

Christian Sinn

Berühren Sie Fotos?

Die bildimmanente Größe in der Fotografie im digitalen Zeitalter



Abb. 1

Published in: Johannes Warda (Ed.), *Beyond Bauhaus. New Approaches to Architecture and Design Theory*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.658>.

Der wohlbekannte Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios<sup>1</sup> verdeutlicht den jahrhundertealten Wunsch nach der perfekten Illusion und einer bildhaften Wirklichkeit durch Malerei – die Trompe-l'œil-Malerei. Der Wunsch der Berührung des gemalten Vorhangs durch Parrhasios wird durch die perfektionierte Malkunst Zeuxis' evoziert, doch der Schein trügt. Diese ästhetische Illusion ist für die Malerei hinreichend verhandelt worden.

Wie verhält es sich jedoch für das Medium der Fotografie? Das Berühren von Fotografien ist uns vertraut: (früher) in Fotoalben als Prints in kleiner Größe oder (heute) als Datei auf dem Display des Smartphones, indem wir auf der berührungsempfindlichen Oberfläche scrollen. Das Thema des Trompe-l'œil und der dadurch entstehenden Greifbarkeit spiegelt sich in meiner ästhetischen Praxis als Bildender Künstler wider (Abb. 1).

»Zu groß!« – »Zu klein!«

Historische Papierabzüge aus den Anfängen der Fotografie wirken in einer Ausstellungssituation durch die klassische Rahmung mit einem Passepartout oftmals ›verloren‹ und zeitgenössische Fotografien wirken ›aufgebläht‹. Diese Empfindungen in der Rezeption von Fotografien im Ausstellungskontext führten zu einer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Größe von Fotografien. Ausgehend von der Genese der Fotografie im 19. Jahrhundert hin zur Smartphone-Fotografie hat sich aufgrund der technischen Innovationen nicht nur die Fotografie an sich verändert, sondern deren Wahrnehmung konditioniert sich aufgrund der Bilderflut fortlaufend neu. Die Entwicklung von der analogen zur digitalen Fotografie und der freiheitliche Umgang mit der Fotografie heute prägen unser visuelles Gedächtnis und unsere Positionierung in der Welt.

Eine Fotografie besteht aus Licht, Papier und dem Prozess (in einem mechanischem Gerät). Diese drei Komponenten einer fotografischen Aufnahme werden wahrnehmbar in dem Abzug auf Papier dessen Größe als evident erachtet wird – so der Konsens in der Rezeption von Fotografien. Die Komponente des Abzuges auf Papier tritt jedoch seit der Einführung des ersten massenkompatiblen *iPhones* im Jahr 2007 und die sich hieraus entwickelte Smartphone-Fotografie immer weiter in den Hintergrund.

---

1 König, Eberhard/Schön, Christiane: *Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Band 5*, Berlin: Reimer 1996, 108 mit Verweis auf Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, Lat.-dt., übers. von R. König, Darmstadt 1973ff., Bd. XXXV: *Farben, Malerei, Plastik* (1978) § 65, S. 55 ff.: „Seine Zeitgenossen und Nebenbuhler waren Timanthes, Androkydes, Eupompos und Parrhasios. Der zuletzt genannte soll sich mit Zeuxis in einem Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber hatte einen so naturgetreu gemalten, leinenen Vorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.“

Dieser Paradigmenwechsel in der Fotografie kommt im Folgenden in den Blick, indem die Größenfrage in der Fotografie vom 19. Jahrhundert bis heute verhandelt wird. Die bildimmanente Größe in der Fotografie evoziert im Betrachter ein Gefühl der Plastizität und lässt hierdurch die Wahrnehmung der Fotografie als reine Fläche vergessen. Die Distanz zwischen Fotografie und Betrachter und die körperlich passive Rezeption von Kunst wird durch die bildimmanente Größe einer Fotografie ins Gegenteil verkehrt, wodurch der Betrachter die Fotografie berühren möchte.

## Die bildimmanente Größe

Wenn wir eine Fotografie in Händen halten und sie als eine Erinnerung an einen vergangenen Moment betrachten, werden nicht nur die Zeitformen einer Fotografie - Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - spürbar, sondern das Taktile einer Fotografie. Wir nehmen sie als haptisches Objekt wahr, das die Erinnerung an einen vergangenen Moment in der Gegenwart materialisiert und für die Zukunft bewahrt. Es ist „ein Gegenstand“.<sup>2</sup>

Das Objekt des Prints zeigt die dreidimensionale Welt auf einer zweidimensionalen Ebene. Durch den gewählten Ausschnitt wird die grenzenlose Welt durch den Rand des Prints begrenzt. Der Fotograf schließt Dinge in der Welt aus, indem sie nicht Teil des fotografischen Bildes sind. Diese Grenzen und Flachheit bleiben in der Betrachtung einer Fotografie auf einem Computermonitor oder Smartphone-Display erhalten und dennoch entsteht »die Illusion von Raamtiefe«.<sup>3</sup> Doch was ist unter der bildimmanenten Größe in der Fotografie zu verstehen?

Die Größe des Abzuges einer Fotografie auf Papier unterliegt seit Erfindung des Mediums der Fotografie technischen Möglichkeiten und technisierten Standards, wodurch die Größe eines fotografischen Papierabzugs nicht hinterfragt wird. Für mich jedoch bestimmt jede Fotografie die Größe des Abzuges aus sich heraus - im Austausch mit dem Motiv. Die bildimmanente Größe wird demnach nicht durch technische standardisierte Prozesse vorgegeben, sondern wird durch das Bild geleitet. Das Bild bestimmt die eigene Größe und die damit einhergehende eigene Repräsentation (im Ausstellungskontext). Diese medienspezifische Problematik verdeutlicht sich im künstlerischen Prozess. In der Malerei legt der Künstler die Größe der Leinwand im Vorhinein fest und beginnt mit der ›Produktion‹ des Werks, indem er das Bild konstruiert. Die Größe des Bildes steht somit bereits fest, wohingegen der Findungsprozess in der Fotografie zwei Vorgänge umfasst. Der Fotograf entscheidet zunächst über das Bildmotiv, in dem er es auf einem Negativfilm oder einem Chip speichert. Erst im zweiten Entscheidungsschritt legt der Fotograf die Größe des Papierabzuges der Fotografie fest. Dieser Entscheidungsschritt über die Größe wird anfänglich durch eine maßstabsgetreue Eins-zu-eins-Übersetzung des Bildmotivs im Verhältnis

---

2 Shore, Stephen: *Das Wesen der Fotografie*, Berlin: Phaidon 2015, 10.

3 Ibid., 40.

zum Papierabzug geleitet. Deutlich wurde hierbei, dass es eine Differenz zwischen Realgröße und Bedeutungsgröße gibt. Dieser Entscheidungsschritt offenbarte, dass eine Eins-zu-eins-Übersetzung nicht die bildimmanente Größe hervorbringt. Ausgehend von dieser Erkenntnis wurde das Bildmotiv in meinem künstlerischen Prozess zunächst in Zentimeter-Schritten, dann in Millimeter-Schritten vergrößert oder verkleinert, um sich der bildimmanenten Größe anzunähern. Aus dem Empfinden einer vagen Größenidee entwickelte sich ein Empfinden für die Anpassung der Größe des Papierabzugs an die Motiveigenschaften hin zur bildimmanenten Größe, die die Fotografie als ›passend‹<sup>4</sup> erscheinen lässt.

Der Abzug auf Papier wird durch die fortschreitende Technisierung und den freizeitheligen Zugang zur Fotografie mit Smartphones zunehmend in Frage gestellt. Das ›Heute‹ definiere ich in meinen weiteren Ausführungen als Zeitspanne von 2007 bis 2018, da im Jahr 2007 das erste massenkompatible iPhone auf den Markt gebracht wurde und sich durch die 2010 veröffentlichte Foto-App *Instagram* ein Paradigmenwechsel in der Fotografie vollzogen hat. Doch kehren wir an die Genese der Fotografie zurück.

### Eine kleine Entwicklungsgeschichte der Fotografie(-technik)

Die öffentliche Präsentation der Erfindung der Daguerreotypie am 19. August 1839 am Institut de France gilt als Nullpunkt der Fotografie.<sup>5</sup> Zu diesem Zeitpunkt war das technische Verfahren für einen Abzug auf Papier noch nicht ausgereift, doch die zeitgleich, unabhängig voneinander stattfindenden Forschungen von Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot und Hippolyte Bayard, sowie des 1833 verstorbenen Nicéphore Niépce, beschäftigten sich bereits mit den Problemen der Aufnahmezeit und dem Material des Bildträgers. Als Nicéphore Niépce 1826 den Blick aus dem Arbeitszimmer seines Hofes bei Chalon sur Saône auf einer chemisch sensibilisierten Metallplatte festhielt, betrug die Aufnahmezeit dieser Heliographie acht Stunden. Die zwei essentiellen Komponenten von Fotografie werden deutlich: (Aufnahme-) Zeit und Trägermedium (als Unikat), sowie das Grundprinzip der Fotografie: das Negativ/Positiv-Verfahren und das latente Bild.<sup>6</sup> Die 1839 der Öffentlichkeit präsentierte Daguerreotypie bot ebenfalls im Gegensatz zur Talbot'schen Methode keine Möglichkeiten der Vervielfältigung, wodurch die Daguerreotypie oftmals als Relat zur Zeichnung rezipiert wurde. Louis Jacques-Mandé Daguerre, malte Dioramen in Paris, London und Berlin, und »Talbot war Mathematiker und ein Kenner der alten Sprachen, er korrespondierte mit der Elite in Kunst, Literatur,

---

4 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, 164.

5 Frizot, Michel: *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, 23. Die Publikation *Neue Geschichte der Fotografie* von Michel Frizot ist in der Forschungsliteratur das umfassendste Werk zur Historie des Mediums der Fotografie. Die folgenden Ausführungen zur Entwicklungsgeschichte der Fotografie(-technik) basieren hierauf.

6 Ibid., 68.

Naturwissenschaft, Philologie und Archäologie.«<sup>7</sup> Deutlich wird in der Entstehungsgeschichte der Fotografie, wie die Wissenschaften dieser Zeit wechselseitig zur Erfindung der Fotografie beigetragen haben. Die Standardgröße einer Daguerreotypie von 164 x 216 mm gilt als Genese für die Frage nach der bildimmanenten Größe in der Fotografie.

Die technische Entwicklung von Unikaten der Heliographie und Daguerreotypie, sowie der Talbot'schen Kalotypie folgte die Kollodiumtechnik, bei der Scott Archer das Glasnegativ erfand. Erst um 1855 wurde der Begriff der Fotografie, durch den fotografischen Abzug des Glasnegativs geprägt, gefolgt von Bromsilber-Gelatine-Platten im Jahr 1880. Um 1890 wurde die mechanische Apparatur durch die Kodak *Folding* für Hobbyfotografen handhabbar und erschwinglich, bis diese in den 1930er Jahren von der Leica 35-Millimeter-Kamera verdrängt wurde. Die bereits zu Beginn des 20. Jahrhundert erfundene Farbfotografie, ebenfalls durch die Arbeit von mehreren Forschern, kulminierte schließlich in der zeitgleichen Aufnahmen und Entwicklung einer *Polaroid*-Aufnahme im Jahr 1947.

Die Digitalfotografie leitet zu Beginn der 1990er Jahre den zweiten Paradigmenwechsel in der Fotografie ein. Erste technische Versuche des Scans führten zu der Idee, dass sich Fotografien auch auf lichtempfindlichen Sensoren statt auf einem zu entwickelnden Film speichern lassen. Damit einher ging die Einführung digitaler Bildbearbeitungsprogramme, die die nachträgliche Optimierung, sowie die Verfremdung von Fotografien ermöglichten. Durch die Entwicklungen in derameratechnik und den Druckverfahren entstanden variabelere Größen des fotografischen Abzugs, wobei es sich bis zu den späten 1970er Jahren um standardisierte Formate handelte, die sich erst mit ausgereifteren Druckverfahren erweiterten, wodurch die enge Verknüpfung von technischer Entwicklung und künstlerischem Diskurs verdeutlicht wird.

## Fotografie als »High Art«

Bereits im 19. Jahrhundert machten sich Künstler das Medium der Fotografie zu nutze um ihre Ölgemälde fotografisch zu dokumentieren. Der französische Maler Édouard Manet ließ seine Werke von dem Porträtfotografen Jules-Michel Godet ab 1872 für sein Archiv fotografieren.<sup>8</sup> Der Einzug der Fotografie in die Kunst erfolgte in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren schrittweise über Positionen des deutschen Ehepaars Bernd und Hilla Becher und die Künstlerbücher des US-amerikanischen Malers Ed Ruscha, die den dokumentarischen Charakter der Fotografie künstlerisch umgesetzt haben. Die erste Becher-Fotografie aus dem Jahr 1956 zeigt eine Bergwerks-Anlage des Siegerlandes und weist bereits alle wesentlichen

---

7 Ibid., 26f..

8 Pickvance, Ronald: Manet, Martigny: Fondation Pierre Gianadda 1996, 229; McCauley, Elizabeth Anne: A.A. & Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, New Haven/London: Yale University Press 1985, 193.

Merkmale der künstlerischen Praxis auf.<sup>9</sup> 1963 veröffentlicht der US-Amerikaner Ed Ruscha sein erstes eigenpubliziertes Künstlerbuch *Twentysix Gasoline Stations*, das Aufnahmen »von Tankstellen an der Strecke zwischen Los Angeles, seinem Lebensort, und Oklahoma City, seinem Geburtsort«. <sup>10</sup> Erst Ende der 1970er erlangte die Fotografie ihren Kunststatus, indem Jeff Wall 1979 sein erstes großformatiges Diapositiv im Leuchtkasten in der Nova Gallery in Vancouver ausstellte, wodurch eine enge Verknüpfung von Bildgröße der Fotografie und Kunst entstand. Bezüge zur französischen Malerei des 19. Jahrhunderts und der Bezug zur Lebensgröße gelten für Wall als Referenzpunkte für die Wahl der Größe seiner Fotografie. Fotografen der Becher Schule, respektive Thomas Ruff und Andras Gursky, arbeiteten zunächst in kleineren Größen, bevor sich ihre Arbeitsweise hin zur großformatigen Fotografie entwickelte. Thomas Ruff fängt 1979 mit Interieurs im Format 27,5 x 20,5 cm an, worauf 1981 kleinformatige Portraits in der Größe 24 x 18 cm vor farbigen Hintergrund folgen. Erst 1986 vergrößert er die Portraits auf 210 x 165 cm vor weißem Hintergrund.<sup>11</sup> Ruff und Wall überführten das Medium der Fotografie in die bildende Kunst. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde Fotografie im Kontext des Dokumentarischen rezipiert und in standardisierten Größen ausgestellt. Damit einher geht die Entwicklung der Diskurse zum Ausstellen von Fotografie, die mit Charles Baudelaires Essay »Salon de 1859« beginnen und sich bis heute weiter fortschreiben.

## Die Autorschaft in der Fotografie

Der Einzug der Fotografie in die bildende Kunst hat die Frage nach der Autorschaft einer Fotografie durch die Möglichkeiten der Manipulation der Bildbearbeitungsprogramme bei digitalen Fotografien neu aufgeworfen. Der bestehende Konsens ist die Gleichstellung einer mechanischen Handlung mit der Autorschaft: Die den Auslöser betätigende Person, ist Autor der Fotografie. Nach Roland Barthes literaturwissenschaftlicher These – »[...] es ist die Sprache die spricht, nicht der Autor« <sup>12</sup> – spricht die Fotografie zu uns, nicht der Autor. Durch die Schaffung eigener künstlerischer Arbeiten in der Fotografie entwickelt sich eine künstlerische Sprache, die mit dem Betrachter einen Dialog eingeht. Sind einem Betrachter nun verschiedene Fotografien eines Künstlers bekannt, wird ein ›Foto-Wortschatz‹ erkennbar, der es ihm ermöglicht, die künstlerische Sprache zu verstehen und die künstlerische Autorschaft einer Fotografie wiederzuerkennen. Dies wendet sich von der Gleichsetzung einer mechanischen Handlung mit der Autorschaft ab, sondern begründet die Schaffung einer eigenen, wiedererkennbaren künstlerischen Sprache, die einen Künstler zum Autor einer Fotografie macht. Ein Fotograf schafft einen ›Foto-Wortschatz‹ anhand dessen

---

9 Honnef, Klaus: *Bernd und Hilla Becher: Fotografien 1957 bis 1975*, Bonn; Köln/Bonn: Rheinland Verlag Köln/Rudolf Habelt Verlag 1975, 30f.

10 Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 2008, 3ff.

11 Ruff, Thomas: *Fotografien 1979 - heute, Köln*: Verlag der Buchhandlung Walther König 2003, bes. 180–190.

12 Ruff, Thomas: *Fotografien 1979 - heute, Köln*: Verlag der Buchhandlung Walther König 2003, 187.



Abb. 2

seine Autorschaft ›verifizierbar‹ ist. »[Da] das Auge schneller erfasst, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozess bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, dass er mit dem Sprechen Schritt halten konnte.«<sup>13</sup> Heute ›sprechen‹ wir über Fotografien miteinander, verdeutlicht durch die Verwendung von Fotografien auf Social Media Plattformen und beispielsweise der Foto-App *Instagram*. Es offenbart sich das Wesen der Fotografie, indem die bildimmanenten Signale mit der Wahrnehmung des Rezipienten kommunizieren und somit aus sich selbst heraus ›sprechen‹.

### Griff zum Griff bei Instagram

Die bisherigen Ausführungen zur Entwicklungsgeschichte der Fotografie soll nun anhand meiner fotografischen Arbeit *Griff* in Bezug auf den Bildaufbau, der Installation im Ausstellungskontext und der Veränderungen der Fotografie bei *Instagram* diskutiert werden (Abb. 2). *Griff* ist ein Lambda-Print, aufgezogen auf eine Alu-Dibond Platte mit den Maßen 18 x 28 cm. Sie zeigt einen Haltegriff an der Decke eines Autos. Durch die Aufhängung entsteht zwischen der Fotografie und Ausstellungswand eine Distanz von ca. 1,5 Zentimeter. Die Arbeit wird im oberen Viertel der

---

13 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, 12.

Wand im Ausstellungsraum installiert – analog zur Positionierung des Gezeigten im Alltag (Abb. 3). Die Handlung des Greifens nach oben wird durch die Rezeption der Fotografie in unserer Wahrnehmung hervor- und die von uns gespeicherte Alltags-handlung wird in der Ausstellung durch die Betrachtung der Fotografie abgerufen, obwohl sich der Rezipient im Ausstellungsraum statt im Auto befindet. Wie verhält sich nun diese Fotografie in der Foto-App *Instagram* in der wir Fotografien auf einem eigenleuchtenden Display wahrnehmen? Wie passt der Algorithmus die Größe der Fotografie an die Benutzeroberfläche (das User-Interface) an? Konditioniert sich unsere Wahrnehmung neu und wenn ja wie?

*Instagram* ist eine kostenlose App, die sich als Soziales Netzwerk versteht und sich auf das Teilen von Fotos und Videos fokussiert hat.<sup>14</sup> Die Einfachheit der Benutzeranwendung, sowie die Fotobearbeitung und -optimierung stehen im Vordergrund, wodurch ein simpler Umgang mit der App keinerlei Benutzerhemmschwelle aufbaut. *Instagram* wurde 2010 exklusiv für iOS auf den Markt gebracht und generierte innerhalb von zwei Monaten ca. eine Millionen Nutzer. Nach einem Jahr konnte die App bereits 10 Millionen registrierte Nutzer verzeichnen. Im September 2017 gab *Instagram* die letzten offiziellen Nutzerzahlen bekannt: 800 Millionen monatliche Nutzer, wovon 500 Millionen das Netzwerk täglich nutzen. Selbst wenn es sich um marktorientierte Nutzerzahlen handeln sollte, ist *Instagram* einflussnehmender Faktor auf Rezeption von Fotografie heute.

Die Grund-Benutzeroberfläche besteht aus der Headline, dem Profilnamen, einem runden Logo-Foto, der Anzahl der Gesamtpostings, der Followerzahl und den gefolgt Profilen und dem Follow-Balken, sowie einer Wiederholung des Profilnamens und einer Profilbeschreibung und der Nennung eines weiterführenden Links. Die Gesamtübersicht stellt die Posts im quadratischem Format dar. Bei Veröffentlichung der App war das Quadrat das einzig mögliche Format, in dem Fotografien gepostet werden konnte,<sup>15</sup> wodurch eine sehr klare, kachelartigen Anordnung entsteht. Erst 2015 ermöglichte *Instagram* seinen Nutzern das Posten von Hoch- und Querformaten. Die Wahrnehmung ist an das rechteckige Hoch- und Querformat des fotografischen Abzugs auf Papier gewohnt. *Instagram* als Foto-App auf einem Smartphone hingegen setzt vorrangig das Quadrat ein und unsere Wahrnehmung passt sich hierdurch an. Der Bildausschnitt wird durch einen Algorithmus festgelegt, der sowohl den Bildaufbau als auch die Bildaussage verändert. Das Quadrat, zunächst aus Gründen eines übersichtlichen Interfaces gewählt, wird zum formalen Standardformat. Das Grundelement des Rechtecks wird in der Wahrnehmung jedoch als standardisiertes Fotografieformat wahrgenommen. Das Seitenverhältnis von 4:3 und 2:3 in der Fotografie evoziert in der Horizontalen ein Gefühl von Weite und wird daher für Landschaftsmotive eingesetzt, wohingegen das Hochformat für Porträts

---

14 Gunkel, Katja: *Der Instagram Effekt*, Bielefeld: transcript 2018, 97ff. Katja Gunkel zeichnet die Historie von *Instagram* ausführlich nach; ihre Ausführungen dienen als Grundlage.

15 Ibid., 99.





Abb. 3

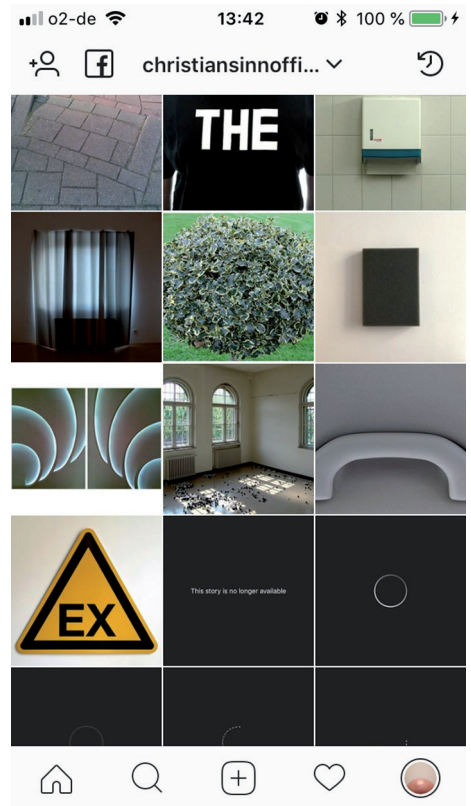


Abb. 4

präferiert wird. Das Quadrat ist neutraler und historisch, beispielsweise durch die Landschaftsmalerei, nicht belegt:

Auf der quadratischen Fläche herrscht eine Art Gleichgewicht, eine Neutralität oder Objektivität. Da bei diesem Format keine vorherrschende Richtung vorhanden ist, bietet es eine besonders günstige Form, um Themen mit ganzheitlichem Charakter zu gestalten: ein Ausgleich aller Kräftewirkungen, eine Totalität verschiedener [...].<sup>16</sup>

In den Sozialen Medien hat sich darüber hinaus ein Element positioniert, dass das Thema des ›Sprechens‹ durch Bilder neu verhandelt: der *Hashtag*. Durch das Versenden von Bildern mit diesem *Hashtag* verdichtet sich die Bildebene mit einer (unterstützenden) Textebene. Die Wahrnehmung teilt sich auf Bild und Text auf, wodurch in der Rezeption von Fotografie eine Textebene im Bereich der sozialen Medien »erwartet« wird. *Instagram* ermöglicht das Posten von mehreren Fotografien in einem Posting als Serie, wodurch das singuläre Bild in den Hintergrund tritt und den seriellen Charakter von Fotografien aus den dokumentarischen und konzeptuellen Anfängen des Mediums aufgreift. Ein weiterer Rückgriff auf frühe Präsentationsformen von Fotografien ist der Umgang mit einem ›passepartout-artigen‹ weißen Rand

<sup>16</sup> Meyer, Guschti: *Sprache der Bilder. Kunst verstehen: Farbe – Form – Komposition*, Leipzig: E.A. Seemann 2011, 18.



Abb. 5

mit dem Nutzer ihre Fotografien vor einer Anpassung an das Quadrat ›schützen‹, womit der Bildaufbau nicht verändert wird. Wie verändert sich nun die Rezeption der Fotografie *Griff* bei einem Posting auf *Instagram* und deren algorithmisierter formalen Anpassung der Seitenverhältnisse?

In der Einzelansicht im Newsfeed wird die Fotografie *Griff* nicht beschnitten und im korrekten Seitenverhältnis und Bildaufbau gezeigt, wodurch sich das Bild und die Bildaussage nicht verändert. In der kachelartigen Gesamtansicht erfolgt eine algorithmisierte Anpassung der Fotografie durch einen Beschnitt an der linken und rechten Seite, sowie einem Beschnitt am oberen Rand. Der Griff wird nicht vollständig sichtbar, wodurch sich die Bildaussage verändert bzw. die Bildaussage verloren geht, da das Motiv beschnitten wurde und als Griff nicht erkennbar ist (Abb. 4, 5). Dieser Beschnitt verstärkt sich in den *Instagram*-Stories. Dieses Tool stellt die Fotografie für fünf Sekunden als Stream dar, anschließend die nächste Fotografie oder eine Rückkehr zum Newsfeed erfolgt. Wird die Fotografie hierfür vorab in einem an das Smartphone angepassten Format als Grundfläche angelegt, nimmt *Instagram*-Stories keinen Beschnitt vor, wohingegen bei einem Posting der Fotografie in der Originaldatei ohne angelegte Grundfläche eine algorithmisierte Veränderung der Fotografie erfolgt, wodurch sie als Bild nicht mehr lesbar ist (Abb. 6, 7). Diese Differenz zwischen einer Fotografie im Ausstellungskontext und der Transformation in den Sozi-

alen Medien bei *Instagram* verdeutlicht, wie sich unsere Wahrnehmung durch die Einführung der Smartphone-Fotografie neu konditioniert. Das Format wendet sich vom tradierten Rechteck zum formal neutralen Quadrat. Die hinterleuchtete ist heute Alltag und bestimmt unsere Rezeption und wird als formaler Standard angesehen. Dieser Umgang wird dazu führen, dass sich der Abzug auf Papier in der Fotografie als Komponente abspalten wird.

## Die mobile digitale Bildästhetik

Die Entwicklung von der analogen zur digitalen hin zur Smartphone-Fotografie – das »mobile digitale Bild«<sup>17</sup> – führt zu neuen Gedanken für die Wahrnehmung und Ästhetik. Unsere Wahrnehmung speichert die flüchtigen Augenblicke und reichert unser visuelles Gedächtnis an. Eine Fotografie hält diese visuellen Eindrücke jedoch besser fest als die eigene Wahrnehmung, da wir das Wahrgenommene nicht vollständig in seiner Gesamtheit erfassen können. »Für das Wahrnehmen sind also zwei Wahrnehmungsmechanismen konstitutiv: Gestaltbildung und Konzentration.«<sup>18</sup> Die Gestalt eines dreidimensionalen Objekts werden wir durch dessen Grenzen immer wahrnehmen können, doch fördern die Sozialen Medien die Flüchtigkeit der Fotografie, beispielsweise durch die fünf-sekündige Anzeige bei *Instagram*. Diese zeitliche Vorgabe existiert in einer Ausstellung nicht. Der Betrachter bestimmt selbst die Zeit der Rezeption der Fotografie.

Der Begriff der ästhetischen Wahrnehmung lässt sich nicht einfach als eine »Wahrnehmung mit Gefühlskomponente« bestimmen. Eine ästhetische Wahrnehmung ist keine direkte Beobachtung, sondern entsteht erst aus einem *Wahrnehmungsvergleich*.<sup>19</sup>

Die Divergenz zwischen Real- und Bedeutungsgröße und der Vergleich von Papierabzügen in unterschiedlichen Größen sind bei der Frage nach der bildimmanenten Größe Ausgangspunkte für die ästhetische Erfahrung. Unsere Wahrnehmung kann einen Vergleich zwischen dem realen und dem fotografierten Objekt herstellen. Die Haptik des Abzugs auf Papier schwindet durch die Standardisierung der Displaygrößen der gängigen Smartphones. Die Materialität der Glasoberfläche schafft eine Distanz zwischen Fotografie und Betrachter, auch wenn wir die Fotografie durch scrollen und liken »berühren«. Jedoch wird der Wahrnehmungsvergleich obsolet, da kein Bezug zur Bedeutungsgröße entstehen kann.

Es zeigt sich nicht nur eine Veränderung in der Wahrnehmung, sondern auch im künstlerischen Prozess. Stellten sich Fotografen und Künstler in den 1990er Jahren noch die Frage nach der Umstellung von Analog- zur Digitalfotografie, stellt sich nun die Frage, ob eine Spiegelreflexkamera zum Einsatz kommt oder das Smartphone als Aufnahmemedium den Zeitgeist widerspiegelt und ausreichend ist. Es ermöglicht eine schnelle und direkte Arbeitsweise, die neue Fragen nach Authentizität und

---

17 Gunkel: *Instagramm Effekt*, 37.

18 Lehmann, Harry: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 34.

19 Ibid., 21.



Abb. 6, 7

Wahrheit in der Fotografie stellt. Mit dem künstlerischen Prozess geht die Frage nach der Repräsentationsform einher: warum die Fotografie nicht direkt auf dem Smartphone als Repräsentationsmedium zeigen?

### Fotografie und Berührung

Die Entwicklung der Größe des fotografischen Abzugs, ausgehend vom 19. Jahrhundert bis heute, ist eng verbunden mit den technischen Innovationen der Zeiten. Die technischen Neuerungen führten zu Paradigmenwechseln im Denken über die Fotografie – von einem dokumentarischen Zweck hin zum Einzug in die bildende Kunst bis hin zur Smartphone-Fotografie. Was war die Fotografie im 19. Jahrhundert und was ist sie heute?

Der Prozess des Fotografierens hat sich in den fast zweihundert Jahren des Bestehens nicht verändert: »Es ist eine komplexe, fortgesetzte, spontane Interaktion aus Beobachtung, Verstehen, Imagination und Absicht.«<sup>20</sup> Auch wenn die technischen

<sup>20</sup> Shore 2015, Seite 132.

Apparaturen heute wesentlich einfacher handhabbar sind und die Fotografie eins der demokratischsten künstlerischen Medien ist, bleibt der Prozess des Sehens und des Verstehens gleich komplex – vielleicht ist er heute komplexer als je zuvor, da sich durch den massentauglichen Zugang die Bilderflut noch verstärkt hat. Trotz der Entwicklung von analoger zu digitaler zur Smartphone-Fotografie bleibt der Kern der Fotografie doch bestehen: das Negativ-Positiv-Verfahren, das latente Bild, die Ausbelichtung von einer digitalen Datei sowie das eigenleuchtende Smartphone Display. Die Prozesse zur Sichtbarmachung einer Fotografie haben sich deutlich vereinfacht und die Größenfrage wird sich von der Frage »Was ist die bildimmanente Größe in der Fotografie« hin zu »Was war die bildimmanente Größe in der Fotografie?« verändern. Die Größe des Abzugs auf Papier steht hier im Vordergrund der Befragung, auch wenn das Smartphone-Display als Repräsentationsmedium voranschreitet. Was bleibt von den Kriterien der Fotografie: »Flachheit, Ausschnitt, Zeit und Fokus«?<sup>21</sup> Der Ausschnitt wird immer zentraler Bestandteil einer Fotografie sein, weil eine Fotografie immer Grenzen haben wird und der Ausschnitt das Sehen des Fotografen sichtbar werden lässt. Die Zeitformen der Fotografie – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – bleiben ebenfalls bestehen. Jede Fotografie zeigt in der Betrachtung in der Gegenwart einen vergangenen Moment, den wir für die Zukunft ›konservieren‹, ob als Print oder digitale Datei auf einem Computer oder Smartphone. Der Fokus wird sich durch die optischen Apparaturen nicht als Kriterium verändern, da sie technisch notwendig sind, um die Fotografie entstehen zu lassen. »Das fotografische Bild verwandelt ein Stück Papier in eine verführerische Illusion oder in einen Moment der Wahrheit und Schönheit.«<sup>22</sup> In der Arbeit *Griff* entsteht im Ausstellungskontext die Illusion einen Griffs an der Wand, zu dem wir uns hinstrecken möchten, um ihn anzufassen. Die bildimmanente Größe der Fotografie lässt diese Illusion entstehen – durch die Erinnerung. Die Erinnerung an einen im Alltag wahrgenommenen Griff im Auto, nach dem wir automatisch gegriffen haben sobald wir bei der Autofahrt Halt gesucht haben. Obschon wenn wir in dem realen Moment dieser Wahrnehmung und Bewegung keine besondere Aufmerksamkeit haben zu teil werden lassen, bekommt genau diese Alltagshandlung in der Betrachtung der Fotografie eine besondere Bedeutung. Tritt man der Arbeit im Ausstellungsraum gegenüber wird diese Erinnerung abgerufen und unser Muskelgedächtnis wird aktiviert. Wir möchten greifen. Das Bild-Betrachter-Verhältnis ist Kernthema meiner künstlerischen Arbeit. Die Dichotomie aus Nähe und Distanz verstärkt die Wahrnehmung des Betrachters. Die bildimmanente Größe in der Fotografie lässt uns greifen wollen, aber ein Kunstwerk ›darf‹ nicht berührt werden. Es soll uns innerlich berühren, aber die taktile Ebene bleibt uns durch die eigentlich körperlich passive Rezeption von Kunst verwehrt und ins Gegenteil verkehrt.

---

21 Ibid., 38.

22 Ibid., 122.

Wenn Sie sich jetzt auf den Raum zwischen sich selbst und dieser Seite konzentrieren, dann kommt es zu einem Wandel in der eigenen Aufmerksamkeit und Wahrnehmung. Diese Art perceptiver Veränderung – die Modifizierung des geistigen Bildes – würde bei einem Fotografen zu einer Neuausrichtung der formalen Entscheidungen beim Fotografieren führen.<sup>23</sup>

Was bedeutet dies für die Motivwahl? Walter Benjamin definiert den motivischen Kern der Fotografie über Portraits, Städtebilder und Dinge.<sup>24</sup> *Griff* als Ding fällt in diese Definition und *Social Media*, mit der dort zur Schau gestellten Selbstrepräsentation auf Reisen durch Portraits und Städtebilder, stärken Benjamins motivische Gültigkeit. Das Objekt des Prints zeigt unsere dreidimensionale Welt auf einer zweidimensionalen Ebene. Die bildimmanente Größe in der Fotografie lässt den Print zur Dreidimensionalität zurückkehren. Sie evoziert im Betrachter das Gefühl der Plastizität und in der Rezeption der Fotografie an der Wand möchte er die Fotografie berühren. Dies geschieht durch das Abrufen einer Alltagshandlung unseres Körpers bei einem Ding, das wir ›berühren‹. In der Motivwahl ist also nicht nur das ›Berühren-wollen‹ maßgeblich, sondern auch das bereits ›Berührt-haben‹ des Dings im Alltag von Bedeutung, um in der Betrachtung affiziert zu werden – also dem ›Berührt-werden‹ bei der Rezeption von Kunst.

Die Betrachtung der singulären Fotografie und die Konzentration lassen den seriellen Charakter der Fotografie in den Hintergrund treten, obschon das Denken über Fotografie davon bestimmt ist, dass eine Fotografie allein nicht alles Sichtbare in der Welt festhalten kann. Die Arbeit *Griff* ist ein singuläres Bild, auf das sich der Rezipient konzentriert.

Die Relation von Materiellem und Wirkungshaften tritt durch die Befragung von Bildträgern in den Vordergrund. Die für die Arbeit gewählte Präsentationsform für *Griff* lässt einen Abstand zwischen Wand und Fotografie entstehen, wodurch ein Greifen nach oben deutlich erfolgversprechender scheint. Dem Griff ist immanent, dass man ihn anfasst und berührt. Die Befragung von Materialität und Motiv wird vollständig beantwortet, da die Kongruenz von Form und Inhalt vollendet ist. Eine Fotografie ist durch deren bildimmanente Größe nicht nur ein Fenster der Erinnerung, sondern sie öffnet sich in Richtung des Rezipienten. Dieses ›offene Fenster‹ fördert den aktiven Austausch zwischen Bild und Betrachter und die körperlich passive Rezeption von Kunst wird ins Gegenteil verkehrt – es ist eine Aufforderung zur Handlung und zur Bewegung – wodurch das ›Optimum‹ der Größe erreicht wird. Das Bildmotiv des Alltags, die Präsentation durch materialimmanente Strenge, sowie die vertraute Positionierung und die damit einhergehende Perspektive des Rezipienten verdichten sich. Die Kongruenz von Form und Inhalt lässt eine Kongruenz aus ›berühren-wollen‹ und ›berührt-sein‹ entstehen.

Die Perspektive des Rezipienten und die Wahrnehmung einer Fotografie ändern sich

---

23 Ibid., 110.

24 Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, 45–64.

mit dem Gebrauch des Smartphones, wodurch ein Paradigmenwechsel in der Fotografie vollzogen wurde. Das Bild-Betrachter-Verhältnis spaltet sich ab, da wir das Smartphone bereits in Händen halten. Die Dichotomie von Nähe und Distanz wird automatisch verkürzt, wenn nicht sogar aufgelöst. Das Smartphone wird zum Repräsentationsmedium, wodurch der Print in den Hintergrund tritt und sich als Komponente von dem was als Fotografie zu verstehen ist abspaltet. Es entsteht für künftige Generationen ein Gefühl der Fremdartigkeit gegenüber dem Haptischen eines Abzuges aus Papier, gegenüber der Berührung einer Fotografie jedoch nicht, da wir durch das Scrollen, Löschen und Liken die Oberfläche des Smartphones, und somit die Fotografie an sich, tagtäglich berühren. Wir kommunizieren über Fotografien und begleitende *Hashtags*, wodurch das Sprechen über Fotografie auch ein Sprechen durch Fotografie ist. Die Geschwindigkeit der Aufnahme und Rezeption verkürzen sich und die Konzentration für die singuläre Fotografie lässt nach. Durch die fortlaufende Rezeption von Fotografien als inhärent leuchtend keimen bereits tradierte Diskurse zur Opazität und Transparenz wieder auf. Der Betrachter wird bei opaken Fotografien von der Bildfläche aufgehalten, wohingegen transparente Fotografien durch die Bildoberfläche in die Illusion des Bildes hineingezogen werden.

Die Flachheit der Fotografie als Thema dieses Essays bekommt demnach eine neue Bedeutung. Die transparente glänzende Glasoberfläche des Smartphones tritt an die Stelle des opaken matten Prints auf Papier. Es wird keine Hierarchie entstehen, da historische Fotografien in Kleinformaten im Passepartout ebenso fortbestehen werden, wie Farbfotografien in der bildenden Kunst. Der Kanon erweitert sich um die Smartphone-Fotografie mit den Foto-Applikationen wie *Instagram*. Hier kollidieren Fotografie und Algorithmus, indem sich Form und Bildaufbau den standardisierten *App*-Vorgaben unterwerfen müssen. Eingriffe des Algorithmus in das Format der Fotografie bedeuten einen Eingriff in die Bildaussage, hin zur Unlesbarkeit der Fotografie. Die von Menschen programmierten Anpassungsmechanismen greifen nicht nur in die Fotografie ein, sondern auch in die Wahrnehmung. Der tägliche Umgang mit der *App* konditioniert diese neu, wodurch die Frage nach der bildimmanenten Größe in der Fotografie als Print nicht obsolet wird. Sie ist eher in der Fragestellung zu erweitern: Was ist die bildimmanente Größe in der Fotografie auf einem Smartphone Display?

Der stetige Wandel der Technikgeschichte der Fotografie, von der analogen Fotografie zur digitalen Fotografie ab 1991, hin zur hinterleuchteten »*Instagram*-Fotografie« seit 2010, legt offen, wie die Fotografie seit 1839 einer kontinuierlichen Entwicklung unterliegt und heute, mehr als je zu vor, unser visuelles Gedächtnis und unsere Positionierung in der Welt prägt. Die Größe des Papierabzuges einer Fotografie gilt 2018 gar als historisch, da wir Fotografien heute durch standardisierte Display-Größen und *App*-Vorgaben bei *Instagram* rezipieren. Die Standardisierung des fotografischen Abzuges hat sich nunmehr abgespalten.



Die zentralen Kriterien von »Flachheit, Ausschnitt, Zeit und Fokus«<sup>25</sup> werden immer Bestandteil im Denken über das Medium der Fotografie bleiben. Für mich ist die »Flachheit« im Hinblick auf meine These zur bildimmanenten Größe kritisch zu hinterfragen. Die Materialität der Glasoberfläche schafft eine Distanz zwischen Fotografie und Betrachter, obwohl die körperliche Distanz zwischen Werk und Betrachter negiert wird. Auch wenn wir die Fotografie durch das Scrollen und Liken »berühren« und die kalte Oberfläche des Glases spüren, können wir von der Fotografie »berührt sein«. Das »Berühren-wollen« eine elementare neue Bedeutung. Der künstlerische Prozess entwickelt sich hin zur Smartphone-Fotografie, wodurch der Einsatz von Spiegelreflexkameras obsolet wird.

Die inhärent leuchtenden Displays werden nicht nur von signifikanter Wahrnehmungsbedeutung sein, sondern die Repräsentationsform von Fotografie hinterfragen: warum die Fotografie nicht direkt auf dem Smartphone-Display als Repräsentationsmedium im Ausstellungskontext präsentieren? Es entsteht ein Sinnlicher Realismus, der uns über das Dinghafte und die Präsenz der Dinge anders nachdenken lässt. Der Abzug auf Papier spaltet sich als Komponente ab. Er ist eine Materialisierung der Erinnerung an Vergangenes. Zukünftig wird die digitale Datei an diese Stelle treten. Dieser romantisierende Blick auf das haptische Objekt des Abzugs auf Papier ähnelt dem romantischen Revival der Schallplatte auf Vinyl. Der Akt des Auflegens einer Schallplatte und das Aufsetzen der Tonträgernadel sind gleichzusetzen mit dem Akt des Greifens nach einer Fotografie auf Papier in der bildimmanenten Größe. Das Gefühl in der Betrachtung von Kunst wird sich durch die Auflösung der Werk-Betrachter-Distanz beim Gebrauch eines Smartphones im Alltag und Ausstellungskontext transformieren. Der Paradigmenwechsel in der Fotografie wird dazu führen, dass die bildimmanente Größe in der Fotografie und das damit einhergehende Gefühl von Plastizität entsteht, wenn die eigenleuchtenden Komponente des Displays von der Apparatur des Smartphones extrahiert wird. Die Produktion von individuellen Display-Größen ermöglicht den Fotografien sich in ihrer bildimmanenten Größe aus sich heraus selbst repräsentieren zu können.

---

25 Shore 2015, 38.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Christian Sinn: *Vorhang*, Lambda-Print auf Aluminium, 120 x 174 cm, 2008

Abb. 2: Christian Sinn: *Griff*, Lambda-Print auf Aluminium, 18 x 28 cm, 2010

Abb. 3: Christian Sinn: *Griff*, Installationsansicht, *in-between*, PilotProjekt Düsseldorf, 2010

Abb. 4: <http://www.instagram.com/christiansinnoofficial>, Screenshot des Autors vom 15.08.2018

Abb. 5: <http://www.instagram.com/christiansinnoofficial>, Screenshot des Autors vom 15.08.2018

Abb. 6: <http://www.instagram.com/christiansinnoofficial>, Screenshot des Autors vom 15.08.2018

Abb. 7: <http://www.instagram.com/christiansinnoofficial>, Screenshot des Autors vom 15.08.2018

## Bibliografie

Barthes, Roland, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/ Matias Martinez et al. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, Stuttgart 2000, 185–197.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, 45–64.

Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 2008.

Frizot, Michel: *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998.

Gunkel, Katja: *Der Instagram Effekt*, Bielefeld: transcript 2018.

Honnef, Klaus: *Bernd und Hilla Becher: Fotografien 1957 bis 1975*, Bonn; Köln/ Bonn: Rheinland Verlag Köln/Rudolf Habelt Verlag 1975.

König, Eberhard/Schön, Christiane: *Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Band 5*, Berlin: Reimer 1996.

Lehmann, Harry: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

Meyer, Gushti: *Sprache der Bilder. Kunst verstehen: Farbe – Form – Komposition*, Leipzig: E.A. Seemann 2011.

McCauley, Elizabeth Anne: *A.A. & Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven/London: Yale University Press 1985.

Pickvance, Ronald: *Manet, Martigny*: Fondation Pierre Gianadda 1996.

Ruff, Thomas: *Fotografien 1979 - heute*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2003.

Shore, Stephen: *Das Wesen der Fotografie*, Berlin: Phaidon 2015.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.