

Standpunkte

Karl Prümm

Die Bilder lügen immer

Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes

Die neuen Netzwerke beflügeln gegenwärtig unsere Phantasie. Immer mehr Informationen sollen immer rasanter durch Internet und Datenautobahnen grenzenlos zirkulieren. Allmählich kommt aber auch ins Bewußtsein, daß die Techniken der Digitalisierung tief in die Wahrnehmungsordnungen eingreifen. Mehr noch als für Text und Schrift gilt dies für die visuellen Medien, für die Bilderwelten, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend unsere Kultur prägen, für die Sphäre des Sichtbaren. Produktion und Gebrauch der Bilder wandeln sich radikal, und damit verändert sich auch unser Blick auf die Welt, gelten für das Sehen und für das Erkennen neue Bedingungen. Der Umbruch ist fundamental. Bislang rekurrten alle modernen Medien auf eine Maschine, auf die fotografische Kamera, die sich wiederum aus der camera obscura entwickelte, jenem seit der Renaissance verbreiteten Apparat zur exakten, perspektivisch richtigen Reproduktion von Wirklichkeitsbildern. Die dort auf eine Mattscheibe eingespiegelten Ansichten fixierte Daguerres Kamera um 1835 auf eine lichtempfindliche Platte. Damit definierte sich die Fotografie als Medium des Lichts. Als Lichtschrift schreiben sich die Erscheinungen vor der Kamera direkt in eine sensible Schicht ein – dies begründete die schier wundersamen Effekte der Fotografie und ihren grandiosen Triumphzug im letzten Jahrhundert. Die Spur des Lichts erzeugt den Eindruck einer unmittelbaren Präsenz, die das Bildhafte verleugnet, eine überwältigende Anwesenheit des Abwesenden. Für den Betrachter entsteht so eine fast körperliche Berührung mit dem Vergangenen und Entfernten, ein bewegender und bezwingender Blick durch Räume und Zeiten. Roland Barthes berichtet von dem Erstaunen, das ihn beim Anblick einer Fotografie aus dem Jahre 1852 überfiel, die Jérôme Bonaparte, den jüngsten Bruder Napoleons, zeigte. „Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben“, habe er sich damals gesagt, am Initiationspunkt seiner lebenslangen Reflexion über die Fotografie. Dieser monologue intérieur vollzieht, was André Bazin als entscheidendes Charakteristikum der Fotografie ausgemacht hat: die „Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion“. Bazin spricht gar von einem ontologischen Zwang des Mediums, „an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben“. Den Nimbus des unanfechtbar Authentischen eignete sich auch der Film an. Kino sei 24 mal Wahrheit pro Sekunde, verkündete noch Jean-Luc Godard, und vor allem das Fernsehen beanspruchte dieses Erbe der fotografischen Glaubwürdigkeit.

Das digitalisierte Bild räumt damit endgültig auf. Eine vom Computer generierte Abbildung ist kein Lichtabdruck mehr, und ihr Betrachter kann auch nicht

mehr die unmittelbare Lichtspur der Erscheinungen aufnehmen. Die Blicke gehen ins Leere, denn die Fotografie wird ihrer ursprünglichen Materialität entäußert. Computer erstellen bloß noch ein Simulacrum des fotografischen Bildes und machen es zugleich unendlich veränderbar, ohne daß auch nur die geringste Spur der Oberflächenbearbeitung zurückbleiben würde. Eine phantastische Modulationsfähigkeit zeichnet die neuen Maschinen aus, die sich vor die fotografische Kamera schieben und für die das Lichtbild nur noch Ausgangsmaterial darstellt. Ansichten ohne Referenz zur Realität werden leichthin produziert, die Fotografie ist damit in ihrem Kern getroffen, die Krise des dokumentarischen Bildes manifest. Niemand kann sich fortan mehr darauf verlassen, daß eine Fotografie wirklich eine Fotografie ist, und erst recht ist ihre nach Barthes wichtigste Botschaft: „Es ist so gewesen!“ zweifelhaft geworden.

Nicht nur das aktuelle Wirklichkeitsbild ist so konsequent entwertet, auch der bildhaften Überlieferung droht ein gigantisches Computer-Recycling. Bill Gates hat bereits ein Auge auf die großen Fotoarchive der Welt geworfen, um deren Bestände für sein Software-Imperium auszuwerten. Auch der Dokumentarfilm entgeht solchen Eingriffen nicht. Andrej Tarkowskij hat den Film als „versiegelte Zeit“ bezeichnet. Diese bislang schlüssige Definition gilt nicht mehr, denn der Computer bricht die Versiegelung auf und ermöglicht eine Revision des nur scheinbar endgültigen und unantastbaren Zeitbildes. Es war wirklich ein fabelhafter vielbestaunter Gag, als Tom Hanks in der Gestalt des Forrest Gump im dokumentarischen Bild verschwand und dem Präsidenten Kennedy im Weißen Haus die Hand schüttelte, gar mit ihm plauschte. Die fiktive Figur war so perfekt dem dokumentarischen Material anverwandelt, als hätte sie immer dazugehört.

Die gängigste Reaktion auf diese neue Lage ist die pure Verzweiflung. Wem oder was ist überhaupt noch zu trauen, wenn die letzten Gewißheiten schwinden, wenn selbst die Dokumente täuschen und die Wirklichkeitsbilder lügen – so ist allenthalben zu hören. Unsicherheit und diffuse Angst gegenüber den Bildern, die immer im Schwange waren, schlagen nun um in eine moralische Verachtung, weil die Fotografie den Glaubwürdigkeitsansprüchen nicht genügt, mit denen man sie überfrachtet hatte. Die Digitalisierung perfektioniert doch nur die Täuschungstechniken, über die die Fotografie von Anfang an verfügte. Mit der Retusche, mit der Kolorierung, mit Gummidruck und Abzug auf Edelpapier begann die manipulative Arbeit am unmittelbaren Abdruck des Lichts. Bereits 1858 kombinierte Henry Peach Robinson Kopien von mehreren Figuren aus unterschiedlichen Räumen und Zeiten zu einem neuen Bild „Dahinwelken“.

Virtuelle Bilderwelten gab es schon lange vor dem Computerzeitalter. Die verbreitete Rede über den Verfall der medialen Glaubwürdigkeit betrauert ohnehin nur den Verlust von Projektionen und Zuschreibungen, die lange zurückreichen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts perfektionierte die Fotografie ihre Verfahren bis zur Momentaufnahme, die Apparaturen wurden leicht handhab-

bar, die Bildproduktion war nun auch für die Amateure möglich. Immer perfekter erfüllte die Fotografie damit auch die Funktionen einer Wunschmaschine. Man erkannte in ihr nur das, was man sehen wollte. Die Hoffnungen auf eine exakte Reproduktion der Wirklichkeit wurden hier eingelöst. Das unwiderlegbare Abbild und der reine Abzug der Realität versprachen eine umfassende Herrschaft über das Sichtbare, eine Verfügbarkeit der Welt. Angetrieben von solchen Bilderträumen waren die Fotografen des 19. Jahrhunderts von der Idee besessen, die Welt mit ihrem Medium zu inventarisieren. Fotoexpeditionen drangen bis zum letzten Winkel der Erde vor, die Fotografien eroberten sich alle nur denkbaren Perspektiven. 1858 stieg der Fotograf Nadar mit einem Fesselballon über Paris auf und machte die ersten Luftaufnahmen. Das scharfe Oberflächenbild der Fotografie entsprach nur allzu gut den Idealen des Positivismus, darauf ist zu Recht oft hingewiesen worden. Und so geriet die Fotografie immer stärker in das Netz einseitiger Erklärungen und Zuweisungen. Sie wurde in ihren Potentialen auf das bloße Abbild, auf den sichtbaren Beweis reduziert, zum reinen Wissenschaftsprinzip erhoben. Gänzlich verdrängt war die ästhetische Dimension. Die Pioniere der Fotografie und ihre ersten Augenzeugen nahmen noch die Nähe zur Malerei wahr, begeisterten sich an den Stimmungswerten, den feinen Tönungen, lobten die „wundervolle Genauigkeit der Details“, aber auch die „zarten Übergänge vom wundervollsten Lichte bis zum grellsten Schatten“ – wie Alexander von Humboldt 1839 beim Anblick von Daguerres ersten Lichtbildern. Die strikte Trennung von Wirklichkeitsreproduktion und Ästhetik, wie sie um 1900 bestimmend geworden war, wurde auch von den Protagonisten des klassischen Dokumentarfilms Flaherty, Grierson, Ivens und erst recht von ihren televisionären Nachfolgern übernommen. Auch sie setzten ganz auf die Beweiskraft der Bilder und verleugneten subjektive Konstruktion und ästhetisches Kalkül.

Das digitalisierte, täuschend nachgemachte Wirklichkeitsbild macht Schluß mit einem solchen Mißbrauch der Fotografie als Beglaubigungsinstrument. Es befreit die Bildermedien von der drückenden Last restriktiver Zuschreibungen. Es macht unmißverständlich klar, daß die Bilder immer lügen, daß sie nie mehr sind als ästhetische Transformation von Wirklichkeit, zufällige und subjektive Blicke, die durch eine unendliche Reihe anderer Blicke widerlegt werden. Die Krise des dokumentarischen Bildes hat etwas Produktiv-Enthüllendes. Sie führt uns vor Augen, daß die Kategorie des Dokumentarischen überhaupt ganz neu begründet werden muß als ein System von Vereinbarungen zwischen den Produzenten der Bilder und ihren Verbrauchern. Das Urvertrauen ist dahin, dokumentarische Bilder sind nicht mehr per se und a priori wirklich. Ihre Wirklichkeitsdimension kann nicht mehr allein nur im Bild behauptet werden. Außerhalb der Bilder muß nun plausibel gemacht werden, daß die zerbrochene Referenz zur Wirklichkeit neu geknüpft wird, daß die Bilder in diese Wirklichkeit eindringen, nicht um sie zu beglaubigen, sondern um sie zu deuten. Am Ende

des heroischen Zeitalters der Fotografie verlieren die Bildmedien ihren Nimbus, büßen an Ausstrahlungskraft ein, gewinnen andere Medien eine ungeahnte Bedeutung: die Bildlegenden, die begleitenden Texte, die Kommentare. Corporate Identity wird zum zentralen Faktor der Bilderfabrikation, nicht im Sinne von geschickter Promotion, sondern als Nachweis überzeugender Realitätsverarbeitung. Vielleicht macht das Verschwinden der naiven Glaubwürdigkeit auch dem mechanischen Beglaubigungszwang durch die Bilder ein Ende. Immer noch, so scheint es, ist ein Ereignis erst dann real, wenn es zum televisionären Bild geworden ist. Wir müssen nicht die aufräumenden Feuerwehrleute, die Krankenwagen mit ihrem zuckenden Blaulicht nach jedem Nebelcrash auf der Autobahn, nicht die Blutspuren und rauchenden Autowracks nach jedem Terrorangriff sehen. Eine neue Ökologie der Bilder ist jetzt möglich.