

## BILDER, LEICHT VERSCHOBEN

Publiziert in: *Bilder, leicht verschoben, Zur Veränderung der Fotografie in den Medien*, Binder/Vogel (Hrsg), Limmat Verlag, Zürich 2009

Das Medium Fotografie legt seine Bilder in Ausmass, Format, Kolorit, Materialität nicht fest. Der detailtreue Blick auf die Welt ist nicht an ein Originalbild gebunden und einmal fixiert erstaunlich flexibel. Die Verschiebung von fotografischen Bildern innerhalb einer medialen Landschaft ist deshalb kein Novum und grundsätzlich in der fotografischen Technik angelegt. Insofern haftet jeder materiellen Präsentation einer Fotografie gleichsam die Möglichkeitsform an, es könnte immer auch ein wenig anders sein und sie verdankt ihre aktuelle Erscheinung den Umständen, dem Autor, dem Zufall oder allem zusammen.

Dennoch lässt sich, ausgehend vom Begriff des Genres, von spezifischen Bedingungen der Produktion also, ein primäres Publikationsmedium ausmachen, das wiederum an konkrete materielle Voraussetzungen gebunden und verknüpft ist mit einer bestimmten Rezeption. Die Produzenten denken in diesen Bedingungen und sie fotografieren im Hinblick auf diese kommunikativen Situationen. Über die formalen Eigenheiten hinaus prägt das Genre die Motivwelt einer Fotografie. Innerhalb eines Genres bilden sich eigentliche ikonografische Traditionen, die zwar für den Fotografen nicht verpflichtend sind, aber immerhin von Bildredaktoren, Art-Directors, Bildagenturen und letztlich von den Konsumenten mitgetragen werden. Auf diese Weise entsteht in der vorherrschenden Praxis ein Zusammenhang zwischen Motivwelten und Publikationsformen bzw. Medien, so dass bei Abweichungen von einer Verschiebung ausgegangen werden kann.

Mit diesen Verschiebungen, so unsere Erkenntnis, ändern sich nicht allein die materiellen und rezeptiven Bedingungen, sondern wesentlich auch der Sinngehalt einer Fotografie. Diese Bedeutungsverschiebung erfolgt nicht auf beliebige oder individuelle Weise, sondern hängt zusammen mit der Art des Transfers, – von diesem Genre in jenes Medium – weil dabei die Bilder ähnlichen materiellen Veränderungen unterworfen werden. Das heisst, nicht jedes Bild reagiert auf ganz eigene Art auf eine Verschiebung, und die Zahl der möglichen Verschiebungen ist begrenzt, so dass sich auf der Basis unserer Untersuchungen zumindest die Skizze einer Typologie der Transformationen und ihrer semantischen Folgen entwerfen lässt.

### Format

Die Fotografie im Positiv-Negativ-System legt das Format eines künftigen Bildes nicht fest. Durch das Filmformat ergibt sich allenfalls – bei bestimmten Ansprüchen an die Schärfe – eine Obergrenze der Bildgrösse. Bei geschickter Handhabung und mit den Mitteln einer digitalen Nachbearbeitung kann heute ein Kleinformat überraschend gross abgezogen werden. In der digitalen Fotografie lässt sich diese Grenze klarer absehen, weil sie im Bild als «Verpixelung» deutlich in Erscheinung tritt. Die Entscheidung für die maximale Ausmasse eines Prints wird hier durch die technischen Möglichkeiten der Auflösung vorverschoben und muss mit dem Kauf der Kamera oder spätestens mit der Einstellung der Bildgrösse entschieden werden.

Diese relative, dem Medium inhärente Flexibilität bedeutet allerdings nicht, dass die Bildformate in ihrem absoluten Ausmass nicht bestimmt würden. Im Besonderen in der Kunstfotografie wird die Präsentation eines Bildes mit Grösse, Papier und Rahmung meist vom Künstler entschieden und so dem Werk ein Originalstatus zugewiesen. Während bei einem Pressebild diese materielle Verankerung nicht stattfindet und die verschiedenen Auftritte in einem unhierarchischen, gegenseitigen Verweissystem gesehen werden können, werden durch die Festlegung eines Referenzbildes alle weiteren Publikationsformen zu *Reproduktionen*, wie das bei Gemälden üblich ist. In der Fotografie können unter Umständen solche Reproduktionen vollkommen verlustlos bzw. materiell identisch hergestellt werden und auch die Grösse per se gibt keine verbindliche Auskunft über den Status. Der Begriff des Originals wird denn im heutigen Kunstmarkt auch für kleine Auflagen (bis zu 15 Exemplaren) verwendet.

Unter der Voraussetzung, dass die Proportionen und vielleicht auch das Printverfahren beibehalten werden, ändert sich allein mit der Grösse wenig. Und dennoch lassen sich nicht alle Differenzen mit dem Hinweis auf Betrachterdistanz und Grössenrelationen auflösen. Entgegen verbreiteter Meinung muss man davon ausgehen, dass die absoluten Ausmasse eines Bildes sehr wohl, zumindest von Seite der Hersteller, semantisch besetzt sind. Diese *Semantik des Masses* leitet sich, wie in verschiedenen Beispielen dargelegt, her aus der Intimität eines Zugangs, der Geführtheit der Helldunkelverläufe, der Dichte von Oberflächen. Das reale Mass eines Bildes kann sich aus seinem Detailreichtum bestimmen oder aus seinem Anspruch an Aufmerksamkeit und Raumwirkung. Idealerweise, so könnte man anfügen, bestimmt sich die Präsentationsgrösse einer Fotografie aus dem Verhältnis der Grösse des Resonanzraumes zur atmosphärischen Dichte des Bildraumes. Aus dieser Relation liesse sich auch der Grad der Exponiertheit eines Bildes bestimmen. Wo dieses Verhältnis stark verschoben ist, gewinnt die Leere an Bedeutung oder die Beengtheit des Raumerlebnisses.

### Beschnitt

Beim Transfer einer Fotografie wird nicht nur ihre Ausdehnung verändert, sondern oft auch die Seitenverhältnisse. Das bedeutet, dass Teile des Bildes abgeschnitten werden (selten wird das Bild verzerrt) und das Bildgeschehen damit massgeblich verändert wird. Je nach Gebrauchskontext geschieht dies in Rücksprache mit dem Autor oder, wie etwa bei Pressebildern, oft ohne. Wie stark das originale Bildformat sich in der Anwendung durchsetzt, hängt von der Praxis und Selbstauffassung der Fotografen als Autoren oder Künstler und den expliziten oder unausgesprochenen Vereinbarungen zwischen Produzenten, Agenturen und Anwendern ab. Diese variieren erwartungsgemäss mit dem kulturhistorischen Umfeld. In unseren Breitengraden hat sich zumindest im Kunstbereich die Gewohnheit durchgesetzt, über die ausdrückliche Autorisierung hinaus einen Beschnitt in der Bildlegende anzumerken. Der Betrachter wird damit zumindest auf die Unvollständigkeit eines Bildes aufmerksam gemacht, ohne sie indes aus eigenen Stücken ergänzen zu können.

Mit Beschneidungen, wie sie in der heutigen Presselandschaft üblich sind, kann eine Bildaussage komplett verändert werden. Stark abhängig von einer individuellen Komposition und Bildgestaltung können auch mit kleinen Schnitten Motive wegfallen und damit Balance und Aussage verschoben werden. Häufig sind es äussere Faktoren – das Layout, das Karten- oder Plakatformat zum Beispiel – ,die einen Beschnitt notwendig machen. Ob aus gestalterischen oder drucktechnischen Gründen vorgenommen der Betrachter wird damit näher an ein Bildgeschehen herangerückt, bis er sich, bei zunehmender Bilddramatik, als Teilnehmer fühlen kann. Soweit freiwillig vorgenommen, setzt dies die Unterstellung an den Betrachter voraus, überall und immer miterleben zu wollen und nicht aus Respekt oder Neugierde für eine stille Situation sich allein mit deren Beobachtung zu begnügen.

Obwohl der praktische und mit ihm der semantische Spielraum erheblich ist, gibt es für den Fotografen kaum eine juristische Handhabe. Zu ergänzen bleibt, dass nicht alle Fotografen auf das volle Negativformat fotografieren, sondern den Bildausschnitt erst anhand der Vergrößerung oder am Bildschirm festlegen. Andererseits bemühen sich Stock- oder auch Pressefotografen von einer Situation hoch- und querformatige Aufnahmen herzustellen, um so den möglichen Anforderungen des Layouts entgegenzukommen. Wird der Rand eines Negativs mitkopiert oder gedruckt, bezeugt dies die Vollständigkeit des Bildes. Nicht in jedem Fall allerdings lässt eine solche Praxis auf die Absicht oder die Forderung des Fotografen zurückschliessen. Umgekehrt kann der ungünstige oder zufällige Bildschnitt bereits vom Fotografen als gestalterisches Element eingesetzt werden, wie etwa bei der Lomografie oder bei Schnappschüssen.

### Kolorit

Wenn eine Fotografie den medialen Kontext wechselt, wird sie häufig neu aufgelegt. Wo dies geschieht, steht die Farbgebung im Zentrum der reptechnischen Aufmerksamkeit. Hier erwartet man die grössten Herausforderungen und die grösste Aufmerksamkeit auf Seiten der Autoren und künftigen Betrachter. Trotz aller technischer Entwicklung, trotz aller Bemühungen um Originaltreue geht man allgemein davon aus, dass dieser Anspruch nicht bis ins Letzte einlösbar ist. Während das absolute Format eines Bildes kaum Anlass bietet für Diskussionen, wird die präzise Farbabstimmung zumindest im direkten Vergleich stark wahrgenommen und erscheint überaus wichtig. Kleinste Abweichungen bewirken unerwartet grosse semantische Verschiebungen, eine Hebelwirkung, die allerdings sprachlich nicht entsprechend leicht zu fassen ist. Eine farbliche Differenz betrifft vor allem das Bildklima, den Aggregatzustand eines Bildraumes gleichsam und damit die „potenzielle Handlungsfähigkeit“ dargestellter Figuren und Objekte; auf bildnerischer Ebene die Ausgewogenheit oder Spannung einer Komposition, die vielleicht ein Bewegungsmotiv unterstützt oder stillstellt.

Die Sensibilität in Bezug auf Farbstimmungen überrascht auch deshalb, weil Farbfotografien sehr empfindlich auf Licht und Zeit reagieren und quasi immer in Bewegung, um nicht zu sagen am Verfallenden sind. Für Sammlungen und Sammler stellt dies nach wie vor ein Problem dar, obwohl heutige Garantien auf pigmentierten Tinten unsere eigene Lebenserwartung übersteigen. Allgemeine Farbverschiebungen historischer Abzüge und Drucke führen mitunter dazu, dass aufgrund einer Farbstimmung deren Alter geschätzt werden kann, wobei die Veränderungen mit den Lagerbedingungen stark variieren. Dennoch gibt es, ähnlich einer Koloritgeschichte in der Malerei, in der kurzen Geschichte der Fotografie, und eng verbunden mit deren technischer Entwicklung, farbliche Erscheinungsbilder, die mit bestimmten Epochen verknüpft sind. Diese sind immerhin von einer solchen Konsistenz, dass man zum einen auf ein vermeintlich anderes Aussehen der Welt zurückschliesst (so wurde beispielsweise die klassische Moderne in der Architektur, vermittelt in Schwarzweiss-Fotografien, lange Zeit in ihrer Farbigkeit unterschätzt), ein anderes Licht, eine andere Luftdurchlässigkeit vermutet, zum andern mit historischer Fotografie je nach Epoche eine bestimmte koloristische Erwartung verbindet. Selbst wenn also mit der digitalen Technik gewisse Farbeinschläge problemlos zu korrigieren sind, ist es nicht in jedem Zusammenhang ratsam, Fotografien zu «vergegenwärtigen». Im Übrigen ist diesbezüglich der Übergang zwischen Farb- und Schwarzweiss-Bildern fließend. Ein Barytabzug beispielsweise wird mit dem Alter leicht wärmer, so dass er im Druck nur mit einem Duplex- oder Mehrfarbendruck wiedergegeben werden kann.

### Träger und Oberfläche

Mit dem Transfer in ein anderes Medium ändert sich meist der Bildträger: Man denke an Zeitungspapier, Plakatpapier, vorbeschichtete Fotopapiere oder an all jene Oberflächen, die sich mit einem Tintenstrahldrucker bedrucken lassen. Selbst massive Platten lassen sich bedrucken, Bauplatten so gross wie ein Haus, die lichtempfindliche Emulsion kann

direkt auf Wände aufgetragen und belichtet werden. Doch hier geht es weniger um Technik und Materialität, als um die Erscheinung der „äussersten“ Oberfläche, deren Dichte und Textur, deren Glattheit und Glanz. Selbstredend korrespondiert die Erscheinung mit dem jeweiligen Motiv, doch lässt sich hier auch eine ganz allgemeine Symbolik ausmachen.

Die häufigsten Anmutungen bewegen sich zwischen glatt und strukturiert einerseits, matt und glänzend andererseits. Der Glanz legt sich wie ein transparenter, öliger, nasser Film über Bild und Motiv, schliesst beides fast luftdicht ein und sorgt gleichzeitig für die Brillanz der Farben. Die Lichtreflexe ziehen sich an wenigen Stellen zusammen; hinzu kommt die Spiegelung der Umgebung, der Betrachter, die sich vor allem in dunklen Partien störend auswirkt. Hochglanzpapier ist äusserst empfindlich, registriert alle Berührungen. Fingerabdrücke, Staub, Knitter, Wellen etc. werden sehr schnell sichtbar, die Bilder bedürfen entsprechend einer sorgfältigen und aufwändigen Behandlung. Glänzende Bildoberflächen werden deshalb oft mit Glas oder Plexiglas geschützt und damit ergibt sich eine zweite Spiegelebene, selbst wenn man sich für teures Museumsglas entscheidet. Die glänzende Oberfläche verbrüdet sich gern mit glänzenden Motiven und kann die Bedeutung einer Bildwelt unter dem zu offensichtlichen Bemühen nach metaphorischem Glanz zum Kippen bringen.

Demgegenüber erscheinen matte Oberflächen offen, trocken und saugfähig, oft mit einem feinen Schleier versehen, so dass die Farben sich leichter verbinden und bei genügend sattem Auftrag eine schöne Tiefe entwickeln. Diese Erscheinung ist assoziativ verbunden mit billigem Zeitungspapier, aber auch mit wertvollem Büttenpapier, das derzeit für Fotodrucke in Mode steht. Letztere sind leicht zu handhaben und können gar kurz nach dem Druck von blosser Hand überstrichen werden, ohne Spuren anzunehmen. Stärker als bei Hochglanzpapieren tritt hier die Materialität des unter dem Bild liegenden, eigentlichen Bildträgers in den Vordergrund. Er kann eine von Aug sichtbare Struktur annehmen und wird nicht von einer firnisartigen Schicht geschützt. Dies bewährt sich auch, wenn eine Fotografie hinter Glas gerahmt wird. Anders als der Glanz addiert sich die Mattheit weniger zur Erscheinung der Bildgegenstände, sie kann allerdings eine Unbuntheit oder Kontrastarmut verstärken.

Dazwischen liegen die unendlich vielen Abstufungen, der feine, verhaltene Glanz eines Barytpapiers etwa, die eher vulgären aber praktischen Plastikpapiere für den Amateurbereich oder all die bedruckbaren Papiere, die ein Bild aufnehmen oder herausstellen, es an seinen dichteren Stellen mit mehr, an den leichteren Stellen mit weniger Glanz versehen. Die Differenziertheit einer Erscheinung geht nicht linear einher mit dem Kostenaufwand, noch kulminiert die Wertschätzung im Hochglanz. Wie beim Kolorit sind auch hier zeitbedingte Vorlieben auszumachen, die immer als Zeichen, als Statusanspruch der jeweiligen Fotografie gelesen werden.

#### Rand/Rahmen

Spätestens mit der Präsentation im musealen Kontext, aber auch im Buch, der Zeitung oder auf der Postkarte stellen sich Fragen nach der Behandlung des Randes: Soll der Übergang von Bild zu Grund möglichst fließend sein oder eine deutliche Grenze markieren? Muss ein bestehender Rand übernommen werden oder soll, wie dies meistens geschieht, das Bild diesbezüglich den Vorgaben des neuen Mediums angepasst werden? Die Ausformulierung dieser Grenze unterliegt je nach Schnelligkeit eines Mediums einer anderen Sorgfalt und einer anderen Symbolik. Und diese ist deshalb von Bedeutung, weil sie nicht allein die Grenze selbst betrifft, sondern ins Bildfeld ausstrahlt. Entscheide über die Randgestaltung sind immer auch Entscheide über die Präsentationsart des Bildes. Und diese betreffen nicht nur die

materialisierten Rahmen, Passepartouts, Weissränder, sondern auch das Ausmass der stillgelegten Wand- oder allgemein der Umgebungsfläche.

Wie, mit welcher Emphase wird ein Bild hervorgehoben und abgegrenzt gegen die profane Umgebung? Der Rahmen gehört zwar nicht zum Bild und dient als Begrenzung gleichsam der Dekontextualisierung des Bildes und doch wird er als kleinstmögliche Verdichtung eines Kontextes einem Bild oft mit auf die Reise gegeben. Er kann darüber Auskunft geben, wie vormalis die Differenz zwischen Bild und Umgebung gepuffert oder behauptet wurde und mit dieser minimalen Information, wie das Beispiel der Fotoalben zeigt, die Rezeptionshaltung künftiger Betrachter beeinflussen bzw. einstimmen. Ein Bild freizustellen oder es gar in einem neuen Rahmen auftreten zu lassen, muss in seiner Wirkung aus der Perspektive einer vormaligen Präsentation gesehen werden.

#### Erosion und Sediment

Neupräsentationen oder Kontextverschiebungen bilden oft den Anlass zur genauen Überprüfung des Zustandes eines Bildes. Staub, Kratzer, Farbstiche und Flecken können heute mit der Digitalisierung der Bilder leichter, und nicht nur am Einzelbild, sondern an der künftigen Vorlage bearbeitet werden. Selbst wenn man die Korrekturen an der Vorstellung eines Originals ausrichtet, eröffnet sich ein weites Spektrum von Eingriffsmöglichkeiten, das letztlich gestalterische Entscheidungen verlangt. Auch ein Vintage Print verändert sich mit dem Alter farblich und genau diese Akkumulation der Zeit stellt einen eigenen Wert dar. Sind etwa die hellen Flecken, mit denen sich die Leimpunkte in der aufgezogenen Fotografie nach siebzig Jahren an der Oberfläche bemerkbar machen, Teil des Originals oder Teil einer Störung? Oder was tut man mit den Staubpartikeln, die erst im Zuge einer Digitalisierung respektive eines Scanvorgangs sichtbar geworden sind?

Die Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung erlauben, Bilder wieder betrachtbar zu machen, die vormalis als verdorben galten, ohne die Aufmerksamkeit bloss auf die Verluste zu lenken. Sie ermöglichen aber auch Fotografien einem bestimmten historischen Kontext zu entnehmen und im Sinne einer geschichtlichen Mobilität in eine andere Gegenwart umzuschreiben. Dieser Spielraum stellt präzisere Anforderungen an eine Grundhaltung, insbesondere dann, wenn die Intentionen des Autors nicht rekonstruierbar sind. Spuren des Alters und Gebrauchs tragen, obwohl offensichtlich nicht dem Original zuzuschreiben, sehr wohl zur Bedeutung eines Bildes bei und spielen eine wichtige Rolle bei der historischen Situierung einer Fotografie. Auf der Basis eines koloristisch-materiellen Gesamteindrucks wird die Lektüre eines Bildes justiert, werden Ansprüche erhoben und bei der Betrachtung eine bestimmte Auswahl von Dekodierungsmustern anprobiert. Die grosse Bereitschaft der Betrachter, Unvollständiges oder Verfallenes zu ergänzen oder Hinzugekommenes mitzusehen, könnte dabei aus andern Bilddisziplinen auf die Fotografie übertragen werden: Man denke etwa an das Nonfinito in der Malerei, die Patina bei Skulpturen oder den Galerieton bei alten Ölgemälden.