

2. Bild

Bildbegriff

Wie auch die Bildwissenschaften⁷ muss sich ein Forschungsfeld „Recht und Bild“ („Law and Images“) zunächst auf einen Bildbegriff verständigen. Dabei geht es um die ganz grundsätzliche bildtheoretische Frage, „was damit gemeint ist, wenn etwas als Bild angesprochen wird oder welche Eigenschaften dieser Gegenstand haben muss, um ein Bild zu sein“.⁸ Auch wenn es nahe liegt, ein „Bild“ als „visuelle Veranschaulichung eines (fiktiven oder realen) Sachverhalts“ zu definieren, „die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft“ ist,⁹ hat die Diskussion in den Bildwissenschaften¹⁰ doch gezeigt, dass die Formen, in denen Bilder als visuell wahrnehmbare Phänomene vorkommen, so vielfältig und unterschiedlich sind, dass eine einheitliche, den Bildbegriff scharf gegen Nicht-Bilder abgrenzende Definition noch nicht gefunden worden ist und sich vermutlich auch nicht finden lässt. Allzu unterschiedlich sind die Redeweisen über Bilder. „Nicht nur reden wir“, so Belting, „von ganz verschiedenen Bildern auf die gleiche Weise“, sondern „wir wenden auch auf Bilder gleicher Art ganz verschiedene Diskurse an.“¹¹

Zugleich geht es bei der Frage nach dem Bildbegriff ebenso wie bei der Frage, welche „Bilder“ denn nun rechtlich reguliert sind, in kategorialer

7 Zur Konstituierung der Bildwissenschaft gerade auch gegenüber der traditionellen Kunstgeschichte Sachs-Hombach (2005) und (2005 b); zu einer vorläufigen Zwischenbilanz Belting (2007); zur disziplinären Verortung Rimmeli/Sachs-Hombach/Stiegler (2014); zu Methoden der Bildwissenschaft Wiesing (2005 a); Netzwerk Bildphilosophie (2014); zu Methodenansätzen der Erforschung visueller Kommunikation Müller (2003), S. 121 ff.; Sachs-Hombach/Schirra (2013); zu einem generellen Überblick über die unterschiedlichen Ansätze im Rahmen von Visual Culture Rimmeli/Stiegler (2012); zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen Sachs-Hombach/Totzke (2011); zurückhaltender, um die Verbindung zur Malerei nicht vorzeitig abzubrechen, Wyss (2006).

8 Wiesing (2008), S. IV.

9 Sachs-Hombach (2005 a), S. 12 f.

10 Zur Frage des Bildbegriffs in den Bildwissenschaften s. etwa Sachs-Hombach (2013) und (2005 a), S. 12 ff.; Wiesing (2005), S. 9 ff.; Schulz (2005), S. 79 ff.; Prange (2003); Müller (2003), S. 18 ff.; Pichler/Ubl (2014); im Sinn einer umfassenden Grammatologie der Bilder Weigel (2015).

11 Belting (2001), S. 11, mit umfassenden Nachweisen.

Hinsicht „nicht um die Erforschung dessen, was schon kategorisiert ist, sondern um die Erforschung der Kategorisierung“.¹² Statt von „dem Bild“ zu sprechen, ist es daher zielführender, von „den Bildern“¹³ oder allgemeiner von „Bildphänomenen“ als visuellen Erscheinungen zu reden, deren jeweilige Umschreibungen nur vorläufige und mit jeder Annäherung weiter zu konkretisierende Versuche einer Systematisierung sein können, also nicht Definitionen, sondern „konkurrierende Vorschläge, deren Brauchbarkeit“ – zu ergänzen wäre: in Bezug auf spezifische Fragestellungen – „sich erweisen muss“.¹⁴

Unter nimmt man eine solche systematische Annäherung an dasjenige, was mit dem Begriff „Bild“ in „Bild und Recht“ zumal aus gegenwärtiger Perspektive angesprochen sein soll, so steht im Mittelpunkt des damit eröffneten Gegenstandsbereichs aufgrund seiner empirischen Häufigkeit zunächst eindeutig das fotografische Abbild, das millionenfach von Kameras in Smartphones erstellt wird. Wurden solche Bilder in Zeiten analoger Bildmedien (Dias, Negative, Papierabzüge) neben ihrer visuellen Beschaffenheit gleichzeitig als materielle Objekte verstanden, ist dieser materielle Aspekt in Zeiten digitaler Bildgenerierung zwar nicht gänzlich verschwunden (es bedarf noch immer eines in einem Medium gespeicherten Datensatzes), jedoch weitgehend in den Hintergrund getreten. Nach wie vor aber ist mit der Fotografie – wie noch näher auszuführen sein wird – nicht nur das Abbild beziehungsweise die Abbildung aufgerufen, sondern zugleich auch das Abgebildete.¹⁵

Nun ließe sich das Feld „Recht und Bild“ zweifellos auf den Bereich „Recht und Fotografie“ und solche Bilder verkürzen, die andere reale Objekte abbilden. Ein solches enges Bildverständnis würde jedoch wesentliche Gebiete ausklammern, bei denen Recht und visuelle Information aufeinandertreffen. Denn schon früher waren bildhafte Darstellungen insbesondere in Form von Gemälden, die zwar im indexikalischen Sinn nichts abbilden, immerhin jedoch Abbilder einer existierenden oder zumindest

12 Wiesing (2005), S. 14.

13 Schulz (2005), S. 30.

14 Sachs-Hombach (2005 a), S. 13.

15 Zu einer umfassenden Umschreibung der Fotografie, ihrer Funktionen und Verwendungen Stiegler (2006 a); Rouillé (2005); Geimer (2009); zu Positionen der Fototheorie die Quellensammlungen von Kemp (1980–1983) und v. Amelunxen (2000), sowie von Stiegler (2010); zu fotografischen Metaphern Stiegler (2006); zum Verhältnis von Fotografie und Malerei Wyss (2006); Pohlmann/v. Hohenholzern (2004); Beiersdorf (2018).

möglichen Wirklichkeit waren und daher wie die niederländische Malerei als „Spiegel der Welt“¹⁶ verstanden wurden, Gegenstand rechtlicher Regulierung. Normative Ansprüche bestanden sowohl hinsichtlich ihrer handwerklichen Herstellung wie auch hinsichtlich ihrer inhaltlichen Themenwahl und Bildkomposition. Genannt seien nur die präzisen Anleitungen zur handwerklich korrekten Herstellung von Farben und Gemälden in dem im frühen 12. Jahrhundert verfassten Werk „De diversis artibus“ des Benediktinermönchs Theophilus Presbyter, oder die Anforderungen, die an Bilder gestellt wurden, um als Meisterbilder anerkannt zu werden. Normative Kraft entfaltete ebenfalls die als selbstverständlich erachtete Regel, dass Stifterfiguren kleiner darzustellen waren, als die abgebildeten Heiligen. Auch die Attribute der Heiligen, derer es bedurfte, um die im Bild zu sehenden Personen identifizieren zu können, waren im Rahmen der christlichen Ikonografie durch Konventionen festgelegt. Dass auch die inhaltliche Darstellung normativen Erwartungen unterworfen war, dafür steht etwa die Umbenennung des von der Inquisition für zu weltlich erachteten „Letzten Abendmahls“ Veroneses in die unverfäglichere Bildbezeichnung „Gastmahl im Hause des Levi“. Die Reihe derartiger Vorschriften in Bezug auf die Verfertigung von Bildern ließe sich noch weiter fortsetzen. Aus der Perspektive von „Recht und Bild“ sollte der Begriff des Bildes daher zugleich diejenigen figurativen Darstellungen einschließen, die von der Kunstgeschichte auch dann als Bilder angesehen sind, wenn dem Dargestellten kein reales Dargestelltes entspricht.

Hinzu genommen werden sollten weiterhin solche visuellen Darstellungen, die zwar wie Abbildungen aussehen, die jedoch Objekte oder Phänomene repräsentieren, die für das menschliche Auge nicht sichtbar sind. Gemeint sind damit vor allem die naturwissenschaftlichen Bilder,¹⁷ bei denen die abgebildeten Objekte erst stark vergrößert für das menschliche Auge sichtbar werden, oder aber bei denen für das menschliche Auge nicht wahrnehmbare Daten – vom Wettersatellitenbild bis zur Visualisierung des Hintergrundrauschens des Universums – nach bestimmten Konventionen in visuelle Informationen übersetzt sind, die den Anschein eines Abbildes erwecken, und deren Ziel es ist, beim Betrachter Assoziationen

16 Belting (1994) zur abbildungsnahen, realistischen niederländischen Landschafts- und Genremalerei; zur Psychologie visueller Repräsentation Gombrich (1959) und (1982).

17 Vögtli/Ernst (2007); Liebsch/Mößner (2012); zu rein technischen bildgebenden Verfahren Mittelberger/Pelz/Rosen/Franke (2013).

hervorzurufen, mittels derer er die Bedeutung des Dargestellten zu erfassen vermag. Derart weit verstanden firmiert unter dem Begriff des Bildes dann „jede räumliche Verteilung einer physikalischen Eigenschaft (z.B. Strahlung, elektrische Ladung, Leitfähigkeit oder Reflektion), die von einer anderen Verteilung, sei es der gleichen oder einer anderen physikalischen Eigenschaft abgebildet ist“.¹⁸

Aber selbst diese weite Definition stellt nach wie vor entscheidend auf den Transfercharakter ab („abbilden“; engl. „mapping“). Weder wird das Bild als materielles Bildobjekt adressiert, noch sind rein konstruierte Bilder (Konstruktionszeichnungen, computergenerierte Bilder, Umsetzung von Datensätzen) erfasst. Gerade die durch die Digitalisierung möglich gewordene Schaffung in ihrem Realismus abbildhaft erscheinender irrealer Objekte und Welten sollte Anlass sein, über den Kreis von Abbildungen hinaus auch künstliche Bilder mit in den Blick zu nehmen, die in der wirklichen Welt gerade kein Korrelat haben, möglicherweise aber eines haben könnten.

Damit ist dann auch das Tor zu den mentalen Vor- und Nachbildern aufgestoßen, die in der Erinnerung des Bildschöpfers wie auch des Betrachters eingegraben sind, und deren Bestand durch jeden weiteren Bildkonsum überschrieben, ergänzt, erweitert und modifiziert wird. Diese rein mentalen Bilder werden von manchen Bildwissenschaften ausgeblendet,¹⁹ doch erscheint ihre Einbeziehung aus bildwissenschaftlicher Sicht deshalb sinnvoll, weil sich nur auf diese Weise die Fokussierung auf das in einem materiellen Träger verkörperte Bild vermeiden lässt und die Bilder in den Blick nimmt, die sich zwischen die Welt und den Menschen stellen.²⁰ Aus rechtlicher Sicht macht die Einbeziehung auch der mentalen Vor- und Nachbilder deshalb Sinn, weil sich nur unter ihrer Hinzunahme erklären lässt, was genau vom Urheberrecht als dem „umfassendsten gesellschaftlich institutionalisierten Bildregime“²¹ der eigentumsrechtlichen Zuord-

18 Mensa, Radar Imaging, International Journal of Imaging Systems and Technology 4, no. 3 (1992), S. 148–163: „a spatial distribution of a physical property such as radiation, electric charge, conductivity, or reflectivity, mapped from another distribution of either the same or another physical property“ (zit. nach Elkin, 1996, S. 69).

19 Sachs-Hombach, in: Sachs-Hombach (2005), S. 13.

20 Für eine Einbeziehung der mentalen Bilder Belting (2001), S. 19 ff; Weigel (2015), S. 9 ff.; schon früher Sontag (1977/1980); Flusser (1983).

21 Joly in Joly/Vismann/Weitin (2007), S. 13; zur vom Urheberrecht erzwungenen Zurechnung zu einem bestimmten Urheber Ortland (2007).

nung zum Werkschöpfer als Schutzgegenstand monopolisiert wird. Der Einbeziehung normativ wirkender Vorbilder, die immer zugleich auch Nachbilder sind, bedarf es aus der Perspektive von „Bild und Recht“ darüber hinaus deshalb, weil sich nur unter ihrer Berücksichtigung die Lösung der immateriellen Bilder von ihrer Produktion aufgrund ihrer medialen Zirkulation erklären lässt, so dass sie von ihren ursprünglichen Inhalten befreit und sie zu Transporteuren außerhalb ihrer selbst liegender Bildvorstellungen werden können.²² Nicht zuletzt geraten die modellhaften – und damit letztlich ebenfalls bildhaften – Strukturierungen von Wirklichkeit durch die Rechtsnormen mit in den Blick.

Angezeigt erscheint noch eine zusätzliche Erweiterung des der Forschungsrichtung „Recht und Bild“ zugrunde gelegten Bildbegriffs. Um Bildgebote nicht von der Betrachtung auszuschließen, die im Recht in Form von Zeichen erscheinen, sollte der Bildbegriff, der „Recht und Bild“ zugrunde gelegt wird, schließlich auch Zeichen umfassen. Das schließt die zwischen Zeichen und Bildern oszillierenden Piktogramme mit ein, denen neben dem Signalcharakter durchaus auch ein Imperativ zukommt. Es mag darüber gestritten werden, ob jedes Zeichen tatsächlich auch ein Bild und jedes Bild zugleich ein Zeichen ist, oder ob es sich bei Bildern um wahrnehmungsnahe Zeichen handelt.²³ Aus der formalen Sicht der Semiotik, die auf das trichotomische Beziehungsgefüge von Ding, Begriff und zeichenhaftem Symbol abstellt, spielt es jedenfalls keine Rolle, ob das Zeichen die Form von Text oder von bildlichem Symbol beziehungsweise bildlicher Abbildung (in der Sprache der Semiotik „Ikon“) eines realen oder fiktiven Gegenstandes annimmt. In philosophischer Hinsicht ist die Frage, ob Bilder Zeichen sind, ohnehin keine Frage der die Bilder kennzeichnenden Eigenschaften, sondern der Funktion ihrer Verwendung.²⁴

Aus dem Blickwinkel der Fragestellungen, die sich in Bezug auf das Verhältnis von Bild und Recht stellen, macht es hingegen zum einen Sinn, zwischen Bildern und Zeichen zu unterscheiden, enthält das Recht doch eine Vielzahl von Regelungen, die sich allein auf Abbildungen realer oder fiktiver, nur wie Abbildungen aussehender Gegenstände und Sachverhalte beziehen, und die daher auf Zeichen nicht zur Anwendung kommen. Denn

22 Bruhn (2007).

23 Sachs-Hombach (2003), S. 73 ff.; Schulz (2005), S. 102 ff.; Boehme-Neßler (2010), S. 58 f.

24 Wiesing (2005), S. 37 ff.; zu zeichentheoretischen Grundlagen Nöth (2005); Blanke/Giannone/Vaillant (2005).

Zeichen bilden nichts ab, sondern stehen nur für etwas, deuten auf etwas anderes hin. Zum anderen sollten nicht abbildende Zeichen jedenfalls insoweit nicht aus dem Blickwinkel des Forschungsfeldes „Recht und Bild“ geraten, als es sich um Zeichen handelt, die einen Normbefehl enthalten. Da die Beziehung zwischen einem Zeichen und dem, wofür es jeweils steht, arbiträr und durch eine Übereinkunft festgelegt ist, gerät bei der Beschäftigung mit „Recht und Bild“ auch der normative Charakter dieser Konventionsfestlegung in den Blick. Angesichts der langen Tradition, die symbolische und emblematische Darstellungen des Rechts und rechtlicher Sachverhalte haben, sollten neben den Zeichen schließlich auch die visuellen Symbole und Embleme nicht ausgeschlossen bleiben, die „die Eigenlogik der Bilder anerkennen und für das Recht wirken“ lassen, und denen sich daher „Ansätze für eine juristische Bildtheorie entnehmen“ lassen, „die eine produktive Koexistenz von Bild und Text zulässt“.²⁵

Schließlich sollte nicht vergessen werden, dass es nicht nur um individuelle Bilder geht, die von je einem einzelnen Betrachter betrachtet werden, sondern auch um kollektive Bilder in Form von Ikonen, Symbolen und visuellen Narrativen, die kollektive Erfahrungen, Handlungen und Sinndeutungen der Mitglieder der Gemeinschaft wiederspiegeln. Im kollektiven Gedächtnis gespeichert und tradiert sind die bekanntesten von ihnen so stark verinnerlicht, dass sie sich auch im Wege eines bloßen Texthinweises aus dem visuellen Gedächtnis erinnern lassen.²⁶ In ihrer Gruppenidentität stiftenden Funktion erschließen solche Bilder nicht nur die Welt, sondern sie entfalten zugleich eine an die einzelnen Mitglieder der jeweiligen Gruppe gerichtete normative Kraft. Sie sind Vorbilder, an denen sich Handlungen und eben auch die Verfertigung und das Verständnis neuer Bilder zu orientieren vermögen.²⁷

Letztlich bedarf es für die Zwecke der Umschreibung des Forschungsfeldes „Recht und Bild“ aber auch gar keiner abschließenden Definition dessen, was ein Bild ist. Anders als in der Bildtheorie steht die Frage nach

25 Vismann (2007), S. 27 f.; umfassend Goodrich (2014) und (2017).

26 Beispiele zu solchen Bildern bei Presse Informations AG (2004), S. 9 ff. („Fußabdruck des ersten Menschen auf dem Mond“; „Ché Guevarra raucht Zigarre“ u.v.a.).

27 Zu Ikonen im kollektiven Gedächtnis der Deutschen Thiele (2005); zum Erschließen und zur Deutung von Welt durch Bilder Blasche/Gutmann/Weingarten (2004); Harth/Steinbrenner (2013); Herder (2017); zur Leistungsfähigkeit von Fotografie in diesem Zusammenhang die Positionen bei Boström/Jäger (2004).

dem, was einen Gegenstand ausmacht, so dass von ihm als einem Bild gesprochen werden kann, nicht im Mittelpunkt des Forschungsinteresses von „Recht und Bild“. Aus dem Erkenntnisinteresse von „Recht und Bild“ sollte der Bildbegriff zunächst vielmehr so weit gefasst sein, dass er alle visuell erfassbaren Objekte umfasst, die Gegenstand einer rechtlichen Regelung sein können, von denen als Subjekt ein normatives Gebot oder zumindest ein normativer Appell auszugehen vermag, die einen normativen Sachverhalt zum Gegenstand haben, oder die als Bilder auf die Schaffung und Ausgestaltung rechtlicher Normen einwirken. Eingrenzungen und Präzisierungen bleiben danach den jeweiligen konkreten Fragestellungen vorbehalten.

„Funktionieren“ der Bilder

Wenn Recht „Bilder“ zum Gegenstand hat und sich anschickt, Handlungen der Erzeugung, des Inverkehrbringens, der Zirkulation und des Konsums von Bildern zu regulieren, dann bedarf es im Weiteren zunächst einer Verständigung darüber, wie Bilder „funktionieren“.²⁸ Denn auch wenn Bilder vom Recht durchweg als Objekte adressiert werden, so sind es doch menschliche Handlungen in Bezug auf die Bilder, die das Recht mit seinen normativen Sollensanordnungen zu regulieren sucht. Vom Objekt ist der Blick also auf die Kommunikation zu richten, die an, durch und mittels der Bilder angeregt und vollzogen wird. Hinzu kommt die Komplexität insbesondere der figurativen Bilder, die sowohl selbst Gegenstand sind, als auch andere Gegenstände vorstellen. Letzteres führt aufgrund ihrer optischen Ähnlichkeit mit dem abgebildeten Objekt insbesondere bei Fotografien nicht selten zu Verwirrungen. Paradigmatisch für Missverständnisse, die durch eine nicht saubere begriffliche Trennung von Bild und Abgebildetem entstehen können, steht die kolportierte Anekdote des europäischen Südseeforschers, der im eurozentrischen Bewusstsein technologischer Überlegenheit einem Insulaner stolz die Fotografie seiner Frau zeigt und auf dessen ungläubige Nachfrage versichert, dies sei wirklich seine Frau. Nachdem er die Fotografie sorgsam betrachtet und gewendet hatte, entgegnete der Insulaner, die Frau des Forschers erscheine ihm als sehr

28 S. nur den Überblick bei Boehm (2007).

leicht und überdies recht flach.²⁹ Derartige kategorialen Verwirrungen zu entwirren – was schon deshalb nicht leicht fällt, weil Bild und Medium als „zwei Seiten einer Münze“ erscheinen, deren eine Seite „das Medium als eine technische Erfindung“ und deren andere Seite „das Bild als der symbolische Sinn des Mediums“ ist³⁰ – ist jedoch Voraussetzung nicht nur für die Formulierung eines erfolgreichen Normbefehls, sondern zugleich für das Verständnis der Wirkung normativer Appelle an Handlungen in Bezug auf Bilder schlechthin.

Über lange menschliche Entwicklungszeiträume eingebügte Sehgewohnheiten haben dazu geführt, dass die menschliche Aufmerksamkeit auf visuelle Muster und vor allem auf deren Veränderungen gerichtet ist. Wo sich etwas bewegt und in der Musterveränderung ein neues Bild auftaucht, dort droht ein Angriff, gegen den gegebenenfalls Verteidigung geboten ist. Eine ebenso lange Tradition dürfte die heuristische Vorstellung haben, dass dasjenige, was mit den eigenen Augen gesehen wird, auch tatsächlich der objektiven Wirklichkeit entspricht. Das Wissen um Spiegelungen, optische Täuschungen, perspektivische Verzerrungen und Bildmanipulationen haben dieses intuitive Grundverständnis ebenso wenig ernsthaft erschüttern können wie die theoretische Analyse des Sehvorgangs und dessen wahrnehmungsphysiologische, wahrnehmungspsychologische und neuronale Bedingtheiten.³¹ Zugleich besteht ein offenbar unstillbares menschliches Verlangen, dasjenige, was „ist“, die als „objektiv“ vorgestellte Wirklichkeit, auch bildlich sehen zu können. Dieses Verlangen wird nicht durch das theoretische Wissen um die spektrale Begrenztheit des menschlichen Sehapparates gestillt. Menschliche Betrachter bilden sich nicht nur ein, etwa ein Röntgenbild zu sehen, sondern zu sehen, was von Röntgenstrahlen aufgezeichnet wurde. Sie erliegen auch allzu gern der Versuchung, die für die menschliche Wahrnehmung übersetzte Visualisierung von Datenbeständen als eine fotografische Abbildung des eigentlichen Objekts anzusehen. Gleichviel ob es sich um künstlich eingefärbte

29 Zu der mit dem Begriff des „Indexes“ und des „Es-ist-so-gewesen“ zumeist vergessenen Überführung der Drei- in die Zweidimensionalität, also des Raumes in eine Fläche durch die Fotografie, s. nur Weibel (2004), S. 65.

30 Belting (2001), S. 13 und 214; Sachs-Hombach (2006).

31 S. schon früh Berger (1972); beispielhaft die Beiträge in Sachs-Hombach (2009); Kandel (2012); Vogeley (2005); Hoffmann (1998/2003); zu den unterschiedlichen Ansätzen dessen, was Wahrnehmung ausmacht, Wiesing (2002); aus ethisch-ästhetischer Sicht Schürmann (2008).

Wetterkarten handelt oder um vom Weltraumteleskop Kepler entdeckte Exoplaneten, die nicht fotografiert werden können, weil das Licht der umkreisten Sterne überstrahlte. Immer geht es um die Visualisierung von Daten, im einen Fall von Temperaturen und im anderen Fall um Helligkeitsunterschiede fremder Sterne, die, wenn sie in regelmäßigen Abständen wiederkehrten, lediglich den Schluss auf die Existenz eines den fremden Stern umkreisenden Exoplaneten zulassen. Was wir sehen, sind also nichts als phantasievolle Repräsentationen, die so aussehen, wie sich die Betrachter eine fotografische Wiedergabe eines realen Objekts vorstellen. Ohne Kenntnis der Kodierungsschemata sind solche Bilder jedoch nicht wirklich les- und mithin auch nicht verstehbar.³²

Vor allem die zu Beginn viel gerühmte Detailtreue und Schärfe der fotografischen Abbildung³³ erwecken den Eindruck, als handle es sich bei dem Bildrand um einen unsichtbar bleibenden Fensterrahmen, durch den hindurch der Blick auf eine dahinter liegende reale Szenerie freigegeben wird. Verstärkt wird dieser Effekt durch das an der analogen Fotografie geschulte Wissen, dass die aufnehmende Kamera mit dem aufgenommenen Gegenstand im Moment der Aufnahme in einem zeitlichen und vor allem örtlichen Zusammenhang gestanden haben muss, hätte sonst das, was die Fotografie zeigt, doch nicht abgebildet werden können. Aufnahme und Aufgenommenes sind bei der klassischen Fotografie durch eine Spur miteinander verbunden, welche die Realität des auf der Fotografie sichtbaren Abgebildeten zu verbürgen scheint.³⁴ Daher ist es meist erst der das Bild begrenzende Rahmen, der den Betrachter darauf schließen lässt, was er eigentlich sieht, wenn er etwas erblickt, ein Fenster, das den Blick in ein Reales Draußen freigibt, oder ein Bild, das dem Auge nur vorgaukelt, das an diesem Ort ein Draußen vorhanden sei.

Vor allem der surrealistische Maler Magritte hat diesen Zusammenhang auf höchst anschauliche Weise mit malerischen Mitteln umgesetzt. In seinem Gemälde einer Alpenlandschaft mit dem Titel „L'appel des cimes“ (Abb. 1) stellt er eine Leinwand dar, auf der genau diejenige Alpenlandschaft erscheint, die als Hintergrund der gemalten Leinwand zu sehen ist.

32 Zur Visualisierung von Datenspuren v. Wülfingen (2017); zur wissenschaftlichen Wahrnehmung insgesamt Breidbach (2012); zu quantitativen Methoden des Visual Computing SFB-TRR 161, <http://www.sfbtrr161.de>.

33 Zur Detailtreue schon früh Janin (1839/1980); Schorn/Koloff (1839/2010).

34 Zum Begriff der Spur und der Fotografie s. den Überblick bei Geimer (2009), S. 13 ff.; zum Index Wiesing (2013).

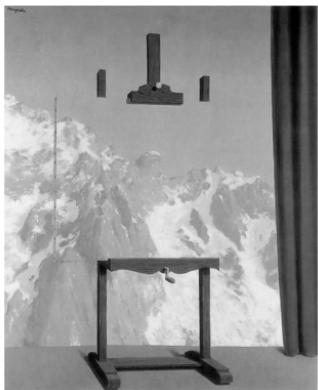


Abb. 1: René Magritte, „*L'appel des cimes*“, 1943

Dass es sich bei der gemalten Alpenszenerie vor dem gemalten Hintergrund der ebenfalls gemalten Alpenszenerie um ein Bild im Bild handelt, ist für den Betrachter auf den ersten Blick deshalb nur schwer erkennbar, weil die Darstellung auf der Leinwand des Vordergrundes nahtlos an die Alpenszenerie des Hintergrunds anschließt.

Der Charakter als Bild im Bild ergibt sich erst daraus, dass Magritte am linken Rand der gemalten Leinwand die perspektivische Illusion der Leinwandkante mitgemalt hat. Zugleich legt die Staffelei, die in Teilen ober- und unterhalb der gemalten Leinwand sichtbar ist, nahe, dass darauf ein Bild steht, das zufällig an drei seiner Ränder nahtlos an den gemalten Hintergrund anschließt. Das mag der Betrachter intuitiv so erkennen, auf dem Bild zu sehen ist die komplette Staffelei freilich nicht. Diese wird vielmehr erst im Kopf des Betrachters anhand seines gegenständlichen und räumlichen Vorwissens ergänzt. Man kann es auch umgekehrt beschreiben: Wo man zunächst eine einzige Alpenlandschaft und mehrere separate, durch nichts miteinander verbundene Teile einer Staffelei erblickt, gelangt der Betrachter allein aufgrund der gemalten Leinwandkante und einer dezenten Markierung der linken Unterkante sowie aufgrund der Überlegung, dass es wahrscheinlicher ist, dass die gemalte Staffelei von einem Bild verdeckt wird, als dass der Maler bewusst zwei separate Teile habe malen wollen, zu dem Schluss, dass es sich bei dem, was er auf dem Gemälde von Magritte erblickt, um ein Bild im Bild handelt. Dennoch verstört es den Betrachter, dessen Seherfahrung hinter dem Gemälde der Landschaft die reale Landschaft erwarten würde, dass die abgemalte Landschaft ebenso wie das Gemälde von ihr nur gemalt ist, so dass es hier erneut zu einer

Gleichordnung von Bildebenen kommt, die nach der Bildlogik gerade nicht auf einer Stufe stehen.

Magritte hat die Bildebenen sogar noch weiter miteinander verschachtelt. Denn die gemalte Alpenlandschaft des Hintergrundes ist an ihrem unteren Rand übergangslos ans Ende eines gemalten Bodens gesetzt und auf der rechten Seite durch einen Vorhang verdeckt. Schaffen Boden, Vorhang und die in zwei Teilen sichtbare Staffelei solchermaßen die Illusion eines definierten Raumes, lässt Magritte den Betrachter dennoch im Unklaren über den wahren Charakter des gemalten Alpenhintergrundes im Zusammenhang des gemalten Bildraumes. Handelt es sich um die Abbildung einer realen Alpenszenerie, auf die der Blick aus dem im Bild angedeuteten Raum durch ein bis zum Boden reichendes Fenster geht, das durch einen Vorhang verdeckt werden kann? Oder handelt es sich bei der Alpenlandschaft des Bildhintergrundes um ein Bild in Form etwa einer Fototapete oder einer Hintergrundprojektion oder -zuspielung, wie sie die digitale Technologie heute ermöglicht? Oder handelt es sich schlicht um ein weiteres Bild eines größeren Bildes, das nur deshalb nicht mehr sichtbar ist, weil die Grenzen des Hintergrundbildes jenseits der Grenzen der von Magritte bemalten Leinwand liegen?

Relativ sicher kann sich der Betrachter letztlich nur sein, dass er es bei dem durch einen – in Abb. 1 nicht mit abgebildeten – schwarzen Holzrahmen des Werkes mit einem Gemälde zu tun hat, hat Magritte doch seine Signatur auf den blauen Himmel der gemalten Alpenlandschaft des Hintergrundes gesetzt. Dass es sich um ein Gemälde und nicht etwa um ein Fenster in der Museumswand handelt, das den Blick auf einen (gemalten?) Raum mit Staffelei, Bild und Alpenlandschaft frei gibt, das sagt dem Betrachter jedoch eine Heuristik, die er aus zahlreichen Museumsbesuchen gewonnen hat. Ganz sicher kann er sich dann aber doch auch hier nicht sein. Immerhin hat der Architekt des Wiener Museums Leopold, in dem das Bild von Magritte im Zuge der Ausstellung der Sammlung Horten zu sehen war, durchaus ein Fenster vorgesehen, das den Blick über den Heldenplatz und die Hofburg freigibt, ganz so als sei diese Außenlandschaft auf einer Leinwand in Fenstergröße gemalt oder als handle es sich um eine jener großformatigen Fotografien, die in Museen inzwischen häufiger anzutreffen sind (Abb. 2).

Doch selbst wenn ein Rahmen den Bildausschnitt eindeutig begrenzt, ist der Betrachter vor allem bei realistisch anmutenden Fotografien nach wie vor wider besseres Wissen anthropologisch konditioniert zu glauben, er habe den abgebildeten Gegenstand tatsächlich gesehen. Dabei ist alles,

was er sieht, nur ein Abbild dessen, was vorgeblich an irgendeinem anderen Ort zu irgendeiner Zeit einmal gewesen ist.



Abb. 2: Museum Leopold, Wien

Angesichts dessen ist es von grundlegender Wichtigkeit, in zweierlei Hinsicht für Klarheit zu sorgen und die unterschiedlichen Ebenen möglichst sauber voneinander zu trennen. Andernfalls wird nämlich nicht immer deutlich, an welchem Punkt eine rechtliche Regelung ansetzt oder ansetzen sollte, um eine Chance zu haben, das selbstgesteckte Ziel einer Regulierung von Bildproduktion, -verbreitung, -nutzung und -konsum auch tatsächlich zu erreichen.

Zunächst einmal geht es um die Begriffe „Bild“, „Abbild“ und „Abbildung“, die einerseits häufig synonym, andererseits häufig aber auch für ganz unterschiedliche Dinge – etwa die Form eines Gegenstandes, dessen abstraktes Bild oder auch die materielle Abbildung – verwendet werden. Auch hier mögen Kunstgeschichte, Mediengeschichte und Visual Studies in Teilen eine jeweils abweichende Terminologie verwenden. Für die Zwecke von „Recht und Bild“ sei jedoch zumindest für die durch die indexikalische Spur³⁵ gekennzeichnete Fotografie das folgende Modell vorgeschlagen, nach dem zwischen „abgebildetem Objekt“, „Abbildung“ und dem auf der Abbildung sichtbaren „Abbild“ unterschieden wird.³⁶ Dabei sei unter „Bild“ beziehungsweise „Abbild“ die immaterielle visuelle Form eines Objekts beziehungsweise einer Objektgesamtheit (des „abgebildeten

35 Dazu vor allem Barthes (1980/1985).

36 S. dazu bereits Dreier (2016), S. 120 ff.

Objekts“) verstanden, unter „Abbildung“ der materielle Gegenstand, der ein Objekt beziehungsweise eine Objektgesamtheit abbildet, dessen Bild beziehungsweise Abbild auf dieser Abbildung zu sehen ist. Diese Trennung hat den Vorteil, dass zwischen Bildproduktion und Bild, zwischen Medium und von diesem transportierten Bild unterschieden werden kann.³⁷ Damit gerät auch die Materialität der Bilder nicht aus dem Blick, die auf die Fragilität der Originale verweist,³⁸ wie sie bereits in der kunsthistorischen Ausbildung im Wege des Ersatzes der Originale durch Reproduktionen verdrängt wurde, und die in Zeiten der virtuellen Präsenz im Internet vollends in Vergessenheit zu geraten droht.

Weiterhin darf nicht außer Acht gelassen werden, auch darauf wurde eingangs bereits hingewiesen, dass es sich bei Bildern und mithin auch bei Fotografien nicht allein um Objekte handelt. Anfertigung und Betrachtung von Bildern sind zugleich in einen kommunikativen Zusammenhang eingebettet, der mit der Aufnahme beginnt und der erst im Blick des Betrachters vollendet wird. Neben der Trias von abgebildetem Objekt, Abbildung und Abbild ist deshalb noch der „Blick“ zu berücksichtigen, verstanden als das Schauen auf eine Abbildung und das in dieser sichtbare Bild beziehungsweise Abbild des abgebildeten Objekts.

Zugleich ist die Trias von „Abgebildetem“, „Abbildung“ und „Abbild“ aufgrund ihrer Einbindung in einen in zeitlicher und personeller Hinsicht übergreifenden Wirkungszusammenhang zum einen noch um das mentale „Vor-Bild“ zu ergänzen, das dem Verfertiger des Abbilds vorgeschwobt hat, als er das Bild gemalt oder die Fotografie durch Druck auf den Auslöser angefertigt hat. Vergleichbares gilt zum anderen auch hinsichtlich des mentalen „Nach-Bildes“, das im Kopf des die Abbildung ansehenden Betrachters als Bestandteil seines visuellen Gedächtnisses in Erinnerung verbleibt und seinerseits wiederum zur Formung eines neuen Vor-Bildes beiträgt, so dass sich der Kreislauf der Bilder in einzelnen Individuen wie auch in der Gesellschaft wandernden Bilder schließt.³⁹

-
- 37 Beispiele der Abhängigkeit der Verbreitung der Bilder von der zur Verfügung stehenden Technik und der durch diese ermöglichten ökonomischen Geschäftsmodelle s. nur etwa Bann (2003); Weise (2003).
- 38 Zur heutigen Unsichtbarkeit des Originals von Daguerres „Ansichten des Boulevard du Temple“, das aufgrund seines Erhaltungszustandes nur noch als Reproduktion wiedergegeben werden kann (Abb. 70), s. Geimer (2010), S. 57.
- 39 S. noch den Abschnitt „Die Furcht vor den Bildern“ in Kapitel 4; zum mentalen Charakter des Bildes, das vom Medium des menschlichen Sehapparats als äußeres Bild empfangen und als inneres Bild erzeugt wird, Belting (2001), S. 19 ff. und

Die hier verwandten Unterscheidungen von Abgebildetem, Abbildung und Abbild sowie von Vor- und Nachbild sind freilich – vor allem, was den Abbildcharakter anbelangt – stark von der Fotografie als dem im gegenwärtigen Bildgebrauch häufigsten Abbildungsmedium geprägt. Auf andere Arten von Bildern angewandt, die aus der Beschäftigung mit „Bild und Recht“ nicht ausgeblendet bleiben sollen, müsste man statt Abbildung wohl eher von Repräsentation sprechen, damit auch solche visuellen Darstellungen erfasst sind, bei denen keine indexikalische Spur zu einem realen oder fiktiven abgebildeten Gegenstand mehr besteht, oder diese zumindest nur noch durch die Verbindung zum mentalen Vorbild schwach ausgeprägt ist.

Größere Bedeutung kommt jedoch der Frage zu, ob es sich bei der hier vorgeschlagenen Unterscheidung tatsächlich um allgemeinverbindliche, zeit- und ortsungebundene anthropologische Konstanten handelt, oder ob dieser Blick auf die Bilder nicht doch seinerseits kulturell beeinflusst ist. Diese Frage wird man einerseits bejahen können, wenn man mit Belting unter Anthropologie nicht ein zeitlich unverrückbares, konstantes Menschenbild annimmt, sondern den Begriff darauf bezieht, dass zeit-, raum- und kulturübergreifend jede Bildwahrnehmung als solche „ein Akt der Animation“ und eine „symbolische Handlung“ ist, „welche in den verschiedenen Kulturen oder in den heutigen Bildtechniken auf ganz verschiedene Weise eingeübt wird.“ Was also konstant bleibt ist die Tatsache, dass Menschen mit Bildern umgehen, erscheint doch „der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen“.⁴⁰ Die Bildpraxis – also die Bilderzeugung und der Umgang mit Bildern im sozialen Raum in Bezug auf die Zeit, den Raum und die unterschiedlichen Kulturen – ist dagegen durchaus wandelbar. Deshalb ist „die Frage nach dem Bild so lange nicht bei sich selbst angekommen, wie sie nicht auf die Grenzen gestoßen ist, die uns im Bilddenken von anderen Kulturen trennen.“⁴¹ In der Tat konnte empirisch nachgewiesen werden, dass das Sehen nicht allein optischen und neurowissenschaftlichen Gesetzen folgt, sondern zumindest in Teilen von der Sprache abhängt und mithin kulturell geprägt ist.⁴²

(2011), S. 57 ff.; zu den im Einzelnen abweichenden griechischen Wurzeln Jörissen (2007), S. 31 ff.

40 Belting (2001), S. 13, 29 ff.

41 Belting (2001), S. 50.

42 Deutscher (2010).

Wie sehr selbst trotz ontologischer Grundierung und in Zeiten der Globalisierung die Auffassungen sogar in nahe beieinander liegenden Kulturen voneinander abweichen, lässt sich nicht allein an der Bildpraxis, sondern vor allem an der insoweit eindeutigeren Sprache ablesen. So bereitet es schon Schwierigkeiten, die hier vorgeschlagenen begrifflichen Unterscheidungen in eine dem Deutschen so nahverwandte Sprache wie das Englische zu übersetzen, haben die Termini „picture“, „image“, „depiction“ im Englischen doch jeweils eine mit ihren deutschen Äquivalenten nicht gänzlich deckungsgleiche Bedeutung. Das dürfte daran liegen, dass der deutschen Begrifflichkeit die idealistische Vorstellung eines unkörperlichen, immateriellen Werkes zugrunde liegt, das außerhalb seiner einzelnen Instanziierungen existiert. Die englische Sprache stellt demgegenüber auf die einzelnen Konkretisierungen ab, so dass das Begriffsfeld dort noch durch weitere Begriffe wie insbesondere diejenigen der „reproduction“ und der „copy“ zu ergänzen ist. Auch der deutsche Begriff des „Blicks“ ist im Englischen vieldeutig, hält die englische Sprache für ihn mit „gaze“, „view“, „glance“ und „eyes“ ebenfalls gleich mehrere Bezeichnungen bereit. Darüber hinaus lässt die Tatsache, dass die Trennung von Abbildung, Abgebildeten und Abbild erst das Ergebnis einer Jahrhunderte langen, im byzantinischen Bilderstreit wie auch im Rahmen aller anderen ikonoklastischen Bewegungen erbittert geführten kirchenrechtlichen und erkenntnis-theoretischen Auseinandersetzung gewesen ist,⁴³ Zweifel an ihrer Allgemeingültigkeit aufkommen. Dennoch erscheint die hier vorgeschlagene Begrifflichkeit – wie sich anhand der einzelnen Fragestellungen und Untersuchungen erweisen wird – für das Forschungsfeld „Bild und Recht“ durchaus als geeignet. Daher sei sie zunächst einmal als solche verwendet.

Nicht zuletzt bedarf es hinsichtlich des „Funktionierens“ von Bildern noch einer Reihe ergänzender Überlegungen.

So dürfen die Auswirkungen, die das zur Bilderzeugung eingesetzte technische System auf die konkrete Bildgestaltung hat, nicht aus dem Blick geraten. Die Straßen der ersten fotografischen Aufnahmen erscheinen bekanntermaßen nur deshalb so menschenleer, weil die Aufnahme seinerzeit eine Belichtungszeit erforderte, die die flüchtige Bewegung der Passanten – vom berühmten Schuhputzer und seinem Klienten auf dem Boulevard du Temple auf Daguerres früher Fotografie abgesehen – noch

43 Zum Bilderstreit s. etwa nur Belting (1990), S. 164 ff.; Freedberg (1989), S. 378 ff.; zum christlichen Bildverbot bis zum Reliquenkult Kohl (2003), S. 31 ff.

nicht zu fixieren vermochte. Aber auch heute geht es bei der Fotografie nicht um die 1:1-Abbildung des Realen, ist mit der Kamera zwischen Abgebildetem Objekt und der Abbildungsebene doch immer ein Medium geschoben, dessen technische Konfiguration – von den Linsen über das Aufnahmematerial und die bildverarbeitende Software bis hin zur Beleuchtung des Displays und der Farbkalibrierung von Druckern – das Abbildungsergebnis hinsichtlich Aufnahmewinkel, Farbigkeit, Schärfe, Kontrast, Helligkeit und Auflösung beeinflusst. Eine Plattenkamera erzeugt ein anderes Bild als eine Klembildkamera, Polaroid-Filme erzeugen eine ihnen eigene Bildästhetik und wie die Software digitaler Kameras die Bilder verändert, ist bereits hinsichtlich der Art der Datenspeicherung – Speicherung von RAW-Daten oder deren automatische Kompression nach dem JPEG-Verfahren – eine Frage, die von den Ingenieuren der Kamerahersteller entschieden wird, ohne dass die Nutzer der Kameras darauf Einfluss nehmen könnten oder auch nur Kenntnis davon haben. Was zunächst als freiheitsbeschränkende Technik konfiguriert ist, wird von den Nutzern zumeist allerdings als Freiheitserweiterung angesehen, erlaubt ein neues Aufnahmedispositiv doch oft die Erzeugung von Bildern, die sich so zuvor noch nicht erzeugen ließen. Im Übrigen kommen die Hersteller den Nutzern wiederum entgegen, indem sie ihnen einen Teil des zuvor durch die Voreinstellungen genommenen Freiraums in Form sog. Filter zurückgeben, mit denen sich manche der Voreinstellungen im Nachhinein bequem verändern lassen.

Altbekannt ist auch die Tatsache, dass Bilder zumeist erst durch den sie umgebenden Kontext eine bestimmte Bedeutung erhalten. Dazu bedarf es nicht notwendig eines den Bildinhalt erläuternden Textes. Mitunter reicht der konkrete Zusammenhang aus, in denen der materielle Bildträger eingestellt ist, damit der Betrachter einem Bild eine bestimmte Bedeutung zuspricht. Beim Bild einer Frau in blauem Mantel mag es sich um eine Modefotografie handeln. Ist das Bild in einer Kirche zu sehen, liegt es näher, in ihm eine Darstellung der Gottesmutter Maria zu erblicken. In der Mehrheit der Fälle ist es freilich meist der dem Bild beigegebene Text, der dem Bild eine Bedeutung verleiht. Besonders deutlich wird das dort, wo Bilder ihren Kontext verloren haben und bei denen nicht mehr verständlich wird, was auf den einzelnen Bildern ursprünglich gezeigt werden sollte. Der Betrachter sieht zwar genau das, was abgebildet wurde, die Bedeutung des Abgebildeten vermag er allein aus der Abbildung heraus jedoch nicht mehr zu rekonstruieren. Diese Problematik haben vor allem die kalifornischen Fotografen Larry Sultan und Mike Mandel unter dem Titel „Evi-

dence“ anhand von Bildern aus Archiven technischer Versuchsanstalten eindrücklich dokumentiert.⁴⁴ Auch dort, wo das abgebildete Geschehen erkennbar ist, liegt der Sachverhalt nicht anders. Sind zwei Menschen zu sehen, von denen der eine dem anderen Gewalt antut, klärt erst die Bildunterschrift den Betrachter auf, in welchem Verhältnis die beiden abgebildeten Personen zueinander stehen. Handelt es sich um die Abbildung eines realen Geschehens, das an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit stattgefunden hat, dann erklärt die dem Bild beigegebene Legende auch gar nicht das Bild als solches, sondern das abgebildete Geschehen. Genau genommen gibt die Bildunterschrift nicht an, was geschehen ist, sondern sie stellt nur eine Behauptung darüber auf, wie das Abgebildete zu deuten sein soll. Bildlegenden kommt angesichts dessen insoweit ein normativer Charakter zu, als sie auf das Verständnis des Betrachters des mit einer Legende versehenen Bildes einzuwirken suchen. Daher röhrt auch das manipulative Potential von Bildunterschriften, und in der Fotografiegeschichte finden sich zahlreiche Beispiele, in denen Abbildungen bewusst oder aber aus Nachlässigkeit mit fehlerhaften Beschriftungen versehen worden sind.

Entscheidend dafür, was in einem Bild gesehen wird, ist nicht zuletzt das Kontextwissen des Betrachters. Ohne solches ist die biblische Judith nur eine Frau, die einen Mann ermordet. Erst die Kenntnis der Geschichte von Holofernes, wie sie im Alten Testament erzählt wird, gibt dem Gemälde eine andere Wendung. Eine nochmals andere Frage ist dann, wie das Gesehene und solcherart Identifizierte bewertet wird. Je nach moralischer Disposition des Betrachters, die wiederum durch Faktoren wie seinen kulturellen Hintergrund und seine Gruppenzugehörigkeit geprägt ist, mag er in der Darstellung einen Akt verdammungswürdiger Grausamkeit, gerechter Rache oder kriegsbedingter Notwehr sehen.

Auf eine nochmals andere Weise „funktionieren“ bildliche Darstellungen naturwissenschaftlicher Phänomene. Solche technischen Bilder kommen erst dadurch zustande, dass zuvor bestimmten Daten bestimmte visuelle Indikatoren zugeordnet worden sind, also bei Wetterkarten etwa das Weiß für Wolken oder für Schnee, das Blau für niedrige und das Rot für hohe Temperaturen. Ohne genauere Kenntnis der Festlegungen dieser Indikatoren lassen sich derartige Bilder – darauf wurde bereits hingewiesen – nicht lesen. Es liegt auf der Hand, dass hier die Gefahr oder zumindest die Versuchung des Bildverfertigers besteht, die Indikatoren auf eine Wei-

44 Sultan/Mandel (1977).

se festzulegen, die den Betrachter dazu verleitet oder vielleicht sogar verleiten soll, aus dem Gesehenen genau dasjenige herauszulesen und abzuleiten, was zuvor lediglich durch die Festlegung der Indikatoren in das betreffende Bild hineingegeben wurde.⁴⁵

Diese Zusammenhänge können hier einführend nur in Ansätzen und nur in groben Zügen skizziert werden. Es sollte jedoch deutlich geworden sein, dass Bilder nicht einfach etwas „darstellen“, „objektiv abbilden“ und dass sie auch keinen eindeutigen Sinngehalt haben. Produktion, Zirkulation, Nutzung und Konsum von Bildern sind vielmehr in einen durch vielfältige Faktoren determinierten kommunikativen, wirtschaftlichen, sozialen und mithin semantischen Kontext eingebettet und durch diesen geprägt. Das macht es für normative Bilderregeln so schwer, Bilder als Objekte eindeutig zu adressieren. Das gilt angesichts der nach wie vor anthropologischen Disposition menschlicher Sehgewohnheiten, Muster zu erkennen und diesen für die eigene Realität eine Bedeutung beizumessen, auch und vor allem für die Fotografie. Bei der Analyse der Beziehungen, die Recht und Bild eingehen, muss diese Unschärfe der Bilder mit berücksichtigt werden, will man zu praktisch relevanten Ergebnissen gelangen.

Auswirkungen des Digitalen

Wie jede neue Technologie haben auch die Digitalisierung und die Auswirkungen, die sie auf die Bilder hat, zunächst vor allem Ängste hervorgerufen. Abwehrreflexe lassen sich nicht allein an der umgangssprachlichen „Bilderflut“ ablesen, die als Phänomen die „Nichtbewältigung am Sprung zu einem neuen Medium“⁴⁶ markiert, und deren Bezeichnung aufgrund der noch fehlenden Bildkompetenz für die „Ohnmacht und Abwehr“⁴⁷ den Bildern gegenüber steht. Das dazugehörige Assoziationsumfeld lässt Befürchtungen eines Dammbruchs, der Überflutung, des Ertrinkens und der Zerstörung der auratischen individuellen Bildikone durch eine gesichtslose gleichförmige Masse von Alltagsfotos anklingen. Selbst noch der nicht de-

45 Zum Verständnis der Manipulation wissenschaftlicher Bilder in den einzelnen Wissenschaftsdisziplinen Beck (2016).

46 Vismann (2007), S. 21.

47 Bredekamp (2010), S. 13.

ckungsgleiche Begriff der „Inflation der Bilder“ beklagt, worauf Wolfgang Ullrich hingewiesen hat, einen Bedeutungsverlust des einzelnen Bildes.⁴⁸

Auch die Bildwissenschaften und insbesondere die Fototheorie reagierten teils höchst skeptisch. Dass auch die digitale Fotografie mit klassischen Objektiven und Linsensystemen arbeitet, hat die Fototheoretiker nicht gehindert, eine „überaus radikale Konfrontation“ der Fotografie mit den elektronischen Bildtechnologien zu diagnostizieren, einen radikalen Bruch gegenüber der analogen Fotografie.⁴⁹ Die theoretisch vollständige Manipulierbarkeit digitaler Fotografien und damit die Möglichkeit der Unterbindung der indexikalischen Spur, die das sichtbare Bild mit dem vorgeblich abgebildeten Gegenstand verbindet, gab ebenso Anlass zu einem „ontologischen Zweifel“ wie die Möglichkeit der Einbindung digitalen Bildmaterials in ein Kontinuum indexikalischer, ikonischer und symbolischer Formen.⁵⁰ Die Rede war von einem „schwarzen Loch“, das das Fotografische im Wege digitaler Bildbearbeitung über kurz oder lang verschlucken werde,⁵¹ vom „Ende der Fotografie“⁵² oder dem „Ende des fotografischen Zeitalters“⁵³ sowie von einer „Fotografie nach der Fotografie“⁵⁴ beziehungsweise dem Beginn einer „post-fotografischen Ära“.⁵⁵

Abgesehen davon, dass sich die Frage nach dem authentischen Bild schon vor dem Aufkommen der Fotografie stellte,⁵⁶ litt auch diese Technikkritik an dem – vom Computerphilosophen und Preisträger des Friedenspreises des deutschen Buchhandels Jaron Lanier formulierten – Paradoxon, nach dem jede Beurteilung der Folgen technologischer Möglichkeiten dazu neigt, kurzfristige Auswirkungen zu über- und langfristige Folgewirkungen zu unterschätzen. Zugleich besteht eine generelle Neigung, den aktuell aufregendsten Neuerungen überproportionale Bedeutung beizumessen, ebenso wie bei der Erklärung neuer Phänomene auf mono-

48 Ullrich (2003), S. 66 ff.

49 Lunenfeld (2010), S. 347; zusammenfassend Geimer (2009), S. 98 ff.; Muscionico (2017).

50 So vor allem Mitchell (1992 a); Stiegler (2010), S. 22 und 339 f.

51 Lunenfeld (2010), S. 351.

52 Hockney, The Guardian v. 4.3.2004 („digital technology is ending the rule of the one-eyed monster that never lied“); <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/04/photography>.

53 So der Untertitel bei Wolf (2002) und (2003).

54 Amelunxen/Iglhaut/Rötzer (1995).

55 Mitchell (1992 a), S. 20.

56 Belting (2005); Wortmann (2003).

kausale Erklärungen diagnostizierter und prognostizierter Entwicklungen zurückzugreifen. Monokausal begründete Prognosen extrapolieren jedoch nur diejenige Entwicklung, die sich im Zeitpunkt der Prognoseerstellung beobachten lässt. Unberücksichtigt, weil noch unbekannt, bleiben dagegen sich formierende Gegenkräfte und komplexe Rückkopplungsschleifen, die als Reaktion auf die einsetzende Entwicklung entstehen und deren exponentielle Entwicklung bremsen. Aber auch konkreter auf die Bilder und ihre Produktionsweisen bezogen erwies sich die Vorstellung Flussers als wirkmächtig, nach der nicht erst die digitalen, sondern bereits alle technisch angefertigten Bilder eine radikale Wende zu den manuell erstellten Bildern mit sich brachten.⁵⁷

Bei genauerer Betrachtung erweist sich jedoch, dass der ontologische Unterschied zwischen kontinuierlichen und diskreten Tonwerten, den etwa Mitchell für entscheidend hielt, durchaus keinen qualitativen Sprung im Hinblick auf etwaige Abbildungsverluste bedeutet. Abbildungsverluste kennt aufgrund der Körnung des Negativs und des Abzugspapiers schließlich auch die analoge Fotografie. Im Vergleich zu dieser weist die digitale Fotografie zumeist sogar weit höhere Auflösungsraten auf. Abbildungsverluste entstehen bei der digitalen Fotografie weniger durch den diskreten Charakter der Tonwerte als vielmehr im Zuge der Kompression der aufgenommenen Informationen und deren Dekompression im Zuge der Bildwiedergabe.⁵⁸

Zugleich führen auch die erheblich erweiterten Möglichkeiten digitaler Manipulierbarkeit nicht zwingend zu einem kompletten Bruch mit der Indexikalität. Es kommt nicht notwendig zu einer „Auslöschung des vorausgesetzten Wahrheitsgehaltes der Fotografie“.⁵⁹ Denn die Behauptung des „Es-ist-so-gewesen“ lässt sich schon bei der Retusche analoger Fotografien und der Montage von Bildteilen nicht mehr für das gesamte Bild aufrecht erhalten, mag sie für nicht-retuschierte und nicht montierte Bildbereiche auch ihre Gültigkeit behalten, sofern man die vollständig aufeinander verweisende Beziehung zwischen Bild und Abgebildeten nicht schon grundsätzlich in Abrede stellt.⁶⁰ Denn die Auswahl aufgenommener Motive, Ausschnitt und Kadrierung sowie nicht zuletzt der Kontext, in den Bil-

57 Belting (2001), S. 41 f.; Flusser (1983), S. 13 ff.

58 Lunenfeld (2010), S. 350.

59 Ebda, S. 356; zum Verständnis gegenüber der Manipulation wissenschaftlicher Bilder Beck (2016).

60 S. dazu nur den Überblick bei Stiegler (2009) und van Gelder/Westgeest (2011).

der eingestellt werden, manipulieren auch den Gehalt der analogen Bilder auf eine meist ideologische Weise. Diese Fragilität der Indexikalität und die weitgehende Loslösung der Bilder vom Ursprung ihrer Produktion gelten für analoge wie für digitale Aufnahmen gleichermaßen. Die Veränderung, die sich beim Sprung von analoger zu digitaler Fotografie ergibt, ist mithin eher quantitativer denn qualitativer Natur.⁶¹ Freilich trifft es zu, dass Störungen dieser Spur in Form von Bildmanipulationen in vor-digitaler Zeit eher als Ausnahmen denn als Regel empfunden wurden,⁶² und dass sie in der post-digitalen Zeit eher die Regel denn die Ausnahme darstellen. Überdies hatte sich der Anspruch an eine größtenteils gleiche Abbildung der Wirklichkeit im Verhältnis 1:1 von Beginn an nicht realisieren lassen, auch wenn der Wunsch danach in den großen Platten- und Panoramadarstellungen der Frühzeit wie auch der Gegenwart der Fotografie immer wieder aufschien. So hatten sich die Betrachter gleich zu Beginn an den den Fotografien innewohnenden Verfälschungscharakter gewöhnt. Von Fälschungen eines Fotos war daher erst dann die Rede, wenn nachträgliche Eingriffe in das durch das technische Dispositiv aufgenommene Abbild vorgenommen wurden.⁶³

Da der Glaube der Betrachter von Fotografien an die Realität des Abgebildeten jedoch selbst im digitalen Zeitalter wider besseres Wissen fortzubestehen scheint, kommt es zwar zu einer sich ausweitenden Kluft zwischen Glauben und Glaubwürdigkeit. Die Möglichkeit des Vertrauens wird im digitalen Bereich damit allerdings nicht ausgelöscht, sondern nur auf eine andere Ebene gehoben. Statt um Glaubwürdigkeit auf der Ebene der Bilderzeugung durch die Kamera geht es nun um das Vertrauen, das der Betrachter demjenigen entgegenbringt, der ein bestimmtes Bild präsentiert.⁶⁴ Aber auch dies war schon immer so, ist jedes Bild, das sichtbar ge-

61 Zur Loslösung von der Produktion Bruhn (2007); zur Vorratshaltung generischer Bildmotive der Stock Photography Ullrich (2011 b) und in diesem Band Kapitel 8; zur nur quantitativen Differenz zwischen analogem und digitalen Bild Lunenfeld (2010), S. 350 („unterschiedlich große Verschiebung“); eine Mittelposition nimmt Burnett (2004) ein, der die digitalen Bilder in der Mitte zwischen Objekt und Subjekt angesiedelt sieht; s. auch die Texte bei Wolf (2002), S. 135 ff.

62 Zu historisch herausragenden Bildmanipulationen Haus der Geschichte (1989); zu Lüge und Täuschung in und durch Bilder Liebert/Metten (2007).

63 Zu einem weiten Begriff des Foto-Fake Weibel (2004), S. 66.

64 In diese Richtung Strauss (2003), S. 71 ff.; Wiedemann (2005) mit Vorschlägen zur Absicherung des medialen Vertrauens, allerdings noch vor „Social Bots“ und „Fake News“.

macht wurde, doch immer nur ein Bild, das vom Bildverwender unter vielen anderen Bildern ausgewählt wurde, weil es dem Aufnehmenden oder dem Verwender das Darzustellende oder zu Illustrierende am besten wiederzugeben erschien. Lässt der Zweifel an der Indexikalität des gesehenen Bildes auch keine Gewissheit mehr zu, so verbleibt als Ausweg immerhin der Glaube nicht an die Indexikalität, sondern im Sinne des Vertrauens in die Quelle, der die visuelle Kommunikation entstammt oder die sie in Form eines Nachrichtenkanals, eines Blogs oder einer persönlichen Mitteilung übermittelt. Und so fügt „nüchtern betrachtet“, die digitale Technologie „nur eine weitere Eingriffsmöglichkeit zu den bestehenden hinzu“.⁶⁵ Nach wie vor geht es also darum, nicht nur Bilder als Konstruktionen zu verstehen, sondern Wirklichkeit als Konstruktion überhaupt erst im Bild sichtbar zu machen.⁶⁶

Eine Kontinuität lässt sich weiterhin problemlos dann annehmen, wenn man – wie hier vorgeschlagen – materielle Abbildung und immaterielles Abbild, also Bildproduktion und Bildgestaltung voneinander getrennt betrachtet, kommt es dann doch zu einer Wanderung der Bilder, die sich ohne Weiteres über die Grenzen unterschiedlicher Medien hinwegsetzen und den Weg aus einem früheren in ein neueres Medium finden können. Dementsprechend sieht auch Belting die Kontinuität der Bilder in seinem anthropologischen Bildbegriff aufgehoben.⁶⁷

Aber auch wenn die digitale Fotografie nicht das Ende der abbildhaften Bilderstellung bedeutet, zeitigt sie vielfältige Auswirkungen sowohl in bildtheoretischer als auch in soziologischer und kulturhistorischer Hinsicht. Das betrifft zunächst die Bilder selbst. Sie treten nicht mehr in der Einzahl, sondern in der Mehrzahl, im Plural auf.⁶⁸ Mit Bildern in Berührung kommen nicht mehr nur einige wenige Betrachter, und für alle ist die Bildbetrachtung längst nicht mehr nur an bestimmten, eigens dafür vorgesehenen sakralen und nichtsakralen Orten möglich. Zugleich liegt selbst dem als indexikalische Spur erscheinenden Bild weniger eine Abbildung des „Es-ist-einmal-an-diesem-Ort-so-gewesen“ als vielmehr eine Konstruktion des gezeigten Abbildes zugrunde. Das mag freilich bei Gemälden früher auch schon so gewesen sein, förderte die klassische Kunstdoktrin doch gerade eine Überhöhung der realen Wirklichkeit. So täuschten

65 Stiegler (2010), S. 340.

66 Ebda, S. 22 f.

67 Belting (2001), S. 8, 38 ff. und 218 ff.

68 S. dazu auch Kapitel 9.

selbst die realistisch anmutenden, bei den Touristen der Grand Tour beliebten Veduten eines Canaletto eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe letztlich nur vor. Auch er bediente sich des klassischen künstlerischen Mittels der Bildkomposition, wenn er auf seinen Ansichten Gebäude versetzte, um eine in kompositorischer Hinsicht perfekte Ansicht zu schaffen. Historisch gesehen erscheint die Fotografie, die man in jeder Hinsicht für indexikalisch und als getreue Abbildung der Wirklichkeit hielt, nur mehr ein Zwischenstadium zu sein, das durch die digitale Fotografie jenseits von bloßer Retusche und Aufhübschung indexikalischer Aufnahmen abgelöst wurde. Für die digitale Fotografie charakteristisch ist fortan ein gleitender Übergang von teils realen, teils komponierten Bildern bis hin zu vollständig am Computer konstruierten und ausgearbeiteten Grafiken, mittels derer virtuelle Wirklichkeiten unter dem Deckmantel des Realen konstruiert werden, und bei denen die Spur des „Es-ist-so-gewesen“ gänzlich abhandenkommt.

Eine Verbindung zum Realen besteht bei solcherart konstruierten Bildern dann allein noch über die mentalen Vorbilder im visuellen Gedächtnis desjenigen, der die rein virtuellen Computergrafiken konstruiert. Denn auch bei vollständig nicht-indexikalisch konstruierten Computergrafiken handelt es sich in der Regel noch um Bilder und mithin um Reflexionen über visuelle Aspekte des Realen. Am Bildschirm konstruierte Grafiken geben zwar das „So-ist-es-nicht-gewesen“ zu erkennen, machen den Betrachter immerhin aber glauben, so wie dargestellt könnte es – in der Vergangenheit, der Gegenwart oder auch der Zukunft – gewesen sein.

Mit dieser letzten, anthropomorphen Rückbindung an mentale Bilder, Bildvorstellungen und Bildgestaltungen macht dann erst diejenige digitale Bilderzeugung radikal Schluss, die sich informationstechnisch der künstlichen Intelligenz bedient. Wo nicht lediglich für das menschliche Auge unsichtbare Informationen einer externen Welt visualisiert werden, sondern aus den Daten automatisiert nach im Einzelnen nicht nachvollziehbaren Kriterien und auf nicht näher nachvollziehbare Weise Schlüsse gezogen werden, dort ist das Band zwischen Objekt und der daraus über einen visuellen Zwischenschritt ermittelte Interpretation durchtrennt. Wenn etwa ein selbstlernendes System nach der Auswertung medizinischer Daten einen Diagnosevorschlag auswirft, so kann der behandelnde Arzt diesen – anders als bei einem Röntgenbild oder einer CT und einer MRT-Aufnahme – daher nicht mehr mit den eigenen Augen nachvollziehen.

Aus bildwissenschaftlicher, soziologischer und physiologischer Sicht stellt sich die Frage, inwieweit traditionelle Bildvorstellungen – wenn sie nicht ohnehin schon unterminiert sind – auf diese Weise zumindest in Zukunft unterminiert werden. Wie sieht es, um nur das augenfälligste Beispiel zu nennen, mit immer realistischeren, digital konstruierten Darstellungen von Menschen aus? Letztere mögen sich in ihrem Äußeren im Detail weithin noch immer von realen Lebewesen unterscheiden. Es ist jedoch nur eine Frage der gesteigerten Rechenleistung und der intelligenten Software, dass sich aus mehreren Vorbildern zusammengesetzte Kompositbilder erzeugen lassen, denen nicht mehr anzusehen ist, ob ein reales Objekt abgebildet, oder ob das, was wie das Abbild eines realen Objekts aussieht, allein am, im und durch den Computer erzeugt worden ist. Zwar mögen beinahe realistische menschliche Darstellungen auf die Betrachter verstörender wirken und weniger Verständnis und Empathie auslösen als weniger realistische Figuren.⁶⁹ Theoretisch ist jedoch kein ernsthaftes Hindernis erkennbar, das komplett und autonom durch Computerprogramme erzeugten Bildern, die von einer realen Abbildung nicht mehr zu unterscheiden sind, entgegenstehen würde. Der Betrachter dessen, was in Zukunft wie ein fotografisches Bild aussieht, kann sich nicht mehr sicher sein, dass überhaupt ein Mensch die Erschaffung dieses konkreten Bildes veranlasst hat.⁷⁰ Angesichts der zwischen Mensch und Maschine verteilten Intelligenz wird es zugleich schwerer werden, den oder die Urheber von Bildern zu ermitteln, die den Bildinhalt zu verantworten hätten.⁷¹

Auch wenn für das breite Feld der Familien-, Freundes-, Party- und Event-Fotografie der Unterschied von analoger und digitaler Bildaufzeichnung als solcher ohne Belang sein mag,⁷² wirkt er sich doch entscheidend auf den sozialen Bildgebrauch aus. Die Demokratisierung des Zugangs zu immer leistungsfähigeren Kameras, die in Smartphones mitgeliefert werden, und vor allem der nahezu grenzenlose Speicherplatz legen den Fotografierenden keine Beschränkung hinsichtlich der Zahl der Aufnahmen mehr auf. Getrieben von einem gnadenlosen Innovationswettbewerb defi-

69 Zu diesem als „uncanny valley“ bezeichneten wahrnehmungspsychologischen Tal in der Realismus-Sympathiekurve s. Mori, M./MacDorman, K.F./Kageki, N., *The Uncanny Valley*. 2012, IEEE Robotics & Automation Magazine, 19, S. 98–100.

70 S. etwa www.spiegel.de/netzwelt/web/fmx-2016-in-stuttgart-menschen-aus-dem-computer-a-1087830.html; <http://m.spiegel.de/netzwelt/games/a-1119600.html>.

71 Eingehend Burnett (2004).

72 Stiegler (2010), S. 105.

niert und erfüllt die Technik zugleich Bedürfnisse in Bezug auf die Bilder, kaum dass die Nutzer sie haben artikulieren können. Der ins Unermessliche gestiegenen Zahl nicht-professioneller Fotografierender wird durch die Perfektion des Autofokus, die Möglichkeit automatischer Serienbilder und von Aufnahmen bei immer schwächerem Licht, Verwacklungsschutz und Gesichtserkennung eine Vielzahl neuer Möglichkeiten und Verwendungsweisen des Fotografischen erschlossen, in die zuvor lediglich professionell arbeitende Fotografen vorstoßen konnten.

Das Postulat vom „Ende der Fotografie“ kann daher allenfalls bedeuten, dass dasjenige, was von der analogen Fotografie her bekannt war und was diese zu leisten vermochte, in der bisherigen Form aufgehört hat zu existieren. Die Bilder, die heute millionenfach angefertigt werden und in der Individualkommunikation wie in sozialen Netzen massenweise zirkulieren, sind andere Bilder als zuvor. Oder anders formuliert, wenn heute von Bildern die Rede ist, dann sind andere Objekte benannt als diejenigen, von denen vor einem knappen halben Jahrhundert unter der Bezeichnung „Bilder“ die Rede war. Wie in Kapitel 9 ausgeführt, besteht insoweit eine Parallele zum gewandelten Verständnis des Kunstwerks, das Walter Benjamin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesichts der technischen Reproduzierbarkeit diagnostiziert hat.⁷³

Zugleich hat sich mit dem Teilen von Bildern eine zuvor nie dagewesene Form der visuellen Kommunikation entwickelt, deren Auswirkungen erst noch in Erfahrung gebracht werden müssen.⁷⁴ Zumindest außerhalb geschlossener Nutzergruppen führt das zu einer Sichtbarkeit, die sowohl in Bezug auf Schnelligkeit als auch auf die geografische Verteilung weit über das hinausreicht, was mit bloßem Auge und im Rahmen der Zirkulation analoger Bilder wahrgenommen werden konnte, die an die Verbreitung eines körperlichen Trägermediums gebunden war. Damit einher ging auch eine Art zeitliche Begrenzung der Sichtbarkeit, musste für einen erneuten Blick das bereits abgelegte und archivierte Trägermaterial erst wieder hervorgeholt und vor Augen gebracht werden. Damit war auch erkennbar, dass es sich bei dem archivierten Bild um ein Bild aus der Vergangenheit handelte. Das Internet dagegen, das den Zugriff von jedem Punkt aus

73 Benjamin (1937/1971-1989.); ebenso bereits zuvor *Valéry*, Pièces sur l'art, 1931 (dt. Über Kunst, 1959; „darauf gefasst machen, daß ... große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern ... und schließlich ... den Begriff der Kunst selbst“).

74 Zu einer Bestandsaufnahme Gerling/Holschbach/Löffler (2017).

ermöglicht, kennt nicht nur kein Dort, sondern auch kein Damals und mit-hin auch kein Hier und kein Jetzt. Im digitalen Netz ist alles Sichtbare vielmehr immer überall und zu jeder Zeit gleichermaßen zugänglich. Das ist für eine Ökologie des individuellen wie auch des kollektiven Verges-sens von erheblicher Bedeutung. Waren im Analogen Verlust und Verges-sen die Regel, denen mit gegenläufigen Anstrengungen entgegenzuwirken war, ist im Digitalen das Bewahren die Regel, so dass es aktiver Anstren-gungen für ein Vergessen bedarf.⁷⁵ Zugleich ist weniger die Technik des Findens durch mächtige Suchmaschinen entscheidend als vielmehr – Stichwort Big Data – die bloße Statistik der Suche, die in der Fülle vor-handener Text- und Bildinformationen, wenn auch keine Kausalitäten, so immerhin jedoch Muster und Korrelationen zu erkennen vermag.

Die Analyse großer Datenmengen hat eine weitere Konsequenz. Anders als im Analogen, das die Einheit eines Bildes kannte, die allenfalls durch Ausschnitte und die Freistellung von Motiven aufgehoben werden konnte, sind digitale Bilder dadurch gekennzeichnet, dass der innere Bedeutungs-zusammenhang zwischen den einzelnen digitalisierten Bildteilen aufgelöst ist. Bilder zerfallen in Pixel oder zumindest einzelne Teile, die ihrerseits Träger von Informationen sein können. Der Sinn des Bildes als Ganzes, der sich – von der Komposition bis zum Nebeneinander der kleinsten Bildpunkte – gerade durch die Beziehungen der einzelnen Bildelemente zueinander ergeben hat, wird im Digitalen vor allem unter der Herange-hensweise der Big Data-Analyse in eine Vielzahl in ihrer Bedeutung gleichwertiger und unverbundener Bildpunkte zerlegt, die nach nicht bild-immanenten Gesichtspunkten durchsucht und in anderer Form neu ange-ordnet werden können.

Das führt zu der weiteren Frage, anhand welcher Kriterien die Zusam-menfassung einzelner dieser Pixel zu einem „Bild“ oder zu „Bildern“ er-folgt, ebenso wie zu der Frage nach dem Verhältnis von Daten, ausführen-dem Computerprogramm und Bild.⁷⁶ Was ist der Repräsentant und was das Repräsentierte? Dieser Zusammenhang sei paradigmatisch für die Be-ziehung von Daten, Programm und Bild anhand der Arbeit „unitape“ des Medienkünstlers Carsten Nicolai aus dem Jahr 2015 exemplifiziert, die

75 Mayer-Schönberger (2010).

76 Dazu Nake (2005); bereits früher zur Frage nach dem Kunstcharakter mit Hilfe des Computers erzeugter Bilder Franke (1987) und Steller (1992); zur Verbin-dungslinie zwischen Kunstwerk und Computer Müller (1987); s. auch Schirra (2005) und die Beiträge in Sachs-Hombach (2005 a), S. 494 ff.

sich mit Bildcodierung und Notationssystemen auseinandersetzt.⁷⁷ In einer großflächigen Installation werden grafische Strukturen auf eine Museumswand projiziert, die an alte Lochkarten aus der Frühzeit maschinelner Datenverarbeitung erinnern und mit akustischen Signalen interagieren. Die Codierung wird also optisch sichtbar gemacht und zugleich in Musik umgesetzt. Beim Betrachter mag dies den Eindruck erzeugen, das Bild steuere die Musik oder die Musik werde umgekehrt in das Bild übersetzt. In Wahrheit ist jedoch der programmierte Datensatz der Ausgangspunkt für dessen visuelle wie auch akustische Repräsentation. So verstanden erscheint der Datensatz als Repräsentation des Bildes wie auch der Musik. Man kann es aber auch umgekehrt verstehen: Sowohl das sichtbare Bild als auch die hörbare Musik erscheinen dann als Repräsentationen des Datensatzes. Der Künstler selbst scheint zwischen beiden Sichtweisen der Aufführung von „unitape“ zu schwanken, spricht er doch vom „encoding complex visual information in a digital language“ wie auch von „acoustic signals ... being themselves initially produced in a computer“.⁷⁸ Letztlich aber stehen nicht mehr das Bild und auch nicht die Musik im Zentrum, sondern der Datensatz. Bild und Musik dienen lediglich dazu, die Daten zu veranschaulichen.⁷⁹

Genau mit diesem Zusammenhang, mit dieser Umkehr der kausalen Blickrichtung ist die digitale Revolution im Kern angesprochen. Wenn der Betrachter hier gleichwohl das Bild oder die Musik als Vordergrund wahrnimmt, so erweist sich daran, wie nachhaltig Beschreibung und Wahrnehmung von Bildern und ihren medialen Repräsentationen von historischen Erfahrungsweisen und Sehgewohnheiten geprägt sind. Nur weil die Bilder als physische, analoge Objekte zuerst in der Welt waren, ist das Verständnis des Datensatzes als einer Repräsentation des Bildes und der Musik entstanden, ganz so wie die Notation eine nach idealistischem Weltverständnis außerhalb der Notation bestehende Musik repräsentiert. Im digitalen Umfeld sind jedoch „alle diese Elemente lediglich unterschiedliche Manifestationen der in binärer Form gespeicherten Daten“.⁸⁰ Sicherlich lässt sich anführen, das Bild müsse zunächst im Datensatz implementiert wer-

77 Carsten Nicolai, unitape, www.carstennicolai.de/?c=works&w=unitape. – Eine Abbildung der Arbeit findet sich auf dem Cover von Fischer (2018), dem Band 2 der Reihe „Bild und Recht“.

78 Ebda.

79 Keyif/Korintenberg/Zhang (2017).

80 Lunenfeld (2010), S. 351.

den, ehe es auf dessen Grundlage sichtbar gemacht werden könne. Dieser Versuch einer Rettung des tradierten anthropomorphen Bildverständnisses verliert jedoch umso rascher an Überzeugungskraft, je schneller es den digitalen Dispositiven gelingt, selbst zu lernen.

Je nachdem, aus welcher Perspektive man die Entwicklung betrachtet, hat sich daher „im Zeitalter der Digitalisierung beinahe alles oder beinahe nichts geändert“.⁸¹ Da das Neue immer auch in Beziehung zum Alten gesetzt werden muss, um in seinen ersten Ansätzen verstanden zu werden, ist es kein Zufall, dass die zumeist verwandte Bezeichnung „digitale Fotografie“ im historischen Rückblick auf die Diskontinuität der digitalen im Vergleich zur analogen Fotografie und zugleich mit Blick auf Gegenwart und Zukunft auf die Kontinuität des Fotografischen im digitalen Bild verweist. Noch immer ist demnach vom digitalen Bildaufnahmegerät als „Kamera“ die Rede. Selbst dort, wo es die Kamera nicht mehr als eigenständige Apparatur gibt, wird deren in Smartphones und Tablets integrierte Funktion noch durch ein Icon in Form einer stilisierten traditionellen Kamera symbolisiert. Bisweilen finden sich dabei sogar technisch längst überholte Features wie der Hebel zur Wahl der Blende oder zur Lösung des Bajonettverschlusses des Objektivs, das Sucherfenster sowie der Gehäuseaufbau zur Aufnahme des Reflexspiegels (Abb. 3).



Abb. 3: „Kamera“-Icons bei einem Smartphone (2014)

Die Veränderungen, die durch die Digitalisierung der Fotografie in Bezug auf Herstellung, Vertrieb und sozialen Gebrauch veranlasst sind, sind also differenziert zu sehen. Daher muss auch das Recht auf diese Differenzen eingehen, will es seiner Rolle als Regulator auch gegenüber den digitalen Bildern gerecht werden.⁸²

81 Geimer (2009), S. 104 f.

82 S. dazu noch in Kapitel 3 den Abschnitt „Recht und Digitalisierung“.

Nur am Rande sei noch kurz erwähnt, dass sich das digitale Bild inzwischen längst aus der zweidimensionalen visuellen Darstellung in einen dreidimensionalen Bildraum fortbewegt. Bei der virtuellen Realität, also der Virtual Reality (VR), steht der Betrachter nicht mehr *vor* dem, sondern *im* Bild, das als echte Täuschung der Sinne eine täuschend echte Wirklichkeit vortäuscht. Bei VR treten die seit Erfindung der Perspektive auf nur zwei Dimensionen beschränkten Bildschöpfungen aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum. Bildtheoretisch wird damit die Reduktion des dreidimensionalen Raumes der Wirklichkeit auf die zweidimensionale Fläche der Leinwand und des Bildträgers rückgängig gemacht.

Auf der Grenzlinie von Zwei- und Dreidimensionalität angesiedelt erscheinen dagegen virtuelle Ergänzungen der realen Umgebung durch zusätzliche Inhalte (sog. Augmented Reality, AR) sowie die Ersetzung realer durch virtuelle Objekte beziehungsweise die Modifikation realer Objekte durch virtuelle Veränderungen (sog. Mixed Reality, MR). Noch mögen diese Anwendungen auf bestimmte Bereiche wie insbesondere das Gaming, virtuelle Stadtführer und künstlerische Installationen beschränkt sein, und es ist noch nicht abzusehen, in welchen Lebensbereichen sich diese Techniken durchsetzen und wohin genau sie sich entwickeln werden. Ebenso wie die Geschichte der Überwachungskameras das Verständnis dessen, was Realität konstituiert, durch die Fernsicht grundlegend verändert hat, wird jedoch, soviel ist sicher, auch die Fortentwicklung der genannten Techniken die Erwartungen an die Komposition, Wahrhaftigkeit und Bedeutung der Bilder tiefgreifend verändern.

Verwendungszusammenhänge

Nun ist es eine Sache, von *dem* Bild im Abstrakten zu sprechen, und eine andere, die *Vielzahl* unterschiedlicher Bilder in ihren jeweils unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen konkret in den Blick zu nehmen. Eine Werbefotografie und eine Röntgenaufnahme mögen beide einem weit verstandenen Bildbegriff zuzurechnen sein. Sowohl hinsichtlich der Technik und den sozialen Umständen ihrer Herstellung als auch hinsichtlich ihrer Verwendung unterscheiden sich beide jedoch so erheblich, dass sie außer einem ebenfalls weit verstandenen Abbildcharakter kaum etwas gemeinsam haben.

Derartige Beispiele ließen sich in ebenso großer Zahl auflisten wie es unterschiedliche Bilder in unterschiedlichen Verwendungszusammenhän-

gen gibt. Mehr noch, mag auch ein und dasselbe Bild – sieht man einmal von Kopien und Fälschungen ab – in der Regel auch an einen einheitlichen *Entstehungszusammenhang* gebunden sein, so steht es in vielen Fällen doch mehreren *Verwendungszusammenhängen* offen. Es macht – um auch hier wiederum nur ein Beispiel zu nennen – eben einen Unterschied, ob die Aufnahme eines Fashion-Models in einer als solcher intendierten und von den Leser und Betrachtern so verstandenen Modezeitschrift erscheint oder als Illustration des Diskurses über Entwurf und Diktat eines idealisierten Frauenbildes in einem feministischen Traktat.

Die Fragen, die es hier in einer Vielzahl einzelner Fallstudien zu stellen gilt, sollten darauf abzielen, wer das betreffende Bild oder einen betreffenden Typus von Bild angefertigt hat; wer auf die Konzeption des Bildes Einfluss genommen hat; auf welchem Weg es in welches Medium zur Veröffentlichung gelangt ist und wie die Entscheidungsprozesse bis zur endgültigen Wahrnehmung durch den Betrachter abgelaufen sind. Damit in Verbindung steht die Frage, welche Kriterien für die Auswahl im Einzelfall maßgeblich gewesen sind, von der Entscheidung des Fotografen, ein bestimmtes Motiv aufzunehmen und nicht ein anderes, über die ebenfalls von ihm getroffene Entscheidung, welche seiner vielen Aufnahmen er an potenzielle Verwerter weiterleitet bis hin zu der Entscheidung von Art-Direktoren, Fotoredakteuren und ähnlichen Entscheidern, welche der ihnen angebotenen Bilder sie der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Seitdem Webseiten und Bilderplattformen zur Verfügung stehen, die es den Verfertigern von Bildern und letztlich jedem Einzelnen ermöglichen, direkt eine wie immer geartete (Sub)Öffentlichkeit zu erreichen, ist die Frage nach den Kriterien von Auswahlentscheidungen auch für einzelne Individuen zu stellen. Zu untersuchen wären schließlich auch Karrieren von Bildern die durch mehrfache Verwendung und zunehmend selbstreferentielle Verlinkung zu „Photo-Icons“ stilisiert Eingang ins nationale oder gar ins universelle kollektive Gedächtnis gefunden haben, so es denn ein solches kulturübergreifendes kollektives Gedächtnis in Zeiten einer weit fortgeschrittenen Globalisierung überhaupt noch gibt.⁸³

Nicht vergessen werden darf schließlich, dass Bilder auch ein Handelsgut sind, das von professionellen und Amateurfotografen produziert, von Medienunternehmen nachgefragt und von Fotografen, Bildagenturen und Verwertungsgesellschaften gehandelt wird. Dass die Zahl der Anbieter und

83 Koetzle (2002); Thiele (2005).

der zur medialen Nutzung verfügbaren Aufnahmen aufgrund der Demokratisierung des Zugangs und der Verfügbarkeit der Aufnahmegeräte (digitale Kameras, Tablets und vor allem Smartphones mit integrierter Kamera) ins schier Unermessliche angestiegen ist, hat in ökonomischer Hinsicht zu erheblichen Verwerfungen und zu dem widersprüchlichen Zustand geführt, dass Bilder zwar in immer größerem Umfang nachgefragt, die Möglichkeiten, mit Bildern Geld zu verdienen, jedoch rapide gesunken sind. Die leichte Kopierbarkeit digitaler Bilddatensätze sowie die Möglichkeit von deren Kommunizierbarkeit im Wege der bloßen Verlinkung, die ohne die bisherige kostenpflichtige Vervielfältigung auskommt, hat das Geschäftsmodell einer auf die einzelne Nutzung bezogenen Verwertung von Bildern durch Urheber und Bildagenturen erheblich erodiert. In wirtschaftlicher Sicht erscheint diese Entwicklung auf den ersten Blick paradox: Trotz gestiegener Bedeutung der Bilder in der Kommunikation, die überdies in einer immer größeren Zahl von Medien stattfindet, ist der Preis, der am Markt für ein einzelnes Bild erzielt werden kann, in den vergangenen Jahren stetig gefallen. Gerade aber im Überangebot an Bildern, die in vielen Fällen überdies zur kostenlosen Weiternutzung angeboten werden, liegt die Ursache des in den vergangenen Jahren zu beobachtenden enormen Preisverfalls der Ressource Bild.

Dagegen haben die Betreiber von Internetplattformen wie Youtube und Instagram, die Bilder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen, durch die an die Nutzerprofile angepasste Zuschaltung von Werbung ein neues Geschäftsmodell entwickelt, das sich aufgrund der Masse der Nutzungsvorgänge als überaus lukrativ erweist. Einmal mehr sind es die Mittelsmänner der Wertschöpfungskette, die den größten Anteil an der Mehrwerterzeugung für sich abzuschöpfen vermögen.