamera vom Auge nehmen zu müssen. Um eine Verwechslung von Zeitenring und Blendenring des Objektivs zu vermeiden, verlegte Olympus bei fast allen Festbrennweiten den Blendenring auf den Vordertubus des Objektivs. Statt des Zeiteneinstellrads ist das Rad für die Einstellung der Filmempfindlichkeit auf der Kameraoberseite platziert. Die OM-Modelle haben keine Abblendtaste am Gehäuse; stattdessen wurde die Abblendfunktion in die Objektive integriert. Eine technische Premiere stellte der luftgedämpfte Stoßdämpfer für den Schwingspiegel dar: Der Spiegelschlag konnte durch diese pneumatische Dämpfung deutlich verringert werden. Der Spiegel ist in der hochgeklappten Position arretierbar.

Eine weitere technische Neuerung war stellte die Backenbremse mit Teflonring für die Aufwickelrolle des Tuchverschlusses: Sie verhindert einmal ein hartes Auflaufen des Verschlusses, und außerdem ein Zurückprellen.

Kopfsache



Die Wahl des richtigen Statives ist eine komplizierte und auch manchmal kostspielige Angelegenheit. Häufig werden viel Zeit geopfert, Tests gelesen und im Internet recherchiert. Die Wahl des passenden Stativkopfes gerät manchmal in den Hintergrund, obwohl dessen Wahl genauso wichtig ist wie die des passenden Stativs. Denn nicht jeder Stativkopf passt zu jeder Anwendung. Hier ein paar Tipps, um den richtigen Kopf zu finden.

Neben Stabilität, Tragkraft und Gewicht spielt vor allem das passende Stativkopfkonzept die entscheidende Rolle. Denn ja nach Anwendungsgebiet kann auch ein hochwertiger, aber falsch gewählter Stativkopf den letzten Nerv rauben. Nicht ohne Grund gibt es völlig unterschiedliche Stativkopftypen. Hier die wichtigsten:

3-Wege-Neiger

Dieser Stativkopftyp ist sicherlich der beliebteste. Er ist selbsterklärend in der Anwendung und meist auch recht preiswert. Für jeden der drei Verstellwege – Schwenken, Neigen, Kippen – gibt es ein eigenes Gelenk und eine eigene Fixiermechanik. Dadurch lassen sich alle Einstellrichtungen nacheinander (!) durchführen, was für den Gelegenheitsnutzer am einfachsten erscheint.

Bei der Wahl des Stativkopfes ist zu beachten, dass er gleichmäßig und ru-

ckelfrei verstellbar ist. Auch unter der Last von Kamera und Objektiv sollte sich die Einstellung des Stativkopfes nicht verändern und dieser auch nicht bei Berührung vibrieren oder plötzlich Spiel zeigen. Gerne wird die maximale Traglast sehr optimistisch angegeben. Nach meiner Erfahrung sollte die maximal empfohlene Tragkraft das 2-3-fache des Kamera/Objektiv-Gewichts betragen. Generell gilt hier: viel hilft viel.

Im Vergleich zum Kugelkopf sorgt ein Wechsel vom Quer- in das Hochformat für einen deutlich größeren Versatz der optischen Achse. Das fällt vor allem bei der Makrofotografie ins Gewicht. Hier hilft dann eine Stativschelle, die es für die meisten längerbrennweitigen Makroobjektive gibt, das Manko auszugleichen.

Einen besonders kompakt konstruierten und extrem stabilen 3-Wege-Nei-



3-Wege-Neiger kompakt

Anthotypie

Historische Versuche, Gegenstände abzubilden

Mit dem Begriff Antotypie können die meisten vermutlich gar nichts anfangen. Dabei erschließt sich – geht man auf die altgriechischen Wurzeln zurück – der Begriff eigentlich von selbst. Er setzt sich nämlich aus den Wortteilen »Blüte« und »Abdruck« zusammen. Bei einer Anthotypie handelt es sich also um einen Abdruck einer Blüte auf einem Untergrund.

Dahinter verbirgt sich ein fotografisches Edeldruckverfahren auf der Basis farblicher Veränderungen von Pflanzenfarbstoffen unter – zum Teil extrem langer – Lichteinwirkung. Wenn man alkoholische Auszüge von Anthocyane enthaltende Pflanzen auf zwar dickes, aber nicht zu stark saugendes Papier aufbringt und sehr lange – unter Umständen mehrere Wochen – unter einem lichtundurchlässigen Gegenstand belichtet, erhält man ein sogenanntes Fotogramm. Dieses Fotogramm entsteht auf natürlichem Weg, genauso wie ein Filmnegativ, das auf Fotopapier belichtet wird.

Anstelle der alkoholischen Pflanzenauszüge können auch Farbstoffextrakte mit Wasser und Fruchtexttrakten verwendet werden. Die Dauer der Belichtung ist je nach Sonneneinstrahlung und dem konkreten Farbstoff unterschiedlich.

Als wirksamster Bestandteil hat sich das ultraviolette Licht der Sonne herausgestellt. Die Pflanzenfarbstoffe, die dem Sonnenlicht ausgesetzt sind, bleichen aus, die lichtgeschütz-



Weinblätter und Gras auf einer Emulsion aus Stiefmütterchen. Die blaue Farbe der Stiefmütterchen wurde auf dem Papier dunkelgrün. Nach einer Belichtungszeit von drei Wochen im Juni bei mäßiger Sonne, wurde die grüne Farbe fast zu Gelb.

ten Bereiche bleiben farbecht. Eine Fixierung des Bildes ist leider nicht möglich, da, sobald es dem Licht ausgesetzt wird, die Farbstoffe weiter ausbleichen und das Motiv zerstört wird. Das wiederum bedingt, dass die Fotogramme ausschließlich lichtgeschützt und trocken aufbewahrt werden können. Dann allerdings sind sie über viele Jahre haltbar.

Als Gegenstände, unter denen belichtet wird, können sowohl Blütenblätter, Farne, Gräser, flache Steine oder andere natürliche Dinge, wie zum Beispiel Vogelfedern, verwendet werden. Der Effekt ist, dass helle Stellen durch Ausbleichen hell werden, dunkle bleiben durch die Schattierung dunkel. Es sollte aber beachtet werden, dass manche Pflanzenfarbstoffe unter Lichteinwirkung auch dunkel werden können.

Das Verfahren geht auf den Mediziner und Philosophen Henri August Vogel* zurück, der es 1816 in Paris zum ersten Mal anwandte. Er benutzte für seine Belichtungsversuche in Alkohol gelösten Farbstoff von Nelken, Veilchen und Klatschmohn. Diese belichtete er einmal unter blauem und einmal unter rotem Glas. Der Farbstoff unter dem blauen Glas blich sehr schnell aus. Der Farbstoff unter dem roten Glas veränderte sich nicht.

Im 19. Jahrhundert veröffentlichte der in England im Jahr 1792 geborene Sir John Herschel* seine Erkenntnisse zur

Fünf Jubiläen der klassischen Farbfotografie

Gert Koshofer, DGPh

In diesem Jahr treffen mehrere Ereignisse aus der Geschichte der Farbfotografie, auf bahnbrechende Verdienste von Agfa und Kodak zurückgehend, zusammen. Dieses einzigartige Zusammentreffen der Einführungsjahre farbfotografischer Materialien als 100-, 80-, 75- und 70-jährige Jubiläen bietet Anlass für einen historisch-technischen Rückblick. Er betrifft Farbdiapositive, aber auch die ersten farbigen Aufsichtsbilder nach dem gleichen Verfahren wie bei Kodachrome. In der Frühzeit der Farbfotografie zu Beginn des vorigen Jahrhunderts war die berühmte Autochrome-Platte der Gebrüder Louis und Auguste Lumière recht erfolgreich. Sie folgte dem Kornraster-Verfahren, das im Prinzip dann auch für das Konkurrenzprodukt, die Agfa-Farbenplatte, benutzt wurde. Den Durchbruch einer praktikablen Farbfototechnik bewirkten Ende der 1930er-Jahre die beiden »modernen« Diafilme Kodachrome und Agfacolor. Die Kodak-Ektachrome-Filme fanden nach dem Kriege vor allem Eingang in die Berufsfotografie und wurden schließlich chemisch zum Vorbild für fast alle Farbdiafilme des Weltmarktes. Daran soll hier erinnert werden.



Analoge Fotografie ist voller Leben

Ein Café, dessen Speisekarte aus Polaroid-Bildern besteht und mit markigen Sprüchen berühmter Fotografen an der Wand, dahinter ein kleiner Shop für Postkarten, Jutebeutel und alles, was das Hipster-Herz noch so höherschlagen lässt. Daneben eine Dunkelkammer zum Mieten und angrenzend eine Galerie, in der vor unverputzten Wänden analoge Großaufnahmen hängen – die beispielsweise eine mannshohe Buddha-Statue auf einem Kleinlaster in der Wildnis zeigen. Motive wie dieses, die heiße, trockene Luft und das laute Sirren der Ventilatoren erinnern daran, dass wir im Norden Thailands sind – und nicht in Berlin-Kreuzberg. Genauer gesagt, befinden wir uns zu Gast bei UNG, dem ersten und einzigen analogen Concept-Store in Chiang Mai und sprechen mit den beiden jungen Inhaberinnen bei einem Iced Thai Tea über Passion, Trends und Teens in der thailändischen analogen Fotoszene.

Marie Heinen führte das Interview

PhotoKlassik: Wofür steht UNG und seit wann gibt es euch?

UNG: UNG steht für uns beide, es ist ein Mix aus unseren Namen. Es gibt uns seit drei Jahren, da haben wir unseren ersten Laden gegründet, wobei der viel kleiner war, und es drehte sich alles ausschließlich um das Thema Film. Vor einem Jahr sind wir dann hier hin in unseren neuen Laden gezogen und haben das Café, die Miet-Dunkelkammer, das Labor, den Shop und die Galerie mit dazu genommen. Darüber hinaus bieten wir jetzt auch Workshops an rund um das Thema analoge Fotografie.

PhotoKlassik: Das hört sich nach einem erfolgreichen, wachsenden Konzept an. Wer ist eure Zielgruppe?

UNG: Ich würde sagen: 60 % unserer Kunden sind Schüler und Studenten. 20 % sind Touristen, die hier ihre Filme entwickeln oder die Galerie besuchen wollen oder auch einfach zufällig vorbeikommen. 10 % sind ältere Menschen, ich würde sagen so zwischen 60 und 80 Jahren, welche die analoge Fotografie noch von früher kennen, und dann sind es noch so 10 % professionelle Fotografen.

PhotoKlassik: Wie kam es, dass Ihr euch der klassischen Fotografie verschrieben habt?

UNG: Wir haben beide Kunst und Kommunikation studiert und dabei den Fokus auf das Thema Film gelegt. Dann haben wir mit analoger Fotografie angefangen und uns in diese Form der Kunst verliebt. Nach unserem Abschluss wollten wir viel mehr darüber lernen, übers Aufnehmen, Entwickeln und Drucken und sind dafür nach Bangkok gefahren und haben verschiedene Kurse belegt.

PhotoKlassik: Interessiert euch die digitale Fotografie gar nicht mehr?

UNG: Nein. Viele sagen zwar, analoge Fotografie sei tot, aber wir sagen das Gegenteil: Wir sagen digitale Fotografie ist tot, denn sie ist leblos. Analoge Fotografie hingegen ist voller Leben, sie ist quasi ein Verb, denn man muss sie tun, man muss etwas machen, um ein Ergebnis zu erhalten. Es reicht nicht, einfach vor dem Computer zu sitzen und die Maus zu bedienen, nein, man muss die Technik draufhaben, man muss seine Hände einsetzen, sein Herz und seine Leidenschaft. Digitale Fotografie ist uns zu langweilig. Und digital kann jeder, man braucht ja heutzutage nicht mal mehr eine Kamera dafür – analoge Fotografie ist hingegen noch etwas Besonderes. Es passiert nicht alles in einem Gerät, es bedarf



einer Eigenleistung. Analoge Fotografie ist also quasi Fotografie zum Anfassen.

PhotoKlassik: Gibt es hier viele Menschen, die ähnlich denken?

UNG: Viele Schüler und Studenten begeistern sich auch für analoge Fotografie. Sie wollen lernen, wie man mit einem klassischen Film fotografiert und ihn entwickelt. Für sie ist das die »neue Fotografie«, obwohl sie ja eigentlich alt ist. Dieser Trend hat ungefähr vor zwei Jahren begonnen, und heute benutzen viele junge Leute Filmkameras. Wir wachsen mit unseren Kunden und haben uns deshalb im letzten Jahr stark vergrößert.

PhotoKlassik: Glaubt ihr, dass sich dieser Trend auch in Zukunft fortsetzen wird?

UNG: Analoge Fotografie wird so lange interessant sein, solange es noch etwas zu lernen gibt. Man wünscht sich immer das, was man nicht hat und nicht kann, und da mittlerweile jeder digitale Bilder machen kann, ist es etwas Besonderes, wenn man in der Lage ist, analog Bilder aufzunehmen und zu entwickeln. Vielleicht wird eines Tages jeder Mensch wieder analoge Kameras nutzen, und dann wird sich der Trend wieder in Richtung Digital bewegen – es ist ein ewiger Kreislauf.

PhotoKlassik: In Deutschland ist die analoge Fotografie recht kostspielig. Wie sieht das in Thailand aus?

UNG: Gerade hier in Chiang Mai müssen wir alles importieren. Filme an sich sind nicht teuer, aber das Equipment und

Zurück in die Zukunft der Fotografie

In der Ausstellung mit dem Titel »Zurück in die Zukunft der Fotografie« versucht die DZ Bank Kunstsammlung, aufzuzeigen, wie gefragt analoge Techniken heute noch sind. Viele junge Künstler gehen in die Dunkelkammern zurück. Diese Schau ist ein Plädoyer für die Vielfältigkeit der Techniken innerhalb der Fotografie.



Helena Petersen, Colour XVIII, aus der Serie: Pyrographie, 2013

In den kunsthistorischen Genres wie Portrait, Landschaft, Interieur, Stilleben oder Genrebild gibt es in der Fotografie zahllose Techniken. Auch für die abstrakte Kunst ist in der Fotografie in unterschiedlichen Ausprägungen vertreten – von subjektiver über generative Fotografie bis hin zur Auseinandersetzung mit Farbfeldern aus der motivischen und gegenständlichen Bildsprache.

Innerhalb der Themen reichen die technischen Umsetzungen weit: von Fotogrammen über Collagen bis hin zu Heliogravüren, Farb- und Schwarzweißtechniken aller Art, Mehrfachbe-

lichtungen sowie Eingriffen, die beim Entwicklungs- oder Zersetzungsprozess entstehen.

Die langjährige Erfahrung der DZ Bank Kunstsammlung im Bereich der Fotokunst und ihrer unterschiedlichen Ausdrucksformen führte verstärkt zu einer Infragestellung ihrer Reproduzierbarkeit. Nicht nur werden viele Materialien nicht mehr hergestellt, es ist heute auch für Produzenten zweifelhaft, ob Farbpapiere über kurz oder lang noch rentabel in der Produktion sind und daher künftig eingestellt werden. Das ließe die analoge Technik zu einem historischen Phänomen werden.

Die Ausstellung beleuchtet die unterschiedlichsten Materialien anhand von vier Themen. Im Bereich Portrait werden unter anderem ein Ganzkörperfotogramm von Floris M. Neusüss sowie Unikate von Jeff Cowen zu sehen sein. In der Landschaft geht es um generativ entwickelte Arbeiten von Raphael Hefti sowie um Langzeitbelichtungen in einer Camera Obscura von Alexander Endrullat. Timo Kahlen belichtet mit Phosphor und Tacita Dean schreibt ihre Skripte auf großgezogene Fotogravuren. In der Abteilung über Arbeiten zum »Fotoapparat« thematisiert Susa Templin den Raum als Apparat, indem sie das Fenster als Objektiv und

Kameras wie aus dem Bilderbuch

Wenn Florian Buschmann von der analogen Fotografie spricht, spürt man seine Begeisterung. Diese Freude möchte er an junge Leute und Nostalgiker weitergeben. Wie er das tut? Indem er preiswerte alte Kameras zu individuellen Schmuckstücken macht, mit denen man ganz einfach fotografieren kann.



PhotoKlassik: Herr Buschmann, Sie teilen mit unseren Lesern die Begeisterung für die analoge Fotografie, und Sie sind als Minolta-Fan bekannt. Woher kommt Ihre Liebe zu Minolta?

Florian Buschmann: Das fing ganz unspektakulär an: Zur analogen Fotografie kam ich überhaupt erst durch ein Kamera-Erbstück von meinem Onkel. Das war so ein »Plastikbomber« aus den 90er-Jahren, der nicht schön aussah und mich auch sonst wenig begeistert hat. Die lag herum, bis mir eine Freundin erzählt hat, dass sie auch eine analoge Kamera hat. Da fiel mir die Kamera wieder ein, und ich habe auch meiner Oma davon erzählt. Sie meinte, ach ja, der verstorbene Opa hätte ja auch noch so eine Kamera da oben liegen gehabt. Das war dann die Minolta. Als ich die gesehen habe, das war einfach eine Kamera wie aus dem Bilderbuch, weitgehend symmetrischer Aufbau mit Silber und Chrom. Ich hab mich da fast auf Anhieb rein verliebt. Zunächst wusste ich gar nicht, das da eine Batterie rein muss. Aber sobald ich mich schlau gemacht hatte und eine Batterie eingesetzt habe, da hat es »klick« gemacht. Dann merkte ich, die ist super einfach zu bedienen. Aber die Minolta XGs haben das Problem, dass sich die Beledung löst. Da kam mir der Gedanke, ich müsste doch mal das Leder dieser Kamera ersetzen, damit sie wieder schön aussieht.

»Das Feedback von den Leuten war interessant.«

PhotoKlassik: Dann sind Sie mit der Minolta zusammen mit ihrer Freundin losgezogen, um analog zu fotografieren?

FB: Das hat noch ein bisschen gedauert. Zum ersten Mal war ich auf einem Festival damit unterwegs. Ich dachte mir, da ist ein Festival, das ist ein bisschen alternativ: Da gehe ich einfach mal los mit beiden Kameras, dem Plastikbomber und der Minolta, und probiere die aus. Ich war dann vor allem von der Minolta begeistert. Das Feedback von den Leuten war interessant: »Boah, das kenn ich von früher.« Oder

die Jüngeren fragten: »Wo sieht man denn jetzt das Bild? Wie geht das?«

Das hat mich auf die Idee gebracht: Eigentlich müsste ich den Leuten, sowohl den Nostalgikern, die sich einfach freuen, so was wiederzusehen, als auch den jungen Leuten, die so was gar nicht kennen, diese Kameras näherbringen und verfügbar machen. So bin ich auf die Idee gekommen, gebrauchte XGs zu kaufen und instand zu setzen. Anfangs hab ich mir die Montageanleitungen von Minolta heruntergeladen. Dann habe ich ein Teil nach dem anderen abmontiert und meine erste Kamera repariert und bei der Gelegenheit auch gleich die elektrischen Kontakte gereinigt. Da war ich dann stolzer Besitzer von zwei XGs. Danach wollte ich sie auch optisch wieder in Ordnung bringen. Wie beledere ich die Kamera neu? Es gibt da in Amerika eine bekannte Adresse. Aber dann dachte ich mir: Hey, das musst du doch auch selber hinkriegen! Anfangs habe ich mir richtiges Leder gekauft, aber das war zu dick. Die entsprechenden Aussparungen sind nur einen halben Millimeter hoch. So bin ich bei Kunstleder gelandet. Ich musste Schablonen anfertigen, was viel Arbeit war. Die Ergebnisse waren anfangs nicht so, wie ich mir das vorgestellt hatte. Ich musste experimentieren mit dem Werkzeug, mit den Techniken, mit den Klebern. Dann habe ich einen günstigen Schneideplotter gefunden. Ab da konnte ich aus verschiedenen Materialien ziemlich perfekt ausschneiden.

»Ein Retro-Lifestyle-Accessoire«

PhotoKlassik: Hatten Sie an der Stelle auch schon die Idee, das zu vermarkten? Oder war das alles nur für den Eigenbedarf?

FB: Das hat einfach Spaß gemacht, und dann hat mich der Ehrgeiz gepackt, das immer besser hinzukriegen. Ich habe das Leder auch ein paar Mal wieder abgenommen, weil ich meinte, o. k., das kriege ich noch besser hin. Bei Preisen für die Kameras von 15 bis 25 € habe ich neue Kameras gekauft,

Silberkorn trifft Pixel

Eine Einführung in das Digitalisieren von Dias und Negativen



»Oh, Sie haben schöne alte Kodachromes zu unserem Thema?«, fragt die Bildredakteurin am anderen Ende der Leitung. »Wenn Sie mir die heute noch schicken, kommen sie in unser Magazin.« Mit »heute noch schicken« meint sie: heute ankommen! Dabei sitzt die Dame in Hamburg und der Fotograf in München. Zum Glück erspart ihm dieser Umstand die peinliche Frage, ob sie wirklich glaube, er werde seine kostbaren alten Dias in die Post geben. Nicht erspart bleibt ihm die Aufgabe, die Kodachromes jetzt schleunigst zu scannen. »Endlich!«, wie seine Frau sagen würde. Denn sie hofft schon lange, das Zimmer übernehmen zu können, in dem er in 400 Diakästen seine 40.000 Dias aufbewahrt. Und die Tochter drängt seit Jahren darauf, ihm die schönen stabilen Regale aus dem Haus tragen zu dürfen, auf denen sein fotografisches Schaffen ruht. Doch die beiden haben sich verrechnet! Denn jetzt kommt neues Leben in sein Archiv!

Es gibt viele gute Gründe, seine Filme zu digitalisieren: Vielleicht sollen die Bilder irgendwo abgedruckt werden, oder man möchte sie weit entfernten Freunden zeigen. Und so unterschiedlich wie die Anlässe, so verschieden sind die Qualitätsvorstellungen hinsichtlich der fertigen Bilddateien.

Wir zeigen deshalb, wie Sie selbst zu erstklassigen Bilddateien gelangen und einige typische Fallstricke vermeiden können.

Seit wann? 1895, 1907, 1923, 1988

Dabei ist die elektrische Bildübertragung bereits älter als die meisten von uns: Im April 1895 präsentierte Scientific American den Amstutz Electro-Artograph als einen der ersten erfolgreichen Apparate zum Scannen und Übertragen von Fotos per Kabel. 1907 bot der deutsche Physiker Arthur Korn den ersten kommerziellen Dienst zur Bildübertragung per Kabel zwischen Berlin, Paris und London an. In einem Vorläufer der späteren Trommelscanner nutzte Korn eine Selenzelle zur Helligkeitsabstastung der Bilder. Seinem Konkurrenten, dem Franzosen Édouard Belin, gelang 1921 die erste drahtlose Bildübertragung über den Atlantik von Frankreich in die USA. Der zuvor von ihm entwickelte Belinograph wurde so häufig benutzt, dass sich in Europa der Begriff »Belino« für jede Art von Bildübertragung in Fotoqualität durchsetzte. 1923 sandte Korn ein Foto von Papst Pius XI. per Funk aus Rom in die USA, wo es noch am selben Tag in den Zeitungen erschien. Nach Western Union, AT&T und RCA in den 1920ern begann The Associated Press (AP) am 1. Januar 1935 mit ihrem berühmten AP Wirephoto Service, ab 1939 auch in Farbe, weshalb sich im Englischen der Begriff »wirephoto« für die Bildtelegrafie durchsetzte. In den 1930ern erschien der Belinograph als tragbarer Koffer. Diese Idee erreichte 1988 einen technischen Höhepunkt im »Digitalen Bildsender DI-XEL 2000« von Hasselblad und Agence France Press. Statt Papiervergrößerungen scannen die Fotojournalisten nun

Bildzonen mit System

Teil 3: Der Spezialist für die Kontraststeuerung

Kontrast

Für die Bildwirkung ist die Steuerung des Kontrasts mindestens ebenso wichtig wie die Entscheidung, ob das Motiv im Bild überwiegend hell oder dunkel erscheinen soll. Der Kontrast unterstützt nicht nur die Erkennbarkeit, sondern auch den Ausdruck in erheblichem Maße.

Jeder Fotografierende macht dabei früh die Erfahrung, dass das Auge Helligkeitskontraste im Motiv anders wahrnimmt, als sie im Bild wiedergegeben werden können. Die häufigsten Feststellungen sind, dass der Himmel dort papierweiß wurde, wo noch zarte Wolken waren, oder scheinbar geringfügig dunkler wahrgenommene Schatten in Dunkelheit »versinken«. Es handelt sich meist um einen Verlust an Detailzeichnung. Im Negativ-Positiv-Prozess wirkt die Verringerung des Kontrastumfangs gleich doppelt, denn nicht nur der Film kann weniger Kontrast verarbeiten als das Auge, sondern das Papier wiederum weniger als der Film. Um dieses Dilemma in den Griff zu bekommen, braucht es Übung und Erfahrung. Bekanntlich gibt es viele hilfreiche Methoden. Eine davon ist das Zonensystem. Seine ganz besondere Stärke ist es, dem Fotografierenden zu helfen, den Motivkontrast zu beurteilen und bei der anschließenden Übertragung auf Film und Papier zu steuern.

Begriffe

Es kursieren zu diesem Thema viele Begriffe, darunter auch sehr technische wie Kontrastindex und Gamma-Wert, neuerdings erfreut sich das Wort Dynamik besonderer Beliebtheit. Einige, leichter verdaulichere Begriffe werden von verschiedenen Autoren mit wandelnder Bedeutung eingesetzt. Um Verwirrungen bei den LeserInnen zu vermeiden, beschränke ich mich auf nur wenige:

Kontrastumfang: was an Kontrast vom Auge, Film oder Papier registriert werden kann.

Gesamtkontrast: der Unterschied zwischen der hellsten und der dunkelsten Stelle, oft zwischen Schwarz und Weiß, im Motiv oder Bild.

Motivkontrast: Kontrast zwischen der hellsten und dunkelsten Stelle im Motiv, die im Bild als dunkles / helles Grau mit deutlichen Details wiedergegeben werden sollen (siehe Photoklassik I.2016, S. 27).

Detailkontrast: der Unterschied zwischen den Helligkeiten der Flächen, die im Motiv oder Bild aneinandergrenzen, oft auch deren stufenartige Zunahme.

Methoden

Da das Zonensystem von Ansel Adams bereits 1945 veröffentlicht wurde, existieren unterdessen viele Varianten, die meist zum Ziel haben, noch genauer zu sein. Da aber gerade die Präzision der Verbreitung des Zonensystems und seiner kreativer Umsetzung geschadet hat, stelle ich die zwei ursprünglichen Methoden vor, die ich auch selbst anwende. Auch lasse ich der Einfachheit

wegen die Kontrastbeeinflussung durch Farbfilter außer Acht, erwähne sie hier nur einerseits der Vollständigkeit wegen und andererseits deshalb, weil sie in der Arbeit Ansel Adams' ebenfalls eine große Rolle gespielt hat.

Beide Methoden setzen voraus, dass der Fotografierende die effektive Empfindlichkeit und Entwicklungszeit – bei seinen Laborbedingungen (!) – kennt (s. **PhotoKlassik** II, S. 26 ff.). Ebenso bedeutsam ist die Objektmessung mit einem geeigneten Messgerät.

Spotmessung

Um sowohl die Helligkeit eines bestimmten Bildbereichs als auch den Motivkontrast messen zu können, steht einem an vielen Kleinbildkameras die kamerainterne Spotmessung zur Verfügung, oder man nutzt einen externen Spotmesser. Ein Unterschied liegt in der Angabe des Messfeldes. Während beim Spotmesser der Winkel angegeben wird, hängt bei der Kamera der erfasste Bereich von der Objektiv-Brennweite ab und wird in Prozent zur Fläche des Suchers angegeben. Misst man vom gleichen Standort beispielsweise mit dem 1°-Spotmesser und mit einem 200-mm-Objektiv an der Kleinbild-Kamera mit ca. 2 %, so ist der angemessene Bereich nahezu identisch. Benutzt man ein Objektiv kürzerer Brennweite, wird man praktisch meist dichter an sein Motiv herangehen, um die jeweilige Fläche messen zu können. Natürlich ist es auch möglich, mit einem externen oder internen Belichtungsmesser ohne Spot-Funktion zu messen, jedoch muss man dann immer sehr nah an die zu messenden Bereiche herangehen. Diese Methode stellt sich aber oft – nicht nur bei Aufnahmen von Raubkatzen – als weniger praktisch heraus.

Klassik

- zwei Messungen, mit korrigierter ISO-Einstellung
- die erste für die Belichtung, die zweite für den Kontrast und die Entwicklung

Sie haben möglicherweise schon einmal den Hinweis gehört: »Belichte auf die Schatten – entwickle auf die Lichter.« Im Prinzip ist das auch der Hintergrund dieser Methode.

In der Praxis ist diese Methode relativ einfach. Sie wird noch einfacher in der Handhabung, wenn man dem Belichtungsmesser eine bestimmte ISO-Zahl zuweist, welche die effektive Filmempfindlichkeit zur Grundlage hat, ihr aber nicht entspricht.

Dies bedarf noch einer Erklärung:

Alle Belichtungsmesser sind auf den Referenzwert Mittelgrau (Zone V) eingestellt. Der Belichtungsmesser kann nicht »wissen«, dass wir auf den Schatten (Zone III!) messen und würde die falschen Belichtungswerte liefern. Eine Überbelichtung um zwei Stufen wäre die Folge. Sie können den Belichtungswert im Kopf schnell korrigieren – natürlich. Jedoch ein kreativer Geist lenkt das ewige Rechnen von seinem eigentlichen Schaffen ab. Er stellt seinen Belichtungsmesser einmal auf den vierfachen Wert der ermittelten Nennempfindlichkeit seines Filmes ein (z. B. von ISO 100/21 ° auf 400/27 °) und hat nun den Kopf frei für das Schöpferische.

Negativentwicklung – kinderleicht gemacht

Immer wenn in PhotoKlassik das Thema SW-Filmentwicklung zur Sprache kommt, richtet es sich an eher fortgeschrittene Leser, die bestrebt sind, diese hohe Kunst noch ein wenig zu verfeinern. Anders als in den allgemeinen Farbprozessen, die standardisiert sind, gibt es »die eine seelig-machende« SW-Verarbeitung nicht. Besonders bei der Negativentwicklung als Basis für die spätere Vergrößerung wird eine erste, für den Gesamtprozess fundamentale Entscheidung getroffen. Das ist auch einer der faszinierenden Aspekte. Man hat die Möglichkeit, seine Arbeitsweise ein ganzes kreatives Fotografierenleben lang zu optimieren und neue Wege zu bestreiten.

Der Anstoß zu diesem Artikel kam streng genommen von meiner kleinen Nichte. Sie ist acht Jahre alt und in der zweiten Klasse. Dass die analoge Fotografie ein Revival erlebt, ist ja mittlerweile allseits bekannt, aber dass mich plötzlich eine Zweitklässlerin auf das Thema anspricht, weil sie in der Schule über Fotografieren und Dunkelkammer gesprochen hatten, das hat auch mich überrascht. Dann ging es los: Ich lud einen Ilford-HP5-Film in eine einfache Kompaktkamera und meinte zu ihr, dass sie diesen Film mal verknipsen solle. Die Kamera sei aber nicht digital, und man könne auch nicht sehen, was man aufgenommen hat. Und es sind nur 36 Aufnahmen auf dem Film. Voller Freude wurde die kleine Kamera angenommen und mit einigen Freundinnen machte meine Nichte sich auf die fotografische Pirsch. Wenige Stunden später kam sie bereits voller Stolz zurück und überreichte mir die Kamera mit den Worten, der Film sei ja nun voll und ob wir denn nun endlich mit dem Entwickeln anfangen können.

Aus der Geschichte kam ich dann auch nicht mehr heraus, und so viel Hartnäckigkeit muss eindeutig belohnt werden. Aber bevor wir diese kleine Geschichte weiterverfolgen folgt an dieser Stelle ein kurzer Ausflug in die Theorie.

Was geschieht denn nun beim Fotografieren – ohne dabei zu sehr in die Chemie abzutauchen?

Jedes Mal, wenn wir den Auslöser der Kamera drücken, wird die Filmschicht kontrolliert belichtet. Dabei werden einige Partien der Filmschicht mehr und andere weniger dem Licht ausgesetzt. Immer dann, wenn auf eine Filmschicht Licht trifft, entstehen sogenannte Entwicklungskeime. Diese sind nichts anderes als durch Einwirkung des Lichts gelöste Silberatome. Ist die Lichtmenge größer, ist auch die Anzahl der Keime größer, ist sie gering, ist auch die Anzahl der dabei entstehenden Silberatome dementsprechend niedriger. Kommt nun ein belichteter Film mit Entwicklersubstanz in Berührung, führen die Entwicklungskeime zusammen mit der Chemie zur Entstehung von metallischen Silberflächen, die wir dann als Schwärzung wahrnehmen. Auch hier richtet sich die Ausprägung der Graustufen nach der Menge

der Entwicklungskeime. In der Gesamtheit erhalten wir ein Abbild des Motivs in umgekehrten Helligkeitswerten: Helle Partien des Motivs sind auf dem Negativ dunkel und dunkle Partien hell. Ein sogenanntes »Negativ« ist entstanden.

Vom Prinzip her ist die Entwicklung nun beendet. Würden wir nun aufhören, hätte dies folgende Konsequenzen: Ebenso wie die Belichtung in der Kamera, so muss auch die Reaktion der Filmschicht mit der Entwicklersubstanz kontrolliert ablaufen. Ist die Entwicklungszeit zu kurz, sind die Grauwerte und die Maximalschwärzung zu gering, ist sie zu lang, wird die Schwärzung dementsprechend zu stark. Die Filmschicht bleibt auch weiterhin lichtempfindlich, und nach einiger Zeit würden die verbliebenen, nicht geschwärmten Anteile nachdunkeln. Um dies zu verhindern, ist ein weiterer Schritt notwendig, der den Entwicklungsprozess definiert beendet, also abrupt stoppt. Nach diesem Teilschritt erfolgt eine abschließende Fixierung. Dies beendet dann den Entwicklungsprozess. Der Film ist nun haltbar und kann dem Licht ausgesetzt werden.

Mehr Theorie ist erst einmal nicht nötig. Kommen wir nun zum praktischen Teil.

Vorweg ein Ratschlag an alle Neulinge: Es ist empfehlenswert, zu Beginn immer mit denselben Materialien zu arbeiten, also der gleichen Filmsorte, derselben Chemie sowie auch den gleichen Hilfsmitteln. Fehler lassen sich so leichter identifizieren. Auch sollte man unbedingt frische Materialien, also keine abgelaufenen Filme oder Entwicklungsschemie, verwenden, sondern auf leicht verfügbare neue Produkte zurückgreifen.

Als Erstes müssen wir den belichteten Film aus der Kamera entnehmen. Hier haben wir bereits die erste Entscheidung zu treffen. Wurde die Filmflasche komplett in die Patrone eingezogen, muss die Patrone im Dunkeln mechanisch geöffnet werden. Wurde der Film aber nur so weit zurückgezogen, dass die Filmflasche nicht gänzlich eingezogen ist, müssen wir den Film lediglich im Dunkeln einfach herausziehen und erleichtern uns dadurch schon ein wenig die Arbeit. Bei vollmechanischen Kameras erreicht man dies durch ein gefühlsvolles Zurückspulen. Motorisch arbeitende Geräte bieten häufig im Kameramenü die Option an, ob die Lasche nach der Rückspulung komplett eingezogen werden soll oder nicht.

Um den Film in einer sogenannten Tageslichtentwicklungsdose weiterzuverarbeiten, muss dieser vorher im Dunkeln in eine Spirale gefädelt werden.

Damit dieses spätere Einfädeln leichter vonstatten geht, ist es empfehlenswert, die Lasche mit einer Schere abzuschnei-