

von Ulrich Hägele

Die Kulturtechnik der Fotografie erfährt derzeit nie gekannte Neuerungen. Wir befinden uns in einer historischen Umbruchphase. Als ich meinen zweieinhalbjährigen Neffen Laurenz neulich mit meiner analogen Spiegelreflexkamera fotografiert hatte, nahm er gleich die Kamera und schaute hinten auf das Gehäuse – und war ganz enttäuscht, dass da keine Bilder zu sehen sind, wie er es vom Display der digitalen Kamera seines Vaters gewohnt war. Die Fotografie im volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Zusammenhang ist immer ein Spiegelbild ihres Gebrauchs. Deshalb kann die Frage nach dem "Wohin" der Fotografie und der Bildwissenschaft ohne die Berücksichtigung der neuen Technik kaum geklärt werden. Mit der Einführung des digitalen Systems im Jahr 1990 ist die Ära der klassischen Fotografie innerhalb weniger Jahre zunächst im professionellen Bereich zu Ende gegangen. Das Diapositiv und der vom Negativ belichtete und im chemischen Prozess entwickelte Papierabzug haben ihre einstige Bedeutung in der journalistischen Praxis zur Gänze verloren. Im Juni 2009 hat die Firma Kodak die Produktion ihres klassischen Kodachrome-Films eingestellt. Dieses Farbverfahren war seit 1935 auf dem Markt und gilt als besonders haltbar – eine hervorragende und ausgereifte Technik, die offenbar gegen die digital erzeugten Bilder nicht mehr konkurrenzfähig ist.

Digitale Techniken haben inzwischen auch die Geschicke der Amateurfotografie neu bestimmt. Diese Neuerungen sind für die ethnographischen Disziplinen sowohl aus archivtechnischer als auch aus forschungspraktischer Hinsicht relevant: Neue Speicherkapazitäten bieten ein Vielfaches der Möglichkeiten des alten 36er-Filmes; die Entwicklungslabors verschwinden. An deren Stelle tritt der Heimcomputer, der für jeden Amateurfotografen obligatorisch wird. Das klassische Fotoarchiv wird durch Bilddatenbanken ersetzt, die via Internet abrufbar sind. Im Jahr 2003 überholte die digitale Fotografie zum ersten Mal die analoge Technik. Mit rund fünf Millionen Stück (2003) hatte sich der Absatz der Digitalkameras in Deutschland im Vergleich zum Vorjahr verdoppelt und 2004 werden über sieben Millionen Digicams verkauft, vermeldet die "Süddeutsche Zeitung" anlässlich der Fotokina in Berlin. ² Im Jahr 2005 beträgt der Anteil der analogen Kameras gerade mal fünf Prozent – in erdrutschartiger Vorgang. Zudem sorgen die Foto-Handys für

¹ Vortrag, gehalten auf dem Kongress Kulturwissenschaftliche Technikforschung, 25.-27. November 2005, Universität Hamburg.

² Vgl. Süddeutsche Zeitung, 25./26. September 2004.

weitere Impulse: In Deutschland sind 2004 etwa dreißig Prozent, in Japan bereits gut neunzig Prozent aller Mobiltelefone mit einer Digitalkamera ausgestattet – allein in Deutschland kauften die Verbraucher rund dreizehn Millionen Foto-Handys.

Ich möchte mich auf drei Bereiche der digitalen Fotografie konzentrieren: Zunächst wende ich mich den privaten Nutzern zu. Hierzu führte ich im Sommer 2005 eine Reihe von Interviews durch. Meine zentrale Frage lautet: Haben sich durch die digitale Technik die Fotografierweise und der Umgang mit Fotografie insgesamt verändert? Sodann schildere ich die Erfahrungen des Inhabers eines Tübinger Fotogeschäfts, der durch die neue Technik seinen Laden komplett neu organisieren musste und dem sich damit neue Möglichkeiten eröffneten. Der dritte Punkt betrifft die Bedeutung des digitalen Bildes für unsere Archive und Museen. Auch hier hat das digitale Medium komplexe Umwälzungen mit sich gebracht, wobei die Archive in der Bundesrepublik, verglichen etwa mit der Praxis in den USA, der Entwicklung hinterherhinken. Schließlich wird die digitale Technik in der Bildwissenschaft mit einem Iconic- oder Pictorial Turn gleichgesetzt, der in der Kulturgeschichte seinesgleichen sucht. Hierzu versuche ich, sozusagen als Ausblick, eine Antwort auf die Frage zu geben, ob dieser Iconic Turn wirklich so beispiellos ist, wie immer behauptet wird.

Knipser

Im Sommer und Herbst 2005 interviewte ich fünf Amateurfotografen, die in den vergangenen drei Jahren von der analogen zur digitalen Fotografie gewechselt sind. Die Fragen konzentrierten sich auf den Vergleich von analoger und digitaler Fotografie, die Erfahrungen mit der neuen Technik, die Fotografierweise, Motivwahl und Archivierung. Das Verblüffende: Die Antworten stimmten über weite Strecken überein – sämtliche Interviewpartner sind von der neuen Technik überzeugt und haben der analogen Technik endgültig den Rücken gekehrt. Manche verkauften die zum Teil umfangreichen Alt-Ausrüstungen der Marken Nikon, Canon oder Leica bei Ebay, wobei der Erlös weit hinter den Erwartungen zurückblieb. Andere verschenkten die alten Kameras oder bewahren sie aus sentimental Gründen als biographische Relikte für die Kinder auf. Überprüfen wollte ich folgende Punkte, die bei der analogen Fotografie im Vergleich mit der analogen Technik als besonders signifikant gelten: ³

1. Digitale User fotografieren mehr, denn Knipsen kostet praktisch nichts. Der Digitalfotograf drückt im Schnitt mindestens dreimal so oft auf den Auslöser wie bei der herkömmlichen

³ Vgl. dazu Ulf Schönert: Ran an die Pixel. Film war früher: Die Fotografie der Zukunft ist digital. In: Stern, 23. September 2004.

Technik; vom selben Motiv werden statt eine oder zwei Aufnahmen fünf oder zehn gemacht. Der Ausschuss lässt sich gleich oder aber erst später am PC löschen. Uwe W., einer meiner Interviewpartner – ihn zitiere ich im Folgenden als exemplarisches Beispiel – fotografierte analog im Urlaub drei bis fünf Filme. ⁴ Heute, mit der digitalen Technik, sind es bis zu fünfhundert Bilder. Er hat den Eindruck, seine Fotos seien besser geworden, obgleich er auch viel schlechte Fotografien produziert. Zudem ließen sich die von ihm abgelichteten Personen eher zwangloser als früher aufnehmen: "Dadurch, dass man viel fotografiert," so erzählt er mir, "nehmen das die Leut' nicht mehr so wahr. Man gibt sich natürlicher als wenn man jetzt durch die analoge Linse fotografiert, das war ja 'ne bewusste Handlung, dann gucken die Leut', dass sie auch möglichst gut abgelichtet werden. Beim Digital ist das völlig normal, dass da einer immer wieder klickt und fotografiert." Der Kölner Psychologe Martin Schuster bestätigt diese Beobachtung: "Die digitalen Fotos" seien "authentischer, weil die Menschen sich weniger inszenieren." ⁵

2. Digitale User fotografieren anders. Ein großer Nachteil der digitalen Fotografie ist (noch) der verzögerte Auslöser. Momentaufnahmen sind damit schwer möglich. Ansonsten kontrollieren die Fotografen das Motiv über einen kleinen Bildschirm an der Rückwand der Kamera. Fotografiert wird mit ausgestrecktem Arm. Inwieweit sich dabei der Blick auf die Umgebung im Vergleich zum analogen Sucherbild verändert, ist noch nicht untersucht worden. Uwe W. findet den Display praktischer als den Sucher. Er könne so das anvisierte Motiv besser sehen; zudem habe er das Gefühl, als sei er näher am Objekt dran: "Ich muss mich nicht mehr auf den Sucher konzentrieren, das eine Auge zukneifen. Das Peilen ist ja gar nicht mehr erforderlich, sondern ich halte die Kamera hin, guck das Objekt an und schau, dass ich den richtigen Ausschnitt erwische und drück ab." Die digital erzeugten Bilder sind sogleich auf dem Display an der Kamerarückseite abrufbar. Dadurch wird den digitalen Nutzern Sicherheit vermittelt: Fotografien von wichtigen Ereignissen lassen sich sogleich überprüfen. Im Zweifelsfall kann das Bild dann noch einmal gemacht werden. Dieser Vorteil wird übrigens auch in der professionellen Portraitfotografie genutzt: Musste man früher ein bis zwei Wochen auf die entwickelten Atelierbilder warten und im Zweifelsfall ein weiteres Shooting mit dem Fotograf vereinbaren, können die Ergebnisse nun im Studio an einem Bildschirm unmittelbar nach der Sitzung angesehen werden.

Umgekehrt scheinen sich die Kamerahersteller in manchen technischen Details auf alt gewohnte Praxen zu besinnen: War das Drücken des Auslösers der ersten Digi-Kameras nicht

⁴ Interview mit Uwe W. in Stuttgart, 17. Oktober 2005.

⁵ Martin Schuster: Digitalfotos sind authentischer. Focus, 27. September 2004, S. 96.

oder nur durch ein unangenehmes Piepsen zu vernehmen, ertönt bei neueren Geräten ein elektronisch erzeugtes Klicken aus einem Minilautsprecher – ein digitales Imitat analoger Technik, das dem Nutzer ein authentisches Aufnahmeerlebnis suggerieren soll. Eine ähnliche Funktion besitzt der noch bei vielen Digi-Kameras eingebaute herkömmliche Sucher. Diese praktische Zusatzausstattung wird aber vor allem in der billigen Preiskategorie schon nicht mehr angeboten.

3. Digitale User machen bessere und andere Fotos und sie kommunizieren zudem auch anders. Die digitalen Kameras stellen sich auf jede Lichtsituation automatisch ein und auch die Farbqualität ist kaum Schwankungen unterworfen. Die Bilder können nachträglich am PC bearbeitet werden. Auch Uwe W. meint, seine Fotos seien durch die neue Technik uneingeschränkt besser geworden: "Wenn man mehr Fotos macht, hat man einen viel kritischeren Blick aufs Objekt, man hat mehr Übung. Dadurch dass man unmittelbar immer das Ergebnis sehen kann, hat man auch eine direktere Kontrolle, als wie wenn man Bilder fotografiert und die unter Umständen sechs Wochen später erst in der Hand hat. Den analogen Film hatte man ja mehrere Wochen oder unter Umständen sogar Monate in der Kamera gehabt." Damit zusammenhängend verändert sich die Motivwahl, die verglichen mit der analogen Zeit mehr Alltägliches in Betracht zieht. Uwe W. etwa hat durch die digitale Technik ein neues Hobby für sich entdeckt: Der Gourmet speist mit seiner Frau Adelheid gerne in noblen Restaurants. Bevor er zur Gabel greift, zückt er die Digitalkamera und macht vom angerichteten Teller eine Blitzlichtaufnahme (Abb. 1). Mittlerweile liegen in seinem Archiv rund fünfzig Bilder von Menus aus ganz Europa: "Ich finde", so erzählt er, "Essen ist genauso erinnerungswürdig wie ein Ausflug oder ein Familienfest. Den Geschmack des Essens kann man sich sehr schwierig merken, dass man sich sagt, wie hat das geschmeckt, aber wenn's sieht, dann hat man dann schon noch 'ne Erinnerung, was man gegessen hat und in welchem Zusammenhang man das gegessen hat."

Mit digitaler Technik erschließen sich dem Amateurfotograf neue Felder der Visualisierung des Alltages, die früher mit der analogen Kamera nicht berücksichtigt worden sind. Die Präsentation dieser Bilder erstreckt sich nicht mehr nur auf das private, heimische Umfeld. Selbst gemachte Fotos werden etwa auf Homepages im Internet für jedermann zugänglich. Im Hinblick auf Abu Ghreib oder die pornographischen Fotos vom österreichischen Priesterseminar entstehen Bilder, die es ohne das elektronische Zusammenspiel von digitaler Technik, Computer und World Wide Web möglicherweise nicht gegeben hätte. Ein Umstand, der auch daher rührt, dass der Hobbyfotograf kein Labor mehr benötigt. Diese Einrichtung

war zu analogen Zeiten eine Instanz im fotografischen Prozess, die vor allem bei Gewaltdarstellungen und Pornographie zur Anzeige verpflichtet war.

Neue Präsentationsformen ergeben sich auch am Arbeitsplatz. In der Stuttgarter Firma G. etwa haben Mitarbeiter die Möglichkeit, ihre ausgewählten digitalen Fotos in der Eingangshalle auszustellen. Dort befindet sich ein Bildschirm zur Zeiterfassung und Zutrittskontrolle (Abb. 2). Auf dem Monitor flimmert ständig ein einzelnes und namentlich gekennzeichnetes Bild, das von einem Angestellten geknipst wurde. Die Motive wechseln wöchentlich. Ein Mitarbeiter wurde mit der Auswahl betraut. Die Bilder dieser 'Fotogalerie' zeigen Landschaften, Pflanzen und Blumen, aber auch Objekte und technische Geräte. Portraits von Menschen sind nur wenige dabei und auch der Arbeitsplatz oder die Kollegen scheinen keine visuelle Rolle zu spielen. Die Bilder stammen aus dem jeweiligen Urlaubsfundus der Beschäftigten. Manche begeben sich aber auch gezielt auf Fotoexkursionen, um für den Zeiterfassungsmonitor Bilder zu 'schießen' (Abb. 3). Einmal pro Jahr werden dann die besten Bilder von den Mitarbeitern per Abstimmung prämiert. Die virtuelle Galerie auf dem Monitor der Firma G. erinnert an die Pionierzeiten der Amateurfotografie in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren, als in vielen größeren Firmen Mitarbeiter eigene Fotogruppen gründeten. Bei Bosch gab es sogar interne Wettbewerbe unter den Fotografen an den Standorten in Stuttgart-Feuerbach und Reutlingen. Die besten Bilder wurden auf Ausstellungen präsentiert oder in der firmeneigenen Zeitschrift "Boschzündler" auf Sonderseiten abgedruckt – die Fotogruppen sind zum Teil bis heute aktiv. War bei diesen fotografischen Betriebsgruppen noch der gegenseitige Austausch von Kameratechnik und Fotografierweise intendiert, so gilt im digitalen Zeitalter das Interesse der individuellen Präsentation eines Bildes für eine definierte Zeit in der betrieblichen Öffentlichkeit. Die Hobby-Fotografen diskutieren nicht mehr über technische Dinge, da durch die digitale Technik der Ablichtungsvorgang weitgehend automatisiert ist. Gleichzeitig stellt der interne Bilderwettbewerb eine andere Form der Leistungsbereitschaft dar, den speziell die Firma G. im Arbeitsprozess voraussetzt. Demgegenüber stand bei der Bosch-Fotogruppe, wie mir ein 86jähriger ehemaliger Mitarbeiter berichtet, eher das "Wir-Gefühl" im Vordergrund: das gemeinsame und themenorientierte Fotografieren in der Freizeit. ⁶

4. Digitale User schauen Bilder anders an. Nur die wenigsten der elektronisch entstandenen Bilder werden auch ausgedruckt. Digitalfotografen legen ein Archiv ihrer Bilder am PC an. Die Präsentation der Bilder erfolgt ebenfalls über eine Computeranimation, "Powerpoint" und externe Video-Beamer. Auch Uwe W. verwendet keine Papierbilder mehr. Als

⁶ Interview mit Richard Salzer in Stuttgart, 10. April 2005.

Archiv dient nicht mehr der Schuhkarton, sondern eine externe Festplatte, auf die er sämtliche Fotos nach Gruppen wie "Urlaub", "Feste", "Personen" sowie nach Datum und Jahr abspeichert. Die Präsentation erfolgt am Laptop. Während ein Papierbild immer von Hand zu Hand gereicht werden müsse, sei der Vorteil an der digitalen Präsentation, dass man die Bilder auch in Gruppen betrachten könne. Für größere Veranstaltungen dieser Art in der Wohnung besorgt sich der Fotoamateur dann einen Beamer oder einen größeren TFT-Bildschirm.

5. Digitale User brauchen auf herkömmliche Papierabzüge nicht zu verzichten. Es wird erwartet, dass mittelfristig etwa fünfundzwanzig Prozent aller digitalen Aufnahmen auf Fotopapier festgehalten werden. Den besonderen, haptischen Aspekt der Fotografie im Vergleich zum Film hat Vilém Flusser herausgestellt. ⁷ Dieser Aspekt ist nicht von der Hand zu weisen. Denn nach wie vor repräsentiert die Fotografie für die meisten Amateure eine visuelle Quelle, die man gerne in die Hand nimmt und vielleicht in ein Album klebt. Sodann wäre da auch noch eine psychosoziale Komponente, deren Relevanz meist unterschätzt wird: Ein fotografischer Abzug zeigt nicht nur eine Abbildung, er ist auch ein realer und sinnlicher Gegenstand, den man anfassen, bei sich tragen, an die Wand hängen oder auch zerknüllen und in den Papierkorb werfen kann, wenn man sich über die Person auf dem Foto geärgert hat – eine Funktion, die übrigens bei der üblichen Software für digitale Fotoalben noch fehlt. Ohnedies ist die Papierform ist nicht nur der einfachste Weg, Fotos zu betrachten und zu archivieren, sondern wohl auch der sicherste, zumindest wenn man archivtaugliches Material verwendet. Denn es scheint fraglich, ob es angesichts der raschen Entwicklung der Informationstechnik in zwanzig oder gar fünfzig Jahren noch die passende Soft- und Hardware gibt, um Bilder betrachten zu können, die auf Basis der heutigen Technologie z. B. auf CD-ROM gespeichert wurden.

Einzelhandel

Als ich vor etwa einem Jahr wieder einmal einen Kodachrome-Diafilm in meinem Fotoladen um die Ecke zur Entwicklung abgeben wollte, meinte der Inhaber, er könne den Film leider nicht mehr annehmen. Die Firma Kodak habe ihr Labor in Stuttgart geschlossen. Es gebe auf der Welt nur noch vier Labors, die solche Filme entwickeln. Die betreffende Einrichtung für Europa befinde sich in Lausanne. Ich kam mit dem Mann ins Gespräch. Er hatte das Geschäft einige Zeit zuvor von seinem Vater übernommen. Foto-Kleinfeldt wurde Anfang der dreißiger vom Großvater gegründet und befindet sich mittlerweile in der dritten Generation. Bis in die

⁷ Vgl. Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. (European Photography) Göttingen 1983, S. 43.

siebziger Jahre bot der Laden einen vollen Service an – neben dem üblichen Verkauf von Kameras, Filmen und Zubehör wurden die Bilder im eigenen Labor entwickelt. Außerdem gibt es ein Portraitstudio. Nun war der Laden eine Baustelle und der Mann meinte, umfangreiche Änderungen im Betrieb stehen bevor und ich solle zu einem späteren Zeitpunkt wiederkommen.

Mittlerweile ist das Fotogeschäft komplett umgebaut. Die Ladentheke steht nun im hinteren Bereich des Verkaufsraumes (Abb. 4). Dahinter befindet sich das neue "Herz" des Geschäfts: Eine riesige digitale Entwicklungsmaschine. Im vergangenen Jahr war der Absatz an analogen Geräten eingebrochen. Man musste sich eine neue Strategie überlegen. Martin Kleinfeldt erzählt mir, zu Beginn der digitalen Technik seien die neuen Kameras überwiegend von Computerspezialisten gekauft worden. Die Bilder wurden nur gespeichert, Fotoprints waren nicht gefragt. Inzwischen ist das digitale Fotografieren nicht mehr an einen Heimcomputer gekoppelt: "Der Kunde legt uns einen Chip genauso hin, wie er früher einen Film hingelegt hat und lässt die Bilder zu jedem Anlass entwickeln." ⁸ Das Auffallende: Die Anzahl der Bildaufträge ist zwar geringer geworden, die Anzahl die Bilder pro Auftrag aber ist deutlich gestiegen. Nicht wenige Kunden ordern nunmehr viele Hundert Bilder, "weil die Leute halt ein bisschen sammeln, auf einer CD, bis die voll ist und dann wird's komplett ausbelichtet und nicht mehr so wie früher wo man viele Aufträge hatte mit zehn, zwanzig, dreißig Bildern." Ich frage ihn, ob die digitalen Bilder denn nun besser seien als analog erzeugte. Es sei ähnlich wie mit der Schallplatte und der CD. Das digitale Bild habe einen anderen Charakter. Es wirke einen Tick schärfer, "manche sagen etwas gekünstelt". Andere seien von der Brillanz begeistert. Mit der neuen Maschine können auch analog erzeugte Bilder beliebig bearbeitet werden: Möglich sind Farbkorrekturen, variable Ausschnitte, Vergrößerungen, "rote" Augen können entfernt und abgelichtete Personen vom Hintergrund freigestellt werden; farbige Bilder sind als Schwarzweißabzüge verfügbar und selbst alte Familienfotografien lassen sich ohne Bildverlust reproduzieren.

Die Umstrukturierung im Laden brachte auch für die Tätigkeit der Angestellten einige Veränderungen. Die Arbeit im Fotogeschäft ist anspruchsvoller geworden: Bestand vor dem Umbau der berufliche Alltag im wesentlichen aus Verkauf und Eintüten der Fotoaufträge, läuft es nun wieder mehr in Richtung Handwerk. Der Inhaber versichert, er habe durch das neue Geschäftsfeld mit der digitalen Technik die Arbeitsplätze halten können. Allerdings seien für seine Mitarbeiter umfangreiche Schulungen an dem neuen Gerät notwendig gewesen.

⁸ Interview mit Martin Kleinfeldt in Tübingen, 27. Oktober 2005.

Ich frage eine Angestellte, wie sie denn ihre erweiterte Tätigkeit im Laden empfinde. Sie ist von Beruf Fotofachverkäuferin. Ingeheim, so Frau, sei sie schon auf der Suche nach einem neuen Arbeitsplatz gewesen. Sie habe befürchtet, in einer ganz neuen Branche arbeiten zu müssen. Durch die neue Entwicklungsmaschine habe sie ihre Freude an der Arbeit wiedergefunden. Entscheidend sei für sie, dass ihre Kreativität beim Entwickeln und Bearbeiten der Bilder viel mehr als früher gefragt sei, obgleich manche Aufträge auch wie am Fließband erledigt werden müssten.

Archivalien

Kürzlich sorgte eine spezielle Bildersammlung für Schlagzeilen, die nun vom Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Bildarchiv Foto Marburg in digitalisierter Form im Internet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist: Es sind die rund 40.000 Farbdias, die während des Zweiten Weltkrieges von deutschen Kunstwerken und -gegenständen im persönlichen Auftrag Hitlers angefertigt worden sind. ⁹ Sein zynischer Plan: bevor die Originale der Zerstörung durch den Krieg anheim fallen, sollten die Preziosen noch einmal in den Farben von Agfacolor für die Nachwelt dokumentiert werden (Abb. 5).

Die Digitalisierung und das Internet sind nicht zwangsläufig aneinander gekoppelt. Internettauglich sind durchaus auch analog erzeugte Bilder, die allerdings dann, durch spezielle Programme in digitale Form gebracht, eingestellt werden. Die via Mausclick für jedermann verfügbaren Farbdias der deutschen Kunstwerke haben nun auch hierzulande eine Entwicklung eingeläutet, die in den USA bereits vor über zehn Jahren begonnen hat: die Demokratisierung der Nutzung visueller Archivalien. Was in Zeiten der analogen Technik nur für einige Experten und die wissenschaftliche Elite, durch zeitraubende, kostenintensive und bürokratisch schwierige Archivbesuche möglich war, kann nun jedermann am heimischen Computer mit ein paar Handgriffen abrufen. Ein Beispiel: Die Library of Congress in Washington verfügt über Hunderttausende von Bildern von der Frühzeit der Fotografie bis zur Gegenwart. Während der Depression in den dreißiger und vierziger Jahren hat die Regierung Roosevelt im Rahmen der New-Deal-Politik unter dem Stichwort 'Documenting America' ein ganzes Heer von jungen Fotografen in die Problemregionen des Landes für eine visuelle Bestandsaufnahme geschickt. Anders als etwa in Hitlerdeutschland wollte man nicht eine romantisierende Scheinidylle des 19. Jahrhunderts festhalten, sondern die zum Teil traurige Wirklichkeit in den von einer Dürre gebeutelten Gebieten. Die Fotografen der regierungsamtlichen Farm Security Administration (FSA) konzentrierten sich auf die Kultur

⁹ Vgl. Dieter Bartetzko: Auferstehung im Internet. Vierzigtausend Dias von Kunstschätzen, die im Krieg zerstört wurden. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Donnerstag, 6. Oktober 2005, Nr. 232, S. 35.

und Lebensweise der Menschen. Einige der Bilder, wie etwa die "Migrant Mother" von Dorothea Lange wurden weltberühmt. Ikonen, die auf Auktionen zu schwindelerregenden Preisen gehandelt werden. Erst kürzlich bekam ein Sammler den Zuschlag für ein Vintage Print für 980.000 Dollar, einer der höchsten Beträge, die je für eine Fotografie bezahlt wurde. Aber es geht auch einfacher und billiger: Alle Aufnahmen der FSA sind im Auftrag der Regierung entstanden. Die Fotografinnen und Fotografen waren als Angestellte unterwegs. Die Bildrechte liegen deshalb heute beim amerikanischen Staat. Öffentliche Bibliotheken und Archive genießen (anders als bei uns) in den USA einen besonderen Schutz und sie sind nach dem Gesetz für jedermann zugänglich und unentgeltlich nutzbar. Anfang der neunziger Jahre entschloss man sich, zunächst Teile der FSA-Sammlung zu digitalisieren. Heute umfasst der via Internet abrufbare Bestand rund 100.000 Fotografien. Die Homepage ist sehr benutzerfreundlich. Die Bilder sind nach den Namen des Fotografen, nach Themen oder nach einzelnen Staaten gegliedert per Thumbnail abrufbar. Allein von Dorothea Lange sind 3.931 Fotografien eingestellt. Diese Bilder haben Inventarnummern und lassen sich problemlos herunterladen. Von vielen existiert zudem eine "extended Version", also eine Datei, für die man größere Speicherkapazitäten braucht. Sind diese Digitals einmal auf dem heimischen Rechner oder auf eine CD gebrannt, eignen sie sich als Vorlage für eine Veröffentlichung oder in geprinteter Form für eine Ausstellung. Außerdem bietet die Library über ihre Fotostelle einen Bestellservice an: Abzüge von den digitalisierten, originalen Negativen. Ein ausstellungstauglicher Fotoprint im Format 30 x 40 cm kostet gerade mal 90 Dollar! In der digitalen Welt geht es allerdings auch noch günstiger. Bei Ebay habe ich neulich bei einem amerikanischen, auf historische Fotos spezialisierten Anbieter einen Abzug der "Migrant Mother" auf Museumspapier für 10 Dollar ersteigert (Abb. 6). Mit diesem Bild besuchte ich einen Fotoexperten und Sammler von historischen Fotografien. Er musste neidlos anerkennen, dass man das Bild qualitativ auch bei näherem Betrachten kaum von seinem Original Vintage-Print aus den vierziger Jahren unterscheiden kann, für den er vor zwanzig Jahren bereits rund 15.000 Mark ausgegeben hatte!

Was bedeutet dies nun für die Kulturwissenschaft? Im Hinblick auf die beschriebenen Farbdias aus der Nazizeit ist festzuhalten, dass "der Verlust an Originalsubstanz" durch die digitalisierte Technik "nicht aufgehoben, sondern verschleiert" ¹⁰ wird. Das Resultat ist ein Bilderfake – der Betrachter wird mit einer Täuschung konfrontiert. Nicht nur in archivtechnischer Hinsicht erleben wir einen Paradigmenwechsel: Bilder werden in Zukunft nicht mehr als zweidimensionale Dinge oder Flachware gesammelt und archiviert, denn

¹⁰ Bartetzko 2005 (Anm. 8), S. 35.

digitale Fotografien sind "keine materiellen Objekte mehr", sondern Ansammlungen von Daten "immaterieller Information".¹¹ In Archiven und öffentlichen Sammlungen gibt es dann keine Karteischränke aus Holz und Metall mehr für originale Fotografien. Die zum Teil großflächigen Depots werden von leistungsstarken Rechnern abgelöst, in dem alle Bilddaten gespeichert sind.

Hierzu ein Beispiel aus dem Museum: Eine befreundete Fotowissenschaftlerin erzählte mir neulich, sie habe sich im vergangenen Jahr in einem Berliner Museum eine Ausstellung mit kolonialen Fotos aus dem 19. Jahrhundert angeschaut. Beeindruckt gewesen sei sie von der Klarheit und Brillanz der professionell hinter Glas passepartourierten Bilder gewesen. Am Ende des Rundganges stellte sich allerdings heraus, dass es sich nicht etwa um Originale aus dem Fundus handelte, sondern um täuschend echt erzeugte digitale Kopien, die mit technischen Hilfsmitteln verbessert worden waren und welche die Qualität der Originalvorlagen sogar noch in den Schatten stellten. In Zeiten knapper Mittel könnte allerdings gerade das digitale Medium eine Möglichkeit sein, den Museums- und Ausstellungsbetrieb für das Publikum aufrechtzuerhalten. Jedes Museum ist nun in der Lage Foto-Ausstellungen namhafter Autoren billig zusammenzustellen, ohne auf teure und zeitaufwendige Leihgaben Rücksicht zu nehmen.

Die digitale Technik hat nicht nur die Archive durcheinandergewirbelt, sie bietet auch für ganz normale Bildinteressierte ungeahnte Möglichkeiten. Sofern ein Negativ oder Originalabzug vorhanden ist, kann von jeder x-beliebigen Fotografie mit wenig Aufwand eine Kopie gezogen werden, die der originalen Vorlage so nahe kommt, dass man nur noch unter dem Mikroskop Unterschiede feststellen kann. In der Fotografie ist mit einer Entwicklung zu rechnen, die in der Musik bereits weit fortgeschritten ist: Fotografien namhafter Autoren werden praktisch zum Nulltarif verfügbar. Sammler kaufen ihre Bilder nicht mehr in Galerien oder auf Auktionen, sondern laden sie vom Internet herunter und lassen sie in einem dafür spezialisierten Labor auf Museumspapier entwickeln. Wenn die Kopie kaum oder nicht mehr vom Original zu unterscheiden ist, dann müsste man die Authentizität der Bilder selbst problematisieren – in urheberrechtlicher, fototechnischer wie künstlerischer Hinsicht. Im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit erlangt so die von Walter Benjamin beschworene Aura des Originals eine neue Bedeutung. Denn, wenn das Original nicht oder kaum mehr von der digitalen Kopie abweicht, treten andere Kriterien in den Vordergrund: Die bislang unübliche Originalsignatur des Fotografen etwa als Nachweis für die authentische Provenienz und individuelle Urheberschaft wäre in Zukunft unabdingbar.

¹¹ Rolf Gschwind: Grundfragen digitaler Archivierung. Ansatzpunkte neuer Lösungswege für die Langzeitsicherung. In: Rundbrief Fotografie, Vol. 12, 2005, Heft 4, Neue Folge 48, S. 25-30, hier S. 30.

Für die öffentlichen Archive haben sich jedenfalls – sofern sie über die Bildrechte verfügen – neue Möglichkeiten ergeben. Das Tübinger Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft beispielsweise besitzt rund zweihundert Originalabzüge des Fotografen Hans Retzlaff aus den dreißiger Jahren, dessen Negativarchiv während des Krieges verloren gegangen ist. Überlegt wird nun, nach dem Vorbild der FSA, die Bilder allesamt ins Internet zu stellen und einen Bestellservice für Museumsprints anzubieten. Mit dem Erlös könnte sich zumindest ein Teil der laufenden Kosten für das Archiv wieder einspielen.

Pictorial Turn?

Abschließend zur Frage nach einem spezifischen Pictorial Turn, hervorgerufen durch die digitalen Bilder. Pictorial Turns, wie Mitte der 1990er Jahre vom amerikanischen Bildwissenschaftler William J. T. Mitchell beschrieben,¹² werden von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst: politische- und wirtschaftliche Umwälzungen, Kriege und kulturelle Verwerfungen – im positiven wie im negativen Sinn. Am meisten Einfluss auf das Zustandekommen von Pictorial Turns haben technische Neuerungen: Kupferstich, Lithographie, Fotografie, Kupfertiefdruck, Offsetdruck, aber auch Rollfilm, Kleinbildkamera, Fernsehen, das Internet und die Digitaltechnik haben jeweils zu ihrer Zeit Pictorial Turns hervorgerufen.

Der Wechsel vom analogen zum digitalen Bild ist mit dem epochalen Sprung vom autografischen zum fotografischen Zeitalter im 19. Jahrhundert vergleichbar – demgegenüber bleibt der Stellenwert der Kleinbildtechnik, die zu Beginn der 1930er Jahre eingeführt wurde, weit zurück: Die digitale Bildwelt repräsentiert das Schlüsselement einer radikalen Transformation der Visuellen Kultur, wie der amerikanische Kulturanthropologe Martin Lister bereits Mitte der 1990er Jahre zu bedenken gab.¹³ Gleichbedeutend wäre dies mit einem hegemonialen Vorsprung der Bilder gegenüber dem geschriebenen Wort, der sich, ausgehend vom 19. Jahrhundert, bis in die Gegenwart in sich immer mehr verstärkender Weise fortsetzt.¹⁴ Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass speziell die Fotografie als eine Kulturtechnik des 19. Jahrhunderts für Autor und Rezipient gleichermaßen nicht etwa als Element eines neuen und homogen abgeschlossenen Terrains zu

¹² Vgl. William J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* (The University of Chicago Press) Chicago/London 1994, S. 11.

¹³ "A key element in a radical transformation of visual culture." Martin Lister: *Introductory Essay.* In: Ders. (Hg.): *The Photographic Image in Digital Culture.* (Routledge) London/New York 1995, S. 1-28, hier S. 4.

¹⁴ Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* (MIT) Cambridge/MA 1990, S. 7.

betrachten ist – diese These vertritt etwa Jonathan Crary, der zu den renommiertesten englischsprachigen Bildwissenschaftlern zählt.¹⁵ Vielmehr steht Fotografie – wie andere visuelle Ausdrucksformen auch – in Verbindung zur ikonographischen Tradition, die sich in unserem Kulturkreis an der Antike und der christlichen Kunst orientiert und die den Alltag und unsere Bildwahrnehmung prägt. Die Fotografie als neueste Form der Kunst und Visualisierung bewegt sich seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert bis hin zur Digitalisierung in diesem Spannungsfeld. Sämtliche Varianten der Fotografie – ob Kunst, Reportage, Dokumentation und Knipser – adaptieren Motive aus dem visuellen Archiv der Kunstgeschichte. Die Fotografie rezipiert ältere Bildformen, interpretiert diese und ist in der Lage, die Ikonographie durch neue visuelle Muster fortzuschreiben. Nicht unerheblich in diesem Zusammenhang ist allerdings ein Phänomen, das Pierre Bourdieu als "narrative Symbolik"¹⁶ bezeichnet hat: Nämlich die für Rezipienten vermeintliche Eigenschaft der Fotografie – im Rahmen einer Plausibilitäts- und Objektivitätssuggestion – eindeutige Botschaften zu vermitteln: Was man auf einer Fotografie zu sehen meint wird, als wahr empfunden, die ikonologische Trias der Bildwissenschaft (also: Beschreibung, Analyse, Interpretation) tritt in den Hintergrund.

Mitchell monierte in seinem Buch "Picture Theory", die Kunstgeschichte und Bildwissenschaft habe lange Zeit den Bildnutzer und -Rezipienten – also den medialen Alltagsaspekt – zu wenig mit ins Kalkül gezogen. Statt dessen hätten Künstlerintentionen, Vergleiche und ikonographische Analysen zu sehr im Mittelpunkt gestanden. Möglicherweise ist dies mit ein Grund, warum wir uns nun im digitalen Zeitalter oft so fassungslos mit manchen Bildern konfrontiert sehen. In jüngerer Zeit hat in der deutschsprachigen, ethnographisch orientierten Bildwissenschaft vor allem Susanne Regener diese Problematik erkannt. Sie plädiert für eine Ausdehnung der bildwissenschaftlichen Ansätze hin zu einer interdisziplinären Visuellen Kulturwissenschaft, die unter anderem insbesondere den medialen Aspekt ins Zentrum des Interesses rückt. Regener spricht von zwei Zeitabschnitten: "War in der einen (analogen) Periode der Fotografie Realismus gewollt, so ist in der gegenwärtigen anderen (digitalen) Periode der Fotografie Realismus nur noch als Erscheinungsweise präsent."¹⁷ Wahrnehmungsphänomenologisch habe sich der Bildkonsument an die vielfältigen digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten gewöhnt, bis hin zu

¹⁵ Vgl. Crary 1990 (Anm. 13), S. 13.

¹⁶ Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981, S. 48.

¹⁷ 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.

den virtuellen Räumen im Internet. Dies wirke sich ebenso auf die Rezeption der alten, analog hergestellten Bildwelten aus. Dementsprechend gehöre damit, so Regeners provokante These, der Begriff der Fotografie auf den Prüfstand.

Dass eine Periode nicht immer von der nächsten abgelöst wird, diese Meinung vertrat der amerikanische Soziologe Hal Forster: Es gebe kein simples Hier und Jetzt. Jede Gegenwart stelle den asynchronen Mix aus unterschiedlichen Zeiten dar. Der Übergang etwa zwischen Moderne und Postmoderne sei nicht klar zeitlich zu definieren. Unser Bewusstsein über eine Epoche würde nicht nur von Ereignissen und historischen Landmarken geprägt. Das Verständnis bilde sich parallaktisch heraus. In die Sprache der Optik übersetzt wäre dies die Differenz zwischen dem Bildausschnitt im Sucher einer Kamera und jener Abbildung, die dann tatsächlich auf dem analogen Negativ oder dem digitalen Speicherchip erscheint.¹⁸ Es sind also die Gleichzeitigkeiten im Ungleichzeitigen und Überlagerungen im Bildverständnis, welche die Wahrnehmung auch im Zeitalter der digitalen Technik bestimmen: Die alten Bilder werfen ihre Schatten in die Gegenwart und in die Zukunft voraus; die neuen Bilder sind ohne die alten nicht verständlich. Nehmen wir das Beispiel der Bildmanipulation. Hier setzt die digitale Technik keine Grenzen mehr und selbst der Sprung von der zweidimensionalen Fotografie als Flachware in die dritte Dimension des Räumlichen stellt in der virtuellen Welt keine Hürde mehr dar. Blickt man allerdings auf die Fotogeschichte zurück, so lassen sich durchaus bereits Formen von qualitativ hochwertigen Bildmanipulationen ermitteln, für die allerdings viel Zeit und Können erforderlich war: Die Stereofotografie etwa stieß gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eine frühe Form des Fernsehens und Artikel des Massenkonsums in Kinderzimmern, Kaiserpanoramen, Panoptiken auf ein begeistertes Publikum. Auch Bildmontage und Bildfälschung wurden bereits praktiziert, vor allem dann, wenn es in Kriegs- und Krisenzeiten um moralisierende oder politische Propaganda ging. Vielleicht ist denn auch die digitale Fotografie lediglich eine "hybride Form"¹⁹ der traditionellen Fotografie, denn forschungspraktisch geht es immer um die Frage nach den Sinnzusammenhängen. Folglich können die Übersetzungstechniken für die Bildsprachen zwar differieren, brauchen aber nicht immer neu erfunden zu werden. In diesem Zusammenhang nennt Christoph Köck das Stichwort des gegenwartsspezifischen Paradigmenwechsels am Beispiel der steigenden oder fallenden Navigationskompetenz in der Alltagskultur, die älteren Zeitgenossen vor allem im Umgang mit technischen Dingen

¹⁸ "There is no simple Now: every present is nonsynchronous, a mix of different times. Thus there is never a timely transition, say between the modern, and the postmodern, our consciousness of a period not only comes after the fact: it also comes in parallax." Hal Forster: Postmodernism in Parallax. In: October, 63/1993, S. 5-6.

¹⁹ Regener 2003 (Anm. 16), S. 8.

abhanden zu kommen scheine.²⁰ Dem wäre zu entgegen, dass neue Generationen Bilder oder auch technische Produkte immer anders wahrnehmen als die vorausgegangenen: Wie das Beispiel unseres Digital-Users Uwe W. demonstriert, kann die praktische Anpassung an neue Techniken auch bei Angehörigen der mittleren und älteren Generation problemlos funktionieren. In praktischer und technischer Hinsicht ändern sich die Paradigmen also laufend. Wir sollten überdies festhalten, dass diese Wechsel meist von der Longue Durée des kulturellen Gedächtnisses – das auch ein Bildgedächtnis sein kann – überlagert werden; insofern etwa, als die Romantik ebenso im Zeitalter der Digitalisierung noch das Bildverhalten und die visuellen Wahrnehmungsmuster prägen kann. Anders wäre nicht zu erklären, warum ausgerechnet Sonnenuntergänge und stimmungsvolle Landschaftsmotive zu den Favoriten in der virtuellen Galerie des Zeiterfassungsmonitors der Stuttgarter Lotteriefirma zählen. Welche Bilder aber noch im heimischen PC der Mitarbeiter schlummern, über diese Frage lässt sich im Hinblick auf die riesigen Besucherzahlen auf entsprechenden Webpages nur spekulieren.

Bildunterschriften:

Abb. 1 Veränderte Motivwahl für Hobbyfotografen. Uwe W.: Gourmet-Menü im Nobelrestaurant 2005.

Abb. 2 Zeiterfassungsmonitor mit digitalem Bild. G., Stuttgart 2005.

Abb. 3 Fotografie aus der virtuellen Galerie der Firma G.. Udo K., Stuttgart 2005.

Abb. 4 Volkmar Kleinfeldt: Verkaufsraum und Digitallabor. Tübingen 2005.

Abb. 5 Das digitale Bild als Suggestion: Innenaufnahme der Hamburger St. Pankratius-Kirche, Farbdia um 1941. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München/Bildarchiv Foto Marburg. Inv.-Nr. FMLAC8882-05.

Abb. 6 Eine Ikone für 10 Dollar: Digitalisierte Migrant-Mother von Dorothea Lange (1936) aus dem Internet-Shop, 2005.

© Ulrich Hägele 2005

²⁰ Vgl. Christoph Köck: Bilderfolgen. Wahrnehmungswandel im Wirkungsfeld Neuer Medien. In: Helge Gerndt/Michaela Haibl: Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33. (Waxmann) Münster/New York/München/Berlin 2005, S. 199-209.