

Digitale Fotografie

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

herausgegeben von

Irene Ziehe

und Ulrich Hägele

im Auftrag der Kommission Fotografie
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde

Band 4



Waxmann 2009

Münster / New York / München / Berlin

Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hrsg.)

Digitale Fotografie

Kulturelle Praxen eines neuen Mediums



Waxmann 2009
Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gefördert durch

S M

**B Museum Europäischer Kulturen
Staatliche Museen
zu Berlin**

und

den Verein der Freunde
des Museums Europäischer Kulturen

ISBN 978-3-8309-2187-5

© Waxmann Verlag GmbH, 2009
Postfach 8603, 48046 Münster
Waxmann Publishing Co.
P.O. Box 1318, New York, NY 10028, USA

www.waxmann.com
order@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Christian Aeverbeck, Münster
Titelfoto: Daniela Schadauer
Abbildung Seite 6: Johann Mayr
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Zur Zukunft der Erinnerung

In den letzten vier Jahrzehnten haben neuere Techniken des medialen und meta-medialen Umgangs mit historischen Objekten und Prozessen zu einer kulturellen Umwertung von Geschichte und ihren allgemeinen wie besonderen Phänomenen geführt, die somit zum Ausgangspunkt bildanthropologischer Differenzierungen gemacht werden können.¹ Im folgenden geht es um grundlegende Veränderungen der Gegenstände von Erinnerung sowie um einige grundsätzliche Verhaltensformen, die sich aus der zunehmenden Auslagerung des Gedächtnisses aus den bisher üblichen, durchaus medial zu begreifenden, doch mechanisch – „analog“ – wirkenden Speichern in digitale Bereiche ergeben.² Eigenartig an dieser Entwicklung ist, dass ihre Auswirkungen nur schwer in den breiten Konsens eines öffentlichen Diskurses einzubringen sind; dieser scheint noch immer von einem eher irrational wirkenden Glauben an mediale Innovationen und deren protohistorischer Wirkung getragen zu sein. Der folgende Versuch orientiert sich daher zunächst an einer Technikgeschichte, allerdings im Sinn einer kritischen Überarbeitung des metaphysischen Hintergrunds dieser Übung, wie ihn Peter Sloterdijk fixiert hat.³

Während einer Darmstädter Konferenz über die Zukunft der Informationstechnologien im Jahr 1988 orakelte Friedrich Kittler: „Nur was schaltbar ist, ist“⁴, und deutete damit jene Schnittstelle an, die sich in anderen Texten zur Einführung der digitalen Bildtechnologien, etwa bei Susanne Regener, wiederfindet⁵: Um 1990 sei das Bildermachen ebenso plötzlich digital geworden wie die Öffnung des Eisernen Vorhangs und damit die Neuordnung Europas samt ihren, bis heute andauern-

1 Zum Begriff der Bildanthropologie vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* (Wilhelm Fink) München 2001. Hier soll es eher um eine Fortführung dessen gehen, was in den 1970er Jahren rund um den *Visual Studies Workshop* am Rochester Institute of Technology und der dort publizierten Zeitschrift *afterimage* entwickelt worden ist.

2 Der Verfasser dankt der *Kommission Fotografie* dafür, dass sie das Wagnis eines fachfremden Vortrags eingegangen ist. Vorab sei auch bemerkt, dass mir an einer wertenden Differenzierung zwischen analog und digital, wie sie etwa Otl Aicher, analog und digital (Berlin 1991) für die Designtheorie vorgenommen hat, in keiner Weise gelegen ist.

3 Peter Sloterdijk: *Technologie und Weltmanagement.* In: Ders.: *Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche.* Schriftenreihe der Staatl. Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 1. (Cantz) Stuttgart 1993, S. 67-105.

4 Friedrich A. Kittler: „Nur was schaltbar ist, ist überhaupt“. In: *Werk und Zeit.* Vierteljahresschrift des Deutschen Werkbunds Jg. 38, 1990, Heft 1, S. 6-8.

5 Susanne Regener: *Bilder | Geschichte.* Theoretische Überlegungen zur Visuellen Kultur. In: Karin Hartewig/Alf Lüdtke (Hg.): *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat.* (Wallstein) Göttingen 2004, S. 13-26.

den, kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Balkan, im Kaukasus und Nahen wie Mittleren Osten. Die Implikation eines ebenso plötzlichen Medien- wie Politikwandels ist eine Wertstellung, wie sie sich im Begriff der Revolution äußert; mindestens aber wird durch den Übergang von zwei medialen Ebenen der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Bildern suggeriert, dass sich die Formen politischer Bildnerie und (Medien-)Metaphorik in ähnlicher, vielleicht gleicher Weise verändert hätten.⁶

De facto kam der Übergang zwischen diesen beiden Kulturtechniken des Bildermachens – und darum geht es primär in der Differenz zwischen analog und digital⁷ – schleichend, zog sich über gut zwei Jahrzehnte hin und hätte früh kritisch begleitet werden können, wenn es die Akteure denn gewollt hätten. Die Selbstauflösung des Photographenberufs in den 1980er Jahren war gut zwei Jahrzehnte lang durch immer stärkere Einbindungen automatisierter Technologien in die Arbeit vorbereitet worden, ganz in der Folge dessen, was schon in den 1960er Jahren von Pierre Bourdieu und anderen für die Zunahme des Amateurstatus im ganzen Medium prophezeit worden war.⁸ Die durchaus komplexe Technik der Studio-Photographie und ihrer Nachbearbeitung zur Druckvorbereitung für Magazine oder Bücher hatte bis zu diesem Zeitpunkt für eine feste Basis analoger Photo-technik gesorgt, die immer auch Referenz für die ganz persönliche Bildproduktion – etwa der Knipser – geblieben war.⁹ Um 1982 war nach der flächendeckenden Einführung der Autofocus-Technologie zur Einstellung von Schärfenebenen und -tiefen die nahezu vollständig elektronische, im Prinzip digitale Automatisierung des photographischen Aufnahmevorgangs weitgehend abgeschlossen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren in der typographischen wie bildlichen Druckvorbereitung zahlreiche Automatisierungsprozesse vorbereitet worden, die sich leicht digitalisieren ließen. Nichts von diesen Prozessen floss seinerzeit in die aufkommenden Debatten über die Photographie im Kontext der Bildenden Kunst ein.

Im Umgang mit den Apparaten der Photographie hatten sich zu diesem Zeitpunkt über gut einhundert Jahre hinweg manche Handhabungsformen etabliert, die kaum noch auf funktionale Ursprünge rückführbar erschienen oder – wie beim Vergleich etwa der Kamerasysteme Contax und Leica während der 1930er Jahre im Gebrauch der Sportphotographie – sich über quasi autopoiëtische Prozesse

6 Rolf Sachsse: Zeigen Bilder Geschichte? – Zum historischen Quellenwert der Fotografie. In: Bernd Walter/Thomas Küster (Hg.): Westfälische Forschungen Jg. 58, 2008, S. 13-20.

7 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder. (European Photography) Göttingen 1985.

8 Pierre Bourdieu: Einleitung. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1981, S. 11-22, hier S. 17-18.

9 Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. (Koehler & Amelang) München/Berlin 1995, S. 15-18. Leider wird dieser Aspekt im vorliegenden Werk nur unter dem Blickwinkel einer undifferenzierten Industriekritik vermittelt.

verfestigt hatten.¹⁰ Aus diversen, unreflektierten, der täglichen Arbeit emergierenden und letztlich nur minimal funktionalisierbaren Traditionen der Handhabung, die als Designgeschichte auch die gesamte Geschichte des Menschen im Verhältnis zu seinen Werkzeugen prägten, haben sich bis heute Debatten um die Differenz von analog und digital in der Photographie gespeist. Wer im Jahr 2008 photographische Messen und Veranstaltungen besucht, mag den Eindruck erwerben, dass die wesentlichen Unterschiede im Bildermachen allein in der Kamerahaltung – Sucher versus Mattscheibe, Kamera am Auge und damit Teil des Körpers, Kamera am gestreckten Arm und damit vom Körper entfernt – lägen und an technischen Details wie Bildauflösung und Kapazität der Speicherkarte im Vergleich zum 35mm-Film.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist die liebgewonnene Geschichte von der Parallelität der historischen mit den medialen Ereignissen eine einfache Legende, schön zwar, aber mit einigen Webfehlern im historischen Teppich. So wie die Digitalisierung etwa der Druckvorbereitung wie der musikalischen Produktion in den frühen 1980er Jahren relativ weit fortgeschritten war, so scheint das medienhistorisch bedeutsamste Ereignis des hier zu schildernden, photographischen Übergangs aus der Distanz von anderthalb Jahrzehnten doch etwas nach der politischen Geschichte gekommen zu sein, obendrein in einer eher unspektakulären Form, die zudem für eine Weile relativ unbekannt blieb: 1993 produzierten die Restauratoren Henry Wilhelm und Carol Brower Wilhelm ein Gutachten über die archivalische Haltbarkeit photographischer Materialien und stellten – wie von vielen Journalisten erwartet – den damals üblichen Farbverfahren ein vernichtendes Zeugnis aus.¹¹ Nur wenige Tage nach der eher versteckten Publikation dieses Gutachtens beschloss der Hersteller Kodak, damals Marktführer auf diesem Gebiet, die photochemische Forschung vollständig einzustellen und sich auf digitale Produkte zu konzentrieren. Das Wilhelm'sche Gutachten ist in Aufbau und Präzision an die Untersuchungen angelehnt, die in den 1960er Jahren durch Edith Weyde in der Firma Agfa und in den 1970er Jahren von James Reilly bei Kodak betrieben wurden.¹² Auch im Fall der Filme schlagen die Pendel industrieller Attituden und Marketingstrategien mittelfristig wieder aus: Seit 2008 vertreibt Kodak

10 Bernd Weise: Pressefotografie. Kamera- und Fototechnik im journalistischen Gebrauch, Teil III: 1933-1939. In: Rundbrief Fotografie. Sammeln Bewahren Erschließen Vermitteln Jg. 12, 2005, Neue Folge Heft 48, S. 13-19.

11 Henry Wilhelm/Carol Brower Wilhelm: The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. (Preservation Pub Co) Washington DC 1993. Download unter: www.wilhelm-research.com/book_toc.html [12.12.2008].

12 André Rott/Edith Weyde: Photographic Silver Halide Diffusion Processes. (Focal Press) London/New York 1972; Eastman Kodak Company (Hg.): James Reilly. Conservation of Photographs, Kodak F-20. Rochester NY 1985.

wieder vermehrt Filme, vor allem auch in mittleren und größeren Bildformaten, und propagiert einen Workflow im Mix aus analog und digital.¹³

Der Grund für die 1993 übereilt erscheinende, langfristig jedoch die ganze Branche verändernde Entscheidung entsprach einfacher Marketingstrategie: Zum einen wollte man sich als Hersteller und Distributor von direkten Farbdruckverfahren (dem sogenannten C-Print) nicht öffentlich vorwerfen lassen, dass Bilder von Neugeborenen bei deren Einschulung nicht mehr anschau- und wahrnehmbar seien – es ging gerade darum, dass die Photoindustrie aus ökonomischem Kalkül die wichtigste Funktion des Mediums, das Schaffen von Erinnerungen, vernachlässige. Das Vertrauen auf die unendlichen Möglichkeiten digitaler Korrekturen sollte sich zur selben Zeit auch als begrenzt herausstellen.¹⁴ Zum anderen wurde mit dieser industriellen Entscheidung erstmalig in der Mediengeschichte der Photographie auch großtechnisch der Vorgang des Bildermachens – mit Philippe Dubois: der photographische Akt, auch von ihm weitgehend ohne jede Referenz auf technische Prozesse beschrieben¹⁵ – vom Gebrauchswert und der Rezeption des fertigen Bildes getrennt. Um es in werbenden Schlagworten der 1960er Jahre zu fassen: Die Freude am Machen eines Bildes trat hinter die Freude am Anschauen eines älteren Bildes zurück.

Dass Bilder als Stütze von Erinnerungen dienen und zu diesem Zweck angefertigt werden, ist fester, wenn auch ungeliebter Bestandteil antiker Rhetorik und hat, wie Paul Zanker nachgewiesen hat, bereits im Bild des alternden Denkers zu einer eigenen Typologie, eben nicht nur ästhetisch schönen Darstellung geführt.¹⁶ Der Blick auf die Erinnerung kann seit dem Boom der Hirnforschung in den 1990er Jahren heute von zwei Seiten erfolgen, aus der Sicht der Bildproduktion und – wichtiger noch – vom Aspekt der Erinnerungsproduktion her, die dem Bildbegriff mit einiger Ambivalenz begegnet. Die International Society of Traumatic Stress Studies [ein Zusammenschluss von Psychiater/inne/n, im folgenden als ISTSS abgekürzt] hat 1997 in einer Studie ein brauchbares und allgemein verständliches Modell entwickelt, das einerseits die Erinnerung nicht als banale Hirnfunktion abtut – etwa im Sinne des Vogelhäuschen-Modells von Plato –, aber auch ande-

13 <http://reviews.photographyreview.com/blog/kodak-professional-ektar-100-film/2/> [13.12.2008].

14 Rudolf Gschwind/Franziska Frey: Digitale Rekonstruktion ausgebleichter Farbfotografien. In: Rundbrief Fotografie. Sammeln Bewahren Erschließen Vermitteln, Sonderheft 5, Farbfehler! Gegen das Verschwinden der Farbfotografien. Göppingen/Köln 1998, S. 147-162.

15 Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1. (Verlag der Kunst) Dresden/Amsterdam 1998.

16 Paul Zanker: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. (C.H. Beck) München 1995.

rerseits nicht unnötig verkompliziert.¹⁷ Auch diese Studie benutzt einen ambivalenten Bildbegriff, für den eine Erinnerung als Bild widergespiegelt wird und zugleich ein Bild ohne weiteres zur Erinnerung werden kann, doch wird hier jede Erinnerung als Fragment eines Ganzen begriffen, das sich erst im Akt des Erinnerns als Konstruktion fügt – und diese Konstruktion, die wir als Wirklichkeit zu bezeichnen pflegen, ist eben auch nicht mehr und nicht weniger als ein Konstrukt, zudem ad hoc hergestellt und in seiner Deutungsstruktur von Welt durchaus flexibel.

Jede sinnliche Wahrnehmung wird – noch vor aller Bewusstwerdung – im Gehirn so vernetzt, dass allein aus dieser Vernetzung die Form der Repräsentanz bestimmt und damit eine Entscheidung vorbereitet wird, die nach der ISTSS jede Erinnerung als explizit oder implizit ablegt.¹⁸ Explizite Erinnerungen sind demnach solche, die sich einer Versprachlichung nicht verweigern und relativ leicht zu einer Form des Gedächtnisses gefügt werden können, das dann beim Anblick eines Gemäldes, Gebäudes oder einer alten Photographie als gesichertes Wissen aufzurufen ist. Da diese Form des Gedächtnisses prinzipiell positiv aufgefasst wird – selbst wenn das Dargestellte aus irgendeinem Grund schmerzhaft wirken sollte, etwa bei Tätern und Opfern von Gewalt –, ist der Speicher des Gedächtnisses in den letzten zwei Jahrhunderten, parallel zur Aufklärung, ethisch konsolidiert worden. Solange die Repräsentanz eines erinnerten Fragments durch sprachliche Mittel in einen wie auch immer gearteten Kontext zu bringen war, konnte sie rational verhandelt werden; eine objektivierbar zu verdinglichende Abbildung wie in der Photographie, ebenso eine direkt reproduzierbare Kopie musikalischer Ereignisse wie in Grammophon und Tonband waren technische Sehnsuchtmuster einer positiven Wissenschaft und in ihrer Nähe zur Industrialisierung klar mechanische Reproduktionsmodelle der Welt, bei denen allein der Maßstab, nicht aber die Sicht auf die Welt verändert wurde.¹⁹

Gerade die unbedingte Repräsentanz des Bildes, wie sie Michel Foucault in seiner Analyse der *Las Meñinas* von Velasquez dekonstruierte, war die Voraussetzung für derlei Erfindungen und deren enorme Wirkung auf das kollektive Gedächtnis.²⁰ Genau diese Unbedingtheit war das erste Versprechen der Photographie, das insbesondere für William Henry Fox Talbot, der sich zeitgleich mit der Entziffe-

17 The International Society for Traumatic Stress Studies (ISTSS): Kindheitstraumata – erinnert: Ein Report zum derzeitigen wissenschaftlichen Kenntnisstand und zu seinen Anwendungen. In: Ulrich Sachsse (Hg.): Traumazentrierte Psychotherapie. Theorie, Klinik und Praxis. (Schattauer) Stuttgart/New York 2004, S. 413-436.

18 Ebd. S. 423.

19 Wilhelm Kühlmann: Technischer Fortschritt und kulturelles Bewußtsein. Zur Diagnose von Modernität in der frühneuzeitlichen Literatur. In: Hanno Möbius/Jörg Jochen Berns (Hg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. (Jonas) Marburg 1990, S. 31-44.

20 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1971, S. 31-56.

rung ägyptischer Hieroglyphen beschäftige, epistemisch bedeutend wurde – hier wurde das eine Gedächtnis, der kanonisierte, aber noch nicht entschlüsselte Text, durch ein anderes, das der Photographie ersetzt.²¹ Der Rest der photographischen Mediengeschichte ist bekannt, auch und gerade im Kontext kulturanthropologischer Betrachtung²² – für das Folgende reicht die Beschränkung auf einen kleinen Aspekt. Wenn die Photographie eine kulturelle Leistung erbracht hat, die als Vollendung der McLuhan'schen *Gutenberg Galaxy* angesehen werden kann, dann ist es die Auslagerung des Gedächtnisses ins Archiv, und dies jenseits von Schrift, Druck und Illustration, die selbstverständlich diese Entwicklung vorbereitet haben. Doch die Geschichte der Photographie folgt der des Museums und hat die Kunst- und Wunderkammer aus der Beliebigkeit des sammelnden Subjekts und der Kanonisierung spezifischer Sammlungsvorgaben befreit – auch dies keine wirklich neue Entwicklung, allerdings durch einen Quantensprung an möglichen und gegebenen Beständen vorangetrieben.²³ Wie dieser Quantensprung auf die Produktion ästhetischer Objekte und deren kulturellen Gebrauch wirken kann, hat Boris Groys ebenfalls zu Beginn der 1990er Jahre in seinem Essay „Über das Neue“ beschrieben, in dem er einerseits das Streben aller Kunst in die Geborgenheit von Museum und Archiv – insbesondere an den Deplatzierungsstrategien der Avantgarde um 1920 – exemplifizierte, andererseits aber auch das Archiv als das konventionalisierte Andere aller Neuerungen vorführte, ganz in der Lesart, die Jan Assmann kurz zuvor für die Totentexte der ägyptischen Grabmäler entwickelt hatte.²⁴

Sowohl Groys wie Assmann gingen von dinglich fassbaren Archiven, damit Sammlungen körperlich erfahrbarer Objekte aus, wie sie auch Hans Belting Mitte der 1990er Jahre zur Grundlage seiner Bildanthropologie machte und dies speziell an photographischen Portraits statuierte.²⁵ Doch auch er musste einige Zeit später feststellen, dass ein Meisterwerk als solches vornehmlich durch körperliche Abwesenheit wirkt²⁶ – ein wahrhaft digitaler Gedanke, den er kurze Zeit später durch die Kombination seiner eigenen Handschrift mit der *image technology* des Scans in genau jener Weise verlängert, wie ihn die Photographie in der Mi-

21 Zu diesem Thema bereitet derzeit Mirjam Brusius M.A. eine Dissertation vor: www.arthistoricum.net/en/themenportale/kunstgeschichte/abstracts-projekte/dissertationen/diss-brusius/ [13.12.2008].

22 Ulrich Hägele: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Mit einer Bibliographie zur visuellen Ethnographie 1839-2007. (TVV) Tübingen 2007.

23 Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunst-kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. (Wagenbach) Berlin 1993.

24 Boris Groys: Über das Neue. (Carl Hanser) München 1992 sowie Jan Assmann: Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1988, S. 141-160.

25 Belting 2001 (Anm. 1), S. 184-188.

26 Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. (C.H. Beck) München 1998.

schung aus analoger Aufnahme und digitalem *processing* als hybrid bezeichnet²⁷ und damit mentalitätsgeschichtlich wieder genau da landet, wo Bourdieu und seine Mitarbeiter das Medium verortet hatten: im selbstgewählten Mittelmaß.²⁸ Die materielle Existenz photographischer Erinnerung entpuppt sich damit als liebge-
wonnener Mythos, wie ihn beispielsweise die Künstlerin Meggan Gould darstellt, indem sie alte Photos von der Rückseite reproduziert und digital so aufbereitet, dass ihre Schönheit jedes Bild auf der Vorderseite ersetzen kann.²⁹ In der Funkti-
on des Erinnerens verhalten sich analog und digital demnach zueinander wie die Analogie zur Analyse, wie das emblematische Zeichen zur Addition elementarer Bestandteile. Wer sich mit den Konzeptionen digitaler Städte³⁰ sowie mit der Archi-
tektur in web-basierten Spielwelten à la *Second Life*³¹ beschäftigt hat, kennt diese Differenz ex negativo: Nirgendwo ist der Druck zur Konvention stärker als in neuen medialen Vermittlungsangeboten, und dies gerade auch in Meta-Medien wie dem Internet.

Digital wird zwar die kleinste Einheit aller visuellen Zeichen, das Ikon, auf die Differenz zwischen null und eins gesetzt, doch längst hat sich ja auch schon diese eher abstrakte Bezeichnung einer ganzen Generation semiologischer Betrachtungen auf visuelle Gegenstände auf einen völlig un-ästhetischen, rein funktionalen Gebrauch von Schaltknöpfen bezogen. Kleinste visuelle Einheit ist – unter den Bedingungen der Hirnforschung – das Geon geworden, die Entität eines dreidi-
mensionalen Körpers, der auch unter extremen Bedingungen der Fixierung, Ver-
drehung und Kombination sicher wiedererkannt wird, und das nicht nur von Menschen, sondern von nahezu allen Säugetieren.³² Ikonische Elemente sind unter digitalen Bedingungen dagegen nur mehr mehrfache Exponentialfunktionen des An-Aus-Schalters, etwa bei den 256 Bites des ASCII-Codes (2 hoch 2 hoch 2 hoch 2) oder den 65.536 von Unicode (dasselbe hoch 2), auf denen sämtliche Typo-Systeme des Internets basieren.³³ Selbst einfachste Geons wie Kugel, Konus oder Quader sind für diese Berechnungen noch zu komplex und bedürfen wesentlich größerer Einheiten für einen halbwegs brauchbaren Formkatalog; das

27 Hans Belting: Lieber Peter. In: Ecke Bonk/Peter Gente/Margit Rosen (Hg.): 05-03-44: Liebesgrüsse aus Odessa, für/for/à Peter Weibel. (Merve) Berlin 2004, S. 222-225.

28 Robert Castel/Dominique Schnapper: Ästhetische Ambition und gesellschaftliche Ansprüche. In: Bourdieu/Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981 (Anm. 6), S. 113-136.

29 Zentrum für zeitgenössische Fotografie Leipzig e.V. (Hg.): F STOP. 2. Internationales Fotografiefestival, Leipzig 2008. Affoltern am Albis 2008, S. 52-53 und S. 77.

30 Rolf Sachsse: Als Tourist in digitalen Städten. Artikelreihe in: db. Deutsche Bauzeitung Jg. 136, 2000, Heft 6 bis Jg. 138, 2002, Heft 2.

31 Rolf Sachsse: Bauen im zweiten Leben: Architecture in Second Life. In: db. Deutsche Bauzeitung Jg. 141, 2007, Heft 6, S.18-21.

32 Hinweise zu den entsprechenden Theorien Irving Biedermans unter <http://geon.usc.edu/~biederman/> [18.12.2008].

33 Johannes Bergerhausen: decodeunicode – Zur Identität der Zeichen. In: Petra Eisele/Anna-Lisa Schönecker (Hg.): translations 02, fernweh. positionen zur identität im design. Mainz 2008, S. 120-127.

weitaus häufigste Geon, ein gebogener Zylinder, den jeder Mensch unmittelbar als Handgriff (*handle*) wiedererkennt, ist im Polygonzugverfahren rechnerisch hochkomplex.

Der technische Vorteil digitalen Reproduzierens liegt bekanntermaßen darin, dass eine jede Reproduktion gegenüber ihrer vorherigen verlustfrei ist. Diese prinzipiell unendliche Reproduzierbarkeit jenseits der Mechanik führt zu einer exponentiellen Steigerung der Ent-Auratisierung, die Walter Benjamin in seinem epochalen Essay vom „Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit“ beschrieben hat³⁴, und damit letztlich zu einer Lösung der Speicherung erinnerbarer Inhalte von einer materiellen Grundlage³⁵. Auch ist dies keine wirklich neue Erfahrung, denn aus der Geschichte aller Bibliotheken wissen wir, dass es keine Garantie für das Überleben von Ideen in materieller Form gibt und dass die historische Auswahl keine Moral kennt. Doch gibt es einige andere, ebenfalls eher ungemütliche Folgerungen aus dieser Entwicklung: Als pure *science fiction* mag man die Entwicklung von implantierten Bio-Chips abtun; dennoch gibt es sie bereits (etwa als Cochlea-Implantat für bestimmte Formen von Schädigungen des Innenohrs oder als einpflanzbarer Chip für Superreiche zum Schutz vor Entführungen), und die Geschichte der Wissenschaft hat immer gezeigt, dass, was machbar ist, auch gemacht werden wird. Als praktisches Beispiel für dieses Argument mag die alte Idee einer Online-Anwendung dienen, die uns beim Anblick eines Gemäldes den Maler, seine Biographie sowie die wesentlichen Interpretationen seines *Ceuvres* einspielt. So weit so nett, aber was mit den impliziten Erinnerungen jenseits der expliziten passiert, hat bislang noch wenige Theoretiker/innen beschäftigt. Ebenso wenig scheint die Frage bedacht worden zu sein, wo das Eigenleben derartiger Einspielungen möglichen Erinnerens durch die nächste Überspielung aus dem Netz abgebrochen, wie die weitere Signalverarbeitung dieser Mitteilungen kanalisiert wird. Gegen derlei Vorstellung sind die bizarren Personenkulte zentralasiatischer Diktatoren und George Orwells Phantasie sicher unbedeutend – und vor allem medienhistorisch unglaublich naiv. Denn ohne Kanonisierung im Ritual wird keine Erinnerung zum Gedächtnis³⁶; doch wo diese Kanonisierung selbst digital vorgehalten wird, kann sie sich nur in habituellen Ebenen etablieren, denn es fehlt ihr der materielle Untergrund – wie etwa die Wand des ägyptischen Tempels.

Die Erprobungsphase digital habitueller Rituale für photographische Bilder findet derzeit in Web-Angeboten wie *flickr*, in blogs oder in den unendlichen Album-Sites statt. Abgesehen davon, dass dieselben Menschen, die heftige Angst vor

34 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1963.

35 Geoffrey Batchen: Die Kunst des Archivierens. In: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausst. Kat.). (Prestel) München/New York 1997, S. 46-49.

36 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. (C.H. Beck) München 1992.

totaler Überwachung durch digitale Techniken äußern, völlig unbedacht ihre wertvollsten persönlichen Erinnerungen den übelsten Monopolisten der Datenverschiebung und Datensammelei anheim geben, oft genug gar vollständige Öffentlichkeit für ihre persönlichsten Bilder herstellen, potenzieren Bildkataloge aller Art im Netz einen Effekt, den die Kunstwissenschaft seit der Diaprojektion in Vorlesungen ab etwa 1890 kennt: Nicht nur werden Bilder durch projektive Technologien – und dazu zählt unzweifelhaft die Bereitstellung von Katalogen auf dem Bildschirm – in ihrer Größe nivelliert, sondern vor allem auch in ihrer Alterung.³⁷ Ein digital unendlich reproduzierbares Bild hat keinen materiellen Referenten auf seine Entstehungszeit mehr. Schlimmer noch: Durch den Verlust an visueller Repräsentanz gegenüber dem abgebildeten Gegenstand entfallen sogar die sekundären Erkenntnisphänomene des Gealterten, die dann erst in einem zweiten Durchgang des Diskurses wiederhergestellt werden müssen. In der Werbephotographie mag dies noch amüsant sein und vor allem auf den Ursprung des Werbens insgesamt rückführen, wird aber im Falle des „Betrachten[s] des Leidens Anderer“, wie dies Susan Sontag für die Kriegsphotographie feststellte, eher zu einer zynischen Übung.³⁸

Doch auch der Alltag hält eine Menge an Möglichkeiten digital photographischer Reproduktions-Verzeichnungen³⁹ bereit, und wir Menschen haben uns weitgehend angewöhnt, sie ununterbrochen zu nutzen: Das beginnt mit Selbstverständlichkeiten wie HDR, einer digitalen Anwendung der uralten Silbermaskentechnik, die unter photographischen Handwerkern der 1930er und 1950er Jahre sehr beliebt war, aber in Farbe nie funktionierte; das geht umgekehrt über die freie Wahl zwischen Schwarzweiß und Farbe samt aller Details panchromatischer Wiedergabe, die digital angesteuert werden kann, bis zu avancierten Retusche-Programmen, die es zuvor analog selbstverständlich gegeben hatte, die dennoch in ihrer Automatik grundlegend von der handwerklichen Arbeit in Negativ und Positiv verschieden sind. Bizarre Endpunkte derartiger Automatisierungen mögen die in manche digitale Kleinkameras eingebauten Funktionen des Slimmings (also der Verschlankung Personen bezogener Umrisse) sowie des Tourist Removers sein, der ähnlich HDR auf einer Serienbildfunktion beruht, aus der ein optimales Bild berechnet wird, eben ohne störende Touristen vor dem besuchten Monument. Das ist eine photohistorisch durchaus ironische Brechung des entscheidenden Moments einer Aufnahme.

Das spurenlose Bearbeiten – denn auch die Bild begleitenden EXIF-Dateien sind nicht unveränderbar – führt demnach direkt in die Memorialkultur einer Zeit ein,

37 Heinrich Dilly: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. In: Kai-Uwe Hemken/Kunsthistorisches Institut der Ruhr-Universität Bochum (Hg.): Im Bann der Medien: Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur. Weimar 1997, S. 134-164.

38 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. (Carl Hanser) München 2003.

39 Hermann Sturm: Prometheische Verzeichnungen. In: Ders. (Hg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen. (Klartext) Essen 1989, S. 9-31.

und die hat sich nach anderthalb Jahrzehnten Digitalität grundlegend verändert: Das analoge Gedächtnis ist als Konstrukt erkannt, ganz so wie es die Moderne beabsichtigt hatte, doch sie kam mit der Konstruktion des Menschlichen nicht klar, die nach fassbaren Momenten sucht, selbst wenn diese dann bereinigt, bearbeitet und nicht mehr auf einen wie auch immer als wahrhaftig zu beschreibenden Urzustand zurück geführt werden können. Hinzu kommen die alltäglichen Vorbehalte, die eigenen Archive in virtuelle Speicher einzulagern, wo doch die Photographie mit der Gutenberg-Galaxie gerade die materielle Aufbewahrung teilt, und wo selbst gigantische Mehrfachfestplattenstapel nicht ernsthaft den Versuch unternehmen, auch nur den geringsten Hauch der Sicherheit einer Bibliothek zu evozieren. Insofern realisieren die digitalen Bildwelten, in denen wir uns derzeit bewegen – und bei denen Grant Romers Bemerkung bedenkenswert bleibt, dass wir uns überlegen sollten, die digitalen Emanationen visueller Reproduktion von Welt noch Photographie zu nennen⁴⁰ – eine Beobachtung von Susan Sontag: Die 1960er Jahre hätten allein dadurch eine utopische Situation geschaffen, dass es so wenig Bedürfnis nach Nostalgie gegeben habe. Sie selbst konnte in ihrer Beziehung zur Photographin Annie Leibovitz ebenso wenig dem historischen Druck nostalgischer Betrachtung entfliehen wie in ihrer öffentlichen Wirksamkeit.⁴¹ Aber ganz offensichtlich hatte und hat diese Zukunft keine Hoffnung auf materielles Überleben – allein dies hat der digitale Bildgebrauch schon jetzt festgeschrieben. Die Veränderungen medialen Handelns im konstanten Medientransfer – denn um nichts anderes handelt es sich bei allen Digitalisierungsstrategien – ziehen auch ein verändertes Verständnis von Alltag und persönlich erlebter Geschichte nach sich, ein ungeheuer spannender Prozess von noch ungewissem Ausgang.

40 Grant B. Romer: Warum Fotografien erhalten? In: Rundbrief Fotografie. Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen Jg. 12, 2005, Neue Folge Heft 45, S. 10-12.

41 Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990-2005. (Schirmer & Mosel) München 2006.

Scheinwelten

Über die Digitalisierung der Fotografie und ihre Bedeutung für die Kulturwissenschaft

Die digitale Fotografie hat in den vergangenen Jahren bei den Amateuren das analoge Verfahren fast vollständig abgelöst. Schaut man sich in einem Fotogeschäft um, so fällt auf, dass analoge Kameras kaum mehr in den Regalen stehen. Entsprechende Filme sind zwar noch zu bekommen, der Markt befindet sich allerdings in Auflösung. Das seit 1935 erhältliche und immer weiter ergänzte Kodachromefilm-Programm wurde 2009 endgültig eingestellt, obwohl Profis und Amateure die hohe Farbtreue und Haltbarkeit des Klassikers schätzten. Im Februar 2008 hatte die amerikanische Firma Polaroid bekannt gegeben, keine Sofortbildkameras und -filme mehr zu produzieren. Das einst so beliebte Trägermaterial wird rasch verschwinden – eine nicht unbedeutende foto-künstlerische Ausdrucksform wäre Geschichte.¹

Der Übergang zur digitalen Fotografie brachte für den Nutzer, abgesehen von technischen Neuerungen in der Handhabung des Apparats, einige signifikante Veränderungen mit sich. Der User ist nun überaus stark in den Herstellungsprozess eingebunden. Arbeiten, mit denen man früher den Fotoladen um die Ecke oder ein Labor beauftragte, muss man nun selbst erledigen. Der Besitz einer Kamera allein reicht nicht mehr aus. Auch für weniger ambitionierte Amateure sind Software- und Hardwarekomponenten zur Weiterverarbeitung der geknipsten Bilder unabdingbar. Diese Verlagerung in frühere Bereiche der Dienstleistung ist mit anderen digitalen Feldern des Alltags vergleichbar: Homebanking, Texterfassung und Online-Bibliotheken. Auch der Faktor Zeit spielt eine immer größere Rolle. Gab man früher seinen Film im Fotogeschäft ab, um am nächsten Tag die entwickelten Negative nebst Abzügen in einer Papiertasche wieder abzuholen, um sie sodann in der Bilderkiste abzulegen, ist nun allein für die Bearbeitung und die Speicherung der digitalen Bilder zuhause nicht selten ein erheblicher Aufwand zu verzeichnen. Einige der von mir 2005/2006 im Rahmen einer kleinen Studie befragten Foto-

1 Kodak produzierte bis Mitte 2009 nur noch den Kodachrome 64. Das weltweit einzige Entwicklungslabor befindet sich in Parsons, Kansas/USA. Der einzige Hersteller von Sofortbildmaterial ist Fuji. Vgl. Gert Koshofer: Filmbasierte Fotografie – Wandel und Bestand. Ein Überblick über den aktuellen Filmmarkt. In: Rundbrief Fotografie Jg. 15, 2008, Nr. 4, Neue Folge Heft 60, S. 5-7, hier S. 7; Barbara Hitchcock/Steve Crist: The Polaroid Book. (Taschen) 2008. Für Anregungen und Kritik danke ich Karin Priem, Tübingen.

grafen verbringen den erheblichen Teil ihrer Freizeit bis spät abends und über das Wochenende am Computer, „um das letzte aus den Bildern herauszuholen“.²

Andererseits ermöglicht die digitale Technik vor allem im Verbund mit dem Internet Chancen, die vor noch nicht allzu langer Zeit noch gar nicht vorhanden oder wenigen Profis vorbehalten waren: Aufnahme von Bildern mit dem Handy, Bildbearbeitung, Bildmontage, Kolorierung, rascher Transfer der Daten über das weltweite Netz, Archivierung, Abruf von Bildern aus externen Servern und gegenseitiger Austausch in Communities.

Paradigmenwechsel oder Fortsetzung des Analogens?

Obgleich die Volkskunde als Bildwissenschaft sich seit dem 19. Jahrhundert stets des Mediums Fotografie in Feldforschung, Dokumentation und Lehre bediente, und das Fach seit den 1990er Jahren das visuelle Medium auch als Primärquelle in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses rückte, überrascht es doch, dass die Bedeutung der Digitalisierung der Fotografie im Alltag bislang unterbelichtet blieb. In neuerer Zeit reflektierte vor allem Susanne Regener die fortschreitende Digitalisierung der Fotografie. Sie geht von einer Tendenz der Periodisierung innerhalb der Fotografie aus.³ Wahrnehmungsphänomenologisch, so Regener, habe sich der Bildkonsument an die vielfältigen digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten schnell gewöhnt, bis hin zu den virtuellen Räumen im Internet. Dies wirke sich freilich ebenso auf die Rezeption der alten, analog hergestellten Bildwelten aus, die nun mehr und mehr ebenfalls als digitale Transformationen konsumiert werden. Im Zeitalter der umfassenden Digitalisierung des Alltags könne man, so Regeners provokante These, nicht mehr von „der“ Fotografie sprechen, deren Begrifflichkeit einer Neudefinition zu unterziehen sei. In diesem Zusammenhang hat der amerikanische Kulturanthropologe Martin Lister bereits in den 1990er Jahren auf die kulturelle Bedeutung des Wandlungsprozesses vom analogen zum digitalen Bild hingewiesen. Lister bezeichnete diesen Prozess als „Schlüsselement innerhalb einer radikalen Transformation in unserer Kultur“⁴, vergleichbar mit dem epochalen Sprung vom autographischen zum fotografischen Zeitalter im 19. Jahrhundert. Dagegen bliebe auch die Bedeutung des Wechsels von der Plattenkamera zur Kleinbildtechnik Anfang der 1930er Jahre oder die weltweite Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren weit zurück.

2 Vgl. Ulrich Hägele: Photoshop oder die Digitalisierung der Bildwelt. Über einige neuere Aspekte in der Visuellen Kulturwissenschaft. Vortrag, gehalten auf dem Kongress Kulturwissenschaftliche Technikforschung, 25.-27. November 2005 in Hamburg (unveröffentlichtes Manuskript).

3 Susanne Regener: Fotografie/Geschichte. Theoretische Überlegungen zu einer unbedingten Konjunktion. Vortrag am 22. Mai 2003 in Erfurt gehalten im Rahmen des Kongresses „DDR im Bild“. <http://www.susanne-regener.de>, 26. Juni 2003, S. 1-10, hier S. 1.

4 Martin Lister: Introductory Essay. In: Ders. (Hg.): *The Photographic Image in Digital Culture*. (Routledge) London/New York 1995, S. 1-28, hier S. 4.

Dementgegen stützt sich der amerikanische Bildwissenschaftler William J. Mitchell auf die Prämisse, dass die Ontologie⁵, also das Studium des Seins der Fotografie, als mediale Praxis nicht auf einen lediglich technischen Prozess reduziert werden kann. Kriterien wie Wahrheitswert und Authentizität seien vollkommen unabhängig vom analogen oder digitalen Ursprung der visuellen Vorlage: „Die Vorstellung“, so schreibt Mitchell, „dass der digitale Charakter eines Bildes in einer notwendigen Beziehung zur Bedeutung des Bildes steht, zu seinen Wirkungen auf die Sinne, zu seiner Einwirkung auf den Körper oder den Geist des Betrachters, gehört zu den großen Mythen unserer Zeit. Sie beruht auf einer falschen Auffassung von Konkretheit, auf einer Art von vulgärem technischen Determinismus, der meint, die Ontologie eines Mediums sei durch die Beurteilung seiner Materialität und seines technisch-semiotischen Charakters angemessen festgelegt.“⁶ Mitchell argumentiert also wider die strikte Trennung der analogen und digitalen Verfahren bezüglich ihrer Beschaffenheit.

In der Bildtheorie haben wir es also im Grunde mit zwei verschiedenen Herangehensweisen zu tun: Die eine stellt die Periodisierung von analogem und digitalem Zeitalter heraus und deklariert eine Art Paradigmenwechsel, für die andere ist die digitale Fotografie eine Fortführung der analogen Abbildungsform, die ebenfalls bereits eine technische Prägung mit sich brachte.

Für eine Annäherung halte ich es zunächst für erforderlich, die Digitalisierung als apparative technische Neuerung von der digitalen Praxis der Aufnahme und weiteren Bildverarbeitung seitens des Users abzukoppeln, wengleich, wie wir sehen werden, sich die spätere Anwendung durch die veränderte Technik signifikant verwandelt. Insofern wäre die von Susanne Regener formulierte Theorie des Paradigmenwechsels, der eine Neudefinition der Fotografie erfordere, nicht von der Hand zu weisen. Mitchell indessen begreift nicht die Beschäftigung mit dem Bild an sich, sondern die Medien als „materielle soziale Praktiken“⁷ – eingeschlossen Anwendung, Historizität, Rezeption und Konsistenz. Damit fokussiert er das Phänomen der Digitalisierung auf einen Diskurs, der visuell vom Bild ableitbare Komponenten in den Brennpunkt des wissenschaftlichen Interesses rückt; die Bedeutung der philosophisch-kulturellen Wirkmächte der technisch-visuellen Digitalisierung bleiben im Hintergrund.

Ethnographisch gesehen zählt die volkscundliche Kulturwissenschaft Fotografien zu den Bildern und zu den Dingen – beides in dreifacher Hinsicht: auf der Ebene der Aufnahme, des technischen Apparats und der Rezeption. Fotografien stel-

5 Zur Ontologie der Fotografie in der Volkskunde, vgl. Thomas Overdick: Der volkscundliche „Klick“. Überlegungen zu einer visuellen Ethnographie. In: Vokus. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften Jg. 12, 2002, Heft 2, S. 20-43.

6 William J.T. Mitchell: Realismus im digitalen Bild. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Austausch. (Wilhelm Fink) München 2007, S. 237-256, hier S. 241.

7 Mitchell 2007 (Anm. 6), S. 241.