

4. Die Fälschung als Genre: Geisterfotografien von William H. Mumler, Jean Buguet, F. A. Dahlström, neue Fälschungen von Anna und Bernhard Johannes Blume, Tillmann/Vollmer, Marcos Vilariño, Theo Stalder

Geisterfotografie

Frei flottierende Theorien vom Astralkörper, der sich beim Fotografieren an dünnen Fäden von der Person ablöst und auf die Metallplatte einbrennt, über wissenschaftliche Experimente und Datenberge (in der Hypnose, beim



Mesmerismus, in der Phrenologie und Physiognomik) und interdisziplinäre Erklärungsversuche (bei der Hysterie, beim Somnambulismus) bis hin zum religiös konnotierten Spiritismus und Wiedergängertum nährten in den 1860er Jahren die fotografische Praxis. So basierte z.B. die Gedankenfotografie auf der Idee, dass zwischen abzubildendem Objekt und Fotoplatte eine unsichtbare Übertragung stattfindet. Dahinter könnte man eine Sehnsucht orten, Vorgestelltes ohne handwerkliche Technik (schreiben, fotografieren, malen etc.) aufzeichnen zu können. Das blosses Denken wäre dann schon das Resultat, eine *écriture automatique avant la lettre*.

- William H. Mumler (18??–1884)
- Jean Buguet (1839–1???), gemäss anderen Angaben Edouard Isidore Buguet (1840–1???)
- Eugène Thiébault (18??–18??)
- F. A. Dahlström (18??–18??)
- Paul Nadar (1856–1939)

Die Trickkiste der Geisterfotografen

Die Technik, die den vielfachen Doppelbelichtungen zu Grunde liegt, ist an sich einfach. Einerseits werden die Glasplatten vorbelichtet mit ausgeschnittenen, auf weiss geklebten Vorlagen (damit das Negativ schwarz bleibt und nur die dunklen Stellen auf ein Positiv ausbelichtet werden), wobei die Figuren ausserhalb des Fokus gehalten werden, um durch die leichte Unschärfe die wahre Identität zu verwischen und den Eindruck des Sphärischen zu verstärken. Um einen unbestimmten, nebelhaften Ausdruck zu bekommen, kann andererseits auch ein Stück Musselin oder Gaze vor dem Objektiv dienen, oder, wie das z.T. heute noch gemacht wird, die Verwendung einer mit Vaseline eingeschmierten Objektivlinse. Die Belichtungszeit beträgt etwa einen Zehntel bis einen Fünftel der gesamten Belichtungszeit, damit sich der Eindruck eines Phantoms einstellt und in den hellen Stellen die dunkleren Partien der Hauptbelichtung durchscheinen lässt.

Oder die Fotografen bedienen sich Tricks. Dazu gehört, den Schieber vor der Bildbühne nur stückweise herausziehen, um partielle Belichtungen zu erreichen. Oder die Platten werden im Entwicklungsbad vertauscht. Beim Sandwich-Verfahren werden zwei eigenständige Negative auf einem Positiv nacheinander in im Voraus bestimmte Bildräume ausbelichtet (dabei war aber bei einer Nachkontrolle das Vorhandensein eines Originalnegativs unmöglich). Im weiteren können Einspiegelungen über bestimmte Vorrichtungen vor der Optik getätigt (wobei die Einsicht für die anwesenden Personen nicht gegeben war) oder bestimmte Formen beim Ausbelichten zeitweise über die Vergrösserung gehalten werden, damit durch diese Maskierungstechnik abgewedelte, d.h. aufgehellte Figurenumrisse erkennbar bleiben.

Aus der Retrospektive zu beurteilen war die Fotografie von Erscheinungen ein Totalangriff auf die Unbestechlichkeit des fotografischen Mediums: per se eine Manifestation des Illusionistischen, Theatralischen. Nicht nur stand seine referentielle Glaubwürdigkeit (wenn Bild- mit der Wirklichkeitswahrnehmung verschmolz), die dem Medium zugeschriebene Dokumentationskraft, zur Disposition. Noch mehr: Das Medium selbst wurde zum Phantom – *voir* hiess nicht mehr *savoir* –; es wurde wegen spekulativer Praxis und Fälschung. Jede Diskussion, jeder Beweisführungsprozess entzündete sich an der Grenze von Wahrheit oder Betrug. Das Medium

der Präzision sah sich plötzlich einem Diskurs entgegengesetzt, der die abgebildete Welt in Frage stellte. Vor dem Hintergrund unkritischer Bürger und Wissenschaftler mit ihrer für die Gesellschaft gefährlichen vis imaginativa verurteilte der Staat die Experimente der Fotografengilde als Machenschaften. Er unterband eine Verquickung von individuellem Kult, Konfession und Staatsräson, auch wenn aus diesem durch und durch erklär-
baren Abbildungsprozess an keiner Stelle ein Schaden für Staat und/oder Kirche entstand. So galt der
Schuldspruch nicht in erster Linie der Entlarvung des Betrügers, sondern der Anstiftung zur Einbildung, zur
Verbreitung eines pietätlosen Spiels; es war schlicht ungehörig, eine Wiederauferstehung fotografisch nachzuins-
zenieren.



Olga Desmond und Adolph Salge: «Lebende Marmorgruppen» (1908)

Anna (*1937) und Bernhard Johannes (*1937) Blume

Bei Blumes steht allerdings weniger die technische Machart und die betrügerische Absicht im Vordergrund, als eher das fotografisch-formale Ereignis, das diese Grossformate auszulösen vermögen. Es geht bei den Bildern weniger darum, andere zu verblüffen, als sich selber in einen Zustand der Verblüffung, des Strudels, des Schwindels oder des Chaos zu versetzen. Die Bilder der Blumes scheinen etwas zu illustrieren, was ausser Kontrolle geraten ist. Sie selber scheinen Marionetten zu sein, die zwar ihren Taumel verursacht haben, nun aber den Geistern, die sie riefen, nicht mehr Einhalt gebieten können. Alles ist verdreht und bewegt, die Leitplanken fehlen, oben und unten sind irrelevant. Mit den Figuren passiert etwas: Sie werden durchgeschüttelt von einer fremden Macht, als ob Puck aus Shakespeares «Sommernachtstraum» bei Blumes ab- und eingestiegen sei und als unsichtbarer Geist die unschuldigen Normalbürger gegeneinander aufhetze, die nicht mehr wissen, wie und wo ihnen der Kopf steht.

Ulrich Tillmann (*1951) und Wolfgang Vollmer (*1952)

Stupend-schelmischen Serie «Meisterwerke der Fotokunst» (1985), in der sie teure und einzigartige Fotografien leicht veränderten, z.T. mit sich als Darsteller, und sie als Hommage an die Ur-Autoren ausgaben.

Theo Stalder (*1955)

Fotografische Retuschen mit dem Adobe-Programm Photoshop. Die Sachfotografie übt sich täglich an der Veredelung der Bilder. Dabei stehen Maskierungstechniken im Vordergrund. Der Beeinflussung der originalen (digitalen) Daten sind praktisch keine Grenzen gesetzt. Originale gibt es in dem Sinn nicht mehr, lediglich ein letztes, gutes, wahres Bild, mit dem Macher und Auftraggeber/Käufer zufrieden sind.

Marcos Vilariño (*1975)

Nicht-karikierender, spielerisch-ernsthafter Nachbau berühmter Fotografien der Fotogeschichte mittels Legosteinen in einer undefinierbaren Laborwelt. Trotz Vereinfachung stimmen Eindruck und Lichtverhältnisse.

Ausgewählte Literatur

Blume, Bernhard: S/W-Fotoarbeiten 1970–1984. Köln 1989.

Blume, Anna & Bernhard: Grossfotoserien 1985–1990. Köln 1992.

Blume, Anna & Bernhard: Transzendentaler Konstruktivismus / Im Wald. Köln 1995.

Blume, Anna & Bernhard: Das Glück ist ohne Pardon. Ostfildern-Ruit 2003.

Charuty, Giordana: La boîte aux ancêtres. Photographie et science de l'invisible. In: terrain 33, September 1999, 57–80.

Chéroux, Clément / Fischer, Andreas: Le troisième œil. La photographie et l'occulte. Paris 2004.

Fischer, Andreas / Loers, Veit: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren. Ostfildern-Ruit 1997.

Tillmann, Ulrich / Vollmer, Wolfgang: Meisterwerke der Fotokunst. Köln 1985.

Vilariño, Marcos, in: Exit 21 (2006): Remakes.

Vogel, Fritz Franz: The Cindy Shermans: inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005. Köln 2006. Aktuellste Liste unter www.stagedphotography.ch

Manipuliert, aber wahr.**Wie wirklich ist die fotografische Abbild-Wirklichkeit?**

Beat Mazenauer

Im 35. Buch seiner „Naturgeschichte“ berichtet uns der römische Historiograph Plinius d. Ä. eine amüsante Anekdote aus dem alten Griechenland. Ums Jahr 400 vor unserer Zeitrechnung wetteiferten die beiden Künstler Zeuxis und Parrhasios darum, wer die vollendetste Naturillusion hervorzubringen imstande sei. Zeuxis gelangen dabei die Weintrauben so naturgetreu, dass sein Bild gar die Vögel anlockte. Als er aber Parrhasios aufforderte, den Vorhang vor seinem Bild wegzuziehen, antwortete der, dass eben der Vorhang sein Bild sei. Zeuxis gab sich geschlagen. Er anerkannte, dass er zwar die Vögel, Parrhasios aber „ihn als Künstler habe täuschen können“.

Die Anekdote ist altbekannt und oft erzählt. Ein Mythos zum Ruhme der naturalistischen Illusion, mehr noch aber ein Mythos über die scheinbar ewige Faszination des Menschen, der Natur nachzueifern und sie im Kunstwerk perfekt neu zu erschaffen. Der eigentliche Witz an dieser Anekdote besteht aber darin, dass sich keines der legendären Werke von Zeuxis und Parrhasios überliefert hat. Sie sind nurmehr Text, von Plinius und vielen anderen erzählt.

Mehr als 2000 Jahre später können wir darüber lachen. Angesichts all der Tricks, die uns die Computertechnologie heute ermöglicht, ist die Illusionswirkung von gemalten Bildern längst verpufft. Möglicherweise staunen wir noch über naturalistische Ansichten im Stile der akribischen Wandbildern von Robert Zünd (1827-1909). Oder wir lassen uns von didaktischen Trompe l'oeil-Effekten irritieren, doch eigentlich betrügen kann uns die Malerei nicht mehr. Ungeachtet dessen, ob wir ein einzelnes Tableau zu verstehen glauben oder nicht, ist uns allezeit bewusst, dass Malerei von der Wirklichkeit abstrahiert, mit Farbe und Pinsel ein symbolisches Bild der Wirklichkeit herstellt. Auch da, wo dieses sich naturalistisch, naturgetreu gibt, erkennen wir die handwerkliche Arbeit, den kreativen Akt. Gemalte Bilder vermitteln einen Eindruck von der Welt, wie sie Kunstschaffende sinnlich wahrgenommen haben. Ihre Hand, die den Pinsel führt, schafft die Distanz, die signalisiert, dass wir es anschauungsweise mit Kunst und nicht mit einem Dokument zu tun haben. Malerei täuscht demnach unsere Sinne nicht mehr, sondern sie schmeichelt ihnen, provoziert vielleicht oder regt dazu an, die bildnerische Ordnung, den klärenden „Text“ aus dem Gemälde herauszulesen. Wenn ein solches Bild uns zuweilen doch frappiert, so weil uns die Subjektivität des malerischen Blicks oder die eindringliche künstlerische Verdichtung auffallen. Mit der naturalistischen Malerei in Wettstreit trat um die Mitte des letzten Jahrhunderts eine neue Kunstform: die Fotografie, die nach den Erfindungen von Alphonse Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre eine neue Naturillusion zu erzeugen vermochte.

Unter ihrem Einfluss veränderte sich in diesen Jahren auch das gesellschaftliche Verhältnis zur Naturmalerei grundlegend. Mit seiner Auffassung, Kunst müsse die Natur exakt nachahmen, geriet der Maler Gustave Courbet (1819-77) tüchtig in die Kritik. Er betonte, dass sein Realismus auch die Darstellung der sozialen Wirklichkeit beinhalte. „Realist sein heisst, ein ehrlicher Freund der vollen Wahrheit zu sein“, was allerdings nicht bedeute, eine „Sache selbst zu setzen oder zu erschaffen“. Massgebend ist die persönliche Sichtweise. Trotz dieser Nuancierung lehnte der französische Schriftsteller und Amateurfotograf Maxime du Camp (1822-94) die Kunstauffassung seines Zeitgenossen Courbet ab: „Sollte das einzige Ziel der Malerei in knechtischer Nachahmung bestehen, so wäre ihr die Photographie vorzuziehen, denn diese ist weitaus genauer und kann niemals auf Abwege geraten.“ Courbet habe nicht begriffen, dass „die erfundene Wahrheit sehr häufig der beobachteten Wahrheit überlegen ist; die erstere kann absolut, die letztere immer nur relativ sein“. Mit ähnlichen Worten, doch aus Sicht des Malers, hat etwas später auch Arnold Böcklin die Detailtreue von Zünds „Eichwald“-Bild als „nicht malerisch empfunden“ abgelehnt.

Gewissenhafte Detailtreue verleihe „eine gleich grosse Photographie noch viel, viel besser; sie liefert mir mit Haarschärfe alle Details“.

Damit sind die beiden Gegenpositionen bestimmt, die damals um die Krone der Naturtreue und optischen Illusion stritten: Naturalismus und Fotografie. „Vernichtet ist Raffael, Daguerre ist der Sieger!“, hiess es 1866 in einem Spottvers gegen Courbet. Das gemalte naturalistische Bild erfordert für seine Herstellung Zeit, was ihm eine Aura von Tiefe verleiht: es erzählt uns eine Geschichte. Hierin besteht seine Wahrheit, seine Schönheit, seine Autonomie im Sinne von Du Camp. Anders die Fotografie, die uns mit ihrer perfekten Nachbildung der abgelichteten Aussenwelt suggestiv in Bann zieht. Wir lesen sie nicht, sondern glauben ihr. Gegenüber dem Bild, das als Kunstgemachtes erkennbar ist, unterbreitet die Fotografie unserer „Wahrnehmung“ ein verhängliches Angebot. Sehen gemalte naturalistische Bilder ihrem Vorbild im besten Falle täuschend ähnlich, widerspiegeln fotografische Abbilder die Natur ohne erkennbare handwerkliche Eingriffe und subjektive Deutung, dafür mit grosser Detailschärfe. Hervorgerufen durch das kurze Antippen des Auslösers lässt eine neutrale Verschlussmechanik ein Bild der Wirklichkeit in den neutralen Apparat ein, wo es auf einem neutralen lichtempfindlichen Zelluloid gebannt wird. Aufgrund von optischen und photochemischen Naturgesetzen erzeugt die fotografische Apparatur so ein perfektes Imitat der Wirklichkeit. Einzig die Reduktion auf die zwei Dimensionen des Fotopapiers mindert ihre illusionistische Wirkung. Trotzdem vertrauen wir darauf, dass zwischen Wirklichkeit und fotografischem Abbild eine enge Beziehung besteht. Fotografien vergegenwärtigen das Abgebildete unmittelbar und beweisen uns dessen Existenz. Sie setzen uns ins Bild darüber, was ohne unsere Zeugenschaft geschehen ist. Kraft ihrer Unmittelbarkeit rufen sie selbst keinen Text mehr hervor, die Erklärung muss in Form von Bildlegenden nachgeliefert werden.

Aus der Perspektive des skeptischen Kulturkritikers hat der Philosoph Günther Anders (1902-92) in seinem Hauptwerk „Die Antiquiertheit des Menschen“ schon 1956 dieses naive Vertrauen ins fotografische Bild missbilligt. Ein solches lüge, wandte er ein, und zwar da, wo es am Rand das Abgebildete vom nicht abgebildeten Kontext trenne. Der Ausschnitt, die Unterlassung evoziere die Täuschung. Wegen der illusionistischen Wirkung von Foto-Aufnahmen müsse daher die Formel „Lügen wie gedruckt“ durch „Lügen wie abgebildet“ ersetzt werden. Diesem Befund pflichtet auch der französische Denker Paul Virilio (*1932) bei, der seit Jahren vor den Exzessen der Geschwindigkeit in unserer Kultur warnt. Ähnlich wie Maxime Du Camp präzisiert er: „Der Künstler ist wahr, und die Kamera lügt, weil die Fotografie eine mechanische Repräsentation ist, die in der Zeit eingefroren ist.“

Dem ist nicht zu widersprechen. Tatsächlich sind Fotoaufnahmen stets einem Kontext entrissen und in einen neuen Kontext versetzt. Diese Erkenntnis ist nicht neu. Bereits seit Descartes steht die Objektivität des Sehens in Zweifel. Ich sehe nur, was ich sehe, deshalb können verschiedene Sichtweisen ein und desselben Gegenstandes einander widersprechen. Doch das fotografische Angebot verfängt gleichwohl immer von neuem, weil es die Wirklichkeit auf eine vermeintlich objektive Sichtweise einfriert. Im Unterbewusstsein der Betrachtenden sind Objektiv und Objektivität zusammengehörige Begriffe. Es ist, was wir sehen. Was wir nicht sehen, glauben wir nicht, dies ist nicht.

Die Täuschung durch Fotografien liegt demnach im Medium Fotografie respektive in unserer Wahrnehmung davon verwurzelt. Deswegen ist auch der Betrug mit fotografischen Bildern nichts Neues. Zahlreiche Stalin-Aufnahmen sind ebenso verfälscht worden wie die amerikanische Kriegssikone, das Pressebild „The Raising of the Flag on Iwo Jima“, das erst im nachhinein nachgestellt worden ist. Im Wissen um solchen Betrug mag das Bewusstsein für die Möglichkeiten der fotografischen Lüge allmählich gewachsen sein. Aus Gründen der Bequemlichkeit, Gewohnheit und Effizienz nutzen wir die gestärkte Skepsis aber nur sporadisch. Konfrontiert mit einem unversiegbaren Strom von Bildern auf allen Medienkanälen dient die visuelle Wahrnehmung dazu, dass wir uns über die eigene Umgebung hinaus in der Welt orien-

tieren, Informationen von ihr aufnehmen und deren Fülle eine Struktur verleihen. In der Hektik des Alltags dient die vermeintlich neutral widerspiegelnde Fotografie als bequeme Orientierungshilfe. Das Bild des Handshake zweier Staatsmänner oder eines beliebigen Staus auf der Autobahn bezeugt augenscheinlich das Ereignis, über das der begleitende Text informiert. Wir vertrauen diesen Bildern - vorausgesetzt, sie erscheinen in einem inhaltlichen und medialen Kontext, der ihre Glaubwürdigkeit nicht offenkundig untergräbt.

Angesichts der neuen Technologien fällt die längst zweifelhafte Objektivität der Fotografie allerdings ganz dahin. Im Computer in endlose Reihen von binären Codes aufgedröselte, öffnet diese sich bereitwillig allen manipulativen Eingriffen. Eine digital eingelesene Fotografie aber ist weder wahr noch falsch, weder naturgetreu noch unnatürlich. Eingriffe in die „genetische“ Substanz von Fotografien hinterlassen - gut gemacht - kaum sichtbare und technisch nur schwer nachweisbare Spuren, dafür erzeugen sie eine neue, eigene Wirklichkeit, die nichts an fotografischer Brillanz einbüsst. Demzufolge ist das digital gemachte oder bearbeitete, bereinigte Bild autonom, selbstzweckhaft, identisch mit sich selbst: Kunst. Es stellt keine Referenz zwischen Abbild und Wirklichkeit mehr her, was über kurz oder lang das Ende der Fotografie als juristisches Beweismittel bedeuten wird. Dafür bestätigt es den Verdacht, dass schon die traditionelle Fotoaufnahme nicht Wahrheit widerspiegelt, sondern wie die Malerei den Blick eines Subjekts wiedergegeben hat.

Das fotografische Bild lügt, wo es ausgeschnitten ist. Das digitalisierte Bild aber lügt mitten im Zentrum. Im Brennpunkt, den die Medien auf ihrer Jagd nach Geschichten nur zu gerne mit wahrhaftigen Fälschungen besetzen. Kaum aus dem Kindbett aufgestanden, posiert Prinzessin Stéphanie von Monaco auf den Titelseiten der Regenbogenpresse mit dem Neugeborenen. Ein Vergleich freilich zeigt, dass es sich dabei um diverse Babies handelt. Die Botschaft zählt, nicht die Wahrhaftigkeit. Spätestens der Golfkrieg hat diese mediale Strategie allerdings in einer Weise strapaziert, dass die mit Foto- und Videoaufnahmen dokumentierte Symbolik des „sauberen Krieges“ nur noch Misstrauen nährte. Dem Fake, der visuellen Fälschung, die über alle Kanäle geflimmert ist, hat am Ende das Quäntchen Wahrheit gefehlt, das sie glaubhaft gemacht hätte. Daraus können wir ersehen, dass fotografische Manipulationen auch im Zeitalter der Visiotypie und Optomanie dezent, kosmetisch angewendet werden müssen. Der Verdacht der totalen Manipulierbarkeit schreckt die naive Bildwahrnehmung auf.

Was vor Jahren erst spezialisierten Fachkräften vorbehalten war, ist heute Wirklichkeit für alle geworden, zumindest für alle jene, die sich einen Computer mit einem leistungsfähigen Grafikprogramm leisten können. „Der Realismus ist seinem Wesen nach die demokratische Kunst“, lässt Courbet grüssen. „Photoshop“ heisst das neue Zauberwort, dass die Fotobilder entzaubert und uns zu verstehen gibt, dass deren Beweiskraft nur mehr punktuell ist. Einzig die einzelnen Pixel, die kleinsten Einheiten eines Bildes, sind noch wahr. Wer sich den Spass erlaubt und Fotografien zu manipulieren beginnt, wird mit Sicherheit einer Faszination erliegen. Der träge gewohnheitsmässige Glauben an die Abbildwirklichkeit wird dabei flugs hinfällig. Stattdessen erscheint diese Wirklichkeit auf einmal selbst manipulierbar. Sie lässt sich verändern, komponieren, idealisieren - ganz so wie es die alten Meister mit dem Malerpinsel taten. Die Malerei ist ein künstlerisches Handwerk, die Fotografie ist in ihrer Handhabung ein technischer Vorgang, das digital verwandelte Bild ist ein technisches Handwerk, das eine künstliche, vielleicht eine Kunstwirklichkeit schafft.

In der digitalen Bildbearbeitung steckt eine ungeheure Potenz, sie entfesselt unseren Möglichkeitssinn. „Es ist die Wirklichkeit, die die Möglichkeiten weckt“, heisst es in Robert Musils Roman „Mann ohne Eigenschaften“, also die Fähigkeit, „das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ Im Computer triumphiert der Möglichkeits- über den Wirklichkeitssinn und die Fotografie entwischt mit ihm den strengen Geboten des Realismus. Gegensätze lassen sich versöhnen, Menschen neu ins Licht rücken oder futuristische Landschaften entwerfen. Ja,

der Computer animiert nicht nur zum Experiment, sondern ermöglicht naturgetreue „Fotografien nach der Fotografie“ zu konstruieren und aus den Versatzstücken wirklicher Aufnahmen neue Bilder und Sichtweisen zu kreieren. Ohne Not haben wir uns beispielsweise längst an die Architekturmodelle gewöhnt, die der Anschaulichkeit wegen in Fotografien hineinmontiert werden, um einen Eindruck vom künftigen Stadtbild zu vermitteln. Die Phantasie erhält so eine Gestalt, die der äusseren Lebenswirklichkeit täuschend ähnlich sehen kann. Unter umgekehrten Vorzeichen hat Andreas Gursky aus einer „realen“ Aufnahme vom Rhein eine äusserlich unberührte, stille Flusslandschaft hergestellt, indem er sie von einer störenden Fabrik säuberte. Weil er sich dabei aber aller Idealisierung enthalten hat, strahlt die bearbeitete Fotografie einen irritierenden, geheimen Reiz aus. Selbst ohne Wissen um die Manipulation ist die Fabrik unsichtbar vorhanden geblieben.

Die brillant widerspiegelnde Oberfläche von Fotografien lädt zum eiligen Hin- und Überblicken ein. Ausnahmen bilden Aufnahmen, die, wie der Philosoph Roland Barthes (1915-80) schrieb, ein „punctum“ beinhalten: einen feinen Stachel, der den Blick innehalten lässt. Mit der digitalen Bildbearbeitung bietet sich nun die künstlerische Chance, dieses „punctum“ zu akzentuieren und, wie Gursky es versuchte, das Bild zum Erzählen zu bringen. Der Konjunktiv „was wäre wenn“ ist die Quelle für alles Erdenkliche, nicht nur in der Literatur. Der Phantasie sind dabei keine Grenzen gesetzt. Mit der digitalen Bearbeitung ist die Wirklichkeit selbst reproduzierbar geworden. Indes, lässt sich eine beliebig reproduzierbare Natur überhaupt manipulieren?

„Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.“ Dies schrieb Walter Benjamin, gewiss kein unkritischer Freund von neuen Technologien, schon 1931 über die Fotografie. Im Museum eröffnet sich uns ein Raum, in dem wir uns geduldig auf diesen magischen Wert einlassen und dabei unsere Sinne schärfen können. Das Objekt der Betrachtung ist in diesem Kontext klar als handwerklich Gemachtes, als Kunst deklariert. In einer Zeit allerdings, in der äusserlich der Wirklichkeitssinn über den Möglichkeitssinn zu triumphieren scheint, birgt das fotografische Spiel mit visuellen Phantasien auch eine nicht geringe Gefahr. Wie begegnen wir ausserhalb des Kunstraumes, im gestressten Alltag, der digitalen Verfüg- und Verführbarkeit von Bildern?

Eine rote Blutlache im Wüstensand. Ein Beispiel nur für die alltägliche Nachbearbeitung von Bildern. Es braucht mitunter wenig, um die Wirkung eines Bildes zu verändern, zu verkehren. Befangen vom Wirklichkeitssinn glauben wir solchen fotografischen Tricks gewohnheitsmässig und lassen uns wider Willen zur „Täuschung“ verführen. Die hohe Abbildwirklichkeit fängt den Blick. Wie gesagt suchen wir im Vorüberrauschen der (optischen) Sinneseindrücke naiv und unwillkürlich nach Ordnungsmustern und Haltepunkten. Wir haben weder die Zeit noch die Geduld, jeden der „Bildbeweise“ einzeln auf seinen Wahrheitsgehalt zu überprüfen, zumal die flunkernde Künstlichkeit von manipulierten Aufnahmen selten auf Anhieb erkennbar ist.

Diesbezüglich unterscheidet sich das Bilderlesen von der Text-Lektüre. Im Gegensatz zum fotografischen Bild besteht die Sprache offenkundig aus einem abstrakten Code, den zu dekodieren uns zur Auseinandersetzung mit dem Text zwingt. Dabei helfen uns Rhetorik und Grammatik, nicht nur diesen Text, sondern vielleicht auch den Kontext zwischen den Zeilen zu verstehen. Zweifelsfrei funktioniert dies natürlich nicht immer, wie Kaufverträge, Gerüchte oder wissenschaftliche Abhandlungen mannigfach belegen. Dennoch verhalten wir uns der vernünftigen Sprache gegenüber kritischer als gegenüber dem unmittelbar, emotional zugänglichen Bild, bei dem Hilfsmittel wie Bildrhetorik oder Bildgrammatik fehlen, um die suggestive Wirkung abzuschwächen und hinter die „Lüge“ zu blenden. Erst recht wird dies bei digitalen Fotografien spürbar.

Ich habe es mit eigenen Augen abgebildet gesehen, beweist gar nichts mehr - allein wir möchten

dem Bild glauben schenken. Das grundlegende Dilemma, das die Digitalisierung der Fotografie offenlegt, besteht darin, dass wir für objektiv, wahr, Wirklichkeit nehmen, was im Grunde subjektiv, künstlich, Kunst ist. Wir werden uns wohl oder übel mit diesem Dilemma beschäftigen müssen. Die Entzauberung der digitalen Illusionen ist ein aufklärerisches Postulat. Dabei könnte gerade die Kunst eine gesellschaftliche, medienkritische Rolle spielen. Innerhalb des Kunstraumes provoziert sie Misstrauen gegenüber den ausgestellten Bildern, schärft sie eine skeptische, kontextuelle Sichtweise gegenüber dem umrisshaften Realismus. Kunst demonstriert, dass Fotobilder und im übergeordneten Sinn die Medien generell Wirklichkeit nicht nur beschreiben und abbilden, sondern immer wieder neu konstruieren.

Eine solche Einsicht schliesslich könnte dazu anregen, so etwas wie eine Bildgrammatik zu entwickeln. Analog zu den sprachlichen Elementen wie Syntax, Phonetik, Wortschatz oder Tempus würde eine solche dazu ermächtigen, Bilder mit Hilfe von Elementen wie Struktur, optischen Grundformen, abgebildeten Sujets oder zeitlogischem Zusammenhang zu lesen. Obschon Versuche in dieser Richtung unternommen worden sind – Christian Doelker beschreibt sie im Buch „Ein Bild ist mehr als ein Bild“ (1997) –, ist es bis dahin noch ein schwieriger Weg. Auch wenn in den letzten Jahren das Misstrauen in die fotografische Abbildwirklichkeit gestärkt worden, bedarf es dafür eine grundlegende Veränderung der Sehgewohnheiten im Alltag, eine nicht-illusionistische Wahrnehmung. Alte Gewohnheiten sind zu überwinden. Dieses Ziel könnte dann erreicht sein, wenn die Bildfaszination, die in mythischer Vorzeit schon Zeuxis und Parrhasios antrieben, Möglichkeit- und Wirklichkeitssinn in ein produktives Verhältnis zueinander bringt. In diesem Sinne: Vorhang auf für die Kunst der digitalen Bildmanipulation. Die Kenntnisse ihrer technischen Prozesse machen uns zu Bilder-Alphabeten. Vielleicht werden wir so dereinst auch fotorealistische Aufnahmen wie Texte zu lesen wissen, dass sie nicht mehr zwangsläufig einer erklärenden Bildlegende bedürfen.

> erschienen in: Die Weltwoche, 11.2.1999